

ОБЩІЯ ПОНЯТІЯ
О
РУССКОЙ ИКОНОПИСИ.

СОЧИНЕНІЕ О. БУСЛАЕВА.

СЪ 40 ЛИТОГРАФИРОВАННЫМИ РИСУНКАМИ НА XV ТАБЛИЦАХЪ И СЪ 5 ПОЛИТИ-
ЦАЖАМИ ВЪ ТЕБСТЪ.

(ОТДѢЛЬНЫЙ ОТТІСЪКЪ ИЗЪ СБОРНИКА НА 1866 Г., ИЗДАННАГО ОБЩЕСТВОМЪ ДРЕВНЕ-РУССКАГО ИСКУССТВА).

ND
683₂
Бусл
Общ

МОСКВА

Въ Типографіи Гротена и Кош., у Пречистенскихъ воротъ, А. Яковлева.

1866.

ОБЩІЯ ПОНЯТІЯ
РУССКОЙ ИКОНОПИСИ.

СТАТЬЯ В. И. БУСЛАЕВА.

ОБЩІЯ ПОНЯТІЯ

О

РУССКОЙ ИКОНОПИСИ.

Статья, предлагаемая читателю под этимъ заглавіемъ, имѣетъ двоякую цѣль: во-первыхъ, объяснить главнѣйшія особенности русской иконописи, которая одинаково стала непонятна въ наше время и для тѣхъ, кто привыкъ смотрѣть на этотъ предметъ съ точки зрѣнія поздняго западнаго искусства, и для тѣхъ, кто, ограничивая смыслъ иконы ея церковнымъ назначеніемъ, находитъ неумѣстнымъ подвергать ее историческому и эстетическому разбору; и во-вторыхъ—обратить вниманіе интересующихся русскою иконописью на тѣ данныя въ обширномъ кругу христіанскаго искусства вообще, которая состоятъ съ нею въ связи, и законство съ которыми необходимо для составленія о ней яснаго и отчетливаго понятія. Для того принять путь сравнительнаго изслѣдованія, въ которомъ наша иконопись должна занять свое мѣсто между соотвѣствующими ей явленіями въ исторіи христіанскаго искусства, какъ восточнаго, такъ и западнаго, и опредѣлить свое отношеніе къ послѣднему. Къ памятникамъ древне-христіанскимъ она отнесется, какъ къ своимъ источникамъ, а къ искусству западному, позднѣйшему, какъ явленіе столько же, какъ и оно, самостоятельное, и заслуживающее такого же уваженія по отношенію къ выражаемымъ ею потребностямъ исторической жизни. Отдавая справедливость достоинствамъ и западнаго и русскаго искусства, и находя недостатки въ томъ и другомъ, безпристрастная критика должна будетъ прийти къ тому результату, что обѣ эти половины въ художественномъ развитіи христіанскихъ народовъ восполняютъ одна другую, составляя гармоническое цѣлое только въ общей картинѣ исторіи искусства. Если такой взглядъ будетъ достаточно выясненъ въ этой статьѣ, то онъ въ одинаковой мѣрѣ можетъ принести пользу, и въ теоретическомъ, и въ практическомъ отношеніи, которое еще не утратило въ нашемъ отечествѣ своей силы, потому что иконопись принадлежитъ не къ прошедшимъ только, но и къ современнымъ интересамъ русской народности. Въ отношеніи теоретическомъ изученіе русскаго искусства, по преимуществу сосредоточивавшагося въ иконописи, будетъ введено въ общую систему исторіи христіанскаго искусства, въ которой оно получитъ себѣ ясное опредѣленіе; въ отношеніи практическомъ производство иконописи расширитъ свои средства пособіями, предлагаемыми сравнительно-историческомъ изученіемъ этого предмета.

I. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ВЗГЛЯДЪ НА ИСТОРИЮ ИСКУССТВА ВЪ РОССИИ И НА ЗАПАДѢ.

Главнѣйшее свойство русской иконописи состоитъ въ ея религіозномъ характерѣ, исключаящемъ собою всѣ другіе интересы, или надъ ними вполне господствующемъ и всѣ ихъ въ себѣ поглощающемъ. И у другихъ народовъ церковное искусство стояло на этой же ступени религіознаго чествованія, но только въ самую раннюю, первобытную эпоху; тогда какъ у русскихъ это первобытное отношеніе къ предметамъ церковнаго искусства, какъ къ святымъ, проходитъ черезъ всѣ вѣка нашей

истории, господствует еще в XVI и в XVII столетиях одинаково во всех сословиях, и даже в позднейшее время составляет заветную национальную принадлежность огромного большинства русского населения.

Причиной такого многозначительного явления русской жизни были местные и исторические условия, задерживавшие христианское просвещение Руси при ранних его начатках. Во-первых, малочисленность народонаселения, разбросанного на обширных пространствах и раздельного лесами, болотами и другими преградами на группы, которые за отсутствием путей сообщения с трудом могли между собою сползаться. Отсюда, во-вторых, медленное распространение начатков политической и религиозной цивилизации. Следовательно, в-третьих, крайняя бедность в средствах для развития художеств, для которых необходимым условием бывает значительная степень в успехах обществности, науки и вообще удобств жизни. Немногие города, с своими каменными церквами, украшенными иконописью и скульптурными приделами, какими Киев, Ростов, Смоленск, Новгород, Псков, Владимир, Москва, были в продолжение столетий счастливыми оазисами, разбросанными на необозримом пространстве между непроходимой глушью. Но и в этих местностях, за трудностью сообщения с Византией и с Западом, и при крайней неразвитости умственных интересов, искусство должно было оставаться на низшей степени своей техники. Для наших предков было немислимо интересоваться искусством ради искусства, точно так же как и наукою и литературою ради умственного досуга, когда самая жизнь требовала более тяжких и важнейших трудов. Надобно было в одно и то же время создавать государственную жизнь из разрозненных масс населения и проводить в них первые начала христианских понятий, обращать их в христианскую веру. Так было не только в XI или XII столетиях, но даже в XV, XVI и в XVII-м, о чем достоверными свидетельствами сообщают нам жития позднейших русских святых, которые пролагали первые пути по непроходимым дебрям и в основанных или монастырях учреждали первые средоточия начатков просвещения в необитаемых дотоле пустынях.

При недостатке местных условий к развитию, начатки христианского просвещения, в продолжение веков, могли только географически распространяться, оставаясь в своей первобытности. Церковное искусство от XI до XV века включительно оставалось на Руси почти на одинаковой степени совершенства, только оно все больше и больше распространялось по России, украсив храмами новые города, которые современем становились значительными в политическом отношении. Московское церковное искусство XIV и XV столетий в архитектуре, иконописи, в резьбе, чеканном деле и приделках, не стало лучше искусства Владимир-Суздальского XII и XIII столетий, а это последнее не было шагом вперед против церковного искусства памятников Новгородских и Киевских XI столетия. В течение этих четырех столетий (от XI до XV включительно) искусство на Руси имело характер преимущественно Византийский. Сначала церковными зодчими, иконописцами и мусейными делом мастерами были только выходцы из Греции, Греки и родственные нам Славяне, потому что немногие ученики их из Русских. Церковная утварь, оклады на образы и евангелия привозились из Греции или делались на Руси греческими мастерами и их учениками из Русских. При отсутствии всяких иных влияний для умственного и художественного развития, русские мастера должны были довольствоваться только византийскими образцами, которые впрочем не могли быть ни многочисленны, ни высокого в художественном отношении достоинства, потому что и само искусство византийское с XI века уже стало клониться к упадку, да и наши предки в простоте своих нравов могли удовлетворяться немногими, полученными или из Византии. Русские подражатели чужим мастерам и самоучки, ограничиваясь немногими византийскими образцами, за недостатком образовательных средств и технического утня, только искажали и безобразили наследованный или из Византии стиль.

Искажение древне-христианского и византийского стилей средневековыми варварами, известное под названием стиля Романского, было общим явлением во всей Европе; на Западе оно продолжается до XII века включительно; в России, младшей по цивилизации и лишенной античных, классических преданий—включительно до XV-го. Когда на западе в XIII веке возникают величайшие памятники церковного искусства в готических храмах, украшенных сотнями скульптур-

ных фигуръ, въ которыхъ благочестивые мастера умѣли соединить глубокое религіозное чувство съ любовью къ природѣ, когда архитектура, будто въ вдохновенномъ порывѣ къ небу, устремляла къ облакамъ свои востроконечные арки и дивные шпанды, служила виднымъ символомъ христіанской мозаики, обращающей умственные взоры горѣ, и своимъ повсемѣстнымъ развитіемъ подготовляла благочестивую эпоху великихъ скульпторовъ и живописцевъ XIV и XV столѣтій, — въ то время на Руси церковное искусство, остановившееся въ своемъ развитіи татарскими погромами въ Кіевѣ, ищетъ себя, черезъ Владиміръ и Ростовъ, новаго пріюта въ начинающей господствовать Москвѣ. По разорѣніи Кіева, Новгородъ сталъ представителемъ на Руси византійскаго стиля; потому древѣйшею изъ русскихъ школъ почитаютъ Новгородскую, характеризуя ее византійскимъ вліяніемъ. Сношенія съ Нѣмцами оживляютъ общественную жизнь въ Псковѣ и Новгородѣ и даютъ толчокъ въ развитіи умственного, ремесленного и художественного. Вліяніе запада на искусство въ Новгородѣ исторически можно прослѣдить даже отъ XII вѣка^(*), но оно не могло заглушить начатки византійскаго стиля, какъ потому что не было оно систематическое и постоянное, такъ и потому, что ни западные художники, привозимыя въ Новгородъ, ни западные художники не могли дать особенно изящныхъ образовъ, подражаніе которымъ дало бы новое направленіе русскому искусству, по той причинѣ, что самыя мѣстности на Западѣ, съ которыми сносился Новгородъ, не отличались значительными успѣхами въ искусствѣ^(**). Все же за Новгородомъ и Псковомъ остается неоспорная честь сохраненія и некотораго самостоятельнаго воздѣлыванія русскаго церковнаго искусства въ эпоху, когда въ Кіевѣ прекратилось всякое историческое движеніе, а Москва, занятая интересами политическаго преобладанія, не имѣла ни времени, ни средствъ для умственного, литературнаго и художественнаго развитія. Крайній недостатокъ техническаго умѣнья въ Москвѣ явствуетъ изъ того, что лучшія постройки XV и XVI вѣка были сооружаемы въ ней иностранными зодчими, особенно Итальянцами, а расписывались Псковскими и Новгородскими иконописцами.

Самыя судьбы русской исторіи до половины XVI столѣтія сложились такъ, чтобы снособствовать большому коснею, нежели усовершенствованію искусства. Кіевъ, Ростовъ, Суздаль, Владиміръ, такъ недолго пользовались своимъ историческимъ значеніемъ, что успѣли выработать въ своихъ стѣнахъ только самыя первые начатки христіанской цивилизаціи. Псковъ и Новгородъ лѣпились своей самостоятельности къ половинѣ XVI столѣтія, именно въ ту пору, когда, на основахъ византійскихъ преданій, подѣлывавшими вліяніемъ, связанными и иностранными, могли бы развить свое самостоятельное искусство. Москва въ XVI столѣтіи должна была художественную дѣятельность на Руси начинать снова, то есть, воротиться къ той первоначальной степені, на которой искусство стояло въ Кіевѣ и Новгородѣ еще въ XI и XII столѣтіяхъ. Это возвращеніе къ старинѣ давало особую цѣну художественно-религіознымъ преданьямъ, достоинство которыхъ опредѣлялось дѣйствительнымъ или мнимымъ происхожденіемъ византійскимъ или корсунскимъ. Въ произведеніяхъ мастеровъ XVI вѣка явилось не то, до чего дошли они сами и въ чемъ выразили свои личныя способности, свое артистическое умѣнье и свои идеи, а то, въ чемъ они ближе подошли къ старинѣ, жертвуя своей личностью вѣрности преданію. Икона предназначалась для молитвы, и такъ же, какъ молитва, не должна была она подвергаться измѣненію по личному произволу; отъ иконы требовали не новыхъ совершенствъ, а воспроизведенія древности, какъ того идеала, на которомъ основывается авторитетъ церкви.

Впрочемъ исторія не прошла безплодно для нашихъ предковъ XVI вѣка. Грамотные люди того времени знали почти то же, что и ихъ отдаленные предшественники XII или XIV вѣка, и съ удовольствіемъ перечитывали сборники и другія писанія этихъ раннихъ эпохъ; въ недоумѣніи сомнѣній, что число грамотниковъ все болѣе и болѣе возрастало. Точно также и въ дѣлѣ искусства. Въ Москвѣ XVI вѣка оно не стало лучше того, какъ за нѣсколько столѣтій передъ тѣмъ явило оно себя въ украшеніи церковей мозаиками и стѣною живописью въ Кіевѣ, Владимірѣ и Новгородѣ; но по требо-

(*) Основываясь на преданіи о сосудахъ Антонія Римлянина, будто бы привезенныхъ изъ Рима, зрѣлѣе, иконографической работы.

(**) Чему доказательствомъ служатъ такъ называемыя Корсунскія врата Новгородскаго Софійскаго собора, доставленныя въ Магдебургъ, при епископѣ Вихимѣ (+ 1192 г.), или не позднѣе начала XIII в. Adelung, Die Korssunsch. Thüren. стр. 101.

ванью времени, число мастеровъ значительно возросло; искусство отъ Грековъ и ихъ непосредственныхъ учениковъ, преимущественно монаховъ и церковнослужителей, перешло въ руки людей свѣтскихъ, поселятъ и горожанъ, между которыми къ половинѣ XVI вѣка такъ сильно распространилось оно, что сдѣлалось предметомъ ремесленного производства значительнаго класса рабочихъ, которымъ, какъ бы самостоятельному цеху, потребовалось дать особую организацію, а церковное искусство предохранить отъ порчи, неминуемо послѣдовавшей за распространениемъ его производства между массами простаго народа.

Объ этомъ знаменательномъ фактѣ въ исторіи русскаго просвѣщенія свидѣтельствуетъ Стоглавъ въ 43 главѣ, важное значеніе которой для иконописи такъ высоко цѣнилось нашими предками, что выписки изъ нея постоянно помѣщались въ видѣ предисловія къ иконописнымъ подлинникамъ XVII и XVIII столѣтій. Это было заветное преданіе, оставленное XVI вѣкомъ для всѣхъ познѣвшихъ мастеровъ, законъ, предписаніямъ котораго они должны были слѣдовать не только въ искусствѣ и въ его отношеніи къ церкви, но и въ самой жизни своей.

„Въ царствующемъ градѣ Москвѣ и по всѣмъ другимъ городамъ — сказано въ этой 43 главѣ Стоглава — митрополиту и архіепископамъ и епископамъ пещись о церковныхъ чинахъ, особенно же объ иконахъ и живописцахъ, по священнымъ правиламъ; какимъ подобаетъ быть живописцамъ, и имѣть имъ тианіе о начертаніи плотскаго изображенія Іисуса Христа и Богоматери и небесныхъ Силъ и всѣхъ святыхъ. Подобаетъ быть живописцу смиренну, кротку, благоговѣйну, не празднословцу, не смѣхотворцу, не сварливу, не завистливу, не пьяницѣ, не грабителю, не убійцѣ; особенно же хранить чистоту душевную и тѣлесную, со всякимъ опасеніемъ. А кто не можетъ воздержаться, пусть женится по закону. И подобаетъ живописцамъ часто приходить къ отцамъ духовнымъ и во всемъ съ ними совѣщаться, и по ихъ наставленію и ученію жить, въ постѣ, молитвѣ и воздержаніи, со смирномуудріемъ, безъ всякаго зазора и безчиста. И съ превеликимъ тианіемъ писать образъ Господа нашего Іисуса Христа и Пречистой Богоматери, и святыхъ пророковъ и востоловъ и священномучениковъ и святыхъ мученицъ, и преподобныхъ женъ, и святителей, и преподобныхъ отцовъ, по образу и по подобію и по существу, по лучшимъ образамъ древнихъ живописцевъ. И если нѣтъ живописца по сказанному будутъ вести жизнь, храня эти заповѣди, и тианіе о дѣлѣ Божіемъ будутъ имѣть; то царю такихъ живописцевъ жаловать, а святителейъ ихъ беречь и почитать больше простыхъ людей. И тѣмъ живописцамъ принимать къ себѣ также и учениковъ, наблюдать за ними и учить ихъ во всякомъ благочестіи и чистотѣ, и приводить ихъ къ отцамъ духовнымъ, которые будутъ ихъ наставлять по преданію имъ отъ святителей уставу. И если которому изъ учениковъ откроетъ Богъ живописное рукодѣіе, и приводить того мастеръ къ святителю; и если святитель увидитъ, что написанное отъ ученика будетъ по образу и по подобію, и что въ чистотѣ и во всякомъ благочестіи живетъ онъ, безъ всякаго безчиста, то благословивъ его, поучаетъ и впредь благочестиво жить и того святого дѣла держаться со всякимъ усердіемъ, и ученикъ принимаетъ отъ него такую же честь, какъ и учитель его, больше простыхъ людей. Потому поучаетъ святитель и мастера, чтобъ не былъ онъ пристрастенъ ни къ брату, ни къ сыну, ни къ близкимъ. А если кому изъ учениковъ не дастъ Богъ живописнаго рукодѣія, и будетъ писать худо или не по правильному заветанію жить, а мастеръ дастъ ему одобреніе, представивъ на разсмотрѣніе вѣсто его писаній чужаи; тогда святитель, изслѣдовавши, полагаетъ такого мастера подъ запрещеніемъ, въ страхъ другимъ, а ученику тому не вѣзятъ касаться икононаго дѣла. Если же которому ученику откроетъ Богъ ученіе икононаго письма, и будетъ онъ жить по правильному заветанію, а мастеръ станетъ его похвалить по зависти, чтобъ не принялъ тотъ ученикъ равную съ нимъ честь: святитель, изслѣдовавши, тоже полагаетъ мастера подъ запрещеніемъ, ученика же возводитъ въ большую честь. А который изъ живописцевъ будетъ скрывать свое ученіе отъ учениковъ, тотъ осужденъ будетъ въ вѣчную муку, вмѣстѣ съ скрывшимъ талантъ. Если кто изъ мастеровъ или учениковъ будетъ жить не по правильному заветанію, въ пьянствѣ и нечистотѣ и во всякомъ безчистствѣ, и святитель такихъ въ запрещеніе полагаетъ и отлучаетъ отъ икононаго дѣла, по реченію: Проклятъ творящій дѣло Божіе съ небреженіемъ. А которые по сіе время писали иконы не учась, самовольствомъ, а не по образу, и тѣ иконы проиживали дешево простымъ людямъ, поселяя имъ невѣжды, то такихъ иконописцевъ запретить. Пусть учатся они у добрыхъ на-

стеровъ, и которому Богъ дастъ писать по образу и по подобію, и тотъ бы писать, а которому Богъ не дастъ, и такіе бы икононаго дѣла не касались, да не похузается ради такого письма или Божіе. А которые не перестанутъ, будутъ наказаны царскою грозою. Если будутъ они говорить, мы-де тѣмъ живемъ и питаемся, и тѣмъ слованъ ихъ не внимать, потому что по незнанію такъ говорить, грѣхъ себѣ въ томъ не стѣя. Не вѣстѣмъ людѣмъ иконописцами быти; много есть и другихъ ремеселъ, которыми люди кормятся, кромѣ икононаго писанія. Божіа образа въ укоръ и поношеніе не давать. Также архіепископамъ и епископамъ, въ своихъ предѣлахъ, по вѣстѣмъ городаямъ и селянѣмъ, и по монастырямъ, мастеровъ иконовыхъ испытывать и ихъ письма своимъ разсматривать, и каждому изъ святителей, избравши въ своемъ предѣлѣ лучшихъ живописцевъ мастеровъ, приказывать, чтобы они наблюдали за всѣми иконописцами, и чтобы худыхъ и безвѣстныхъ въ нихъ не было; а надъ самими мастерами смотритъ архіепископы и епископы, и берегутъ ихъ и почитаютъ больше прочихъ людей. Также и вельможамъ и простымъ людѣмъ тѣхъ живописцевъ во всемъ почитать, за то честное икононое изображеніе. Да и о томъ святителямъ великое попеченіе имѣти, каждому въ своей области, чтобы хорошие иконошники и ихъ ученики писали съ древнихъ образцовъ, а отъ самозванія бы и своими догадками Божества не описывали; ибо Христосъ Богъ нашъ описанъ плотію, а божествомъ не описанъ¹⁴.

Изъ этого замѣчательнаго свидѣтельства о состояніи русской иконописи въ половинѣ XVI столѣтія явствуется, что—

1) Хотя иконопись сдѣлалась въ половинѣ XVI в. ремесломъ для людей свѣтскихъ, горожанъ и сельскихъ жителей, но эти мастера состояли или должны были состоять подъ непосредственнымъ вѣдѣніемъ церковныхъ властей. Архіепископы и епископы полагаются руководителями и цензорами иконописнаго дѣла, которое сами они должны были хорошо разумѣть, что видно изъ того, что некоторые изъ московскихъ митрополитовъ сами писали иконы, каковы Симонъ, Варлаамъ, Афанасій и особенно Макарій, во имяемъ котораго могло быть составлено самое правило объ иконописцахъ въ Стоглавѣ. Эти святители сдѣлались естественными посредниками между разножившими иконописцами изъ людей свѣтскихъ и древнѣйшими иконописцами монахами, каковы были Аппалій Печерскій, Авраамій Соловецкій, митрополитъ Петръ, Андрей Рублевъ и друг. Иконы послѣдняго рекомендуются въ Стоглавѣ для подражанія въ числѣ лучшихъ образцовъ. На западѣ уже въ XII вѣкѣ монастыри перестаютъ быть центрами художественной дѣятельности, и въ XIII-мъ составляются многочисленныя корпораціи рабочихъ изъ горожанъ, корпораціи каменщиковъ и рѣшниковъ, изъ массы которыхъ выходятъ великіе архитекторы и скульпторы, тружившіеся въ созданіи и украшеніи великихъ произведеній готическаго стиля. У насъ же, и въ половинѣ XVI в. иконописные мастера, хотя и свѣтскіе, пользовались непышно самостоятельностью, подчиняясь руководству и цензурѣ монастырскихъ властей. Въ этой церковной цензурѣ наша иконопись XVI в. осталась вѣрна предвѣіямъ византійскаго искусства, существо котораго, какъ увидимъ, определяется преимущественно ея богословскимъ происхожденіемъ и воспитаніемъ подъ вліяніемъ церковныхъ догматовъ.

2) Такъ какъ на востокѣ, не только въ Россіи, но и въ самой Византіи и на Афонской Гортѣ, искусство не шло впередъ; то воображеніе естественно обращалось къ древнѣйшему предвѣію, ища въ немъ для себя идеала. Потому Стоглавъ рекомендуетъ иконописцамъ, вѣсего самостоятельныхъ работъ, копированіе съ лучшихъ, древнѣйшихъ, греческихъ образцовъ. Сохраняя чистоту предвѣія, это правило удаляло художника отъ природы, изученіе которой особенно было бы необходимо въ такой странѣ, какъ наше отечество, которое не получило въ наслѣдіе отъ античнаго міра художественныхъ памятниконъ и было разобщено отъ остальной Европы и пространствомъ, и историческими судьбами.

3) Потому наши иконописцы должны были оставаться ремесленниками и вести свое дѣло по вѣтертой колѣи копированія и подражанія, въ то время, когда на западѣ искусство, только что вступивъ въ свои независимыя права, соединило въ своихъ задачахъ интересы духовныя и свѣтскіе, икону и портретъ, религію и мифологію, въ великихъ произведеніяхъ Рафаэля, Альбрехта Дюрера, Голбейна, Леонардо-да-Винчи, Микель-Анджело и друг. Въ самостоятельности художника Стоглавъ усматриваетъ только самовольство и произволъ, нарушающіе чистоту священнаго дѣла иконописнаго. Ремеслен-

ное положеніе этого искусства имѣло своихъ плодомъ, или должнымъ произведеніемъ посредственности, или безвкусіе и безобразіе, противъ котораго Стоглавъ не имновалъ поднять свой голосъ.

4) Не смотря на всѣ свои недостатки, въ которыхъ естественно обнаружилось невѣжество и отсталость нашихъ предковъ XVI в. наша древняя иконопись имѣетъ свои неоспоримыя преимущества передъ искусствомъ западныхъ уже потому, что судьба сберегла его въ этотъ критическій періодъ отъ художественнаго переворота, извѣстнаго подъ именемъ Возрожденія, и такимъ образомъ противопоставила первобытную чистоту иконописныхъ принциповъ той испорченности нравовъ, тому тулупному матеріализму и той бессмысленной идеализаціи, которые господствуютъ въ западномъ искусствѣ съ половины XVI в. до начала текущаго столѣтія. Благодаря своей ремесленности, наша иконопись осталась самостоятельной и независимой отъ художественныхъ авторитетовъ запада. Недостатокъ красоты она искупала оригинальностью древнѣйшаго стиля христіанскаго искусства. Въ этомъ состоитъ ее неоспоримое право на вниманіе даже и тѣхъ націй, гдѣ процвѣтали Рафаэль, Рубенсъ, Пуссенъ. Оригинальность и свѣжесть въ воспроизведеніи религіозныхъ идей всего дороже въ произведеніяхъ христіанскаго искусства, и ежедневное наблюденіе болѣе и болѣе убѣждаетъ въ этомъ русскую публику, при сравненіи пошлыхъ и вялыхъ подражаній западному искусству, которыми загромажены иконостасы въ нашихъ церквяхъ, съ энергическими очерками произведеній русской иконописи, возбуждающихъ удивленіе затѣхныхъ иностранцевъ.

Мастера съ ихъ учениками, въ разныхъ областяхъ древней Руси, упоминаемые въ Стоглавѣ, положили первыя основы сосредоточеннаго иконописной дѣятельности, которая въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ соответствовала художественнымъ школамъ запада. До тѣхъ поръ была только одна школа, греческая или корсунская, надолго оставившая по себѣ память въ греческихъ подписяхъ на иконахъ: *ἁγίου, ἁγία*, или даже русскими буквами: *агіюсъ, агіа*, вмѣсто святой, святая. Уже съ XV в. эта школа начинаетъ видоизмѣняться, особенно въ Новгородѣ и Псковѣ подъ вліяніемъ запада, въ отлчіе отъ болѣе консервативной школы Сергія Радонежскаго, изъ которой вышелъ знаменитый иконописецъ Андрей Рублевъ. Миниатюры въ русскихъ рукописяхъ XV в. или мало отличаются отъ позднѣйшихъ греческихъ, или отзываются порчею, свидѣтельствующею о нѣкоторомъ знакомствѣ мастеровъ съ романскими стилями западной Европы. Книгопечатаніе должно было оказывать свое неострашимое дѣйствіе на русское искусство уже въ XVI в. Раннѣе изъ печатныхъ книгъ западныхъ, съ политическими и нравовыми, стали доходить на Русь, черезъ Новгородъ и Литву, и отъ затѣхныхъ иностранцевъ, между которыми были и художники по ремеслу. Западные идеи уже въ XVI в. начинаютъ проглядывать въ русской иконописи и вызывать противъ себя противодействіе со стороны приверженцевъ восточныхъ преданій (*). Въ XVII в., какъ увидимъ, все сильнѣе и сильнѣе обнаруживалось въ русскомъ искусствѣ вліяніе западное, и западные печатные рисунки, эти *кушты* (Kunst), размножились до того, что и теперь нѣрѣдко можно встрѣтить какой нибудь Итальянскій Травинокъ или Голландскую Библию XVI или XVII столѣтій съ русскими подписями времени царя Алексея Михайловича.

Чѣмъ болѣе входила иконопись въ общую потребность русскаго народа и чѣмъ болѣе распространялась, тѣмъ болѣе въ своемъ развитіи стремилась она къ сокращенію размѣровъ иконописныхъ изображеній до мелкаго письма, обвѣнченнаго съ миниатюрою. Въ народѣ стали распространяться иконы малаго размѣра, ядницы, названныя такъ по своей мѣрѣ. Иконы многочисленны, какъ напримѣръ, Страшный судъ, Ичѣ Богъ отъ дѣлъ своихъ, Единородный Сынъ, и т. п., будучи писаны на доскахъ утѣренной величины, естественно должны были состоять изъ десятковъ и сотенъ маленькихъ фигуръ. Миниатюрность изображеній скрывала недостатокъ природы, а яркій, даже пестрый колоритъ мелкаго письма съ избыткомъ выкупалъ въ глазахъ нашихъ предковъ наследованную съ давнихъ временъ невѣрность рисунка и недостатокъ въ группировкѣ, въ движеніи и выраженіи фигуръ. Древняя величавость и строгость византійскихъ мозаикъ и стѣнной живописи — въ натурализмахъ и даже въ колоссальныхъ размѣрахъ, сменялась игривостью и затѣйливостью миниатюры.

Колоссальные размѣры живописныхъ фигуръ требуютъ для себя обширныхъ вѣстидишъ, высокихъ стѣнъ и громадныхъ сводовъ. Это возможно только въ зданіяхъ каменныхъ, стѣны и своды которыхъ могутъ быть украшены мозаикою и стѣнною живописью. Только въ этомъ случаѣ живопись получаетъ

(*) См. о дѣлѣ Висковатого во 2-й томъ моихъ Очерковъ.

свой монументальный характер, составляя одно целое съ архитектурнымъ зданіемъ, котораго стѣны и куполы оно какъ бы раздвигаетъ своею перспективою и свѣтлотѣнью, и пустую поверхность оживляетъ фигурами. Такъ были украшены храмы въ Византіи, Равеннѣ, Римѣ. Тотъ же величавый характеръ имѣютъ древнѣйшіе храмы на Русѣ, украшенные въ строгомъ Византійскомъ стилѣ— мозаикою и фресками въ колоссальныхъ размѣрахъ, соответствующихъ общій архитектурной плеті цѣлаго зданія.

Сокращеніе размѣровъ иконы было необходимо извнѣсти мѣстныхъ условій въ слѣдствіе распространенія христіанскаго просвѣщенія по глухимъ укрѣпкамъ древней Русѣ, гдѣ могли строиться только маленькія деревянныя церкви и часовни, для украшенія которыхъ возможны были иконы небольшія. Тому же способствовало, распространявшійся вмѣстѣ съ христіанствомъ, обычай въ каждой горницѣ, какъ бы ни была она мала, почитать икону. Усиливавшійся между людьми зажиточными обычай устраивать въ своемъ дому модельми, въ Москвѣ и другихъ городахъ, естественно вызывалъ потребность сокращать размѣры иконъ, и мало по малу глазъ привычалъ къ миниатюрному и письму, быстро распространившемуся и по первбвѣтъ, и сдѣлавшемуся господствующимъ во всѣхъ иколахъ русской иконописи **XII—XVIII** вѣка, какъ въ городскихъ и сельскихъ, такъ и въ монастырскихъ. Такимъ образомъ, отъ монументальнаго украшенія обществяннаго собора живопись перешла къ предмету домашняго, семейнаго чествованія, и самый храмъ, въ своихъ малыхъ размѣрахъ, въ своей домашней простотѣ, сближался съ кельею и избой. Въ послѣдствіи этотъ уютный характеръ усвоили себѣ раскольничьи часовни и модельми.

Самые оригиналы, съ которыхъ копировали древніе иконописцы, не могли быть большихъ размѣровъ, потому что переносились изъ далекихъ странъ, свачала изъ Греціи, потомъ изъ центровъ древне-русской жизни, изъ городовъ и монастырей—по дальнимъ заголустьямъ. Иконы, такимъ образомъ, должны были быть переносны, чтобъ соответствовать потребности разнесенія начатковъ христіанскаго просвѣщенія по необозримымъ пространствамъ нашего отечества. Въ этомъ отношеніи особенно важны были металлическіе кресты и складни, занимавшіе въ маломъ плеті цѣлме иконостасы и сплиты. Это были сплиты, самая удобная для перенесенія, прочныя и дешевыя; потому онѣ и доселѣ въ болыиомъ употребленіи въ простомъ народѣ, особенно у раскольниковъ. Эти сектанты, во время гоненій на нихъ, продолжали, въ своихъ вольныхъ и невольныхъ переселеніяхъ, распространять древній обычай переносныхъ иконъ, складней и цѣлыхъ иконостасовъ, писанныхъ на ткани.

И такъ, вмѣстѣ съ распространеніемъ христіанскаго просвѣщенія, по мѣрѣ того, какъ иконопись пріобрѣтала на Русѣ свой національный характеръ, она сокращалась въ своихъ размѣрахъ до миниатюры въ рукописяхъ. Эта охота къ миниатюрности въ послѣдствіи дошла до того, что не только на небольшой стѣнѣ въ маленькихъ частныхъ людѣ собирались изъ мелкихъ иконъ цѣлый церковный иконостасъ, но даже писался онъ и на одной доскѣ величиною въ аршинъ, поларшина и меньше. Такія иконы слыиуть въ народѣ подъ именемъ Церквы.

Средство иконы мѣлкаго письма съ миниатюрою въ рукописи не только не противорѣчило духу иконописи, но даже соответствовало ея прямому назначенію поучать въ догматахъ и идеяхъ христіанской религіи. Какъ въ древнѣйшія уже времена исторія первыи живописи служила грамотою для безграмотныхъ; такъ у насъ въ **XVI** и **XVII** столѣтіяхъ распространившіеся многоликія иконы, въ лицахъ объясняющія Вѣру (*), Достойно, Величіе душа моя, Отче нашъ, для безграмотныхъ замінили письмо и соответствовали молитвѣ поклоняющихся, какъ въ рукописи миниатюра—тексту; или же поучали, какъ книга, какъ наприимѣръ икона, изображающая въ лицахъ церковное значеніе каждаго дня въ недѣлѣ. Такимъ образомъ по средству съ лицевой рукописью, икона могла распадаться на отдѣльныя эпизоды, служившіе миниатюрами въ книгѣ, или на оборотъ отдѣльныя миниатюры изъ книги собирались на одну доску и всѣ вмѣстѣ составляли одну икону, раздѣленную на эпизоды. Такъ наприимѣръ, Акакистъ Богородицѣ, извѣстный намъ по греческимъ миниатюрамъ отъ **XII** в. (**), пишется и какъ икона на доскѣ.

На стѣнной алтарной двери церкви Пр. Сергія Радонежскаго въ Кирилло-Бѣлозерскомъ монастырѣ написана въ **1607** г. таинниая монахоу икона въ семи отдѣленіяхъ, очевидно, заимствован-

(*) См. въ концѣ Очерковъ, II, 284. Архия. Макарія Археол. описаніе церк. древн. въ Новгородѣ II, 36, 120.

(**) Въ Синод. Библіотекѣ. Миниатюры издавы Москвитинъ Публичн. Музеумъ.

ная из миниатюр лицевых рукописей Ветхого Завета, Патериковъ, Синодиковъ и т. п. (*). А именно: въ первомъ отдѣлѣ Богородица на престолѣ среди ангеловъ въ Раю; во 2-мъ, сидятъ въ раю же праотцы, Авраамъ, Исаакъ и Иаковъ, и возле нихъ стоитъ благоразумный разбойникъ съ крестомъ въ рукахъ—значить, изъ Страшнаго суда. Въ 3-мъ, ангелъ изгоняетъ Адама и Еву изъ рая и наставляетъ ихъ на ручное дѣло, съ надписями: „Повелѣ Господь Адама и Еву зъ рая вонъ изгнати, и повелѣ Господь стрѣжи врата едемыя херувиму пламенею“—и „Ангелъ Господень Адама и Еву на дѣло ручное наставляеть. Плакася Адавъ со Евою предъ раемъ сидя“. Въ 4-мъ, состояніе человека въ вѣчности между раемъ и мукою—извѣстный эпизодъ изъ Страшнаго суда: человекъ, привязанный къ столбу, съ надписью: „Милостыню творилъ, а блуда не отсталъ, милостыни ради муки избавленъ бысть, блуда же ради рая лишень еси человекъ“ и проч. Въ 5-мъ, смерть праведнаго человека, и въ 6-мъ, смерть грѣшника, съ надписями, подробно повѣствующими о томъ и другомъ событіи, по сюжету во всемъ согласные съ миниатюрами лицевой Библии графа Уварова, заимствованными, вѣроятно, изъ Синодиковъ (**). Въ 7-мъ изображеніе заимствовано изъ лицеваго Іоанна Лѣстничника, а именно: Іоаннъ Лѣстничникъ говоритъ во храмѣ поученіе братіи; лѣстница, по которой восходить нѣкии къ небу, одни ведомые ангелами, другіе низвергаемые внизъ дьяволами, и обитель въ Раѣ, называемая „тешищею“, и въ ней подвиги кающихся монаховъ, помещенныхъ по два и по одному въ одной кельѣ, съ соответствующею предмету надписью.

Въ сближенія иконы съ книжною миниатюрою иконописи доводила до бѣльшаго развитія нѣкоторыя изъ своихъ принциповъ. При изображеніяхъ на иконѣ или въ свѣткахъ, данныхъ въ руки святымъ, предписывается полагать надписи. Лицевое изображеніе Вѣрующаго или Достойнаго разлагаетъ тексты этихъ молитвъ на нѣсколько надписей, соответствующихъ эпизодамъ. Иконописи стремятся къ выраженію религіозныхъ идей и богословскихъ ученій—и нигдѣ она ни достигаетъ этой цѣли полнѣе, какъ въ многочисленныхъ изображеніяхъ, которыя, истолковывая текстъ, являются какъ бы богословскими, дидактическими поэмами.

Такія иконописныя поэмы ведутъ свое начало въ русской иконописи съ давнихъ временъ. Еще въ 1554 г. Псковскіе иконописцы Остапъ и Якушка написали для Благовѣщенскаго собора, въ Москвѣ, на одной доскѣ четыре многочисленные иконы, которыхъ сложное содержаніе объясняется желаніемъ выразить цѣлый рядъ богословскихъ идей, и которыя по тому самому тогда же дали поводъ къ любопытному богословско-иконописному пренію, въ которомъ дьякъ Висковатый заподозривалъ эти иконы въ западныхъ новизнахъ: такъ что это преніе заставляетъ предполагать, что иконы многочисленные, изображающія въ лицахъ молитву или рядъ богословскихъ мыслей, были еще въ половинѣ XVI в. новостью, по крайней мѣрѣ въ Москвѣ, и необычностью нѣкоторыхъ подробностей возбуждали недоумѣніе (**). Сказанныя иконы имѣютъ свои сюжетныя: 1) Почи Богъ въ день седьмой, 2) Единородный Сынь, 3) Приндите, люди, Трѣипостасному Божеству поклониться и 4) Во гробѣ плотски.

Чтобы дать понятіе о многочисленныхъ переводахъ, выражающихъ какъ бы цѣлый богословскій трактатъ или дидактическую поэму, здѣсь прилагаются два снимка съ иконописныхъ рисунковъ XVII в., изъ собранія г. Филимонова, соответствующіе двумъ первымъ изъ этихъ четырехъ сюжетовъ, такъ какъ самый оригиналъ въ Благовѣщенскомъ соборѣ сдѣлался вовсе недоступенъ не только для снятія съ него копій, но и для подробнаго разсмотрѣнія, по причинѣ массивной рамы, которою скрыты всѣ подробности иконы.

1) Почи Богъ въ день седьмой. Икона дѣлится на двѣ части, на верхнюю и нижнюю, по соответствію Новаго завета Ветхому, искупленія—грѣхопадению, и небснаго и вѣчнаго—земному и преходящему. Эпизоды отдѣлены архитектурными линіями, въ кругахъ, въ ородахъ въ формѣ миниатюры; одинъ помѣщенъ подъ аркою. Внизу исторія первыхъ людей и сыновей ихъ Каина и Авеля. Земля съ ея бѣдствіями и грѣхами очерчена продолговатымъ неправильнымъ оваломъ, внутри

(*) Архивъ. Варлаамъ Описаніе древн. и рѣдкихъ вещей въ Кирилло-Бѣлоз. монаст. въ Чтеніяхъ ист. и древн. 1859. III, стр. 18.

(**) Снѣжки см. въ моихъ Очеркахъ I, стр. 153.

(***) См. въ моихъ Очеркахъ, II, стр. 287.

I.



ПОЧИ БОГЪ ВЪ ДЕНЬ СЕДЬМЫЙ.
(рисун. XVIII вѣка)



ЄДИНОРОДНИЙ СЫНЪ-СЛОВО БОЖІЕ.

(рисуи XVII вѣка.)

которого, безъ соблюденія единства прелести и мѣста, изображено: Адамъ и Ева по изгнаніи изъ рая, наставляемые ангеломъ на ружное дѣло, Каинъ убиваетъ Авеля и потомъ мучится своимъ злодѣяніемъ, Адамъ и Ева оплакиваютъ Авеля, и наконецъ звѣри. По четыремъ концамъ этого отдѣленія по ангелу, дующему въ трубу: это сѣверъ, востокъ, югъ и западъ. Въ отдѣленіи—сотвореніе Евы, и Господь, въ видѣ ангела, благословляетъ первыхъ людей. Въ верхней части, посреди, въ кругу Господь Богъ опочивъ отъ дѣлъ своихъ на одрѣ. По обѣимъ сторонамъ, въ орисахъ мандальной формы, изображенъ обнаженный Иисусъ Христосъ, покрытый херувимскими крыльями. Направо, онъ стоитъ, въ юническомъ видѣ, и къ нему обращается Богъ Отецъ, какъ бы призывая на подвигъ искупленія. Наизво, онъ распятъ на крестѣ, но распятіе изображено такъ, что вмѣстѣ съ Богомъ Отцемъ и Духомъ Святымъ составляетъ одно цѣлое, изображающее св. Троицу. — Этотъ же сюжетъ, писанный отличными медными письмомъ Строгановской школы, можно видѣть въ иконостасѣ Московскаго купца Тихомирова.

2) Единородный Сынъ. Кромѣ предложеннаго здѣсь въ снимкѣ, мы будемъ имѣть въ виду еще два перевода этого сюжета: одинъ въ изданіи Даженькура, вѣроятно, XVI в. (томъ VI, табл. 120), и другой въ рисункѣ изъ собранія г. Филимонова, на оборотѣ съ надписями начала XVII в. — Этотъ сюжетъ имѣетъ свою идею тоже искупленіе, но собственно съ развитіемъ мысли о побѣдѣ надъ смертію, одержанной смертію Искушителя. Эпизоды приведенъ въ архитектурную связь посредствомъ зданий по обѣимъ сторонамъ круга, въ которомъ воссѣдаетъ Спаситель, и посредствомъ симметрическаго помѣщенія низкихъ эпизодовъ подъ срединнымъ изображеніемъ Не рыдай мене мати. Христосъ изображенъ трижды. Во первыхъ, въ юническомъ типѣ, какъ Еммануилъ, въ сказанномъ кругѣ, несомомъ херувимами, съ тетраморфомъ въ десницѣ, то есть, съ группою четырехъ символовъ Евангелистовъ въ сокращеніи (*). Надъ нимъ тоже въ кругахъ Духъ Святой и Богъ Отецъ, всѣ вмѣстѣ составляютъ св. Троицу; по сторонамъ по ангелу держатъ солнце и луну. Во вторыхъ, подъ кругомъ, Христосъ стоитъ во гробѣ, обнаженный Богородицею: это Не рыдай мене Мати. переводъ, господствующій въ итальянскихъ школахъ XV в., особенно въ Ломбардской и Умбрійской. Въ третьихъ, внизу на дѣлѣ, Христосъ, въ воинскомъ доспѣхѣ и съ мечомъ сидитъ на крестѣ, вооруженномъ на груди низверженнаго Ада. Въ панцѣхъ съ этимъ изображеніемъ, Смерть идетъ на дѣлѣ по тѣмъ жертвенцамъ, которые подаютъ звѣри и хищныя птицы. Въ храминахъ по сторонамъ Троицы по стоящему ангелу. Въ переводѣ у Даженькура, одинъ изъ нихъ держитъ чашу, другой дискъ; на иконѣ, въ собраніи член. Общества Древн. Рус. Искусства А. Е. Сорокина, оба ангела въ приподнятыхъ рукахъ держатъ по диску, а одинъ изъ нихъ въ другой рукѣ имѣетъ кадило; по инымъ переводамъ оба держатъ по ковчезу. Въ приложенномъ здѣсь рисункѣ оба ангела съ пустыми руками—переводъ, ясно указывающій на различіе редакцій въ этомъ отношеніи. Любопытную особенность представляетъ переводъ по Филимоновскому рисунку начала XVII в. Вмѣсто двухъ ангеловъ—въ одной храмнѣ сидитъ Богородица, а въ другой — идетъ ангелъ съ кадиломъ. Тройное присутствіе Иисуса Христа означаетъ тройную идею: о Господѣ Богѣ въ Троицѣ, его милосердіи и о побѣдѣ Креста надъ смертію. Полное объясненіе этого сюжета можно получить изъ надписей надъ отдѣльными его частями. Въ Клиническомъ подлинникѣ читается: „А что Спасъ сидитъ на херувимахъ, въ кругу его писано: сѣдай на херувимахъ, видѣй бездны, промышляй вселенская, устрашай враги, и вознося смиренныя духомъ. На правой сторонѣ ангелу, что чашу держитъ: чаша гнѣва Божія вина не растворенна, исповѣнь растворенія. Милосердію (т. е. изображенію Христа, стоящаго во гробѣ) подписи: Душу свою за други своя положи. А что Спасъ сидитъ на крестѣ вооруженъ, а тому подписи: смертію на смерть наступи, еднѣ сый святыи Троицы, прославляемъ Отцу и Святому Духу, спаси насъ. За тѣмъ же Спасомъ на полѣ: Попирая сопротивныя, обнажая оружіе на враги. Надъ Херувимомъ подписи: Херувимъ трясый землю, подвизая пренеподобна. Смерти подписи: Последній врагъ, смерть всепагубная. За смертію на полѣ подписи: Вся мимо идути, а словеса Божія не имутъ прелести. Надъ птицами и надъ звѣрями подписи: птицы небесныя и звѣріе, приндите съѣсти тѣлеса мертвыхъ. Духу Святому подписи: Духъ сый воистину, Духъ животно-

(*) Twining, Symbols and emblems of early and med. Christ. art. 1852. Табл. 50.

рящъ всяку тварь". Подписи въ переводѣ у Дажекура нѣсколько отличаются отъ этихъ. Надъ всею иконою подписи: Единородный сынъ Слово Божіе, безсмертенъ и безначаленъ и присносущъ сый Сынъ Отцу—соответствуетъ изображенію Троицы. Подписи: Въше Господь отъ Сіона и глагола отъ Іерусалима и разсуди люди въ юдоли—присоноподаетъ къ этому сюжету идею о страшномъ судѣ. Такимъ образомъ, эти двѣ иконы Почи Богъ и Единородный Сынъ соответствуютъ между собою какъ начало и конецъ міру, сближеніе которыхъ въ одномъ представленіи было любимомъ темою въ средневѣковомъ искусствѣ.—Подписи на рисункѣ начала XVI в. Вверху надъ Христомъ въ Троицѣ: Глазъ отъ Сіона и Богъ явися яко человекъ, воплотися отъ святаго Богородицы. Надъ Богородицею въ хранили: Богородица баше на престоудѣ сѣдѣше видѣше сына своего и Бога и славу, и вся мимо идеть, слово Божіе не имать пренти. Надъ ангеломъ съ кадидомъ (им. сосуда въ переводѣ у Дажекура): чаша гнѣва Божія и проч. (*).

Тамъ, гдѣ представлялась возможность, одновременно съ иконописью миниатюрною, производилась и иконопись въ большихъ размѣрахъ, съ фигурами въ натуральную величину и даже большіе натуральныхъ размѣровъ, въ расписываніи иконостасовъ и стѣнъ каменныхъ церквей какъ внутри, такъ и снаружи, особенно въ Москвѣ и въ нѣкоторыхъ монастыряхъ; но писью миниатюрное господствовало, столько же вызываемое общою потребностью, сколько и удобное для ограниченныхъ средствъ русскаго искусства.

Потому эта миниатюрная иконопись особенно процвѣтала въ самой популярной и самой національной изъ школъ древне-русской иконописи, именно въ школѣ Строгановской, связанной съ Новгородскою самымъ пропедагогическимъ своимъ въ XVI в. изъ Устюга. Чтобы оцѣнить достоинство иконъ мелкаго письма этой школы, надобно ихъ разсматривать въблизи, какъ миниатюру въ книгѣ, даже въ увеличительное стекло. Въ этой такъ сказать ювелирной работѣ, исполненной яркими красками, будто эмаль, художественное достоинство Строгановскаго письма не подлежитъ сомнѣнію.

По общему ходу историческаго развитія, Москва не раньше XVII столѣтія могла образовать свои собственныя иконописныя школы. Какъ средоточіе, куда царственные собиратели земли русской отовсюду изъ старыхъ городовъ пересаживали зачатки прежней исторической жизни, Москва и въ школѣ такъ называемыхъ царскихъ иконописцевъ осталась вѣрна своему назначенію, набирала этихъ мастеровъ изъ разныхъ городовъ и монастырей и возводя ихъ въ почетное званіе жалованныхъ и кормовыхъ иконописцевъ.

Теперь слѣдуетъ сказать нѣсколько словъ о томъ, въ какомъ смыслѣ надобно понимать такъ называемыя школы русской иконописи. Художественныя школы, какъ онѣ развились на западѣ, собственно стали тамъ возможны только тогда, когда съ XIV в. начали обнаруживаться въ искусствѣ извѣстныя направленія, продолженныя художественною личностію, которая, увлекаемая за собою толпою учениковъ, образуетъ около себя школу. Итальянскій живописецъ Ченнини, XIV в., изъ школы Джотто, въ своемъ трактатѣ объ искусствѣ (о чемъ подробнѣе будетъ рѣчь впереди) уже совѣтуютъ мастерамъ не подражать безъ разбору, а избирать себѣ одного мастера по собственному влеченію и вкусу, и ему слѣдовать (**). Такъ образовались въ Италіи въ XV в. школы Флорентійская, Ломбардо-Венеціанская, Умбрійская, потомъ въ XVI в. школы Леонардо-да-Винчи, Рафаэля, Тициана и проч. Напротивъ того, такъ называемыя школы русской иконописи опредѣлялись не личнымъ характеромъ мастеровъ—основателей этихъ школъ, не особенностями художественнаго направленія, а вѣковыми случайными обстоятельствами. Строгановская школа получила свое названіе отъ фамиліи именитыхъ людей Строгановыхъ; Царская школа имѣла видъ болѣе учрежденія официальнаго, нежели собственно художественнаго; школы монастырскія, сельскія и назывались такъ потому, что были заводными въ монасты-

(*) Замѣчаніе, сдѣланное г. Рязанскимъ въ Исторіи русск. школъ иконописанія на стр. 15, о томъ, что въ иконѣ Единородный Сынъ не встрѣчается рисунокъ Чихомъ—требуетъ фактическаго доказательства. Въ Италіи ни въ XIII в. ни послѣ, такіе сюжеты не писались. Средство могло быть только въ изображеніи Свѣтителя, стоящаго по гробу, о чемъ и замѣчено нами.

(**) Въ главѣ XXVII этого трактата.

ряхъ, селахъ. Отсутствие того развѣтленія художественныхъ направлений, которое сдѣлало возможнымъ и необходимымъ школы на западѣ, опредѣлялось самою сущностью русской иконописи.

Религіозный принципъ въ наиболѣе вѣрно въ воспроизведеніи преданія, обычаяхъ и вѣрованіяхъ въ ней вкоренившійся, и потому какъ бы узаконенный предписаніями Стоглава, останавливалъ развитіе художественныхъ личностей. и тѣмъ самымъ полагалъ преграду въ развитіи ея по школамъ; потому что съ понятіемъ о художественной школѣ непременно соединяется мысль о самостоятельности, личностности выраженія извѣстнаго направленія, или въ выборѣ болѣе любимыхъ сюжетовъ, или въ нововѣ способѣ ихъ представленія, въ болѣе или мѣншей идеализаціи или натурализмѣ и т. п. Напротивъ того, наши иконошники, какова бы названія они ни были, Новгородскіе, Строгановскіе или Московскіе, были обязаны писать такъ, какъ, по преданію, писали лучшіе изъ древнихъ мастеровъ, а своихъ догадокъ и своемыслия въ иконное писаніе не вносить. Они могли отнестись только худшимъ или лучшимъ воспроизведеніемъ преданія, писать иконы крупнѣе или мельче, болѣе или мѣнѣе тщательно ихъ отдѣлывать, болѣе или мѣнѣе соблюдать естественную пропорцію фигуръ, болѣе или мѣнѣе употреблять ту или другую краску, желтую или зеленую, свѣтлую или темную; то есть — различіе между ними состояло не столько въ положительныхъ качествахъ, которыя опредѣляли бы въ равной степени достоинство различныхъ направлений иконописи, сколько въ качествахъ отрицательныхъ, состоявшихъ въ болѣе или мѣнѣе недостаткахъ каждой изъ такъ называемыхъ школъ нашей иконописи. Въ доказательство, прочтите, напримеръ, слѣдующія характеристики въ лучшемъ изъ всѣхъ сочиненій о русской иконописи, въ издѣданіи г. Равнинскаго, помѣщенныя въ VIII томѣ записокъ Петерб. Археол. Общества: «Отличительные признаки Новгородскаго письма составляютъ: рисунокъ рѣзкій, длинный, пріямый чертами; фигуры по большей части короткія, въ 7 и въ 7½ головъ; лицо длинное, нозь спущены на губы; ризы писаны въ двѣ краски, или раздѣлены толстыми чертами, бѣлками и чернилами» — однимъ словомъ цѣлый рядъ недостатковъ, выказывающихъ отсутствіе артистическаго умія, вкуса и природы, выдается за характеристику такой знаменитой школы, какъ новгородская. — Или — въ мелкихъ иконахъ Новгородскаго письма «затѣтна большая пестрота, происходящая отъ чрезмѣрнаго употребленія празелени и киновари»... «Къ этому разряду Новгородскихъ писемъ надо отнести иконы, писанныя почти безъ тѣней. Лица въ нихъ покрыты темною празеленью, безъ затѣйки и оживки, иногда даже безъ движенія; ризы безъ пробѣловъ, раздѣлены черными чертами»... «Въ иконахъ Новгородскаго письма третьяго разряда преобладаетъ вохра: лица желтыя» и проч. Хотя авторъ отдастъ должную справедливость Строгановскимъ иконошникамъ, которые действительно внесли въ нашу иконопись, иботорую художественность, но и они сначала писали «лица темнозеленаго цвѣта, почти безъ оживки. Ризы по большей части безъ пробѣловъ, раздѣлены чертами, бѣлками и чернилами». Даже въ лучшихъ Строгановскихъ писмахъ, въ такъ называемыхъ вторыхъ, не смотря на живость и яркость колорита, г. Равнинскій отличительною характеристикой ставитъ длинные фигуры. Но особенно видны недостатки Строгановскихъ писемъ изъ слѣдующаго сравненія ихъ съ Московскими старыми: «Строгановскія иконы выше Московскихъ по отдѣлкѣ, но въ Московскихъ болѣе живописи, складки въ одеждахъ иногда довольно удачны, а въ раскраскѣ палаты видна попытка представить ихъ въ перспективѣ»; между тѣмъ какъ палаты на Строгановскихъ иконахъ, хотя и очень красивы, но съ большими затѣями. Впрочемъ и Московскія письма первой половины XVII в. «совершенно желтыя, вохра въ лицахъ, вохра въ ризахъ, вохра въ палатахъ, свѣтъ — вохра». Хотя гораздо снисходительнѣе г-на Равнинскаго смотритъ на нашу иконопись архимандритъ Макарій, но и онъ, выставя на видъ ея неоспоримыя достоинства, затѣяныя древними преданіями, и свято сохранныя, все же характеризуетъ Новгородскія письма такими особенностями, которыя принадлежатъ крайне неразвитому состоянію искусства, бѣднаго техникою и чуждаго первымъ условіямъ изыскаго вкуса, воспитаннаго изученіемъ природы и художественныхъ образовъ. «Къ отличительнымъ признакамъ Новгородскаго иконописанія — говоритъ онъ (*) — относится преимущественно то, что въ его изображеніяхъ и особенно въ ликахъ святыхъ затѣтно болѣе строгости, чѣмъ умиленія, но такъ что въ нихъ явля-

(*) Археол. описан. церкви. древн. ст. въ Новгородѣ. II, 26—28.

ются жители именно горняго міра, а не земнаго. Этихъ самымъ оно подходитъ ближе къ греческой иконописи, чѣмъ къ Московской, отличающейся свѣтлымъ колоритомъ и умаленіемъ въ лицахъ, и чѣмъ къ Строгановской, отличающейся точностью обрисовки, разнообразіемъ въ лицахъ и яркостью красокъ^(*).... „Отступленіе отъ подлинниковъ (т. е. отъ греческихъ образцовъ) заключается въ томъ, что Новгородскій пошибъ не имѣетъ той тщательной отдѣлки, плавки письма, чистой и ровной, какими отличаются произведенія греческія. Здѣсь нѣтъ и той силы творческой кисти и той тщательности въ раздѣлѣ линий, въ отдѣлкѣ волосъ на головѣ и бородѣ, какія усматриваемъ на византійскихъ иконахъ. Наконецъ самыя краски не имѣютъ той яркости, какую имѣютъ онѣ на иконахъ древняго греческаго письма^(**). — То есть, по самому снисходительному житію автора, Новгородскія письма предлагаютъ слабую копію съ писемъ греческихъ, погрѣшительную въ рисунокъ и колоритѣ; а въ письмахъ Строгановскихъ и Московскихъ замѣчается незначительный шагъ впередъ въ разнообразіи очерковъ и въ живости красокъ. Что же касается до греческаго искусства, то его цвѣтущая пора на Руси была только въ XI и XII столѣтіяхъ. Съ тѣхъ поръ и само оно постепенно падало ниже и ниже, и вліяніе его на русскихъ мастеровъ становилось слабѣе, по мѣрѣ того, какъ рѣже дѣлались сношенія Руси съ Греціей. Хотя еще въ XIV и даже въ XV в. упоминаются на Руси греческіе мастера, писавшіе иконы и имѣвшіе у себя учениковъ русскихъ, хотя и въ послѣдствіи, въ XVI и XVII столѣтіяхъ доходили къ намъ греческія иконы, писанныя въ восточныхъ монастыряхъ, на Афонѣ, по все не многое, что осталось намъ греческаго отъ этихъ столѣтій, такъ незначительно въ художественномъ отношеніи. что имѣетъ цѣну только потому, насколько эти греческія произведенія, писанныя по старой рутинѣ, могутъ напоминать собою тѣ лучшіе образцы, отъ которыхъ они ведутъ свое происхожденіе черезъ десятки рукъ. Не было уже ни творчества, ни живизности въ этихъ произведеніяхъ монастырскаго, аскетическаго воображенія; если же они оказывались лучше издѣлій русскихъ, то единственно по витѣйшей техники, которая, въ греческихъ монастыряхъ, по преданію издавна велась отъ поколѣнія къ поколѣнію. Именно въ этомъ только отношеніи и могли имѣть цѣну тѣ заимки Греки, которые въ XIV и XV столѣтіяхъ учили русскихъ мастеровъ. Лучшимъ доказательствомъ бесплодности позитившаго греческаго искусства, закоснѣвшаго въ монастырскомъ стилѣ Афонской Горы, служить тотъ фактъ, что ни отъ этихъ столѣтій, ни отъ позитившихъ, ничего не осталось на Руси изъ произведеній греческой иконописи, что заслуживало бы особеннаго вниманія въ художественномъ отношеніи.

И такъ, наша иконопись въ XVI и XVII столѣтіяхъ оставалась на низшей степени своего художественнаго развитія. Стремясь къ высокой цѣли выраженія религіозныхъ идей, въ представленіи Божества и святыхъ по образу и по подобию, какъ выражается Стогавъ, она не имѣла необходимыхъ средствъ къ достиженію этой цѣли, ни правильнаго рисунка, ни перспективы, ни колорита, осмысленнаго свѣто-тѣнью. Поставляя себѣ правиломъ изображеніе Божества въ его человѣческомъ воплощеніи, она не знала человѣка и не догадывалась о необходимости изучать его витѣйныя формы съ натуры. Имѣя своихъ назначеніемъ воспроизводить лики святыхъ, апостоловъ, пророковъ и мучениковъ, по ихъ существу, согласно дѣйствительности, т. е. каковы они были при жизни, это искусство вмѣстѣ съ тѣмъ какъ бы боялось дѣйствительности, не находя необходимымъ брать у нея уроки въ правильномъ начертаніи рукъ и ногъ, въ естественной постановкѣ фигуръ и въ ихъ движеніяхъ, соответствующихъ законамъ природы и душевному расположенію.

По своимъ принципамъ, какъ увидимъ ниже, наша иконопись не должна была чуждаться портрета, и она дѣйствительно его не чуждалась, какъ это, напримѣръ, можно видѣть на одной иконѣ Новгородскаго письма конца XV в., съ портретными изображеніями цѣлой фамиліи являвшихся лицъ, означенныхъ поименомъ^(*). Иконописцамъ даже вѣнялось въ обязанность писать портреты новыхъ угодниковъ русскихъ, XV, XVI и XVII в., современниковъ святымъ мастерамъ. Но это обыкновенно дѣлалось по смерти святого угодника, по воспоминанію, иногда даже по разсказу очевидцевъ, съ которыми долженъ былъ согласоваться портретистъ^(**). Такой портретъ, составленный по соображеніямъ съ общими чертами и характеромъ угодника, ставился на его гробницѣ. То есть, дѣйствительность должна была перейти въ вѣчность, вмѣстѣ съ жизненностью должна была утратить всѣ индивидуальныя

(*) Макарія, Арх. опис. церк. др. въ Новг. II, 79.

(**) Мои Очерки. II, стр. 359.

подробности портрета, она должна была скрыться отъ глазъ иконописца подъ завѣсою смерти, чтобъ стать предметомъ его, такъ сказать, портретнаго изображенія.

Это неразрѣшимое противорѣчiе между задачею иконописи воспроизводить портреты священныхъ личностей по существу, по образу и подобию, и между полнымъ забвеніемъ иконописцами дѣйствительности, заслуживаетъ особеннаго вниманія въ разсужденіи этого искусства.

Другой, не меньше того характеристическій принципъ, наслѣдованный нашею иконописью отъ позитивнаго византійскаго искусства, измѣлчавшаго въ монастыряхъ, состоитъ въ избѣжаніи наготы человѣческихъ фигуръ. Согласно съ скромностью и важностью церковнаго стиля, этотъ принципъ былъ вѣстѣ съ тѣмъ вреденъ для иконописи въ отношеніи художественномъ; потому что только на обнаженныхъ фигурахъ мастеръ можетъ выучиться правильности рисунка и вѣрности въ постановкѣ и движеніи фигуръ. Правильность и естественность драпированной фигуры пробѣдается соответствующею ей въ положеніи и въ движеніяхъ обнаженной. Потому лучшіе художники на западѣ въ XVI в. сочиняли свои картины сначала въ обнаженныхъ фигурахъ, и потомъ ихъ драпировали одеждою. Отвращеніе отъ дѣйствительности подкрѣплялось въ душѣ русскаго иконописца ложнымъ стыдомъ передъ наготою; потому онъ долженъ былъ бороться съ непобѣдимыми для него затрудненіями, когда, по принятымъ правиламъ, ему приходилось писать нагія или полуобнаженные фигуры Адама и Евы или Спасителя въ крещеніи и распятіи. По такимъ фигурамъ можно всего лучше судить о безвозможности иконописца, предоставленнаго въ своихъ техническихъ средствахъ себя самому, безъ помощи природы.

Не по одной благочестивой мечтательности, переселившей воображеніе въ горній міръ, иконопись чуждалась дѣйствительности, но и потому, что должна была существовать безъ пособій скульптуры, свободное развитіе которой воспрещалось сакральными догматами церкви. Въ старину этотъ недостатокъ вовсе не былъ чувствителенъ на Руси, которая не наслѣдовала отъ античнаго міра греческихъ и римскихъ развалинъ, украшенныхъ классическими статуями и рельефами.

Статуя, по своимъ осязаемымъ, чувственнымъ формамъ, ставитъ художника лицомъ къ лицу съ природою, ошибка противъ которой рѣше бросается въ глаза человѣку, даже вовсе неразвитому, въ фигурѣ округленной, съ осязаемыми членами, съ выдающимися впередъ носомъ и углубленными впадинами глазъ, нежели въ фигурѣ, начерченной на плоскости. Статуя не только служила повѣрною правильности рисунка въ живописи, но и давала ей своимъ впадинами и выдающимися частями и вообще своею округленностью тотъ рельефъ и ту свѣтло-тѣнь, въ которыхъ сближаются впечатлѣнія отъ живописи и отъ скульптуры. На западѣ успѣхи живописи состояли въ тѣсной связи съ вліяніемъ на нее скульптуры. Цвѣтущій вѣкъ готическаго стиля, именно XIII-й, кромѣ возвышенности религіозныхъ идей въ архитектурныхъ линияхъ, особенно знаменитъ безчисленными произведеніями скульптуры, въ статуяхъ и колоссальныхъ рельефахъ, украшающихъ вѣншія стѣны и порталы готическихъ храмовъ. Великій успѣхъ въ исторіи искусства того времени состоялъ въ гениальной силѣ претворить чувственность античной пластики въ соответствующія христіанству благочестивыя формы. Какъ византійская мозаика, своимъ золотымъ полемъ и яркими изображеніями до безконечности раздвигала для фантазіи внутреннее святилище храма позади олтара; такъ сотни окаменѣлыхъ священныхъ ликовъ, снаружи готическихъ храмовъ, отовсюду выстуная изъ стѣнъ, поднимаясь выше и выше, и восходя подъ самыя стрѣлки зданія, стремящіеся къ облакамъ, оживляютъ и одухотворяютъ весь храмъ и преобразуютъ его для благочестивой толпы въ колоссальное изображеніе молитвы, въ которой помышленія о священныхъ событіяхъ и лицахъ на вѣки приняли монументальную форму пластическаго спокойствія.

Мастера, сооружавшіе соборы, были вѣстѣ и скульпторами и рисовальщиками. Черченіе плановъ воспитывало ихъ въ перспективѣ, а рисунки для статуй и рельефовъ были школою для живописи. По счастью до насъ дошелъ цѣлый портфель рисунковъ, съ объясненіями, одного французскаго архитектора XIII в. по имени Вилларъ Оннекура (Villard de Honnecourt), теперь весь изданный въ точныхъ снимкахъ (*). Между планами и очерками собственнаго сочиненія, Вилларъ оставилъ по себѣ нѣсколько снимковъ съ разныхъ церковныхъ зданій изъ Реймса, Калбре, Ланона, а также съ произведеній скульптуры, не только средневѣковой, но и античной, классической, которую онъ въ своемъ наивномъ невѣдѣніи называетъ сарацинскою. Такъ какъ архитектура раньше другихъ искусствъ достигла совершенства, то Вилларъ являет-

(*) Album de Villard de Honnecourt, par Alfr. Darcel. Paris. 1858.

ся почти безукоризненными въ своихъ архитектурныхъ чертежахъ. Хотя прочіе его рисунки значительно слабѣе архитектурныхъ, но для исторіи искусства не менѣе этихъ послѣднихъ важны потому, что изъ нихъ видно стремленіе художника XIII в. къ изученію природы, въ копированіи съ натуры человѣческихъ фигуръ и зѣтрѣй. Такъ между прочимъ нарисованъ онъ лва съ натуры, свидѣтельствуя о томъ собственноручною подписью на самомъ рисункѣ. Левъ на пѣши, прикрѣпленной къ козѣ, вытянулъ морду впередъ, положивъ ее на переднія лапы. Рисункъ писанъ въ длину животнаго. На другомъ рисунокѣ левъ изображенъ en face, съ явнымъ настрѣиємъ художника изучить предметы съ разныхъ сторонъ. Также en face, съ головы въ ракурсѣ, написалъ онъ лошадь. Въ его человѣческихъ фигурахъ много вкуса и пластическаго изящества, напоминающаго современнаго художнику статуи на готическихъ порталахъ. Въ отношеніи исторіи искусства особенно заслуживаютъ вниманія его попытки писать обнаженныхъ человѣческихъ фигуръ, съ очевидною цѣлю научиться правильности рисунка, чтобъ потомъ эти фигуры драпировать, такъ какъ въ искусствѣ его времени человѣческая нагота вообще воспрещалась.—Въ Италіи первая проявленія самостоятельнаго изящества въ живописи, къ концу XIII и въ началѣ XIV в., т. е. во время Джіотто и его учениковъ, соответствуютъ блистательнымъ успѣхамъ, сдѣланнымъ въ тоже самое время въ скульптурѣ Пизанскимъ Пизанскимъ и его школою. До Джіотто, въ Италіи XIII в., какъ у насъ въ XVI и XVII столѣтіяхъ, живопись отличалась благочестіемъ, величавостью, унизеніемъ, глубиною мысли и чувства, но не доставало ей природы и свободы художественнаго творчества. То и другое дано было ей этими великими современниками Данта.

