

**Евангелие в памятниках иконографии
преимущественно византийских и русских
Николай Васильевич Покровский**

Часть первая. Иконография детства Иисуса Христа

Глава 1. Благовещение Пресвятой Богородицы

Ὑπόμνημα γάρ ἐστὶν ἡ εἰκὼν καὶ ὅπερ
τοῖς γράμμασι μεμνημένοις ἡ βίβλος,
τοῦτο καὶ τοῖς ἀγραμματοῖς ἡ εἰκὼν καὶ
ὅπερ τῇ ἀκοῇ ὁ λόγος, τοῦτο τῇ ὁράσει ἡ εἰκὼν.
S. I. Damasc. De imag. orat. I.

Памятники искусства катакомбного не представляют ни одного вполне ясного изображения благовещения Пресвятой Богородицы. Предполагаемое изображение благовещения во фресках катакомб Домитиллы оказалось, по тщательном обследовании его Вильпертом, изображением трех отроков в огненной печи²²⁷; другое фресковое изображение в катакомбах Прискиллы III века (рис. 20) – предмет спорный: здесь на своде IV кубикеры изображена сидящая в креслах женщина, в тунике, паллиуме и головном покрове, в смиренной позе, с понуренной головой и опущенными долу взорами; пред ней молодой человек, одетый в тунику и паллиум; он обращается к женщине с речью, выраженной главным образом посредством жеста простертой руки. Первые издатели этого памятника Бозио и Аринги не дали никакого объяснения изображенной здесь сцене²²⁸. Боттари изъяснил ее предположительно в смысле благовещения, предоставив точное определение сюжета людям ученым; также и Кваст, ученый издатель Аженкура²²⁹. Положительно в смысле благовещения изъясняют эту сцену де Росси²³⁰, Мартиньи²³¹, Рого де Флери²³², Гарруччи²³³, Крауз²³⁴, де Вааль²³⁵, Грильвитцер²³⁶, Лилль²³⁷ и др. Новейшие протестантские ученые оспаривают это мнение и видят в рассматриваемом изображении простую сцену семейного характера: таково мнение Виктора Шульце²³⁸ и Гаха²³⁹.



20. Фреска катакомб Прискиллы.

Чтобы оценить эти довольно однообразные мнения, для этого достаточно избрать по одному представителю с той и другой стороны: наиболее решительным защитником первого мнения является Гарруччи, второго – В. Шульце. Я, говорит Гарруччи, нисколько не сомневаюсь в том, что здесь представлено благовестие арх. Гавриила: формы ангела, его одежды и даже манера их одевания представляют то же самое, что в изображении арх. Рафаила в катакомбах Фразона и Сатурнина. Жест архангела прямо как бы говорит: *Spiritus Sanctus superveniet in te et virtus Altissimi obumbrabit tibi*²⁴⁰. Нужно признать, что в указанной ясной сцене из истории Товии, изображенной среди других библейских событий²⁴¹, ангел имеет такой же вид, как и в изображении катакомб Прискиллы: это – молодой человек, одетый в тунику и паллиум, обращается с таким же жестом к Товии. С другой стороны, и вся композиция изображения катак. Прискиллы близко подходит к обычной схеме благовещения, известной по памятникам последующего времени. Отсутствие крыльев и другие отступления от общепринятых впоследствии форм ангелов объясняются

тем, что это изображение относится к тому раннему периоду христианского искусства, когда иконографические формы ангелов еще не определились и художники воплощали христианские идеи и понятия в свободные формы применительно к индивидуальному пониманию предмета. Человекообразная форма ангела должна была представляться художнику самой целесообразной; эту сторону общего представления об ангелах отмечают прежде всего и памятники древней письменности. В беседе, приписываемой Клименту римскому, ангелы, явившиеся Аврааму²⁴², называются, согласно с рассказом кн. Бытия (Быт. 18:2,22), человекоподобными²⁴³; в Пастыре Ермы ангелу усвоится исполненное благоговения лицо, одежда пастыря, белый паллиум, пастырский жезл на плече и лоза в руке²⁴⁴; в Евангелии псевдо-Матфея ангел представляется юношей неописанной красоты²⁴⁵; Иоанн Златоуст в слове на Рождество Христово представляет его юношей блестящим, паче солнца, со светозарным лицом, в хитоне, шествующим по земле на крыльях²⁴⁶; Амвросий Медиоланский говорит, что арх. Гавриил, благовествовавший Св. Деве, имел вид мужа (*quais vir specie*)²⁴⁷; да и в памятниках письменности позднейшей благовествующий архангел уподобляется иногда человеку по своему внешнему виду²⁴⁸. В памятниках первых столетий христианства совсем не встречаются ангелы с крыльями; они становятся известными только с IV-V вв.²⁴⁹. Отрицательное мнение В. Шульце имеет своей исходной точкой протестантское скептическое воззрение на характер катакомбных живописей и опирается на следующие основания:

1) известно, что в христианском искусстве благовещение впервые является только во второй половине V в., между тем как фреска катакомб Прискиллы, судя по стилю и характеру соседних изображений, относится к III в.

2) Богоматерь ранее конца IV в. не изображалась одна, без Божественного Младенца на руках.

3) Древнейшие изображения благовещения примыкают не к подлинному Евангелию, но к апокрифическим источникам.

Ввиду этого автор истолковывает наше изображение в смысле семейной сцены прощания молодого человека с супругой или матерью, подкрепляя это заключение ссылкой на некоторые примеры античной и христианской древности²⁵⁰. По поводу первого из этих оснований следует заметить, что оно принадлежит к числу тезисов недоказанных. Признанный Виктором Шульце факт (?) появления изображений благовещения не ранее второй половины V в. основывается отчасти на недостатке наличных памятников этого рода из эпохи древнейшей, отчасти на общих, притом неверных, соображениях относительно возникновения почитания Богоматери только со времени Ефесского Собора. Прямых данных для отрицательного решения вопроса об изображениях благовещения до Ефесского Собора нет. Второе

основание также шатко и неопределенно. Сам Шульце допускает, что на сосудах с золотыми фигурами (*fondi d'oro*) в числе фигур *orante* с надписью «Maria» или «Mara» встречается изредка и изображение Богородицы без Младенца²⁵¹; правда, говоря об этих изображениях, автор относит их к 430–470 гг.; но это хронологическое определение явилось главным образом под влиянием предвзятой мысли о непочитании Богородицы до Ефесского Собора. В другом своем сочинении тот же автор, при более объективном отношении к предмету, относит часть этих сосудов к III в.²⁵² Другие специалисты, руководясь признаками стиля и иконографии, относят сосуды с золотыми фигурами или к III в. (Буонаротти и Бьянкини), или к III–IV вв. (Гарруччи²⁵³ и Росси²⁵⁴). Все это заставляет признать рассматриваемое основание недостаточным. Пусть не доказана точно принадлежность изображений Богородицы в виде *оранты* к III в.; но не доказана также и принадлежность всех их без исключения к эпохе после Ефесского Собора, что было бы необходимо для прочной установки второго основания. Не более прочно и третье основание. Мысль о непосредственном воздействии апокрифов на древнейшие изображения Благовещения брошена автором совершенно голословно, между тем она совсем не так очевидна, чтобы не требовала обстоятельного обсуждения. Допустим, впрочем, что мысль эта сама по себе верна, что художники V и следующих столетий придерживались апокрифов, тем не менее отсюда, как верно замечено у Крауза²⁵⁵, отнюдь не следует, что и художник III в. должен был руководиться теми же апокрифическими источниками, а не подлинным Евангелием. Признавая, таким образом, аргументацию эту недостаточной, мы склоняемся к первому мнению, не считая его, впрочем, вполне доказанным и придавая ему значение лишь вероятного предположения.

Отсутствие ясных и определенных изображений Благовещения в катакомбный период находит свое объяснение в общем направлении тогдашнего искусства. Художественные формы и композиции слагались в зависимости от большего или меньшего богословского интереса к предмету; чем живее этот интерес, тем скорее можно ожидать разработки иконографических форм для его выражения. Личность Спасителя, сама по себе, должна была на первых порах приковывать к себе внимание богословов и художников. Что же касается личности Богородицы, которая составляет центр в иконографическом сюжете Благовещения, то ей принадлежит уже не первое место в общем движении постепенно развивающейся древнехристианской иконографии. Протестантский взгляд на установление почитания Богородицы только со времен Ефесского Собора не может быть признан вероятным, тем не менее верно то, что несторианские споры уяснили значение Богородицы и обратили на нее особенное внимание христианских художников. Первые намеки на почитание Богородицы как благодатной и благословенной между женами

даны в Евангелии (Лк. 1:28,42,48). Ориген, говоря о встрече Богоматери с Елизаветой, сравнивает их отношения с отношениями Иисуса Христа и Иоанна Предтечи, усваивает Богоматери высшее достоинство и влагает в уста Елизаветы такие приветствия Богоматери, в которых слышатся не только звуки обычного почтения, но и религиозное благоговение перед Матерью Господа, носительницей спасения осужденных²⁵⁶. В слове на Благовещение, приписываемом Афанасию Великому, Богоматерь называется Святой Девой, которую прославляют небесные силы, царицей, госпожой и проч.²⁵⁷ Иоанн Златоуст говорит о почтении к Богоматери Самого Иисуса Христа, вспомнившего о ней на кресте и поручившего ее заботам любимого ученика²⁵⁸. Иринеи Лионский называет Богоматерь ходатайцей²⁵⁹. В известном рассказе о видении Григория Чудотворца Богоматерь представляется святой, обитающей на небе; она знает нужды людей и покровительствует им, распространяет истинную веру в Сына Божия и является в видениях в сверхъестественной доброте²⁶⁰. Григорий Нисский в похвальной речи мученику Киприану уже прямо говорит о молитве к Богоматери²⁶¹. Многочисленные указания на молитву к Богоматери находятся в гимнах Ефрема Сирина и эдесского епископа Раввулы. Наконец, позднейшие песнопевцы греческой церкви Андрей Критский, Иоанн Дамаскин, Козьма Маюмский обрисовывают личность Богоматери чертами совершенно ясными²⁶². Очевиднейшим выражением древнего почитания Богоматери служат сооруженные в честь ее в древности храмы. Сведений о таких храмах, построенных ранее Ефесского Собора, дошло до нас немало, но не все они имеют одинаковую цену. Церковь римская Марии за Тибром (Maria in Trastevere), построение которой предание приписывает Каллисту I (224 г.), упоминается в памятниках письменности, под именем базилики Юлиевой, не ранее 499 г.²⁶³ В Константинополе некоторые церкви в честь Богоматери, по преданию, воздвигнуты ранее V в.²⁶⁴, но так как сведения о них находятся лишь в позднейших памятниках письменности, то мы и не усваиваем им важного значения в нашем вопросе. Тем не менее церкви в честь Богоматери появились все-таки ранее Ефесского Собора. Такая церковь, вероятно, была в Назарете на том самом месте, где произошло событие благовещения. О ней упоминает Блаж. Иероним: хотя он и не называет ее прямо *церковью Богоматери*, но что она была посвящена Богоматери, ручательством в том служит и местоположение ее и позднейшее предание²⁶⁵. В церкви, посвященной Богоматери, в Ефесе происходили заседания 3-го Вселенского Собора. В актах Собора церковь эта прямо называется церковью Богоматери²⁶⁶. Если же партия несториан всегда, даже и в послании к императорам, называет ее просто св. церковью, не указывая на посвящение ее имени Богоматери, то это не дает основания думать, что посвящение церкви было придумано отцами Ефесского Собора, как объясняет Гах²⁶⁷. Несториане не называют ее церковью

Богоматери потому, что в этом наименовании заключается протест против их воззрений на личность Богоматери; назвать ее этим именем для несториан значило бы без особенной нужды поставить на вид факт, свидетельствующий о чрезвычайном почитании Богоматери. С другой стороны, если бы это наименование придумано было вновь, ввиду успешнейшего поражения несторианства, то, без сомнения, и партия несторианская не преминула бы обличить такое изобретение, и народ мог бы подметить в нем слабую и недостойную попытку усилить православное воззрение, и наконец, тенденциозный характер его должен бы был так или иначе отразиться в самых актах Собора. Но ничего подобного здесь не видно. Тон речи показывает, что здесь употребляется наименование, издавна присвоенное этому храму, и, быть может, посвящение храма в честь Богоматери было одним из побуждений к избранию его в качестве места для заседаний Собора. Вскоре после Ефесского Собора такие храмы появляются уже в значительном количестве в Константинополе, Риме и других местах, и из них некоторые, как храм Марии Великой в Риме, сохранились до наших дней. Сооружение храмов в честь Богоматери тесно соединяется с установлением в честь нее праздников. Первоначальной заботой церкви было ознаменовать празднествами важнейшие события из жизни Спасителя, а потом уже перейти к Богоматери; и действительно, говоря вообще о всей совокупности праздников, следует признать, что праздники в честь Спасителя древнее праздников Богоматери, а из числа этих последних самый древний праздник в честь благовещения Пресв. Богородицы (ἡμέρα ἀσπασμοῦ, χαίρετισμός, ἡμέρα ἁγία τοῦ εὐαγγελισμοῦ, ἡμέρα ἐνσαρκώσεως, *annunciatio angeli a beatam Mariam, annunciatio Domini, festum incarnationis, festum conceptionis Christi*). Отсутствие исторических данных не позволяет принять мнение болландистов об апостольском происхождении его²⁶⁸, но невозможно согласиться и с мнением Бингама, будто он явился не ранее VI-VII вв. Мнение это основано на том, что Лаодикийский Собор, говоря о непраздновании дней мучеников в Великий пост (прав. 51), ничего не говорит о несовместимости праздника Благовещения с днями поста, между тем как Трулльский Собор, повторяя правило Лаодикийского Собора, дополняет уже его указанием на праздник Благовещения (прав. 52)²⁶⁹. Если бы даже и было верно доказательство *a silentio*, во всяком случае промежуток времени между Лаодикийским и Трулльским Соборами велик, и праздник Благовещения мог явиться, хотя после Лаодикийского Собора, но гораздо ранее Трулльского. Иоанн Златоуст называет праздник Благовещения первым праздником (πρώτη ἑορτή)²⁷⁰; Афанасий Александрийский в беседе о Богоматери, подлинность которой доказал Августин²⁷¹, также называет его первым и всечестным (πρώτη τε καὶ πάνσεπτος ἑορτή); следовательно, праздник Благовещения был уже известен в IV в.; но ни в IV, ни даже в V в. он не был общераспространенным: календарь карфагенской церкви, в

котором записаны праздники и святые, в том числе и Блаж. Августин († 430), не упоминает о нем²⁷². Принимая в соображение сказанное, необходимо допустить, что почитание Богоматери, в широком смысле этого слова, получило свое начало ранее Ефесского Собора; отсюда – возможность изображения благовещения в период древнехристианского искусства.

Первое по древности скульптурное изображение благовещения находится на равеннском саркофаге в С.-Франческа²⁷³. Богоматерь представлена сидящей на низком стуле, с веретеном к левой руке; нитка от веретена опускается вниз в стоящую возле Богоматери корзину²⁷⁴. С правой стороны стоит ангел-благовестник с крыльями и с посохом в левой руке: он обращается жестом²⁷⁵ к Богоматери. Было бы важно знать, не принадлежит ли этот памятник к началу V в., как полагают Ленер²⁷⁶ и Шульце²⁷⁷; в таком случае мы имели бы здесь еще один факт, подтверждающий почитание Богоматери до Ефесского Собора; но точное решение этого вопроса в настоящее время невозможно. Хронологическое определение этого памятника основывается единственно на его стиле, но субъективный характер этого критерия, особенно при некоторой порче памятника, не позволяет склониться с большей или меньшей решительностью ни к 1-й, ни ко 2-й половине V в.²⁷⁸ Полную определенность и ясность, хронологическую и художественную, представляет благовещение в мозаиках триумфальной арки в церкви Марии Великой в Риме (рис. 21), исполненных при Сиксте III (432–445 гг.)²⁷⁹. Богоматерь в виде знатной женщины, в роскошном костюме и идеальной обстановке. Она сидит²⁸⁰ на возвышении, ноги покоятся на подножии; на ней роскошное платье из богатой цветной материи; на голове убор, украшенный драгоценными камнями, в ушах серьги, нимба нет; в руках ее нитка шерсти оранжевого цвета. Возле нее стоят два ангела-хранителя. Сверху слетают к Богоматери благовествующий архангел с простертой десницей и Св. Дух в виде голубя; затем архангел-благовестник представлен здесь во второй раз в момент самого благовестия. Вся картина имеет характер идеальный: Богоматерь не простая бедная женщина, но знатная особа; действие происходит не в простой назаретской хижине, но в богатой обстановке, на которую указывает изображенное здесь богатое здание; ангелы служат Богоматери; архангел-благовестник приносит ей весть о рождении от нее Спасителя мира. В стороне старец, с коротким жезлом в руках, стоит возле богатого дома; перед ним два ангела.

21. Мозаика Марии Великой в Риме.

Предположение Бьянкини и Вольтмана, будто художник в образе этого старца представил Захарию первосвященника с кадилницей в руках, а в образе богатого дома – иерусалимский храм²⁸¹, не согласно с характером самого изображения. Светский костюм старца, короткая рабочая

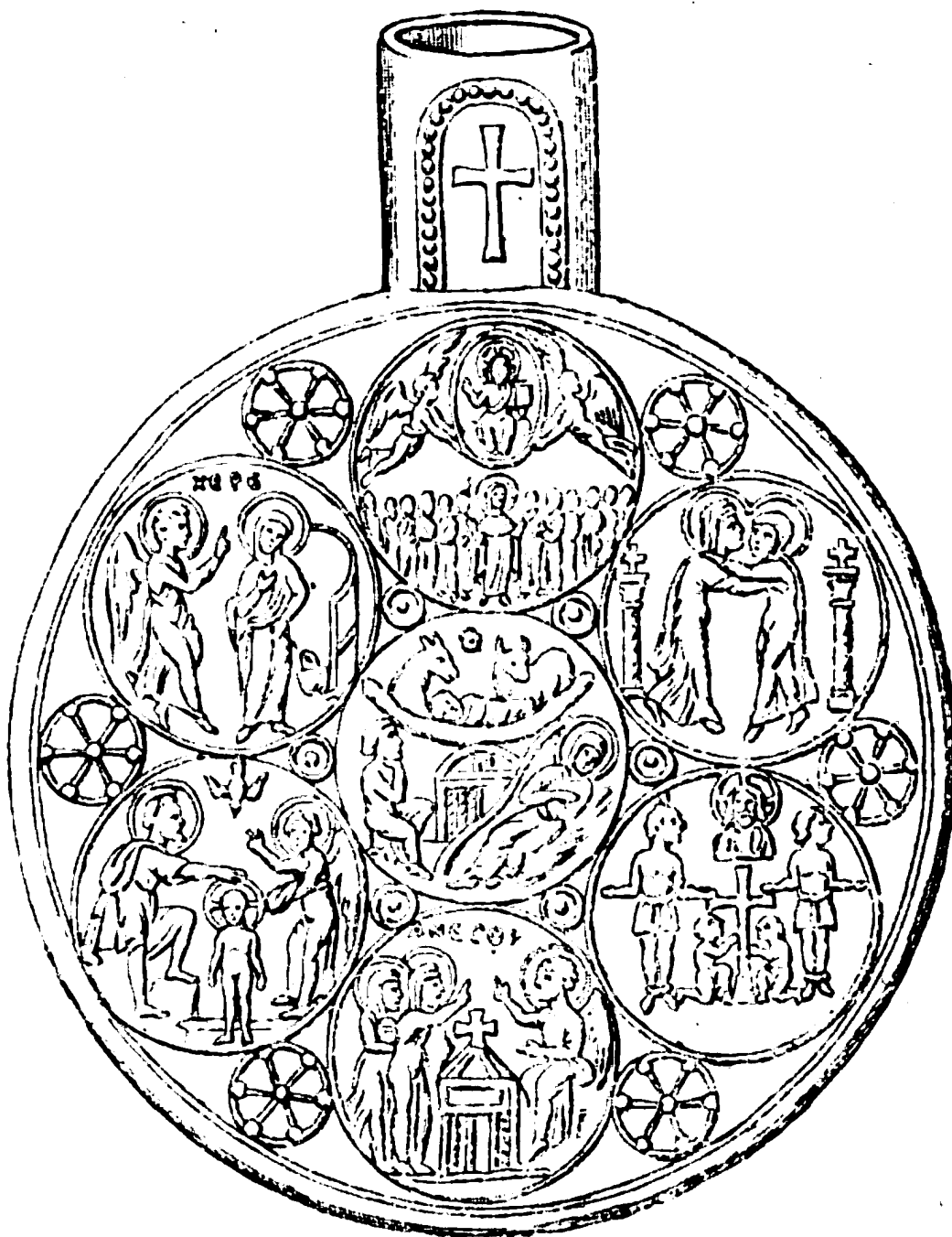
туника и жезл в руках, хорошо известный из истории обручения Богородицы, заставляют видеть здесь Иосифа, которому ангелы объявляют о непорочном зачатии Богородицы. По точному смыслу Евангелия (Мф. 1:20) это извещение было принесено Иосифу одним ангелом, притом во время сна Иосифа, как это и изображали действительно всегда византийские художники; но мозаист V в., допуская отклонения от прямого рассказа Евангелия, имел в виду сообщить изображению более возвышенный церемониальный характер, подобно тому как он поступил, изображая явление ангела Иакову в тех же мозаиках²⁸². К V-VI вв. относится диптих из собрания гр. А.С. Уварова²⁸³. Богородица сидит на кафедре; одета в тунику и пенулу; у ног ее рабочая корзинка, в которую она опускает шерсть, правая рука приподнята, длань открыта, чем выражается, очевидно, изумление Богородицы. Перед ней благовествующий архангел с благословляющим жестом правой руки и с жезлом, увенчанным четырехконечным крестом, в левой руке. Внизу, в другом отделении диптиха, стоит неизвестная женщина с воздетыми руками; перед ней резервуар и неизвестный мужчина с сосудом в руках; изображение это представляет не беседу с самарянкой, как предполагал гр. Уваров, но эпизод из истории Богородицы, известный под названием «воды обличения», как это будет видно также и в изображении на равеннской кафедре Максимиана. Итак, в древнейших изображениях благовещения Богородица является с рукодельем в руках; это важнейший отличительный признак сюжета. Как широко распространена была эта форма в памятниках византийских и русских и где искать мотивы к ее возникновению и распространению? В ответ на первый вопрос изложим собранные нами памятники²⁸⁴, а затем перейдем к изъяснению их важнейших иконографических черт.

Таблетка от кафедры Максимиана в Равенне (ок. 556 г.) из собрания Оливьери (рис. 22)²⁸⁵. Действие происходит в палатах, изображенных в виде фронтона с двумя колоннами. Богородица сидит на кафедре с покрытой головой и опущенными долу очами; правая рука ее, в знак смирения и покорности, приложена к груди, в левой – два веретена. Перед ней благовествующий архангел в виде юноши с крыльями, в паллиуме, тунике и сандалиях, с повязкой на голове. В левой руке он держит жезл; персты правой руки сложены в виде благословляющего именословного перстосложения. Поза и жест архангела ясно говорят, что он передает Богородице весть, которую она слушает с покорностью и смирением.

22. Таблетка от кафедры Максимиана.

Сходное изображение на эчмиадзинском переплете²⁸⁶. Для изъяснения этого изображения необходимо принять во внимание и другие находящиеся здесь сюжеты: здесь находится изображение воды обличения в виде женщины, пьющей из сосуда, в присутствии ангела и старца: сцена торжественная; смиренная поза и печальное лицо женщины, жесты

ангела и старца указывают на решительный момент приговора над женщиной; рождество Христово с изображением вола и осла и с повитухой, которая левой рукой поддерживает правую отнявшуюся руку; бегство в Египет, где Иосиф поддерживает сидящую на осле Богоматерь, а ангел ведет осла. *Оклад Евангелия в галерее Мазарини VI в.*²⁸⁷: характерные черты изображения благовещения те же, что и на таблетке кафедры Максимиана. *Таблетка слоновой кости из собрания Тривульци VI-VII вв. в Милане*²⁸⁸: действие происходит в роскошных палатах, украшенных фронтоном и колоннами с резьбой и с валютами. Богоматерь, задрапированная в пелл, стоит на подножии возле кафедры; голова ее наклонена в знак покорности воле Божией; левая рука поддерживает подбородок, правая опускается вниз по направлению к корзинке с веретенами и пряжей. Над головой Богоматери поставлены две монограммы, означающие «Παναγία Μαρία». Перед Богоматерью архангел с обычным жестом и жезлом в левой руке, в сандалиях; возле головы его вертикальная надпись: «† ΓΑΒΡΙΗΛ». *Ампула в церкви Св. Иоанна в Монце VI-VII вв. (рис. 23)*²⁸⁹: изображение благовещения очень мелкое, поставленное среди других изображений. Богоматерь стоит возле кафедры, форма которой напоминает равеннскую кафедру Максимиана; в смущении она обращает украшенную нимбом голову в сторону; правая рука – у груди, в левой – нитка, опускающаяся в рабочую корзинку. Архангел представлен в движении, с простертой к Богоматери десницей; голова его украшена нимбом.



23. Ампула Монцы.

Вверху надпись херс. *Резной камень (камея) из парижского кабинета медалей*²⁹⁰: изображение сходно с предыдущим; Богородица смотрит прямо на архангела, который держит жезл на левом плече; по четырем сторонам изображения размещена надпись: »херс кехартормевη". *Таблетка из собрания Тривульци*²⁹¹. Богородица стоит, без нимба; в левой руке ее веретено; правая откинута в знак изумления. Перед ней архангел с

обычными атрибутами, но без нимба. На заднем плане – занавес, указывающий на то, что действие происходит в палатах.

Из памятников скульптуры позднейших заслуживают внимания врата в *церкви Св. Павла* за стенами Рима, сделанные в Константинополе в 1070 г. и погибшие во время пожара 1823 г.²⁹². Богоматерь стоит на подножии возле трона, она испугалась; в левой руке ее, по-видимому, рукоделье (неясно); за ней палаты с фронтоном, увенчанным четырехконечным крестом; архангел без жезла; над ним надпись: «ὁ χαῖρετισμός; χαίρε κεχαρίτομένη, ὁ κς μετὰ σοῦ». В памятниках византийской эмали нам известны два изображения благовещения с рукодельем: одно на венецианском *pala d'oro*²⁹³: Богоматерь стоит с ниткой в руке, перед ней архангел; другое на окладе хахульской Богоматери в Гелати. Обычно оно в *лицевых Евангелиях*.

В сирийском *Евангелии Раввулы* композиция разделена на две половины обычной в миниатюрах этого кодекса аркой: по правую сторону арки Богоматерь, в желтоватой тунике и темно-красном паллиуме, с жестом в виде благословляющей десницы, стоит на ромбоидальном подножии возле трона, приставленного к палатам. В левой руке ее толстая лиловая нить, нижний конец которой опускается в сосуд, стоящий около трона. По левую сторону арки архангел в зеленоватой тунике с благословляющей десницей и с жезлом; в волосах его перевязка (тороки), на ногах сандалии. Над головой Богоматери сирийская надпись: «се раба Господня»; над архангелом: «тебе благодатная»²⁹⁴. Проф. Усов изъяснил сосуд или рабочую корзинку в смысле резервуара для воды, а нитку в смысле струи водной и признал в целом изображении благовещение по иконописному переводу «у источника или на колодце». Изъяснение это не может быть признано верным, во-первых, потому, что действие происходит здесь в палатах, между тем как благовещение у источника должно иметь и действительно имеет в памятниках иную обстановку; во-вторых, нить и сосуд в подобном же виде изображаются и на других памятниках, а сравнение памятников при известной повторяемости византийских композиций – дело очень важное; в-третьих, при личном рассмотрении оригинала становится совершенно ясным то, что нить идет к сосуду не из скалы, как это представляется в некоторых снимках с миниатюры, но прямо от руки Богоматери (л. 286). *Греческое Евангелие венецианской библиотеки Св. Марка VII-VIII вв.*²⁹⁵ Богоматерь сидит на кафисме возле палат, с ниткой в левой руке; вверху небо в виде сегмента круга, откуда сходит к Богоматери Св. Дух. Архангел в движении; голова его и – Богоматери в нимбах; на челе Богоматери четырехконечный крест, а возле головы надпись: «MP. ΘΥ.".

Армянская рукопись VIII в. в библиотеке San Lazzaro²⁹⁶: Богоматерь стоит возле кафисмы, смиренно склонив голову на правую сторону; в левой руке ее веретено; длань правой руки простерта; архангел в

движении, с жезлом и благословляющей десницей. Изображение вполне византийское; таково же изображение в *армянском Евангелии эчмиадзинской библиотеки* № 229²⁹⁷: Богоматерь, в пурпуровом паллиуме, стоит с веретеном в руке; позади нее – кафедра; возле нее рабочая корзинка. *Евангелие нац. библ. в Париже* № 75 (л. 153): высокие палаты с золотым тронем, возле которого стоит на подножии Богоматерь: она в багряной тунике и голубом паллиуме²⁹⁸; в левой руке ее красная кудель. Черты лица Богоматери и поза выражают испуг. Архангел в голубой тунике и розовом иматии, с благословляющим жестом и жезлом, приближается к Богоматери. *Евангелие Афонопантелеймонова монастыря* № 2 (л. 236 об.): Богоматерь, в темно-багряной пенуле и голубой тунике, с веретеном в левой руке и клубком красной шерсти в правой, стоит на ромбоидальном подножии, возле раззолоченного трона, за которым видны шаблонные палаты; голова ее украшена золотым нимбом и опущена долу; архангел в светло-розовой тунике и голубом иматии стоит перед Богоматерью (рис. 3). Очень сходна миниатюра *гелатского Евангелия*, но нет клубка в руке Богоматери; архангел в движении²⁹⁹. *Коптское Евангелие* нац. библ. (л. 136): Богоматерь на троне с *синей* куделью в шуйце и веретеном в деснице; архангел с жезлом и благословляющей десницей. *Сирийское Евангелие нац. библ.* № 33 (л. 3–4): на одном листе Богоматерь с двумя веретенами и багрянницей в шуйце; персты десницы сложены наподобие благословляющего перстосложения; на ней античная серая туника с клавами и багряный паллиум; на другом листе архангел с жезлом. *Евангелие Афоноиверского монастыря* № 5 (л. 222): обычные шаблонные палаты и трон; возле трона спокойно стоит Богоматерь в верхней багряннице и голубой тунике; длань правой руки простерта, в левой – веретено с красной пряжей. *Евангелие афоноватопедское* № 101–735 (л. 201 об.): Богоматерь в палатах; и в лице, и в неестественно изогнутой фигуре ее выражается испуг; к ней с неба простирается луч; в руке веретено. Архангел с важносуровым видом стоит спокойно перед Богоматерью. *Евангелие императорской публ. библ.* № 105 (л. 110): Богоматерь с приложенной к груди правой рукой и веретеном с багряной пряжей в левой; с левой стороны – архангел³⁰⁰. В *никомидийском Евангелии* (л. 155–156) изображение расположено на двух листах: на одном архангел (ἄρχ. Γαβριήλ) с жезлом в левой руке и благословляющей десницей; он в движении; перед ним лестница, ведущая, вероятно, в покои Богоматери. На другом листе Богоматерь на троне: верхняя одежда ее пурпуровая; нижняя голубая; в руках пурпуровая пряжа. Богоматерь спокойна, взор ее опущен долу. Поврежденная надпись выражает приветствие архангела: »χαίρε κεχαρτομένη к. т. λ.»; но нет надписи «ἰδοὺ ἡ δοῦλή...», которая вполне соответствовала бы смиренному положению

Богоматери. На заднем плане – продолжение палат и грубо сделанная лестница.



24. Из сийского Евангелия.

Евангелие нац. библиот. в Париже № 54 (л. 176). Роскошные палаты с византийскими колоннами; небесный вестник, с жезлом и жестом, уже вошел внутрь палат и приближается к Богоматери; на нем коричневая

туника и серый иматий; в волосах тороки. Богоматерь сидит на широком кресле, украшенном ажурной резьбой; в правой руке ее красная кудель, в левой – веретено с ниткой; на ней серая туника и верхняя багряная одежда. Услышав приветствие ангела, Богоматерь грациозно поворачивает голову в ту сторону, откуда оно раздалось, и прислушивается. Вверху небо и луч света, идущий к Богоматери. У ног Богоматери сидит служанка в красной тунике; в левой руке ее древко с белой куделью. Она также поворачивает голову назад и прислушивается к голосу архангела. *Евангелие императорской публ. библ. № 118* (л. 21): действие в палатах; Богоматерь стоит возле кафисмы с ниткой в левой руке. Сверху слетает к ней Св. Дух. Налево архангел с жезлом и жестом. Подобные изображения в *Евангелиях ипатьевском 1603 г. и армянском 1635 г.* (л. 1). В *сийском Евангелии* несколько изображений благовещения в разных переводах: с рукодельем на лл. 19 об., 47 об., 57 об., 839 об. и 840 об. (рис. 24). В миниатюре того же Евангелия, относящейся к месяцу марту (л. 831, см. рис. 25) благовещение соединено с изображениями создания Адама и Евы, распятия и воскресения Иисуса Христа: в этой комбинации сюжетов выражено предание о том, что события эти произошли в марте³⁰¹.

25. Месяц Март. Из сийского Евангелия.

Перед Евангелием царских часов (л. 767) благовещение представлено в сложных формах: Св. Дух и архангел летят к Богоматери, перед которой стоит Иосиф. По левую сторону – Давид и Исаия со свитками пророчеств; вверху – первосвященник Аарон подает Иосифу расцветший жезл; внизу – поклонение волхвов. Если Аарон явился здесь не по ошибке вместо первосвященника, вручившего Иосифу расцветший жезл – знак права на обручение с Богоматерью, – то его появление следует объяснить так: сухой жезл Ааронов расцвел и принес плод (Чис. 17:8); Богоматерь родила Сына бессеменно. Аналогия эта проходит в Библии бедных, с той, впрочем, разницей, что там жезл Ааронов сопоставлен с рождением Христовым, а не благовещением. В *рукописи Вахрамеева* (л. 623 об.): Богоматерь с веретеном; с левой стороны – архангел, сверху сходит Св. Дух; внизу – служанка с прялкой.

В *лицевых псалтирях* изображение благовещения иллюстрирует слова псалма «слыши дщи и виждь и приклони ухо твое» (Пс. 44:11). В *псалтири Лобкова* оно уклоняется от обычных форм благовещения. Богоматерь стоит возле трона на подножии; левая рука как у мучениц; в правой, по-видимому, держит нитку (стерто), над головой ее – Св. Дух в виде голубя; с правой стороны архангел с жезлом, имеющим форму лабара; с левой – царь и пророк Давид в одеждах византийского императора и диадеме. Здесь, следовательно, изображено пророчество о благовещении и исполнение его; композиция эта, появившаяся впервые в *лицевых псалтирях*, с течением времени перешла и в другие памятники *Афонопандократорская псалтирь*: Богоматерь держит веретено; возле

нее рабочая корзинка. Давид изрекает пророчество, смысл которого объяснен в надписи: «τοὺτ' ἐστὶν τοῦ ἀγγέλου τὴν φωνὴν ἀκούσεις». Для яснейшего выражения мысли, заключающейся в словах пророчества «приклони ухо», архангел представлен шепчущим приветствие Богоматери на ухо: буквализм весьма обыкновенный в псалтирных иллюстрациях и имеющий свое основание в экзегетической литературе. В *греческой псалтири, принадлежащей университетской библиотеке в Афинах*, пророчественный элемент в изображении опущен: Богоматерь в испуге, сидит на троне с пряжей в руках; архангел подходит к ней. Напротив, в *барбериновой псалтири* удержана композиция афонопандократорской псалтири, но опущено рукоделье: Богоматерь в удивлении разводит руками. *Псалтирь О. Л. Д. П.*³⁰²: Богоматерь с рукодельем в руках стоит в палатах возле кафисмы; перед ней архангел с жестом и жезлом в левой руке, увенчанным крестом. Миниатюра изъясняет слова псалма «сидет, яко дождь на руно» (Пс. 71:6), а потому внизу изображен молящийся Гедеон и роса в виде лучей, падающая с неба на руно. Этот прообраз входит в композицию благовещения и на некоторых западных памятниках. Благовещение в псалтирях хлудовской XIII-XIV вв. (без рукоделья?)³⁰³, угличской (Пс. 71), Ипатьевской XV-XVI вв., другой ипатьевской 1591 г. (Пс. 44) и годуновских не представляет замечательных отличий и повторяет традиционные иконографические формы. *Слова Григория Богослова*: рукопись национальной библиотеки в Париже (№ 510)³⁰⁴. Изображение благовещения помещено перед вторым словом. Богоматерь в лиловых одеждах и таковом же головном покрове стоит на золотом, украшенном драгоценными камнями подножии; позади нее роскошный византийский трон, перед ней на особой подставке рабочая корзинка. В левой руке Богоматери два веретена, правая простерта по направлению к архангелу, который стоит перед ней в бледно-голубой тунике и сером иматии. Богоматерь спокойна, черты лица ее и жест выражают смиренную покорность воле Божией. В левой руке архангела жезл, правая простерта к Богоматери. Надпись над изображением: «χαίρετίσμός». Замечательной полнотой и разнообразием отличается изображение благовещения в миниатюрах слов *Иакова Коккиновафского*³⁰⁵. Ряд миниатюр, относящихся к пятому слову (εἰς τὸν εὐαγγέλιον τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου), передает все эпизоды из истории этого события применительно к тексту слова. В тексте говорится о посланничестве арх. Гавриила и изъясняется сущность данного Богом архангелу поручения. Архангел отправляется в Назарет и, не приняв еще видимой формы (ἔτι ἀσχημάτιστος), входит в дом Иосифа и созерцает происходящее здесь. Затем избирает благоприятное время и место, соответствующие величию предстоящего дела. Первое благовещение, по этому рассказу, должно было произойти вне дома. Разъясняя это, автор слова становится на психологическую точку зрения и замечает, что в доме

среди тишины неожиданно раздающийся голос или внезапный шум могут вызвать испуг; вне же дома, при множестве внешних впечатлений, подобная неожиданность не производит столь сильного страха. И действительно, автор, ссылаясь на историю (κατὰ τὴν ἱστορίαν), говорит, что первое благовещение последовало в то время, когда Богородица вышла из дома, чтобы почерпнуть воды. Когда она достигла источника (символ таинства, означающий воду бессмертия), архангел, все еще невидимый, начал свою речь. Устрашенная этим новым голосом, Богородица возвратилась домой и принялась за дело. Тогда архистратиг небесных сил, приняв образ человека, предстал перед ней и благовестил: «Радуйся благодатная, Господь с тобою». Не говоря об историческом значении этого памятника и о связи его с другими однородными памятниками, касающимися того же предмета, обратим внимание на относящиеся к истории благовещения иллюстрации. Миниатюрист изобразил здесь: посольство арх. Гавриила к Пресв. Деве (ватик. кодекс, л. 113 об.; париж. кодекс, л. 153 об.): на троне восседают три лица Пресв. Троицы в виде трех ангелов, в туниках и иматиях, различающихся по цвету, с красными свитками в руках; в таком виде, начиная с V-VI вв., изображалось явление Бога Аврааму под дубом маврийским. Изображение это вполне соответствует тому историческому моменту, к которому оно относится: посольство архангела совершилось еще до наступления Нового завета, и потому позднейшие русские иконописцы, заменяя в данном изображении ветхозаветную Троицу новозаветной, впадали в анахронизм. Арх. Гавриил, стоя перед Св. Троицей, простирает к среднему ангелу (Бог Отец) свои руки, как бы принимая соизволение на посольство. Ниже – арх. Гавриил летит вниз на землю. Следующая миниатюра представляет прибытие архангела в дом Богородицы и его наблюдения (ватик. кодекс, л. 116; париж. кодекс, л. 157): изображены палаты, в которых сидит Богородица с пряжей в руках; внизу с левой стороны служка мальчик выглядывает из-за драпировки; архангел влетает в раскрытое окно, Богородица не замечает его.



26. Миниатюры бесед Иакова. Из Ватиканского кодекса.

Далее (ватик. кодекс, л. 117 об.; париж. кодекс, л. 159 об.): гора и в ней бассейн (рис. 26); к нему приблизилась Богородица; она поставила один из своих сосудов на землю, а другой опустила в бассейн; сверху слетает архангел; Богородица оглянулась назад и при виде ангела испугалась. На

правой стороне картины Богоматерь возвращается с двумя сосудами в руках к своему дому, в котором на кафисме лежат – веретено, кудель и небольшой золотой сосуд. Как это изображение, так и предыдущие два миниатюрист не называет благовещением в собственном смысле: они выражают лишь события подготовительные. Собственно благовещение (ὁ χαίρετισμός) изображено особо (ватик., л. 118; париж., л. 160 об.): представлена палата, увенчанная куполом и крестом; Богоматерь сидит на кафисме с пряжей в руках; перед ней благовествующий архангел с жезлом. Изображение это повторено несколько раз (ватик. кодекс, л. 122, 124, 126; париж. кодекс, л. 165 об., 168 об. и 171 об.) для выражения мыслей о сомнении Богоматери и разрешении сомнений. Та же схема, с прибавлением ликующих ангелов (ватик., л. 127 об.; париж., 173 об.), выражает молитву Богоматери и покорность промыслу: «се раба Господня, буди мне по глаголу твоему». Последняя миниатюра (ватик. кодекс, л. 130 об.; париж. кодекс, л. 177 об.) выражает возвращение архангела на небо: Богоматерь сидит одна и смотрит во след удаляющегося архангела³⁰⁶, который летит к трону Божию (в париж. код. он имеет форму этимасии), окруженному дорносящими херувимами, Св. Троица опять в виде трех ангелов, стоящих возле трона.

Лицевые Минеи. В греческой минее московской синод. библи. № 185–183: обширные палаты; архангел в почтительно наклоненном положении, с благословляющей десницей и с жезлом в шуйце, приближается к Богоматери. Богоматерь изумлена; она стоит возле трона; в шуйце ее два веретена. В грузинской минее Давидгареджийской пустыни (л. 107) та же обстановка в виде каменных палат; Богоматерь смиренно стоит на золотом подножии возле трона; десница ее приложена к груди; в шуйце, по-видимому, веретено; архангел с благословляющей десницей и с жезлом в шуйце быстро подходит к Богоматери.

Лицевые акафисты. Греческий акафист московской синод. библи. (л. 2–6). Несколько моментов благовещения:

а) Богоматерь сидит на троне с веретеном и красной куделью в руках; она поворачивает голову назад к приближающемуся к ней архангелу; так выражены приветствия 1-го икоса;

б) вторая миниатюра выражает вопрос Богоматери о возможности зачатия (кондак 2-й): Богоматерь сидит, обратясь лицом к архангелу; в шуйце ее рукоделье, десница поднята вверх; голова склонена долу;

в) в третьей миниатюре Богоматерь с воздетыми руками: изумление при новых приветствиях архангела (икос 2-й);

г) Богоматерь стоит в палатах, с простертыми дланями; на нее сходят сверху три луча; в среднем луче круг, но изображения Св. Духа в нем нет: подробность эта выражает мысль кондака 3-го «сила Вышняго осени тогда к зачатию браконейскуую».

Акафист музея С.-Петербургской Духовной Академии: благовещение с рукодельем представлено два раза (л. 2 и об.) в одинаковой схеме: действие происходит в палатах; Богоматерь стоит возле кафисмы, с белыми нитками в левой руке; архангел в обычных формах. Главное различие этих двух изображений благовещения состоит в том, что в первом отступающая назад фигура Богоматери и простертая длань выражают испуг, во втором склоненная долу голова Богоматери выражает спокойное размышление по поводу приветствия архангела и покорность воле Божией. В греческом сборнике нац. библиот. XIV в. (№ 2243, л. 1 об.): Богоматерь сидит на троне с клубком пурпуровой шерсти в руках; перед ней архангел; между ними надпись: «χαίρε κεχαρισμένη κ. τ. λ. ἰδοὺ ἡ δουλὴ κ. τ. λ.»³⁰⁷.

Изображение благовещения с рукодельем очень рано перешло в храмовые росписи. Это видно прежде всего из похвального слова софиста Хориция епископу Маркиану (VI в.), где автор, описывая храм Св. Сергия, говорит: у обнятой внезапно смущением Богоматери при виде архангела едва не выпала из руки пурпурная пряжа; страх расслабил крепость перстов³⁰⁸. Памятников его в мозаиках XI–XII вв. и особенно в стенописях XVI–XVII вв. очень много; обычным местом этого изображения служат западные фасы восточных столпов, отделяющих алтарь от средней части храма; но иногда оно занимает и другие места – на триумфальной арке, на стенах и своде. Мозаика на алтарных столпах Афонской пещерной собора XI в.³⁰⁹: Богоматерь в голубом одеянии стоит возле трона, правая длань простерта, в шуйце веретено; на ногах красная обувь; архангел в движении, с жезлом в руке; на нем серый с голубым отливом иматий; надпись: »ἀρχ. Γαβριήλ. Χαίρε κεχαρισμένη, ὁ Κσ. μετὰ σοῦ«. Там же другое мозаическое изображение на двух столпах при входе из паперти во внутренний нартекс: с правой стороны Богоматерь в лиловом паллиуме, с простертой правой дланью, как у мучениц, с двумя веретенами в шуйце; над Богоматерью надпись: »ἰδοὺ ἡ δουλὴ Κυρίου«. Архангел в лиловых одеждах, с жезлом в шуйце и с простертой к Богоматери правой дланью; надпись: »χαίρε κ. τ. λ.». Нижние части композиции повреждены, но заметны еще следы ромбоидального подножия. Мозаика на алтарных столпах Киево-Софийского собора XI в.³¹⁰: на одном столпе (СВ), по обычаю, архангел, на другом (ЮВ) Богоматерь. Архангел в сером хитоне с поручами и белом иматии, в сандалиях, с тороками в волосах; правая рука благословляющая, в левой – жезл; возле головы надпись: «ὁ ἀρχ. Γαβριήλ. χαίρε κ. τ. λ.». Богоматерь стоит на подножии, в светло-синем хитоне с золотыми поручами и такого же цвета пенуле; в золотом нимбе и красных сапожках; в шуйце ее багряная кудель, в деснице нитка с веретеном; надпись: «Μρ. Θῷ. ἰδοὺ ἡ δουλὴ κ. τ. λ.». Мозаика на триумфальной арке палатинской капеллы в Палермо XII в.³¹¹: Богоматерь с рукодельем в руках стоит по одну сторону арки, архангел – по другую; вверху – небо, откуда выдается благословляющая десница Божия; от десницы исходят по

направлению к Богоматери лучи и в них Св. Дух. *Мозаика северо-восточного паруса свода в монастыре Дафни близ Афин*³¹²: Богоматерь в темно-синих одеждах, с платочком за поясом, с веретеном в шуйце; архангел в синей тунике и светлом иматии.

К числу византийских мозаических изображений следует отнести еще мозаики собора в Монреале³¹³ и флорентийского ваптистерия³¹⁴: первая сходна с палатинской, вторая передает простую византийскую схему благовещения. О мозаическом благовещении на алтарных столпах иерусалимского храма Воскресения упоминает игумен Даниил (XII в.)³¹⁵. Следы изображений благовещения сохранились в древнейших фресках XII-XIV вв. – церквей новгородских Св. Николая на Липне и Успенской в Волокове, но о формах изображения по этим поврежденным и реставрированным памятникам судить невозможно; полагать нужно, впрочем, что они были те же самые, какие обычно повторялись и в мозаиках. *Стенописи XVI в.: в Афонокутлумушском соборе* благовещение возле триумфальной арки: по левую сторону архангел, по правую – Богоматерь; она сидит с веретеном в руке; возле нее внизу сидит служанка с распущенными волосами, с прялкой; еще ниже Аарон с расцветшим жезлом и свитком («ἐγὼ δὲ ῥάβδον βλαστήσασα Παρθένε») и Моисей со свитком («ἐγὼ βάτον καίονμένην ἰδὼν σέ κόρη»). В *Афонопротатском соборе* перед архангелом стоит неизвестный пророк со свитком; перед Богоматерью – прор. Даниил. Оба пророка, как представители Ветхого завета, проникающие лишь пророчесственным взором в новозаветную тайну, отделены от главной сцены особыми преградами. В соответствии с ними внизу поставлены два апостола, как провозвестники Нового завета. В стенописях *Афонолаврского собора и афинской церкви Св. Андрея* на Ὁδὸς Φιλοθέης (триумф. арка) простое изображение с рукодельем. На алтарных столпах *Афонодохуарского собора* добавлены пророки Давид и Исаия; в *афоноксенофской трапезе* – служанка с прялкой. В апсиде *афонолаврской трапезы* благовещение в трех моментах: а) Богоматерь спокойно сидит с рукодельем в руках; б) встает и, удивленная приветствием архангела, простирает руки; в) с покорностью склоняет голову. От XVII-XVIII вв. сохранились стенописные изображения в *Афонохиландарском соборе* (с пророками Давидом и Соломоном; в руках Богоматери вязальный крючок), в *афонолаврском параклисе Вратарницы* (возле Богоматери служанка с прялкой), в *Афонокаракальском соборе* (с пророками Давидом и Исаией со свитками: «ἄκουσον θύγατερ...». "ἰδοὺ ἡ παρθένος..."). Из русских памятников укажем на стенописи ростовской церкви Спаса на Сенях и церквей ярославских Иоанна Предтечи в Коровниках (на своде), Ильинской и др.³¹⁶ В северо-восточной части свода *Ильинской церкви* благовещение имеет сложные формы: вверху в облаках на троне представлен Бог Отец; Он посылает стоящего перед ним арх. Гавриила к Пресв. Деве; ниже архангел с

жезлом и державой в руках стоит возле дверей, ведущих в храмину Богоматери и размышляет о предстоящем деле; наконец, он стоит перед Богоматерью и благовествует о рождении от нее Мессии. Сверху на голову Богоматери сходит Св. Дух. В Иоанно-Предтеченском изображении (рис. 27) второй из упомянутых моментов благовещения опущен; храмина Богоматери представлена в виде роскошных палат с признаками стиля возрождения западноевропейского искусства; в далекой перспективе видна маленькая фигура Иосифа, занимающегося плотницкой работой.

27. Благовещение Пресв. Богородицы в стенописях церкви Иоанна Предтечи.

С появлением в восточных храмах высоких иконостасов благовещение Пресв. Богородицы перенесено было с алтарных столпов на *царские врата*, причем удержалось прежнее разделение композиции на две части. Таковы царские врата в Афонопротатском соборе. На вратах Афонолаврского собора 1631 г.: Богоматерь сидит с веретеном в руке; возле нее служанка с прялкой: и Богоматерь, и служанка в испуге от неожиданного приветствия архангела; при изображении два пророка со свитками – Давид (αὐτὴ ἡ πύλη τοῦ Κυρίου κ. т. λ.) и Соломон (πολλαὶ θυγατέρες ἐποίησαν δύναμιν...). На вратах 1686 г. в церкви Св. Архангелов в Зографе с благовещением соединены пророки Давид (ἄκουσον θύγατερ καὶ ἴδε καὶ κλῖνον τὸ οὖς σοῦ...) и Исаия (ἰδοὺ ἡ παρθένος ἐν γαστρὶ ἔξει καὶ τέξεται υἱόν...); то же в афонолаврском параклисе Св. Афанасия. На вратах Афоноиверского собора Богоматерь стоит, смиренно склонив голову, с веретеном в руке; перед ней сосуд с цветами, как в некоторых западных композициях благовещения; позади нее служанка с сильно развитой грудью и открытой головой, прядет. Назовем еще подобные врата XVI-XVII вв. в одной из келий Кареи³¹⁷ и в музее Академии художеств № 60 (на голову Богоматери сходит Св. Дух). На русских вратах благовещение изображалось без пророчеств; образцы: в собрании древностей при С.-Петербургской Духовной Академии, в Академии художеств № 29, 30, 32 и 33; в трех верхних приделах московского Благовещенского собора, в коллекциях гг. Постникова (№ 912–913, 919, 924, 940–941) и Большакова (№ 110)³¹⁸. Помимо царских врат, благовещение изображалось на некоторых *церковных дверях*, каковы двери новгородские в александровской слободе XIV в.³¹⁹, двери московских соборов Успенского³²⁰ и Благовещенского и две двери костромского Ипатьевского монастыря. Последние из них устроены в конце XVI в. иждивением Д.И. Годунова. На одних к благовещению присоединены прор. Исаия, которому принадлежит пророчество о зачатии и рождении Еммануила от девы, Иезекииль, изрекший пророчество о затворенных вратах, лестница Иакова, купина Моисея и языческие философы с надписями, указывающими на рождение Спасителя мира; на других – Аарон с прозябшим жезлом, Даниил, Валаам и сивиллы с их пророчествами³²¹.

Иконы. На греческой иконе XV в. в церковно-археологическом музее при Киевской Духовной Академии № 28 возле Богоматери внизу служанка с прялкой³²². На русской иконе того же века в новгородской церкви Бориса и Глеба между Богоматерью, стоящей с веретеном в руке, и архангелом находится Феодор Стратилат, внесенный сюда по желанию заказчика иконы. На иконе XVII в. в алтаре Афоноватопедского собора присоединены изображения Св. Духа, сходящего на главу Богоматери³²³, и Бога Отца в образе старца, от которого послан Св. Дух. На греческой иконе из собрания Хлудова в Никольской единоверческой церкви в Москве: Богоматерь стоит с веретеном; архангел с жезлом по обычаю; в стороне за колонной стоит молодая служанка с открытой головой. Русских икон с изображением благовещения с рукодельем от XVII-XVIII вв. дошло до нас множество: их можно встретить не только в музеях церковных древностей русских и иностранных (каппониановы иконы в Ватикане), но и во многих русских храмах и в частных коллекциях. По большей части они повторяют простую иконописную схему, допуская, впрочем, очень часто изображение Св. Духа и иногда даже – служанки с прялкой (икона Николонадеинской церкви в Ярославле). Такой же простотой отличаются изображения в русской и греческой резьбе³²⁴ (костяная пластина на кресте XVI в. в ярославском Спасопреображенском монастыре; резной крест в церкви С.-Петербургского коммерческого училища: есть служанка Богоматери), в шитье и произведениях металлических. Перечисление их не представляется возможным и необходимым.

В заключение обзора памятников нельзя не обратить внимания на *иконописные подлинники*, в которых должна заключаться нормальная композиция сюжета, по крайней мере для того времени, к которому они относятся. Верный своему назначению – предлагать типические иконописные переводы, сийский лицевой подлинник дает в контурах перевод благовещения с рукодельем (л. 77), а вместе с ним ставит и другие переводы. С этой стороны он гораздо выше подлинника строгановского, в котором, по-видимому, по недосмотру опущен характерный признак композиции – рукоделье. Греческий теоретический подлинник указывает один перевод с рукодельем: палаты; Св. Дева стоит перед кафисмой (σκαμνίον), наклонив голову; в левой руке ее веретено с шелком, правая простерта к архангелу. Перед ней арх. Гавриил³²⁵ со свитком в шуйце и с благословляющей десницей. Над палатами небо. Св. Дух в лучах сходит на главу Богоматери³²⁶. Русский подлинник XVI в. не описывает благовещения как сюжета общеизвестного, ограничиваясь единственным техническим замечанием: «на архангеле риза, багор, дичь» (подл. СПб Дух. Акад.)³²⁷; подлинники XVII-XVIII вв. иногда также опускают его на том основании, что «про сей великий праздник все православные христиане знают» (подл. публ. библ. № О. XIII, 2), иногда же отмечают один

или все важнейшие переводы, даже с вариантами: архангел перед палатами; перед ним Богоматерь сидит или стоит; вверху Саваоф, от Которого исходит к Богоматери Св. Дух. Иногда пишут Богородицу на колодце; к ней летит ангел; она оглянулась. В правой руке Богоматери шелк, в левой – веретено; между палатами – город. Архангел со скипетром (там же, О. XIII, 3; О. XIII, 6.; 1927); в иных два перевода – на колодце и с книгой (Ф. XIII, 19, ср. 1929; СПб. Дух. Акад. № 116; подл. сводн. ред., стр. 301), или с рукодельем и на колодце (№ 1931. Общ. любит. древн. письм., № 162), или со свитками в руках архангела, Богоматери и Бога Отца, как в западных памятниках (подл. Общ. любит. древн. письм. XVII в.).

Благовещение Пресв. Богородицы, как видно из указанных памятников, изображалось очень часто и в стенописях, и на царских вратах, на иконах, в миниатюрах рукописей, в скульптуре и шитье. Характерную черту его изображения в памятниках рассмотренных составляет рукоделье в руках Богоматери: это такая черта, которая дает ключ к определению его литературных источников и которой наши иконописные подлинники характеризуют цельную иконографическую композицию или иконописный перевод, занимающий господствующее положение среди других переводов от V до XVII вв.³²⁸ Несмотря на множество мелких отличий в этой композиции на разных памятниках, возможно подметить ее основные черты. Главное лицо – Богоматерь является всегда в идеальной обстановке: она одета в изящные одежды, сидит или стоит в роскошных палатах, снабженных седалищем с золотым подножием. Ее лицо и вообще вся поза выражает покорность воле Божией, или удивление, изредка испуг. Благовествующий архангел имеет вид юноши с жезлом в левой руке с благословляющей десницей, с крыльями и нимбом, которые, впрочем, нередко опускаются, особенно в памятниках скульптуры. Это архангел Гавриил, как означено в надписях при некоторых изображениях: тому же архангелу Гавриилу усваивается миссия благовещения и в Евангелии (ср. Дан. 9:21), и в памятниках древней письменности, например, у Андрея Критского³²⁹, и в службе месячной Минеи на 24 и 25 Марта³³⁰, в акафисте Пресв. Богородице, в Четь-Минях св. Димитрия Ростовского. Древний пролог говорит, что «Гавриил един от великих князей небесных вой искони посылаем был Богом на землю; он принес Адаму в рай заповедь не вкушать от древа познания добра и зла; он возвестил неплодное рождение Предтечи, научил Сифа книжной премудрости и благовествовал Марии»³³¹. В руке его жезл – символ небесного посланничества, или, как изъясняют некоторые, атрибут путника³³². Персты правой руки его сложены наподобие священнического благословляющего перстосложения. Он говорит и Богоматерь слушает его благовестие. В некоторых памятниках заметно стремление художников выразить мысль о зачатии через восприятие архангельского благовестия: Богоматерь прислушивается с особенным вниманием, а архангел как будто шепчет ей на ухо

(афонопандокр. псалт.). «Приклонить ухо» на языке евреев означало то же, что выслушать с вниманием и изъявить согласие. Пророчество Давида «слыши дщи и виждь и приклони ухо твое»³³³, относимое к благовещению, вызвало применение этого способа выражения к зачатию Богоматери и в христианской литературе. Автор слов о благовещении, приписываемых Григорию Неокесарийскому, пишет, что Св. Дух вошел в непорочный храм Богоматери через слышание³³⁴; тот же автор в другой своей речи приводит данное Богом архангелу-благовестнику наставление о том, как он должен благовествовать Марии: «ты скажи во уши этого живого кивота и приготовь мне входы слуха... Бог имеет войти в Марию через слышание»³³⁵. Феодот Анкирский писал, что Мария зачала живого Бога через слышание³³⁶. Прокл, изъясняя непорочное зачатие и рождение, говорит, что Еммануил также вышел из чрева Богоматери, как вошел через слышание³³⁷. Ефрем Сирин, сопоставляя падение с искуплением, замечает, что первое последовало через слух Евы, второе – через слух Марии³³⁸. Иаков Кокиновафский в слове на благовещение и церковные песнописцы³³⁹ пользуются неоднократно тем же способом выражения. Два из древнейших изображений благовещения, в мозаиках Марии Великой и в псалтири Лобкова, имеют среди других подробностей изображение Св. Духа, сходящего на главу Богоматери; но это примеры исключительные в ряду древнейших памятников. Сперва в памятниках византийских появляются лучи, исходящие с неба, не ранее XI в. (Слова Иакова³⁴⁰, афоноватопед. Евангелие); лучи эти выражают мысль Евангелия о наитии Св. Духа; а потом в лучах появляется и Св. Дух в виде голубя (палат. капелла; Евангелие публ. библ. XV в.; икона Богоматери в церкви Св. Георгия в Гелати³⁴¹). В XVI и особенно в XVII в. подробность эта становится обычной. Вместе с тем появляется на небе, откуда исходят лучи, изображение Бога Отца в образе старца. Иногда лучи эти исходят из уст Бога Отца. Большой Московский Собор 1666–1667 гг. говорит, что на некоторых иконах луч этот, или дыхание Бога Отца, «идет во чрево Богоматери». Собор запрещает такие изображения, как неразумные вымыслы праздного воображения³⁴², т. е. запрещает изображать как Бога Отца, так и дыхание Его. Запрещение изображать Бога Отца выражено было Собором еще раз при рассмотрении изображения Св. Троицы и мотивировано тем, что Бога Отца никто никогда не видел. Что касается изображения Св. Духа в виде голубя, то Собор допустил его только в изображении крещения Иисуса Христа³⁴³. Говоря вообще, запрещение изображать Бога Отца в виде старца основано на соображениях теоретических. Византийская древность допускала его, как можно видеть, например, в миниатюрах лицевых Евангелий парижского (№ 74), гелатского и елисаветградского; но в связи с благовещением оно является, по нашим наблюдениям, не ранее XVI в. Изображение служанки Богоматери мы встретили в первый раз в памятнике XIII в. (парижск. Евангелие № 54); чаще она повторяется в XVI-XVII вв. Генезис

изображений с пророками³⁴⁴ лежит в псалтирных иллюстрациях и в словах Иакова Кокиновафского. Изображение благовествующего архангела в трех видах (посланничество, архангел в пути и благовещение) имеет свой корень в слове на благовещение Андрея Критского, потом переходит в искусство в тех же иллюстрированных словах Иакова, но становится обычным не ранее XVII в. Речь Андрея Критского дышит поэтическим одушевлением. «Иди, говорит Господь арх. Гавриилу, в город галилейский Назарет и скажи Деве то благовестие радости, которого лишилась Ева, и не смущай души ее. Гавриил полетел к Деве, достиг ее жилища (ἐπ' ἐσθῆ τῷ δωμάτων = domunculae instituit) и стал размышлять: с чего начать благовестие? мгновенно ли явиться в чертог или не вдруг..., постучать ли в дверь или прямо открыть дверь... После сих размышлений архангел предстал в доме Девы и стал благовествовать: радуйся небо, радуйся св. Девственная земля, из которой родится новый Адам, радуйся ковчег славы, клеща угля, украшение пророков и патриархов, которую Исаия наименовал пророчицею, плинфою, девою, местом селения, видением, славою, книгою запечатанною, Иезекииль вратами заключенными, Даниил горою великою, Аввакум горою приосененною; благословенна ты, умный рай, в котором живоносное древо спасения и сам насадитель едема Христос... Богоматерь размышляла: как будет это? Но архангел сказал: размысли, как процвел жезл, как камень источил воду, как огонь купины объял кустарник»³⁴⁵. Речь эта обилием образов превосходит все существующие изображения благовещения, каждое в отдельности, и прямо намечает те три момента в истории благовещения, какие встречаем в искусстве. Моменты эти, как мы уже видели выше, повторены в слове Иакова и его иллюстрациях³⁴⁶. Таковы основные формы и осложнения главной композиции благовещения.

Вторая композиция характеризуется присутствием источника или резервуара и на техническом языке наших старинных иконописцев называется «благовещением у источника или у кладезя»; название ее «предблаговещением» имеет также свой определенный смысл: оно указывает в ней лишь момент приготовительный к благовещению, но не само благовещение в строгом смысле слова. Древнейший пример такого изображения представляет *оклад Евангелия из слоновой кости в миланском соборе V-VI века* (рис. 28)³⁴⁷. Представлена скала, из которой вытекает струя воды, – мотив, разработанный древнехристианской скульптурой саркофагов и нередко повторяющийся здесь в изображении чуда изведения Моисеем воды в пустыне. Перед скалой стоит на коленях Богоматерь в виде молодой девицы, в богато украшенной тунике; в левой руке она держит кувшин (идрия), в который течет вода из упомянутого горного источника. Богоматерь обращает лицо назад к стоящему перед ней в обычной позе благовестника архангелу, с благословляющим жестом, в тунике. Та же самая композиция, те же фигуры и позы, с незначительными

отличиями в подробностях, повторяются на *вердунской таблетке* в собрании Солтыкова³⁴⁸.

28. Миланский оклад.

В *парижском Евангелии* № 74 (л. 105 об.³⁴⁹): ландшафт с пальмовыми и масличными деревьями; на правой стороне шаблонные палаты. В центре картины античный бассейн. Богоматерь в раззолоченных одеждах (голубая туника и темно-синяя верхняя одежда) и красных сапожках наклоняется к бассейну, чтобы зачерпнуть воды в золотую идрию. В этот момент слетает к ней с неба архангел. Богоматерь в испуге оборачивается назад. Та же самая схема и в *елисаветградском Евангелии*³⁵⁰.



29. Мозаика в церкви Св. Марка в Венеции.

В *мозаиках церкви Св. Марка в Венеции*³⁵¹ (рис. 29) XI в.: античный бассейн, возле которого стоит дерево. Богоматерь опускает в бассейн идрию и обращает лицо назад, откуда из-за палат, украшенных фронтонами, летит ангел с жезлом. Рядом – изображение суда над Богоматерью посредством воды обличения.



30. Фреска Киево-Софийского собора.

Фреска Киево-Софийского собора (рис. 30) XI в.³⁵²: горный ландшафт. Около бассейна цилиндрической формы стоит испуганная Богоматерь, придерживая сосуд, опускающийся в бассейн. Лицо ее обращено назад к погрудному изображению архангела, представленного с благословляющей десницей в стилизованном небе. Мозаики константинопольского монастыря «Хора» (Кахрие-Джами)³⁵³; античный бассейн возле роскошных палат; перед ним Богоматерь с сосудом в руке; сверху летит архангел с жезлом в руке. Лицевой акафист музея С.-Петербургской Духовной Академии (л. 1): Богоматерь в синей тунике и красной верхней одежде стоит возле бассейна и опускает в него сосуд; около нее две служанки, из которых одна с распущенными волосами; две амфоры стоят на мраморных уступах бассейна; Богоматерь и одна из служанок в сильном испуге; другая

служанка остается довольно спокойной и выражает едва заметное удивление простертой дланью левой руки; сверху летит архангел с жезлом. Встречается благовещение по этому переводу и в старинных стенописях, например, на западной стене Афонохиландарского собора (XVII-XVIII вв.), где оно введено в состав целого ряда других, относящихся к жизни Богородицы, изображений; и на иконах, в виде совершенно отдельного изображения благовещения, например, на иконе строгановского письма из собрания г. Постникова (№ 392), или в соединении с другими изображениями, как, например, на створах музея С.-Петербургской Духовной Академии (из св. Синода), и в миниатюрах рукописей, например, в сийском Евангелии (л. 841; см. рис. 31). Чаще можно видеть его на иконах в составе целого ряда изображений, относящихся к акафисту Пресв. Богородицы.



31. Миниатюра сийского Евангелия.

Иконы акафиста находятся и в музеях, и в церквях; например, в музее С.-Петербургской Духовной Академии, в Пятницкой церкви в Новгороде, в Грузинской церкви в Москве³⁵⁴. В них обычно повторяются две, три и даже четыре композиции благовещения. Основные формы их одинаковы в памятниках греческих и русских; но в последних античный бассейн иногда

заменяется простым деревянным срубом, копией русского колодца (иконы – пятницкая и Постникова), а на иконе С. Ушакова парящий над Богородицею архангел-благовестник держит в руке венец. Перевод благовещения на колодце обозначается и в некоторых русских иконописных подлинниках³⁵⁵.

Последовательность, с какой проходят разнообразные формы благовещения в памятниках православного искусства, не есть явление случайное. Случайность и личный произвол противоречат основным требованиям византийской и русской иконографии, опирающейся на объективные начала и выражающей в своих формах ту или другую сторону древнего предания. Приступая к изображению благовещения, первые христианские художники должны были прежде всего обратить внимание на Евангелие Луки и в нем искать основания для его художественного выражения. Евангелист Лука сообщает, что благовещение произошло в галилейском городе Назарете, где жила Пресв. Дева вместе со своим обручником Иосифом. Посланный для благовестия Св. Деве арх. Гавриил, вошедши к ней, сказал: «радуйся благодатная, Господь с тобой; благословенна ты между женами». Она же, увидев его, смутилась от слов его и размышляла, что бы это было за приветствие. Затем передается здесь беседа архангела с Богородицею, в которой говорится о зачатии от Св. Духа; оканчивается она словами Богородицы: «се раба Господня; да будет мне по слову твоему» (Лк. 1:26–38). Сущность события передана здесь с достаточной ясностью и полнотой; но внешняя обстановка его не объяснена: таков обычный прием подлинных Евангелий в передаче евангельских событий, в отличие от апокрифов, сиюминутно восполняющих краткие рассказы Евангелия подробными описаниями внешней обстановки событий. Из евангельского рассказа видно, что Богородица во время благовещения находилась в доме, куда и вошел (εἰσελθὼν) архангел, и что благовестие вызвало в ней смущение. Данные эти всегда принимались в соображение художниками, но они, сами по себе, были недостаточны для воспроизведения цельной картины благовещения. Художники V в. приняли в соображение и данные из иконографии предшествовавшего периода искусства: иконографические формы Богородицы и ангелов к V в. уже начинали слагаться, формы беседы, жесты и положения беседующих лиц намечены были также в искусстве древнейшем. Но, создавая при помощи всех этих данных изображение благовещения, художники вносят сюда новые мотивы, определяющие иконографические переводы благовещения с рукодельем и у источника. Откуда эти мотивы? Специалисты единогласно, хотя и не все с одинаковой решительностью, отвечают на этот вопрос ссылкой на древние апокрифы. Таково мнение Мартиньи³⁵⁶, Крауза³⁵⁷, Альвина Шульца³⁵⁸, гр. А.С. Уварова³⁵⁹, А.И. Кирпичникова³⁶⁰, Е.В. Барсова³⁶¹, Н.П. Кондакова³⁶². Гарруччи, изъясняя благовещение в мозаиках Марии Великой, видит здесь следы восточных влияний, так как

апокрифические сказания на Западе в то время еще не были распространены и, быть может, не были еще переведены на латинский язык³⁶³. Гах прямо указывает первоисточник этого изображения в протоевангелии Иакова³⁶⁴, а также и Ленер³⁶⁵; напротив, де Вааль утверждает, что художник руководился здесь Евангелием псевдо-Матфея³⁶⁶, Рого де Флери замечает вообще, что в христианской иконографии легенды и апокрифы встречаются на каждом шагу и что изъяснение памятников невозможно без помощи их³⁶⁷. Однако, несмотря на столь замечательное согласие авторов³⁶⁸, мнение это до сих пор остается неразъясненным. Оно основывается единственно на внешнем сближении рассматриваемых иконописных переводов с преданиями апокрифических Евангелий, притом и это сближение не проведено в литературе с достаточной полнотой и точностью; но действительно ли последние были *непосредственным* источником для первых; чем объяснить необычайную устойчивость этих иконографических переводов, тем ли, что апокрифы всегда пользовались уважением в среде художников, или чем-либо иным, на эти вопросы нет ответов.

Протоевангелие Иакова-младшего говорит, что когда иудейские священники вознамерились устроить завесу для иерусалимского храма, то выбрали для этой цели непорочных дев из племени Давидова; вместе с ними явилась и Мария, которой первосвященник и вручил **пурпур**, червленицу и другие материалы, необходимые для изготовления завесы. Мария после этого приступила к работе, к которой она, как видно из других источников, привыкла, еще живя в храме³⁶⁹. Однажды она, взявши водонос (κάλτην = hydria), пошла почерпнуть воды и услышала голос: «радуйся благодатная, Господь с тобой; благословенна ты в женах». Мария озирается, чтобы узнать, откуда этот голос. С трепетом возвратилась она домой, поставила водонос и, взявши пурпур, села на свое место (ἐπὶ τοῦ θρόνου) и стала прясть. И вот ангел Господень предстал перед ней и сказал: «не бойся, Мария; ты обрела благодать у Господа и зачнешь по слову Его». Слыша это, Мария размышляла в себе: «неужели я зачну от Господа Бога и рожду, как рождает всякая жена». Тогда ангел Господень сказал ей: «не так, о Мария; сила Вышнего осенит тебя, посему и рождаемое от тебя святое наречется сыном Вышнего; и назовешь Его Иисусом, потому что Он спасет народ Свой от грехов». И сказала Мария: «се раба Господня; да будет мне по слову твоему³⁷⁰». Евангелие о рождении Марии дополняет рассказ протоевангелия некоторыми подробностями, именно: комната, где находилась Богоматерь во время благовестия, наполнилась необычайным светом, а Мария, зная уже хорошо ангельские лица и привыкнув к ангельскому свету, не испугалась, но смутилась от слова ангела и т. д.³⁷¹ Евангелие псевдо-Матфея, подобно протоевангелию, говорит, что первое благовещение произошло у источника, где Богоматерь брала воду, а второе – в доме, на третий день после того;

Богоматерь обрабатывала пурпур и испугалась при виде юноши (ангела), блистающего неописанной красотой³⁷². Добавления эти отчасти совсем не имеют отражений в памятниках православного искусства (обильный свет), отчасти заключаются *implicite* в протоевангелии Иакова (испуг и смущение Богоматери). Попытка де Вааля сблизить благовещение в мозаиках Марии Великой с Евангелием псевдо-Матфея, а не протоевангелием, в котором будто бы недостает некоторых подробностей, необходимых для изъяснения этого изображения³⁷³, не может быть названа удачной: автор не указал ни одной из этих подробностей ни в названном памятнике, ни в перечисляемых им памятниках последующего времени и не доказал, что в V в. известно было на Западе Евангелие псевдо-Матфея в цельном виде и в латинском переводе. Во всяком случае, решение вопроса о литературных источниках изображений благовещения склоняется более в сторону протоевангелия, как памятника древнейшего. Но для этого необходимо знать: было ли известно протоевангелие в то время, когда появились первые примеры наших изображений; не могли ли почерпнуть художники свои сведения из иных источников, помимо протоевангелия, и если нет, то как примирить это приращение апокрифа к церковному искусству с теоретической строгостью ортодоксальных воззрений? Содержание протоевангелия известно было несомненно с IV в., как видно из замечаний Григория Нисского, Епифания и псевдо-Епифания, псевдо-Евстафия Антиохийского, Андрея Критского и мн. др.³⁷⁴ Тишендорф доказывает, что оно было известно Оригену, Клименту Александрийскому и даже Иустину Мученику. В самом содержании его заключаются признаки его древности. В протоевангелии те же догматические положения, около которых вращалась богословская мысль евионитов и назореев. Составитель протоевангелия доказывает, что Мария осталась девой и после рождения Иисуса Христа, что Иисус Христос не есть сын Иосифа, но Сын Божий: доказать это было важно именно в то время, когда среди евионитов, назореев, коринфян и маркионитов высказывалось мнение об Иисусе, как истинном сыне Иосифа и Марии, когда известный Трифон упрекал евангелистов в том, что они молодую женщину (*νεῖνις*) прор. Исаии превратили в деву (*παρθένος*), когда Цельс издевался над Иисусом, сравнивая евангельский рассказ о Его рождении с греческими баснями, когда многие полагали, что у Иисуса Христа были родные братья и проч.³⁷⁵ Верны или нет эти соображения, но для нас имеет цену лишь тот несомненный факт, что основа протоевангелия явилась ранее соответствующих изображений благовещения. Но известия о нем у древних авторов не отличаются такой определенностью, которая давала бы право смотреть на него как на единственный первоисточник, откуда почерпали свои сведения другие авторы. Лишь некоторые из этих последних говорят, что они узнали о том или другом событии жизни Иисуса Христа и Богоматери из истории Иакова, другие же указывают вообще на

предание (παράδοσις) как на источник этих сведений³⁷⁶. Ввиду этого позволительно предположить, что и само протоевангелие, в известной нам редакции, не есть *первоначальный* источник сообщенных в нем сведений. То, что изложил редактор протоевангелия, могло быть известно, независимо от его изложения, по устным преданиям Сирии, Палестины, Греции и Рима; отрывки подобных сказаний могли быть занесены и в древнейшую письменность. Сам редактор протоевангелия мог воспользоваться применительно к своей цели этим готовым разбросанным материалом. Из этих первоначальных преданий могли почерпнуть сведения Иустин Мученик и Климент Александрийский; они же, а не отредактированный кодекс протоевангелия, могли служить источником и для древнейших художников. Из всех памятников искусства первых десяти столетий лишь очень немногие носят на себе ясные следы непосредственного влияния апокрифов; сюда относится прежде всего кафедра Максимиана в Равенне, где наряду с благовещением поставлены изображения воды обличения и рождения Христова с повитухой, у которой отнялась рука. Так как о воде обличения и иссохшей руке повитухи сведения находятся в одних только апокрифах³⁷⁷, то генетическая связь *цельной группы* изображений с апокрифами в данном случае представляется вполне вероятной. В других памятниках вещественных связь эта не обнаруживается с такой ясностью. Наличный состав памятников письменности и искусства дает, таким образом, основания лишь для следующих выводов: 1) основная идея древнейших изображений благовещения стоит в связи с изначальными преданиями об этом событии, записанными в апокрифах; 2) *непосредственное* влияние апокрифов проявляется в общей массе памятников довольно слабо. Но если бы даже было признано, что древние авторы и художники шли прямо по стопам апокрифов, следует ли отсюда вывести заключение, что они прибегали заведомо к *еретическим* источникам и старались восполнить ими скудость религиозной мысли в господствующей церкви или же не умели отличить истины от вымысла еретической фантазии? Древнейшие авторы относились вообще снисходительно к этим источникам, и если в V в. мы видим уже следы неодобрительного отношения к ним у Иннокентия I³⁷⁸, Льва I³⁷⁹ и Геласия³⁸⁰, то здесь имеются в виду соблазнительные стороны апокрифов, а не простые невинные рассказы их; притом эти протесты раздаются на Западе, а не на Востоке. Да и на Западе в том же V столетии видим самый решительный пример иного отношения к этим преданиям. Около 430 г. благовещение с рукодельем введено было в мозаики Марии Великой, без сомнения, с согласия и одобрения Сикста III; произошло это всего через тридцать лет после осуждения апокрифов Иннокентием I. Необходимо думать, что предание о благовещении считали вероятным как сам Сикст, так и художники и народ, для назидания которого предназначалось изображение; и это тем более, что предание это

выступает здесь наружу в храме в эпоху несторианского движения, как одно из доказательств необходимости почитания Богоматери. Очевидно, что предание это принималось благосклонно, несмотря на его темное происхождение. И в самом деле, какой вред мог произойти от распространения древнего предания о внешней обстановке благовещения? Благовещение у источника и во время занятия рукодельем несколько не противоречит правильным представлениям о смирении Богоматери и необычайной простоте событий детства Иисуса Христа. Так именно смотрели на дело церковные писатели и песнотворцы Востока. В самой простоте событий они усматривали величие и, не вдаваясь в рассуждения о том, не появились ли рассказы об обстановке благовещения впервые в апокрифах с тенденциозной целью, и зная лишь общие черты этих преданий, не заключающие в себе ничего противного вере и здравому смыслу, в то же время назидательные, по своей трогательной простоте переносили их на страницы своих сочинений. Патриарх константинопольский Герман, излагая в слове на Благовещение Пресв. Богородицы обстоятельства события в форме диалогов, говорит, что Богоматерь на вопрос Иосифа о том, кто был у нее в его отсутствие, дала ответ: когда я взяла водонос (κάλπη), чтобы идти к источнику и почерпнуть воды для питья, вошел во уши мои глас (σωτηλῶς): «радуйся, благодатная, Господь с тобою»³⁸¹. Это – свободная передача древнего предания о благовещении у источника. Иаков Кокиновафский, сообщая предания о Богоматери и в том числе о благовещении, называет их божественными³⁸². Памятники древнерусской письменности, без всяких опасений и сомнений, передают эти предания. Русский путешественник XII в. игумен Даниил свидетельствует, что он видел пещеру, где жила Богоматерь и ткала червленицу и где последовало благовещение; видел он также и источник, при котором произошло первое благовещение: «и есть от града Назарета, яко дострелит добр стрелец до кладязя того святаго; у того бо кладязя первое бысть благовещение св. Богородице от архангела; пришедши бо ей по воду яко почерпе водоносы свои, и возгласи ей ангел невидимо рече: радуйся, обрадованная Мария, Господь с тобою. И обозрев же Мария сюду и сюду, яко не виде никого же, токмо тамо глас слышаше. И взявше водоносы свои, идяше дивящесь, в уме своем рекуще: что се будет; глас сей слышах и никого же не видех. И пришедши в Назарет в дом свой, постави водоносы свои, седе на преж реченном месте и нача скати кокин и тогда явися к ней ангел и благовести рождество Христово»³⁸³. О благовещении у источника говорят также макарьевские Четьи-Минеи³⁸⁴ и Маргарит духовный³⁸⁵. Наконец, как в Византии известны были списки протоевангелия Иакова³⁸⁶, так они были и в славянском переводе. Для образца приведем выдержку о благовещении из повести Иакова по рукописному сборнику Макариево-Унженского монастыря³⁸⁷ (№ 1080, XVII в.): «Бысть совет от иерей глаголющ: да сотворим катапетасма церкви

Господни; и рече иерей слугам: призовите девы нескверны 8-го колена Давидова; и идоша слуги и изыскавше седмь дев обретоша. И помяну иерей отроковицу Марию, яко бе от колена Давидова, и нескверна Богу и идоша слуги и приведоша ю во церковь Господню. И рече иерей: известитемися zde кто иматъ (νῆσει) от вас прясти злато нескверно³⁸⁸ и вис, и сурика, и вакинта, и кокин, истовую порфиру (καὶ τὴν βύσσον καὶ τὸ σπρίκον καὶ τὸ ὑακινθινόν καὶ τὸ κόκκινον καὶ τὴν ἀληθινὴν πορφύραν). И паде жребий Марии; и взявши Мария иде в дом свой. Во время же оно Захария умолча, и бысть Симеон (то же в гомилиях Иакова, а в протоев. Σαμουήλ) в него место, дѣндеже проглагола Захария. Мария же взявши кикин скаше. И взявши водонос изыде почерпсти воды, и се глас бысть к ней глаголя: радуйся обрадованная, Господь с тобою, благословенна ты в женах. И озресе одесную и ошуюю, откуда есть глас сей, и убоявшись иде в дом свой; и поставльши водонос, взявши порфиру седе на престоле своем и скаше. И се ангел Господень ста пред нею глаголя: не бойся Марие, обрела бо еси благодать перед Богом, и се зачнеши убо и родиши сын Его. Мария же слышавши помышляше в себе глаголющи: како ми се будет, идеже мужа не знаю, да еще аз зачну от Бога жива и рожду, яко и всяка жена рождает; и абие отвеща ангел Господень глагола к ней: не тако ти будет Марие, но сила Вышняго осенит тя... и рече Мариам: се раба Господня, буди мне по глаголу твоему» (л. 1–2). Широкое распространение этого предания в письменности свидетельствует о благосклонном отношении к нему со стороны представителей духовного просвещения. Этим и объясняется повсюдное распространение изображений благовещения «с рукодельем и у источника» по крайней мере до XVII в. включительно. Художники не выступали в данном случае из круга понятий и представлений, поддерживаемых и внушаемых им памятниками письменности. Изредка византийские и русские художники опускали рукоделье и источник и писали благовещение *по Евангелию Луки*. Таковы изображения³⁸⁹: в барбериновой Псалтири, в лаврентиевском Евангелии (л. 102), в акафисте московской синодальной библии (л. 4 об.), в стенописях Ватопедского собора, на царских вратах афонозографской церкви Благовещения Пресв. Богородицы, на иконе XIII-XIV вв. из села Чемоданова (Калужск. губ.), бывшей на выставке VIII археологического съезда, в псалтири О. Л. Д. П., в сийском подлиннике, в ипатьевских Евангелиях (№ 2 и печатное 1685 г.), на иконах – греческой в Академии художеств, русских – псковской Единоверческой церкви (1623 г.), новгородского Знаменского собора, в армянском Евангелии нац. библиот. (10 А) и др. Общая схема их та же, что и в переводе с рукодельем: палаты, Богоматерь сидящая или стоящая, иногда с простертой дланью, а в памятниках поздне-греческих иногда с пророчествами. Благовествующий архангел с жезлом и благословляющей десницей. Вообще, это изображение чаще повторяется на средневековых памятниках Запада, чем

византийских и русских, и иконописные подлинники не придают ему самостоятельного значения. Такое же значение по подлинникам имеет изображение благовещения с Младенцем, начертанным во чреве Богоматери. Основные черты его те же, что и в других переводах благовещения: Богоматерь с рукодельем или книгой, благовествующий архангел в обычном положении, палаты и Св. Дух, сходящий на Богоматерь; а в дополнение прибавляется Младенец во чреве Богоматери в очертаниях по большей части неясных или как выражается русский иконописный подлинник: «а Сын в персех у Пречистыя вообразися и мало знати, аки в стекле». Иногда изображен Младенец в виде бюста, иногда во весь рост и обнажен. Так как памятники такого изображения малоизвестны, кроме одного, указанного Ф.И. Буслаевым³⁹⁰, то мы перечислим сполна все известные нам.

32. Икона Благовещения с Младенцем во чреве Богоматери.

Иконы: в иконостасах Благовещенского³⁹¹ и Архангельского соборов в Москве, в Благовещенской церкви села Городищ близ Новгорода, устюжская икона Богоматери (в моск. Успенском соборе и копия в Устюге), местная икона в приделе Св. Алексея митрополита в Благовещенской церкви г. Борисоглебска (яросл. губ.), в ростовском (яросл.) соборе; шитые изображения – на воздухе Спасоприлуцкого монастыря XVI-XVII вв., на древнем митрополичьем клобуке с воскрылиями в ризнице ярославского Спасопреображенского монастыря³⁹² и на русской епитрахили XVI-XVII вв. в ризнице Афоноиверского монастыря; на иконах – в церковно-археологическом музее в Киеве (№ 142) и в московской коллекции Н.М. Постникова; в Псалтири Ипатьевского монастыря 1591 г., в ипатьевском лицевом Евангелии 1603 г., на южных дверях Ипатьевского собора XVI в. О том же изображении на некоторых иконах упоминает синодальный художник прошлого столетия А. Антропов в одном из своих донесений св. Синоду³⁹³. В этой подробности греческие и русские иконописцы хотели наглядно выразить мысль о действительном воплощении Иисуса Христа в момент благовещения. Хорошим комментарием к уразумению ее смысла может служить миниатюра академического акафиста (л. 3 об.): Богоматерь стоит прямо с воздетыми руками, без архангела; в недрах ее медальонное изображение Спасителя в неясных контурах; сверху сходит на нее Св. Дух. Иконографические формы здесь сходны с вышеприведенными примерами, а идея ясно выражена в словах 3-го кондака, к которому относится миниатюра: «сила Вышняго осени тогда к зачатию браконейскуую и благоплодная твоя ложесна, яко село сладкое, показавсем, хотящим жати спасение». Непорочное зачатие под осенением силы Вышнего – такова идея этого изображения. К этой же категории относится и так называемое изображение воплощения (как в миниатюре акафиста), нередко встречающееся и в миниатюрах, например, в Ипатьевской Псалтири 1591 г. (Пс. 30,66,84), и на иконах. Едва ли нужно

предполагать, что это изображение вызвано было какими-либо сомнениями в действительности воплощения, например, идеями докетизма, требовавшими наглядных опровержений. Это просто обычный прием нашей, да и не одной нашей, иконографии, употребляемый нередко для выражения действий, событий, совершающихся внутри чего-нибудь. К этому приему прибегали русские иконописцы, когда, желая представить совершающееся внутри храма богослужение, изображали церковь и в нее вставляли механически богослужебную церемонию, или, когда, изобразив рай в виде палат, помещали внутри их праведников, веселящихся за трапезой или почивающих на постелях. Составители русских подлинников в XVII в. чувствовали уже устарелость этого приема и старались стусевать изображение Младенца во чреве Богоматери, рекомендуя писать его как бы за стеклом, в очертаниях не очень резких.

В XVII в. все более и более укрепляется в русской иконописной практике новый перевод благовещения с *книгой*, он выражает уже особый взгляд на обстоятельства, при которых произошло благовещение. Зародыш этого взгляда встречается в памятниках византийской иконографии. Миниатюрист гомилий Иакова неоднократно изображает Богоматерь с книгой: когда она отправляется к священнику, чтобы вручить ему порфиру (ватик. рукоп., л. 137 и 139; париж., л. 187 и 189 об.) и когда отходит для свидания с Елизаветой (ватик., л. 144 об.; париж., 196 об.). Но ни этот миниатюрист, ни кто-либо другой из византийских и древнерусских художников не дают ни одного изображения благовещения с книгой. Перевод этот явился и окреп на Западе; первые примеры его на памятниках XI-XII вв. Отсюда он перешел в Грецию и Россию. В памятниках греческих и русских его встречаем мы не ранее XVI-XVII вв. Сюда относятся: благовещение в южной апсиде Афоноатопедского собора, на предалтарных столпах афонозографского параклиса Успения Богоматери, где Богоматерь представлена со свитком в руках, а перед ней раскрытая книга; архангел с лилией в руке, по примеру западных изображений, и пророки Давид и Даниил со свитками пророчеств. Иногда раскрытая книга заменяется свернутым свитком, указывающим также на предмет занятий Богоматери перед благовещением, как, например, во внутреннем притворе Ватопедского собора и в стенописях Афонофилофеевского монастыря. В стенописях Афоноиверского собора на предалтарных столпах Богоматерь представлена также со свитком, но в этом свитке написано: «ἰδοὺ ἡ δοῦλὴ κῆ κ. τ. λ.», что указывает не на занятия Богоматери, но на ее ответ архангелу, и потому изображение это не относится прямо к рассматриваемому переводу. Памятники русские, по-видимому, не восходят ранее XVII в. В археологической литературе находим, правда, немногие указания на памятники XVI в. с таким изображением: к XVI в. относят, например, царские врата в рождественском приделе новгородского Софийского собора³⁹⁴, также икону

в ростовском Борисоглебском монастыре³⁹⁵, где благовещение представлено с книгой. Но мнение об их изготовлении в XVI в. есть только одна догадка; памятников письменности, на которых возможно было бы основать этот перевод, от XVI в. также нет. Напротив, макарьевские Четь-Минеи говорят прямо о благовещении у источника, а не с книгой. Ввиду этого позволительно думать, что благовещение с книгой если не явилось, то по крайней мере распространилось у нас в XVII в. Перевод благовещения с книгой перенесен к нам с Запада, и его распространению более благоприятствовал XVII век, нежели XVI. Притом, если бы это произошло в XVI в., то русские иконописцы XVII в. успели бы уже вполне свыкнуться с новым переводом; а между тем даже сам Симон Ушаков, принципиально поддерживавший западные нововведения, обнаружил в данном случае колебание. На иконе Благовещения в церкви Грузинской Божией Матери в Москве³⁹⁶ он удержал еще старый перевод «с рукодельем», и, хотя дополнил его знакомым ему по гравюрам изображением книги на пюпитре перед Богоматерью, однако видоизменил западный мотив и тем устранил внутренний разлад в композиции: он написал в книге начало второго кондака акафиста: «видящи Святая себе в чистоте...». Если Ушаков, несмотря на свои симпатии к западным формам, не решался еще заменить древний перевод новым, то нужно думать, что последний в обычной иконописной практике того времени не был преобладающим. Примеры этого перевода слишком многочисленны и общеизвестны, и потому мы не указываем их³⁹⁷. Приведем лишь нормальное описание его по иконописному подлиннику критической редакции. «Архангел Гавриил пришед стоит пред храминою, помышляя чудеси: како повеленная ми от Бога совершити начну. Риза на нем киноварная багряная светлая, испод лазоревая; главою пониче долу умиленне. И вниде в палату стоит пред Пречистою светлым и веселым лицом, и благоприятною беседою рек к ней: радуйся обрадованная, Господь с Тобою. В руках имеет скипетр. Пречистая сидит, а пред нею лежит книга разгнутая, а в ней написано: се дева во чреве зачнет и родит сына и наречеши имя ему Еммануил. Верхняя риза багор тмяной, испод лазорь, одна полата вохра; а где Богородица сидит, палата празелень. Вверху на облацех Саваоф; от Него исходит Дух Св. над Богородицу» (акад. рукоп. № 116, л. 132. Подл. г. Филимонова, стр. 300–301). Первоначальный мотив этого иконографического перевода лежит в древнем предании, следы которого видны в Евангелии псевдо-Матфея. По этому преданию, Св. Дева Мария, пребывая в храме иерусалимском, проводила время в молитве, занятиях рукодельем и *поучении в законе Божиим*. Поведение малолетней Девы и ее блестящее лицо приводили всех в изумление. Занятия ее распределены были так: с утра до 3-го часа она стояла на молитве, от 3-го до 9-го ткала (*textrino se opere occuparet*), от 9-го опять становилась на молитву. Пищу получала от ангела. Ангелы

являлись и беседовали с ней. Не было ни одной девы усерднее ее в молитве, *опытнее в знании закона Божия*, смиреннее, искуснее в пении песней Давидовых. Молитву и знание закона выставляет особенно на вид составитель Евангелия псевдо-Матфея и потому прибавляет: *semper in oratione et perscrutatione legis insistebat*³⁹⁸. Предание это в его общем смысле подтверждалось и другими авторами³⁹⁹. Оно в свою очередь могло послужить точкой отправления для предания о том, что Богоматерь и перед явлением ей ангела-благовестника упражнялась в своем любимом занятии – чтении Св. Писания: великому событию благовещения должно соответствовать и настроение Богоматери в этот момент; такова логика предания. Идя далее по этой ассоциации, религиозные мыслители могли поставить другой вопрос: что именно из книг Св. Писания читала Богоматерь в это время? Ответ незатруднителен по соображениям теоретическим: Богоматерь должна была читать именно то, что относится к ее призванию быть матерью Еммануила; и вот является мнение, что Богоматерь читала книгу пророка Исаии и размышляла о таинственных словах пророка: «се дева во чреве примет и родит сына, и нарекут имя ему Еммануил». На это намекает отчасти неизвестный составитель греческого диалога, когда замечает, что Богоматерь, сообщая Иосифу о благовещении, сказала, будто она в то время держала в руках книгу закона (τὸ βιβλίον τοῦ νόμου) и удивлялась предсказаниям пророков (τά λόγια τῶν προφητῶν)⁴⁰⁰. Св. Димитрий Ростовский прямо говорит⁴⁰¹, что «архангел обрел Деву не вне дома, не среди житейских попечений, но в молитве, молчании и чтении книжном упражняющуюся, якоже и иконное благовещения изображение яве показывает, изображаючи пред нею положенную и к чтению разгбенную книжицу в известие ея в чтении и богомыслии непрестанного упражнения; и есть благочестивое богомысленных разумение, яко в то время, когда име прийти к ней благовестник, размышляла о словах Исаии: се дева во чреве примет...» Св. Димитрий знал старинные переводы благовещения «у источника и с рукодельем» и довольно прозрачно намекнул на них, говоря, что архангел обрел Деву не вне дома и не среди житейских попечений; но он предпочитает перевод с книгой, как более соответствующий характеру события благовещения.

Оригинальное изображение благовещения составлено было во второй половине XVII в. русским изографом Иоанном. Оно находится в сийском подлиннике и имеет подпись: «в лето 7175 месяца декабря в 6-й день состроися сия св. икона изографом Иоанном во славу Богу». Занесенное в иконописный подлинник, оно должно было, по-видимому, иметь некоторое распространение, но ни одной подобной копии мы доселе нигде не встречали. Богоматерь в царской короне, с Младенцем на груди, сидит в роскошных палатах. Под ногами ее дракон. Благовествующий архангел имеет обычные формы. В середине, между Богоматерью и архангелом,

изображена гора и внутри ее череп. Вверху над палатами Бог Отец и Св. Дух. Символизм изображения изъяснен в особых надписях на обороте перевода, приуроченных к отдельным частям изображения: «велие и преславное еже о нас Божие таинство; вместо древа смертнаго древо животное. О, богоизбранная Дево царице! ты сотри ногама своима главу древняго змия рождшимся от тебе Сыном Божиим Предвечным Младенцем; моли Его спасти мя от уз змия. О, окаянный и безумный человеце! зри и внимай брата твоего главу, а свою красоту; веждь бо, яко по мале будет и твоя такова». Изограф в этой картине сопоставляет падение с искуплением, начальным актом которого служит благовещение. Ева прельщена змием, Богоматерь попирает его своими ногами; Ева – раба греха, Богоматерь – царица, избавляющая людей от греха рожденным от нее Сыном; в первобытном раю – древо смерти, в воплощении Сына Божия – начало новой жизни. Дальнейшее развитие мысли о грехопадении и смерти человека является в образе черепа, который вместе с тем служит напоминанием о воздержании от греха. Череп – символ смерти заключен не в недрах горы, а в недрах Богоматери, «несекомой горы», источник жизни. Мысль изографа вращается в области понятий установившихся: поучительная литература и церковные песнопения служили для него хорошей почвой. В словах на Благовещение, помещавшихся в старинных прологах, равно как в слове Андрея Критского и в слове, приписываемом Григорию Неокесарийскому, сопоставляется падение с искуплением человека⁴⁰². То же, лишь с большей подробностью, видим в службах месячной Минеи на 24–26 Марта: здесь очень часто, по связи с событием благовещения, воспоминается прельщение Евы змием, обновление падшего Адама, омрачение змиина шатания, разрешение мира от древней клятвы, упразднение осуждения Евы, отгнание прелести⁴⁰³. В акафисте Богоматерь прославляется как «Адамово исправление, адово умерщвление, слез Евиных избавление». В тех же источниках Богоматерь называется «царицею, горою святою, мысленною, горою приосененною, предназначенною Аввакумом, горою, юже Даниил провиде духом, горою тучною⁴⁰⁴». Внешние формы, введенные в изображение, даны по частям в древних памятниках искусства – византийских, русских и западных. Гора с черепом повторялась часто в изображении распятия, также в лицевых синодиках, которые, как видно из надписи: «зри и внимай», были известны нашему изографу; Богоматерь в короне – на памятниках западных, архангел – в византийских, позднегреческих, русских и западных; дракон как символ искушителя и врага человеческого рода – в многочисленных византийских, позднегреческих и западных памятниках, особенно часто под изображением креста в памятниках афонских. В памятниках западных мы встретили две попытки выражения идеи падения и искупления в формах, напоминающих несколько картину нашего изографа: в одной французской

рукописи XV в. национальной библиотеки Богоматерь изображена в венце, составленном из звезд, попирающей главу дьявола⁴⁰⁵. На картине итальянской школы XIV в. в луврской картинной галерее № 487 Богоматерь сидит с Младенцем на троне; ангелы забавляют Иисуса Христа музыкой, а на земле лежит Ева с обвившимся вокруг ее ноги змеем с человеческой головой. Но ни эти картины, ни Библия бедных, где благовещение поставлено в связь с грехопадением, не могли служить образцами для нашего изографа. Композиция его иконы, внушенная идеями религиозной письменности и облегченная знакомством с бывшими в обращении иконографическими формами, составляет плод его личной изобретательности.

Рассмотренными памятниками исчерпывается совокупность важнейших иконографических форм и композиций благовещения. Основная схема его, разработанная в глубокой древности, оказала влияние на установку схем некоторых других изображений. Оскудение творческой силы в эпоху падения византийского искусства повлекло за собой шаблонное приложение готовых форм к выражению тех идей и фактов, для которых не существовало специальных древнейших форм. Так, по образцу благовещения составлено было явление ангела Захарии, первый пример которого в сирийском Евангелии Раввулы (л. 287). В ватиканском минологии художник Георгий, удержав схему благовещения, сообщил изображению явления ангела Захарии некоторые особенности: в середине картины – престол, украшенный золотым крестом; над престолом купольный киворий, увенчанный также крестом. По левую сторону ангел в фиолетовой тунике, с жезлом; по правую – Захария в нимбе, с седой бородой и седыми волосами, ниспадающими длинными локонами на плечи. Макушка головы его украшена небольшим прямоугольником, известным под названием «заповедей». На нем четыре одежды (красная, зеленая, коричневая и золотая); в правой руке его кадило, левая выражает удивление⁴⁰⁶. Знакомой схеме здесь сообщены подробности, взятые прямо с христианского храма. В Евангелии нац. библ. № 64 (л. 103) добавлен выход немого Захарии к изумленной толпе народа; в пантелеймоновском Евангелии № 2 (л. 243) Захария стоит внутри жертвенника, представленного в виде ящика с куполом. В минее Давидгареджийской пустыни явление ангела Захарии прямо названо «благовещением о Предтече» (εὐαγγελισμὸς τοῦ Προδρόμου): жертвенник с византийским киворием; возле него Захария в первосвященнических одеждах – колпачке, верхней одежде, застегнутой на груди, и нижней, украшенной золотыми каймами. Перед ним ангел с благословляющей десницей (л. 56). Подобный характер имеет тот же сюжет во фресках Киево-Софийского собора⁴⁰⁷, в Евангелии нац. библ. № suppl. 914 (л. 158), в минее нац. библ. № 1528 (л. 197), в коптском Евангелии нац. библ. (л. 135), в зальцбургском антифонарии, изданном Линдом⁴⁰⁸, в ипатьевских Евангелиях № 1 и № 2, в

некоторых стенописях (параклис Иоанна Предтечи в Афоноиверском монастыре), а в греческих и русских подлинниках – с прибавлением толпы народа⁴⁰⁹. Под влиянием того же изображения благовещения составлено явление ангела жене Маноя с вестью о рождении Сампсона, примеры которого в октатевхах ватиканском⁴¹⁰ и афоноватопедском XI-XII вв. № 515: ангел с простертой десницей стоит перед женой Маноя, которая с изумлением оборачивается к стоящему позади ее мужу (л. 435 об.).

Более широким разнообразием отличается изображение благовещения в *памятниках западных*. Древнейшие образцы его повторяют византийскую схему. Таково мозаическое изображение в римской церкви Нерее и Ахиллеса (795–816 гг.)⁴¹¹, где Богоматерь представлена стоящей на подножии возле возвышенной кафисмы, с *двумя веретенами* в левой руке и простертой правой дланью, как в изображениях мучениц; с крестом на челе (по рисунку Гарруччи); архангел в обычной позе, принятой в византийских изображениях. Тот же перевод с рукодельем на пизанских⁴¹² и беневентских⁴¹³ вратах XII в. с надписью над архангелом «ave Maria gratia plena»; на саркофаге в церкви Св. Трофима в Арле XII в.⁴¹⁴, в рукописи пизанского собора (Exultet)⁴¹⁵, в стенописях церкви Урбана в Риме XII в., где возле Богоматери, сидящей с веретеном, находится служанка⁴¹⁶; на новгородских, так называемых, корсунских вратах⁴¹⁷, на древней митре, принадлежащей г. Буржуа в Кельне⁴¹⁸ и др. Перевод этот удерживается на Западе не только в памятниках XIV в. (лат. Библия нац. библиот. 1378–1394 гг. № lat. 18, fol. 348, где благовещение напоминает памятники Византии: Богоматерь в синих одеждах и красных сапожках сидит на троне с веретеном в руке; перед ней стоит архангел с жезлом и жестом), но и в XV в., как, например, в рукописи нац. библиот. № 1167 (л. 31), где Богоматерь представлена с ткацким станком⁴¹⁹. Перевод благовещения *без рукоделья* – явление также нередкое в памятниках западных.

В латинском Евангелии нац. библиот. IX в. № 8850 Богоматерь с распростертыми руками сидит на византийском троне; архангел держит в левой руке жезл с крестом на верхнем конце его⁴²⁰. В Евангелии Оттона X в. в Ахенском соборе: Богоматерь, в разноцветном одеянии, простирает руки к архангелу, одетому в белую тунику и сероватую верхнюю одежду; тип архангела старческий⁴²¹; вся миниатюра напоминает византийские образцы худшего достоинства. Напротив, очень приятное впечатление производит миниатюра латинской рукописи нац. библиот. X в. № 9448 (graduale, fol. 1); ее простые и изящные формы отражают в себе красоту древнехристианского искусства. Несколько простых изображений в трирском кодексе Эгберта⁴²², в рукописной французской Библии Филиппа Смелого XV в. (нац. библиот. № fr. 167), одно в рукописи XII-XIII вв., изданной Бастаром⁴²³, где не только Богоматерь без рукоделья, но и архангел без жезла, и одно в эскизах Чимабуэ во флорентийской галерее Питти №

1 и 5⁴²⁴. В мозаическом изображении алтарной апсиды в храме Марии Великой ранее XIV в. находится уже вверху Бог, от которого исходит по направлению к Богородице Св. Дух в виде голубя⁴²⁵; в рукописи нац. библиот. № 9591 (л. 129) есть также Св. Дух, а благовествующий архангел стоит на коленях; на иконе христианского музея в Ватикане 1445 г. № II перед Богородицею ваза с цветами; архангел также с цветком в руке; вверху Св. Дух и десница Божия. Очень хорошо выполнено благовещение по этому переводу во фресках Анжелико да Фьезоле (XV в.) во флорентинской галерее Св. Марка: спокойна и величественна Богородица со сложенными на груди руками, прекрасна фигура архангела, склоняющегося перед Богородицею. Не позднее XI-XII вв. появляется в западной иконографии благовещение с книгой. Таковы – фреска в церкви S. Sepolcro в Барлетте⁴²⁶ и особенно мозаика в алтарной апсиде римской церкви Марии за Тибром: Богородица в золотой тунике и голубой верхней одежде сидит на троне в роскошных палатах; правая рука ее приложена к груди, в левой – закрытая книга; перед ней ваза с цветами. Архангел в голубой тунике и темно-лиловом имении; с разноцветными крыльями. Обе фигуры имеют византийский характер. Вверху небо, в котором видно бюстовое изображение Бога Отца в типе Иисуса Христа с темной бородой⁴²⁷; от Него в снопе лучей летит к Богородице Св. Дух. В дополнение к этому на алтарных столпах помещены пророки со свитками: Исаия (ecce virgo concipiet et pariet filium) и Иеремия (? Christus Dominus captus in peccatis nostris). В памятниках XIV и XV вв. перевод этот занимает господствующее положение: иногда является он в формах очень несложных, как, например, на запрестольном образе XIV в. в ватиканской библиотеке рукописей и на триптихе христианского музея в Ватикане 1400 г. В картине Анжелико да Фьезоле во флорентинской галерее Св. Марка архангел стоит на коленях перед Богородицею. На картине Бенвенуто Феррарского во флорентинской галерее Уффици № 1038 архангел в танцевальной позе, а Богородица на коленях с жеманностью поворачивает лицо в сторону. Леонардо да Винчи на своей картине благовещения (там же, № 1288) изобразил роскошный ландшафт и, по обычаю своего времени, поставил ангела на колени перед Богородицею (ср. там же картину Боттичелли № 1316). В мозаическом изображении благовещения Давида Хирландайо (XV в.) над входом в портик флорентинской церкви S. Maria Annunziata как Богородица, так и архангел – на коленях, и в середине между ними пюпитр с книгой. На картине Франча (XV в.) в латеранском музее Богородица, в роскошных одеждах, опирается на пюпитр, перед ней архангел с лилией в руке; вверху Бог Отец, сидящий на херувимах; а на левой стороне город с башнями и море с плывущими кораблями. Доменико Хирландайо (XV в.) во фресках Maria Novella во Флоренции представил Богородицу в виде светской женщины, с открытой головой, а архангела на коленях с ветвью. На бронзовых вратах флорентинского ватиканского Гиберти (XV в.)

Богоматерь в одной узкой тунике; но еще более странно то, что здесь Бог Отец выпускает Св. Духа в виде голубя из своих рук. Иногда Св. Дух идет к Богоматери по жердочке, которую держит Бог Отец⁴²⁸. На картине Нери ди Биччи (XV в.) во Флорентинской академии изящных искусств (№ 52) рядом с благовещением поставлено изгнание прародителей из рая (ср. его же картины там же, № 9, 20, 22 и 13; в луврской галерее № 273). На картине фламандской школы в луврской галерее № 595 обстановка благовещения напоминает католический храм⁴²⁹; Богоматерь с распущенными волосами, без нимба, с книгой; архангел в парчовой одежде вроде фелони. В рукописи нац. библ. № lat. 1176 благовещение в палатах готического стиля (л. 4 об.); Богоматерь с золотистыми распущенными волосами сидит перед пюпитром, на котором – книга. Едва началá она перевертывать лист книги, как является ангел с золотистыми кудрями без нимба, со свитком и жезлом. Вверху Бог Отец с державой в руке; от Него исходит в лучах Св. Дух; там же ангелы играют на музыкальных инструментах⁴³⁰. В рукописи нац. библ. № lat. 1355 Богоматерь с распущенными волосами стоит на коленях; архангел припадает на одно колено; вверху Бог Отец с державой. Сходно благовещение во французской рукописи там же, № 407: то же положение и распущенные волосы Богоматери, но перед ней две книги; архангел в церковных одеждах. Иногда здесь и Бог Отец является в папской тиаре, как в рукописи нац. библ. № 1167, л. 31, во французском печатном издании «Жизнь Иисуса Христа» 1501 г., л. XIV об. и на деревянном складне XVI в. в музее Ключи № 828. В некоторых миниатюрах благовещение представляется в нескольких моментах:

- 1) Бог Отец посылает стоящего перед Ним на коленях архангела благовествовать Пресв. Деве;
- 2) архангел на коленях перед Богоматерью;
- 3) архангел на коленях, Богоматерь также («се раба Господня»);
- 4) Бог Отец, окруженный херувимами, благословляет Богоматерь (рукоп. нац. библ. № ital. 115, л. 9–12; cf. № fr. 828, л. 147 об.).

Нередки также примеры тривиального трактования сюжета, когда, например, Богоматерь сидит на полу (рук. нац. библ. XIV-XV вв. № lat. 1166, л. 21 об.) даже поджав ноги, как на картине из школы Орканьи (XIV в.) во флорентийской галерее Уффици, или, когда в священный сюжет вводятся неуместные предметы, например, кошка, как на картине неизвестного художника в проходе между галереями Уффици и Питти (№ 160). Перечислить все особенности композиций в памятниках западных слишком трудно, да и нет в том необходимости. Отметим лишь памятники: в библиотеке Св. Марка во Флоренции градуале XV в. (B), антифонарий 1483 г.; XV в. (Q) и XVI в. (P); рукописи нац. библ. XV в. № lat. 1161, 1410 (л. 23) и 1417 (л. 1), эмалевый ящик XIII в. в музее Ключи (№ 4497); молитвенники императорской публичной библиотеки: Богоматерь обычно является здесь с книгой; архангел приветствует ее, почтительно становясь

на колени и держа лилию, или жезл и свиток, в котором написано: «ave Maria gratia plena»; вверху Бог Отец и Св. Дух, сходящий к Богородице; breviарий той же библиотеки – Q. v. 1, № 78: идея бессеменного зачатия выражена здесь в прообразах купины Моисея (куст, из которого выставляется голова в нимбе – Еммануил и рука) и руна Гедеона; возле благовещения прор. Исаия со свитком: «ессе virgo concipiet...». Некоторые из западных памятников и картин благовещения, писанных западными художниками, указаны Аженкуром⁴³¹, Соммераром⁴³², Рого де Флери, Г. Джемсон⁴³³, Генбо⁴³⁴, Вессели⁴³⁵ и Эклем⁴³⁶. Заслуживают внимания картины: Лоренценти Амброджио (XIV в.) и Аллори Александра во Флорентинской академии, Пезеллино Франческо (XV в.) и Паоло Веронезе в галерее Уффици № 25 и 579, картина неизвестного художника в латеранском музее, картины в Лувре – флорентинской школы № 492, Вазари № 437, Аньоло ди Гадди № 187 и Сассо Феррато № 361; картина Филиппа Липпи (XV в.) во флорентийской базилике Св. Лаврентия.

Широким замыслом и богатством внутреннего содержания отличаются изображения благовещения в *Библии бедных*. Богородица, по обычаю, стоит с книгой; перед ней архангел со свитком; вокруг расположены пророки со свитками: Иезекииль («сия врата заключенна будут», *Иез. 44:2*), Иеремия («созда Господь спасение в насаждение ново», *Иер. 31:22*), Исаия («се дева во чреве зачнет и родит сына», *Ис. 7:14*) и Давид («сидит яко дождь на руно», *Пс. 71:6*). В связи с этими пророчествами поставлены два прообраза: бюст Еммануила на дереве; вокруг корня дерева обвился змей. Объяснительная надпись говорит, что змей-искуситель, согласно божественному предопределению в книге Бытия, потерял свою силу с рождением Спасителя. По другую сторону Гедеон в воинских доспехах, руно которого, орошенное Богом, было прообразом непорочного зачатия Богородицы от Св. Духа⁴³⁷. В иных изданиях Библии бедных были допускаемы в рисунках некоторые изменения: надписи прилагались латинские, а не немецкие, вместо Еммануила – искушение Евы. Особенно заметное отличие мы встретили в двух кодексах нац. библ. № 1 и 5: позади Св. Духа, летящего к Богородице, летит обнаженный Младенец Иисус с крестом в руках. Подробность эта вводится с целью наглядного выражения мысли о непорочном зачатии. Она повторена также в латинских рукописях нац. библ. № lat. 1162 и № 9471, л. 212, в латинских молитвенниках библиотеки С.-Петербургской Духовной Академии и императорской публ. библ. О. v. I. № 3, в рукописи *Pelerinage de I. Chr.* (ibid.). Дидрон указывает еще на икону XVI в. в Эксе (Прованс). Ферд. де Руазен сообщил Дидрону, что подобное же изображение скульптурное есть в Оппенгейме (на Рейне): из уст Бога Отца исходит дыхание в виде лучей и достигает Богородицы; в лучах – Св. Дух в виде голубя, а за ним Младенец Иисус с крестом на плече⁴³⁸. Два примера указаны Ф.И. Буслаевым⁴³⁹ и еп. Порфирием⁴⁴⁰, два – Вессели⁴⁴¹ и два – А. Шульце⁴⁴². Нам доводилось видеть подобные

тисненные изображения на старинных западных переплетах. Не можем утверждать, было ли это изображение придумано еретиками для доказательства тенденциозной мысли, будто Дева Мария не зачала Спасителя в своем чреве, но получила Его в виде Младенца с неба в момент благовещения⁴⁴³; знаем лишь то, что оно принято было и западной церковью: только этим благосклонным отношением к нему со стороны папства и возможно объяснить его появление во фресках Петра Каваллини в римской церкви Марии за Тибром⁴⁴⁴. Еретическим называет его Молан⁴⁴⁵; но его отзыв не включает в себе прямого указания на тенденциозное происхождение этого изображения от тех или других еретиков и служит лишь выражением его субъективного взгляда на внутренний характер изображения.

Легендарный характер имеет западный перевод благовещения в виде охоты за единорогом. Древнейший пример его, по мнению Пипера, находится в одном антифонарию XII в., где в заглавной букве А среди ветхозаветных прообразов бессеменного зачатия помещен единорог, прибегающий под защиту Богоматери; перед Богоматерью коленопреклоненный архангел с трубой, из которой вылетают слова: «радуйся благодатная, Господь с тобой». Подобные изображения нередки как в миниатюре, так и в скульптуре, стенописях, живописи на полотне и в шитье. Вот простая картина во дворце герцога веймарского, изданная Пипером (рис. 33). Богоматерь с распущенными волосами, в нимбе, сидит на земле; на голову ее опускается Св. Дух; развернутый свиток возле головы Богоматери не имеет никакой надписи; Богоматерь ласкает приблизившегося к ней единорога; позади единорога коленопреклоненный архангел с жезлом и трубой, из которой вылетает свиток с надписью: «ave gratia plena, Dominus tecum»; правой рукой архангел придерживает на привязи четырех собак, в зубах которых свитки с надписями: «justitia, misericordia, pax, veritas»⁴⁴⁶.



33. Благовещение Пресв. Богородицы. Из герцогской публ. библ. в Веймаре.

Одно из самых замечательных по замыслу и красоте изображений этого рода находилось в церкви Мартина в Оберландштейне; изображение, вышитое в XVI в. и реставрированное в 1627 г.⁴⁴⁷ Роскошный вертоград, обнесенный каменной стеной, наполнен зеленью, цветами и деревьями с сидящими на них птицами. На левой стороне вертограда Богоматерь и возле нее спокойно лежащий единорог; на правой – архангел с трубой, из которой выходит свиток с надписью: «ave gratia plena Dominus tecum». В левой руке архангел держит на привязи четырех собак, возле которых лежат свитки с надписями: «justitia, misericordia, veritas, pax». Позади вертограда расположены: сосуд с манной (manna de coelo. Исх. 16:33), руно Гедеона (vellus Hedeonis. Суд. 6:40), врата, затворенные в виде крепостных ворот с двумя башнями (porta vestibuli, Иез. 44:2), жезл Ааронов в виде расцветшего дерева, среди других 11 жезлов, стоящих рядом с ним на жертвеннике; на жезле Аарона Св. Дух в виде голубя (virga Aaron. Чис. 17:5); источник, запечатленный в виде античного бассейна (fons signatus. Песн. 4:12) и купина Моисея в виде зеленеющего куста, в котором погрудное изображение Бога Отца; перед ним на коленях Моисей с двумя

рогами на голове (*rubus igneus*. Исх. 3:2). На стене вертограда надпись: «hortus conclusus Sa (sancta)⁴⁴⁸ Dei genetrix ora pro nobis». Прообразы, которыми обставлено здесь благовещение, находят свое приложение и в Библии бедных, и в некоторых других памятниках западной миниатюры, например в бревиариях Гримани⁴⁴⁹ и императорской публ. библ. XV в., также в некоторых виньетках XVI в.⁴⁵⁰ Руно Гедеоново, врата, купина, жезл – суть прообразы непорочного зачатия Богоматери; стамна золотая и источник указывают на значение Богоматери в деле искупления; но какой смысл имеет единорог и собаки, которые, собственно, и сообщают этому переводу благовещения своеобразный характер? Хотя образ *охоты* встречается уже в Ветхом и Новом заветах в разных применениях (Иер. 16:16; 1Петр. 5:8) и, между прочим, для обозначения спасения людей или введения их в Царство Небесное (Иез. 47:9–10; Мф. 4:19; Мк. 1:17; Лк. 5:10), тем не менее ни в памятниках древнейшей письменности, ни в древнехристианском искусстве не дано оснований для этой формы благовещения; она изобретена в средние века, когда явления природы и мирового порядка сближены были с планом божественного домостроительства, наука вошла в связь с баснями зоологии, открывая в них высшее значение под руководством слабых намеков на них в Писании или экзегетической литературе; когда вошли в моду физиологи и бестиарии. Физиологи восходят своими корнями к отдаленной дохристианской древности; они известны были писателям древнехристианского периода и дошли до нас на греческом⁴⁵¹, латинском⁴⁵², славянском и других языках⁴⁵³. В физиологах рассказывается, что единорог – небольшое, но чрезвычайно быстрое животное, об одном роге; охотник не может изловить его; но когда единорог увидит непорочную деву, то подходит к ней и спокойно ложится в недрах ее. Этим свойством единорога пользуются охотники⁴⁵⁴. Действительное существование его подтверждает Козьма Индикоплов: он говорит, что видел в Эфиопии четыре статуи единорога: «глаголют же о нем, яко страшен есть и непобедим; в розе имат всю крепость»⁴⁵⁵. Бернард Брейденбахский, в конце средних веков, писал, что он встретил единорога на пути к Синаю⁴⁵⁶. Свойства единорога послужили поводом к введению его в круг христианских символов, выражающих мысль о бессеменном зачатии Иисуса Христа от Девы Марии. Как неуловимый единорог по своей природе повинуетя деве, так и Иисус Христос, неудержимый ангелами, по воле Своего Отца вселяется в Деву, и «Слово плоть бысть»; такова аналогия, проводимая физиологами⁴⁵⁷. Идея эта приурочена была художниками прямо к событию благовещения, которое, сообразно течению мыслей физиолога, получило вид охоты: дева – Богоматерь; единорог – Иисус Христос, охотник – архангел. Но откуда взялись четыре добродетели, олицетворенные в образе собак? По изъяснению Шнейдера, в этих добродетелях выражены мотивы и плоды искупления: через Христа

открывается миру вечная *истина* (Ин. 14:6), как свет, просвещающий людей (Лк. 2:32); вечная *правда* (Пс. 118:142), примиренная Христом, который принял нас как оправданных; *мир*, явленный в рождении Икупителя (Лк. 2:14; Еф. 2:14), *милосердие*, распространенное Самим Богом через Сына на весь мир (Лк. 1:78) и искупившее нас (Тит. 3:5)⁴⁵⁸. Изъяснение это, допустимое с теоретической точки зрения, не говорит, однако же, когда и кем впервые раскрыта мысль о связи этих добродетелей с искуплением. Ознакомление с неизвестным Шнейдеру исследованием Пипера дает возможность восполнить этот недочет. Мысль о связи названных добродетелей с искуплением со всей подробностью развита впервые Бернардом Клервосским, который, приняв за исходную точку выражение псалтири «милость и истина сретостеся, правда и мир облобызастся» (Пс. 84:11), излагает эту связь в виде притчи в проповеди на праздник Благовещения. Добродетели эти побудили Сына Божия сойти с неба на землю и принять плоть от Духа Святого и Марии Девы; они указывают на основания, по которым в предвечном совете определено вочеловечение Бога Слова: правда Божия, истинность и любовь (милость и мир) к падшему человеку нашли свое удовлетворение в воплощении Сына Божия. Мысли Бернарда проходят во многих сочинениях XIV, XV, XVI и даже XVII столетий, как прозаических, так и поэтических, даже в праздничных мистериях, доставлявших им особенную популярность⁴⁵⁹. Следовательно, их облечение в художественные формы было лишь естественным шагом из области теоретических воззрений в область искусства. В некоторых памятниках греческих (ватик. Евангелие № 2 Urbin.) и итальянских⁴⁶⁰ добродетели эти олицетворяются в образе женских фигур; но в изображении благовещения они явились под видом собак: добродетели эти, подобно охотничьим собакам, привели единорога – Иисуса Христа в недра Девы. Такое олицетворение, например, радости, постоянства, верности, удовольствия и т. п. встречается и в других памятниках⁴⁶¹. Эта композиция благовещения неизвестна по памятникам византийским и русским, хотя отдельные элементы ее здесь встречаются нередко. Сравнения и уподобления Богоматери в богослужебных песнопениях не только исчерпывают сполна прообразы западных картин, но и дают обильный материал для новых художественных мотивов и форм. Богоматерь называется здесь землей ненасеянной, купиною неопалимой, глубиной неудобозримой, лестницей Иакова, божественной стамной манны, сладкоухающим крином, кадилом благовонным, миром многоценным, источником живой воды, дверью, через которую прошло одно Слово, свещником, раем, имеющим в середине древо жизни, руном Гедеоновым, раем процветшим, деревом светлоплодовитым и многолиственным, стеной, купелью, жезлом тайным, цветом неувядаемым процветшим и проч. В паремиях на праздник Благовещения воспоминаются между прочим врата Иезекииля и купина Моисея⁴⁶². В словах Андрея Критского и Иакова

Кокиновафского Богоматерь сравнивается с облаком, стамной, горлицей, голубицей, агницей, небом, царицей, пищей и питьем и проч.⁴⁶³ Некоторые из этих сравнений и уподоблений находят свое выражение и в памятниках православной иконографии – на известных московских и ипатьевских вратах, на иконах неопалимой купины, в византийских и русских миниатюрах и стенописях, в греческих подлинниках⁴⁶⁴ и др., но полного выражения их в одном и том же памятнике, хотя бы даже только в пределах подробностей описанной западной картины, на Востоке нет; к ней подходят лишь отчасти изображения на упомянутых вратах, где прообразы поставлены в иконографическую связь с благовещением; но эти последние памятники заключают в себе признаки западного влияния. Идея охоты также никогда не прилагалась на Востоке к благовещению. Что касается, в частности, единорога, то он известен в византийской иконографии и письменности. Изображение его находим в греческих псалтирях (барбериновой, Лобкова), где оно иллюстрирует слова «вознесется яко единорога рог мой» (Пс. 91:11): единорог полагает ногу свою на лоно девы. Композиция эта основана на рассказе физиолога, хорошо известного на православном Востоке, но она не применена здесь к благовещению. Рог единорога обращен кверху, соответственно тексту псалма, а не к деве, как в западных изображениях благовещения; дева не имеет иконографических форм Богоматери: она сидит в одной тунике, с распущенными волосами. Применение сказаний физиологов к изображению благовещения составляет плод средневековой мысли Запада.

Глава 2. Посещение праведной Елизаветы. Явление ангела Иосифу. Путешествие в Вифлеем

После благовещения в порядке евангельского повествования следуют: встреча Богоматери с прав. Елизаветой, явление ангела Иосифу для разрешения его сомнений и путешествие в Вифлеем.

Краткое повествование Евангелия (Лк. 1:39–56) о посещении прав. Елизаветы Богоматерью кратко выражалось и в памятниках искусства. Внутренняя сторона события нередко обсуждалась восточными и западными писателями, но его внешняя обстановка известна очень мало; даже апокрифические источники, склонные к описаниям внешней стороны евангельских событий, не внесли сюда более или менее заметных особенностей. Ни существенный характер события, ни отношение к нему церковного сознания не благоприятствовали развитию его иконографических форм. Как в древнейших, так и в позднейших памятниках византийских и русских художники передают главным образом текст Евангелия: «и вниде в дом Захариин и целова Елисавет». Встреча св. жен – основная черта этого сюжета. На саркофаге равеннском V в.⁴⁶⁵, на золотом медальоне оттоманского музея V-VI вв., найденном в Адане в Киликии и имеющем сиро-палестинское или египетское происхождение⁴⁶⁶, и на парижском авории V-VI вв. в галерее Мазарини № 263⁴⁶⁷ Богоматерь и прав. Елизавета стоят одна против другой и беседуют. Но основной признак византийских изображений начиная с VI в. составляет объятие и даже целование Богоматери с Елизаветой. Древнейшие примеры этого типа – на равеннской кафедре Максимиана⁴⁶⁸ и на ампуле Монцы⁴⁶⁹ (рис. 23). Богоматерь и Елизавета представлены здесь обнимающимися; кроме того, на первом из этих памятников композиция дополнена изображением арки, означающей дом Захарии, и двух мужей – одного с ларцом в руке, другого с посохом. Первый из них – Захария, а ларец – ладанница, известный атрибут ветхозаветного священства и новозаветного диакона; с подобным же ларцом изображается Аарон в лицевых индикопловах⁴⁷⁰. Второй – Иосиф; посох в его руках – эмблема путника, каковым является Иосиф в данном случае. Присутствие Иосифа здесь не оправдывается ни Евангелием, ни преданием; тем не менее его видим здесь и на других памятниках. Самое простое объяснение этого явления заключается в том предположении художников, что Иосиф должен был, по обязанности обручника, сопровождать юную Марию в ее путешествиях. В описании Хориция Елизавета припадает на грудь Богоматери и хочет пасть на колени, но Св. Дева удерживает ее. В парижском кодексе Григория Богослова № 510⁴⁷¹ Богоматерь и Елизавета в палатах обнимаются: первая в лиловой одежде, вторая в желтоватой. Надпись: «ἀσπασμός». В греческих псалтирях встреча Богоматери с Елизаветой служит конкретным

выражением пророческой мысли, заключенной в словах: «милость и истина сретостяся, правда и мир облобызастяся» (Пс. 84:11)⁴⁷². Правда – Елизавета, от которой родился Иоанн Предтеча – проповедник оправдания; мир – Богородица, от которой родился Примиритель. В них сошлись Ветхий и Новый заветы; наступило примирение правды и мира. Для яснейшего выражения мысли в миниатюрах псалтирей – барберинской и британской – над палатами, где происходит целование, изображены в виде детей Спаситель и преклоняющийся перед Ним Иоанн Предтеча (рис. 34).

34. Миниатюра барберинской псалтири.

Мотивы, вызвавшие эти подробности, даны в самом Евангелии, где говорится о взятии младенца Иоанна, как бы предчувствии близкого присутствия Господа и предстоящего ему служения; яснее мысль о поклонении Иоанна Предтечи Иисусу Христу выражена в песнопениях⁴⁷³. Во фресках Киево-Софийского собора Богородица молодая и Елизавета старая обнимаются; действие происходит в роскошных палатах с драпировками, из-за которых выглядывает с любопытством служанка⁴⁷⁴; то же самое в мозаиках Св. Марка в Венеции (рис. 35)⁴⁷⁵. В гомилиях Иакова (ватик. л. 149; париж. л. 203) Богородица обнимает Елизавету (ἁγία ἑλισάβετ); при этом присутствуют две служанки Елизаветы в туниках с длинными рукавами и проводник Богородицы – мальчик с рабочей корзиной в руках (в париж. кодексе ее нет); налево в палатах сидит Захария в первосвященнических одеждах с заповедями на голове; к нему обращается служанка и с изумлением указывает на Богородицу и Елизавету. Следующий момент (παρεκβολή Ἑλισάβετ, ватик. л. 161 об.; в париж. нет): Богородица и Елизавета идут рука об руку и беседуют: за ними следует служка с двумя корзинами. Прощание (ἁποχαιρετισμός Ἑλισάβετ, ватик. л. 164; париж. л. 214): Богородица в сопровождении служки раскланивается с Елизаветой; служанки Елизаветы стоят в церемониальной позе с наклоненными головами.



35. Мозаика Св. Марка в Венеции.

В афонопантелеймоновском Евангелии № 2 (л. 236) – Богоматерь и Елизавета обнимаются в палатах с откинутыми драпировками; обе они одного возраста, в одеждах одинакового покроя с тем лишь различием, что одежды Богоматери более светлого колорита. Таковы же изображения в Евангелии № 74 (л. 106)⁴⁷⁶, гелатском (л. 147 об.), в Евангелии нац. библи. № 54 (л. 177 об. миниатюра не окончена), в кодексе Нового завета московской синодальной библиотеки (л. 491 об.)⁴⁷⁷, в акафисте музея С.-Петербургской Духовной Академии (л. 4), в мозаиках Кахрие-Джами и в стенописях Афонопротатского собора. Памятники русские, как лицевые псалтири – О. Л. Д. П. (Пс. 84)⁴⁷⁸, угличская, годуновские, ипат. Евангелие № 2 и др.⁴⁷⁹ повторяют без перемен византийский тип. В Евангелиях армянском и коптском нац. библи. № 10-А и 13 Богоматерь и Елизавета держат друг друга за руки. Основные черты византийской композиции, определившиеся не позднее VI в., окаменели и удержались в русской иконографии до новейшего времени. Греческий иконописный подлинник дополняет древнюю схему: палаты, внутри которых Богоматерь и Елизавета обнимаются; в стороне Иосиф беседует с Захарией; позади них служка с посохом на плече; на посохе корзинка. С другой стороны – стойло, где привязан мул; он ест⁴⁸⁰. Последняя из этих подробностей неизвестна по памятникам древневизантийским и русским и явилась на основе общего представления о путешествиях св. семейства в Вифлеем и Египет. Фигура служки сближает подлинник с миниатюрами бесед Иакова.

Древнейшие памятники на Западе совершенно сходны с византийскими; таковы изображения в катакомбах Валентина VII в.⁴⁸¹, скульптура престола в церкви Св. Мартина VIII в.⁴⁸², мозаика в церкви Марии ad praesepe⁴⁸³, миниатюра в кодексе Эгберта⁴⁸⁴, новгородские корсунские врата⁴⁸⁵, пизанские врата⁴⁸⁶, рельефное изображение на престоле в Читта ди Кастелло в Умбрии⁴⁸⁷. Но на окладе Евангелия в галерее Мазарини эпохи Каролингов № 276 Богоматерь является к Елизавете в сопровождении ангела; служанка Елизаветы также присутствует при встрече. В западных лицевых рукописях и гравюрах Богоматерь и Елизавета нередко держат одна другую за руки (лат. мол. нац. библи. № 1176, л. 51; № 1161, л. 55 об.; грав. № 26)⁴⁸⁸ или просто стоят и беседуют (№ 1162); возле Богоматери ангел (№ 1176, № 9355, л. 61) или служанка, держащая длинный шлейф платья Богоматери (№ 1161); иногда Елизавета стоит на коленях перед Богоматерью (№ 9561, л. 130 об.), иногда Богоматерь и Елизавета сидят на полу и беседуют (нац. библи. № Ital. 115, л. 14); Богоматерь представляется чреватой (импер. публ. библи. О. v. 1. № 75 и 77, л. 48; Q. 1. № 109, л. 43; ср. там же испанский breviарий, где Богоматерь и Елизавета чреваты), что неверно исторически и, во всяком случае, слишком грубо. Богоматерь является здесь иногда в

сопровождении Иосифа (№ 115, л. 13) с книгой в руках (молитвенники публ. библ.); дом Елизаветы имеет вид палат готического стиля (О. 1. № 73) или – Возрождения (Breviar. Grimani). Некоторые из западных художников⁴⁸⁹ трактовали этот сюжет с подобающей скромностью, согласно с рассказом Евангелия, и не вводили сюда посторонних лиц: таковы картины Рафаэля в мадридском музее и Марриотто Альбертинелли во флорентинской галерее Уффици⁴⁹⁰: простые и величавые фигуры Богоматери и Елизаветы ясно различаются по физиономическим признакам; но общая схема, положение фигур, спокойствие их напоминают лучшие древневизантийские образцы. Андрей Пизанский на бронзовых дверях флорентийского ваптистерия допускает служанку, сопровождающую Богоматерь, а Фаддей Гадди в барончельской капелле – двух служанок⁴⁹¹. Бизаман Грек (?) представил Богоматерь в сопровождении двух молодых девиц, с нимбами в виде дисков, и мужчины в тюрбане. Елизавета падает на колени перед Богоматерью, которая подает ей левую руку; за Елизаветой стоят три молодые служанки⁴⁹²; действие происходит перед воротами стиля Возрождения; в перспективе город и горы. Дон Лоренцо (XV в.) изобразил Елизавету также коленопреклоненной, в присутствии мужчины и женщины⁴⁹³. Доменико Хирландайо во фресках церкви *Maria Novella* во Флоренции сделал из простого евангельского события пышную сцену в характере эпохи Возрождения: позади Богоматери, в почтительном отдалении, стоят три женские фигуры с нимбами; за Елизаветой – пять служанок. Равные действующие лица беседуют в центре картины. В перспективе роскошные здания, арки, горы и деревья, торговка с фруктами, три фигуры уличных фланеров, обращенные спиной к действующим лицам⁴⁹⁴. Подобный характер имеет фреска Содомы в орагии Бернардино в Сиене⁴⁹⁵. На картине Джакомо Паккиаротто XV в. (во Флорент. академии № 21, в 3-м зале) к сцене встречи Богоматери с Елизаветой присоединены с правой стороны – папа в тиаре, четыре священника с книгами и маленький Предтеча со свитком «ессе *Agnus Dei*». В этих картинах нельзя уже искать ни исторической верности, ни уважения к древнему иконографическому преданию. Красота и пышность форм, свобода и роскошь композиции поглощают внимание художника. Но и ложное стремление к исторической точности в передаче евангельского события приводило иногда к крайностям. На картине кельнской школы XV в., в берлинском музее, во чреве Богоматери и Елизаветы нарисованы младенцы в глории⁴⁹⁶. Подобное изображение видел в 1836 г. Дидрон в Лионе, на деревянном складне архитектора Полле: Иоанн склоняет главу перед Иисусом Христом, который благословляет его⁴⁹⁷. Дидрон сопоставляет это изображение с рассказом о рождении Иоанна Предтечи в Золотой легенде, где довольно рельефно передана евангельская мысль о взыгрании младенца. Оно близко подходит к вышеупомянутым

изображениям греческих лицевых псалтирей; но преимущества скромности и художественного идеализма – на стороне этих последних.

Разрешение сомнений Иосифа относительно зачатия Богоматери выражено в первый раз на равеннской *кафедре Максимиана* (рис. 36): Иосиф спит на ложе византийского типа, к нему склоняется сверху ангел Господень: он держит в левой руке жезл, символ небесного посланника, а правую руку с благословляющим перстосложением простирает к Иосифу⁴⁹⁸, чем выражена речь ангела: «Иосиф, сын Давидов! не бойся принять Марию жену твою; ибо родившееся в ней есть от Духа Святаго» (Мф. 1:20).

36. Таблетка кафедры Максимиана.

Эти основные черты изображения удерживаются на всех памятниках византийских – в *мозаиках* Св. Марка в Венеции⁴⁹⁹ (рис. 37) и Кахрие-Джами в Константинополе⁵⁰⁰ и *миниатюрах*, иногда с дополнениями применительно к евангельскому повествованию: в Евангелии нац. библ. № 74 (л. 3)⁵⁰¹ и елисаветградском спящий Иосиф в нимбе; по левую сторону в другой половине палат – спящая Богоматерь в нимбе, в голубой тунике и верхней багрянице. Картина имеет характер парадный, в духе византийского отношения к евангельской иконографии. В Евангелии лаврент. библ. N plut. VI, cod. 23 (л. 5 об.) явление ангела Иосифу помещено на одной миниатюре с зачатием Богоматери⁵⁰² и, по-видимому, с обручением Марии Иосифу⁵⁰³; в гелатском Евангелии оно сопровождается миниатюрой, где Иосиф знаком руки приглашает Богоматерь войти в дом; так выражены слова Евангелия «и принял (παρέλαβε) Иосиф жену свою» (Мф. 1:24), т. е. оставил все сомнения. Миниатюрист понял это выражение буквально, предположив, что в первый момент возникновения сомнений Иосиф удалил Марию из своего дома (ἐβουλήθη λάθρα ἀπολῦσαι), а затем, после явления ангела, снова взял ее к себе. В коптском Евангелии нац. библ. (л. 4 об.) ангел представлен летящим к Иосифу; в руках его развернутый свиток. Миниатюры русские повторяют византийскую схему (сийское Евангелие, л. 731), иногда с дополнением, указанным в гелатском Евангелии (рукопись Вахрамеева, л. 640 об.).



37. Мозаика Св. Марка в Венеции.

На той же равеннской кафедре (рис. 36) встречаем в первый раз изображение путешествия Иосифа и Марии в Вифлеем⁵⁰⁴. Здесь, как и в других памятниках, оно поставлено рядом с явлением ангела Иосифу: Богоматерь с явными признаками беременности и изнеможения сидит на осле, которого ведет крылатый ангел с жезлом. Лицо ангела обращено назад к Богоматери. Старец Иосиф берет Богоматерь за талию как бы для того, чтобы помочь ей сойти на землю; правая рука Богоматери опирается на плечо Иосифа. На минденской пиксиде Иосиф поддерживает ногу Богоматери, помогая ей сойти на землю⁵⁰⁵. На авориях парижском⁵⁰⁶ и эчмиадзинском⁵⁰⁷ Иосиф, поддерживая левой рукой Богоматерь, держит в правой поводья; в первом совсем нет ангела, во втором – он на заднем плане; позади путников идет неизвестное лицо. В мозаиках Св. Марка в Венеции (рис. 37) Богоматерь без всякой поддержки сидит на осле, впереди идет Иосиф, позади неизвестное лицо несет на палке через плечо пожитки⁵⁰⁸. В мозаиках храма Спасителя в Константинополе (внешний притвор) Богоматерь в спокойном положении сидит на коне; голова ее обращена к идущему сзади Иосифу; впереди идет пожилой человек с пожитками; в отличие от Иосифа, он не имеет нимба. В Евангелии нац. библ. № 74 (л. 108)⁵⁰⁹ и елисаветградском (рис. 38). Богоматерь сидит на осле, которого ведет юноша в нимбе, одетый в длинную тунику и иматий; позади – Иосиф. Композиции западные, сперва сходные с византийскими, как в градуале аббатства прюнского № 9448)⁵¹⁰, во французской рукописи нац. библ. № 167, со временем удаляются от византийских прототипов: в миниатюрах итальянской рукописи XV в. нац. библ. № 115 (л. 18) впереди путников идут вол и осел, которые, по взгляду художника, должны объяснять собой фигуры вола и осла на картинах рождества Христова; во французской рукописи той же библиотеки № 828

(л. 156 об.) XV в. Богоматерь чреватая и Иосиф идут пешком; в рукописи той же библиотеки № 9561 (л. 132 об.) Богоматерь и Иосиф, сопровождаемые летящими ангелами, приближаются к пещере.

38. Миниатюра елисаветградского Евангелия.

В Евангелии нет описания этого путешествия, и потому древние художники в изображении его должны были руководиться иными источниками и соображениями. Общая установка темы о путешествии Богоматери в сопровождении Иосифа, на осле, по палестинскому обычаю, не требовала специальных письменных источников; но скульпторы, положившие прочное начало композиции, не остановились на этом общем представлении о путешествии. По положению Иосифа и Марии видно, что художники имели в виду представить какой-то особенный момент путешествия: Богоматерь намеревается, при поддержке Иосифа, сойти с осла; она чревата; ангел сопровождает св. путников. Разъяснение всех этих подробностей возможно при посредстве памятников письменности. Протоевангелие Иакова говорит, что Иосиф, узнав о народной переписи, решился после некоторого колебания отправиться в Вифлеем. Он оседлал ослицу и посадил на нее Марию; сам Иосиф и сын его сопровождали ее. Так прошли они около трех миль... И когда они приблизились к Вифлеему, Мария сказала Иосифу: «Помоги мне сойти с осла, потому что сущее во мне беспокоит меня». Иосиф исполнил ее желание⁵¹¹. В Евангелии псевдо-Матфея рассказ об этом путешествии имеет некоторые варианты: из них заслуживает внимания указание этого источника на то, что когда настало для Марии время родить, то ослица, на которой она ехала, была остановлена ангелом⁵¹². В некоторых рукописях протоевангелия спутник св. семейства называется просто сыном Иосифа; в других – Симоном, в третьих говорится, что за Иосифом и Марией следовали – сын Иосифа Самуил и другой, или: Иаков и Симеон следовали за ними⁵¹³. В славянском переводе: «и Симеон сын его (Иосифа) во след его идяше»⁵¹⁴. Сопоставляя с этими рассказами вещественные памятники, нельзя не признать между ними соответствия. Все подробности композиции исчерпываются рассказами, записанными в протоевангелии и Евангелии псевдо-Матфея; при этом заметно, что художники иногда свободно обращались с этими рассказами и соединяли в одном и том же изображении различные черты обоих названных источников. В памятниках византийского искусства с VIII-IX вв. совершенно исчезает указанная отличительная черта рассказа Евангелия псевдо-Матфея, а предание протоевангелия видоизменяется: критический характер момента сглажен, остается картина путешествия во всей ее простоте. Спутник Иосифа и Марии не забыт, но тип его неодинаков на разных памятниках. По-видимому, родственное отношение его к Иосифу, как сына, не всегда сознавалось художниками ясно, так как в мозаиках константинопольского

храма Спасителя он имеет старческий вид, подобно самому Иосифу; имя его в памятниках искусства не обозначено.

Глава 3. Рождество Христово

Первые попытки изображения рождества Христова относятся к эпохе древнехристианских саркофагов; однако ни один из памятников этого рода не восходит ранее IV столетия. Общее положение древнехристианского искусства, его направление, постепенность в разработке типов и сюжетов в связи с уяснением идей и событий Евангелия в сознании массы народа объясняют сравнительно позднее его появление и малочисленность дошедших до нас от IV в. памятников. Праздник Рождества Христова, в связи с которым развивается изображение этого события в памятниках византийских, не имел полной устойчивости в первые столетия христианства. Первые известия о нем сообщены Климентом Александрийским: есть люди, пишет он, которые с излишней тщательностью заботятся об определении не только года, но и дня рождения Спасителя нашего; они полагают, что оно произошло в 28-й год правления Августа, в 25-й день месяца Пашона. А последователи Василида *празднуют и день его крещения*⁵¹⁵... Последние слова, тесно связанные с первыми, дают основание предполагать, что некоторые христиане не только определяли день рождения Спасителя, но и праздновали его. Празднование это, как видно, не было всеобщим в христианском мире; в IV же веке оно быстро распространяется, как о том свидетельствуют св. Златоуст⁵¹⁶, Постановления апостолов⁵¹⁷, путешествие Сильвии, календарь 354 г., изданный Момсеном, и другие источники⁵¹⁸. Но даже и в IV в. было немало разногласий относительно дня празднования Рождества Христова: многие праздновали его 6 января, истолковывая праздник, «ἐπιφάνεια» в смысле рождества Христова, или явления Бога во плоти. К концу IV в. разногласия эти прекращаются и Рождество Христово отделяется от Богоявления. С тех пор должно было усиливаться распространение этого сюжета в изобразительном искусстве. В катакомбной живописи древнехристианского периода найдено доселе только одно изображение рождества Христова в катакомбах Св. Севастьяна, которое по нимбу и античной тунике Богоматери должно быть отнесено к IV-V вв. Сцена очень простая: на одре, заменяющем ясли, лежит спеленутый Младенец; возле Него Богоматерь – молодая женщина в тунике, с падающими на плечи волосами; у яслей вол и осел⁵¹⁹. В скульптуре саркофагов изображение это, сравнительно с другими, повторяется также довольно редко. Тщательные розыски среди изданных в разное время памятников разных мест доставили Шмиду только два десятка изображений, по большей части поврежденных и относящихся к IV-V вв., в том числе только шесть на саркофагах латеранского музея, между тем как, например, изображения из истории прор. Ионы на саркофагах того же музея повторяются 23 раза, изведение Моисеем воды в пустыне – 21 и т. д.⁵²⁰ Материал этот нельзя признать достаточным для решения

таких широких задач, какие поставил себе немецкий ученый Шмид. Исходя из верного предположения, что изображение это должно было иметь свое развитие, что первоначальные зачаточные формы его не могли быть одинаковы с позднейшими, Шмид, на основании иконографических признаков, свел все изображения рождества Христова на саркофагах к шести группам. Классификация эта имеет свои основания, но ему не удалось установить хронологическую последовательность в развитии форм сюжета, и генетическое сближение существующих памятников остается лишь предположением. Еще менее удачна попытка провести различие между изображениями этого сюжета на саркофагах *разных местностей*. С этой точки зрения Шмид различает саркофаги римские и галльские с верхнеитальянскими; типическими чертами изображения рождества Христова на первых служат: спеленутый Младенец на ложе, вол и осел и два пастыря; а в более развитых изображениях этого типа: Младенец *в изящных* яслях, один пастырь и поклонение волхвов, или же шествие их по указанию звезды; на некоторых саркофагах римского типа поклонение волхвов и пастырей представляет связную композицию. Тип галльский: ясли имеют форму корзины или ящика на деревянных козлах; вол и осел; на одной стороне яслей – Мария, на другой – пастырь; над Марией – звезда; в нижнем отделении – волхвы, смотрящие на звезду. Различие этих подробностей было бы достаточно для проведения границы между римскими и галльскими с верхнеитальянскими саркофагами; но дело в том, что оно не распространяется на все существующие памятники и допускает большой процент исключений: некоторые из уцелевших изображений не подходят ни к первому типу, ни ко второму, а между тем они находятся на саркофагах римских, верхнеитальянских и галльских⁵²¹. Это заставляет думать, что указанные черты отличия намечены неполно и что наличный состав памятников не дает достаточных оснований для группировки изображений рождества Христова по местным признакам, хотя различие в технике между саркофагами римскими и провинциальными не подлежит сомнению. Рассмотрим важнейшие памятники и на основании их определим главные черты изображения рождества Христова на саркофагах.

Самое простое изображение *на саркофаге в церкви Св. Амвросия в Милане*: спеленутый Младенец лежит на постели (*lectica*); у головы и ног его лежат вол и осел⁵²². Нет здесь ни Богоматери, ни Иосифа, ни пастырей, ни волхвов; даже положение животных (лежат на земле) иное, чем на других саркофагах; но звезда над головой Младенца не оставляет сомнения в том, что здесь изображено рождество Христово. Простота изображения здесь не может быть рассматриваема как признак древности: она объясняется положением изображения на фронте саркофага, где не доставало места для полного изображения. На недавно открытом в Риме саркофаге Клавдиана Младенец лежит в низких яслях, возле него

вол и осел, и пастырь, опирающийся на свой посох⁵²³. На фрагменте римского саркофага, устроенного при Плакиде и Ромуле в 343 г., спеленутый Младенец лежит на земле; возле него две фигуры животных, два лица в туниках (ехомис); одно из них с посохом (pedum); вверху неясная фигура, по-видимому, полумесяца⁵²⁴, означающего ночь. Как этот полумесяц, так и дерево на левой стороне заставляют предполагать, что скульптор хотел представить рождество Христово под открытым небом. Близко к этому изображение на одном латеранском саркофаге⁵²⁵; на другом саркофаге того же музея Младенец лежит под навесом на постели (lectica); около яслей – фигура осла; вверху звезда; в стороне сидит Богоматерь⁵²⁶.

39. Саркофаг мантуанский.

На саркофаге собора в Мантуе (рис. 39) Младенец лежит также под навесом; возле него вол и осел. По краям сцены – с левой стороны, у головы Младенца, сидит Богоматерь, а над головой ее звезда; с правой стороны – мужчина без бороды, в тунике, с посохом⁵²⁷. По большей части рождество Христово на саркофагах соединяется с поклонением волхвов: на одних – волхвы приближаются к Младенцу по указанию звезды, на других – подносят Ему дары. К первой из этих групп относятся: саркофаг музея в Арле (по сторонам спеленутого Младенца Богоматерь и мужчина в обычной тунике; волхвы внизу указывают руками на звезду⁵²⁸; саркофаг в церкви Цельса в Милане⁵²⁹. Более многочисленна вторая группа. Саркофаг латеранского музея: на правой стороне – ясли с Младенцем, вол и осел; по сторонам яслей два пастуха в туниках, с посохами.



40. Саркофаг латеранский.

На левой стороне сидит на кафедре Богоматерь с Младенцем, которому три волхва подносят дары; возле волхвов видны головы трех верблюдов; позади Богоматери стоит Иосиф в длинной тоге⁵³⁰. Сходны изображения на саркофагах Криспины и другом латеранском (рис. 40)⁵³¹. На некоторых саркофагах нет особого изображения Богоматери с Младенцем на кафедре, и волхвы приносят дары Младенцу, лежащему в яслях, таковы: саркофаг в крипте церкви Максимиана в Провансе: Младенец в яслях, под навесом; возле него вол и осел; на правой стороне Богоматерь сидящая и звезда, на левой – три волхва в туниках и тогах, во фригийских шапках, с сосудами в руках стоят у ног Младенца⁵³²; саркофаг собора в Анконе⁵³³, саркофаги римские, найденные на Via Appia близ катакомб Св. Севастьяна (рис. 41) и под полом ватиканской базилики, латеранский и сиракузский⁵³⁴.

41. Саркофаг, найденный на Via Appia.

Обзор памятников показывает, что рождество Христово в скульптуре саркофагов не отличается обширным разнообразием форм: одни и те же формы в Риме, верхней Италии и Галлии. Представители археологической школы де Росси склонны видеть в этом явлении влияние церковной догмы и даже непосредственного контроля со стороны церковной власти, которая сдерживала личный произвол художников и указывала им не только основные темы, но и общую композицию, подобно тому как это предложено было позднее на Соборе против иконоборцев: сочинение икон не есть дело живописцев; оно основывается на законоположении и предании церкви⁵³⁵. Отсюда, как неизменна христианская догма, так однообразны и формы древнехристианского искусства. Однако христианская древность не дает прямых оснований предполагать здесь действие *внешнего* контроля со стороны церкви. Таким контролем служили религиозные воззрения художников, воспитанные в недрах церкви; под влиянием их художник создавал формы, соответствующие церковному вероучению; следовательно, здесь перед нами факт согласия мысли с делом, а не заказная работа по начертанному со стороны плану. Сходство религиозных воззрений художников обуславливало собой возможность одинаковых форм в их художественных произведениях. Но оно само по себе не могло бы еще привести к тождеству композиций и отдельных форм, если бы в области искусства того времени не действовало подражание. Эпоха саркофагов – эпоха переходная: художественные начала греко-римского искусства отходили теперь в область отдаленного предания, и творчество ослабело; расцвет нового творчества византийского еще не наступил. Художники, естественно, подражали раз явившимся удачным формам, тем более что формы эти согласовались с их религиозными воззрениями. Следовательно, причины однообразия в иконографии саркофагов лежат не во внешних ограничениях со стороны церковной власти, но в историческом положении христианского искусства того времени. Главнейшие черты изображений рождества Христова следующие: навес, ясли, в которых лежит спеленутый Младенец, Богоматерь, сидящая возле яслей, вол и осел, пастыри и волхвы. Если рассматривать отдельно каждый из этих элементов, то возможно указать некоторые прототипы для них в искусстве античном, на развалинах которого создано искусство древнехристианское: в античном искусстве известен был тип пастуха, сходный с типом его в христианском изображении рождества Христова, известен также тип роженицы, вол и осла, яслей⁵³⁶. Были предложены в археологической литературе попытки сближения и цельной композиции рождества Христова с одной римской сценой рождения⁵³⁷. Но если невозможно, с одной стороны, отрицать некоторого сходства в их отдельных формах, то, с другой, нет оснований предполагать, что христианские художники копировали свои изображения прямо с *готовых*

образцов. Христианская идея неизбежно требовала изменения античных форм.

Изображения рождества Христова на некоторых древних авориях примыкают к типам того же изображения на саркофагах; а иные обнаруживают и следы византийского влияния. На окладе миланского Евангелия VI в. (рис. 28)⁵³⁸ видим Младенца в яслях, стоящих под навесом; вол и осел смотрят в ясли; по сторонам сидят – Богоматерь и Иосиф с пилой. Как композиция, так и моложавые типы Богоматери и Иосифа и положения их очень близки к типу рождества Христова на саркофагах. Некоторой новостью является совершенно ясное изображение сидящего Иосифа с атрибутом его ремесла, хотя тип его и одежда (ехомис) вполне напоминают пастыря тех же саркофагов. Та же самая схема, те же лица и положения, тот же художественный стиль в изображении рождества Христова на верденском ящике из собрания Солтыкова VI в.⁵³⁹ Наряду с этим художественным течением выступает на авориях в том же столетии другое, идущее от Византии. Такого изображения на известной кафедре Максимиана, близкой вообще по своему стилю и композициям к Византии. Таблетка⁵⁴⁰ эта перешла в собрание Тривульци: в высоких яслях лежит Младенец, завернутый в покрывало, но не спеленутый. Из-за яслей видны вол и осел и между ними звезда. По левую сторону яслей стоит старец Иосиф. Внизу Богоматерь, лежащая с закрытыми глазами на пышном ложе, и перед ней Саломия: она показывает Богоматери свою иссохшую руку. Влияние Византии видно в положении Богоматери, ее одежде⁵⁴¹ и характерном византийском ложе, отчасти также в форме высоких четырехугольных яслей, в фигурах вола и осла, стоящих позади яслей, а не по сторонам их, как на саркофагах. Шмид видит след византийского влияния даже в изображении Саломии⁵⁴². Мы воздерживаемся от этого заключения, так как не знаем ни одного такого именно изображения в чисто византийских памятниках, находящихся на Востоке; впрочем, признаем вероятность другого заключения автора, что равеннская табличка представляет собой не оригинал, но копию: догадка эта подтверждается тем, что Саломия обращается здесь с мольбой к Богоматери, а не к Младенцу, как требовало того предание. Копиист, вероятно, не знал точно этого предания и допустил искажение оригинала. Изображение на пиксиде руанской VI в.⁵⁴³ в высоких яслях лежит спеленутый Младенец; возле яслей вол и осел и три пастыря, рассматривающие звезду. Композиция напоминает изображение на саркофагах⁵⁴⁴, но форма яслей и внимание пастырей к звезде, напоминающее обычно повторяемый в памятниках византийских момент явления ангела пастырям, позволяют видеть здесь слабый след византийского влияния. На верденской пиксиде VI в.⁵⁴⁵ ясли, вол и осел – как в памятниках византийских; Богоматерь сидит, но за ней видна часть византийского ложа (?); Иосиф с длинным посохом в задумчивой позе;

возле Богоматери женщина, по-видимому, Саломия⁵⁴⁶. На берлинской пиксиде VII-VIII вв. (минденская)⁵⁴⁷, сходство которой с византийскими памятниками обнаруживается в изображениях путешествия в Вифлеем (как на кафедре Максимиана) и благовещения с рукодельем, видим ту же Саломию в изображении рождества Христова, Богоматерь на византийском ложе (?), ангела, вола и осла. На венской пиксиде VII в.⁵⁴⁸ Саломия в том же положении, с простертой к высоким яслям иссохшей рукой. Положение Богоматери, вола и осла – как на саркофагах. На болонской пиксиде VIII в.⁵⁴⁹ удержано вертикальное деление сюжета на две части – верхнюю и нижнюю, как иногда на саркофагах, но следы влияния Византии видны в изображениях Богоматери на ложе, сидящего в задумчивости Иосифа, в одиноком сосуде, вызывающем представление об омовении Младенца. Саломия в том же положении, как на предыдущих памятниках. Рассмотренные авории стоят на рубеже, отделяющем древнехристианское искусство от византийского, в котором с особенной ясностью проявилась реформирующая и творческая сила христианской идеи.

Византия оставила нам памятники изображений рождества Христова в скульптуре, миниатюре и мозаике; продолжение дела Византии обнаруживается в стенописях русских и позднегреческих, в русских миниатюрах, иконах, резных и металлических изделиях. Древнейшие из этих памятников мы рассмотрим с возможной полнотой, а из числа позднейших изберем лишь некоторые, наиболее типичные. На ампуле в церкви Св. Иоанна в Монце VI-VII вв. (рис. 23)⁵⁵⁰ Младенец спеленутый лежит в яслях, над которыми возвышается звезда и видны вол и осел. Богоматерь в нимбе, согласно общепринятому способу ее изображения в Византии, лежит на одре; а на левой стороне сидит Иосиф. На заднем плане виден выход из пещеры. В этом памятнике уже выразились некоторые важные особенности византийского изображения по сравнению его с древнехристианскими: навес уничтожен и дан намек на пещеру; звезда заняла место в зените картины; Богоматерь и Иосиф получили иные формы и положения.

Сходными чертами описывает изображение рождества Христова оратор VI в. Хориций⁵⁵¹, упоминая о воле и осле, яслях, Младенце и Деве, возлежащей на одре: левую руку она подложила под локоть правой, а на правой покоится ланитой. Резное изображение на камне VI-VII вв., опубликованное Веттори (рис. 42)⁵⁵², представляя Младенца, Богоматерь и Иосифа в тех же положениях, имеет некоторые характерные особенности: ясли, где лежит Младенец, имеют вид стойла, в простенках которого видны головы вола и осла; звезда светит сбоку.

42. Резной камень Веттори.

Особенности эти обнаруживают родство нашего изображения с изображениями саркофагов. Над головой Иосифа полумесяц. На слепке VI в., описанном Венути⁵⁵³, Богоматерь лежит на одре, Младенец – в яслях;

с левой стороны Иосиф, с правой – пастыри. Полнее, чем в предыдущих памятниках, изображение рождества Христова на ватиканском авории IX-X вв.⁵⁵⁴: спеленутый Младенец лежит в яслях, имеющих кубическую форму; возле яслей – вол и осел. Богоматерь, завернутая в мантию, лежит на одре; голова ее приподнята и украшена нимбом; вверху над яслями блестящая звезда, лучи которой падают на голову Божественного Младенца. Три ангела вверху славят Новорожденного. На левой стороне два пастыря, из которых один (молодой) поддерживает другого (старца?) и указывает рукой вверх по направлению к ангелам и звезде; внизу небольшое стадо; тут же сидит сгорбленный, задумчивый Иосиф, опираясь головой на правую руку; направо от него две бабки омывают Новорожденного в купели. Ангелы славословящие, пастыри и сцена омовения составляют нововведение по сравнению с памятниками предыдущими, но они явились еще ранее этого авория, как это будет видно ниже. *Врата в римской церкви Св. Павла XI в.*⁵⁵⁵ повторяют эту композицию с некоторыми незначительными отличиями, не имеющими большой важности в истории сюжета. *На яшмовой пластине* в парижском кабинете медалей из собрания Альберта Люинского⁵⁵⁶ опущены ангелы и звезда, но прибавлен волхв на коне. Развитие сюжета здесь оказалось невозможным по причине миниатюрных размеров пластины. *На барельефе афинского центрального музея* Богоматерь представлена с закрытыми глазами. Новых подробностей нет. Необходимо заметить, что в памятниках византийских нередко изображение позднейшее бывает менее сложным, чем древнейшее; это зависело отчасти от личного произвола позднейших художников, иногда сокращавших бывшие у них под руками сложные композиции или же копировавших с кратких композиций, отчасти же от условий, в которые ставили художника материал и объем поверхности, подлежащей украшению. А потому не все памятники известного времени имеют одинаковое значение для характеристики развития сюжета именно в это время. Можно указать множество русских металлических образков XVII-XVIII вв., которые повторяют древнейшую византийскую композицию рождества Христова, несмотря на то, что к XVII в. этот сюжет совершил уже полный круг своего развития и мог выставить множество иконографических черт, каких не знали древневизантийские художники. Это освобождает нас от необходимости описания всех памятников, повторяющих одну и ту же простую композицию. Сюда относятся: эмалевое изображение на венецианском *pala d'oro*⁵⁵⁷ (пещера, ясли, Богоматерь лежащая, вверху два ангела, внизу – омовение и пастыри), аворий миланской церкви Св. Амвросия⁵⁵⁸ (возле яслей стоят два ангела, купель для омовения, но сцены омовения нет), оклады некоторых Евангелий⁵⁵⁹, таблетка из слоновой кости в римском барберинском музее⁵⁶⁰ XII в. (с ангелами славословящими, явлением ангела пастырю, поклонением волхвов, Иосифом и сценой омовения).

Образец высшего развития этого сюжета в византийской скульптуре представляет аворий равеннской библиотеки VIII-IX вв.⁵⁶¹ В середине изображения – ясли, сложенные из прямоугольных камней, и возле них лежащая Богоматерь; у яслей стоят вол и осел. Вверху звездное небо, откуда опускается сноп лучей в ясли, и четыре ангела славословящих. На правой стороне стадо и два пастыря, которым ангел объявляет радостную весть. Внизу Иосиф в обычной позе и две бабки, омывающие Новорожденного Младенца в купели. На левой стороне три волхва в коротких туниках и фригийских шапках, с сосудами в руках приближаются к яслям; впереди них ангел, заменяющий звезду волхвов, указывает рукой на Новорожденного. Более многочисленны изображения рождества Христова в древних миниатюрах и мозаиках.

В сирийском *Евангелии* Раввулы (л. 286)⁵⁶² Спаситель в серых повязках лежит в яслях, за которыми стоит и с благоговением смотрит на Него Иосиф. Богоматерь в темно-лиловой тунике сидит возле яслей. Изображение неполное, как и большая часть миниатюр кодекса. Неполно также изображение в *армянском Евангелии* в коллегии Сан-Лазаро близ Венеции⁵⁶³. Богоматерь лежит в пещере; возле нее спеленутый Младенец в яслях; фигур вола, осла и звезды нет. Вверху три ангела, из которых один обращается с речью к молодому пастуху, одетому в тунику. Внизу одна бабка омывает в купели обнаженного Младенца в простом нимбе; налево сидит Иосиф. В *лобковской псалтири* (л. 2 об.): Богоматерь в полулежачем положении; вол и осел, ясли, повитуха, омывающая Младенца. От яслей идет река, к которой направляется стадо; два пастуха, старый и молодой, на правой стороне. Изображение изъясняет слова псалма (Пс. 2:7): «сын мой еси ты, аз днесь родих тя»; внимание миниатюриста к стаду и пастырям, быть может, имеет связь с другими словами псалма (Пс. 2:9): «упасеши я жезлом железным». В *псалтири афонопандократорской* (л. 89) присоединены волхвы, а размещение фигур отличается от общепринятого: Иосиф и волхвы на правой стороне, а омовение Младенца и пастыри – на левой. Изображения в *ватиканской* (л. 17 об.) и *барбериновой псалтирях* не представляют важных особенностей; заметим лишь, что в последней нет ангела, являющегося пастырем, хотя пастыри находятся налицо; вверху два славословящих ангела простирают руки к небу. В византийской *псалтири Комармона* в Лионе XI-XII вв.⁵⁶⁴: пещера и высокие ясли, в которых спеленутый Младенец. Вол и осел смотрят в ясли. Богоматерь, в полулежачем положении, обращается к сидящему возле нее, на правой стороне картины, Иосифу. Внизу две бабки омывают Младенца, твердо стоящего в купели. На левой стороне два пастыря, старый и молодой, с вниманием слушают речь благовествующего им ангела. Вверху небо, от которого спускаются в пещеру лучи; группа славословящих ангелов состоит из восьми фигур: ангелы держат в руках жезлы, увенчанные четырехконечными крестами, и лабары; некоторые с

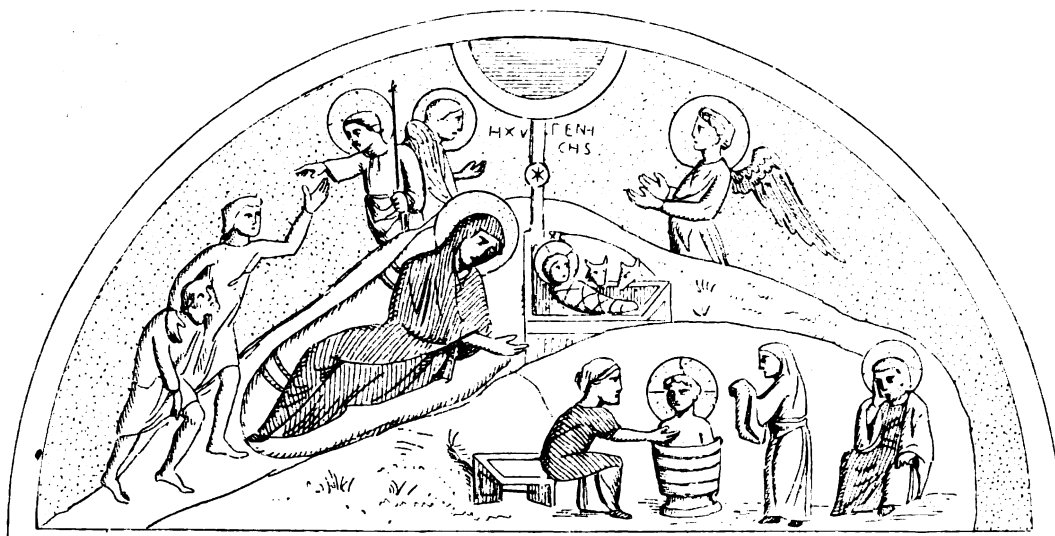
шарами в руках. В ватиканском минологии (25 Декабря, рис. 43)⁵⁶⁵: пещера; в середине ее высокие каменные ясли, в которых на сене лежит спеленутый Младенец.



43. Миниатюра ватиканского Минология.

Вол и осел с изумлением смотрят на Него. Вверху небо, звезда и лучи, два ангела, стоя над пещерой, славословят Иисуса Христа. Богоматерь в голубой тунике и темной с золотой шраффрировкой верхней одежде сидит на камне и простирала руки к Иисусу Христу. Внизу на левой стороне сидит Иосиф; он прислушивается, по-видимому, к пению ангелов; направо, среди зелени и цветов, молодая повитуха омывает Младенца; веселое стадо и пастух в козлиной шкуре, к которому обращается с речью ангел. Миниатюра эта исполнена Симеоном Влахернским под руководством древнего иконографического предания. Текст минология, кроме указания на пещеру (πενιχρόν σπήλαιον), не включает в себе оригинальных данных для иконографии рождения Христова и не оказал заметного влияния на миниатюриста. *Манускрипт библиотеки Св. Марка VIII-IX вв.* (рис. 44): пещера и ясли с Младенцем, на голову которого, украшенную крестообразным нимбом, падают лучи; вол и осел. Богоматерь лежит; вверху два ангела славословящие, налево ангел благовествует двум пастырям, из которых один – молодой – поддерживает другого – старца. Внизу омовение Младенца двумя бабками и сидящий Иосиф⁵⁶⁶. *Евангелие Афоноуверского монастыря № 1* (л. 242 об.): горная пещера. Богоматерь в постели; перед ней спеленутый Младенец в яслях, возле которых видны головы вола и осла. Вверху два ангела, из которых один возвещает пастуху о рождении Спасителя. Лучи от стоящей на небе звезды освещают пещеру

скудным светом. Внизу – повитуха оmyвает Новорожденного, а по сторонам этой сцены Иосиф и пастух в козлиной шкуре. Наружность пещеры оживлена скудной растительностью. *Евангелие нац. библи.* № 74 (л. 4)⁵⁶⁷: пещера, обрамленная двумя деревцами; над ней голубое небо со звездой, от которой идут лучи к пещере. На левой стороне три волхва, с заповедями на головах, скачут на конях по горе: передний волхв указывает на звезду. Направо ангел обращается с речью к двум пастухам – молодому и старому. От благословляющей десницы этого ангела исходят голубые лучи, что означает просвещение и благодать: форма, часто повторяемая в памятниках византийских⁵⁶⁸.



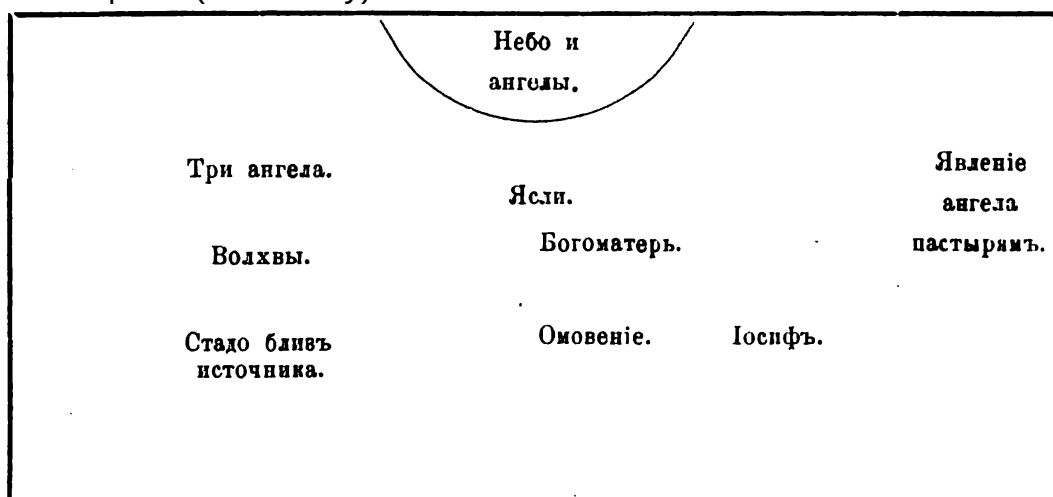
44. Миниатюра рукоп. библиотеки Св. Марка.

Внутри пещеры Богоматерь на золотой постели; возле нее ясли, в которых лежит Христос в золотой одежде, спеленутый. Вол и осел – обычно. Внизу Иосиф сидит: он обращает взоры к Богоматери; омовение Младенца в золотой купели двумя повитухами: оно представлено вне пещеры, что произошло, вероятно, от неопытности художника, а не с преднамеренной целью.

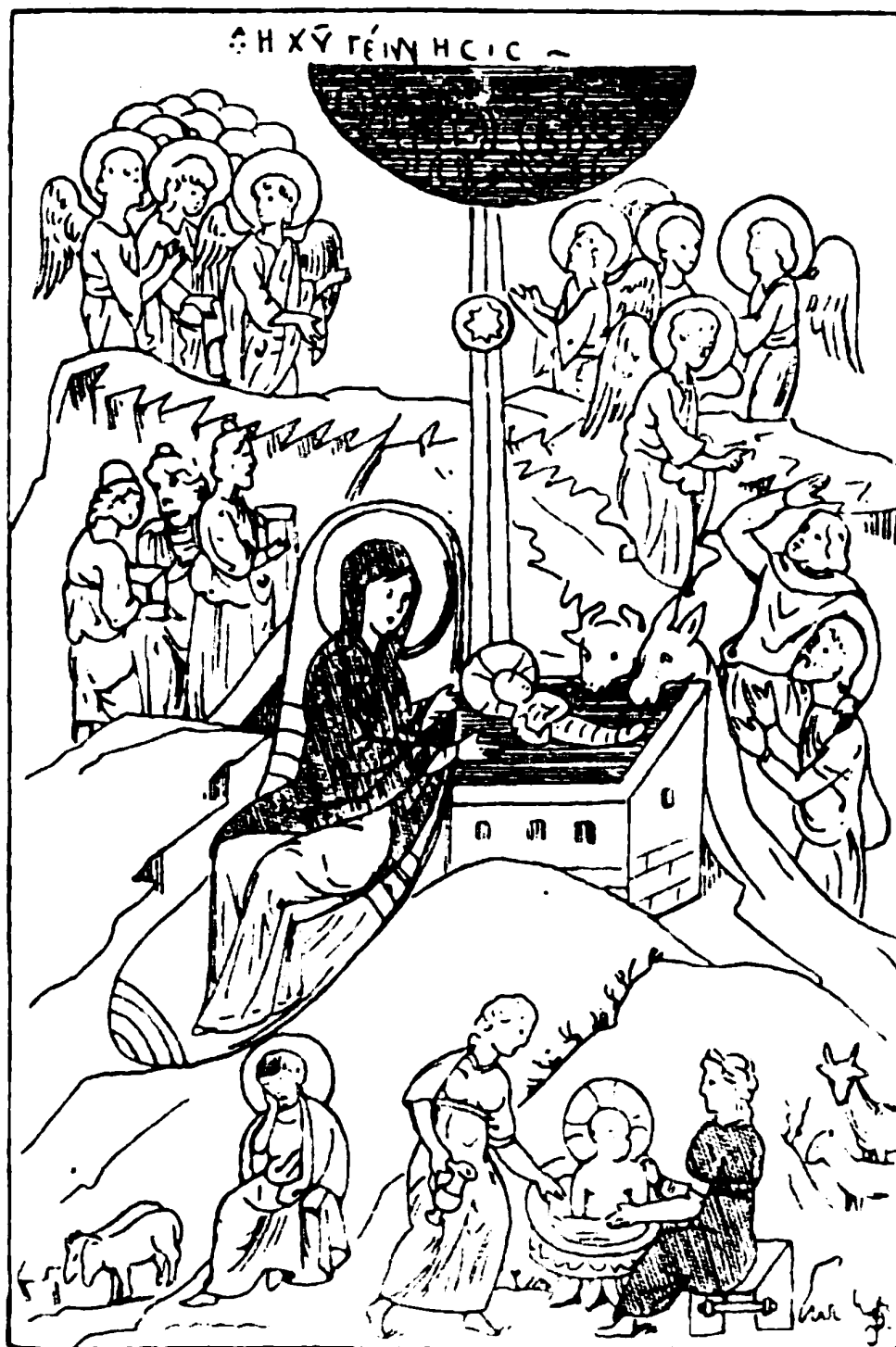
45. Миниатюра елисаветградского Евангелия.

Сходная миниатюра на л. 108. То же и в *елисаветградском Евангелии*, с кое-какими отличиями во второстепенных деталях (рис. 45). *Гелатское Евангелие* (л. 18 об.): ясли в виде ящика, в которых лежит спеленутый Младенец; на них падают золотые лучи от стоящей вверху в голубом небе звезды; возле яслей Богоматерь в постели; вол и осел. Над пещерой четыре ангела; внизу золотая купель, в которой две бабки оmyвают Младенца. Иосиф задумчиво смотрит на это омовение. Сходно с этим изображение рождества Христова в Евангелии Луки (л. 150); отличия: нет здесь изображения неба и звезды; вместо волхвов – два пастуха и у ног их барашек⁵⁶⁹. *Евангелие лаврентиевской библиотеки*: из двух изображений рождества Христова в Евангелии Матфея (л. 6 об.) и Луки (л. 104 об.)

большой интерес представляет второе. Пещера, ясли с Младенцем, лучи, ангелы, Богоматерь, вол и осел – обычно. Иосифа нет: он, вероятно, отправился искать бабку. Направо два пастушка: один играет на флейте, другой ласкает собачку. Налево дверь в пещеру: в нее вошла одна женщина в нимбе, две другие женщины стоят вне пещеры у дверей. Явление ангела пастырям и поклонение их Родившемуся в особой миниатюре (л. 105), причем Иосиф и Богоматерь представлены сидящими. *Евангелие нац. библ.* № 75 (л. 1): пещера, ясли, Младенец, вол и осел, небо и золотой луч – обычно. На правой стороне ангел объявляет радостную весть двум пастухам; вдали у источника стадо. На левой – три волхва – старый, средовек и молодой, со значками на головах, в туниках и мантиях, с сосудами в руках, и в соответствии с ними три ангела. Богоматерь в голубой тунике и верхней багряной одежде лежит в постели на правой стороне картины; тут же Иосиф смотрит на омовение Младенца двумя повитухами. Младенец в золотом крестчатом нимбе стоит прямо и твердо в купели; повитухи смотрят на Него с изумлением. Важная особенность: в голубом небе шесть славословящих ангелов в одеждах небесного цвета (см. схему).



Евангелие палатинской библиотеки (Palat., gr. № 189): пещера, Богоматерь, ясли, вол и осел, омовение Младенца двумя бабками, Иосиф – обычно; нет ни неба, ни звезды.



46. Миниатюра Евангелия № 2 Urbin.

Евангелие ватиканской библиотеки № 2 Urbin. (л. 20 об.; рис. 46)⁵⁷⁰: пещера, обширные ясли, наполненные сеном, на котором лежит Младенец. Вол и осел. Богоматерь сидит возле яслей и простирает руки к Иисусу Христу. По левую сторону три волхва в колпачках, с ящиками в руках, приближаются к пещере; по правую – ангел с жезлом в руках благовестует

двум пастухам. Над пещерой две группы ангелов славословящих, а в голубом небе еще две группы. Внизу ландшафт, омовение Младенца, Иосиф и стадо у источника. Сходно изображение в *Евангелии берлинской императорской библ.* XII в., но нет ангелов в небе и стада у источника; Богоматерь в полулежачем положении⁵⁷¹. *Евангелие Афонопантелеймонова монастыря* № 2 (л. 210 об., рис. 47): оживленная скудной растительностью гора и в ней темная пещера с золотыми яслями. Богоматерь сидит и поддерживает руками Младенца, на голову которого падают сверху лучи от звезды. Вдали за горой на левой стороне два ангела, на правой – явление ангела молодому пастырю. Внизу Иосиф и омовение Младенца в золотой купели. Одна из повитух с распущенными волосами, другая в белой повязке с медно-красным цветом лица: тип не еврейский. Этой миниатюре предшествует живая картинка, изображающая вифлеемских пастырей в тот момент, когда они услышали пение ангелов (рис. 2).

47. Миниатюра *Евангелия Афонопантелеймонова монастыря*.

Евангелие нац. библ. № suppl. 27 (л. 172): по углам миниатюры бюстовые изображения ангелов; с изображением рождества Христова соединено прибытие волхвов и пастырей, из которых один приближается к пещере и указывает рукой на Богоматерь, другой беседует с Иосифом. Та же комбинация событий в *афоноватопедском Евангелии* № 101/735 (л. 15), в *Евангелии нац. библ.* № 54 (л. 13 об.), в *Евангелии Афоноиверского монастыря* № 5: в последнем заслуживает внимания то, что взоры Богоматери обращены не на Младенца и таким образом опущено одно из важнейших выражений материнской нежности. Напротив, в *ватиканском Евангелии* № 1156 поклонение волхвов, даже и путешествие их, не вошло в картину рождества Христова⁵⁷²; то же и в *коптском Евангелии* (л. 140 об.); в последнем опущены вол и осел⁵⁷³, а ангелы славословящие держат в руках *рипиды*. Изображение рождества Христова в лицевых рукописях слов *Григория Богослова* прилагается обыкновенно к слову на Богоявление, под которым разумеется праздник Рождества Христова. В *рукописи афонопантелеймоновской* (л. 89 об., рис. 48): горная пещера, наружность которой оживлена растениями. Богоматерь в золотом нимбе, багряной верхней одежде и голубой нижней, лежит на постели; возле нее ясли с Божественным Младенцем; вол и осел; вверху небо, звезда и лучи. На правой стороне вверху ангел благовествует двум пастухам, из которых один молодой с посохом, в двух одеждах – красной и синей, другой – старец с посохом, в синеватой козлиной шкуре. На левой стороне вверху три ангела и под ними три волхва с сосудами: передний волхв – седой старец, второй – средовек, с темными волосами, третий – молодой со светлыми волосами. Внизу Иосиф сидит; две бабки омывают Младенца, твердо стоящего в купели.

48. Миниатюра *афонопантелеймоновского кодекса Григория Богослова*.

В рукописи московской синодальной библ. (л. 71) сокращенное изображение: здесь нет волхвов; одна бабка и один пастух с овцами. Еще проще изображения в рукописях коаленовой библ. № 23 и библиотеки Халкинского коммерческого училища № 16. В рукописи нац. библ. № 543 (л. 116 об.) миниатюра на тему «Христос рождается, славите» разделяется на две части; в верхней – рождество Христово: пещера, ясли, вол и осел, звезда с лучом, лежащая Богоматерь, ангелы славословящие, волхвы с золотыми сосудами в руках, пастыри со стадом, Иосиф и омовение Младенца. Кстати, исправим ошибку Бордые, который по недоразумению называет одну из повитух юношей⁵⁷⁴. С этой миниатюрой непосредственно соединяется другая, изображающая создание и грехопадение прародителей: рай в виде вертограда. Бог Отец в образе старца с седой бородой и длинными седыми волосами, в крестчатом нимбе, благословляет лежащего на земле Адама, потом беседует в том же раю с Адамом и Евой; в стороне змей, обвившийся вокруг дерева. Адам и Ева, изгнанные из рая, сидят на возвышении (см. схему). В этой миниатюре сопоставлены падение и искупление человека; примеры таких изображений известны в позднейших памятниках восточных и западных. В другой греческой рукописи Григория Богослова той же библиотеки № 550 (л. 83 λόγος εἰς τὴν ἀγίαν τοῦ Χριστοῦ γεννήσιν) изображение рождества Христова помещено в заставке, отсюда явились некоторые изменения в композиции: небо в виде синего треугольника, применительно к характеру заставки; над заставкой два ангела с задрاپированными в мантии руками, среди них крест и на нем Св. Дух в виде голубя; на поле рукописи пастырь со стадом, простирающий руку по направлению к Спасителю, лежащему в яслях.

В рукописи Афоноесфигменского монастыря XI-XII вв.⁵⁷⁵ рождество Христово представлено применительно к слову на Рождество Христово Иоанна Дамаскина в двух миниатюрах: в первой обычная схема без пастырей и волхвов; а во второй – пророк Исаия и возле него ясли, вол и осел. Таким образом, постоянно повторяющиеся в рассматриваемом изображении фигуры вола и осла сближены здесь с пророчеством Исаии «позна вол стяжавшаго ѱ, и осел ясли господина своего» (Ис. 1:3). В византийских мозаиках палатинской капеллы⁵⁷⁶: пещера; Богоматерь сидит возле яслей; вол и осел; вверху звезда; на левой стороне три ангела перед тремя волхвами, представленными в разных возрастах, на конях; ниже волхвы с сосудами в руках, по указанию ангела поклоняются Спасителю; направо явление ангела пастырям; внизу Иосиф и омовение Младенца двумя повитухами. Сходное изображение в мозаиках в Дафни⁵⁷⁷, в церкви Св. Луки в Фокиде⁵⁷⁸, в мозаиках флорентинского ваптистерия⁵⁷⁹, также в мозаиках Монреале в Палермо⁵⁸⁰; но здесь опущены волхвы и прибавлены ангелы славословящие; в мозаиках бывшего Монастыря хора в Константинополе сцена явления ангела пастырям оживлена: все три пастыря в изумлении; старец в козлиной шкуре сидит, средовек стоит с

посохом, а молодой забавляется флейтой; возле них стадо. *Во фресках Спасонередницкой церкви близ Новгорода, на западной стене, на хорах*⁵⁸¹: Богоматерь в полулежачем положении на одре; вол и осел у яслей Спасителя; вверху звезда и ангелы. С левой стороны подходят к яслям три волхва с дарами, в царских диадемах, украшенных привесками (κρεμαστάρια), в богатых туниках и анаксиридах. Иосиф, сидя в стороне, с изумлением смотрит на происходящее. На правой стороне омовение Младенца в купели: одна из повитух омывает Младенца, другая готовится принять его из купели на задрапированные руки; тут же в стороне явление ангела пастырю; козлик в нижней части картины изображает собой стадо. Краткое изображение рождества Христова *на металлических воротах суздальского собора*⁵⁸²: нет ни волхвов, ни пастырей, ни стада. *На Васильевских воротах в Александровской слободе*⁵⁸³: изображение с ангелами, волхвами; пастырь в шкуре беседует с Иосифом. Несколько изображений *в славянской псалтири Общества любителей древней письменности* (Пс. 2,90,109⁵⁸⁴) и угличской: схема и подробности обычные. *Евангелие императорской публ. библ. № 118* (л. 21 об.) дает замечательные отступления от нормы изображения: действие происходит в пещере, в которой по обычаю стоят ясли с Младенцем, вол и осел. Около яслей сидит Богоматерь с воздетыми руками и Иосиф с жезлом в правой руке и воздетой шуйцей. На правой стороне стоит пастырь – старец в козлиной шкуре и молодая женщина с посохами в руках. Вверху явление ангелов двум пастухам и звезда. Необычайны здесь жесты Богоматери и Иосифа, выражающие изумление, необычайна и фигура женщины с посохом: это или повитуха, или пастушка, встречающаяся иногда в памятниках западных, с которыми миниатюрист был знаком. Перечислим еще несколько обычных изображений в памятниках XV-XVI вв.: на окладе иконы Владимирской Богоматери в московском Успенском соборе⁵⁸⁵; на греческой иконе в музее Академии художеств № 73; в греческом лицевом акафисте С.-Петербургской Духовной Академии (л. 5 об.); в последнем – отличия: Богоматерь лежит не в пещере, но вне ее; нет ни Иосифа, ни яслей с Младенцем; при входе в пещеру две женщины, с повязками на головах, омывают Младенца; одна из них обращает свое лицо назад к Богоматери; на левой стороне пастухи в испуге, в неестественных позах, в черных *шляпах*, простирают руки вверх к славословящим ангелам. Отступления объясняются тем, что миниатюрист имел в виду иллюстрировать 4-й икос акафиста «слышаша пастырие» и потому отнесся без должного внимания к общей композиции изображения рождества Христова. В соответствующей миниатюре акафиста синодальной библиотеки (л. 10) Богоматерь сидит в пещере, держа Младенца на руках; ясли и омовение опущены. *В афонских стенописях XVI-XVIII вв.*: в Протатском соборе XVI в. и в параклисе Св. Георгия в Ксенофе изображение согласно с древневизантийскими; в

афонолаврском параклисе Св. Николая 1560 г. изображение поновленное: Богоматерь стоит на коленях перед Иисусом Христом; в таком же положении Богоматерь представлена в стенописях афоноиверской церкви Вратарницы (возобновл. 1853 г.); пастырь, к которому обращается с речью ангел, приподнимает свою шляпу в знак почтения. В южном своде Афоноиверского собора: Богоматерь стоит перед яслями на коленях; внизу две повитухи, из которых одна держит над купелью спеленутого Младенца, а другая наливает воду в эту купель; с правой стороны ангел благовествует пастуху, стоящему в шляпе и сапогах; другой пастух беззаботно играет на флейте; небольшое стадо, собачка, деревья и травка оживляют картину; остальное – пещера, ясли, вол и осел, звезда, Иосиф, беседующий с пастухом, и волхвы на конях – обычно.

На южном своде афоноиверской церкви Иоанна Предтечи не только Богоматерь, но и Иосиф стоят на коленях перед яслями; ангел с умилением рассматривает Божественного Младенца. В сводах Афоноватопедского собора XVII в. опущено омовение, и на месте его представлен пастушок, играющий на флейте; перед ним большое стадо. Коленопреклоненной представлена Богоматерь в стенописях афонских соборов Каракалльского, Дохиарского⁵⁸⁶ и Пандократорского; а в стенописях типикарницы Св. Саввы Богоматерь и Иосиф сидят возле яслей. В ватопедском параклисе Св. Пояса: Богоматерь стоит на коленях перед яслями; вверху в звезде изображен херувим; внизу вооруженный пастух; в перспективе ландшафт. В своде алтаря (Зографского собора: Богоматерь и Иосиф на коленях перед яслями; вверху хоры ангелов со свитком, в котором, по образцу западных картин, написано: «слава в вышних Богу и на земли мир, в человецех благоволение»; ангелы жестикулируют; небо украшено звездами; на левой стороне волхвы, на правой – пастыри. В полном согласии с этими афонскими изображениями стоит описание рождества Христова в греческом подлиннике: пещера; в ней на правой стороне коленопреклоненная Богоматерь полагает в ясли спеленутого Младенца Христа; на левой стороне коленопреклоненный Иосиф со скрещенными на груди руками; позади яслей вол и осел смотрят на Христа; позади Богоматери и Иосифа пастухи с посохами с удивлением рассматривают Христа. Вне пещеры овцы и пастухи; один из пастухов играет на флейте, другие со страхом смотрят вверх, откуда благословляет их ангел. С другой стороны волхвы, в богатых одеждах, на лошадях, показывают друг другу на звезду. Над пещерой множество ангелов в облаках; они держат свиток, на котором написано: «слава в вышних Богу...». Большой луч света сходит на голову Христа⁵⁸⁷. Главные отступления от древнего предания и сходство с афонскими стенописями обнаруживаются здесь в положении Иосифа и Богоматери, в облачной группе ангелов и в свитке. Мы увидим, откуда явились эти отступления.

В памятниках русской *миниатюры* XVI в. и даже первой половины XVII в. рождество Христово все еще удерживает древние византийские формы; такова миниатюра *ипатьевской псалтири* 1591 г. (л. 50). Схема ее:

Ангелы.	Звезда.	Ангел.
Вол.	Ясли.	Осел.
Волхвы на конях.	Богоматерь.	Пастырь с трубой.
Иосиф и старец пастырь.	Стадо.	Омовение.

Таковы же миниатюры *годуновских псалтирей* (академические рукописи, л. 68, 336), *ипатьевских Евангелий* № 1 и 2; в Евангелии 1681 г. схема выдержана уже не сполна: Богоматерь и Иосиф сидят возле яслей; Младенец в яслях неспеленутый; нет ни ангелов славословящих, ни пастырей; размещение фигур не то, что в памятниках древнейших: фигура осла помещена между Богоматерью и Иосифом, вол между Иосифом и повитухами⁵⁸⁸. В *сийском Евангелии* (л. 768) удержаны: пещера, ясли в виде саркофага, вол; осел заменен конем; Иосиф стоит возле яслей; среди пастухов стоит *на земле* ангел. О сложной композиции рождества Христового с поклонением волхвов и бегством в Египет в *сийском Евангелии* дает понятие другая миниатюра, прилагаемая нами на рис. 49: древняя схема здесь разбита; местоположение фигур изменено; омовение Младенца уничтожено.

В *петропавловском Евангелии* изображение рождества Христового западное: Младенец лежит *на земле*, перед Ним ангелы. В *рукописи г. Вахрамеева* рождество Христово представлено вместе с поклонением волхвов; но по странной случайности в сцене поклонения волхвов опущен Иисус Христос: волхвы поклоняются Богоматери. В русских гравюрах, например, в известных святцах Тепчегорского, преобладают западные формы обожания Младенца Богоматерью и Иосифом; вверху хоры ангелов. На *русских иконах XVI-XVII вв.* Из собрания г. Постникова: Богоматерь лежит возле яслей, в которых спеленутый Младенец; вол и осел, как в памятниках византийских; волхвы поклоняющиеся и скалистый ландшафт; ангелы славословящие; пастух в козлиной шкуре смотрит на ясли, а Иосиф беседует с двумя молодыми пастухами; две бабки омывают Новорожденного. На другой иконе из того же собрания пастух изображен *в тунике и тоге*; а на иконе из собрания г. Силина на голове его кружок, напоминающий западный дискообразный нимб. На иконе г. Постникова № 149 являются две надписи, обычные в сложных русских композициях, о которых будет речь ниже, а именно к явлению ангела пастырям: «ангели с пастырьми славословят»; к поклонению волхвов: «волсви Младенцу дары приносят».

49. Рождество Христово, поклонение волхвов и бегство в Египет. Из *сийского Евангелия*.

Иконы киевского церковно-археологического музея № 1, 28, 50, 95 и 104⁵⁸⁹. На одной из них описатель отмечает оригинальную

особенность, какой мы не встречали ни на одном памятнике: у одра Богоматери с правой стороны два ангела: один держит повитого Младенца на руках, как бы показывая Его Богоматери, другой, наклонившись с благоговением, смотрит на виновницу тайны⁵⁹⁰; на другой (№ 95) ангел указывает волхвам на звезду – подробность, изъясняющая значение этой звезды. В остальных частях эти иконы повторяют византийскую схему полного изображения рождества Христова. Из множества других икон XVII в. укажем еще на капониановы святцы в Ватикане (Богоматерь сидит возле яслей; ангелов славословящих нет), иконы в воздвиженском приделе новгородского Юрьева монастыря (Богоматерь сидит на троне!), в новгородской церкви Рождества Богородицы на Молоткове (пастырь в русском костюме, с длинной трубой), складень музея Общества любителей древней письменности (Богоматерь стоит перед Младенцем, как на западных памятниках; вола и осла нет), икону в музее Академии художеств № 73 (Богоматерь сидит на одре в темной пещере; в другой отдельной пещере Иосиф беседует с пастырем, в третьей – омовение Младенца).

Оригинальны подробности иконы в притворе псковской Единоверческой церкви: ангел приводит к яслям женщину в нимбе и указывает на Младенца; женщина эта, очевидно, *святая Саломия*⁵⁹¹; за ней другая женщина без нимба с распущенными волосами; возле Богоматери стоит Исаия со свитком: «се дева во чреве приимет». В *стенописях* свода ярославской церкви Ильи Пророка: Богоматерь сидит возле яслей, в которых спеленутый Младенец; волхвы стоят перед Ним на коленях; направо Иосиф сидит; сверху ангелы; один из них держит в руках звезду; внизу явление ангела пастырям; остальное опущено. В ярославской церкви Феодоровской Богоматери: верхняя часть изображения та же, что и в Ильинской церкви; в центре Богоматерь сидит возле яслей и держит в руках Младенца, который благословляет коленопреклоненных волхвов; внизу у ног Богоматери вол и осел, Иосиф, беседующий с пастухом, и омовение Младенца бабкой, причем присутствует ангел. На правой стороне два пастуха, смотрящие вверх на ангелов⁵⁹².

В древнейшем *русском подлиннике* рождество Христово показано вместе с поклонением волхвов и с пастырями. Одна из повитух прямо названа бабой Саломией, другая просто девицей. С ним согласно почти во всех подробностях изображение в строгановском подлиннике; также описание в подлиннике Общества любителей древней письменности № 107. Подлинник из собрания кн. П.П. Вяземского XVII в. (там же) рекомендует изображать вверху Бога Отца с надписью в свитке: «Сын Мой еси ты, Аз днесь родих тя»; это уже новшество, явившееся в нашей иконографии не ранее XVII в. В подлиннике императорской публ. библ. XVII в. О. XIII, 2 названы баба Саломия и девица; также в подлиннике О. XIII, 3; О. XIII, 6 и № 1929 (там же), где, между прочим, помещен рассказ о том,

как Иосиф искал и нашел бабу Саломию, как над вертепом, где была Богоматерь, явился светлый облак, как Саломия начала славить Бога и как у нее отнялась рука. Подлинники критические XVIII-XIX вв., помимо общего описания сюжета, предлагают уже изъяснение всех его подробностей, таковы: подлинник, изданный Ю.Д. Филимоновым, и подлинник Духовной Академии № 116. Приведем исправный текст второго из них. «Рождество Христово пишется так: вертеп, а в вертепе скотския ясли, а в яслях лежит Христос Спаситель мира, Младенец, повит льняными белыми чистыми, тонкими пеленами. Пречистая Богородица сидит при яслях, зрит умиление на Христа Спасителя, риза на ней багряная, исподняя лазоревая, кругом окружают Спасителя и ясли чини ангельстии, еже есть небесныя силы. Иосиф обручник пад, поклонися во яслях лежащему Младенцу Еммануилу и Пречистой Богородице; подобием сед, брада не велика, кругловата и курчевата, власы просты, риза зеленая, светлая, исподняя баканная. Бяху же при яслях вол и осел привязани. За Богородицею поодаль мало стоит Иаков по плоти брат Божий, подобием млад; а за ним стоит трепетно баба Саломия, подобием стара, за Иосифом три пастыря падше поклонишася Христу Господу. В том же вертепе лежит камень и от камене течет источник воды. За вертепом стоит столб, нарицаемый адер, вселение пастырское, нощию стерегут свое стадо скотины, и трием пастырям благовестит арх. Гавриил о рождении Христа Спасителя Сына Божия и посылающа их в вертеп, обрящете, рече, Младенец повит, лежащ во яслях. Тут же в вертепе в другом месте сидит Пречистая Богородица, на руках своих держит Младенца Христа Спасителя, и пред Ним волсви, т. е. царие, падше поклонишася и отверзше сокровища своя, еже есть дары, злато, ливан и смирну. Первый стар и сед, власы с ушей долги, риза зеленая светлая, исподняя киноварная, в руке ларец злата, а злато сплетено аки плетеницами. Другий млад, власы кудреватые, лицом червлен, риза багряная, исподняя дикая с лазорью; в руке сосуд, в нем ливан. Третий лицом смугл, брада велика мало надседа, риза киноварная, исподняя дымчатая, в руке сосуд, в нем смирна. А над отрочатем, т. е. Христом на воздухе звезда сияющая лучами, подобна солнцу, и ангел Господень летящ, аки звезду (по списку г. Филимонова ошибочно «ветвь») держащ» (л. 86). Далее в подлиннике идет речь о волхвах и, наконец, предлагается критика других подлинников и иконописных изображений рождества Христова. Во многих подлинниках пишут, что Пречистая Богородица лежит в вертепе при яслях, наподобие мирских жен по рождении, еще же и баба Саломия омывает Христа и девица подает воду и льет как в купель. «И сему подражая древнии иконописцы, которые мало знали свящ. писание, и тако св. иконы писаша. И нынешнии нецыи грубии и невежды иконописцы сему же подражают и такожде пишут образ рождества Христова. А Пречистая Дева Богородица без болезни роди непостижимо и несказанно: прежде рождества Дева и в рождестве

Дева и по рождестве паки Дева, и не требоваше бабенного служения; но сама родильница и рождению служительница, сама роди, сама и воспелена, благоговейно осязает, объемлет, лобызает, подает сосец; все дело радости исполнено; нет никакия болезни, ни немощи в рождении. В мирских же женах ина рождает, ина воспеленает, в Деве же не тако: не попусти кому нечистыма рукама касатися Пречистаго Младенца Христа Господа» (л. 87⁵⁹³).

Первым источником, из которого христианские художники заимствовали основную мысль изображения рождества Христова, должно было служить Евангелие, которое не только устанавливает истинность самого события, но и сообщает сведения об обстоятельствах, при которых оно произошло. В Евангелии Матфея лишь кратко упоминается о рождестве Христовом (Мф. 1:25) и подробно рассказывается о событиях последующих; ев. Лука свидетельствует, что рождение Спасителя последовало в Вифлееме, что за отсутствием места в гостинице Мария, спеленав Первенца своего, положила Его в ясли; затем передает о явлении ангела вифлеемским пастырям, многочисленном воинстве ангелов, славословящих Новорожденного, и о поклонении пастырей Младенцу, лежащему в яслях. При Младенце находились Мария и Иосиф (Лк. 2:6–16). Все подробности этого рассказа находят свое выражение в памятниках византийско-русской иконографии. Но если мы рядом с этим рассказом поставим всю совокупность главных элементов, характеризующих иконографическую композицию рождества Христова в памятниках разных эпох, то увидим, что сумма последних не укладывается в тесные рамки евангельского повествования. Иконография, сохраняя мысль Евангелия, идет дальше его в развитии внешних подробностей события. В ней отражаются черты разновременных и разнообразных воззрений на этот предмет представителей богословской мысли, сохранившиеся в памятниках письменности. Как далеко простирается связь иконографии рождества Христова с богословскими воззрениями, под какими именно влияниями совершается процесс развития в изображении рождества Христова, когда и почему формы его изменяются и дополняются – ответ на эти вопросы даст историко-критический разбор основных черт изображения. Сюда относятся: место, где произошло рождество Христово, ясли, в которые положен был Спаситель, вол и осел у яслей, звезда над изображением рождества Христова, положение родившей Богоматери, Иосиф, ангелы и пастыри, омовение Младенца.

Памятники древнехристианского периода представляют рождество Христово под навесом. Первый пример изображения рождества Христова в пещере относится к VI-VII вв., это ампула Монцы. Отсель в памятниках византийских и русских пещера становится обычной составной частью композиции. Такое различие в обстановке составляет результат различных воззрений на этот предмет. В Евангелии дан важный признак места

рождения Христа – ясли. Ясли – φάτνη – должны быть понимаемы здесь в смысле яслей, в которых дается корм выючным животным; некоторые разумеют под ними загородь, где кормят скот; во всяком случае, признак этот указывает место, где стоят выючные животные. Скульпторы саркофагов, а за ними и некоторые из западных художников позднейшего времени определили это место в смысле стойла с навесом. При наличном составе памятников искусства и письменности едва ли возможно решить, какими специальными мотивами руководились художники в выборе этой формы. Быть может, они мало знали условия и обычаи палестинской жизни и, под влиянием более знакомых представлений, выразили мысль Евангелия в форме простого навеса. Это было для них тем более возможно, что на языке некоторых древних латинских писателей, например, Варрона, Палладия, Витрувия, а может быть, и на языке народном ясли = φάτνη = praesepere означают стойло⁵⁹⁴. Золотая легенда прямо говорит, что Иосиф изготовил для вола и осла *ясли под навесом*, где Богородица и положила Младенца⁵⁹⁵. Этому объяснению придерживаются французский ученый Ролле и немецкий Шмид⁵⁹⁶. Де Вааль полагает, что скульпторы находились под влиянием рассказа о рождестве Христовом в Евангелии псевдо-Матфея, где говорится, что Богородица в третий день по рождении Спасителя вышла из пещеры, взошла в стойло и положила Младенца в яслях⁵⁹⁷. Этот-то второй момент будто бы и хотели выразить христианские скульпторы. Возможно, наконец, еще одно объяснение: так как навес в скульптуре саркофагов почти всегда является в связи с изображением поклонения волхвов, то художники могли руководиться в данном случае рассказом Евангелия о поклонении волхвов, последовавшем в крытом помещении (δῶμα или οἶκός). Как бы то ни было, но тот несомненный факт, что в древнехристианской скульптуре нет ни одного изображения рождества Христова в пещере, и мнение де Вааля, будто на многих саркофагах пещера эта обозначена в виде скалы, к которой примыкает навес⁵⁹⁸, не находит ни одного более или менее осязательного основания. Византийские художники, а с ними и многие из средневековых западных, пошли по пути ясного восточного предания, которое признавало местом рождения Иисуса Христа пещеру. Предание это восходит к отдаленнейшей эпохе христианской древности, и первым выразителем его является во II в. Иустин Мученик, который прямо говорит, что Мария родила Иисуса Христа в пещере⁵⁹⁹. Сообщая это сведение, Иустин Мученик имел в виду, по всей вероятности, изначальное предание, глухо выраженное в Евангелии Луки. В этой подробности рождения Спасителя Иустин Мученик видит исполнение ветхозаветного пророчества о Мессии⁶⁰⁰. Во времена Оригена показывали пещеру, в которой родился Спаситель⁶⁰¹. Заботами св. Константина и Елены над этой пещерой сооружен был великолепный храм, о котором говорят древние историки Евсевий⁶⁰², Сократ⁶⁰³ и Созомен⁶⁰⁴, и это событие должно было

окончательно укрепить всеобщее убеждение в том, что рождение Иисуса Христа произошло в пещере. Это предание ясно обозначается в протоевангелии Иакова⁶⁰⁵, в Евангелии псевдо-Матфея⁶⁰⁶, в истории Иосифа-плотника⁶⁰⁷, в арабском Евангелии детства Спасителя⁶⁰⁸, в описании путешествия Сильвии IV в.⁶⁰⁹, в словах на Благовещение Пресвятой Богородицы, ложно приписываемых Григорию Чудотворцу⁶¹⁰, у Григория Нисского⁶¹¹, Епифания Кипрского⁶¹², Иеронима⁶¹³, Василия Селевкийского (V в.)⁶¹⁴. Анастасий Синаит (VII в.) предание о пещере рождения Христова относит к числу преданий, заимствованных не из Писания⁶¹⁵. Во времена монаха Епифания (XI в.) предание указывало в Вифлееме две смежные пещеры, из которых в одной (восточной) Богоматерь родила Спасителя, а в другой (западной) положила Его в ясли⁶¹⁶. В этом последнем виде предание напоминает известие Евангелия псевдо-Матфея⁶¹⁷. Позднейшие писатели западные⁶¹⁸ и восточные повторяют это предание множество раз⁶¹⁹. Русский путешественник XII в. игумен Даниил предлагает довольно подробное описание пещеры рождения Христова: «вертеп же св., идеже было рождество Христово, есть под великим алтарем (церкви), яко печера создана красна, степеней имать 7, куда ж влезти к дверем св. вертепа того, а двери ж имать двои, а у других дверей тако ж 7 степеней. Восточными дверьми влезучи в вертеп той святой, есть место на левой стране на земле доле; на том месте родился Христос Бог наш Иисус Христос, и есть над местом тем соделана трапеза и на той трапезе литургисают»⁶²⁰. От этой пещеры наш путешественник отличает другие две: пещеру избитых Иродом младенцев и пещеру, где жило св. семейство после рождения Христова в продолжение двух лет и где произошло поклонение волхвов. О ней упоминает путешественник XV в. иеродиакон Зосима⁶²¹, также Арсений Каллуда в своем проскинитарии, переведенном на славянский язык чудовским монахом Евфимием⁶²², патриарх иерусалимский Хрисанф⁶²³, В.Г. Барский⁶²⁴ и др. В богослужебных песнопениях праздника Рождества Христова, от препразднства до отдания, в стихирах и тропарях, кондаках и икосах находится множество мест, где говорится о вертепе как месте рождения Спасителя⁶²⁵. Над этой пещерой в настоящее время возвышается храм Рождества Христова, в котором серебряная звезда с латинской надписью («Hic de Virgine Maria Iesus Christus natus est») указывает место рождения Спасителя⁶²⁶. Итак, пещера в византийско-русских изображениях рождения Христова находит свое полное оправдание в церковном предании.

В пещере Младенец Иисус положен был в ясли (φάτνη). Все памятники письменности, начиная с Евангелия Луки, понимают под яслями обыкновенные ясли, но не колыбель, как полагают некоторые⁶²⁷. В скульптуре саркофагов ясли имеют форму ложа (lectica) или продолговатой корзины, в памятниках византийских и русских форму ящика, иногда

сложенного из камня (ватик. минолог.), иногда же, под влиянием идеальных представлений о великом событии, золотого (пантел. Евангелие). Младенец в яслях всегда спеленутый; голова Его украшена крестчатым нимбом, составляющим обычный иконографический атрибут Божества, особенно же второго лица Пресв. Троицы. Возле яслей, как в скульптуре древнехристианской, так и во всех видах памятников византийских и русских стоят *вол и осел*. Саркофаг 349 года представляет собой один из древнейших примеров введения этих фигур в изображение рождества Христова. Мнение Росси, поддерживаемое французским ученым Ролле, что иконографические формы, в которых выражается мысль о смирении и уничижении Иисуса Христа, могли легче явиться после объявления христианства господствующей религией Римской империи, чем в эпоху гонений⁶²⁸, заслуживает полного вероятия: ни одно из открытых доселе изображений рождества Христова с фигурами вола и осла не восходит ранее IV в., и едва ли возможно ожидать их в будущих археологических открытиях. Чем вызвано первоначальное появление этих фигур и какой смысл соединяла с ними древность? Различные точки зрения возможны в решении вопроса о происхождении фигур вола и осла. Иные допускали, что древнехристианские художники под образами двух животных хотели выразить мысль о действительном присутствии вола и осла у яслей, в которые положен был Спаситель⁶²⁹, не усвояя этой художественной детали символического значения; другие ставили фигуры животных в генетическую связь с пророчеством Исаии⁶³⁰ о привлечении ко Христу иудеев и язычников: «*позна вол стяжавшаго ѱ и осел ясли господина своего*» (Ис. 1:3). Первое из этих толкований могло бы опираться на некоторые вещественные памятники, куда прежде всего относится минденский аворий⁶³¹: осел у яслей Спасителя тот же самый, с тем же седлом, что и на соседнем изображении путешествия Марии и Иосифа в Вифлеем. В рукописи национальной библиотеки XV в. Ital. № 115 вол и осел помещены в изображении путешествия в Вифлеем (л. 18); тождественные фигуры и в изображении рождества Христова в пещере, где вьючное седло служит опорой для Богоматери, лежащей на земле (л. 20). Очевидно, скульптор минденского авория в фигуре осла у яслей Спасителя видел того же самого осла, который служил Иосифу и Марии на пути в Вифлеем, а миниатюрист названного кодекса признавал, что и вол у яслей есть вол, прибывший сюда вместе с путниками. Однако факты эти стоят одиноко среди других памятников письменности и искусства и должны быть рассматриваемы как частное выражение единоличных узких взглядов, уклоняющихся от общепринятого воззрения. Новейшие исследователи Ролле⁶³² и особенно Шмид⁶³³, не допуская аллегорического значения этих фигур, не считают в то же время нужным говорить о действительном присутствии вола и осла у яслей Иисуса Христа и видят в них продукт изобретения древнехристианских

художников. Мотивом к этому изображению послужило замечание подлинного Евангелия о положении Младенца в ясли, подобно тому, как то же замечание могло вызвать мысль апокрифа о поклонении вола и осла Иисусу Христу⁶³⁴. В Евангелии Луки говорится, что Богоматерь положила повитого Младенца в ясли... Речь евангелиста краткая, лишенная картинности, необходимой для ее художественной передачи. Что такое ясли, с какими атрибутами соединялось представление о них у современников этого события – решение этого вопроса зависело от самого художника. Как христианские поэты Лактанций и Пруденций, говоря о рождестве Христовом, заменяли отвлеченное понятие об яслях конкретным описанием их и упоминали о животных, находившихся при них, так и скульпторы, приступая к изображению яслей, необходимо должны были присоединить сюда вола и осла. Это были домашние животные, присутствие которых у яслей, по понятиям древних, было вполне естественно, особенно на перепутье в хане, где вол мог явиться как вьючное животное, а осел как животное для верховой езды. «Ясли волов φάτνη βοῶν» – обычный эпитет яслей, как это видно, например, из обозначения яслей в протоевангелии⁶³⁵. Осел – обычное в то время животное для езды: на нем Мария отправилась в Египет, на нем Иисус совершил торжественный вход в Иерусалим, на нем, как известно из протоевангелия, Мария прибыла в Вифлеем. Итак, вол и осел составляют изобретение художников, к которому последние приведены были замечанием ев. Луки и невозможностью иным способом дать ясное понятие о яслях. Выбор животных определялся обычаями страны. Объяснение это, устраняя мысль об аллегории в вопросе о происхождении рассматриваемых фигур, устраняет таким образом поддерживаемую некоторыми генетическую связь их с апокрифами⁶³⁶, ибо эти последние приписывают им и аллегорическое значение. «В третий день рождения Господа нашего Иисуса Христа св. Мария вышла из пещеры и, вошедши в стойло, положила свое дитя в ясли. Вол и осел поклонились ему. Тогда исполнилось сказанное прор. Исаиею глаголющим: “позна вол стяжавшаго ѱ и осел ясли господина своего”. Животные эти, стоя по сторонам Младенца, непрестанно поклонялись ему. Тогда исполнилось реченное прор. Аввакумом глаголющим: “посреде двою животну познан будеши”» (Авв. 3:2)⁶³⁷. Главное основание, почему трудно признать в данном случае апокрифы первоисточником изображений, заключается в хронологии. Пусть протоевангелие древнее изображений рождества Христова с волем и ослом, но в нем не названы эти животные; они являются только в Евангелии псевдо-Матфея, которое становится известным лишь в V в.; между тем как датированное изображение с теми фигурами относится к 343 г. Тем не менее, сомневаясь в этой связи, мы не можем отвергнуть прямо аллегорическое значение рассматриваемых фигур и признать их, вместе с Ролле и Шмидом, исключительно вымыслом художественной фантазии.

Объяснение аллегорическое⁶³⁸ имеет свои основания. Оставляя в стороне общую мысль о широком распространении символизма в древнехристианском искусстве, необходимо иметь в виду то, что в памятниках древней письменности вол признается символом иудейского народа, осел – символом язычников. В этом смысле изъяснялось пророчество Исаии «позна вол стяжавшаго...» и, в частности, пророчество это применялось к рождеству Христову. Мелитон Сардийский в сочинении «Clavis», опираясь на пророчество Исаии, прямо говорит, что вол означает иудейский народ, а осел язычников⁶³⁹. Однако Мелитон не ставит это пророчество в связь с рождеством Христовым⁶⁴⁰; недостаток этот восполняет Ориген в XIII беседе на Евангелие Луки, когда, сказав о пастырях, нашедших Спасителя лежащим в яслях, замечает, что таким образом сбылось пророчество «позна вол стяжавшаго и и осел ясли господина своего»⁶⁴¹. Предубеждение против аллегорического объяснения заставляет Шмида видеть здесь след исправления Оригенова текста его переводчиком Блаж. Иеронимом⁶⁴²; но доказать это слишком трудно. Ни отсутствие повторения этой мысли в других сочинениях Оригена, ни утрата оригинального греческого текста беседы, ни, наконец, то обстоятельство, что приведенное место находится в конце беседы, не дают оснований видеть здесь прибавку переводчика. Сложный вопрос о подлинности текста произведений Оригена решается в том смысле, что достоверность этого текста неодинакова; в частности, латинские переводы его, сделанные Руфином и Иеронимом, не отличаются той безупречной точностью, какая требуется от всякого перевода исторической критикой. Однако, точное обследование этих переводов, хотя и не всех, привело доселе лишь к тому несомненному заключению, что переводчики допускали некоторые изменения в оригинале с целью уяснения и приведения к единству догматических воззрений Оригена⁶⁴³. Но рассматриваемое место не имеет прямого отношения к этим воззрениям; в то же время оно по своему характеру стоит в полной гармонии с экзегетическими приемами Оригена. Допустив, таким образом, что пророчество Исаии уже в III в. сближено было с рождеством Христовым, мы имеем право с вероятностью предположить, что и художникам IV в. известно было это сближение; тем более что творения Оригена пользовались обширной известностью на Востоке и на Западе. А отсюда становятся более понятными как постоянная повторяемость фигур вола и осла в памятниках искусства, так и пророчественное истолкование их в произведениях церковных писателей IV и следующих веков. Случайное явление в иконографии, личное, не опирающееся на церковное предание, измышление художников едва ли могло бы быть столь устойчивым и неизменным и быстро приковать к себе всеобщее внимание не только художников, но и богословов, как это оказалось в данном случае. В самом деле, становясь на точку зрения Шмида, мы принуждены допустить возможность

явления очень оригинального. Около 343 г. является художественное изобретение, а вслед за тем мы имеем ряд писателей, изъясняющих его в смысле пророчественном. Григорий Нисский, упомянув о положении Младенца в ясли, прибавляет, что таким образом исполнилось пророчество: «позна вол стяжавшаго ѱ и осел ясли господина своего»; вол, по его мнению, означает иудеев, осел – язычников⁶⁴⁴. Григорий Богослов в слове на Рождество Христово пишет: «Преклонись перед яслями, через которые ты, сделавшийся бессловесным, воспитан Словом; познай, повелевает тебе Исаия, как вол стяжавшего и как осел ясли господина своего (Ис. 1:3). Принадлежишь ли к числу чистых и законных и отыгающих жвание (Лев. 11:41) слóва и годных в жертву, или к числу еще нечистых, не употребляемых ни в пищу, ни в жертву и составляешь достояние язычества; иди со звездой, принеси с волхвами дары и проч.»⁶⁴⁵. Мысль эту повторяют Павлин Ноланский⁶⁴⁶, Блаж. Иероним в описании путешествия Павлы⁶⁴⁷, автор Евангелия псевдо-Матфея и Хориций: последний говорит об изображениях вола и осла именно в картине рождества Христова и объясняет их на основании пророчества Исаии. Некоторые писатели, как Лев В., Григорий Великий, Рабан Мавр, Петр Капуанский, автор слова о Пречистой Богородице в Маргарите, подобно Мелитону, не приводя пророчества Исаии, определяют значение вола и осла в смысле символов иудейства и язычества⁶⁴⁸, причем иногда сопоставляют их с пастырями и волхвами как представителями иудеев и язычников, пришедшими на поклонение родившемуся Спасителю. С этим толкованием можно поставить в связь замечание Евангелия псевдо-Матфея: на пути в Вифлеем Мария говорит Иосифу: «Я вижу перед собой два народа – один плачущий, другой смеющийся... Явившийся светозарный отрок объясняет, что плачущий народ – иудеи, отступившие от Бога, а смеющийся – язычники, потому что настало время приобщиться благословию Авраама всем язычникам»⁶⁴⁹. Упорная наклонность к сопоставлению пророчества Исаии с рождеством Христовым⁶⁵⁰ и даже прямо к перенесению его на изображение рождества Христова (Хориций), явившаяся в III в., дает основание думать, что фигуры вола и осла явились в этом изображении под влиянием пророчества Исаии и удержались в искусстве благодаря этому символическому воззрению. Вол – иудеи, осел – язычники; первые явились на поклонение Родившемуся в лице пастырей, вторые – волхвов. Здесь, по мнению Гарруччи⁶⁵¹, заключается одна из причин, почему в изображениях рождества Христова вместе с пастырями являются перед яслями и волхвы, между тем как известно, что только одни пастыри нашли Младенца, лежащего в яслях, – и почему праздник Поклонения волхвов в восточной церкви с древнейших времен празднуется вместе с Рождеством Христовым. Произведение древнехристианских символических воззрений, доступное пониманию тех народов, где вол и осел составляют предметы

общеизвестные, с определенными признаками и назначением, легко могло утратить свой смысл у нас в России, особенно в Новгороде и потом Москве, главных центрах художественного производства, где животные эти неизвестны. Вот почему большинство русских подлинников не только не заключает в себе уже никаких намеков на символическое значение этих фигур, но и превращает их в общеизвестных в России животных – коня и корову (подлин. публ. библ. О. XIII, 3; там же, № 1931; Общ. люб. древн. письм., № 162, л. 73; но в критич. ред. изд. г. Филиповым и С.-Петербургской Дух. Акад. № 116 удержаны древние фигуры вола и осла)⁶⁵². В произведениях новейшей русской иконографии фигуры эти по большей части опускаются.

Звезда над изображением рождества Христова является не позднее IV в. Она означает ту необычайную звезду, которая указала волхвам место рождения Спасителя: таково именно ее значение в памятниках византийских и русских; но по отношению к периоду древнехристианскому, когда иконографические формы еще не установились, нужно допустить некоторые исключения⁶⁵³. Нельзя ли думать, что звезда на всех тех древнехристианских изображениях рождества Христова, где нет волхвов, означает ту звезду и обильный свет, о которых рассказывается в Евангелии псевдо-Матфея? Апокрифы в описании рождества Христова представляют контраст с соответствующими описаниями подлинных Евангелий. Скромность и уничижение – отличительные черты рождения Богочеловека по Евангелию; напротив, блеск и слава – по апокрифам. Как ветхозаветные пророки, говоря о рождении Мессии, сопоставляют Его со светом, просвещающим людей, ходящих во тьме (Ис. 9:2), с сияющей звездой (Чис. 24:17); как новозаветные писатели называют Его светом во откровение языков (Лк. 1:78–79; 2:32), так и апокрифы, не довольствуясь повествованием подлинного Евангелия, обставляют событие рождества Христова чудесами и пользуются для этой цели символом света: Мария вошла в пещеру, в которую никогда не проникал свет и где была постоянная тьма. При входе Марии пещера осветилась как бы солнцем, воссиял божественный свет и оставался там непрерывно днем и ночью, доколе была там Мария... По рождении Спасителя бабки не могли войти в пещеру от чрезмерного света... С вечера и до утра над пещерой блистала большая звезда, каких не видно было от начала мира. И пророки, бывшие в Иерусалиме, говорили, что эта звезда указывает на рождение Христа, который восстановит обетования не только для Израиля, но и для всех язычников⁶⁵⁴. В протоевангелии Иакова и арабском Евангелии детства Иисуса Христа нет прямого указания на звезду, но говорится лишь о необычайном свете в пещере, где родился Спаситель⁶⁵⁵; и потому их сопоставление с памятниками искусства в данном случае не удовлетворяло бы необходимому требованию археологической точности. Иное дело Евангелие псевдо-Матфея. Близкое сходство его рассказа о

рождестве Христовом с некоторыми памятниками скульптуры не может быть оспариваемо. На минденской пиксиде у яслей находится повивальная бабка с иссохшей рукой – подробность, объясняемая только одними апокрифами⁶⁵⁶; но коль скоро мы допустим, что мысль художника здесь вращалась в области апокрифа, то можем с вероятностью допустить, что и звезда, стоящая над яслями, в этом памятнике явилась под влиянием того же источника. В той же иконографической связи является звезда и на пластине кафедры Максимиана; кроме того, на этой кафедре представлено отдельно и поклонение волхвов с особой звездой⁶⁵⁷. Мы лишены возможности проникнуть в душу художников и доказать категорически, что они в обоих случаях ввели в свои изображения звезду под влиянием апокрифа, но допускаем возможность этого предположения ввиду указанной комбинации признаков. Но это – примеры исключительные. На резном камне из собрания Веттори звезда является вместе с полумесяцем и, как в вышеприведенных примерах, отдельно от поклонения волхвов. Если не разрывать этих двух признаков и рассматривать их в связи, как явления одного порядка, то с вероятностью придется допустить, что как полумесяц, так и звезда обозначают собой ночь, т. е. время, когда, по контексту Евангелия Луки (Лк. 2:8), родился Спаситель мира⁶⁵⁸. Комбинация светил здесь также исключительная. Появление звезды в типических изображениях рождества Христова мы объясняем иначе, именно по связи этого события с поклонением волхвов. Едва ли возможно сомневаться в том, что звезда в связи со сценой поклонения волхвов на памятниках древнехристианских должна быть истолковываема непременно в смысле путеводной звезды волхвов, о которой говорится в Евангелии Матфея (Мф. 2), ибо в противном случае пришлось бы порвать нить евангельского повествования и на месте очевидного источника, хорошо известного безусловно всем христианским художникам, поставить другой – предположительный, стоящий вне связи с поклонением волхвов. Звезда волхвов – такое знаменательное явление, которое не могло не привлечь к себе внимания художников уже в эпоху саркофагов, и она действительно изображается вместе с волхвами почти на всех памятниках, за немногими исключениями, где ее отсутствие объясняется или недостатком места, или порчей памятника. Привычка художников к этой иконографической форме и сознание важности события, на которое она указывает, привели к тому, что они стали помещать звезду даже и на тех изображениях рождества Христова, где не было волхвов. Прием этот усвоен был и художниками византийскими, которые, вводя звезду в схему рождества Христова, поставили ее прямо над пещерой, соединили с небом и спустили вертикальные лучи на Младенца, лежащего в яслях. К этой звезде приближаются волхвы, если они вводятся в изображение рождества Христова, на нее указывают они своими руками, пристально смотрят на

нее, рассуждают о ней: ясно, что это есть путеводная звезда волхвов; но она остается здесь, не изменяя ни формы, ни положения, даже и в тех изображениях рождества Христова, где нет волхвов. Усвоить этой звезде какое-либо иное значение⁶⁵⁹ нет достаточных оснований; и, если Василий Великий, говоря о ней, приводит пророчество Валаама «возсияет звезда от Иакова» (Чис. 24:17), то этим сообщает лишь дальнейшее развитие мысли художников, относя пророчество именно к путеводной звезде волхвов⁶⁶⁰. В памятниках древней письменности предлагаются различные толкования этой звезды: одни из древних авторов, как Ориген⁶⁶¹, усвоили ей материальное значение, другие признавали ее духовной силой. С особенной подробностью рассуждает о ней Иоанн Златоуст в VI беседе на Евангелие Матфея. На основании Евангелия он говорит, что это была звезда не обыкновенная, не из числа других звезд и даже не звезда (μᾶλλον δὲ οὐδὲ ἀστὴρ), но некая невидимая сила (δύναμις τις ἄορατος), наподобие звезды (εἰς ταύτην μετασχηματισθεῖσα τὴν ὄψιν). Доказательства тому Иоанн Златоуст находит и в необычайном движении звезды (не от востока к западу, как движутся солнце, луна и обыкновенные звезды, а от севера к югу⁶⁶², от Персии к Палестине, и во времени, так как она светила не только ночью, но и днем и превосходила своим блеском как все остальные звезды и луну, так даже и солнце. Необычайно и то, что она то светит, то перестает светить (во время пребывания волхвов в Иерусалиме), останавливается где нужно, подобно облачному столпу иудеев, движется близко к земле, ибо высоко стоящая звезда не могла бы точно указать маленького места, где лежал Младенец, а эта звезда указала ясли и стала над главой Младенца⁶⁶³. Св. Златоуст, определив таким образом свойства звезды, все-таки склонялся к тому, что она напоминала своей формой обыкновенные звезды, хотя и была по существу разумной силой. Феодор Студит полагал, что волхвам показывал путь ангел, принявший образ звезды⁶⁶⁴. Таково же мнение Феофилакта Болгарского⁶⁶⁵, Кесария⁶⁶⁶, Диодора Фарсийского⁶⁶⁷ и составителя арабского Евангелия детства Иисуса Христа⁶⁶⁸. Никифор Каллист много употребил усилий на объяснение звезды, но указанные им признаки ее имеют больше характер отрицательный, а конечный вывод тот же, что у св. Златоуста: звезда эта, по его мнению, не из тех, которые утверждены в небе от начала, и не из тех, что предвозвещают преемство (διαδοχήν) царей, и не из комет или звезд оригинальных форм... Волхвы увидели совершенно новую и необычайную звезду, близко от земли, необычайно блестящую, подобную другим звездам, но видимую только теми, которые занимались изучением звезд... Волхвы считали ее некоторой разумной силой (ἐμφυχόν τινα καὶ νοερὰν δύναμιν)⁶⁶⁹. Свят. Димитрий Ростовский свел мнения разных авторов о звезде волхвов и признал ее особой Божией силой⁶⁷⁰. В Золотой легенде приведены три мнения относительно звезды, изложенные Ремигием: иные думали, что в образе звезды явился здесь тот же Св. Дух,

который при крещении Спасителя принял форму голубя⁶⁷¹; Златоуст будто бы полагал, что звезда = ангел; иные считали ее вновь сотворенной звездой. Отличия ее: она была близка к земле; имела особенный блеск; движение ее не круговое⁶⁷². Мнение Златоуста здесь получило, таким образом, бóльшую определенность; но любопытно, что в том же источнике дано еще одно истолкование звезды в смысле прекрасного мальчика, над головой которого блестел крест⁶⁷³: это уже не то, что ангел, так как формы ангелов – юношей с крыльями – ко времени составления Золотой легенды, получили всеобщее признание. Некоторые памятники, встречающиеся в русской письменности, добавляют, что когда звезда эта явилась в Персиде над кумирницей, то идолы упали, что звезда стояла некоторое время над источником в ожидании волхвов и затем пошла вместе с ними⁶⁷⁴; но о форме ее здесь нет речи. Соответственно этим истолкованиям формы звезды, последняя является в памятниках искусства или в своей обычной форме, или в виде ангела; звезды в виде мальчика мы не встречали; равным образом не допускаем предположения Ролле, будто на солунском амвоне V-VI вв. звезду заменяет фигура пастыря⁶⁷⁵: пастырь здесь имеет иное, самостоятельное значение. Форма простая чаще всего повторяется в памятниках всех эпох до XVI-XVII вв. Изредка⁶⁷⁶ она имеет вид монограммы Иисуса Христа в круге, но трудно сказать, усвоили ли художники этой последней форме значение именно монограммы, как утверждает Бэйе⁶⁷⁷, или же пользовались ею как упрощенной формой для представления звезды, не усвоив ей иного значения. В миниатюрах ватиканского минология (изобр. поклонения волхвов) и в мозаиках палатинской капеллы дана попытка замены звезды ангелом, который стоит возле волхвов, поклоняющихся Спасителю, однако же, придерживаясь византийской схемы, мозаист не опустил и звезды: он поместил ее на обычном месте вверху⁶⁷⁸. В парижском соборе Богоматери (горельеф в хоре) ангел со звездой в руках показывает путь волхвам⁶⁷⁹. Ангел со звездой в руках становится обычным явлением в русских памятниках XVII-XVIII вв. – стенописях (напр., Ильинской и Феодоровской церквей в Ярославле)⁶⁸⁰, миниатюрах (петропавл. Евангелие), иконах (киевск. муз. из собр. Сорокина № 95; в коллекции С.-Петербур. Духовн. Акад.: икона из моск. Вознес. монастыря № 6, из св. Синода № 16, икона из Чудова монастыря и др.) и в иконописных подлинниках критической редакции (еп. Порфирия в публ. библ. Ф. XIII, 19; архим. Фотия в библ. С.-Петербур. Дух. Акад. № 116; г. Филимонова; в греч. подлиннике Константинода, стр. 113, и Дидрона, стр. 159).

Богоматерь в изображении рождества Христова во всех видах памятников древнехристианского периода представляется сидящей⁶⁸¹. Такое положение ее нельзя считать продуктом художественного стремления к церемониальности, вообще мало свойственной древнехристианскому искусству, если не относить сюда памятники

Равенны, близкие к Византии: оно удерживается даже и там, где рождество Христово не соединено с поклонением волхвов, например, на фреске катакомб Севастьяна, на саркофаге Мантуанского собора, на окладе миланского Евангелия, на верденской таблетке и др. Положение это стоит в полном соответствии с мыслью о безболезненном рожд. Богоматери. Учение о приснодевстве Богоматери, уясненное многими отцами церкви и церковными писателями⁶⁸², прямо вело к отрицанию в ней болезней, которыми сопровождается естественное деторождение. Блаженный Иероним, вероятно, ввиду распространенных в его время апокрифических сказаний о повитухах, бывших при Богоматери, говорил, что Богоматерь не нуждалась в услугах повитух⁶⁸³. О безболезненном рождении Богоматери свидетельствует Трулльский Собор, когда осуждает обычай «по дне рождества Христова готовить хлебное печенье и друг другу передавать, аки бы в честь болезней рождения всенепорочной Девы Марии»⁶⁸⁴. Андрей Критский говорит, что Богоматерь не познала болезней рождения, свойственных рождающим⁶⁸⁵. По словам Иоанна Дамаскина, Христос родился в обыкновенное время, по истечении девяти месяцев, по обыкновенному закону естественного чревоношения, но безболезненно, превыше закона рождения... за рождением не последовали болезни⁶⁸⁶. Св. Дева, по словам св. Димитрия Ростовского, сама рождает, сама и пеленает... она мать без труда и без мук; она и бабка сама себе, никем не наученная; она не допустила никого коснуться нечистыми руками до рожденного ею Пречистого Младенца, а сама служит родившемуся от нее и превысшему ее, сама пеленает и кладет Его в ясли⁶⁸⁷. Несмотря на эти единогласные свидетельства церковных писателей не только восточных, но и западных⁶⁸⁸ о безболезненном рождении Богоматери, искусство византийское не сохранило первоначальной формы изображения *сидящей* Богоматери. В памятниках византийских и русских *Богоматерь* обыкновенно *лежит*, а на афинском барельефе даже спит (закрытые глаза). Один из редакторов русского иконописного подлинника, порицая эту иконографическую форму, признает ее нововведением и ссылается в доказательство того на житие пророка Иеремии: «зри 1 мая в житии прор. Иеремии, при ком и почему обыкоша писати Пречистую Богородицу на одре лежащу»⁶⁸⁹. Обращаемся к этому житию: составитель свидетельствует, что пророк Иеремия предсказал о бегстве Иисуса Христа в Египет и о сокрушении египетских идолов: «подобает всем идолам пастися и всему рукотворенному сокрушиться в то время, егда приидет семо Дева Мати с Младенцем, рожденным в вертепе и в яслех положенным. И от того пророчества Иеремиина обычай бе египтяном изображати Деву, почивающую на одре, близ же ея Младенца, лежаща в яслех, пеленами повита, и тому образу поклоняться. Вопросившу же иногда Птоломею царю жрецов египетских: чесо ради сия творят; глаголаху тыи, яко тайна есть се древнейшим отцем нашим от святаго некоего пророка предвозвещенная, и

ждем кончины того пророчества и события тайны»⁶⁹⁰. Сказание это почти буквально заимствовано из сочинения Епифания «De vitis prophetarum», относимого к числу *dubia at spuria*⁶⁹¹. Поводом к нему, вероятно, послужило пророчество Иеремии о поражении земли египетской Навуходоносором: «и внидет и поразит землю египетску... и пожжет огнем дома богов их... и сокрушит столпы Илиуполя, иже в Египте, и дома богов египетских пожжет огнем» (Иер. 43:11–12; 46:15). Не входя в рассуждение о том, возможно или нет приурочить это пророчество к какому-либо событию из жизни Иисуса Христа, заметим только, что комбинация событий здесь совершенно неясна. По механической ассоциации мыслей от пророчества Иеремии возможно перейти к бегству в Египет и сокрушению идолов, о чем свидетельствуют древние предания; но каким образом отсюда возникла мысль изображать лежащую деву и спеленутого младенца, каким образом явление это стало возможным во времена язычества; наконец, если прототип изображения Богоматери, лежащей на одре, указан здесь верно, то почему на древнейших памятниках христианства Богоматерь представляется не лежащей, а сидящей? Как бы то ни было, но ссылка подлинника на житие пророка Иеремии не только не дает удовлетворительного решения вопроса «при ком и почему обыкоша писати Пречистую Богородицу на одре лежащу», а наоборот, без особенной нужды запутывает дело. Обратимся для решения вопроса к свидетельству ясных и несомненных памятников древности. Первые памятники с изображением лежащей Богоматери восходят к VI в.; сюда относятся: кафедра Максимиана и ампула в Монце. Софист Хориций своим описанием подтверждает свидетельство памятников. Нельзя сказать, что древнехристианская форма сидящей Богоматери пропала бесследно в памятниках византийских: не говоря о верденской таблетке и сирийском Евангелии Раввулы, ее встречаем мы в ватиканском минологии, ватиканском Евангелии № 2 Urbin., в мозаиках Марторано и палатинской капеллы в Палермо, в Евангелии императорской публ. библ. № 118, но обычным положением Богоматери следует все-таки признать положение лежащей. Оно остается в силе до XVII в., а отсель начинает уступать свое место другому: Богоматерь начинают изображать или сидящей у яслей, как рекомендует подлинник критической редакции, или же, по образцу западных картин, стоящей на коленях перед Младенцем (*adoratio*) или яслями, как рекомендует греческий подлинник⁶⁹² и как видно из многих памятников стенописи, иконописи и миниатюры греческой и русской. Чем объяснить нормально-византийское положение Богоматери? Не заключается ли в нем тенденциозно-догматического намека на болезненное рождение, свойственное обыкновенным женам? Этого предположения невозможно допустить уже по одному тому, что такое положение Богоматери пережило целое тысячелетие в недрах православной церкви, и никто из самых строгих ревнителей православия

не усмотрел в нем даже и тени еретической мысли. Хориций описывает лежащую Богоматерь и тут же замечает по поводу неизменившихся черт лица Богоматери, что она родила «неискусомужно»: ему и в голову не приходила мысль о болезни лежащей Богоматери. Прямых поводов к еретической тенденции, если не считать несторианство, уже отошедшее ко времени появления рассматриваемой иконографической формы в область предания, художники не имели. Увлечение апокрифами также не могло иметь здесь места. Апокрифические Евангелия Иакова, псевдо-Матфея и арабское Евангелие детства Иисуса Христа вводят повитух в рассказ о рождении Христовом (см. ниже), тем не менее они не только не говорят о болезнях рождения, а, напротив, подробностями рассказа об освидетельствовании Богоматери повитухами дают понять, что это рождение не сопровождалось обычными болезнями деторождения⁶⁹³. Самое простое и естественное объяснение рассматриваемого положения Богоматери заключается, по нашему мнению, в следующем. Оно есть результат стремления византийских художников приблизить изображение рождения Христова к обычным формам представления об обстановке естественного деторождения. Византийско-русская иконография представляет немало аналогичных примеров. Когда художники изображали Христа Великого Архиерея в обыкновенных епископских одеждах, то они отнюдь не хотели тем самым выразить факт действительного ношения Господом таковых одежд; равным образом, изображая покой седьмого дня творения в виде Бога Отца, лежащего на одре, они не хотели тем сказать, что обыкновенные сон и утомление свойственны Божеству; Богоматерь в момент благовещения читает *славянскую Библию*, евангелисты пишут *по-славянски*, Св. Николай Чудотворец обучается грамоте по славянскому букварю – все это условные формы представления для передачи совершенно верных по существу идей и фактов. Богоматерь лежит на одре возле Божественного Младенца: это значит, что рождение совершилось, и только! Богоматери сообщено положение, в каком все привыкли представлять себе роженицу, но никакой догматической тенденции здесь нет. Вопрос о том, какое положение наиболее приличествовало безболезненно родившей Богоматери, не был поставлен прямо в византийском искусстве, и если Симеон Влахернский (ватик. минол.) и некоторые другие лучшие художники решили его в пользу древнехристианской формы, то это делает честь их художественному и богословскому образованию.