Впрочемъ, если скульптура не оказала своего благотворнаго вліянія на успѣхи нашей иконописи, если наши иконописцы, лишенные пособія этого искусства, не могли сблизиться съ натурою, для того чтобъ почерпнуть изъ нея новыя и свѣжіе элементы для своего творчества; все же надобно помнить, что началы скульптурныхъ формъ даны были нашему древнему искусству, и они не изыскали до позднѣйшаго времени, но, остановленные въ своемъ развитіи, не могли принести тѣхъ блистательныхъ плодовъ, какіе мы видимъ въ скульптурѣ готической и Пизанской. Впервыхъ, рельезные работы на металлѣ и деревѣ были у насъ очень распространены, и металлическіе склады, какъ было замѣчено, пользовались и доселѣ пользуются на Руси большою популярностію. Но эти издѣлія, лѣскія и въ рельефахъ самыхъ плоскихъ, не могли пробудить въ мастерахъ чувства природы, какъ оно естественно пробуждается, когда художникъ лѣтитъ плѣтую статую, въ натуральную величину. Вторыхъ, вслѣдствіе, знаменитый съ исторіею искусства, не можетъ не уловить въ основѣ нашей иконописи очевидное вліяніе скульптурныхъ формъ, и именно въ отсутствіи ландшафта и того, что въ картинѣ называется воздухомъ, въ изображеніи горъ, деревъ, травъ, зданий, на манеръ старинныхъ рельефовъ, въ поставленіи фигуръ на золотомъ или одноцвѣтномъ полѣ, будто статуи, наконецъ въ первобытномъ способѣ провоздѣть разныя событія на одной и той же доскѣ, безъ соблюденія перспективы и единства времени и мѣста, какъ это было принято на рельефахъ древнихъ саркофаговъ и диптиховъ, о чемъ будетъ сказано въ послѣдствіи, и какъ это употребляется на русскихъ складахъ. Но эти пластическіе элементы вошли въ наше искусство только по преданію отъ греческаго, гдѣ они нѣкогда свою живучесть и художественное значеніе; у насъ же, остановившись въ своемъ развитіи, способствовали только угрѣненію безвкусія въ ошибкахъ противъ перспективы, ландшафта и вообще противъ композиціи рисунка.

До крайней степени безвкусія дошло наше церковное искусство послѣднихъ столѣтій въ исключеніи соединенія формъ пластической съ живописною, въ распространившемся повсюду обычаѣ покрывать иконы такъ называемыми ризами, въ которыхъ, сквозь металлическую доску, изрытую плохіяго рельефомъ, кое-гдѣ будто изъ прорѣхъ въ глубокихъ ямкахъ проглядываютъ лица, руки и ноги изображенныхъ на доскѣ фигуръ. Въ этомъ отношеніи наша старина зарекомендовала себя лучшимъ вкусомъ въ пониманіи художественныхъ формъ, отнесаясь съ большимъ уваженіемъ къ иконописи, въ употребленіи только металлическаго оплечья, покрывающаго полъ иконы.

Въ вѣтущую эпоху христіанскаго искусства, какъ мы видимъ на западѣ, всѣ его отрасли, и живопись, и скульптура, и архитектура, не только одинаково стремятся къ одной цѣли въ служеніи религіи, но и совокупно идутъ рука объ руку, соединяясь въ дѣятельности одного и того же лица, вмѣстѣ и живописца, и скульптора, и архитектора; и притомъ, такъ какъ сначала совершенствуется

архитектура, то подъ ея господствомъ начинаютъ развиваться прочія искусства. Мы уже видѣли отличнаго архитектора французскаго, въ XIII в., который былъ вѣстѣ скульпторъ и искусный рисовальщикъ. Сверхъ того въ своемъ азбѣлѣ онъ предлагаетъ нѣсколько рисунковъ и правилъ для механическихъ сооружений попомощи винтовъ и блоковъ, и, какъ человекъ своего времени, углубляется въ рѣшеніе философскаго вопроса о вѣчномъ движеніи. Въ Италіи XIV в. Джотто не только писалъ превосходныя иконы и вѣрные портреты, но и построилъ при Флорентійскомъ соборѣ колокольню и украсилъ ее рельефами. Между его учениками были художники, которые соединили въ своей дѣятельности всѣ эти три искусства, какъ Андрей Чіоне, прозванный Орканѣл. И тѣмъ древнѣе христіанское искусство, тѣмъ неразрывнѣе эта связь отдѣльных его отраслей, подъ господствомъ архитектуры, какъ такой многообъемлющей формы, которая, въ сооруженіи храма, служитъ видимымъ символомъ церкви, какъ собраніе вѣрующаго, а въ одартѣ, воздвигнутомъ на ракъ святаго мученика, предлагаетъ средоточіе ихъ молитвъ. Мозаика и стѣнная иконопись составляютъ какъ бы нераздѣльное цѣлое съ самымъ зданіемъ. Скульптурныя украшенія на капителяхъ колоннъ и на порталахъ, какъ живые члены одного цѣлаго, будто выростая на камнѣ, служатъ продолженіемъ архитектурныхъ частей, и ихъ завершаютъ своими легкими формами. Такъ было и у насъ въ старину, когда подъ вліяніемъ греческихъ мастеровъ, строились въ XI и XII столѣтіяхъ христіанскіе каменные соборы въ старинныхъ городахъ удѣльной Руси. Но по мѣрѣ распространенія христіанскаго просвѣщенія по глухимъ нѣдрамъ, когда за недостаткомъ кирпича и камня, стали разномысливать деревянныя церкви, та первобытная связь въ отрасляхъ искусства, сама собою должна была рушиться. Скульптура и мозаика пришли въ забвеніе. Осталась одна иконопись, которая, безъ поддержки архитектурныхъ требованій, какъ мы видѣли, утратила наконецъ свой монументальный характеръ и сократилась до миниатюры. Религіозный пуританъ, сосредоточивающій благотворное вліяніе иконописца на иконѣ, вѣстѣ съ тѣмъ удалялъ его отъ форума прочихъ художествъ. Такъ, Романискій стиль архитектуры способствовалъ разномыслию призывовъ, съ изображеніями животныхъ и разныхъ дивовищъ. Въ наставленіи иконописцу, помѣщенномъ въ одномъ подлинникѣ г. Бодынакова съ днѣвыми свѣдѣніями XVIII в. между прочаго запрещаются такіа изображенія не только на церквахъ, но и на воротахъ домовъ: „надъ вратами же домовъ у православныхъ христіанъ воображаемыхъ звѣрей и зміевъ и на какихъ невѣрныхъ храбрыхъ мужей поставляти не подобаетъ. Ставили бы надъ вратами у своихъ домовъ православныя христіане святыя иконы или честныя кресты.“ Стиль Готическій развилъ употребленіе въ храмахъ расписныхъ оконъ, въ которыхъ живопись становится въ нераздѣльной связи съ архитектурою, озаряя внутренность зданія сквозь радужныя переливы связанныхъ изображеній. Напротивъ того въ тѣхъ же наставленіяхъ русскому иконописцу сказано: „на стеклѣ святыхъ иконъ не писати и не воображати, понеже сіа сокрушительная есть вещь“—то есть, матеріалъ хрупкій. Какъ велико было разобщеніе между архитектурою и иконописью въ Москвѣ XV и XVI столѣтій, явствуетъ наконецъ изъ того, что Русскіе цари и святители, при всей своей усердіи къ православію, находили возможнымъ поручать сооруженіе Московскихъ храмовъ католическимъ архитекторамъ.

Единственною связью отраслей искусства оставался иконостасъ, особенно въ обширныхъ храмахъ, съ его высокими тѣлами, или ярусами, съ разами для иконъ, съ столпами и вратами подъ свѣцію. По этому въ высшей степени важный предметъ въ русскомъ искусствѣ, доселѣ не довольно оцененный въ національномъ и художественномъ отношеніи, требуетъ особаго изслѣдованія.

И такъ, если позволительно сравнивать періоды въ историческомъ развитіи разныхъ народовъ, то наша иконопись въ ся текущую эпоху, отъ которой дошли до насъ ся лучшіе образцы, т. е. XVI и XVII столѣтій, соответствуетъ состоянію искусства на западѣ въ XIII вѣкѣ, а не столько во Франціи, гдѣ въ это время готическая скульптура дала новый толчекъ успѣхамъ искусства, сколько въ Италіи, которая до половины сказаннаго столѣтія представляла такое же, какъ у насъ въ XVI и XVII столѣтіяхъ, смутное броженіе элементовъ, объясняемое историками со времени Вазари, хотя и не вполнѣ справедливо, Византійскимъ вліяніемъ.

При такомъ первобытномъ состояніи искусства на Руси не могли, какъ замѣчено было выше, образоваться самостоятельныя школы иконописи. Оказались только нѣкоторыя различія въ вѣтвяхъ, такъ сказать, ремесленныхъ цеховъ, которые у иконописцевъ слыгутъ подъ именемъ пошибовъ.

Болте или менше удачныя техническія средства этих пошибовъ, въ симметрическихъ наложенихъ складокъ одежды, въ движеніяхъ обнаженныхъ частей фигуры, въ условномъ расположеніи оживокъ на лицѣ, въ тщательной отдѣлкѣ волосъ на головѣ и бородѣ, въ условныхъ, принятыхъ обычаеихъ завиткахъ и въ симметрически расположенныхъ прядяхъ волосъ, все эти средства имѣли одну общую цѣль—держаться одного и того же стиля, полу-византійскаго, полу-русскаго, или точнѣе—позднѣйшаго Византійскаго, испорченнаго неискусною и грубою рукою на Руси, какъ мастера Романскаго стиля портили античныя формы древнехристіанскаго искусства. Уступая въ красотѣ и натуральности стилю древне-христіанскому и древне-Византійскому, этотъ Византійско-Русскій стиль оказался значительно пыше Романскаго, потому что, связанный преданіемъ съ Византіею, ближе этого западнаго-варварскаго стиля стоялъ къ лучшимъ источникамъ древне-христіанскаго искусства.

Однообразіе и неразвитость религіознаго, полу-византійскаго стиля разныхъ пошибовъ русской иконописи вводитъ соотвѣтствуетъ такому же коснѣнію древней Руси до XVII столѣтія и въ литературномъ и вообще въ умственномъ отношеніи: потому что въ исторіи просвѣщенія образовательнаго искусства развивались и усовершенствовались всегда въ тѣсной связи съ литературою и поэзіею. Первые проблески духовнаго освобожденія отъ среневѣковаго невѣжества, замѣтные и въ лирики трубадуровъ и миннезингеровъ, и въ важныхъ и шутливыхъ разсказахъ труверовъ, и въ народныхъ сценическихъ представленіяхъ, разыгрываемыхъ на городскихъ площадяхъ, и въ богословскихъ преніяхъ и въ ересяхъ, и въ схоластикѣ университетскаго преподаванія, нашли себѣ въ XIII в. высшее проявленіе въ великихъ сознаніяхъ готическаго стиля, и городской соборъ, какъ символъ освобождающей отъ феодальной тираніи общины, былъ столько же результатомъ тогдашней науки и искусства, сколько и центромъ городской жизни съ ея тревоженіями и забавами. Знаменитая эпоха Пизанской скульптуры и Джоттовои школы живописи въ началѣ XIV в. есть вмѣстѣ съ тѣмъ и эпоха великаго творца Божественной Комедіи. Какъ самъ Дантъ умѣлъ рисовать, такъ и современный ему живописецъ и его другъ Джотто упражнялся въ сочиненіи стиховъ, и какъ онъ самъ, такъ и въ послѣдствіи ученики его заимствовали сюжеты для своей живописи изъ поэмы великаго флорентійца, какъ бы соревнуя богословать, которые объясняли ее съ церковныхъ канонъ. И въ слѣдующихъ столѣтіяхъ искусство и наука съ поэзіею идутъ рука объ руку, такъ что рядъ великихъ открытій, которыми средніе вѣка отбѣляются отъ новыхъ, реформація и господство стиля Возрожденія—только разныя стороны одного и того же результата, къ которому совокупными силами стремились и наука, и практическая жизнь, и искусство. Художники не переставали быть и поэтами и учеными. Леонардо-да-Винчи любилъ механику и оставилъ по себѣ отличный трактатъ о живописи. Микель-Анджело былъ не только скульпторъ, живописецъ и архитекторъ, но и такой поэтъ, который своими сонетами занялъ бы далеко не послѣднее мѣсто между сочинителями этого популярнаго въ Италіи рода стихотвореній. Рафаэль тоже писалъ советы и усердно занимался классическою археологіею.

Напротивъ того, на Руси въ XVI столѣтіи и въ первой половинѣ XVII-го, т. е. въ лучшую эпоху древне-русской иконописи, литература стояла на той же низкой степени, какъ и въ XII столѣтіи: тѣже напычныя дѣтщины, тотъ же перифразъ древнихъ богословскихъ писаній, также витѣватое житій святыхъ, и тоже отсутствіе художественной поэзіи. Первобытность народной жизни однообразно отражается въ безыскусственныхъ былинахъ и пѣсняхъ; первобытность христіанскаго просвѣщенія—въ послыномъ наблюденіи церковныхъ догматовъ и преданій. Какъ простонародье ведетъ свои полужыческіе обряды по своему полу-языческому календарю народныхъ годовщинъ; такъ люди грамотные отмѣчаютъ себѣ каждый день соотвѣтствующимъ ему чтеніемъ памятей и поученій въ Прологѣ, въ этой настольной книгѣ нашихъ грамотныхъ предковъ, расположенной по мѣсяцамъ и числамъ.

Русской иконописецъ временъ царя Іоанна Васильевича Грознаго или Михаила Феодоровича былъ такъ же мало развитъ въ умственномъ отношеніи, какъ витѣватый проповѣдникъ XII в., Кириллъ Туровскій, усвоившій себѣ все приемы византійскаго богословія, или какъ набожный странникъ игуменъ Даниилъ, въ томъ же столѣтіи ходившій въ Іерусалимъ поклониться святымъ мѣстамъ. Какъ тогда, такъ и четыреста лѣтъ спустя, тѣже умственные интересы, погруженные въ безотчетномъ вѣрованіи, тоже отсутствіе средствъ къ развитію, тоже безыскусственность въ жизни, тоже письменность, неустановившаяся въ художественныя формы. Въ исторіи древне-русской литературы указываютъ на

XII вѣкъ, какъ на вѣтущую эпоху, и въ Словѣ о Полку Игоревѣ видать ся высшее проявленіе; точно также можно бы и въ исторіи русскаго искусства высшіе его образцы видѣть въ произведеніяхъ тойже ранней эпохи, въ мозаикахъ и фрескахъ древнѣйшихъ русскихъ церквей XI и XII в. Если это такъ, то все, что сдѣлано было русскимъ искусствомъ въ слѣдующія столѣтія до XVII в. будетъ имѣть такое же отношеніе къ этимъ раннимъ образцамъ, какъ житія святыхъ, писанныя въ XVI или XVII столѣтіяхъ, къ житію Θεодосія, образцовому въ этомъ родѣ произведенію, составленному Несторомъ, или какъ вѣное сказаніе о Мамасомъ Побойщѣ къ превосходному Слову о Полку Игоревѣ.

Недавно полагали, что до временъ Петра Великаго у насъ вовсе не было литературы. Относительно русскаго искусства и теперь большинство образованной публики того же мнѣнія. Однообразіе и неразвитость древней Руси въ слѣдствіе многовѣковаго застоя, сравнительно съ быстрымъ развитіемъ запада, дали поводъ къ составленію такихъ взглядовъ на русскую литературу и искусство.

Но исторія неопровержимо доказываетъ, какъ издѣльное развитіе западнаго искусства повредило его религиозному направленію, какъ уже непосредственные ученики Рафаэля бросились въ грубый матеріализмъ и язычество, какъ самъ Микель-Анджело, завлекшись анатоміею, испразднилъ въ своемъ страшномъ судѣ типъ Іисуса Христа, какъ реформація загнула глубину религиознаго вдохновенія пошлаго сентиментальностью, и какъ наконецъ безмысленны и жалки стали всѣ эти каррикатуры на святую, которыя даже такими великими мастерами, какъ Рубенсъ и Рембрандтъ, были выдаваемы за иконы и предназначались для церковныхъ алтарей.

Все, что было сдѣлано западнымъ искусствомъ съ половины XVI в., можетъ имѣть неоспоримыя достоинства во всѣхъ другихъ отношеніяхъ, кромѣ религиознаго. Наша иконописъ, въ своемъ многовѣковомъ кочеваніи, всѣми своими недостатками искупила себя чистоту строгаго церковнаго стиля. Этого могла она достигнуть по пути только своей собственной исторіи, которая предохранила ее отъ той заманчивой послѣдовательности въ развитіи художественныхъ силъ, которую такъ блистательно открыло себѣ западное искусство въ готическомъ стилѣ и въ великихъ школахъ итальянской скульптуры и живописи XIV и XV столѣтій. Въ исторіи всякое позднѣйшее явленіе связано законами необходимости послѣдовательности съ предыдущими: и мы не должны сожалѣть, что у насъ не было Джотто или Беато Анжелико Фьезолійскаго, потому что рано или поздно они привели бы за собою чувственную школу Венеціанскую и приторно-сентиментальную и изысканную Болонскую.

И такъ неразвитость нашей иконописи, въ художественномъ отношеніи, составляетъ не только ея отличительный характеръ, но и ея превосходство передъ искусствомъ западнымъ въ отношеніи религиозномъ.

Въ наше просвѣщенное время стали наконецъ отдавать должную справедливость раннимъ произведеніямъ грубаго средневѣковаго искусства; и если Нѣмцы и Франгузы съ уваженіемъ и любовью обращаются къ своимъ очень невзрачнымъ, часто уродливымъ миниатюрамъ и скульптурнымъ украшеніямъ такъ называемаго Романскаго стиля, искупающимъ въ глазахъ знатоковъ свое безобразіе религиозною идеею и искренностью чувства; то въ глазахъ нашихъ соотечественниковъ еще большаго уваженія заслуживаютъ произведенія древней русской иконописи, въ которыхъ жизненное броженіе формъ изящныхъ съ безобразными и напавшая съѣсъ величія и красоты съ безкусіемъ служатъ явнымъ признакомъ молодого, свѣжаго и неспорченнаго роскошью искусства, когда оно, еще слабое и неопытное въ техническихъ средствахъ, отважно стремится къ достиженію высокихъ цѣлей и въ неразвитости своихъ элементовъ является прямымъ выраженіемъ неистощимаго богатства идей, въ такой же неразвитости сжатутаго въ таинственной области вѣрованія.

Чтобы эта общая характеристика русской иконописи не оставалась голословною фразою, необходимо войти въ анализъ нѣкоторыхъ подробностей.

Какъ бы высоко ни цѣнилось художественное достоинство какой нибудь изъ старинныхъ русскихъ иконъ, никогда она не удовлетворитъ эстетически воспитаннаго вкуса, не только по своимъ ошибкамъ въ рисункѣ и въ колоритѣ, но и особенно по той дисгармоніи, какую всегда оказываетъ на душу художественное произведеніе, въ которомъ вѣнчанія красота принесена въ жертву религиозной идее, подчиненной богословскому ученію: такъ что сравнивая съ живописью западную произведе-

ния русской иконописи, мы можем говорить вообще о принципах этой последней, не ставя отдельных ее экземпляров на ряду с образцами знаменитых мастеров западного искусства. И так, первый признак русской иконописи — отсутствие сознательного стремления к изыскству. Она не знает и не хочет знать красоты самой по себе, и если спасается от безобразия, то потому только, что, будучи проникнута благоговѣніемъ къ святости и божественности изображаемыхъ личностей, она сообщаетъ имъ какое то величіе, соответствующее въ иконѣ благоговѣнію молящагося. Въ свѣдѣніе этого, красоту замялеть она благородствомъ. Взгляните на лучшіе изъ лицевыхъ святцевъ XVI или XVII в.: при всей неуклюжести многихъ фигуръ въ постановкѣ и движеніяхъ, при очевидныхъ ошибкахъ противъ природы, при несоразности большой части лицъ, все же на одномъ изъ тысячи изображеній не откажете въ томъ благородствѣ характера, которое могъ сообщать имъ художникъ только подъ тѣмъ условіемъ, когда самъ онъ былъ глубоко проникнутъ сознаніемъ святости изображаемыхъ имъ лицъ. Это художественные идеалы, высоко поставленные надъ всѣмъ житейскимъ; идеалы, въ которыхъ русскій народъ выразилъ свои понятія о человѣческомъ достоинствѣ, и къ которымъ, вѣсть съ молитвою, обращался онъ, какъ къ образцамъ и руководителямъ въ своей жизни. И тѣмъ дороже для насъ эти иконописные идеалы, что древняя Русь, до самаго XVIII столѣтія, за отсутствиемъ искусственной поэзіи, не знала другихъ поэтическихъ идеаловъ, кромѣ полумифическихъ личностей древняго богатырскаго эпоса, такъ-что только въ произведеніяхъ иконописи наши предки вполнѣ могли выразить свою творческую фантазію, вдохновенную христіанствомъ.

Чтобы опредѣлить господствующій характеръ этихъ иконописныхъ идеаловъ, надобно обратить вниманіе на выборъ самыхъ сюжетовъ и на точку зрѣнія, съ которой они изображались. Взгляните опять на лицевые святцы или на любой изъ старинныхъ иконостасовъ, и тотчасъ же увидите, какія личности болѣе господствуютъ въ нашей иконописи, юныя и свѣжія, или старческія и изможденные, красивые и женственные или мужественныя и строгія? Вспервыхъ, вы замѣтите, что иконопись предпочитаетъ мужскіе идеалы женскимъ, придавая болѣе разнообразіе первымъ, и не умя и не желая изображать женскую красоту и грацію, такъ что женскія фигуры въ нашей иконописи вообще незначительны, мало развиты и однообразны. Вторыхъ, изъ мужскихъ фигуръ лучше удаются старческія или по крайней мѣрѣ зрѣлыя, характеры вполнѣ сложившіеся, лица съ бородою, которую такъ любятъ разнообразить наша иконопись (*), и съ рѣзкими очертаніями, придающими иконописному типу индивидуальность портрета, какъ это можно видѣть наприимѣръ изъ приложеннаго здѣсь снимка съ фотографической копии иконы Николая Чудотворца, извѣстной подъ названіемъ кедейной иконы Преп. Сергія Радонежскаго. Описаніе этого особенно популярнаго на Руси иконописнаго типа помещено ниже, гдѣ говорится о подлинникахъ. Менѣе удаются юноши, потому что ихъ очертанія, по неопредѣленности нѣжныхъ, передвигающихся линій, сближаются съ дѣвическими. Впрочемъ, изображенія ангеловъ нерѣдко являютъ въ нашей иконописи замѣчательнымъ въ этомъ отношеніи исключеніемъ, удивляя необыкновеннымъ благородствомъ своей пещенной натуры. — Еще менѣе мужскихъ юношескихъ фигуръ, удаются фигуры дѣтскія, для изображенія которыхъ требуется еще больше нѣжности и мягкости, нежели въ фигурахъ женственныхъ. Эту сторону нашей иконописи лучше всего можно оцѣнить въ изображеніяхъ Христа-младенца, который обыкновенно болѣе походитъ на маленькаго взрослого челоука, съ рѣзкими чертами вполнѣ сложившагося характера, какъ бы для выраженія той богословской идеи, что Предвѣчный младенецъ, не раздѣляя съ смертными слабостей дѣтскаго возраста, и въ младенческомъ своемъ образѣ являетъ сроднй характеръ искупителя и небснаго Судіи.

Потому, въ изображеніи Богородицы съ Христомъ младенцемъ, иконопись избѣгаетъ намековъ на природныя, натурыя отношенія, въ которыхъ съ такою граціею выскзываются нѣжныя инстинкты между обыкновенными матерью и ихъ дѣтми. Древній типъ Богородицы Млекопитательницы, общій западу и востоку, на западѣ получилъ самое разнообразное развитіе; на востокъ же, хотя и сохранился, какъ остатокъ преданія, но менте занималъ воображеніе художниковъ, нежели типъ строгій, отрѣшенный отъ всякихъ намековъ на земныя отношенія между матерью и ея младенцемъ. Съ этою цѣлью, Богородица изображается въ нашей иконописи болѣе задумчивою и углубленною въ себя, нежели внимательною къ своему сну, и только надписаніемъ годобы иногда сопровождаетъ она выраженіе на

(*) См. объ этомъ предметѣ во 2-мъ томѣ моихъ Очерковъ.



Ико. на камнь съ фрескы А. Скина.

Печатанъ Лав. К. Зрюговъ.

СВ. НИКОЛАЙ ЧУДОТВОРЕЦЪ.

Икона, по преданію, келейная
Пр. Сергія.

лицъ какого-то скорбнаго предчувствія, обыкновенно называемое *умиле́нiемъ*. Вообще въ ней слишкомъ много мужественнаго и строгаго, чтобъ могла она низойти до слабостей материнскаго сердца равно какъ въ саномъ Младенцѣ столько возмущающаго и зрѣлаго, что съ его величіемъ была бы уже несовмѣстна рѣзкая игривость неразумнаго младенца; для этого и изображается онъ обыкновенно ребенкомъ не самаго ранняго возраста, а уже нѣсколько развившимся, чтобъ зрѣлость господствующей въ его лицѣ мысли менѣе противорѣчила дѣтской фигурѣ.

Отрѣшенность отъ житейскихъ условій, принятая за принципъ въ нашей иконописи, выразилась въ этой священной группѣ зѣлною семейныхъ узъ неземнымъ союзомъ, въ которомъ Богоматерь представляется мистическимъ престоломъ, на которомъ возсѣдаетъ ея Божественный сынъ, благословляющій своєю десницею. Эта мысль нашла себѣ самое полное выраженіе въ войнѣ такъ называемомъ *Знаменіе*, въ одномъ изъ древнѣйшихъ на Руси, мѣстное чествованіе котораго съ раннихъ временъ Новгородъ раздѣлялъ съ Аѳонскою Горой.

Если нашу иконопись въ группѣ Богоматери съ Христомъ-младенцемъ упрекаютъ въ недостаткѣ жизненныхъ отношеній семейной любви; то еще большіе упреки заслуживаетъ живопись западная въ тѣхъ крайностяхъ, до которыхъ она доходитъ въ изображеніи этихъ житейскихъ отношеній, заставляя Богородицу забавлять своего Предвѣчнаго младенца птичкою или цвѣткомъ (*), кормить его ягодами и плодами (**), держать его у своихъ ногъ, въ то время, какъ онъ, хотя и граціозно, но неразумно рѣзвится, или обнимается и играетъ съ своимъ товарищемъ, маленькимъ Іоанномъ Предтечею. Самые ангелы, которыхъ католическое искусство часто вводитъ въ эту группу, играютъ роль слишкомъ наивныхъ. Они забавляютъ Младенца не только музыкою, но и плодами, къ которымъ онъ простираетъ свои ручки (***). Уже и совѣщеніе въ одной картинѣ Христа-младенца и дитяти Іоанна Предтечи съ ихъ святыми матерями, столь обыкновенное въ живописи католической, нарушаетъ постороннею примѣсною идею о Предвѣчномъ Младенцѣ, носимомъ Богоматерью. Эта идея совсѣмъ исчезаетъ въ странномъ изображеніи, особенно распространенномъ въ древней живописи Голландской и Кельнской, и извѣстнаго подъ именемъ Святаго Родства (*die heiligen Sippen*). Богородица съ Христомъ-Младенцемъ сидитъ окруженная дѣтьми—будущими Апостолами съ ихъ матерями; позади стоятъ ихъ мужья. Дѣти играютъ въ игрушки, дѣлятъ между собою лакомства, учатся у своихъ матерей читать (****). Правда, что свобода и чинной фантазій иногда внушала художникамъ самыя граціозныя идеи, какъ непримѣръ, въ знаменитомъ Кельнскомъ образѣ Мадонны въ Саду Розъ; но вообще идея религіозная, возвышенная и строгая, погрязала въ мелочахъ дѣйствительности, принимая характеръ сентиментальный и женоводобный, именно въ слѣдствіе развитія женственнаго чувства въ Богоматери, какъ въ идеалѣ всѣхъ смертныхъ матерей. Этотъ принципъ имѣетъ свою добрую сторону въ жизненности типа Богоматери, въ его прилѣпности къ вседневной обстановкѣ дѣйствительности, но вмѣстѣ съ тѣмъ предлагаетъ для фантазій слишкомъ заманчивый путь заглушить божественную идею житейскими мелочами.

Въ противоположность излишней строгости и мужественности, до которыхъ часто доводится типъ Богоматери въ русской иконописи, живопись западная наклонна къ излишней сентиментальности и женственности, которую эта живопись иногда будто намѣренно играетъ. Въ этомъ отношеніи заслуживаетъ вниманія одинъ странный мистическій сюжетъ, встрѣчающійся и въ итальянскомъ, и въ нѣмецкомъ, даже въ чешскомъ искусствѣ, и, кажется, особенно распространенный въ древне-голландскомъ. Это, если можно такъ выразиться, *Женская Троица*, состоящая въ изображеніи группы изъ трехъ фигуръ: Христосъ-Младенецъ сидитъ на рукахъ Богородицы, а сама Богородица, иногда какъ ребенокъ, иногда какъ взрослая дѣвица, сидитъ на рукахъ своей Матери Анны. Особенно поражаетъ своей крайнею наивною этотъ сюжетъ въ изображеніяхъ искусства неразвитаго, представляющаго Христа-Младенца въ видѣ куклы, которую будто забавляется дѣвочка, сидящая на рукахъ своей Матери (*****)

(*) Скульптурное изображеніе Мадонны съ цвѣткомъ (*Madonna del Fiore*) Паванской школы, въ церкви *Madonna della Spina* въ Пизѣ и на вратахъ Флорентійскаго собора.

(**) Напр. Квентина Мессенса въ Берлинскомъ музѣ—Мадонна, кормящая Христа вишнями.

(***) Мемлингъ въ Флорентійской галлерей *Uffizi*.

(****) Въ публичныхъ галлерейхъ Кельна (№ 68), Антверпена (№ 74), Франкфурта на Майнѣ (№ 155).

(*****) Напр. въ иконѣ, изображающей Св. Бегу и Св. Анну, между женами, въ Большомъ Женскомъ монастырѣ (*Grande Beguinage*) въ Гентѣ.

Чтобы изъять священныя изображенія изъ мелочной обстановки ежедневной жизни, наша иконопись возводитъ ихъ въ область молитвеннаго чествованія. Величавыя фигуры Апостоловъ, Пророковъ и Праотцевъ, съ обѣихъ сторонъ ярусовъ иконостаса, съ благоговѣемъ молитвы притекаютъ къ Господу Богу, возсѣдающему на престолахъ. Святые, въ лицевыхъ свѣткахъ, или молятся сами или благословляютъ обращающихся къ нимъ съ молитвою; иные держатъ въ рукахъ Св. Писаніе, въ видѣ книги или свѣтка съ начертаннымъ на немъ священнымъ текстомъ. *Дѣянія*, то есть, событія изъ ихъ жизни, остаются на заднемъ планѣ, и потому изображаются мелкимъ письмомъ кругомъ самого святаго, написаннаго въ значительно большихъ размѣрахъ. Само собою разумѣется, что молитвенное настроеніе налагаетъ замѣтную печать однообразія на всѣ эти свѣщенные лица, за то предохраняетъ иконописца отъ паденія въ тривіальность и въ оскорбительную для религіознаго чувства наивность, которыми неминуемо обнаружился бы, еслибы его слабое и неразвитое искусство отказалось отъ служенія молитвѣ.

Однообразіе молитвенной постановки усиливается однообразіемъ разрядовъ, на которые дѣлятся изображаемыя фигуры, въ ихъ опредѣленныхъ преданіяхъ костюмахъ: это праотцы, апостолы, мученики, святители, отшельники, монахи, цари и царицы и т. д. Присовокупленіе собственно русскихъ святыхъ къ циклу обще-христіанскому, заимствованному изъ Византіи, мало внесло разнообразія въ эту систему, какъ потому что русскіе святые писались на образецъ типовъ, заимствованныхъ изъ Византіи, такъ и потому, что кругъ русскихъ святыхъ ограничивается, за немногими исключеніями, князьями и монахами. Такъ какъ по средневѣковому обычаю свѣтскіе люди подъ конецъ своей жизни для спасенія души принимали монашескій чинъ, то и нѣкоторые князья и княгини чествуются и изображаются святыми только въ ихъ монашескомъ видѣ, какъ напримѣръ, Александръ Невскій (*), Петръ и Февронія Муромскіе.

Монастырское и аскетическое направленіе, вообще господствующее въ лицевыхъ русскихъ свѣткахъ, очевидно указываетъ на ихъ развитіе подъ вліяніемъ церковныхъ властей и монаховъ. Сношенія съ монастырями Аѳонской Горы, хотя и не частыя, могли способствовать этому направленію. Отчужденіе иконописи отъ природы и отъ всего нѣжнаго, вѣтвущаго и молодого соответствовало аскетическимъ идеаламъ о покореніи плоти духу и о ея изможденіи и умерщвленіи. Потому русская иконопись, давъ значительное дополненіе восточнымъ свѣткамъ типами аскетическими и монашескими, почти вовсе не развила русскихъ типовъ женскихъ, которыхъ въ нашихъ лицевыхъ свѣткахъ не насчитывается и до десятка. Этому излишнему презрѣнію къ женщинамъ на востокѣ опять противопоставляется направленіе католическое, которое, примиривъ съ догматами церкви вѣдливость къ дамамъ Трубауровъ и Миннезенгеровъ, внушило Данту свою возлюбленную возвести въ мистическій образъ Богословія, и которое, создало Кьяру Ассизскую, Екатерину Сиенскую и столько другихъ граціозныхъ, восторженныхъ и сентиментальныхъ женскихъ идеаловъ, размноживъ ихъ наконецъ до одиннадцати тысячъ святыхъ дѣвицъ, будто бы погибшихъ вѣстѣ съ св. Урсолою, ихъ предводительницею — сюжетъ знаменитыхъ иконъ, которыми Мемлингъ украсилъ раку этой святой (**). Напротивъ того, скромную и не богатую фантазію русскаго иконописца воспитывали строгіе типы Варлаама Хутынскаго, Сергія Радонежскаго, Кирилла Бѣлозерскаго, Зосимы и Савватія Соловецкихъ, Антонія и Θεодосія Печерскихъ и другихъ монашествовавшихъ подвижниковъ Русской земли, которыхъ однообразные характеры, результатъ одинаковаго призванія и одинаковыхъ условій жизни, усиливали однообразный строй русскаго иконописи.

Было бы вопіющею несправедливостію противъ условій изящнаго вкуса — не согласиться съ тѣми, которые видятъ одинъ изъ существенныхъ недостатковъ нашей иконописи именно въ этой суровости аскетизма; но вѣстѣ съ тѣмъ, на основаніи тѣхъ же условій изящнаго, слѣдуетъ упомянуть, что и католическая изысканность, не смотря на привлекательныя формы, въ которыхъ она выражалась, на столько же оказалась далека отъ своей цѣли въ искусствѣ церковномъ, даже можетъ быть еще дальше, нежели восточная суровость; потому что эта изысканность такъ сильно способствовала профанации

(*) Котораго новѣйшіе живописцы по незнанію иконописныхъ преданій обыкновенно пишутъ въ книжескомъ одѣяніи.

(**) Въ Брюгге, въ больницѣ св. Іоанна.

церковного стиля, что уже в XV в. стало входить въ обычай у западных живописцев писать Богородицу по портретамъ своихъ женъ, знакомыхъ дѣтъ и даже любовницъ. Крайность развитія художественности въ ущербъ религiи довела наконецъ художниковъ до того, что они находили для себя очень естественнымъ скандальный примѣръ изображать Мадонну, въ своихъ этюдахъ, сначала обнаженную, съ ногъ до головы, и потомъ уже драпировать ее одѣяннѣе (*).

Переходя отъ отдѣльныхъ фигуръ къ изображенiю цѣлыхъ событiй и сценъ, мы находимъ въ нашей иконописи тоже однообразiе и ту же бѣдность, въ противоположность неистощимому разнообразiю сюжетовъ въ церковномъ искусствѣ католическомъ. И въ томъ и другомъ искусствѣ выразились условiя исторической жизни и цивилизацiи. Только Прологомъ и Святцами ограничивалось все воспитанiе фантазiи древне-русскаго иконописца, не знавшаго ни повѣстей, ни романовъ, ни духовныхъ драмъ, всего этого поэтического обаянiя, въ средѣ котораго созрѣвало искусство на западѣ. Съ благовѣрной боязнiю относились наши предки къ религiознымъ сюжетамъ, не смѣя видоизмѣнять ихъ изображенiя, заимствованныя отъ старины, считая всякое удаленiе отъ общепринятаго въ иконописи такую же ересь, какъ измѣненiе текста Св. Писанiя. Отъ этого принципа русское искусство, безъ соизвѣстiя, много потеряло въ отношенiи къ своему развитiю; оно натѣренно наложило на себя узы косвеннаго и застоя, и, вѣдѣя того, чтобъ питать воображенiе, держало его цѣпями столѣтiя въ заповѣдномъ кругу однообразно повторяющихся иконописныхъ сюжетовъ изъ Библии и Житiй Святыхъ, и если не впадало оно въ совершенную апатiю, то потому только, что находило для себя жизненный источникъ въ религiозномъ благочестiи.

Если бы изобрѣтательность католической фантазiи умѣла удержаться въ границахъ той счастливой середины, въ которой разнообразiе дѣйствительности, не нарушая торжественности священнаго событiя, сообщаетъ ему живость свѣжаго впечатлѣнiя; то искусство католическое безусловно можно бы предпочесть нашему. Но оно такъ рано стало переступать эти границы, что уже въ самыхъ благочестивыхъ произведенiяхъ готическаго стиля XIII в. встрѣчается странная примѣсь игры фантазiи, не обузданной должнымъ уваженiемъ къ святынь; напримѣръ, въ церковныхъ рельефахъ, рядомъ съ ангелами и святыми, въ назиданiе публики, помѣщались скандальная сцена, какъ любовница Александра Македонскаго ѣдетъ верхомъ на Аристотелѣ, взнуздавъ его будто коня, или какъ поэтъ Виргилiя спускаютъ изъ окна въ корзинѣ, и тому подобныя забавныя сюжеты, заимствованныя изъ шуточныхъ разсказовъ труверовъ. Напротивъ того, наша иконопись, ограждая себя отъ чуждой примѣси влиять иконописцу въ обязанность ничего другаго не писать кромя священныхъ предметовъ, какъ можно это видѣть въ слѣдующемъ правилѣ изъ вышеупомянутаго наставленiя иконописцамъ въ подлинникѣ г. Большакова съ лицевыми святцами: „аще убо кто таковое святое дѣло, еже есть иконное воображенiе, всяко сподобится искусенъ быти, тогда не подобаетъ ему кромя святыхъ воображенiй ничтоже начертывати, рекше вообразати, еже есть на глумленiе челоуѣкомъ, ни звѣрскаго образа, ни змiева, ниже ино что отъ пгвляющихъ (т. е. пресмыкающихся) или рода гнѣзневска, кромя гдѣ либо въ прилучшихся дѣлнхъ, якоже есть удобно и подобно“. — Западное же искусство, тѣмъ болѣе совершенствовалось, тѣмъ болѣе входило въ религiозные сюжеты примѣсь свѣтская, тѣмъ далѣе отклонялось искусство отъ строгости религiознаго стиля, развиваясь на той языческой почвѣ, которая уже во времена Данта давала поводъ Христа называть Юпитеромъ, а Христiанскiй рай Олимпомъ. Если въ искусствѣ итальянсконъ религiозный стиль съ XVI вѣка окончательно былъ заглушенъ античною мифологiей и чувственностью, то искусство древне-фламандское, сдѣлая по тому же пути профазацiю религiознаго чувства, стремилось его уберечь въ болѣе чистой искренности въ воспроизведенiи дѣйствительности, озаренной силнѣе религiи. Потому оно предложило себѣ для рѣшенiя великую задачу — совмѣстить религiю съ материализмомъ, и событiя и идеи Евангелiя съ домашнимъ обиходомъ. Съ этою цѣлью оно великия тайны Св. Писанiя объясняетъ случаями ежедневной жизни, и вмѣстѣ съ тѣмъ какъ бы освящаетъ ежедневность домашнего быта, возводя ея пошлыя формы до сюжетовъ Евангелiйскихъ. Для примѣра можно указать на одну изъ безподобныхъ Мадоннъ Ванъ-

(*) Напр. Фра-Бартоломео рисунокъ въ Uffizi во Флоренцiи.

Эйка (*). Она сидит на престоле, въ ногахъ разостланъ пышный коверъ — подробности, отягчивающія этой школою. Христосъ-Младенецъ сосетъ ся грудь, а въ лъвой рукѣ держитъ яблоко. Чувствительности его выраженія, приличнаго самому занятію, соответствуетъ чувственное наслажденіе, съ котораго на него смотритъ мать. Это — возведеніе въ идеалъ момента, вполне чувствительнаго. Надъво отъ престола на окнѣ лежатъ два яблока, на право на окнѣ же — тазъ съ водою, а повѣше, въ нишѣ — подсвѣчникъ безъ свѣчи и графинъ съ волою; однимъ словомъ, точно будто бы царственный престолъ перенесенъ въ голландскую кухню, освѣщенную неземнымъ присутствіемъ самой Мадонны. Много искреннаго благочестія въ портретахъ, которыми фламандскій художникъ наводитъ Евангеліскія сцены; и отсутствіе идеальности, соответствующей сюжету, восполняется правдою и искренностью. Его вдохновляетъ только жизнь, только дѣйствительность, въ которой онъ стремится прозрѣть Евангеліскіе идеалы, но вмѣсто ихъ пишетъ портреты гражданъ Гента и Антверпена. Потому религіозный идеалъ и портретъ соединяются для него въ одно нераздѣльное цѣлое, а самая прилежная, лагеротипная отдышка подробностей является въ немъ знакомъ столько же любви къ природѣ, сколько и религіознаго благоговія къ изображаемому священному предмету во всѣхъ его мельчайшихъ подробностяхъ.

Посторонній прикосъ къ религіознымъ сюжетамъ, умножался болѣе и болѣе вмѣстѣ съ развитіемъ западнаго искусства, мало по малу отодвигая назадъ интересъ религіозный, и такимъ образомъ икона переходить въ картину, и живопись церковная въ историческую, портретную, ландшафтную и жанровую. Этотъ переходъ во всей ясности выражается во множествѣ произведеній, въ которыхъ религіозный сюжетъ берется только поводомъ для изображенія чего нибудь другаго, что болѣе интересно художнику. Такъ напримеръ, Брейгель беретъ изъ Евангелія Голгоцкое событіе для того только, чтобы загромождать свою картину разнообразными сценами изъ быта народнаго, съ толпами зѣвакъ, продвигая всякой всячины, и вообще со всѣми шумными развлечениями базарной толкотни, въ которой Евангеліское событіе сокращается до помпыхъ размѣровъ торговой казни (**). Павелъ Веронезъ (***) любилъ писать Бракъ въ Канѣ Галилейской, потому что этотъ сюжетъ давалъ его исторической кисти самый полный просторъ для изображенія роскошныхъ нравовъ Венеціанскихъ и современнаго ему общества дамъ, кавалеровъ, въ ихъ современныхъ костюмахъ, съ собаками, павлинами, Арианами и саужителями, которые суетятся около пышнаго стола. Рубенсъ подъ предлогомъ Святаго Семейства писалъ семейные портреты, въ которыхъ его жена замѣнила Богородицу, онъ самъ Иосифа, а двое блондурихъ толстыхъ ребятъ, играющихъ въ соломонной лодкѣ — Христа-Младенца и маленькаго Предтечу (****).

Итакъ, основываясь на историческихъ данныхъ, слѣдуетъ вывести, изъ сравненія искусства на западѣ и у насъ, тотъ результатъ, что церковное искусство на западѣ было только явленіемъ временнымъ, переходнымъ, для того, чтобы уступить мѣсто искусству свѣтскому, живописи исторической, жанру, ландшафту; напротивъ того, искусство русское, самими недостатками къ развитію удержанное въ предѣлахъ религіознаго стили, до позднѣйшаго времени во всей чистотѣ, безъ всякихъ постороннихъ прикосовъ, осталось искусствомъ церковнымъ. Со всею осозательностью витаней формы въ нехъ отразилась твердая самостоятельность и своеобразность русской народности, во всемъ ея несокрушимомъ могуществѣ, воспитанномъ многими вѣками кочевія и застоя, въ ея непоколебимой вѣрности однажды принятымъ принципамъ, въ ея первобытной простотѣ и суровости нравовъ. Строгія личности иконописныхъ типовъ, мужественные подвижники и самоотверженные старики-аскеты, отсутствіе всякой изысканности и соблазновъ женской красоты, невозмутимое однообразіе иконописныхъ сюжетовъ, соответствующее однообразію молитвы — все это вполне соответствовало суровому, сельскому народу, медленно слагавшемуся въ великое политическое цѣлое, народу трудолюбивому, прозаическому и незатѣйливому на изобрѣтенія ума и воображенія, который, при малосложности своихъ умственныхъ интересовъ, былъ такъ мало способенъ къ развитію, что многіе вѣка довольствовались однообразными преданіями старины, бережно ихъ сохраняя въ первобытной чистотѣ.

(*) Въ городскомъ музеѣ во Франкфуртѣ на Майнѣ.

(**) Въ Берлинскомъ музеѣ.

(***) Напр. въ Луврской галлерей, въ Парижѣ.

(****) Напр. въ галлерей Uffizi въ Флоренціи.

II. РУССКИЙ ИКОНОПИСНЫЙ ПОДЛИННИК.

Не смотря на свою крайнюю отсталость сравнительно съ западнымъ, наше искусство, следуя своимъ историческимъ судьбамъ, выработало въ своей средѣ такой великій, монументальный фактъ, который долженъ быть поставленъ на ряду со всѣмъ, чѣмъ только можетъ гордиться искусство на западѣ. Этотъ великій памятникъ, это громадное произведение русской иконописи — не отдѣльная какая нибудь икона или мозаика, не образцовое созданіе гениальнаго мастера, а цѣлая иконописная система, какъ выраженіе дѣятельности мастеровъ многихъ поколѣній, дѣло столѣтій, система, старательно обдуманная, твердая въ своихъ принципахъ и послѣдовательная въ проведеніи общихъ началъ по отдѣльнымъ подробностямъ, система, въ которой соединились въ одно цѣлое наука и религія, теорія и практика, искусство и ремесло. Этотъ великій памятникъ русской народности извѣстенъ подъ именемъ *Иконописнаго Подлинника*, то есть, руководства для иконописцевъ, содержащаго въ себѣ всѣ необходимыя свѣдѣнія для написанія иконы, техническія и богословскія, то есть, не только практическія наставленія, какъ заготовлять для иконы доску, какъ ее загрунтовывать девкасомъ, или бѣлою мастикою, какъ накладывать золото и растирать краски, но и свѣдѣнія историческія и церковныя о томъ, какъ изображать священные лица и событія, соответственно Св. Писанію и преданіямъ церкви. Плодъ просвѣщенія древней Руси, ограниченнаго тѣсными объемами церковныхъ книгъ, подлинникъ — возникъ и развивался на основѣ Прологовъ, Минеи, Житій Святыхъ и Святцевъ, будучи такимъ образомъ полнымъ выраженіемъ всѣхъ свѣдѣній древне-русскаго иконописца, литературныхъ и художественныхъ. Какъ на западѣ великіе художники стояли въ уровень съ современными имъ просвѣщеніемъ и заявили свою дѣятельность столько же въ искусствѣ, сколько и въ литературѣ и наукѣ; такъ и наши древніе иконописцы стояли во главѣ просвѣщенныхъ людей древней Руси, что они засвидѣтельствовали созданною ими художественно-литературною системою иконописнаго подлинника, изъ которой ясно видно, что относительно своего времени они были несравненно образованнѣе, нежели новѣйшіе русскіе художники относительно современнаго имъ состоянія просвѣщенія.

Подлинникъ никогда не былъ напечатанъ, а распространился во множествѣ списковъ, составляя необходимую принадлежность каждой иконописной мастерской. Такъ было въ древней Руси, такъ осталось и доселѣ между сельскими иконописцами. Списки Подлинника, происходя отъ одного общаго источника и будучи согласны между собою въ общихъ основныхъ положеніяхъ, различаются только по большому или меньшему развитію и распространенію правилъ и свѣдѣній, потому что, съ теченіемъ времени, согласно практическимъ требованіямъ, малосложное и краткое руководство все болѣе и болѣе усложнялось, будучи время отъ времени дополнено и измѣнено самими мастерами, которые имъ пользовались: такъ что въ теченіе какихъ нибудь полутора-ста лѣтъ, отъ конца XVI-го, или отъ начала XVII в., и до начала XVIII-го измѣняющійся и развивающійся составъ подлинника служилъ прямымъ указателемъ историческаго хода самой иконописи (*).

Такъ какъ въ исторіи искусства теорія является тогда, когда, послѣ долгаго времени, сама художественная практика уже выработается въ надлежащей полнотѣ и созрѣетъ; то и наши Иконописные Подлинники не могли составиться раньше XVI вѣка, когда сосредоточеніе русской жизни въ Москвѣ дало возможность установиться броженію древнихъ элементовъ дотошъ разрозненной Руси, и отнестись къ прожитой старинѣ сознательно, какъ къ предмету умственнаго наблюденія. Централизація государственныхъ силъ соответствуетъ въ исторіи просвѣщенія Руси собранію въ одно цѣлое разрозненныхъ преданій русской старины. Только къ концу XV в. собраны были всѣ книги Ветхаго и Новаго Заветъ, и то еще не въ Москвѣ, а въ Новгородѣ, который тогда стоялъ во главѣ русскаго просвѣщенія. Только къ половинѣ XVI в., и тоже въ Новгородѣ, приведенъ былъ въ исполненіе громадный

(*) О литературныхъ и библиографическихъ подробностяхъ Подлинника по спискамъ гр. Строганова, гр. Уварова и иконописца Дозотова см. во 2-мъ томѣ моихъ Очерковъ. Въ этой статьѣ для полноты обзорнія взято изъ сколько другихъ списковъ Подлинника, а именно: Погодина въ Публичн. библ. въ Петербургѣ; Большакова, Удольскаго, Филимонова, мон.

национальный плант — собрать въ одно цѣлое все житіа византійскихъ и русскихъ святыхъ, и этотъ козосаальный памятникъ, известный подъ именемъ Макарьевскихъ Четій-Миней, завѣщать усидивающей Москвѣ, какъ свое лучшее наследство, сходящій съ исторической сцены Новгородъ, вмѣстѣ съ своими древними иконами, церковными вратами и драгоценною церковною утварью, которая, какъ воинскую добычу, перевозили изъ покореннаго города къ себѣ въ Москву и въ окрестныя мѣстечки Московскіе завоеватели. Но и въ половинѣ XVI вѣка иконописный подлинникъ еще не былъ составленъ; что явствуетъ изъ приведенной выше статьи изъ Стоглава, въ которой по поводу церковной цензуры и источниковъ для иконописцевъ непремѣнно было бы упомянуто и объ этомъ столь важномъ руководствѣ. Напротивъ того Стоглавъ послужилъ причиною и поводомъ къ составленію Подлинника, почему и помѣщается въ видѣ предисловія къ этому послѣднему выше приведенная глава изъ Стоглава.

По существу русской иконописи — неукоснительно слѣдовать преданію, надобно полагать, что и до извѣстнаго намъ Подлинника, должны были существовать для иконописцевъ какія нибудь пособия и источники; потому что нельзя же было мастеру всякій разъ, какъ понадобится писать икону, дѣлать экскурсіи по разнымъ городамъ и монастырямъ, чтобы копировать древніе образцы или съ нихъ соображаться. Свѣдѣнія о святыхъ и о праздникахъ онъ могъ почерпнуть изъ Житій Святыхъ и изъ разныхъ церковныхъ книгъ, и особенно изъ Прологовъ, расположенныхъ для удобства въ справкахъ по мѣсяцамъ и числамъ. Но кромя того, необходимо было имѣть подъ руками рисованные образцы, снятые на бумагу съ иконъ на деревѣ и на стѣнахъ, какъ съ русскихъ, такъ и съ греческихъ, которые, безъ сомнѣнія, всякій разъ привозили съ собою греческіе мастера, когда были вызываемы на Русь. Эти книжки были не иное что, какъ лицевые Святцы, то есть, изображенія всего церковнаго круга, расположенныя по мѣсяцамъ и по днямъ. Для практическаго удобства при каждомъ изображеніи должны были помѣщаться объяснительныя надписи, содержащія въ себѣ краткія свѣдѣнія о праздникахъ и о святыхъ. Такъ какъ книжки эти писались сначала на пергаментѣ, а потомъ на бумагѣ, по большей части, безъ красокъ, одними контурами, или черными линіями, то въ подлинныхъ кратко означенны колера не только одежды, но и цвѣта лица и волосъ. Неизвѣстно, были ли такіе лицевые подлинники на бумагѣ, въ полномъ своемъ составѣ въ XVI вѣкѣ, но отъ начала XVII-го они сохранились, какъ напримѣръ, въ рукописи, принадлежавшей графу Строганову (*), а въ отдѣльных листахъ, въ собраніяхъ гг. Заблдина, Маковского, Филимонова, и, безъ сомнѣнія, у многихъ изъ современныхъ иконописцевъ.

Собственно такъ называемый Иконописный Подлинникъ, распространенный во множествѣ списковъ, состоитъ не изъ рисунковъ, а только изъ объяснительнаго текста, и потому можетъ быть названъ Толковымъ въ отличіе отъ Подлинника лицеваго, или отъ рисунковъ.

Этотъ-то Толковый Подлинникъ и составленъ въ слѣдствіе настоятельной потребности, впервые заявленной, какъ слѣдуетъ, въ Стоглавѣ. Въ основу подлинника были взяты святцы, то есть, какъ самый текстъ, или мѣсяцесловъ, такъ и соответствующіе тексту изображенія. Эта основа неизмѣнно проходитъ по всѣмъ спискамъ Подлинника, и по краткимъ и по распространеннымъ, и именно этому-то календарною системою Русскій Подлинникъ существенно отличается отъ Подлинника Греческаго, извѣстнаго по редакціи, изданной Дидрономъ (**). Русскій Подлинникъ, слѣдую Святцамъ, даже въ самомъ заглавіи своемъ означаетъ предѣлы годовичнаго церковнаго цикла: „Послѣдованіе церковнаго плѣніи по уставу иже во Іерусалимѣ Святыхъ Лавры Преподобнаго Отца нашего Саввы: отъ мѣсяца Септемврія до мѣсяца Августа“ — или: „Синаксарь праздниковъ Господскихъ и Богородичныхъ и избранныхъ святыхъ великихъ, ино среднихъ и рядовыхъ“ — или: „Книга, глаголемая Подлинникъ, сирѣчь, описаніе Господскихъ праздниковъ и всѣхъ святыхъ, достоверное сказаніе, како воображаются и како вымъ образуютъ и подобіемъ о всѣхъ свидѣтельствуется и извѣщается ясно и подробно, отъ мѣсяца Септемврія до мѣсяца Августа, по уставу иже въ Іерусалимѣ святыхъ Лавры преподобнаго и богопоченаго отца нашего Саввы освященнаго“ — и за тѣмъ: „Мѣсяцъ Септемврій, имѣй дній 30. Начало индикта, сирѣчь новаго лѣта, за еже въ таковой день внити Господу въ соборище Іудейское и вдатися

(*) Смѣя см. во 2-мъ томѣ моихъ Очерковъ.

(**) Manuel d'Iconographie chrétienne. Paris. 1845.

ему книгъ Исаи Пророка⁴ — и потомъ въ послѣдовательномъ порядкѣ, день за день каждого мѣсяца, описываются соответственно каждому числу мѣсяца иконописные сюжеты, то есть, святые и праздники.

Напротивъ того, Подлинникъ Греческій сочиненъ по условной системѣ, въ которой монахъ Діонисіеъ изъ Фурны Аграфской, около того же времени, когда составилъ и Русскій Подлинникъ, то есть, къ началу XVI в. Какъ ученый компиляторъ, Діонисій располагаетъ иконописный матеріалъ въ такомъ порядкѣ, какой кажется ему удобнѣе для обозрѣнія. Начавъ литературный посвященіемъ своего сочиненія имени Богородицы, и приличнымъ обращеніемъ къ читателю съ скромныхъ заявленіемъ о своемъ посильномъ трудѣ, авторъ излагаетъ его содержаніе въ трехъ частяхъ, существенно отличающихся одна отъ другой. Въ 1-й части содержатся свѣдѣнія техническія, относящіяся предметомъ переводъ коній съ оригиналовъ, заготовленіе досокъ для иконъ, золоченіе и составленіе красокъ. 2-я часть, самая важная для исторіи искусства, содержитъ въ себѣ описаніе всѣхъ иконописныхъ сюжетовъ, но не въ календарномъ, а въ систематическомъ порядкѣ: сначала описываются Ветхозавѣтные сюжеты, начиная съ изображенія Девяти Ангельскихъ чиновъ, Низверженія Люцифера и Творенія Мира. Затѣмъ идутъ сюжеты Евангельскіе, начиная Благовѣщеніемъ и оканчивая Страстями Господними и Евангельскими притчами. Потомъ: Праздники Богородичные, 12 Апостоловъ, 1 Евангелиста, св. епископы, діаконы, Мученики, Пустынники, Мироточивцы, 7 Вселенскихъ соборовъ и проч. Далѣе Чудеса главнѣйшихъ святыхъ, а именно: Архангела Михаила, Іоанна Предтечи, Апостоловъ Петра и Павла, Николая Угодника, Георгія Побѣдоносца, Екатерины Мученицы и св. Антонія. За тѣмъ слѣдуетъ любопытный эпизодъ, противорѣчащій общей системѣ автора. До сихъ поръ онъ неукоснительно слѣдовалъ своей богословской системѣ, но она оказалась слишкомъ общою и неудобною для распредѣленія по искусственнымъ рубрикамъ множества мучениковъ; потому, хотя въ общей системѣ Діонисій и помѣстилъ описаніе некоторыхъ изъ нихъ, но, не справившись съ обширнымъ матеріаломъ, долженъ былъ приспособить издую главу о Мученикахъ же, въ календарномъ порядкѣ съ сентября по августъ. 2-я книга оканчивается изображеніями эсхатерическими и поучительными, каковы: Житіе истиннаго инока, Истинна душевнаго спасенія и Путь къ Небу, Смерть Праведника и Грѣшника, и т. п. Книга 3-я имѣетъ предметомъ общую систему иконописныхъ сюжетовъ въ приложеніи къ украшенію храма, то есть, какими сюжетами рисуются переломныя стѣны и своды. Сочиненіе Діонисія оканчивается отрывочными статьями о происхожденіи иконнаго писанія, объ образѣ и подобіи Іисуса Христа и Богородицы, и наконецъ о надписяхъ на иконахъ.

Основываясь на статьѣ Греческаго Подлинника о Мученикахъ, расположенной въ порядкѣ мѣсяцеслова, надобно полагать, что до сочиненія Діонисія могли ходитъ по рукамъ греческихъ мастеровъ иконописныхъ руководства двоякаго состава: одни содержали въ себѣ свѣдѣнія техническія и описанія иконописныхъ сюжетовъ, вѣвъ мѣсяцесловнаго порядка; другія же были расположены по мѣсяцеслову. Но такъ какъ нельзя было подъ эту систему священныхъ подвести все разнообразіе иконописныхъ сюжетовъ, то Діонисій предпочелъ другую, искусственную систему.

Что въ Греческомъ Подлинникѣ приведено въ стройный порядокъ, то въ подлинникахъ Русскихъ помѣщено отрывочно и случайно, какъ дополненіе къ мѣсяцесловной системѣ, а именно: техническія наставленія о разнѣхъ фигурахъ, о золоченіи и раскрашиваніи, а также иконописные сюжеты, которые не были введены въ кругъ мѣсяцеслова, каковы: Праздники подвижныя, то есть, не входящія въ числа мѣсяцеслова: Воскресеніе Христова, Сочелье Св. Духа и т. д., а также Страшный Судъ, Св. Софія, Сивиллы и древніе поэты и философы, дневныя изображенія молитвъ, иконы на иконостасѣ и т. п.

Судя по Греческому Подлиннику, а также по дошедшимъ до насъ западнымъ художественнымъ руководствамъ ранней эпохи, каковы сочиненія: католическаго монаха Теофила XIII в. (*) и итальянца Ченнино Ченнини конца XIV-го (**) (по редакціи 1437 г.), — оказывается, что въ раннюю эпоху на западѣ, какъ и востокѣ, искусство не отдѣлялось строгими границами отъ ремесла. Какъ Діонисій начинаетъ свое руководство статьями чисто ремесленного содержанія; такъ и сочиненія Тео-

(*) Theophili presbyteri et monachi libri III seu diversarum artium schedula. Opera et studio Caroli de L'Escalopier. Парижъ и Лейпцигъ. 1843.

(**) Il libro dell'arte, o trattato della pittura di Cennino Cennini. Per cura di G. e C. Milanese. Firenze. 1859.

фила и Ченнини имеют предметом только ремесленную сторону производства. Сочинение Теофила состоит из трех частей. 1-я часть, имеющая предметом живопись, вся посвящена техническим статьям о красках, о письме на дереве и на стенах, о золочении, о производстве миниатюр в книгах. 2-я часть содержит наставления о стеклянном производстве, то есть, как изготовлять печи для этого предмета, как дѣлать огня и как их расписывать — наставления, относящиеся к той вѣтущей эпохѣ готическаго стиля, когда расписанныя стекла составляли существенную принадлежность храма. Въ этой же части между прочимъ помѣщены свѣдѣнія о финифти и о *Греческомъ* стеклѣ, употребляемомъ въ мозаикахъ (гл. XV). Наконецъ 3-я часть посвящена производству металлическому, изъ желѣза, мѣди, бронзы, золота и серебра, о басемныхъ и обронныхъ работахъ, о писаномъ, о закрѣпленіи и впаикѣ въ металлы драгоценныхъ камней, о томъ, какъ дѣлать церковныя потиры, покровники, кадила и паникадила и другую металлическую утварь.

Ченнини, образованный уже въ школѣ Джоттовской, будучи ученикомъ Аньело-ди-Таддео, сына Таддео-Гадди, извѣстнаго ученика Джотто, хотя имѣть уже ясныя понятія о необходимости для художника изучать природу, знать свѣтъ-тѣнь и перспективу, и свидѣтельствуетъ о значительномъ развитіи своего вкуса; но и его руководство преимущественно и собственно имѣетъ предметомъ одно техническое производство: о составленіи красокъ и ихъ употребленіи, о расписываніи не только церковныхъ стѣнъ, но и матерій, знаменъ, гербовъ, объ украшеніи шпелювъ и шпотовъ, донадиной збруи, даже о бѣзлахъ и румянахъ и притиранныхъ для дѣлъ. Посвящая свое сочиненіе собственно живописи, авторъ касается въ нѣсколькихъ статьяхъ и скульптуры, предлагая правила дѣлать рельефы и снимать скульптурныя портреты, какъ грудные, такъ и въ полный ростъ.

Основываясь на сравненіи съ этими художественными руководствами, надобно полагать, что и въ нашихъ Подлинникахъ техническія наставленія о левкастѣ и олифѣ, о золоченіи, о краскахъ и т. п. входили уже въ его древнѣйшія редакціи, впрочемъ не иначе, какъ случайныя приложенія; такъ что по мѣрѣ распространенія Подлинника въ спискахъ, эти техническая часть иконописи, или сокращалась или и вовсе выбрасывалась, какъ дѣло коротко извѣстное въ каждой мастерской на практикѣ. (*) Такимъ образомъ нашъ Подлинникъ, при древнѣйшихъ основахъ церковнаго преданія, по своему мѣсяцесловному характеру, образовавшемуся въ связи съ исторіею церкви, представляетъ въ развитіи художественной теоріи явленіе позднѣйшее, нежели руководство Теофила и Ченнини, исключительно посвященная техникѣ. Западные мастера заботятся только о производствѣ изящной формы; русскіе иконописцы стараются о приведеніи въ извѣстность всѣхъ иконописныхъ сюжетовъ цѣлаго годичнаго цикла; первые являются мастерами въ своихъ хорошо устроенныхъ мастерскихъ, снабженныхъ всѣми пособиями для многосложныхъ работъ и изъ стекла, и изъ камня, и глинны, и изъ металловъ; послѣдніе, какъ богословы и археологи, соотнобщаются съ преданіями церкви и опредѣляютъ *существо иконописнаго образа и подобія* изображаемыхъ сюжетовъ. Какъ на западѣ рано воспитанное вниманіе къ художественной техникѣ было залогомъ будущихъ успѣховъ въ послѣдовательномъ совершенствованіи искусства; такъ у насъ богословскіе интересы, предваривъ художественную технику, отодвигали ее на второй планъ, и тѣмъ способствовали косности русскаго искусства.

Вторая отличительная черта русскихъ Подлинниковъ отъ западныхъ руководствъ — это раннее обособленіе иконописи, отлученіе ея отъ прочихъ искусствъ, которое ведетъ свое начало отъ древнѣйшихъ церковныхъ преданій эпохи иконоборства, отдѣлившей живопись отъ скульптуры, и которое въ послѣдствіи на Руси усилилось за отсутствіемъ потребностей и средствъ къ монументальнымъ сооруженіямъ изъ камня, украшеннымъ всею роскошью формъ архитектурныхъ и скульптурныхъ. На западѣ, напротивъ того, мы уже видимъ въ XIII в. французскаго архитектора, который былъ вѣстѣ и скульпторомъ и живописцемъ. Соответственно идеѣ о совокупности художественныхъ формъ живописи и скульптуры, составляющихъ нераздѣльные, живые члены одного архитектурнаго цѣлаго, такъ вводилъ своего ученика въ святилище искусства монахъ Теофилъ во вступленіи къ 3-ей части своего руководства: „Великій Пророкъ Давидъ, котораго, за простоту и духовное смиреніе, иконы въ-

(*) Ровинскій въ своей исторіи рус. школъ икон., на стр. 75, неизвестно, на какомъ основаніи приписываетъ Погодинскій подлинникъ (въ С. Петерб. публ. библ. № 1930) съ техническими статьями, въ началу XVII и даже къ концу XVI в., тогда какъ въ немъ ясны слѣды позднѣйшаго воляскаго вліянія.

ковъ саятъ Господь, по предопредѣленію въ своемъ предвѣдѣніи, избрать въ своемъ сердцѣ и возвести въ царя своему любимому племени, утвердивъ его своимъ Духомъ Святымъ на благочестное и пренудное управленіе, оный Давидъ, со всѣмъ устремленіемъ ума своего предаваясь любви къ своему Создателю, между прочимъ изрекъ: *Господи, возлюбихъ благолюбие дому Твоему*. Мужъ, облеченный такимъ могуществомъ и глубиною разума, домогъ именовать обиталище небеснаго царства, въ которомъ самъ Господь въ неизреченной славы своей предстаетъ ликующимъ чинамъ Ангельскимъ, и къ которому вызываетъ Псаломтъвецъ изъ глубины утробы своей: *едино просихъ отъ Господа, то возму: еже жити въ дому Господни вся дни живота моего*; или, возгорая желаніемъ того приближенія преданной души и чистаго сердца, гдѣ саятъ Господь вѣстину пребываетъ, такъ онъ молитвословитъ: *Духъ правый обнови во утробѣ моей*; несомненно, возрешовалъ онъ объ украшеніи дома Господня витшнаго, то есть, мѣста для молитвы. Однако сколько ни горѣлъ онъ усердіемъ быть строителемъ храма, но не сподобился того по причинѣ частаго пролитія крови, хотя и вражеской, и всѣ строительныя запасы, золото, серебро, мѣдъ и желѣзо завѣщалъ сыну своему Соломону. Онъ читалъ въ книгѣ Нехода, какъ Господь повелѣлъ Моисею соорудить скинію и поименно самъ избрать мастеровъ, исполнивъ ихъ духа пренудности и разума и познанія для изобрѣтенія и воспроизведенія того дѣла въ золотѣ и серебрѣ и мѣдѣ, въ драгоценныхъ камняхъ и деревѣ и во всякомъ родѣ художества; и уразумѣлъ онъ въ благочестивомъ размысленіи, что Господу Богу угодно такое благолюбіе, котораго созданіе промышленности и силою Духа Святаго самъ Онъ благоизволилъ предначертать, и отсюда утвѣждалъ, что безъ Его повѣнія ни что не можетъ быть воспроизведено въ такомъ дѣлѣ. Потому, возлюбленный сынъ мой, не обинуясь уповай совершенною вѣрою, что Духъ Господень исполнилъ твое сердце, когда ты украсилъ Его святой домъ такимъ благолюбіемъ и разнообразіемъ художества; и дабы не входить ты въ сомнѣніе, я изложу тебѣ во всей ясности, какъ протекать для тебя отъ сего даровъ Духа Святаго все, чему бы ты въ художествѣ ни учился, что бы ты ни помышлялъ и ни изобрѣталъ. Отъ Духа Пренудности ты познаешь, что все сотворенное протекать отъ Бога и безъ Него ничто же бытъ. Отъ Духа Разума ты принималъ способность изобрѣтенія, въ какомъ порядкѣ, въ какой разновидности и въ какихъ изобрѣтеніяхъ производить разные предметы художества. По Духу Совѣта ты не сироешь таланта, тебѣ отъ отъ Бога врученнаго, но, открыто передъ всѣми съ смиреніемъ работая и поучая, ты невольно предъставишь его всѣмъ ищущимъ познать его. По Духу Силы ты стремишься съ себя косатіе дѣлности, и все, что ни предпримешь, съ бодростью приведешь къ исполненію въ полной силѣ. По духу Познанія тебѣ дано отъ избытка сердца господствовать разумомъ (геніемъ), и съ полною увѣренностью преподавать всему міру, чѣмъ ты изобилуешь въ совершенствѣ. По Духу Милосердія ты благочестиво соразиришь маду за трудъ, что бы ты когда либо и сколько бы кому ни работалъ, да не обулетъ тебя грѣхъ сребролюбія и ацности. По Духу Страха Божія ты усмотришь, что ничего не можешь ты совершить самъ по себѣ, безъ соизволенія Божія, по вѣру и исповѣдуя и вознося молитвы, ты возложишь на милосердіе Божіе все, что бы ты ни дѣлалъ и чтобы ни замышлялъ. Будучи одушевленъ залогомъ этихъ добродѣтелей, о возлюбленный сынъ мой, увѣренно вступишь ты въ домъ Божій и украсишь его благолюбіемъ. Испестривши своды и стѣны разнымъ художествомъ, различными красками, ты представишь взору какъ бы видѣніе рая, веселющаго всякими цвѣтами, значаго травомъ и листвіемъ, и сподобляющаго вѣщамъ по разнымъ чинамъ души праведниковъ, да возведичать Творца въ Его твореніи взирающіе на твое дѣло и превознесутъ Его чудеса въ созданіи рукъ Его. И не знаешь око человеческое, на чемъ остановитъ взоръ свой. Взглянешь ли на своды, они испестрены будто ковры; остановишься ли на стѣнахъ — стѣны являютъ подобіе рая; погрузишься ли въ обиліе свѣта, излучаемаго окнами — удивишься неслыханной красотѣ стекла и разновидности драгоцѣнной работы. Да созерцаетъ благочестивая душа изображеніе Страстей Господнихъ, и придетъ въ сокрушеніе; да узритъ, сколько мученій своимъ тѣламъ претерпѣли Святые и какую язву воспріяли на себѣ, и поревнуетъ о исправленіи своей жизни; да усмотритъ она, каковы радости въ небѣ и каковы мученія въ огнѣ адскомъ, и восприметъ надеждою ради своихъ добрыхъ дѣлъ и ужаснется за свои грѣхи. И такъ, воспримъ, добрый мужъ, счастливый передъ Богомъ и людьми въ этой жизни, счастливѣе того въ будущей, о ты, трудами и искусствомъ котораго бываетъ приносимо столько жертвъ Господу Богу, воспламенись отнынѣ нашею ревностю, и съ напряженіемъ

ужа своего восполни своимъ художествомъ, чего еще не достаесть между утварью дома Господня, безъ которой не могутъ быть совершаемы божественныя таинства и церковное служение, а именно: потиры, свѣщники, кадила, адавастры, ковши, раки святыхъ, кресты, оклады и другіе предметы, необходимые для церковнаго употребленія. Если пожелаешь все это работать, начиная съдѣлюющимъ порядкомъ^(*).

Если мастеръ цѣлующаго времени готическихъ сооружений, введши своего ученика внутри храма, посвящаетъ его въ таинства глубокой идеи дома Господня, и изъ общаго впечатлѣнія цѣлаго зданія извлекаетъ художественныя подробности, получающіе свое значеніе только въ цѣломъ архитектурномъ выстѣпѣ церковнаго служенія; то иконописецъ русскій, заботясь объ опредѣленіи иконописнаго цикла въ своемъ подлинникѣ, самый храмъ разсматриваетъ съ точки зрѣнія мѣсяслова, разлагая общее впечатлѣніе архитектурнаго цѣлага на иконописныя подробности, расположенныя по мѣсяцамъ и днямъ, и для того въ самомъ Храмѣ Святой Софіи въ Цареградѣ думаетъ онъ видѣть весь иконописный мѣсясословъ, будто бы изображенный въ немъ въ триста шестидесяти прѣдѣлахъ, во имя святаго на каждый день мѣсяца. Переходомъ отъ этого Византійскаго преданія VI-го в. къ позднѣйшимъ вѣременамъ служить ему Менологій, или Мартирологій Императора Василія Македонянина, то есть, преданіе о какихъ-то лицевыхъ свѣтахъ, безъ сомнѣнія, имѣющее связь съ знаменитою Ватиканскою рукописью съ миниатюрами (989—1025) ^(*) и съ рукописью XI в. Синодальною, рисунки которой изданы Московскимъ Публичнымъ Музеемъ, преданіе, соответствующее столько же мѣсясословной системѣ подлинника, сколько и характеру нашей иконописи, стремившейся въ своемъ развитіи къ миниатюрнымъ раздѣламъ.

Третья отличительная черта русскихъ подлинниковъ состоитъ въ опредѣленности религіознаго направленія, имѣющаго цѣлью ненарушное сохраненіе преданія, поддерживаемое въ древней Руси всеобщимъ уваженіемъ къ священно старинѣ. Напротивъ того, руководства западныя, исключительно занятая усовершенствованіемъ художественной техники и ея широкимъ развитіемъ въ приложеніи къ разнымъ отраслямъ искусства, или уже забываютъ древне-христіанскія преданія и не приписываютъ имъ особенной важности, или же съ измѣреніемъ вытѣсняють ихъ, какъ незнакомую старину, называя ее Византійскимъ стилемъ. Монахъ Теофилъ подробно излагаая наставленія о производствѣ разрисованныхъ стеколъ въ окнахъ готическихъ храмовъ ^(**), вовсе не касается церковныхъ сюжетовъ, на стеклахъ писанныхъ, между тѣмъ, какъ этотъ предметъ имѣетъ особенную важность въ исторіи развитія христіанскихъ идей въ живописи. Кое-гдѣ, правда, приводить онъ драгоцѣнныя данныя для Христіанской Археологіи, но мимоходомъ, не придавая имъ особенной важности, между техническими подробностями самаго производства работъ; какъ напримѣръ, объ изображеніи на кадилахъ четырехъ Райскихъ рѣкъ въ видѣ человѣческихъ фигуръ съ уринами, о символикѣ двѣнадцати оконъ, украшающихъ эту утварь, и о соответствіи двѣнадцати драгоцѣнныхъ камней двѣнадцати апостоламъ ^(***). Ченнини, гордясь тѣмъ, что образовался въ школѣ Диботто, въ самомъ началѣ своего сочиненія ставитъ на видъ, что этотъ великій художникъ претворилъ живопись изъ греческой въ латинскую и обновилъ ее ^(****), то есть, далъ ей такое направленіе, по которому она безпрепятственно могла развиваться и идти впередъ. Соответственно этому повому направленію, итальянское руководство, сверхъ изученія образцовъ лучшихъ мастеровъ, рекомендуетъ живописцамъ уже копированіе съ натуры: „возьми по вышнему, что самое совершеннѣйшее руководство, какое только возможно, и лучшее кормило — это триумфальный врата копированія съ натуры (по вычурному выраженію итальянскаго живописца XIV в.). Оно выше всѣхъ другихъ образцовъ, и снѣло вѣтрійся ему, и особенно, когда почувствуешь въ себѣ охоту дѣлать рисунки. Не пропускай дня безъ того, чтобъ чего нибудь не срисовать, хотя бы какую малость, и это принесетъ тебѣ великую пользу“ ^(†).

Напротивъ того, Русскій подлинникъ, не рассчитывая на успѣхи въ будущемъ, и не догадываясь о пособіяхъ натуры для искусства, свои образцы видитъ въ отдаленномъ прошедшемъ. Онъ гордится

(*) См. мон. Очерки. II, 344.

(**) Кн. II, гл. XVII—XXI.

(***) Кн. III, гл. LIX и LX.

(****) Cennini, гл. I.

(†) Гл. XXVIII.

своею связью со временем Юстиниана, соорудившаго въ VI в. Святую Софію Константинопольскую, и съ уваженіемъ относится о позднѣйшей иконописи Афонской. Какъ Ченини выдѣляетъ въ заслугу главѣ своей школы національное стремленіе къ созданію живописи латинской, то есть, не только католической, но и итальянской; такъ и наши подлинники, съ тѣмъ же національнымъ сознаніемъ, стоятъ за Византию, возводя къ ней свое родное, русское. Для Итальянца — латинское или итальянское однозначительно съ обиліемъ и развитіемъ впередъ; для Русскаго Подлинника — Византийское есть совокупность тѣхъ первобытныхъ преданій, которыя во всей чистотѣ стремятся сохранить это руководство въ назиданіе русскимъ мастерамъ.

Эти преданія состоятъ въ слѣдующемъ: во первыхъ, писать подобія священныхъ личностей въ точъ отличительномъ характерѣ, какъ это заведено въ писаніяхъ и на древнѣйшихъ иконахъ, то есть, относительно возраста и стана цѣлой фигуры, оклада лица, глазъ, волосъ на головѣ, бороды взрослыхъ и старыхъ мужскихъ фигуръ, а также относительно одежды и другихъ отличительныхъ подробностей, заведенныхъ преданіемъ (*). Во вторыхъ, писать праздники и другія священные событія такъ, какъ принято искони; такъ что въ этомъ отношеніи Русскіе Подлинники предлагаютъ подробности, по большей части согласныя съ древнѣйшими памятниками искусствъ не только Византийскаго, но и вообще древне-христіанскаго. Напримеръ:

Благовѣщеніе. Съ древнѣйшихъ временъ изображалось это событіе въ трехъ моментахъ: Благовѣщеніе на колодѣ, Благовѣщеніе съ веретеномъ и Благовѣщеніе во храмѣ, иногда за чтеніемъ Св. Писанія. Въ повѣстѣе время первые два сюжета принято называть *Предблаговѣщеніемъ* въ отличіе отъ послѣдняго, которому собственно даютъ названіе Благовѣщенія. Въ этомъ послѣднемъ сюжетѣ Богородица или сидитъ — по самымъ древнѣйшимъ переводамъ, какъ напримеръ на мозаикѣ Либеріевой V в., или стоитъ — по менѣе древнимъ (**). Благовѣщеніе на колодѣ изображено между другими сюжетами на диптихѣ VI в., сохранившемся на окладѣ Евангелія Миланскаго собора, въ ризницѣ (***); Богородица съ веретеномъ или съ пряжею — на Византийскихъ миниатюрахъ и мозаикахъ отъ IX в. и позднѣе, а также на мозаикѣ въ Кіево-Софійскомъ Соборѣ (****). На лѣвой створкѣ складной иконы Богородицы Петровской, не позднѣе 1520 г., въ Сергіевой Троицкой ризницѣ (V 116) изображены два момента Благовѣщенія: вопервыхъ, на колодѣ, то есть, Богородица стоитъ у пастыщаго колодца въ античной формѣ урны, и, черпая воду, обращается назадъ къ Архангелу; и во вторыхъ — Благовѣщеніе во храмѣ, гдѣ Богородица представлена сидящею. Также сидитъ она передъ Архангеломъ въ изображеніи Благовѣщенія на италіанскихъ вратахъ Суздальскаго Собора Рождества Богородицы. По Большаковскому списку Подлинника XVII в., съ приложеніемъ лицевыхъ изображеній, значится такъ: „Архангелъ Гавріилъ пришелъ, стоитъ предъ полатями; потомъ въ самыхъ полатяхъ. На немъ риза багряная, свѣдая, исподъ лазорь. Богородица стоитъ или сидитъ; а сверху Савановъ; отъ него исходитъ Духъ Святый на Богородицу. А иногда пишется: Богородица стоитъ на колодѣ въ горахъ, а позади полаты; а въ тѣ поры Ангелъ, слетая сверху, благовѣститъ Богородицѣ, а она оглушается. *Ато есть сущее Благовѣщеніе.* На Гавріилѣ риза баганъ, дичъ, исподъ лазорь; полата вохра; у Богородицы въ правой рукѣ шокъ, въ лѣвой веретено. Между полатями городъ Кіевъ. Архангелъ съ скипетромъ^а. На Миланскомъ диптихѣ вмѣсто колодца представленъ источникъ, свергающійся съ горы. Богородица стала на колѣни, чтобъ удобнѣе почерпнуть воды, и, согласно нашей подлиннику, оглядывается на благовѣствующаго Архангела. Любопытенъ въ Подлинникѣ анахронизмъ въ помѣщеніи Кіева позади Богородицы, можетъ быть, указывающій на Кіевскій переводъ этого изображенія, и во всякомъ случаѣ характеризующій національное чувство наивнаго благочестія нашихъ предковъ.

Рождество Иисуса Христа. По тому же подлиннику: „Три ангела зрятъ на звѣзду, у передняго риза багряная, а у двухъ другихъ бакановая. Ангелъ благовѣститъ пастырю: риза кинюваръ, исподъ

(*) Примеры смотри во 2-мъ т. новхъ Очерковъ.

(**) См. Грача Уварова объ одномъ древнемъ диптихѣ, въ 1-мъ выпускѣ Древностей, издаваемыхъ Московскимъ Археологическимъ Обществомъ.

(***) Снимокъ съ этого памятника см. ниже въ гл. III, подъ рубрикою *Диптихи*.

(****) Семеновскаго, Кіевъ. 1864 г. стр. 87.

лазорь; на пастухъ риза багровъ. Пречистая лежитъ у вертепа: риза багровъ. Младенецъ Спаситель лежитъ въ ясляхъ, повитый: ясли вохра, вертепъ черный, а въ него гладитъ конь, до половины, съ другой стороны корова, тоже до половины. Надъ вертепомъ три ангела. Гора вохра съ бѣлою. Съ правой стороны вохра поклонились. Ихъ трое: одинъ старъ, борода Вансѣва, въ шапкѣ, риза пурпуровая, исподъ киноварь; другой среднихъ лѣтъ, борода Косылина, въ шапкѣ же, риза киноварь, исподъ дичь; третій молодой, какъ Георгій, тоже въ шапкѣ, риза багровъ, исподъ дичь, лазорь; а всѣ по сосуду держатъ въ рукахъ. Подъ ними гора—вохра, а въ горѣ вертепъ, а въ вертепѣ сидитъ Юсифъ-Обручникъ на каменѣ: съдой, борода Апостола Петра: риза пурпуровая, исподъ багровъ; одною рукою закрылся, а другою подперся. А передъ нимъ стоитъ пастырь, съдой, борода Юанна Богослова, пѣшивъ, риза—козлятняя мохната, лазорь съ чернилою, въ одной рукѣ три костыля, а другую протянулъ къ Юсифу. За нимъ пастырь молодой, риза киноварь, а гонитъ козъ и козловъ, черныхъ и бѣлыхъ и полосатыхъ. Гора вохра; у подножія горы сидитъ баба Соломонъ: риза спущена до пояса, исподъ бѣлая, руки голы; одною рукою держитъ обнаженнаго Христа, а другую въ кувѣль омочила; дѣвица наливаетъ въ кувѣль воду сосудомъ; риза киноварь, исподъ лазорь⁴. Если мы будемъ считать это подробное описание сюжета, довольно осложненнаго эпизодами, съ памятниками древнѣйшими; то должны будемъ довольствоваться сходствомъ по отдѣльнымъ частямъ, и тѣмъ болѣе потому, что къ Рождеству нашихъ подлинниковъ присовокупленъ отдѣльный сюжетъ—Поклоненіе волхвовъ, который еще въ X в. не входилъ въ икону Рождества, что дѣлается изъ Менологія Императора Василія (989—1025 г.), въ которомъ подъ 25 числомъ Декабра помѣщены на отдѣльныхъ миниатюрахъ, на одной Рождество, на другой—Поклоненіе волхвовъ. Впрочемъ уже самое приуроченіе этого послѣдняго сюжета ко дню Рождества Христова послужило въ послѣдствіи поводомъ къ совокупленію обоихъ сюжетовъ на одной иконѣ, что и встрѣчается уже на мозаикахъ XII в., какъ сейчасъ увидимъ.—Восходя къ древнѣйшей эпохѣ, встрѣчаемъ изображеніе Рождества въ самомъ наисложнѣйшемъ видѣ, какъ напр. въ томъ же Миланскомъ диптихѣ VI в.: Христосъ въ ясляхъ, позади оселъ и быкъ, по сторонамъ сидятъ Богородица и Юсифъ. Касательно Богородицы надобно замѣтить, что она издревле изображалась дѣвкою, или сидящею, или лежащею. Къ VI в. относится одна полуокруглая камея, на которой, согласно нашему подлиннику, Богородица изображена лежащею; съ одной стороны сидитъ Юсифъ, съ другой идутъ волхвы (*). По исправленной позднѣйшей редакціи, и нашъ подлинникъ, какъ увидимъ ниже, представляетъ Богородицу сидящею, находя неприличнымъ изображать ее съ наемкомъ на бѣдственное состояніе родильницы. Касательно вертепа существовало тоже два мнѣнія. По одному, вертепъ—это пещера, вырытая или образовавшаяся въ горѣ, по другому—это ветхій навѣсъ, служившій хлѣвомъ для домашнего скота. Уже въ VI в. искусство раздѣлилось по этимъ двумъ мнѣніямъ: на Миланскомъ диптихѣ Христосъ въ ясляхъ подъ навѣсомъ хлѣва; на камей навѣса не видать. Наши Подлинники держатся того мнѣнія, что Христу прилично было родиться въ вертепъ, какъ бы нерукотворно образовавшемся въ горѣ. Такъ же изображается эта подробность на миниатюрѣ въ Менологіи Императора Василія, только Богородица сидитъ; но вообще вся эта миниатюра представляетъ замѣчательное сходство съ описаніемъ въ нашемъ подлинникѣ. Тѣ же три ангела, тотъ же старикъ пастухъ въ мохнатой козлятнѣ, также поза сидящаго Юсифа, подпершаго голову рукою, также Соломонъ, только итъ ея подруги дѣвцы, которую впрочемъ ожидаетъ стоящій возлѣ кувѣля сосудъ (**). Изъ древнихъ памятниковъ Византийскаго искусства особенно близка къ нашему подлиннику приложенная здѣсь, подъ № 1, въ снимкѣ съ фотографической копіи, середняя часть диптиха, изъ словеной кости, IX или X в., хранящаяся въ Ватиканскомъ музеѣ. Незначительная разность состоитъ только въ томъ, что старикъ въ мохнатой козлятнѣ не стоитъ передъ Юсифомъ, какъ въ Подлинникѣ, а, опираясь на костыль идетъ, ведомый юношескою фигурою. Чтобы показать наглядно, какъ однажды установившійся сюжетъ удерживается въ церковномъ искусствѣ въ теченіе столѣтій, здѣсь же подъ № 2, предложу снимокъ съ одного изъ изображеній, на мозаическихъ вратахъ базилики Св. Павла въ Римѣ, дѣланныхъ въ XI в. въ Цареградѣ, а подъ № 3, изъ рисунковъ, украшающихъ металли-

(*) Martigny, Dictionnaire des antiquités chrétiennes. 1863. Стр. 431.

(**) Seroux D'Agincourt, Histoire de l'art. V, pl. 33.—Albani, Menolog. Graecorum. 1727 г. Подъ 25 декабря.

1. IX вѣка.



2. XI вѣка.



Рис. на Хамаде из Барсова.

3. XII-XIV вѣка.



Печат. из Лавр. Архива.

чeskія же врата Суздальскаго собора Рождства Богородицы, XIII в. (*). Съ переводомъ русскихъ подлинниковъ согласуются византийскія мозаики XII в. въ Сицили, такъ что съ Рождествомъ соединено и Поклонение волхвовъ, именно въ Дворцовой капеллѣ, гдѣ волхвы изображены идущими, но Богородица сидитъ у яслей, а въ Соборѣ Монреала — Богородица лежитъ, но волхвовъ нѣтъ.

Въ такой же мѣрѣ можно бы доказать сличеніемъ съ древнѣйшими памятниками первобытность и всѣхъ другихъ редакцій праздниковъ, описанныхъ въ нашихъ подлинникахъ, но тогда эта статья превратилась бы въ иконописный подлинникъ. Достаточно будетъ присовокупить, что Греческій подлинникъ Діонисія, изданный Дидрономъ, предлагаетъ не только значительныя отклоненія отъ нашихъ, но и очевидныя подновленія. Такъ въ Благовѣщеніи принята въ немъ только одна редакція, именно Богородица съ веретеномъ; а въ Рождествѣ, хотя упомянуты пастухи и волхвы, но нѣтъ ни старика въ мохнатой кожѣ, ни Соломеи съ купелью, Богородица и Іосифъ стоятъ на колѣняхъ передъ Іисусомъ лежащимъ въ ясляхъ. Іосифъ скрестилъ руки на груди. Впрочемъ, согласно русскимъ преданьямъ, событіе совершается въ пещерѣ, а не въ хлѣву (**).

Если и этотъ значительно позднѣйшій и во многихъ недостаточный подлинникъ Греческій Западные археологи такъ высоко ставятъ въ разсужденіи первобытности иконописныхъ преданій; то какой богатый матеріалъ они могли бы извлечь изъ подлинниковъ русскихъ для опредѣленія сюжетовъ христіанскаго искусства самыхъ древнихъ временъ! Именно въ этомъ-то и состоитъ высокое достоинство нашей иконописи, что она даже въ XVII в. не только не забыла основныхъ своихъ преданій, но, собирая и обрабатывая ихъ въ Подлинникъ, сохранила во всей чистотѣ. Будучи недостаточна и погрѣшительна собственно въ художественномъ отношеніи, она созидала свою силу въ отношеніи мысли и преданія, и свои небогатыя вышнія формы очертаній и красокъ перевела на слова въ толковыхъ текстахъ Подлинника: такъ что въ этомъ смыслѣ Иконописный Подлинникъ можно назвать высшимъ проявленіемъ историческаго развитія нашей иконописи, шедшей всегда болѣе по пути преданія и мысли, нежели совершавшаяся художественной формѣ.

Такъ какъ въ исторіи самой иконописи русской не могли образоваться художественныя личности (хотя и дошло до насъ много именъ иконописцевъ); то и подлинникъ, кромя преданія, не знаетъ и не хочетъ знать личнаго авторитета въ дѣлѣ иконописанія. Не ссылаясь ни на какую художественную знаменитость, онъ безпрекословно повелѣваетъ мастеру писать икону такъ-то и такъ-то; иногда прибавляетъ: а ильѣ пи само такъ-то; или: можно писать и такъ-то.

Какъ сама иконописъ русская шла своимъ ровнымъ путемъ, не подчиняясь личному вліянію отдельныхъ художниковъ; такъ и Подлинникъ обязанъ своимъ происхожденіемъ и развитіемъ совокупной дѣятельности иконописцевъ. Только время отъ времени какой нибудь писецъ собиралъ въ одно цѣлое или приводилъ въ порядокъ накопившіеся по разнымъ рукописямъ матеріалы. Нѣкоторыя изъ рукописей указываютъ на 1658 годъ, другія на 1687 г., (*) какъ на время составленія одной изъ такихъ редакцій. Въ теченіе всего XVII в. расходясь во множествѣ рукописей по мастерскимъ, иконописные Подлинники потерпѣли значительныя измѣненія въ подробностяхъ, хотя и оставались вѣрны основнымъ началамъ и въ нихъ между собою сходствовали. Главнѣйшія видоизмѣненія въ исторіи Русскаго Подлинника оказались въ слѣдующемъ:

1) Такъ какъ Толковыя Подлинники произошли отъ лицевыхъ; то древнѣйшіе тексты, имѣвшие своимъ назначеніемъ сопровождать рисунки, отличаются краткостью: такъ что тѣ описанія въ Толковыхъ Подлинникахъ, которыя касаются только колорита одѣяній, обязаны своимъ происхожденіемъ очевидно надписямъ на Подлинникахъ лицевыхъ, состоявшихъ въ рисункахъ нераскрашенныхъ. Таково напримѣръ описаніе Преображенія (6 авг.) въ краткомъ Филимоновскомъ Подлинникѣ: „На Ильѣ риза празелень, на Моисей багоръ; подъ Спасомъ гора празелень; подъ Ильею и Моисеемъ гора вохра съ бѣлидами и киноваръ; на Іоаннѣ риза багоръ, на Іаковѣ риза празелень, на Петрѣ вохра“. И только. — Иные сюжеты вовсе не описываются, или потому что признаются общезвѣстными, или потому что

(*) № 2-й изъ Даженькура, I, *Sculpt. pl.* 13; № 3 съ снимка, сдѣланнаго въ Строгоновск. школѣ рисованія.

(**) *Manuel d'Iconogr. Chrét.* стр. 153—157.

(***) Въ новѣхъ Очеркахъ, II, 345. — Подлинникъ Удольскаго, № 130.

составить их очевидно из рисунка в Подлинник Лицевой. Напримѣръ, подъ 6 декабря, о Николаѣ Угодникѣ, по краткому Филимоновскому Подлиннику: „Николае образъ и бородою всѣмъ знаесть есть, риза багоръ, пробѣль лазоръ, исподъ лазоръ съ бѣлизанъ“. По моему краткому: „Образъ съдъ, броду имѣя притуту круглу“ — и только. Но по подробному съ Лицевыми святцами изображенъ уже поздній иконописный типъ, согласный съ вышеприведеннымъ снимкомъ съ древней иконы: „сѣдъ, борода невеличка, курчавата, вязызъ, плъшати, на плъши мало кудерцевъ; риза багоръ пробѣль лазоревъ, исподъ набѣло лазоръ; въ одной рукѣ Евангеліе, другою благословляеть“. — Не находя нужнымъ входить въ описаніе иконописныхъ типовъ, древнѣйшей редакціи Толковый Подлинникъ ограничивается или краткими мѣсяцесловными указаніемъ или историческими данными, не входя въ описаніе самой иконы. Для примѣра беру выше приведенное описаніе Рождества І. Х., заимствованное изъ подлинника болѣе развитого, по редакціи позднѣйшей. Въ древнѣйшихъ редакціяхъ это событіе или только означается мѣсяцесловно какъ напримѣръ, по рукописи г. Филимонова: „Рождество еже во плоти Господа Бога и Спаса нашего Ісуса Христа. Родися плотию на земли Господъ нашъ Ісусъ Христосъ въ лѣто 5505“ (см. 5508)—и только; или какъ въ моей рукописи, предлагаются одни историческія данныя, безъ иконописныхъ подробностей: „Еже во плоти Рождество Господа Бога и Спаса нашего Ісуса Христа. Бысть въ лѣто 5500 (sic), егда исполнившимъ 9 мѣсяцемъ отъ безсѣмяннаго зачатія его, изыде повелѣніе отъ Кесаря Августа написать всю вселенную, и посланъ бысть Кирией въ Іерусалимъ и въ Виадеемскіе предѣлы сотворити написаніе. Выеде Іосифъ Хранитель Богородицы и съ нею, еже написати въ Виадеемъ. И хотѣше родити дѣвца, и не обрѣташе хранины множества ради людей, и вниде во убогій вертепъ и тако роди нетлѣнно Господа нашего Ісуса Христа, и новъ его яко младенца всяческихъ содѣтеля, и положи его въ беззаконныхъ ясляхъ, иже хотящаго насъ избавити отъ беззаконіи“. Въ Погодинскомъ Подлинникѣ XVII в. (въ С. Петерб. Публич. библ. № 1930) Рождество описано довольно подробно, съ вохваци, съ бабою (Соломеею) и дѣвщицею, занятыми уювленіемъ Младенца-Христа, съ пастухомъ съ трубою, но безъ характеристической одежды — мохнатой козлятины. Что же касается до многихъ другихъ праздниковъ, то они означены самыми краткими мѣсяцесловными оглавленіями; напр. подъ 25 марта: „Благовѣщеніе Пресвѣтой Владычицы нашей Богородицы Приснодѣвы Маріи. Гаврилъ риза багоръ дичъ“—и только. Подъ 15 авг. „Успеніе Пресв. Владычицы нашей Богородицы и Приснодѣвы Маріи“ — и только. — Такимъ образомъ, согласно своей мѣсяцесловной системѣ, Подлинникъ въ древнѣйшихъ редакціяхъ ограничивается иногда однимъ только мѣсяцесловнымъ извѣстіемъ.

2) Краткія иконописныя свѣдѣнія раннихъ подлинниковъ стали распространяться подробностями въ позднѣйшихъ. Напримѣръ, подъ 24 ноября, о Великомученицѣ Еккатеринѣ: по моему краткому подлиннику: „Святая Великомученица Еккатерина. Постради въ лѣто 5804: риза лазоръ, исподъ баканъ, въ десницѣ крестъ“. По краткому г-на Филимонова: „На Еккатеринѣ риза лазоръ, исподъ баканъ, въ правой крестъ, лѣвая молебна, черсты вверхъ“. По позднѣйшимъ редакціямъ: „на головѣ вѣнецъ царской, власы просты, аки у дѣвицы, риза лазоръ, исподъ киноваръ. Бары царскія до подола, и на плечахъ, и на рукахъ; рукава широки. Въ правой рукѣ крестъ, а въ лѣвой свитокъ, а въ немъ пишетъ: Господи Боже, услыши мене, даждь поминающимъ имя Еккатерину отпущеніе грѣховъ и въ часъ исхода его, проводи его съ япромъ, и даждь ему вѣсто покойно“.

3) Въ описаніи одной и той же иконы, одного и того перевода ея, или одной и той же редакціи, Подлинники могли различествовать по различному способу описанія и по различію точекъ зрѣнія описывавшаго. Мы уже видѣли различіе подлинниковъ въ описаніи Рождества Христова. Кромѣ приведеннаго выше подробнаго описанія, сличеннаго съ древнѣйшими памятниками, встрѣчается въ подлинникахъ не поздней редакціи и другое столь же подробное описаніе, вообще сходное по предмету описанія, но различное по точкѣ зрѣнія описывавшаго. А именно, въ одномъ изъ моихъ подлинниковъ: „Три Ангела Господня зрѣть на звѣзду: переднему риза лазоръ, второму баканъ, третьему празелень; а четвертый ангелъ Господень пастырю благовѣстити: риза на немъ киноваръ, исподъ лазоръ; на пастухѣ риза баканъ. Волсы принесоша ему дары на старолѣ волсѣ риза вохра съ бѣлизы, на второнъ риза лазоръ, исподъ баканъ, на третьемъ киноваръ, исподъ празелень. *Колмаки на низъ аки на триєвъ отрокахъ* (то есть, фритійскія шапочки, подробность, согласная съ древне-христіанскими и

древними Византийскими изображениями). На другой стороне велики наклонен ангелъ Господень, рукою благословляетъ пастыря: риза киноварь, исподъ лазорь; а подъ нимъ стоитъ пастырь *съ трубою* (какъ въ Погодинскомъ Подлинникѣ); риза на немъ баканъ пробѣлена лазорью. А Богородица и съ своимъ Предвѣчнымъ Младенцемъ. А подъ Богородицею стоитъ дѣвица наклонна, льетъ воду кувшинцемъ въ сосудъ, а руки у нея по локти голы, а на ней риза празелень. Предъ нею сидитъ баба Созолей, а у нея на козлѣхъ (пропущено: вѣроятно, Христосъ Младенецъ); а сидитъ на стулѣ баба, на ней риза баканъ, лазорью пробѣлена, исподъ — срачица до поясу; на головѣ куклоу съ празеленью. А противъ бабы сидитъ Юсифъ на каменѣ, а противъ него стоитъ пастырь, старъ, во овечьихъ власенихъ съ посошокъ, а посошокъ суковатъ. Пѣтливъ. — Еще примѣръ: выше было указано, какъ описаніе Преображенія сначала вошло въ Толковый Подлинникъ съ надписи подлинника Лицеваго. Это краткое описаніе, конечно, не могло удовлетворить иконописцевъ, и потому они стали означать подробности все это событіе, и тогда, какъ по взгляду на сюжетъ, такъ и по способу описанія, Подлинники естественно должны были между собою разойтись, хотя въ сущности предмета и сходились. Такъ въ однихъ спискахъ, какъ въ моемъ краткомъ, значится: „Спасъ стоитъ на горѣ, гора празелень была, ризы на Спасѣ были, и около Спаса было. Съ правой стороны Спаса стоитъ Ілія Пророкъ, сѣдъ, волосы съ ушей, косматые, борода густая косматая, риза празелень, молебень ко Спасу. По другую сторону Спаса стоитъ Моисей, русъ, пѣтливъ, борода какъ у Космы Безсребренника, риза баканъ, исподъ лазорь, молебень ко Спасу, въ рукахъ скрижали; а подъ Ільею и Моисеемъ гора санкирь свѣтелъ. Пѣзъ за той горы Апостолы ницъ лежатъ, на горѣ пади, скорчилися. Подъ Спасомъ Апостолъ и Евангелистъ Іоаннъ Богословъ, младъ, кудреватъ, риза баканъ, исподъ лазорь. По правую сторону Іоанна подъ Ільею Петръ Апостолъ, риза вохра, исподъ лазорь, пѣзъ на горѣ, а смотритъ на Спаса; а по другую сторону Іоанна братъ его Іаковъ, русъ, борода какъ у Космы Безсребренника, риза празелень, исподъ лазорь“. Въ другихъ спискахъ, какъ въ подробномъ Филимоновскомъ, обращено вниманіе на положеніе Апостоловъ, павшихъ на горѣ, именно: „Спасъ въ облакѣ, одѣаніе бѣлое, рукою благословляетъ, въ другой свитокъ. Съ лѣвой стороны Спаса стоитъ Ілія Пророкъ, смотритъ на Спаса, съ другой стороны Моисей, въ рукахъ у него скрижали каменные, какъ книжка. Петръ подъ горою лежатъ, Іоаннъ на камнѣ пѣзъ, а смотритъ вверхъ, Іаковъ головою о зень, а ноги вверхъ, закрытъ рукою лицо свое. На Іліи риза празелень, на Моисей багоръ, на Іаковъ празелень, на Петръ вохра, на Іоаннъ киноварь“.

4) Различія переводовъ, или редакцій иконъ, внесли новыя разности въ списки Подлинниковъ. Такъ, подъ 16 авг., Перенесеніе отъ Елеса въ Царьградъ Нерукотвореннаго Образа Ісуса Христа, въ краткихъ Подлинникахъ, какъ въ Погодинскомъ XVII в. (№ 1930) и въ моемъ, описано только по одному переводу, а именно: „Ангелъ Господень держитъ на убрѣ Нерукотворенный образъ обѣими руками противъ груди; на ангелѣ риза баканъ, исподъ лазорь“. Въ другихъ спискахъ, какъ въ подлинникѣ Большакова съ лицевыми изображениями и въ подробномъ Филимоновскомъ, на первомъ планѣ редакція съ царемъ Авгаремъ, и при томъ въ двухъ видахъ, и потомъ уже редакція съ Ангеломъ. А именно: „Апостолъ младъ, держитъ убрѣ съ изображеніемъ Спаса. Передъ нимъ стоитъ царь въ вѣнцѣ, сѣдъ, какъ Давидъ Пророкъ, рукою крестится. За нимъ одръ и постеля, а за одромъ стоятъ князья и бояре, два старые, а третій молодой. За ними царица, какъ Елена. За Апостоломъ стоитъ Святитель съ книгою, какъ Власій; за нимъ три попа, русые, средній молодой, а за ними городъ, въ городѣ церковь и бѣлая палата о трехъ каморахъ. Некоторые же пишутъ у царя Авгара въ правой рукѣ свитокъ, а въ немъ писано: Божіе видѣніе, божественное чудо; а въ лѣвой рукѣ другой, а въ немъ писано: Христе Боже, иже ни ты надѣялся не отщетишься никогда же. А ины пишутъ: Ангелъ Господень держитъ на убрѣ Спасовъ образъ нерукотворенный, а на Ангелѣ риза баканъ, исподъ лазорь“. — Слѣдующій примѣръ въ описаніи Іоанна Постника (2-го сент.) даетъ ясное понятіе о постепенномъ осложненіи подлинника, и въ слѣдствіе того о внесеніи въ него разнорѣчій. По краткому Подлиннику Филимоновскому и Погодинскому (№ 1930): „Іоаннъ образомъ и ризою, какъ Василій Кесарійскій, бороною покороче“. Въ моемъ краткомъ: „сѣдъ, борода мѣнѣ Аванасеовой, волосы съ ушей; а индѣ пишется: образомъ и ризою, какъ Василій Великій, борода покороче“. Въ подробномъ Большаковскомъ, съ лицевыми святыми: „сѣдъ, борода Сергія Радонежскаго; а индѣ пишется:

русь, борода съ Васильеву Кесарійскаго, покороче; риза бѣлая крещатая, а нѣтъ пишется преподобначескѣ^(*). Сравненіе одного и того же подобія съ разными иконописными типами, то съ Василіемъ Кесарійскимъ, то съ Аваанасіемъ Александрійскимъ, то съ Сергіемъ Радонежскимъ, ясно указываетъ, какъ развивались наши Подлинники по различію воззрѣній составителей ^(*). Эти различія естественно должны были привести къ противорѣчіямъ, которыя замѣчены были старинными иконописцами въ Подлинникѣ уже въ концѣ XVII в.

5) Кромѣ этого, такъ сказать внутренняго развитія нашихъ Подлинниковъ, состоявшаго въ болѣе или менѣе подробнѣе описаніи одного и того же сюжета, по одной или по разнымъ редакціямъ, эти руководства осложнялись извнѣ, то есть, умноженіемъ самихъ статей иконописнаго мѣсяцослова, посредствомъ внесенія въ него новыхъ сюжетовъ или новыхъ личностей, которыхъ сначала въ Подлинникѣ не было; потому что наша иконопись шла объ руку съ исторіей Русской церкви, и по мѣрѣ распространенія чествованія русскихъ святыхъ и приведенія ихъ въ общую извѣстность, распространялись и подлинники внесеніемъ въ нихъ новыхъ Русскихъ Святыхъ. Въ этомъ отношеніи особенно важенъ краткій подлинникъ гр. Строгонова, съ присовокупленіемъ къ нему статьи о прибавочныхъ новыхъ чудотворцахъ ^(**), которая прямо указываетъ на то, чего не доставало древнимъ редакціямъ, и что потомъ вошло въ редакціи позднѣйшія, не только въ подробныя, но и въ краткія. Потому въ самомъ заглавіи краткаго Филимоновскаго списка уже присовокуплено: (синаксарь праздниковъ и святыхъ) „еже въ сей нашей Русстей странѣ просіявшихъ святыхъ, паче рещи же въ нынѣшнемъ родѣ только поярзному Богови угодившихъ, яко свѣтило сіяти, во многыхъ мѣстохъ различныя же чудотѣльства, благодатію Святаго Духа во всенъ міръ иже именуемъ *новые чудотворцы*“, то есть, позднѣйшіе изъ Русскихъ Святыхъ, не только XVI и XVII столѣтій, но и некоторые и болѣе древніе.

6) Еще болѣе вѣншее осложненіе Подлинника, по въ той же мѣрѣ согласное съ потребностями церкви, состояло въ присовокупленіи къ нему описанія сюжетовъ, которые не могутъ быть введены въ мѣсяцословную систему, но которые въ иконописномъ циклѣ занимаютъ такое же важное мѣсто, каковы: Воскресеніе Христово, Страсти Господни и другіе сюжеты, упомянутые выше. Такъ какъ весь обширный циклъ разныхъ наименованій иконъ Богородичныхъ опредѣлился очень поздно, къ концу XVIII в.; то и эта статья помѣщается въ Подлинникахъ отдѣльно, не введенная въ общую систему мѣсяцослова. Наконецъ къ этому же разряду прибавочныхъ статей принадлежатъ различныя наставленія иконописцевъ, частію техническія, о краскахъ, золотѣ, левкасѣ и проч., частію богословскія и нравственныя, и частію художественныя, о разнѣхъ человѣческой фигуры, о типахъ Христа и Богородицы и т. п.

Окончательная обработка Подлинника, относящаяся уже къ началу XVIII в., опредѣлилась исторією иконописи въ связи съ исторією церкви, такъ же какъ его первые изначатки и постепенное развитіе.

Сколько ни была удовлетворительна русская иконописная система въ отношеніи религіозности, она, по самымъ принципамъ своимъ, не допускавшая художественнаго совершенствованія, носила въ себѣ такіе элементы, которые тотчасъ же должны были обнаруживать ея недостатки и слабыя стороны, въ отношеніи художественности какъ скоро древне-русская жизнь, оказавшись несостоятельною въ своемъ одностороннемъ, исключительно-національномъ развитіи, стала пользоваться плодами чужой, западной цивилизаціи. Это совершилось во второй половинѣ XVII в., и въ исторіи искусства сошло съ религіозныхъ переворотомъ отпаденія отъ господствующей церкви секты старообрядцевъ. Царь Алексѣй Михайловичъ, любившій иноземныя потѣхи, не удовольствовался русскими иконописцами, и вызвалъ для украшенія своихъ палатъ иностранныхъ мастеровъ, которые расписывали ихъ ландшафтами и перспективами и писали портреты ^(***). Иконопись не могла удержаться въ тѣсныхъ предѣлахъ своей бѣдной техники, и, вмѣстѣ съ ея усовершенствованіемъ, стала терять оригинальность и въ композиціи, подполая древніе переводы заимствованными изъ западныхъ печатныхъ листовъ, изъ иностранныхъ книжныхъ изданій и съ гранюровъ. Колоритъ сталъ цвѣтистѣе и сочтѣе, кисть разнаши-

(*) Другіе примѣры см. во 2-мъ т. моихъ Очерковъ, стр. 413.

(**) См. во 2-мъ томѣ моихъ Очерковъ стр. 350.

(***) Забѣлина, Домашній бытъ Русскихъ Царей. I, 122—143.

стѣе, свободнѣе. Этотъ новый стиль въ нашей иконописи извѣстенъ подъ именемъ *Фражскаго*, въ который перешли позднѣйшія школы Строгановская и Царская. Во главѣ этого новаго направленія школы Царской явился замѣчательный по своему времени художникъ, Симонъ Ушаковъ, который писалъ не только иконы, но уже и мнѳодогическіе сюжеты, какъ напримѣръ, изображенія богини Мира и бога Войны для заглавнаго листа Московскаго изданія Исторіи о Варлаамѣ и Іоасафѣ царевичъ 1681 г. Какъ тогдашняя Русская литература наводилась западными легендами и повѣстями, въ сочиненіяхъ Іоанникія Галаховскаго, Антонія Радчиловскаго, Симеона Полоцкаго, даже самаго Димитрія Ростовскаго; такъ и Русскіе мастера съ жадностью повизны бросились на иностранныя гравюры, передѣлавъ ихъ на свой ладъ, и видимо усовершенствуясь въ технику и образуя свой вкусъ; какъ напримѣръ это можно видѣть въ гравированныхъ листахъ Страстей Господнихъ, иконъ Богородичныхъ и проч. Изъ школы Ушакова вышли искусные гравѣры, которые въ многочисленныхъ экзеплярахъ распространяли между русскими новый, болѣе изящный стиль. Наконецъ въ этой же школѣ образовался живописецъ Іосифъ, который въ своемъ посланіи къ Симону Ушакову излагаетъ художественную теорію Русской иконописи (*), согласную съ преданіями Православной церкви и съ существомъ иконописи и основанную на національныхъ преданіяхъ Стоглава, но направленную уже противъ недостатковъ иконописи въ отношеніи художественности, которые этотъ благочестивый иконописецъ и вѣстѣ послѣдователь новаго, западнаго направленія полагаютъ устранить изысканствомъ и естественностью въ очертаніяхъ и колоритѣ, то есть, образованіемъ вкуса и изученіемъ природы. Такъ какъ наша иконопись въ своей исторіи шла неразрывно съ судьбами церкви, то авторъ этой теоріи, становясь на сторону Патриарха Никона, ведетъ полемику съ партіею старообрядцевъ, въ которой преслѣдуетъ неподобность заимствованной въ себѣ самой національности, въ слѣдствіе чего иконопись доведена была до безобразія ремесленнаго, дюжиннаго производства; и, отдавая полную справедливость западному искусству, онъ не видитъ препятствія въ пошленіи иностранныхъ художественныхъ произведеній въ православныхъ церквяхъ, буде они согласны съ духомъ нашей иконописи.

Такой переворотъ въ исторіи русскаго искусства необходимо долженъ былъ оказать свое дѣйствіе на судьбу Иконописныхъ Подлинниковъ, на которые школа Ушаковская бросила тѣнь, какъ это явствуетъ изъ словъ того же иконописца Іосифа: „Что сказать о подлинникахъ тѣхъ? У кого они есть истинные? А у кого изъ иконописцевъ и найдешь ихъ, то всѣ различны и несправедливы и не свидѣтельствованы“.

Въ слѣдствіе раскола въ самой иконописи, должны были и Подлинники раздѣлиться на двѣ главныя редакціи. Одна, не отступая отъ старины и твердо держась своезнаго, получила характеръ старообрядческой, въ такъ называемомъ Подлинникѣ Клищовскомъ; другая, исправленная и провѣренная по церковнымъ источникамъ, и сближенная съ Русскою литературою послѣднихъ годовъ XVII столѣтія имѣетъ цѣлью ту идеальную красоту, о которой такъ краснорѣчиво говорить въ своей теоріи ученикъ Ушакова (**).

Редакція старообрядческая, въ противодѣйствіе западному вліянію, не преминула охранить себя слѣдующими правилами, внесенными въ упомянутое уже выше наставленіе иконописцамъ, въ Подлинникѣ Большакова съ лицевыми Святцами: „Отъ невѣрныхъ и иностранныхъ Рихлянъ и Арменовъ икононаго воображенія Православнымъ Христіанамъ примати не подобаетъ; аще ли же по нѣкому прилучаю отъ древнихъ дѣтъ гдѣ обрящется въ нашихъ странахъ, вѣрныхъ, рекше въ греческихъ или въ русскихъ, а вообразуемо будетъ послѣ роскоши церковнаго, еже Грекомъ съ Римляны, и тогда, аще и злы икононое воображеніе есть по подобію и хитро, поклоненія же ихъ не творити, вонесе отъ рукъ невѣрныхъ воображеніе суть, по соизвѣстности ихъ нечистотѣ подлежатъ“.

Редакція Клищовская есть не что иное, какъ Подлинникъ *Сборный*, въ которомъ за основу принята подробнѣйшая изъ прежнихъ редакцій, состоящая изъ описанія разныхъ переводовъ иконъ, хотя бы другъ другу и противорѣчащихъ, и для удобства на практикѣ систематически снабженная мѣсяцо-

(*) См. подробности въ моихъ Очеркахъ, II, стр. 397.

(**) Объ этой послѣдней редакціи по рукописи иконописца Додотона см. во 2-мъ т. моихъ Очерковъ, стр. 409.

словными свидѣніями о святыхъ и о праздникахъ при каждомъ числѣ мѣсяца, съ присовокупленіемъ разныхъ прибавочныхъ статей техническаго, богословскаго и художественнаго содержанія (*).

Подлинникъ, развѣнчанный на принципахъ школы Ушаковской, хотя и вноситъ въ свой составъ много пошлости, но тѣмъ не менѣе въ своихъ основахъ остается вѣрнѣе существу иконописныхъ преданій. Желаніе одушевить изображенія лица красотою и выраженіемъ придаетъ его описаніямъ нѣкоторую поэтичность. Для примѣра приводятся сюжеты, описаніе которыхъ по древнѣйшимъ редакціямъ уже известно читателю.

Благовѣщеніе. „Архангелъ Гавріилъ приидеъ стоитъ предъ храмною, помышляя о чудесахъ, како повѣстывааши ѣи отъ Бога совершати начну. Риза на немъ вишневая, багряная свѣтлая, исподъ лазорь. Главою пошекъ долу укланяю. И вшедши въ полату, стоитъ передъ Пречистою съ свѣтлымъ и веселымъ лицомъ, и благопріятною бесѣдою рекъ къ Ней: Радуйся, Обрадованная, Господь съ Тобою. Въ рукахъ держитъ саншестрь. Пречистая сидитъ, а передъ нею лежитъ книга разогнутая, а въ ней написано: се Дѣва по чреву зачнетъ и родитъ сына, и нарекуши имя Ему Еммануилъ. Верхняя одежда багоръ тѣмной, исподъ лазорь. Одна полата вохра, а гдѣ Богородица сидитъ, полата празелень. Висерху на облакахъ Сяново; отъ Него исходитъ Духъ Святый на Богородицу. Другой переводъ писать Благовѣщеніе: Пречистая Богородица стоитъ надъ колодезью; оглянулася къ верху на Архангела, въ руцѣ держитъ сосудъ. Архангелъ, сѣя сверху, благовѣститъ Богородицѣ².

Рождество Іисуса Христа (*). Послѣ описанія сюжета и за выпискою изъ Четий-Миней Дмитрія Ростовскаго и изъ Кирилловой Книги о Вдохвахъ, присовокупленъ слѣдующій критическій взглядъ на преданіе Подлинника: „Во многихъ Подлинникахъ пишется, что Пречистая лежитъ въ вертебѣ при ясляхъ на подобіе мірскихъ женъ во рожденіи. Еще же и баба Соломія омынаетъ Христа, а дѣвица подаетъ воду и льетъ въ купель. Подражая этому древніе иконописцы, которые мало знали Свѣдѣнное Писаніе, такъ писали и иконы, и пытливіе нѣкоторые грубые невѣжды тому же подражали. Но Пречистая Дѣва Богородица безбогостенно родила, испостижимо и несказанно, прежде рождества дѣва, и въ рождествѣ дѣва, и во рождествѣ опять дѣва, и не требовала бабьинаго служенія, но сама родителница и рожденію служительница; сама родила, сама и воспелася; благоговѣнно осмѣяетъ, обинаетъ, лобзаетъ, и подаетъ сосцы: все дѣло радости исповнено; нѣтъ никакой болѣзни, ни немощи въ рожденіи². Итакъ, поэтому Подлиннику, Богородица не лежитъ, а сидитъ при ясляхъ.

Преображеніе. Для полноты картины описаніе начинается выпискою изъ Евангелія: „Ноятъ Іисусъ Петра, Іакова и Іовина брата его, и возведе ихъ на гору высокую едина, и преобразися предъ ними, и просвѣтися лице его яко солнце, ризы же его бѣша бѣлы яко свѣтъ; и се явистася имъ Моисей и Ілія съ ноемъ глаголюще: и облакъ свѣтлъгъ остиа ихъ. И се гласъ изъ облака глагола: Сей есть Сынъ Мой возлюбленный, о Немъ же благоволихъ, Того послушайте“ и т. д. За тѣмъ: „Преображеніе Господне было мѣсяца Августа въ 6-й день, передъ воссѣяніемъ утренней зари, и не такъ какъ написалъ Кирилъ Транкилловъ, что Преображеніе было передъ воцмѣнѣмъ его страданіемъ во вторникъ, передъ великимъ пяткомъ. А пишется Преображеніе такъ: Ѡаворская гора изображена высока; на ней Христосъ на свѣтломъ облакѣ, лицо его какъ солнце, ризы его бѣлы какъ свѣтъ, на всѣ стороны отъ него блстаніе, то есть, свѣтъ, простирающій солнечные лучи и на апостоловъ. По сторонамъ Свѣстеля Моисей и Ілія пророкъ. Ілія отъ живыхъ, Моисей отъ мертвыхъ; на Іліи риза празелень, на Моисей богряная. Апостолы на горѣ пади ницъ. Петръ зрѣтъ на Христа, лицо рукою закрывъ, риза на немъ вохряная, исподъ лазорь. Іоаннъ на колѣни валъ, лицомъ на землю, риза на немъ вишневая, исподъ зеленъ. Іаковъ палъ головою о земь, ноги вверхъ; лицо свое закрывъ, риза лазоревая².

Таково послѣднее слово нашихъ Подлинниковъ. Связь этой новѣйшей редакціи съ школою Ушаковскою не подлежитъ сомнѣнію, какъ это можно заключить изъ сравненія предложенныхъ описаній съ слѣдующими словами иконописца Іосифа: „Въ изображеніи Благовѣщенія Архангелъ Гавріилъ предъстоитъ, Дѣва же *сидитъ*. Какъ обыкновенно представляется Ангелъ во Святыхъ Святыхъ, такъ и Архангелово лицо пишется, свѣтло и прекрасно, юное, а не зловидно и убообразно. У Дѣвы

(*) Смѣри въ моихъ Очеркахъ, II, стр. 349, 362 375, 440.

(**) См. въ моихъ Очеркахъ, т. II, о Подлинникѣ XVIII в.

же, какъ повѣстовать Златоустъ въ словѣ на Благовѣщеніе, лицо дѣвичье, уста дѣвичьи и прочее устроенье дѣвичье. Въ изображеніи Рождества Христова видѣть *Матерь сидящу*, Отроча же въ ясляхъ яладо лежаща; а если отроча яладо, то какъ же можно лицо его мрачно и темнообразно писать? Напротивъ того, вѣсически подобаетъ ему быть блгу и румяну, паче же дѣлу, а не бездѣлнцу, по Пророку глаголющему: Господь возарися и въ дѣлѣхъ обдѣчеса⁶ и т. д. Впрочемъ, и этотъ новый Подлинникъ, вызванный историческою потребностью—прдѣть иконописи красоту и выраженіе, а презвше Подлинники очистить отъ разнорѣчій и неурядицъ, не только не достигалъ своей цѣли, но и впадалъ въ ошибки, даже въ своей критикѣ, направленной къ очищенію старой иконописи отъ недостатковъ. Относясь къ старинѣ враждебно, онъ не узялъ оцѣнить ея преданій, и часто ихъ игнорировалъ, какъ напримѣръ, въ описаніи Благовѣщенія онъ опустилъ такой общераспространенный и освѣщенный давностью переводъ этого сюжета, какъ переводъ Благовѣщенія съ веретеномъ. Полемицируя съ неестественною старинною, онъ становится иногда въ явное противорѣчіе съ преданіями древне-христіанскаго и Византійскаго искусства; какъ напримѣръ, безусловно порицаетъ въ иконѣ Рождества Христова лежащее положеніе Богородицы, между тѣмъ какъ съ древнѣйшихъ временъ, какъ мы видѣли, Богородица изображалась въ этомъ сюжетѣ и сидящею и лежащею.

Церковный расколъ, отразившійся въ историческихъ судьбахъ иконописи и въ литературѣ Подлинниковъ, и доселѣ лежитъ тяжелымъ бременемъ на русскомъ искусствѣ. Старовѣры стоятъ за древнюю иконописи и отдають безусловное предпочтеніе ея произведеніямъ, предшествующимъ Патріарху Никону, высоко цѣнятъ старыя школы Новгородскую, Московскую и особенно Строгановскую, и бросая тѣнь на школу Царскихъ иконописцевъ и на школу Фряжскую. Православные, въ противодѣйствіе старовѣрамъ, относились равнодушно къ старой иконописи, и, пріученные къ нововведеніямъ школою Фряжскою, легко приприваясь съ живописью Академическою, сглажившею въ иконописаніи, подъ вліяніемъ чуждыхъ образовъ, всѣ основныя преданія Византійско-русской иконописи. Это западное вліяніе особенно было вредно, и въ своихъ крайностяхъ доходило до безсмысла потому, что оно оказало у насъ въ XVIII в., то есть, въ ту неудачную для западнаго искусства эпоху, когда господствовали въ немъ заперность и догматическій классицизмъ, и когда религіозную искренность замѣнила напускная сентиментальность. Вотъ причина, почему съ того времени наши храмы стали наполняться живописными произведеніями, лишенными религіознаго воодушевленія, холодными и блѣдными по мысли въ композиціи; хотя правильными относительно натуры, но лишенными и театральными, такъ же мало удовлетворяющими религіозному чувству и мысли, какъ и эстетическому вкусу. Русскимъ живописцамъ нашего вѣка предстоптъ рѣшеніе трудной задачи — выйти изъ этого безсмысла и безвкусія, завшшаго XVIII вѣкомъ, и строго отдѣлтъ живопись церковную, или иконописи, отъ живописи исторической и портретной. Въ послѣдней они могутъ, не затрудняя себя, слѣдовать по пути современнаго развитія цивилизаціи и искусства на западѣ; но въ первой ихъ ожидаетъ завидная участь быть вполне оригинальными творцами, въ приложеніи къ національнымъ потребностямъ всѣхъ пособій не только развитой художественности, но и науки, для того, чтобы церковное искусство и въ наше время, какъ давно прежде, не только вдохновляло къ молитвѣ, но и поучало своими мыслями.

III. МЕТОДЪ ИЗУЧЕНІЯ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ.—ИСТОЧНИКИ ИКОНОПИСНАГО ПРЕДАНІЯ.

Изъ предыдущаго обзорія явствуетъ, что важное значеніе нашей иконописи въ исторіи христіанскаго искусства состоитъ не въ художественномъ исполненіи, а въ иконописныхъ сюжетахъ, данныхъ церковнымъ преданіемъ и въ болѣе или менѣе чистотѣ сохранныхъ исторіей Русской иконописи, и объясненіяхъ и опредѣленіяхъ Иконописными Подлинниками. Съ точки зрѣнія устарѣлыхъ эстетическихъ теорій, ограничивающихъ исторію искусства развитіемъ видѣшей формы, нашей иконописи отказали бы въ историческомъ значеніи, и нанли бы бессмысленнаго самое понятіе объ исторіи Русской иконописи. Но съ той точки зрѣнія жизненнаго отношенія искусства къ исторіи развитія идей, съ которой современные ученые западные открыли неистощимое богатство матеріаловъ въ искусствѣ древне-христіанскомъ и даже въ его варварской формѣ Романскаго стиля, и наша иконописи не

только подучить право на должное къ себѣ вниманіе, но и занять видное мѣсто между этими фактами въ исторіи христіанскихъ идей, состоя съ ними въ тѣсной связи, и присовокупля къ общему развитію церковнаго искусства характеристическія черты русской національности.

Самыя существомъ Русской иконописи — держаться церковнаго преданія — опредѣляется исходный пунктъ въ методѣ ея изученія, то есть, приведеніе въ ясность этого художественно-религіознаго преданія. Наши предки, какъ мы видѣли, очень сбивчиво говорятъ объ этомъ преданіи: то указываютъ на какихъ-то древнихъ мастеровъ, то на Грековъ, то на придвѣы Цареградскаго храма Св. Софіи, то на какія-то греческія миниатюры и другіе завожные образы. Для древнихъ иконописцевъ было достаточно этихъ неопредѣленныхъ указаній; потому что на самой практикѣ, по заведенной рутинѣ, преданіе или наблюдалось. Но въ наше время, когда приведены въ извѣстность, изданы и оцѣнены по достоинству вѣзвѣстныя памятники древне-христіанскаго искусства вообще и нѣкоторые Византійскаго стиля, естественно представляется самъ собою вопросъ: многое-ли и что именно въ преданіе Русской иконописи заимствовано изъ общаго достоянія древне-христіанскаго искусства вообще и изъ Византійскаго въ особенности? А для этого должно привести въ извѣстность самыя источники искусства и объяснить ихъ содержаніе и стиль. Но чтобы удержаться въ предѣлахъ авторитета, принятаго нашимъ иконописцемъ, надобно это преданіе опредѣлить извѣстнымъ періодомъ времени. Подлинники намъ указываютъ на послѣднюю эпоху этого періода, именно на раздѣленіе церкви на Восточную и Западную въ IX в.; следовательно, по смыслу этого указанія, всѣ произведенія церковнаго искусства, предшествующія раздѣленію церкви, гдѣ бы они ни возникли, на Востокѣ или на Западѣ, въ Византіи или въ Римѣ, Миланѣ, Равеннѣ, Арлѣ, Ахенѣ, равно могутъ дать содержаніе нашему иконописному преданію. Если это такъ, то исторія нашей иконописи, по сродству источниковъ, должна составлять одно нераздѣльное цѣлое съ исторіею христіанскаго искусства до IX в. включительно. Но мы уже не можемъ съ такимъ наивнымъ исключительностью, какъ наши предки, съмотрѣть на самое производство церковныхъ вещей, и отвергать ихъ потому только, что они были сдѣланы не православными. Мы знаемъ, что западное искусство, при многихъ отклоненіяхъ, многое и удерживало изъ общихъ церковныхъ преданій, даже до XIII и XIV столѣтій. Следовательно и эти позднѣйшія данныя въ разсужденіи Русскаго иконописнаго преданія опущены быть не могутъ. Сверхъ того, мы знаемъ также, что на западѣ въ теченіе трехъ столѣтій послѣ раздѣленія церкви много художественныхъ произведеній сдѣлано было мастерами греческими; напримеръ, мозаики въ Сициліи и въ Венеціанскомъ соборѣ Св. Марка, XI и XII столѣтій. Въ Италіи до XIII в. было такъ сильно вліяніе греческое, что по старинному преданію, всю живопись италіанскую до Чимабуза привыкли называть Византійскою. Следовательно, все что въ западномъ искусствѣ соединено съ названіемъ Греческаго или Византійскаго, имѣть неоспоримое право быть также введено въ область русскаго иконописнаго преданія.

Такую же неопредѣленность представляетъ намъ періодъ времени русскаго иконописнаго преданія и въ отношеніи своего ранняго предѣла, отъ котораго онъ долженъ вести свое начало. Нашимъ древнимъ иконописцамъ не могло придти въ голову затруднять себя этими вопросами: для нихъ готовое Византійское преданіе было тѣмъ даннымъ, которое они полагали себѣ въ основу; и, довольствуясь фактомъ, дѣйствительнымъ на Руси въ древности, отъ XI до XIII в., или болѣе воображаемымъ и возведеннымъ въ идеалъ, въ позднѣйшія столѣтія въ школахъ Новгородской, Строгановской и Московской, они не имѣли ни нужды, ни научныхъ средствъ опредѣлить себѣ составныя элементы этого факта въ ихъ историческомъ развитіи. Напротивъ того, теперь, когда мы знаемъ, сколько потерпѣло извѣстнѣйшее церковное искусство отъ первыхъ вѣковъ Христіанства и до раздѣленія церкви въ IX в., вопросъ о русскомъ иконописномъ преданіи значительно усложняется. Основываясь на томъ, что наши Подлинники ссылаются на иконныя украшенія Софіи Цареградской и называютъ самаго строителя этого храма Юстиніана, мы имѣемъ полное право расширить періодъ иконописнаго преданія на три столѣтія слѣдующее, то есть, отъ VI до IX в. Но можемъ ли не присовокупить къ этому періоду и V-го столѣтія, когда въ противодѣйствіе ученію Несторія, съ особеннымъ блескомъ выразилось чествованіе Богоматери, торжественно укрѣпленное постановленіями Елесскаго собора (440 г.), и когда были во имя Богородицы сооружены и украшены мозаиками—въ Цареградѣ храмъ Богородицы Влахерской и въ Римѣ Базилика Либеріева (Maria Maggiore)? Восходя въ древность далѣе, мы не исключимъ изъ

этого периода и знаменитый в истории христианского просвещения IV вѣкъ, вѣкъ великихъ Отцевъ Церкви и равноапостольнаго основателя Византии, послужившей для русскаго искусства живою связью съ первыми вѣками Христіанскаго преданія. Наконецъ, дошедши такимъ образомъ до первоначальныхъ источниковъ христіанскаго искусства времязъ Мучениковъ, извѣмъ ли право мы — русскіе возвести свое церковное искусство, столько древнее въ своихъ основахъ, къ этому общехристіанскому преданію въ иконописныхъ и пластическихъ украшеніяхъ великихъ кладбищъ Св. Мучениковъ и первыхъ христіанъ, или должны отказаться отъ этихъ сокровищъ искусства и религіи, предоставивъ ихъ западу, потому только, что сквозь обаяніе Византійскаго авторитета наши предки ничего не могли усмотрѣть дальше въ глубинѣ Христіанской древности, и, по своему отчужденію отъ западной церкви и отъ всего западнаго, не знали и не догадывались о художественныхъ источникахъ первобытной, гонимой церкви, сохранившихся въ катакомбахъ и въ другихъ памятникахъ на западѣ, и преимущественно въ Римѣ? Если исторія христіанскаго искусства на западѣ, не смотря на свой принципъ развитія новыхъ элементовъ, все же возводитъ свои раннія основы къ этимъ первобытнымъ источникамъ; то тѣмъ естественнѣе предъявить на нихъ свои права искусству восточному, которое по своему принципу держится преданія и его сохраняетъ, строго очищая его отъ всякой новизны.

Такимъ образомъ, источники иконописнаго преданія въ историческомъ ихъ развитіи дѣлятся на три главные періода: періодъ древне-христіанскій, въ памятникахъ искусства первыхъ вѣковъ церкви гонимой, въ ея представителяхъ, Св. Мученикахъ, до Константина Великаго; потомъ періодъ полного разцвѣта Христіанскаго искусства въ Церкви, заявляющей свое всемірное господство и торжество, отъ IV в. и до VIII-го, давшего новое направление церковному искусству, повѣренному богословскою критикою и очищенному въ слѣдствіе распріи и преній иконоборческихъ; и наконецъ послѣдній періодъ начинается со времени Седьмаго Вселенскаго Собора Никейскаго, на которомъ, въ 787 г., въ опроверженіе иконоборцевъ, окончательно утверждено чествованіе иконъ живописныхъ и отвергнуто употребленіе иконъ скульптурныхъ въ видѣ статуй. Впрочемъ иконоборческое движеніе не прекращалось около ста лѣтъ и потомъ, и не могло не оказывать своего дѣйствія на судьбу христіанскаго искусства, вызывая иконопочитателей на богословскія о немъ разсужденія, извѣвшая задачу очистить его и подчинить церковному авторитету: такъ что эти два столѣтія, VIII и IX, ознаменованныя борьбою за церковное искусство, составляютъ ту эпоху броженія, изъ которой выработался въ иконописи стиль собственно Византійскій, и тѣмъ своеобразіемъ оныя опредѣлялся, что иконоборство, извѣвшее своимъ попріемъ Востокъ, мало оказало вліянія на судьбу церковнаго искусства на Западѣ. Цвѣтущее время для третьяго періода продолжается до XII в., съ котораго начинается постепенное паденіе стиля Византійскаго подъ стѣснительнымъ и одностороннимъ вліяніемъ монастырскихъ.