В подобном же смысле мы истолковываем и следующую подробность изображения рождения Христова: *омовение Младенца* в купели двумя женщинами. Это, по мысли художников, не есть указание на действительный факт, ибо безгрешно рожденный не нуждался в каком бы то ни было очищении, – но лишь произвольный аксессуар картины, явившийся под влиянием обычных представлений об обстановке

рождения. Само положение Младенца, прямо, почти без поддержки стоящего в купели, в нимбе, обнаруживает тенденцию к идеализации сцены. Сцена омовения Младенца, неизвестная по памятникам древнехристианского периода⁶⁹⁴, нашла обширное применение в Византии. Первые примеры ее в греческом манускрипте венецианской библиотеки Св. Марка, в армянском манускрипте Сан-Лазаро в Венеции, на авориях – ватиканском и равеннском, в греческих псалтирях IX в., в ватиканском минологии и проч. Омовение совершают две женщины-повитухи (редко одна); значение сцены ясно из простого наблюдения византийских и русских памятников, и потому, если некоторые из специалистов называют одну из этих женщин юношей⁶⁹⁵, то здесь заключается просто недоразумение, объясняемое отчасти техническими недостатками и художественными несовершенствами изображений, подлежащих ученому анализу. Было время, притом не столь отдаленное, когда вообще всю эту сцену истолковывали совершенно превратно; это происходило от незнания памятников искусства и письменности византийских и русских, разрешающих этот вопрос весьма простым способом. Целый ряд первоклассных археологов запятнал себя на этом пункте. Иоанн Лёрё (I. L'heureux) рассказывает, что видел в катакомбах изображение ев. Иоанна, претерпевающего мученическую смерть в кипящем котле⁶⁹⁶; в таком смысле истолковал автор сцену омовения Младенца во фресках римских катакомб на via Flaminia. Северано, Бозио и Аринги полагали, что здесь изображен неизвестный мученик (фигура Младенца) среди двух мучителей (повитухи)⁶⁹⁷; Боттари видел здесь мученицу, мучимую в сосуде двумя палачами, и полагал, что находящаяся здесь вертикальная надпись: «Salome» относится не к фигуре палача (повитухи), но к мученице (Младенцу) и что ее следует читать так «Salome virgo»⁶⁹⁸. Аженкур, также усмотрев здесь мученицу, дал под влиянием этой мысли искаженный рисунок; Младенец оказался с сильно развитой женской грудью и с длинными волосами⁶⁹⁹. Мартэн и Гарруччи верно истолковали сцену в смысле омовения Младенца⁷⁰⁰. Еще пример. В копии Гримальди с мозаик VIII в. Maria ad praesepe (придел древней ватиканской базилики), находящейся в ватиканской библиотеке (№ 6439: de s. Veronicae Sudario etc.) и изданной Гарруччи⁷⁰¹, две женские фигуры в сцене омовения превращены в мужчину и женщину. Рисунок архива ватиканского капитула⁷⁰², усиливает эту погрешность: одно из лиц, участвующих в омовении, представлено уже с бородой, а Младенец стоит не в купели, как бывает на всех подлинных памятниках, но позади купели и обращается с речью, сопровождаемой жестом, к бородатому мужчине. Постоянное повторение этой сцены в памятниках византийских и русских, ясность и определенность ее признаков не оставляют сомнения в том, что мы имеем дело с типической сценой омовения Младенца, неразрывно связанной с полным изображением

рождества Христова. Каким образом явилась эта сцена, где ее первоначальный источник? Хотя церковные писатели единогласно свидетельствуют о безболезненном рождении Богородицы, не требовавшем сторонних услуг, а иные прямо говорят об отсутствии при этом повивальных бабок, но присутствие последних в данном случае не служит само по себе признаком болезненного рождения; напротив, они могли быть введены в рассказ, в изображение для доказательства именно безболезненного рождения, как это сейчас будет видно, или в качестве аксессуара, чуждого всякой догматической тенденции. В рассказе протоевангелия о рождестве Христовом читаем, что Иосиф, остановившись с Богородицею в пещере, отправился искать повитуху. И вот он увидел женщину, идущую от горной страны (ἀπὸ τῆς ὄρεινῆς); она спрашивает его: «Человек, куда идешь?» Иосиф отвечает, что он ищет еврейскую повитуху. Женщина говорит, что она сама повитуха, и расспрашивает его о родильнице. Иосиф объясняет, что она обручена с ним, но не жена его, воспитана в храме Господнем и зачала от Св. Духа. Повитуха выражает сомнение, но Иосиф говорит ей: «Прииди и виждь». Повитуха пошла с ним. И вот светлое облако осенило пещеру, и повитуха воскликнула: «Возвеличися душа моя днесь, яко... спасение родися Израилю». Внезапно облако удалилось от вертепа, воссиял великий свет, явился Младенец и принял сосцы своей матери Марии. Повитуха воскликнула: «Велик для меня день сей, потому что я видела новое чудо». И вышла она из пещеры, славя Бога; встретила Саломию и сказала: «Новое чудо имею поведать тебе: дева родила, его же вместити не может человеческая природа» (Παρθένος ἐγέννησεν, ὃ οὐ χόρεϊ ἡ φύσις αὐτῆς)⁷⁰³. И сказала Саломия: «Жив Господь Бог, если не вложу перста моего и не испытаю естества ея⁷⁰⁴ не поверю, что дева родила». Следует рассказ о том, как Саломия вошла в пещеру, убедилась в истине и как за свое неверие наказана была тем, что у нее отсохла рука. Она стала молить Бога о помиловании, и вот является ангел Господень и говорит ей: «Саломия, услышал Господь молитву твою, принеси руку твою ко отрочати и исцелишься, и будет тебе спасение велие». Саломия поклонилась рожденному царю израильскому и получила исцеление⁷⁰⁵. Рассказ этот повторен в Евангелии псевдо-Матфея⁷⁰⁶ с тем отличием, что Саломия, которой составитель протоевангелия не усвоит ни названия, ни признаков повитухи, превращена здесь также в повитуху, и вместо одной явились две – Зеломия и Саломия. В арабском Евангелии детства Иисуса Христа – одна бабка; о неверии ее и наказании нет речи, но бабка получает исцеление от прежней болезни⁷⁰⁷; таким образом, здесь в одном лице слиты признаки двух вышеупомянутых. Гофман предлагает основательную догадку, что рассказ протоевангелия – первоначальный, а в других апокрифах переделанный, ибо, во-первых, для чего необходимы были две повитухи, во-вторых, не видно достаточных оснований, почему вторая

повитуха не вошла в пещеру к Богоматери вместе с первой; если Евангелие псевдо-Матфея ссылается как на препятствие на чрезвычайный свет, то это лишь слабая поправка нескладного рассказа. Устранить разноречие возможно следующим образом: Иосиф отправился искать повитуху и встретил ее вместе с другой обыкновенной женщиной. Протоевангелие вначале не обращает внимания на эту вторую женщину, не говорит о ней ничего, так как Иосиф имел дело только с одной повитухой; между тем нужно думать, что она сопровождала повитуху и, хотя не вошла в пещеру, однако оставалась вблизи ее, ожидая выхода спутницы⁷⁰⁸. Потом она приглашена была в качестве сторонней свидетельницы чудесного события в пещеру... В дальнейшем рассказе Протоевангелие и Евангелие псевдо-Матфея согласны между собой. Каково бы ни было внутреннее достоинство этого рассказа, но он не только не противоречит идее о безболезненном рождении Богоматери, а напротив, подтверждает ее. Правда, Иосиф, быть может, вследствие недостаточно ясного представления о предстоящем событии, как это казалось составителям апокрифов, ищет повитуху, по-видимому, для обычных услуг Богоматери, но развязка дела показывает иное: повитуха является только для того, чтобы засвидетельствовать о чудесном рождении. Предание об этой повитухе, в первый раз отмеченное в апокрифах (но, вероятно, явившееся ранее их составления), проникло и в позднейшую византийскую и русскую письменность и в обрядность. В слове патриарха Германа на Благовещение Богоматерь обращается к Иосифу с такой речью: «приготовь пещеру и найди еврейскую повитуху (μαῖαν) и да сохранит она тайну и да послужит мне по обычаю»⁷⁰⁹. Не считаем необходимым разъяснять смысл последнего выражения и указываем на это место как на общее свидетельство о повитухе. О повитухе упоминает монах Епифаний в XI в., называя ее Саломией⁷¹⁰. Древнейший русский иконописный подлинник именует ее также бабой Саломией⁷¹¹, между тем как помощницу ее называет просто девицей, следовательно, распределяет роли не так, как в апокрифах. Саломия известна по древним спискам беседы трех святителей⁷¹². В древнеславянских рукописных чинопоследованиях крещения, в «молитве бабе приемшей отроча», упоминается баба Саломия, пришедшая на уверение честного девства Богоматери⁷¹³, т. е. для доказательства сверхъестественного и безболезненного рождения. В старопечатных требниках «баба» эта упоминается не только в «молитве бабе, приемшей отроча» («Господи Иисусе Христе... бабою повитый пеленами»)⁷¹⁴, но и в другой «молитве бабе, егда принесен будет Младенец крестити до сорока дней» («Господи Боже наш... аки детищ восприят быв, сам и сию рабу твою бабу помилуй»⁷¹⁵). В требнике 1625 г. она прямо названа Саломией⁷¹⁶. В православные святцы Саломия не вошла, но неудивительно, что она пользовалась в народе уважением: не без причины псковский иконописец на иконе псковской Единоверческой

церкви усвоил ей нимб, которым украшались головы святых. В обычаях старообрядцев древняя Саломия живет доселе под именем бабушки Соломонида: имя ее упоминается в наговоре при вспрыскивании водой против дурного глаза; ее чествуют некоторые старообрядцы 26 декабря, когда бывает угощение повитух⁷¹⁷. В западной письменности повитухи также нередко вводятся в рассказ о рождестве Христовом. В Золотой легенде им усвоены имена, сходные с именами Евангелия псевдо-Матфея; сходен с апокрифами также рассказ о приглашении их Иосифом⁷¹⁸ и о наказании Саломии за неверие. То же в итальянских и французских описаниях жизни Иисуса Христа⁷¹⁹. Византийские и русские художники, несомненно, знали это предание о повитухах. Женщина в нимбе в лаврентиевском Евангелии есть, несомненно, повитуха; она же здесь представлена во второй раз беседующей у пещеры с другой женщиной. Женщина с ангелом на иконе псковской Единоверческой церкви – также, несомненно, повитуха. В обоих этих памятниках виден ясный след рассказа апокрифов, именно в самом положении повитух; но эти памятники составляют исключение. Типическое, нормальное положение повитух в изображении рождества Христова иное: они омывают Младенца; а это указывает на оригинальное отношение художников к записанному преданию. Об омовении Младенца повитухами не говорят ни апокрифы, ни другие памятники древней письменности; оно – результат художественного творчества, оригинальной переработки древнего предания. Утверждать это мы можем по крайней мере до тех пор, пока не будут открыты другие письменные источники, ослабляющие оригинальность художников. Любопытную подробность в изображении Саломии представляют: пластина кафедры Максимиана, болонская таблетка VIII в.; пиксида в венском мюнцкабинете, минденская пиксида, мозаика капеллы Иоанна VII в. прежней церкви Св. Петра в Риме, фреска в катакомбах Св. Валентина⁷²⁰ и беневентские врата⁷²¹: здесь перед Богоматерью (равен., болон. и минд.) или перед яслями преклоняется женщина с иссохшей рукой: никого другого нельзя видеть в этой женщине, кроме Саломии; во фресках Валентина женщина эта в соседней сцене омовения прямо названа Саломией (вертикальная надпись: «Salome»). Прямая генетическая связь этой сцены с апокрифическим преданием очевидна. Ни одного подобного изображения мы не встретили в *православной* иконографии. Согласимся, что некоторые из этих памятников, особенно последние три, в стиле и композициях обнаруживают следы византийского влияния, но это влияние не исключало возможности отступлений от византийской нормы; допустим даже, что они изготовлены непосредственно византийскими художниками; однако и сами византийские художники, предназначая свои работы для Запада, могли по тем или другим соображениям допускать отклонения от принятых в православном мире норм изображений. Это один из многих фактов, доказывающих

преимущества строгости византийской иконографии перед средневековой западной.

Ангелы славословящие составляют необходимую часть сложных композиций рождества Христова. В эпоху саркофагов иконографические формы ангелов были делом новым и не имели широкого распространения; и потому их нет в композициях саркофагов, отличающихся вообще простотой. Первые по древности примеры их дошли до нас в известном армянском манускрипте с. Лазаро и греческом манускрипте в библиотеке Св. Марка VIII-IX вв., а затем они становятся обычными и в лицевых Евангелиях, и в минологиях, и в кодексах Григория Богослова, и проч. В памятниках древнейших число их ограничено (2–4 ангела), но в памятниках XI-XII вв. оно увеличивается. Ангелы стоят обыкновенно над пещерой по обеим сторонам луча и простирают руки к небу или припадают к пещере, в которой находятся ясли с Младенцем. Основанием к введению их в изображение рождества Христова послужили слова ев. Луки, который, рассказывая об этом событии, замечает, что «внезапно явился с ангелом (благовествовавшим пастырям) многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее: слава в вышних Богу и на земле мир, в человеках благоволение» (Лк. 2:13–14). Некоторые из византийских памятников допускают идеализацию в изображении ангелов: на равеннском авории руки всех четырех принимающих ангелов задрапированы в мантии, как бы для принятия Новорожденного; в ватиканском Евангелии № 2 Urbin. сверх двух многочисленных групп (около 15 фигур) над пещерой введены еще другие две группы в небе, как бы для выражения той мысли, что славословие имело место как на небе, так и на земле. То же в Евангелии нац. библ. № 75. В византийской псалтири Комармона ангелы славословящие держат в руках лабары, жезлы с крестами и державы, а в коптском Евангелии нац. библиотеки – рипиды, заменяющие собой лабары, для точнейшего выражения той мысли Евангелия, что ангелы эти составляют небесное воинство. В памятниках греческих и русских XVII-XVIII вв., так же, как и в греческом подлиннике, ангелы иногда держат в руках свиток с надписью: «слава в вышних Богу...». Эта подробность, равно как и изображение Бога Отца в небе, перенесена в православную иконографию с Запада: ни византийская, ни русская древность не знали ее. Вообще уклонения от нормы в изображении ангелов на памятниках XVII-XVIII вв. нередки: иногда в зените картины является ангел со звездой в руках, иногда один ангел присутствует при омовении Младенца. Художественная свобода нового времени наложила свою печать и на изображение ангелов в картине рождества Христова.

От группы славословящих ангелов отделяется в памятниках византийских ангел, благовествующий *пастырям*. Действие происходит по обычаю на правой стороне картины: ангел, стоящий выше пещеры,

склоняется вниз и обращается с речью, сопровождаемой благословляющим жестом, к пастырям. Пастыри одеты в короткие опоясанные туники; в древнехристианской скульптуре они имеют посохи в руках и число их не восходит выше двух. В древнейших *византийских* памятниках они также являются в числе не более двух, по большей части – молодого и старца, из которых первый поддерживает второго. Не позднее XI-XII вв. являются три пастыря (ватик. Евангелие № 1156). О трех пастырях говорит наш иконописный подлинник критической редакции. Симеон Влахернский одевает пастыря-старца в козлиную шкуру, которая с тех пор остается обычной принадлежностью пастыря: в ватиканском минологии пастырь этот слушает благовестие ангела, в афоноиверском Евангелии смотрит на омовение Младенца; чаще же всего, особенно в памятниках позднейших (Евангелие нац. библ. Suppl. № 27, васьковские врата), беседует с Иосифом. Пастырь этот – одна из наиболее любимых русскими иконописцами фигур: о нем говорят иконописные подлинники; иконописцы усвоили ему имя, которое, впрочем, мы не могли доселе уяснить⁷²². Стадо входит в состав сцены начиная с первых веков христианства; в памятниках византийских иногда появляется при этом собачка (афонопант. Евангелие № 2), сцена оживляется речкой (лобк. псалт. Евангелие № 2 Urbin.) и растительностью. Эти детали проходят и в позднейших памятниках, с добавлением новых: пастыри играют на флейтах (греческий подлинник), носят шляпы на головах (рукоп. акаф. С.-Петербур. Дух. Акад., стеноп. Афоноиверского собора и др.), приподнимают их перед ангелом в знак благоговения (параклис Вратарницы в Афоноиверском монастыре) и имеют при себе оружие (параклис Св. Пояса в Афоноватопедском монастыре⁷²³).

В византийско-русской иконографии пастыри совершенно ясно отличаются от *Иосифа*, и никакое смешение их решительно невозможно. Нельзя того же сказать по отношению к памятникам древнехристианского периода, особенно – саркофагам. Недостаточная определенность иконографических типов на этих памятниках вызвала ученый спор⁷²⁴ между двумя крупнейшими представителями древнехристианской археологии де Росси и Гарруччи. Из них первый полагал, что на некоторых древнехристианских памятниках встречается изображение Иосифа, в сцене рождения Христова, а второй отрицал это и везде, где в этой сцене является возле Богоматери фигура мужчины, видел в этой фигуре не Иосифа, но пастыря⁷²⁵. Пастыря, говорит автор, не следует смешивать с Иосифом, который никогда не изображался в пастушеском костюме, καλάρωτα φέροντα, т. е. с клюкой или загнутым на верхнем конце посохом (pedum). Обычный костюм пастырей: туника (exomis), в руке посох (pedum). В подтверждение того Гарруччи ссылается на один медальон из времен Константина Великого, где два простолюдина в таких именно костюмах стоят возле грота, в котором волчица кормит двух малюток – Ромула и Рема. По-видимому, не только одежды пастухов, но и общая

композиция этого сюжета напоминает ученому иезуиту изображение рождества Христова (*idea medesima*). Отсутствие Иосифа в сцене рождества Христова, как полагает Гарруччи, неслучайно; оно выражает ту мысль, что Спаситель не имел другого отца, кроме Отца небесного⁷²⁶. Мнение об отсутствии Иосифа повторено также французским ученым Ролле, без добавления, впрочем, каких-либо новых данных⁷²⁷. Другие, как Гримуар⁷²⁸, де Вааль⁷²⁹, Шмид⁷³⁰, допускают исключения на некоторых памятниках в пользу Иосифа. Первоначально посмотрим, существуют ли исторические и теоретические основания для исключения Иосифа из иконографической схемы рождества Христова, а затем обратим внимание на наличные памятники искусства. Евангелист Лука, рассказывая о поклонении пастырей, замечает, что они нашли Марию и Иосифа, и Младенца, лежащего в яслях (Лк. 2:16); следовательно, историческая истинность требовала присутствия Иосифа в изображении поклонения пастырей. Допустим, что художники могли свободно относиться к рассказу Евангелия; тем не менее, если мы встречаем изображение поклонения пастырей, то необходимо должны обратить внимание на то, нет ли в этом изображении, вместе с пастырями, и Иосифа, а не признавать огульно всех присутствующих лиц за пастырей. В рассказе о поклонении волхвов нет упоминания об Иосифе (Мф. 2:11), следовательно, встречая вместе с поклонением волхвов неизвестное лицо, мы не можем, по букве Евангелия, видеть в нем непременно Иосифа; но и для признания его пастырем также нет оснований в тексте Евангелия. К этим двум группам (с пастырями и волхвами) сводятся все изображения рождества Христова на саркофагах. Другие памятники древнейшей письменности также не дают прямых оснований к удалению Иосифа. Но нельзя ли видеть здесь, в самом деле, след догматической тенденции? Хотя наличный состав памятников древнехристианского периода и последнее слово о них современной археологии не вполне благоприятствуют этому предположению, но мы не имеем права устранять его на основании одной аналогии, притом очень неполной. Первоначально мы полагали, что отсутствие этой тенденции в памятниках византийских, в которых стремление к догматизированию проявлялось в более сильной степени, чем в древнехристианских, дает основание и к отрицанию ее в этих последних, так как те и другие стоят между собой вообще в родстве; однако расширение круга нашего наблюдения заставило нас отказаться от этого предположения. Если византийцы превратили древнехристианскую монограмму в простой орнамент, что весьма вероятно⁷³¹, если они заменили древнехристианскую форму изображения Богоматери в сюжете рождества Христова иной, менее соответствующей идее целой композиции, то почему не допустить, что они забыли рассматриваемый оттенок изображения и ввели Иосифа в изображение рождества Христова? Все это возможно, но на чем основано

само предположение об отсутствии Иосифа на саркофагах? По каким признакам возможно различить присутствующих в изображениях рождения Христова лиц? Богородица и Младенец узнаются без всякого затруднения, волхвы с дарами во фригийских колпаках также, остаются пастыри и Иосиф, которых различить нелегко, а по мнению Гарруччи и Ролле, даже и не нужно, ибо Иосифа нигде здесь нет и изображаются одни пастыри. Пастыри изображаются по большей части в виде молодых людей, без бород. Тип Иосифа в памятниках византийских и средневековых западных по преимуществу старческий; однако в сирийском Евангелии Раввулы – Иосиф молодой⁷³², и если Авраам и Моисей в древнехристианских памятниках являются молодыми, то и Иосиф мог быть представлен молодым. Следовательно, по типу невозможно в каждом отдельном случае отличить Иосифа от пастырей. Одежда пастырей – короткая опоясанная туника (exomis), одежда Иосифа в памятниках VI-VII и следующих веков, где личность его не возбуждает никаких сомнений (кафедра Максимиана, верденская пиксида и др.), – паллиум; но на некоторых памятниках V-VI вв. (оклад миланского Евангелия, верденская табличка) Иосиф представлен точно в такой же короткой опоясанной тунике, как и пастыри, следовательно, и по одежде не всегда возможно отличить Иосифа от пастырей. Туника короткая носима была рабочими людьми, ремесленниками, вообще лицами, принадлежащими к низшему классу, а не одними пастухами. Гарруччи и Шмидт придают в этом случае особую важность атрибуту пастырей – посоху с загнутым в виде дуги верхним концом (pedum, клюка)⁷³³. В самом деле, следует признать, что одним из принципов древней скульптуры – античной и христианской – было то, чтобы изображения лиц известного звания и состояния имели соответствующие атрибуты. Произвол в распределении атрибутов принципиально не допускался, и пастушеский жезл не мог быть усвоен Иосифу. Жезл Иосифа, с каким последний является на некоторых памятниках, имеет иную форму и иное значение, как, например, в мозаиках Марии Великой. Ему приличествует посох путника. Иосиф путешествовал с Богородицею в Вифлеем, потом в Иерусалим, в Египет и обратно. Отсюда во многих древних изображениях этих путешествий Иосиф представляется с длинным посохом, на который можно опереться, который можно положить на плечо и нести на нем пожитки; он не имеет закругления на верхнем конце. Нет ни одного бесспорного изображения Иосифа с *пастушеским* жезлом. Необходимо также обращать внимание на положение Иосифа в составе цельной композиции: если Иосиф находится позади Богородицы и имеет покровительственный жест, то смешение его с пастырем едва ли возможно. На гробничной плите христианки Северы (в Латеране⁷³⁴) в изображении поклонения волхвов (обычная схема изображения на саркофагах) позади Богородицы стоит неизвестный мужчина, без бороды, в короткой тунике; он

простирает свою правую руку над головой Богоматери. Это не пастырь, которому неприличен покровительственный жест, и не пророк, так как он одет не в паллиум и не имеет свитка. Это Иосиф, которому в данной сцене вполне приличествует жест покровителя. Руководясь этими признаками, возможно с полной вероятностью отличить Иосифа от пастыря: если мужчина изображен в паллиуме, как на саркофагах латеранском из катакомб Каллиста и в церкви Св. Амвросия в Милане, то он означает Иосифа. Мужчина позади Богоматери с покровительственным жестом, как на гробнице Северы, также Иосиф. Если он имеет в руках пастушеский жезл (*pedum*), то с полной вероятностью должен быть признан пастырем, а не Иосифом. Если это верно, то изображение Иосифа на саркофагах следует признать явлением редким. Два памятника V-VI вв. – миланский оклад и верденский ящик – дают особенные признаки Иосифа. Одежда его там и здесь ничем не отличается от пастушеской, тип также (на первом с маленькой бородкой, на втором – юный), но его положение не то, что положение пастырей: он спокойно сидит возле яслей, как член св. семейства, а не как пастырь, пришедший по извещению ангела на поклонение Спасителю. В левой руке его – пила, ясный атрибут его ремесла. Атрибут этот имеет свое основание в древнем предании. Ев. Матфей свидетельствует, что народ, слыша учение Иисуса Христа, удивлялся, откуда такая премудрость у сына плотника (Мф. 13:55). Ев. Марк говорит, что народ называл и Самого Спасителя плотником (Мк. 6:3), без сомнения, потому, что плотничество было ремеслом Его мнимого отца Иосифа. Выражение этого предания встречаем у Иустина Мученика⁷³⁵ и в древних апокрифах. Все они согласно говорят, что Иосиф был плотником⁷³⁶, занимался постройкой зданий, изготовлением дверей, ящиков и т. п., иногда работал в своей мастерской, иногда в домах заказчиков. Предание это признано многими из позднейших писателей⁷³⁷; некоторые из них, впрочем, полагали, что Иосиф занимался кузнечным мастерством; иные считали его золотых дел мастером или каменотесом⁷³⁸. Вероятно, замечание ев. Марка (Мк. 6:3) послужило поводом к тому, что и Самого Спасителя считали плотником⁷³⁹. Ремеслом Иосифа занимались и другие дети его⁷⁴⁰. Отражение этого предания встречается в памятниках западноевропейского искусства – в картине Аннибала Караччи, известной в России по гравированным копиям (Иисус Христос помогает праведному Иосифу в трудах его), в картинах Мурильо (в мадридской галерее), Овербека, Мюллера и др.⁷⁴¹; изредка и в русских памятниках позднего времени Иосиф изображается с топором в руках (см. рис. 27). В памятниках византийских и западноевропейских Иосиф составляет обычный элемент композиции рождества Христова; его положение одинаково в памятниках византийских, русских и западноевропейских до XIII-XIV вв. Со времен Джотто на Западе вошло в моду изображение коленопреклоненного Иосифа перед яслями⁷⁴²; а в XVI в. некоторые из

западных художников стали усваивать ему роль работника, наблюдающего за конюшней и ослом (Корреджо)⁷⁴³. В восточной иконографии начиная с VI-VII вв. Иосиф⁷⁴⁴ представляется в виде старца, одетого в паллиум. Предание о старческом возрасте Иосифа восходит к отдаленной древности: его знают Епифаний Кипрский, Кедрин. Никифор Каллист, история Иосифа-плотника, протоевангелие и Евангелие псевдо-Матфея⁷⁴⁵. Гримуар относится скептически к этому преданию и полагает, что оно сложилось как протест против антидикомаристов, которые при изъяснении мест Евангелия о братьях Иисуса Христа допускали, что Св. Дева Мария, родившая Спасителя «неискусомужно», стала потом обыкновенной замужней женщиной. В опровержение этого лжеучения св. Епифаний и говорит, что Иосиф был старец; а по следам Епифания пошли Кедрин и Никифор Каллист, желая тем доказать непорочность Св. Девы и целомудрие Иосифа⁷⁴⁶. То или другое решение этого вопроса не может изменить нашего заключения об иконографическом типе Иосифа в схеме православного изображения рождества Христова. Нелишне будет, впрочем, заметить, что мнение Гримуара не подтверждается древностью: о молодости Иосифа, хотя бы даже относительной (30–40 лет), не говорят древние писатели; памятники искусства, где Иосиф выступает в типе молодого человека, не могут быть верными свидетелями об истинном возрасте его, так как молодые фигуры (Авраама, Моисея, Спасителя) объясняются не стремлением художников к исторической точности, но из симпатий к младожавому типу, унаследованных от искусства античного. Средневековые и новые писатели склоняются к признанию Иосифа мужем приблизительно пятидесятилетним. Византийское искусство следует неизменно древнему преданию и представляет Иосифа в изображении рождества Христова почтенным старцем. Он сидит в отдалении⁷⁴⁷; так и должно быть, потому что рождение Христа было безмужнее. Он задумчив, потому что тайна величайшего события необходимо должна была занимать его душу: это объяснение позы Иосифа мы считаем более соответствующим общему характеру композиции, чем объяснение ее в смысле намека на спокойствие ночи⁷⁴⁸.

Сколь ни многочисленны изменения в деталях изображения рождества Христова на разных памятниках разных эпох, но иконографическое развитие композиции шло все-таки довольно слабо; оно проявлялось не в художественной переработке целой темы, а в разработке отдельных типов и фигур и в дополнении издревле установленной схемы некоторыми подробностями. Самым крупным явлением в истории сюжета, по памятникам византийским, следовало бы признать миниатюру парижского кодекса Григория Богослова № 543, которая, по мысли миниатюриста, должна выражать идею искупления и с которой соединена другая, выражающая идею падения человека. Однако и здесь удержана без перемен основная схема изображения рождества Христова; а вторая

миниатюра соединена с первой механически, и в результате вышла простая комбинация двух сюжетов, поставленных один подле другого, но не художественная переработка основного сюжета. Завершительный пункт в развитии изображения рождества Христова в России представляют многосложные иконы, явившиеся у нас не раньше XVI-XVII вв. Здесь разворачивается перед зрителем обширная картина важнейших событий детства Иисуса Христа; но русские художники не ограничиваются их объективным изложением: события эти трактуются в связи с божественными предопределениями о них и предсказаниями ветхозаветных пророков. Земля и небо, весь видимый и невидимый мир призываются к прославлению родившегося Спасителя мира. Одна из таких икон в музее Киевской Духовной Академии № 118: с обычным изображением рождества Христова здесь соединено прибытие, поклонение «персидских волхвов», явление им ангела и возвращение их; явление ангела Иосифу и повеление бежать в Египет, бегство в Египет; избиение младенцев вифлеемских с надписью: «глас в Раме слышан бысть, и плач, и рыдание, и вопль мног, Рахиль плакашеся чад своих и не хотяше утешитися, яко не суть»; прав. Елизавета укрывается с Предтечей в горе. Икона имеет надпись: «Рождество Господа нашего Иисуса Христа»⁷⁴⁹. На иконах в музее Академии художеств № 58 и 73 прибавлены еще – изображение младенца под смоковницей и убийство Захарии; каждая часть иконы имеет особую пояснительную надпись. Надписи эти взяты из Евангелия, с некоторыми добавлениями: «и егда приидоша в Египет ко вратом, и абие идоли на вратех вострепеташа и падоша, разсыпавшеся, яко прах. – Убиша св. Захарию между церковию и алтарем. Повеле Ирод избити отрочае в Вифлееме, и избиха 14.000 от двою лет и нижейше». На иконе г. Постникова № 41⁷⁵⁰ те же составные части, но особенно развита кровавая сцена избиения младенцев; идолы, падающие со стен Египта, имеют вид черных демонов, с крыльями и щетинистыми волосами: изображение младенца под смоковницей, по-видимому, испорчено реставратором иконы: младенец спеленутый, в крестообразном нимбе с буквами: « оων», с признаками бороды (sic!), лежит среди деревьев; перед ним неизвестное лицо с белой повязкой на голове. Очевидно, что иконописец видел в спеленутой фигуре Иисуса Христа, но он не понял значения этой сцены: если он имел в виду представить отдых св. семейства на пути в Египет – сюжет, известный по памятникам западной живописи, – то, во-первых, странной является у Спасителя лежащего борода; во-вторых, непонятно здесь отсутствие Богоматери и Иосифа. Но не только в этом памятнике, а и в других сцена эта представлялась темной в сознании русских мастеров-копиистов. Так, на иконе музея С.-Петербургской Духовной Академии (из св. Синода XVIII в., № 16) она имеет следующий вид: под деревом сидит плачущая женщина, без нимба; перед ней лежит младенец также без нимба. Надпись гласит: «матерь скрыся под

древом смоковым (с) Закхеем младенцем». Откуда явился здесь Закхей? О Закхее известно, что он, желая видеть Иисуса Христа, проходящего через Иерихон, влез на смоковницу (Лк. 19:1–10). С другой стороны, из евангельского повествования о призвании апостолов известно, что Иисус Христос в ответ на вопрос Нафанаила «почему Ты знаешь меня?» сказал: «Прежде, нежели позвал тебя Филипп, когда ты был под смоковницею, Я видел тебя» (Ин. 1:48). Иконописец спутал эти два события под влиянием представления о смоковнице. Он не имел никаких оснований для изображения младенца Закхея под смоковницей; изображение же здесь Нафанаила имеет свое основание в предании, будто Нафанаил во время избияния младенцев был скрыт под смоковницей и будто на это событие его жизни намекает Спаситель при встрече с ним в зрелом возрасте⁷⁵¹. Более исправные памятники русской иконографии действительно называют этого младенца прямо Нафанаилом; так, например, на маленьком деревянном складне музея С.-Петербургской Духовной Академии над рассматриваемым изображением написано: «Нафанаиле... под смоковницею видех тя». То же на мраморной иконе музея Общества любителей древней письменности XVIII в. Эта последняя выделяется из ряда других однородных с ней памятников полнотой богословского содержания и дает наиболее полное понятие о рассматриваемой группе икон. В верхней части ее помещено небо, откуда исходит звезда, с надписью: «небеса звезду». В небе Бог Отец со свитком, в котором написано: «Сын мой еси ты, аз днесь родих тя». Ниже ангелы славословящие, с надписью: «ангели пение». Рождество Христово – в обычных формах. Возле яслей прор. Исаия со свитком: «се дева во чреве приимет и родит сына». Ниже группа царей, пророков в пасти ада со свитками в руках: «девая бо в вертепе роди царя»; «еже от века таинство»; «с нами Бог, разумейте языцы» (Давид); «приидите и не замедлите»; «аз рек: прииде». Значение этой группы обозначено в особой надписи на поле иконы: «взыграшася пророцы во аде о рождестве Его». К изображению рождества Христова примыкают: пустыня в виде женщины в восьмиугольном нимбе, с ящиком в руках, в котором видны зеленеющие деревья, с надписью: «пустыня-ясли»; земля в виде такой же женщины с глыбой в руках, с надписью: «земля-вертеп». Прав. Елизавета с младенцем Иоанном Предтечей, руководимая ангелом, приближается к яслям; надпись: «мы же мать и Деву». Пастырь с трубой и возле него стадо, с надписью: «пастырие свиряют». Волхвы едут на поклонение родившемуся («волсви по звезде путь шествуют»), поклоняются Ему и возвращаются назад («волсви ко Ироду не возвратишася, но иным путем отыдоша во страну свою»). Такова первая половина рассматриваемой иконы. Здесь соединены в одно целое две группы изображений: собственно рождество Христово, сообразно с историческими повествованиями о нем, с дополнительным изображением Бога Отца в виде старца, вошедшим в этот

сюжет не ранее XVII в.⁷⁵², – и собор Пресв. Богородицы или «Что ти принесем», как это прямо видно даже из надписей возле поклонения волхвов: «Собор Пресв. Богородицы... от всея твари служители взял еси». Группы эти объединяются в идее прославления родившегося Спасителя всем видимым и невидимым миром. А эта идея неоднократно выражается в церковных песнопениях, относящихся к празднику Рождества Христова, которые и служили руководительной нитью для иконописцев. «Радуйтесь пророцы, непобедимии столпи и ходатаи новаго завета... (стихира на стих. в нед. св. отец) ... богоноснии отцы веселятся, с пастырьми поюще Деву доящую... (нед. св. отец конд. внутрь препразд.) ... и весь богоизбранный лик святых радуется» (там же, икос). Праотцы, цари и пророки воспоминаются в стихирах на «Господи воззвах» и на литии в недели праотцев и св. отцев, по связи с праздником Рождества Христова. Отсюда объясняется группа ветхозаветных царей и пророков на иконе. Следующие части навеяны ближайшим образом стихирой: «Что тебе принесем Христе, яко явился еси на земли, яко человек нас ради; каяждо бо от тебе бывших тварей благодарение тебе приносит: ангели пение, небеса звезду, волсви дары, пастырие чудо⁷⁵³, земля – вертеп, пустыня – ясли, мы же – мать и Деву (стих. на «Госп. воззв.» 25 дек.)⁷⁵⁴. Выражение части этой песни в искусстве встречается на памятниках византийских, например, на барельефе центрального музея в Афинах, XI-XII вв., где представлены Богоматерь с Младенцем на руках и перед Ним ангелы, волхвы, пастырь и стадо с надписью: «οἱ μάγοι τὸ δῶρα, οἱ ἄγγελοι τὸν ὕμνον, οἱ ποιμένες τὸ θάψμα». Олицетворения земли и пустыни в виде женщин – явление обычное в этом сюжете на памятниках греческих и русских; в стенописях внешнего нарфиска Афонодохиарского собора (земля – женщина с пещерой в руках, пустыня – женщина с яслями), во внешнем нарфиске Афоноиверского собора⁷⁵⁵: Богоматерь с Младенцем на троне; по сторонам – волхвы и пастыри; ниже с правой стороны женщина, олицетворяющая землю, в высокой цветочной шапке, держит в руках пещеру, сделанную из цветов (ἡ γῆ τὸ σπηλαίον); с левой стороны женщина-пустыня держит в руках ясли (ἡ ἔρημος τὴν φάτιν); еще ниже два лика святых с надписью: «мы же мать и Деву – ἡμεῖς δὲ μητέρα Παρθένον». Подобные же изображения в Афоноватопедском соборе, на русских иконах в приделе собора Пресв. Богородицы, в главе московского Благовещенского собора XVI в. (земля в виде *молодого человека* с глыбой земли, пустыня в виде женщины с яслями-ящиком в руках), в церкви Спаса Нерукотворенного в Новой Ладоге (XVII в.), в миниатюрах сийского Евангелия (л. 747): волхвы и пастыри приходят на поклонение Родившемуся; внизу царь Давид со свитком («слыши дщи и виждь»), св. Иоанн Дамаскин («о тебе радуется») и св. Евфимий Великий, память которого празднуется 26 декабря⁷⁵⁶; по сторонам картины – олицетворения

земли и пустыни в виде двух полуобнаженных женщин, из которых первая – с пещерой, вторая – с яслями.



50. «Что ти принесем». Из строгановского подлинника.

То же в строгановском лицевом подлиннике «26 Декабря» (рис. 50), на бумажном переводе в музее О. Л. Д. П. № 2731 – LXXXVI и в теоретических подлинниках XVII-XVIII вв. (подл. императорской публ. библ. из собр. Погодина № 1929; С.-Петербург. Духовн. Акад. № 116; публ. библ. F. XIII, 19; подл. критич. ред., изд. ЕД. Филимоновым, и др.⁷⁵⁷ Зародыш композиции «Что ти принесем» появляется не позднее XI-XII вв. В памятниках XVII-XVIII вв. композиция эта сильно расширяется: в нее входят олицетворения моря и ветров, приносящих Родившемуся, по выражению подлинников, послушание и повиновение (подл. С.-Петербург. Дух. Акад. № А IV/4; императорской публ. библ. О. XIII, 4 и др.), страны света, реки, ветхозаветные и новозаветные лица, прославляющие Спасителя мира (Общ. люб. древн. письм., № 69). На иконе Цареконстантиновской церкви в Вологде находятся, между прочим, благоразумный разбойник, Симеон и Анна, Закхей на смоковнице и Индикопол⁷⁵⁸, т. е., может быть, Козьма Индикоплов, поставленный по ошибке вместо соименного ему Козьмы Маюмского. На фреске над крыльцом московского Благовещенского собора введены в композицию Адам и Ева, лики святых, благоразумный разбойник, олицетворения четырех ветров, пророчица Сивилла с моделью русской церкви в руках, Саломия с сосудом («от жен Саломия»), праведная Елизавета, Закхей на смоковнице («от смоковницы Закхея»), дети, постилающие ветви под ноги осла («от детей вайи»). Но возвратимся к рассматриваемой иконе Рождества Христова. По словам

стихиры, человеческий род приносит от себя Спасителю лучшее приношение – «мать и дева», т. е. Богомать, родившую «неискусомужно». Иконописец разделит понятия «мать и дева» и отнес первое к прав. Елизавете, второе к Богоматери. Возмущенный прибытием волхвов, Ирод призывает книжников: они стоят перед ним со свитками в руках; в свитке 1-го написано: «воистину тако царю»; 2-го: «истино и тако»; 3-го: «тамо востанет». Изображение это имеет надпись на поле иконы: «призва Ирод книжники и вопросы: где Христос рождается; они же рекоша ему: в Вифлееме иудейстем». Далее следует распоряжение об избии младенцев; надпись: «повеле Ирод избити младенцы в Вифлееме от двою лет и ниже, четиринадесять тысящ». Праведная Елизавета с младенцем Предтечей, преследуемая воином с мечом, скрывается в чудесно разверзшейся горе; надпись: «Елисавета бежа в гору от Ирода со Иоанном». Иосиф получает через ангела откровение об избии младенцев («ангел Господень явися Иосифу», и т. д.) и отправляется с Богоматерью и Младенцем в Египет: Богомать с Младенцем сидит на коне; впереди идет слуга с пожитками; с городских ворот, к которым приближаются путники, падают идола. Две сцены не вполне ясные: женщина и младенец под деревом; судя по надписи («Нафанаил под смоковницею») – это Нафанаил с матерью; крестообразный нимб младенца, очевидно, случайная ошибка. Второе изображение: Богомать сидит возле яслей, в которых лежит спеленутый Иисус Христос; вол и осел смотрят в ясли – по обычаю. Неясно то, почему допущено здесь, рядом с бегством в Египет и Елизаветой у горы, во второй раз изображение рождества Христова? Сцена эта не может быть истолкована ни в смысле отдыха св. семейства на пути в Египет, ни в смысле пребывания в Египте; этого не допускает обстановка изображения с яслями, волом и ослом. Единственно возможное объяснение этого изображения заключается в том, что иконописец в изложении изображаемых событий строго придерживался текста протоевангелия, известного ему по славянскому переводу, где о сокрытии Младенца Иисуса в яслях говорится после известия о приказании Ирода касательно избии младенцев и в связи с сокрытием Иоанна Предтечи в горé. «Тогда увидев Ирод, яко поруган бысть волхвы, разгневался и посла убийцы, глаголя им: избийте вся младенцы сущия в Вифлееме от двою лету и ниже. Слышавши же Мария, яко младенца избивают, убоявшись взят отроча и повивши сокры е во яслех волуех (ἐν φάτνῃ βοῶν). Елисавет же слышавши, яко Иоанна ищут, взявши его бежа в гору и глядаше места где и сокрыти, и не бе места тайна. Тогда воздохнувши (καὶ στενάξασα) Елисавет глагола (φωνῆ μεγάλῃ λέγει): горо (ὄρος Θεοῦ), приими мать с чадом; не можаше бо ктому Елисавет возвратитися. И абие разседеся гора и прият я; и сияше има свет в горе той; и ангел Господень бе с ними, храня я»⁷⁵⁹. Эта связь событий объясняет вышеназванное второе изображение Младенца Иисуса в яслях.

Последнее место на нашей иконе, рядом с этими изображениями, занимает убиение Захарии: изображена русская церковь с маковицами и золотыми крестами; Захария падает в церкви от руки убийцы; надпись: «св. пророк(!) Захария между жертвенником и алтарем в церкви». В протоевангелии рассказ об этом стоит также на последнем месте, в ряду событий детства Иисуса Христа, и также в непосредственной связи с событиями вышеуказанными: «Ирод же искаше Иоанна и посла слуги во алтарь Господень к Захарии, глаголя: где еси сокрыл сына своего; он же отвещав глаголя: аз есмь слуга Божий, приседая церкви Господни, како веде, где есть сын мой. И шедше слуги поведаша се Ироду (в греч. добавление: καὶ ὀρυϋσθεῖς ὁ Ἡρώδης εἶπεν οὗτος αὐτοῦ μέλλει βασιλεύειν ἐοῦ Ἰσραὴλ). Посла же Ирод третье (πάλιν) к Захарии, глаголя: где есть сын твой? не веши ли яко кровь твоя в руку моею есть. И рече Захария: мученик буду Божий, аще пролиете кровь мою, а дух мой примет Владыка, ко кровь неповинну пролиеши пред дверми церкви Господни. И противу свету (περί τὸ διάφαιμα) убиен бысть Захария и т. д.»⁷⁶⁰.

Наглядное представление о размещении отдельных изображений на этой иконе даст прилагаемая таблица.

		Небо.			
		Бог Отец.			
		Ангелы.			
Волхвы на конях.	Пророк Исаия.	Рождество Христово.	Пустыня – ясли.	Возвращение волхвов.	
Иосиф и пастырь.	Прав. Елисавета	Омовение младенца.	Пастырь с трубой и стадом.	с	
	млад. и ангелом.				
Явление Иосифу.	ангела	Земля – вертеп.	Поклонение волхвов.		
		Прав. Елисавета			
Цари и пророки со свитками.	Нафанаил смоковницей.	подс Иоанном Предтечей скрываются в горе.	Бегство в Египет.	в	
				Младенец Иисус Христос в яслях.	
Книжники Иродом.	перед Избиение младенцев.	Убиение Захарии.			

Картина грандиозная по замыслу: в ней нашли себе место и история, и богословие; все важнейшие события детства Иисуса Христа сведены здесь воедино, указаны и плоды вочеловечения Бога

Слова, уделено место и лирическому излиянию чувств в формах богослужебной поэзии. Но вся эта масса элементов представляет собой, в сущности, механическую группировку отдельных сюжетов, появляющихся нередко в отдельной самостоятельной постановке. Есть здесь некоторая цельность богословско-исторической мысли, но чувствуется недостаток цельности художественной: каждое изображение стоит отдельно, как параграф в книге; соседние изображения иногда не имеют даже и внутренней непосредственной связи между собой. Такие картины нужно изучать по частям, при свете богословского знания и ценить их не по первому впечатлению, но по анализу внутреннего содержания составных частей. Связующим звеном в этой сложной поэме служит изображение рождества Христова, которое дает и свое название иконе. Но этот средоточный пункт, при всем стремлении иконописца к осложнению иконы и обогащению ее фактами и мыслями, все-таки удерживает свои традиционные формы.

Изображение рождества Христова, как одно из важнейших и древнейших в системе православной иконографии, послужило образцом для многих других изображений. По образцу его писались все изображения чьего-либо рождения; отличия последних заключались в частности. Сюда относится прежде всего рождество Иоанна Предтечи⁷⁶¹. Изображение это нам неизвестно по памятникам первых десяти столетий; первый пример его встречаем в парижском Евангелии № 74 (л. 106 об.): праведная Елизавета лежит в постели; направо две служанки омывают новорожденного Иоанна в купели; обе эти части изображения прямо взяты из давно известной схемы рождества Христова; особенность здесь составляют две служанки с сосудами, стоящие перед Елизаветой. То же в афонопантелеймоновском Евангелии № 2 (л. 243 об.), палатинском № 189 (перед Евангелием Луки), елисаветградском и в ватиканском кодексе гомилий Иакова (л. 159); а в Евангелии гелатском (л. 148 об.) и лаврентиевском (л. 103) добавлено наречение имени: «Захария сидит и пишет»⁷⁶²; в Евангелии № 2 Urbin. (л. 167 об.) полное изображение со значительными добавлениями к иконографическому прототипу: Елизавета в постели; одна из служанок подносит ей сосуд, другая стоит с опахалом из павлиньих перьев; в отдалении – еще три служанки с сосудами. На правой стороне Захария пишет: «Ιω»; перед ним слуги. Внизу две женщины омывают младенца, который прямо стоит в купели и жестикулирует правой рукой, чем приводит в изумление повитух. Налево служанка приготовляет ложе для младенца; в стороне стоит жаровня для нагревания воды. Отметим еще несколько изображений: в минеях нац. библиот. № 1528 (л. 197) и московской синодальной библиот. № 9 (л. 210), в славянской псалтири Хлудова (л. 285 об.)⁷⁶³, на иконах Афоноандреевского скита (XVI в.), параклиса Иоанна Предтечи в Афонопантелеймоновом монастыре⁷⁶⁴, в киевском церковно-

археологическом музее⁷⁶⁵, в стенописях параклиса Иоанна Предтечи в Афоноиверском монастыре.

Положение Елизаветы и омовение младенца во всех этих памятниках те же самые, что и в изображении рождества Христова; а фигура Захарии напоминает Иосифа. Сходными чертами описывают этот сюжет и иконописные подлинники⁷⁶⁶. Помимо заурядной склонности византийцев и русских к иконописному шаблону, подражательность в этом случае вызывалась тесным соотношением между Иисусом Христом и Иоанном Предтечей: в акте взыгания Иоанна Предтечи во чреве матери указана одна из черт этого сближения. Рассказ о рождении Иоанна Предтечи в Евангелии Луки помещен рядом с рассказом о рождестве Христовом (Лк. 1–2). Иоанн родился от неплодной матери, Спаситель от Девы; в Елизавете побеждено бесплодие, в Марии изменен естественный закон рождения⁷⁶⁷. По образцу рождества Христова составлено также изображение рождества Богородицы, первый пример которого, насколько нам известно, дал зограф Мина в ватиканском минологии (л. 23, 8 Сент.): св. Анна в красном с золотой шраффировкой плаще и серой тунике покоится на голубом ложе. Три служанки с распущенными курчавыми волосами, в цветных туниках и плащах, подносят ей сосуды с яствами. Внизу бабка оmyвает младенца в купели. Действие происходит в больших роскошных палатах⁷⁶⁸. В гомилиях Иакова (ватик. л. 29; париж., л. 38) возле лежащей на ложе св. Анны сидят 12 представителей колен израилевых⁷⁶⁹; вверху на левой стороне омовение младенца. Палаты, в которых происходит действие, увенчаны византийским куполом с крестом; над купелью – киворий с крестом. Подобных изображений много и в стенописях (Киево-Соф. соб.)⁷⁷⁰, и на иконах, и в шитье (воздух кн. Анны в рязанской Крестовой церкви); также описано оно и в греческом подлиннике⁷⁷¹. Древнейший русский подлинник рекомендует писать рождество Богородицы по образцу рождества Иоанна Предтечи, но вместо Захарии писать Иоакима⁷⁷², а рождество Предтечи пишется, как рождество Христово⁷⁷³. Главнейшим образом сходство заключается здесь в положении родильницы и омовении новорожденной. Мы наблюдали шаблонное повторение схемы рождества Христова также в изображениях: рождества Авеля⁷⁷⁴, Иоасафа царевича (рукоп. моск. синод. библиот. № 114, л. 12)⁷⁷⁵, Св. Николая Чудотворца, св. Иоанна Златоуста⁷⁷⁶, св. Кирика (икона в собр. г. Постникова), св. Феодора Тирона (там же икона поморского письма), св. Власия (икона в старорусской церкви Св. Мины), рождества Сампсона (афонопандократорский октаевх № 515, л. 436 об.), св. Алексея митрополита московского⁷⁷⁷ и рождества св. Зосимы⁷⁷⁸.

Рождество Христово в древних памятниках Запада удерживает первоначально византийские формы, а потом в эпоху готики и особенно Возрождения порывает связи с Византией и получает совершенно новый характер. Фреска в катакомбах Валентина (VII-VIII вв.), не представляя

цельного сюжета, показывает нам ясли со спеленутым Младенцем и византийскую сцену омовения: одна из повитух названа Саломией; она же получает исцеление у яслей⁷⁷⁹. В *мозаиках капеллы Иоанна VII*⁷⁸⁰ Богоматерь лежит на одре; спеленутый Младенец в яслях, возле которых стоят вол и осел и Саломия с иссохшей рукой; вверху явление ангела пастырям, а внизу омовение Младенца и Иосиф, сидящий в задумчивости. Мозаика эта устроена, как видно, византийскими художниками, хотя и находилась в главной церкви западного христианства. Во *фресках церкви Урбана в Риме XII в.* те же фигуры (Иисус Христос в яслях, лежащая Богоматерь, омовение Младенца, задумчивый Иосиф, вол и осел) и в тех же положениях, что и на памятниках византийских. В *гильдесгеймской Библии XI в.*⁷⁸¹ Младенец в яслях; у главы Его стоит Иосиф, у ног сидит Богоматерь; осел смотрит в ясли, а вол лежит; вверху ангелы славословящие. В *мозаиках римской церкви Марии за Тибром (XII в. в апсиде)*⁷⁸² византийская схема уже переработана, дополнена и оживлена: внутри зеленеющей горы видна пещера и в ней лежащая Богоматерь; возле нее Младенец в яслях, покрытый белым покровом; у яслей вол и осел. Вверху голубое небо с сияющей звездой и два ангела, приносящих к пещере; ангел со свитком («*annuntio vobis gaudium magnum*») является пастырем. Внизу на левой стороне сидит Иосиф; перед ним небольшой домик с башенкой («*taverna meritoria*», по объяснению надписи). Зеленеющий луг со светлым потоком, у которого толпится стадо; в стороне спокойно лежит на траве козлик; пастух, наигрывающий песенку в рожок, и собачка. Подпись:

«*Jam puerum jam summe pater post tempora natum Accipimus genitum; tibi quem nos esse coevum Credimus; hincque olei*⁷⁸³ *scaturire liquamina Tybrim*».

Во фреске Д. Хирландайо (XV в.) во флорентинской церкви *Maria Novella*: Младенец обнаженный лежит на земле; перед Ним стоят Богоматерь в ореоле (!) и Иосиф. Вол и осел падают на колени перед Спасителем, согласно с повествованием Евангелия псевдо-Матфея и Золотой легенды⁷⁸⁴. Позади Иосифа стоит старая Саломия в нимбе; вверху – хоры ангелов; в стороне – явление ангела пастырям. В западных памятниках *металлического производства, а также в резьбе, эмалях и на иконах* рождество Христово представляется по преимуществу в формах простых, но уже с отступлениями от византийской схемы, именно *на так называемых корсунских вратах в новгородском Софийском соборе*⁷⁸⁵: Богоматерь на возвышенном ложе; покрыта украшенным цветами покрывалом. У изголовья сидит задумчивый Иосиф, подперши голову правой рукой. На левой стороне в углу стоят ясли, и в них спеленутый Младенец; у яслей – вол и осел. За Иосифом видна арка, которая, может быть, означает вход в пещеру. Изображение обнесено отчасти зубчатой стеной с двумя высокими сторожевыми башнями: это новшество,

неизвестное по памятникам византийским; но Богоматерь, ясли с их обстановкой и Иосиф – византийские. На барельефе кафедры пизанского баптистерия сцена и типы живописные, в перспективу введены деревья и палаты⁷⁸⁶. Николай Пизанский (XIII в.) в барельефе кафедры сиенского собора оттенил апокрифическую подробность о повитухах: они представлены два раза: в сцене омовения и – в беседе⁷⁸⁷; на образках из слоновой кости в луврском музее № 44 и 45 вол и осел, лежа на земле, ласкают Младенца, лежащего также на земле; в скульптуре Гиберти на вратах флорентинского баптистерия (XV в.) Младенец обнаженный лежит в яслях, а вол и осел под яслями. Мы не усвоим этим памятникам важного значения в иконографической истории рождения Христова, так как технические трудности их исполнения весьма часто вели к сокращению подробностей изображения, а потому судить на основании их об истории композиции трудно. Западные иконы, писанные на дереве, отличаются недостатком хронологической определенности, притом и наличный состав их, как кажется, невелик. Назовем несколько изображений рождения Христова *на иконах христианского музея в Ватикане*: складень XIII-XIV вв. представляет собой один из древнейших примеров изображения Богоматери, преклоняющей колена перед яслями, – форма, рекомендованная в XVI в. Моланом взамен осмеянной им византийской формы⁷⁸⁸; на другой иконе (№ IV)⁷⁸⁹ Спаситель обнаженный лежит на земле возле яслей; перед Ним на коленях стоит Богоматерь, а Иосиф спокойно сидит на земле. На иконе № VIII Спаситель также обнаженный, но в ореоле, лежит на земле; перед Ним на коленях стоят Богоматерь и Иосиф; позади Богоматери поставлены, неизвестно для чего, ее башмаки; в стороне стоит монахиня с четками в руках. Вверху хоры ангелов с музыкальными инструментами. Пастыри, к которым обращается с благоговением ангел, спят вместе со стадом. Как видно, подробности этой иконы не соответствуют ни истории, ни величию события. На одной из икон Рождества Христова в ватиканском музее мы видели танцующих ангелов в виде купидонов и пастырей в костюмах европейских пастухов. На иконе № V Спаситель в ореоле, на земле; Богоматерь стоит на коленях, Иосиф сидит; повитуха готовится воду для омовения Младенца; другая женщина несет на голове сосуд с водой, третья с куделью и веретеном приближается к перекинутому через поток мостику. Вверху три волхва, в нимбах, едут на конях в сопровождении целой толпы слуг и грузно навьюченных верблюдов. Гористый ландшафт оживляет сцену. Такая композиция могла явиться не ранее эпохи итальянского Возрождения. *В западных миниатюрах: в Евангелии Оттона (X в.)*⁷⁹⁰ в ахенском соборе рождество Христово удерживает главнейшие византийские формы: Богоматерь в нимбе, в голубых одеждах, лежит на одре возле яслей, в которых – Божественный Младенец в крестчатом нимбе; сверху, из двойного стойла (ср. резн. кам. Веттори), смотрят на Младенца вол и осел;

Иосиф стоит у главы Его в сильном недоумении. Внизу – явление ангела пастырям: сцена разделяется на две части башней, по сторонам которой ангелы славословящие; под ними три пастыря и стадо. Византийские художники, относясь к композиции сюжета строже, чем западные, не могли поместить ангелов внизу. Другую особенность составляет здесь башня. В кодексе Эгберта: обширное здание, обнесенное каменной стеной, наподобие крепости; стена указывает на город Вифлеем, здание – хан или постоянный двор. Из двух отверстий в стене здания выставляются головы вола и осла; перед ними – ясли с Младенцем. У головы Его стоит Богоматерь и, с любовью склонившись над Ним, поддерживает Его плечо; у ног стоит Иосиф, средовек, в тунике и иматии. Внизу – хор ангелов и три пастыря со стадом; с правой стороны – башня с надписью: «*turris gregis*»⁷⁹¹. Такая же башня – в бременском кодексе⁷⁹². Основанием для введения этой подробности в композицию послужило, вероятно, замечание ев. Луки: пастухи содержали ночную стражу у стада своего – ἐπὶ τῇν ποιμνὴν αὐτῶν *super gregem suum* (Лк. 2:8). Художники западные полагали, что у вифлеемских пастухов была башня для наблюдения за стадом. Башня эта в кодексе Эгберта прямо названа сторожевой башней стада. Предание об этой башне «Адер» занесено в описание путешествия по св. местам диакона Петра, который говорит, что на том месте находилась церковь трех пастырей⁷⁹³. Вот откуда ведет свое начало тот «столп, нарицаемый Адер, вселение пастырское», о котором говорят наши позднейшие подлинники критической редакции. «Столп» этот западного происхождения, а потому наши иконописцы, несмотря на рекомендацию названного подлинника, насколько нам известно, не ввели его в иконографию рождества Христова. Рождество Христово в кодексе готского Евангелия сходно с изображением в предыдущих кодексах, но не имеет башни⁷⁹⁴. Кодекс гильдесгеймский представляет ясли с Младенцем, вола и осла, а внизу трех волхвов, но опускает Иосифа и Марию⁷⁹⁵. Ни то ни другое изображение не могут быть названы вполне самобытными произведениями немецкого творчества; впрочем, миниатюрист последнего кодекса в миниатюре Евангелия Луки проявил склонность к самобытности, когда изобразил Младенца в яслях среди олицетворений неба и земли, а вверху – между солнцем и луной – Бога Отца, окруженного херувимами, с агнцем в правой руке – символом искупительной жертвы – и книгой жизни в левой (Откр. 5:2)⁷⁹⁶. Это уже не историческое изображение, но апокалипсическое. В *лиможской рукописи* XII-XIII вв. из коллегии Марциала⁷⁹⁷: рождество Христово в пещере, освещенной лампадой; Богоматерь, по византийскому обычаю, лежит; Младенец, ясли, вол и осел; у яслей ангел; Иосиф сидит в шапке. Простая византийская схема в *рукописи нац. библ. XIII в. № 9561* (л. 133 об.): рождество Христово в пещере, ясли, вол и осел – по обычаю. Богоматерь и Иосиф сидят. Вверху три ангела славословящие и явление ангела пастырям. Подобная

миниатюра в *градуале* флорентийской библ. Св. Марка XIV в. (F); ангелов славословящих нет. В рукописи *латинской Библии нац. библ.* № lat. 26: действие происходит под навесом; Богоматерь и Иосиф на коленях перед Младенцем, лежащим на земле. Во французской *рукописи нац. библ.* XV в. № fr. 828 представлено несколько моментов: Богоматерь лежит и кормит грудью Младенца; тут же стоят Иосиф и повитуха: в перспективе – плетень, за которым видны вол и осел (л. 157). В следующей миниатюре Спаситель лежит на земле спеленутый; перед Ним ангел; далее одна повитуха держит Младенца на руках, другая в испуге удаляется. В нескольких миниатюрах представлено рождество Христово и в *итальянской рукописи нац. библ.* XV в. № ital. 115: Младенец иногда на руках Богоматери, иногда на земле (л. 19); Иосиф и Мария то сидят, то стоят на коленях (л. 22); вол и осел однажды представлены также коленопреклоненными (л. 19). Любопытные подробности: вол и осел, как уже было сказано выше, трактуются здесь как простые животные, необходимые для путешествия св. семейства (л. 18); Богоматерь в пещере раздает деньги нищим (л. 30), Иосиф ласкает Младенца, держа его на руках (л. 31–32). В *латинском молитвеннике нац. библ.* XV в. № 1418 (л. 37): действие под навесом; Иисус Христос на земле; перед Ним на коленях ангел и служанка; вол и осел опущены, как и во многих других рукописях, например, во французской Библии Филиппа Смелого нац. библ. № 167. В латинском молитвеннике нац. библ. XIV в. № 1354 (л. 1): пещера, вол и осел – у яслей; Младенец на земле; Богоматерь на коленях, с *распущенными волосами*, Иосиф стоит, опершись на свой посох. В латинском молитвеннике нац. библ. XV в. № 1162 (л. 71 об.): Спаситель обнаженный, но в нимбе, *сидит на постели*; Богоматерь на коленях, за ней другая женщина в нимбе, вероятно Саломия. Иосиф без нимба сидит на обрубке дерева. Действие происходит в хлеве, где стоят вол и осел; в отверстие хлева смотрят два ангела и проникает скудный свет. В молитвеннике той же библ. XV в. № 1167 (л. 66): Младенец на земле; Богоматерь, Иосиф и два ангела стоят перед Ним на коленях; сверху смотрят пастухи; действие происходит в хлеве, как и в другом молитвеннике, там же № 1161 (л. 68); но в этом последнем на скамейке возле Богоматери лежит раскрытая книга. В латинском молитвеннике той же библ. XV в. № 1166 (л. 44 об.): Младенец обнаженный лежит на скамейке, в пещере; перед Ним вол и осел; Богоматерь, Иосиф и два ангела стоят на коленях, сложив молитвенно руки по католическому обычаю. На заднем плане у входа в пещеру неизвестное лицо (Иосиф?) и две повитухи. В латинском молитвеннике той же библ. XV в. № 1176 (л. 63): действие в хлеве: Младенец в корзине, возле которой спокойно лежат вол и осел; Богоматерь и Иосиф в обычной позе обожания Младенца; вверху двое неизвестных, из которых один с копьем, и ангелы с развернутым свитком, в котором написано: «gloria in excelsis Deo» (ср. свиток в рукоп. той же библиотеки № fr. 407, л. 2). В латинском

молитвеннике той же библ. XV в. № 1176 (л. 13 об.) сцена представляет обычное обожание Младенца; но совершенно нескладно скомбинированы палаты готического стиля с убогой пещерой. Не перечисляя всех изображений рождества Христова в *молитвенниках императорской публ. библ. в С.-Петербурге*, наметим лишь их отличительные черты: Младенец часто представляется лежащим на земле, перед Ним на коленях Богоматерь и Иосиф⁷⁹⁸; ясли, вол и осел иногда удерживаются, но пещеры нет: действие происходит под навесом или в палатах. Иосиф является иногда в одеянии католического монаха, с четками за поясом, с книгой и свечой (Q. 1. № 109, л. 54)⁷⁹⁹. Богоматерь иногда сама оmyвает Младенца при помощи служанки (Q. 1. № 103, л. 45). Пастыри, которым благовествует ангел, изображаются в одеждах европейских пастухов; при них иногда собачка стоит на задних лапках (Q. 1. № 109, л. 60), а иногда и молодая пастушка. Ландшафт при этом – дело обычное: идиллия средневековая в западноевропейском вкусе проникла и в священную иконографию. Ангелы, славословящие Новорожденного, держат развернутый свиток со словами: «puer natus est nobis» (O. v. 1. № 77, л. 72), или: «gloria in excelsis Deo» (O. v. 1. № 65, л. 62; мол. С.-Петерб. Дух. Акад.) – мотив, нашедший подражание в русской гравюре Нехорошевского⁸⁰⁰ и некоторых других памятниках. Число пастырей – два-три разных возрастов (O. 1. № 73, л. 66; Q. 1 № 103, л. 50; cf. O. 1. № 109, л. 60), иногда – четыре (Q. 1 № 110); изредка они с копьями и напоминают рыцарей (Q. 1. № 109, л. 60), пастушка прядет (O. v. 1 № 75), а в перспективе видны иногда деревья, зеленеющий луг, горы, озеро со скользящей по поверхности его лодочкой; лучи солнца золотят красивый ландшафт (O. 1 № 73, л. 66). Католические *бrevиарии XIV-XV вв.* отчасти повторяют обычные формы западных ранних миниатюр (испанск. брев. публ. библ. F. v. XIV, № 1)⁸⁰¹, отчасти вносят нечто новое, как изображение прор. Даниила со свитком (брев. публ. библ. из собр. Дубровского Q. v. 1. № 78 in 4°); миниатюры *поэмы Гильвиля в рукописи XIV в.* (публ. библ.) дают несколько моментов рождества Христова: в одной миниатюре повитуха приближается к Богоматери, в другой она держит спеленутого Младенца; Иосиф сидит у входа и беседует с ангелом. Во всех этих миниатюрах выдвигается на первый план элемент красоты, стремление к естественной, но произвольно взятой художниками обстановке, хотя бы в ущерб историческому преданию.

Напротив, в миниатюрах *Библии бедных* не видно этих забот: внимание составителей их рисунков обращено главным образом на глубину богословского содержания, а средством к достижению этой цели служит сопоставление новозаветных событий с ветхозаветными пророчествами и прообразами. Во всех печатных изданиях Библии бедных изображения рождества Христова имеют сходный характер⁸⁰². Вот картинка констанцского кодекса (рис. 19)⁸⁰³. В центре картины Богоматерь, лежащая

на одре, возле нее в яслях Младенец. Вол и осел выглядывают из стойла, возле которого стоит Иосиф в шапке. Четыре пророка со свитками примыкают к этому центру: Даниил («отсечется от горы камень без рук». Дан. 2:45)⁸⁰⁴, Исаия («Отроча родися нам, Сын и дадеся нам». Ис. 9:6), Аввакум («посреде двою животну познан будеши». Авв. 3:2) и Михей («и ты Вифлееме земле Иудова, ничимже менши». Мих. 5:2. Ср. Мф. 2:6). Вверху над центральным изображением – надпись: «absque dolore paris stella Maria maris». Картинка обрамлена с левой стороны изображением Моисея, снимающего обувь перед горящей купиной, в которой виден образ Спасителя, с надписью: «lucet et ignescit, sed non rubus igne calescit»; с правой стороны – первосвященника Аарона и его процветшего жезла, стоящего в готической храмине, с надписью: «haec contra morem producit virgula florem». Подобная картинка в экземпляре нац. библиот. в Париже № 1 (л. 1) с той, впрочем, разницей, что Богородица здесь представлена сидящей с книгой, Моисей со стадом, Аарон с кадилом во св. святых, надписи латинские и в свитке Аввакума написано: «Domine audivi auditum tuum et timui». (Ср. изображ. в другом экземпляре той же библиот. № 5 и 5 bis.) *Картины* знаменитых художников XV–XVI вв. преимущественно повторяют излюбленную тему обожания Младенца, усвоенной также и русской гравюрой нового времени⁸⁰⁵. В такой позе обожания представлена Богородица на картине Луки делля Робиа (1400–1448 гг.); Младенец обнаженный лежит на земле; вверху хоры ангелов, Св. Дух и Бог Отец в царской короне⁸⁰⁶. На рисунке Шона (XV в.) Богородица с распущенными волосами, Младенец обнаженный на земле, Иосиф в монашеском костюме, с кружкой в правой руке; действие происходит в полуразрушенных палатах готического стиля⁸⁰⁷. На картине Доменико Хирландайо (XV в.) во флорентинской академии (№ 50) повторена обычная сцена обожания; в изображении яслей в виде греко-римского саркофага художник допустил археологическое щегольство, не соответствующее историческому рассказу о событии; а в бритых фигурах пастырей обнаружил анахронизм, особенно странный ввиду указанного археологического соседства. Впереди – волхвы с большим обозом. Та же главная сцена обожания на картинах Филиппа Липпи (XV в.) в той же академии (зал 3-й, №№ 10 и 12) и на картине Лоренцо ди Креди XV в. (там же, № 14)⁸⁰⁸. На картине того же Филиппа Липпи в луврской галерее (№ 220) действие происходит под навесом среди развалин старого здания; в перспективе – горы, река, стадо и город. На картине Бернардино Луини XVI в. в зале Дюшателля в Лувре (№ 236) возле Младенца, лежащего на земле, находятся ангел и Иоанн Предтеча с крестом⁸⁰⁹. Перуджино представил стоящими на коленях перед Спасителем не только Богородица и Иосифа, но и трех пастырей⁸¹⁰; место действия – роскошные палаты. Ученик Перуджино Джованни Спанья в картине Сикстинской капеллы поставил на колени ангелов; на правой стороне стоят отдельно вол и осел, на левой –

два пастуха; вверху – ангелы с развернутым свитком; в перспективе – толпа людей: иные с кубками в руках, иные на конях, один с кречетом на руке. Значение изображаемого события опущено из вида, и вместо единого целого дана механическая комбинация разнохарактерных элементов. Картина Рафаэллино дель Гарбо XVI в. во флорентийской базилике Св. Лаврентия дает превосходный ландшафт; но, повторяя традиционную сцену обожания, художник наряжает Иосифа в монашеский костюм, снабжает его тонзурой, и под ногами стоящего здесь ангела пишет меч. Как велико число картин, написанных на эту тему в разные времена художниками разных школ и направлений, так велико и разнообразие их иконографических деталей: назовем картины Ле Спанья в луврской галерее (№ 403), Людовика Маццомини в галерее Уффици (трибуна, № 1030), картину неизвестного художника во флорентинской академии (зал 1-й, № 25), картину Фиоренцо ди Лоренцо в пинакотеке Перуджии (ангелы играют на музыкальных инструментах)⁸¹¹. Если оставить в стороне св. ночь Корреджо в Дрезденской галерее, как написанную не прямо на тему «рождество Христово», то одним из лучших изображений собственно рождества Христова следует признать изображение французского художника Ипполита Фландрена († 1864) в церкви Сен-Жермен де Пре в Париже⁸¹². Простота композиции, благородство и чистота стиля суть отличительные черты этого изображения.

Глава 4. Обрезание. Сретение Господне

Событие обрезания и наречения имени Спасителю, отмеченное кратко в Евангелии Луки (Лк. 2:21), очень долго не находило выражения в памятниках искусства. В нем выступает одна из черт ветхозаветной обрядности, утратившей свое значение в Новом завете; в частности, именно эта черта прямо и решительно отвергнута была на апостольском **Соборе** в Иерусалиме (Деян. 15:1–32; Гал. 2:3). В самом характере события, относящегося к Ветхому завету и имеющего второстепенное значение в истории христианства, заключается причина, почему оно сравнительно мало обращало на себя внимание христианских художников. Даже установление особого праздника в честь обрезания Господня в IV в.⁸¹³ не вызвало художественного интереса к нему. Сущность события, помимо его слабого исторического значения, не давала особенно благодарной темы для художественной обработки. Не только от древнехристианского периода, но даже и от первых веков истории византийского искусства мы не имеем ни одного изображения обрезания Господня. В первый раз встречаем его в *ватиканском минологии* X в.⁸¹⁴: миниатюра (1 Января) простая, скромная, исполненная Нестором (рис. 51).



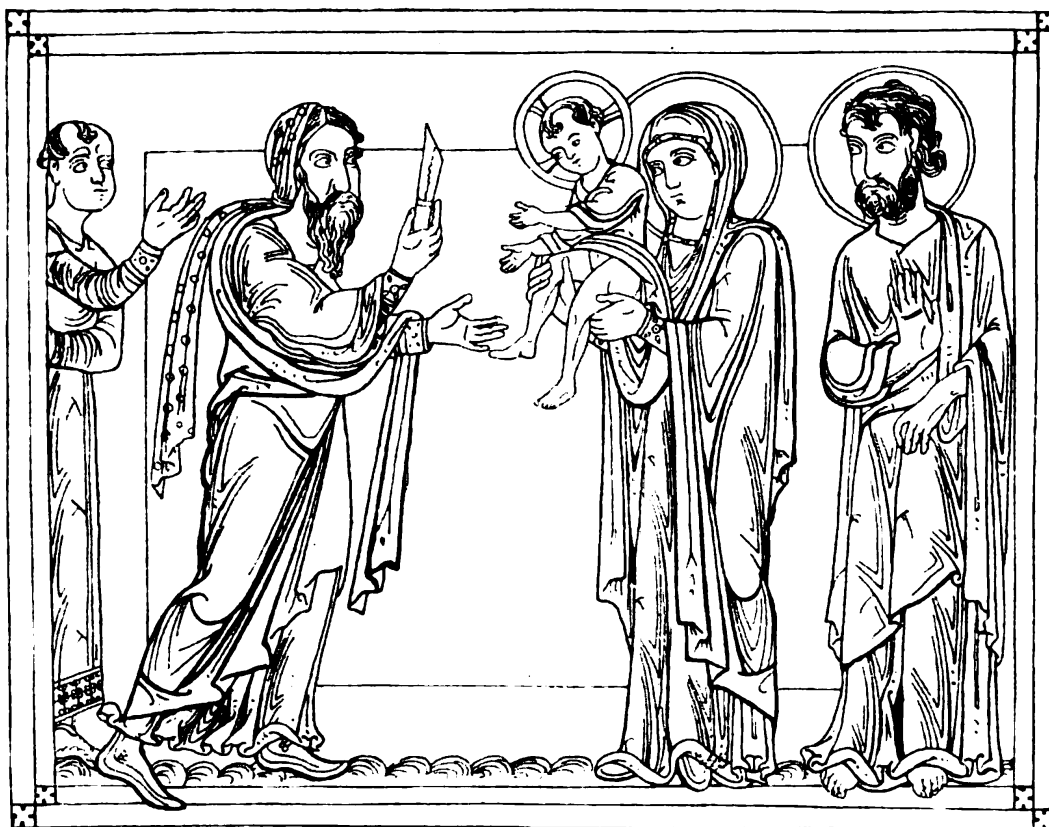
51. Миниатюра ватиканского минология.

Место действия – палаты. Седой старец с открытой головой, в бледно-розовом плаще и темно-коричневой тунике, стоит с ножиком в руках; перед

ним Иосиф и Мария держат Младенца. Кто этот старец – из миниатюры не видно; относящийся сюда текст минология также не дает разъяснений. В ватиканском Евангелии № 1156 (1 Января) Богоматерь с Младенцем сидит на троне, а за ней стоит Иосиф. Неизвестное лицо в короткой тунике (священник?) намеревается взять Младенца⁸¹⁵. В позднейших памятниках греческих можем указать обрезание на южной стороне параклиса Св. Димитрия в Афоноватопедском монастыре: Богоматерь держит на руках Младенца; перед ней старец в первосвященнических одеждах и жертвенник. В древнейших памятниках русских мы не встречали его; нет его также и в древнейших русских подлинниках, равно как и в греческом; но в позднейших XVII-XIX вв. оно есть. Описание сюжета в этих последних показывает две любопытные черты: 1) схема обрезания близко подходила к схеме сретения, и потому в некоторых подлинниках делается ссылка на последнее изображение как образцовое по отношению к обрезанию; 2) обстановка сюжета иногда заимствуется из живой действительности и изображение ветхозаветного обряда получает новозаветный характер. «Обрезание пишется аки вступление Господне; вместо Симеона стоит Захария; пред ним стоит Богородица, держит Предвечного Младенца Господа нашего Иисуса Христа; промеж Захарию и Богородицею престол... (на нем) книга да ножницы (?); за Богородицею стоит Иосиф, а за ним толпа людей; палаты сретения» (подл. С.-Петерб. Дух. Акад. А^{IV}/4; ср. подл. публ. библ. №№ 1928; 1931; О. XIII, 4; О. XIII, 8; собр. Погодина № 321). Другой подлинник говорит: «в церкви поп, аки Власий, стоит, риза Захариина; Пречистая держит Младенца, а поп держит в руке нож, а в другой блюдо; за Богородицею Иосиф» (подл. публ. библ. О. XIII, 3; то же О. XIII, 9 и 1931). Подлинник критической редакции оттеняет ветхозаветный характер события, хотя и называет ветхозаветного архиерея святителем: «во святилище стоит архиерей ветхозаконный; сед, брада долгая, риза на нем, аки на Захарии пророке, на главе колпак по ветхому закону. Против него Пречистая Богородица в руках держит Предвечного Младенца, ноги голы; святитель оный держит в руке нож, а другой держит блюдо; а за Богородицею стоит Иосиф и ины, разным подобием» (подл. С.-Петерб. Дух. Акад., № 116 л. 91 об.; подл., изд. Филимоновым, стр. 230–231). В уцелевших изображениях XVII в. то же смешение ветхозаветных форм с новозаветными: престол с Евангелием и четырехконечным крестом; на нем стоит Младенец, поддерживаемый первосвященником; возле Престола Богоматерь на коленях; тут же Иосиф и толпа народа в шапках. Так изображено обрезание в ипатьевском Евангелии 1681 г. На иконе (святцы) киевского церковно-археологического музея XVII в. действие происходит в храме; у святилища стоит первосвященник с орудием вроде копья в правой руке. Богоматерь держит перед ним одетого Младенца; за ней Иосиф⁸¹⁶. Миниатюра сийского Евангелия (л. 783) повторяет схему сретения: престол; налево

старец Симеон (имя его означено в надписи) с ножом; направо Богоматерь держит Младенца; неизвестная женщина (= Анна в сретении), Иосиф и народ. В петропавловском Евангелии два священника с тиарами на головах, как в памятниках западных, держат Младенца над престолом, у одного из них металлический нож в руке; по сторонам престола стоят Иосиф и Мария.

Древнейшее из известных нам изображений обрезания на Западе примыкает прямо к византийским образцам; это – миниатюра в зальцбургском антифонарию XI–XII вв.⁸¹⁷ Младенец Иисус на руках Богоматери, позади которой стоит Иосиф; первосвященник с ножом в руке приближается к Иисусу в сопровождении слуги (рис. 52). И типы действующих лиц – суровые, старческие, – и одежды свидетельствуют о подражании византийским образцам. В рукописи нац. библ. XIII в. № 9561 (л. 134): первосвященник принимает Младенца от Богоматери; за ним неизвестное лицо, по-видимому, священник держит в руках золотой сосуд. Сочинение удачное: в картине дан намек на факт, но опущены резкие обнаружения его. Противоположный характер имеет миниатюра с рукописи XV в. той же библиотеки № 1176: Младенец лежит на столе; священник приближается к Нему с металлическим ножом в руке: композиция грубая и несогласная с историей.



52. Минологий зальцбургского антифонария.

Отметим еще миниатюры в рукописях XIV в.: испанском breviarii публ. библи. (F. v. XIV, № 1), поэме Гюльвиля (там же), в breviarii Гримани⁸¹⁸, статуэтку музея Ключи № 716, картину в Библии бедных нац. библи. № 5, гравюру в соч. Vita Christi нац. библи. № 26 (первосвященник в епископской митре) и миниатюру в драме страстей XVI в. нац. библи. № 12536, л. 42⁸¹⁹. Западные художники нового времени Андреа Мантенья, Лука Синьорелли, Альбрехт Дюрер превратили скромную ветхозаветную сцену в блестящую церемонию в духе своего времени. Такова же картина в Библии Пискатора: роскошные палаты в стиле Возрождения; два лица держат Младенца над блюдом; двое стоят со светильниками; старец совершает обрезание. Толпа народа, в которой находятся также женщины и дети, с любопытством смотрит на происходящее⁸²⁰.

53. Сретение. Мозаика Марии Великой в Риме.

В день 40-й по рождении Спаситель принесен был в храм иерусалимский, по еврейскому закону (Исх. 13:2). В рассказе ев. Луки об этом событии (Лк. 2:22–38), обозначены те основные черты, которыми определялась иконографическая постановка сретения Господня. Оно происходило в храме иерусалимском; Младенец принесен был Иосифом и Марией; жертва их состояла из двух горлиц или двух птенцов голубиных. По внушению Духа Божия праведный Симеон пришел в храм, взял Младенца на руки и сказал: «Ныне отпускаеши раба Твоего Владыко...». Бывшая при этом Анна-пророчица славila Господа. Таковы данные для изображения события сретения. С какого же времени и как пользовались этим материалом христианские художники⁸²¹? Первый по древности, блестящий по художественному замыслу и исполнению пример изображения сретения находится в мозаиках триумфальной арки Марии Великой в Риме. (рис. 53)⁸²².

В аркаде, составляющей раму картины, расположены отдельные мозаические фигуры и группы: Богородица в роскошном костюме, с открытой головой, как в благовещении, держит на руках Младенца в тунике, голова Которого украшена нимбом, увенчанным четырехконечным крестом †⁸²³; по сторонам Богородицы крылатые ангелы-хранители. Иосиф, в короткой опоясанной тунике, обращаясь к Богородице, показывает рукой на Анну-пророчицу, одетую в широкую мантию и обращающуюся с жестом к Спасителю. Старец Симеон, позади Анны, согбенный, простирает вперед руки, задрапированные в мантию, для принятия Младенца. За Симеоном несколько лиц (священников?) и здание, украшенное фронтоном и означающее иерусалимский храм; внутри здания видна завеса, а во фронтоне Иисус Христос с державой и скипетром, на облаках; по сторонам его два апостола (?) в нимбах, а внизу херувимы. Эта последняя группа, по всей вероятности, составляет модернизацию, так как, во-первых, она прямо нарушает историческую связь изображенного здесь события сретения, во-вторых, такое изображение Иисуса Христа с

атрибутами Владыки не может быть подтверждено другими памятниками V в., в-третьих, хотя нимбы апостолов, вообще говоря, не составляют анахронизма для V в., но наш первоначальный мозаист едва ли мог допустить их после того, как он неоднократно саму Богоматерь изобразил без нимба. Возле иерусалимского храма – несколько голубей, указывающих на жертву очищения, и ангел, который, по остроумному замечанию Гарруччи⁸²⁴, должен быть отнесен к другому утраченному изображению – бегства в Египет. Художник полагает в основу изображения сретения рассказ ев. Луки, но введением в сюжет ангелов сообщает ему идеальную постановку.

Мысль о такой идеализации проходит в арабском Евангелии детства Иисуса Христа, где говорится об окружавших Спасителя ангелах, подобно сателлитам, предстоящим царю⁸²⁵; но наш мозаист не заимствовал своих ангелов из апокрифа; ангелы его – не воины, и мысль о них могла явиться у него самостоятельно, независимо от какого-либо предания или письменного источника. Затем художник дополняет евангельский рассказ изображением священников: о них нет речи не только в Евангелии, но и в апокрифах. Изображение Симеона не отличается теми *ясными* признаками, по которым мы узнаем взгляд позднейших византийских художников на общественное положение этого лица, однако же имеет, по нашему мнению, некоторые признаки, указывающие на его служение. Так как в Евангелии не определено ясно звание и общественное положение Симеона, то древние расходились в своих взглядах на него. Одни считали его священником⁸²⁶, другие мирянином, украшенным пресвитерскими добродетелями⁸²⁷. Как смотрел на него мозаист? Гарруччи полагает, что он признавал его мирянином, так как изобразил его в обыкновенной мантии⁸²⁸. Согласиться с этим мнением трудно. То верно, что мантия Симеона не имеет признаков священнической одежды; но, во-первых, мозаист, живший в V в., мог не знать одежд ветхозаветного священства, что вполне вероятно; во-вторых, мантия Симеона здесь совершенно отличается от одежд других лиц, помещенных в том же изображении; она пышнее их, красивее, а это дает повод думать, что мозаист отличал Симеона от других и по званию и едва ли не считал его первосвященником. Стоящих позади Симеона, на втором плане, лиц мозаист трактует не как праздную толпу, но как священников и книжников: их туники и паллиумы те же самые, что на первосвященниках и книжниках (Мф. 2:4), стоящих перед Иродом в тех же мозаиках⁸²⁹; те же одежды и на Мельхиседеке, встречающем Авраама⁸³⁰. Но мантия Симеона указывает на высшее, по сравнению с этими священниками, достоинство. Симеон простирает руки, покрытые его паллиумом, для принятия Младенца: покрытие рук для принятия чего-либо священного – неизменный византийский обычай, начало которого, быть может, коренится на Востоке. На него указывает, между прочим, Евангелие

псевдо-Матфея, когда в рассказе о сретении замечает, что Симеон принял Младенца в свой паллиум⁸³¹.

Если в мозаиках Марии Великой формы сретения не определились еще со всей ясностью, то в парижском кодексе Григория Богослова № 510 (л. 137)⁸³², они уже очень близки к иконописному шаблону и сюжет узнается легко по первому впечатлению⁸³³ (рис. 54). Изображен киворий византийский с золотым куполом, однако без креста; под киворием жертвенник, покрытый материей багряного цвета. По левую сторону его стоит Симеон в сером паллиуме и принимает от Богоматери Младенца, который охотно простирает к нему руки. Младенец в золотой тунике; Богоматерь в багряных одеждах. Позади Богоматери стоит Иосиф в бледно-голубой тунике и розоватом иматии; он держит двух птичек. Прав. Анны нет. Все действие здесь сосредоточено на одной стороне миниатюры, а киворий остается позади Симеона. Композиция эта представляется более натуральной, чем позднейшая, где Симеон, в интересах симметрии, отделен от Младенца киворием.



54. Миниатюра кодекса Григория Богослова № 510.

Пример последней в ватиканском минологии (под 2 Февраля⁸³⁴). Миниатюра минология исполнена Пантолеоном. Здесь тот же престол с киворием; старец Симеон в голубой тунике и желтоватом паллиуме наклоняется, чтобы принять от Богоматери в свои задрапированные руки Младенца. Богоматерь в синей тунике и лиловой верхней одежде держит на руках Младенца, одетого в золотую тунiku; он испугался и простирает руки к Богоматери. За Богоматерью стоит Иосиф с двумя птичками; за Симеоном Анна в коричневой тунике и темно-зеленой одежде; правую руку

она простирает вверх, что служит символом исповедания, в левой руке ее свиток – символ пророчества. Сходная композиция в минологии московской синодальной библ. (под 2 Февр., л. 8). Очень простые изображения сретения в лобковской (л. 164 об.) и барбериновой псалтирях (в конце при песни Симеона): палаты (лобк.), престол с киворием, увенчанным крестом (барбер.); Симеон намеревается принять от Богоматери на свои задрапированные руки Младенца; за Богоматерью стоит Иосиф. В *лицевых Евангелиях: Афоноуверского монастыря* № 1 (л. 264): престол; на верхней доске его изображен крест; над престолом киворий. Младенец, которого держит Богоматерь, простирает руки к Симеону. Позади Богоматери Иосиф с двумя птичками, за Симеоном праведная Анна с жестом исповедания и свернутым свитком. В *парижском Евангелии* № 74 (л. 109 об.⁸³⁵): престол и киворий с крестом; по левую сторону его Богоматерь с Младенцем на руках и за ней Иосиф с двумя птичками; по правую – Симеон в золотой одежде, в обычной позе, и за ним св. Анна со свернутым свитком. То же в *елисаветградском Евангелии. В гелатском Евангелии*⁸³⁶ престол или жертвенник с книгой и киворием; возле него Симеон держит на руках Младенца; позади него св. Анна; по другую сторону жертвенника Богоматерь, к которой простирает руку Младенец, и Иосиф.

В *афонопантелеймоновском Евангелии* № 2 (л. 228) сретение в двух моментах: а) палаты, в которых Богоматерь сидит на троне, с Младенцем; Симеон, стоя перед троном, простирает руки к Спасителю; это момент подготовительный; б) палаты с киворием; Симеон принимает одетого в золотые одежды Младенца из рук Богоматери; Иосиф с птичками, по обычаю, за Богоматерью; св. Анна со свитком и поднятой десницей за Симеоном. В *лаврентиевском Евангелии* plut. VI, cod. 23 (л. 105 об.) самое простое изображение; то же в *Евангелии нац. библ.* № 54 (л. 182), *афоноватопедском* № 101–735 (л. 16 об.: Младенец в испуге отворачивает свое лицо от Симеона), *афоноуверском* № 5 (л. 230: изображение креста на передней стороне жертвенника; Младенец с благословляющей десницей сидит спокойно на руках Богоматери), на вратах Св. Павла в Риме⁸³⁷, в *греческом Евангелии библиотеки Св. Марка* (Симеон со свитком в деснице и поднятой вверх шуйцей)⁸³⁸; в *Евангелии публ. библ.* № 105 (л. 114) и № 118 (л. 22 об.: Иосиф с жезлом и корзинкой, в которой две птички). *Коптское Евангелие* нац. библ. (л. 142) придерживается схемы кодекса Григория Богослова № 510: на правой стороне жертвенник, на котором лежит книга в золотом окладе; над жертвенником киворий с привешенным к нему светильником. Около жертвенника Симеон держит Младенца *голыми* руками; перед ним Богоматерь; за ней Иосиф с двумя птичками и Анна с простертыми дланями. В *лицевом акафисте московской синодальной библ.* (л. 17): жертвенник вполне сходен с престолом византийского храма, украшенным киворием с завесами по сторонам. На

правой стороне его Симеон с Младенцем, на левой – Богоматерь с простертыми от изумления руками. Нет ни праведной Анны, ни Иосифа. В *акафисте музея С.-Петербургской Духовной Академии* (л. 9 об.): палаты; в них высокий жертвенник с вратами на лицевой стороне и с киворием; на жертвеннике книга. Симеон держит Младенца, который протягивает руки к Богоматери, стоящей на левой стороне. За Богоматерью женщина без нимба, свитка и жеста; это, вероятно, служанка Богоматери.

На греческих иконах в церковно-археологическом музее Киевской Духовной Академии № 31: Младенец на руках Матери; на жертвеннике сосуд с ручками; праведная Анна с развернутым свитком позади Иосифа; остальное – обычно; № 34: жертвенник с киворием; на нем книга в окладе. Симеон держит Младенца на руках; Богоматерь придерживает Его за руку и обращает свое лицо к Иосифу, стоящему позади с клеткой в руках, в которой две птички. За Симеоном праведная Анна с обычным жестом⁸³⁹. На иконе ватиканского музея, писанной, как видно из подписи, неким Иоанном и изданной Аженкуром⁸⁴⁰, сретение представлено в богатой обстановке: храм в виде стены, над которой возвышается киворий на четырех колоннах с завесами. По сторонам кивория арка и фронтоны, составляющие части храма; внизу – двери, напоминающие царские врата. На правой стороне старец Симеон со включенными волосами, в согбенном положении, стоит на подножии и держит в руках Младенца, который оборачивает лицо назад к Богоматери. За Богоматерью Иосиф с двумя птичками; за Симеоном праведная Анна со свитком, в котором написано: «τοῦτο τὸ βρέφος οὐράνιον». Точно такую же икону (те же формы и стиль) с надписью: «δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Μακάρου καὶ Ἰωαῶνα... μοναχ...» видели мы в русском Афоноандреевском ските; эта последняя, судя по роскоши иконографических форм и палеографическим признакам надписей, едва ли древнее XVI в.; вероятно, и икона ватиканская, отнесенная издателем к XIII в., относится к тому же самому времени.

Греческие памятники XVI-XVII вв. не представляют важных отличий по сравнению с вышеописанными; для примера укажем на стенописи Афоноиверского собора и греческие иконы в музее Академии художеств (№ 2, 32 – на жертвеннике *раскрытая* книга – и № 33).

55. Фреска Спасонередицкой церкви.

Греческий подлинник⁸⁴¹ также мало уклоняется на этот раз от древнего предания: храм и купол (κουβοῦκλι), под которым стол и золотая кадильница. Св. Симеон Богоприимец принимает на свои руки Младенца Христа и благословляет Его. По другую сторону стола Пресв. Дева простирает к Нему руки; позади Нее Иосиф держит в своей одежде (ροῦχον⁸⁴²) двух голубей; возле него Анна-пророчица, указывающая на Христа; в свитке ее написано: «Сей Младенец сотворил небо и землю». Главную особенность композиции по подлиннику составляет благословение Младенца Симеоном, совершенно неуместное.

Между памятниками *русскими* с изображением сретения первое по древности место принадлежит стенописям Спасонередницкой церкви близ Новгорода (рис. 55⁸⁴³). Чистый тип византийского изображения сретения остался здесь без всяких перемен: тот же жертвенник с вратами, киворием и закрытой книгой в окладе; по правую сторону старец Симеон, согбенный, простирает руки, покрытые его верхней одеждой, к Младенцу, одетому в тунику и сидящему на руках Богоматери. Младенец простирает руку к Симеону. За Богоматерью Иосиф с клеткой, в которой три птички; за Симеоном св. Анна. Ни в иконографической стороне, ни в стиле нет признаков русской оригинальности; ее не знаем мы вообще в этом сюжете до XVI в. На русском каменном образке Академии художеств XVI в.⁸⁴⁴ введено в византийскую схему изображение Св. Духа, сходящего на жертвенник; но признать эту подробность самобытной русской мы пока не можем; со временем могут быть найдены прототипы ее в памятниках византийских. Для подтверждения сходства русских изображений с византийскими укажем на следующие предметы того же музея: металлический образок № 198, иконы на дереве XVII в. № 33 и 35; на первой из этих икон одевание жертвенника украшено изображением *восьмиконечного креста с тростью и копьём*, чего мы не встречали в памятниках византийских. О том же сходстве, при незначительных отличиях, говорят русские иконы киевского церковно-археологического музея XVI-XVII вв. № 28 (прав. Анна держит в руке крест)⁸⁴⁵, 50⁸⁴⁶, 96⁸⁴⁷ (на одежде жертвенника крест с тростью и копьём; в свитке св. Анны написано: «всем чающим избавление во Иерусалиме») и № 104 (на жертвеннике два свернутых свитка, а на лицевой стороне его - *восьмиконечный крест*⁸⁴⁸ и изображение на капониановой иконе в Ватикане. В *Евангелии Сийского монастыря* (л. 817 об., 818, 819 и 819 об.): храм в виде шаблонных палат; престол украшен крестом; Иосиф с двумя птичками в клетке; на главу Симеона сходит Св. Дух в виде голубя. Такие палаты и Св. Дух – явления редкие в памятниках русских. Высшей степени христианизации достигает сретение в миниатюрах *ипатьевской* псалтири 1591 г.⁸⁴⁹, л. 326: действие происходит в *русском* храме, увенчанном тремя маковицами с *восьмиконечными* крестами; на жертвеннике стоит потир и два блюда. Наиболее замысловатое и красивое изображение в *акафисте Симона Ушакова* в Грузинской церкви в Москве⁸⁵⁰: храм иерусалимский в виде роскошных палат, в которых сказывается ма́стерская рука знаменщика Ушакова. В центре палат поставлен престол с книгой, осеняемый двумя херувимами. Старец Симеон, стоя на подножии, держит над престолом Младенца Иисуса. Перед ним стоит Богоматерь, с умилением простирая руки для обратного принятия Младенца; за ней прав. Анна со свитком, в котором написано: «всем чающим избавление в Иерусалиме», и Иосиф с клеткой. Ангел Господень слетел с неба к Иосифу и указывает рукой вверх, давая тем

понять Божественное происхождение Младенца. Позади Иосифа толпа людей, с женщинами и детьми, с изумлением выслушивающая слова Симеона. Вверху Бог Отец, сидящий на троне, поддерживаемом херувимами, и благословляющий обеими руками. Внизу по краям картины сидят два пророка: один – с книгой, в которой написано: «се дева во чреве приимет и родит»; это Исаия, возле которого стоит ангел и указывает рукой на сретение как на одно из очевидных доказательств исполнения его пророчества; другой пророк – со свитком. В трех отдельных изображениях, искусно расположенных и нисколько не нарушающих единства главного действия, художник выразил также пророчество Симеона: «се лежит сей на падение и на возстание многих в Израиле... и тебе самой оружие пройдет душу» (Лк. 2:34,35). Мысль о падении выражена под формой падающих идолов на одной из башен палат и, может быть, под формой грешников, падающих в бездну ада, внизу иконы; мысль о восстании в виде группы праведников внизу, поднимающихся из ада, причем ангелы сковывают сатану, виновника падения. Икона Страстной Богоматери с ангелом, показывающим Младенцу орудия страданий, помещенная на левой башне палат, указывает на последнее из пророчеств (Лк 2:35). Вообще это изображение сретения превосходно как по идее, так и по выполнению; тем более оно достойно внимания, что имеет самобытный русский характер⁸⁵¹.

Сопоставляя между собой относящиеся к сретению памятники разных эпох, нельзя не видеть, что изображение это представляет много мелких вариантов, но основа его остается неизменной. Явившись в V в. и получив полную иконографическую определенность в смысле византийско-русских понятий об иконе не позднее IX-X вв., сретение не получило столь широкого развития, как, например, благовещение или рождество Христово. Это объясняется характером самого события, примыкающего более, подобно обрезанию, к Ветхому завету, чем к Новому, и скудостью древних сказаний о нем. Нельзя искать в его изображениях точных, добытых путем изучения следов ветхозаветного быта; византийские художники мало заботились об археологической точности и переносили на Ветхий завет черты быта новозаветного. Центральная часть изображения сретения – жертвенник с кувуклием – скопирована с престола и кивория византийского храма. Престол этот украшается христианским крестом четырехконечным (барбер. псалт.), который в русских памятниках XVII в. переходит в восьмиконечный с тростью и копьем; русские мастера пишут крест также в руке Анны-пророчицы. На престоле полагается книга (гелат. Евангелие), закрытая или открытая (греч. икона Акад. худож. № 32), заменяемая иногда в русских памятниках XVII в., по соображениям археологическим, свитками. Сама форма книги для эпохи события сретения составляет анахронизм; она явилась здесь под влиянием христианского обычая полагать на св. престоле Евангелие; в изображении сретения книга эта должна означать книгу закона как принадлежность ветхозаветного храма⁸⁵². В некоторых

русских памятниках XVII в. сретение является вполне в православно-русской обстановке: не только ветхозаветный жертвенник получает вид престола с евхаристическими сосудами, но и иерусалимский храм заменяется русской церковью с русскими главами. Богоматерь, Иосиф, Симеон почти всегда занимают одно и то же место в композиции. Положения и типы этих лиц также довольно определены; изредка в Богоматери обнаруживаются естественные родительские чувства и она оглядывается на Иосифа, как бы обращаясь к нему с вопросом по поводу предсказания Симеона. Младенец обычно одет в тунику⁸⁵³. Стремление к естественности изредка вело к тому, что художники изображали Младенца трепещущим при виде старца Симеона; по большей же части Младенец спокоен, как требует того идеальный характер всего сюжета, и даже благословляет Симеона: в фигуре и жестах Младенца открывается Божественное величие. Этим взглядом художников на Младенца объясняется то, почему они в этом сюжете никогда не изображали Его спеленутым. Рого де Флери открыл в этой подробности выражение убеждения художников, будто Спаситель во время сретения имел возраст уже более одного года⁸⁵⁴ и будто бы это убеждение было основано на богословском знании (*science sacrée*). Но подобное убеждение было бы не согласно ни с историей, ни с прямым смыслом евангельского рассказа, где ясно сказано, что сретение произошло, «когда исполнились дни очищения их по закону Моисееву» (Лк. 2:22). Древние художники знали это, и приписывать им странные убеждения было бы несправедливо. Младенец иногда на руках Богоматери, иногда она передает Его Симеону, иногда держит Его Симеон. Жертва, принесенная при этом в храм, всегда выражается, согласно с Евангелием, в виде птичек, которых держит Иосиф в своей верхней одежде или в клетке⁸⁵⁵. В памятниках XVI-XVII вв. появляется изображение Св. Духа, сходящего на жертвенник или на главу Симеона: это – выражение мысли ев. Луки (Лк. 2:25,26.) Таковы главные черты изображения сретения в памятниках православных. Русские *иконописные подлинники*, подводя итоги иконописной истории сретения и повторяя древние части изображения, вносят в то же время в него новшества, совершенно неизвестные в памятниках древних и обязанные своим происхождением свободному отношению к иконографии, воспитанному под влиянием Запада. Подлинники XVI в. не описывают подробно сретения и лишь замечают, что должно писать над Пречистой и Симеоном покров, а по краям – палаты⁸⁵⁶, предоставляя выполнение сюжета общеизвестного опытным иконописцам, которые, конечно, и писали его в схеме, известной нам по самим памятникам. Подлинники XVII-XIX вв. дают в руки Симеона свиток, вводят служанку с птичками, называя ее женой Иосифа, и закрепляют форму русской церкви для храма иерусалимского: «над Пречистой и Симеоном покров празелень, краем висит. Симеон стар, сед, брада поуже Богослови, власы главные

аки Илиины, риза празелень, испод лазорь; Христа принял на руку свою, а в руке свиток и в нем писано: ныне отпускаеши и проч. А Пречистая стоит по обычаю, а за нею Иосифова жена, аки Пятница, держит два птенца белы. А за Симеоном стоит св. Анна пророчица и зрит на Пречистую. Церковь бела об одном версе и палаты, а за ними ограда» (подл. в О. Л. Д. П. из собр. кн. П.П. Вяземского, № 162; ср. подл. императорской публ. библиот. О. XIII, 2; О. XIII, 3; О. XIII, 6; – 1927 и 1929). Некоторые подлинники этой эпохи ограничиваются передачей сведений, заимствованных из подлинников XVI в. и, таким образом, поддерживают консерватизм в иконописи; таков подлинник XVIII в. в О. Л. Д. П. № 107 (из собр. кн. П.П. Вяземского). Подлинники критической редакции доводят сумму иконописных изменений в сюжете до высшей степени. «Сретение Господа нашего Иисуса Христа пишется тако: святилище предобре устроенное, в святилище пророк Захария (Симеон?) одяен во священное одеяние; на главе митра двоерогая по ветхому закону, и с ним иереи ветхозаконные по обычаю. А во святилище за завесою кивот завета Господня и два херувима, осеняющие алтарь, и книга завета Господня. Пресв. Дева Богородица прииде во святилище и стоит по обычаю. Симеон встретил Христа Спасителя и на руки своя принял. Симеон подобием стар, сед, брада и власы главные, аки Илии пророка, риза празелень, испод лазорь; Предвечнаго Младенца Господа нашего Иисуса Христа держит на руках своих, а в руке свиток, и в нем написано: ныне отпускаеши..., а за Пречистую стоят Иосиф обручник и Анна пророчица дочь Фануилева. Иосиф держит два птенца белы» (рукоп. библиот. С.-Петербур. Дух. Акад. № 116, л. 118 об.; подл., изд. Филимоновым, стр. 263–264). Вместо христианизации сюжета подлинник этот рекомендует поворот к исторической обстановке события, предлагает описание некоторых частей иерусалимского храма, одежды первосвященника, вводит ветхозаветных иереев и допускает путаницу, смешивая, по-видимому, Захарию с Симеоном. Описание это составлено не на основании древнерусских иконографических преданий, но сочинено в новое время, когда предания художественной старины стали уже утрачивать свою обязательную силу.

Сретение в памятниках западных открывают собой мозаики Марии у Яслей (*ad praesepe*) в Риме⁸⁵⁷ – памятник, как уже замечено, устроенный византийскими художниками: храм в виде двух колонн с аркой; Симеон принимает Младенца от Богоматери, за которой стоят Иосиф и Анна. Зубчатая корона на Младенце и превращение Иосифа в женщину на рисунке Гримальди⁸⁵⁸ суть ясные признаки искажения сюжета копировальщиком. На антипендиуме в церкви Амвросия в Милане⁸⁵⁹ палаты в виде трех арок, поддерживаемых колоннами; в центре – престол с крестообразным орнаментом. Богоматерь держит над престолом Младенца, которого принимает Симеон. За Богоматерью – Иосиф с двумя птичками, за Симеоном – Анна. В *градуале* нац. библиот. X в. № lat. 9448 (л.

28⁸⁶⁰): храм базиличного стиля с тремя куполами и крестом; внутри его престол с запрестольным крестом. Ниже Симеон принимает Иисуса Христа в свою мантию; позади Богоматери – Иосиф с двумя птичками и Анна. Как в этой миниатюре, так и в предыдущем памятнике отличие от византийских изображений сретения заключается в обстановке, но не в расположении фигур; тенденция к христианизации сюжета сильнее, чем в памятниках византийских. В миниатюре ахенского Евангелия X в.⁸⁶¹: действие происходит в храме, имеющем вид трехнефной христианской базилики. Три лампы в формах византийского хороса помещены в трех нефах. В среднем нефе поставлен престол, на котором изображен четырехконечный крест со вписанными внутри его четырьмя небольшими крестами. Богоматерь держит над престолом Младенца, которого принимает Симеон на свои задрапированные руки. За Богоматерью – Иосиф с двумя птичками, за Симеоном – Анна. Христианская обстановка сюжета напоминает миланский покров. Фигуры и положения действующих лиц составляют ясное подражание византийским образцам; но сухощавые, вытянутые и мрачные лица, особенно старческий лик Младенца, дают видеть, что подражание в художественном отношении стоит ниже своих прототипов, которые к X в. не успели еще утратить своей художественной энергии и красоты. Ст. Бейссель сравнил между собой изображения сретения в некоторых западных Евангелиях X-XI вв. и предлагает относительно их следующие заключения: сретение в ахенском кодексе скомпоновано лучше, чем в трирском (X в.), в котором нет архитектурной обстановки⁸⁶². В готском и бременском⁸⁶³ Богоматерь сама держит голубей⁸⁶⁴; в бременском сцена замыкается круглой стеной с башнями, что означает горний Иерусалим. На вратах собора гильдесгеймского (XI в.) сретение происходит перед фасадом иерусалимского храма; престол стоит перед храмом и снабжен завесами; Анны-пророчицы здесь нет, как и в кодексах бременском и готском. Если обозначить изображение Иисуса Христа цифрой 1, Богоматери – 2, Симеона – 3, Иосифа – 4, Анны – 5, голубей – 6, престола – буквой П, Храма – Х, стены – С, то получим следующий распорядок этих элементов изображения⁸⁶⁵.

Аахен X, 4+6, 2+1, II, 3, 5, X.

Трир 4+6, 2+1, II, 3, 5.

Бремен С, 4, 2+6, II, 3+1, С.

Гота X, 4, 2+6, 3+1, II, X.

Гильдесгейм X, II, 3, 1+2, 6+4,

Под эту схему можно подвести любое из византийских изображений сретения, а это служит признаком их близкого родства. В мозаиках Марии за Тибром: палаты и среди них киворий с четырехскатной крышей и бельведером. Богоматерь в золотой тунике и голубой верхней одежде стоит у кивория; за ней – Иосиф, в одеждах – голубой и светло-коричневой, держит двух птичек. Старец Симеон в одеждах тех же цветов

держит на руках Младенца, одетого в темно-зеленую с золотом тунику. За Симеоном – Анна в серой тунике и голубой верхней одежде, со свитком в шуйце и с воздетой десницей⁸⁶⁶. Подпись:

«Sistitur in templo puer et Simeonis in ulnas
Accipitur, cui danda quies nam lumina servi
Conspexere Deum clarum jubar omnibus ortum».

Византийская схема повторена на новгородских корсунских вратах⁸⁶⁷, на ватиканском реликварии XIII в. (за Иосифом – служанка со свечой)⁸⁶⁸. На алтарном рельефе XII в. в Читта ди Кастелло в Умбрии⁸⁶⁹ обнаженный Младенец в руках Богоматери; Он боится Симеона; за Симеоном – Иосиф с двумя птичками; действие в палатах. В Библии бедных⁸⁷⁰: престол; на нем стоит Младенец, которого поддерживают с левой стороны Богоматерь, с правой – Симеон. Четыре пророка со свитками окружают это центральное изображение: Софония, Захария, Давид и Малахия. На левой стороне Богоматерь держит Младенца над престолом, по сторонам ее – Иосиф и служанка с птичками; к престолу припадает неизвестная женщина. На правой – Анна-пророчица и Симеон держат барахтающегося Младенца над престолом. Надписи неисправны. В миниатюрах западных рукописей XIV-XVI вв.⁸⁷¹ сретение утрачивает подобающее ему величие: в рукописи нац. библ. № 1176, XV в. (л. 3) фигуры Иосифа и Симеона похожи более на французских буржуа, чем на ветхозаветных праведников; в другой миниатюре той же рукописи (л. 78) Симеон – в католической фелони, Богоматерь с распущенными волосами стоит на коленях⁸⁷²; служанка держит в корзине трех птичек. В рукописи той же библиотеки № 9355, XV в. (л. 57 об.) – действие в роскошных палатах; Богоматерь с Младенцем стоит перед престолом, за которым сидят (sic!) Симеон и неизвестное лицо. В рукописи № 1161, XV в. (л. 83) Богоматерь с распущенными волосами, на коленях, передает спеленутого Младенца Симеону, который принимает Его голыми руками; позади Богоматери служанка в нимбе, с двумя птичками; за Симеоном – неизвестное лицо. Нет ни Иосифа, ни Анны. В рукописи № 1167 (л. 81) Симеон в виде мясистого старика; возле него церковник в белой одежде держит книгу; служанка с птичками и народ. В pendant к этой миниатюре на поле рукописи изображены – женщина, сидящая верхом на медведе, и обезьяна на каком-то звере. В рукописи № ital. 115 несколько моментов: Богоматерь и Иосиф идут из пещеры в храм; служанка подает Иосифу двух птичек; подходят к храму; Симеон, стоя на коленях, принимает Иисуса Христа; Младенец опять на руках Богоматери; Богоматерь сажает Его на престол; Иисус Христос лежит на престоле, а возле него св. Анна со свитком, в котором написано: «се лежит сей и проч.»; Иосиф отдает деньги священнику (с тонзурой); Богоматерь держит Иисуса Христа, который подает священнику двух птичек; св. семейство возвращается из храма. Такой подробности и своеобразных композиций нет в других памятниках. Сретение в молитвенниках

императорской публ. библ. характеризуется следующими чертами. В убранстве жертвенника нет признаков христианства, например, крестов; но палаты пишутся иногда в готическом стиле (О. v. 1. № 65, л. 74; О. v. 1. № 73); старец Симеон иногда в папской тиаре (Q. 1. № 103, л. 57 об.; О. 1. № 73); за ним стоит неизвестный мужчина⁸⁷³ со свечой в руках (5. 2. 68, л. 65 об., Q. 1. № 109 и 110). Богоматерь на коленях (Q. 1. № 110; О. v. 1. № 73, л. 75); за ней Иосиф и служанка, в руках которой корзинка с птичками; эта служанка иногда имеет нимб (Q. 1. № 110); праведной Анны нет⁸⁷⁴. Сретение в картинах западных художников: Лоренцетти Амброджио (XIV в.) поставил позади Симеона двух священников и двух женщин (Флорент. акад., зал 1, № 17)⁸⁷⁵. Фра Бартоломео (1469–1517) на своей иконе в галерее Уффици⁸⁷⁶ изобразил палаты без жертвенника; в центре старец Симеон держит голыми руками обнаженного Младенца; с правой стороны Анна-пророчица берет Его за ножку; с левой – служанка стоит на коленях. Богоматерь и Иосиф с птичками. На картине Ван Эйка⁸⁷⁷ палаты в стиле Возрождения; действующие лица не имеют нимбов; но Иисус Христос и Богоматерь имеют лучистые сияния. Позади Симеона и Анны – два неизвестных лица; позади Богоматери – служанка (?) в шляпе и роскошном платье, с корзинкой. Обстановка и нравы в картине – европейские. Дюрер А. выставил на своей картине⁸⁷⁸ целый еврейский кагал; 18 лиц на одной картине сретения: иные в шапках; служанка стоит на коленях и держит в руках ящик с дарами. Личности Спасителя, Богоматери, Иосифа, Симеона и Анны теряются в толпе, и священный характер сюжета стусевывается. На картине Паоло Веронезе в Уффици (№ 269) Симеон в папской тиаре важно сидит в креслах; возле него два священника. Праведная Анна также сидит. Позы не соответствуют внутреннему достоинству сюжета. В Библии Пискатора⁸⁷⁹: роскошные палаты; в центре Симеон, заурядный старик с еврейскими чертами лица, держит обнаженного Младенца и целует Его. Анна сидит и простирает руки, чтобы взять Младенца. Богоматерь на коленях; Иосиф держит корзину с птицами. Налево два лица в шапках: у одного из них книга под мышкой. Направо вдали несколько лиц: иные читают книги. Церемония пышная⁸⁸⁰.

Глава 5. Поклонение волхвов

Поклонение волхвов принадлежит к числу тем, наиболее распространенных в искусстве древнехристианского периода. Чудесное событие, в котором древние писатели, выразители церковного сознания, видели одно из блестящих доказательств божественного, царского и искупительного значения Иисуса Христа, не могло пройти бесследно в истории христианской иконографии, отражающей в себе главные черты того же церковного сознания. Памятники этого сюжета дошли до нас в древнехристианской живописи и скульптуре, а также во всех видах средневекового и нового искусства. Между памятниками древнехристианского периода и средних веков замечается тесное родство в иконографических формах этого сюжета; но нельзя опускать из вида и их отличия, как это допустил Рого де Флери в своем Евангелии, признав их тождество в отношении формы звезды, костюма, жестов и числа волхвов⁸⁸¹. Заключение это основано на сравнении памятников преимущественно западных, хотя бы и довольно многочисленных. Но уже древнехристианские мозаики, а тем более памятники византийские выставляют многие черты костюма, жестов и положений действующих лиц, каких нет ни в живописях катакомб, ни в скульптуре саркофагов. Было бы вернее сказать, что общая композиция сюжета не получила в средние века сильного расширения: это верно, как по отношению к памятникам западным, так особенно восточным. Западные художники нового времени развили идею сюжета и сообщили ему пышность и царское величие. На Востоке этого не могло случиться не только в силу иератического характера православной иконографии, но также и потому, что поклонение волхвов, по отсутствию особого празднования специально в честь этого события, редко имело в иконографии самостоятельную постановку: оно обыкновенно соединялось с рождеством Христовым или входило как составная часть в композиции акафиста и «Что ти принесем». Обзор памятников подтвердит это общее положение.

В живописях катакомб, относящихся к древнейшему периоду христианства, изображение это повторяется около десяти раз: в катакомбах Домитиллы III в.⁸⁸², два в катакомбах Маркеллина и Петра III в.⁸⁸³, Фразона III в.⁸⁸⁴, Каллиста⁸⁸⁵, Кириака IV в.⁸⁸⁶, Бальбины IV в., Каллиста (два поврежденные), Прискиллы и Домитиллы⁸⁸⁷. Памятники эти изданы и описаны, а потому мы ограничимся уяснением общего типа изображения (рис. 56). Богородица обычно сидит на кресле; она одета в длинную тунику с широкими или узкими рукавами; на голове ее покрывало; иногда (кубикула Цецилии в катак. Каллиста; катак. Маркеллина и Петра) голова ее открыта: де Росси полагает, что этим последним признаком художники хотели выразить мысль о девственной чистоте Богородицы⁸⁸⁸ (девицы римские до вступления в брак не покрывали голову); но так как

девам, посвященным Богу, по словам Тертуллиана⁸⁸⁹, приличнее было покрывать голову, то и Богоматерь следовало бы изображать с покрытой головой, тем более что покрытие головы, как верно заметил Р. де Флери⁸⁹⁰, приличествовало ей и по положению целомудренной супруги Иосифа.



56. Фреска из катакомб Каллиста.

На руках Богоматери Младенец, одетый в длинную тунику, иногда с клавами; Он в возрасте одного-двух лет; правую руку Он простирает иногда к дарам волхвов. Волхвы являются в числе двух, трех или четырех: они стоят в наклоненном положении перед Иисусом Христом и Богоматерью все вместе (рис. 56) или по два с той и другой стороны (рис. 57); в руках их блюда или ящики с дарами.



57. Фреска из катакомб Домитиллы.

Одежды их: короткая опоясанная туника и анаксириды; на плечи накинута широкая безрукавная плащ с застежкой на правом или на левом плече; на головах их фригийские колпаки. Обстановочных изображений, которые указывали бы на место, где происходит действие, в доме ли, в пещере или на открытом воздухе, нет. Стоящее подле Богоматери в

катакомбах Каллиста дерево мы считаем не показателем места действия, а условным декоративным мотивом. В скульптуре саркофагов⁸⁹¹ замечается значительное разнообразие в изображении поклонения волхвов. Иногда оно изображается отдельно от рождения Христова, иногда оба эти изображения сливаются и образуют одно целое. Первые имеют сравнительно простую композицию и некоторые из них ничем не отличаются от композиции катакомбных фресок. На саркофаге латеранском, найденном в фундаменте древней ватиканской базилики⁸⁹², три волхва с сосудами в руках, в коротких туниках, плащах и фригийских шапках, стоят перед Богоматерью, сидящей на кресле и держащей на руках Младенца, одетого в тунику. Младенец принимает дары из рук переднего волхва. Все эти черты известны и по памятникам фресковой живописи. Та же основная композиция в другом латеранском саркофаге из церкви Св. Павла (s. Paolo fuori le mura; рис. 58⁸⁹³); но в группу волхвов, одетых в плащи с застежками спереди, внесено некоторое оживление: передний волхв, указывая рукой на звезду, поворачивает назад к спутникам свою голову. В руках волхвов – дары: у переднего – золотое кольцо (денежная единица), у остальных – сосуды. Позади Богоматери стоит мужчина, с бородой, в тунике и паллиуме: де Росси видит в этой фигуре изображение Св. Духа, но не Иосифа, так как, во-первых, Иосиф в эпоху саркофагов изображался без бороды, во-вторых, он не изображался в сцене поклонения волхвов; а между тем на том же саркофаге в сцене создания человека в таком виде представлен Св. Дух⁸⁹⁴.

58. Большой латеранский саркофаг.

Но это значит – доказывать одно неизвестное другим неизвестным. То, что сказано выше об изображении Иосифа в сцене рождения Христова, позволяет видеть и здесь в фигуре мужа, одетого в паллиум и занимающего место позади Богоматери, как ее покровителя, именно Иосифа. То же положение покровителя и сходные формы усвоены Иосифу в сцене поклонения волхвов в мозаиках Maria in Cosmedin⁸⁹⁵. На саркофаге ватиканском, изданном Бозио и Боттари⁸⁹⁶, в бороде переднего волхва дан намек на различие их возрастов, ясно определившееся в позднейшей иконографии. Не представляют важных отличий в композиции поклонения волхвов также саркофаги в Равелло⁸⁹⁷ и толетанский⁸⁹⁸. На некоторых саркофагах композиция дополняется изображением верблюдов, принадлежащих волхвам. Таковы саркофаги: в церкви Маркелла⁸⁹⁹ в Риме, в Озимо⁹⁰⁰ и несколько саркофагов в латеранском музее⁹⁰¹. На первом из них поклонение волхвов поставлено рядом с грехопадением прародителей для выражения мысли об искуплении падшего человека родившимся Мессией; то же самое на саркофаге в церкви Амвросия в Милане⁹⁰²: но эта комбинация сюжетов не принадлежит к числу обычных; гораздо чаще поклонение волхвов соединяется с изображением рождения Христова.

Оставляя в стороне те саркофаги, где представляется Младенец спеленутым, но нет ни яслей, ни вола и осла⁹⁰³ – признаков композиции рождества Христова, обратим внимание на памятники иного рода. На лестнице латеранского музея находится, между прочим, следующий барельеф IV в.⁹⁰⁴: три волхва, за которыми виден верблюд, идут за звездой, с дарами в руках; передний волхв указывает рукой на звезду и обращается с речью к своим спутникам. Впереди под навесом – ясли в виде корзины, в которых лежит спеленутый Младенец; у яслей – вол и осел, пастырь и Богоматерь. Гарруччи и Рого де Флери видят здесь прямо поклонение волхвов, но это не вполне точно; момент поклонения здесь еще не наступил: волхвы видят, что звезда остановилась, оставляют верблюдов и подходят к навесу; Богоматерь, по всем памятникам принимающая близкое участие в сцене поклонения волхвов, здесь сидит в стороне и даже не смотрит на волхвов. Следовательно, здесь изображен первый момент прибытия волхвов для поклонения, но не само поклонение. Такой же характер имеют изображения на двух других саркофагах латеранских⁹⁰⁵, на саркофаге в крипте Максимиана⁹⁰⁶ во Франции, на двух саркофагах арльских⁹⁰⁷: на последних волхвы находятся внизу под изображением рождества Христова, они еще не поклоняются, но рассуждают по поводу чудесно остановившейся звезды. На миланском саркофаге San Celso⁹⁰⁸ волхвы стоят задом к яслям, в которых лежит Младенец, и рассматривают звезду: момент поклонения здесь также не выражен. Момент, предшествующий поклонению, мы видим также на саркофагах: ватиканском⁹⁰⁹, галльском⁹¹⁰ и сиракузском⁹¹¹. Но на некоторых саркофагах совместно с рождеством Христовым изображено именно поклонение волхвов. Таков один из латеранских саркофагов⁹¹²: Богоматерь сидит на кресле в довольно церемониальной позе, со спеленутым Младенцем на руках; перед ней три волхва в туниках и плащах, во фригийских шапках, с сосудами в руках; они почтительно наклоняются и подносят сосуды Младенцу; возле них – верблюды. Рядом с этой сценой – ясли, вол и осел под навесом, т. е. обычные элементы изображения рождества Христова. Но обе эти сцены связаны между собой не одним только единством места, но и времени. Ясли пусты; Младенец спеленутый сейчас взят отсюда Богоматерью для встречи волхвов. Очевидно, скульптор был уверен, что поклонение волхвов последовало вскоре после рождения Спасителя, когда св. семейство не успело еще переселиться из хлева в более удобное помещение. То же нужно сказать о саркофаге в церкви Св. Трофима в Арле⁹¹³, где в сцене поклонения волхвов опущены ясли, но удержаны вол и осел. Любопытную черту здесь составляет то, что Младенец изображен уже в возрасте 2–3-х лет; таким образом, скульптор, с одной стороны, введением в сюжет элементов рождества Христова дал намек на близкую связь этих событий по времени, с другой – разделил их 2–3-

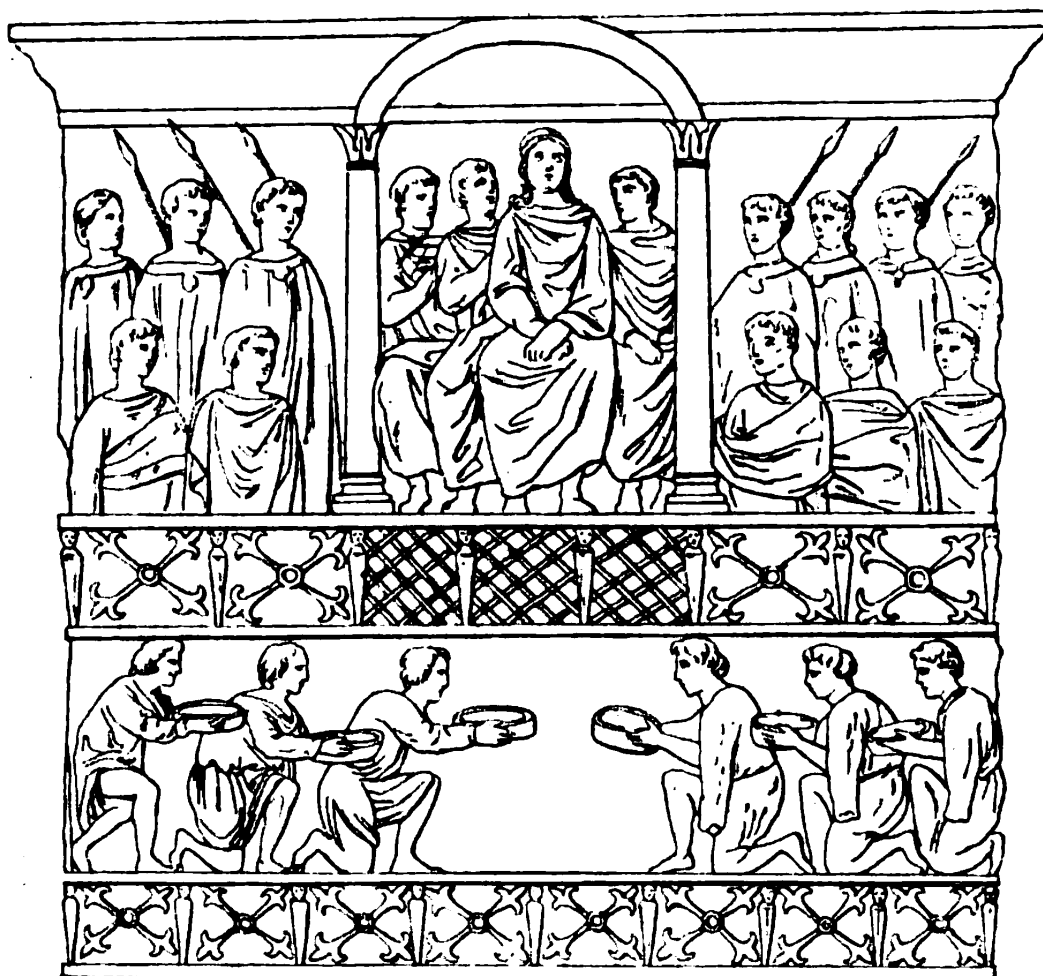
летним возрастом Младенца. Но это разногласие не непримиримо. Быть может, скульптор, увеличивая размеры Младенца, хотел тем самым оттенить в Нем силу высшего разума, подобно тому, как это делали византийские и русские художники, когда, например, изображали в 2–3-летнем возрасте Новорожденного Иисуса Христа, стоящего в купели омовения, с благословляющей десницей; эта же тенденция сказывается нередко в увеличенных размерах головы Младенца – Христа на памятниках византийских и русских.

59. Латеранский саркофаг.

Поклонение волхвов совместно с рождением Христа представлено также на двух *саркофагах латеранских*⁹¹⁴: Богоматерь сидит на кресле с Младенцем, который принимает дары от пришедших волхвов; направо – Младенец в яслях, возле которых стоят вол и осел и пастыри (рис. 59). Что обе эти сцены неразрывно соединены были в сознании художника и представлялись ему последовавшими в одном и том же месте, где Спаситель родился, об этом мы заключаем из того, что скульптор изображает Богоматерь один только раз в сцене поклонения волхвов и опускает в сцене рождения Христова. В изображении событий, отделенных одно от другого значительным промежутком времени, такое упущение одного из главных элементов композиции рождения Христова допустить трудно.

Итак, в скульптуре саркофагов поклонение волхвов иногда изображается отдельно от рождения Христова, иногда – вместе с ним; иногда изображается прибытие волхвов, но не поклонение. Богоматерь, как в живописях катакомб, сидит на кресле с Младенцем на руках, который принимает дары волхвов; Он одет в тунику: изредка спеленут; возраст его не всегда одинаков. Число волхвов – три⁹¹⁵; они молодые; их одежды те же, что и в живописях катакомб; нимбов нет. Характер даров неодинаков. Подробности эти, как будет видно, соответствуют воззрениям на этот предмет, выраженным в памятниках древней письменности. Для уяснения этого типа нелишне будет сопоставить его с памятниками светской скульптуры и живописи древнехристианского периода – именно с египетским обелиском в Константинополе (рис. 60⁹¹⁶) и миниатюрой ватиканского кодекса Виргилия V в.⁹¹⁷ На первом – народы Азии и Европы приносят дар императору Феодосию I. Император сидит на троне и принимает дары; он соответствует Богоматери с Младенцем в сцене поклонения волхвов. Приносящие дары в тех же одеждах, что и волхвы в скульптуре; подобно волхвам, они держат в руках сосуды с дарами и падают на колени: последняя подробность, как вполне соответствующая восточному церемониалу, сближает сцену с поклонением волхвов в памятниках византийских. Императорская стража с копьями напоминает ангелов в мозаиках Марии Великой. В ватиканском кодексе Виргилия царь Латин, сидя на троне, принимает дары от послов Энея.

Послы с сосудами в руках, в тех же туниках, плащах и фригийских шапках, что и волхвы в памятниках древнехристианских.



60. Скульптура обелиска в Константинополе. ⁹¹⁸ /а

Подобный характер имеет сцена на одном античном саркофаге, изображающая Приама у ног Ахилла⁹¹⁹. Сходство это служит признаком того, что композиция поклонения волхвов явилась под влиянием наблюдения живой действительности и что как вся сцена передает живую сцену придворного церемониала, так, в частности, и костюмы волхвов взяты прямо с натуры. Это костюмы восточные, как убеждает в том другой памятник светской скульптуры – солунская арка, сооруженная в честь победы Константина Великого над Ликийем, где восточные народы, входящие в состав армии Ликиния, изображены в обычном костюме волхвов⁹²⁰. Костюмы эти сходны отчасти с костюмами древних персов⁹²¹, но гораздо более они напоминают костюмы фригийцев – тунику, мантию, шапку и анаксириды⁹²²: богатство и характер украшений те же, что и в мозаиках Марии Великой.

Этот тип изображения на саркофагах проходит во многих других памятниках древней скульптуры. Таков он на золотой таблетке (V-VI вв.)

оттоманского музея в Константинополе, и на эчмиадзинском переплете та же композиция, те же костюмы волхвов. На дверях церкви Сабины в Риме Богоматерь сидит на возвышении, вроде солеи, с шестью ступеньками, с Младенцем на руках. Перед Ним волхвы в туниках и фригийских шапках⁹²³. Автор специального рассуждения об этом памятнике называет его иконографическим дополнением саркофагов⁹²⁴, тесно связанным с ними характером стиля и композиций. Предания античного и древнехристианского искусства проходят в скульптуре вообще дальше, чем в мозаике и миниатюре; в частности, то же явление замечается и в изображениях поклонения волхвов на памятниках скульптуры, каковы: солунский амвон⁹²⁵, бляшка ватиканской библиотеки⁹²⁶ (Иисус Христос и Богоматерь – без нимбов; Младенец – обнаженный, как в одной фреске из катакомб Каллиста⁹²⁷), ларец флорентинский⁹²⁸ (в левой руке Иисуса Христа четырехконечный крест), ларец, бывший на Парижской выставке 1867 г.⁹²⁹, ларец из собрания Солтыкова⁹³⁰, оклад миланского Евангелия (см. рис. 28), бронзовые медали – ватиканская⁹³¹ (над главой Иисуса Христа четырехконечный крест) и Пасквалини⁹³², плита латеранского музея⁹³³, ларец венецианский XI в. (из Константинополя)⁹³⁴. В сходных чертах поклонение волхвов представлено было на кафедре Максимиана (волхвы коленопреклоненные), как это видно из описания Тромбелли⁹³⁵, на престоле Раткиса в Чивидале (три молодых волхва, три звезды, летящий ангел – путеводитель волхвов, за Богоматерью – женщина-служанка⁹³⁶, в скульптуре венецианского собора Св. Марка⁹³⁷; на фляжках для иерусалимского еля в Монце (+Εὐλογία Κυρίου τῶν ἁγίων Χριστοῦ τόπων)⁹³⁸: в центре Богоматерь с Предвечным Младенцем – Еммануилом (Ἐμμανουὴλ μεθ' ἡμῶν); по левую сторону – волхвы с ангелом, по правую – пастыри с ангелом; сверху над Богоматерью – лучезарная звезда, внизу – стадо. Общее расположение частей изображения, нимбы Еммануила (крестообразный) и Богоматери, присутствие ангелов отличают это изображение от катакомбного и ставят его в ряд памятников византийских. Перейдем к памятникам живописи, в ряду которых первое место принадлежит *мозаикам Марии Великой* (рис. 61).

Поклонение волхвов отличается здесь своеобразными особенностями по сравнению с памятниками древнехристианской живописи и скульптуры со стороны форм и идеи сюжета; сильное тяготение художника к возведению исторического факта на степень пышной церемониальной сцены, имеющей идеальное значение, обозначает прочное начало нового направления в истории сюжета. Оно находится на триумфальной арке с левой стороны⁹³⁹. На большом троне багряного цвета, украшенном драгоценными камнями, с голубым сидением, сидит Спаситель; десница Его благословляющая; голова окружена золотым нимбом с четырехконечным крестом – зародыш крестчатого византийского нимба. Одежды Его: серая туника и иматий. За троном стоят четыре ангела⁹⁴⁰ в

серых туниках, и среди них над головой Спасителя – звезда. По сторонам трона – две женщины⁹⁴¹. На правой стороне – два молодых волхва⁹⁴², с сосудами в руках, в туниках и анаксиридах, богато украшенных; у одного на голове род тюрбана, у другого – фригийский колпак; за ними – город. Идеальный характер композиции ясен с первого раза.

61. Мозаика Марии Великой в Риме.

Спаситель уже не тот Младенец, который в памятниках рассмотренных сидит на руках Богоматери; Он на царском троне, в нимбе, усвоенном одному только Богу; Он – Царь небесный, и Ему служат небесные силы; к Нему приходят на поклонение земные властители в образе волхвов. Рого де Флери полагает, что мозаист смотрел на волхвов как на пришельцев из Персии и изобразил их в персидских костюмах. Космополитический город Рим в своем смешанном народонаселении, заключавшем в себе и представителей Востока, мог дать художнику образцы разнообразных костюмов земного шара, в том числе и персидских. Одно из доказательств исторической верности персидских одежд волхвов автор находит в открытой в 1831 г. мозаике, хранящейся теперь в неаполитанском музее и изображающей Арбельскую битву⁹⁴³. Костюмы сражающихся персов сходны с костюмами волхвов в мозаиках Марии Великой, особенно их колпаки, рукава, анаксириды и характер украшений⁹⁴⁴: но мы уже заметили выше, что эти костюмы похожи более на фригийские. Следовательно, мозаист или совсем не знал, или не считал вероятным распространенное в письменности и искусстве средних веков предание о трех волхвах, явившихся из разных стран. Труднее объяснить значение двух женщин по сторонам трона, тем более что существующие снимки с них различаются между собой. Женщина по левую сторону⁹⁴⁵ одета в блестящие, украшенные перлами⁹⁴⁶ одежды; в левой руке ее, по-видимому, таблетка, правая приложена к груди; голова открыта. В подобном виде изображена в тех же мозаиках Богоматерь в благовещении и сретении. Вторая женщина с правой стороны одета в тунику; голова ее, плечи и правая рука – под покровом; в таком виде изображается Богоматерь в памятниках византийских. Рого де Флери, признавая первую из женщин Богоматерью, полагает, что под образом ее представлена Церковь Христова; вторую женщину он изъясняет в смысле олицетворения Синагоги⁹⁴⁷. Проф. Кондаков⁹⁴⁸ видит здесь Церковь языческую (т. е. *ecclesia ex gentibus*) в богатом девическом наряде, как юную деву, и Церковь иудейскую (т. е. *ecclesia ex circumcisione*?), как старую⁹⁴⁹ матрону в пенуле. Бэйе признает за Богоматерь вторую женщину, а первой не дает никакого объяснения⁹⁵⁰; Гарруччи наоборот – первую, а во второй видит кормилицу или гувернантку, не усвоив ни той ни другой особого символического значения. Он полагает, что художник, изображая церемониальную сцену в римском вкусе и представив Богоматерь в виде знатной матроны, мог по своему соображению дополнить евангельскую

картину фигурой кормилицы или гувернантки, в духе того времени, так как Богоматерь происходила из царского рода⁹⁵¹. При таком объяснении свиток в руках женщины-кормилицы неуместен, и его действительно нет на рисунке Гарруччи. Сила этого объяснения заключается в сходстве Богоматери с другими ее изображениями в тех же мозаиках; но для второй его половины нет никаких оснований, кроме одного общего соображения. В целом оно уже, чем объяснение Р. де Флери и проф. Кондакова. В подтверждение своего мнения Р. де Флери ссылается на древних авторов, которые сравнивают Богоматерь с Церковью; а также на мозаики римской церкви Сабины⁹⁵², где под образами двух женщин представлены церковь из иудеев и язычников; но, во-первых, это не одно и то же, что Церковь и Синагога; во-вторых, ни одно из олицетворений в мозаиках Сабины нельзя отождествлять с личностью Богоматери; в-третьих, во внешних формах олицетворений в церквях Сабины и Марии Великой нет достаточного сходства; в первой женщины представлены стоящими и возле них были апостолы Петр и Павел⁹⁵³, представители христианских общин из иудеев и язычников. Ссылка автора на авторитет Гарруччи, который лично уверял его, что памятники древнего искусства имеют не только прямой смысл, но и символический, оказывается неудачной: ученый-иезуит в специальном объяснении этого предмета, как мы видели, не поддержал символизм французского ученого. Вопрос, таким образом, остается открытым; необходимо прежде всего издать эту мозаику в точнейшей копии.

Дальнейший шаг в смысле византийского развития сюжета поклонения волхвов представляют мозаики в церкви *Аполлинария* (Apoll. Nuovo) в *Равенне* (504 г.⁹⁵⁴). В известной процессии дев среднего нефа на роскошном голубом византийском троне, украшенном перлами, с красным сидищем сидит Богоматерь с Младенцем на руках; фиолетовые одежды ее с двумя золотыми полосами и головной покров с крестом, как в памятниках византийских; нимб украшает ее голову; десница ее благословляющая. Спаситель в белой тунике, в крестообразном нимбе. По сторонам трона – четыре ангела с повязками в волосах, в нимбах, с жезлами. Как в мозаиках Марии Великой, так и здесь художник дает идеальную постановку евангельскому рассказу. Спаситель и Богоматерь – царь и царица неба и земли. Три волхва, приближающиеся к трону, повреждены были землетрясением и исправлены в недавнее время венецианским мозаистом, который при реставрации воспользовался фрагментами прежней мозаики⁹⁵⁵. Передний волхв – Гаспар (scs. Gaspar) – с седой бородой и волосами; его красная шапка напоминает средневековую корону; фиолетовый плащ с золотой обшивкой застегнут на правом плече; красная узорчатая туника с золотой обшивкой; пестрые анаксириды с золотыми полосами и красные сапоги. Он держит в руках, обернутых плащом, сосуд с золотом. Второй волхв – Мельхиор (scs.

Melchior) – молодой без бороды, в шапке, как у Гаспара, в зеленоватом плаще с красными каймами, в серой подобранной тунике, в анаксиридах с полосами спереди и в серых сапогах; держит вазу голыми руками. Третий – Валтассар (scs. Balthassar) – мужчина в зрелом возрасте, с темной бородой, в синем венце, украшенном драгоценными камнями, в белом плаще с черным крапом и красными каймами, в темной подобранной тунике, в темных с полосами анаксиридах и желтых сапогах.

62. Миниатюра кодекса Григория Богослова № 510.

Реставрация эта исполнена в духе древности и отчасти восстанавливает черты первоначального изображения, как это видно из ее сравнения с описанием первоначальной мозаики, сделанным до ее реставрации⁹⁵⁶; но цвета одежд и порядок волхвов изменены. В кодексе *Григория Богослова нац. библ.* № 510 (л. 137; см. рис. 62⁹⁵⁷). Богоматерь в багряных одеждах сидит на золотом троне с золотым подножием. На руках ее 2–3-летний Младенец в золотой тунике, в крестчатом нимбе; Он простирает правую руку к дарам переднего волхва⁹⁵⁸. Все три волхва в коротких подобранных туниках, в круглых шапочках вроде турецких фесок, с горизонтальными полосками; в руках их большие золотые сосуды с дарами, именно: у первого – золотые деньги, у второго – ладан, у третьего – смирна в виде кусков белой и серой массы. Передний волхв – старец – преклоняет колена; остальные двое – средовек и молодой – стоят. На заднем плане – ангел с жезлом. Позади Богоматери – изумленный Иосиф. Направо – волхвы стоят на открытом воздухе; к ним наклоняется ангел с известным наставлением касательно возвращения их. В *ватиканском минологии* (25 Дек. Τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ ἡ τῶν μάγῶν προσκύνησις) миниатюра Симеона Влахернского⁹⁵⁹: действие происходит в пещере. Богоматерь в голубой тунике и темной пенуле сидит в пещере на камне; ноги ее, обутые в красные сапожки, опираются на другой камень внизу. На руках ее Младенец в золотой тунике, со свитком в шуйце и с благословляющей десницей. Три волхва (βασιλεῖς τῶν Περσῶν τρεῖς ὄντας) разных возрастов – старец, средовек и молодой – припадают на колени. У всех в руках сосуды, а на головах колпаки. Одежды первого волхва: голубой плащ с аграфом, короткая зеленая туника и красные анаксириды с золотыми блестками, как в мозаиках Марии Великой; второго: синеватый плащ и светло-голубая туника; третьего: зеленоватый плащ и красная туника. Вообще в одеждах заметно обилие золота; плащи роскошно развеваются. Ангел с перевязкой в волосах, в коричневой тунике и сером иматии, с жезлом в руках, как в кодексе Григория Богослова, указывает волхвам на Иисуса Христа. Ангел этот составляет уже комментарий к тексту минология, где говорится, что волхвы шли по указанию звезды (ἡκολούθησαν τῷ ἀστέρει), но не ангела. В *барберинової псалтири* прибытие и поклонение волхвов изображены в пояснение Пс. 71:10,11. Волхвы едут на конях; за ними выючный осел с подарками... Богоматерь на троне с Младенцем на руках; перед Ним три

волхва в золотых персидских шапках в виде усеченного конуса и в коротких туниках. Средний волхв, по-видимому, араб черный в соответствии со словами псалма «царие аравийстии и Сава дары приведут». Вверху изображен пророк Исаия, изрекший пророчество о поклонении волхвов: «и приидут к тебе стада вельблюд, и покрывают тя вельблуди мадиамстии и гефарстии: вси от Савы приидут, носяще злато, и ливан принесут, и камень честен, и спасение Господне благовозвестят» (Ис. 60:6). В полных лицевых Евангелиях волхвы входят в состав изображения рождества Христова, которое уже рассмотрено выше. Однако в тех же кодексах передаются некоторые немаловажные подробности из истории волхвов. В Евангелии нац. библ. № 74 (л. 3 об.) находится миниатюра прибытия волхвов в Иерусалим: город в виде башни со зданиями; у городских ворот стоит толпа евреев и беседует с прибывшими волхвами. Один из волхвов – старец, другой – средовек, третий – молодой. Все они в коротких опоясанных туниках, богато украшенных, и роскошных плащах, накинутых сзади, с застежками под подбородком. Волхвы жестикулируют и указывают на звезду, стоящую над городом. В тех же костюмах, но со значками на головах □, стоят волхвы перед Иродом, сидящим на троне, в короткой тунике и плаще, в нимбе темно-розового цвета (л. 10)⁹⁶⁰. В лаврентиевском Евангелии № plut. VI cod. 23 (л. 6 и 6 об.) три волхва разных возрастов, в шапочках со значками, приближаются на прекрасных конях к Иерусалиму, из ворот которого выходит для встречи их женщина, олицетворяющая город. Далее те же волхвы в почтительном положении, без шапок, стоят перед Иродом; едут по направлению звезды к пещере, наконец, удаляются. В ватиканском Евангелии № 1156 (25–26 Дек.)⁹⁶¹ волхвы в трех моментах: а) перед Иродом, который сидит на стуле, в диадеме, в серой тунике, голубом плаще и красных сапогах; передний волхв – старец в голубой тунике и красном плаще, второй – средовек в такой же тунике и розоватом плаще, третий – молодой в красной тунике и голубом плаще; все в красных сапожках; со значками на головах; позади волхвов палаты и конь; б) поклонение волхвов: Богородица с Младенцем, одетым в тунику, сидит на троне; перед Ними волхвы в наклоненном положении с сосудами в руках; в) волхвы на конях отъезжают от города. В гелатском Евангелии волхвы сперва стоят перед Иродом⁹⁶², потом поклоняются Спасителю (л. 1 об.)⁹⁶³. Поклонение волхвов соединено здесь в одной миниатюре с рождеством Христовым, однако имеет вид самостоятельного изображения, как на некоторых русских иконах: Богородица сидит с Младенцем на руках, уже не спеленутым, но одетым в тунику; Он простирает руки к волхвам, которые почтительно наклоняются. Ангел-руководитель указывает волхвам на Младенца. В Евангелии нац. библ. suppl. № 27 (л. 172) волхвы в картине поклонения представлены в остроконечных шапках, а в картине явления им ангела – в византийских диадемах, как в спасонередичских фресках. В другом

Евангелии той же библиотеки № 115 (л. 25) волхвы перед Иродом в красных колпачках, а сам Ирод в византийской диадеме. В греческом *Евангелии императорской публ. библ.* № 105 (л. 12 об.)⁹⁶⁴ миниатюрист изобразил поклонение волхвов в пещере: Богоматерь лежит на одре возле яслей, в которых спеленутый Младенец; у пещеры стоят три волхва с дарами. Здесь нет ни Иосифа, ни вола и осла, ни омовения Младенца; через удаление их миниатюрист хотел сосредоточить внимание наблюдателя на поклонении волхвов и отличить его от рождества Христова; но находящиеся налицо элементы он все-таки скопировал прямо с изображения рождества Христова. Специальную идею сюжета яснее определяет подпись внизу, относящаяся к содержанию Евангелия: «πτερί μάϋων». В коптском *Евангелии нац. библ.* (л. 6): Богоматерь на троне с Младенцем; перед Ними три волхва в наклоненных позах, с сосудами в руках. В этих общих чертах изображение коптское согласно с византийскими; отличия его: коптские типы волхвов; пестрые одежды; высокие цветные шапки с меховыми и раззолоченными околышами вроде татарских шапок; коптские типы Богоматери и Спасителя; Богоматерь без обуви. В *акафистах синодальном и музея С.-Петербургской Духовной Академии* три момента из истории волхвов: а) волхвы на конях скачут на высокую гору и смотрят на звезду; одежды их – туники и развеваемые ветром плащи (акад., л. 6 об.; синод., л. 12). Миниатюра эта иллюстрирует 5-й кондак: «боготечную звезду видевшие волсви» (Θεοδόριον ὁτέρα θεωρήσαντες μάϋοι); б) Богоматерь сидит на кафедре с Младенцем: десница Младенца благословляющая, в шуйце свиток. Перед Ними три волхва разных возрастов, с дарами (синод., л. 13; акад., л. 7). В синодальном акафисте действие происходит в пещере, куда падают сверху лучи звезды; в академическом – в палатах с подобранными драпировками; в первом – значки на головах волхвов разные, во втором – одинаковые; миниатюра относится к икосу 5-му: «видеша отроцы халдейстии» (Ἰδὼν παῖδες Χαλδαίων ἐν χερσὶ τῆς Παρθένου); в) возвращение волхвов (синод., л. 15; акад., л. 8): волхвы входят в ворота большого здания, означающего город. В академическом акафисте у ворот города прибавлено олицетворение в виде женщины. Мысль этой миниатюры выражена в 6-м кондаке: «Κήρυκες Θεοφόροι». В позднейших памятниках греческих, а также и русских поклонение волхвов входит в состав изображения рождества



Христов (рис. 46, также рис. 49), или «Что ти принесем» (рис. 50).

63. Миниатюра сийского Евангелия.

Изредка появляется и отдельно, например, в стенописях афонолаврского параклиса Вратарницы (на сев. стене), в русских лицевых Евангелиях (ипат. № 1–2 и печ. 1681 г.), на каппониановой иконе в ватиканском музее (26 Дек.) и на иконах с акафистами; но оригинальных

особенностей по сравнению с описанными памятниками не представляет⁹⁶⁵. Миниатюрист *сийского Евангелия* (рис. 63) ставит поклонение волхвов в связь с историей Иосифа (первосвященник в русской церкви с маковицами вручает Иосифу процветший жезл) и благовещением; ясли превращает в ящик, изменяет положение вола и осла, изображает Богоматерь с открытой головой и лишает одежды волхвов древних типических признаков. Укажем еще несколько примеров. На иконе *Благовещения XVI в. в ростовском Борисоглебском монастыре* изображено особо шествие волхвов по указанию звезды и летящего ангела (кондак 5: «Боготечную звезду узревше волсви») и поклонение их⁹⁶⁶. На иконе в отделении иконоведения в Москве при Обществе любителей духовного просвещения волхвы на богато убранных конях едут по указанию ангела, держащего в руке звезду, – мотив, навеянный словами 5-го кондака: «яко светильник держаще ю»; затем они, сошедши с коней и сняв шапки, поклоняются Владыке, держимому «на руку девичу» (икос 5), наконец, отходят в Вавилон (конд. 6⁹⁶⁷). Те же три момента на иконе *Владимирской Богоматери в московском Даниловом монастыре*⁹⁶⁸. Описатель говорит, что на обороте иконы изображены три мужа перед Богоматерью, из которых один похож на Иоанна Грозного, а другой – на его сына, – в опричных одеяниях, подрясниках и мантиях; у Иоанна Грозного в руках – ящичек⁹⁶⁹. По всем признакам – это поклонение волхвов; но возможно допустить, что иконописец изобразил волхвов в типах царской семьи⁹⁷⁰. На иконах из коллекций С.-Петербургской Духовной Академии из св. Синода № 120 (складень) и московского Вознесенского монастыря № 5 поклонение волхвов – в пещерной обстановке: Младенец в яслях спеленутый; возле Него сидит Богоматерь; три волхва с дарами стоят на коленях; в стороне сидит задумчивый Иосиф, не обращая никакого внимания на торжественную сцену. Там же на иконах из Чудова монастыря XVIII в. № 242 и св. Синода № 16 изображено прибытие волхвов, поклонение Младенцу, сидящему с Богоматерью на троне, в палатах, и возвращение домой; сверх того, на первой из этих икон – волхвы (двое) являются еще один раз перед Богоматерью в пещере. Волхвы одеты в туники, плащи, анаксириды и колпаки, получившие условную иконописную форму. На новой иконе из Чудова монастыря № 11 поклонение волхвов – вместе с поклонением пастырей; волхвы в царских коронах; складывают молитвенно руки, как католики. Примеры эти свидетельствуют о совместном и отдельном от рождества Христова изображении поклонения волхвов на памятниках русских.

Греческий подлинник в описании сюжета поклонения волхвов представляет некоторые уклонения от старины. Палаты (Οἶκος). Пресв. Дева сидит на стуле (εἰς σκαμνί), держа Младенца Христа благословляющего. Перед ней три волхва, приносящие дары в золотых сосудах (κίβωτια). Один из них (ἕνας ἀπ'αὐτοῦς)⁹⁷¹, старец с большой

бородой, преклоняет колена и смотрит на Христа; одной рукой он подносит Ему дар, другой – держит свой венец (κοῤῥῶνά του). Второй волхв – с небольшой бородой, третий – без бороды: они смотрят друг на друга и указывают на Христа. Позади Богоматери стоит изумленный Иосиф. Вне помещения (ὀπητίου)⁹⁷² юноша держит трех лошадей под уздцы. Вдали на горе видны три волхва на конях: они возвращаются в свою страну; перед ними ангел, показывающий путь⁹⁷³. *Русские подлинники XVI в.* не описывают отдельно поклонение волхвов, а только прибавляют краткие замечания о цвете их одежд в описании рождества Христова. В подлинниках XVII-XIX вв. они называются по именам и указывается их происхождение, как будет видно ниже. Для примера приведем подробное описание подлинника критической редакции: «волсви т. е. царие восточных стран: един от Персиды, другой от Аравии, а третий от Ефиопии. Имена же их суть сия: первый Мелхиор, стар и сед, власы главнии и браду имый долгу, той принесе злато Царю и Владыце. Вторый Гаспар, млад и без брады, лицом червлен, той принесе ливан Богу вочеловечшемуся. Третий Валтасар, смугл лицом, весьма брадат, сей смирну принесе Сыну человеческому смертному (Никифор, кн. 1, гл. 12 и в чет.-мин. янв. мц. 1 дня). В лице святых по умертвии причтени; телеса их по многих летех принесены быша первее в Константинополь, таже в Медиолан, потом в Колонию. Волсви персидстии приидоша поклонитися Христу на рождество: Авимелех принесе злато, яко царю, Иелисур принесе ливан, яко Богу, Аелиав принесе смирну, яко мертвецу; и поклонишася ему и реша: тебе твоя принесохом небесных сил Иисусе»⁹⁷⁴. В этом описании смешаны разные сказания, непримиримые между собой. Точного выражения этого нескладного описания в вещественных памятниках нет. Предлагая исторические справки о волхвах, критический подлинник мало дает иконографического материала. Богословская сторона его описания также слаба. Художественная практика нового времени опередила в этом отношении подлинник: позабыв древнее предание и позаимствовавшись кое-какими материалами из западных гравюр, она дала нам весьма интересный образчик богословско-символического истолкования поклонения волхвов в одной старинной *гравюре музея С.-Петербургского археологического общества* (без №⁹⁷⁵). Вверху картины – небо, в котором видны Бог Отец в образе треугольника и Св. Дух в центре восьмиугольной звезды, к которой относится надпись: «и звезда, юже видеша на востоце, ста вверху, идеже бе отроча». Ниже два ангела на облаках держат развернутый свиток, в котором написано: «днесь ангели Младенца боголепно славословят: слава в вышних Богу и на земли мир». В середине картины *стоит* Богоматерь и поддерживает стоящего Младенца, одетого в тунику и от пояса донизу спеленутого. Позади Богоматери – Иосиф; у ног их лежат вол и осел. Перед Младенцем три волхва на коленях: все они в нимбах, в полном русском наряде – в цветных шубах с оплечьями; их

шапки, вроде шапки Мономаховой, поставлены на блюде. В нимбе волхва-старца написано: «ум»; в нимбе юноши – «слово», в нимбе третьего волхва-отрока – «душа»; в двух свитках возле них написано: *»видехом звезду на востоце и приидохом поклонитися"* и: *"и отверзше сокровища своя и принесоша ему дары«*. Дары эти духовные, как и сами волхвы имеют духовное значение: они представлены в виде трисвечника; каждый стержень его обвит особым свитком с неясными надписями, с короной внизу; на среднем написано: «кто есть побеждая мир, токмо веруяй, яко Иисус есть Сын Божий»; на правом: «сице возлюби Бог мир, яко и Сына Своего Единороднаго»; на левом: «из тебе изыдет вождь, иже упасет люди моя». На верхнем конце среднего стержня изображен крест с горящим сердцем и с надписью: «вера»; на втором стержне – сердце с надписью: «надежда», а на нижнем конце якорь; на третьем – сердце с крыльями и надписью: «любовь»⁹⁷⁶. Над сердцами написано: *»идеже сокровище ваше, тамо и сердце ваше«*. Позади волхвов – толпа народа в русских меховых шубах. По углам картины: Иоанн Предтеча, ап. Петр с ключами (поврежден), св. Алексей, митрополит московский, и Алексей человек Божий. Внизу – вирши, составленные довольно безграмотно, но важные в деле изъяснения композиции⁹⁷⁷. В них упоминается о самовластии царей, которых держал в уме составитель рисунка. Четверо святых по углам намекают на Иоанна и Петра Алексеевичей, отца их царя Алексея Михайловича и Алексея Петровича. Нам кажется, что и в образе трех волхвов, в костюмах русских царей, с русской свитой, гравер изобразил русских царей, быть может Иоанна и Петра Алексеевича и малолетнего Алексея Петровича⁹⁷⁸. Если это верно, то гравюра явилась между 1690 г., когда родился последний, и 1696 г., когда скончался Иоанн Алексеевич. Но почему гравер распределил надписи в нимбах так, что Иоанну усвоил ум, Петру – слово, Алексею – душу, объяснить трудно. По-видимому, он, вводя царствующий дом в гравюру, не опускал из вида и отвлеченной мысли о прославлении Бога душой, сердцем и устами и не сумел выдержать в картине единство мысли⁹⁷⁹.

Поклонение волхвов в памятниках византийских и русских составляет прямое продолжение древнехристианского типа этого изображения. Как там, так и здесь оно изображается то вместе с рождеством Христовым, то отдельно. В отдельных (от рожд. Христова) изображениях пещерная обстановка иногда исчезает, иногда же остается неизменной; Младенец является в таком случае в возрасте 2–3 лет; иногда Он благословляет, иногда держит в руках свиток. Богоматерь сидит на троне; одета в тунику и пенулу, Младенец – в одну тунику. Если на основании этого иконографического материала решать вопрос о времени поклонения волхвов, то точно определенного ответа получить нельзя. Соединяя поклонение волхвов и рождество Христово в одно целое, художники должны были думать, что первое последовало вскоре после события

рождества Христова, когда св. семейство находилось еще в пещере; а разделяя сюжеты, они, по всей вероятности, мысленно отделяли и сами события более или менее значительным промежутком времени. Но они, по-видимому, совершенно игнорировали вопрос времени, когда поклонение волхвов как отдельный акт – со взрослым Младенцем – помещали в пещере. Эта недостаточная определенность в иконографии соответствует неопределенности древних преданий о времени события. В Евангелии нет известий о времени поклонения волхвов (Мф. 2:1–12); но так как рассказ об этом событии следует непосредственно после рассказа о рождестве Христовом, то это подлеположение прежде всего и вызвало мысль о совместном изображении событий. Руководясь этим соображением, древние авторы прямо говорят, что поклонение волхвов последовало в пещере. Таково мнение Иустина Мученика⁹⁸⁰, св. Иоанна Златоуста⁹⁸¹, Григория Нисского⁹⁸², автора протоевангелия⁹⁸³, Никифора Каллиста⁹⁸⁴ и многих из западных писателей⁹⁸⁵. На авторитет восточных писателей и Иеронима опирается в решении этого вопроса и св. Димитрий Ростовский, полагая, что поклонение волхвов последовало в пещере, в убогой обстановке, а не в пышных палатах⁹⁸⁶. В памятниках нашей богослужебной письменности также проходит мысль, что поклонение волхвов последовало в то время, когда Младенец был еще в яслях, в вертепе: «волсви тщатся его в яслех видети (песнь 8 канона в нед. св. отец; ин ирмос⁹⁸⁷...). Звезда показа Его *верху вертепа* (стих. на хвал. 20 Дек.)... От светлыя звезды водими достигоша в Вифлеем и падше поклонишася; видеша бо в вертепе Младенца лежаща безлетнаго (стих. на литии 25 Дек.) ... Показа звезда прежде солнца слово пришедшее уставити грехи волхвов яве в убозем вертепе милостиваго тебе пеленами повита» (троп. 1-й песни 2-го кан. на рожд. Христова)⁹⁸⁸. Оправдание этого мнения встречает затруднения с одной стороны в тексте Евангелия Матфея, где говорится, что волхвы поклонились Спасителю в доме (ἐλθόντες εἰς τὴν οἰκίαν. Мф. 2:11); с другой – в размещении евангельских событий. Св. семейство не имело никакой нужды долго оставаться в пещере, и предание о пребывании его в ней в продолжение целых двух лет⁹⁸⁹ не может быть ничем оправдано. Поэтому, если допустить, что поклонение волхвов последовало еще в пещере, т. е. вскоре после рождества Христова, до обрезания и сретения, то для последних двух событий не будет места, так как немедленно за поклонением волхвов последовало бегство в Египет и избиевание младенцев. Некоторые из древних писателей, как Епифаний Кипрский⁹⁹⁰ и Евсевий⁹⁹¹, основываясь на том, что Ирод приказал избить младенцев от двух лет и ниже, полагали, что поклонение волхвов последовало спустя около двух лет после рождества Христова. То же мнение выражено в Евангелии псевдо-Матфея⁹⁹² и некоторых памятниках древнерусской письменности: «во второе лето по рождестве Хр. приидоша от персидския страны волсви поклонитися Христу⁹⁹³. Отроча

же сидяше на земли, яко второе лето ему... Отроча же смеяшеся и плескаше...»⁹⁹⁴. Разногласие преданий и мнений нашло отражение, даже усиленное, в памятниках иконографии. Если современная критика затрудняется в точном определении места, какое должно быть отведено поклонению волхвов среди других евангельских событий⁹⁹⁵, то невозможно и ожидать решения этого вопроса от иконографии. Иконография вообще стоит ближе к народному воззрению, чем к специальному, проверенному критикой, историко-богословскому; решение тонких вопросов, примирение разногласий не относилось к существу ее задач.

В памятниках византийской иконографии все волхвы представляются прибывшими *из одной и той же страны*. Это видно из полного сходства костюмов и национальных типов всех волхвов. Единственное исключение в миниатюре барбериновой псалтири, где один из волхвов отличается от других черным цветом кожи, объясняется приспособлением миниатюриста к тексту псалма: «царие аравийстии...» и проч.; факт этот, несмотря на популярность псалтирных иллюстраций, не оказал влияния на изменение иконографического типа волхвов. Нам известна икона в новгородском Никольском соборе, на которой один из волхвов изображен чернокожим в украшенной пером шапке, но это памятник не византийский и даже не древнерусский, а новый, составленный под влиянием западного искусства. Уже выше было замечено, что в древнейших мозаиках костюмы волхвов персидские; но те же костюмы употреблялись парфянами и мидянами, как свидетельствуют о том древние писатели и вещественные памятники⁹⁹⁶. Общий покрой этих одежд (туники, плащи, фригийские шапки, сарабаллы) удерживается и в памятниках византийских; но византийские художники не всегда строго выдерживали их характер, как это показывает миниатюра парижского кодекса Григория Богослова, где опущены плащи и изменены колпаки. В памятниках русских удержаны туники и плащи; головные уборы иногда имеют вид византийских диадем, чаще – форму колпачков со значками мудрости на верхушках. Как бы ни смотрели русские мастера на отечество волхвов, считали ли они их персами, вавилонянами, арабами, во всяком случае они не могли выразить это в формах костюма; они переняли эти костюмы у византийцев, проверить их по живым наблюдениям не могли и мало-помалу сообщили им условную иконописную форму. Значок на колпаках в виде столбика, который мы встретили в первый раз в парижском Евангелии № 74 и лаврентиевском Евангелии и который, вероятно, признавался отличительной особенностью костюма мудрецов⁹⁹⁷, удержан был и в русской иконографии, видоизменяясь иногда в форму красного язычка, и получил на техническом языке иконописцев название «заповедей» – название, сближающее этот знак с заповедями Моисея, которые в иконописи имели подобную же форму. Значок этот усвоился в старинной русской иконописи также ветхозаветным пророкам, особенно

Даниилу, трем отрокам вавилонским и Аарону, как знак высшего ведения. Теперь посмотрим, что говорят письменные памятники об отечестве волхвов. Термин «волхвы – μάγοι», означавший первоначально касту жрецов в Персии, позднее усвоен был вообще астрологам и прорицателям не только Персии, но и Вавилона, Сирии и Аравии⁹⁹⁸; а потому не имеет той важности в решении вопроса о национальности волхвов, какую усвоит ему де Вааль. Древние авторы, имея под рукой этот термин, все-таки неодинаково решали этот вопрос. Иустин Мученик считал волхвов пришельцами Аравии (μάγοι ἀπὸ Ἀραβίας⁹⁹⁹); таково же мнение Тертуллиана¹⁰⁰⁰ и Епифания Кипрского¹⁰⁰¹. Основанием для него могло служить как общепризнанное изобилие в Аравии ароматических веществ, принесенных волхвами в числе даров, так и сопоставление новозаветного факта с пророчеством Давида о царях аравийских, приносящих дары (Пс. 71). Большинство же древних писателей производило волхвов из Персии. Это мнение Климента Александрийского¹⁰⁰², Василия Великого¹⁰⁰³, Иоанна Златоуста¹⁰⁰⁴, Кирилла Александрийского¹⁰⁰⁵, Пруденция¹⁰⁰⁶, Феофилакта Болгарского¹⁰⁰⁷, Диодора Фарсийского¹⁰⁰⁸, Никифора Каллиста¹⁰⁰⁹. Оно же удерживается в некоторых списках протоевангелия Иакова¹⁰¹⁰, в ватиканском минологии¹⁰¹¹ и в некоторых переводных памятниках древнерусской письменности¹⁰¹². В праздничных песнопениях Минеи читаем: «волсви от персиды злато и ливан и смирну царю принесите (стих. на Господи воззв. в нед. св. Отец; творение Византиево; ср. стих. на хвал. 20 Дек.) ... Персский образ и мудрование имуще (стих. на Госп. воззв. 24 Дек.) ... Волсви персидстии царие от светлыя звезды водими достигоша в Вифлеем (стих. на литии 25 Дек.)¹⁰¹³ ... Преста прелесть персская (тропарь 8-й песни канона 24 Дек.) ... из Персиды царие (седален 22 Декабря) ... волхвы подвигл еси от Персиды (стихира на стих. 27 Дек.) ...». Оставим в стороне мнения о происхождении волхвов из Эфиопии и Индии¹⁰¹⁴ как не имеющие прямого отношения к византийско-русской иконографии; но происхождение их из Халдеи, о чем прежде других упоминает Ориген¹⁰¹⁵, имеет для нас значение. В кондаке 6-м акафиста в честь Богородицы говорится: «проповедницы Богоноснии бывше волсви, возвратишася в Вавилон (= Халдею)»; а в икосе 5-м: «видеша отроцы халдейстии (ἴδον παῖδες χαλδαίων) на руку девичу создавшего руками человека... потщася дарми послужити Ему и возопити Благословенней: радуйся звезды незаходимыя Мати... радуйся прелести пещь угасившая». Автор акафиста Георгий Писида, несомненно, сближает, хотя и не отождествляет, волхвов с тремя вавилонскими отроками, так как представление о волхвах-отроках вызывает в его памяти не только дары их, но и вавилонскую печь. Такое именно толкование этого места акафиста приводится в слове о вочеловечении Христове, ложно приписываемом свят. Епифанию: «волхвы, яко же песнописец в кондаках и икосех похвалы Пресв. Богородицы извествуя сице рече: Боготечную звезду узревше... тоя вопрошаху крепкого

Царя и достигше непостижимаго. Видевше же *они халдейстии отроцы* на руку девичу создавшего руками человека, поклонися ему»¹⁰¹⁶. Ясно, что составитель слова видит в халдейских отроках волхвов. Сближение волхвов с тремя халдейскими отроками замечаем и в иконографии: отроки изображаются в тех же туниках и мантиях, в тех же фригийских шапках, что и волхвы, а сцену, изображающую отроков перед Навуходоносором¹⁰¹⁷, иногда трудно даже отличить от волхвов перед Иродом. Констатируем это сходство как материал для будущих исследований. Из сказанного видно, что мнение о происхождении волхвов из трех разных стран – Персии, Аравии и Эфиопии, – принятое св. Димитрием Ростовским¹⁰¹⁸, неизвестно было отдаленной христианской древности. Число волхвов в византийских и русских памятниках – три: старец, средовек и молодой. Определившись в древних мозаиках (Аполлин. в Равенне) и миниатюрах (Григория Богослова; ватик. миол. и др.), оно остается, можно сказать, неизменным. Общая уверенность относительно числа явилась под влиянием евангельского повествования о трех дарах, принесенных волхвами. Число это засвидетельствовано неоднократно Львом Великим¹⁰¹⁹, ватик. минологием, нашей служебной минеей («звезда же призва троицу волхвов»: светилен 27 Дек.) и др. Что касается числа 12, о котором говорят некоторые авторы¹⁰²⁰, то его нет ни в памятниках древней письменности, ни в искусстве. Имена волхвов в памятниках иконографии обозначаются довольно редко. Мы видели их в реставрированной мозаике Св. Аполлинария. Те же имена – «Валтассар, Гаспар и Мельхиор» – обозначены во фреске Урбана (см. ниже). На иконе XVIII в. в Старорусской церкви Петра и Павла: Гаспар, Валтассар, Мелхисир. На иконе Общ. люб. древн. письм. XVII-XVIII вв. № 69: Асир, Мельхиор, Валтасар. Чаше они повторяются в памятниках греко-русской письменности¹⁰²¹: в греческой ватиканской рукописи XV в.¹⁰²² palat № 269 (л. 291) – Мелхей, Мелхисасор и Гаспар; в софийской рукоп. XVI в. библиотеки С.-Петербур. Духовной Академии № 1479 (л. 196) – Малхион, Арапарь, Валтасан; в русских иконописных подлинниках: «волсви персидстии – Ельмелед принесе злато, Елисур – ливан, Елиав же смиру» (подл. импер. публ. библи. № 1927); Авимелех, Елисур и Елиав (там же, № 1931 и О. XIII, 9); – Мельхиор, Гаспар, Валтасар (там же, № F. XIII, 19); – Ельмелед, Елисур и Елина (подл. Общ. любит. древн. письм. № 162); в подл. критич. редакции – Мельхиор, Гаспар, Валтассар; Авимелех, Елисур, Елиав – (см. выше); они происходят из разных стран: от Персиды, Аравии и Эфиопии. В Четь-Минеех свят. Димитрия Ростовского – Валтассар, Гаспар, Мельхиор¹⁰²³, как и в беседе трех святителей¹⁰²⁴, в Золотой легенде и во многих других западных памятниках¹⁰²⁵. О звании волхвов вещественные памятники говорят не с одинаковой ясностью. Судя по богато украшенным одеждам, их следует отнести к числу знатных лиц; иногда они прямо имеют вид царей, как в мозаиках Аполлинария Нового и во фресках Спасонередицких,

где они представлены в византийских диадемах. Миниатюристы псалтирей, очевидно, также считают их царями, когда изображают поклонение волхвов как иллюстрацию к словам псалма: «царие фарсийстии...». **Древнее** предание усваивает волхвам царское достоинство. Намек на это находим у Иоанна Златоуста¹⁰²⁶. Так думают составитель ватиканского минология св. Димитрий Ростовский¹⁰²⁷ и многие из западных писателей¹⁰²⁸. В одном старинном русском сборнике замечено, что о царях-волхвах предсказала сивилла четвертая, именем Хивика: «ему же Духом Свят. приведени будут три цари»¹⁰²⁹. В месячной минее: «звезда, уже познавше царие, движение от востоков творят (троп. 3-й песни канона 20 Дек.) ... Из Персиды царие (седал. 22 Дек.) ... цари звездою наставляя звездоблюстители влечет...» (троп. 8-й песни кан. 28 Дек.). Воспоминание о волхвах вызывает в памяти песнопевца воспоминание о царях фарсийских (троп. 4-й песни кан. 27 Дек.), в параллель с псалтирной иллюстрацией, что также выражает мысль о царском достоинстве волхвов. *Дары* волхвов, обозначенные в Евангелии (Мф. 2:11), в памятниках вещественных не находят ясного и совершенно определенного выражения: в цельной композиции им отводилось небольшое место, что затрудняло точность их представления; особенно же препятствием к тому служил самый характер этих даров, нелегко изобразимых не только в скульптуре, но даже и в живописи. В памятниках древнехристианских в числе даров являются иногда золотые кольца и венки, иногда птички (? саркоф., найден. близ церкви Св. Севастьяна на Аппиевой дороге в Риме), иногда даже детские игрушки (фреска в катак. Маркеллина и Петра). В памятниках византийских и русских подобная свобода не допускалась: волхвы обычно держат в руках сосуды или ящики, в которых находится золото, ладан и смирна, по большей части невидимые для наблюдателя. Те же дары, конечно, и в памятниках письменности, с изъяснением их значения, установившегося, по крайней мере, со времени Оригена¹⁰³⁰: злато как царю, ливан как Богу, смирна как человеку, имеющему умереть за грехи людей. Дары эти, в виде кусочков золота, ладана и смирны, по афонскому преданию, доставлены были некоей Марией (καλὰ Μαρία) на Афон и хранятся в монастыре Св. Павла¹⁰³¹.

Древнейшие памятники поклонения волхвов на Западе столь же близки к византийским, как и памятники рождества Христова. Фрагмент мозаики VIII в. Иоанна VII¹⁰³² представляет Богоматерь в тех же одеждах, на таком же троне, как и в памятниках византийских. Младенец 2–3-х лет, сидящий на ее руках, держит в шуйце свиток, а правую простирает для принятия дара (ящик) переднего волхва. Возле Богоматери – ангел, а позади нее – Иосиф¹⁰³³; вверху – лучи звезды. Остальные части изображения уничтожены. Не только композиция и одежды, но и девственный характер лица Богоматери, внимание в лице Иисуса Христа, размышление в лице Иосифа подтверждают византийское

происхождение мозаики. *Миниатюра мюнхенской Библии IX в.*¹⁰³⁴ повторяет древнехристианские формы изображения. Впечатление сходства с мозаиками Марии Великой дается особенно фригийскими шапками, туниками и анаксиридами волхвов. *Миниатюра лат. градуале X в.* в нац. библиотеке в Париже № lat. 9448 (л. 23 об.) также очень близка к древнехрист. типу изображения: Богоматерь на троне в роскошных палатах, с Младенцем, который держит в левой руке книгу, а правой делает жест, обращенный к волхвам. Три волхва стоят и держат в задрапированных руках сосуды с дарами; фригийские шапки и анаксириды с перлами, как в мозаиках Марии Великой. В миниатюре кодекса *Эгберта*¹⁰³⁵ ясны следы Византии: Богоматерь в серой тунике и синей пенуле сидит на византийском, украшенном перлами троне с подножием; на руках ее Младенец со свитком (?) в шуйце и с благословляющей десницей; в темно-красной с золотом тунике. Нимбы Богоматери и Младенца украшены перлами. Позади трона прямоугольное с двускатной кровлей здание и Иосиф в белой тунике и темно-красном иматии. Ясно, что миниатюрист хотел представить поклонение волхвов не в пещере, но в доме; однако представил его вне дома, как это принято было в миниатюре византийской. Три волхва в длинных богатых туниках и плащах, застегнутых на правом плече; на головах их короны вроде тех лучистых корон, которые в памятниках византийских усвоятся олицетворению солнца (венск. код. К. Индикопл. и др.)¹⁰³⁶. Передний волхв с сосудом в руках кланяется, задние падают ниц; над ними надпись: «Pudizar (?) и Melchias». Вверху те же три волхва, с копьями (?)¹⁰³⁷ в руках, шествуют по указанию звезды. Во фресках *Урбана* – шествие волхвов, а затем и поклонение их¹⁰³⁸: волхвы во фригийских шапках; один из них (без шапки) с надписью: «Melchior», стоит на коленях перед сидящей на возвышенном троне Богоматерью; на руках ее обнаженный Младенец, которому Мельхиор подает сосуд; за Богоматерью – Иосиф; вверху в облаках – ангел, руководитель волхвов. В мозаиках *Марии за Тибром*¹⁰³⁹: палаты; Богоматерь в голубой пенуле и красных сапожках сидит на троне с Младенцем на руках, одетым в темно-розовую с золотом тунику. Передний волхв, с длинными волосами, в зеленой тунике и мантии розоватого цвета; он снял свою корону, преклонил одно колено и подносит Спасителю сосуд с золотыми круглыми пластинками – деньгами. Второй и третий волхвы также с длинными волосами, с сосудами в руках, в золотых коронах, в туниках и плащах, в серых анаксиридах с крапинами и подвязками, в раззолоченных сапогах. Вверху на горе – палаты, означающие Вифлеем, и небо с блистающей на нем звездочкой. Позади Богоматери – Иосиф в тунике и иматии. Подпись:

«Gentibus ignotus stella duce nascitur infans In praesepe jacens coeli terraeque profundi Conditor. Atque magi myrram, thus accipit aurum».

Западные памятники XI-XII вв. – портал церкви в мюнхенском музее¹⁰⁴⁰, бамбергский Евангелиарий¹⁰⁴¹; Exultet пизанский¹⁰⁴², таблетка в соборе Citta di Castello¹⁰⁴³, фасад церкви Св. Трофима в Арле¹⁰⁴⁴, скульптура в церкви Св. Петра в Пуатье¹⁰⁴⁵ и в церкви Св. Андрея в Пистойе¹⁰⁴⁶ и др. – представляют поклонение волхвов отдельно от рождения Христова. К числу исключений принадлежат пизанские врата¹⁰⁴⁷, где вместе с рождением Христовым, неверно истолкованным Чиампини и Рого де Флери¹⁰⁴⁸, представлено шествие волхвов на поклонение. В то же время изображение это все более и более уклоняется от образцов византийских: появляются роскошные палаты, зубчатые короны на головах волхвов и даже на голове Богоматери вместо нимба. В памятниках XIII-XV вв. сцена получает игривый характер: Богоматерь забавляет Младенца яблоком¹⁰⁴⁹; волхв целует ногу Иисуса Христа; Младенец треплет волхва за волосы¹⁰⁵⁰. Богоматерь иногда с распущенными волосами (рукоп. нац. библи. № 1176). Коренные черты сюжета по миниатюрам XIV-XV вв. следующие. Действие происходит не в пещере, но в надземном сооружении. Богоматерь по большей части сидит, обнаженный Младенец принимает дары от волхвов. Позади Богоматери стоит Иосиф; он спокойно смотрит на происходящее, а иногда снимает почтительно перед волхвами шапку (рукоп. публ. библи. Q. 1. № 110; рукоп. нац. библи. № 1176, л. 73)¹⁰⁵¹. Волхвы являются по большей части в числе трех: они – разных возрастов, в царских коронах и изредка в тюрбанах (рукоп. нац. библи. № 1176); в коронах они даже спят (Библия франц. нац. библи. № 167). Иногда Иосиф в европейском костюме (лат. рук. библи. С.-Петербург. Дух. Акад.); он встречает волхвов (рукоп. нац. библи. № fr. 828, л. 161–162), которые являются на конях, в сопровождении слуг, всадников и навьюченных верблюдов (итал. рук. нац. библи. № 115, л. 27–29). В некоторых миниатюрах отмечено различие национальностей волхвов: один из них черный, как негр (ср. картину Рубенса в луврской галерее № 427), другой с золотистыми волосами, третий с голубыми (голландск. рукоп. публ. библи. № 5. 2. 104; лат. рукоп. нац. библи. № 1354, л. 35 об., № 1166, л. 53 об., № 1414, л. VI). Иногда волхвы названы по именам: Мельхиор и Каспар (рукоп. поэма «Pelerinage de J. Chr.» в публ. библи.). В таких формах изображается поклонение волхвов в западных молитвенниках публ. библи. и рукописях национальной библиотеки в Париже № lat. 26; – 1354, л. 35 об.; – 1166, л. 53 об.; – 1167, л. 77; – № fr. 2, л. 400; – 5, л. 387; – 167; № lat. 1161, л. 79; – 1176, л. 73; № fr. 828, л. 161–162; ital. № 115, л. 27–29; № lat. 1417, л. 44 об., также на окладе в галерее Мазарини (нац. библи.) № 276; лиможской эмали XII в. в музее Ключи № 4493¹⁰⁵². В Библии бедных¹⁰⁵³: Богоматерь в царской короне, на троне, с Младенцем на руках, принимающим дар от переднего волхва, который стоит на коленях с открытой головой. Два волхва в коронах стоят позади; все они одеты в мантии и туники; сосуды с дарами имеют вид наших кацев,

увенчанных четырехконечными крестами. Над Младенцем сияет звезда. Сцену окружают, по принятой схеме, 4 пророка со свитками: Давид («царие фарсийстии и острови дары принесут». Пс. 71:10), Исаия («вси от Савы приидут, носяще злато и ливан». Ис. 60:6)¹⁰⁵⁴, Михей («и потщатся к ней людие, и приидут языцы мнози». Мих. 4:1–2) и Валаам («возсияет звезда от Иакова и востанет человек от Израиля». Чис. 24:17). Два пророчесственных события сопоставлены с поклонением волхвов: на правой стороне царица Савская в короне подносит ларец Соломону, сидящему на троне, со скипетром и в короне (3Цар. 3:1 и след.)¹⁰⁵⁵; на левой – Авенир с неким мужем стоят перед Давидом, предлагая привести к нему весь израильский народ (2Цар. 3:20–21). Вверху надпись: «Christus adoratur, aurum thus mirra labatur». Знаменитые западные художники охотно обращались к этой теме и свободно обрабатывали ее в духе своего времени. В скульптуре Николая Пизанского (XIII в.) волхвы-цари в пышных мантиях и коронах преклоняют колена перед Младенцем, сидящим на руках Богоматери и принимающим дары; около Богоматери ангел и Иосиф, а за волхвами кони (мраморная кафедра пизанского ваптистерия)¹⁰⁵⁶. Сцена пышная и величественная; но, повторяя ту же тему в орвиетском соборе¹⁰⁵⁷, художник ввел в композицию собачку: подробность неуместная, но согласная с характером художника. На картине Сандро Боттичелли в Уффици: поклонение волхвов под навесом, между двумя старыми зданиями (Leg. aur: inter duas domos operimentum); Богоматерь с Младенцем обнаженным сидит на возвышении; возле нее, опираясь на камень, стоит задумчивый Иосиф; волхвы смешались с большой толпой народа, одетого в итальянские костюмы. И волхвы, и народ – бритые. Подобная же толпа является и на других картинах в той же галерее: Лоренцо Монако (№ 26; волхвы разных возрастов и в разных национальных типах), Козимо Розелли (№ 27; с всадниками и собакой), Хирландайо (№ 1295: неизвестно, для чего введены в картину овцы?)¹⁰⁵⁸, А. Дюрера (№ 1471–1528; один волхв – черный; всадники), Филиппо Липпи (№ 1257: в толпе некоторые обнажены; огромный обоз волхвов и роскошный ландшафт), Леонардо да Винчи (Богоматерь имеет старческий вид), Аллори Кристофано (№ 1285). То же на картине Джантале да Фабриано во Флорентинской академии (зал 2-й, № 32)¹⁰⁵⁹, на картине его школы в луврской галерее (№ 175) и на картине Луки Синьорелли (там же, № 390). Ван Эйк изобразил волхвов в средневековых костюмах, а в перспективе – немецкий город¹⁰⁶⁰. Картина Пинтуриккио в галерее Питти (№ 341): роскошный ландшафт; под навесом сидит Богоматерь с Младенцем; за ней стоит старец Иосиф. Передний волхв, седой лысый старец – на коленях, за ним второй – средовек, в тюрбане, третий волхв – юноша с курчавыми волосами в итальянском костюме. Огромная свита волхвов – всадники и пешие, среди которых выделяются восточные физиономии; вьючные верблюды. Вверху в золотом круге, напоминающем звезду,

представлен ангел – руководитель волхвов. Большой скромностью и простотой отличается картина Беато Анжелико Фьезоле во флорентинской галерее Св. Марка: Богоматерь с Младенцем сидит близ навеса, тут же Иосиф в красивой мантии; к ним приближаются в сопровождении довольно скромной свиты волхвы в коронах и драгоценных одеждах. Внимание художника здесь сосредоточено на главных лицах, а не на внешней обстановке. Образец крайнего реализма представляет скульптурная группа в музее Ключи, испанского происхождения, XVIII в.: в состав ее входит до ста отдельных фигур. Тут есть все, кроме евангельского рассказа о детстве Иисуса Христа: черные слуги волхвов несут свертки, вазы, ларцы, бусы, фиаско с вином; двое с мечами за поясом; черная женщина кормит грудью ребенка; волхвы в тюрбанах разложили перед Спасителем дары: золото на блюде, кадило, бусы и меч (sic!). Музыканты и толпа народа, пастухи с собаками и проч. Подобным характером отличается другая неаполитанская группа XVIII в. в том же музее¹⁰⁶¹. Явления этого рода составляют профанацию религиозного искусства.

Глава 6. Бегство в Египет. Избиение младенцев. Двенадцатилетний Иисус Христос в храме иерусалимском

После поклонения волхвов¹⁰⁶² ангел Господень является Иосифу во сне и говорит: «встань, возьми Младенца и мать Его и беги в Египет, и будь там, доколе не скажу тебе: ибо Ирод станет искать Младенца, чтобы погубить Его». Он встал, взял Младенца и мать Его ночью и пошел в Египет; и был там до смерти Ирода, да сбудется реченное Господом через пророка, который говорит: «из Египта воззвал Я сына моего» (Ос. 11:1; Мф. 2:13–15). Такова первая основа для художественного представления события бегства св. семейства в Египет. Памятники искусства передают и явление ангела Иосифу, и само бегство: из них первое (ватик. миол. под 25 Дек. и др.) имеет те же самые иконографические формы, что и явление ангела тому же Иосифу для разрешения его сомнений: формы чрезвычайно простые; но они также просты и в представлении бегства в Египет. Содержание их несколько шире евангельского рассказа, но в них нет тех многочисленных легендарных подробностей и художественных вымыслов, какими украшается этот сюжет в художественных произведениях Запада. Легенды о бегстве в Египет очень стары; однако их содержание сравнительно поздно проникло даже и в западную иконографию; в восточной же оно совсем не находило приложения. В древнехристианский период, по-видимому, совсем не было даже известно изображение бегства в Египет вообще, или по крайней мере оно было явлением редким, между тем как легенды были распространены по Востоку и Западу. Предполагаемое изображение бегства в Египет в мозаиках Марии Великой не сохранилось до нас: уцелел лишь один ангел¹⁰⁶³ в таком же положении, как в некоторых ясных изображениях бегства; но по одному этому признаку мы не можем утверждать, что здесь находился именно этот сюжет, а не другой. Рого де Флери начинает обзор памятников бегства с парижского Евангелия XI в. и даже уверяет, что ранее этого века оно не было изображаемо¹⁰⁶⁴; но он упустил из вида *ватиканский минологий*, в котором находится древнейшее из известных нам изображений бегства в Египет¹⁰⁶⁵ (рис. 64).

64. Миниатюра ватиканского минология.

Миниатюра исполнена Пантолеоном (под 26 Дек.): горный ландшафт; Богоматерь с Младенцем на руках сидит на осле; Младенец в золотой тунике со свитком в шуйце и с благословляющей десницей. Впереди старец Иосиф ведет осла; позади мерным шагом выступает молодой человек в короткой тунике и плаще, перекинутом через левое плечо, с посохом, на котором повешена корзинка, на плече. Перед путниками город, из ворот которого выходит молодая женщина в золотой короне (*corona muralis*), с распущенными волосами, в двух туниках – верхней короткой

розовой и нижней золотой. Она простирает к путникам руки, на которые накинута коричневый плат: это олицетворение Египта. В *Евангелии нац. Библи.* № 74 (л. 4 об.)¹⁰⁶⁶: Иосиф в голубой тунике и розовом иматии ведет осла, на котором сидит Богоматерь с Младенцем. Позади идет юноша в золотом нимбе с посохом на плече, через который перекинут плащ; юноша одет в короткую тунику с золотой оторочкой по воротнику, подолу и рукавам. Путники приближаются к городу в виде башни, из ворот которого вышла женщина с распущенными волосами, без короны и нимба, в синей тунике. Она преклоняет колени перед путниками и простирает к ним свои руки. В *ватик. Евангелии* № 1156¹⁰⁶⁷ (под 26 Дек.) те же формы, что и в предыдущих кодексах, но женщина, олицетворяющая Египет, находится в арке городских ворот; она в красной тунике и диадеме; падает ниц перед путниками. В *Евангелии лаврент. библи.* № plut. VI, cod. 23 (л. 6 об.) Богоматерь сидит на муле, которого ведет Иосиф. Младенец сидит на плечах Иосифа; впереди город в виде круглой башни. Сходные миниатюры в *гелатском Евангелии* (л. 19¹⁰⁶⁸) и *Евангелии нац. библи.* № Suppl. gr. 914 (л. 4 об.)¹⁰⁶⁹. В *барбериновой псалтири* № 217. III. 91 Иосиф с жезлом идет позади, а осла ведет молодой человек в нимбе. Изображение это помещено при 90 псалме, слова которого «падет от страны твоя тысяща и тма одесную тебе» (Пс. 90:7) миниатюрист относил к избиению младенцев вифлеемских и иллюстрировал их соответствующей миниатюрой избиения, а по связи с этим событием присоединил и бегство в Египет. Изображение в *мозаиках Марка Венецианского*¹⁰⁷⁰ и *капеллы палатинской*¹⁰⁷¹ сходно с ватиканским минол. и париж. Евангелием № 74; в мозаиках палатинских олицетворение Египта имеет объяснительную надпись: «Египет». В *акафисте московской синодальной библи.* (л. 15 об. λάρψας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ) Богоматерь без Младенца и Иосифа стоит перед городом, означающим Египет; у городской стены стоят два лица и жестами как бы приглашают Богоматерь войти. С пьедесталов на городских стенах падают три идола. Миниатюра сокращенная и представляет собой, собственно, не бегство в Египет, а один из эпизодов события применительно к содержанию 6-го икоса акафиста в честь Богоматери¹⁰⁷². В полном виде бегство в Египет представлено при том же икосе в кодексе *акафиста С.-Петерб. Дух. Академии* (рис. 65): Богоматерь с Младенцем сидит на осле, которого ведет юноша; позади идет Иосиф; он подает Младенцу древесную ветку. Путники приближаются к городу, обнесенному высокой стеной; с городских башен падают египетские идола.

65. Из рукописного акафиста С.-Петербургской Духовной Академии.

Эта последняя черта слилась с иллюстрацией акафиста¹⁰⁷³ и повторяется также в памятниках греческих позднейших: в акафисте на стенах притвора Афоноиверского собора идола падают с городских стен, а черные демоны, означающие души идолов, летят вверх. Так оживлена старинная тема. В *греч. подлиннике* бегство в Египет описывается согласно

с древними памятниками: горы; Св. Дева сидит на осле с Младенцем; позади – Иосиф с жезлом на плече; на жезле повешен плащ; юноша с корзинкой ведет осла; перед ними укрепленный город (φρούριον); с городских стен падают идолы¹⁰⁷⁴. В памятниках русских, подобно греческим, сюжет этот не имеет самостоятельного значения: бегство в Египет изображается на сложных иконах Рождества Христова, каковые были уже указаны выше (ср. иконы собр. С.-Петербур. Дух. Академии № 16 из св. Синода; № 242 из Чудова монастыря). Изредка оно встречается отдельно в русских лицевых Евангелиях, каковы: Евангелия ипатьевские (№ 1 и 2; в последнем над городом надпись: «Египет»), сийское Евангелие (л. 776), сборник г. Вахрамеева (л. 686 об.). Иконографические формы здесь те же, что в памятниках византийских, но осел всегда заменяется конем, животным, более соответствующим, по понятиям иконописцев, достоинству предмета и более известным в России. В древних русских подлинниках бегство в Египет не описывается; в древних месяцесловах записывается под 26 Дек. лишь изредка – то вместе с собором Богородицы, то отдельно¹⁰⁷⁵; но в подлинниках критической редакции оно уже есть. «Бежание Пресв. Богородицы во Египет пишется тако: во Египет убо бегае Богородица со Младенцем Иисусом Христом и со Иосифом обручником; с ними же бежа Иаков, брат Господень по плоти... Пречистая сидит на коне, ногами на едину страну коня; риза багряная, испод лазорь с белилы; держит руками Спаса Еммануила, *повѣта белыми пеленами*. Под Пречистою на коне ковер, конь бел; коня ведет Иосиф обручник, сед, брада не велика, кругловата, курчевата, власы просты, риза апостольская, лицом оборотился назад, зрит на Спаса; позади их Иаков апостол, млад, власы просты, ризы апостольския» (Подл. С.-Петербур. Дух. Академ. № 116, л. 88; подл., изд. Филимоновым, стр. 225).

Типические черты изображения бегства в Египет по памятникам византийским и русским суть следующие: Богоматерь с Младенцем на осле или коне – черта, явившаяся под влиянием обычных представлений о путешествии; Иосиф – распорядитель путешествия, как это показано в Евангелии; олицетворение Египта в виде женщины – мотив очень древний, встречающийся в памятниках древнехристианской скульптуры¹⁰⁷⁶. Все это не требует дальнейших разъяснений, но в нем нуждаются следующие две части изображения: молодой спутник св. семейства и падающие идолы. Откуда они? Посмотрим сперва на богатые внешними подробностями о детстве Иисуса Христа древние апокрифы, на которые ссылаются специалисты как на первоисточник для этих иконографических черт¹⁰⁷⁷. В истории Иосифа-плотника говорится, что Младенец во время бегства в Египет находился на руках Богоматери (*in ipsius sinu recubui*); спутницей св. семейства была Саломия; св. семейство пребывало в Египте в продолжение одного года¹⁰⁷⁸. Указанное здесь положение Младенца, как признак общий, не дает оснований для сближения этого рассказа с

вещественными памятниками; спутницы в памятниках византийско-русских нет. В Евангелии псевдо-Матфея число подробностей события увеличено: Младенец находился в недрах (in gremio) Богоматери, которая сидела на вьючном животном (descendit Maria de jumento); путников сопровождали три отрока и одна отроковица; на пути, во время отдыха в пещере, поклонились Иисусу Христу драконы, во исполнение слов псалмопевца: «хвалите Господа от земли: змиеве и вся бездны» (Пс. 148:7); также поклонились Ему львы и парды, сопровождая Его по пустыне и склоняя свои головы. На третий день пути во время отдыха под пальмой Иисус Христос повелевает последней преклонить свои ветви для удобнейшего срывания плодов; из корня той же пальмы явился источник воды для утоления жажды путников. Как бы в благодарность за это Иисус Христос изрекает пальме обещание, что одна из ее ветвей будет возвращена ангелами в раю Отца небесного и что победителям будут говорить: *pervenistis ad palmam victoriae*. Затем Иисус Христос, ввиду продолжительности трудного путешествия, сокращает путь; наконец св. семейство достигает Египта, именно Сотина, в пределах Гермополиса и, за неимением пристанища, отправляется в храм: здесь при входе Иисуса Христа падают все идола, и таким образом обличается их ничтожество. Тогда сбылось пророчество Исаии: «се сedit (veniet = приидет) Господь на облаце легце, и приидет во Египет, и потрясутся рукотворенная египетская от лица Его» (Ис. 19:1–2). Начальник города, придя в храм со всем воинством и видя поругание идолов, признал в Иисусе истинного Бога¹⁰⁷⁹. Арабское Евангелие детства Иисуса Христа рассказывает о пребывании св. семейства в Египте и совершенных там Спасителем чудесах, причем неоднократно упоминает о сокрушении идолов и падении всех богов¹⁰⁸⁰. Ни одной из этих подробностей, кроме падения идолов, нет в иконографии византийско-русской¹⁰⁸¹. Спутники св. семейства, указанные в апокрифах, также не соответствуют спутнику в иконографии: в последней нет ни трех отроков, ни отроковицы. Не поможет ли протоевангелие изъяснить этого спутника? В рассказе протоевангелия о путешествии Иосифа и Марии в Вифлеем упоминается спутник, сын Иосифа от первой жены, называемый то Самуилом, то Симоном, Симеоном и Иаковом¹⁰⁸². Нельзя ли видеть то же самое лицо и в изображениях бегства в Египет? Предание действительно подтверждает, что Иосиф отправился в Египет в сопровождении одного или нескольких членов своей семьи. В одном памятнике древней письменности мы встретили замечание, что Иосиф «поят отрока и мать Его и сыны своя и дочери, иде во Египет»¹⁰⁸³. Из Четь-Миней (25 Дек.) и критического подлинника узнаем, что св. семейство сопровождал сын Иосифа от первой жены, Иаков, брат Господень по плоти; предание это проникло и в восточную гимнографию, где об ап. Иакове поется: «самовидец божеств. таин: бегаяй с ним, и в Египте быв со Иосифом, матерю же Иисусовою» (Стих. 2 на стих. 23 Окт.). Это-то

лицо и вошло в композицию изображения бегства в Египет. Оно изображается иногда в нимбе, чем отличается от обыкновенного слуги. Так как лицо это в апокрифических рассказах о бегстве в Египет не упоминается, то весьма вероятно, что христ. художники руководились в данном случае не апокрифами, но общераспространенным преданием, корни которого для нас утрачены.

Изображение падающих идолов основано на древнем предании, записанном в первый раз в апокрифах. Оно, по-видимому, известно было Евсевию¹⁰⁸⁴, Афанасию Александрийскому¹⁰⁸⁵, Кириллу Иерусалимскому¹⁰⁸⁶. Созомен прямо говорит, что от прибытия Христа вострепетали в Египте и все идолы¹⁰⁸⁷; то же у Прокопия Софиста (VI в.¹⁰⁸⁸), в ватиканском минологии¹⁰⁸⁹, в акафисте в честь Богородицы¹⁰⁹⁰, в месячной минее¹⁰⁹¹, прологе¹⁰⁹² и других памятниках письменности восточной и западной¹⁰⁹³. Наиболее подробные сведения об этом – в Четь-Минеех св. Димитрия Ростовского (под 26 Дек.), где после описания чудес на пути св. семейства в Египет рассказывается, что при вступлении путников в храм (в Ермополи) пали идолы; то же случилось в некоей веси Сирен, где пали 365 идолов, да и во всем Египте идолы пали и бесы вышли из них. Автор подтверждает эти сведения глухой ссылкой на Епифания. Мысль этого предания – очень древняя, устойчивая и весьма распространенная. По словам Созомена, предание это было известно и в Египте, и в Палестине¹⁰⁹⁴: из него почерпали свои сведения и церковные писатели, и составители апокрифов. Историческая достоверность события иногда подвергалась сомнению: в нем видели одно из выражений общеизвестного стремления к сопоставлению жизни Спасителя во всех ее подробностях с мессианскими пророчествами; мотивом, вызвавшим рассказ о падении идолов, послужило, по мнению Гофмана, пророчество Исаии (Ис. 19:1), подкрепленное другим пророчеством Иеремии (Иер. 43:12–13)¹⁰⁹⁵. Мнение это составляет, в сущности, лишь догадку, которую столь же трудно обосновать, сколь и опровергнуть. Прочно установленный факт состоит в том, что христианская древность соединяла с бегством в Египет мысль о низложении египетских кумиров, причем одни из писателей выражали эту комбинацию событий прямо и решительно, другие глухо, сосредоточивая свою мысль не столько на самих фактах, сколько на общих отношениях христианства к египетскому идолослужению... Пророчество Исаии: «се Господь... придет во Египет, и потрясутся рукотворенная египетская от лица Его» если не родило рассказ о падении идолов, то, несомненно, содействовало его распространению и укреплению веры в его историческую достоверность: отчасти прямые ссылки приведенных авторов на это пророчество, отчасти самый образ выражения их показывают, что в сознании церковных писателей мысль о падении идолов связывалась с пророчеством Исаии: пророчество и его исполнение стоят в полном согласии между собой; сходство их ясно до очевидности; не заметить его

почти невозможно, особенно после того, как в самом рассказе Евангелия (Мф. 2:15) указано на предсказание о событии в Ветхом завете (Ос. 11:1). Не столь близко стоит пророчество Иеремии: «и пожжет огнем дома богов их... и сокрушит столпы Илиуполя, иже в Египте, и дома богов египетских пожжет огнем»; а потому древние авторы и не относят его к бегству в Египет; но Димитрий Ростовский, подкрепляя рассказ о падении идолов авторитетом *Епифания, писавшего об Иеремии*, как кажется, относит сюда и пророчество Иеремии. Из сказанного ясно, какое значение имеют падающие идолы в изображении бегства в Египет: художники повторяют здесь мысль общеизвестного предания; и так как, во-первых, предание это нашло себе место в акафисте Богоматери – песнопении общеизвестном и любимом в Византии и России, во-вторых, первые примеры изображения падающих идолов дошли до нас в иллюстрациях того же акафиста, – то мы и полагаем, что рассматриваемая иконографическая подробность внушена художникам прежде всего этим гимном и через посредство миниатюр его слилась с изображением бегства в Египет на иконах, в стенописях и т. п., даже и не относящихся непосредственно к иллюстрации акафиста.

В византийской и древнерусской письменности, как мы уже отчасти видели, встречается немало и других подробностей события бегства в Египет; таково известие Палладия о церкви в Ермополисе¹⁰⁹⁶, известие Созомена о высоком дереве, которое боготворили язычники и которое вместе с обитавшим в нем демоном потряслось при появлении Иисуса Христа¹⁰⁹⁷, о нападении разбойников на св. семейство¹⁰⁹⁸, но ни эти известия, ни чудеса апокрифов, как замечено выше, не имели места в византийской и древнерусской иконографии¹⁰⁹⁹. Некоторые из преданий, например, о древе отдохновения, о пещере, в которой обитало св. семейство в Египте, живы на Востоке доселе¹¹⁰⁰, и новое искусство не исключает их из области своего ведения.

По образцу бегства в Египет изображается в памятниках византийско-русских *и возвращение св. семейства из Египта*: Богоматерь в таком же положении на осле, те же – Иосиф и спутник. Примеры в Евангелии нац. библиот. № 74 (л. 5: Иосиф несет Младенца на плечах; олицетворение Назарета в виде женщины в тунике с распущенными волосами, преклоняющей колена и простирающей руки к путникам), в гелатском Евангелии (л. 20: путники пешие), в Евангелии ватик. библиот. № 1156 (под 26 Дек.) и № 115 нац. библиот. (л. 26: без спутника), на таблетке в галерее Мазарини № 263 и др. Падающие идолы, конечно, опускаются; олицетворение Египта заменяется олицетворением Назарета; но ни эти опущения, ни эти замены, ни другие мелкие изменения деталей не мешают признать близкое родство этих композиций по их основным чертам.

Византийскую схему бегства в Египет повторяют многие из *памятников западных*: фреска в церкви Урбана в Риме¹¹⁰¹ (Богоматерь с Младенцем

едет на осле, позади Иосиф, впереди юноша входит в ворота города), серебряный рельеф в Читта ди Кастелло¹¹⁰², пизанские¹¹⁰³, новгородские¹¹⁰⁴ и беневентские врата (Богоматерь на осле, Иосиф несет Младенца на плечах, юноша сзади погоняет осла); недалеко от Византии стоят также два эмалевых ящика XIII в. – один в музее Ключи (№ 4497), другой в Ватикане¹¹⁰⁵ и даже барельеф с падающими идолами в хоре парижского собора Богоматери. Но, конечно, большая часть этих памятников начиная с XI-XII вв. допускает новшества, неизвестные в Византии: на таблетке из собрания Базилевского в Эрмитаже путников сопровождает женщина в нимбе, принадлежащая, вероятно, к семье Иосифа и, может быть, означающая ту самую отроковицу, о которой говорится в Евангелии псевдо-Матфея. Фреска Джотто в церкви Франциска в Ассизи дышит византийским величием, хотя и допускает некоторые нововведения в композиции и оживление византийской схемы: гористый ландшафт с пальмой и другими деревьями; в отдалении видны с одной стороны Египет, с другой – Вифлеем в виде двух крепостей с башнями. Богоматерь – красивая женщина в нимбе, с Младенцем на руках, едет на осле, которого ведет старец Иосиф с традиционным посохом и пожитками; он любовно смотрит на св. путников. Позади юноша, погоняет осла, и женщина, одетая в тунику; в руке ее посох, на голове род тюрбана. Два ангела-хранителя летят над путниками. Произведение симпатичное и по замыслу, и по красоте форм. На капители в церкви Св. Трофима в Арле руководителем св. семейства является также ангел¹¹⁰⁶, как и на некоторых других западных памятниках; а позади – разбойник с ножом, нападающий на путников, как о том сообщают легендарные предания. На барельефе XI-XII вв. в аббатстве Бенедикта на Луаре являются два разбойника с кинжалами и мечами; тут же у ног осла змеи¹¹⁰⁷. В миниатюре рукописи XI в., изданной Бастаром¹¹⁰⁸, под ноги осла бросаются двое неизвестных (разбойники?); путников встречает толпа египтян; мохнатый бес трубит на городских воротах; в другой рукописи XIII в.¹¹⁰⁹ над путниками изображен ангел с кадилом. В Библии Коместора в нац. библ. (№ 2, л. 400) Богоматерь с распущенными волосами, Иосиф без нимба ведет осла; спутника нет. В рукописи нац. библ. № 9561 ангел ведет осла; остальные части как в памятниках византийских (ср. франц. Библию нац. библ. № 167). Во французской рукописи той же библ. № 828 (л. 162 об.) путники пешие, их встречает вышедшая из города женщина; на другой миниатюре (л. 163) св. семейство вступает в храмину, где их встречает та же женщина – олицетворение Египта. В соответствующей рукописи императорской публ. библ. (*Pelerinage de J. Chr.*) добавлено падение египетских идолов. В молитвенниках нац. библ.: Богоматерь на осле кормит Младенца грудью, Иосиф, в типе еврея, ведет осла; позади служанка с ларцом; превосходный ландшафт (№ lat. 1176, л. 83, ср. № 1161, л. 87); – идол падает с пьедестала; разбойник грабит путника на дороге, другой

догоняет св. семейство; жена разбойника, известная по апокрифам, держит обнаженного младенца (№ 1167, л. 85; ср. № 9355, л. 69 об.; также молитв. с гравюр. 1497 г. в галерее Мазарини); разбойники с копьями поджидают путников на дороге (№ 1354, л. 42 об.). В молитвеннике императорской публ. библ. Богоматерь на осле со спеленутым Младенцем; Иосиф с посохом на плече ведет осла; идола падают с пьедесталов (О. v. I. № 75; О. v. I. № 77); сверху иногда благословляет путников Бог Отец (Q. I. № 110); Богоматерь подает Младенцу фрукт (О. v. I. № 75); позади путников – женщина с корзиной на голове (Q. I. № 109, л. 72 об.); воины и народ (О. v. I. № 75). В перспективе – город, деревья и горы (О. v. I. № 73, л. 79, ср. О. v. I. № 65). В испанском breviarii той же библ.: перед путниками дерево отдохновения; Иосиф в западноевропейской шляпе. С особенной полнотой передано содержание апокрифических рассказов в миниатюрах итальянской рукописи № ital. 115: Богоматерь, держа Младенца на руках, идет с посохом в Египет; потом передает Младенца Иосифу; путники приближаются к Египту, их встречает толпа народа; многочисленные идола падают со стен и разбиваются; женщина встречает Иосифа и Богоматерь в храме. Следует несколько эпизодов из дальнейшей истории детства Иисуса Христа: Богоматерь и две женщины занимаются рукоделом: Богоматерь шьет, женщины прядут, а мальчик – Иисус Христос в крестообразном нимбе с одеждой, перекинутой через плечо, – уходит... далее, при той же обстановке, Он отправляется с детьми гулять; Иосиф занимается плотничной работой, спит вместе с Иисусом Христом; спящих охраняет ангел. Толпа народа приводит Иисуса Христа к родителям с жалобами и проч. В Библии бедных¹¹¹⁰ рассматриваемое событие представлено в двух моментах: путешествие и падение идолов. Богоматерь с Младенцем на осле, которого ведет Иосиф. Вокруг – четыре пророка со свитками: Иеремия (Иер. 12:7: «оставих дом мой, оставих достояние мое»), Осия (Ос. 5:6: «пойдут разыскать Господа и не обрящут Его»), Давид (Пс. 54:8: «се удалихся бегая, и водворихся в пустыни») и Исаия (Ис. 19:1: «приидет во Египет и потрясутся рукотворенная»). На левой стороне Ревекка и возле нее Исав с дубиной и Иаков. Надпись объясняет, что когда Ревекка узнала о намерении Исава убить Иакова, то послала последнего в другую страну (Быт. 27:43; 28:5): это предзнаменует бегство Иисуса Христа в Египет. На правой стороне Мельхола спускает Давида на веревке из своего окна (1Цар. 19:11–12): предзнаменование того же бегства в Египет. Внизу Богоматерь с Младенцем в храме. Пророки: Осия (Ос. 10:2: «раскопает третища их, сокрушатся кумиры их»), Захария (Зах. 13:2: «в день он потреблю имена идолов от земли»), Наум (Наум. 1:14: «от дому Бога твоего потреблю изваянная») и Софония (Соф. 2:11: «Господь потребит вся боги языков земных»). На левой стороне Моисей и Аарон сокрушают золотого тельца – предыображение сокрушения языческих идолов в

Египте; на правой – сокрушение идола Дагона в Азоте в присутствии кивота Завета (1Цар. 5:1 и след). Новые западные художники не особенно часто изображали само бегство в Египет. Отметим картину Беато Анжелико во Флорентинской академии¹¹¹¹, несколько напоминающую по композиции фреску Джотто: здесь тот же ландшафт с пальмами; Богоматерь с открытой головой едет на осле; позади идет Иосиф с плащом на посохе; в руках его котелок для приготовления пищи и сосуд для воды. Во фреске в капелле Нольфи в Фано (по Доминикино) Богоматерь с Младенцем на руках идет пешком; позади – Иосиф ведет осла: за ним дерево отдохновения. Ангел показывает путь; вдали виден Египет; в облаках херувимы¹¹¹². Западные художники нередко воспроизводили в своих картинах легендарные рассказы о нападении разбойников на св. семейство во время пути в Египет¹¹¹³, переправу через ручей¹¹¹⁴, отдохновение на пути. Лука Кранах¹¹¹⁵ изобразил Богоматерь с Младенцем, отдыхающую под деревом; позади стоит Иосиф; кругом пляшущие купидончики. Вверху два купидона разоряют птичье гнездо, между тем как две птицы угрожают хищникам. Горы, деревья и здания в перспективе картины. В том же духе трактовали этот сюжет Бордоне (Питти, № 89) и Ван Эйк (там же, № 437): последний к пляшущим купидонам прибавил еще другую группу играющих на музыкальных инструментах по нотам, для забавы Божественного Младенца. Иосиф самодовольно смотрит на эти забавы; тут же дерево с плодами и розы к услугам путников. Корреджо ввел в картину отдохновения св. семейства (в трибуне Уффици) неизвестного католического святого с тонзурой. Упомянем, наконец, о картинах Тициана и Шорна¹¹¹⁶; но описывать их считаем излишним: общий характер сюжета в произведениях западных по сравнению с византийскими и русскими ясно определяется уже из сказанного.

По удалении св. семейства в Египет произошло избиение Иродом младенцев вифлеемских. Ни в живописи катакомб, ни в скульптуре саркофагов до V в. нет ни одного изображения этого события. Ряд изображений открывают собой *мозаики Марии Великой*¹¹¹⁷. Ирод в нимбе (символ величия) сидит на троне и жестом правой руки отдает стоящим возле него воинам (рис. 66) приказание избить младенцев. Один из воинов, обращая лицо к Ироду, уже готов сейчас приступить к исполнению приказа. Толпа женщин с распущенными волосами (знак печали), с детьми на руках ожидает своей участи. Сцена очень спокойная, в духе христианского искусства V в. Художник избегает кровавой сцены самого избиения, но дает лишь ясный намек на него. В сирийском *Евангелии Раввулы* (рис. 13; л. 286)¹¹¹⁸ уже проглядывает драматический элемент: Ирод, сидя на троне, в короне и нимбе, энергичным движением обнаруживает свой гнев; возле него двое слуг.

66. Мозаика Марии Великой в Риме.

Палач держит младенца за ногу и уже занес меч, чтобы умертвить его. Мать младенца в отчаянии, старается удержать палача и отнять свое дитя. В подобных формах представлено избиение младенцев на миланском окладе (рис. 28)¹¹¹⁹, на саркофагах – Максимиана V в.¹¹²⁰ и арльском XI в.¹¹²¹, и некоторых других памятниках¹¹²². Догадка Гарруччи, что на саркофаге арльском в лице женщины художник хотел представить Рахиль, а в двух убиваемых малютках – сыновей ее Вениамина и Ефрема, так как к их потомкам относится пророчество Иеремии о плаче в Раме, приведенное евангелистом в рассказе об избиении младенцев¹¹²³, не может быть доказана: присутствие одной матери вместо многих не дает побуждений видеть в ней указанное историческое лицо; оно объясняется общим стремлением скульпторов, особенно в эпоху упадка древнехристианской скульптуры, к сокращению композиций; подобное же сокращение и в сирийском Евангелии Раввулы, и на вратах пизанских. В кодексе Григория Богослова нац. библиот. № 510 (л. 137; рис. 67)¹¹²⁴: Ирод в красной тунике и пурпуровом паллиуме с таблионом, в золотой диадеме, украшенной драгоценными камнями, важно сидит на византийском золотом троне, возле которого стоят два сановника. Жестом правой руки он отдает приказание палачу, который, с вниманием прислушиваясь к словам Ирода, держит за волосы младенца и заносит над ним огромный меч. Направо воин в каске пронзает копьем праведного Захарию (надпись: «Ζαχάριας»)¹¹²⁵. Повыше – гора, в ущелье которой стоит прав. Елизавета с младенцем Иоанном Предтечей на руках: воин направляет против них свое копье. Изображение это имеет несколько любопытных сторон. 1) Ирод в костюме византийского императора. 2) Костюм палачей – короткая опоясанная туника (*succincta*), приподнятая на бедрах, – напоминает костюмы охотников в кодексе Оппиана в нац. библиот. (№ 2736)¹¹²⁶, в сценах цирка на лестнице Киево-Софийского собора¹¹²⁷ и др. Костюмы эти показывают, что византийские художники допускали современную им обстановку в применении к отдаленному прошедшему.

67. Миниатюра кодекса Григория Богослова № 510.

3) По образцу этой композиции скомпонован в той же рукописи суд Соломона. Соломон в тех же одеждах, что и Ирод; воин, намеревающийся рассечь младенца, в той же позе, с тем же мечом, в той же тунике, что и палач Ирода¹¹²⁸. В этом сходстве нельзя не видеть наклонности византийских художников к шаблону. 4) Здесь в первый раз встречаем изображение спасения Иоанна Предтечи в расселине горы, обычно повторяемое в позднейших изображениях избиения младенцев. В ватик. миниатюрах (29 Дек., миниатюра Пантолеона¹¹²⁹): Ирод в диадеме и одеждах византийского императора сидит на возвышенном троне и отдает приказания; возле него сателлит с копьем и щитом. Далее – кровавая сцена: воин держит младенца за ногу и вонзает нож в его живот, из которого ручьем течет кровь; на земле в крови два мертвых младенца.

Женщина плачущая, с распущенными волосами, с младенцем, сидит возле горы; воин пронзает копьем ее младенца: в женщине этой нельзя видеть прав. Елисавету, потому что: 1) она с открытой головой; 2) младенец ее облит кровью, убит, следовательно, это – не Иоанн Предтеча; 3) пещеры или расселины нет. Все младенцы в золотых нимбах, следовательно, к тому времени они были уже причислены к лику святых. В *Евангелии нац. библ.* № 74 (л. 5): Ирод на троне и телохранитель, как в ватик. минологии. Один из палачей убивает младенца мечом, другой отнимает дитя у матери. Несколько окровавленных детских трупов на земле; несчастные матери рвут на себе волосы, в отчаянии падают на землю, воздевают руки и рыдают над трупами. То же в *елисаветградском Евангелии*. Сходны изображения в *лаврентиевском Евангелии* (л. 7), в *Евангелии нац. библ.* № suppl. 27 (л. 173), в *Евангелии ватик. библ.* № 1156 (под 26-е Дек.; опущен Ирод) и в *гелатском Евангелии* (л. 19 об.¹¹³⁰): в последнем дети спеленутые; миниатюрист полагал, что событие это произошло вскоре после рождества Христова; другую особенность его составляет изображение прав. Елизаветы с Иоанном Предтечей, скрывающейся от преследования вооруженного воина в расселине горы. В *Евангелии публ. библ.* № 105 (л. 13): главное действующее лицо – воин с мечом, и перед ним одна из несчастных матерей, дети которых пали жертвой подозрительности Ирода; у ног воина труп ребенка с отсеченной головой. В *коптском Евангелии нац. библ.* (л. 6 об.) картина своеобразная: Ирод в короне и пестром узком халате сидит на троне, поджав ноги, с жезлом в руке; воины без пощады колют детей, матери рвут на себе одежды и волосы. Один из воинов укладывает убитых в корзинку, другой несет корзинку на спине. В *лицевых псалтирях* – лобковской¹¹³¹, барбериновой и Общества любит. древн. письм. избиение младенцев помещено при Пс. 90, где находятся слова: «падет от страны твоя тысяща... Не приидет к тебе зло, и рана не приблизится телеси твоему» (Пс. 90:7,10); в первых двух оно очень просто, в последней прибавлено преследование прав. Елизаветы с Иоанном Предтечей и сокрытие их в расселине горы. В *греческих стенописях XVI-XVII вв.* в старой ираклийской церкви на восточной арке довольно сложная картина: несколько палачей, матерей и спеленутых детей; прав. Елизавета с Иоанном Предтечей стоит у горы; в отдалении – прав. Захария в нимбе, со свитком в руке *стоит* перед Иродом и дает объяснения относительно сокрытия сына его Иоанна. За этим объяснением, по преданию, последовало *убиение Захарии*, отмеченное уже нами в миниатюре IX в. В ватик. минологии встречаем уже и отдельную постановку этой композиции (5 Сент., л. 14): горный ландшафт; направо в отдалении – палаты, налево – жертвенник с шатровым киворием, увенчанным четырехконечным крестом. Между колоннами кивория короткие занавески; на жертвеннике лежит золотой крест. Палач перед жертвенником вонзает нож в горло Захарии, стоящего

на коленях с простертыми к жертвеннику руками. Захария в нимбе, с седыми короткими волосами на открытой голове, с седой бородой; верхняя одежда его – короткий красный паллиум, застегнутый аграфом под горлом, нижняя одежда зеленая с золотыми звездочками, оторочена золотом; золотые поручи; золотой нагрудник – логион, на котором виден прямоугольник, составленный из драгоценных камней (Исх. 36). Так представлял себе первосвященнические одежды художник X в. Михаил Влахернский. В стенописях соборов афонских – Лаврского, Иверского (на южном своде), Кутлумушского, Каракальского (южн. стор.) и Филофеевского¹¹³² избиение младенцев полно драматизма и совершенно соответствует требованиям греческого подлинника, который описывает его так: город (κάστρον); Ирод сидит на троне, возле него два воина; впереди много других воинов с дротиками (φλάρπυρον). На горах другие города, и среди них женщины с малыми детьми; иные убегают, закрывая детей собой и защищая их руками от солдат; иные сидят и рыдают над трупами детей. Там и сям солдаты отнимают детей у матерей: иные колют их (ἄλλοι σουβλίζοντες), другие убивают (ἄλλοι ξεσχίζοντες), третьи отрубают головы (ἄλλοι ἀποκεφαλίζοντες). Масса детей плавает в крови на земле – одни в пеленках (σπάργανα), другие в одеждах (φορέματα). Елизавета с младенцем Предтечей на руках убегает, оглядываясь назад; за ней гонится воин с копьем; высокая скала разверзается перед ней¹¹³³.

Самостоятельное изображение этого события в памятниках русских встречается в лицевых святцах, например, в музее Киевской Духовной Академии¹¹³⁴, в собрании С.-Петербургской Духовной Академии (копия со святцев Тихвинского монастыря), в строгановском иконописном подлиннике, также в лицевых Евангелиях, например, Ипатьевского монастыря, псалтирях, в лицевом сборнике г. Вахрамеева, в рукописных подлинниках и в гравюре¹¹³⁵. Но чаще оно входит в состав сложных икон Рождества Христова и икон Иоанна Предтечи в деяниях и чудесах. Кроме вышеописанных, назовем икону С.-Петербургской Духовной Академии № 16 (из св. Синода), складень из того же собрания (без №) и икону афонопантелеймоновского параклиса Иоанна Предтечи 1681 г. Картина избиения представляет обычно массу детских окровавленных трупов и матерей в разных трагических положениях. С этой стороны памятники русские вполне согласны с греческими. Ирод обыкновенно опускается. С этой картиной соединяется бегство прав. Елизаветы с Иоанном Предтечей, преследуемых воином. В особом отделении, в виде палат, представляется группа плачущих женщин для выражения пророчества Иеремии (Иер. 31:15): «глас в Раме слышан бысть, плач и рыдание, и вопль мног. Рахиль плачущися чад своих, и не хотяше утешиться, яко не суть» (Мф. 2:18). Сюда присоединяется иногда и сам пророк Иеремия (ипат. Евангелие № 2). Этой отдельной части мы не встречали в памятниках греческих.

Мученическая кончина Захарии составляет как бы продолжение композиции: Захария в первосвященнических одеждах лежит в храме около жертвенника; храм иногда имеет вид русской церкви, а престол украшен крестом (сийское Евангелие, л. 392). Древнейшие иконописные подлинники описывают кратко одну только сцену избиения; позднейшие, как подлинники критической редакции, – усиливают драматизм сюжета разъяснением форм избиения младенцев, но не говорят ни об особой группе женщин, ни о сокрытии Иоанна Предтечи, ни о смерти Захарии; вообще их описания в отношении полноты стоят ниже вещественных памятников. Обращаемся к изъяснению композиции на основании древле-письменных источников.

В Евангелии избиение младенцев описано довольно кратко. Тогда Ирод, увидев себя осмеянным волхвами, весьма разгневался и послал избить всех младенцев в Вифлееме и во всех пределах его, от двух лет и ниже, по времени, которое выведал, у волхвов. Тогда сбылось реченное прор. Иеремией, который говорит: «глас в Раме слышан бысть, плач и рыдание и вопль великий...» и проч. (Мф. 2:16–18). В этом описании даны главные составные части изображения: Ирод, отдающий приказание, исполнение приказания, плачущие матери. Переводя эти элементы на картину, художники пользовались и личными наблюдениями, и услугами творческого воображения; последнее с особенной силой обнаруживается в разнообразии форм умерщвления младенцев. Еще гораздо ранее, чем искусство успело дойти до этого разнообразия, последнее нашло свое воплощение в поэтическом описании св. Григория Нисского: как изобразить палача, с обнаженным мечом стоящего над младенцем! взгляд его суров и дышит убийством, речь его страшна; одной рукой он тащит к себе младенца, другой – простирает меч, между тем мать с другой стороны влечет свое дитя к себе и подставляет собственную выю острию меча... Автор описывает далее стенания и вопли родителей, ужас детей, прижимающихся к груди матерей и получающих смертельные удары в утробу; иной палач одним ударом пронзает младенца и мать, иной отторгает младенца от груди матери¹¹³⁶ ... Картина эта в некоторых отношениях оттенена была еще более нашим составителем Четь-Миней, который, описывая виды умерщвления детей, говорит: «овии мечем посекаеми, овии же о камень и стену разбиваеми, овии о землю ударяеми и ногами попираеми, инии руками удавляеми, а друзии растерзаеми и раздираеми, инии прободаеми, а инии полма пресецаеми... матерем плачущим, власы терзающим, одежды на себе и плоть свою издирающим»¹¹³⁷. Эти описания не только обнимают сполна всю совокупность элементов избиения в вещественных памятниках, но даже предлагают несколько новых, по сравнению с последними, деталей. Творческое воображение дарит сходные картины художникам и писателям, а потому в данном случае едва ли уместен будет вопрос о

непосредственном воздействии на искусство со стороны слова Григория Нисского или Четь-Миней с их первоисточниками. Сходство же памятников иконографии между собой объясняется из известных общих начал византийской иконографии. Отсюда также следует объяснить и сходство с избием младенцев некоторых сцен из истории христианского мученичества¹¹³⁸. Вопрос о числе избитых младенцев не имеет отношения к иконографии. По преданию, число это простиралось до 14 000; но в памятниках вещественных древнейших оно ограничивается иногда, как мы видели, двумя; в позднейших греческих и русских оно сильно увеличивается, тем не менее ни один художник не мог мечтать о точном выражении предания в картине. Равным образом в иконографии православного Востока нет следов повествования об избии младенцев в разных местах через особо посланных сателлитов. Художники представляли избие младенцев в одном месте, куда они, по выражению Григория Нисского, были собраны¹¹³⁹. Возраст их в иконографии – от двух лет и ниже, согласно с повествованием Евангелия. В некоторых памятниках дети имеют нимбы – знак причисления их к сонму святых. Изображение Елизаветы, спасающейся от преследования с младенцем Иоанном Предтечей, встреченное нами в первый раз в парижском кодексе Григория Богослова, имеет свой источник в древнем предании. Рассказ об этом известен был псевдо-Евстафию Антиохийскому, который повторяет его в выражениях, сходных с протоевангелием¹¹⁴⁰. Известен он был также и Никифору Каллисту, который, впрочем, сглаживает в нем черты чудесного и лишь замечает, что во время избия младенцев Иоанн спасся вместе с матерью в пещере, в горной стране¹¹⁴¹. Русский путешественник XV в. иеродиакон Зосима видел само место, где скрылась Елизавета с Иоанном Предтечей¹¹⁴². Составитель слова 14-го в Маргарите в передаче рассказа следует протоевангелию и Евстафию¹¹⁴³. Новая критика видит в этом рассказе намек на естественное спасение Елизаветы в ущелье горы, а в чудесной окраске его – повторение известного шаблонного сказания о спасении Исаии и Манассии, о фиговом дереве, скрывшем Богоматерь с Младенцем Иисусом от преследования разбойников¹¹⁴⁴; но в иконографии всегда усвоялось ему значение чудесного события, и только ввиду этого он нашел себе место на иконах. Определить точно литературный источник, под непосредственным воздействием которого введено было в иконографию спасение Елизаветы с Предтечей, едва ли возможно. Предание одно и то же как в апокрифе, так и в других памятниках письменности; однако художники древнейшие не воспользовались им вслед за его появлением в протоевангелии, а обратили на него внимание около IX в. Не следует ли поэтому думать, что к тому времени предание это стало общеизвестным и не считалось апокрифическим? Изображение Захарии, убиваемого возле жертвенника, основано также на древнем предании об этом событии. Псевдо-Иаков в

протоевангелии после описания объяснений Захарии с Иродом по поводу сокрытия Иоанна сообщает, что Захария был убит по приказу Ирода между жертвенником и алтарем (περί τῷ θιάφειμα). Кончина праведника обнаружена была следующим образом. В час приветствия явились в храм иереи и напрасно ожидали выхода Захарии; он не выходил. Тогда один из иереев осмелился войти внутрь и увидел кровь у жертвенника Господня; прочие также вошли и увидели кровь, твердую как камень¹¹⁴⁵, но тела Захарии не нашли. Рассказали о том народу, и после трехдневной печали иереи избрали вместо него по жребию Симеона, которому обещано было Св. Духом, что он не умрет до тех пор, пока не увидит Христа во плоти¹¹⁴⁶. Итак, по этому сказанию, Захария убит за сокрытие Иоанна. Петр Александрийский в своем 13-м правиле также говорит, что Ирод, не найдя Иоанна, убил отца его Захарию между церковью и алтарем¹¹⁴⁷. Автор слова 14-го в Маргарите отвергает это предание и, ссылаясь на беседу Василия Великого о рождестве Христовом, уверяет, что Захария убит иудеями за исповедание приснодевства Богоматери¹¹⁴⁸. «Пророка Захарии смерть устроиша за сие, яко Пречистую Деву, вшедшую в церковь очищения ради со Отрочатем, постави на месте девиц, на нем же женам имущим мужа не подобаше стояти. А о сем воспоминают Григорий Нисский, Кирилл Александрийский и Андрей Критский...». Произошел спор с иудеями, которые, воспользовавшись гневом Ирода на Захарию за сокрытие Иоанна во время избияния младенцев, испросили ему смерть, и Захария был убит между жертвенником и алтарем¹¹⁴⁹. Для нас важно это последнее определение места убиения Захарии. Оно сложилось под влиянием слов Спасителя, обращенных к книжникам и фарисеям: «да приидет на вы всяка кровь праведна, проливаемая на земли, от крове Авеля праведнаго, до крове Захарии, сына Варахиина, его же убисте между церковью и олтарем» (Мф. 23:35). Какого Захарию разумеет здесь Спаситель? Протоевангелие и Петр Александрийский относят эти слова Спасителя к Захарии, отцу Иоанна Предтечи; псевдо-Епифаний – к сыну Варахиину, пророку Захарии¹¹⁵⁰. Правда, они, говоря о смерти этих лиц, не ссылаются прямо, в свое оправдание, на слова Спасителя, но точное выражение их «между церковью и алтарем» дает понять, что они придерживаются буквально изречения Спасителя. Иные относили слова Спасителя к священнику Захарии или Азарии, сыну Иодаеву, убитому по повелению Иоаса в храме (2Пар. 24:20–22). Блаж. Иероним разобрал все эти мнения и признал наиболее вероятным последнее¹¹⁵¹. Однако хотя бы историческая достоверность и была на его стороне, но памятники иконографии приближаются к первому мнению, несмотря на суровый отзыв о нем Иеронима¹¹⁵². Они представляют убитого Захарию, отца Иоанна Предтечи, в первосвященнических одеждах, лежащим буквально между церковью и алтарем, т. е. между средней частью храма и жертвенником, и предлагают объяснительные надписи, в которых

буквально повторяется евангельское определение места убийства Захарии, сына Варахиина. Художники следовали одной из версий предания, не подвергая ее критическому анализу.

Памятники западные. В лат. рукоп. нац. библ. X в. № 9448 (л. 18): Ирод на троне в круглой шапочке, вроде византийской диадемы; ниже – палач рубит мечом детей, раскиданных на земле. Схема близка к византийской. В кодексе Эгберта¹¹⁵³: Ирод (Herodes) в короткой тунике, анаксиридах, плаще и диадеме, стоит, опершись на жезл, и жестом правой руки отдает приказание; позади него три воина с копьями. В середине сцены три палача в коротких туниках колют и рубят детей, обнаженных, в возрасте около двух лет (*pueri occiduntur*); несчастные матери плачут и рыдают, рвут на себе волосы и одежды; за ними укрепленный город (Bethleem). Во фресках Урбана¹¹⁵⁴ также три палача: один поражает детей мечом, двое – палицами; дети в нимбах. В рукоп. нац. библ. № 1176 (л. 13 об.): воины, избивающие младенцев, – в латах, один из них намеревается убить мать, защищающую своего ребенка. Ср. испанский breviary императорской публ. библ.; рукоп. нац. библ. № 1166 (л. 61 об.)¹¹⁵⁵. В Библии бедных¹¹⁵⁶ главная сцена очень слаба: Ирод опущен; два воина в кольчугах мечами закалывают двух детей, на правой стороне две матери безучастно смотрят на это. Вокруг пророки: Осия (Ос. 8:4: «сами себе царя поставиша, а не мною»). На рисунке Ляйба и Шварца в м. Осия написано Исаия), Иеремия (Иер. 31:15: «глас в Раме слышан бысть, плача и рыдания и вопля»), Давид («Отмсти Господи пролитую кровь святых твоих»)¹¹⁵⁷ и Соломон (Притч. 28:15: «злой князь есть лютый лев и алчный медведь»). На правой стороне: Гофолия, мать Охозии, стоит в царском венце и отдает приказание избить всех сыновей царя; палач исполняет приказание; тут же сестра Охозии с малолетним Иоасом на руках. Гофолия означает Ирода, Иоас – Иисуса Христа (4Цар. 11:1–3). На левой стороне: Саул в царском венце сидит на троне, со скипетром в руке; перед ним Доик убивает иереев, давших Давиду хлебы предложения (1Цар. 22:17–18). Саул=Ирод, Давид=Христос, иереи=дети, умерщвленные Иродом. В картинах западных художников символика эта не повторяется: усилия их направлены к возможно реальному изображению избиения и печального положения несчастных матерей; ни в одной западной картине нет того спокойствия, какое можно наблюдать в древнейших произведениях христианского искусства¹¹⁵⁸.

Последнее событие детства Иисуса Христа, отмеченное в Евангелии, есть проповедь двенадцатилетнего Иисуса Христа в храме иерусалимском. Христианские художники, переводя это событие в область искусства, неизбежно должны были остановиться на важнейшем моменте его, ясно выраженном в самом Евангелии: через три дня Иосиф и Мария нашли Иисуса Христа в храме, сидящего посреди учителей, слушающего их и спрашивающего их. Все слушавшие Его дивились разуму и ответам

Его (Лк. 2:46–47). Христос, сидящий среди учителей, – вот основная тема изображения. В живописи и скульптуре древнехристианского периода неоднократно встречается изображение Иисуса Христа в положении учителя на кафедре среди слушателей, например, в аркосолии катакомб Гермеса (фреска III-IV вв.¹¹⁵⁹), в своде катакомб Нерия и Ахиллеса¹¹⁶⁰, несколько изображений в катакомбах Домитиллы¹¹⁶¹, Агнесы¹¹⁶², на вазе в музее Кирхера¹¹⁶³; но здесь нет ни одного ясного изображения двенадцатилетнего Иисуса Христа¹¹⁶⁴. Изображение в мозаиках Марии Великой, которое Р. де Флери называет самым знаменитым и наиболее достоверным из изображений этого рода¹¹⁶⁵, на самом деле более чем сомнительно; его отнесли мы к иконографии бегства в Египет. Несомненно достоверное и превосходное изображение в кодексе Григория Богослова нац. библиот. № 510 (л. 165; рис. 68¹¹⁶⁶). Помещено оно перед словом «Περὶ δωδεκάτοῦ καὶ καταστάσεως ἐπισκόπων», вероятно, на том основании, что в этом слове речь идет о церковных учителях, епископах, во главе которых стоит Иисус Христос, засвидетельствовавший свое учительское достоинство в первый раз в двенадцатилетнем возрасте проповедью в иерусалимском храме. Спаситель – отрок с прекрасными симпатичными чертами лица, в крестчатом нимбе, в багряной тунике и таковом же иматии, сидит на кафедре; перед Ним – стол, на котором лежит раскрытая книга. По сторонам стола сидят на низких скамьях еврейские учителя и с жадностью и изумлением слушают необычайные речи. Действие происходит в палатах, причем кафедра Спасителя приходится в апсидальном помещении: быть может, изображая эту апсиду и стол, художник находился под впечатлением форм христианского алтаря.



68. Миниатюра кодекса Григория Богослова № 510.

Сцена эта обставлена двумя другими, указывающими на предшествующий и последующий моменты проповеди: Спаситель идет в иерусалимский храм со свитком в левой руке – символом учительства, и: Богоматерь обнимает с нежностью любимого Сына, найденного после трехдневной разлуки; за Богоматерью стоит Иосиф, молчаливый свидетель происходящего перед его глазами. Эти два дополнительных изображения дают особый оттенок главной дидактической сцене, ослабляя ее церемониальный характер.



69. Миниатюра Евангелия № 74.

Полной церемониальностью отличается изображение это в *Евангелии нац. библии* № 74 (л. 110; рис. 69)¹¹⁶⁷: на высоком золотом троне, в виде древнего амвона со ступеньками, с золотым подножием, сидит юный Спаситель со свитком в шуйце и с благословляющей десницей, в золотых

одеждах. По сторонам трона две низкие золотые скамьи, на которых сидят еврейские учителя: одни внимательно слушают речь Иисуса Христа, другие рассуждают о чуде. Направо в отдалении стоят изумленные Иосиф и Мария (= елисаветгр. Евангелие). В *гелатском Евангелии* (л. 152 об.): Спаситель на золотом троне, поставленном на возвышении; по сторонам трона стоят Богоматерь и Иосиф, простирая руки к Спасителю, как в изображениях деисуса. Ниже полукругом, как апостолы в изображениях сошествия Св. Духа, расположены еврейские учителя, слушающие проповедь Спасителя. Изображение этого события в позднейших стенописях греческих храмов, соборов – Протатского, Афонолаврского (южная сторона) и Афоноиверского, параклиса Иоанна Предтечи в Ивере – согласны с вышеописанными. Греческий подлинник также не представляет заметных отличий: храм; в нем Христос, сидящий на троне; в одной руке Его хартия, другая простерта; по сторонам Его сидят книжники и фарисеи и озираются в изумлении. Позади трона – Иосиф и Богоматерь, указывающая на Христа¹¹⁶⁸. В памятниках древнерусских (=рук. Вахрамеева, л. 691 об.) те же лица, положения и обстановка, что и в греческих; но в XVII в. в обстановку вводится национальный элемент: храм иерусалимский изображается иногда в виде церкви московской архитектуры с маковицами (сийское Евангелие, л. 108). Любопытную черту в истории этого сюжета представляет то, что в тех же самых формах византийские и русские художники изображали преполовление. В основе этого праздника лежит не проповедь двенадцатилетнего Иисуса, но другая проповедь (Ин. 7)¹¹⁶⁹, относящаяся уже к 3-му году общественного служения Иисуса Христа; но, несмотря на это, Спаситель в преполовлении изображается отроком без бороды. Видеть в этом непосредственный след влияния со стороны античной древности, склонной к молодым, цветущим физической красотой типам, едва ли возможно. Затруднение возникает из того, что сюжет этот явился в христианской иконографии довольно поздно; первоначальная христианская древность не знала изображения преполовления; но каким образом в явлении позднем отразился антик, между тем как в других однородных явлениях, стоящих по времени ближе к античной древности, тип Спасителя уже заменен византийским? Не вернее ли будет ввиду этого допустить, что византийские художники, изображая преполовление, копировали готовые формы изображения двенадцатилетнего Иисуса, а может быть, даже по недоразумению смешивали эти две проповеди и связывали первую с праздником Преполовления.

70. Поврежденная миниатюра Давидгареджийской Минеи.

Примеры преполовления в стенописях старой ираклийской церкви и в минее Давидгареджийской пустыни (рис. 70; л. 38). То и другое имеет надписи: «ἡ μεσοπεντεκοστή; μησοῦσης (вм. "μησότης) τῆς ἑορτῆς». То же изображение и с тем же типом Иисуса Христа означает иногда проповедь

Иисуса Христа в день новолетия; так, в ватик. Евангелии № 1156 (1 Янв.): стол в виде сигмы, за ним сидит отрок Иисус Христос, на столе раскрытая книга; по сторонам сидят книжники; налево в отдалении Иосиф и Мария: все это – копия проповеди двенадцатилетнего Иисуса; между тем изображение помещено под 1 Января; это начало нового лета, впрочем, не по византийскому летосчислению, а по западному: рукопись № 1156, вероятно, написана была для практического употребления одного из греко-италийских монастырей. Тип Иисуса Христа в этой миниатюре не соответствует истории: в день новолетия воспоминалась древней церковью проповедь Иисуса Христа в назаретской синагоге, как это видно из ватиканского минология¹¹⁷⁰, древних греческих и славянских записей о чтении Евангелия в этот день¹¹⁷¹ и других источников. Поэтому тип Спасителя в относящихся к этому празднику изображениях должен быть типом зрелого мужа, как это действительно и представил Пантолеон в миниатюре новолетия в ватиканском минологии (л. 1, 1 Сент.¹¹⁷²): роскошные палаты с красными занавесами на высоких боковых портиках. В середине Иисус Христос стоит на круглом подножии с книгой в руке, в лиловой тунике с золотыми клавами и золотой шраффировкой, в темно-голубом иматии. По сторонам Его две группы учителей, преимущественно старцев, в цветных туниках и плащах. Лицо Спасителя спокойное, строгое, прекрасное; темно-каштановые волосы локонами ниспадают на плечи; борода небольшая темно-каштановая. Стертая надпись: «ἡ συναγωγή τῶν ἰουδαίων»¹¹⁷³. Изображение первой проповеди Иисуса Христа основано исключительно на евангельском повествовании; следов каких-либо иных преданий об этом событии в памятниках византийского и русского искусства нет.

Часть вторая. Общественное служение Иисуса Христа в памятниках иконографии

Глава 1. Крещение Иисуса Христа

Крещение Иисуса Христа есть первое в истории общественного служения явление Его миру. Событие в высшей степени важное, озаменованное уже в глубокой древности установлением особого праздника¹¹⁷⁴, должно было рано найти себе место и в христианской иконографии; но первые попытки изобразить его слишком еще робки, слишком несовершенны с точки зрения идеальных понятий об иконографии как искусстве церковном; в их формах слышится эхо античной древности, им недостает тех решительных и осязательных признаков религиозного символизма, по которым мы прямо узнаем сюжет в памятниках позднейших; отсюда анализ их может оставлять место некоторым вопросам и даже сомнениям. Во фреске одной из кубикул *катакомб Люцины* (рис. 71), относящейся, судя по характерным чертам античного стиля, к I-II вв.¹¹⁷⁵, представлен молодой человек, нагой, выходящий из воды; другой человек, стоящий на берегу в тунике, подает ему руку для облегчения выхода; вверху – птица. Здесь, по-видимому, представлена какая-то обыденная сцена: ни в изображениях действующих лиц, ни в обстановке нет признаков идеального характера¹¹⁷⁶. Тем не менее почти все специалисты видят здесь изображение крещения Спасителя¹¹⁷⁷. Допустим, что бытовые и даже мифологические картинки встречаются среди памятников древнехристианского периода, даже в христианских катакомбах (Домитиллы), но до сих пор ни в памятниках римских, ни в восточных не найдено ни одного изображения какого-либо омовения, очищения, люстрации или посвящения, которое бы близко подходило к изображению катакомб Люцины и применительно к которому возможно было бы объяснить смысл последнего.



71. Фрески катакомб: Люцины Претекстата. Сакраментальной капеллы.

Предположив, что идея нашей сцены имеет не христианское, а какое-либо иное происхождение, мы должны были бы отказаться от ее объяснения. Между тем, став на точку зрения христианства и сравнивая эту сцену с ясными изображениями крещения на других памятниках, мы не можем не признать между ними некоторого, хотя бы отдаленного, сходства, и все детали сцены получают удовлетворительное объяснение. Но вслед за признанием христианского характера сцены является вопрос: кто кого крестит здесь? Есть ли это крещение Иисуса Христа от Иоанна или какое-либо иное? Проф. В. Шульце, вопреки принятому мнению, видит здесь крещение одного из членов фамилии владельницы катакомбы¹¹⁷⁸, умершего вскоре после своего крещения. Таким образом, в решении этого вопроса автор остается верен своему тенденциозному, подробно развитому в одном из его сочинений¹¹⁷⁹ воззрению на характер древнехристианских изображений как преимущественно погребальный. Шульце утверждает, что изображение Иисуса Христа в совершенно обнаженном виде немыслимо было в христианской древности. На это г.

Стриговский ответил правильной ссылкой на изображения крещения Иисуса Христа в скульптуре саркофагов, где крещаемый представляется обнаженным; но если в катакомбах Люцины возможен вопрос о личности крещаемого, то в названных сейчас скульптурных изображениях он не может иметь места: крещение введено здесь в цикл изображений из жизни Иисуса Христа, и потому видеть в крещаемом лицо, погребенное в саркофаге, невозможно. Если далее Шульце обращает внимание на находящееся здесь изображение голубя с веткой в клюве и видит в нем символ мира (голубь Ноя) и в дальнейшем смысле – указание на то, что лицо, погребенное в этой кубикуле, скончалось вскоре после своего крещения, то, во-первых, само изображение ветки не есть факт несомненный: возможное дело, что в оригинале здесь находится простое пятно, превращенное копиистами, под влиянием знакомой фигуры голубя Ноя, в ветку; во-вторых, в случае признания ветки фактом бесспорным не следует забывать, что изображение Св. Духа с ветвью в клюве – явление возможное и действительно встречающееся в сцене крещения на памятниках древности, например в Евангелии нац. библ. № 74¹¹⁸⁰. Живописцы хотели выразить в этой подробности мысль о спасении людей от первородного греха, совершенном Сыном Божиим; они могли видеть множество раз изображение Ноева голубя мира, и отсюда, быть может, объясняется то, что в рассматриваемом изображении голубь слетает с левой стороны (как в изображениях возвращения голубя в ковчег), а не прямо сверху, как это принято в позднейших изображениях крещения Иисуса Христа. Таковы соображения г. Стриговского¹¹⁸¹. В. Шульце в своем отзыве о сочинении Стриговского¹¹⁸² не признал их силы и остался при прежнем мнении; но если делать выбор из этих двух объяснений, то мы присоединяемся к объяснению г. Стриговского. Таково единственное изображение крещения Иисуса Христа в живописях катакомб. Гораздо меньшую степень достоверности имеет изображение в катакомбах Претекстата (рис. 71), относящееся к концу II или к началу III в.¹¹⁸³: представлен молодой человек в короткой тунике и плаще, по правую сторону его два человека в таких же костюмах, сверх того передний в шапочке; они простирают руки по направлению к голове первого человека; около кистей их рук – неясные черты, означающие или прутья, или струи воды; на правой стороне – дерево, с которого слетает птица¹¹⁸⁴. Объяснения сцены разноречивы. Школа де Росси полагает, что здесь представлено поругание Спасителя в терновом венке: два воина стоят перед Спасителем, и один из них, с выражением жестокой иронии на лице, ударяет Иисуса Христа тростником по голове, на которой виден терновый венец: это образное выражение слов ев. Марка: «и били Его по голове тростию» (Мк. 15:19)¹¹⁸⁵. Здесь, что ни слово, то неясность и сомнение: ни в одном из существующих рисунков этого изображения нет ясного тернового венка, нет и тростей; в костюмах двух лиц нет признаков

военного звания; дерево и птица неуместны в сцене, происходившей в претории Пилата; эпизод из истории страданий Иисуса Христа не гармонирует с общим направлением христианского искусства и иконографии во II–III вв. Но, быть может, несообразности эти исчезнут, если допустить, что здесь представлен момент, следующий за крещением Спасителя, как он описан в Евангелиях Матфея и Луки? По выходе Спасителя из воды Иоанн увидел Св. Духа, сходящего на Него в виде голубя (Мф. 3:16); при этом присутствовал народ (Лк. 3:21–22). Отсюда: одно из двух лиц, стоящих перед Иисусом Христом, означает Иоанна, другое – народ; то, что школа Росси называет венком, есть вода в виде струй; дерево означает берег Иордана; голубь – Св. Духа¹¹⁸⁶. Ролле дополняет, что трость дана в руку Иоанна для того, чтобы он указывал ею на Св. Духа – голубя, или для означения берега Иордана, и что в той же крипте находится изображение беседы Иисуса Христа с самарянкой¹¹⁸⁷, имеющее по идее связь с крещением (живая вода – крещение). Это объяснение, устраняя несообразности первого, допускает неясности иного рода: предполагаемый Иоанн Предтеча на некоторых рисунках имеет шапку на голове (рис. Стриговского) – подробность невозможная в костюме Предтечи, особенно – совершающего крещение Иисуса Христа; тростник в руке Предтечи излишен и не оправдывается теми целями, какие усвоят ему изъяснители: указать на Св. Духа Иоанн мог и должен был рукой; тростник служит атрибутом олицетворения Иордана, но сам по себе не означает Иордан: тростник в руках второго представителя народа совершенно неуместен; ни одного изображения этого момента, а также изображения Иисуса Христа, крещаемого в тунике и иматии, в памятниках древности нет. Раскрытие символизма, несомненно присущего древнехристианской иконографии, должно опираться на те или другие фактические основания или на аналогии; но ни того ни другого в этом изъяснении нет; изъяснение не соответствует характерным чертам изображения, и вопрос о значении изображения остается открытым. В сакраментальной капелле катакомб Каллиста (рис. 71) находятся еще два изображения акта крещения, но они имеют свое особое значение и будут приняты в соображение при решении вопроса о форме крещения по памятникам искусства, для иконографии же крещения Иисуса Христа не дают ничего нового.

Скульптура саркофагов, по верному замечанию г. Стриговского, представляет крещение в формах однообразных, подражательных. Объяснение этого явления заключается сколько в том, что саркофаги изготовлялись ремесленниками, не помышлявшими о свободном творчестве и копировавшими с готовых образцов¹¹⁸⁸, столько же и в общем характере эпохи, к которой относятся саркофаги. Упадок античной скульптуры сильнее чувствуется в саркофагах IV–VI вв., нежели в скульптуре первых столетий христианства. *Саркофаг арльский* (рис. 72¹¹⁸⁹):

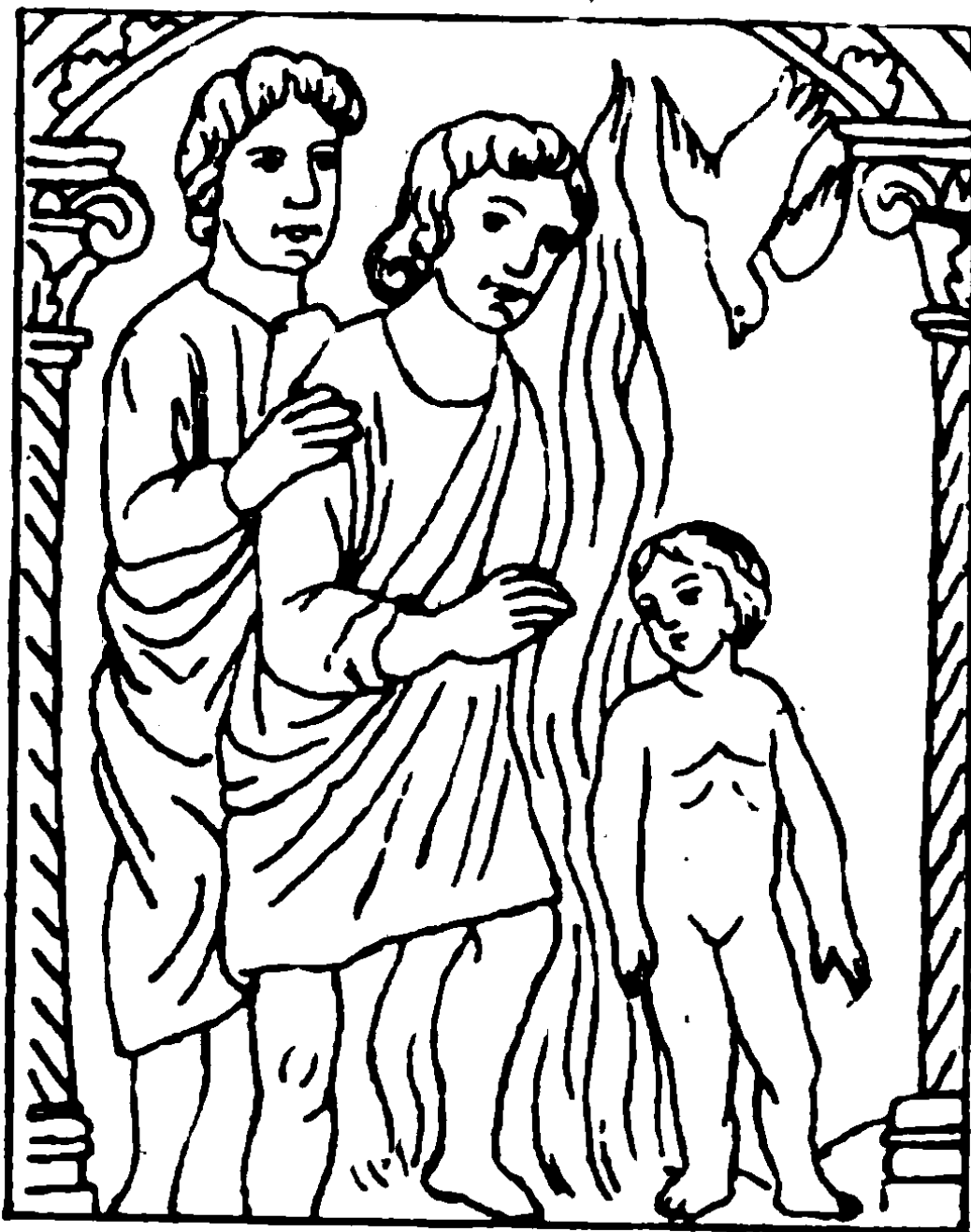
Иордан в виде потока, быстро несущегося сверху из скалы; в нем стоит Иисус Христос в образе дитяти, на которого сходит Св. Дух в виде голубя. С левой стороны – Иоанн Креститель, мужчина в зрелом возрасте, с бородой, в плаще, переброшенном через левое плечо на чресла; левая рука его простерта в знак удивления, правая возложена на голову Иисуса Христа.



72. Рельеф саркофага в Арле.

С правой стороны – мужчина в тунике и иматии, со свитком в руках: он смотрит на Иисуса Христа. Костюм и свиток¹¹⁹⁰ дают основание видеть в этом лице учителя; по всей вероятности, это прор. Исаия, пророчество которого, относящееся к проповеди Иоанна о крещении покаяния, приводит ев. Лука (Лк. 3:3). Пророчество это, и даже не одно оно, повторяется и в песнопениях праздника Крещения в православной церкви: «глас вопиющего в пустыни, яко возгремел еси над водами многими (4-й ирмос 1-го кан.) ... Исаия, измыйтеся, очиститесь глаголет...» (2-й тропарь 9-й песни 1-го канона). Та же композиция на саркофаге Анконского собора¹¹⁹¹: Иоанн Предтеча в таком же одеянии; Иисус Христос также в виде дитяти;

на главу Его опускается сверху струя воды; Св. Духа нет; направо – пророк со свитком.



73. Саркофаг Мабильона.

На саркофаге, изданном Мабильоном и Гарруччи (рис. 73¹¹⁹²): Иисус Христос – дитя; Иоанн в тунике и паллиуме, без бороды; Иордан бежит сверху, оттуда же сходит Св. Дух. Позади Иоанна неизвестный человек, которого Гарруччи признает за ученика Иоанна, а Стриговский – опять за Исаию. Так как, во-первых, этому лицу недостает свитка – атрибута пророка; во-вторых, его поза и выражение удивления в лице более

свойственны обыкновенному зрителю, чем пророку; в-третьих, в памятниках позднейших нередко на том же приблизительно месте изображается народ или ученики Иоанна, – то мы присоединяемся к первому мнению. На мадридском саркофаге (Academia reale d'istoria)¹¹⁹³ Иисус Христос – дитя, Иоанн Предтеча в тунике (exomis); сверху струя воды и Св. Дух. Как здесь, так и на саркофаге анконском, вода вытекает из урны; форма эта вполне ясно выражена на стеклянном фрагменте, найденном в 1876 г. в Риме¹¹⁹⁴. Мотив этот сам по себе неясный, становится понятным ввиду античного олицетворения реки с урной, из которой течет вода; отсюда, по удалении самого олицетворения, вышла указанная форма Иордана. На саркофаге латеранском¹¹⁹⁵ изображение в общих чертах сходно с анконским и мадридским, но резко отличается от них тем, что Иоанн Предтеча льет на голову Иисуса Христа воду из сосуда в виде раковины. Эта деталь, столь соблазнительная для приверженцев обливательного крещения, не может иметь историко-литургического значения. Саркофаг исправлен во времена не очень древние (ок. XV в.); именно исправлены рука и голова Иоанна Предтечи и голова Спасителя¹¹⁹⁶. Реставратор не знал обычной композиции сюжета на саркофагах и плохо понимал смысл деталей реставрируемого изображения. Он представил дело таким образом, что струя воды, текущая сверху, направляется в чашку, которую держит Иоанн Предтеча над головой Иисуса Христа; но если бы он знал однородные памятники, то представил бы возложение руки Иоанна Предтечи на голову Иисуса Христа, и чашка оказалась бы излишней. На основании этих памятников типические черты крещения Иисуса Христа в скульптуре саркофагов представляются в следующем виде. Спаситель в виде мальчика с длинными или короткими волосами; иногда ноги Его слегка касаются воды, иногда Он стоит по колени в воде, иногда вода падает на голову Его сверху, но ноги все-таки в воде. Иоанн Предтеча – зрелый муж, одетый в тунику; левая рука его простерта в знак удивления, правую он возлагает на голову Иисуса Христа. Вверху – Св. Дух в виде голубя. Иордан течет сверху под ноги Иисуса Христа. Иногда является прор. Исаия. Таким образом, здесь намечены главные действующие лица и их положения для последующих изображений крещения; но они имеют здесь свои отличия от позднейших византийских изображений. Главнейшее отличие – в типе Иисуса Христа: представление Иисуса Христа крещаемого в образе дитяти не согласно с историей. Леблян¹¹⁹⁷ видит здесь точное отражение христианской терминологии, по которой крещаемому, какого бы он возраста ни был, усваивается наименование дитяти, так как крещение есть второе рождение к вечной жизни; Ролле¹¹⁹⁸ полагает, что этим означает юность нового христианина; Стриговский¹¹⁹⁹ объясняет это явление тем, что изображение крещения Иисуса Христа сложилось под влиянием литургической практики крещения, предполагающей в неофитах детей. Все эти объяснения имеют точку

соприкосновения в общей идее христианского крещения. Иисус Христос дал образец крещения, крестятся дети, крестятся и взрослые, которые таким образом рождаются к новой жизни, становятся юными. Сам Спаситель с этой стороны, в смысле метафорическом, может быть назван отроком (παῖς), как действительно и называет его церковная песнь (2-й троп. 1-й песни 2-го канона на Богоявление). Наряду с этой формой крещения, тесно связанной с формами позднейшими и определившей основные черты последних, в скульптуре саркофагов встречается, впрочем только однажды, символическая форма крещения Иисуса Христа: разумею изображение на общеизвестном саркофаге Юния Басса (IV в.) в гротах ватиканских¹²⁰⁰. Спаситель изображен здесь в виде агнца, лежащего в потоке, вверху – Св. Дух в виде голубя, из клюва которого выходит сияние и распространяется над головой агнца-Христа. Иоанн Предтеча также в виде агнца, возлагающего ногу на голову Христа. Смысл композиции совершенно ясен; общая схема близка к обычной схеме изображения крещения на саркофагах, но лица заменены общеизвестными в древнехристианский период символами.

В мозаиках Равенны сделан заметный шаг к византийским формам крещения. Таких изображений здесь два – в ваптистериях кафолическом и арианском: в том и другом крещение представлено в центре купола; то и другое V века. Первое (рис. 74)¹²⁰¹: Спаситель в виде зрелого мужа, обнаженный, с бородой, с длинными волосами, в нимбе, с опущенными вниз руками, стоит по пояс в воде; сверху опускается на голову Его Св. Дух. С левой стороны Иоанн Предтеча, с бородой, в тунике (ехomis), с четырехконечным крестом в левой руке, стоит на скалистом берегу Иордана; в правой руке его, поднятой над головой Спасителя, сосуд, из которого льется вода¹²⁰². С правой стороны из глубины реки выступает бородатый муж – Иордан, в венке, с покрывалом в руках и тростником; левая рука его опирается на опрокинутую вазу с водой¹²⁰³; над ним надпись: «IORD». Не все части этой мозаики имеют одинаковую древность: по Рихтеру, исправлены в средние века шея, правая рука Спасителя и нимб Иоанна Предтечи¹²⁰⁴; по Кроу и Кавальказелле – голова, плечи и правая рука Спасителя, те же части, крест и правая нога Иоанна Предтечи¹²⁰⁵; по Стриговскому – первоначально Иисус Христос был представлен без бороды; кроме того, реставратором добавлена чашка в руках Иоанна Предтечи¹²⁰⁶. Для проверки замечаний Рихтера и Кроу необходимо было бы ближе обследовать оригинал изображения.



74. Мозаика равеннского ваптистерия.

Замечания Стриговского имеют характер иконографический и основаны на сравнении памятников: первое есть, в сущности, одно предположение, основанное на том соображении, что тип Спасителя с бородой впервые является не ранее VI в. (Евангелие Раввулы); но если это верно по отношению к типу Спасителя в композиции крещения, то неверно в общем смысле: тип этот встречается уже в скульптуре саркофагов (например, на известном латер. саркофаге из церкви Св. Павла и др.), и в живописях катакомб, и в мозаиках, близких по времени к нашей мозаике¹²⁰⁷. Возможно допустить, что равеннский мозаист V в. ввел его и в композицию крещения. Второе замечание, безусловно, верно: чашка в руках Иоанна, предполагающая обливательное крещение, есть вымысел очень позднего реставратора; глубокую уверенность в этом нам неоднократно высказывал покойный Прохоров, обладавший острым чутьем в деле распознавания памятников и всегда сильно протестовавший против тенденциозной порчи

их. Если вещественные памятники древности всегда указывают на погружение, а памятники письменности, как видно будет ниже, удостоверяют, что обливательное крещение явилось на Западе в эпоху позднейшую, то невозможно допустить, чтобы мозаист V в. пошел наперекор художественной и литургической практике и ввел тенденциозную форму, не имевшую смысла в V в. Второе мозаическое изображение крещения Иисуса Христа в *арианском ваптистерии* (S. Maria in Cosmedin)¹²⁰⁸ сходно с первым, но Иисус Христос здесь не имеет бороды, Иоанн Предтеча стоит на правой стороне и, возлагая десницу на голову Иисуса Христа, держит в шуйце пастырский жезл (*pedum*); на левой стороне – олицетворение Иордана в образе полуобнаженного старца с длинными волосами; левой рукой он делает жест удивления; в правой держит тростник и в то же время опирается ею на урну, из которой вытекает вода, образующая реку Иордан, где стоит Спаситель. Сравнивая эти изображения с изображениями саркофагов, нельзя не заметить их сходства в целом и различия в деталях: Иисус Христос здесь является в образе взрослого человека, даже мужа; река Иордан принимает естественный вид; появляется ее олицетворение. Тип крещения на саркофагах и мозаиках равеннских проходит и во многих памятниках последующего времени: на таблетке из слоновой кости в Бодлейяновом собрании в Оксфорде¹²⁰⁹, на окладе Евангелия миланского собора (см. рис. 28)¹²¹⁰, на ларце Кенсингтонского музея¹²¹¹. В катакомбах Понциана¹²¹² Спаситель¹²¹³, Св. Дух и Иоанн Предтеча с посохом – как в мозаиках арианского ваптистерия; ангел на левой стороне напоминает памятники византийские, но олень, подходящий к струям Иордана, – символ христианина, жаждущего воды живой (Пс. 41:2), – указывает на древнехристианскую эпоху¹²¹⁴.

75. Таблетка кафедры Максимиана.

Еще ближе к византийскому типу крещения стоит изображение на кафедре Максимиана VI в. (рис. 75)¹²¹⁵. Спаситель в виде молодого обнаженного человека стоит в Иордане. Иоанн Предтеча – старец, в тунике и звериной шкуре, стоя на левом берегу, возлагает на голову Его правую руку; левая простерта; за ним – палаты, означающие, вероятно, Иерусалим. Св. Дух сходит на голову Иисуса Христа. Два ангела с покрывами на руках в благоговейных – наклоненных – позах стоят на правой стороне. Внизу – молодой человек, олицетворяющий Иордан, опирается на сосуд, из которого течет вода; он как будто удаляется прочь. На рисунке Гарруччи над ангелами находится надпись: «ΠΑΤΗΡ », означающая Бога Отца, голос которого слышан был при крещении Иисуса Христа¹²¹⁶. Важную особенность этого изображения составляют ангелы, утвердившиеся в памятниках византийских; но Спаситель все еще молодой, без бороды; таков же Он на ампуле Монцы¹²¹⁷ и на свинцовой печати VII в., изданной и объясненной Киршем¹²¹⁸, где, подобно памятникам византийским, находится ангел. Перемена типа Спасителя в

крещении окончательно совершилась в конце VI в., как это видно из сирийского Евангелия¹²¹⁹ и последующих памятников. Крещение *в сирийском Евангелии*¹²²⁰ очень просто: Спаситель в виде зрелого мужа, обнаженный, стоит в воде. Иоанн Предтеча в тунике и желтом иматии возлагает на Него руку; глаза его опущены долу; вверх – небо, из которого выступает рука, символ Бога Отца; Св. Дух опускается на голову Иисуса Христа. Нет здесь ни ангелов, ни олицетворения Иордана; изображение повторяет один только рассказ Евангелия о крещении. Изображение *в неаполитанских катакомбах Яннуария VIII в.*¹²²¹: Спаситель по колена в воде, налево – Иоанн Предтеча, направо – два ангела; вверх – Св. Дух в пучке лучей и небо в виде сегмента круга. Как Иоанн Предтеча, так и ангелы смотрят вверх и воздевают руки к небу: их внимание привлекает голос свыше. Изображение, вероятно, исполнено греческими художниками, которые в то время держали в своих руках искусство Южной Италии; но положение ангелов не вполне согласно с византийским шаблоном: один из ангелов должен бы смотреть не вверх, но на Иисуса Христа¹²²².

Широкое развитие получает иконография крещения в лицевых псалтирях¹²²³. В псалтири Лобкова (рис. 14) крещение повторяется дважды¹²²⁴. Спаситель в крестчатом нимбе стоит по шею в Иордане, обрамленном двумя скалистыми берегами; на голову Его сходит с неба Св. Дух; в стороне змееобразное морское чудовище, обливаемое собственной кровью; фигура эта введена в композицию для выражения слов псалма: «ты стерл еси главы змиев в воде, ты сокрушил еси главу змиеву» (Пс. 73:13). Внизу – другое чудовище, дополняющее иллюстрацию приведенных слов. Второе изображение иллюстрирует слова: «море виде и побеже, Иордан возвратися вспять» (Пс. 113:3): Спаситель и Иоанн Предтеча как в предыдущем изображении, но вместо драконов – бородатый старик в шапке, удаляющийся прочь; это Иордан. В псалтири Афонопандократорского монастыря также два изображения при тех же псалмах; первое (л. 98 об.): Иисус Христос стоит в воде по грудь; Иоанн Предтеча и один ангел – по сторонам Его; у ног Иисуса Христа два дракона; море, удаляющееся в виде черного человека (дьявол?). Второе (л. 164 об.): Иисус Христос в воде по шею; над головой Его Св. Дух; Иордан в виде мужчины, море в виде женщины – удаляются прочь¹²²⁵. Псалтирь нац. библ. № 20 (Пс. 113, л. 26 об.): Спаситель в Иордане, среди двух скал, и Св. Дух, сходящий с неба, как в лобковской псалтири; нет ни Иоанна Предтечи, ни ангелов. Внизу – мужская фигура¹²²⁶ с перевязкой по чреслам¹²²⁷; от нее идет поток, образующий Иордан, в котором стоит Иисус Христос; она буквально «возвращается вспять», т. е. пятится назад. В барбериновой псалтири четыре изображения крещения, при псалмах 28, 73, 76 и 113. Первое: Спаситель совершенно обнаженный стоит в Иордане, обведенном золотыми линиями. Иоанн Предтеча и два ангела – обычно;

вверху – Св. Дух с веткой в клюве, небо со звездой и рука, символизирующая глас Бога Отца; на правой стороне обнаженная женщина убегает прочь. Изображение иллюстрирует слова: «Глас Господень на водах: Бог славы возгреме, Господь на водах многих». Второе: Иоанн Предтеча возлагает руку на Иисуса Христа, стоящего в воде; внизу – окровавленный дракон¹²²⁸. Третье: Спаситель в Иордане; Иоанн Предтеча простирает обе руки вверх; над головой Иисуса Христа Св. Дух. Миниатюрист опустил олицетворения, а между тем они были здесь совершенно необходимы, так как изображение относится к словам: «видеша ты воды, Боже... и убояшася» (Пс. 76:17). Четвертое: Спаситель в воде, с благословляющей десницей. Иоанн Предтеча возлагает десницу на Иисуса Христа, а шуйцу простирает к небу. Ангелов нет. Внизу – Иордан – человек синего цвета, как и вода. Две миниатюры на поле рукописи дополняют изображение: молодая женщина в багряной тунике и красном плаще, в золотой короне, бежит; в правой руке ее рог, из которого струится вода. Это море убегающее. Ниже Иордан, «возвращающийся вспять», в виде синей человеческой фигуры в золотом венце, обращенной в другую сторону; от него исходит большая струя воды. *Британская Псалтирь*¹²²⁹: Спаситель в воде с благословляющей десницей; сверху со звездного неба сходит Св. Дух; направо – Иоанн Предтеча, возлагающий руку на Иисуса Христа, налево – два ангела. В воде четырехконечный крест на высоком пьедестале. *Гамильтонова Псалтирь*¹²³⁰: Иоанн Предтеча стоит перед Иисусом Христом, в изумлении простирая к Нему руки. Внизу море в виде женщины и Иордан в виде мужчины в венке – оба с идриями, из которых вытекает вода. В другом изображении того же кодекса¹²³¹ Иоанн Предтеча возлагает руку на Спасителя; море – женщина, сидящая на морском чудовище, Иордан – одна голова мужчины.

Славянская Псалтирь (рис. 76) из собр. Хлудова (Пс. 113)¹²³²: Спаситель преклоняет выю под руку Иоанна Предтечи; десница Его благословляющая. На правой стороне ангел, на левой – Иоанн Предтеча с жезлом в шуйце, увенчанным крестом. Вверху луч и в нем Св. Дух. Позади ангела раздвоенная гора в соответствии со словами псалма: «горы взыграшася яко овни» (Пс. 113:4). В воде четырехконечный крест и море – женщина на дельфине. Надпись: « НВАПΤΗΣΙΣ". *Псалтирь О. Л. Д. П.* Здесь три изображения крещения: Иисус Христос в воде среди двух высоких скал; на левой стороне Иоанн Предтеча, на правой, на месте ангелов, – фарисей и саддукей; вверху небо с тремя лучами (Пс. 28). Во втором (Пс. 73) ангелы (два) заняли свое место; вверху небо, рука и лучи; внизу два дракона с отделенными от туловищ головами. В третьем (Пс. 113) – олицетворения моря и Иордана с сосудами: вверху небо с тремя лучами и Св. Дух в виде голубя¹²³³. *Псалтирь угличская* (рис. 14)¹²³⁴: Спаситель, Иоанн и два ангела – обычно; море – женщина – выливает воду из сосуда; Иордан – мужчина в шапке – удаляется. *Псалтирь ипатьевская*

1591 г. (л. 170 об.): крещение с оригинальными особенностями: Иордан в виде безбородого мужчины, из уст которого течет вода, разливающаяся в целую реку, в которой крестится Иисус Христос; к реке подходит олень (надпись: «елень») и пьет воду (ср. катак. Понтиана).

76. Миниатюра славянской псалтири Хлудова.

В *годуновских псалтирях* крещение повторяется неоднократно в соответствующих местах (рук. С.-Петерб. Дух. Акад., л. 136 об., 402 об.); изображение обычное, но под миниатюрой, иллюстрирующей слова «стерл еси главы змиев» изображены, подобно миниатюре угличской псалтири, два красных дракона (л. 280 об.). Общие черты псалтирных изображений, таким образом, состоят в следующем: Спаситель в Иордане; Иоанн Предтеча, ангелы, Св. Дух, олицетворение Иордана; все эти части изображения известны по памятникам предшествующего появлению лицевых псалтирей времени; вновь появляются: олицетворение моря, видоизмененная фигура олицетворения Иордана, драконы; части эти из лицевых псалтирей переходят и в иные памятники. Изображения играющих гор и оленя не оставляют в иконографии никакого следа: это – примеры исключительные. Фарисеев и саддукеев увидим в сложных композициях крещения.



77. Миниатюра ватиканского минология Василия Великого.

*Ватиканский минологий*¹²³⁵ (6-го Янв., работа Георгия, см. рис. 77): две высокие скалы, среди которых протекает широкий Иордан. В воде Спаситель, совершенно обнаженный, без перевязки по чреслам, с

благословляющей десницей. Вверху – голубое небо, откуда выходят лучи и Св. Дух¹²³⁶. Иоанн Предтеча, в золотом иматии, возлагает руку на голову Иисуса Христа и смотрит на небо; за ним двое учеников в туниках и иматиях¹²³⁷; на правой стороне два ангела наклоненные с покрывалами в руках. Внизу возле скалы – крест на подставке¹²³⁸. Под 7 Январ. художник Нестор добавил другую миниатюру, изображающую секиру у корня дерева, которую мы увидим ниже в композиции крещения: Иоанн Предтеча в желтоватой тунике и темно-зеленом иматии, с длинным четырехконечным крестом в левой руке, указывает на секиру троим стоящим возле него фарисеям и саддукеям (Мф. 3:10; 7:19). В *минее нац. библ.* № 1561 (л. 29 об.): Иоанн в короткой власянице, смотрит на небо, на правой стороне два ангела, в воде крест шестиконечный на высоком пьедестале. В другой миниатюре (л. 42 об.) Иоанн Предтеча со свитком и благословляющей десницей, в фиолетовой тунике и темном иматии; на левой стороне дерево, у корня которого лежит секира. В *давидгареджийской минее* (л. 91): среди двух высоких берегов Иордана стоит Спаситель в воде; на правой стороне Иоанн Предтеча, в двух одеждах, смиренно склоняясь, возлагает руку на Иисуса Христа; направо два ангела с покрывалами на руках; вверху небо в виде сегмента круга; в воде – крест на подставке; здесь же несколько растений; две утки и пеликан скользят по гладкой поверхности Иордана.



78. Миниатюра кодекса Григория Богослова нац. библ. № 553.

В рукописи Григория Богослова нац. библ. № 533 (л. 154), рис. 78¹²³⁹: Спаситель совершенно обнаженный, в нимбе, с благословляющей десницей, стоит в Иордане. Иоанн возлагает на Него руку и обращает взоры к небу, откуда сходит Св. Дух в лучах, берущих свое начало от золотой звезды неба. Позади Иоанна дерево, у корня которого секира. На правой стороне обычные два ангела с покрывами. В воде крест и золотые блестки в виде морских растений: эту последнюю подробность мы встречаем еще в первый раз: в памятниках ранее XI в. ее нет. Внизу св. Григорий Богослов и народ смотрят на крещение Иисуса Христа и воздевают к Нему руки. Эта миниатюра относится к проповеди Григория Богослова на св. светлы: миниатюрист, представив тему проповеди в миниатюре крещения, присоединил сюда также проповедника со слушателями. Подобный характер имеет другая миниатюра того же кодекса, представляющая крещение народа от Иоанна (л. 146)¹²⁴⁰: двое крещаемых, стоя в воде, воздевают руки. Иоанн Предтеча, в желтоватой тунике и темно-коричневом иматии, стоя на берегу, благословляет крещаемых; он поднял глаза и видит приближающегося к нему Иисуса Христа, в фиолетовой тунике и светло-голубом иматии, с книгой в левой руке и благословляющей десницей¹²⁴¹. Внизу на берегу ученик Иоанна снимает с себя тунику, чтобы принять крещение; две туники лежат под деревом. Сзади Иоанна из-за горы смотрят на крещение двое иудеев. Григорий Богослов с народом, как на предыдущей миниатюре. Сходно изображение крещения Иисуса Христа в другом кодексе *Григория Богослова той же библиотеки № 543* (л. 197 об.); отличия: Иоанн обращает взоры на Иисуса Христа; в воде нет никаких изображений; *три* ангела. Внизу Иоанн проповедует народу и встречает Иисуса Христа. Крещение Иоанново в особой миниатюре, как в предыдущем кодексе: в воде три лица, из которых одно плавает; Бордье неверно признает его за олицетворение Иордана¹²⁴². На берегах Иордана две толпы народа. *В кодексе Григория Богослова моск. синод. библ.* (л. 133 об.): Спаситель и Иоанн – обычно; сверху слетают два ангела с покрывами в руках; среди них – благословляющая десница выставляется с неба. Оживленную картину представляет крещение народа от Иоанна (л. 144 об.): в Иордане плавают обнаженные люди – старцы и юноши; на берегах – толпы народа: один сбрасывает с себя платье и устремляется в воду, мать снимает с сына одежду; некто снимает с себя обувь, женщина полуобнаженная снимает с себя серьги. Иоанн в торжественной позе стоит на берегу и благословляет крещаемых. *В афанофантелеймоновском кодексе № 6* (л. 161) изображение как в кодексе нац. библ. № 533; отличия: нет звезды и блесков. *В кодексе нац. библ. № 550* (л. 61 об.)¹²⁴³ нет гористых берегов; оба ангела смотрят на Иисуса Христа; Иордан олицетворен в образе обнаженного сильного старика с щетинистыми волосами; он с

испугом смотрит на Иисуса Христа и делает жест удивления левой рукой; в правой руке его золотой сосуд. В букве «П», которой начинается слово св. Григория (Πάλιν Ἰηδοῦς), повторено еще раз крещение: Иоанн – на правой стороне; Иордан в виде старика с сосудом. В крещении Иоанновом (л. 166 об.) – оживленная сцена, как в московском кодексе; в воде четырехконечный крест; вверху пять парящих ангелов. Подобное крещение Иисуса Христа в инициалах ватиканского кодекса № 463, с олицетворением Иордана, и кодекса коммерч. училища на о-ве Халки, также с олицетворением. Краткое изображение без олицетворения в кодексе нац. библиот. № Coisl. 239 (л. 120).



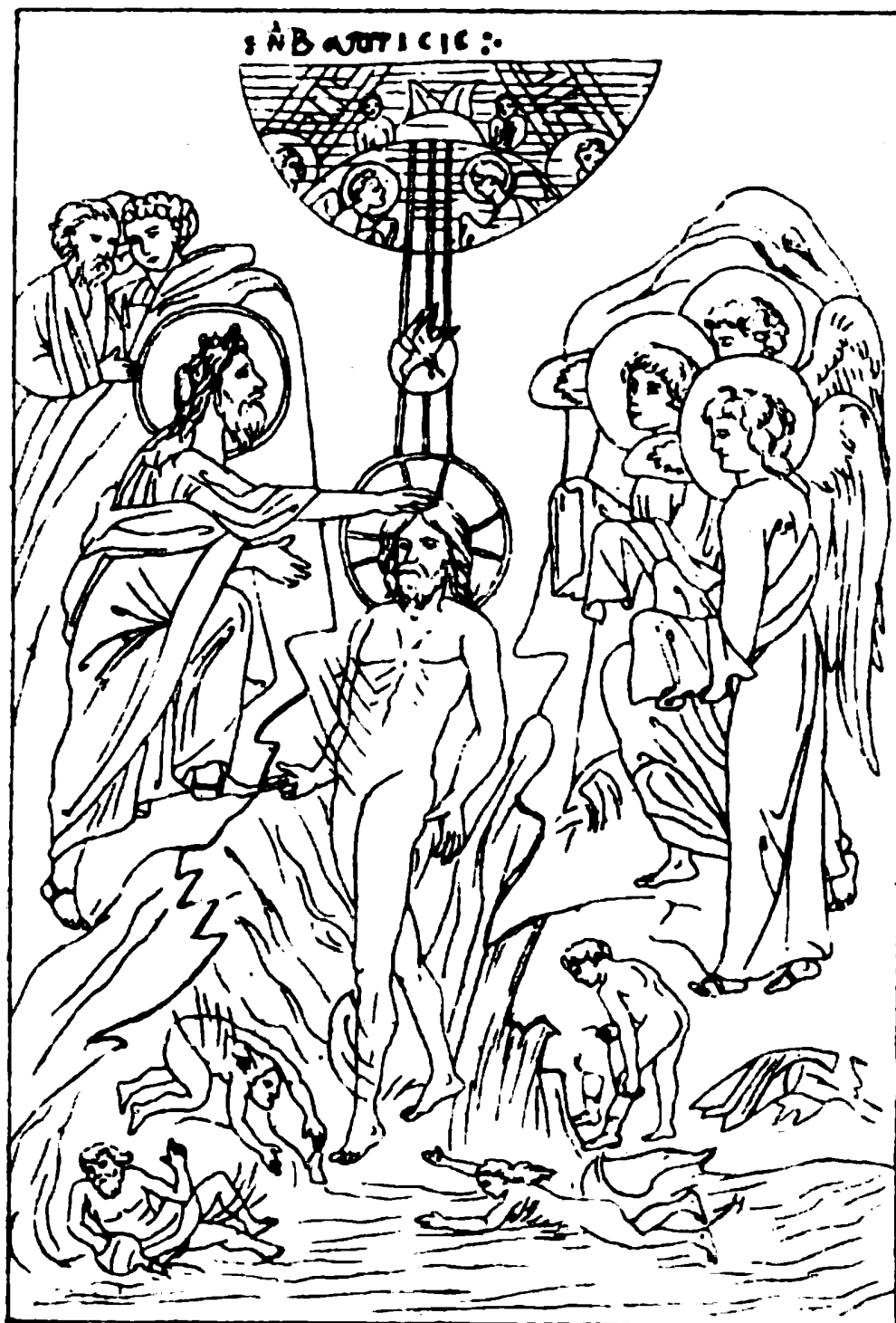
79. Миниатюра Евангелия № 74.

Лицевые Евангелия. В Евангелии нац. библиот. № 74 (л. 6, 64, 111 и 169; см. рис. 79) и елисаветградском крещение Иисуса Христа повторено четыре раза: Спаситель в Иордане с благословляющей десницей, в золотом нимбе; Иоанн возлагает на Него десницу, а шуйцу простирает вверх. В небе сияет звезда, отсюда выступает рука и Св. Дух в виде голубя с веткой. Пять ангелов на правой стороне с покрывами преклоняют выи перед Иисусом Христом; передние три ангела имеют золотые нимбы, задние два – розовый и синий. В воде у ног Иисуса Христа крест на подставке и обнаженный Иордан с опрокинутой идрией в правой руке¹²⁴⁴. Во втором изображении нет Св. Духа, число ангелов – семь; на левой стороне большая толпа; в воде лежит обнаженный мальчик; по всей вероятности, это – олицетворение Иордана: во-первых, фигура эта в воде – единственная, как во многих переводах изображения с олицетворением Иордана, между тем как в сценах крещения народа вместе с Иисусом Христом всегда является несколько крещаемых; во-вторых, она занимает то же место, что и Иордан в других миниатюрах; в-третьих, сама поза ее (удаляется от Иисуса Христа и обращает назад свои взоры) напоминает олицетворение Иордана. Фигура неясна потому, что сам миниатюрист, быть может, неясно понимал ее значение. Третье – кратко и не имеет никаких

особенностей. Четвертое: Иоанн стоит на правой стороне; в левой руке его крест, правая возложена на Иисуса Христа; позади него народ. Ангелы на левой стороне. В воде обнаженный Иордан без всяких атрибутов. Крещение народа от Иоанна (л. 50 об.) не представляет ничего особенного: Иоанн возлагает руку на человека, стоящего в воде; на берегу – толпа; иные раздеваются, чтобы вступить в воду. В *афоноуверском Евангелии* № 1 (л. 254): изображение обычное; Св. Дух с веткой; Спаситель с благословляющей десницей; два ангела, как и в *лаврентиевском Евангелии* (л. 8 и 63 об.) и в *ватиканском* № 189 (palat.); в последнем Иоанн Предтеча со свитком в шуйце, а внизу лежит Иордан, опираясь на опрокинутую идрию. В *ватиканском Евангелии* № 1156 (6 Янв.) три ангела на левой стороне; в воде крест на пьедестале. В *афонопантелеймоновском Евангелии* № 2 (л. 221 об.; см. рис. 80) опять два ангела; Св. Дух с веткой; внизу обнаженный, но с перевязкой по чреслам, старик Иордан с сосудом.

80. Миниатюра афонопантелеймоновского Евангелия № 2.

В *ватиканском Евангелии* № 2 *Urb.* (л. 109 об.; см. рис. 81¹²⁴⁵): Спаситель в Иордане, текущем среди двух скал, обнаженный, с благословляющей десницей. Иоанн Предтеча возлагает на Него руку. Св. Дух с красной веткой¹²⁴⁶ сходит в пучке лучей с неба. Голубое небо в виде полукруга: в нем видны ангелы¹²⁴⁷, раскрытые врата неба, имеющие вид церковных, так называемых, царских врат¹²⁴⁸; за ними уготование престола (ἐτοιμασία): трон с кафисмой и с двумя херувимами возле него. За Иоанном три ученика, а на другой стороне – три ангела в обычном положении. В воде старик Иордан опирается на сосуд с водой; двое обнаженных людей плавают в воде, третий на берегу снимает свои сапоги. Почти тождественное изображение в *Евангелии нац. библ.* № 75 (л. 95), но нет здесь крещающихся людей¹²⁴⁹. В *ватопедском Евангелии* № 101–735 (л. 15 об.): небо со звездой и лучами – обычно; фигура Спасителя изменена: он имеет перевязку по чреслам; десница прижата к груди. Иоанн, дерево с секирой и четыре ангела – обычно. В воде плавают рыбы, Иордан с идрией и пучок золотых ветвей. Надписи: «Σότερ κατελθὼν εἰς μύχους Ἰορδάνου». "Εἰλήσας ἡμᾶς ἐκ βήθου πταισμάτων".



81. Миниатюра ватиканского Евангелия № 2 Urbin.

В гелатском Евангелии Спаситель, Иоанн и три ангела – по обычаю¹²⁵⁰; замечательных особенностей ни в одном из трех изображений кодекса (л. 21 об., 93 и 124 об.) нет. В афоноиверском Евангелии № 105 (л. 138 об.): в изображении реки Иордан ослаблена традиционная форма стилизации и обнаружена склонность к реальному представлению

широкой реки, текущей среди двух гор. Спаситель с благословляющей десницей, два ангела, Иоанн и народ – обычно. В воде Иордан в виде молодого человека с идрией. В *Евангелии нац. библ. № 54* (л. 186 об.; см. рис. 4)¹²⁵¹: у ног Иисуса Христа с левой стороны обнаженный бюст женщины с признаками перевязки по чреслам, с распущенными волосами; она сидит в лодочке, держит в руках весла и смотрит с недоумением на Иисуса Христа. Это – олицетворение моря. На другой стороне – Иордан, бюст обнаженного старика с рогом в руке, из которого брызжет вода. Остальное – обычно. В *госларовом Евангелии*¹²⁵²: в небе видны облака, в луче надпись: «tu es filius»; позади Иоанна воины с алебардами; в воде – рыбы и Иордан с сосудом. Г. Стриговский видит в этой миниатюре воплощение требований Дионисиева подлинника¹²⁵³; но это не совсем точно: в подлиннике нет упоминания ни о народе, ни о воинах; по подлиннику, Иоанн Предтеча простирает руку к небу, а в *госларовом Евангелии* он простирает ее к Иисусу Христу; по подлиннику, из сосуда Иордана течет вода, а здесь этого нет. Подобное сходство с подлинником представляют и многие другие памятники, однако оно совсем не доказывает древневизантийское происхождение Дионисиева подлинника. Сходство в надписи – признак очень важный; но тут рождаются вопросы: почему ни в одном несомненно византийском и древнерусском изображении нет подобной надписи, почему надпись сделана на латинском языке, если кодекс греческий?¹²⁵⁴ Нет ли в самом шрифте надписи следов поновлений? Не были ли изготовлены его миниатюры западным художником по византийскому образцу? Византийские художники, даже и в XII-XIII вв., неохотно прибегали к помощи таких надписей, предпочитая говорить языком художественных форм. Надписи этого рода были популяризованы художниками западными и позднегреческими, в ближайшем родстве с которыми стоит греческий подлинник. Не осмотрев лично кодекса, мы не можем произнести приговора рассматриваемому изображению; но уверены, что это явление исключительное, несколько не возвышающее авторитета греческого подлинника. Простые изображения крещения в кодексах Евангелий: нац. библ. № 115 (л. 28 об.), императорской публ. библ. в С.-Петербурге № 105 (л. 15: один ангел) и 118 (л. 23: Иоанн Предтеча в театральной позе; два ангела; на заднем плане деревья и горы). В *коптском Евангелии нац. библ.* (л. 8 об.): обширная река; в голубых водах ее плавают рыбки. Спаситель обнаженный стоит по колени в воде; Он в крестчатом нимбе, с благословляющей десницей. Иоанн возлагает на Него руку. Вверху небо, рука и Св. Дух. Два ангела с задрапированными в мантии руками летят сверху. Композиции армянских и грузинских Евангелий (эчмиадзинской библиотеки № 229¹²⁵⁵ и 234 XIII в.¹²⁵⁶, императорской публ. библ. арм. Евангелие 1688 г., л. 4; там же груз. Евангелие № 298, л. 62) сходны с византийскими; таковы же композиции в русских Евангелиях – сийском (л. 332 об.), петропавловском

и в ипатьевских (№ 1 и 2, перед Евангелием Марка; ср. печатн. 1681 г.); олицетворений моря и Иордана здесь уже нет; но они не исчезли еще из русской иконографии: обнаженный Иордан с урной находится в сборнике Вахрамеева (л. 699 об.); его, а равно и море, увидим и в других памятниках XVII-XVIII вв.

В византийских *мозаиках в Дафни* (юго-западный парус свода)¹²⁵⁷: Спаситель погружен в воду по плечи. Иоанн с левой стороны возлагает руку на Иисуса Христа, за ним двое учеников; на правой стороне два ангела, из которых один держит в руках покров прелестного голубого цвета с золотыми украшениями. Сходны изображения в мозаиках *палатинской капеллы*¹²⁵⁸, церкви *Св. Луки в Фокиде XII в.*¹²⁵⁹ и в *Монреале XII в.*¹²⁶⁰; в последних двух прибавлен обнаженный Иордан. В мозаиках *флорентийского баптистерия XI в.*¹²⁶¹ Иоанн Предтеча на правой стороне Иордана, три ангела – на левой; позади Предтечи секира у корня дерева. В мозаиках *баптистерия Св. Марка в Венеции XIII-XIV вв.*¹²⁶² Спаситель в быстротекущем Иордане; на Него нисходит Св. Дух в лучах света, которые идут от звезды, сияющей в небе. Небо в виде многоугольника. На левом скалистом берегу Иоанн Предтеча в одежде из верблюжьего волоса; за ним секира у корня дерева; рядом с ней несколько корней срубленных деревьев, и на одном из них – крест. На правой стороне три ангела в благоговейно наклоненном положении. В воде – плавающие рыбы и обнаженный Иордан. Во *фресках Спасо-нерединской церкви*¹²⁶³: Спаситель в воде, с благословляющей десницей; на Него сходят с неба лучи¹²⁶⁴; у ног Его восьмиконечный крест с надписью: «Іс. Хс.». Иоанн Предтеча со свитком в шуйце возлагает десницу на голову Иисуса Христа. На заднем плане горы, из-за которых выступают с левой стороны два ангела с задрапированными руками, по правую сторону Спасителя еще два ангела. Внизу на левой стороне группа сидящих людей; один из народа снял верхнее платье, намереваясь броситься в Иордан, другой, с сумкой через плечо, снимает с себя сапоги, третий уже плавает в воде. По этим последним чертам наша фреска близко подходит к миниатюре ватиканского Евангелия 1128 года; по времени они также недалеки одна от другой. Гористый ландшафт оживлен скудной растительностью.

В *Протатском соборе XVI в.*: Спаситель с красной перевязкой по чреслам стоит в воде среди двух скал; Иоанн возлагает на Него руку; направо шесть ангелов; вверху Св. Дух и благословляющая рука в небе. Возле ног Иисуса Христа с правой стороны море – женщина в красной одежде сидит на большой рыбе, с левой – Иордан – мужчина также на рыбе; они удаляются прочь, но оглядываются на Иисуса Христа. Рядом с крещением Иоанн Предтеча с крестом проповедует народу, за которым виден приближающийся Иисус Христос. Олицетворения моря и Иордана также в стенописях *Афонолаврского собора XVI в.* (южная сторона), а в параклисе *Св. Георгия в Ксенофе XVI в.* сверх того добавлены еще

драконы. В Афоноиверском соборе: Иисус Христос с перевязкой по чреслам; вверху Св. Дух; на правой стороне четыре ангела; за Иоанном секира у корня дерева. В воде обнаженный Иордан с урной и море – обнаженная женщина на драконе. В Ватопедском соборе XVII в. (южная сторона)¹²⁶⁵: Спаситель, Св. Дух, небо, Иоанн и три ангела – по обычаю. За ангелами два зрителя беседуют; ниже несколько человек: один полуобнаженный, другой обнаженный на берегу, третий плывет. Возле ног Иисуса Христа женщина с крыльями, на морском звере, и старик Иордан с крыльями, полуобнаженный, в красной шапке, спокойно лежит, облокотясь на сосуд. В воде – рыбы, плавающие люди – старые и молодые; на левом берегу большая толпа, с жаром беседующая о крещении; вдали город Иерусалим. Еще большей широтой замысла отличается изображение в стенописях Хиландарского собора XVIII в.¹²⁶⁶: над Спасителем вверху райские двери и группа славословящих ангелов; в воде налево Иордан с крыльями и рогами, с сосудом; направо море – женщина с крыльями, в короне, сидит в коляске, которую везут рыбы. На левом плане крещение Иоанново; одни в воде, другие раздеваются; тут же рыболов с удочкой; народ стоит на мосту, в пролеты которого с шумом бежит вода. Иоанн проповедует народу... Иисус Христос с лопатой в руках (Мф. 3:12) и проч. Олицетворения и драконы – явление обычное в афонских стенописях XVII-XIX вв.: в Михайловском параклисе в Афонской лавре 1643 года (олицетворенный Иордан и две головы драконов), на южном своде Афонофилофеевского собора 1752 г. (море – обнаженная женщина с флагом едет на двух рыбах; секира у корня дерева), на южной стороне Зографского собора (под ногами Иисуса Христа мелкие змеи), в зографском параклисе Успения Пресвятой Богородицы (в воде – рыбы и змеи, Иордан – обнаженный старик на рыбе), в своде алтаря пандократорского параклиса Иоанна Предтечи (под ногами Иисуса Христа головы драконов), в типикарнице Свят. Саввы (дракон). Они есть и в стенописях коптской церкви Абу-Сифаин в Каире¹²⁶⁷. В изображениях крещения в афонских фиалах¹²⁶⁸ заметна тенденция к расширению идеи сюжета посредством дополнительных изображений: в фиале Филофеевского монастыря крещение с олицетворением моря и с головами драконов дополнено изображением фараона и его воинства – потопляемых в море. В афонолаврском фиале¹²⁶⁹ рядом с крещением Иисуса Христа (Иордан – старец, море – женщина в короне; четыре дракона) Сам Христос крестит ап. Петра, другие апостолы ожидают крещения; тут же Иоанн крестит народ. В ватопедской агиасме (перед параклисом Св. Николая): олицетворения Иордана и моря; вверху Св. Дух, рука, райские двери и ангелы; кругом расположено крещение Иоанново: матери опускают в воду своих детей; на берегу рыболов с удочкой, в воде рыбы и птицы. Менее сложно изображение в хиландарском фиале (драконы). Немало здесь подробностей, неизвестных по памятникам византийским и

явившихся в новое время. Все росписи фиалов – новые или подновленные. В русских стенописях XVI-XVIII вв. не только нет никаких добавлений к древней византийской схеме, а напротив, заметно сокращение ее: нет ни олицетворений, ни драконов, ни отверстого неба: Спаситель в Иордане, всегда с перевязкой по чреслам, иногда со сложенными крестообразно на груди руками (прием довольно известный по памятникам западным); на голову Его сходит Св. Дух. Иоанн Предтеча и ангелы в формах византийских. Такие изображения находятся в стенописях Успенской церкви села Волотова близ Новгорода, во владимирском Успенском соборе, в соборе ярославского Спасопреображенского монастыря, в церквях ярославских Иоанна Предтечи, Димитрия Солунского и Спасонагородской, в ростовской церкви Спаса на Сенях и в вологодском Софийском соборе.

Греческие иконы. В русском Афоноандреевском ските икона XV в.: Иисус Христос стоит в Иордане, обрамленном двумя утесами; Он с перевязкой на чреслах; над Ним Св. Дух, луч и небо. На правой стороне четыре ангела, из которых один смотрит на небо, а остальные склоняются с покрывами в руках к Иисусу Христу. За Иоанном Предтечей – дерево и секира. В воде – рыбы, змей и морское чудовище. Драконы и секира у корня дерева изображены на иконе Афоноиверского монастыря XVII в.; на иконе Зографского монастыря под ногами Спасителя – камень, из-под которого видны семь змеиных голов: камень – орудие сотрения змеиных голов; в притворе хиландарского параклиса Иоанна Предтечи камень заменен доской, под которой – семиглавый змей; тут же море в виде женщины с флагом в руках, сидящей на рыбах, и Иордан – мужчина. В церкви Троицкого монастыря на о-ве Халки Иордан – мужчина с опрокинутым сосудом; под ногами Иисуса Христа – змеи. Олицетворение Иордана на греческой иконе киевского музея¹²⁷⁰. Сложная композиция на греческой иконе киевского музея № 23¹²⁷¹: по сторонам крещаемого Спасителя – хоры ангелов. Вверху Иоанн указывает народу на Иисуса Христа и – искушение Христа в пустыне. На нижней части иконы: епископ в фелони, с крестом и книгой в руках стоит на помосте, устроенном на воде; возле него стоят в воде крещаемые с зажженными свечами в руках. Ангел слетает к епископу для освящения воды. Обнаженные люди бросаются в воду, мать посылает в воду свое дитя, другая принимает ребенка из воды. Иордан (ὁ Ἰωρδάν) в виде мужчины с золотым сосудом, море – бюст обнаженной женщины. Здесь, таким образом, перед нами подготовительный момент крещения Иисуса Христа, само крещение, событие за ним последовавшее и отражение крещения в литургической практике. Художественно исполненные фигуры, живописные группы ангелов в стиле первых итальянских художников, свободное развитие композиции, не гармонирующее с эпохой шаблонного подражания и упадка, заставляют отнести эту икону к эпохе нового

возрождения греческого искусства в XVI-XVII вв. *На русских иконах XVI-XVII вв. встречаются как самые простые изображения крещения, без подробностей и олицетворений, например, на иконах капониановой, киевского музея № 50, 59 и 104¹²⁷², Общества любителей древней письменности № 91, так и сложные. Икона киевского музея № 56¹²⁷³: главная сцена обычна; за Иоанном Предтечей и ангелами – народ; вверху встреча Иисуса Христа с Иоанном; в воде старик с надписью: «море» и женщина с надписью: «Иордан»; надписи эти, по аналогии с другими памятниками, должны быть переставлены; русский мастер, не зная истории олицетворений, спутал их. Вверху Бог Отец с благословляющей десницей и державой в шуйце: так как его нет ни в византийских, ни в древнерусских изображениях крещения, а появился он впервые и нашел благосклонный прием на Западе¹²⁷⁴, то, чтобы не считать его вторым изобретением русского художника, нужно признать в нем след западного влияния, а икону отнести к эпохе усиленной пропаганды западных форм в русской иконографии, т. е. к XVII в. Сходна композиция на маленьком складне музея С.-Петербургской Духовной Академии того же времени¹²⁷⁵. На иконе из собрания Постникова XVII в.¹²⁷⁶ море и Иордан представлены в виде двух женщин в неясных очертаниях¹²⁷⁷: одна оперлась на урну, другая сидит на рыбе: здесь также мы видим иконографическое недоразумение. Число ангелов – четыре, как и на другой иконе из того же собрания № 422. Из произведений византийской и русской скульптуры и эмали отметим: врата в церкви Св. Павла в Риме¹²⁷⁸, венецианский *pala d'oro*¹²⁷⁹ (там и здесь – олицетворение Иордана; в воде крест на пьедестале), таблетку из собрания Барберини¹²⁸⁰, суздальские¹²⁸¹ и васильевские врата XIV в. Много раз нам доводилось видеть крещение на резных крестах, принесенных в Россию с Востока в XVI-XVII вв., например, на кресте Севастьянова¹²⁸², на кресте, складне и образке в церкви коммерческого училища в С.-Петербурге; на крестах Ипатьевской ризницы; также на резных и металлических образках: число их в русских публичных и частных собраниях очень велико...¹²⁸³ Но их описание не дало бы ни одного такого иконографического элемента, который бы не был нам известен уже по другим, более древним памятникам. Византийская, а за ней и русская и грузино-армянская скульптура неохотно расширяла композиции; напротив, сжимала их, оставляя многое в сюжете недосказанным. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратить внимание на те же резные кресты (ср. оклады шемохметского Евангелия и древней иконы Спасителя в Анчисхатской церкви в Тифлисе¹²⁸⁴), которые унизаны множеством разнообразных, но кратких по замыслу композиций. Из произведений греко-русского шитья заслуживают внимания: саккос митрополита Фотия¹²⁸⁵; подвесная пелена в ризнице Троице-Сергиевой лавры 1525 года (изображения простые). На *епитрахили* в ризнице Афоноуверского монастыря. Спаситель с*

перевязкой по чреслам, с благословляющей десницей и свитком в шуйце; в воде – рыбы; обнаженный Иордан с урной смотрит на Иисуса Христа. Вверху Бог Отец и Св. Дух; на правой стороне шесть ангелов, на левой – Иоанн Предтеча и секира у корня дерева; тут же встреча Спасителя с Иоанном. Секира у дерева, рыбы и драконы в воде – на шитой плащанице Афонохиландарского монастыря и на омофоре Сионского собора в Тифлисе (по фотографии). На шитом образе из коллекции С.-Петербургской Духовной Академии: Спаситель без перевязки, смиренно склонив выю, стоит в Иордане; Иоанн и три ангела – обычно. Вверху Бог Отец с державой в руке и Св. Дух; в воде Иордан – обнаженный мужчина с длинными волосами – с изумлением смотрит на Иисуса Христа; море – нагая женщина – удаляется прочь. Изображение обрамлено высокими горами, за которыми видны две толпы народа.

В иконописных подлинниках. *Строгановский* (рис. 82)¹²⁸⁶: широкая река среди двух высоких скал; Спаситель обнаженный с благословляющей десницей; Иоанн и три ангела – по обычаю. В небесах Бог Отец благословляет обеими руками. В воде – рыбы, море – на большой рыбе и Иордан удаляющийся. *Подлинник сийский* (л. 197; см. рис. 83) дает тот же перевод, но: Иордан – полуобнаженный старик с небольшой урной в руке, море – женщина в короне. Вверху проповедь Иоанна Предтечи народу, выступающему из города, и Бог Отец, сидящий на херувимах с четырьмя символами евангелистов внизу. *Греческий теоретический подлинник*: Христос обнаженный стоит в Иордане. Иоанн Предтеча на берегу реки с правой стороны (от зрителя – с левой) смотрит вверх; десница его над головой Иисуса Христа; шуйца простерта вверх. Вверху небо, откуда сходит Св. Дух и луч на голову Иисуса Христа. В луче написано: «сей есть сын мой возлюбленный, о Нем же благоволих».



82. Крещение Иисуса Христа. Из строгановского подлинника.

На левой стороне стоят ангелы, благоговейно простирая вниз одежды. Ниже Предтечи лежит Иордан – обнаженный человек; он со страхом озирается на Иисуса Христа, в руках его сосуд, из которого льется вода. Вокруг Иисуса Христа рыбы¹²⁸⁷. *Русские теоретические подлинники.* Древнейший подлинник описывает крещение кратко, согласно с византийскими памятниками: «Спас наг и без порт, правую рукою благословляет о бедре, а Предтеча крестит Христа... Три ангела... наклонены к Господу; а Предтеча наклонен на колени». Последнее

замечание о Предтече составляет новшество; в списке И.Е. Забелина его нет¹²⁸⁸. Некоторые из подлинников XVII-XVIII вв. повторяют это краткое описание, таковы: подлинники императорской публ. библиот. № О. XIII, 2; 321 (собр. Погодина); Общества любителей древн. писем. № 107 (собр. кн. Вяземского) и 1952; публ. библиот. № О. XIII, 11. Из них только в последнем Иоанн Предтеча представляется коленопреклоненным («Предтеча на колено преклонился, наклонен вельми»), в остальных «аки на колену», что согласно с памятниками древности. Так как в памятниках не только XVI, но даже и XVII в. формы этой нет, то мы полагаем, что рекомендация ее в двух известных нам подлинниках есть случайная ошибка. Коррективом в данном случае может служить текст других подлинников, где указывается на коленопреклоненное положение лишь для уподобления: «аки на колена преклонился». Большая часть подлинников XVII-XVIII вв. вводит в этот сюжет изображение Бога Отца и надписи: «Господь наш Иисус Христос стоит в Иордане реце, наг, главу Свою преклонил к Предтече, рукою Своею благословляет Иордан. С правой стороны гора празеленая; Предтеча на ней стоит возле Иордана, приклонился ко Господу; и прикоснувся Иоанн десницею своею к пречистому верху Господню, крести единого от Свят. Троицы... На Предтече риза от влас велбужих и пояс усмен о чреслах его, а риза мохнатая санкиродикая. С другую сторону реки гора вохра с бел, аки песчаная; ангели стоят, поклонились Господу; един ангел держит ризу белую, риза на нем багряная, исподняя лазоревая; второй ангел держит ризу багрянную, риза на нем киноварная, исподняя празеленая; третий ангел держит ризу лазоревую с белилы, а на нем риза празеленая, исподняя баканная с белилами. Господь Саваоф во облацех; небеса аки отверсты; ризы на Нем белы; Дух Св. от Него исходит трисиянен на Христа. Подпись: Сей есть Сын Мой возлюбленный, о Нем же благоволих» (подл. архим. Фотия, л. 98–99; подл., изд. Филимоновым, стр. 243–244. Ср. подл. публ. библиот. № О. XIII, 3; О. XIII. 6; О. XIII, 4; О. XIII, 8; О. XIII, 9; – 1927; 1929–1931: Общ. люб. древн. писем. № 162; С.-Петербург. Дух. Акад. № А^{IV}/4).



83. Крещение Иисуса Христа. Из сийского подлинника.

Некоторые подлинники говорят о свитке в руке Бога Отца с надписью: «Сей есть Сын Мой...» и т. д.; иные о рыбах, плавающих в Иордане (О. XIII, 3), а в одном подлиннике XVII в. (Общ. люб. др. письм.) в свитках Иоанна Предтечи и Бога Отца заключаются слова: «аз требую твоего крещения... остави ныне, тако бо подобает нам исполнити всяку правду» (Мф. 3:14–15); но это есть уже новое изобретение, не имевшее приложения в иконописной практике. Самые подробные из описаний крещения в подлинниках все-таки не обнимают сполна сложных композиций сюжета в наличных памятниках,

но они получают приблизительное равенство, если мы присоединим сюда описание «Собора св. славного пророка и Предтечи, Крестителя Господня Иоанна (7-го Января)»: «Иван Креститель; верхняя риза празелень, испод лазорь. В реце народи, седаты и руси, и млады и отроцы; а иный отрок с горы (т. е. с крутого берега) ринулся в реку низ главою, в порцех, а иный отрок снимает с себя платье на край реки. А за Предтечею стоят жидове (описание типов) ... гора такова же, яко же богоявленская» (подл. С.-Петербург. Дух. Акад. № 1523; подл. архим. Фотия, л. 99; Филимонов, стр. 244–245). Этот сюжет, поставленный в подлинниках отдельно, входит иногда с небольшими изменениями как составная часть в сложную композицию крещения Иисуса Христа.

Краткий рассказ о крещении Иисуса Христа в синоптических Евангелиях давал художнику указания на важнейшие лица события, на общий характер действия; но частности положения действующих лиц, обстановки, типов и костюмов в евангельском рассказе не даны. Ев. Матфей говорит, что Спаситель пришел на Иордан к Иоанну и требовал от него крещения. Иоанн сначала удерживал Его, а потом крестил. И, крестившись, Иисус тотчас вышел из воды: «и се, отверзлись Ему небеса, и увидел Духа Божия, который сходил, как голубь, и низпускался на Него. И се, глас с небес глаголющий: Сей есть Сын Мой возлюбленный, в котором Мое благоволение» (Мф. 3:13–17). Согласно с этим рассказом передают о крещении Иисуса Христа ев. Марк (Мк. 1:9–11) и Лука (Лк. 3:21); предполагаемое некоторыми экзегетами отличие в последнем Евангелии относительно времени явления Св. Духа не имеет важности в вопросе об иконографии крещения. В Евангелии Иоанна рассказ о крещении опущен и замечено лишь, что Иоанн Креститель видел Духа, сходящего с неба, как голубя, и пребывающего на Нем (Ин. 1:32). На основании одних этих данных невозможно объяснить цельную картину крещения в памятниках искусства. Других рассказов о крещении, которые бы обнимали сполна по крайней мере главные части изображения, древняя литература не дает. Апокрифы повторяют рассказ подлинных Евангелий¹²⁸⁹; также и древние церковные писатели. Тем не менее источники эти, взятые вместе, притом в связи с литургической практикой крещения, дают достаточный материал, при свете которого становятся ясными все иконографические формы крещения.

Главное лицо в рассматриваемом сюжете – *Спаситель*. Во всех памятниках византийских и русских Он представляется стоящим в воде, довольно глубоко; Он обнажен; перевязка на чреслах Его, по нашим наблюдениям, является не ранее XII-XIII вв. (ватопед. Евангелие; Евангелие публ. библ. № 105; фреска Спасонеред.); но и во времена позднейшие, даже в XVII в. она иногда опускается. Не позднее X в. Спаситель является с благословляющей десницей (ватик. минол.; барбер. псалт.; парижск. код. Григория Богослова № 533 и др.)¹²⁹⁰ – символ

освящения вод Иордана и, в широком смысле, – воды крещения; свиток в руке Его мы встретили лишь в памятнике XVII в. (афоноивер. епитрахиль); а десницу, приложенную к груди, – в памятнике XII–XIII вв. (ватопед. Евангелие): последняя черта нередко встречается в русских изображениях нового времени. Голова Спасителя по большей части наклонена – символ подчинения или смирения: «днесь Владыка преклоняет выю под руку Предтечеву (припев на 9-й песни 6 Янв.) ... под длань преклоняется раба (3 Янв., 9-й песни ин ирмос) ... пречистый верх преклонши крестится (11 Янв. стихира на стиховне, и ныне гл. 8)» и мн. др. *Иоанн Предтеча*¹²⁹¹ обыкновенно помещается с левой стороны на берегу Иордана; он смотрит на небо, как бы прислушиваясь к голосу Бога Отца, и возлагает руку на голову Иисуса Христа. Руковозложение это, как факт, имевший место при крещении Спасителя, отмечено и у церковных писателей, и в церковных песнопениях. Григорий, пресвитер антиохийский, в своей беседе на крещение влагает в уста Иоанна Предтечи следующие слова: «как я простру десницу над Тобою, который простирает небо яко кожу; как я возложу рабские персты мои на верх божественной главы Твоей¹²⁹². На Него во Иордане руку положив (кондак гл. 3 в каноне Иоанна Предтечи) ... како просветит светильник света, како положит руку раб на Владыку (стих. богоявленского водоосвящения)»¹²⁹³. Оно перешло в искусство из ритуала крещения, а что оно имело место в обряде – это подтверждается вещественными и письменными памятниками. В сакраментальной капелле катакомб Каллиста (рис. 71) видим изображение обнаженного мальчика, стоящего по колени в воде. Некий муж, одетый в тунику и паллиум, возлагает свою десницу на его голову¹²⁹⁴. Сакраментальный характер этого изображения подтверждается цельным циклом изображения этой капеллы. Автор сочинения о церковной иерархии, описывая ритуал крещения, упоминает о стоянии иерарха на возвышенном месте и о подведении крещаемого под его руку¹²⁹⁵: положение иерарха вполне соответствует положению Иоанна Предтечи при изображении крещения Иисуса Христа; а положение крещаемого – положению Иисуса Христа в том же сюжете. В XI–XII вв. Иоанну Предтече усваивается свиток – символ его проповеди (Евангелие палат. № 189), который переходит и в памятники русские (Нередицы; икона киевск. муз. № 50). Первый пример секиры у корня дерева – в ватик. минологии (ср. париж. код. Григория Богослова № 533; париж. минея); с тех пор она становится довольно обыкновенным явлением в изображениях византийских и русских.

Ангелы – на правой стороне картины. Они явились в первый раз на кафедре Максимиана, удержаны в памятниках византийского, русского и западноевропейского искусства, даже в псалтирных иллюстрациях (пандокр. Псалтирь; барберин.; британск.; славянск. Псалтирь Хлудова, угличская), в которых некоторые специалисты склонны отрицать этот признак¹²⁹⁶. Число их в памятниках древнейших не восходит

выше двух – число совершенно нормальное для выражения мысли художников: один из ангелов созерцает Св. Духа, сходящего с неба, и прислушивается к гласу Бога Отца, другой с благоговением смотрит на Спасителя; два центра изображения и два созерцателя. Начиная с XI-XII вв. число ангелов увеличивается: в некоторых памятниках три (париж. код. Григория Богослова № 543 и др.), в иных даже семь (париж. Евангелие № 74) и шесть (Протат); более обычно число три; но нельзя согласиться с заключением г. Стриговского, который считает это число признаком XII и следующих столетий, а число два – признаком более раннего времени¹²⁹⁷; последнее из этих чисел нередко повторяется и в памятниках позднейших, например, в мозаиках Монреале, капеллы палатинской и Дафни, в Евангелии парижском № 115, коптском (ibid.), палатинском № 189, афонопантелеймоновском, афоноиверском № 5, императорской публ. библ. № 118; иногда в этих поздних памятниках даже один ангел, например, в славянской псалтири Хлудова и в Евангелии публ. библ. № 105. Следовательно, число ангелов как хронологический показатель не всегда надежно. Какие мотивы вызвали появление ангелов в иконографии крещения? В Евангелии не сказано ничего об их присутствии при этом событии. Памятники богослужебной письменности свидетельствуют, что ангельские воинства окружали Спасителя, крещаемого в Иордане, воспевая с трепетом великое таинство, ужасались, трепетали, дивились¹²⁹⁸. Это обычный прием идеализации события. Ангелы, как служители Божии, являются в важнейших событиях жизни Спасителя. Но в иконографии крещения они имеют специальное значение: они не окружают и не воспевают Спасителя; даже и в том случае, если они летят сверху (синод. код. Григория Богослова), они не означают ангелов славословящих. Признаком специального назначения их служат задрапированные руки: в памятниках древнейших драпировкой является плащ ангелов; но уже в Евангелии нац. библ. № 74 она состоит из особых покровов на руках, отличающихся по цвету от одежд; то же и в некоторых других памятниках, и в русских подлинниках (критич. редакции). По объяснению Пипера¹²⁹⁹, Ролле¹³⁰⁰, Стриговского¹³⁰¹, Кирша¹³⁰², не выдержанному, впрочем, строго, покровы на руках ангелов указывают на отирание новокрещенных по выходе последних из купели и даже на одежды неофитов¹³⁰³. Это реальное объяснение, по которому каждая иконографическая деталь крещения должна быть копией с той или другой подробности ритуала, находит некоторую поддержку в позднейшей иконографии крещения на Западе, где художники иногда изображали в руках ангелов белые крещальные туники, нужные будто бы для облачения Иисуса Христа; примеры: в лейденской и копенгагенской псалтирях, в *Exultet* в церкви Maria Sopra Minerva¹³⁰⁴. Но духу византийской иконографии соответствует более широкое значение покровов¹³⁰⁵. Всякий предмет высокой важности, по обычаю восточному, усвоенному

также и византийцами, принимается руками покровенными: держат ли апостолы и святые в руках Евангелия, как в мозаиках равеннских, подносят ли венки Иисусу Христу (там же), принимает ли Моисей от Бога скрижали закона, как в мозаиках синайских (ср. псалт. Общ. люб. др. письм., л. 208 об.), приносят ли волхвы дары Иисусу Христу, держат ли ангелы орудия страданий Иисуса Христа, как в миниатюрах гелатского Евангелия; принимают ли апостолы хлебы в чуде умножения хлебов, Елисей – милоть и проч. – повсюду руки принимающего, дающего, держащего священный предмет являются покровенными; этого требует уважение к священным предметам, хорошо известное византийским художникам и высоко ценимое ими. Отступления от этого обычая в памятниках немногочисленны. Обычай этот известен был также и в Риме и находил приложение в придворном этикете: римские правители принимали декреты императоров в углы их паллиумов¹³⁰⁶, в паллиумах подносили императору дары и проч. В практике православной церкви следы его остаются доселе; на него указывает наш типик, когда, описывая чин утрени, замечает, что священник, «имеяй фелонь опущен долу, стоит посреди храма, держа свят. Евангелие при персях своих»¹³⁰⁷, т. е. поддерживает Евангелие не голыми руками, но покрытыми опущенной фелонью. Из сказанного легко понять, что ангелы с покровами в изображении крещения Иисуса Христа заменяют собой восприемников, на обязанности которых лежало воспринимать крещаемых от купели. Восприемничество – учреждение, получившее свое начало в глубокой христианской древности; оно было необходимо не только ввиду нравственных целей будущего воспитания крещаемого, но и для внешних потребностей при совершении самого крещения. Восприемники принимали крещаемого из воды; быть может,тирали его чистым полотном и облачали в белые одежды. Обязанности восприемников иногда исполняли диаконы и диакониссы¹³⁰⁸. Христианские художники очень хорошо знали роль восприемников; эти последние до такой степени слились в их сознании с церемониалом крещения, что без них казалось невозможным полное представление крещения. Это обычное представление, сложившееся под влиянием крещального церемониала, перенесено было и на крещение Иисуса Христа¹³⁰⁹. Но обыкновенные диаконы не могли быть восприемниками Иисуса Христа, и ввести их в картину Его крещения было бы в высшей степени странно, а для древнего художника, привыкшего сочетать с художественной формой серьезную и верную богословскую мысль, прямо невозможно. Он воспользовался обычной формой представления, но сообщил ей необходимую идеализацию, вполне понятную для древних византийцев и находившую отражение в теоретических произведениях богословской мысли. Ангелы являются в иконографии крещения не ранее VI в. не потому, что ранее того времени не было в церкви ясного учения о них; основа этого учения находится в Св.

Писании Ветхого и Нового заветов; оно развито было древними церковными писателями и отцами церкви¹³¹⁰, и с особенной полнотой изложено в приписываемом ученику ап. Павла Дионисию Ареопагиту сочинении о церковной иерархии (περί τῆς ἱεραρχίας οὐρανόυ)¹³¹¹. Ссылка на это последнее сочинение¹³¹², хотя бы оно явилось не ранее V в.¹³¹³, недостаточна для объяснения появления ангелов в иконографии крещения VI в.; оно объясняется из общего идеального направления византийской иконографии, из стремления облечь в художественные формы всю глубину содержания христианства – не только земное, но и небесное, не только факты исторические, но и отвлеченные идеи.

Небо в памятниках византийских начиная с VI в. стилизуется всегда в виде сегмента круга: таково оно и в изображении крещения. Символом присутствия в нем Божества, Его могущества и изволения служит рука: ее видим в одном из древнейших изображений крещения в Евангелии Раввулы; но начало этой иконографической формы относится еще к периоду древнехристианскому: форма очень простая, вызванная к жизни метафорическими оборотами речи в Св. Писании¹³¹⁴. В XII в. входит в употребление новая форма изображения неба в крещении – с райскими вратами, ангелами и уготованием престола; безмолвное доселе небо оживлено; оно отверсто (Мф. 3:16; Мк 1:10; Лк. 3:21); явилось славословие ангельское, отверстые двери рая и престол Божий: таковы изображения в Евангелии № 2 Urbin., Евангелии нац. библ. № 75, в Хиландаре и Ватопеде; тот же самый мотив – в миниатюре рукописи Hortus deliciarum (рис. 84)¹³¹⁵, что служит одним из наиболее решительных признаков византийского характера ее миниатюр.



84. Миниатюра рукописи Hortus deliciarum.

Самый существенный элемент этой части изображения есть уготовление престола (ἐτοιμασία τοῦ θρόνου)¹³¹⁶, Престол – символ присутствия Бога (Пс. 10:4; 102:19; 88:15 – ἐτοιμασία τοῦ θρόνου σου); «Господь сидит одесную престола величества на небесах» (Евр. 8:1; Ис. 6:1; Иез. 1:26; Лк. 1:32); престол есть место, куда соберутся все язычники (Иер. 3:17); он есть само небо (Ис. 66:1; Мф. 5:34; Деян. 7:49); символ господства и власти (2Цар. 7:16; Евр. 1:8), Престол как иконографическая форма представления божества встречается в вещественных памятниках дохристианской эпохи¹³¹⁷. В христианстве первым по древности памятником его считаются тускуланский саркофаг¹³¹⁸ (около 400 г.) и резной камень с надписью: «ΙΧΥΘ», означающей начальные буквы слов «Ιησοῦς Χριστὸς υἱὸς θεοῦ»¹³¹⁹; нередко он повторяется в мозаиках (Марии Великой в Риме, равенск. ваптистерии, Пракседы, grotta ferrata) и миниатюрах византийских рукописей (парижск. код. № 510)¹³²⁰, на древнем серебряном окладе иконы Спасителя в Анчисхатской церкви в Тифлисе¹³²¹ и в памятниках Страшного суда византийских и русских, В иконографии крещения трон этот указывает на присутствие Божества в отверстых небесах и Его свидетельство о возлюбленном Сыне. В памятниках XVII-XVIII вв. преобладает новая форма изображения неба: оно является в виде облаков, в которых находится изображение Бога Отца в образе старца, иногда со свитком: «сей есть Сын Мой возлюбленный».

Изображение *Св. Духа* опускается лишь в редких случаях (афоноивер. Евангелие № 5); Он составляет один из самых обычных элементов крещения: форма Его – голубь, летящий с неба по направлению к голове Иисуса Христа или, как выражается древний памятник письменности, «во Иоаннову десницу приближающийся»¹³²². По большей части он летит стремглав (вниз головой), иногда – головой на левую сторону и реже всего – ракурсом; так что спорный и имеющий важное прикладное значение в нумизматике вопрос о том, изображался ли *Св. Дух* у византийцев головой вниз¹³²³, решается на основании иконографических памятников крещения в смысле положительном. Голубь с веткой как вестник прекращения потопа явился в иконографии в древнехристианский период, и если в известной уже нам фреске катакомб Люцины действительно изображена птица с веткой, то очевидно, что иконографическая форма голубя Ноя перешла в иконографию крещения уже в период катакомбный. В византийских памятниках крещения мы встретили ее несколько раз: в Евангелиях парижском № 74, афонопантелеймоновском, афоноиверском, ватиканском (№ 2 Urbin.) и в барбериновой псалтири. Корбле, имея в виду только названную фреску, объясняет рассматриваемую подробность на основании Тертуллиана: после того как мир был омыт от своих беззаконий водами потопа, после этого крещения ветхого мира, если можно так сказать, голубь, посланный из ковчега и возвратившийся назад с оливковой ветвью, был вестником мира, возвращенного земле, и окончания небесного гнева; так через подобное же устройство, но в смысле духовном, голубь *Св. Духа*, посланный с неба, летит к земле, т. е. к нашей смертной плоти, очищенной баней возрождения, и приносит ей мир церкви. Следовательно, голубь с ветвью служит символом мира, дарованного возрожденной душе¹³²⁴. Но этого мало. Не говоря об общей аналогии, проводимой церковными писателями между водами потопа и водой крещения¹³²⁵, укажем на непосредственное сближение голубя Ноя с голубем *Св. Духом*, явившимся при крещении Спасителя, в словах Григория Богослова на св. Светы¹³²⁶, Иоанна Златоуста против оставляющих церковные собрания, о крещении Иисуса Христа и проч.¹³²⁷, в изложении веры Иоанна Дамаскина¹³²⁸ и в «Благовестнике» Феофилакта Болгарского¹³²⁹. Сходство иконографических форм голубя Ноя и голубя *Св. Духа* позволяет предполагать сходство и в их внутреннем значении, и коль скоро это последнее находит авторитетную опору в памятниках письменности, то ясно, что сходство в названных формах имеет не случайный характер и что ветка в клюве голубя *Св. Духа*, по аналогии с масличной веткой голубя Ноя, означает именно мир, дарованный падшему человеку Спасителем. Церковные писатели и художники приурочили идею мира к крещению, а не к другому евангельскому событию по той простой причине, что в евангельском рассказе упомянуто о явлении *Св. Духа* в виде голубя, и эта форма явления *Св. Духа* перенесла их мысль к голубю Ноя; механическая

ассоциация представлений стоит здесь на первом плане. Св. Дух сходит на голову Иисуса Христа *в лучах света*: присутствие последнего вполне соответствует изображению события, составляющего основу праздника светов, просвещения. Свет – Сам Иисус Христос; свет – было явившееся Моисею в огне...; свет – явившееся Израилю в огненном столпе; свет – восхитившее Илию на огненной колеснице; свет облистал пастырей, показал волхвам путь, явил божество на Фаворе. Так рассуждает св. Григорий Богослов о свете крещения¹³³⁰. Феофан Керамевс видит в лучах Св. Духа символ благодати, изливаемой, подобно реке, на верующих¹³³¹. Иисус Христос, по выражению церковных песней праздника Богоявления, есть свет и денница солнца (1-го кан. 6-й песни ирмос); Он есть царь солнца (2-го кан. 1-й ирмос 1-й песни), всесветлое слово (1-й троп. 4-й песни), сияние славы (1-го кан. 4-й песни троп. 1); при крещении воссиял незаходимый свет Св. Троицы (1-го кан. 9-й песни троп. 3); Иисус Христос светозарный (ин. ирмос 6-й песни) воссиял Божественной силой (2-го кан. 4-й песни троп. 2) и проч. Крещение и свет – два нераздельных понятия; и потому сияние света необходимо должно было войти в византийский сюжет крещения.

Иордан во всех византийских памятниках имеет вид широкой реки, обрамленной утесистыми берегами. Без всякого сомнения, первоначальное художественное представление о нем возникло под влиянием живого наблюдения этой реки, а затем раз установленная в художественной практике форма повторялась, как иконописный шаблон, лишь изредка оживляемый добавочными изображениями растений, плавающих птиц (давидгаредж. минея) и т. п. Уже в памятниках древнехристианских вводится в сюжет олицетворение Иордана; оно удерживается не только в памятниках византийских, но, вопреки г. Стриговскому¹³³², также в новогреческих и русских¹³³³. Олицетворение это унаследовано Византией от искусства античного: на триумфальной арке Тита, сооруженной по случаю завоевания Иерусалима, Иордан представлен в виде полуобнаженного старика на носилках, как он был носим в торжественной процессии¹³³⁴. Зависимость христианских художников от антика получила на этот раз довольно широкие размеры: они внесли олицетворенный Иордан в изображение вознесения Илии на небо, последовавшего вблизи Иордана (4Цар. 11:5 и след.); таковы изображения на саркофагах: в церкви Петра в Риме из ватиканских катакомб (Иордан полуобнаженный старец, лежит на земле, опираясь на урну, с тростником в руке¹³³⁵, как в равеннских ваптистериях) и в луврском музее в Париже¹³³⁶ (сходно с ватиканским); также в византийской миниатюре парижского кодекса Григория Богослова № 510, л. 264 об. (обнаженный старец по грудь в воде); в ватиканском кодексе Иисуса Навина Иордан введен в изображение перехода евреев через Красное море¹³³⁷. Оригинально видоизменение античного олицетворения в миниатюре гомилий Иакова (ватик. код., л. 11

об.; париж., л. 15 об.¹³³⁸): гористый ландшафт; за вершиной горы стоит молодой человек с курчавыми волосами, в плаще, накинутом на обнаженные плечи; на правом плече он держит рог (= труба), из которого вытекает голубой поток; это, по объяснению надписи на поле, «IOP»; ниже другой человек средних лет с бородой, в красном плаще, с рогом на плече, откуда вытекает другой поток; это «ΔAN». Потоки эти сливаются вместе и образуют одну большую реку, занимающую всю нижнюю часть миниатюры. Миниатюра эта относится к истории прав. Иоакима, который здесь представлен в трех моментах: молитвы, явления ангела и возвращения домой. Пастухи Иоакима плавают в воде, иные раздеваются на берегу. Те же олицетворения повторены в другой миниатюре, изображающей переход Иакова через Иордан на пути в Месопотамию (ватик., л. 22 об.; париж., л. 29 об.). Западные художники в X-XII вв. применяли эти формы к изображению крещения Спасителя¹³³⁹. Объяснение их заключается в древнем, сообщенном Иосифом Флавием¹³⁴⁰, Блаж. Иеронимом¹³⁴¹ и другими авторами предании, что река Иордан образовалась из двух отдельных источников *Иор* и *Дан*¹³⁴². В византийских и русских изображениях крещения Иордан обычно имеет вид старца или молодого человека (ивер. Евангелие № 5) с сосудом. В иллюстрациях псалтири он представляется удаляющимся от Спасителя. В тех же иллюстрациях изображение крещения впервые дополняется олицетворением моря в виде бегущей женщины (гамильтонова псалт.). Такое положение олицетворений, как уже было замечено, находит свое объяснение в словах псалма (Пс. 113:3): «море виде и побеже, Иордан возвратися вспять» (ср. Пс. 76:17). Обзор памятников показал нам повторение этой псалтирной миниатюры на иконах и в стенописях. Но какая ассоциация мыслей руководила художниками, когда они иллюстрировали названный текст изображением крещения Спасителя и почему они ввели в эту композицию олицетворение моря? В смысле прямом историческом эти слова псалма указывают на известный чудесный переход евреев через Красное море; а это событие в Св. Писании Нового завета (1Кор. 10) и святоотеческой литературе¹³⁴³ изъясняется в смысле пророчественного указания на крещение. Сообразно этому толкованию названный стих псалма перенесен в гимнографию праздника Крещения (3-й троп. 4-й песни 1-го канона на Богоявление; ср. 3 Янв. седал. по 2-й стихологии и 4-й троп. 1-й песни; 11 Янв. стих. на стиховне и др.) и в чинопоследование крещения восточных христиан¹³⁴⁴; а пылкое воображение христиан, верующих в простоте сердца, оставив в стороне ветхозаветное событие, усмотрело в пророчественных словах псалма буквальное указание на чудо, будто бы происшедшее при крещении Спасителя в Иордане. Русский паломник игумен Даниил утверждал категорически, что он видел то самое место, откуда Иордан при виде Спасителя, пришедшего креститься, возвратился вспять; «и ту, —

прибавляет паломник, – море содомское близ купели тоя было, ныне же есть дале от крещения, яко 4 версты отбегло»¹³⁴⁵. Подобным же образом перенесен в богослужение и другой стих псалма (Пс. 76:17), иллюстрируемый в некоторых кодексах псалтири изображением крещения: «видеша ты воды и убояшася»¹³⁴⁶ (троп. богоявл. часов и водоосв. – 5 Янв. стихира на стих.); даже все псалмы 73, 24, 90 и 113 сполна вставлены в царские часы Богоявления. Само чудесное событие неоднократно прямо воспоминается в службе: «глубины открыл есть дно и сушею своя влечет (1-й ирмос 1-го кан.) ... Шествует морскую волнящуюся бурю сушу абие израиль явльшуюся (1-й ирм. 2-го кан.) ... Раздельшуся *Иордану* древле, по суху проходят людие израильстии тебе... ныне в водах написующии (2-й троп. 7-й песни 2-го кан.) ... Облак древле и море божественно проображаху крещения чудо (троп. 7-й песни 1-го кан.)» и проч. Совокупность столь ясно выраженных мотивов дает ответ на первый из поставленных вопросов; отсюда же намечается решение и второго вопроса. Миниатюристы псалтирей, изображая крещение Спасителя, помнили, что оно стоит в связи с ветхозаветным событием на Красном море, и вот для обозначения этого моря – прообразовавшего новозаветный Иордан – ввели в композицию крещения его олицетворение. Соображение это находит поддержку в миниатюрах славянской псалтири XIV-XV вв. в Ипатьевском монастыре, где то же самое олицетворение моря в виде женщины помещено в двух изображениях исторического события чудесного перехода евреев через море. Тем же влиянием псалтири объясняются *драконы и змеи* в изображении крещения. Дидрон говорил, что он до двадцати раз встречал их в Греции в мозаиках и фресках¹³⁴⁷ и не мог найти объяснения; впрочем, догадывался, что они служат эмблемой греха, духовной смерти, вошедшей в мир через преслушание Адама и Евы и упраздненной крещением Иисуса Христа¹³⁴⁸. Французский ученый не знал псалтирных миниатюр, в которых впервые (лобков. псалт.) появляется эта подробность как иллюстрация к словам псалма (Пс. 73:13–14): «стерл еси главы змиев в воде; ты сокрушил еси главу змиеву». Представление злого духа в виде дракона, змея восходит своим началом к отдаленной древности¹³⁴⁹. О поражении его крещением Христовым совершенно ясно говорит Иоанн Дамаскин: «Христос крестился для того, чтобы стереть главы змиев в воде, победить грех и погребсти ветхого Адама в воде»¹³⁵⁰. Незвестный автор слова о крещении в рукописи Вахрамеева¹³⁵¹ влагает в уста Спасителя следующие обращенные к Иоанну Предтече слова: «остави ныне, да сниду во Иордан, да сокрушу главы змиев, гнездящихся в водах... Господь наш крестися и лукаваго потопа змия»¹³⁵². В богослужебных песнопениях праздника читаем: «приходит Христос крестится от Иоанна, да змиев невидимыя главы сокрушит божеством в водах» (5 Янв. стих. на «Господи воззв.»), «сокрушил еси главы змиев» (6-го Янв. стих. Слава и ныне), «змиев главы

гнездящихся сокрушает» (1-й троп. 1-й песни канона), «опали струею змиевы главы» (песнь 7; ср. 1-й троп. 3-й песни 2-го кан., 3-й троп. 8-й песни и др.). Змей – символ дьявола, искусившего прародителей и побежденного Спасителем в крещении. Сходство оборотов речи в книге Бытия (Быт. 3:15; евр. текст «той твою сотрет главу») и Пс. 73:13–14 заставляло при чтении псалма обращаться мыслью к грехопадению; а упоминание псалма о воде – к крещению; псалом, таким образом, установил связь между грехопадением и крещением¹³⁵³. Истолкование слов псалма в смысле пророческого указания на крещение вызывало как их перенесение в богослужебную письменность, так и изображение драконов и змей в композиции крещения: эти последние явились сначала в лицевых псалтирях¹³⁵⁴ и, вероятно, отсюда перешли в церковные росписи и на иконы эпохи возрождения греческого искусства в XVI-XVII вв. В памятниках русских мы находим их исключительно только в миниатюрах псалтирей: это заставляет думать, что в обычной древневизантийской композиции крещения также не было их, ибо в противном случае в многочисленных памятниках русских, строго блюдущих византийские традиции, должен был бы уцелеть некоторый след их. В водах Иордана на памятниках византийских и русских изображается *крест*. Г. Стриговский полагает, что он впервые появляется на памятниках XI в. византийских и русских, а потом исчезает¹³⁵⁵ и, следовательно, в кресте заключается хронологический признак именно этого XI столетия. Но памятники говорят иное: представив неточный рисунок без креста из ватиканского минология X в., автор опустил таким образом древнейший пример его; позднее встречаем крест в двух минеях – давидгареджийской и парижской XII в., в Hortus deliciarum XII в., во фресках нередицких XII-XIII вв., в славянской псалтири Хлудова XIII в., на суздальских вратах XIV в. Крест – символ человеческого спасения – вполне приличествует картине крещения Спасителя: в крещении, через явление Св. Духа и глас Бога Отца, Он явлен был как Сын Божий и начал Свое мессианское служение, завершением которого служила крестная смерть, и древние церковные писатели, например, Григорий Богослов, Иоанн Дамаскин¹³⁵⁶ и церковные песнопевцы согласно говорят, что Иисус Христос в Иордане очистил падшего Адама, избавил мир от тли (ирмос 5-й песни: «Иисус живота начальник...», также ин ирмос той же песни троп. 1-й; ирмос 6-й песни: «глас словесе...», икос 6-й песни; 7 Янв. стихира на стих., троп. 5-й песни и мн. др.), т. е. имеют при этом в виду и крестную смерть Спасителя. Отсюда, из этой связи мыслей, объясняется русское наименование таинства *крещением*, а также и то, что в некоторых памятниках (Григорий Богослов № 550), как замечено уже г. Стриговским¹³⁵⁷, крест изображается в крещении иудеев от Иоанна: знак спасения, даруемого иудеям через крещение.

Пламень в Иордане (Григорий Богослов № 533) – явление редкое в иконографии, но ясное при свете византийско-русской письменности. Г-н Стриговский склоняется к изъяснению его на основании апокрифических Евангелий и Иустина Мученика¹³⁵⁸: но коль скоро подробность эта встречается исключительно в одной только миниатюре кодекса Григория Богослова, то и изъяснения ее нужно искать прежде всего в содержании слова св. Григория. А в этом слове (на св. свету) разъясняется значение крещения Духом Св. и огнем (=потребление маловесного и горение духа. Мф. 3:11) и усваивается самому Спасителю наименование *огня*: «знаю огонь очистительный, который вовежди на землю (Лк. 12:49) пришел Христос, и Сам применительно именуется огнем» (Евр. 12:29)¹³⁵⁹. Под влиянием этих мыслей художник и ввел в изображение крещения языки пламени как символ очищения человечества. В свою очередь мысли Григория Богослова навеяны отдельными изречениями Нового завета, из которых одно прямо относится к крещению: «Той вы крестит Духом Святым и огнем». Узенер пытается доказать, что в первоначальном тексте Евангелия Матфея рассказ о крещении Иисуса Христа был полнее, что в нем говорилось о явлении света или огня на Иордане. Следы этой первоначальной редакции рассказа автор находит в вышеприведенном месте Иустина Мученика, в Евангелии евреев, которым пользовались евиониты во времена Епифания¹³⁶⁰, в гимнах Ефрема Сирина на Богоявление¹³⁶¹, в сирийском чине крещения, в апокрифической проповеди Петра и Павла¹³⁶²: источники эти говорят о явлении света и огня при крещении Спасителя. Прибавка эта уцелела в двух древних латинских рукописях Евангелия – верчельской и сен-жерменской, в евангельской гармонии, которой пользовалась сирийская церковь до времен Феодорита. Замечания канонических Евангелий о крещении Духом Святым и огнем (Мф. 3:11; Лк. 3:16) и обычай карпократов запечатлевать уши новокрещенных огнем¹³⁶³ предполагают, будто бы, также в первоначальной редакции подлинного Евангелия добавление о свете или огне при крещении Иисуса Христа согласно Евангелию евреев. Приведенные факты сами по себе вполне достоверны: они свидетельствуют о явлении света или огня на Иордане, но для объяснения их нет нужды прибегать к предположению об изменении первоначальной редакции евангельского рассказа. Они могли быть вызваны наличным замечанием евангелистов Матфея и Марка о крещении Духом Святым и огнем; отсюда же и прибавка в Евангелии евреев как комментарий к краткой евангельской заметке. Памятники нашей богослужебной письменности часто говорят об огне при крещении Спасителя, но ни один из них не дает оснований для предположений Узенера: они называют Иисуса Христа огнем («не смею прикоснуться огню». 4 Янв. стих. на стих. Слава и ныне, 5 Янв. 2-й троп. 6-й песни¹³⁶⁴), «попалаящим неплодие» (6 Янв. 2-й троп. 5-й песни) по связи с Мф. 3:12; воде приписывают свойство опалить главы змиев и охватывать,

подобно пламени, вредную злобу (6-го Янв. 1-й троп. 7-й песни). Крещение Спасителя было для одних людей духовным обновлением, а для других губительным огнем (2-й троп. 6-й песни). Далее: богословская мысль христианских поэтов, отыскивая сравнения и прообразы для крещения, должна была останавливаться на горящей купине Моисея и на вавилонской печи. Внешним поводом к тому служил сам строй песенного канона, в котором песни 7–8 должны заключать в себе указания на трех отроков и вавилонскую «пещь». Отсюда в 1-м каноне на крещение Козьмы Маюмского явление Иисуса Христа Иоанну на Иордане сопоставляется с явлением Бога Моисею в купине (2–3 троп. 4-й песни); вавилонская «пещь, источившая росу», является прообразом того чудного таинства, что Иордан принял в свои струи невестественный огонь и объял крещаемого плотью Творца (ирмос 8-й песни). Вывод из сказанного тот, что наш миниатюрист, изображая пламень под непосредственным впечатлением слов св. Григория Богослова, не выступал из сферы обычных богословских представлений своего времени.

Люди на берегах Иордана и в воде. Эта черта входит в иконографию крещения в IX–XI вв.¹³⁶⁵ Люди – иудеи, пришедшие креститься на Иордан (Мф. 3:5–6), в том числе фарисеи и саддукеи, к которым направлена была обличительная речь Иоанна (Мф. 3:7–12). Люди в воде, а также раздевающиеся на берегу – это те же иудеи, крещаемые Иоанном. В этом объяснении мы совершенно расходимся с мнением преосв. Христофора, который, описывая рассматриваемую подробность в ватиканском Евангелии (№ 2 Urbin.), видит здесь три фигуры олицетворений «на манер античный»: бросающаяся в глубину фигура с взъерошенными волосами означает или злого духа, по верованию древних, обитающего в водах и, по вере церкви, изгнанного (??) Христом, или просто море, а в соответствии с ней плывущая женская фигура представляет реку Иордан; взятые вместе, они, быть может, выражают церковную песнь (??): «море виде и побеже, Иордан возвратися вспять...». Третья фигура, вероятно, олицетворение воды вообще – то же, что в античном искусстве «бог вод»¹³⁶⁶. Такое объяснение, хотя бы оно и вращалось в круге известных и несомненных иконографических представлений, не может быть принято. Олицетворения в византийских памятниках крещения имеют свои определенные, малоизменяемые формы и приметы: злой дух – дракон или змей; Иордан – старец с урной (resp. 3-е олицетворение), море – женщина; но нет ни одного памятника ни византийского, ни русского, ни даже западноевропейского, в котором бы олицетворения имели формы, усвоенные миниатюристом указанным фигурам; да это было бы и невозможно для хорошего художника XII в.; изменив положение и значение общеизвестных олицетворений так, как изъясняет преосв. Христофор, миниатюрист внес бы путаницу в установившиеся представления о композиции крещения: Иордан удаляющийся он

изобразил бы в виде женщины, приближающейся к Иисусу Христу; море, убегающее прочь от Иисуса Христа, – в виде мужа, бросающегося к ногам Иисуса Христа, и т. д. Ввиду этого и по аналогии с другими памятниками мы считаем первые два олицетворения просто за людей, крещаемых Иоанном. Г-н Стриговский, признавая, что люди, плавающие в воде, встречаются в изображениях Иоаннова крещения, думает однако, что в изображении крещения Иисуса Христа они составляют просто плод личной фантазии художника, пожелавшего уклониться от обычной композиции крещения Иисуса Христа, и не имеют определенного значения¹³⁶⁷. Согласиться с этим трудно. Подробность эта находится не в одном ватиканском Евангелии, но и в других памятниках крещения Иисуса Христа (стенописи нередицкие и ватопед.). Быть не может, чтобы случайный плод личной фантазии, не имеющий определенного значения, занесен был в церковные стенописи, предназначенные для назидания верующих. Сходство этих фигур и их положений с такими же фигурами в изображениях Иоаннова крещения (Григорий Богослов, № 550; Евангелие № 74; гомилии Иакова; гелат. Евангелие и др.) приводит к мысли о сходстве их значения в составе композиций. В нередицких фресках находится косвенное подтверждение этого: одна из фигур, приготавливающих сойти в воду, в которой стоит Иисус Христос, имеет сумку, повешенную через плечо; не есть ли это признак мытаря и не указывает ли он на Евангелие Луки (Лк. 3:12)? Совместное и одновременное крещение Иисуса Христа вместе с народом не могло поражать глаз византийца. Когда византийские песнопевцы говорят, что Иисус Христос «яко един *посреди всех* просит крещения» (4 Января 3-й троп. 9-й песни на повечерии) или, что «Он шедшимся без числа людям от Иоанна крестится, Сам *посреди их ста* (6 Янв. 1-й троп. 5-й песни), то, очевидно, допускают возможность совместного крещения Иисуса Христа с народом. Признавали ли при этом художники и авторы совместность и современность изображаемых событий за исторический факт или же, относясь по обычаю свободно к требованиям единства места и времени в картине, имели в виду исключительно полноту выражаемой идеи – все равно: важно то, что рассматриваемая подробность имеет определенное значение. Позднейшее греческое искусство (киевск. икона № 28) воспользовалось этим художественным мотивом для изображения христианского таинства крещения совместно с крещением Иисуса Христа как со своим первообразом.

Художественный образ крещения, установленный в искусстве византийском, послужил исходным пунктом для иконографии крещения в памятниках итальянских, французских, немецких и английских. Памятники эти в достаточном количестве перечислены, объяснены и изданы в сочинениях Корбле¹³⁶⁸ и Стриговского¹³⁶⁹, и потому мы, не повторяя сказанного этими авторами, ограничимся лишь краткими

замечаниями об общем историческом движении композиции крещения в памятниках западноевропейских.

Памятники итальянские XII-XIII вв. (*Exultet* в церкви *Maria Sopra Minerva*, врата в *Monreale* и пизанские и др.) удерживают не только общую византийскую схему крещения, но и ее важнейшие иконографические детали и даже византийский стиль¹³⁷⁰. Джотто в падуанской капелле *Scrovegni* оживляет византийский шаблон; облагораживает неподвижные фигуры, сообщая им большую естественность и красоту, вводит изображение Бога Отца в лучистом сиянии неба. Ученики его пошли еще далее: один из них представил Спасителя низко наклоненным в Иордане, со сложенными крестообразно на груди руками; перед Ним коленопреклоненный ангел¹³⁷¹. Итальянские художники XIV-XV вв. внесли в композицию тривиальные подробности: на берегу Иордана гуляют животные; крещаемый вместе со Спасителем народ щеголяет обнаженным телом; Иоанн Предтеча является иногда обритым, как на картине Андреа Вероккио во Флорентинской академии (№ 43); он возливает на голову Иисуса Христа воду из сосуда – влияние католического ритуала крещения¹³⁷². Наконец, в XVI в. настает эпоха полной ломки древних традиций: художники пренебрегают исторической правдой, допускают в перспективе европейские здания; Иоанну Предтече вручают развевающуюся хоругвь, иногда с надписью: «*esse agnus Dei*»; ставят его на колени; обливание остается всегда, даже в ватиканских фресках Рафаэля; Спаситель стоит с молитвенно сложенными, на католический манер, руками. В памятниках французских развитие сюжета идет тем же путем, что и в Италии: уже в XIII в., при господстве византийской схемы, покровы в руках ангелов заменяются туниками¹³⁷³, на небе появляется Бог Отец, иногда со свитком; Иоанн Предтеча с книгой в руке (рукоп. нац. библ. № 1176, л. 124); вводятся в картину лица католического духовенства в усвоенных их званию костюмах. В английских: готическая обстановка, коленопреклоненные ангелы, Бог Отец в папской тиаре. В немецких: Спаситель иногда без бороды; отверстие неба в виде расщелины, из которой вылетает Св. Дух; Иордан в виде двух ручьев (*fons yor* и *fons dan*) или двух сосудов, из которых вытекают два потока, образующих реку Иордан; Спаситель стоит в купели в виде младенца в крестообразном нимбе; глас Бога Отца в виде длинной трубы. В Библии бедных¹³⁷⁴, согласно общим началам ее иллюстрации, крещение обставляется изображениями четырех пророков – Исаии (*Ис. 12:3*: «почерпите воду с веселием от источник спасения»), Иезекииля (*Иез. 36:25*: «и воскроплю на вы воду чисту...»), Давида (*Пс. 67:27*: «в церквах благословите Бога, Господа от источник израилевых») и Захарии (*Зах. 13:1*: «в день он будет всяко место¹³⁷⁵ отвержаемо дому Давидову»). В качестве прообразов крещения и его плодов являются: переход евреев через Чермное море и гибель фараонова воинства (*Исх. 14:26–30*) и огромная гроздь

винограда – показатель плодородия земли обетованной, несомая на жерди двумя соглядателями (Чис. 13:24). В эпоху Возрождения, когда порвана была связь с древним иконографическим преданием, крещение Спасителя в памятниках немецких получило новый характер: основные иконографические черты его мы видели в памятниках итальянских.

Памятники древности, западные, а равно и восточные, вместе взятые, подтверждают наглядным образом выводы новейших литургистов относительно форм крещения через погружение и обливание. Общий голос новых литургистов, не только православных, но и католических и протестантских, стоит за предпочтительную древность погружения. Старые попытки открыть начало обливания или окропления в апостольской практике крещения теперь уже потеряли всякое значение перед судом точных исторических показаний. Начиная с новозаветных книг, все памятники древней письменности, восточные и западные¹³⁷⁶, подтверждают погружение как изначальную коренную форму крещения: на Востоке она держится доселе, на Западе была господствующей до XV в. Фома Аквинат называет погружение общепринятым обычаем¹³⁷⁷ и допускает обливание только в случае необходимости (*propter necessitatem*). Функ неопровержимо доказал, что на стороне погружения стояли западные Соборы: Клермонский 1268 г.; Кельнский 1280 г., Экзетерский 1287 г., Утрехтский 1293 г., Вюрцбургский 1298 г., Пражский 1355 г. и Равеннский; последний допускает по нужде и окропление; в том же смысле решали этот вопрос Дюранд Мендский (1286), Дунс Скот и Дюранд Пурсенский. В XIV в. встречаются уже следы обливательного крещения даже и помимо исключительной нужды. Марк Ефесский на Флорентинском Соборе (XV в.) жаловался на то, что латиняне заменяют погружение обливанием. Собор в Пассау 1470 г., вюрцбургские агенды 1482 г., Соборы – Безансонский 1571 г., Миланский 1576 г., Бургский 1584 г., Ахенский 1585 г., Казанский 1614 г. – говорят уже о двоякой практике крещения через погружение и обливание; а в бамбергских агендах 1491 г., в постановлениях Регенсбургского Собора 1512 г., в вюрцбургских агендах 1564 г. и в актах бамбергских 1587 г. уже прямо предписывается обливание. Впрочем, и в XV-XVI вв. обливание не было еще повсеместным и преобладающим обычаем; напротив, преобладало погружение, как это видно из примера англиканской церкви, отделившейся от римской в это время и удержавшей погружение. Окончательное утверждение обливания в западной церкви относится к XVII в. Путь, по которому пришла западная церковь к утверждению нового обычая, как видно из хронологического обзора соборных определений, есть путь постепенности: первоначально допущено было обливание только в случае нужды, что было вполне согласно с практикой древней Вселенской Церкви; затем стали расширять число этих случаев, и в конце концов практика исключительная заняла место обычной. С этой стороны весьма характерно определение

Люттихского Собора 1287 г., который, говоря о погружении, замечает, что во избежание опасности не следует погружать голову младенца в воду, но – поливать воду на макушку головы из чистого сосуда¹³⁷⁸. В этом определении дан прямой повод к замене погружения обливанием. Коль скоро позволительно не погружать голову крещаемого, то настоит ли необходимость в погружении остальных частей тела? Ответ должен был последовать отрицательный, так как голова – важнейшая часть тела. Признание важности такой замены поддерживалось еще и тем соображением, что обливание не только более безопасно для всех детей, но и безвредно для больных и слабых. Такова краткая история латинского обливания по памятникам письменности¹³⁷⁹. Посмотрим теперь на памятники изобразительного искусства. Древнейший и единственный пример изображения крещения Иисуса Христа в живописях катакомб есть первый и несомненный пример погружения. Отрицать важность этого факта и выставлять на вид то, что крещение Иисуса Христа может и не быть показателем литургической практики, слишком трудно ввиду наблюдаемой постоянно параллели между иконографией крещения Иисуса Христа и этой практикой, как будет сейчас видно. Затем вот факты иного порядка, взятые прямо из литургической практики: в сакраментальной капелле катакомб Каллиста находятся два изображения обыкновенного крещения (рис. 71) и оба они дают косвенное указание на погружение: крещаемый совершенно обнажен, он стоит в воде – черты более свойственные погружению, чем обливанию; признаки воды над головой одного из крещаемых уместны столько же при погружении, сколько и при обливании; видеть в них следы окропления¹³⁸⁰ нет оснований. На саркофагах – крещение через погружение. Те примеры, где вода падает сверху на голову Иисуса Христа, указывают лишь на условную форму изображения реки Иордана, но не на обливание, как ошибочно полагает Ролле¹³⁸¹; форма эта, вероятно, навеяна часто повторяющимся в древнехристианском искусстве изображением чуда изведения Моисеем воды в пустыне. Иоанн Предтеча здесь не имеет в руках сосуда, но держит десницу на голове Иисуса Христа. О полном соответствии этой формы Иордана с литургической формой крещения не может быть речи. В мозаиках и фресках – погружение (исключение – исправленная мозаика равеннского ваптистерия). Вообще нет ни одного памятника греческого или русского с изображением крещения Иисуса Христа, крещения народа от Иоанна, совершения таинства крещения (ап. Анания крестит ап. Павла в купели в мозаиках палатинской капеллы), где выразилось бы так или иначе отступление от формы погружения. В памятниках иконографии западной первые следы обливания относятся к VIII-IX вв. (изображение крещения Иисуса Христа в люнете портала S. Giovanni in fonte в Монце; алтарное облачение в церкви Св. Амвросия в Милане; две таблетки слоновой кости – берлинская и из собр. Риголо)¹³⁸², но преобладающей формой крещения до XIV в. является здесь

погружение; в XIV-XV вв. чаще и чаще встречается обливание, хотя остается еще в силе и погружение; в XVI-XVII вв. крещение изображается обычно в форме обливания.

Искушение Иисуса Христа в пустыне. В цикле изображений древнехристианского периода и византийских до IX в. нам не известно ни одного примера искушения Иисуса Христа. В первый раз встречаем его в кодексе *Григория Богослова нац. библ. № 510* (л. 165, рис. 85¹³⁸³): художник, соответственно рассказу Евангелия (Мф. 4:3–11; Мк. 1:13; Лк. 4:2–13) представил здесь три искушения в формах очень несложных: а) дьявол, стоя перед Спасителем, указывает ему на разбросанное золото, на камни, предлагая превратить их в хлебы; б) предлагает Спасителю, стоящему на кровле высокого здания, броситься вниз и сам подает к тому пример, спуская с кровли одну ногу.



85. Миниатюра кодекса Григория Богослова национальной библиотеки № 510.

Спаситель со строгими и прекрасными чертами лица, в тунике и иматии, в крестчатом нимбе; правой рукой Он делает жест, с которым обычно в памятниках византийских обращается к собеседующим лицам, сходный с благословляющим перстосложением; в левой руке свиток, эмблема учительства. Дьявол имеет вид чернокожего молодого человека, с крыльями, но без всяких звериных черт; с левого плеча его опускается на чресла одежда вроде рабочей безрукавной туники. В афонопандократорской псалтири Иисус Христос стоит на кровле высокого здания и обращается с жестом к искусителю, стоящему внизу и предлагающему Иисусу Христу броситься вниз; искуситель с крыльями и рогами (?); изображение относится к словам Пс. 90:11–12)¹³⁸⁴.

Большим разнообразием отличаются миниатюры *Евангелия нац. библи.* № 74. Здесь два изображения искушения в Евангелиях Матфея и Марка: в первом (л. 7) Иисус Христос в величественной позе стоит на горе; перед Ним в воздухе крылатый черный демон; у подножия горы – золотой город, золотые разбросанные камни (?) и золотой открытый ларец. На правой стороне – деревья и ангелы, служащие Иисусу Христу, в почтительно наклоненном положении. Во втором (л. 65): Иисус Христос стоит на возвышении, возле которого – трон, эмблема предлагаемой дьяволом власти, рассыпанные деньги и золотой сосуд. Дьявол посрамленный летит вниз головой. На правой стороне три ангела служат Иисусу Христу. В *гелатском Евангелии* несколько изображений применительно к рассказам евангелистов; именно в Евангелии Матфея три: Иисус Христос в пустыне среди гор, со свитком в левой руке; перед Ним дьявол-искуситель в виде человека с крыльями и стоящими дыбом волосами; он указывает рукой на камни; Иисус Христос отвечает ему жестом правой руки (л. 21 об.). Это первое искушение. Второе (л. 22): Иисус Христос в величаво спокойной позе стоит на портике храма; внизу дьявол, предлагающий Иисусу Христу жестом руки броситься вниз. Третье (л. 22 об.): Иисус Христос на горе; позади Него служащие ангелы, без крыльев. Перед Иисусом Христом стоит дьявол, показывающий Ему город в виде палат внизу, разбросанные золотые деньги, золотой трон и другие золотые предметы. В Евангелии Марка (л. 93) миниатюрист видоизменил картину искушения применительно к краткому замечанию евангелиста об этом предмете: «и был он там в пустыне 40 дней, искушаем сатаной, и был со зверями, и ангелы служили Ему»: представлен густой кустарник (= пустыня), в котором находится сатана и два зверя. Спаситель с обычным жестом подходит к кустарнику; за Ним следуют два ангела. В Евангелии Луки повторены темы Евангелия Матфея с некоторыми вариантами (л. 155 об., 156 и 156 об.¹³⁸⁵). Этими памятниками исчерпывается главное иконографическое содержание сюжета искушения Иисуса Христа: для сравнения укажем еще на изображения: в барбериновой псалтири (*Пс.* 90), в лаврентиевском Евангелии *plut. VI. cod. 23* (л. 63 об.), в Евангелии нац. библи. № 115 (л. 29 об.), в стенописях Афонодохиарского собора (южная сторона), в ипатьевских Евангелиях № 1 (в Евангелии Матф.), № 2 (в Евангелии Матф.) и печатн. 1681 г. (в Евангелии Луки); во втором из них пустыня имеет вид неправильного многоугольника, обрамленного голубыми лучами, – обычная геометрическая форма ада в памятниках русских; в последнем – дьявол в ермолке и сером балахоне подает Иисусу Христу камень. Миниатюрист сийского Евангелия представляет Иисуса Христа в момент искушения стоящим на кровле русского храма с луковичными главами; внутри храма виден престол с восьмиконечным крестом. Греческий иконописный подлинник отступает от византийских оригиналов; он рекомендует: изображать в руках Спасителя свитки с надписанием Его

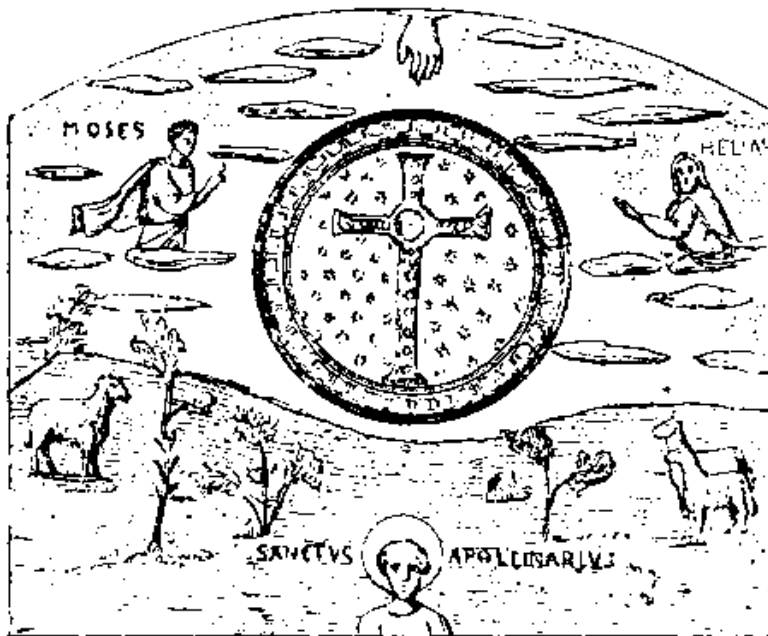
ответов искустителю; внизу изображать города и укрепления, царей, сидящих на престолах, и воинов со знаменами; ангелов, служащих Иисусу Христу, писать иных коленопреклоненными, других с опахалами в руках¹³⁸⁶ – черта восточного церемониала. Все это – новшества, неизвестные в византийской древности. Испытание Иисуса Христа – явление обычное в кодексах лицевых Евангелий, но редкое в памятниках иного рода; есть, впрочем, оно в мозаиках Монреале¹³⁸⁷: в последнем испытании дьявол в виде черной человекообразной фигуры летит стремглав; два ангела приближаются к Иисусу Христу; в стороне на особом убрусе размещены эмблемы земного могущества: золотая держава, скипетр, корона, стул (= трон), сосуды и деньги. Особенный интерес к этому евангельскому событию вызван лишь новой критикой; византийское же богословие относилось к нему как к объективному историческому факту, не выделяя его из ряда других. Византийское искусство повторило в чертах сжатых лишь прямой смысл евангельского повествования.

В памятниках западных также нет широкого развития сюжета, но весьма любопытны разнообразные формы представления дьявола-искусителя. В пизанском *Exultet* XII в.¹³⁸⁸ Спаситель обращается с жестом к обнаженному искустителю, изрыгающему пламя; он удаляется, указывая на рассыпанные деньги; направо три ангела, преклоняющиеся перед Иисусом Христом; схема и типы византийские. В скульптуре церкви Св. Трофима в Арле¹³⁸⁹ Спаситель стоит на вершине храма, имеющего средневековую базиличную форму; перед Ним на воздухе – искуститель в формах, напоминающих медведя с птичьей головой. В миниатюре французской псалтири XII в. в нац. библ.¹³⁹⁰ искуститель имеет человекообразную форму, но с хвостом, когтями, птичьей головой, с рогами барана и с другим лицом на пупе. В манускрипте нац. библ. № fr. 828 (л. 176 об.) Спаситель сидит, а искуститель выглядывает из-за скалы, т. е. намеревается искусить. Во французской Библии Коместора нац. библ. № 2 (л. 401) перед Иисусом Христом искуститель черный, с рогами, на задней части его – человеческий облик. В итальянской рукописи № 115 искуститель в костюме монаха с капюшоном, с рогами и лапами летучей мыши; пустыня оживлена изображениями львов, оленей и зайцев; ангелы приносят Иисусу Христу в пустыню пищу. Во французской Библии нац. библ. № 167 испытание поставлено рядом с грехопадением, как в Библии бедных; змей-искуститель имеет человеческую голову – знак высшего разума. В рукописи № 9561 три испытания: дьявол с крыльями и лапами летучей мыши, дыша пламенем, предлагает Иисусу Христу превратить камни в хлебы (л. 146); Иисус Христос на крыше храма; перед Ним искуститель (л. 147 об.); Иисус Христос на горе; Ему служат ангелы; тут же стоит и искуститель (л. 148). В миниатюре, изданной Бастаром¹³⁹¹, сцена испытания дополнена изображением ангела с кадилом вверх: вероятно, здесь выражена угроза дьяволу-искустителю, который, по народному поверью, не переносит запаха

ладана. В рукописи нац. библ. № 12536 (л. 89 об.) рядом с искушением Иисуса Христа поставлена нравоучительная сцена: двое играющих в шахматы поссорились, и один поражает другого мечом. В Библии бедных¹³⁹² Спаситель со свитком в руках, как рекомендует греческий подлинник; искунитель – зверь в шкуре, с рогами, безобразно длинным носом, с хвостом и лапами летучей мыши. Пророки: Н («враг поразил тебя, но ты скоро увидишь его падение»), Иов (16:10: «остротою очес наскока на мя враг мой»), Давид (Пс. 34:16: «искусиша мя, подражниша мя») и Исаия (ошибочная надпись: «Ieremias»; Ис. 29:16: его мысль обращена против Творца, как глина против горшечника). Прообразы: на правой стороне Адам и Ева стоят нагие около древа познания добра и зла, вокруг которого обвился змей-искунитель; Ева подает Адаму круглый плод дерева; на левой – Иаков, сидя возле сосуда, стоящего на огне, вынимает из него в чашку бобы; Исав с охотничьим рогом, повешенным через плечо, хватается Иакова за горло. Исав лишился права первородства и родительского благословения из-за чечевичной похлебки; дьявол-искунитель хотел прельстить Спасителя тленными благами мира. Так объясняет надпись значение этого изображения в составе целой композиции.

Глава 2. Преображение Господне

Иконография Преображения получает свое начало в тот отдаленный период древности, когда были еще в большой силе символические формы представления; первый, хронологически определенный, пример его в мозаиках Св. Аполлинария во флоте¹³⁹³ в Равенне VI в. (рис. 86) имеет характер символический¹³⁹⁴.



86. Мозаика в церкви Св. Аполлинария (in Classe) в Равенне.

В алтарной апсиде изображен четырехконечный крест в круге среди сияющих звезд; по сторонам креста – символические буквы «α» и «ω», прилагаемые к лицу Спасителя и означающие начало и конец; над крестом надпись: «salus mundi»; под крестом символическое указание на Иисуса Христа в виде подписи: «ΙΧΘΥΣ», означающей «Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ υἱός Σωτήρ». По левую сторону круга Моисей (Moses), по правую – Илия (Helias): оба – погрудные фигуры, в туниках и паллиях, простирают руки к кресту. Сверху рука, эмблема Бога Отца. Ниже – гора Фавор, с деревьями, среди которых находятся три агнца, означающие Петра, Иакова и Иоанна. У подножия горы стоит св. Аполлинарий в фелони, с воздетыми руками, и по сторонам его двенадцать агнцев – апостолов. Таким образом, мы видим здесь Спасителя под образом креста, окруженного звездами, замененными в обычной композиции ореолом, Моисея и Илию и трех апостолов, т. е. все главные элементы нормальной композиции. Остальные части составляют плод субъективной мысли художника, не имеющий прямых оснований в евангельском рассказе, и одна из них (св. Аполлинарий) имеет местное значение, объясняемое посвящением храма в честь св. Аполлинария. В том же VI столетии символические формы

преображения были заменены прямыми; блестящий памятник такого изображения – в мозаиках *церкви Св. Екатерины на Синае VI в.* (рис. 87)¹³⁹⁵: Спаситель в светлых одеждах с золотыми клавами, в голубом миндалевидном ореоле с шестью серебряными лучами. По сторонам Его – Моисей (модернизация) и Илия в милоти (модернизация); внизу три апостола: Иоанн молодой на коленях, Петр пал ниц; Иаков падает: по-видимому, фигуры Петра и Иоанна изменены при реставрации, и подписи их имен, насколько можно судить по аналогии с другими памятниками древности, спутаны: Петр обращен в Иоанна и наоборот.

87. Синайская мозаика.

От VIII в. мы имеем изображение в армянской рукописи в С. Лазаро в Венеции¹³⁹⁶: Спаситель в ореоле среди Моисея (молодой) и Илии (старец); **внизу** три апостола, упавшие от страха. В **кодексе Григория Богослова нац. библиот. № 510** преобразование находится перед словом II, посвященном памяти отца (Τὸ ζῶμα τοῦ ἡνοῖξα); изображение прекрасное по композиции и выполнению (рис. 88)¹³⁹⁷: Спаситель в серой тунике с золотыми клавами и зеленоватом иматии, окруженный ореолом темно-желтого цвета, со свитком в шуйце и с благословляющей десницей, стоит на горе, в величественной позе. Над Ним небо и луч, падающий на Его голову¹³⁹⁸; по краям нимба с левой стороны Моисей, в виде молодого человека, с правой – Илия, старец, оба с благословляющими десницами, с вертикальными надписями их имен; за каждым из них по одной пальме. Внизу с левой стороны ап. Петр стоит прямо и поднимает вверх руку; в середине – Иоанн, старец с проседью, – тип, встречающийся здесь в первый раз и неуместный в преображении; он падает ниц; на правой стороне Иаков падает навзничь. В лобковской¹³⁹⁹ и барбериновой псалтирях Спаситель, Моисей и Илия помещены в одном и том же ореоле (Лк. 9:31: «явились во славе»). Густые лучи света падают на находящихся внизу апостолов.



88. Миниатюра кодекса Григория Богослова национальной библиотеки № 510.

Миниатюра эта поставлена при псалме 88 и иллюстрирует слова псалма: «Фавор и Ермон о имени твоём возрадуется» (Пс. 88:13). То же в псалтири О. Л. Д. П.¹⁴⁰⁰ и угличской. В афоноиверском Евангелии № 1 (л. 303): Спаситель, Моисей молодой с книгой и Илия в одном ореоле, от которого идут вниз к уstraшенным апостолам три луча.



89. Миниатюра Евангелия № 74.

В Евангелии № 74 (рис. 89) три изображения: в Евангелии Матфея (л. 34)¹⁴⁰¹ Спаситель в блестящих золотых одеждах, равно как и Моисей, а Илия в золотой тунике и черной верхней одежде; все трое в одном и том же ореоле голубого – небесного цвета, висящем в воздухе, над горой. Три пучка лучей от ореола опускаются на апостолов; Петр и Иаков держатся на ногах, Иоанн упал ниц. Гора Фавор имеет вид довольно высокого холма, обрамленного двумя горными пиками. Сходное изображение в Евангелии Марка (л. 82); но добавлено шествие Иисуса Христа после преобразования, в сопровождении двух учеников, по направлению к городу; с тем же дополнением преобразование в миниатюре Евангелия Луки (л. 128 об., ср. елисаветградское Евангелие). В лаврентиевском Евангелии Иисус Христос в сопровождении трех апостолов поднимается на гору Фавор; тут же Он стоит в ореоле между Моисеем и Илией, а три апостола внизу; на правой стороне – сцена после преобразования: Спаситель возбуждает упавших от страха апостолов и сходит с ними с горы (л. 34). В Евангелии Марка удержаны три момента: восхождение на гору, преобразование и схождение с горы (л. 79 об.); то же в Евангелии Луки (л. 124 об., Моисей в типе зрелого мужа с бородой).



90. Миниатюра гелатского Евангелия.

В гелатском Евангелии (рис. 90) общая схема всех трех изображений, как в Евангелии № 74; Моисей – молодой человек; гора Фавор в миниатюре Евангелия Матфея – небольшое возвышение, а в Евангелии Марка – целый горный хребет (л. 55¹⁴⁰², 115 об. и 176 об.). В афонопантелеймоновском Евангелии № 2 преобразование в двух отдельных миниатюрах: Иисус Христос, в сопровождении трех апостолов, приближается к Фавору. Он обращает к апостолам свое лицо и рукой указывает на вершину горы (л. 252).

91. Миниатюра афонопантелеймоновского Евангелия № 2.

Преображение (л. 252 об., рис. 91): Иисус Христос, Моисей – молодой, без бороды, с книгой в руках, и Илия – старец во власянице – представлены в одном общем ореоле; сверх того, позади Иисуса Христа заметны следы еще особого Его ореола с семью лучами. Спаситель со свитком в шуйце и с благословляющей десницей. Внизу три апостола: ап. Петр стоит за горой и смотрит на Иисуса Христа; другой апостол пал ниц и поднимает голову, чтобы видеть сияние славы; третий обращен к сцене спиной; он закрывает плащом свои ослепленные светом глаза. Ватиканское Евангелие № 1156 (6 Августа)¹⁴⁰³: Спаситель, в зеленоватой тунике и белом иматии, представлен в голубом ореоле; по сторонам Его, на двух особых горных высотах, стоят Моисей молодой, с книгой, и Илия. Внизу ап. Петр бодро стоит на коленях и смотрит вверх, Иоанн пал ниц, Иаков падает, обратившись спиной к сцене. От ореола Спасителя отделяются пять лучей: два идут к представителям Ветхого завета и три к апостолам. Ватопедское Евангелие № 101–735 (л. 16): Иисус Христос в голубой тунике и белом иматии, в ореоле; вне ореола – Моисей, довольно молодой, в фиолетовой одежде, и Илия в серой. Три луча падают на

находящихся внизу апостолов. *Афоноиверское Евангелие* № 5 (л. 269 об.): на левом плане Иисус Христос и три апостола поднимаются на гору; затем на горе – Иисус Христос, Моисей и Илия в одном ореоле голубом; на апостолов нисходят лучи от ореола; на правой стороне Спаситель и апостолы сходят с горы, при оживленной, обнаруживаемой жестами беседе. *Евангелие нац. библ. № 54* (л. 213): Спаситель в разноцветной глории (цвета – синий и серый), в беловатых одеждах; два луча идут от Него к Моисею, молодому, с книгой, и два к Илию. Внизу обычно апостолы: Петр стоит на коленях, Иоанн пал ниц, Иаков лежит лицом вверх. *Евангелие императорской публ. библ. № 105* (л. 40): Иисус Христос в ореоле, Моисей со скрижалю и Илия; апостолов нет (ср. л. 87 и 131). В *Евангелии публ. библ. № 118* (л. 122): Иисус Христос с благословляющей десницей; по сторонам Его Моисей со скрижалями и Илия; три луча света сходят на апостолов. В *коптском Евангелии нац. библ. № 13* (л. 48): Иисус Христос в белой тунике и золотом иматии, в миндалевидном ореоле; по сторонам Его Моисей – с бородой – и Илия. Внизу три апостола: Петр стоит на коленях, Иаков и Иоанн пали ниц. Все это сходно с византийскими изображениями, но вот отличия в композиции: сцена обрамлена шаблонными палатами, неуместными в преображении; внизу возле апостолов – небольшой домик, означающий или обыкновенное жилище, или, быть может, одну из тех трех сеней, о которых говорил ап. Петр.

В византийской скульптуре XI в. нам известны два изображения: на вратах Св. Павла в Риме¹⁴⁰⁴ и на таблетке барбериновой библиотеки (Моисей молодой¹⁴⁰⁵); ни в том, ни в другом нет особенностей: то же и в новогреческой скульптуре¹⁴⁰⁶. В мозаике *Дафни* (сев.-зап. парус свода)¹⁴⁰⁷: Иисус Христос в серых одеждах, в овальном ореоле, от которого исходят лучи к Моисею (молодой), Илию (голова повреждена) и апостолам¹⁴⁰⁸. В греческом шитье, образцом которого может служить известный *далматик* в ризнице римского собора Св. Петра¹⁴⁰⁹, преображение в трех моментах: Спаситель идет в сопровождении апостолов на Фавор; преображение (Иисус Христос в ромбоидальном ореоле, Моисей – средовек, с книгой) и схождение с горы. В *греческой рукописи нац. библ. № 1242, XIV в.* (л. 92 об.)¹⁴¹⁰: на золотом фоне высокая гора с двумя отрогами; на ней Спаситель в белых одеждах со свитком в руке, в восьмиугольном голубом ореоле, окруженном двумя сферами синего и серого цвета; ореол блещет многочисленными распространяющимися кругом лучами, подобно лучам солнца; три пучка лучей падают на уstraшенных апостолов. По сторонам Спасителя на отрогах горы стоят Моисей, молодой, в лиловой тунике и голубом плаще, и Илия, старец в голубой тунике и сером плаще. В *греческих стенописях XVI-XVIII вв.* В *Протате*: Спаситель в белой одежде стоит на горе, между Моисеем и Илией; все три апостола пали ниц. Стенописи афонских соборов – Дохиарского (южная сторона), Иверского

(Моисей – средовек с книгой в руках), Кутлумушского (южный свод), Каракальского (южная сторона) и Зографского – повторяют схему преображения в трех моментах; то же в иверских параклисах Вратарницы (южная сторона) и Иоанна Предтечи; в стенописях Афонофилофеевского собора иконописец, под влиянием богослужебной практики, дополнил композицию изображением прор. Давида с левой стороны, со свитком в руках: Θαβώρ καὶ Ἑρμών ἐν ὀνόματι σοῦ ἀγαλλιάσονται (Пс. 88:13).

На греческих иконах. На иконе Академии художеств № 67 – Спаситель в двуцветном ореоле, внутри – красном, снаружи – сером; остальные части – по обычаю. В иконостасе Афоноиверского собора преображение в обычных трех моментах. Икона Академии художеств № 74: на левой стороне Иисус Христос восходит с учениками на гору; в центре иконы – преображение: Спаситель в белых одеждах, согласно с евангельским рассказом, в голубом ореоле в подражание голубому небу; по сторонам Его два ангела с державами в руках, означающие могущество и славу преобразившегося Иисуса Христа; возле них Моисей и Илия; художник ниже показывает, откуда явились эти лица: Моисей восстает из гроба, Илия выступает из облаков. От Спасителя исходят три луча и падают на лежащих внизу апостолов; на правой стороне Иисус Христос сходит с учениками с горы. Греческий иконописный подлинник предлагает обычный перевод преображения в трех моментах; единственное отличие его, какого мы не встречали в древних памятниках, это две скрижали (τὰς πλάκας) в руках Моисея¹⁴¹¹. *Русские мастера*, изображая преображение, не только вращались в круге тех же понятий и представлений, но и старались подражать формам греческих изображений: из области русской миниатюры укажем на Псалтирь Общества любителей древней письменности¹⁴¹² (Иисус Христос в лучистом ореоле; Моисей и Илия в молитвенном положении – оба средовеки; все трое на отдельных высоких скалах горы; внизу апостолы, но лучей, падающих на них, нет), сийское Евангелие (л. 912 и др.: Иисус Христос в лучистом ореоле, в белых одеждах; возле Моисея гроб, возле Илии – край неба), петропавловское (одежды Иисуса Христа и ореол серебряные, внизу гроб Моисея), два ипатьевских (№ 1 перед Евангелием Марка, № 2 в Евангелиях Матфея и Марка) и рукопись Вахрамеева (л. 830: Иисус Христос в восьмиугольном нимбе и круглом ореоле, Моисей с книгой¹⁴¹³; из стенописей: Успенский собор во Владимире, Благовещенский собор в Москве (вновь открытая древняя фреска на западной стороне: преображение в трех моментах), церковь села Ковалева близ Новгорода, ярославский Спасопреображенский монастырь, ярославские церкви – Иоанна Златоуста, Николонадеинская, Димитрия Солунского, вологодский Софийский собор.

Русские иконы придерживаются самого простого перевода (ср. иконы XVII в. в Акад. худож. № 159, 59–164, 64–152, киевск. музея № 50¹⁴¹⁴; муз. С.-Петербургской Духовной Академии № 291 из Вознес. монастыря,

складень № 123 из Синода и др.); однако нередко можно встретить, особенно среди позднейших икон XVII в., подробные переводы с любопытными вариантами: на храмовой иконе в соборе Спасопреображенского монастыря в Ярославле (XIV-XV вв., новгородского письма) Спаситель представлен в трех видах: восходящим на Фавор, преобразившимся и сходящим с горы¹⁴¹⁵; такие же иконы в новгородских монастырях Хутынском и упраздненном Ковалевском; на местной иконе XVI-XVII вв. Спасонередницкой церкви ангел выводит Моисея из гроба, а Илию – с облаков¹⁴¹⁶; на иконе в иконостасе в Благовещенской церкви села Городищ близ Новгорода Иисус Христос воздвигает упавших учеников; на иконе XVI-XVII вв. в музее Общества любителей древней письменности ореол Иисуса Христа украшен звездами; по сторонам Иисуса Христа два старца – Моисей и Илия, и возле них по одному ангелу; внизу открытый гроб Моисея; на иконе киевского музея № 35¹⁴¹⁷ ангел выводит Моисея из гроба, другой ангел ведет Илию с облаков, как и на иконе Академии художеств № 74; там же на иконе № 122¹⁴¹⁸, сверх указанных подробностей с надписями («Ангел Господень воздвиже Моисея от гроба», «Ангел Господень принесе Илию на облаце») добавлено вверху изображения Бога Отца с державой в руке и Св. Духа: икона эта не может быть древнее XVII в. Тот же подробный перевод на иконах из собрания Постникова № 367 и 546; встречается он и на мстерских подделках того же собрания. Изредка встречаются иконы Преображения, снабженные виршами на тему евангельского рассказа¹⁴¹⁹. Строгановский лицевой подлинник предлагает краткую редакцию сюжета; древнейший теоретический подлинник не дает описания его и ограничивается лишь краткими замечаниями о красках горы и одежд действующих лиц¹⁴²⁰; то же самое и в большинстве других подлинников, например Общества любителей древней письменности № 107; публ. библ. № О, XIII, 2. Такая краткость объясняется общеизвестностью изображения в иконописной практике. В некоторых новых подлинниках утрачено уже значение ореола и вместо него говорится о «Спасе во облаце» (подл. Общ. люб. древн. письм. № 162). Никаких замечательных отступлений и иконографических разъяснений в подлинниках нет. В подлиннике критической редакции рассказывается подробно история события по Евангелию; говорится, что оно произошло в 6-й день августа, перед воссиянием утренней зари, а не во вторник страстной недели, как писал Кирилл Транквиллион; иконография же преображения описана здесь сходно с другими подлинниками; отличие в том, что здесь Иисус Христос является стоящим *на облаке светлом, висящем над высокой горой*¹⁴²¹, что составляет ясный признак новшества.

Евангельский рассказ о преображении определил основные черты его изображения. Рассказ краток, каких-либо фактических дополнений к нему древность не знала, а потому и иконография его не отличается большим разнообразием. Спустя 6–8 дней после беседы с учениками о несении

креста Спаситель взял Петра, Иакова и Иоанна, возвел их на высокую гору и преобразился перед ними. Лицо Его воссияло, как солнце, одежды Его сделались белыми, как свет. И вот явились Моисей и Илия и начали беседовать с Иисусом Христом. При сем Петр сказал: «Господи! хорошо нам здесь быть; если хочешь, сделаем здесь три кущи: одну тебе, другую Моисею, третью Илии». Когда он еще говорил, явилось светлое облако и осенило их; и слышан был голос из облака: «Сей есть Сын Мой возлюбленный, в котором Мое благоволение; Его слушайте». И, услышав, ученики пали на лица свои и очень испугались. Но Иисус коснулся их и сказал: «Встаньте и не бойтесь...». И когда сходили они с горы, Иисус запретил им кому-либо рассказывать об этом, доколе сын человеческий не воскреснет из мертвых... (Мф. 17:1–9; Мк. 9:2–13; Лк. 9:28–36). Сообразно этому рассказу Иисус Христос изображается на горе, не всегда одинаково высокой: иногда она имеет вид небольшого возвышения, иногда – конуса с двумя отрогами; вообще же характер ее условный. Одежды Спасителя – белые, иногда серебряные и даже золотые. Слава Иисуса Христа выражается также посредством ореола, который во всех памятниках имеет овальную или круглую форму. Цвет ореола – небесный голубой или светло-синий или белый; впервые в памятнике XIII в. (Евангелие № 54) мы встретили разноцветный ореол. Звездных ореолов в памятниках византийских, кроме равеннской мозаики, нет; но в памятниках позднерусских он встречается довольно часто: он состоит из двух сфер, вписанных одна в другую, из которых одна, а иногда и обе усыпаны звездами (иконы коллекции С.-Петербургской Духовной Академии № 15 и 123 из Синода): это изображение славы в виде неба, составляющего престол Божий. Отражение славы преобразившегося Спасителя на собеседниках Его и апостолах изображается в виде лучей, исходящих от первоисточника света, согласно со словами церковной песни: «из плоти твоя лучи Божества исхождаху пророком и апостолом» (ин. ирмос 4-й песни кан. 6 Августа¹⁴²²). Только на одной греческой иконе мы встретили выражение славы и величия Преобразившегося в виде двух ангелов с державами. Собеседники Иисуса Христа на древневизантийских памятниках обычно являются в двух определенных типах: Илия – старец, тип, удержанный и в новой иконографии; Моисей – молодой не только в древних памятниках, но даже и в XIV-XV вв.; исключение составляют сомнительные типы в синайской мозаике, на римском далматике и в лаврентиевском Евангелии. Атрибутом Моисея, по крайней мере с XI-XII вв., служит книга в его руках; скрижали – явление новое. На греческих иконах эпохи нового возрождения греческого искусства, также на русских иконах и в миниатюрах XVII в. появляются указания на изведение ангелами Моисея из гроба и Илии с неба. Это наглядное выражение древней по своему началу мысли о том, что Моисей и Илия призваны были на Фавор в качестве представителей от двух миров – умерших и живых: они явились,

по словам Иоанна Златоуста, для того, чтобы показать, что Иисус Христос имеет власть над жизнью и смертью¹⁴²³; сверх того Моисей должен был возвестить о славе Искупителя людям умершим, а Илия, как не испытавший смерти, – живым. Выражение этой мысли дано в служебной минее: «Моисей же и Илия тебе предсташа, мертвым и живым тя Господа поведаяще» (6 Авг. стих. на хвал. 2-я). «От земли убо апостоли, яко с небесе же Фесвитянин Илия, Моисей же от мертвых» (3-й троп. иного ирмоса 8-й песни 6 Авг.). Более подробно в Четь-Минеех св. Димитрия Ростовского: «Моисей от мертвых призванный, да свидетельствует Его в мире пришествие мертвым, во аде держимым бывшим, Илия Енохови в раи да скажет, три же апостолы всем в поднебесней живущим славу Его в преображении виденную да проповедят»¹⁴²⁴. Свидетели чуда преображения апостолы в памятниках византийских и русских никогда не изображаются ни спящими, ни пораженными до бесчувствия, как иногда в памятниках западных; в них всегда, несмотря на впечатление сильного страха и ослепления от необычайного света, заметны следы жизни и движения. В византийском шаблоне усвоены более или менее определенные и своеобразные положения для каждого из трех апостолов, и в различии их положений нельзя не заметить художественной попытки оттенить особенности личных характеров трех апостолов. Сила впечатления, производимого необычайным явлением на то или другое лицо, зависит от восприимчивости и характера этого последнего. Ап. Петр – характер смелый и твердый, несмотря на проявляющиеся в нем по временам колебания, изумлен при виде необычайной славы Преобразившегося, но он не теряет присутствия духа; он стоит уже на коленях, однако смело смотрит на беседующих. Напротив, ап. Иоанн юный и впечатлительный, склонный к увлечениям, поражен и ослеплен чудом: он пал ниц и закрывает свои глаза, не переносящие ослепительного блеска. Середину между ними в этом отношении занимает ап. Иаков – характер спокойный, величавый: он поражен чудом, стоит на коленях, даже готов пасть ниц, однако решается хоть мельком взглянуть на то, что происходит вверху на горе. Глас Бога Отца, равно как и вообще присутствие Бога, выражается в виде руки, выступающей из неба, имеющего вид сегмента круга. Эта форма является уже на первом полусимволическом изображении события и остается неизменной до нового времени: в памятниках XVII-XVIII вв. она нередко заменяется изображением Бога Отца в виде старца в облаках. Начиная с XI-XII вв. становится известным преобразование в нескольких моментах, чаще в трех, изредка даже в четырех: восхождение Иисуса Христа с апостолами на гору, преобразование и схождение с горы; иногда Иисус Христос возбуждает апостолов после преобразования (лаврент. Евангелие; нередицкая икона). Все эти моменты основаны на последовательном течении евангельского рассказа о преобразении.

В замечательном согласии с византийскими памятниками преображения стоят памятники западные; эхо византийского влияния в данном случае слышится не только в древних памятниках западного средневековья, но и в памятниках XV-XVI вв. Отсутствие на Западе праздника Преображения, в смысле праздника общепринятого и торжественного, до времен Каллиста III (XV в.)¹⁴²⁵ было равносильно отсутствию живого импульса к художественной разработке темы. Вот почему изображения этого события в древнейших памятниках Запада вообще довольно редки; оно иногда опускается даже в полных кодексах лицевых Евангелий, каков кодекс Эгберта; вот вероятная причина того, почему, при отсутствии живого интереса к предмету, раз перенесенная на Запад византийская схема надолго осталась основным источником вдохновения для западных художников и образцом для подражания. Первый пример западного изображения – в римских мозаиках *Нерея и Ахиллеса* VIII-IX вв.¹⁴²⁶ Спаситель в белых одеждах, со свитком в шуйце и с благословляющей десницей, стоит в миндалевидной голубой глории; по сторонам Его – Моисей, молодой, со свитком, и Илия – старец; внизу три апостола: они падают ниц перед Спасителем и закрывают свои лица руками, задрапированными в мантии, от необычайного света. Близкое сходство этого изображения с византийским типом очевидно; апостолы имеют иные позы, но это – подробность, которую легко мог допустить художник ввиду условий тесного места, отведенного для изображения, на триумфальной арке. В *ахенском Евангелии*¹⁴²⁷ Спаситель в старообразном типе, с неудачно очерченными линиями глаз, носа и губ, без бороды, с длинными черными волосами, в белых одеждах стоит на невысокой горе; руки Его *воздеты*, на голову Его сходят сверху три луча. Моисей и Илия стоят возле Него, простирая к Нему руки: оба в виде старцев, с седыми бородами, в белых туниках и синих плащах. Внизу двое апостолов пали ниц, а ап. Петр стоит нагнувшись и простирает руки вверх. Как византийские типы, так и подробности композиции здесь уже изменены. В *Hortus deliciarum*¹⁴²⁸ изображение византийское: отличие незначительное только в том, что лучи света, означающие сияние славы, не обведены круговой линией. Изображение на стекле Шартрского собора XII в.¹⁴²⁹ также очень сходно с византийскими; подмеченное Дидроном его отличие в ореоле Иисуса Христа, вписанном в круг, и в том, что Иисус Христос стоит не на Фаворе, а на воздухе, над горой, имеет характер фиктивный: в памятниках византийских встречается то и другое; наоборот, в памятниках западных также иногда Спаситель, в противоположность общей характеристике западных изображений у Дидрона¹⁴³⁰, стоит прямо на горе, а не на воздухе; пример – на пизанских вратах Раньера¹⁴³¹ и в breviarii Гримани¹⁴³². Предполагаемому Дидроном возвышенному характеру западных изображений не соответствует также миниатюра рукописи, изданной Бастаром¹⁴³³, где все три апостола лежат без движения, как

мертвые. Византийская схема в рукописи нац. библ. № 9561: Иисус Христос в миндалевидном ореоле; по сторонам Его Моисей и Илия, оба – старцы со свитками в руках; внизу три апостола, из которых один подымает голову. Старческий тип Моисея, излюбленный западными художниками, примыкает к худшим византийским памятникам; в лучших он – юный, античный. На эмалевом образке в музее Ключи (№ 4654) фигура Спасителя действительно отличается легкостью: она на облаках, а в манускрипте XV в. нац. библ. № fr. 828 (л. 183) представлены в облаках Моисей и Илия (погрудные изображения), а сверху погрудное изображение Бога Отца, как в позднейших памятниках русских, подверженных западному влиянию. В Библии бедных древняя композиция изменена до такой степени, что в ней трудно узнать преображение¹⁴³⁴: гора уничтожена; ореола нет; Спаситель в обычной, усвоенной Ему в иконографии позе учителя, с книгой и благословляющей десницей; по сторонам Его шесть погрудных фигур – обращают к Нему взоры и простирают руки: это апостолы, и в числе их, вероятно, Моисей и Илия; ни число этих апостолов (4?), ни положение среди них Моисея и Илии не имеют разумного оправдания. Пророки: Малахия (Мал. 4:2: «и возсияет вам, боящимся имене моего, солнце правды»). Ошибочная надпись в кодексе Ляйба и Шварца – «Осия»), Аввакум (Авв. 3:4: «и сияние его яко свет будет»), Давид (Пс. 44:3: «красен добротою паче сынов человеческих») и Исаия (Ис. 60:1: «...Иерусалиме, прииде твой свет и слава Господня на тебе возсия»). По левую сторону – явление Бога Аврааму в виде трех странников: три ангела, по объяснению текста, означают троичность лиц Божества, но Авраам поклонился Одному, что указывает на единство Божества; ап. Петр видел троих (Иисуса Христа, Моисея и Илию) и исповедал Единого Бога во Христе. По правую сторону три отрока в вавилонской печи и среди них ангел в крестчатом нимбе, свойственном Божеству: отроки = троичность лиц, ангел = единство Божества. Христос в преображении явил Себя Богом, единым по существу, но троичным в лицах. Как выбор этих изображений, так и их истолкование нельзя назвать вполне удачными. Из произведений знаменитых западных художников назовем икону Джотто и картину Рафаэля. Первая из них в церкви S. Croce во Флоренции¹⁴³⁵: Спаситель с воздетыми руками, как бы возносящийся на небо, а по сторонам Его два старца в плащах – Моисей и Илия, – оба стоят на коленях; от ног Иисуса Христа по направлению к трем апостолам идут лучи. Ореол имеет форму равностороннего прямоугольника с выпуклостями на всех четырех сторонах. Ни типы лиц, ни их позы, ни ореол не могут быть названы византийскими, хотя художник, несомненно, знал хорошо византийскую композицию. Известна была эта композиция и Рафаэлю, который в своей предсмертной картине преображения (в ватиканской пинакотеке) представил идеальный образец художественной передачи евангельского события: Спаситель с воздетыми руками, с развевающейся одеждой парит

в тонких облаках, освещенных блеском Его собственного сияния; по сторонам Его, также на воздухе, Моисей и Илия – старцы, первый со скрижалями в руках; у вершины горы лежат, в разных положениях, ослепленные апостолы: они закрывают руками свои лица. На левой стороне два неизвестных лица, из которых одно с четками в руках: их введение в картину, в качестве сторонних свидетелей чуда, не может быть оправдано с точки зрения евангельского повествования. Такова верхняя часть картины. Внизу у подножия горы – две оживленные группы: налево девять апостолов, направо толпа иудеев, в которой на первом плане видны – коленопреклоненная женщина и еврей, удерживающий своими руками бесноватого: сильные корчи, испытываемые бесноватым, помутившиеся глаза, раскрытые уста обличают в нем тяжелые внутренние страдания¹⁴³⁶. Толпа умоляет апостолов об исцелении бесноватого; апостолы с изумлением смотрят на него, иные указывают руками на Иисуса Христа. Итак, здесь с преобразованием соединен евангельский рассказ о приведении бесноватого к ученикам Иисуса Христа для исцеления (Мф. 17:16). Совмещение это обнаруживает широту художественного замысла, который в разъяснении предмета пользуется между прочим законом контраста: вверху ослепительный блеск, слава, явление небожителей и беседа о высших тайнах, внизу – скорбь и мучения, заботы о земном и человеческое бессилие в борьбе с ними. Взор наблюдателя, привлекаемый прежде всего этой ближайшей частью картины, переходит вверх, и чувство, встревоженное картиной человеческой беспомощности, находит полное успокоение в созерцании славы Того, Кто силен не только укрывать все телесные и душевные недуги, но и поразить зло в самом корне¹⁴³⁷.

Глава 3. Учение Иисуса Христа

Наблюдение византийских памятников, относящихся к иконографии общественного служения Иисуса Христа, показывает с очевидной ясностью, что здесь одни и те же фигуры, в одних и тех же положениях, одна и та же обстановка повторяются множество раз не только в композиции одного и того же сюжета на разных памятниках, но и в различных по своему внутреннему содержанию сюжетах: это византийский шаблон, получивший особенно широкое применение в эпоху упадка искусства. По этому шаблону скомпонована большая часть изображений, относящихся к проповеди, речам, беседам и чудесам Евангелия. Нередко одна какая-нибудь иконографическая подробность служит признаком различия одного сюжета от другого, например исцеления слепого от – немого, а иногда недостает и этой единственной черты. Русские иконописные подлинники, рекомендуя писать одни изображения по образцу других, с переменой главных лиц в сложных композициях, и деталей – например, бороды, цвета одежды, атрибутов – в изображениях единоличных, показывают с этой стороны, лишь дальнейшее, доведенное до *plus ultra*, применение того же приема. Не говоря об общих причинах, вызвавших это явление, нужно заметить, что в иконографии Евангелия наклонность к повторению одних и тех же иконографических схем зависела отчасти от самого евангельского текста, руководившего мыслью художников. В Четвероевангелии нередко повторяются неоднократно рассказы об одних и тех же событиях, иногда с некоторыми вариантами, недоходящими, впрочем, до разногласий и противоречий; многие события передаются лишь в общих чертах; да и по самому существу дела следует допустить, что многие события Евангелия происходили при одинаковой обстановке. Отсюда, если интерес полной иллюстрации Евангелия требовал, чтобы каждое событие, чудо, речь имели соответствующее изображение, то весьма трудно было не только ремесленнику мастеру, но даже и художнику избежать повторений. Требовать, чтобы византийские художники и мастера, иллюстрируя, например, кодекс Евангелия двумя-тремя сотнями миниатюр, облакали каждый отдельный рассказ, событие, даже при встрече с ним во второй и в третий раз, в оригинальные и новые художественные формы, значит забывать вообще очень важное значение объективного элемента в византийской иконографии. Изображения эти находили себе место главным образом в кодексах лицевых Евангелий, потом в позднейших стенописях, обыкновенно в виде целых групп; на иконах же, в смысле отдельных и самостоятельных сюжетов, встречаются лишь очень немногие из них, например притча о блудном сыне, беседа с самарянкой, Вифезда и некоторые другие; да и этих изображений на иконах древних греческих нам не доводилось видеть; они обычно являются на русских

иконах, надписываемых «триодь»¹⁴³⁸, и это надписание прямо указывает повод к выделению их из ряда других однородных сюжетов: они выделяются потому, что примыкают к церковному году, вызывающему интерес к таким изображениям. Сводя в группы чаще других повторяющиеся изображения этого рода, остановимся прежде всего на группе изображений, выражающих разные моменты учения *Иисуса Христа*, Его бесед, речей, наставлений, обращенных к апостолам, народу и отдельным лицам; затем рассмотрим группу чудес *Иисуса Христа*. Классификация эта основана на сходстве основных признаков между изображениями, входящими в состав той или другой группы, и на отличии признаков одной группы от другой. Она обнимает всю совокупность важнейших иконографических форм середины Евангелия. Она возможна ввиду указанного преобладания здесь византийского шаблона.

Схема, в которую укладывается обширная масса материала, относящегося к учению Иисуса Христа, очень проста. На первом плане картины всегда находится личность Спасителя, замечаемая наблюдателем с первого взгляда не только по общеизвестному типу Его, но и по положению в составе целой композиции: это одно из важных преимуществ византийской школы перед школой нового художественного реализма, которая часто в сложных композициях ступеневато выдвигает личность Спасителя, выдвигая на первый план второстепенные подробности картины. Поразительный пример такого материалистического отношения к чуду Евангелия дал знаменитый венецианский художник Паоло Веронезе в своей луврской картине «Брак в Кане» (см. ниже). Византийский учитель Христос, согласно с богослужебным и придворным церемониалом, сидит на троне, в обыкновенных одеждах – тунике и иматии; вся его фигура дышит величием и властной всепокоряющей мудростью; в левой руке Его свиток – эмблема учительства, правой Он делает жест, выражающий в большинстве случаев не только обычный ораторский прием внушения, но и благословения; говорим «в большинстве случаев», так как не можем допустить, чтобы он имел такое значение, например, в сцене проклятия смоковницы, в беседе с неверующими фарисеями, в картине искушения в пустыне и т. п. Такой тип изображения Учителя получил свое начало еще в период древнехристианский: его мы видим во фресках римских катакомб Агнии¹⁴³⁹ и Меркурия¹⁴⁴⁰; но здесь Спаситель является еще в типе молодого человека, без бороды. Ближе подходит к византийскому типу изображение Спасителя с бородой, на троне, с раскрытой книгой в шуйце и благословляющей десницей, с двумя апостолами по сторонам трона – в катакомбах Маркелина и Петра¹⁴⁴¹, Меркурия¹⁴⁴² и Генерозы¹⁴⁴³; в мозаиках Пуденцианы¹⁴⁴⁴, Св. Андрея¹⁴⁴⁵, Св. Феодора¹⁴⁴⁶, Св. Козьмы и Дамиана (Иисус Христос стоит)¹⁴⁴⁷, Св. Михаила¹⁴⁴⁸, Св. Павла¹⁴⁴⁹, Св. Лаврентия в Риме¹⁴⁵⁰, Агаты в Равенне¹⁴⁵¹, на некоторых

стеклянных сосудах¹⁴⁵², в мозаиках византийских и миниатюрах, начиная с кодекса Раввулы и оканчивая лицевыми Евангелиями XI-XII вв., в которых тип Иисуса Христа – Учителя является окончательно окрепшим. По сторонам трона, или кафедры, на которой сидит Иисус Христос, стоят слушатели; в упомянутых лицевых Евангелиях они отлились в две типические группы, состоящие или из одних апостолов, или из апостолов одесную Спасителя и народа ошуюю. Это тот самый тип, которому в Византии и России усвоено наименование «Господа Вседержителя» и который составляет необходимое звено в каждом древнем иконостасе (деисис); он же (юный тип) положен в основу доселе все еще загадочного изображения Софии Премудрости Божией (новгородский перевод)¹⁴⁵³. В некоторых изображениях кафедра опускается и Спаситель произносит речь стоя, причем как Его атрибуты, так и расположение групп остаются те же самые. В эту схему удобно укладывается множество изображений, выражающих проповедь Иисуса Христа; для точнейшего же отличия одной проповеди от другой вводятся в нее дополнительные специфические признаки. Укажем наиболее характерные из таких изображений.

Проповедь в назаретской синагоге (Лк. 4:16–30; Мф. 13:54; Мк. 6:1–2): Иисус Христос в золотой тунике и иматии сидит на кафедре с книгой; перед Ним слушатели; для указания же на то, что это есть именно проповедь в назаретской синагоге, художник изображает в стороне первый момент проповеди: Иисус Христос стоит возле аналогия с книгой; к Нему подходит слуга, чтобы принять книгу. Такова миниатюра Евангелия нац. библ. № 74, л. 113 об.; елисаветград. Евангелия, зач. 13; в гелатском Евангелии оба момента проповеди – в двух отдельных миниатюрах: л. 156 об. и 157. Ср. лаврентиевское Евангелие, л. 109 об.; ипатьевское Евангелие № 2 (Евангелие Луки); в коптском Евангелии нац. библ. (л. 147 об.) согласно обычаю Востока Учитель и ученики сидят на полу; налево жертвенник с лампадой. Из памятников нового времени укажем на стенописи ярославской Николонадеинской церкви (в сводах) и греческий подлинник, в котором рекомендуется лишь первый момент проповеди¹⁴⁵⁴.

Нагорная проповедь (Мф. 5–7; Лк. 6): в Евангелии № 74 (л. 8 об.) Спаситель, в типе юноши, в розовой тунике и голубом иматии, с благословляющей десницей и свитком в шуйце, сидит на золотой кафедре; перед Ним апостолы и народ в двух отдельных группах. Юношеский тип Спасителя есть или архаическая форма, унаследованная Византией от искусства древнехристианского, или случайное подражание типу двенадцатилетнего Иисуса Христа, поучающего в иерусалимском храме. То же самое и в елисаветградском Евангелии. Продолжение проповеди иллюстрируется еще двумя миниатюрами, из которых одна (л. 9) повторяет ту же схему, лишь с заменой юного типа Спасителя типом зрелого мужа, а другая, относящаяся к учению о молитве Господней, опускает группу народа (л. 11). В гелатском Евангелии ослаблен церемониальный характер

изображения: Иисус Христос сидит просто на возвышении, означающем гору (л. 24), равно как и в лаврентиевском Евангелии (л. 9 об.). Ср. Евангелие нац. библ. № Suppl. gr. 914, л. 8 об. и 9. Для выражения слов проповеди «воззрите на птицы небесныя... смотрите крин сельных» (Мф. 6:26 и след.) художник прибавляет к основной схеме золотых и красных птичек, летающих по воздуху; зеленую мураву и деревья с золотыми корнями и роскошной листвой (л. 11 об.). Ср. превосходный ландшафт Нагорной проповеди в живописи Сикстинской капеллы.

Посольство апостолов на проповедь (Мф. 10; Мк. 6:7–11; Лк. 9:1–5). Иисус Христос стоит или сидит на троне и благословляет стоящих перед Ним, иногда с преклоненными головами и с задрапированными в мантии руками апостолов (Евангелие публ. библ. № 21, л. 11; Евангелие № 74, л. 19 об., 74 об.; елисаветгр., зач. 23 Марк. Гелат., л. 37 об., 106 об.; лаврент., л. 20; фреска Киево-Соф. собора¹⁴⁵⁵). Никаких существенных отличий не представляет и композиция посольства семидесяти апостолов на проповедь; для примера – *гелатское Евангелие*, л. 179. Сама *проповедь апостолов* выражена в миниатюрах парижского № 74 (л. 20 и 20 об.) и елисаветградского кодексов, и в псалтирях Общества любителей древней письменности (л. 23–24), годуновской С.-Петербургской Духовной Академии и Чибисова (Пс. 18), по образцу проповеди Спасителя: каждый из двенадцати апостолов сидит на особом троне, с книгой и благословляющей десницей; перед троном одна или две группы слушателей. Без всякого сомнения, в оригинальных рисунках, от которых происходят копии названных кодексов, типы апостолов и народов, а равно и костюмы последних имели совершенно определенные черты, но здесь уже черты эти сглажены; выделяются лишь в Евангелии № 74 группы чернокожих нагих с перевязками по чреслам: одни из них в высоких остроконечных шапках, другие – в низких, похожих на византийские диадемы, третьи (группа белых людей) в шапках с меховыми околышами. Общая одежда всех народов – опоясанная туника – длинная или короткая, штаны и сапоги; волосы у одних короткие, у других длинные. Оригинал, явившийся под влиянием наблюдений над действительными народами, что не представляло больших затруднений при известном разноплеменном составе Византийской империи, мог бы доставить хороший этнографический материал, из которого возможно было бы, вероятно, почерпнуть кое-что и для характеристики быта славян; но копиисты ослабили его значение до последней степени.

Речь о духовном родстве (Мф. 12:46–50; Мк. 3:31–35; Лк. 8:19–21): Иисус Христос на кафедре, перед Ним апостолы и народ. Специфическая подробность: к Иисусу Христу приближается на заднем плане один из апостолов с вестью о Его матери и братьях, которые стоят в стороне. Спаситель неохотно обращает взоры в ту сторону. Так в Евангелии № 74 (л. 26) и елисаветградском (зач. 49); в гелатском Евангелии (л. 44 об.)

допущены изменения: действие происходит в палатах, и Иисус Христос рукой указывает на апостолов, как бы говоря: «вот Матерь Моя и братья Мои». Почти без всяких перемен указанная миниатюра Евангелия № 74 повторена в Евангелиях Марка и Луки (л. 70 и 124); то же: елисаветградское Евангелие, зач. 14 и 36; гелатское, л. 100 и 171; лаврентиевское, л. 68.

Притча о сеятеле (Мф. 13:3–9; Мк. 4:3–9; Лк. 8:5–8): Иисус Христос на кафедре, перед Ним апостолы и народ: Евангелие № 74, л. 26 об., елисаветградское, зач. 50; а в другой миниатюре (л. 70, елисаветгр., зач. 15 Марка) схема дополнена указанием на содержание притчи: сеятель разбрасывает зерна, которые тут же и произрастают: одни на камне – тощие, другие выклеваются птицами, третьи среди терний, четвертые приносят прекрасный плод: женщина срезывает колосья. Ср. в стенописях Афонофилофеевского собора. В Евангелии публ. библ. № 118, л. 1: сеятель сеет; птицы выклевают его посев; в стороне направо видна голова вола, налево неизвестное лицо с посохом в руках; в перспективе деревья, зелень, облака, птицы: это картинка в характере итальянской живописи, но не византийское религиозное изображение. Греческий подлинник оставляет в стороне букву притчи и дает ее нравственное изъяснение: Иисус Христос стоит с Евангелием. Перед Ним четыре группы людей: первая (при пути) занимается разговорами; беседующие не обращают внимания на Иисуса Христа, демоны отклоняют их (χαλινούντες αὐτοῦς); вторая (на камени), по-видимому, слушает слово с радостью (μετὰ χαρᾶς); позади нее идолы, которые ее окружают и которым она поклоняется; тиран и солдаты угрожают им обнаженными мечами; третья (в тернии) – мужчины едят и пьют с женщинами, возле них демоны; четвертая (на доброй земле) – монахи в пещерах молятся (перед ними иконы Спасителя и Богоматери¹⁴⁵⁶ со свечами (ἔχοντες καντήλι): одни как диаконы¹⁴⁵⁷, другие – иереи, третьи – миряне; они молятся в церквях и монастырях¹⁴⁵⁸. В этом описании нет уже совсем византийского изображения.

Притча о зерне горчичном (Мф. 13:31–32; Мк. 4:31–32): к обычной схеме присоединяются роскошные деревья с красными, голубыми и зелеными плодами: Евангелие № 74, л. 71; елисаветградское, зач. 17 Марка; лаврентиевское Евангелие, л. 137 об. Греч. подлинник дает опять одно таинственное изъяснение притчи: Христос во гробе; из уст Его вырастает дерево, на ветвях которого апостолы с развернутыми свитками; внизу люди смотрят на апостолов¹⁴⁵⁹. Ничего византийского в этой композиции нет.

Притча о лукавом рабе (Мф. 18:23–35): схема основная та же; к ней присоединено с правой стороны изображение господина на троне, у подножия которого – лукавый раб; этот раб здесь же заключает в темницу своего должника: Евангелие № 74, л. 37; елисаветградское, зач. 77. Такова

же притча о злом рабе (Мф. 24:45): Иисус Христос стоит и учит; в стороне сидит господин за столом; перед ним слуга бьет злого раба (Евангелие № 74, л. 49; елисаветградское, зач. 103).

Притча о талантах (Мф. 25:14 и след.): Иисус Христос на кафедре, посреди апостолов и народа; подробностей притчи нет. Евангелие № 74, л. 50 об., елисаветградское, зач. 105. Греческий подлинник совершенно уклоняется от древнего типа изображения¹⁴⁶⁰.

Об овце пропавшей (Мф. 18:12–13; Лк. 15:4–6); добавления к общей схеме: стадо на лугу, вдали пастух в короткой опоясанной тунике несет на плечах пропавшую овцу; направо – палаты, возле которых стоит пастух и низко кланяется приближающимся к нему гостям. Евангелие № 74, л. 142; елисаветградское, зач. 78 Луки; лаврентиевское Евангелие, л. 141; ипатьевское № 2 (в Евангелии Матфея). Греческий подлинник: небо; девять чинов ангельских и среди них престол; внизу сошествие Иисуса Христа во ад¹⁴⁶¹.

О добром пастыре (Ин. 10:1–16): Иисус Христос на кафедре, перед Ним апостолы и народ.: Евангелие № 74, л. 188 и 188 об., елисаветградское, зач. 35–36; в лаврентиевском Евангелии Иисус Христос произносит притчу стоя (л. 190 об.). Древнехристианская форма изображения доброго пастыря с овечкой на плечах, идеализированная в известной мозаике Галлы Плакиды, могла бы служить прекрасным оживлением этой схемы, но ее здесь уже нет¹⁴⁶². Греческий подлинник останавливается на дальнейшем разъяснении притчи: «аз есмь дверь» (Ин. 10:7 и след.), и предлагает совершенно новую композицию: церковь; в дверях ее Иисус Христос, перед Ним святители, далее народ, ересеначальники и проч.¹⁴⁶³

По этому же шаблону построены изображения: *речь Иисуса Христа на вопрос ап. Петра* (Мф. 19:27–30). Евангелие № 74, л. 38 об., елисаветградское, зач. 79. *Речь о хлебе животном* (Ин. 6:48 и след.); подробность: несколько учеников Иисуса Христа, согласно с Ин. 6:66, удаляются прочь. Евангелие № 74, л. 180, елисаветградское, зач. 24. *Обличительная речь Фарисеям* (Мф. 23:2 и след.); подробности: Каин убивает Авеля; воины убивают Захарию близ жертвенника. Евангелие № 74, л. 45, 46 об., 47. Елисаветградское, зач. 93 и 96. Гелатское, л. 71 об. *Проповедь о воскресении мертвых* (Мк. 12:24 и след.). Евангелие № 74, л. 90 об., елисаветградское, зач. 55. *Лепта вдовицы*¹⁴⁶⁴ (Мк. 12:42–44); подробность: в стороне, возле покрытого киворием стола с деньгами, стоит женщина, тут же народ. Равеннская мозаика¹⁴⁶⁵. Евангелие № 74, л. 91 об., елисаветградское, зач. 57; ср. гелатское Евангелие, л. 127 (Иисус Христос стоит возле сокровищницы); афоноверское Евангелие № 5, л. 330 об.; Евангелие публ. библ. № 105, л. 169 об. В кодексе Григория Богослова № 510 изображение поставлено рядом с исцелением слепца (рис. 92): женщина опускает лепту в кружку, стоящую у ворот; перед ней Иисус

Христос с благословляющей десницей. *Речь перед иудеями* (Ин. 8). Евангелие № 74, л. 184–185; ср. 194. Елисаветградское, зач. 30 и 33, ср. 42. Гелатское Евангелие, л. 258. *Прощальная беседа Иисуса Христа с учениками* (Ин. 13–16). Евангелие № 74, л. 197 и 200. Елисаветградское, зач. 47 и 53.

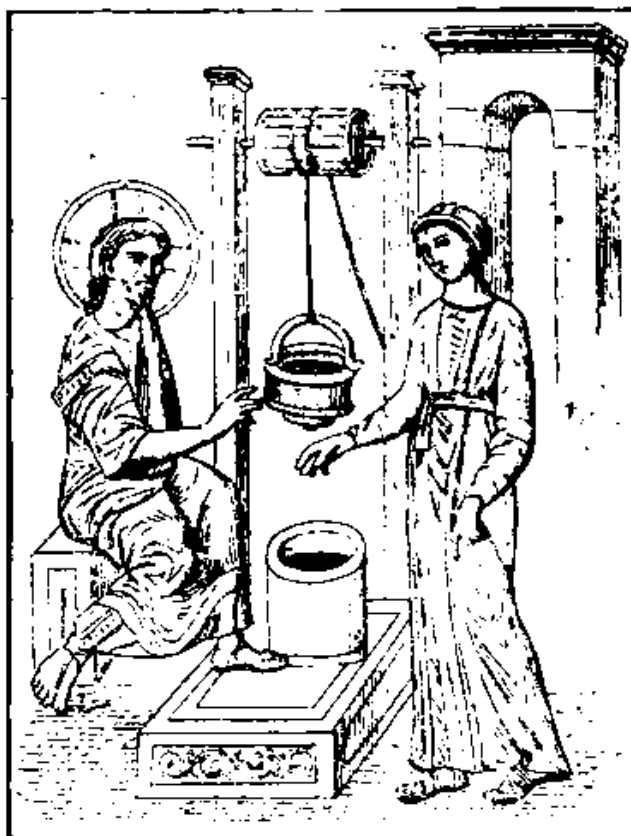
92. Миниатюра кодекса Григория Богослова № 510.

К этой же категории шаблонных изображений относятся: беседа Иисуса Христа с учениками Иоанна (Лк. 7:20–22): Евангелие № 74, л. 121 об. Елисаветградское, зач. 31; с сотником (Мф. 8:5 и след.): Евангелие № 74, л. 14. Елисаветградское, зач. 25. Гелатское, л. 31 об.; с некоторым начальником (Мф. 9:18; Мк. 5:22 и след, Лк. 8:41): Евангелие № 74, л. 17 об. Елисаветградское, зач. 32. Гелатское, л. 35 об.; беседа о дидрахме (Мф. 17:24–27): Евангелие № 74, л. 35. Елисаветградское, зач. 73; благословение детей (Мф. 19:13–15; Мк. 10:13–15; Лк. 18:15–17); подробности: Иисус Христос, сидя на кафедре, возлагает руки на детей; в группе присутствующего народа – женщины с детьми. Евангелие № 74, л. 38, 84, 85, 129. Елисаветградское, зач. 78 (Матф.), 45 (Марк.), 90 (Лук.). Гелатское, л. 57 об., 118 и 119 об. Лаврентиевское, л. 21, 36 об., 39 и 82; Евангелие нац. библи. № 115, л. 87 об.¹⁴⁶⁶; беседа с богатым юношей (Лк. 18:19–25): кодекс Григория Богослова № 510, л. 87 об. Евангелие № 74, л. 86; елисаветградское, зач. 46, гелатское, л. 120; Евангелие нац. библи. № suppl. 27, л. 57, № suppl. gr. 914, л. 128 об. Ответ на просьбу матери сынов Зеведеевых (Мф. 20:20–28; Мк. 10:35–45): Евангелие № 74, л. 86 об. Лаврентиевское, л. 41¹⁴⁶⁷. Некоторые беседы, притчи и речи Иисуса Христа уклоняются от рассмотренного шаблона; в иконографии их главное внимание художников сосредоточено на их содержании и шаблонная схема устранена. Важнейшие из них с точки зрения иконографической суть следующие.

Беседа Иисуса Христа с Никодимом (Ин. 3:1–21). Иисус Христос ведет разговор со старцем Никодимом; оба стоят (сир. Евангелие, л. 172); на левой стороне змей, повешенный на дереве, возле которого стоит Моисей с жезлом; на правой стороне крест. Такова миниатюра Евангелия № 74, л. 171 об.; дополнением служат две другие миниатюры на тему о возрождении людей крещением (л. 172). Миниатюрист гелатского Евангелия в одной миниатюре соединил вознесение Моисеем змея на дерево и изображение Иоанна (?), крестящего неизвестное лицо (л. 228). В лаврентиевском Евангелии – шаблон (л. 172).

Беседа с самарянкой (Ин. 4:4 и след.): сюжет имеет древнехристианское происхождение и встречается на разнообразных памятниках искусства¹⁴⁶⁸. Фреска катакомб Претекстата¹⁴⁶⁹, относимая к II–III вв., представляет первый пример его в духе античного искусства: самарянка – стройная молодая женщина в тунике и паллиуме, с красивой прической, стоит у бассейна; в руках ее небольшая чашка с водой. Перед

самарянской Спаситель в образе молодого человека, красивого, с короткими волосами, в короткой тунике и плаще, накинутом на левое плечо; правая рука Его простерта к самарянке. Сцена эта, поставленная в кубикле, вместе с добрым пастырем и исцелением кровоточивой, не может быть объяснена иначе как в смысле беседы Иисуса Христа с самарянской¹⁴⁷⁰. Бóльшей типичностью и полной ясностью отличается изображение это в *скульптуре саркофагов*¹⁴⁷¹: Спаситель – молодой человек с довольно длинными волосами и красивыми чертами лица, в длинной тунике и иматии; самарянка – молодая красивая женщина в тунике, с перевязкой, красиво схватывающей спереди ее волосы: она вытаскивает из колодца при помощи веревки, навивающейся на тамбур, утвержденный на двух стояках, сосуд с водой; Спаситель жестом правой руки выражает просьбу напоить Его. Здесь, очевидно, взят первый момент встречи Спасителя с самарянской. Тот же момент и на древнем авории музея Ключи V в.¹⁴⁷² и на равеннской кафедре Максимиана¹⁴⁷³: на последней – в руке Иисуса Христа крест. Памятники византийские изменяют характер сцены: они полагают центр тяжести во внутреннем значении события, в самом учении Иисуса Христа о воде живой, а не в факте встречи Учителя с самарянской; отсюда – Спаситель представляется спокойно сидящим¹⁴⁷⁴ и поучающим; самарянка с изумлением слушает Его новое учение; колодец все еще удерживает форму, выработанную в эпоху саркофагов, но его роль неважна: он лишь помогает точнейшему уразумению сюжета. Эта перемена заметна уже в равеннской *мозаике Св. Аполлинария* (Apol. Nuovo)¹⁴⁷⁵: Спаситель сидит у колодца на пригорке; Он молодой, без бороды; обращает речь к самарянке, молодой женщине в роскошной одежде с повязкой на голове вроде чепчика; речь Спасителя изумила ее. За Спасителем – один из Его учеников, молодой. В Евангелии Раввулы (л. 284)¹⁴⁷⁶ Иисус Христос сидит у античного круглого бассейна; самарянка в зеленой тунике и розовом плаще слушает Его, держа рукой веревку на блоке, при помощи которого вытаскивает воду. *Кодекс Григория Богослова № 510* (рис. 93)¹⁴⁷⁷: Иисус Христос сидит возле колодца с благословляющей десницей, обращенной к самарянке, стоящей перед Ним; самарянка в красной раззолоченной тунике с белой повязкой на голове; она вся поглощена речью Иисуса Христа, простирает к Нему свою правую руку; она забыла о колодце и воде. В перспективе видны городские ворота. *Псалтирь афонопандократорская*: сосуд, с которым самарянка пришла за водой, брошен на землю – знак увлечения необычайной речью Иисуса Христа. *Барберинова Псалтирь*: Иисус Христос сидит возле колодца; самарянка в серой опоясанной тунике, в низкой зеленой шапочке с золотым околешем – костюм женщин легкого поведения; за ней сосуд вроде амфоры. Изображение относится к Пс. 35, в котором есть слова: «потокот сладости твоея напоиши я, яко у тебе источник живота.» (Пс. 35:9–10).



93. Миниатюра кодекса Григория Богослова № 510.

Лицевые Евангелия. В Евангелии № 74 (л. 173; см. рис. 94) Иисус Христос на возвышении¹⁴⁷⁸ с обычным жестом, обращенным к самарянке; позади Него два апостола. Самарянка с распущенными волосами, в голубой опоясанной тунике с широкими рукавами, с золотой оторочкой по вороту и подолу – костюм, в котором изображается на византийских памятниках плясавица Ирода; за самарянкой – город. Здесь взят последний момент беседы, когда уже возвратились ученики (Ин. 4:27). В *лаврентиевском Евангелии* (л. 174) Иисус Христос обычно сидит у круглого бассейна; самарянка – простая женщина в белой опоясанной тунике, с красным покровом на голове. Рядом Иисус Христос еще раз представлен беседующим с самарянкой; бассейн опущен. В *гелатском Евангелии* (л. 230 об.) два момента: Иисус Христос сидит у колодца; за Ним два апостола, как в Евангелии № 74; самарянка с распущенными волосами простирает руки к Иисусу Христу. Направо Иисус Христос беседует с вышедшими из города самарянами.



94. Миниатюра Евангелия № 74.

В *Евангелии нац. библ. № suppl. 21* (л. 20)¹⁴⁷⁹: изображение помещено отчасти в букве Т, в которой представлена стоящей у колодца самарянка, с открытой головой, в тунике с широкими рукавами; Иисус Христос на поле рукописи; колодец с рычагом. В *Евангелии университетской библиотеки в Афинах* (л. 297): Иисус Христос в золотой тунике и голубом иматии сидит у античного бассейна; за Ним три апостола, самарянка в зеленоватой опоясанной тунике с красиво подобранными волосами, как в античной живописи, с золотой идрией в левой руке. В *Евангелии нац. библ. № 54* (л. 289): Иисус Христос сидит на камне возле колодца; за Ним апостолы; по другую сторону колодца – самарянка с роскошными волосами, в двух одеждах – нижней голубой с оторочкой и верхней – короткой красной с оторочками, с серьгами в ушах; у ног ее лежит идрия; в перспективе – горы и город. В *афоноуверском Евангелии № 5* (л. 371) композиция сходна с предыдущей; самарянка держит в руке веревку, к которой прикреплен сосуд. В *Евангелии публ. библ. № 105* (л. 189) оригинальна лишь форма колодца с колесом, остальное – обычно, равно как и в *Евангелии нац. библ. № 115*, л. 377 и в отрывке Евангелия XII-XIII вв. в публ. библ. (из собр. еп. Порфирия). То же в русском Евангелии Ипатьевского монастыря № 1 (перед Евангелием Иоанна), № 2 (в Евангелии Иоанна); а в печатном Евангелии 1681 г. сцена дополнена изображением молодого человека вверху, с сосудом на голове. В *греч. Евангелии публ. библ. № 118* – картинка в духе западной живописи: ландшафт; горы, зелень, деревья, освещаемые лучами солнца; вдали виден город Сихарь. Посредине картины – круглый бассейн и около него сосуд вроде амфоры. По одну сторону бассейна сидит Иисус Христос, по другую – самарянка. Это уже не древняя византийская композиция. Не удерживают характера древности и те десять миниатюр, в которых представлена беседа с самарянкой в *сийском Евангелии* (л. 115 и след.). В *Евангелии коптском* (л. 230) изображение сходно с византийскими; но момент взят другой: Иисус Христос сидит у колодца, за Ним апостолы; самарянка в багряной тунике и голубой верхней одежде, с таковым же головным покровом; позади самарянки – сбежавшийся народ. *Миниатюра давидгареджийской Минеи* (л. 36) также византийская: Спаситель сидит на камне и простирает

благословляющую десницу к самарянке; за Ним апостол, молодой, вероятно Иоанн Богослов; перед Ним круглый колодец, из которого самарянка извлекает бадью посредством веревки, перекинутой через вал, укрепленный на двух столбах. Самарянка – молодая женщина в тунике, с повязкой на голове, напоминающей тюрбан, – простирает правую руку к Иисусу Христу. В перспективе – горы. Из византийских и русских *стенописей* назовем: мозаику в церкви Св. Марка в Венеции¹⁴⁸⁰ и в константинопольской Кахрие-Джами; фрески – в Протате, Никололипенской церкви и Спасопреображенском монастыре в Ярославле; из икон – две в собрании Силина (без №) и Постникова (№ 3006): первая может быть поставлена наряду с лучшими произведениями греческой школы эпохи XVI-XVII вв.: самарянка – статная красивая женщина с распущенными волосами, стоит около античного бассейна (форма его тождественна с бассейном в моз. Св. Марка); в перспективе гористый ландшафт и городские ворота; вторая – сложная: самарянка в золотом нимбе и с красным покровом на голове; направо за горами видны апостолы; в городских воротах стоит один представитель самарянского населения. Иконописный подлинник следует византийской простой схеме¹⁴⁸¹. Перечень этот показывает, что основные черты сюжета одинаковы во всех памятниках византийской и древнерусской иконографии; но в деталях его немало разнообразия. Что памятники древние *на Западе* стоят близко к византийским, одно из доказательств тому – в пизанском манускрипте, из которого Р. де Флери напечатал, между прочим, изображение беседы с самарянкой¹⁴⁸²; для доказательства отличия их от византийских укажем на кодекс Эгберта¹⁴⁸³ – с безбородым типом Спасителя и своеобразным костюмом самарянки, на две миниатюры в рукописях нац. библиот. № fr. 9561 (л. 161) и 407 (л. 1); последняя особенно характерна: бассейн заменен деревянной кадучкой, самарянка в костюме французской крестьянки, в платье, в переднике и белом платочке на голове; она беседует с Иисусом Христом, а на правой стороне она стоит перед толпой самарян, объявляя им о Христе.

Проповедь Иисуса Христа в преполовление праздника (Ин. 7:14 и след.). Мы уже видели, что некоторые памятники копируют изображение этого события с проповеди двенадцатилетнего Иисуса Христа в храме иерусалимском; другие представляют его по общему шаблону проповеди, как Евангелие № 74. Иисус Христос сидит в храме на кафедре; апостолы и народ слушают Его; отклонение от шаблона составляет киворий над кафедрой, скопированный с престольного кивория храмов византийских (л. 182; елисав., зач. 26). В гелатском Евангелии (л. 242) кивория нет, но изображен храм иерусалимский в виде шаблонных палат.

Проповедь в последний день праздника (Ин. 7:37 и след.) выражена в Евангелии № 74 несколькими шаблонными миниатюрами; в двух же Евангелиях русских дано ее образное истолкование: в Ипатьевском

Евангелии № 2 изображен Спаситель, подающий чашу одному из апостолов: это часть литургического перевода Евхаристии (μεταδῶσις), вызванная здесь словами: «аще кто жаждет, да приидет ко мне и пьет» (Ин. 7:37); а в Ипатьевском печатном Евангелии 1681 г. те же слова истолкованы миниатюристом сообразно с контекстом: «сие же рече о Дусе, его же хотяху приимати верующии во имя Его» (Ин. 7:39); и потому здесь изображено сошествие Св. Духа на апостолов по древнему византийскому переводу.

95. Миниатюра россанского Евангелия.

Притча о милосердном самарянине (Лк. 10:30–37) известна по памятникам иконографии с VI в. *Россанский кодекс* (рис. 95)¹⁴⁸⁴: город Иерусалим с купольными сооружениями; возле него обнаженный путник лежит на земле; Спаситель – милосердный самарянин¹⁴⁸⁵ наклоняется к нему для облегчения его страданий; ангел Господень, с крыльями, держит перед Ним чашечку с вином или маслом. Далее направо израненный, с ясными следами крови на обнаженном теле, едет на коне (?); впереди стоит опять Иисус Христос и вручает деньги гостиннику. *Кодекс Григория Богослова № 510* (л. 143 об.): изображение украшает собой начало слова 17 «Πρός τοὺς πολίτευομένους». Картина обрамлена палатами, означающими два города, между которыми на пути имело место событие притчи: на левой стороне Иерусалим (подпись: «ΠΟ (ΛΙΣ) ΙΛ ΝΜ»), на правой – Иерихон. Человек в тунике и паллиуме едет на осле по направлению к Иерихону; он достигает гор, где нападают на него три разбойника и бьют его булавами; тело несчастного путника покрыто ранами; мимо него проходят к Иерихону, разводя руками, иерей в розовой опоясанной тунике и желтоватом паллиуме и левит в колпачке. Ниже милосердный самарянин в образе Иисуса Христа поддерживает руками израненного, сидящего на осле, т. е. отводит его в гостиницу. В *Евангелии № 74* сюда относятся две миниатюры: на одной (л. 131 об.) разбойники бьют путника и снимают с него одежды; некто (иерей или левит) стоит в стороне и безучастно смотрит на происходящее; на правой стороне самарянин перевязывает раны больного; возле него два золотых сосуда, в которых находится масло и вино (Лк. 10:34); на другой миниатюре (л. 132): самарянин ведет осла, на котором сидит израненный путник; тут же он вручает гостиннику деньги. Ясно, что обе миниатюры передают только буквальный смысл притчи: самарянин – обыкновенный человек, но не Христос, как в кодексах – россанском и Григория Богослова. Такой же характер имеет миниатюра лаврентиевского Евангелия (л. 128 об.). Греческие памятники позднейшие склоняются более к таинственному истолкованию притчи: разбойники – демоны (стенописи собора в Каракалле на Афоне), путник – грешник, самарянин – Иисус Христос. С этой стороны заслуживает внимания толкование притчи и начертание соответствующих тому иконографических форм в *греческом подлиннике*:

рай; на вратах его пламенное оружие; вне рая Адам и Ева обнаженные, плачущие. Далее множество людей: одни поклоняются идолам, кошкам, собакам, волам; другие приносят в жертву идолам людей, третьи пируют с распутными женщинами; демоны увлекают их. По одну сторону Моисей со скрижалями закона и за ним Аарон – смотрят на них, оборачиваясь назад; (по другую – пр. Исаия, также оборачиваясь, смотрит на них)¹⁴⁸⁶. Далее – церковь, в которой апостолы учат, крестят и приобщают. Перед ними Христос; Он одной рукой дает Евангелие св. Павла (μὲ τὸ ἕνα χέρι δίδει τοῦ ἁγίου Παύλου Εὐαγγέλιον) и скрижали закона, другой держит крест на плечах; Он указывает им (?) на идолослужения... людей¹⁴⁸⁷. Описание, запутанное в конце. Таких изображений нет в памятниках византийских; в новых произведениях греческой живописи мы также не встречали соответствующей композиции. В ряду памятников русских можем указать выражение этой притчи лишь в гравюрах¹⁴⁸⁸.

Притча о блудном сыне (Лк. 15:11–32). Евангелие № 74 согласно общему характеру своих иллюстраций передает буквальный смысл притчи: сын, стоя перед отцом, сидящим возле палат, выпрашивает у него свою часть наследства. На той же миниатюре – он пасет свиней и, взобравшись на дерево, бросает свиньям листья. Ниже – возвращение блудного сына: отец сидит в палатах, сын падает перед ним ниц; направо отец обнимает сына; тут же надевают на него новые одежды и сапоги (л. 143). Далее, слуга закалывает тельца и печет его на вертеле, другой слуга приносит сосуд с вином (л. 143 об., ср. елисаветгр. Евангелие). Вообще в памятниках византийских нам неизвестны изображения, раскрывающие внутренний смысл этой притчи; но *греческий подлинник* дает ей именно эту постановку: храм и престол; вблизи храма стоит и молится старший сын, а младший ест и пьет с блудницами; внутри храма Христос приобщает блудного сына, а апостолы помазывают его миром и дают ему крест. Вокруг же престола чины ангельские выражают свою радость игрой на цитрах, органах и трубах. Вне храма Христос обнимает блудного сына и лобызает его лицо; с другой стороны¹⁴⁸⁹ Христос зовет старшего сына и говорит ему на хартии: «Чадо, ты всегда со мною и все мое – твое». Сын смотрит на Него, оборачиваясь назад¹⁴⁹⁰. Согласно с этим описанием изображается притча и в русских памятниках XVII-XVIII вв., но русские изображения отличаются от него некоторыми подробностями. Вот для образца *икона из коллекции С.-Петербургской Духовной Академии*: храм в виде шаблонных палат, без ясных признаков христианского храма; в нем на высокой кафедре сидит Иисус Христос и одновременно подает обеими руками частицы Евхаристии двум стоящим по сторонам апостолам; оба апостола в нимбах – один в типе ап. Петра, другой – молодого Иоанна. Ниже раскинут обширный шатер и в нем за столом сидят пирующие, среди которых – блудный сын с чаркой в руке и женщина; дьяволы черные, с торчащими волосами, стоя за столом, подстрекают пирующих; возле стола – бочки с

вином и музыканты, забавляющие гостей игрой на разных инструментах. Еще ниже блудный сын стоит перед богачом, сидящим перед палатами на возвышенном троне с жезлом в руке; направо он пасет свиней, далее Иисус Христос держит его в своих объятиях; а вверху на правой стороне развязка притчи: раб закалывает тучного тельца, Иисус Христос повелевает ангелам дать блудному сыну одежду и сапоги, которые он тут же и надевает на себя; голова его украшена нимбом. Роскошные палаты и в них обширный стол с яствами; за столом множество праведников в золотых нимбах. Это рай. Направо Иисус Христос беседует со старшим сыном притчи, представленным в золотом нимбе, в типе ап. Петра. Все эти эпизоды притчи имеют вид отдельных изображений, расположенных среди обширного ландшафта. Фигуры иконописные, но правильные, отделка деталей весьма тщательная¹⁴⁹¹.

Притча о богатом и Лазаре (Лк. 16:19–31). В кодексе Гр. Богослова № 510 притча эта изображена перед словом «Περὶ φιλοπτωχίας» (л. 149): богач в роскошных одеждах едет на богато убранном коне; впереди на пути лежит обнаженный и покрытый струпьями Лазарь – праведный, в нимбе; пес лижет струпья его. Направо и налево смерть Лазаря и богача: первый спеленутый, в нимбе, лежит одиноко, второй в роскошном гробе; женщина оплакивает его. Внизу богач в огне, показывает рукой на свой засохший язык; а Лазарь сидит на лоне Авраама, и ангелы служат ему. В *Евангелии* № 74 (л. 145 об.) отмечен один последний момент притчи: рай с деревьями, в середине этимасия; Авраам держит Лазаря на лоне; направо богач сидит в огне и указывает рукой на свой язык (елисаветгр. Евангелие, рис. 96).

96. Миниатюра елисаветградского Евангелия.

То же в *афоноуверском Евангелии* № 1 (л. 309 об.), с опущением этимасии; и в *гелатском* (л. 197)¹⁴⁹²; а в *лаврентиевском Евангелии* (л. 144) прибавлено изображение Спасителя, поучающего народ в притчах. В *греческом подлиннике*: палаты и в них стол с различными яствами. Человек в блестящих и богатых одеждах, с кубком в руке, сидит за этим столом; множество рабов служат ему, принося различные яства. Вблизи он лежит на одре, и демоны исторгают душу его. Вокруг него плачущие женщины и дети. Внизу у дверей палат лежит на земле обнаженный и покрытый язвами человек; псы лижут язвы его, а над ним Давид с арфой и чины ангельские, принимают душу его при звуках труб и органов. Далее ад, а в нем богач среди пламени, говорит: «*отче Аврааме помилуй мя*»; напротив него рай и в нем Авраам с Лазарем в недрах. Авраам отвечает богачу: «*чадо, помяни, яко восприял еси благая твоя в животе твоём, и Лазарь такожде злая*»¹⁴⁹³. В том же духе изображена притча и в *стенописях афонских соборов Каракалльского и Филофеевского*. В памятниках русских эта притча известна по гравюрам XVIII в., рисунки которых составлены под влиянием иностранных образцов¹⁴⁹⁴; нередко

можно встретить ее и в гравюрах новейших. Из западных миниатюр упомянем об ахенском Евангелии¹⁴⁹⁵ и рукописи нац. библ. № 9561 (л. 155–156): в последней богач, пирующий за столом и мучимый в огне, представлен в короне.

Притча о мытаре и фарисее (Лк. 18:10–14). Первый пример ее в мозаиках церкви *Св. Аполлинария* (Apol. Nuovo) в Равенне¹⁴⁹⁶. Храм иерусалимский – в виде четырех колонн с завесой между двумя средними колоннами. Возле колонн стоят мытарь и фарисей – оба в одинаковых одеждах (туника и верхняя одежда наподобие древней фелони): первый стоит прямо и воздевает руки, второй смиренно склонил свою голову. Гораздо резче и определеннее выражена противоположность между мытарем и фарисеем в позднейших визант. памятниках. Жертвенник с киворием; перед ним стоит гордый фарисей и с пренебрежением указывает рукой на мытаря, стоящего смиренно с преклоненной головой и крестообразно сложенными на груди руками; голова мытаря украшена нимбом. Евангелие № 74, л. 148; елисаветградское Евангелие; лаврентиевское Евангелие, л. 147. В греческом подлиннике: храм с лестницей; в нем перед жертвенником стоит фарисей, старик с большой бородой, в пышных одеждах, на голове его плат (μανδύλιον); он смотрит на небо, правую руку простирает вверх, левую к мытарю; на голове его сидит демон высокомерия. Против него стоит мытарь; глаза его опущены долу; он ударяет себя в грудь; над ним ангел, благословляющий его¹⁴⁹⁷. В русских памятниках: храм – шаблонные палаты, внутри которых виден жертвенник и завеса, закрывающая святое святых; за жертвенником стоит первосвященник с длинными волосами, в остроконечной шапочке, в широкой, накинутой на плечи одежде, под которой видна на груди его золотая, украшенная камнями доска. Перед жертвенником стоит толпа евреев: впереди ее фарисей в двух роскошных одеждах, с жезлом в руке, гордо подымает свою голову; позади смиренный мытарь с понуренной головой, печальным лицом и сложенными на груди руками. Такова икона на холсте из коллекции С.-Петербургской Духовной Академии. В некоторых русских памятниках (стенописи Спасопреображенского монастыря в Яросл.; рукоп. Вахрамеева, л. 734) иерусалимский храм имеет вид русской церкви с главами и крестами.

Притча о десяти девах (Мф. 25:1–13). Первое, хотя и неполное, изображение этой притчи относится к III в.; разумею *фреску катакомб Агнии*¹⁴⁹⁸ в аркосолии гробницы Лаврентия. Изображение, вероятно, намекает на то, что Лаврентия – дева; ввиду этой цели художник обратил внимание на одних только мудрых дев. Центр изображения – оранта = символ усопшей; по сторонам ее – направо пять мудрых дев с факелами в руках и сосудами с запасным елеем, стоят у дверей; налево те же пять дев сидят за брачным столом. Соседние изображения (добрый пастырь, Адам и Ева, Даниил во рве львином, три отрока в печи и эпизоды из

истории прор. Ионы) свидетельствуют о христианском характере этого изображения. Другое полное и более ясное изображение в катакомбах Кириака IV в. (рис. 97)¹⁴⁹⁹. Центр изображения – Иисус Христос с бородой, в нимбе; одесную Его пять мудрых дев в туниках, с пылающими факелами в руках; ошуюю пять неразумных дев с погасшими и опущенными вниз факелами.



97. Фреска катакомб Кириака.

Иисус Христос жестом правой руки приглашает мудрых дев. Этот последний памятник показывает, что в IV в. было уже довольно распространено изъяснение жениха притчи в смысле Иисуса Христа, ясно выраженное в толкованиях Иоанна Златоуста¹⁵⁰⁰, Феофилакта Болгарского¹⁵⁰¹ и в церковных песнопениях («се жених грядет в полнощи»).

Первый по древности памятник византийский – *россанское Евангелие* (рис. 1)¹⁵⁰², в представлении этого сюжета имеет сходство с древнехристианскими, но делает заметный шаг на пути к яснейшему и точнейшему выражению притчи: мудрые девы в туниках и пенулах, с сильно пылающими факелами и сосудами в руках, пропущены через двери и вступают в брачный чертог небесного жениха, т. е. в рай, изображаемый в виде вертограда с горой, из которой текут четыре райские реки. Неразумные девы, в тех же одеждах, с угасающими факелами, стоят у запертых дверей; одна из них стучит в двери; но небесный жених Иисус Христос, в обычном византийском типе и одеждах, в крестчатом нимбе, стоя внутри чертога, обращается к дверям с отрицательным жестом: «истинно говорю вам, не знаю вас» (Мф. 25:12).



98. Миниатюра Евангелия № 74.

В Евангелии № 74 (л. 49 об.; см. рис. 98¹⁵⁰³) изображение делится на две части; в первой (налево) Иисус Христос и два апостола стоят в здании с куполом; к ним приближаются пять мудрых дев, в богатых далматиках, с открытыми головами, с пылающими светильниками; они готовы вступить в здание, означаящее рай; во второй Иисус Христос и два апостола стоят возле другого здания, к которому подходят другие пять дев с угасшими светильниками; Иисус Христос обращается к ним с речью. Первая половина миниатюры, в формах сходных, передана в ватиканской псалтири № 752 (л. 30): апостолов нет, здание увенчано куполом с крестом; над девами надпись: «οἱ μέλλοντες εἰσελθεῖν». Миниатюрист лаврентиевского Евангелия (л. 51) выразил несколько моментов притчи: мудрые девы стоят в ожидании жениха, а неразумные спят, затем те и другие идут к жениху Иисусу Христу... наконец они приблизились. В Евангелии № suppl. 27 (л. 59): погрудное изображение Иисуса Христа с благословляющей десницей в заглавной букве Е; пять мудрых дев, с открытыми головами, в туниках и паллиумах, с зажженными факелами в руках, идут к Иисусу Христу; здесь же пять неразумных дев, в таких же роскошных костюмах, как и первые, но без факелов; ангел Господень отстраняет их, и они со скорбью обращаются назад. Высшей идеализации достигает изображение в Евангелии нац. библиот. № 54¹⁵⁰⁴ (л. 91; см. рис. 99): Иисус Христос в бледно-голубом ореоле, с книгой в руке, стоит на красном овальном подножии; по сторонам Его в том же ореоле два ангела с преклоненными головами; жених = Иисус Христос представлен, таким образом, в небесной славе. По сторонам ореола две группы дев: все они с распущенными по плечам волосами, перевязанными ленточками, в богатых цветных далматиках и плащах; мудрые девы держат в руках зажженные факелы, а факелы неразумных погасли и опущены вниз. В стенописях Афоноиверского собора: Иисус Христос в храме под киворием; сюда вошли мудрые девы, а неразумные стоят у дверей храма с угасшими светильниками; внизу – они спят. В греческом подлиннике есть добавление, какого нет в древних памятниках: вдали видны гробницы, откуда выходят девы; над ними ангел трубящий¹⁵⁰⁵.

99. Миниатюра Евангелия национальной библиотеки № 54.

В русских памятниках изображение притчи всегда идеальное: девы в богатых одеждах, напоминающих древние туники с клавами, с золотыми сосудами в руках, идут; уже в этом шествии они разделены на две группы, и таким образом дан намек на то, что одни из них мудрые, другие неразумные, хотя внешний вид их одинаков. На пути все девы садятся на землю в ожидании жениха, некоторые собираются прилечь. Вверху – палаты и деревья, означающие рай; за столом сидит множество праведников в золотых нимбах; отдельно сидит в царской короне Иисус Христос (в стенописях Спасопреображенского монастыря Он на троне); Он обращается с речью к вошедшим в рай мудрым девам; а неразумные девы стоят вне рая; одна из них стучит в райские двери. Таково изображение притчи в святцах XVII в. из коллекции С.-Петербургской Духовной Академии¹⁵⁰⁶. В целом русские памятники примыкают прямо к византийским по формам и идеализации притчи. Иное дело памятники западные¹⁵⁰⁷.

Страшный суд (Мф. 25:31–46). Первоначальные формы, под которыми является этот суд в памятниках искусства, суть отделение овец от козлиц и притча о десяти девах. В V-VI вв. появляются отдельные части картины Страшного суда, а в VIII в. была уже известна и цельная картина, разработанная в Византии. Основные черты ее одинаковы в памятниках византийских и древнерусских; они остаются без значительных изменений до XVI в. В памятниках последующего времени допущены нововведения и поправки почти во всех частях изображения. Процесс постепенного осложнения картины обнаруживает не столько свободное творчество, под непосредственным влиянием художественной идеи, сколько механическое напластование подробностей, так или иначе связанных с основной мыслью картины; им управляла не художественная идея, но анализирующая мысль, оттененная поучительной тенденцией. Явление это совершенно понятно и логически последовательно, если смотреть на него с точки зрения общей истории византийско-русской религиозной живописи. Историческая судьба нашей картины Страшного суда столько же отличается от судьбы ее в Западной Европе, сколько вообще византийско-русское искусство в его истории отличается от западноевропейского. В особом специальном исследовании мы рассмотрели относящиеся к этому предмету памятники, показали исторический рост композиции и изъяснили все ее составные части на основании памятников византийско-русской письменности¹⁵⁰⁸. В настоящий раз дополним обзор памятников двумя миниатюрами в Евангелии № 74 (л. 51 об. и 93 об.; ср. елисавет. Евангелие): Христос – Судия, в голубом миндалевидном с лучами ореоле, сидит на троне; руки Его простерты, и на дланях видны язвы гвоздинные; под ногами Его колесница Иезекииля и херувимы; по сторонам ореола Богоматерь и

Иоанн Предтеча в молитвенном положении; далее апостолы на престолах с книгами в руках; вверху ангелы дориносящие.

100. Миниатюра елисаветградского Евангелия.

Ниже ореола – этимасия, к которой приближаются с левой стороны группы праведников; позади праведников ангел с развернутым свитком; под ними море отдает тела мертвых и две группы людей, идущих на суд; направо ангел трубит, мертвые встают из гробов, звери отдают тела мертвых. Ангел взвешивает деяния людей на весах, чашку которых тянут два беса. Внизу с левой стороны рай – вертоград: в нем сидят на престолах Богоматерь и Авраам; в недрах Авраама и возле него праведные души в виде маленьких детей в сорочках. Ап. Петр приводит группу праведников к вратам рая. Картина ада обширна: от трона Судии исходит огненная река и разливается в целое озеро: здесь сидит сатана на звере, проглатывающем грешника, с Иудой в недрах; стоит немилосердный богач и указывает рукой на свой язык; ангелы ввергают в пламя грешников, и демоны подхватывают их. Под огненным озером в шести отдельных клетках представлены виды мучений грешников. Другая миниатюра (ср. рис. 100) – сокращение первой: Судия с апостолами и ангелами, Богоматерью и Предтечей; этимасия; три группы праведников; рай, на вратах коего изображен херувим, ангел с весами, огненная река, в которую ангел ввергает грешников, и три вида мучений. Из памятников позднейших добавим стенописи: в афонолаврской трапезе, в Дохиарском соборе, в ксенофской трапезе, в ярославском Спасопреображенском монастыре, в ярославском Успенском соборе и в ярославских храмах: Ильинском, Николонадеинском, Рождественском, Крестовоздвиженском и Димитрия Солунского, в Крестовоздвиженском соборе г. Романова и в вологодском Софийском соборе¹⁵⁰⁹. Памятники эти, дополняя наши сведения о картине суда любопытными подробностями, в то же время подтверждают высказанное нами заключение о механическом росте композиции и об устойчивости ее первых византийских основ.

Глава 4. Чудеса Евангелия

В скульптуре древнехристианских саркофагов и на стеклянных сосудах довольно часто повторяется следующая композиция: Иисус Христос – молодой человек, без нимба, в усвоенных Ему древнехристианскими художниками одеждах, в сандалиях, касается жезлом одного из стоящих перед Ним сосудов, похожих на амфоры, но без ручек, с широким горлом (идрия, рис. 101¹⁵¹⁰).

101. Саркофаг, найденный близ церкви Св. Севастьяна.

Иногда при этом присутствуют и апостолы. Число таких изображений значительно¹⁵¹¹. Старые, а за ними и новые археологи признали в этой композиции чудо претворения воды в вино на браке в Кане галилейской (Ин. 2:1–11). В самом деле, объяснить ее в каком-либо ином смысле трудно. Положение ее среди других изображений, относящихся к чудесам Евангелия (воскрешение Лазаря, умножение хлебов, исцеление слепого, расслабленного), заставляет видеть здесь одно из евангельских чудес. Величие чудес, их высокое догматическое и нравственное значение ясно выступали в сознании древнехристианских художников и находили многократное выражение в вещественных памятниках древности.¹⁵¹² Претворение воды в вино как начаток знамений и чудес, заставивший учеников Иисуса Христа уверовать в Него, не могло пройти незамеченным. Иконографические формы чуда просты и соответствуют духу древнехристианской иконографии: фигура Иисуса Христа та же, что и в других композициях; жезл Его, символ могущества, власти, тот же, что и в изображениях создания Евы, умножения хлебов и воскрешения Лазаря; следовательно, Иисус Христос здесь представлен в положении чудотворца. Ответ на вопрос о характере чуда дают сосуды, греко-римские водоносы¹⁵¹³. Подробностей евангельского рассказа о чуде в памятниках древнейших не видно¹⁵¹⁴: нет здесь ни Богоматери¹⁵¹⁵, ни жениха с невестой, ни архитриклина, ни слуг. Число сосудов колеблется от одного до шести. Постоянное отсутствие подробностей и повторение узкой схемы показывают, что скульпторы ставили своей задачей не полную передачу евангельского рассказа, но одного лишь момента претворения воды в вино. Со свойственной скульптуре краткостью они схватывали само зерно повествования как показатель могущества Иисуса Христа. Наблюдая положение этого изображения на саркофагах, нетрудно заметить, что на некоторых из них поставлено оно рядом с чудом умножения хлебов. Возможно допустить, что это подлеположение имеет характер неслучайный. Если Кирилл Иерусалимский сравнивал претворение воды в вино с претворением вина в кровь¹⁵¹⁶, а Максим Туринский говорил, что претворение воды в вино предызображало таинство воскресения¹⁵¹⁷, если, далее, чудо умножения хлебов изъясняемо было древними также в смысле Евхаристии¹⁵¹⁸, то почему не допустить, что и скульпторы, ставя рядом эти

два чуда, держали в мысли евхаристические хлеб и вино. Не отсюда ли следует объяснить то, что во фресках александрийских катакомб, описанных Вешером¹⁵¹⁹, оба эти чуда находятся рядом с благословением хлебов (εὐλογία)¹⁵²⁰ Иисусом Христом, а также и то, что на одном из древнейших евхаристических сосудов найдено изображение чуда в Кане¹⁵²¹.

Характер этого изображения в памятниках византийских уже не тот, что в древнехристианских. Исторический факт выступает здесь с *подробностями* евангельского повествования, иконографические формы композиции развиваются, а символическая тенденция утрачивает свою силу. На *равеннской таблетке кафедры Максимиана* (рис. 102)¹⁵²² удержан еще древнехристианский младожизненный тип Спасителя, но голова Его окружена нимбом; в руке Его не жезл, но крест; Он простирает к сосудам десницу. Сосуды имеют форму амфор и снабжены изящной орнаментикой; число их шесть, как показано в Евангелии (Ин. 2:6). Возле Иисуса Христа стоят два лица: одно с чашей в руке, вероятно архитриклин, другое с книгой – апостол¹⁵²³.

102. Таблетка от кафедры Максимиана.

Действие происходит в роскошных палатах. Ясно, что здесь представлен момент, последовавший непосредственно за совершением чуда, когда испытание вина вызвало изумление, и что здесь художник придерживается не символической тенденции, но прямого смысла Евангелия. В *Евангелии Раввулы*¹⁵²⁴ изображение сокращено неудачно: двое слуг; один несет сосуд на плече, другой переливает воду из большого сосуда в малые (числом шесть); налево Богородица в розовой одежде, в сопровождении апостола: чуда нет налицо, а есть лишь намек на него в изображении одних второстепенных подробностей. Вероятно, миниатюрист выхватил эти подробности из цельного изображения, с которого копировал свою миниатюру. Удачнее сократил свой оригинал миниатюрист другого сирийского Евангелия (нац. библ. № 33, л. 6 об.), когда изобразил Одного Иисуса Христа, благословляющего сосуды¹⁵²⁵. Полное изображение в *Евангелии императорской публ. библ.* (№ 21, л. 2, ο ὑμνος): Спаситель со свитком в левой руке возлежит за столом; перед Ним стоит Богородица с простертыми руками, что означает ее обращение к Нему по поводу недостатка вина; здесь же стоит группа людей, и один возлежит за столом вместе с Иисусом Христом. Внизу само чудо претворения воды в вино¹⁵²⁶: Иисус Христос, держа в правой руке красный жезл, касается им одного из шести сосудов, похожих на амфоры, но без ручек. Богородица и слуга с удивлением смотрят на Иисуса Христа; направо двое слуг беседуют между собой о чуде; один из них при этом наливает воду в сосуд. Позиция Спасителя напоминает скульптуру катакомб, но Его тип уже византийский. Добавочные элементы – Богородица и свидетели чуда, в положении которых обнаруживается близкое участие к тому, что происходит перед их глазами,

— показывают, что художник хотел представить не один намек на чудо, в формах сжатых, но цельное событие, происшедшее в известной обстановке. *Евангелие № 74* (л. 170 об.)¹⁵²⁷: за столом возлежит Иисус Христос и сидят три лица, в числе которых жених и невеста. Богоматерь обращается к Иисусу Христу со словами: «вина не имут». Налево архитриклин подносит кубок к устам и делает жест изумления; слуга несет на плече сосуд с водой, другой разливает ее в большие сосуды; позади них колодец, из которого слуга вытаскивает воду: в этой наивной форме выражена мысль о том, что в вино превращена была самая обыкновенная вода, и тем возвышено значение чуда. *Лаврентиевское Евангелие* (л. 170 об.): Иисус Христос и еще два лица возлежат за овальным столом — позы совершенно неудобные при столе этой формы; возле Иисуса Христа стоит Богоматерь; налево четыре сосуда, в которые слуга наливает воду; другой слуга, или архитриклин, в изумлении разводит руками. *Гелатское Евангелие* (л. 227 об.): Спаситель, вместе с тремя лицами, между которыми жених и невеста в венках, возлежит за столом. Возле Него стоит Богоматерь. Внизу слуга вытаскивает воду из колодца, а трое других слуг несут ее в сосудах на плечах. Семь (!) сосудов приготовлены... *Афониоверское Евангелие № 5* (л. 363 об.): палаты и в них прямоугольный стол; за столом — жених и невеста в диадемах без привесок и в роскошных одеждах: одежда жениха — нижняя багряная и верхняя голубая, застегнутая на правом плече, невесты — красная с оплечьем. Одежды эти, особенно диадемы, выражают высокое понятие древних о браке, приравнивавшем новобрачных к царям и князьям — понятие, усвоенное также и русскими. По левую сторону сидит Иисус Христос; к Нему подходит Богоматерь и шепчет Ему на ухо известные слова; направо гость-старец и слуга. Возле стола с правой стороны представлен Спаситель со свитком в левой руке; правой Он указывает на стоящие перед Ним сосуды (шесть); слуга наливает воду в один из сосудов; архитриклин пробует вино из чаши. Здесь отдельно изображены — брачный пир и чудо претворения воды в вино, и все важнейшие части евангельского рассказа исчерпаны. Далее этого развитие сюжета в Византии не пошло. Памятники позднегреческие стоят близко к древней схеме; таковы изображения в стенописях афонских соборов Дохиарского, Каракальского, Кутлумушского и Иверского: жених и невеста в царских диадемах сидят за столом, на котором расставлены разные яства; возле стола — Иисус Христос, Богоматерь и шесть больших сосудов (Ивер). *Греческий подлинник* дополняет число присутствующих лиц, руководясь при этом произвольными соображениями: стол, за которым сидят книжники и фарисеи: один из них, почетнейший, держит чашу с вином; он удивлен. Среди них жених с проседью (μῆλαιπός), с круглой бородой (στρογγυλοῦμένης; возле него невеста: на головах их венки из цветов. Позади них молодой человек несет большой сосуд и наливает вино в чашу. Внизу шесть водоносов (πίθάρια), которые наполняются водой из кожаных

мехов двумя молодыми людьми. Христос сидит на краю стола и благословляет водоносы. Богоматерь и Иосиф возле Него; апостолы позади¹⁵²⁸. Ни книжники и фарисеи, ни жених с проседью¹⁵²⁹, ни венки, ни кожаные мехи, ни Иосиф не опираются на древневизантийскую иконографию, и потому видеть в фигуре Иосифа аргумент от древнего предания, опровергающий мнения Ренана и Вейса, полагавших, что к тому времени Иосифа уже не было в живых¹⁵³⁰, нельзя. В памятниках русских XVII в. значительные отклонения от древнего предания. Не говоря о неточностях второстепенных, когда, например, изображаются семь вместо шести сосудов (рукоп. Вахрам., л. 724), нельзя не заметить отличий в основном характере сюжета. В ипатьевском Евангелии № 1: (рис. 103): роскошные палаты с признаками московского стиля (кокошники и шатровые башни); среди них прямоугольный стол с обильными яствами, за которым сидит множество гостей и в числе их Иисус Христос; в стороне слуги разливают вино, и один подает чашу архитриклину, одетому в русский боярский костюм. Строго говоря, евангельского чуда здесь не видно; один лишь пир веселый. В другом ипатьевском Евангелии № 2: за овальным столом сидят Иисус Христос, Богоматерь, невеста в царской короне и двое мужчин в шапках; внизу слуги хлопочут около бочек с вином. Сходно изображение в ипатьевском Евангелии 1681 г.: Иисус Христос беседует с Богоматерью, бочки заменены глиняными сосудами. В сийском Евангелии¹⁵³¹ (л. 83 об. и след., см. рис. 11): овальный стол с яствами; за ним сидит Иисус Христос; по одну сторону Его – Богоматерь, по другую – жених и невеста в царских коронах. Кругом стола размещены двенадцать апостолов.

103. Миниатюра Ипатьевского Евангелия № 1.

Изображение не дает никаких указаний на чудо и неверно исторически; брак в Кане трактуется художником как прототип христианского брака, и потому художник соединяет с ним следующую картину: московская пятиглавая церковь, в ней стоит священник, жених и невеста в венцах; мужчина со свечой в руке держит венец над женихом, женщина со свечой держит венец невесты. Напротив, сийский подлинник впадает в буквализм: пир; невеста и женщины-распорядительницы пира обращаются к Богоматери с заявлением относительно недостатка вина; Богоматерь в свою очередь передает об этом Иисусу Христу; слуги наполняют сосуды, архитриктин пробует вино; опять пир; гости обращаются к хозяину с похвалой вину. Чистого образа Византии здесь нет; нет даже и вообще художественного центра. Сильные отклонения от византийских образцов замечаются и в известном коптском Евангелии нац. библиот. (л. 223): гости по восточному обычаю сидят на полу вокруг сосудов с вином и фруктов, пьют и рассуждают о чуде. Налево вверху Богоматерь с поклоном обращается к Иисусу Христу; направо двое слуг наливают воду в сосуды и двое приносят сосуды к гостям. Впечатление чуда

сообщается и стоящим вне пира женщине и мужчине, которые в изумлении беседуют о происходящем.

В древнейших памятниках Запада, как в *graduale* нац. библ. № 9448 (л. 26 об.)¹⁵³² и в кодексе Эгберта¹⁵³³ изображение стоит близко к древнехристианской скульптуре; но в XII-XV вв. оно уже является в виде церемониальной сцены за прямоугольным столом (нац. библ. № fr. 828, л. 172 об.); у стола появляются собачки (нац. библ. № 9561, л. 142 об.) – зародыш той безграничной художественной свободы, которую проявил в трактовании этого сюжета Рубенс. Три картины брака в Кане приписываются Рубенсу: две в Лувре (№ 95–96) и одна в Дрезденской картинной галерее¹⁵³⁴. Все они сходны по своему общему характеру, но наибольшей широтой замысла отличается луврская картина № 95: роскошные палаты с колоннами в стиле Возрождения; в них огромный стол, уставленный всякими яствами; за столом множество гостей в разнообразных – венецианских и восточных костюмах, иные с бокалами в руках. Посредине в числе гостей сидят Иисус Христос и Богоматерь. Близ стола сидят музыканты¹⁵³⁵ и играют по линейным нотам; тут же две собаки на привязи. Слуги наливают вино из амфор в чаши; другие, в числе которых один чернокожий, подают вино гостям. Архитриклин, в роскошной парчовой одежде, держа в руках бокал, с любопытством смотрит на вино. Возле стола огромный балкон, на котором масса зрителей. Повсюду роскошь, жизнь, движение; повсюду оживленные группы и беседы; но за этой роскошью чрева и удовольствия исчезает евангельское чудо; евангельский рассказ, высокий по своей идее, превращается в шумную пирушку во вкусе венецианских балов эпохи художника; личность Спасителя теряется в блестящей толпе. Картина, блестящая по своему замыслу и исполнению, должна быть отнесена к категории картин бытовых; но она передает быт не еврейский, а венецианский¹⁵³⁶.

Исцеление сына царедворца (Ин. 4:46–54): царедворец в цветных одеждах стоит перед Иисусом Христом, умоляя Его об исцелении сына, который был при смерти; направо Иисус Христос стоит у постели больного. *Евангелие* № 74, л. 175; *елисаветградское Евангелие*, зач. 13. В *гелатском Евангелии* (л. 233) более торжественная сцена: Иисус Христос сидит на троне; перед Ним апостолы и царедворец, а в стороне больной, охраняемый слугой, лежит на постели.

Исцеление бесноватых в византийской иконографии имеет довольно определенную схему: Спаситель в обычных одеждах, в сопровождении двух-трех апостолов, стоит и простирает благословляющую десницу к бесноватому, из уст которого вылетают черные демоны; бесноватые обнажены, волосы их подняты, руки иногда связаны. По этому шаблону составлены изображения, относящиеся ко всем евангельским чудесам исцеления бесноватых (Мк. 1:23–26; Лк. 4:33–35; 8:3; Мф. 12:22–23; Мк. 3:22; Мф. 8:28–34; Мк. 5:1–16; Лк. 8:26–39; Мф. 9:32–34; 17:14–18; Мк. 9:17–

27; Лк. 9:38–42; 11:14). О точности физиологических признаков болезненного состояния бесноватых здесь не может быть речи¹⁵³⁷. В лицевых Евангелиях сюда относятся следующие миниатюры. *Евангелие Раввулы*, л. 282¹⁵³⁸. *Евангелие № 74*: л. 8, 15, 23 об., 34 об., 66, 83 (бесноватый в трех видах: подходит к Иисусу Христу; падает и опять встает), 114, 118 (те же миниатюры в елисаветгр. Евангелии). *Афонопантелеймоновское Евангелие* № 2, л. 63; *Евангелие нац. библ. № 115*, л. 49 об., 59 об. *Лаврентиевское Евангелие*, л. 15 об., 19, 24, 64, 70 об., 73, 80 об., 110 об., 125 об., 130. *Гелатское Евангелие*, 32 об., 36 об., 43, 56 об., 94 об., 117, 177 об., 182 об. *Евангелие императорской публ. библ. № 105*, л. 24, 128 и 132. *Армянское Евангелие нац. библ. № 10 А*, л. 179; *Евангелие ахенское*¹⁵³⁹.

104. Мозаика в равеннской церкви Св. Аполлинария Нового (APOLL. NUOVO).

Более определенные отличия представляет исцеление бесноватых в стране Гадаринской; к обычной схеме здесь присоединяется изображение гробниц, из которых выходят бесноватые; затем бесы садятся на свиней, которые устремляются в море; иногда в стороне стоят изумленные пастухи. Сюда относятся: *мозаика в равеннской церкви Св. Аполлинария* (Apoll. Nuovo)¹⁵⁴⁰: бесноватый вышел из пещеры и стоит перед Иисусом Христом на коленях (рис. 104). *Евангелие № 74*, л. 16, 72 и 125; *лаврентиевское Евангелие*, л. 16 об.; *гелатское Евангелие*, л. 33 об., 103 об. и 172; *Евангелие нац. библ. № 54*, л. 32 об. и 125 об.; *Евангелие нац. библ. № suppl. 27*, л. 67 об. и 68 (демоны имеют форму черных купидончиков); *афоноуверское Евангелие* № 5, л. 35 и 156); *коптское Евангелие*, л. 22; *ахенское Евангелие*¹⁵⁴¹; *кодекс Эгберта*¹⁵⁴². *Греческий иконописный подлинник* в общем согласуется с памятниками¹⁵⁴³.

Исцеление тещи Симоновой (Мф. 8:14–17; Мк. 1:29–34; Лк. 4:38–39). На одре лежит больная; к ней приближается Иисус Христос в сопровождении апостолов и берет ее за руки. *Кодекс Григория Богослова* № 510, л. 170¹⁵⁴⁴. *Евангелие № 74*, л. 15 (налево Иисус Христос с тремя апостолами возлежат за столом, а исцеленная служит им), л. 66 (Id.), 114 об. *Евангелие лаврентиевское*, 15 об. и 64 об.; *гелатское Евангелие*, л. 32 и 158; *Евангелие нац. библ. № 54*, л. 114 об.; *Евангелие нац. библ. № 115*, л. 44; *Евангелие нац. библ. № suppl. gr. 914*, л. 98 об.; *Евангелие императорской публ. библ. № 105*, л. 23. Сходно исцеление дочери сиропфиникиянки (Мф. 15:21–28; Мк. 7:24–30): *Евангелие нац. библ. № 74*, л. 79; *елисаветградское Евангелие*, зач. 30; *гелатское Евангелие*, л. 112; *лаврентиевское Евангелие*, л. 77; *греческий подлинник*¹⁵⁴⁵, *кодекс Эгберта*¹⁵⁴⁶.

Исцеление прокаженных (Мк. 1:40–45; Лк. 5:12–14; Мф. 8:2–4; Лк. 17:12–19). Иисус Христос со свитком, в сопровождении апостолов; перед Ним стоит прокаженный, покрытый струпьями с перевязкой по чреслам; за

ним народ; иногда палаты. Иногда художники брали другой момент и изображали прокаженного перед священником или у ног Иисуса Христа после исцеления. Кодекс Григория Богослова № 510, л. 170 и 215 об. Евангелие № 74, л. 14, 16, 115 об. и 146 об. Елисаветградское Евангелие, зач. 24 Матф.; Лук. зач. 18 и 85. Гелатское Евангелие, л. 31, 95 об., 160 и 199. Лаврентиевское Евангелие, л. 14 об., 112 и 145 об. Евангелие нац. библи. № suppl. 27, л. 74 об. Евангелие нац. библи. № 54, л. 115 об. Евангелие императорской публ. библи. № 105, л. 22 и 150. Евангелие нац. библи. № 115, л. 43. Евангелие университетской библи. в Афинах, л. 193. Афоноуверское Евангелие № 5, л. 142. Афоноватопедский Октотевх XI-XII вв. № 515, л. 34 об. Ипатьевское Евангелие № 2. Давидгареджийская минея, л. 7. Греческий подлинник – сходно¹⁵⁴⁷. Ср. кодекс Эгберта¹⁵⁴⁸.

Исцеление расслабленных (Мф. 9:2–8; Мк. 2:3–12; Лк. 5:18–26; Ин. 5:1–15). Об одном исцелении расслабленного рассказывают синоптические Евангелия, о другом – Евангелие Иоанна. Внешний отличительный признак второго из этих исцелений, перешедший в иконографию, – овчая купель Вифезда. Описание первого исцеления также неодинаково у синоптиков: ев. Марк и Лука говорят, что расслабленный спущен был в дом, где находился Иисус Христос, сквозь кровлю; у ев. Матфея этой подробности нет. Сопоставляя с этими рассказами вещественные памятники, видим, что древнейшие из этих последних не выражают подробностей чуда, описанных в Евангелиях Марка, Луки и Иоанна. Число этих памятников, особенно скульптурных, весьма значительно¹⁵⁴⁹, и описывать каждый из них отдельно нет никакой необходимости, так как они повторяют один и тот же тип изображения (см. рис. 105).

105. Саркофаг из катакомб Люцины.

Спаситель (тип молодой, а иногда и зрелый), держа свиток в левой руке, простирает правую к расслабленному – жест, выражающий слова Евангелия: «встань, возьми одр твой и иди в дом твой». Расслабленный изображается обычно в виде маленького человечка, в короткой тунике и в узких коротких штанах – одежда воинов, путешественников и больных, приспособленная к климатическим переменам; он несет на своей спине одр – *κράββατον*, легкую кровать из досок (форма кушетки), какие употреблялись в качестве носилок для перенесения мертвых¹⁵⁵⁰, а также служили для обычного употребления в быту бедняков. Смысл сцены в памятниках, по нашему мнению, прямой исторический; заключения же католических археологов (Марки, Росси, Мартини, Крауз) относительно символического его значения основываются на сбивчивых и нерешительных сопоставлениях его с неясными памятниками письменности. Внешняя связь его на памятниках с чудесами – в Кане и умножения хлебов имеет характер случайный; притом она наблюдается далеко не всегда. Типическая форма этого изображения может быть

подведена к рассказу любого из евангелистов; попыток передачи особенностей их рассказов, как уже замечено, в древнейших памятниках не видно. Указывают на фреску из катакомб Маркеллина и Петра и на один из ватиканских саркофагов¹⁵⁵¹, на которых изображено некоторое подобие овчей купели. Однако первый из этих памятников, на наш взгляд, не имеет такого значения: представлена гробница в виде прямоугольника, нормальной величины, как это видно из сравнения ее размеров с размерами находящихся здесь фигур людей; в ней стоит обнаженный человек с перевязкой по чреслам; на край гробницы становится Спаситель (?) и обращается с жестом к стоящему в ней человеку. Здесь нет признаков исцеления расслабленного: 1) гробницу нельзя признать ни овчей купелью, ни одром расслабленного; 2) изображение не имеет типического признака – одра на плечах расслабленного; 3) об омовении расслабленного нет речи в Евангелии. Смысл изображения неясен, но его скорее можно принять за крещение или воскрешение неизвестного лица¹⁵⁵², чем за исцеление расслабленного.

Другой памятник – саркофаг¹⁵⁵³ – представляет следующие изображения: в верхней части типическое исцеление расслабленного (с одром на плечах), со свидетелями чуда и изображением расслабленного с посохом – до исцеления. Находящиеся здесь три арки на колоннах – суть декоративный, весьма распространенный в скульптуре саркофагов мотив, но не те пять «крытых ходов», о которых говорит ев. Иоанн (Ин. 5:2). Верхнее изображение отделено от нижнего волнообразными линиями; это опять не изображение воды, но орнамент, которому усвоено наименование «strigilis». Внизу неизвестное лицо лежит на одре; это не бедный расслабленный, какого мы встречаем всегда на саркофагах; но лицо важное – в длинной тунике и иматии; у изголовья его сидит печальный слуга, у ног – два лица, беседующие с ним. Все это мало похоже на расслабленного, и вопрос о значении сцены остается открытым. Скульптура древних *авориев* парижского¹⁵⁵⁴, равеннского¹⁵⁵⁵ (VI-VII вв.) и эчмиадзинского сообщает идеальную черту фигуре Иисуса Христа – четырехконечный крест в руке.

Мозаика *равеннская* (см. рис. 106), повторяя тот же тип изображения¹⁵⁵⁶, дает вместе с тем первый пример изображения по Евангелиям Марка и Луки¹⁵⁵⁷. Двое людей, стоя на кровле дома, спускают на веревках внутрь дома одр, на котором лежит расслабленный. Отсюда форма эта становится наиболее употребительной в византийской иконографии.

106. Мозаика в равеннской церкви Св. Аполлинария (APOLL. NUOVO).

В кодексе *Григория Богослова* № 510 (л. 316 об.¹⁵⁵⁸) (см. рис. 107): Иисус Христос сидит внутри дома и беседует с сидящим против него народом (группа – 4 человека, у Р. де Флери – три); возле Него с левой

стороны стоит один из апостолов. Двое, стоя на кровле того дома, спускают к ногам Иисуса Христа расслабленного на изящной кровати.

107. Миниатюра кодекса Григория Богослова № 510.

В *барбериновой псалтири* исцеление расслабленного иллюстрирует Пс. 106, где идет речь о милостях Божиих нуждающимся людям; формы изображения древнехристианские: расслабленный несет на спине свой одр (ср. греч. псалт. нац. библ. № 20, л. 20). В *Евангелии* № 74 четыре изображения; формы их приспособлены к тексту евангелистов: в Евангелии Матфея (л. 16 об.) Иисус Христос среди апостолов и народа; перед Ним на золотой (!) постели лежит расслабленный; направо расслабленный несет на спине свой одр. Миниатюры в Евангелиях Марка и Луки¹⁵⁵⁹ почти тождественны: Иисус Христос возлежит в доме; перед Ним стоят апостолы; четверо или двое опускают расслабленного с кровли к ногам Иисуса Христа; в стороне – момент предшествующий: четверо несут расслабленного к дому на одре (л. 67 и 116). В *Евангелии Иоанна* (л. 176) совсем иное изображение: античный бассейн, в котором плавают трое больных. Ангел погружает в бассейн свой жезл. По сторонам бассейна лежат на шести кроватях больные. Ниже Иисус Христос с двумя апостолами стоит у одра расслабленного; направо расслабленный несет на спине свой одр. В *лаврентиевском Евангелии* выражено несколько моментов: люди приносят расслабленного к Иисусу Христу; затем Иисус Христос исцеляет его и расслабленный несет одр (л. 17, 65 об. и 112 об.); Вифезда, возле которой лежат больные; расслабленный несет свой одр, рассказывает о своем исцелении народу (л. 176 об.). В *гелатском Евангелии* все четыре изображения сходны с Евангелием № 74 (л. 34, 95, 161 и 234); в *Евангелии университетской библиотеки в Афинах* (л. 194): палаты, возле них Иисус Христос; апостолы и народ; сверху спускается в палаты белая постель с лежащим на ней расслабленным, бледным, в голубой одежде. В *мозаиках Св. Марка в Венеции*: трое опускают расслабленного с кровли; Иисус Христос с благословляющей десницей; возле Него два апостола; против Него два собеседника жестикулирующие¹⁵⁶⁰. Это изображение повторено в *мозаиках Монреале*¹⁵⁶¹. Сверх того, здесь есть и другое¹⁵⁶²: расслабленный несет на спине свой одр; Иисус Христос обращается к нему с жестом; за Ним апостолы; в стороне купель, к которой слетает сверху ангел. В *давидгареджийской минее* два изображения: основная мысль первого (л. 40) выражена, по Евангелиям Марка и Луки, особой надписью: «ἐχάλασαν τὸν κράββατον διὰ τῶν κεράμων»: внутренность дома; Иисус Христос сидит в доме и простирает руку к расслабленному, спущенному к Его ногам двумя лицами, бюсты которых видны из-за стены дома. Миниатюрист не обнаружил стремления к соблюдению правил перспективы. Второе на тему – овчая купель, как гласит надпись: «ἡ προβατική κολυμβήθρα» (л. 11). Купель в виде античного бассейна с водой; возле нее лежит на одре

расслабленный, к которому приближается Иисус Христос с жестом, в сопровождении молодого апостола. По другую сторону купели исцеленный расслабленный стоит с одром на спине. В *Евангелии* № 54 (л. 193 об.) двое спускают расслабленного с кровли внутрь палат, в которых сидят – Иисус Христос и народ; позади Иисуса Христа стоят апостолы. Расслабленный – нагой, покрыт наброшенной на него мантией; одр весьма бедный, без подстилки. В *Евангелии императорской публ. библ.* № 105 (л. 192) – расслабленный, с одром на спине, стоит перед Иисусом Христом; Вифезды нет, несмотря на то что миниатюра относится к рассказу ев. Иоанна. В *афоноуверском Евангелии* № 5 (л. 377 об.) расслабленный – изможденный, с синим цветом тела, сидит на кровати; с левой стороны – Иисус Христос и апостолы, с правой – расслабленный несет свой одр; за ними идут два книжника. В *стенописях* Афонодохиарского и Афоноуверского соборов: к Иисусу Христу приносят на носилках расслабленного (ср. фреск. в афинской церкви Св. Андрея на Ὁδὸς Φιλοθέης); тут же целая толпа народа. В *греческом подлиннике* два изображения: первое, по Марку и Луке, согласно с памятниками: двое спускают расслабленного с кровли; расслабленный с одром на спине¹⁵⁶³; второе, по Евангелию Иоанна, представляет нововведение лишь в том, что отмечает пять камор (πέντε καμάρων), неизвестных в византийских памятниках¹⁵⁶⁴. В *русских памятниках* чистые древние византийские формы не сохранились, по крайней мере их нет в памятниках XVII-XVIII вв.: ближе к древности стоит миниатюра *лицевого сборника Вахрамеева*, где изображены: ангел, возмущающий воду, Иисус Христос, исцеляющий расслабленного и беседующий с ним («се здрав еси»); расслабленный перед сонмом иудеев (л. 745, 747 и 749). В *ипатьевском Евангелии* № 1 изображен горный ландшафт с затейливыми палатами в перспективе; расслабленный, одетый в короткую тунику, лежит на кровати, имеющей форму деревянного ящика; к нему обращается с жестом Иисус Христос, за которым стоит большая группа апостолов; вдали за горой расслабленный, с одром на плече, стоит перед толпой жестикулирующих иудеев. В *сийском Евангелии* (л. 104 об.) чудо происходит в церкви московской архитектуры с маковицами и прикрепленными к ним посредством цепей восьмиконечными крестами. Высшей полнотой отличается изображение в *святцах из собрания С.-Петербургской Духовной Академии*. обширные палаты, в которых заметны пять-шесть дверей (пять притворов) в разных местах; в дверях сидят и лежат увечные – хромыe, слепые и проч. Вверху архангел Михаил (надпись) жезлом возмущает воду в бассейне¹⁵⁶⁵; внизу лежит расслабленный в ящике; перед ним Иисус Христос и группа апостолов; далее – расслабленный несет на плече свою кровать; его встречает большая толпа иудеев. Исцеление расслабленного входит в *лицевые Страсти* (рукоп. Общ. люб. древн. письм. № 91, статья 20), так как в тексте говорится, что 38-летний расслабленный свидетельствовал перед

Пилатом о своем чудесном исцелении; но важных особенностей на этот раз миниатюры Страстей не дают¹⁵⁶⁶.