Всѣ эти три періода, составляя одно нераздѣльное цѣлое въ художественно-религіозномъ преданіи, отличаются большимъ или меньшимъ преобладаніемъ того или другаго изъ двухъ составныхъ элементовъ христіанскаго искусства, то есть, элемента художественнаго, наслѣдованнаго отъ античнаго искусства, и элемента религіознаго, въ своемъ развитіи болѣе и болѣе подчинявшагося богословскому ученію. Чѣмъ древнѣе христіанское искусство, тѣмъ болѣе господствуетъ въ немъ элементъ художественный, и чѣмъ болѣе оно принимаетъ характеръ стиля Византійскаго, тѣмъ болѣе подчиняется богословію. Чѣмъ искусство древнѣе, тѣмъ болѣе въ немъ свободы творчества и поэтическаго воодушевленія, и чѣмъ позднѣе, тѣмъ болѣе сковано оно догматами ученія. Потому періодъ серединный, отъ Константина Великаго до Иконоборства (отъ IV до VIII в.), надобно признать цвѣтущимъ временемъ христіанскаго искусства, когда оно, съ одной стороны, еще не успѣло утратить изящества своей античной формы, а съ другой, воодушевляемое творчествомъ въ свободѣ вѣрованія торжествующей Церкви, оно еще не было стѣснено условными правилами, наложенными на него потомъ, въ слѣдствіе богословскихъ преній, извѣвшихъ цѣлю оградить церковное искусство отъ еретическихъ въ него вторженій. Потому-то наши иконописные Подлинники и возводятъ иконописное преданіе къ этому періоду, и именно къ VI в., т. е. ко времени сооруженія Св. Софіи Юстиніаномъ. Періодъ третій, не смотря на перевѣсъ богословскаго элемента, все же не столько былъ связанъ въ Греціи историческою послѣдовательностью явленій съ предыдущимъ, что извѣтъ возможность по преданію сохранить первобытное изящество древне-христіанскаго искусства въ стилѣ Византійскомъ, въ ту варварскую

эпоху, отъ IX до половины XII в., когда церковное искусство на западъ дошло до крайняго безобразія. Исно, следовательно, что Русь, будучи связана своею исторіею съ Византіею, была счастливае другихъ современныхъ ей средневѣковыхъ народовъ, когда въ X и XI в. могла она почерпнуть церковное искусство изъ самаго дучащаго въ то время источника, въ Византіи. Потому не лишняго вниманія заслуживаетъ въ нашихъ Подлинникахъ расширение икононаснаго преданія источниками этого періода, представлятеля которыхъ названъ Менологій императора Василія (989—1025).

Такъ какъ русское церковное искусство составляетъ отрасль собственно Византійскаго, отъ X или точнѣе отъ XI в., то, само собою разумѣется, что оно состоитъ въ ближайшей связи съ источниками этого времени и позднѣйшаго, нежели съ источниками двухъ первыхъ періодовъ, и сверхъ того ближе ко второму періоду, нежели къ первому.

Историческое развитіе христіанскаго искусства всѣхъ трехъ періодовъ имѣтъ своею цѣлю точнѣйшее опредѣленіе христіанскихъ типовъ и сюжетовъ. Чѣмъ далѣе въ древность, тѣмъ менѣе индивидуальности въ святыхъ личностяхъ и менѣе развитія въ изображеніи священныхъ событій. Въ искусствѣ первыхъ четырехъ вѣковъ, сохранившіеся въ живописи катакомбъ и въ скульптурѣ саркофаговъ, еще не опредѣлились, ни типы Христа и Богоматери, ни подробности Евангельскихъ событій: и при томъ изъ этихъ событій берутся только тѣ, которые представляютъ идею искупленія съ стороны свѣтлой, торжественной, въ чудесахъ Христа, въ поклоненіи Ему и въ Его спасительномъ ученіи, а не тѣ, гдѣ искупленіе является въ страданіяхъ, невольной смерти и въ распятіи. Въ эти послѣднія сцены развились уже въ послѣдствіи. Искусство времени христіанскихъ Мучениковъ не знаетъ мученичества и страданій, и не умѣетъ ихъ изображать. Все въ этомъ искусствѣ ясно и торжественно, все направлено къ любви и утѣшенію, и въ живописи подземныхъ кладбищъ и въ начертаніяхъ подробныхъ или въ мозаикахъ мучениковъ. Нѣтъ изображеній ни костровъ, на которыхъ сожигались мученики, ни орудіи мученія, ни наковень на преслѣдованца. Только Іона, извергаемый изъ пасти кита, или Давидъ, чудесно сохраняемый между львами — символически даютъ разумѣть о торжествѣ мученичества, и, удаляя мысль отъ несправедливости къ преслѣдователямъ, подають мученикамъ новую силу страдать и молиться. Потому самые мученики являются только въ видѣ величавыхъ фигуръ, торжественно простирающихъ руки для молитвы. — Въ древнѣйшихъ памятникахъ Христосъ изображается юнымъ и безбородымъ, рѣдко съ бороною; иногда, въ видѣ Добраго Пастыря, несетъ на плечахъ агнца, или въ пастушеской сценѣ, стоитъ между двумя овечками; иногда съ жезломъ въ рукѣ совершаетъ чудеса: претворяетъ воду въ вино, воскрешаетъ Лазаря; обыкновенно одинокъ, безъ исторической обстановки цѣлаго событія. Это только намеки на лица и событія, а не точное и подробное изображеніе ихъ. Это не художественные типы, а символы. Древне-христіанскій художникъ, хорошо владѣя техникою античнаго искусства, но не умѣя обнять во всей обширности и глубинѣ идеи новой религіи, разныя символическія намеки хотѣлъ только ввести мысль молящагося на предметы, не доступные изображенію. То изобразить онъ Христа подл античною формою Орфея, укромцающаго звѣрей звуками своей музыки, то подл символомъ агнца, который съ жезломъ въ своей длани совершаетъ чудесное умноженіе хлѣбовъ или воскрешаетъ Лазаря, то подл символомъ рыбы и т. п. Составленіе событій Ветхаго и Новаго Завета составляетъ для художника самое удобное средство для выраженія сжатымъ въ себѣ самымъ кругомъ его понятій, не развитого анализомъ подробностей. Грѣхонизненіе первыхъ человѣковъ намекаетъ опъ на искупленіе, Ноевъ въ ковчегѣ — на крещеніе и на Церковь христіанскую; Давидомъ во рвѣ между звѣрями, тремя отроками въ печи, или Іовомъ на гноищахъ — на страсти Господни; Іоною въ чревѣ кита — на воскресеніе Іисуса Христа; Илзею, возносящимся на небо въ колесницѣ — на вознесеніе Спасителя и т. п. Не затрудняя себя ландшафтомъ, для краткости, изображаетъ онъ предметы внѣшней природы олицетворенными, то есть, горы, рѣки, море, города, солнце, луну — въ видѣ человѣческихъ фигуръ, въ которыхъ нельзя не усмотрѣть ясныхъ слѣдовъ античныхъ типовъ божествъ; точно также какъ идеи и тайны христіанскаго ученія представляетъ въ условно принятыхъ «формахъ», каковы: агнецъ (искупительная жертва), голубь (символъ Духа Святаго), рыба (Іисусъ Христосъ^(*)), и душа, обреченная крещеніемъ), павлинь (воскресеніе), фениксъ (воскресеніе и безсмер-

(*) По гречески рыба — ἰχθύς — состоитъ по ученію того времени изъ начальнаго буквѣ текста: ἰχθύς Χριστός Θεοῦ υἱός σωτήρ — т. е. Іисусъ Христосъ Бога сынъ Спаситель.

tie) и много др. Таким образом, главныйшая задача, выполненная искусством первых вѣков христіанства, состоитъ въ созданіи Христіанской Символики, которая вошла въ основаніе новаго искусства всѣхъ вѣнствъ, а въ нашей иконописи сохранилась и доселѣ (*).

Во второй періодъ, изображеніе художника, не стѣняемое болѣзною преслѣдованья, освободившись отъ мрака и таинственныхъ катакомбъ, являетъ себя во всеѣхъ блескѣ мозаическихъ изображеній, выступающихъ иногда на золотомъ полѣ, въ величественныхъ храмахъ торжествующей церкви. Оно уже не гадательно только намекаетъ на священныя лица и событія, но въ яркихъ образахъ впечатлѣваетъ ихъ на стѣнахъ и сводахъ, на удивленіе и поклоненіе вѣрующихъ. Типы Христа, Богородицы, Пророковъ, Апостоловъ, Мучениковъ, нѣкоторыхъ Отцевъ Церкви, опредѣляются въ ихъ индивидуальныхъ, характеристическихъ чертахъ; событія Ветхаго и Новаго Завета развиваются въ подробныхъ изображеніяхъ и разнообразятся по свободѣ творческаго вдохновенія, еще не сдержаннаго ни препіаніи еретиковъ, ни богословскою цензурою. Наконецъ, въ третьемъ періодѣ, иконописныя сюжеты, очищенные богословскою критикою, получаютъ свою окончательную форму, нѣсколько видоизмѣняемую впрочемъ въ разныхъ, такъ называемыхъ, переводахъ, или редакціяхъ. Съ этихъ поръ точное сохраненіе въ иконописи установленныхъ типовъ—обязываетъ художника уже не творить вновь, не изобрѣтать, и исключительно слѣдовать преданію въ копированіи прежнихъ образцовъ, согласно съ слѣдующими предписаніями одного изъ актовъ, читанныхъ на второмъ Никейскомъ Соборѣ (787 г.), въ защиту иконописи противъ иконоборцевъ: не изобрѣтеніе (ἐκράσις) живописцевъ производить иконы, а неварушимый законъ и преданіе Православной Церкви (ἀνθρωπίνης καὶ παράδοξος) — не живописецъ, а святые отцы изобрѣтаютъ и предписываютъ: очевидно имъ принадлежитъ сочиненіе (διὰ τίς), живописцу же только исполненіе (ἐχρή) (**). Именно это самое правило положено въ основу и русской иконописи и нашихъ иконописныхъ подлинниковъ. Типы святыхъ личностей и иконописные сюжеты даются преданіемъ, и только внѣшнее исполненіе принадлежитъ иконописцамъ, то есть, часть „техническая“ (ἐχρή), понимаемая въ обширномъ значеніи слова, то есть, рисовать, колорить и т. п.

Возведеніе нашей иконописи къ ея источникамъ въ ясности обнаружится въ краткомъ перечнѣ ихъ по разрядамъ, который, за отсутствіемъ въ нашей литературѣ художественно-археологическихъ руководействъ, мы почли необходимымъ здѣсь приложить.

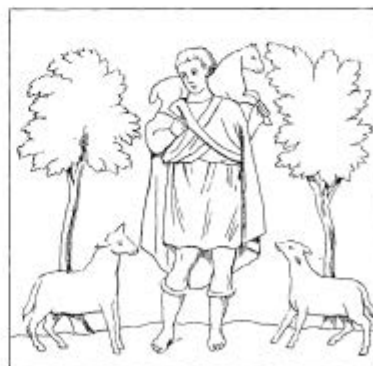
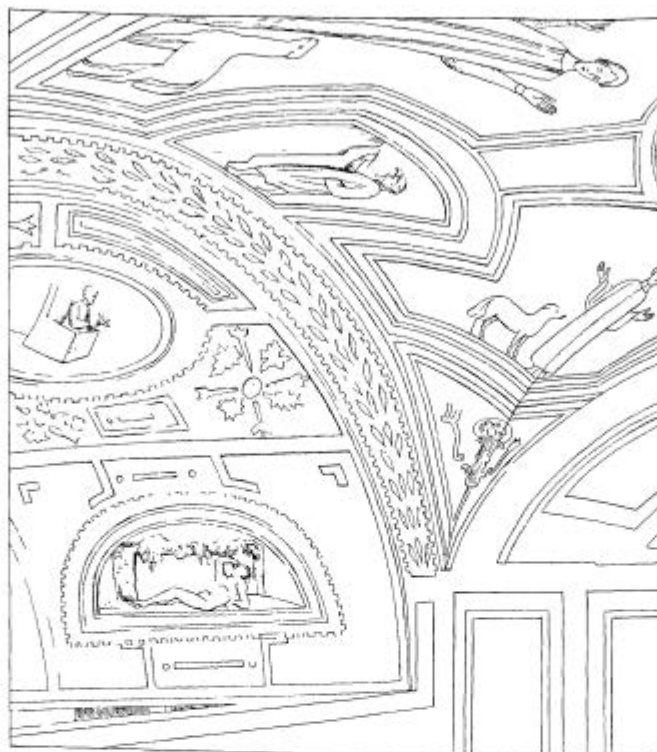
I. Стѣнная живопись въ Римскихъ катакомбахъ. Она простирается до II в., и даже позднѣе, но изъять свое собственное значеніе только до Константина Великаго, то есть, въ первые вѣка церкви, и особенно во II и въ III столѣтіяхъ по Р. Х., когда гонимые христіане спасались въ этихъ подземныхъ жилищахъ, въ которыхъ они собирались для молитвы и общенія, и которыя служили и мѣстомъ погребенія около священныхъ останковъ Св. Мучениковъ. Такъ какъ въ стѣнахъ катакомбъ устраивались мѣста для покойниковъ (loculi), или вдоль корридоровъ, или въ нишахъ подъ аркою (arcosolium), въ особыхъ покояхъ, назначенныхъ для погребенія (cubiculum), и такъ какъ этотъ погребальный характеръ господствуетъ во всѣхъ помѣщеніяхъ этихъ подземныхъ переходовъ; то для живописи преимущественно назначались своды, архитектурному очертанію которыхъ подчинилось распредѣленіе живописныхъ изображеній. Нѣсколько разныхъ сюжетовъ, обличенныхъ между собою по символическому значенію, обыкновенно составляютъ одно цѣлое, разбитое въ кругахъ, полукругахъ и въ другихъ геометрическихъ фигурахъ, на которыя разбита поверхность свода съ его спусками и верхнія части стѣны, описываемая арками. Въ срединѣ—кругъ или четырехугольникъ, въ спускахъ, кругомъ его, полукруга. Напримеръ, въ катакомбахъ Св. Маркеллина и Петра: въ срединѣ, въ четырехугольникѣ Добрый Пастырь, юношеская фигура въ короткой туникѣ, съ агнцемъ на плечахъ; у ногъ по стоящей овечкѣ. На спускахъ въ полукругахъ: Ной въ ковчегѣ съ голубицею, которая принесла ему масличную вѣтку, Христосъ у Синайской кувшины, въ которой стоитъ разслабленный. Давидъ стоитъ между двумя львами. Авраамъ собирается принести въ жертву Исаака. Или, въ катакомбахъ Св. Калик-

(*) Muntz, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen. Altona. 1823.—Piper, Mythologie u. Symbolik d. christ. Kunst. Weimar. 1847.—1851.—Piper, Ueber den christlichen Bilderkreis. Berlin. 1852.—Didron, Iconographie Chrétienne. Histoire de Dieu. Paris. 1843.—Twining, Symbols and emblems of early and med. christ. art. London. 1852.—Martigny, Dictionnaire des Antiquités Chrésiennes. Paris. 1864.

(**) Kugler, Handbuch d. Geschichte d. Malerei. 1847 г. I, 64. — Conciliorum collectio regia maxima. Paris. 1714. Tom. IV. col. 360.

ста: въ срединѣ въ кругу: Орфей игрою на арфѣ сзываетъ къ себѣ звѣрей и птицъ. На спускахъ плафона: Давидъ между львами, Моисей источаетъ изъ скалы воду, Давидъ съ прапорию и Христосъ воскрешаетъ Лазаря. Иногда на спускахъ, вмѣсто полукружій, четверугольники. Напримѣръ, въ катакомбахъ Нонтіана: посреди въ кругу Добрый Пастырь; въ четырехъ четверугольникахъ на спускахъ — четыре времени года: весна подъ видомъ дитяти съ лисіею въ одной рукѣ и съ зайцемъ въ другой. Лето подъ видомъ юнцаго жатву. Осень подъ видомъ виноградаря, приставающаго къ дереву лѣстницу. Зима подъ видомъ человека, грѣющагося у огня, съ зажженнымъ факеломъ въ рукѣ. Если живопись расположена въ нишѣ или въ полукружій, описанномъ аркою, то это полукружіе раздѣлено линіями на отдѣлы. Напримѣръ, въ катакомбахъ Св. Агнесы, въ двухъ concentрическихъ полукружій: въ нижнемъ посреди молящаяся фигура (органъ), направо отъ зрителя пять мудрыхъ дѣвъ съ свѣтильниками, назыво трапеза (ἀράχη). Въ верхнемъ полукружій: посреди, надъ мозаицею фигурою — Добрый Пастырь; на спускахъ: направо — Давидъ между львами, назыво — Адамъ и Ева по сторонамъ Древа Познанія добра и зла. Или, въ катакомбахъ Св. Маркеллина и Петра: въ нижнемъ полукружій молящаяся женская фигура между деревьями и двумя мужчинами, къ ней обращающимися. Въ верхнемъ полукружій: надъ молящеюся — въ мадонномъ кругѣ: Ной въ ковчегѣ съ летящею голубицею; на спускахъ полукружій: направо Адамъ съ Евою по сторонамъ Древа Познанія, назыво — Моисей, источающій желозъ изъ скалы воду. Между линіями, отдѣляющими эти сюжеты, пустыя пространства наполняются изображеніями птицъ, звѣрей, гений, назъ, сосудовъ, гирляндъ и другихъ украшеній въ античномъ стилѣ. Событія, какъ замѣчено выше, изображаются кратко, однимъ намекомъ; напримѣръ, ковчегъ Ноя, какъ въ живописи катакомбъ, такъ и въ древнѣйшихъ рельефахъ, представляется въ видѣ ящика, такого узкаго, что можетъ вмѣстить только одного Ноя, который поднимается изъ него по поскѣ. Иногда этотъ ящикъ стоитъ на долѣ. Иона изображается обвѣсившимъ, даже въ снѣгъ, когда лежитъ или сидитъ подъ смоковницею. Тоже и Давидъ во рву обвѣсившимъ, а не въ фригійскомъ костюмѣ, какъ принято было въ послѣдствіи, и какъ потомъ въ нашей иконописи. Одежда съ полосами, или источниками, или по обѣимъ сторонамъ отъ шее, или посреди, отъ груди, и до самаго низа. Эти полосы приняты въ древне-Византійскомъ искусствѣ, и отсюда перешли къ намъ. Особенно характерны часто встрѣчающіеся изображенія молящихся, въ длинныхъ одеждахъ, съ распростертыми руками: это или Св. Мученики и Мученицы, или изображенія похороненныхъ христіанъ надъ ихъ могилами, иногда, можетъ быть, одиетворные молитвы и гонимой Церкви время мученичества. Молитвенная поза этихъ фигуръ съ распростертыми руками, иногда горизонтально, иногда приподнятыми, какъ молятся наши священнослужители, встрѣчается въ Византійскомъ искусствѣ, какъ въ раннемъ, напр. на фрескахъ въ храмѣ Св. Георгія IV в., въ Салоникѣ, такъ и въ позднѣйшемъ, напр. въ мозаическомъ изображеніи Богородицы въ Кіево-Софійскомъ соборѣ на Перушиной стѣнѣ XI в., или въ храмѣ Чеслоу въ Синоліи XII в. Также древняя молитвенная поза удержана въ изображеніи *Знаменія* Богородицы. Нѣтъ сомнѣнія, что наши иконописцы для изображенія Св. Мучениковъ могли бы многіе воспользоваться въ этихъ мозаичныхъ фигурахъ катакомбъ, такъ какъ эти поэтическия, ведическія фигуры, относясь ко времени самыхъ Мучениковъ, передаютъ намъ современныя имъ костюмъ и самое настроеніе духа. Относительно техники живописи катакомбъ служить ближайшею связью искусства христіанскаго съ античнымъ, отъ котораго оно наследовало изящный вкусъ и натуральность. Очеркъ бойкій, колоритъ живой и яркій, какъ въ живописи Геркуланума и Помпей. — Для нагляднаго знакомства предлагается здѣсь въ нижней части стѣны съ сводами изъ катакомбъ Св. Агнесы, изъ капеллы, такъ называемой Агалы, лѣвая сторона. Внизу часть стѣны подъ полукружіемъ съ изображеніемъ Ионы подъ смоковницею и Ной въ ковчегѣ съ голубицею; выше часть свода, съ изображеніями на его спускѣ. — Моисей, источающаго изъ скалы воду, и молящаяся фигура, которая стоитъ между двумя овцами. Здѣсь же приложены снимки Доброка Пастыря изъ катакомбъ Маркеллина и Петра, и Орфея изъ катакомбъ Св. Калликста (*).

(*) Bosio, Roma sotterranea. Roma. 1632.—Arlinghi, Roma subterranea. Romae, 1634—1639. — Bottari, Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma. Roma. 1733—1734.—Perret, Les catacombes de Rome. Paris. 1851.—



Печат. по рис. К. Зюгана.

II. Рельефы на саркофагах. Это четверугольные ящики из камня, преимущественно из мрамора, для похоронения покойников, шире и выше пышных гробовъ, и съ отвѣсно спускающимися стѣнками, а не откосными. Хотя употребленіе ихъ восходитъ до временъ язычества, но отъ первыхъ вѣковъ христіанства сохранилось болѣе надгробныхъ плитъ, нежели саркофаговъ: это плиты съ надписями, любопытными по содержанию, и съ немногими очерками символическаго характера, изображающими то павлина, голубя, вѣтху, пальмовую вѣтку, то олицетвореніе райской рѣки въ видѣ человѣческой фигуры; то являющуюся фигуру, съ распростертыми руками, какъ въ живописи катакомбъ. Что же касается до болѣе части лучшихъ саркофаговъ, то они, относясь къ IV в., представляютъ уже болѣе развитіе иконографіи, сравнительно съ древнѣйшею живописью катакомбъ. Саркофаги украшены рельефами, высокими или плоскими, иногда со всѣхъ четырехъ сторонъ, иногда съ трехъ, но обыкновенно съ одной передней. Рельефы на саркофагахъ, всѣ вѣдѣ взятыя, рѣдко изображаютъ одно общее или всѣмъ событіе, но представляютъ цѣлый рядъ краткихъ эпизодовъ, изъ одной, двухъ или трехъ фигуръ. Эти эпизоды не состоятъ между собою въ видной связи, и часто помѣщаются рядомъ — одинъ изъ Вѣтхаго, другой изъ Новаго Завѣта; но всѣ они вѣдѣ стремятся къ выраженію одной общей идеи. Располагаются они въ одинъ или въ два ряда. Иногда каждый эпизодъ отдѣляется колонною, такъ что весь саркофагъ представляется колоннадою, увѣнчанною архитравомъ; иногда эпизоды размѣщаются въ полукруглыхъ нишахъ, подъ арками, или подъ тупыми углами, и тогда всѣ вѣдѣ взятыя имѣютъ видъ храма съ нѣсколькими абсидами или конхами, которые на саркофагахъ и изображаются въ видѣ раковинъ, съ чѣмъ вполнѣ согласуется употребляемый до сего архитектурный терминъ — *конха* (*concha*, *конхъ*). Когда рельефы, расположенные между колоннами въ нишахъ или подъ фронтонами, идутъ въ два ряда, одинъ подъ другимъ; тогда саркофагъ имѣетъ видъ какъ бы двухъяруснаго иконостаса. Кромѣ рельефовъ изъ Священнаго писанія, иногда, въ самой среднѣ саркофага, помѣщаются, въ болѣе крупномъ размѣрѣ изображенія въ нечѣ погребенныхъ, или другихъ какихъ либо лицъ, обыкновенно двухъ фигуръ, по поясъ, въ кругу въ видѣ щита или раковины — въ формѣ, заимствованной отъ портретовъ античнаго искусства (*imagines clipeatae*), и впоследствии, какъ увидимъ, принятой для изображеній Христа по грудь. Иногда вверху по угламъ саркофага помѣщаются маски въ античномъ стилѣ. Въ саркофагахъ господствуетъ тотъ же параллелизмъ между Вѣтхимъ и Новымъ Завѣтомъ, какъ и въ живописи катакомбъ; но объѣктъ сюжетовъ изъ Евангелія шире, особенно въ сценахъ, представляющихъ страданія Господни, въ которыхъ искусство уже приближается, но все еще не смѣетъ и не умѣетъ ихъ изображать. Такъ очень часто встрѣчаются изображенія Христа, задерживаемаго воинами въ Геосинанскомъ саду, отрекающагося Петра съ вѣтхухой, Пилата, унывающаго руки. Господствующій типъ Христа — юношеская, идеальная фигура, безъ бороды, съ длинными волосами, изящно закинутыми назадъ, въ тунику и тогъ, перекинутой черезъ одно плечо и подхваченной подъ другую руку.

Для ближайшаго знакомства съ этими важными памятниками для исторіи христіанскаго искусства представляется здѣсь описаніе нѣкоторыхъ изъ самыхъ замѣчательныхъ изъ нихъ.

1) Саркофагъ пресекта Юлія Басса (Junius Bassus) 359 г. Рельефы, только съ передней стороны; расположены въ два ряда; верхніе раздѣлены колоннами, подъ горизонтальнымъ архитравомъ; нижніе тоже между колоннами, но частію подъ арками въ видѣ раковины, частію подъ тупыми углами фронтона, въ перемежку. По пяти отдѣловъ въ каждомъ ряду. Въ верхнемъ ряду: въ среднемъ рельефѣ Христосъ возсѣдаетъ на престолѣ съ свиткомъ въ рукѣ; въ ногахъ у него обнаженная мужская фигура съ бородою, по грудь, въ рукахъ держитъ покрывало, спускающееся съ головы: это олицетвореніе небесной тверди, на которую Христосъ полагаетъ свои ноги. По сторонамъ его стоятъ Апостолы Петръ и Павелъ. Направо (отъ зрителя) въ двухъ рельефахъ Христосъ передъ Пилатомъ, унывающій руки. Налѣво въ одномъ рельефѣ отреченіе Петра, и наконецъ въ крайнемъ жертвоприношеніе Исаака. Въ нижнемъ ряду: въ среднемъ рельефѣ, подъ Христосомъ, возсѣдающимъ на престолѣ: Христосъ, на ослии въѣзжающій въ Иерусалимъ. Направо въ двухъ рельефахъ: Давидъ между львами, и Апостолъ Петръ, ведомый въ темницу; налѣво — тоже въ двухъ: Адамъ и Ева по сторо-

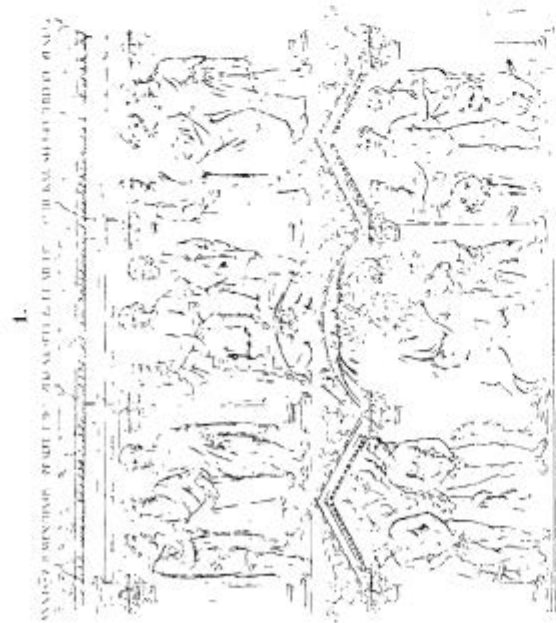
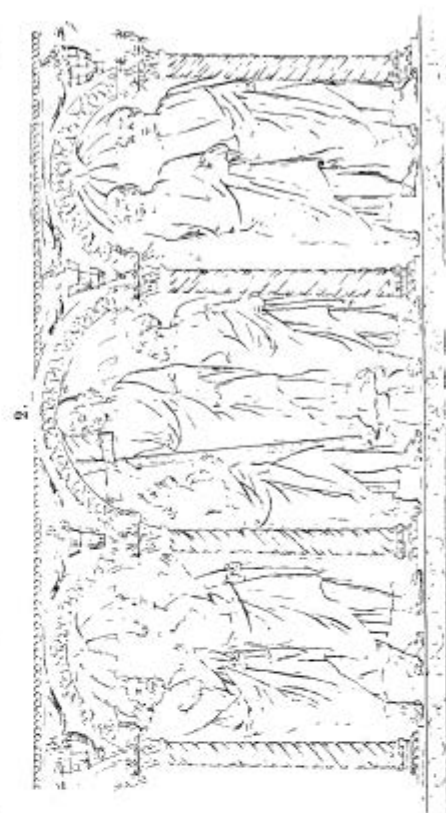
Marchi, I monumenti delle arti primitive nella metropoli del Christianesimo. Roma. 1844. — Mich. De Rossi, Roma sotterranea cristiana. Roma. 1863. — Gio. Bat. de Rossi, Bulletino di Archeologia cristiana. Roma.

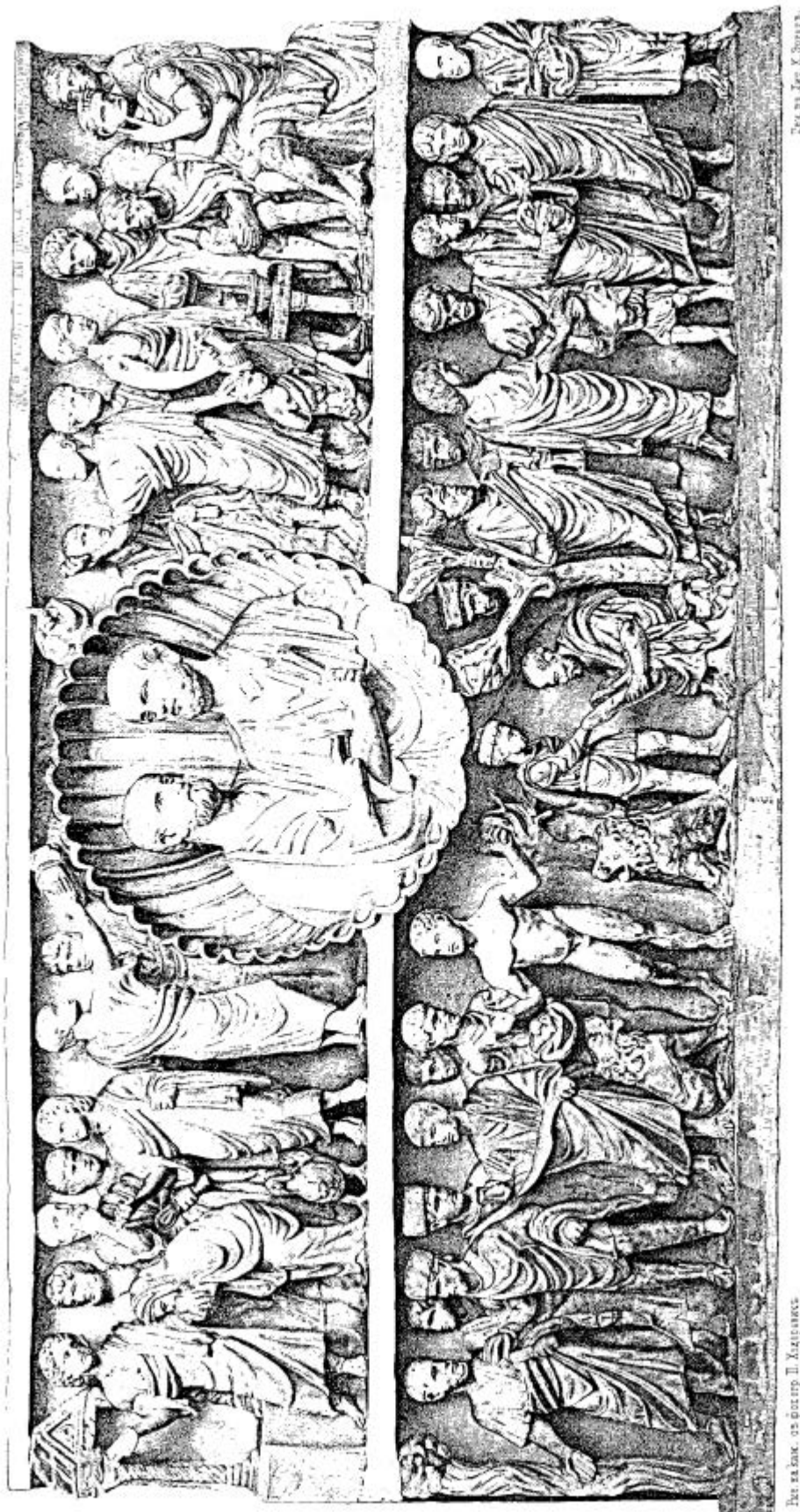
нашъ Древа Познанія, съ атрибутами труда, предопредѣленнаго имъ по изгнаніи изъ Рая для свисающаго и одидаго: около Адама сплотивъ жита, около Евы — агнецокъ, для означенія прироста шерсти. Наконецъ въ послѣднемъ — Іовъ на гноищѣ, юношеская фигура, безъ бороды; около еще двѣ фигуры. Для христіанской символической особенно важенъ этотъ саркофагъ по украшеніямъ, наполняющимъ пустые углы, образуемые арками нижняго ряда, надъ барельефами. Въ этихъ углахъ подъ видомъ агнцевъ изображены Христосъ и другіе священные лица въ нѣкоторыхъ сценахъ, обычныхъ для искусства того времени; а именно: агнецъ желомъ извлекаетъ изъ свады воду (Моисей), и получаетъ скрывади отъ десницы Господней (онъ же); агнецъ въ печи (намекъ на трехъ отроковъ въ Вавилонской печи); агнецъ возлагаетъ свою лапу на другаго агнца, на котораго сходитъ съ неба Духъ Божій (Іоаннъ креститъ Іисуса Христа); агнецъ съ желомъ умножаетъ хлѣба, воскрешаетъ Лазаря (Іисусъ Христосъ). Символъ съ средней части саркофага см. подъ № 1.

2) Саркофагъ консула Аппія Проба, или саркофагъ Проба и Пробы, 395 г. Рельефы со всѣхъ четырехъ сторонъ, въ одинъ рядъ, раздѣленные колоннами, въ нишахъ подъ сводами изъ раковинъ. На передней сторонѣ, въ срединѣ изъ пяти отдѣловъ, изображенъ Христосъ, стоящій на горѣ, изъ которой называются четыре Райскія рѣки: Тигръ, Евфратъ, Фисонъ и Нилъ, въ ознаменованіе источника жизни и спасенія, исходящаго отъ Христа. Въ двѣ руки держитъ Онъ свитокъ, а въ правой крестъ, украшенный драгоценными каменьями, четвероконечный, въ видѣ посоха, доходящаго до земли, съ короткими перекрестіемъ въ самомъ верху: изображеніе, въ высокой степени важное для исторіи христіанскихъ древностей. (См. подъ № 2.) Во всѣхъ прочихъ отдѣлахъ всѣхъ трехъ сторонъ саркофага, изображены стоящіе Апостолы и ученики Христа, попарно. На задней сторонѣ три рельефа: въ срединѣ — двѣ стоящія фигуры, мужская и женская, вѣроятно, Пробъ и Проба; по сторонамъ пустые четырехугольники, наполненные извивающимися желобками въ видѣ латинскаго S (*strigiles*), а по оконечностямъ, тоже между колоннами подъ арками, по одной стоящей фигурѣ.

Оба эти саркофага изъ Ватиканскихъ катакомбъ.

3) Саркофагъ подъ кандрой Миланской базилики Св. Амвросія, по своему происхожденію позднѣе обоихъ предыдущихъ. Барельефы со всѣхъ четырехъ сторонъ. На передней, раздѣленной на два ряда, въ нишахъ, который составляетъ главную и большую часть этой стороны, въ срединѣ, въ полукруглой нишѣ возсѣдаетъ на престолѣ Христосъ, съ Писаніемъ въ рукѣ; подъ его ногами двѣ молящеско склонившіяся фигуры по сторонамъ агнца. По обѣимъ сторонамъ Христа, его ученики, одни сидятъ, другіе стоятъ; фронтъ раздѣленъ на арки, поддерживающія зданіе. Въ верхнемъ ряду: надъ Христомъ шитъ съ груднымъ изображеніемъ мужчины и женщины, поддерживаемый обнявшами крылатыми гефіями, съ хлѣбомъ на плечахъ. Надъъ три Еврейскіе отрока, отказывающіеся поклониться идолу — это перелъ половина событія, котораго и заключеніе также встрѣчается на саркофагахъ, то есть, три отрока въ печи. — Направо — три волхва несутъ дары Христу младенцу, находящемуся на колыскахъ сидящей Богородицы. Оба эти рельефа соответствуютъ другъ другу и по мѣстамъ и по вышности: тамъ три Еврейскіе отрока отрекаются поклониться идолу, а здѣсь три волхва, представители язычества, идутъ съ усердными приношеніями къ Богу петливому. И тѣ и другіе въ одинаковыхъ восточныхъ костюмахъ и въ фригійскихъ шапкахъ (хотя въ этотъ саркофагъ годовы вдохновъ посбати, по ихъ фригійскія шапки извѣстны изъ другихъ памятниковъ того же времени). По обѣимъ узкимъ сторонамъ оконечностей саркофага, тоже на фронтѣ зданія съ арками, изображено: на одной Жертвоприношеніе Исаака и стоящіе Апостолы, а наверху въ фронтонѣ: въ срединѣ въ вѣнкѣ извѣстная монограмма Христа, состоящая изъ греческой буквы X, отвѣсно перевернутой буквою P. По сторонамъ вѣнка по годубѣ и по буквѣ альфа и омега. Эта монограмма Христа въ вѣнкѣ иногда подлагается на верхней оконечности креста, изображаемаго между рельефами въ самой срединѣ передней стороны саркофага. На другой узкой сторонѣ Миланскаго памятника, на маломъ пространствѣ скучено четыре Ветхозавѣтныхъ сюжета: Илья пророкъ возносится на небо на колесницѣ, запряженной четырьмя конями, подая Елисею свою мантию. Рядомъ Ной въ ковчегѣ, въ видѣ ящика или купели, съ годубами, а около него Моисей, принимающій изъ Господней десницы скрывади. Подъ конями Илья: Адамъ и Ева по сторонамъ Древа Познанія. Илья, Елисей, Ной и Моисей — всѣ безъ бороды, юношескія фигуры; въ вышеупомянутомъ рельефѣ съ бородою. Надъ этими





Из галл. в муз. в Риме.

Из галл. в Риме.

САКРОФАГЪ БАЗИЛИКИ МАРИА МАГГИОРЕ.

четыре ветхозаветных события, во фронте изображено Рождество Христово: в середине в яслях лежат спеленутый Христос-младенец, а по сторонам воле и осел, и только. Богородица и Иосиф отсутствуют, или потому что скульптор хотел наметить событие кратким намеком, или потому, что был последователем ереси, отказывавшей Деве Марии в чествовании ее Богоматерью — Спиком со всей этой стороны см. под № 3, а под № 4-м соответствующий барельеф с саркофага Луврского, о котором будет сказано ниже. — На задней стороне Миланского памятника, в середине изображен стоящий на горе Спаситель — тип замечательный потому, что с бородою. По сторонам стоящие Апостолы, по шести; в ногах Спасителя у горы два преклоняющиеся фигуры, мужчина и женщина. На нижней полосе, служащей пьедесталом, еще раз изображены Христос и Апостолы под видом агнцев: в середине стоят агнцы больше других, а по сторонам по шести агнцев поменьше, справа и слева идут к середине, направляясь от задних, изображенных по обоям углов: это Вифсема и Иерусалим.

4) Саркофаг из под алтаря базилики Апостола Павла, в Латеранском музее. Рельефы на передней стороне, в два ряда, сплошные, то есть, не разделенные колоннами. В верхнем ряду, в середине в широкую поясницу изображения двух фигур. Надпись от зрителя сверху из Ветхого Завета: сотворение первых человеков и грехопадение; в сотворении Господь с бороною, сидит на престоле; в грехопадении — юношеская фигура, как обыкновенно изображается на саркофагах Христос. Адаму дает колоса, а Еве баришю или козленка; около Древо Познания с змеем. На право Новый Завет: Спаситель претворяет воду в вино — полнеет на чудо в Кане Галилейской; умножает хлеба и воскрешает Лазаря. — В нижнем ряду, в середине, под широким с портретами, Давид между львами, Аввакум приносит ему пищу. Надпись поклонение волхвов, и Христос исцеляет слепого; направо Отречение Петра с птухом, и Моисей жезлом извлекает из скалы воду.

5) В заключение, для составления понятия о художественной стили саркофагов, предлагается здесь рисунок с точной фотографической копией с саркофага Либериной Базилики (Maria Maggiore), в Риме, изгата туда из катакомб Лукки (Lucinae). В середине, в медальоне из раковины, две мужские фигуры, отлично исполненные, настоящие портреты по натуральности и по выражению характера; полагают, что это Апостолы Петр и Павел. По сторонам медальона, в верхнем ряду, надпись от зрителя, Моисей принимает скрижали от десницы Господней, направо Авраам приносит в жертву Исаака. Далее — Христос перед Падом, умиающим руки. За Моисеем надпись — Отречение Петра, с птухом, и Христос воскрешает Лазаря (замечательна форма гроба в виде античного здания). В нижнем ряду, начиная с левой оконечности: Моисей источает из скалы воду; Иудеи ведут Христа; Давид между львами; Моисей сидит с скрижалями, объясняя народу закон; Захей на словени; Спаситель дает зряне слепому и чудесно умножает рыбы и хлеба.

Так как по самому существу своему, скульптура более способна представлять события в малосложной группе, нежели в широком развитии, которое предоставляется более удобным к тому средством живописи, и так как древне-христианские рельефы на малом пространстве стремятся выразить многое, вопреки отражая обилие идей, которые в их неразвитых зародках сокрыты в иррациональном воображении художника; то рельефы саркофагов важны в истории христианского искусства тем, что приучили глаз схватывать целое событие по короткому намеку, выработать с этою целью типические формы для изображения разных сюжетов Ветхого и Нового Завета. Потому те же сюжеты повторяются на саркофагах почти в одном и том же виде, с малыми видоизменениями. Таковы, например, чудеса Иисуса Христа, Адам и Ева, Моисей, источник из скалы воды. Иногда очевидно для рельефа служил образцом для другого. Так узкая сторона Миланского саркофага, с четырьмя ветхозаветными сюжетами, повторена на саркофаге Луврском (из Рима): Илия на колеснице с Елисеєм и Моисей в тех же самых позах, на тех же местах и на том же фоне зданий с арками, только втрое с бородами; и за отсутствием Адама и Евы и Ноя, их место занимает Иордан в виде лежащего в тростник старца, облокотившегося на уру, из которой выливается вода. Спиком см. под № 4 (*).

(*) Кроме указанных изданий Базо, Арини, Ботти: *Alleganza, Spiegazione e riflessioni sopra alcuni sacri monumenti antichi di Milano*. Milano. 1757. — Ferrario, *Monumenti sacri e profani dell'imperiale e reale basilica di*

III. Мозаики. Ни чѣмъ столько не характеризуетъ искусство восторжествовавшую надъ гонѣніями и получившую подобіе еѣ господство Церковь, какъ блистательное убранство разноцвѣтной и позлащенной мозаичною храмовъ, которые съ небывалою дотоѣ роскошью и торжественностью стали воздвигаться и на востокѣ, и на западѣ. Въ этомъ блескѣ и яркости колорита, подъ глянцевитыхъ стеклами Византійской мозаики, въ этихъ торжественно выступающихъ на золотомъ фонѣ ликахъ Святыхъ, вознесенныхъ подъ свѣтлый куполъ или въ далекое углубленіе храма, за алтаремъ, въ этомъ образѣ Іисуса Христа, въ торжествѣ славы своей возсѣдающаго на престолѣ, между Апостолами и Святими, будто и само искусство вмѣстѣ съ Церковью вѣрующая торжествуетъ свое освобожденіе отъ катакомбъ, гдѣ оно должно было скрываться отъ дневнаго свѣта, озаряемое неровнымъ мерцаніемъ свѣта. Торжествующая Церковь возноситъ до торжественной славы и Святые лики, окружая ихъ нилобъ, или сѣніемъ вѣнца, чего еще не наблюдало систематически искусство время мученичества, не выделявшее святыхъ сѣніемъ изъ толпы обыкновенныхъ людей, и особенно въ изображеніяхъ скульптурныхъ (*). Тѣ, которые старались придать всевозможный блескъ храму мозаическими работами, хорошо понимали ихъ ослѣпительный для молящихся эффеки, и выражали о томъ свою мысль въ надписяхъ, помѣщаемыхъ при мозаикахъ. Такъ подъ мозаичною абсидой въ храмѣ Космы и Даміана въ Римѣ, VI в., изображающаго Христа между Апостолами Петромъ и Павломъ, Космою и Даміаномъ и Св. Θεодоромъ и Павломъ Феликсомъ, съ моделью храма въ рукахъ, въ качествѣ его строителя (521—530), помѣщена изъ мозаики латинская надпись слѣдующаго содержанія: „Прекрасный домъ божій сіяетъ блистательными металлами, и еще драгоценнѣе сіяетъ въ негъ свѣтъ вѣры. Недожное упованіе въ спасеніи народа исходитъ отъ Мучениковъ Врачей, и святѣнсю возрастаетъ слава мѣста сего. Сей подобный даръ принесъ Господу Феликсъ, да сподобится небеснаго царствія.“ — Тамъ, подъ мозаичною абсидой въ храмѣ Св. Агнессы въ Римѣ, VII в., изображающаго Св. Агнесу между двумя Пашами, строителями этого храма, между Симмахомъ (498—511) и Гоноріемъ I (626—638), читается мозаическая латинская надпись: „Золотая живонисъ исходитъ отъ раздробленнаго на части металла и содержитъ въ себѣ дневной свѣтъ, будто утрення заря, собирая облака съ туманныхъ источниковъ, освѣщаетъ поля, или радуся блистаетъ между звѣздами“ и т. п. Въ надписи на мозаикѣ капеллы Св. Венація, въ баптистеріи Іоанна Латранскаго въ Римѣ, VII в., металлическій блескъ мозаики сравнивается съ прозрачностью Святаго источника.

Мозаическія изображенія, будучи обезпечены отъ разрушительнаго времени прочныхъ производствомъ изъ цвѣтнаго стекла, и составляя какъ бы нераздѣльное цѣлое съ стѣнами храма, которыя ими украшены, предлагаютъ намъ полную картину исторіи древне-христіанской живописи отъ IV до XII в., и не только до раздѣленія церкви составляютъ общее достояніе художественнаго преданія Востока и Запада, но и по раздѣленіи, такъ какъ мозаики XI—XII в., въ Италіи, и именно въ Венеціи и Сициліи носятъ на себѣ Византійскій характеръ. Кіево-Софійскіе мозаики XI в. идутъ по прямой линіи отъ древнѣйшихъ греческихъ, въ Цареградѣ и Соудутѣ, а цареградскія въ соборѣ Св. Софіи VI в., и по времени, и по стилю, соответствуютъ Равеннскимъ въ храмѣ Св. Виталія, равноцѣпно какъ Соудутскія VI в. современнымъ имъ или ближайшимъ по времени итальянскимъ. Чѣмъ мозаики древнѣе, тѣмъ ближе въ технику античнаго искусства, и потому изионче въ рисунокъ и колоритѣ, и свободнѣе въ творчествѣ: такъ что самыя раннія изъ нихъ отъ IV до VI в. во многомъ сходятся съ живописью катакомбъ (**). Чѣмъ позднѣе, тѣмъ больше въ нихъ ремесленной рутинны, сквозь которую, только по преданью школы, кое гдѣ проглядываютъ остатки древняго изищества. Какъ историческій результатъ предшествовавшего развитія, мозаики удерживаютъ древне-христіанскій символизмъ, напримѣръ, въ изображеніи Христа и Апостоловъ въ видѣ агнцевъ, Іордана въ видѣ человѣческой фигуры, идеи воскресенія въ образѣ Феникса; по соответствію развитію и уясненію предметовъ вѣры, онѣ стремят-

Sant'Ambrogio di Milano. Milano. 1824. — Millin, Voyages dans les départements du midi de la France. Paris. 1807—1811.

(*) Впрочемъ сѣніемъ обозначалось не одо святое, но и все важное, какъ то: дари и вѣдствителя, олицетворенія идей и отвлеченныхъ понятій и т. п. Въ скульптурѣ же сѣніе отсутствуетъ иногда и въ значительно позднѣйшихъ памятникахъ.

(**) Какъ исключенія, встрѣчаются мозаики и въ катакомбахъ. См. снѣлки въ изданіи Перре,

ся къ точнѣйшему, какъ бы историческому воспроизведенію священныхъ личностей и событій. Поэтому въ лучшій періодъ мозаическихъ работъ, до VI в. выработались и опредѣлились иконописные типы Христа, Богородицы, Пророковъ и Апостоловъ, Мучениковъ, некоторыхъ Отцевъ церкви и другихъ Святыхъ, съ ихъ отличительными чертами лица и съ индивидуальнымъ характеромъ и въ опредѣленности костюмовъ, то есть, тѣ самые иконописные типы, къ сохраненію которыхъ стремилась впоследствии Русская иконопись; такъ что, для точнѣйшаго опредѣленія вѣрности преданія нашихъ иконописныхъ Подлинниковъ, надобно сличать ихъ съ священными типами мозаикъ.

Въ связи съ установленіемъ мозаическихъ типовъ опредѣлялось и литературное о нихъ преданіе. Въ эпоху символическаго искусства первыхъ вѣковъ христіанства, когда господствовалъ типъ Христа символическій, въ идеальномъ образѣ юноши, Добраго Пастыря, агнца, и литературныя мнѣнія о вѣншней видѣ Христа не были выяснены. Древнѣйшіе отцы церкви, Іустинъ Мученикъ (89—167), Климентъ Александрійскій († до 218), Тертуліанъ († 220), основываясь на сльдующемъ текстѣ Пророчества Ісаіи: „идѣть вада ему, ниже славы: и видѣхомъ его, и не имаше вида, ни доброты: но видѣ его безчестенъ, умаленъ паче всѣхъ сыновъ человеческихъ“ (53, 2.3) — полагаютъ, что Спаситель по вѣншнему подобію былъ малъ возрастомъ и невзраченъ. Напротивъ того Іоаннъ Златоустъ († 407), уже знакомый съ мозаическимъ типомъ Христа, основываясь на псалм. 44, ст. 3: „красенъ добротою паче сыновъ человеческихъ, изидѣся благодать во устахъ твоихъ“ — полагаетъ, что Спаситель былъ прекрасенъ по вѣншнему подобію, и что сказанное свидѣтельство Пророка Ісаіи должно быть отнесено къ страданіямъ и униженію, претерпѣннымъ отъ Искушителя. Также утверждаетъ и преподобный Іеронимъ († 420), что въ очахъ и во всемъ подобіи Христа проявилось небесное и божественное величіе. Но мнѣнію Оригена († 253) Христосъ не имѣлъ опредѣленнаго образа, но каждому казался по его личному расположенію духа. Что въ эпоху Константина Великаго типъ Спасителя еще неопредѣлился въ искусствѣ, можно заключить изъ того, что сестра его, Констанція, тщетно искала себѣ точной иконы Христа, за что укоряетъ ее Евсевій Кесарійскій († 340), на томъ основаніи, что безжизненными очерками и красками не возможно изобразить истинное и безсмертное подобіе Спасителя. Но отъ IV до половины VIII в. уже въ такой ясности опредѣлился мозаическій типъ Христа, что Іоаннъ Дамаскинъ († около 760) описываетъ его съ иконописными подробностями, очевидно, почерпнутыми изъ нагляднаго знакомства съ художественными произведеніями, и именно, что Христосъ былъ высокъ и строенъ, съ прекрасными глазами, съ большимъ или, вѣроятнѣе, съ прямымъ носомъ (ἰσχυρὸς), съ вышними волосами, съ черною бородою и съ головою, наклоненною впередъ; цвѣтомъ тѣла желтоватъ, какъ пшеница (στρόχρως), подобно своей Матери. Къ этому описанію Дамаскинъ присовокупляетъ одну подробность, очевидно, заимствованную изъ какого нибудь лѣтняго вѣдомства въ художественномъ типѣ, именно, что у Христа были сросшіяся брови (*).

Литературный результатъ художественнаго развитія вѣншнаго подобія Спасителя дошелъ до насъ въ двухъ редакціяхъ, въ восточной и западной.

Восточная редакція сохранилась въ Византійскомъ хронографѣ Пресвитера Никифора, первой половины XIV в., и въ переложеніи Максима Грека, вмѣстѣ съ подобіемъ Богородицы, вошла въ наши Иконописные Подлинники. Такъ, по упомянутой уже не разъ редакціи Большаковской рукописи съ Липецкими святцами, подъ 6 августа, послѣ описанія Преображенія слѣдуетъ: *Описаніе плоти божественнаго Христовы и совершеннаго его возраста Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа снже бо бжесть; сіе капися Преподобный Максимъ Грекъ, Святыхъ Горы инокъ, обителемъ Ватопедскія архимандриты*: Бже же лицомъ красенъ зѣло; возрастомъ же бже и высотой тѣло шести стопъ; совершенъ русыми власы, не велики густы, паче добръ предивно (**); брови имуще черны, не велики наклонны (**); очи же его русы и веселы, якоже образъ скажется праотца Давида, глаголютъ черменъ. Долги имѣя власы: николи же бо стриженіе възде, ни рука человеческа на святую главу его, токоу рука матере его въ младенчествѣ. Мало наклонней выи его: не велики простъ распростерть и низъ

(*) De imaginibus кн. I, въ изд. Парижскомъ 1712, т. I, стр. 631. — Glückselig, Christus-Archäologie. Prag 1862. Стр. 82 и слѣд.

(**) Въ подлинникѣ: „на конпахъ вышнѣся“.

(***) Въ подл. „не безъ перерыва“, т. е. не сросшіяся, какъ значится у Іоанна Дамаскина.

возрастъ тѣлесный (*). Не велики русъ (**). Округло лице, якоже и матере его, мало сходящее (***), добрыми очима (****). Ноздрати (*****). Борода русъ, на два конца косуючи, раздвоилася (*****), слабо являеть, и что разумное правою и кротостию, и по всему безгнѣвнъ, и помалу того (?), приобщашеся подобію образа Святыя Богородицы. Возраста бѣше средняго, средне руса, желты власы, очима черныма, благозрачна. Черны брови. Долги русы. Кругловатыя лансы (*). Долги персты ручныя. Нѣтъ носъ поклѣтъ, устѣ же превенорочныя чарлешною красотою поблгренны⁴. Эта же статья съ именемъ Максима Грека помѣщена и въ Подлинникъ Ундольскаго (№ 130), только еще не въ сестей мѣсяцесловѣ, а между статьями прибавочными, подъ заглавіемъ: „Описаніе божественныя плоти Христовы“ и т. д.

Западная редакция излагается въ апокрифическомъ письмѣ Лентула къ Римскому сенату, и хотя дошла до насъ въ источникѣ древнѣе Византійскаго хронографа, именно у Авселяма Кентерберійскаго († 1107), но на Русь была введена, по зданію Подольскому, уже въ позднѣйшіе Подлинники. По рукоп. гр. Уварова конца XVII в. или начала XVIII в. (№ 291) это письмо читается такъ: „Въ нынѣшнія времена явился и еще есть человекъ великія силы, ему же имя Іисусъ Христосъ, иже нареченъ есть отъ людей Пророкъ Правды; ученики же его нарицають Сыномъ Божиимъ. Умершихъ воскрешаетъ, немощныхъ удерживаетъ. Человекъ есть возраста высокаго, краснаго и учиннаго, образъ имѣть дождливой чести: яко иже на него зрѣть, имѣють его любить и бояться. Власы имѣть дѣла прѣха тѣснаго созрѣлаго (*), гладки, едва даже не до ушей, а отъ ушей падаютъ кудрявы, мало нѣчто желтѣйши и яситѣйши, въ плечахъ разсыпаются, предѣлы имѣюще посреди главы, по обычаю Назореовъ. Чело гладкое, и свѣтлое (***). Лицо такожде не сморщенное (****). Носъ и уста весьма на единого имѣють укоренія. Бороду имѣть густу, израну, недолгу, цвѣтъ въ власахъ подобенъ, посреди же раздвоену. Зрѣніе имѣть простое и постоянное, очи имѣть честныя, желтыя (т. е. каріи), различно же свѣтлы бывающія. Въ наказаніи грозный, въ увѣщаніи ласковый, любовный, пріемный и веселый: сохранивши поважность, его же никто же когда видѣ сѣюща; плачущаго же часто. Возрастомъ тѣла высокій, прямыя русы и рыжея имѣеть; къ видѣнію веселый, во глаголаніи учивый... между же сыновъ (человѣческихъ) зело прекраснѣйшій“.

Сверхъ этихъ двухъ редакцій, въ нашихъ Подлинникахъ, между статьями предисловія, помѣщается еще слѣдующее описаніе тѣловъ Свистела и Богородицы, приводящее зѣбѣ по мѣсту краткому Подлиннику: „Якоже во многосложномъ свѣтѣ описуетъ святѣйшими вселенскими патріархи къ Θεοφилу греческія снхотры, о святыхъ плочахъ и чести ихъ написали, и въ томъ подписавше пятьдесятъ и въ тысящи четыреста и пять. Яко той Богъ есть обѣма естествома знаеть, единымъ же составомъ и лицомъ видють, и неописанъ и описанъ, безлотенъ и плотенъ, безвещественъ и вешественъ, неосяземъ и осяземъ, страстенъ и безстрастенъ, не созданъ и созданъ, непрепратенъ и неизмѣненъ: намъ явися, якоже древніи писатели сказыють его боготѣлесный образъ. Образъ вознесень бровма, добрыма очима и заститама, долгиъ носомъ, русъ власы, нагорбъ (наклонивъ вѣло?) смиренія ради, черны борода, слугъ плотию; долги персты. Доброгласенъ, сладокъ словесы, зело кротокъ, молчаливъ, терпѣливъ⁴. Подобіе Богородицы выдается въ нашемъ Подлинникѣ за согласное съ иконою Евангелиста Луки, который по среднѣвѣковому преданію будто бы писалъ портретъ съ Богородицы: „Возрастъ средня мѣры пмущи; благодатное же и святое лице ея мало окружено, и чело свѣтлѣе, продолговатъ носъ, на правъ (т. е. прямой), доброгласостію дежающъ; очи же зело добро-

(*) О Давидъ въ подл. нѣтъ.

(**) Въ подл. „съ подыатимъ носомъ“.

(***) О раздвоенной бородѣ въ подл. нѣтъ.

(****) Тѣло переджено. Въ подл. „ижеа въсколко нагнуа, отъ чего онъ не совѣтъ прямо держитъ.“ Согласно съ Io. Дамаскинцемъ.

(*****) Въ подл. „павѣа пиеннимъ“ какъ свидѣльствуетъ и Io. Дамаскинъ.

(******) Переджено тѣло и текстъ испорченъ. Въ подл. нагронитъ того: „лицо не окружено, но какъ у его Матери, продолговато, нѣсколько свужено внизъ (мало сходящее) и нѣжно румянишееся“.

(*) Продолговато, какъ значится въ предмудрѣе прѣвѣа.

(**) Въ подл. „capillos vero circinos et crispas aliquantulum caeruleos et fulgentissimos“.

(***) Въ рукоп. „мало свѣтло“; но въ подл. „frontem planam et serenissimam“.

(****) Дурно переджено. Въ подл. „cum facie sine ruga ac macula aliqua“.

черни и прекрасни, зланы также и брови; устнѣ же всененорочныя черзеною побагренѣ, и персты богонриятныхъ рукъ тонкостью источени въ утврѣнной долготѣ, и благосителныя главы власы русы, кротостны украшенѣ^(*).

По греческому Подлиннику Діонисія, у Христа брови срослися, лицо цвѣта пшеницы, волосы на головѣ золотистые, шьются; борода черная; Богородица тоже цвѣта пшеницы, большія брови, носъ средний; любила носить одѣлнія натурального цвѣта того вѣснаго, изъ котораго были сдѣланы (*).

Въ искусствѣ время мученичества, какъ мы видѣли, ни личность Богородицы сама по себѣ, ни событія изъ житія Богородицы, не входили въ циклъ священныхъ изображеній, сосредоточенныхъ на главной идѣ о Божественномъ Искупителѣ. Только съ V-го в. по всей торжественности является въ Христіанскомъ искусствѣ ликъ Богородицы, окруженный изображеніями ея дѣтей, въ свѣдѣніе борьбы съ ересью Несторія, испровергнутой на Ефескомъ соборѣ (440 г.). Иконописный типъ Богородицы развился въ связи съ типомъ ея Божественнаго Сына и былъ съ нимъ связанъ по родственному сходству. Литературныя свидѣтельства объ этомъ не могли имѣть другихъ основаній, кромѣ художественныхъ изображеній, на что указываютъ самыя свидѣтельства эти, ссылаясь на акону нерукотвореннаго Сина въ Египтѣ, будто бы исплывшую изъгода царя Авгара, на убрусь Вероники, или на иконы Богородицы, приписываемыя Евангелисту Луцѣ. Некоторые различія въ типахъ Христа и Богородицы, внесенныя въ литературныя преданія, объясняются видоизмѣненіями въ изображеніяхъ, на которыхъ эти преданія основывались.

Средствіе къ индивидуальности въ отдалѣхъ религіозныхъ типовъ давало изображенія характеръ портретовъ, поддерживаемый строгю въ портретное происхожденіе нѣкоторыхъ изъ иконъ. Потому идеальность фигуръ ранняго искусства катаномъ и саркофаговъ замѣняется въ мозаикѣ выключеніемъ въ портрету и натурализму. Юныя и безбородыя фигуры Христа и Апостоловъ искусства время мученичества, переходя въ слѣдующій періодъ, будто старѣются вѣстѣ съ возмужающею христіанскаго искусства. Все болѣе и болѣе является фигуръ бородавыхъ. Юность Олимпійскихъ типовъ сжмается зрѣлою возмужающею и старостю историческихъ дѣятелей Вѣтнаго и Новаго Завѣта. Въ мозаикѣ предчущается уже рѣзкая опредѣленность типовъ Русскихъ иконописныхъ Подлинниковъ. Изъ Апостоловъ раніе другихъ опредѣлились типы Петра и Павла: первый съ короткою сѣдою бородою, второй съ длинною черною.

Съ другой стороны, искусство мозаическаго періода создаетъ цѣлый міръ юношескихъ существъ, долотъ повѣдомыхъ художнику, въ чинахъ ангельскихъ, изображенія которыхъ распространяются въ мозаикахъ съ V вѣка, въ связи съ ученіемъ Діонисія Арсинагита о десяти ангельскихъ чинахъ, составленномъ въ концѣ этого столѣтія. Только тогда могло возникнуть изображеніе Троицы въ видѣ трехъ Ангеловъ, явившихся Аврааму, которые впрочемъ сначала изображались безъ крыльевъ, и тогда же, хотя и на основіи ранней символики, вошли въ художественный циклъ символы Евангелистовъ въ видѣ крылатыхъ животныхъ, между которыми помѣщается и Ангелъ. Искусство время мученичества знало только античныхъ геніевъ, которыхъ изображало въ видѣ крылатыхъ Амуровъ или Побѣдъ, и все прекрасное и возвышенное въ таинствахъ вѣры представляло въ вѣчно юныхъ идеалахъ, предшественникахъ мозаическимъ ангеламъ. Періодъ мозаическій распредѣлялъ это хаотическое броженіе на отдѣлы, извлекали изъ него нестарѣющую юность и сгруппировавъ ее въ образахъ Ангельскихъ чиновъ, а лицамъ историческимъ предоставивъ ихъ дѣйствительное, историческое подобіе.

Для ясности обозрѣнія мозаическихъ произведеній предлагается братій пересчетъ важѣйшихъ изъ нихъ въ хронологическомъ порядкѣ.

1) Въ храмѣ *Св. Констанція, въ Римѣ*, IV в., въ двухъ иконахъ по изображенію Христа съ Апостолами: Христосъ, посѣдающій на земномъ шарѣ подаетъ ключъ Апостолу Петру, и Христосъ стоитъ между Апостолами Ѳокою и Фидиппомъ; внизу четыре агнца. Въ сѣнѣхъ только Христосъ, въ голубомъ, съ отѣнками. Благословляетъ рукою распростертою, не слагая перстовъ. Апостоламъ безъ сѣнѣй, въ бѣлыхъ одѣждахъ.

2) Въ храмѣ *Св. Георгія, въ Солуя*, IV в., мозаики, украшающія куполъ, въ восьми отдѣлені-

(*) Didron, Manuel d'Iconogr. chrét. стр. 452 и слѣд. Последняя подробность объ одѣждѣ Богородицы, заимствованная, у Пресвитера Никанора, встрѣчается и въ русскихъ подлинникахъ.

яхъ. Каждое представляетъ великодушныя позаты въ фантастическомъ стилѣ помпейской живописи. Портки подъ колоннами, бесѣдки съ занавѣсами, аркады съ фризами, украшенными разными орнаментами. На архитектурныхъ выступѣхъ сидятъ голуби, павлины и другія птицы, какъ на заставкахъ древнихъ Византійскихъ рукописей. Подъ арками спускаются лампады. Въ срединѣ обыкновенно возвышается на колоннахъ осмьностолбное зданіе, подъ куполомъ, завѣшенное завѣсою или загражденное низенькою оградой. Это будто олтарь въ храмѣ. На этомъ архитектурномъ рисункѣ, расширяющемся для воображенія дѣйствительные предѣлы купола, выступаютъ разные свѣтыя, въ тогахъ и хламидахъ, молитвенно поднимающіе свои руки на образецъ молящихся фигуръ въ живописи катакомбъ^(*).

3) Въ *Баттистеріи*, или крестидьянцѣ, въ *Равеннѣ* (Giovanni-in-fonte), V в., двѣнадцать Апостоловъ вокругъ изображенія Крещенія Господня, представленнаго въ кругу. Этотъ сюжетъ, соответствующій назначенію самаго зданія, заслуживаетъ вниманія, какъ по своей древности, такъ и по способу представленія. Обнаженный Христосъ стоитъ до половины въ водѣ, сквозь которую виднѣется его тѣло. Надъ нимъ отъ зрителя на каменномъ берегу стоитъ Іоаннъ Креститель, поливая на голову Спасителя воду; Духъ Святый спускается въ видѣ голубя, головою внизъ. Между Христомъ и Предтечею колоссальныя четвероугольныя кресты, во всемъ сходныя съ изображенными на саркофагѣ Проба. Направо изъ воды показывается фигура Іордана въ видѣ обнаженнаго старца, въ рукѣ держаща полатню для отречія тѣла Спасителя. Ангеловъ еще нѣтъ. См. снимокъ подъ № 1 на приложенной здѣсь таблицѣ. Наша иконопись до позднѣйшаго времени удерживаетъ въ этомъ сюжетѣ одицетворскіе Іордана.

4) Въ *Либеріевой* базиликѣ, въ *Римѣ* (Maria Maggiore), мозаики 432—440 г., особенно важны въ исторіи христіанскаго искусства по подробному развитію сюжетовъ изъ Вѣтхаго и Новаго заветъ, и особенно по изображеніямъ *дѣланій* Богоматери, въ прославленіе которой эта базилика была основана, въ противодѣйствіе ереси Несторіевой. Здѣсь же встрѣчаются изображенія ангеловъ, древнѣйшія изъ извѣстныхъ въ исторіи мозаики^(**).

5) Въ *Усыпальницѣ Галлы Паладіи*, въ *Равеннѣ* (обыкновенно называется храмомъ San Ssario e Celso), ранѣе 450 г., мозаики замѣчательны по восприниманіямъ символическихъ сюжетовъ предшествовавшаго періода, изъ которыхъ особенно обращаетъ на себя вниманіе изображеніе Добраго Пастыря на полукругломъ лавишатѣ. Сидитъ юношеская фигура, лѣвъ въ сѣнни, — лѣвою рукою опершись на четверокопечный крестъ (подобный изображенному на саркофагѣ Проба), а правую проткнувши въ стоящему вблизи агнцу; кругомъ тоже овечки. Между орнаментами замѣчаются голуби, нѣжнѣе изъ чашъ (сюжетъ первыхъ вѣковъ христіанства), олени, спѣшащіе къ источнику водноу — символъ, основанный на извѣстномъ стихѣ изъ Псалтыри: „дѣже образомъ желееть елень на источникъ водный: елиже желееть душа моя къ тебѣ Боже“ (41, 2). Наконецъ здѣсь же встрѣчается одно изъ древнѣйшихъ изображеній Евангелистовъ въ символическихъ образахъ крылатыхъ животныхъ, кругомъ четверокопечнаго креста, на фонѣ небесной поверхности, устланной звѣздами. См. снимокъ подъ № 2.