Исцеление сухорукого (Мф. 12:9–13; Мк. 3:1–5; Лк. 6:6–10). Композиция чрезвычайно простая: Спаситель в обычном типе; перед Ним стоит сухорукий с протянутой рукой; Спаситель касается десницей больной руки; апостол с изумлением смотрит на чудо. Таково изображение в кодексе Григория Богослова № 510 (л. 310 об.)¹⁵⁶⁷. В *Евангелии* № 74 за Христом – апостолы, за сухоруким – народ: л. 23, 68 об. и 117 об. *Елисаветградское Евангелие*, зач. 45 Матф., зач. 10 Марк. и зач. 22 Лук. *Гелатское Евангелие*, л. 42 об., 98 об. и 163 об. *Коптское Евангелие*, л. 32 (сухорукий простирает к Иисусу Христу обе руки). *Лаврентиевское Евангелие*, л. 67 и 117 об. *Евангелие публ. библ.* № 105, л. 74. То же в *греческом подлиннике*¹⁵⁶⁸. Ср. кодекс Эгберта¹⁵⁶⁹.

Исцеление слуги сотника (Мф. 8:5–13; Лк. 7:2–10). Иисус Христос в обычной позе Учителя, беседует с сотником; за Иисусом Христом – апостолы, за сотником – народ. Направо Иисус Христос в доме сотника, обращается с жестом к лежащему на постели отроку. *Евангелие нац. библ.* № 74, л. 14 об. ср. л. 120. *Гелатское Евангелие*, л. 31 об. (в дверях дома женщина простирает руки к Иисусу Христу; в ней следует видеть, во всяком случае, лицо, принимающее близкое участие в больном, – быть может, его мать). *Лаврентиевское Евангелие*, л. 116 об. *Греческий подлинник* – сходно¹⁵⁷⁰.

Воскрешение сына вдовы наинской (Лк. 7:11–15). Первые попытки этого изображения – в древнехристианской скульптуре. На одном из латеранских саркофагов¹⁵⁷¹ Спаситель, юный, касается жезлом мумии, поднимающейся с земли; по сторонам стоят два апостола. То же на саркофаге арльского музея (один апостол)¹⁵⁷². На саркофаге (из Ватикана), хранящемся на villa Albani¹⁵⁷³, Спаситель касается рукой головы мальчика в тунике, сидящего на одре (?) и простирающего к Нему руки; направо изумленный апостол; то же на одном фрагменте латеранского саркофага¹⁵⁷⁴. Более определенное и подробное изображение на другом латеранском саркофаге¹⁵⁷⁵: Иисус Христос в обычных одеждах, со свитком, поднимает за руку с массивного одра мальчика, одетого в тунику; воскрешенный открыл уже глаза и поднимается довольно свободно. Возле одра – мать воскрешенного припадает к ногам Иисуса Христа; за одром – один из апостолов (?) с благословляющим жестом и один из народа, в изумлении простирающий руки. Это изображение стоит близко по своему характеру к изображениям византийским. Первый пример византийского изображения в кодексе *Раввулы*¹⁵⁷⁶: несколько человек в коротких туниках несут на носилках умершего, одетого в длинную тунику; умерший поднялся и сидит; по другую сторону обычной в этом кодексе аркады находились изображения Иисуса Христа и апостола, теперь стерты. В кодексе *Григория Богослова* № 510¹⁵⁷⁷: Спаситель с обычным жестом приблизился к одру,

поставленному на земле; умерший открыл глаза, поднимается на ложе; мать его отирает свои слезы паллиумом; за ней носильщики с факелами. В *Евангелии* № 74 (л. 121): город Наин в виде башни; из него выносят четверо умершего на носилках; за носилками идут четыре плачущие женщины, в числе которых мать умершего. Направо Иисус Христос поднимает умершего с носилок, при чем присутствуют апостолы, те же четыре женщины и народ. В *гелатском Евангелии* (л. 167): город в виде палат, из которых выступает толпа народа; впереди толпы двое несут на плечах одр с покойником. Мать умершего преклоняет голову перед Иисусом Христом и простирает к Нему руки, испрашивая Его милости. *Лаврентиевское Евангелие*, л. 284. В *Евангелии* нац. библ. № 54 (л. 201): гробница в виде саркофага, возле которой – мать умершего и трое сопровождающих гроб. Иисус Христос в сопровождении апостолов приближается к гробу и обращается с жестом к лежащему в нем спеленутому юноше, который и поднимается из гроба. Мать воскрешенного кланяется Иисусу Христу; присутствующие изумлены. В *коптском Евангелии* (л. 157 об.): носилки с покойником, который поднимается; возле носилок Иисус Христос с жестом и три апостола. *Греческий подлинник*: город; у ворот его толпа народа, среди которого четверо ставят на землю одр; на одре юноша, покрытый саваном; он немного приподнимается и смотрит на Иисуса Христа, который, придерживаясь одра, благословляет юношу. Позади Иисуса Христа апостолы; у ног Его женщина, плачущая и рвущая на себе волосы¹⁵⁷⁸.

В древнейших памятниках Запада нет существенных отличий: в *кембриджском кодексе*¹⁵⁷⁹ из городских ворот выносят на носилках умершего; Иисус Христос десницей касается его головы; внизу Он стоит среди двух апостолов. Типы древнехристианские. В *стенописях Св. Георгия в Оберцелле*¹⁵⁸⁰: с правой стороны из палат выносят умершего; с левой – Иисус Христос обращается с жестом к умершему, который уже сидит на одре; у ног Иисуса Христа наинская вдова (ср. рукоп. нац. библ. № 9561, л. 154).

Сходна с рассмотренной композиция *воскрешения дочери Иаира* (Мф. 9:23–26; Мк. 5:35–43; Лк. 8:49–56); его древнейшие примеры на *саркофаге Максимиана*¹⁵⁸¹ и *арльском*¹⁵⁸². На первом Спаситель простирает руку к мумии, лежащей на одре; возле Иисуса Христа стоит отец умершей. На втором Иисус Христос в присутствии апостолов и народа поднимает умершую с одра за руку; у ног Иисуса Христа кровоточивая; она касается края одежд Его; введена она в композицию потому, что рассказ об ее исцелении стоит в связи с рассказом о воскрешении дочери Иаира (Мф. 9:20–22). Третий памятник – *саркофаг латеранский*¹⁵⁸³ сомнительный: по рисунку Гарруччи, на одре лежит юноша, а потому мы изъяснили композицию в смысле воскрешения сына вдовы наинской; а по рисункам Мартини, Р. де Флери и Крауза – женщина, как показывает ясно ее

прическа. Типы лиц также несходны между собой в разных изданиях. Четвертый памятник – брешианская табличка¹⁵⁸⁴: Иисус Христос поднимает с одра умершую; возле нее плачущие женщины в опоясанных туниках, с распущенными волосами. В памятниках византийских отмечаются два момента чуда: просьба Иаира и исполнение ее. В кодексе Григория Богослова № 510 (л. 170; см. рис. 108)¹⁵⁸⁵: Иаир в багряном плаще и в короткой одежде, без рукавов, с перевязкой в волосах в виде узкой ленточки, стоит перед Иисусом Христом; за ним четыре воина в латах. Направо, на роскошной постели лежит умирающая; перед ней служанка с опахалом из павлиньих перьев.

108. Миниатюра Григория Богослова № 510.

В Евангелии № 74 (л. 74; Елисавет. Евангелие, зач. 21 в Евангелии Марка¹⁵⁸⁶): Иаир в воинских одеждах простирает к Иисусу Христу руки; позади Иисуса Христа апостолы, позади Иаира народ; направо палаты и в них на богатой постели дочь Иаира; позади постели стоят мужчина и женщина. Ср. гелатское Евангелие, л. 35 об., 104 об., 106, 173 об. и 174. Лаврентиевское Евангелие, л. 18, 71 об. и 122. Давидгареджийская минея, л. 10. В греческом подлиннике: палаты; девица сидит на золотой постели. Иисус Христос берет ее за руку; правой рукой Он благословляет; позади Христа Петр, Иаков и Иоанн. По одну сторону постели муж в одеянии (ϣοῦνα)¹⁵⁸⁷ с убрисом на голове; по другую – плачущая женщина; вне палат большая толпа народа. Сходно изображение и в кодексе Эгберта, но нет налицо родителей умершей¹⁵⁸⁸. Новые художники трактуют эту тему иначе: Габриель Макс¹⁵⁸⁹ старается выразить в глазах, лице и во всей фигуре умершей дочери Иаира признаки постепенного возвращения жизни; схватывает трудный момент перехода от смерти к жизни; а Шраудольф сосредоточивает силу экспрессии на том поражающем впечатлении, какое произвело чудо на присутствующих¹⁵⁹⁰.

Укрощение бури (Мф. 8:23–27; Мк. 4:35–41; Лк. 8:22–25). Взволнованное озеро; на нем ладья, в которой сидят Иисус Христос и апостолы. На берегу озера сидит обнаженная человеческая фигура с приподнятыми дыбом волосами, олицетворяющая ветер. Спаситель обращается к ветру с благословляющей десницей; ветер закрывает уста рукой, т. е. перестает дуть, и буря прекращается. Так изображается это чудо в лицевых Евангелиях: Евангелии № 74, л. 15 об., 71 об. и 124 об. Елисаветградском Евангелии, зач. 27 в Евангелии Матф., зач. 18 в Евангелии Марка и зач. 37 в Евангелии Луки. В гелатском Евангелии (рис. 9) Спаситель в лодке представлен в двух положениях: Он спит на корме¹⁵⁹¹ и затем стоит в передней части лодки и укрощает ветер, изображенный в виде человека с трубой во рту и в голубом нимбе (л. 33, 171 об.; на л. 102 об. фигура ветра заменена лучами, падающими сверху, а в лобковской псалтири ветер – юноша в тунике и колпаке, с длинной трубой в правой руке; левой закрывает рот; в воде олицетворение моря в

виде женщины с длинными волосами, прикрытой мантией, в колпаке¹⁵⁹²). *Лаврентиевское Евангелие*, л. 16 (ветер на берегу с трубой) и 120 об. В *коптском Евангелии* (л. 21 об.): бурное море; Спаситель-кормчий сидит у руля и обращается с жестом к морю. Ученики в сильной тревоге; среди них ап. Петр отличается золотым нимбом. В *Евангелии № 54* (л. 124 об.) Спаситель сидит посередине лодки и обращается с жестом к воздушному пространству. В другой миниатюре того же кодекса (л. 207) Спаситель представлен спящим на корме лодки. *Евангелие нац. библ. № 115*, л. 45. В *Евангелии публ. библ. № 118*, л. 3 об. – изображение в западном стиле. *Греческий подлинник* описывает композицию сходными чертами: бурное море, и среди него лодка; Иисус Христос спит на корме; Петр и Иоанн в страхе простирают к Нему руки; Андрей держит кормило; Филипп и Фома спускают паруса. Спаситель во второй раз в середине корабля простирает руки по направлению к ветрам, запрещая им дуть. Сверху из облаков ветры дуют в паруса¹⁵⁹³. Видно, что византийская композиция здесь расширена и положения фигур видоизменены; это касается положения ап. Филиппа и Фомы и Самого Спасителя, простирающего обе руки (χεῖρας). О формах ветров составитель подлинника не говорит; это могли быть или олицетворения, как в стенописях ватопедских¹⁵⁹⁴, или просто пучки лучей (ср. стенописи собора Афонодохиарского и ксенофского параклиса Св. Георгия).

В западных памятниках переделаны кое-какие подробности. Назовем *ахенский кодекс* Евангелия: бурное море, в котором плавают рыбы; на нем лодка; Спаситель (без бороды) спит на корме; ап. Петр обращается к Нему с мольбой. Двое из апостолов опускают паруса. Иисус Христос во второй раз в передней части лодки, где сидит ап. Иоанн; Он запрещает ветру дуть; ветер представлен в виде двух голов животных¹⁵⁹⁵. В *кодексе Эгберта*¹⁵⁹⁶: Иисус Христос стоит на корме, к Нему обращаются с мольбой два апостола; Иисус Христос в передней части лодки обращается к ветрам, представленным в виде двух голов животных; позади Него апостол. В *стенной живописи в Оберцелле*¹⁵⁹⁷: Иисус Христос спит на корме возле апостола, управляющего лодкой; один из апостолов приближается к Нему, чтобы разбудить Его, другие снимают паруса; Иисус Христос впереди запрещает дуть ветрам, представленным в виде двух человеческих голов с рогами. Нельзя признать это изображение ни самым древним среди других изображений этого чуда, так как мы знаем его по миниатюрам лобковской псалтири, ни чисто романским, как полагает Барбье де Монто¹⁵⁹⁸. Здесь та же композиция, те же положения фигур, жесты, что и в памятниках византийских. Детальные отличия его, признаем ли их первоначальными или введенными в стенописи позднейшими реставраторами, не дают ему права на самобытность в широком смысле слова. Следы влияния искусства древнехристианского можно видеть здесь в изображениях ветров, но те же самые следы и в искусстве византийском, и потому на

основании этого признака слишком трудно доказать, что рассматриваемое изображение ведет свое родословие прямо от древнехристианского периода, без посредствующего воздействия Византии. Форма лодки, конечно, имеет свои подобию в памятниках древнехристианских¹⁵⁹⁹, но они есть также и в византийских – в мозаиках равеннских, в миниатюрах рукописей и проч. Соображения Бейсселя, который, основываясь на условных формах изображений корабля и рыб, полагает, что прототип изображения изобретен если не на острове Рейхенау, то, во всяком случае, в такой стране, где не было ни большого моря, ни больших рыб, на наш взгляд, не имеют никакой цены. В памятниках средневековых вообще условность форм преобладает над копированием с натуры: лодку и рыб изображали в формах условных не только художники, никогда не видавшие моря, но и приморские жители: художники Константинополя, Афона, Равенны знали море, большие корабли и больших рыб, однако в их памятниках та же условность этих изображений, что и в памятниках немецких. Если, далее, Бейссель присутствие рыб в море во фреске оберцельской объясняет пристрастием к ним здешних монахов, которые в многочисленные постные дни питались рыбой, то это не более как ученый курьез специалиста, потерявшего ключ к простому и естественному объяснению факта: рыба является здесь для наглядности и полноты представления о море, как и в изображениях реки Иордана.

Олицетворение ветра есть остаток искусства древнехристианского, опирающегося в свою очередь на искусство классических народов; принципиальная же возможность олицетворений оправдывается книгами Ветхого и Нового заветов (Иер. 49:36; Зах. 6:1–8; Откр. 7:1–3. Ср. перевод вульгаты Пс. 104 resp. Пс. 103:3–4: «Qui facit angelos suos ventos»). Олицетворения ветра в памятниках древности встречаются в связи с изображениями прор. Ионы, ввергаемого корабельщиками в бурное море, Иова (Иов. 1:14), Апокалипсиса и укрощения бури Иисусом Христом¹⁶⁰⁰. Формы олицетворения в памятниках византийских довольно разнообразны; но здесь мы не встречали изображения ветра в виде головы животного или птицы, как иногда в памятниках западных. В Византии и России для этих олицетворений принята форма человека: иногда фигура человека в рост, с трубой в руке, в одеянии, остроконечной шапке, закрывает рот рукой (лобк. Пс.); иногда он обнажен и без трубы (Евангелие № 74); иногда – в виде одной человеческой головы с трубой (гелат. Евангелие, ипат. Евангелие 1591 г.); иногда – в виде лучей, без человеческого облика (гелат. Евангелие). Человек-ветер чаще является молодым, но иногда и старцем, как в комментариях на книгу Иова в нац. библ. XIII в. № 134¹⁶⁰¹ и в стенописях Афоноватопедского собора¹⁶⁰².

Хождение Иисуса Христа по водам (Мф. 14:24–32; Мк. 6:47–51; Ин. 6:16–21). Древнейший памятник этого изображения – ониксовая камей (рис. 109), неоднократно изданная¹⁶⁰³: корабль, стоящий на огромной рыбе; на

корабле трое людей – один у руля и двое в передней части; на мачте и корме сидят птицы. Специалисты обращают особенное внимание на рыбу и изъясняют ее в смысле символическом: рыба означает Иисуса Христа, корабль, покоящийся на ней, – Церковь¹⁶⁰⁴; корабль этот, по словам Гарруччи, есть корабль ап. Петра, так как возле него изображено спасение Петра от потопления. Не останавливаясь на разборе этих изъяснений, отчасти имеющих тенденциозный характер, мы констатируем в этом памятнике прежде всего сцену исторического характера. Основные черты византийского сюжета хождения Иисуса Христа по водам выражены здесь с полной ясностью, так что объяснительная надпись: «ΙΗΣ ΠΕΤ.», введенная в композицию, представляется излишней. В кодексе Григория Богослова № 510¹⁶⁰⁵ – бурное море, на котором лодка, заливаемая волнами; в лодке сидят утрашенные апостолы; около лодки стоит по пояс в воде ап. Петр. Иисус Христос со свитком, стоя на поверхности воды, берет его за руку.



109. Камея с изображением хождения Иисуса Христа по водам.

Сходно одно изображение в гелатском Евангелии (л. 50 об.); в другой миниатюре этого кодекса (л. 238) нет ап. Петра, но изображен Иисус Христос идущим по водам к лодке: миниатюра скомпонована по Евангелию Иоанна (Ин. 6:19). В миниатюре по Евангелию Марка (л. 109 об.): взволнованное море, по которому плывут в лодке апостолы; они обращают взоры к Иисусу Христу, приближающемуся к морю. На корме лодки Иисус Христос изображен во второй раз, как укротитель бури: Он обращается с жестом к ветру, представленному в образе и одежде ангела, но без крыльев. В Евангелии № 74: апостолы в лодке, вытаскивают из воды сеть, наполненную рыбами; ап. Петр нагой, в нимбе, плывет к приближающемуся Иисусу Христу (л. 29 об. елисав. Евангелие, зач. 59 Матф.). Та же миниатюра в Евангелиях Марка (л. 77 елисав., зач. 26) и Иоанна (л. 178 об. елисав., зач. 19). Евангелие нац. библ. № 115, л. 388. Лаврентиевское Евангелие, л. 30 и 30 об., 75 и 180. Евангелие нац. библ. № suppl. 27, л. 116. Евангелие публ. библ. № 105, л. 193 об. Коптское Евангелие, л. 278 (апостолы нагие вытаскивают невод с множеством рыб; Иисус Христос сидит на берегу; к Нему плывет ап. Петр). Кодекс нац. библ. № 134¹⁶⁰⁶, л. 78. Беневентские врата¹⁶⁰⁷. Стенописи афонских соборов Кутлумушского (сев. стор.) и Иверского (южн. стор.). Греческий подлинник – то же¹⁶⁰⁸. В

кодексе Эгберта¹⁶⁰⁹ изображение сходно с византийскими, но ветер в виде двух голов животных.

По этой же схеме составлено византийскими художниками изображение явления Христа ученикам на море Тивериадском (Ин. 21:1 и след.): апостолы в лодке на озере; ап. Петр обнаженный плывет к Иисусу Христу, идущему по воде. *Евангелие* № 74 л. 211 и 211 об. Елисавет. Евангелие, зач. 66. В гелатском *Евангелии* (л. 275 об.) две лодки: в одной качается на синих волнах моря ап. Петр, в другой – три апостола. Иисус Христос стоит на берегу моря и благословляет их. *Евангелие* публ. библ. № 105, л. 221. *Греческий подлинник*¹⁶¹⁰: море, посередине его лодка, в которой находятся десять апостолов; они тянут невод, наполненный рыбами. Христос стоит на берегу моря и благословляет апостолов. Ап. Петр обнаженный, плывет по морю к Иисусу Христу. Позади Иисуса Христа рыбы на горящих углях.

Ту же главную обстановку видим в некоторых изображениях *призвания апостолов*. Призвание Петра и Андрея последовало при море Галилейском, где они ловили рыбу (Мф. 4:18–20; Мк. 1:16–20); отсюда событие это в иконографии получило следующие формы: лодка на море; два рыбака, стоя в лодке, извлекают из воды сеть; на берегу моря Спаситель, обращающийся к ним со словами: «Идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков». Так изображено призвание апостолов в *равеннских мозаиках Св. Аполлинария* (Apol. Nuovo)¹⁶¹¹: оба апостола в коротких безрукавных рабочих туниках; Петр с короткой курчавой бородой и курчавыми волосами, Андрей с густыми включенными волосами – типы общепринятые в византийской иконографии. Не столь отличны фигуры апостолов в *кодексе Григория Богослова* № 510 (л. 87 об.)¹⁶¹², но схема та же (рис. 110). В *Евангелии* № 74 (л. 7 об.; и 65 об. Елисавет. Евангелие, зач. 3 Матф. и 9 Марк.): озеро с плавающими в нем рыбками; у берега лодочка с веслами; от озера удаляется Иисус Христос в сопровождении ап. Петра и Андрея.



110. Миниатюра кодекса Григория Богослова № 510.

В гелатском *Евангелии* (л. 23 и 93 об.) переданы оба момента, выраженные в двух предыдущих кодексах: беседа Иисуса Христа с апостолами на озере и отшествие их. *Лаврентиевское Евангелие*, л. 9. Чудесный лов рыбы по *Евангелию Луки* (Лк. 5:1–11): то же озеро и та же

лодка, в которой находится Иисус Христос с учениками; последние вытаскивают из воды сеть, наполненную рыбой. На берегу народ. *Евангелие* № 74, л. 115. *Елисаветградское Евангелие*, зач. 17. *Евангелие публ. библ.* № 105, л. 127. В *гелатском Евангелии* (л. 159 об.) к этой лодке подходит на помощь другая. *Греческий подлинник* рекомендует писать ап. Петра коленопреклоненным¹⁶¹³. В памятниках позднейших этой сцене усваивается, по-видимому, литургическое значение: отсюда возможно объяснить изображение названного чуда в *алтаре* Афонофилофеевского собора, наряду с чудом умножения хлебов. *Греческий подлинник* соединяет призвание Петра и Андрея с *призванием Иакова и Иоанна* (Мф. 4:21–22; Мк. 1:19–20; Лк. 5:10) в одно изображение на основании Евангелия Луки. Это соединение видим в миниатюре кодекса Григория Богослова № 510¹⁶¹⁴ (л. 87 об.). В лицевых Евангелиях они разделены, но композиции сходны: Спаситель приближается к лодке, в которой сидит ап. Иаков, в нимбе, с удочкой в руках или с мережей, извлекаемой им при помощи Иоанна и отца Зеведея из воды; а затем все эти лица идут вслед за Иисусом Христом. *Евангелие* № 74, л. 8, 93 об. и 94. *Елисаветградское Евангелие*, зач. 9. *Гелатское Евангелие*, л. 23 об. Существуют изображения, относящиеся также к призванию Симона, Филиппа и Нафанаила по Евангелию Иоанна (Ин. 1:41–51): Андрей приводит к Иисусу Христу своего брата Симона (*Евангелие* № 74, л. 169 об. Елисавет., зач. 4); Филипп и Нафанаил присоединяются к Иисусу Христу (*Евангелие* № 74, л. 170. Елисавет., зач. 5. *Гелат.*, л. 213): согласно с Евангелием Иоанна (Ин. 1:48) сцена призвания Нафанаила дополняется изображением этого апостола, стоящего под смоковницей, в виде дитяти; следовательно, византийские художники предполагали, что слова Спасителя о неизвестной встрече Его с Нафанаилом относятся к более или менее отдаленному прошлому. Помимо личных соображений, художниками могло руководить и древнее предание о встрече Иисуса Христа с Нафанаилом в детстве. *Призвание Левия* имеет характер своеобразный. Согласно с Мф. 9:9, Мк. 2:14 и Лк. 5:27, Левий изображается сидящим или стоящим перед столом, на котором лежат деньги. Иисус Христос обращается к нему со словами: «Следуй за мной»¹⁶¹⁵. *Кодекс Григория Богослова* № 510¹⁶¹⁶. *Евангелие гелатское*, л. 34 об.; на л. 161 об. Левий следует за Иисусом Христом, а на л. 97 – вечера в доме Левия; последняя служит единственной формой призвания этого апостола в *Евангелии* № 74, л. 17, 67 об. и 116 об. *Греческий подлинник*¹⁶¹⁷ изменяет древнее изображение в духе нового времени: Христос стоит у дверей мытаря с апостолами; перед Ним коленопреклоненный Матфей; позади видны палаты с сундуками, счетные книги и письменные приборы; вверху весы (σεντούκια καὶ κατὰστίχα καὶ καλαμάρια καὶ ζύγι).

Исцеление кровоточивой (Мф. 9:18–22; Мк. 5:25–34; Лк. 8:43–48). Начиная с эпохи саркофагов и в продолжение всей истории византийского

искусства проходят одни и те же формы этой композиции. По рассказу Евангелия, чудо совершено Иисусом Христом на пути в дом Иаира; кровоточивая коснулась края одежд Иисуса Христа и получила исцеление от двенадцатилетней болезни; Иисус Христос обратился к ней с речью. Отсюда в памятниках древней скульптуры видим следующее: Иисус Христос в обычном типе молодого человека, со свитком в левой руке, простирает десницу к кровоточивой женщине, одетой в тунику и пенулу, стоящей на коленях или низко наклоненной и касающейся рукой подола одежд Иисуса Христа. Возле Него один или два апостола. Сюда относятся изображения на нескольких саркофагах¹⁶¹⁸. Не всегда легко отличить здесь это изображение от другого – женщины хананейской, которая также изображается коленопреклоненной перед Спасителем¹⁶¹⁹; но в тех случаях, где коленопреклоненная ясно касается одежд Иисуса Христа, естественно видеть именно кровоточивую. Частое повторение ее в памятниках древнего искусства, по словам Аринги, свидетельствует о том, что древние христиане, согласно с мнениями Блаж. Августина и других авторов, видели в ней образ церкви из язычников¹⁶²⁰. Во всяком случае, чудо исцеления кровоточивой занимало мысль и воображение древних христиан: о нем напоминала статуя, поставленная, по преданию, сообщенному Евсевием¹⁶²¹, кровоточивой женщиной в Панаэде перед дверями дома. Статуя эта, точнее бронзовая группа, судя по описанию Евсевия, представляла те же самые формы, что и в скульптуре саркофагов. В сирийском Евангелии Раввулы (л. 285¹⁶²²) Спаситель идет в сопровождении одного апостола; позади Него кровоточивая, стоя на коленях, касается Его одежд (рис. 111). В Евангелии № 74 (л. 73 об. Елисав., зач. 21 Марка) два момента чуда: Иисус Христос поучает народ, а между тем кровоточивая касается Его одежд; затем на правой стороне кровоточивая уже исцеленная припадает к ногам Иисуса Христа (ср. л. 126 об. и 17 об. Елисав., зач. 39 Луки). То же: барбер. Псалтирь, Пс. 84 и 106. Лаврентиевское Евангелие, л. 71 об. и 122. Гелатское Евангелие, л. 36, 105 и 173 об.¹⁶²³ Евангелие № 54, л. 35 об. Евангелие публ. библ. № 105, л. 79. Евангелие № 115, л. 48 об. Евангелие № suppl. gr. 914, л. 24. Коптское Евангелие, л. 24. Сир. Евангелие нац. библ. № 33, л. 5 об. Греческий подлинник¹⁶²⁴. Кодекс Эгберта¹⁶²⁵.



111. Миниатюра Евангелия Раввулы.

Исцеления слепых. Все относящиеся сюда памятники могут быть сведены к двум группам: исцеления по Евангелию Матфея (Мф. 9:27–31; 20:29–34), Марка (Мк. 8:22–26; 10:46–52) и Луки (Лк. 18:35–43) – первая группа; исцеление слепорожденного по Евангелию Иоанна (Ин. 9:1–7) – вторая группа. К первой относятся все изображения в древнехристианских живописях и в скульптуре. Возможно допустить, что древнейшие художники в тех же формах изображали и исцеление слепорожденного по Евангелию Иоанна и что на некоторых памятниках древнехристианского периода нужно подразумевать именно это исцеление. Мы утверждаем лишь то, что здесь нет отличительного признака этого исцеления – силоамской купели, которая является в памятниках византийских и дает основание для выделения этих изображений в особую группу. Обычный тип первой композиции таков (рис. 58): слепец в тунике стоит прямо или в наклонном положении или на коленях перед Иисусом Христом и простирает к Нему руки. Иисус Христос касается Своей десницей его глаз¹⁶²⁶. Слепец имеет вид маленького человечка; но в мозаиках Аполлинария Нового в Равенне¹⁶²⁷ два слепца, стоящие перед Иисусом Христом, имеют уже обыкновенный рост; оба одеты в туники и плащи, напоминающие древние фелони, низко опущенные спереди; передний слепец, к глазам которого прикасается Иисус Христос, опирается на посох; возле Него изумленный апостол. В Евангелии № 74 (л. 18, 40 и 149. Елисавет., зач. 33 Матф. и 93 Лук.) позади двух слепцов стоит толпа народа; в другой миниатюре того же кодекса (л. 81 об. Елисавет., зач. 34 Марк.) слепец стоит, склонив

голову и скрестив руки на груди; Иисус Христос десницей касается его глаз (ср. святцы музея С.-Петербур. Дух. Акад.). Возле Иисуса Христа обычно апостолы. *Гелатское Евангелие*, л. 36 об., 43, 114, 122 (слепец сидит на возвышении при дороге, по которой идет Иисус Христос с апостолами)¹⁶²⁸, 202. *Лаврентиевское Евангелие*, л. 18 об., 72 об., 78 об., 148 об. *Афонопантелеймоновское Евангелие* № 2, л. 40 об. *Коптское Евангелие*, л. 44 об. *Армянское Евангелие* № 10 А, л. 32. *Сийское Евангелие*, л. 130 и след. *Ипатьевское Евангелие* № 2. *Греческий подлинник*¹⁶²⁹. *Кодекс Эгберта*¹⁶³⁰. Изображение чуда по Евангелию Иоанна в первый раз встречаем в *россанском Евангелии*¹⁶³¹. Первая половина изображения имеет типические формы: Иисус Христос (тип византийский) в сопровождении двух апостолов, касается десницей глаз слепого, стоящего перед Ним в наклоненном положении, с посохом; вторая половина на правой стороне: силоамская купель в виде большого ящика, наполненного водой; слепец оmyвает здесь свои глаза; большая толпа народа смотрит на него и жестаи выражает свое изумление. В *мозаике в Монреале*¹⁶³² слепец оmyвает глаза водой из ручья. В *рукописи Григория Богослова* № 510 (рис. 92)¹⁶³³ два момента: Иисус Христос касается глаз слепца (ὁ Ἰησοῦς μενοῦς τὸν ἐκ γενέτης τυφλόν); слепец уmyвается в *силоамской купели*; плато купели имеет вид четырехконечного креста с надписью: «ἡ κολυμβήθρα τοῦ Σηλοάμ». В этой форме креста выражена мысль о чудодейственном значении купели, исцеляющей болезни силой креста Христова; форма эта удержалась в памятниках последующего времени – византийских и русских. Над купелью парит ангел Божий и длинным жезлом возмущает в ней воду¹⁶³⁴: эта подробность основывается на евангельском рассказе об исцелении 38-летнего расслабленного у овчей купели и перенесена сюда по механической ассоциации представлений: там купель и здесь купель¹⁶³⁵. Возможность перенесения облегчалась тем соображением, что присутствие ангела, сообщаящего чудесные свойства купели, придавало более возвышенный характер целой композиции. В *Евангелии* № 74 (л. 186–187 об.) исцеление слепорожденного представлено в семи миниатюрах: Иисус Христос, сопровождаемый пятью апостолами, прикасается к глазам слепца; позади слепца – народ и воины; направо проводник ведет слепца к силоамской купели; слепец уmyвается в присутствии народа и удаляется – здоровый; рассказывает народу о своем исцелении; родители слепца стоят перед народом, и слепец снова разъясняет происшедшее; народ прогоняет слепца; слепец преклоняется перед Иисусом Христом. *Мозаика Св. Марка*¹⁶³⁶. *Стенопись в Оберцелле*¹⁶³⁷. *Лаврентиевское Евангелие*, л. 188–189. *Гелатское Евангелие*, л. 247 об. *Никомидийское Евангелие*, л. 284. *Афоноиверское Евангелие* № 5, л. 405 об. *Давидгареджийский кодекс*, л. 14 (кратко: Иисус Христос стоит у античного бассейна и простирает руку к слепцу). *Коптское Евангелие*, л. 246 об. (слепец с медно-красным цветом лица уmyвается

водой горного источника). *Сийское Евангелие*, л. 103 (ангел крестом возмущает воду в силоамской купели). *Ипатьевское Евангелие* № 2 (перед Евангелием Иоанна: ангел держит крест над своей головой – форма, заимствованная от церковного обряда водоосвящения). *Печатное ипатьевское Евангелие* (над купелью парит ангел). *Греческая икона киевского музея* № 37. Стенописное изображение в ярославском *Спасопреображенском монастыре* (исцеление происходит в русской одноглавой церкви). В описании *греческого подлинника* проглядывает натуралистическая тенденция: улица внутри укрепленного Иерусалима (ἔσω τοῦ φρουρίου τῆς Ἱερουσαλὴμ); молодой слепец, опирающийся на посох, с торбой, повешенной через плечо; пальцы его ног выставлены из худой обуви. Слепец перед Иисусом Христом, рядом он оmyвает свои глаза в купели.

Исцеление слепого по памятникам древней письменности указывает на духовное просвещение людей, на их переход от древней тьмы к свету – христианству¹⁶³⁸, но более или менее ясного отражения этого взгляда нет ни в памятниках (вещественных) древнехристианских, ни в византийско-русских.

Чудеса насыщения народа (Мф. 14:14–21; Мк 6:34–44; Лк 9:12–17; Ин. 6:5–13; Мф. 15:32–38; Мк. 8:1–9). В памятниках древнехристианских возможно различить три главных типа этой композиции: один во фресках катакомб и на стеклянных сосудах и два на саркофагах и других памятниках скульптуры. В живописях катакомб¹⁶³⁹ древнейшие примеры изображения (катак. Домитиллы и Гермеса¹⁶⁴⁰ восходят к II–III вв.; тип изображения здесь следующий: Иисус Христос в образе юноши (катак. Нерее и Ахиллеса, Маркеллина и Петра, Гермеса), иногда в образе зрелого мужа (катак. Нерее и Ахиллеса = Garrucci, XXIV и XXXIII, 4; Фразона и Сатурнина, Маркеллина и Петра = LXX, 1), жезлом, держимым в правой руке, касается одного из коробов, наполненных хлебами; иногда Он прямо простирает к коробам свою десницу без жезла и даже благословляет (Фраз. и Сатурн.). Число коробов – чаще семь, иногда пять и четыре. Вот и все. Лишь одна фреска из катакомб Каллиста (Garrucci, XVIII, 3), по-видимому, дает пример иной композиции, сходной с обычной композицией саркофагов; но она сильно повреждена, и категорическое суждение о ней невозможно. Скульпторы, не разрывая связи с композицией фресок и даже изредка удерживая ее сполна¹⁶⁴¹, по большей части, однако же видоизменяют и дополняют ее. Они удерживают изображение юного Спасителя, но присовокупляют изображение апостола с двумя рыбами в руках: Иисус Христос жезлом касается коробов, наполненных хлебами, а другую руку возлагает на рыбу, которую держит апостол (рис. 112)¹⁶⁴².



112. Саркофаг арльского музея.

Более полное и чаще повторяемое изображение саркофагов состоит в следующем (рис. 113)¹⁶⁴³: Иисус Христос, по большей части юный, стоит en face, по сторонам Его два апостола: один держит хлебы, другой рыб; Иисус Христос возлагает одну руку на хлебы, другую на рыб; у ног Его пять-шесть коробов, наполненных хлебами.

113. Саркофаг из катакомб Каллиста.

Хлебы на многих памятниках имеют на себе изображение четырехконечного креста; возможно допустить, что древние христиане в данном случае усвоили этому кресту, известному и по памятникам дохристианским¹⁶⁴⁴, символическое значение и, видя его в изображениях чуда умножения хлебов, переносились отсюда мыслью к хлебам евхаристическим. Само положение этого изображения рядом с чудом в Кане (двери Сабины), по-видимому, дает намек на Евхаристию. Быть может, не без влияния этого сопоставления чудес умножения хлебов с Евхаристией установилось в литургической практике известное число просфор для литургии¹⁶⁴⁵.

Мозаика Аполлинария Нового копирует тип древнехристианской скульптуры: Иисус Христос в крестообразном нимбе; по сторонам Его два апостола, из которых один держит хлебы, другой рыбу; руки апостолов задрапированы; позади них еще два апостола. Иисус Христос возлагает правую руку на хлебы, левую на рыбу¹⁶⁴⁶. Эта композиция повторена на таблетке *кафедры Максимиана*¹⁶⁴⁷, с характерным дополнением в духе византийской иконографии на другой таблетке, именно: за столом в виде сигмы сидят двое мужчин и одна женщина. На столе три хлеба, кусок рыбы и два сосуда. Сидящие держат в левых руках хлебы, а правые простирают вверх, где видны два апостола с сосудами, наполненными хлебом. Один из апостолов подает хлеб сидящей женщине; там же стоит другая женщина и протягивает руку за подаванием; изумленный зритель разводит руками¹⁶⁴⁸. Специалисты глухо говорят о значении композиции, и некоторые из них, по-видимому, склонны видеть здесь часть изображения чуда в Кане¹⁶⁴⁹; но раздаяние хлеба апостолами отрицает всякую возможность подобного толкования. Если обратиться за разъяснением сюжета к памятникам византийским, то будет ясно, что композиция эта составляет естественное продолжение предыдущей и что обе они вместе означают чудо умножения хлебов и насыщения народа.

Искусство древнехристианского периода сосредоточивает всю силу экспрессии на существенном моменте чуда, т. е. на благословении Иисусом Христом хлебов и рыб; искусство византийское, не покидая этого момента¹⁶⁵⁰, развивает с особенной подробностью последствия чуда, т. е. насыщение народа. Спаситель в спокойном положении; в обычном типе зрелого мужа, без атрибутов, стоит и раздает хлебы апостолам, а апостолы передают их народу, сидящему возле – в группах более или менее живописных. Эта вторая половина евангельского рассказа о чуде и выражена на второй табличке равеннской кафедры.

Превосходный образец полного византийского изображения чуда представляет миниатюра кодекса *Григория Богослова* № 510 (л. 165; см. рис. 114)¹⁶⁵¹: Спаситель в багряной тунике и иматии, со строгими и выразительными чертами лица, с длинными каштановыми волосами и небольшой раздвоенной бородой, стоит en face и благословляет хлебы и рыбу в руках двух апостолов; руки апостолов по обычаю задрапированы, так как они держат предметы священные.

114. Миниатюра кодекса Григория Богослова № 510.

Ясно, что здесь та же композиция, что и в древнехристианской скульптуре; но вот добавления к ней: направо и налево сидят две группы людей, рассажённых, по рассказу Евангелия, апостолами; над ними по шести коробов, наполненных хлебами: это остатки, собранные после насыщения народа; по этому признаку мы узнаем, что здесь изображено первое насыщение народа, ибо при втором число коробов было семь. В *лицевых псалтирях* лобковской¹⁶⁵² и барбериновой (*Пс.* 33) Иисус Христос благословляет хлебы, которые держит в мантии апостол; тут же насыщенный народ сидит на земле; возле него двенадцать коробов с остатками; во второй из этих псалтирей – апостол раздает хлеб народу; некоторые из народа пьют воду из протекающей здесь реки.

Лицевые Евангелия еще более расширяют композицию и дают отдельные изображения обоих чудес насыщения народа, хотя отличия последних и несущественны. В *Евангелии* № 74 (л. 29 об.): перед Иисусом Христом на земле лежат пять хлебов и две рыбы; Он обращается с жестом к стоящим возле Него апостолам с Петром во главе; в стороне народ сидит на возвышении среди деревьев в живописных группах; апостолы раздают хлеб народу; дети, исключённые в евангельском рассказе из числа насыщаемых, не принимают участия в насыщении: они забавляются игрой и взбираются на деревья. Возле народа – двенадцать коробов остатков. В *елисаветградском Евангелии* композиция сокращена: опущены детские забавы, уменьшено число коробов (десять). Сходны миниатюры: в том же *Евангелии* № 74, л. 76 об. (елисав., зач. 25–26 Марка), 127 об. (елисав., зач. 42 Луки.) и 178 (насыщенный народ на берегу голубого озера, стилизованного в виде пятиугольника. Елисав., зач. 18 Иоанн.); в *гелатском Евангелии* л. 50, 109, 175 и 237¹⁶⁵³; в *Евангелии* нац. библ. №

54¹⁶⁵⁴; в Евангелии лаврентиевском, л. 29, 30, 74; в Евангелии коптском, л. 41 (Иисус Христос сидит); в Евангелии публ. библ. № 105, л. 130¹⁶⁵⁵; Афоноуверского монастыря № 5, л. 63 об.; в Евангелии нац. библ. № 115, л. 70 об. Ипат. Евангелия № 1, 2. Сборник И.А. Вахрамеева, л. 730. Сийское Евангелие: апостолы держат хлебы голыми руками – признак забвения византийских преданий (л. 124); группы народа сидят вокруг позолоченных столов, на которых расставлены золотые сосуды (л. 300): церемониальность, несоответствующая историческому рассказу об обстановке события и объясняемая присущей миниатюристу тенденцией к идеализации картин, передаваемых в миниатюрах. Сходны с византийским типом стенописные изображения в Монреале¹⁶⁵⁶, афонских соборах Дохиарском (сев. стор.), Иверском (южн. стор.) и Филофеевском (алтарь), в греческом подлиннике¹⁶⁵⁷ и в кодексе Эгберта¹⁶⁵⁸. Второе чудо насыщения народа имеет те же основные формы, но: перед Иисусом Христом согласно с текстом Евангелия семь хлебов и две рыбы; остаток хлеба – в семи коробах. Евангелие № 74, л. 32, 80; елисаветградское Евангелие, зач. 64 Матф., зач. 32 Марк. Гелатское Евангелие, л. 53 об., 113¹⁶⁵⁹. Лаврентиевское Евангелие, л. 32. Сийское Евангелие, л. 312=300. Греческий подлинник¹⁶⁶⁰. Ахенский кодекс¹⁶⁶¹.

Совокупность евангельских чудес не исчерпывается сполна чудесами, разобранными выше; но общий состав иконографических композиций их определяется на основании сказанного с достаточной полнотой. То же следует заметить и относительно некоторых других исторических событий Евангелия, не вошедших в наше обозрение. Их специальный разбор мог бы увеличить массу однообразного материала, но не увеличил бы числа оригинальных композиций и типов. Иконописный шаблон, как уже сказано выше, пустил глубокие корни в византийской иконографии: исцеление скорченной женщины построено по обычному шаблону исцелений (сир. Евангелие, Евангелие нац. библ. № 74, л. 139¹⁶⁶². Елисав., зач. 71 Лук. Гелат., л. 189. Давидгаредж. код., л. 4); также и исцеление хромы (сир. Евангелие¹⁶⁶³; Евангелие № 74, л. 114 об., 118. Афонопантел. Евангелие № 2, л. 90 об.), глухих и немых (Евангелие № 74, л. 79, 83 и 133. Елисав., зач. 31, 40, 57 Лук. Лаврент. Евангелие, л. 24. Гелат. Евангелие, л. 36, 43, 117 и 182 об.), страждущего водянкой (Евангелие № 74, л. 190. Лаврент. Евангелие, л. 138 об. Гелат., л. 191 об. Евангелие публ. библ. № 105, л. 144. Давидгаредж. код., л. 5). Хананеянка (равен. моз. Аполлинария Нового; код. Григория Богослова № 510¹⁶⁶⁴; Евангелие № 74, л. 31 об. и 79. Елисав., зач. 30 Марк. Гелат., л. 112. Лаврент., л. 77. Код. Эгберта)¹⁶⁶⁵ припадает к ногам Иисуса Христа, подобно кровоточивой, а само исцеление ее дочери ничем существенно не отличается от исцеления тещи Петровой или воскрешения дочери Иаира. Сходна с хананеянкой блудница, прощенная Иисусом Христом (Григорий Богослов № 510; Евангелие нац. библ. № 115, л. 400. Код. Эгберта¹⁶⁶⁶). Сложные миниатюры «исцеления

многих больных» (Евангелие № 74, л. 8, 15, 31 об., 77 об. и 118. Елисав., зач. 9, 26 и 62–63 Матф.; зач. 27 ев. Марк.; зач. 24 ев. Лук. Гелат. Евангелие, л. 32 об., 51 и 159. Копт. Евангелие, л. 44) представляют механическую комбинацию отдельных исцелений. Проклятие смоковницы (Евангелие № 74, л. 42, 88 об. Елисав., зач. 84 Матф. и 50 Марк. Гелат., л. 65, 123 об. Лаврент., л. 43 и 85. Евангелие нац. библи. № 115, л. 93. Евангелие нац. библи. № suppl. 27, л. 96. Евангелие № suppl. gr. 914, л. 63) следует также шаблону: Иисус Христос, идя с апостолами, обращается с жестом к стоящей перед ними смоковнице¹⁶⁶⁷; а если на месте смоковницы поставить изображение человека, сидящего на дереве, то это будет беседа с Закхеем (Кембридж. код.¹⁶⁶⁸ Григория Богослова № 510, л. 87 об.¹⁶⁶⁹ Евангелие № 74, л. 149 об. Лаврент., л. 149. Гелат., л. 202. Афонопантел. Евангелие № 2, л. 107. Евангелие публ. библи. № 105, л. 164. Евангелие нац. библи. № suppl. 27, л. 77 об. Барберинова псалт., Пс. 84. Код. ахенский¹⁶⁷⁰). Повторяющиеся множество раз в лицевых Евангелиях *шествия* Иисуса Христа с учениками отличаются утомительным однообразием и не представляют ни иконографического, ни художественного интереса: мы видим здесь Спасителя в обычном типе и одеждах, идущего в сопровождении апостолов. К этой схеме присоединяется иногда намек на то или другое событие, случившееся во время этого шествия; таковы: шествие Иисуса Христа с апостолами среди засеянных полей, причем апостолы срывают колосья; по поводу упрека фарисеев Иисус Христос обращается к последним с обличительной речью (Евангелие № 74, л. 22 об. Елисав., зач. 44 Матф. Гелат., л. 41 об.); удаление Иисуса Христа в пустынное место (Евангелие № 74, л. 66 об. Елисав., зач. 6 Марк. Гелат., л. 95 = Иисус Христос молится в пустынном месте, воздевая руки); шествие в дом сотника (Евангелие № 74, л. 120. Елисав., зач. 29 Лук.); шествие «сквозь грады и веси» (Евангелие № 74, л. 124 и 130. Елисав., зач. 34 Лук.), шествие на другую сторону Тивериадского озера (Евангелие № 74, л. 177 об. Елисав., зач. 17 Иоанн.), удаление от иудеев, намеревавшихся побить Его камнями (Евангелие № 74, л. 185 об.; ср. л. 189. Елисав., зач. 33 Иоанн.; ср. зач. 38); шествие в дом Лазаря (Евангелие № 74, л. 191. Елисав., зач. 39 Иоанн. Лаврент., л. 192), в горницу сионскую (Евангелие публ. библи. № 105), на гору Елеонскую (Евангелие № 74, л. 95 об. Елисав., зач. 64 Марк.), на другую сторону Кедронского потока (Евангелие № 74, л. 198 об. Елисав., зач. 58 Иоанн.), шествие Иисуса Христа с учениками в Еммаус (Евангелие № 74, л. 162 об. Елисав., зач. 113 Лук.) и др.

Часть третья. Конечные события евангельской истории в памятниках иконографии

Глава 1. Воскрешение Лазаря

Самое видное место в истории евангельской иконографии по широте и разнообразию иконографического материала занимают изображения, относящиеся к последним дням земной жизни Иисуса Христа. Начало их положено было в период древнехристианский, но из этого первоначального зерна развилось в Византии ветвистое и многолиственное дерево. Все важнейшие события этой истории, рассказанные в Евангелии, и многие комментарии на них отразились в иконографии, как в зеркале. В свою очередь византийский цикл иконографии Страстей Христовых был расширен в России с появлением у нас сборников лицевых Страстей, композиции которых перешли и на иконы, и в стенописи. Оставляя в стороне те мелкие композиции, которые являются в памятниках спорадически и не имеют иконографической важности, рассмотрим важнейшие изображения, в которых, кроме художественного замысла, остались следы усилий человеческой мысли – обнять в возможной широте крупные события, относящиеся к искупительной жертве. Три группы событий входят в эту часть Евангелия: а) события, предшествовавшие страданиям Христовым, б) сами страдания и в) события последующие: воскресение Иисуса Христа, Его вознесение на небо и сошествие Св. Духа на апостолов. В первой группе первое видное, с иконографической точки зрения, место принадлежит воскрешению Лазаря.

Воскрешение Лазаря (Ин. 11:17–44) как факт, подтверждающий возможность и действительность общего воскресения¹⁶⁷¹, дорогóй и утешительный для христианского сознания, перешло в область искусства в древнехристианский период; но прошло немало времени, прежде чем евангельский рассказ нашел здесь свое подробное выражение. Евангелие сообщает о встрече Спасителя сестрой Лазаря Марфой, между тем как Мария в то время оставалась дома среди друзей, затем о встрече Его Марией, припавшей к Его ногам, о Его речи и слезах, о пещере с положенным на ней камнем, о воскрешении, причем описывает внешний вид воскрешенного Лазаря. Как же воспользовались этим материалом древнехристианские художники? Они остановились сперва лишь на самом существенном акте воскрешения, устранив все остальное, а затем постепенно стали вводить в композицию и другие подробности, пока наконец в византийских памятниках рассказ Евангелия не получил полной законченности, а в русских позднейших – превращен был в калейдоскоп с яркими блестками апокрифического характера.

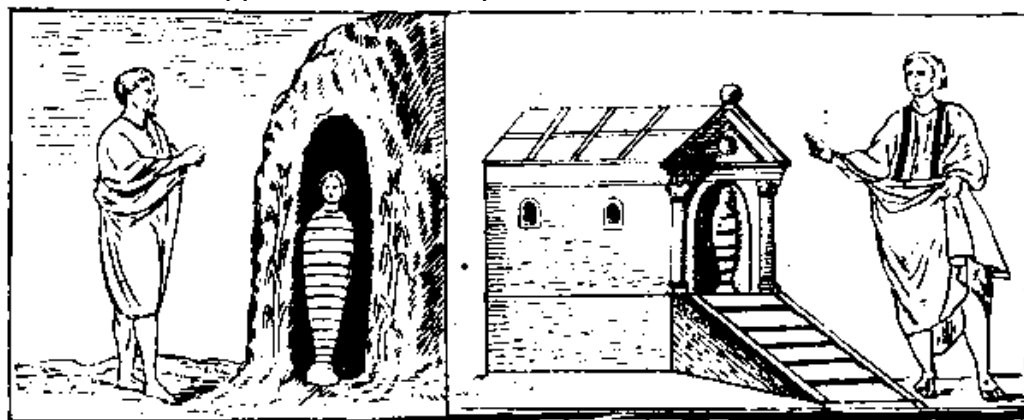
Первую ступень в истории сюжета представляют простейшие изображения в *живописи катакомб*. Число их простирается свыше двадцати¹⁶⁷² в катакомбах: Калиста III в., в кубикуле Цецилии (четыре), в катакомбах на *via Latina*, Маркеллина и Петра (пять), Агнесы (три),

Фразона и Сатурнина (три), Домитиллы, Прискиллы, Гермеса (два) и в неаполитанских катакомбах Яннуария¹⁶⁷³. Типические черты изображения по этим памятникам состоят в следующем (рис. 115).



115. Фреска из катакомб Маркеллина и Петра.

Иисус Христос в обычном типе юноши держит в правой руке жезл и касается им спеленутой мумии, стоящей в гробнице. В одном случае гробница имеет вид пещеры (катак. Гермеса, рис. 116), в большинстве же случаев она представляет собой форму римских колумбариев, в которых помещались урны с прахом умерших: здание небольшое, довольно высоко поднятое над поверхностью почвы, снабженное лестницей, фасадом, украшенным двумя колоннами или просто столбами, с антаблеманом и пофронтонным покрытием.



116. Фрески из катакомб а) Гермеса; б) Маркеллина и Петра.

Подобную форму имели и некоторые иудейские мавзолеи, с дорийскими и ионийскими колоннами, например, так называемые гробницы Авессалома¹⁶⁷⁴, Захарии¹⁶⁷⁵, в долине Иосафатовой¹⁶⁷⁶ и др.; однако поставить в генетическую связь с ними гробницу Лазаря мы не можем: древность этих гробниц дело темное; в их архитектурных формах заметны элементы греческие и египетские. Но на саркофагах гробница Лазаря с *римскими колоннами*, несомненно, отражает на себе следы греко-римской погребальной практики. Лазарь представляет совершенное подобие небольшой мумии: лицо его открыто, но голова и все тело покрыты саваном, перетянутым пеленками. Незначительные размеры изображения Лазаря заставляли некоторых предполагать, не имели ли художники в виду сравнение Лазаря, возрожденного к новой жизни, с младенцем¹⁶⁷⁷; но если мы знаем, что этот прием уменьшения фигур находил в древнехристианском искусстве постоянное применение при изображении чудес исцелений и воскрешений, то и в настоящем случае может обойтись без символической подкладки. Фигура Лазаря, как замечено, имеет вид египетской мумии. Были ли знакомы христианские художники с египетскими мумиями, как полагал Мюнтер¹⁶⁷⁸, или нет, во всяком случае они знали соответствующую форму погребений иудеев¹⁶⁷⁹ и руководились в данном случае прямым указанием евангельского текста: «и вышел умерший обвитый по рукам и ногам погребальными пеленами, и лицо его обвязано было платком. Иисус говорит им: развяжите его, пусть идет» (Ин. 11:44). Лазарь обыкновенно стоит в дверях колумбария: быть может, это положение усвоилось ему по соображениям чисто техническим или же художники хотели представить Лазаря уже воскрешенным и выходящим из гроба. Решающее значение в этом случае могли бы иметь открытые или закрытые глаза Лазаря; но уяснить эту подробность на памятниках, переживших более чем целое тысячелетие и поврежденных, невозможно.

Изображения на стеклянных сосудах (*fondi d'oro*) подходят к тому же типу катакомбных живописей¹⁶⁸⁰. В скульптуре саркофагов изредка повторяются без перемен формы катакомбных живописей; иногда Спаситель обращает к Лазарю свою десницу без жезла; изредка Лазарь представлен без горизонтальных перевязок; в подавляющем же большинстве случаев к типическим формам живописи присоединяется здесь изображение сестры Лазаря, припадающей к ногам Иисуса Христа (рис. 105), и эту единственную прибавку мы признаем типическим признаком изображения на саркофагах¹⁶⁸¹. Наиболее крупное отступление в изображении на известном саркофаге Юния Басса¹⁶⁸², где фигура Спасителя заменена фигурой агнца, касающегося жезлом мумии, и где указанная особенность саркофагов не могла найти себе места. В мозаиках катакомб Прота и Гиацинта¹⁶⁸³ Спаситель юный простирает руку к спеленутой мумии; возле Него стоит сестра Лазаря, простирая к Нему руки,

– поза необычайная для древнехристианского изображения чуда, но известная нам по другим древнехристианским и византийским композициям¹⁶⁸⁴. В равеннских мозаиках Аполлинария Нового¹⁶⁸⁵ Иисус Христос юный, сопровождаемый апостолом, обращается с жестом к мумии, изображенной внутри колумбария, – черты обычные в древнехристианском искусстве; но здесь сделан шаг к более реальному изображению обстановки чуда: Лазарь стоит в саркофаге; то же в мозаиках Марии у Яслей¹⁶⁸⁶, причем две сестры Лазаря *лежат* у ног Иисуса Христа – позы неестественные, без сомнения, искаженные копировальщиком.

Новое направление в истории сюжета открывается миниатюрой *россанского кодекса*¹⁶⁸⁷: Спаситель, сопровождаемый многими апостолами, идет к Пещере Лазаря; к ногам Его припадают две сестры Лазаря; Иисус Христос благословляет их; толпа народа встречает Иисуса Христа. Одни обращаются к Нему с объяснениями, другие кланяются и указывают на пещеру Лазаря. В пещере, над которой растет пышное деревцо, стоит Лазарь в виде мумии; один из народа поддерживает его за плечо, закрывая свой нос. От древнехристианского типа композиции здесь уцелели лишь некоторые элементы; целая же композиция сильно расширена: художник отметил встречу Иисуса Христа, Его разговор с народом, пещеру погребения, открытие ее и указал наглядно признак тления четверодневногo мертвеца; но он оставил в стороне существенный момент чуда – обращение Иисуса Христа к умершему Лазарю. В *кодексе Григория Богослова* № 510 (л. 196; см. рис. 15)¹⁶⁸⁸ тема не получила широкого развития: Иисус Христос со свитком в левой руке, обращается с жестом к спеленутому Лазарю; у ног Его Марфа и Мария; но миниатюрист, следуя тексту Евангелия и византийской иконографической традиции, изображает Лазаря не в колумбарии, но в пещере. В *барбериновой псалтири* (Пс. 29) воскрешение Лазаря выражает общую мысль об изведении души человеческой из ада (Пс. 29:4). К нему естественно обращалась мысль художников, когда они хотели посредством общеизвестного и вполне убедительного факта показать победу Иисуса Христа над тлением и адом; поэтому ему отведено столь видное место в наших сказаниях о Страстях Господних. В барбериновой псалтири оно является именно одним из самых решительных доказательств могущества Иисуса Христа: Лазарь стоит в дверях пещеры; слуга держит плиту, закрывавшую вход в пещеру; другой, зажимая нос, развязывает пелены Лазаря. Иисус Христос обращается с жестом к Лазарю; за ним стоит ап. Петр; у ног Его Марфа и Мария¹⁶⁸⁹. Такова внешняя сторона чуда, представленная по Евангелию; но вот другая сторона: от Иисуса Христа идут красные лучи и поражают дьявола – безобразного человека огненного цвета, с перевязкой по чреслам, со скованными ногами (надпись: «ἄδης»); от ада убегает небольшой человек в тунике и золотом нимбе; он боязливо оглядывается назад и приближается к Иисусу Христу. Это душа Лазаря,

освобожденная Иисусом Христом из ада; за ней гонятся два черных демона. Соответствующее место (Пс. 29) в псалтирях О. Л. Д. П.¹⁶⁹⁰ и угличской иллюстрировано изображением ангела, извлекающего душу Давида – маленького человека в нимбе и венце – из утробы ада¹⁶⁹¹ – огромного обнаженного человека со щетинистыми волосами; а воскрешение Лазаря изображено при псалме Пс. 48:16 для объяснения слов «избавит душу мою из руки адовы»: Иисус Христос в сопровождении двух апостолов; у ног Его Марфа и Мария; Он простирает руку к приближающейся к Нему душе Лазаря, маленькому человеку в нимбе; в стороне – свидетель чуда, а внизу лежит пораженный ад в той же форме безобразного великана (О. Л. Д. П.). В пандократорской псалтири (л. 29) Иисус Христос перед гробницей Лазаря, а налево четырехугольный ящик, в котором человекообразный демон обнимает грешников. *Лицевые Евангелия*: в Евангелии № 74 (л. 190–192) несколько моментов из истории Лазаря: Иисус Христос сидит на троне; к Нему подходят посланные сестрами Лазаря с известием о его смерти. Марфа и Мария сидят в доме и беседуют с посетителями, явившимися для утешения их. Марфа склоняет голову перед Иисусом Христом; налево она идет в палаты, чтобы позвать Марию, которая беседует здесь с двумя женщинами. Пещера в виде небольшого шаблонного домика, в котором стоит спеленутый Лазарь; слуга держит плиту, отнятую от входа в пещеру, другой, зажимая нос, разворачивает пелены Лазаря. Иисус Христос в сопровождении шести апостолов приближается к пещере; у ног Его Марфа и Мария. Вечеря в доме Лазаря (л. 193): стол в виде сигмы; на нем золотые сосуды и хлеб; за столом Иисус Христос, апостолы и Лазарь; последний в нимбе, в одежде, подобной тунике, в омофоре, украшенном крестами (= елисаветгр. Евангелие). В лаврентиевском Евангелии: Иисус Христос в сопровождении апостолов идет в дом Лазаря; Его встречает Марфа; тут же Марфа беседует с Марией, а потому обе они опять перед Иисусом Христом: одна беседует с Ним, другая припадает к Его ногам (л. 192). Лазарь спеленутый стоит в гробнице, имеющей вид башенки; Иисус Христос простирает к нему руку; у ног Иисуса Христа – сестры Лазаря; позади Него – апостолы (л. 193 об.). Вечеря в доме Лазаря: женщина помазывает миром ноги Иисуса Христа, возлежащего за столом. В гелатском Евангелии: внутренность дома Лазаря, где находятся три женщины и в числе их Мария, сестра Лазаря; Марфа выходит с поклоном навстречу Спасителю, приближающемуся с двумя апостолами. Внизу: Спаситель в сопровождении апостолов идет ко гробу Лазаря; у ног Его Марфа и Мария; далее – пещера, в которой стоит спеленутый Лазарь в нимбе; один из слуг отваливает камень от пещеры, другой в изумлении разводит руками (л. 254). Вечеря: Иисус Христос возлежит за столом вместе с Лазарем и четырьмя апостолами. Мария помазывает ноги Его драгоценным миром, а Марфа прислуживает на другой стороне стола. В Евангелии

афонопантелеймоновском № 2 Лазарь спеленутый изображен в букве «Т»; изображение не имеет законченности (л. 128). В никоидийском Евангелии (л. 293): палаты и возле них спеленутый Лазарь; у ног его две плиты или крышки гроба; налево Иисус Христос и апостол; у ног Иисуса Христа сестры Лазаря. Вечеря в доме Лазаря (л. 295) – шаблон. В Евангелии афоноверском № 5 (л. 415): Лазарь спеленутый стоит во входе в пещеру; слуга разворачивает пелены Лазаря, другой держит плиту, закрывавшую вход в пещеру; тут же группа людей. Иисус Христос приближается к Лазарю в сопровождении апостолов; у ног Его Марфа и Мария. Миниатюра скомпонована удачно; фигуры правильны и красивы, лица и одежды разнообразны. Евангелие университетской библиотечной в Афинах (л. 333). Евангелие нац. библиотечной. № suppl. 21 (л. 93): Лазарь в нимбе стоит в пещере; перед ним Иисус Христос с апостолами; двое слуг возле Лазаря: один, закрывая свой нос, разворачивает пелены Лазаря. В этом кодексе находится также редкое изображение больного Лазаря (л. 91): он лежит на постели, в нимбе; перед ним стоит неизвестное лицо, также в нимбе, и держит над головой больного круглое опахало вроде рипиды. Давидгареджийская минея (л. 15): гробница в виде будочки; в ней стоит спеленутый Лазарь в золотом нимбе; слуга, согнувшись, отваливает камень; другой стоит, отвернувшись и приложив ладонь к носу. Иисус Христос со свитком в шуйце подходит к гробнице и простирает к Лазарю Свою десницу; позади Иисуса Христа апостол со свитком и простертой дланью, как у мучеников; у ног Его Марфа и Мария. Армянское Евангелие нац. библиотечной. № 10 А (л. 261 об.): изображение краткое, как в живописи катакомб. Армянское Евангелие публ. библиотечной. 1635 г. (л. 8) и 1688 г. (л. 5): композиции византийские: Иисус Христос в сопровождении апостолов обращается с жестом к Лазарю, стоящему в пещере; слуга разворачивает пелены, другой держит плиту гробничную; у ног Иисуса Христа сестры Лазаря. В сийском Евангелии (л. 560 об. и 561) древняя схема удержана лишь отчасти; но Лазарь стоит уже не в пещере, а в саркофаге; а в рукописном сборнике г. Вахрамеева (л. 773) саркофаг вставлен в пещеру. В ипатьевском Евангелии № 2 Лазарь в пещере, но одеждой его служит обыкновенный саван. Путь к этим изменениям указан был еще в художественной практике греческой, например, в Евангелии публ. библиотечной. № 118 (л. 124 об.): ландшафтная перспектива; Иисус Христос обращается с жестом к Лазарю; у ног Его Марфа и Мария. Лазарь в саване сидит на краю гроба, имеющего вид саркофага; возле гроба и позади Иисуса Христа – народ. В коптском Евангелии (л. 253 об.) – совершенно своеобразная композиция: у ног Иисуса Христа две сестры Лазаря, а позади них шесть женщин-плакальщиц; гробница имеет вид вырытой в земле могилы, из которой выходит обнаженный Лазарь; двое с изумлением смотрят на чудо. Воскрешение Лазаря в греческих и русских стенописях явление обычное: в древнейших¹⁶⁹² (мозаика палат. капеллы¹⁶⁹³, фрески –

Спасонередидцкая и Никололипенская) изображение то же, что и в вышеописанных древневизантийских памятниках; в позднейших (XVI-XVIII вв.)¹⁶⁹⁴ византийская схема оживлена: пещера получает натуральный вид; группа апостолов становится живописной (Ватопед); появляется толпа народа (Ивер) и город Иерусалим в перспективе (Ватопед). Особенности эти отличают не только изображения в стенописях, но и на русских иконах XVII-XVIII вв.; например, на иконе Вас. Чирина из собрания Силина (Лазарь в саване стоит во входе в пещеру; из-за горы выступает толпа иудеев; ср. икону в собрании С.-Петерб. Дух. Акад. № 27 из св. Синода; также в Акад. худож. № 179); однако в тех и других все-таки возможно находить следы византийской основы. *Изображение в греческом подлиннике* согласно с греческими стенописями: гора с двумя вершинами; вдали небольшой город, из которого выходят евреи, направляясь к середине горы, сзади; впереди горы – гробница (μνημεῖον); один человек поднимает камень, покрывавший ее; Лазарь стоит среди гробницы; другой человек разворачивает его пелены. Христос благословляет его десницей, а в шуйце держит свиток с надписью: «Лазаре, гряди вон!» Позади Него апостолы; Марфа и Мария, припадая к ногам Иисуса Христа, поклоняются Ему¹⁶⁹⁵. Свиток с надписью, очевидно развернутый, составляет новшество; в памятниках греко-русских мы не встречали его ни разу.

Особую группу изображений, относящихся к воскрешению Лазаря, составляют *миниатюры лицевых страстей*. Их отличия касаются, впрочем, не столько самого акта воскрешения, сколько изложения событий из жизни Лазаря, следовавших за воскрешением: вызывались эти изображения самим текстом сказаний о страстях Христовых, но они имеют интерес и сами по себе, насколько отразились в них представления наших художников об обстановке событий первоначальной истории христианства. В рукописи Общества любителей древней письменности № CLXXVI Спаситель в сопровождении двух апостолов подходит к пещере, в которой стоит Лазарь в красном (!) одеянии, с повязкой на голове; две сестры Лазаря припадают к ногам Иисуса Христа; все это, за исключением красного савана, согласно с преданиями древности; но вот крупное отступление: возле пещеры лежит небольшой булыжник, не соответствующий по своему малому объему широкому отверстию погребальной пещеры. Камень в таком виде изображен русским рисовальщиком, не имевшим ясного представления о палестинских пещерах и их заграждениях; он негоден для предназначенной цели; но рисовальщик не заботился об этом: для него было существенно важно отметить в миниатюре подробность сказания об отнятии камня от входа в пещеру; а приноровление к требованиям действительности не имело в его глазах важности. В рукописи того же собрания № CLXIII камень заменен обыкновенной крышкой деревянного гроба; это также нововведение русского миниатюриста, явившееся под влиянием привычных

представлений о погребении в деревянном гробе. В сборнике № LXXIII (ibid.) гробница имеет вид склепа, из которого выходит Лазарь в черных одеждах; в стороне город Вифания; все это не согласно с древней иконографией. Изображение Вифании с башнями в рукописи № 1903 (ibid.). В рукописи № 91 (ibid.) пещера заменена саркофагом; вместе с тем выражены в особых миниатюрах: шествие Иисуса Христа с апостолами и Лазаря с сестрами в китейский монастырь (!) и поставление Лазаря в епископа (Иисус Христос благословляет стоящего перед ним Лазаря). Особенно любопытно служение Лазаря: церковь в русском стиле; в ней престол, на котором восьмиконечный крест, потир и дискос с тремя хлебами; индития престола украшена изображением креста в трости, копием, Адамовой главой на двух костях, с обычными буквами «м. л. р. б. г. г. г. а.»; над престолом образ Господа Саваофа; перед престолом стоит Лазарь в фелони и омофоре; позади него диакон и церковник с кадиллом и ладанницей. По древнему преданию, сообщенному Епифанием Кипрским¹⁶⁹⁶, Лазарь после воскрешения жил 30 лет (μετὰ δὲ τὸ ἀναστῆσαι αὐτὸν ἄλλ' τριάκοντα ἔτη ἔζησε); скончался он, по преданию, на острове Кипр, откуда мощи его перенесены были Львом VI философом в 890 г. в Константинополь. Об этом рассказывают Кедрин и Зонара¹⁶⁹⁷. Празднование перенесения его мощей записывалось в старинных русских типиках под 17 Октября, но исключено при исправлении русского типика в 1682 г.¹⁶⁹⁸. Предание добавляет, что он был епископом массалийским¹⁶⁹⁹, или, как свидетельствует греко-русская письменность, – кипрским. Синаксарь постной триоди¹⁷⁰⁰ говорит, что иудеи хотели убить Лазаря, а он, уразумев замыслы их, удалился на остров Кипр; после апостолов он был поставлен в епископа китейского града¹⁷⁰¹... Богоматерь собственноручно изготовила для него омофор. По всей вероятности, и макарьевские Минеи, говоря о создании императором Львом церкви в честь прав. Лазаря и перенесении его мощей с острова Кипр из «кытнейскаго города» в Константинополь¹⁷⁰², предполагают его епископское служение на острове Кипр. По словам греко-славянского сказания «о св. горе афонстей», Лазарь поставлен был на острове Кипр в епископа ап. Варнавой; Богоматерь по его приглашению отправилась к нему; на пути буря занесла корабль Ее на Афон, оттуда прибыла Она на остров Кипр и принесла в дар Лазарю омофор и поручи Своего рукоделья¹⁷⁰³. Правдоподобность этих сказаний допускает возражения, но то факт, что предание об епископском достоинстве Лазаря и о подаренном ему омофоре в XI в., если не ранее, перешло в иконографию, как это видно из миниатюр Евангелия № 74 и елисаветградского. Святитель Лазарь в стенописях алтаря Спасонередницкой церкви есть, без сомнения, тот же четверодневный Лазарь. Миниатюры лицевых Страстей, по требованию текста, повторяют изображение епископа Лазаря в момент совершения им литургии; обстановка изображения – очевидный анахронизм. Историческая

неверность допускается также и в изображении кончины Лазаря: русский трехглавый храм; внутри его виден гроб, в котором лежит Лазарь в царском венце; у головы его – диакон с кадилом; у ног – иерей с книгой, позади которого сестры Лазаря и народ (рукоп. О. Л. Д. П. № СХХХVII). Очевидно, картина скопирована прямо с русского отпевания покойника. Недостаток археологических знаний обнаружился в этом трактовании сюжетов сполна. В оправдание его можно указать лишь на то, что наши иконописцы смотрели на икону и миниатюру как на условное выражение поучительной мысли; они полагали важность изображения не в археологической и исторической его точности, а в его воздействии на религиозное чувство. Этой моральной тенденцией объясняется то, что даже лучшие русские мастера, имевшие в своем распоряжении все средства для верной исторической постановки сюжетов, постоянно нарушали, однако же, требование исторической истинности изображений, соединяли в одно целое события, происходившие в разное время и в разных местах. Приемы эти присущи были и западной средневековой живописи; даже новейшее искусство, явно тяготеющее к археологической точности и располагающее обширными для этой цели средствами, не всегда успешно достигает своей цели.

Из числа западных памятников, близко стоящих к византийским, назовем миниатюру латинской рукописи VIII-IX вв., изданную Одоричи¹⁷⁰⁴, где воскрешение Лазаря имеет вполне византийскую схему. В кодексе Эгберта¹⁷⁰⁵ схема эта уже изменена: Лазарь в белом саване стоит в саркофаге; позади него толпа народа: один держит крышку саркофага, другие зажимают нос. В стенописях в Оберцелле¹⁷⁰⁶ Лазарь также в саркофаге, стоящем возле мавзолея, имеющего форму навеса с пофронтоном покрытием; в отдалении – город, из которого выступает толпа народа: здесь больше сходства с греческим подлинником, чем с памятниками византийскими. В миниатюре латинского молитвенника нац. библ. № 1176 (л. 115) Лазарь нагой, с накинутой на него простыней встает из обыкновенного гроба. В молитвеннике той же библиотеки № 1166 (л. 108 об.) Лазарь, слегка прикрытый саваном, встает из могилы, вырытой в земле. В рукописи № fr. 828 (л. 191) Лазарь спеленутый – в гроте, в чем нельзя не видеть сходства с древнейшими изображениями; но опущены сестры Лазаря. В рукописи № 9561 Лазарь спеленутый стоит в саркофаге; остальное – по-византийски. В Библии бедных: Лазарь в саване стоит в саркофаге; возле него стоят две плачущие сестры. Иисус Христос со свитком в левой руке благословляет Лазаря. С четырех сторон изображения – бюсты ветхозаветных праведников со свитками пророчеств, относящихся к этому событию: Иов (14:14: «аще бо умрет человек, жив будет»), Давид (Пс. 29:4: «Господи, возвел еси от ада душу мою»), прав. Анна, мать Самуила (1Цар. 2:6: «Господь мертвит и живит, низводит во ад и возводит») и Моисей (Втор. 32:39: «Аз убью и жити сотворю; поражу и

Аз исцелю»). По левую сторону Илия воскрешает сына сарептской вдовы (3Цар. 17); по правую – Елисей, простираясь над отроком, воскрешает его (4Цар. 4:34). Таким образом, и текст пророчеств в свитках ветхозаветных праведников, и пророчесственные события – все свидетельствует о том, что воскрешение Лазаря, по убеждению составителя рисунков, есть символ общего воскрешения мертвых.

Глава 2. Вход Иисуса Христа в Иерусалим. Изгнание торговцев из храма

Торжественный вход Иисуса Христа в Иерусалим (Мф. 21:1–9; Мк. 11:1–10; Лк. 19:29–38; Ин. 12:12–15) появляется впервые в скульптуре саркофагов не ранее IV в. Последовательного развития сюжета в этих памятниках нет, хотя и есть различие в композициях: на одних саркофагах изображение краткое, на других – довольно сложное. Но не всегда краткое древнее сложного; нередко бывает наоборот. Объясняется это сколько личными намерениями художников, столько же и техническими условиями, зависевшими от объема поверхности, бывшей в распоряжении художника. Второе различие между изображениями саркофагов состоит в том, что одни из них передают общие черты евангельского рассказа, повторяемые всеми евангелистами, другие придерживаются рассказа ев. Матфея. Отличительным признаком в этом случае служит присутствие молодого осла вместе с ослицей, о котором упоминает один только ев. Матфей. К первой группе относятся восемь саркофагов¹⁷⁰⁷, ко второй – пять¹⁷⁰⁸. Самая простая композиция изображения на саркофаге Юния Басса (рис. 117): Спаситель едет верхом на осле: небольшой человек в тунике постилает перед Ним одежду; другой влез на дерево. Более подробно на латеранском саркофаге (Garrucci, CCCXIII, 4): Иисус Христос юный едет верхом на ослице, возле которой идет жеребенок¹⁷⁰⁹; Его сопровождают два апостола; впереди небольшой человек расстилает на пути одежду; другой, взобравшись на дерево, срезывает и бросает на дорогу пальмовые ветви.

117. Вход Иисуса Христа в Иерусалим. Саркофаг Юния Басса.

Высшее оживление сообщено этой сцене на другом латеранском саркофаге (Garrucci, CCCXIV, 5): Иисус Христос юный, с благословляющей десницей, едет верхом; за Ним следуют два апостола с воздетыми руками для выражения восклицания «осанна»; впереди группа людей: иные расстилают на пути одежды, другие, с одеждами и пальмовыми ветвями в руках, выходят из ворот Иерусалима; один из народа сидит на пальмовом дереве и срезывает ветви. Такова совокупность композиций на саркофагах. Скульптура последующего времени – металлическая и авории немного изменяют композицию саркофагов; таков миланский оклад с сокращенной композицией (рис. 28)¹⁷¹⁰. Спаситель сидит иногда не верхом, а сбоку¹⁷¹¹; в левой руке Его четырехконечный крест; позади Него идут люди с пальмовыми ветвями¹⁷¹²; остальное, как на саркофагах. В скульптуре кафедры Максимиана перед Спасителем расстилает одежды женщина, означающая, вероятно, город Иерусалим; женщина в нимбе (по рисунку Гарруччи) представлена в воротах Иерусалима на окладе парижском: она олицетворяет тот же Иерусалим.

Памятники византийской миниатюры, говоря вообще, развивают значительно композицию саркофагов, хотя не все в одинаковой мере. В *Евангелии Раввулы*¹⁷¹³ оно довольно кратко (л. 279: Иисус Христос без бороды, в багряной тунике, в сопровождении одного апостола; перед Ним один расстилат тунику и трое с пальмами в руках), но это зависело, как ясно с первого взгляда на рисунок, от недостатка места. Показателем полной византийской композиции входа Иисуса Христа в Иерусалим может служить миниатюра россанского кодекса (рис. 118)¹⁷¹⁴, занимающая целый лист. Иисус Христос со свитком и благословляющей десницей, в крестчатом нимбе, едет на осле; за Ним следуют два апостола и рассуждают между собой; возле них пальма, на которой двое срывают ветви; впереди Иисуса Христа большая толпа народа: двое постилают на дороге одежды; группа мужчин и женщин с пальмовыми ветвями в руках вышла навстречу Ему из городских ворот; тут же группа детей в коротких, украшенных клавами туниках, также с ветвями в руках.



118. Миниатюра россанского Евангелия.

На заднем плане город Иерусалим, окруженный стеной; из окон городских домов выставлены фигуры людей с пальмами в руках. Торжество встречи выражено ясно и полно. Заметим, что здесь впервые появляются в изображении дети с ветвями. В *рукописи Григория Богослова* № 510 (л. 196; см. рис. 15)¹⁷¹⁵ Иисус Христос с благословляющей десницей едет на убогом осле; на лице Его, обращенном к Иерусалиму, печать грусти, что согласно с рассказом Евангелия о скорби и плаче Иисуса Христа в это время; возле Него идет группа апостолов; впереди большая толпа народа, вышедшая навстречу Ему из городских ворот: мужчины, женщины и дети с пальмами в руках; мальчик постилат одежду на дороге. Позади город Иерусалим с боевыми башнями и высокими зданиями. В *лицевых псалтирях* изображение чаще сокращено применительно к специальным задачам псалтирных иллюстраций. В *барберинової псалтири* (Пс. 8): Иисус Христос едет без апостолов; перед Ним

народ и город; на первом плане стоят дети, потому что миниатюра иллюстрирует Пс. 8:3: «из уст младенец и ссуших совершил еси хвалу». Несколько полнее другое изображение в том же кодексе (Пс. 117): добавлен апостол, сопровождающий Иисуса Христа, и пальма. В псалтирях Общества любителей древней письменности 1397 г.¹⁷¹⁶ и угличской миниатюра шаблонная: Иисус Христос на коне (?) в сопровождении апостолов; перед Ним мальчик, расстилающий одежду, толпа людей и шаблонные палаты. Ландшафт гористый с неизбежной, одиноко растущей, пальмой. В ипатьевской псалтири 1591 г. (л. 61 об.) сцена дополнена изображением идолов, падающих с городских ворот; очевидно, миниатюрист находился под впечатлением композиции бегства в Египет.

Лицевые Евангелия. В *Евангелии № 74* (л. 40 об. и 41): Иисус Христос посылает апостолов привести осли; они приводят ослицу оседланную и осленка; Иисус Христос едет в сопровождении трех апостолов; перед Ним город, из ворот которого выступает толпа народа. Видную роль играют дети: один держит ветвь в руках, другой постилает тунику с золотыми оторочками по вороту и подолу; двое детей на дереве. Внизу налево – озеро, на берегу которого стоят двое детей в туниках, объяснить это возможно только в смысле ландшафтной обстановки, не имеющей исторического смысла. То же в елисаветградском Евангелии, зач. 83. Другие три изображения входа Иисуса Христа в Иерусалим (рис. 119) в этих кодексах (*Евангелие № 74*, л. 88¹⁷¹⁷, 151 и 193) представляют сокращения сейчас описанной миниатюры.



119. Миниатюра Евангелия № 74.

В *лаврентиевском Евангелии* четыре изображения: первые три обычного типа (л. 42 и 84); четвертое представляет вариант, применительно к тексту ев. Иоанна: сначала Иисус Христос и два ученика Его идут пешие в Иерусалим (Ин. 12:12); народ встречает их с ваями в руках; потом Иисус Христос въезжает в город на осле (л. 195). Повторение

первого из этих изображений мы встретили еще в коптском Евангелии (л. 198); форма эта в последующих памятниках не удержалась. Типические изображения в Евангелиях *гелатском* (л. 64 об., 123, 204 и 256), *афинском* (л. 260), *парижском* № 115 (л. 92 об.: апостол ведет осла, на котором сидит Иисус Христос), *афоноиверском* № 5 (л. 443), *императорской публ. библ.* № 105 (л. 47: детей нет; то же, л. 166) и 118 (л. 125: детей нет), в *давидгареджийской минее* (л. 118), в *Евангелиях коптском* (л. 58 об.: Иисус Христос с книгой в руках), *армянском публ. библ.* 1635 г. (л. 9), *сийском, ипатьевском* № 1 (перед Евангелием Марка) и *ипатьевском печатном* 1681 г. (Матф., зач. 83). *Евангелие нац. библ.* № suppl. 27 представляет некоторые любопытные варианты: мальчик с веткой в руке сидит на земле; другой снимает с себя тунику, чтобы разостлать ее на дороге; над одной из башен Иерусалима, увенчанной византийским куполом, сияет четырехконечный крест. Отклонения, как видно, не принадлежат к числу удачных. Обычные изображения встречаем также в *древних мозаиках Марии у Яслей*¹⁷¹⁸, *палатинской капеллы*¹⁷¹⁹, в *Монреале*¹⁷²⁰, *дафнийских* (с.-з. столп)¹⁷²¹, *флорентинских*¹⁷²² и *вифлеемских*¹⁷²³; на эмалевом облачении Ахенского собора¹⁷²⁴; в позднейших стенописях греческих и русских: Афонолаврского собора, параклисе Св. Георгия в Ксенофе, афонолаврской трапезе, в Ватопедском соборе и в трапезе, в Иверском соборе и параклисах Вратарницы и Иоанна Предтечи; в Афонофилофеевском соборе, в русских стенописях Спасопреображенского монастыря (собор) и церкви Иоанна Предтечи в Ярославле. Последние придерживаются строго византийской схемы; но греческие расширяют и оживляют ее: толпа народа увеличивается и изящно группируется; дети со свойственной возрасту резвостью играют, рубят ветви с дерева и кормят ими осла; город получает роскошные формы (церковь Вратарницы¹⁷²⁵; ватопед. трапеза). Подробности эти вполне соответствуют требованию греческого подлинника: укрепленный город; около него – гора. Христос, сидя на осле, благословляет; позади Него апостолы; впереди на горе дерево. Дети рубят секирами ветви этого дерева и бросают их на землю; мальчик, влезши на дерево, смотрит сверху на Иисуса Христа; внизу возле осла другие дети: одни приносят ветви, другие манят осла, иные бросают ветви под ноги. У ворот города евреи – мужчины и женщины с детьми на руках и плечах, с вайями; иные смотрят на Иисуса Христа с высоты стен и городских ворот¹⁷²⁶.

На иконах и в произведениях шитья нет важных изменений; по большей части здесь изображение краткое; таковы: икона Академии художеств № 75 (греч. XV в.), Афоноандреевского скита (в ризнице), собрания Силина, киевского музея № 28 и 50¹⁷²⁷; шитая епитрахиль русской работы в ризнице Афоноиверского монастыря и др. Особую группу составляют иконы с подробным изложением события (икона из собрания

Постникова); но и здесь центральное изображение следует обычной схеме, а подробности помещаются на полях иконы в виде отдельных изображений. На русских иконах осел по большей части заменяется конем. Миниатюры *лицевых Страстей* следуют обычной схеме, хотя текст Страстей и имеет некоторые отличия от текста подлинных Евангелий. Рукописи О. Л. Д. П. № CLXXVI, 91; CXXXVI, 1093; LXXIII, С.-Петербург. Дух. Акад. № А¹/₂₃).

Искусство западное также не сообщило оригинального развития этой теме. Памятники: кодекс Эгберта¹⁷²⁸, антифонарий Линда¹⁷²⁹, *graduale* нац. библиот. № 9448, оклад книги нац. библиот. № 9384¹⁷³⁰, рукопись нац. библиот. № 11560, миниатюры, изданные Лябартом¹⁷³¹ и Бастаром¹⁷³², нац. библиот. № 26 *Vita Christi*, латинский молитвенник той же библиот. № 1176 (л. 115); французская рукопись той же библиот. № fr. 828 (л. 191 об.); картина школы Тинторетто в галерее Уффици № 597 и – Таддео-Гадди¹⁷³³. В Библии бедных¹⁷³⁴ ко входу Иисуса Христа в Иерусалим отнесены пророчества Захарии (Зах. 9:9), Исаии (Ис. 62:11), Давида (Пс. 149:2) и Соломона (Песн. 3:11) и прообразы: торжественный вход Давида в Иерусалим после победы над Голиафом (1Цар. 18:6–7) и встреча прор. Елисея в Иерихоне пророческими детьми после вознесения Илии на небо (4Цар. 2:15–16).

Изображение входа в Иерусалим обнаруживает замечательную устойчивость в своих иконографических формах. Иисус Христос в сопровождении апостолов и перед Ним группа людей и город – черты типические, повторяемые во многих других византийских изображениях встреч и бесед. Ослица или заменивший ее, по причине понятной, на русских памятниках конь явились по прямому требованию евангельского текста; также и вайи, и постилание одежд. Встреча с вайями или пальмами – обычай, имеющий очень древнее происхождение. Дерево ветвистое, плодовитое и чрезвычайно разнообразное в отношении пород, пальма у евреев служила символом веселья и торжества (Лев. 23:40) и употреблялась в торжественные праздники (1Макк. 13:51; 2Макк. 10:6–7); с пальмами в руках евреи встречали знатных лиц. Пальма – символ мужества – давалась в награду победителям. Встреча Иисуса Христа с вайями послужила источником для христианского употребления вайи в празднике входа Иисуса Христа в Иерусалим¹⁷³⁵. На обычай постилания одежд указывают книги Ветхого завета (4Цар. 9:13); он известен также и по другим источникам¹⁷³⁶. Присутствие детей в византийско-русских изображениях, если не во всех, то по крайней мере в очень многих, вызывает некоторые недоразумения. В памятниках древнехристианской скульптуры констатировать это явление очень трудно, так как уменьшение фигур, а равно и отсутствие бород, здесь не указывает прямо на детский возраст: это мы видели при разборе евангельских чудес; но древнейшее византийское лицевое Евангелие (россанское) не оставляет сомнения в том, что во встрече Иисуса Христа принимают участие дети.

Между тем подлинные Евангелия о том ничего не говорят: ев. Матфей упоминает о восклицаниях детей; но, как видно по ходу его речи, оно происходило в храме (Мф. 21:15), а не за городом. Такое несогласие иконографии с Евангелием само по себе не имело бы особенной важности; но оно приобретает ее ввиду того, что упомянутое иконографическое уклонение от буквы Евангелия совпадает с рассказом одного апокрифа. В Евангелии Никодима рассказывается, что курьер Пилата, посланный к Иисусу Христу с целью привести Его на суд, отнесся к Нему с полным уважением, и когда Пилат, под влиянием неудовольствия и претензий со стороны иудеев по поводу такого поведения курьера, спросил последнего, зачем он так поступил, то он ответил: когда ты послал меня в Иерусалим к Александру, то я увидел Его (Иисуса Христа), сидящего на осле, и детей еврейских, ломающих ветви с деревьев и постилающих на дороге; иные держали ветви в своих руках; иные же постилали свои одежды на пути, восклицая: «Осанна в вышних, благословен грядый во имя Господне»¹⁷³⁷. Под влиянием этого источника, как полагал проф. Усов, и появились дети в картине входа Иисуса Христа в Иерусалим в росанском кодексе и памятниках последующего времени¹⁷³⁸. Верно то, что Евангелие Никодима пользовалось в христианском мире обширной известностью, и его прямое или косвенное воздействие на письменность и иконографию в некоторых случаях не может быть оспариваемо.

Укажем на «Златую цепь», где передается этот рассказ¹⁷³⁹, и на тот же сборник Страстей Христовых, составляющий в целом продолжение и развитие Никодимова Евангелия и в частности повторяющий ту же версию рассказа о входе Иисуса Христа в Иерусалим: «и вседе Христос на жребяти осли и поиде со апостолы своими на вольную страсть во Иерусалим, дети же еврейския, видевшие Христа, грядуща во Иерусалим, хвалу Ему велию воздаша, ветвия от древес финиковых ломляху, и ризы своя с великою радостью по пути под нозе Ему постилаху, научаеми от Св. Духа, сице вопиюще: благословен грядый во имя Господне царь израилев, осанна в вышних»¹⁷⁴⁰ и т. д. Несомненно, что то же самое представление о картине входа в Иерусалим проходит и в памятниках иконографии, а равно и в богослужебной письменности: «хваление приносит возлюбленный Израиль из уст ссущих и младенец незлобивых, зрящих Тя Христе *входяща во св. град*... От незлобивых младенец Христе *на жребяти сидя*, приял еси победную песнь»¹⁷⁴¹... Дети же еврейския сретяху Тя с ветвми и вайем (на литии в суб. стих. 3)... Множество младенец изыдоша днесь, в руках вайя дераще (седален на утр. в нед. цветоносную)... Во св. град со ученики Твоими вшел еси, пророческая исполняяй проповедания... и дети еврейстии ветвми и вайями предстретяху Тя... (в нед. вайй, утро, стих. на хвал.)... На жребяти сидя от детей воспеваемый (в нед. вайй, веч. стих. на Госп. воззвах)»... В

синаксаре читаем: «имеяй престол небо, всед на жребя, входит в Иерусалим, дети же еврейския и сами подстилаху Ему ризы своя и ветви фиников, овыя убо режуще, другия же в руках носяще, вопияху Ему предсылающе: осанна...» и т. д. Как в этих источниках, так и в Евангелии Никодима допущена историческая неточность, чуждая, впрочем, всякой тенденции. Курьер Пилата и авторы песнопений в порыве душевного возбуждения не придают особенного значения исторической последовательности евангельских событий и в интересах полноты и цельности картины группируют около нее события, происходившие в разное время и в разных местах: это естественное явление подтверждается бесчисленным множеством фактов из истории искусств. Предполагать прямые заимствования из одного источника, например, из Никодимова Евангелия, в данном случае едва ли нужно. Сфера, в которой сходятся здесь поэты и художники, поэтическая, а не историческая; курьер Пилата в момент своего рассказа находился под впечатлением чудных картин, виденных им при встрече Иисуса Христа и повлиявших на его душевное настроение; он изменил отчасти своему официальному долгу. Так смотрит на этот рассказ и автор актов Пилата¹⁷⁴², когда, передавая тот же рассказ курьера, опускает встречу Иисуса Христа детьми как подробность, не имеющую исторической важности. Признавая, таким образом, формальное сходство всех названных источников в представлении входа Иисуса Христа в Иерусалим, мы не видим прямых побуждений ставить нашу иконографическую форму в причинную связь именно с Евангелием Никодима. Форма эта предначертана в Евангелии Матфея, а ее свободное перемещение с одного места на другое легко могло произойти и помимо воздействия апокрифа, под влиянием требования цельности картины, подобно тому как это произошло и в свободном рассказе курьера, основанном всецело на фактах подлинного Евангелия.

Торжественное вступление Иисуса Христа в Иерусалим сопровождалось *очищением храма*: вошел Иисус Христос в храм и изгнал всех продающих и покупающих в храме, опрокинул столы меновщиков и скамьи продающих голубей и говорил им: «дом Мой есть дом молитвы, а вы сделали его вертепом разбойников» (Мф. 21:12–13; Мк. 11:15–17; Лк. 19:45–46). Ев. Иоанн, говоря об очищении храма, замечает, что Иисус Христос нашел в храме также волов и овец (Ин. 2:14–16). Вопрос о том, повествуют ли евангелисты о разных событиях или об одном и том же¹⁷⁴³, не может быть решен на основании памятников иконографии, но различие подробностей евангельских повествований находит в них свое отражение. Древнейшее из таких изображений в россанском кодексе¹⁷⁴⁴: действие происходит в портике храма иерусалимского, состоящем из разных колонн (коринфская и две дорийские), с черепичной крышей; по левую сторону портика виден сам храм – небольшое здание с

пофронтонным покрытием; внутри его завеса, указывающая на св. святых. В портике Спаситель беседует с иудеями по поводу предложенного Ему вопроса: какой властью Он творит это? Очевидно, здесь взят момент, следовавший за изгнанием торговцев; само же изгнание представлено на правой стороне возле портика: оно уже совершилось; Иисуса Христа здесь нет; но подробности евангельского рассказа налицо: меновщик спешит унести свой стол, возле которого на земле рассыпанные деньги; продавец козлов увлекает свой товар за рога; погонщик угоняет двух волов и овец, продавец масла удаляется с сосудом в руках, продавец голубей уносит свою клетку, в которой уцелел один голубь, другой же улетел. Сцена оживленная; выбор момента, по мнению г. Усова, навеян апокрифическим Евангелием Никодима, в котором обвинители Иисуса Христа перед Пилатом ставят Ему в вину, между прочим, Его слова о разрушении и воссоздании храма в три дня, сказанные после изгнания торговцев из храма¹⁷⁴⁵. Заключение нашего автора основано на том предположении, что совокупность уцелевших миниатюр россанского кодекса представляет собой законченное целое, соответствующее содержанию Никодимова Евангелия; миниатюрист будто бы потому и обратил внимание на беседу Иисуса Христа с иудеями о храме, что она выставляется в апокрифе как обвинение против Него. Но если первое предположение г. Усова, как мы видели во введении, ошибочно, то и второе не имеет цены. В рассматриваемом изображении нет ни одного признака, который бы не находил изъяснения в подлинных Евангелиях; между тем как по апокрифу невозможно объяснить ни одного из этих признаков, кроме неопределенного – «беседы Иисуса Христа». Рассказа об изгнании торговцев в апокрифе нет. Миниатюрист представил нам полное изображение события по Евангелию Иоанна: по рассказу этого евангелиста, Иисус Христос нашел в храме продавцов волов, овец и голубей и меновщиков денег, сделал бич из веревок и выгнал их. То же и в миниатюре. Миниатюрист опустил изображение Иисуса Христа с бичом в руках или потому, что слишком реальными и сильно выраженными формами опасался нарушить необходимую меру спокойствия сцены, или же потому, что личность Иисуса Христа у него уже представлена тут же рядом в беседе с иудеями и он счел излишним Его повторение. В *лицевых псалтирях* изгнание торговцев изображается как экзегетическая иллюстрация к словам псалма «ревность дому Твоего снеде мя» (Пс. 68:10): в *пандократорской псалтири*¹⁷⁴⁶ действие происходит в небольшом домике с двускатной кровлей, означаящем иерусалимский храм; Иисус Христос бичом угрожает толпе торговцев, удаляющихся из храма; один из продавцов отирает плащом горькие слезы, другие в страхе озираются назад; у ног Иисуса Христа падающий стол. В *лобковской псалтири*¹⁷⁴⁷ храм имеет форму небольшого здания с византийским куполом вроде кивория византийских храмов (= барберин. псалт.); столы

меновщиков опрокинуты; продавцы изображены в типе дьявола¹⁷⁴⁸, скопированном с античного сластолюбивого силена. В *Евангелии* № 74 (л. 170 об.)¹⁷⁴⁹ живая реальная сцена: большая толпа торговцев в крайнем смятении; они бегут прочь; иные стараются захватить с собой разбросанные в беспорядке вещи; деньги рассыпаны по земле, столы и сосуды с маслом опрокинуты, птицы улетают вверх; Иисус Христос, с поднятым бичом в правой руке, властно преследует бегущих; позади Него палаты. *Лаврентиевское Евангелие*, л. 171. *Гелатское Евангелие* (л. 123): храм в виде обширных палат; около него испуганные торговцы – мужчины и женщины: внизу опрокинутые столы, два тельца, небольшие сосуды и деньги. В другой миниатюре (л. 227): храм в виде византийского кивория, с сосудами вроде наших потиров на жертвеннике. Иисус Христос поднимает на удаляющихся торговцев бич; столы их падают. Подробности первого изображения ближе подходят к рассказу Евангелия Иоанна, второго – ко всем остальным (главный признак различения – тельцы); однако первое помещено здесь в Евангелии Марка, второе – Иоанна: миниатюрист в данном случае не был рабом буквы евангельских рассказов. *Евангелие нац. библ.* № 115 (л. 375). *Коптское Евангелие* (л. 59): сцена спокойная; нет ни Иисуса Христа с бичом, ни опрокинутых столов; торговцы спокойно выходят из храма со своим скотом. *Ипатьевское Евангелие* № 2 (в Евангелии Иоанна); *ипатьевское печатное Евангелие* (в Евангелии Матфея). В *сийском Евангелии* (л. 319) храм иерусалимский имеет форму русской церкви с маковицами; то же и в миниатюрах лицевых Страстей: рукопись Общества любителей древней письмен., № CLXXVI, 91 и CXXXVIII; а в рукописи С.-Петербургской Духовной Академии № А¹/₂₃ он имеет форму вычурных палат с вымышленными колоннами, представляющими соединение ионийских завитков с русскими утолщениями в корпусе колонн. В позднейших греческих стенописях (соборы в Хиландаре и Зографе) композиция сходна с подлинником: храм, внутри него столы и ящики; на земле там и сям рассыпаны серебряные монеты; люди выводят отсюда волов, овец и ослов; иные уносят голубей. Одни из них в колпаках, другие в шляпах (σκιόδια), третьи в убрусах; иные бегут и со страхом озираются назад. Христос, держа бич в руке, с гневом преследует их; позади Него апостолы¹⁷⁵⁰.

В ахенском кодексе¹⁷⁵¹: портик храма иерусалимского; возле него Иисус Христос поднимает бич на торговцев, которые удаляются, простирая вверх руки и оглядываясь на строгого Учителя; впереди один из продавцов уносит клетку с птицами. В кодексе Эгберта¹⁷⁵² Иисус Христос в сопровождении апостолов, с книгой и бичом в руках; один из удаляющихся продавцов держит в руках двух голубей; один меновщик (nummularius) сидит в отдалении, с беспокойством посматривая на приближающегося Иисуса Христа. На заднем плане иерусалимский храм в виде прямоугольного здания с пофронтонным покрытием. В рукописи нац. библ.

№ 9561 (л. 158 об.) Иисус Христос и апостолы выталкивают торговцев из храма; видны опрокинутые столы с деньгами, сосуды и удаляющиеся волы и козлы. Сюжет этот в памятниках западных воспроизводится вообще редко.

Глава 3. Тайная Вечеря

В памятниках христианского искусства различается двоякое отношение богословов-художников к евангельскому рассказу о Тайной вечере: одни передают его в формах исторических, другие в формах идеальных, созданных творческим воображением под влиянием евангельского рассказа и литургической практики. Тайная вечеря историческая имеет свой корень в искусстве древнехристианского периода; а отсюда переходит в Византию и на Запад. Но Византия, удержав исторический перевод изображения, создала еще другой – литургический, который в свою очередь вызвал к жизни изображение херувимской песни и даже целой литургии с символическими толкованиями.

В памятниках катакомбных нет ни одного изображения Тайной вечери как события исторического, ознаменованного установлением Евхаристии. Общее направление искусства, первоначально вращавшегося главным образом в сфере простой символики, определяло собой уже заранее и характер изображения Евхаристии: она явилась под формами символическими. Рыба – ΙΧΘΥΣ, в наименовании которой заключены пять монограмм имени Иисуса Христа, Сына Божия, Спасителя, была одним из наиболее распространенных символов Евхаристии¹⁷⁵³. В живописях катакомб, равно как на гробничных плитах, печатях, резных камнях, лампах рыба изображается часто в связи с другими символами: хлебами, якорем, монограммой имени Иисуса Христа, добрым пастырем и птичкой; иногда видим одно только начертание наименования «ΙΧΘΥΣ», или "ΙΧΘΥΣ ΖΩΝΤΩΝ, ΙΧΘΥΣ ΣΩΤΗΡ" (= вместе с изображением двух рыб). Связь этого символа с другими в одном и том же памятнике помогает раскрытию его смысла. Особенно же важное значение в этой экзегетике имеют памятники древней письменности, в которых Иисус Христос называется рыбой, питающей верующих, рыбой евхаристической; между ними первое место должно быть отведено эпитафиям Аверкия Иерапольского и – Отунской¹⁷⁵⁴. В отдельных случаях символическое истолкование рыбы может быть оспариваемо, но вообще евхаристическое значение ее установлено в науке твердо. Отсюда рыба со своим евхаристическим значением перешла и в средневековые изображения Тайной вечери: ее видим в равеннской мозаике Св. Аполлинария (Nuovo), в лобковской псалтири, в лицевых Евангелиях, в стенописях псковского Мирожского монастыря и других памятниках, как видно будет ниже¹⁷⁵⁵; и так как не доказано, что первоначальное значение рыбы было в средние века забыто и что в средневековых изображениях Евхаристии рыба явилась под влиянием поздних толкований XXI главы Евангелия Иоанна¹⁷⁵⁶, то, ввиду общей связи средневекового искусства с древнехристианским, мы усвоим рыбе в средневековых изображениях Тайной вечери то же евхаристическое значение, что и в памятниках древнехристианских. Сколь ни

многочисленны памятники с изображением рыбы в период древнехристианский, однако они не обнаруживают в своих формах широты заключенной в них идеи: рыба со стоящей на ней корзиной с хлебом в катакомбах Люцины¹⁷⁵⁷ дает лишь общий намек на установление Евхаристии (= хлебы) Иисусом Христом (= рыба). В так называемой сакраментальной капелле¹⁷⁵⁸ рыба на треножнике, возле которого стоят корзины с хлебами, означает материю Евхаристии, т. е. плоть и кровь Спасителя, данные в снедь верным. В одном из изображений этой капеллы (рис. 120), представляющем треножник с хлебами и рыбой, возле которого стоят две человеческие фигуры (одна женская с воздетыми руками), католические ученые видят намек на литургическое действие освящения хлеба и вина, но это истолкование композиции, опирающееся на авторитет де Росси, доселе составляет предмет спора¹⁷⁵⁹.



120. Фрески сакраментальной капеллы.

Чудо претворения воды в вино в Кане и чудо умножения хлебов также признаются символами Евхаристии, равно как сосуд с молоком и двумя агнцами в катакомбах Люцины, виноградная лоза, манна. Но все это лишь одни намеки, в изъяснении которых господствует субъективизм, нередко превышающий меру научного беспристрастия¹⁷⁶⁰. Историческая форма изображения Тайной вечери ведет свое начало не от них. В искусстве катакомбного периода известны примеры изображения вечере. Каково бы ни было внутреннее значение их, означают ли они агапы или вечери любви, вечери ли погребальные или представляют образ вечери, уготованной праведникам на небе, во всяком случае их иконографическая форма могла служить исходным пунктом для иконографии *Тайной* вечери. Памятники этого изображения многочисленны в живописях катакомб и в скульптуре¹⁷⁶¹ и со стороны второстепенных подробностей допускают множество вариантов. Типические черты (рис. 120): стол-сигма (редко овал), за которым возлежат¹⁷⁶² или сидят участвующие в вечере; на столе сосуд с рыбой. Иногда при столе стоят слуги, которым участвующие в вечере отдают приказания (Irene da calda. Agape misce mi. Катак. Маркелл. и Петра); за столом иногда одни мужчины, иногда вместе с женщинами и даже детьми. Число участвующих в вечере колеблется между двумя и семью; но само по себе оно не имеет решающего значения в

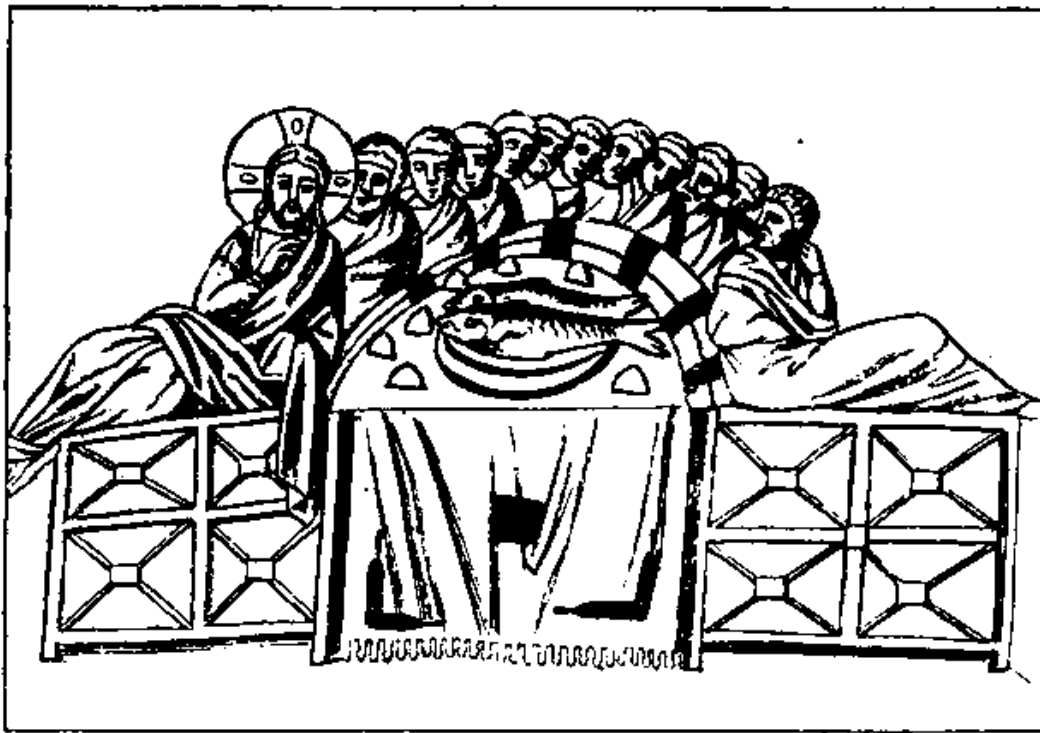
вопросе о значении той или другой вечера, и попытка Мартиньи¹⁷⁶³ обосновать на нем различие между вечерами евхаристическими и небесными не имеет никакого успеха. Тип изображения взят прямо с натуры.



121. Языческая вечеря по Беккеру.

Без сомнения, внешняя обстановка христианских вечеров должна была иметь точки соприкосновения с обстановкой вечеров языческих, как это можно подтвердить сравнением христианских изображений с уцелевшими языческими вечерами¹⁷⁶⁴: установления бытовые, обычаи ежедневной жизни, унаследованные от отцов и дедов, могут сохраняться в полной неприкосновенности, несмотря на смену религиозных убеждений. Обычай возлежания, заменивший собой древнейший обычай – сидеть за трапезой¹⁷⁶⁵, стол-сигма, хлеб и рыба на столе – все это в равной мере приличествует вообще вечерам, независимо от их внутреннего характера¹⁷⁶⁶. Если некоторые из языческих вечеров (рис. 121) производят впечатление веселых пирушек (роскошные костюмы, чувственное выражение физиономий, нимбы, украшающие пирующих, голова кабана на столе: Больдетти, Беккер), в отличие от скромных вечеров христианских, то это признак не настолько существенный и последовательно проводимый в искусстве, чтобы на нем возможно было обосновать общее различие между теми и другими. Основные черты остаются там и здесь одинаковыми, а трактование подробностей вечера зависит от личного взгляда художника; и если в самой практике бывали случаи, когда вечера христианские отступали от обычной нормы, то тем более возможны подобные отступления в их художественном воспроизведении. Несмотря на значительное количество древнехристианских изображений вечеров, нет среди них ни одной, которую возможно было бы принять за изображение исторического события – Тайной вечери: ни в одном из них нет налицо Иисуса Христа. Если предположить, что Его заменяет здесь символ (рыба), то это не будет уже изображением историческим, не будет актом благословения хлеба и вина, актом установления Евхаристии. Первые изображения Тайной вечери относятся к V-VI вв. и являются в той же схеме

древнехристианских вечерей – агап. В мозаиках Аполлинария Нового (рис. 122)¹⁷⁶⁷, тот же стол-сигма, с хлебами и двумя рыбами на блюде; за столом возлежат – Сам Иисус Христос в обычных одеждах, в крестообразном нимбе, с бородой, с величаво-красивыми чертами лица, и одиннадцать апостолов.



122. Мозаика церкви Аполлинария Нового.

Чиампини видел в этом изображении вечерю в доме Лазаря¹⁷⁶⁸; но в нем нет тех признаков, которые отличают эту вечерю в памятниках древности: нет ни сестер Лазаря, ни самого Лазаря; число учеников – одиннадцать – также не согласуется с другими памятниками. Само местоположение этой композиции заставляет видеть в ней Тайную вечерю. Располагая изображения по стенам храма, мозаист придерживался определенной мысли: на одной стене он сгруппировал те из евангельских событий, которые, по его мнению, свидетельствуют о величии Иисуса Христа, – это чудеса; на другой стене он поместил в строго хронологическом порядке историю страданий Иисуса Христа. Изображение вечера, о котором идет речь, находится перед молитвой Иисуса Христа в саду Гефсиманском; следовательно, оно должно быть изображением Тайной вечери. Лишь одна подробность может вызвать возражение: число учеников Христа на Тайной вечере было двенадцать, здесь же только одиннадцать; с этой стороны наше изображение ближе подходит к XVI гл. 14 ст. Евангелия Марка (Мк. 16:14); но так как, с одной стороны, ев. Марк ничего не говорит об участии Самого Иисуса Христа в этой вечере, а с другой, наше изображение представляет полное сходство с изображением

Тайной вечери в памятниках византийских, то мы и признаем его за один из древнейших образцов именно этой вечери. Недостаток одной фигуры апостола в тесно скомпонованной группе возможно объяснить или недостатком места, или нежеланием мозаиста ввести в композицию Иуду-предателя; явление небеспримечательное: в сирийском Евангелии на Тайной вечере находятся также только одиннадцать учеников, то же и в псалтири Британского музея¹⁷⁶⁹. Общий состав композиции напоминает антик, но нельзя сказать, что она не имеет в себе ничего религиозного¹⁷⁷⁰. Вся композиция дышит полным спокойствием; в лицах и вообще во всех фигурах апостолов – выражение скромности, сосредоточенности; с первого взгляда ясно, что общее внимание обращено не на потребности чрева, но на высокое значение чудесного установления Евхаристии. Особенно характерна фигура Спасителя – величаво-спокойная, в крестообразном нимбе, украшенном драгоценными камнями. Уже одна эта фигура, в духе эпохи первого расцвета византийского искусства, делает невозможным допускаемое Рихтером¹⁷⁷¹ смешение нашей вечери с античным пиром. Возможно ее сравнение с ним, но не смешение и отождествление. На окладе миланского Евангелия¹⁷⁷² мы, согласно с Ф.И. Буслаевым¹⁷⁷³ и Доббертом¹⁷⁷⁴, склонны видеть также изображение Тайной вечери: за столом-сигмой возлежит Иисус Христос юный, с тремя учениками; на столе шесть хлебов, украшенных крестообразным орнаментом, и рыба на блюде. Личность Иисуса Христа легко распознается по сравнению с изображениями воскрешения Лазаря, исцелений расслабленного, двух слепых и т. д. на том же окладе; Он простирает десницу к одному из хлебов; один из участвующих в вечере держит в руках чашу с вином. Несомненно, что это вечеря Иисуса Христа с учениками, но какая? Издатель оклада Бугати¹⁷⁷⁵ верно заметил, что она не подходит вполне ни к одной из вечерей евангельских; это не есть вечеря на море Тивериадском¹⁷⁷⁶: действие происходит здесь в палатах; притом и число учеников – там семь, а здесь три. Вечери Тайная и еммаусская также не сходны с этой по числу учеников. Гарруччи обращает внимание на соседнее изображение Спасителя, подающего венки (?) двум апостолам, означающее в переносном смысле обещание вечных наград праведникам на небе, и отсюда, по связи мыслей, изъясняет вечерю в смысле трапезы в царстве небесном (Лк. 22:29–30)¹⁷⁷⁷. Объяснение неудачное. То, что автор называет раздачей венков (неясных!), кажется, вернее – по связи с находящимся здесь чудом в Кане – принять за раздавание хлебов в чуде насыщения народа: чудеса эти часто ассоциировались в представлении древних художников; а если так, то и изображение вечери должно быть истолковано иначе. Все более или менее сложные группы этого оклада, в ряду которых стоит и вечеря, передают исторические события Евангелия; символических групп здесь нет. Если мы не имеем нрава предполагать, что в данном случае художник отступил от своей общей точки зрения, то

следует думать, что и вечера имеет характер исторический; и так как мысль художника на этой стороне оклада не уходит далее воскрешения Лазаря, то мы и предполагаем, что здесь вечера – Тайная, а не еммаусская. Сокращение числа учеников вызвано положительно недостатком места. Полную ясность получает изображение Тайной вечери в *лицевых Евангелиях*: иллюстрируя евангельские события, художники должны были более, чем в каждом ином случае, приближать изображение к тексту. Тожественный в основных чертах рассказ о Тайной вечере изложен несколько раз в Евангелиях (Мф. 26:20–29; Мк. 14:17–25; Лк. 22:14–23; ср. Ин. 13) и в Послании к коринфянам (1Кор. 11:23–29). Отсюда видно, что Спаситель и ученики на этой вечере возлежали; Спаситель предсказал предательство Иуды и установил Таинство Евхаристии. Первый пример такой вечери, исключающий всякую возможность сомнения относительно ее содержания, – в *россанском кодексе*¹⁷⁷⁸. Стол-сигма, как в вечерах катакомбных; за ним возлежат Иисус Христос (тип византийский) и двенадцать апостолов. Иисус Христос занимает обычно первое место с левой стороны; возле Него ап. Иоанн – молодой, на краю с правой стороны ап. Петр; Иуда – молодой – около середины стола; он простирает руку к стоящей на столе золотой чаше; на столе видны также два хлеба и, по-видимому, несколько рыб. Передняя сторона стола украшена изображениями трех голубей. Характерное движение руки Иуды показывает, что художник хотел выразить намек Иисуса Христа на предательство Иуды. Соответственно тому среди апостолов заметно движение: они обращают взоры к Иисусу Христу, который, как показывает жест Его десницы, разговаривает с ними; ближайший к Иисусу Христу апостол Иоанн говорит Иисусу Христу на ухо, выведывая у Него личность предателя. Общий характер композиции, таким образом, ясно дает понять, что здесь выражена только одна сторона Тайной вечери; установление же Евхаристии представлено в отдельной миниатюре, о которой речь в своем месте. Этот тип изображения Тайной вечери, ясно определившийся в византийском памятнике VI в., имел неодинаковую судьбу на Востоке и на Западе. На Востоке он держался очень долго как тип традиционный, без существенных изменений, и исчез бесследно; а на Западе послужил исходным пунктом для разработки той Тайной вечери, которая нашла своего наилучшего выразителя в лице Леонардо да Винчи.

Дальнейшее обозрение памятников начнем с *лицевых Евангелий*. В *Евангелии публ. библ. № 21* (л. 9 об.): стол-сигма; за ним возлежат Иисус Христос и двенадцать апостолов; на столе чаша с рыбой. Иисус Христос держит в левой руке хлеб (?), а правой делает жест, выражающий собеседование; апостолы отвечают также жестами, обнаруживающими патетический момент беседы о предателе¹⁷⁷⁹. Предатель сидит на отдаленном конце стола и простирает руку к сосуду. В *Евангелии № 74* (л. 53)¹⁷⁸⁰: стол-сигма, на нем три сосуда, в среднем – рыба; перед каждым из

участников вечера лежит кусок хлеба. Иисус Христос в голубой тунике и золотом иматии – на обычном месте; сидящий рядом с Ним молодой Иоанн опускает на Его грудь свою голову. Ап. Петр на другом конце стола; Иуда, близко к середине (8-й от Иисуса Христа) стола, простирает руку к рыбе. Апостолы в смятении, смотрят на Иуду; все они, кроме Иуды, в нимбах. Та же миниатюра с некоторыми вариантами повторена еще несколько раз в этом кодексе: л. 95 (Иуда с рыжеватыми волосами простирает руку к рыбе и дерзко смотрит на Иисуса Христа), 156 (слуга подает к столу золотой сосуд; другой сосуд стоит на огне), 157 (Иоанн, седой старец, склоняет голову на грудь Иисуса Христа; Иуда в нимбе, но лицо его стерто), 195 (в руке Иисуса Христа хлеб с крестообразным орнаментом, у апостолов куски, по сторонам стола шаблонные палаты, Иуда без нимба) и 196. *Елисаветградское Евангелие*, зач. Матф. 108, Марк. 64, Лук. 108, Иоанн. 44–45 (Иуда – брюнет). *Лаврентиевское Евангелие*, л. 53 об., 91 об. (Иоанн сидит рядом с Иисусом Христом; лицо Иуды запачкано киноварью, означающей, может быть, кровавый умысел предателя). *Гелатское Евангелие*¹⁷⁸¹, л. 78, 131, 210 и 259 об.: изображения имеют незначительные отличия, уже описанные нами в особой статье о гелатском Евангелии (рис. 123)¹⁷⁸².

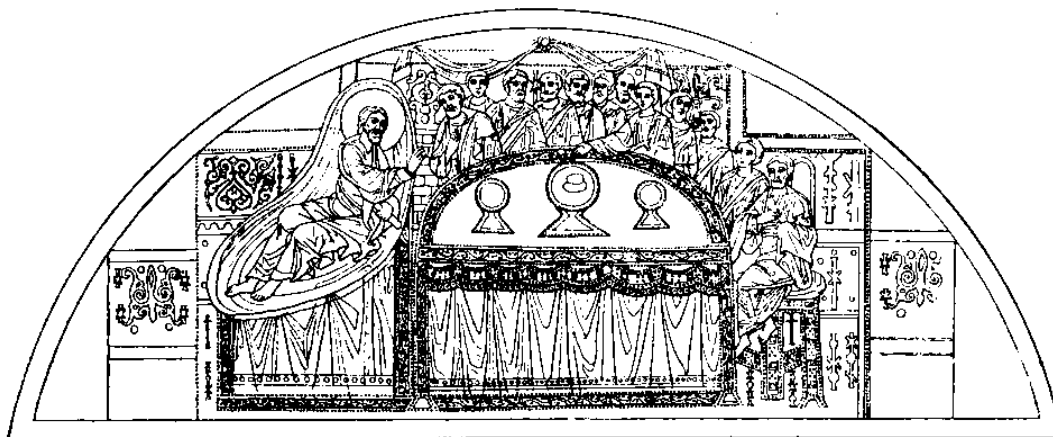
123. Миниатюра гелатского Евангелия.

Евангелие нац. библи. № 115, л. 128 (возле стола светильник; возле Иисуса Христа сидит ап. Петр, а не Иоанн; Иуда не простирает руку к сосуду), еще л. 428 (изображение стерто). *Евангелие университетской библи. в Афинах*, л. 270 (на столе стоит чаша вроде церковного потира, хлеба, нож; в потире красная рыбка). *Евангелие нац. библи.* № 54, л. 96 об. (ап. Петр, со свитком и жестом, занимая свое обычное место, беседует с Иисусом Христом¹⁷⁸³); то же в *афоноуверском Евангелии* № 5, л. 117. *Евангелие публ. библи.* № 105, л. 60¹⁷⁸⁴ и № 118, л. 384 (стол овальный; Иоанн спит возле Иисуса Христа; апостолы ведут между собой оживленную беседу). В *коптском Евангелии* нац. библи. (л. 76 об.) соблюдена византийская схема, но рельефно оттенена личность Иуды: нимб его – черный ободок¹⁷⁸⁵, между тем как все апостолы в золотых нимбах; он простирает к сосуду свою черную руку (= знак злодейского настроения предателя); на ухо ему шепчет черный демон, подстрекая к предательству. Иуда занимает место ап. Петра, как в псалтири Лобкова.

В *лицевых псалтирях* историческая Тайная вечеря иллюстрирует слова псалма «ядый хлебы моя возвеличи на мя запинание» (Пс. 40:10). Сюда относится прежде всего миниатюра *лобковской псалтири*¹⁷⁸⁶, на которой в сильной степени отразилось своеобразное отношение миниатюриста к традиционной композиции. За столом-сигмой сидят, согласно с византийским обычаем, а не возлежат Иисус Христос и двенадцать апостолов; на столе большое блюдо с рыбой. Апостолы размещены не в том порядке, как в других памятниках: Иоанн

(вертикальная надпись: «Ἰωάννης» по правую сторону Спасителя, а не по левую, Иуда (Ἰούδας) на противоположном конце стола, а не в середине: первая из этих особенностей, вероятно, плод личной изобретательности миниатюриста, незнакомого с обычаями возлежания за столом-сигмой: в сущности, он поместил Иоанна на первом месте, а Иисуса Христа на втором, в то же время слишком удалил Иоанна от стола; вторая особенность изредка встречается и в других византийских памятниках (Евангелие публ. библ. № 21). Характерную особенность изображения составляет античный светильник с двумя рожками; он зажжен и тем показывает, что действие происходит вечером, при свете огня. Та же особенность в миниатюре *британской псалтири* XI в.¹⁷⁸⁷, но размещение апостолов здесь иное: Иоанн, юный, по левую сторону Иисуса Христа, Иуда близко к середине стола; он простирает руку к сосуду с рыбой (?); ап. Петр, в нимбе, на правом конце стола. То же изображение в *барбериновой псалтири* (Пс. 40), с теми же особенностями, но стол-сигма сервирован богаче: на нем сосуд с рыбой, хлебы, ножи и вилки. В *славянской псалтири* О. Л. Д. П. изменена форма стола: он – овальный; налево на особом ложе возлежит Иисус Христос; к Его груди приникает юный ап. Иоанн; ап. Петр с правой стороны также на отдельном ложе, в нимбе; остальные апостолы сидят за столом; Иуда простирает руку к сосуду с рыбой. Миниатюра иллюстрирует слова псалма: «очи всех на Тя уповают, и Ты даеши им пищу во благовремении» (Пс. 144:15)¹⁷⁸⁸, как и в псалтирях угличской¹⁷⁸⁹ и Ипатьевской 1591 г. В последней древние формы забыты: вечеря за круглым столом.

Стенописи древнейшие византийско-русские, как фрески Киево-Софийского собора¹⁷⁹⁰, следуют той же схеме, что и миниатюры византийских рукописей (рис. 124): та же форма стола, те же лица и положения.



124. Фреска Киево-Софийского собора.

В позднейших – схема эта является как исключение, – в параклисе Св. Георгия в Ксенофе (южная сторона); в них обычно Иисус Христос помещается *среди* апостолов, позади стола, принимающего овальную или

же прямоугольную форму; примеры – в старой ираклийской церкви (западная арка), в Протатском соборе (в апсиде; стол византийский, изменено лишь положение Иисуса Христа), в афонолаврской трапезе (на столе – яства, просфора), в Ватопедском¹⁷⁹¹ и Филофеевском соборах. В греческом подлиннике палаты; в них стол с хлебом и блюдами, наполненными яствами, кубок и потир с вином. Христос и апостолы сидят за этим столом; по левую сторону Иоанн возлежит на Его персях; по правую – Иуда простирает руку к блюду и смотрит на Христа¹⁷⁹². И форма стола, и сервировка, и положения лиц явно уклоняются от византийских преданий.

Русские памятники XVII-XVIII вв. также далеко отошли от Византии, и лишь изредка проглядывает в них эхо древнего предания. В некоторых лицевых Евангелиях этого времени Тайная вечеря следует в общем изводу греческого подлинника. В лицевом сборнике г. Вахрамеева овальный стол, Иисус Христос подает кусок хлеба *стоящему* возле Него Иуде (л. 843). На каппониановой иконе стол прямоугольный. В это время появился и окреп обычай помещать изображение Тайной вечери по новому историческому переводу над царскими вратами, первоначально вместе с другим переводом раздаяния св. хлеба и чаши (ср. домовый иконостас в музее О. Л. Д. П. № 53), потом без одного. В лицевых *Страстях* встречаются особенные, им только одним свойственные варианты. В рукописи О. Л. Д. П. № CLXXVI: за прямоугольным столом не совсем удобно размещены Иисус Христос и апостолы; Иисус Христос подает хлеб Иуде, сидящему по правую сторону Его; по левую – Иоанн склоняет голову к груди Иисуса Христа; сцена эта иллюстрирует рассказ о том, что Иисус Христос на Тайной вечере посадил Иуду по правую сторону, а Иоанна по левую и что когда Иоанн, припав к груди Учителя, спросил – кто предаст Его, то Иисус Христос ответил ему тихо: «кому омочу хлеб в солило и подам, той Мя предаст». На столе изображен *пасхальный агнец* соответственно тексту: «и нача Сам третий надесять пасху ясти, по обычаю жидовскому»¹⁷⁹³. Ср. рукопись С.-Петербургской Духовной Академии № А¹/₂₃ (триклиний изящный со сводами и колоннами; к сводам подвешен седмисвечник, передняя сторона стола украшена драпировкой); рукописи О. Л. Д. П. № 91, XLVIII, CLXV и CXXXVII.

Созданный в Византии тип изображения Тайной вечери послужил образцом для изображений всех вечеров, о которых рассказывается в Евангелии и которые находили себе место почти исключительно в полных лицевых кодексах Евангелий. Раз дано было в практике общеизвестное изображение Тайной вечери, и оно при незначительном напряжении мысли легко могло превратиться в иную вечерю. Во всех этих вечерах видим тот же стол-сигму; с левой стороны его возлежит Иисус Христос, с противоположной – главное лицо, с которым Иисус Христос ведет беседу, в середине между ними второстепенные участники вечери. Подробности

событий, имеющих историческую связь с этими вечерами, изображаются на втором плане. Таковы: *вечеря в доме ап. Петра* (Мф. 8:14–15; Мк. 1:29–31; Лк. 4:38–39): главные места занимают Иисус Христос и ап. Петр; они ведут разговор; между ними сидят апостолы. К столу приближается с сосудом в руках теща Петрова; на правой стороне Иисус Христос воздвигает больную от одра (Евангелие нац. библ. № 74, л. 15 и 66. Елисав. Евангелие, зач. 26 Матф. и 5 Марк.). В Евангелии нет речи об этой вечере, но она изображается здесь на основании замечания Евангелия: теща Петрова служила им. Служение истолковано миниатюристами в смысле служения на вечере. *Вечеря в доме мытаря* (Мф. 9:10; Мк. 2:15; Лк. 5:29): к обычной схеме вечера в некоторых миниатюрах присоединяется призвание мытаря, сидящего или стоящего у стола, на котором лежат деньги (Евангелие № 74, л. 17, 67 об. и 116 об. Елисав. Евангелие, зач. 30 Матф., 8 Марк. и 20 Лук. Гелат. Евангелие, л. 35 и 162). *Вечеря в доме Симона Прокаженного* (Мф. 26:6 и след.; Мк. 14:3 и след.); подробность: женщина помазывает ноги Иисуса Христа миром (Евангелие № 74, л. 32 об. Елисав., зач. 108 Матф. Гелат., л. 77 и 130¹⁷⁹⁴, лаврент. Евангелие публ. библ. № 105, л. 99. Код. Григория Богослова № 510¹⁷⁹⁵, л. 91), а в одной миниатюре Евангелия № 74 женщина эта прислуживает вечеряющим; позади нее сосуд на огне и два вертела (л. 94. Елисав., зач. 63 Марка): подробности эти явились под влиянием изображения вечера в доме ап. Петра (женщина = теща Петрова), поводом к чему для миниатюриста послужило сходство имени Симон. В тех же формах изображалась *вечеря в доме Фарисея* (Лк. 7:36, Евангелие № 74, л. 122. Елисав., зач. 33. Гелат., л. 169. Лаврент., л. 139). *Вечеря в доме Лазаря* (Лк. 10:38 и след.; Ин. 12:2 и след.): Марфа прислуживает, Мария сидит у ног Иисуса Христа (Евангелие № 74, л. 132, ср. 193. Елисав., зач. 54 Лук. Гелат., л. 181). *Вечеря в доме Закхея* (Лк. 19:1 и след.): к вечере присоединяется встреча Иисуса Христа с Закхеем, представленным на дереве (Евангелие № 74, л. 149 об. Елисав., зач. 94. Лаврент., л. 149). *Вечеря на море Тивериадском* (Ин. 21:12 и след. Евангелие № 74, л. 212. Елисав., зач. 66. Гелат., л. 276) и даже вечеря братьев Иосифа на сенском авории¹⁷⁹⁶.

Устойчивость основной схемы исторической Тайной вечери, как показывает разбор памятников, не мешала художникам и даже мастерам-ремесленникам изменять ее детали применительно к личному пониманию выражаемого ею события: изменяется и форма стола, и положения участников вечера, их жесты и движения; особенно это нужно сказать по отношению к типу и вообще к фигуре Иуды, трагического лица в событии, лица, сообщающего оживление картине. Видно, что византийские художники относились к теме не механически, но старались оживить схему, согреть ее теплотой личного чувства и разума; в то же время они ни на шаг не отступали от исторического рассказа Евангелия; и мы не можем согласиться с огульным обвинением византийского искусства у Ригеля,

будто оно внесло в изображение вечери упорный схематизм, не допускало в ней движения и жизни, трактуя ее как церемониальный образ¹⁷⁹⁷. Это крайнее мнение основано на немногих памятниках, которые, хотя стоят в ближайшем родстве с византийскими¹⁷⁹⁸, но, будучи предназначены для Запада, заключают в себе некоторые особенности, свойственные изображениям вечери западным; они будут поэтому рассмотрены нами в связи с западными памятниками; те же памятники византийские, которые разобраны нами выше, неизвестны Ригелю. Порицая византийские изображения вечери за недостаток жизни, Ригель, по-видимому, неясно сознает их значение. Они выражают не установление Евхаристии, но только открытие предателя: то и другое, конечно, произошло на одной и той же вечере, однако византийские художники разграничивали моменты этой вечери и, находя, что исторический перевод недостаточно выражает ее внутреннее значение, изобрели особые формы для выражения идеи об установлении Иисусом Христом Таинства Евхаристии: это изображение известно у греков под названием «ἡ μετέδοσις» – раздаяние Тела и Крови Иисуса Христа апостолам, а у нас под именем литургического перевода Тайной вечери. Взятые вместе, оба эти перевода исчерпывают содержание Тайной вечери; название же «ὁ μυστικός δέιπνος», усвояемое греческим подлинником одному историческому переводу, не вполне точно. Лицевые Евангелия (россанское, № 74, коптское и др.), допуская в качестве иллюстраций к рассказу об одной и той же Тайной вечере оба перевода рядом, подтверждают именно такое, а не иное значение этих последних. Перевод литургический в истории византийско-русской иконографии занимает более видное место, чем исторический, и представляет высокий археологический интерес.

Ни искусство катакомбного периода, ни мозаики и миниатюры ранее VI в. не дают ни одного образца литургического изображения Тайной вечери. Добберт относит первое появление его даже к VII в.¹⁷⁹⁹ и тщетно старается подкрепить это заключение ссылкой на «disciplina arcani». Допустим вероятность того недоказанного предположения, что дисциплина эта удерживала свою силу до VII в.; тем не менее ссылка на нее в данном случае есть лишь шаблонный маневр, к которому часто обращаются, и по большей части безуспешно, с целью отделаться от нелегкоразрешимого вопроса. В самом деле, каким образом литургическое изображение Тайной вечери в VI, V и даже IV вв. могло нарушить основные требования этой дисциплины? Изображение это есть комбинация форм, заимствованных из литургической практики, внешняя сторона которой доступна была даже и непосвященным. Изображения креста и распятия явились раньше VII в., почему же Евхаристия позднее? Цель *disciplinae arcani* – сокрытие внутреннего значения высших христианских истин, соблазнительных для непосвященных, а не внешних фактов, не изображений. Для непосвященных доступно было чтение Евангелия, но недоступен Его

сокровенный смысл. Где бы ни была изображена литургическая вечеря – в церковном ли алтаре, в книге или на иконе, везде для непосвященного она была лишь повторением евангельского рассказа в литургической обстановке, всем хорошо известной; они видели в ней то, что могли знать из чтения Евангелия и посещения храма. Соблазнительного здесь ничего не было; но они, даже и видя это изображение, не могли проникнуть в сущность Таинства Евхаристии, оберегаемую посредством *disciplinae arcani*. Отчасти Евангелие Раввулы, особенно же россанский кодекс, изготовленный в VI в. – следовательно, в то время, когда еще была в силе Доббертова *disciplina arcani*, – наносят решительный удар искусственному объяснению Добберта.

Литургическая вечеря становится известной нам впервые по памятникам VI в. – время вполне благоприятное для ее появления. Она могла возникнуть на почве связи исторических элементов Евхаристии с церемониальными и предполагает уже значительное развитие обрядового символизма. В период времени от IV до VIII вв. достаточно определилось внутреннее убранство христианского алтаря, с престолом и его главными принадлежностями; храм и его принадлежности получили символическое истолкование. Вся литургия, приведенная в стройный и однообразный порядок еще в IV в. трудами вселенских учителей Василия Великого и Иоанна Златоуста, сближена была в своих составных частях с евангельскими событиями; и это не только по отношению к главной и существенной части литургии, что было неизбежно уже при совершении первой литургии после отнятия жениха, но отчасти и по отношению к ее подробностям, возникшим в разные времена по требованиям практическим, но не символическим. В этой работе сближения, характеризующей общее направление богословской науки того времени, дан прямой мотив к представлению евангельского рассказа об установлении Евхаристии в формах литургических. Но как в истории литургии обширная сложность и законченность в обряде и символике есть результат продолжительного развития, так и в иконографии литургической вечера заметны следы развития: между Тайной вечерей россанского кодекса и Евангелием № 74, двумя памятниками разных эпох, нельзя не заметить значительной разницы.



125. Миниатюра Евангелия Раввулы.

В *Евангелии Раввулы*¹⁸⁰⁰ изображение это не имеет еще ни надлежащей полноты, ни той церемониальности, какие видны в памятниках позднейших (рис. 125). Возле обычно повторяемой в миниатюрах этого кодекса арки стоит Иисус Христос в простом нимбе, в наклоненном положении; в левой руке Его потир в виде широкой чаши с маленькой подставкой, в правой – часть евхаристического хлеба. К Нему приближается удачно скомпонованная группа из одиннадцати апостолов, без нимбов, в туниках и тогах; передний из них, склонившись, простирает руку для принятия Евхаристии. Здесь, очевидно, Иисус Христос является уже в положении архиерея с потиром и св. хлебом, причащающего апостолов, подобно тому как архиерей причащает священнослужителей; но нет здесь ни престола, ни его принадлежностей. Несколько далее идет миниатюра *россанского кодекса*¹⁸⁰¹: изображение делится здесь на две части; в одной Иисус Христос преподает шести апостолам св. хлеб, в другой – св. чашу (широкая без поддона). Двукратное изображение Иисуса Христа обычно повторяется в памятниках византийских и русских и объясняется стремлением художников к точной передаче текста Евангелия, где говорится о двух отдельных актах благословения и преподания апостолам хлеба и чаши¹⁸⁰². Апостолы подходят не группами, но один за другим; в их наклоненных церемониальных позах отражается древний обычай подходить к св. чаше в согбенном положении, с поклонением и чествованием, по выражению

Кирилла Иерусалимского¹⁸⁰³. Число их двенадцать; следовательно, миниатюрист не исключил Иуду из числа учеников вечери, как сделано это в Евангелии Раввулы¹⁸⁰⁴. Однако и здесь не видно еще полноты литургической обстановки. Миниатюра *псалтири Лобкова*¹⁸⁰⁵ дополняет изображение фигурой престола с византийским купольным киворием, под которым стоит Иисус Христос: в левой руке Он держит св. хлеб, правой подает хлеб апостолу (Петру?), стоящему во главе наклоненной группы апостолов; направо другая группа апостолов в таком же положении: передний держит в руках чашу и пьет из нее. Поставив в центре картины изображение Иисуса Христа как раздавателя тайн, художник не решился представить в его руках вместе с хлебом и чашу; акт приобщения из чаши он отделил, но, не повторяя изображения Иисуса Христа, передал чашу в руки апостола. Оригинальную особенность составляет здесь символическая концепция: Евхаристия, согласно с общим направлением псалтирных иллюстраций, представляется здесь как исполнение ветхозаветных пророчеств о первосвященническом служении Иисуса Христа. Остановившись на словах псалмопевца «Ты иерей во век по чину Мелхиседекову» (Пс. 109:4), художник переносится мыслью к вечному священству Иисуса Христа: рядом с Евхаристией он изображает Мелхиседека, в первосвященнических одеждах, с кувшином в руках, а по другую сторону – Давида, изрекшего пророчество, в одеждах византийского императора. Связь между священством Мелхиседека и Иисуса Христа установлена была прежде всего ап. Павлом (Евр. 7:21), потом Афанасием Александрийским¹⁸⁰⁶, Иоанном Златоустом¹⁸⁰⁷, текстом одной из древнейших литургий постановлений апостольских¹⁸⁰⁸ и др. Следовательно, воззрение художника не заключало в себе чего-либо оригинального; он лишь перевел в миниатюру уже давно признанное положение; но даже и с этой стороны он имеет предшественников. В мозаиках Виталия Равеннского¹⁸⁰⁹ Мелхиседек, стоя возле престола вместе с Авелем, приносит жертву Богу: композиция эта стоит в связи с изображениями жертвы Авраама и Св. Троицы, притом она находится в алтаре; следовательно, имеет символическое, но не историческое значение¹⁸¹⁰. В мозаиках Аполлинария Равеннского (in Classe)¹⁸¹¹ Мелхиседек представлен в виде ветхозаветного священника, сидящего за столом с хлебом, по левую сторону стола стоит Авель с агнцем в руках, по правую – Авраам и Исаак – все это символические указания на новозаветную жертву¹⁸¹². Миниатюрист псалтири Лобкова шел по пути уже проложенному; но он яснее и определеннее, чем равенские мозаисты, выставил связь прообраза с исполнением, сопоставив прямо Мелхиседека с Евхаристией. Сходная миниатюра в *британской псалтири* 1066 г.¹⁸¹³ В *афонопандократорской псалтири*¹⁸¹⁴ те же две группы апостолов и те же способы приобщения; киворий имеет форму балдахина с архитравом; к нему привешены три лампы и два плата: Добберт придает им значение

евхаристической утвари, обозначаемой термином «Suspensio»; но они могут быть признаны и простыми украшениями кивория, тем более что мотив таких украшений в виде лампад и завес дан в древнейших мозаиках солунских и равеннских. Ни Давида, ни Мелхиседека здесь нет. Блестящая миниатюра Евхаристии в *барбериновой псалтири* (Пс. 109): престол, обтянутый золотой тканью, с красным верхом, где стоит дискос. На дискосе – звезда. Над престолом киворий на двух мраморных колоннах с византийскими раззолоченными капителями, поддерживающими полусферический купол, с крестом. Позади престола стоит Иисус Христос в голубой тунике и багряном иматии, в золотом крестообразном нимбе, со свитком в левой руке. Правой рукой Он подает св. хлеб апостолам; на правой стороне, как в псалтири Лобкова, один из апостолов держит в руках потир и пьет из него. Обе группы апостолов довольно красивы; апостолы в туниках и иматиях разных цветов. На левой стороне позади апостолов – Давид, брюнет с небольшой бородой, в одеждах византийского императора, в красном подире, обшитом золотом, с золотыми поручами, в багряном плаще, в золотой диадеме, украшенной драгоценными камнями. Правой рукой он указывает на совершающееся перед ним действие. На правой стороне, позади другой группы апостолов, стоит старец Мелхиседек с седой бородой и таковыми же короткими волосами; на нем красная туника с широкой золотой обшивкой по подолу и короткий плащ багряного цвета с золотой шраффрировкой, с золотыми узорчатыми обшивками по вороту и подолу. Он держит в задрاپированных руках золотой кувшин на золотом блюде. На голове его золотой венец наподобие древнерусской великокняжеской шапки (Мономаха). Помимо изящества и роскоши форм, миниатюра эта замечательна и тем, что представляет в убранстве престола довольно полную копию византийского церковного престола. *Псалтири славяно-русские* следуют иному изводу псалтирных иллюстраций: Евхаристия изображается там в объяснение псалма Пс. 144:15: «очи всех на Тя уповают, и Ты даеши им пищу». Два таких изображения в псалтирях О. Л. Д. П.¹⁸¹⁵ и угличской¹⁸¹⁶ совершенно сходны между собой: квадратный престол с шатровым киворием на четырех колонках; позади престола стоит Иисус Христос и подает Евхаристию из сосуда-кубышки стоящему перед Ним в наклоненном положении апостолу; позади апостола – группа из пяти наклоненных апостолов. Другой половины изображения – приобщения св. хлеба – нет; но есть в обоих кодексах историческое изображение Тайной вечери. Миниатюрист угличской псалтири обозначает различие этих изображений особыми надписями; надпись первого: «причащение на Тайной вечере»; второго: «вечеряет Ис. с ученики Своими». То же в *ипатьевской псалтири* 1591 г., с той лишь разницей, что действие причащения перенесено с левого фланга престола на правый, и в псалтири 1594 г. В *ватиканской псалтири* № 752 изображения Евхаристии нет; но в формах этой

композиции представлено два раза приобщение святителем Давида (л. 76 и 85) – знак популярности иконографической схемы Евхаристии в византийской художественной практике. Возвратимся к лицевым Евангелиям. В *Евангелии* № 74¹⁸¹⁷ (л. 156 об.): престол в красной индитии, с купольным киворием; на престоле блюдо с евхаристическим хлебом. Налево Иисус Христос в голубой тунике и золотом иматии подает хлеб пяти апостолам с ап. Петром во главе; направо Иисус Христос изображен во второй раз: Он подает золотую чашу четверем апостолам с ап. Павлом во главе. Картина обрамлена деревьями; на левом фланге – палаты. Так как художник имел здесь в виду не историческое событие, то он и допустил деревья; число апостолов взял произвольно и поместил между ними ап. Павла, который не участвовал в Тайной вечере. В древних памятниках нередко встречаются изображения Иисуса Христа и апостолов Петра и Павла вместе – таковы, например, изображения Иисуса Христа, возлагающего венки на этих апостолов (fondi d'oro); очевидно, композиция эта имеет характер идеальный, но не исторический. Нет повода думать, что художники допускали изображение ап. Павла вместе с Иисусом Христом по недоразумению, и обличие Блаж. Августина, предостерегающего от подобных недоразумений¹⁸¹⁸, относится не столько к ним, сколько к простодушному народу. В памятниках византийских и русских ап. Павел входит нередко в композиции изображений исторических, например вознесения Господня, сошествия Св. Духа на апостолов: объясняется это не невежеством, а стремлением к идеальной постановке сюжетов, в которой художественная мысль управляется не столько историей и хронологией, сколько идеями высшего порядка. Миниатюра *коптского Евангелия* (л. 77) не допускает повторения изображения Иисуса Христа. Он подает чашу апостолам с левой стороны, а правая группа ожидает еще приобщения. Число апостолов – двенадцать. На престоле нет никаких принадлежностей; нет и кивория. В *ипатьевском Евангелии* № 1 (после Евангелия Иоанна) сцена разделена, как в россанском Евангелии, на две части: а) причащение тела Христа и б) крови; оба изображения имеют сходные формы: престол, на котором находится сосуд с хлебами: над престолом киворий; позади престола стоит Иисус Христос; к Нему приближаются двенадцать апостолов, в первом случае для принятия св. хлеба, во втором – св. вина из потира в виде кубышки с двумя ручками. Там и здесь – по краям – шаблонные палаты, там – с левой стороны, здесь – с правой; в этом положении палат, а равно и в том, что в первой миниатюре действие происходит по левую сторону престола, во второй по правую, заключается довольно прозрачный намек на то, что миниатюрист копировал с такого образца, в котором оба эти изображения составляли одно. В *сийском Евангелии* неоднократно повторяется это изображение с вариантами, между которыми обращает на себя внимание то, что в одних миниатюрах св. кровь преподается из потира новой формы (л. 510 об., 605

об., 998 об.), в других – из древней кубышки (л. 494). Как в этом памятнике, так и в других русских миниатюрах второй половины XVII и XVIII вв., древняя обстановка Евхаристии по большей части опускается: вместо престола является обыкновенный стол в виде овала или продолговатого четырехугольника с обычной сервировкой; киворий исчезает. Так, в *сборнике Вахрамеева* (л. 846): овальный стол; за ним стоит Иисус Христос с преломленным хлебом, налево Иисус Христос (во второй раз) подает св. хлеб апостолам, направо Он (в третий раз) подает им св. вино из кубышки. Ср. *лицевые Страсти*: О. Л. Д. П. № CLXXVI, CLXIII, CXXXVII; С.-Петербургской Духовной Академии № А¹/23. Изображения в *сийском подлиннике* (л. 74 и 83) составляют в смысле близости к древнему преданию счастливые исключения, но они относятся уже не к миниатюрной живописи, а иконной. Перейдем к стенописям.

Церемониальный характер изображения Евхаристии соответствует более церковным монументальным живописям, чем иным видам памятников. Оно передает факт установления Евхаристии в формах, заимствованных от христианского алтаря и литургических действий, в нем совершаемых, и таким образом наглядно выражает связь факта установления Евхаристии с литургией. Самое подходящее место для такого изображения – алтарь; отсюда византийско-русский обычай помещать его в алтарной апсиде, на самом видном месте. Исходя из соображения о теснейшей связи его с литургией, естественно предположить, что оно впервые появилось среди живописей монументальных в храмах, а отсюда уже перешло в миниатюры, иконы, шитье и т. д.; но подтвердить это предположение фактами пока нельзя. Евхаристия во фресках в *Некреси* (в 30 в. от Телава) требует тщательного критического исследования, и признать ее изображением более древним, чем сирийский и россанский кодексы, невозможно¹⁸¹⁹. *Фреска в афонской лавре Св. Афанасия*, на которую обращают внимание специалисты¹⁸²⁰, на самом деле представляет совсем иное изображение, известное под названием «Литургии», и относится к XVI в.



126. Мозаика Киево-Софийского собора.

За устранением этих памятников приходится поставить на первом месте мозаику *Киево-Софийского собора* (рис. 126)¹⁸²¹. В середине алтарной апсиды изображен престол, покрытый индитией багряного цвета с четырьмя золотыми наугольниками, с белыми и серыми полосами, с золотыми украшениями в виде кругов и цветов, комбинация которых образует фигуры четырехконечных крестов. На престоле золотой четырехконечный крест, золотой дискос с частицами евхаристического хлеба, звездица, губка, копие в виде ножика и род метелки. Над престолом – шатровая сень. По сторонам престола стоят два ангела в хитонах светло-зеленых и серых; вьющиеся волосы их украшены тороками; оба держат в руках золотые, украшенные драгоценными камнями рипиды и, таким образом, ясно изображают собой служащих диаконов. Рядом с ними два раза изображен Спаситель в золотистой тунике и голубом иматии, в крестчатом, с драгоценными камнями нимбе. Налево Он раздает св. хлеб шести апостолам, подходящим к Нему в благоговейно наклоненной позе, с обращенными к Нему руками; передний ап. Петр сложил руки точно так, как слагают их православные христиане для принятия благословения от священника. Подробность эта служит прекрасной иллюстрацией к словам Кирилла Иерусалимского: «Приступая (к Евхаристии), подходи не с протянутыми кистями рук и не с разведенными перстами, но, сделав левую руку престолом для правой, как имеющей принять царя, и, согнувши ладонь, прими тело Христово»¹⁸²². Все апостолы одеты в туники и иматии, обуты в сандалии; у всех короткие волосы и золотые нимбы. Вверху греч. надпись: «*λάβετε φάγετε, τοῦτο ἐστὶν τὸ σῶμα τοῦ κ. τ. λ.*». Это причащение апостолов под видом хлеба. С правой стороны Иисус Христос изображен с потиром в руках; к Нему подходят другие шесть апостолов с ап. Павлом во главе; надпись: «*πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες κ. τ. λ.*». Это причащение под видом вина. Сходно с этим мозаическое изображение в *Киево-Михайловском монастыре*¹⁸²³; но между ними есть и различие: в михайловской мозаике перед престолом низкая алтарная преграда; в левой руке Спасителя, раздающего св. хлеб, находится дискос; на престоле нет никаких принадлежностей, кроме дискоса; надписи славянские, которые, однако же, не могут служить признаком русской самобытности в мозаике¹⁸²⁴. Как михайловская мозаика, так и софийская представляют блестящие примеры изображения Евхаристии в *византийских* мозаиках. Примеры его во *фресковой живописи* довольно многочисленны; сюда относятся: фреска в *Спасо-Нередицкой церкви* близ Новгорода XII-XIII вв. (изображение повреждено пробитым в середине апсиды окном); в церкви *Псково-Мирожского монастыря*, в *Киево-Кирилловом монастыре*¹⁸²⁵; в церкви *Св. Георгия* в Старой Ладогe; в церкви села *Ковалева* близ Новгорода; в церкви села *Волотова* близ Новгорода (композиция дополнена изображениями Иоанна Дамаскина и Козьмы Маюмского со свитками песнопений, относящихся к Евхаристии: «пиво ново паче словесе... Странствия

владычня и бессмертныя трапезы» и т. д.¹⁸²⁶; в *Ахтальском храме*¹⁸²⁷ и в *Гелатском монастыре* на Кавказе; в *церкви Св. Андрея* в Афинах, в *Староиракийском храме*, в *Афонокутлумушском соборе* (с обеих сторон престола по двенадцати апостолов); в *Хиландарском соборе* (id.); в ватопедских *параклисах Св. Бессребреников* (id. два престола, у одного ангел со свечой, у другого с рипидой) и *Св. Димитрия* (id.); в *ярославской Николонадеинской церкви* (на западной стороне алтаря; рис. 127); в *Воскресенском соборе г. Борисоглебска* (ibid.) и в *ростовской церкви Спаса на Сенях* (на каменной алтарной преграде). В некоторых афонских стенописях от XVI в. изображение Иуды в Евхаристии имеет особые признаки, по которым он узнается с первого взгляда: в *ксенофском параклисе Св. Георгия* Иуда, стоящий позади апостолов, повернут лицом не к центру сцены, но назад; то же в *Пандократорском соборе*; очевидно, в этом положении выражена мысль о том, что Иуда не участвует внутренне в таинстве¹⁸²⁸; в *лаврском параклисе Св. Михаила и Филофеевском соборе* Иуда изрыгает Евхаристию; на плечах его сидит демон; первый из этих признаков повторен в *Зографском соборе*, где введены и другие особенности: Спаситель приобщает апостолов посредством лжицы: апостолы подходят к Нему со скрещенными на груди руками. К этой группе изображений примыкает и *греческий подлинник*, замечая что «Иуда повернулся спиной к апостолам, демон входит в его уста»¹⁸²⁹; но он увеличивает сумму отклонений от древнего предания, рекомендуя изображать Иисуса Христа с простертыми руками, со св. хлебом в одной руке и потиром в другой, и перед Ним Евангелие, раскрытое на словах: «приимите, ядите... пейте от нея вси»: такого изображения мы не знаем по памятникам древности.

127. Стенописное изображение Николонадеинской церкви (неполное).

Нередко в памятниках греческих и русских последнего периода раздаяние Евхаристии соединяется с изображением литургии, о которой речь ниже; таковы изображения: в *афонолаврских параклисах Св. Николая и Портаитиссы*, в *соборах Дохиарском, Иверском* (Иисус Христос сидит), *Каракалльском* (Иуда изрыгает принятые св. дары, на плечах его демон) и *московском Успенском соборе*.

Изображение Евхаристии из алтаря перешло в иконостас и заняло место над царскими вратами; произошло это, по нашему мнению, в связи с введением высоких иконостасов. Его первоначальное и естественное место в алтарной апсиде: здесь оно, при отсутствии высоких иконостасов, было на виду у всех. Иконостас высокий закрыл его, и перенесение его на новое место стало делом вполне целесообразным, хотя в некоторых церквях, имеющих стенописи, оно удержалось вместе с тем и в алтаре. Мало-помалу оно срослось с царскими вратами как их нераздельная часть и потому очень часто упоминается в старинных церковных описях. Примеры: в церкви препод. Варлаама Хутынского над царскими вратами

сень, а по сторонам: «приимите, ядите... пейте от нея вси...». В церкви Григория Великого Армении двери царские и сень..., а по сторонам: «приимите, ядите...» и проч. В церкви прор. Илии (новгор.) над царскими дверьми сень, а над ней София Премудрость Божия, а по сторонам: «приимите, ядите»¹⁸³⁰.

Иногда составители описей употребляют стереотипную формулу «двери царския, сень и столпцы», не обозначая изображений их, но предполагая изображение Евхаристии¹⁸³¹: с понятием о сени тесно соединяется понятие о находящейся здесь иконе Евхаристии. Самые древние из этих описей не восходят ранее XVI-XVII вв. Уцелевшие во множестве старинные иконостасы со старинными царскими вратами и сенями заключают в себе и изображение Евхаристии; примеры: в приделе собора Пресв. Богородицы в главе московского Благовещенского собора, в рождественском приделе новгородского Софийского собора и в главном иконостасе того же собора¹⁸³², в Спасонередицкой церкви, в новгородской Пятницкой церкви, в благовещенском приделе новгородской церкви Михаила Архангела, в старорусских церквях Владимирской Богоматери¹⁸³³ и Св. Николая, в ярославской Ильинской церкви (придел Варлаама Хутынского). Экземпляры этого изображения в русских музеях – Киевской Духовной Академии (сборн. коллекц. № 1, 2 и 13), О. Л. Д. П. (№ 168 и 187), Академии художеств (№ 12, 24, 46) и С.-Петербургской Духовной Академии (без №) взяты с царских врат. В домашнем употреблении, а равно и вообще *на иконах*, помимо икон над царскими вратами, изображение это встречается довольно редко. Сюда относятся серии икон, известных под названием триодей и святцев, где этим изображением иллюстрируется великий четверг. В экземпляре (XVII в.) С.-Петербургской Духовной Академии, находящемся у нас под руками, Тайная вечеря представлена в двух отдельных переводах – историческом и литургическом; в последнем изображен длинный прямоугольный стол, на котором четыре золотых сосуда; налево Иисус Христос, стоя позади стола, подает двенадцати апостолам св. хлеб, направо – золотую чашу. Нет ни кивория, ни других признаков церковного престола. Сюда же нужно отнести и небольшие домашние иконостасы, например в музее О. Л. Д. П. № 53: изображение неполное (XVIII в.); древняя композиция изменена иконописцем, как кажется, по недоразумению: Иисус Христос, вместо раздаяния Евхаристии, благословляет стоящих перед Ним апостолов. В произведениях *древнего шитья* Евхаристию находим на известном императорском далматике в церкви Св. Петра в Риме¹⁸³⁴: византийская схема здесь уже изменена и Евхаристия разделена на две отдельные картины; византийского кивория нет, но престол с диском удержан; Иисус Христос стоит позади престола, посередине, и раздает св. хлеб шести апостолам, которые стоят по сторонам престола в двух группах, по три апостола каждая (λάβετε φάγετε); сходно и раздаяние св. чаши; последняя

имеет вид вазы с двумя ручками (πίετε ἐξ αὐτοῦ). Два памятника *русского шитья* XV в. – суздальская пелена княгини Аграфены Константиновны 1423 г.¹⁸³⁵ и рязанская пелена княгини Анны Васильевны¹⁸³⁶, – стоят в отношении рассматриваемого изображения ближе к Византии, чем далматик: действие происходит в палатах, обозначенных условно в виде двух небольших палат на флангах изображения; в середине два престола с двумя кивориями, верхи которых напоминают уже русские луковичные главы. Направо Иисус Христос подает шести апостолам потир; передний из апостолов (Павел) простирает к Иисусу Христу руки, задрапированные в мантию. Налево Иисус Христос подает шести апостолам с Петром во главе св. хлеб. На престоле нет никаких принадлежностей, кроме золотого диска с частицами св. хлеба. Надписи «приимите, ядите... и пейте» помещены над апостолами; над ними парящие ангелы с задрапированными руками.

В тесной внутренней связи с разобранным переводом Евхаристии стоит изображение, известное под названием «божественной литургии – ἡ θεῖα λειτουργία». В переводе «μετάδοσις» – раздаяние св. даров, представлено в литургической обстановке, причем Сам Иисус Христос, «Сам принося и приносимый», по выражению молитвы херувимской песни, является раздаятелем св. тайн. Но процесса совершения таинства здесь нет. Этот недочет и восполняется вышеназванным изображением. Исходя из того же воззрения на Иисуса Христа как совершителя Евхаристии, греческие художники обратили особенное внимание на обрядовую сторону последней и, под влиянием литургического обряда, молитв и песнопений, составили новую композицию, в которой церемониальный характер форм соответствует глубине замысла. Торжественный великий вход на литургии послужил формой для выражения предположенной мысли; но этой форме усвоен идеальный характер: место служащего архиерея занял Великий Архиерей Иисус Христос; священников и диаконов заменили ангелы, херувимы и серафимы, и само действие перенесено на небо. Картина величественная и поучительная. Она повторяется¹⁸³⁷ во многих храмах афонских: в соборе лавры Св. Афанасия и лаврских параклисах Св. Николая и Портаитиссы, в соборах Дохиарском, Ватопедском, Хиландарском, Иверском, Каракальском, Зографском и его параклисах Успенском, Архангельском и Предтеченском, в пандократорском параклисе Иоанна Предтечи, в саламинской церкви Παναγία Φανερομένη и др.¹⁸³⁸ В *Иверском соборе* изображение помещено в алтаре, как и в большинстве других храмов; так и должно быть, судя по основной мысли изображения: в алтарной апсиде изображен Великий Архиерей Иисус Христос в саккосе и омофоре, без митры; возле Него ангелы – один с двумя рипидами в руках, другой со свечой, третий с кадилом, и херувим с двумя свечами; по сторонам Великого Архиерея на северном и южном своде

алтаря – ангелы, совершающие великий вход (по направлению СЗЮВ): два ангела с рипидами, ангел с плащаницей, четыре ангела с потирами, херувим с диском на голове, еще два ангела с рипидами и ангел с воздухом = покровом на спине. Ниже – раздаяние Иисусом Христом св. хлеба и чаши. С новозаветной святыней алтаря сопоставлена ветхозаветная – кивот завета, именно перенесение его из Кириаф-Иарима в Иерусалим: два вола везут святыню, охраняемую двумя херувимами; Давид играет в гусли; с ними два музыканта – один с арфой, другой со скрипкой; возле колесницы лежит пораженный Оза, сын Авинадава. Продолжение композиции – на северной стене: ковчег завета переносится людьми в сопровождении двух царей. В *Ватопедском соборе* изображение помещено в куполе и имеет свои особенности: престол с киворием, как в *ματὰδοσις*; на престоле раскрытое Евангелие; по правую сторону престола стоит Великий Архиерей и принимает дискос с головы ангела-диакона; позади этого ангела стоят другие ангелы – священники в фелонях с потиром, копием, лжицей и Евангелием в руках, херувим и ангел-диакон со свечами и четыре ангела-священника с плащаницей. Над этой процессией – парящие херувимы. Варианты изображения в разных стенописях многочисленны: в иных на престоле изображен Св. Дух (параклис Иоанна Предтечи в Пандократоре); иногда – Великий Архиерей в митре (параклис Иоанна Предтечи в Ивере), иногда позади престола – Бог Отец (соб. в Зографе); ангелы с блюдами, сосудами и полотенцами для омовения рук Архиерея (Хиландарь; см. рис. 128)¹⁸³⁹; ангел с сионом, выносимым обыкновенно диаконом, по старинной литургической практике. Те же самые формы изображения указаны и в греческом подлиннике¹⁸⁴⁰; они же изредка повторяются и на иконах, например, на иконе греческого художника Николая Критского в киевском церковно-археологическом музее¹⁸⁴¹, на иконе в приделе Онуфрия Великого и Петра Афонского в новгородском Антониевом монастыре и в музее Академии художеств № 8 (русская икона XVII в.). Оно встречается с изменениями и в русских стенописях, каково изображение «яко да царя» в ярославской Христорождественской церкви: Св. Троица (Отечество) и ангелы – одни в епископских шапках и омофорах, другие в диаконских стихарях с шарами в руках.

128. Хиландарское изображение небесной литургии (по Дидрону).

Но прежде чем перейти к памятникам русским, заметим относительно уже рассмотренной композиции следующее. Первоначальное зерно символики, наглядно и полно выраженной в памятниках искусства, лежит в новозаветных книгах. Совершитель литургии есть тот Иерей по чину Мелхиседекову, о котором говорит ап. Павел. Присутствие Бога Отца на картине выражает мысль о Его соизволении на искупление людей, неоднократно подтвержденную в Новом завете (Ин. 4:34; 10:18; Лк. 22:29; Деян. 2:23; Евр. 10:7–9 и др.). Изображение Св. Духа означает Его участие в искуплении (Евр. 9:14), как виновника освящения человека, по силе

заслуг Иисуса Христа, Духа животворящего и укрепляющего внутреннего человека (Рим. 8:11,16; Еф. 3:16). Ангелы, воспевающие песнь аллилуйя (= изображение в яросл. Христорожд. церкви) и стоящие перед престолом с кадилницами, отмечены в Апокалипсисе (Откр. 5, 8:1–5, 19:1–6). Элементы эти сгруппированы в херувимской песни, также в заменяющем ее песнопении преждеосвященной литургии «Ныне силы небесныя с нами невидимо служат», в молитве херувимской песни «Никтоже достоин» и некоторых других. На основании этих последних источников и создана наша картина. Но между появлением самих источников и появлением картины лежит значительный промежуток времени. Первые становятся известными в V-VIII вв.¹⁸⁴², а изображение явилось гораздо позднее. Так говорит и наличие памятников, и некоторые детали изображения, как изображение Бога Отца, неизвестное в древнейших стенописях, и изображение Иисуса Христа в архиерейских одеждах.

Изображения русские XVII-XVIII вв. стоят выше греческих в отношении разнообразия форм и широты замысла. Некоторые из них, как изображение в ярославской Ильинской церкви, сходны с греческими; но, ограничивая объем композиции одной только частью литургии – великим входом, русское изображение представляет этот вход в двух видах: в одном действующими лицами являются Иисус Христос и ангелы, в другом – обыкновенные церковнослужители, хотя и здесь присутствуют три вселенских учителя, Бог Отец и чины ангельские. Обстановочное изображение там и здесь – русский пятиглавый храм¹⁸⁴³. В других стенописях излагаются все важнейшие моменты литургии, причем служащими лицами являются Иисус Христос, ангелы и обыкновенные священники и диаконы; таково изображение в ярославском Успенском соборе¹⁸⁴⁴. Более обычно изображение литургии с участием *трех вселенских учителей*: Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста или одного Григория Богослова. Первоначальный мотив изображения дан во фреске церкви в *Волотове*, в алтарной апсиде: престол багряного цвета, на нем дискос или потир; по сторонам его два ангела с рипидами и ораями, на которых написано «о агиос»; возле ангелов два святителя в крестчатых фелонях, в омофорах, украшенных черными крестами, с развернутыми свитками; в одном из свитков (налево) написано: «Господи Боже наш, живой на высоких, на смиренных призираяй»; в другом: «изрядно о Пресвятей» и проч. Первый из этих святителей, как видно из текста указанной молитвы в свитке¹⁸⁴⁵, есть Иоанн Златоуст, второй – Василий Великий. В *московском Успенском соборе* возле престола, на котором находится дискос с лежащим на нем Младенцем – Иисусом, изображены три святителя; а вместе с ними, как и в волотовской церкви, раздаяние св. хлеба и чаши по обычному византийскому переводу. Василий Великий и Иоанн Златоуст – составители

литургий. Предание, известное нам по памятникам русской письменности¹⁸⁴⁶, причисляет к ним также и Григория Богослова – отсюда их появление в изображении литургии в алтаре. *На шитом воздухе*¹⁸⁴⁷ Псково-Святогорского монастыря, подаренном, как видно из надписи на нем, Макс. Ив. Ординым-Нащокиным: трехглавый русский храм и в нем престол с диском, в котором находится Иисус Христос; сверху сходит на дискос Св. Дух. По сторонам престола два ангела с рипидами и три вселенских учителя с присоединением к ним особенно чтимого в русской церкви Св. Николая. Надпись говорит, что это есть «служба св. отец». Но все эти памятники дают лишь зародыш той грандиозной композиции литургии, которая появляется в русских храмах во второй половине XVII в.: в алтарных стенописях передаются все важнейшие моменты литургии, притом с символическими толкованиями, приписываемыми Григорию Богослову, введенному поэтому и в композицию. Из всех известных нам памятников этого рода¹⁸⁴⁸ остановимся на стенных изображениях ярославской церкви Иоанна Предтечи¹⁸⁴⁹. Ряд изображений открывает собой Григорий Богослов, в саккосе и омофоре, на троне; его окружают св. епископы и диаконы. Действие происходит в русском пятиглавом храме. Надпись объясняет содержание изображения: «о св. литургии от св. отец св. Григорий вопрошен бысть... О св. литургии ответ дан бысть». Итак, сцена представляет собой беседу Григория Богослова с епископами о литургии; его ответы расположены в виде отдельных изображений по окружности апсиды:

а) диакон в стихаре, с орарем стоит перед царскими вратами; возле него молящийся народ; на заднем плане ангел поражает дьявола; надпись: «егда диакон возглашает, диавол зубы скрежетание (= скрежещет); тогда ангел Господень снидет с неба, ввержет его в огонь неугасимый»;

б) священник у престола; вокруг него ангелы, диакон и народ; вверху в облаках Св. Троица и ангелы; надпись: «егда диакон предстоит в пении «благослови душе моя Господа», тогда Христос людям благодать и мир подает любящим Его»;

в) малый вход: диакон идет с Евангелием, за ним священник; по сторонам – молящийся народ; вверху – Спаситель на троне, среди ангелов; надпись: «возношение Евангелия»;

г) чтение апостола; позади чтеца стоит ап. Павел; вверху – Св. Троица; надпись: «(Христос Бог) мир подавает, в премудрости всех утверждает»;

д) чтение Евангелия: диакон перед престолом (!) читает Евангелие; народ слушает; вверху Св. Троица, ангелы и огненные херувимы; надпись: «егда диакон св. Евангелие читает, тогда из уст его пламень огненный исходит»;

е) херувимская песнь: возле престола – ангелы с рипидами, священник, диакон и народ; вверху Св. Троица и херувимы;

ж) «всякое ныне житейское»: диакон выносит из алтаря дискос на голове; по сторонам два ангела с рипидами; за ним священник с потиром, поддерживаемый двумя ангелами;верху – Св. Троица и херувимы;

з) «яко да царя»: Спаситель в митре-короне, саккосе и омофоре, на возвышенном троне; по сторонам ангелы в святительских одеждах и шапках, коленопреклоненный народ;верху – Св. Троица;

и) «достойно и праведно есть»: Св. Троица и ангелы на облаках, внизу коленопреклоненный народ;

к) «победную песнь поющее»: священник и диакон стоят перед престолом; на престоле потир, в котором стоит Отрок Иисус; по сторонам – народ;верху – Бог Отец;

л) «святая святым»: возле престола священник, диакон и народ; на престоле чаша, в которой лежит Отрок – Иисус Христос; сверху слетает ангел с *ножом* в руке и касается им груди Иисуса Христа;верху – Бог Отец;

м) «со страхом Божиим»: священник причащает народ посредством лжицы,верху – Св. Троица и парящие ангелы.

В целом ряде изображений с надписями, отчасти стихотворными, русский художник предлагает здесь символическое изъяснение литургии. Теоретическая основа этого изъяснения восходит к отдаленной эпохе византийской литургической литературы; но византийские художники не перевели этих толкований на образный язык иконографии, по крайней мере никаких следов этого перевода не сохранилось. Художники позднейшей эпохи греческого искусства оставили нам один памятник этого рода: *это миниатюры греческой рукописи 1600 г., происходящей из церкви Успения Пресв. Богородицы в Иосафатовой долине и хранящейся в ватиканской библиотеке*¹⁸⁵⁰. Здесь девять отдельных изображений:

а) в греческом храме на кафедре сидит Григорий Богослов, окруженный монахами;

б) начало литургии, или «миром Господу помолимся» (копия с натуры);

в) малый вход;

г) священник, молящийся в алтаре с воздетыми руками, диакон, архангелы Михаил и Гавриил с надписями: «ἔφη Μιχαῖλλ ὁ ἄρχων σοφία καὶ ὁ Γαβριήλ πρόσχωμεν»;верху Иисус Христос благословляющий, с надписью: «ὁ Δεσπότης ἔφη εἰρήνη πᾶσιν»¹⁸⁵¹;

д) чтение Евангелия: священник стоит перед престолом, от которого восходит к небу огонь (ἕκαστος λόγος τοῦ ἁγίου εὐαγγελίου, ὡς πῦρ ἐγένετο καὶ ἔφθασεν μέχρι τοῦ οὐρανοῦ); арх. Михаил ввергает дьявола в огонь (εἰς τὸ ἐξώτερον πῦρ);

е) великий вход: священника поддерживают ангелы;

ж) священник, объятый пламенем, стоит перед престолом с воздетыми руками, позади него диакон (πυρὸς φλόξ ἔπλεσεν ἐπὶ τὸν ἱερέα, καὶ ἐγένετο ὁ

ιερεὺς φλογόπυρος ἀπὸ τῆς κορυφῆς ἕως τῶν ὀνύχων αὐτοῦ); вверху Иисус Христос в виде Отрока;

з) священник раздает Евхаристию;

и) ангелы возносят к Богу церковные приношения (ἐκκλησίας ἀπαρχαὶ εἰς τὸν οὐρανὸν ἀνερχόμεναι), представленные в виде Отрока Иисуса Христа.

Сравнив эти изображения со стенописями Предтеченской церкви, мы видим, что те и другие, несмотря на отличия в частностях, имеют один и тот же характер; в некоторых пунктах их сходство доходит до полного тождества основной мысли и форм. Нам неизвестно, применялись ли эти изображения в стенных росписях греческих храмов, на основании которых возможно было бы прочно поставить вопрос о взаимоотношении искусств греческого и русского касательно этой серии изображений; теперь же мы можем лишь констатировать старшинство единственного греческого памятника, сходного с русскими не только со стороны идеи и основных форм, но отчасти и по букве надписей, в чем необходимо видеть ясный признак одного и того же литературного источника, положенного в основу изображений. Ученый издатель греческого памятника Анжело-Май изъясняет их отчасти на основании сочинений греческих литургистов Софрония Иерусалимского, Феодора Андидского и др., отчасти на основании личных теоретических соображений; изъяснение это имеет серьезные основания, но ему недостает документальной точности: автору неизвестен тот литературный памятник, который, представляя свод некоторых толкований греческих литургистов, дополненный неизвестным автором, и послужил канвой для изображений. Это – изъяснение литургии, приписываемое св. Григорию Богослову. Оно встречается во многих списках XVI и XVII вв.¹⁸⁵² в двух редакциях – краткой и пространной – и св. Григорию не принадлежит¹⁸⁵³. Из двух мнений о происхождении этого памятника мы отдаем предпочтение тому, которое признает его переводом с греческого¹⁸⁵⁴, т. е. допускаем, что собирателем отрывков греческих литургистов и систематизатором их был грек. Если категорическое решение этого вопроса доколе невозможно, то, во всяком случае, существование греческих списков этого толкования подтверждается выдержками из него при указанных изображениях у Анжело-Мая в том самом духе и порядке, как и в списках русских. Руководясь этим памятником письменности, мы можем изъяснить сполна ряд рассматриваемых стенописей. Изображение св. Григория на троне среди духовенства находит свое изъяснение в начальных словах памятника: «...собрашася св. отцы к великому Григорию Богослову и реша ему: отче, укажи нам о св. тайне и о бож. литургии. И отвеща им Святый и рече: слышите отцы святии, да скажу вам, что есть св. и бож. литургия». Следующее изображение (а) поставлено не на своем месте¹⁸⁵⁵; оно означает возглашение диакона: «елицы оглашении изыдите»; памятник письменности объясняет: «егда рекут «елицы

оглашении изыдите», тогда станет в дверях церковных дьявол, имея в зубех стрелу острую, очи поострени огненни и страшно скрежещет зубы своими на стоящих в церкви. Егда рекут «да никто от оглашенных», тогда ангел слетит с небеси, емлет беса и вержет в огонь вечный, речет ему: что zde стоиши окаянне, не имея одеяния брачна». К следующему изображению (б) может быть отнесено замечание толкования: «егда поют приидите возрадуемся, видех ангела пред церковными дверми». Малый вход (в) оставлен нашим живописцем без символического добавления; в греческом – ангелы поддерживают священника, то же и в нашем литературном источнике: «егда идет иерей на выход, тогда ангел Господень слетит на святителя (= иерея), емлет его за десную руку и ведет во св. алтарь к св. трапезе»¹⁸⁵⁶. В изображении чтения апостола (г) обращает на себя внимание фигура ап. Павла; о ней говорится в изъяснении: «егда начнут чести апостол, слушайте, как учит ап. Павел»¹⁸⁵⁷. В изображении чтения Евангелия (д) замечателен пламень огненный и огненные херувимы; изъяснение в памятнике письменности: «егда четет диакон Евангелие, Сын Божий невидимо приходит... в той бо час отверзается покров церковный, и слова евангельская до небес доходят». Присутствие ангелов в изображениях херувимской песни (е, ж, з) согласно со словами изъяснения: «егда начнут пети «иже херувимы», стойте со страхом, преклонше лица на землю и молитесь... Тогда бо ангели и архангели, херувими и серафими невидимо присутствуют с иереем, закрываяще крилами лица своя... И абие видех два ангела, како слетеста и крилома своима осениста иерея и несоста святая к жертвеннику». Изображение «достойно и праведно есть» (и) вполне ясно само по себе, и изъяснения его в памятниках письменности нет. Изображению «победную песнь» (к) соответствует изъяснение: «егда речет иерей «победную песнь», тогда... видех покров церковный отверст и небо являющееся и пламень огнен грядущ и по пламени множество ангел и по ангелех видех лица добролепья... бе бо вещания, яко пламень горящ, и огненни ангелы стаща окрест алтаря, и шестокрилатии лица стаща окрест св. трапезы. И *отроча младо посреде их* и пламень огнен нападе на иерея». Изображение «святая святым» (л) находит свое изъяснение в словах: «егда рекут «св. святым», тогда видех ангела, *имуща нож, и отроча на руку его, и закла его*, и источи кровь его в св. чашу, и тело его режуще, кладуще горе на хлеб, и бысть хлеб тело Господа нашего Иисуса Христа»¹⁸⁵⁸. Причащение мирян достойных (м) соответствует словам изъяснения: «и сошедшеся достойнии людие приимаху св. тело и кровь». В изъяснении отмечено также возношение св. даров ангелами на небо: оно изображено в греческом памятнике Анжело-Мая; в русских стенописях, насколько нам известно, нет его. Сопоставление это с очевидностью показывает, что наше изображение литургии вполне сходно с изъяснением литургии, приписываемым Григорию Богослову; последнее полнее по содержанию и, несомненно,

древнее, чем первое, а потому в вопросе об их взаимоотношении руководящее значение должно быть усвоено памятнику письменности. Представители искусства пользовались этим замысловатым по символической концепции и удобовыразимым в живописи памятником. Здесь уже совершенно опущены иконографические формы византийской Евхаристии и их связь с установлением таинства Иисусом Христом, и все внимание сосредоточено на символике отдельных действий литургии. Особенно рельефно оттеняется здесь мысль о пресуществлении хлеба и вина в тело и кровь Иисуса Христа. В тех же русских стенописях мысль эта выражается еще в особых изображениях сарацинского царя Амфилога, видевшего в церкви, как священник Младенца – Христа – заклал; мальчика жидовина, видевшего в церкви раздробленное отроча в руках св. Василия; другого мальчика, скрывшего частицу Евхаристии, над которой явился огненный столп и в нем прекрасный Отрок Иисус Христос¹⁸⁵⁹. С полной вероятностью возможно допустить, что особенный интерес к этим изображениям и соответствующим им сказаниям вызван был крайностями протестантизма.

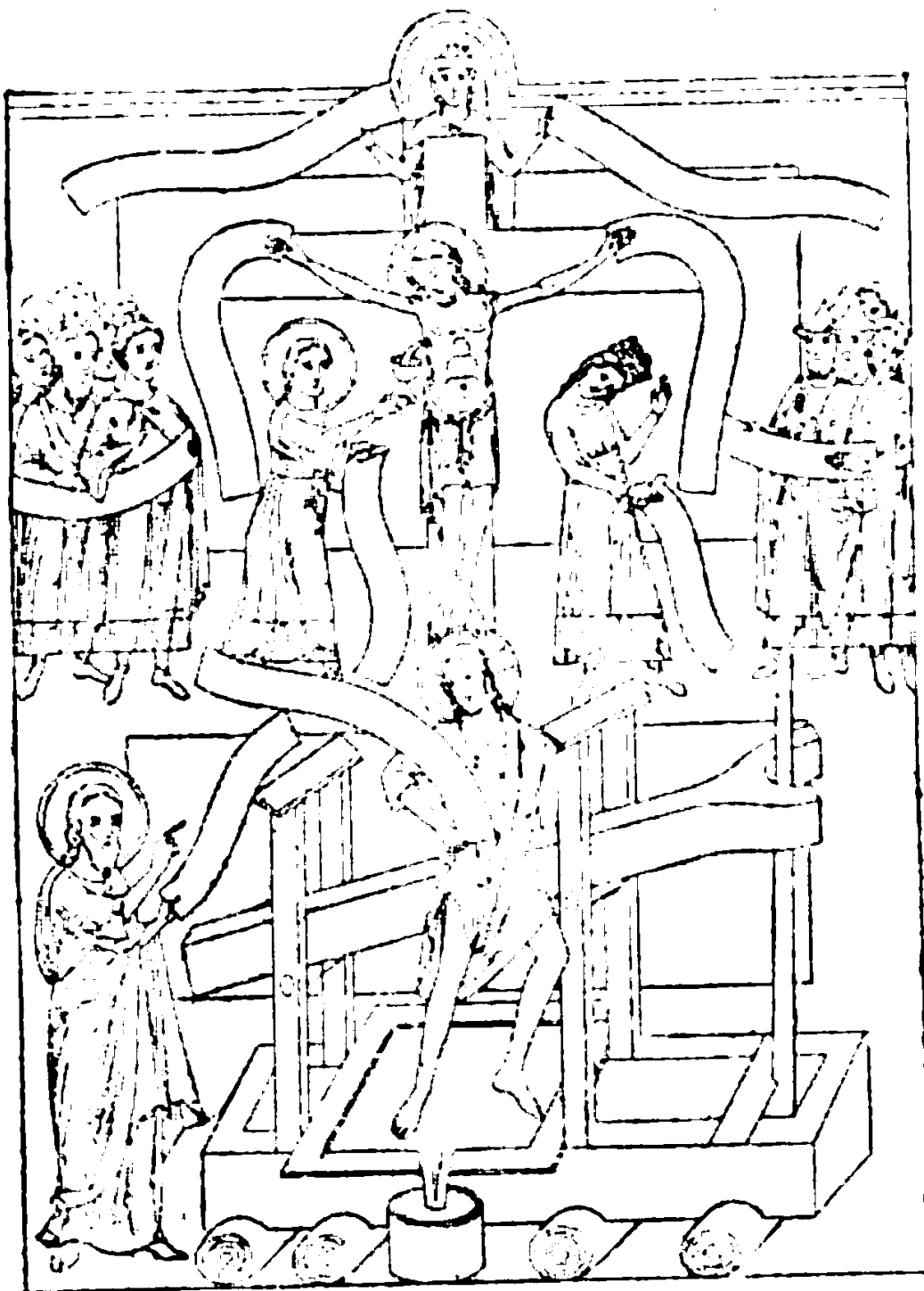
Тайная вечеря в произведениях *западного искусства* до эпохи Джотто не представляет почти ничего оригинального. В некоторых памятниках западных видим точное повторение той же схемы, что и в памятниках византийских, как, например, в *лонгобардском манускрипте бодлейяновой библиотеки* XI–XII вв.¹⁸⁶⁰: стол-сигма, на нем хлебы, чаша, два сосуда с рыбой. За столом сидят Иисус Христос, двенадцать апостолов и среди них Иуда; он простирает руку к Иисусу Христу (?). Однако такие изображения на Западе должны быть отнесены к числу редких. В огромном большинстве их Иуда занимает совсем иное положение: так как он в момент совершения Тайной вечери не принадлежал уже внутренне к малому стаду Христову и был отщепенцем, то художники выделяют его из ряда других апостолов; они помещают его *по сю сторону стола-сигмы*, и это есть первый и главнейший признак его выделения. Значительное число памятников этого рода указано Доббертом¹⁸⁶¹. Но если значение этой иконографической подробности вполне ясно, то остается еще вопрос: на Западе или в Византии впервые появилась она; возможно ли считать ее признаком западного происхождения того или другого памятника, как полагают Добберт и Питра¹⁸⁶²? На памятниках византийских, разобранных уже нами, она не встречается, но ее мы видим на ахенском антипендии¹⁸⁶³, где Иуда *стоит* по сю сторону стола и принимает кусок из рук Спасителя; во фресках Урбана¹⁸⁶⁴, где Иуда возлежит и принимает также хлеб от Иисуса Христа; в мозаиках Монреале¹⁸⁶⁵ и на вратах беневентских¹⁸⁶⁶. Все эти памятники в целом имеют характер византийский¹⁸⁶⁷; но до сих пор не доказано, что они изготовлены непосредственно византийцами; быть может, в них следует видеть лишь подражание произведениям Византии со стороны западных художников, произведение византийское по

духу и характеру техники, а не по исполнению. Отсюда было бы возможно, ввиду постоянного повторения изолированного положения Иуды на памятниках западных, признать и в поименованных памятниках след западного отступления от византийских прототипов. Отступление это не принадлежит к числу крупных. В нем лишь с полной определенностью выражены византийские попытки выделения Иуды, замеченные нами в лобковской псалтири и Евангелии императорской публ. библ. № 21. Отделяя таким образом Иуду от прочих апостолов, западные художники иногда лишают его нимба или усвояют ему *черный нимб*, в отличие от золотого нимба прочих апостолов. Черты эти мы видели и в памятниках византийских (Евангелие № 74, копт. Евангелие) и позднегреческих¹⁸⁶⁸. В латинском Евангелии мюнхенской библ. (cod. cum pict. 52, cod. lat. 15903), в латинской Библии XIV в., принадлежащей той же библиотеке (№ 835), – *черный демон входит в уста Иуды*: наглядное выражение слов ев. Иоанна: «и после сего куска вошел в него сатана» (Ин. 13:27; ср. Лк. 22:3). Византийское искусство этой подробности не знает, но она известна нам по позднейшим греческим стенописям¹⁸⁶⁹. Следующую особенность западных изображений, по которой всегда возможно отличить их от византийских, составляет *прямоугольный стол*. Первые по древности примеры этого рода относятся к XII в. Вместе с тем становится обычной и та видоизмененная схема изображения, первый пример которой дан в кембриджском кодексе VIII в.¹⁸⁷⁰ Коль скоро древнее понятие о столе было заменено новым, то и размещение участвующих в вечере должно было измениться: за столом-сигмой первое место находилось с левой стороны; за столом прямоугольным оно – посередине. И действительно, теперь художники стали изображать Иисуса Христа на главном среднем месте¹⁸⁷¹, а по сторонам его – апостолов; Иуда удерживает свое отдельное место по сю сторону стола. Кроме памятников, описанных Доббертом, укажем еще на миниатюры рукописей XII-XIII вв., изданные Бастаром¹⁸⁷², Ля-Круа¹⁸⁷³ и Р. де Флери¹⁸⁷⁴; французскую Библию нац. библ. № 167, старопечатный кодекс той же библ. № 26. В памятниках XI-XIII вв. Тайная вечеря принимает иногда характер *литургический*, таковы: эмалевый ящик, изданный Кайе¹⁸⁷⁵, и миниатюра рукописи нац. библ. № 9561 (л. 164): в храме – престол квадратный с хлебами, украшенными крестами. Иисус Христос, стоя за престолом, подает апостолам правой рукой св. хлеб, левой – чашу (на ящике кубышку); над головой Иисуса Христа Св. Дух. Это один из фактов, доказывающих, что на Западе даже и в XIII в. причастие под обоими видами было делом обычным; в противном случае миниатюрист-богослов не допустил бы столь явного протеста против существующей литургической практики. В памятниках XV в., когда на Западе уже установилась новая практика причастия, таких изображений нет: на столе лежат *облатки*, чаша в руках Иисуса Христа; но она не передается апостолам (рук. нац. библ. № fr. 828, fol. 192), а иногда Иисус

Христос причащает одними облатками стоящих *на коленях* апостолов (триптих ватик. музея). Замечательные варианты: в одной из миниатюр *рукописи нац. библиот.* № 9561 (л. 34 об.) Тайная вечеря сопоставлена с изображением пира Иосифа с братьями; *на лиможской эмали* 1557 г., изданной Соммераром¹⁸⁷⁶, на столе агнец, как в некоторых миниатюрах наших лицевых Страстей; в *Библии бедных*¹⁸⁷⁷ вечеря сопоставлена с манной и Мелхиседеком, встречающим Авраама; присоединены здесь по обычаю и пророки – Давид (Пс. 77:25: «хлеб ангельский яде человек»), Исаия (55:2: «послушайте мене и снесите благая»), Соломон (Притч. 9:5: «приидите, ядите мой хлеб и пейте вино») и Сирах (= Соломон: Прем. 16:20: «хлеб с небесе послал еси им, всякое услаждение в себе имеющий»). Все эти варианты, впрочем, мало подвинули вперед художественную обработку сюжета. Заслуга эта принадлежит знаменитым художникам Западной Европы и преимущественно – *школы тосканской* XIV-XV вв.; назовем Джотто (церковь Мария dell'arena в Падуе, картина в церкви Св. Креста во Флоренции), Николо Петри (фреска в рефектории Св. Креста во Флоренции), Спинелло Аретино (картина в берлинском музее), Лоренцо Гиберти (врата флорент. ваптистерия), Фьезоле (картина в церкви Annunziata во Флоренции, фреска в S. Marco во Флоренции), Козимо Розелли (фреска в Сикстинской капелле в Риме), Доменико Хирландайо (рефекторий Ognisanti во Флоренции, foresteria в S. Marco), Луку Синьорелли (картина во флорент. Академии), Леонардо да Винчи (Maria delle Grazie в Милане), Бернардино Луини (рефекторий S. Maria degli Angeli в Лугано), Андреа дель Сарто (рефекторий S. Salvi во Флоренции), Рафаэля (ватик. ложи); немецких художников – А. Дюрера (гравюра), Гольбейна (карт. базельского музея)¹⁸⁷⁸, нидерландца Поурбуса младшего (лувр. галер. № 392) и проч.

Кроме изображений вечера исторических, встречаются на Западе изображения *символического характера*: Христос – царь в короне – благословляет находящуюся перед Ним на престоле рыбу; возле престола по одну сторону стоит женщина в короне с сосудом в руках, означающая Церковь; по другую – женщина-синагога, она отходит прочь с поникшей головой. Таково изображение в сен-жерменском кодексе XIII в. № 37¹⁸⁷⁹. Надпись объясняет, что здесь выражено омрачение славы Иакова (Пс. 17:4) и лишение иудеев царства и священства: царь и священник Иисус Христос; плодами Его священства пользуется Церковь, а Синагога отвергается. Чаше в западных памятниках изображается Евхаристия под образами *мельницы и точила* (= пресс). Вот пример первого изображения в церкви Св. Креста в Ростке XV в.: центр изображения – мельница; четыре евангелиста высыплют в воронку мельницы свертки с надписями, заимствованными из их Евангелий; свертки эти перемалываются камнями и выходят из-под них в виде одной ленты с латинской надписью: «ego sum panis vivus, qui de coelo descendit» (Ин. 6:41). Ленту эту принимают в одну

чашу святители: Григорий Двоеслов, изображенный в виде папы, Блаж. Иероним в одеждах кардинала, Амвросий и Августин в одеждах епископов. Над чашей – Отрок Иисус Христос в ореоле, имеющем вид гостии. Святители имеют свитки с изречениями, относящимися к Таинству Евхаристии. По сторонам мельницы стоят двенадцать апостолов, которые и приводят ее в движение. Изображение это стоит в связи со старинной немецкой песнью о мельнице (Mühlenlied) и имеет немало вариантов, отчасти пародического характера¹⁸⁸⁰. Евхаристия в виде *точила* или станка для выжимания винограда известна по памятникам французским и немецким XIV-XVII вв. Примеры ее многочисленны, но мы ограничимся лишь двумя-тремя. В *монастырской церкви в малом Комбурге (Швабия)* (рис. 129): изображен распятый Иисус Христос; из Его ребра течет кровь, которую принимает в потир женщина в нимбе, олицетворяющая собой Церковь; по правую сторону женщина-синагога с поникшей головой; она удаляется прочь и намеревается снять со своей головы диадему в знак того, что царство Ветхого завета окончилось с крестной смертью Иисуса Христа. Возле этих женских фигур стоят две толпы народа, из которых одна означает представителей церкви новозаветной, свободных от ига закона и потому стоящих с открытыми головами, как и сама Церковь, другая – представителей церкви ветхозаветной в остроконечных шапках. Вверху, позади креста, изображен царь молодой в диадеме – Давид или Соломон; в руках его развернутые свитки; такие же свитки в руках Иисуса Христа, Церкви, Синагоги и народа. Нам неизвестно, есть ли надписи на свитках¹⁸⁸¹. На нижней половине изображения представлен пресс = точило; в нем стоит Иисус Христос в крестчатом нимбе, со свитком, в короткой тунике и нажимает рычаг пресса; из сосуда, в котором стоит Иисус Христос, через особый желоб вытекает влага в другой небольшой сосуд.



129. Символическое изображение точила.

Под прессом четыре свитка – символы четырех евангелистов. На левой стороне, в некотором отдалении, стоит пророк (Исаия) со свитком и с жестом¹⁸⁸². Памятник этот, на наш взгляд, если не византийского происхождения, то явился не без влияния со стороны Византии: Спаситель распят четырьмя гвоздями; положение его спокойное, голова несколько

наклонена набок и украшена крестчатым нимбом; волосы локонами падают на плечи; корона женщины-синагоги подобна византийской диадеме; фигура пророка тождественна с типом пророка византийского; замечательное спокойствие в целой композиции, отдельная постановка распятия и точила, как будто двух самостоятельных изображений, связанных между собой лишь единством места, – все это признаки, близко родственные византийской иконографии. Возможно допустить, что тема эта разрабатывалась художниками византийскими, хотя таких памятников и не дошло до нас¹⁸⁸³. Некоторым подтверждением тому служит миниатюра в кодексе *Hortus deliciarum*, в котором следы византийского влияния¹⁸⁸⁴ можно считать общепризнанными: здесь Иисус Христос представлен стоящим в точиле, куда представители церкви сыпят виноград¹⁸⁸⁵. Но несомненно, что западные художники самостоятельно переработали эту композицию и сообщили ей то внутреннее единство, какого нет в описанном изображении: распятие и точило они соединили в одно целое, примером чего служит изображение в церкви Баралья (Pas-de-Calais)¹⁸⁸⁶. В центре – Иисус Христос в терновом венце, с четырехконечным крестом на плечах; руки Его пригвождены к этому кресту; ноги в обширном сосуде, наполненном виноградом. Из Его гвоздиных язв струится кровь в тот же сосуд. На правой стороне вверху Бог Отец Старец, окруженный ангелами: Он нажимает винт, проходящий через нижний конец креста; на верхнем конце креста Св. Дух – голубь, также окруженный ангелами. Ангел, стоя возле сосуда, опускает в него кисти винограда. На правой стороне Богоматерь с мечом в груди; на левой – св. Екатерина в короне и коленопреклоненная аббатиса с жезлом. Из отверстия сосуда истекает вино = кровь: его принимают в потир два коленопреклоненных ангела. На заднем плане монастырь. По сравнению с предыдущим изображением здесь помимо цельности картины заслуживает внимания участие всех трех лиц Св. Троицы в деле искупления; церковь заменена ангелами, допущены сторонние лица и через удаление пророков из композиции порвана нить, связующая изображение со своим первоисточником. Это памятник XV-XVI вв.¹⁸⁸⁷. Другие памятники значительно расширяют эту композицию, как, например, изображение на стекле в церкви *Saint-Etienne-du-Mont*, произведение Николая Пинэгриэ¹⁸⁸⁸: здесь изображен плодоносный виноградник, возделываемый патриархами; апостолы переносят виноград и кладут его в давяльную, где лежит Сам Иисус Христос и на Нем крест; из язв Его течет кровь; по другую сторону давяльной – тележка, которую везут ангел и животные = символы евангелистов. На правой стороне картины возвышается изящное здание: папа, царь и кардинал спускают в подвалы его бочку, наполненную драгоценной влагой; под портиками его толпятся возле исповедальни и алтаря христиане. Все части картины снабжены французскими стихотворными надписями, объясняющими их значение. В

основе этих изображений лежит сопоставление крестной смерти Иисуса Христа с Евхаристией, голгофы – с алтарем. Исходным пунктом для него послужило представление о винограде и точиле, которым в Ветхом и Новом заветах усвоялось символическое значение: «кто сей пришедый от Едома, червлены ризы его от Восора... Почто червлены ризы твоя, и одежды твоя яко от истоптания точила. Исполнен истоптания (πλήρης καταπτεπατημένης resp. lat. torcular calcavi solus) и от язык несть мужа со мною» (Ис. 63:1–3). Точило в приведенных словах прор. Исаии, как показывает контекст речи, служит символом гнева Божия на Едом, стертый как перст яростью Божией; в крови его омочились ризы праведного мстителя, как в виноградном точиле. Подобное же значение имеют апокалипсические представления об ангеле, срезавшем спелый виноград и вложившем его в точило ярости Божией, откуда истекла кровь даже до узд конских (Откр. 14:18–20) и о всаднике в червленой ризе, попирающем точило вина (πατεῖ τὴν ληνὸν τοῦ οἴνου) ярости и гнева Божия (Откр. 19:15). Ни в глоссах Апокалипсиса, ни в старинных миниатюрах его – западных и русских – ни разу не встречается аллегорическое истолкование этих образов в смысле крестной жертвы Иисуса Христа¹⁸⁸⁹. Однако в христианской литературе, хотя бы и независимо от представлений Апокалипсиса, точилу и винограду усвояется именно такое значение; а комбургское изображение удостоверяет, что в таком же смысле истолковывалось и пророчество Исаии. «Вот виноград для вашего спасения, вот вино крови Его, источенное точилом креста, вот чаша, наполненная плодами его страданий», – говорит Исидор Испанийский¹⁸⁹⁰. Блаж. Августин в изъяснении псалмов называет Иисуса Христа великой виноградной ягодой, выжатой во время страданий¹⁸⁹¹, а в надписаниях псалмов (Пс. 8, 80, 83) «о точилех», по-видимому, усматривает указание на крест (torcular = crux)¹⁸⁹². Из точила выходит красное вино, употребляемое в Евхаристии; из язв Иисуса Христа – кровь; такова самая простая аналогия между сопоставляемыми явлениями. В глазах западных писателей аналогия эта была особенно близкой еще и потому, что самая форма виноградного пресса напоминала форму креста; отсюда пресс = крест, давимый виноград = Сам Иисус Христос, как говорит Гонорий¹⁸⁹³.

Самая распространенная на Западе форма представления Евхаристии есть *месса Григория Великого*. Она повторяется множество раз в живописи на полотне, дереве, в миниатюре и скульптуре. Большая часть памятников относится к XV–XVI вв. Популярность этой иконографической темы, по замечанию Барбье де Монто и Бато¹⁸⁹⁴, объясняется тем, что она обращается к душам страждущим, обремененным несчастьями жизни. Но, как кажется, и появление протестантизма оказало здесь свою долю влияния: хронологическое совпадение их едва ли можно назвать случайным. Памятники средневековой агиографии свидетельствуют, что однажды Григорий Великий во время совершения литургии в устроенной им

церкви на Monte Coelio в Риме увидел Самого Иисуса Христа, поднявшегося из гроба, в терновом венце, со следами гвоздиных язв, с благословляющей десницей. Предание об этом чудесном событии было весьма распространено в Италии и Франции. Престол, на котором священнодействовал Григорий Великий, стал предметом особенного поклонения; пилигримы стекались сюда отовсюду для получения индульгенций. Для этой цели составлены были особые молитвы, которые и помещались в молитвословах, а в соборах и церквах появились во множестве изображения чудесной мессы как прямой ответ на запросы религиозного чувства¹⁸⁹⁵. Типические черты изображения: Иисус Христос в терновом венке, с окровавленным лицом, в рубище или только в перевязке по чреслам, встает из гроба, находящегося позади престола; в руке Его скипетр поругания или крест и копье; тело мертвенно-бледное; из ребра и гвоздиных язв выступает кровь; позади Него – крест, а вокруг Него – другие орудия страданий. Иногда эти орудия страдания присоединяются к изображению Pietà, без указания на мессу св. Григория: примеры его весьма многочисленны во всех видах памятников. Видоизмененную форму типа Pietà представляет наше изображение «Не рыдай мене матери», т. е. изображение Спасителя, стоящего во гробе и поддерживаемого плачущей Богородицей; но орудия страданий в нашу композицию не вводятся; они появляются у нас в связи с изображениями распятия, как и в некоторых западных памятниках.

Глава 4. Омовение ног. Взятие Иисуса Христа в саду Гефсиманском. Суд над Иисусом Христом. Поругание Его. Отречение Ап. Петра. Раскаяние и смерть Иуды. Несение креста

Омовение ног (Ин. 13:4–12) в древнехристианской скульптуре повторяется только три раза: на саркофагах – арльском, латеранском и ватиканском¹⁸⁹⁶, сходных между собой как со стороны стиля, так и композиций, и относящихся к IV-V вв. (рис. 130). Ап. Петр сидит в креслах и в изумлении разводит руками; левая нога его разута, и сандалия отложена в сторону. Перед ним, смиренно склонив голову, стоит Иисус Христос в образе юноши с прекрасными и симпатичными чертами лица; на плече Его полотенце; у ног – ваза с водой.

130. Саркофаг арльский.

В стороне свидетель события – апостол. Это изображение на саркофаге арльском; на латеранском не видно ни кресла ап. Петра, ни другого апостола; на ватиканском несколько изменены типы; кафисма имеет вид табурета. Простота сцены и идеальное трактование сюжета соответствуют блестящей эпохе в истории саркофагов: в композиции дан лишь один намек на событие, на его идеальную сторону; сам же факт омовения ног оставлен в тени. Иное отношение художников к этому факту видим в скульптуре колонны венецианского *S. Marco*¹⁸⁹⁷: ап. Петр сидит на стуле; правая нога его оголена выше колена; Иисус Христос нагибается, чтобы взять эту ногу своей левой рукой, а правой берет воду из стоящего возле Него сосуда. На *миланском авории*¹⁸⁹⁸ обширная оживленная сцена: действие происходит близ палат, означающих сионскую горницу. Апостолы сидят на земле; впереди ап. Петр юный делает обеими руками жест отрицания; правая нога его разута; ее поддерживает рукой над вазой Иисус Христос, обращающийся в то же время с жестом собеседования к ап. Петру; Он юный, наклонен; сверх туники под мышками привязано полотенце. Еще более оживлена сцена в *россанском Евангелии*¹⁸⁹⁹. Событие, рассказанное в Евангелии в связи с Тайной вечерей, поставлено здесь рядом с последней в виде, впрочем, особого самостоятельного акта: ап. Петр сидит на стуле; ноги его, оголенные до колен, поставлены в сосуд с водой; Иисус Христос (тип византийский, в крестчатом нимбе), нагнувшись, приступает к их омовению; ап. Петр отстраняет Его; остальные апостолы, столпившись в кучку, с изумлением смотрят на происходящее; один разводит руками, другой сосредоточенно размышляет. Миниатюра *Евангелия № 74* (л. 195 об.¹⁹⁰⁰) окончательно устанавливает формы изображения Спасителя и ап. Петра в этом сюжете, удержанные затем в памятниках византийских и русских (рис. 131): действие – в палатах; ап.

Петр опустил в сосуд обе оголенные ноги; правая рука его в знак изумления закинута к голове – весьма устойчивый признак изображения; Иисус Христос, перепоясанный лентием, омывает его ноги; позади ап. Петра в разных позах сидят другие апостолы; все в нимбах и у всех тонкие оголенные выше колена ноги, что производит неприятное впечатление. С незначительными вариантами композиция эта повторяется в псалтирях – пандократорской¹⁹⁰¹ и барбериновой (Пс. 50), в Евангелии публ. библ. № 21 (л. 6 об.), в Евангелии лаврентиевском (л. 197 об.), гелатском (л. 258 об.), никомидийском (л. 298), иверском № 5 (л. 428 об.), публ. библ. № 118 (л. 384 об.), коптском (л. 258 об.), ипатьевском № 1, армянских публ. библ. 1635 г. (л. 10) и 1688 г. (л. 7); также в мозаиках S. Марко в Венеции¹⁹⁰² и в стенописях афонских соборов – Протатского (иконостасная стена), Лаврского (западн. стор.), Иверского (западн. стор.), Ватопедского (южн. стор.), в параклисе Св. Георгия в Ксенофе (южн. стор.) и в ярославской церкви Богоявления.



131. Миниатюра Евангелия № 74.

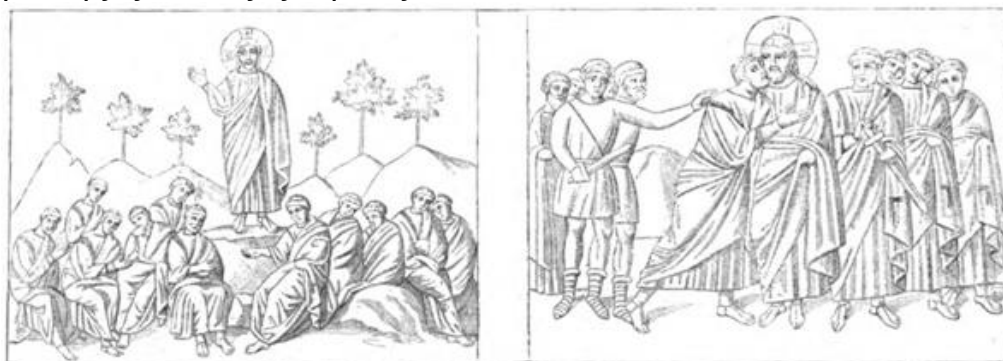
Греческий подлинник к обычной схеме добавляет невиданную нами подробность: по другую сторону Спаситель представлен во второй раз сидящим в обычных одеждах; Он простирает одну руку к своим ученикам, в другой держит свиток с надписью: «истинно говорю вам: один из вас предаст Меня». Апостолы позади Него смотрят на Него со страхом и рассуждают между собой¹⁹⁰³. Подробность эта излишняя ввиду рядом стоящего описания Тайной вечери, к которой и относится прямо открытие предателя. Несколько любопытных уклонений от предания находится в миниатюрах некоторых русских *лицевых Страстей*. В рукописи О. Л. Д. П. № 1903 Иисус Христос омывает ноги Иуды, а не Петра на том основании, что в тексте сказано: «первое прииде Иисус Христос ко Иуде искариотскому и умы ему ноги и лентием отре». По-видимому, то же в рукописях № CLXXVI и CLXIII. Впрочем, большинство рукописей следует исконному иконографическому преданию и, несмотря на замечание текста об Иуде, представляет Иисуса Христа, омывающим ноги ап. Петра. Одевание Спасителя обычное византийское, но в одной миниатюре

рукописи С.-Петербургской Духовной Академии № А¹/₂₃ лентий заменен *орарем*, украшенным крестами, – черта идеализации сюжета, объясняемая характером настоящего служения Иисуса Христа. В сознании миниатюриста носился образ иподиакона с сосудом для омовения рук архиерея: подобно иподиакону Иисус Христос опоясан орарем, что служит символом смирения, по выражению Симеона Солунского¹⁹⁰⁴.

*Памятники западные: в кодексе кембриджском*¹⁹⁰⁵ центр изображения занимает четырехсвечник, указывающий на совершение действия в вечернюю пору; по сторонам стоят две оживленные группы *апостолов*, во главе правой группы юный ап. Петр; он простирает к Иисусу Христу умоляющие руки. Иисус Христос юный, опоясанный лентием, низко наклонившись, оmyвает ноги ап. Петра в сосуде. Композиция оригинальная, не повторяемая, насколько нам известно, другими памятниками. В кодексе Эгберта¹⁹⁰⁶ Спаситель без бороды, опоясанный лентием, стоит и беседует (жест) с ап. Петром, сидящим на высокой скамье и простирающим руки к Иисусу Христу; левая нога ап. Петра опущена в сосуд с водой. Позади ап. Петра три апостола с изумлением смотрят на Иисуса Христа; позади Иисуса Христа еще один апостол снимает с себя сандалии. Композиция не та, что в памятниках византийских: иное размещение лиц, иной и момент. Почти то же – в *ахенском кодексе*¹⁹⁰⁷, с той разницей, что все одиннадцать апостолов сведены в одну группу позади ап. Петра. Сходные формы в рукописи нац. библиот. № fr. 828, л. 193 об. Но фреска в церкви Урбана¹⁹⁰⁸, антифонный Ланда¹⁹⁰⁹, миниатюры рукописи нац. библиот. № 9561 (л. 165 об.) и 17,325¹⁹¹⁰ следуют византийской схеме: Иисус Христос занят омовением ног ап. Петра; апостолы сидят и готовят свои ноги для омовения; ап. Петр закинул руку к голове: этот жест, постоянно и однообразно повторяемый на памятниках византийских, по-видимому, должен быть признан отличительной чертой изображений византийских.

Молитва Иисуса Христа в саду Гефсиманском и предательство Иуды (Мф. 26:36–56; Мк. 14:32–52; Лк. 22:39–51; Ин. 18:1–12). Ряд относящихся сюда памятников открывают мозаики Аполлинария Нового¹⁹¹¹, в двух превосходных, полных величавого спокойствия композициях, представляющих оба эти момента (рис. 132). Гефсиманский сад – местность гористая с растущими на вершинах гор кудрявыми масличными деревьями; на одном из возвышений горы – величественная фигура Иисуса Христа; Он стоит прямо и делает жест правой рукой. У подножия горы сидят одиннадцать учеников в разных положениях: иные беседуют между собой, другие, завернувшись в плащи, сидят с понуренными головами; спящих нет. В другой композиции Иуда лобзает Иисуса Христа; по одну сторону этой сцены – группа апостолов с Петром во главе: он намеревается вынуть широкий меч из ножен, по другую – группа стражей,

приближающихся с целью взять Иисуса Христа: один из стражей, с мечом, простирает руку к Иисусу Христу.



132. Мозаика в церкви Аполлинария Нового в Равенне.

Картина вполне спокойная. Иной характер имеет миниатюра *Евангелия Раввулы* (л. 278)¹⁹¹²: Иуда лобзает благословляющую руку Иисуса Христа; два стража – один с жезлом, другой с факелом – взяли уже Иисуса Христа под руки и ведут. В *россанском Евангелии*¹⁹¹³ нет предательства Иуды, но есть молитва Иисуса Христа: среди пустынных гор, лишенных всякой растительности, видна фигура Иисуса Христа. Он пал ниц на лицо Свое; налево Он возбуждает от сна трех спящих апостолов; а вверху – небо с сияющими звездами и полумесяцем. В *скульптуре* на колонне в церкви *S. Marco*¹⁹¹⁴ подробно изображены события молитвы и предательства, но они разъединены между собой колоннами и имеют вид совершенно отдельных композиций: Спаситель молится, преклонив колени, с задрапированными руками; возбуждает трех спящих апостолов; Иуда лобзает Иисуса Христа; ап. Петр отсекает ухо Малха; воины уводят Иисуса Христа. *Евангелие № 74* (л. 95 об.): гора, покрытая деревьями; Иисус Христос молится, падши ниц; перед Ним ангел-утешитель с благословляющим жестом; вверху небо, откуда сходят лучи; направо Иисус Христос подходит к трем спящим апостолам. Композиция эта повторена несколько раз: л. 54, 54 об., 96 и 158; а в *Евангелии Иоанна* л. 201 об. молятся также и апостолы, преклонив колени и воздев руки. Иуда лобзает Иисуса Христа, которого между тем окружают воины с факелами, копьями и один с хворостиной; налево ап. Петр отсекает ухо Малха: л. 55, 96 об., 158 об.¹⁹¹⁵; сверх того, в *Евангелии Иоанна* присоединены еще упавшие воины.

133. Миниатюра елисаветградского Евангелия.

То же и в *елисаветградском Евангелии*, как видно из прилагаемого рисунка (рис. 133). Сходны *лаврентиевское Евангелие* л. 54 об., 55; *пандократорская* (л. 48 об.) и *барберинова* (Пс. 107) *псалтири*, *Евангелие № 54* л. 99 (действие в палатах!), *Евангелие № 115* (л. 130 и 131), *№ suppl. 27*, л. 118 об. (рис. 134); *Евангелие № suppl. gr. 914*, л. 83; *ватиканское Евангелие № 1156* (перед праздн. Евангелием); *Евангелие афинское* (л. 98: Иисус Христос со связанными руками; воин держит Его);

давидгареджийская минея, л. 19; Евангелие публ. библи. № 105, л. 61, 62, 173 и 214; армянские Евангелия публ. библи. 1635 г., л. 11 и 1688 г., л. 8 об.

134. Миниатюра Евангелия № suppl. 27.

В коптском Евангелии (л. 78) в изображении молитвы Иисуса Христа апостолы сидят в пещере и спят; а в изображении лобзания Иуды (л. 79) воины, со щитами и ножами, грозно поднимают мечи; Иисус Христос исцеляет ухо Малха; апостолы уходят прочь, с ними и Иуда, отмеченный черным цветом лица. В *стенописях*: Спасо-нерединской церкви, Протатского собора, Афонолаврского собора, Иверского собора, Каракалльского и Филофеевского соборов, собора Спасо-преображенского монастыря и Феодоровской церкви в Ярославле. Сходно и описание *греческого подлинника*, за исключением свитка в руке Иисуса Христа, будущего апостолов¹⁹¹⁶. Миниатюры *лицевых Страстей* в зависимости от их текста и под влиянием западной иконографии допускают иконографические расширения и явные отклонения от древних образцов. Эпизоды молитвы Иисуса Христа составляют отдельную группу изображений; другая группа – взятие Иисуса Христа воинами. В некоторых списках Иисус Христос представляется молящимся в трех отдельных миниатюрах, и в двух – беседующим с учениками (О. Л. Д. П., № 91). Изредка Он совершает молитву согласно с памятниками византийскими, пав ниц (О. Л. Д. П., № CLXXVI); по большей же части Он стоит на коленях; перед Ним вверху облачное небо, в котором видна чаша и даже Бог Отец в виде старца; ангел-утешитель стоит перед Ним или держит в облаках чашу (О. Л. Д. П., № 91, XLVIII, 1903, LXXIII, CCLX, С.-Петербург. Дух. Акад. А¹/₂₃). Чаша первоначально явилась в памятниках западных. В одной миниатюре (А¹/₂₃) от лица Иисуса Христа вверх по направлению к ангелу идет надпись: «Отче Мой, аще возможно...» и т. д.; а от ангела к Иисусу Христу другая: «Богу и Отцу твоему также изволившу». Эта эпистолярная форма имеет также западное происхождение. В другой миниатюре (О. Л. Д. П., № CLXIII) при молитве Иисуса Христа и беседе с учениками присутствует в отдалении дьявол; так как в тексте говорится, что дьявол подслушал слова Господа «прискорбна ми есть душа моя до смерти» и, заключив из этих слов, будто Иисус Христос боится смерти, поспешил уведомить ад, чтобы тот приготовлял место для Иисуса Христа. Соответственно этим подробностям об аде и его приготовлениях к недружелюбной встрече Иисуса Христа статья «о молении Иисуса Христа» допускает изображения ада и Его бесед с дьяволами. Апостолы во время молитвы Иисуса Христа обычно спят, а пробужденные Иисусом Христом от сна беседуют с Ним жестами. Лобзание Иуды и взятие Иисуса Христа стражей выражаются здесь также в нескольких миниатюрах: воины, вооруженные копьями и бердышами, с факелами, иногда в польских типах и одеждах (№ XLVIII), приближаются к Иисусу Христу вместе с Иудой; последний с мешком, наполненным деньгами, обозначенными на мешке в виде кружков

(№ А¹/₂₃); воины и Иуда падают; Иуда ободряет упавших, затем лобзает Иисуса Христа; воины схватывают Его и накидывают на шею веревку. Иконографические формы и техника во всех лицевых Страстях грубы, и целые композиции по большей части производят подавляющее впечатление.

Памятники *западные* не обнаруживают широкого развития рассматриваемых тем: в одних заметно повторение византийских схем (кембридж. код. и – Эгберта¹⁹¹⁷, зальцбургский антифонарий¹⁹¹⁸, нац. библи. № 9561, л. 166–168); в других вводится изображение Бога Отца в облаках и чаши, именно в памятниках XV в. (нац. библи. № lat. 1161, л. 142 и 152); всей сцене сообщается живость, как, например, во фреске верхней галереи Св. Марка во Флоренции и особенно во французской миниатюре рукописи нац. библи. № 1176, л. 115: в сцене молитвы Иисуса Христа ап. Петр является с тонзурой, Иуда – джентльмен с роскошными золотистыми кудрями, в цветных дорогих одеждах; блестящие воины с факелами; ап. Петр геройски отхватывает тесаком ухо Малха. Живописный ландшафт. В Библии бедных¹⁹¹⁹: Иуда лобзает Иисуса Христа; кругом пророки: Иеремия (= Притч. 17:20: «муж удобопреложный языком впадет в злая»), Исаия (Ис. 3:11: «горе беззаконному»), Соломон (= Пс. 27:3: «глаголет мир с ближними, злая же в сердце своем») и Давид (Пс. 40:10: «человек мира моего, на него же уповах... возвеличи на мя запинание»). Налево Иоав, означающий в переносном смысле Иуду, вонзает меч в грудь Авенира (2Цар. 3:27); направо: Трифон с воинами заманивает в Птолемаиду Ионафана с мужами, чтобы умертвить их. Трифон – Иуда (1Мак. 12:39 и след.).

Суд над Иисусом Христом (Мф. 26–27; Мк. 14–15; Лк. 22–23; Ин. 18–19) в древнехристианской скульптуре отличается замечательным однообразием композиции; это суд Пилата, и только он один имеет столь древнее происхождение (рис. 130). Пилат, одетый в тунику и плащ, или в металлический панцирь и плащ, в сандалиях или сапогах, с венком на голове, сидит в креслах со сложенными на коленях руками, с несколько понуренной головой, иногда с приложенной к ланите рукой – знак прискорбных размышлений. Возле Него стоят телохранители – один или двое, слуга с кувшином и патерой в руках; на полу треножник и на нем сосуд вроде амфоры. Перед Пилатом стоит юноша Иисус Христос; иногда Он с жестом обращается к Пилату; по сторонам Его один или два воина, вооруженные. Все изображение, очевидно, выражает момент окончательного, вынужденного злобой иудеев решения Пилата и уговения рук. В образах Божественного Страдальца и Пилата видны здесь не столько подсудимый и судья, сколько жертвы роковой необходимости, исполняющие высшие предначертания. Памятники этого рода довольно многочисленны¹⁹²⁰. *Равеннская мозаика Св. Аполлинария*¹⁹²¹ пользуется той же схемой, но расширяет ее: позади Иисуса Христа стоит толпа иудеев

со священником во главе; костюм Пилата – туника с клавами и плащ, застегнутый на правом плече; трон византийский и за ним штат Пилата в виде трех лиц. Слуга держит патеру и поливает из кувшина воду на руки Пилата. Последний, поворачивая лицо в сторону Иисуса Христа, умывает руки. В подобной обстановке повторено это изображение на *брешианском авории*¹⁹²², но здесь Иисус Христос удаляется от Пилата в сопровождении двух слуг, как и на *миланском диптихе*¹⁹²³; а на *британском авории*¹⁹²⁴ и на *дверях Сабины*¹⁹²⁵ Он удаляется с крестом на плече. Одно и то же событие с одними и теми же главными признаками представляется, таким образом, в различных моментах. Византийские художники, не оставляя совсем этой композиции, предпочитают иные моменты суда, с обстановкой церемониальной. Уже древнейший *россанский кодекс* дает превосходный образец церемониальной сцены суда Пилата (рис. 135)¹⁹²⁶.



135. Миниатюра россанского Евангелия.

На возвышенном византийском троне сидит Пилат в белой тунике и коричневой мантии, украшенной серебряным таблионом, с открытой головой, со свитком в правой руке. Позади трона стоят два телохранителя со штандартами, на которых нарисовано по два бюста императоров в зубчатых коронах. Перед ним стол – в форме византийского церковного престола, обтянутый белой срачицей; на столе чернильница и письменные принадлежности. По левую сторону трона стоят два обвинителя Иисуса Христа в туниках и тогах: один с жестом горячо докладывает Пилату свои обвинения, другой жестом приглашает стоящего в отдалении со связанными сзади руками Иисуса Христа приблизиться к трибуналу. По правую сторону группа из пяти человек в туниках и плащах с таблионами; судя по костюму, – это придворный штат Пилата, как верно полагал проф. Усов, а не воины, как думает Гарнак. Сцена в высшей

степени натуральная, дышащая величавым спокойствием и прелестью античных форм; особенно хороша фигура Пилата. Другой момент суда Пилата, в особой миниатюре¹⁹²⁷, представляет бурную сцену: обстановка та же, но по правую сторону стоит нотариус в тунике и мантии с таблионом, с диптихом в руках для записи обвинений; две группы евреев, стоя по сторонам трона, в туниках с клавами и пенулах, энергическими движениями выражают свои требования: они простирают руки к Пилату и, по-видимому, кричат. Пилат в недоумении. Нет никакой необходимости для объяснения этой сцены прибегать, подобно проф. Усову¹⁹²⁸, к Евангелию Никодима: она имеет прямые основания в подлинном Четвероевангелии, где подробно рассказывается об ожесточении иудеев, требовавших распятия Иисуса Христа. Отсутствие Иисуса Христа здесь объясняется целями художника, который сосредоточивает внимание на иудеях и их резком объяснении с Пилатом. Правда, по Евангелию Никодима, при конце суда не было Иисуса Христа в претории; он находился за завесой; но где же указание на эту завесу в миниатюре? Его нет. Проф. Усов видит намек на нее в самой рамке миниатюры, означающей будто бы очертание апсиды, отделенной от народа завесой. Но эта рама есть не более как архитектурный мотив, нередко повторяющийся в древних мозаиках и миниатюрах, близких по времени к россанскому Евангелию; есть вероятность и в том, что он взят именно с формы судейского трибунала; но указания на завесу – отличительный признак рассказа Никодимова Евангелия – все-таки в миниатюре нет. В сирийском Евангелии Раввулы¹⁹²⁹ (л. 278) Пилат в тунике и розовом плаще, на таком же возвышенном троне, как в россанском Евангелии; перед ним Иисус Христос с жестом собеседования (= тот же жест Пилата); возле трона курьер¹⁹³⁰. Большее сходство опять с тем же россанским Евангелием представляет скульптура в венецианской церкви s. Marco (рис. 136)¹⁹³¹, хотя по условиям места скульптурная группа здесь разъединена: Пилат в тунике и мантии с открытой головой, сидит на троне; перед ним стол с письменными принадлежностями; направо двое слуг со штандартами; налево Иисус Христос подходит к нему, сопровождаемый двумя воинами; слуга в изящной тунике с клавами подстилает одежду под ноги Иисусу Христу. Пилат и Иисус Христос уже разговаривают (жесты).

136. Скульптура венецианского собора Св. Марка.

Над троном Пилата отверстие, в котором видна женская голова: это жена Пилата, ходатайствовавшая за Иисуса Христа перед супругом во время разбирательства дела (Мф. 27:19)¹⁹³². Далее, на правой стороне Пилат умывает руки и стоят два обвинителя. В Евангелии № 74 умовение рук уже опущено, но введено немало шаблонных композиций и повторений: воины ведут Иисуса Христа; Он стоит перед Пилатом, его уводят от Пилата и т. п. Одежды Пилата: короткая желтоватая туника и красная мантия; остроконечная шапка (л. 57 об., 98, 98 об., 160 об., 204, 205). Прекрасно

выражена мысль – «Се человек»: Пилат на троне, перед ним Иисус Христос в темно-багряной тунике, украшенной на груди четырехконечным крестом – символом страдания; ниже Иисус Христос в той же одежде стоит перед народом. Это трактование сюжета следует предпочесть общепринятому на Западе типу изображения «ессе homo». Подобные же часто повторяемые схемы в *лаврентиевском Евангелии* (л. 57, 160, 161); есть здесь и умовение рук (л. 57 об.). В *гелатском Евангелии* (л. 83): стражи вместе с первосвященниками и старейшинами приводят Иисуса Христа к Пилату, одетому в белую тунику с черной обшивкой по подолу и рукавам и в черную куртку с перекрестием на груди, напоминающим византийский лор; слуга подает ему воду из кувшина. Шаблонная сцена суда без омовения повторена также на л. 135, 213 и 269. В *Евангелии университетской библиотечной в Афинах* (л. 276): Иисус Христос свободно стоит перед Пилатом; Он не связан, как в гелатском Евангелии; за Ним один страж без оружия. В *коптском Евангелии* (л. 82 об.): Иисус Христос стоит вместе с Вараввой перед Пилатом, умывающим руки. *Греческий подлинник*: палаты; Пилат молодой, с большой бородой, в блестящей стóле и золотом венце, сидит на троне. Перед ним Христос связанный, приведенный воинами; множество книжников и фарисеев указывают на Него Пилату¹⁹³³. Миниатюры *лицевых Страстей*, повторяя с буквальной точностью текст, вообще скучны и однообразны: Иисус Христос стоит перед Пилатом, при чем присутствуют воины и народ; Пилат в уединенном месте беседует с Иисусом Христом о том, откуда Он и кто и за что иудеи хотят убить Его. Жена Пилата спит в постели; перед ней стоит связанный Иисус Христос; она посылает слугу к Пилату. Пилат показывает Иисуса Христа народу вместе с Вараввой; Никодим защищает Иисуса Христа перед Пилатом; Пилат умывает руки (О. Л. Д. П. № CLXXVI, 91; XLVIII; CLXIII; CXXXVII, 1903; LXXIII; CCLX; С.-Петербург. Дух. Акад. А¹/23).

Гораздо реже встречаются изображения *Суда Анны, Каиафы и Ирода*: впервые эти изображения появились, по-видимому, в полных лицевых Евангелиях и составлены по шаблону. Примеры: Евангелие № 74, л. 55, 97 об., 160, 160 об.; лаврентиевское Евангелие, л. 56; давидгареджийская минея, л. 21; гелатское Евангелие, л. 80, 134, 214, 268. В лицевых Страстях и русских гравюрах XVIII-XIX вв. оно повторяется довольно часто. Судья, раздирающий свои одежды, – признак суда Каиафы¹⁹³⁴. Моменты суда возможно отличать также по картинам поругания Иисуса Христа: о них речь ниже; а теперь необходимо еще бросить взгляд на картину суда в *русских гравюрах*, имеющую темное апокрифическое происхождение: это «Собор и суда изречение от неверных иудей на Иисуса Назареа, Искупителя мира». Несколько переводов этой картинки найдено в русских гравюрах¹⁹³⁵; но она встречается и в русских стенописях (Ильинская и Предтечинская церкви в Ярославле). Гравюра по большей части выставляет на первый план личность Пилата и Каиафы; стенописи –

Иисуса Христа: Он сидит на возвышенном троне, в нимбе, со связанными руками; Его охраняют два воина с копьями; группа воинов внизу. По сторонам трона сидят восемнадцать судей с книгами и хартиями, на которых написаны их мнения; например, Иосиф Аримафейский: «посему воистинну будет зло, аще никтож в сем граде... невиннаго защитит»; Сар: «изгоним мятежника на погибель...» и т. д.¹⁹³⁶ Картина суда у Пилата обставлена по сторонам сценами суда Анны и Каиафы и поругания Иисуса Христа; вверху Бог Отец, а также объяснения Пилата с женой и с Иисусом Христом в уединенном месте. Композиция эта известна по немецкому памятнику XVI в.¹⁹³⁷; у нас – по памятникам не ранее XVII в. Надписи на некоторых русских гравюрах и иконах (О. Л. Д. П.) говорят, что прототип этой картины найден в Вене, в земле, на каменной доске. Правда это или нет¹⁹³⁸, во всяком случае композиция имеет западноевропейское происхождение. Русские мастера, вводя ее в стенописи, изменили в ней типы и приблизили стиль ее к русскому иконописному стилю.

Суд над Христом сопровождался *поруганием* Его: заплевания, заушения и насмешки имели место при суде первосвященника (Мф. 26:67–68; Мк. 14:65; ср. Лк. 22:63–64); продолжались у Ирода (Лк. 23:11), особенно же у Пилата (Мф. 27:27–30; Мк. 15:16–19; Ин. 19:1–3,5,14). Скорбные чувства, вызываемые этими печальными событиями, их разлад с художественными идеалами древнехристианской эпохи, нежелание выставлять эту сторону напоказ невежественной, особенно языческой толпы объясняют нам недостаток этих картин страдания в изобразительном искусстве древнехристианского периода. В живописях катакомб, если не считать уже разобранных нами изображения в катакомбах Претекстата¹⁹³⁹, нет ни одного примера такого изображения. В скульптуре саркофагов, несмотря на близкий повод к тому в сценах суда Пилата, художники избегают его: от суда мысль их переносится не к уничижению Иисуса Христа, а к прославлению Его; осужденный тут же рядом представляется славным Учителем, стоящим на горе, из которой вытекают четыре райские реки, символизирующие Четвероевангелие, иногда Он с крестом в руке, иногда даже на небе¹⁹⁴⁰.

137. Латеранский саркофаг.

Единственный пример возложения тернового венка на голову Иисуса Христа – на саркофаге латеранского музея IV-V вв. (рис. 137)¹⁹⁴¹. Иисус Христос – юноша со свитком в руках, воин в шлеме с мечом возлагает на Него венок. Как форма венка, так и вся сцена производит впечатление не поругания, но прославления Иисуса Христа: венок не терновый, но лавровый; он есть лишь *символ* страдания, но не *орудие*. Полные кодексы *лицевых Евангелий* представляют поругание Спасителя уже во всей наготе: воины и народ окружают Иисуса Христа, одетого в тунику и золотой иматий; один из народа ударяет Его по голове, другие припадают насмешливо к Его ногам (Евангелие № 74, л. 58, 98 об., 151; ср. 204); или:

Иисус Христос в одеждах византийского императора, украшенных таблионом; на голове Его терновый венок, в руке жезл, на ногах сапоги; по сторонам две толпы евреев (гелат. Евангелие, л. 83 об.¹⁹⁴², 136, 213 об. и 269 об.); или: два воина держат обнаженного Иисуса Христа за руки, двое бьют его плетью (Евангелие № 74, л. 205 об.; елисавет. Евангелие, рис. 138; гелат. Евангелие, л. 269 об.). Другие примеры: в слове Хориция Газского; в Евангелии нац. библ. № suppl. gr. 914, л. 88; в Евангелии лаврентиевском, л. 160; в давидгареджийской минее, л. 23; в мозаике Св. Марка в Венеции¹⁹⁴³; в стенописях афонских соборов – Иверского, Каракалльского, Филофеевского.

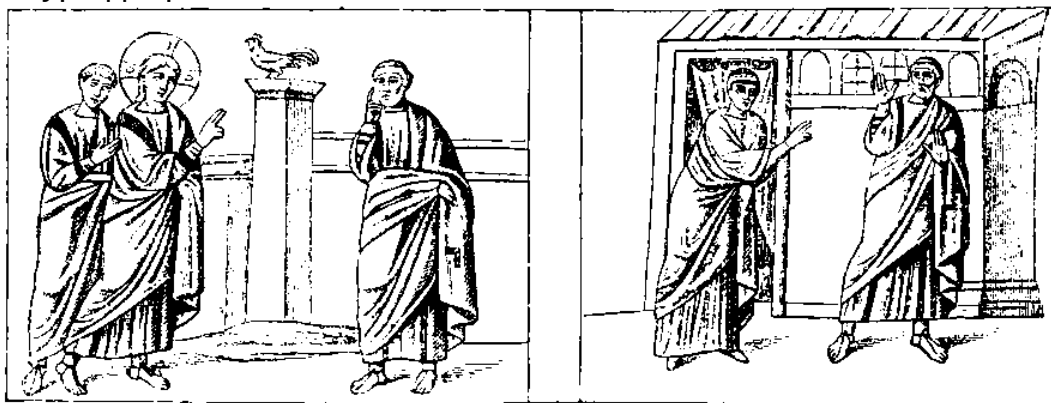
138. Миниатюра елисаветградского Евангелия.

Греческий подлинник, согласно с памятниками, различает бичевание и поругание Иисуса Христа¹⁹⁴⁴ и в описании этих сюжетов повторяет кратко то, что мы видели в Евангелии № 74, с той, впрочем, разницей, что вводит в норму колонну бичевания, которая в древних памятниках византийских встречается редко (давидгаредж. мин.).

Русские *лицевые Страсти* вообще усиливают сцены бичеваний и поруганий: воины бьют Иисуса Христа на пути через кедронский поток (О. Л. Д. П., № СХХХVII; 91, XLVIII; С.-Петерб. Дух. Акад. А¹/₂₃), во дворе Каиафы (О. Л. Д. П., № CLXXVI, 91, XLVIII) и на суде Пилата (СХХХVI, 91, А¹/₂₃). Тенденция эта стоит в связи с текстом, где подробно описываются эти события; в некоторых же списках Страстей в особой статье исчисляется количество ран Иисуса Христа, ударов по ланитам, уязвлений, терзаний, вздохов, капель кровавых слез и т. д.¹⁹⁴⁵ Как в греческом подлиннике, так и в наших сказаниях о Страстях становится обычной колонна бичевания; особая глава (22) трактует «О привязании Господа Нашего Иисуса Христа к столбу и о биении Его жидовскими воины и о посажении в темницу»; отсюда столб этот в миниатюрах: О. Л. Д. П., № CLXXVI, 91 (бичевание, и затем: Иисус Христос израненный лежит у столба), СХХХVII, 1903, LXXIII; С.-Петербургской Духовной Академии А¹/₂₃, А^{II}/₁₃₉. Что столбы бичевания имели место в практике иудейских и римских наказаний – это верно. Предание о столбе бичевания Иисуса Христа, поддерживаемое главным образом западными писателями, в общем смысле также может быть допущено. Гораздо труднее доказать подлинность тех колонн бичевания, которые в настоящее время выдаются за таковые в Иерусалиме, Константинополе (патриархия) и Риме (церковь Пракседы и др.¹⁹⁴⁶). В памятниках западного искусства бичевание Иисуса Христа у колонны является по крайней мере с X в., как об этом можно судить по миниатюре кодекса Эгберта¹⁹⁴⁷; в памятниках византийских – около XII в., притом редко; в русских, по-видимому, не ранее XVII в. – эпохи сильного распространения западных влияний в русском искусстве. В то же время стало появляться у нас изображение «Се человек», представляющее Иисуса Христа в терновом венке, со связанными руками,

с потоками крови на лице, с покрытым кровавыми язвами телом; также – резные изображения страждущего «Иисуса Христа в темнице». Византия не знала такого типа изображения Иисуса Христа: *в византийской композиции «Се человек»* Иисус Христос представляется в тунике; ни потоков крови, ни язв здесь не видно. Спаситель страждущий и поруганный не утрачивает, однако же, внешнего Своего величия. Начала усиленного реализма, слишком рельефное изображение страданий Богочеловека, обязаны своим происхождением западному искусству (молитв. испан. корол. Марии Алоизии в лаврент. библ., л. 16 об.; лат. молитв. нац. библ. № 1176, л. 117 об. и 119; там же № fr. 828, л. 198) и распространились на Западе, а потом и у нас, вероятно, под влиянием произведений А. Дюрера, творца трех видов страстей Иисуса Христа, отличающихся потрясающим трагизмом и встречей противоположностей¹⁹⁴⁸, и Луки Кранаха с его склонностью к преувеличенной характеристике¹⁹⁴⁹.

Отречение ап. Петра. В скульптуре саркофагов дано немало примеров изображения предсказания об отречении ап. Петра (Мф. 26:34–35; Мк. 14:30–31; Лк. 22:34; Ин. 13:38), но самого отречения (Мф. 26:69–75; Мк. 14:66–72; Лк. 22:55–62; Ин. 18:25–27) нет. В живописях катакомб доселе не найдено ни того ни другого. Предсказание имеет следующий вид (рис. 101): Спаситель, молодой человек со свитком в левой руке, обращается с жестом к стоящему перед ним ап. Петру; фигура апостола мужественная, жесты его выражают изумление, чаще – указательный перст правой руки приложен к подбородку. Отличительным признаком сцены служит петух, указывающий на предмет беседы¹⁹⁵⁰. Те же формы в скульптуре дверей Сабины¹⁹⁵¹.



139. Мозаика в церкви Аполлинария (Nuovo) в Равенне.

Мозаики Св. Аполлинария¹⁹⁵², повторяя формы предсказания, представляют и само отречение (рис. 139): сцена возле палат первосвященника; служанка в тунике и плаще, с венчиком на голове, обращается к ап. Петру с вопросом; апостол отступает назад и обеими руками делает жест отрицания. На брешианском авории¹⁹⁵³ ап. Петр стоит перед служанкой, склонив голову и приложив руку к своей ланите; он, видимо, притворяется; между тем как служанка делает жест, выражающий

полную уверенность в своем мнении. В скульптуре *s. Marco*¹⁹⁵⁴ ап. Петр сидит на низком табурете и делает жест отрицания, перед ним служанка; затем он сидит у столба, на котором поет петух; в стороне еще раз представлен ап. Петр плачущим¹⁹⁵⁵. В *лицевых псалтирях* находится как отречение Петра (пандократ., л. 48), так и его плач (лобк.¹⁹⁵⁶ Пс. 38:13 = О. Л. Д. П.¹⁹⁵⁷; угличская).



140. Миниатюра Евангелия № 74.

В *лицевых Евангелиях* (рис. 140) отречение во всех подробностях: возле костра стоят – слуга, служанка и ап. Петр; последний делает обеими руками жест отрицания; далее ап. Петр беседует со слугой, потом с одним из евреев, одетым в золотую тунуку и голубой плащ; наконец, он плачет, опершись на колонну, на которой стоит петух. Картина эта с некоторыми вариантами повторена в Евангелии № 74 четыре раза (л. 56¹⁹⁵⁸, 97 об., 159 и 204). Гелатское Евангелие, л. 81 об., 134 об., 212 об. (Иисус Христос обращается с обличением к ап. Петру после его отречения) и 268 об. Лаврентиевское Евангелие, л. 56 об., 94, 205 об. Евангелие № 54, л. 101. Евангелие № suppl. gr. 914, л. 85 об. Коптское Евангелие, л. 270. Ипатьевское Евангелие № 2 (в Евангелии Луки). Греч. подлинник¹⁹⁵⁹. Лицевые Страсти: О. Л. Д. П., № CLXXVI, 91; XLVIII, CLXIII, CXXXVII, CCLX; С.-Петербургской Духовной Академии, № А¹/₂₃. Западные Евангелия: ахенское и кодекс Эгберта¹⁹⁶⁰.

Раскаяние и смерть Иуды (Мф. 27:3–5). Древнейшие изображения того и другого относятся к V–VI вв.¹⁹⁶¹ и имеют очень простые формы. В *россанском Евангелии* (рис. 141¹⁹⁶²): на роскошном троне, под купольным киворием сидят два лица (Анна и Каиафа?), с открытыми головами, в туниках и тогах; перед ними согнувшись стоит Иуда; в его руках, задрапированных в мантию, лежат деньги, часть которых уже рассыпана. Один из первосвященников поворачивает в сторону свое лицо и руками делает энергический жест отрицания. Направо небольшое дерево со скудной листвой; к одному из сучков его прикреплена веревка, на которой висит Иуда. Природу дерева определить едва ли возможно.



141. Миниатюра россанского Евангелия.

В *Евангелии Раввулы* (л. 278)¹⁹⁶³ дерево фиговое¹⁹⁶⁴, под ним рог, наполненный какой-то неопределенной массой, которую клюет птица. По объяснению проф. Усова, это ворон клюет внутренности Иуды (Деян. 1:18), но мы присоединяемся к мнению Гарруччи¹⁹⁶⁵ и видим здесь рог изобилия – орнамент, каких немало рассеяно по полям канонов этого кодекса. В *лицевых псалтирях* изображение Иуды относится к Пс. 108, где говорится: «вместо еже любити мя, оболгаху мя... положиша на мя злая за благая, и ненависть за возлюбление мое... диавол да станет одесную его...» и т. д. В *барбериновой псалтири* (Пс. 108) черный демон убеждает Иуду предать Иисуса Христа; потом прикрепляет к дереву веревку, на которой висит Иуда. В *парижской псалтири* № 20 (л. 23, Пс. 108) Иуда висит на пальме; в Пс. О. Л. Д. П., по-видимому, – на дубе¹⁹⁶⁶. В *угличской псалтири* возле висящего на дереве Иуды стоит демон с багром. Евангелие № 74 (дерево – из породы пальм, л. 56). Лаврентиевское Евангелие, л. 57. В *коптском Евангелии* (л. 81) Иуда на перекладине ворот; перед ним дьявол в фантастической форме, с двумя головами слонов на груди и с обвившимися вокруг ног змеями.

Стенописи: Каракалл, монастырь Филофеевский. *Греческий подлинник*¹⁹⁶⁷. Памятники западные представляют Иуду также висящим на дереве (франц. Библия нац. библ. № 167, также № 9561, л. 174) или на перекладине (нац. библ. № lat. 11,560, л. 4). Никаких отражений известных апокрифических преданий об обстоятельствах смерти Иуды¹⁹⁶⁸ в памятниках древнего искусства нет.

Несение креста (Мф. 27:31–32; Мк. 15:21–22; Лк. 23:26–32; Ин. 19:16–17). Представителем этого сюжета в древнехристианской скульптуре служит единственное¹⁹⁶⁹ изображение на латеранском саркофаге со сценами из истории страданий Иисуса Христа (рис. 137)¹⁹⁷⁰: Спаситель-юноша в короткой тунике несет четырехконечный крест на левом плече; Его сопровождает воин. Это – шествие на Голгофу. Схема простая,

повторяющаяся также в изображении шествия на смерть ап. Петра, с той разницей, что здесь крест несет палач¹⁹⁷¹.

142. Мозаика в церкви Св. Аполлинария.

В мозаиках Св. Аполлинария (рис. 142) Христос идет на Голгофу, сопровождаемый двумя воинами, из которых один несет четырехконечный крест, и группой иудеев, в которой на первом плане первосвященник, вдали видна пещера – место погребения Иисуса Христа. *Евангелие № 74* (л. 161): воины ведут Иисуса Христа со связанными руками; позади – народ и четыре женщины, о которых упоминает Евангелие (Лк. 23:27). Креста здесь нет, потому что в Евангелии Луки, к которому относится миниатюра, не говорится о несении креста Самим Иисусом Христом. Недостаток этот восполняется миниатюрой в Евангелии Иоанна (л. 206 об.), где Иисус Христос в темно-багряной тунике, украшенной на груди золотым крестом, несет свой крест; впереди – народ, позади – воины. В *лаврентиевском Евангелии* (л. 161): Иисус Христос идет свободно, впереди Симон Киринаянин несет восьмиконечный крест; позади – воины и две женщины. *Евангелие нац. библ. № suppl. gr. 914*, л. 88 (Симон несет крест). *Евангелие университетской библ. в Афинах* (л. 167): воин в короткой подобранной тунике ведет Иисуса Христа, одетого в багряницу, со связанными руками; позади старец Симон несет крест; вдали видна гора Голгофа. *Евангелие публ. библ. № 105* (л. 176): Симон несет шестиконечный крест; позади него идет Иисус Христос со связанными руками, в сопровождении одного воина. *Армянское Евангелие нац. библ. № 10 А* (л. 286): руки Иисуса Христа связаны веревкой, конец которой в руках воина; крест, несомый Иисусом Христом, – четырехконечный. *Армянское Евангелие публ. библ. 1635 г.* (л. 12): крест восьмиконечный; Иисус Христос наклонился под тяжестью креста; Его ведут воины. В *стенописях афонских соборов Иверского, Каракалльского и Филофеевского* несение креста помещено на северной стороне; формы близки к греческому подлиннику, который осложняет старую схему: горы; воины пешие и всадники окружают Иисуса Христа; один из них со штандартом. Христос в изнеможении падает на землю и опирается рукой. Впереди Симон Киринаянин – волосы с проседью, борода округленная, в короткой рухе, принимает крест с плеча Иисуса Христа. Позади него Пресв. Дева, Иоанн Богослов и другие жены, плачут; воин с жезлом преграждает им путь¹⁹⁷². В русских *лицевых Страстях* различаются несколько вариантов несения креста: иногда Сам Иисус Христос несет Крест и Симона нет налицо (№ 91 и CLXIII); чаще является Симон и, видя изнеможение Иисуса Христа, берет Его крест (№ CLXXVI; 1903); иногда воины принуждают к тому Симона (A¹/23). Спаситель всегда представляется здесь изнеможенным, даже падающим на землю; воины бьют Его. Вместе с Иисусом Христом идут на Голгофу и св. жены, и Иоанн Богослов. На Голгофе Иисус Христос обращается к ним со словом утешения (№ 91 и A¹/23). В русских *гравированных Страстях*¹⁹⁷³

перед Иисусом Христом, несущим крест, стоит на коленях Вероника и предлагает Ему плат для отирания лица, а в стенописях Богоявленской церкви в Ярославле на плате Вероники изображен Нерукотворенный образ Иисуса Христа.

Прибавка эта основывается на западных сказаниях о Нерукотворенном образе Иисуса Христа. Как известно, в сказаниях восточных происхождение Нерукотворенного образа связывается с именем Авгаря, царя эдесского, в западных же – с именем Вероники. Притом древнейшие из западных сказаний не упоминают о том, что образ этот получен Вероникой во время шествия Иисуса Христа на Голгофу, и только с XIV-XV вв. появляется и потом распространяется эта редакция сказания. Она говорит, что когда Иисус Христос совершал крестный путь от претории к Голгофе, то ослабел под тяжестью креста; в это время подошла к Нему Вероника и убрсом отерла пот с Его чела. На убрусе отобразился Его лик. По другой версии, Вероника, встретив Иисуса Христа на крестном пути, просила Его оставить ей что-либо на память, и Он передал ей Свой Нерукотворенный образ на убрусе. Редакция эта проходит и в драмах Страстей французских, немецких и английских, и в памятниках западной живописи. В XV в. появляется на Западе Нерукотворенный образ *страждущего* Спасителя в терновом венке¹⁹⁷⁴, а в композиции несения креста – Вероника с убрусом в руках. Древнейшие *памятники Запада* не допускали этого добавления. В кодексе Эгберта¹⁹⁷⁵ воины ведут Иисуса Христа, а впереди Симон несет четырехконечный крест. В рукописи нац. библиот. № 9561 обычное несение креста сопоставлено с принесением в жертву Исаака (л. 18, ср. 11), как и в Библиях бедных: Иисус Христос при помощи Симона несет крест; налево – Исаак несет дрова на спине, и возле него Авраам с тесаком; направо – сарептская вдова с двумя жердями (= полена) в руках, означающими двусоставный крест; пророки: Исаия (= Рим. 8:32: «Своего Сына не пощаде»), Иоиль (Иоил. 2:31: «солнце обратится во тму и луна в кровь»), Исаия (Ис. 53:7: «яко овца на заклание ведется») и Иеремия (Иер. 11:19: «аз же яко агня незлобивое, ведомое на заклание»¹⁹⁷⁶). Нет Вероники даже в гравюре Пискатора¹⁹⁷⁷. Но она уже есть в латинском молитвеннике XV в., подаренном лаврентиевской библиот. Марией Алоизией (л. 18 об.), в рукописной драме Страстей нац. библиот. № 12536 (л. 239–240), на картинах флорентинской церкви S. Croce и в галерее Уффици (53), на картине Д. Хирландайо в луврской галерее (№ 201) и в больших Страстях А. Дюрера¹⁹⁷⁸, откуда она перешла к нам. В русской гравюре на убрусе не видно никакого изображения; а в указанном стенописном изображении дан характерный образец смешения нового предания с древним. Иконописец изобразил на убрусе тип Иисуса Христа прославленный (*facies praeclara*), принятый в православной церкви, и, таким образом, допустил нескладницу в композиции, с какой бы точки зрения мы на нее ни смотрели, с восточной ли или западной: с восточной –

верно изображение Нерукотворенного образа, но неверна обстановка, с западной – наоборот. Восточный образ явился не на пути к Голгофе; западный – на пути к Голгофе и потому должен иметь терновый венец, так как Спаситель, несущий крест, изображается западными художниками и нашим иконописцем в таковом же венце. Такая нескладница допускалась, впрочем, и западными художниками, как, например, в миниатюре молитвенника нац. библиот. № 1167, л. 123. Историческая и археологическая достоверность в данном случае, несомненно, на стороне Востока, и уклонение от него наших иконописцев есть следствие увлечения западным оригиналом, закрывшим собой в глазах копиистов исконное восточное предание о Нерукотворенном образе.

Глава 5. Распятие Иисуса Христа

Высокое значение крестной смерти Иисуса Христа, теоретическое и нравственно-практическое, вызывало всегда особенно живой интерес к этому предмету, а между тем по крайней мере до V в. распятие Иисуса Христа не появлялось в христианском искусстве. В этой сфере оно принадлежит к числу явлений поздних. Теоретическое раскрытие предмета в памятниках письменности долго не находило своего выражения в художественных образах. Это не простая случайность. Отсутствие изображений распятия в памятниках катакомбного периода¹⁹⁷⁹ находит свое объяснение в исторических условиях древнехристианской жизни. Художественный образ вообще производит более сильное впечатление, чем слово; но сила впечатления иногда может иметь нежелательные последствия. Если картина Страшного суда содействовала скорейшему обращению язычников в христианство¹⁹⁸⁰, то здесь сила впечатления имела желательные последствия; напротив, картина распятия Иисуса Христа, показанная иудею или язычнику, могла лишь усилить нерасположение к христианству. Взгляды и понятия людей не всегда и везде одинаковы; и наше отношение к кресту и распятию совсем не таково, каково было отношение к ним древних иудеев, язычников и даже неофитов. *Tempora mutantur*. Из сочинений Иустина Мученика¹⁹⁸¹, Тацита¹⁹⁸², Тертуллиана¹⁹⁸³, Минуция Феликса¹⁹⁸⁴ видно, что почитание распятого Иисуса Христа было в глазах иудеев и язычников неразумным почитанием осужденного на смерть преступника, а почитание креста – почитанием простого орудия казни. Даже наиболее развитым представителям язычества казалось странным почитание «великого человека, распятого в Палестине». Люди, оставившие вечных богов и обратившиеся к мертвому иудею, с их крестом и крестным знаменем, были, по мнению императора Юлиана, достойными презрения и сожаления¹⁹⁸⁵. Термин «крестопоклонники – *crucicolae, religiosi crucis*» был в устах язычников выражением презрительной иронии над христианами. До каких пределов доходило легкомысленное отношение язычников к основному догмату христианства, видно из открытого в 1856 г. на палатинском холме изображения (*graffito*)¹⁹⁸⁶, в котором, по-видимому, нашла свое отражение засвидетельствованная Тертуллианом¹⁹⁸⁷ укоризна иудеям со стороны язычников: христиан смешивали иногда с иудеями. Уважение к христианству и необходимая педагогическая осторожность особенно по отношению к неофитам, мотивированная ап. Павлом (1Кор. 1:23), требовали устранения распятия из круга христианской иконографии. Необходимость его устранения вызывалась еще и тем, что распятие в Римской империи долгое время служило позорной казнью для тяжких преступников, особенно рабов¹⁹⁸⁸. Принято думать, что казнь эта была уничтожена Константином Великим по обращении его в христианство.

Мнение это, вполне последовательное ввиду общего характера законодательных мероприятий христианского императора, подтверждается, во-первых, несомненным узаконением 319 г., запрещающим убивать рабов¹⁹⁸⁹, во-вторых, особенно свидетельствами Аврелия Виктора¹⁹⁹⁰, Созомена¹⁹⁹¹ и Кассиодора¹⁹⁹², которые прямо говорят об уничтожении им крестной казни. Если бы даже и было верно мнение Цестермана и Штокбауера, что свидетельство Аврелия Виктора есть интерполяция¹⁹⁹³, во всяком случае мы имеем двух достоверных свидетелей, известия которых доселе, сколько знаем, никем не отвергнуты. Однако против этих свидетелей стоит ряд других: Фирмик Матерн, Харитон, Ксенофонт Ефесский и Пакут¹⁹⁹⁴, которые говорят о крестной казни в IV в. как явлении обыкновенном. Примирить это разноречие возможно тем вероятным предположением, что распоряжение императора, как плод его личной филантропии, вызванной и поддерживаемой особенным расположением его к религии, запечатленной крестной смертью Искупителя, не получило по неизвестным нам причинам санкции закона и потому отдельные случаи распятия преступников встречались и после Константина Великого. В пандектах действительно такого закона нет. Нет в пандектах и узаконения крестной казни, хотя и предписывается казнить разбойников на месте преступления посредством furca¹⁹⁹⁵. Cruх и furca не одно и то же: последняя, по вероятному заключению Липсиуса¹⁹⁹⁶ и Фульды¹⁹⁹⁷, есть или доска с тремя отверстиями, в которые просовывались голова и руки преступника, или треугольник, надетый на шею преступника, руки которого привязывались к двум свободным углам треугольника. С V в. известия о крестной казни уже совершенно прекращаются. По отношению к нашему вопросу данные эти свидетельствуют о том, что до V в., при существовании крестной казни, изображение распятого Спасителя могло смущать совесть христиан и потому в иконографии не допускалось. Оно могло явиться лишь после уничтожения этого рода казни, притом спустя более или менее продолжительное время, когда изгладились уже и сами представления о ней. Наконец, общее направление древнехристианского искусства и иконографии также не благоприятствовало раннему появлению изображения распятия. Общий характер этого искусства торжественно-радостный. Величие дел, совершенных на земле Искупителем мира, Его чудеса и Божественное учение – вот обычные темы, избираемые древнейшими художниками из Евангелия. Сцены, относящиеся к страданиям Иисуса Христа, являются не ранее IV-V вв., притом не столько в виде сцен реальных, сколько в виде намеков. Светлые идеалы, события и факты отрадные, успокоительные для христианского чувства вообще имеют преобладающее значение в ряду художественных тем древнехристианского периода; равно как сила духа и физическая мощь, борьба и победа, боги и герои выступают на первый план и в искусстве

греко-римском. Одним словом, с какой бы стороны мы ни взглянули на этот предмет, повсюду видим недостаток благоприятных условий для ранних изображений распятия Иисуса Христа. Но коль скоро в то же время идея искупительной жертвы Иисуса Христа неизбежно была присуща древнехристианскому сознанию и даже выделялась как идея высшего порядка, то представляется вполне вероятным уже а priori, что при достаточном развитии иконографического цикла она должна была находить в искусстве некоторое, хотя бы не прямое и неполное, выражение.

Общему направлению древнехристианской иконографии соответствовали символические образы крестной жертвы. Одним из таких образов могло служить принесение Исаака в жертву Авраамом, повторяющееся часто в памятниках древнехристианской живописи, скульптуры, на сосудах с золотыми фигурами, в мозаиках и авориях¹⁹⁹⁸. Повод к символическому истолкованию этих изображений дает христианская письменность. Уже ап. Павел указал на жертвоприношение Авраама как на доказательство веры в действительность воскресения из мертвых (Евр. 11:19) и, таким образом, склонил христианскую мысль к сопоставлению жертвы Авраама с жертвой и воскресением Иисуса Христа. По Тертуллиану, жертвоприношение Авраама есть прообраз крестной жертвы Иисуса Христа: Исаак, несущий дрова для жертвоприношения, – прообраз Иисуса Христа, несущего крест на Голгофу; терновник, в котором запутался овен Авраама, – терновый венец Иисуса Христа; невинное тело Исаака – безгрешная плоть Иисуса Христа; овен – греховная плоть Адама¹⁹⁹⁹. Подобное же значение жертвоприношению Авраама усвояют и Кирилл Александрийский²⁰⁰⁰, Иероним²⁰⁰¹, Андрей Критский²⁰⁰² и Феофилакт Болгарский²⁰⁰³. Вполне естественно предположить, что и древнехристианские художники, часто изображая жертвоприношение Авраама, хотели выразить в нем между прочим намек на искупительную жертву Иисуса Христа и что этот сокровенный смысл изображения мог быть доступным для христиан. Прямое продолжение этой символики находится на майнцском кресте XII в., где на лицевой стороне изображен древнехристианский символ – агнец, а на оборотной (в центре пересечения балок) – жертвоприношение Авраама²⁰⁰⁴; также в Библии бедных, где жертвоприношение Авраама изображено рядом с распятием Иисуса Христа как его прообраз²⁰⁰⁵, разъясненный притом в особой надписи; в breviариях императорской публ. библ., на Klosterneuburger Antependium²⁰⁰⁶, на эмалевой табличке XII в., изданной Дидроном, в живописях на стекле в бургском кафедрале и проч.²⁰⁰⁷ Даниил во рве львином своими распростертыми наподобие креста руками – так он изображается на памятниках христианских – мог указывать христианам также на распятие Иисуса Христа. Возможность этого сопоставления подтверждают Иоанн Дамаскин²⁰⁰⁸ и Феодор Студит²⁰⁰⁹. В памятниках письменности символами распятия служат также Иона, молящийся с

распростертыми руками во чреве кита²⁰¹⁰, Моисей, молящийся с распростертыми руками и побеждающий амаликитян²⁰¹¹, медный змей²⁰¹². Но памятники древнейшего искусства не представляют примеров этой символики, хотя изображения Ионы и Моисея принадлежат здесь к числу весьма распространенных. Некоторый отголосок этой символики находим в Библии бедных²⁰¹³ и в миниатюрах Евангелия Петропавловского собора 1678 г., где рядом с распятием поставлено изображение медного змея на древе, а также в определениях Московского Собора 1667 г.²⁰¹⁴, повелевшего ставить распятие на иконостасном деисисе вместо Саваофа, прообразованное медным змием.

Характерную иконографическую форму, заменяющую собой распятие в древнехристианский период, составляет крест. Символ очень древний, известный многим народам задолго до появления христианства, разнообразный по своим формам и значению²⁰¹⁵ и получивший особенную важность в христианстве. В памятниках древнейших он является в формах символических и монограмматических, много раз изданных и довольно обследованных. Но уже от III в. мы имеем прямое изображение четырехконечного креста U (*cruх immissa*) в катакомбах Люцины; в памятниках V в. он встречается часто. Сам по себе, без всяких аксессуаров крест указывает на распятие Иисуса Христа; однако уже в эпоху саркофагов он поставлен был в связь с другими символами, которые сообщают ему более определенный характер. В скульптуре саркофагов нередко повторяется следующая композиция (рис. 143): представлен четырехконечный крест; у подножия его два воина со щитами и копьями; иногда они спят, опираясь на щиты, как в позднейших изображениях воскресения Христова.

143. Латеранский саркофаг. Из церкви Св. Павла.

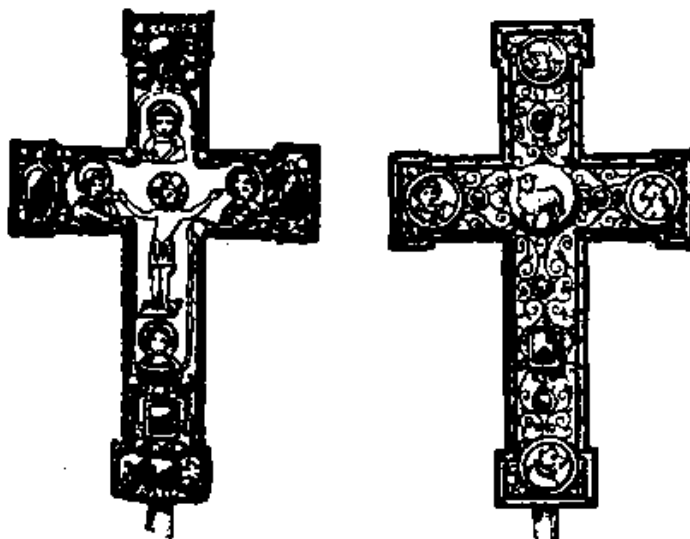
На поперечных балках креста стоят две птицы и своими клювами поддерживают венки, утвержденные на верхней оконечности креста. Иногда в венке – монограмма имени Иисуса Христа, а у подножия креста Сам Иисус Христос с припадающими к ногам Его св. женами; в перспективе гробница Иисуса Христа в виде купольного здания²⁰¹⁶. Лучшее изъяснение композиции принадлежит Пиперу²⁰¹⁷, по которому здесь изображен покой Иисуса Христа во гробе; характерным признаком служат два воина, означающие стражей при гробе Иисуса Христа. Вместе с тем здесь даны еще два момента – один предшествующий покою, другой сопровождающий его, это распятие Иисуса Христа в виде голгофского креста и воскресение в виде явления Иисуса Христа св. женам. Венки и птицы могут означать как воскресение Иисуса Христа (победу над смертью), так и вознесение на небо. Соединение креста с символической фигурой *агнца* также указывало древним христианам на искупительную крестную жертву. В построенной Павлином Ноланским церкви в Фунди агнец – Христос изображен был стоящим под крестом²⁰¹⁸. То же изображение встречаем на саркофаге в

равеннском мавзолее Галлы Плакиды²⁰¹⁹: агнец стоит у подножия креста на горе, из которой текут четыре ручья (= райские реки). На некоторых саркофагах агнец имеет крест на голове²⁰²⁰, а на одной бронзовой лампе украшена крестом и его грудь²⁰²¹. Чиаппини дает снимок с древних дверей римской церкви Пуденцианы, где изображен агнец в нимбе, с крестом, поддерживаемым правой ногой; подпись:

«Hic agnus mundum restaurat sanguine lapsum.

Mortuus et vivus idem sum pastor et agnus²⁰²²».

В мозаиках церкви Козьмы и Дамиана (VI в.)²⁰²³ агнец лежит у подножия креста на троне между семью светильниками; он с книгой, запечатанной семью апокалипсическими печатями. Нередко агнец – Христос и в скульптуре, и в мозаике изображался без креста на горе с четырьмя райскими реками или на троне. На крестах ватиканском и велитернском, изданных Борджиа (рис. 144), агнец находится уже не у подножия креста, но в центре пересечения балок креста²⁰²⁴. Переживание этой последней формы можно видеть и в позднейших памятниках средневековья и даже эпохи Возрождения²⁰²⁵, но лишь на Западе, а не на Востоке. Определением Трулльского Собора (691–692 гг.) символическое изображение агнца – Христа отменено и вместо него предписаны прямые изображения Иисуса Христа «по человеческому естеству (κατά τὸν ἀνθρώπινον χαρακτήρα)»²⁰²⁶. Собор мотивирует свое постановление тем, что «агнец» есть символ ветхозаветный и что в Новом завете приличнее заменить его ясными и определенными изображениями событий искупления.



144. Крест велитернский.

Едва ли нужно предполагать, что в VII в. изображения агнца получили особенное распространение и что это было поводом к постановке особого вопроса о них на Соборе. Для возбуждения вопроса достаточно было и нескольких отдельных случаев таких изображений; а что такие случаи не

были явлением заурядным, это можно видеть уже из того, что до нас не дошло ни одного византийского изображения «агнца показуемого перстом Предтечи (ἀμνὸς δακτύλῳ τοῦ Προδρόμου δεικνύμενος)», с которого, собственно, и начинается соборное определение. Едва ли также нужно вместе со Штокбауером²⁰²⁷ предполагать, что определение это направлено против другого, более раннего определения, узаконившего символ агнца в искусстве и запретившего прямые изображения Иисуса Христа ввиду несторианства и еutihianства; прямых оснований для этого нет. Напротив, такое определение составляло бы для V-VI вв. анахронизм. Насколько позволяет судить наличный состав памятников, это была эпоха, когда вырабатывался уже определенный византийский тип Иисуса Христа, появлялись лицевые Евангелия и цельные исторические циклы изображений, относящихся к лицу Иисуса Христа, в мозаиках. Идти навстречу этому иконографическому движению с символической фигурой агнца было бы и несовременно и бесполезно.

В VI-VII вв. символическая форма агнца начинает выходить из употребления и вместо него на кресте изображается Спаситель, но еще не распятый. В равеннской мозаике Св. Аполлинария (in Classe)²⁰²⁸ бюст Спасителя изображен в центре креста, и указание на искупительную жертву дано в надписи: «Salus mundi». В мозаиках римской церкви Stefano Rotondo VII в.²⁰²⁹ медальонный образ Иисуса Христа помещен на верхней оконечности креста; то же самое положение усвоено ему на византийских камнях, парижской и московской, изданных Московским обществом древнерусского искусства²⁰³⁰; бюст Иисуса Христа в центре креста видим также в псалтирях парижской № 20, л. 7, и угличской (Пс. 35 и 131), на оборотной стороне креста Дагмары Датской; на памятниках позднейших восточных и западных он остается нередко как архаическая форма, утратившая свое древнее значение.

На ампулах Монцы (рис. 145) этот тип изображения является в следующей комбинации: четырехконечный крест с бюстовым изображением Иисуса Христа на верхнем конце креста.



145. Амбула Монцы.

По сторонам креста два разбойника, распятые на таких же крестах; иногда здесь находятся солнце и луна в виде олицетворений или же в виде астрономических знаков; иногда – предстоящие – Богородица и Иоанн Богослов²⁰³¹; у подножия креста две коленопреклоненные фигуры, означающие, вероятно, Адама и Еву, или же разделение одежд Иисуса Христа²⁰³². Здесь со всей очевидностью выступает исторический факт распятия Иисуса Христа в обстановке, усвоенной средневековой иконографией восточной и западной, с тем лишь различием, что здесь Спаситель распятый заменен бюстовым Его изображением. Эта последняя подробность дает Штокбауеру повод думать, что даже в эпоху ампул *Запад* избегал реального изображения крестной смерти Иисуса Христа, между тем как на Востоке в то время были уже известны прямые изображения распятия²⁰³³. По-видимому, заключение это основано на неверном предположении о западном происхождении ампул²⁰³⁴. Но как сочинение этого сюжета, так и другие иконографические композиции ампул, наконец, греческие надписи: «Εὐλογία Κυρίου τῶν ἁγίων Χριστοῦ τόπων»; «Ἐλαίου ξύλου ζωῆς τῶν ἁγίων τοῦ Χῦ τόπων» указывают прямо на палестинское происхождение их. Тем не менее форма их распятий вполне понятна: хотя в VI-VII вв. и были известны на Востоке (а равно и на Западе) прямые изображения распятия, но благоразумная осторожность все еще не допускала повсеместного распространения их и предпочитала для предметов, предназначенных к всесветному распространению, каковыми являются ампулы, несколько прикровенную форму его, придерживаясь

древнехристианских иконографических преданий. Если символическая форма агнца пережила древнейшие распятия, если символ «*ixthys*» перешел в равеннские мозаики, несмотря на существование в то время прямых изображений Спасителя, то неудивительно встретить некоторую прикровенность и в распятиях VII-VIII вв. На некоторых ампулах она исчезает, и распятие Иисуса Христа является как историческое изображение; и это уже не первые, не древнейшие изображения распятия.

Сильное разногласие прежних исследователей относительно времени появления первых распятий в христианском искусстве ослабело благодаря новейшей археологической критике, и разбор старых мнений, при настоящем состоянии церковно-археологического знания, был бы по меньшей мере бесполезен. Мюнтер утверждал, что распятия не были известны до конца VII в., а на Западе даже до VIII-IX вв.²⁰³⁵ В. Гримм считал древнейшими распятия в западных рукописях IX в., изданных Бастаром²⁰³⁶; Ваген признавал таковым распятие в парижском кодексе Григория Богослова № 510²⁰³⁷, по крайней мере по отношению к памятникам византийским; Куглер²⁰³⁸, Кинкель²⁰³⁹, Лябарт²⁰⁴⁰ и Пипер²⁰⁴¹ видели его в Евангелии Раввулы; к VI в. относили его также Гримуар²⁰⁴², Штокбауер²⁰⁴³ и А.П. Голубцов²⁰⁴⁴. Новейшие исследования позволяют относить его появление к более древнему времени. Данные для решения этого вопроса почерпаются из анализа уцелевших вещественных памятников, отчасти также из письменных источников древности. Некоторые из старых представителей археологии находили возможным обосновать древность изображений распятия содержанием приписываемого Лактанцию стихотворения «*De passione Christi*»²⁰⁴⁵, где предлагается входящему в храм (*in limine templi medii*) верующему преклонить колена перед крестным древом и описывается внешний вид распятого Иисуса Христа; обильные следы крови на Нем, терновый венец, язвы, закрытые глаза и проч. Сама подлинность этого стихотворения – предмет спорный не только для старых, но и для новых исследователей христианской письменности: одни признают его подлинным произведением Лактанция²⁰⁴⁶, другие отрицают это²⁰⁴⁷ и приписывают его Венанцию Фортунату VI в.²⁰⁴⁸. Но независимо от того или другого решения этого вопроса сам характер описываемого здесь распятия показывает, что речь идет не об изображении, действительно бывшем перед глазами поэта, а об идеальном образе, созданном личным воображением его: мертвенный вид распятого, обилие крови, терновый венец суть признаки, противоречащие древнейшим художественным представлениям о распятии, насколько последние известны нам по памятникам. Древнейшие в памятниках письменности свидетельства о распятии принадлежат Хорицию и Григорию Турскому²⁰⁴⁹. Первый говорит об изображении распятого Спасителя среди двух разбойников в церкви Сергия²⁰⁵⁰. Хориций – современник Юстиниана; но он говорит о распятии как о явлении обыкновенном, и потому Добберт

основательно заметил, что в то время изображения распятия были уже довольно распространены²⁰⁵¹. Его поддерживает Григорий Турский, рассказывая, что в церкви Генезия в Нарбонне находился образ распятого Спасителя, представленного в обнаженном виде. Однажды Спаситель является пресвитеру Василию и велит прикрыть Его наготу на кресте; пресвитер объявляет о том епископу, который и исполняет повеление²⁰⁵²: *protinus iussit desuper velum expandi et sic oblecta nunc pictura suspicitur*, т. е. приказал покрыть все тело Спасителя? По всей вероятности, на первых порах распятый Спаситель изображен был с узким препоясанием на чреслах, как на дверях Сабины в Риме, а Василий приказал покрыть все тело Его колобием, как в Евангелии Раввулы. Такое объяснение возможно²⁰⁵³; но неясность рассказа допускает и другое предположение – что Иисус Христос изображен был сперва в совершенно обнаженном виде, а затем прикрыт лентием по чреслам²⁰⁵⁴ (*praecinctum linteo indicat Crucifixum*). В том и другом случае остается открытым вопрос о форме распятия, но само существование его в нарбоннской церкви несомненно. Анастасий Синаит во второй половине VI в. пользуется изображением распятия как орудием для раскрытия заблуждений еретиков. К своему сочинению «Ὁδηγός», направленному против монофизитской партии акефалов, Анастасий Синаит приложил начертанное им самим изображение распятия, снабдил его соответствующими цели надписями и клятвенно обязал переписчиков его творения не опускать этого изображения и не изменять его, так как всякое изменение, при сильном брожении умов и склонности к субъективным богословским мудрованиям, могло принести вред. Оригинал распятия Анастасия до нас не дошел; и потому издатель «Ὁδηγός» а Гретцер приложил к тексту два изображения распятия, сделанные в духе западноевропейской иконографии очень позднего времени (XV-XVI вв.)²⁰⁵⁵. Лямбеций²⁰⁵⁶ имел под руками несколько копий, различающихся между собой, и из них избрал для своего издания одну, которая, по его соображениям, вполне согласна с утраченным оригиналом. Копия эта взята из рукописи венской библиотеки, о древности которой издатель не сообщил. На взгляд Гарруччи²⁰⁵⁷, копия снята с известного ахенского креста Лотаря IX в.²⁰⁵⁸; но довольно характерное сходство между ними заключается только в обвислом положении рук Иисуса Христа. На кресте Лотаря находятся бюстовые изображения солнца и луны, закрывающих лица, внизу под крестом дракон; в копии Лямбеция ничего этого нет, но есть надписи, взятые из трактата Анастасия.

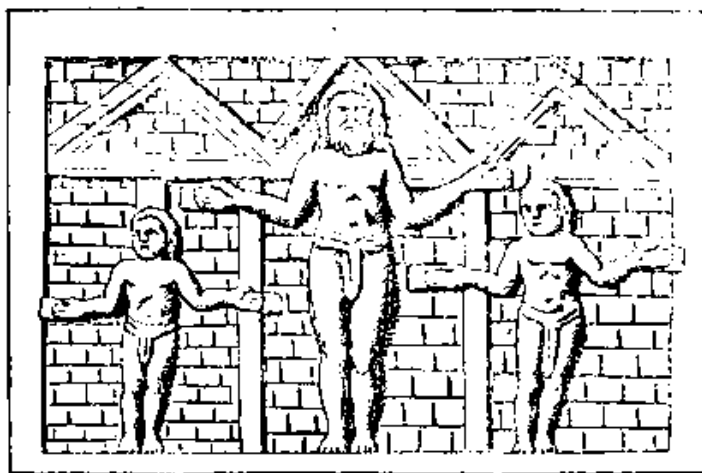
Вот форма ее (рис. 146): представлен прямоугольник со вписанным внутри его кругом; в круге семиконечный крест с распятым на нем Спасителем: тело Иисуса Христа обвисло, голова опущена низко, из прободенного ребра сильной струей течет кровь – черты, не согласные с древнейшими памятниками распятия; на чреслах узкий лентий; ноги на

косой подставке, как в позднейших памятниках греческих и русских. Из этого очевидно, что копия Лямбеция составлена не в духе изображений VI в., но применительно к позднейшим изображениям, подражать которым сам Анастасий в своем изображении не мог.

146. Распятие Иисуса Христа. Из рукописи Анастасия Синаита (по Лямбецию).

Странно, что Штокбауер, забывая основное методологическое правило археологического сравнения памятников, называет эту копию первым древнейшим и важнейшим изображением распятия, по образцу которого изготовлялись и изготовляются до сих пор все распятия на Востоке²⁰⁵⁹. Суждение безусловно неверное, опровергаемое множеством фактов из византийской и русской древности, очевидно неизвестных автору. Внутри круга при кресте Анастасия были надписи: «ΙC. ΧC. ΘC. ΛΟΓΟΣ ΣΩΜΑ ΨΥΧΗ»; вне круга: «ΕΝ ΣΤΡΩ (ἐν σταυρῷ) ΚΑΙ ΣΩΜΑ ΚΑΙ ΨΥΧΗ ΛΟΓΙΚΗ ΝΩΕΡΑ» (у Штокбауера ошибочно «ΠΟΤΠΑΣ»). Держа в руке это изображение, Анастасий говорил еретикам: «Вот Сын Божий висит на древе крестном; вот Бог Слово, душа, тело; что из этих трех претерпело смерть и лишилось жизни?» Еретики отвечали: «Тело Христово». – «А не душа?» – «Нет!» – «И вы не стыдитесь, – заключал Анастасий, – петь о своем Божестве «распныйся за ны''' (прибавление к трисвятой песне, допущенное патриархом антиохийским Петром Фуллоном, монофизитским вожаком). Анастасий хотел доказать, что прибавление этих слов к трисвятой песне извращает православное учение, ибо предполагает страдание Божества, если не троичного, то по крайней мере Сына Божия. Избранный им способ доказательства есть не более как наглядное представление о природе Иисуса Христа божественной и человеческой: на кресте виден Богочеловек, но страдает и умирает человек. Простой взгляд на распятого и умершего на кресте Иисуса Христа должен ослаблять мысль об единстве природы Иисуса Христа, ибо последнее предполагает смерть Божества на кресте. Насколько успешен был этот прием полемики по отношению к самим еретикам, неизвестно; но он мог успокоительно действовать на чувство православных, возмущенное продолжительными спорами и смутами.

Как по памятникам письменности первые распятия становятся известными с V-VI вв., так точно и по дошедшим до нас памятникам вещественным; и в этом синхронизме заключается одно из доказательств того, что здесь мы имеем перед собой действительно первые примеры этого изображения. Два из сохранившихся распятий Иисуса Христа могут быть отнесены к V веку: на дверях Сабины в Риме и на таблетке Британского музея.



147. Распятие Иисуса Христа, на дверях церкви Сабины в Риме.

На *дверях Сабины* (рис. 147) изображена каменная стена с тремя треугольными фронтонами, означающая город Иерусалим, как это нередко можно видеть и в позднейших памятниках. У стены три человеческие фигуры с лентями на чреслах; руки их пригвождены к поперечным балкам крестов, имеющих, по-видимому, форму Т (неясно); это Иисус Христос и два разбойника. Две боковые фигуры меньше средней; они без бород, между тем как средняя с небольшой бородой и открытыми глазами без всяких признаков страдания²⁰⁶⁰. Относительно деталей изображения, не отличающегося ясностью, мнения расходятся. Проф. Крауз не находит возможным подтвердить существование поперечной балки креста, равно сомневается и в том, чтобы была возможность распознать присутствие бороды и открытых глаз в изображении Иисуса Христа. Но нет сомнения, что целое представляет распятие Иисуса Христа среди двух разбойников; это видно, как из сравнения его с яснейшими памятниками последующих времен, так и из того, что другие первоначальные изображения на дверях относятся также к евангельской истории; в частности, здесь находятся и события Страстей Христовых: Иисус Христос перед Каиафой, Пилат, умывающий руки, отречение Петра и несение креста. Иного толкования этой сцены, если оставить в стороне невероятное и несогласное с памятниками толкование в смысле трех отроков в огненной печи, представить невозможно. Признаки глубокой древности этого распятия заключаются и в его стиле, и обнаженных, удачно выполненных фигурах, напоминающих антик, и в увеличенных размерах главной фигуры по сравнению с второстепенными, как на саркофагах IV-V вв., и в спокойном положении Спасителя без всяких оттенков страдания, как на некоторых ампулах Монцы²⁰⁶¹. Близко и по характеру, и по времени происхождения изображение на *британском авории* (рис. 148)²⁰⁶²: крест Иисуса Христа пятиконечный с титулом «*rex iud*». Христос без бороды, с длинными волосами, с повязкой на чреслах; руки Его пригвождены к кресту гвоздями; по правую сторону воин, прободающий

ребро кинжалом, по левую – Богоматерь и Иоанн Богослов; за ними Иуда, повесившийся на дереве. Тип Иисуса Христа древнехристианский, пропорции тела короткие, как в скульптуре, другие сцены на том же авории – отречение Петра и Пилат, умывающий руки, – как на дверях Сабины; Иисус Христос в простом (не крестчатом) нимбе, надпись сделана шрифтом капитальным; все это сближает аворий со скульптурой саркофагов, брешианского авория и дверей Сабины и дает основание относить его к V в.

148. Британский аворий.

Огромный шаг вперед в истории распятия, по сравнению с предыдущими памятниками, представляет изображение в Евангелии Раввулы (л. 277 об.). Время происхождения памятника известно с точностью, и предположение о позднейшем происхождении миниатюры распятия²⁰⁶³, основанное на неполном сходстве ее с другими древнейшими изображениями распятия, не может быть поддерживаемо: различие в материале и технике сравниваемых изображений (миниатюра, скульптура, мозаика), а также отсутствие изображений распятия в миниатюрах, близких по времени к VI в., с которыми возможно было бы сравнить наше изображение, – все это свидетельствует о недостатке почвы для заключения о его позднейшей вставке в ряд других миниатюр кодекса. Стил и техника его однородны с остальными миниатюрами кодекса (рис. 149). Спаситель распят на четырехконечном кресте²⁰⁶⁴, равно как и два разбойника по сторонам Его, четырьмя гвоздями²⁰⁶⁵. Особой дощечки для титла нет, но сирийская надпись: «anth malha diudaia – се царь иудейский» помещена над головой Иисуса Христа отчасти на верхней оконечности продольной балки креста, отчасти по сторонам ее. Подножий нет, и ноги распятых поддерживаются только гвоздями. Голова Иисуса Христа несколько склонена на правую сторону (от зрителя налево); лицо обрамлено небольшой бородой; выражение его скорбное, глаза открыты; лоб узкий, скрытый отчасти под черными волосами, падающими на плечи. Иисус Христос одет в лиловый колобий – род туники без рукавов, с золотыми клавами. По сторонам креста внизу стоят два воина: один из них (Λοῦινος), в короткой опоясанной розовой тунике, серых штанах и лиловых (!) сапогах, прободает ребро Иисуса Христа; другой в серой тунике подает Иисусу Христу на древке правой рукой губку, а в левой держит сосуд с оцтом. У подножия креста сидят три воина и делят одежду Иисуса Христа посредством выкидывания пальцев (morra). По сторонам креста предстоящие – Богоматерь в лиловой тунике и паллиуме, в золотом нимбе, Иоанн Богослов – юноша в серой тунике, без нимба, и три св. жены – Мария Клеопова, Саломия и Мария Магдалина. Лица всех имеют скорбное выражение. Распятые с Христом разбойники представляют два различных типа: один молодой, без бороды, с длинными волосами, склонил голову в сторону Иисуса Христа и имеет умоляющий взгляд; другой, с

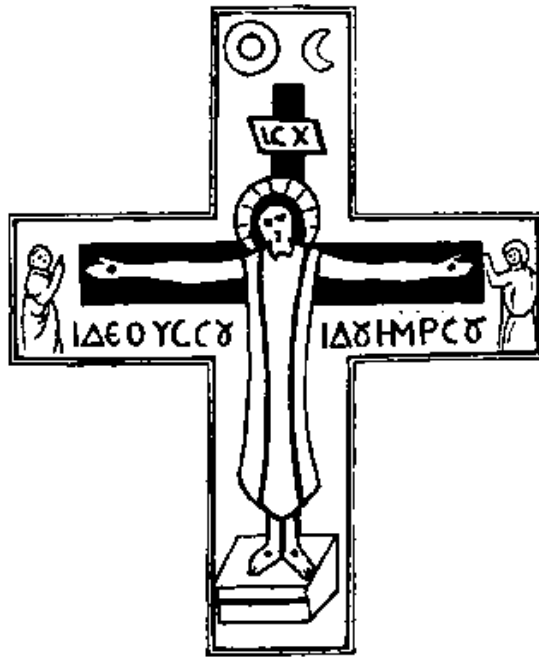
бородой и суровым взглядом, гордо поднимает вверх голову. Оба они с перевязками по чреслам и с перекрестиями на груди²⁰⁶⁶. На заднем плане видны горы, солнце в виде круглого человеческого лица желтоватого цвета и луна белая в виде круга с серпом. В этой миниатюре дан полный образ распятия, принятый византийскими художниками.

149. Миниатюра Евангелия Раввулы.

Было высказано мнение²⁰⁶⁷, что этот памятник подтверждает древние отзывы о невзрачном виде Иисуса Христа; но оно не имеет важности: все вообще фигуры этого кодекса, как уже было неоднократно замечено историками искусства²⁰⁶⁸, некрасивы; исполнение их довольно небрежно, и потому решительно невозможно видеть в фигуре распятого Спасителя *преднамеренное* выражение упомянутого воззрения. Мнение Пипера, будто миниатюрист изображением распятия хотел, подобно Анастасию Синаиту, опровергнуть воззрение теопасхистов²⁰⁶⁹, есть не более как догадка, для подтверждения которой нет достаточных оснований в самом изображении; правда, распятие здесь вместе с воскресением Иисуса Христа занимает целую страницу, между тем как миниатюры предшествующие размещены среди канонов; но это обстоятельство может быть объяснено соображениями художественными и иконографическими, желанием изобразить важнейшие события христианства во всей их ясности и полноте, помимо целей полемических. Его сравнение с распятием на дверях Сабины показывает, как далеко ушло иконографическое развитие темы в течение одного столетия: там дан один голый факт распятия, здесь он обставлен многочисленными подробностями, исчерпывающими почти весь фактический материал евангельского рассказа: здесь прободение ребра и оцет, и разделение одежд, и две группы предстоящих, и горы, указывающие на окрестности Иерусалима, солнце и луна, указывающие на перелом в природе, имевший место при распятии Иисуса Христа.

150. Энколпий Монцы.

Распятие на двух *энколпиях Монцы* (рис. 150)²⁰⁷⁰: Иисус Христос в безрукавной тунике распят на пятиконечном кресте; на дощечке надпись: «Ις. Χς.»; предстоящие: Богоматерь с надписью: «ἰδοὺ ἡ μητὴρ σου» и Иоанн Богослов – «ἰδοὺ ο υἱός σου»; на одном – солнце в виде звездочки и луна в виде серпа; на другом – два воина – один с копьем, другой с губкой; внизу две обнаженные фигуры; возле головы Иисуса Христа надпись: «ΠΡ (πατήρ) ΕΙΣ ΧΙΡΑΣ ΣΟΥ ΠΑΡΤΙΟΜΟΜΑ ΜΟΥ» (παραθήσομαι τὸ πνεῦμά μου. Лк. 23:46; Ин. 19:30). Сходно распятие на монцком *кресте-энколпии* (рис. 151)²⁰⁷¹, но нимб Иисуса Христа крестчатый; ноги покоятся на кубической подставке. Таковы древнейшие распятия.



151. Крест наперсный в Монце.

Но иконографическое движение сюжета на этом не остановилось. Нельзя согласиться с мнением Штокбауера, будто эпоха иконоборства служит тем рубиконом, за пределами которого начинается на Востоке область застоя в искусстве и рабского копирования, вследствие чего восточные изображения распятия становятся тождественными²⁰⁷². В иконоборческом движении не видно нарочитых мер, направленных в эту сторону. Фактически репрессалии против икон начинаются снятием образа Спасителя с медных ворот дворца; образ считался чудотворным; но едва ли был он образом распятия, как полагают Штокбауер и Терновский. Его наименования »ἀντιφωνήτης« = поручитель, »ἐκτίπωμα" (Зонара), "στήλη χαλκή" (Кодин)²⁰⁷³ не заключают в себе никаких иконографических признаков; последние два дают понять лишь то, что это было изображение скульптурное. Отсутствие названных признаков дает нам повод видеть здесь обычный византийский тип изображения Спасителя – Пандократора. Подпись под вновь поставленным на его месте крестом «не терпя, чтобы Христос был изображаем в безгласном и бездушном образе посредством землевидного материала (ἄφωνον εἶδος καὶ πνοῆς ἐξηρμένον... ὅλη γενηρᾶ)» может быть вполне приложима к Пандократору. Наличие памятников распятия после эпохи иконоборства наглядным и самым решительным образом опровергают заключение Штокбауера. Однако каким же образом могло явиться оно? Штокбауер вывел свое заключение также на основании памятников; но число таких памятников, бывших в его распоряжении, крайне недостаточно для категорического вывода. Штокбауер знает почти исключительно только те из византийских и русских распятий, которые изданы Гори, Аженкурром, Ворсо и в «Древностях российского государства»,

а именно: флорентинское распятие X в., на воротах Св. Павла, семь крестов русских, распятие в болгарской хронике 1350 г. (в Ватикане), на эмалевом окладе в Мюнхене, в греческом Евангелии XII в. в Ватикане, крест Людовика Благочестивого, крест епископа Элленгарда Фрейзингенского (XI в.) в баварском национальном музее и крест Дагмары Датской. Вот и все. Такой ничтожный состав памятников не может служить меркой для оценки всех восточных распятий, число которых громадно. И действительно, вывод Штокбауера относительно типических черт восточных распятий оказался и неверным, и не исчерпывающим всего разнообразия их форм. Достаточно указать на то, что он отнес к числу типических черт восточных распятий западное титло «I. N. R. J.», ангелов, парящих *в облаках*, отсутствие почти постоянное солнца и луны и опустил многие важные черты, например, длинную тунику Иисуса Христа; олицетворения Церкви и Синагоги и проч., так как их не оказалось в подлежавших его наблюдению памятниках. К рассмотрению этих типических черт мы приступим ниже, а теперь должны показать предварительно наличность памятников. Число их столь велико, что даже одно перечисление всех их сполна было бы невозможно. Мы обратим особенное внимание на более древние и характерные, распределив их на группы и поставив на первом плане *лицевые Евангелия*.

В *Евангелии № 74* находится шесть изображений распятия Иисуса Христа – пять близко сходных между собой и простых и одно своеобразное. Крест восьмиконечный без надписей на верхней доске (в елисавет. Евангелии возле доски написано «IC. XC.»). Иисус Христос с поникшей головой; на чреслах перевязка; ноги Его опираются на кубическую подставку; тело немного изогнуто. Солнце – круг лучистый, луна

(в елисавет. нет). Возле креста стоят четыре лица и рассуждают по поводу восклицания «или или лима савахфани». Воин прободает ребро Иисуса Христа, другой, держа сосуд с оцтом в левой руке, подносит Иисусу Христу на древке губку. По сторонам Иисуса Христа два разбойника: оба распяты, подобно Иисусу Христу, четырьмя гвоздями; кресты те же, но нет вверху дощечек; один из разбойников с поникшей головой, другой прямо смотрит на Иисуса Христа. Это изображение относится к рассказу евангелиста Матфея (л. 58 об.); оно повторено с некоторыми изменениями еще раз в Евангелии Матфея (л. 59 об.: в числе предстоящих – Богородица, Иоанн Богослов и Логин), также в Евангелии Марка (л. 99: Логин), Луки (л. 161: Логин со щитом) и Иоанна (л. 206 об.: возле головы Иисуса Христа два ангела)²⁰⁷⁴. Оригинальное изображение в Евангелии Матфея, л. 59: в нем мы видим не только передачу исторического факта, но и символическое раскрытие его значения. Иисус Христос распят на таком же кресте, как показано выше; те же шесть лиц возле креста. Вверху вместо солнца и луны два парящих ангела. Направо женщина без нимба, в золотой тунике и темно-фиолетовой пелюшке, в сопровождении ангела

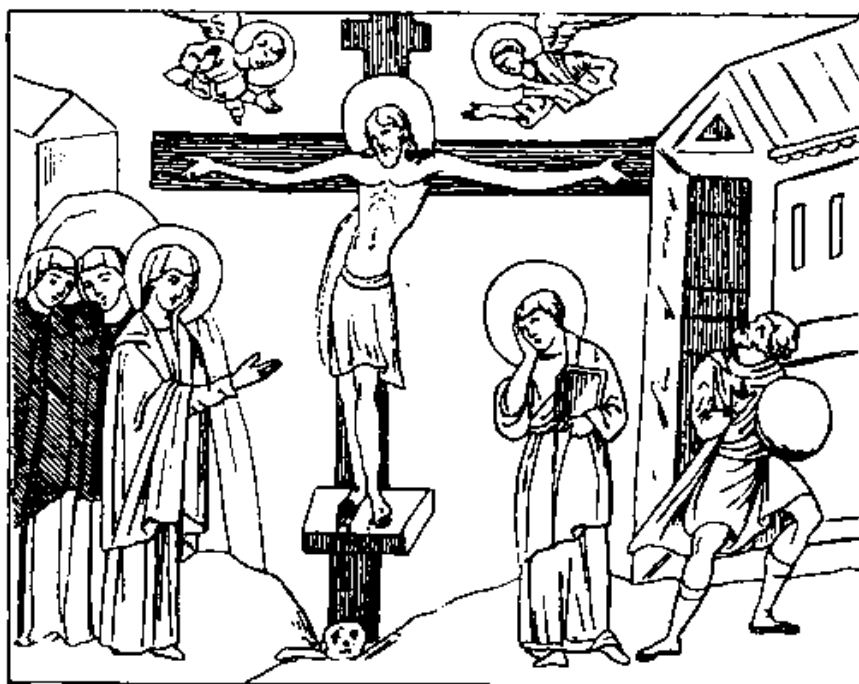
удаляется от креста, озираясь назад. В елисаветградском Евангелии (рис. 152) женщина эта в нимбе, с сосудом в руках. Это олицетворение Синагоги, удаляющейся со сцены истории. С левой стороны ангел подводит к кресту юношу в золотом нимбе, в голубой тунике и красном иматии; в елисаветградском Евангелии вместо юноши – женщина, принимающая в сосуд кровь из прободенного ребра Иисуса Христа; она олицетворяет собой Церковь.



152. Миниатюра елисаветградского Евангелия.

Быть может, миниатюрист парижского Евангелия, копируя изображение с готового оригинала, не вполне уразумел значение этих двух фигур и вместо Церкви и Синагоги изобразил Иоанна Богослова и Богоматерь, удержав первоначальные позы и местоположение фигур оригинала. У подножия креста коленопреклоненная женщина собирает в потире кровь из язв ног Иисуса Христа: быть может, это олицетворение *Веры*²⁰⁷⁵; а в елисаветградском Евангелии эта женщина заменена мужчиной, означая, быть может, Иоанна Богослова, который, по преданию, записанному в синаксаре великого пятка, принял кровь Иисуса Христа в сосуд. По сторонам креста, позади групп воинов, изображены две гробницы, из которых встают святые – воскресшие. *Лаврентиевское Евангелие*, л. 58 об.: крест шестиконечный; под ним Адамова глава, на которую падает кровь; воин подает губку Иисусу Христу; по сторонам два разбойника, привязанные к крестам; налево три воина делят одежду Иисуса Христа. На л. 162: дощечка над крестом; Логин-сотник, Богоматерь, две св. жены и Иоанн Богослов на левой стороне и город – палаты на правой. На л. 208 есть также воин, прободающий ребро Иисуса Христа, и Богоматерь, удаляющаяся от креста в сопровождении Иоанна Богослова. *Афоноуверское Евангелие* № 56, л. 11 об.: тело Иисуса Христа довольно обвисло; под крестом Голгофа и Адамова глава; вверху два ангела отвращают свои лица в сторону в знак скорби; по сторонам креста двое предстоящих – Богоматерь и Иоанн Богослов.

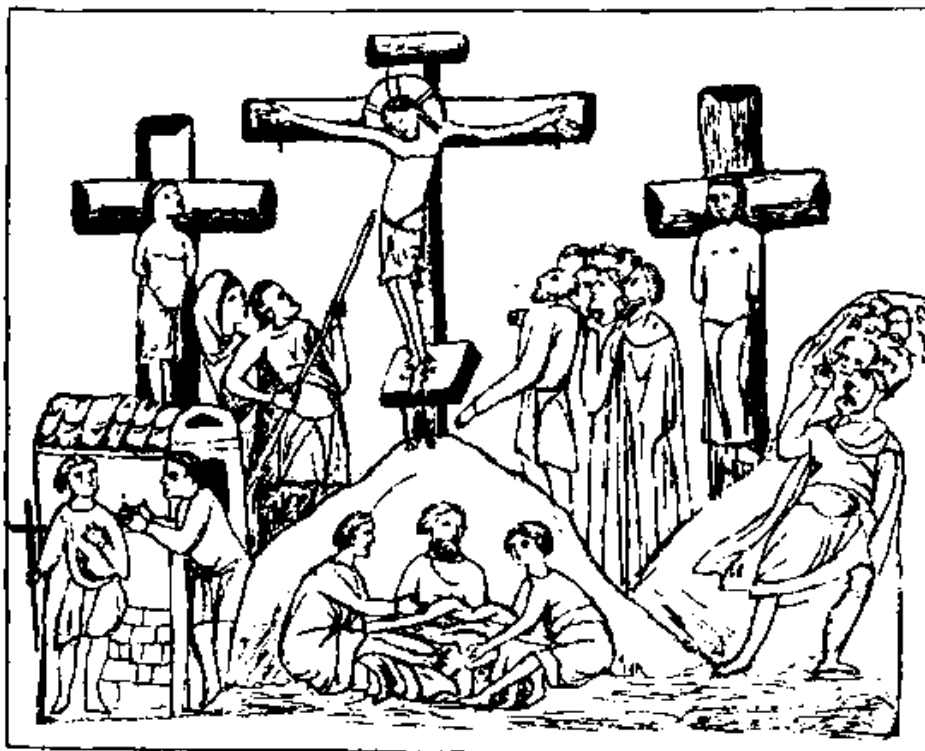
Ватиканское Евангелие № 1156 (рис. 153²⁰⁷⁶): крест восьмиконечный; Иисус Христос с открытыми глазами, в узкой перевязке; из прободенного ребра течет кровь, но воина, прободающего ребро, и другого – с губкой – нет; ноги Иисуса Христа на подножии, кровь из язв их падает на Адамову главу. Вверху два ангела, а внизу по сторонам креста – налево Богоматерь и две св. жены плачущие, направо – Иоанн Богослов с книгой и Логин-сотник со щитом, в ужасе отшатнувшийся назад. Картина обрамлена палатами. *Евангелие нац. библ. № suppl. 27, л. 2²⁰⁷⁷*: распятие обычное; кровь из язв ног падает на Адамову главу, лежащую внутри Голгофы. С распятием сопоставлено здесь изображение молодого Моисея, принимающего с неба скрижали.



153. Миниатюра ватиканского Евангелия № 1156.

В *гелатском Евангелии* четыре миниатюры распятия (л. 84, 136 об., 215 об. и 271). В Евангелии Матфея крест семиконечный; ноги Иисуса Христа на подножии; с левой стороны воин прободает ребро, из которого течет кровь, с правой – воин поднимает вверх губку; здесь же толпа народа, в которой ясно заметен Логин – воин со щитом в руке. Разбойники по сторонам Иисуса Христа привязаны веревками к четырехконечным крестам. В миниатюре Евангелия Марка возле креста плачущий Иоанн утешает скорбящую Богоматерь, возле которой три плачущие жены; Логин в *золотом нимбе* стоит вместе с воинами и народом на правой стороне. Позади креста видна стена Иерусалима. В Евангелии Луки (рис. 154): внизу три воина делят одежду Иисуса Христа, а налево небольшое здание с черепичной кровлей и возле него два неизвестных лица, оба молодые, в

опоясанных туниках; один из них держит в правой руке четырехконечный крест.



154. Миниатюра гелатского Евангелия.

Трудно признать в этом лице с крестом благоразумного разбойника, так как последний обыкновенно изображался с одним препоясанием чресл; да и обращение к нему другого лица с речью едва ли было бы объяснимо при этом предположении. Нельзя видеть в этом лице и Симона Киринеянина, так как этого последнего миниатюрист считал старцем, как видно из предыдущей миниатюры «несения креста» на л. 215; притом и крест его в таком случае не мог быть четырехконечным. Трудно признать его и Спутником, о котором, как о хранителе крестного древа, рассказывает апокриф: Спутник этот был распят с Иисусом Христом²⁰⁷⁸, чего здесь нет. По всей вероятности, лицо это означает Варавву, отпущенного на свободу; крест – символ казни, от которой он освобожден; собеседник его – страж темничный, а палаты – темница. Правдоподобность этого изъяснения находит некоторое основание в древнем предании, по которому недалеко от Голгофы находилась темница, где был заключен Варавва, а также и Иисус Христос перед распятием²⁰⁷⁹. *Афинское Евангелие* (л. 361): Иисус Христос распят на семиконечном кресте, а разбойники на четырехконечных; глаза Его открыты, ноги на подножии, на чреслах широкая перевязка. Воин прободает ребро, другой подносит губку. Предстоящие – Богоматерь и Иоанн Богослов. Внизу гора и воины, мечущие жребий об одежде Иисуса Христа. Евангелие нац. библиот. № 115, л. 138. Евангелие публ. библиот. № 105, л. 217: Иисус Христос на

восьмиконечном кресте, по сторонам которого стоят плачущие – Богоматерь и Иоанн Богослов. *Афоноватопедское Евангелие* № 101–735, л. 18: город в виде круглой крепости. Крест семиконечный с надписью: «βασιλεὺς τῆς δόξης». Тело Иисуса Христа изогнуто, ноги на подножии, из ран ног кровь падает на Адамову главу, лежащую внутри Голгофы; из ребра течет кровь; глаза Иисуса Христа закрыты; повязка на чреслах узкая. Вверху два ангела: один закрывает лицо голой рукой; другой в ужасе разводит руками. Позы предстоящих Богоматери и Иоанна Богослова с поднятыми вверх лицами ненатуральны. В *Евангелии публ. библи.* № 105 два распятия (л. 65 и 176) имеют характер своеобразный: крест шестиконечный, и на нем погрудное изображение Спасителя²⁰⁸⁰: форма эта напоминает полусимволический перевод распятия в мозаиках равеннских Св. Аполлинария во флоте. *Никомидийское Евангелие*²⁰⁸¹ (л. 316): крест восьмиконечный; Иисус Христос стоит довольно спокойно на подножии креста, с опущенными долу глазами и с поникшей головой; из прободенного ребра течет кровь. Предстоящие – Богоматерь и Иоанн Богослов. На заднем плане палаты, а под крестом возвышение, означающее Голгофу. *Евангелие афониоверское* № 5 (л. 209 об.): Иисус Христос с узкой перевязкой, распят на семиконечном кресте, утвержденном на Голгофе. Два разбойника по сторонам Его прикреплены к крестам также гвоздями. *Евангелие публ. библи.* № 118 (л. 190 об.): крест шестиконечный; внизу Адамова голова. Богоматерь и Иоанн Богослов со сложенными на манер католический руками. На заднем плане город Иерусалим. *Коптское Евангелие* (л. 83 об.): крест восьмиконечный на Голгофе. Иисус Христос с широкой перевязкой на чреслах, с поникшей головой и закрытыми глазами спокойно стоит на подножии креста. Два воина: один прободает ребро, другой подает губку. На кресте коптское титло; вверху солнце и луна. При кресте стоят св. жены и толпа воинов. По сторонам креста два разбойника, привязанные к крестам. У подножия креста четыре воина делят золотую одежду Иисуса Христа посредством выкидывания пальцев.

Русские лицевые Евангелия отчасти повторяют старые византийские формы, как *Евангелия ипатьевские* № 1–2 и печатное, отчасти допускают в композициях новые формы, как *Евангелие сийское*: распятие повторяется в этом последнем кодексе до пятидесяти раз (л. 649–721), с разными вариантами, применительно к подробностям текста Евангелия. Крест имеет уже титло «Ι. Ν. Ц. Ι.»; по сторонам его стоят «фарисеи и иудеи»; в перспективе город Иерусалим с башнями и обширной храминой, увенчанной полумесяцем (л. 649, ср. 653 об.); над распятием храм русского стиля с маковицами (рис. 155) и внутри него престол – так выражена связь голгофской жертвы с жертвой алтаря; над храмом – небо с солнцем и луной.

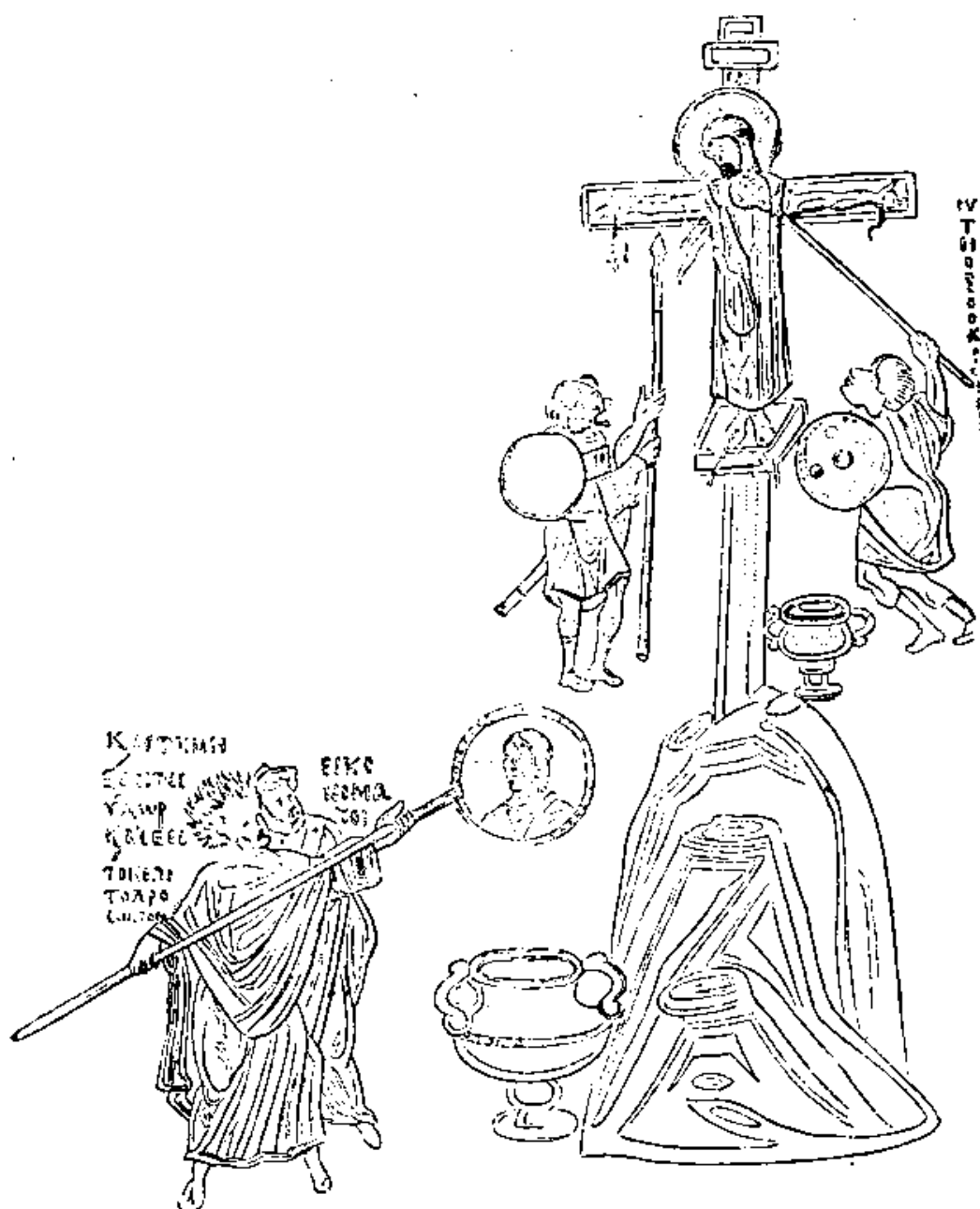
155. Миниатюра сийского Евангелия.

В другом изображении распятия выражены события, сопровождавшие смерть Иисуса Христа: внизу мертвецы в саванах встают из гробов; вверху русская церковь и в ней разодранная надвое завеса (л. 503 и 650). Смотря по характеру евангельского рассказа, Распятый изображается здесь то еще живым, то уже умершим; иногда Он в терновом венце (л. 72 об.). На одной из миниатюрных заставок (л. 685) изображены орудия страданий Иисуса Христа: колонна бичевания, копье, трость, бич, гвозди и пук прутьев. В рукописи г. Вахрамеева разодранная завеса в иерусалимском храме и воскресение мертвых составляют особую миниатюру (л. 894), а в миниатюре распятия оригинально разделение одежд Иисуса Христа: туника Иисуса Христа развешена на козлах, а воины сидят за столом, на котором лежат жребии в виде двух кубиков с точками (л. 890). В *Петропавловском Евангелии* рядом с распятием поставлено изображение змея на цветущем дереве (Ин. 3:14–15). В грузино-армянских Евангелиях черты византийской древности так же очевидны, как в Евангелии эчмиадзинском XIII в. № 234²⁰⁸² (тело Иисуса Христа немного изогнуто, кровь Иисуса Христа падает на Адамову главу), в грузинском Евангелии императорской публ. библ. № 298, л. 158; миниатюра армянского Евангелия публ. библ. 1635 г., л. 13, представляет одну особенность: Иоанн Богослов, стоя близ креста, записывает в хартию происшедшие события, вероятно, как материал для своего Евангелия (Ин. 19:35; 21:24–25). Распятие в армянском Евангелии публ. библ. 1688 г. имеет западное титло; тело Иисуса Христа обвисло и пригвождено тремя гвоздями; глава Адамова лежит на двух костях. Подражание Западу в иконографии и стиле здесь уже очевидно.

етРукописи слов Григория Богослова. В рукописи нац. библ. № 510 (л. 30 об.) помещен ряд изображений, относящихся к последним дням жизни Иисуса Христа, в том числе и распятие²⁰⁸³: крест шестиконечный; внизу к нему прикреплена широкая доска, на которой покоятся ноги Иисуса Христа. Иисус Христос одет в багряную безрукавную тунику. На груди и ногах краска туники облупилась, и обнаружились часть тела Христа: обстоятельство это дает основание думать, что художник сперва начертил контуры тела, а потом прикрыл его туникой, так как контуры тела не совпадают с контурами туники. То же явление можно наблюдать здесь и в изображении снятия тела Иисуса Христа с креста. Распятый Спаситель совершенно спокойно стоит на кресте. По обычаю – два воина: один с копьем, другой с губкой. Налево Богоматерь в нимбе и багряных одеждах; за ней стоят под аркой городских ворот две св. жены без нимбов. Направо Иоанн Богослов в светло-голубой тунике; позади него двое неизвестных лиц (в числе их один, по-видимому, Логин, в золотых одеждах) с трепетом отступают от креста. Над головой Богоматери остаток надписи: «(ι) δε (ο υιος σου)», над головой Иоанна: «ιδου (η μητηρ σου)». Крест прикреплен к Голгофе деревянными клиньями; внутри горы – темное пятно (краска облупилась), означающее, вероятно, главу Адама. Вверху над крестом – солнце и бледно-серая луна

в виде двух кругов. В другой рукописи *Григория Богослова той же библ. № 550* (л. 3 об.) изображение иное: Иисус Христос с довольно широкой прозрачной перевязкой по чреслам; солнце – круг лучистый, луна ; предстоящие – Богоматерь и Иоанн Богослов; Голгофа и Адамова глава, как в № 510.

Миниатюры псалтирей. В псалтири Лобкова три распятия: первое (рис. 156)²⁰⁸⁴ стоит в связи с поруганием иконы Иисуса Христа во время иконоборческих споров; мотивом к тому послужили слова: «и даша в снедь мою желчь и в жажду мою напоиша мя оцта» (Пс. 68:22): Иисус Христос в крестчатом нимбе, в длинном безрукавном колобии, с поникшей головой. Крест восьмиконечный без надписи. Ноги Иисуса Христа на широком подножии. Из прободенного ребра, из руки и ног течет кровь. По левую сторону креста стоит воин с копьем, по правую – воин с губкой; у подножия креста сосуд с оцтом. Голгофа имеет вид высокой горы. Налево два иконоборца надругаются над иконой Спасителя: формы этой подробности в нашей миниатюре неясны, но они приобретают ясность через сравнение с другой миниатюрой того же кодекса, где та же сцена издевательства представлена еще раз²⁰⁸⁵: сравнение показывает, что один из иконоборцев (софист Иоанн), насадив икону на древко, намеревается погрузить ее в стоящий возле Голгофы сосуд со смолой, а другой (еп. Игнатий) подносит к лику иконы губку. Так иконоборцы сопоставлены с двумя воинами – распинателями Иисуса Христа. Этой специальной целью объясняется сравнительная краткость изображения распятия.



156. Миниатюра псалтири Лобкова.

Другое распятие²⁰⁸⁶ иллюстрирует слова «содела спасение посреде земли» (Пс. 73:12) и имеет изображение Адамовой главы на Голгофе. Крест и положение на нем Иисуса Христа те же, что и в предыдущем изображении; но туника Иисуса Христа заменена широкой перевязкой. Глаза Иисуса Христа открыты. С левой стороны воин, прободающий ребро, с правой – Богоматерь и Иоанн Богослов плачущие и воин. Вверху солнце и луна в виде двух кругов. Третье отличается высшей степенью художественного оживления; оно относится к словам псалма «смятошася горы крепостию его... подвижеся земля» (Пс. 45:4,7) и передает

впечатление, произведенное на присутствующих при кресте переворотом в природе, сопровождавшим крестную смерть Иисуса Христа: крест Иисуса Христа тот же; он гораздо выше, чем кресты разбойников. Иисус Христос в длинном безрукавном колобию. Вверху солнце в виде погрудной человеческой фигуры в круге и луна в виде серпа с профилем человеческого лица. Благоразумный разбойник с левой стороны, молодой, любовно смотрит на Иисуса Христа; злонаправленный разбойник в унынии опустил на грудь свою голову. Возле креста этого последнего разбойника – толпа людей, именно: воин с копьем, иудейские старейшины и два эллина (надпись: «Ἕλληνες») – учитель со свитком и ученик; первый беседует с неизвестным лицом, одетым в апостольские одежды, второй указывает на распятого Иисуса Христа; можно догадываться, что миниатюрист, обращая внимание на переворот в природе, вспомнил ап. Павла, который в немногих словах охарактеризовал отношение иудеев и эллинов к распятию: «мы проповедуем Христа распятого..., для самих же призванных, Иудеев и Эллинов, Христа, Божию силу и Божию премудрость» (1Кор. 1:23–24). В *псалтири пандократорской* два распятия²⁰⁸⁷: в одном (л. 10) Иисус Христос в длинной тунике с золотыми клавами, с открытыми глазами; по сторонам креста двое предстоящих без нимбов²⁰⁸⁸; в другом – Иисус Христос в широкой перевязке, простирающейся от чресл до пят; направо Богоматерь и Иоанн Богослов, налево воин, прободающий ребро. Первое относится к Пс. 21, второе к Пс. 73. То же в британской *псалтири*²⁰⁸⁹. Миниатюрист *барбериновой псалтири*, неоднократно изображая распятие, изменяет его подробности применительно к данному тексту псалтири – прием известный и по другим лицевым псалтирям (Лобкова и др.), но проведенный миниатюристом с особенной строгостью. Первое распятие находится при Пс. 21: крест восьмиконечный утвержден на возвышенной Голгофе. Иисус Христос живой с открытыми глазами, с поникшей головой; темно-русые волосы локонами падают на плечи; ноги Его на золотом подножии; одежда на Нем – туника с золотыми клавами. По левую сторону Иисуса Христа стоят два иудея (ιουδαῖοι), – один указывает на Него рукой. Появление этих лиц объясняется словами псалма: «вси видящии мя поругашамися, глаголаша устнами, покиваша главою. Упова на Господа, да избавит Его...» и т. д. (Пс. 21:8–9). На это место псалма, как пророчественное, сделана ссылка и в евангельском рассказе о распятии Иисуса Христа (Мф. 27:39 и след.). Миниатюрист изображает, следовательно, момент, предшествующий смерти Иисуса Христа на кресте; а отсюда вполне понятно, почему он представил Иисуса Христа живым с открытыми глазами. Продолжая иллюстрацию того же псалма, художник останавливается на словах «ископаша руце мои и нозе мои» (Пс. 21:17) и изображает процесс пригвождения Иисуса Христа к кресту, как в миниатюре лобковской псалтири: верхняя часть креста несколько приподнята от земли; на кресте

простерт Иисус Христос в фиолетовой тунике с клавами; один из воинов пригвождает руку, двое – ноги и один укрепляет доску для титла. Далее, при словах «разделиша ризы моя себе и о одежде моей меташа жребий», изображены три воина с копьями и щитами; все они выкидывают пальцы и таким образом разыгрывают фиолетовую тунику Иисуса Христа. При псалме Пс. 21 распятие Иисуса Христа в тунике на Голгофе с Адамовой главой, на которую падает кровь Иисуса Христа; по сторонам Его два воина с древками и два разбойника, пригвожденные к крестам. Солнце и луна в виде двух профилей человеческого лица – красного и синего. Сходное изображение иллюстрирует слова «даша в снедь мою желчь и в жажду мою напоиша мя оцта» (Пс. 68:22); также «содела спасение посреде земли» (Пс. 73:12). При псалме Пс. 131, в котором говорится о построении иерусалимского храма, художник сопоставляет с этим храмом распятие Иисуса Христа: перед храмом, в котором виден жертвенник с киворием, увенчанным крестом, молится Давид; перед распятием (Иисус Христос живой, в колобии, ноги на подножии) стоят две женщины с распущенными волосами, в туниках с длинными рукавами и пенулах; они преклоняют головы к подножию креста сообразно выражению псалма: «поклонимся на место, идеже стоясте нозе Его» (Пс. 131:7). Фигуры эти олицетворяют собой церковь из иудеев и язычников. В *афоноватопедской псалтири* № 610 (л. 149) распятие с перевязкой по чреслам, с прободенным ребром, двумя ангелами парящими, с Богородицею и Иоанном Богословом; из язв ног Иисуса Христа кровь проникает внутрь Голгофы. В *славянской псалтири Хлудова* (л. 26²⁰⁹⁰) изображен момент переворота в природе с замечательными особенностями (рис. 157): крест семиконечный с титлом «IC. XC.». Глаза Иисуса Христа закрыты, тело изогнуто; над Ним два парящих ангела, померкшее солнце в виде темного круга с вписанным в нем профилем человеческого лица и надпись: «ICTAYPΩCHC». Под крестом Голгофа с Адамовой головой. По левую сторону креста стоят Богородица и Иоанн Богослов, по правую – группа иудеев с надписью: «воззрят нань его же прободоша», и Логин в нимбе со щитом; впереди этой группы – человек с фонарем в руке, с объяснительной надписью: «в той день полудне по всей земли свеща возжгоша».



157. Миниатюра славянской псалтири Хлудова.

Внизу два саркофага, из которых восстают праведники: налево цари (Давид и Соломон?), направо – Карин и Лицеош, разъяснения которых нужно искать в древних сказаниях об этом событии. Распятія в Псалтирях О. Л. Д. П.²⁰⁹¹, угличской (Пс. 4, 68, 73), и патъевской 1591 г. и всех годуновских повторяют лишь главнейшие из перечисленных форм, приурочиваются к тем же местам псалтирного текста и нового материала для иконографии сюжета не дают. Любопытно, впрочем, то, что в псалтири 1591 г. в одной миниатюре соединены – процесс пригвождения, прободения ребра, напоения оцтом и разделения одежд (л. 97 об.) в явный ущерб требованию художественного единства. В миниатюрах *давидгареджийской минеи* (л. 25) и в *болгарской хронике* ватиканской библиот.²⁰⁹² распятія Иисуса Христа имеют характер шаблонный; в последнем Иисус Христос, по рисунку Аженкура, юный, без бороды.

Византийские эмали. На окладе хохульской иконы Богоматери в гелатском монастыре: Иисус Христос с открытыми глазами, в длинном пурпуровом колобии; ноги Его на обычном подножии²⁰⁹³. В собрании А.В. Звенигородского²⁰⁹⁴ крест восьмиконечный утвержден на небольшой Голгофе, в которой видна Адамова глава. На верхней дощечке надпись:

«ΙC. ΧC.»; пониже – два парящих ангела. Иисус Христос с перепоясанием по чреслам, стоит на ромбоидальном подножии, глаза закрыты, голова опущена вниз, тело худощаво. Женщина (олицетворение Церкви) в тунике и пенуле, без нимба, принимает в сосуд кровь из прободенного ребра Иисуса Христа; позади нее Богоматерь в тех же одеждах, с воздетыми ко кресту руками, в нимбе. Направо у креста Иоанн Богослов плачущий и позади него женщина-синагога, с поникшей головой удаляющаяся от креста. Над Богоматерью надпись: «Ιδὲ ο υιος σου», над И. Богословом: «Ιδου η μρ σου». Мюнхенский эмалевый оклад Евангелия X в. (рис. 158)²⁰⁹⁵: Спаситель с черными волосами и бородой, с открытыми глазами, в крестчатом нимбе, украшенном драгоценными камнями, с белой перевязкой на чреслах, стоит на ромбоидальном подножии креста. Из прободенного ребра Его течет кровь в сосуд, имеющий вид амфоры.

158. Мюнхенский оклад.

Крест семиконечный, под ним Голгофа с Адамовой главой; возле концов длинной поперечной балки креста надпись: »η σταυρωσις«; на верхней дощечке – «ΙC. ΧC.», и возле нее солнце и луна в виде двух небольших кругов, красного и синего, с изображениями – в первом – креста, во втором – серпа. Пониже, над большой поперечной балкой четыре парящих ангела в страхе и печали простирают свои руки. По сторонам креста – налево две св. жены стоят с понуренными головами; передняя – Богоматерь – простирает десницу к Иисусу Христу, а в шуйце держит белый платочек (надпись: «Ιδὲ ο υιος σου»); направо плачущий Иоанн Богослов – юноша с книгой в руке (Ιδου η μρ σου) и Логин-сотник в воинских одеждах, со щитом, пораженный чудом. Все они в нимбах, украшенных драгоценными камнями. Внизу под крестом три воина держат синюю тунику Иисуса Христа; один из них с мечом и двое с копьями; возле них щиты, меч и копье. Работа в высшей степени тонкая; фигуры правильные, гармония красок и отчетливость рисунка образцовые²⁰⁹⁶. Близко по времени к этому окладу стоит эмалевый крест, приписываемый датской королеве Дагмаре²⁰⁹⁷, на котором Спаситель представлен с закрытыми глазами, в крестчатом нимбе, в узкой перевязке; крест восьмиконечный с титлом «ΙC. ΧC.».

Довольно значительное число крестов византийских, преимущественно бронзовых, дошло до нас от X-XII вв. Различаясь между собой со стороны техники, стиля и даже металла, кресты эти представляются близко сходными со стороны иконографической. Здесь не было места для широкого замысла и оригинального сочинения. Притом кресты эти предназначались не столько для специальных заказчиков, сколько на сбыт для массы христиан; они изготовлялись поэтому не художниками, но ремесленниками по принятым шаблонам. Несколько экземпляров таких крестов, найденных в Херсонесе, находится в московском Историческом музее: зал В, № 105, 106, 110. На всех этих

крестах распятый Спаситель представлен в длинном колобии. То же и на крестах из собрания г. Веневетинова (там же, зал № 7) и – на выставке Императорской археологической комиссии (крест найден в Херсонесе в 1890 г.: сверху – солнце и луна, дщица Пилатова вместе с продольной балкой образует четырехконечный крест). Изредка в распятиях херсонесских колобий заменяется обычной перевязкой, как в № 107 вышеупомянутого зала «В». Первый тип распятия повторяется также на крестах, изданных Ворсо²⁰⁹⁸, имеющих, вероятно, византийское происхождение. Нам доводилось видеть подобные кресты и в частных собраниях. На крестах русских и позднегреческих Иисус Христос обычно является с перевязкой по чреслам, с надписью: «ΙC. ΧC.», с Голгофой и Адамовой главой; подножие наподобие ромба, предстоящие по большей части в виде двух или четырех бюстов на поперечной – большой балке креста. Кресты эти имели разное назначение: напрестольные, выносные, наперсные и тельники, киотные и поклонные, хотя это разграничение и не выдерживалось строго и не имело иконографической важности. Из бесчисленного множества таких крестов укажем лишь наиболее известные и доступные для изучения. Напрестольный крест св. Авраамия Ростовского (XI в.) в ростовском Авраамовом монастыре²⁰⁹⁹: сделан из спруды, шестиконечный, с изображенным на нем крестом восьмиконечным, на котором распят Иисус Христос; глава Иисуса Христа украшена крестчатым нимбом с буквами: « . Θ. Π .»; на доске сверху нацурован четырехконечный крест; а над верхним концом надпись «Ιc. Χc.»; сверху три архангела, в числе которых Михаил и Гавриил; в концах поперечной большой балки креста медальонные бюсты Богоматери и Иоанна Богослова; под крестом Адамова глава. Крест, приписываемый препод. Варлааму в новгородском Хутынском монастыре XII в., сходен с предыдущим; глава Адамова имеет надпись: «лб. »²¹⁰⁰. От XVI-XVII вв. до нас дошло немало греческих крестов с искусно вырезанными изображениями праздников и святых, а также и распятия, таковы: крест, изданный в «Древностях российского государства»²¹⁰¹; крест в Троицком монастыре на о-ве Халки, крест Оружейной палаты²¹⁰², в московской синодальной ризнице²¹⁰³, в новгородском Знаменском соборе (ангелы собирают в чаши кровь из язв Иисуса Христа²¹⁰⁴), два креста в церкви коммерческого училища в С.-Петербурге, несколько крестов резных в Академии художеств (№ 147, 151). Русские напрестольные кресты XVI-XVIII вв. в Хутынском монастыре (1534 г.), в Вяжицком (1553 г., теперь в моск. Благовещ. соборе²¹⁰⁵), в московском Архангельском соборе (1560 г.²¹⁰⁶), в новгородских церквях – Никитской (1568 г.) и Ильинской (1596 г.).

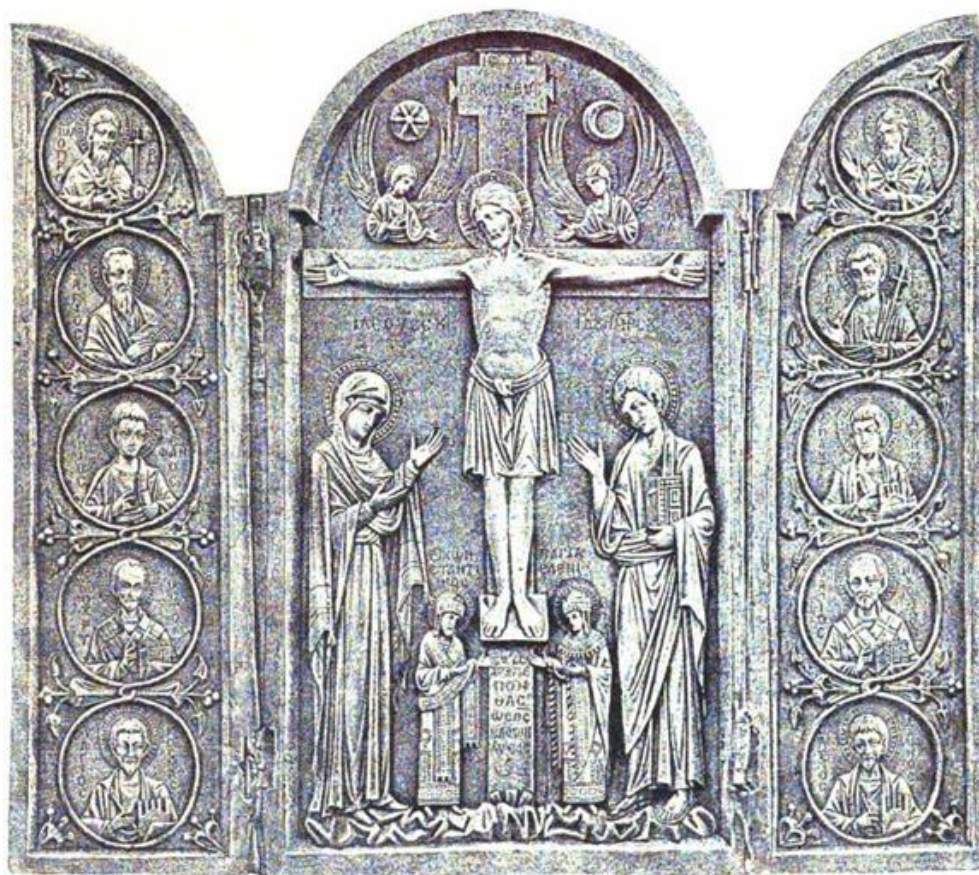
159. Крест ярославского Спасопреображенского монастыря.

В монастырях – Клопском (один крест 1587 г. с буквами «м. л. р. б.»; другой 1578 г., третий 1664 г.), Юрьевом (1596 и 1618 гг.), Савво-Вишерском (1621 г.), Хутынском (1629 г.: над распятием Господь Саваоф), Валдайско-

Иверском, Духове²¹⁰⁷, в новгородском Софийском соборе²¹⁰⁸, в ярославском Спасопреображенском монастыре (1630 г.: с тростью и копьем возле креста; 1692 г. и 1695 г.: с Саваофом)²¹⁰⁹. крест, приписываемый препод. Сергию Радонежскому в церковно-археологическом музее Киевской Духовной Академии²¹¹⁰ (титло «І. Н. Ц. І.»), несколько экземпляров крестов XVI-XVIII вв. в коллекции С.-Петербургской Духовной Академии, в том числе один резной, остальные украшены серебряной басмой. Выносные и воздвизальные кресты: в новгородском Софийском соборе, крест архиеп. Антония XII в.²¹¹¹ и выносной крест (рис. 159) в ярославском Спасопреображенском монастыре²¹¹² 1578 г. (предстоящие – бюсты, и в числе них Логин в нимбе; над крестом надпись: «Іс. Хс.», под крестом Голгофа и Адамова голова; на заднем плане город); походные кресты патр. Никона в московской синодальной ризнице – один греческий резной, другой – русский, по-видимому, киевского происхождения (надписи: «ΙΣ ΧΣ», «І. Н. Ц. І.»²¹¹³). Коллекции наперсных крестов и тельников в музеях Академии художеств (№ 253, 255, 257, 262), тверском²¹¹⁴, г. Карабанова²¹¹⁵, Д.П. Сонцева²¹¹⁶, г. Постникова²¹¹⁷ и С.-Петербургской Духовной Академии: они отличаются чрезвычайным разнообразием форм и находящихся на них изображений; но определение признаков их древности особенно затрудняется отсутствием среди них памятников датированных. На древнейших из них находится изображение птицы (петух = символ бодрствования?) над распятием; на позднейших – буквы: «ІС. ХС. НИКА Т. К. П. Г.» (греч.), или «М. А. Р. Б. Г. Г. Г. Я.», даже целая похвала кресту (светил. во вторн. веч.: «крест хранитель... кресту твоему поклоняемся Владыко»), или часть псалма «да воскреснет Бог», так как крест служит охраной от искушений бесовских²¹¹⁸. На ушке некоторых из таких крестов изображается иногда Нерукотворенный образ или херувим, на позднейших (XVII-XVIII вв.) – Господь Саваоф. Киотные старинные кресты еще доселе находятся в обращении народа: приготавливались и приготавливаются они главным образом из спруды (крест в собр. С.-Петерб. Дух. Акад.²¹¹⁹); позднее – из красной меди, наконец, из желтой меди, также из дерева (Акад. худож. № 149, 153, 156, 158, 159; под № 1021 одиннадцать экземпляров). В ряду крестов поклонных, т. е. вделанных в стены древнерусских храмов на поклонение православным христианам, следует отметить крест архиепископа Алексея XIV в. в западной наружной стене новгородского Софийского собора: распятие с двумя предстоящими, два парящих ангела, внизу Голгофа; тело Иисуса Христа изогнуто²¹²⁰. Чудный крест в часовне на Волховском мосту²¹²¹, поставленный в 1547 г.²¹²²: крест восьмиконечный с резным изображением распятия Иисуса Христа; на концах главного поперечника погрудные изображения Богоматери и мироносицы, «Ивана Богослова» и Логина; сверху два ангела и надпись: «ІС. ХС.»; на подножии – «НИКА»; внизу Голгофа с Адамовой головой. Кресты в новгородской церкви Флора и Лавра

XIV в. с загадочными буквами²¹²³; в церквях Спасопреображенской, Воскресенской и Мироносицкой; в церкви Рождества Богородицы на Молоткове (с изображенным над распятием Нерукотворенным образом с надписью: «ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΜΑΝΔΗΛΙΟΝ»; внизу Адамова глава и подпись: «ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡ ΑΓΙΟΣ ΤΟΝ ΠΑΝΤΟΝ»²¹²⁴), старорусский крест с распятием и буквами 1655 г.²¹²⁵ Подобные кресты встречаются во многих древнерусских храмах, особенно на Севере, чаще, впрочем, без изображения распятия, с многочисленными буквами, означающими замысловатые афоризмы.

Византийские авории X–XII вв.²¹²⁶ устанавливают несколько интересных деталей распятия, редко повторяющихся на памятниках иного рода. Византийский диптих XI в., с обычным простым изображением распятия, в Эрмитаже (зал резьбы по слонов. кости, шкаф. I, № 5). Триптих парижского кабинета медалей XI–XII вв.²¹²⁷: крест восьмиконечный с титлом: «ΙC. ΧC. Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ». Иисус Христос стоит прямо на подножии креста; руки Его простерты горизонтально; около головы Его солнце и луна в виде астрономических знаков и два ангела; двое предстоящих – Богоматерь и Иоанн Богослов.



160. Ларец академии художеств.

На нижнем конце креста, под ногами Спасителя, подпись: «ΩΣ ΣΑΡΞ ΠΕΠΟΝΘΑΣ, ΩΣ ΘΕΟΣ ΠΑΘΩΝ ΛΥΕΙΣ». Внизу по сторонам креста стоят

Константин и Елена в императорских одеждах: присутствие их объясняется распространенным в то время сказанием об обретении креста Христова. Почти тождественное изображение на серебряном византийском ковчеге в С.-Петербургской академии художеств (рис. 160); те же лица и положения, на полях те же бюсты апостолов; но под крестом здесь Голгофа и Адамова глава. Памятник этот – XIII в.; в нем хранился некогда крест, вероятно, с частицей крестного древа²¹²⁸; при таких именно крестах в древности и ставились изображения св. Константина и Елены. На другом *парижском авории*²¹²⁹ (рис. 161) Иисус Христос с открытыми глазами, в тунике с рукавами; двое предстоящих; вверху в медальонах бюсты солнца и луны; под ногами Иисуса Христа чаша; крест пятиконечный; надписей нет. Обычное распятие на авории X-XI вв. в галерее Мазарини № 271. В неразрывной художественной и иконографической связи с этими византийскими авориями стоят другие, принадлежащие также школе византийской, но исполненные, по всей вероятности, западными художниками. Таковы два авория с распятием в музее Кюни XI-XII вв. № 1038 и 1040: Иисус Христос с закрытыми глазами стоит на подножии; из язв ног течет кровь на главу Адамову; нимб Иисуса Христа крестообразный; линии тела неправильные, ноги уродливо тонкие; по сторонам Иисуса Христа двое предстоящих *sca* (*sancta*) *Maria* и *scs Iohs*; вверху над головой Иисуса Христа ангел с державой и крестом; солнце и луна в виде двух бюстов в медальонах – первое – с лучистым венком на голове, вторая – с серпом. На втором авории²¹³⁰ (№ 1040) голова Иисуса Христа обращена в левую сторону, глаза закрыты; двое предстоящих: Богородица сильно наклонена и простирает руки к Иисусу Христу; два воина – один из них с копьем, другой с губкой; вокруг нижнего конца креста обвился змей; вверху два ангела приницающие, бюсты солнца и луны с крыльями, рука Божия с венком и латинская надпись: «IHS NAZARENUS RX».



161. Аворий парижский.

На авории в галерее Мазарини № 266²¹³¹ над распятием символы евангелистов и бюсты солнца и луны; Богоматерь и Иоанн Богослов стоят по левую сторону креста, а по правую – две женщины со знаменами – Церковь и Синагога; вторая из них сидит; позади нее виден разрушенный город; Церковь обращается к ней с речью. Внизу мертвые восстают из гробниц; тут же загадочная сцена: две женщины – первая с шаром и знаменем в руках; вторая с двумя детьми; в одной руке держит она факел, вокруг другой обвился змей. Налево мужчина, с веслом в руке, сидит на крылатом драконе. Первая из названных женщин означает небо, вторая – землю, третья фигура – море: основа всех этих представлений лежит в дохристианской древности; через посредство древнехристианской скульптуры они перешли и в искусство средних веков, но не в качестве древних божеств, а лишь олицетворений²¹³².

Богоматерь и Иоанн Богослов.	Евангелисты.	Распятие Иисуса Христа.	Воин. Церковь и Синагога.
Гробница.	Гробница.		
Мужчина на драконе.	Церковь.	Женщина с детьми.	

В связи с изображением распятия они указывают, по выражению церковной песни, на «сострадание всей твари создавшему ее». На авории того же собрания № 273 распятие с парящими ангелами. бюстами солнца и луны; по сторонам креста, кроме Богоматери и Иоанна Богослова, две женщины: одна – Церковь (с левой стороны) принимает в сосуд кровь из

ребра Христа; другая – Синагога со знаменем удаляется прочь, оглядываясь назад. Возле обычных воинов с копьем и губкой находятся два купольных здания с воскресающими мертвецами; дракон обвился вокруг нижнего конца креста; внизу явление ангела св. женам с вестью о воскресении Иисуса Христа. Над головой Иисуса Христа надпись: «IESUS NAZAR». Почти тождественное изображение на греч. резной иконе распятия XIII в. в Эрмитаже. (шкап I, № 14); на авории ганнатском²¹³³; на реликварии тонгрском²¹³⁴ есть также олицетворение Церкви и Синагоги, равно как на авории луврском XIII в.²¹³⁵ западного происхождения. На византийских *вратах* в церкви Св. Павла²¹³⁶ распятие обычное с двумя предстоящими и двумя ангелами вверху; а на вратах архиеп. Василия²¹³⁷ возле Богоматери другая св. жена, внизу под крестом Голгофа с Адамовой головой. На серебряном окладе Евангелия Симеона Гордого (рис. 162) в Троице-Сергиевой лавре № 2²¹³⁸: крест восьмиконечный, процветший, с растительным орнаментом; тело Иисуса Христа слегка изогнуто и снабжено перизомой; голова склонена на левую сторону; над головой Иисуса Христа два ангела, закрывающие свои лица; солнце и луна в виде двух бюстов в крестчатых нимбах, явившихся, вероятно, вследствие неверного понимания оригинала, где нимбы изображены были с лучами; среди этих фигур находится этимасия и подписи: «солнце, страсть, луна»; на поперечной балке креста: «НЄЖ. ХЄЖ. ЦРЬ ЄЛЄН». По сторонам креста Богоматерь («МФ. МАРІА») и Иоанн Богослов («ІАГ. ІЄСН.»); под крестом Адамова глава.

В мозаиках и фресках XI-XIII вв. В мозаиках Св. Марка венецианского²¹³⁹ сцена распятия довольно живая и полная: крест семиконечный; Иисус Христос мертвый, тело Его несколько обвисло, возле головы Его шесть парящих ангелов; два воина: один прободает ребро, другой подносит губку. На левой стороне группа из пяти лиц с Богоматерью во главе, простирающей руку к Распятому; на правой – скорбящий Иоанн Богослов; сотник со щитом, в страхе простирающий руку к Иисусу Христу, и народ.

162. Оклад Евангелия Симеона Гордого.

В мозаиках *Дафни*²¹⁴⁰: ноги Иисуса Христа покоятся на подножии креста; голова склонена налево; глаза, по-видимому, открыты; из ребра струится кровь; вверху сохранилась часть изображения ангела. Предстоящие: Богоматерь, в синей отороченной зóлотом пенуле, обращает взоры к Распятому; правая рука ее простерта, в левой – платок для отирания слез; Иоанн Богослов в синей тунике и сером иматии, со скорбным выражением в лице. Изображение это находится на северо-восточном столбе. Г. Лампакис, описывая его, упоминает об Адамовой главе под крестом, но при обозрении памятника в 1888 г. мы не заметили ее. В *Монреале*²¹⁴¹ сцена разделена на две части: приготовление к распятию и само распятие; в первой виден восьмиконечный крест на

Голгофе; воин укрепляет его; направо стоят воины; налево Иисус Христос со связанными руками; во второй – Иисус Христос распят на кресте, укрепленном на Голгофе по византийскому обычаю посредством трех клиньев; в Голгофе – Адамова глава; из ребра Иисуса Христа течет кровь; предстоящие: три св. жены, Иоанн Богослов и сотник – все в нимбах; на кресте надпись: «Ι. Ν. Ρ. Ι.»; вверху два ангела. На мозаической иконе Афоноватопедского монастыря: Иисус Христос с закрытыми глазами: двое предстоящих, вверху два ангела, внизу Голгофа и Адамова глава со следами крови, на заднем плане городская стена. Прекрасная оживленная сцена распятия *во фресках Киево-Софийского собора*²¹⁴²; идея сюжета выражена ясно и определенно; каждое лицо имеет свой индивидуальный характер, в то же время все они являются неразрывными членами одного целого. Крест распятого Спасителя выше крестов разбойников и господствует над всей картиной, он восьмиконечный, с удлинненным подножием; верхняя дщица без надписи, но возле нее по сторонам написано «ΙC. ΧC.». Спаситель в крестчатом нимбе с буквами «ο ω ν», с поникшей главой и закрытыми глазами, в длинном препоясании; из прободенного ребра течет кровь. Разбойники пригвождены к четырехконечным крестам: один из них обращает умоляющие взоры к Иисусу Христу, другой с поникшей головой. Возле креста три воина в коротких, богато украшенных по вороту и подолу туниках; один из них прободает ребро Иисуса Христа, другой подносит губку с оцтом; позади них три св. жены с Богородицею во главе, с глубокой грустью взирающей на Распятого; остальные ведут грустную беседу. Направо юноша Иоанн Богослов в тунике и роскошно задрапированном иматии, стоит с поникшей головой; в левой руке его свиток. Позади него сотник изумленный, со щитом, обращает взоры к Иисусу Христу и простирает к Нему руку; тут же один из стражей с мечом, в изумлении указывает рукой на Иисуса Христа. На заднем плане – признаки городской стены. *Фреска на северной стене Спасо-Покровской церкви*: подножие креста, на котором покоятся ноги Иисуса Христа, удлинено и поставлено наискось, как почти во всех позднейших распятиях; ни надписи на дощечке, ни Голгофы с черепом Адама не видно; тело Иисуса Христа немного изогнуто, как в Киево-Софийской фреске; вверху два парящих ангела; внизу две св. жены по одну сторону креста и Иоанн Богослов и сотник по другую. Некоторые *из позднейших стенописей* повторяют древние формы распятия, таковы: афонские стенописи параклиса Св. Георгия в Ксенофоне (сев. стор.), дохиарские (западн. стор.), параклисов Портаитиссы и Св. Михаила в Лавре (запад. стор.), параклиса Иоанна Предтечи в Ивере (сев. стор.) и Филофеевского собора (сев. стор.). В Ватопедском соборе (сев. свод) также древние формы (титло «ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης»; Голгофа и Адамова глава; Логин в нимбе; городская стена), но в ослабевшей Богородице, поддерживаемой св. женами, виден ясный след

нового художественного веяния. В Афонолаврском соборе ангел принимает кровь из ребра Иисуса Христа в чашу. В Хиландарском соборе (сев. стор.) человек в короне, поддерживаемый ангелом, принимает кровь; это олицетворение Церкви; по другую сторону ангел удаляет от креста женщину-синагогу. В Иверском соборе ангел принимает кровь в золотой потир; титло «Ι. Ν. Ρ. Ι.»; над ним ангелы, закрывающие лица; под крестом – Адамова глава, обгаренная кровью. Душу благоразумного разбойника принимает ангел, злонравного – черный демон. По сторонам креста две группы предстоящих и воины с копьями и знаменами. Внизу мертвые поднимаются из гробов. В перспективе – город. Последние две черты находятся и в зографском распятии, в котором сверх того: на голове Иисуса Христа терновый венок, едва заметный; из ребра вытекают красная кровь и белая вода; св. жены поддерживают изнемогающую Богоматерь; толпа воинов и народа²¹⁴³. В ряду русских стенописей XVI-XVIII вв. назовем распятия в ярославском Спасопреображенском монастыре; в ростовской церкви Спаса на Сенях и в ярославских церквях Николонадеинской, Феодоровской (с терновым венком) и Димитрия Солунского.

Иконы. Распятие на каппониановой иконе в Ватикане включает в себе признаки новшеств: тело Иисуса Христа изогнуто; опущенная низко голова и вообще вся фигура Иисуса Христа выражают изнеможение. На иконе страстей Иисуса Христа XVII в. в псковской Единоверческой церкви под крестом – Адамова глава; Логин, имя которого означено в надписи, имеет нимб; то же и на иконе в иконостасе московского Успенского собора (в ряду праздников). На иконе киевского музея (№ 91)²¹⁴⁴ XVII в. любопытны изображения разбойников: благоразумный разбойник с любовью смотрит на Иисуса Христа; голова его украшена нимбом, злонравный обращается к Иисусу Христу с насмешкой. На доске надпись: «ΙC. ΧC.»; выше – Нерукотворенный образ, поддерживаемый двумя ангелами; еще выше звездное небо, в котором восседит на престоле Господь Саваоф. В числе предстоящих находится сотник и за ним толпа воинов; внизу – разделение одежд Иисуса Христа; изменения в природе обозначены темным цветом солнца («солнце померкло») и красным цветом луны («луна в кровь преложися»²¹⁴⁵). Икона на холсте в собрании С.-Петербургской Духовной Академии: крест восьмиконечный; концы поперечной балки и дщицы скошены для обозначения перспективного вида креста; подножие мало скошено; тело Иисуса Христа значительно изогнуто; голова низко опущена; под крестом Голгофа без Адамовой главы (последняя с двумя костями находится в отдельном изображении снятия Иисуса Христа с креста на той же иконе); вверху два парящих ангела – один в светлых одеждах радости, другой в черных печальных; внизу налево группа св. жен, направо Логин в нимбе («Логин») и Иоанн Богослов; на заднем плане высокая красная стена Иерусалима. На иконе из собрания

г. Егорова (бывш. Лобкова) XVII в. над распятием – облака, солнце и луна в виде двух кругов – коричневого и красного; ангел принимает в сосуд из ребра Иисуса Христа кровь, а с другой стороны человекообразная фигура в короне и нимбе, с крыльями, с сосудом в руках, отлетает от креста – это, вероятно, Церковь, принявшая кровь Иисуса Христа для раздаяния верующим. У подножия креста воины делят одежду Иисуса Христа. Предстоящие св. жены поддерживают ослабевшую Богоматерь. Логин с мечом. На иконе г. Силина ангел подводит к прободенному ребру Иисуса Христа для принятия крови женщину в короне – Церковь; а по другую сторону другой ангел удаляет от креста женщину с книгой – Синагогу. Вверху солнце темно-зеленого цвета и луна пурпурового и возле них два ангела в таковых же одеждах; в этом соответствии цветов дан намек на то, что ангелы эти суть служебные силы, управляющие движением небесных светил. На иконе «Мерило Праведное» из собрания Постникова № 3071²¹⁴⁶: Иисус Христос среди двух привязанных к крестам разбойников; над Ним надпись: «**ЦРЬ СЛВЫ Н. Н. Ц. Н**», два ангела, солнце и луна; Бог Отец и Св. Дух в облаках; от уст Иисуса Христа по направлению к благоразумному разбойнику идет надпись: «...днесь со мною будеши в раи». Внизу Голгофа и Адамова глава с буквами «Г. А.»; у ног Иисуса Христа – «НИКА». Все части изображений имеют надписи, взятые из Евангелия, а внизу: «видя разбойник начальника жизни на кресте висима...» и т. д. На иконе 1708 г. в церкви Константина и Елены в Вологде: из ребра Иисуса Христа раздельно вытекают кровь и вода в сосуды, стоящие у подножия креста²¹⁴⁷. Две иконы с распятием в музее Археологического института. На первой XVIII в.²¹⁴⁸: над распятием Нерукотворенный образ, солнце и луна и ангелы с шарами в руках, херувимы и серафимы. Из уст благоразумного разбойника вылетает душа в виде обнаженного младенца в нимбе; ее принимает ангел, над ним другой ангел в светлых одеждах; из уст злонравного разбойника выходит темное дыхание, и в нем душа в виде черного человечка; ее принимает черный демон; над ним ангел в черных одеждах (скорбит о погибшей душе). Внизу предстоящие, Логин в нимбе и толпа людей и воинов с всадником. На другой (1815 г.): вверху Бог Отец в облаках и Св. Дух; ангел принимает в чашу кровь из язвы левой руки Иисуса Христа; другой ангел – из правой руки и ребра. Солнце темно-синее и луна красная. В числе предстоящих – Логин с копьем, в нимбе. На заднем плане роскошный город. Иконы с изображением распятия можно встречать и в старинных иконостасах, например, в соборах – московском Успенском и новгородском Софийском²¹⁴⁹; нередко также иконы с резными распятиями (Акад. худож., греч. XVI в., № 57; также икона в витрине без №; русск. № 144). Изображения распятия на древних *панагиях* и *панагиарах* софийской и синодальной ризниц, в собрании Коробанова²¹⁵⁰, в Академии художеств (№ 180, 188, 219, 213, ¹⁷⁵/₃₅₇, ⁷³⁹/₂₁₁), на образках

чеканных и резных, церковных сосудах и проч. отличаются вообще краткостью. Полнее передают распятие произведения древнего шитья, например, саккос митрополита Фотия греческой работы (Логин в нимбе)²¹⁵¹, саккос Спасопреображенского монастыря 1662 г.²¹⁵², омофоры синодальной ризницы; а на шитом воздухе тверского музея XVII в., бывшем на московской археологической выставке 1890 г., находятся даже олицетворения «ветхого закона» в виде женщины, удаляемой от креста ангелом, и «новой благодати» – женщины в короне с сосудом, подводимой ангелом к кресту; надпись: «да молчит всяка плоть человека» объясняет нарочитую важность здесь этих олицетворений.

Лицевые Страсти расчленяют сложную сцену распятия на несколько отдельных изображений и вносят изменения и дополнения в установившуюся схему. Элемент истолковательный в виде надписей, западничество в стиле и иконографии составляют также характеристические черты этих распятий. В рукописи О. Л. Д. П. № CLXXVI: крест восьмиконечный с титлом «И. Н. Ц. И.»; вверху солнце и луна; внизу Адамова глава; по сторонам Иисуса Христа два разбойника, два воина – с губкой и копьем, Логин-сотник, Иоанн Богослов, святые жены и иудеи. В рукописи № 91, кроме простого распятия среди двух разбойников, с толпой иудеев у креста изображены отдельно: пригвождение Иисуса Христа к кресту, разделение одежд, плач предстоящих у креста; Богоматерь с мечами в груди поддерживает Иисуса Христа, Иоанн Богослов приглашает Богоматерь к себе, воины прободают ребро Иисуса Христа и перебивают голени разбойников. В рукописи № XLVIII: воины поднимают крест Иисуса Христа посредством блока; в особых миниатюрах – прободение ребра и восстание мертвых из гробов. В рукописи CLXIII Логин в нимбе с монограммой «Л.»; в рукописи CXXXVII под распятием изображен Иосиф; в рукописи № 1903 в перспективе город; в отдельной миниатюре прободения ребра поставлены над разбойниками надписи: «разбойник варвар, злодей вгест»; в рукописи LXXIII как Иисус Христос, так и разбойники распяты тремя гвоздями. В рукописи С.-Петербургской Духовной Академии А¹/₂₃: крест с Голгофой и Адамовой главой; предстоящие; в перспективе – городская стена с башнями, вверху – облака, солнце и луна померкшие (темного цвета); в особых миниатюрах – трепет ада (ад в виде страшной пасти чудовища, как в памятниках западных; в пасти скорченный дьявол, с кровавыми глазами, рвет на себе волосы), напоение Иисуса Христа оцтом и прободение ребра (кровь красная и вода зеленоватая). Детали эти, а равно и дробление сюжетов, объясняются влиянием текста Страстей, разлагающего цельный евангельский рассказ на отдельные части.

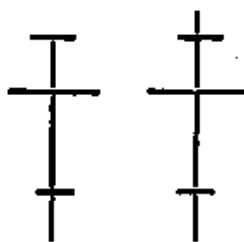
Греческий подлинник различает пригвождение Иисуса Христа к кресту (ἡ εἰς τὸν σταυρὸν καθήλωσις) и распятие (ἡ στάυρωσις). Первое: гора и на ней иудеи и воины; среди них – крест, лежащий на земле, и на нем простертый Христос; три воина тянут Его за руки и ноги посредством

веревок; другие воины приносят гвозди и вбивают их молотами в Его руки и ноги. Потом опять Христос стоит перед крестом; воин подносит к устам Его сосуд с вином; Христос отвращает Свое лицо, не желая пить (Мк. 15:23)²¹⁵³. Сюжет этот известен по вещественным памятникам, хотя и нет в последних тождества с описанием подлинника: приготовление к распятию находится в мозаиках Монреале; в псалтирях – лобковской (л. 20) и О. Л. Д. П. воины распинают Иисуса Христа на кресте, лежащем на земле (Пс. 21:17: «ископаша руце мои и нозе мои»)²¹⁵⁴; на костяной пластинке в кресте ярославского Спасопреображенского монастыря два воина поднимают Иисуса Христа на крест («возношение на крест», табл. Е²¹⁵⁵); то же на иконе XVII в. из собрания Большакова, бывшей на выставке VIII археологического съезда (надпись: «Господи восшед на крест...»); в стенописях Афонокутлумушского собора (запад. стор.) Иисус Христос восходит на крест по лестнице (ἀνάβασις ἐπὶ σταυρὸν)²¹⁵⁶. Процесс распятия на земле встречается также и в лицевых Страстях. Само распятие описывается в подлиннике так: гора и на ней распятый Христос; по сторонам два разбойника распятые; разбойник с правой стороны (волосы русые, борода закругленная) говорит Христу: «помяни мя Господи, егда приидеши во царствии Твоем»; разбойник с левой стороны, молодой, без бороды, отворачивается назад и говорит: «если Ты Христос, спаси Себя и нас». Вверху креста Спасителя титло с буквами «Ι. Ν. Β. Ι.»²¹⁵⁷. Внизу с правой стороны всадник прободает правое ребро Иисуса Христа, откуда исходят кровь и вода; позади него скорбящая Богоматерь и мироносицы, поддерживающие ее; возле нее Иоанн Богослов скорбящий, с приложенной к ланите рукой, и святой Логин-сотник: он взирает на Христа, поднимает руку и благословляет Бога. По левую сторону другой всадник подносит к устам Иисуса Христа губку, привязанную к оконечности древка. Тут же другие воины, книжники, фарисеи и множество народа: одни беседуют между собой, указывая на Христа, другие смотрят на Него со страхом, третьи с презрением, иные простирают к Нему свои руки, говоря: «иная спасе, себе ли не может спасти» (Мф. 27:42; Лк. 23:35). Три воина сидя делят посредством жребия Его одежды; средний из них, с закрытыми глазами, простирает руки к двум другим. Внизу под крестом небольшая пещерка и в ней череп Адама и две кости, обогранные кровью Иисуса Христа, текущей из язв Его ног²¹⁵⁸. Иконографические новшества этого описания: титло, всадник, мироносицы, поддерживающие Богоматерь, надписи. В русских подлинниках, расположенных по календарю, описания распятия нет; но оно встречается в позднейших подлинниках сводной редакции под 30 числом Марта: «в сей день распят бысть Господь наш Иисус Христос, в лето 5533, в пяток, в шестой час дне на горе Голгофе: гора вохра, на ней крест Господень, под крестом глава Адамова, на кресте распят Господь наш Иисус Христос в руце и нозе четырьми гвоздми пригвожден; из язв Его течет кровь на главу

Адамову; ребро Его прободено копием, и из язвы течет кровь и вода. Христос главу имея наклонену на правую сторону. Вверху ангели Господни умиленно летящи на воздухе. Воздух изображен тьмою; солнце померче, луна в кровь претворися; на правой стороне при кресте стоит Пречистая Богородица умиленно и печальным образом, и с нею св. жены мироносицы – Мария Магдалина и Мария Иаковля и Саломия, по левую сторону Иоанн Богослов образом млад, власы кудреваты, подле него Логин сотник, брада невелика, курчевата, на главе плат, риза верхняя киноварь, в воинской лате, за горою град Иерусалим»²¹⁵⁹. Описание это гораздо ближе стоит к древним изображениям распятия, чем описание греческого подлинника. Русский лицевой подлинник Сийского монастыря предлагает два образца распятия, принадлежащие чернецу Никодиму: в первом (л. 118) изогнутое тело Спасителя и пробивающиеся из-под покрывала Богоматери волосы, во втором (л. 119) всадники и одежды (порты) разбойников составляют наиболее заметные отступления от древней иконописной нормы.

Рассмотрев памятники, перейдем к изъяснению главнейших черт изображения распятия Иисуса Христа по этим памятникам.

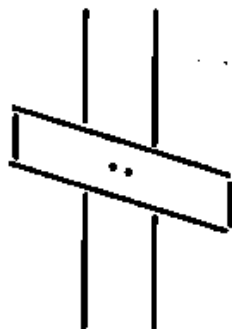
Форма креста. Обширное разнообразие их в древних памятниках распятия показывает, что отдаленная христианская древность не усвоила им неизменного символического значения и с изображением распятия не связывала неизбежно полемического вопроса о действительном виде креста Христова. Первые распятия появляются в искусстве уже по уничтожении крестной казни, и, следовательно, христианские художники не могли руководиться ни наблюдением над живой действительностью, ни свежим преданием. Да и задача их заключалась не столько в точнейшем воспроизведении второстепенных подробностей исторического факта, сколько в выражении идеи крестной смерти Иисуса Христа. В древнейших полусимволических изображениях распятия – крест четырехконечный – *immissa* или трехконечный *commissa*. В первых распятиях – на дверях Сабины, – по-видимому, трехконечный, на британской таблетке пятиконечный, в сир. Евангелии четырехконечный. В памятнике IX в. (лобк. Пс. Григория Богослова № 510) крест восьмиконечный: он по преимуществу удерживается и в памятниках последующего времени; однако иногда одновременно с ним встречаются в распятиях кресты семиконечные (Евангелия афин. и ватопед.; моз. Св. Марка венец., мюнхен. оклад) и даже пятиконечные (париж. аворий). Подобное же разнообразие замечается и в древних памятниках западных²¹⁶⁰. Форма креста *immissa* зависит от присутствия и положения дощечки для надписи и нижней поперечной балки или подножия, благодаря которым крест является то пятиконечным, то шести-, семи- и восьмиконечным.



163. Формы крестов.

Если дощечка *прикрывает* собой верхнюю оконечность креста, а подножие имеет вид узкой подставки для ног Распятого, не выступающей за пределы боковых граней продольной балки, то крест будет пятиконечный. Если дощечка прикреплена к кресту так, что верхний конец креста возвышается над ней, то, при вышеупомянутом положении подножия, крест будет шестиконечным. Если подножие выступает за пределы граней продольной балки, то, смотря по положению верхней дщицы, крест будет или семиконечным, или восьмиконечным (см. рис. 163). Начиная по крайней мере с IX в. подножие Распятого образует собой два конца креста: оно имеет вид бруса, едва выступающего своими концами за пределы граней длинной балки; на нем всегда покоятся ноги Спасителя. Составляло ли это подножие действительную принадлежность креста Христова, утверждать трудно. Липсиус²¹⁶¹ и Гретцер²¹⁶², основываясь главным образом на словах Григория Турского²¹⁶³, отвечают утвердительно; Цестерман²¹⁶⁴ не считает свидетельство этого автора надежным показателем древней практики распятия и потому не решается высказаться прямо в ту или другую сторону; И. Космин²¹⁶⁵ и Фульда отвечают отрицательно; последний полагает, что подножие могло быть целесообразным при распятии лишь короткое время, пока Распятый был еще в силе; затем, когда колени Его ослабевали, вся тяжесть тела должна была поддерживаться одними пригвожденными руками²¹⁶⁶. Штокбауер²¹⁶⁷, подобно Цестерману, не находит древних указаний на подножие. Шонермарк думает, что подножие в изображениях распятия имеет то же самое значение, что и в других изображениях Спасителя и вообще великих людей, и означает согласно византийскому церемониалу величие, достоинство изображаемого лица²¹⁶⁸. Как бы то ни было, остается несомненным фактом общая уверенность византийских художников в его существовании. Она не только повторяется во всех византийских и русских изображениях распятия²¹⁶⁹, но и признается необходимым, достойным поклонения²¹⁷⁰ атрибутом креста, пророчественно предвозвещенным в Ветхом завете: миниатюристы псалтирей барбериновой, О. Л. Д. П.²¹⁷¹ и угличской изображают поклонение «подножию креста»²¹⁷² при словах Пс. 131:7: «поклонимся на место, иде же стоясте нозе Его». Подножие это не то, что *sedile* – отрог креста, на который сажали распятого и который, по свидетельству Иустина Мученика²¹⁷³ и Иринейя Лионского²¹⁷⁴, имел место при распятии Иисуса Христа, но которого нет ни на одном

памятнике христианской иконографии. На крестах русских *косая* балка по своей форме, по-видимому, близко подходит к *sedile*; однако она есть не что иное, как видоизмененная форма древневизантийского подножия креста, удержавшая свое первоначальное место. Видоизменение формы совершилось постепенно в период времени от IX до XI в. Во фресках Киево-Софийского собора кубическое древнее подножие уже превращено в широкую доску, как и следовало ожидать от художника, мало знакомого с линейной перспективой; во фресках нередицких уже трудно узнать первоначальное назначение подножия: широкая доска удлинена и поставлена наискось (рис. 164).



164. Форма подножия креста.

Быть может, русский иконописец таким поворотом доски хотел указать, что тело Иисуса Христа, равно как и голова, склонены были на правую сторону; или же здесь мы имеем дело с простым неумением изобразить надлежащим образом подножие... Форма эта полюбилась русским иконописцам, которые и стали повторять ее с замечательной последовательностью, а русские книжные люди под влиянием тенденциозной наклонности к символическим толкованиям придали ей высшее значение. «Вопрос: чесо ради у креста Христова подножек пишут десную страну подымшуся, а шуюю поникшу, да и главу Христос приклони на десно. Ответ: того ради Христос облегчи десную ногу, и подъяся кверху подножек, да отдаст грехи верующим Ему и во второе пришествие вознесутся горе во сретение Ему; а шуюю ногу того ради обниси подножек, да неверующие Ему отягчают и снидут во ад. Главу преклони на десно, да приклонит вся языки веровати и поклонятся Ему²¹⁷⁵». Символика эта не захватывает первоначального возникновения «подножия» и должна быть отнесена к объяснениям *post factum*. Никаких указаний на нее в древнейших памятниках письменности, как уже замечено св. Димитрием Ростовским²¹⁷⁶, нет, а памятники вещественные свидетельствуют, что до XII в. она была невозможна по отсутствию объекта для нее. Названная символика явилась в письменности не ранее XVI-XVII вв.

В древнейших памятниках распятия (двери Сабины; сир. Евангелие) нет *доски для надписи* вверху креста, хотя ее существование при распятии Спасителя предполагается в рассказе Евангелия об этом событии (Мф. 27:37; Мк. 15:26; Лк. 23:38; Ин. 19:19), а при распятии преступников вообще

доказывается свидетельствами древности²¹⁷⁷. В первый раз встречаем ее на кресте монцском; в памятниках последующего времени восточных и западных она обычна; но ни ее положение на кресте, ни мелочные видоизменения в ее форме не имеют той важности, какую представляют соединяемые с ней надписи. Древнейшей формулой надписи на дщице следует признать «ΙC. ΧC.»²¹⁷⁸: ее встречаем на крестах монцском и датском; она повторяется и на позднейших памятниках греческих и русских до XVI в. включительно, как видно, например, из надписи на таблетке ярославского Спасопреображенского монастыря. Не позднее XII в. появляется надпись: «ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ» (аворий париж.). Надпись латинская полная и сокращенная «J. N. R. J.» впервые появляется на Западе, хотя сами эти памятники и носят на себе ясные следы Византии; таковы мозаики папы Иоанна VII²¹⁷⁹ и в Монреале и фреска в церкви Урбана²¹⁸⁰. В неполном виде она находится на британском авории; в более полном – на фреске в катакомбах Валентина (Iesus rex iudeorum)²¹⁸¹ и на крестах Ромула (EGO SUM IHC NAZARENUS REX IUDEORUM) и Лотаря (HIC EST HI(ESUS) C(HRISTUS) NAZARENUS REX IUDEORUM). Она встречается также в западных миниатюрах X-XII вв. в лекционарии брюссельском и миссале парижском²¹⁸²; а в периоды готики и Возрождения надпись «J. N. R. J.» становится обычной²¹⁸³. В памятниках греческих латинская надпись появляется не ранее XVII в.; и первый из известных нам памятников этого рода представляют стенописи Афоноиверского собора. Ее рекомендует и подлинник Дидрона. Впрочем, и в это позднее время греки воздерживались от латинского титула, заменяя его сходным греческим «Ι. Ν. Β. Ι.»; как это можно видеть, например, в подлиннике Константинида, на иконе XVII-XVIII вв., писанной неким Феодором и изданной Аженкуром²¹⁸⁴, и на иконе 1771 г. в музее С.-Петербургского археологического общества²¹⁸⁵. В памятниках русских XVII в. надпись эта обычно изображается в виде славянских монограмм «Ι. Н. Ц. Ι.» (крест патр. Никона, царя Феодора Алекс.²¹⁸⁶; сийское Евангелие и проч.). Встречаются в XVIII-XIX вв. в России распятия и с латинским титулом без перевода. Как четыре монограммы – греческие и латинские – у греков, так славянские и латинские у нас явились, как видно, в эпоху сильного распространения западных влияний в православном искусстве, – явились под воздействием западной формы изображения титула. Ввиду этого бракоборческий протест против надписи: «Ι. Н. Ц. Ι.», выраженный в епистолии инок Асафа к К. Голубову «правоверные люди в русской земле от лет князя Владимира и до нас так содержали крест без надписи таковой»²¹⁸⁷, несостоятельный с точки зрения догматической, отражает в себе древнерусское иконографическое предание. В старообрядческих изображениях «истинного креста и распятия», находящихся в лицевых тетрадках²¹⁸⁸, надпись эта также не показана.

Вопрос о трехсоставности креста Христова, подробно рассматриваемый в некоторых сочинениях защитников православия против раскола²¹⁸⁹ и в 9-й и 65-й ст. поморских ответов²¹⁹⁰, имеет своей исходной точкой иконографическую форму креста; но он выступает из пределов археологии, направляясь в сторону древней письменности. В иконографических формах креста, по памятникам искусства, можно найти и подтверждение и двусоставности, и трехсоставности и четырехсоставности; но нет следов указаний на кипарис, финик, кедр и маслину; и византийские богословы-художники, хотя бы им и было известно предание о разносоставности крестного древа, не соединяли с иконографическими формами креста той искусственной символики – паутины, которая соткана русскими книжными людьми: продольная балка креста = кипарис, поперечная = финик, подножка = кедр, дщица = маслина; первая означает *долготу*, вторая *широту*, третья *глубину*, четвертая *высоту* (Еф. 3:18)²¹⁹¹. Становясь на эту шаткую точку зрения и стараясь определить подлинный вид креста Христова на основании субъективных символических гаданий, борющиеся стороны, конечно, не могли прийти к удовлетворительному решению вопроса. Явились попытки восполнить аргументацию ссылками на вещественные памятники старины с изображением креста²¹⁹². Попытки эти можно назвать удачными, по крайней мере отчасти: доказано, что древняя церковь не чуждалась четырехконечного креста. Возможно было бы по поводу этой перемены в направлении полемики заметить, что в данном случае не проведено грани между простыми крестами и крестами с изображением распятия и что последние только до VII-VIII вв. имеют три-четыре конца; а затем еще одно замечание: хотя не подлежит сомнению, что крест четырехконечный в широком смысле слова явился ранее восьмиконечного, но, с другой стороны, едва ли можно оспаривать и то, что у нас в России ко времени старообрядческого движения был господствующим крест шести- и восьмиконечный и что распространение потом четырехконечного креста объясняется не стремлением русских художников и мастеров к восставлению седой старины, не соображениями археологическими, но подражанием образцам западной иконографии. Это не есть явление тенденциозное, но неизбежная дань духу времени, прямое последствие близкого соприкосновения России с западной культурой, с западным искусством, и возлагать ответственность за это нововведение на представителей тогдашней церкви несправедливо. Все равно, так или иначе, оно должно было проникнуть в церковное искусство. Допуская его, представители церкви должны были держаться того же трезвого взгляда на предмет, какой выражен был с полной явностью в XVIII в. протоиереем А. Иродионовым, именно что символика, соединяемая с формой креста, не есть догмат, что ад разрушен не подножием креста, равно как и рай отверст не дщицей Пилатовой, но силой Божией и что символика эта есть

дело церковных риторов²¹⁹³. Западные формы распятия уже давно стучались в двери русской иконографии. Когда дьяк Висковатый, заявивший протест против новых икон московского Благовещенского собора, указывал на сжатые длани распятого Иисуса Христа²¹⁹⁴ как на новшество, то имел в виду западную форму распятия. И отцы Собора 1554 г., суду которых подлежал разбор протеста дьяка, решили, «что иконники писали то негораздо, не по древним греческим образцам» и что такие распятия следует переписать. Строгий приговор западным распятиям встречаем в чине присоединения латинян к православию в старопечатных требниках, где изрекается им анафема, наряду с догматическими заблуждениями латинства²¹⁹⁵. Старообрядчество ухватило за этот церковный приговор и, опираясь, между прочим, на него (поморские ответы), довело свою нетерпимость к нововведениям в иконографии распятия до *plus ultra*: оно перестало признавать четырехконечный крест подобием истинного креста Христова. Прошло несколько лет: иконографические нововведения уже перестали колоть глаз, а между тем старообрядческий протест против них не ослабевал; и вот представители православного воззрения с целью подавления упорного протеста стали на защиту безразличных нововведений и *volens nolens* выступили из пределов необходимого равновесия в сравнительной оценке крестов четырехконечных и восьмиконечных. Чисто формальный вопрос обострился и стал одним из пунктов церковного разделения. Обоюдная страстность спорящих сторон сделала трудным его практическое разрешение.

Голгофа как место распятия Иисуса Христа, ясно обозначенное в Евангелии (Мф. 27:33; Мк. 15:22; Лк. 23:33; Ин. 19:17), нашла место и в памятниках византийской иконографии: ее видим мы прежде всего в миниатюрах древнейших лицевых псалтирей: лобковской, афонопандократорской и хлудовской-славянской; в кодексе Григория Богослова № 510, в Евангелиях – парижском (№ 74), иверском (№ 5) и ватопедском, в мозаиках Монреале, на серебряном окладе Симеона Гордого и проч. На ней утверждается крест. Иконографическая форма ее – стилизованная скала. Миниатюристы лицевых псалтирей изображают распятие с Голгофой при словах псалма (Пс. 73:12): «содела спасение посреде земли» и, таким образом, комментируют эти слова, руководясь при этом древними преданиями о Голгофе как средоточии земли. Как древние греки считали средоточием земли Дельфы, так иудейские и христианские писатели повторяют предание о средоточии земном в Иерусалиме. Намек на это предание, по-видимому, дает Иосиф Флавий, который, отметив положение Иерусалима в самой середине Иудеи, замечает, что некоторые не без основания считают его «пупом страны» (ὀμφαλὸν τὸ ἄστυ τῆς χῶρας²¹⁹⁶). Серединой мира признают Иерусалим Ефрем Сирийский²¹⁹⁷, патриарх константинопольский Герман²¹⁹⁸, Палладий монах (рукоп. О. Л. Д. П. № 354/xxv, ср. рукоп. кн. П.П. Вяземского № 133).

Блаж. Иероним, объясняя слова прор. Иезекииля «Иерусалим посреде языков» (Иез. 5:5), замечает, что город этот действительно находится в середине земли: с восточной стороны его Азия, с западной – Европа, с юга – Ливия и Африка, с севера – Скифия, Армения, Персия и проч.²¹⁹⁹ В том же смысле изъясняет эти пророческие слова и Блаж. Феодорит Кирский²²⁰⁰. Патриарх иерусалимский Хрисанф (1707–1731) в своем описании св. земли и св. града Иерусалима²²⁰¹, определяя географическое положение св. земли, приходит к заключению, что она находится в середине известного в древности мира. Но Иерусалим не только *географический* центр земли; он есть в то же время центр религиозный, – где совершилось спасение человечества. Христианские писатели усмотрели в этом совпадении двух центров выражение высшего предопределения и приурочили географический центр к Голгофе. Уже Тертуллиан говорил, что середина земли и знамение победы находится на Голгофе²²⁰². Андрей Критский († 712) свидетельствует об этом как об общепризнанном факте, не подлежащем никакому сомнению, добавляя: нужно было, чтобы спасительное знамя утвердилось в середине всей земли²²⁰³. Старинные путешественники, посещавшие Иерусалим, очень определенно говорят о виденном ими здесь пупе земли; таковы: игумен Даниил (XII в.)²²⁰⁴, иеродиакон Игнатий Смольнянин (XIV в.)²²⁰⁵, Пердика²²⁰⁶, иеродиакон Зосима (XV в.)²²⁰⁷, Даниил митрополит ефесский²²⁰⁸, диакон Арсений Селунский²²⁰⁹, Трифон Коробейников²²¹⁰ и Василий Позняков²²¹¹ и некоторые из новейших писателей²²¹². Петр диакон в описании св. мест называет Голгофу серединой земли²²¹³. В памятниках IX и следующих веков (лобковск. Пс., мюнхен. оклад, эмаль звенигор. и др.) внутри Голгофы в пещере изображается *череп*, иногда с двумя костями. Возможно допустить, что он вошел в иконографию ранее IX в., хотя точных указаний на него в вещественных памятниках и нет. Во всяком случае, нельзя назвать его явлением новым, как полагали некоторые из специалистов. Значение этого черепа истолковывается неодинаково: аббат Мартиньи видел в нем череп агнца, заменивший собой древнехристианское символическое изображение распятия в виде агнца с крестом²²¹⁴. Объяснение гадательное и несогласное ни с памятниками вещественными, ни письменными, которые склоняют решение вопроса совсем в другую сторону. Другое объяснение, заслуживающее большого внимания, принадлежит Ю.Д. Филимонову. Приведем его сполна. С XVII в., говорит автор, место дракона в подножии креста занимает другой символ, который делается господствующим, необходимым символом на каждом кресте, – это так называемая Адамова глава, но мы решительно не понимаем значения головы Адамовой в подножии креста, несмотря на подписи, часто придающие это значение в подножии древних XVII в. крестов лежащему черепу, и на все объяснения наших старообрядцев, заимствованные из апокрифической литературы, из древних палей, в

которых рассказывается известный сон Адама в раю, обогрванного кровью Спасителя. Не принимаем этого черепа за Адамову голову, а считаем его просто символом смерти, который, без сомнения, и имели в виду художники на первых памятниках этого рода. Крест – такой же символ спасения от смерти, как и от дьявола. Определение черепа под крестом Адамовой головой противно не только первоначальной идее символа спасения, но и всякому смыслу христианской археологии. В такой мере противоположные значения невозможно присваивать символу, который занимает на церковном памятнике место, принадлежавшее его ближайшему предшественнику; наконец, символ, переходя от одного понятия к другому и изменяя даже притом формы представления, на священных памятниках не может же дойти без всякого основания до совершенного изменения своего главного значения. Крест с Адамовой головой в подножии утратил бы всякое значение креста как символа победы и спасения и получил бы совершенно обратное значение. В самом деле, какое значение могла иметь голова спасенного Адама, попираемая крестом – символом спасения. Ясно (!), что позднейший символ смерти, заменив под влиянием смягчения понятий древнейший символ, под тем же влиянием получил и совершенно чуждое натуре своей толкование головы Адамовой. Все это осязательно ясно (!) особенно в истории тельных носимых на груди образков, которые в древнейший символический период христианского искусства часто носят черты, указывающие на символ ветхозаветного змия, столь тщательно избегаемые в тельниках трех последних столетий²²¹⁵. Исходный пункт этого объяснения, будто череп под крестом явился в XVII в. на смену дракона, нуждается в разъяснении и исправлении: череп явился не позднее IX в.; дракон, как символ злого духа, известен был раньше, но нет ни одного византийского примера его изображения под крестом с *распятим Иисусом Христом*. Исключение составляют византийско-латинские авории, в которых эта форма могла и не быть прямым подражанием византийскому образцу и которые, во всяком случае, не претендуют на столь отдаленную древность, как распятие с черепом в лобковской псалтири. Ссылка на древнехристианские тельники очень темна, и мы полагаем бы необходимым предварительно решить вопрос: употреблялись ли тельники в древнехристианский период. Мы не знаем таких памятников, кроме одного-двух простых крестов без признаков дракона, найденных в римских катакомбах. Вообще наличность памятников говорит, что распятие с черепом древнее, чем распятие с драконом. Не можем согласиться и с тем заключением автора, будто с XVII в. дракон совершенно исчезает в подножии креста. Пусть разобранные автором резные кресты принадлежат XVI в.; допустим, что и другие однородные с ними памятники, например, крест С.-Петербургского коммерческого училища, древнее XVII в.; но нам известны и памятники позднейшие XVII-XIX вв.: таких крестов с драконами немало сохранилось в

афонских иконостасах, например, в афонолаврских параклисах Св. Михаила, Св. Василия Великого; Св. Модеста, Портаитиссы и Св. Афанасия, в Афонофилофеевском соборе, в зографских параклисах Успения Пресв. Богородицы, Преображения Св. Архангелов и Иоанна Предтечи и в Хиландарском соборе. Ясно, что между черепом и драконом нет того хронологического соотношения, какое усвоено им Ю.Д. Филимоновым. Соотношение внутреннее определено также неверно. Крест не попирает череп, как дракона; следовательно, будь этот череп головой Адамовой, его присутствие не будет противно ни идее символа спасения, ни смыслу христианской археологии: такое противоречие возникает лишь при неправильном предположении о генетической связи между драконом и черепом; между тем это два различных символа; дракон попирается крестом, а череп = Адам очищается от греха. Для точного решения этого вопроса нужно обратить внимание не на старообрядческие мудрования, хотя и они при известной любви и уважении старообрядцев к древним преданиям имеют свою археологическую важность, но прежде всего на источники древнейшие. Источники эти покажут нам, что между Адамом и Иисусом Христом признавалось в древности теснейшее внутреннее соотношение, точно обозначавшееся, между прочим, в распятии Иисуса Христа на том самом месте, где погребен был Адам, и что именно это соотношение и имели в виду византийские и русские художники, когда изображали под крестом череп, означающий голову Адама.

«Как смерть вошла в мир чрез человека, так чрез человека и воскресение мертвых; как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут» (1Кор. 15:21–22). «Первый человек из земли перстный, второй человек Господь с неба» (1Кор. 15:47). «Адам есть образ будущего... Если преступлением одного смерть царствовала чрез одного, то тем более приемлющие обилие благодати и дар праведности будут царствовать в жизни посредством Единого Иисуса Христа» (Рим. 5:14–15). Типология эта, восходящая своими корнями к Ветхому завету, получила особенно широкое развитие в христианской литературе: здесь установлены многочисленные и разнообразные соотношения между Адамом и Иисусом Христом: Адам согрешил, Христос искупил от греха; Адам умертвил, Христос оживил; Адам сотворен из девственной земли, Христос родился от Девы; Христос умер в тот же день, что и Адам; рождение их последовало также в один и тот же день и т. д. Широко пользуются этими сближениями Золотая легенда²²¹⁶ и многие авторы как древнехристианского периода, так и средних веков и даже новые²²¹⁷. Они собраны в значительном количестве Касселем²²¹⁸ и Пипером²²¹⁹. Для нас в данном случае особенно важны сближения *по месту*: Адам погребен был на Голгофе, где распят Иисус Христос. Предание о погребении Адама на Голгофе становится нам известным с III в. Ориген в совпадении места погребения Адама с местом

распятия Иисуса Христа видит след особого божественного промысла, о котором говорит апостол (1Кор. 15:21–22)²²²⁰.

В приписываемом Тертуллиану сочинении против Маркиона говорится, что на Голгофе найдена была большая кость и что здесь погребен был первый человек²²²¹. Василий Великий сообщает неписаное предание, что на Голгофе найден был череп погребенного здесь Адама и что отсюда пошло название «лобное место»²²²². Известно было это предание Иоанну Златоусту²²²³, автору слова о страдании и кресте, приписываемого Афанасию Александрийскому²²²⁴ и Епифанию Кипрскому²²²⁵. Последний, а равно и Иероним Стридонский²²²⁶ замечают, что кровь Иисуса Христа распятого омочила прах погребенного под крестом Адама. Впрочем, Иероним, сообщая об этом предании, сам лично относится к нему с недоверием и полагает, что Адам погребен был в Хевроне²²²⁷; так свидетельствует об этом и иудейское предание, которое было известно Иерониму. Однако наряду с ним у евреев было и другое предание о погребении Адама на Голгофе, явившееся независимо от факта распятия Иисуса Христа на Голгофе: о нем говорят Юлий Африкан²²²⁸, Епифаний Кипрский²²²⁹, Василий Селевкийский²²³⁰ и Амвросий Медиоланский²²³¹. Из позднейших греческих писателей, знакомых с этим преданием, назовем Германа, патриарха константинопольского²²³², Феофилакта Болгарского²²³³, Евфимия Зигабена²²³⁴, Кедрина²²³⁵, Михаила Глику²²³⁶ и патр. Хрисанфа²²³⁷: последний опирается на свидетельства Афанасия Александрийского, Василия Селевкийского, Кедрина и на предание сирийское о разделении Адамовых костей между сыновьями Ноя. Оставляя в стороне предания западные²²³⁸, не можем обойти древних апокрифов и свидетельств паломников. Апокрифические сказания о Голгофе, как месте погребения Адама, разногласят между собой: по одним, тело Адама погребено было на Голгофе ангелами Божиими, по другим – перенесено на Голгофу уже после потопа Симом²²³⁹. В сказаниях об Адамовой главе говорится, что крестное дерево выросло из зерна, положенного в рот умершего Адама Сифом; в иных – что дерево, выросшее из Адамовой головы, вырвано было с корнем, к которому приросла Адамова голова, и привезено в Иерусалим в качестве материала для сооружения храма; голова была отделена от дерева и брошена: ее нашел после во время охоты царь Соломон, перенес в Иерусалим и велел засыпать камнями; так явилась Голгофа; из дерева же сделан был крест Христов и водружен на Голгофе; кровь из язв распятого Иисуса Христа коснулась Адамовой головы и омыла грех первого человека²²⁴⁰. Наконец, по одному сказанию хронографа, в рукописи императорской публ. библ., приобретенной от Лаврова, Адамова голова занесена была на Голгофу водами потопа. Несмотря на все различие вариантов, апокрифы согласны между собой в том, что Адамова голова орошена была на Голгофе кровью распятого Иисуса Христа, и таким образом разрешена древняя клятва.

Древние паломники, говоря о Голгофе, вспоминают об Адаме. Неизвестный паломник VI в. свидетельствует, что на Голгофе создан был Адам²²⁴¹; но это сообщение не повторяется другими паломниками. Большинство единогласно уверяет, что Голгофа была местом погребения Адама: «а от пупа земного до распятия Господня и до края есть сажен 12. Есть же распятие Господне к востоку лиц, есть же на камени высоко было, яко стружия выше. Камень же тый был кругол, яко горка мала. А посреди камени того на самом верху высечена есть скважня лакти во глубле, а в шире мний пяди круг; и ту был водружен крест Господень. Исподи же под тем камением лежит первозданного Адама глава; и в распятие Господне, егда на кресте Господь наш Иисус Христос предаст дух свой, и тогда раздрася церковная катапетазма и каменение распадется, тогда же и то камень проседется над главою Адамлею и тою расселиною сниде кровь и вода из ребр владыченъ на главу Адамову и омы вся грехи рода человека. И есть расселина та на камени том и до днешняго дне знати есть на десней стране распятия Господня знамение то честное». Так говорит игумен Даниил²²⁴². О том же говорят – повесть Епифания об Иерусалиме (IX в.)²²⁴³, Игнатий Смольнянин²²⁴⁴, гость Василий²²⁴⁵, Арсений Селунский²²⁴⁶, Василий Позняков²²⁴⁷, Трифон Коробейников²²⁴⁸, В. Полозов²²⁴⁹, автор сербского описания св. мест (XVII в.)²²⁵⁰, Барский²²⁵¹ и древние хронографы²²⁵². До настоящего времени под голгофской церковью находится часовня Адама, устроенная, по преданию, на месте погребения Адама²²⁵³. Отголосок этого предания занесен был и в нашу богослужебную письменность. В старинных молитвах «над главою болящим» (XVI-XVII вв.) читаем: «на главном месте распятся Господь и взя болезнь главе... Христос истинный Бог наш, иже возложи честный и животворящий крест Адаму на главу...» и т. д.²²⁵⁴

Символика черепа под крестом была ясна для древних византийцев сама по себе, и потому никаких объяснительных надписей, к черепу и Голгофе относящихся, на древневизантийских распятиях нет. Такие надписи явились первоначально при простых крестах, не имеющих ни распятия, ни Адамовой главы. Древнейший пример мы нашли в ватиканской рукописи слов Григория Богослова 1063 г. (vat. gr. № 463), где среди нескольких крестов с надписями находится и следующий:

απ
μο

"Αδάμ Πέπτοκῶς" или "Πρωτόπλαστος Μετέστη Σταυρῷ" («Адам падший или первозданный восстал крестом»). Тайнопись эта, а равно «т. к. п. у.», т. е. "Τόπος Κρανίου Παράδεισος Γέρονε" («место лобное стало раем») становятся довольно обычными на греческих крестах XVII-XVIII вв.; в них, как видно, находит свое объяснение символика Голгофы и Адамовой главы. На русских крестах с XVI в. возле Голгофы стали писать «М. Л. Р. Б.

Г. Г.» т. е. «место лобное рай бысть; гора Голгофа»; а возле черепа: «Г. А.» т. е. «глава Адамова».

В афонских стенописях и на иконах XVII-XIX вв. можно встретить немало изображений крестов с буквами, разгадка которых предоставляется остроумию наблюдателя; некоторые примеры указаны и изъяснены еп. Порфирием²²⁵⁵, другие с подобными же надписями мы видели в лаврском параклисе Св. Михаила (на царских вратах и на двух иконах Св. Георгия и Св. Афанасия) и в притворе Дохиарского собора (стенопись 1832 г.). Вот вероятная разгадка этой криптографии. Ф. Х. Ф. П. – Φῶς Χριστοῦ φαίνει πᾶσιν.

Свет Христов просвещает всех. Т. Т. Э. Δ. Φ. – Τοῦτο τὸ ξύλον δαίμονες φρούττουσι.

Сего древа демоны трепещут. Ε. Ε. Ε. Ε. – Ἑλένη εὗρηκεν εὕρημα ἐν υολύθῳ (или: Ἑλένη εὗρηκεν ἔρεισμα εὐσεβείας).

Елена обрела обретение на Голгофе. (Елена обрела опору благочестия). Θ. Θ. Θ. Θ. – Θέα Θεοῦ θεῖον θάυμα.

Чудись Божью чудному чуду. Χ. Χ. Χ. Χ. – Χριστὸς χριστιανοῖς χάριν χαρίζει.

Христос христианам благодать дарует. Σ. Ο. Π. Τ. – Σταυροῦ ὄπλον πολεμίου τάρатται.

Крестное оружие супостатов прогоняет. Σ. Β. Τ. – Σταυρὸς βασιλέων τρόπαιον.

Крест царей победное знамя. Σ. Π. Τ. – Σταυρὸς πιστῶν τεῖχος.

Крест верных твердыня. Σ. Α. Η. – Σταυρὸς ἀγγέλων ἡδυσμα.

Крест ангелов веселие. Κ. Δ. Τ. – Καὶ δαιμόνων τράυμα .

И демонов уязвление. Σ. Η. Τ. – Σταυρῷ ἡττοῦνται τύραννοι .

Крестом побеждаются тираны. Ρ. Ρ. Ρ. Ρ. – Ρύστης ρύσει ρυσοῦς ρύει .

Избавитель избавлением обветшавших избавляет.

Криптография русских крестов более разнообразна, чем греческая:

НИКА = νικᾷ = побеждает²²⁵⁶.

Κ Τ. – Копье, трость.

Д. Д. Д. Д. – Древо добро досада диаволу; или: древо дарует древнее достояние.

С. С. С. С. – Свет (или Спас) сотвори сеть сатане.

Б. Б. Б. Б. – Бич Божий бьет бесы.

Χ. Χ. Χ. Χ. – Христовы хоругви христианам хвала.

В. В. В. В. – Возвращение вечное верным в рай; или: велие веселие в него верующим.

Ρ. Ρ. Ρ. Ρ. – Реченному роду радости ради.

Ο. Ο. Κ. Ц. Ε. – Обретен от Бога крест царицею Еленою.

Ч. Ч. Ε. Ч. – Честно чтущим его человеком.

С. Β. Β. Η. – Содержай вся висай на древе.

К. К. К. К. – Крест крепости Константину к вере.

Ц. Б. П. – Царь Бог превечный.

О. М. О. – Оружие миру одоление.

М. М. М. М. К. В. – Много бо может моление Матернее ко благосердию Владыки.

П. П. П. – Пойте, почитайте, поклоняйтесь.

Д. П. Д. Н. Я. П. Ц. В. Н. П. – Днесь превелие древо нам явился, понеже царь вечный на нем пригвоздися²²⁵⁷.

И криптография греческая, и славянская богослужебная письменность, и личная изобретательность русских книжников оказали свое влияние на нашу криптографию. Нам доводилось видеть такие кресты (например, на иконе в ярославской Феодоровской церкви), на которых число этих букв восходит свыше 100. Ключа к изъяснению их нет, и все наши толкования были бы более или менее произвольны. Буквы эти встречаются главным образом на крестах киотных и запрестольных, особенно деревянных резных XVII-XVIII вв.

Распятый Спаситель имеет определенные типические черты; Его положение на кресте и одеяние подчинены также условным иконографическим правилам. Если на дверях Сабины и на британской таблетке тип распятого Спасителя носит еще следы античного влияния, то в сирийском Евангелии он уже близок к типу византийскому. Лицо Иисуса Христа распятого в памятниках византийских всегда обрамлено небольшой темной бородой; длинные волосы локонами падают на плечи; между тем как на Западе даже и в XI-XII вв. нередко можно видеть распятого Иисуса Христа без бороды. Голова Его украшена крестообразным нимбом, в котором не позднее XI в. появляются буквы «о V21; н» (крест Авраамия Рост., фреска Киево-Соф. соб.). Русская письменность иногда изъясняет довольно правильно значение этих букв: «аз есмь сый» (рукоп. софийской библиотеки XVI в. № 1479, л. 198); но лица, незнакомые с греческим языком, придумывали искусственные объяснения, например, «V21;» = отеческий, «о» = ум, «н» = непостижим, или «V21;» = от небес прииде, «о» = они Его не познаша, «н» = на кресте распяша²²⁵⁸, или; «жидове узрят Его в он день и возглаголют «вон он» (цит. рукоп.). Очевидно, что в этих изъяснениях нет ни механической точности, ни целесообразного смысла. Голова Иисуса Христа всегда склонена на правую сторону (от зрителя на левую): обратное положение усвоено голове только на вратах Св. Павла; а в памятниках западных голова Иисуса Христа иногда держится совершенно прямо. Русские памятники неизменно повторяют старый византийский прием, а русская письменность дает ему символическое изъяснение: «главу Спас склонил на десную страну, да преклонит вся языки веровати в Него» (цит. рукоп., л. 191)²²⁵⁹. Действительное же объяснение заключается в словах ев. Иоанна: «когда же Иисус вкусил уксуса, сказал: совершилось; и преклонив главу предал дух» (Ин. 19:30). *Терновый венец*

на голове распятого Спасителя совсем неизвестен в памятниках византийских и древнерусских; да и его применение к распятому Иисусу Христу не согласно ни с рассказом Евангелия, ни с соображениями теоретическими. Введен он впервые на Западе в XII–XIII вв. с целью усилить страдальческий вид Распятого; и оттуда перешел в искусство православное не ранее XVII в. (сийское Евангелие).

Искусство древнее византийское в изображении распятого Иисуса Христа сообразовалось с рассказом Евангелия и, соответственно, разным моментам распятия представляло Иисуса Христа то живым, то уже умершим: признаками этого различия служат главным образом глаза. В некоторых памятниках глаза́ Иисуса Христа открыты (Евангелие сир., афинск. и ватик. № 1156, псалт. лобк., пандокр. и барбер., новгор. крест препод. Антония и др.)²²⁶⁰, в других закрыты (Евангелие ватопед., эмаль Звенигород., слав. псалт. Хлудова и др.). Другой признак, менее надежный: прямое или обвислое положение тела Иисуса Христа. По общему обычаю византийцев тело Иисуса Христа имеет прямое положение, руки – горизонтальное: заключение это опирается на всю массу византийских и русских памятников; его поддерживает также патриарх константинопольский Герман, говоря, что лицо Иисуса Христа распятого было обращено к западу, а руки – к северу и югу (т. е. имели горизонтальное положение)²²⁶¹. Объясняется это тем, что византийцы не считали нужным в данном случае приближаться к действительности; они, напротив, заботились о том, чтобы даже и на кресте фигура Богочеловека сохраняла подобающее ей величие. Идеализм воззрения заглушал требования природы изображения. Лишь слабые попытки приближения к природе мы видим в некоторых изображениях, где тело Иисуса Христа *слегка изогнуто* (крест Анаст. Син.; оклад Евангелия Симеона Гордого; новгор. крест архиеп. Алексея и др.). Точные данные в виде значительного числа дошедших до нас вещественных памятников дают нам возможность с полным беспристрастием решить один из спорных вопросов XI в. Он возник в эпоху вероисповедных споров между греками и латинянами, не имел археологической и даже точной фактической постановки и направлен был к целям догматическим. Кардинал Гумберт обвинял греков, между прочим, в том, что они изображают Христа умирающим на кресте и, таким образом, из распятия делают подобие антихриста²²⁶². Этот отзыв кардинала легковерно подхвачен немецкими учеными Гефеле и Штокбауером. Первый, признавая безусловно верность тенденциозного отзыва, не мог привести в подкрепление его положительно ни одного греческого памятника; но указал несколько памятников западных, из которых будто бы видно идеальное – в противоположность греческому натурализму – трактование сюжета на Западе: в ряду их первое место занял памятник восточный – Евангелие Раввулы. Затем, узнав из издания Аженкура, что некоторые из западных памятников не отличаются

желательным идеализмом, Гефеле огулом обвинил в этом тех же греков, принесших свой натурализм в Западную Европу, и в доказательство сослался на фрески римских церквей Св. Павла и Сильвестра²²⁶³, умолчав, однако, о других греческих памятниках на Западе как противоречащих его мнению (фрески Урбана, врата в церкви Павла и др.) и ни словом не упомянув о том, действительно ли названные им памятники представляют *точное* повторение образцов византийских. В памятниках немецких Гефеле видел также следы двоякого трактования распятия – и опять, увлеченный Гумбертом, – он признает идеальный тип западным, а натуралистический объясняет греческим влиянием²²⁶⁴. Выходит, таким образом, что греки вносили в западную иконографию одни только недостатки. Но это лишь одна теория. Союзник Гефеле Штокбауер отнесся также с полным невниманием к памятникам византийским и в подтверждение слов Гумберта сослался на распятие Анастасия Синаита, заметив, что все византийские изображения были копиями этого распятия²²⁶⁵. Было бы вернее сказать: ни одно из византийских распятий не сходно вполне с этим памятником темного происхождения. Ясно одно, что Гумберт, быть может, под влиянием предзанятой мысли, обосновал свой отзыв на немногих примерах греческих распятий и усилил их недостатки; а его защитники, по-видимому, не знают или не хотят знать даже и этих примеров и, несомненно, не знают распятий греческих, имеющих характер идеальный. Для характеристики их отношений к спорному вопросу следует указать на то, что они искажают ответ константинопольского патр. Михаила Керуллария на обвинения латинян. Они говорят, что патриарх признал силу этого обвинения и оправдывал греческие формы изображения распятия тем, что они соответствуют действительному виду распятого Иисуса Христа на кресте и что греки не желают изменять естественный образ человека²²⁶⁶ в противоестественный. Впервые такое истолкование слов патриарха дал Гефеле; за ним пошел Штокбауер, даже не проверив вывода Гефеле по оригиналу. Между тем в подлинном ответе патр. Михаила Керуллария совсем даже нет речи об изображениях распятия: «...Καὶ ὅτι τοῦς πώγωνας παραπλησίως ἐκείνοις ξυρᾶν καὶ τὴν κατὰ φύσιν ἀνθρώπου μορφὴν παρὰ φύσιν ἐξάλλάσσειν οὐκ ἀνεχώμεθα²²⁶⁷». Как видно, речь идет о брадобритии; греки не желают, подобно католическому духовенству, брить бороды и через то изменять естественный вид человека. Упрек Гумберта относительно распятия остался без ответа. Таким образом, рассказанный эпизод и его новейшая оценка не дают цельной и верной характеристики истинного положения дела. Они захватывают лишь одну часть целого, утрируют ее и неверно усвояют ей значение общего принципа. Как в памятниках византийских мы видели двоякое трактование сюжета, так то же самое увидим и в западных, с той, впрочем, разницей, что натуралистический тип, получивший в Византии лишь первое зачатие, доведен был на Западе *западными* художниками до последней крайности. Начало разложения

идеального типа проглядывает уже в распятии на кресте Лотаря; а в эпоху готики и Ренессанса натурализм в распятии решительно убивает подобающие Богочеловеку черты величия. Художники находили возможным копировать распятие с распятых мертвецов. Направление это с Запада перешло в Россию и стало одним из пунктов разногласия между русскими консерваторами и либералами: протесты против него находятся и в требниках XVII в., и в старообрядческих тетрадках. Одним из признаков этого нового направления, сверх признаков рассмотренных, служит *число гвоздей*. Во всех памятниках византийских, начиная с Евангелия Раввулы, Иисус Христос распят четырьмя гвоздями, по одному в каждой руке и ноге. В древнейших памятниках Запада – то же. Но начиная с XII в. на Западе является обычай полагать ноги Иисуса Христа одну на другую и пригвозждать их одним гвоздем²²⁶⁸. Прием этот в XVII-XVIII вв. стал известен и грекам²²⁶⁹. Русские люди познакомились с ним еще в XV в. В 1441 г. великий князь Василий Васильевич в послании своем к константинопольскому патр. Митрофану об отступлении митр. Исидора от православия писал, что Исидор велел носить перед собой латинское изваянное распятие, на котором обе ноги Иисуса Христа были пригвождены одним гвоздем²²⁷⁰. Однако не только в XV в., но даже и в XVI-XVII вв. это распятие не было принято в русской *церковной* иконографии; исключения составляют некоторые русские гравюры и лицевые рукописи XVII-XVIII вв., неотносящиеся к числу предметов религиозного почитания. Без сомнения, ввиду этих исключений русский иконописный подлинник сводной редакции делает особую отметку о четырех гвоздях; а св. Димитрий Ростовский говорит, что, хотя в прологе и в памятниках западной иконографии являются только три гвоздя, однако восточная церковь всегда признавала и признает, что Иисус Христос был распят четырьмя гвоздями, и в таком виде изображает распятие Господне. Святитель ростовский призывает в свидетели Беллярмина, который подтверждает верность восточного предания ссылками на письменные и вещественные памятники древности (Иустин Мученик; Иринеи Лионский; миниатюры рукописей парижской библиотеки²²⁷¹).

Одевание Иисуса Христа в изображениях распятия двояко: *колобий* или *перевязка* на чреслах. Так как распятие Иисуса Христа не отличалось от распятия обыкновенных преступников, то нужно думать, что Он был распят обнаженным. Такая практика греко-римского распятия засвидетельствована древними авторами²²⁷², а по отношению к Иисусу Христу мы имеем свидетельство Евангелия о снятии с Него одежд и разделении их (Мф. 27:35; Мк. 15:24; Лк. 23:34); снята была с Него не только верхняя одежда, но и хитон (Ин. 19:23). Мнение Липсиуса, будто обнажение преступников означало то, что они должны умереть в том виде, в каком они вышли из утробы матери, опровергнуто Фульдой, который признал его плодом поэтического вымысла. Ни символика, ни чувство естественной

стыдливости не принимались в соображение палачами Рима; никакое бесстыдство не возбуждало массу, приученную к нему и жизнью, и искусством. Римляне распинали даже женщин в обнаженном виде. Впрочем, большинство исследователей полагает, что чресла распинаемых были прикрыты перевязкой. Как бы то ни было, но в христианском искусстве мы не видим полного обнажения распятых. В ватиканском кодексе Иисуса Навина распятые (*furca*) пять царей одеты в туники²²⁷³. В ватиканском минологи и пандократорской псалтири распятые христианские мученики и цари мадиамские (Суд. 8) одеты или в туники, или в усвоенные их званию одежды или имеют перевязки на чреслах²²⁷⁴. То же и по отношению к Иисусу Христу. Чувство отвращения к наготы и благоговейное уважение к изображаемому предмету заставляли художников прикрывать тело Иисуса Христа одеянием. Считаем излишним рассматривать старые мнения по этому предмету, например, Гримуара, будто перевязка является не ранее VIII в.²²⁷⁵, а колобий с этого времени выходит из употребления²²⁷⁶, и будем говорить на основании собранных нами фактов. На первых распятиях на дверях Сабины и британской таблетке чресла Иисуса Христа покрыты лентием. Тут необходимо видеть влияние античной школы. Но от VI по X в. (эпоха полного развития византийского искусства) почти на всех византийских распятиях Иисус Христос является в длинном безрукавном колобии; таковы: сир. Евангелие, реликварий монцкий и крест, кодекс Григория Богослова № 510, псалтири лобковская, пандократорская, барберинова и британская, корсунские кресты, гелатская эмаль. На некоторых памятниках (Григория Богослова, гелат. эмаль) колобий имеет багряный цвет; отсюда становится очевидной неточность мнения Штокбауера, который, говоря о следах византийского влияния в западных распятиях от XII в., замечает, что западная *багряная* одежда Иисуса Христа не имеет прототипов в византийских распятиях и составляет изобретение Запада²²⁷⁷. Мы, впрочем, охотно уступили бы это изобретение Западу, если бы то позволили факты. Хотя пурпуровая одежда, как принадлежность царей и первосвященников, сообщает идеальную черту Распятому и намекает на кровавую голгофскую жертву, однако она все-таки составляет историческую неточность. Пурпуровая одежда была на Иисусе Христе во время Его бичевания, когда циничная толпа издевалась над Ним, восклицая: радуйся царь иудейский. В Евангелии одежде этой усвоятся названия: «*χλαμύς κοκκίνη*», «*chlamys coccinea*» (Мф. 27:28), «*πορφύρα*», «*purpura*» (Мк. 15:17), «*ἑσθὺς λαμπρά*», «*vestis splendida*» (Лк. 23:11), «*ἱμάτιον πορφυρεῖον*», «*pallium purpureum*» (Ин. 19:2). Византийские художники истолковывали эти термины в смысле далматика багряного цвета; но эта одежда была снята со Спасителя до распятия. Лентий на чреслах Иисуса Христа в рассматриваемый период времени встречается лишь изредка (лобк. пс.); в XI в. он становится

преобладающим, а с XII в. единственным одеянием распятого Спасителя. Аналогичное явление представляют и памятники западные.

Уже в распятиях V-VI вв. являются по сторонам креста два воина, из которых один подносит к устам Христа *губку* с оцтом, а другой *прободает* ребро. Первый не представляет ни иконографического, ни исторического интереса; иное дело второй. Прежде всего, вопреки соображениям новой науки, что на кресте прободена была левая сторона Иисуса Христа, так как только именно это прободение могло удостоверить действительность смерти Иисуса Христа, – на всех древних памятниках византийских и русских воин прободает правый бок Иисуса Христа. Исключение в ряду древнейших памятников составляет изображение на британской таблетке, где воин *кинжалом* пронзает левый бок Иисуса Христа. Византийская форма прободения ребра согласуется с текстом нашей проскомидии, где воспоминание об этом событии соединяется с прободением *десной* стороны евхаристического агнца²²⁷⁸. *Копье* в иконографических памятниках всегда представляется обоюдоострым – обычная форма греко-римских копий²²⁷⁹. Из ребра истекает одна *кровь*, редко кровь и вода отдельно (елисав. Евангелие); последняя черта становится обычной в памятниках XVIII в., а также в иконописных подлинниках греческом и русском сводной редакции. Воин, прободший ребро, получил в искусстве и письменности историческую известность. В миниатюре Евангелия Раввулы, в кодексе Эгберта²²⁸⁰, во фресках Урбана²²⁸¹, на кортонском авории²²⁸² и на костяном ящике берлинского музея²²⁸³ он назван *Логин*ом. То же в Евангелии Никодима²²⁸⁴. Сирийский писатель Соломон Бассорский в сочинении «*Apis*» называет его тем же именем, добавляя, что это тот самый воин, который плевал в лицо Иисуса Христа и давал Ему заушения – а ранее тридцать восемь лет был болен²²⁸⁵. По Золотой легенде, Логин, после труса, бывшего при воскресении Иисуса Христа, уверовал в Него. По другим преданиям, Логин страдал слепотой и был исцелен кровью Иисуса Христа, попавшей ему в глаза из прободенного ребра; обратился к вере Христовой; жил в Кесарии каппадокийской двадцать восемь лет и потерпел мученическую кончину²²⁸⁶. В ответах св. Василия на вопросы Григория Богослова в палатинской рукописи XV в. № 269²²⁸⁷ на вопрос о лице воина, прободшего ребро Иисуса Христа, дается ответ: «*Λόγινος*» (л. 291). Вообще в памятниках письменности восточной мы доколе имеем мало сведений об этом лице; больше в западной²²⁸⁸. Но с именем Логина там и здесь выступает еще другое лицо, имеющее отношение к распятию Иисуса Христа, это Логин-сотник. В Евангелии сотник этот (Мф. 27:54; Мк. 15:39; Лк. 23:47) не назван по имени; но уже в Евангелии Никодима он назван Логин^{ом}, причем замечено, что он признал Распятого Сыном Божиим, потом отправился к Пилату и рассказал ему о случившемся²²⁸⁹. Григорий Нисский говорит, что сотник этот был епископом каппадокийским²²⁹⁰, а Феофан Керамей – что он

претерпел мученическую кончину²²⁹¹. Имя Логина-сотника упоминается в древних мартирологах, календарях и служебных минеях – греческих, славянских и латинских в числе святых; от XII в. сохранилась даже служба ему. По преданию, жизнеописание его составлено Исихием, пресвитером иерусалимским; оно было у Метафраста²²⁹². В макарьевских Четь-Минеях дан свод древних известий о нем: Логин-сотник был каппадокиец по происхождению; по долгу службы он присутствовал при распятии Иисуса Христа и вместе со стражей охранял Его гроб; после труса, бывшего при воскресении Иисуса Христа, уверовал в Него, оставил службу, подвергся преследованиям и был казнен отсечением головы. Голова эта из Каппадокии была принесена в Иерусалим и брошена... Женщина, страдавшая слепотой, находит ее, получает исцеление от болезни и переносит голову Логина обратно в Каппадокию для погребения²²⁹³. Св. Димитрий Ростовский повторяет этот рассказ о Логине, сообщая ему некоторые идеальные прикрасы и прибавляя достойную особенного внимания подробность: «о сем Логине сотнице глаголют нецыи, яко ребра Христу Господу, на кресте умершему, копием отверзе и от истекшия крове и воды болящим очесем своим получи исцеление»²²⁹⁴. Итак, здесь допущена вероятность, что Логин-сотник и Логин-воин, прободший ребро Иисуса Христа, суть одно и то же лицо. Подтвердить эту вероятность едва ли возможно. В Евангелии нет оснований для отождествления этих лиц, и некоторые памятники, хотя бы не очень древнего происхождения, ясно различают их; таково слово о страданиях и крестной смерти Спасителя в русских памятниках XVI-XVII вв.²²⁹⁵ и синаксарь великого пятка в постной триоди, где Логин-сотник и Логин, прободший ребро, приняты за два лица. На одной из народных картинок Страстей Христовых написано, что вонзил копье в ребра Иисуса Христа воин Лабас, Логиновой сотни, родом фрязин²²⁹⁶; но в тексте лицевых Страстей воин этот не назван по имени, а между тем Логину-сотнику приписано исцеление глаз кровью Иисуса Христа – черта, относимая в других памятниках к Логину, прободшему ребро Иисуса Христа. Следовательно, здесь, как и в некоторых других памятниках, биографические черты двух лиц смешаны. На то же смешение указывает, по-видимому, и единство их имени. Полагают некоторые, что имя Логин первоначально усвоено было воину, прободшему ребро; что это имя не есть действительное имя его, но произошло от наименования копья – «λόυχη», которым прободено было ребро, также как имя воина Стефатон, поднесшего оцет, – от наименования губки «οτπόγγον»²²⁹⁷. Некоторого сходства в графических элементах отвергать здесь нельзя (ΛΟΓΗΝ ΣΠΟΓΓΟΝ/ΛΟΓΓΙΝΟΣ ΣΤΕΦΑΤΟΝ), хотя, с другой стороны, нельзя отрицать и того, что это имя могло быть собственным именем воина. Далее, хотя несомненно смешение биографических черт этого воина и сотника, но категорическое заключение о перенесении его имени на сотника пока невозможно. Из

памятников иконографии по отношению к этому предмету видно лишь следующее: некоторые из них, как Евангелие № 74, отличают воина от сотника: последний имеет особый костюм – короткую тунику опоясанную, род шлема на голове, меч широкий в руках и щит. Различают их также и подлинники. Судя по тому, что в иных памятниках византийских и русских сотник изображается в нимбе (гелат. Евангелие, Монреале, ватопед; яросл. крест и саккосы и др.), нужно думать, что художники признавали его святым: иное истолкование нимба в применении к этому лицу невозможно²²⁹⁸. Сотнику усваивается иногда имя Логина (хлуд. слав. псалт., греч. подл., псков. икона; лицев. Страсти); но не можем указать ясного примера, где бы тому же сотнику приписывалось и прободение ребра Христова.

Предстоящие – *Богоматерь и Иоанн Богослов* повторяются обычно, на основании Евангелия Иоанна (Ин. 19:25–27), в распятиях восточных и западных начиная с VI в.: Богоматерь с левой стороны от зрителя, Иоанн – с правой, за некоторыми исключениями. Руки Богоматери задрапированы по большей части в паллиум, в знак благоговейного уважения, и простерты к Иисусу Христу; иногда одна рука Ее приложена к ланите – знак печали. Полное изнеможение Богоматери, поддерживаемой другими присутствующими при кресте лицами, есть признак упадка византийского искусства и поздней эпохи его истории. Ев. Иоанн при кресте изображается обыкновенно в типе красивого молодого человека²²⁹⁹, в тунике и иматии, иногда с простертой ко кресту десницей, иногда с книгой в руках, с выражением печали в лице. Так как евангелисты упоминают сверх того и о других лицах, присутствовавших при распятии, – Марии Магдалине, Марии Иаковлевой и матери сынов Зеведеевых (Мф. 27:55–56), Саломии, Марии Клеоповой и др. (Мк. 15:40; Лк. 23:49; Ин. 19:25–27), то художники вводили и их в картину распятия. Их встречаем в миниатюрах лицевых Евангелий, где сам текст напоминал о них (Евангелие № 74); также в мозаиках (Марка венец.), где представлялась легкая возможность развернуть сцену. В лицевых псалтирях оживленные группы присутствующих при кресте имеют уже другой характер; это не скорбные почитатели Иисуса Христа, но, как показывают характер групп, надписи (лобк. пс.) и местоположение изображений, это иудеи и эллины, пораженные переворотом в природе. Византийские, а за ними и русские художники, как видно, не всегда повторяли одну и ту же схему распятия, но варьировали ее, оттеняя в евангельском событии то одну сторону, то другую: то обращали внимание на предсмертное завещание Иисуса Христа Иоанну Богослову и Богоматери, то на восклицание «жажду», то на разбойников, прободение ребра, переворот в природе. На крестах греческих и русских предстоящие Богоматерь и Иоанн Богослов изображаются часто в виде бюстов в оконечностях большой поперечной балки креста; к ним присоединяются иногда бюсты одной св. жены, Логина,

ап. Павла и Иосифа (могильный крест в ростовск. музее), в чем видно уже идеальное, но не историческое трактование распятия. С этой точки зрения допустимы нередко встречающиеся на оконечностях крестов изображения вселенских учителей, Св. Николая и других святых. Конные всадники на иконах распятия (икона Археол. инст., икона ростовск. музея) и в греческом подлиннике имеют позднее западное происхождение.

В ряду предстоящих иногда находятся *Церковь и Синагога*, олицетворенные в виде двух женщин: первая приближается к кресту, вторая – удаляется; первая при кресте получает свои полномочия, основанные на крестных заслугах Иисуса Христа, вторая, как утратившая свои права с крестной смертью Иисуса Христа, сходит со сцены. Начало олицетворения Церкви и Синагоги положено в письменности древнехристианского периода. В типологии Мелитона Сардийского женщина означает Церковь (*mulier ecclesia*; ср. Притч. 31:10)²³⁰⁰, две женщины – *plebs iudaica et haeretica* (ср. Зах. 5:9)²³⁰¹, девица – Церковь (*ecclesia fide integra*; ср. 2Кор. 11:2)²³⁰². Климент Александрийский сравнивает Церковь с благородной и многоплодной женой, а ветхозаветную Синагогу с еврейской женой, прежде богатой детьми, но ставшей бездетной по причине своего неверия²³⁰³. Позднейшие писатели нередко представляют Церковь и Синагогу под образом женщины²³⁰⁴. Церковь из иудеев (*ecclesia ex circumcisione*) и язычников (*ex gentibus*) представлена в виде двух женщин в римских мозаиках Сабины²³⁰⁵. Женщину-церковь и женщину-синагогу *при кресте* в первый раз встречаем на эмалевой пластине А.В. Звенигородского: первая принимает в сосуд кровь из ребра Иисуса Христа и смело поднимает вверх голову; вторая удаляется от креста с поникшей головой. В Евангелии № 74 олицетворения эти являются в сопровождении ангелов; в этом виде они повторяются даже на русских памятниках XVII в. (воздух тверск. музея; икона Силина). Иногда, особенно в позднюю эпоху греческой и русской иконографии, олицетворение Церкви заменяется изображением одного или нескольких ангелов, принимающих кровь в сосуды, а Синагога совсем исключается из композиции. Таково стенописное (византийское) изображение в солетской церкви Св. Стефана²³⁰⁶ и др.

165. Миниатюра рукописи Hortus deliciarum.

В памятниках греко-латинских олицетворения эти отличаются бóльшим разнообразием: в Hortus deliciarum (рис. 165) Церковь с короной на голове и со знаменем в руке сидит на тетраморфе; Синагога с закрытыми глазами, в означение того, что она в своей слепоте не видела пророчеств и прообразований, – с опущенным знаменем, со скрижалями, ножом обрезания и жертвенным животным в руках, сидит на осле²³⁰⁷; этот последний истолкован в смысле Синагоги Мелитоном Сардийским и некоторыми другими авторами²³⁰⁸. На алтарном образе в Соесте Церковь, поддерживаемая ангелом, принимает кровь в чашу;

Синагога с закрытыми глазами, со скрижалями в руках отгоняется ангелом²³⁰⁹; на таблетке, изданной Гори, Церковь в короне, с крестом, принимает кровь из язв ног Иисуса Христа, а Синагога с завязанными глазами и опущенным вниз копьем отходит от креста²³¹⁰. Кроме мецского сакраментария и некоторых других памятников, уже описанных специалистом по истории западных распятий²³¹¹, обратим внимание на миниатюру французской рукописи нац. библ. № 167, где Церковь неоднократно изображена в виде женщины в золотой короне, иногда с потиром и знаменем; также рукопись французская № 9561, где встречается и женщина-синагога с разодранным свитком ветхого закона (л. 75); а в рукописи латинской той же библ. № 11560 Церковь с потиром, в короне, Синагога также в короне, упadaющей с ее головы (л. 4). Замену Церкви ангелами, принимающими в потиры кровь из язв Иисуса Христа, можно видеть на картинах: Флорентинской академии № 64, XIV в., в Уффици; Лоренцо Монако № 16 и в ватиканской пинакотеке Николо Алюнно; также на барельефе XV в. в музее Ключи (№ 511), на церковном облачении XV в. (№ 6536), на лиможской эмали 1503 г. (№ 1578) там же, на ватиканском триптихе XVI в. и в печатном издании жизни Иисуса Христа 1501 г. (ч. IV, л. 123). Дидрон полагал, что чаша в руках Церкви имеет связь с легендой о Граале (*sacro catino*), т. е. о чаше Тайной вечери, в которую потом, по сказанию апокрифов, Никодим или Иосиф Аримафейский принял кровь из язв Иисуса Христа²³¹². Возможно, что предание об этой чаше, которая доселе хранится в генуэзском соборе, содействовало ее распространению в изображениях распятия, а эти последние в свою очередь вызывали интерес к развитию легендарных сказаний о ней на Западе. Для православного Востока легенды эти не имели значения: чаша в руках Церкви, или ангела, или просто под ногами Иисуса Христа означала обычный евхаристический потир и таким образом наглядно доказывала, что на литургии в потире содержится та же кровь Иисуса Христа; вот почему на русских антиминсах 1627 г. полагалось изображение престола в виде гроба со стоящим на нем потиром, в который течет кровь из ребра Иисуса Христа, изображенного на заднем плане²³¹³; вот почему также в гравюре требника Петра Могила (1646 г.) «третья тайна пресв. тела и крови» изображена в виде престола и священника с потиром, в который течет кровь из прободенного ребра Иисуса Христа (л. 20 об. и 443 об.): рисунок относится к 1644 г. (подпись) и носит на себе явные следы западного влияния, но его идея согласна с православным вероучением.

Разбойники входят в изображение распятия Иисуса Христа уже в V и VI вв. Изредка они пригвождены к крестам гвоздями (иверск. Евангелие), чаще привязаны; а в Евангелии Раввулы – то и другое. Благоразумный разбойник по правую сторону Иисуса Христа в древнейших памятниках изображается чаще в виде молодого человека без бороды, злонравный – с

бородой: объясняется это античными понятиями о красоте и соединенной с ней добродетели (καλὸς=αγαθὸς); в памятниках русских – наоборот, так как борода, по русским понятиям, унаследованная от византийцев, один из важнейших признаков образа Божия в человеке. Первый обращает умоляющие взоры к Спасителю, второй с горькой иронией поднимает вверх голову или в унынии опускает ее вниз. Обычным и единственным одеянием разбойников на кресте служит перизома, заменяемая иногда в русских памятниках XVII-XVIII вв., в отличие от перизомы Иисуса Христа, панталонами. Ангел в светлых одеждах над благоразумным разбойником, как символ небесной радости о спасении души последнего, и ангел в черных одеждах над злонравным, как символ скорби о погибшей душе, известны нам по русским памятникам XVIII в. К числу подобных же новшеств принадлежат изображения души благоразумного разбойника – в виде светлого младенца, – вылетающей из уст его и принимаемой ангелом, и души злонравного разбойника – в виде черного младенца, – принимаемой дьяволом (икона XVII в. Максима Яков. Строганова в Моск. собр. Силина № 44). Этот последний мотив нередко повторяется в новое время в русских поучительных изображениях кончины праведника и грешника. Впервые он становится известным в западных памятниках XIII-XV вв. в миниатюре рукописи XIII-XIV вв., изданной Грюэль-Энгельманом²³¹⁴, на картине Николо ди Пьетри (1390) в монастыре Франциска в Пизе²³¹⁵, на запрестольной иконе Варнавы Моденского²³¹⁶, во фресках Мазаччо (XV в.) в церкви Св. Климента в Риме²³¹⁷; в латинской рукописи нац. библ. № 9471 (л. 27); в молитвеннике галереи Мазарини № 209, во французской рукописи нац. библ. № 9561 (л. 177 об.) и на картине Фаддея Гадди в луврской галерее № 188 (дьявол стоит с багром над крестом злого разбойника). Нимб вокруг головы благоразумного разбойника мы встречали лишь изредка на русских иконах позднего времени; надписи их имен находятся на русских иконах и в лицевых Страстях: последние указывают явно на связь иконографических представлений с литературными преданиями о разбойниках. Целый ряд таких преданий в древней и новой письменности служит показателем живого интереса к предмету. Арабское Евангелие детства Иисуса Христа передает, что св. семейство на пути в Египет встретило разбойников Тита и Думаха. Первый из них не пожелал сделать зло путникам и ценой золота смягчил жесткость второго. Тогда Богоматерь сказала Титу: «Бог поддержит тебя десницей Своею и дарует тебе отпущение грехов». А Иисус сказал Матери: «через тридцать лет иудеи распнут Меня в Иерусалиме вместе с этими разбойниками: Тит будет по правую сторону, Думах по левую; и в тот день Тит войдет в рай прежде Меня»²³¹⁸. В Евангелии Никодима благоразумному разбойнику усвоено имя «Дисмас», злонравному – «Гестас»; характеристика их здесь согласна с подлинными Евангелиями²³¹⁹. Сказания о них встречаются и в памятниках коптских²³²⁰. В славянских

рукописях скомбинированы отрывочные сказания древности в виде особых статей о крестном древе, приписываемых иногда Григорию Богослову, или в виде «слова за два разбойника, како зачахуся и распяты на пречистом древе по обе страны Господа нашего Иисуса Христа»²³²¹. В них рассказывается, как разбойники захватили св. семейство на пути в Египет: Богоматерь кормит грудью двух детей разбойников, и в награду за это св. семейство получает свободу: эти-то два младенца и были впоследствии распяты с Иисусом Христом: «и сотворши из честных древ три кресты и водрузиша на соборищи, иде же бе глава Адамова. Древо благоразумного разбойника, воздвоенного Богоматерью, – древо, еже посади (Лот) от трех головней; древо злаго разбойника – древо, его же посади Моисей в мерре горцей... Адам же крестися кровию Господа нашего Иисуса Христа... благоразумный разбойник вниде в рай... другой испаде». «О спутнице Господни разбойнице», т. е. о благоразумном разбойнике, рассказывается особо в приписываемом св. Иоанну Златоусту слове «о воплощении Господни и пришествии Его на общее востание» (рукоп. соф. библи. XV в. № 1248; ср. № 1448–1449) и в новом Маргарите²³²². Как в Никодимовом Евангелии, так и в Золотой легенде имена разбойников близко сходны²³²³; в греческом подлиннике первой иерусалимской рукописи, изданной еп. Порфирием, благоразумный разбойник – Фесда иерихонец, злонравный – Дима галилеянин²³²⁴; в рукописи софийской библи. XVI в. № 1479, л. 195, благоразумный разбойник – Араг (?), злонравный – Геста, «еже сказуется изгнание»; в слове о страданиях и крестной смерти Иисуса Христа по рукописям XVI-XVII вв., изданном Кушелевым-Безбородко, – Дизмас и Гевьста²³²⁵. В старинных церковных описях благоразумному разбойнику усваивается иногда имя Дижмон²³²⁶ (= Дисмас); в лицевых Страстях – Дижмон и злодей – Вгест или Эста²³²⁷ (= Гестас). Откуда и как явились эти имена, неизвестно. Попытки произвести их от имен нарицательных, превратно истолкованных, неудачны. Полагают, что имя Дисмас произошло от δις ὁμί – запад (винит. пад. δις ὁμῖς), каковое слово будто бы подписывалось под изображениями солнца и луны, которые в древнейших распятиях изображались постоянно по сторонам креста Христова над разбойниками²³²⁸. С какой бы стороны мы ни взглянули на это объяснение, всюду оно несостоятельно: во-первых, имя это находится уже в актах Пилата или Никодимовом Евангелии, которое явилось гораздо раньше первых изображений распятия²³²⁹, следовательно, невозможно говорить о каких-либо надписях на изображениях как первоисточнике имени; во-вторых, не только на древнейших, но даже и на позднейших изображениях таких надписей не полагалось; предположение об их существовании не имеет за собой ни одного факта в памятниках древности; в-третьих, если надпись относилась к солнцу и луне²³³⁰, то по общепринятому обычаю древности она не могла находиться внизу – под этими предметами и над головой разбойника; она могла быть расположена

или вертикально возле солнца и луны, или вверху над ними, а таким образом исчезает связь подлеположения между ней и разбойником. Имя злого разбойника «Гестас» тот же автор, вместе с Клермоном Ганно, производит от «ἐἰς τὰς», которое могло стоять (?) перед «δύσματος». По недоразумению слова эти, стоявшие сперва в неразрывной связи (ἐἰς τὰς δύσματος), были разделены и признаны за два имени разбойников. Как, почему и когда это произошло, автор не говорит, и загадка не разъясняется. На русских иконах Воскресения Христова и на алтарных дверях благоразумный разбойник носит неизвестно откуда взятое имя «Рах»; в иконописных подлинниках – «Варвар»; в этих последних описывается под 6 Мая иконографический образ его: «св. муч. Варвар, иже бе разбойник, власы главные по плечам, рус, брада Козмина, порты едины на нем; а инде (пишут): сед, брада Богословля, риза мученическая, в правой руке крест велик, в левой свиток, а в нем писано: помяни нас Господи во царствии Своем» (подл. О. Л. Д. П. из собр. кн. П.П. Вяземского № 162). В этом описании смешаны иконографические черты двух разных лиц. Крест, свиток и порты – единственная одежда благоразумного разбойника по многим памятникам русским, – признаки благоразумного разбойника, а мученическая риза – другого разбойника, причисленного также к лику святых. На это смешение прямо и указывает ссылка: «инде пишут...» – т. е. в других подлинниках; а в подлиннике И.Е. Забелина XVI в. действительно о разбойнике Варваре под 6 Мая сказано: «сед, брада аки Иоанна Богослова, риза празелень, испод лазорь»²³³¹; но здесь речь идет не о благоразумном разбойнике, а о другом лице, занесенном также и в софийский подлинник (№ 1523): это мученик Варвар-разбойник, живший в каких-то лукарских странах, мощи которого, по сказанию греческого Лимонаря, находятся в монастыре горы Келлий в Фессалии или Македонии, недалеко от Мефона Македонского²³³². Личность этого последнего в памятниках древней письменности не отличается определенностью; он, по-видимому, смешивается с другим – Варваром Мучеником фракийским, пострадавшим при Юлиане; тем не менее верно то, что Варвар в мученических одеждах не есть благоразумный разбойник, распятый с Иисусом Христом.

Солнце и луна. Иконографические формы их в памятниках христианского искусства довольно разнообразны, но все они восходят своими корнями к классическим прототипам. Солнце и луна, совершающие свое обычное течение, представлялись в классическом искусстве в виде божеств – Илиоса и Селини, – первый на четырех, а второй на двух конях или волах. Ясное отражение этих представлений находим в миниатюре Hortus deliciarum, где солнце изображено в виде юноши в лучистом сиянии (sol), сидящего в колеснице, везомой четырьмя конями (equi solis)²³³³. В псалтирях О. Л. Д. П.²³³⁴ и угличской²³³⁵ солнце и луна – юноши на двух колесницах; первую везут два коня, вторую – два вола; они держат в

левых руках лучистые диски, означающие солнце и луну, в правых – бичи. В годуновских псалтирях формы те же. но надписи дают понять, что отличия этих двух олицетворений были уже неясны для миниатюриста: колесницу солнца с красным диском везут два вола, а колесницу луны с зеленоватым диском – кони (рукоп. С.-Петерб. Дух. Акад., л. 457 об.). Эта форма олицетворений с колесницами в изображениях распятия неизвестна на Востоке; на Западе мы знаем три примера – один на окладе мюнхенского Евангелия XI в.²³³⁶ (колесница солнца с четырьмя конями, луны – с четырьмя коровами по сторонам распятия), другой в рукописи ватиканской библии из монастыря Фарфа X в.²³³⁷, третий на авории нац. библиот. XI-XII вв.²³³⁸ В памятниках византийских и русских солнце и луна при изображениях распятия имеют вид кругов, профилей лица или бюстов²³³⁹. Проф. Пипер полагал, что олицетворения в виде бюстов имели преобладающее значение от IX до XIII вв., а потом почти совсем исчезли, уступив место олицетворениям первого рода²³⁴⁰. Заключение это не оправдывается памятниками византийско-русской древности. В Евангелии Раввулы солнце и луна имеют вид двух кругов; на ампулах Монцы – бюсты, – солнце с венцом на голове, луна с серпом, или солнце – звездочка, луна – серп. Вот, следовательно, три разные формы в древнейших изображениях распятия. В памятниках последующего времени то же разнообразие: в кодексе Григория Богослова № 510 – круги, то же в лобковской псалтири; но в последней находятся также и бюсты; в барбериновой псалтири – профили человеческих лиц; в Евангелии № 74 – звездочка и серп; на авориях и на окладе Евангелия Симеона Гордого – бюсты; в славянской псалтири Хлудова – профиль, вписанный в темный круг; на подвесной пелене Троице-Сергиевой лавры 1525 г. (по фотографии) солнце – лицо en face, луна – профиль; в изображении положения во гроб Иисуса Христа на плащанице ярославского Спасопреображенского монастыря 1539 г. солнце и луна – бюсты в медальонах, из уст их выходят лучи²³⁴¹; то же на плащанице Успенского собора во Владимире на Клязьме XVI в. В памятниках западных те же формы: иногда солнце и луна – бюсты (диптих Ромула²³⁴², сакраментарий мецский, Евангелие нац. библиот.²³⁴³, луврский оклад с византийской эмалью²³⁴⁴, гребень XIII-XIV вв., изданный Кайе²³⁴⁵, и др.) с факелами; иногда – головы и лица²³⁴⁶; иногда солнце – пламенная звездочка, луна – лицо с серпом (лат. молитв. нац. библиот. № 1161, л. 123). Все эти формы имеют античное происхождение; но их значение в памятниках христианства иное; в частности, присутствие их на картинах распятия не имеет никакого отношения к мифологии. Мы не находим достаточных причин объяснять фигуры солнца и луны в смысле символических указаний на две природы Иисуса Христа²³⁴⁷, или видеть в них символы Самого Иисуса Христа (солнце) и Церкви (луна)²³⁴⁸, или, наконец, победу ночи над днем, луны над солнцем, о чем говорят памятники западноевропейской

поэзии²³⁴⁹, и считаем их выражением евангельского повествования о помрачении солнца. По рассказу синоптических Евангелий, перед смертью Иисуса Христа на кресте «была тьма от 6-го до 9-го часа» (Мф. 27:45; Мк. 15:33; Лк. 23:44–45), объясняемая тем, что тогда, по выражению ев. Луки, померкло солнце. Это-то померкшее солнце и вошло в картину распятия. Откуда же луна? В рассказе о распятии Иисуса Христа она не упоминается. Предположить, что вслед за помрачением солнца должна обнаружиться луна, художники едва ли могли, так как во время иудейской пасхи, когда произошло распятие, луна не могла быть видима днем. По всей вероятности, художники переносились мыслью от катастрофы при распятии к другой катастрофе, имеющей последовать при втором пришествии Христовом и Страшном суде. Как во время суда над Вавилоном, предызображающего Страшный суд, не дают света ни звезды небесные, ни Орион (ὁ ὠρίων – ненастное созвездие), ни луна, и меркнет солнце (Ис. 13:10), так и в день последнего суда солнце померкнет и луна не даст света (Мф. 24:29; Мк. 13:24; Лк. 21:25). Комментарий к такому истолкованию луны находится в русском иконописном подлиннике сводной редакции и в русских гравюрах²³⁵⁰, где солнце и луна в изображении распятия описываются теми же словами, какими в Новом завете описывается состояние их на Страшном суде: «солнце померче, луна в кровь претворися» (Деян. 2:20; Откр. 6:12). Такая ассоциация представлений проходит во многих памятниках древней письменности и искусства. Страшный суд произойдет на Голгофе; здесь будет поставлен крест Христов, ибо где совершилось спасение людей, там должен быть и суд. Как при распятии Иисуса Христа был трус по всей земле и воскресение мертвых, так то же последует и при суде²³⁵¹. Отсюда, как при суде являются солнце и луна, так и при распятии Иисуса Христа; отсюда и в церковных песнопениях говорится о помрачении не одного только солнца, но вообще светил небесных при распятии Иисуса Христа (трипесн. во вторн. 5-й нед. по пасхе песнь 9, троп. 1; также Непорочны вел. субб., ст. 107). В некоторых памятниках, как в славянской псалтири Хлудова, солнце имеет темный цвет; большинство же памятников не дает точных выражений помрачения солнца и луны. В памятниках западных иногда солнце и луна (погрудные изображения) закрывают руками свои лица: в этой подробности можно видеть как намек на отсутствие света²³⁵², так и указание на печаль и сострадание твари своему Создателю²³⁵³ и на величие Бога, перед которым даже светила небесные утрачивают свой блеск.

В византийских и русских распятиях возле головы Иисуса Христа изображаются *ангелы* парящие: иногда они закрывают свои лица, иногда как бы удаляются в страхе; иногда они являются в виде бюстов, как на крестах Авраамия Ростовского и Варлаама Хутынского. Присутствие их здесь служит признаком того же идеального отношения к предмету, какое

прекрасно выражено в словах церковной песни: «Царь бо царствующих и Господь господствующих приходит заклатися и датися в снедь верным; предходят бо сему лица ангельстии... лица закрывающе. Небесныя силы, наряду с видимым миром, состраждут Творцу миров видимаго и невидимаго».

Страна смерти и ада подчиняется общему перевороту природы: в момент смерти Иисуса Христа *мертвые восстанут* из своих гробов. Замечание подлинного Евангелия об этом предмете (Мф. 27:52–53) заставляло иногда византийских и русских художников присоединять к изображению распятия и воскресение мертвых, как это видим в Евангелиях парижском (№ 74), сийском и др. памятниках. Миниатюра славянской псалтири Хлудова представляет в числе воскресших Карина и Лицеоша. Лица эти становятся впервые известными из Евангелия Никодима, где они названы сыновьями Симеона Богоприимца Карином и Левкием²³⁵⁴. По записанному здесь рассказу, Иосиф Аримафейский для подтверждения факта воскрешения мертвых, после смерти Иисуса Христа на кресте, предложил Анне и Каиафе вместе с Гамалиилом отправиться к самим воскрешенным и выслушать их рассказ о событии. Так и было сделано. Карин и Левкий потребовали хартии и подробно изложили, как Иисус Христос сошел во ад, где находились ветхозаветные праведники; как смутился сатана и его слуги и как, наконец, праведники были изведены из ада; в числе воскрешенных были и они, Карин и Левкий. Арх. Михаил послал их в Иерусалим для молитвы и прославления воскресшего Иисуса Христа и т. д.²³⁵⁵ Таким образом, миниатюра хлудовской псалтири дает явное доказательство того, что у нас в XIII–XIV вв. было уже известно Евангелие Никодима.

Остальные подробности древних изображений распятия не требуют особых разъяснений. *Город Иерусалим* при этих изображениях появляется вместе с первыми распятиями: он имеет вид то прямой стены, даже с бойницами, то круглой крепости, то шаблонных палат, то, наконец, большого города с башнями и даже минаретами, как в русских памятниках XVII–XVIII вв. *Храм иерусалимский с разодранной в нем завесой* встречается в памятниках русских, по-видимому, не ранее XVII в. Мотив завесы одной восходит своим началом к средним векам и известен нам по миниатюре рукописи Hortus deliciarum (см. выше, рис. 165). Изображение *этимасии* над распятием мы встретили на окладе Евангелия Симеона Гордого; но так как здесь, по всей вероятности, мы имеем копию с греческого оригинала, то ее начало (в композиции распятия) должно быть относимо к более древнему времени. В памятниках XVI–XVIII вв. над распятием появляется изображение Бога Отца в образе старца, иногда в облаках, и Св. Духа. *Разделение одежд* Иисуса Христа входит в композицию распятия в VI веке.

В русских памятниках XVI-XVIII вв. находим новые композиции распятия, не имеющие прототипов в византийской древности. Сюда относится прежде всего *распятие в лоне Отца*. Бог Отец держит в своих руках концы поперечной балки креста с распятым на нем Спасителем; над крестом Св. Дух. Общая форма распятия при этом видоизменяется: титло креста опускается; возле креста изображаются иногда херувимы; Сам Иисус Христос – с крыльями, которые прикрывают Его чресла. Таково миниатюрное изображение в рукописи Вахрамеева XVII в. и в лицевой Библии публ. библ. XVIII в. (Толст. 1, № 24)²³⁵⁶. Композиция эта известна в России уже с XVI в.: такая икона написана была иконописцами для московского Благовещенского собора после пожара 1547 г. и, как дело необычайное, вызвала протест со стороны дьяка Висковатого. Дьяк видел в этом изображении западное мудрование и ссылаясь на латинян, которые думали, что тело Иисуса Христа на кресте херувимы от срамоты покрывали. Отцы Собора, созванного для разрешения споров по поводу вновь написанных икон, старались оправдать эти новшества ссылками на Евангелие Иоанна и сочинения Дионисия Ареопагита: о том свидетельствует Иоанн Богослов: «Бога никто же виде нигде же; Единородный Сын, сый в лоне Отчи, той исповеда. Сие прообразует, яко плотию распялся и пострадал Христос Бог наш, а Божество Его без смерти пребывало... По великому Дионисию Ареопагиту, описуются два крыла багряныя, понеже Иисус Христос душу словесную и умную приял»²³⁵⁷. Однако какими бы теоретическими соображениями мы ни оправдывали этих композиций, остается вполне вероятной фактическая сторона протеста против них: распятие в недрах Отца впервые появляется в памятниках западных XII-XIII вв. и удерживается на Западе даже в XV-XVI вв., как это можно видеть в гравюрах Аженкура и Дидрона и во многих других памятниках²³⁵⁸. Объяснить происхождение крыльев распятого Спасителя трудно. Они не суть крылья окружающих Христа херувимов, но Его собственные, прикрепленные к плечам Иисуса Христа. Изображения этого рода на памятниках по большей части стоят рядом со сценами создания мира и выражают собой конец Ветхого завета в противоположность его началу, а также, быть может, указывают и на всеобщий конец мира; по крайней мере известно, что подобные изображения писались на иконах Страшного суда²³⁵⁹. Ввиду этого необходимо обратить внимание прежде всего на иконографические формы Творца мира. На памятниках древнейших Творец мира никогда не изображался с крыльями. На древнехристианских саркофагах (создание Евы), в миниатюрах рукописей (пентатевх лорда Ashburnham'a VII в., венское Бытие, две Алкуиновы Библии в Лондоне и Бамберге, Библия в римской церкви Св. Павла), в мозаиках (палатинская капелла, Монреале) Творец изображается то в виде мужа с бородой, то в виде юноши, бюста или одной руки²³⁶⁰. Даже в памятниках XV в., каковы Библии в переводе

Коместора в нац. библ. (№ fr. 5. 8; cf. 9561), Бог Творец является или в виде старца, или средовека. Иконописный греческий подлинник также не знает Творца с крыльями. Начало этого последнего типа скрывается в памятниках поздней эпохи. У нас в России он появился, вероятно, в XVI в. От XVII в. дошли до нас и памятники его в лицевой Библии Кореня и в рукописи Вахрамеева. Из рукописей он перешел на иконы. На иконе Св. Троицы XVII в. в С.-Петербургской Духовной Академии (из собр. графа Строганова) Творец – ангел с крыльями, в простом нимбе. Но что Он есть Сын Божий, это ясно из первого изображения начала миротворения, где представлено небо с престолом Божиим: на небе – Бог Отец, ниже сходит на землю Св. Дух; остается признать в ангеле-Творце Сына Божия. Форма эта едва ли могла явиться здесь под влиянием центрального изображения Св. Троицы в виде трех ангелов; ибо в этом случае остался бы необъяснимым тот факт, почему в изображениях событий ветхозаветных, следующих за творением мира, на той же иконе Бог является уже не в виде ангела. Очевидно, тут нужно искать другую причину, тем более что в других памятниках творения, где Творец изображается с крыльями, совсем нет изображения Св. Троицы в виде трех ангелов, явившихся Аврааму: такова икона Мироздания в музее Киевской Духовной Академии № 109, где ангел создает Еву из ребра Адама²³⁶¹. На алтарных северных вратах XVII-XVIII вв. в музее Академии художеств № 287 в сценах творения мира Творец представлен в виде юноши с крыльями, а в дальнейших сценах, начиная с жертвоприношения Каина и Авеля, Бог-старец в восьмиугольном нимбе. На иконе XVIII в. в том же музее № 2 Творец мира – старец; в композиции «почи Бог в день седьмой» Он лежит на одре; по одну сторону Его – распятие в лоне Отца, а по другую – Сын Божий с крыльями в ореоле; последняя из этих сцен, повторенная также на иконе № 4, означает посланничество Сына на дело искупления людей. Из этих памятников ясно, что начало мира и падение человека вызывало в художниках представление об искуплении человека и, быть может, о кончине мира, а отсюда форма Творца с крыльями перенесена на Искупителя. Творцу мира усвоены крылья, вероятно, потому, что в Нем видели второе лицо Пресв. Троицы – Слово Божие или Сына Божия. Мир создан словом Божиим (ср. Пс. 32:6), а наименование Слова усвадается Сыну Божию: «вся тем (Словом) быша, и без Него ничтоже бысть, еже бысть» (Ин. 1:3; Кол. 1:16). Мысль эту повторяет никейский символ веры и некоторые из древних церковных писателей²³⁶². Отсюда в памятниках средневековых, если Творец мира изображается не в виде Троицы, то Он представляется в типе Иисуса Христа²³⁶³, и только с XV-XVI вв. Ему усвоен тип старца Иеговы. Но Сыну Божию в Ветхом завете усвадается наименование ангела Иеговы²³⁶⁴. Пусть Творец мира в Библии не назван прямо этим именем; однако оно может быть приложено и к Нему. По смыслу ветхозаветных изречений ангел Иеговы, или ипостасное Слово и премудрость Божия, был при сотворении

небес, был художником и радостью перед Богом (Притч. 8:27,30). Ангел Иеговы есть Бог хранитель человека (Быт. 48:15–16), Бог Авраама, Исаака и Иакова (Исх. 3:2,6), ангел, в котором имя Иеговы (Исх. 23:20,23). Отождествить ангела Иеговы и Творца мира было очень легко; а отсюда легко усвоить Творцу и общепринятый в иконографии атрибут ангела – крылья. Но этот Творец есть и вместе с тем и «ангел великого совета, чуден, советник, Бог крепкий, властелин, князь мира, отец будущего века» (Ис. 9:6). «Его начальство на раме Его», т. е., по изъяснению Василия Великого, царство и могущество на кресте, ибо вознесенный на крест, Он всех привлёк к себе (Ин. 12:32)²³⁶⁵. Если уже одно подлеположение картин творения мира и распятия до известной степени оправдывает изображение распятого с крыльями, свидетельствующими о тождестве последнего с Творцом, то наименование Искупителя ангелом великого совета доставляло новое побуждение удерживать эти крылья в изображении распятого Иисуса Христа. Изображение ангела великого совета – явление обыкновенное в греческой иконографии; Дидрон указал его в стенописях Мистры, в Метеорах и в храмах афонских. Греческий подлинник рекомендует изображать его (ἄγγελος μεγάλης βουλῆς) в боковой (СВ) алтарной апсиде²³⁶⁶. Известен он сверх того и в памятниках русских (иконы). Форма его: ангел с крыльями, в драгоценном далматике, в восьмиугольном нимбе. Эта форма представления распятия, как видно из вопросов и ответов по делу Висковатого, была неясна со стороны своего происхождения и внутреннего значения не только для обыкновенных мирян, но даже и для русских богословов XVII в. В какое время появилась она и не имеет ли той или другой связи с гностическими представлениями о Творце мира и Мессии, сказать не можем²³⁶⁷. Сходную композицию представляет изображение «Ты еси иерей во век по чину Мелхиседекову». Намек на нее есть в том же розыске по делу Висковатого²³⁶⁸. Одна такая икона XVII в. находится в музее С.-Петербургской Духовной Академии и одна в Академии художеств (рис. 166)²³⁶⁹.



166. Икона музея Академии художеств «Ты еси иерей».

В лучистых сферах или в ореоле из двух накрест положенных прямоугольников с сияющими звездами и символами евангелистов изображен Великий Архиерей Иисус Христос, в саккосе и митре, в восьмиугольном нимбе, с благословляющими руками²³⁷⁰; внизу крест, на котором распят херувим; на верхней оконечности креста сидит юный царь, в латах, с короной на голове, с ножнами или мечом в руках. Икона выражает мысль о пророческом, первосвященническом и царском служении Иисуса Христа. Распятый на кресте есть тот же ангел Иеговы и ангел великого совета, который, выполняя пророческую миссию научения людей, по словам Василия Великого, открыл миру великий совет Божий, сокровенный от веков и неявленный иным родам (Кол. 1:26), возвестил и явил неисследованное свое богатство язычникам, чтобы и они

стали сонаследниками, составляющими одно тело²³⁷¹. Но этот ангел великого совета есть в то же время властелин, князь мира, Бог крепкий: поэтому он является на иконах в виде вооруженного царя, в латах, с мечом. Царское достоинство усваивается Спасителю как в Ветхом, так и в Новом завете: Он царь сионский, который будет управлять народами железным жезлом (Пс. 2:6); Он Владыка народов вечный (Мих. 5:2; Дан. 7:14); вождь воинства Господня (Нав. 5:13–16); сильный в бранях (Пс. 23:7–10). По преданиям древнеиудейским, ангел Иеговы – высший Метатрон есть хранитель и страж мира, равный по своей силе и могуществу schaddai... князь и владыка всего сотворенного, старейший в доме Иеговы, князь закона, мудрости, силы, славы, храма, князь царей, господ, высоких и превознесенных на небе и на земле²³⁷². В Новом завете Спасителю усваивается престол Давида и вечное царство (Лк. 1:32–33); Он имеет всякую власть на небе и на земле (Мф. 28:18) и все покоряет себе (Флп. 3:21); Он Царь царствующих и Господь господствующих; из уст Его исходит меч, чтобы им поражать народы (Откр. 17:14; 19:15–16). Он сидит на кресте²³⁷³, потому что Он через крестную смерть был превознесен и получил имя выше всякого имени (Флп. 2:7–12; Евр. 1:4) Искупитель есть не только Царь, но и первосвященник – иерей по чину Мелхиседекову (Евр. 7:21), принесший себя в жертву за людей (Евр. 9:9–28) и таким образом примиривший людей с Богом; поэтому Он изображается в одеждах новозаветного святителя – совершителя бескровной жертвы; в таком виде Он является в стенописях, на иконах и в греческом подлиннике²³⁷⁴. Окончив свое служение миру, Иисус Христос вознесся со славой на небеса: открылись небесные врата для входа Царя славы и Господа сил (Пс. 23:7–10), и Он воссел на престол одесную Бога Отца. Мысль эта выражена в рассматриваемой композиции изображением небесных врат, престола на облаках с сидящими на нем Отцом Старцем и Сыном Царем. От уст Бога Отца исходит дыхание, и в нем Св. Дух, нисходящий на главу Первосвященника Иисуса Христа. Такова идея этой догматическо-символической композиции²³⁷⁵.

Распятие в композиции «Премудрость созда себе дом и утверди столпов седьмь» (Притч. 9:1). Идея Софии Премудрости Божией имеет разнообразные выражения в памятниках искусства: то приурочивается она к Спасителю, имеющему вид огнестрельного ангела (новгородская София), то к Богородице (киевская)²³⁷⁶, то к двенадцатилетнему Иисусу Христу, поучающему в храме иерусалимском²³⁷⁷, то к Иисусу Христу, раздающему св. хлеб и чашу²³⁷⁸. В памятниках XVI–XVIII вв. – на иконах и в стенописях появляется новая композиция Софии, о которой наиболее полное понятие дают изображения в стенописях ярославских храмов Иоанна Предтечи (в Толчкове)²³⁷⁹ и Иоанна Златоуста в Коровниках (рис. 167). Основная тема ее выражена в книге Притчей: «премудрость созда себе дом и утверди столпов седьмь, закла своя жертвенная, и раствори в чаши своей

вино, и уготова свою трапезу» (Притч. 9:1 и след.). Премудрость, по принятому здесь толкованию, означает Бога; дом – Богоматерь, столпы – семь таинств и семь Вселенских Соборов. Вверху представлен Бог Отец в облаках на троне; у подножия Его Св. Дух, от которого идут к сидящей Богоматери семь лучей; они означают, как видно из надписей, семь даров Св. Духа: премудрость, разум, совет, крепость, ведение, благочестие, страх Божий. Ниже Богоматерь, окруженная сонмом дориносящих ангелов: под нею сень, утвержденная на семи колоннах, с надписью на архитраве: «и утверди столпов седмь». К колоннам прикреплены свитки, в которых перечислены таинства и Соборы, произвольно скомбинированные: крещение и 3-й Собор, миропомазание и 2-й Собор, покаяние и 4-й Собор, священство и 6-й Собор, брак и 7-й Собор, елеосвящение и 5-й Собор.

167. «Премудрость созда себе дом». Из стенописей ярославской церкви Иоанна Златоуста.

На средней колонне, со свитками – причащение и 1-й Собор – изображен распятый Иисус Христос; над головой Его надпись: «тело и кровь Господня», а по сторонам: «и черпа в чаши своей вино и уготова свою трапезу». У подножия креста Соломон, автор книги Притчей, в царском далматике и короне, с книгой, в которой написано: «премудрость созда...» и т. д. Колонны и престол утверждены на изящном овальном пьедестале с надписями: «ветхаго и новаго завета Божественныя церкви основание мученическая кровь, апостолов проповедь, пророческое учение, камень веры Христос, на сем камени созда церковь Свою». Вверху над колоннадой написано: «глава церкви Христос». На полях десять групп святых в облаках: пустынножителей, мучеников, мучениц, преподобных, праведных с Иоакимом и Анной во главе, исповедников, святителей, царей и князей, пророков с Иоанном Предтечей во главе (в свитке его: «посла своя рабы созывающи...») и апостолов, во главе которых ап. Павел со свитком («и требующим ума рече: приидите, ядите мой хлеб и пийте...»). Под этими ликами внизу шесть групп обыкновенных людей, не святых, с надписью: «собрани вси языцы»; они находятся на земле и преклоняют колена перед церковью = колоннадой. Итак, целое изображает церковь, основанную Иисусом Христом на незыблемом основании. Ни в византийской древности, ни в русской до XVI-XVII вв. нет таких памятников, с которыми можно было бы поставить в генетическую связь эту композицию. Мы не встречали ее даже в греческих памятниках XVI-XVIII вв. Тожественные изображения на Западе нам также неизвестны; лишь отчасти сходный мотив композиции мы знаем в латинской Библии нац. библ. XII в. № 11560, где в объяснение слов «премудрость созда себе дом» на листе 46 изображен храм в стиле романо-византийской архитектуры, опирающийся на головы семи духовных лиц, одетых в католические одежды. Там же вверху изображен процесс созидания дома Премудростью: работники поставили семь столпов с

капителями; сама Премудрость имеет вид женщины с книгой в руках, с покрывалом на голове, без нимба. Столпы эти, по аналогии с вышеприведенным изображением, следует понимать в смысле представителей католической иерархии.

Распятая в гравюрах описаны и изданы Д.А. Ровинским²³⁸⁰. Одни из них повторяют старинную русскую форму (№ 901), с незначительными изменениями (солнце, луна и звезды в облаках, № 911), иногда с хвалебными виршами в стиле XVIII в., как на картине Алексея Зубова²³⁸¹, или надписями иного рода: «аще аз вознесен буду от земли, вся привлеку к себе; кресту Твоему поклоняемся Владыко... Распят бысть Господь наш И. Х. в лето 5533 Марта в 30 день, в царство Тиверия Кесаря при понтийстем Пилате»²³⁸² и др. Здесь встречаются распятия с праздниками и таинствами в ветвях крестного древа²³⁸³, распятия, взятые из Библии Пискатора и из других западных источников. Из всех гравюр резко выделяется картина распятия, в которой выражены вместе и плоды крестной смерти Иисуса Христа. В издании Д.А. Ровинского указаны две такие гравюры: на одной из них поставлено имя мастера Василия Андреева, на другой (из Соловецкого монастыря) – 1690 год²³⁸⁴. Оно же в стенописях ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове (южный притвор)²³⁸⁵, на иконах тверского музея²³⁸⁶ и псковской церкви Св. Георгия (латышской). Изображен крест с распятым на нем Спасителем в терновом венке. На четырех оконечностях креста написано: высота, широта, долгота, глубина. Внизу под крестом Голгофа с Адамовой главой. В пригвожденных руках Спасителя разодранные свитки с (стертыми) надписями. Концы крестного древа расцвели: от косой перекладины креста идут вверх и вниз ветви, оканчивающиеся букетами; из одного букета (внизу направо) выставляется рука с молотом и угрожает аду, представленному в виде огненной пасти чудовища, прикованной цепью к нижнему концу креста и наполненной демонами и грешниками; в другом букете с той же стороны (выше) стоит ангел с двумя лестницами в руках (принадлежность распятия и снятия тела Иисуса Христа с креста); в соответствии с ним в букете с левой стороны ангел принимает в потир кровь из прободенного ребра Иисуса Христа; тот же ангел держит в другой руке трость, копье и другие орудия страдания. От длинной поперечной балки креста идут многочисленные ветви вниз и вверх: направо – ветвь, идущая вниз, с букетом, оканчивается рукой, которая, держа меч, поражает сидящую на коне смерть. Налево – другая рука держит венец над пятиглавой церковью московской архитектуры, с маковицами: в этой церкви изображены четыре евангелиста и над ними, в закруглениях стенных фас, четыре символа евангелистов; около церкви (направо) мертвые встают из гробов. Ветви, идущие вверх от этой балки, образуют восемь роскошных букетов, в которых помещены орудия страданий, поддерживаемые восемью ангелами, – копье и трость, темница, столп с бичами, две руки, сосуд, терновый венец, хитон и Нерукотворенный

образ. Здесь, в верхней части картины, представлены небесные сферы в виде облаков с солнцем, луной и четырьмя ветрами, а вверху – рай в виде вертограда, в котором находятся: Господь Саваоф с державой, Св. Дух и ангельские силы. От верхнего конца креста исходит ветвь, оканчивающаяся рукой, которая посредством ключа отпирает райские двери. Основная мысль картины ясна: Бог Отец в своем предвечном совете благоизволил послать в мир возлюбленного Сына. Спаситель претерпевает крестную смерть, побеждает дьявола и смерть, созидает церковь, утвержденную на Св. Евангелии, и отверзает людям двери рая. Мотив картины – процветшее древо креста – мог быть внушен художнику многочисленными песнопениями православной церкви; многие детальные формы картины были даны в искусстве византийском и древнерусском; архитектурные подробности храма явились под влиянием наблюдения современной художнику русской действительности. По-видимому, отсюда один шаг до заключения о русском самобытном создании картины. Однако же такое заключение было бы слишком поспешно. Композиция эта известна и в памятниках западной иконографии; такова картина из собрания Соммерара в парижском музее Клюни²³⁸⁷. Здесь на первом плане – распятый Спаситель; под крестом – скелет (Адам?) и возле него группа ветхозаветных праведников (в числе их Ной с ковчегом); к продольной балке креста прикован сатана, которому угрожает рука с молотком, исходящая от того же креста. В верхней части креста две ветви, означающие прозябение крестного древа; от левого конца креста опускается вниз рука и возлагает венец на женщину: женщина эта есть олицетворение Церкви; она принимает в потир кровь из ребра Иисуса Христа; возле нее четыре евангелиста; другая рука, с правой стороны, поражает Синагогу, представленную в виде сидящей на осле женщины с завязанными глазами (нравственное ослепление иудеев), со знаменем в руке, на котором изображен рак (символ закоснения?); вверху – третья рука отпирает ключом двери рая. Не может быть ни малейшего сомнения в том, что здесь та же самая основная мысль, что и в нашем памятнике: силой креста поражается дьявол, попирается смерть, устраняется сень Ветхого завета, утверждается на четырех евангелистах Церковь, питаемая кровью Иисуса Христа. Русский художник, знакомый с этой или подобной ей западной картиной, справедливо рассудил, что некоторые детали ее не совсем понятны для русских, и потому постарался видоизменить их: олицетворение Церкви он заменил пятиглавым храмом, олицетворение Синагоги – изображением смерти и дополнил картину рая подробностями, общераспространенными в русской иконографии XVII в. (Бог Отец и праведники в раю, обнесенном стеной). Невозможно допустить, чтобы тождество идеи и сходство форм в памятниках русских и западном было делом случайным: между ними необходимо признать генетическую связь. Оригинал на Западе, подражание – в России. В подтверждение этого

достаточно указать на то, что в России это изображение явилось не ранее второй половины XVII в.; а на Западе композиция эта известна была уже в XV в. К этому столетию относятся как картина Соммерара, так и другой датированный памятник скульптуры в тимпане западного входа главной церкви в Ландсхуте (между Мюнхеном и Ратиссбонном) 1435 г.: здесь тот же мотив, что и в описанных памятниках: те же четыре руки креста, из которых одна отпирает двери рая вверху, другая сокрушает ад, третья поражает идола и ниспровергает венец Синагоги, четвертая благословляет патрона церкви Мартина²³⁸⁸. Русскому художнику принадлежит честь приспособления этой композиции к русским понятиям при помощи тех наличных средств, какие доставляла ему русская иконография XVII в. Не только основной мотив его картины, но и все детали ее он мог заимствовать из готовых иконографических источников: и церковь пятиглавая, и смерть, и ад повторяются множество раз на русских памятниках, более древних, чем разбираемая картина. Что касается орудий страдания Иисуса Христа, то они требуют особого разбора.

В русской иконографии XVII-XIX вв. картина распятия осложняется нередко целым рядом *орудий страдания* Спасителя и других элементов, имеющих связь с историей страданий. В сийском подлиннике (л. 212) рядом с распятием обычного типа поставлено следующее: Иисус Христос стоит без нимба; в деснице Его четырехконечный крест, к которому в пункте пересечения балок прикреплен терновый венок; в шуйце трость и копье с губкой; внизу лестница, гвозди, молотки, сосуды, клещи, копье, три пучка прутьев, жезл (?), колонна с бичом, петух, кисть руки и бюст неизвестного лица; иногда добавляются сосуды, мешок с высыпавшимися из него деньгами, фонарь, рука, потир, туника, Нерукотворенный образ, жребии, бердыши, меч, лентий и цепь, как на русских антимирах XVII-XIX вв. в композиции положения Иисуса Христа во гроб²³⁸⁹. Их можно встречать часто, хотя и не в одинаковом количестве, на крестах живописных²³⁹⁰ и металлических, на иконах²³⁹¹, в лицевых Страстях (напр., в списке С.-Петербур. Дух. Акад. № А¹¹/₁₃₉, л. 173) и даже в теоретическом иконописном подлиннике²³⁹². Происхождение их западное: прозрачный намек на то дает помещаемый иногда среди орудий страдания Нерукотворенный образ. Восточное предание, связывающее происхождение этого образа с личностью Авгаря, царя эдесского, не могло дать православному художнику никакого повода поставить его рядом с орудиями страданий. По сказаниям же западным, Спаситель, идя на вольную страсть, отер свое истомленное лицо убрусом, данным Ему Вероникой; на убрусе отпечатлелся Его лик, который и был передан Веронике²³⁹³. Связь этого предания с историей страданий очевидна. Независимо от этого на Западе сохранились памятники, отчасти датированные, которые убеждают в том, что в западной иконографии те же орудия страданий, в тех же самых иконографических формах появились

гораздо ранее, чем у нас. Там они стоят в связи с мессой Григория Великого и композицией Pietà²³⁹⁴; первую, хотя не в полном виде, находим в сийском подлиннике, вторую – на наших антиминсах. Западные примеры первого изображения XV-XVI вв. обозначены выше в главе о Тайной вечере. Любопытнейший пример второго – картина Pietà неизвестного художника 1404 г. во флорентинской галерее Уффици (зал Лоренцо Монако, 1318): здесь – две кисти рук, голова, венки, копье, рука с деньгами, рука с мечом, на котором видно ухо, лобзание Иуды, бюсты ап. Петра и служанки, гвозди, столп с двумя бичами, петух, руки умываемые, клещи, молоток, губка на древке; вверху солнце и луна и пеликан с птенцами в гнезде, устроенном в ветвях, выросших из верхнего конца креста; внизу несколько сосудов, в том числе потир. Нет нужды приводить другие западные изображения²³⁹⁵. Значение этих элементов легко понять: некоторые из них прямо обозначены в евангельском рассказе о распятии, другие дополнены на основании личных соображений художников и преданий: лестница, молотки, гвозди – орудия пригвождения; клещи – снятия тела Иисуса Христа с креста; колонна, бичи и прутья – орудия поругания; рука и деньги – эмблемы предательства Иуды; другая рука – эмблема заушения; две руки над сосудом – Пилатово умовение рук; фонарь – орудие предательства в Гефсиманском саду; меч и ухо – отсечение уха раба первосвященника; бердыши – вооружение воинов, взявших Иисуса Христа в Гефсиманском саду; петух – символ отречения ап. Петра; он же играет роль в апокрифических рассказах о Тайной вечере и об Иуде²³⁹⁶. На Западе явились они в иконографии в эпоху усиленной разработки тем, относящихся к страстям Христовым (XV-XVI вв.); в России – в эпоху сильного распространения западных гравюр и лицевых Страстей.

История иконографии *распятия на Западе* тесно связана с византийской. Распятия на дверях Сабины и на британской таблетке находятся на территории западной и, по всей вероятности, предназначались для христиан Запада, но средневековая история распятий имеет свой исходный пункт не в них. Ампулы и энколпии Монцы ведут свое происхождение с Востока. И что особенно важно – они не могут быть отнесены к числу предметов, *случайно* занесенных на Запад и стоящих особняком среди других памятников. Эти другие памятники также очень близки к византийским, особенно в древнейшую эпоху до IX в., с чем соглашается даже и Штокбауер²³⁹⁷. Число их невелико. С 1594 г. стало известно распятие, открытое Бозио в катакомбах Юлия или Валентина на Фламиниевой дороге в Риме²³⁹⁸. Крест утвержден на Голгофе; Спаситель в безрукавном колони, с открытыми глазами и немного склоненной головой; руки прибиты к кресту гвоздями, ноги покоятся на подножии креста; вверху на особой дощечке надпись: «IESUS REX IUDEORUM»; по сторонам титла – солнце в виде лица en face и луна –

профиль с серпом (luna): от них исходят на Спасителя лучи. Возле креста стоят – Богоматерь с воздетыми руками и Иоанн Богослов с книгой и благословляющей десницей; позади креста – зубчатая стена Иерусалима. Фреска эта, несмотря на то что находится в катакомбах, не может быть отнесена, по соображениям историческим и археологическим, к древнейшей эпохе христианства. В древнейших перечнях катакомб катакомбы Валентина не упоминаются, и первые известия о них едва ли восходят ранее VII в.²³⁹⁹ Да и в древнейших катакомбах, которые были посещаемы в средние века, иногда встречаются позднейшие исправления первоначальных катакомбных фресок и даже вновь сделанные изображения. Кинкель относил фреску распятия к XI в.²⁴⁰⁰, Штокбауер признал ее даже более поздней и сопоставил с фреской Джунты Пизанского в церкви Франческа в Ассизи XIII в.²⁴⁰¹, хотя между ними нет почти никакого сходства: в Джунтовой фреске Спаситель мертвый, тело обвисло, изогнуто и перевязано одним лентием; вверху масса ангелов, из которых одни в скорби закрывают свои лица, другие принимают в чаши кровь из язв Иисуса Христа; внизу две толпы народа и сам Франциск у подножия креста. Большинство специалистов относит катакомбную фреску к VII-VIII вв.²⁴⁰²; в пользу этого говорит стиль, чуждый всякой условности, художественно исполненные фигуры, хорошо драпирующиеся одежды. И стиль, и композиция вполне согласны с древнейшими изображениями восточных распятий²⁴⁰³. Сходное изображение в мозаиках древней капеллы Марии у Яслей VIII в.²⁴⁰⁴, надпись: «J. N. R. J.», солнце в виде круга с восемью лучами, луна в виде серпа; два воина – один с губкой, другой с копьем. Простая и сходная с предыдущими композиция распятия во фресках подземной церкви Св. Климента в Риме X–XI вв.²⁴⁰⁵, но Иисус Христос с лентием на чреслах. Во фресках Урбана²⁴⁰⁶ XI в. Спаситель среди двух разбойников; два воина – Логин с копьем и Кальпурний с губкой; двое предстоящих; вверху два ангела; особенность – терновый венок²⁴⁰⁷ на голове Иисуса Христа, титло «J. N. R. J.». Во фресках S. Angelo in Formis²⁴⁰⁸ сцена распятия живая: кроме двоих предстоящих, по сторонам креста две большие толпы народа с воинами; Логин со щитом и жестом, как в памятниках византийских; налево разделение одежд Иисуса Христа; вверху солнце (стерто) и луна (бюст). Простая схема распятия в стенописях церкви Св. Георгия в Оберцелле²⁴⁰⁹. Наиболее оживленное, в ряду памятников древнейших, распятие в мозаиках апсиды римской церкви Св. Климента XI-XII вв.²⁴¹⁰: крест четырехконечный; ноги Иисуса Христа покоятся на золотом подножии и прибиты двумя гвоздями; на чреслах Иисуса Христа широкий лентий; на всех концах креста изображены голуби (13). Предстоящие – Богоматерь и Иоанн Богослов: первая в голубой тунике и багряной раззолоченной пенуле; второй в красноватой тунике и голубом иматии. Вверху небо, из которого выступает рука Божия, держащая венок над крестом. Корень дерева пустил ростки, разбегающиеся по всей

апсиде. Под ним внизу четыре реки, из которых пьют два оленя; еще ниже двенадцать агнцев с агнцем Иисусом Христом в центре. Древнехристианская символика сочеталась здесь с историческим изображением акта человеческого искупления; и это единственный пример резкого уклонения распятия от общепринятой в рассматриваемый период схемы.

Из произведений западной резьбы обращает на себя внимание ватиканская табличка IX в.²⁴¹¹: на четырехконечном кресте стоит прямо Спаситель, с открытыми глазами, с лентием на чреслах; двое предстоящих; над головой Иисуса Христа надпись: «ego sum *IHSUS Nazarenus rex iudeorum*»; тут же солнце и луна – бюсты с факелами (?) в руках; под крестом – волчица, питающая своими сосцами Ромула и Рема, с подписью: «*Romulus et Remus a lupa nutriti*». Последняя из этих черт, очевидно, свойственна Западу, а не Востоку; тем не менее и в этом памятнике, хотя бы изготовленном западным художником, заметны следы византийского влияния в крестообразном нимбе Спасителя, в форме надписи и в изображении Богоматери с Младенцем среди двух шестикрылых серафимов на обороте таблички²⁴¹².

Множество средневековых западных распятий, скульптурных и эмалевых, издано и описано специалистами; приводить их здесь было бы совершенно излишне²⁴¹³. Миниатюры западных рукописей IX в. представляют Иисуса Христа на кресте еще живым, солнце и луну в виде бюстов – первое в короне, вторую с серпом; у подножия креста иногда извивается змей. Таково распятие в Евангелии нац. библиот. IX в.²⁴¹⁴ В сакраментарии гелонском IX в.²⁴¹⁵ вверху распятия ангелы парящие и надпись: «*IC. XPS*» (греческая); Иисус Христос в крестообразном нимбе; ноги Его по древнему обычаю прибиты двумя гвоздями; из ран истекает обильно кровь. В сакраментарии мецском²⁴¹⁶ IX в. солнце – красный бюст мужчины, луна – синий – женщины. Диптих XI в. в Эрмитаже: солнце и луна в сцене распятия имеют вид бюстов (шкап II, № 60). Там же сосуд Оттона III (шкап II, № 44): солнце и луна – цельные фигуры во весь рост; первое с факелом в руке, вторая с серпом на голове. Одна сторона этого сосуда издана в Указателе, составленном проф. Кондаковым (рис. 26, стр. 156).

Таблица Бейсселя, составленная на основании миниатюр западных Евангелий X в. и близких к ним по времени других западных памятников, показывает наглядно размещение фигур в древнейших западных распятиях²⁴¹⁷. Если обозначить фигуры, входящие в композицию распятия в разобранных Бейсселем памятниках, цифрами: 1 – Иисус Христос на кресте; 2 и 3 – разбойники; 4 и 5 – предстоящие – Богоматерь и Иоанн Богослов; 6, 7 и 8 – три св. жены, 9 и 10 – воины с копьем и губкой, 11, 12, 13 и 14 – воины, разыгрывающие одежды Иисуса Христа, 15 и 16 – солнце и луна, 17 и 18 – земля и море (олицетворения), 19 и 20 – воины,

перебивающие голени разбойников, 21 – гроб Иисуса Христа, 22 – вол – символ ев. Луки, 23 – надпись на кресте, – то получится следующая таблица размещения этих фигур.

Во всех этих памятниках но́ги распятого Спасителя поставлены одна подле другой и прибиты двумя гвоздями; тернового венка нет. В кодексах – ахенском, трирском²⁴¹⁸, готском, бременском, гильдесгеймском (миниатюра 14) и флорентинском – Спаситель в длинном колобии, в остальных памятниках – лентий на чреслах Иисуса Христа.

Рукопись ахенская X в.	15.–16.
2. 5. 4. 1. 9.–3.	
11. 12. 13. 14.	
Трирский кодекс Эгберта X в.	15.–16.
6. 4. 2.–1. 9. 3. 5.	
11.–12.	
Бременское Евангелие	15.–16.
4. 2. 10. 1. 9. 3. 5.	
11.–12.	
Готская рукопись Оттона III X в.	15. 23. 16.
19. 2. 4. 10. 1. 9. 5. 3. 20.	
11.–12.	
Гильдесгеймская рукопись, изображение 20	4. 5. 6. 1.–21.
Та же рукопись, изображение 14	15.---16.
4. 1. 5.	
18.–22.–17.	
Гильдесгеймские врата X в.	4. 10. 1. 9. 5.
Ахенский антипендиум	15. 23. 16.
10. 1. 9.	
Готский переплет	15. 23. 16.
10. 1. 9.	
17.	
Кодекс Раввулы	15. 23. 16.
4. 5. 10. 1. 9. 6. 7. 8.	
11. 12. 13.	
Два авория в Чивидале и Ливерпуле VIII-IX вв.	15. 23. 16.
4. 10. 1. 9. 5.	

Сопоставление памятников разных времен позволяет в настоящее время не только определить основные черты западных распятий, но и наметить эпохи тех нововведений, которыми отличаются западные распятия от восточных.

1) Первоначальная *форма креста* на Западе та же, что и в памятниках византийских. В позднейших памятниках средневековья, по наблюдениям Отте, часто предпочитается крест *commissa T*. В XII в. форма креста иногда принимает вегетативный характер – концы его разветвляются, как,

например, на новгородских корсунских вратах. В XIII-XIV вв. крест является в виде древа жизни, в ветвях которого расположены пророки со свитками, сентенции, относящиеся к крестной смерти Иисуса Христа, и христианские добродетели, а в корне дерева пророк Моисей со свитком (*lignum vitae in medio paradisi; lignum vitae afferens fruct.*) или Иоанн Богослов со свитком апокалипсическим²⁴¹⁹. Средоточием картины служит распятый на процветшем древе Спаситель. Общая основа этой композиции дана во многих памятниках письменности древнехристианских и средневековых, особенно восточных²⁴²⁰. Христианское искусство катакомб доставляет пример расцветшего креста во фреске катакомб Понтиана²⁴²¹; тот же мотив встречаем на ампулах Монцы²⁴²², в скульптуре пещер инкерманских, в византийских миниатюрах²⁴²³, в византийско-русских металлических изделиях²⁴²⁴, в греческой резьбе²⁴²⁵, в русских миниатюрах и проч. Западному искусству принадлежит идея соединения этой формы с распятием Спасителя и дальнейшее развитие ее на основе средневековой символики. Надпись на кресте «J. N. R. J.», как мы уже видели, становится обычной в позднее время.

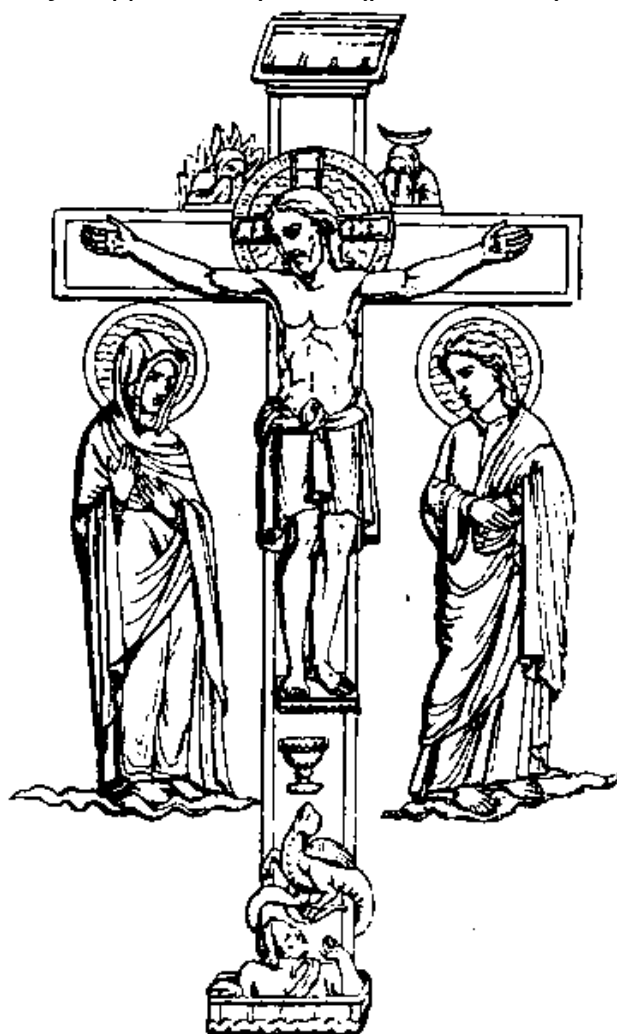
2) *Тип* распятого Христа в период романо-византийский неодинаков: иногда Иисус Христос без бороды, иногда с бородой; последний становится типом единственным в период готики. То же нужно сказать и о *колобии* и *лентии*. первый исчезает в готический период. Голова Спасителя украшается в памятниках древнейших крестчатым нимбом. В XI-XII вв. появляется на голове Христа царская *корона*, как, например, в миниатюре нидермюнстерской (в Регенсбурге)²⁴²⁶, в эмалях музея Ключи (№ 4513) и проч.²⁴²⁷, но она не составляет явления обычного даже и в эпоху готики. Она указывает на царское достоинство Иисуса Христа и должна быть принимаема в смысле символа, хотя и это последнее не соответствует положению Спасителя, распятого на кресте. В XII-XIII вв. западные художники изображают Распятого в терновом венке. Подробность эта не согласна с евангельским рассказом, из которого можно видеть, что терновый венец был снят с Иисуса Христа после поругания (Мф. 27:29–31). Она введена в изображение распятия с целью усилить внешние признаки страданий Богочеловека и оказать сильнейшее воздействие на воображение и чувство зрителей. Тело Спасителя в период романо-византийский – спокойно, прямо, не изогнуто; руки имеют горизонтальное положение; в период готический наоборот: *тело изогнуто; руки обвисли; по лику и телу текут потоки крови*. Черты эти стоят в связи с духом того времени. Средневековая схоластика в лице Ансельма Кентербюрского, Абеляра, Гуго, Бонавентуры, Фомы Аквината, разрабатывая вопрос о сатисфакции, направляла христианское внимание на крестную смерть Иисуса Христа. Мистики еще более усилили эти тенденции схоластиков. Весь строй того времени, говорит Штокбауер, со множеством проповедей на темы о страстях Христовых, с крестовыми

походами, требовал именно такого изображения распятия. Но особенное внимание обращено было на Страсти Христовы, когда выступил на сцену человек, который носил на своем теле язвы Христа и мог говорить о страданиях Иисуса Христа так, как никто другой. Этот человек был Франциск. Сильное, доходящее до фанатизма религиозное одушевление Франциска, молва о его стигматизации должны были повлиять и на художественный образ распятия. Принятое в художественной практике того времени распятие, составленное по византийскому шаблону, не соответствовало характеру нового религиозного движения; нужно было сообщить ему оттенок драматизма, усилить внешние признаки страданий, внести в картину кровь и следы истязаний, чтобы привести ее в гармонию с болезненным настроением мысли и чувства. Основанный Франциском монастырь стягивал к себе лучшие художественные силы Италии в XIII-XIV вв., и Джунта Пизанский и Чимабуэ были первыми вестниками того нового направления, которое нашло примерное выражение в иконографии распятия.

Уже в картине распятия Джунты в церкви Франциска в Ассизи²⁴²⁸ заметны следы сентиментального направления в изогнутом теле Спасителя, в бессильно поникшей мертвенной главе, в ликах ангелов, в отчаянии летающих около креста, и в фигуре самого Франциска, припадающего к подножию креста. С XIII в. западные художники стали изображать ноги Иисуса Христа распятого положенными одна на другую и прибитыми одним гвоздем. Один из древнейших примеров этого – запрестольный образ в церкви Св. Марии в Зоесте²⁴²⁹, близкий, в общем, к византийским памятникам и потому сравниваемый Квастом с воротами церкви Арх. Михаила на Гаргано в Южной Италии, сделанными художником Пантолеоном в Константинополе в XI в., и даже с венецианским *pala d'oro*. Мотив этот повторяют скульптура Николая Пизанского на фасаде собора в Орвиетто, иконы в стиле Джотто во флорентинских церквях S. Marco (над главным входом внутри) и Maria Novella (также над входом)²⁴³⁰, фреска Анжелико в галерее Св. Марка. Вообще в XIV-XV вв. пригвождение тремя гвоздями становится общеизвестным; но нередко встречается еще и древнейшая форма распятия с четырьмя гвоздями, как в эскизе Андрея Тафи во флорентинской галерее Питти²⁴³¹, на зеденикской чаше²⁴³², в латинской Библии нац. библ. XIV в. № 18, на иконе Варнавы Моденского XIV в.²⁴³³, во фресках Агнесы в Риме XV в.²⁴³⁴, на иконе ватиканского музея и проч. В виде исключения древняя форма изредка повторяется даже в XVII в., как на картине Ф. де Шампеня в луврской галерее (№ 78). Лука епископ туденский (XIII в.) обвинял в нововведении альбигойцев, которые пренебрегли преданием о четырех гвоздях²⁴³⁵; Франциск Ассизи видел в этом выражение христианской нищеты, признавшей излишней роскошью даже достаточное число гвоздей для распятия Иисуса Христа²⁴³⁶; Дюранд – выражение троякой скорби Иисуса

Христа – телесной, душевной и сердечной²⁴³⁷. Но мы не видим прямых оснований к тому, чтобы признать рассматриваемое западное нововведение преднамеренной выдумкой какой-либо секты или непосредственным проявлением определенной символической идеи. Отрешение от византийского идеального воззрения на иконографию повело к упрощению формы креста и приближению ее к действительности, хотя бы только воображаемой: подножие было уничтожено, балки креста стали не так массивны, как в древнее время. Не могла ли отсюда возникнуть мысль изменить и положение ног Спасителя?

3) *Обстановочные изображения* в распятиях западных X-XIV вв. очень разнообразны. Здесь обычны олицетворения *Церкви и Синагоги*, чаша – символ Евхаристии, змей – символ грехопадения, искупленного на кресте, *Адамова глава* или чаще *погрудное изображение Адама*, восстающего из гроба, находящегося у подножия креста (рис. 168²⁴³⁸).



168. Оклад Евангелия XII в. в дармштадтском музее (№ 681; рисунок сокращенный).