6) Въ базиликѣ *Св. Павла* за городскими стѣнами (S. Paolo fuori le mura), въ Римѣ, 461—461, на триумфальной аркѣ, называемой „ведикой“, мозаика, возобновленная послѣ пожара 1823 г. Въ срединѣ, въ медальонѣ колоссальное изображеніе Христа по грудь. Вверху, по обѣимъ сторонамъ по два Евангелиста въ символическихъ образахъ крылатыхъ животныхъ, между которыми замѣчательнъ символъ Евангелиста Матвея въ видѣ старца съ борою, съ крыльями, по поясъ. Это древнѣйшій (впрочемъ реставрированный) образецъ боролатой фигуры съ крыльями, отъ котораго можетъ вести свою исторію усвоенный въ нашей иконописи типъ крылатою Предтечи. Внизу, подъ Спасителемъ въ медальонѣ, по сторонамъ по Ангелу: они преклоняются, держа въ рукахъ по жезлу. Волосы повязаны лентами, развѣвающимися по сторонамъ: это „торюки“ нашей иконописи. Внизу же по обѣимъ сторонамъ стоятъ склоняющіе головы 24 апокалипсическихъ старца.

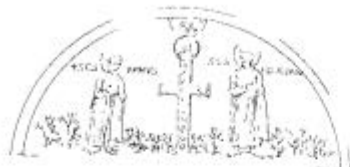
7) Въ капеллѣ при баттистеріи, или крестидьянцѣ *Св. Іоанна Латеранскаго*, 461—467 г., на скотѣ по золотому полю, Христосъ въ видѣ агнца, съ головою въ сѣнни.

8) Въ капеллѣ *Св. Аквилина*, въ храмѣ *Св. Іаверентіа*, въ *Миланѣ*, V вѣка, двѣ мозаики въ

(*) См. въ отдѣлѣ Крѣпости и Библіогрфіи статью о Тевсѣ, г. Филиппова, гдѣ приложены и снимки. *Примеч. Редакціи.*

(**) См. подробности также въ статьѣ о мозаикахъ этой базилики, г. Виноградскаго. *Примеч. Редакціи.*

6.



3.



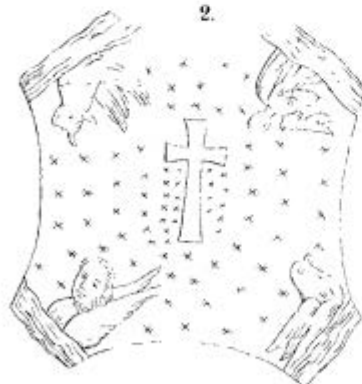
3.



4.



2.



1.



Рис. из Зол. К. Звени.

подкупольях абсиды: одна изображает Жертвоприношение Исаака; на другой — Христос между Апостолами сидит на престоде: прекрасная фигура, безъ бороды — въ стилѣ катакомбъ. Но Петръ и Павелъ уже въ своихъ установившихся типахъ: Петръ — съдой, съ короткою бородой; Павелъ — съ длинною черною.

9) Въ капеллѣ *Св. Самира*, при базиликѣ *Св. Амаросія*, въ Миланѣ, V в. (?), мозаическія изображенія символизовъ Евангелистовъ, Св. Виктора въ медальонѣ, съ четвероконечнымъ крестомъ, и шести въ полный ростъ стоящихъ Святыхъ, въ белыхъ одянїяхъ. Между ними изображеніе Св. Амвросія, самое древнее въ мозаической иконописи.

10) Въ храмѣ *Св. Аполлинарія въ Равеннѣ* (до смерти Θεодорика 526 г.), мозаика, изображающая Преображеніе, въ его древнѣйшемъ, еще символическомъ переводѣ. Внизу полукруга стоитъ Св. Аполлинарій, молитвенно распростерши руки, по сторонамъ по шести Апостоловъ въ видѣ агнецъ. Преображеніе представлено въ верхней части полукруга. Вѣсто Христа изображенъ только четвероконечный крестъ въ медальонѣ, на фонѣ, усыпанномъ звѣздами, а по сторонамъ креста — Моисей и Ілїя Пророки. Смѣхотъ см. подъ № 3.



11) Въ храмѣ *Св. Космы и Даміана*, въ Римѣ, 526—530 г., упомянутая выше мозаика, изображающая, между шестью Святими, Спасителя, типъ котораго въ этомъ изображеніи признается однимъ изъ лучшихъ въ мозаическомъ періодѣ искусства, почему и предлагается здѣсь въ рисунокъ. Сѣніе вокругъ головы еще безъ трехъ подостъ, соответствующихъ перекрестію, о чемъ подобию будетъ сказано послѣ. Для исторіи христіанской символики любопытно изображеніе сидящаго на вазѣ феникса, съ лучами сѣнія кругомъ головы. На аркѣ замѣчательно для исторіи христіанскаго искусства изображеніе престола, на которомъ возсѣгаетъ агнецъ, съ возвышающимся надъ нимъ четьвероконачнымъ крестомъ; по сторонамъ сѣмъ апокалипсическихъ свѣшниковъ и по ангелу.

12) Въ храмѣ *Св. Микала* (San Michele-in-Affricisco), въ Равеннѣ, до 545 г., мозаическое изображение Христа въ торжественномъ окруженіи чиномъ ангельскихъ.

13) Въ храмѣ *Св. Виталия въ Равеннѣ*, 534—547 г., мозаическія изображенія, замѣчательныя столько же по историческому, сколько и по символическому содержанію. Историческій сюжетъ представленъ въ изображеніи двухъ процессій: въ одной царь Юстиніанъ между придворными и духовенствомъ, во главѣ котораго полубитъ Архіепископъ Максиміанъ, съ небольшоимъ четвероконечнымъ крестомъ въ рукахъ, величиною съ нынѣшней благословляющей. Слѣуютъ см. на той же табличкѣ подъ № 4. — Въ другой процессіи является Царица Θεодора съ придворными дамами. Фигуры, замѣчательныя по портретности и современнымъ костюмамъ. Головы Юстиніана и Θεодоры окружены сѣніемъ. По символическому содержанію замѣчательны въ полукругахъ два ветхозавѣтныхъ изображенія, прообразующія страсти Господни и Таинство Евхаристіи. Въ одномъ полукругѣ Авраамъ угощаетъ трехъ странниковъ, сидящихъ за столомъ, съ сѣніемъ кругомъ головы, но еще безъ крмщевъ; въ дверяхъ зданія стоитъ Сарра, нагло отъ зрителя; а направо еще изображенъ Авраамъ, приносящій въ жертву Исаака. Въ другомъ полукругѣ, между зданіями посреди стоитъ жертвенникъ съ котломъ. Передъ нимъ совершаетъ таинство Мельхиседекъ, на основаніи текста: „Мельхиседекъ Царь Салимскій изнесъ хлѣба и вино; быше же священникъ Бога вышняго“ (Быт. 14, 18). Изъ зданія съ лѣвой стороны выходитъ къ жертвеннику Авель. Оба оца, Мельхиседекъ и Авель, протянувъ впередъ руки, молитвенно слагаютъ ладони: древнѣйшій образецъ моленія, принятаго католиками. Ар-

хитектурное убранство мозаики Св. Ватадія напоминает древнѣйшія мозаики Соловскаго храма Св. Георгія. Между прочимъ встрѣчаются и паданіи, столь обыкновенныя въ орнаентахъ Византійскихъ и древне-русскихъ.

14) Въ храмѣ *Св. Софійа въ Цареградѣ*, 536—563 г. Этотъ предметъ особенной важности для исторіи русскаго иконописнаго преданія требуетъ подробнаго изслѣдованія. Здѣсь же достаточно упомянуть, что мозаическія въ этомъ храмѣ изображенія Пророковъ, Мучениковъ и Отцевъ Церкви должны быть приняты въ основу иконописныхъ типовъ Русскихъ Подлинниковъ. Сомѣстіе Св. Духа, изображенное въ одною изъ куполовъ, представляетъ превосходный образецъ распредѣленія иконописи по требованію архитектурныхъ очертаній. Образецъ Спасителя, возсѣдающаго на престолѣ, предлагается въ полукруглой мозаикѣ: въ лѣвой рукѣ Онъ держитъ раскрытое Евангеліе, опираетъ его на колѣно, правою благословляетъ иконописно, т. е., соединивъ безымянный перстъ съ большимъ; подъ ногами подножіе. Но обѣимъ сторонамъ въ медальонахъ грудныя изображенія Богородицы, въ сеѣ обыкновенъ типъ гречко-русской иконописи, и Михаила Архангела съ крыльями и съ мечомъ; волосы повязаны тюрбаномъ. Надѣло въ царскомъ одѣяніи повергается передъ Спасителемъ Царь Юстиніанъ, съ свѣдѣніемъ вокругъ головы. Любопытное свидѣтельство для исторіи восточной иконописи тому, что это искусство въ иконахъ не избѣгало и портретныхъ изображеній современныхъ личностей.

15) Въ храмѣ *Св. Софійа въ Солунѣ*, VI в., послѣ Цареградской Софійы въ куполѣ Вознесеніе Христово, расположенное также соответственно требованіямъ архитектурнымъ. Вверху возносящійся Спаситель (теперь видны только ноги), на спускахъ 12 Апостоловъ и Богородицы между двумя Ангелами, какъ принято въ нашей иконописи.

16) Въ базиликѣ *Св. Лавренція* за городскими стѣнами въ *Римѣ*, 577—590 г., замѣчательно изображеніе возсѣдающаго на землѣ шarf Спасителя, который благословляетъ — соединивъ большой перстъ съ мизинцемъ и безымяннымъ, и распростерши указательный и средний — одинъ изъ древнѣйшихъ образцовъ сложнаго перестовъ, принятаго Русскими раскольниками. Такъ же сложены перста благословляющей десницы Спасителя на мозаикѣ въ храмѣ Св. Феодора въ Римѣ, 772—795 г.

17) Въ вышеупомянутой капеллѣ *Св. Веванція* при башнестеріи *Іоанни Латеранскаго*, 639—642 г., для исторіи русскихъ иконописныхъ преданій заслуживаетъ особеннаго вниманія изображеніе стоящей Богородицы, съ молитвенно поднятыми руками. Съ этимъ изображеніемъ представляетъ замѣчательное сходство по своей позѣ мозаическое изображеніе Богородицы въ нашемъ Кіево-Софійскомъ соборѣ на Нерушимой стѣнѣ. XI в. Древнѣйшій переводъ такого же изображенія встрѣчается на греческомъ барельефѣ VI в. въ храмѣ Богородицы въ Равеннѣ (*Sta Maria-in-Porto*). — Связокъ съ мозаики въ капеллѣ Св. Веванція см. на той же табличкѣ подъ № 5.

18) Въ храмѣ *Св. Стефана* (*S. Stefano Rotondo*) въ *Римѣ*, 642—649 г., мозаика, замѣчательная для исторіи креста, на сводѣ алтаря, посвященнаго Св. Приазу и Феліціану. Въ срединѣ между этими святыми изображенъ воздвигнутый въ землю четвероконечный крестъ, украшенный драгоцѣнными камнями, а на вернейшей конечности его въ медальонѣ изображеніе Спасителя по груди. См. на той же табличкѣ № 6.

19) Въ храмѣ *Св. Петра и Агнѣлы* въ *Римѣ*, 795—816 г., мозаика представляетъ дальнѣйшее развитіе въ представленіи Пресобранія противъ Равеннской пачаза VI-го в., въ храмѣ Св. Аполлинарія, но все еще не достигшее установленной нормы, принятой нашею иконописью. Это изображеніе распределено по аркѣ, отлогая округлость которой соответствуетъ Оаворской горѣ. Посреди въ ореолѣ Христосъ въ юзныи ростѣ, по сторонамъ Моисей и Ілїя, а трое Апостоловъ расположены позади Моисея и Ілїя. съ одной стороны одинъ, а съ другой двое; они падаютъ на колѣни, прикрывая лицо одѣяніемъ.

20) Въ храмѣ *Св. Маріи-Іуды* (*Sta Maria-della-Navicella*, иначе *Sta Maria-in-Donnica*) въ *Римѣ*, 817—824 г., одно изъ древнѣйшихъ мозаическихъ изображеній торжественно возсѣдающей на престолѣ Богородицы съ Христомъ Младенцемъ, который сидитъ на колѣняхъ своей Матери, будучи на престолѣ и благословляетъ десницею. По сторонамъ стоятъ чины ангельскіе. Папа Пасхалій, возобновившій, этотъ храмъ, преклоняетъ колѣно, беретъ обѣими руками правую ступню Богородицы.

21) Въ базиликѣ *Св. Амвросія* въ *Миланѣ*, 832 г., мозаика въ абсидѣ изображаетъ Спасителя,

возсѣдающаго во славу своей на престолѣ, въ лѣвой рукѣ держитъ открытое Евангеліе, а правую благословляетъ. На воздухѣ по сторонамъ по Ангелу, въ бѣлыхъ ризахъ; по сторонамъ престола стоятъ Гермасій и Протасій. За ними направо и налево по зданію, въ византийскомъ стилѣ, съ изображеніемъ двухъ сценъ изъ одного эпизода въ житіи Св. Амвросія, какъ онъ однажды во время совершенія литургіи воздремалъ, и во снѣ присутствовалъ въ Турѣ при погребеніи Турскаго епископа Св. Мартина. Надъ зданіемъ направо отъ зрителя написано *Mediolanum*, и внутри изображенъ въ храмѣ воздремавшій Св. Амвросій между духовенствомъ; надъ нимъ надписано *Turonica* (Туръ), и внутри изображено погребеніе Св. Мартина. Эта мозаика, замѣчательная по своему изиществу между современными ей, для насъ особенно важна потому, что имѣетъ съ античными надписями предлагаемую и греческую, указывающую на непревращавшуюся еще въ Миланѣ связь искусства съ Византией, тогда какъ въ Римѣ съ древнѣйшихъ временъ надписи на мозаикахъ во большей части латинскія.

Въ концѣ Карла Великаго и раздѣленіи Церкви на Восточную и Западную прерывается эта до тѣхъ поръ непрерывная нить исторіи мозаическихъ работъ. Периоду темнаго броженія варварскихъ элементовъ средневѣковой жизни, выразившемуся въ чудовищной ориентальскѣмъ стилѣ Романскаго, соответствуетъ въ Римѣ отсутствіе мозаическихъ произведеній, отъ 868 г., къ которому относится послѣдняя изъ древнѣйшихъ мозаикъ, въ храмѣ Св. Францески Романа (прежде *Sta Maria-Nova*), и до 1130—1143 г., то есть, почти до половины XII в., когда фасадъ храма Св. Маріи за Тибромъ (*Sta Maria-in-Transpontina*) былъ украшенъ мозаическими изображеніями Евангельской притчи о Десяти Дѣлахъ съ сивильниками. Въ теченіе тѣхъ двухъ столѣтій источникъ древне-христіанскаго художественнаго преданія на Западѣ пришелъ въ полное забвеніе, и брошъ Византийской имперіи негдѣ было найти образецъ древняго великолѣпія и изищества. Потому, когда въ 1066 г. Децидерій, аббатъ монастыря Монте-Кассинскаго задумалъ украсить мозаиками базилику этого монастыря, то выписалъ мастеровъ изъ Греціи, потому что, какъ замѣчаетъ при этомъ лѣтописецъ Монте-Кассинскаго монастыря, Епископъ Осийскій Левъ — „болѣе патеетъ дѣтъ гелій этого искусства погасъ во всей Италіи“. Лѣтописецъ превозноситъ мозаики Греческихъ мастеровъ за живость изображенныхъ фигуръ, и свидѣтельствуемъ, что эти мастера научили своему искусству Итальянскихъ монаховъ. Почти около того же времени, въ 1071 г., по усердію Дожа Доменико Сельво украшена была мозаиками базилика *Св. Марка въ Венеціи*. Наконецъ въ XII в. Норманскіе владѣтели Сиціли, покровительствуя торговлѣ и промышленности и окружая свой дворъ великолѣпіемъ и роскошью, не пренебрегли озаботиться и о церковномъ изиществе, поручивъ греческимъ мастерамъ украсить мозаиками храмъ *Св. Маріи Аджаральской* (*Dell' Annunziaglio*), *Придворную капеллу* (послѣ 1110 г.), базилику *въ Чефалу* и базилику *въ Монреаль* (послѣ 1174 г.). Послѣднюю исторію мозаики, до XIII в. составляетъ въ себѣ Венеціанская базилика Св. Марка.

Мозаики Сицилійскія и Венеціанскія представляютъ образцы во всемъ сходныя по стилю съ мозаиками русскаго Кіево-софійскаго собора, и по содержанію пользуются тѣми же переводами, которые въ послѣдствіи были усвоены русскою иконописью и русскими иконописными Подлинниками. Напримѣръ, въ изображеніи Ангеловъ и Святыхъ, въ тѣлахъ Спасителя и Богородицы, въ изображеніи Рождества Господня по переводу, принятому нашею иконописью, въ представленіи Воскресенія въ видѣ сошествія во адъ, въ обычномъ постановленіи Богородицы между Ангелами въ Вознесеніи Господнемъ, въ возсѣданіи Апостоловъ полузвужомъ въ Сошествіи Св. Духа и проч. Эти мозаики, изображающія весь библейскій циклъ ветхозавѣтныхъ и евангельскихъ событій, столь важны для исторіи русскаго иконописнаго преданія, что требуютъ особаго разсужденія.

Обозрѣніе мозаическихъ произведеній сдѣдуетъ заключить указаніемъ на превосходныя мозаики греческой работы на Руси, которыя, безъ сомнѣнія, со временемъ сдѣлаются непревзойденнымъ достояніемъ исторіи европейскаго искусства, когда западные ученые познакомятся съ сокровищами русскаго церковнаго искусства.

Въ *Кіево-Софійскомъ соборѣ*, до 1037 г.: изображеніе Богородицы съ воздѣтыми руками, согласное по позѣ съ находящимися на фрескахъ капеллы Св. Венанція въ Римѣ, какъ указано выше, и въ базиликѣ Чефалу въ Сицили. Тайная Вечера въ символическомъ видѣ Тайнства Евхаристіи, совершаемаго самимъ Иисусомъ Христомъ, который, будучи дважды изображенъ стоящимъ у престола, преподаетъ шести Апостоламъ хлѣбъ и другимъ шести вино изъ чаши; переводъ, господствующій въ

русской иконописи в XVI и XVII в., как например это можно судить по иконе миниатюрного письма над царскими вратами в соборѣ Саввина монастыря близъ Звенигорода: согласно съ предписаніемъ Подлинника (по рукописи Ундольскаго М 128): „А надъ царскими дверми на стѣнѣ пишется *Вечера Тайна*. На однойи мѣстѣ въ лицѣ подаетъ Христосъ Петру хлѣбъ... а на другой странѣ подаетъ Христосъ Павлу (вино) изъ чаши, а не изъ кубышки“. — Кроме изображеній Апостоловъ, Евангелистовъ, Мучениковъ, Кіевская мозаика предлагаетъ образецъ Благовѣщенія съ веретеномъ.

Въ храмѣ *Злато-верхо-Михайловскаго Монастыря въ Кіевѣ*, 1108 г., подобное же символическое изображеніе Тайной Вечери въ видѣ таинства, совершаемаго Христомъ, дважды представленнымъ.

Въ заключеніе о мозаикахъ должно сказать, что хотя онѣ составляютъ главное и существенное украшеніе храмовъ въ періодъ полнаго развитія христіанскаго искусства, но, по своему техническому исполненію, болѣе или менѣе носятъ на себѣ характеръ ремесленного производства, будучи лишены черезъ кропотливую работу мозаистовъ того художественнаго обаянія, которое можетъ производить только оригинальное произведеніе, непосредственно вышедшее изъ рукъ творца. Потому кѣмъ мозаики на русскую иконопись не слѣдуетъ считать во всѣхъ отношеніяхъ счастливыми. Мозаика дала нашимъ предкамъ величавыя типы, въ яркомъ колоритѣ, на золотомъ полѣ, усвоенномъ Византією, фигуры, стоящія отдѣльно, будто статуи, безъ наблюденія перспективы къ заднимъ планамъ и окрестностямъ; и въѣсть съ тѣмъ дава она рѣзкіе очерки и ту равнодушную ремесленность работы, которою она отличается. Въ художественномъ отношеніи выше мозаическаго производства живопись фресковая, которая открываетъ полную свободу къ непосредственному выраженію творчества. Восходя ко временамъ катакомбъ, она не прекращалась и въ теченіе мозаическаго періода, но занимала второстепенное мѣсто, и только тогда стала господствовать, когда пришло въ забвеніе мозаическое производство. Но по самой технике своей, подверженная большому случаюности уничтоженія и порчи, стѣнная живопись мало сохранилась отъ древнѣйшихъ временъ, въ цѣлости, безъ возобновленій. Еще менѣе сохранилось отъ древности иконъ на деревѣ, изъ которыхъ самая ранняя, хотя и относится по преданію даже къ первымъ вѣкамъ христіанства, но едва ли восходитъ ранѣе XII в., и вообще иконы на деревѣ, если бы оказались и болѣе древнія, составляютъ самый малочисленный отдѣлъ въ исторіи ранняго иконописнаго преданія, при томъ не приведенный въ извѣстность и не достаточно оцѣненный археологическою критикою. Преданія Аѳонской Горы называютъ лучшимъ изъ греческихъ иконописцевъ иконоста *Панселлина* (XI в.), имени котораго приписываютъ все лучшее въ древней Византійской живописи. Впрочемъ, и стѣнная живопись, и иконы на деревѣ требуютъ особеннаго изслѣдованія (*).

IV. Миниатюры въ рукописяхъ. Онѣ имѣютъ особенную важность въ исторіи иконописнаго преданія по слѣдующимъ причинамъ: 1) Служа нагляднымъ объясненіемъ тексту Св. Писанія и церковныхъ книгъ, миниатюры представляютъ самый полный циклъ священныхъ изображеній, согласный съ текстами писанія и съ понятіями богослововъ и вообще людей образованныхъ, для которыхъ писались самыя рукописи. 2) Предлагаютъ исторію христіанскаго искусства въ хронологическомъ порядкѣ, который въ точности опредѣляется происхожденіемъ самыхъ рукописей. 3) Какъ непосредственныя произведенія самихъ мастеровъ, въ художественномъ отношеніи стоятъ выше мозаики и по рисунку, и по колориту. 4) Не будучи слиты въ одно нераздѣльное цѣлое съ неподвижными стѣнами здания, какъ мозаики и фрески, и по малому своему размѣру удобныя для перенесенія въ рукописяхъ, миниатюры оказали громадное вліяніе на повсеместное распространеніе иконописныхъ сюжетовъ, и особенно въ такихъ отдаленныхъ странахъ, какъ наше отечество; и наконецъ 5) Миниатюры послужили непосредственнымъ образцомъ для развитія господствующаго характера русской иконописи, состоящаго въ сокращеніи размѣровъ изображеній и въ тщательной, миниатюрной отлѣлкѣ.

(*) Сочиненія о мозаикахъ: Ciampini, *Vetera monimenta, in quibus praecipue musiva opera, sacrarum profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiqui ritus dissertationibus iconibusque illustrantur*. Romae. 1690—1693. — Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel*. Berlin. 1854. — Texier, *L'Architecture Byzantine*. Londres. 1864. — Bunsen, *Die Basiliken des christlichen Roms*. München. 1812. — Quast, *Die altchristliche Bauwerke von Ravenna*. Berlin. 1842. — Ferrario, *Monumenti sacri e profani dell'imperiale e reale basilica di Sant Ambrogio*. Milano. 1824. — Duca di Serradifalco, *Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne*. Palermo. 1838. — Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, т. 5. — Barbet de Jouy, *Les mosaïques chrétiennes*. (1-й выпускъ: мозаики въ Рехт). Paris. 1837. — Прохорова, Христіанскія древности. — Семеновскаго, Кіевъ. Кіевъ, 1864.

Начиная съ IV или V в. миниатюры идутъ черезъ всѣ слѣдующія столѣтія, представляя постепенное расширеніе объема иконописнаго цикла, въ связи съ исторіею искусства и религіозныхъ идей. Миниатюры древнѣйшія приближаются къ живописи канономъ, и потомъ чѣмъ позднѣе, тѣмъ болѣе изящество техническое уступаетъ въ нихъ мѣсто типичности лицъ и установленной нормѣ въ изображеніяхъ церковныхъ сюжетовъ. Впрочемъ нѣкоторыя миниатюры не только IX или X в., даже позднѣйшія отличаются высокими художественными достоинствами, если были удачно скопированы съ древнѣйшихъ образцовъ; между тѣмъ какъ рядомъ съ ними, даже въ той же рукописи встрѣчаются рисунки, явно указывающіе на упадокъ искусства, потому что вслѣдствіе сочинены во время происхожденія самой рукописи. Потому этотъ родъ живописи предлагаетъ самое разнообразное содержаніе, смѣсь древняго изящества съ неуклюжестью временъ упадка искусствъ, смѣсь древнихъ сюжетовъ съ новыми, древне-христіанской символической съ Византійскою типичностью, такъ что въ миниатюрахъ въ наибольшей полнотѣ выражается весь пикъ иконописнаго предіія, и при томъ, значительно шире, нежели въ древнихъ мозаикахъ или въ нашихъ позднѣйшихъ иконостасахъ и въ лицевыхъ святцахъ; потому что живопись церковная ограничена въ выборѣ сюжетовъ по самому своему назначенію, тогда какъ миниатюра желаетъ воспроизвести въ лицахъ все разнообразіе писаній.

Предлагается перечень важнѣйшихъ изъ греческихъ рукописей съ миниатюрами.

1) *Библия*, въ Императорской Библіотекѣ въ Вѣнѣ V в. На пурпурномъ пергаментѣ 48 миниатюръ на 24 листкахъ. Изъ книги Бытія, начиная съ исторіи Первыхъ Человѣковъ. Миниатюры не равнаго достоинства: нѣкоторыя отличаются античною красотою, другія напоминаютъ уже испорченный стиль нашей иконописи ошибками въ рисункѣ и недостаткомъ выраженія; въ однихъ миниатюрахъ пропорціи фигуръ правильны и изящны; въ другихъ — фигуры не пропорціональны, съ большими головами и короткими туловищами. Для исторіи иконографии слѣдуетъ упомянуть объ изображеніи Десницы Господней, замѣняющей въ раннемъ періодѣ христіанскаго искусства цѣлую фигуру Бога Отца; объ изображеніи Ангела съ крыльями, напр. въ сценѣ изгнанія изъ Рая (№ 2). Для олицетвореній въ античныхъ образахъ классической мифологіи любопытно изображеніе нимфы водъ у источника въ исторіи о Ревеккѣ (№№ 13 и 14): на каменной окантѣ источника лежитъ подубоженная нимфа, облокотившись рукою на урну, изъ которой льется вода. Всѣ сцены этой рукописи писаны не на золотѣ, а на фонѣ натуральнаго ландшафта или на фioletовомъ полѣ пурпурнаго пергамента. Относительно костюма заслуживаютъ упоминанія полосы на хитонахъ, идущія по плечамъ и спускающіяся по обѣимъ сторонамъ до подола. Иногда у мужчинъ будто косой воротъ, какъ на русскихъ рубашкахъ, съ швейною оторочкою почти до пояса. Женщины (напр. дочери Лота) одѣты такъ, какъ обыкновенно одѣваются въ нашей иконописи Богородица. Внизу хитонъ одного цвѣта, а сверху гиматіонъ, или широкій покровъ, другого цвѣта. Онъ покрываетъ голову съ волосами и спускается сзади, а спереди, драпированъ на рукахъ, приподнимается посреди, будто священническая риза. Отлично писаны Ангелы: въ голубовато-бѣломъ платѣ и съ такими же крыльями, что придаетъ имъ необыкновенную воздушность, когда они между людьми, и гармонически сливается ихъ фигуры съ небесною лазурью, когда они парятъ по небу. По голубоватому отдѣлку идутъ подосы обыкновенно желтыя, т. е. золотыя. Волоса на головахъ убраны широкими прядями, будто у античнаго Аполлона, и завязаны *тороками*. На ногахъ сандалии.

2) *Псалтырь*, въ Амброзіанской Библіотекѣ, въ Миланѣ, того же времени. Эта и слѣдующая за ней рукопись съ миниатюрами не церковнаго и даже не христіанскаго содержанія, помѣщаются въ перечень по сродству древне-христіанскаго искусства съ языческими не только по технике, но и по нѣкоторымъ сюжетамъ, и особенно по аксессуарамъ, или околичностямъ (*). Такъ на миниатюрахъ Псалтыри, какъ на древне-христіанскихъ мозаикахъ, и какъ потомъ въ нашей иконописи — надъ фигурами помѣщаются подписи, означающія не только имя лица, но и что дѣлаетъ. Греческіе боги иногда изображаются въ сіяніи, — въ зеленыхъ, синихъ, розовыхъ. Зевсъ является иногда въ облакахъ въ медальонѣ по грудь (№ 47), какъ изображается Спаситель въ мозаикахъ и въ Византійскихъ миниатюрахъ. Для олицетвореній: *коча* въ видѣ женщины, по поясу (такъ же, какъ напр. въ Парижской Псалтыри IX—X в.), широко драпированной въ темнозеленый покровъ, закутывающей ей голову, и съ сѣрыми

(*) Въ томъ же отношеніи заслуживаетъ вниманія и латинская рукопись *Virgilia* съ миниатюрами IV или V в. въ Ватиканской библіотекѣ.

крыльями (ММ 34 и 35). Рыба Скапандръ, какъ Иорданъ въ древне-христіанскомъ искусствѣ, въ видѣ старика, который или стоя льетъ изъ урны воду, струящуюся между кустарникомъ (М 52), или сидитъ на горѣ и тоже льетъ изъ урны воду (М 53).

3) *Діоскорида* сочиненіе о врачевномъ искусствѣ, написанное въ I-мъ вѣкѣ по Р. Х., въ Императорской бібліотекѣ въ Вѣнѣ, VI в. Сверхъ множества рисунковъ растений и животныхъ, предлагаются портреты нѣкоторыхъ лицъ, современныхъ написанію рукописи, а также любопытную сцену, какъ авторъ и живописецъ изготовляютъ эту рукопись, о чемъ подробно будетъ сказано въ слѣдующей главѣ. Для олицетвореній въ мифологическихъ формахъ заслуживаетъ вниманіе изображеніе Амфитриты, на морѣ около морскаго произведенія *quequeis marina*. Она сидитъ, по поясъ нагая, въ браслетахъ около кистей рукъ и въ серьгахъ; волосы и глаза голубые, на лѣвомъ плечѣ держитъ весло, какъ обычное олицетвореніе моря въ церковныхъ миниатюрахъ, не только Византійскихъ, но и Русскихъ. Эта рукопись Византійскаго происхожденія служитъ неопровержимымъ доказательствомъ свѣдѣній античныхъ преданій и классическаго извѣстнаго въ искусствѣ Византійскомъ VI в. Въ послѣдствіи она находилась въ рукахъ Арабовъ и Евреевъ, что видно изъ позднѣйшихъ арабскихъ и еврейскихъ подписей около рисунковъ растений.

4) *Пророки*, въ Публичной бібліотекѣ въ Туринѣ, на двухъ листахъ по шести фигуръ, по группѣ въ медальонахъ, VI в. Съ портретностью античнаго искусства эти лица соединяютъ въ себѣ строгость и идеальность Византійскихъ типовъ лучшей эпохи, почему и могутъ быть рекомендованы въ образецъ нашимъ иконописцамъ. Нѣмѣ изъ Пророковъ юные, безъ бороды, каковы: Аввакумъ, Аггей, Захарія, другіе съ бородами, напр. Іона съ сѣдою бородою, лысый; Іонъ съ черною бородою, благословляетъ именованно, а Михей — благословляетъ сложеніемъ перстовъ, принятымъ у нашихъ старообрядцевъ. Нѣмѣ изъ Пророковъ съ длинными волосами, другіе — съ короткими.

5) *Исусъ Навинъ* въ Ватиканской бібліотекѣ, хотя и VII или даже VIII в., но миниатюры этой рукописи, свѣжыя и натуральныя въ рисункѣ и колоритѣ, очевидно скопированы съ значительно древнѣйшаго оригинала; впрочемъ важны для исторіи христіанскаго искусства и потому, что во всей свѣжести удерживаютъ художественное преданіе даже въ VII или VIII в. Война — господствующій сюжетъ. Коня и всадника писаны въ натуральномъ движеніи. Города, горы, рѣки, изображаются въ олицетвореніи въ видѣ античныхъ божествъ, иногда писанныхъ съ сіяніемъ вокругъ головы.

6) Между греческими рукописями слѣдуетъ здѣсь помѣстить одну писанную на сирійскомъ языкѣ, какъ потому что она въ исторіи иконописнаго преданія опредѣляетъ эпоху происхожденія нѣкоторыхъ Евангельскихъ изображеній, такъ и потому что ея миниатюры особенно отличаются восточнымъ характеромъ Византійскаго стиля. Это *Сирійское Евангеліе*, въ Лаврентіанской бібліотекѣ во Флоренціи, конца VI в. Въ миниатюрахъ изображены нѣкѣ Евангельскихъ событій отъ Рождества Іисуса Христа и до Его Страстей и Распятія, и потомъ Воскресеніе Господне и Сшествіе Св. Духа. Связь Нового Завета съ Вѣтхимъ выражена тѣмъ, что Евангельскія событія писаны подъ изображеніями Пророковъ. Напримѣръ, нѣкто отъ зрителя сидитъ Царь Соломонъ, съ маленькою бородою, на тронѣ; направо Давидъ, юная, безбородая фигура, съ лирою. Подъ Давидомъ Рождество Господне, подъ Соломономъ — Крещеніе, въ которомъ отъ десницы Бога Отца на Христа, стоящаго по поясъ въ водѣ, спускается Духъ Святый въ видѣ голубя, головою внизъ. Подъ Крещеніемъ, Иродъ, сидя на тронѣ, повѣлываетъ избить младенцевъ, а подъ Рождествомъ — самое избиеніе ихъ. — Или, направо Іона спитъ подъ смоковницею, но уже одѣтый, а не голый, какъ въ катакомбахъ и на саркофагахъ. На лѣво Пророкъ Михей. Подъ Іоною Христосъ избиваетъ кровоточивую жену; подъ Михеемъ — стоитъ Самаритянка у колоды, по другую сторону котораго сидитъ Христосъ. Эта рукопись, относясь ко времени богословскихъ состязаній о томъ, могъ ли Іисусъ Христосъ, какъ Богъ, пострадать плотію и умереть, какъ человекъ, — выражаетъ идеи, сдѣлавшіяся послѣ Константинопольскаго Собора 553 г. господствующими въ православныхъ догматахъ. Потому-то особенно и важны въ ней миниатюры, изображающія Страсти и Распятіе Іисуса Христа, и слѣдующія за тѣмъ событія. На миниатюрѣ — между зѣбрами по обѣ стороны изображено по пѣтуху. Направо Іуда — юношеская фигура — цѣлуетъ Іисуса Христа въ руку, котораго сзади уже схватываютъ двое воиновъ. На лѣво — Іуда, въ строгій хитонъ — виситъ на суку; фигура, отлично нарисованная. Подъ Іудою сосудъ въ видѣ рога, съ его внутренностями, которая влѣетъ воронъ. Подъ сценою извоанія Іудина изображенъ цѣтокъ. — Христосъ, рас-

питый на крестъ между двумя разбойниками, одѣтъ въ хитонъ, безъ рукавовъ (colobium) — костюмъ, принятый въ древнѣйшихъ Византійскихъ миниатюрахъ. Христосъ еще съ открытыми глазами, безъ короны и безъ тернового вѣнца на головѣ, изображенъ въ тотъ моментъ, когда одинъ воинъ пронзаетъ ему бокъ, а другой подноситъ ему губку съ оцтою; внизу трое воиновъ несутъ жребій объ одеждѣ Господней. Всѣ три креста, и Спасителя и обоихъ разбойниковъ — четвероконечные. По сторонамъ плачущія жены и ученики. Въ изображеніи Вознесенія по сторонамъ Богородицы по Ангелу, какъ принято въ Русской иконописи. Въ Сошествіи Св. Духа Апостолы изображены стоящими, посреди ихъ Богородица. — Христосъ и Апостолы писаны съ короткими волосами. Христосъ съ бородою, а многіе изъ Апостоловъ безбородые; каковы Іованнъ, Филиппъ, Матей, Симонъ. Замѣчательнъ типъ Андрея, съ маленькою бородою и съ растрепанными волосами, съ чѣмъ вполне согласуется нашъ подлинникъ, въ которомъ подъ 30 Ноября Апостолъ Андрей, между прочимъ характеризуется слѣдующею подробностью: „власы растрепаны“.

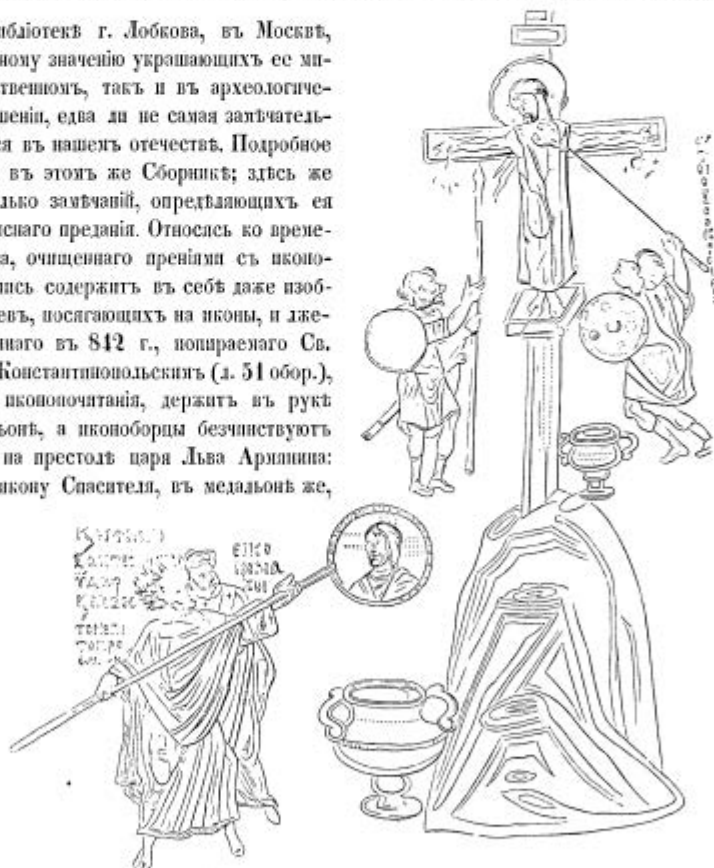
7) *Григорій Богословъ*, въ Амброзіанской бібліотекѣ въ Миланѣ, VIII—IX в., въ двухъ переплетахъ (№№ 49 и 50). Миниатюры писаны по полямъ, съ боку, сверху и внизу страницъ; но, къ несчастію, до половины ихъ вырезано; впрочемъ и то, что осталось, надобно признать драгоценностью для исторіи образованія и установленія Византійскихъ типовъ, въ изображеніи которыхъ миниатюристъ наблюдалъ единство принятой имъ теоріи, такъ что одно и тоже лицо, встречающееся въ миниатюрахъ много разъ, онъ писалъ одинаково. А именно: *Адамъ* — съдой, съ длинными по плечамъ волосами и съ длинною бородою. *Моисей* — съдой, съ короткими курчавыми волосами и съ короткою округлою бородою. *Ааронъ* — съдой, съ длинными волосами, борода длиннѣе Моисеевой, клановъ, въ первосвященническомъ одѣяніи. *Соломонъ* и *Давидъ* — подобіемъ сходны, оба въ царскомъ одѣяніи и въ коронахъ, оба черноволосые, съ волосами, спускающимися до ушей и съ короткою бородою. *Іоаннъ Предтеча* — съ длинными черными волосами по плечамъ, сверху взерошены, и съ длинною черною бородою. *У Іисуса Христа* — кнѣзюшного вѣста длинныя по плечамъ волосы и короткая борода. *Ап. Петръ* — съдой, съ короткими курчавыми волосами и съ короткою бородою, пѣшивъ. *Ап. Павелъ* — съ короткими черными волосами и съ длинною черною бородою. *Іоаннъ Евангелистъ* — безбородый юноша съ короткими волосами. *Ев. Лука* — съ короткою черною бородою и съ короткими черными волосами. *Ев. Маркъ* — подобіемъ какъ Лука, только будто его моложе. *Томъ* и *Иуда* — безбородые. *Ап. Андрей* — съдой, волосы на головѣ средней величины, висать клоками въ разныя стороны и взерошены (какъ въ Сирійско-Евангеліи), и съ съдою длинною бородою. *Отцы Церкви* нѣсколько наполняютъ типы мозаикъ Софій Цареградской. *Василій Великій* — съ черными волосами и черною бородою; *Григорій Богословъ* и *Іоаннъ Златоустъ* — съды: всѣ трое съ длинными бородами и короткими волосами. — Хотя эта рукопись была писана, когда уже значительно установились иконописныя подобія, однако въ ней сохранились еще и свѣжіе слѣды античнаго преданія, что можно видѣть въ миниатюрахъ, изображающей языческихъ поэтовъ Орфея и Гомера: Орфей въ фригійской шапкѣ, играетъ на клавирѣ, безъ бороды; около него Гомеръ, тоже безъ бороды, протянулъ къ Орфею руку; у обоихъ длинные черные волосы. Въ техникахъ видѣтъ уже упадокъ, сравнительно съ ранними миниатюрами; очерки фигуръ повѣдены уже чернилами, а не писаны широко, мѣстными красками, какъ въ древнѣйшей христіанской живописи. Всѣ священные фигуры писаны въ золотыхъ одеждахъ, что должно означать вѣдѣніе святости, потому что прочія, несвященные лица, писаны въ одеждахъ пѣстныхъ, какъ напримѣръ, трое избивавшихъ Архидіакона Стефана. Но Орфей и Гомеръ — въ золотыхъ ризахъ.

8) *Евангеліе* въ Публичной бібліотекѣ въ Петербургѣ, не позднѣе IX в. Рисунки представляютъ неровность въ сѣщеніи остатковъ изящнаго стиля съ позднѣйшими признаками упадка. Для иконописнаго преданія важны: Бракъ въ Канѣ Галилейской; Умовеніе ногъ; Тайная Вечера съ *возлежащими* Апостолами, а не сидящими, какъ стали изображать ихъ въ послѣдствіи. Іосифъ и Никодимъ несутъ Христа погребать въ гробъ, *снеленутаго*, согласно съ изображеніемъ этого событія въ Лобковской Псалтыри. Воскресеніе — въ видѣ сошествія во Адъ: Христосъ стоитъ на Адѣ, олицетворенномъ по обычаю древняго искусства. Сошествіе Св. Духа писано согласно съ изображеніемъ въ слѣдующей за нимъ рукописи Григорія Богослова (только безъ Евангелія и престола вверху).

9) *Григорій Богословъ*, въ Императорской бібліотекѣ въ Парижѣ, IX в. Миниатюры писаны широкою кистью, очерки дѣланы красками, колоритъ пѣтущій. Нѣкоторые рисунки замѣчательны по из-

шеству лучшего стиля ранней эпохи, другие свидетельствуют о падении изящного вкуса; даже часто в одной и той же миниатюре иные фигуры красоты античной, в стиль самою изящною, другие фигуры — неуклюжи и нестройны в рисунок, как в русской иконописи. Многочисленные миниатюры этой знаменитой рукописи предлагают во многом отличные образцы для русской иконописи, в изображениях как Ветхого так и Нового Завета, в типах лиц Ветхозаветных, Апостолов, Отцов Церкви, царя Константина на конь и съ виднѣмъ четвероконечнаго креста и проч. — Иона, бросае́мый въ море и извергае́мый китомъ, уже въ отъѣздѣ, а не пагой, какъ въ древне-христіанскомъ искусствѣ. Самсонъ — безбородый юноша, три отрока въ пещи и Пророкъ Даниилъ въ одинаковыхъ персидскихъ костюмахъ; воскресающій Лазарь спеленутъ, стоитъ во дверяхъ гроба, какъ на древнихъ саркофагахъ. Для сравненія съ русскою иконописью беру въ приѣмъ Сошествіе Св. Духа, которое, въ миниатюрѣ изображено такъ: Апостолы возсѣдаютъ полукругомъ, въ центрѣ котораго выемка въ видѣ арки, служащая для нихъ подпозіемъ. Надъ Апостолами выведена тоже арка съ полусводомъ; въ верхней части свода на престолахъ лежатъ Евангеліе, отъ котораго идутъ огненные языки, потомъ продолжаемые голубоватыми лучами; и уже не языки, а эти-то лучи сходятъ на Апостоловъ. По сторонамъ нижней арки изображены толпы народа. Этотъ переводъ, въ общемъ архитектурномъ очеркѣ согласный съ принятымъ русскою иконописью, отличается отъ послѣдняго тѣмъ, что у насъ, вмѣсто толпы народу, въ самой аркѣ, что внизу — писанъ *Mirra* въ видѣ царственного старца. Изъ мнѣніи о значеніи этой рукописи для приѣма можно указать, при переходѣ Израндіанъ черезъ Черное море, на изображеніе моря въ видѣ обнаженной женщины, по чреслу погруженной въ воду, съ весломъ на плечѣ.

10) *Псалтирь*, въ библиотекѣ г. Лобкова, въ Москвѣ, IX в. Эта рукопись по важному значенію украшающихъ ее миниатюръ, какъ въ художественномъ, такъ и въ археологическомъ и церковномъ отношеніи, едва ли не самая замѣчательная изъ всѣхъ, находящихся въ нашихъ отечествахъ. Подробное описаніе ея (*) помѣщено въ этомъ же Сборникѣ; здѣсь же предлагается только нѣсколько замѣчаній, опредѣляющихъ ея значеніе въ исторіи иконописнаго преданія. Относительно времени Византийскаго искусства, очищеннаго преніемъ съ иконоборцами, Лобковская рукопись содержитъ въ себѣ даже изображенія самыхъ иконоборцевъ, посягающихъ на иконы, и джепатріарха Іоанна, низложеннаго въ 842 г., попираемаго Св. Никифоромъ Патриархомъ Константинопольскимъ (л. 51 обор.), который какъ защитникъ иконопочитанія, держитъ въ рукѣ икону Спасителя въ медальонѣ, а иконоборцы безчинствуютъ въ присутствіи сидящаго на престолѣ царя Льва Арменина: одинъ произвѣтъ копьемъ икону Спасителя, въ медальонѣ же, другой помазываетъ ее варомъ изъ купели, стоящей подле (л. 23 об.). Сближеніе жидовствующихъ иконоборцевъ съ Евреями распявшими Христа, и самого иконоборства со страстями Господними, изображено при Пс. 68, 22: „и дана въ сѣть мою жемчъ, и въ жажду мою напоиша мя оцѣ“; въверху, на подлѣ страницы —



(*) См. статью покойнаго В. М. Удальскаго.

Христосъ распятъ на крестѣ, безъ разбойниковъ. Одинъ воинъ уже пронзилъ его въ бокъ копьемъ, другой подноситъ ему оцетъ; а внизу той же страницы сцена изъ иконоборства: распятому Спасителю соответствуютъ Его икона въ медальонѣ, прободасная копьемъ; подъ иконою чаша съ варомъ соответствуетъ оцту перваго изображенія (л. 67). — Христосъ постоянно изображается въ типѣ, установившемся въ периодъ мозаическій. Икона изображается въ древнѣйшей формѣ медальона или щита времени древнихъ саркофаговъ, и, какъ исключеніе, въ видѣ четверугольной доски. Какъ остатокъ древнѣйшаго періода, подобно почтенію юный, безбородый типъ Христа въ медальонѣ на оборотѣ 1-го л. рукописи (прилагаемый здѣсь въ снимкѣ), и потомъ въ меньшемъ размѣрѣ то же въ медальонѣ надъ Пророкомъ Аввакумомъ (л. 154 об.). Сініе Христа отличается тремя поперечниками креста, исходящими отъ головы. Это отличие еще не постоянно наблюдается въ VI в.: такъ на Римской мозаикѣ въ храмѣ Космы и Даміана сініе Христа безъ перекладинахъ, а въ Софій Константинопольской — съ перекладинами, также какъ въ позднѣйшихъ фрескахъ катакомбъ, именно въ изображеніи Христа въ катакомбахъ Св. Понтіана, VII в. Въ этихъ перекладинахъ очевидно обличіе съ крестомъ, которое объясняется самою исторіею этого послѣдняго. Мы уже знаемъ, что первоначально распятія не изображали, а вмѣсто того ставился простой крестъ; потомъ на самомъ верху крестнаго столба ставился икона Спасителя въ медальонѣ, какъ напр. на римской мозаикѣ въ храмѣ Св. Стефана (Rotondo) VII в.; потомъ, а можетъ быть, и одновременно съ этимъ, ставили медальонъ съ иконою Спасителя въ центрѣ самого перекрестія креста, которое, такимъ образомъ, соответствуетъ сказаннымъ перекладинамъ сінія. Въ Лобковской рукописи именно всегда и изображается крестъ, съ медальономъ на перекрестіи, какъ предметъ поклоненія (л. 4, л. 86), въ отличіе отъ настоящаго распятія, какъ событія историческаго, въ которомъ Христосъ является распятъ иногда одинъ, иногда между двумя разбойниками, обыкновенно въ длинномъ синемъ хитонѣ, безъ рукавовъ (какъ въ Сирійскомъ Евангеліи), напр. на л. 45 обор., и какъ исключеніе, обнаженъ до пояса, а отъ пояса до козты препоясанъ пурпурною тканью (л. 72). — Между установившимся Византійскимъ типами встрѣчаются и раннія, какъ остатокъ древняго стиля. Напримѣръ: Моисей взявъ съ Авраомъ: оба старческіе типы (л. 98 об.), и Моисей, извлекающій жезломъ изъ скалы воду, или переходящій черезъ Чермное море — юная безбородая фигура катакомбнаго стиля (л. 76, л. 148 об.). Двойкій типъ Пророка Давида, какъ царя, съ бородою, въ царской пурпуровой мантии сверхъ бѣлой туники и въ низенькой коронѣ (л. 12), или въ пурпуровой дымчаткѣ, подпоясанной золотомъ (л. 55 об.), и какъ юнаго, безбородатаго пастуха и псаломщика (л. 24, л. 147 об.), — объясняется двойкимъ характеромъ этого лица; но во всякомъ случаѣ послѣдній типъ есть очевидное воспроизведеніе древнѣйшаго образца въ античномъ стилѣ. Въ символическихъ фигурахъ и олицетвореніяхъ очевидно вліяніе раннихъ источниковъ христіанскаго искусства. Напримѣръ: въ восхожденіи Пророка Ісаіи на небо — внизу, какъ въ упомянутомъ выше барельефѣ Луврскаго саркофага, изображенъ Іорданъ въ видѣ подубаженнаго старца, въ синей шапкѣ съ ушами; изъ устъ летаетъ рѣка (л. 41 об.). Какъ на Равеннской мозаикѣ въ Баптистеріи, V в., въ Крещеніи олицетворена рѣка тоже въ видѣ старца; такъ и на миниатюрѣ Лобковской Псалтири (л. 117) при Пс. 113, 5: „что ты есть море, яко побѣдго еси, и тебе Іордане, яко возвратился еси вспять“ — изображенъ Спаситель почти по шею въ водѣ, ниже на сторонѣ отвернувшись обнаженная фигура старца — это Іорданъ, а въ самомъ низу стоятъ два бронзовыя цюда зеленятаго цвѣта. Какъ въ Виланской рукописи Диоскорида VI в. море изображено въ мнѳологическомъ образѣ Амфитриты; такъ и въ Лобковской Псалтири при Пс. 88, 10: „ты пламествуешн державою морскою, возмущеніе же волнъ его ты укрощаеши“ — изображенъ Христосъ въ лодкѣ съ учениками во время бури, а внизу женщина, съ распростертыми руками: это море, какъ значится въ надписи: *θάλασσα* на сторонѣ же стоитъ въ водѣ по щиколки безбородый юноша, въ правой рукѣ держитъ трубу на плечѣ, а лѣвою закрываетъ ротъ: это *αἰθέρα*, какъ значится въ подлиннѣ: *ὁ αἰθέρας*. Обѣ фигуры въ розовомъ одѣяніи и въ такихъ же шапочкахъ (л. 88). Кромѣ того, еще нѣсколько разъ встрѣчается въ этой рукописи олицетвореніе вѣтровъ и водъ; изъ отвлеченныхъ понятій — олицетвореніе мило-



стыни, въ царскомъ одѣяніи (л. 35). Но особенно важно для исторіи искусства олицетвореніе Ада въ античныхъ формахъ, только уже не бога Аида, или Гадеса, а толстаго и мясастаго Сидена, обнаженнаго, мясаста старика, съ коротенькою бородою, какъ онъ, напр., сидя, съ какими-то звѣрскими сластолюбивымъ хватаетъ руками одну изъ грѣшныхъ душъ, изображенныхъ въ видѣ обнаженныхъ дѣтскихъ фигурокъ, при Пс. 9, 18: „да возвратятся грѣшницы во адъ, вси языки забывающіе Бога“ (л. 8. об.). Адъ въ видѣ того же античнаго типа упитаннаго Сидена, изображенъ въ Соместіи во адъ, который означается въ восточной иконописи воскресеніе Господне (л. 63).



Этотъ Сиденъ представленъ поверженнымъ стрелами, ногами вверхъ; на его препоясанномъ чревѣ, въ золотомъ ореолѣ, Иисусъ Христосъ правою рукою беретъ Адама, сѣдаго старика, въ бѣломъ одѣяніи; позади Ева, молодая румяная женщина, въ красномъ одѣяніи. Средневековой символъ, въ видѣ баснословнаго звѣря *единорога*, котораго, по ученію Физіологовъ, или Бестіаріевъ, будто бы укрощаетъ только непорочная дѣва—символъ Богородицы,—изображенъ при Пс. 91 11: „вознесется яко единорога рогъ мой“; сидитъ дѣвица въ синемъ одѣяніи, съ распушенными волосами; къ ней подбѣгаетъ единорогъ и сталъ съ одною лапою на козлѣ (л. 93 об.). — Указавши на слѣды древнихъ источниковъ Лобковской рукописи, теперь слѣдуетъ упомянуть, что миниатюры ея, за немногими изъѣтиснами, одной редакціи съ миниатюрами греческой же Псалтыри, въ Барберинской библиотекѣ въ Римѣ, IX — X в. (*). Въ обычныхъ рукописяхъ тѣже изображенія Патриарха Никитора и иконоборцевъ: что указываетъ на общее ихъ происхожденіе въ славянскія побѣды православія надъ иконоборствомъ; тѣ же изображенія погребенія Христа, котораго спешащими несутъ въ дверь гроба Іосифъ и Никодимъ (л. 87); тотъ же Адъ въ видѣ Сидена, тотъ же Ап. Петръ съ вѣтухомъ, приводящимъ его въ ужасъ своимъ пѣніемъ (л. 38 об.); тѣже дьяволы, уводящіе грѣшниковъ тенетами (л. 140); тѣже лукавые люди съ псами головами (л. 19 об.), окружившіе Христа, при Пс. 21, 17: „обыдоша мя, яко пси мнози“; тѣже Антиподы (л. 103), и многія другія подробности, свидѣтельствующія объ общемъ происхожденіи обычныхъ рукописей. — Наконецъ для скрѣпленія русскаго иконописнаго преданія указаніемъ на древнѣйшій источникъ заслуживаетъ вниманія замѣчательное сходство миниатюръ въ Русскихъ Псалтыряхъ отъ XV до XVII в., съ такими же греческими памятниками; такъ это можно видѣть изъ сравненія миниатюръ въ Углицкой Псалтыри 1485 г. (въ Петербургской публичной библиотекѣ. № 210) и въ Годуновской 1600 г. (въ Академич. библиотекѣ. въ Троицкой Лаврѣ) (**), съ слѣдующими миниатюрами Лобковской рукописи: упомянутое изображеніе Христа между лукавыми съ псами головами (л. 19); грѣшники съ рогами (л. 74); при Пс. 72, 9: „языкъ ихъ преиде по земли“—грѣшники съ длинными, почти до земли, языками и въ маскахъ; олицетвореніе рѣкъ въ видѣ двухъ человѣческихъ фигуръ, отъ которыхъ идутъ потоки (л. 75 об.); содище въ видѣ античнаго божества на колесницѣ (48 об.); икона Знаменія Богородицы въ медальонѣ на горѣ, при Пс. 67, 16 „гора Божія, гора тучная“ (л. 64). Это сравненіе съ позднѣйшими русскими миниатюрами, свидѣтельствующее объ историческомъ преемствѣ русскаго иконописнаго преданія, можно бы раскладывать многосторонне припрѣтъ; но въ заключеніе приведу еще одинъ, касающійся очень важнаго въ исторіи нашей иконописи перевода: это символическое изображеніе Тайной Вечери подъ видомъ Таинства Евхаристіи, совершаемаго самимъ Христомъ. Такъ изображается этотъ сюжетъ въ древнихъ Киевскихъ мозаикахъ XI и XII в.; такъ же въ Углицкой Псалтыри 1485 г., какъ и въ позднѣйшей русской иконописи. Лобковская Псалтырь одною изъ своихъ миниатюръ (л. 115) свидѣствуетъ намъ, что этотъ переводъ ведетъ свое начало отъ IX в., а можетъ быть и ранѣе, отъ древнѣйшаго источника, изъ котораго этотъ переводъ былъ заимствованъ въ греческую Псалтырь IX в.

(*) По указаніямъ членовъ Общества Древне-Русскаго Искусства, гг. Севастьянова и Виноградскаго.

(**) Смотри рисунки во 2-мъ томѣ моихъ Очерковъ.



Лек. на Лек. К. В. 1877.

ПРОРОКЪ ИСАІА.

(Миніатюра изъ Парижск. Псалтыри IX-Xввѣка.)



Печ. на Дар. X. Эрмитаж.

ЦАРЬ ДАВИДЪ.
(Миниатюра изъ Парижск. Псалтыри IX-Хвѣка.)

11) *Псалтирь*, в Императорской библиотеке в Париже, IX—X в., с изображенными ветхозаветными, и преимущественно из дѣлѣй Царя Давида. Миниатюры особенно замѣчательны по извѣстному раннему стилю и по символике и олицетвореніямъ. *Ночь* представляется въ видѣ Дѣвы; *Мелодія*, облокотившаяся на плечо юного Давида, играющаго на гусляхъ—прекрасная дѣвушка въ видѣ античной музы; *Черное море* въ видѣ обнаженной Амазонки съ весломъ на плечѣ. Олицетворенія эти такъ сильно распространены, что иногда занимаютъ въ миниатюрахъ больше мѣста, нежели лица историческія, означая то принадлежность ландшафта, въ олицетвореніи горы, пустыни и т. п., то расположевіе духа, напр. въ олицетвореніи молитвы, раскаянія, то вообще отвлеченныя понятія и идеи, напр. въ олицетвореніи снѣгу, прелюдности, пророчества. Для примѣра укажу на слѣдующія миниатюры: Давидъ, прекрасная юношеская фигура съ благороднымъ, идеально настроеннымъ выраженіемъ лица, играетъ на арфѣ. Онъ сидитъ. Одѣтъ въ бѣлое короткое одѣяніе (решма) и въ пурпуровой хламидѣ. На ногахъ сапоги. Рядомъ съ нимъ, трагически овершившійся на его плечо, сидитъ красивая женщина съ обнаженными руками и грудью. Это, какъ гласитъ греческая надпись—*Мелодія*. Другая, столько же красивая женская фигура, выглядывающая изъ-за пазышика, но безъ надписи, вѣроятно, *Поэзія*. Кругомъ стадо овецъ и козъ. Въ ногахъ у Давида сидитъ черная собака на заднихъ лапахъ. Внизу прислонившись сидитъ въ довольно наклонномъ положеніи мужская фигура, едва прикрытая зеленымъ одѣяніемъ, съ вѣтвью въ рукѣ. По надписи—это *Гора Виллелемъ*.—Еще миниатюра: юный Давидъ, въ такомъ же костюмѣ, съ надписью въ рукахъ стремительно поражаетъ дикихъ звѣрей. Ему помогаетъ античная женская фигура, по надписи—это *Сило*. Другая фигура, высывавшаяся изъ расщелины скалы, движеніемъ руки выражаетъ изумленіе, вѣроятно, божество *Горы*. Въ Лобковской миниатюрахъ, снѣжокъ съ которой приложенъ въ слѣдующей главѣ,—сюжеты обѣихъ парижскихъ миниатюръ, соединены въ одной картинѣ, и олицетворенія опущены. — Еще примѣръ миниатюра въ два раза: въ верхнемъ посредѣ—Моисей, изящно драпированная юношеская фигура—выводитъ Израилитянъ изъ земли Египетской, означенной змѣями на заднемъ планѣ. Надъ змѣями паритъ въ воздухѣ, только по полету вычисленная синей краскою, Дѣва—съ развивающимися вокругъ головы покрываломъ. Это по надписи—*Ночь*, потому что бѣгство совершается ночью. Подъ этою богиней на землѣ сидитъ женская фигура, обращающаяся къ небу: по надписи—*Пустыня*, потому что Израилитяне бѣгутъ въ пустыню. Въ нижнемъ ряду Фараонъ съ войскомъ тонутъ въ морѣ. Энергическая фигура, воспоминаніе древняго Тритона, стремительно хватаетъ Фараона за волосы: это по надписи—*Бездна*. Внизу олицетвореніе Чернаго моря въ видѣ обнаженной Амазонки съ весломъ на плечѣ.—Еще: Пророкъ Исаія молится, стоя между двухъ фигуръ: одна женская въ видѣ Дѣвы—это *Ночь*, другая—маленькій мальчикъ съ факеломъ—это звѣзда *Денница*. Давидъ, съ бородою, въ царскомъ одѣяніи стоитъ тоже между двухъ фигуръ: обѣ—красныя женщины: это *Премудрость* и *Пророчество*. Обѣ эти миниатюры см. въ приложенныхъ здѣсь снѣжкахъ. Некоторые олицетворенія въ снѣжкѣ, каковы: Молитва, Премудрость, Пророчество, Ночь; другія безъ снѣжкѣ, напримѣръ: Море, Пустыня, Бездна. — Для исторіи этой рукописи необходимо замѣтить, что миниатюры ея повторяются въ другихъ современныхъ рукописяхъ, какъ напр. Исаія съ Ночью и Звѣздой въ Ватиканскомъ кодексѣ Пророка Исаія IX—X в. Олицетворенія Моря и Пустыни встрѣчаются въ позднѣйшихъ русскихъ рукописяхъ. Любопытна (^{*)}; что же касается до Премудрости, стоящей по одну сторону царя Давида, то этотъ сюжетъ въ нашей иконописи получилъ особенное развитіе въ самостоятельной иконѣ, извѣстной подъ именемъ Софій-Премудрости.

12) *Косма Индикопловъ*, по рукописямъ Ватиканской X в. и Лаврентіанской, во Флоренціи, столѣтіемъ позднѣе. Миниатюры идутъ отъ одного древнѣйшаго источника, что явствуетъ столько же изъ античной красоты многихъ фигуръ, напр. Адама и Евы, Авеля, сколько и изъ остатковъ ранней символики. Такъ, въ Ватиканской рукописи, восхожденіе Іліи Пророка на небо, съ олицетвореніемъ Іордана, изображено согласно съ вышеупомянутымъ рельефомъ Луврскаго саркофага. Въ рукописи Лаврентіанской замѣчательно олицетвореніе *Смерти*, въ миниатюрахъ слѣдующаго содержанія: стоитъ Еnochъ, высокая фигура, съ короткими черными волосами и короткою черною бородою. Около, на синей каменной скамьѣ сидитъ зеленоватая фигура, вся въ одинъ пѣтль свѣтло-тѣмной писанная, будто бронзовая статуя; она обнажена, только препоясана тѣмнозеленою драпировкою. Это *Смерть*, какъ

(*) Снѣжкия смотри на 2-мъ т. мѣсяцъ Очерковъ.

значится в греческой подписи; она отвратила свое лицо от Еноха и протягивает правую руку в противоположную от него сторону. Для русского иконописного предания Лаврентьевская рукопись имеет особенное значение потому, что, содержа в себе явные следы древне-христианского искусства, предлагает несколько переводов, усвоенных русскими миниатюристами рукописного Пандокрова 1512 г., в Макарьевской Четин-Минен, в Синод. библ. Так, например, в Лаврентьевской рукописи в то же самое время писаны, только несравненно изысканнее: *Ааронъ*, с кадиломъ — изображенъ дважды, в профиль и съ лица, в иерейском облачении, съ логотомъ на груди, украшеннымъ драгоценными камнями (л. 130). *Солнце* — в красномъ кругу, красная же фигура по груди, на головѣ корона; внизъ отъ круга идутъ красные же лучи (л. 189). Изображеніе трехъ мировъ: *Небеснаго, Земнаго и Подземнаго (обрѣха, ѣтудѣа, хтахѣха)* (л. 228 об.) — превосходный оригиналъ уже несороченой русской копій в нашей рукописи 1512 г. (*).

13) Миниатюры рукописей изъ монастырей *Афонской Горы*, в фотографическихъ снимкахъ г. Севастьянова, в Московскомъ Публичномъ Музее, и в Петербургъ в Христианскомъ Музее при Академіи художествъ. Замѣчательнѣйшія изъ нихъ по древности и изысканству: Псалтырь IX—X в. изъ монастыря Пандократора (№ 20), Евангеліе изъ Иверскаго монастыря X—XI в. (№ 57). *Житія Святыхъ* и Слова Іоанна Дамаскина о Рождествѣ Христоу, XI в., изъ монастыря Есфигмена (№ 77). Библия изъ монастыря Ватопеда (№ 1), хотя уже и XII в., по рисунку снята, очевидно, съ древнѣйшихъ оригиналовъ, и ин. друг. Объ этихъ рукописяхъ будутъ особые изслѣдованія въ изданныхъ Общества Древне-Русскаго Искусства. Здѣсь же слѣдуетъ замѣтить только, что всѣ онѣ отличаются тѣмъ же свойствомъ, какъ и разсмотрѣнныя выше рукописи, и столько же важны, какъ въ отношеніи античнаго изысканства и символика, такъ и по типологическимъ сюжетамъ, представляющимъ образцы для русской иконописи. Для примѣра укажу только на двѣ изъ этихъ рукописей, на Псалтырь XI—X в. и на *Житія Святыхъ* и Слова Іоанна Дамаскина XI в. Псалтырь Пандократора, отличающаяся своею редакціею отъ Лобковской и Барберинской, представляетъ впрочемъ нѣкоторыя миниатюры очевидно одного, общаго съ ними происхожденія, и сверхъ того, въ болѣе изысканномъ видѣ, ближайшемъ къ раннему оригиналу, отъ котораго пошли рисунки рукописныхъ Псалтырей. Такъ въ Псалтыри Пандократора на поляхъ, при Ис. 37 и 38, гдѣ говорится о раскаяніи и смиренной преданности, изображенъ Апостолъ Петръ, въ ужасѣ спасающійся отъ краснаго вѣтра, который, будто обличая его, надменно кричитъ ему въ слѣдъ. Сцена въ высшей степени драматическая и выразительная, и тѣмъ болѣе, что объ эти фигуры, за недостаткомъ перспективы и правильныхъ разбѣговъ, кажутся одинаковой величины; и потому тѣмъ сильнее поражаетъ ужасомъ гордая птица глубоко потрясеннаго раскаяніемъ, котораго желая фигура вызываетъ столько же состраданіе, сколько и невольную улыбку. Псалтыри Лобкова и Барберини предлагаютъ слабыя копія этого же самаго сюжета. Въ рукописи XI в. монастыря Есфигмена нѣкоторыя миниатюры, по общему впечатлѣнію, приближаются къ изысканному стилю античной живописи Геркуланума и Помпеи, особенно въ тѣхъ рисункахъ, гдѣ изображены языческие храмы въ два и три яруса съ рядами иконовъ, которые, будто бронзовые или золотые, выступаютъ рельефно на темномъ или черномъ фонѣ. Яркость и свѣжесть колорита придаетъ изысканнымъ фигурамъ необыкновенную живость, напр. въ изображеніяхъ Рождества Христова и бѣгства въ Египтъ. Типъ Богоматери замѣчательно прекрасенъ: въ немъ столько же природы, сколько и идеальности.