Иногда – олицетворения жизни в виде женщины в короне и смерти – женщины с переломленным копьем или знаменем²⁴³⁹; иногда олицетворения земли и моря: эти последние мы уже видели на авории в галерее Мазарини. Интересный пример олицетворения земли представляет оклад Евангелия из Эхтернаха в готской библиотеке: земля имеет вид женщины, сидящей под крестом, с надписью: «terra»; по углам оклада расположены олицетворения четырех райских рек с урнами; рядом с ними символы евангелистов; на полях несколько изображений святых; внизу царь в короне со скипетром «Otto rex» и царица в диадеме «Theofaniu... imp (eratrix)»²⁴⁴⁰. Присутствие Оттона II и супруги его Феофании, греческой царевны, указывает на вторую половину X в., как на время изготовления оклада. Стиль оклада греческий. Как миниатюры кодекса, так и оклад, по всей вероятности, сделаны греческими художниками, прибывшими в Германию вместе со своей царевной, – факт, подкрепляющий высказанное нами выше предположение о следах византийского влияния во многих авориях и эмалях, хранящихся в Западной Европе и сходных с этим окладом по стилю и композиции.

4) Типология западных распятий XII-XV вв. богаче, чем восточных. Литературные основы ее в произведениях древнехристианского периода, получили дальнейшее развитие в средневековой схоластике, а средневековые художники перевели их в произведения искусства. Памятники металлического производства, миниатюры, живописи на полотне и стекле дают образцы этой типологии, причем для полноты представлений об искуплении ставятся рядом с распятием – несение креста, воскресение Иисуса Христа и проч. На Klosterneuburgском антипендиуме вся совокупность типологических представлений сведена к трем группам: 1) до закона, 2) под законом, 3) под благодатью²⁴⁴¹:

<i>Ante legem:</i>	<i>Sub gratia:</i>	<i>Sub lege:</i>
Смерть Авеля.	Предательство Иуды.	Убиение Авенира.
Принесение в жертву Исаака.	Распятие.	Виноград ханаанский.
Грехопадение.	Снятие с креста.	Снятие царя гайского с древа (Нав. 8:29).
Иосиф в яме.	Положение во гроб.	Ввержение Ионы в море.
Ангел смерти в Египте.	Сошествие Христа во ад.	Иисуса Сампсон, раздирающий льва.
Благословение Иакова.	Воскресение Христа.	Иисуса Сампсон с вратами ²⁴⁴² .
В Библии бедных ²⁴⁴³ .		
Принесение Исаака в жертву.	Распятие Христа.	Иисуса Медный змий.
Создание Евы из ребра Адама.	Снятие креста и положение воиз скалы.	Моисей, изводящий воду

гроб.

Иосиф в яме.

Иона, ввергаемый в пасть
кита²⁴⁴⁴.

В живописи на окне
Турского собора²⁴⁴⁵.

Давид и пеликан.

Елисей воскрешает сына
саманитянки.

Распятие
Христа.

Иисуса
Моисей изводит воду из
скалы.

Медный змий.

Типология эта довольно ясна сама по себе. Некоторые недоразумения может вызывать лишь изображение пеликана – символа, довольно распространенного в средневековой символике Запада²⁴⁴⁶. Форма представления его на известных нам памятниках однообразна. На верхнем конце креста изображено гнездо и в нем пеликан с птенцами: пеликан своим клювом раздирает свою грудь, из которой струится кровь; птенцы поднимают свои головки и пьют эту кровь. Во фреске Анжелико в капитуле (внизу) Св. Марка во Флоренции изображение это имеет надпись: «*similis factu sum pelicano solitudinis*». Цельная картина распятия здесь задумана очень широко: в нее введены и помещены вокруг распятия пророки, сивиллы²⁴⁴⁷, языческие философы²⁴⁴⁸ и католические святые. На картине неизвестного художника XIII в. во Флорентинской академии (№ 10) крест имеет форму ветвистого дерева; в ветвях расположены изображения евангельских событий; внизу история Адама и Евы, а сверху над крестом пеликан с птенцами: искупление сопоставлено с грехопадением²⁴⁴⁹. Иногда пеликан и лев, оживляющий своих детенышей, сопоставляются с воскресением Иисуса Христа²⁴⁵⁰. Пеликан, как символ страждущего праведника, известен был в Ветхом завете²⁴⁵¹. В физиологах отводится пеликану видное место, и рассказы о нем варьируются: пеликан – птица чадолюбивая; когда рожденные им птенцы начнут клевать его в лицо, то он, измученный, убивает их²⁴⁵²; потом, сжавившись над ними, на третий день растерзывает свой бок, источает на птенцов свою кровь, и те оживают. Так и Творец, добавляет физиолог, излил кровь свою за непослушный человеческий род, прельщенный змеем-искусителем²⁴⁵³. Из физиологов, распространенных в средние века, сказание это перешло и в изобразительное искусство.

В памятниках XIV-XVI вв. все более и более утрачиваются черты древнего предания и выступают новые. У подножия креста появляются молящиеся на коленях, иногда с молитвенниками в руках, или обнимающие крестное древо и ноги Иисуса Христа (рукоп. нац. библиот. № fr. 966, л. 1; ватиканский триптих XVI в., картины – во флорент. церкви С. Крозе и в Уффици № 1095; во Флорент. академии № 64), рядом с предстоящими иногда ап. Петр с тонзурой и св. Козьма (галерея Св. Марка во Флоренции); Богоматерь в изнеможении падает или сидит на земле

(нац. библ., лат. молитв. № 1161, л. 174 и № 1167, л. 123; молитвенники импер. публ. библ., рукоп. нац. библ. № fr. 828, л. 200 = Иоанн Богослов также сидит; картины в Лувре – сиенской школы № 483 и 488, Андрея Солярио № 396); появляются воины, всадники²⁴⁵⁴ и толпы зрителей (молитвенники импер. публ. библ., лат. молитв. нац. библ. № 1166, л. 93 об. и № 1354 = на знамени воина надпись: «S. P. Q. R.», т. е. «Senatus Populus Que Romanus»; Breviario Grimani, tav. 34; картины в Лувре № 485, 488, 396, 188 = S. P. Q. R.; в Уффици № 24 = Логин-сотник на коне; № 636 Паоло Веронезе), Вероника с Нерукотворенным образом в руках (лат. молитв. нац. библ. № 1167, л. 123); под крестом вместо Адамовой главы целый костяк (Уффици № 45) или воскресение мертвых (рукоп. нац. библ. № 1176, л. 120). Черты эти сообщают картине характер живой реальной сцены. Излишне говорить о том, что Спаситель теперь представляется беспомощным мертвецом, с изогнутым телом, с потоками крови на лице, с лучистым сиянием; в картину распятия вводятся ландшафты (лувр. муз. № 396); сцена разделения одежд Иисуса Христа получает иногда драчливый характер (лат. молитв. № 1176, л. 120; № 1167, л. 123) и т. п. Между произведениями ремесленными и художественными изображениями распятия различие очень велико, но забвение древнего предания и натуралистическая тенденция составляют их общий признак. Исключений мало²⁴⁵⁵.

Глава 6. Испрошение у Пилата тела Иисусова. Снятие Его с креста. Положение во гроб

Изображения этих событий (Мф. 27:57–60; Мк. 15:43–47; Лк. 23:50–53; Ин. 19:38–42) составляют три отдельные композиции; но вторая и третья иногда соединяются механически в одной картине. Первая подходит к шаблонной схеме бесед: Пилат в белой тунике и багряном, или иного цвета плаще сидит на троне; перед ним Иосиф Аримафейский в тунике и иматии, иногда в нимбе. Иногда при беседе Иосифа с Пилатом присутствуют воины и народ, как в Евангелии № 74 (л. 208). Памятники: *Евангелие университетской библ. в Афинах* (л. 169), *лаврентиевской библ.* № VI, 23 (л. 163), *нац. библ. № suppl. gr.* 914 (л. 90 об.) и кодекс *Григория Богослова в нац. библ.* № 239 coisl. (л. 18 об.)²⁴⁵⁶. *Греческий подлинник* превращает Иосифа – молодого или средовека²⁴⁵⁷ – в старца и дополняет сцену фигурой сотника, стоящего между Иосифом и Пилатом и разговаривающего с последним²⁴⁵⁸. Византийская картина *снятия тела Иисуса Христа с креста* есть видоизмененная форма распятия в простейшей композиции; здесь те же формы креста, распятого Спасителя и двоих предстоящих. Особый характер сообщают ей следующие черты: Иосиф Аримафейский поддерживает Иисуса Христа на кресте; Никодим вынимает гвоздь из пригвожденной руки или ноги; Богоматерь держит уже опущенную вниз десницу Иисуса Христа и иногда целует ее. Памятники: *кодекс Григория Богослова* № 510 (рис. 169²⁴⁵⁹): Иосиф и Никодим в коротких рабочих туниках (л. 30 об.), *Евангелие* № 74 (л. 59 об., 100 и 208 об.), *елисаветградское Евангелие, гелатское* (л. 85: Иосиф стоит на низкой скамейке; над крестом два парящих ангела; л. 138²⁴⁶⁰; 217 и 272 об.), *лаврентиевское Евангелие* № VI, 23 (л. 163; дополнение: Иисус Христос, снятый с креста, лежит на земле).

169. Миниатюра кодекса Григория Богослова № 510.

Евангелие № 54 (л. 107, рис. 170: Богоматерь лобзает десницу Иисуса Христа)²⁴⁶¹, *афоноуверское Евангелие* № 5 (л. 129), *давидгареджийская минея* (л. 25: Иосиф стоит на лестнице и принимает с креста тело Иисуса Христа; Богоматерь припадает лицом к лицу Иисуса Христа; два ангела парящих; направо беседка, означающая гробницу), *ипатьевское Евангелие* № 1 (в Евангелии Марка), *армянское Евангелие* публ. библ. 1635 г. (л. 14, добавление: Иисус Христос лежит; возле Него Богоматерь и Иоанн (?); Иосиф, или Никодим, приносит на блюде сосуд с водой или ароматами).

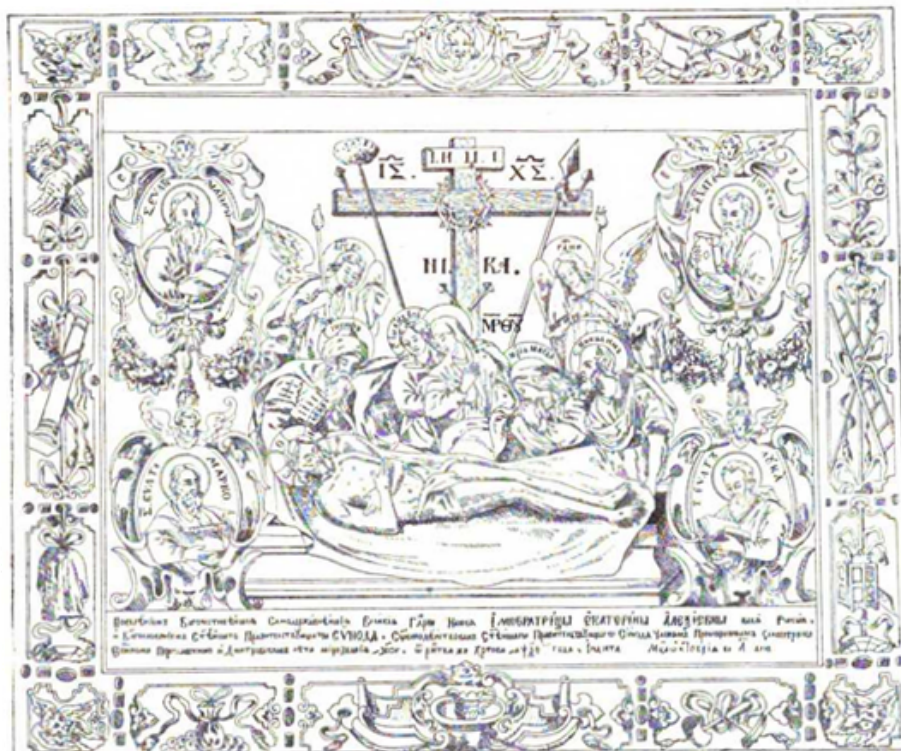
170. Миниатюра Евангелия № 54.

Изображение это находится в мозаиках в *Монреале*²⁴⁶² и во многих афонских и русских храмах²⁴⁶³; на иконах (греч. икона киевск. музея № 25), в *лицевых Страстях*, где в числе присутствующих являются сестры Лазаря, иногда Логин и др. В *греческом подлиннике*: позади Богоматери

стоят св. жены с ароматами, Иоанн Богослов лобзает десницу Иисуса Христа; Мария Магдалина – шуйцу, а Богоматерь – лицо; в перспективе горы²⁴⁶⁴. Памятники средневековья на Западе придерживаются той же схемы, но допускают уклонения в деталях. Сцена испрошения тела принимает иногда игривый характер: в приемной комнате Пилата размещены попугаи и собачки, не совсем дружелюбно встречающие Иосифа (Библия нац. библ. № 9561, л. 179). Обычный тип снятия тела: в Евангелиях ахенском²⁴⁶⁵ и трирском²⁴⁶⁶, на окладе Евангелия в церкви Св. Иоанна в Монце²⁴⁶⁷, в молитвеннике нац. библ. № 1176 (л. 121), 1161 (л. 181), в Библии № 9561, в рукописи нац. библ. № fr. 828 (л. 204); в рукописи, изданной Бастаром, над крестом помещены два ангела с кадилами в руках²⁴⁶⁸; а в Библиях бедных снятие с креста сопоставляется с созданием Евы из ребра Адама и изведением воды Моисеем в пустыне²⁴⁶⁹.

Положение тела Иисуса Христа во гроб по памятникам византийским и русским представляется в двух типах, или моментах. Самый древний тип есть в то же время тип, наиболее соответствующий евангельскому повествованию о погребении Иисуса Христа и еврейской погребальной обрядности. Гроб имеет вид пещеры в горной скале; тело Иисуса Христа завернуто в белую плащаницу и перевязано наподобие спеленутого младенца. Иосиф и Никодим, держа его в горизонтальном положении, приближаются с ним к входу пещеры. Единственную черту идеализации сцены составляют нимбы. Такова композиция в кодексе Григория Богослова № 510 (л. 30 об.; рис. 169)²⁴⁷⁰, барбериновой псалтири (Пс. 86), в Евангелии № 74 (л. 59 об.; 99 об.; 208), в Евангелии елисаветградском; гелатском (л. 138)²⁴⁷¹. В последнем из этих кодексов в сцене перенесения тела участвует Богоматерь: она или следует за перенесением, или поддерживает тело Спасителя (л. 85 об.; 217, 272 об.), а сверху парящие ангелы (л. 85 об.). В ватиканском Евангелии № 1156 Богоматерь припадает к лицу Иисуса Христа; над погребальной пещерой три св. жены плачущие, три рыдающих ангела и солнце в виде красного круга с лучами²⁴⁷². Простая схема на греческой резной (на камне) иконе XIII в. в средневековом отдел. Эрмитажа (зал резьбы по слоновой кости, шкаф I, № 14: Мария Магдалина и Мария Иаковлева стоят в отдалении за горой), также в армянском Евангелии публ. библ. 1635 г. (л. 15) и в коптском (сцена оживлена роскошным садом, л. 275), в мозаиках Монреале²⁴⁷³ и некоторых позднейших стенописях. На греческой иконе киевского музея (№ 25) – над пещерой изображен сумрак, в котором возможно различить звезды и несколько ангелов; так изображена славная таинственная ночь. Образцом второго типа композиции может служить миниатюра афоноватопедского Евангелия № 101–735 (л. 17 об.): у подножия креста, на котором уже нет распятого Спасителя, стоит каменный гроб и в нем лежит Спаситель; у главы Его стоят Богоматерь и Иоанн Богослов плачущие, у ног – старец Иосиф; на правой стороне молодой

Никодим с лестницей в руках, внизу *сидят* три плачущие женщины; они в отчаянии простирают руки к гробу; из-под головных покровов их выбиваются распущенные волосы. Трактование сюжета, очевидно, уже не то, что в древнейших памятниках. *Евангелие императорской публ. библ.* № 105 различает два момента: положение тела во гроб в собственном смысле (л. 178) и перенесение спеленутого тела в пещеру и, таким образом, соединяет механически два типа композиции. К тому же, второму типу можно отнести миниатюру *армянского Евангелия 1688 года* (л. 10), где при положении тела во гроб присутствуют, кроме Богоматери и Иосифа, трое мужчин и женщина, стоящие позади гроба. Тип этот принят был во второй половине XVII в. для *русских антиминсов*²⁴⁷⁴: Спаситель, опоясанный лентием, полагается Богоматерью и Иосифом, или Иосифом и Никодимом, во гроб; иногда видны сосуды с ароматами; позади гроба стоят плачущие – Богоматерь, Мария Магдалина, Мария Иаковлева, Мария Клеопова и Иоанн Богослов. На заднем плане крест с терновым венком и два ангела с рипидами; сверху Бог Отец в виде старца или одно еврейское написание имени Иеговы; иногда Св. Дух, сходящий на гроб. По углам – евангелисты; на полях – орудия страданий Иисуса Христа (рис. 171)²⁴⁷⁵. Напрасно было бы искать здесь следы древности: стиль изображения на всех антиминсах, драматический характер сцены, жесты действующих лиц – все указывает на Запад. Рисунки для антиминсов изготовлялись западными граверами и их русскими учениками и иногда носили название *фряжских*²⁴⁷⁶. Все это в порядке вещей. Но вот характерная черта. На Соборе 1666–1667 гг. запрещено было изображение Бога Отца²⁴⁷⁷, а четыре года спустя, в 1671 г., при новгородском митрополите Корнилии награвирован был антиминс с этим изображением и таким образом явно нарушено, вероятно по случайному недосмотру, соборное постановление. Ошибка оставалась долго никем не замеченной и повторена на антиминсе, вновь награвированном в 1713 г. Только в 1722 г. по особому синодальному распоряжению заменено изображение Бога Отца еврейским написанием имени Божия, и таким образом иконография антиминсов приведена в согласие с названным постановлением Собора²⁴⁷⁸.



171. Антиминс 1765 г.

В *лицевых Страстях* преобладают две формы представления: изображается или тот момент, когда Иосиф и Никодим, в присутствии плачущих св. жен, полагают тело Иисуса Христа в саркофаг, в деревянный гроб; или же – тело Иисуса Христа лежит во гробе, а возле него плачущие. Эта последняя форма находит специальное объяснение в тексте Страстей, где подробно говорится о плаче присутствующих, особенно Пресв. Богородицы, над гробом Иисуса Христа. Как особенность, навеянная христианским погребальным обрядом, обращает на себя внимание присутствие ангелов со свечами, как на некоторых антиминсах, и даже со свитком, в котором написано: «Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Безсмертный...» (О. Л. Д. П. № 91). *Греческий подлинник* различает плач над гробом и положение во гроб: первое есть та же композиция, которую мы видели на антиминсах; вторая – перенесение тела в пещеру: Никодим поддерживает голову Иисуса Христа, Иосиф – голени, Иоанн Богослов – ноги, Богоматерь обнимает тело; сзади следуют св. жены с ароматами; вдали за горами виден крест²⁴⁷⁹. Видоизмененную форму плача представляет другая композиция «Надгробного рыдания или Не рыдай мене Мати». Спаситель *стоит* во гробе; Его поддерживает плачущая Богоматерь. Она встречается в поздних греческих памятниках (соборы в Каракалле и Зографе); также на русских иконах «Единородный Сын» и отдельно, и в Страстях Господних. *Греческий подлинник* не знает этой формы; но она, в нескольких вариантах, известна по многочисленным

памятникам западным, каковы: фрески во флорентинской рефектории Св. Марка, запрестольный испанский образ XV в. в музее Ключи (подарок Юлия Avdeovd) металлический ящик XV-XVI вв. в Лувре № 398 (два ангела поддерживают Иисуса Христа); там же золотая пластина № 181 (Богоматерь и Иоанн Богослов поддерживают Иисуса Христа; позади них ангелы; ср. № 399), картины Фра Джованни Анжелико (№ 200) и Фьезоле там же, образ Перуджино в церкви S. Pietro fuori le mura в Перуджии²⁴⁸⁰; резной (по дереву) триптих XV в. в средневековом отдел. Эрмитажа (зал резьбы по дереву № V, 33) и картина П. Веронезе в том же Эрмитаже № 145. В древнейших памятниках Запада сцена положения во гроб (= саркофаг) столь же проста, как и в византийских; так в кодексах архенском²⁴⁸¹, трирском²⁴⁸² (сцена обрамлена двумя деревцами с надписью: «hortus»), в рукописи XII-XIII вв., изданной Бастаром²⁴⁸³, в Библии нац. библиот. № 9561 (л. 182), в молитвеннике той же библиот. № 1161 (л. 187), 1176 (л. 121) и 1354 (л. 148), на эмалевой пластине Нардона Пенико в средневековом отдел. Эрмитажа (зал эмалей, витр. 8, № 190). В молитвеннике Марии Алоизии – прекрасный ландшафт, в перспективе город; Иосиф и Никодим в остроконечных шапках; четыре плачущие женщины (л. 22 об.). В breviarii публ. библиот. (№ Q. v. I № 78) и в Библии бедных²⁴⁸⁴ положение во гроб сопоставлено с Иосифом в яме и Ионой, ввергаемым в море.

Глава 7. Воскресение Иисуса Христа. Сошествие во ад. Явления Иисуса Христа по воскресении

Непостижимый по самой сущности своей момент воскресения Иисуса Христа в Евангелии не описан. Евангелие упоминает о «великом трусе» (*землетрясении*. – *Ред.*) и отвалении ангелом камня от входа в погребальную пещеру; но как произошло само воскресение, в каком виде был воскресший Спаситель, как Он восстал из гроба и куда отправился – все это остается сокровенной тайной, и молчание о том евангелистов свидетельствует лишь об их безупречной искренности и величии события, не поддающегося никакому описанию. Затем евангелисты сообщают о явлении ангела св. женам и первой вести о воскресении (Мф. 28:1–7; Мк 16:1–6; Лк 24:1–10; Ин. 20:1), причем допускают некоторые разногласия, устраняемые различно новейшей критикой²⁴⁸⁵. Было множество попыток представить воскресающего или только что воскресшего Иисуса Христа; предлагались и необходимые указания по этому предмету со стороны богословской и художественной²⁴⁸⁶, но удовлетворительного решения этой задачи в искусстве доселе нет. В искусстве древнехристианского периода, при господстве символа и аллегории, воскресение Христово изображалось в формах символических. Такое значение имело изображение прор. Ионы, выбрасываемого на берег морским чудовищем: его символизм, а отсюда и многократное применение в живописи и скульптуре, основаны на ясном указании Самого Иисуса Христа (Мф. 12:40; 16:4), многократно повторенном памятниками письменности, особенно богослужебной²⁴⁸⁷. Символ этот пережил эпоху катакомб и удержался в позднейшем искусстве византийском и западноевропейском: в славянской псалтири Хлудова, в миниатюре шестой песни, представлены: извержение Ионы чудовищем и Ионы под деревом²⁴⁸⁸; в рукописи московской синод. библ. № 407 Иона со свитком в руке стоит в пасти чудовища (л. 490²⁴⁸⁹); в breviarii императорской публ. библ. Q. v. № 78 in 4° Иона, выбрасываемый на берег чудовищем, приводится в качестве иллюстрации пятого члена Символа веры. Наряду с этим символом²⁴⁹⁰ в эпоху саркофагов явилась скульптурная композиция, изображающая покой Иисуса Христа во гробе (рис. 143), описанная нами в главе о распятии Иисуса Христа²⁴⁹¹. Что в ней выражена, между прочим, и мысль о воскресении Иисуса Христа, намек на это дает присутствие спящих стражей, а в некоторых саркофагах это прикровенное выражение мысли раскрыто в дополнительном изображении Самого Иисуса Христа, являющегося св. женам по воскресении; в перспективе видна гробница Иисуса Христа в виде небольшой ротонды с куполом²⁴⁹². Это добавление может быть рассматриваемо как переходная форма к замечательному типу изображения воскресения на древних диптихах и таблетьках из слоновой

кости. Число их довольно значительно. *Британский аворий*²⁴⁹³: он, вероятно, составлял часть того же самого ларца V в., к которому относилась и известная пластина с распятием Иисуса Христа. Середина сцены занята изображением гробницы, представляющей разносторонний археологический и исторический интерес: основание здания прямоугольное с античными колоннами по сторонам входа; двери украшены изображениями воскрешения Лазаря и двух сидящих женщин; внутри виден саркофаг. На этом прямоугольнике поставлена ротонда с куполом. По сторонам здания сидят две женщины, т. е. Мария Магдалина и другая Мария, о которых, как о сидевших против гроба, упоминает ев. Матфей (Мф. 27:61): тут же два спящих стража с копьями и щитами, в коротких туниках и плащах – один в круглой шапочке, в каких изображаются на саркофагах евреи, утоляющие жажду водой, изведенной Моисеем из скалы. Это дает повод думать, что художник считал «кустоδιᾱ» (κοῦστωδία, Мф. 27:55–66) национальной еврейской стражей. С другой стороны, положение стражей показывает, что художник возвел в исторический факт вымысел первосвященников и старейшин (Мф. 28:12–15). Здесь, очевидно, представлен момент, предшествующий воскресению; по сравнению с другими авориями, где повторяется та же композиция, мы предполагаем, что с этой пластиной соединена была еще другая, теперь утраченная, на которой находилось явление ангела св. женам.

Более полное изображение на *миланском диптихе* (рис. 172²⁴⁹⁴): в первом из двух представленных здесь моментов видим в середине сцены гробницу в виде двух поставленных одна на другую ротонд, с четырьмя римскими стражами в шлемах и бронях; со щитами и копьями; двери ротонды закрыты и вся сцена дышит невозмутимым спокойствием; во втором – та же ротонда, но уже с раскрытыми после воскресения Иисуса Христа дверями; возле нее сидит на камне ангел и беседует с двумя св. женами; двое римских стражей в ужасе падают.

Пластина из Бамберга в *мюнхенском музее* (рис. 173²⁴⁹⁵): храм представляет соединение четверика с ротондой и куполом, с акантовыми карнизами, античными колоннами и скульптурными фигурами по фасадам; возле храма стоят двое стражей (один спит, опершись на карниз храма); внизу возле закрытых дверей сидит ангел (юноша без крыльев) и беседует с тремя стоящими перед ним св. женами; на заднем плане дерево с сидящими на нем двумя птицами и гора: на горе два апостола (?): один пал ниц, другой в удивлении разводит руками; юный Спаситель, со свитком в шуйце, идет по горе к небу, откуда выступает десница Божия и берет десницу Иисуса Христа.

172. Миланский диптих.

Значение первой группы совершенно ясно; вторая, по мнению большинства специалистов, означает вознесение Иисуса Христа на небо²⁴⁹⁶. Проф. Кондаков не принимает этого объяснения, так как в

композиции вознесения число апостолов обычно простиралось до двенадцати и никогда не ограничивалось двумя²⁴⁹⁷; притом апостолы здесь изображены спящими (?); вознесение в подобной форме – с десницей Божией, принимающей Иисуса Христа, – появляется лишь в VI-IX вв. Он видит в этой сцене воскресение Иисуса Христа, а в двух апостолах – двух стражей²⁴⁹⁸. Трудности изъяснения этим, впрочем, не устраняются; но общепринятое мнение имеет за собой преимущество в аналогичных изображениях вознесения на памятниках последующего времени; между тем как аналогичных форм воскресения нет ни в памятниках восточных, ни в западных.

173. Бамбергский аворий.

В сознании скульптора события воскресения и вознесения могли сближаться между собой, подобно тому как они сближаются и в некоторых памятниках письменности: ангел объявляет св. женам, что Иисус Христос восстал, Его нет во гробе; где же Он? Он отошел на небо к Богу Отцу. Исторической точности в передаче события здесь нет; но ее нет, как увидим, и в первой сцене явления ангела: точка зрения скульптора иная. На наш взгляд, обе эти сцены составляют прямо передачу двух стихов из речи ап. Петра в Деяниях апостолов: «Сего Иисуса Бог воскресил, чему все мы свидетели. Итак, Он, быв *вознесен десницею Божиею*... излил то, что вы ныне видите и слышите» (Деян. 2:32–33). Сходство полное, и искать иных оснований для объяснения второй сцены в псалтири (Кондаков) нет никакой нужды. По заключению Вейнгертнера²⁴⁹⁹ и Мессмера²⁵⁰⁰, основанному на исследовании архитектурных форм гробницы Иисуса Христа, аворий этот относится к древнехристианскому периоду, именно по первому к V-VI вв., а по второму, быть может, даже к IV в. Античным характером отличается также *диптих Тривульци*²⁵⁰¹: гробница – ротонда с куполом на прямоугольном основании; над ней ангел и вол – символы евангелистов; в середине, на террасе здания, два упавших стража в восточных еврейских одеждах; возле гробницы дерево, означающее сад; внизу возле дверей гробницы – ангел, без крыльев, сидящий на камне; к нему припадают две св. жены. Вход в гробницу украшен пальметами; на полуоткрытых дверях изображены: воскрешение Лазаря, призвание Закхея и беседа Иисуса Христа с неизвестным лицом: типы и композиции этих изображений – древнехристианские; Иисус Христос юный, в нимбе (кроме второго изображения). На авории Мейеровского музея в Ливерпуле VIII-IX вв. гробница – прямоугольное здание, и на нем небольшая ротонда с куполом на колоннах; один из стражей спит, опершись на террасу здания, другой внизу; тут же сидит ангел и беседует с тремя стоящими перед ним св. женами²⁵⁰². На авории *нарбоннском* X в.²⁵⁰³ гробница – высокая ротонда, узкого диаметра, с открытым входом, с куполом; ангел в нимбе; передняя из св. жен – Мария Магдалина – держит в руке кадильницу. На *дверях Сабини*²⁵⁰⁴ гробница – здание с фронтоном и колоннами; форма его

неясна; во всяком случае, это не ротонда; в аркообразном входе ее стоит ангел с крыльями; перед ним две св. жены. *На окладе миланском* (рис. 28) гробница имеет вид здания с фронтоном, поддерживаемым колоннами, с подобранной драпировкой спереди; ко входу ведет лестница, как в скульптурных изображениях воскрешения Лазаря; возле входа – ангел с крыльями и женщина беседуют: ангел указывает рукой на звезду²⁵⁰⁵. Композиция, по-видимому, ясна; все элементы ее повторяются в других аналогичных изображениях; звезда означает раннее утро – время прибытия Марии Магдалины ко гробу Иисуса Христа. Гарруччи изъясняет сцену в смысле введения Богоматери во храм²⁵⁰⁶ и сближает ее с изображением на вердюнской таблетке; однако трудно предпочесть это изъяснение первому: на вердюнской таблетке у входа в здание стоит первосвященник с книгой, который, собственно, и служит главным признаком сцены; звезда неуместна в изображении введения во храм. Воскресение *на ампулах Монцы*²⁵⁰⁷ дает любопытные варианты: храмина с четырьмя колоннами, поддерживающими шатровое покрытие, увенчанное четырехконечным крестом; внутри его – решетка с дверью; над дверью ваза с цветами и светильники. Вне храмины с правой стороны сидит крылатый ангел с жезлом в руке; с левой – две св. жены: первая держит в руках кадила на трех цепочках, вторая – ящик с миррой. На заднем плане – пальмовые деревья (= сад). На некоторых ампулах (рис. 145) опущены кое-какие детали, но прибавлена надпись: «ἀνέστη» или «ἀνέστη ὁ Κύριος»; шатер заменен сводом. Число св. жен ни на одной ампуле не простирается свыше двух, хотя бы по условиям места увеличение и представлялось возможным; следовательно, художники руководствовались здесь текстом Евангелия Матфея. В целом композиция ампул имеет более идеальный характер, чем – авориев: кресты и светильники явились здесь под влиянием особых представлений о гробнице Иисуса Христа. В *мозаиках равеннских*²⁵⁰⁸ гробница – моноптерос, с куполом, коринфскими колоннами, на круглой базе, с открытым входом. *На пряжке от пояса, приписываемого Кесарию Арелатскому* (VI в.)²⁵⁰⁹, – роскошная ротонда на прямоугольном основании, с двумя спящими воинами. На бронзовой медали²⁵¹⁰ иерусалимского происхождения, найденной в 1600 г. в Риме, гробница – ротонда с куполом, с открытыми дверями, двумя упавшими воинами и с надписью: «ἀναστάσις». Явления ангела св. женам нет, как и на предыдущем памятнике. В *Евангелии Раввулы* (л. 277²⁵¹¹) роскошные пальмы покрывают весь фон картины (рис. 149); они означают сад Иосифа Аримафейского. В центре картины – ротонда с античными колоннами, с вычурным куполом в виде колокола. Из полуоткрытых дверей ротонды стремительно вылетают три пучка лучей и поражают трех стражей. Налево ангел в золотом нимбе, в светло-голубой тунике с золотыми клавами и иматии, с жезлом, сидит на камне; перед ним две св. жены: передняя в нимбе, с фляжкой, наполненной ароматами; задняя с сосудом

в виде лампы, указывающим, вероятно, на раннее прибытие св. жен к гробу, когда было еще темно (Ин. 20:1)²⁵¹². Направо те же две жены припадают к ногам Иисуса Христа воскресшего. Первая из св. жен, отличенная нимбом и сходная по всему с Богоматерью в сцене распятия, есть, по всей вероятности, Богоматерь. Ее появление в картине воскресения оправдывается не буквой евангельского рассказа, но преданием, засвидетельствованным церковной письменностью²⁵¹³. В *позднейших лицевых Евангелиях* лишь очень редко удерживается гробница Иисуса Христа в виде цельного здания; таковы Евангелия императорской публ. библи. № 21 (л. 7 об.) и № 105 (л. 67). В *лицевых греческих псалтирях* гробница Иисуса Христа обычно имеет вид шатровой будки; таковы миниатюры псалтири Лобкова (Пс. 30:14; 7:8; 101:14) и афонопандократорской (Пс. 77: явление Иисуса Христа св. женам; гробница = киворий византийский). В некоторых средневековых миниатюрах Запада – гробница в виде купольного здания (Евангелие Бернарда) или фасада базиличного храма (кодекс гильдесгеймский)²⁵¹⁴. Общее во всех рассмотренных памятниках отступление от евангельского рассказа заключается в форме гробницы. По Евангелию, тело Иисуса Христа положено было в новом гробе, высеченном в скале (ἐν τῷ καὶνῷ μνημείῳ, ὃ ἐλατόρησεν ὁ Ἰωσήφ ἐν τῇ πέτρᾳ), т. е. в обычной погребальной пещере; между тем в памятниках вещественных место погребения имеет форму храма. Объяснение этого отступления заключается в том, что составители рисунков держали в уме мысль о храме, построенном Константином Великим на месте воскресения Иисуса Христа, и под формой его представляли погребальную пещеру. Говоря о всей совокупности памятников, нельзя утверждать, что они передают *точную копию* действительного храма: против этой точности говорит различие форм храма на разных памятниках: между формами храма на авориях, с одной стороны, и ампулах, с другой, – значительная разница. Совершенно отличается от тех и других храм Воскресения в виде базилики, встречающийся в некоторых памятниках западных и восточных (код. Григория Богослова XIII в. в библи. Афоноверск. монастыря, № 27, л. 205). Впрочем, различие между этими последними и вышеназванными устраняется, по нашему мнению, тем, что одни из них (последние) передают цельную (базиличную) форму храма Воскресения, а другие лишь главную часть его – ротонду; но и форма ротонды на наших памятниках неодинакова; а потому нельзя сказать, что все они дают копию этого сооружения. Однако какой же из них ближе стоит к оригиналу? Узнать это было бы очень важно потому, что первоначальный храм до нас не сохранился. Правда, существуют изображения его на монетах и печатях царей иерусалимских, на печатях ордена Тамплиеров; известно также несколько церквей, построенных по образцу св. ротонды²⁵¹⁵; но все они передают уже реставрированные, после персидского разгрома (614 г.),

формы храма; между тем некоторые из авориев и ампул относятся ко времени ранее VII в. Мессмер²⁵¹⁶ и Бок²⁵¹⁷ видят копию в изображении на бамбергском авории; по замечанию же де Росси, оно есть свободная передача форм Константинова сооружения²⁵¹⁸. Гарруччи приравнивает к этому сооружению изображения на ампулах Монцы²⁵¹⁹. Ампулы идут из рук иерусалимских художников, которые, без сомнения, хорошо знали иерусалимские священные здания. Однако это знание не есть безусловная гарантия точности изображений: цель изображений на ампулах могла считаться достигнутой и в том случае, если они сообщали лишь слабый намек на действительность. На некоторых ампулах храм производит впечатление шатрового кивория, как этот последний описывается Павлом Силенциарием и как иногда изображается в византийских памятниках Евхаристии: форма эта не соответствует описаниям ротонды у Евсевия²⁵²⁰ и неизвестного автора (ок. 530 г.)²⁵²¹, которые говорят о круглом сооружении; в то же время она совершенно согласна с замечанием Антонина Пьяченского (ок. 570 г.) о гробнице Иисуса Христа, сделанной из серебра наподобие пирамидального столба. Здание в мозаиках Равенны, в миниатюре Евангелия Раввулы и на авории Тривульци подходит к ротонде Евсевия; на авории бамбергском здание со стороны всех своих архитектурных деталей соответствует архитектуре эпохи Константина Великого, как это доказано Мессмером; но его прямоугольное основание составляет пункт, нелегко примиримый с древними известиями о ротонде. Разве допустить, что оно означает весь храм, а показателем ротонды служит купол? Предмет остается, во всяком случае, неясным²⁵²².

174. Византийский оклад в Лувре.

В обычном типе рассматриваемого изображения на памятниках византийских и средневековых западных гробница имеет иную форму; другие подробности композиции также несколько изменяются. Следы изменений выступают в памятниках скульптуры IX-XI вв. и в византийских лицевых Евангелиях.

На византийском металлическом окладе X-XI вв. в Лувре (№ Д. 709) (см. рис. 174)²⁵²³: ангел с жезлом сидит у пещеры с решеткой; внутри пещеры видны погребальные пелены; у входа – упавшие стражи (повреждены). Многочисленные надписи из Евангелия и Октоиха сообщают полную определенность всем деталям изображения. Над гробницей надпись: «ὁ τάφος τοῦ Κυ»; над ангелом: «δεῦτε ἴδετε τὸν τόπον ὅπου ἔκειτο ὁ Κύριος» (Мф. 28:6); над св. женами: «εἶχε δὲ αὐτάς τρόμος καὶ ἔκστασις» (Мк. 16:8); над стражами: «καὶ οἱ φυλάσσοντες ἀπενεκρώθησαν». Вокруг изображения по краям оклада: «ὡς εὐπρεπῆς ταῖς γυναιξίν ὁ ἄγγελος, νῦν, ἐμπεφάνηται καὶ πληαυγῇ φέρων τῆς ἐμφύτου σύμβολα αὐτοῦ καθάρότητος. τῇ μορφῇ δὲ μηνύων τὸ φέγγος τῆς ἀναστάσεως κράζων ἐξηγέρθη ὁ Κύριος»²⁵²⁴. В Евангелии № 74 явление ангела св. женам повторено два раза в формах довольно однообразных²⁵²⁵: ангел сидит на прямоугольном

камне возле отверстия пещеры, заделанного решеткой; перед ним стоят четыре св. жены в нимбах (л. 60 об.); передняя держит в руках сосуд в виде кацеи с огоньком (л. 100 об.). В Евангелии Иоанна несколько изображений (л. 209): Мария Магдалина стоит у гроба и плачет (Ин. 20:1); беседует с двумя апостолами (Ин. 20:2); апостолы стоят у гроба (Ин. 20:8); Мария Магдалина стоит у гроба перед двумя ангелами (Ин. 20:12–13); припадает к ногам Христа (Ин. 20:16). В гелатском Евангелии четыре изображения: погребальная пещера; у входа сидит да камне ангел и указывает двум плачущим женам на внутренность пещеры; три воина в кольчугах, со щитами, стоят возле входа в пещеру (л. 86; ср. 138 об., 217 об. и 272 об.). Лаврентиевское Евангелие, л. 59 и. 209 об. (ср. Евангелие № 74; гроб = саркофаг). Никомидийское Евангелие, л. 246 (ангел – на скале пещеры). Евангелие № 54: внутри пещеры видны белые погребальные пелены; возле пещеры три стража стоят, опершись на свои щиты; в стороне лежат мечи и копья; ангел в голубой тунике и сером иматии сидит на четырехугольном камне; перед ним две плачущие жены (л. 108). Евангелие № suppl. gr. 914, л. 91 об. Евангелие императорской публ. библ. № 105, л. 67 (гробница = будка). Коптское Евангелие, л. 86, 214 об. (в пещере погребальные золотые одежды; св. жены с кадилницами и одна с ящиком в руках). Ипатьевское Евангелие № 2 (в Евангелии Марка). Армянское Евангелие императорской публ. библ. 1635 г., л. 17 (св. жены с ароматами в руках; стражи спят). Мозаика в Монреале (в пещере – белая пелена; стражи со щитами упали)²⁵²⁶. Греческая икона в Академии художеств XVII в. № 12 (гробница = саркофаг; ангел на камне – ὁ λῆθος; восемь спящих воинов). Греческий подлинник разделяет разобранную композицию на два самостоятельных изображения: а) кустодия, стерегущая гроб, и б) ангел благовествует мироносицам о воскресении. Мраморный гроб, запечатанный четырьмя печатями; вокруг него воины лежат: одни оперлись на щиты и копья (εἰς ἀσπίδας καὶ λόγχας), другие – на колени, третьи – на руки; среди них сидит в недоумении (καθήμενος ἄπορεῖ) Логин-сотник. Перед гробом – мироносицы сидят и плачут; в руках их различные сосуды для мира – глиняные и стеклянные (διάφορα ἀγγεῖα μυροφόρα ἄλλα ἐκ πήλοῦ καὶ ἄλλα ἐξ ὑάλου)²⁵²⁷. Последующий момент евангельского повествования подлинник описывает так: открытый гроб; на крышке его сидит ангел светозарный; в одной руке ангела жезл (κοντάρι), другой он указывает на пелены и сударь в гробе. Перед гробом – мироносицы с миром²⁵²⁸. Подобное разделение композиции встречается и в некоторых позднейших памятниках русской иконографии, например, в лицевых Страстях (О. Л. Д. П. № XLVIII)²⁵²⁹.

В рассмотренных формах выражена ясно и определенно, сообразно с Евангелием, первая весть о воскресении Иисуса Христа. Но средневековое искусство, чуткое к развитию богословской мысли, не могло остановиться на этих простых формах. Идея воскресения Христова, в применении к

спасению людей, раскрытая в творениях церковных писателей, перешла в искусство и отлилась в форму композиции сошествия Иисуса Христа во ад²⁵³⁰. Композиция – весьма распространенная, глубокосодержательная, в то же время доступная непосредственному пониманию, поражающая наблюдателя пластичностью своих форм и смелостью замысла. Явившись в эпоху усиленных стремлений к догматизированию священных изображений (VIII-IX вв.), или немного ранее²⁵³¹, композиция эта прошла несколько стадий в своем историческом развитии, отражая в себе неоднократную смену религиозных представлений о сошествии Иисуса Христа во ад и изведении оттуда ветхозаветных праведников.

Текст *псалтири* давал древним художникам много поводов к изображению сошествия Иисуса Христа в ад. Не можем прямо сказать, в лицевых псалтирях или в памятниках иного рода впервые явилось оно; однако верно то, что псалтирная композиция в хронологической лестнице занимает одно из первых мест; об этом свидетельствует и сам характер композиции, и глубокая древность первых лицевых кодексов псалтири. В *лобковской псалтири* (л. 63 об.) сцена простая, без драматических подробностей, но выразительная: Спаситель в голубом лучистом ореоле, означающем обильный свет, внесенный Иисусом Христом в преисподнюю, берет за руку Адама, изображенного внизу; возле Адама – Ева простирает руки к Иисусу Христу. Прародители стоят на поверженном ниц аде – огромном человеке со щетинистыми волосами. Три демона удаляются прочь. Миниатюра эта изъясняет слова *Пс. 67:7*: »ἐξάγῳν πεπεδημένους ἐν ἄνδρεϊα» («изводя окованные мужеством») и выражает мысль о ниспровержении ада силой Христа воскресшего и спасении прародителей от его оков. Мысль и формы ее выражения столь же просты, как просты и древнейшие замечания о сошествии Иисуса Христа во ад в памятниках письменности, начиная с послания ап. Петра (1Пет. 3:18–19). Никаких драматических подробностей, обильно рассыпанных в рассказе Евангелия Никодима, здесь нет. Видоизмененная, но также простая композиция повторена в этой псалтири еще один раз (л. 82: Адам по одну сторону Спасителя, Ева по другую). В *афонопандократорской псалтири* (л. 83, рис. 175)²⁵³² Сам победитель ада стоит на ниспровергнутом аде (огромный человек со щетинистыми волосами и хвостом)²⁵³³ и изводит Адама и Еву; ниже праведники в туниках простирают руки к Освободителю, и один в страхе быстро удаляется от ада. В псалтири нац. библи. № 20 (л. 19 об.) Иисус Христос попирает ногами ад (= мужчина обнаженный с перевязкой по чреслам); по сторонам Его две гробницы в виде будок, из которых выходят ветхозаветные праведники с Адамом и Евой впереди; Иисус Христос берет за руку Адама, в то же время обращает свои взоры к группе праведников, стоящих на правой стороне, и простирает к ней свою шуйцу. Как в вышеназванных псалтирях, так и здесь ад не получил еще условной формы (см. ниже); ни цари, ни пророки, ни Иоанн Предтеча не

успели еще обозначиться среди праведников; врата ада еще не сложены накрест; но одна половина их лежит под одной гробницей, другая – под другой. В *барбериновой псалтири* три изображения (Пс. 67, 81 и 106): из них в последнем, по требованию текста («сокруши врата медная и верей железные сломи»), усилена нижняя часть: пять разбросанных дверей ада; ключи и гвозди.



175. Миниатюра афонопандократорской псалтири.

В *афоноватопедской псалтири* № 610, XII в. (л. 185) Иисус Христос с восьмиконечным крестом в шуйце стоит на вратах ада и изводит Адама и Еву из саркофага; на левой стороне два царя и, по-видимому, Иоанн Предтеча; внизу разбросаны ключи, замок и принадлежности адских затворов.



176. Миниатюра псалтири 1397 г..

В славянской псалтири 1397 г. Иисус Христос с шестиконечным крестом в руке стоит на вратах адовых, среди двух высоких гор; направо внизу большой саркофаг, из которого выходят Адам и Ева (Пс. 6). В другой миниатюре того же кодекса (Пс. 23; рис. 176) сцена дополняется изображением ангела, сковывающего сатану²⁵³⁴. Ад в этой псалтири (ср. еще Пс. 67), равно как и в других русских псалтирях, удерживает по большей части древнюю форму олицетворения²⁵³⁵.

Лицевые Евангелия. В Евангелии императорской публ. библи. № 21 сошествие Иисуса Христа во ад помещено на первом листе Евангелия Иоанна. Объясняется это тем, что начало Евангелия Иоанна читается в праздник Пасхи – торжественнейший день воскресения Христова, с которым, как видно из пасхальной службы и синаксаря, соединяется мысль о победе Иисуса Христа над адом и смертью. Следовательно, миниатюрист

руководился идеей праздника, а не буквальным смыслом первой главы Евангелия Иоанна. Иисус Христос попирает ногами ад, имеющий вид человека со скованными ногами; ад с ужасом смотрит на Победителя. Иисус Христос берет за руку Адама, восстающего из гроба (= саркофаг); возле Адама – Ева и два праведника, простирающих руки к Иисусу Христу; здесь же видна группа праведников, в которой ясно различаются цари в диадемах и украшенных табличками одеждах (ср. давидгаредж. мин.).

В *Евангелии Афоноверского монастыря* № 1 взят более ранний момент: Иисус Христос в голубом ореоле вступает в ад, но еще не изводит оттуда праведников. Ад – темное место, в котором лежат разрушенные врата. Кроме Адама и Евы в аду представлены Иоанн Предтеча, цари и другие ветхозаветные праведники. А возле Иисуса Христа два ангела, означающие небесное вещество. В *Евангелии нац. библ.* № 75 (л. 255; перед Евангелием Иоанна) Иисус Христос в бледно-розовой тунике и голубом иматии, с крестом в шуйце, стоит на вратах адовых, расположенных в темном месте, где разбросаны также ключи и гвозди. Иисус Христос берет за руку Адама, возле которого Ева в красном одеянии и несколько ветхозаветных праведников. На правой стороне другая группа праведников, с царями, с Иоанном Предтечей во главе, который указывает на Иисуса Христа: все праведники стоят в одном общем саркофаге, украшенном фигурой креста в круге. Вверху – голубое небо, в котором видны ангелы и райские двери, открытые для праведников, изводимых из ада. Сходные изображения в *Евангелии нац. библ.* № 74 (л. 60, 100 об.)²⁵³⁶ и *елисаветградском*, но нет картины неба с ангелами и райскими вратами. То же в *Евангелии ватиканской библ.* № Palat. 189 (перед Евангелием Иоанна), *гелатском* (л. 272 об.), *ватиканском* № 1156²⁵³⁷ (сцена обрамлена двумя скалами), *афоноватопедском* № 101–735 (л. 18 об., Иисус Христос со свитком в руке), *никомидийском* (л. 319), *Евангелиях публ. библ.* № 105 (л. 67), № 118 (л. 193 об.), в *славянском Евангелии ярославского Успенского собора* XIII в., в *Евангелии сийском* (л. 422), *ипатьевском* № 1, *петропавловском* и в *армянских Евангелиях публ. библ.* 1635 г. (л. 16) и 1688 г. (ср. там же шаракноц № 631). В *Евангелии* № 2 *Urb.* (л. 260; см. рис. 177) Христос стоит на небольшом возвышении среди двух скал; Он одет в лиловую тунику и голубой иматий; крест в шуйце Его; Адам, Ева, праведники с царями и Иоанном Предтечей – обычно. В аду – темном месте – под ногами Иисуса Христа сатана – седой, косматый старик, со скованными руками и ногами; тут же ниспровергнутые врата ада, ключи, гвозди и т. п. Вверху голубое небо с отверстыми вратами рая и ангелами, держащими кресты в руках.

В миниатюрах *сийского Евангелия* комбинируются древние византийские формы с новыми, введенными западной живописью. Такова превосходная миниатюра на л. 1 (рис. 178): Христос в золотых

одеждах и ореоле со свитком в шуйце выходит из саркофага и изводит из таковых же саркофагов Адама и Еву. Возле саркофага Иисуса Христа спящие стражи. Дело представляется в таком виде, что Иисус Христос в момент своего воскресения воздвиг из ада и прародителей; но нет здесь ни ада, ни его владыки.

177. Миниатюра ватиканского Евангелия № 2 Urbin.

Вверху группа ветхозаветных праведников, но и она имеет уже не тот характер, что в памятниках византийских: тут – Моисей со скрижалями, на которых обозначены заповеди славянскими буквами, Давид и Соломон в золотых коронах, прор. Даниил и Аарон в колпаках и даже епископ в омофоре, украшенном крестами. Во главе их стоит Иоанн Предтеча со свитком («се аз посылаю ангела моего...»); он ведет праведников в рай, изображенный в виде города с башнями. Новшества в характере композиции, даже в развитии самой идеи ее, очевидны. Подобный же характер имеет еще одна миниатюра этого Евангелия (л. 650 об.), где Иисус Христос представлен стоящим на вратах адовых, но без свитка и креста; а ниже Он восстает из гроба, возле которого находятся стражи и отваленный камень; внизу мертвые восстают из гробов. Очевидно, миниатюрист стоит на распутье древних преданий и новых художественных веяний: явление довольно обыкновенное в русской иконографии XVII в.; например, в миниатюрах Апокалипсисов²⁵³⁸, лицевых Страстей и др.

Большое разнообразие представляют миниатюры в кодексах Григория Богослова. Одни из них следуют установленному в практике шаблону; таковы миниатюры: в кодексе московской синодальной библ. № 61–63, л. 1; в кодексе афопопентелеймоновском № 6, л. 2; нац. библ. № 533 перед первым словом в букве А²⁵³⁹; в той же букве в кодексе № 543, л. 24; в ватиканском кодексе Vatic., gr. № 463 (перед десятым словом) и в синайском № 33²⁵⁴⁰. Наиболее цельным представителем этого типа служит миниатюра в кодексе нац. библ. № 543, л. 23 об., перед словами «Ἐἰς τό Πάσχα καὶ εἰς τὴν βραδύτητα». Спаситель в миндалевидном ореоле, оттененном цветами – синим, светло-синим, пепельным и серым, с исходящими от ореола лучами, означающими небесную славу; в одеждах огненного цвета, развевающихся наподобие крыльев, с восьмиконечным крестом в шуйце. Под ногами Его сложенные накрест врата ада. По обеим сторонам от Иисуса Христа – саркофаги: в одном из них направо – Адам-старец и Ева, в другом на той же стороне – ветхозаветные праведники; налево – праведники с Давидом, Соломоном и Иоанном Предтечей со свитком. Тип, особенно включенные волосы Предтечи, наконец, местоположение его не позволяют принять его за Григория Богослова, как это допустил Бордье²⁵⁴¹.

178. Воскресение Христово. Из сийского Евангелия.

В рукописи афонопантелеймоновской обращает на себя внимание превосходный тип Иисуса Христа – молодой, красивый, с небольшой бородой, с длинными черными волосами, падающими на плечи. На ногах Иисуса Христа видны язвы гвоздиные. В числе ветхозаветных праведников три царя: старец, средовек и молодой. Своеобразная композиция в кодексе *нац. библ.* № 550 (л. 5): центр картины – обычное сошествие Иисуса Христа во ад; его окружают со всех сторон дополнительные изображения, как видно из прилагаемого графического рисунка: вверху ангелы дориносящие и парящие; по сторонам – группы праведников и во главе их Иоанн Предтеча со светильником, так как он и по своему учению, и по жизни «светильник бе горя и светя» (Ин. 5:35); светильник, по выражению Григория Богослова, предрекший о великом свете²⁵⁴²; внизу – воскресение мертвых.

Ангелы парящие.	Ангелы дориносящие.	Ангелы парящие
Группа жен.	Сошествие во ад.	Группа мужей
Группа мужей	сМертвецы в саванах	Группа мужей с Иоанном.
Иоанном Предтечей	встают из гробов	Предтечей.

Проф. Кондаков упоминает о Богоматери и апостолах в этом изображении²⁵⁴³, а Бордые видит здесь сцену вознесения Иисуса Христа на небо²⁵⁴⁴; но первое сомнительно, ибо нет прямых оснований отделять группы св. жен и мужей, в которых предполагаются Богоматерь и апостолы, от цельной композиции, а в связи с этим целым Богоматерь и апостолы в их настоящем положении неуместны; второе – непозволительный с точки зрения иконографической экзегетики произвол. Все части картины относятся прямо к сошествию Иисуса Христа во ад, поражению силы дьявола (ангельское воинство) и изведению из ада праведников: композиция ясная, примыкающая прямо к общему типу изображения сошествия во ад, но несколько расширенная. Отражение ее встречается в позднейших греческих памятниках, например, в стенописях нарфиска Кутлумушского собора, где в верхней части композиции изображена группа ангелов дориносящих; а также в памятниках русских, например, на иконе из собрания Постникова № 3228, где ангелы поражают своими копьями демонов, находящихся в аду. На иконе Академии художеств № 14=62=444 удержана та же форма поражения демонов дориносящими ангелами, но ей усвоен специальный смысл: ангелы превращены в олицетворения добродетелей, а демоны – в олицетворения пороков. Первые обозначены надписями: «правосудие», «радость», «смирение», «мир», «пост», «покаяние», «милостыня», «правда», «кротость», «к церкви прихождение», «независть», «живот», «злонепомнение», «чистота», «милость», «неосуждение», «братолюбие». Надписи возле демонов: «блуд», «зависть», «насильство», «братоненавидение», «объядение», «печаль», «мерзость во гресех», «сребролюбие», «кривосудие», «ярость», «несытость», «сатана всякого греха наноситель», «вельзевул... не веля

творити милостыни», «кривда», «лихоимание», «злопомнение». Повод к этой поучительной тенденции давала основная идея сюжета: Иисус Христос своим сошествием во ад уничтожил силу дьявола, проявлявшуюся в различных видах нравственного зла, и восстановил торжество добродетели. Но наш иконописец, удержав общую форму композиции, не провел специальную идею с достаточной точностью: количество добродетелей и пороков на иконе одинаково, но противопоставление их неудачно. Иконописец был копиист XVII-XVIII вв., копировавший с лучшего образца и утративший точность своего прототипа.

Более оригинальными чертами отличается миниатюра *кодекса нац. библ. № 543* (л. 27 об.; см. рис. 179²⁵⁴⁵). Она разделяется на две части: вверху в голубом круге с лучами изображен ангел в одежде огненного цвета, с крыльями; в левой руке его развернутый свиток, правая откинута в сторону; голову его украшает крестчатый²⁵⁴⁶ золотой нимб. Ангел этот окружен восьмиугольным ореолом, вписанным в вышеупомянутый круг. Возле него в том же круге восемь ангелов. Круг этот представлен на воздухе; а внизу – на земле направо – молодой пророк Аввакум, налево – Григорий Богослов с развернутым свитком.

179. Миниатюра кодекса Григория Богослова № 543.

Эта половина композиции, с некоторыми вариантами, находится также в кодексах московской синодальной библ. № 61–63, л. 4 (десница ангела благословляющая; над ним Бог Отец с благословляющей десницей) и афонопантелеймоновском № 6, л. 5: в последнем вместо ангела изображен Спаситель: он сидит на золотой радуге, в миндалевидном ореоле; десница благословляющая, в шуйце свиток. В формах ангелов доринающихся видна попытка отличить ангельские чины – попытка, впрочем, не доведенная до конца: два ангела в золотых нимбах и царских одеждах, другие два имеют нимбы красноватые; последние два – голубые. Внутреннее значение композиции объясняется из первых слов проповеди, к которой она относится: проповедник начинает свою проповедь словами пророка Аввакума «На стражи моей стану». Отсюда понятно, почему, кроме самого проповедника, вошел в композицию пророк Аввакум. Ангел в ореоле, окруженный воинством небесным, составляет не случайное явление, но прямое воспроизведение тех образов, которыми пользуется проповедник²⁵⁴⁷. «И вот муж, возшедший на облака... вид его, как вид ангела, одежда его, как свет мимоходящей молнии. И возгласил: Христос из мертвых, совостаните... Христос из гроба, свободитесь от уз греха. Врата ада отверзаются, и смерть разрушается, и ветхий Адам отлагается, и новый совершается...»²⁵⁴⁸. Миниатюристы кодексов – парижского № 543 и московского – стараются передать с буквальной точностью внешнюю форму речи проповедника без всяких комментариев, и только крестчатый нимб (№ 543) отличает этого мужа от обыкновенного ангела. Согласно с ними изъясняет значение «мужа

на облаках» и составитель толкований на слово Григория Богослова, помещаемых в русских Соборниках: ангел, о котором идет речь, не Иисус Христос... Он говорит об Иисусе Христе в третьем лице... Ангел на облаках, потому что естество ангельское легко... Одежды его подобны одежам ангела при воскресении Иисуса Христа... Ангелы славил Иисуса Христа при Его рождении, славят и теперь, и т. д.²⁵⁴⁹ Но миниатюристы кодексов афонопантелеймоновского и нац. библ. № 550 (л. 8 об.) видят в этом ангеле Самого Иисуса Христа и усвояют изображению Его атрибуты Иисуса Христа: крестчатый нимб, свиток или книгу и благословляющую десницу. Нижняя часть миниатюры: в центре изображена высокая гора и внутри ее – преисподняя, или ад, в виде темной пропасти; по сторонам горы – четыре саркофага, в которых стоят полуобнаженные мертвецы. В преисподней – врата, сложенные накрест, ключи и гвозди, как обычно на изображениях сошествия во ад. Тот же вышеупомянутый ангел слетает сюда в ад и схватывает неизвестное лицо (повреждено). Нет нужды разбирать ошибочное, нарушающее методологические требования археологии, объяснение Бордые, который говорит, что здесь «ангел извлекает женщину из разломанного гроба»²⁵⁵⁰. Ни женщины, ни разломанного гроба (= врата) здесь нет. Сцена означает поражение и скование ада ангелом. Такое истолкование сцены стоит в тесной аналогии с вещественными памятниками византийско-русской старины и вполне соответствует содержанию слова св. Григория Богослова, в котором говорится о поражении ада.

В беседах Иакова Коккиновафского (ватик., л. 48 об.; нац. библ., л. 66 об.) композиция имеет также свои особенности. Иисус Христос, с восьмиконечным крестом в деснице, стоит на поверженном аде, седом скованном старике (в код. париж. сверх того Он попирает ад нижним концом креста); врата ада лежат в стороне. Освобождаемые из ада разделены на три группы: в верхней группе обнаженные; они простирают руки к Иисусу Христу, но ангел Господень отстраняет их; вторая группа (в одеждах) с Иоанном Предтечей во главе, держащим свиток с надписью: »ἰδὲ ὁ ἄμνος τοῦ Θεοῦ«. Возле этой группы с левой стороны Сам Иисус Христос, представленный во второй раз, изводит из ада Адама и Еву. Внизу в самом аду третья группа с двумя царями (в париж. код. царей нет). Возле ада рай в форме вертограда: сюда ведет Иисус Христос освобожденных от уз ада прародителей; Ева припадает к ногам сидящей в вертограде среди двух ангелов Богоматери.

Иисус Христос с крестом.

Первая группа.

Олицетворение ада.

Врата ада.

Иисус Христос ведет Адама и Еву. Вторая группа.

Рай.

Третья группа.

Прямой повод к введению этого изображения в ряд композиций, относящихся к Богоматери, послужили размышления автора в Слове о

рождестве Богоматери, где идет речь, между прочим, о смерти, царствовавшей в мире от Адама до Моисея над всеми (Рим. 5:14), о чаянии избавления от тьмы смертной (Лк. 1:79); в уста ветхозаветных праведников влагаются молитвенные обращения к Освободителю, прямо вызывающие представление об известной картине сошествия во ад: «мы во тьме; нами обладает ад... Покажи славу Твою; сотри жестокие врата и вечные верей ада (σύντριψον πύλας ἄρραγεῖς καί μοχλοῦς αἰωνίου); разруши всепожирающую адскую утробу; свяжи врага и рассей его воинство». Далее автор призывает прародителя узреть освобождение; призывает чин пророков, Давида..., уподобляет Богоматерь царице и упоминает о заложении крепкого фундамента дворца = рая²⁵⁵¹. В полном согласии с этими размышлениями стоит и описанная миниатюра.

В лицевых кодексах акафистов формы оригинальные. В *моск. кодексе* (л. 31 об. Χάριν δοῦναι θελήσας) ад имеет вид пещеры с дверями огненного цвета, к которым приближается Иисус Христос; внутри ада ветхозаветные праведники с Адамом во главе. Свободное подражание этой форме в кодексе акафиста С.-Петербургской Духовной Академии (л. 17): Иисус Христос стоит уже на вратах адовых, а перед Ним другие врата, за которыми праведники, воздевающие руки; в глубине ада два ангела сковывают сатану. *Греческий подлинник* указывает иную форму для выражения этого кондака: Иисус Христос раздирает рукописание Адамово. Основных элементов сошествия во ад здесь нет²⁵⁵².

*Византийские мозаики Марка венецианского*²⁵⁵³, в *Торчелло*²⁵⁵⁴, *Дафни*²⁵⁵⁵, и *Монреале*²⁵⁵⁶ удерживают древнейшее олицетворение ада и допускают разрушенные врата. Опишем мозаику дафнийскую (на юго-вост. столпе). Иисус Христос с шестиконечным крестом в деснице попирает ногами обнаженного старика, скованного по рукам и ногам крепкими цепями. Возле него в беспорядке разбросаны – врата, ключ, пробои. Ад с ужасом смотрит на Победителя, который изводит Адама и Еву; позади прародителей – цари; с левой стороны группа праведников обращает к Нему умильные взоры; Иоанн Предтеча со свитком показывает Искупителя праведникам. Первоначальный колорит этой превосходной мозаики, к сожалению, пострадал от времени. Вероятно, в таких же формах изображено было «воздвижение Адамово» в алтаре иерусалимского храма Воскресения, о чем упоминает игумен Даниил²⁵⁵⁷.

Представителем этой композиции во *фресках* служит *фреска Киево-Софийского собора* (рис. 180)²⁵⁵⁸. Победитель ада со свитком в шуйце стоит на низверженных вратах. Он подает свою десницу Адаму, за которым стоят Ева и два праведника. На правой стороне два царя, в диадемах и украшенных таблионами далматиках, беседуют между собой по поводу чуда явления Освободителя; тут же Иоанн Предтеча, указывающий десницей на Спасителя. Действие происходит в

преисподней, на что намекают две высокие скалы, расположенные на флангах картины. Простые изображения: в стенописях нередицких, Кахрие-Джами, протатских, дохиарских (сев. стор.), ксенофских (параклис Св. Георгия), кутлумушских (сев. свод), Иверского собора (сев. свод: вверху два ангела с орудиями страданий Иисуса Христа – копьем и тростью), иверского параклиса Вратарницы (под вратами два демона, убегающие прочь), Ватопедского собора; Хиландарского собора; в русских храмах: Спасопреображенского монастыря; Иоанна Предтечи в Толчкове, Николомокринской и др.²⁵⁵⁹

В памятниках скульптуры сошествие во ад по причинам, о которых мы уже упоминали, изображается вообще в формах очень простых. Скульптура *в венецианском соборе Св. Марка* (рис. 181), отражающая в своих пластичных формах предания древнехристианского искусства, предлагает композицию, разбитую на части колоннами и арками и лишенную внешнего единства: в двух особых отделениях мертвые восстают из гробов, в двух – Иисус Христос (тип юный) изводит Адама; внизу – две фигуры, из которых одна в диадеме, со связанными руками: по Гарруччи, они означают ад и смерть²⁵⁶⁰; но аналогия с памятниками византийскими позволяет изъяснить их в смысле Давида и Соломона. Надписи: «surgunt corpora sanctorum. Expoliatio inferi».



180. Фреска Киево-Софийского собора.

Типические изображения в скульптуре: на бронзовой медали из собрания Шлюмбергера X в.²⁵⁶¹; на каменной арке центрального музея в Афинах века XII; на васьильевских вратах XIV в.; на многих окладах славянских Евангелий XVI-XVII вв.²⁵⁶²

181. Скульптура из венецианского собора Св. Марка.

В эмалях: паля д'оро; сиенский оклад X-XI вв.²⁵⁶³ В шитье: на саккосе митрополита Фотия²⁵⁶⁴, на саккосе и омофоре XVII в. в ярославском Спасопреображенском монастыре²⁵⁶⁵, на воздухе XVI в. в собрании гр. Уварова и на омофоре грузинском в Сионском соборе в Тифлисе (поверженный ад в виде старика).

Иконы греческие (Акад. худож. № 62, 64, 65; в собр. Постникова № 34 и др.) и русские²⁵⁶⁶, особенно древнейшие, обычно следуют старому византийскому шаблону. В позднейших иконах русских XVII-XVIII вв. часто изображаются возле ореола Иисуса Христа ангелы с орудиями страданий – тростью, копьем и губкой (Акад. худож. № 51–52, киевск. муз. № 86; икона в иконостасе церкви Св. Троицы в новгородском монастыре Св. Духа и др.); в аду два ангела сковывают сатану. Особенно характерны и многочисленны отступления на сложных иконах сошествия во ад и воскресения. В них

обычно соединяются две композиции – старая, видоизмененная и осложненная, и новая; и таким образом являются два центра: собственно воскресение и сошествие во ад. В первом – Иисус Христос изображается в ореоле, в обычных одеждах, над гробом, из которого Он только что восстал. В изображениях новых Иисус Христос является обнаженным, с развернутым знаменем в руке, означающим победу над смертью; Он летит вверх. Эта композиция имеет западное, притом не очень древнее, происхождение. Несмотря на уверения Дидрона, будто она была обычной до XIII в.²⁵⁶⁷, мы можем констатировать лишь отдельные примеры ее в древних западных памятниках, например, на раке Альбина в Кельне, относимой к эпохе Каролингов²⁵⁶⁸, в рукописи нац. библ. № lat. 11560 (л. 16: Иисус Христос выходит из гроба с жезлом и державой) и на лиможских эмалях, приписываемых Андрею Боголюбскому²⁵⁶⁹. Позднее, в XIV-XVI вв., она становится на Западе формой общепринятой, как будет показано в своем месте. В памятниках русских ранее XVII в. она нам неизвестна. В XVII в. она входит в обычное употребление на православном Востоке: иногда она имеет отдельную постановку, как в Евангелии сийском, л. 140, 142 и 554; в афоноверском параклисе Иоанна Предтечи, в соборах Филофеевском и Зографском, в греческом подлиннике²⁵⁷⁰ и проч.; иногда форма эта становится рядом с сошествием во ад как форма, дополняющая древний иконописный перевод воскресения. Полагаем, что комбинация эта, если не введена впервые, то обработана сполна в царской иконописной школе времен Алексея Михайловича; и едва ли обработка эта не принадлежит Ушакову, оставившему нам блестящий пример такой комбинации на известной иконе акафиста. Вот это изображение (рис. 182). В верхней части иконы, среди двух скал, с Иерусалимом в перспективе, представленным в виде башен и минаретов, изображен Иисус Христос в ореоле с блестящими лучами; под Ним гроб с погребальными пеленами, круглый камень и вооруженные стражи, падающие в испуге. В левой руке Иисуса Христа знамя победы с четырехконечным крестом на древке; правой Он отдает повеление небесному воинству, идущему с орудиями страданий Иисуса Христа на брань с адом и на освобождение праведников. Внизу – ад в виде огромной пещеры. Иисус Христос в ореоле стоит на воротах адовых; в левой руке Его часть разодранного свитка с надписью: «Адама грех рукописание»; другая часть свитка с надписью: «преступления» – в руке сатаны, скованного и лежащего вместе со своим воинством в глубине ада. Правой рукой Иисус Христос берет за руку Адама, восстающего из гроба; тут же Ева и множество праведников, старцев и молодых, простирающих руки к Избавителю. Позади них – ангел.

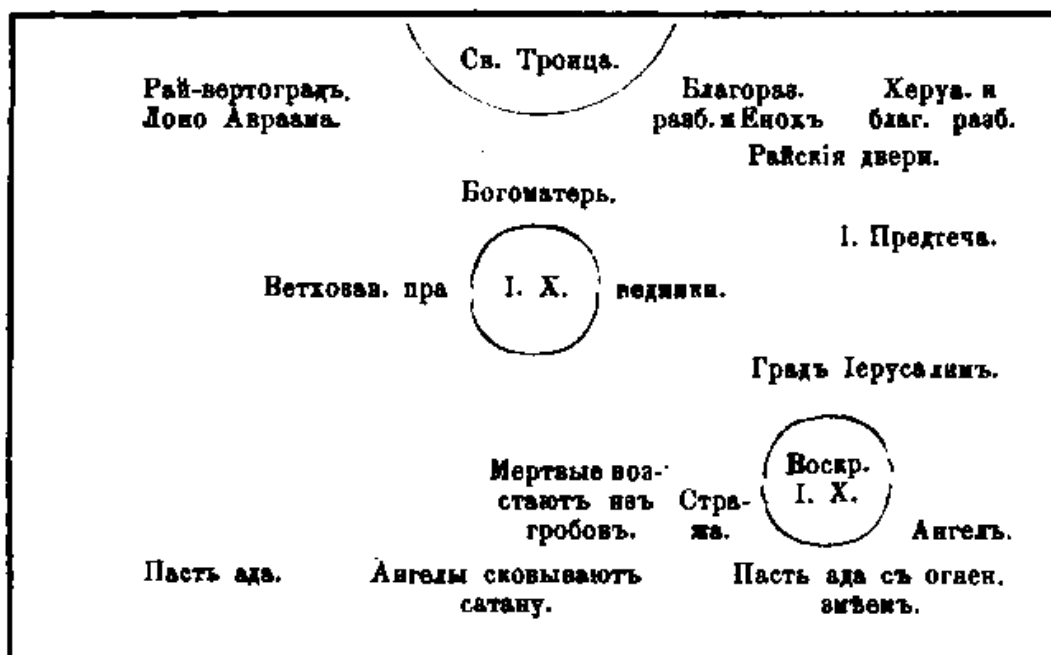
182. «Воскресение Христово» Симона Ушакова.

На правой стороне праведники идут в рай в сопровождении ангелов в следующем порядке: впереди ангел с крестом, за ним Иоанн Предтеча со свитком («се аз видех и свидетельствовах о Нем»); потом опять ангел, два

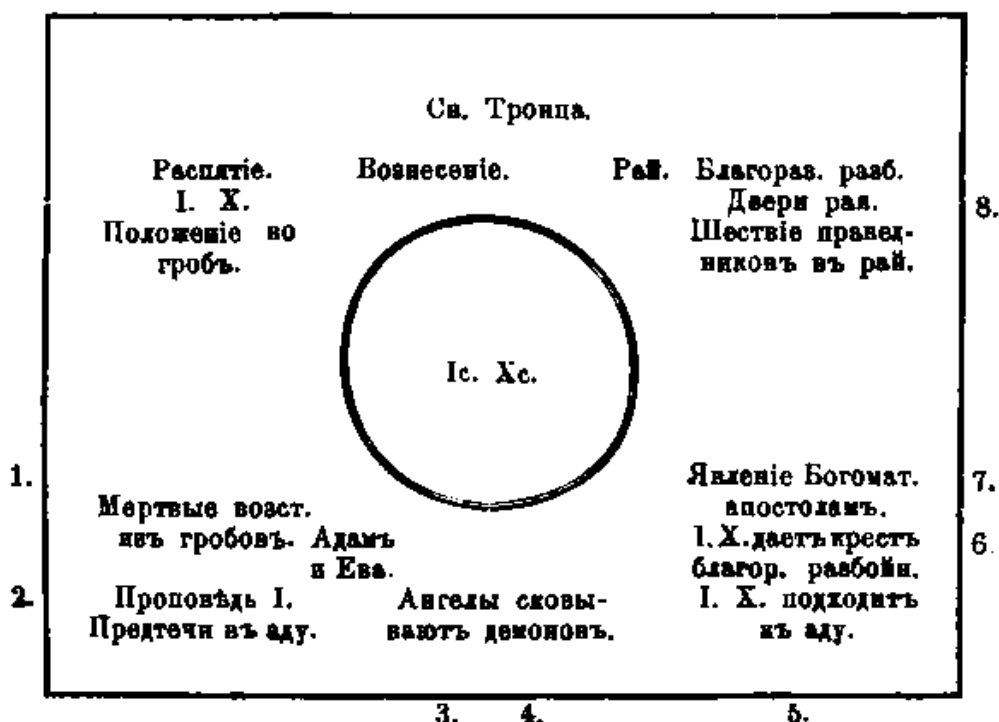
царя со свитками – Соломон («воскресни Господи Боже мой, да вознесется рука Твоя») и Давид («да воскреснет Бог и разыдутся врази Его и да бежат от лица Его»); еще ангел и два пророка, из которых один – Исаия, как видно из слов в его свитке («с нами Бог разумейте языцы»), другой – Даниил, распознается легко по головному убору. Праведники приближаются к вратам рая, напоминающим своей причудливой формой крепостные башни в иконописном шаблоне. У врат рая стоит благоразумный разбойник с крестом, а над вратами – херувим с двумя мечами, заграждающий вход в рай. За вратами в некотором отдалении сам рай – вертоград, и в нем тот же благоразумный разбойник, беседующий с двумя старцами – Енохом и Илией²⁵⁷¹. И богатство замысла, и мастерство композиции, и красота иконописных фигур вполне соответствуют таланту и художественному образованию знаменщика царской иконописной школы.

Любопытные варианты представляет икона XVII в. в Христорождественской церкви в Ярославле, отличающаяся полнотой деталей и обилием изъяснительных надписей. В центре иконы – Иисус Христос в разноцветном ореоле, в котором лежит разодранный свиток с надписью: «рукописание Адамле раздра, тем начала и власти тьмы разрушив и обличив». Ниже – ад в виде двух *пастей чудовищ*: в одной стоят ветхозаветные праведники, чающие избавления (надпись: «ад пленися... Ад стена вопиет: увы мне, яже содержах, отпустих»); рядом ангел копьем поражает ад («ангельская сила разори адскую державу»); два ангела сковывают сатану и его воинство («ад пленися, сатана потребися и связася»), В другой пасти ада скрываются два демона; сюда же летит огненный змей («разори бо ад Своею силою, Христе... взят узники и Сам Себе, яко силен, воскресил еси, и врага порази»). На правой стороне: Иисус Христос в ореоле, с крестом в руке, стоит над гробом («Христос воста от мертвых и всем жизнь дарует»); возле гроба омертвевшие стражи («стражие-ж омертвеша и от блистания луча очи свои смежиша, страха ради падоша»), ангел и камень, отваленный от гроба; мертвецы в белых саванах восстают из гробов («воскресением Христовым телеса восташа святых блистающася паче снега»); на заднем плане – город Иерусалим. Возле центрального изображения Иисуса Христа представлен целый ряд ветхозаветных праведников со свитками; Иоанн Предтеча ведет их в рай. Определить точно всех Праведников невозможно ни по иконографическим типам, ни по надписям в их свитках: последние показывают, что и сам иконописец не имел намерения точно характеризовать ими личность каждого праведника. В свитке Иоанна Предтечи написано: «се агнец Божий, вземляй грехи всего мира. Покайтесь». В свитках царей Давида, Соломона и неизвестного: «веселитесь о Господе и радуйтесь праведнии. Души их во благих водворятся... Сей день, его же сотвори Господь, возрадуемся и

возвеселимся в онъ... Воскресни Господи, Боже мой, да вознесется рука Твоя, не забуди убогих Твоих до конца». Остальные надписи: «Тамо победи власть темную светом и изведе всеродного Адама со всеми отечествия язык (sic!). Явися свет неприступный нам сияя от гроба красно, Христос Господь. Ад пленися; сатана потребися... Светися, светися новый Иерусалиме, прииде бо свет, слава Господня на тебе возсия... (Ис. 60:1). Сам Господь Бог наш Един ополчися на вся бесовския силы, и власти темныя ниспроверже... Господь от гроба Своего (воста) и вси святии со Адамом от уз адских воздвиже с Собою... Кто Тя не воспоет всех Бога, и кто не дивится милосердию Божию неизреченному... Воскресение дарова нам живот вечный, яко Един благ и человеколюбец...». Надписи эти, как видно, заимствованы отчасти из Библии, отчасти составляют импровизацию; а последние две – подражание песнопениям Октоиха. Верхнюю часть иконы занимает изображение рая: у райских дверей, к которым приближаются праведники с Иоанном Предтечей, стоит херувим с огненным мечом и около него благоразумный разбойник; этот последний представлен еще два раза: в момент беседы с Енохом, при входе в рай и в самом раю; на левой стороне: рай – вертоград; в нем праведники – Авраам, Исаак и Иаков, в недрах которых, по обычному способу иконографического представления, изображены праведные души; здесь же царь Давид со свитком («радуйтесь праведнии о Господе...») и Богоматерь (в свитке ее: «величит душа моя Господа...»). В небе над раем – Св. Троица. Сложные изображения сошествия Иисуса Христа во ад встречаются во множестве почти во всех старинных церквах и иконостасах, в киотах почитателей прадедовской старины, в общественных и частных собраниях древности (Киевск. муз. № 77; Акад. худож. № 56–319); С.-Петербург. Дух. Акад., Сийск. подлинник, л. 184, 198 и др.). В двух частных московских коллекциях Силина и Постникова – много образцов с замечательными вариантами.



В первом икона № 44, принадлежавшая Максиму Яковлевичу Строганову, столько же замечательна и по превосходному письму, красоте и правильности форм, свободе движений и тонкой отделке всех деталей, сколько и по композиции: центральное изображение сошествия во ад обставлено другими, каковы: распятие Иисуса Христа (с всадниками; душу благоразумного разбойника принимает ангел, злонравного – дьявол), положение во гроб, явление ангелов св. женам, явление Богоматери апостолам с вестью о воскресении Иисуса Христа, вознесение Господне и Св. Троица.



В центре – Иисус Христос на вратах адовых, под которыми – сам ад в виде чудовищной пасти, наполненной демонами. Внизу – Иисус Христос приближается к аду; дьявол держит двери; ангелы скывают демонов. Налево Адам и Ева, Иоанн Предтеча с крыльями, Давид и другие праведники, восстающие из гробов. Направо Иисус Христос дает в руки разбойника крест; выше Иоанн Предтеча ведет праведников в рай, у врат которого стоит благоразумный разбойник; далее – тот же разбойник беседует с Енохом и Илией. Рай – вертоград, в котором находятся праведники с благоразумным разбойником. На полях иконы расположены относящиеся к изображениям надписи, имеющие свою важность в вопросе о литературных источниках композиции:

1) Рече Господь праведным: поспешницы мои града (= грядите?) во уготованное вам царствие небесное от сложения всего мира²⁵⁷².

2) Сошествие во ад св. пророка, Предтечи и Крестителя Господня Иоанна.

3) Ангел Господень связует сатану узами железными и предает его аду и горьким мукам; диавол же глаголя вопиет.

4) Господине аде, потрудися мене ради, не отверзай врат дондеже врата адовы сокрушит, двери железныя сотрет Господь.

5) Господу Иисусу Христу воскресшу, сretoша Его вси пророцы и праведницы, поюще: благословен грядый во имя Господне.

6) Воскресе Господь, даде крест разбойнику и, благословение иди во царствие небесное.

7) Прииде Св. Богородица ко ученикам и проповеда воскресение из мертвых... Св. жены мироносицы.

8) Прииде разбойник ко вратом св. рая и возбрани ему пламенное оружие; он же показа ему крест и вниде в рай.

Надписи в свитках ветхозаветных праведников не особенно характерны, однако имеют свою цену:

- 1) Покайтесь, приблизися бо царствие небесное (Иоанн Предтеча).
- 2) Моисей виде купину (Моисей).
- 3) Аз разумех снити ему (царь).
- 4) Исайе ликуй, дева бо роди сына (Исаия).
- 5) Господь прииде от Сиона?
- 6) Воскресни Господи, Боже мой.
- 7) Гору ты видех, отроковице²⁵⁷³.

Не столь обширна по замыслу другая икона XVIII в. того же собрания без №: в руках Иисуса Христа, сошедшего во ад, разодранный свиток; другой конец свитка в руках дьявола; разбойник назван по имени – Рах. На двух иконах конца XVIII в. повторена основа композиции Ушакова – поставлены вместе выход Иисуса Христа из гроба и сошествие во ад; на второй из них (№ 117), сверх того, в числе обстановочных изображений находятся: беседа с самарянкой, исцеление слепого и расслабленного, составляющие один из признаков прикосновенности целой композиции к апокрифу. Во второй из названных коллекций некоторые иконы XVII в. повторяют основу Ушакова (№ 456–457; ср. 425). На иконе № 424 арх. Михаил, сковывая демона, держит его за бороду. На строгановской иконе XVII в. (без №) врата адовы помещены внутри пасти чудовища; в числе обстановочных изображений – спасение ап. Петра от потопления, явление Иисуса Христа св. женам и ап. Фоме и, как завершение всех этих событий, вверху иконы вознесение Господне. На иконе XVII в. № 188 любопытна одна подробность: разбойник стоит возле города, обнесенного деревянной стеной, за которой видна русская церковь с маковицей; Иисус Христос стоит внутри города и передает крест разбойнику. Там же икона на тему «во гробе плотски», композиция которой составлена из отдельных частей картины сошествия во ад, размещенных применительно к тексту песнопения.

Иисус Христос на престоле с Отцем и Св.

Духом.

Иисус Христос с разбойником.

Ангел ведет праведников в рай.

Иисус Христос изводит Адама из ада.

Положение тела Иисуса Христа во гроб.

Многосложная икона № 3235 имеет опять свои особенности, которые будут ясны из нижеследующего графического рисунка; ее многочисленные надписи (обознач. на нашем рис. цифрами), почти все, составляют буквальные выдержки из подлинного Евангелия и церковных песнопений.

1Св. Троица.

Разбойник с Илией и Енохом вПасть¹⁵
вертограде. ада.

2	Русский храм, возле которого сидят в пещерах люди.	Шествие праведников в рай.	14
3	Распятие Иисуса Христа (изображение с вариантами повторено три раза).	Иисус Христос на вратах адовых	13
4	Воины ведут Иисуса Христа на Голгофу.		12
5	Явление ангела Св. женам.		11
6	Иисус Христос беседует с апостолами.		10
		7	8 9

Надписи:

- 1) Бога ииктоже виде нигдеже...
- 2) Тления нас древняго Христос избавити хотя...
- 3) Древа ради Адам прельщен, древа же ради крестнаго паки спасл еси разбойника...
- 4) Поемше же ведоша Иисуса Христа на Голгофу.
- 5) Живоприятнаго гроба мироносицы жены рыдающе достигоша.
- 6) Иоанн свидетельствует о Нем и воззва глаголя...
- 7) Возмите врата князи ваша...
- 8) Повеле Господь связати сатану...
- 9) Адам низведен бысть, лестию прельщен...
- 10) Днесь Христос смерть попра...
- 11) Воскресе Христос, и перевозданные востаха...
- 12) Враг бо пленися, ад...
- 13) Да убелится тварь, да возвеселятся земнороднии.
- 14) Но адову крепость растерзав, совоздвигл еси мертвые.
- 15) Крестом Твоим, Христе, хвалимся и воскресение Твое поем и славим.

Сошествие Иисуса Христа во ад – одна из самых любимых тем русских иконописцев, и разнообразие второстепенных деталей композиции на разных иконах чрезвычайно велико.

Греческий подлинник удерживает древнюю византийскую основу, но расширяет ее, увеличивая число ангелов и праведников: ад в виде темной пещеры среди гор и холмов. Светозарные ангелы связывают веельзевула, начальника тьмы; они поражают и преследуют копьями также и других демонов, и обнаженных и связанных людей, смотрящих вверх. Множество разломанных запоров ада. Врата ада с верями ниспровергнуты; Христос стоит на них и берет Адама правой рукой, Еву – левой. По правую сторону Иисуса Христа Иоанн Предтеча указывает на Него; Давид и другие цари в стеммах и нимбах. Налево пророки – Иона²⁵⁷⁴, Исаия, Иеремия, праведный

Авель и другие разные лица в нимбах. Вокруг блестящий свет и множество ангелов²⁵⁷⁵. *Сийский иконописный подлинник* предлагает три перевода сошествия во ад и воскресения: два сложных (л. 184 = перевод Москалева и л. 198), в формах вышеописанных с добавлением явления ангела св. женам и явления Самого Иисуса Христа ученикам, и один с дополнительными характерными изображениями по углам иконы, каковы: а) прор. Иезекииль, с воздетыми руками, смотрит на небо, откуда сквозь облака пробиваются лучи; у ног пророка – поле, усеянное костями и черепами; надпись: «видение Иезекииля пророка прообразовало общее воскресение»; б) пророк Иона, извергаемый китом, с надписью: «освобождение Ионы от кита прообразовало воскресение Сына Божия»; в) воскрешение сына вдовы наинской и г) воскрешение Лазаря. Все эти изображения имеют тесную связь с главным изображением. Такой подбор их нам доводилось видеть в старинных русских стенописях, например, в ярославской церкви Иоанна Предтечи и в Воскресенском соборе г. Борисоглебска.

Несмотря на значительное развитие и переработку, древняя композиция сошествия во ад сохранила свое первоначальное зерно в православной иконографии до новейшего времени. Между миниатюрой псалтири Лобкова и иконой Ушакова – огромная разница; но она не такова, как различие в западной иконографии, например, между фреской в подземной церкви Св. Климента или мозаикой капеллы Зенона, с одной стороны, и картиной Бронзино Анжело и даже древней миниатюрой, изданной Бастаром (см. ниже), с другой. Последние не имеют между собой решительно ничего общего в формах; напротив, в ушаковской иконе мы можем отыскать и идею, и основные формы лобковской миниатюры.

Иисус Христос сходит во ад, разрушает силу дьявола и освобождает отсюда ветхозаветных праведников; такова основная мысль нашей иконографической композиции. Происхождение ее очень древнее: еще в Ветхом завете явилось убеждение, что с пришествием Мессии многие должны воскреснуть из мертвых (Иов. 42:17; Дан. 12:2,3), в частности – Адам и Ева, Авраам, Исаак, Иаков, Моисей, Давид²⁵⁷⁶. Оно известно было и новозаветным писателям Игнатию Богоносцу²⁵⁷⁷, Тертуллиану²⁵⁷⁸, автору слова о погребении Христовом, приписываемого Епифанию Кипрскому²⁵⁷⁹, которые поэтому в словах ев. Матфея, относящихся к воскресению мертвых вслед за смертью Иисуса Христа на кресте (Мф. 27:52–53), могли видеть исполнение ветхозаветных чаяний. В теснейшей связи с воскресением мертвых стоит сошествие Иисуса Христа во ад. Точно указанное ап. Петром, сообщившим, что Иисус Христос «сошедши, проповедал находящимся в темнице духам» (1Петр. 3:19), событие это засвидетельствовано множеством раз христианской письменностью восточной и западной: о нем, как событии чудесном и положительном, говорят Климент Александрийский²⁵⁸⁰, Ириней Лионский²⁵⁸¹, Ориген²⁵⁸²,

Кирилл Иерусалимский²⁵⁸³, Григорий Богослов²⁵⁸⁴ и многие другие. Одни из них признают сошествие Иисуса Христа во ад с телом, другие – без тела. Иоанн Дамаскин описывает даже некоторые подробности события²⁵⁸⁵, проливающие свет на иконографическую композицию. Общие сведения находятся также в древних символах веры²⁵⁸⁶, в синаксаре и песнопениях Триодей – цветной («аще и во гроб... Плотию уснув... Во гробе плотски» и др.)²⁵⁸⁷ и постной (Вел. суб.), в службах на неделе св. отец и праотец, в приписываемом Иоанну Златоусту слове, читаемом на пасхальной утрени; а в апокрифическом Евангелии Никодима²⁵⁸⁸ и в русских Страстях сведения наиболее подробные, важные для иконографической экзегетики.

В памятниках иконографии Спаситель, сходящий во ад, обычно изображается *в блестящем ореоле*, иногда в разноцветном и усеянном звездами, подобно небесным сферам. Ореол – символ славы, света – один из самых вразумительных и величественных атрибутов Иисуса Христа. Мы видели его уже в иконографии преображения. Он тем более уместен в иконографии сошествия во ад, что контраст между светом и тьмой, царством добра и зла, есть одна из наиболее употребительных в письменности форм представления этого события. Люди, сидящие во тьме, увидели «свет велий» (Ис. 9:2)... «от гроба этого Света возсияло прощение (Слово Иоанна Златоуста)... Он безлетный свет, из гроба плотски всем возсиявший...» Он, по словам Иоанна Дамаскина, как Солнце правды, воссиял во тьме (=в аду)... осветил сидящих во тьме светом божественных лучей и показал им свет истины²⁵⁸⁹... Он вошел во ад, как Победитель и Царь славы. По словам Евангелия Никодима, Он просветил вечную тьму... возблистал ослепительным светом... рассеял тьму смерти блеском Своего Божества²⁵⁹⁰... В руке Иисуса Христа иногда *свиток* – символ проповеди воскресения во аде, согласно со свидетельством о том ап. Петра; иногда, в памятниках позднейших, свиток разодранный²⁵⁹¹ – означающий уничтожение рукописания грехов. Эта последняя форма явилась под влиянием текста акафиста, где Иисусу Христу усвоится наименование решителя долгов древних (ὁφλημάτων ἀρχαίων χρεολύτης), разодравшего рукописание (Акаф. Пресв. Богородице, конд. 12)²⁵⁹². Чаше *крест* – символ победы над адом и смертью. Мысль о поправлении ада крестом Христовым проходит во многих памятниках церковной письменности (стих. 3-го гласа: «Твоим крестом Христе Спасе...»; стих. 5-го гласа: «Честным Твоим крестом, Христе, диавола посрамил еси...»). В апокрифе Освободитель обращается к находящимся в аду праведникам с такими словами: «Как вы подверглись осуждению чрез древо (райское), диавола и смерть, так теперь осуждены древом крестным диавол и смерть...». А праведники, припав к ногам Икупителя, восклицали: «Ты искупил живых крестом Своим и через крестную смерть сошел к нам, чтобы исхитить нас от ада и смерти властью Твоей. Господи!

Ты поставил на небе знамя славы Твоей и водрузил на земле крест Твой – знамя искупления; положи, Господи, и на аде знак победы креста Твоего, да не царствует отныне смерть»²⁵⁹³. Русский апокриф говорит, что Иисус Христос, сошедши во ад, разрушил крестом древнюю клятву...²⁵⁹⁴.

Спаситель стоит *на вратах адовых*, разрушенных и положенных накрест. Представление ада в образе жилища, снабженного дверями, известно из книг Ветхого завета, из классической и западноевропейской поэзии и из произведений мусульманского Востока. В книге Иова ад называется *домом* (ὁ οἶκος Иов. 17:13), имеющим врата и привратников (Иов. 38:17). В книге псалмов говорится о вратах смертных (Пс. 9:14)... о сокрушении врат медных и сотрении вереи железных (Пс. 106:16). Известны они также из книг прор. Исаии (Ис. 38:10) и Премудростей Соломона (Прем. 16:13)²⁵⁹⁵. Этой общераспространенной формой представления пользуются Спаситель (Мф. 16:18) и некоторые из церковных писателей древности. Последние прямо говорят о разрушении адских врат Спасителем, сошедшим в ад. В беседе на Великую субботу о погребении Христовом, приписываемой Епифанию Кипрскому²⁵⁹⁶, отнесено к этому событию пророчество Давида: «возмите врата, князи, ваша, и возмיתесь врата вечная, и внидет Царь славы». То же у Евлогия²⁵⁹⁷, автора Никодимова Евангелия²⁵⁹⁸, Евсевия Эмесского²⁵⁹⁹ и др., а Петр Хризолог пользуется этой картиной в описании воскрешения Лазаря²⁶⁰⁰. Иоанн Златоуст²⁶⁰¹, Евангелие Никодима и русские Страсти относят к сошествию во ад и другое пророчество Давида: «сокруши врата медная и вереи железныя сломи» (Пс. 106:16). Разрушение врат ада часто выставляется в церковных песнопениях как одна из важнейших подробностей сошествия во ад. «Снизшел еси в преисподняя земли и сокрушил еси вереи вечныя» (ирм. 6-й п. пасх. кан.). «Отверзошася тебе, Господи, страхом врата смертная; вратницы же адовы видевши Тя убояшася» (Иов. 38:17), «врата бо медная сокрушил еси и вереи железныя стерл еси...» (на веч. в Пасху стих. восточна). «Аз вы изведу, разрушив смертная врата...» (в понед. Пасх. на веч. стих. вост.). «Врата адовы сокрушил еси, Господи, и Твоею смертию смертное царство разрушил еси...» (стих. во вторн. веч.). «Врата медная стерл еси и вереи сокрушил еси...» (во вторн. веч. стих. вост.). «Адовы врата и вереи сокрушивый...» (в 7-ю нед. по Пасх. на литургии блаженны). «Ты сшед в мертвых, умертвил еси ад и сокрушил еси врата смерти и вереи» (трипесн. во вторн. 3-й нед. по Пасхе, песнь 8, троп. 2; ср. троп. 2 трипеснца в пяток 3-й нед.). «Стрясл еси врата и вереи железныя и устрашил еси ад гласом твоим» (в пят. ваий на повеч. 3-й троп. 9-й песни). «Потрясошася врата, сокрушишася вереи» (там же, троп. 5) и проч. В этих выражениях виден след влияния ветхозаветного псалмопевца. Иеродиакон Зосима рассказывает, что он лично ходил к вратам адовым в Иерусалиме и видел их недалеко от дуба маврийского²⁶⁰². Ясно, что изображение

ниспровергнутых врат ада отражает в себе одну из самых распространенных форм представления о сошествии во ад.

Ад в иллюстрациях псалтири олицетворяется в образе обыкновенного человека, увеличенных размеров, со злостным выражением в лице²⁶⁰³. Звериных и животных черт, каковы когти, рога, хвост, ад не имеет, если оставить в стороне сомнительную миниатюру псалтири афонопандократорской. И это не только в псалтирных иллюстрациях, но и в иных византийских изображениях сошествия во ад. Исключение составляет миниатюра сошествия во ад в кодексе нац. библ. № gr. 135 (кн. Иова), где ад, или сатана, имеет вид огромного змея (л. 46 об.). В других композициях звериные черты демона известны и по памятникам византийским; особенно же широкое развитие получили они на Западе²⁶⁰⁴. В памятниках византийской иконографии X-XI вв. ад получает особую графическую форму неправильного многоугольника, напоминающего пропасть. Он окрашен обыкновенно в *темный цвет*, что согласно с древнейшими представлениями об аде. В книге Иова ад представляется землей темной и мрачной, землей тьмы вечной (Иов. 10:21–22); в послании ап. Петра – темницей – φυλακή (1Петр. 3:19); в церковных песнях – несветлой темницей (трипесн. во вторн. 3-й нед. по Пасхе, песнь 2, троп. 2), тьмой и сенью смертной (на веч. в Пасху стих. вост.); сатана, по Евангелию Никодима, есть κληρονόμος τοῦ σκοτοῦς²⁶⁰⁵. «Обоженная душа (Иисус Христос), – говорит Иоанн Дамаскин, – сходит во ад, чтобы... живущим во тьме и сени смертной воссиял свет, чтобы Христос, как сущим на земле благовествовал мир, пленным отпущение и слепым прозрение (Ис. 61:1; Лк. 4:18), так и во аде²⁶⁰⁶». С XI в. видим в аду разбросанные ключи, гвозди, указывающие, вместе с испровергнутыми вратами, на разрушение затворов ада. В позднейших памятниках русских число их сильно увеличивается. Так как это темное место находится в преисподней, то для яснейшего выражения этой мысли пропасть ада обрамляется двумя высокими скалами: они появляются во фресках Киево-Софийского собора, в ватиканском Евангелии № 1156 и др. Ближайшим мотивом, вызвавшим эту форму, могло послужить замечание евангелиста, что в момент смерти Иисуса Христа на кресте земля потряслась, «и камни расселись», и гробы отверзлись, и многие тела усопших святых воскресли (Мф. 27:51–52). Какие камни – погребальные или простые – разумел евангелист, неизвестно; но подлеположение событий – распадаения камней и воскресения мертвых – давало древним повод думать, что эти события имеют неразрывную связь между собой. Отсюда явилось предание, что одна из образовавшихся в указанное время расселин близ Голгофы есть пропасть ада. Предание это могло находить поддержку в другом предании о погребении Адама на Голгофе, откуда он и был изведен Иисусом Христом вместе с другими представителями Ветхого завета. О древности предания свидетельствует наш русский паломник игумен

Даниил, который в своем описании Иерусалима говорит, что возле церкви Св. Первомученика Стефана «есть гора каменная плоская, – расслася в распятие Христово, и то зовется ад»²⁶⁰⁷. Это предание подтверждается и другими паломниками, например, диаконом Арсением Солунским («с левую сторону гроба Господня есть пропасть велика, где сшел Иисус Христос во ад; стоит весь год запечатана»)²⁶⁰⁸; иеродиакон Зосимой²⁶⁰⁹, Трифоном Коробейниковым²⁶¹⁰, А. Сухановым²⁶¹¹. Растреснувшуюся при распятии гору знают В. Позняков²⁶¹² и Барский²⁶¹³, хотя и не называют ее адом. С введением в иконографию графической фигуры ада не уничтожилась, однако же, и форма олицетворения: она сохранилась как сила действующая, одушевляющая ад, как личный представитель царства тьмы; он есть сатана. Не позднее X в. (Евангелие публ. библ. № 21 и др.) он представляется *скованным цепями* – форма очень естественная, символизирующая лишение свободы действий, власти, поражение. Тайновидец видел сходящего с неба с ключом от бездны и цепью ангела, который взял древнего змея – дьявола и сатану, сковал его на тысячу лет, заключил в бездну и запечатал, «да не прельстит ктому языки, дондеже скончается тысяща лет» (Откр. 20:1–3). По Евангелию Никодима, Иисус Христос, сошедши во ад, берет сатану за голову и передает ее ангелам, говоря: «закуйте в железные оковы его руки, ноги, шею и уста». Потом передает его аду и говорит: «возьми его и держи крепко до второго пришествия Моего»²⁶¹⁴. Тило, а за ним и Гофман²⁶¹⁵ комментируют это место на основании иудейских воззрений, по которым Мессия, имеющий устроить тысячелетнее царство Израиля, свяжет сатану на тысячу лет²⁶¹⁶, чтобы он не мог вредить благочестивым; потом, по прошествии этого срока, сатана будет освобожден и начнет брань с гражданами царства Мессии, наконец он будет ввержен в геенну, и тогда настанет воскресение мертвых и последний суд. В памятниках иконографии *византийской* мы имеем иногда одно лишь последствие действий ангелов, иногда же и самый процесс скования сатаны (код. Григория Богослова № 543; давидгаредж. минея, л. 29; псалт. О. Л. Д. П.; акад. акаф.). На греческих и русских иконах эпохи возрождения искусства ангелы, сковывающие сатану и поражающие его посредством молотов, крестов, копий, – явление постоянно повторяющееся. В памятниках русских не ранее XVI-XVII вв. появляется изображение ада в виде челюсти²⁶¹⁷ чудовищного змея или зверя, иногда изрыгающей пламя и наполненной демонами и людьми; Иисус Христос изводит отсюда праведников. Форма эта имеет западное происхождение; ее встречаем в западных памятниках не позднее XI в.²⁶¹⁸

Ад в памятниках богослужебной письменности (трипесн. во вторн. 4-й нед. по Пасхе) и в апокрифах называется всепожирающим и ненасытным (πάμφαγος, ἀκόρετος); он обладает всеядным чревом и способностью поглощать мертвых (трипесн. в четв. 2-й нед. по Пасхе). В памятниках

псалтирной миниатюры встречается буквальное выражение этого риторического оборота речи: Иисус Христос изводит Давида буквально из чрева сатаны. В обычной графической форме ад представляется также *наполненным людьми*. В ряду обычных насельников ада с древнейших времен различаются Адам и Ева, цари – Давид и Соломон, иногда Авель, Аарон (беседы Иак.) и пророки. Освободитель берет Адама за руку, иногда и Еву: это один из самых устойчивых иконописных шаблонов: по образцу его изображалось изведение из ада Давида и праведного Иова (греч. рукоп. нац. библия. XIII в. № 134, л. 182 об.; XIV в. № 135, л. 245 = вм. Иисуса Христа – стоит на вратах адовых Бог Отец). Памятники письменности различают в аду места благочестивых и нечестивых: первые находятся вверху, вторые внизу. Таково мнение Григория Великого²⁶¹⁹. Автор слова на великую субботу полагал, что самое низкое место в аду принадлежит Адаму, а высшие – потомкам его²⁶²⁰. В памятниках искусства некоторые попытки классификации насельников ада находятся в беседах Иакова, код. Григория Богослова № 543 и торчельской мозаике, но в них не видно, чтобы художники имели определенные намерения выразить то или другое из приведенных сейчас мнений. Равным образом здесь нет наглядного выражения мысли о том, что *не все* люди изведены из ада²⁶²¹. В иконографии мы видим одних лишь праведников, выводимых из ада; только в гомилиях Иакова допущена группа лиц, отстраняемых ангелом и, по-видимому, лишаемых благодати избавления. На первом месте среди выводимых из ада праведников находится Адам; за ним Ева. Иисус Христос берет Адама за руку. Искусство с этой стороны стоит в полном согласии с письменностью. В церковных песнях изведение праотца Адама из ада представляется одним из главнейших действий воскресшего Спасителя. Это видно из пасхального экзапостилиярия («Плотию уснув... Адама воздвиг от тли»), тропаря 6-й песни канона («Спасе мой живое же и нежертвенное зачатие... совоскресил еси всеродного Адама»), икоса по 6-й песни («Еже прежде солнца...»), также из песнопений в недели св. праотец и св. отец. По Евангелию Никодима²⁶²² Иисус Христос, сошедши во ад, берет Адама за руку, а последний припадает к ногам Иисуса Христа и словами псалма выражает свое благодарение: «вознесу Тя, Господи, яко подъял мя еси... возвел еси от ада душу мою, спасл мя еси от низходящих в ров» (Пс. 29:1–5). Выражения этого благодарения, т. е. свитка в руках Адама, в памятниках иконографии – ни древней, ни новой – нет. Представление об Адаме вызывало представление о Еве: пребывание ее в аду и воскресение отмечают Епифаний²⁶²³, псевдо-Афанасий²⁶²⁴ и большая часть памятников иконографии. Представителями ветхозаветных царей служат Давид и Соломон: независимо от указания имени Давида в греческом подлиннике, он, а равно и Соломон легко узнаются по их иконографическим типам. На них останавливалось внимание художников и писателей как на самых знаменитых между

царями и общеизвестных; тем более что первый из них предсказал сошествие Иисуса Христа во ад. Об изведении его из ада говорит Евангелие Никодима, замечая, что Давид при этом воскликнул: «воспойте Господеви песнь нову, яко дивна сотвори» (Пс. 97:1–2). В слове, приписываемом Евсевию Эмесскому, читаем, что «Давид, исходя из ада, аки в гусли бряцая, языком вопияше глаголя: приидите, возрадуемся Господеви (Пс. 94)... вси языцы воспещите руками» (Пс. 46)²⁶²⁵. Другие лица в иконографии сошествия во ад не имеют определенного характера: редко можно отличить среди них Аарона (беседы Иак.), Авеля в звериной шкуре (беседы Иак.; ср. греч. подл.), как первомученика истины (ὁ τῆς ἀληθείας πρωτόμάρτυς), по выражению св. Златоуста²⁶²⁶, иногда Ноя кораблем в руках (греч. икона из собр. Постникова, бывшая на выставке VIII арх. съезда, № 28). Не задаваясь целями механического комбинирования элементов, превращающего художественное произведение в дидактическую иллюстрацию, древние художники держали в мысли лишь общую идею композиции и давали понять, что в числе изведенных из ада были прародители, цари и обыкновенные люди, подобно тому, как выражается Тертуллиан, говоря, что в преисподней находились патриархи и пророки²⁶²⁷. Но среди них резко выделяется и по значению, и по частой повторяемости изображение Иоанна Предтечи, появившееся в композиции не позднее X–XI вв. Он стоит во главе праведников, в позе учителя, и проповедует о сошествии Исккупителя во ад. О сошествии Иоанна Предтечи во ад говорят Ипполит²⁶²⁸, Ориген²⁶²⁹, Епифаний²⁶³⁰ и другие древние авторы²⁶³¹, также тропарь в честь Иоанна Предтечи («благовестил еси и сущим во аде Бога, являшагося плотию»). В Евангелии Никодима – подробный рассказ о проповеди Предтечи в аду: «потом выступил аскет пустыни и на вопрос патриархов «кто он?» отвечал: «я Иоанн, завершение пророков, который сотворил правые пути Сыну Божию и проповедал народу покаяние во отпущение грехов. Сам Сын Божий приходил ко мне, и я, увидя Его издали, сказал народу: се агнец Божий, взявляй грех мира. Я своею рукою крестил Его в реке Иордане, видел Св. Духа, сходящего на Него в виде голубя, и слышал глас Бога Отца: Сей есть Сын Мой возлюбленный, о Нем же благоволих. Посему Он послал меня и к вам для проповеди о грядущем Единородном Сыне Божиим, дабы всякий верующий в Него был спасен, а неверующий – осужден»²⁶³².

Все составные части византийской композиции сошествия во ад, отражают в себе образы и формы представления, известные по памятникам письменности древнехристианским и византийским. Формы письменности, несомненно, гораздо древнее форм искусства. Среди памятников письменности, в которых мы видели отрывочные указания на элементы иконографической композиции, останавливает на себе внимание своей цельностью, полнотой рассказа Евангелие Никодима. Пользуясь

разными источниками и примыкая к древнейшим писателям, автор его, или, вернее, редактор, не только сполна передает все образы и детали, которыми пользуются другие авторы, но и сообщает такие черты описываемому событию, каких нет у других авторов. Он не компилятор, а, напротив, сам имеет подражателей²⁶³³. Несомненно, также и то, что это памятник очень древнего происхождения. Тишендорф склонялся к тому, что первоначальный извод апокрифа относится ко II христианскому веку²⁶³⁴. Липсиус относит греческую редакцию второй части Никодимова Евангелия (Descensus ad inferos) к IV веку; видит также в ней следы переработки V века²⁶³⁵. Памятник этот был очень распространен в Византии, России и на Западе, как это видно из многочисленных списков его греческих, славянских и латинских. Его переделка в слове о сошествии Иоанна Предтечи во ад, приписываемая Евсевию Эмесскому или Александрийскому, известная по спискам греческим и русским²⁶³⁶, также служит показателем высокого интереса к нему среди книжных людей; а чтение этого слова в церквах при общественном богослужении, как об этом можно заключить из его издания в старинных печатных Соборниках, есть выражение церковного доверия к его поучительному характеру. Было бы очень важно знать, в какое время Никодимово Евангелие получило в Византии особенно широкую известность, в какое время появилась указанная переработка его и какое значение имела она в популяризации идей своего прототипа; следует ли признать *непосредственное* или *посредственное* влияние Никодимова Евангелия на другие памятники письменности, особенно богослужебной²⁶³⁷, или видеть в них лишь простое сходство по мыслям и понятиям с апокрифом, объясняемое помимо исторической связи между ними, без предположения о заимствовании; предварительное и точное решение этих историко-литературных вопросов помогло бы точнее определить историческое отношение апокрифа к иконографической композиции сошествия Иисуса Христа во ад. При наличном состоянии названных вопросов, в категорическом ответе на наш вопрос пришлось бы допустить методологический скачок, что мы и видим на примере некоторых исследователей²⁶³⁸. Де Вааль, находя сходство между рассказом апокрифа и композицией и не обращая внимания на их отличия, признал, что изображение сошествия во ад примыкает к апокрифу; в то же время заметил, что композиция эта может быть объяснена и из других источников, помимо Никодимова Евангелия. Замечание сделано вполне голословно, без указания этих других источников, и стоит в некотором противоречии с основной мыслью автора. Однако оно может быть до некоторой степени оправдано документально. Мы видели у разных авторов отрывочные указания, объясняющие отдельные части иконографической композиции. Сверх того, мы имеем произведения, приписываемые Епифанию Кипрскому (о погребении Христовом) и Евсевию Эмесскому, в которых выступает перед нами *почти*

вся совокупность признаков иконографической композиции. Ввиду этого мы предлагаем условное решение вопроса, опираясь на последние выводы историко-литературной критики. Если верно, что Слова Епифания и Евсевия Эмесского возникли под влиянием Евангелия Никодима²⁶³⁹, то последнему, очевидно, следует отвести наиболее видное место и в истории композиции. Оспаривать его привилегию на формальное родство с иконографической композицией значило бы идти против очевидности. Его важность для иконографии подтверждается еще тем, что дальнейшее развитие композиции сошествия во ад, как будет видно ниже, основывается прямо именно на этом источнике. А если это верно по отношению к дальнейшему развитию сюжета в эпоху позднейшую, то, как кажется, следовало бы поставить на первом месте в ряду источников Никодимово Евангелие и для древнейшей эпохи в истории нашей композиции. Формальное сходство картины сошествия во ад в Никодимовом Евангелии с иконографической композицией идет очень далеко. Иоанн Предтеча проповедует в аду; Иисус Христос сходит сюда и необычайный свет освещает мрачную преисподнюю; врата и затворы ада рушатся; Иисус Христос попирает ад крестом, повелевает ангелам сковать сатану и изводит из ада Адама, Давида и других праведников, которым проповедал о Христе Иоанн Предтеча. Все это черты общие в Евангелии Никодима и в иконографии. Как в апокрифе оттенена мысль о крепких вратах ада и полном разрушении всех затворов, так и в иконографии отводится очень видное место изображению следов этого разрушения. Как по апокрифу Иисус Христос простирает руку Адаму, так точно и в иконографии. Такое близкое сходство, какого нет в иных памятниках письменности, имеет свою важность в вопросе о влиянии. Никаких крупных разноречий между апокрифом и иконографической композицией нет. Никаких побуждений избегать этого литературного источника византийские художники не имели: они могли почерпнуть из него нужный материал, не касаясь его догматической тенденции²⁶⁴⁰; а этот материал был в обращении авторитетных писателей древности, даже св. отцов, что, во всяком случае, могло только укреплять уверенность художников и почитателей иконографии в его пригодности для предназначенной цели. Наконец, переделка апокрифа, пущенная в ход под именем Евсевия и имевшая несомненный успех²⁶⁴¹, также показывает, что художники, даже и при строгом отношении к своему предмету, не имели повода пренебрегать рассказом Евангелия Никодима о сошествии Иисуса Христа во ад и, таким образом, идти наперекор распространенному воззрению.

Но, сходясь с апокрифом в общем и основном, византийская иконографическая композиция далеко не равняется с ним по своим подробностям: она передает лишь первую половину рассказа, оставляя вторую, имеющую характер сентиментальной драмы. Византийские

художники не могли не знать ее; но ее выражение в искусстве не соответствовало бы их строгому отношению к выбору и обработке иконографических сюжетов: византийские композиции кратки, но выразительны. Перенесение на икону всех подробностей апокрифа, превратившее возвышенную композицию в мелкую иллюстрацию Никодимова Евангелия, падает на XVII в. и составляет продукт деятельности русских иконописцев, воспользовавшихся для этой цели отдельными готовыми формами, бывшими в иконописной практике. В памятниках греческих, хотя бы позднейшей эпохи, таких икон мы не знаем. В XVII в. Евангелие Никодима получило у нас особенно широкое распространение в известной переделке «Страсти Христовы»; отсюда особенный интерес к нему и в среде русских иконописцев. Влияние этого источника обнаруживается в подборе дополнительных групп композиции, из которых одни выступают в иконографии довольно редко, а другие повторяются постоянно. К числу первых относим изображения слепого и расслабленного (икона из собр. Силина). Объяснить их появление в связи с композицией сошествия во ад возможно только при посредстве Никодимова Евангелия или его переделки. В первой части этого Евангелия, или в актах Пилата, 38-летний расслабленный и слепой являются на суде Пилата в числе лиц, свидетельствующих об Иисусе Христе²⁶⁴²; то же и в «Страстях Христовых»²⁶⁴³. К числу вторых – *шествие праведников в рай и сам рай*; иногда – Иисус Христос, передающий крест разбойнику. Группа праведников, идущих в рай, довольно многочисленна и не всегда совершенно однообразна: иногда во главе ее Иоанн Предтеча, проповедник пришествия Христова, чаще архангел Михаил. За ним следуют: Давид, Соломон, Исаия, Моисей и др. По Евангелию Никодима, Иисус Христос, изведши из ада Адама и всех праведников, передал их арх. Михаилу для препровождения в рай²⁶⁴⁴. Арх. Михаил – великий князь народа Божия (Дан. 12:1); по воззрению, развитому в апокрифах, он есть страж райских врат: Сиф, посланный Адамом в рай за елеем милосердия, встречает у врат его приставника – арх. Михаила, поставленного над родом или телом человеческим («constitutus super genus humanum», ин: «super corpus»²⁶⁴⁵). Он спорит с дьяволом о теле Моисеевом (Иуд. 1:9). В «Пастыре» Ерма арх. Михаил является патроном и владыкой людей; он – приставник душ при разлучении их с телом и проводник их в рай²⁶⁴⁶. Ангелы-хранители человеческих душ, препровождающие их на лоно Авраама (Лк. 16:22), находятся под начальством арх. Михаила (ср. Откр. 12:7)²⁶⁴⁷. Он – покровитель первобытного человека, вождь ангельских воинств²⁶⁴⁸. Он – эфор или блюститель христианской веры²⁶⁴⁹. Апокриф и иконография отражают в данном случае древнейшее воззрение, корень которого скрывается в иудействе. Лиц, следующих за архангелом, греческий апокриф не перечисляет всех по именам; замечает лишь, что Иисус

Христос извел из ада патриархов, пророков, мучеников и праотцов, и все праведники вышли, слава и благодаря Бога. В числе их греческая редакция апокрифа заставляет предполагать Адама, Сифа, Давида и Исаию, как это видно из V главы; а Слово Епифания: Адама, Еву, Авеля, Ноя, Авраама, Исаака, Иакова, Иосифа, Моисея, Иону, Давида, Соломона и Иоанна Предтечу. Латинская редакция Евангелия Никодима (гл. VIII) прямо называет Адама, Давида, Аввакума и Михея, дополняя, что каждый из них, удаляясь из ада, воздал особую хвалу Господу Освободителю. Адам при этом восхваляет Бога словами псалмопевца: «вознесу Тя Господи, яко подъял мя еси» (Пс. 29:2). Весь сонм праведников припевал в заключение каждой хвалы: аминь, аллилуйя. Наибольшее число праведников перечисляет Слово на Лазареву субботу, явившееся под влиянием Слов Епифания Кипрского и Евсевия Эмесского²⁶⁵⁰. В памятниках иконографии по именам называются лишь немногие из праведников. Надписи в свитках их различны на разных памятниках. С этой стороны в иконографии наблюдается свободное отношение к литературному источнику.

На многих иконах сошествия во ад – на правой стороне изображается Иисус Христос, вручающий крест *благоразумному разбойнику*. В верхней части иконы – рай в виде вертограда с палатами, окруженного стеной. Перед воротами рая, украшенными изображением огненного херувима с мечом, стоит опять благоразумный разбойник с крестом; он же изображен в третий раз в момент беседы с двумя старцами, Енохом и Илией, как видно из надписей. Типы всех этих лиц установились еще в период византийский. В частности, тип разбойника, входящего в рай, также известен по памятникам Византии: о нем, как изображении древнем, упоминают акты VII Вселенского Собора²⁶⁵¹; его видим и в стенописях владимирских (Успенск. и Дмитр. соборов), и на старинных алтарных воротах, известных и по древним описям, и по уцелевшим памятникам (музей О. Л. Д. П., собр. кн. Вяземского, собр. С.-Петербур. Дух. Акад.): алтарь – небо, ворота его – ворота небесные, куда прежде других вошел разбойник. Обещание Спасителя разбойнику на кресте «днесь со Мною будеши в раи» исполнилось, по убеждению древних, вместе с сошествием Иисуса Христа во ад или даже прежде, чем Господь сокрушил ад²⁶⁵². Рай в виде вертограда имеет свое начало также в искусстве византийском²⁶⁵³. В миниатюре бесед Иакова изображение рая вошло в картину сошествия Иисуса Христа во ад; в Евангелиях № 75 и № 2 Urbin. та же комбинация, хотя рай имеет иную форму. Но ни в одном из памятников византийских идея о разбойнике и рае не получила того освещения, той детальной разработки, как на русских иконах XVII в. Если рядом с этой картиной поставим соответствующий рассказ Никодимова Евангелия или Страстей, то будет вполне очевидно их ближайшее родство. Изведенные из ада праведники на пути в рай встречают двух мужей Ветхих денми. Праведники спрашивают их, кто они такие, откуда они взялись, – ибо в аду вместе с

другими они не были? Один из старцев отвечает: «Я – Енох, благоугодивший Богу и взятый Им на небо, а сей – Илия Фесвитянин; мы будем живы до скончания века; антихрист убьет нас, но мы через три дня воскреснем для сретения Господа на облаках». Пока Енох говорил это, является другой смиренный муж с крестом на плечах. «А ты кто такой? – спрашивают его праведники. – Наружность твоя обличает в тебе разбойника; что означает крест на твоих плечах?» Незнакомец отвечает: «Ваша речь правдива; я действительно разбойник, осужденный на крестную смерть вместе с Иисусом Христом, но на кресте, при виде знамений, уверовал в Него... и Он мне сказал: днесь со Мною будеши в раи. Но для того, чтобы я мог беспрепятственно достигнуть рая, Христос дал мне этот крест и сказал: если ангел, охраняющий вход в рай, заградит тебе путь, то покажи ему знамение креста и скажи, что тебя послал распятый Иисус Христос Сын Божий. Я так и поступил. Ангел открыл мне двери рая и поместил на правой стороне, сказав, что здесь я увижу праотца Адама и всех праведников, входящих в рай. И вот теперь, видя вас, я вышел в сретение вам»²⁶⁵⁴. Весь этот рассказ передается в цельном виде в иконных изображениях. Одно из наглядных подтверждений связи этих изображений с приведенным рассказом представляют миниатюры наших лицевых Страстей. Как текст их повторяет вышеприведенный рассказ, так миниатюры, предназначенные прямо для его иллюстрации, придерживаются тех же иконописных форм и передают сошествие во ад, скование сатаны, изведение из ада праведников, разбойника с крестом перед дверями рая, самый рай с Енохом, Илией и разбойником. В миниатюрах лицевых Страстей или на иконах, впервые появились эти дополнительные изображения? С полной вероятностью возможно допустить, что именно текст Страстей непосредственно влиял на иконографические сочинения. Доказательством тому служит положение разбойника, беседующего с Енохом и Илией: об этом говорится только в Страстях, в Никодимовом же Евангелии Енох и Илия беседуют с праведниками, чего мы не встречали на иконах. Только в Страстях скование сатаны изображается с той реальностью, какая видна на некоторых иконах: там и здесь сковывает сатану ангел (в Страстях – арх. Михаил); там и здесь ангел держит сатану «за власы брады крепко», чем обозначается высшая степень унижения, применительно к древнерусским нравам. Отличия *миниатюр* лицевых Страстей от иконных композиций касаются форм ада, изображаемых в Страстях сравнительно с большей живостью и разнообразием, в духе западного изображения ада (= пасть страшного зверя, змея и т. п.).

В целом сложная картина воскресения и сошествия во ад представляет собой совокупность форм, созданных творческим воображением под влиянием евангельского повествования и апокрифического рассказа. На долю апокрифа остается

главная часть композиции; но художники и иконописцы, пользуясь этим источником, позволяли себе некоторую свободу в обращении с ним. Свобода обнаруживается и в выборе лиц праведников, идущих в рай, и в начертаниях в их свитках, иногда в руководительстве их (Иоанн Предтеча вместо арх. Михаила), и в надписях по полям икон. Композиция в целом выразительна и не лишена даже драматизма, хотя и не имеет той силы и цельности, какими отличается экспрессивный рассказ апокрифа.

Композиция сошествия Иисуса Христа во ад была распространена в средние века и в *искусстве западном*. В памятниках древнейших она сходна с византийской; в XII-XIII вв. византийская схема подвергается ломке; но никогда, даже и в XVI в., она не достигала здесь той широты, какую мы наблюдаем в памятниках русских. Древнейший пример западного изображения в *мозаиках капеллы Зенона в церкви Пракседы в Риме*²⁶⁵⁵, относимых к VIII-IX вв. Отчасти неточность первоначального снимка Гарруччи, отчасти недостаточное знание византийских оригиналов, объясняющих западные копии, привели ученого иезуита к неверному изъяснению частей изображения: он нашел здесь олицетворение сатаны и смерти, закованных в деревянные кандалы²⁶⁵⁶, между тем как кандалы эти есть простой саркофаг, а ад и смерть – ветхозаветные праведники (Адам и Ева). Де Росси²⁶⁵⁷ исправил ошибки Гарруччи. В сущности, композиция здесь очень простая и вполне ясная при свете аналогичных памятников: Иисус Христос в лучистом ореоле изводит из саркофага Адама и Еву; тут же видна фигура ангела (?); а по другую сторону еще два праведника. Два изображения во фресках подземной церкви *Св. Климента в Риме* – одно IX в., другое – немного позднее. Первое (рис. 183²⁶⁵⁸): Иисус Христос в обычном овальном ореоле, несколько наклоненном применительно к наклоненному положению Иисуса Христа, как в мозаике Зенона: подробность эта, по нашему мнению, имеет западное происхождение, так как она не согласуется со строго византийскими понятиями о симметрии и шаблонном изображении величавой центральной фигуры. В шуйце Иисуса Христа четырехконечный крест; десница простерта к Адаму, стоящему в аду (= пещера). Иисус Христос попирает ногой демона, имеющего человекообразную форму.

183. Фреска подземной церкви Св. Климента в Риме.

Во втором – возле Адама Ева; демон опущен; опущены и врата, как и в первом изображении. Сходная композиция на сосуде Оттона III в средневековом отделении Эрмитажа (зал скульпт. слон. кости, шкаф 2, № 44)²⁶⁵⁹. В *рукописи Аженкура* Exultet XI-XII вв.²⁶⁶⁰ и во фресках Урбана²⁶⁶¹ Адам и Ева помещены среди пламени – особенность, появляющаяся в представлении ада здесь в первый раз. Та же особенность в рукописи того же времени, принадлежащей Гильдесгеймскому собору²⁶⁶²; сверх того, здесь в глубине ада лежит в пламени сам сатана; ангелы окружают ореол Иисуса Христа, и двое из них вытаскивают праведников из адского

пламени. На диптихе X-XI вв. в Эрмитаже (зал скульпт. слон. кости; шкаф 2, № 60) праведники представлены обнаженными; в глубине ада лежит сатана.

В миниатюре в западной рукописи XIII в., изданной Дидроном²⁶⁶³, Гримуаром²⁶⁶⁴ и Луизой Твининг²⁶⁶⁵ (см. рис. 184), царство сатаны имеет вид обширных палат, в которых размещены ветхозаветные праведники²⁶⁶⁶: одни из них, с Адамом и Евой во главе, уже выходят навстречу Освободителю, попирающему ногами самого начальника тьмы, другие – в пасти страшного зверя. Внизу – в огне, а также на пылающих верхушках адского здания – уstraшенные прибытием Царя славы демоны. Очевидно, византийская схема здесь уже переработана сполна. Вообще, разнообразие форм сюжета, особенно форм ада, в памятниках западных XII-XVI вв. очень значительно: одни все еще придерживаются простой древнейшей схемы (рукоп. нац. библиот. № 9561, л. 27 и 185); в других ад имеет вид сосуда, наполненного демонами, которых поражает Иисус Христос копьем (новгор. корс. врата)²⁶⁶⁷, чаще всего ад имеет вид огненной пасти страшного дракона: Иисус Христос приближается к ней с крестом (ящик в музее Ключи, в зале Sommerara XIV в., № 1060), изводит отсюда Адама и Еву (рукоп. нац. библиот. № 1414, л. XII), попирает ее крестом (рукоп. нац. библиот. № 11560, л. 6)²⁶⁶⁸; иногда ад имеет форму кипящего котла: в нем – люди, а демоны раздувают огонь посредством мехов и перемешивают содержимое в котле²⁶⁶⁹; иногда Иисус Христос имеет вид земного царя в короне. Он поражает крестом сатану, а ангел с благовоном кадилом в руках уничтожает смрад ада²⁶⁷⁰.



184. Западная миниатюра XII-XIII вв.

В Библиях бедных сошествие Иисуса Христа во ад и поражение ада сопоставляется с Сампсоном, растерзывающим льва, и Давидом, поражающим Голиафа. Вокруг размещены: патр. Иаков (Быт. 49:9: «от леторосли (= для добычи), сын мой, возшел еси»), Давид (Пс. 106:16: «сокруши врата медная...»), Захария (**Зах. 9:11**: «в крови завета твоего испустил еси узники твоя») и, по-видимому, прор. Даниил, без надписи в свитке²⁶⁷¹. *Беато Анжелико* во фреске верхней галереи Св. Марка во Флоренции сочетал свойственное ему изящество и прелесть художественного стиля с древней основой композиции. Иисус Христос в ореоле, со знаменем в руке. Он берет за руку Адама, одетого в белые одежды; возле Адама – группа праведников. Под ногами Иисуса Христа дверь ада с железными петлями, а под ней сатана. Налево – два демона с ужасом смотрят на Иисуса Христа. Далее его в переработке старой темы пошел француз *Орсель* в картине, предназначенной для капеллы Лоретской Богоматери²⁶⁷². Иисус Христос со знаменем в левой руке стоит на ниспровергнутых вратах ада, придавливающих демонов. Правой рукой Он изводит из ада Еву, за которой стоит царь Давид в венце. В pendant к этой группе помещена на правой стороне другая: Богоматерь на коленях с молитвенно сложенными руками; за ней арх. Гавриил. Над первой группой

надпись: «a femina mors»; над второй: «a femina redemptio». Ева – виновница грехопадения, Богоматерь – орудие искупления; Гавриил – первый вестник искупления. Таким образом, художник воспользовался композицией сошествия во ад для выражения широкой мысли о грехопадении и искуплении. О явлениях профанации сюжета, как, например, на картине Bronzino Angelo (XVI в.) в галерее Уффици № 1271, где масса обнаженных тел производит очень странное впечатление, говорить не будем. *Воскресение Иисуса Христа* в западных памятниках начиная с XII в. изображается в виде выхода Иисуса Христа из гроба. В древнейших памятниках формы чрезвычайно тяжелы, даже грубы: Иисус Христос вылезает из гроба с жезлом и державой в руках (нац. библ. № lat. 11560), иногда Он в терновом венке, выставляет одну ногу из гроба (№ fr. 966); коленопреклоненный народ с благоговением смотрит на Воскресшего (№ 167); Иисус Христос наступает ногой, выставленной из гроба, на грудь упавшего стража (в музее Ключи барельеф XIV в. № 509; то же № 508 и 516); ангелы содействуют воскресению: один открывает крышку гроба, другой держит пелены (ковер XV-XVI вв. в лувр. музее № 577; ср. карт. Мемлинга там же, № 699); ангел поражает мечом стражей (карт. Тинторетто в Питти № 264). Помимо тяжеловатости форм, изображения этого рода не удовлетворяют и требованию исторической истины. Миниатюристы Библий бедных, удерживая основу – выход Иисуса Христа из гроба, – ставят рядом с ним изображения Ионы, изрыгаемого морским зверем, и Сампсона, несущего врата на плечах²⁶⁷³; но гравер-итальянец в № 5 bis представил Иисуса Христа *стоящим возле гроба* со знаменем в руке.

185. «Воскресение Иисуса Христа» Джотто.

Джотто первый сообщил композиции подобающую легкость, изобразив Спасителя парящим над гробом со знаменем в руке; на заднем плане пещера и дерево, означающее сад, внизу упавшие стражи (рис. 185²⁶⁷⁴). Та же форма вылета Иисуса Христа из гроба повторяется на флорентинских вратах Гиберти, в градуале флорентинской библиотеки Св. Марка (на щитах воинов надпись: «S. P. Q. R.»), в рукописи нац. библ. № 12536, в гравюре № lat. 26; на картинах Перуджино в ватиканской пинакотеке (два ангела по сторонам Иисуса Христа), Рафаэллино дель Гарбо во Флорент. академии, в Сикстинской капелле (над входом). В искусстве новом западном и восточном форма эта наиболее употребительна и общеизвестна.

Явления Иисуса Христа по воскресении в византийской и русской иконографии изображаются в формах шаблонных, а потому достаточно сказать о них несколько слов. На саркофаге из ватиканских катакомб²⁶⁷⁵ в первый раз встречаем *явление Иисуса Христа св. женам*: целая композиция представляет символическое выражение покоя Иисуса Христа во гробе, как это описано выше; но у подножия креста находятся Сам

Иисус Христос; к ногам Его припадают две св. жены; на заднем плане гробница – ротонда с куполом. Византийцы воспользовались тем же мотивом и составили симметричную композицию, которую иконописный подлинник, применительно к Евангелию Матфея (Мф. 28:9), называет «χαίρετε». Сцена обрамляется двумя деревьями, а иногда и двумя горами; в середине стоит Иисус Христос в величавой позе и простирает обе благословляющие руки (иногда в шуйце свиток) к двум св. женам, припадающим к ногам Его. *Памятники*: миланский диптих (рис. 172); Евангелие Раввулы, л. 277 об.; публ. библ. № 21, л. 10 об.; Григория Богослова № 510, л. 30 об. (направо – вход в пещеру); Евангелие № 74, л. 61 (перед Иисусом Христом четыре св. жены; передняя припадает к ногам Иисуса Христа); гелатское Евангелие, л. 86 об.; лаврентиевское *plut.* VI, *cod.* 23, л. 59; никомидийское, л. 92; иверское № 5, л. 10 об.; публ. библ. № 105, л. 68; армян. Евангелие публ. библ. 1635 г., л. 18; мозаика Монреале²⁶⁷⁶; стенописи Протата (Юго-Вост. придел), церкви Св. Андрея в Афинах, Афоноиверского, Зографского и Каракалльского соборов и др. *Греческий подлинник*, описывая этот тип изображения, называет одну из св. жен Богоматерью, другую – Марией Магдалиной²⁶⁷⁷. По тому же шаблону, как можно судить по тем же полным кодексам лицевых Евангелий, составлено *явление Иисуса Христа Марии Магдалине* (Мк. 16:9; Ин. 20:14–18), с той лишь разницей, что вместо двух св. жен находится здесь налицо одна. *Греческий подлинник* прибавляет гробницу и в ней двух ангелов светозарных и свиток в руке Иисуса Христа²⁶⁷⁸. Памятники западного средневековья выражают в особых формах рассказ об этом явлении в Евангелии Иоанна. Иисус Христос изображается в шляпе, для напоминания о сходстве его с виноградарем²⁶⁷⁹, а памятники новой гравюры (А. Дюрер²⁶⁸⁰; Пискатор)²⁶⁸¹ прибавляют лопату в руке Иисуса Христа: эти формы перешли и в русскую миниатюру XVII в. (напр., в ипатьевском Евангелии 1681 г.).



186. Уверение Фомы. Фреска Киево-Софийского собора.

Уверение Фомы (Ин. 20:24–29): в середине картины Иисус Христос; по сторонам Его две группы апостолов и в числе их ап. Фома, касающийся рукой прободенного ребра Иисуса Христа. Памятники: миланский диптих (см. рис. 172); мозаика Аполлинария в Равенне; Евангелие № 74, л. 210 об.; лаврентиевское Евангелие, л. 210 об.; гелатское, л. 275; никомидийское л. 322; кодекс Григория Богослова № 543²⁶⁸², л. 51 об.; московской синод. библиотечный кодекс № 61/63, л. 23 об.; публ. библиотечный № 105, л. 220; коптское Евангелие нац. библиотечный, л. 277 об. Многократно в стенописях (рис. 186)²⁶⁸³. Сходно в греческом подлиннике – с добавлением свитка в руке Фомы: «Господь мой и Бог мой»²⁶⁸⁴.

Остальные изображения явлений Иисуса Христа примыкают к византийским шаблонам, уже объясненным выше – в третьей главе второй части.

Глава 8. Вознесение Иисуса Христа на небо

Отсутствие упоминаний о вознесении Господнем в творениях самовидцев Иисуса Христа, отмечаемое настойчиво новой отрицательной критикой, не имело важности в глазах древних христиан. Их уверенность в истинности события (Мк. 16:19; Лк. 24:51; Деян. 1:9–11; 2:33) была столь же непоколебима и глубока, как и вера в воскресение Иисуса Христа. Внешним выражением этой уверенности служит, с одной стороны, установление праздника в честь вознесения Иисуса Христа, с другой – перенесение этого события в область христианского искусства. Первое по своему началу древнее, чем второе, так как и вообще в обычном движении исторической жизни воплощение идеи в культе предшествует ее воплощению в искусстве, составляющему высшую форму проявления идеала. Признавая, что христианский культ создавался прежде всего на основе внутренних самостоятельных потребностей христианства, под непосредственным воздействием христианской идеи, мы склонны думать, что уже в очень древнюю эпоху христианства, независимо от воззрений манихеев и маркионитов²⁶⁸⁵, явилась в церкви мысль ознаменовать особым празднеством вознесение Иисуса Христа на небо как одно из важнейших событий евангельской истории. Было неоднократно высказано мнение об установлении этого праздника во времена апостолов²⁶⁸⁶, но документальное подтверждение его, заимствуемое из Постановлений апостольских – памятника эпохи неапостольской, – не достигает своей цели. Впрочем, нет ничего невероятного в том предположении, что уже в эпоху, близкую к апостолам, вознесение праздновалось по крайней мере в некоторых местах. Из этого поместного празднования легче всего мог явиться общецерковный, общепринятый праздник в IV в. А о его всеобщности в это время свидетельствуют Пост. апостолов (5:19; ср. 7:33), Иоанн Златоуст²⁶⁸⁷, Епифаний Кипрский²⁶⁸⁸ и др. Уже Блаж. Августин (ок. 400 г.) называет его праздником древнейшим и повсеместным²⁶⁸⁹, следовательно отодвигает начало его по крайней мере к II-III вв. В IV в. на месте вознесения Господня был уже сооружен храм²⁶⁹⁰. Спустя некоторое время после всеобщего установления праздника появляется вознесение и в христианском искусстве. Дошедшие до нас памятники с изображением вознесения стоят недалеко от эпохи Константина Великого, к которой И. Дамаскин относит изображение многих событий из жизни Спасителя²⁶⁹¹. Если даже согласиться с Вейнгертнером, который относит бамбергский аворий (рис. 173) к V-VI вв., а не с Мессмером, относящим его к IV в.²⁶⁹², то и в этом случае историю иконографии вознесения мы должны начать все-таки с V в. Первый пример его на дверях Сабины в Риме (рис. 187)²⁶⁹³. Форма его оригинальна, проникнута христианским символизмом и не имеет той объективной ясности, какой отличаются изображения византийские.

187. Рельеф врат церкви Сабины в Риме.

Иисус Христос – молодой, стоит в круге, сделанном из лавровых ветвей; вокруг Него расположены символы евангелистов: орел, лев, человек, телец. Десница Его отведена в сторону (= жест беседы, поучения), в шуйце свиток, в котором написано: «Ι. Θ. Χ. Σ. Υ. Ι.»²⁶⁹⁴; по сторонам Иисуса Христа – «Α. Ω.»; ниже под ореолом Иисуса Христа небесный свод с солнцем, луной и звездами; женщина с устремленным вверх к Иисусу Христу взором и два мужа, держащие над головой женщины крест в круге. Общая схема напоминает вознесение, как оно сложилось в памятниках VI в. По-видимому, на такое именно значение сюжета указывает и соседство его, на тех же дверях, с вознесением Илии на небо. Однако это не есть точное воспроизведение евангельского рассказа о вознесении. Момент взят другой. Иисус Христос уже вознесся на небеса; Он превыше солнца, луны и звезд; под Ним небесный свод. Он есть начало и конец всего; Иисус Христос Сын Божий Спаситель. Он есть глава церкви; а эта церковь представлена внизу в образе Богородицы²⁶⁹⁵ рядом с двумя представителями церкви иудеев и язычников – апостолами Петром и Павлом. Над головой Богородицы-церкви крест, важнейший символ христианства, поддерживаемый первоверховными апостолами. Изъяснение этой подробности в смысле коронования церкви, допущенное проф. Кондаковым, отвергнуто Гарруччи, так как: а) трудно допустить, чтобы коронование могли совершить *апостолы*, б) тем более коронование церкви; в) крест в круге невозможно принять за корону²⁶⁹⁶. Проф. Крауз также не принимает мнения проф. Кондакова, считая его не согласным с художественно-историческими традициями²⁶⁹⁷. Прямой поворот в сторону исторического направления получает вознесение в кодексе Раввулы (л. 277; см. рис. 188)²⁶⁹⁸: Спаситель в глории, поддерживаемой двумя ангелами, возносится на небо.



188. Миниатюра сир. Евангелия Раввулы.

Одежды Его – голубая туника с золотыми клавами и серый иматий. Десница благословляющая; в шуйце свиток. Внизу под ногами Его тетраморф, из-под которого выступает рука; тут же колесница Иезекииля огненного цвета (Иез. 1:8; 10:8). Два ангела в голубых туниках и красных иматиях подносят Ему венки – символы величия и славы. Спаситель достигает неба, обозначенного фигурами красного солнца в зубчатой короне и голубой луны в серповидной короне. Внизу у подножия горы две оживленные группы апостолов; они с удивлением смотрят на возносящегося Спасителя и с жаром беседуют между собой. Среди них выделяются – направо апостол Павел со свитком. Два ангела обращаются с речью к апостолам. В середине между двумя названными группами – Богоматерь в лиловой тунике и такого же цвета пенуле, с воздетыми руками наподобие оранты, в золотом нимбе. Превосходная композиция, живые движения в группах апостолов, смелые контуры позволяют признать это изображение копией с отличного образа блестящей эпохи византийского искусства. В этом памятнике уже прямо намечены типические черты композиции, удержанные в византийской и русской иконографии; а потому в дальнейшем обозрении памятников мы должны будем обратить внимание главным образом на ее варианты. В Евангелии № 74 (л. 101) Иисус Христос в голубой глории, несомой четырьмя ангелами. Внизу одиннадцать апостолов и с ними Богоматерь; она стоит не в середине, но на правой стороне, боком к зрителю. Сцена обрамлена деревьями. В гелатском

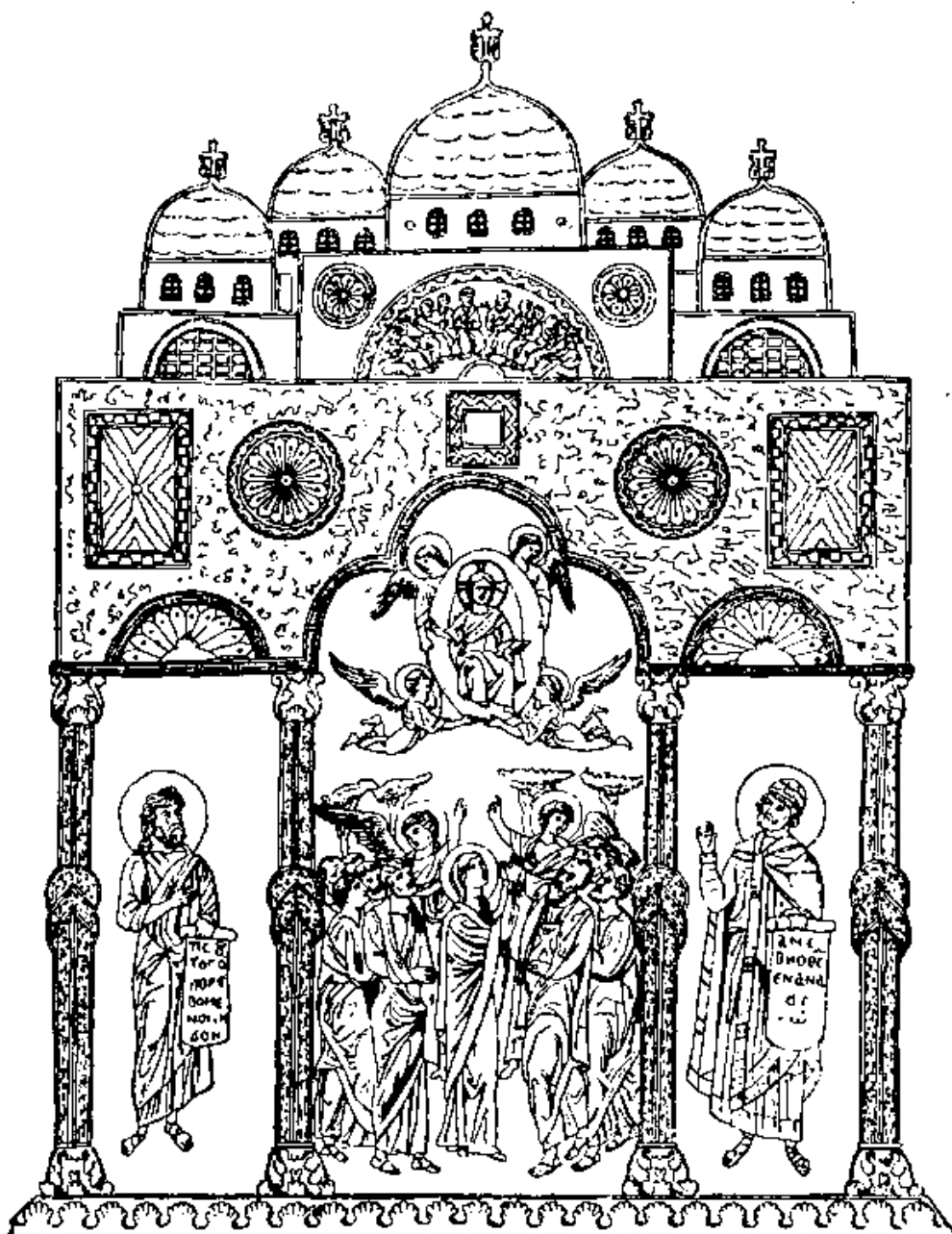
Евангелии (л. 140; см. рис. 189)²⁶⁹⁹ Богоматерь – оранта, ангелы с жезлами; группы апостолов сокращены; во главе их – Петр и Павел в ясно очерченных типах. Очень близка к этому изображению миниатюра *афонского Евангелия*, изданная Прохоровым, по снимку Севастьянова (см. рис. 190); но ангелов, возвещающих о втором пришествии Иисуса Христа, нет; число апостолов – одиннадцать; на заднем плане – деревья.



189. Мин. Евангелия Гелатского монастыря. 190. Мин. афонского Евангелия.

Почти тождественно изображение в ватиканском Евангелии № 1156 (л. 52)²⁷⁰⁰; различие в колорите, числе ангелов, возносящих славу (два), и – деревьев (два). В афонатоведском Евангелии № 101–735 (л. 19) Богородица оранта имеет надпись: «MP. ΘΥ.»; то же в Евангелии никомидийском (л. 151). Сходны миниатюры: Евангелие публ. библ. № 105 (л. 106 об.: внизу один ангел) и № 118 (л. 194). В коптском Евангелии нац. библ. (л. 217 об.) Иисус Христос вверху в облаках с книгой и благословляющей десницей; внизу в четырех рядах расположены апостолы; все они пали ниц. Очевидно, не византийская схема. В упатьевском Евангелии № 1 обычное типическое изображение; в Евангелии № 2 являются три св. жены среди апостолов; некоторые из апостолов пали ниц, другие смотрят вверх. В сийском Евангелии (л. 19) на горе, с которой возносится Иисус Христос, видны следы двух ступней Иисуса Христа. В армянском Евангелии эчмиадзинской библиотеки XIII в. Богородица в миниатюре вознесения сидит на кафедре среди апостолов²⁷⁰¹; в армянском Евангелии публ. библ. 1635 г. (л. 19) и 1688 г. схема византийская.

Часто повторяется вознесение в лицевых псалтирях; формы его здесь также довольно однообразны: тип византийский обычный, как в лицевых Евангелиях; иногда оно сокращено применительно к букве текста: опущены ангелы, Богородица и даже апостолы. Образцы: в лобковской псалтири, Пс. 17; 46; 56; 88²⁷⁰²; в барбериновой псалтири, Пс. 17; 23; 47; в ватиканской псалтири, Пс. 17; Общества любителей древней письменности, Пс. 17; 46 и 56²⁷⁰³; в псалтири угличской, Пс. 17 и 46, и в псалтирях годуновских (рукоп. С.-Петерб. Дух. Акад., Пс. 46, л. 197; 56, л. 225). Оригинальное уклонение в миниатюрах, относящихся к словам Пс. 23:7 «возмите врата, князи, ваша»: вверху над возносящимся Спасителем изображено небо в виде круга синего; два ангела раскрывают небесные врата, куда начинает уже проникать ореол Иисуса Христа. Это изображение находится в псалтирях – Лобкова и барбериновой (ср. слав. псалт. Хлудова, л. 36 об.)²⁷⁰⁴.



191. Миниатюра рукописи бесед Иакова.

Высшая ступень развития византийской композиции в миниатюрах бесед Иакова (ватик., л. 2 об.; париж. перед 1-й бес.; см. рис. 191)²⁷⁰⁵. Обстановка архитектурная: изображен пятикупольный храм, внутреннее пространство которого разделено четырьмя колоннами на три неравных нефа. В среднем нефе изображено вознесение обычного типа, с двумя хорошо поставленными группами апостолов, с Богородицею, стоящей боком к зрителю и смотрящей вверх на Спасителя. В боковых нефах два пророка со свитками – Исаия (Ис. 63:1: «τίς οὗτος ὁ παραγενόμενος ἐξ Ἐδῶμ») и Давид (Пс. 46:6: «ἀνέβη ὁ Θεὸς ἐν ἀλαλάγῳ»). Вверху

сокращенное изображение сошествия Св. Духа на апостолов. Едва ли возможно решить, какой именно храм изображен в миниатюре. По мнению некоторых²⁷⁰⁶, это София Константинопольская; другие видят здесь храм Кокиновафского монастыря²⁷⁰⁷, третьи – храм Господа Вседержителя, бывший усыпальницей династии Комнинов, построенный Иоанном Комнином (1118–1143 гг.) недалеко от храма Апостолов, бывшего усыпальницей прежних императоров, – блиставший великолепием внутреннего и внешнего убранства; или же – церковь Петра и Павла при Сиропитательнице, обновленную Алексеем Комнином²⁷⁰⁸. Вполне вероятно, что в представлении художника носился образ одного из лучших византийских храмов; но его рисунок не есть точная копия с натуры: он передает лишь типические черты византийской храмовой архитектуры; он удерживает архитектурные мотивы, но свободно обращается с архитектурными деталями, подобно тому как поступали русские иконописцы при передаче форм знаменитых русских храмов на иконах, в миниатюрах и проч.

Мы видели уже первые памятники вознесения в древнехристианской скульптуре. *Византийская скульптура и русская* в представлении вознесения уклоняется от изображений древнехристианских и примыкает к византийскому шаблону. Не менее четырех раз оно повторено на ампулах Монцы (рис. 192)²⁷⁰⁹: ореол Спасителя всюду поддерживается четырьмя ангелами; Спаситель сидит на великолепном троне с благословляющей десницей и книгой в шуйце; внизу оживленные группы апостолов с Богородицею-орантой посередине (в одном случае Богородица стоит боком).

192. Амбула Монцы.

Ангелы, возвещающие апостолам, опущены по условиям места. В одном изображении на голову Богородицы опускается Св. Дух в виде голубя, что указывает на сошествие Св. Духа, обещанного апостолам при вознесении. Позднейшие памятники скульптуры повторяют преимущественно простые формы; таковы: *врата в церкви Св. Павла в Риме*²⁷¹⁰, *пизанские*²⁷¹¹, *бенеventские*²⁷¹², *васильевские*²⁷¹³; также диптих и оклад Евангелия, изданные Гори²⁷¹⁴, и мюнхенская табличка²⁷¹⁵. На *авории Арундельского общества* в Лондоне (рис. 193)²⁷¹⁶ Богородица стоит боком и смотрит вверх, ангелы опущены; среди апостолов видны четыре евангелиста с книгами в руках.

193. Арундельский аворий.

На *авории из собрания кн. Салтыкова*, по верному замечанию Прохорова, заметны следы западного влияния в рисунке и драпировках Спасителя и ангелов, также в фигурах апостолов; тем не менее аворий стоит в близком родстве с памятниками Византии по своему общему характеру и композиции. На *таблетке штургардской* возле вознесения поставлены пророки: Давид, Исаия, Иеремия, Иезекииль и Даниил²⁷¹⁷. На

медном кресте, найденном в 1890 г. в Херсонесе и выставленном в Археологической комиссии (1891 г.), Богоматерь среди апостолов изображена с Младенцем в недрах. На артосной панагии вологодского Святодуховского монастыря (рис. 194)²⁷¹⁸ миндалевидный ореол Иисуса Христа поддерживается только двумя ангелами; Богоматерь в монументальной позе стоит среди двух ангелов и – двух групп апостолов; руки ее с простертыми дланями, как в изображениях мучениц. Вокруг надпись: «вознесся в славе Христе Боже наш...».

На русских металлических складнях и образках XVII-XVIII вв. (рис. 195) главные части византийской схемы иногда имеют объяснительные надписи: «ангели Господни; апостоли Господни», «МР. Ф ».; иногда на горé видны следы двух ступней; а ангелы, держащие мандорлу, трубят в трубы. Ниже мы объясним происхождение этих особенностей.

Уже Хориций сообщает нам, что в VI в. вознесение Господне изображено было в церкви Св. Сергия; также, вероятно, в куполе храма Живоносного источника, построенного Юстинианом и возобновленного в 870–879 гг.²⁷¹⁹

194. Артосная панагия Святодуховского монастыря в Вологде.

Какую форму имело изображение в этих памятниках, неизвестно с точностью; но, по всей вероятности, формы эти были приблизительно таковы же, как в мозаиках солунской Софии VI-VII вв., сохранившихся, хотя и не в целом виде, до наших дней (рис. 196)²⁷²⁰.

195. Металлический образок XVII в.

В зените купола Сам Иисус Христос в глории, поддерживаемой двумя ангелами; от этого изображения уцелела лишь одна нижняя часть; об утраченной можем судить по аналогии с другими памятниками.

196. Мозаика церкви Софии в Солуни.

В трибуне купола, кругом, размещены апостолы (рис. 197) в различных позах, преимущественно спокойных, в туниках и иматиях; иные со свитками, другие с книгами; фигуры художественные, лица выразительные, отличающиеся индивидуальностью, в противоположность позднейшим шаблонным типам. Среди них находится Богоматерь-оранта и два ангела (рис. 196) с надписью: «ἄνδρες γαλιλαῖοι τὶ ἐσθήκατε ἐμβλέποντες εἰς οὐρανόν к. т. л.». Все лица отделены одно от другого деревьями, в манере скульптуры саркофагов, означающими Елеонскую гору (Деян. 1:12). Таков древнейший пример мозаического вознесения. О мозаических изображениях в церквях – Св. Георгия и Манганского дворца упоминает Клавихо²⁷²¹. Чиампини дает снимок с мозаики in sacello, ubi B. V. Maria stabat cum Iohanne, quando Salvator cruci affixus fuit²⁷²², относя ее приблизительно к XI-XII вв. Но если эта мозаика действительно древняя²⁷²³, то треугольный нимб возносящегося Спасителя и держава в Его руке должны быть признаны модернизацией. Ангелы летящие с жезлами в руках, апостолы также с жезлами (если это не есть ошибка

копировальщика) не позволяют отнести мозаику к числу памятников византийских.

197. Мозаика церкви Софии в Солуни.

Мозаическое вознесение находится в церкви Св. Марка в Венеции²⁷²⁴, в Монреале²⁷²⁵ и во флорентийском ваттистерии²⁷²⁶; в афонских стенописях: Афонолаврском соборе (алтарный свод) и параклисах Св. Николая (ibid.) и Св. Михаила (ibid.), в ксенофском параклисе Св. Георгия (притвор), в соборах Афоноиверском (алтарный свод), Хиландарском и Филофеевском (ibid.), в афонолаврском параклисе Вратарницы (ibid.), в соборе Каракалльском (свод средний храма), в церкви Архангелов в Зографе (ibid.) и в ватопедском параклисе Св. Димитрия. В стенописях ватопедского параклиса Св. Пояса, обновленных в 1860 г., ангелы, поддерживающие мандорлу, трубят. Как в памятниках древнейших вознесение помещалось в куполе, так в позднейших по преимуществу в алтаре, означающем небо.

В стенописях русских примеры его также многочисленны. В куполе старолadoжской церкви Св. Георгия²⁷²⁷, подобно солунской мозаике, части изображения размещены не так, как в обычной схеме: в воронке купола Спаситель сидит на радуге; мандорла поддерживается восемью ангелами (рис. 198), расположенными вокруг нее; ниже на трибуне купола – Богоматерь-оранта и апостолы (рис. 199). Гора Елеонская обозначена деревьями²⁷²⁸. Еще ниже изображены ветхозаветные пророки, и этой прибавкой расширено значение конкретного факта вознесения до идеи неба. Подобное же изображение, сильно поврежденное, в куполе Спасонередицкой церкви и в Супрасльском монастыре²⁷²⁹. В памятниках позднейших фигура возносящегося Спасителя в куполе видоизменена в фигуру Пандократора, и вся композиция вознесения здесь разрушена. Но она удержалась в стенописях сводов и стен среднего храма. Примеры в стенописях ярославских церквей: Спасопреображенского монастыря; Димитрия Солунского, Николонадеинской и Спасонагородской; в вологодском Софийском соборе. Вознесение с трубящими ангелами в ярославских церквях – Ильинской и Златоустовской.

198. Фреска церкви Св. Георгия в Старой Ладогe (воронка купола).

199. Разрез купола церкви Св. Георгия в Старой Ладогe.

В греческих и русских иконах проходят два направления: одно традиционное – византийское, другое новое. Примеры первого на иконах: в афонозографской церкви Благовещения Пресв. Богородицы, киевского музея (№ 50, 90, 117²⁷³⁰), капониановой в Ватикане, Академии художеств (№ 32, 81, 269), О. Л. Д. П. (№ 154), С.-Петербургской Духовной Академии, в новгородском Софийском соборе и проч. Новых добавлений к византийской схеме здесь нет; старая схема изъясняется в особых надписях, причем над головой Богоматери обычно написано: «МР. Ф .» Это направление, как показывают приведенные примеры, проходит в

памятниках XVI, XVII и даже XVIII вв. В то же время именно в XVII в. появляются в композиции и новые добавления.



200. Икона из собрания Академии художеств.

На иконе Академии художеств № 203 два апостола пали ниц; на другой иконе (XVIII в.) того же собрания № 289 – на горé видны следы двух ступней; на иконах Киевской Духовной Академии № 154 и собрания Силина № 117 рядом с Богоматерью находятся еще две св. жены. Значительное число нововведений на иконе, изданной Прохоровым (рис. 200): мандорла имеет форму круга, расцвеченного лучами и звездами, наподобие небесной тверди; гора в виде трех высоких скал: на средней скале следы двух

ступней. Внизу по одну сторону – группа изумленных апостолов с Богородицею и двумя ангелами; по другую – еще группа апостолов, к которой обращается с речью Сам Иисус Христос. *Русский лицевой подлинник* XVII-XVIII вв. из собрания Прохорова (рис. 201) также несколько видоизменяет древнее изображение: Спаситель в облаках, на горé две ступни; а внизу два апостола, павшие ниц. Но ни один из памятников *русской* иконографии, если не считать некоторых миниатюр Страстей Христовых²⁷³¹, не доводит сумму отклонений от древнего предания до таких широких размеров, как *греческий иконописный подлинник*: гора, покрытая масличными деревьями; на ней апостолы с простертыми руками, смотрящие вверх. Среди апостолов Богородица с обращенными кверху взорами. По сторонам Ее два ангела в белых одеждах; они указывают апостолам на возносящегося Христа. Ангелы держат свитки с надписями: «мужие галилейстии... сей Иисус, вознесыйся от вас на небо...».



201. Вознесение Иисуса Христа. Из лицевого подлинника Прохорова.

Над ними Христос, на облаках, приближается к небу; Его встречают сонмы ангелов с трубами, тимпанами и другими музыкальными инструментами²⁷³². Если нижняя часть этого изображения все еще напоминает Византию, то верх ее, именно облака, отсутствие мандорлы и ангельская музыка, явно составлен в духе западноевропейского искусства, блестящим представителем которого по отношению к композиции вознесения служит Перуджино.

Как основная идея события вознесения, так и все его подробности, обозначенные в Евангелии и Деяниях апостольских, нашли свое полное выражение в христианском искусстве; но это произошло не вдруг. От V до

XVIII в. мы замечаем здесь целый ряд изменений: одни из элементов композиции исчезают, другие появляются вновь. Особенно богата новшествами эпоха нового возрождения греческого и русского искусства, когда на смену византийского самобытного и идеального трактования сюжета явилось подражание Западу и особенно – склонность к механическому пополнению композиции элементами, возникшими под влиянием буквы Евангелия и предания. *Главный* источник художественного вдохновения одинаков для всех художников. «И когда (Иисус Христос) благословлял их (учеников), стал отдаляться от них и возноситься на небо. Они поклонились Ему...» (Лк. 24:51–52). «Он поднялся в глазах их, и облако взяло Его из вида их. И когда они смотрели на небо, во время восхождения Его, вдруг предстали им два мужа в белой одежде и сказали: мужи галилейские, что вы стоите и смотрите на небо? Сей Иисус, вознесшийся от вас на небо, придет таким же образом, как вы видели Его восходящим на небо» (Деян. 1:9–11). Созданный византийскими художниками на этой основе тип возносящегося Спасителя есть тип идеальный. Искусство античное и древнехристианское до V в. не представляет аналогичных сцен: похищение Персефоны²⁷³³ и восхождение прор. Илии на небо (античная квадрига) имеют характер сцен реальных, приближающихся к обычной действительности; только неясные намеки в виде сегмента круга и выступающей оттуда руки дают понять, что квадрига прор. Илии направляется к небу. Византийская композиция вознесения Иисуса Христа, вполне отличаясь от этих сцен, имеет, однако же, по некоторым деталям сходство с художественными формами, известными по памятникам предшествующего периода. Глория Спасителя, поддерживаемая ангелами, напоминает те поддерживаемые купидонами или гениями щиты, которые встречаются на некоторых саркофагах и которые перешли в новое европейское искусство.

В мозаиках равеннских мотив этот получает христианский характер: гении заменяются ангелами; на щитах, вместо бюстов обыкновенных лиц, появляется крест; а на барберинском диптихе 357 года на щите, поддерживаемом викториями, находится *бюст* Иисуса Христа²⁷³⁴. Византийское искусство сообщает этому художественному мотиву высшую идеализацию: щит превращается в светозарную глаорию, находящуюся среди небесных сфер; число ангелов увеличивается до четырех: на месте бюстов и крестов является Спаситель во весь рост на троне или радуге: Он есть Владыка неба и земли; Он учитель, и потому в руке Его свиток; Он Основатель церкви, утвержденной силой и благодатью Его через посредство апостолов, а потому десница Его – благословляющая. И ангелы, и солнце, и луна (сир. Евангелие) служат Ему. Без сомнения, Спаситель не нуждался в помощи ангелов и вознесся на небо собственной силой: ангелы в изображениях вознесения служат лишь выражением Его славы, как и тетраморф в миниатюре сирийского Евангелия. Сидение

Иисуса Христа на крыльях херувимов и серафимов, согласно выражению Полярная, дом 10, стр. 1 Пс. 17:11, есть одна из форм выражения Его величия. О нем говорит Иоанн Златоуст в проповеди на праздник Вознесения²⁷³⁵, Кирилл Туровский²⁷³⁶, Золотая легенда²⁷³⁷ и церковные песнопения. «На рамах херувимских вознесшуся со славою Христу (троп. 1-й песни кан. на Вознес.). На херувимску раму носимь, вознеслся еси (троп. 1-й песни трипеснца в пяток по Вознес.). Взыде на херувимех и взлете яве на крилу умных чинов (троп. песни 8-й канона в среду 6-й нед. по Пасхе)». Это представление, явившееся под влиянием псалтирного текста, имеет точки соприкосновения с видением прор. Иезекииля о четырех животных (Иез. 1:5 и след. Откр. 4:6–8), нашедшим себе место в изображении вознесения на некоторых памятниках. Из того же видения Иезекииля объясняется и *рука*, находящаяся под тетраморфом в кодексе Раввулы: «и рука человека под крылами их» (Иез. 1:8; ср. 10:8), т. е. под крыльями виденных им четырех животных. Ту же самую руку, как остаток опущенного художником тетраморфа, мы видим и на одной из ампул Монцы.

Хоры ангелов на небе, слетающие Иисуса Христа, находят полное оправдание в памятниках письменности, например, в слове Льва Великого на Вознесение²⁷³⁸, Кирилла Туровского и др.; многократно являются они и в нашей богослужебной письменности; тем не менее они введены в композицию вознесения впервые *на Западе* в XII–XIII вв. Перуджино дополнил картину изображением ангелов с музыкальными инструментами. Этот мотив в XVII в. перешел и в греко-русскую иконографию. Слова псалма «взыде Бог в воскликновении, Господь во гласе трубне» (Пс. 46:6) изъяснялись в смысле указания на вознесение не только в западной литературе²⁷³⁹, но и в восточной, например, у того же Кирилла Туровского и в каноне среды 6-й недели по Пасхе (троп. 5-й песни). Это выражение псалма поставлено в качестве припева в стихирах на стиховне и прокимна перед утренним Евангелием в праздник Вознесения. Отсюда в лицевых псалтирях оно иллюстрируется изображением вознесения. Художественный мотив Перуджино оказался вполне пригодным для русской иконографии и вошел как естественное звено в сферу привычных богословских представлений.

Изображение Иисуса Христа, *во славе* возносящегося на небо, перенесено было в Византии на картину второго пришествия Христова и Страшного суда: Иисус Христос здесь изображается также в славе на троне, с тетраморфом, с благословляющей десницей и свитком, с трубящими ангелами: в этом виде Он сходит на землю для суда над людьми. Как славно было вознесение Иисуса Христа, так будет славно и второе Его пришествие; отсюда формы величия и славы приличествуют в одинаковой мере тому и другому изображению. Мысль эта прямо выражена в Деяниях апостолов (Деян. 1:11), и в этом замечании

священной книги, неоднократно повторенном в богослужении праздника и в синаксаре, дано непосредственное побуждение к перенесению форм из одного сюжета в другой.

Небо в композиции вознесения заменяется обычно светозарной глорией; в сир. Евангелии на него указывают солнце и луна; в памятниках позднейших – хоры ангелов; а в лицевых псалтирях небо имеет специфическую форму круга с *вратами* и ангелами. Врата означают вход на небо, ангелы – слуги неба. Выражение Пс. 23 «возмите врата, князи, ваша» вызвало эту форму представления, так как оно в экзегетической литературе прилагалось именно к вознесению. Таково мнение Иустина Мученика²⁷⁴⁰, Иоанна Златоуста²⁷⁴¹, Блаж. Феодорита²⁷⁴², Кирилла Туровского; оно также проходит и в богослужении праздника Вознесения. Из того же пророчесственного толкования вознесения объясняется изображение *пророка и царя Давида*, рядом с вознесением, в кодексах бесед Иакова; а также Исаии, в словах которого «кто сей пришедый от Едома» древние видели пророчество о вознесении²⁷⁴³, как это видно и из богослужебной письменности²⁷⁴⁴. Иезекииль, на штутгартской таблетке, вошел в композицию вознесения, вероятно, через посредство тетраморфа; Иеремия и Даниил – для нас доколе неясны, хотя можем догадываться, что и в их пророчесственных книгах древние находили пророчества о вознесении.

В нижней части – главное место на *византийских* изображениях вознесения принадлежит фигуре *оранты*: тип общеизвестный в эпоху катакомбную, но его значение в искусстве византийском и средневековом западном определяется неодинаково. Гримуар полагает, что это не Богоматерь, но *олицетворение Церкви* в образе Богоматери²⁷⁴⁵. А.И. Кирпичников доказывает, что в смысле буквальном это есть Богоматерь, а в переносном – олицетворение Церкви²⁷⁴⁶. Бок видит в миниатюре Евангелия Раввулы Богоматерь, но допускает *предположительно*, что она может означать и Церковь. Наше заключение об этом будет основано прежде всего на точных свидетельствах вещественных и письменных памятников древности. На всех памятниках византийских и русских, начиная с Евангелия Раввулы, оранта представляет совершенное подобие Богоматери как по костюму, так и по типу лица. В ватопедском и никомидийском Евангелиях, в угличской псалтири, в позднейших греческих и русских стенописях и почти на всех иконах она имеет обычную, усвоенную изображению Богоматери, надпись: «МР. Ф .» Этими фактами устанавливается первое значение оранты, по крайней мере для большинства позднейших, а отчасти и древнейших памятников. Значение это не только не противно христианскому преданию, но и находит в нем положительное подтверждение. В Евангелии не говорится о присутствии Богоматери при вознесении Иисуса Христа на небо; но предание церковное, выраженное в песнопениях (стих. на

литии) и синаксаре праздника Вознесения, а также в житии Пресв. Богородицы иером. Епифания²⁷⁴⁷, прямо говорит об этом присутствии. То же самое мы видели и по отношению к некоторым изображениям воскресения Иисуса Христа. Несмотря на умолчание Евангелия, некоторые художники, согласно преданию, верили, что воскресший Иисус Христос являлся Богоматери.

Высокое почитание Богоматери, как пособницы человеческого искупления, побуждало вводить ее, как участницу, в важнейшие события евангельской истории. Таково первое, *несомненное* значение оранты. Следует ли вместе с тем усвоить ей еще другое значение – Церкви? По отношению к памятникам русским оно более чем сомнительно. И полное отсутствие признаков ее символизации, и надписи, повторяемые настойчиво почти во всех памятниках, и явная наклонность русских мастеров к буквально-исторической концепции, наконец, отсутствие такой символизации в русской письменности²⁷⁴⁸ – все это заставляет нас удержаться в пределах исторического изъяснения фигуры. Не совсем улаживаются с такой символикой особенно те русские памятники, где рядом с Богоматерью поставлены еще две св. жены-мироносицы, с явной целью восполнить число исторических лиц малого стада Христова. Но возможное дело, что первоначальное широкое значение фигуры было сужено в памятниках позднейших; возможно, что *древнейшие* художники усваивали оранте-Богоматери и значение Церкви. Проф. Кирпичников верно отметил присутствие идеальных черт в композиции как основание для символического истолкования оранты. Если в других частях композиции художники не ограничивались рамками исторического факта, то почему не допустить, что они трактовали точно так же и эту фигуру. Если они ввели в композицию ап. Павла, который не мог быть свидетелем вознесения, то ясно, что они трактовали сцену не в узком смысле исторического факта, а в более широком. Христос вознесся на небеса, а на земле осталась основанная и утвержденная апостолами Церковь. Ἐνω σύνεδρος πατρικῆς ἐξουσίας, καὶ συνκάθεδρος ἐκτελῶν βροτῶν κάτω: вверху хранитель отеческой власти, внизу сонмище совершенных смертных; таким изъяснением сопровождает миниатюру вознесения миниатюрист давидгареджийской Минеи (л. 53). В главе о распятии мы указали немало примеров олицетворения Церкви в образе *женщины* по памятникам искусства и письменности; а поэт Седулий IV в. называет образом Церкви и саму Богоматерь²⁷⁴⁹. Установить прочно это положение нельзя, но возможно принять его как заслуживающую вероятия догадку, по отношению по крайней мере к тем древнейшим памятникам вознесения, где Богоматерь занимает главное место в нижней части изображения и имеет вид оранты. Богоматерь же, стоящая боком к зрителю, не в середине, и смотрящая с материнской любовью на

возносящегося Иисуса Христа, есть только Богоматерь, но не олицетворение Церкви; она – член церкви, но не цельный образ ее.

Группы апостолов в памятниках отличаются вообще значительной устойчивостью. В памятниках византийских число апостолов – двенадцать, с ап. Павлом; иногда одиннадцать; в русских обычно одиннадцать. В XVII в. в русских миниатюрах и на иконах в группах апостолов выделяются два-три апостола и изображаются коленопреклоненными или павшими ниц (рис. 201). Нечто подобное видели мы в коптском Евангелии. Русские иконописцы в этом случае старались приблизить византийскую схему к тексту Евангелия, где говорится о поклонении апостолов возносящемуся Спасителю (Лк. 24:52). Еще один шаг в этом направлении видим на тех русских иконах (не ранее XVII в.), где в нижней части представлен Спаситель, благословляющий апостолов (рис. 200). Это момент, предшествующий вознесению по Евангелию Луки (Лк. 24:51). В памятниках византийских он отделяется от вознесения и имеет самостоятельную постановку: Иисус Христос стоит с простертыми руками и благословляет стоящих перед Ним в двух симметрично расположенных группах апостолов. Такова миниатюра Евангелия публ. библ. № 105 (л. 181), ошибочно занесенная проф. Кирпичниковым в реестр памятников, представляющих собственно вознесение.

Вознесение Иисуса Христа произошло *на горе Елеонской*, как об этом свидетельствуют памятники письменности (Деян. 1:12; церк. песнопения праздника; синаксарь и др.). В памятниках византийских и русских предание это отражается весьма прозрачно. На одних, как в сир. Евангелии, изображается гора; чаще на византийских миниатюрах гора эта является лишь под образом деревьев масличных. В русских памятниках XVII в. на горе изображаются *следы двух ступней Иисуса Христа*. А.И. Кирпичников, по-видимому, склонен признать за этой особенностью самобытное византийско-русское происхождение, хотя и указывает один пример ее в западных миниатюрах, приписываемых Луке Голландскому, в венецианской библиотеке Св. Марка²⁷⁵⁰. Но замечательно, во-первых, то, что по памятникам византийским она совсем неизвестна; а в русских появляется лишь в эпоху распространения в России западноевропейских художественных влияний. Во-вторых, памятники западные с этой особенностью, несомненно, древнее русских. По нашим наблюдениям, она появляется прежде всего в Библиях бедных, каковы экземпляры нац. библ. № 1, 5 и 5-bis и экземпляр, изданный Ляйбом и Шварцем²⁷⁵¹; затем она повторяется и в других западных ксилографиях, например, той же нац. библ. № lat. 26 и в издании «Жизни Иисуса Христа» 1501 г. Смысл этой особенности тот, что Иисус Христос, возносясь на небо с горы, оставил здесь следы своих ног. Не будем касаться вопроса о достоверности этого предания и отношении его к аналогичным чудесным преданиям за пределами христианского мира; напомним лишь, что христианское

предание имеет почтенную древность²⁷⁵² и известно было на Западе и на Востоке. Золотая легенда приводит свидетельство епископа Сюльпиция, будто на горе Елеонской, откуда Иисус Христос вознесся на небо, отпечатались и видны следы Его ног²⁷⁵³. В славянском рукописном сборнике софийской библ. № 1479 XVI в. читаем, что «Иисус Христос на горе Елеонской ступил десною ногою на камень, а левою на херувими всед (!)... десная нога вообразися на камени» (л. 194 об.)²⁷⁵⁴. Наш путешественник игумен Даниил видел на Елеонской горе *камень* «идеже стоясте нозе Владыки»²⁷⁵⁵, а Петр-диакон прямо говорит, что здесь под открытым небом (в церкви) видны следы ног Иисуса Христа²⁷⁵⁶.

Иконография вознесения *на Западе* очень рано порывает связь с иконографией византийской и идет особым путем. Только древнейшие из западных изображений примыкают к Византии. Сюда мы относим *фреску в подземной церкви Св. Климента в Риме*²⁷⁵⁷. Это та самая фреска на задней стене, которую до последнего времени специалисты изъясняли в смысле *вознесения Богоматери* на небо²⁷⁵⁸. Иисус Христос в овальной глории, несомой четырьмя ангелами, сидит на радуге, с благословляющей десницей и свитком в шуйце; ниже, под глорией, Богоматерь-оранта, а еще ниже двенадцать удивленных апостолов. По краям сцены – Лев IV (846–854 гг.) – современник и заказчик фресок, в фелони и омофоре, с книгой, в четырехугольном нимбе (признак того, что он был в то время еще жив), и архиепископ Вит. Последние два лица соединены с композицией вознесения механически и внутренней связи с ней не имеют. Кому известна обычная схема и типические особенности византийского вознесения, тот с первого взгляда, без малейшего колебания признает это изображение за вознесение Иисуса Христа на небо. Единственный признак, дающий повод к ложному истолкованию сцены, – это возвышенное положение Богоматери; но ни этот признак, ни целый характер композиции, изображающей, очевидно, славу возносящегося Спасителя, не оправдывают этого толкования. Богоматерь помещена не среди апостолов, но выше их совсем не для выражения мысли об ее вознесении, но по причине чисто случайной: ее обычное место среди апостолов оказалось уже занятым, вероятно, нишей; и потому по необходимости пришлось поднять ее вверх. Ниша эта теперь закрыта, но ее присутствие ясно обозначается следами грубой замазки. К этой же категории относится миниатюра зальцбургского антифонария²⁷⁵⁹. Некоторые из памятников последующего времени все еще недалеки от византийской схемы, но ослабляют византийский идеализм. В изданных Р. де Флери *миниатюрах рукописей IX–X вв.*²⁷⁶⁰ возносящийся Иисус Христос уже не имеет глории; в одной из этих миниатюр Богоматерь совсем опущена, в другой – помещена в стороне; в одной – Иисус Христос держит пальму в руке; ангелы, объявляющие апостолам о втором пришествии Иисуса Христа, находятся также на облаках; все апостолы соединены в одну беспокойную толпу.

Подобный тип изображения проходит в миссалах флорентинской библ. Св. Марка XIV-XV вв. (из флорент. аббатства: ангелы опущены; Д: Иисус Христос в ореоле, апостолы на коленях), в рукописи нац. библ. № fr. 828 (л. 209: Иисус Христос без ореола, четыре ангела и апостолы – на облаках). Мюнхенская таблетка, арльский саркофаг²⁷⁶¹ и двери Сабины²⁷⁶² дают древнейший образец вознесения другого типа, довольно распространенного на Западе в средние века.

Полным представителем этого типа служит миниатюра латинской Библии в церкви Св. Павла в Риме (IX в., см. рис. 202)²⁷⁶³: Елеонская гора имеет вид холма, обрамленного двумя деревцами; по сторонам холма стоят две группы апостолов с Богородицею; на холме два ангела и Сам Спаситель. Он не возносится, но идет по горе вверх к небу, откуда выступает рука Божия и принимает Спасителя за руку. В шуйце Иисуса Христа крест с флагом. Фигура Иисуса Христа тяжела; она не отделена от земли; славы нет. Иисус Христос, по-видимому, совершенно не помышляет об оставленной Им на земле Церкви, с такой трепетной любовью взирающей на Своего отходящего Основателя. Он совсем не смотрит на нее и не благословляет. Проф. Бок и Н.П. Кондаков в фигуре Спасителя, принимаемого рукой Божией, видят след влияния псалтири; первый ссылается на слова Пс. 72:24: «со славою приял мя еси»; второй – на слова: «ниспосла с высоты и приял мя, восприял мя от вод многих» (Пс. 17:17)²⁷⁶⁴. Проф. Кирпичников не соглашается с этим объяснением и видит в форме руки переживание древнего символа Божией власти и помощи²⁷⁶⁵.

202. Миниатюра латинской Библии в церкви Св. Павла в Риме.

Мы уже выше заметили, что объяснения этой формы нужно искать в речи ап. Петра, который говорит о вознесении Иисуса Христа десницей Божией и, вслед за тем, об излиянии на апостолов Св. Духа. Тем более приложимо это изъяснение к рассматриваемой миниатюре, что здесь с вознесением соединено и сошествие Св. Духа на апостолов. Все содержание 33-го стиха 2-й главы Деяний апостолов с буквальной точностью передано в миниатюре (Деян. 2:33). К этому типу вознесения примыкают: резное изображение на диптихе в Эрмитаже (возле Иисуса Христа два ангела с факелами. Зал резьбы по слонов. кости, шкаф I, № 24), аворий аграмский²⁷⁶⁶, хорос ахенский²⁷⁶⁷, миниатюры кодекса Эгберта²⁷⁶⁸, рукописи нац. библ. № lat. 9448 (X в.) и 9561 и др.²⁷⁶⁹ В некоторых памятниках XII в. изображаются два момента вознесения: отшествие Спасителя от учеников и сидение во славе одесную Бога Отца²⁷⁷⁰. В иных памятниках XIV-XV вв. опускается Богородица (испанский breviарий публ. библ. и некоторые мин. лицевых Страстей).

Оригинальный пример западного изображения XII-XIII вв. – на таблетке, изданной Джеймсон²⁷⁷¹. Иисус Христос в славе идет вверх; в шуйце Его крест с развевающимся знаменем. Вверху два приносящих ангела и рука в облаках. Внизу две группы апостолов, среди которых

выделяется ап. Петр с ключами в руке. Глория Иисуса Христа опирается на камень, возле которого стоит прор. Аввакум со свитком (Abacus). М-с Джеймсон полагает, что присутствие Аввакума намекает на его пророчество: «Господь во храме святем своем, да убоится от лица Его вся земля» (Авв. 2:20). Однако в изображении нет никакого намека ни на храм Божий, ни на престол небесный. Мы считаем более правильным видеть в фигуре Аввакума намек на другое его пророчество: «сияние Его, яко свет будет» (Авв. 3:4). Светозарная gloria дает основание применить к вознесению пророчество Аввакума о сиянии славы Мессии. В Библиях бедных выступает довольно странный прием в изображении возносящегося Спасителя: вместо цельной фигуры изображаются одни только ноги Его – намек на то, что Иисус Христос уже становится невидимым с земли²⁷⁷². Этот прием повторяется в миниатюрах и гравюрах рукописей и книг иного содержания, например, в нац. библиот. № 8 (fr.); 26 и печатного издания «Жизни Иисуса Христа» 1501 г.; в breviarii Гримани²⁷⁷³ и др. В тех же Библиях бедных и в последних двух №№ на горе Елеонской видны следы ног Иисуса Христа. Согласно обычному в Библиях бедных приему изображение вознесения обставлено здесь пророчествами и прообразами. Изображены: Моисей (Втор. 32:11), Давид (Пс. 46:6), Соломон (Песн. 2:8), Енох, которого тянет на небо Бог, выступающий из облаков, и вознесение Илии на небо на колеснице. Новое продуктивное движение в художественной истории вознесения пошло не от Библии бедных и не от других западных своеобразных форм, но от той же византийской схемы. Решительный поворот в сторону нового направления дан в картине Джотто в падуанской капелле²⁷⁷⁴: Спаситель в лучистом ореоле, среди тонких облаков, возносится на небо. Его взор и руки обращены горе; вся фигура дышит жизнью, движением. Хоры ангелов, выразителей славы Возносящегося, сопровождают Его. Внизу две группы апостолов с Богородицею – на коленях; они обращают удивленные взоры к двум явившимся ангелам. Художники последующего времени – Фаддей Гадди (карт. во Флорент. академии), Николо ди Пиетро²⁷⁷⁵ и особенно Перуджино сообщили еще большее оживление картине вознесения. Перуджино в своей картине лионского музея изобразил Спасителя с обнаженной грудью, в ореоле, образуемом фигурами херувимов; хоры ангелов приветствуют возносящегося Царя славы игрой на музыкальных инструментах. Внизу апостолы: иные смотрят вверх, другие беседуют между собой; Богородица с открытой головой; ангелы, возвещающие апостолам, изображены парящими в воздухе, со свитками в руках²⁷⁷⁶.

Глава 9. Сошествие Св. Духа на Апостолов

Замечания евангелистов об Утешителе, имеющем обличье апостолов силой свыше (Лк. 24:49; Ин. 14:16–17, 15:26, 16:7), послужили ближайшим поводом к тому, что изображение сошествия Св. Духа на апостолов, явившееся под непосредственным влиянием рассказа Деяний апостольских (Деян. 2), включено было в общий состав миниатюр лицевых Евангелий. Событие первостепенной важности, как завершительный момент первого образования церкви Христовой и чудесного утверждения таинства священства, сошествие Св. Духа ознаменовано торжественным празднованием, глубокая древность которого признана всеми исследователями. Однако его иконографическая история начинается не ранее VI в. – тем же кодексом *Раввулы*. Как в других миниатюрах этого кодекса, так и здесь намечаются основные черты сюжета, еще не превратившегося в иконописный шаблон. Художник следует тексту Деяний апостольских, но берет из него лишь основные черты, опуская его подробности и в то же время вводя в композицию по своему соображению такие элементы, для которых нет буквальных оснований в тексте новозаветных книг (рис. 203)²⁷⁷⁷.

203. Миниатюра Евангелия Раввулы.

Он изобразил триклиний в условной форме полусферы, означающей сводчатое здание. Внутри его поставил хорошо скомпонованную группу апостолов с Богородицею посередине. Нимб Богородицы – золотой, апостолов – голубые. Сверху опускается на голову Богородицы Св. Дух – голубь, – разливая над ней массу лучей. Сверх того, на головы апостолов и Богородицы опускаются красные язычки пламени. У подножия группы рассыпаны цветы, а на заднем плане зеленые и голубые деревья. Отличия изображения от рассказа Деяний апостольских довольно значительны: апостолы стоят, но не сидят (οἱ ἄποστολοι καθήμενοι); среди них находится Богородица, о которой ев. Лука прямо не говорит; нет группы пришельцев. По этим признакам миниатюра напоминает некоторые западные композиции сошествия Св. Духа. *Лицевые Евангелия греческие и русские* передают событие в формах, более близких к тексту Деяний. В *Евангелии императорской публ. библ.* № 21 (л. 14) апостолы, с Петром и Павлом посередине, сидят в палатах: одни из них с книгами, другие с благословляющими десницами. Сверху сходят на них золотые лучи с красными языками. Ниже апостолов изображена фигура наподобие греческой «Ω», означающая триклиний, и по сторонам ее две толпы народа – мужчины и женщины в разных положениях, рассуждающие о чуде²⁷⁷⁸.



204. Миниатюра гелатского Евангелия.

Сходная миниатюра в *гелатском Евангелии* (л. 220 об.; см. рис. 204²⁷⁷⁹): апостолы расположены полукругом по дуге триклиния; вверху небо с исходящими лучами; внизу в центре триклиния две толпы народа. В *Евангелии нац. библ. № suppl. 27* (л. 38) изображение вставлено в разноцветную раззолоченную заставку, поддерживаемую двумя колоннами. С голубого неба сходят на апостолов красноватые лучи. В центре триклиния – темное пространство, в котором видны два человека жестикулирующие – один в красном плаще, другой в розоватом. Оба они смуглые; поэтому Бордые не без основания называет их неграми²⁷⁸⁰. В *афоноватопедском Евангелии № 101–735* с лучами сходят на апостолов и языки; три апостола с книгами в руках и три со свитками. На месте толпы народа в центре триклиния видна грязно-желтая пустота; а в *Евангелии публ. библ. № 118* (л. 300) здесь видно подобие двери.

205. Сошествие Св. Духа на апостолов. Из сийского Евангелия.

Если мы поставим рядом с этими памятниками миниатюру сийского Евангелия (л. 159 об.; см. рис. 205), то увидим, как сильно уклонилась от византийской русская иконография в трактовании этого сюжета в XVII в. Роскошные шаблонные палаты, среди которых на высокой кафедре с балдахином сидит Богоматерь. По сторонам ее, на особых кафедрах, сидят двенадцать апостолов. Вверху – облака, из которых сходят на присутствующих в палатах пучки лучей. Внизу под ногами Богоматери темное пространство в форме неполного эллипса и в нем старец в царском далматике, с убрусом в руках, с надписью над головой: «*весь мир*». В лицевых кодексах слов *Григория Богослова* сошествие Св. Духа обычно изображается перед словами «*εἰς τὴν πεντηκοστήν*»; изображение отличается и глубиной мысли, и разнообразием форм. В кодексе *нац. библ. № 510* (рис. 206²⁷⁸¹) роскошный триклиний – место заседания апостолов – составляет превосходную архитектурную декорацию картины. Двенадцать апостолов соединены в красивой группе: в центре ее апостол с книгой, а по сторонам два апостола с жезлами и четыре евангелиста (?) с книгами в руках, остальные со свитками. Вверху над апостолами голубое небо в виде

сферы, в которой находится золотой трон с багряной кафисмой и книгой в золотом окладе. На книге – Св. Дух. От трона исходят на головы апостолов белые лучи с красными языками. Внизу возле триклиния – две поврежденные группы: φύλοι (племена, народы) и γλώσσαι (языки).

206. Миниатюра кодекса Григория Богослова № 510.

В кодексе той же библ. № 550 (л. 37) в середине группы апостолов сидят Петр и Павел и возле них два евангелиста с золотыми книгами. Голубое небо и лучи (без языков) – обычно. В центре триклиния на золотом фоне стоят два лица: одно в голубом далматике с золотым лором, в золотой императорской диадеме, другое – в сером плаще, перекинутом через левое плечо; в красном колпачке, напоминающем колпаки волхвов. Они рассуждают по поводу чуда.

В кодексе моск. синодальной библ. № 61–63 (л. 29 об.) апостолы Петр и Павел занимают главные места в группе апостолов; внизу – толпа народа в виде трех лиц.

То же в кодексе Афонопантелеймонова монастыря № 6 (рис. 207): типы Петра и Павла очерчены довольно точно. Ап. Павел и четыре евангелиста с книгами в руках, остальные со свитками. Небо и лучи – обычно. Внизу в темном месте, очерченном в форме неполного эллипса, два негра чернокожие: один в красном, перекинутом через плечо плаще, со включенными украшенными цветком волосами; другой в красной шапочке и пестром плаще вроде тигровой шкуры, перекинутом через правое плечо.



207. Миниатюра афонопантелеймоновского кодекса Григория Богослова № 6.

Почти тождественная миниатюра в кодексе коаленовой библ. № 239 (л. 28; см. рис. 208)²⁷⁸², но костюмы негров другие: один (налево) в красном плаще и голубой шапке, другой в синей одежде и коричневой шапке.

208. Миниатюра кодекса национальной библиотеки Coisl. № 239.

В кодексе нац. библ. № 541, по словам Бордье, здесь находится лицо в мантии с лором, в золотой короне, с длинным свитком в руках²⁷⁸³. В лицевых псалтирях Лобкова и ватиканской № 752 (л. 18), а также в гарлемановой рукописи Британского музея (Harl. 1810)²⁷⁸⁴ – племена и языки опущены; на месте их в первой и последней из названных

рукописей изображена дверь, означающая вход в триклиний; в лобковской псалтири сверх того в середине этимасия со Св. Духом²⁷⁸⁵, а в гарлемановой около дверей два воина с копьями. В беседах Иакова (рис. 191), по недостатку места, опущены лучи, небо и народы. В армянском кодексе Нового завета XIII в. № 234, принадлежащем эчмиадзинской библиотеке²⁷⁸⁶, в толпе народа находятся люди с песьими головами; а в грузинском шаракноце императорской публ. библ. № 631 кинокефал одет в императорский далматик и имеет меч при бедре; тут же – еврей стреляет из лука в апостолов; по сторонам – две лестницы, ведущие в помещение апостолов. В армянском Евангелии императорской публ. библ. 1635 г. (л. 20) сошествие Св. Духа с Богородицею среди апостолов.

В эмали и скульптуре никаких особенностей по сравнению с миниатюрами нет; таковы: венецианское *pala d'oro* (группа народа состоит из двух лиц – царя в венце и другого лица в остроконечной шапке²⁷⁸⁷; врата в церкви Св. Павла в Риме (группа из трех лиц, и в числе их царь; надпись: «φύλαι, γλώσσαί»²⁷⁸⁸; пластинка слоновой кости X–XI вв. из берлинской кунсткамеры (см. рис. 209²⁷⁸⁹): в последней достойны замечания следующие черты. Небо усеяно звездами; иные апостолы с книгами в руках, другие со свитками; в толпе изумленного народа на первом плане стоят – царь со свитком, в далматике и диадеме, и философ также со свитком в руке.

209. Берлинская табличка.

На византийском диптихе XI в. в средневековом отделении Эрмитажа (зал резьбы по слон. кости, шкаф 1, № 5) толпы народа нет; середина триклиния стилизована в виде узкого входа, в котором написано: »Н ΠΕΝΤΕΚΟΣΤΗ". В греческой резьбе XVI–XVII вв., например, на многих резных крестах, на месте древней толпы остается одна фигура царя²⁷⁹⁰. Такие кресты мы видели, например, в покоях патриарха в Константинополе и в церкви Коммерческого училища в С.-Петербурге²⁷⁹¹.

210. Мозаика храма Софии в Константинополе.

Мозаики и фрески. Мозаическое изображение поврежденное, относимое к VI в., открыто было в 1850-х гг. в Софии константинопольской²⁷⁹². Оно находится в куполе гинекея и сообразно с этим местоположением имеет оригинальные формы (рис. 210). В центре купола – трон; Зальценберг помещает на нем Спасителя, но по аналогии с миниатюрами кодексов – № 510 и лобковского, мозаиками Св. Луки в Фокиде и венецианской – едва ли не следует предположить, что трон имел форму этимасии с книгой и Св. Духом. Трон заключен в концентрические круги, по радиусам которых расположены двенадцать апостолов. Апостолы стоят; на головы их исходят от трона серебряные лучи с языками. В углах прямоугольника, в который вписаны круги с этими изображениями, помещены четыре оживленные группы народов в разнообразных костюмах, как в мозаике фокидской²⁷⁹³.

Большей жизненностью и полнотой содержания отличается мозаика в куполе (третьем большом по центральной оси от хора) *венецианского собора Св. Марка* XI–XIII вв.²⁷⁹⁴ В центре купола – этимасия со Св. Духом; вокруг нее – сидящие апостолы с книгами; на них, по обычаю, сходят в лучах огненные языки. В трибуне купола расположены группы народов – каждая по два человека, с латинскими надписями: «иудеи», «каппадокийцы», «жители Понта, Азии, Фригии и Памфилии, Египта, Ливии», «римляне», «критяне», «арабы», «парфяне», «мидяне», «еламиты», «жители Месопотамии». Это те самые народы, которые перечислены в книге Деяний. Художник обнаружил обширную наблюдательность и этнографические знания и представил крупную попытку решения сложной художественно-исторической задачи. Типы народностей и одежды весьма характерны и правдоподобны. Особенно выделяются из ряда других римляне в кольчугах и один со щитом, иудеи в головных повязках, напоминающих турецкие чалмы, критяне в высоких шапочках, полуобнаженные темнокожие арабы, еламиты в остроконечных шапках, жители Месопотамии в одеждах вроде древнерусских княжеских одежд и в шапках разного фасона (одна остроконечная, другая в виде усеченного конуса), усатые азиаты, полуобнаженные чернокожие египтяне. С этой стороны мозаика составляет явление редкое в ряду памятников средневековой иконографии. *Во фресках Киево-Софийского собора*²⁷⁹⁵ *и в мозаике Монреале*²⁷⁹⁶ самое простое византийское изображение: нет ни толпы народа, ни царя. *В палатинской капелле*²⁷⁹⁷ крупную особенность составляет то, что на каждого апостола особо сходит Св. Дух в виде голубя, как в некоторых средневековых памятниках Запада. *На мозаической иконе, принадлежащей флорент. собору* на месте толпы изображен царь²⁷⁹⁸. Икона издана проф. Краузом: *Zeitschr. f. christl. Kunst herausgeb. v. A. Schnütgen*. 1891, Н. 7, Taf. IX. Здесь космос – царь с убрусом в руках. В ряду *греческих стенописей позднейших XVI–XVIII вв.* нам известен лишь один памятник, где удержана древняя толпа народа, рассуждающая о чуде. Это стенописи Афоноватопедского собора (западная стена). Во всех стенописях этого времени на месте толпы находится лишь одна фигура царя, с надписью: «ὁ κόσμος». В руках его большой убрус, в котором лежат двенадцать свитков. Таковы стенописи: Протатского собора, Афонолаврского собора и лаврских параклисов – Св. Михаила, Св. Николая и Портаитиссы, ксенофского параклиса Св. Георгия, Кутлумушского собора, церкви Св. Андрея в Афинах, Афоноиверского собора, Хиландарского собора, Филофеевского собора, в типикарнице Св. Саввы, в Каракальском соборе. К этому типу изображения примыкает и греческий иконописный подлинник, добавляя, что огненные языки идут от Св. Духа – голубя²⁷⁹⁹. А в афоноиверской церкви Иоанна Предтечи, в афонозографской церкви Успения Пресвятой Богородицы и ватопедском параклисе Св. Пояса среди сидящих апостолов находится Богоматерь. В

ряду русских стенописей следует отметить фреску волотовской церкви (в алтаре), где фигура царя удерживает относящуюся к толпе народа греческую надпись: «λαός, φύλαι»²⁸⁰⁰.

Греческие и русские иконы сошествия Св. Духа могут быть сведены к двум группам. Одни в своей иконографии следуют изводу греческого подлинника: апостолы сидят в палатах полукругом; вверху стилизованное небо, иногда украшенное звездами. Огненные языки опускаются на головы апостолов. Все апостолы со свитками или с благословляющими десницами; первые места среди них, вверху, принадлежат ап. Петру и Павлу. На месте толпы народа – царь в короне, с платом в руках²⁸⁰¹; возле головы его надпись: на греч. иконах »ὁ κόσμος«; на русских – «весь мир» или даже «космос» (рис. 211)²⁸⁰².



211. Русская икона XVII в. из собрания Академии художеств.

Из множества таких икон, встречающихся почти в каждом старинном иконостасе, назовем лишь несколько образцов. Греческие: в иконостасах Афоноиверского собора (XVII в.) и Троицкого на о-ве Халки; в киевском церковно-археологическом музее № 3²⁸⁰³; в Академии художеств (в витрине, без №). Русские: в иконостасах – церкви Благовещения на Городище близ Новгорода, старорусского Духова монастыря, в киевском музее № 28²⁸⁰⁴; в Академии художеств № 34, 43, 71, 141. Ко второй группе относится большая часть русских икон XVII-XVIII вв. Вместо древнего триклиния являются здесь роскошные палаты, в которых на самом видном

месте, на высоком троне, помещается Богоматерь. Апостолы располагаются отдельными группами по сторонам ее. Стремление к исторической точности заставляет исключать ап. Павла из числа присутствующих здесь апостолов. Всем присутствующим сообщается движение, выражаемое сильной жестикуляцией. Вместо стилизованного неба появляются облака; лучи имеют вид пламени, раздуваемого ветром. Фигура царя опускается. В небе иногда изображается ветхозаветная Троица. Таким образом, изменяется здесь и общая композиция, и детали, и сам стиль. Примеры такого изображения: в иконостасе московского Успенского собора, в сийском лицевом подлиннике (л. 199) и в лицевых святцах Прохорова (рис. 212).



212. Сошествие Св. Духа. Из святцев Прохорова.

Нам доводилось видеть и такие памятники, в которых *первоначальная* старинная композиция явно *исправлена* в XVII-XVIII вв. применительно к сейчас описанному типу: среди апостолов втиснуто небольшое изображение Богоматери, а фигура царя, значение которой для большинства было непонятно, замазана или закрыта ризой иконы. Примеры – в алтаре Единоверческой церкви в Пскове и в Святодуховом монастыре в Новгороде.

Оригинальная форма сюжета на местной *иконе того же Святодухова монастыря*. Вверху девять небесных сфер и девять чинов ангельских. В

середине сфер – Бог Отец в восьмиугольном нимбе и Иисус Христос в венце. От уст Бога Отца исходит дыхание, в котором Св. Дух, распространяющий лучи на апостолов и других святых, находящихся в нижней части иконы. Семь отдельных рядов составляют эти святые: св. жены, апостолы с Богородицею в середине, семьдесят апостолов в четырех рядах и святые разного звания. Такова же икона (строгановского письма) в церкви Москвитин Преображенского кладбища. Та и другая передают не историческое событие, но общую идею об излиянии благодати Св. Духа на церковь Христову. О первой из них упоминает церковная опись 1591 г.; а по другим источникам она восходит даже к более древнему времени²⁸⁰⁵. Но изображения Бога Отца и Сына в венце, Св. Духа в виде голубя и Богородицы среди апостолов суть признаки поздней реставрации не ранее XVII в.

Если на иконах XVII в. явились столь крупные отступления от древнего предания, то тем естественнее они в *русской гравюре*, стоящей гораздо ближе к западному источнику свободных нововведений и более доступной, по самому назначению своему, для этих новшеств. Общая схема здесь напоминает торжественное заседание Собора: роскошные палаты в стиле Возрождения; на главном возвышенном месте под балдахином сидит Богородица-Оранта; по сторонам ее, в почтительном отдалении, чинно сидят апостолы; вверху в облаках блистают лучи света; внизу иногда удерживается фигура царя, как, например, в гравюре 1624 г. (см. рис. 213)²⁸⁰⁶; иногда же на этом месте печатается текст тропаря пятидесятницы: «Благословен еси Христе Боже наш...»²⁸⁰⁷. В одной гравюре под фигурой царя изображена темная пещера в той форме, как обычно в древних памятниках изображается ад. В пещере – низверженный престол и толпа евреев в головных повязках²⁸⁰⁸. Значение этого добавления ясно: господство Ветхого завета окончилось; подзаконная церковь пала; наступила новая эпоха – церкви Христовой, облеченной силой свыше.

213. Гравюра 1624 г.

Обращаясь после обзора памятников к изъяснению составных частей изображения сошествия Св. Духа, мы прежде всего должны припомнить рассказ Деяний апостольских. По этому рассказу, событие последовало при наступлении пятидесятницы, когда апостолы были собраны вкупе в сионской горнице. Произошел шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где находились апостолы. Явились огненные языки и почили по одному на каждом из апостолов. И исполнились все Духа Св. и начали говорить на других языках... Собрался народ и дивился странному явлению (Деян. 2:1–13). Под непосредственным влиянием этого рассказа явилась в византийских памятниках сионская *горница* в стилизованной форме круглого триклиния или в форме полусферы, напоминающей алтарную апсиду христианских храмов. В ней находятся *двенадцать апостолов* в тех же самых положениях, в каких обычно

изображаются в памятниках византийской иконографии лица, присутствующие на Соборах²⁸⁰⁹. Число их обычно двенадцать. Недостаточная определенность типов апостолов, особенно в мелких произведениях искусства, не позволяет нам распознать всех апостолов в каждом отдельном памятнике. Ясно лишь то, что во многих памятниках в это число входит ап. Павел, не бывший при этом событии; следовательно, один из апостолов, перечисленных в Деяниях (Деян. 1:13,26), исключается. Художественная мысль от конкретного исторического факта переносилась к идее основания и утверждения церкви Божией на земле; вот почему одно из первых мест среди апостолов отведено здесь учителю языков; вот почему также апостолы изображаются здесь с книгами и свитками в руках – эмблемами церковного учительства, а иногда и с миссионерскими или пастырскими жезлами. Они в нимбах, потому что удостоены высшего озарения Св. Духа. Но, допуская это отклонение в область идеальную, византийские художники не пошли далеко по этому пути. Только в Евангелии Раввулы в круг апостолов введена *Богоматерь*; в других памятниках византийских ее нет. К Евангелию Раввулы, с этой стороны, примыкают памятники западные, в которых, по крайней мере с X в. (Библия в церкви Св. Павла), Богоматерь почти всегда ставилась среди апостолов. Отсюда с Запада она перенесена была в XVII в. в иконографию греческую и русскую. Добавление это легко может быть примирено как с историей, так и с главной идеей изображения. В рассказе Деяний апостольских Богоматерь не упомянута в числе участников события, однако в первой главе той же книги дееписатель говорит, что после вознесения Иисуса Христа все апостолы пребывали единодушно в молитве и молении, с некоторыми женами и Марией, Матерью Иисуса (Деян. 1:14). В одно из таких молитвенных собраний произошло и сошествие Св. Духа. Возможно, несмотря на молчание ев. Луки, допустить, что при этом присутствовала и Богоматерь, как свидетельствует о том и древнее предание²⁸¹⁰. Она, по учению церкви, преисполнена величия и благодати, превознесена превыше херувимов и серафимов. Дары Св. Духа, взлитые на апостолов в пятидесятницу, необходимы были для нее также и потому, что она, по преданию церкви, приняла на себя жребий апостольского служения и была в числе насадителей и устроителей церкви. Ввиду этого упрек протестантов, направленный против принятого в католической иконографии изображения Богоматери на картинах сошествия Св. Духа²⁸¹¹, не может быть ничем оправдан. По рассказу Деяний апостольских формой явления Св. Духа в пятидесятницу послужили *огненные языки*²⁸¹²: они изображались в древности всегда в виде языков пламени. Изображение Св. Духа в виде голубя обыкновенно не вводилось в эту композицию, так как прямого повода к тому нет в тексте Деяний. Миниатюры кодекса Григория Богослова № 510, лобковской псалтири, мозаики дафнийские и Марка венецианского, допуская изображение этимасии со

Св. Духом в виде голубя, передают уже не прямой смысл рассказа Деяний: трон Божий – символ присутствия Божества; Св. Дух – голубь, ближайший источник освящения церкви. Формы явления Св. Духа в мозаиках палатинской капеллы составляют явное уклонение от византийского иконописного шаблона. Изображение Св. Духа в виде голубя, испускающего лучи с огненными языками на апостолов, имеет свое начало в западной средневековой иконографии и отсюда перешло в позднейшую иконографию православного Востока.

В нижней части изображения видим *род арки или усеченного эллипса*, окрашенного обычно в темный цвет – признак того, что это место находится в отдалении от центра действия. Полагать нужно, что в представлении первоначального художника эта арка служила графической формой, определяющей форму триклиния или форму апсидального помещения, где происходило заседание апостолов. Но уже в IX в. для некоторых художников она была непонятна и признавалась *входом* в сионскую горницу. Этим истолкованием ее объясняется то, что в некоторых памятниках (лобк. пс.; рук. Гарлемана; Евангелие № 118) здесь изображены двери, а в грузинской рукописи № 631 сюда приставлены две лестницы. В этом месте на памятниках древневизантийских изображается толпа народа, неодинаковая на разных памятниках по своему составу: иногда в нее вводится фигура царя и чернокожие люди; в мозаиках венецианских изображены все народы, обозначенные в Деяниях апостольских; в рукописях армяно-грузинских сюда включены кинокефалы, известные по преданиям византийским, но не встречающиеся в византийских изображениях сошествия Св. Духа. Группа народов иногда имеет надпись: «φύλαι, γλώσσαι» – «племена, языцы». Наименования эти явились в иконографии, по нашему мнению, под влиянием терминологии св. Григория Назианзина в слове на пятидесятницу, где народы, обозначенные в Деяниях апостольских, отнесены к категории γλώσσαι; а затем разъяснено, что в числе присутствовавших были и представители колен (φυλών) иудеев, рассеянных среди разных народов²⁸¹³. В эпоху упадка византийского искусства группа эта исчезает; ее мы встретили только один раз в памятнике позднейшем (ватопед. стеноп.). На месте ее является фигура царя с убрисом на руках, содержащим в себе двенадцать свитков. Фигура эта имеет надпись: «ὁ κόσμος» – «весь мир». Таковы памятники греческие и русские XV-XVIII вв. Несмотря, однако, на надпись, значение фигуры царя представляется неясным и вызывает различные толкования. Исходя из текста новозаветного повествования о событии, возможно, по-видимому, предположить, что здесь первоначально изображался пророк Иоиль, формы которого были искажены позднейшими иконописцами, превратившими пророка в царя. В повествовании Деяний апостольских приводится, между прочим, пророчество Иоиля: «и будет в последние дни, говорит Бог, излию от Духа Моего на всякую плоть; и будут

пророчествовать сыны ваши и дочери ваши; и юноши ваши будут видеть видения; и старцы ваши сновидениями вразумляемы будут. И на рабов Моих и на рабынь Моих в те дни излию от Духа Моего, и будут пророчествовать» (Иоил. 2:28 и след.). Такое объяснение нам доводилось слышать от афонских монахов; оно поддерживается П.Н. Тихановым²⁸¹⁴. Некоторым подтверждением его, по-видимому, может служить изображение в Хиландарском соборе, где фигура царя имеет надпись: «ὁ προφήτης Ἰωήλ»²⁸¹⁵; а также указанная г. Тихановым гравюра в Деяниях апостольских, изданных в Венеции в 1818 г., с такой же надписью. Относительно первого из указанных примеров мы позволяем себе выразить некоторое сомнение: при посещении Хиландаря в 1888 г. мы лично видели в алтаре собора над фигурой царя надпись: «ὁ κόσμος»; другого подобного изображения в Хиландарском соборе нет. По всей вероятности, надпись Дидрона сделана не с оригинала, но со слов монаха-руководителя, недоверявшего компетенции иконописцев и изъяснявшего эту фигуру по своему личному соображению. Второй из указанных примеров не подлежит никакому сомнению. Но *una hirundo non facit ver* («Одна ласточка не делает весны», лат. – эл. Ред.). Памятник относится к новейшей эпохе иконографии, когда получило полную силу свободное обращение с древними иконографическими формами и в их экзегетику допущен был субъективный элемент. Памятник этот – гравюра, которая вообще трактовалась иначе, нежели икона или стенописное изображение; притом – это гравюра венецианского издания, на турецком языке, для которой подражание старине не было делом важным. А потому она не может быть принята в качестве критерия при изъяснении форм древней иконографии. Гравер, истолковывая фигуру царя в смысле пророка, опирается исключительно на теоретическое, возможно его личное, соображение; ни одного древневизантийского памятника с такой надписью нет. Должны ли мы оставить в стороне прямой путь к решению вопроса – путь наблюдения и сравнения памятников древности – и принять на веру соображение гравера? Против достоверности этого соображения свидетельствует прежде всего сама форма рассматриваемого изображения: это царь в короне, иногда в багряной одежде, даже в царском далматике. Признать его пророком невозможно. И если гравер XIX в. поставил над фигурой царя в короне²⁸¹⁶ надпись: «прор. Иоиль», то уже одно это может разрушить всякую веру в его иконографическую компетентность: очевидно, он незнаком был с усвоенными православной иконографией одеждами ветхозаветных пророков. Предположение, что рассматриваемая фигура искажена невежественными иконописцами, превратившими древнюю фигуру пророка в царя, нуждается в каких-либо основаниях, помимо глухой и неопределенной ссылки на невежество мастеров. Где произошло это искажение, когда, почему и каким образом оно стало возможным? Прежде чем разрубить таким образом гордиев узел,

необходимо попробовать распутать его: признать фигуру царя формой, соответствующей своему назначению; формой древней, что в действительности несомненно, и определить ее первоначальное значение не теоретически, но при помощи экзегезиса, основанного на положительных данных. Необходимость этого приема признана известным любителем церковно-археологических разысканий проф. Усовым; однако ни сумма археологических сведений автора, ни приемы пользования точным методом не оправдывают наших ожиданий: его аргументация, в высшей степени сложная, не помогает правильному решению вопроса.

Исходным пунктом композиции сошествия Св. Духа на апостолов проф. Усов признает изображение заседания апостолов при избрании Матфия, находящееся в Евангелии Раввулы: одиннадцать апостолов сидят здесь полукругом, как и в сошествии Св. Духа; перед ними, на том месте, где в сошествии Св. Духа помещаются племена и языцы, стоят Иосиф Варсава и Матфий (Деян. 1). Если, продолжает автор, взять исторический момент позднее, т. е. взять сошествие Св. Духа, последовавшее после речи ап. Петра, избрания кандидата и введения его в круг апостолов, то очевидно, середина сигмы, где стоят избранные два кандидата, останется незанятой. Если в то же время художник не хотел порвать связь между этим моментом и предшествующими событиями, то он легче всего мог установить эту связь посредством изображения царя Давида. Вся аргументация речи ап. Петра основана на словах Давида: «Надлежало исполниться тому, что в Писании предрек Дух Св. устами Давида об Иуде... В книге же псалмов написано: да будет двор его пуст, и да не будет живущаго в нем; и: достоинство его да примет другой» (Деян. 1:16,20). Изобразив царя Давида, художник напоминал тем самым о содержании предыдущей речи ап. Петра, а убрусом с двенадцатью жребиями в руках его напоминал об избрании Матфия. Итак, фигура царя означает Давида. Он отделен от апостолов аркой, потому что не принадлежал к числу членов Собора; он изображен не во весь рост, но по колена, притом в темном месте, потому что принадлежит к Ветхому, а не Новому завету. Но почему нужно было изобразить Давида именно в сошествии Св. Духа и таким образом напомнить о связи этого события с предыдущими? Во-первых, потому, что на предшествующем Соборе апостолов установлено таинство священства, т. е. право избрания в священство и рукоположения, а сошествие Св. Духа есть подтверждение этого права, *образное выражение таинства священства*; следовательно, между этими событиями – тесная связь. Во-вторых, потому, что царь и пророк Давид, вместе с Исаией, пророчествовал о *вознесении* и потому входил иногда в композицию вознесения (гомилии Иакова); но это пророчество о вознесении, равно как и пророчество Исаии, имеет отношение также и к сошествию Св. Духа. В службе вознесения церковь поет: «кто есть сей... почто ризы ему червлены... от восора приходит... *послал еси нам Духа Святого...* Взыде

Бог в восклицании... еже вознести падший образ Адамов и *послати Духа Утешителя*» (стихир. стих. на веч. Вознесения)²⁸¹⁷. Трудно согласиться с этими первыми основаниями проф. Усова. Связь между избранием Матфия и сошествием Св. Духа на апостолов установлена автором произвольно. Конечно, при полной широте воззрения и сильном напряжении ученой мысли возможно отыскать связь как между этими событиями, так и между всеми другими, рассказанными в Деяниях; но отыскание ее едва ли входило в планы византийских художников. Названные события стоят в Деяниях апостольских отдельно, как видно из сопоставления конца первой главы с началом второй. Притом пророчество Давида, которому наш автор отводит столь видное место в характеристике Собора, на самом деле определяет лишь один повод к нему, но не сущность его; следовательно, и изображение прор. Давида едва ли могло быть целесообразным в композиции сошествия Св. Духа: пророчество говорит о судьбе Иуды, а не о священстве. Из памятников древности нам известно, что пророческий элемент вводился в иконографию только в тех случаях, когда между пророчеством и исполнением его была прямая связь, отмеченная и в памятниках письменности; да и в этих случаях он весьма часто опускался. Тем труднее допустить в древнейших памятниках комбинацию столь искусственную. Миниатюрист Евангелия Раввулы не ввел пророка и царя Давида даже в миниатюру избрания Матфия, хотя повод к тому был прямой; тем более он не мог ввести его в картину сошествия Св. Духа. Он усвоял пророчеству Давида должную цену, не расширяя его значения до *pes plus ultra*. Да и вообще мы более высокого мнения о древних византийских художниках и не можем, равно как не мог бы и г. Усов, указать ни одного памятника, который подтвердил бы теорию г. Усова. Если в Евангелии Раввулы есть сходство между миниатюрами – избрания Матфия и сошествия Св. Духа в общей композиции, то оно может быть объяснено, помимо идейного родства их, той склонностью к иконописному шаблону, вследствие которой композиция сошествия Св. Духа сходна с композицией Вселенских Соборов и разных поучительных сцен, например, из жизни Кирилла Александрийского во фресках Кириллова монастыря в Киеве. Другим звеном, связующим, по взгляду г. Усова, личность царя Давида с сошествием Св. Духа, служит вознесение. Факт сам по себе верен, что и в Деяниях апостольских, и в некоторых песнопениях сошествие Св. Духа упоминается рядом с вознесением. Но это подлеположение событий и даже внутренняя связь между ними несколько не подвигает вперед решения нашего вопроса. Для этого требовалось бы доказать не общее внутреннее соотношение событий, но прежде всего ту частную мысль, что пророчество Давида о вознесении относится также и к сошествию Св. Духа, что по крайней мере существуют какие-либо исторические основания для этого. Проф. Усов не доказал, да и не мог доказать этого. Если церковь поет: *«взыде Бог в*

воскликновении... еже вознести падший образ Адамов и послати Духа Утешителя», то ведь совершенно ясно, что песнопевец придерживается здесь ассоциации мыслей Деяний апостольских, где вознесение и сошествие Св. Духа поставлены рядом (Деян. 1:8–9), но приведенное в песнопении пророчество «взыде Бог» относится только к одному вознесению, а дальнейшие слова «послати Духа» уже не относятся к пророчеству и указывают на особое событие, не предреченное прор. Давидом. Какой же смысл имело бы изображение пророка и царя Давида в сошествии Св. Духа? Проводя далее мысль о том, что изображение царя Давида в сошествии Св. Духа явилось под влиянием его пророчества о вознесении, проф. Усов вполне резонно, со своей точки зрения, обращает внимание на иконографию вознесения и находит здесь опять царя Давида. Каковы же эти находки? Автор нашел лишь один такой памятник – это миниатюра в гомилиях Иакова (рис. 191). Можем прибавить сюда еще штутгартскую таблетку. Итак, два примера вознесения с изображением царя Давида на целые тысячи других, где нет этого изображения. Отсюда необходимо признать, что в обычном типе вознесения не было царя Давида: он является здесь лишь в исключительных случаях. Между тем в сошествии Св. Духа фигура царя повторяется постоянно; она составляет принадлежность типа этого изображения, по крайней мере для одной эпохи, о которой, собственно, и идет речь. Выходит довольно странное различие отношений одних и тех же художников к пророчественному элементу в установке типических изображений – различие совсем не в пользу проф. Усова: пророчество относится прямо к вознесению, а между тем в изображении вознесения нет царя Давида, но он есть в сошествии Св. Духа, куда пророчество относится лишь косвенно (точнее говоря, совсем не относится). Странные художники-богословы! Где нужно изобразить пророка и царя Давида, там его нет, а где не нужно, – там он есть! Но такое тяжкое обвинение было бы несправедливо.

Доказывая свою мысль, проф. Усов, как понятно само собой, отрицает старинное объяснение фигуры царя. Оставляя доколе в стороне символические подробности этого объяснения²⁸¹⁸, остановимся на самом существенном: фигура царя имеет надпись: «космос» или «весь мир»; в памятниках русской письменности ей усваивается то же наименование и значение. Проф. Усов допускает, что надпись эта относится не к фигуре царя (= Давида), но к группам племен и народов: группы исчезли в русской иконографии, а надпись уцелела как архаическая форма. Нельзя не согласиться с тем, что надпись «космос» или «весь мир» имеет тесную связь с указанными группами, изображавшими собой именно мир, бывший свидетелем чуда сошествия Св. Духа, а не весь крещеный народ, как полагает наш автор²⁸¹⁹. Но если бы она относилась исключительно только к этим группам, а не и к царю, то с исчезновением их она также должна бы исчезнуть. Весьма трудно допустить, чтобы

старинные иконописцы могли возлюбить такую профанацию религиозного искусства, такой перевод его в область самой обыденной прозы. Если возможны были отдельные примеры таких аномалий, то систематическое, постоянное повторение их для нас малопонятно. Надпись «космос», полагаем, имеет в то же время прямое отношение и к фигуре царя: она нередко пишется по обеим сторонам головы царя, как это принято по отношению к надписаниям имен святых на иконах. Однако допустим, что памятники русские не имеют здесь большой важности. Русские иконописцы и грамотные люди действительно часто, по незнакомству с греческим языком, изъясняли произвольно и неверно значение греческих слов, вошедших без перевода в русскую иконографию. Припомним изъяснение букв возле головы Богоматери, в нимбе Иисуса Христа, на крестах и распятиях. Но каким же образом объяснить то, что и в греческом подлиннике, и в греческих стенописях надпись эта также относится к фигуре царя? Ведь нельзя же объяснять этот прием незнакомством Дионисия Фурнографиота и всех греческих иконописцев с греческим языком?²⁸²⁰ В византийской иконографии, по мнению проф. Усова, мир – космос не олицетворялся в образе царя. В подтверждение этого приводится миниатюра из рукописи нац. библ. XV в. № 36. Мы лично рассматривали эту миниатюру в оригинале и можем сообщить о ней краткие, но верные сведения. На листе 163 этого сборника изображено несколько концентрических кругов: в центральном – седой старец-космос в длинной красной тунике, с открытой головой; по сторонам его два человека, возлюбившие мир, придерживаются за голову и бороду старца; подпись: «ὁ σοὶ μὲ ἀγαπᾷτε». В следующем круге расположены вокруг космоса девять человек, все молодые; из числа их выделяются двое: один вверху – в царской короне, в далматике, украшенном лором, с палицей в руке; другой в самом низу – в монашеском одеянии. В следующем круге надпись, определяющая значение рисунка. Миниатюра показывает разные состояния людей на земле. Совершенно верно, что здесь фигура космоса не имеет форм царя; но эта миниатюра не дает оснований думать, что и в других памятниках нет и не может быть космоса-царя. Напротив, мы имеем на то положительные доказательства. В рукописном лицевом акафисте С.-Петербургской Духовной Академии находится, между прочим, следующая миниатюра (рис. 214): изображен Спаситель – Еммануил спящий; перед Ним сидит Богоматерь. Изображение это известно под именем «Недреманного ока». Внизу – темная пропасть, обыкновенно означающая в нашей иконографии ад; в ней изображен царь в короне и далматике, с убрисом в руках, как он изображается и в сошествии Св. Духа. Тождество форм предполагает тождество значения целой фигуры; но эта фигура в нашей миниатюре означает, несомненно, мир – космос. Это вполне ясно из того, что она иллюстрирует слова 10-го кондака: «Σῶσαι θέλω τὸν κόσμον – Спасти хотя мир...». Космос – царь; он *в темной пропасти*, потому что

мир людской погружен во тьму греха и пребывает во власти ада. Другой факт, не менее решительный, находим в греческом подлиннике. В статье об изображении обманчивого времени сей жизни подлинник говорит: «изобрази небольшой круг: внутри него напиши пожилого человека с округленной бородой, в царских одеждах, с венцом на голове, сидящего на троне, с простертыми руками, и держащего то же самое, что держит космос, изображаемый под апостолами на иконе сошествия Св. Духа²⁸²¹. Вокруг напиши: мир безрассудный, обманщик и прельститель».

214. Миниатюра лицевого акафиста. Из собрания С.-Петербургской Духовной Академии.

Ясно, что фигура царя изображает собой космос – мир. Если отдаленная греко-римская древность знала художественные олицетворения городов и царств в образе людей, иногда в царских коронах²⁸²², то и в христианской древности вполне возможно олицетворение мира в образе царя. Но это олицетворение, возникшее в эпоху очень отдаленную от греко-римской древности, могло явиться в рассматриваемом изображении и помимо влияния древнейших прототипов. В старинных русских сборниках (соф. библ. № 1522, л. 21; XVII в.) на вопрос «чесо ради пишется у сшествия Св. Духа человек седяй в темном месте, старостию одержим, а на нем риза червлена, и на главе его венец царский, и в руках своих имея убрус бел, и в нем написано 12 свитков» – предлагается ответ: «человек седяше в темном месте, понеже весь мир в неверии прежде бяше, а иже старостию одержим, понеже состарися Адамовым преступлением, а еже риза червлена на нем, то приношение кровных жертв бесовских, а еже на главе венец царский, понеже царствоваше в мире грех, а еже в руках своих имеяше убрус, а в нем 12 свитков, – сиречь 12 апостолов учением своим весь мир просветиша». То же самое толкование, с присоединением слов «царь тме глаголется», указано Прохоровым в приписке на полях книги бесед св. И. Златоуста, изданной в 1624 г.²⁸²³; а в строгановском сборном подлиннике сверх того предлагается, по поводу двенадцати свитков, символическое изъяснение этого числа: «о, дивныя и духовныя хитрости, вскоре давшего мудрость апостолам, – веждьте: 12 луч от единого солнца исходяще, 12 свещник от единого огня вжигаемы, 12 грозн от истинного винограда израстшии, 12 коша от единыя трапезы наполняеми, 12 рек от единого источника исходящи, 12 финик процветоша во удолии крин сельных, 12 патриарх от колена израилева»²⁸²⁴. Таким образом, по смыслу этого изъяснения, фигура царя с его атрибутами явилась под непосредственным влиянием замысловатой идеи. Но такое изъяснение, как верно заметил проф. Усов, слишком затейливо, чтобы быть древним. И действительно, оно, как кажется, совсем неизвестно по памятникам письменности ранее XVII в. Оно уже и в старину вызывало некоторые возражения. Некто Николай Любчинин – личность неизвестная – полагал, что космос в

вышеизъясненном смысле был бы неприличен на иконах сошествия Св. Духа, так как Св. Дух сошел только на апостолов, а не на весь мир. В этом возражении – явное недоразумение: хотя космос находится на иконе сошествия Св. Духа, однако Св. Дух не сходит на него; он остается вне сферы благодати, изливаемой свыше только на апостолов. Со своей стороны возражатель предлагает другое, еще более субъективное, объяснение фигуры царя. Царь – Христос, обещавший апостолам быть с ними до скончания века; старческий возраст царя – равенство Сына Отцу; темное место – неведение об Его местопребывании; червлёная риза – искупление людей пречистой кровью, венец – соцарствие Сына с Отцом и Св. Духом, убрус – чистота, свитки – апостолы²⁸²⁵. Вместо одного замысловатого объяснения мы имеем теперь два; но «сущее», как выражается Любчинин, остается все-таки неясным. Оба изъяснения имеют характер искусственный; оба относятся к разряду изъяснений *post factum*. Истинное объяснение должно быть основано на свидетельстве самих памятников древности. Не подлежит сомнению то, что фигура царя является в памятниках позднейших на месте древней толпы племен и народов; в этом внешнем смысле она заменяет толпу. Толпа уничтожена, но ее след, по нашему мнению, остался в фигуре царя, которая, таким образом, имеет теснейшую связь с утраченным иконографическим элементом и из него должна быть изъясняема. Книга Деяний апостольских рисует нам грандиозную картину собрания народов в день пятидесятницы. Здесь должны были находиться люди разного звания и состояния, быть может, даже и цари. Переводя это описание на образный язык искусства, художники византийские вносили в толпу народа и фигуры царей. Пусть действительное присутствие их при чудесном событии есть лишь одна догадка, но она сообщала особенную ясность, пластичность изображению. Только в исключительных случаях, когда позволяло место (Марк венецианский) художники выясняли подробности рассказа посредством отдельных изображений групп всех народов: обычно же они писали одну-две группы. Значение групп определялось отчасти надписями, отчасти типами и костюмами, а отчасти и введенными сюда фигурами царей; изображение царя, главы народа, его представителя – заменяло целое царство, целый народ. Это изображение *части* вместо *целого* – прием обычный в византийской иконографии, где сегмент круга заменяет целое небо, одно-два дерева – целый сад, фронтоны – палаты, два-три ангела – ангельское воинство и т. п. В сохранившихся памятниках иногда мы и видим царя в толпе людей; таковы: берлинская таблетка, *pala d'oro*, врата в церкви Св. Павла, миниатюры рукописей Григория Богослова № 543, 550 и, быть может, 239 и некоторые миниатюры армянско-грузинских рукописей. В позднюю эпоху византийского искусства чувство изящной реальной формы притупилось; архитектурные формы триклиния, где произошло чудо,

утратили в глазах художников свою первоначальную естественность; все внимание поглощено было верхней частью изображения, а низ был стилизован в форме полуэллипса. Темный цвет этого последнего не есть нечто неизбежное; в некоторых памятниках фон его золотой (рукоп. Григория Богослова, № 510); темнота не есть символ, но растенка пространства, отдаленного от главной сцены. Со стилизацией триклиния тесно связана и стилизация племен и народов. Узкое пространство полуэллипса слишком недостаточно для раскрытия живой реальной сцены. Стали сокращать эту сцену: вместо целой толпы сперва остались два-три лица; наконец, одно лицо, как в кодексе нац. библ. № 541; и это уцелевшее от целой толпы лицо есть царь. Почему уцелел именно царь – объяснить нетрудно. Когда приходилось художнику в интересах сокращения группы выбрать из нее одно только лицо, то он, естественно, останавливался на царе, как таком элементе картины, который наиболее соответствовал церемониальному характеру целого, составленного в духе византийской иконографии, и который, допуская замысловатые атрибуты и блестящие украшения, мог производить сильное впечатление. Художник византийский всегда должен был предпочесть фигуру царя фигуре смерда. Но, удержав царя, он не мог оставить его в том же самом положении, какое он занимал в цельной группе. Одинокую стоящую фигуру он сообщил спокойную монументальную позу; он отнял нижнюю часть фигуры, чтобы сосредоточить, согласно византийским понятиям, всю силу экспрессии в верхней, требующей поэтому простора. В то же время художник помнил, что фигура царя заменяет собой целый мир пришельцев, и потому для ясности поставил над ней надпись: «ο κόσμος»; Царь стал образом всего мира. Идеализируя эту фигуру, художник изображает в руках ее двенадцать свитков, которые служат символами апостольской проповеди, получившей высшее помазание в день пятидесятницы и предназначенной для всей вселенной. Свитки эти помещены на убрусе, как предмет священный, неудобоприемлемый обнаженными руками. Так реальная фигура царя получила в греческом искусстве идеальный характер, а русские читатели заветов православной старины, не зная ее происхождения, придумали для нее особые толкования – правда не лишённые остроумия, но произвольные и во многом несогласные с природой изъясняемого предмета.

Фигура космоса стилизована была уже в искусстве византийском. Намеки на эту стилизацию видны в кодексе № 541 и в мозаиках флорентинского ваптистерия; но более сильное доказательство тому находим в миниатюре *болонского манускрипта* (ок. X в.), изданной у Р. де Флери²⁸²⁶: здесь космос представляет совершенное подобие греческого космоса с убрусом в руках. Так как форма эта по памятникам западным совсем неизвестна, то остается сблизить фигуру космоса в названном манускрипте с космосом греческим и видеть в ней след византийского

влияния, по счастливой случайности уцелевший в западном кодексе. Предположение это получает особенную правдоподобность еще и потому, что и в других формах миниатюр болонского кодекса видны следы влияния Византии. Изредка в памятниках Запада вводится в картину сошествия Св. Духа толпа народа. В кодексе *нац. библ.* № 9561 толпа состоит из трех человек: один в красной конусообразной шапке, украшенной золотым пером, с луком в левой руке и колчанами за поясом; другой в шляпе с широкими полями; третий в чалме; в кодексе Эгберта – из девяти лиц с надписью: «qua causa tremuli conveniunt populi»; апостолы размещены в нескольких полукружиях триклиния; во главе их ап. Петр²⁸²⁷. В Библии церкви Св. Павла в Риме – несколько оживленных жестикулирующих групп: иные стоят в дверях здания, где происходит заседание апостолов; другие – возле стен его снаружи (рис. 202). Та же миниатюра дает понятие и о других особенностях сюжета в памятниках западного средневековья. Форма триклиния здесь совсем иная: она представляет сходство со средневековым замком. Расположение апостолов также иное, и среди них, в центре помещения, Богоматерь на троне. Изображение Богоматери – обычный элемент западной композиции. Его встречаем и в упомянутом болонском кодексе; также в градуале прюнском²⁸²⁸, в рукописи № 9561 и во всех памятниках XV-XVI вв.

От X-XI вв. сохранились памятники с изображением Св. Духа в виде голубя, из клюва которого исходят лучи на апостолов; таковы миниатюры: англосаксонской рукописи X в., изданной Прохоровым, *Hortus deliciarum*²⁸²⁹, миниатюра XII-XIII вв., изданная Бастаром²⁸³⁰ и др. В западных молитвенниках XIV-XV вв., при всем разнообразии деталей их изображений, легко подметить следующие характерные черты: апостолы сидят или стоят в двух группах или кругом, с книгами в руках; иногда они – на коленях; иногда – в ужасе падают; иногда – сидят на полу и отирают свои слезы. Среди них выделяется фигура ап. Петра с тонзурой. Богоматерь по большей части сидит в середине, на особом троне, с книгой или скрестив руки на груди; иногда она стоит на коленях. Вверху в голубом воздушном пространстве изображается Св. Дух; от Него сходят на апостолов лучи. Иногда Св. Дух – голубь влетает в окно триклиния. Этот тип изображения проходит в следующих памятниках: *нац. библ.* № 1167, 1176, 1161; лаврентиевской *библ. молитвенник Марии Алоизии*; императорской публ. *библ.* О. v. 1. № 65; Q. 1. № 109–110; О. v. 1. № 75; также *нац. библ.* № fr. 828; № lat. 26; № 12536; печатное издание «Жизни Иисуса Христа» 1501 г., бревиарий Гримани²⁸³¹. Особую группу составляют изображения *типологические*: в рукописи *нац. библ.* № 9561 (л. 30 об.) сошествие Св. Духа сопоставлено с обильной жатвой в Египте; в бревиарии императорской публ. *библ.* из собрания Дубровского Q. v. 1. № 78 – с жертвой прор. Илии, на которую сошел с неба огонь; тут же находится прор. Иоиль, изрекший пророчество об излиянии Св. Духа «на

всяку плоть». В Библии бедных²⁸³² – с синайским законодательством (Моисей, стоя на коленях, принимает от Бога скрижали – Исх. 24:12 и след.) и с жертвой Илии (3Цар. 18:30 и след.: Илия с кадилницей в руках стоит перед жертвенником, на котором лежит агнец). Пророки: Моисей (=Иез. 36:26), Давид (Пс. 32:6), Сирах (= Соломон. Прем. 1:7), и Иоиль (Иоил. 2:29). В эпоху Возрождения пластичность форм, свобода замысла и небрежное отношение к требованиям истории в большей или меньшей степени заметны во всех важнейших картинах, писанных на эту тему. *На картине Мемлинга*²⁸³³ в мюнхенском музее триклиний залит светом лучей, исходящих от Св. Духа, представленного в виде парящего голубя. Апостолы в беспокойном движении; один из них (ап. Петр) с тонзурой, другой в монашеском одеянии; иные на коленях. Богоматерь сидит со сложенными молитвенно, по католическому обычаю, руками, с книгой, лежащей на ее коленях. *На картине А. Дюрера*²⁸³⁴ в эскуриальском музее сионская горница имеет вид храма в стиле Возрождения. Сцена залита светом. Апостолы расположены вокруг Богоматери и обращают к ней свои взоры. Внешним и внутренним средоточием картины служит Богоматерь, и чудо на картине художника получает ложное освещение. *На картине Варотари* (Падованино)²⁸³⁵ в венецианской галерее введены в композицию купидончики, которые являются как будто посредниками между Св. Духом и апостолами. Добавление это профанирует священный характер сюжета; но оно стоит в гармонии с общим характером западной иконографии в эпоху Возрождения.

Примечания

¹ - И.Е. Забелин, Материалы для истории иконописи, Временник Моск. общ. истор. и древн., 1850, кн. 7, стр. 85–86.

² - Οὐ ζωγράφων ἐφεύρεσις ἡ τῶν εἰκόνων πόησις, ἀλλὰ τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας... ἔγκριτος θεσμοθεσία καὶ παράδοσις.... τοῦ γὰρ ζωγράφου ἡ τέχνη μόνον, ἡ δὲ διάταξις πρόδηλον τῶν... ἀγίων πατέρων. Harduini Acta concil., ed. 1714, t. IV, p. 360.

³ - Христ. чт., 1888 г., № 3–4, стр. 296.

⁴ - Н.П. Кондаков, Истор. визант. иск., 71.

⁵ - Vita Const. IV, 36–37. Valesii historiae eccles. scriptores; ed. 1746, t. I.

⁶ - Migne, Patrol. c. c. s. gr. t. LIX, col. 187.

⁷ - ... Ἀλλὰ καὶ πτύχας ἐυαγγελίων χρυσαῖς διὰ μαργάρων καὶ λίθων κατασκευάσας ἐν τῇ μεγάλῃ ἐκκλησίᾳ προσήγαγε θαύματος ἀξίας. Corp. script. hist. byzant. Ed. Nieburii. Georgius Cedrenus, t. I, p. 517.

⁸ - Ciampini, Vet. monim., t. I, p. 132.

⁹ - Muralt Chronogr, byzant., t. I, p. 16.

¹⁰ - Факты: Kraus Real-Encyclopädie der christl. Alterthümer I, 457.

¹¹ - Hebbardt u. A. Harnack, Evangel, codex graecus purpur. Rossan. litteris argenteis sexto ut videtur saeculo scriptus picturisque ornatus., Leipzig, 1880.

¹² - Труды Моск. археол. общ., 1881 г., т. IX, вып. 1.

¹³ - Gebhardt u. Harnack, S. XXV.

¹⁴ - Труды Моск. археол. общ., 1881 г., т. IX, вып. 1.

¹⁵ - А.А. Дмитриевский, Богослужение в русск. церкви в XVI в., стр. 208.

¹⁶ - Gebhardt u. Harnack, Taf. VIII.

¹⁷ - Типикон, изд. 1867 г., л. 423.

¹⁸ - Опис. гр. А.С. Уваровым в протоколах V археол. съезда, стр. 352–357.

¹⁹ - Description des peintures et autres ornements contenus dans les manusc. grecs de la bibl. nationale par Henri Bordier, Paris, 1883, p. 137.

²⁰ - На одном из первых листов рукописи написано: «το ετος του Αδαμ» 6636=1128, на другом – посвящение императору Иоанну Комнени. Миниатюры изданы Аженкуром: Sammlung der Denkmaler d. Malerei, Taf. LIX, Алексей Комнен скончался в 1118 г.; перед смертью его вступил на визант. престол Иоанн. (Lebeau Hist. du Bas-Empire, t. XV, p. 473 etc.). Быть может, рукопись начата при Алексее и окончена при Иоанне, и потому последний назван в надписи автократором.

²¹ - В начале рукописи помещены выдержки из хроникона о годе рождения Иисуса Христа, выдержки из хроники Ипполита Фивейского, из

Златоуста (об Ев. Матфея) и Оригена; также эпиграммы ко всем четырем Евангелиям.

²² - Краткое описание рукописи: Stevenson Bibliotheca apostol. vatic. I. 96.

²³ - Подробн. описание и изъяснение см. ниже.

²⁴ - Изданы Аженкуром: Taf. LVII.

²⁵ - Четыре изображения под числами 10, 11, 12 и 13 сентября. Здесь видно отражение богослужебной практики по древнему уставу Великой Церкви, по которому Св. Крест выносим был из царских палат в церковь 10-го сентября и оставался здесь до 14-го числа для поклонения верующих. (И.Д. Мансветов, Церковный устав, стр. 153). В миниатюрах представлен крест на престоле (аналое); с одной стороны его Патриарх в нимбе, с кадилом в руках и епископы, с другой – поклоняющийся Кресту народ.

²⁶ - Опис. Арх. Амфилохия О миниатюрах и украшениях в греч. рукоп. импер. публ. библи. Москва, 1870.

²⁷ - Catal. des manusc. gr. de bibl. impér. publ. p. 13.

²⁸ - Истор. визант. иск., стр. 131–133.

²⁹ - Подробности будут указаны в своем месте. О худож. стиле см. ц. с. Н.П. Кондакова.

³⁰ - Об орнаментике его см. в истор. визант. иск. Н.П. Кондакова, стр. 250; ср. Bordier, p. 103–104.

³¹ - По Бордье (p. 105) Соломон и Ровоам.

³² - Labarte, Hist. des arts industr. t. 1, p. 67; III, p. 53. Album p. LXXXIII, cf. Bordier, p. 105.

³³ - Описание Бордье не точно (p. 106).

³⁴ - По Н.П. Кондакову (стр. 250) слава Господня.

³⁵ - Фотографические снимки с него в альбоме Севастьянова (Моск. публ. музей) не удовлетворительны.

³⁶ - См. ниже.

³⁷ - Ср. объяснение Патр. конст. Германа: Пис. отцов и учит. церкви относ. к истолков. правосл. богослуж., т. I, стр. 403; Goar Ευχολόγιον sive rituale graecorum, p. 136 (Edit. 1647).

³⁸ - Сравнение миниатюр этого Евангелия с миниатюрами гелатского Евангелия и фресками Киево-Соф. собора в ст. проф. Н.И. Петрова: Труды V археологич. съезда в Тифлисе, стр. 170–179; там же фототипические снимки с двух миниатюр.

³⁹ - Там же.

⁴⁰ - Ср. Арх. Амфилохия о миниатюрах греч. рукоп. в импер. публ. библи., стр. 32 и след.

⁴¹ - На листах 141–279 нет латинского текста.

- ⁴² - Descript., p. 228.
- ⁴³ - Опис. у Бордые 228–231; ср. цит. соч. Н.П. Кондакова (стр. 245), где притча о званых на пир истолкована в смысле притчи о плеведах и самая миниатюра описана не вполне точно.
- ⁴⁴ - Ср. цит. соч. арх. Амфилохия стр. 54 и след.
- ⁴⁵ - По Мюральту Ирина (Catal.).
- ⁴⁶ - Миниатюра должна бы была находиться в Евангелии Иоанна.
- ⁴⁷ - Ср. Waagen Kunstwerke u. Künstler in Paris, S. 226–227. Н.П. Кондаков, Истор. виз. иск., 237–240. Bordier, Descr. 133–136. Некоторые рисунки у Лябарта (Hist. des arts), Poro de Флери (L'Evangile) и Гримуара (Guide de l'art chr.).
- ⁴⁸ - Фигуры около 3-х сантиметров в высоту.
- ⁴⁹ - Бордые, разделяя некоторые миниатюры на две части, предлагает другой счет: 110, 67, 103 и 95. Bordier, p. 136.
- ⁵⁰ - Н.П. Кондаков, Истор. виз. иск., 238. Кстати, исправим ошибку, которая дает автору повод упрекать миниатюриста в иконописном безобразии: это предполагаемое изображение Иисуса Христа с метлой, отыскивающего пропавшую драхму (ц. соч., стр. 139 и 239). Изображение это находится на листе 142 об., но это не Иисус Христос с метлой, а женщина, потерявшая драхму, как следует и по евангельскому тексту (Луки 15:8–9).
- ⁵¹ - Еп. Сергей, Агиология II, стр. 11, 38, 53.
- ⁵² - Иной счет в Истор. визант. иск., стр. 240.
- ⁵³ - Там же.
- ⁵⁴ - У Бордые не точно сказано: принимает книгу (р. 136).
- ⁵⁵ - Подробности в нашей ст. о миниатюрах гелатского Евангелия. Записки отдел. русск. и слав. археол. импер. русск. археол. общ., т. IV.
- ⁵⁶ - Мы не имели возможности ознакомиться с грузинскими Евангелиями джручским XII в. и моквским 1300 г. Краткие сведения о них: Н.П. Кондаков, Опись. пам. древн. в некоторых храмах и монастырях Грузии, стр. 51, 76–77 (СПб, 1890).
- ⁵⁷ - Вероятно, эту миниатюру имеет в виду Н.П. Кондаков, когда говорит «перед Христом с учениками волк хищный» (Истор. виз. иск., стр. 243).
- ⁵⁸ - Евангелие это назначалось для православных греков; было также и в руках грузин, что видно из двух грузинских заметок на л. 27.
- ⁵⁹ - Bordier, Descript., p. 221.
- ⁶⁰ - Ibid., p. 222.
- ⁶¹ - Ibid., p. 137.
- ⁶² - Запись, равно как и послесловие, приведены сполна в очерках Ф.И. Буслаева, II, 384–386. Об этом Евангелии есть краткий одобрительный

отзыв в дневнике Никитенко: Русская старина, 1889, август, 292.

⁶³ - Сравнительно с большей ясностью выступает рука другого живописца в миниатюрах от л. 217 до 278, отличающихся бледным колоритом и особенной склонностью к живописному стилю.

⁶⁴ - Ср. изображение «корабль церкви», встречающееся в стенописях и гравюрах.

⁶⁵ - л. 48 в предисловии: иллюстрация к тексту «искони бе слово».

⁶⁶ - Деян. Моск. Соб., л. 43–44 (Москва, 1881, л. 21 об. и след.). Об изображениях Бога Отца в апокалипсических иллюстрациях, см. соч. Ф.И. Буслаева: Русский лицевой апокалипсис, Москва, 1884 г.

⁶⁷ - Kraus, Real-Encycl. I, p. 379.

⁶⁸ - Didron, Hist. de Dieu, p. 572.

⁶⁹ - Кратк. замеч. в историко-статистич. свед. о СПб. Епархии, вып. I, стр. 92, Паломник, 1886 г., № 9.

⁷⁰ - Сборн. общ. древне-русс. иск., 1873 г., стр. 71–72. Имя Ив. Максимова упом. у Д.А. Ровинского: История русск. иконопис., 161 (Зап. импер. археол. общ., т. VIII).

⁷¹ - Надпись на окладе указывает на 1603-й год; но этот оклад первоначально составлял принадлежность вышеуказанного годуновского Евангелия 1603 г. (№ 1).

⁷² - Ср. нашу статью в Христ. чт., 1878 г., Май – Июнь, стр. 757 и след.

⁷³ - Haer. I. III, с. 11 (по изд. Массюета, 1710 г., стр. 190).

⁷⁴ - August. de consensu Evangel. I, 9. Migne, s. I., t. XXXIV, col. 1046–1047.

⁷⁵ - Hieron., In Evang. Matth. prologus. Migne, s. I., t. XXVI, col. 19.

⁷⁶ - Homil. in Ezechiel I. I. hom. IV. Migne, s. I., t. LXXVI, col. 815; cf. ibid. Moral., col. 625, 802, 803.

⁷⁷ - Пис. отцов и учит. церкви относ. к истолков. правосл. богослуж., т. 1, стр. 285–286.

⁷⁸ - Там же, стр. 387–388.

⁷⁹ - Греч. Ев. XII в. опис. г. Беляевым: Пам. древн. письм., 1888 г., LXXVII, стр. 9: τὸ ὁμοιον λέοντι τὸ ἔμπρακτον καὶ βασιλικόν καὶ ἡγεμονικόν χαρακτηρίζει, τὸ δὲ ὁμοιον μόσχῳ τὴν ἱερουργικὴν καὶ ἱερατικὴν ἐμφαίνει, τὸ δὲ ἀνθρωποειδὲς τὴν σάρκωσιν διαγράφει, τὸ δὲ ὁμοιον ἀετῷ τὴν ἐπιφάνειαν τοῦ ἀγίου πνεύματος ἐμφανίζει.

⁸⁰ - Предисловие к Ев. Марка. Ср. изъяснение в сийском иконописном подлиннике в музее общества любителей древней письменности: «Лука во образе тельчи от священства Захариина начат... Иоанн во образе львов от царского и владыческого чина, от Божества Слова; Матфей человекообразно, от плотского бо рождения и от воплощения Слова» (листы 86, 87 и 90).

⁸¹ - В.В. Стасов, Замечания о миниатюр. остромир. Евангелия., Изв. Импер. археол. общ., т. IV, 1863 г. стр. 324 и след.

⁸² - Примеры в мозаиках можно видеть в издании Гарруччи: *Storia del l'arte cristiana nei primi otto secoli.*, Vol. IV, *Mosaici*. Они указаны также Краузом в *Real-Encyclopädie der christl. Alterth.*, I, 460–461. Martigny, Dict., 296. (Ed. 1877). *Münter Sinnbilder I*, 45–46.

⁸³ - Ср. мозаики равеннские Галлы Плакиды, изображения на крестах велитернском (Kraus, *Real-Encyclopädie*, II, 236) и над иконостасом Афонозографского собора, в парусах сводов моск. Архангельского собора (Опис. арх. соб. свящ. Лебедева, стр. 196).

⁸⁴ - Арх. Амфилохий, Сборн. изобр. Спас. Богом, и др. св. табл. 4–7.

⁸⁵ - О сир. Ев. ниже; о пармском: Н.П. Кондаков, Ист. виз. иск., стр. 253. Древнейший пример тетраморфа в мозаиках Пуденцианы.

⁸⁶ - Моз. на остр. Торчелло: см. в нашем исследов. о Страшном суде. Труды VI археол. съезда, т. III, стр. 302. Несколько образцов тетраморфа в изд. Прохорова: Христ. древн., 1862, кн. 2.

⁸⁷ - Герман Патр. конст., Последоват. излож. церк. служб и обряд. Пис. отц., т. I, стр. 403; ср. выше Ев. афоноватопед., № 101–735.

⁸⁸ - В Ев. Петропавл. соб. в СПб. Иоанн и Прохор пишут, в то же время здесь находится и орел.

⁸⁹ - Афонское, как видно из приписки на л. 159.

⁹⁰ - Ср. в той же библ. греч. Ев. XII-XIII вв., № 98: изображения Петра при ев. Марке и Павла при ев. Луке.

⁹¹ - Ср. Ев. Петропавловского соб.: перед Ев. Лукой – икона Богоматери.

⁹² - Свящ. Т. Буткевич, Жизнь Иисуса Христа; изд. 2, стр. 166–168. Фаррар, Жизнь св. ап. Павла; перев. А.П. Лопухина, стр. 321.

⁹³ - Цит. соч. Буткевича, стр. 155 и след.

⁹⁴ - Греч. Ев., опис. в изд. Общ. люб. древн. письм., 1888 г., LXXVII, 7.

⁹⁵ - *Evang. cod. gr. ross.*, S. XLVII.

⁹⁶ - Приб. к твор. св. отц., 1881, I, 257.

⁹⁷ - Цит. соч., стр. 58.

⁹⁸ - *Real-Encyclop.*, I, 460. *Art Evangelisten*.

⁹⁹ - Христ. древн., 1875 г.

¹⁰⁰ - Н. Покровский. Стенные росписи, стр. 65.

¹⁰¹ - Евангелие славянское, но превосходные изображения евангелистов имеют вполне византийский характер.

¹⁰² - Ср. Софию в виде крылатого ангела в лицевой псалтири 1397 г. в музее Общ. любит. др. письм. Корректурн. л. 63.

¹⁰³ - Н.П. Кондаков, цит. соч., стр. 246 и 255.

- ¹⁰⁴ - Н.П. Кондаков, Путеш. на Синай, стр. 182.
- ¹⁰⁵ - Sommerard. Les arts au moyen age. Album 6-e série, pl. XL.
- ¹⁰⁶ - В Hortus deliciarum голубь Св. Дух вдохновляет поэтов. Engelhardt, Herrad v. Landsperg u. ihr Werk Hortus delic., tab. VIII.
- ¹⁰⁷ - Ср. парижский сакраментарий VIII в. в изд. Lacroix Le moyen age. Miniatures, pl. III: два евангелиста – один с бычачьей, другой с львиной головой. Ср. также изобр. ев. Иоанна с головой орла в Пуатье: Зап. археол. общ., 1886, т. II, вып. 2, стр. 66: сакраментарий гелопский в изд. Сильвестра Paléographie universelle, vol. III. Paris, 1841; изображение в церкви Св. Стефана в Болонье: Münter Sinnbilder u. Kunstvorstell. d. alt. Chr., Taf. I, 17. Ваза XV-XVI вв.: Cahier Nouveaux mélanges d'archéologie, t. II, p. 110.
- ¹⁰⁸ - Поморские отв. рукоп. Кириллобелозерского монастыря в СПб. Дух. Акад., № 22 – 1099.
- ¹⁰⁹ - Об изображ. св. евангелистов в обличие неправды мнимых старообрядцев: Христ. чт., 1854, I, 372–388.
- ¹¹⁰ - Цит. рукоп. кириллобелозерской библи., л. 243.
- ¹¹¹ - Полное собр. постановл. и распоряж. по вед. правосл. исповед., т. II, стр. 163–164; дело св. Синода, № 516.
- ¹¹² - Отметим важнейшие издания: Biscioni, Biblioth. Mediceolavrent. Catalogus. Florentiae, 1752; Garrucci, Storia del l'arte crist., vol. III; С.А. Усов. Сир. Ев. лавр. библи. Труды Моск. археол. общ., XI, 2. 1886; Labarte, Hist. des arts industr. Rohault de Fleury L'Evangile.; Оценка кодекса в соч. Н.П. Кондакова «Истор. виз. иск.», стр. 70 и след.; Поправки в цит. ст. Усова.
- ¹¹³ - Цит. соч. Н.П. Кондакова, стр. 70, примеч. Ср. цит. ст. г. Усова, стр. 35, где говорится, что последний рачитель кодекса Дамиан присоединил каноны и рисунки.
- ¹¹⁴ - Garrucci. Storia, III, 53.
- ¹¹⁵ - Цит. ст., стр. 30.
- ¹¹⁶ - Рисунки Бишони и Усова неверны; неверно также и объяснение в смысле воскрешения дочери Иаира.
- ¹¹⁷ - Так объясняют этот сюжет Бишони, Гарруччи и Усов. По Ассемани, это беседа Иисуса Христа с апостолами.
- ¹¹⁸ - По Ассемани и Бишони – исцеление слепорожденного; по Усову – исцеление слепого, о котором речь в Ев. Марка (10:51–52).
- ¹¹⁹ - «Видех серп (δρέπανον) летящ» (Зах. 5:1); в вульгате – volumen volans.
- ¹²⁰ - В описании Усова неверно замечено, что Иисус Христос благословляет пять подносимых Ему хлебов; стр. 20.
- ¹²¹ - То же у Ассемани; по мнению проф. Кондакова, это Раввула.

¹²² - Заслуживает внимания соображение проф. Усова относительно греческого оригинала миниатюр: здесь в одной из миниатюр ангел возвещает о воскресении Иисуса Христа Марии Магдалине и Богоматери; в другой – Мария Магдалина и Богоматерь припадают к ногам воскресшего Христа. В евангельском рассказе об этих событиях нет прямого упоминания о Богоматери (Мф. 28:1); но в припеве 9-й песни пасхального канона («Ангел вопияше благодатней... твой сын воскрес...») и в пасхальном синаксаре («первое убо воскресение Божьей Матери познаваемо бывает, прямо сидящей гроба с Магдалиной...») она представляется одной из первых свидетельниц воскресения. Параллелизм миниатюры с памятниками греч. письменности имеет здесь немаловажное значение. Труды Моск. археол. общ., т. XI, вып. III, стр. 58–59.

¹²³ - Частью VI в., частью XII в. см. *Catalogues des manuscrits syriaques... de la bibl. nation. Zotenberg Paris, 1874, p. 13.* Ср. цит. соч. Н.П. Кондакова, стр. 83–84.

¹²⁴ - *Catalogus codicum manuscriptorum biblioth. regiae 1739* так описывает этот кодекс: *Novum testamentum in folio N XIII: cod. membranaceus elegantissime scriptus variisque picturis ornatus, ubi continentur Evangelia quatuor e graeca lingua in copticam conversa. Is codex manu Michaëlis episcopi Domiatæ anno Christi 1173 exaratus dicitur (t. I; cod. orientales, p. 71).* Сведения о происхождении кодекса основаны на двух записях, из которых одна указывает на библиотеку храма Богородицы в Домиетте (л. 2), другая отмечает имя епископа Михаила и дату рукописи по диоклегиановой эре (л. 280).

¹²⁵ - В «Истор. виз. иск.» Н.П. Кондакова ошибочно сказано: в бегстве в Египет (стр. 247–248).

¹²⁶ - Протеΐνουσιν, ἔφης, τῶν εἰκονομάχων ὅσοι θρασύτεροι καὶ κακόςχολοι, καὶ σοφόν ἡγοῦνται τὸ περιέρχον, ποία τῶν εἰκόνων Χριστοῦ ἀληθῆς, πότερον ἢ παρὰ Ῥωμαίοις ἢ ἥνπερ Ἰνδοὶ γράφουσιν, ἢ ἡ παρ' Ἑλλήσιν, ἢ ἡ παρ' Αἰγυπτίοις, οὐχ ὅμοιαι ἀλλήλαις αὐταῖ. Photii patr. ad Amphiloch Quaest, CCV, Migne, s. gr., t. CI, col 948.

¹²⁷ - Опис. гр. А.С. Уваровым в протокол. подготовит. комит. тифлисского археол. съезда, стр. 352–357.

¹²⁸ - Ср. запись в начале рукописи: la date de la transcription de ce M.S. n'est point marquée, mais elle ne saurait remonter plus haut, que le 15 siecle. Ср. мнение Н.П. Кондакова, стр. 247.

¹²⁹ - Д.А. Ровинский, Русские народные картинки, кн. III, стр. 319 и след. Ф.И. Буслаев, О русских народных книгах, стр. 53 и след. Отеч. зап., т. СХХХVIII, отд. крит. Список XVIII в. с гравюрами есть в соф. библ. № 1508.

¹³⁰ - См. опис. еп. Христофора, стр. 40 и след. Икона страстей, без примесей апокрифа, в музее Общ. люб. др. письм. без №; ср. иконы в

моск. Успенском соборе возле шатра над ризой Господней; также в костр. Ипат. мон. по описи 1595 г. (изд. М.И. Соколова, Москва, 1890, стр. 15).

¹³¹ - Обычное заглавие их: «во святыи великий пяток страстной недели о вольном страдании и о Тайной вечере Господа нашего Иисуса Христа, како волей своею нашего ради спасения страсть претерпе, и о благовести Иоанна Предтечи, и о шествии Господа нашего Иисуса Христа во ад, и о радости праведных, и о воскресении Господни и о введении праведных в рай».

¹³² - Самый древний из изданных доселе русских переводов этих последних относится к XVI в. (Кушелев-Безбородко, Пам. стар. русск. литер., вып. III, стр. 91 и след. И.Я. Порфирьев, Апокрифич. сказ, о новозав. лицах и событ. по рукоп. соловецкой библ., стр. 28–29, 164 и след. СПб, 1890); но в числе рукописей С-Петербургской Духовной Академии хранится список первой половины XV в. (соф. библ. № 1248); он помещен в сборнике, где между прочим находится житие Иоанна Дамаскина, составленное Патр. антиох. Иоанном, с киноварной пометой: «в лето 6949 месяца Генуария в 19 за молитву св. и великого Иоанна Дамаскинского списано бысть житие Иоанново грехослужимой десницей именем Олешка» (л. 327 об.). Той же рукой и, следовательно, около того же 1441 г. писана и статья о страстях. Вероятно, найдутся и более древние списки.

¹³³ - Ровинский, кн. 1.

¹³⁴ - Опис. г. Булгаковым в «Пам. древн. письм., 1878–1879 г.», стр. 153 и след.

¹³⁵ - Отдельную характеристику каждого списка (а таких списков мы видим много) не считаем здесь необходимой; важнейшие иконографические варианты их см. ниже. Наибольшее количество миниатюр находится в списке № 91, где изображены не только события, рассказанные в тексте, но и некоторые подробности, о которых в тексте рукописи не говорится: шествие Спасителя с апостолами и Лазаря с сестрами в китейский монастырь, поставление Лазаря на епископство Самим Спасителем и совершение Лазарем литургии в храме перед иконой Бога Отца. Быть может, миниатюрист заимствовал эти подробности из другого списка, где они были прилажены к тексту В некоторых списках (CLXXVI, CXXXVII, A1/23) помещено изображение предполагаемого автора страстей Христовых св. Иоанна Златоуста в саккосе, омофоре и митре, т. е. в епископских одеждах, обнаруживающих некоторый анахронизм и подтверждающих позднее происхождение оригинала миниатюр.

¹³⁶ - В приписке к последней миниатюре рукоп. № XLVIII замечено, что рисунки сделаны за плату 51 коп. сер. – таковы были цены в середине XVIII в.

¹³⁷ - Например, приписываемая Григорию Богослову драма «Χριστός πάσχων» (Opera S. Gregorii Naz., t. II, p. 253 sq. Ed. Coloniae, 1690). В

греческом сборнике ватиканской библиотеки XIII-XV вв. (N palat. 367, fol. 233–239) находится изложение страстей Христовых, которое описатель рукописи называет «*passionis Dominicae ludus scenicus*» (Stevenson *Bibliotheca apost. vatic. codices palatini graeci*. Rome, 1885, p. 230); но это, как мы убедились из рассмотрения оригинала, есть просто краткое изложение Страстей Иисуса Христа по Евангелию, в диалогической форме; оно может быть названо лишь зачаточной формой священной драмы.

¹³⁸ - Краткие свед. об этих памятниках: *Musée des thermes et de l'hôtel de Cluny. Catalogue et descr. des objets d'art... exposés au musée par E. du Sommerard*, Paris, 1883.

¹³⁹ - А. Веселовский, «Стар. театр в Европе», стр. 87–88. Одна из древнейших драм приведена, по изданию Моне, в соч. Г. Альта «*Theater und Kirche*», 358 ff. Мы имели под рукой рукопись XVI в., принадлежащую национальной библиотеке в Париже (№ 12565): она содержит в себе текст драмы, игранной в 1547 г. в Валенсьене; украшена миниатюрами, изображающими устройство театра и главнейшие действия драмы. Театральная сцена обрамлена картинами рая и ада: в раю Бог Отец в папской тиаре с весами и мечом (эмблемы правосудия) в руках и палаты для праведников; в аду – мучения грешников. Сама драма, весьма обширная, изложенная во французских стихах, представляет важнейшие моменты божественного домостроительства. В миниатюрах изображены здесь: умиловление Бога жертвами в Ветхом завете; введение Богоматери в храм, благовещение, рождество Христово, поклонение волхвов, двенадцатилетний Иисус Христос в храме, пир Ирода, искушение Иисуса Христа, ввержение Иоанна Предтечи в темницу, исцеление расслабленного, беседа с самарянкой, усекновение главы Иоанна Предтечи, блудница перед Христом и исцеление слепого, преображение, воскрешение Лазаря, вход в Иерусалим, Тайная вечеря и Страсти Христовы во всех главнейших моментах, воскресение, вознесение Иисуса Христа на небо и сошествие Св. Духа на апостолов. Рисунки, сделанные, как видно из приписки на стр. 297, Губертом Кайло (Cailleau), довольно грубы и заключают в себе примесь нравоучительных элементов: картина искушения Иисуса Христа дополнена сценой шахматной игры, которая приводит к ссоре и убийству одного из игроков, – искушение дьявола!

¹⁴⁰ - М. Карьер, *Искусство в связи с общим развитием культуры и идеалы человечества*, т. III, стр. 660; ср. цит. соч. Веселовского, стр. 86.

¹⁴¹ - Позднее 10 и даже 14. *Stockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes S.*, 329–332. *Schaffhausen*, 1870.

¹⁴² - Zöckler, *Das Kreuz Christi S.*, 242 ff. *Güterlsoh*, 1875.

¹⁴³ - О них Куглер в «*Истор. живоп.*», стр. 574–575.

¹⁴⁴ - *Theatrum bibl... per N.J. Piscatorem*, 1674.

- ¹⁴⁵ - Biblia ectypa s. icones ex sacris bibliis, A. Christoph, Weigelio, 1730.
- ¹⁴⁶ - Д.А. Ровинский, Цит. соч., кн. III, стр. 319, 323, 325; кн. V, стр. 16.
- ¹⁴⁷ - В розыске по делу Висковатого упоминаются «Страсти Господни в евангельских притчах», но содержание их неизвестно. Чтен. в Общ. истор. и древн., 1847, № 3, материалы, стр. 20.
- ¹⁴⁸ - Д.А. Ровинский, кн. V, стр. 18–20.
- ¹⁴⁹ - Опис. Ундольским в «Сборн. общ. древне-русс. иск.», 1866, стр. 139 и след., ср. замеч. Ф.И. Буслаева в том же сборнике, стр. 60–62; ст. Н.П. Кондакова в «Труд. моск. археол. общ.», VII, стр. 163 и след. Арх. Амфилохий, Археологич. заметки о греч. псалтири Лобкова, Москва, 1866.
- ¹⁵⁰ - Ф.И. Буслаев, Корреспонд. из Рима. Вестн. общ. древне-русс. иск., 1875, № 6–10, стр. 67 и след. Н.П. Кондаков, Истор. виз. иск., стр. 115.
- ¹⁵¹ - Еп. Порфирий, Афон, ч. II, стр. 152; ср. нашу ст. в Христ. чт., 1889, № 9–10. О некоторых пам. древн. в Турции и Греции, стр. 448 и след.
- ¹⁵² - G. Voss. Das jungste Gericht. S. 53 (Leipzig, 1884).
- ¹⁵³ - Опис. архим. Амфилохием: Труды Моск. археол. общ., т. III, вып. I.
- ¹⁵⁴ - Ф.И. Буслаев, Историч. очерки, т. II, стр. 199 и след.
- ¹⁵⁵ - Наше опис. в Христ. чт., 1883, № 11–12.
- ¹⁵⁶ - Прот. Лебедев, Моск. Арханг. соб., стр. 375 (Москва, 1880).
- ¹⁵⁷ - Другие примеры: Пс. 68:22 – «и даша в снедь мою желчь и в жажду мою напоиша мя оцта» = распятие Христа и напоение Его оцтом (Ин. 19:28–29); Пс. 90:11–12 – «ангелом своим заповесть о тебе, сохрани тя во всех путех твоих» = искушение Иисуса Христа (Лк. 4:10–13); Пс. 108:8 – «да будут дние его мали» = смерть Иуды (Ин. 17:12; Деян. 1:20); Пс. 109:1 – «седи одесную мене» = Иисус Христос на троне (лобков. Псалтирь; Мф. 22:44; Деян. 2:34; Евр. 1:13).
- ¹⁵⁸ - Migne, s. l. t. XXVI, col. 939; XXXVI, col. 406.
- ¹⁵⁹ - Оценка со стороны художественной в соч. Н.П. Кондакова «Истор. виз. иск.», стр. 168, 198 и след. Издание миниатюр см. ниже.
- ¹⁶⁰ - Н.П. Кондаков, «Путеш. на Синай», стр. 143 и след., ср. там же № 346 с фигурными инициалами; также рукопись в библиотеке коммерческого училища на о-ве Халки (№ 16 XIII–XIV вв.).
- ¹⁶¹ - Из киноварной приписки в конце рукописи видно, что она написана в 1063 г. при Константине Дуке и Евдокии рукой монаха Симеона.
- ¹⁶² - См. цит. ст. в Христ. чт., 1889, № 9–10.
- ¹⁶³ - Выражение «получило в этих кодексах» при дальнейшем обследовании предмета оказалось неточным. Корректив см. в гл. 9 «Сошествие Св. Духа на апостолов».
- ¹⁶⁴ - Издание рис. и текста: Albani Menologium graecorum jussu Basilii imp. graece olim editum, nunc primum gr. et lat. ed. 1727. Прохоров. Христ.

древн., 1862 г., (некоторые рисунки); там же ст. И.И. Срезневского. О тексте минология см. соч. еп. Сергия «Агиология», т. I, стр. 217 и след.

¹⁶⁵ - В лицевой минее синодальной № 175 нет изображений, относящихся к Евангелию; а в минее нац. библиот. № 1528, XII в., только одно на л. 197.

¹⁶⁶ - Запись на первом листе: Βίβλῳ γραφῆσας τῇ δε τὰς καθ' ἡμέραν Μνήμας ἐορτάς τοῦ χρόνου παντός βλέπων Τού ζωγράφου θαύμαζε τὴν εὐτεχνίαν. Καὶ ποτνεῖται καὶ νεουργεῖ καὶ γράφει Ζαχαρίου καλονήρου τοῦ ἡβήρου. ὦ θεῖος ἔρος.

¹⁶⁷ - Арх. Амфилохий на основании помещенных в рукописи стихотворных сочинений Патр. константиноп. Филофея, равно как и на основании признаков палеографических, относит рукопись к концу XIV в. О лицев. греч. акаф., стр. 1–2. Ср. мнения архиеп. Саввы (X в., Указ. синод. ризн. и библиот., изд. 3, стр. 41) и проф. Кондакова (XI в. Ист. виз. иск., стр. 229).

¹⁶⁸ - Ἰακώβου μοναχοῦ τ τοῦ ἐκ τῆς μονῆς τοῦ Κокκινόβαφου λόγοι. Текст у Миня: Patrol c. c. s. gr. t. CXXVII. Сведения о миниатюрах: цит. соч. Н.П. Кондакова, стр. 220–229. Bordier, Descr., p. 147–172. Рис. у Аженкура, L-LI. Labarte, Les arts industriels, pl. I.CXXVII.

¹⁶⁹ - Отмечаем их ввиду того, что доселе они, насколько нам известно, не были отмечены никем, а между тем могут иметь значение в вопросе о взаимоотношениях кодексов.

¹⁷⁰ - По Бордые высота 22 сантиметра, ширина 16.

¹⁷¹ - Подробные сведения о них: Н. Покровский. Стенные росписи в древних храмах греч. и русских. Напеч. в Труд. VII Археол. съезда в Ярославле (Москва, 1890, т. I) и отдельно.

¹⁷² - Здесь, между прочим, находятся т. н. каппониановы иконы – святцы. Первоначально считали их памятником эпохи св. Владимира (Журнал изящных иск., 1823, кн. I. стр. 53 и след.), а потом стали относить к XII-XIII вв. неизвестно почему. Но по всем признакам иконы эти изготовлены в XVII в.: работа иконописная мелкая, московская, в складках одежд, свободно драпирующихся, заметны следы оживления; некоторые композиции представляют копии с западных гравюр: таково изображение сошествия Св. Духа на апостолов с Богородицею, сидящей на возвышении в середине триклиния; надписи горизонтальные в стиле XVII в. Снегирев указывает даже имена мастеров XVII в., изготовлявших эти иконы: Пам. моск. древн., стр. LXVI.

¹⁷³ - Подробности в нашей ст. «Определения Стоглава о св. иконах». Христ. чт., 1885, № 3–4; Я.В. Лебединский. Меры русск. правит. к улучшению русск. иконопис. в XVI и XVII вв., Дух. вестн., 1863, т. VI, 1865, т. XII.

¹⁷⁴ - Текст в «Чтен. в Импер. общ. истор. и древн. росс. при Моск. универс.», 1847, № 3, материалы, стр. 3 и след.

¹⁷⁵ - Ист. очерки, II, стр. 281 и след.

¹⁷⁶ - Изображение Бога Отца впоследствии опять запрещено было Моск. Собором 1667 г., см. гл. 43 об иконописцах и о Саваофе. По изд. братства Св. Петра митр., 1881 г., стр. 22 об. и след.

¹⁷⁷ - История Русск. иконопис. Зап. Импер. археол. общ, т. VIII, стр. 15. Икона Единородный Сын в полной композиции XVI-XVII вв., как кажется, неизвестна была на Западе.

¹⁷⁸ - Еп. Макарий, Археол. опис. церк. древн. в Новгороде, II, стр. 200–201. Ю.Д. Филимонов, Древн. Запад. эмали в России. Вестн. общ. древне-русс. иск., 1874, № 4–5.

¹⁷⁹ - Ср. Ф.И. Буслаев. Историч. очерки, II, стр. 324.

¹⁸⁰ - Об этом подробно в соч. митропол. Макария «Патриарх Никон».

¹⁸¹ - Окружное послание патр. Иоакима. Акты археогр. экспед., т. IV, стр. 254–255.

¹⁸² - Вопросы и ответы о русск. иконоп. XVII в. Вестн. общ. древне-русс. иск., 1874, № 1–3.

¹⁸³ - Деян. Моск. Соб. 1666 и 1667 гг., л. 41 (стр. 21–22, Москва, 1881).

¹⁸⁴ - Текст в «Известиях Императ. археол. общ.», т. V, вып. 5, стр. 320–329.

¹⁸⁵ - Материалы для ист. иконопис. – Временник Моск. общ. истор. и древн., 1850, VII, стр. 85–86.

¹⁸⁶ - Изв. Импер. арх. общ., V, 5, стр. 318; ср. Сахаров, Исследов. о русск. иконопис., кн. 2.

¹⁸⁷ - Ср. нашу ст. о синод. художнике Антропове. Христ. чт., 1887 г., № 1–2.

¹⁸⁸ - См. Дело в архиве св. Синода, 1838–1841 гг., № 2009.

¹⁸⁹ - 'Ερμηνεία τῶν ζωγράφων ὡς πρὸς τὴν ἐκκλησιαστικὴν ζωγραφίαν ὑπὸ Διονυσίου τοῦ ἱερομονάχου καὶ ζωγράφου. Ἐκδόσις δευτέρα ὑπὸ Ἀνέστη Κωνσταντινίδου. Ἐν Ἀθῆναις, 1885. Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine avec une introduction et des notes par M. Didron... traduit du manuscrit byzantin le guide de la peinture par le D-r Paul Durand. Paris, 1845. Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos aus dem handschriftlichen nengriechischen Urtext übersetzt mit Anmerkungen von Didron und eigenen von G. Schäfer. Trier, 1855. Русский перевод еп. Порфирия в Труд. Киевск. Дух. Акад., 1868, № 2, 3, 6 и 12; другая редакция греч. подлинника в переводе еп. Порфирия в том же журнале, 1867, № 7 и 12; ср. еще рукопись Афонопантелеймонова монастыря XVII в. Τέχνη καὶ ἐρμηνεία τῶν ζωγράφων с некоторыми отличиями от иерусалимской редакции еп. Порфирия.

¹⁹⁰ - Cp. Diehl L'église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc eu Phocide: автор обычно проверяет визант. мозаики подлинником и впадает в ошибки, например, на стр. 66, полагая, что византийцы иногда изображали Богородицу на коленях перед яслями И. Х. С большой осторожностью проверка эта допущена в соч. Iconographie der Taufe Christi. Von D-r Strzygowsky (cf. S. 24); напротив, Гах в своей статье об изображениях благовещения Пресв. Богородицы (Zeitschr. f. kirchl. Wissenschaft, 1885, S. 442) сближает подлинник с минологием Василия II и даже называет его типиконом(!). Рого де Флери (La S. Viegre) также ставит подлинник в ряд памятников X в. Проф. Бенрат относит его к VIII-XI вв. (Theol. Stud. u. Kritik, 1886, II H, S. 245).

¹⁹¹ - Manuel d'iconogr., p. XX cf., p. 7.

¹⁹² - Παρνασσός, 1881. Ὁ Ἰησοῦς τοῦ Πανσελήνου, p.445.

¹⁹³ - Еп. Порфирий, Письма о Панселине. Труд. Киевск Дух. Акад., 1867, № 10–11. Ср. суждения об этом предмете П. Керамевса и Байе: Notes sur le peintre byzant. Manuel Pansélinos Revue archéologique, 1884, Mai-Juin, p. 325 etc.

¹⁹⁴ - Издан Ю.Д. Филимоновым в Сборнике Общ. древне-русск. искусства, при моск. публ. Музее, 1873 г.

¹⁹⁵ - Копия, сделанная около 1829 г. (см. запись на л. 236 об.) со старого списка московского происхождения. Список этот написан был после 1697 г, как видно из ссылки его на записку путешествия графа Б.П. Шереметева 1697 г. (о Нерукотворн. образе, л. 208).

¹⁹⁶ - Сведения о подлинниках находятся в разных сочинениях И.П. Сахарова, Ф.И. Буслаева, Ю.Д. Филимонова, В.А. Прохорова; наиболее подробные в ст. т. Григорова «Русский иконописный подлинник», Записки Императ. русск. археол. общ., т. III, вып. I, нов. серия, 1887.

¹⁹⁷ - Издан при Худож. промышл. музее, Москва, 1869, В «Христ. древностях» Прохорова (1862–1864 гг.) издана часть другого лицевого подлинника; несколько миниатюр лицевого подлинника Ф.И. Буслаева издано в «Очерках русск. народ., слов. и иск.», II, стр. 390.

¹⁹⁸ - Л. 5: «а кто будет похищати (сию книгу) от дому Пресв. Богородицы и чудотворца Антония сему судит Бог и воздаст по делом его».

¹⁹⁹ - Л. 343: «в сей тетради два перевода о тебе радуется выразишь довелось, потому что разнесены, или по статьям лежат положены».

²⁰⁰ - Л. 437 – образ Владимирской Богородицы: поправка Василия Кондакова усольца.

²⁰¹ - Bastard, Peintures et ornements des manuscrits. Paris, 1832–1869. A Springer, Der Bilderschmuck in deu Sacramentarien d. frühen Mittelalters, Leipzig, 1889. Lecou de la Marche Les manuscrits et la miniature.

²⁰² - Для примера см. Leitschuh, Der Bilderkreis der karolingischen Materei. Bamberg, 1889.

²⁰³ - Шмид считает этот признак византийского влияния ненадежным, так как не доказано, что он составляет одну из специфических особенностей византийской иконографии, а не проник на Запад прямо с Востока, помимо Византии (Schmid. Die Darstell. d. Geburt Christi, S. 107. Stuttgart, 1890). Но так как и последнее положение также не доказано, а между тем этот признак мы встречаем в западных памятниках вместе с другими признаками византийского влияния, то и усвояем ему указанное вероятное значение.

²⁰⁴ - Ср. миниатюру Библии X в. в церкви Св. Павла за стенами Рима. Agincourt, XLIII, 4 (см. ниже).

²⁰⁵ - Die Bilder d. Handschrift des Kaisers Otto in Münster zu Aachen, v. Steph. Beissel s. J. Aachen 1886.

²⁰⁶ - Fr. Xav. Kraus Die Miniaturen des Cod. Egberti in d. Stadtbibl. zu Trier. Freiburg in Breisgau, 1884.

²⁰⁷ - Опис. в цит. соч. Бейсселя.

²⁰⁸ - Рис. у Аженкура, XL-XLV.

²⁰⁹ - Notices des objets exposés dans la biblioth. nationale. Paris, 1881, p. 42.

²¹⁰ - Waagen. Kunstwerke u. Künstler in Paris, S. 327–328.

²¹¹ - О худож. стороне см. замечания Куглера в руков. к истор. живоп., стр. 167, 168.

²¹² - Здесь в картине грехопадения прародителей мы встретили древнейшее, по-видимому, изображение змея с человеческой головой: форма эта позднее усвоена была и русской иконографией.

²¹³ - Здесь – изображение древа Иессея, перешедшее потом в русскую иконографию.

²¹⁴ - Свед. об этой поэме Didron. Iconogr. chr. Hist, de Dieu, p. 301 etc.

²¹⁵ - Zeitschrift für christl. Kunst, 1889, III, S. 82–88.

²¹⁶ - Описан А.И. Пономаревым. Христ. чт., 1879 г., № 9–10.

²¹⁷ - Ср. ст. А.И. Кирпичникова «Миниатюры часословов импер. публ. библ. по отнош. к легенде о Мадонне». Худож. новости, 1883 г., № 16.

²¹⁸ - Laib u. Schwarz, Biblia pauperum nach dem Original in der Lyceumsbibliothek zu Constanz. Zürich, 1867.

²¹⁹ - Ср. подобный параллелизм в рукописях XIV в. Speculum humanae salvationis в Британском музее. Tikkanen. Die Genesismosaiken v. S. Marco in Venedig, S. 127–128.

²²⁰ - В экземпляре национ. библ. в Париже (№ 5 bis), по нашему счету, 120; ср. Notices des objets exposés, p. 6; по счету Ляйба и Шварца 118 (S. 8).

²²¹ - Относящиеся сюда места приведены в цит. соч. Ляйба и Шварца, стр. 15–19.

²²² - Указания на западные памятники в цит. соч. Ляйба и Шварца, стр. 20 и след.

²²³ - Ibid., стр. 19–20.

²²⁴ - Bedae, Opp. edit. Migne, Patrologia, s. lat., t. XCIV, col. 720; (Eastervinus) quinta vice Britannia Romam accurrens innumeris sicut semper ecclesiasticorum donis commodorum locupletatus rediit, magna quidem copia voluminum sacrorum sed non minori, sicut et prius, sanctarum imaginum munere dilatus... Pauli apostoli de concordia veteris et novi testamenti summa ratione compositas exhibuit: verbi gratia, Isaac ligna... portantem et Dominum crucem... portantem proxima super invicem regione, pictura conjunxit. *Bulletino di archeol. crist.*, 1887, p. 58.

²²⁵ - Перечень в цит. соч. Ляйба и Шварца, стр. 5–6.

²²⁶ - См. нашу ст. о древн. костр. Ипатьевского монастыря. *Вестн. археол. и истор.*, издаваемый при Археол. институте, 1885 г., вып. 4.

²²⁷ - *Römische Quartalschrift f. christl. Alterthumskunde u. f. Kirchengeschichte*, 1887, IV, 384. Изъяснение в смысле благовещения: Liell, *Die Darstell. d. allersel. Jungfrau Maria*, S. 211–212, Fig. 8. Freiburg in Breisgau, 1887.

²²⁸ - Bosio, *Roma sotterranea*, p. 541. *Opera postuma*. Roma, 1632. Aringhi. *Roma subterr. novissima*. Ed. I, t. II, p. 296–297. Cf. Macarii *Hagioglypta*, p. 233. Ed. R. Garrucci. *Smith and Cheetham a dictionary of Christ, antiquities*, vol. II, p. 1149.

²²⁹ - Bottari, *Roma sotterr.*, III, 141: tav. CLXXVI. Agincourt, *Malerei*, XII, 4 Text S. 9.

²³⁰ - De Rossi, *Imag. selectae*, p. 11.

²³¹ - Martigny, *Dict. des antiq. chr.*, p. 50. Ed. 1877.

²³² - Rohault de Fleury, *L'Evangile I*, p. 11, pl. VII.

²³³ - Garrucci. *Storia dell'arte crist.*, tav. LXXV, p. 81–82; cf. vol. I teorica, p. 361.

²³⁴ - Kraus, *Real-Encyclopädie d. christl. Alterth.*, II, 935; cf. *Roma sotterr.*, 306. Ed. 1879.

²³⁵ - De Waal, *Die Katak. d. heil. Callistus*; 24–25. Separat-Abdruck aus d. «*Kathol. Warte*».

²³⁶ - Grillwitzer, *Die bildl. Darstell. aus d. röm. Katak.*, S. 11. Graz, 1876.

²³⁷ - Liell, *Die Darstell.* S. 199 ff. Taf. II, 1. Рисунок издан также Ленером: *Die Marienverehrung*. Taf. I, 4. 2 Aufl.

²³⁸ - V. Schultze, *Archäol. Studien* 184. Wien, 1880.

²³⁹ - Hach, *Die Darstell. d. Verkünd. Mariä*. *Zeitschr. f. kirchl. Wissensch.* 1885.

²⁴⁰ - Garr., *Storia*, vol. II, p. 82.

²⁴¹ - Ibid., tav. LXXIII, 2; изъяснение этой сцены там же, стр. 79–80.

²⁴² - На языке иконописцев это явление Бога Аврааму называется «ветхозаветная Троица» и изображается в виде трех ангелов.

²⁴³ - Hom. XX, 7. Ed. Dressel, 1853, p. 402.

²⁴⁴ - Ἀνὴρ τις ἔνδοξος τῇ ὄψει, σχήματι ποιμενικῶ, περικείμενος δέρμα λευκόν καὶ πήραν ἔχων ἐπὶ τῶν ὤμων, καὶ ῥάβδον εἰς τὴν χεῖρα. Vis. V, 1. Patr. apost. opp. ed. Gebh. Harnack et Zahn, fasc. III., p. 66; по изд. Функа, vol. I, p. 384.

²⁴⁵ - Pseudo-Matthaei Evangel., c. IX. Tischendorf, Evangel. apocrypha, p. 69.

²⁴⁶ - Ὑπεραστράπτει ἥλιον ὥς ποσὶ ταῖς πτέρυξι περιπατῶν ἐπὶ γῆς... φωστήρος φωτεινότερον κεκαλλώπισται πρόσωπον χιτῶνα προβέβληται νεανίσκον ὁρῶ σάρκα μὴ περικείμενον. Migne, s. gr., t. LXI, col. 737.

²⁴⁷ - De virginibus, 1. II, c. 2. Migne, s. l. t. XVI, col. 210.

²⁴⁸ - Являешимися яко человек. Стих. на Госп. воззв. 25 Марта.

²⁴⁹ - Примеры у Крауза: R. E., I, 417. Об ангелах в иконографии: Didron, Annales archéol., t. XI.

²⁵⁰ - V. Schultze, Archäol. Stud, 184–185, cf. 105–106.

²⁵¹ - Ibid., 207; 218–219.

²⁵² - V. Schultze, Die Katakomben, 192. Leipzig, 1882.

²⁵³ - Vetri ornati, p. IX; Storia, vol. III, p. 107.

²⁵⁴ - Bulletino di archeol. crist, 1868, p. 1 etc. cf. Roma sott. III, 602.

²⁵⁵ - Kraus, R. E., II, 935.

²⁵⁶ - Origen. in Luc. hom., VII. Migne, Patrol, s. gr. t. XIII, col. 1817–1819.

²⁵⁷ - Migne, s. gr., t. XXVIII, col. 938–939.

²⁵⁸ - J. Chrysost. Hom. LXXXV in Joh. Opp. ed. Montfaucon, t. VIII, p. 506.

²⁵⁹ - Haer. V. 19. III, 21. Ed. Stieren, 1853, t. I, p. 769, 540.

²⁶⁰ - S. Gregor. Nyss. De Vita s. Gregor. Thaum. Opp., t. II, p. 976–979; edit. 1615. В русской версии этого видения Григорий Чуд. молится Богородице. Минеи. 17 Ноября.

²⁶¹ - Orat. 24. У Ленера 196.

²⁶² - Все относящиеся сюда места древних авторов подробно разобраны в цит. соч. Ленера.

²⁶³ - Kraus, R. E., I, 134.

²⁶⁴ - О них Н.П. Кондаков, Визант. церкви и памятн. Константинополя, стр. 8 и др.

²⁶⁵ - Hieron. De loc. hebr. Nazareth habet ecclesiam in loco, quo angelus ad beatam Mariam evangelizaturus intravit, sed et aliam, ubi Dominus est nutritus. Opera, t. III, p. 194, edit. 1684; ср. Путеш. игум. Даниила, стр. 106 (изд. Сахарова, 1839 г., Палест. сборн., вып. 9, стр. 119). Повесть Е. Трусова,

1528 г. в Сборн. импер. публ. библиот. из собр. Погодина № 1558, л. 121. А.Ф. Бычков. Опис. церк.-слав. и русск. рукоп. «Сборн. И. П. Б.», ч. 1, стр. 169.

²⁶⁶ - Καθεθέντων ἐν τῇ ἀγιότητι ἐκκλησίᾳ τῇ καλουμένῃ Μαρία τῶν Θεοφιλεστάτων καὶ ἀγιωτάτων ἐπισκόπων... ἐν τῇ μεγάλῃ ἐκκλησίᾳ τῇ καλουμένῃ ἀγία Μαρία... ἡ ἀγία σύνοδος γέγονεν ἐν τῇ Ἐφέσῳ ἐν τῇ μεγάλῃ ἐκκλησίᾳ τῆς πόλεως ἣτις καλεῖται Μαρία θεοτόκος. Mansi Concil. coll., t. IV. col. 1223, 1229, 1241 и др. В сирийском тексте актов собора по рукописи 535 г. церковь эта также называется церковью Марии: Theol. Stud. u. Kritik., 1888, 557–558.

²⁶⁷ - Hach, Die Darstell. d. Verkünd. Mariä, S. 437.

²⁶⁸ - Того же мнения прот. Дебольский: Дни богослуж. правосл. церкви, I, 131; изд. 1882 г.

²⁶⁹ - Binghami, Orig. s. antiqu. eccles., IX, 170–171.

²⁷⁰ - Allatii, De hebdom graec. cf Kraus. R. E., I, 496.

²⁷¹ - Augusti, Denkwürdigkeiten aus der christl. Archäologie, III, 67 ff. Binghami, Orig., IX, 170. Hospiniani, De festis Christ., p. 69. Ed. 1673.

²⁷² - Migne, Patrol, s. I., t. XXXIX, col. 2103. Ср. мнения П.С. Казанского и гр. А.С. Уваров: Труды моск. археол. общ., I, 213–220, 220–227.

²⁷³ - Ciampini. Vet. mon. II, tab. III. Garrucci, CCCXLIV, 3. Rohault de Fleury, La S. Vièrge, pl. CVI – bis. Lehner, Marienverehrung Taf. VII, 69. Liell, Die Darstell., S. 215, Fig. 9. Опис. у Шульце (Archäol. Stud., S. 216) и Крауза (R. E., II, 935).

²⁷⁴ - Неясность подробностей дала Чиампини повод сказать, что здесь представлен змей (= нитка!), которого извлекает из урны женщина, или же – этот змей обвивается вокруг урны и намеревается ужалить женщину. Ciampini, Vet. mon. II p. 8.

²⁷⁵ - О формах благословляющего перстосложения см. исследования Архиеп. Никанора в Правосл. собес., 1869–1870 гг.; также отдельн. соч. О перстослож. для крестн. знам. и благословения. СПб., 1890 (из журн. Странник).

²⁷⁶ - Lehner, 322.

²⁷⁷ - Schultze, Archäol. Stud., S. 216.

²⁷⁸ - Наглядный пример подобной неуверенности представляет В. Шульце: в одном и том же сочинении он отнес этот саркофаг сперва к середине (S. 211), потом к началу V в. (S. 216).

²⁷⁹ - Рис. Ciampini. Vetera mon., t. 1, tab. XLIX (неудовлетворительный). Garrucci, tav. CCXI, CCXII, 1. Rohault de Fleury, L'Evangile, t. I, pl. II. Lehner, Taf. III, 21. Agincourt, XVI, 4 (рис. неудовлетворительный).

²⁸⁰ - Подобное положение усвоено Богоматери в сцене благовещения на оксфордской таблетке VI-VII вв. (по Дидрону, VIII-X вв. Annales archéol,

vol. XX, p. 118).

²⁸¹ - Garr., vol. IV, p. 19; Lehner, 301.

²⁸² - Garr., CCXVII.

²⁸³ - Опис. и рис. в Труд. моск. археол. общ., т. I (1867), стр. 7; ср. также визант. альб. гр. Уварова, стр. 73. и след. Изд. гр. П.С. Уваровой, 1890 г.

²⁸⁴ - До 50 памятников III-XII вв. указано в соч. Рого де Флери «La Sainte Vierge», но византийских, в строгом смысле слова, в числе их немного. Хронологическое распределение не везде точно.

²⁸⁵ - Рис. Garr., CDXIV-CDXVII.

²⁸⁶ - По мнению гр. А.С. Уварова, он относится к IV-V вв. (Протоколы подготовит. комит. V арх. съезда в Тифлисе, стр. 357); по заключению г. Стриговского, он изготовлен в Равенне в первой половине VI в. Strzygowski, Byzant. Denkmäler, I. Das Etschmiadzin-Evangelium, S. 17 ff. Wien, 1891.

²⁸⁷ - Garrucci, CDLVIII. 2. R. de Fleury, L'Evang. pl. VII. 3. О происхождении его: Biblioth. nation. Notice des objets exposés, II, 49.

²⁸⁸ - Garrucci, CDLIII, 1.

²⁸⁹ - Garrucci, CDXXXIII, 8.

²⁹⁰ - Garrucci, CDLXXVIII, 29; другая совершенно сходная камея на той же табл. № 30; cf. G. Schlumberger, Un empereur byzantin au dixième siècle Nicéphore Phocas, p. 101. Paris, 1890. R. de Fleury, La S. Vierge, pl. IX.

²⁹¹ - Garrucci, CDLIX, I; R. de Fleury, La S. Vierge, pl. IX. См. также ганноверскую табличку V-VI вв. R. de Fleury, I. c. Kraus, R. E., II, 937.

²⁹² - Ciampini, Vet. mon. I, tab. XVIII. Agincourt, Sculpt., XIII, 1; XIV, 1. R. de Fleury, L'Evangile, pl. V, 2.

²⁹³ - Labarte, Alb. II, pl. CIV. Sommerard, Alb. 10-e serie, pl. XXXIII. Labarte, Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge, p. 17.

²⁹⁴ - Biscioni, Catal. bibl. Med. Laurent. 171, tab. V. Труды моск. археол. общ., т. XI, вып. 2, табл. V. Garrucci, CXXX. 1. Agincourt, XXVII, 2 (рис. неверен). R. de Fleury, L'Evang., I, pl. I, 3.

²⁹⁵ - R. de Fleury, pl. IV, 1. Принимаем хронологическое определение Р. де Флери: оригинала мы не имели под руками.

²⁹⁶ - R. de Fleury, pl. IV, 2.

²⁹⁷ - Протоколы тифлисск. археол. съезда, 354. Mourier, L'art relig. au Caucase, p. 98. Strzygowski, Byzant. Denkmäl. 17–25.

²⁹⁸ - Бордье (Descr., p. 137) называет его черным; но черный цвет едва ли вообще приложим к одеждам Богоматери, с точки зрения византийских понятий.

²⁹⁹ - Н. Покровский, Опис. миниат. гелат. Ев., табл. V, 1. Записки отд. русск. и слав. археол. Импер. русск. археол. общ., т. IV.

- ³⁰⁰ - Ср. опис. еп. Амфилохия: о миниатюр. в греч. рукоп. импер. публ. библ., стр. 42.
- ³⁰¹ - Ср. запись на л. 843 под 30 марта: «в сей же день распят бысть Господь наш И. Х. в лето 5534».
- ³⁰² - Корректирующие листы, 1890, л. 96 об.
- ³⁰³ - Еп. Амфилохий, Исследов. о слав. псалтири Хлудова, стр. 27. Москва, 1870.
- ³⁰⁴ - Bordier, Description des manusc. gr. p. 67. R. de Fleury, La S. Vierge, pl. XI. Труды Моск. археол. общ., т. 1, табл. III.
- ³⁰⁵ - Текст.: Migne, Patrol. c. c. s. gr. t. CXXVII, col. 632–660. Рис. Agincourt L. R. de Fleury, La S. Vierge, pl. LXXIV-LXXV.
- ³⁰⁶ - Ср. сийск. Ев., л. 841 об.
- ³⁰⁷ - Bordier, Descr, p. 258–259.
- ³⁰⁸ - Choricii, Gazaei orationes. Ed. Boissonade. Parisiis, 1846.
- ³⁰⁹ - Опис. Duchesne et Bayet. Memoire sur une mission au mont Athos, p. 311–312. Упом. в первом путеш. еп. Порфирия, II, 43.
- ³¹⁰ - Древн. Росс. госуд. Киево-Соф. соб., табл. 7; ср. Исследов. гг. Айналова и Редина о древн. моз. и фреск. живоп. Киево-Соф. соб, стр. 56–59. R. De Fleury, La S. Vierge, pl. CL. Крыжановский, Киевские моз., Записки археол. общ., т. VIII, стр. 241–243. Закревский, Опис. Киева, т. II, стр. 797. Сементовский, Киев, стр. 88–89; изд. 6-е, 1881. Свободное подражание этой мозаике в издании князя Гагарина: Изображения из св. Евангелий, табл. IV.
- ³¹¹ - Terzi, La capella di s. Pietro nella regia di Palermo, tav. IV. A.A. Павловский, Живопись палат. капеллы, стр. 97. СПб., 1890.
- ³¹² - Γεώργ. Λαμπάκης, Χριστ. Ἀρχαιολογία τῆς μονῆς Δαφνίου σελ. 133–134.
- ³¹³ - Gravina, Il duomo di Monreale, tav. 14, 17. A. Duca di Serradifalco. Del duomo di Monreale, tav. XVI.
- ³¹⁴ - Gori, Thesaur. vet. diptich., p. 328 sq. tab. 1.
- ³¹⁵ - Палест. сборн., вып. 3, стр. 16.
- ³¹⁶ - О них см.: Стенные росписи, стр. 63, 65, 127, 141 (= табл. XVII), 149, 152.
- ³¹⁷ - Изданы в «Известиях СПб. археол. общ.», т. III, табл. 1.
- ³¹⁸ - Нумерация эта принята была на выставке VIII-го археол. съезда в Москве.
- ³¹⁹ - Н.Н. Мурзакевич, Васильевские двери в гор. Александрове. Архим. Леонид, Опис. Успенск. мон. в гор. Александрове. Вестн. археол. и истории, вып. II, 1885.
- ³²⁰ - Снегирев, Пам. моск. древн., стр. 30–31.

- ³²¹ - Опис. в нашей ст. о древн. Ипат. мон. Вестн. археол. и истории, вып. IV, 1885 г.
- ³²² - Опис. еп. Христофора, стр. 35.
- ³²³ - Ср. икону, изд. Аженкуром, табл. CV, 16.
- ³²⁴ - Древности Росс. госуд., Отд. 1, № 33–34.
- ³²⁵ - У Дидрона «Михаил». Manuel, p. 155.
- ³²⁶ - Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων σ. 111.
- ³²⁷ - По изд. Г.Д. Филимонова, стр. 85.
- ³²⁸ - В. Шульце неверно признает господствующим перевод у источника. Archäol. Stud. 211.
- ³²⁹ - Слово на благовещ., Migne, Patrol. с. с. s. gr., t. XCVII, col. 882–914. Русск. перев.: Христ. чт., 1829 г., ч. XXXIII, 245–276.
- ³³⁰ - Троп. на Бог Господь 24 Марта, там же стих, на Господи воззв. 3 и 4; стихиры – 1 и 4, стих. самогл. 2, 3, 5 и др. 25 марта.
- ³³¹ - Рукоп. пролог Ниловой пустыни в соф. библи. № 1340, XVI в, л. 293 об. – 294. То же и в других прологах. Ср. И.Я. Порфирьев, Апокрифич. сказ. о ветхозав. лицах и событ., 202–208.
- ³³² - Garrucci., vol. VI, p. 20.
- ³³³ - Пс. 44:11. Иер. 7:24: «не внят ухо их»; «не приклониша ухо свое»; ср. Иер. 11:8; 17:23; 34:14.
- ³³⁴ - Διὰ τῆς ἀκοῆς εἰσῆλθεν τὸ πνεῦμα τὸ ἅγιον εἰς τὸν ἀμίαντον ναὸν τῆς Παρθένου. Orat. II. Migne, s. gr., t. X, col. 1164. Ταῦτα πρεσβέων ὁ Δαβὶδ πρὸς τὴν ἐξ αὐτοῦ μέλλουσαν βλαστάνειν ῥάβδον τὸ καλλίκαρπον ἐκεῖνο ἄνθος προφητεύων ἔλεγεν ἄκουσον θήγατερ κ. т. λ. Ibid., col. 1133.
- ³³⁵ - Orat. III, Migne, s. gr., t. X, col. 1173, 1176.
- ³³⁶ - Hom. IV in S. Deipar. et Symeon. Migne, s. gr., t. LXXVII, col. 1392.
- ³³⁷ - S. Procli ep. orat. de laud. Mariae. Migne, s. gr., t. LXV, col. 631.
- ³³⁸ - Примеры: L Allatii de libris graecor. p. 300; Sviceri Thesaur. eccles., t. II, col. 305. Hofmann, Das Leben Iesu nach den Apocryphen, S. 77–78. Cf. Chron. paschale: Minge, s. gr., t. XCII, col. 809, 450. XLII; ind. 11. Theoph. chron. Carol. de Bodr., vol. I sub 5937 ann. Ed. Lips. 1883, p. 96.
- ³³⁹ - Migne, s. gr., t. CXXVII, col. 653; канон на благовещение: второй тропарь первой песни. Рукоп. соф. библи. № 1506, л. 229 об.: «Иисус Христос слухом вниде во Св. Деву».
- ³⁴⁰ - Перевод без рукоделья; о нем см. ниже.
- ³⁴¹ - Н.П. Кондаков, Опись пам. древн. в некотор. храм. и монаст. Грузии, стр. 35, ср. 122. Сомнительное изображение в лаврент. Ев. № plut. VI, cod. 23; л. 5 об.
- ³⁴² - Деян. Моск. соб. 1666–1667 гг., лист 45; по изд. братства Св. Петра митр., 1881 г., л. 23 об.
- ³⁴³ - Л. 43–44; цит. изд., л. 22–23.

³⁴⁴ - В греч. подлиннике означены пророки Давид, Соломон и Исаия. Ἑρμηνεία, σ. 103, §137.

³⁴⁵ - Migne, Patrol. s. gr., t. XC VII, col. 882–914. Русский перев. в Христ. чт., 1829 г., ч. XXXIII, 245–276.

³⁴⁶ - Две из таких икон указаны Е.В. Барсовым (О воздействии апокрифов на обряд и иконопись. Журн. минист. нар. просв., 1885, ССXLII); но предлагаемое г. Барсовым объяснение их не может быть принято. Е.В. Барсов полагает, что изображения эти соответствуют мирозерцанию докетов и манихеев: эон или ангел получает благословение от Бога, потом летит к Богородице; останавливается и плачет (?): ему тяжело идти в злую материю, ему не хочется воспринять на себя грубую плоть и сделаться человеком; наконец он благовествует Богородице, представленной с веретеном (стр. 109). Сопоставление намеченных автором признаков с довольно многочисленными однородными памятниками заставляет думать, что названные две иконы не представляют каких-либо исключительных особенностей. Фигура плачущего эона, по всей вероятности, есть не что иное, как изображение того же арх. Гавриила, стоящего перед дверями Богородицы и размышляющего о том, как удобнее возвестить ей тайну; слезы – случайное недоразумение, быть может, иконописца. Все подробности этих изображений находят свое объяснение в памятниках византийской письменности и представляют не более как результат богословских размышлений, не имеющих ничего общего с докетизмом и манихейством. Архангел не вселяется в Богородицу, но лишь благовествует. Первые попытки таких изображений относятся к тому сравнительно позднему времени, когда уже совершенно забыты были указанные ереси, а распространяются эти изображения в России в XVII в., когда, вероятно, ни один иконописец не знал ничего об этих ересьях и истолковывал их в смысле прямого указания на разные моменты благовещения в духе православного воззрения и согласно с вышеприведенными памятниками письменности.

³⁴⁷ - Labarte, t. I. Album, pl. VI. Gariucci, CDLIV. Kraus, R. E. II, 936. Martigny, Dict. des ant. chr., 50. Сборн. Общ. древне-русс. иск., 1866 г., табл. XI. Mrs. Jameson, The Hist. of Our Lord I, p. 22. Крауз относит его к V в. (l. c.), на основании отсутствия нимба у Богородицы и архангела; но в памятниках скульптуры, по условиям техническим, нимб опускается даже и в эпоху позднейшую: примеры у Рого де Флери, табл. V, VII, VIII и IX.

³⁴⁸ - Garrucci, CDXLVII, 1. Крауз указывает еще табличку Кенсингтонского музея VI-VII вв. R. E. II, 936.

³⁴⁹ - Sommerard, alb. 8-e série, pl. XII. Рисунок этот, а равно и другие из того же кодекса на табл. XIII-XIV, неточны. R. de Fleury, La S. Vierge, pl. XV.

³⁵⁰ - Ср. выше изображение в словах Иакова (рис. 26).

³⁵¹ - R. de Fleury, I, pl. VIII, 1.

- 352 - Древн. Росс. госуд., Киево-Соф. собор, табл. 28. Сементовский, Киев, стр. 90.
- 353 - Н.П. Кондаков, Моз. меч. Кахрие-Джами, табл. XI.
- 354 - Икона С. Ушакова. Опис. Ю.Д. Филимоновым: Сборн. Общ. древне-русс. иск., 1873 г., стр. 12.
- 355 - См. выше
- 356 - Dict d. ant. chr, p. 50.
- 357 - R. E. II, 935.
- 358 - Die Legende v. Leben d. Jungfrau M., 53.
- 359 - Труды Моск. археол. общ. I, 9.
- 360 - Журн. министр. нар. просв., 1883, июль. Сказ. о житии Девы Марии, 66.
- 361 - Цит. соч., стр. 108.
- 362 - Моз. меч. Кахрие-Джами, 29 и др.
- 363 - Garrucci, vol. IV, p. 19. Влияние Греции в этих мозаиках, по-видимому, находит некоторое подтверждение в уцелевшем здесь, в среднем нефе, остатке греч. надписи «αδρυνθεντα»... (ibid., p. 26). При личном рассмотрении памятника мы, впрочем, не заметили этой надписи.
- 364 - Цит. соч., стр. 430.
- 365 - Marienverehr, стр. 301.
- 366 - Röm. Quartalschr, 1887, II-III, 178.
- 367 - La S. Vièrge, XV.
- 368 - В. Шульце видит след апокрифа в благовещении у источника; а благовещение с рукодельем считает индивидуальной прибавкой художников, для которой нет определенного источника. Archäol. Stud., 211.
- 369 - Pseudo-Matthaei Evangelium, с. VI. Tischendorf, Evangelia apocrypha, p. 62. Lipsiae, 1853.
- 370 - Protoevang. Jacobi, с. X-XI. Thilo, Codex apocr. Novi Testam., p. 211–217. Lipsiae, 1832. Tischendorf, Ev. apocr, p. 19–22. И.Я. Порфирьев, Апокрифич. сказ. о новозав. лицах и событ. по рукоп. соловецкой библи., стр. 141–142, СПб, 1890. Пересказ этих событий по апокрифам: Hofmann, Das Leben Iesu nach den Apocryphen. Leipzig, 1851. Variot, Les Evangiles apocr., Paris, 1878.
- 371 - Ev. de nativit. Mariae, с. IX. Подробности рассказа по сравнению с рассказом ев. Луки в цит. соч. Гофмана, 70–73; ср. соч. свящ. М.П. Альбова об апокр. Ев., Христ. чт., 1871, июль, 57–61.
- 372 - Pseudo-Matthaei Evang., с. IX.
- 373 - Röm. Quartalschr., 177–178.
- 374 - Выдержки у Тишендорфа: Prolegg., XII.
- 375 - Ibid., XIII.

³⁷⁶ - Ibid., XII-XIII not.

³⁷⁷ - Когда книжник Анна, явившись однажды к Иосифу, заметил, что Мария непраздна, и донес о том священнику, то последний через своих слуг позвал Иосифа и Марию на суд. Иосифа он стал обвинять в окрадении брака Марии (ἔκλεψας τοῦς γάμους αὐτῆς), а Марию в том, что она, воспитавшаяся в храме и получавшая пищу от ангела, нарушила обет девства. Когда же Иосиф и Мария не признали себя виновными, то священник прибегнул к суду Божию (Числ. 5; об этом суде по талмуду и друг. источн. у Гофмана, 96): он напоил их водой обличения (ср. выше диптих Уварова) и заставил семь раз обойти вокруг алтаря, в том убеждении, что грех виновных должен обнаружиться на лицах их (протоев.: ἐν ὀφθαλμοῖς ὑμῶν; псевдо-Матф.: *dabat Deus signum aliquod in facie*). Но, так как и после этого не последовало никакого знамения виновности Иосифа и Марии, то они были оправданы. Protoevang., с. XV-XVI; Pseudo-Matth., с. XII. О повитухе – ниже.

³⁷⁸ - Epist. ad Exsuperium episc. Tolos. Migne, s. l. t. XX, col. 501–502.

³⁷⁹ - Epist. 15 ad Turribium. Migne, s. l. t. LIV, col. 688, cf. 693–695.

³⁸⁰ - Migne, s. l. t. LIX, col. 162, sq. cf. Tischendorf, Ev. apocr. Prolegg. XXVI-XXVII; также проф. Порфирьев. Апокр. сказ. о ветхозав. лицах и событ., 154–155, Казань, 1872. Кайе (Nouveaux mélanges d'archéol., II, 140–145) полагал, что декретом Геласия запрещено лишь церковное – публичное, а не частное употребление апокрифов; но анафематический тон декрета говорит иное.

³⁸¹ - Migne, s. gr., t. XCVIII, col. 336.

³⁸² - Ἐκλεγεῖς ἀπὸ τῶν θείων γραφῶν. Migne, s. gr., t. CXXVII, col. 632.

³⁸³ - И.П. Сахаров, Путеш. русск. людей, ч. I, 106–107. Палест. сборн., вып. 9-й, стр. 121. Ср. опис. путеш. Иоанна Фоки XII в.: Joh. Phocae, Compendiaria descriptio castr. et urbium ab urbe Antiochia usque Hierosol. Ed. L. Allatii Συμρίκτα s. opusculorum libri duo, p. 11: автор говорит о назаретском источнике, где Богородица приняла первое приветствие архангела, потом о доме Иосифа, где последовало благовещение.

³⁸⁴ - Изд. 1868 г., сентябрь, стр. 357. Ср. отчет о деят. Общ. любит. др. письм. за 1877 г. Прилож. № XII.

³⁸⁵ - Слово 14 о Преч. Богородице. Изд. 1642 г., л. 604 и след.; изд. 1698 г., л. 484 об. и след.

³⁸⁶ - О них Тишендорф, XXVIII и след.

³⁸⁷ - Сообщ. И.К. Херсонским. О содерж. ее: его же опис. стар. рукоп. Макариево-Унж. мон., Кострома, 1887, стр. 3; тоже И.Я. Порфирьев, Апокриф. сказ. о новозав. лиц. и событ. по рукоп. соловецкой библ., стр. 141–142.

³⁸⁸ - Ἀμίαντος = амиант, каменный лен, переводчик принял в смысле прилагательного ἀμίαντος = чистый, неоскверненный.

³⁸⁹ - Крауз (R. E., II, 937) и Гах (431) считают древнейшим памятником этого рода изображение на таблетке национ. библи. в Париже (№ 9384, рис. у Рого де Флери. L'Evang., pl. VII, 3), но это есть недоразумение: на рисунке Рого де Флери (ср. Garrucci, CDLVIII, 2) ясно видны два веретена в левой руке Богоматери, что указывает на приращение иных преданий, помимо текста Евангелия.

³⁹⁰ - Сборн. Общ. древне-русс. иск., 1866, стр. 95.

³⁹¹ - Снимок в журнале «Изограф», т. I, 1882. Для наглядного представления об общем типе изображения прилагаем рис. 32, не ручаясь за его точность, так как оригинал закрыт массивной ризой.

³⁹² - Фототипический снимок клобука в изд. гр. П.С. Уваровой: Каталог ризницы Спасопреобр. мон., табл. 15–16; но благовещения не видно. Клобук, по мнению гр. М.В. Толстого, относится к концу XVI в. (Святыни и древн. Ростова, 37), а по мнению гр. Уваровой, более вероятно, ко второй половине XVII в. (Катал., стр. 21–22).

³⁹³ - См. нашу ст. в «Христ. чт», 1887 г., № 1–2, стр. 124.

³⁹⁴ - Еп. Макарий, Археол. опис. Новг., II. 43.

³⁹⁵ - Опис. еп. Амфилохия: Сборн. Общ. древне-русс. иск., 1866, II, 148. На рязанской пелене XV в. перед Богоматерью на престоле лежит, по видимому, книга; но мы не можем поручиться за безусловную точность находящейся у нас под рукой копии.

³⁹⁶ - Изд. Ю.Д. Филимоновым в «Сборн., Общ. древне-русс. иск.», 1873.

³⁹⁷ - Стенн. росп., стр. 153, 155.

³⁹⁸ - Pseudo-Matth. Evang, c. VI.

³⁹⁹ - Ср. Thilo, Cod. apocr., p. 352 not.

⁴⁰⁰ - Рукоп. афонопантел. библи., 1728 г., № 508, л. 77–83.

⁴⁰¹ - Четвы-Минеи, 25 Марта.

⁴⁰² - Рукоп. пролог соф. библи. XVI в., № 1340. Слово Андрея Крит., Migne, s. gr., t. XCVII, col. 882–914. Григор. Чуд. Ibid., t. X, col. 1177.

⁴⁰³ - 25 Марта стихира творение монаха Иоанна, стих. Андрея Иерус.; седален по 3-й каф., стих. самогл., троп. 6-й песни и др.

⁴⁰⁴ - 25 Марта троп. 1, 4, 6, 7 и 9 песней канона; ср. в кан. акаф. троп. 4-й песни.

⁴⁰⁵ - Manuscr. Pelerinage de la vie humaine, № fr. 828, f. 154.

⁴⁰⁶ - Л. 61, под 23 Сент. σύλληψις της ἁγίας Ἑλισαβέτ. Рис. Albani, Menologium graec. jussu Basilii imperator, t. 1, p. 63.

⁴⁰⁷ - Киево-Соф. соб., табл. 23.

⁴⁰⁸ - Karl Lind, Ein Antiphonarum mit Bilderschmuck XI-XII Jahrhundert. Taf. XIV Wien, 1870.

- ⁴⁰⁹ - 'Ερμηνεία, 211; акад. подл. № 1523, по изд. г. Филимонова, стр. 13 (23 Сент.).
- ⁴¹⁰ - Сборн. Общ. древне-русск. иск., 1873 г., стр. 150.
- ⁴¹¹ - R. de Fleury, L'Evang, pl. III, 3. Garrucci, CCLXXXIV, 1; vol IV, p. 97.
- ⁴¹² - R. de Feury, L'Evang, pl. V, 3; искаженный рисунок у Чиаппини. Vet. mon. I, tab. XX.
- ⁴¹³ - Ciampini, Vet. mon., t. II, tab. IX. Salazaro, Studii sui monum. della Italia merid. Parte I. Revue de l'art. chr. 1883, pl. I.
- ⁴¹⁴ - R. de Fleury, L'Evang., pl. VII, 6.
- ⁴¹⁵ - Agincourt, LVI, 2.
- ⁴¹⁶ - Некоторые пам. у А. Шульца; Die Legende v. Leben d. Jungfrau Maria, 53–54. Leipzig, 1878.
- ⁴¹⁷ - Ф. Аделунг, Корсунские врата, наход. в новгор. Соф. соб., 10–11. Москва, 1834.
- ⁴¹⁸ - Zeitschr. für christl. Kunst, 1890, IV, 131.
- ⁴¹⁹ - Ср. также рукоп. молитв. № 1176, л. 51.
- ⁴²⁰ - R. de Fleury, L'Evang., pl. VII, 2; cf. pl. VI.
- ⁴²¹ - Beissel, Die Bilder d. Handschr. d. Kaisers Otto. Taf. XX. Aachen, 1886. Ср. стр. 85, где указано несколько других изображений благовещения в западных миниатюрах.
- ⁴²² - Fr. X. Kraus, Die Miniaturen d. Cod. Egberti. Taf. IX. Freiburg im Br., 1884.
- ⁴²³ - Le comte A. de Bastard, Hist. de J. Chr. en figures guaches du XII-XIII siècle. Paris, 1879.
- ⁴²⁴ - Ср. картину Чимабуэ в соч. Mrs. Jameson, Legends of the Madonna, 180.
- ⁴²⁵ - De Rossi, Musaici crist. fasc IX-X. Roma, 1872–1882.
- ⁴²⁶ - Salazaro, Studii sui monumenti della Italia meridionale dal IV al XIII secolo. Parte II (sine №).
- ⁴²⁷ - Ср. карт. Анжиоло Гадди во флорент. галерее Уффици № 14.
- ⁴²⁸ - Jameson, Legends of the Madonna, 165.
- ⁴²⁹ - То же в breviarii Гримани (Fac-simile delle miniature contenute nel breviario Grimani, tav. 66).
- ⁴³⁰ - Ср. Sommerard, Les arts au moyen âge. Album 6-e série, pl. XVII: хор ангелов, книга перед Богородицею украшена миниатюрой.
- ⁴³¹ - Agincourt, CXXIV, 6; CXXV, 5–6; CXXVIII, 4; CXXIX, 2, CXXXV, CLXVI, 3 и 5.
- ⁴³² - Sommerard, Les arts au moyen âge ch. XVI, pl. 11.
- ⁴³³ - Mrs. Jameson, Legends, p. 165, 168, 169, 172, 174, 177, 182, 183.

⁴³⁴ - Guénebault, Dict. iconographique des monuments: «Annonciation». Paris, 1843.

⁴³⁵ - Wessely, Iconographie Gottes u. d. Heiligen, 29–30. Leipzig, 1874.

⁴³⁶ - Eckl, Die Madonna als Gegenstand christl. Kunstmalerei und Sculpt., S. 85–110. Brixen, 1883.

⁴³⁷ - Laib u. Schwarz, Bibl. pauper, tab. 1.

⁴³⁸ - Didron, Manuel, p. 155–156.

⁴³⁹ - Сборн. 1866 г., стр. 95.

⁴⁴⁰ - Чтен. в Общ. люб. дух. просв., 1884, март, стр. 252.

⁴⁴¹ - Цит. соч., стр. 30.

⁴⁴² - A. Schultz, Die Legende, 55, 56.

⁴⁴³ - Сборн. 1866 г., стр. 95.

⁴⁴⁴ - Agincourt, CXXV, 5.

⁴⁴⁵ - Cum in annunciatione Virginis parvulum puerum formatum scilicet Jesum (faciunt) mitti in uterum Virginis, quasi non esset de substantia Virginis corpus ejus assumptum. Molanus, De historia, s. s. Imag. 1. II, c. XIII. Место это приведено А Шульцем, 55.

⁴⁴⁶ - Piper, Evang. Kalend., 1859, S. 38. См. также: Lacroix. Les arts au moyen âge, fig. 386, p. 499 (по сокращ. изд.); Revue de l'art chr., 1888, I, pl. II. Kraus, Anfänge d. chr. Kunst 216. Bock, Gesch. der liturg. Gewänder I, taf. VI. Eckl, Die Madonna, S. 107. Cahier, Caractéristiques des saints, t. 1, p. 45. Cloquet, Élémt. d'iconogr. chr., p. 349.

⁴⁴⁷ - Revue de l'art chr., 1888, I, p. 16: текст и рисунки. Ст. эта переведена с немецкого (Verein für Nassauische Alterthumskunde); автор ее – Шнейдер, переводчик И. Гельбиг.

⁴⁴⁸ - Изъяснитель памятника Шнейдер читает *beata* (ibid., p. 22); но буква, которой начинается это слово, имеет совершенно те же очертания, что и конечные буквы в первых словах «hortus conclusus», а потому мы читаем «sancta». Кстати заметить, что на изданной таблице год реставрации поставлен 1617, а в тексте – 1627 (p. 17).

⁴⁴⁹ - Facsimile delle miniature; ср. краткие свед. о миниатюрах в ст. г. Булгакова: Пам. Общ. люб. древн. письм, 1879, III, 136.

⁴⁵⁰ - Grimoüard de Saint-Laurent, Manuel de l'art, chr., fig. 61, p. 206. Несколько примеров у А. Шульца, 50–52. Ср. в изд. Питры стихотворение лат. из рукописи XII в. «De nominibus beatae Mariae Virginis». Pitra, Spicil, t. III, p. 451.

⁴⁵¹ - Греч. текст в изд. Питры: Spicilegium solesmense, t. III, p. 338–373; там же об армянском физиологе.

⁴⁵² - Лат. текст XII в. изд. Барбье де Монто: Revue de l'art chr., 1887, II, p. 173.

- ⁴⁵³ - Кн. П.П. Вяземский, О литерат. истории физиолога. Пам. древн. письм., 1878–1879, стр. 47–83. Исследование о физиологе А. Карнеева, СПб, 1890.
- ⁴⁵⁴ - Cp. Isidori hispal. Orig. XII, 2. Migne, s. l. t. LXXXII, col. 435–436. Gregor. Magn. Moral. 1., XXXI, c. 15. Migne, s. l. t. LXXVI, col. 589–590.
- ⁴⁵⁵ - Пам. др. письм., 1878–1879, стр. 69–70.
- ⁴⁵⁶ - Revue... 1888, p. 18.
- ⁴⁵⁷ - А. Карнеев, 302; ср. также проявление этой идеи в старинных немецких стихотворениях: Piper, Evang. Kal., 1859, 35–36.
- ⁴⁵⁸ - Revue... p. 21.
- ⁴⁵⁹ - Ev. Kal., 1859, 25 ff.
- ⁴⁶⁰ - Ibid., 30.
- ⁴⁶¹ - Revue p. 21; cf. Pitra, Spicil. III, p. 75, 76, 370, 459.
- ⁴⁶² - Миня мес. 25 Марта. Акафист Пресв. Богородицы. Богородичны отпустит. на 8 гласов в типиконе.
- ⁴⁶³ - Migne, Patrol. c. c. s. gr. t. XCVII, col. 882–914; Ibid. t. CXXVII, col. 632, 636, 657.
- ⁴⁶⁴ - Ἑρμηνεία, σ. 97, §136.
- ⁴⁶⁵ - Garrucci, tav. CCCXLIV, 2.
- ⁴⁶⁶ - Strzygowski, Byzantin. Denkmäler I, Taf. VII, S. 107.
- ⁴⁶⁷ - Garrucci, CDLVIII, 2.
- ⁴⁶⁸ - Garrucci, tav. CDXIV, A, 2–3. Н.П. Кондаков выражает сомнение в существовании этого сюжета на означенной кафедре; он полагает, что Р. де Флери, сообщивший о ней (Evang. I, 22), понимает другую сцену и потому считает древнейшим изображение в париж. код. Григория Богослова № 510 (Ист. виз. иск., 172). Таблетки этой действительно теперь нет налицо; она утрачена (Garrucci, VI, 20); но она издана была сперва Баккини, потом Гарручи.
- ⁴⁶⁹ - Garrucci, CDXXXIII, 8.
- ⁴⁷⁰ - Garrucci, CXLVI, 2–3.
- ⁴⁷¹ - R. de Fleury, La S. Vierge, pl. XVIII.
- ⁴⁷² - Слова эти помещены в виде надписи при этом изображении в Ипатьевском Евангелии № 2: доказательство живо создаваемого параллелизма Ветхого и Нового заветов в тексте и иллюстрациях. Снимок из афонопандократ. псалтири у еп. Порфирия: Восток христ., II, 2, стр. 147.
- ⁴⁷³ - «Веселяшися Предтеча в ложеснах носимь матерних и покланяшися Господу, носиму в ложеснах твоих, Богоблагодатная... Носиму во утробе Богоматери... поклонился еси Пророче» (Богородичны в каноне Иоанна Предтечи).
- ⁴⁷⁴ - Киево-Соф. соб., табл. 28.
- ⁴⁷⁵ - R. de Fleury, Evang., I, pl. IX, 1.

- 476 - R. de Fleury, *La S. Vierge*, pl. XV.
- 477 - Рис. изд. еп. Амфилохием: Сборн. изображ. Спасителя, Богомат. и др. св. с X по XV в., табл. 16.
- 478 - Коррект. листы 1890 г., л. 118.
- 479 - Стенн. росп., стр. 66.
- 480 - Ἑρμηνεία, σ. 111, §163.
- 481 - Garrucci, LXXXIV, 1; Münter, *Sinnbilder*, Taf. X, № 52. Liell. *Die Darstellungen d. allersel. Maria*. S. 218. Fig. 11.
- 482 - Garrucci, CDXXIV, 2.
- 483 - Ibid., CCLXXX, 1: по рисунку Гримальди.
- 484 - Kraus, *Die Miniatur d. Cod. Egberti*, Taf. X.
- 485 - Аделунг, 22. Otte, *Kunst-archäologie d. deutschen Mittelalters*. S. 300. 3 Aufl. Leipzig, 1854.
- 486 - R. de Fleury, *Evang.*, IX, 5.
- 487 - Agincourt, *Sculpt.* XXI, 13.
- 488 - Labarte, *Album*, t. II, pl. XCVIII (живопись на стекле XVI в.).
- 489 - Картины А. Дюрера, Рафаэля, А. дель Сарто, Пальмы, А. Сабаттини, Альбертинелли, Рембрандта описаны Эклем: Eckl. *Die Madonna*, S. 116–122.
- 490 - Maynard, *La Sainte Vierge*, p. 165.
- 491 - A. Schultz, 57.
- 492 - Agincourt, *Maler*, XCIII.
- 493 - Grimoüard de Saint-Laurent, *Manuel de l'art chr.*, p. 351.
- 494 - Agincourt, CLVII, 2; Maynard, p. 168.
- 495 - Maynard, p. 171.
- 496 - A. Schultz, 58.
- 497 - Didron, *Iconogr. chr.*, 287; ср. его же: *Manuel d'iconogr.*, 156–157.
- 498 - R. de Fleury, *L'Evang.*, 1, pl. X, 1. Garrucci, CDXVII, 3.
- 499 - R. de Fleury, *ibid.*, 3.
- 500 - Н.П. Кондаков, табл. V.
- 501 - R. de Fleury, *La S. Vierge*, pl. XV.
- 502 - Богоматерь сидит на троне; на голову ее сходит Св. Дух; архангела нет.
- 503 - Неизвестное лицо в нимбе молится перед киворием, потом то же лицо сопровождает Иосифа и Марию в их дом. По преданию апокрифического Евангелия, обручению предшествовала молитва.
- 504 - Gori, *Thesaur. vet. dipt.* III, p. 104–105, tab. XII.
- 505 - Röm. *Quartalschrift*, 1887, II-III, 179.
- 506 - Garrucci, CDLVIII, 2; R. de Fleury, *L'Evang.*, pl. X, 2.

⁵⁰⁷ - Strzygowski, Byzant. Denkmäl., Taf. I. Автор указывает прототип этой композиции в античной сцене, изображающей Силена на осле, поддерживаемого Сатиром. S. 46.

⁵⁰⁸ - R. de Fleury, L'Evang., I, pl. X, 3.

⁵⁰⁹ - R. de Fleury, La S. Vierge, pl. XV.

⁵¹⁰ - Добавление: внизу два пророка со свитками.

⁵¹¹ - Καὶ ἐπέστρωσεν τὴν ὄνον καὶ ἐπεχάθισεν αὐτήν, καὶ εἴλκεν ὁ υἱὸς αὐτοῦ, καὶ ἠκολούθει Ἰωσήφ... καὶ ἦλθον ἐν τῇ μέσῃ ὁδῷ (Thilo: καὶ ὡς ἀνέβησαν ἐν τῇ Βηθλεὲμ) καὶ εἶπεν αὐτῷ Μαριάμ. Κατάγαγε με ἀπὸ τῆς ὄνου, ὅτι τὸ ἐν ἐμοὶ ἐπείγει με προελθεῖν". Καὶ χατήγαγεν αὐτήν ἀπὸ τῆς ὄνου. Protoev., c. XVII. Tischendorf, p. 31–32. Thilo, p. 236–238.

⁵¹² - Cum ergo et beata Maria irent per viam, quae ducit Bethleem... angelus jussit stare jumentum, quia tempus pariendi advenerat; et praecepit beatae Mariae, ut descenderet de animali. Ev. pseudo-Matth., c. XIII. Tischendorf, p. 73–74. Thilo, p. 376.

⁵¹³ - Tischendorf, p. 31; Thilo, p. 237–238.

⁵¹⁴ - Рукоп. Макаp, мон. № 1080, л. 4. Порфирьев, Новозав. апокр., 145.

⁵¹⁵ - Clem. alex. Strom. I, c. 21. Ἐισὶ δὲ οἱ περιεργότερον τῇ γενέσει τοῦ Σωτήρος ἡμῶν οὐ μόνον τὸ ἔτος, ἀλλὰ καὶ τὴν ἡμέραν προστιθέντες ἦν φασὶν ἔτους κη Ἀυγούστου ἐν πέμπτῃ Πάχων καὶ εἰκάδι οἱ δὲ ἀπὸ Βασιλείδου τε τοῦ βαπτίσματος αὐτοῦ τὴν ἡμέραν ἐορτάζουσι προδιανυκτερεύοντες ἀναγνώσει. Migne, s. gr., t. VIII, col. 885–888.

⁵¹⁶ - J. Chrysost. Ἐἰς τὴν γενέθλιον ἡμέραν Σωτήρος. Καίτοι γὰρ οὐπω δέκατόν ἐστιν ἔτος ἐξ οὗ δῆλη καὶ γνώριμος ἡμῖν αὕτη ἡ ἡμέρα γεγένηται, ἄλλ' ὅμως ὡς ἄνωθεν καὶ πρὸ πολλῶν ἡμῖν παραδοθεῖσα ἐτῶν οὕτως ἦνθησε διὰ τῆς ὑμετέρας σπουδῆς... καὶ ἄνωθεν τοῖς ἀπὸ θράκης μέχρι Γαδεῖρων οἰκοῦσι κατάδηλος καὶ ἐπίσημος γέγονε... Migne, s. gr., t. XLIX, col. 352.

⁵¹⁷ - Пост. апост. кн. V, гл. 13; по русск, изд. стр. 150.

⁵¹⁸ - Специальные исследования о празднике Рождества Христова: Piper, Evangelischer Kalender, 1856 (Der Ursprung des Weihnachtsfestes u. das Datum der Geburt Christi). P. Cassel, Weihnachten., Berlin, 1861. Ср. ст. проф. Ф.А. Смирнова в «Труд. Киев. Дух. Акад.», 1882–1883 гг. Zahn, Die Voraussetzungen rechter Weihnachtfeier., Berl., 1865. Jablonski, Dissertat. II, de orig. fesfi nativitatis Christi (Opuscula vol. 111). Körner, De die natali Salvatoris. I. L. Schulze, De festo s. luminum; Blumenbach, Antiqu. epiphaniorum. Planck, Variarum de orig. festi Chr. natalitii sententiarum epicrisis. Vernsdorf, De orig. solemnum natalis Christi (Thesaurus comment. ed. Volbeding, 1846). H. Usener, Religionsgeschichtliche Untersuchungen (1 Th. Das Weihnachtsfest.), Bonn, 1889. Об изображении рожд. Христова: Piper, Christi Geburt, Tod u. Auferstehung. (Evang. Kal. 1857). Еп. Христофор, Жизнь Иисуса Христа в пам. древне-христ. иконогр., Москва 1887, стр. 17–32. Max. Schmid, Die Darstell. der Geburt Chr. in d. bild. Kunst., Stuttgart, 1890.

⁵¹⁹ - Rossi, *Bullet. di archeol. crist.*, 1877, tav. II; Schmid, *Die Darstell. d. Geburt Christi*, S. 1, № 1.

⁵²⁰ - Kraus, *Roma sotterr.* 1879. S. 367. На таблице Крауза изображение рождества Христова в ряду 25-ти других занимает предпоследнее место; то же у Аляра (*Rome souterraine*, p. 450), а в перечне часто повторяющихся изображений у В. Шульце (*Die Katakomben*, 173–174) оно совсем не упоминается.

⁵²¹ - Schmid, *Katal.* № 17–20 (цит. соч., стр. 11–13).

⁵²² - Allegranza, *Spiegazioni e riflessioni sopra alcuni sacri monum. antichi di Milano*, tav. V и IX. Kraus, R. E., II, 484. Garrucci, CCCXXVIII, 2. Schmid, № 18. Замечание Узенера, что в скульптуре саркофагов нет изображений вола и осла, очевидно, неверно (*Usener. Religionsgesch. Untersuch.* I, 289).

⁵²³ - *Mélanges d'archéol. et d'hist.*, 1885, pl. V; p. 243–247 (ст. Ле Бляна).

⁵²⁴ - На рисунке Гарруччи (CCCXCVIII, 8) вместо полумесяца пятно. Шмид видит здесь след посоха второго пастуха. Schmid, S. 2, № 2. Kraus, R. E., II, 484. Бэйе видит в двух лицах, представленных в туниках, Иосифа и пастуха. Duchesne et Bayet, *Memoire sur une mission au mont Athos*, p. 291–292; Liell, *Die Darstell.* S. 222. Fig. 15.

⁵²⁵ - Bosio, *Roma sotterr.*, p. 589. Aringhi, *Roma subterr.*, II, 395. Garrucci, CCCXVI, 1. Schmid, № 4. I. Ficker, *Die altchr. Bildwerke im christl. Museum des Laterans*, S. 138, № 183. Leipzig, 1890.

⁵²⁶ - Garrucci, CCCXCVIII, 6. Schmid, № 19. Опис. у В. Шульце (*Archäol. Stud.*, S. 217, № 33) и Бэйе (цит. соч. стр. 289, № 21). Ficker, S. 158–159, № 204. Liell, 222, Fig. 14. Lehner, S. 321.

⁵²⁷ - Garrucci, CCCXX, 2. Lehner, *Taf.* VI, 58. Schmid, № 8. Liell, S. 222. Fig. 13.

⁵²⁸ - Millin, *Voyage dans les depart. du midi de la France*, pl. LXVI, 4. Garrucci, CCCX, 4. Le Blant, *sarcophages chr. d'Arles*, pl. XXI. Schmid, № 9. Опис. у В. Шульце (№ 26) и Бэйе (№ 41). Ср. у Шмида еще арльский саркофаг № 10.

⁵²⁹ - Garrucci, CCCXV, 5. Schmid, № 7.

⁵³⁰ - Bosio, R. S. 287. Aringhi I, 615; Garrucci, CCCLXXX, 4. Schmid, № 3. Опис. у Шульце (№ 14 и 32) и Бэйе (№ 29).

⁵³¹ - Garrucci, CCCLXXXIV, 5. R. de Fleury, *L'Evang.*, I, pl. XIX. Schmid, № 5–6.

⁵³² - Garrucci, CCCXXXIV, 3. R. de Fleury, *Evang.* I, pl. XX; 1. Le Biant, pl. LVI, 1. Schmid, № 11.

⁵³³ - Garrucci, CCCXXVI, 1. Schmid, № 12.

⁵³⁴ - Garrucci, CCCXCVIII, 7; CCCXXXIV, 2; CCCXCVIII, 5; CCCLXV, 1. Schmid, №№ 13–16. Ciampini, *Vet. mon.* II, tav. III. Bosio, R. S., p. 289. Aringhi I, 617. R. de Fleury, pl. XIX, 1. Smith, *Dictionary* vol. II, p. 1072. Lehner,

Marienverehr. Taf. VI, № 54. I. Ficker, Die altchr. Bildwerke im christl. Mus. d. Laterans, S. 156, № 199.

⁵³⁵ - Allard, Rome souterr., p. 357. Kraus, Roma sott., 277; ср. мнение де Вааля в энциклопедии Крауза, II, 725. Martigny, Dict. des ant. chr., p. 351.

⁵³⁶ - Подробности у Шмида, 79–82.

⁵³⁷ - Strzygowsky, Iconographie d. Taufe 2. Сцена на мраморном рельефе, изданном Барголи (Admiranda roman. antiquit. 1693, tab. 65) представляет сидящую родильницу и двух повитух, из которых одна оmyвает младенца в ванне, другая держит простыню.

⁵³⁸ - Garrucci, CDLIV. Сборн. Общ. древне-руссск. иск. 1866, табл. XI; Labarte, Hist. des arts industr., t. I. Album, pl. VI. Schmid, № 51.

⁵³⁹ - Garrucci, CDXLVII, 1–3. Schmid, № 52.

⁵⁴⁰ - Garrucci, CDXVII, 4. Schmid, № 53.

⁵⁴¹ - Ср. любопытные наброски нижней части одежд Богоматери по саркофагам и миниатюрам византийских рукописей у Шмида на стр. 112.

⁵⁴² - Schmid, № 113. Автор замечает, что сцена эта скомпонована не по протоевангелию, а по Евангелию псевдо-Матфея, написанному сперва на греческом языке и лишь с VI в. распространившемся в Италии.

⁵⁴³ - Garrucci, CDXXXVIII, 2. Schmid, № 54.

⁵⁴⁴ - Ср. миланский саркофаг. Garrucci, CCCXXIX, 1.

⁵⁴⁵ - Garrucci, CDXXXVIII, 1. Schmid, № 55.

⁵⁴⁶ - Неясность фигуры давала повод к разным истолкованиям ее: одни считали ее пастырем, другие олицетворением света. Предполагая, что рука этой фигуры объята пламенем, Шмид полагает, что художник в передаче апокрифической легенды о Саломии руководился замечанием Зенона Веронского (Zenon. Veron. De nat. Dom. Migne, s. I. t. XI, col. 415): Obstetricis incredulae periclitantis enixam, in testimonium reperta ejusdem esse virginis incenditur manus. Qua tacto infante statim edax illa flamma sopitur. Schmid, S. 119

⁵⁴⁷ - Garrucci, CDXXXVII, 4. Schmid, № 58.

⁵⁴⁸ - Schmid, № 57.

⁵⁴⁹ - Gori, Thes vet. dipt., III, tab. 35. Agincourt, Sculpt., XII, 13. Schmid, № 56. По мнению Поро де Флери (La S. Vierge, I, 19), VII в.

⁵⁵⁰ - Garrucci, CDXXXIII, 8. Schmid, № 35.

⁵⁵¹ - Choricii Gazaei Orat. Parisiis, 1846.

⁵⁵² - Cahier, Caractéristiques des saints, t. II, p. 463. Martigny, Dict., p. 494. Kraus, R. E. II, 485 cf. I, 607. Smith and Cheetham, II, 1381.

⁵⁵³ - Kraus, R. E., II, 485; Martigny, p. 494. Smith-Cheetham, II, 1381. Schmid, № 40.

⁵⁵⁴ - Agincourt, Sculpt., XII, 14. Сборн. Общ. древне-руссск. иск., 1866, стр. 32. Schmid, № 36.

⁵⁵⁵ - Ciampini, Vet. monum. I, tab. XVIII, p. 35. Agincourt, Sculpt., XIII-XIV. Cahier, Caractéristiques des saints, t. I, p. 46. Bayet, L'art byzant., p. 204. Schmid, № 35a.

⁵⁵⁶ - Garrucci, CDLXXVIII, 31. Schmid, № 41.

⁵⁵⁷ - Sommerard, Alb. 10-e, sér, pl. XXXIII. Labarte, Recherches sur la peinture en email, p. 17, 45. Schmid, № 35b.

⁵⁵⁸ - Gori, Thesaur. vet. dipt. III, tav. 31. Schmid, № 38.

⁵⁵⁹ - Schmid, № 39 и 39a.

⁵⁶⁰ - Gori, Thesaur. III, tav. 37. Schmid, № 39b.

⁵⁶¹ - R. de Fleury, L'Evang., XII, 1. Schmid, № 37.

⁵⁶² - Biscioni, tab. VI. Труды Моск. археол. общ., т. XI, вып. 2, табл. VI; Н.П. Кондаков. Атлас к «Истор. виз. иск.» табл. III. R. de Fleury, L'Evang., pl. XI, 2. Garrucci, CXXX, 2. Schmid, № 21.

⁵⁶³ - R. de Fleury, pl. XI, 3. Schmid, № 22. Византийскую схему, лишь с заменой визант. типов лиц национальными, повторяют и позднейшие армянские изображения: арм. Ев. импер. публ. библи., 1635 г., л. 2.

⁵⁶⁴ - Sommerard, Alb. 8-e sér. tab. XII. Schmid, № 28.

⁵⁶⁵ - Albani, Menolog. graec., t. II, p. 56; R. de Fleury, La S. Vierge. pl. XX. Agincourt, XXXIII, 4. Schmid, № 25. Schlumberger, Un empereur byzant., p. 457, Paris, 1890. Ср. миною Давидгареджийской пустыни, л. 83. Проще изображение в минологии моск. синод. библи. № 9, л. 159 об.: ангелов славословящих нет, ангел, благовествующий пастырям, не имеет крыльев. В минологии Гамильтона в берлинской импер. библи. один ангел смотрит на Младенца; нет ни славословящих ангелов, ни пастырей; две повитухи омывают Младенца. Schmid, № 24.

⁵⁶⁶ - R. de Fleury, L'Evang., XI, 1. Schmid, № 23.

⁵⁶⁷ - R. de Fleury, La St. Vierge, pl. XV. Schmid, № 29.

⁵⁶⁸ - Ср. в том же Евангелии изображение молитвы в саду Гефсиманском, л. 54. Слова Иакова в списке нац. библи., л. 131 об. и 149. Греч. псалт. нац. библи. № 139, л. 428 об., 431 об., 435 об., 422 об. Псалт. № 20 там же, л. 16 об. Рукоп. № 533, л. 34. Ср. лат. Библию Карла Лысого, там же, № lat. 1. л. 386 об. и 423.

⁵⁶⁹ - Подражание этим изображениям в изд. кн. Гагарина (Изображ. из св. Ев., pl. V, ср. название источников) не имеет ничего общего с оригиналом.

⁵⁷⁰ - Agincourt, LIX, 3. Schmid, № 30.

⁵⁷¹ - Schmid, № 31.

⁵⁷² - R. de Fleury, La S. Vierge, pl. XXIV. Schmid, № 26.

⁵⁷³ - Опушения эти не составляют, впрочем, характеристической черты коптской иконографии, придерживающейся византийских композиций. В стенописях коптской церкви «Абу-Сифаин» в Каире и доселе можно видеть

старинное изображение рождества Христова с волем и ослом и – с поклонением волхвов. Franz, *Gesch. d. christl. Malerei*, I, 385. Freiburg im Br., 1887.

⁵⁷⁴ - Bordier, *Descr.*, p. 190.

⁵⁷⁵ - Альбом Севастьянова в Моск. публ. музее, папка № 77, снимок на л. 77/24.

⁵⁷⁶ - Terzi, *La cap. di s. Pietro*, tav. IV, XIII; А.А. Павловский, стр. 100.

⁵⁷⁷ - Λαμπάκης Χρυστ. *Ἀρχαιολογία τῆς μονῆς Δαφνίου*, 134.

⁵⁷⁸ - Diehl, *L'église et les mosaïques du couvent de s. Luc en Phocide*, p. 64–65.

⁵⁷⁹ - Gori, *Thesaur.*, III, p. 328 sq., tab. I.

⁵⁸⁰ - У нас под руками фотографические снимки с тех и других мозаик. Ср. Gravina, tav. 17-B.

⁵⁸¹ - Стенн. росписи, табл. IV.

⁵⁸² - Сборн. Общ. древне-русск. иск, 1866, табл. IV, 3.

⁵⁸³ - Вестн. Археологич. инст., 1885, табл. V.

⁵⁸⁴ - Корректурн. листы, 1890 г, л. 3 об, 128 и 159.

⁵⁸⁵ - Сборн. Общ. древне-русск. иск., 1866, стр. 178.

⁵⁸⁶ - Стенопись XVI в., но возобновлена позднее.

⁵⁸⁷ - Ἑρμηνεία, σ. 112, §165.

⁵⁸⁸ - В миниатюре Евангелия Луки фигуры вола и осла совсем опущены.

⁵⁸⁹ - Описание еп. Христофора. Кстати, исправим неточность описания: одна из женщин, омывающих Младенца, названа здесь юношей: стр. 6, 36, 167.

⁵⁹⁰ - Там же, 6. Ср. изображение ангела, стоящего у яслей, на иконе г. Постникова.

⁵⁹¹ - На иконе Петропавловской церкви в Старой Русе женщина, омывающая Младенца, имеет надпись «баба».

⁵⁹² - Другие изображения в ярославской и вологодской росписях указаны в нашем соч. о росписях, стр. 141, 156, 158, 160, 161 и 164.

⁵⁹³ - Ср. Четьи-Минеи 25 Дек.

⁵⁹⁴ - *Scriptorès rei rust.* Ed. M. Gesner. Schmid, S. 83. Rich, *Dict. des ant. rom. s. v. praesepe*, также *patena*. О значении φάτνη: Suiceri *Thesaur. eccles.*, col. 1420–1422. Фаррар, *Жизнь Иисуса Христа*, Перев. А.П. Лопухина, стр. 667.

⁵⁹⁵ - *Legenda aurea*, c. VI, p. 41. Ed. III Graesse, 1890.

⁵⁹⁶ - Roller, *Les catacombes de Rome*, II, chap. LXVII. Schmid, S. 78–79.

⁵⁹⁷ - Pseudo-Matth., *Evang.*, c. XIV: *Tertia autem die nativitatis Domini nostri Jesu Christi beatissima Maria egressa est de spelunca et ingressa*

stabulum posuit puerum suum in praesepe, quem bos et asinus adoraverunt. Röm. Quartalschr., 1887, II-III, 177.

⁵⁹⁸ - Röm. Quartalschr., 1887, II-III, 177.

⁵⁹⁹ - Ἐπειδὴ Ἰωσήφ οὐκ εἶχεν ἐν τῇ κώμῃ ἐκείνῃ ποῦ καταλῦσαι, ἐν σπηλαίῳ τινὶ συνεγγύς τῆς κώμης κατέλυσε· καὶ τότε αὐτῶν ὄντων ἐκεῖ ἐτετόκει ἡ Μαρία τὸν Χριστὸν, καὶ ἐν φάτνῃ αὐτὸν ἐτεθείκει. Dial. cum Tryphone, c. 78. Migne, s. gr., t. VI, col. 657–660.

⁶⁰⁰ - Οὗτος οἰκήσει ἐν ὑψηλῷ σπηλαίῳ πέτρας ὀχυρᾶς. Ис. 33:16.

⁶⁰¹ - Δείκνυται τὸ ἐν Βηθλεὲμ σπήλαιον, ἐνθα ἐγεννήθη, καὶ ἡ ἐν τῷ σπηλαίῳ φάτνη. Orig. Contra Cels, lib., I. c. 51. Migne, s. gr., t. XI, col. 756.

⁶⁰² - О жизни царя Константина, кн. III, гл. 41; по русск перев. стр. 196.

⁶⁰³ - Церк. ист., кн. I, гл. 17, стр. 78.

⁶⁰⁴ - Церк. ист., кн. II, гл. 2, стр. 81.

⁶⁰⁵ - Protoev., c. XVIII: Καὶ εὗρεν (Ἰωσήφ) σπήλαιον ἐκεῖ καὶ εἰσήγαγεν αὐτὴν (Μαριάμ)... c. XIX: τίς ἐστὶν γεννώσα ἐν τῷ σπηλαίῳ ... καὶ ἔστησαν ἐν τῷ τόπῳ τοῦ σπηλαίου κ. τ. λ.

⁶⁰⁶ - Pseudo-Matth. Evang., c. XIII... ingrederetur speluncam subter caverna... c. XIV: Maria egressa est de spelunca...

⁶⁰⁷ - Hist. Jos. fabri lignarii, c. VII: Maria peperit me Bethlehem in spelunca proxima sepulchro Rachel.

⁶⁰⁸ - Evang. infantiae Salvator. arab., c. II: cumque ad speluncam pervenisset... speluncam ingredere... c. III: Iosephus ad speluncam venit... c. IV: spelunca ista tunc temporis templo mundi superioris similis facta est etc.

⁶⁰⁹ - Fiunt autem vigiliae in ecclesia in Bethleem, in qua ecclesia spelunca est, ubi natus est Dominus. Fr. Gamurrini, S. Hilarii tractatus de mysteriis et hymni et s. Silviae Aquitanae peregrinatio ad loca sancta, 1887, p. 101. (Ср. там же ссылку на Антонина Пьяченского: spelunca, ubi natus est Dominus). По изд. Палест. общ. под ред. И В. Помяловского (Палест. сборн., вып. 20), стр. 63; там же русск. перев., стр. 64.

⁶¹⁰ - De annunc. (Χριστὸς) ἐν οὐράνῳ ἐν κόλπῳ τοῦ πατρὸς, ἐν σπηλαίῳ ἐν ἀγκάλαις μητρός. Migne, Patrol. s. gr., t. X, col. 1153; cf. homil. III: ἀπεστάλη ὁ Γαβριὴλ δεικνύς τὸν ἐν θρόνῳ καὶ ἐν σπηλαίῳ. ibid, col. 1172. Гарруччи (vol. 1, p. 363) признает, по-видимому, подлинными эти беседы; отрицательное мнение Филарета Черниг. см. в Историч. уч. об отцах церкви, 1, 118. Изд. 1882.

⁶¹¹ - In diem natal. Chr. Opp., t. II, p. 781. Ed. 1615. Русск. перев. в Христ. чт., 1837, IV, 264.

⁶¹² - Haer. XX. Migne, s. gr., t. XLI, col. 273.

⁶¹³ - Epist. LVIII ad Paulinum. Migne, s. l. t. XXII, col. 581; cf. ibid. epist. ad Eustoch., col. 884.

⁶¹⁴ - Orat. XXXIX: ἐν σπηλαίῳ καταγόμενος καὶ δί' ἀστέρος μηνυόμενος. Migne, s. gr., t. LXXV, col. 445.

⁶¹⁵ - Ὁδηγὸς: Σημειωτέον, ὅτι τινὰς παραδόσεις καὶ ἀγράφως παρέλαβεν ἡ ἐκκλησία... ὅτι Παρθένος ἔμεινε μετὰ τόκον ἢ θεο τόκος. Καὶ ὅτι ἐν σπηλαίῳ ἔτεκε... Migne, Patrol, s. gr., t. LXXXIX, col. 40.

⁶¹⁶ - Epiph. monachi Enarratio syr. Migne, s. gr., t. CXX, col. 264.

⁶¹⁷ - Pseudo-Matth. Ev. c. XIV.

⁶¹⁸ - Указаны у Тило: Cod. apocr. novi test, p. 382–384; ср. также Hofmann, Das Leben Jesu nach den Apocr, 108–109.

⁶¹⁹ - Маргарит, Слово 14 о Пречистой Богородице, л. 495 об., Изд. 1698 г. Ватиканский минологий под 25 Дек. Ср. «Церк. ист. Никифора Каллиста», гл. XII: Σπήλαιον γὰρ ταπεινὸν, καὶ φάτνη πρὸς ὑποδοχὴν βοσκημάτων ἐτοίμη, τῷ τοῦ οὐρανοῦ καὶ γῆς βασιλεῖ γεννωμένῳ ἡντρέπιστο. Migne, s. gr., t. CXLV, col. 668; cf. 669.

⁶²⁰ - Путешествие русских людей, I, 63. Палест. сборн. вып. 3-й, стр. 64. Ср. Petri diaconi de loc. sanctis; ed. Gamurrini, p. 122: haec spelunca tota interius praetioso marmore tecta, supra ipsum locum, ubi natus est Dominus. По изд. Палест. общ, стр. 83; там же русск. перев., стр. 184.

⁶²¹ - Путешествие русских людей, II, 56.

⁶²² - Изд. Общ. люб. др. письм., стр. 50.

⁶²³ - История и опис. св. земли и св. града Иерус. Изд. Общ. люб. др. письм., стр. 150 и др.

⁶²⁴ - Путеш. в Иерусалим, изд. 3, стр. 83–87.

⁶²⁵ - Для примера см. в мес. минее стих. препраздн. троп. и канон 20 Дек., также богослуж. 24 Дек., также 25 Дек. стих., троп., кан., конд. Ср. богослуж. 26–31 Дек.

⁶²⁶ - О пещере и храме: А. Олесницкий. Св. земля, II, 77 и след.

⁶²⁷ - Martigny, Dict, p. 494.

⁶²⁸ - Bullet di archeol. crist., 1877, p. 143. Roller, Les catac. de Rome, II, ch. LXVII.

⁶²⁹ - Ср. Baronii Annal, I, 5, 2. Венец., изд. 1705 г, т. I, стр. 36.

⁶³⁰ - Ср. Tillemont, Mém. I, 447. Kraus, R. E. I, 431.

⁶³¹ - Garrucci, CDXXXVII, 4; у Шмида рисунок неполный (№ 58).

⁶³² - Roller, Les catac. de Rome, II, ch. XVII.

⁶³³ - Schmid, 77–78. Изъяснение Шмида одобрено В. Шульце. Theol. Literaturbl., 1890, № 20, S. 193.

⁶³⁴ - Quem bos et asinus adoraverunt. Pseudo-Matth. Evang., c. XIV. Thilo, Cod. apocr., p. 383.

⁶³⁵ - Καὶ ἔθηκεν αὐτὸ ἐν φάτνῃ βοῶν. Tischendorf, p. 42. Thilo, p. 262.

⁶³⁶ - Решительным защитником ее является де Вааль: Die apocriphen in d. altheistl. Kunst. Röm. Quartalschr., 1887, II-III, 176. Ср. также Kraus R. E.,

II, 486. Vigouroux, Le nouveau testament et les découvertes archéol. modernes, p. 367, Paris, 1890. Benrath, Zur Gesch. d. Merienverehrung. Theol. Stud. u, Kritik, 1886, II, H. S., 240. Dobbert, Duccio's Bild. Jahrbuch d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, VI Bd., S. 160, Berlin, 1885.

⁶³⁷ - Pseudo-Matth. Evang., с. XIV. Последнее из приведенных мест прор. Аввакума составитель апокрифа читал, очевидно, по греческому переводу «ἐν μέσῳ δύο ζώων γυνωσθήσῃ», так как в латинском переводе Иеронима «in medio annorum vivifica illud» оно не имеет никакого отношения к волу и ослу. Любопытно, что по тому же переводу приводится это место и в католическом бревиарии: Domine, audivi auditum tuum et timui, consideravi opera tua et expavi: in medio duorum animalium jacebat in praesepio et fulgebat in coelo. Officium de circumcisione Domini. Thilo, p. 384. Тот же перевод у Блаж. Августина (Serm. 100 de temp.) и в немецкой Библии бедных. Laib u. Schwarz, tab. 1.

⁶³⁸ - Оно принято Варнавитом (Annali d. scienze relig., 1847. Ser. II, ч. V, 369 и след.), Уриартом (El buey y el asno, testigos del nacimiento... в испанск. журн. La ciencia crist., vol. XII-XIII), Лилем (Die Darstell. d. Maria, S. 306) и Груссе (Mélanges d'archéol. et d'hist., 1884, p. 334). О них: Kraus, R. E., II, 486, 518. Mélanges d'archéol, 1885, p. 417 (Заметка о статье Груссе в его некрологе). Schmid, 73–76 (Замечания о Варнавите и Груссе).

⁶³⁹ - Bos iudaicus populous... asinus gentilis. Cognovit bos possessorem suum et asinus praesepe domini sui. Pitra, Spicileg. solesm. III, p. 15, 11.

⁶⁴⁰ - В слове о Симеоне и Анне, приписываемом Мефодию Патарскому (Migne, s. gr., t. XVIII) и в 12-м огласит. поучении Кирилла Иерус. (Edit. Paris. 1720, p. 174) приводится пророчество Аввакума III, 2, но оно истолковано здесь иначе.

⁶⁴¹ - Invenerunt (pastores) Joseph dispensatorem ortus Dominici, et Mariam, quae Jesum fudit in partum, et ipsum Salvatorem jacentem in praesepio. Illud erat, de quo propheta vaticinatus est dicens: cognovit bos possessorem suum et asinus praesepe domini sui. Bos animal mundum est, asinus animal immundum... Non populus Israël cognovit praesepe domini sui, sed immundum animal ex gentibus. Origenis in Lucam hom. XIII. Migne, s. gr., t. XIII, col. 1832.

⁶⁴² - Schmid, 74–75.

⁶⁴³ - В.В. Болотов, Учение Оригена о Св. Троице, 143–190. СПб, 1879.

⁶⁴⁴ - Gregor. Nyss. In diem nat. Chr. Opp., t. II. p. 781. Edit. 1615.

⁶⁴⁵ - Gregor. Naz. In Chr. nativit. Opp. edit. 1630, p. 623. Твор. св. о. в русск. перев., т. III, стр. 249.

⁶⁴⁶ - Epist. XXXI ad. Sever. In Bethlehem quoque, ubi agnoverat bos possessorem suum etc. Migne, s. l. t. LXI, col. 327.

⁶⁴⁷ - Epist. CVIII ad Eustoch. Migne, s. 1, t. XXII, col. 884: atque inde Bethlehem ingressa et in specum Salvatoris introiens, postquam vidit

diversorium et stabulum, in quo agnovit bos possessorem suum et asinus praesepe domini sui, ut illud impleretur, quod in eodem propheta scriptum est: beatus qui seminat super aquas, ubi bos et asinus calcant me audiente jurabat cernere se oculis fidei infantem pannis involutum.

⁶⁴⁸ - Leon. M. hom. XXV in nativit. Dom. Opp. edit. 1748. Места Григория Великого и др. приведены Питрой в Spicil. solesm., t. III, p. 12–17. Некоторые места указаны Баронием (Annal. I. c.) и Тило (p. 384).

⁶⁴⁹ - Pseudo-Matth. Evang, c. XIII.

⁶⁵⁰ - Ср. средневек. гимн на Рождество Христово (Daniel, Thes. hymn. I, p. 334). Извлечения из немецких гимнов: Piper, Ev. Kal., 1857, 40: Cognovit bos et asinus, Quod puer erat Dominus.

⁶⁵¹ - Garrucci, Storia, vol. I, p. 364.

⁶⁵² - В богослужебной письменности есть намек на символическое значение вола: «гряди израилю тяжкосердый; познай Создателя в вертепе раждающегося (стих. на хвал. 20 Дек.)»: это тот же самый образ выражения, что и у прор. Исаии: «позна вол стяжавшаго... израиль же мене не позна». Но, с другой стороны, в стихире на хвал. 27 Дек. «скоти образуют херувимское предстояние» животным усвоен уже совершенно иной смысл. В беседе трех святителей осел при яслях И. Х. означает христианство, вол (пропуск...). Порфирьев. Новозав. апокр., стр. 382.

⁶⁵³ - Учение о звездах и его отражение в пам. иск.: Piper, Mythol., II, 206. Vemerio-Moeseri, Sermo de stella magorum. Regiomonti Praelo Reusneriano.

⁶⁵⁴ - Pseudo-Matth. Evang., c. XIII.

⁶⁵⁵ - Protoev., c. XIX: ἰδοὺ νεφέλη φωτεινὴ ἐπισκιάζουσα τὸ σπήλαιον... Καὶ ἐφάνη φῶς μέγα ἐν τῷ σπηλαίῳ. Evang. inf. arabicum, c. III: et ecce repleta erat illa (spelunca) luminibus lucernarum et candelarum fulgore pulchrioribus et solari luce splendidioribus.

⁶⁵⁶ - Pseudo-Matth. Evang., c. XIII; Protoev., c. XX.

⁶⁵⁷ - Garrucci, CDXVIII, 1.

⁶⁵⁸ - Об иных значениях луны в христ. искусстве: Piper, Symbol., II, 116–199. Garrucci, Storia, vol. I, p. 264. Об олицетворениях ночи там же у Пипера, с. 359 и др.

⁶⁵⁹ - О значениях звезды: Kraus, R. E., II, 792–793.

⁶⁶⁰ - Слово на Рожд. Хр. Migne, s. gr., t. XXXI, col. 1469. То же сопоставление дано в Золотой легенде. Iacobi a Voragine, Legenda aurea vulgo historia lombardica dicta, c. XIV, Ed. III, D-r Th. Graesse. Vratislaviae, 1890.

⁶⁶¹ - Contra Cels. lib. I. Migne, t. XI, col. 768–769; Ed. Gulielm. Spenceri, 1677, p. 45: звезда волхвов новая, отличающаяся от обыкновенных звезд; она из породы комет. Ср. Слово Вас. Вел. на Рожд. Хр. Migne, t. XXXI, col.

1469; по изданию Garnier, 1722 (S. Basil. Opp.), t. II, p. 601. Gregor. Nyss. Opp., t. III, p. 344. Edit. 1638; русск. перев. в Христ. чт., 1837, IV, 251.

⁶⁶² - Ср. Пролог 25 Дек.

⁶⁶³ - J. Chrysost. Hom. VI in Evang. Matth. Migne, s. gr., t. LVII, col. 64–65.

⁶⁶⁴ - Ἄγγελος ὡς φωστὴρ οὐράνιος εἰς ἀστέρος τύπον μορφοθεὶς τὴν ὁδὸν ὠδοποιεῖ μάγοις. Theod. Stud. orat. in s. Angelos, c. X. Mai Nov. patr. bibl., t. V., p. 12.

⁶⁶⁵ - Theophil. Bulgar. Enarr. in Ev. Matth. Migne, s. gr., t. CXXIII, col. 161.

⁶⁶⁶ - Caesarii viri illustri Dialogi, IV. Bibl. veter. patr. De la Bigne; t. V, dial. II, p. 771: angelus autem esse intelligitur.

⁶⁶⁷ - Diod. Thars. (Photii bibl. edit. 1653; p.703); δύναμιν τινὰ θεωτέραν εἰς ἄστρον μὲν σχηματίζομένην.

⁶⁶⁸ - Ev. infant. arab., c. VII: Eademque hora apparuit illis (magis) angelus in forma stellae illius, quae antea dux itineris ipsis fuerat.

⁶⁶⁹ - Niceph. Call. hist. eccles. Migne, s. gr., t. CXLV, col. 669–673.

⁶⁷⁰ - Четьи-Минеи 25 Дек. По изд. 1837 г., л. 144 и след.

⁶⁷¹ - В грузинском Евангелии публ. библи. № 298 (л. 9) вместо звезды изображен Св. Дух.

⁶⁷² - Iacobi a Voragine, Legenda aurea, ed. III, p. 91.

⁶⁷³ - Ibid., c. VI, p. 43–44: Nam in ipsa die nativitatis secundum antiquorum relationem (ut ait Chrysostomus) magis super quendam montem orantibus stella quaedam juxta eos apparuit, quae formam pueri pulcherrimi habebat et in ejus capite crux splendebat.

⁶⁷⁴ - Рукоп. Вахrameева № 50, л. 269–271. Свед. о ней в описании А.А. Титова: Рукоп. слав. и русск. И.А. Вахrameева, стр. 30–39.

⁶⁷⁵ - Roller, Les catac., vol. II, chap. LXVIII.

⁶⁷⁶ - Ср. ошибочное заключение Бэе: presque toujours elle (étoile) est remplacée par le monogramme inscrit dans un cercle. Mémoire sur une mission au mont Athos, p. 274. Для проверки см. рисунки в изд. Гарруччи и Шмида.

⁶⁷⁷ - Ibid.

⁶⁷⁸ - Ср. престол Раткиса в Чивидале: три звезды; ангел летящий указывает волхвам на Иисуса Христа (Garrucci, CDXXIV, 3); также см. фляжку для елѣя: возле волхвов ангел и вверху звезда (ibid., CDXXXIII, 7).

⁶⁷⁹ - Didron, Manuel, p. 158.

⁶⁸⁰ - Н. Покровский, Стенные росписи, стр. 127 и 153; ср. стеноп. параклиса Св. Пояса в Афоноватопед. мон.

⁶⁸¹ - Ср. неверное замечание А. Шульца, будто Богоматерь в древнейших памятниках «лежит». Die Leg. v. Leben, d. I. Maria 58; то же Beissel, Die Bilder d. Handschr. d. Kaisers Otto in Münster zu Aachen, S. 86.

⁶⁸² - Относящиеся сюда места указаны Гофманом: Das Leben Jesu nach den Apocryphen, 112–113. Ср. архиеп. Филарета Догматич. богосл., ч. II, изд.

3, стр. 46–49, 54 и след.

⁶⁸³ - Nulla ibi obstetrix, nulla muliercularum sedulitas intercessit. Hieron. De perpet. virginit. Mariae. Contra Helvidium. Migne, s. l. t. XXIII, col. 192. Cf. Tischendorf, Ev. апocr. prolegg., XXV; Lehner. Marienverehrung, 138.

⁶⁸⁴ - Прав. 79. Преосв. Иоанна. Опыт курса церк. законовед., II, 478.

⁶⁸⁵ - Слово на Рождество Богородицы. Христ. чт., 1836, III, 240. Migne, s. gr., t. XCVII, col. 865. Ср. выражение Библии бедных: absque dolore paris stella Maria maris. Bibl. pauper. Ed. Laib u. Schwarz, tab. 1.

⁶⁸⁶ - Expos., fid. XV. Migne, s. gr., t. XLII, col. 812.

⁶⁸⁷ - Четыи-Минеи 25 Дек., Изд. 1700 г, ч. II, л. 258. Ср. сказ. о земной жизни Пресв. Богородицы, стр. 162–163. Изд. 1869 г.

⁶⁸⁸ - Бернард Клервоский: sola sine corruptione concepit, sine gravamine tulit, sine dolore parturivit. R de Fleury, L'Evang. I, 45. Cf. Hofmann, 113. Leg. aurea, c. VI, p. 42: sine dolore peperit.

⁶⁸⁹ - Импер. публ. библи. F. XIII, 19 (из собр. еп. Порфирия); ср. выше выдержку из подл. критич. ред.

⁶⁹⁰ - Четыи-Минеи 1 Мая. По изд. 1700 г., ч. III, л. 436.

⁶⁹¹ - Eriph. De vit. proph. Migne, s. gr., t. XLIII, col. 421–422. Для образца приведем начало этого сказания по греческому оригиналу: Οὗτος ὁ προφήτης σημεῖον δέδωκε τοῖς ἱερέυσιν Αἰγύπτου, ὅτι δεῖ σεισθῆναι τὰ εἶδωλα αὐτῶν καὶ συμπεσεῖν τὰ χειροποίητα αὐτῶν, ὅταν ἐπιβῇ ἐν Αἰγύπτῳ Παρθένος λοχέουσα βρέφος θεοειδές κ. т. λ.

⁶⁹² - Ἑρμηνεία, σ. 112, §165.

⁶⁹³ - Ev. pseudo-Matth., c. XIII: Nulla sanguinis pollutio facta est in nascente, nullus dolor in parturiente. Virgo concepit, virgo peperit et virgo permansit.

⁶⁹⁴ - Фреска катакомб на via Flaminia, где есть эта сцена, относится к VII-VIII вв.

⁶⁹⁵ - Bordier, Descr. p. 190. Еп. Христофор в опис. икон киевск. музея (см. выше).

⁶⁹⁶ - Macarii (L'heureux). Hagioglypta, p. 112 (Ed. Garrucci): vidcor inter alias picturas coemeteriorum observasse eam, qua Iohannem Evangelistam in dolio olei ferventis pingi mihi sit verisimile.

⁶⁹⁷ - Garrucci, II, 92–93; Aringhi, Roma subterr., II, p. 352: martyr is cujusdam ferventis olei dolio injecti imago.

⁶⁹⁸ - Garrucci, l.c.

⁶⁹⁹ - Agincourt, Maler., XII, 18.

⁷⁰⁰ - Martin, Mélanges d'archéol. et d'hist., I, 23. Garrucci, vol. II, p. 93.

⁷⁰¹ - Garrucci, CCLXXIX, 1.

⁷⁰² - Garrucci, CCLXXX, 2–3; то же Schmid, № 59.

⁷⁰³ - В макарьевской славянской рукописи: небо не вместит (л. 5); то же в рукописи соловецкой. Порфирьев, Апокриф. сказ. о новозав. лицах, 146.

⁷⁰⁴ - В слав. переводе (те же рукоп.), согласно с чтением Тило: «если не уразумею от самих вещей, не иму веры».

⁷⁰⁵ - Protoev., с. XVIII-XX.

⁷⁰⁶ - Ev. Pseudo-Matth., с. XIII.

⁷⁰⁷ - Evang. infant. arab., с. III.

⁷⁰⁸ - Hofmann, Das Leben Jesu nach d. Apocr., 114.

⁷⁰⁹ - Λόγος εἰς τὸν εὐαγγελισμόν τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου. Migne, s. gr., t. XCVIII, col. 337.

⁷¹⁰ - Ἐξυπηρετησαμένης πρὸς ἅπαντα Σαλώμης τῆς μαῖας, ὄουσης ἐν Βηθλεέμ. Epiph. monachi De vita B. Virginis. Migne, s. gr., t. CXX, col. 201.

⁷¹¹ - По изд. Филимон., стр. 56. См. также подлин. критич. ред. (выше).

⁷¹² - Н.Ф. Красносельцев, К вопросу о греч. источн. беседы трех свят., стр. 13–14; И.Я. Порфирьев, стр. 390.

⁷¹³ - Каратыгин, Обзор некоторых особенностей в чинопослед. рукоп. требн. Христ. чт, 1877, № 1–2, стр. 166.

⁷¹⁴ - В требн. 1747 г. Иеромон. Филарет. Опыт сличения церк. чинопослед., стр. 18.

⁷¹⁵ - Там же, стр. 26.

⁷¹⁶ - Печ. требн. 1625 г.; л. 99 об. и 100: «благословивый Саломию... благословив пришедшую на уверение честнаго девства Саломию бабу...».

⁷¹⁷ - Печерский (Мельников). На горах, 1, 84.

⁷¹⁸ - Leg. aur., с. VI, p. 42 (ed. III): *morem tamen gerens patriae obstetrices vocavit (Iosephus), quarum una vocabatur Zebel... altera Salome.*

⁷¹⁹ - См. выписку из «Vita del nostro Signore J. Cristo» у Гофмана, 115. О миниатюрах этих кодексов речь ниже в обозрении западных изображений рождества Христова.

⁷²⁰ - Об этих памятниках см. ниже.

⁷²¹ - Ciampini, Vet mon. I, tab. IX. Revue de l'art chr., 1883, p. 16 (там же фототипический снимок).

⁷²² - На миниатюрном складне коллекции С.-Петербур. Дух. Акад. над пастырем находится микроскопическая надпись, по-видимому, «Мнек". В некоторых памятниках письменности пастырям усваются имена Μισαῖλ, Ἀρχεῖλ, Κυριακὸς καὶ Στέφανος. Thilo, Cod. apocr., p. 389.

⁷²³ - Изображение поклонения пастырей в памятниках византийских и русских входит в композицию «Что ти принесем» (см. ниже). В качестве же отдельного самостоятельного сюжета встречается редко, хотя такой пример дан был уже древностью V-VI вв. (золотая пластина Оттоманского музея в Константинополе). Укажем на стенописи внутреннего притвора Афоноватопедского собора. Чаше можно встретить отдельно

явление ангела пастырям, например, в афопантел. Ев. № 2, л. 210; лаврент., л. 105, в акафисте моск. синод. библи., л. 10, в ипат. Ев. 1603 г. То же нужно сказать и по отношению к западным памятникам: явление ангела пастырям в рукоп. нац. библи. № 1161, 1166 л. 49 об., 1167 л. 74, 9355; отдельно поклонение пастырей в итал. рукоп. той же библи. № 115, л. 23, и на картине Риберы в луврской галерее (№ 548).

⁷²⁴ - Спор возник по поводу изъяснения неизвестного лица перед изображением Богоматери в катакомбах Прискиллы.

⁷²⁵ - De Rossi, *Delle immagini di S. Giuseppe nei monumenti dei primi cinque secoli* *Bulletino di archeol. crist.*, 1865, Aprile, Settembre. Мнения Гарруччи напечатаны в малоизвестном моденском журнале «*Divoto di S. Guiseppe*» и повторены в *Storia*, I, p. 364.

⁷²⁶ - Garrucci, vol. I. p. 365.

⁷²⁷ - Roller, *Les catac.*, t. II. chap. LXIX, p. 151.

⁷²⁸ - Grimoüard de St.-Laurent, *Étude sur l'iconogr. de st. Joseph*. *Revue de l'art chr.* 1883, p. 345 sq.

⁷²⁹ - В энциклопед. Крауза: R. E. II, 73.

⁷³⁰ - Schmid, S. 64–66.

⁷³¹ - Например, в мозаиках церкви в Дафни.

⁷³² - Шмид обвиняет Гримуара в том, что он видит здесь не Иосифа, но ангела (Schmid, S. 14; Anmerk, 1); однако Гримуар в специальной статье об Иосифе (*Revue de l'art chr.* 1883, 370) прямо называет эту фигуру Иосифом.

⁷³³ - Garrucci, *Storia*, vol. 1, p. 364; Schmid, S. 64–65.

⁷³⁴ - Agincourt, *Sculpt.* VII, 6. De Rossi, *Bullet.*, 1865, p. 26 etc. R. de Fleury, *L'Evang.*, I, pl. XVIII, 2. Надпись относят к III в. Ср. *Revue de l'art chr.*, 1883, p. 350.

⁷³⁵ - Just. M. *Dial. c. Triph.*, c. 88. Migne, s. gr., t. VI, col. 688. Христ. чт., 1871, I, 3.

⁷³⁶ - *Ev. infant. arab.*, с XXXVIII-XXXIX. *Protoev.*, с. IX, XIII. *Ev. Thomae graece* A. с. XIII. *Hist. Josephi fabri lignarii*, с. II, IV. Ср. в Маргарите Слово 14 о Пречистой Богородице «по шести же месяцах преестественного зачатия ея прииде Иосиф от зданий своих». Изд. 1698 г, л. 489 об.

⁷³⁷ - Греч. рукоп. Афонопантел. монаст. № 508, л. 78 об.

⁷³⁸ - Авторы указаны Гофманом: *Das Leben Jesu nach d. Apocr.*, S. 2.

⁷³⁹ - Во многих рукописях место это, согласно с паралл. местом в Ев. Матфея (Мф. 13:55), читается *ὁ τοῦ τέκτονος*. Hofmann, 2.

⁷⁴⁰ - Подробные сведения у Гофмана, 2–3.

⁷⁴¹ - Опис. Гримуаром: *Revue de l'art chr.*, 1883, 376–377.

⁷⁴² - S. Croce во Флоренции. *Revue*, p. 371.

⁷⁴³ - Ibid.

⁷⁴⁴ - Богослужебные песнопения восточной церкви не только не удаляют Иосифа из пещеры рождения Христова, но и представляют его поклоняющимся Иисусу Христу, вместе с волхвами и пастырями: «благовестуй Иосифе... с пастыри славословил еси, с волхвы поклонился еси» (Нед. по Рожд. Хр., стихира на стих.).

⁷⁴⁵ - Hist. Josephi, с. X. Protoev., с. IX. Pseudo-Matth. Evang., с. VIII. Подробные указания на древних и новых авторов: Hofmann, S. 61–62.

⁷⁴⁶ - Revue, p. 351–352. Ср. также R. de Fleury, L'Evang, I, p. 12.

⁷⁴⁷ - Ср. западн. пам. Agincourt, Sculpt. VIII, 3. XII, 14, 19. V. Schultze, Archäol. Stud., 158.

⁷⁴⁸ - Н.П. Кондаков, Визант. церкви, 190–191.

⁷⁴⁹ - Опис. еп. Христофора, 167–168.

⁷⁵⁰ - В каталоге (стр. 3) отнесена к греческим иконам; по нашему же мнению, она русского происхождения.

⁷⁵¹ - В рукоп. соф. библ. XVI в. № 1479 сообщается, что Иисус Христос пять лет жил в Египте, что Он знал Нафанаила потому, что мать последнего скрывалась с ним под смоковницей во время избияния младенцев (л. 196). В Ев. нац. библ. в изображении призвания апостолов (л. 170) Нафанаил представлен в виде маленького мальчика в нимбе, стоящего под смоковницей. Имел ли при этом в виду миниатюрист событие избияния младенцев вифлеемских, это остается неизвестным. Верно то, что, по мысли художника, Спаситель намекал Нафанаилу на встречу с ним именно в детском возрасте.

⁷⁵² - В иллюстрациях псалтирей (лобковой и др.) изображение рождения Христова приурочивается также к словам «Сын мой еси ты», но изображение Бога Отца здесь не вводится в этот сюжет.

⁷⁵³ - В рукоп. соф. библ. XIV в. № 193 более ясный перевод: «дивление».

⁷⁵⁴ - Ср. тропарь 9-й песни канона нед. по Рожд. Хр.: «небеса (послужили) звездою, земля же яслыми, гора вертепом, волсви дарми, пастырие чудесем, ангели же слава в вышних Богу».

⁷⁵⁵ - Еп. Порфирий, Первое путеш., I, 2, стр. 188.

⁷⁵⁶ - Подлинники критич. ред. (Акад. Филим. под 26 Дек.) указывают рядом с Иоанном Дамаскиным изображение Евфимия Великого со свитком: «Дева днесь пресущественнаго рождает и земля вертеп». В тропаре 1-й песни канона 26 Дек. читаем: «рожденному и пеленами повитому благочестно поклонился еси и к Нему, Евфимие, с благодушием отшел еси»: ср. троп. 4-й песни; в седальне по 6-й песни: «принесл еси Христу от Девы рожденному, Евфимие мудре, яко волсви, дары».

⁷⁵⁷ - Для истории этих олицетворений см.: Bartoli, Admiranda roman. antiqu., tab. 12. Piper, Mythol. u. Symbol. der christl. Kunst II, 58 ff. Следует исправить ошибку Пипера на стр. 70–71: автор указывает олицетворение

земли на одной иконе рождества Христова IX-XIII вв. в Мюнхене, но, судя по описанию автора, предположение его основывается на недоразумении. Описание дает видеть, что это греческая икона Рождества Христова обычной композиции. Здесь, по словам Пипера, «на левой стороне в пещере земля в виде пожилой женщины... держит Младенца, а другая женщина подает ей сосуд с водой». Ясно, что эта женщина представляет собой не олицетворение земли, но повитуху в обычной византийской сцене омовения Младенца. Для уяснения олицетворения пустыни имеет важность миниатюра ватик. рукоп. Иоанна Лествичника, где находится ἡ ξενιτεία – женщина с ветвью пустыни. Agincourt, LII. Миниат. ватик. рукоп. IX в. в атласе к Истор. виз. иск. проф. Кондакова, табл. X.

⁷⁵⁸ - Опис. Н.И. Суворовым в вологод. епарх. вед. 1890 г., № 24.

⁷⁵⁹ - Рукоп. Макарьев. мон., л. 6. Ср. Tischendorf, p. 41–43; Protoev., с. XXII. Порфирьев, Новозав. апокр., 147.

⁷⁶⁰ - Там же. Protoev., с. XXIII.

⁷⁶¹ - Об иконографии Иоанна Предтечи: F. Piper, J. der Täufer in griechischen Kunstvorstell. Evang. Kal., 1867, 59. Ср. ст. гр. А.С. Уварова по поводу ст. Пипера: Археол. вестник, 1867, I, 70. Некоторые сведения в соч. г. Каменнова «Иконогр. св. Иоанна Крестителя», Правосл. собес., 1887.

⁷⁶² - Cf. Ἑρμηνεία, σελ. 211, §427. В Ев. коптском (л. 138 об.) композиция своеобразная: возле спеленутого младенца хлопочут две служанки, из которых одна – чернокожая. Елизавета стоит. Группа мужчин с женщиной славят Бога, воздевая руки к небу. Захария сидит в особой комнате, куда входит старец с известием о рождении Иоанна.

⁷⁶³ - Ср. Опис. еп. Амфилохия, стр. 27–28.

⁷⁶⁴ - Здесь две иконы – одна 1681 г. На обеих возле омовения Младенца сидит служанка с прялкой, как в некоторых изображениях благовещения.

⁷⁶⁵ - Опис. еп. Христофора, стр. 13–14 (юноша=женщина).

⁷⁶⁶ - Ἑρμηνεία, σ. 211, §127. Подл. XVI в. под 24 Июня (по изд. Филимонова стр. 114). Подл. критич. ред., стр. 372–373.

⁷⁶⁷ - August. Serm. VIII de s. Joh. Baptista. Migne, s. I., t. XLVI, col. 995.

⁷⁶⁸ - Ср. миол. моск. синод, библи. № 9 л. 159 об., также миол. Давидгареджийской пустыни, л. 43.

⁷⁶⁹ - Migne, s. gr., t. CXXVII., col. 573: ἡ Ἄννα τὰς φυλὰς συνεκαλεῖτο.

⁷⁷⁰ - Киево-Соф. соб., табл. 28.

⁷⁷¹ - Ἑρμηνεία, σ. 176–177. §350.

⁷⁷² - Икон. подл. XVI в., изд. Филимонова, стр. 18: «пиши аки рождество Ивана Предтечи, вместо Захарии Иоакима пиши». Ср. подл. критич. ред.

⁷⁷³ - Икон. подл. XVI в., изд. Филимонова, стр. 114.

- ⁷⁷⁴ - Ἑρμηνεία, σ. 60, §15.
- ⁷⁷⁵ - Ср. Bordier, Descr., p. 10.
- ⁷⁷⁶ - Стен. росписи, табл. XXV.
- ⁷⁷⁷ - Житие св. митр. Алексея. Изд. О.Л.Д.П., 1877–1878 гг., вып. 1, л. 13.
- ⁷⁷⁸ - Рукоп. г. Вахрамеева, «Житие и подвизи солов. чуд.», л. 26; ср. опис. г. Титова, стр. 18.
- ⁷⁷⁹ - Bosio, R. S., p. 579. Aringhi, R. S., II, p. 353. Garrucci, LXXXIV, 1. cf. p. 92. Agincourt, Maler, XII, 18. Schmid, № 60.
- ⁷⁸⁰ - Ciampini, De sacris aedificiis a Constant. M. constructis, tab. XXIII. Garrucci, CCLXXIX-CCLXXXI. Müntz, Notes sur les mosaïques chr. de l'Italie. Extrait de la Revue archéol. Septembre, 1877, pl. XVII. Fac-simile d'un dessin de Grimaldi. Schmid, № 59; R. de Fleury, La S. Vierge, pl. XC.
- ⁷⁸¹ - Zeitschrift f. christl. Kunst (herausgeg v. Schnütgen), 1890, V. S. 143, I.
- ⁷⁸² - De Rossi, Musaici crist. e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV. Fascic. VII-VIII.
- ⁷⁸³ - fons olei = taverna meritoria.
- ⁷⁸⁴ - Leg. aur., c. VI, p. 45.
- ⁷⁸⁵ - Аделунг, Корс. врата, стр. 12–13; Oncken, Allgem. Gesch. Zweite Hauptabtheil, X. П.Н. Полевой, Худож. Россия, т. I, стр. 113. Шмид напрасно относит их к числу русских памятников (S. 32). Они изготовлены на Западе, вероятно, в Магдебурге в XII в.
- ⁷⁸⁶ - Grimoüard de St. Laurent, Manuel de l'art chr., p. 567.
- ⁷⁸⁷ - Maynard, La St. Vierge, p. 185. Многие примеры западной скульптуры с изображением рождения Христова приведены в сочинении Поро де Флери «La S-te Vierge».
- ⁷⁸⁸ - Quapropter ridendi sunt, qui Mariam Virginem, cum ipsius, puerperium depingunt aut sculpunt, lecto decumbentem effingunt, quasi more aegrotantium puerperatum, quae cum dolore pariunt, obstetrice, lecto, culcitris, fomentis et plurimis subsidiis indiguerit. Nam eo quod stultius? quid delirum magis? Verum admodum probandae sunt illae picturae Christi nativitatem representantes, in quibus ipsa beata Virgo Maria complicatis manibus et flexis genibus ante parvulum suum filium, quasi jam in lucem editum, depingitur. Ipsum enim quem genuit, ut ecclesia canit, adoravit. Molan. De historia s.s. imaginum. 1. II, c. XXVII. Приведено А Шульцем: Die Legende S. 59. По мнению Добберта, коленопреклоненное положение придал Богородице впервые Джотто. Dobbert, Duccio's Bild S. 159.
- ⁷⁸⁹ - Номера обозначаем по ярлыкам, которыми снабжены иконы. Одни и те же номера повторяются в музее несколько раз, но так как

количество икон здесь невелико, то отыскание нужных экземпляров незатруднительно.

⁷⁹⁰ - Beissel, Die Bilder d. Handschr. d. Kaisers Otto in Munster zu Aachen. Taf. XXI. Одно изображение грубого стиля, с волком и ослом и Богородицею сидящей, из лат. Евангелия национ. библиот. IX в. № 624 дано Бастаром. Bastard, Peintures et omements des manuscrits, t. IV, pl. 116. Paris, 1832–1869.

⁷⁹¹ - Fr. Xav. Kraus, Die Miniaturen des Cod. Egberti in d. Stadtbiblioth. zu Trier., Taf. XII.

⁷⁹² - Beissel, S. 87.

⁷⁹³ - Porro ad orientem in turre Ader id est gregis, mille passibus a civitate, segregata ecclesia est trium pastorum dominicae nativitatis consciorum monumenta continens. Изд. палест. общ., стр. 83 и 185.

⁷⁹⁴ - Beissel, S. 86.

⁷⁹⁵ - Ibid., S. 36.

⁷⁹⁶ - Ibid., S. 38. Жаль, что автор не дал копии этого изображения и лишил нас возможности проверить его.

⁷⁹⁷ - Le comte Auguste de Bastard, Hist. de J. Christ en figures guaches du XII-e au XIII-e siècle. Paris, 1879.

⁷⁹⁸ - Несколько примеров обожания указ. проф. Кирпичниковым: Худож. нов. 1883; № 16. Ср. рукоп. нац. библиот. XVI в. № 12536, л. 42.

⁷⁹⁹ - По словам А.И. Кирпичникова (I. c.), с посохом.

⁸⁰⁰ - Родословие Иисуса Христа: ангелы в облаках держат ленту с надписью: «Слава в вышних Богу...». Иосиф припадает к Младенцу. Ровинский, Русск. народн. карт., III, 426, № 1046.

⁸⁰¹ - Breviario Grimani, tav. 27: И. Х. лежит на соломе на земле; под навесом... коленопреклоненные ангелы.

⁸⁰² - В некоторых рукописных кодексах, по наблюдению А.И. Кирпичникова, характер иной: Младенец держит в руках яблоко и обращается с ласками к Матери (в мюнхен. библиот. cod. lat. cum picturis 72-b), или сама Богородица ласкает Младенца, держа его за подбородок (Ibid. cod. c. pict. 46-b.). А.И. Кирпичников. Сказ. о жит. Девы Марии. Журн. мин. нар. просв., 1883, июль, стр. 61 и 62.

⁸⁰³ - Laib u. Schwarz, tab. I.

⁸⁰⁴ - Надписи на старом немецком языке.

⁸⁰⁵ - Для примера см. гравюру в московском издании богослуж. миней 1705 г., где Богородица стоит на коленях перед Младенцем; руки ее, равно как Иосифа и пастырей, молитвенно сложены, как делают обыкновенно католики при молитве.

⁸⁰⁶ - Maynard, La S. Vierge, p. 79.

⁸⁰⁷ - Maynard, p. 180.

- ⁸⁰⁸ - Cp. Maynard, p. 181.
- ⁸⁰⁹ - Ibid., p. 183
- ⁸¹⁰ - Crimoüard de St. Laurent, Manuel, p. 357.
- ⁸¹¹ - Förster, Denkmale italien. Malerei. Liefer., 61–63.
- ⁸¹² - Maynard, p. 184. Многие из картин западных художников описаны Эклем: Die Madonna, S. 129–156.
- ⁸¹³ - Kraus, R. E., I, 491–492.
- ⁸¹⁴ - Albani, Menol. grace. Agincourt, Maler XXXI, 23. R. de Fleury, La S. Vierge, pl. XXIX.
- ⁸¹⁵ - Бордые (Descr., p. 181) указал сцену обрезания неизвестного младенца в парижской псалтири XII в. № 41, л. 40.
- ⁸¹⁶ - Опис. еп. Христофора, стр. 143.
- ⁸¹⁷ - K. Lind, Ein Antiphonarium mit Bilderschmuck, XI-XII Jahrh. im Stifte St. Peter zu Salzburg. Taf. XXIX. Wien, 1870.
- ⁸¹⁸ - Fac-simile, tav. 31.
- ⁸¹⁹ - Несколько указаний у А Шульца: Legende, S. 60.
- ⁸²⁰ - Theatr. bibl., tab. 285.
- ⁸²¹ - Некоторые из почтенных русских ученых относят начало праздника к IV и даже к III веку и в доказательство того приводят «целый облак» свидетелей (Еп. Сергей, Агиология II, 41. Прот. Дебольский, Дни богослужения, ч. I, стр. 52., изд. 7-е, 1882); но из числа этих свидетелей нужно исключить самых древних – Мефодия Патарского и Кирилла Иерусалимского, которым неверно приписываются относящиеся к этому предмету беседы (Мефод. о Симеоне и Анне; Кирилла Иер. бес. на сретение. О них см. архиеп. Филарета «Уч. об отцах церкви» I:151; II:75). В слове Иоанна Златоуста на сретение, на которое делается ссылка, нет речи о празднике, а говорится лишь о евангельском событии; что же касается его заглавия «εἰς τὴν ὑπαπαντὴν Κυρίου ἡμῶν», в котором заключается намек на празднование, то оно признается неподлинным, и, во всяком случае, ссылаться на это заглавие, как на историческое свидетельство, нельзя. То же нужно сказать и о проповеди Блаж Августина «De Symeone», по поводу которой один из старых археологов справедливо заметил, что иное дело – прославлять деяния Иисуса Христа и иное – праздновать Сретение (Hospiniani Festa christ., p. 40: aliud prorsus est Christi Domini facta laudibus praedicare, aliud num causa festos dies indicare et celebrare). Ссылка на Григория Назианзина основывается на простом недоразумении: западные ученые имеют при этом в виду слово на св. светлы εἰς τὰ ἁγία φῶτα и видят в этом названии связь со сретением, которое в западной церкви носит название праздника светов festum candelarum sive luminum (Augusti, Denkwürdigkeiten aus d. christl. Archäol., III, 86. Hospinian, Festa Christ., p. 40); но в действительности это слово относится, как видно из его содержания, не к сретению, а к Богоявлению (ἡμέρα τῶν φῶτων). В

православной церкви сретению никогда не усвоялось такого названия... Наконец, ссылка на песнопения патр. Анатолия (V века) также не имеет решающего значения: приписываемые у нас этому патриарху песнопения иногда называются восточными (ἀνατολικὰ); а некоторые специалисты приписывают их другому Анатолию, жившему в VIII-IX вв. (Christ et Paranicas, Anthologia graeca). Георгий Амартол в своей хронике говорит, что в царствование Юстиниана I (ок. 518 г.) получил начало праздник Сретения (ἡ ὑπαπαντὴ ἔλαβεν ἀρχὰν ἐορτάζεσθαι. Allatii De hebdom. graec, 1403. Augusti III, 84; у Дюканжа (Gloss., gr. Ὑπαντὴ) место это отнесено ко времени Юстиниана и читается иначе... ἐορτάζεσθαι φεβρουάριου δευτέρᾳ, γινομένη πρώτερον ἰδ' τοῦ αὐτοῦ μηνός). То же подтверждает и Кедрин (Cedren. Compend. hist, 366: ἐπὶ αὐτοῦ (Justini) ἐτυπώθη ἐορτάζειν ἡμᾶς καὶ τὴν ἐορτὴν τῆς ὑπαπαντῆς τῆς μέχρι τότε μὴ ἐορταζομένης Ed. Niebuhrii, t. I, p. 641), а Никифор Каллист свидетельствует, что во времена Юстиниана он получил всеобщую известность (Niceph. Hist. eccles. 1, XVII, с. 28: τάττει δὲ καὶ τὴν τοῦ Σωτήρος ὑπαπαντὴν ἄρτι πῶτος ἀπανταχοῦ τῆς γῆς ἐορτάζεσθαι). Первые два писателя имеют в виду церковь константинопольскую; в церкви же иерусалимской он, несомненно, был известен в IV в, как это видно из описания путешествия Сильвии, жившей в Иерусалиме три года и посетившей все св. места. Этот день, который путешественница называет четырехдесятицей Епифании, праздновался в Иерусалиме торжественно, как Пасха: совершался крестный ход в храм Воскресения, где епископ и пресвитеры проповедовали о принесении Господа в храм Иосифом и Марией и проч. и где совершалась литургия (Silv. Aquit. peregr. Ed. Gamurrini, p. 84: Sane quadragesimae de epiphania valde cum summo honore hic celebrantur. Nam eadem die processio est in Anastase, et omnes procedunt, et ordine aguntur omnia cum summa laetitia, ac si per pascha. Praedicant etiam omnes presbyteri et sic episcopus semper de eo loco tractantes Evangelii, ubi quadragesima die tulerunt Dominum in templo Ioseph et Maria et viderunt eum Symeon vel Anna prophetissa, filia Samuhel, et de verbis eorum, quae dixerunt viso Domino, vel de oblatione ipsa, quam obtulerunt parente. Et postmodum celebratis omnibus per ordinem, quae consuetudine sunt, aguntur sacramenta, et sic fit missa). Это древнейшее свидетельство о празднике Сретения. Из Иерусалима праздник этот перешел к другим церквям в V-VI вв. Что его не было в Риме в IV в, об этом Usener, Religionsgesch. Untersuch., I, S. 303.

⁸²² - Ciampini, Vet. mon, 1, tav. XLIX. R. de Fleury, L'Evang., 1, pl. XIV. Garrucci, tav. CCXII, 2. Lehner, Marienverehrung, Taf. III, № 22.

⁸²³ - По рис. Гарруччи.

⁸²⁴ - Garrucci, Storia, vol IV, p. 20.

⁸²⁵ - Circumdabant autem eum angeli instar circuli celebrantes, tanquam satellites regi adstantes. Ev. infant. arab., c. VI.

⁸²⁶ - Protoev., с. XXIV; макар. рукоп., л. 7. Подробно у Алляция De Symeonum scriptis diatriba, p 3 sq. Hofmann, S. 122–123.

⁸²⁷ - Φωτίου Ἀρχιεπ. Κωνστ. Τὰ Ἀμφιλόχια Ζήτημα 156. Edit. 1858, p. 241–242.

⁸²⁸ - Garrucci, Storia, vol. IV, p. 19.

⁸²⁹ - Garrucci, CCXIV.

⁸³⁰ - Ibid., CCXV.

⁸³¹ - Suscepit eum in pallium suum. Pseudo-Matth. Evang., с. XV; ср. выражение арабского Евангелия детства Иисуса Христа: Simeon igitur propere ad dominam Mariam accessit et manibus ante illam extensis dixit Domino Christo etc. Ev. inf. arab., с. VI.

⁸³² - R. de Fleury, L'Evang. I, pl. XV, 2. Bordier, Descr., p. 73.

⁸³³ - По всей вероятности, тип изображения сложился уже в VI в. Указание на него находится у Хориция (Εὐκώμ. εἰς Μαρκιανόν), который, описывая изображение сретения, упоминает о Симеоне, сгорбленном, но радостном старце, и о Богоматери, стоящей перед ним с Младенцем в объятиях.

⁸³⁴ - Albani, Menolog. graec., t. II, p. 154. R. de Fleury, La S. Vierge, pl. XXVIII. Подражание в изд. кн. Гагарина, pl. VI. Ср. моз. палат. капеллы: Terzi, La cap. di s. Pietro, tav. VII.

⁸³⁵ - Рого де Флери описывает сретение в этом Евангелии так: посередине Св. Дева, передает своего Божественного Сына священнику, сидящему в креслах и записывающему на таблетке то, что ему объявляют; позади Св. Девы группа людей (L'Evang., I, p. 54). Автор смешал сретение с рождением Иоанна Предтечи, где прав. Елизавета с Иоанном на руках стоит перед пишущим Захарией (л. 107), и, описав второе вместо первого, искажил смысл миниатюры. La S. Vierge, pl. XV.

⁸³⁶ - См. наше опис. стр., стр. 38; табл. V, 2.

⁸³⁷ - Agincourt, Sculpt., XIV, 19.

⁸³⁸ - Снимок в музее С.-Петербур. Акад. худож., витрина, № 28.

⁸³⁹ - Н.И. Петров, Коллекция древн. вост. икон преосв. Порфирия, стр. 25.

⁸⁴⁰ - Agincourt, Maler., LXXXVIII; cf. CCI, 11. Jameson, Legends of the Madonna, p. 226.

⁸⁴¹ - Ἑρμηνεία, σ. 113, §167.

⁸⁴² - Ροῦχον, Du Cange, Glossar. graec., t. II, p. 1309.

⁸⁴³ - Ср. мозаику Монреале: Gravina, tav. 17-B.

⁸⁴⁴ - Витрина Д № 168. Считаю нужным заметить, что нумерация предметов в этом музее не отличается постоянством.

⁸⁴⁵ - Опис. еп. Христофора, стр. 36–37. Означенная в описании женщина позади Симеона должна быть признана за св. Анну.

846 - Там же, стр. 64–65. Вместо «золотые ореолы», как сказано в описании, следует читать «золотые нимбы».

847 - Там же, 116–117. Ореолы = нимбы.

848 - Там же, 146–147.

849 - О ней см. нашу ст. в Христ. чт., 1883 г., №№ 11–12.

850 - Ст. Г.Д. Филимонова: Симон Ушаков, рис. к стр. 13. Сборн. Общ. древне-русс. иск., 1873 г.

851 - Об изображ. в греч. и русск. стенописях см. Стен. росп., стр. 68, 72, 89, 90, 93, 100, 120, 123, 127, 153, 160, 164 и 165.

852 - По преданию (Niceph. hist. eccl. 1. I, с. 12; Migne, s. gr., t. CXLV, col. 668–669) Симеон, прочитав в Св. Писании место из VII гл. прор. Исаии о рождении Еммануила от Девы (ст. 14), усомнился в этом и получил извещение от Духа Божия, что он не умрет до тех пор, пока не увидит Христа. Однако, нельзя думать, чтобы в изображении сретения явился намек именно на это чтение Симеона; Симеон читал Св. Писание дома, а не в храме.

853 - В миниатюре армянского Ев. 1688 г. л. 3 об. Младенец обнажен и имеет лишь перевязку по чреслам: форма странная и неизвестная ни по византийским, ни по русским памятникам.

854 - R. de Fleury, L'Evang., I. p. 55.

855 - В армянском Ев. 1688 г. л. 3 об. птицы заменены яйцом: у подножия жертвенника стоит золотой сосуд; в нем белое яйцо. Иосиф простирает руку к сосуду. О птенцах голубиных: Legenda aurea, с. XXXVII, p. 161–162. Edit. 3.

856 - По изд. г. Филимонова, стр. 68.

857 - Garrucci, CCLXXIX-CCLXXX; cf. R. de Fleury, L'Evang., I, pl. XV, 1. Münz, Notes sur les mos. Extrait de la Revue archéol., 1877, sept., pl. XVII.

858 - Garrucci, vol. IV, p. 100.

859 - Agincourt, Sculpt., XXVI. A. 3. Sommerard, Alb. 9-e sér., pl. XVIII.

860 - R. de Fleury, La S. Vierge, pl. XXXII.

861 - Beissel, Taf. XXII. Очень сходно с ним сретение в изданной Одорици миниатюре лат. рукописи брешианской библиотеки: Odorici, Antichità di Brescia, tav. XIII, 1.

862 - Kraus, Die Miniatur., d. Cod. Egberti, Taf. XVI.

863 - Миниатюристы бременского Ев. пользовались миниатюрами Ев. трирского и готского. Beissel, S. 28.

864 - Ср. испанск. breviарий импер. публ. библ. в СПб. F. v., XIV, № 1.

865 - По Бейсселю, стр. 90.

866 - Salazaro, Studii sui monum. della Ital. merid. Append. fasc. XXXI-XXXII; ср. снимок в музее Акад. худож. № 57 в витрине.

867 - Аделунг. Otte, Kunst-Archäol. d. deutschen Mittelalters, S. 301.

⁸⁶⁸ - Grimoüard de S. Laurent, Manuel, p. 360; ср. там же диптих миланского собора.

⁸⁶⁹ - Agincourt, Sculpt., XXI, 13.

⁸⁷⁰ - Laib u. Schwarz, tab. 2.

⁸⁷¹ - Некоторые, не особенно важные, у Коммерара: Les arts au moyen âge, t. II; chap. VIII, pl. XXIII: cf. VIII, IV; -VIII, XIX-XX; -IX, XIX (лиможск. эмаль).

⁸⁷² - Коленопреклоненной изображается иногда Богоматерь и на новых русских иконах, например, на иконе из Зачатьевского монастыря в коллекции С.-Петерб. Дух. Академии № 21. Некоторые из новых икон копируют древние изображения сретения: там же нов. икона из собр. гр. Строганова и из Вознес. монастыря № 63.

⁸⁷³ - Ср. рук. публ. библиот. Pélérinage, fig. 10.

⁸⁷⁴ - Ср. сретение без прав. Анны и Иосифа: Bastard, Hist. de Jesus Chr., fig. 7.

⁸⁷⁵ - Ср. там же карт. неизвестного художника XV в., № 25.

⁸⁷⁶ - Agincourt, Maler, CC, 1. Jameson, Legends of the Madonna, p. 223. Maynard, La S. Vierge, p. 201.

⁸⁷⁷ - Jameson, p. 227.

⁸⁷⁸ - Maynard, p. 199.

⁸⁷⁹ - Theatr. bibl., 1674, л. 292.

⁸⁸⁰ - Картины Стефана Кёльнского, Ван Эйка, Ганса Мемлинга, А Дюрера, Гольбейна, Рубенса, Овербека, Гвидо-Рени, Кверчино, Паоло Веронезе и К. Досси: Eckl, Die Madonna, S. 191–195.

⁸⁸¹ - R. de Fleury, L'Evang., I, p. 74.

⁸⁸² - De Rossi, Imagines selectae., tab. III. Bulletino, 1879, tav. 1–2. Garrucci, Storia, tav. XXXVI. R. de Fleury, L'Evang. I, pl. XVII, 3. Kraus, R. E. II, S. 363, Fig. 206 (неполное). V. Schultze, Archäol. Studien Fig. 25, S. 200. Lehner, Taf. II, № 6. Duchesne et Bayet, Mémoire sur une mission au mont Athos, p. 284. Lefort, Etudes sur les monum. rimit., p. 36–37, 41. Liell, S. 227–232, Taf. III, S. 241, Fig. 18. Wilpert, Die Catacombengemälde u. ihre alten Copien, Taf. XXI (1891).

⁸⁸³ - Aringhi II, p. 117. De Rossi, Imag., tab. V. R. de Fleury, L'Evang., pl. XVII, 1. Garrucci, LV, LVIII, 2. Roller, Les catac. de Rome, II, chap. LXVIII, № 1. Kraus, R. S., Taf. IV, 2. V. Schultze, Archäol. Stud., S. 197. Allard, Rome souterr., pl. IV, 2. Lehner T., II, № 7, 9. Duchesne et Bayet, Mémoire, p. 285. Liell, Darstell., S. 232–236, Taf. IV, S. 241–243, Fig. 19. De Waal, Die Katak. d. hl. Callistus, S. 23. Lefort, Etudes, p. 44. Vigouroux, Le nouveau testam., p. 400, fig. 32.

⁸⁸⁴ - Garrucci, tav. LXXIII, 2. Pohl, Die altchristl. Fresco-und-Mosaik Malerei, № 53. Liell, S. 236–239. Lefort, p. 49. Vigouroux, p. 369, fig. 26.

- ⁸⁸⁵ - Aringhi, I, p. 563, 587. De Rossi, Roma sotterr., t. III, tav. VIII. Garrucci, XXX, XXXV. R. de Fleury, L'Evang., XVII, 2. Kraus. R. E., II, S. 351. Martigny, Dict., p. 442, Edit. 1877. De Waal l.c. Liell, S. 239–241, 243–245. Lehner, Taf. II, № 11. Wilpert, Die Catacombengemälde, Taf. XIII (копия Чиакконио).
- ⁸⁸⁶ - Duchesne et Bayet, p. 285. Lefort, p. 83. Liell, S. 246–247.
- ⁸⁸⁷ - Последние изображения сильно повреждены. О них: Duchesne et Bayet, p. 286. Lefort passim. Pohl № 41, 49, 80, 107, 133, 122 (катак. венгерские). Liell, S. 225–226, 245–248.
- ⁸⁸⁸ - De Rossi, Imag., p. 13. R. de Fleury, L'Evang. I, p. 64.
- ⁸⁸⁹ - Tertull. de velandis virgin., c. XI. Migne, s. l. t. II, col. 904–905.
- ⁸⁹⁰ - R. de Fleury, L'Evang. I, p. 64.
- ⁸⁹¹ - Каталог саркофагов с указанием их изданий: Duchesne et Bayet, Memoire, p. 287–294. Ficker, Die altchristl. Bildwerke: passim. Подробн. опис. и снимки: Liell, S. 248–289. Lehner, Taf. IV–VII.
- ⁸⁹² - Aringhi, I, p. 331. Bottari, Pitture e scult. I., tav. XL. Garrucci, CCCLVIII, 1.
- ⁸⁹³ - Garrucci, CCCLXV, 2. R. de Fleury, pl. XVIII, 1. Martigny, Dict., p. 717. Kraus, R. E. II, 720. Allard, Rome soutterr., pl. XIX. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, III, S. 91. Grimoüard de S. Laurent, Manuel de l'art chr., pl. V, p. 550. V. Schultze, Archäol. Stud. Fig. 22, S. 145. Roller, pl. LXXXII, 1. Reusens, Elém. d'archéol. chr, vol. I, p. 111 (2 édit.). Ficker, S. 40, № 104. De Waal, Die Katak. des hl. Call., S. 21.
- ⁸⁹⁴ - R de Fleury, L'Evang. I, p. 65. Revue de l'art chr., 1883, p. 348.
- ⁸⁹⁵ - Garrucci, CCLXXXI, 2. R de Fleury, pl. XXIII.
- ⁸⁹⁶ - Aringhi, I, p. 325. Garrucci, CCCLXXVII.
- ⁸⁹⁷ - Bullet, 1868, p. 94. Garrucci, CCCXCVIII, 10.
- ⁸⁹⁸ - Garrucci, CCCIII, 3.
- ⁸⁹⁹ - Garrucci, CCCX, 3.
- ⁹⁰⁰ - Garrucci, CCCLXXXIV, 7.
- ⁹⁰¹ - Ibid., CCCLXXXIV, 5; CCCLXXXV. 2; CCCXCVIII, 3 и 4. Roller, pl. LXIX (vol. II). Lehner, V, 29. Schultze, Archäol. Stud., S. 214, № 12. Duchesne et Bayet, Memoire, p. 287, № 14. Ficker, S. 65, № 121, 1.
- ⁹⁰² - Allegranza, Spiegazione e riflessioni sopra alcuni sacri monum. antichi di Milano, tav. IV. Duchesne et Bayet, Mémoire, p. 292, № 36.
- ⁹⁰³ - Саркофаг в церкви Домига в Толедо: Garrucci, CCCLXIX, 4; в музее Кирхера: ibid., CCCXCVIII, 2; также CCCLXXXIV, 6. Duchesne et Bayet, p. 288. Любопытны дары волхвов на последнем саркофаге: первый подносит венок, второй – корзину с фруктами, третий – вазу с ладаном.
- ⁹⁰⁴ - Garrucci, CCCXCVIII, 5. R. de Fleury, pl. XIX, 1. Smith. Dict., vol. II. p. 1072. Schmid, № 15. Еп. Христофор (Жизнь И. Х. в пам. древне-христ.

иконогр., стр. 27) указывает на этот саркофаг, как на единственный, по-видимому, памятник поклонения волхвов в непосредственной связи с рожд. Христовым, что не совсем верно; описание памятника неточно: вместо Иосиф должно читать, вероятно, пастырь, вместо факел – посох; замечание о дарах волхвов подвержено сильному сомнению: снимки передают их неодинаково. Ficker, S. 156, № 199.

⁹⁰⁵ - Aringhi, I, p. 617. Münter, Sinnbilder, Taf. X, № 54. Garrucci, CCCXCVIII, 7. Schmid, № 13. Duchesne et Bayet, p. 291. Kraus, R. S., S. 365. Garrucci, CCCLXV, 1. Schmid, № 16.

⁹⁰⁶ - R. de Fleury, pl. XX, 1. Garrucci, CCCXXXIV, 3. Schmid, № 11.

⁹⁰⁷ - Ibid., XX, 3. Garrucci, CCCX, 4. Le Blant, Sarc. chrét. d'Arles, p. 31, pl. 21. Duchesne et Bayet, p. 293. Schmid, № 9. Garrucci, CCCXCIX, 1. Lehner, Marienverehrung, № 63. Schmid, № 10.

⁹⁰⁸ - Garrucci, CCCXV, 5. Duchesne et Bayet, p. 292. Schmid, № 7.

⁹⁰⁹ - Aringhi, I, p. 295. Kraus, Roma, S. 374 (2 Aufl.). Garrucci, CCCXXXIV, 2. Schmid, № 14.

⁹¹⁰ - Schmid, № 14a.

⁹¹¹ - Garrucci, CCCLXV. I. Lehner, № 53. V. Schultze, Archäol. stud., S. 217. Schmid, № 16.

⁹¹² - R. de Fleury, pl. XIX, 2. Schmid, № 5.

⁹¹³ - Garrucci, CCCXVII, 4. Lehner, № 50. Schmid, № 17.

⁹¹⁴ - Aringhi, I, p. 615. Garrucci, CCCLXXX, 4 и 5. Schmid, № 3 и 6. См. также снимок с дарохранительницы, бывшей на Парижской выставке 1867 г. Garrucci, CDXXXVIII, 2.

⁹¹⁵ - Подробности в связи с разбором мнения В. Шульце: Liell, S. 296–300.

⁹¹⁶ - Agincourt, Sculpt., X, 7; Lacroix, Les arts au moyen âge, p. 46–47 (сокращ. изд.).

⁹¹⁷ - Agincourt, Maler., XXV, 2.

⁹¹⁸ - Рисунок неполон: в нем нет некоторых частей, обозначенных в нашем описании.

⁹¹⁹ - R. de Fleury, I, p. 74.

⁹²⁰ - Duchesne et Bayet. Memoire, p. 258–259.

⁹²¹ - Готгенрот, Истор. внешн. культуры, т. I., табл. 22–23; Kretschmer, Die Trachten d. Völker, Taf. 7.

⁹²² - Там же, табл. 24, 3 и др.

⁹²³ - Kondakoff, Sculpt., de la porte de S. Sabine à Rome, p. 9. R. de Fleury, L'Evang., I, p. 71. La S. Vierge, pl. XXXIV. Garrucci, CDXCIX, 3. Agincourt, Sculpt., XXII. О древности этих дверей существуют разноречивые мнения. Де Росси (Musaici crist., fasc III, not. 5), Кроу и Кавальказелле (Gesch. d. Maler, I, 49–50), проф. Кондаков (цит. соч.) и Добберт (Entsteh. d.

Crucifix. Jahrbuch. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, I Bd., S. 42, Berlin, 1880) относят их к V в. Гарруччи допускает, что двери первоначально были устроены в V в, но находит в них следы разных стилей, указывающих на разновременные реставрации (Storia, vol. VI, p. 178). Проф. Крауз большую часть пластин дверей относит к V в, но вознесение Илии на небо, переход евреев через Красное море, явление ангела пастырям вифлеемским и вознесение Иисуса Христа на небо относит к VI-IX вв. Следы реставрации в этих пластинах видит и проф. Кондаков.

⁹²⁴ - Кондаков, Ист. визант. иск., 62.

⁹²⁵ - Duchesne et Bayet, p. 276 sq. Подражание кн. Гагарина, pl. VI.

⁹²⁶ - Garrucci, CDXXXV, 7.

⁹²⁷ - Ср. Duchesne et Bayet, p. 285, № 6. Garrucci, XXXV.

⁹²⁸ - Garrucci, CDXXXVII, 5.

⁹²⁹ - Копия с калька руанского музея у Гарруччи (CDXXXVIII, 2).

⁹³⁰ - Ibid., CDXLVII, 2.

⁹³¹ - Ibid., CDLXXX, 6.

⁹³² - Bulletino, 1869, p. 44. Garrucci, tav. CDLXXX, 13.

⁹³³ - Ibid., CDLXXXIV, 5. Agincourt, Sculpt., VII, 6.

⁹³⁴ - R. de Fleury, I, pl. XXVI, 1.

⁹³⁵ - Garrucci, vol. VI, p. 21: текст Тромбелли; ср. tav. CDXIV, 8; CDXV, 9.

⁹³⁶ - Ibid., CDXXIV, 3. Канчани полагал, что в образе волхвов представлены сам Раткис и его братья Раткант и Айстульф, а в образе женщины – мать их Ратберга. Но для этого предположения нет никаких оснований.

⁹³⁷ - Ongania, La Basilica di s. Marco. Detagli in altari, monum. scult. ecc., № 89.

⁹³⁸ - Frisi, Memorie storiche di Monza, t. I, tav. IV, fig. I, III, Milano, 1794. Garrucci, CDXXXIII, 7, 9. Martigny, Dict, p. 345. Kraus, R. E. II, S. 523, Fig. 336. R. de Fleury, La S. Vierge, pl. XXXVI.

⁹³⁹ - Ciampini, Vet. mon., I, tab. XLIX. R. de Fleury, L'Evang., pl. XXI. Garrucci, CCXIII. Barbet de Jouy, Mosaïques de Rome, p. 10. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, III, 199. Duchesne et Bayet, p. 294–295, № 44. Smith and Cheetham, A dictionary of Christ. antiqu., vol. I, p. 84 (рис. неудовлетворит.). Lehner, Taf. III. Фрикен, Римск. катак., ч. IV, 160.

⁹⁴⁰ - У. Р. де Флери все с крыльями; у Гарруччи два средних ангела без крыльев. Мрак, постоянно царящий над мозаикой, не позволил нам лично проверить эту подробность по оригиналу.

⁹⁴¹ - У. Р. де Флери одна со свитком; у Гарруччи вместо свитка часть одежды; у Чиаппини нет ни того ни другого и сверх того одна из женщин превращена в мужчину.

⁹⁴² - Третий волхв, быть может, погиб при исправлении мозаик (Garrucci, vol. IV, p. 20). Что мозаист признавал трех волхвов, а не двух, это видно из находящегося на той же арке изображения трех волхвов перед Иродом (Garrucci, CCXIV).

⁹⁴³ - См. рис. в изд. Niccolini, *Quadro in mosaico*, Napoli, 1832; также Overbeck, *Pompej*, Leipzig, 1856. Отдельные части мозаики у Р. де Флери, I, p. 69.

⁹⁴⁴ - Ср. замечания Р. де Флери (цит. изд.) об одеждах магов по известиям древних писателей.

⁹⁴⁵ - Фигура женщины налево от зрителя реставрирована. На рисунке Чиампини вместо нее стоит мужчина (Ciampini, *Vet. mon. t. I, tab. XLIX*, p. 200. Cf. Smith and Cheetham, I, p. 84), означающий, вероятно, Иосифа. *Röm Quartalschr.*, 1887, II-III, S. 273–274.

⁹⁴⁶ - На рисунке Гарруччи; а у Р. де Флери перлов нет.

⁹⁴⁷ - *L'Evang.*, I, p. 68.

⁹⁴⁸ - *Ист. виз. иск.*, 64.

⁹⁴⁹ - По Р. де Флери (p. 67) женщина молодая.

⁹⁵⁰ - *Memoire*, p. 294.

⁹⁵¹ - Garrucci, vol. IV, p. 20.

⁹⁵² - Снимки: De Rossi, *Musaici crist. fasc.*, III-IV. Garrucci, *tav. CCX*.

⁹⁵³ - Ciampini, I, *tab. XLVIII*.

⁹⁵⁴ - Свед. об этих моз.: Richter, *Die Mos. v. Ravenna*, Wien, 1878; ср. Стенные росписи, стр. 15–17. Рис. поклонения волхвов у Чиампини (II, *tab. XXVII*) неточный, у Р. де Флери (I, *pl. XXII*) проверенный по фотографич. снимку Риччи; у Гарруччи (CCXLIV, 2) неполный.

⁹⁵⁵ - R. de Fleury, p. 70.

⁹⁵⁶ - Опис. это сделано Агнеллом; оно не отличается полнотой и не дает само по себе совершенно точного представления об иконографических формах волхвов, но оно получает некоторую ясность, если сравним его с изображением реставрированным. Особенное внимание обращает описатель на различные цвета одежд волхвов и изъясняет их, по связи с характером даров, в смысле символическом. *Nam Gaspar aurum optulit in vestimento iacintino, et in ipso vestimento conjugium significat. Balthazar thus optulit in vestimento flavo, et in ipso vestimento virginitatem significat. Melchior mirram optulit in vestito vario, et in ipso vestito poenitentiam significat. Ipse qui praevis erat purpurato sage indutus et per eundem significat ipsum regem natum et passum. Qui autem in vario sage munus Nato optulit, significat in eodem omnes languidos Christum curare, et variis injuriis et diversis iudeorum verberibus flagellari... Qui vero in candido munus optulit, significat, eum post resurrectionem in claritate esse divina. Sicut enim illa tua preciosa munera divina in se misteria continent, id est per aurum opes regales, per thus sacerdotis figuram, per mirram mortem intelligitur, ut per*

omnia haec ostenderet, eum esse, qui iniquitates hominum suscepit, id est Christus; sic et in sagis eorum, ut diximus, tria haec dona continentur. Quare non quatuor, aut non sex, aut non duo, nisi tantum tres ab oriente venerunt? Ut significarent totius Trinitatis perfectam plenitudinem. Agnelli Lib. pontific. ecclesiae ravennatis. Des. Agnello, XXVII. Muratorius, Rerum ital. scriptores, t. II, p. 114. Mediolani, 1723. То же: Monumenta Germaniae historica. Scriptores rer. langobard., p. 335, Hannoverae, 1878.

⁹⁵⁷ - Изображение находится перед словами: εἰς τοὺς λόγους καὶ εἰς τὸν ἐξισώτην Ἰουλιάνου. Τίς ἡ τυραννίς. Ср. Γρηγορίου Ναζ. Τὰ εὐρισκόμενα. Ed. Morelli, 1630; Orat. IX, p. 149. Поводом к этому изображению послужили слова: νῦν μάγοι προσπίπτουσι καὶ δoroφορούσι... νῦν τε Ἡροδῆς μαίνεται καὶ παιδοφόνει (Ibid., p. 156). R. de Fleury, I, pl. XXIV, 2. Н.П. Кондаков, Ист. виз. иск, 175. Bordier, Descr., p. 73.

⁹⁵⁸ - На рисунке Р. де Флери Иисус Христос держит в левой руке свиток; в оригинале мы его не заметили.

⁹⁵⁹ - Albani, Menolog. graec., II, 57. Duchesne et Bayet, p. 299, № 56. R de Fleury, La S. Vierge, pl. XXXIX.

⁹⁶⁰ - Ср. моз. Марии Великой. Garrucci, CCXIV. R de Fleury, I, pL XVI, 1. Первый пример изображения в катакомбах Агнии. Perret, Les catac. de Rome, II, pl. XLVIII. Kraus, R. E. II, 349. R de Fleury, I, pl. XVI, 2. Рисунок возбуждает некоторые сомнения.

⁹⁶¹ - R de Fleury, La S. Vierge, pl. XXXVIII.

⁹⁶² - См. наше опис. гел. Евангелия, стр. 15, № 5.

⁹⁶³ - Там же, табл. III, 1.

⁹⁶⁴ - Еп. Амфилохий, «О миниат. и украш. в греч. рукописях» импер. публ. библ., стр. 34.

⁹⁶⁵ - Стен. росписи, стр. 120, 149.

⁹⁶⁶ - Сборн. Общ. древне-русск. иск., 1866; отд. II, стр. 148–149.

⁹⁶⁷ - Еп. Амфилохий, О лицев. слав. акафисте XVII в., стр. 2.

⁹⁶⁸ - Еп. Амфилохий, О древн. икон. в моск. Данил. мон., стр. 3.

⁹⁶⁹ - Там же, стр. 4.

⁹⁷⁰ - Ср. изображение Карла VII в положении волхва в западной миниатюре XV в. Lescou de la Marche. Les manusc. et la miniature, p. 194.

⁹⁷¹ - В переводе Дидрона «один из царей – l'un des rois»; слово «царь» Дидрон усвояет и другим волхвам; но в греч. изд. подлинника 1885 г. этого наименования нет.

⁹⁷² - Du Cange, Glossar. graec. s. v. Ὀσπητίον. У Дидрона неточно: au dehors de la grotte (p. 159).

⁹⁷³ - Ἑρμηνεία, σ. 112–113. §166.

⁹⁷⁴ - Подл., изд. Ю.Д. Филимоновым, стр. 223–224. Акад. рукоп. № 116, л. 87.

⁹⁷⁵ - Ср. в изд. Д.А. Ровинского: Атлас. № 526.

⁹⁷⁶ - Ср. стихиру 28 Дек. в мес. минее: «с ними же (волхвами) и мы сердечныя сокровища усердно принесем, – веру, надежду и любовь».

⁹⁷⁷ - Иоанн агнца Христа показывает, Петр Божиим сыном именует, Два Алексия оба соименни, В тойжде во Христа вере спасенни; Изображени суть зде изящно, Вера, надежда, любовь светят ясно. Светит всем ум нам, слово, душа, когда В самовластии зданна царей тогда; В диадиме сии, яко и со венцы, Коленоклонно царю Христу тецы. Дароприноси ему сия дары Злата и ливана честнейша и смирры: Того бо рада той человек стася. Да человеку ти божество дастся.

⁹⁷⁸ - Ср. Д.А. Ровинский, Русск. народн. карт., II, 225–227.

⁹⁷⁹ - Картинка эта имела несколько изданий. Судя по признаку, указанному г. Ровинским: в надписи: «дастя» вместо «дастся», наш экземпляр отпечатан в 1801 г. и, по-видимому, не вполне сходен с описанным г. Ровинским (цит. изд.), если это описание точно: в нем нет меча с изображением глаза.

⁹⁸⁰ - Dial. c. Tryph. Migne, s. gr., t. VI, col. 660 (Ἐν σπηλαίῳ) ἐτετόκη ἡ Μαρία τὸν Χριστὸν καὶ ἐν φάτνῃ αὐτὸν ἐτεθείκει, ὅπου ἐλθόντες οἱ ἀπὸ Ἀραβίας μάγοι εὗρον αὐτὸν.

⁹⁸¹ - J. Chrysost. Hom. VIII, in Ev. Matth. Migne, t. LVII, col. 83. Ibid., hom. VI, col. 63.

⁹⁸² - Gregor Nyssen. De Chr. nativit. Opp. edit., 1615, t. II, p. 781.

⁹⁸³ - Protoev., c. XXI: καὶ ἰδοὺ ὃν εἶδον ἀστέρα ἐν τῇ ἀνατολῇ προῆγεν αὐτούς, ἕως οὗ ἦλθον ἐν τῷ σπηλαίῳ καὶ ἔστη ἐπὶ τὴν κεφαλὴν τοῦ σπηλαίου.

⁹⁸⁴ - Hist. eccles., 1. I, c 13. Migne, t. CXLV, col. 669.

⁹⁸⁵ - Указаны Бэ́йе: Memoire, p. 269, n. 3. R. de Fleury, L'Evang, I, p. 60.

⁹⁸⁶ - Четъи-Минеи, 25 Дек. Изд. 1837 г., л. 147.

⁹⁸⁷ - В некоторых рукописях этого нет, например в рукоп. соф. библи. XIV в. № 193.

⁹⁸⁸ - Так же читается это место и в старинных рукописях, например соф. библи. № 280–281: первая относится ко времени до принятия царского титула Иоанном IV, как видно из ст. о многолетствовании на л. 374.

⁹⁸⁹ - Игум. Даниил. Путеш. русск. люд., I, 65. Палест. сборн., вып. 3, стр. 66.

⁹⁹⁰ - Eriph. Haer., XXX. (По изд. 1682 г. t. I, p. 154. Migne, s. gr., t. XLI, col. 455): Μετὰ γὰρ δύο ἐτῶν χρόνον ὡς ἔδειξαν τῷ Ἡρώδῃ τὸν χρόνον τοῦ ἀστέρος, ἀπὸ διетуῖς καὶ κατωτέρω ἐλθόντες εἰς Ἱερουσαλὴμ.

⁹⁹¹ - Евсевий, Цит. изд., кн. I, гл. 8. Ср. слова Ефрема Сир. (у Бэ́йе: Memoire, p. 266–276): волхвы нашли Младенца в доме бедной женщины, еще не говорящего... «видите мой дом (слова Богоматери), он беден, жилище мое пусто». Ср. слова Феофилакта Болгарского в толковании на

Ев. Матфея: μετὰ ταῦτα δὲ εἰκός ἐστιν εὐρεῖν οἰκίαν, ἐνθα καὶ οἱ μάγοι εὗρον αὐτοῦς (Migne, s. gr., t. CXXIII, col. 165). Согласно с Феофилактом решает этот вопрос еп. Михаил: Толков. Ев., I, 25.

⁹⁹² - Pseudo-Matth. Evang., с. XVI: Transacto vero secundo anno venerunt magi ab oriente. В некоторых списках, впрочем, читается transactis autem duobus diebus или tertio decimo vero die. Tischendorf, p. 79.

⁹⁹³ - Рукоп. сборн. XVII в. импер. публ. библиот. (приобрет. от Лаврова), гл. 52 о пришествии волхвов. То же в рукоп. соф. библиот. XVI в. № 1479, л. 196.

⁹⁹⁴ - Рукоп. из собр. г. Вахрамеева № 50, л. 271.

⁹⁹⁵ - Д.И. Прозоровский, много занимавшийся хронологией, сообщил нам свои заключения по этому предмету в следующем письме: «Если древние писатели приурочивали приход волхвов к самому рождению Спасителя, то это для нас еще необязательно, потому что писатели не имели в виду исторической разработки вопроса. Сами же апостолы ничего не говорят о приходе волхвов, который только в Евангелии Матфея отмечен исторически. Я представляю себе вопрос о волхвах в следующем виде: Иосиф прибыл в Вифлеем очень поздно, когда все жилые помещения были уже заняты, и он по необходимости должен был поместиться в вертепе; родившийся вскоре затем Спаситель был положен в ясли, свидетелями чему были одни только пастыри. Уже в глубокой древности день рождения Спасителя окончательно определен 25 Декабря; в восьмой после того день надлежало совершить обрезание, которое и совершено в Вифлееме вполне спокойно, чего не случилось бы, если бы в этот промежуток времени волхвы посетили Вифлеем. В сороковой день по рождении Спасителя следовало Иосифу и Марии явиться в иерусалимский храм для исполнения установленного законом обряда, и обязанность эта отправлена была опять совершенно спокойно, потому что в это время родившийся царь иудейский еще не был на виду у Ирода, так что Иосифу ничто не препятствовало возвратиться в Вифлеем и там готовиться к отъезду в Назарет. Вскоре после того Ирод заболел, и в это-то время явились в Иерусалим волхвы, возмущившие своими расспросами о новорожденном царе иудейском и без того свирепую душу Ирода, который о Вифлееме, как месте рождения Искомго, узнал только от ученых иудейских, указавших на Вифлеем согласно пророчеству Михея. Ирод раздражился еще более, когда увидел себя обманутым со стороны волхвов, не донесших ему об Искомом и удалившихся в свои страны иным путем. Злость Ирода не знала меры и дети вифлеемские были истреблены. По свидетельству Иосифа Флавия, Ирод умер после лунного затмения, случившегося накануне еврейского весеннего поста, а по вычислению известного астронома Лаланда, затмение это случилось в ночь с 12 на 13 марта четвертого года до начала христианской эры, следовательно, тогда был пост Есфири, бывающий в 13-й день месяца Адара. Итак, волхвы ходили в Вифлеем после 40-го дня по рождении Спасителя и поклонялись

ему «в храмине», в комнате, в квартире, а не в вертепе, и именно прежде упомянутого лунного затмения. Такова, на мой взгляд, историческая последовательность в вопросе о приходе волхвов в Вифлеем. При этом надобно заметить относительно четвертого года дохристианского счисления, что это счисление еще в древности начато четырьмя годами после Р. Х. вследствие изменения в IV в. счета индиктов, что мной доказано в статье «Хронология, проверенная по античным медалям», помещенной в Записках Импер. Русск. Археолог. Общества (нов. серия).

⁹⁹⁶ - Указания на источники см. у Бэйе (*Mémoire*, p. 272). Лилль, объясняя отечество волхвов на основании изображений в древнехристианских памятниках, сравнивает костюмы волхвов, между прочим, с костюмами мучеников Авдона и Сениса, происходивших из Персии (Liell, S. 290. Об этих муч. еп. Сергей: Агиология, II, 220–221. Wessely, *Iconogr. Gottes u. d. Heiligen*, S. 48). Сравнение это имеет свою важность; однако следует заметить, что единственное изображение этих мучеников в катакомбах Понтиана не восходит ранее VII-VIII вв., и какими наблюдениями руководился художник, изображая их одежды, в значительной мере уже подчиненные иконописному шаблону, сказать трудно; 2) в изображении мучеников недостает существенной части персидского костюма – сарабаллов. Рис. Aringhi, I, p. 383. Kraus, R. E., I, 2, Fig. 1. Martigny, p. 1. *Cahier. Caractéristiques des saints*, t. II, p. 562.

⁹⁹⁷ - С такими значками, в подобранных туниках, анаксиридах и плащах представлены халдейские астрономы в афонопантел. код. Григория Богослова (рис. 16).

⁹⁹⁸ - J. P. Lange, *Die Erscheinung Christi u. die Weisen aus d. Morgenlande*, Evang. Kal. v. Piper, 1857, S. 131 ff. De Waal, Magier в R. E. v. Kraus, II, 348. R. de Fleury, I, p. 59.

⁹⁹⁹ - Justin. Dial. c. Tryph. Migne, s. gr., t. VI, col. 657, 660.

¹⁰⁰⁰ - Tertull. adv. Jud., c. IX. Migne, s. l., t. II, col. 619: *Orientales illi magi... de hoc auri munere et iam David dixit: et dabitur illi de auro Arabiae (Ps. LXXI, 15); et iterum: reges arabum et saba munera offerent illi (LXXI, 10).*

¹⁰⁰¹ - Epiph. Expos., fid., c. VIII. Migne, s. gr., t. XLII, col. 785.

¹⁰⁰² - Clem. alex. Strom., I, c. 15. Migne, t. VIII, col. 777... *Καὶ Περσῶν οἱ μάγοι, οἱ μὲν γὰρ καὶ Σωτῆρος προεμήνυσαν τὴν γένεσιν, ἀστέρος αὐτοῖς καθηγουμένου...*

¹⁰⁰³ - Basil M. Hom. in Christi generat., c. 5. Ed. Garnier, 1722, t. II, p. 600: *ἔθνος Περσικὸν οἱ μάγοι.*

¹⁰⁰⁴ - J. Chrysost. Hom. VI in Matth. Migne, s. gr., t. LVII, col. 63; cf. hom. VIII. Ibid., col. 84 etc.

¹⁰⁰⁵ - Cyrill. alex. Comment. in Esaiam, 1. IV, orat. IV. Opp. ed. 1638, t. II, p. 672.

- ¹⁰⁰⁶ - Prudent, Καθημερινῶν, hymn. XII Epiphaniae, v. 25–73. Bibl. veter. patr. Edit Gallandii, 1788, t. VIII, p. 537.
- ¹⁰⁰⁷ - Theophil. bulgar. Enarr. in Ev. Matth. Migne, s. gr., t. CXXIII, col. 161: ἀπὸ τοῦ βορείου μέρους, ὃ ἐστὶ τῆς Περσίδος.
- ¹⁰⁰⁸ - Diod. Thars. in bibl. Photii (1653), p. 703.
- ¹⁰⁰⁹ - Niceph. Hist., eccl., l. I, c. 13. Migne, s. gr., t. CXLV, col. 670.
- ¹⁰¹⁰ - Protoev., c. XXI. Thilo, p. 255; Tischendorf, p. 39.
- ¹⁰¹¹ - Под 25 Дек.: βασιλεῖς τῶν Περσῶν τρεῖς.
- ¹⁰¹² - Цит. рук публ. библи., л. 52. Цит. рукоп. г. Вахрамеева № 50, л. 163 (слово на Рожд. Христово): «роди в пещере и в Персиде явился»; ср. рукоп. его же № 51, л. 50: «от волхвов персидских покланяемый».
- ¹⁰¹³ - То же в рукоп. соф. библи. XVI в. № 280–281; ср. стих. подобна в минее XIV в. той же библи. № 193: «волхвы сподвигнув от Персиды на поклонение».
- ¹⁰¹⁴ - Cyprian, De stella et Magis. Opp. ed., 1616, p. 452: alienigenae a fluminibus Ethiopiae. Hofmann, 127.
- ¹⁰¹⁵ - Orig. contr. Cels. I, c. 58. Migne, s. gr., t. XI, col. 768. Maxim. Turin. Hom. de Epiph. XIII. Migne, s. l., t. LVII, col. 273. Золотая легенда производит волхвов из Персии и Халдеи, ubi est flumen Saba a quo et Sabaea dicitur (Edit. Graesse, p. 93). Стих. на Госп. воззв. 27 Дек.: «от земли халдейской дар избранный принешие тривещественный».
- ¹⁰¹⁶ - Рукоп. соф. библи. XVII в. № 1186, л. 100 об.
- ¹⁰¹⁷ - Garrucci, tav. CDXXXVII, 1.
- ¹⁰¹⁸ - Четьи-Минеи, 25 Дек. (по изд. 1837 г., л. 144).
- ¹⁰¹⁹ - Tres itaque viri. Serm. XXXI Leon. M. Opp. Ed. 1748, t. I, p. 32... In tribus viris vocatio gentium Serm. XXXVII, p. 37 и др. Ср. указ. на других авторов: Thilo, p. 388–389.
- ¹⁰²⁰ - Hofmann, S. 127–128.
- ¹⁰²¹ - О западной см. Thilo, p. 389 not. Они встречаются в некоторых списках Ев. псевдо-Матфея: Tischendorf, p. 80 not.
- ¹⁰²² - Ответы, приписанные св. Григорию, на разные вопросы.
- ¹⁰²³ - С описанием типов волхвов в х Четьях-Минеях (25 Дек.) буквально сходно описание критических подлинников. С.-Петербург. Дух. Акад. № 116 и изд. Ю.Л. Филимоновым.
- ¹⁰²⁴ - И.Я. Порфирьев, Новозав. апокр., 391.
- ¹⁰²⁵ - Leg. aur., c XIV: tres magi Hierosolimam venerunt, quorum nomina in hebraeo sunt Appellius, Amerius Damascus; graece Galgolat, Malgalat, Sarathin, latine Caspar, Balthasar, Melchior (Ed. 3, p. 88). В hortus deliciarum: Патифар, Каспар, Мельхиор. Engelhardt, tab. III.
- ¹⁰²⁶ - J. Chrysost. Homil. VI in Matth. Migne, s. gr., t. LVII, col. 67.
- ¹⁰²⁷ - Четьи-Минеи, 25 Дек.

- ¹⁰²⁸ - Перечень у Р. де Флери, I, 57; cf. Liell, *Die Darstell. d. Maria*, S. 294–295.
- ¹⁰²⁹ - Рукоп. публ. библиот. (Лаврова), гл. 52.
- ¹⁰³⁰ - Orig. contr. Cels. Migne, s. gr., t. XI, col. 772.
- ¹⁰³¹ - Didron. Manuel, p. 159. Легендарные сказания о них в соч. проф. Порфирьева: Ветхозав. апокриф., стр. 108, 185.
- ¹⁰³² - Ciampini, *De sacris aedificiis*, tab. XXIV, fig. 1. Garruicci, CCLXXXI, 2; cf. CCLXXIX-CCLXXX. R. de Fleury, *L'Evang.*, I, pl. XXIII. Vitet, *Journal des savants*, 1863. Agincourt, *Maler.* XVII, 8. Münz, *Notes sur les mos. chr. de l'Italie*. Extrait de la *Révue archéol.* Septembre, 1877, pl. XVII.
- ¹⁰³³ - Некоторые по недоразумению принимали его за папу Иоанна VII. Garrucci, vol. IV, p. 101.
- ¹⁰³⁴ - Hefner-Alteneck, *Trachten des christl. Mittelalters*. I Abtheil. Taf. 96 A.; R. de Fleury, I, pl. XXIV.
- ¹⁰³⁵ - Kraus, *Miniat. d. Cod. Egberti*, Taf. XV.
- ¹⁰³⁶ - Атлас к соч. проф. Кондакова: Ист. виз. иск., табл. VII, 4.
- ¹⁰³⁷ - Проф. Крауз в своих примечаниях к миниатюрам опускает эту подробность; но она имеет свою важность: необходима была бы проверка рисунка.
- ¹⁰³⁸ - Agincourt, *Maler.* XCV. R. de Fleury, I, pl. XXV, 1.
- ¹⁰³⁹ - Salazaro, *Studii sui monum. della Ital. merid.* Appendice, fasc. XXXI-XXXII.
- ¹⁰⁴⁰ - R de Fleury, I, p. 72.
- ¹⁰⁴¹ - Ibid., p 72–73; pl. XXV, 2
- ¹⁰⁴² - Ibid., p 73.
- ¹⁰⁴³ - Agincourt, *Sculpt.*, XXI, 13.
- ¹⁰⁴⁴ - R. de Fleury, pl. XXVI, 3.
- ¹⁰⁴⁵ - Ibid., pl. XXVI, 4.
- ¹⁰⁴⁶ - Agincourt, *Sculpt.*, XXVII, 1.
- ¹⁰⁴⁷ - Ciampini, I, 46–51. R. de Fleury, p 73.
- ¹⁰⁴⁸ - На неудовлетворительном рисунке Чиаппини в нижней части изображения представлены обнаженные фигуры вроде купидончиков. Чиаппини видит в них толпу народа с пожилыми, сопровождающую волхвов, а Р. де Флери, верно заметив, что эти люди находятся в пещере, допускает невероятное предположение, будто здесь изображено грехопадение первых людей и их изгнание из земного рая. Так как вообще иконография этих врат близка к византийской, то и разъяснения этого сюжета нужно искать в памятниках византийских. Волхвы и внизу пещера – суть признаки византийского сюжета рождения Христова с волхвами; размещены они так же, как в этих последних. Рисовальщик исказил сюжет,

представив в пещере вместо одного обнаженного Младенца и сцены омовения группу купидонов; искажил он также и надписи.

¹⁰⁴⁹ - Мюнхен. Библ. бедн. cod. с. picturis 72-b; венское житие Б.М. № 874. А.И. Кирпичников, Сказ. о Деве Марии. Журн. мин. нар. просв., 1883 г., июль, стр. 61.

¹⁰⁵⁰ - Ibid., стр. 64.

¹⁰⁵¹ - Ср. миниатюру бревиар. Гримани: Fac-simile, tav. 32.

¹⁰⁵² - Два примера: Séré et Hangard-Maugé. Costumes, meubles etc., XIII-XIV siècles, № 71; V-XI s., № 50. A. Schultz, Die Legende, S.60–62.

¹⁰⁵³ - Laib u. Schwarz, tab. 2; cf. в национальной библ. № 1, л. 2; № 5, мин. 7.

¹⁰⁵⁴ - В код. нац. библ. № 1: «et adorabunt vestigia pedum tuorum». Ис. 60:14.

¹⁰⁵⁵ - Царица Савская вместе с поклонением волхвов является также и в некоторых драматических процессиях. Didron, Procession dramat. au XVI siècle. Annales archéol., t. X, p. 254–255.

¹⁰⁵⁶ - Agincourt, Sculpt., XXXII. Leitfaden für d. Unterricht in d. Kunstgesch. Fig. 46. Stuttg., 1868. Ср. также барельеф сиенского соб. Maynard, p. 190.

¹⁰⁵⁷ - Agincourt, XXIII, 5.

¹⁰⁵⁸ - Ср. его же картины в церкви S. Trinità и M. degli Innocenti во Флоренции; Förster, Denkmale ital. Maler, Liefer. 20–21, Taf. 46, 48.

¹⁰⁵⁹ - Crowe u. Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Malerei. 4 Bd. S. 111.

¹⁰⁶⁰ - Картина в мюнхенском музее. Maynard, p. 188.

¹⁰⁶¹ - Несколько указаний на картины западных художников: Guenebault, Dict., I, 25. Wessely, Iconogr. Gottes, 31–32. A. Schultz, Die Leg., 61–62. Подробн. опис. Eckl, Die Madonna, S. 165–185.

¹⁰⁶² - Удерживаем порядок событий, принятый в Евангельской истории преосв. Феофана.

¹⁰⁶³ - Garrucci, tav. CCXII, 2.

¹⁰⁶⁴ - R. de Fleury, L'Evang., I, p. 76.

¹⁰⁶⁵ - Albani, Menolog. graec., t. II, p. 59. Agincourt, Maler. XXXI, 18: рисунок не вполне точный. Cahier, Nouveaux mélanges d'archéologie, t. II, p. 158. R. de Fleury, La S. Vierge, pl. XLII. Grimoüard de S. Laurent, Manuel, p. 367, fig. 142.

¹⁰⁶⁶ - R. de Fleury, La S. Vierge, pl. XV. Подписи под рисунками Р. де Флери перемешаны; под изображением бегства в Египет подписано: «Возвращение из Египта» и наоборот.

¹⁰⁶⁷ - R. de Fleury, La S. Vierge, pl. XLIII.

¹⁰⁶⁸ - Подражание кн. Гагарина, pl. VII.

¹⁰⁶⁹ - Bordier, Descr., p. 222. Опис. неточное.

¹⁰⁷⁰ - R. de Fleury, *L'Evang.*, I, p. 77. С ним тождественно изображение в лобковской псалтири. Н.П. Кондаков, *Миниат. лобк. Пс.*, стр. 174 (Труд. Моск. арх. общ., т. VII).

¹⁰⁷¹ - Buscemi, *Notizie della bas. di s. Pietro detta la capella regia*, tav. XVI. Terzi, *La cap. di s. Pietro*, tav. V. А.А. Павловский, *Живоп. палат. кап.*, 104.

¹⁰⁷² - «Радуйся низпадение бесов». Ср. гравюру Самойловича «Арх. Михаил», где по бокам находятся аллегорические изображения и, между прочим, идол, падающий при виде Богоматери, бегущей в Египет. Ровинский, *Народн. карт.*, III, 646.

¹⁰⁷³ - Проф. Кондаков упоминает о бегстве в Египет с падающими идолами, в виде черных дьяволов, в коптском Ев. нац. библи. № 13 (Ист. виз. иск., 247–248); но такого изображения мы здесь не заметили; падающий черный дьявол, с золотыми рогами, с обликом совы, с пестрыми крыльями, изображен здесь в миниатюре искушения Иисуса Христа в пустыне (л. 9 об.).

¹⁰⁷⁴ - Ἑρμηνεία, σ., 113, §168.

¹⁰⁷⁵ - Еп. Сергей, *Агиология*, II, 400.

¹⁰⁷⁶ - Piper, *Mythol.*, II. 625.

¹⁰⁷⁷ - Didron, *Manuel*, p. 160.

¹⁰⁷⁸ - *Hist. Jos.*, с. VIII.

¹⁰⁷⁹ - *Ev. Pseudo-Matth.*, с. XVII-XXIV.

¹⁰⁸⁰ - *Ev. infant. arab.*, с. X-XI.

¹⁰⁸¹ - Проф. Кондаков указывает в коптском Ев. нац. библи. изображение пальмы, преклонившейся перед св. путниками (Ист. виз. иск., 248). Нам неизвестно совсем изображение бегства в Египет в этом кодексе.

¹⁰⁸² - Об этом см. выше: путеш. в Вифлеем. Tischendorf, p. 31; cf. Hofmann, S. 4.

¹⁰⁸³ - Рукоп. соф. библи. № 1186, л. 100 об.

¹⁰⁸⁴ - *Euseb. Demonstr. evang.*, I. VI, с. 20; cf. I. IX. Edit. 1688, p. 295, sq. 422.

¹⁰⁸⁵ - *Athanas. alex. Opp.*, t. I, p. 89. Edit. 1698.

¹⁰⁸⁶ - *Cyrrill. hierosol. Cathech.*, X, 19. Ed. 1763, p. 146.

¹⁰⁸⁷ - Созомен, *Цит. изд. кн. V*, гл. 21.

¹⁰⁸⁸ - *Procopii soph. Christ. In Esaiam comment. epitome*, p. 263. Ed. 1580.

¹⁰⁸⁹ - Ἴνα καὶ τὰ ἐκεῖνα συντρίψῃ ἱδὸλα καὶ τὴν οἰκουμένην ὅλην σώσῃ (26 Дек.).

¹⁰⁹⁰ - «Возсиявый во Египте просвещение истины, отгнал еси лжи тьму: идоли бо его, Спасе, нетерпяще твоя крепости, падоша... радуйся низпадение бесов, радуйся прелести державу поправшая, радуйся идольскую лесть обличившая» (икос 6).

¹⁰⁹¹ - «Египетская рукотворенная низложу трусом» (тропарь 9-й песни канона 24 Дек).

¹⁰⁹² - Пролог 1802 г., под 26 Дек.

¹⁰⁹³ - Рукоп. соф. библ. № 1186, л. 100 об. и след. Слово об иконе Одигитрии: «...И егда вниде Богородица Мария со отрочатом Иисусом в жертвище бога их Авдуна, тогда падоша идоли их... Псалмопевец говорит: помолитесь и воздадите Господеви Богу нашему; вси бо о кресте принесут ему дары. Дары принесли ему персяне, молитву и славу воздали египтяне... молитвенницы – жрецы египетстии, которые просили Иисуса Христа да даст им свой образ и да не разрушится храм их... Иисус Христос наклонился над полотном египетских изографов и на нем отобразилось лице Его (вариант к истории нерукотворенного образа)... Иоанн синайский в лестнице глаголет: Исаия глаголет: се сedit (Господь) на облаце легце... приидет во египетское сердце и потрясутся рукотвореннии идоли и помышления умная, якоже и песнопевец Иоанн Дамаскин в каноне богородичном в седьмом гласопении глаголет: низложи египетская вся истуканы... идоли же не терпяще твоя крепости падоша». О западн. см. Hofmann, S. 153: cf. *Legenda aur. De innocentibus*.

¹⁰⁹⁴ - Цит. изд.

¹⁰⁹⁵ - Hofmann, S. 152–153.

¹⁰⁹⁶ - Созомен, Цит. изд. в русск. перев., стр. 366, примеч.

¹⁰⁹⁷ - Там же, кн. V, гл. 21.

¹⁰⁹⁸ - Рукоп. Лаврова в публ. библ.

¹⁰⁹⁹ - В мозаиках Марии Великой с вероятностью можно видеть один из эпизодов пребывания И. Х. в Египте: изображен Младенец И. Х. в тунике и иматии, стоящим на земле; возле Него три ангела, Иосиф и Мария. Перед ним толпа народа, в которой выделяется владетельная особа в тунике и хламиде с таблионом, с повязкой вроде диадемы на голове, и муж в одном иматии, с посохом; за толпой город, а в отдалении, по-видимому, река (рис. R. de Fleury, I, pl. XXX; Garrucci, CCXIV; Röm. Quartalschr., 1887, 2–3 Heft., Taf. VIII, IX). Чиаппини (Vet. mon. I, p. 110); Гарруччи (vol. IV, p. 21), и Р. де Флери (I, p. 86) видят здесь изображение 12-летнего И. Х. в храме иерус., но проф. Кондаков (Ист. виз. иск., 271, дополн.) и де Вааль (Röm. Quart., 1887, II-III, S. 187–190) объясняют эту сцену на основании Ев. псевдо-Матфея (с. XXIV), где рассказывается, что когда слух о падении египетских идолов дошел до Афродизия, дука города Сотина, то последний со всем воинством пришел в храм и в присутствии священников поклонился Младенцу и признал Его Богом; весь народ города также уверовал в Него. Муж в царском одеянии – Афродизий, муж с посохом – священник, город – Египет, река – Нил. Подробно об этом у де Вааля (цит. изд.).

- ¹¹⁰⁰ - Revue de l'art chr., 1884, № I, p. 122–123. Сказ. о жизни Богоматери, стр. 140 и след. Изд. 1888 г. Рисунок дерева: Maynard, p. 213.
- ¹¹⁰¹ - Agincourt, Maler., XCV.
- ¹¹⁰² - R. de Fleury, L'Evang., II. p. 77.
- ¹¹⁰³ - Ibid.
- ¹¹⁰⁴ - Аделунг. Otte, Kunst-Archäol, S. 302 (костюм Иосифа немецкий).
- ¹¹⁰⁵ - Revue de l'art chr., 1883, p. 354.
- ¹¹⁰⁶ - R. de Fleury (цит. изд.).
- ¹¹⁰⁷ - Sommerard, Alb., 5-e sér., pl. XVIII.
- ¹¹⁰⁸ - Bastard, Peintures, pl. 228.
- ¹¹⁰⁹ - Ibid., pl. 250.
- ¹¹¹⁰ - Нац. библ. № 1, 5 и 5-bis. Laib u. Schwarz, tab. 3.
- ¹¹¹¹ - Maynard, p. 205.
- ¹¹¹² - Ibid., p. 214. Ср. картину Пинтуриккио: Jameson, Legends of the Madonna, p. 233.
- ¹¹¹³ - Jameson, p. 235.
- ¹¹¹⁴ - Ibid., p. 237.
- ¹¹¹⁵ - Ibid., p. 240. Maynard, p. 211.
- ¹¹¹⁶ - Jameson, p. 220, 239. Несколько указаний у Генбо (I, 503) и Вессели (32–33). Eckl., 203–221.
- ¹¹¹⁷ - R de Fleury, I, pl. XXVIII (неполное). Garrucci, CCXIII.
- ¹¹¹⁸ - Biscioni, tab. VI. Труды Моск. археол. общ., т. XI, вып. 2, табл. VI. R. de Fleury, pl. XXIX. Garrucci, CXXX, 2.
- ¹¹¹⁹ - Garrucci, CDLIV. Сборн. 1866 г., табл. XI.
- ¹¹²⁰ - R. de Fleury, pl. XXVII, 1.
- ¹¹²¹ - R. de Fleury, pl. XXVII, 2.
- ¹¹²² - R. de Fleury, pl. XXVII. 3.
- ¹¹²³ - Garrucci, vol. I, p. 367.
- ¹¹²⁴ - R. de Fleury, pl. XXIX. 2. Опис. краткое у Бордье: Descr., p. 73. Р. де Флери говорит, что на листе 215 кодекса есть другое изображение этого события (p. 79), и указывает его отличия; но он смешал с избиением младенцев суд Соломона, как это мы знаем по личному наблюдению и по описанию Бордье (p. 76).
- ¹¹²⁵ - На нашем рисунке он опущен.
- ¹¹²⁶ - Bordier, Descr., p. 273, fig. 150. Bayet L'art byzant., p. 223, fig 75.
- ¹¹²⁷ - Древн. Росс. госуд. Киево-Соф. соб., табл. 53, 55.
- ¹¹²⁸ - Bordier, p. 76, fig. 15.
- ¹¹²⁹ - Albani, Menol., II, 66. Agincourt, Maler. XXXI, 20.
- ¹¹³⁰ - См. наше опис. гел. Ев., стр. 16–17.

- ¹¹³¹ - Опис. Ундольского, стр. 149. Сборн. Общ. древне-русс. иск., 1866.
- ¹¹³² - Стен. росписи, стр. 86, 88, 92, 93, 101, 103.
- ¹¹³³ - Ἑρμηνεία, σ. 113–114, §169.
- ¹¹³⁴ - № 104. Опис. еп. Христофора, стр. 143.
- ¹¹³⁵ - Ровинский, Русск. народн. карт., III, 314–315; атлас № 851.
- ¹¹³⁶ - По русск. перев. Христ. чт., 1837, IV, 266–267. Greg. Nyss. Opp., t. III, p. 350 etc. Ed. 1638.
- ¹¹³⁷ - Четьи-Минеи, 29 Дек. По изд. 1837 г., л. 183 об.
- ¹¹³⁸ - Для примера ср. скульптуру на рис. Гарруччи, CDXL, 3.
- ¹¹³⁹ - Gregor. Nyss. Opp., t. III, p. 350. Ed. 1638.
- ¹¹⁴⁰ - Ἡ δὲ Ἐλισαβὲτ ἀρπάσασα αὐτὸν εἰς τὴν ἔριμον ἔφυγε, καὶ εὐξαμένης αὐτῆς διεσχίσθη τὸ ὄρος, καὶ μετὰ τοῦ παιδίου αὐτὴν ἐδέξατο, καὶ ἄγγελος τοῦ θεοῦ διεφύλατтен αὐτοῦς. Eustath. antioch. Comment. in hexameron (spuria). Migne, s. gr., t. XVIII, col. 776. О Протоев, (с. XXII) см. выше.
- ¹¹⁴¹ - Niceph. Call. Hist., eccl., 1. I, с. 14. Migne, t. CXLV, col. 676.
- ¹¹⁴² - «И оттуду поидох к камени, идеже Елисавет скрыся с младенцем от иродовых слуг». Путеш. русск. людей, ч. II, стр. 55.
- ¹¹⁴³ - Маргарит, л. 497 (изд. 1698 г.).
- ¹¹⁴⁴ - Hofmann, 138.
- ¹¹⁴⁵ - Во времена Блаж. Иеронима показывали между развалинами храма и жертвенника, в воротах, ведущих к Силое, красные камни – кровь убитого Захарии. Иероним видит здесь дело простодушия. Hieron. in Matth., с. XXIII. Opp, t. IV, col. 113. Edit 1706.
- ¹¹⁴⁶ - Protoev., с. XXIII-XXIV.
- ¹¹⁴⁷ - Petri Alex. Can. XIII. Concil. Labbei., t. I, p. 967.
- ¹¹⁴⁸ - Маргарит, л. 497 об.
- ¹¹⁴⁹ - Четьи-Минеи, 29 Декабря; по изд. 1837 г., л. 185–186. Автор ст. о смерти Захарии в рукописи Лаврова (в публ. библи.) знает обе версии сказания, но ни одной из них не отдаст преимущества.
- ¹¹⁵⁰ - De vitis prophet. Ζαχαρίας υἱός Βαραχίου... Ἀπέκτεινεν δὲ αὐτὸν Ἰωᾶν βασιλεὺς Ἰουδα μετὰ τοῦ ναοῦ καὶ τοῦ θυσιαστηρίου. Migne, s. gr., t. XLIII, col. 419.
- ¹¹⁵¹ - Hieron. in Matth., с. XXIII. Opp., t. IV, col. 112. Edit. 1706.
- ¹¹⁵² - Мнение, что это отец Иоанна Предтечи, убитый за исповедание явления Спасителя, Иероним называет плодом апокрифических мечтаний (ex quibusdam apocryphorum somniis). Hieron (цит. изд.).
- ¹¹⁵³ - Kraus, Cod. Egberti, Taf. XIII.
- ¹¹⁵⁴ - Agincourt, Maler., XCV.

- ¹¹⁵⁵ - Некоторые памятники указаны у Р. де Флери (I, p. 78–79), Генбо (II, 66) и А. Шульце (63).
- ¹¹⁵⁶ - Laib u. Schwarz, tab. 4.
- ¹¹⁵⁷ - Слова эти в католич. мессе присоединяются к Пс. 78:11,12. Laib u. Schwarz, VII.
- ¹¹⁵⁸ - Указания на картины: Jameson, History of our Lord I, 459 etc., 267. Agincourt, Maler. CLXII, 9.
- ¹¹⁵⁹ - Lefort, Chronol., p. 55. Garrucci, LXXXII. 2. Agincourt, XII, 9. Roller, Les catasc. de Rome II, pl. LXIV. По мнению Гарруччи на троне сидит не Иисус Христос, но св. Гермес (vol. II, p. 90); Лефор видит в нем папу, совершающего ординацию (цит. изд.), Ролле – Иисуса Христа (p. 107).
- ¹¹⁶⁰ - Garrucci, XXXII, 1. Roller, pl. LXIV. Lefort, p. 64.
- ¹¹⁶¹ - Garrucci, XXIII, 1; Lefort, p. 77, 83, 84, 89.
- ¹¹⁶² - Roller, pl. LXIV.
- ¹¹⁶³ - Ibid., pl. LXXIII, cf. LXXIV.
- ¹¹⁶⁴ - Изображение на саркофаге прованском (Garrucci, CCCLXVI, 2. Lehner, Taf. VII, № 72), в котором де Росси видел это событие, оказалось эпизодом из истории перехода евреев через Красное море (см. текст Гарруччи); изображение на саркофаге перуджианском (Garrucci, CCCXXI, 4. Lehner, Taf. VII, № 73. Kraus. R. E. I, S. 476, Fig. 160. Liell, S. 310) очень сомнительно.
- ¹¹⁶⁵ - R. de Fleury, I, p. 86.
- ¹¹⁶⁶ - R. de Fleury, I, pl. XXXI, 1 (рис. неполный). Bordier, p. 74 (одна часть изображения).
- ¹¹⁶⁷ - R. de Fleury, L'Evang., pl. XXXI, 2. La S. Vierge, pl. XV.
- ¹¹⁶⁸ - Ἑρμηνεία, σ. 114, §170.
- ¹¹⁶⁹ - Синаксарь Преполов. в цветной триоди.
- ¹¹⁷⁰ - Прот. К.Т. Никольский, О служб. русск. церк., стр. 104.
- ¹¹⁷¹ - Полагалось Ев. Луки (Лк. 4:16–22). А. Иванов, Опис. греч. Ев. XI в. (Зап. археол. общ. нов. сер., т. 1, стр. 125); то же в Остромиров. Ев. (Прот. Никольский, цит. изд.).
- ¹¹⁷² - Прохоров. Христ. древн., 1862, I: ср. там же русское изображение 1 Сент.
- ¹¹⁷³ - Западные изображения Джотто, Израиля фон Меккенена и Альбрехта Дюрера указаны А. Шульцем (65). О других: Eckl., S. 232–236.
- ¹¹⁷⁴ - Для истории праздника см. вышепоименованные соч. о праздн. Рожд. Христова в гл. III, Рождество Христово.
- ¹¹⁷⁵ - De Rossi, Roma sotterr., vol. I, tav. XIV, p. 324; Corblet, Hist. de baptême, II, 530. Garrucci, tav. I, 2. Martigny, Dict., p. 648. Roller, I, pl. XVIII, 1. Kraus, R. S., Fig. 18, S. 139 (2 Aufl.). Real-Encycl., II, 8. Strzygowski, Iconogr.

d. Taufe, S. 3–4. Taf. I, 1. Lefort, p. 16. Pohl, Altchr. Fresco – u. Mosaik – Malerei № 7. Grilwitzer, Die bildl. Darstell. in d. röm. Katak., S. 33.

¹¹⁷⁶ - По поводу этой фрески см. крайние выводы, унижающие иконопочитание, у Ролле I, гл. XVIII.

¹¹⁷⁷ - Мнения Гарруччи (символический образ освобождения оправданного человека от треволнений мира. Пс. 17:17; 68. Vol. I, teorica 203) и Мартиньи (спасение ап. Петра от потопления. Dict., p. 648) относятся к числу догадок случайных.

¹¹⁷⁸ - V. Schultze, Die Katakomben, S. 313.

¹¹⁷⁹ - Archäol, Studien über altchristl. Monumente. Wien, 1880.

¹¹⁸⁰ - Ср. фрагмент стекл. сосуда, найденный в Риме в 1876 г. De Rossi, Bullet., 1876, tab. 1. Martigny, p. 82. Ниже мы увидим неоднократное повторение этого явления в памятниках византийских.

¹¹⁸¹ - Strzygowski, S. 4. Последнее замечание не подтверждается фактами: на саркофагах арльском, мадридском и мабильоновом (см. ниже) голубь изображен также не прямо, а в стороне; между тем изображения этих саркофагов не имеют связи с голубем Ноя.

¹¹⁸² - Theol. Literaturbl., 1886, № 7; S. 65–66.

¹¹⁸³ - Bullet., 1872, p. 65. Lefort, p. 22.

¹¹⁸⁴ - Perret, Les catac., I, pl. LXXX. De Rossi, Bullet., 1872, p. 64–65. Garrucci, XXXIX, 1 (рис. неточный). Roller, pl. XVIII. Martigny, p. 582. Kraus, R. E., II, 10; Fig. 7. Strzygowski, I, 4.

¹¹⁸⁵ - Bullet., 1872, p. 64. Martigny, p. 582. En. Христофор, 111. Kraus, R. E., II, 9 и 833. Lefort, p. 22–23.

¹¹⁸⁶ - Garrucci, II, p. 46. Roller, I, p. 102.

¹¹⁸⁷ - Garrucci, tav. XXXVIII, 3.

¹¹⁸⁸ - Strzygowski, S. 5.

¹¹⁸⁹ - Garrucci, CCCLI, 5. Le Blant, Etudes sur les sarcoph., pl. XV, 1. Strzygowski, I, 5.

¹¹⁹⁰ - Martigny, p. 682–684. Kraus, R. S., 290. Real-Encycl., 660–662.

¹¹⁹¹ - Strzygowski, I, 6.

¹¹⁹² - Garrucci, CDIII, 4. Strzygowski, Taf. I, 7; S. 6.

¹¹⁹³ - Garrucci, CCCXLI, 3. Strzygowski, I, 8.

¹¹⁹⁴ - De Rossi, Bullet, 1876, tav. 1. Martigny, p. 82.

¹¹⁹⁵ - Aringhi, R. S. II, p. 395. R. de Fleury, I, pl. XXXII, 3. Garrucci, CCCXVI, 1. Roller, II, pl. LXVII, 3. Strzygowski, I, 9. Ficker, S. 138–139, № 183.

¹¹⁹⁶ - Garrucci, vol. V. p. 31.

¹¹⁹⁷ - Le Blant, Etudes sur les sarcoph., p. 27.

¹¹⁹⁸ - Roller, I, p. 134.

¹¹⁹⁹ - Strzygowski, 9.

¹²⁰⁰ - Aringhi, I, 277. F. Piper, über den altchristl. Bilderkreis (рис. 8-й на таблице). Garrucci, CCCXXII, 2. Jameson, I, p. 12. Kraus, R. S., S. 366, Fig. 64. R. E., II, 266. Strzygowski, I, 12. Martigny, p. 27 и др.

¹²⁰¹ - Ciampini, I, tab. LXX: cf. Smith and Cheetham, A dictionary of Christ. antiquities, I, p. 890. Garrucci, CCXXVII, 1. R. de Fleury, I, pl. XXXII, 4. Piper, Bilderkreis, Fig 9. Bayet, L'art byzant., p. 35, fig 7. Ф.И. Буслаев, Общ. понят. о русск. икон. табл., VIII, 1 (сборн. 1866 г.). Strzygowski, I, 14. Corblet, Hist. de baptême, II, 537. Richter, Die Mosaiken von Ravenna, S. 10–12.

¹²⁰² - По рис. Гарруччи и Бэйе, над головой И. Х. остаток надписи «...ixin».

¹²⁰³ - На некоторых рисунках (Чиампини, Р. де Флери, Ф.И. Буслаев, Стриговский) вазы нет.

¹²⁰⁴ - Richter, S. 11. Anmerk., 1.

¹²⁰⁵ - Crowe u. Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Malerei, I, 20. Anmerk., 24.

¹²⁰⁶ - Strzygowski, S. 10.

¹²⁰⁷ - О типе И. Х.: Raoul-Rochette, Discours sur l'origine des types imitatifs, Paris, 1834. Gluckselig, Christus-Archäologie, Prag., 1863. Hauck, Die Entstehung d. Christustypus. Heidelberg, 1880. Holtzman. Über die Entsteh. d. Christusbildes der Kunst. Jahrbüch. für protest. Theol., 1877, I, 189 ff. Kraus, R. E., II, 15. Th. Heaphy, The Likeness of Christ., London, 1886. Еп. Порфирий, Труд. Киевск. Дух. Акад., 1867, № 2.

¹²⁰⁸ - Ciampini, II, tab. XXIII. R. de Fleury, I, pl. XXXIII, 2. Garrucci, CCXLI. Strzygowski, I, 15. Известия Импер. археол. общ., т. IV (1863 г.), табл. IV, 2.

¹²⁰⁹ - Didron, Annales archéol., XX, p. 118. Strzygowski, II, 1.

¹²¹⁰ - Garrucci, CDLIV. Jameson, I, p. 22. Strzygowski, II, 2.

¹²¹¹ - Garrucci, CDXLVII, 3. Strzygowski, II, 3.

¹²¹² - Aringhi, I, p. 381. Agincourt, Maler. X, 8. Münter, Sinnbilder, Taf. X, № 59. R. de Fleury, pl. XXXIII, 1. Garrucci, LXXXVI, 3. Strzygowski, II, 4.

¹²¹³ - На рис. Р. де Флери Он с бородой.

¹²¹⁴ - Подробно опис. у Стриговского, 12–14.

¹²¹⁵ - Garrucci, CDXV, 10; CDXVIII, 2. Sommerard, alb. ser. I, pl. XI. Strzygowski, II, 8. Изв. археол. общ., т. IV (1863 г.), табл. IV, 4. Указ. друг. снимк.: Kraus, R. E., I, 405.

¹²¹⁶ - Garrucci, vol. VI, p. 21.

¹²¹⁷ - Garrucci, CDXXXIII, 8. Strzygowski, II, 5.

¹²¹⁸ - Röm. Quartalschr., 1887, II-III, S. 113 ff.

¹²¹⁹ - В других миниат. сир. Ев. Иисус Христос иногда изображается без бороды, например, на л. 279 (вход в Иерус.).

¹²²⁰ - Biscioni, tab. VI. Garrucci, CXXX, 2. R. de Fleury, I, pl. XXXII, 1. Труды Моск. археол. общ., т. XI, вып. 2, табл. VI. Strzygowski, II, 9.

1221 - Вероятно, здесь был ваптистерий, построенный епископом неаполитанским Павлом II. V. Schultze, *Die Katakomben v. s. Gennaro dei poveri*, S. 6. Garrucci, vol. II, p. 109. Рис. Garrucci, XCIV, 3. Strzygowski, II, 10.

1222 - Требуется проверка снимков по оригиналу.

1223 - Г. Стриговский выделяет их из общей семьи памятников крещения (S. 32 ff); это выделение основано на предположении о своеобразном характере крещения в псалтирных миниатюрах. Ниже будет видно, что главные особенности этих миниатюр, кроме сокращений, находят свое повторение и в памятниках иного рода – стенописях и иконах; а потому мы отводим им место наряду с другими как одному из важнейших звеньев общей цепи памятников.

1224 - Н.П. Кондаков. Цит. соч., табл. III, 3–4. Strzygowski, VII, 1–2.

1225 - Замечания о них у еп. Порфирия: Вост. христ., II, 2, стр. 144 и 150.

1226 - У Бордые ошибочно «дитя».

1227 - У Стриговского (VII, 6) опоясанная туника.

1228 - Strzygowski, VII, 2.

1229 - Strzygowski, VII, 8.

1230 - Ibid., VII, 9.

1231 - Ibid., VII, 4.

1232 - Еп. Амфилохий, Исслед. о слав. псалт., табл. VI.

1233 - Корректурн. листы, изд. 1890 г., л. 36 об., 101 и 162.

1234 - Ф.И. Буслаев, Очерки, т. 2, рис. к стр. 205. Strzygowski, VII, 5. В этой псалтири также несколько изображений крещения, см. псалмы Пс. 28, 73, 117.

1235 - Albani, *Menolog.*, gr. II, 86. Agincourt, XXXI, 24. Strzygowski, II, 11.

1236 - На рис. Стриговского и Аженкура прибавлена рука, но в оригинале мы не заметили ее.

1237 - Один в типе ап. Петра, другой – ап. Андрея.

1238 - На рис. Стриговского и нашем опущен.

1239 - Strzygowski, III, 4.

1240 - Bordier, p. 149, fig. 67.

1241 - Тип Иисуса Христа на рис. Бордые искажен до неузнаваемости.

1242 - Bordier, p. 191.

1243 - Strzygowski, III, 6.

1244 - Strzygowski, III, 9.

1245 - Agincourt, LIX, 4. Strzygowski, IV, 1.

1246 - На рисунке она опущена.

1247 - На рис. Аженкура и Стриговского четыре.

1248 - Еп. Христофор ошибочно называет их лестницами. «Жизнь Иисуса Христа», стр. 43.

- 1249 - Strzygowski, IV, 2.
- 1250 - Наше опис. гелат. Ев., табл. V, 4. Подраж. кн. Гагарина (pl. IX), в сущности, есть новое создание в итальянском стиле.
- 1251 - Strzygowski, V, 2.
- 1252 - Ibid., IV, 4.
- 1253 - Ibid., S. 26.
- 1254 - Автор, к сожалению, не обозначил языка кодекса.
- 1255 - Mourier, *L'art relig. au Caucase*, p. 98–99. И. Х. без бороды; крылья ангелов из павлиньих перьев.
- 1256 - Ibid., p. 104: в воде дракон.
- 1257 - Λαμπάκης 134–135.
- 1258 - Terzi, *La capella palat.*, tav. V. Strzygowski, V, 5.
- 1259 - Diel, *L'église et les mos. du couvent de s. Luc en Phocide*, p. 67–68.
- 1260 - Gravina, *Il duomo di Monreale*, tav. XVII-C, IV-A и XXVI-B.
- Strzygowski, V, 6.
- 1261 - Gori, *Thesaur.*, III, p. 328 sq., tab. I. Piper, *Mylhol*, II, 537.
- Strzygowski, V, 4.
- 1262 - Strzygowski, IV, 3.
- 1263 - Стенн. росп., табл. VI, 2; стр. 58.
- 1264 - Вероятно, в лучах было изображение Св. Духа, уничтоженное временем.
- 1265 - Стенн. росп., стр. 95 и след.
- 1266 - Ibid., 101–102.
- 1267 - Franz, *Gesch. d. christl. Malerei*, 1, 387, cf. 385.
- 1268 - Didron, *Annales archéol.*, t. XVIII, p. 200 etc., XXI, p. 80–89.
- 1269 - Didron, *Manuel*, p. 165.
- 1270 - Еп. Христофор, *Опис.*, стр. 6–7.
- 1271 - Опис. Н.И. Петровым: Коллекция древн. вост. икон преосв. Порфирия, стр. 20–21.
- 1272 - Еп. Христофор, стр. 65, 76 и 144.
- 1273 - Ibid., 74–75.
- 1274 - См. рис. Стриговского на табл. XV–XVIII, XX и XXII
- 1275 - Опис. свящ. Богословским: Опис. музея новгор. земства, стр. 45–46, Новгород, 1868.
- 1276 - На выставке VIII археол. съезда в Москве на этой иконе был поставлен № 364.
- 1277 - Ср. олицетворение одного моря в виде женщины с распущенными волосами, также в слабых контурах на иконе того же собр. № 121.
- 1278 - Agincourt, *Sculpt.*, XIV, 2. Strzygowski, III. 1.

¹²⁷⁹ - Didron, *Annales archéol.*, t. XX, p. 164 sq. Sommerard, *Alb.*, 10-e sér., pl. XXXIII. Labarte, II, pl. CIV. Strzygowski, III, 2. Labarte, *Récherches*, p. 17.

¹²⁸⁰ - Strzygowski, V, 3.

¹²⁸¹ - Древн. Росс. госуд., ч. VI, 30. Г. Стриговский напрасно относит к числу византийско-русских памятников новгородские корсунские врата (S. 29): они западного происхождения. Неверна также и их дата 1336 г. См. цит. соч. Аделунга. Суздальские врата автор отнес к XI в. (S. 21), между тем они едва ли древнее XIII-XIV вв. Сборн. Общ. древне-русс. иск., 1866 г., стр. 72. Опис. их в соч. иером. Иоасафа: Церковно-историч. опис. суздальских достопамят., стр. 102 и след, Чугуев, 1857.

¹²⁸² - Сборн. Общ. древне-русс. иск., 1866 г., табл. XVI-XVII. Крест, изд. Пачиоди см. у Крауза (R. E., II, S. 843; fig. 490).

¹²⁸³ - Описание их: свящ. Богословский, Опис. музея новгор. земства. Д.И. Прозоровский, Опись музея Импер. русск. археол. общ., СПб, 1869. Д.П. Сонцов, Роспись древн. утвари, Москва, 1857. ЮД Филимонов, Опис. памятн. древн. музея Карабанова, табл. VI. Gori, *Thesaur.*, III, p. 32. Древности Росс. госуд., отд. I, № 33. Леопардов и Чернев, Сборн. снимков с предм. древн. табл. 4, № 23, Киев, 1890.

¹²⁸⁴ - У нас под руками фотогр. снимки с них.

¹²⁸⁵ - Архиеп. Савва, Указ. моек. патр. ризницы, табл. VI, Москва, 1883.

¹²⁸⁶ - У Стриговского изображение это ошибочно отнесено к псалтирным иллюстрациям: VII, 7, cf., S. 34. Изд. Моск. худож. – промышл. музея, 1869: под 6 Января.

¹²⁸⁷ - Ἐρημνεῖα, σ. 115, §172.

¹²⁸⁸ - Икон. подл. изд. Г.Д. Филимоновым, 60.

¹²⁸⁹ - Hofmann, 299–301.

¹²⁹⁰ - На рис. Стриговского из Ев. Раввулы благословляющая десница Христа есть, по всей вероятности, ошибка.

¹²⁹¹ - Относящиеся к иконографии Иоанна Предтечи сочинения указаны выше. Изображение явления ангела Захарии составлено под влиянием композиции благовещения, рождество Иоанна Предтечи по образцу рождества Христова. В иконографии встречаются нередко и другие эпизоды из истории Иоанна Предтечи: ангел отводит Иоанна Предтечу в пустыню для приготовления к проповеди о Христе (Мф. 11:7; Лк. 1:80; ср. Niceph. *hist. eccles.* 1., I, с. XIV. Migne, t. CXLV, col. 676), причем он изображается чаще в виде дитяти (Ев. нац. библи. № 74, л. 107; елисаветгр. Ев., мозаика Св. Марка в Венеции: Куглер, *Руков. к истор. жив.*, стр. 179; сийское Ев., л. 50 и 887; икона в Предтеч. параклисе Афонопантел. мон. и др.); Иоанн Предтеча в пустыне, в черной власянице со свитком (гелат. Ев., л. 153; Ев. нац. библи. № 914, л. 96); является на проповедь, иногда в сопровождении ангела, вестника слова Божия (Лк. 3:2. Ев. нац.

библ. № 74, л. 110); проповедует и крестит И. Х. и народ; подвергается заключению в темнице (*ibid.*, л. 75 об., 111 об.) и претерпевает мученическую кончину (Ев. нац. библ. № 74, л. 28 об., 75 об., гелат. Ев., л. 18; ср. наше опис. гел. Ев. и табл. IV, 2; Ев. нац. библ. № 914; минолог. нац. библ. № 1528, л. 197. Афоновер. стеноп. Ср. R. de Fleury, I, pl. LIII. Западные изображения: Beissel, Taf. IX; франц. Библия нац. библ. № 2, л. 406 и др.).

¹²⁹² - А. Mai, *Patrum nova bibl.*, II, 555. Другие места из соч. Кирилла Алекс., Киприана Карф., И. Златоуста, Феодорита и Феодора Керамея приведены у Гарруччи: *Storia*, vol. I, Teorica, p. 369–370. Niceph. Callisti Hist. eccl. 1., I, с. XVIII. Migne, s. gr., t. CXLV, col. 688. Ср. рукоп. Вахрамеева № 51, л. 69: «едино точию таинство подобает ми совершити, еже во Иордан снити, еже от твоея десницы крещение прияти».

¹²⁹³ - Ср. 3 Янв., 5-я песнь: «раба рукой крестится»; троп. на богоявл. часах и на водоосв.: «како возложит руку раб на владыку...». 5 Янв. 6-й песни троп. 2; 4 Янв. седален по 1-й стихологии и 1-й троп. 5-й песни; 6 Янв. седален на утрени глас 4: «приидите увидим вернии... дланию рабскою рукополагаема...». Троп. водоосв.: «яко человек на реку пришел еси... и рабское крещение прияти тщишися блаже от Предтечеву руку» и др.

¹²⁹⁴ - De Rossi, R. S., t. II, tav. XIV, XVI. Garrucci, V, 3; VII, 2. Martigny, p. 83. Kraus. R. E., II, 837. Roller, I, pl. XXIV. V. Schultze, *Archäol. Stud.*, S. 26, Fig. 3; S. 38, Fig. 14. Strzygowski, I, 2–3.

¹²⁹⁵ - Пис. отцов и учит. церкви относ. к истолков. богослужения, т. I, стр. 36. О руковозложении после крещения: Tertull. *De bapt.*, с. VIII. Migne, s. l., t. I, col. 1207.

¹²⁹⁶ - Strzygowski, S. 32.

¹²⁹⁷ - *Ibid.*, S. 24.

¹²⁹⁸ - Седалины 3 Янв. на утрени по 1-й и 2-й стихологии, 1-й тропарь 4-й песни; 2-й троп. 7-й песни; 3-й троп. 9-й песни; 4 Янв. на утр. 3-й троп. 6-й песни; 5 Янв. 2-й троп. 6-й песни; на богоявл. часах троп. 9-го ч. гл. 7; 6 Янв. стихира на Госп. воззв. и на литии глас 8-й; седал. на утр. гл. 4-й; 7 Янв. 2-я стихира празд.; 10 Янв. 1-й троп. 7-й песни 1-го канона; 11 Янв. стих, на стиховне и ныне гл. 8 и др.

¹²⁹⁹ - Piper, *Mythol.*, II, 507 (Речь о покрове на руках Иордана в мозаиках арианского ваптистерия в Равенне).

¹³⁰⁰ - Roller, II, chap. XCVII, p. 339.

¹³⁰¹ - Strzygowski, 18.

¹³⁰² - Kirsch, *Ein altes Bleisiegel*. *Röm. Quartalschr.*, 1887, II-III, 115.

¹³⁰³ - Roller (цит. изд.).

¹³⁰⁴ - У Стриговского табл. XV, 1; XVII, 6; XIX, 1.

¹³⁰⁵ - С этим отчасти согласен и Стриговский, 18.

- 1306 - Roller, II, chap. LVIII, p. 52.
- 1307 - Типик, гл 2. Крест, воздвигаемый 14 сентября, в древности обертывался снизу пеленой, куском полотна или ручником. И.Д. Мансветов, Типик, стр. 211.
- 1308 - Постановл. апост., кн. III, гл. 16. О восприемниках: Augusti, Denkwürdigkeiten aus der christl. Arcnäol, Bd. 7, S. 322 ff. Corblet, Hist. de baptême, II, 497 sq. Алмазов, История чинопослед. крещ. и миропомаз., стр. 605–641, Казань, 1884.
- 1309 - В композиции крещения народа от Иоанна мы встретили в одном памятнике (Ев. нац. библ. № 64, л. 63 об.) изображение женщины, стоящей на берегу со светильником: ясный след влияния литургической практики.
- 1310 - Архиеп. Филарет, Догматич. богосл., I, 1 52–168.
- 1311 - Migne, s. g., t. III, col. 101 sq. Пис. отц. и учит. церкви, т. I, стр. 9 и след.
- 1312 - Strzygowski, 16–17.
- 1313 - О нем соч. проф. Скворцова: Исслед. об авторе соч., изв. с именем Дион. Ареопаг, Киев, 1871. Ср. отзыв о нем в Христ. чт., 1871, № 7, стр. 841 и след.
- 1314 - Древнехрист. памятники этого изображения у Гарруччи. Они, а равно и места Св. Писания, указаны также в энциклопедии Крауза (I, 629). Didron, Iconogr. chrét. Hist. de Dieu, p. 207. sq. Twining, Symbols and Emblems, pl. I-II, London, 1885.
- 1315 - Strzygowski, XIII, 8.
- 1316 - Piper, Evang. Kal., 1858. Paul Durand, Etude sur l'etimasia symbol du jugement dernier dans l'iconographie grecque chrétienne. Chartres, 1867. Kraus, R. E., I, 432–433. De Rossi, Bullet, 1872, p. 123 sq. Н. Покровский, Страшный суд в пам. визант. и русск. иск., Труды VI археол. съезда, т. Ш, стр. 333 и след.
- 1317 - Примеры у Пипера, 18–19.
- 1318 - Bullet., 1872, tav. VI. Kraus, R. E., I, 432.
- 1319 - Piper, 19. Becker, Darstell. J. Chr. unter d. Bilde d. Fisches, 80. Martigny, Dict., p 161 (art chaire). Kraus, R. S., I, 432.
- 1320 - Piper, 19; ср. кн. Гагарин, Собр. визант. и русск. орнам. табл. XIV, СПб., 1887.
- 1321 - Кн. Гагарин, табл. XXIV.
- 1322 - Рукоп. Вахrameева № 50, л. 298 об.
- 1323 - Отрицательное мнение гр. А.С. Уварова в «Изв. археол. общ.», 1862 г., т. III, вып. 2, стр 134–138; положительное – В.В. Стасова, там же, т. IV, стр. 221 и след.
- 1324 - Tertull, de bapt. c. VIII. Migne, s. I., t. 1, col. 1209. Corblet, II, 526.
- 1325 - Об этом Corblet, I, 33 sq., 464.