14) *Менологія* царя Василія Македонянина, 989—1025 г., в Ватиканской бібліотекѣ (съ Сентября по Февраль), и продолженіе его (Февраль и Мартъ), по рукописи Синодальной библ. въ Москвѣ XI в. Памятникъ этотъ, упоминаемый въ предисловіи къ русскимъ подлинникамъ, заслуживаетъ особеннаго обстоятельнаго изслѣдованія, какъ одинъ изъ ближайшихъ источниковъ русскаго иконописнаго преданія. Здѣсь же ограничимся несколькими замѣчаніями. Въ отношеніи художественности, эти рукописи представляютъ неровность сличающаго стиля, въ которомъ неуклюжесть фигуръ, сочиненныхъ въ XI в., беретъ уже перевѣсъ надъ слабѣющими воспоминаніями объ изысканствѣ раннихъ временъ. Праздники и вообще сюжеты, обработанные искусствомъ древнѣйшихъ писавъ, по преданію, съ древнихъ оригиналовъ, лучше, нежели истязанія мучениковъ, вошедшія въ живопись и распространенныя какъ разъ во время составленія этихъ рукописей, въ которыхъ они и занимаютъ большую часть миниатюръ. Относительно

(*) Слѣжки сл. во 2-я г. мѣнхъ Очерковъ, стр. 296. 323.

иконописных сюжетов, вообще сходныхъ съ русскими иконописными преданіями, я обращаю здѣсь вниманіе только на отклоненіе этого послѣднего отъ древняго Менологія. Такъ, подъ 14 Сентября, въ этомъ древнемъ памятникѣ, изображено на миниатюрѣ *Воздвиженіе Креста* не внутри храма, а снаружи на возвышенномъ крыльцѣ, сдѣланномъ на манеръ древнѣйшихъ церковныхъ каедръ или амвоновъ, какіе можно видѣть въ раннихъ базиликахъ Италіи, какъ напр. въ базиликѣ Св. Лаврентія въ Римѣ. Этотъ амвонъ прилепляется къ обрѣзненной стѣнѣ храма. На верху амвона стоитъ Святитель съ крестомъ, который уже не имѣетъ вида древа распятія: это въ родѣ креста запрестольнаго, сдѣланнаго изъ тонкой полосы съ двумя поперечниками, такъ что это крестъ шестиконечный. По сторонамъ Святителя на верху амвона по служителямъ, ниже на ступеняхъ, съ обѣихъ сторонъ, еще по фигурѣ. Въ русскомъ подлинникѣ этотъ праздникъ описывается такъ: „Церковь стоитъ о единомъ версѣ, осемь комаръ. Святитель Сильвестръ, аки Власій, среди церкви крестъ поднимъ на главу. Діаконъ младъ, другой средній, брадоу или Косма, подъ руки держатъ Святителя, а стоятъ на амвонѣ. По правую руку за амвономъ на престолѣ Царь Константинъ и Царица Елена, а по другую сторону епископы и новы и діаконы, а подъ амвономъ князи и бояре, стары и русы, и средніе, и младые, въ шубахъ. Палата по сторонамъ—празелень, другая—бакавъ на свѣтло. Стоять на столѣ человекъ, кинокаренъ весь саятъ, въ рукѣ держитъ кубень, а въ другой саблю“. — Противорѣчіе между нашимъ преданіемъ и древнимъ его источникомъ сглаживается слѣдующимъ замѣчаніемъ въ Подлинникѣ позднѣйшемъ, исправленномъ въ школѣ Ушаковской: „Мнится быти: Воздвиженіе Честнаго Креста Господня прежде было не въ церкви, какъ то повѣствуетъ въ Минеи-Четыхъ Маварій: Патриархъ тѣсноты ради народа ста на высоту иже въ полахъ креста Господень всему народу, его же желану видѣти“. — Подъ 22 Октября *Села Отроковъ*, спавшихъ въ Ефесѣ, въ Менологіи X—XI в. изображены спавшими въ пещерѣ: всѣ они, прижавшись другъ къ другу туловищами, и склонившись головами въ разныя стороны, составляютъ вмѣстѣ одну изящную группу. Напротивъ того въ русскомъ подлинникѣ они изображаются уже проснувшимися: „Царь Θεодосій, пришедъ въ пещеру къ нимъ, и падъ поклонися предъ ними на колѣну и зрѣтъ на нихъ; отроцы же предъ нимъ стоятъ“ и проч. — Подъ 8-ль ноября, *Собора Архистратіа Микла*, по русскому подлиннику: „и прочихъ безплотныхъ силъ: Архангелъ младъ, кудреваты пласы, за уши курчаваты; между ними Архангелъ Гавриилъ, а также и херувимы. Въ Менологіи же, на основаніи Апокалипсиса (гл. 12, ст. 7—11) взятъ моментъ низверженія сатаны и слугъ его Архангеломъ Михаиломъ, который потому стоитъ съ саблемъ въ рукѣ надъ бездною, гдѣ низвержены уже два діавола, другіе два низвергаются съ горъ по обѣ стороны. — Подъ 25 Декабря въ Менологіи помѣщены, какъ замѣчено выше, двѣ отдѣльныя миниатюры: на одной *Рождество* Іисуса Христа, на другой *Поклоненіе волжовъ*, тогда какъ у насъ оба эти событія соединяются на одной иконѣ; на третьей миниатюрѣ, тоже подъ 25 Дек., въ Менологіи изображенъ спящій Іосифъ, которому является Ангелъ; за тѣмъ, подъ 26 Декабря, *Быство въ Епанетъ*; тогда какъ по нашимъ подлинникамъ, подъ этотъ часлоу, описывается многоличная икона Соборъ Богородицы, съ вохвали, съ Іоанномъ Дамаскинымъ, Евхиміемъ Великимъ и проч. — Бромъ священныхъ типовъ для живописи, Менологіи предлагаютъ много данныхъ для исторіи древне-христіанскаго искусства вообще. Напримѣръ: храмы иногда изображаются сходно съ Цариградскимъ Софійскимъ и съ другими древнѣйшими, что важно для исторіи архитектуры. Іоаннъ Предтеча, подъ 7 Января, пишется съ большимъ четвероконечнымъ крестомъ; тоже четвероконечный крестъ, съ привѣсками въ родѣ бахранны, крестъ запрестольный, пишется въ крестномъ ходу (подъ 26 Января). Царица Θεодосія держитъ въ рукахъ медальонъ съ груднымъ изображеніемъ юнаго Христа, безъ бороды (подъ 11 Февраля), которое сходствуетъ съ встрѣчающимся въ Лобковской Псалтыри и въ другихъ древнѣйшихъ памятникахъ.

Эти краткія указанія мы заключаемъ обзоріе рукописей, не потому чтобы исчерпали богатое содержаніе этого обширнаго предмета, но потому, что въ предложенномъ перечнѣ достаточно уясняется важность миниатюр въ исторіи иконописнаго преданія и послѣдовательное развитіе иконописныхъ сюжетовъ. Многія изъ рукописей, отъ XI в. и позднѣе, здѣсь не упомянутыя, напримѣръ, изъ находящихся въ Синодальной бібліотекѣ въ Москвѣ и въ монастырхъ Афонскихъ, предлагаютъ въ своихъ миниатюрахъ замѣчательныя воспроизведенія живописи раннихъ временъ и позднѣйшее развитіе иконописныхъ сюжетовъ; но общій характеръ этихъ памятниковъ тотъ же, что объясненъ въ предложен-

номъ перечнѣ. Въ заключеніе надобно упомянуть о миниатюрахъ въ русскихъ рукописяхъ XI в., служащихъ звеномъ въ исторіи перехода Византійскаго искусства на Русь, именно въ Остромировоу Евангеліи 1056—1057 г. и въ Изборникъ Святославову 1073 г., въ которыхъ современные портреты Великаго Князя и его семейства свидѣлствуютъ намъ, что вмѣстѣ съ иконописью въ эту раннюю эпоху перешло къ намъ и обычай, господствовавшій тогда въ Византійскомъ искусствѣ, писать портреты царей и другихъ знаменитостей, какъ напр. изображение Никифора Втомата въ рукописи Юлиана Златоуста 1080 г., въ Императорской бібліотекѣ въ Парижѣ (*).

V. Диптихи, перенлеты, или оклады и складни. Этотъ обширный предметъ, обнимающій исторію иконописнаго преданія всѣхъ трехъ періодовъ, отъ древнѣйшей эпохи языческой и до позднѣйшихъ временъ, требуетъ особеннаго обстоятельнаго изслѣдованія. Здесь же только будетъ показано его значеніе и важность. Диптихи (*diptera*) были переведены порусски *складнями*. Въ древности они были дѣланы изъ слоновой кости, металла, дерева, изъ пергамена. Это складныя дощечки, соотвѣтствовавшія пыльнымъ бархатнымъ записнымъ книжкамъ, или булавкамъ. Внутреннія стороны дощечекъ назначались для писанія, а наружныя были украшены рельефами и рисунками. Они привѣшивались на руку или къ поясу, и, будучи изыщной работы, служили немаловажнымъ украшеніемъ въ костюмѣ. Составляли обычный предметъ поздравительныхъ подарковъ; консулы и другія власти дарили ими народъ на широкѣ, въ ознаменованіе своего вступленія въ должность. Это были диптихи консульскіе. При переходѣ рукописи отъ древнѣйшей формы свитка къ позднѣйшему виду книги, диптихи составляютъ посредствующее звено, послуживъ образцомъ для книги, и давши своимъ двумя сторонами первую дощечку для перенлета; потому большая часть древнихъ диптиховъ сохранилась, какъ доски позднѣйшихъ перенлетовъ. Нави книжные оклады съ рельефами и особенно оклады Евангелій суть не что иное, какъ безсознательное, основанное на древнихъ преданіяхъ, воспроизведеніе рельефовъ диптиха, который уже въ очень раннія времена сдѣлался предметомъ церковной утвари; потому что диптихи употреблялись въ церковной службѣ для поминанія душъ, имена которыхъ въ нихъ записывались: это диптихи церковныя, преданіе о которыхъ доселѣ сохранилось у насъ въ синодальныхъ и поминальныхъ книжкахъ, или поминаньяхъ. Наконецъ русскія металллическіе, деревянныя и каменные складни по самой формѣ своей родственны диптихамъ, только съ рельефами не на внешней, а на внутренней сторонѣ дощечекъ.

Рельефы диптиховъ, въ стилѣ древне-христіанскихъ саркофаговъ, безъ соблюденія единства времени, мѣста и дѣйствія, состоящіе изъ сюжетовъ, безъ перенесенія, нагроможденныхъ другъ на друга, служили образцомъ для распределенія рисунка въ многозначныхъ миниатюрахъ среднихъ вѣковъ, а рано и въ нашей иконописи до позднѣйшаго времени, что можно видѣть изъ выше приведеннаго списка Рождества Господня съ Ватиканскаго диптиха IX—X в.

Диптихи и книжные оклады представляютъ важныя дополненія для исторіи иконописнаго преданія въ отношеніи символики, образованія типовъ и вообще развитія сюжетовъ, какъ это можно видѣть изъ слѣдующаго краткаго перечня изображеній на этихъ памятникахъ.

1) Консулъ сидитъ на престолѣ, по сторонамъ котораго стоятъ Римъ и Константинополь, одицетворенные въ видѣ двухъ лавицъ въ шлемахъ. Въ Импер. библ. въ Парижѣ.

2) Стоящій Ангелъ, съ жезломъ въ одной рукѣ и съ державою въ другой; сверху дощечки греческая надпись, свидѣтельствующая о византійскомъ происхожденіи одного изъ самыхъ раннихъ изображеній этого предмета, V в., а можетъ быть даже IV в., въ эпоху перехода античныхъ гениевъ въ типъ Ангела. Въ Британскомъ музеѣ.

3) Окладъ Евангелія изъ слоновой кости въ разницѣ Миланскаго собора, VI в. На одной сторонѣ, приложенной здѣсь въ списокъ въ серединѣ Агнецъ, съ головою въ снѣгу. Вверху Рождество Господне. Надѣво отъ зрителя: Благовѣщеніе на источникъ. Три волхва, идущіе по указанію звѣзды.

(*) Кроме описанія самихъ бібліотекъ, о миниатюрахъ смотр. Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art, т. 5. — Wangen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris. 1839. — Annibalis tit. S. Clementis presbyteri card. Albani, Menologium Graecorum, Urbini, 1727. — Изданія списковъ съ рукописей Московской Синодальной бібліотеки, предпріятыя Московскимъ Публичнымъ Музеумъ. — Журналъ г. Прохорова: Христіанскія Древности. — Для позднѣйшихъ русскихъ миниатюръ смотр. Очерки.



Из. иконостаса съ фот. А. С. С. С.

Печат на Лито К. Юрков.

ДИПТИХЪ СЪ ОКААДА ЕВАНГЕЛІА.

VI вѣка.

ВЪ РЪЗНИЦѢ МИЛАНСКАГО СОВОРА.

Крещение, безъ олицетворения Юдана и еще безъ Ангеловъ; голубь летитъ головою внизъ. Направо: Ангелъ несетъ мироносицу къ гробу Господню, изображенному въ древнѣйшей «орязи», принятой въ саркофагахъ для изображенія гроба Лазарева. Христосъ передъ Пилатомъ (по другимъ — Христосъ поучаетъ въ синагогѣ). Възъездъ въ Иерусалимъ. Визу избіеніе мзденцевъ. По угламъ символы и лики Евангелистовъ Матвея и Луки. — На другой сторонѣ: въ серединѣ четвероконечный крестъ. Вверху — воакхъ приносятъ дары мзденцу Христу, находящемуся на колыняхъ Богородицы, которая сидитъ на престолѣ; Иосифа нѣтъ. Надъ: Христосъ исцѣляетъ сатана и хролаго. Исцѣляетъ разслабленнаго, который несетъ уже свой одръ. Воскрешаетъ Лазаря: рисунокъ, во всемъ согласный съ барельежами саркофаговъ. Направо: Спаситель между Апостолами Петромъ и Павломъ. Тайная Вечера съ «позлащиваніемъ» по древнему обычаю. Прелюбодѣйная жена передъ Спасителемъ. Внизу: Христосъ претворяетъ воду въ вино на бракъ въ Канѣ Галилейской, согласно съ барельежами саркофага. Типъ Христа юный, первыхъ вѣковъ христіанства. По угламъ символы и лики Евангелистовъ Марка и Іоанна. — Надобно замѣтить, что всѣ четыре Евангелиста еще не опредѣлены своими отличительными типами. Всѣ съ длинными волосами и короткими бородами.

1) Богородица сидитъ на престолѣ съ Христомъ Мзденцемъ, котораго она держитъ между колынами такъ, что обѣ головы, и Ея и Его, находятся на одной отъѣсной линіи. Богородица красивая, полная женщина. Христосъ въ дѣловой рукѣ держитъ свернутый свитокъ, а правую благославляетъ. Позади гроба по бокамъ стоятъ по Ангелу: красивый, полная фигуры; волосы перевязаны тороками. Вверху Солнце и Луна въ античныхъ образахъ Аволлона и Дианы. Вѣроятно, VI в., въ Берлинск. Музеѣ.

2) Металлическій позолоченный рельефъ, вѣроятно, съ оклада книги, IX в., въ Луврскомъ Музеѣ; съ греческими надписями. Превосходное изображеніе пошнелія гроба Господня Мироносицами. Двѣ женскія фигуры, въ античной драпировкѣ, но безъ сосудовъ съ мромъ, подходятъ къ гробу, который въ видѣ узкой двери прильпаетъ къ пещерѣ. У этого отверстія, означающаго гробъ, сидитъ Ангелъ и показывать изъ внутри гроба, гдѣ остался только повитый лентіемъ саванъ, будто пеленки съ сывальничкомъ, но такъ что пеленки не тронуты и свиты лентіемъ, однако замѣтно, что онъ пустъ: самого Христа уже тамъ нѣтъ. Дальнѣйшее развитіе этого сюжета увидимъ на металлическихъ церковныхъ вратахъ XI в.

3) Диптихъ Тутида, въ Сан-Гальскомъ монастырѣ, конца IX в. Въ серединѣ Спаситель, юная безбородая фигура, восседаетъ въ глоріи, внизу и вверху которой по два символа Евангелистовъ; по сторонамъ по шестикрылому серафиму. Вверху солнце и луна въ видѣ античныхъ божествъ съ факелами: внизу море и земля: море въ видѣ подубоженнаго старца, съ урной, изъ которой льется вода; земля — въ видѣ подубоженной женщины, грудь которой сосетъ ребенокъ; въ рукѣ у ней рогъ изобилія. Обѣ фигуры сидятъ. По угламъ домечки Евангелисты. Работа отличается изяществомъ еще лучшаго стили раннихъ вренелъ.

4) Диптихъ Сподетской герцогини Агидруды, принесенный сю въ даръ монастырю Рамонскому въ 880 г., нынѣ въ Ватиканскомъ Музеѣ. Отличается отъ Тутидова диптиха варварскою грубостью работы, но замѣчательенъ по сюжету, предлагая одно изъ самыхъ раннихъ, дошедшихъ до насъ изображеній распятія въ рельефѣ. Христосъ распятъ на четвероконечномъ крестѣ, съ борою и длинными волосами; глаза открыты; обнаженъ, только препоясанъ до колытъ; руки вытянуты, голова держится прямо. По сторонамъ Богородица и безбородый Іоаннъ Богословъ. Вверху солнце и луна, олицетворенны въ человѣческихъ фигурахъ, съ факелами. Самая интересная подробность въ этомъ диптихѣ та, что подъ крестомъ изображена Римская воцница, которую сосутъ Ромулъ и Рель.

5) Распятіе, окруженное разными соотвѣствующими предмету сюжетамъ, тоже на четвероконечномъ крестѣ, подрубленномъ на извивающемся змѣи. Ранѣе X в., въ Ганнѣ.

Само собою разумеется, что всѣ древнѣйшія распятія, и на западѣ до XII в., съ четырьмя гвоздями, какъ принято у насъ.

6) Древнѣйшій окладъ греческой работы въ Россіи, XII в., украшаетъ Мстиславово Евангеліе 1125—1132 г. (*).

(*) Специальное сочиненіе о диптихахъ: Gori, Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum.

VI. Священные сосуды и другая церковная утварь. И въ этомъ отдѣлѣ, еще болѣе обширномъ, слѣдуетъ ограничиться только общими замѣчаніями, и, для прихвѣта, указаніемъ на нѣкоторые изъ древнѣйшихъ памятниковъ. Медная церковная утварь, такъ же какъ диптихи и миниатюры въ рукописяхъ, по удобству перенесенія, способствовала распространенію иконописнаго преданія и художественнаго стиля. Какъ рельефы диптиховъ и другихъ названныхъ произведеній могли поддерживать въ насей иконописи рельефный стиль въ расположеніи рисунка, такъ Византійская эмалевая работа, раздѣляющая кодеръ золотымъ ободкомъ рисунка—соотвѣтствуетъ золотымъ бликамъ, которыми въ иконописи отдѣляются складки платья и другія подробности; и вообще релігіозное уваженіе, оказываемое церковной утвари, воспитывало вкусъ и сильный глазъ въ ставъ ея работы.

Перечень ограничивается только немногими изъ древнѣйшихъ памятниковъ.

1) *Лампы*, въ катакомбахъ, съ рельефными символическими изображеніями Добраго Пастыря, одной или двухъ рыбъ, монограммы Иисуса Христа и т. п.

2) *Стеклянные сосуды*, въ катакомбахъ, употреблявшіеся для сохраненія крови мучениковъ и для вина во время трапезы; особенно послѣдніе съ рисованными и позолоченными изображеніями священныхъ сюжетовъ. Напримѣръ, на днѣ чаши въ самой серединѣ въ медальонѣ изображеніе юнаго безбородатаго Христа; а кругомъ стоящіе ноги на ободѣ медальона 12 Апостоловъ. Вообще сюжеты на этихъ памятникахъ соотвѣтствуютъ живописи на стѣнахъ катакомбъ, въ символическомъ представленіи Авраама и Исаака, Моисея, Іоны и другихъ ветхозавѣтныхъ сюжетовъ. Изображеніе Христа въ типѣ Добраго Пастыря господствуетъ. Изъ святыхъ чаще другихъ встрѣчаются изображенія Петра и Павла, но еще не установившія въ опредѣленные типы: то оба молодые, безбородые по сторонамъ молящейся Агнессы или Богородицы, то съ одинаковыми бородами; иногда Петръ съ круглою не большою бородою, а Павелъ замышъ и съ длинною раздвоенною бородою.

3) *Цилиндрическій сосудъ*, изъ слововой кости, первыхъ вѣковъ христіанства, въ Берлинскомъ музеѣ, украшенный яrescoхонными рельефными изображеніями: съ одной стороны юнаго Христа, съ другой, противоположной — въ соотвѣстствіе Христу — жертвоприношенія Псаака, съ Ангеломъ около, въ видѣ античнаго генія: изображеніе, важное для исторіи ангеловъ въ христіанскомъ искусствѣ. Пространство между Христомъ и жертвоприношеніемъ Псаака наполнено Апостолами.

4) *Металлическіе кресты*. Между ними по изысканству и древности занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ крестъ Галлы Пластиціи, 425 г., который въ поелѣдствіи, можетъ быть, реставрированный, былъ подаренъ Лонгобардскимъ королемъ Деизидеріемъ его дочери Анебергѣ, аббатисѣ монастыря Св. Юліи въ Брешин. И доселѣ въ Брешин, въ Публичной библіотекѣ Квириніи. Согласно древнему обычаю, этотъ крестъ четверокопечный, и притомъ всѣ четыре конца равной величины, только концы протяжута небольшою рукоятка, чтобъ брать крестъ въ руки для процессій, или вставлять въ отверстіе (какъ крестъ запрестольный). По серебру позолоченный; украшенъ драгоцѣнными камнями и античными каменьями съ мифологическими сюжетами. Съ передней стороны на перекрестіи въ медальонѣ довольно грубое извѣщеніе Христа, съ бородою, сидѣщаго на престолѣ (вѣроятно, позднѣйшее). Но самое лучшее и, можно сказать—блѣстнѣе украшеніе этого креста составляетъ стеклянный медальонъ, вставленный на передней же части у самой рукоятки, съ изображеніями въ золотѣ и серебрѣ трехъ фигуръ почти по поясъ: это Галла Пластиція, Гонорія и Валентиніанъ III, портреты, оживленные необыкновенною натуральностію и запечатлѣнные индивидуальностію характеровъ; работа тщательная и съ болышомъ вкусомъ; техника не оставляетъ ничего думнаго желать, какъ въ оцѣнкахъ, такъ и въ деталяхъ. Это замѣчательное произведеніе дѣлаетъ нѣкоторый Грекъ, *Вулнеріа*, афинскій или гончарь, какъ свидѣтельствуется поднявъ вверху этихъ портретовъ на санномъ медальонѣ: *Вулнеріа жерар*. По одинаковости изображеній этотъ медальонъ состоитъ въ родствѣ съ двумя позолоченными диптихами, въ соборѣ въ Монцѣ, на которыхъ также изысканно изображены портреты Галлы Пластиціи, Валентиніана III и Алія или Бонифация.— Для исторіи креста необходимо упомянуть о крестѣ Ватиканскомъ, который согласно съ древними

Florentina. 1759.— Описаніе сдѣлано съ диптиховъ въ Аруделевомъ собраніи, изданное Дакрономъ: Société d'Arundel. Prospectus. Paris. — На русскомъ языкѣ: объ одномъ древнемъ диптихѣ, статья гр. Уварова въ 4-мъ выпускѣ Древностей Московскаго Археологическаго Общества. — Филимонова объ окладѣ Метрелавна Евангелія въ Чтеніяхъ Общества Исторіи и Древн. Рос.

мозаиками, украшенъ въ верхней оконечности грудными изображеніемъ Христа, а, сверхъ того — такое же изображеніе помѣщено и внизу, какъ три упомянутые портрета въ крестѣ Брешианскомъ. — Наперсные кресты и щельники были сначала такъ же четвероконечные и безъ изображенія распятія, какъ свидѣтельствуєтъ одинъ изъ самыхъ древнихъ, найденный въ могилѣ въ римской базилкѣ Св. Лаврентія за городскими стѣнами. Кромѣ латинскихъ надписей, на немъ помѣщена греческая: *Εμμανουήλ* (Еммануилъ).

5) *Ковчегъ* для реликвій, въ видѣ мраморнаго саркофага, четверти въ двѣ длины и въ четверть вышиною, изъ слоеной кости, кругомъ украшенный отличными рельефами, V вѣка. Въ Брешии, въ Публичной библиотекѣ Квининианъ. Эти рельефы въ исторіи древне-христіанскаго художественнаго преданія важны потому, что отличаются замѣчательною вѣрностью стилю ранней живописи катакомбъ. Тотъ же юный, безбородый типъ Спасителя; тотъ же обнаженный Іова, покоящійся подъ слономъ; бросаемый въ пастъ кита и извергаемый китомъ; тотъ же обнаженный Давидъ между двумя львами; тѣ же молящіяся фигуры съ распростертыми руками и въ тѣхъ же широкихъ одѣяніяхъ. Добрый Пастырь представляетъ стоящаго въ дверяхъ овчарни. Впрочемъ Страсти Господни получили въ этомъ памятникѣ уже болѣе развитіе, но все же въ стилѣ древнемъ, безъ нисколько на страданіи, въ сценахъ преданія Спасителя Іудеи, въ отреченія Апостола Петра и въ приведеніи Христа въ Палату на судъ. Но нашествію особенно замѣчательны рельефы съ изображеніемъ Евангельскаго чуда о воскресющей дѣвѣ. Христосъ, стоя возлѣ великолѣпнаго ея одра, поднимаетъ ее, взявши ее за правую руку. Позади одра стоятъ группой женщины, выражая своими движеніями изумленіе. Одѣяніе съ полосами, или источниками. Надъ мраморными рельефами помѣщено нѣсколько болѣе крупныхъ изображеній отдельныхъ фигуръ, по грудь, въ медальонахъ, на изперѣ саркофаговъ.

6) Для исторіи иконописнаго преданія особенную цѣну имѣютъ стеклянные и металлическіе пузыри, для освещеннаго едеа, и другая священная утварь, принесенная въ даръ папою Григоріемъ I Великимъ Ломбардской королевѣ Теуделиндѣ, конца VI в., и понынѣ сохраняющаяся въ ризницѣ собора въ Миланѣ. Греческія надписи на этой утвари свидѣлствуютъ о ея греческомъ происхожденіи. Для исторіи развитія иконописныхъ сюжетовъ особенно важно обратить вниманіе на изображенія распятія, составившія существенный вопросъ для церковнаго искусства этого времени. На одномъ изъ этихъ пузырѣ изображено распятіе еще безъ распятаго Христа, а именно: между двумя разбойниками, распятыми на четвероконечныхъ крестахъ, стоитъ ни кѣмъ не занятый тоже четвероконечный крестъ, а надъ нимъ, въ небѣ между ошестверенными солнцемъ и луною, изображенъ Христосъ, только по груди, въ сіяніи. Передъ порожнимъ крестомъ по обѣ стороны по колѣноупреклоненной фигурѣ. Подъ крестомъ гробъ Спасителя, въ видѣ храла; по одну его сторону сидитъ Ангелъ, по другую — подходятъ двѣ Мученицы. На другомъ пузырѣ, вѣсто креста, между распятыми разбойниками, изображенъ стоящій Спаситель, съ распростертыми руками, какъ молящаяся въ катакомбахъ фигура, образуя такія образы креста посредствомъ членовъ собственного тѣла. Такъ еще робко дѣлало свои попытки церковное искусство на этомъ, еще новомъ для него поприщѣ. Впрочемъ, основываясь на Сирійскомъ Евангеліи, мы знаемъ, что изображенія настоящаго распятія въ иконописи уже существовали; потому неудивительно, что рядомъ съ вышеприведенными вѣками на распятіи, въ той же священной утвари Теуделинды мы встрѣчаемъ и настоящее распятіе, именно на паняги съ мощами и на наперсныхъ крестахъ.

Не имѣя нацѣленія излагать исторію церковной утвари, и касаясь этого важнаго предмета постольку, на сколько это нужно, чтобы опредѣлить его значеніе въ исторіи иконописнаго преданія, мы должны замѣтить, что изъ древнихъ драгоценныхъ издѣлій этого рода, серебряныхъ и золотыхъ съ камнями, очень мало дошло до нашихъ временъ, по причинѣ гнибей и другихъ невзгодъ и случайностей, которымъ такъ легко они подвергались въ разныя времена. Для насъ русскихъ особенно важно обстоятельное обозрѣніе утвари въ монастыряхъ Афонской Горы, котораго наука еще ожидаетъ. Точно также доселѣ еще не разработаны исторически богатые матеріалы и по русской церковной утвари, предметъ тѣмъ болѣе трудный для изслѣдованія, что въ немъ оказываются сильныя разнообразныя вліянія. Уже съ древнѣйшихъ временъ исторія указываетъ какъ, на восточное, греческое, такъ и на западное, норманское или ибемское и латинское происхожденіе издѣлій этого рода. О гре-

ческого происхождения свидетельствует в летописном извѣстїи, что князь Владиміръ, по крещенїи, отправившись изъ Корсуна въ Кїевъ, взялъ съ собою „сосуды церковныя, иконы на благословеніе себѣ“ и „два мѣдныхъ капища“. Преданіе о раннемъ вліяніи Норманскомъ сохранилось въ Кїево-Печерскомъ Патерикѣ въ повѣствованіи Варяга Симона, или Сихона Преподобному Антонію о томъ, какъ отецъ этого Варяга въ своей Выржеской землѣ „содѣла креста велика яко десяти локтей, и на немъ изобрази богомужное подобіе Христово, и сему честь творя, возложи *подея* о треслехъ его, инушь пятьдесятъ гривенъ злата, и *оуменъ злата* на главу его. Егда же изгна мя Якушъ стрій мой (дядя) отъ области моея, азъ изихъ поять съ Исуса и вѣнецъ съ главы его, и слышахъ гласъ отъ образа, иже обратился ко мнѣ и рече: никакоеже, человѣче, вѣнца сего возложи на главу свою, но неси на уготованное ему мѣсто. иѣже создается церковь Матере юея“ и проч. Извѣстно, что по изобрѣенію этимъ поносомъ была опредѣлена величина храма Успенія Кїево-Печерскаго монастыря, а вѣнецъ былъ повѣшенъ надъ жертвенникомъ этой церкви. Еще важнѣе свидѣтельство о западномъ, римскомъ вліяніи на церковную утварь на Руси, въ XII в., въ Житїи Антонія Римлянина, который, будучи родомъ изъ Рима, отуда же чудеснымъ образомъ доставлялъ въ Новгородъ въ бочкѣ разную церковную утварь, о чемъ онъ самъ выражается въ Житїи слѣдующими словами: „сія бочка паней худости, вѣща морстей водѣ въ Римѣ сущицѣ, отъ нашихъ бо грѣшныхъ рукъ, вложенное же въ бочку: *сосуди церковни, злати и серебряни и хрустальни, потири и блота, и ина многа отъ священныхъ вещей церковныхъ*... поднесенъ же на сосудехъ *римскимъ азмокомъ* написанъ“.

Согласно древнимъ свидѣтельствамъ, встрѣчается между церковною утварью на Руси, какъ Византійская, такъ и Западная. Превосходный образецъ первой представляетъ Византійскій серебряный ковчегъ, сдѣланный въ XI в. по образцу кивора въ храмѣ Св. Мученика Димитрія въ Созуиѣ, съ изображеніями Св. Нестора и Луки, и Царя Константина Луки и супруги его Царицы Евдокии (въ Разницѣ Московскаго Успенскаго собора) (*). Пальцѣй западныхъ съ латинскими и даже съ нѣмецкими надписями особенно много было въ храмахъ Новгородской области, гдѣ некоторыя изъ нихъ сохранились и доселѣ. Напримѣръ: въ Никитской церкви въ Новгородѣ: серебряный потиръ съ латинскою надписью: *Pietus*, а въизу: *pro ecclesia S. N. in Luceni*. Въ Антоніевомъ монастырѣ: серебряная позолоченная лѣшца съ обозначеніемъ на вѣнцѣй сторонѣ года арабскими цифрами: 1234. и съ католическими изображеніями Богородицы съ двумя младенцами — Христомъ и Іоанномъ Предтечею, и распятія съ тремя гвоздьми. Въ Клосскомъ монастырѣ: панатія, между прочимъ, съ изображеніемъ основателя католическаго ордена монаховъ, Доминика, и съ латинскою надъ нимъ надписью: *S. Domin*. Въ Ильинской церкви въ Новгородѣ: тоже панатія съ изображеніемъ Апостола Петра и съ латинскою надписью: *S. Petrus*, и ин. др. (**). Такъ какъ предки наши не приписывали особеннаго значенія мѣсту происхожденія церковной утвари и оказывали въ этомъ отношеніи терпимость; то въ опредѣленіи русскаго иконописнаго преданія надобно весьма осторожно пользоваться надѣлами этого рода церковныхъ древностей, отличая Византійское и Русское отъ западнаго, а въ русское заимствованное изъ Греціи отъ подражаній западнымъ надѣламъ (***).

VII. Изображенія на металлическихъ церковныхъ вратахъ, входныхъ, Византійской работы особеннаго производства, состоявшаго въ изкрустаніи (*gravé en creux*) серебряныхъ или мѣдныхъ юдосъ въ бронзовую поверхность вратъ, особенно господствовавшего въ Византіи въ XI в., и перешедшаго и къ намъ въ Россію. Врата съ выпуклыми рельефами уже позднѣе.

(*) Средневѣкова, Древній Византійскій ковчегъ, въ журналѣ г. Прохорова: Христіанскія Древности.

(**) Макарія Археологич. описаніе церковныхъ древностей въ Новгородѣ и проч. 1860. II, стр. 200, 218, 219 и проч.

(***) Некоторыя изъ пособій для этого вида: кромѣ указанныхъ сочиненій о катякомбахъ: Filippo Buonarroti, Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro... ne' Cimiteri di Roma. Firenze. 1716. — Garrucci, Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri dei Cristiani primitivi di Roma. Roma. 1858 и 1864. — Odorici, Antichità Cristiane di Brescia. Brescia. 1843. — Martigny, Dictionnaire des Antiquités chrétiennes. Paris. 1863. — Otte, Handbuch der Kirchlichen Kunst - Archäologie. 4-е изд. 1863. — Дадзона, Annales archéologiques. — Древности Россійскаго государства. — Пресвиатерскаго Саввы, Патриарха Ризскаго. Москва. 1864 г.

1) Врата на правой стороне от главного входа в собор *Св. Марка во Венеции*, взятые Венецианцами в 1204 г. из Софийского храма в Константинополе, с изображениями Святых и с греческими надписями. Хотя эти врата и поздней эпохи Юстиниановой, но все же по древности своей занимают первое место и заслуживают особого специального исследования по своей ценности для русского иконописного предания.

2) Во второй половине XI в. для храмов южной Италии было сделано несколько врат в Цареград, по заказу консула Панталона. Таковы врата в соборах *Амалфи* (до 1066 г.) и *Авраи* (1087 г.), отличающиеся простотою украинский из четверокошечных крестов, стоящих на полукружиях из ветвей, и с немногими фигурами святых, а также Спасителя и Богородицы. Такие же украшения на Цареградских вратах собора в Салерно. На издвигание той же фамилии Панталонеры были даны церковные врата для *Св. Павла в Риме*, для *Горы Св. Ангела*, для *Монте Кассино*.

3) Врата базилики *Св. Павла во Риме* (вне города), сделанные то же в Цареград, итальянском Стратеге в 1070 г., но по время пожара 1823 г. уничтожившиеся, так что мы можем судить об изображениях на них только по снимкам в Дижонской (у Чампини они даны очень небрежно и ошибочно). Изображения эти, с греческими подписями, изображают Евangelический события и Апостолов и Пророков, согласно с русскими подписями. Например: Благовещение на козлах: Богородица стоит задом к водоему, обернувшись к благоговящему Ангелу. Рождество уже обставлено с русскими преданиями на стр. 32, где приложено и снимок с этого изображения. В Крещении с одной стороны Спасителя стоит Юный Предтеча, с другой два Ангела; внизу, в воде, какая-то младенческая человеческая фигура, вероятно, воспоминание об олицетворении Иордана, как и в наших лицевых подписях (*). Преображение: фигуры расположены, как принято у нас, и так же Спаситель в ореоле, с широкими полосами сияния, образующими будто четверокошечный крест, еще с двумя перекладинами, соединяющимися в центр перекрестия внахлест, так что весь этот широкий полосу света составляет как бы звязду из восьми радиусов в круг ореола. Распятие с четырьмя гвоздями, но уже на кресте освоенном вверх дощечкою с извещною надписью и внизу подножием, но еще не перекошенным: это восьмикрестный крест в своем зародке, форма, обозначающая своим прохождением в искусство, очевидно, уже тому позднему времени, когда усилилась потребность в изображении распятия. Распятый Спаситель, не в короне и не в терновом венце, а с открытой головою, окруженной сиянием. В сани со креста Богородица держит Спасителя за руку, тогда как ниже Иосиф Аримафейский извлекает гвоздь из ноги Спасителя. Воскресение (с подписью $\xi \alpha \nu \alpha \tau \alpha \iota \varsigma$) в виде сошествия во Ад; под ногами Спасителя верши Ада с ключом, змеем и скобками; по одну сторону Адам с Евою, по другую Давид, Содомон и Предтеча. В Вознесении Спасителя Богородица стоит между двумя Ангелами. В Сошествии Св. Духа 12 Апостолов, без Богородицы, сидят кругом, под полукружием, как в древних миниатюрах, внизу в арке, вместо царственной фигуры Мира, как у нас, — помещены три фигуры, означавшие народ, с подписью $\phi \omega \lambda \lambda \acute{o} \varsigma$.

4) Врата храма *Архангела Михаила* на так называемой *Горе Св. Ангела* (Monte S. Angelo), в Южной Италии, в Кантанате, сделанные в Цареград в 1076 г., с латинскими надписями. Все изображения из Ветхого и Нового Завета — первые на левой половине, а вторые на правой, — изображают чудеса Ангелов, во главе которых чувствуются Архангел Гавриил и в особенности Михаил, которому посвящен храм. Потому изображения начинаются сверху, на левой половине врат, Архангелом Михаилом, который, низвергнув Сатану в бездну, стоит над нею на горе в ореоле; по сторонам низвергающиеся демоны: изображение, согласно с миниатюрою в Менологии Императора Василия X—XI в., под 8-м ноября, и столько же, как это, отличное от описания Собора Архистратига Михаила в наших подписях, как показано ниже. Последнее изображение на этой половине внизу: Ангел изгоняет Адама и Еву из Рая. Прочие ветхозаветные сюжеты: Ангел Господень побивает 185 человек Ассирийцев (2 кн. Царств 19, 35). — Авраам поздравляет троих

(*) См. во 2-м т. жовх Очерков, стр. 348.

III.



ихъ правою рукою. Позади Адама стоитъ Ева, одѣтая въ широкомъ одѣяніи, съ покрытою головою. — Авель приноситъ даръ Богу, держа въ рукахъ агнца. — Каинъ убиваетъ Авеля. — Богъ явился въ троицѣ Аврааму подъ дубомъ Мамврийскимъ. Три путника съ крыльями; Авраамъ пагъ ницъ; позади стоитъ Сарра. — Тѣ же три ангела сидятъ за столомъ: у середняго сіице крестообразное, для означенія въ его лицѣ Иисуса Христа; Авраамъ подноситъ на блюхъ яству; Сарра итъ. — Иаковъ въ сновидѣніи видитъ лѣствицу съ восходящими по ней Ангелами. — „Архангелъ Господень“ (какъ значится въ надписи) борется съ Иаковомъ. — „Архангелъ“ съ двумя Ангелами является Лоту, который пагъ передъ ними ницъ. — Ангелы пришли повѣдать Лоту, чтобъ бѣжалъ изъ Содома. Ангелъ потопляетъ Содомъ и Гомору. — „Архистратигъ Михаилъ“, явившись Иисусу Навину въ Иерихонѣ укрѣпляетъ его на брань. — „Архангелъ Господень Михаилъ“ запрещаетъ Балааму волхву, да не проклинаетъ сыновъ Израилевыхъ. — Явился Ангелъ Господень Гедону, повелѣвая ему побѣдить Агарянъ. — Сшедши съ небеси, „Архангелъ Господень Михаилъ“ побиваетъ 185 челоуѣкъ Ассиріянъ (саяч. на вратахъ на Горѣ Св. Ангела). — Царь Давидъ поклонится Троицѣ. — Пророкъ Навени обличаетъ царя Давида. — Три отрока въ печи; надъ ними по обычаю Ангелъ: рисунокъ отличается отъ находящагося на вратахъ храма на Горѣ Св. Ангела, только тѣмъ, что внизу у печи три фигуры: двѣ по сторонамъ на колѣняхъ, а третья впереди печи яла ницъ. — Архангелъ восхитилъ Аввакума съ лицею изъ Иерусалима въ Вавилонъ, да препитасть Данила, находящагося во рву со львами: рисунокъ одного перепода съ Итальянскими вратами, только на Данила итъ фригійской шапки. — „Архангелъ Господень Михаилъ“ возмущаетъ купель для исцѣленія болящихъ (саяч. на Горѣ Св. Ангела). — Наконецъ, чудо Архистратига Михаила въ Хонѣхъ. Около стоитъ Архиппъ. — Изъ Нового Завѣта: Зачатіе, по восточному догмату: Іоакимъ и Анна обличаются. — Введеніе Богородицы во храмъ. — Благовѣщеніе: Богородица сидитъ на престолѣ, поставивъ ноги на подножіе; безъ веретена и безъ книги. — Рождество Иисуса Христа (рисунокъ см. къ стр. 32). — Поклоненіе волхвовъ. — Крещеніе Иисуса Христа. — Преображеніе. — Воскресеніе Лазари. Онъ спеленутъ, стоитъ около гроба, сдѣланнаго въ видѣ античнаго храма, какъ изображается этотъ сюжетъ на саркофагахъ. — Въѣздъ въ Иерусалимъ. — Распятіе. — Мироносицы пришли ко гробу Господню, у котораго сидитъ Ангелъ: гробъ изображенъ въ видѣ иутренности часовни, со входомъ подъ аркою, освѣщенною лампадою, которая спускается съ арки надъ саркофагомъ: персводъ очень замѣчательный и по изяществу, и особенно по подробностямъ. — Сошествіе во адъ, которое въ надписи названо, какъ слѣдуетъ „Воскресеніемъ Господнимъ“. У Христа въ рукѣ длинный жезлъ въ видѣ шестиконечнаго креста. — Сошествіе Св. Духа: сидятъ, по обычаю, вокругъ 12 Апостоловъ, безъ Богородицы; внизу обычная арка, зашитаемая то толпою народа, то царственною фигурою Міра, представляетъ видъ затворенной двери, безъ всякихъ челоуѣческихъ фигуръ. — Успеніе Богородицы, согласно съ русскими подлинниками. — Св. тѣло Богородицы несутъ ко гробу. — Положеніе Св. Ризы. — Положеніе пояса Богородицы. — Покровъ Богородицы. — Сверхъ этихъ изображеній помѣщены на вратахъ въ медальонахъ поясныя иконы Пророковъ, Отцевъ Церкви и другихъ святыхъ, важныя для возстановленія преданія объ иконописныхъ типахъ; между ними же, въ медальонѣ, и икона Сивистеля, который лѣвою рукою придерживаетъ Евангеліе, а правою благословляетъ *именословно*. Наконецъ, всѣ эти изображенія убранны замѣчательными по чистотѣ византійскаго стиля орнаментами. Здѣсь предлагаются въ снимкахъ по итальянскимъ вратамъ Горы Св. Ангела, дѣланнныя въ Царствѣ въ 1076 г. и по суздальскимъ: Низверженіе сатаны (ММ 1 и 2), Лѣстница Іакова (ММ 3 и 4), Данилъ во рву (ММ 5 и 6) и Мироносицы у гроба Господня (ММ 7 и 8) (*).

8) Рѣшительную противоположность съ этими вратами представляютъ такъ называемыя *Корсунскія Соборіянскія собора въ Новотородѣ*, дѣланная въ Магдебургѣ во второй половинѣ XII в., и потому отличающаяся столько же католическими отклоненіями отъ иконописнаго преданія, сколько и стилистическими, уже Романскими, воспитанными средневѣковою скульптурою. Спаситель благословляетъ сложеніемъ перстовъ католическимъ. Ангелъ, благовѣствующій Богородицѣ, и волхвы, илупіе поклониться Христу,

(*) Итальянскіе рисунки изъ изданія Шульца и Кваста, а Русскіе съ снимковъ въ Строгановской школѣ технического рисованія. На нашихъ рисункахъ латинскія надписи Итальянскихъ вратъ, какъ ненужныя для нашей цѣли означены черточками.

полагают ноги на какихъ-то зѣврей и чудовищъ, на образецъ романскихъ статуй, поставляемыхъ на зѣврейныхъ фигурахъ. Ада, въ сошествіи Спасителя, изображенъ тоже согласно съ романскою скульптурою, въ видѣ какой-то бочки (вазъ Ада), изъ которой выглядываютъ три головы; но уже нѣтъ при этомъ ни Адама съ Евою, ни Давида съ Соломономъ. Въ изображеніи Рождества Христова, совершающагося въ какомъ-то аданіи съ зубцами, Богородица лежитъ на кровати, которая сдѣлана съ ножками, а около ея сидитъ на стулѣ Іосифъ. Замѣчательнѣе прочихъ изображеніе распятія (четырьмя гвоздями): крестъ убранъ вѣтвями, будто въ ознаменованіе Древа жизни; Христосъ (безъ сѣни и безъ вѣйна) хотя уже и распятъ, но съ открытыми глазами, и, свободно стоя на подножій, подаетъ свою правую руку Богородицѣ (*).

Полагая достаточнымъ приведеннаго перечня для составленія яснаго понятія о преемственности русскаго иконописнаго преданія въ его постепенномъ развитіи отъ древнѣйшихъ временъ до установленія его въ обиходѣ русскіхъ подлинниковъ, мы неба ограничимся только этимъ, не касаясь другихъ отдѣловъ Археологіи, болѣе или менѣе относящихся къ нашему предмету, каковы монеты съ печатями и каменныя, расписныя ткани и шитье, изображенія на олтѣрныхъ жертвенникахъ и купеляхъ, и наконецъ вся романская скульптура. Всѣ эти предметы только подтверждаютъ нѣжъ результаты, извлекаемые изъ предложеннаго перечня.

Впрочемъ, прежде нежели вывести эти результаты, надобно сдѣлать обзоръ самыхъ сюжетовъ въ разсмотрѣнныхъ источникахъ и привести ихъ въ общую систему.

Все разнообразіе иконописныхъ сюжетовъ раздѣляется на два главные отдѣла: на *символическій* и *историческій*. Символическое содержаніе господствуетъ въ искусствѣ до Константина Великаго, и потому болѣе и болѣе уступаетъ свое мѣсто историческому; однако, какъ существенный элементъ, навсегда остается въ первоначальномъ искусствѣ, и на западѣ, и особенно у насъ.

Къ формамъ символическимъ принадлежатъ:

1) *Многоликая лица* античнаго искусства (**). Напримеръ, въ христіанскомъ искусствѣ первыхъ вѣковъ: Орфей, соизмѣняющій около себя своею музыкою зѣврей и птицъ (живопись въ катакомбахъ Каллиста), для означенія Спасителя; Одиссей, на ядѣ привязанный къ мачтѣ, а около на волнахъ сирены (на саркофагѣ изъ катакомбъ Каллиста), для означенія господства креста и страданій надъ соблазнами міра; похищеніе Прозерпины на колесницѣ, предшествуемой Меркуріемъ (живопись въ катакомбахъ Pretextat), для означенія перехода изъ зѣвняго міра въ вѣчность. Аполлонъ, Діана, Аидъ, Афритита, божества Вѣтровъ, Рѣкъ и проч., для означенія солнца, луны, ада, моря, вѣтра, рѣки, на мозаикахъ, миниатюрахъ, диптихахъ втораго и третьяго періода иконописнаго преданія. Въ русскій иконописи: въ миниатюрахъ Псалтырей и Аполодисисовъ до XVIII в.; на иконахъ Богоявленія Іорданъ въ видѣ человѣческой фигуры. Сюда же, какъ остатки языческихъ представленій античнаго искусства принадлежатъ двѣ дѣвы между историческими личностями на Соборѣ Богородицы: „Если дѣвица держитъ—значится въ подлинникахъ: ногъ ея нага (т. е. полунагая), другая дѣвица, ногъ ея нага, обвивалась травою, цвѣтки постороннѣ“ (***)

2) *Олицетворенія* идей и отвлеченныхъ понатій, а также и предметовъ видимаго міра, по приему античнаго же искусства, но въ подѣйстви и самостоятелно развиты въ христіанскихъ памятникахъ. Въ искусствѣ первыхъ вѣковъ, Добрый Пастырь. На диптихахъ и особенно на миниатюрахъ, олицетвореніе Молитвы, Раскаянія, Премудрости, Пророчества (въ Греч. Псалтыри въ Парижск. библ. IX—X в.), Пустыни (тамъ же), Городовъ (въ Греч. Исусъ Навинъ VII—VIII в.) и проч. Сюда принадлежатъ символическій типъ Св. Софій, усвоенный въ нашей иконописи подъ видомъ огненнаго вѣнча.

(*) Ciampini, Vetera monumenta. Romae. 1690.—Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art, томъ 4-й.—Ferdinand von Quast, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien von H. W. Schulz. Dresden. 1860.—Serradifalco, Del duomo di Monreale. Palermo. 1838.—Adelung, Die Korssunschen Thüren. Berlin. 1823.—Древности Россійскаго государства.

(**) Piper, Mythologie und Symbolik. d. Christlich. Kunst. Weimar. 1847—1854.

(***) Русеня см. во 2-мъ т. моихъ Очерковъ.

3) Изъ сочетанія *лилій* и *буквъ*. Сюда относятся: сіяніе, или вѣнецъ святости вокругъ головы, въ отличіе отъ ореола, или сіянія вокругъ всей фигуры. Крестъ. Монограмма Христа изъ сочетанія буквъ Х и Р. и т. п.

4) *Растенія*; напр. пальмовая вѣтвь — символъ мученичества; пальмовыя деревья между фигурами — рай.

5) *Животныя*. Въ древне-христіанскомъ искусствѣ; напримѣръ: Сусанна съ двумя стариками подъ видомъ лисницы между двумя волками (въ катакомбахъ Св. Сикста, живопись); рыба — символъ Христа (см. стр. 42); пѣтель — покаянія, бѣднія; олень — Крещенія; павлинь — безсмертія (на Софуской мозаикѣ IV в., въ русской рукоп. Изборника Святослава 1073 г.). Другіе символы отъ древнѣйшихъ временъ сохранились въ церковномъ искусствѣ и доселѣ; напримѣръ, агнецъ — символъ непорочной жертвы искупленія, голубь — Духа Святаго, орелъ — Евангелиста Іоанна, змій — дьявола.

6) *Небывалыя животныя* и вообще изображенія *фантастическія*. Напримѣръ: единорогъ при дѣвѣ — символъ непорочности (въ Греч. Псалтыри г. Лобкова IX в.); фениксъ — воскресенія (на мозаикѣ Космы и Даліана VI в.). Сюда же относятся символы Евангелистовъ: ижеио, или двухъ изъ нихъ, Луки и Марка — въ видѣ крылатыхъ Тельца и Льва (на мозаикѣ въ усыпальницѣ Галлы Плацидіи V в.), или всѣхъ четверыхъ — въ такъ называемомъ Тетраморфѣ, въ изображеніи, состоящемъ изъ одной фигуры съ головами ангела, орла, тельца и льва (въ греч. Псалтыри г. Лобкова IX в., на русской иконѣ Единородный Сынъ, см. рисунокъ къ стр. 11).

Одни изъ такихъ символовъ основаны на Св. Писаніи, какъ напримѣръ символы Евангелистовъ на видѣніи Іезекіи, символъ оленя на псалмѣ 42, ст. І; символъ пѣтеля на Евангеліи объ отреченіи Петра, Матѣ. 26, 74, 75, и проч.; другіе на средневѣковыхъ понятіяхъ о природѣ, частію заимствованныхъ изъ классическихъ авторовъ, частію же развитыхъ въ послѣдствіи, согласно съ символическими повѣстаніями среднихъ вѣковъ, въ особенныхъ руководствахъ, извѣстныхъ въ восточной литературѣ подъ именемъ *Физиологовъ*, а въ западной подъ именемъ *Bestiaries*, съ присовокупленіемъ Лапидаріевъ и Травниковъ. Такъ напримѣръ, въ Физиологѣ по русской рукописи „Даяскаина Архіерея Студита“ и проч. объ единорогѣ, или ииорогѣ: „Ииорогъ за жестоту и крѣпость отъ ловителей неудобъ ятися можетъ; аще же одна исходитъ къ нему дѣва чистая, ту онъ за чистоту возлюбивъ, удобъ прикосновенъ ея бываетъ и осязаетъ“.

Въ противоположность символическимъ сюжетамъ мы называемъ *историческими* не только такіе, которые заимствованы изъ Св. Писанія и достовѣрной исторіи церкви, но и такіе, которые, хотя обязаны своимъ происхожденіемъ источникамъ апокрифическимъ и позднѣйшимъ, но имѣютъ видъ историческаго событія. Та и другіе сюжеты заимствованы изъ слѣдующихъ источниковъ:

1) Изъ *Ветхаго Завета*, сначала въ искусствѣ первыхъ вѣковъ христіанства, какъ символы идей Новаго Завета, о чемъ было сказано выше, но потомъ — самостоятельно, какъ историческіе сюжеты, помѣщаемые на ряду съ сюжетами новозавѣтными въ изданіе вѣрующаго. Напримѣръ, на мозаикахъ Либеріевой базилики въ Римѣ V в., соборахъ въ Венеціи и Монреалѣ, XI и XII в. Освобожденію сюжетовъ Ветхаго Завета отъ исключительнаго значенія символовъ, и ихъ самостоятельному развитію особенно способствовали ливевыя рукописи Ветхаго Завета, каковы: Вѣская Книга Бытія V в., Ватиканскій Іисусъ Навинъ VII—VIII в., Лобковская, Барберинская и Парижская Псалтыри IX—X в. и проч.

2) Изъ *Новаго Завета*, въ искусствѣ первыхъ вѣковъ одни только намеки на событія, какъ это объяснено выше; но потомъ, болѣе и болѣе развиваясь, сюжеты получаютъ свое самостоятельное значеніе, однако долго не устанавливаются въ опредѣленной типической формѣ, какъ это можно видѣть, напримѣръ, въ изображеніяхъ Крещенія и Преображенія на мозаикахъ отъ V до IX в. Разнообразію въ развитіи новозавѣтныхъ сюжетовъ такъ же, какъ и ветхозавѣтныхъ, много способствовали миниатюры.

3) Какъ скоро вниманіе сосредоточилось на подробностяхъ въ изображеніяхъ событій Ветхаго и Новаго Завета, независимо отъ символическаго соотношенія между тѣмъ и другимъ, оказалась потребность эти событія поэтизировать. Для этой цѣли особенно послужили искусствѣ *книги апокрифическія* Ветхаго и Новаго Завета. Уже въ барельефахъ древнѣйшихъ саркофаговъ встрѣчаемъ отклоненіе отъ текста Моисеева въ изображеніи Адама и Евы, которымъ Господь Богъ даетъ спомъ

жита и агненка; главніе новозавѣтныхъ апокрифовъ видны, напримѣръ, въ VI в. въ изображеніи Благовѣщенія на колодѣ на Миланскомъ диптихѣ; въ IX в. въ миниатюрахъ — сошествіе въ адъ, при чемъ Спаситель извлекаетъ оттуда Адама и Еву, Давида и Содонона и Іоанна Предтечу. Къ XII в., кажется, опредѣлился весь циклъ сюжетовъ, принятыхъ изъ апокрифовъ въ иконопись. Лицевые апокрифы, т. е. рукописи съ миниатюрами, способствовали распространенію и укорененію въ нашей иконописи этихъ сюжетовъ. Напримѣръ: Писая, апокрифъ Ветхаго Завета, съ миниатюрами, писанъ въ Новгородѣ, въ 1477 г. (въ Синодальной библи. № 210); Лицевая Библия, съ апокрифическими сюжетами XVII в. (въ библи. гр. Уварова, № 34); (*) въ концѣ XVII и въ XVIII в. особенно распространены были у насъ лицевыя Страсти Господни, апокрифы съ миниатюрами, а потому съ гравюрами, замѣчательными по своему изыскству, и очевидно составленными по образцу западныхъ.

Для общаго обзорѣнія апокрифическихъ изображеній предлагается здѣсь краткій перечень важнѣйшихъ изъ новозавѣтныхъ, вошедшихъ въ иконопись изъ такъ называемаго „Евангелія о Рождествѣ Богородицы“, изъ „Протоѳангелія Іакова Младшаго“, изъ „Сказанія о Рождествѣ Богородицы и о дѣтствѣ Іисуса Христа“, изъ „Евангелія Никодима“ и т. п. (**).

— Изъ житія Іоакима и Анны, родителей Богородицы. Анна передъ плычюмъ гнѣздомъ, скорбящая о своемъ бесплодіи, получаетъ благовѣстіе отъ Ангела о рожденіи отъ нея Богородицы (на фрескѣ въ Кіево-Софійскомъ соборѣ).

— Іоакимъ и Анна, встрѣтившись у златыхъ вратъ Іерусалима, обнимаются. Въ русскомъ подлинникѣ, согласно съ древнѣйшими изображеніями на западѣ.

— Ангелъ приноситъ изъ Рая вино и питье Дѣвѣ Маріи въ Іерусалимскомъ храмѣ (на панагии XII в. на Афонской Гортѣ, съ славянскими подлинниками).

— Благовѣщеніе на колодѣ (на диптихѣ VI в., на вратахъ Св. Павла въ римскихъ стѣнахъ XI в.; на фрескѣ Кіево-Софійск. собора). Въ рус. подлинникѣ.

— При Рождествѣ Христовѣ дѣвѣ женщины, омывающія предвѣчнаго Младенца въ купели (на Ватиканск. диптихѣ IX в., на вратахъ Св. Павла въ Римскихъ стѣнахъ XI в., на вратахъ Суздальскихъ). Въ рус. подлинникѣ.

— Спаситель, сошедши въ адъ, извлекаетъ оттуда Адама съ Евою и праведниковъ Ветхозавѣтныхъ (на миниатюрахъ IX и X в., на вратахъ Св. Павла XI в., на алтарномъ украшеніи въ храмѣ Св. Марка въ Венеціи, Рафаѣлого XI—XII в., на вратахъ Равелло XII в. и проч.). Постоянно на русскихъ иконахъ.

— Апостолы прилетаютъ на облакахъ, чтобы присутствовать при Успеніи Богородицы. Переводъ въ русской иконописи, известный подъ именемъ „Успенія на Облакахъ“.

— Успеніе Богородицы. Между собравшимися Апостолами, позади одра Богородицы, стоитъ Спаситель, держа въ рукахъ ея душу. Впередѣ Архангелъ Михаилъ отъбѣгаетъ руки у неутраченного Іудейскаго жреца (на миниатюрахъ IX—X в.) Въ рус. подлинникѣ.

Любопытное собраніе апокрифическихъ изображеній помѣщено на клейкахъ вокругъ иконы Успенія Богородицы въ главномъ иконостасѣ Софійскаго собора въ Новгородѣ (**).

4) Изъ *Житій Святыхъ*, и притомъ сначала только отдѣльно самыя личности священныхъ мучениковъ въ живописи катакомбъ; мучениковъ, отецъ дѣрева и другихъ святыхъ на мозаикахъ; потомъ самыя дѣянія Святыхъ и мученія Мучениковъ, напр. дѣянія царя Константина на миниатюрахъ греческой рукописи Григорія Богослова IX в., равно какъ и дѣянія этого Отца Церкви (въ Париск. библи.); дѣянія Климентя Папы Римскаго и Кирилла Первоучителя Славянскаго на фрескахъ подземной церкви подъ базиликою Св. Климента въ Римѣ X—XI в. (***); Мученія Св. Мучениковъ, начиная съ X в., въ Месопотаміи Императора Василія и въ рукописи Синодальной Библиотеки въ Москвѣ, X—XI в.

(*) Рисунки см. въ моихъ Очеркахъ.

(**) Fabricius, Codex apocryph. Novi Testamenti. Hamburgi. 1719. — Hofmann, Leben Jesu nach Apokryphen. Leipzig, 1831. — Kolloff, Der evangelische Sagenkreis, въ Раузеровой Historisches Taschenbuch. 1860.

(***) Архим. Макарія, Археол. опис. церк. др. въ Новг. II, 102.

(****) См. ниже статью г. Виноградскаго объ этихъ фрескахъ. Прим. Ред.

5) Изъ *Хронографовъ, разныхъ сказаній и назидательныхъ сочиненій*. Напримѣръ:

— Изъ *Хронографовъ*, напр. Сея Вселенскихъ Соборовъ, описанія которыхъ помѣщаются въ Подлинникахъ подъ 16 Июля и 11 Октября. — Подъ царствованіемъ Льва Исавра, описаніе событія, вошедшаго эпизодически въ изображеніи Страшнаго Суда: „Въ то же время въ Царьградъ человекъ богатъ милостивно многу творя, а отъ презубодѣнія до старости не прѣста. И внезапно укре. И распри бывши о семъ: ови глаголаху спасена того быти, ови же—ни. И открыся единому затворнику, видѣ на единой странѣ рай красенъ, а на другой странѣ родство огненное (т. е. адъ), и мужа того стояща промежу рая и муки, и на рай взирающа и стѣнуща“.

— Изъ „Лѣтвицы Божественнаго восхода“ Іоанна Лѣтвичника, въ нашихъ подлинникахъ, подъ 30 Марта, такъ описывается изображеніе этой мистической Лѣтвицы: „Лѣтвица стоитъ на небо, а по ней дѣлать два старца, а ангелы ихъ держатъ; одинъ старъ аки Власій, а другій младъ, а Христосъ имъ подастъ вѣнцы, а правою рукою благословляетъ. А кой старецъ съ лѣтвицы спадъ, и ови влекутъ кроками во адъ“ и т. д. Затѣмъ слѣдуютъ имена 30 ступенчатъ лѣтвицы: отъ отверженіи міра, о безпристрастіи, о странничествѣ, о посужаніи и т. п.

— Изъ сказанія объ Андрѣ Юродивомъ, его и Елифаново видѣніи Покрова Пресвятой Богородицы въ Влахернскомъ храмѣ (гл. 58). Потому въ описаніи этого праздника подъ 1 числомъ Октября, въ нашихъ подлинникахъ встрѣчаемъ: „по лѣвой рукѣ аявона стоитъ Андрей Юродивый, власи его аки Авраамовы; обилечася, правою рукою указываетъ Елифану Святую Богородицу. Елифанъ младъ аки Георгій“ и проч.

Дальнѣйшее осознаніе иконописнаго содержанія въ Русскихъ Подлинникахъ произошло изъ источниковъ своеземныхъ, то есть, изъ Русскихъ летописей, житійниковъ и церковныхъ сказаній.

Теперь всѣ многочисленные изслѣдованія на обширномъ поприщѣ русскаго иконописнаго преданія надобно привести къ общему итогу.

Изъ систематически проведеннаго сличенія русскаго иконописнаго содержанія съ памятниками христіанскаго искусства отъ временъ Св. Мучениковъ и до XI и XII столѣтій, явствуетъ, что оно, хотя и восходитъ своими преданіями до древнѣйшихъ источниковъ, но непосредственно ведетъ свое начало отъ той эпохи, когда, въдѣствие иконоборства, окончательно установились типы и сюжеты иконописнаго цикла. Впрочемъ, удержало оно въ своемъ составѣ нѣкоторые изъ древне-христіанскихъ символовъ, каковы, напримѣръ, олицетворенія моря, рѣкъ, земли и т. п., а также и отвѣченныхъ понятій, и притомъ болѣе въ миниатюрахъ (*). невели въ собственныхъ иконахъ. Такъ въ одной русской рукописи XVI в., въ Троицко-Сергіевой Лаврѣ (№ 177) между изображеніями мѣсяцевъ удержался древне-христіанскій типъ Добряго Пастыря, съ барашкомъ на плечахъ (мѣсяцъ Апрель) (**). Къ символическимъ сюжетамъ на иконахъ принадлежатъ: Св. Софія, *Крылатый Предтеча*, Св. Христофоръ съ *яслию яловую*; на иконѣ Собору Пресвятой Богородицы, олицетворенія Земли и Пустыни въ видѣ дѣвицъ; на иконѣ Крещенія Господня — древне-христіанское представленіе Іордана въ видѣ старца и тѣхъ друг. Не смотря на эти остатки древне-христіанской символики, Византійско-Русское искусство, рано усвоивъ себѣ направленіе историческое, старалось воздерживаться отъ дальнѣйшаго развитія символизма, предпочитая изображеніе божества по человѣческому подобію — символическія знаки, въ силу 82 правила VI Вселенскаго Собора: „На нѣкоторыхъ честныхъ иконахъ изображается, перстомъ Предтечевымъ показуемый агнецъ, который принять во образъ благодати, чрезъ законъ показуя намъ истиннаго агнца, Христа Бога нашего. Почитая древніе образы и сѣны, преданія Церкви, какъ знаменія и предначертанія истины, мы предпочитаемъ благодать и истину, приеми оную, яко исполненіе закона. Сего ради дабы и искусствомъ живописанія очамъ всѣхъ представлено было совершенное, поелатвенъ отнынѣ образъ агнца, вземлющаго грѣхъ міра, Христа Бога нашего, на иконахъ представляти по *человѣческому естеству*, вмѣсто ветхаго агнца, да чрезъ то созерцая снрленіе Бога слова, приводимся къ воспоминанію *Житія Его во плоти*, Его страданія, и спасительнаго смерти, и снмъ образомъ совершившагося искупленія міра“.

(*) Сличеніи см. въ концѣ Очеркавъ.

(**) Сличеніи см. у Тихонова, Памятники отреченной русской литературы. II, стр. 415.

Такимъ образомъ, отвергнувъ символическія на Божество намеки, наша иконопись должна была усвоить себѣ принципъ объ опредѣленномъ типѣ Спасителя, принципъ, распространенный потомъ и на прочія святія личности, а вмѣстѣ съ тѣмъ дать обширное развитіе изображеніямъ Евангельскихъ событій, имѣющихъ свое историческое значеніе, независимое отъ символическихъ толкованій.

Мы видѣли, что въ теченіе столѣтій искусство пробовало свои силы, чтобъ въ наибольшей точности выразить иконописные сюжеты и долгое время ихъ представляло не одинаково, съ разными вариантами, какъ напримѣръ, Преображеніе. Русская иконопись беретъ точкою отправленія для своего преданія тотъ моментъ, когда всѣ эти разнорѣчія приведены были въ ясность и сгладились подъ общою порлою однажды навсегда установившихся иконописныхъ сюжетовъ. Такъ, напримѣръ, три незеленые путника, прообразовавшіе Аврааму Троицу, многія вѣка писались безъ крыльевъ, но въ нашу иконопись введены уже тогда, когда получили свой окончательный типъ крылатыхъ ангеловъ. Отвергнувъ предшествовавшія представленія Преображенія, какъ не согласныя ни съ историческимъ принципомъ, ни съ свидѣтельствомъ Евангелія, она остановилась на такомъ представленіи, которое удовлетворяло и толу и другому.