¹³²⁶ - Твор. Григория Богослова в русск. перев., ч. III, стр. 267: «и Дух, как голубь (явился при крещении), потому что видимый голубь обык благовествовать прекращение потопа».

¹³²⁷ - Для сего и Дух нисходит в виде голубя, ибо где примирение Бога, там и голубь. Так некогда в ковчеге Ноев голубь принес масличную ветвь, знак Божий человеколюбия и прекращении потопа, так и ныне Дух нисходит, но не в теле, а в виде голубя, чтобы возвестить милость Божию вселенной, Христ. чт., 1841, I, 50.

¹³²⁸ - I. Damasc. De fide orthodoxa, 1. IV, с. 9. Edit 1712, t. I, p. 260–261.

¹³²⁹ - «Как в потоке Ноевом голубица возвестила прекращение потопа, принеси масличный сучец, так и теперь Св. Дух в виде голубя возвещает разрешение грехов. Там сучец масличный, здесь милость Бога нашего». Благовестник, изд. 1819, л. 30.

¹³³⁰ - Твор. Григория Богослова в русск. перев., ч. III, стр. 274.

¹³³¹ - Theoph. Ceram. Hom. LIX. Migne, s.gr., t. CXXXII, col. 1040: παρείκασται δὲ νεφέλη τὸ πνεῦμα τὸ ἅγιον διὰ τὸν ὄμβρον τῶν χαρισμάτων ὃν ἐπιβλύζει ποταμίδόν τοῖς πιστεύουσιν.

¹³³² - Отрицание г. Стриговского (29–30) произошло от недостаточного знакомства с памятниками. Вероятно, автор теперь, после путешествия по Афону, Греции и России, откажется от прежнего мнения.

¹³³³ - В древнерусских лицевых псалтирях (угличской и др.) река и потоки вообще представляются в виде юношей, мужчин или женщин с сосудами, из которых текут быстрые и длинные потоки. Для примера: псалт. Общ. люб. др. письм., л. 30, 58, 85, 108 об., 113, 143 (?), 147. Иногда вода течет из уст фигур олицетворений: л. 30, 57, 63 и 189 (ср. 180).

¹³³⁴ - Piper, Mythol., II, 495. Agincourt, Sculpt., II, 3.

¹³³⁵ - Aringhi, I, p. 309. Garrucci, CCCXXVII, 3. Kraus, R. S., II, 71. Fig. 49.

¹³³⁶ - Aringhi, I, p. 305. Agincourt, Sculpt., VIII, 4. Münter, Sinnbilder, IX, 43. Piper, II, 505. Garrucci, CCCXXIV, 2.

¹³³⁷ - Agincourt, Maler., XXVIII, 3; XXIX, 1. Garrucci, CLVIII.

¹³³⁸ - Agincourt L. Bordier, Descr., p. 152–153; Н.П. Кондаков. Ист. виз. иск., 223.

¹³³⁹ - Strzygowski, XI, 3–6; в № 3 заметны следы византийского влияния, а № 4, по-видимому, имеет прямо византийское происхождение. R. de Fleury, XXXIV, 1–2. Cloquet, Elém. d'iconogr., p. 107, 293.

¹³⁴⁰ - Ioseph. Antiqu. iud. I, I, с. 10; edit. 1557, I, p. 46.

¹³⁴¹ - Hieron. Quaestiones in genes. 14. 14. Cf. Isidor hisp. Orig. I., XIII, с. 21 §18. Migne, s. I., t. LXXXII, col. 492 Iordanis Iudae fluvius, a duobus fontibus nominatus, quorum alter vocatur Jor, alter Dan. His igitur procul a se distan tibus in unum alveum foederatis, Jordanis deinceps appellatur etc. Ср. также у Алляция Συμμίκτη p. 227: δύο ποταμοὶ ἐν Παλεστίνῃ... ὁ τε Ιόρ καὶ ὁ δάνης...

- 1342 - Подробно у Пипера: *Mythol.*, II, 511–513.
- 1343 - Относящиеся сюда места у Корбле: I, 39–40. Максим Туринский в своей речи о крещении приводит слова псалма «Иордан возвратися вспять». *Serm. de temp.* XII. Migne, s. l., t. LVII, col. 558, cf. 556.
- 1344 - Denzinger, *Ritus orient. coptorum, syr. et armen. in administr. sacramentis*, t. I, p. 282. Ed. 1863.
- 1345 - Палест. сборн., вып. 3, стр. 43–44.
- 1346 - Denzinger, p. 233. В греч. подлиннике, в перечне пророчеств, относящихся к изображению крещения, на первом месте стоят эти слова Давида. Ἑρμηνεία, σ. 99, §136.
- 1347 - По отношению к фрескам цифра правдоподобная; но в мозаиках, насколько нам известно, нет ни одного такого изображения.
- 1348 - Didron, *Manuel*, p. 164–165.
- 1349 - Menzel, *Christl. Symbolik*, I, 210–212; II, 325–332. Kraus, R. E. *Art. Schlangenbild u. Teufel*. *Pitra, Spicil. solesm.*, III, p. 88, 90, 347–348 и др. *Christl. Kunstsymb. u. Iconogr.*, 41. Prag., 1870. Piper, *Mythol.*, I, 402. Blomberg, *Der Teufel. u. Seine Gesellen in d. bild. Kunst*, S. 34 etc. Cahier, *Caracteristiques des saints*, t. I, p. 315 sq.
- 1350 - I. Damasc., *De fide orthod.*, I. IV, c. 9. Ed. 1712, t. I, p. 261.
- 1351 - № 51, л. 68 об.
- 1352 - Патр. Хрисанф, *Опис. путеш. в Иерус. Пам. древн. письм.*, 1887, LXVII, 61.
- 1353 - На эту связь указ. Слово в велик. субботу, припис. Епифанию Кипрск. Порфирьев, *Нов. апокр.*, 225; ср. 38–39.
- 1354 - В разъяснение этого иконографического мотива укажем на изображения распятия И. Х. с драконами и змеями у подножия креста (см. ниже о распятии) и на изображения Иисуса Христа, наступающего на аспида и василиска. *Revue de l'art chr.* 1888, VI, 3, p. 311.
- 1355 - Strzygowski, 21.
- 1356 - Цит. изд.
- 1357 - Strzygowski, 23.
- 1358 - Strzygowski, 21 и 1. Место из апокрифов у Гофмана, 300: «и вот заблистал на месте (крещения) великий свет». Там же (301) ссылка на: Justin. *Martyr. Dial. cum Triph.*, c. 88. Иуст. Муч. говорит: κατελθόντος τοῦ Ἰησοῦ ἐπὶ τὸ ὕδωρ καὶ πῆρ ἀνήφθη, Migne, s. gr. VI, 685.
- 1359 - Твор. Григория Богослова в русск. перев., ч. III, стр. 266, 279, 310.
- 1360 - *Epiph. haer.* XXX; Migne, t. XLI, col. 429: καὶ εὐθύς περιέλαμψε τὸν τόπον φῶς μέγα.
- 1361 - Ephrem h. I in *Epiph.*, v. 18; XIV v. 48; 39, 11. Usener, 62, cf. 64.
- 1362 - (Cyprianus) *De rebaptism.*, 17. Usener, 63.

1363 - Usener, 65. Генезис этого представления, по мнению Узенера (65 ff), скрывается в стоическом учении об огненном всепроникающем духе.

1364 - Ср. в цит. рукоп. Вахрамеева № 51, л. 69 об.: «како не возгоре Иордан огнем Божества, како не опалися Креститель, возложив руку свою на нестерпимый невещественный пламень».

1365 - Одного представителя народа мы видели на саркофаге Мабильона; в иных памятниках до IX в. его нет.

1366 - «Жизнь Иисуса Христа», 43–44.

1367 - Strzygowski, 24. Объяснение относится к тому же ватик.

Евангелию.

1368 - Corblet, Hist. de bapt., II, 524–550.

1369 - Strzygowski, S. 35–72; Taf. VIII–XXII.

1370 - К числу известных уже памятников этого рода присоединим икону ватик. музея № V.

1371 - Strzygowski, XX, 9.

1372 - Добавим миниат. рукоп. нац. библи. № 115.

1373 - Ср. миниат. франц. Библии XIV в. в нац. библи. № 1 (перед Ев. Иоанна); то же, № 167, л. 248. Один пример из рукоп. XII–XIII вв. у Бастара: Hist. de J. Chr.

1374 - Laib u. Schwarz, tab. 5.

1375 - Греч. πᾶς τόπος, вульг. fons patens, немецк. Burn-Born – источник.

1376 - Подробное рассмотрение их: Corblet, I, p. 224 sq.

1377 - Thom. Aqu. Summ., III. 66. 7. Tutius est baptizare per modum immersionis, quia hoc habet communis usus.

1378 - Ille, qui baptizat, quando immergit in aqua baptizandum, dicat haec verba... et ut caveatur periculum baptizandi, non mergatur caput pueri in aqua, sed sacerdos super verticem pueri ter infundat cum pelvi vel alio mundo vase et honesto, tenens puerum nihilominus una manu discrete.

1379 - Funk, Entstehung d. heutigen Taufform. Theol. Quartalschrift, 1882, I, 114 ff.

1380 - Мнение Ролле, I, chap. XXIV.

1381 - Ibid.

1382 - У Стриговского табл. VIII, 1–4. Ср. крещение народа через погружение в древних памятниках Запада: Martigny, p. 83; Kraus. R. E., II, 838, Fig. 486; R de Fleury, I, pl. XLI, 2.

1383 - R. de Fleury, I, pl. XXXVI, 1. Bordier, p. 74.

1384 - Еп. Порфирий, Восток христ. II, 2, стр. 148.

1385 - См. в нашем описании, стр. 38–39.

1386 - Ἑρμηνεία, σ. 115, §173.

1387 - Gravina, tav. 18-A.

1388 - R. de Fleury, I, pl. XXXVI, 2.

1389 - Ibid.

1390 - Didron, Hist. de Dieu, p. 283, pl. 70.

1391 - Bastard, Hist. de J. Chr.

1392 - Laib u. Schwarz, tab. 5.

1393 - Проф. Крауз (R. E., II, S. 933) вместе с Вествудом (Westwood Catalog, 37) считают самым древним изображением на авории брешианской липсанотеки, относя его к IV в. (Odorici, Antichita di Brescia, tav. V, 13), между тем как издатель памятника, Одоричи, видит здесь призвание апостолов Петра и Андрея (I, p. 76). Ни то ни другое не можем признать верным. Изображен здесь Иисус Христос юный, в обычных одеждах среди двух юных апостолов: все они в движении (идут от города, с левой стороны авория к правой), что невозможно в картине преображения; признаков горы нет. Что в юных спутниках Иисуса Христа нельзя видеть ап. Петра и Андрея, это доказывается, во-первых, тем, что в соседней сцене суда над Ананией и Сапфирой ап. Петр представлен совсем в другом типе, с бородой, во-вторых, общей внутренней связью изображений авория, не имеющей ничего общего с призванием апостолов. Основная тема изображений авория – страсти и воскресение Иисуса Христа; здесь мы видим взятие Иисуса Христа в саду Гефсиманском, отречение Петра, суд Пилата, явление Иисуса Христа Марии Магдалине по воскресении. Не естественно ли предположить, что и рассматриваемая сцена относится к тому же классу изображений. Какая же это сцена? Положение трех лиц, т. е. Иисуса Христа и двух апостолов, идущих от города (Иерусалим?) и беседующих, прямо наводит на мысль, что здесь изображено явление Христа двум ученикам на пути в Эммаус (Лк. 24:13–29). В беседе с эммаусскими путниками Иисус Христос изъяснял писания о Нем пророков, начиная от Моисея: мысль эта выражена и на рассматриваемом памятнике, где в малом масштабе изображены Моисей с медным змеем на древе и Иона под деревом – указания на страдания и воскресение Иисуса Христа.

1394 - Ciampini, II, tab. XXIV. Garrucci, CCLXV. R. de Fleury, pl. LXIII, 2. Сборн. Общ древне-русс. иск., 1866 г., табл. VIII к стр. 52. Martigny, p. 764. Kraus, R. E. II, 934, Fig. 516. Richter, Die Mos. v. Ravenna, 99. Diel, Ravenna, p. 65. Еп. Христофор, Жизнь И. Х., 81–82. Фрикен, Римские катак., II, стр. 246.

1395 - Поливанов, Палестина и Синай, Альбом. R. de Fleury, II, pl. LXIII, 1. Garrucci, CCLXVIII. Р. де Флери (II, p. 70) и Мартиньи (Dict., p. 764) относят мозаику к IV в.; Крауз – ко времени после VI в. (II, 933); cf. Garrucci, vol. IV, p. 78. Подробн. свед. о происх. моз. в соч. проф. Кондакова: Путеш. на Синай в 1881 г., стр. 75 и след. С.А. Усов, Моз. в церкви Преображ. на Синае, Труд. Моск. археол. общ., т. VIII, стр. 113–115.

- 1396 - R. de Fleury, II, pl. LXIII, 3.
- 1397 - R. de Fleury, II, pl. LXV. Фаррар, Жизнь Иисуса Христа. Перев. А.П. Лопухина, стр. 325. Bordier, 71–72. Ваген ошибочно считает его древнейшим изображением этого рода. Waagen, Kunstwerke u. Künstler in Paris, S. 206.
- 1398 - По Бордые – рука с неба; по Р. де Флери – рука и Св. Дух; последнее неверно.
- 1399 - Н.П. Кондаков, табл. IV, 1.
- 1400 - Коррект. листы, 123.
- 1401 - R. de Fleury, II, pl. LXIII, 4. В Ев. публ. библ. № 21 (л. 12) уцелела лишь нижняя часть изображения.
- 1402 - Наше опис., табл. II, 2.
- 1403 - Agincourt, LVII, 9.
- 1404 - Agincourt, Sculpt., XIV, 11. R. de Fleury, II, pl. LXIII, 5.
- 1405 - Agincourt, Sculpt., XII, 24–25. Ср. снимок в альбоме Севастьянова в моск. публ. музее. Еп. Христофор (Жизнь И. Х., стр. 82) исправил ошибку Мартиньи (Dict., p. 764), который отнес эту таблечку к IV в. Крауз также преувеличивает ее древность, говоря, что она едва ли восходит ранее VI в. (Kraus, R. E., II, 933).
- 1406 - Крест Севастьянова. Сборн., 1866, табл. XVII.
- 1407 - Λαμπάκης 135.
- 1408 - Ср. мозаику луврского музея: Labarte, album, t. II, pl. CXX. Bayet, L'art byzant. p. 153, fig. 45. Подраж. кн. Гагарина, pl. XXIII. Также моз. флорент. ваптистерия: Gori, Thesaur., III, p. 328 sq., tab. I. Моз. палат. капеллы: Terzi, La cap. di s. Pietro, tav. V.
- 1409 - Didron, Annales archéol., t. I, p. 153. Прохоров, Хр. др., 1864, табл. IV.
- 1410 - Bordier, p. 239–240
- 1411 - Ἑρμηνεία, σ. 124, §208.
- 1412 - Коррект. листы, 1890 г., л. 123.
- 1413 - В армянских Евангелиях XVII в. иногда удерживается древняя форма преображения: И. Х. в ореоле и по сторонам Его Моисей, молодой человек с книгой, и Илия старец; три луча спускаются на апостолов (Ев. импер. публ. библиотеки 1635 г., л. 7); но в Ев. 1688 г. (Ibid.) на л. 4 об. Илия представлен лысым стариком, а Моисей со скрижалями и рожками на голове, как в известной скульптуре Микеланджело в римской церкви S. Pietro ad vincola. То же в грузинском Ев. публ. библ. № 298, л. 158 об. На двух металлических окладах из Шемохмет, на омофоре Сионского собора и на окладе анчисхатского образа Спасителя (по фотографиям) древние формы.
- 1414 - Опис. еп. Христофора, стр. 67.

- 1415 - Архим. Владимир, Яросл. Спасопр. монастыря, стр. 64, ср. 27. Москва, 1881.
- 1416 - Еп. Макарий, Археол. опис. Новгорода, II, 105–106.
- 1417 - Опис. еп. Христофора, 49.
- 1418 - Ibid., стр. 169–170.
- 1419 - Н.И. Суворов, Опис. церкви Константина и Елены в Вологде, стр. 10–11.
- 1420 - По изд. Филимонова, стр. 131.
- 1421 - По изд. Филимонова, стр. 409–410.
- 1422 - Подробно об ореолах в западных памятниках: Didron, Iconogr. chr., p. 109 sq.
- 1423 - И. Златоуст, Беседы на Ев. Матфея, ч. II, стр. 457, Москва, 1839.
- 1424 - Жития Святых, Изд. 1705 г. Август 6 д., л. 620 об.
- 1425 - Augusti, Denkwürdigkeiten, III, 292–295.
- 1426 - Ciampini, II, tab. XXXVIII. Agincourt, Maler., XVII, 10. Labarte, IV, 213. Garrucci, CCLXXXIV. R. de Fleury, II, pl. LXIV, 1. Ср. миланский покров: Agincourt, Sculpt., XXVI, A. 6. Sommerard, alb. 9-e sér., pl. XVIII.
- 1427 - Beissel, Taf. X.
- 1428 - Didron, Manuel, p. 179.
- 1429 - Didron, Iconogr. chr., p. 119, fig. 39.
- 1430 - Manuel, p. 179.
- 1431 - R. de Fleury, II, pl. LXIII, 6.
- 1432 - Fac-simile, tav. 85.
- 1433 - Bastard, Peintures et ornements, pl. 248.
- 1434 - Laib u. Schwarz, tab. 6. Нац. библи. № 1, 5 и 5-bis.
- 1435 - Agincourt, CXIV, 1.
- 1436 - Представители физиологии и психиатрии признают эту фигуру фальшивой: не видят в ней точных признаков ни эпилепсии, ни истерики, ни вообще какой бы то ни было конвульсивной болезни; в этой фигуре скомбинированы механически признаки неправдоподобные и противоречивые. Charcot et P. Richer, Les démoniaques dans l'art, p. 28–30. Paris, 1887.
- 1437 - Подробная характеристика: Куглер, Руков. к истор. живоп., стр. 411–412 (изд. 3-е, Москва, 1872). Каррьер, Искусство в связи с общ. развит. культуры, т. IV, стр. 139–141.
- 1438 - Серии таких икон, относящихся к церковному году, называются святцами.
- 1439 - Спаситель юный, сидит на возвышении, в одной тунике, с благословляющей десницей, с раскрытой книгой в шуйце; по сторонам Его

свитки в сосудах и ап. Петр и Павел. Garrucci, LXVII, 1. Roller, pl. LXIV, 3. Фреску относят к концу IV или к началу V в. Lefort, *Chronol. des peint.*, p. 89.

¹⁴⁴⁰ - Agincourt, XII, 19. Roller, LXIV, 1. Garrucci, LXXXIII, 1. Kraus. R. E., II, 209, Fig. 90. I, 357. Lefort, p. 55. Фреска III в. истолковывается различно; но общий тип изображения сходен с тем, о котором мы говорим. Ср. у Гарруччи изображение на одном из стеклянных сосудов: *tav. CLXXXVII*, 4; также LXXXII, 1; CCCXXV, 1; CCCXXIX, 2; CCCXLI, 3; CCCXLIII, 1; CDXL, 1; CCXXXIV, 1; CCCXXXI, 2; CCCXXXVI, 1 и 4; CCCXLII, 1.

¹⁴⁴¹ - Garrucci, LVIII, 1. Фреска IV-V вв. Lefort, p. 87; ср. Garrucci, CCCXXIV, 1; CCCXXVI-CCCXXVIII и др.

¹⁴⁴² - Garrucci, LXXXII, 2.

¹⁴⁴³ - Rossi, R. S., t. III. *tav. LI*. Garrucci, LXXXV, 1. Kraus. R. E., II, 23, Fig. 21. Фреска VII в. Lefort, p. 92.

¹⁴⁴⁴ - Garrucci, *tav. CCVIII*.

¹⁴⁴⁵ - *Ibid.*, CCXL.

¹⁴⁴⁶ - *Ibid.*, CCLII, 3.

¹⁴⁴⁷ - *Ibid.*, CCLIII.

¹⁴⁴⁸ - *Ibid.*, CCLXVII.

¹⁴⁴⁹ - Kraus, R. E., II, 22; Fig. 19.

¹⁴⁵⁰ - Garrucci, CCLXXI; cf. CCLXXXII и CCLXXXIV.

¹⁴⁵¹ - *Ibid.*, CCLIV. Kraus. R. E., II, 425, Fig. 258.

¹⁴⁵² - Garrucci, CLXXX, 6.

¹⁴⁵³ - Для истории Софии, на наш взгляд, важна следующая, доселе не принятая в соображение и не изданная миниатюра в барбериновой псалтири: трон с византийской подушкой и подножием; на нем юная женоподобная фигура с распущенными волосами, в багряном раззолоченном далматике, украшенном золотым лором с драгоценными камнями, на голове золотая диадема, в левой руке свиток Это – βασιλεία τῶν χριστιανῶν. Ср. изображение Софии в виде ангела с чашей в руке в солетской церкви Св. Стефана (*Bullet. de corresp. hellénique*, VIII, 1884: *Peintures byz.*, p. 264–281) и известное изображ. александр. катакомб.

¹⁴⁵⁴ - Ἑρμηνεία, σ. 117, §180.

¹⁴⁵⁵ - Древн. Росс. госуд., Киево-Соф. соб., табл. 29.

¹⁴⁵⁶ - Прибавка в тексте Дидрона, Manuel, p. 207.

¹⁴⁵⁷ - В изд. 1885 г. не διάκονοι, как у Дидрона, но δαίμονες...

¹⁴⁵⁸ - Ἑρμηνεία, σ. 142, §271.

¹⁴⁵⁹ - Ἑρμηνεία, σ. 143, §273.

¹⁴⁶⁰ - Ἑρμηνεία, σ. 148, §287.

¹⁴⁶¹ - Ἑρμηνεία, σ. 144, §278.

¹⁴⁶² - О ней: Martigny, Étude archéol. sur l'agneau et le bon pasteur. Mâcon, 1860. Н. Покровский, Добрый пастырь в древне-христ. иск. Христ. чт., 1878, № 11–12. R. Grousset, Le bon pasteur et les scènes pastorales dans la sculpt. funeraire des chr. Mélanges d'archéol. et d'hist., 1885, p. 161 sq. R. de Fleury, pl. LXI-LXII. Kraus, R. E., II, 588–595. Н. Heinr. Bergner, Der gute Hirt in d. altchr. Kunst. Berlin, 1890. Указатель скульптурных памятников с этим изображением в латер. музее: Ficker, № 103, 105, 9, 66, 109, 110, 118, 128, 144, 150, 163, 181, 201, 224; фрески там же X, XX, XXVII, LVI, LVII. De Rossi, Una statua del pastor buono a Constantinop. Bulletino, 1869, p. 47. Снимки с моз. Галлы Плакиды у Рихтера, Гарруччи, Смита и в наш. соч. о Стр. суде; ср. подражание кн. Гагарина, pl. 19.

¹⁴⁶³ - Ἑρμηνεία, σ. 154, §306.

¹⁴⁶⁴ - Визант. альбом гр. А.С. Уварова, I, табл. XIX.

¹⁴⁶⁵ - Полная переделка в изд. кн. Гагарина, pl. 15.

¹⁴⁶⁶ - Изображение на саркофаге: R. de Fleury, XLVI, 5.

¹⁴⁶⁷ - Ср. Beissel, Taf. XI.

¹⁴⁶⁸ - Мартиньи (Dict., p. 710) насчитывает лишь четыре изображения; Крауз в 1886 г. исправил ошибку Мартиньи, указав две фрески, две мозаики, десять рельефов саркофагов и шесть-семь аворийев (R. E., II, 714–715), но в 1887 г. еп. Христофором повторено предположение Мартиньи, с добавлением мозаики Св. Аполлинария Нового («Жизнь Иисуса Христа», 83).

¹⁴⁶⁹ - Garrucci, XXXVIII, 3. R. de Fleury, pl. XLVIII, 1. Lefort, p. 22. Geyer, Kirchengesch., 1. Liefer, S. 70.

¹⁴⁷⁰ - Фреска из катак. Каллиста повреждена; видна женщина с сосудом у античного бассейна. De Rossi, R. S., t. II, tav. XVIII. R. de Fleury, pl. XLVIII, 2. Garrucci, VII, 5; ср. еще XXVI, 2. Grillwitzer, Die bildl. Darstell., S. 44. Aringhi, I, p. 553. Труды Моск. арх. общ., I; табл. II, 2.

¹⁴⁷¹ - Aringhi, I, 297; II, 167. Agincourt, Sculpt., tab. VIII, 9. R. de Fleury, pl. XLVIII. Garrucci, CCCXIII, 3; CCCXIX, 1; CCCXXXIII, 1; CCCXXXIV, 1; CCCLXXXI, 3; CCCXCIX, 2–3; CDII, 4, 7; CDXXXVIII, 4–5; CDLII, 1; CDLVIII. Фрикен, Римск. катак., II, 232, фиг. 26. Smith and Cheetham, II, 1839. Kraus, R. E., II, 714, Fig 425. Martigny, p. 710.

¹⁴⁷² - R de Fleury, pl. XLVIII, 4; ср. оклад Ев. из слоновой кости V-VI вв. в галерее Мазарини (Париж) № 263.

¹⁴⁷³ - Garrucci, CDXIX, 3.

¹⁴⁷⁴ - Такое положение усвоено Спасителю на саркофаге нарбонском (в церкви Св. Павла): Garrucci, CDII, 7 – саркофаг VI-VII вв.

¹⁴⁷⁵ - Ciampini, II, tab. XXVI. Garrucci, CCXLIX, 2. R. de Fleury, pl. XLIX, 1. Труды Моск. арх. общ., 1, табл. II, 6.

¹⁴⁷⁶ - Garrucci, CXXXII, 1. Biscioni, tab. IX. Труды Моск. арх. общ., т. XI, вып. 2, табл. X. R. de Fleury, pl. XLVIII, 3.

- 1477 - R. de Fleury, pl. XLIX, 2. Подраж. кн. Гагарина, pl. XVI.
- 1478 - На рис. R. de Fleury, L, 2, И. Х. сидит; в нашей записи, сделанной на месте, обозначено «стоит на возвышении»; нужна новая проверка.
- 1479 - Bordier, p. 215. R. de Fleury, pl. L, 3.
- 1480 - R. de Fleury, pl. L, 4.
- 1481 - Ἑρμηνεία, σ. 117, §178
- 1482 - R. de Fleury, L, 5.
- 1483 - Kraus, Cod. Egberti, Taf. XXXVI.
- 1484 - Gebhardt u. Harnack, Taf. XIII. Труды Моск. археол. общ., т. IX, вып. 1, табл. III, 2.

Согласно с толкованиями этой притчи у Ириней Лионского , Оригена, Феофилакта и др. Gebh. u. Harn., S. XLI.

¹⁴⁸⁶ - Слов, поставленных в скобках, нет в греч. издании; они у Дидрона: Manuel, p. 218.

¹⁴⁸⁷ - Ἑρμηνεία, σ. 149–150, §291.

¹⁴⁸⁸ - Ровинский, Русск. народн. карт., III, 5–7.

¹⁴⁸⁹ - Прибавка в подлиннике Дидрона. Manuel, p. 220.

¹⁴⁹⁰ - Ἑρμηνεία, σ. 150–151, §293; ср. изображ. в стенописях Афонофилоф. и Афонозограф. соб.

¹⁴⁹¹ - О притче в лубочных изданиях см. у Ровинского, III, 7 и след.; атлас № 696.

¹⁴⁹² - Наше опис., стр. 42; табл. III, 2.

¹⁴⁹³ - Ἑρμηνεία, σ. 151–152, §295.

¹⁴⁹⁴ - Ровинский, III, 1–4; атлас № 686.

¹⁴⁹⁵ - Beissel, Taf. XXIV.

¹⁴⁹⁶ - Ciampini, II, tab. XXVI. Garrucci, CCXLVIII, 6.

¹⁴⁹⁷ - Ἑρμηνεία, σ. 153, §300.

¹⁴⁹⁸ - Aringhi, II, 199. Münter, X, 63. Agincourt, XII, 16. R. de Fleury, t. II, p. 175. Garrucci, LXIV, 2. Roller, pl. LXXXIII, 6. Lefort, p. 47. Еп. Христофор ошибочно называет это изображение единственным. «Жизнь Иисуса Христа», 87–88. Grillwitzer, Die bildl. Darstell., S. 57.

¹⁴⁹⁹ - Bulletino, 1863, p. 76. Garrucci, LIX, 2. Roller, pl. LXXXIII. Martigny, p. 795. Kraus, R. E., II, 83, Fig. 58. Lefort, p. 82.

¹⁵⁰⁰ - И. Злат., Беседы на Ев. Матф., ч. III, стр. 431–436.

¹⁵⁰¹ - Феофил, Болг. Благовестник, изд. 1819, л. 161–162.

¹⁵⁰² - Gebhardt u. Harnack, Taf. VII. Труды Моск. арх. общ, IX, 1; табл. I, 4.

¹⁵⁰³ - Н.П. Кондаков, Ист. виз. иск. Атлас XIV, 2. В тексте на стр. 239 говорится об изображении здесь Св. Троицы: по нашему мнению, это не Троица, но Иисус Христос (с крестообразным нимбом) и два апостола (простые нимбы). Один из апостолов юный, без бороды; принять его за Св. Духа невозможно.

¹⁵⁰⁴ - Н.П. Кондаков, Атлас XIV, 1. Bordier, Descr., p. 229–230. Часть изображения у Рого де Флери: II, p. 176.

¹⁵⁰⁵ - Ἑρμηνεία, σ. 149, §290.

¹⁵⁰⁶ - Ср. гравюру Зубова 1738 г., Ровинский, III, 4–5.

¹⁵⁰⁷ - О них Дидрон: Manuel, p. 217–218. Изображение на фасаде римской церкви S. Maria in Trastevere XII в. признается византийским

(Schnaase, *Gesch. d. bild. K.*, IV, 2. Abtheil, 553), но уклоняется от византийских образцов: на головах дев – короны; они идут к Богородице, сидящей на троне с Младенцем (по фотографии).

¹⁵⁰⁸ - Н. Покровский, *Страшный суд* в пам. виз. и русск. искусства. Труды VI археол. съезда, т. III, стр. 285–381; также отдельное издание.

¹⁵⁰⁹ - Стенные росп., стр. 88, 90, 91, 121, 123, 128, 142, 149, 157. 158, 160, 162–164.

¹⁵¹⁰ - Du Cange, *Glossar. gr. s. v.* Ὑδρεῖον.

¹⁵¹¹ - Aringhi, I, p. 613, 615, 621, 313; II, 399. Buonarroti, *Osservazioni*, tav. VII, 2; VIII, 2. De Rossi, R. S., t. III, tav. XL. R. de Fleury, pl. XXXVII, 2. Martigny, p. 717. Kraus, R. E., II, 720, Fig. 426. Smith and Cheetham, *A dictionary*, vol. II. p. 1784. Garrucci, CLXXVI, 1–5; CLXXVII, 1; CCCXIII, 1,4; CCCXV, 1–2; CCCXXI, 3; CCCXVIII, 1; CCCLXIV, 1–2; CCCLXV, 2; CCCLXVI, 3; CCCLXVII, 1–3; CCCLXVIII, 2; CCCLXIX, 1; CCCLXX, 1; CCCLXXII, 3; CCCLXXVI, 2–3; CCCLXXIX, 1, 3–4; CCCLXXXI, 4; CCCLXXXII, 2; CCCLXXXV, 6; CDLV; CDLX, 9; CDXCIX, 1 (двери Кабины). *Vetri ornati*, tav. VII, 1–15; VIII, 1 (Roma, 1864. Edizio seconda). Kondakoff, *Sculpt. de la porte de S. Sabine*, p. 9. Agincourt, *Sculpt.*, XXII. R. de Fleury, pl. XXXVIII, 1. Ficker *passim*. Виз. альбом рр. А.С. Уварова, табл. 1.

¹⁵¹² - К числу памятников, о которых идет речь в IV главе второй части и I гл. третьей части, нужно прибавить древнюю пиксиду века VII, находящуюся в средневековом отделении Эрмитажа (Зал резьбы по слонов. кости, шкаф I, № 8): типы и композиции изображений (исцеление бесноватых, расслабленного, слепого, беседа с самарянкой, воскрешение Лазаря) сходны с древнехристианскими.

¹⁵¹³ - На одном саркофаге латер. музея (Garrucci, CCCXV, 1) сосуды эти представляются наполненными не водой, но кусками хлеба. Если рисунок верен, то следует предположить, что скульптор неверно понял оригинал, с которого копировал, и изъяснил сцену в смысле чуда умножения хлебов. Но в таком случае сосуды не могли бы иметь форму идрией.

¹⁵¹⁴ - Еп. Христофор на одном ватик. саркофаге видит изображение сидящего жениха, или архитриклина, на которого Иисус Христос возлагает руку; а рядом Евангелиста со свитком («Жизнь Иисуса Христа», стр. 59). Речь идет, очевидно, об изображении на саркофаге, изданном Аринги (I, p. 313) и Гарруччи (CCCLXXIX, 4). Но это толкование не может быть принято: ни жених, ни архитриктин не могли быть изображены сидящими в присутствии стоящего Иисуса Христа. Это, вероятно, воскрешенный сын вдовы наинской, как догадывается Гарруччи; он сидит на своем ложе (Garrucci, vol. V, p. 118). Другое лицо – не евангелист, но Иисус Христос. Он не со свитком, но с жезлом, от которого уцелела лишь одна часть.

¹⁵¹⁵ - Предположенное еп. Христофором изображение Богородицы (стр. 57) есть оранта; она нередко является в центре саркофагов вне всякой

связи с соседними изображениями; для примера: Garrucci, CCCLXXIX, 2–3 (оранта обставлена изображениями: исцеления слепого, воскрешения Лазаря, жертвоприношения Авраама и др.).

¹⁵¹⁶ - Cyrill. hieros. Catech., XXII; Mystag., IV, с. II, р. 320. Edit. Parisiis, 1720.

¹⁵¹⁷ - Max. Tur. Serm. IX de Epiph., Migne, s. l., t. LVII, col. 550.

¹⁵¹⁸ - Ambros. expos. Evang. sec. Luc. I., VI. Migne, s. l., t. XV, col. 1691. Либерий у Амвросия Мед. de vergin. III, с. 1. Migne, s. l., t. XVI, col. 219–220.

¹⁵¹⁹ - Bulletino di archeol. crist., 1865, Agosto.

¹⁵²⁰ - О значении термина: Suiceri Thesaur. eccles. s. v. Εὐλογία. На одном медном ларце, изданном де Росси (Bulletino, 1872, tav. II) и Гарруччи (tav. CDXXXV, 5), над чудом претворения воды в вино находится надпись: «εὐλογία». Не заключается ли в этой надписи, допускающей изъяснение в смысле евхаристического термина, намек на евхаристическое значение чуда? Иное объяснение Гарруччи: vol. VI, р. 53–54. Об евхаристическом значении композиции: I simboli dell'eucaristia nelle pitture del ipogeo scoperto in Alessandria d'Egitto (Bulletino di archeol. crist., 1865, Ottobre).

¹⁵²¹ - Martigny, p. 289. Kraus, R. E., I, 438, Fig. 147.

¹⁵²² - Garrucci, CDXVIII. 4. R. de Fleury, pl. XXXVII, 1. Münter, Taf. XI, 64. Martigny, p. 112. Kraus, R. E., II, 92, Fig. 61. P. Cassel, Die Hochzeit v. Cana, S. 141, Berlin, 1883. Smith and Cheetham, vol. I, p. 263.

¹⁵²³ - Разные изъяснения этих лиц: Kraus, II, 92. Garrucci, vol. VI, р. 22.

¹⁵²⁴ - Biscioni, tab. VII. Труды Моск. арх. общ., XI, 2, табл. VII. R. de Fleury, pl. XXXVII, 3. Garrucci, CXXXI, 1.

¹⁵²⁵ - Ср. фреску Киево-Соф. соб. Древн. Росс. госуд., табл. 48 (при благословении присутствуют изумленная Богоматерь и один из апостолов).

¹⁵²⁶ - Н.П. Кондаков, Атлас к «Ист. виз. иск.», табл. IX, 3.

¹⁵²⁷ - R. de Fleury, La S. Vierge, pl. XVI.

¹⁵²⁸ - Ἑρμηνεία, σ. 116, §176.

¹⁵²⁹ - Кассель думает, что проседь указывает на местность, где происходил брак: canus = седой. Cassel, Die Hochzeit v. Cana, 142. Догадка не археологическая!

¹⁵³⁰ - Cassel, Die Hochzeit v. Cana, 142.

¹⁵³¹ - Ф.И. Буслаев, Историч. очерки, 389, табл. XII.

¹⁵³² - R. de Fleury, L'Evang., pl. XXXVIII, 2. В «La S. Vierge» (pl. XLIV) изданы изображения на миланском антипендиуме и беневентских вратах.

¹⁵³³ - Kraus, Cod. Egberti, Taf. XIX.

¹⁵³⁴ - Meisterwerke der christl. Kunst. 2 Samml., Taf. XI. Verlag v. Weber. Leipzig.

¹⁵³⁵ - Музыканты вошли и в миниатюру армянского Ев. публ. библи. 1635 г., л. 5.

- 1536 - О других картинах замечания: Eckl, S. 239–242
- 1537 - Cf. Charcot et P. Richer, *Les démoniaques dans l'art*, p. 3–6.
- 1538 - R. de Fleury, pl. XLII, 2. Garrucci, CXXXIV, 2. Biscioni, tab. XIV.
- Труды Моск. археол. общ., XI, 2, табл. XIV. Charcot, p. 5.
- 1539 - Beissel, Taf. XVI.
- 1540 - Ciampini, II, tab. XXVI. Garrucci, CCXLVIII, 2. R. de Fleury, pl. XLII, 1. Martigny, p. 241. Kraus, R. E., II, 857, Fig. 496.
- 1541 - Beissel, Taf. XIV.
- 1542 - Kraus, Taf. XXVII. Одержимый скован цепью; ср. изображение на равеннском авории V-VI вв. R. de Fleury, pl. XLII, 3. Martigny, p. 240. Kraus, R. E., II, 857, Fig. 495. Garrucci, CDLVI.
- 1543 - Ἑρμηνεία, σ. 116, §188.
- 1544 - R. de Fleury, *L'Evang*, pl. XLVI, 4.
- 1545 - Ἑρμηνεία, σ. 118, §185; 123, §204.
- 1546 - Kraus, Taf. XXII.
- 1547 - Ἑρμηνεία, σ. 126, §217; cf. §182: Иисус Христос возлагает руку на больного, из уст которого выпадает как будто рыбная чешуя.
- 1548 - Kraus, Taf. XX.
- 1549 - Aringhi. R. S., t. 1, p. 315, 323, 329, 333, 427, 541, 623; t. II, p. 75, 331, 399. Buonarrotti, *Osservaz.*, tav. IX, 1–2. De Rossi, R. S., t. II, tav. XVI. Garrucci, tav. VII, 2; XXIII, 1; XLV, 3; CCCXVIII, 1; CCCLXVII, 2; CCCLXIX, 3; CCCLXXII, 3; CCCLXXIV, 3; CCCLXXV, 3; CCCLXXVI, 1–3; CCCLXXVIII, 3; CDXXXVIII, 3–5; CDXLVIII, 1, 11; CDLII, 1; CDLV. *Vetri ornati*, tav. VIII, 2–3. R. de Fleury, pl. XLIII, LI–LII. Martigny, p. 578. Kraus, R. E., I, 604, Fig. 211. Smith-Cheetham., *Dict.*, p. 201. Фрикен, Римск. катак., II, 230, фиг. 24. Ficker *passim*. Визант. альбом гр. А.С. Уварова, табл. 1.
- 1550 - Du Cange, *Glossar*. s. v. Κράββατος.
- 1551 - Aringhi, II, p. 66–67. R. de Fleury, I, p. 273–274; pl. LI, 4, 6. Martigny, p. 652–653. Еп. Христофор, стр. 63–64. Garrucci, XLIII.
- 1552 - Аринги (II, 66) и еп. Христофор (92) склонны видеть здесь воскрешение Лазаря; но для этого нет оснований.
- 1553 - Aringhi, I, p. 329. R. de Fleury, pl. LI, 4. Martigny, p. 652.
- 1554 - Garrucci, CDLVIII, 1.
- 1555 - Ibid., CDLVI. R. de Fleury, pl. LII, 2; cf. LII, 1.
- 1556 - Ciampini, II, tab. XXVI, 1. Garrucci, CCXLVIII, 1. R. de Fleury, LII, 4. Подраж. кн. Гагарина, pl. XII.
- 1557 - Ibid. Ciampini. Garrucci, CCXLVIII, 3. R. de Fleury, pl. XLIII, 1.
- 1558 - R. de Fleury, pl. XLIII, 5. Визант. альбом гр. А.С. Уварова, табл. XIX (рис. точнее, чем у Р. де Флери).
- 1559 - R. de Fleury, pl. XVIII, 2.

- 1560 - R.de Fleury, I, p. 171.
- 1561 - Gravina, tav. XIX-D.
- 1562 - Ibid., tav. XVIII-C.
- 1563 - Ἑρμηνεία, σ. 120, §189.
- 1564 - Ibid. σ. 122–123, §200.
- 1565 - На тех же святцах подобное изображение помещено под 1 числом Августа (Происхождение честных древ честного и животвор. креста. Ср. Строганов, лицевой подлинник): золотой бассейн; перед ним ангел с крестом; по сторонам лежат и стоят на коленях больные. Вверху деисус. Нет никакого сомнения в том, что это Вифезда. Явилась она здесь потому, что в празднике 1 Августа сперва в Константинополе, а потом и в других местах совершалось водоосвящение и крестные ходы, с которыми соединены были воспоминания о повальных болезнях, нередко посещавших Константинополь в это время (Прот. Дебольский, Дни богослуж., I, 104. Еп. Сергей, Агиология, II, 222–223. И.Д. Мансветов, Типик, 238). Отсюда до настоящего времени на малом водоосвящении читается Евангелие о Вифезде. На иконе XVIII в. того же собрания (без №) дан прозрачный намек на церемонию водоосвящения 1 Августа: ангел, стоя перед купелью, держит восьмиконечный крест над своей головой; по сторонам стоят святители; но иконописец, изготовлявший икону, не понял значения купели в оригинале, с которого копировал, и принял ее за силоамскую купель, обозначив в надписи: «сия есть силоамская купель, имущи у себя пять притвор» (признак Вифезды!!) и т. д.
- 1566 - Ср. любопытное уклонение в код. Эгберта (Kraus, Taf. XXXV): сострадательный человек держит больного над купелью.
- 1567 - R. de Fleury, pl. XLVII, 3.
- 1568 - Ἑρμηνεία, σ. 122, §197.
- 1569 - Kraus, Taf. XXIII.
- 1570 - Ἑρμηνεία, σ. 118, §183.
- 1571 - Garrucci, CCCLXVII, 1. Ср. также латер. сарк. Garrucci, CCCLXXI; CCCXCVII, 9. Aringhi, I, p. 289, 623. Roller, II, pl. LVI, 4; LXXXII, 2. Münter, II, Taf. XI, № 70. Garrucci, CCCLXVII, 2. Ficker, № 112, 175, 179, 189 и 195.
- 1572 - Ibid., CCCLXXIX, 1.
- 1573 - Ibid., CCCLXXIX, 4.
- 1574 - Ibid., CD, 4.
- 1575 - Ibid., CCCLXXVI, 4.
- 1576 - Biscioni, tab. X. Труды Моск. арх. общ., т. XI, вып. 2, табл. X. Garrucci, CXXXII, 2.
- 1577 - R. de Fleury, pl. XLVI, 6.
- 1578 - Ἑρμηνεία, σ. 118, §184.
- 1579 - Garrucci, CXLI, 1.

- 1580 - Kraus, Die Wandgemälde d. S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. Taf. V. Freiburg im Breisgau, 1884. Revue de l'art chr., 1885; tab. sine N.
- 1581 - R. de Fleury, pl. XLIV, 2.
- 1582 - R. de Fleury, pl. XLIV, 1.
- 1583 - Garrucci, CCCLXXVI, 4. R. de Fleury, pl. XLIV, 3. Martigny, p. 702. Kraus, R. E., I, 104, Fig. 50.
- 1584 - Odorici, tav. VI D. Garrucci, CDXLII.
- 1585 - R. de Fleury, pl. XLV, 2. Другое изображение (л. 143 об.), изданное Р. де Флери (XLV, 1), сомнительно.
- 1586 - Ibid., pl. XLV, 4.
- 1587 - Du Cange, Glossar., gr. I, p. 260–261 s. v. γούνα – vestis pellicea.
- 1588 - Kraus, Cod. Egberti, Taf. XXVI.
- 1589 - Meisterwerke d. christl. Kunst, I, Taf. XV.
- 1590 - Ibid., II, Taf. VI.
- 1591 - На нашем снимке не видно Его.
- 1592 - Труды Моск. археол. общ., т. VII, табл. XIV, 4. Ср. подобное изображение в барбериновой псалтири (Пс. 88), также в угличской (Пс. 106).
- 1593 - Ἑρμηνεία, σ. 119, §187.
- 1594 - Didron, Manuel, p. 170.
- 1595 - Beissel, Taf. VIII.
- 1596 - Kraus, Taf. XXIV. Die Wandgemälde d. S. Georgskirche zu Oberzell, Taf. XVI, 7.
- 1597 - Kraus, Die Wandgemälde, Taf. IX. Revue de l'art chr. 1885; tab. sine № (ошибочная подпись: «Pêche miraculeuse»).
- 1598 - Revue, p. 380.
- 1599 - Kraus, Text, S. 11.
- 1600 - Многочисл. памятники в изд. Боттари, Буонаротти, Мюнтера, Аринги, Аженкура, Пипера (Mythol., II, 440–457), Гарруччи, Крауза, Ф.И. Буслаева (Апокал. табл. 168, ср. 218 и др.). Ср. Псалтирь Общ. люб. древн. письм., 1397 г., л. 186 об.
- 1601 - Ветры – бюсты старцев, трубящих в трубы, расположены по четырем углам миниатюры в сегментах круга, означающих небо. Миниатюра относится к: Иов. I, 14; ср. также л. 78 об.
- 1602 - Didron, Manuel, p. 170.
- 1603 - De Rossi, De Christ monum. ιχθύν exhib. № 105. Pitra, Spicil. solesm., vol. III, p. 577. R. de Fleury, pl. LIV, 2. Kraus, R. E., I, 517, Fig. 166 (по рис. Пеппе). Garrucci, CDLXXVIII, 13. Becker, Darstell. J. Chr. u. d. Bilde d. Fisches, S. 84, № 28. Macarii Hagiogl., p. 237.
- 1604 - Becker, S. 84. Kraus, 517. Garrucci, vol. VI, p 118.

- 1605 - R de Fleury, pl. LIV, 1. Фаррар, «Жизнь Иисуса Христа», стр. 252.
- 1606 - Bordier, Descr., p. 223–225.
- 1607 - Ciampini, t. II, pl. IX. Revue de l'art chr., 1883, pl. I.
- 1608 - Ἑρμηνεία, σ. 123, §202.
- 1609 - Kraus, Taf. XXVIII; cf. миниатюры франц. Библий нац. библи. № 1 (л. 338) и 2 (л. 401).
- 1610 - Ἑρμηνεία, σ. 140–141, §266.
- 1611 - Ciampini, II, tab. XXVII, 11. Garrucci, CCXLIX, 5. R. de Fleury, pl. XL: надпись «la pêche miraculeuse» ошибочна; та же надпись и то же изображ. у Фаррара, «Жизнь Иисуса Христа», стр. 611. Подраж. кн. Гагарина, pl. X.
- 1612 - R. de Fleury, pl. XLI; 1. Bordier, p. 72. Визант. альбом гр. А.С. Уварова, стр. 98. Фаррар, стр. 265.
- 1613 - Ἑρμηνεία, σ. 116, §175.
- 1614 - R. de Fleury, pl. XLI, 1.
- 1615 - Cf. Cod. Egberti; Kraus, Taf. XXIX: Левий взвешивает деньги на весах.
- 1616 - R. de Fleury, XLI, 1.
- 1617 - Ἑρμηνεία, σ. 120, §190–191.
- 1618 - Aringhi, I, p. 289 (п. 2), 319, 329, 613, 623. Münter, II Heft, Taf. VII, XI, 67 (обозн. на стр. 132 «ханан. жена» неверно). Garrucci, CCCXIV, 5; CCCXVII, 2; CCCXX, 1; CCCXXI, 3; CCCXXIII, 6; CCCXXX, 5; CCCLXV, 1; CCCLXVII, 1–3; CCCLXX, 1; CCCLXXVIII, 3–4 CCCLXXIX, 1; CCCXCVII, 9; CDIII, 4. R de Fleury, pl. XLVI, 1, 3. Kraus, R. E., I, 120, Fig. 56. Martigny, p. 341. Фрикен, Рим. кат., II, 231. V. Schultze, Katak., S. 178, Fig. 42. Grimoùard de S. Laurent, Manuel, p. 551, pl. 6. Визант. альбом гр. А.С. Уварова, табл. II и стр. 17. Ficker, № 125, 148, 152, 157, 160, 174, 175, 178, 179, 189, 191, 195. Оклад Ев. V-VI вв. в нац. библи. № 263: Notice des objets exposés, II, 49. A Pératé. Note sur le groupe de Panéas. Mélanges d'archéol. et d'hist., 1885, p. 303 sq.
- 1619 - Garrucci, CCCXIX, 1, 4; CCCXXXIII, I; CCCLIII, 1; CCCLX, 1; CCCLXXVI, 2. Подобное же положение усваивается сестре Лазаря в чуде воскрешения Лазаря.
- 1620 - August, Sermon. 5. de temp. Illa vero mulier, quae fluxum sanguinis patiebatur, ecclesiam figurat ex gentibus. Aringhi, R. S., II, p. 530.
- 1621 - Евсевий. Ц. И., кн. VII, гл. XVIII, стр. 387–388.
- 1622 - Biscioni, tab. VIII. Труды Моск. арх. общ., XI, 2, табл. VIII. R. de Fleury, pl. XLVI, 2. Garrucci, CXXXI, 2.
- 1623 - Подраж. кн. Гагарина (pl. XIV) изменяет свой прототип до неузнаваемости.
- 1624 - Ἑρμηνεία, σ. 120, §192.
- 1625 - Kraus, Taf. XXV.

¹⁶²⁶ - Aringhi, I, p. 289, 313, 329, 333, 423, 427, 557, 613, 623; II, 161, 167. Garrucci, XXIX, 3; CCCXII, 1; CCCXIII, 1, 2, 4; CCCXV, 1; CCCXX, 1; CCCXXI, 3; CCCXLI, 3; CCCLVIII, 3; CCCLXIV, 2; CCCLXVII, 1–3; CCCLXX, 1; CCCLXXII, 2–3; CCCLXXIV, 3; CCCLXXV, 3; CCCLXXVI, 2–3; CCCLXXIX, 4; CCCLXXX, 2–3; CCCLXXXI, 4; CCCLXXXII, 2; CDXLIII; CDXLVIII, 13; CDLVI; CDLVIII, 1; CDLX, 8. Kraus, R. E., I, 169, Fig 74. Martigny, p. 74. Smith and Cheetham, I, 241. Фрикен, II, 228. Ficker, № 55, 104, 125, 135, 146, 152, 160, 161, 166, 173, 175, 178, 179, 180, 184, 186, 189, 191, 193, 225. Еп. Христофор, стр. 65–69. R. de Fleury, p. LIX, LX, 3, 5. На кафедре Максимиана (Garrucci, CDXIX, 4) Христос держит в левой руке крест; свидетель чуда – апостол с книгой в руке; тут же хромым с костылем.

¹⁶²⁷ - Ciampini, II, tab. XXVII, 10. Garrucci, CCXLIX, 4. R. de Fleury, LIX, 3. Подраж кн. Гагарина, pl. XII. В миниат. код. Раввулы есть изображение слепца, опирающегося на плечо проводника мальчика (Biscioni, XIX. Труды Моск. арх. общ., XI, 2, табл. XIX. Garrucci, CXXXVII, 1. R. de Fleury, pl. XLVII, 1), но самого чуда исцеления нет.

¹⁶²⁸ - Ср. у Р. де Флери (pl. LX, 7) миниат. из код. Григория Богослова № 510.

¹⁶²⁹ - Ἑρμηνεία, σ. 124, §207. Didron, p. 177–178; cf. p. 173.

¹⁶³⁰ - Kraus, Taf. XXXI, XL = Wandgemälde d. S. Georgskirche, Taf. XV, 1. Манускр. нац. библ. № 9561, л. 153.

¹⁶³¹ - Gebhard u. Harnack., Taf. XII; Труды Моск. арх. общ., т. IX, вып. I, табл. 3, рис. 1.

¹⁶³² - Gravina, tav. XVIII-C.

¹⁶³³ - Визант. альбом гр. А.С. Уварова, I, табл. XIX. R. de Fleury, LX, 6.

¹⁶³⁴ - У Р. де Флери нет.

¹⁶³⁵ - См. выше (об исцелении расслабленного) пример смешения силоамской купели и Вифезды.

¹⁶³⁶ - R. de Fleury, pl. LX, 1.

¹⁶³⁷ - Kraus, Taf. X.

¹⁶³⁸ - Об этом Aringhi, II, p. 530–531. Kraus, R. E., I, 169. По мысли синаксаря на 6-ю нед. по Пасхе (Триодь цветная), исцеление слепого – символ просвещения людей; по богослуж. песнопениям – оно означает просвещение очей, омраченных грехом (экзапостиларий праздника), «отвержение очей телесных и душевных, познание мрака ночетворных законных книжников» (вторн. 6-й нед. утро, стих. на хвал.) и проч.

¹⁶³⁹ - Aringhi, t. I, p. 535, 539, 553, 575; t. II, p. 59, 91, 95. R. de Fleury, pl. LV, 1. Garrucci, XVIII, 3; XX, 4; XXIV; XXVI, 2; XXXIII, 4; XLVIII, 2; XLIX, 2; LXX, 1; LXXXIII, 3. Reusens, Elem. d'archéol, I, p. 83, fig. 79. Фреска из катакомб Прискиллы, изданная Аринги (II, 249) и Макарием (Hagioglypta, p. XII) не может быть признана древней: признаки новшества в коленопреклоненном положении семи лиц и в их католических одеждах.

Стекл. сосуды: Boldetti, Osservaz. sopra i cimiteri, p. 205, 208. Buonarrotti, Osservaz., tav. VIII, 1. Garrucci, Vetri ornati, tav. VII, 16–17. Storia, tav. CLXX, 3; CLXXVI, 7.

¹⁶⁴⁰ - Lefort, p. 27, 56; cf. Pohl, Die altchr. Fresco – u. Mosaik – Malerei, № 30 и 70. Копия фрески из катак. Домитиллы, из собр. Чиакконио, у Вильперта: Die Katacombengemälde und ihre alten Copien, Taf. XIX, 3.

¹⁶⁴¹ - Aringhi, t. I, p. 291. Garrucci, CCCLXVI, 1. Münter, II, Taf. XI, 68; двери Сабины: Garrucci, CDXCIX, 1. Agincourt, Sculpt., XXII. Kondakoff, p. 9. R. de Fleury LV, 3.

¹⁶⁴² - Aringhi, t. I, p. 289. Garrucci, CCCXX, 1; CCCLXIV, 2; CCCLXXIX, 1 и 3. Martigny, p. 564. Kraus, R. E., I, 175, Fig. 82. Millin, Voyage dans le midi de la France. Atlas, pl. LXV, 5.

¹⁶⁴³ - Aringhi, t. I, p. 313, 323, 325, 331, 423, 429, 613, 623; t. II, p. 163. Millin, pl. LXIV, 3. Garrucci, CCCXII, 1; CCCXIII, 1–2; CCCXIV, 6; CCCXIV, 2 (поврежден); CCCXVIII, 4; CCCLX, 1; CCCLXV, 1–2; CCCLXVII, 1, 3; CCCLXIX, 3–4; CCCLXXII, 2 и 4; CCCLXXIV, 3; CCCLXXVI, 1; CCCLXXVIII, 3 и 4; CCCLXXIX, 4; CCCLXXX, 4; CCCLXXXII, 2; CCCLXXXIV, 5; CD, 7; CDII, 1. Сокращенная композиция: CCCXIII, 1; CCCXV, 1; CCCLII, 2. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, III, S. 91. Kraus, R. S., Taf. VII. R. E., II, 720, Fig. 426. Martigny, p. 717. Allard, pl. XIX. R. de Fleury, pl. LVI. Ficker passim. Rensens, I, p. III.

¹⁶⁴⁴ - Aringhi, II, p. 532 sq.

¹⁶⁴⁵ - О других символич. значениях: Aringhi, II, 531 sq. Martigny, p. 564–565. Kraus. R. E., I, 175–176. Еп. Христофор, 77–80.

¹⁶⁴⁶ - Garrucci, CCXLIX, 6. R. de Fleury, pl. LV, 4. Другое изображение: Иисус Христос простирает обе руки к стоящим на земле четырем коробам; возле Него удивленный апостол; возле коробов неизвестное лицо. Р. де Флери (II, p. 26; tab. LV, 2) и Чиаппини (Vet. mon., II, 98, 13) видят в нем чудо умножения хлебов, но мозаика сильно повреждена (см. рис. у Гарруччи, CCL, 1), и судить по ней о первоначальной композиции трудно. Подраж. кн. Гагарина, pl. XIII.

¹⁶⁴⁷ - Garrucci, CDXIX, 1.

¹⁶⁴⁸ - Garrucci, CDXIX, 2.

¹⁶⁴⁹ - Garrucci, vol. VI, p. 23.

¹⁶⁵⁰ - В давидгареджийской минее повторен тип древнехристианский (л. 33): Иисус Христос подает хлебы в руки двух апостолов; тут же двенадцать коробов.

¹⁶⁵¹ - R. de Fleury, pl. LVII. Неполный снимок у Фаррара, «Жизнь Иисуса Христа», стр. 307. Ср. описание мозаики Св. Марка в Венеции у Р. де Флери, стр. 26–27.

¹⁶⁵² - Н.П. Кондаков, табл. V, 1.

¹⁶⁵³ - Наше опис. стр. 23, 32, 41 и 48.

- 1654 - Bordier, p. 229.
- 1655 - На л. 192 об. взят предварительный момент: Иисус Христос сидит, ап. Филипп указывает Ему на народ.
- 1656 - Gravina, tav. 19-C.
- 1657 - Ἑρμηνεία, §201.
- 1658 - Kraus, Cod. Egb., Taf. XXXVIII.
- 1659 - Наше опис., стр. 24 и 33.
- 1660 - Ἑρμηνεία, §206.
- 1661 - Beissel, Taf. XV, cf., S. 78–80.
- 1662 - R. de Fleury, pl. LVIII, 1, 4.
- 1663 - Труды Моск. арх. общ., табл. XIX. Garrucci, CXXXVII, 1.
- 1664 - R. de Fleury, pl. LVIII, 2, 7, 4.
- 1665 - Kraus, Taf. XXXIII, XXXIV.
- 1666 - Kraus, Taf. XXXVII.
- 1667 - На русских иконах с проклятием смоковницы соединяется иногда изображение Иосифа, убегающего от жены Пентефрия (святцы С.-Петербур. Дух. Акад.); комбинация эта основана на богослужении понедельника страстной седмицы.
- 1668 - Garrucci, CXLI, 1.
- 1669 - R. de Fleury, pl. XLI, 1.
- 1670 - Beissel, Taf. XXV.
- 1671 - Epiph. Haer., LXVI. Migne, s. gr., t. XLII, col. 88. И. Златоуст, беседы на Ев. Иоанна, по изд. 1665 г., л. 468–469. Троп. «Общее воскресение прежде Твоея страсти уверяя»... В богослужбных песнопениях праздника (Триод. постн.: во вторн. ваий вечера стихира господина Феодора, стих. самогл. в пяток веч., стих. и кан. в субб. утра) воскрешение Лазаря является то прообразом общего воскресения, то – тридневного воскресения Самого Иисуса Христа.
- 1672 - Число 16, показанное проф. Краузом (R. E., II, 286), неточно.
- 1673 - Aringhi, t. I, p. 565 (Agincourt, XII, 12), 575; t. II, p. 87, 111, 121, 183, 205, 269, 299, 331. De Rossi, R. S., t II, tav. XIV, XXV; t. III, tav. VII, VIII. Garrucci, IX, 1; XII, 2; XXV; XXXI, 1; XXXIII, 4; XL, 1; XLI, 2; XLVII, 2; LI, 1; LIII, 1; LVII, 1–2; LXI; LXV; LXVII, 2; LXIX, 2; LXX, 1; LXXIII, 2; LXXVI, 1; LXXXII, 2; LXXXIII, 2; XCI. Münter H., II, Taf. XI № 72, 73, 75. Bulletino, 1879, tav. 1–2. Kraus, R. S. 320, Fig. 53. Reusens, Elem. d'archéol., II, p. 85. Grilwitzer, Die bildl. Darstell., S. 45, 13. Geyer, Kirchengesch. 1 Liefer, S. 67. Р. де Флери (pl. LXVI), между прочим, предлагает изображение из катакомб Прота и Гиацинта, подходящее к типу изображения на саркофагах. Pohl. Lefort passim. Две старые копии из катак. Домитиллы у Вильперта: Die Katakombengemälde und ihre alten Copien, Taf. XX.
- 1674 - Munk, Palestine tab. 29. Saulcy, Hist. de l'art judaïque, p. 230–231.

- ¹⁶⁷⁵ - Munk, tab. 30. Saulcy, p. 261 sq.
- ¹⁶⁷⁶ - Munk, tab. 35, cf. 23, 28, 32, 34, 36. Свед. о мавзолеях: проф. Олесницкий, Св. земля, т. I. Кейль, Руков. к библ. археол., II, 130, 132. Saalschutz, Archäol der Hebräer, I, Kap. 30; II, Kap. 48, 56. Hasenclever, Der altchr. Gräberschmuck, S. 20. ff. Vigouroux, Le nouveau testament et les découvertes archéol. modernes, p. 401–402.
- ¹⁶⁷⁷ - Aringhi, II, 539–541. Martigny, p. 416. Еп. Христофор, 93.
- ¹⁶⁷⁸ - Münter, II, S. 99.
- ¹⁶⁷⁹ - Образцы иудейского погребения в этой форме указал Мартиньи (p. 416).
- ¹⁶⁸⁰ - Aringhi, II, p. 403. Boldetti, Osservazioni, p. 194. Buonarroti, Osservazioni sopra alc. framm. di vasi, tav. VII, 1–3. Garrucci, CLXXI, 2, 4; CLXXVII, 1, 5, 6, 7, 8. = Martigny, p. 416. CLXXVIII, 3–5. Garrucci, Vetri ornati, tav. I. VIII, IX. Kraus, R. E., I, 614, Fig. 220 (из собр. Базилевского).
- ¹⁶⁸¹ - Саркофаги: Aringhi, I, 313, 323, 325, 335, 423, 427, 613, 615, 621; II, 159. Münter, II H., Taf. XI, 71. Ciampini, II, tab. III. G. Millin, Voyage dans le midi de la France. Atlas, pl. LXVI, 8. Cahier, Caractéristiques des saints, t. II, p. 741. De Rossi, R. S., t. III, tav. XL. Bulletino, 1865, p. 69, 1876, tav. IV-V. Garrucci, CCCI, 3; CCCVII, 1; CCCXI, 3; CCCXII, 3; CCCXIII, 2–4; CCCXIV, 6; CCCXVIII, 4; CCCXXXII, 4; CCCXLVIII, 1; CCCLVIII, 3; CCCLIX, 2; CCCLX, 1; CCCLXI, 1; CCCLXIV, 1–3; CCCLXVII, 1, 3; CCCLXVIII, 2; CCCLXIX, 4; CCCLXXII, 3; CCCLXXVI, 3; CCCLXXVII, 1; CCCLXXIX, 2–4; CCCLXXX, 2–4; CCCLXXXI, 1; CCCLXXXII, 2; CD, 7; CDLV (оклад милан. Евангелия). R. de Fleury, pl. LXVII, 1–2; LXVIII, 2. Smith and Cheetham, II, p. 950, 1868. Martigny, p. 717. Kraus, R. E., II, 720, Fig. 426. R. S. Taf. VII = Allard, pl. XIX. Bayet, Precis d'hist. de l'art, p. 113, fig 33. Reusens, I, p. 111. Odorici, tav. VI-E (аворий). Ficker passim. Mélanges d'archéol. et d'hist., 1885, pl. V (сарк. Клавдиана). Ср. Gori, Thesaur., III, p. 222–223, tab. XXIV и друг. табл. в конце: Иисус Христос подходит с крестом в руке к Лазарю.
- ¹⁶⁸² - Отдельно это изображение у Мюнтера, XI, 74.
- ¹⁶⁸³ - Garrucci, CCIV, 1.
- ¹⁶⁸⁴ - Garrucci, CCXIX, 3; CCLXVIII.
- ¹⁶⁸⁵ - Garrucci, CCXLIX, 1. R de Fleury, pl. LXVIII, 1.
- ¹⁶⁸⁶ - Garrucci, CCLXXX, 7.
- ¹⁶⁸⁷ - Gebhardt u. Harnack, Taf. IV. Труд. Моск. арх. общ., IX, 1, табл. I, рис. 1.
- ¹⁶⁸⁸ - R. de Fleury, pl. LXVIII, 3. Визант. альбом гр. А.С. Уварова, табл. XVII.
- ¹⁶⁸⁹ - Ср. пандократ. псалт.: Еп. Порфирий, Вост. христ., ч. II, отд. 2, стр. 138.
- ¹⁶⁹⁰ - Коррект. листы, л. 37 об.

¹⁶⁹¹ - Ср. хлуд. псалт.: Н.П. Кондаков, Миниат. греч. рук. псалт. IX в., табл. XIII, 2.

¹⁶⁹² - Воскрешение Лазаря упоминается у Хориция Газского; но о формах его автор не сообщил сведений.

¹⁶⁹³ - Terzi, La cap. di s. Pietro nella regia di Palermo, tav. V. A.A. Павловский, 109.

¹⁶⁹⁴ - О них в наш. соч. о стен. росписях, стр. 86, 93, 96, 103, 104, 120, 147

¹⁶⁹⁵ - Ἑρμηνεία, σ. 128–129, §227.

¹⁶⁹⁶ - Epiph. Haer., LXVI, 34. Migne, s. gr., t. XLII, col. 88.

¹⁶⁹⁷ - Еп. Сергей, Агиология, II, 332.

¹⁶⁹⁸ - И.Д. Мансветов, Типик, 334.

¹⁶⁹⁹ - Fabricii Cod. apocr. N. T., III, 475 (Edit. 1719). Leg. aurea, с. CCXXXV: primus episcopus Massiliensis extitit (Ed. 3 Graesse, p. 949).

¹⁷⁰⁰ - Синакс. по 6-й песни в Лазар. суб. (По триоди изд. 1748 г., л. 436–437).

¹⁷⁰¹ - В передаче Золотой легенды: Лазарь с сестрами и множеством христиан посажены были иудеями на корабль без весел и пущены в море, но Божиим изволением, под руководством ангела, прибыли в Массилию (цит. изд.).

¹⁷⁰² - Великие Четы-Минеи. Октябрь, дни 4–18, стр. 106 (Изд. Археогр. комиссии).

¹⁷⁰³ - Еп. Порфирий, Вост. христ. ист. Афона, ч. II, стр. 5–7.

¹⁷⁰⁴ - Odorici, tav. XII. Два памятника у Р. де Флери: таблетка музея Ключи и миниатюра рукоп. нац. библ. № 9384. R. de Fleury, pl. LXVIII, 4–5.

¹⁷⁰⁵ - Kraus, Taf. XLI.

¹⁷⁰⁶ - Kraus, Wandgemälde, Taf. I–III.

¹⁷⁰⁷ - Латер. сарк. Münter, XI, 76. R. de Fleury, LXX, 3. Garrucci, CCCXIV, 5. Другой латер.: Garrucci, CCCXLVIII, 1. Третий латер.: Garrucci, CCCLXVII, 2. Арльский: Garrucci, CCCXVII, 4. Сиракузский: ibid., CCCLXV, 1. Галльский: CCCLXXXI, 2; cf. CDIV, 4. Юния Басса: Aringhi, I, p. 277 = Любке, Истор. пластики, стр. 233, фиг. 114 = Garrucci, CCCXXII, 2. Фрикен, Римск. катак., ч. IV, 119. Roller, II, pl. LIX, LX; cf. Aringhi, I, p. 295, 331, 623; II, 159, 161.

¹⁷⁰⁸ - Латер. саркофаги: Garrucci, CCCXIII, 4; CCCXXXIV, 2; CCCLVIII, 1; CCCLXXII, 2; CDII, 1. Mrs. Jameson, The History of Our Lord, II, p. 6. Ficker passim.

¹⁷⁰⁹ - Очевидно, представление древних об образе путешествия Иисуса Христа не согласуется с мнением о. Буткевича, который, отвечая на возражения отрицательной критики, полагает, что Иисус Христос ехал на молодом осле, возле которого вели ослицу. «Жизнь Иисуса Христа», 2-е изд., стр. 663.

- 1710 - Ср. изображ. на колонне Св. Марка венец. Garrucci, CDXCVII, 2.
- 1711 - Обычное положение на памятниках византийских.
- 1712 - Garrucci, CDXV; CDXVIII, 3 (кафедра Максимиана); CDLIV (миланский оклад); CDLVIII, 2 (парижский оклад). R. de Fleury, pl. LXXI, 2. Эчмиадзинский оклад.
- 1713 - Biscioni, tab. XX. Труды Моск. арх. общ., т. XI, вып. 2, табл. XX. R. de Fleury, pl. LXX, 2. Garrucci, CXXXVII, 2.
- 1714 - Gebhardt u. Harnack, Taf. V. Труды Моск. арх. общ., т. IX, вып. 1, табл. 1, рис. 2.
- 1715 - Визант. альб. гр. А.С. Уварова, табл. XVII. R. de Fleury, pl. LXXI, 1.
- 1716 - Коррект. листы, л. 9 об.
- 1717 - R. de Fleury, pl. LXXI, 3.
- 1718 - Garrucci, CCLXXX, 7.
- 1719 - Buscemi, Notizie della bas. di s. Pietro, tav. XII. Terzi, La cap. di s. Pietro, tav. V, XIII. A. Salazaro, Studi. parte, II. А.А. Павловский, 111.
- 1720 - Gravina, tav. XVIII-C.
- 1721 - Λαμπάχης 120.
- 1722 - Gori, Thesaur., III, p. 328 sq., tab. II
- 1723 - Martigny, p. 386. Kraus, R. E., II, 9, Fig. 6.
- 1724 - Bock, Das Heiligthum zu Aachen, S. 28, Fig 10: памятник носит ясные следы Византии. См. также миниатюру у Аженкура CIII, 3.
- 1725 - Здесь добавлено: ученики приводят к Иисусу Христу ослицу и осленка.
- 1726 - Ἑρμηνεία, σ. 129, §229.
- 1727 - Опис. еп. Христофора, стр. 38 и 65, 66.
- 1728 - Kraus, Taf. XLIII.
- 1729 - Lind, Ein Antiphonar., Taf. IX.
- 1730 - R. de Fleury, pl. LXXI, 2.
- 1731 - Labarte, t. II, album, pl. XC.
- 1732 - Bastard, Hist. de J. Chr.
- 1733 - Jameson, II, p. 10.
- 1734 - Laib u. Schwarz, tab. 7, XIV.
- 1735 - Некоторые свед. об этом обычае: Мансветов, Типик, 52.
- 1736 - R. de Fleury, II, p. 126–127.
- 1737 - Ev. Nicodemi pars 1 sive gesta Pilati, c. I. Tischendorf, p. 209–210; 268. Lat., p. 318.
- 1738 - Труды Моск. археол. общ., IX, 1, стр. 43–44.
- 1739 - Он приведен в рукоп. XIV в. библи. Серг. лавры № 11. А. С. Архангельский, Твор. отц. церкви в древне-русс. письм., I-II, 143–144.
- 1740 - Печ. изд. 1794 г., л. 8 об.

- 1741 - Стихиры веч. в субб. ваий (триодь постная).
- 1742 - Tischendorf, p. 268.
- 1743 - Преосв. Феофан видит здесь разные события и говорит об очищении храма в трех §§: 25, 173 и 177.
- 1744 - Gebhardt u. Harnack, Taf. VI. Труды. Моск. арх. общ., IX, 1, табл. I, рис. 3.
- 1745 - Цит. соч., стр. 44–45, 59.
- 1746 - Еп. Порфирий, Первое путешествие, ч. II, отд. 2, стр. 142.
- 1747 - Н.П. Кондаков, табл. IV, 2.
- 1748 - Н.П. Кондаков, табл. XIII, 1. В том же типе изображен Закхей-мытарь (табл. IV, 3).
- 1749 - R. de Fleury, pl. XLVII, 4.
- 1750 - Ἑρμηνεία, σ. 130, §230.
- 1751 - Beissel, Taf. XVII.
- 1752 - Kraus, Taf. XXXII.
- 1753 - Pitra, IXΘΥΣ sive de pisce allegorico et symbolic. De Rossi, De christ. monumentis ἰχθῦν exhibentibus (Pitra, Spicil. solesm., t. III). Becker, Die Darstellung J. Christi unter d. Bilde d. Fisches (2 Ausg. Gera, 1876). Kraus, R. S., 239–254. R. E. I, 516–528. Martigny, p. 653–659. V. Schultze, Die Katak., 117–121. Smith, I, 673–675.
- 1754 - Надписи эти были обследованы многими; литература указана Питрой (Spicil., I, p. 560 sq., cf. tab. 1), Краузом (R. S., 249) и Беккером (Die Darstell., 33–34); там же текст надписей; ср.: Шульце, Die Katak., 117–120.
- 1755 - Многие памятники указаны Питрой: Spicil., III, p. 578, № 120 sq. Ангел, приносящий рыбу, в Ев. XIII в. амврос. библ. Н.Ф. Красносельцев, Прав. собес., 1883, ноябрь, 290.
- 1756 - Becker, 128.
- 1757 - De Rossi, Roma sotterr., I, tav. VIII. Garrucci, tav. II, 1. Kraus, R. S., Taf. VIII, 1. R. E., I, 437; Fig. 142. Becker, S. 101, 103. Grillwitzer, Die bildl. Darstell., S. 36. Schultze, Die Katak., S. 117. Martigny, p. 291. Allard, pl. VIII.
- 1758 - De Rossi, R. S., II, tav. XV, 2. Kraus, R. S., Taf. VIII, 2–3. R. E., I, 441. Roller I, pl. XXV. Pitra, Spicil., t. III, tab. I. Becker, S. 110–116. Garrucci, Storia, tav. IV, 3; VII, 4. Vetri ornat: табл., прилож. в конце текста. V. Schultze, Stud., S. 29 и 39. Allard, pl. VIII.
- 1759 - См. соч., указанные в предыд. примечании. De Rossi, R. S., t. II, tav. XVI. В. Шульце изъясняет это изображение в смысле семейной вечери (Stud. 91); против него: Kraus, Liter. Rundschau, 1881; cf. R. E., I, 523.
- 1760 - Для примера см. ст. Петерса «Eucharistie» в Энциклопедии Крауза.
- 1761 - Живописи: Aringhi, II, p. 77, 83, 119, 123, 185 (= 607). De Rossi, R. S., t. II, tav. XIV-XV, XVIII. Garrucci, V, 2; VII, 4; VIII, 4; IX, 3; XLV, 1; XLVII,

1 и 5; LVI, 1. – Bulletino, 1882, tav. III-VI, LX, 2; LXIV, 2 (пять мудрых дев за столом = Aringhi, II, 199). Becker, S. 118–120. Kraus, R. S., 267–268. R. E. I, 522, Fig. 178. Martigny, 291. Schultze, Stud., S. 39, 44–45. Roller, I, chap. XXV. Allard, pl. VII. Grillwitzer, S. 57. Lefort и Pohl passim. Ср. фреску катак. Домитиллы (треножник с рыбой): Bulletino, 1865, p. 41. Garrucci, XIX, 4. Kraus, R. S., 269. Becker, S. 6 и 115. Dobbert, Die Darstell. d. Abendmahls durch die byzant. Kunst, S. 7. Geyer, Kirchengesch. 1 Liefer., S. 69. Скульптура: Aringhi, II, p. 267. Garrucci, CCCLXXI, 1; CCCLXXXIV, 4; CDI, 13, 15, 16. Becker, S. 121. R. de Fleury, pl. LXIX, I. Ficker passim. Сомнительное изображение на саркофаге в музее Кирхера: Bulletino, 1881, tav. IX; по мнению Марукки, вечера в Еммаусе (p. 111 и 121); де Росси не соглашается с этим, так как тип главного лица не похож на тип Иисуса Христа (p. 112).

¹⁷⁶² - В обычае возлежания Ролле видит доказательство того, что древние христиане не веровали в пресуществление св. даров, так как неприлично лежать перед плотью и кровью Иисуса Христа (Roller, vol. I, chap., XXV). Но понятие о приличии условно; на Тайной вечере Иисус Христос преподавал таинство возлежащим апостолам? Апостолы возлежали перед Самим Иисусом Христом?

¹⁷⁶³ - Dict. «Eucharistie».

¹⁷⁶⁴ - Boldetti, Osservaz., p. 208. Becker, S. 122. Garrucci, CDXCIII, 2 = CDXCIV, 3; CDXCIV, 4. Ср. CDXLII = Odorici, tav. VI. D (брешианская таблетка христианского происхождения: изображено служение евреев золотому тельцу). CDXCIX (двери Сабины: евреи вкушают манну; то же: Kraus. R. E., II, 863; по мнению проф. Кондакова – явление Бога Аврааму в образе трех странников. Kondakoff. Sculpt., de la porte de s. Sabine, p. 11.

¹⁷⁶⁵ - Servius ad Virgil., lib. 7 = Boldetti, p. 210. Kraus, R. E., II, 355.

¹⁷⁶⁶ - Об обстановке и обычаях греко-римских вечере: Boldetti, cap. XXXIX. Garrucci, vol. I, p. 384–385.

¹⁷⁶⁷ - Ciampini, II, tab. XXVI. Garrucci, CCL, 2. Richter, S. 53–54. Dobbert, Die Darstell. d. Abendmahls, S. 30–31. R. de Fleury, pl. LXXIII, 2; Подраж. кн. Гагарина, pl. XXIV.

¹⁷⁶⁸ - Ciampini, Vet. mon., II, p. 91.

¹⁷⁶⁹ - Dobbert, S. 35, Fig. 6.

¹⁷⁷⁰ - Richter, S. 54.

¹⁷⁷¹ - Id. I. c.

¹⁷⁷² - Garrucci, CDLV.

¹⁷⁷³ - Сборн. Общ. др.-русс. иск., 1866, стр. 67.

¹⁷⁷⁴ - Dobbert, S. 31.

¹⁷⁷⁵ - Memorie di S. Celso. Garrucci, vol. VI, p. 82

¹⁷⁷⁶ - Утвердит. мнение Мартиньи: Dict., p. 290.

¹⁷⁷⁷ - Garrucci, vol. VI, p. 82.

- 1778 - Gebhard u. Harnack, Taf. VIII. Труды. Моск. арх. общ., IX, 1, табл. 2, рис. 1.
- 1779 - Добберт неверно замечает, что апостолы простирают руки для принятия Евхаристии (S. 38), и разрывает связь миниатюры с текстом Евангелия Матфея, находящимся на той же странице.
- 1780 - Добберт неверно относит кодекс к IX в. (S. 36).
- 1781 - Dobbert, S. 34. Наше опис. табл. III, 4. Добберт (S. 34) напрасно относит кодекс к IX в. и считает Тайную вечерю его древнейшим изображением этого рода; преждевременно также сетование автора об утрате его. Кодекс цел и невредим доселе. Добберт поверил ошибочному сообщению Прохорова, объяснившего утрату кодекса какими-то пожарами и опустошениями. (Хр. древн., 1863, кн. X, стр. 83, примеч. 1). Снимок Добберта с акварельного рисунка Академии художеств.
- 1782 - Стр. 26, 34, 43 и 50.
- 1783 - Bordier, p. 230.
- 1784 - Dobbert, S. 37.
- 1785 - Черный нимб Иуды известен и по греч. памятникам. Didron, Manuel, p. 190.
- 1786 - Н.П. Кондаков, табл. VI, 1. В тексте автора (стр. 175) корректурная ошибка: замечено, что миниатюра относится к Пс. 109:4; ее характер не соответствует этому месту Псалтири; к нему относится другая миниатюра – μετάδοσις. Ср. Опис. Ундольского: Сборн. Общ. др.-русс. иск., 1866, стр. 150; также перечень рисунков проф. Кондакова, стр. II, № VI, 1.
- 1787 - Dobbert, S. 35, Fig. 6.
- 1788 - Коррект. листы, л. 199 об.
- 1789 - Ф.И. Буслаев, Истор. очерки. II, 209.
- 1790 - Древн. Росс. госуд., табл. 51. В мозаиках дафнийских уцелела лишь малая часть изображения в нарфиксе. Λαμπάκης, 117.
- 1791 - Опис. еп. Порфирием: Вост. хр., ч. II, отд. 2, стр. 47.
- 1792 - Ἑρμηνεία, σ. 132, §238.
- 1793 - Cf. Leg. aurea, c. CCXVIII: In hac coena comedit (Christus) agnum paschalem. Ed. 3, Graesse, p. 929.
- 1794 - Наше опис., табл. IV, 3.
- 1795 - Виз. альб. гр. А.С. Уварова, табл. XVII.
- 1796 - Millin, Voyage dans le midi de la France, pl. IX и X-A 13; cf. t. I, p. 105.
- 1797 - Н. Riegel, Über die Darstell. d. Abendmahles in d. toscanischen Kunst, S. 19 (2 Ausg., 1882).
- 1798 - Добберт, опровергая Ригеля, усвояет этим памятникам (фрески Урбана, скульптура врат в церкви S.Germain-des-Près в Париже, мозаики

Монреале, беневентские врата, ахенский антепендиум) западное происхождение (Dobbert, S. 42–47); в общем, это также неверно.

¹⁷⁹⁹ - Dobbert, S. 22–23.

¹⁸⁰⁰ - Biscioni, tab. XX. Труды Моск. арх. общ., XI, 2, табл. XX. Garrucci, CXXXVII, 2. R. de Fleury, pl. LXXIII, 1. Smith-Cheetham, I, p. 627. Добберт опустил из виду это изображение и вообще не вполне верно заметил, что в греч. миниатюрах подобные изображения редки (S. 26); ему неизвестны многие памятники. То же замечание: Айналов-Редин, Киево-Соф. соб., стр. 59.

¹⁸⁰¹ - Gebhardt u. Harnack, Taf. IX-X. Труды Моск. археол. общ., IX, 1, табл. 2, рис. 2–3.

¹⁸⁰² - Добберт в объяснение этого ссылается на то, что в церкви Евхаристия совершается, будто бы, двумя пресвитерами (S. 23). Sic!

¹⁸⁰³ - 5 Тайнов. поуч., Твор. св. О., изд. Моск. Дух. Ак., т. XXV, стр. 379.

¹⁸⁰⁴ - Ср. некоторые разъяснения в соч. прот. Матвеевского: Еванг. история, стр. 631.

¹⁸⁰⁵ - Н.П. Кондаков, табл. VI, 2.

¹⁸⁰⁶ - Твор. св. О., т. XXII, стр. 395–396.

¹⁸⁰⁷ - И. Злат., Беседы на псалмы, т. I, стр. 493 и след. (Перев. СПб. Дух. Акад.).

¹⁸⁰⁸ - Пост. ап., VIII, 12 (по русск. перев. стр. 273; Собр. древн. литург., I, 120; также V, 131 = канон римско-католич. мессы).

¹⁸⁰⁹ - Garrucci, CCLXII.

¹⁸¹⁰ - Историческое в миниатюрах венского кодекса Бытия. Ibid., CXIII, 3.

¹⁸¹¹ - Ibid., CCLXVI, 5.

¹⁸¹² - Изображение Мелхиседека, жертв Авеля и Каина в алтаре вместе с великим архиереем, предписывается греч. подлинником. Ἐρμηνεία, σελ. 249–250, §530.

¹⁸¹³ - Dobbert, S. 28.

¹⁸¹⁴ - Ibid., 27, Fig. 4.

¹⁸¹⁵ - Коррект. листы, л. 199.

¹⁸¹⁶ - Ф.И. Буслаев, Историч. очерки, II, 209 б.

¹⁸¹⁷ - R. de Fleury, pl. LXXIV, 1. Bordier, p. 136.

¹⁸¹⁸ - August. De cons. Evangel. I., I, c. 10. Migne, s. I. t. XXXIV, col. 1049. Augusti, Beiträge zur christl. Kunst-Gesch. u. Liturgik, II, 106–107.

¹⁸¹⁹ - Изображение делится на две части: на левой стороне Иисус Христос раздает шести апостолам св. хлеб, на правой – св. чашу (форма кубышки); при каждом изображении Иисуса Христа по одному ангелу с рипидами. Низкая алтарная преграда закрывает нижние части композиции. И композиция, и типы, и вертикальные надписи указывают на прототип

византийский. В числе апостолов нет налицо Иакова, Иуды Иаковлева и Иуды Искаротского; вместо них введены ап. Павел, Марк и Лука, что с идеальной точки зрения вполне допустимо и понятно (Gagarin, *Caucase pittoresque*, pl. XLVIII. Dobbert, S. 16). Церковь Пресв. Богородицы, где находится фреска, основана грузинским царем Трдатом († 405), изображение которого, с моделью храма в руках, помещено в ряду стенописей. Здесь же изображен и один из тринадцати сирийских отцов. Это последнее изображение не позволяет согласиться с мнением князя Гагарина, будто фрески сделаны в V в.: сирийские отцы прибыли в Грузию в 542–557 гг. (О них – Сабинин, *Истор. груз. церкви*, стр. 102 и след.). Характер фресок – иератический; расположение лиц в Евхаристии то же, что и в Киево-Соф. соборе: апостолы мерным шагом, один за другим, приближаются к Иисусу Христу, фигуры и позы их одинаковы; расстановка фигур – редкая. Ангелы с рипидами, неизвестные в Евхаристии по памятникам ранее XI в., и появившиеся в этой композиции, вероятно, под влиянием средневековых литургических изъяснений, не позволяют признать целое изображение памятником ранее VIII в.; возможно, что оно не древнее киевских мозаик. Точное решение вопроса о древности его на основании копий кн. Гагарина невозможно.

¹⁸²⁰ - Крыжановский, *Киев. моз. Зап. арх. общ.*, т. VIII, 251 (автор говорит на основании «Писем с Востока»); Dobbert, S. 20 (со слов Крыжановского). Айналов-Редин, *Киево-Соф. соб.*, стр. 62, примеч. 7.

¹⁸²¹ - *Древн. Росс. госуд., особая таблица*. Dobbert, S. 18. Крыжановский: *Зап. археол. общ.*, т. VIII, стр. 249–251. Закревский, II, 792–793. Митр. Евгений, *Опис. Киево-Соф. соб.*, стр. 42–43. Сементовский, стр. 84. П.Н. Полевой, *Очерки русск. ист. в пам. быта*, II, рис. 15–16. Schlumberger, *Un empereur byzantin au X-me siècle Nicephore Phocas*, p. 353 (неполное изображение). Айналов-Редин, *Киево-Соф. соб.*, стр. 59–64. Прохоров, *Христ. древн.*, 1875–1877 гг., табл. без №. Прот. Скворцов, *Опис. Киево-Соф. соб.*, 15. Фундуклей, *Обозр. Киева*, табл. к стр. 38. Е.Е. Голубинский, *Истор. русск. церкви*, т. I, 2-я полов. стр. 167. Снимок в натур. велич. в моск. историч. музее.

¹⁸²² - *Тайновеч. поуч.* 5. *Твор. св. о.*, т. XXV, 379.

¹⁸²³ - Прохоров, *Хр. др.*, 1875–1877. Крыжановский, стр. 261–265. Закревский, II, 536–538. А.В. Прахов, *Киев. пам. виз. русск. иск.*, табл. VI (*Труды Моск. арх. общ.*, т. XI, вып. III).

¹⁸²⁴ - Об этом: *Стенн. росписи*, стр. 49–51.

¹⁸²⁵ - А.В. Прахов, *Цит. соч.*, стр. 17.

¹⁸²⁶ - *Стен. росписи*, стр. 64–65.

¹⁸²⁷ - *Зап. общ. люб. кавказ. археол.*, кн. 1 под ред. Берже и Бакрадзе, стр. 35. *Кавказ. стар.*, 1872 г., № 1, стр. 23.

¹⁸²⁸ - *Ἐρμηνεία*, σ. 157, §312.

- 1829 - Ср. сень престола XVII-XVIII вв. в складе Афонской лавры.
- 1830 - Еп. Макарий, Археол. опис. Новгор., II, 46–48.
- 1831 - Примеры: Еп. Макарий, цит. соч., II, 50–52; В. и Г. Холмогоровы, Историч. матер. о церквах и селах XVI-XVIII вв., IV, 14, 30, 46, 47; V, 39, 107, 108; VI, 24, 25, 26 и др.
- 1832 - Прот. П. Соловьев, Опис. новгор. Соф. соб., стр. 46.
- 1833 - Вынуто из иконостаса и помещено над западным входом.
- 1834 - Platner u. Bunsen, Beschreib. d. Stadt Rom, II Bd., S. 204. Bock, Gesch. d. liturg. Gewänder, I, Taf. VII. Прохоров, Хр. др., 1864, табл. I-III. Didron, Annales archéol., I, p. 152. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, III Bd., 1; Abtheil, S. 263. Bayet, L'art byzant., p. 218. Schlumberger, Un empereur, p. 301. Мы полагаем, что это не есть одежда западных императоров, но саккос греческого патриарха, и относим его, вместе с Прохоровым, к XVI в.
- 1835 - К.Н. Тихонравов, Шитая пелена XV в. в суздальском Рожд. соб. Изв. археол. общ., т. I, стр. 212–214.
- 1836 - С. Крыжановский, О древн. воздухе, хранящ. в ряз. Крестовой церкви. Изв. археол. общ., т. II, стр. 297 и след. Снимок в красках доставлен нам А.В. Селивановым; сравнивая его с кратким описанием суздальской пелены Тихонравова, полагаем, что эти два памятника очень сходны между собой.
- 1837 - Время появления ее для нас не совсем ясно. Если предварительное обследование известной ксиропотамской чаши (Афон), приписываемой Пульхерии, и гелатских стенописей не представит точных доказательств византийского происхождения этой композиции, то придется отнести начало ее к эпохе нового возрождения греческого искусства, которой она вполне соответствует по своему грандиозному характеру. Все известные нам памятники ее, кроме двух вышеупомянутых и для нас пока неясных, относятся к этой эпохе.
- 1838 - Хиландарское изображение издано Дидроном, потом Бэйе (L'art byzant., p. 251). См. рис. 128.
- 1839 - Дидрон, описывая хиландарское изображение, упоминает о двух ангелах с сосудами для воды крещальной и благословенной (Manuel, p. 230). Сосуды этого назначения не гармонировали бы с общим характером композиции, составленной под влиянием картины великого входа; это потиры, или сосуды для архиерейского омовения, изображенные несколько раз для пышности картины, как можно видеть и в других афонских стенописях.
- 1840 - Ἐρημνεῖα, σ. 156, §311. Дидрон (Manuel, p. 231–232) сопоставляет с этой литургией с культурное изображение в Реймском соборе: ангелы подносят Христу орудия страданий и атрибуты небесного и земного владычества: луну в виде серпа, лучезарное солнце, царский скипетр, державу, воинский меч, символ церкви – идеальный храм и т. д. Ангелы –

на столбах нефа, а Иисус Христос, для Которого предназначаются эти приношения, – в алтарной апсиде. Некоторое сходство в отдельных формах греческих и реймских действительно есть, и предположение Дидрона о заимствовании реймским художником этого мотива у византийцев имеет некоторую долю вероятности (ангелы с орудиями страданий Иисуса Христа в гелатском Ев.); в целом же идея греч. изображения литургии и реймской группы неодинакова: реймские ангелы несут орудия страданий Иисуса Христа, т. е. копье, трость и губу (?), но ниоткуда не видно, чтобы художник усвоил им значение орудий литургических, как в изображениях греческих. Наряду с ними он ставит символы власти и могущества и так. обр. целое, по мысли художника, должно выражать идею о страданиях и прославлении Христа. Прямого отношения к литургическим формам великого входа здесь нет. Другое изображение на стекле XIII в., изданное Дидроном в *анналах* (*Annales archéol.*, vol. X, pl. 1, p. 1–13) ближе подходит по идее к греч. литургии: в цитре Иисус Христос в папском облачении, вокруг Него ангелы с принадлежностями богослужения – кадилом, книгой, чашей, гостией и т. д.

¹⁸⁴¹ - Н.И. Петров, Коллекция восточных икон, стр. 26–27.

¹⁸⁴² - О херув. песни: *Cedren. Compend. hist. (Corp. script. hist. byz. Ed. Niebuhrii*, I, p. 685); cf. *Muralt, Chronogr. byz.*, p. 233. Ныне силы: *Chron. paschale*, в том же изд. Нибура, p. 705–706; ср. Исслед. о литургии преждеосв. даров., Москва, 1850, стр. 38. Малиновский, О литургии преждеосв. даров, стр. 26–28. О молитве: *Goar Euchol.* p. 72; по рукоп. греч. и слав. Н.Ф. Красносельцев, О литургич. рукоп., стр. 134, 165. Собр. древн. лит., 11, 62.

¹⁸⁴³ - Стен. росписи, табл. VIII, стр. 125.

¹⁸⁴⁴ - Описание там же, стр. 122.

¹⁸⁴⁵ - Стен. росписи, стр. 64. Ср. гравюру киево-печерского служебника 1692 г.; здесь те же святители уже в митрах, фелонях и омофорах, с благословляющими десницами и жезлами. На престоле потир и просфоры. Позади престола Великий Архиерей И. Х. в митре и омофоре. Под изображением стихи: На трапезу готову Христос призывает, Пищу и питье всем на ней представляет. Грядете званны, а хлеб животный ядете, Ядшии источника безмертна вкусете.

¹⁸⁴⁶ - Стоглав, гл. VIII (по изд. Кож., стр. 65). Слово Григория Богослова о литургии см. ниже. Выражение этого предания на иконе литургии из собр. Постникова № 3110. Григорий Богослов (надпись имени) и Иоанн Златоуст причащают народ.

¹⁸⁴⁷ - С ним ознакомились мы на выставке VIII археол. съезда в Москве.

¹⁸⁴⁸ - Описание и изъяснение их: Стенн. росписи, стр. 132 и след., 145, 150, 155, 159, 160.

1849 - Снимки там же, табл. XIII-XIV.

1850 - Angelo-Mai, Nova patr. bibl., t. VI: рисунки и подробное описание; краткое описание в V т., ср. также Migne, Patrol. c. s. gr., t. XCIX, col. 1689–1692. Перевод А.В. Горского в Сборн. Общ. древне-русс. иск., 1866, стр. 117–118.

1851 - Аналогичная форма изложения чуда явления ангела Григорию Двоеслову во время литургии: Cum. (S. Gregor)... rex domini pronuntiaret, angelus Domini alta voce respondit: et cum spiritu tuo (Leg. aur., c. XLVI. Ed. 3, P. 196).

1852 - Синод. библи. № 106, 231, 318, 322, 686. Соловецк. библи. № 807, 858, 917. Соф. библи. № 901, 1468 и др. Горский и Невоструев, Описание слав. рукоп. моск. синод. библи., отд. I, стр. 199; отд. II, стр. 91 и 599. Н.Ф. Красносельцев, Толковая служба, стр. 10 и след. (Прав. собес., 1878 г., ч. II). Стенные росписи, стр. 134 и след.

1853 - Известно подобное же краткое изъяснение в вопросах Иоанна Златоуста и ответах Господа. О нем: А.С. Архангельский, Твор. отец церкви в древне-русс. письм., I-II, 144–146.

1854 - А.В. Горский и Невоструев, II, 91. Иное Н.Ф. Красносельцев, 32: в настоящий свой состав толковая служба приведена уже русским составителем.

1855 - Здесь должно бы стоять начало литургии, когда, по изъяснению нашего литературного памятника, сходит с небес ангел и становится у дверей церковных, как это и выражено в греческой миниатюре. В стенописях Спасо-нагорской церкви начало литургии также опущено, и схождение ангела, как видно из надписи, приурочено к проскомидии.

1856 - Ср. слова Софрония Иерус.: после трисвятого архиерей восходит на сопредстол, поддерживаемый диаконами, как ангелами. Пис. отец., т. 1, стр. 281.

1857 - В Спасо-нагорской церкви прибавлено изображение Давида; оно изъясняется из слов толкования: аллилуйя поет Давид.

1858 - Ср. в «Великом зеркале» рассказ о мальчике, видевшем, как священник в церкви резал отроча, раздроблял его и раздавал народу. Рукоп. соф. библи. № 1509, гл. 90, сн. 91. Ср. также ссылку Анжело-Мая на Сурия, где биограф Арсения рассказывает, что преподобный видел вместо хлеба отроча, закалаемое ангелом: Angelo Mai, Nova bibl., t. VI, p. 591, not. 3.

1859 - Стенные росписи, стр. 139–140. Ср. рассказ о чуде Григория Великого в Золотой легенде, гл. XLVI (Ed. 3, p. 198); также изображение Иисуса Христа в гостии на миниатюре XIII в., изд. Гримуаром: Manuel de l'art chr., p. 169.

1860 - Dobbert, S. 35.

1861 - Dobbert, S. 48 ff. R. de Fleury, pl. LXXIV, 3.

- 1862 - Dobbert, S. 48. Pitra, Spicil. III, 579.
- 1863 - Bock, Das Heiligthum zu Aachen, S. 28, Fig. 10.
- 1864 - Agincourt, XCV; рис. неверен: вм. прямоугольного стола должен быть стол-сигма.
- 1865 - Serra di Falco, Il duomo di Monreale, tav. IX. Gravina, tav. XVIII-C.
- 1866 - Revue de l'art chr., 1883, pl. 1.
- 1867 - В скульптуре беневентских врат Любке видит выражение победы нового пластического стиля над византийскими традициями (Истор. пластики, стр. 279): положение смелое и неразъясненное.
- 1868 - Cp. Didron, Manuel, p. 234.
- 1869 - Cp. Didron (цит. изд.).
- 1870 - Garrucci, CXLI, 2.
- 1871 - Исключение в рук. нац. библи. № 9561, л. 163.
- 1872 - Bastard, Peintures, pl. 231-bis; 251 (И. Х. поднимает одной рукой хлеб, другой – чашу; cf. Hist. de l. Chr., fig 11).
- 1873 - La Croix, Le moy en âge. Miniat. des mss., pl. L.
- 1874 - R. de Fleury, pl. LXXIV, 2.
- 1875 - Cahier, Nouveaux mél. II, p. 152 sq. Эмаль champ-levé из церкви Богоматери и Домициана в de Huy.
- 1876 - Sommerard, 9-e ser., pl. XVI.
- 1877 - Нац. библи. № 1 и 5-bis. Laib u. Schwarz, tab. 8.
- 1878 - Оценка их: Riegel, Über die Darstell. d. Abendmahles.
- 1879 - Pitra, Spicil., III, tab. III, 3; p. 579–580.
- 1880 - Подробности: Hofmeister, Die allegor. Darstell. der Transsubst. unter d. Bilde d. Mühle. Schwerin, 1885 (Separat-Abdruck aus Wiechmann, Meklenburgs alt-niedersächsische Literatur, Th. III).
- 1881 - Для общей характеристики подходящих к этой композиции надписей излишне привести надписи в свитках на шитом изображении XIV-XV вв., изданном Шнютгеном. В свитке ангела перед точилом: quis est iste, qui venit de Edom; в свитке другого ангела ответ на этот вопрос: iste formosus in stola sua; в свитке возле головы Спасителя: torcular calcavi solus; в свитке в руке монахини, стоящей перед точилом на коленях: gratiam cum gaudio possideo et qua non habeo desidero; ответ на последние слова находится в другом свитке возле головы Иисуса Христа: gratiam habere desideras, sanguine fundo, ut habeas. Zeitschr. f. christl. Kunst, herausgegeben v. A. Schnütgen, 1891, № 2, Taf. II.
- 1882 - E. Wernicke, Christus in der Kelter. Christi. Kunstbl., 1887, № 3, S. 39.
- 1883 - В южнорусских памятниках встречается изображение Иисуса Христа, из ребра Которого выходит лоза; Иисус Христос сжимает гроздь лозы и точит вино в чашу (Malarstwo ruskie przez M. Sokolowskiego. Lwow,

1886; tabl. VII. П.Н. Тихонов, Клетна, стр. 10. Леопардов и Чернев, Сборн. снимков, вып. I, табл. VII), но ни в византийских, ни в древнейших русских памятниках нет этого изображения.

1884 - Engelhardt, S. 69 ff. Didron, Manuel, p. 73, 266.

1885 - Engelhardt, S. 48. Wernicke, 38.

1886 - Marsaux, Represent. allégor. de la s-te eucharistie, p. 10–11. Bar-le-Duc, 1889. Ср. изображение Гонтье у Дидрона: Manuel, p. 208.

1887 - См. заключение Марсо (p. 11), основанное на имени аббатисы.

1888 - Marsaux, p. 13 sq. Новые картины указаны Вессели: Iconogr., 16.

1889 - Ф.И. Буслаев, Русск. лицев. апокал. passim; сн. рис. 10 (раскраш.), 22, 47, 48, 71, 104, 163, 182, 269а, 273. Piscatoris Theatr. bibl. 477. Ed. 1674.

1890 - Isid. hisp. Quaest. in Vetus Testam. Marsaux, p. 7.

1891 - August. in ps. LXXXIII: qui praecipue in passione magnus botrus expressus est. Migne, s. I., t. XXXVII, col. 1056.

1892 - Вероятно, этой мысли придерживался и составитель комбургского образа, вводя в композицию изображение Давида; если же это Соломон, то нужно подразумевать здесь Притч. 9:1–6, или Песнь песней.

1893 - Honorii augustodunensis Gemma animae, I., I, c. 33: uva autem in praelo duobus lignis expressa in vinum liquatur, et Christus duobus lignis crucis pressus, sanguis ejus in potum fidelibus fundebatur. Migne, s. I., t. CLXXII, col. 554. Cf. Legenda aurea, c. LXXII: torcular crux, in qua tamquam in prelo sic pressus est. Ed. 1890, p. 322.

1894 - B. de Montault, Le Regne de J. Chr., 1884, p. 100–101; Batault, Notice sur la messe de S. Gregoire, p. 7 sq. (Chalon-sur-Saone, 1888). Два памятника в изд. Бока, Gesch. d. liturg. Gewänder I, Taf. VIII и XIV. Sommerard, alb. 6-e sér., pl. XII. Jameson, The hist. of Lord, II, 370. Cloquet, Elem, d'iconographie chr., p. 52.

1895 - Batault, p. 8.

1896 - Aringhi, I, 299. Garrucci, CCCXXXV, 2–4. R. de Fleury, pl. LXXV, 3. Roller, pl. LXXXVII, 3. Ficker, № 151. Еп. Христофор, 100. Millin, Voyage dans le midi de la France. Atlas, pl. LXIV, 4.

1897 - Garrucci, CDXCVI, 3.

1898 - Ibid., CDL, 1. Gori, Thesaur., III, p. 270–271, tab. XXXIV.

1899 - Gebhardt u. Harnack, Taf. VIII. Труды Моск. арх. общ., IX, 1; табл. II, 1.

1900 - R. de Fleury, pl. LXXVI, 2.

1901 - Еп. Порфирий, стр. 140.

1902 - R. de Fleury, LXXVI, 1.

1903 - Ἑρμηνεία, σ. 131–132, §237.

1904 - Пис. отц., т. II, стр. 214.

- 1905 - Garrucci, CXLI, 2.
 1906 - Kraus, XLIV.
 1907 - Beissel, XXVIII.
 1908 - Agincourt, XCV = рис. неточный. R de Fleury, pl. LXXV, 1.
 1909 - Lind, Ein Antiphonar., Taf. X.
 1910 - R. de Fleury, pl. LXXV, 2.
 1911 - Ibid., LXXVII, 2. Garrucci, CCL, 3–4. Свободн. подражание кн. Гагарина: pl. XXV. Лобзание Иуды, без всяких подробностей, на саркофаге у Гарруччи CCCLII, 4.
 1912 - Biscioni, tab. XXI. Труды Московского археологического общества, XI, 2, табл. XXL. R. de Fleury, pl. LXXVII, 1. Garrucci, CXXXVIII, 1.
 1913 - Gebhardt u. Harnack, Taf. XI. Труды Моск. арх. общ., IX, 1, табл. II, 4.
 1914 - Garrucci, CDXCVI, 1–2.
 1915 - R. de Fleury, pl. LXXVIII, 1.
 1916 - Ἑρμηνεία, σ. 132–133, §§239–240.
 1917 - Garrucci, CXLI, 2. Kraus, Taf. XLV.
 1918 - Lind, Ein Antiphonar., Taf. XXXV.
 1919 - Laib u. Schwarz, tab. 10.
 1920 - Aringhi, I, p. 295, 299, 317, 321. Münter H., II, Taf. XII, Fig. 81–83. R. de Fleury, pl. LXXXIII. Garrucci, CCCXXII, 2; CCCXXIII, 4; CCCXXXI, 2; CCCXXXIV, 2; CCCXXXV, 2–4; CCCXLVI, 1; CCCL, 1; CCCLII, 2; CCCLIII, 4; CCCLVIII, 3; CCCLXVI, 2. Millin, Voyage dans le midi de la France. Atlas, pl. LXIV, 4; LXVII, 4. Cahier, Nou. veaux melanges d'archéol, t. III, p. 93, 98.
 1921 - Richter, Die Mos. v. Ravenna, Taf. III. Garrucci, CCLI, 4. R. de Fleury, pl. LXXXIV, 1.
 1922 - Odorici, tav. V, 3. Garrucci, CDXLV.
 1923 - Garrucci, CDL, 1. Gori, Thesaur., III, p. 270–271, tab. XXXIV.
 1924 - Ibid., CDXLVI, 1. R. de Fleury, pl. LXXXVI, 1.
 1925 - Ibid., CDXCIX, 9.
 1926 - Gebhard u. Harnack, Taf. XIV. Труды Моск. арх. общ., IX, 1; табл. IV, 1.
 1927 - Gebhard u. Harnack, Taf. XVI. Труды Моск. арх. общ., табл. V, 1.
 1928 - Цит. изд., 55.
 1929 - Biscioni, XXII. Труды Моск. арх. общ., XI, 2, табл. XXII. R. de Fleury, pl. LXXX, 3. Garrucci, CXXXVIII, 2.
 1930 - На рисунке Гарруччи лицо это держит в руках кувшин с водой и патеру. При личном ознакомлении с памятником мы не заметили этого.
 1931 - Garrucci, CDXCVII, 2.

1932 - В Монреале она представлена в момент отправления слуги к Пилату. Gravina, tav. XVIII-C.

1933 - Ἑρμηνεία, σ. 133, §243; cf. §246, умовение рук – новое.

1934 - Ср. код. Эгберта (Kraus, Taf. XLVI) и ахенский (Beissel, Taf. XXIX). Лицевые Страсти показывают в миниатюрах судьбу Каиафы (кесарь убивает его вместо оленя), Пилата (кесарь велит отсечь ему голову, которую ангел возносит на небо) и Анны (завернут в кожу и повешен против солнца). «Жидовский род», осудивший Иисуса Христа, побит камнями.

1935 - Д.А. Ровинский, Русск. народн. картинки, III, 342–346; IV, 616–618. Атлас, № 882–883. Текст приговора судей встречается в рукописях и печатных изданиях сказаний о Страстях (напр., СПб. Дух. Акад. AII/139; печ. изд. 1795 г.).

1936 - Текст изречений в стенописях отличается от текста гравюр по букве, но содержание их сходно. См. у Ровинского, III, 343, 344.

1937 - Ровинский, IV, 616.

1938 - Ф.И. Буслаев полагает, что вм. Вена в первоначальном источнике было Вьенна = Viènne. Отеч. зап., XXXVIII, отд. критик., стр. 65. Ровинский, IV, 617. По некоторым сказаниям, протокол этого суда найден в неаполитанском городе «Aquila», в земле, в мраморном ларце. Hofmann, S. 331–332.

1939 - См. Часть 2, гл. 1, рис. 71.

1940 - Garrucci, CCCXXIII, 4; CCCXXXI, 2; CCCXXXIV, 2; CCCXXXV, 3–4.

1941 - Издан в целом виде и по частям много раз: Piper, Kal., 1857, S. 44. Kraus, R. S., Fig. 61, S. 361; R. E., I, S. 103, Fig. 47; II, S. 10, Fig. 8. Martigny, p. 582. R. de Fleury, pl. LXXXV, 1. Roller, pl. LXXXVII, 1. Garrucci, CCCL, 1. Allard, p. 443, fig. 45. Н. Покровский, Происх. древне-христ. базилики, табл. X, 1. Фаррар, «Жизнь Иисуса Христа», стр. 590. Ср. Ficker, № 171.

1942 - Опис. табл. III, 3.

1943 - R. de Fleury, pl. LXXXVI, 2.

1944 - Ἑρμηνεία, σ. 135, §§247–248. В списке Дидрона новшество: le corps est couvert de plaies. Manuel, p. 194.

1945 - Подробности эти передавались также в особой картинке «Крестное знамение положися узлом». Д.А. Ровинский, III. 338–340. Некоторые данные для решения вопроса о происхождении этого сказания у Гофмана, 364–365. Цит. соч. Ф.И. Буслаева, стр. 66.

1946 - Подробности: R. de Fleury, Memoire sur les instruments de la passion de N. S. I. C, p. 264–267. Paris, 1870.

1947 - Kraus, Taf. XLVI; ср. фреску Урбана: Agincourt, XCIV. R. de Fleury, pl. LXXXIV, 2. Ср. Bastard, Hist. de I. Chr.; Lind, Ein Antiphonar., Taf. XXXVI; также Библ. бедн. Laib u. Schwarz, tab. II. Piscator, Théatr. bibl., 405.

- 1948 - Каррьер, Иск. в связи с общ. развит. культуры, IV, 160.
- 1949 - Куглер, 599.
- 1950 - Памятники: Aringhi, I, p. 293, 297, 319, 331, 423, 613, 623.
 Agincourt, *Sculpt.*, V, 3. *Bulletino*, 1876, tav. IV-V. Garrucci, CCCX, 1; CCCXV, 1-2; CCCXVI, 4; CCCXVIII, 1, 4, 5; CCCXIX, 1-4; CCCXX, 1; CCCXXI, 3; CCXXIII, 5; CCCXXX, 5; CCCXXXIV, 1, 3; CCCXL, 5; CCCLII, 1; CCCLIII, 1; CCCLXIV, 1-3; CCCLXV, 1-2; LXVI, 1; CCCLXVII, 1-3; CCCLXXIV, 3; CCCLXXVI, 4; CCCLXXX, 3; CCCLXXXII, 1; CDII, 2. R. de Fleury, pl. LXXXI. Roller, LVIII. Martigny, p. 696. Kraus. R. E. II, S. 938, Fig. 519-520. Ficker, № 55, 104, 116, 130, 135, 138, 152, 154, 155, 166, 173-175, 178, 184, 189, 212 и 219. Фрикен, Рим. катак., ч. IV, стр. 113.
- 1951 - Agincourt, *Sculpt.*, XXII. R. de Fleury, pl. LXXXI, 4. Garrucci, CDXCIX, 7.
- 1952 - R. de Fleury, pl. LXXXII, 1-2. Garrucci, CCLI, 1-2.
- 1953 - Odorici, tav. V, 1. Garrucci, CDXLV.
- 1954 - Garrucci, CDXCVI, 1.
- 1955 - Garrucci, CDXCVII, 3.
- 1956 - Н.П. Кондаков, табл. VII, 5.
- 1957 - Коррект. листы, 54.
- 1958 - R de Fleury, pl. I.XXXII, 3.
- 1959 - Ἑρμηνεία, σ. 133, §242.
- 1960 - Beissel, Taf. XXIX. Kraus, Taf. XLVI.
- 1961 - Миланский диптих, рис. 172. Gori, *Thesaur.*, III, p. 270-271, tab. XXXIV. Garrucci, CDL, 1. Брешианск. табл. Odorici, tav. V, 6. Garrucci, CDXLIV.
- 1962 - Gebhardt u. Harnack, Taf. XV. Труды Моск. арх. общ.; IX, 1, табл. IV, 2.
- 1963 - Biscioni, tab. XXI. Труды Моск. арх. общ., XI, 2, табл. XXI. R. de Fleury, pl. LXXVII, 1. Garrucci, CXXXVIII, 1.
- 1964 - Труды Моск. арх. общ., стр. 24. Таково мнение Беды достопочтенного и Ювенкуса: Hofmann, S. 333.
- 1965 - Garrucci, vol. III, p. 61. О смерти Иуды в ст. проф. Лопухина: Церк. вестн., 1888, № 23.
- 1966 - Корректурн. листы, 157. По одному из древних преданий, Иуда повесился на дубе (рукопись соф. библ. XVI в. № 1479, л. 189); ср. Н.Ф. Красносельцев, К вопр. о греч. источн. бесед трех свят., стр. 17.
- 1967 - Ἑρμηνεία, σ. 134, §244.
- 1968 - О них: Hofmann, S. 333-334.
- 1969 - Ватиканский аворий, изданный Р. де Флери (pl. LXXXVI, 1) относится уже к VI-VII вв.

- 1970 - Отдельные изображения этой части саркофага: R. de Fleury, pl. LXXXV, 1. Martigny, p. 582. Kraus, R. E., II, S. 10, Fig. 9.
- 1971 - Garrucci, CCCXXXV, 3.
- 1972 - Ἑρμηνεία, σ. 135, §249.
- 1973 - Ровинский, № 871.
- 1974 - Разбор западных сказаний о Нерук. образе в связи с памятниками искусства: K. Pearson, Die Fronica. Strassburg, 1887. Христ. чт., 1888, № 9–10.
- 1975 - Kraus, Taf. XLIX; cf. Bastard, Hist. de J. Chr.
- 1976 - Laib u. Schwarz, tab. II; ср. в нац. библи. № 1 и 5; ср. изображ. в Бургском соборе: L. Twining, Symbols and emblems of early and mediaeval Christ. art, pl. 20.
- 1977 - Theatr., 407.
- 1978 - Куглер, 574.
- 1979 - Стеклоанная ватиканская пластина с изображением распятия, изданная Перре и отнесенная им к числу памятников катакомбных, принадлежит позднему времени. Garrucci, Vetri ornati, tav. XLII, p. 228.
- 1980 - О достоверности фактов не говорим, а имеем в виду лишь психологическое значение их.
- 1981 - S. Justin, Dial. с. Tryph., p. 227. Opera, edit. Paris, 1615.
- 1982 - Tacit. Annal., XV, 44, p. 250. Opera, t. II. Ed. 1780.
- 1983 - Tertull. Apolog., с. XVI. Migne, s. I., t. I, col. 363–368.
- 1984 - Minuc. Fel. Octav., с. 9 et 29. Corp. script. latin., vol. II. Ed. Vindobonae, 1867, p. 13, 43.
- 1985 - Cyrill. Alex. Contra Julian. I. VI. Juliani imp. opera et S. Cyrilli contra eundem libri X. Lipsiae, 1696, p. 194 sq.
- 1986 - Издано несколько раз: Garrucci, CDLXXXIII. Annales archéol., vol. 26, p. 137. Martigny, p. 110. Kraus, R. E., II, S. 774, Fig. 459. Smith-Cheetham, p. 516. Grimoüard de S. Laurent, Manuel, p. 178. Stockbauer, S. 79. P.J. Münz. Archäolog. Bemerkungen über d. Kreuz, Taf. IV, 9 (Wiesbaden, 1866). F.X. Kraus, Das Spottcrucifix v. Palatin (Freiburg im Breisgau, 1872). Becker, Darstell. J. Chr., S. 18. R. de Fleury, Mémoire sur les instrum. de la passion de N. S. J. C., p. 65. Th. Heaphy, The Likeness of Christ., p. 14.
- 1987 - Tertull. Apolog., с. XVI. Migne, s. I., I, col. 364, 372. Ad nationes lib., I, с. 14. Migne, s. I. I, 579.
- 1988 - Подробно: J. Lipsii De cruce libri tres, p. 29 sq. (Antverpiae, 1606). Zestermann, Die bildl. Darstell. d. Kreuzes u. d. Kreuzig, S. 9 ff. (Programm d. Thomasschule in Leipzig, 1867). Stockbauer, 31 ff. Fulda, Das Kreuz u. d. Kreuzig, S. 46 ff. (Breslau, 1878).
- 1989 - Dig. 1.6. 1.2. Reus homicidii est qui servum voluntate ictu fustis aut lapidis occiderit. Приведено у Штокбайера, 33.

- 1990 - Aurel. Vict. de Caes., 41. Текст у Штокбауера, 34.
- 1991 - Созомен, цит. изд., I, 8, стр. 36: он (Константин) издал закон, которым отменялась в судах бывшая прежде в употреблении у римлян крестная казнь, и, когда чеканилась монета или писались его изображения, повелел неизменно означать на них и помещать этот божественный символ Креста.
- 1992 - Cassiod. Hist. trip., I, 9: Denique supplicium crucis, quod primitus apud Romanos erat in usu, lege prohibuit. Migne, s. I., t. LXIX, col. 893.
- 1993 - Stockbauer, 34.
- 1994 - Ibid.
- 1995 - Pand., 48. 19, 28, §15. Текст у Фульды, 231.
- 1996 - Lipsius, De Cruce, p. 54 sq.
- 1997 - Fulda, 254 ff., tab. 2.
- 1998 - Перечисление памятников у Крауза: R. E., I, 4.
- 1999 - Tertull., Adv. iudaeos, с. 13 и 10. Migne, s. I., II, col. 636, 626.
- 2000 - Cyrill., Alex. in Genes, I. III. Opp. ed. Lutetiae, 1638; t. I, p. 83–88.
- 2001 - Hieron., Epist. LXVI ad Pammachium. Migne, s. I., XXII, col. 643.
- 2002 - Andr. Cret., De exaltat. crucis. Migne, s. gr., t. XCVII, col. 1029–1032.
- 2003 - Theoph. in Ioh., с. VIII (Commentar. in Evang. Ed. 1701, p. 618); cf. in epist. ad Hebraeos, с. XI (Edit. 1529, p. CCXL). Ср. Симеона Полоцк. Вечеря душ, л. 37. Изд. 1676.
- 2004 - Otte, Zur Iconographie d. Crucifixus, Taf. IX. Jahrbücher d. Vereins v. Alterthumsfreunden im Rheinlande, 1868. N. XLIV–XLV.
- 2005 - Laib u. Schwarz, tab. 12.
- 2006 - Stockbauer, 225.
- 2007 - Ibid., 226–230. Didron. Annales archéol., t. X, p. 319.
- 2008 - Ирмос и 1-й троп. 8-й песни кан. 4 гл.
- 2009 - Катавасия 8-й песни кан. в нед. 3-ю Вел. Поста.
- 2010 - Кан. воздвиж. 6-й ирмос. Ср. лобк. псалт., л. 157. Нов. зав. синод. библ. № 407.
- 2011 - 1-й ирмос 4 гл. Стихира 14 Сент.
- 2012 - Justin., dial. с. Tryph. Кан. воздвиж. 1-й троп. 1-й песни. Трипесн. 5-й нед. по Пасхе, 1-й троп. 2-й песни. Трипесн. во вторн. 6-й нед. Bibl. rauper., tab. 12. О прообразах распятия: Gretzer, I, p. 69 sq. Розыск о раскольн. вере, ст. 3, гл. XXIV.
- 2013 - Laib u. Schwarz, tab. 12.
- 2014 - Деян. соб., гл. II, л. 45 (по изд. 1881 г., стр. 24).
- 2015 - О дохристианских крестах: Lipsius, Zestermann (Progr., 1867). Raoul-Rochette, De la croix ansée (Mémoires de l'institut. royale de France. Acad. des inscr. et belles-lettres, t. XVI, p. 285). M.F. Lajard, Observ. sur l'orig. et la

signific. du symbole appelé la croix ansée (ibid., t. XVII, 1-re part., p. 348). Sur la croix ansée asiatique (ibid., t. XVII, 2-e part., p. 735). Stockbauer. Zöckler, Das Kreuz Christi, S. 7–94 (Gütersloh, 1875). Gabr. de Mortillet, Le signe de la croix avant le christianisme (Paris, 1866). Bunsen, D. Symbol d. Kreuzes bei allen Nationen (Berlin, 1876). Fulda. Mourant Brock, La croix païenne et chretienne (Paris, 1881). Max Müller, Über die Crux gammata (Ilios. Stadt u. Land der Trojaner v. Schliemann. Leipzig, 1881. Там же о том же предмете статьи Бюрнуфа, Сэйса и Томаса). Старые соч. показаны у Цёклера и Фульды.

²⁰¹⁶ - Памятники: Aringhi, R. S., t. I, p. 311. Ciampini, t. I, p. 225–226 (описание). Millin, Voyage dans les depart. du midi de la France. Atlas, pl. LXV, 3. Münster, Sinnbild. H. 2. Taf. XI, 69. Twining, Symbols and emblems, pl. IV, 33 (неполное). Garrucci, CCCXLIX, 3; CCCL, 1–4; CCCLI, 1, 4; CCCLII, 2; CCCLIII, 1, 4; CDI, 1; CDIII, 4. Издания саркофага «страданий Иисуса Христа» указаны выше: сноска 1941.

²⁰¹⁷ - Piper, De la représentation symbolique la plus ancienne du crucifiement et de la resurrection de Notre-Seigneur. Paris, 1861.

²⁰¹⁸ - Sub cruce sanguinea niveo stat Christus in agno, Agnus ut innocua injusto datus hostia leto. Paul. Nol. epist. XXXII ad Sever. Migne, s. I., t. LXI, col. 339.

²⁰¹⁹ - Garrucci, CCCLVI, 1.

²⁰²⁰ - Ibid., CCCXXX, 5; CCCXXXIV, 2; CCCXLI, 2. Aringhi, I, 293.

²⁰²¹ - Ibid., CDLXXII, 2. Macarii (L'heureux) Hagiogl., p. 46. Martigny, p. 28. Kraus, R. E., II, 265, Fig. 105.

²⁰²² - Ciampini, Vet. mon., I, p. 27; tab. XV.

²⁰²³ - Ibid., t. II, tab. XV. De Rossi, Musaici crist. fasc. V-VI. Piper, Bilderkreis, Fig. 11. Martigny, p. 28. Smith-Cheetham, II, p. 1337. Kraus, R. E., II, 266, Fig. 107. Garrucci, CCLIII. Cp. Ciampini, De sacris aedificiis, tab. XIII.

²⁰²⁴ - Garrucci, CDXXX, 5. Kraus, R. E., II, S. 236, 243. Mart., p. 216, 226. Smith-Cheetham, I, p. 513. Reusens, I, p. 536. Ch. de Linas, Les origines de l'orfèvrerie cloisonné, t. I, pl. XVIII, p. 374; cf. p. 285. Revue de l'art chr., 1891, t. II, 2-me livr., p. 153.

²⁰²⁵ - Для примера: эмалевый крест на окладе иконы хахульской Богоматери (Кондаков, Опис. пам. древн., стр. 14); скульптура в венец. церкви Св. Марка (Garrucci, CDXCVII, 1), крейцнахский крест (Revue de l'art chr., 1885, p. 471; ср. 1887, p. 486) и др. Cp. Denkmäler d. christl. Mittelalters in d. Rheinlanden. Herausgegeben v. Ernst aus'm Weerth. I Abtheil. 1 Bd., Taf. XXV-XXVI. Об агнце: Martigny, Etude archéol. sur le bon pasteur et l'agneau (Mâcon, 1860). Н. Покровский, Символич. формы агнца в древне-христ. иск. (Христ. чт., 1878, № 5–6). И.Е. Троицкий, К истории изображ. креста и распятия (Христ. чт., 1868, ч. II, стр. 745 и след.). Н. Бирюков, Иконогр. креста Христова (Странник, 1890, дек., 574 и след.).

- ²⁰²⁶ - Canon, apost. et concil. veterum selecti. Berolini, 1839. Conc. Quinisext., с. 82. Выражение собора ἀναστηλοῦσθαι дает повод думать, что здесь рекомендуются, между прочим, и прямые изображения распятия Иисуса Христа; но эти распятия не были уже новшеством для того времени. Об этом Augusti, Denkwürdigkeiten aus d. christl. Archäol. Bd. XII, 125–126.
- ²⁰²⁷ - Stockbauer, 167–168. Тоже: Бирюков, Иконогр. креста Христова и распятия. Странник, 1891, февр., стр. 231–232.
- ²⁰²⁸ - Garrucci, CCLXV.
- ²⁰²⁹ - Ibid., CCLXXIV. Agincourt, XVII, 5. Piper, Bilderkreis. Tafel. Fig. 12.
- ²⁰³⁰ - Вестн. Общ. др.-русск. иск., 1875, № 6–10; смесь, стр. 58–60. Garrucci, CCLXXIX, 13–14. Bulletino di archeol. crist., 1875, tav. X, 2; ср. текст в Bull., 1876, p. 65: Cameo bizant. repres. la laus cruci in una calice di Mosca.
- ²⁰³¹ - Frisi, Memorie stor. di Monza, t. I, tav. IV, fig. III; tav. V, fig. V, VI. Garrucci, CDXXXIV, 2. На рисунке Штокбауера (S. 145) в руке Иоанна Богослова ключи; потому автор принимает его за ап. Петра. Но ни в одном из известных нам изданий памятника подробности этой нет или же она представляется вполне неясной (Martigny, p. 226). По аналогии следует видеть здесь ап. Иоанна – быть может, со свитком. См. еще: Garrucci, CDXXXIII, 8; CDXXXIV, 2, 5–7; CDXXXV, 1. Didron, Annales archéol., vol. 26, табл. к стр. 137. Reusens, I, p. 537. R. de Fleury, La S. Vierge, pl. XLV. Münz, Archäol. Bemerk, Taf. IV, 10.
- ²⁰³² - По Штокбауеру (145) гении; но фигуры, по-видимому, одеты.
- ²⁰³³ - Stockbauer, 145–146.
- ²⁰³⁴ - Автор трактует их как памятники Запада, но допускает, что они изготовлялись византийскими мастерами (186–187), работавшими и в Риме (188). Та же тенденция у Frisi, Memor., t. I, p. 26.
- ²⁰³⁵ - Münter, Sinnbilder, I, S. 77. Мнение это принимает Тило: Cod. aporc. N. T., p. 583 not.
- ²⁰³⁶ - W. Grimm, Die Sage, S. 39, 50.
- ²⁰³⁷ - Waagen, Kunstwerke in Paris, S. 204–205.
- ²⁰³⁸ - Куглер, Руков. к ист. жив., изд. 3, стр. 34, примеч.
- ²⁰³⁹ - Kinkel, Gesch. d. bild. Künste, I, S. 227.
- ²⁰⁴⁰ - Labarte, Hist. des arts, vol. III, p. 38.
- ²⁰⁴¹ - Piper, Bilderkreis, S. 26.
- ²⁰⁴² - Grimoüard de S. Laurent, Iconogr. de la croix et du crucifix, p. 138 sq. (Annales archéol., vol. 26).
- ²⁰⁴³ - Stockbauer, S. 163 ff.
- ²⁰⁴⁴ - Из истории изображ. креста. Твор. св. о., 1889, ч. 43, стр. 262–263.

²⁰⁴⁵ - Lactantii opera, p. 429–431. Ed. Mosquae, 1824. Относящееся к распятию место приведено у Августи (Beiträge, II, 133–134), Штокбауера (189), Гарруччи (vol. I, p. 465), Крауза (R. E., II, 238) и др. Августи (Denkwürd., XII, 129 ff.) приводит и разбирает мнения, будто об изображении распятия идет речь уже в послании к галатам (III, 1), также у Игнатия Богоносца. Но метафорический характер изречений, на которых основаны эти мнения, очевиден. Апостольскую древность изображений креста и распятия тщетно старается доказать Гретцер: De S. cruce I, p. 178 sq.

²⁰⁴⁶ - Gretzer, De Cruce, I, p. 184. Garrucci, vol. I, p. 464.

²⁰⁴⁷ - О них Augusti. Denkwürd. XII, 137.

²⁰⁴⁸ - Stockbauer, 189.

²⁰⁴⁹ - Свид. И. Златоуста, Иеронима, псевдо-Августина, Леонтия Кипрского и др. приведены у Гретцера (passim), Августи (Denkwürd, XII, 140 ff.) и Крауза (R. E., II, 238–239). Никакой важности в данном случае они не имеют.

²⁰⁵⁰ - 'Εὐκώμιον εἰς Μαρκτιανόν. Chorizii Gaz. orationes. Ed. Boissonade, 1846, p. 79 sq.

²⁰⁵¹ - Dobbert, Zur Entstehungsgeschichte d. Crucifixes, S. 41 (Jahrbuch d. kngl. preussischen Kunstsammlungen, I Bd. 1880).

²⁰⁵² - Gregor. Tur. Miracul. I. I. De gloria martyr., I, c. 23. Migne, s. I., LXXI, col. 724–725.

²⁰⁵³ - Христ. чт., 1869, I, 412–413: автор полагает, что изображение прикрыто было завесой, которая снималась только по временам; ср. Hefele, Alter u. älteste Form d. Crucifixe, S. 269 (Beiträge zur Kirchengesch. Archäol. u. Liturgik, II Bd.).

²⁰⁵⁴ - Garrucci, vol. I, p. 549–550.

²⁰⁵⁵ - Anastasii sin. 'Οδηγός, p. 218–219 (Ed. J. Gretzeri, 1616). На обоих изображениях Иисус Христос распят тремя гвоздями, в терновом венке; на крестах надпись «I. N. R. J.», сверх того на втором изображении по сторонам креста находятся два светильника и два ангела-купидона.

²⁰⁵⁶ - Lambecii Commentar. de august. bibl. caesar. Vindobon. Ed. altera studio et opera Kollarii. Vindobonae, 1776, lib. III, p. 405. Перепечатана Штокбауером (S. 164).

²⁰⁵⁷ - Garrucci, vol. I, p. 550.

²⁰⁵⁸ - Рис. Cahier et Martin, Mélanges d'archéol., vol. I, tab. XXXI. Denkmäler d. christl. Mittelalters in d. Rheinlande, herausg. v. Ernst aus'm Weerth, Taf. XXXVII. Обратная сторона: Bock, Das Heilgthum zu Aachen, S. 27. Опис. Stockbauer, 256.

²⁰⁵⁹ - S. 163–164. По странной случайности это явное заблуждение повторено русским ученым г. Бирюковым: Иконогр. креста Христова и распятия. Странник, 1891, февр., 227–228.

²⁰⁶⁰ - Agincourt, *Sculpt.* XXII, 2. Kondakoff, *Sculpt.*, p. 5–6. Garrucci, CDXCIX, 1. Dobbert, *Zur Entsteh. d. Crucifixes.* Jahrbuch d. kgl. preuss. Kunstsamml., 1880, I Bd., S. 42. Kraus, R. E., II, S. 240.

²⁰⁶¹ - Г. Бирюков сомневается в столь отдаленной древности этого памятника и выражает по этому случаю недоверие к общепризнанному приему хронологического определения памятников по стилю и композициям (Иконогр. креста Христова и распятия. Странник, 1891 г., февр., стр. 224). Но если, с одной стороны, действительно необходима осторожность при пользовании этим, нередко единственным, критерием, то с другой – обнаруженное неоднократно г. Бирюковым полное пренебрежение к нему наносит несомненный ущерб верности взгляда на предмет и даже ведет к явным заблуждениям.

²⁰⁶² - Kraus, R. E., II, S. 75, Fig. 52. R. de Fleury, pl. LXXXVII, 2. Garrucci, CDXLVI, 2. Dobbert, *Zur Entsteh. d. Crucif.*, S. 46.

²⁰⁶³ - Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia*, I, p. 85.

²⁰⁶⁴ - Biscioni, tab. XXIII. Труды Моск. арх. общ., XI, 2, стр. 36, табл. XXIII. Agincourt, XXVII, 4. R. de Fleury, pl. LXXXVII, 1. Labarte album, t. II, pl. LXXX. Garrucci, CXXXIX, 1. Reusens, *Etern. d'archéol.*, I, p. 540, Fig. 585. Smith-Cheetham, I, p. 515. Stockbauer, *Kunstgeschichte d. Kreuzer*, S. 165. Münz, *Archäol. Bemerkungen*, Taf. VI, 1.

²⁰⁶⁵ - Положение гвоздей, по мнению Гарруччи, изменено при исправлении памятника. Garrucci, vol. III, p. 61.

²⁰⁶⁶ - По мнению проф. Усова, эти перекрестия означают веревки, которыми разбойники прикреплены к крестам (Труды Моск. арх. общ., XI, 2, 27); по Гарруччи это подтяжки, которыми поддерживаются перевязки чресл (перизомы).

²⁰⁶⁷ - У Штокбауера, 165).

²⁰⁶⁸ - Kinkel, *Geschichte d. bild. Künste*, 1 Liefer., S. 227. Куглер, *Руков. к ист. жив.*, стр. 34, примеч. Н.П. Кондаков. *Ист. виз. иск.*, 71.

²⁰⁶⁹ - Ferd. Piper, *Bilderkreis*, S. 26.

²⁰⁷⁰ - Frisi, *Memorie stor. di Monza*, tav. VI, fig. I, II. Garrucci, CDXXXIII, 3–4. Martigny, p. 228. Kraus, R. E., II, S. 241, Fig. 98.

²⁰⁷¹ - Frisi, t. I, tav. VI, fig. III. Didron, *Annales archéol.*, vol. 26, p. 137. Stockbauer, 160; cf. 187. Garrucci, CDXXXIII, 2. Kraus, R. E., S. 241, Fig. 97. Smith-Cheetham, I, 512. Labarte, *Recherches*, p. 11. Ср. ватик. крест. Reusens I, 240; также Jameson, II, p. 328, Fig. 251.

²⁰⁷² - Stockbauer, 172.

²⁰⁷³ - Терновский, Грековост. церковь, 440.

²⁰⁷⁴ - Эскиз у Гримуара: Manuel, p. 400. Sommerard album, 8-e serie, pl. XIII. R. de Fleury, *La S. Vierge*, pl. XVI.

2075 - Ср. западное распятие XIII в.: Didron, Annales archéol., vol. III, p. 357 sq. В памятниках западных олицетворение веры с чашей в руках, с церковью на голове, тиарой, покровом – явление довольно распространенное. Didron, Annales, t. XX, p. 237 (Iconographie de la foi).

2076 - Agincourt, LVII, 4. R. de Fleury, La S. Vierge, pl. XLVIII.

2077 - У Р. де Флери (pl. LXXXIX, 2) в числе распятий представлено по недоразумению снятие с креста из рукоп. нац. библ. № 27.

2078 - Порфирьев, Новозав. апокр., 54–55.

2079 - Повесть Епифания об Иерусалиме (IX в.): «на север винограда Иосифова есть темница, в ней же бе затворен Христос и Варавва» (Палест. сборн., вып. 11. стр. 16). В списке повести некоего христороубца, или «житья и хоженья Даниила русския земли игумена», принадлежащем Макариево-Унженскому монастырю (№ 1095), читаем: «на север от винограда (Иосифова) св. темница, в ней же быше затворен Христос Бог наш, и Варавва ту поседе мало, дондеже доспеют иудее крест и поставят, да Христа распнут». В списке, изд. Сахаровым, имя Вараввы опущено (Путеш. русск. людей, I, 34), равно как и во всех списках, бывших под рукой г. Веневитинова (Палест. сборн., 3 вып., стр. 2). О темнице упоминают и другие путешественники – гость Василий (Палест. сборн., 6 вып., стр. 10), Василий Позняков (вып. 18, стр. 33) и Трифон Коробейников (вып. 27, стр. 11).

2080 - То же в псалт. нац. библ. в Париже № 20, л. 6.

2081 - Н.И. Петров, Миниат. никомид. Ев. Труды V археол. съезда в Тифлисе, табл. XVII.

2082 - Mourier, L'art relig. au Caucase, p. 105.

2083 - R de Fleury, pl. LXXXVIII, 1 (рис. неточен). Визант. альбом гр. А.С. Уварова, табл. XV. Имитация кн. Гагарина (pl. XXVI) написана в западном стиле и слишком далека от оригинала. Waagen, III, 204–205. Н.П. Кондаков, 173. Bordier, p. 68.

2084 - Ф.И. Буслаев, стр. 60 (сборн. 1866 г.; ср. там же, стр. 150); Н.П. Кондаков, Мин. псалт., табл. I, 2.

2085 - Н.П. Кондаков, табл. I, 1.

2086 - Там же, V, 4.

2087 - Еп. Порфирий, II, 2, стр. 136–137, 143–144.

2088 - Фотогр. снимок в альбоме Севастьянова (Моск. публ. муз.).

2089 - Dobbert, Die Darstell. d. Abend., 56.

2090 - Еп. Амфилохий, табл. II.

2091 - Коррект. листы, 5 об., 28, 92 и 101.

2092 - Agincourt, LXI, 1.

2093 - Снимок в красках в музее Акад. художеств; фотографический в О.Л.Д.П. Кондаков, Опис. пам. древн., 20.

²⁰⁹⁴ - J. Schultz, Die byzant. Zellen-emails, S. 34 ff. (Aachen, 1884); Der byzant. Zellenschmelz, Taf. 13 (Frankfurt a. M., 1890).

²⁰⁹⁵ - Schlumberger, Un empereur, p. 580.

²⁰⁹⁶ - Подробности распятия на венецианском Pala d'oro определить с точностью трудно ввиду неудовлетворительных изданий его.

²⁰⁹⁷ - Ворсо, Север. древн. музея в Копенгагене, стр. 132, № 512. Он же издан в Mémoires de la société royale des antyqu. du Nord 1840–1843 (Copenhagen, 1844), tab. X, 1a и 1b.

²⁰⁹⁸ - Ibid., № 514, 516. Antiquarisk Tidsskrift, 1849–1851 forste Hefte, tab. II. Ср. пластину Гарруччи, CDLXXX, 16.

²⁰⁹⁹ - Гр. М.В. Толстой, Свят. и древн. Ростова, стр. 46 (изд. 1847 г.). Есть копии этого креста.

²¹⁰⁰ - Еп. Макарий, II, 184–185.

²¹⁰¹ - Т. I., отд. 1, № 33.

²¹⁰² - Там же, № 34.

²¹⁰³ - Архиеп. Савва, Указ. моск. патр. ризн., табл. I, рис. 2.

²¹⁰⁴ - Еп. Макарий, II, 186–187. Об афонских крестах ст. Г.Д. Филимонова: Сборн. Общ. древне-русс. иск., 1866, стр. 157 и след.

²¹⁰⁵ - Еп. Макарий, II, 175. Снегирев, Пам. моск. древн., 93.

²¹⁰⁶ - Древности Росс. госуд., I, отд. 1., № 29. Прот. Лебедев, Моск. Арх. соб., 289.

²¹⁰⁷ - Еп. Макарий, II, 174 и след.

²¹⁰⁸ - Прот. Соловьев, Опис. Соф. соб., 169–173.

²¹⁰⁹ - Гр. П.С. Уварова, Ризница Спасопреобр. мон., табл. 5, стр. 7–9.

²¹¹⁰ - В.З. Завитневич, Труды Киевск. Дух. Акад., 1889; ср. реферат его же на Моск. археол. съезде 1890 г. Рисунок: Revue de l'art chr. 1890, 3-me livr., pl. XIII.

²¹¹¹ - Древн. Росс. госуд., I, отд. 1, № 25.

²¹¹² - Гр. П.С. Уварова, табл. № 7.

²¹¹³ - Архиеп. Савва, X, 47–48.

²¹¹⁴ - А.К. Жизневский, Опис. тверск. музея, стр. 72–107.

²¹¹⁵ - Ю.Д. Филимонов, Опис. пам. церк. и гражд. быта русск. музея П. Коробанова, табл. VII–IX.

²¹¹⁶ - Роспись древн. русск. утвари. Отд. 1.

²¹¹⁷ - Каталог христ. древностей, табл. 32–34. Сн. Леопардов и Чернев, Сборн. снимков, табл. 1–4 и 6.

²¹¹⁸ - Те же надписи и на крестах киотных.

²¹¹⁹ - По-видимому, из того же сплава крест препод. Сергия в Павлообнор. монастыря. См. о нем ст. Н.И. Суворова: Изв. Арх. общ., т. III, стр. 142–144.

²¹²⁰ - Прот. Соловьев, 6–7. Еп. Макарий, I, 52–53. В.В. Стасов: Изв. Арх. общ., т. III, стр. 423–427; табл. III.

²¹²¹ - Еп. Макарий, II, 125–129. Свящ. Краснянский, Сказ. о чудном кресте.

²¹²² - Предание о поставлении его св. Владимиром не подтверждается памятниками древней письменности.

²¹²³ - Еп. Макарий, II, 129–130.

²¹²⁴ - Неверно прочитана и изъяснена эта надпись Еп. Макарием, I, 340.

²¹²⁵ - Еп. Макарий, Опис. Стар. Русы, стр. 18–20. М. Полянский, Очерк Стар. Русы, 275. Оба описания не вполне точны.

²¹²⁶ - Называем их византийскими потому, что в стиле их, а также и в надписях заключаются ясные признаки Византии; но изготовлены ли они непосредственно самими византийскими художниками или западными учениками их, решать не беремся.

²¹²⁷ - Didron, *Annales archéol.*, vol. 18, p. 120–124; неверно Дидрон относит его к XIV в. Bayet, *L'art byzant.*, p. 193. Прохоров, *Христ. древн.*, 1864, кн. 2.

²¹²⁸ - Ср. снимок с ларца Мурианского монастыря в Венеции в киевск. церк. археол. музее. Альб. гр. М.В. Толстого, № 3460.

²¹²⁹ - Didron, *Annales archéol.*, vol. 3, p. 360. *Iconogr. de Dieu*, p. 276. Crosnier, *Iconogr. chr.*, 94–95 (изображ. неполное). Grimüard de S. Laurent, p. 185. Cp. Labarte, t. I, alb., pl. XLII.

²¹³⁰ - Sommerard, *Alb. 10-e sér.*, pl. XXIV.

²¹³¹ - Waagen, *Kunst. in Paris*, 702. *Annales archéol.*, vol. 6, p. 104. Piper, *Mythol*, II, 72–73. Stockbauer, 244–245.

²¹³² - Примеры у Пипера: *Mythol.*, II, 43 ff. Cp. аворий X в. у Рёзана, I, p. 545, fig. 588.

²¹³³ - *Revue de l'art chr.*, 1883, pl. IV; опис. Калье, p. 180 sq. cf. переписку его с Барбье де Монто: 1885, p. 75 и 176.

²¹³⁴ - Cahier, *Nouveaux mél. d'archéol.*, t. I, p. 102. Reusens. *Élém. d'archéol.*, I, p. 542–544, fig. 586–587. Stockbauer, 247. Jameson, II, 144.

²¹³⁵ - Didron, *Ann. archéol.*, vol. XX, p. 183.

²¹³⁶ - Agincourt, *Sculpt.*, XIV, 3. R. de Fleury, *L'Evang.*, LXXXVIII, 4. La S. Vierge, pl. XLVIII. Stockbauer, S. 174. Cp. врата в соборе монреальском: Gravina, tav. V-A.

²¹³⁷ - Рис. в Вестн. Археол. инст., 1885, вып. 2, табл. V. Cp. Бенеventские врата: Ciampini, II, tab. IX. *Revue del'art chr.*, 1883, pl. I. Salazaro, 1 parte.

²¹³⁸ - Древн. Росс. госуд., т. I. Отд. I, № 78.

²¹³⁹ - R. de Fleury, pl. XC.

- 2140 - Λαμπάκης, 120–121.
- 2141 - Gravina, tav. 20-A.
- 2142 - Древн. Росс. госуд. Киево-Соф. соб., табл. 29.
- 2143 - Общие черты распятия в стенописях афонских обозначены Брокгаузом: Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern, S. 128–130. Leipzig, 1891.
- 2144 - Еп. Христофор, 110–112.
- 2145 - Надпись эта повторяется и на иконах XVIII-XIX вв. (Собр. СПб. Дух. Акад.).
- 2146 - Катал. христ. древн., стр. 1, табл. 3. По нашему мнению, икона эта не ранее конца XVII в.
- 2147 - Н.И. Суворов, Опис. Цареконстант. церкви, 12.
- 2148 - Доставлена гр. Н.С. Ланским из Старой Ладogi.
- 2149 - Рис. у Снегирева (Пам. моск. др.) и прот. Соловьева.
- 2150 - Рис. в цит. изд. г. Филимонова, табл. II, 6, 10; V, 7.
- 2151 - Архиеп. Савва, табл. VI.
- 2152 - Гр. П.С. Уварова, табл. 41.
- 2153 - Ἑρμηνεία, σελ. 135, §250.
- 2154 - Коррект. листы, 28.
- 2155 - Катал. гр. П.С Уваровой, табл. 7.
- 2156 - То же на итальянской картине XIV-XV вв. из собр. Рамбу в Кёльне: Revue de l'art chr. 1888, 3-me livr. p. 284. Описатель считает картину единственной; но ср. изображение в верхней галерее Св. Марка во Флоренции: Иисус Христос стоит возле креста на лестнице, воины прибивают Его руки. Во франц. рукоп. нац. библи. № 9561, л. 176 воины пригвозждают Христа к кресту, лежащему на земле.
- 2157 - У Дидрона: I. N. R. J. Manuel, p. 195.
- 2158 - Ἑρμηνεία, σελ. 136, §251.
- 2159 - Подл., изд. Г.Д. Филимоновым, стр. 305–306. Подл. СПб. Дух. Акад. № 116, л. 134–135.
- 2160 - О форме крестов в западн. распятиях X-XIII вв.: Otte, Zur Iconogr. d. Crucifixes; ср. его же Zur Staurol. u. Iconogr. d. Crucif. (Jahrbuch d. kgl. preuss. Kunstsamml. Bd. 6, S. 164).
- 2161 - Lipsius, De cruce I., II, с. X.
- 2162 - Gretzer, De cruce Chr., t. I, p. 35 sq. Христ. чт., 1868, II, 761.
- 2163 - Gregor. Tur. De glor. martyr., I, 6: Quaeritur, cur plantae affixae sint, quae in Cruce s. dependere visae sunt potius quam stare? sed in stipite erecto foramen factum manifestum est. Pes quoque parvulae tabulae in hoc foramen insertus est: super hanc vero tabulam, tanquam stantis hominis, sacrae affixae sunt plantae. Migne, s. I., t. LXXI, col. 710–711.

- 2164 - Zestermann, Die bildl. Darstell. d. Kreuzes, I, 35.
- 2165 - О кресте Господнем. Собр. соч. студ. Киевск Дух. Акад., 1839, т. I, стр. 309.
- 2166 - Fulda, §20, S. 151.
- 2167 - Stockbauer, 39.
- 2168 - Schönermark, Die Bedeutung d. Fussbrettes am Kreuze Christi. Zeitschr. f. chr. Kunst (A. Schnütgen), 1890. Н. 4, S. 127.
- 2169 - На дверях Сабины, брит. табл. и в Ев. Раввулы его нет.
- 2170 - В опис. путеш. св. Саввы Сербского упоминается церковь св. подножия в Иерусалиме,... где пригвождены были ноги Иисуса Христа. Палест. сборн., вып. V, стр. 31. Ср. III, 82–83: Путеш. игумена Даниила.
- 2171 - Коррект. л., 185.
- 2172 - В первой поклоняются две женские фигуры, превращенные в славянских псалтирях в Давида и Соломона (надписи). При словах Пс. 98:5 в псалтири О.Л.Д.П. изображено воздвижение креста, но не поклонение подножию, которого (подножия) даже нет на воздвигаемом кресте (коррект. л., 137). Изображение это, следовательно, подтверждает отзывы св. Димитрия Ростовского (Розыск, ст. III, гл. XXIV), архиеп. Питирима (Пращица, л. 197; изд. 1726 г.) и Феофилакta (Облич. неправды, л. 46 об., изд. 1745 г.), что в этих словах псалма нельзя видеть указания на поклонение подножию креста.
- 2173 - Just. M. Dial. c. Tryph., p. 318. Ed. 1615.
- 2174 - Iren. adv. haeres., II, 24, §4. Fd. Stieren, 1853, t. I, p. 370.
- 2175 - Рукоп. соф. библи. XVI в. № 1479, л. 191. Подл. гр. Строганова у Ф.И. Буслаева в Очерках, II, 289. Гравюра у Ровинского: Народн. карт., IV, 623–624. Ср. еще рукоп. соф. библи. № 1186 (л. 104, ст. о написании иконы Пресв. Богородицы Одигитрии). Рукоп. сборн. моск. синод. библи. XVII в. № 686, л. 327. Св. Димитрия Рост., Розыск, ст. 3, гл. XXIV. Беседа трех свят.: Кушелев-Безбородко, Пам. стар. лит., III, 176–177. Рукоп. импер. публ. библи. из собр. Погодина № 1558 и 1560. А.Ф. Бычков, Опис. церк. слав. и русск. рукоп. И. П. Б., ч. I, стр. 164, 169, 191.
- 2176 - Розыск, ч. II, гл. 24.
- 2177 - Gretzer, De Cruce I, 41 sq. Lipsius, II, с. XI. Zöckler, 441 (указ. литерат. о титле). Христ. чт., 1868, II, 762–763. Fulda, §19, S. 141–142; §32, S. 204–207. В римской церкви S. Croce находится будто бы подлинная дщица с остатками надписи на трех языках – еврейском, греческом и римском. Копии с нее очень распространены. Издана: R. de Fleury, Mémoire sur les instrum. de la passion de N. S. J. C., pl. XVIII. Grimoüard de S. Laurent, p. 181. Антонин Пьяченский (VI в.) видел дщицу в Иерусалиме. Палест. сборн., вып. 7, стр. 98.
- 2178 - Сирийская надпись в Ев. Раввулы стоит особняком среди других памятников древности и по языку, и по положению; также коптская надпись

в Ев. нац. библи. (л. 83 об.).

²¹⁷⁹ - Garrucci, CCLXXX, 8. Münz, Notes sur les mos. chr., IV, 14–15.

²¹⁸⁰ - Agincourt, XCIV. R. de Fleury, LXXXIX.

²¹⁸¹ - Garrucci, LXXXIV, 2.

²¹⁸² - Lacroix, Les arts, t. II. Manuscr. pl. A., pl. IX.

²¹⁸³ - Отте неверно считает древнейшим памятником распятия с этой надписью крест 1279 г. (Zur Iconogr. d. Crucif).

²¹⁸⁴ - Agincourt, CXI, 1. Икона неверно отнесена к XIII-XIV вв.

²¹⁸⁵ - Прот. К.Т. Никольский, Описание икон, 1771 г., Изв. Арх. общ., т. X, вып. 1, стр. 43.

²¹⁸⁶ - Древн. Росс. госуд., I, отд. 1, № 31.

²¹⁸⁷ - И.Ф. Нильский, Сем. жизнь в русск. раск., Христ. чт., 1871, II, 912.

²¹⁸⁸ - Два экземпляра находятся у нас под руками; оба довольно новые.

²¹⁸⁹ - Симеона Полоцкого Жезл правления, л. 66–67 (1666 г.). Св. Димитрия Ростовского Розыск о раскольн. брын. вере, ст. 3, гл. XXIV. Архиеп. нижегор. Питирима Пращица. Архиеп. твер. Феофилакта (Лопатинского) Увет духовный, ст. 7. Обличение неправды раскольнической. Архиеп. Никифора (Феотоки) ответы. Прот. Алексия Родионова Соч. о расколе, вып. 1. Изд. Н.И. Субботина. Москва, 1885.

²¹⁹⁰ - Рукоп. библи. СПб. Дух. Акад. № А1/106. Статьи направлены против новопечатной Пращицы, Розыска и др.

²¹⁹¹ - Символика эта в приложении к кресту Христову имеет очень древнее происхождение (Lipsius 1. I, с. X. Didron, Iconogr., p. 383. Zöckler, S. 443–449. Stockbauer, 37. Fulda, S. 227. Жезл правл. Вечеря, л. 42 (1676). Розыск. Пращица. Облич. неправды. Прот. Родионов, 103 и след. Помор. отв.); но лишь редкое приложение ее встречается в иконографических памятниках не ранее XVII в.: в гравюре В. Андреева (Ровинский, Народн. карт. № 932), во фреске яросл. церкви Иоанна Предтечи (Стен. росп., табл. XIX) и на иконе в псковской церкви Св. Георгия (латышской) написано: на верхнем конце креста – высота, на поперечной балке широта и долгота, внизу около подножия – глубина.

²¹⁹² - Еп. Порфирий, Первое путеш., ч. II, отд. 2, стр. 17 и след. О виде креста на основ. рукоп. импер. публ. библи. XI-XVI вв., Христ. чт., 1855, 477–498. Ссылки на веществ. памятники встречаются и в старых полемических сочинениях, но им недостает археологической критики: в поморских ответах, в ряду древнеправославных памятников, помещены новгор. корсунские врата – памятник западного происхождения. Та же ссылка в Пращице, л. 199–200 (изд. 1726 г.).

²¹⁹³ - Прот. А. Родионов, Соч. о расколе, стр. 103 и след.

²¹⁹⁴ - Чт. в Общ. истор. и древн., 1847, № 3, стр. 10.

²¹⁹⁵ - «Проклинаю латинян яко за иныя премены, сице и за сие, яко пишут распятие Христово странно и необычно и испревращенно; висит не по подобию, и длани пригвождены, а персты не распростерты, но сжаты, а подножие пишут у креста впрямь и в обе Христовы ноги един гвоздь вонзен». Требник, 1639, л. 258 об.

²¹⁹⁶ - Flavii Jos. De bello iud. I. III, с. 3. Opp., t. II, p. 224. Edit. 1726.

²¹⁹⁷ - Подробно об этом слове св. Ефрема сказано в соч. Сахарова: Эсхатол. сказ., стр. 156. Тула, 1879.

²¹⁹⁸ - Последоват. излож. церк. служб и обрядов. Пис. отцов и учит. церкви, т. I, стр. 394. Вопрос о времени жизни и личности автора этого сочинения в данном случае неважен.

²¹⁹⁹ - Hieron. Comment. in Ezech. I. II. Migne, s. I., t. XXV, col. 52.

²²⁰⁰ - Theodoret ep. syr. In Ezechiel. Migne, s. gr., t. LXXXI, col. 863.

²²⁰¹ - Изд. О.Л.Д.П., 1887, вып. LXVII.

²²⁰² - Tertull. advers Marcion. I. II, с. IV. Migne, s. I., t. II, col. 1067. Ср. в соч. И.Я. Порфирьева «Апокр. сказ. о ветхозав. лиц.» на стр. 109 свидетельство летописи алксандр. патр. Евтихия (†940).

²²⁰³ - S. Andr. Cret. In exalt. s. crucis. Migne, s. gr., t. XCVII, col. 1044.

²²⁰⁴ - Житье и хоженье Даниила, Палест. сборн., вып. 3, стр. 19; Сахаров, Путеш. русск. людей, I, 32: «есть же от дверей гроба до стены великаго алтаря сажен 12; и ту есть возле стены за алтарем пуп земной; создана же над ним камора, а горе написан Христос мусиею; и глаголет грамата: се пядью моею взмерих небо, а дланью землю».

²²⁰⁵ - Хожд. Игнатия, Палест. сборн., вып. 12 (1887), стр. 19: «тамо... посреди церкви пуп земле, что измерил царь Невродос».

²²⁰⁶ - Опис. Иерус. в стихах, Палест. сборн., вып. 29, стр. 12: «на Голгофе есть глубокое место, – это середина земли, и самая середина ее посреди престола...».

²²⁰⁷ - И.П. Сахаров, 52: «у св. Воскресения два верха: един... над пупом земным...».

²²⁰⁸ - Палест. сборн., вып. 8, стр. 40.

²²⁰⁹ - Сахаров, 75: «а от гроба Господня 5 сажен, ту есть пуп земли, а величество его три обоймища около его».

²²¹⁰ - Палест. сборн., вып. 27, стр. 10.

²²¹¹ - Ibid., вып. 18, стр. 33. По изд. И.Е. Забелина, стр. 18.

²²¹² - Христ. чт., 1887, № 3–4, стр. 391.

²²¹³ - Палест. сборн., вып. 20, стр. 178.

²²¹⁴ - Martigny, p. 231.

²²¹⁵ - Сборн. Общ. древне-русс. иск., 159 (1866).

²²¹⁶ - Leg. aurea, с. LIII. De passione Domini, p. 226–230. Ed. 3.

- 2217 - Напр., патр. иерус. Хрисанф: История и опис. св. земли и св. града Иерус., гл. XIV, стр. 93–94 (изд. 1887).
- 2218 - Cassel, Weihnachten, S. 10 ff.; то же в соч. Ф. Смирнова: Происх. праздн. Рожд. Христова, Труды Киевск. Дух. Акад., 1882, т. III, стр. 316.
- 2219 - Piper, Evang. Kal., 1861, S. 18 ff.
- 2220 - Origen. in Matth. comment. Migne, s. gr., t. XIII, col. 1777.
- 2221 - Tertull. adv. Marcion. Migne, II, 1067. Cf. Leg. aur., с. LIII: calvaries proprie est os capitis humani nudum unde et quia ibi decollabantur rei et multa ossa capitum ibi adspersa erant dicebatur calvariae locus vel calvarium.
- 2222 - Твор. Вас. В., II; Толков. на прор. Исаию, стр. 187.
- 2223 - Hom. 85 in Ioh. Ed. Montfaucon., t. VIII, p. 504.
- 2224 - S. Athanas, De pass, et cruce D. (dubia). Migne, s. gr., t. XXVIII, col. 208.
- 2225 - S. Epiph. Haer. XLVI, 5. Migne, s. gr., t. XLI, col. 844.
- 2226 - Hieron., Comment. in Matth., 27:33. Op. t. IX, p. 68. (Edit. 1684). Cf. In Ephes., V. Ibid., p. 186.
- 2227 - Hieron., In Genes., t. III, p. 140.
- 2228 - О нем: Piper, Kal., 1861, p. 19.
- 2229 - Epiph. Advers. haer. XLVI. Migne, s. gr., t. XLI, col. 844.
- 2230 - Basil. Seleuc., Orat. XXXVIII. Ed. 1604, p. 337: Insuper ex iudeorum cabala Adae cranium ajunt ibi repertum.
- 2231 - Ambros. Med., Expos. in Luc. I. X, с. 114. Migne, s. l., t. XV, col. 1832.
- 2232 - Проскомидийный жертвенник знаменует лобное место, где распят был Христос и где, по преданию, лежит череп праотца Адама. Пис. отц., I, 369.
- 2233 - Беседы на Ев.: Мф. 27:33; Мк. 15:22; Лк. 23:33; Ин. 19:17. По славянск. изд. 1648 г., л. 236, 97, 246, 287.
- 2234 - In Matth. 27:33., Migne, s. gr., t. CXXIX, col. 720.
- 2235 - Cedren, Hist. compend. Ed. Niebuhr., p. 18: ἡ δὲ ταφὴ αὐτοῦ κατὰ τὴν τῶν Ἱεροσολύμων γέγονε γῆν.
- 2236 - Mich. Glycas, Annal. Ed. Niebuhr., p. 227.
- 2237 - Истор. и опис. св. земли, 69–71, 165.
- 2238 - О них подробно у Пипера: Kal. 1861, p. 22–25.
- 2239 - И.Я. Порфирьев, Апокриф. сказ. о ветхозав. лиц., 105–109.
- 2240 - Там же, 109–113. Кушелев-Безбородко, Пам. стар. русск. литер., вып. III, стр. 8, 14. Ср. рукоп. соф. библ. XVII в. № 1186, л. 100. Zöckler, 467 ff. Сказания о крестном древе: W. Meyer, Die Gesch. d. Kreuzholzes vor Christus. München, 1881. Piper, Evang. Kal., 1863, S. 66 ff.
- 2241 - Палест. сборн., вып. 7, стр. 95.

- 2242 - Палест. сборн., вып. 3, стр. 19–20; Труды Моск. археол. общ., т. XIII, вып. 1, стр. 35.
- 2243 - Палест. сборн., вып. 11, стр. 16.
- 2244 - Палест. сборн., вып. 12, стр. 19.
- 2245 - Там же, вып. 6, стр. 10.
- 2246 - По изд. Сахарова стр. 76.
- 2247 - Палест. сборн., вып. 18, стр. 34–35. По изд. И.Е. Забелина стр. 18.
- 2248 - Там же, вып. 27, стр. 14.
- 2249 - Там же, вып. 30, стр. 48.
- 2250 - Там же, вып. 14, стр. 8.
- 2251 - Путеш. в Иерус., 16 (3-е изд. Москва, 1851).
- 2252 - Порфирьев, Новозав. апокр., 412–413.
- 2253 - Христ. чт., 1887, № 3–4, стр. 383.
- 2254 - А.П. Голубцов, Об елеосв. Твор. св. о., 1888, кн. III, 115.
- 2255 - Первое пут., ч. II, отд. 2, стр. 24–26, 180–181; ср. криптографию афонских крестов в альбоме Клагеса в библиот. Акад. художеств; также П.И. Савваитов, Опис. стар. царских утварей, одежд и проч., стр. 203–204.
- 2256 - Произвольные толкования XVII в.: «на кресте искупи кровию Адама»; или: «никакоже царствию его несть конца». Рукоп. Макари.-Унженского монастыря, № 1089.
- 2257 - Ровинский, Народн. карт., III, 332–333.
- 2258 - Объяснение это в так назыв. беседе трех святителей. В моем экземпляре (рукоп. XVIII в.) этим объяснением начинается беседа. Оно повторено в журнале Иконограф, 1884, вып. VII, стр. 33–34.
- 2259 - Ср. Ровинский, Народн. карт., IV, 624.
- 2260 - Игумен Даниила, описывая распятие в иерус. храме Воскресения, говорит, что Иисус Христос здесь представлен яко жив. Палест. сборн., вып. 3, стр. 20.
- 2261 - Пис. отц., I, 421.
- 2262 - *Hominis morituri imaginem affigitis crucifixae imagini Christi, ita ut quidam antichristus in cruce sedeat, ostendens se adorandum tamquam sit Deus.* Humbert. card. adv. graec. calumnias. Migne, s. I., t. CXLIII, col. 973. То же: Will, *Acta et scripta quae de controversiis eccles. gr. et lat. etc.*, p. 126.
- 2263 - Agincourt, XCVI, Cl; cf. XCVII.
- 2264 - Beiträge, II, 271–272.
- 2265 - Stockbauer, 201–202.
- 2266 - Т. е. Христа, распятого на кресте, как объясняет Гефеле. Conciliengesch. Bd. IV, S. 737. Beiträge, II, S. 271.
- 2267 - Mansi, Concil., t. XIX, col. 813. Will, *Acta et scripta*, p. 157–158.

2268 - Отте полагал, что обычай этот возник в XIII в. (Zur Iconogr. des Crucif.). Но в ганноверском музее находится миссал XII в. (около 1180 г.) с миниатюрой распятия, где ноги Иисуса Христа пригвождены одним гвоздем (Zeitschr. für christl. Kunst, 1890, Н. 4, S. 122). Замечательно при том, что миниатюра, даже и по снимку Шонермарка, имеет византийский характер. Не переделаны ли ноги Иисуса Христа впоследствии?

2269 - Agincourt, CXI, 1.

2270 - Русск. истор. библи., VI, 533.

2271 - Четъи-Минеи, Декабрь: предисловие. О реликвиях: R. de Fleury, Mémoire, p. 170 sq.

2272 - Gretzer, I, с. XXII, p. 33. Lipsius, I. II, с. VII, p. 41. Stockbauer, 43 ff. Fulda, S. 144–147. Zöckler, S. 435.

2273 - Agincourt, XXVIII, 21. Garrucci, CLXVII, 2.

2274 - Albani, t. I, p. 48, 57, 221. Agincourt, XXXI.

2275 - Annales archéol., vol. 26, p. 147.

2276 - Martigny, p. 228.

2277 - Stockbauer, 211.

2278 - Литература о прободении ребра: Hofmann, 382; ср. Gretzer, I, с. ХСVI, p. 161. Преосв. Иннокентий Херсонский полагал, что Иисус Христос пронзен был в левый бок, в предсердие (περικαρδιον), откуда могли истечь кровь и вода (= жидкость). Последние дни земной жизни Иисуса Христа, стр. 338. Изд. Вольфа, 1872 г., т. IX.

2279 - Образцы последних: Ruggheggiani, Nuova raccolta di cento, tav. 1, 2, 10. Готтенрот, Истор. внешн. культ., т. I, табл. XLVI, 15–16 и др. О реликвиях: R. de Fleury, Mémoire, p. 274–275. Ср. Мансветов, Типик, 244 (Поклонение св. копию в Вел. Четверг).

2280 - Kraus, Taf. L.

2281 - Agincourt, XCIV.

2282 - Annales archéol., vol. 26, p. 376.

2283 - Zeitschr. f. christl. Kunst., 1891, Н. 3, Taf. IV.

2284 - Thilo, p. 664. Tischendorf, p. 262.

2285 - Assemani, Bibl. orient. III, p. 317. Наша беседа трех святителей отождествляет 38-летнего расслабленного с лицом, ударившим Господа по ланите. Порфирьев, Апокр. сказ. о новозав. лиц., 401; ср. 396.

2286 - Leg. aur, с. XLVII, p. 202–203.

2287 - Опис.: Stevenson, Bibl. apost., I, p. 147–148.

2288 - О ней: Hofmann, 380–381. О Логине в песне трубадура XIII в.. Cahier, Caractérist. des saints, t. I, p. 76.

2289 - Thilo, Cod. apocr. N. T., p. 595: в примечании выдержка из кодексов венецианского и парижского. У Тишендорфа этого нет.

- 2290 - *Collectanea monum. vet. ecclesiae gr. et lat.*, t. I, p. 391: *epist. diversa* (Zacagnius, Romae, 1698).
- 2291 - Theoph. Ceramei *Homil.* XXVII. Migne, s. gr., t. CXXXII, col. 604.
- 2292 - Еп. Сергей, *Агиология*, II, 275; ч. II, заметки, стр. 331–332.
- 2293 - Вел. Четьи-Минеи; изд. археогр. комм., Октябрь, кол. 1057 и след.
- 2294 - Четьи-Минеи, 16 Октября.
- 2295 - Кушелев-Безбородко, *Пам. стар. русск. литер.*, III, 105: Логин-сотник говорит царю: «Его же (Иисуса Христа) прободе некий от воин в ребра копием...».
- 2296 - У Ровинского № 871. В рукоп. Вахрамеева «Алтаовас».
- 2297 - *Revue de l'art chr.*, 1884, p. 73–74. Имя это лишь изредка встречается в памятниках западной иконографии; во фресках Урбана другое имя – Calpurnius; на берлинской пиксиде Seaphthon (вм. Stephaton?). *Zeitschr. f. chr. K.*, 1891, Taf. IV.
- 2298 - Отдельное изображение св. Логина-сотника в святцах ватик. Ев. XII в. № 1156 под 16 Октября.
- 2299 - Исключения редки: на парижском авории и на окладе гелатского Ев. XVII в. Иоанн Богослов с бородой!
- 2300 - *Pitra, Spicil.*, III, p. 103.
- 2301 - *Ibid.*
- 2302 - *Ibid.*, p. 117; cf. p. 107: *vidua ecclesia*; p. 112 *puella ecclesia*.
- 2303 - Увещ. к эллинам. Перев. Н.Н. Корсунского, стр. 68.
- 2304 - *Pitra*, III, 117, 119.
- 2305 - *De Rossi, Musaici fasc.*, III-IV. Garrucci, CCX.
- 2306 - *Bullet. de correspond. heilén.*, VIII, 1884.
- 2307 - Engelhardt, S. 40–41, *Gazette archéol.*, 1884, № 2. Cloquet, *Elém. d'iconogr.*, p. 226–227. *Cahier, Nouveaux mél. d'archéol.*, t II, p. 106.
- 2308 - *Pitra, Spicil.*, III, p. 12, 13.
- 2309 - *Zeitschr. f. christl. Archäol.*, 1858, II, 289, Taf. 15.
- 2310 - Gori, *Thesaur.*, t. III, p. 116; tab. XVI. По-видимому, Церковь держит в руках ключ, а Синагога голову ягненка.
- 2311 - Stockbauer, 214–215. Twining, *Symbols and emblems*, pl. 62. Ср. Оклад книги XI-XII вв. в изд. Крауза (*Die altchristl. Inschriften d. Rheinlande*, Taf. XV.).
- 2312 - Didron, *Iconogr. chr.*, p. 277.
- 2313 - Прот. Никольский, Об антиминсах, рис. 1 к стр. 156.
- 2314 - Gruel-Engelmann, *L'imitation de J. Chr.*
- 2315 - Stockbauer, 301.
- 2316 - Agincourt, CXXXIII, 3.
- 2317 - *Ibid.*, CLIV, 1.

- 2318 - Ev. infant. arab., с. XXIII. Tischendorf, p. 183–184.
- 2319 - Ev. Nicodemi pars I A., с. IX, X; cf. pars I B., с. IX, X; lat. с. X. Tischendorf, p. 231–233, 284–286, 341. О внутренней связи этих рассказов Ев. Никодима с Ев. детства арабским: Hofmann, 177.
- 2320 - Записки восточн. отд. Импер. археол. общ., т. IV, вып. I-II, стр. 18.
- 2321 - Рукоп. соф. библи. XVII в. № 1186, л. 100; ср. Кушелев-Безбородко, Пам. отеч. лит., III, 81–82. Порфирьев, Апокр. сказ. о новозав. лиц., 52–55.
- 2322 - А.С. Архангельский, К изуч. древне-русс. литер., 69. Порфирьев. Новозав. апокр., 54–55.
- 2323 - Leg. aur., p. 223: Dismas, Gesmas.
- 2324 - Труды Киевск. Дух. Акад., 1867, III, 174.
- 2325 - Труды Киевск. Дух. Акад., 1867, III, 96.
- 2326 - Еп. Макарий, Археол. опис. Новгор., II, 46.
- 2327 - Д.А. Ровинский, № 870–871; т. III, 334.
- 2328 - Revue de l'art chr., 1884, p. 74.
- 2329 - Tischendorf, Prolegg., p. LXIII sq.
- 2330 - Автор процитированной заметки (цит. изд.) не объяснил смысла этой надписи на изображениях распятия.
- 2331 - По изд. Ю.Д. Филимонова, стр. 98.
- 2332 - Еп. Сергей, Агиология, т. II, ч. 2, стр. 125.
- 2333 - Engelhardt, tab. VI. Некоторые из западных памятников указаны Пипером: Mvthol., II, 142 ff.
- 2334 - Коррект. л. 188.
- 2335 - Ф.И. Буслаев, Очерки, II, 207.
- 2336 - Piper, Mythol., II, 160, 143.
- 2337 - Otte, Zur Iconogr. d. Crucif., Taf. XII, 2.
- 2338 - R de Fleury, La S. Vierge, pl. CXXI.
- 2339 - О солнце и луне в других иконографических композициях см.: Piper, Mythol., II, §47. Ср. в греч. псалт. нац. библи. № 139 солнце-бюст с венцом на голове, в красном круге с лучами (л. 446); в греч. книге Иова той же библи. № 135 профили – красный и синий (л. 194 об.).
- 2340 - Piper, Mythol., II, 156, 168.
- 2341 - Изд. гр. П.С. Уваровой, табл. 31.
- 2342 - Buonarroti, Osservazioni, p. 244. Gori, Thesaur., t. III, p. 20, tab. XXII. Kraus, R. E., II, 245. Stockbauer, 237. Piper, Bilderkreis. Smith-Chectham, I, 515.
- 2343 - Bastard, Peintures, pl. 182, 197; cf. Bastard, Hist. de J. Chr. Manuscr., XII-XIII вв.
- 2344 - Labarte, t. I. Alb., pl. XLII.
- 2345 - Cahier, Caractérist. des saints, t. I, p. 75.

- 2346 - Piper (цит. изд.).
- 2347 - Martigny, 230. Cloquet, 72.
- 2348 - *Revue de l'art chr.*, 1883, p 181–182; ср. справедливые возражения: *ibid.*, p. 550–552.
- 2349 - *Ibid.*
- 2350 - Ровинский, IV, 623.
- 2351 - Н. Покровский, Страшный суд в пам. визант. и русск. иск., Труды VI археол. съезда, т. III, стр. 336–337, 341–342.
- 2352 - Piper, *Mythol.*, II, 139.
- 2353 - Ср. в венском Бытии изображение присутствующих при смерти и погребении Исаака и Иакова. *Lambecii Commentar. de august. bibl. caes. Vindobon.*, lib. III, p. 19, 28. Garrucci, CXVIII, 3; CXXIII, 4. На окладе нидермюнстерского Евангелия. XII в. в Мюнхене объяснено: солнце закрыто потому, что страждет Солнце правды на кресте, луна – потому, что отражает церковь. Piper, 155.
- 2354 - По замечанию Липсиуса (*Die Pilatus-Acten*, 40), это одно лицо, Левкий Карин гностик.
- 2355 - *Descensus Chr. ad inferos*, с. I–XI. Tischendorf, p. 368–388. В сборнике 1617 г. в публ. библ. (приобрет. от Лаврова) имя Левкий переделано в Лицеун.
- 2356 - Ф.И. Буслаев, *Очерки*, II, 290–291.
- 2357 - *Чтен. в Общ. ист. и древн.*, 1847, № 3, стр. 13.
- 2358 - Agincourt, CIII, 5; CXXXIII–CXXXIV. Didron, *Iconogr. chr.*, p. 592–593, 520, 594. Wessely, *Iconogr. Gottes*, S. 5–6. Сн. барельеф музея Ключи XIV в. № 511; то же в миниатюре латинского молитвенника XV в., подаренного Марией Алоизией во флорент. библ., л. 151; во фреске *Maria Novella* во Флоренции; на картинах Флорент. академии № 15, 40, 53, 72, 65, 31; в Уффици № 1308; изображение на покрове XIV в., изданном Шнютгеном: *Zeitschr. f. chr. Kunst*, 1891, H. 2, Taf. II.
- 2359 - См. выдержку из рукоп. гр. Уварова у Ф.И. Буслаева: *Очерки*, II, 291.
- 2360 - A. Springer, *Die Genesisbilder in d. Kunst d. frühen Mittelalters*, S. 672–691. Leipzig, 1884. Fr. Büttner, *Adam u. Eva in d. bild. Kunst bis Michel Angelo*. Leipzig, 1887. Tikkanen, *Die Genesismosaiken in Venedig*. Helsingfors, 1889.
- 2361 - *Опис. еп. Христофора*, 160.
- 2362 - Didron, *Iconogr. de Dieu*, p. 200–203. Прот. А.С. Лебедев, *Ветхозав. вероучение во врем. патриархов*, 134. СПб., 1886. В.В. Болотов, *Уч. Оригена о Св. Троице*, стр. 59, 73, СПб., 1879. Ср. ирмос 3-й песни 3-го гласа.

- 2363 - Didron (цит. изд.). Buttner, Adam u. Eva, 25–26. Wessely, Iconogr., 15.
- 2364 - Цит. соч. прот. А.С. Лебедева, 105 и след.
- 2365 - S. Basil. M. Comment. in Isaiam, с. IX. Migne, s. gr., t. XXX, col. 512.
- 2366 - Didron. Iconogr. de Dieu, p. 300. Ἑρμηνεία, σ. 249, §530.
- 2367 - Розыск по делу дьяка Висковатого, обильный многими любопытными подробностями из русской иконографии XVI в., требует особого рассмотрения в связи с дошедшими до нас иконографическими памятниками.
- 2368 - Здесь упоминается об изображении Иисуса Христа, сидящего на верху креста в доспехах. Цит. изд., 10.
- 2369 - Последняя издана А. Виноградовым; вместе с тем автор описал еще подобную икону из собр. В.А. Прохорова. Символич. иконы. Изв. Импер. археол. общ, т. IX, вып. 1, стр. 53–61.
- 2370 - На иконе Акад. худож. в левой руке Иисуса Христа меч, что не совсем складно.
- 2371 - S. Basil. M. (цит. изд.).
- 2372 - Цит. соч. прот. А.С. Лебедева, 110–111.
- 2373 - То же на иконах Единородный Сын Слово Божие. Agincourt, СХХ. Ф.И. Буслаев, Собрн. Общ. древне-русс. иск., 1866 г., стр. 11–12, табл. II.
- 2374 - Стенн. росписи, 85, 88, 92, 95, 122, 132. Ἑρμηνεία, σ. 249, §530.
- 2375 - А.Н. Виноградов проводит некоторые аналогии между этим изображением и воззрениями древних еретиков (цит. изд.); но признать их трудно.
- 2376 - Ю.Д. Филимонов, София Премудр. Бож. Вестн. Общ. древне-русс. иск., 1874, № 1–3, стр. 1 и след. Прот. П.Г. Лебединцев, София Премудрость Бож. в иконогр. Севера и Юга России. Киев. стар., 1884 г., декабрь.
- 2377 - Ипатьевский складень. Вестн. археол. и истории, издав. Археол. инст., 1885, вып. IV, стр. 22, табл. V, 2.
- 2378 - Икона пинского князя Феодора Ив. Ярославича (1499–1522). Археол. вестник, т. 1, стр. 193. Москва, 1867.
- 2379 - Рис. см. в соч. о стальных росписях на табл. XVIII. Снимок с иконы XVII в. в цит. ст. Филимонова.
- 2380 - Русск. народн. картинки, т. III.
- 2381 - Ibid., III, 349–350.
- 2382 - Ibid., 351–353; IV, 623.
- 2383 - Ibid., III, 356–358. Ср. гравюры в требнике Петра Могилы, 1646, л. 20 об. и 443 об.
- 2384 - Ibid., 362–363. Атлас № 932.
- 2385 - Стенные росписи, табл. XIX.

- ²³⁸⁶ - А.К. Жизневский. Опис. тверск. муз., стр. 51–53.
- ²³⁸⁷ - Картина находится в первой нижней комнате налево от входа под № 1695 (*Catalogue et descr. des objets d'art, exposés au musée par Sommerard. Paris, 1883*). Издана Коммераром в «*Les arts au moyen âge*», t. III, album 1-e série, pl. XXXVII. Стенн. росписи, табл. XX.
- ²³⁸⁸ - *Annales archéol.*, t. I, p. 22 sq. Ср. картину в церкви Петрония в Болонье XV-XVI вв.: Jameson, *The hist. of our Lord*, II, p. 201.
- ²³⁸⁹ - Прот. К.Т. Никольский, Об антиминсах, рис. 4–15.
- ²³⁹⁰ - Любопытен крест запрестольный 1817 г. в складе Академии художеств.
- ²³⁹¹ - Одна из таких икон была на выставке VIII Археол. съезда.
- ²³⁹² - Несколько миниатюр в подл. гр. А.С. Уварова с объяснительными виршами, в которых проглядывает польское влияние. Ф.И. Буслаев, *Очерки*, II, 373–374.
- ²³⁹³ - Сказания о Нерукотвор. образе: Wilh. Grimm, *Die Sage v. Urspr. d. Christusbilder*, Berlin, 1843. А.Л. Катанский, Разбор сказ. о Нерук обр. Христ. чт., 1874, III, 471–516. Lipsius, *Die edessenische Abgar-sage*, Braunschweig, 1880. Matthes, *Die edess. Abgar-sage*, Leipzig, 1882. Еп. Христофор, *Образы Иисуса Христа*, Приб. к твор. св. о., 1886, IV. Pearson, *Die Fronica*, Strassburg, 1887 (Отзыв о нем: Христ. чт., 1888, № 9–10, стр. 431–444). И.Я. Порфирьев, *Новозав. апокр.*, 61–74, 239–270. Славин, *Историч. повеств. о Нерук. образе*. СПб., 1864.
- ²³⁹⁴ - Соотв. нашим изображениям положения Иисуса Христа во гроб и «Не рыдай мене мати».
- ²³⁹⁵ - Ср. лат. молитв. нац. библи. XV в. № 1161, л. 27; барельеф в Акад. художеств (СПб.) без №; Twining, *Symbols and emblems*, pl. 18–19.
- ²³⁹⁶ - По коптской легенде, на Тайной вечере подан был на столе жареный петух. Когда Иуда удалился из-за стола, то Христос повелел петуху встать и следовать за предателем. Петух повиновался и, возвратившись назад, сообщил, что Иуда продал Иисуса Христа. Вот почему петух вошел в рай. Variot, *L'Evang. апocr.*, 398. Hofmann, 334. В апокрифических сказаниях о страстях Господних рассказывается, что когда Иуда после предательства возвратился домой, чтобы приготовить веревку и удавиться, – жена его в то время жарила петуха; Иуда сообщает ей о своих намерениях, добавляя, что Иисус Христос на третий день воскреснет. Не воскреснет, отвечает жена, равно как и этот петух не запоет. И вот петух взмахнул крыльями и трижды пропел. Thilo, p. CXXIX–CXXX.
- ²³⁹⁷ - Stockbauer, 183–193.
- ²³⁹⁸ - Bosio, R. S., p. 581. Aringhi, R. S., II, p. 355. Agincourt, XII, 17. Roller, tab. XCIX, 1. Garrucci, LXXXIV, 2. Jameson, II, p. 153. P.J. Münz, *Archäolog. Bemerk. über d. Kreuz*, Taf. VI, 2.
- ²³⁹⁹ - Garrucci, vol. II, p. 92.

- ²⁴⁰⁰ - Kinkel, *Gesch. d. bild. Künste*, S. 203.
- ²⁴⁰¹ - Agincourt, CII, 4. Куглер, 182. Сокращенный рисунок: Stockbauer, S. 286
- ²⁴⁰² - Grimoüard. *Iconogr. de la croix*. *Annales archéol.*, vol. 26. Garrucci, vol. II, p. 92. Roller, vol. II, p. 353. Lefort, *Études sur les monum.*, p. 94.
- ²⁴⁰³ - О следах визант. иконографии в этом памятнике: Stockbauer, 192. Roller (цит. изд.).
- ²⁴⁰⁴ - Ciampini, *De sacr. aedific.*, tab. XXIII. Münz, *Notes sur les mos.*, pl. XVII, *Revue archéol.*, 1877, Septembre. Garrucci, CCLXXX, 8. Wilpert, *Katakombengemälde und ihre alten Copien*, Taf. XVIII, Freiburg im Br., 1891.
- ²⁴⁰⁵ - По Кроу (Crowe u. Cavalcaselle, *Gesch. d. ital. Maler*. I, 71) около 1200 г. Сборн. *Общ. древне-русс. иск.*, 1866, стр. 166–167. R de Fleury, pl. LXXXVIII, 2. *Вестн. общ. древне-русс. иск.*, 1874, № 1–3, стр. 7 (Отд. крит.). Roller, pl. XCIX, 2. Gsell Fels, *Röm. Ausgrabungen im letzten Decennium*, S. 109 (Haldburghausen, 1870).
- ²⁴⁰⁶ - Agincourt, XCIV. R de Fleury, pl. LXXXIX, 1.
- ²⁴⁰⁷ - На рис. Аженкура нет его; но он есть в оригинале.
- ²⁴⁰⁸ - Salazaro, *Studii sui monum. della Italia merid. Parte I*.
- ²⁴⁰⁹ - Kraus, *Wandgemälde*, Taf. XVI, 8.
- ²⁴¹⁰ - De Rossi, *Musaici fasc.*, VII-VIII. Salazaro, *Studii. Appendice fasc. XXIX-XXX*. *Annales archéol.*, vol. 26, p. 371.
- ²⁴¹¹ - Buonarroti, *Osservazioni*, p. 244, 262. Gori, *Thesaur.*, t. III, p. 20, tab. XXII. Piper, *Bilderkreis*. Smith-Cheetham, I, p. 515. Stockbauer, 237. Agincourt, *Sculpt.*, XII, 16. R de Fleury, *La S. Vierge*, pl. XLVI. В определении времени придерживаемся мнения Крауза: R. E., II, 243. Таблетка связывается с именем Агильтруды, герцогини Сполетской; также с именем аббата монастыря Rambona.
- ²⁴¹² - Agincourt, *Sculpt.*, XII, 16.
- ²⁴¹³ - См. цит. соч. Отте, Гримуара, Штокбауера, Лябарта (t. I, Alb., pl. XLII, XXXVI = Stockb., 254), Коммерара (Alb. 9-е sér. pl. XX, 10-е sér. pl. XXXVII), Кайе (*Nouveaux mét.*, t. I, pl. 1 = Stockb., 208, с олицетворением жизни и смерти). Cf. Aus'm Weerth, *Denkmäler. Abtheil. I, Bd. I, Taf. XXV*. *Revue de l'art chr.*, 1885, p. 184, 453–478, 1886, p. 62–70; 1887, p. 450, 465. Мусийные иконы в новгор. Антониевом монастыре; новгор. корсун. врата; несколько эмалей лиможских в музее Ключи (№ 4515, 4574, 4513, 4520, 4494, 4525, 4565, 4578) и Лувре (№ 270. Д. 88. Д 84. Д 711). Значительное собрание западных распятий в средневековом отделе Эрмитажа. Характеристике художественной стороны западных распятий посвящена особая глава в истории Кроу и Кавальказелле: I, 133 и след.
- ²⁴¹⁴ - Bastard, *Peintures*, pl. 182.
- ²⁴¹⁵ - Ibid, t. II, pl. 53. Lacroix, *Le moyen âge*, t. II. *Miniatures*, pl. III

- 2416 - Bastard, pl. 197.
- 2417 - Beissel, S. 99; cf. Taf. XXX-XXXI.
- 2418 - Kraus, Cod. Egberti, Taf. XLIX. L.
- 2419 - Бревиарий из собр. Дубровского импер. публ. библ. Q. v. 8 № 78 in 4-о. Jameson, II, 195: миниатюра в рукоп. Брит. музея XIV в. Agincourt, CXXXV: фреска в церкви Агнесы в Риме XV в.
- 2420 - О них: Piper, Evang. Kalend., 1863, S. 66 ff.
- 2421 - Garrucci, LXXXVI, 3. Martigny, 216. Kraus, R. E., II, 234, Fig. 95. Twining, pl. 6.
- 2422 - Garrucci, CDXXXIV, 2.
- 2423 - Код. Григор. Богосл. № 510. Альбом гр. Уварова, табл. XIV.
- 2424 - Восемь пластин от барм, доставленных в Импер. археол. комиссию в 1888–1890 гг. (гр. А.А. Бобринский, Выставка древностей Археол. комиссии, стр. 12. СПб., 1891). Ср. пластины рязанских барм в средневек. отделении Эрмитажа (Зал русских древностей до монгольского нашествия, витрина 5, № 79–80). Панагия Солотчинского монастыря XI в. Вестн. Общ. древне-русс. иск., 1875, № 6–10, стр. 60 (отд. офиц.). Оклад Ев. Симеона Гордого в ризн. Троице-Серг. лавры.
- 2425 - Афонские кресты см. выше.
- 2426 - Cahier, Nouveau mél. d'archeol., t. I, pl. I. Stockbauer, 208.
- 2427 - Sommerard, Alb. 10-e sér., pl. XXXVII.
- 2428 - Agincourt, CII, 4. Stockbauer, 285–286.
- 2429 - Zeitschr. fur christl. Archäol., 1858, Taf. 15, S. 283–286. Revue de l'art chr., 1883, p. 252.
- 2430 - Cp. Raccolta di quadri antichi esistenti in Roma presso G. Maldura. № 6: quadro originale di Giotto-Roma, 1820.
- 2431 - Отдел. эскизов, витрина № I, 3.
- 2432 - Zeitschr. f. chr. Archäol., 1858, S. 135.
- 2433 - Agincourt, CXXXIII, 3.
- 2434 - Ibid., CXXXV.
- 2435 - Stockbauer, 288.
- 2436 - Сборн. 1866 г., стр. 90.
- 2437 - Stockbauer, 289.
- 2438 - Cp. Piper, Ev. Kal., 1861, S. 16, 27–28.
- 2439 - Cahier, Nouveau mel., I, pl. 1. Stockbauer, S. 208.
- 2440 - Zeitschr. f. chr. Arch., 1858, Taf. 17.
- 2441 - Stockbauer, 225. Здесь же 226–232 другие примеры.
- 2442 - То же в бревиарии публ. библ. Q.v. 1, № 78.
- 2443 - Laib u. Schwarz, tab. XII-XIII; см. Библию национ. библ. № 1.
- 2444 - То же в цит. бревиарии.

- 2445 - Piper, Evang. Kal., 1857, S. 51.
- 2446 - Брокгауз (Die Kunst in den Athos-Klostern, S. 129) указывает подобное изображение в афонском монастыре Св. Павла. По всей вероятности, оно явилось здесь под влиянием западного образца. Но оно стоит в полном согласии с «Непорочным» стихом Вел. Субботы: «якоже неясить уязвен еси в ребра твоя, Слове, отроки твоя умершие оживил еси, искапав животныя им токи».
- 2447 - Сивилла Эритрейская со свитком: «morte morietur tribus diebus».
- 2448 - Философ в нимбе со свитком: «Deus mature patitur».
- 2449 - Несколько примеров у Пипера: Kal. 1857, S. 53.
- 2450 - Twining, pl. 22. Cloquet, p. 57.
- 2451 - Пс. 101:7: Ὁμοιώθην πελεκῶνι ἐρημικῷ – «уподобихся неясити пустынной». В вульгате и в некоторых изданиях перевода Лютера – то же (Piper, цит. изд.); в новых западных переводах иначе: platea, cormoran, Rohrdemmel, sparrow etc.
- 2452 - По другой версии, птенцов убивает змей своим тлетворным дыханием.
- 2453 - Pitra, Spicil., III, 343–344, 377. Карнеев, Физиолог, 185–192.
- 2454 - Картины Эрмитажа: М.Я. Гемекерка (нем.) XVI в. № 490 (с всадниками; разбойники распяты на деревьях, а не на крестах); сиенской школы № 1659, 1672.
- 2455 - Перечень важнейших картин распятия с указаниями на их издания: Guenebault, Dict. I, 198, 354; II, 87. Stockbauer, 297 ff. Wessely, Iconogr., 16–17.
- 2456 - Bordier, Descr., p. 207.
- 2457 - В афинском Ев. он в типе ап. Петра.
- 2458 - Ἑρμηνεία, σελ. 137, §252.
- 2459 - Виз. альб. гр. А.С. Уварова, табл. XV.
- 2460 - Наше опис., таб. VI, 2.
- 2461 - Bordier, p. 230: рисунок неполный.
- 2462 - Gravina, tav. 20-B.
- 2463 - Стенн. росписи, стр. 57, 62, 63, 86, 89, 93, 95, 101, 105, 149.
- 2464 - Ἑρμηνεία, σ. 137, §253.
- 2465 - Beissel, Taf. XXXII.
- 2466 - Kraus, Taf. LI.
- 2467 - Frisi, Memor. di Monza, vol. III, tav. XV.
- 2468 - Bastard, Hist. de J. Chr.
- 2469 - Laib u. Schwarz, tab. 12.
- 2470 - Визант. альб. гр. Уварова, табл. XV.
- 2471 - Опис. табл. VI, 2.

- 2472 - R. de Fleury, *La S. Vierge*, pl. L.
- 2473 - Gravina, *tav.* 20-B.
- 2474 - Иисус Христос, лежащий во гробе, изображался также на древних плащаницах: иногда над Ним киворий и ангелы с рипидами; вверху ангелы плачущие и бюсты солнца и луны (плащ. Успенского собора во Владимире на Клязьме XVI в.); иногда Св. Дух сходит на Иисуса Христа (плащ. боровского Пафнут. монастыря).
- 2475 - Прот. К.Т. Никольский, *Об антиминых*, табл. III-XIV. Наш рисунок передает не все подробности опис. типа.
- 2476 - Там же, стр. 183.
- 2477 - Деян. Моск. соб., л. 43. По изд. 1881 г., стр. 22. Исключение сделано для Апокалипсиса, л. 45, стр. 23 об.
- 2478 - Полн. собр. пост. по вед. правосл. исповед., II, 163–164, № 516.
- 2479 - Ἑρμηνεία, σ. 138, §255.
- 2480 - Förster, *Denkmale ital. Maler.*, 64–67. Liefer, Taf. 20.
- 2481 - Beissel, Taf. XXXII.
- 2482 - Kraus, Taf. LI.
- 2483 - Bastard, *Hist. d. J. Chr.*
- 2484 - Laib u. Schwarz, *tab.* 13.
- 2485 - Свящ. Т. Буткевич, «Жизнь Иисуса Христа», 2-е изд., стр. 761–783, Христ. чт., 1891, № 3–4.
- 2486 - Е.Н. Воронец, *Воскрес. Хр. Странник*, 1889, апрель.
- 2487 - Извлечения из песнопений см. в соч. прот. П. Матвеевского: *Еванг. истор.*, стр. 64–65.
- 2488 - С полной вероятностью следует допустить, что здесь пророк Иона имеет символическое значение: это видно из древне-богослужебного употребления книги пророка Ионы в страстную неделю и в навечерие Пасхи. Архиеп. Филарет, *Обзор песнопевцев*, стр. 39–40 (Изд. 2. Чернигов, 1864).
- 2489 - Еп. Амфилохий, табл. VII.
- 2490 - Изображения патр. Иосифа и Сампсона, как символов воскресения, редки в древнехрист. период. О них: Martigny, 399, 710. Kraus, *Roma sotterr.*, S. 287, 289; R. E., I, 102; II, 73–74, 715.
- 2491 - См. выше. Часть 3, гл. 5.
- 2492 - Garrucci, CCCL, 4.
- 2493 - Ibid., CDXLVI, 3. R. de Fleury, *L'Evang.* XCII, 3 (ошибочная подпись: «Ivoire du Vatican»).
- 2494 - Garrucci, CDL.
- 2495 - J. Messmer, *Das älteste bildl. Darstellung d. heil. Grabes-capelle auf einem Elfenbeirelief im kgl. National-Museum zu München.* Mittheil. d. k. k.

- Central-Commission, VIII Jahrg. April. Wien, 1862. Garrucci, CDLIX, 4.
 Jameson, Hist. of our Lord, II, 262. Прохоров, Христ. древн., 1864, кн. 6.
- 2496 - Messmer (цит. изд.). Garrucci, vol. VI, p. 88 и др.
- 2497 - Гарруччи объясняет это уклонение влиянием Евангелия Никодима. Garr., цит. изд.
- 2498 - *Sculpt. de la porte de s. Sabine*, p. 6–7.
- 2499 - Weingärtner, *Die Kunstdenkmale d. altchr. u. roman Periode im bayer. National-Museum zu München. Mitheil. d. k. k. Central-Commission*, 1861, S. 110.
- 2500 - Messmer, цит. изд.
- 2501 - Garrucci, CDXLIX, 2.
- 2502 - Garrucci, CDLIX, 3. Ср. аворий аграмский X-XI вв.: *Mittheil. d. k. k. Central-Commission*, 1863, Taf. VIII.
- 2503 - *Revue de l'art chr.*, 1890, p. 22, fig. 9; ср. ахенский оклад XI в. Didron, *Annales archéol.*, t. XX.
- 2504 - Agincourt, *Sculpt.*, XXII. Garrucci, CDXCIX. Kondakoff, p. 6.
- 2505 - О звезде говорит Гарруччи: vol. VI, p. 79; в известных нам изданиях памятника она опущена.
- 2506 - Garrucci, цит. изд.
- 2507 - Frisi, *Memor. stor. t. I, tav. IV, II-III. V, IV-V. Garrucci*, CDXXXIV, 1, 4–7; CDXXXV, 1.
- 2508 - R. de Fleury, *L'Evang. XCIII*, 2. Garrucci, CCLI.
- 2509 - Garrucci, CDLXXIX, 17.
- 2510 - *Ibid.*, CDLXXX, 4.
- 2511 - Издания рисунка указаны в главе о распятии. См. еще: Salmon, *Hist. de l'art chr.*, p. 317; fig 117 (Lille, 1891).
- 2512 - По проф. Кондакову – курение в жаровне. *Ист. виз. иск.*, 78.
- 2513 - См. стр. XXXVIII, примеч. 5. Жизнь Пресв. Богородицы. Изд. 5, стр. 167–168. Ср. Епифания иеромонаха Житие Пресв. Богородицы. Порфирьев, *Новозав. апокр.*, стр. 309.
- 2514 - Beissel, S. 101.
- 2515 - *Annales archéol.*, t. 20, p. 26 sq.
- 2516 - Messmer, l. c.
- 2517 - Bock, *Die bildl. Darstell. d. Himmelfahrt Christi*, v. VI bis zum XII Jahrhundert. *Freiburger Diöcesan – Archiv II Bd.*, 1–2. H. 1866, S. 437–438.
- 2518 - De Rossi, *Bullet.*, 1865, Novembre.
- 2519 - Garrucci, *Storia*, vol. VI, p. 74.
- 2520 - Евсевий, О жизни царя Конст., кн. III, гл. 38.
- 2521 - Палест. сборн., вып. 7, стр. 95.

²⁵²² - Было бы очень важно издать вместе все древние изображения Константиновых святогробских сооружений и подвергнуть их специальной археологической критике в связи с памятниками письменности. Интересный и весьма различно решаемый вопрос об этих сооружениях, по-видимому, нашел бы в уцелевших памятниках некоторое освещение?

²⁵²³ - Lacroix, p. 491 (сокращ. изд.). Schlumberger, *Un empereur*, p. 273. Bayet, p. 209.

²⁵²⁴ - 2-й троп. 1-й песни канона 8 гл. на воскр. утр. Παρακλητική ἡτοι Οκτώηχος ἡ μεγάλη. Ἑνετίησιν 1857, σ. 307. Слав. перевод «яко благолепен ангел женам ныне явися, светлыя нося естественные образы невестственных чистоты; зраком же возвещая свет воскресения, зовый: воскресе Господь».

²⁵²⁵ - Sommerard, Alb. 8-e sér., pl. XIV.

²⁵²⁶ - Gravina, tav. 20-A.

²⁵²⁷ - Ἑρμηνεία, σ. 238, §256.

²⁵²⁸ - Ibid, σ. 139, §259.

²⁵²⁹ - О западных памятниках: Cahier, *Mélanges d'archéol.*, vol. III, pl. VI. Mittheil, d. k. k. C. C. 1863, S. 306–307. R. de Fleury, pl. XCIV.

²⁵³⁰ - Греч. название Ἀναστάσις, русское – Воскресение Христово.

²⁵³¹ - Гримуар (Manuel, p. 408) ошибочно считает древнейшими изображения XI в. Мы полагаем, что возможно отнести появление композиции к VII-VIII вв. На одном энколпии Монцы (Garrucci, CDXXXIII, 5) изображен Иисус Христос в ореоле с лучами, в тунике и иматии. Он простирает руку к неизвестному лицу, стоящему, по-видимому, на коленях возле ящика. Вопреки объяснению Гарруччи (явление Иисуса Христа Марии Магдалине) мы полагаем возможным объяснить сцену в смысле сошествия Иисуса Христа в ад. Поза Иисуса Христа и коленопреклоненной фигуры (= Адам), ящик = саркофаг – все это суть черты хорошо известные по памятникам византийской композиции Ἀναστάσις. К сожалению, мы не имели возможности лично рассмотреть сам оригинал, что было бы необходимо для категорического суждения о композиции.

²⁵³² - Еп. Порфирий, Вост. хр., II, 2, стр. 141.

²⁵³³ - По рис. еп. Порфирия; в оригинале мы не заметили звериных форм дьявола.

²⁵³⁴ - В давидгаредж. Минее (л. 29) два ангела: один поражает сатану копьем, другой сковывает его.

²⁵³⁵ - Корректирные листы: 7, 31, 87 об. (ср. 37 об. – изведение Давида из чрева адова: еще л. 67). Углич. псалт., Пс. 7, 23 (ангел сковывает черного демона), 67. Годун. псалт. СПб. Дух. Акад., л. 252, Пс. 67 (поверженный ад с железным крюком в руках).

²⁵³⁶ - Sommerard, Alb. 8-me sér., pl. XIV.

- 2537 - Agincourt, LVIII, 6.
- 2538 - Ф.И. Буслаев, Апокал., табл. 124-б.
- 2539 - Bordier, Descr., p. 141. Автор ошибочно принимает часть одежды Адама за свиток (volumen).
- 2540 - Син. альбом Рауля в музее О.Л.Д.П.
- 2541 - Bordier, Descr., p. 187.
- 2542 - Твор. св. Григория Богослова, ч. IV, стр. 249. Москва, 1844.
- 2543 - Ист. виз. иск., 202.
- 2544 - Bordier, p. 199.
- 2545 - Н.П. Кондаков, Ист. виз. иск., табл. XIII.
- 2546 - На рисунке подробность эта не выдержана.
- 2547 - По словам проф. Кондакова, прибавка крыльев Христу воскресшему есть явление совершенно случайное и в иконографии уродливое. Символический элемент упал здесь до самого низкого рефлекса. Ист. виз. иск., 198. Отзыв не вполне справедливый.
- 2548 - Orat. secunda in Pascha. Opp. s. Greg. Naz. Edit. Coloniae, 1690, t. I, p. 676 sq.
- 2549 - Соборник 1700 г. Слово 2 на Пасху, л. 542.
- 2550 - Bordier, p. 188.
- 2551 - Migne, s. gr., t. CXXVII, col. 576 sq.
- 2552 - Ἑρμηνεία, σ. 186, §381.
- 2553 - Ongania, La bas. di s. Marco, tav. XVII.
- 2554 - Рис. в наш. соч. о Страшном суде.
- 2555 - Λαμπάκης, σ. 122.
- 2556 - Gravina, tav. 20-B. Иисус Христос среди двух гор с жезлом в руке (=крест) стоит на четырехконечном поверженном кресте (=врата). Рисунок, очевидно, неточный.
- 2557 - По изд. Сахарова, стр. 29. Палест. сборн., вып. 3, стр. 16.
- 2558 - Древн. Росс. госуд. табл. 39.
- 2559 - Стен. росписи, 46, 84, 88–90, 93, 95, 96, 101, 121, 140, 149.
- 2560 - Garrucci, vol. VI, p. 179.
- 2561 - Schlumberger, Un empereur, p. 275.
- 2562 - Прохоров, Христ. древн., 1875–1877, кн. 1.
- 2563 - Schlumberger, p. 23.
- 2564 - Архиеп. Савва, табл. VI.
- 2565 - В изд. гр. П.С. Уваровой табл. 40.
- 2566 - Каппон. икона в ватик. музее. Киевск. муз. №№ 19 (новгор письма), 44, 50 (моск.), 77, 86, 110, 117. Опис. еп. Христофора, стр. 26, 58, 66, 94–96 (нагой человек = благораз. разбойник), 105–106, 161–162, 165. Исправим обычно повторяемую неточность описания: Иисус Христос стоит

не на концах креста, но на воротах ада. В аду разбросаны не орудия страданий Иисуса Христа (стр. 26), но запоры ада. Первая неточность повторена И.Н. Богословским: Последн. соб. земной жизни Христа по пам. рост. музея, стр. 40, Москва, 1887. Икона в собр. Постникова № 50, XVII в., № 106 (= вместо сатаны Иуда с золотым ожерельем = символ сребролюбия и удавления).

2567 - Didron, Manuel, p. 200.

2568 - Jameson, II, 264.

2569 - Вестн. Общ. древне-русс. иск., 1874, № 4–5.

2570 - Ἑρμηνεία, σ. 139, §258.

2571 - Ю.Д. Филимонов ошибочно называет их Авраамом и Исааком.

Сборн. Общ. древне-русс. иск., 1873, стр. 16.

2572 - Местоположение надписей показано соответствующими цифрами в нашей схеме.

2573 - На иконе № 81 надписи изменены; равно как и общее расположение частей.

2574 - По Дидрону, 199; а по греч. изд. Ἰωάννης. Перевод Дидрона вообще передает эту композицию точнее, чем греч. издание.

2575 - Ἑρμηνεία, σ. 138–139, §257.

2576 - Относящиеся сюда места из евр. источн. у Гофмана, 417–418.

2577 - S. Ignat., Ad. Magnes, c. 9. Οὐ καὶ οἱ προφῆται μαθηταὶ ὄντες, τῷ πνεύματι ὡς διδάσκαλον αὐτὸν προσεδόκουν; καὶ διὰ τοῦτο ὃν δικαίως ἀνέμενον, παρὼν ἤγειρεν αὐτοὺς ἐκ νεκρῶν. Gallandii Bibl. vet. patr., t. I, p. 273.

2578 - Tertull., De anima, c. 55. Immo, inquis, in paradiso, quo jam tunc et patriarchae et prophetae, appendices Dominicae resurrectionis ab inferis migraverint. Migne, s. I., II, 744.

2579 - Слово в вел. суб. Порфирьев, Новозав. апокр., 228.

2580 - Clem. Alex., Strom. I. VI, c. VI. Migne, s. gr., t. IX, col. 270.

2581 - Iren. Haer., I. I, c. XXIX. Ed. 1702, p. 104–105.

2582 - Orig., Contr. Cels. I. II. Edit. 1677, p. 85.

2583 - Cyrill. Hieros., Cateches. IV. Edit. 1720, p. 57.

2584 - Greg. Naz. Orat. 2 in Pascha. Edit. 1690, t. I, p. 693.

2585 - I. Damasc., De fide orthod. I. III, c. XXIX. Migne, s. gr., t. XCIV, col. 102. По изд. Лекьена (1748) т. I, стр. 252. Русск. перев. Христ. чт., 1839 г., ч. II. стр. 57–58.

2586 - Симв. апост. (некоторые ред.): сошедшего в ад. Симв. испан. Симв. римский: сошедшего во ад = ad infernos. Чельцов, Древн. формы символа веры, стр. 131, 135, 137.

2587 - Подробные сведения об относящихся сюда местах греч. Пентекостария, с комментариями, находятся у Л. Алляция: De libris eccles.

grace. p. 161 sq. (Bibl. gr., t. V).

²⁵⁸⁸ - Evang. Nicodemi pars II sive descensus Christi ad inferos.

Tischendorf, p. 368 sq.

²⁵⁸⁹ - I. Damasc., De fide orthod, I. c. Ср. Непорочн. стих. Велик.

Субботы.

²⁵⁹⁰ - Descens., Chr. ad infer., c. V-VII. Ср. Слово, приписыв. Евсевию Эмесскому, О сош. Предтечи в ад: Соборник, 1700 г., л. 442–450. Также Leg. aurea c. VI Ed. Graesse, p. 242. Ср. Слово Епиф. Кипрского: Порфирьев, 215.

²⁵⁹¹ - Стеноп. в Дохиаре. Ср. Изв. Импер. археол. общ., 1863 г., стр. 25.

²⁵⁹² - Ср. тропарь: «Иже в шестый день же и час на кресте пригвожден... Адамов грех, и согрешений наших рукописание раздери...».

²⁵⁹³ - Descens., c VIII.

²⁵⁹⁴ - Страсти Христовы. О Воскресении Иисуса Христа.

²⁵⁹⁵ - По Гомеру (Iliad. IX, 15), тартар имеет железные двери и медный порог. По Вергилию (Aen. 6, 551) – большие двери. По магометанскому представлению, семь дверей ведут в подземный мир (Hofmann, 442–443). В поэзии Данте – над вратами ада находится надпись: «lasciate ogni speranza» (Ад; песнь 3).

²⁵⁹⁶ - Epiph., Orat. in sepulchr. Christi, p. 270 sq. Ed. 1682.

²⁵⁹⁷ - Orat. in ramos palmarum. De la Bigne. Bibl. vet. patr., t. XII, p. 51.

²⁵⁹⁸ - Descens., c. V. О разрушении Христом врат ада говорят также апокрифич. акты Андрея и Павла. Lipsius, Die Pilatus-Acten kritisch untersucht, S. 44. Kiel, 1871.

²⁵⁹⁹ - Цит. изд. Иустин Муч. (Разговор с Триф. 85. Перев. прот. Преображенского, стр. 288) и Благ. Феодорит (Толков. на Пс. 23, Твор. св. о., т. XXVII, Москва, 1856, стр. 132) относят это пророчество к вознесению Иисуса Христа на небо.

²⁶⁰⁰ - Ubi Christus coepit inferi pulsare fores, portas tartari submovere... occurrit ei tartari tota furens potestas... et videns hominem suscitabatur, quis iste esset, quid anderet... Cui dicenti, quis esset, responderunt prophetica voce ministri resurrectionis angeli: ipse est rex gloriae, ipse est fortis et potens in proelio. Petr. Chrisol., Serm. 65. Migne, s. I., t. LII, col. 385.

²⁶⁰¹ - J. Chrysost. Hom. de coemeterio et de cruce. Opera, ed. Monttauc. 1718, t. II, p. 398–399. Другие авторы у Гофмана, стр. 443.

²⁶⁰² - По изд. Сахарова ч. II, стр. 55.

²⁶⁰³ - Что это есть именно ад, а не демон, доказательством тому служит псалтирная иллюстрация к словам «избави мя от чрева адова» (Пс. 29:4), где ангел (= Иегова) изводит Давида буквально из чрева олицетворенного ада (Псалт. О.Л.Д.П., л. 37 об.).

²⁶⁰⁴ - Blomberg, D. Teufel u. seine Gesellen in d. bild. Kunst. Berlin, 1867.

- 2605 - Ev. Nicod. gr., с. XX; cf. XXI. Thilo, p. 698, 720. Ср. рукоп. Вахрамеева № 51, л. 130.
- 2606 - De fide orthod. I., III, с. XXIX.
- 2607 - По изд. Сахарова, стр. 29. Палест. сборн., вып. 3, стр. 15.
- 2608 - По изд. Сахарова, стр. 75.
- 2609 - Ibid., стр. 55.
- 2610 - Палест. сборн., вып. 27, стр. 10.
- 2611 - Проскинитарий, Изд. палест. общ., вып. 21, стр. 160.
- 2612 - Палест. сборн., вып. 18, стр. 35.
- 2613 - Изд. 3, стр. 16.
- 2614 - Ev. Nicod., с. XXII. Thilo, p. 726. В лат. переводе этого нет.
- 2615 - Hofmann, 447.
- 2616 - В русских сказаниях о Страстях Господних то же: «и затвердиша его (дьявола) крепко, по Господню глаголу, на тысящу лет».
- 2617 - Ср. выраж. в сказ. о Страстях Господних: «простый народ в твоей челюсти не вместятся». Изд. 1789 г., л. 143.
- 2618 - Брит. псалт. и др. Снимки: Twining, pl. 79–81.
- 2619 - Greg. M. Moralia, lib. XII, с. IX: Sed esse superiora inferni loca, esse alia inferiora credenda sunt, ut et in superioribus iusti requiescerent et in inferioribus iniusti cruciarentur. Migne, s. I., t. LXXV, col. 993.
- 2620 - Eriph., Orat. in sepulchr. Chr., p. 273. Ed. 1682. Порфирьев, Новозав. апокр., 222.
- 2621 - Fabricii Bibl., gr. V, 185. Ср. синаксарь пасхальный: «обаче, сошед во ад, не всех воскреси, но елицы веровати ему изволиша. Души же яже от века святых нуждею держимыя от ада свободы и всем даде на небеса взыти».
- 2622 - Descens, с. VIII.
- 2623 - Orat. in sepulchr. Chr., p. 275.
- 2624 - S. Athanasii Hom. in occursum Domini (spuria). Opera ed. 1698; t. II, p. 422.
- 2625 - Об этом слове – ниже.
- 2626 - J. Chrysost. Hom. XIX – in genes. Opp. ed. Montfaucon, t. IV, p. 169. В этом изображении – наглядное опровержение мнения Маркиона, будто Авель, Енох и Ной не были изведены из ада (Iren. Haer., I, 29. Ed. 1702, p. 104). На памятниках позднейших Ной находится также в числе изведенных из ада.
- 2627 - Tertull., De anima, с. LV. Migne, s. I., t. II, col. 742–744.
- 2628 - Hippol., De Christo et antichristo, XLV. Migne, s. gr., t. X, col. 764.
- 2629 - Orig. Hom. in 1 Reg. с. 28: Καὶ Ἰωάννης... μὴ φοβοῦ λέγειν, ὅτι εἰς ἄδον καταβέβηκε προκληρύσσω, ἵνα προείπῃ αὐτὸν κατελευσόμενον. In sacras

script. comment., p. 34. Coloniae, 1685.

²⁶³⁰ - Epiph., Hom. in sepulchr. Chr., p. 268.

²⁶³¹ - О них Thilo, p. 680. Hofmann, 427. Cf. Niceph. Call. Hist. eccl., I, 19, 21. Migne, s. gr., t. CXLV, col. 689, 696.

²⁶³² - Descens., с. II. Греч. ред. В лат. ред. некоторые варианты. Ср. Слово Евсевия Эмесского о сошествии Иоанна Предтечи в ад.

²⁶³³ - Одиноким остается взгляд А. Мори (Nouvelle recherche sur l'époque, à la quelle a été composé l'ouvrage, connu sous le titre d'évangile Nicodème. 1850), по которому рассказ Евангелия Никодима о сошествии во ад заимствован из соч. Евсевия Александрийского и других авторов того же времени. По поводу его Тишендорф сделал лишь краткое замечание: Quod quam a vero alienum sit, clarissimum virum ipsum ex repetito rei examine docturum non dubito. Tischendorf, p. LXVIII, not. 1.

²⁶³⁴ - Tischendorf, p. LXVIII.

²⁶³⁵ - Lipsius, Die Pilatus-Acten kritisch untersucht, S. 44.

²⁶³⁶ - Migne, s. gr., t. LXXXVI, col. 384 sq., 509, 525 sq. Древнейший славянский список в Четъе-Минее XII в. моск. Успенском соборе, № 175. Чт. в Общ. ист. и древн., 1879, I, библиогр. матер., стр. 33–34. Позднейшие: в соловецкой библ. Каз. Дух. Акад. (Опис., ч. I, стр. 596, 730), Троице-Серг. лавры (Опис. № XI, л. 11. Москва, 1878), Калязина монастыря (Викторов, Опис. рукоп. собр., стр. 282., СПб., 1890), в библ. Вахrameева № 90. Текст напеч. Порфирьевым: Новозав. апокр., 214–228. О личности и времени жизни автора мнения патрологов разноречивы. Одни считают Евсевия Александрийского и Эмесского за одно лицо, другие различают их; одни думают, что он жил в IV в., другие относят к V–VI вв. и т. д. Подробные сведения – в патрологии Миня.

²⁶³⁷ - Е.В. Барсов признает первое. Журн. минист. нар. просв., т. 242 (1886 г.), стр. 110–112.

²⁶³⁸ - Е.В. Барсов, О воздействии апокр. на обряд и иконопис. Журн. мин., т. 242, стр. 110–112. De Waal, Die Apocryph. i. d. altchr. Kunst. Röm. Quartalschr., 1887, II–III, S. 194–195.

²⁶³⁹ - Порфирьев, Новозав. апокр., 36–49.

²⁶⁴⁰ - Об отношении апокрифич. рассказа к воззрениям маркионитов и гностиков: Lipsius, S. 41–44.

²⁶⁴¹ - Из этого слова буквально заимствована часть надписи на одной из вышерассмотренных икон: «потрудися мене ради».

²⁶⁴² - Acta Palati, с VI.

²⁶⁴³ - В главе о привед. Господа ко двору Пилатову.

²⁶⁴⁴ - Descens., с. IX. В «Страстях Христовых» этого нет, но арх. Михаил скovskyвает дьявола.

²⁶⁴⁵ - Descens., с. III lat; cf. grace., с. X–XI.

- 2646 - S. Hermae Pastor. I., III, с. III. Migne, s. gr., t. II, col. 974 и др.
- 2647 - Hofmann, 271.
- 2648 - Pantaleon. diac. sermo in festo Michaelis arch. Migne, s. I., t. XCVIII, col. 1262.
- 2649 - Niceph. Call. Hist. eccl., VII, 50. Об арх. Михаиле по воззрен. западным: Wiegandt, Der Erzengel Michael in d. bild. Kunst. Stuttgart, 1886.
- 2650 - Порфирьев, 45, 228–231.
- 2651 - Harduini Acta concil. IV, 187: Κωνσταντῖνος οἰκοδομήσας ναὸν τοῦ Σωτῆρος ἐν Ρώμῃ ἐν τοῖς τοίχοις τοῦ ναοῦ ἱστορίας παλαιᾶς καὶ νέας ἐνετύπωσεν ἐνταῦθα τὸν Ἀδὰμ τοῦ παραδείσου ἐξίόντα, ἐκεῖσε δὲ τὸν ληστήν εἰς τὸν παράδεισον εἰσιόντα.
- 2652 - Кирилла Туровского Слово на Вознес. Господне. Пам. росс. слов., изд. Калайдовичем, Москва, 1821, стр. 64 и след. Ср. церк. песнь: «разрушил еси крестом Твоим смерть, отверзл еси разбойнику рай». Лусидариос, ч. II, гл. 5. Порфирьев, 457.
- 2653 - Н. Покровский, Страшный суд. Труды VI археол. съезда, т. III, стр. 350 и след.
- 2654 - Descens., с. IX-X; lat. X.
- 2655 - De Rossi, Musaici fasc. XI-XII. Garrucci, CCLXXXIX, 2. Barbet de Jouy, Mosaïques, p. 68. Kraus, R. E., II, 858.
- 2656 - Storia, vol. IV, p. 116.
- 2657 - De Rossi, I. с.
- 2658 - Röm, Quartalschrift, 1887, H. II-III, Taf. VII, 4. Mittheil. d. k. k. Central-Commission, Wien, 1863, S. 306–307.
- 2659 - Кондаков, Указатель отдел. средн. век., стр. 155–156, рис. 26. СПб., 1891.
- 2660 - Agincourt, LIII, 10.
- 2661 - Ibid., XCIV.
- 2662 - Zeitschr. f. christl. Kunst, herausgegeben v. A. Schnütgen., 1890, H. 5, S. 144. IV.
- 2663 - Iconogr. chr., p. 394.
- 2664 - Grimoüard, Manuel, p. 408.
- 2665 - L. Twining, Symbols and emblems, pl. 80.
- 2666 - Ср. № lat. 26 в нац. библиот. (гравюра).
- 2667 - Аделунг, стр. 55. Otte, Kunstarchäol, S. 308.
- 2668 - Несколько примеров: Jameson, II, p. 259; cf. I, p. 392. Twining, p. 172, pl. 79, 80.
- 2669 - Twining, pl. 81.
- 2670 - Bastard, Hist. de J. Chr.
- 2671 - Laib u. Schwarz, tab. 13. Нац. библиот. № 1.

- 2672 - Grimoùard, pl. 26.
- 2673 - Laib u. Schwarz, tab 14. Нац. библи. № 1. Ср. Twining, p. 52, pl. 22: обстановочные изображения: Иона, воскрешение дочери Иаира; лев, оживляющий детеныша, и пеликан, питающий птенцов своей кровью.
- 2674 - Jameson, pl. 218.
- 2675 - Airinghi, I, p. 311; cf. 319. Garrucci, CCCL, 4.
- 2676 - Gravina, tav. 20-A.
- 2677 - Ἑρμηνεία, σ. 139, S 260.
- 2678 - Ibid., σ. 139–140, §262.
- 2679 - Bastard, Hist. de J. Chr. Cf. Библи. бедн. нац. библи. № 5-bis.
- 2680 - Куглер, Руков. к истор. живоп., 575.
- 2681 - Theatr. bibl, tab. 410.
- 2682 - Бордые (Descr., p. 189) принял ап. Фому, простирающего перст к ребру Иисуса Христа, за девицу, окруженную женихами (= апостолы), которая будто бы простирает к Иисусу Христу свой перст для принятия обручального кольца. Sic!
- 2683 - Стенные росп., 33, 34, 46, 84, 93, 101, 104.
- 2684 - Ἑρμηνεία, σ. 140, §265. Некоторые памятники у Р. де Флери: XCV-XCVII.
- 2685 - Ср. мнение Августи, будто праздник этот вызван заблуждениями еретиков, неверовавших в действительность вознесения Иисуса Христа на небо. Denkwürd. II, 352–353.
- 2686 - Прот. Дебольский, Дни богослуж., II, 249.
- 2687 - S. J. Chrysost. Hom. in adscensionem Christi. Ed. Montfauc., t. II, p. 447.
- 2688 - S. Epiph., De D. N. J. Chr. assumptione. Ed. 1682, p. 284–285: κόσμος τῶν ἑορτῶν ἡ σήμερον ἑορτή.
- 2689 - S. August, Epist. LIV: Illa autem, quae non scripta, sed tradita cystodimus, quae quidem toto terrarum orbe servantur, datur intelligi vel ab ipsis Apostolis, vel plenariis conciliis... sicut quod Domini passio et resurrectio et ascensio in coelum et adventus de coelo Spiritus sancti, anniversaria solemnitate celebrantur... Migne, s. I., t. XXXIII, col. 200.
- 2690 - Евсевий, О жизни царя Конст., III, 41.
- 2691 - S. I. Damasc., Epist. ad Theoph. imper. Opera ed. Lequien 1748, t. I, p. 630.
- 2692 - См. выше. Часть 3, гл. 7.
- 2693 - Agincourt, Sculpt., XXII. Garrucci, D, IV. R. de Fleury, La S. Vierge, pl. LI.
- 2694 - Буквы эти можно рассматривать как испорченное резчиком ιχθυσ (Garrucci, vol. VI, p. 181), или IC. XC. Θ. V. (Kondacoff, Sculpt., p. 8. Кирпичников, 2). В том и другом случае они указывают на Иисуса Христа,

Сына Божия, с той, впрочем, разницей, что первое чтение сближает надпись с древнехрист. символикой.

²⁶⁹⁵ - Изъяснение ее в смысле апокалипсической жены (Апокал. 12:1) основательно отвергнуто проф. Кондаковым. Проф. Кирпичников примиряет оба изъяснения ссылкой на толковые апокалипсисы, где апокалипсическая жена принимается в смысле церкви.

²⁶⁹⁶ - Garrucci, vol. VI, p. 181–182.

²⁶⁹⁷ - Kraus, R. E., II, 863.

²⁶⁹⁸ - Biscioni, tab. XXIV. Труды Моск. арх. общ., т. XI, вып. 2, табл. XXIV. Agincourt, Maler., XXVII. R. de Fleury, XCVIII. Smith and Cheetham, I, 85. Garrucci, CXXXIX. Прохоров, Христ. древн., 1864, кн. VI.

²⁶⁹⁹ - Прохоров, Христ. др., 1864. Н. Покровский, Опис., табл. I, рис. 2. Ср. подражание кн. Гагарина: pl. 29 (западный стиль).

²⁷⁰⁰ - Ср. мин. ватик. Ев. у Гори: Thesaur., t. III, p. 41: tab. VII.

²⁷⁰¹ - Mourier, p. 105.

²⁷⁰² - Н.П. Кондаков, табл. X, 1.

²⁷⁰³ - Коррект. л. 20, 64, 76 об.

²⁷⁰⁴ - Еп. Амфнлохий, стр. 9. В годун. псалт. слова эти истолкованы в применении к сошествию во ад и потому здесь изображено изведение Адама из ада. Под адом – раскиданные врата (С.-Петербург. Дух. Акад., л. 123 об.).

²⁷⁰⁵ - Agincourt, LI. Lenoir, Archit., monast., t. I, p. 288, Paris, 1852. Bordier, p. 149–150. Труды Моск. археол. общ., т. XI, вып. 2, стр. 45. R. de Fleury, La S. Vierge, pl. LXXI.

²⁷⁰⁶ - Н.П. Кондаков, Ист. виз. иск., 222.

²⁷⁰⁷ - С.А. Усов. Труды Моск. арх. общ., т. XI, вып. 2, стр. 46.

²⁷⁰⁸ - C.P. Bock, Die bildl. Darstell. d. Himmelfahrt Christi v. VI bis XII Jahrhundert. Freiburger Diöcesan-Archiv, II Bd; 1–2 H., S. 421–422.

²⁷⁰⁹ - Frisi, Memor. stor. di Monza, tav. IV, 1; V, 5–6 (типы и костюмы на рисунках Фризи искажены). Garrucci, CDXXXIII, 10; CDXXXIV, 2–3; CDXXXV, 1.

²⁷¹⁰ - Agincourt, Sculpt. XV, 13. R. de Fleury, L'Evang., pl. C, 4. La S. Vierge, pl. LIII. Прохоров, Христ. древн., 1864 г.

²⁷¹¹ - Ciampini, Vet. mon. I, tab. XVIII, 13.

²⁷¹² - Ciampini, t. II, tab. IX, 45. R. de Fleury, La S. Vierge, pl. LIII. Revue de l'art chr., 1883, p. 16.

²⁷¹³ - Вестн. археол., изд. Археол. инст., вып. 1–2, табл. V.

²⁷¹⁴ - Gori, Thes., tab. XXVII и VII. Agincourt, Sculpt., XII, 26. На диптихе есть следы западного влияния. Воск, 423.

²⁷¹⁵ - Cahier, Nouveau mél. d'archéol., t. II, p. 29. Ср. таблетку у Шлюмбергера: Un empereur, p. 453. Также венец. Pala d'oro: Sommerard,

Alb. 10 ser. pl. XXXIII. *Revue de l'art. chr.*, 1889, II, p. 261.

2716 - Прохоров, Христ. древн., 1864.

2717 - Bock, 423.

2718 - Опис. Н.И. Суворовым: Известия Импер. археол.

2719 - Leo diac. Hist. IV, 7. Ed. 1819, p. 39–40. Const. Porphyrogen, De cerem., I, 18. Ed. Niebuhrii, p. 108 sq.

2720 - Прохоров, Христ. древн., 1872 г. Изображение повреждено и замазано мусульманами, но некоторые части его возможно еще различить и невооруженным глазом.

2721 - См. у Бока, 420.

2722 - Ciampini, De sacris aedificiis, tab. XXXIV.

2723 - По снимку Чиампини судить о стиле и древности невозможно.

2724 - Bock, S. 423–424.

2725 - Gravina, tav. 20-C.

2726 - Gori, Thes. III, p. 328 sq., tab. II.

2727 - Прохоров, Христ. древн., 1872.

2728 - Стенные росписи, стр. 60.

2729 - Оно известно по снимкам и реферату г. Грязнова на ярославском Археол. съезде.

2730 - Еп. Христофор, 66–67, 109–110, 167.

2731 - Своеобразные миниатюры мы встретили в рукоп. О.Л.Д.П. № 91 и ССЛX: в первой Богоматерь опущена; рядом с апостолами поставлена особая группа галилеян, смотрящих на возносящегося Спасителя; во второй – Богоматерь и апостолы на коленях; а внизу две особые группы галилеян. Группы эти находят свое объяснение в предании, по которому при вознесении Иисуса Христа присутствовало множество народа. Ср. Порфирьев, Новозав. апокр., 414–415.

2732 - 'Ερμηνεία, σ. 141, §269.

2733 - Strzygowski, Iconogr. d. Taufe, S. 2.

2734 - Piper, Mythol., I, 173.

2735 - J. Chrysost. Hom. in ascens. D. N. J. Chr. Ed. Montfauc, t. II, p. 448.

2736 - Слово на Вознесение Господне.

2737 - Leg. aur. c. LXXII. Ed. 3, p. 325.

2738 - Христ. чт., 1839, II, 181.

2739 - Leg. aur, c. LXXII.

2740 - Розгов. с Триф., 85. По изд. прот. П. Преображенского, стр. 288.

2741 - J. Chrysost. Hom. des. pentecoste. Montfauc., t. II, p. 465.

2742 - Толк. на Пс. 23.

2743 - Leg. aur., c. LXXII. Ed. 3, p. 320. Это место прор. Исаии читается в нашей второй паремии на праздник Вознесения.

2744 - Ср. стих. на литии в среду 6-й нед. по Пасхе; также самогласен в праздн. Вознес. на утрени. Кирилл Туровский относит это пророчество к сошествию Иисуса Христа в ад.

2745 - Grimoùard de Saint-Laurent, Étude sur une série d'anciens sarcophages. Revue de l'art chr., 1876, 2-me série, t. IV, p. 450 sq.

2746 - Иконогр. вознес. Христова, стр. 6–7.

2747 - Порфирьев, Новозав. апокр., 309.

2748 - Слова Кирилла Туровского «ту бе и языческая церковь, уневестившаяся Христу» не могут быть отнесены к Богоматери-оранте уже по одному тому, что здесь имеется в виду *ecclesia ex gentibus*.

2749 - C. Sedulii Carmen paschale I., V, 357–359 (Migne, s. I., t. XIX, col. 742–743): *Discedat synagoga, suo fuscata colore, Ecclesiam Christus pulchro sibi junxit amorê* Наес est conspicuo radians in honore Mariae...

2750 - Иконогр. вознес., 9.

2751 - Laib u. Schwarz, tab. 16.

2752 - Свид. Адамиана у А.И. Кирпичникова, 9.

2753 - Leg. aur, с. LXXII. Ed. 3, p. 319.

2754 - Свид. Мандевилля и Иоанна Маленького XVII в. у А.И. Кирпичникова, стр. 9.

2755 - Палест. сборн., вып. 3, стр. 39.

2756 - Палест. сборн., вып. 20, стр. 183.

2757 - Roller, Les catac. de Rome, vol. II, chap. C, № 2.

2758 - Eitelberger, Mittheil. d. k. k. C. Commission. Wien, 1863, S. 307. Roller, Les catac. de Rome, vol. II, p. 357. Вышнеградский, Сборн. Общ. древне-русс. иск., 1866, стр. 16.

2759 - K. Lind, Ein Antiphon., Taf. XIII.

2760 - R. de Fleury, L'Evang. XCIX, 1–2. Ср. лат. Ев. барбер. библи. Gori, Thes. III, tab. XXII.

2761 - Garrucci, CCCXVI, 2.

2762 - Garrucci, D. VIII. Эта таблетка, вероятно, позднейшего времени. Kraus, R. E., II, 864.

2763 - Agincourt, XLIII, 4. Прохоров, Христ. древн., 1864. R. de Fleury, La S. Vierge, pl. LV.

2764 - Bock, 425. Kondakoff, Sculpt., p. 7.

2765 - Иконогр. вознес., 8.

2766 - Mittheil., d. k. k. C. C, 1863, Taf. VIII.

2767 - Cahier, Mélanges d'archéol., vol. 3. pl. VI.

2768 - Kraus, LIX.

2769 - Ср. Didron, Annales archéol., t. XX (оклад XI в). R de Fleury, pl. C, 2. Некоторые памятники указаны проф. Кондаковым: Sculpt., p. 7.

- 2770 - Подробности: Bock, 426–429.
- 2771 - Jameson, II, p. 307.
- 2772 - Laib u. Schwarz, tab. 16. Ср. код. нац. библи. №№ 1, 5 и 5-bis.
- 2773 - Fac-simile, tav. 38.
- 2774 - Рис. Jameson, II, 308. Maynard, p. 287.
- 2775 - Ibid., p. 310.
- 2776 - О других произведениях западных художников: Jameson, II, p. 311–313.
- 2777 - Biscioni, tab. XXVI. Труды Моск. арх. общ., т. XI, вып. 2, табл. XXVI. Garrucci, CXL.
- 2778 - Подражание этой миниатюре в изд. кн. Гагарина (pl. 30) слишком далеко от своего прототипа.
- 2779 - Прохоров, Христ. древн., 1863, кн. 10.
- 2780 - Bordier, Descr., p. 215.
- 2781 - Визант. альб. гр. А.С. Уварова, табл. XVII. Bordier, p. 64. Часть изображения, именно этимасия, в изд. кн. Гагарина: Собр. визант. и древне-русс. орнам., табл. XIV.
- 2782 - Bordier, p. 209. На рис. Бордые и наше опущены огненные языки в лучах.
- 2783 - Bordier, p. 186.
- 2784 - Н.П. Кондаков, Ист., 252; ср. 202.
- 2785 - Н.П. Кондаков, табл., VIII. Миниатюра относится к словам псалма: «услышан сотворите глас хвалы его» (Пс. 65:8).
- 2786 - Mourier, p. 105–106.
- 2787 - Didron, Annales, t. XX. Labarte, Recherches (см. выше). В изд. Соммерара (Alb. IX sér., pl. XXXIII) и Прохорова (Христ. древн., 1863) подробности костюмов не выдержаны.
- 2788 - Agincourt, Sculpt., XV. Труды Моск. арх. общ., т. XI, вып. 2, стр. 44.
- 2789 - Слепок в С.-Петербур. Акад. худож. Прохоров, Христ. древн., 1864.
- 2790 - Ср. изображение на Васильевских вратах Александр. слободы. Вестн. археол. и истории, вып. I–III, табл. V.
- 2791 - Ср. крест из Замостья XVII в. Пам. русск. стар. в западн. губ., вып. VIII, табл. № 7.
- 2792 - Salzenberg, Altchristl. Baudenkm. v. Constantinop., Taf. XXV, 1; cf. XXXI, 1. Прохоров, Христ. древн., 1864. Кондаков, Визант. церкви, стр. 128.
- 2793 - Diehl, Les mos. de s. Luc, p. 70.
- 2794 - Ongani, La basil. di San Marco, tav. XVII.
- 2795 - Древн. Росс. госуд., табл. 9. Труды Моск. арх. общ., т. XI, вып. 2, стр. 50. Айналов-Редин, 93.
- 2796 - Gravina, tav. 20-C.

- 2797 - Terzi, *La cap. palat.*, tav. XIV, XIV-A. XIV-B. А.А. Павловский, стр. 113.
- 2798 - Gori, *Thesaur.* III, p. 328 sq.; tab. II.
- 2799 - Ἑρμηνεία, σ. 141, §270.
- 2800 - О других изображ. см.: Стенн. росп., стр. 62, 71, 121, 128, 142, 149, 161.
- 2801 - Изредка на иконах фигура царя совсем опущена, напр. на греч. иконе Акад. худож. № 68.
- 2802 - Прохоров, *Христ. древн.*, 1864 г.
- 2803 - Еп. Христофор, 10–11. Автор напрасно говорит, что фигура в княжеской одежде не имеет никакого отношения к событию.
- 2804 - *Ibid.*, стр. 39.
- 2805 - Еп. Макарий, I, 122; II, 53, 117–118. Там же (стр. 118) указания на другие новгородские иконы.
- 2806 - Беседы св. И. Злат. на Деян. апост. Прохоров, *Христ. древн.*, 1863.
- 2807 - Прохоров, там же.
- 2808 - Ф.И. Буслаев, *Очерки*, II, 292.
- 2809 - Ср. греч. сборн. нац. библ. XIV в., № 1242, л. 5 об.
- 2810 - Иеромон. Епифаний, *Житие Богоматери*. Порфирьев, *Новозав. апокр.*, 309.
- 2811 - Grimoüard de S. Laurent, *Manuel*, p. 420.
- 2812 - См. любопытные рассуждения о том: S. Gregorii Naz. *Orat. in s. Pentecosten.* Ed. 1690. t. I, p. 713. Григория Вел. Беседы на пятидес. *Христ. чт.*, 1839, II, 207–213. *Leg. aur.*, с. LXXIII. Ed. 3, p. 329.
- 2813 - Greg. Naz. *Orat. in Pentecost.*, p. 716–717.
- 2814 - Пам. др. письм. Изд. О.Л.Д.П., 1889; LXXX, 110. Ср. мнение Никодима-святогорца. *Христ. чт.*, 1890, № 5–6, стр. 683. Свитки неверно названы кочнями или головками.
- 2815 - Didron, *Manuel*, p. 206.
- 2816 - Он старался стусевать в этой фигуре атрибуты царя, но высокую шапку наподобие короны все-таки оставил.
- 2817 - Усов, Сир. Ев. лаврент. библ. Труды моск. арх. общ., т. XI, вып. 2, стр. 47.
- 2818 - О них см. ниже.
- 2819 - Стр. 44.
- 2820 - Кстати заметим, что г. Усов обнаруживает очень смутное знакомство с греч. подлинником. Он цитирует его по выдержкам Ф.И. Буслаева и полагает, что наш почтенный академик приводит эти выдержки из своего сборника XVII в. Усов, стр. 39. На стр. 102 сочинения «Общие

понятия о русск. икон.», процитированной г. Усовым, Ф.И. Буслаев действительно ссылается на свой сборник XVII в. (примеч. 2), но эта ссылка относится не к греч. подлиннику.

2821 - Didron, Manuel, p. 408. В греч. изд. иначе.

2822 - Piper, Mythol, II, 637 ff.

2823 - Прохоров, Христ. древн., 1863, стр. 222.

2824 - Ф.И. Буслаев, Очерки, II, 294; ср. Сборн., 1866, стр. 102.

2825 - Рукоп. XVIII в. по катал. Царского № 314, л. 161 и след. Ф.И.

Буслаев, Очерки, II, 292–293.

2826 - La S. Vierde, pl. LVI.

2827 - Kraus, Taf. LX.

2828 - R. de Fleury, I. c.

2829 - Engelhardt, S. 41.

2830 - Bastard, Hist. de J. Chr.

2831 - Fac-simile, tav. 40.

2832 - Laib u. Schwarz, tab. 17.

2833 - Maynard, p. 291.

2834 - Ibid., p. 295.

2835 - Grimoüard de S. Laurent, p. 421.