Впрочемъ, и послѣ періода иконоборства, заимчиваясь въ Восточномъ искусствѣ разности въ изображеніи одного и того же сюжета, какъ это мы видѣли изъ сличенія нашихъ подлинниковъ съ Менологомъ Императора Василія X—XI в.; такъ что установившуюся норму въ одинаковыхъ изображеніи иконописныхъ сюжетовъ надобно признать не столько въ действительности, сколько въ идеальномъ стремленіи Восточнаго искусства къ этой нормѣ. Следовательно, свидѣтельство нашихъ подлинниковъ о томъ, что русская иконопись основывается на иконахъ Софій Константинопольской VI в. и на миниатюрахъ Менологія Императора Василія, надобно ограничить значительными исключеніями.

Потому сдѣла разнорѣчій, которыя предшествовавшіе вѣка не успѣли сгладить, остались и въ русскихъ подлинникахъ. Напримѣръ: троякое изображеніе Благовѣщенія; Крещеніе Спасителя съ Юрданомъ въ видѣ человѣческой фигуры и безъ нея, съ четырьмя рыбами и безъ нихъ. Точно такъ же, не оскорбляя иконописнаго преданія, въ нашъ подлинникъ можно бы ввести разнорѣчія изъ греческаго Менологія и изъ другихъ лучшихъ византійскихъ источниковъ.

Равнымъ образомъ и относительно костюма, при общемъ сходствѣ, заимчиваясь въ нашѣмъ иконописномъ циклѣ безчисленныя отклоненія отъ источниковъ. Въ этомъ дѣлѣ исправленіе нашихъ подлинниковъ можетъ быть совершенно безъ всякаго ущерба церковнымъ преданіямъ, и тѣмъ болѣе потому, что оно только возстановитъ забытое или поправитъ испорченное, не внося никакой новизны (*).

Въ разсужденіи этого предмета не должно выпускать изъ виду того факта, что иконописные сюжеты развивались постепенно въ теченіе многихъ вѣковъ; потому иконописные источники не передаютъ въ точности костюма, современнаго изображаемымъ событіямъ. Иконописный костюмъ есть болѣе условный, составившійся изъ обычаевъ эпохи значительно позднѣйшей (около VI в.), съ примѣсомъ раннихъ преданій.

Относительно изученія общаго цикла сюжетовъ христіанскаго искусства, наша иконопись имѣетъ высокое значеніе въ двоякомъ смыслѣ. Во первыхъ, по своимъ подлинникамъ она предлагаетъ ту норму, которою было заключено христіанское искусство въ своемъ первоначальномъ развитіи, вводитъ соответствовавшее идеѣ Церкви до раздѣленія ея на Восточную и Западную. Во вторыхъ, наша иконопись обогащаетъ циклъ христіанскаго искусства многими сюжетами, которые должны быть введены въ общія обзорнія и учебники этого предмета, во множествѣ издаваемые въ настоящее время на Западѣ. Чуждые произвольныхъ нововведеній и вымысловъ фантазій, эти сюжеты состоятъ изъ общепринятыхъ и давно установившихся элементовъ, но даютъ имъ новый видъ, такъ сказать, въ архитектурическомъ ихъ сочетаніи, какъ это можно видѣть изъ приложенныхъ къ II стр. снимковъ съ иконъ: „Единородный Сытъ“ и „Поча Богъ“. Эти иконописные сюжеты — не иное что, какъ переводъ церковныхъ молитвъ и стиховъ на языкъ живописи: это лицевыя молитвы, лицевая церковная служба. Напримѣръ: *Взрую во единого Бога; Достоинъ есмь яко во истину; О Тебѣ радуется Обрадованная; Хвалите Господа съ небесъ; Величитъ душа моя Господа* и т. п.

(*) Weiss, Kostümkunde. Stuttgart. 1862—1864. Русскій и вообще славянскій отдѣлъ обработанъ слабо, но можно и ошибочно.

Свѣдѣнїе Писанїи Свѣдѣнїи на Исаїи



Рис. нарис. съ иллюстр. рисун. И. Кашкина.

печат. въ Изд. К. Зрѣвъ.

СВ. ІОАННІЗ ПРЕДТЕЧА.

(рисун. XVII вѣка.)

Некоторые из характеристических сюжетов нашей иконописи уже обратили на себя внимание западных ученых, например: *Единородный Сын* в известном сочинении Даженкура, *Св. София Премудрость Божия* в издании Мартена и Кайе (*). В прикитъ оригинальнаго сюжета Восточной, греко-русской иконописи прилагается здѣсь снимокъ съ иконописнаго рисунка XVII в., изображающаго Иованна Предтечу *Крылатою*. Диоронъ въ своей „Христiанской Иконографiи“, хотя и подѣстия подобный же рисунокъ, съ фрески греческаго монастыря Кайсарiани, но онъ отличается отъ помяннаго здѣсь важною подробностью (**). На греческой фрескѣ Предтеча держитъ свою голову, на нашемъ рисункѣ — агнца во образѣ Предвѣчнаго Младенца, въ чашѣ. Въ русской иконописи распространены одинаково оба эти перевода, какъ въ древней живописи Новгородской (***) и Московской, такъ и въ позднѣйшей, сельской (****). Въ основанiе крылатому типу Предтечи наша иконопись принимаетъ Евангелiйскiй текстъ: „Яко же писано во пророчѣхъ: се азъ посылаю Ангела моего предъ лицемъ твоимъ, иже уготовитъ путь твой предъ тобою“ Марк. 1, 2. Такъ какъ въ дѣянiяхъ Предтечи, то есть, въ Крещенiи и въ другихъ событiяхъ его жизни, этотъ типъ не употребляется, и именуется Предтеча обыкновенно безъ крыльевъ; и такъ какъ Крылатый Предтеча изображается, или въ символической иконѣ Софии Премудрости, или по одну сторону Спасителя, возстающаго на престолѣ въ небесной славы, и нѣющаго по другую сторону предстоящую Богородицу, въ иконѣ „Предста Царица одесную“, или наконецъ является онъ крылатымъ, когда изображается отдѣльно въ иконостасѣ или на металлическихъ складняхъ; то этотъ крылатый типъ долженъ означать Иованна Предтечу, уже не какъ лицо историческое, а какъ священный идеалъ, вознесенный изъ здѣшняго житiя въ горный мiръ, существо небесное, ангельское. Потому, не подчиняясь законамъ природы, онъ имѣетъ двѣ головы: одна на немъ, другую держитъ онъ въ союзѣ или на блюдѣ въ рукѣ; или же, какъ лицо символическое, имѣетъ въ чашѣ агнца, въ видѣ Предвѣчнаго Младенца.

Христiанское искусство давало крылья и другимъ библейскимъ личностямъ. Такъ изображенъ Евангелистъ Матей на мозаикѣ Св. Павла въ Римскихъ стѣнахъ; такъ же писанъ въ Чешской Лицевой библии (въ библии князя Лобковица, въ Прагѣ) XIII в. Енохъ въ видѣ драхлаго старца съ крыльями, въ тотъ моментъ, когда Господь Богъ беретъ его живымъ на небо. И доселѣ наши иконописцы пишутъ съ крыльями Илiю Пророка и некоторыхъ святыхъ Дѣвственниковъ, въ ознаменованiе ихъ дѣвственности (*). — Также встрѣчается въ искусствѣ изображенiе Мучениковъ и съ двумя головами, то есть, съ одною на плечахъ, въ естественномъ положенiи, и съ другою въ рукахъ; напримеръ, итальянскiй живописецъ Спинеццо Аретино, XIV в., такъ представилъ Св. Мученицу Луцiалу (**).

Въ заключенiе о сравнительно-историческомъ методѣ изученiя нашей иконописи надобно упомянуть, что этотъ методъ удобнѣе всякихъ богословскихъ соображенiй можетъ служить къ соглашенiю между направленiемъ старообрядческихъ и православныхъ.

Мы видѣли, какъ просто и наглядно рѣшаются вопросы о четвероконечномъ крестѣ и благословляющемъ сложении перстовъ.

Не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнiю, что четвероконечный крестъ многими столѣтiями предшествоуетъ въ церковномъ искусствѣ кресту восьмиконечному. Четвероконечный встрѣчается еще въ памятникахъ, предшествующихъ вѣренiю Царя Константина (то есть, до IV в.), и за тѣмъ господствуетъ при Константинѣ и въ слѣдующихъ столѣтiяхъ. Что же касается до креста восьмиконечнаго, то онъ обязанъ своимъ происхожденiемъ въ искусствѣ изображенiямъ крестной смерти Спасителя, которыя стали слагаться значительно позднѣе многихъ другихъ Евангелiйскихъ изображе-

(*) Martin et Cahier, *Mélanges d'archéologie*.

(**) *Histoire de Dieu*. Paris. 1843, стр. 72. См. также: Paulli M. Paciaudii, *De culta S. Iohannis Baptistae antiquitatis christianae*. Romae. 1755, стр. 192 и слѣд.

(***) Архим. Макарий, тамъ же, II, 113—118.

(****) Членъ Сотрудникъ Общества Древне-Русскаго Искусства г. Сапожковъ, иконописецъ изъ Палеха, уведомляетъ въ своей корреспонденцiи въ Общество, что Палеховскiе иконописцы доселѣ на томъ же основанiи пишутъ Крылатую Предтечу, ссылаясь при этомъ на какiе-то греческiе образцы.

(*) Сообщено тѣмъ же Палеховскимъ иконописцемъ А. Л. Сапожковымъ.

(**) Въ Кельвскомъ Музее, Итальянское собранiе Рамбу, № 83.

ний. Но и Распятие сначала представлялось на четвероконечномъ крестѣ [даже до IX в.]. Сверхъ того, нижняя поперечина креста, означающая подножіе Распятаго, сначала не была такой длины, какъ стала ее дѣлать въ послѣдствіи, и притомъ она полагалась прямо, горизонтально, а не наперекось, какъ принято теперь въ восьмиконечномъ крестѣ.

Итакъ, кто хочетъ предпочитать восьмиконечный крестъ четвероконечному, можетъ имѣть какія бы то ни было соображенія, только не свидетельства христіанской древности. Кто же признаетъ одинаковый авторитетъ за обѣими формами креста, тотъ будетъ согласоваться съ исторіею иконописнаго преданія.

Благословляющая десница въ сложеніи перстовъ, какъ мы видѣли, представляетъ бѣднѣе разнообразіе. Распростертая лань, какъ кажется, предшествуетъ сложенію перстовъ. За тѣмъ является, въ незначительномъ промежуткѣ времени, сложеніе именословное, католическое и старообрядческое. Но не подлежитъ сомнѣнію, что въ VI в., во времена Юстиніана, въ Греціи уже господствуетъ сложеніе именословное, что явствуетъ изъ мозаики въ Св. Софій Константинопольской; между тѣмъ какъ на Римской мозаикѣ храма Космы и Димиана, того же вѣка, Христосъ благословляетъ распростертою дланью, не слагая перстовъ; и на греческихъ миниатюрахъ Пророковъ того же времени (въ Туринѣ) Іоаннъ благословляетъ именословно, Михей же — слагая персты по обычаю, въ послѣдствіи принятому на Руси старообрядцами.

IV. ИЗНАЧЕСТВО ИКОНОПИСНАГО ПРЕДАНІЯ.—ПРИРОДА И ИДЕАЛЬНОСТЬ.—ИКОНОПИСНЫЕ ТИПЫ.

Ситнивая повѣйшая русская иконопись ремесленного сельскаго производства съ иконописью древне-русскою, а эту послѣднюю съ византійскою, и имѣть съ тѣмъ не отличая въ живомъ византійскомъ древнѣйшемъ изначномъ стилѣ отъ позитивнаго историческаго, сверхъ того, основываясь въ своихъ сужденіяхъ о живописи византійско-русской на старыхъ иконахъ, обветшавшихъ и утратившихъ свой колоритъ отъ времени, отъ сырости и другихъ случайностей, русская публика вообще имѣть самое смутное понятіе объ этомъ предметѣ. Здѣсь разумѣются не только тѣ, которые безусловно порицаютъ въ искусствѣ все древне-русское и византійское, но и тѣ, которые убѣждены въ высочайшихъ достоинствахъ этого стиля въ отношеніи религіознаго идеальности и строгаго благочестія. Тѣ и другіе, не смотря на противоположность своихъ взглядовъ, исходятъ отъ одного и того же смѣшеннаго понятія объ иконописномъ стилѣ, и, можетъ быть, цѣнители византійско-русскаго искусства, держась ложнаго основанія, приносятъ большіе вредъ въ распространеніи превратныхъ понятій объ этомъ искусствѣ, нежели художники: потому что, своею неосновательностію давая противъ себя оружіе своимъ противникамъ, они только вводятъ въ подозрѣніе и роняютъ то дѣло, на возстановленіе котораго они — казалось бы — болѣе другихъ призваны (*). Можно отдать имъ полную справедливость во всемъ, что говорятъ они о святости сохраненія древне-христіанскихъ преданій въ искусствѣ православномъ, о вѣрности иконописныхъ типовъ Христа, Богородицы, Пророковъ, Апостоловъ и другихъ святыхъ личностей, объ идеальномъ представленіи сюжетовъ, не заслоняемыхъ и не нарушаемыхъ внесеніемъ ненужныхъ, чуждыхъ желочей изъ дѣйствительности, о строгости молитвеннаго выраженія въ лицахъ. Но, какъ ни достойно уваженія всѣ эти качества, они могутъ быть выражены въ искусствѣ только тогда, когда въ немъ соблюденъ главнѣйшее, основное условіе, безъ котораго невозможны ни вѣрность типовъ, ни ясность традиціоннаго сюжета, ни благочестивое выраженіе. Это главнѣйшее условіе есть *природа*.

(*) Любопытный образецъ этого восточнаго направленія въ его крайностяхъ, изслѣдованныхъ отъ Столпа, и въ настоящее время безплодныхъ, какъ по отсутствію точныхъ свѣдѣній объ источникахъ иконописнаго преданія, такъ и по неспособностямъ тенденцій, см. въ отдѣлѣ Сѣверъ: Митинъ Юрьевскаго отла Архивариата Фотія о писаніи и продажѣ иконъ. *Примѣч. Ред.*

Подъ природою въ искусствѣ разумѣется вѣрность дѣйствительности въ очертаніи фигуръ, въ ихъ постановкѣ и движеніи, и особенно въ выраженіи душевныхъ движеній, наконецъ въ колоритѣ. Это требованіе должно быть признаваемо законнымъ и разумнымъ на томъ основаніи, что только при естественности всѣхъ внѣшнихъ формъ изображенія, при вѣрности душевнаго выраженія, какъ во всей фигурѣ, такъ и преимущественно въ лицѣ, художникъ можетъ внушить зрителю тѣ идеи, которыя его самого воодушевляютъ. Вѣрность природѣ и естественность надобно строго отличать отъ такъ называемаго натурализма, забирающаго себѣ господство между новѣйшими живописцами, особенно въ нашелъ отечествѣ. Рафаэль всегда былъ вѣренъ природѣ, но никто не заподозривалъ его въ натурализмъ. Голландская школа Ванъ-Эйковъ уже въ XV вѣкѣ умѣла достигнуть самой тщательной, фотографической передачи натуры, но постоянно оставалась на высотѣ искренняго религіознаго направленія, и очень рѣдко падала въ натурализмъ, и то по недостатку эстетическаго вкуса, разумѣется, сравнительно съ итальянскими мастерами того же времени и ранѣе. Натурализмъ, въ своей послѣдней крайности, есть особенный видъ подражанія природѣ: или тупое, безсмысленное воспроизведеніе дѣйствительности, или нагнетенное представленіе только матеріальной стороны жизни, въ соотвѣтствіе тѣмъ современнымъ ученіямъ, которыя посягаютъ на религію и низводятъ все человѣческое до животныхъ инстинктовъ; какъ напримеръ, если бы какой живописецъ, чтобъ приучить публику къ ужасамъ крови и рѣзни, вздумалъ изобразить дышащійся кровью трупъ Робеспьера, въ видѣ отвратительнаго анатомическаго препарата, или, чтобъ наглядно убѣдить въ тщетности утѣшеній религіи въ роковыя минуты, изобразилъ бы прекрасную женщину въ звѣрскомъ отчаяніи и отупѣніи, оживающую смерти въ темницѣ, заливаемой изъ оконъ водою во время наводненія.

Природа однаково нужна въ искусствѣ, и идеалисту и матеріалисту; тотъ и другой, съ одинаковыми правами могутъ пользоваться ея формами, но только съ различіемъ въ своихъ цѣляхъ — идеалистъ для облагораженія и возвышенія идей и чувствованій, матеріалистъ — для низведенія человѣческаго достоинства до степени звѣря.

Условившись въ понятіи о природѣ, и строго отличивъ естественность отъ портретности и натурализма, мы должны придти къ убѣжденію, что только то иконописное произведеніе можетъ удовлетворить всѣхъ и каждому, которое, съ религіознымъ одушевленіемъ, соединяетъ вѣрность природѣ, какъ во всѣхъ очертаніяхъ фигуры, такъ и въ ея движеніи и выраженіи; напримеръ, когда тѣло распятаго Спасителя написано съ знаніемъ анатоміи, а плачь и тоска предстоящихъ — съ наблюденіемъ надъ природными выраженіями этихъ душевныхъ и тѣлесныхъ движеній. Дѣло художника относительно природы тѣмъ и ограничивается. Затѣмъ онъ является уже, или идеалистомъ, или матеріалистомъ. Онъ удержится въ предѣлахъ идеальнаго представленія своего сюжета, если благоговѣніе внушитъ ему въ лицѣ Распятаго выразить красоту неземнаго спокойствія, которую иногда накидываетъ на черты покровъ смерти: какъ это удалось, напримеръ, Дюреру въ его знаменитомъ образѣ въ Виллсдорфѣ Бездвѣрді: Поклоненіе Троицѣ. Художникъ увлечется матеріализмомъ, если дастъ волю своей охотѣ копировать жертвое тѣло во всемъ его безобразіи, какъ сдѣлалъ такую попытку Андрей Мانتеня, въ изображеніи усопшаго Спасителя, въ смѣломъ ракурсѣ, или сокращеніи фигуры, отъ ногъ, прямо обращенныхъ къ зрителю, на картинѣ въ Миланской галлерей Брера.

Древне-христіанское искусство, а также и византійское до XII в., при идеальности религіознаго одушевленія, представляетъ въ лучшихъ своихъ произведеніяхъ естественность очертаній и колорита и очевидное стремленіе къ подражанію природѣ, какъ къ необходимому условію искусства.

Въ доказательство этому мы приведемъ нѣсколько данныхъ изъ извѣстныхъ уже намъ источниковъ иконописнаго преданія.

Древне-христіанскіе художники (*), воспитанные на античныхъ преданіяхъ классическаго искусства, усвоили себѣ тотъ стиль, образцы котораго сохранились въ Геракуланумѣ и Помпеи. Стѣнная живопись мнѣологическаго содержанія, открытая въ этихъ городахъ, и живопись христіанская II и III столѣтій въ катакомбахъ, при всемъ различіи въ содержаніи и идеяхъ, — очевидно, произведенія одной и той же школы, такъ что можно бы предполагать, что тотъ же мастеръ, когда былъ язычни-

(*) См. мою статью о Образцахъ Иконописи въ Публичномъ Музее. Московск. Вид. 1862 г. №№ 111 — 113.

колы, украшая сцены из Овидиевых Метаморфоз дворец Римского Кесаря, а, принявши крещеную веру, тою же самою кистью и теми же красками изображать мучеников и библейскую историю в катакомбах. Природу и изящество онъ наследовалъ отъ античнаго искусства, но возвысил и одухотворилъ и то и другое христианскимъ восторгомъ, премьей мученичества. Потому произведения древне-христианскаго стиля отличаются гармонією въ сочетаніи свѣжести природы съ благородною идеализаціею — этихъ существенныхъ качествъ искусства античнаго. Поставка и движеніе фигуръ, поворотъ головы и очерченіе лица, наконецъ драпировка — все дышитъ античныхъ изяществомъ. Статуи послужили образцомъ для живописной фигуры, которая на древне-христианской мозаикѣ или на миниатюрѣ, также какъ и на Помпейской стѣнѣ, будто назаваніе, отдѣляется на ровномъ цвѣтномъ фонѣ, который потомъ стали позолачивать. Иногда по ровному полю, позади фигуръ, проводится архитектурныя линіи, зданія, стѣны арокъ, какъ напримеръ на мозаикахъ Св. Георгія въ Солунѣ IV в., или въ послѣдствіи, на миниатюрахъ Менологія X—XI в. Ландшафта еще нѣтъ. Деревя стоятъ безъ перспективы; воздухъ не оживляетъ ихъ тяжелой массой, будто они скопированы съ каменнаго рельефа на саркофагахъ. Но животныя — птицы и зѣбры, изображены натурально и изычно. Древне-христианская миниатюра — это прекрасный античный рельефъ, перенесенный на плоскость и оживленный самымъ свѣжимъ колеритомъ. Притѣрь античной фигуры города Гавиона на миниатюрѣ рукописи Іисуса Навина VII—VIII в. см. на слѣдующей таблицѣ нѣтъ съ рисункомъ изъ Диоскорида. Притѣрь цѣлаго рельефа на миниатюрѣ см. дальше изъ Лобковской Псалтыри IX в.

Такое же сходство въ стилѣ замѣчается между миниатюрами христианскаго содержанія и содержанія языческаго въ рукописяхъ церковныхъ и классическихъ, писанныхъ одновременно, въ IV—V столѣтіяхъ.

Таковы греческія миниатюры Илиады въ знаменитой рукописи Миланской Амброзіаны (*). Характеръ этихъ миниатюръ общій съ живописью катакомбъ, а также Геркуланума, Помпей и другихъ остатковъ древне-христианскаго искусства. Рисунокъ бойкій, краски наложены мастерски и смѣло. По отвалившейся кое-гдѣ краскѣ надобно полагать, что мастеръ сначала обводилъ чернилами общіе контуры или абрисы, а потомъ раскрашивалъ, впрочемъ не все, а только положеніе фигуръ и общія группы складокъ, лица же оставилъ безъ чернаго очерка, предоставляя выписку ихъ жѣсткими красками, тѣлыми и блѣдыми, какъ у насъ дѣлали русскіе миниатюристы даже до послѣдняго времени, отрисовывая всѣ фигуры, и оставивъ лица пустыми пробѣлами (что часто встрѣчается въ рукописяхъ). Потомъ греческій миниатюристъ въ частности фигуръ наводилъ жѣсткими кодерами, а по нимъ уже расписывалъ и растушевывалъ подробности, для рельефа фигуры, свѣтлыми и темными красками. Такъ все пространство, назначенное для лица, онъ наводилъ тѣлыми цвѣтомъ, обыкновенно жаркаго, медноватаго оттѣнка. Потомъ — глаза, брови, губы, онъ писалъ темнымъ колеромъ; въ глаза пускалъ бѣлизны для изображенія бѣла и для освѣщенія взора свѣтомъ; по носу и другимъ выдающимся частямъ проводилъ слегка бѣловатые блики, а на губы сверхъ чернаго налагалъ красное; также наводилъ румянецъ. Довольно натурально пишетъ онъ животныя и деревья, и, хотя не знаетъ познанаго ландшафта, во въ изображеніи отдаленныхъ предметовъ природы очевидно стремится къ подражанію природѣ.

Очень близки къ этимъ миниатюрамъ и по времени происхожденія и по стилю миниатюры греческой Библии въ Публичной Библіотекѣ въ Вѣнѣ. Сколько художникъ стремился къ естественности и искалъ себѣ оворы въ подражаніи природѣ и въ античныхъ преданіяхъ, можно судить изъ критическаго описанія слѣдующихъ миниатюръ этой рукописи (**):

— Мн. I. История первыхъ человечковъ. Адамъ и Ева — величавыя фигуры, и по красотѣ, и естественности, особенно въ сценѣ грѣхопаденія. Позы обихъ классически изычны. Какъ по всей фигурѣ, такъ и по своей позѣ Ева напоминаетъ античный типъ Венеры. Тѣло ея бѣло, Адамъ — смуглое, янтарнаго. Въ обихъ фигурахъ много выраженія. Весь фонъ въ сценахъ и вѣтвяхъ, съ цвѣтами и плодами.

— Мн. 3. Потомъ. Въ рисункѣ утонченныхъ очевидно стараніе художника слѣдовать природѣ. Колоритъ яркій: по снѣгу моря мелькаютъ красныя одежды и смуглыя лица и тѣла. На головахъ

(*) Рисунокъ см. Angelo Maio, *Iliadis fragmenta antiquissima cum picturis*. Mediolani 1819

(**) Пумера приводятся здѣсь по помѣткамъ на оригиналахъ.

утоающихъ пряди волосъ вѣтвотъ откидываются назадъ, что придаетъ головѣ изящный очеркъ, особенность, напоминающая многія фигуры Рафаэля. Иные изъ утоающихъ въ сильныхъ ракурсахъ, на которые художникъ не рискнулъ бы безъ короткаго знакомства съ природою. Таковы двѣ фигуры, вонзаенныя рядомъ будто для того, чтобы показать мастерство рисунка: обѣ въ своемъ сокращеніи, въ горизонтальномъ положеніи, обращены головою къ зрителю, но одна писана отъ лица навзничъ, а другая — отъ затылка — шпкомъ.

— Мин. 6. Ной спитъ, полубожаженный. Въ изображеніи нагаго тѣла художникъ хотѣлъ быть анатомически вѣренъ природѣ. Особенно натурально писана виноградная вѣтвь, однако съ тою замѣтною особенностью, что листья изображены тщательнѣе и вѣрнѣе гроздіи.

— Мин. 9. Лотъ бѣжитъ съ своимъ семействомъ изъ Содома. Городъ горитъ. Жена Лота только что превратилась въ соленый столбъ. Она была въ свѣтломъ голубоватомъ одѣяніи, и широко драпирована: такъ она и осталась вся свѣто-голубоватая, и лицо стало того же цвѣту, будто мраморная статуя, широко драпированная, но драпировка, отъ превращенія въ тяжелую массу, виситъ тяжелыми складками, отъ чего вся фигура потонѣла, будто уже готова изъ статуи, съ ловкимъ поворотомъ головы, съзвѣстна въ колонну съ капителю. Спокойствію этой озабоченной фигуры, отвѣсно вѣканой, какъ столбъ, отдаленно противопоставляется, вся скопившаяся отъ быстроты, бѣгущая группа Лота съ остальнымъ его семействомъ. Всѣ они, и въ жестахъ, и въ чертахъ лица, выражаютъ внезапный ужасъ, особенно самъ Лотъ, въ трепетъ закрывающій одѣяніемъ свое лицо, однако не настолько, чтобы нельзя было читать рѣзкаго выраженія, отражающаго его чувства, въ конвульсивно сжатыхъ бровяхъ.

— Мин. 15. Псавъ возвращается съ охоты. Онъ идетъ лошака. За нимъ идетъ охотникъ — и по колориту и по граціозному рисунку — фигура Помпейской живописи, въ розовой короткой рубашкѣ и сандаляхъ. На лѣвомъ плечѣ держитъ палку, на которой виситъ убитый заяцъ. Переднія лапы, за которыми заяцъ привязанъ къ палкѣ, подняты вверхъ, и потому голова насильственно выпрямилась и такъ окоченѣла, а уши печально опустились. Въ этомъ убитомъ зѣркѣ, съ граціознымъ выраженіемъ соединена замѣчательная натуральность въ рисункѣ и колоритѣ, будто у Голландцевъ XVII в., только не такъ микроскопически, какъ отдѣлывали эти позднѣйшіе мастера, а широкою кистью отданы мускулы звѣря и шерсть. Фигурѣ охотника дана необыкновенная живость и грація движенія, въ мгновенномъ поворотѣ головы: потому что, идя, онъ оборачивается назадъ къ собакамъ, которую ведетъ на двухъ ремняхъ, привязанныхъ къ ея ошейнику; между тѣмъ какъ другая собака забѣжала впередъ и съ выраженіемъ какой-то любезности въ своихъ свободныхъ движеніяхъ ласкается къ хозяину: подпрыгнувши она подняла къ нему свою морду и ласково касается лапою его копытки.

— Мин. 29. Юсачъ спитъ на кровати, на свѣтло голубоватой постелѣ и такого же цвѣта подушкахъ, драпированный того же цвѣта покрываломъ, оставивши обнаженными только голову и руки по самыя плечи. Онъ въ отличномъ ракурсѣ, и въ свѣломъ, но натуральномъ поворотѣ. Правую руку подложилъ подъ голову, а лѣвою держитъ одѣвающее его пологно. Въ небесахъ, въ синемъ полукругѣ усталымъ звѣздами, ему поклоняются луна и солнце: луна въ видѣ Дианы, съ рожками молодого мѣсяца на головѣ, писана только бѣлыми очертаніями по голубому; солнце, въ видѣ Аполлона, все розовое, въ коронѣ; отъ него идутъ красныя лучи. Этотъ мотивъ, съ нѣкоторыми вариациями, повторился въ одной изъ Чешскихъ миниатюръ Лобовицкой Библии XIII в. — На миниатюрѣ рядомъ, тотъ же Юсифъ рассказываетъ свой сонъ отцу и матери. Упавленіе слушающихъ выражено въ рѣзкихъ, но натуральныхъ движеніяхъ. Внизу братья Юсифа, изящно расположенные группами, пасутъ стада. Рисункомъ, горячимъ колоритомъ тѣла, положеніе и движеніе фигуръ — словомъ, все въ этой миниатюрѣ вѣетъ красотою и естественностью античной живописи.

— Мин. 33. Темница, въ видѣ круглой ямы. По сторонамъ Виночерпій и Хлебодаръ: въ ихъ позахъ, движеніяхъ и въ чертахъ лица отдаленно выражены уныніе и отчаяніе. Между ними, въ рѣзкомъ съ ними контрастѣ — блистающая юностью, красотою и благороднымъ спокойствіемъ прекрасная фигура Юсифа, напоминающая лучшіе античные типы Помпейской живописи.

— Мин. 36. Прекрасный юноша Юсачъ, весь проникнутый неземнымъ вдохновеніемъ, объясняетъ Фараону сны. Фараонъ сидитъ на престолѣ, красивая фигура, безъ бороды, въ пылнѣйшей золотой

коронѣ, или діадемѣ, украшенной бѣлымъ и краснымъ, въ великолѣпномъ, но не въ широкоемъ одѣяніи, ловко охватывающемъ его развѣвающую фигуру (*).

Вѣрность природѣ, въ очертаніяхъ, выраженіи и колоритѣ, руководимая чувствомъ античной красоты, и воодушевленная искренностью благочестія первыхъ вѣковъ христіанства — вотъ первые залоги Византійскаго художественнаго преданія, открываемые въ греческихъ миниатюрахъ IV—V столѣтія. Слѣдующее за тѣмъ столѣтіе, оставившее намъ высшій образецъ этого стиля въ Св. Софії Константинопольской, поддерживаетъ тоже преданіе и сохраняетъ посредствующимъ звеномъ между древне-христіанскимъ и собственно византійскимъ стилями.

Изъ рукописей, относящихся ко времени сооружения и укрѣпленія Св. Софії Константинопольской, остановимся на двухъ: на Византійской Діоскорида и на Туринскихъ Пророкахъ.

Миниатюры Діоскорида имѣютъ высокую важность для исторіи искусства потому, что представляютъ въ своемъ содержаніи и въ технической отдѣлкѣ живую связь VI-го вѣка, особенно въ портретныхъ изображеніяхъ — съ преданіями античными, которыя постепенно вошли въ миниатюры этой рукописи, переходя изъ вѣка въ вѣкъ отъ раннихъ рукописей этого сочиненія. Сначала идутъ миниатюры историческаго и символическаго содержанія, потомъ писаны растенія, дѣла землѣ, пашенныя и пахонцы пшны. Рисунокъ вообще правильный, колоритъ яркій, и въ человѣческихъ фигурахъ нѣжный и жаркій, будто Венеціанской школы. Черта не видать изъ подъ истиннаго колорита, по которому, будто глянью, изведены тѣни и блики и румянецъ на лицѣ. Въ растеніяхъ вся зелень писана натурально, листья въ перегибахъ и раскурсахъ будто живые, но нѣтъ значительно грѣшатъ противъ натуры. Особенно изящно писаны птицы съ разнообразными перьями, сюжетъ, равно перенесенный изъ Византіи въ русское искусство, напр. въ Изборникъ Святославовъ 1073 года. Судя по миниатюрамъ Діоскорида, можно смѣло заключить, что живущая Византійская VI вѣка подучила по преданію отъ античныхъ школъ всѣ художественныя средства для выраженія своихъ идей, само собою разумеется, за исключеніемъ перспективы, ландшафта и сънотопии, введенныхъ въ искусство значительно позднѣе.

Укажу на миниатюры, равно любопытныя и по вѣрности природѣ, и по античной красотѣ.

— Передъ сидящимъ Діоскоридомъ стоитъ красивая женщина, держа въ рукахъ мандрагору, т. е., корень растенія, оканчивающійся человѣческой фигурой. Внизу умиротворяющая собака. Надъ женскою фигурой надписано: *εργα* (изобрѣтеніе). И такъ, это олицетвореніе.

— Посреди стоитъ въ нѣжѣ подъ краснымъ полусюномъ таже женская фигура (изобрѣтеніе), съ мандрагорой въ рукахъ. Налѣво отъ зрителя, сидитъ живописецъ, задомъ къ этой женской фигурѣ, и, оглядываясь не совсѣмъ въ локоть поворотѣ, списываетъ мандрагору на пергаментъ, прибитомъ гвоздикомъ къ полатѣ (въ родѣ классной доски на позкахъ); а направо сидитъ самъ Діоскоридъ и пишетъ, держа книгу на правомъ коленѣ: обычай писцовъ того времени, наблюдаемый иногда и въ нашей древней иконописи въ изображеніи пишущихъ Евангелистовъ. Но для насъ особенно важно живое, непосредственное изображеніе растенія съ натуры: прямое указаніе на то, что древне-христіанская живопись не разрывала своей связи съ непосредственнымъ изученіемъ природы. См. приложенный здѣсь рисунокъ.

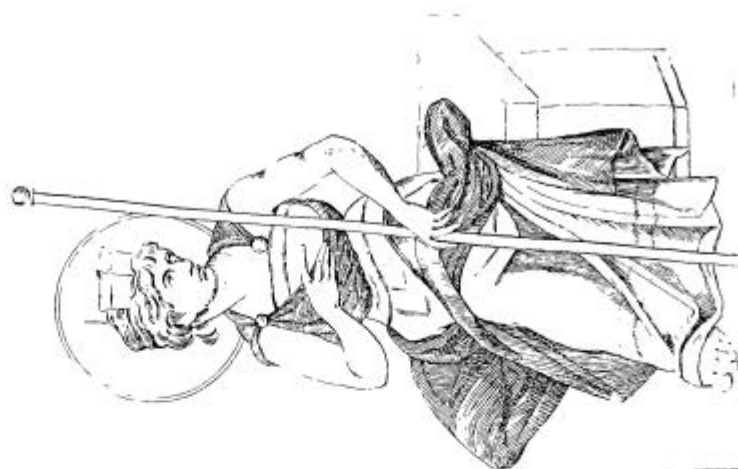
— Миниатюра въ великолѣпной рамѣ, написанной въ видѣ золотой цѣпи на синемъ фонѣ. Въ переплетахъ птицы, писаны на копченійскій манеръ, амурь, занимающіеся разными издѣльями, между прочимъ одинъ рисуетъ на полатѣ. Въ самой миниатюрѣ: на тронѣ въ карескомъ вѣдѣ, въ фидетовомъ исподнемъ одѣяніи, и въ золотомъ верхнемъ, сидитъ красивая женщина. Это Юлія Агипіа, скончавшаяся въ началѣ царствованія Юстиніана. По сторонамъ стоятъ двѣ женскія фигуры; это олицетворенія, какъ значится въ греческихъ подписяхъ: одна *Βλαφορυσία*, съ книгою; другая — *Βελοκοδυσία*, съ золотыми деньгами. Около послѣдней изображена дѣтская фигура съ крыльями, держащая раскрытую книгу: это античный Амуръ, но получившій новое, символическое значеніе *Любви къ премудрости Господней*, какъ значится въ греческой подписи: *πῶς τῆς σοφίας χρίστος* (amor sapientiae).

(*) Какъ для этой, такъ и для слѣдующей рукописи смотр. рисунки съ греческихъ миниатюръ, впрочемъ не вѣрно снатые: D. Daniell de Nessel, Breviarium et supplementum Commentariorum Lambecianorum. Viadobonae et Norimbergae. 1690.



ДІОСКОРИДЪ И ЖИВОПИСЕЦЪ.
(изъ греч. рукоп. VI вѣка.)

Діоскоридъ



ГОРОДЪ ГАРАОНЪ.
(изъ греч. рукоп. VII вѣка.)

creatoris — по переводу Несселя). Передъ Юлианомъ пала въ ноги въ мольбительной, низкомъ положении, усвоенномъ въ искусствѣ Византійскомъ, железная фигура: это *Благодарность*, какъ значится въ греческой подписи (*εὐχαριστία*).

Все лица этихъ и другихъ миниатюръ разбираемой рукописи прекрасны; фигуры пропорциональны, портреты характерны; олицетворенія носятъ отпечатокъ античныхъ типовъ классической мифологій. Амуръ служитъ очевидно посредникомъ между древнею мифологіею и христіанскою символическою.

Дойдя до VI вѣка, въ подтвержденіе мысли о томъ, что искусство Византійское не чуждалось природы, надобно припомнить въ искусствѣ монументальномъ знаменитыя мозаики въ Равеннскомъ храмѣ Св. Виталія, изображающія въ портретахъ императора Юстиніана съ святою царицею и со стражемъ, архіепископа Максимиана съ духовенствомъ и императрицу Теодору съ придворными дамами и евангелистами. Особенно удачно переданъ характеръ Теодоры, съ умъ, жестокость и чувствительность, въ выразительномъ, блѣдномъ и длинномъ лицѣ, въ маленькомъ ртѣ и большихъ, глубокихъ глазахъ. Сверхъ того, вся эта торжественная процессія, съ величольными костюмами, составила драгоценный памятникъ для исторіи быта того времени, тѣмъ сильнѣе горюетъ въ пользу мастеровъ этой мозаики, относительно ихъ желанія быть вѣрными дѣйствительности (*).

Говоря о портретахъ греческаго искусства VI в., слѣдуетъ припомнить, что этотъ художественный элементъ по приложу преданію восходитъ къ первымъ вѣкамъ христіанства. Превосходные портреты Галлы Платиды, Гонорія и Валентиніана III, работа греческаго мастера Вулнерія, V в., на знаменитомъ крестѣ въ Брешии, служатъ посредствующимъ звеномъ между портретами на позитивныхъ мозаикахъ и на древнѣйшихъ саркофагахъ, въ штахъ, или медальонахъ, отчасти образцы которыхъ смотр. на спинахъ саркофага къ стр. 47.

Такъ какъ въ основѣ типа Спасителя предполагалось его человеческое подобіе, то есть, воссозданіе его дѣйствительнаго образа, какъ онъ явился исторически, и такъ какъ этотъ типъ разрабатывался въ искусствѣ въ связи съ сказаніями о настоящемъ образѣ Христа, отпечатлившемъ нерукотворно на убогости: то очевидно, что христіанское искусство, развивая священные типы, выдѣляло съ типъ должно было воздвигать и портретъ.

На высшей степени пониманія и при неразвитости вкуса типъ сближается съ портретомъ. Типъ древне-русскіе иконописцы, взыскивая древнѣйшія иконы свитыхъ, оставались въ увѣренности, что они стремятся къ воспроизведенію ихъ портретныхъ подобій. Типъ, понимаемый въ смыслѣ художественномъ, есть нечто иное, какъ идеальное воссозданіе общаго, неизмѣннаго характера какой нибудь личности, запечатлѣнной известною идеею. Въ этомъ смыслѣ типъ соединяетъ въ себѣ портретность съ идеальностью, и именно въ томъ видѣ, какъ онъ проявляется въ античныхъ идеалахъ.

Какъ вся древне-христіанская живопись послѣдовательно развивалась изъ античной, такъ и потребность въ типическомъ обособленіи священныхъ личностей восходитъ къ эстетическимъ законамъ античной скульптуры, которая такъ отчетливо опредѣляла всѣ типы классическаго Олимпа. Уже съ давнихъ временъ артистическій взглядъ привыкъ съ перваго разу отличить Зевса отъ Аполлона, Юнону отъ Дианы. Когда христіанское искусство, болѣе и болѣе высвобождаясь отъ античной примѣи, должно было опредѣлять свой собственный типъ священныхъ личностей и историческихъ сценъ; тогда искусство, воспитанное древностью, естественно пришло къ тому результату, что эти личности и сцены тогда только всѣми будутъ понимаемы въ ихъ настоящемъ смыслѣ, когда въ точности онѣ будутъ опредѣлены однажды навсегда, то есть, чтобы лицо и одежда того или другаго типа имѣли свой извѣстный, какъ бы портретный характеръ, такъ же какъ Благовѣщеніе или Рождество писались бы съ извѣстными подробностями и въ одинаковомъ порядкѣ. Этотъ законъ типичности, созрѣвшій въ Византійскомъ стилѣ, точно также не можетъ служить ему упрекомъ въ стремленія къ неподвижности и безжизненности, какъ и античной скульптурѣ, которая при типичности умѣла держаться на почвѣ дѣйствительности и не сковывала художественной свободы; потому что типъ есть совокупность начала портретнаго съ идеальнымъ. Слѣдовательно портретности, которой искали въ священныхъ иконахъ, должна быть понимаема не иначе, какъ въ смыслѣ опредѣленнаго идеальнаго типа. Именно этимъ объяс-

(*) Kugler, Handbuch d. Gesch. d. Malerei. 2-е изд. 1847 г. I, стр. 42.

наются разногласія во мнѣніяхъ древнихъ богослововъ о типѣ Спасителя. Между тѣмъ какъ одни, съ точки зрѣнія вѣнней объективной, хотѣли опредѣлить черты лица Спасителя во всей ихъ подробности, другіе, съ точки зрѣнія идеальной и субъективной, утверждали, вѣдѣть съ Оригеномъ (*), что лицо Спасителя не имѣло опредѣленнаго выраженія, и въ разныя времена бывало различно, или казалось каждому иначе, смотря по его личному расположенію. Въ отношеніи искусства, это послѣднее мнѣніе удобно примѣняется къ объясненію художественнаго типа Спасителя, который, въ своихъ общихъ очертаніяхъ (изложенныхъ въ третьей главѣ этой статьи), является болѣе или менѣе одинаковымъ на всѣхъ произведеніяхъ мозаическаго періода, и вѣдѣть въ тѣхъ имѣть различное выраженіе въ каждомъ изъ нихъ. Это будто одна и та-же личность, но различно понятая художниками и представленная съ различными выраженіемъ на каждой ихъ множества иконъ. Для наглядности, повторилъ здѣсь снимокъ съ римской мозаики Космы и Даміана, мы должны присовокупить, что, на основаніи сказаннаго, только въ вѣдѣть изъ старыхъ древнѣйшихъ иконъ Спасителя могутъ дать удовлетворительное понятіе объ этомъ божественномъ типѣ.

Тоже самое надобно разсудить и о прочихъ христіанскихъ типахъ. Каждое изъ священныхъ лицъ на разныхъ иконахъ имѣть черты общія и вѣдѣть различается по особенностямъ въ личномъ взглядѣ художника.

Что не требовалось предварительнаго портрета съ натуры для того, чтобъ художественный типъ съ идеальностью характера соединять въ себѣ кажущуюся портретность, достаточно вспомнить о превосходѣйшихъ типахъ ветхозавѣтныхъ лицъ, пророковъ и протѣвъ, въ памятникахъ древняго христіанскаго искусства. Именно здѣсь надобно обратить вниманіе на другую изъ двухъ вышеупомянутыхъ рукописей VI в. Это Пророки (Малые) въ Туринской библіотекѣ. Для любителей и художниковъ предлагается здѣсь копія съ шести иконъ, изъ которыхъ двѣ изображаютъ юношескіе типы Пророковъ Аввакума (№ 1) и Захаріи (№ 2), двѣ — среднихъ лѣтъ: Сорофій (№ 3) и Іоиль (№ 4), и двѣ — типовъ старческихъ: Іона (№ 5) и Михей (№ 6). Сравнивая эти изображенія съ описаніями въ русскихъ подлинникахъ, не можемъ не отдать справедливости этимъ отличнымъ руководствамъ въ томъ, что, не смотря на очень естественныя отклоненія ихъ отъ древне-христіанскаго преданія, зависѣвшія отъ разныхъ обстоятельствъ, все же они представляютъ замѣчательное съ нами согласіе, какъ это можно видѣть изъ описанія изображенныхъ здѣсь Пророковъ, взятыхъ изъ рукописи VI в. А именно:

- № 1. Аввакумъ: младъ аки Георгій.
- № 2. Захарій Серповидецъ: младъ аки Димитрій.
- № 3. Сорофій: сѣдъ аки Богословъ.
- № 4. Іоиль: сѣдъ аки Ілія. Ілія же характеризуется такъ: сѣдъ, косматы.
- № 5. Іона: сѣдъ, плъшивъ, брада аки у Николая.
- № 6. Михей: аки Андрей Апостолъ, но имѣатъ косы. Андрей же характеризуется такъ: власяи растрепавшаяся; брада аки Іоанна Богослова.

И такъ, согласно съ замѣченіемъ византійскихъ типовъ, въ русскомъ подлинникѣ типъ среднихъ лѣтъ постарѣлъ; но молодые и старческіе удѣлали свой первобытный характеръ.

Было уже не разъ замѣчено, что многовѣковое крѣпленіе искусства на той же степени, какъ оно выработалось и опредѣлилось, составляетъ существенный характеръ Византійскаго стиля. Развивались и разножились иконописные сюжеты, по сторона изъясная оставалась при прежнихъ, уже давно вы-



(*) Glückselig, Christus-Archäologie. Стр. 83.

1.



2.



3.



4.



5.



6.



Рис. из Туринск. рукоп.

МАЛЫЕ ПРОРОКИ.
(Миниатюры изъ Туринск. рукоп. Пророчествъ, VI-IX вв.)

работанных формах. Во всех произведениях Византийского искусства, особенно начиная с IX в., как мы заметили, господствует поразительная неровность в сличении изящных форм, наследованных от старины по лучшим оригиналам, с формами искаженными, иногда даже до безобразия. Все это явствует с первого взгляда, даже при беглом обозрении лучших греческих миниатюр от IX в.; и сверх того эти миниатюры познать, тем больше преобладает в этой смеси изящное перед изящным, по мере того как предание об этом последнем все больше и больше заглушалось. Что изящная техника еще господствовала в греческих школах IX в., доказательством служат миниатюры Парижской рукописи Григория Богослова. Хотя и здесь не все миниатюры равного достоинства и иные даже с самыми грубыми ошибками против всех правил искусства, как, например, миниатюра, изображающая утопающих в всемирном потоке: они лежат на воде всею своею фигурой, будто на постели, не погружая ни рук ни ног; однако вообще техника миниатюр изящна, и многие изображения безукоризненно хороши. Стиль живописи широк и разнородный, а не мелкий и робкий, как в миниатюрах работ наших сельских иконописцев. Кolorит сочный и яркий, иногда напоминающий Тициана и Рубенса. Фигуры писаны не по черному абрису, а местными красками. Волоса на голове писаны широкою кистью, как густая прядь, отблескивая широкою светлотой, а не волосок к волоску, с микроскопическою их отделкою, как в русской иконописи XVI и XVII столетий. Тело и лицо, по телесному цвету, тоже широко раскрашены, где надо, то коричневою краскою, то красною, или тронуты бледными бликами и так называемыми оживками. Кolorит вообще яркий. Женщины и юные фигуры бледны, бледно-румяны и большею частью прекрасны. Иногда бледны и мужчины и бородатые мужчины, даже старые старики (как в Чешской и Кельнской школах живописи XIV—XV в.); но вообще мужчины многокolorитны, по которому наведены румянец и брошена коричневая тень с оттенком бледных бликов. Ангелы — бледны, бледны и румяны; их головы грациозны.

При той же неровности в стиле, отличается тем же художественным достоинством и Парижская Псалтырь IX—X в., из которой между прочим можно ясно видеть, как хорошо умели пользоваться кolorитом и светлотой греческие художники того времени, чтобы произвести изящный эффект. Такого эффекта отличается одиотворение Ночи, под видом Дианы, в миниатюре (л. 435), сиюмк с которой поминется выше, к стр. 63. Над головою ея развивается синее легкое покрывало; она в синем ситине, и все тело ея, руки шея и лицо — по телесному кolorиту наведены синими тнями, даже каштановые ея волосы тронуты синими бликами. И вся эта синева в гармоническом передив светлоты, так что вся фигура кажется какою-то всеземным видением в голубом тумане.

Из рукописи XI в., Жития Святых и Слова Иова Дамаскина о рождестве Христовом, на Авонской горе, в монастыре Есфигмена, в образе вполне художественной грани можно указать на красивую женскую фигуру, сидящую на зеленом луку. Руками держит она свои роскошные косы, по обе стороны спускающиеся по плечам. Одевание изящно охватывает полные груди. Красивые руки обнажены по локоть. Такую фигуру скорее можно бы встретить на стенах Помпей, нежели на листах церковной книги. Как в Помпейской живописи заметна наклонность к натуральной школе, допускающей ежедневное и тривальное, так и на византийских миниатюрах лучшего стиля, чему служат образцом в той же рукописи миниатюра, изображающая троих пастухов в поле. Двое усердно играют на инструментах; третий, оживленная фигура, к ним обращается с тривальными жестами, соответствующими его простонародным привычкам (*).

Как мало русское искусство XVI в. в отношении художественности, лучше всего можно видеть из самых миниатюр Инокондова в Макарьевских Четых-Минейх с соответствующими им в Флорентийской рукописи, не поздне XII в., но, без сомнения, по древнейшим образцам. В этой последней рукописи Адам и Ева (л. 83 об. и 113 об.) писаны также изящно, как в Визской Библии V в. Замечательна также по изяществу миниатюра (л. 116), на которой изображены Авель, как пастух, между козами и овцами. Есть и собака. Животные писаны натурально. Но особенно обращает на себя внимание высокохудожественная фигура Авеля. Он обнажен, и только с левого плеча спускается звериная шкура до копыт. Он оперся на посох, и левую ногу, как антич-

(*) Снимки см. в Севастьяновском собрании, в Моск. публичном Музее.

ный фавнъ, закинулъ впередъ на правую, на которой стоитъ твердо, а голову склонилъ немощно на правую руку, такъ что извивающаяся линия всей фигуры отличается античнымъ изяществомъ. Лицо прекрасно. Голова въ силіи. Какъ искусно умѣлъ художникъ изображать звѣрей, можно убедиться изъ миниатюры, изображающей льва и коня (л. 272). Это великозвѣная группа, достойная рѣза античнаго скульптора. Левъ со всеми четырьмя лапами изображенъ на хребтѣ коня, и кусаетъ его въ крестецъ, около гривы, а конь выдъ на переднія ноги, и свою голову въ изгибѣ изгибѣ прячетъ внизъ, себѣ подъ ноги.



Объ изяществѣ петриковскихъ иконописныхъ преданій мы заключаемъ указаніемъ на Лобковскую Псалтырь IX в.: потому что этотъ драгоценный памятникъ, выходясь въ Москвѣ, доступенъ для всякаго изъ русскихъ любителей или художниковъ, кто бы хотѣлъ убедиться въ достоинствѣ художественныхъ элементовъ, заимствованныхъ нашей иконописи искусствомъ Византийскимъ. Конечно, и въ этой рукописи господствуетъ тотъ неравенство стиля, что и во всехъ другихъ памятникахъ, чьего даже на одной и той же миниатюрѣ. Такъ, напримѣръ, въ изображеніи перехода Іудеи черезъ Черное море (л. 148 об.) переходящіе сгруппированы пейзажно, нѣтъ ни перспективы, ни ландшафта; но впередъ толпой плывущая Маріяль прекрасна. Она граціозно подняла руки надъ головою и бьетъ ими въ бубны; волны густыми прядями спускаются съ ея плечъ, и розовое платье ея широко развѣвается, возмущенное движеніями плески. Въ заключеніе предлагается здѣсь въ списокъ изъ этой же рукописи миниатюра (л. 147 об.), изображающая юного Давида, какъ пастуха и неадаптированна. Онъ повторяется трижды. Въ серединѣ онъ сидитъ, играя на псалтыри, на которой, вонзится Духъ Святый въ видѣ голубя; по бокамъ онъ же защищаетъ свое стадо отъ двѣхъ звѣрей. Эти два момента въ Парижской Псалтыри IX—X в. раздѣлены на двѣ миниатюры.

Кто желаетъ ознакомиться съ колоритомъ древнихъ греческихъ миниатюръ, можетъ видѣть раскрашенные копии въ Христіанскомъ Музѣи при Академіи Художествъ въ Петербургѣ и въ Московскомъ Публичномъ Музѣи.

Отъ древнѣйшихъ источниковъ обращаясь къ нашей иконописи, мы должны сдѣлать слѣдующія замѣчанія о ней въ художественномъ отношеніи.

1) Такъ же, какъ и ранніе источники, наша иконопись, даже въ лучшихъ своихъ образцахъ, представляетъ неровность стили въ смѣшеніи изящныхъ формъ съ неизящными, заимствованными отъ Византійскаго искусства и поддерживаемомъ наивною русскими мастерами, не умѣвшихъ критически относиться къ своему искусству. Слѣдовательно, успѣхи нашей иконописи въ будущемъ должны происходить отъ развитія ея лучшихъ сторонъ и отъ устраненія изъ нея ея недостатковъ: такъ что въ ней самой заключается уже зародышъ ея усовершенствованія въ отношеніи художественномъ. Это лучшее состоитъ въ прямой связи съ изяществомъ древне-христіанскаго иконописнаго преданія.

2) Не зная ни природы, ни античнаго міра, русскій иконописецъ напрасно искалъ вдохновенія въ богословской схоластикѣ, и только больше и больше грубѣлъ и разучивался. Богословіе нашло согласіемъ съ своими догматами дать безпозволенной фантазіи нѣкоторое подспорье. Составилось и твердо упрочилось преданіе, что священные лица христіанскаго міра оставили по себѣ для всеобщаго чтенія свои портреты. Художнику предоставлено было съ лучшихъ и древнѣйшихъ портретовъ изготовлять копіи. Этимъ преимущественно ограничивалась его дѣятельность, поставленная такимъ образомъ въ новое, искусственное отношеніе къ природѣ; потому что, изготовляя копію съ портрета, онъ долженъ былъ неукоснительно держаться древняго оригинала, не смѣя самостоятельно относиться къ природѣ. И такъ образовался стиль портретный, но такой, который не только не имѣетъ никакого отношенія къ природѣ, но даже полагалъ новую преграду между ею и художественнымъ творчествомъ. Но мы уже знаемъ, съ какою творческою свободою создавались типы христіанскаго искусства; знаемъ, что многіе изъ нихъ, каковы напримѣръ типы личностей ветхозавѣтныхъ, уже ни комъ образомъ не могли претендовать на портретное происхожденіе; знаемъ, что даже типъ Христа, при одинаковыхъ очертаніяхъ, видоизмѣнялся по взгляду художника. Слѣдовательно, чтобы воссоздавать во всей свѣжести христіанскіе типы, наша иконопись должна слѣдовать тому же процессу, который совершался въ искусствѣ въ эпоху ихъ созданія; то есть, съ идеальностью религіознаго благочестія, въ которомъ нельзя отказать нашимъ иконописцамъ, она должна соединить изученіе природы, и въ ней отыскивать формы, соответствующія описаніямъ типовъ въ подлинникахъ.

3) Лучшіе источники Византійскаго иконописнаго преданія отличаются правильностью рисунка какъ въ цѣлой фигурѣ, такъ и въ ея оконечностяхъ, выраженіемъ, изящною группировкою, отличнымъ колоритомъ и даже свѣтлотѣнью. Слабый отблескъ этихъ достоинствъ по частямъ можно еще встрѣтить на нѣкоторыхъ изъ иконъ въ Россіи, называемыхъ Греческими или Корсунскими; но вообще русская иконопись далеко отклонилась отъ того изящества своихъ оригиналовъ, къ которому должна бы стремиться по самому принципу своему — быть вѣрною преданіемъ. И такъ, въ силу этого принципа, воплію объясняемаго исторіею искусства, наша иконопись должна пріобрѣсти всѣ тѣ изящныя формы, которыя ей заимствованы Византійскими. Это наслѣдственное изящество должно признать нашу иконопись со всѣми успѣхами художественной техники, какіе искусство на западѣ пріобрѣло въ лучшую эпоху своего процвѣтанія въ XV и XVI столѣтіяхъ; потому что дѣйствительно многое можно найти въ Византійскихъ миниатюрахъ лучшаго стиля, чѣмъ не уступить по изяществу вкуса рисункамъ даже самого Рафаэля.

Наконецъ, 4) сама русская иконопись въ лицѣ лучшаго ея представителя второй половины XVII в., царскаго иконописца Ушакова, обнаруживаетъ рѣшительное стремленіе къ усовершенствованію, на основаніи развитія ея собственныхъ элементовъ. Ушаковъ писалъ въ двоякомъ стилѣ: въ собственно такъ называемомъ иконописномъ и въ фразскомъ, и потому соединялъ въ своихъ произведеніяхъ византійское преданіе съ усовершенствованною на западѣ техникою. То, что онъ заимствовалъ изъ западнаго искусства, могъ бы найти въ лучшихъ источникахъ Византійскаго, если бы они были ему извѣстны. Но во всякомъ случаѣ стремленія его усовершенствовать иконопись въ правильности рисунка, въ перспективѣ и ландшафтѣ, въ жизненномъ колоритѣ, не только не противорѣчатъ преданіямъ этого искусства, но воплію съ ними согласуются. Ушаковъ же былъ возстановителемъ на Руси изящныхъ типовъ въ натуральную величину, соответствующихъ лучшимъ образцамъ древней мозаики и стѣннаго писла. Таковы, напримѣръ, его превосходные иконы по грудь въ медальонахъ,

въ Московской церкви Троицы въ Никитникахъ (иваче Грузинской Богоматери), изображающіе Иисуса Христа въ свѣтительской облаченіи, Діонисія Арсинагита, Кирилла Іерусалимского, Епифанія Кипрского, Григорія Нисскаго, Іакова Брата Господня, Аверосія Медіоданскаго, Пигнатія Богоносца Антиохійскаго, Григорія Неокесарійскаго и Авласія Александрійскаго, и сверхъ того, на четвероугольной доскѣ икона Перукотвореннаго Спаса (писанная въ 1658 г.) (*).

У. ОТЛИЧІЕ ИСКУССТВА РУССКАГО ОТЪ ЗАПАДНАГО ПО СПОСОБУ ПРЕДСТАВЛЕНІЯ ИКОНОПИСНЫХЪ ПРЕДМЕТОВЪ.

Уже въ первой главѣ этой статьи, опредѣляя стиль русской иконописи, мы должны были коснуться некоторыхъ особенностей, которыми отличается восточное искусство отъ западнаго по способу представленія иконописныхъ сюжетовъ. Въ теченіе всего изслѣдованія мы видѣли, что былъ въ исторіи древне-христіанскаго искусства такой періодъ, когда отличія этого вовсе не существовало, или, при незначительной разницѣ, и на востокъ и на западъ господствовала одинаковая норма для представленія иконописныхъ сюжетовъ, именно періодъ отъ Константина Великаго и почти до XII в. Хотя романскій стиль, получившій христіанскія преданія чудовищною символическою полуязыческаго изображенія стѣнныхъ Европейскихъ дикерей, значительно отклонялъ уже искусство западное отъ восточнаго (**); хотя стиль готическій уже прокладывалъ тотъ путь свободнаго творчества, по которому впоследствии развилось западное искусство до своихъ блистательныхъ результатовъ въ эпоху Возрожденія; однако католическіе живописцы XIII и XIV в. въ способѣ представленія иконописныхъ сюжетовъ представляютъ еще значительное сходство съ нашею иконописью, какъ напримѣръ, Дучіо Боппьянсенъ въ изображеніи Страстей Господнихъ на алтарномъ образѣ въ Сиенскомъ соборѣ (1311 г.), Джотто въ изображеніи Евангельскихъ событій на деревянныхъ иконахъ въ ризницѣ Флорентійскаго храма Св. Креста (нынѣ въ Академіи Художествъ, во Флоренціи) и въ стѣнной живописи Падуинской церкви, извѣстной подъ именемъ *Madonna dell'Arepa*. И вообще не слѣдуетъ удивляться, встрѣчая въ старинномъ католическомъ искусствѣ иконописные сюжеты, подходящіе къ нормѣ нашихъ подлинниковъ. Это явленіе самое обыкновенное на западѣ, пока искусство не переставало быть прямымъ выраженіемъ релігіознаго чувства, безъ всякой примѣси восторженныхъ интересовъ. Разница оказывалась только въ немногихъ отклоненіяхъ богословскаго характера, въ слѣдствіе различія католическихъ догматовъ отъ православныхъ. Напримѣръ, всѣ древнѣйшія изображенія Распятія на западѣ до XII вѣка включительно дѣланы были съ четырьмя гвоздями, согласно съ первоначальными преданіями и древнѣйшими свидѣтельствами, напр. Григорія Турскаго (*De gloria Martyrum*, гл. VI), и только съ XIII в. начинается въ западномъ искусствѣ входить Распятіе съ тремя гвоздями — католическая особенность, которая возводилась уже въ силу догмата въ слѣдствіе убѣжденія, приписываемаго Св. Франциску Ассизскому († 1226), такъ какъ этотъ основатель Францисканскаго ордена въ своей „молитвѣ къ Ншпиту“, между прочимъ, замѣчаетъ, что Ншцета признала излишнюю роскошью даже достаточное количество гвоздей для распятія Христа (то есть, въ числѣ четырехъ), и ограничилась только тремя (***).

Впрочемъ многіе изъ католическихъ догматовъ не наблюдались даже до позитивнаго ареніи. Такъ новый догматъ о Бѣсѣнномъ Зачатіи Св. Анны встрѣчается въ католическомъ искусствѣ даже XV и XVI столѣтій. Напримѣръ, одна живопись Сѣверно-Итальянской

(*) Здѣсь перечислены всѣ эти иконы потому, что онѣ не точно означены въ книгѣ г. Раванскаго объ иконописи, гдѣ на стр. 44 о нихъ сказано такъ: „Образъ въ церкви Грузинской Богоматери: 3) Икона Перукотвореннаго Спаса, и 4) Поясница изображенія Пророковъ“. Это, какъ вѣствуетъ изъ подписей на иконахъ, не пророки.

(**) Вопросъ о признакахъ романскаго стиля въ древне-русскомъ искусствѣ, напр. въ пригласѣхъ Дмитріевскаго собора во Владимірѣ, требуетъ для рѣшенія особеннаго изслѣдованія.

(***) Ozanam, *Les Poètes Franciscains*. Paris. 1859. Стр. 56.

школы, конца XV в., Макрино д'Альба, изобразил Зачатіе Богородицы согласно съ нашими подлинниками, то есть, представивъ Іоакима и Анну при встрѣчѣ обнимающимися (*). И вообще западное искусство, не твердое въ своихъ богословскихъ принципахъ, представляетъ постоянныя отклоненія отъ католическихъ догматовъ, частію по свободѣ, которою оно пользовалось, частію же въ слѣдствіе того, что оно иногда слѣдовало древнѣйшимъ преданіямъ церкви, отъ которыхъ католичество уже уклонилось. Такъ, напримеръ, Крещеніе въ видѣ погруженія, а не подизванія, господствуетъ въ католическихъ обрядахъ еще въ XIII в., какъ свидѣтельствуешь Юза Аквинскій, признавая погруженіе болѣе правильнымъ и согласнымъ съ преданіями, нежели подизваніе (Summa, III, 66, статья 8) (**); соответственно этому и въ католическомъ искусствѣ встрѣчаемъ въ изображеніи Крещенія обрядъ погруженія, и не только въ раннее время, но даже въ XV в., какъ это можно видѣть на знаменитомъ триптихѣ Фламандскаго живописца Роже Ванъ-дёр-Вейденъ, Старшаго († 1464), изображающемъ семь таинствъ, между которыми Крещеніе представлено согласно восточному обряду, то есть, священникъ погружаетъ младенца въ купель (***).

Параллель между русскимъ и западнымъ искусствомъ, по различію въ способѣ представленія религіозныхъ предметовъ, должна имѣть важное значеніе, столько же въ теоретическомъ отношеніи, сколько и въ практическомъ. Въ теоретическомъ, она объяснитъ первоначальный видъ иконописныхъ сюжетовъ, сохранившійся въ нашихъ подлинникахъ, и отклоненія отъ него на западѣ въ слѣдствіе свободнаго развитія искусства; и такимъ образомъ наша иконопись будетъ введена въ исторію христіанскаго иконописнаго цикла, какъ посредствующее звено между древне-христіанскимъ періодомъ и позднѣйшимъ западнымъ. Въ отношеніи практическомъ, эта параллель дастъ возможность русскимъ художникамъ избѣгать тѣхъ ошибокъ, въ которыя они такъ часто впадаютъ, внося въ русскія иконы несвойственное имъ западное направленіе. Это будетъ въ некоторомъ смыслѣ иконописная эстетика, основанная на исторіи христіанскаго искусства и проверенная критически по памятникамъ разныхъ временъ и разныхъ направленій. Отдавая полную справедливость гениальнымъ произведеніямъ западныхъ художниковъ, такая эстетика, съ точки зрѣнія иконописныхъ преданій, можетъ находить въ нихъ несообразности, неточности, ошибки и даже недостатки во вкусѣ, но сколько эти произведенія уклоняются отъ чистоты религіознаго стиля, хотя бы они и были безукоризненны во всѣхъ другихъ отношеніяхъ.

Этотъ важный предметъ требуетъ особеннаго, обширнаго изслѣдованія, которое, обнимая весь русскій подлинникъ, могло бы послужить руководствомъ какъ для историковъ искусства, такъ и для художниковъ, въ ихъ практической дѣятельности. Мы ограничиваемся здѣсь только немногими замѣчаніями.

Такъ какъ искусство на западѣ особенно стало отклоняться отъ иконописнаго преданія въ эпоху его полнаго развитія, начиная съ XV в.; то иконописная критика будетъ приложена къ произведеніямъ преимущественно этого пятнадцатаго періода, обнимающаго дѣятельность самыхъ знаменитыхъ западныхъ художниковъ. Изъ новѣйшихъ произведеній будетъ обращено вниманіе на лицевую Библію Шнорра (Bibel in Bildern) и на рисунки Овербека къ Евангелію, какъ потому, что оба эти собранія въ гравюрахъ служатъ источниками для современныхъ русскихъ художниковъ въ сочиненіи образовъ, такъ и потому, что рисунки Шнорра въ Германіи пользуются такимъ авторитетомъ, что издатель Евангелическаго календаря, профессоръ Пиперъ, ввелъ ихъ въ общій циклъ христіанскаго искусства, какъ необходимый предметъ въ христіанскихъ музеяхъ, назначенныхъ для художественнаго и богословскаго образованія (****).

Уже въ первой главѣ этой статьи было указано, что *профанізація* священныхъ предметовъ составляетъ отличительную черту западнаго искусства въ его дальнѣйшемъ развитіи по пути свободнаго художественнаго творчества, и что строгій стиль религіозный на западѣ не имѣлъ самостоятельнаго

(*) Въ Публичномъ Музее въ Франкфуртѣ на Майнѣ. № 5.

(**) Io. Molanus, De Historia SS. Imaginum. Lovanii. 1771. Стр. 297. 437.

(***) Въ Антверпенск. Музеѣ №№ 30—32.

(****) Piper, Das christliche Museum der Universität zu Berlin. 1856.

значения, и служил только явлением переходным к искусству светскому, чуждому интересам церкви. Реформация, навсегда поколебавшая основы католицизма, нанесла окончательный удар церковному искусству на западе, и именно в ту эпоху, когда процветали Рафаэль, Микель-Анджело, Бернардино-Луини, Альбрехт Дюрер и другие знаменитые мастера. Все, что было создано в церковном искусстве после этого великого раскола в западной церкви, отличается уже болтливостью разложения старого организма, когда то крѣпкого и ищущаго.

Профанация священных предметов в западном искусстве главным своим источником имеет свободу творчества, которая, стремясь к художественным идеалам, слегка отклонялась к перловым идеям, и, обильная церковное предание с современной действительностью, переносила в икону позднейшие костюмы и обычаи. Потому божественное унизилось неприличными ему, санником чувственным формам, и сближалось с ежедневной действительностью.

Прежде нежели предложить параллель между русскими и западными искусствами в изображении праздников и других библейских событий, надобно рассмотреть некоторые мотивы, общие многим изображениям, и разные подробности, характеризующие способ представления иконописных сюжетов в западном искусстве. А именно:

1) Какъ ни поразительна русская иконопись в изображении обнаженныхъ фигуръ, но и западное искусство свое превосходное умѣнье в этомъ дѣлѣ слишкомъ неуцѣстно признало к иконописнымъ сюжетамъ. Такъ в ищущую эпоху западной живописи принято было за обычай изображать Предвѣчнаго Младенца обнаженнымъ, когда онъ сидитъ на рукахъ Богородицы или находится около нея, съ обнаженнымъ же младенцемъ Предтечею (*). Микель-Анджело изобразилъ обнаженнымъ же Спасителя, какъ Судью, на Страшномъ Судѣ, въ видѣ античнаго божества, безъ бороды. Обнаженными же изображалъ онъ на Судѣ и Мучениковъ и Мученицъ, съ орудіями ихъ мукъ, что впрочемъ скрывалъ даже и въ католичествѣ, привыкшемъ къ художественнымъ вольностямъ: такъ что вносѣдствіи эту непристойную наготу вѣчно было прикрыть драпировкою. На Страшномъ Судѣ, приписываемомъ Меллину, въ Давидѣ (въ St. Marien - Ober - Pfalz - Kirche), преддверіе Рай съ обнаженными праведниками производятъ сѣрное впечатлѣніе передвѣнника, не смотря на натуральность фигуръ и высокое подражательное искусство этого мастера.

2) Бездерзновенность, съ которою относится западное искусство къ своимъ божественнымъ идеаламъ, наглядно характеризуется обычаемъ полагать Предвѣчнаго Младенца на землѣ, какъ это находимъ на картинахъ Филиппо Липпи, Лоренцо Креды, Корреджіо, Рафаэля. Богородица около него стоитъ на коленяхъ или сидитъ, моится или склоняется къ нему свою голову съ выраженіемъ материнской любви. Столько же характеристиченъ въ этомъ отношеніи обычай — полагать на землѣ мертвое тѣло Спасителя, снятое со креста, обычай, которому слѣдовали почти всѣ лучшие западные художники. Особенно тягостное впечатлѣніе производитъ изображение Спасителя, падающаго на землѣ подъ крестомъ, который онъ всея уронилъ на себя. Рафаэль въ своемъ знаменитомъ произведеніи, въ Мадридскомъ Музеѣ (Io Spasimo di Sicilia), не рѣшился довести до крайности это тягостное впечатлѣніе, изобразивъ Спасителя въ изнеможеніи только склоняющагося подъ крестомъ на колѣна, и при томъ въ самый важный моментъ склоненія, потому что складки рукава еще только спускаются по рукѣ, которою онъ только что успѣлъ опереться на камень, падая на колѣно. Адамъ Крафтъ, въ своихъ барельефахъ Семи Остановокъ (Sieben Stationen) Спасителя, идущаго на Голгофу (въ Нюрнбергѣ) между прочимъ изображаетъ и падающаго подъ крестомъ Спасителя, распростертаго по землѣ: но только благодаря своему великому таланту, проникнутому искренностью благочестія, онъ умѣлъ изобразить при томъ отъ тягостнаго впечатлѣнія, придавъ фигурѣ Христа необычайно благородную позу (**). Но за то какъ жадно попытки въ этомъ сюжетѣ позднѣйшихъ художниковъ, напримѣръ Доменикино (въ Стаффордской галлерей), который будто съ намереніемъ представилъ Спасителя въ самомъ жадномъ

(*) Послѣдній привезъ изъ Италіи въ Москву изображение Мидонинъ съ обнаженнымъ Младенцемъ Христомъ и Предтечею, но не смѣлъ показать этой картины царю Ивану Васильевичу, опасаясь оскорбить чувство приличія нашихъ предковъ.

(**) См. изданіе Геллера и Ротбарта.

видъ придавленнаго къ землѣ крестомъ, чтобъ выразить въ Богочеловѣкѣ всю его человѣческую немощь. Столько же оскорбительнаго для эстетическаго вкуса представляють изображенія бичеванія Спасителя, какъ напримѣръ картина Л. Карраччи (въ Болонской галлерей), возбуждающая самое возмущительное чувство. Иногда тривиальныя подробности въ сценѣ жестокаго обращенія воиновъ съ Спасителемъ доходятъ до отвратительнаго безвкусія; какъ напримѣръ въ одной картинѣ Кельнской школы (въ Кельнск. Музеѣ, № 129), Спаситель представляетъ въ положеніи униженномъ до снѣжнаго. Между тѣмъ какъ воины стаскиваютъ съ него рубашку, и, обнизавъ его, тянутъ его къ себѣ, Богородица привскачетъ его въ другую сторону за убрость, которымъ она его преполсала. Если уже потерять вѣрный тактъ, подсказываемый художнику вѣрующимъ сердцемъ, то никакая сентементальность не спасетъ изображенія отъ его ложнаго, болѣзненнаго впечатлѣнія. Рембрандтъ въ своей гравюрѣ хотѣлъ выразить что-то новое въ ночной сценѣ молящагося передъ крестною смертію Христа, но изобразилъ только какую-то женоподобную личность, въ нервномъ разстройствѣ, падающую на колѣни и ищущую себе подпоры и утѣшенія въ явившемся ей ангелѣ. Божество уже уничтожено, и нужно было сводить съ неба ангела, не для того, чтобы возвести его служеніемъ идею о Богочеловѣкѣ, а чтобъ при ангельской сіяніи мрачнѣе отнѣнить слабость человѣческую во всей ея безпомощности.

3) Уже въ первой главѣ этой статьи было обращено вниманіе на легковѣрность, съ которою западное искусство относится къ священнымъ предметамъ. До послѣдней своей крайности доходятъ она, когда раннее искусство въ своей наивности, а позднѣйшее въ испорченности воображенія — позволить себѣ двусмысленное снѣшеніе священнаго съ мірскимъ; напримѣръ, представленіе Иисуса Христа въ видѣ жениха, влѣчающагося или обручающагося съ какою нибудь дѣвичесою. Изъ XV в. можно указать на подобное представленіе въ картинѣ Джованни ди Паоло, изображающей бракосочетаніе Екательны Сіенской съ Иисусомъ Христомъ, представленномъ въ зрѣлыхъ лѣтахъ, съ бороною. При образѣ присутствуютъ Богородица, Пророки, Апостолы и Ангелы (въ Итальянск. Отдѣленіи Кельнск. Музея, № 114). Корреджіо неоднократно изображалъ обрученіе Великомученицы Екательны Александрійской съ Христомъ Младенцемъ, въ видѣ дѣтской забавы, которую и Богородица и сама Екательна съ снисходительною любезностію принимаютъ за шутку. Впрочемъ, справедливость требуетъ замѣтить, что искусство древнѣйшее на западѣ трактовало этотъ предметъ съ подобающимъ ему достоинствомъ въ видѣ дѣйствительнаго таинства, двусмысленность котораго устранилась младенческимъ возрастомъ Небеснаго Жениха (*).

4) Не малымъ средствомъ къ прозванію священныхъ предметовъ послужило въ западномъ искусствѣ введеніе въ нихъ современныхъ художникамъ костюмовъ. Этого требовало уже само католичество, которому пріятно было видѣть Пророковъ и Апостоловъ въ видѣ католическаго духовенства. Потому очень рано стали изображать библейскія личности съ обритою бороною. Такъ учитель Леонардо-да-Винчи, Андрей Вероккіо, представилъ Іоанна Предтечу обрѣтымъ, когда онъ креститъ Иисуса Христа (въ Академіи Художествъ во Флоренціи). На одной изъ миниатюръ Молитвенника, приписываемыхъ придворному живописцу французскаго короля Людовика XI, Жану Фуке (у Брентапо, во Франкфуртѣ на Майнѣ), Богородицу съ Іосифомъ обручаетъ католическій епископъ, бритый. Лука Лейденскій, XVI в., изображаетъ Евангелистовъ не только бритыми, но и съ очками на носу. Извѣстная шипическая тривиальность, съ которою трактуютъ священные сюжеты Рембрандтъ, обстановка иная ихъ Голландцами въ костюмахъ своего времени.

Прежде нежели мы приступимъ къ подробностямъ въ отличіи русской иконографіи отъ западной, надобно предупредить, что нѣкоторые западные новизны были введены въ нашу иконопись уже въ

(*) Противъ неумѣренныхъ вольностей католическаго искусства въ изображенія священныхъ предметовъ не однократно возставали западные богословы, начиная съ Св. Бернарда и до позднѣйшихъ временъ. Вотъ напр. любопытная выписка изъ Эразма, приводимая въ цитованномъ выше сочиненіи Мозана: *De Historia SS. Imaginum*: «*Artifices quidam, cum pingunt aliquid ex Evangelicâ historia, affingunt impie inepcias. Veluti cum expriment Dominum apud Martham ac Mariam exsepium convivio, dum Dominus loquitur cum Mariâ, fingunt Joannem adolescentem clam in angulo fabulantem cum Marthâ, Petrum exsiccantem cuntharum. Rursum, in convivio, Martham à tergo assistentem Joanni, alterâ manu injecta humeris: alterâ velut iridente Christum, qui nihil horum sentiat. Item, Petrum jam vino rubicundum, cyathum admoveere labris. Et haec cum blasphemata sint et impia, tamen faceta videntur*». Стр. 122.

XVII в., а, можетъ быть, и раньше, въ следствие разныхъ случайностей. Но эти нововведенія, или оставались въ нашей иконописи какъ исключенія, или же не привадились къ ней.

Къ исключеніямъ надобно отнести нѣсколько наименованій иконъ Богородичныхъ съ непокрытою покрывавою головою Богородицы. По общему правилу восточной иконописи голова Богородицы покрыта покрывавою, какъ въ знакъ того, что она не только Дѣва, но уже и роженица, такъ и для того, чтобъ тѣло ея согласовалось съ обычаемъ — не являться женщинамъ на молитву съ непокрытою головою. Впрочемъ, еще въ жившихъ катакомбъ I-го и II-го столѣтій Богородица пишется двояко, и съ покрытою и съ непокрытою головою, какъ напримѣръ въ катакомбахъ Прискиллы. Непокрытую голову Богородицы археологи объясняютъ мыслию дать этому священному типу значеніе Приснодѣвы, въ противоположность обычаю женщинъ покрывать голову. Съ этою мыслию вполнѣ согласуется воина Богородичной иконы *Мати и Дѣва*: Богородица представлена съ распущенными по плечамъ волосами и съ короною на головѣ. Въ томъ же видѣ, то есть, въ коронѣ съ распущенными по плечамъ волосами, Богородица изображается на принятыхъ въ нашей иконописи иконахъ: *Сидимской*, *Велѣзъ Скорбящихъ Радости*, *Византійской*. Спускаются волосы по плечамъ, не изъ подъ короны, а изъ подъ покрывава, на иконѣ *Долмиской*. Наконецъ, совсѣтъ открытая голова, безъ покрывава и лица, на иконѣ *Ахтурской*, на которой Богородица стоитъ съ распущенными по плечамъ волосами при распятомъ Спасителѣ. На иконѣ, именуемой *Благодѣханный чолтл*, распущенные волосы убраны цѣпями. Также распущены волосы и на иконѣ *Вилениской*, только нать головою Богородицы два Ангела держатъ корону. Но и при непокрытой головѣ Богородичнаго типа въ нашей иконописи наблюдается то правило, чтобъ волосы спускались по плечамъ, а не были заплетены въ косы.

Какъ исключеніе, является, но очень рѣдко, Христосъ-Младенецъ на козлѣхъ Богородицы обнаженный, но всегда препоясанный. Напримѣръ на иконахъ: *Долмиской*, *Воспитаніе*. Впрочемъ, такъ какъ большая часть разныхъ наименованій Богородичныхъ иконъ (до 130) относится въ Русской иконописи къ XVII в., то многое объясняется въ нихъ вліяніемъ западнаго искусства (*).

Къ возникновѣнію, входившаго къ намъ съ запада въ XVII в., но не признаннаго въ Русской иконописи, надобно отнести католическій обычай молитвы сложеніемъ ладоней и стѣнбіе Богородицы на козлѣхъ передъ Христосъ-Младенцемъ въ изображеніи Рождества. То и другое можно, напримѣръ, видѣть въ старопечатномъ Ливонскомъ Евангеліи, Михаила Слюзке, 1636 г., на подлиннакомъ изображеніи Рождества Христа (л. 3, обор.).

Разрѣзъ между Русскою иконографіею и западною ограничивается здѣсь только немногими изъ важнѣйшихъ событій Новаго Завета (**).

— Благовѣщеніе. По описанію въ подлинникѣ, приведенному на стр. 31-ой, нать уже извѣстно, что этотъ предметъ изображался трояко: *на козлѣхъ*, *съ веретеномъ* и просто *въ траннѣ*. Такъ какъ первые два перевода основаны на апокрифахъ, то въ новѣйшее время у насъ стала предпочитаться переводъ послѣдній, согласный съ Евангеліемъ (отъ Луки, I, 28—35). По древнѣйшихъ подлинникахъ не требуется, чтобъ Богородица была занята чтеніемъ или держала въ рукахъ книгу, и только по позднѣйшей редакціи, она читаетъ открытую книгу, какъ мы видѣли на стр. 38. Богородица можетъ сидѣть или стоять. Западная иконографія знала переводы на козлѣхъ и съ веретеномъ только въ періодъ искусства древне-христіанскаго, но, со времени отдаленія ея отъ искусства Византійскаго, она ихъ забыла, и стала употреблять переводъ преимущественно съ книгою. Въ древнѣйшихъ западныхъ изображеніяхъ Богородица, какъ и у насъ, или стоитъ или сидитъ, а не преклоняетъ козлѣхъ передъ Ангеломъ, какъ это введено было на Западѣ потомъ, противъ исторической истины, потому что пре-

(*) Эти подробности приведены по стариннымъ гранюрамъ Богородичныхъ иконъ.

(**) Систематическое обозрѣніе иконописныхъ сюжетовъ, преимущественно западнаго искусства: Ioan. Mafanus et Natalis Paquet, De historia SS. Imaginum et picturarum. Lovanii. 1771. — Bombelli, Raccolta delle immagini della B-ma Vergine. Roma. 1792. — Munter, Sinnbilder u. Kunstvorstellungen d. alten Christen. Altona. 1825. — Didron, Histoire de Dieu. Paris. 1843. — Wessenberg, Die Christlichen Bilder. St. Gallen. 1843. — Menzel, Christliche Symbolik. Regensburg. 1856. — Hack, Der Christliche Bilderkreis. Schaffhausen. 1856. — Jameson, Legends of the Madonna. Изд. 3-е. London. 1864. — Jameson and Eastlake, The History of Our Lord. London. 1864. — Для восточнаго искусства: Didron, Manuel d'Iconographie Chretienne. Paris. 1845.

клонять колѣна не было въ обычаяхъ Иудейскихъ (*). Бео-Андредико Фьезолійскій (XV в.) выразилъ въ колѣнопреклоненіи Богородицы идею о ея смиреніи, какъ *рабы Господней*, и о сокрушеніи сердечномъ, съ какимъ она, будто исповдуясь въ грѣхахъ, преклонила колѣна передъ Архангеломъ, котораго иногда онъ ставитъ на одно колѣно, иногда же изображаетъ стоящимъ на ногахъ передъ колѣнопреклоненной Богородицею. Не смотря на искренность благочестиваго живописца, икона погрѣшаетъ въ релігіозномъ смыслѣ, низводя Царицу Небесную до сокрушающей грѣшницы. Эта униженная поза противорѣчитъ первобытному воззрѣнію древне-христіанскаго искусства, старавшагося придать Богородицѣ, въ моментъ благовѣщенія, видъ торжественный, почему и изображалась она сидящею на престолѣ, какъ Царица; также изображали ее и древніе итальянскіе живописцы сидящею, а Архангелъ преклоняетъ передъ нею колѣна, напримѣръ, на иконахъ Лоренцо Монако, Силона Мемми (**). Но живописцы современныя вѣкъ, слѣдуя позднему католическому искусству, любятъ давать Богородицѣ въ благовѣщеніи колѣнопреклоненную позу, что распространяется и на Руси, благодаря авторитету Овербека и Шнорра, которыхъ рисунки для неразборчивыхъ изъ русскихъ живописцевъ замѣняютъ лицевой подлинникъ. У Овербека и Богородица и Архангелъ стоятъ на колѣнахъ другъ противъ друга. Между ними ваза съ лиліею. Это какъ бы колѣнопреклоненное чествованіе другъ друга, во время самого благовѣстія. У Шнорра взять тотъ моментъ, когда Архангелъ только что подходитъ къ стоящей уже на колѣнахъ Богородицѣ, занимающейся чтеніемъ. Застынутая на молитвѣ, она въ смущеніи опускаетъ правую руку съ книгою между колѣтъ, а лѣвою будто прикрываетъ грудь, и обертывается къ подходящему Архангелу. Нависное движеніе рукъ, напоминающее Венеру Медицейскую и Кинескую, оскорбляетъ чувство приличія, какъ остатокъ тѣхъ профаній, которыми сопровождалъ этотъ сюжетъ западное искусство, начиная уже съ XVI в. Такъ напримѣръ, на одной фрескѣ въ Сузѣ благовѣствующій Ангелъ представленъ въ видѣ амура, въ юношескомъ возрастѣ, съ лукомъ и стрѣлою въ рукахъ, а кругомъ Богородицы суетятся маленькіе крылатые амурички. Въ паникѣ къ этому одинъ изъ современныхъ живописцевъ изобразилъ Богородицу въ моментъ благовѣщенія въ видѣ разраженной нѣтѣсты, при которой явленіе Архангела должно соответствовать вѣдливому шаферу. Что въ современной живописи объясняется легковѣріемъ и кощунствомъ, то въ старомъ западномъ искусствѣ—наивною фантазіею, не руководимой преданіемъ и догматами. Такъ на одномъ изображеніи Благовѣщенія въ Грауденцѣ, благовѣствующій Архангелъ, какъ вѣстникъ, является къ Богородицѣ съ письмомъ (***)

Между старинными отклоненіями отъ преданія заслуживаютъ особеннаго вниманія изображенія Благовѣщенія еретическія и символическія. Еретическія имѣютъ цѣлю выразить ту мысль, что Дѣва Марія не зачала Спасителя въ своемъ члѣвѣ, но получила его въ младенческомъ видѣ съ Неба въ моментъ благовѣщенія. Это ученіе, довольно распространенное въ сѣверной Италіи въ XIII в., встрѣчается между памятниками итальянскаго искусства, напримѣръ въ одномъ рельефѣ XIV в., распространенномъ въ снимкахъ Архидіакона Общества. (****) Богородица безъ сіянія на головѣ, сидитъ съ книгою въ рукѣ, позади ея какая-то дѣвша съ веретеномъ. Благовѣствующій Архангелъ, сошествіемъ двумя Ангелами, преклоняетъ одно колѣно. Къ Богородицѣ слетаетъ голубь, а выше его обняженный Младенецъ-Христосъ, тоже безъ сіянія, поддерживается въ небесномъ пространствѣ, окруженный Херувимами.

Въ противоположность этому еретическому представленію, въ русской иконописи на иконахъ Благовѣщенія, Богородица изображается иногда съ Христомъ-Младенцемъ, начертанномъ на Ея чревѣ (напр. въ Московскомъ Благовѣщенскомъ Соборѣ), какъ бы въ ознаменованіе того, что воплощеніе Сына Божія мгновенно воспослѣдовало вмѣстѣ съ Благовѣщеніемъ.

(*) Такъ напр. въ древнемъ рельефѣ на ямбѣ Веронскаго Собора Богородица, еще безъ сіянія кругомъ головы, стоитъ передъ благовѣствующимъ Ангеломъ: «e senza nimbo, ed in piedi secondo l'antica verità, non essendo stato uso Ebraico d'inginocchiarsi» — замѣчаетъ Маассен, Verona illustrata, кн. III, гл. 3.

(**) Jameson, Legends of the Madonna. 1864. стр. 168—172.

(***) Menzel, Christliche Symbolik. II, стр. 317.

(****) Didron, Société d'Arundel. Prospectus. Paris. 1858. Стр. 18.

Изображения символически основаны на учении средневековых Физиологов, или Бестиариев, об Единороге, и Благовещение даже в XVI в. иногда представлялось на западе под видом охоты за этими мистическими зверями, под символом которого разумеался сам Иисус Христос. Четыре охотничьи собаки товятся за ним — это символы Милосердия, Печали, Правосудия и Мира; Архангел в виде охотника, но с крыльями, трубит в рог, а Единорог свисает с козляных сидящей Богородицы (*). Как на странно это затейливое изображение, но первоначальный повод к нему в символ Единорога мы встретили уже и в искусстве Византийском, именно на одной из миниатюр Лобковской Псалтыри IX в.

Западное искусство впоследствии усвоило Благовещению одну подробность, без которой обходится русская иконопись, и которая не упоминается в наших подлинниках. Это лилия — символ невинности и мудрости. Или ее держит в руках Архангел, или она стоит в вазе между благовещающими и Богородицею. Древнейшие мастера на западе, до XIV включительно, не считали еще в необходимость внесения этой подробности в Благовещение, и часто писали этот сюжет без лилии.

Наконец в заключение надобно упомянуть об одной существенной особенности в изображении этого события. Это — обычай принятый в русском искусстве, разделять этот сюжет на два отдельных иконы, помещаемых поодиночке на обиходных подоконниках царских дверей. Это обычай очень древний. Так разделяются иногда обе фигуры на древних миниатюрах, по обе стороны текста; так разделены они на триумфальной арке в упомянутой Падуанской церкви, расписанной Джотто и его учениками (*Madonna dell' Arena*).

— Целование Елисаветы. По древнейшим изображениям на греческих миниатюрах этот сюжет представляется одинаково: обе святые женщины, встречаясь на крыльце или у дверей здания, друг друга обнимают. Иногда Богородица стремительно бросается в объятия Елисаветы. Так изображается это событие и в русской иконописи, с которой очень часто согласуется в этом и западная, например, в знаменитой картине Албертинелли (конца XV в.) (**). По западное искусство уже рано стало и отклоняться от древнего предания, изображал Елисавету на козляных. Так представил ее Джотто на деревяной иконе: Елисавета, падши перед Богородицею на козлы, протягивает к ней руки, чтобы обнять ее, равно как и сама Богородица стремится к ней в объятия (***). Эту же позу Елисаветы удержали и новейшие руководители русских живописцев, Овербек и Шнорр; сверх того последний из них — не советствуя удачно, заставлял Елисавету так протянуть свои руки, что она будто не приветствует приходившую, не стремится обнять ее, а отгоняет Ее от Себя.

— Рождество Иисуса Христа. Описание в русских подлинниках приведено уже выше на стр. 31 и 31—32, где было обращено внимание и на осложнение этого предмета, присовокуплением к нему Поклонения Волхвов. Из соединения этих двух сюжетов на одной иконе надобно заключить, что наша иконопись придерживалась того предания, что пришествие Волхвов непосредственно следовало за Рождением Спасителя. Тоже явствует и из миниатюры Ватиканского Менология, в которых Поклонение Волхвов, хотя отдлено от Рождества, но помещено под 25-м Декабря. По преданиям католических, пришествие Волхвов, или Царей, совершилось значительно позже, когда уже Предвечный Младенец вырос, и сверх того самое празднество Поклонения Царей отнесено к 6-му Января, будучи сближено с идеею о Богоявлении (Θεοφάνεια) (****). С поклонением Волхвов новорожденному Христу по нашим подлинникам соединяется поклонение пастырей, которое по Евангелию предшествует прибытию Волхвов. Потому в Ватиканском Менологии, при Рождестве присутствуют два пастыри. О вертеп было уже сказано на стр. 32-ой. Искусство западное усвоило

(*) Isameson, Legends of the Madonna, стр. 170—171. Подобное изображение можно видеть в Христианском Музее Академии Художеств в Петербурге.

(**) Во Флорентийской Галлерей Uffizi.

(***) Во Флорентийской Академии Художеств, из храма Св. Креста.

(****) О Поклонении Волхвов, или Царей, будет помещено подробное исследование в одном из следующих сборников Общества. *Примеч. Ред.*

Рождеству не пещеру, а здание, иногда развалину величественных античных пафос. Хотя в Евангелии не сказано о присутствии вола и осла при яслях; однако эта подробность, идущая от древнейших времен и свято сохраняемая в русских подлинниках, основана на текстах Пророка Исаи: „позна вола стаявшего к нему, и осел ясли господина своего“ (I, 3), и Пророка Аввакума: „посреди двою животну познаюте будуще“ (III, 2). В западном искусстве уже с XV в. эта особенность в изображении Рождества стала опускаться. Что касается до лежащей Богородицы и до присутствия бабы Соломы с купелью; то на западе уже и в XIV в. эти подробности не наблюдались, с чем, как мы видели, согласуются и наши позднейшие, исправленные подлинники. Было уже замечено о несправедливом обычае полагать Христа-Младенца на землю; Мария стоит тогда на коленях, часто и Иосиф. Иногда оба сидят. Древнее искусство и наша иконопись изображают Младенца спеленутым; католическое искусство — не только распеленутым, но часто и обвешанным. Иногда новорожденному поклоняются Ангелы, иногда, по игривости католической фантазии, они играют на инструментах и даже пляшут.

Любопытно обратить внимание на то, как изображается в этом событии Иосиф. По русским подлинникам, он сидит в заучивой позе, как бы не видя совершающегося. Та же мысль, но уже с несправедливою наивностью выражена на одном древне-немецком изображении Рождества, где Иосиф представлен спящим (1250—1350 г.) (*). Чтобы дать ему какое нибудь занятие, иногда изображается он подходящим к яслям с фонарем, что не всегда бывает удачно, так как событие достаточно может быть освещено сиянием Младенца и Ангелов. Иногда, как в знаменитой Печи Корреджо, он хлопотет около осла. Если с одной стороны западное искусство, или по наивности безцеремонно обходит с Иосифом, или даже назрительно его удаляет от участия в общении дикований и поклонений, которым окружается новорожденный Спаситель; то с другой стороны оно удостоивает его высочайшей почести, изображая его с Христом-Младенцем на руках, и таким образом возлагая на него священное призвание Богоматери — быть земным престолом Небесному Царю.

— Крещение. По русским подлинникам: „Христос в Иордань стоит нагой, без одяний, голову преклонил Предтечи. Гора прелезла. С правой стороны преклонился к нему Предтеча: рукою правую крестит, а левая молебна, на небо персты простерты, и саж зреть на небо. Перед ним стоит Ангелы. Один Ангел держит бзую ризу; на нем риза багоръ, исподъ лазоръ. Другой Ангел держит ризу багоръ, а на нем риза кинюваръ, исподъ прелезель. Третья Ангела маю видны: а все преклонились ко Христу. Из облака Духъ Святой какъ бы въ Иоаннову десницу направляется. Самъ Христосъ рукою благословляетъ Иорданъ, а другою несколько прикрыл свое тѣло. На Предтечѣ риза санкиръ дичъ, исподъ козлятина мохната съ черныома; сажъ босъ. Во Иорданѣ двѣ рыбы: одна плетъ вверхъ, а другая къ землѣ. Отъ Господа Саввоа исходитъ Духъ Святой трисіанецъ на Христа. У Господа Саввоа свитоукъ, а въ немъ писано: „сеи еси Сынъ Мой возлюбленный, о Немъ же благоволахъ“. Кромя рыбъ, на древнихъ нашихъ иконахъ Крещенія въ водѣ пишется одна, а иногда и двѣ человеческія фигуры: какъ, напримѣръ, въ лицевомъ Подлинникѣ гр. Строганова (**). Одна фигура должна означать олицетвореніе Иордана, какъ мы видели уже выше на Равеннской мозаикѣ V-го в.; двѣ фигуры означаютъ или Море и Иорданъ, или двѣ реки *Гора* и *Данъ*, какъ онѣ иногда олицетворяются на Византийскихъ миниатюрахъ. Въ греческомъ подлинникѣ Дюисіа сказано: „Ниже Предтечи, въ Иорданѣ, нагой человекъ, легъ поперекъ, со страхомъ озирается назадъ на Христа; держитъ вазу, изъ которой дѣется вода. Около Христа рыбакъ. — Ясно, что этотъ обнаженный человекъ, удаляющийся въ страхъ — самъ Иорданъ. Его присутствие вытекаетъ изъ олицетворенія моря объясняется текстомъ Псалтыри: „что еси море, яко побѣдо еси, и тебе Иордане, яко возвратился еси вселѣ“ (113,5); и въ другой дѣстѣ: „видѣша ты воды Боже, видѣша ты и убояшася“ (76,16). На Афонской Горѣ встрѣчаются иконы Крещенія съ зніями въ водѣ, около камня, на которомъ стоитъ Христосъ. Это соответствуетъ тексту Псалтыри: „ты стеръ еси главы зміевъ въ водѣ“ (73, 13). Что же касается до рыбъ, то онѣ, по древне-христіанской символикѣ, должны озна-

(*) В Кельнскомъ Музѣ (№ 2).

(**) Рисункъ см. въ моихъ Очеркахъ, II, 348.

чать будущих Христианъ, сопричастившихся Христу въ таинствѣ Крещенія. Между стѣною живописью катакомбъ Понтіана есть нѣсколько изображеній, относящихся не къ древне-христианскому, а уже ко второму періоду иконописнаго преданія. Изъ нихъ одно имѣетъ предметомъ Крещеніе. Въ рыцѣ нѣтъ ни рыбы, ни олицетвореній въ видѣ человѣческихъ фигуръ, но на берегу въ водахъ Иордана подходит оденъ, соответственно тексту Псалма: „Нѣже образомъ жаждетъ елень на источникъ водный: снѣ жаждетъ душа моя къ тебѣ Боже“ (40, 2). Следовательно — это тоже символическое представление христіанской души, жаждущей крещенія. Потому на древнихъ купеляхъ изображались оденъ. — Западное искусство уже съ XIV в. стало устранять изъ Крещенія символическіе знаки. У нѣтъ олицетвореніе Иордана въ этомъ сюжетѣ снѣ господствуетъ въ XVII в., но въ то время подлинники уже не вошли. Наконецъ въ позднѣйшее время русская иконопись обходится въ иконахъ Крещенія и безъ рыбы, и безъ олицетвореній.

Самый важный пунктъ въ этомъ сюжетѣ касается самаго способа въ обрядѣ Крещенія, то есть въ подпаваніи или погруженіи. Уже замѣчено выше, что восточный обрядъ погруженія господствуетъ и на западѣ, даже до XII в.. Въ изображеніяхъ Крещенія этотъ обрядъ выражается совершенно, тѣмъ, что Христосъ стоитъ въ водѣ глубоко погруженъ, не только по поясъ, какъ онъ представляется въ упомянутой стѣнной живописи катакомбъ Понтіана, но даже почти по шею, какъ изображается на Византійскихъ миниатюрахъ, напримеръ въ Лобковской Псалтыри IX в. Восточныхъ. Предтеча не подпаваетъ на Христа воду, а только подпаваетъ на Его главу свою десницу, какъ это опредѣлительно и сказано въ Греческомъ подлинникѣ Дюссинъ: „его, т. е. Предтеча, десница на главу Христа“, и какъ это представлено на упомянутомъ изображеніи катакомбъ Понтіана. Ясно, следовательно, что изображеніе Христа стоящимъ въ Иорданѣ только по колѣна или даже по шиколки — есть изображеніе католическое, соответствующее обряду подпаванія. Только при такой постановкѣ обпавенной фигуры оказывается необходимость препоясанія, которое, приличія ради, сильно распространено на позднѣйшихъ иконахъ. Впрочемъ, эта лишняя подробность могла быть введена и въ слѣдствіе неистовости нашихъ старинныхъ иконописцевъ, которые наввно писали на водахъ Иордана обпавенную фигуру Христа не погруженнымъ, а будто чудесно держащимся на поверхности. Эта странность произошла отъ неумѣнья воспринять древнѣйшіе оригиналы, въ которыхъ погруженное въ Иорданъ тѣло просвѣтливается сквозь прозрачную воду; и такъ образъ, не понимая прозрачности и игры свѣта, иконописцы обнаруживали всю фигуру, поставивъ ее на поверхности водъ.

По русской иконописи, Крещеніе Спасителя, какъ великое таинство, окружено только символами и святостью. Событіе совершается таинственно и уединенно, недоступно для постороннихъ свидѣтелей. Присутствуютъ только три Ангела; въ изображеніи катакомбъ Понтіана — даже только одинъ Ангелъ, а на мозаикѣ Равеннскаго Баптистерія — ни одного. Впрочемъ, Византійское искусство въ этомъ отношеніи слѣдовало двумъ переводамъ: по одному, принятому русскою иконописью, при крещеніи не допускаются посторонніе свидѣтели, по другому — допускаются какъ это можно видѣть въ Менологіи императора Василія (989—1125 г.), подъ 6 января. Спаситель въ водѣ по самую грудь, но такъ что очеркъ всей его фигуры виденъ сквозь воду. Направо отъ зрителя два Ангела держатъ ризы; надъ Предтечю, наложилъ правую руку на голову Спасителя. Всѣ эти четыре фигуры въ блѣдахъ свѣта; но позади Предтечи стоятъ еще двѣ мужескія фигуры. Это посторонніе свидѣтели; потому что ихъ головы не окружены свѣтомъ святости. Этотъ переводъ съ посторонними лицами особенно разлитъ въ искусство западное, которое, забывши средства заинтересовать зрителя въ изображеніи Евангельскихъ событий,шло сообразнымъ для своихъ цѣлей окружить Крещеніе Спасителя свидѣлами и зрителями, болѣе или менѣе равнодушными участниками совершающагося события. Едва ли нужно объяснять, какъ нелѣпо подслужилось искусство въ этомъ случаѣ; но слѣдуетъ упомянуть, что толпѣ свидѣтелей и зрителей Рафаэль (*) думалъ дать особенную мысль, сгруппировавъ ихъ около Христа, а Предтечу окруживъ Ангелами. Такимъ образомъ Христосъ стоитъ на сторонѣ грѣшного человечества, тогда какъ Его Предтеча служитъ и поклоняется Ангелы. То есть: икона съ своимъ таинствомъ заглушается историческою картиною, выражающею личныя тенденціи художника; точно

(*) Въ Ватиканскихъ Ложяхъ, въ Римѣ.

также, какъ въ Ночи Корреджіо Рождество Христова послужило только поводомъ для группы фигуръ, поставленныхъ въ поэтическомъ ландшафтѣ, и для троякаго освѣщенія.

Руководители современныхъ русскихъ живописцевъ, Шнорр и Овербекъ, изображаютъ Крещеніе сообразно съ позднѣйшимъ католическимъ искусствомъ. У Шнорра Христосъ стоитъ въ водѣ ниже козлы; ладони сложилъ по-католически; препоясанъ. Налѣво отъ зрителя три Ангела; направо Предтеча поливаетъ на голову Христа воду изъ сосуда. Позади Предтечи зрители. У Овербека при Крещеніи тоже присутствуютъ посторонніе свидѣтели.

— Тайная Вечера. Съ древнѣйшихъ временъ въ Византійскомъ искусствѣ изображается двояко: или какъ историческое событіе, и тогда Христосъ и Апостолы возлежатъ кругомъ овальнаго стола, при чемъ юный Іоаннъ покоится на лонѣ своего божественнаго учителя; напримѣръ, въ Греческомъ Евангелии не позднѣе IX в., въ Петербургской Публичной Библіотекѣ; или—какъ прообразованіе Таинства Евхаристіи, и тогда Христосъ изображается дважды подъ сѣнью жертвенника: шести подходящимъ къ нему Апостоламъ даетъ онъ хлѣбъ, а другіе шесть — вино изъ сосуда; какъ напримѣръ, въ Греческой Псалтыри Лобкова. И тотъ и другой переводъ встрѣчаемъ въ древне-русскомъ искусствѣ, напримѣръ, въ миниатюрахъ Углицкой Псалтыри 1485 г., въ Петербургской Публичной Библіотекѣ (*). Символическій способъ представленія этого сюжета, то есть, переводъ съ дважды изображаемымъ Спасителемъ, въ древне-русскомъ искусствѣ господствуетъ, составляя существенную принадлежность олтаря, какъ святилища, гдѣ совершается таинство, изображаемое на этой иконѣ. Сначала этотъ сюжетъ украшалъ восточную стѣну олтаря, то есть, абсиду, или конху, какъ это мы видимъ уже на мозаикахъ Кіевскихъ храмовъ XI в. Потомъ онъ занялъ мѣсто на стѣнѣ надъ Царскими вратами, какъ предписывается это Русскимъ подлинникомъ (**), и какъ это было принято въ храмахъ Новгородскихъ и Московскихъ. Что касается до Греческаго подлинника Дюссисева, то онъ предпринимаетъ изображать этотъ сюжетъ только исторически, то есть, Христа съ Апостолами за трапезою, и при томъ уже не возлежащаго, а сидящаго. Это — очевидное подновленіе.

На Западѣ былъ въ употребленіи тоже двоякій способъ представленія Тайной Вечери, историческій и мистическій. Въ Италіи уже въ XIV в. этотъ предметъ изображался исторически, какъ это можно видѣть на фрескѣ, приписываемой Джотто, но скорѣе его школы, въ трапезной заѣдъ бывшаго Францисканскаго монастыря при храмѣ Св. Креста (нынѣ ковровая фабрика), во Флоренціи. За длиннымъ и узкимъ столомъ, а не за круглымъ, какъ принято въ Русской иконописи—сидятъ Апостолы, по сторонамъ Спасителя, на лонѣ котораго возлежитъ юный Іоаннъ; по другую сторону стола, отдѣльно отъ прочихъ, сидитъ Іуда, опуская кусокъ хлѣба въ блюдо. Христосъ поднимаетъ правую руку, благословляя католическимъ сложениемъ перстовъ, и какъ бы извѣщая объ нѣмощей совершиться; потому что Апостолы приходятъ въ смущеніе: одни поражены, другіе ошеломлены: такъ что въ этой фрескѣ уже предсказывается та великая драма, которую впоследствии создалъ Леонардо-да-Винчи въ своемъ знаменитомъ произведеніи. Всѣ фигуры писаны en face, кромѣ Іуды, котораго даютъ невзрачный и пошлый промѣлъ хитраго и низкаго человѣка. — Мистически изобразилъ это событіе Беато-Анджелино Фьезолайскій, въ XV в. (***) Восiero Апостоловъ сидятъ за столомъ, поставленнымъ глаголемъ, и въ молитвенномъ благоговѣніи ожидаютъ Причащенія; между тѣмъ какъ Христосъ, проходя по другую сторону стола съ сосудомъ съ облатками, даетъ одну изъ нихъ вкусить юному Іоанну. По одну сторону стоятъ на козлы четыре Апостола, по другую, тоже на козлы Богородица. Какъ монахъ и католикъ, Беато-Анджелино перевелъ на католическіе нравы древне-христіанскій сюжетъ, придавъ ему сентиментальный оттѣнокъ и произвольное толкованіе соприсутствіемъ Богородицы. — Въпоследствии представленіе историческое, по ходу Западнаго искусства, должно было взять перевѣсъ надъ мистическимъ. Доменико Гирландайо (****), Рафаэль (*), Леонардо-да-Винчи (**), трактовали

(*) Снимки съ. по 2-мъ т. нотъ Очерковъ, стр. 209.

(**) См. выше, стр. 56.

(***) Въ Академіи художествъ, во Флоренціи.

(****) Въ трапезной Доминиканскаго монастыря Св. Марка, во Флоренціи.

(*) Въ трапезной женскаго монастыря Св. Онофріи (нынѣ Египетскій музей), во Флоренціи.

(**) Въ трапезной монастыря Мадонны Делле Grazie, въ Миланѣ.

этот предмет исторически. Только в поминении Иуды отдельно от прочих Апостоловъ, по другую сторону стола, они следовали данному взгляду ранней эпохи. Для драматическаго эффекта, который ищется пѣвю у Леонардо-да-Винчи, сообразнѣе было бы помѣстить измѣнника въ толпѣ возмущенныхъ учениковъ. Не смотря на громадные достоинства этого великаго произведенія, о которыхъ здѣсь не мѣсто распространяться, фигура Иуды составляетъ его слабую сторону. За чѣмъ было надѣлать его безобразіемъ, жестокостью и подлостью, именно качествами, менѣе всего пригодными измѣнѣ и предательству, которыя дѣйствуютъ върачностью, любовью и даже любезностью? — Эту простую истину съ свойственнымъ ему гениальнымъ тактомъ отлично выразилъ Рафаэль, прикрывъ наглубные замыслы Иуды вышнимъ благоприличіемъ, рѣшительностью и обширнымъ умомъ, который въ моментъ предательства дѣлаетъ измѣнника героемъ темнаго событія.

Въ новѣйшей русской иконописи распространенъ способъ представленія этого сюжета историческій, въ драматической обстановкѣ возмущенныхъ учениковъ, еще со времени школы Симона Ушакова, изъ которой вышли гравюры Страстей Господнихъ, обыкновенно украшающія рукописи Апокрифическаго Евангелія, начала XVIII в. Впоследствии у насъ особенно подобилося знаменитое произведеніе Леонардо-да-Винчи, медныя копии и неудачныя подраженія котораго разсыпаны по всемъ концамъ нашего отечества.

Шнорр въ своей лической Библии хотѣлъ возратить этотъ сюжетъ къ его древнему мистическому виду. У него Спаситель, стоя на ногахъ, правую руку даетъ хлѣбъ папшему на колѣнахъ Іоанну, и въ лѣвой держитъ сосудъ съ виномъ. Позади около стола сидятъ и стоятъ прочіе Апостолы.

— Воскресеніе Іисуса Христа. Древнѣйшій способъ представленія этого событія въ искусствѣ Византийскомъ, удержанный и въ русской иконописи до позднѣйшаго времени—это *сошествіе Христа въ Адъ*. До IX в., какъ свидѣтельствуемъ Лобковская Псалтырь, Адъ представлялся въ видѣ античнаго болѣзняка: на испровергнутой павшии фигурѣ его стоитъ Спаситель, извлекаая изъ подъ его вѣзды Адама, Еву, Царей Давида и Соломона и Іоанна Предтечу. Впоследствии, въ миниатюрахъ начиная съ X в., Христосъ стоитъ не на одишествованіи Ада, а на веревкахъ, положенныхъ накрестъ. Въ рукѣ держитъ крестъ, сначала четвероконечный, а потомъ шестиконечный (павиризмъ, въ Ватопедской Псалтыри, съ подписью 1213 г.)—звѣзду древнѣйшаго знаменія победы съ монограммою Христа, времени царя Константина (Constantin).

Представленіе воскресающаго Христа вылетающаго изъ отверстія саркофага или ящика—позднѣйшее изобрѣтеніе западнаго искусства, не согласное съ обычаями первыхъ вѣковъ Христіанства, ни съ свидѣтельствами древнѣйшихъ памятниковъ. Но миниатюрахъ греческихъ Псалтырей—Лобковской и Барберинской, Христа сведенутаго несутъ погребать въ пещеру съ низенькою дверью. Въ этой пещерѣ стоялъ саркофагъ такъ, чтобъ погребенная фигура оставалась въ стоячемъ видѣ, какъ это изображено на греческомъ рельефѣ IX в. въ Луврѣ (смотри, стр. 67); или же, какъ на одномъ изъ изображеній такъ называемыхъ Корсунскихъ вратъ въ Суздаль (см. стр. 72), саркофагъ Спасителя стоялъ въ низенькой пещерѣ, со свода которой спускался лѣзвн. Остатокъ того же преданія сохранился на греческой Плашиницѣ митрополита Фотія († 1131 г.), въ Дворцовой Вознесенской церкви села Коломенскаго. Дѣйствіе происходитъ въ пещерѣ. Позади лежащаго тѣла Спасителя на слѣзана дверь подъ овальную аркою, подъ которою привѣшена лампада. На древнихъ диптихахъ гробъ Спасителя изображается въ видѣ небольшого храма, у дверей котораго сидитъ Ангелъ. Такія образы, христіанская древность не даетъ повода къ изображенію саркофага съ возстающимъ надъ нимъ Спасителемъ, на открытомъ пространствѣ, и съ воинами вокругъ саркофага. Пещера была слишкомъ тѣсна для этого событія, и стража находилась не у саркофага, а при дверяхъ пещеры, запаленныхъ кинжалъ. Воскресеніе, изображаемое въ видѣ возстающаго Спасителя, сюжетъ, не согласный съ преданіями (*), столько же погрѣшительный и въ художественномъ отношеніи; потому что идея его рѣшительно не исполнима, и особенно противорѣчитъ развитымъ средствамъ искусства, уже воспитаннаго изученіемъ природы. Таинство воскресенія—предметъ вообще недоступный ни кисти, ни рѣзцу. Еще возможно было изображать воскресающихъ людей на Страшномъ Судѣ, то въ борьбѣ жизни съ обумавшею ее

(*) Объясненіе этихъ преданій см. у Молана, De Historia SS. Imaginum. Стр. 460.

смертью, какъ изобразилъ Микель-Анджело въ Сикстинской Капеллѣ, то въ радостномъ пробужденіи силъ отъ вѣковаго усыпленія, какъ это отлично представилъ Лука Сиппорецци, XV в., въ соборѣ Орвіеттскомъ. Но какое выраженіе придать возстающему изъ гроба Спасителю — строгое и суровое или радостное? Какое дать воскресшему тѣло — воздушное и просвѣщенное или исполненное энергической жизненности, съ крѣпкими мышцами, вѣтущее здоровьемъ? Вдаться ли художнику въ метафизическій мистицизмъ или писать съ натуры обнаженную фигуру, высоко подымающуюся надъ четвероугольнымъ ящикомъ? — Древне-христіанское искусство не дало рѣшенія этихъ вопросамъ, окруживъ великое событіе таинственностью. На упомянутомъ уже греческомъ рельефѣ IX в. (въ Луврѣ), Миропосны видать только слѣды воскресшаго, въ оставленныхъ въ гробу свитыхъ пеленахъ, на которыхъ имъ указываютъ Ангелъ. По другому переводу, на диптихѣ изъ слоновой кости, V или VI в., въ Мюнхенскомъ музее, Ангелъ сидитъ у закрытыхъ дверей гроба, сдѣланнаго въ видѣ храма, и благословляетъ поднимавшихъ къ нему Миропосенъ; между тѣмъ какъ самъ Спаситель, юная, безбородая фигура, съ горы подымается на небо за правую руку десницею Бога Отца (*). — Какъ этотъ рельефомъ, соединяющій Воскресеніе съ *Вознесеніемъ*, такъ и Византійскимъ переводомъ *Сомествія во адъ*, записывающимъ Воскресеніе, выражается та мысль, что спасительная побѣда жизни надъ смертію, это великое воскресеніе духа, совершившееся не черезъ три дня, а тотчасъ же, какъ Спаситель испустилъ духъ свой. На Мюнхенскомъ рельефѣ Онъ возносится къ Отцу на небо, въ Византійско-русскихъ переводахъ Онъ нисходитъ во адъ, чтобы совершить свое призваніе Побѣдителя надъ смертію.

Въ Италіи въ XIV в. Воскресеніе изображалось еще въ видѣ Сомествія во адъ, какъ напримѣръ, на знаменитой иконѣ Страстей Господнихъ Дуччо Буонинсенья (1310 г.), въ Сиенскомъ соборѣ. Спаситель, стоя на Адѣ, олицетворяющій въ видѣ чудовища, обращается къ Адаму, позади котораго стоятъ Ева и протѣи. Сокрушенная верси извергается. Подобнымъ же образомъ представлятъ Соместіе во адъ и Беато-Анджелино, въ XV в.

У насъ стало входить въ употребленіе Воскресеніе съ возстающимъ Христомъ съ конца XVII в., и въ настоящее время сильно распространено. Между старинными гравюрами Страстей Господнихъ, украшающими Русскія рукописи того же названія, принять уже этотъ позднѣйшій, западный переводъ. Впрочемъ выходящій изъ саркофага Христосъ допускался въ нашей иконописи и раньше, но какъ эпизодъ Сомествія во адъ. Напримѣръ, на иконѣ въ ризницѣ Троицкой Сергіевской Лавры, вкладъ 1645 г. (№ 180), Спаситель изображенъ дважды: сначала онъ выходитъ изъ саркофага; потомъ стоитъ на веревкѣ адскихъ вратъ, одною рукою извлекаетъ изъ ада Адама, а въ другой держа длинный шестиконечный крестъ.

Изъ новѣйшихъ руководителей русскихъ живописцевъ, Шпорръ слѣдуетъ позднѣйшему переводу: у него Спаситель вылезаетъ изъ саркофага, становясь одною ногою на его окранию; а Овербекъ, хотя и не хочетъ заимствовать Воскресенія Соместіемъ во адъ, но старается держаться древнихъ обычаевъ: у него Спаситель не выдѣлается и не вылезаетъ изъ саркофага, а выходитъ изъ дверей гроба. Протѣи сидятъ ангелъ. По одну сторону назвергнутые воины, по другую — издали приближаются Миропосны.

Въ Греческомъ подлинникѣ Діонисія отличается уже Соместіе во адъ отъ Воскресенія. Первый сюжетъ во всемъ сходенъ съ Русскими переводами Воскресенія, а послѣдній, можетъ быть, далъ нѣкоторыя подробности рисунку Овербека. Вотъ самое описаніе у Діонисія: „Гробъ полуоткрытъ; два Ангела, одѣтые въ бѣломъ, сидятъ по сторонамъ его. Христосъ подпираетъ ногами камень, которымъ былъ прикрытъ гробъ. Правую рукою благословляетъ, въ лѣвой держитъ знамя съ золотымъ крестомъ. Внизу воины убѣгаютъ, другіе падаютъ на землю, будто жертвы. Влади приближаются Миропосны“.

— Соместіе Св. Духа (*). Мы уже встрѣчали этотъ сюжетъ и на мозаикѣ Св. Софій Константинопольской VI в., и въ древнихъ греческихъ миниатюрахъ, напримѣръ, въ Евангеліи не позднѣе IX в., въ Петербургской Публичной Библіотекѣ, въ Григоріи Богословѣ IX в., въ Парижской Публичной Библіотекѣ. Этотъ сюжетъ въ Софійскомъ храмѣ подчиненъ архитектурнымъ условіямъ свода

(*) Рисунокъ см. у Прохорова въ Христ. Древн. II, № 6.

(**) Слѣд. у Прохорова объ изображеніяхъ этого сюжета, въ Христ. Древн. I, № 10.

и фонаря, где онъ изображенъ. Апостолы помѣщены кругомъ на снусахъ. Въ древнихъ миниатюрахъ, какъ въ нашей иконописи, Апостолы размѣщаются полукругомъ, какъ бы въ зданіи съ куполомъ, или подъ полукуполомъ абсиды. Кромѣ Апостоловъ, по древнимъ переводамъ, непремѣнно присутствуетъ при этомъ соборѣ и народъ, согласно съ текстомъ Деяній Апостольскихъ: „сидѣся народъ и смятеся... дивяхуся вси и чудяхуся, глаголюще другъ ко другу“ (II, 6—7). Народъ стоитъ какъ бы вѣдъ того зданія, гдѣ пребывали Апостолы, отдѣляясь отъ нихъ архитектурными линиями, или по сторонамъ, или внизу, подъ ногами Апостоловъ, подъ аркою, соответствующею двери, открытой наружу. Въ русской иконописи и по нашимъ подлинникамъ, какъ уже замѣчено выше, нѣкто толпы народа, помѣщается символическая фигура въ первенномъ одѣянн. Также и по греческому подлиннику Дионисія: „Зданіе. Дѣвѣнадцать Апостоловъ сидятъ кругомъ. Подъ ними небодыной сводъ, въ которомъ находится старый человекъ, въ рукахъ держитъ убръсъ съ двѣнадцатью свѣтками; на головѣ его перскій вѣнецъ. Надъ нимъ написано: *Mirra* (Κύβητος). Вверху Духъ Святый въ видѣ голубиномъ. Кругомъ великій свѣтъ. Дѣвѣнадцать огненныхъ языковъ отъ Голубя спускаются на Апостоловъ“. Символъ *Mirra* такъ толкуется въ нашихъ подлинникахъ: „Что есть: сдѣй человекъ, старостію одержавъ, въ мѣстѣ темнѣ, разѣ на немъ червеныя, вѣнецъ перскій на главѣ его, въ рукахъ своихъ имѣя убръсъ бѣлый, а въ немъ двѣнадцать свѣтковъ? Тогда сему: Человекъ глаголется *Весь Mirra* (*), и еще старостію одержавъ—Адамовъ грѣхонадѣнскъ, а еще въ мѣстѣ темнѣ—миръ весь въ нечисти баше прежде; разѣ же червеныя—приниманіе кровныхъ жертвъ бжеосвѣтъ; вѣнецъ же перскій на главѣ его, понеже убо престоюаше тогда въ мирѣ грѣхъ; а еще въ рукахъ имѣя убръсъ бѣлый, въ немъ же двѣнадцать свѣтковъ, свѣтъ—Апостолы ученикъ своимъ весь миръ просвѣтиша“.

Западная иконография существенно отличается въ этомъ предметѣ отъ Восточной въ помѣщеніи между Апостолами Богородицы, и притомъ на первомъ мѣстѣ, въ самой срединѣ. Таково, наприимѣръ, изображеніе на одной изъ миниатуръ упомянутого уже выше Молитвенника Жана Фуке (у Британно во Франкфуртѣ на Майнѣ). Католики этотъ западный переводъ основываютъ на текстѣ Деяній Апостольскихъ: „си вси бѣху терпяще единодушно въ молитвѣ и поеліи, съ женами и Марією Матерію Исусовою, и съ братією его“ (I, 14). Дальнѣе развитіе этого текста повело художниковъ къ разноразію лицъ обоего пола, помѣщенныхъ безо всякаго порядка въ толпѣ Апостоловъ; такъ что Шварцъ далъ это нововъ прератитъ свѣщенное собраніе въ какое-то сонливое накроу или другихъ сепантиговъ, которые собрались въ зданіи подъ колоннами: кто сидитъ, кто стоитъ, иной мѣтитъ; кто съ книгой, кто безъ книги. Между мужчинами видѣются и женщины.

— Усленіе Пресвятой Богородицы. Изображеніе этого соборія и другихъ съ нимъ сопрѣкоснозначныхъ основано на апокричическомъ сказаніи, которое въ русскихъ визитникахъ (**) встрѣчается въ такомъ видѣ: „И преставися (Богородица) Августа въ 15-й день, въ недѣлю (т. е. въ воскресенье) въ часъ 3-й дни. На святое же и честное преставленіе ся спиде къ Ней Богъ нанигъ, Сынъ Ея, Исусъ Христосъ, и рече: „Мати моя Марія, възди на небо и вили въ радость неизреченныи Моеи славы бжеосвѣтениа, и царствуй со мною во вѣки“. И приять своимъ руками пречистую Душу Ея. Сидючи же ся на преставленіе Ея вси Апостолы на облацѣхъ. И повесоша Ея въ Гечспанию. Жидовина же нѣкто, именемъ *Афвокиъ* дерзостію присковъкъ въ одру, хотя оуръ низринуты съ тѣломъ Пречистаго на землю. И ябѣ Ангелъ отвѣче рунъ его и отвѣсти сотвори. И паки втропавъ и нарече Богородицу, и Петроу исидѣнъ бысть. И тако положиа Ея во гробъ въ Гечспанию. Ома же единъ, по Божію смотрѣнію, оста и не бѣ ту съ ними. И по трехъ днѣхъ приде пмий *юасъ* Пресвятая Богородицы. И роптаху на него Апостолы, яко не успѣ прияти на преставленіе Святыя Богородицы и на погребеніе, яко же и по воскресеніи Христовѣ. Онь же рече имъ: „Егда и азъ восхитѣнъ бысть на облацѣхъ, и видѣ Святую Богородицу грядущу во врата небесныя со звожествоу Ангеловъ, и вѣде ми юасъ и благословеніе свое.“ И показа имъ юасъ Ея. Оны же, видѣше юасъ Пресвятая Владычицы Богородицы, цѣловаше его, и шедше отверзоша гробъ,

(*) Соответственно древнѣйшимъ текстамъ Св. Писанія, въ которыхъ греч. *κύβητος* переводится не просто *миръ*, но *весь міръ*.

(**) По сборнику XVIII в., принадлежавшему мѣ.

еже поклонится, и не обретоша сятаго тлеси Ея, токмо погребыная. П отъ сего разумѣша, яко съ плотию Пречистая Богородица изиде на небо, и царствуетъ во вѣки вѣковъ.^(*)

Это сказаніе послужило основой следующимъ изображеніямъ: собственно Успенія Богородицы, душу которой, въ видѣ младенца, принимаетъ самъ Иисусъ Христосъ; — прибытія Апостоловъ на преставленіе Богородицы на облакахъ; — чуда съ Жидовиною, — врученія Богородицею своего пояса Апостолу Фомѣ; — вознесенія Богородицы на небо вмѣстѣ съ тѣломъ, и наконецъ — коронованія Богородицы. Изъ этихъ моментовъ, Успеніе принято иконографіею Восточною, а Вознесеніе — Западною. Впрочемъ первоначально на Западѣ тоже былъ только одинъ переводъ этого событія, то есть Успеніе, потому что стали дополнять Вознесеніемъ; потому, наприимѣръ, между мистіками въ упомянутой Молитвенникъ Жана Фуке помѣщены оба перевода: и Успеніе и Вознесеніе. Наконецъ последнее взяло верхъ надъ первымъ и осталось одно. Обыкновенно представляется возносящаяся Богородица надъ саркофагомъ, наводненнымъ цвѣтами. — Коронованіе Богородицы — сюжетъ тоже католическій. Иногда она стоитъ на колыняхъ; Спаситель падаетъ на нее вѣнчать. Воспитанное Папскими церемоніями, католическое искусство любило придавать этому событію особенную торжественность, окружая небесный церемоніалъ коронаціи сонмами Ангеловъ и Святыхъ. Ликование выражалось не только шествіемъ и вѣнчаніемъ (**), и музыкой, но даже пляскою Ангеловъ (**).

Въ греческій подлинникъ Діонисія сверхъ Успенія введено и Вознесеніе Богородицы, сюжетъ позднѣйшій, и можетъ быть, уже подъ вліяніемъ западнаго искусства, но обогащенный съ текстомъ сказанія черезъ эпизодъ о поясе Богородицы. Вотъ оба эти перевода по Діонисію: „Успеніе Богородицы. Завѣе. Посреди Святая Дѣва уснувшая, лежитъ на одрѣ, руки сложены крестообразно на груди. По сторонамъ одра подвѣшены съ зажженными свѣчами. Передъ одромъ Жидовинъ, его отрубленные руки держатся за одръ, около него Ангелъ съ обнаженнымъ мечемъ. Въ ногахъ Богородицы Св. Петръ падаетъ кадиломъ, въ головахъ Св. Павелъ и Іованнъ Богословъ къ Ней наклоняются; кругомъ прочіе Апостолы и Святители Діонисій Арсинагитъ, Іерусей и Тиносей, съ Евангеліями. Жены плачутъ. Вверху Христосъ держитъ въ рукахъ Душу Богородицы, одѣтую въ бѣломъ. Она окружена свѣтомъ и сонмомъ ангеловъ. Въ воздухѣ видно еще двѣнадцать Апостоловъ, приближающихся на облакахъ.“ Сверхъ того, вверху по сторонамъ завѣя изображаются Іованнъ Дамаскинъ и Косма Писнопольскій съ свѣчами. Другой переводъ: „Вознесеніе Богородицы. Открытый гробъ, пустой. Апостолы въ изумленіи. Между ними Фома держитъ поясъ и имъ показывается. Надъ нимъ въ воздухѣ Святая Дѣва на облакахъ возносится въ небо. Фома еще разъ изображенъ — на облакахъ около Богородицы, которая ему вручаетъ свой поясъ.“

Въ русской иконописи, какъ сказано, удержанъ только первый моментъ событія, то есть, самое Успеніе. Но особенной популярности этого праздника въ древней Руси, въ слѣдствіе распространенія по городамъ соборовъ во имя Успенія Богородицы, изъ Кіево-Печерскаго Монастыря, черезъ Ростовъ и Владиміръ, до Москвы, этотъ иконописный сюжетъ былъ коротко знакомъ нашимъ предкамъ. Потому въ нашемъ краткомъ подлинникѣ, подъ 15 Августа, сказано только: „Успеніе Пречистой Богородицы и Приснодѣвы Маріи: всѣ православные Христіане подобіе знаютъ.“

Въ исторіи павшихъ церковныхъ преданій знаменита икона Успенія Богородицы, перенесенная во второй половинѣ XI в. въ Кіево-Печерскую храмъ Успенія греческими монахами изъ Цареграда. Она изображаетъ событіе въ малосложномъ видѣ. Между двумя завѣями, какъ бы на открытомъ воздухѣ, на одрѣ лежитъ уснувшая Богородица. Позади одра стоятъ Спаситель съ сплетенною Ея Душею. По сторонамъ Спасителя парятъ въ воздухѣ по Ангелу, съ пеленами въ рукахъ, какъ бы для того, чтобы принять Душу Богородицы. Въ головахъ одра стоятъ пять фигуръ, а передъ ними Апостолъ Петръ съ кадиломъ; въ ногахъ тоже пятеро, изъ которыхъ впереди Апостолъ Павелъ. Позади одра еще фигура, приклоняющаяся къ Богородицѣ. Жидовина съ подробностями извѣстнаго чуда — еще нѣтъ; потому что это чудо относится собственно къ другому эпизоду событія, и только въ послѣдствіи было присоединено къ этому иконописному сюжету.

(*) Напр. картина Филиппо Липпи въ Академіи Художествъ во Флоренціи, XV в.

(**) Напр. Беато Анжелико во Флорентійской Галлерей Uffizi.

Насколько греческий подлинник удаляется от этого древнейшего изображения, настолько к нему близок подлинник русский по древнейшей краткой редакции, по которой также отсутствует Жидовиш, Петръ стоит въ горахъ овра, а Павелъ въ ногахъ, а не наоборотъ, какъ въ греческомъ; и наконецъ событие совершается не внутри здания, а наружъ, между двумя храминами. Вотъ описание этого сюжета по приводимой уже не разъ рукописи Большаковской: „Надъ Спасомъ Херувимъ огненъ. Спасъ держитъ Душу Пречистая Богородицы, блду. Пречистая лежитъ на одрѣ, руки къ сердцу. Съ правой стороны стоитъ святитель съдъ, аки Ваасій; въ рукъ книга, а съ лъвой святитель съдъ, борода долгая, въ рукъ тоже книга; а за нимъ двѣ вдовы жены плачутся. У главы Пречистой Апостолъ Петръ съ кадиломъ, а за нимъ пять Апостоловъ. Въ подножьи стоитъ Павелъ, наклонился мадо; а за нимъ пять Апостоловъ, по сторону падата, вохра съ бланомъ: по другую сторону падата, празелень. Ограды мадо видѣти, вохра съ бланомъ⁴. И такъ, древнѣйшій переводъ Успенія въ нашихъ подлинникахъ, за несомнѣнными отклоненьями, ведетъ свое начало отъ древней греческой иконы Кievo-Печерскаго монастыря. Существенное различіе между переводомъ подлинника и этою иконою состоитъ въ томъ, что на иконѣ по сторонамъ Христа по Ангелу съ пеленами въ рукахъ, а по переводу подлинника одинъ только Херувимъ надъ главою Христа. По первой редакціи предполагается, что Душу Богородицы примутъ на пелены Ангелы и вознесутъ на Небо, какъ дѣйствительно и встрѣчается иногда такое изображеніе въ раннихъ памятникахъ Византийскаго и западнаго искусства. По второй редакціи возносить Душу Богородицы сажъ Спаситель.

Самый подробный и наиболѣе развитой перевод этого сюжета описывается слѣдующимъ образомъ, по одному изъ моихъ подлинниковъ: „Богородица на одрѣ лежитъ на подушкѣ: подушка киноварь, а одръ по концамъ круглый, подъ головою шире; поставлю блан; около овра обвѣса, синярь красенъ. За оврамъ стоитъ Спасъ, а зрѣтъ на лице Богородицы; обѣими руками въ ризѣ держитъ Богородицы Душу; а Душа въ бѣлыхъ ризахъ, аки младенецъ, обвита. Около Спасъ обвѣсъ, киноварь; Херувимъ съ простертыми крыльями, по обѣимъ сторонамъ огненный. У Богородицы противъ овра въ ногахъ стоитъ Апостолъ Павелъ, преклоненъ, русъ, пѣшивъ, борода, какъ у Предтечи. Руки держитъ въ ризѣ, а съ рукъ риза пошла тороконъ. Риза багоръ, исподъ лазоръ. Стоитъ ессыа трепетно и зрѣтъ на Богородицу. Передъ Павломъ стоитъ Евангелистъ Маркъ, изъ за овра по плеча видѣтъ мадо. Надсѣдъ, борода и волосы, какъ у Іоакима Богоотца. Рукъ не видѣтъ изъ за овра. Наклонился къ одру и зрѣтъ на Апостола Павла. Риза празелень, исподъ киноварь, съ бланомъ. Передъ нимъ стоитъ Іоаннъ Богословъ. Съдъ, пѣшивъ; борода и волосы, какъ нишуть. Наклонился къ одру, мадо брадою не достаетъ до овра; зрѣтъ на Богородицу. Правая рука у лица его. Риза празелень темна. А межъ Маркомъ и Павломъ Апостоломъ, повыше ихъ, стоитъ Симеонъ Апостолъ. Надсѣдъ, пѣшивъ. Единъ вершокъ главы видѣтъ. Риза киноварь съ бланомъ, исподъ лазоръ. За Павломъ Апостоломъ стоитъ Фидиппъ Апостолъ, мадъ; наклонился къ одру, зрѣтъ. Рукою правою лицо свое держитъ, а лѣвая у шеи. Риза лазоръ. Повыше Фидиппа, надъ Павломъ, Андрей Апостолъ: съдъ, власы съ ушей космочками; борода, какъ у Іоанна Богослова. Едина глава видѣтъ. За Апостолами два святителя стоятъ, выше ихъ по плеча видѣтъ. Съ края Ермѣй Авиискій, съдъ, брада и власы, аки у Влаея, на концы остра, во ачюорѣ, ризы крещаты, черны въ кругахъ. Подъ его книга. Ко Спасу стоитъ Тимѣей Есесскій, русъ, брада и власы аки у Іоанна Златоустаго; ризы крещаты, черны, въ ачюорѣ: въ рукахъ книга; а возлѣ его стоитъ Ангелъ въ обвѣсѣ съ лампадой, а въ лампадѣ свѣща горитъ. Ангелъ стоитъ надъ головою Іоанна Богослова, выше святителейъ главъ. А за святителями стоятъ жены, предъ позатю; выше Апостолъ главы ихъ. Съ края: риза лазоръ, рукою правою держитъ за лице свое, а лѣвая въ ризѣ; отъ святителейъ изъ за нел, лицомъ къ ней обратилась, риза киноварь. Позата вохра съ бланомъ, застѣнокъ вохра, съ празеленью темна личъ. Изъ позаты десни къ женамъ. Въ головахъ у Богородицы стоитъ Петръ Апостолъ, съдъ; лѣвая рука у лица его, а въ правой кадило; ризы—верхъ вохра, исподъ лазоръ. За Петромъ съ края Ѳома Апостолъ, мадъ. Петръ къ Богородицѣ наклонился, и Ѳома наклонился же, лѣвою рукою съ ризою за лице держитъ, а правая молебна, персты вверхъ. На нелъ риза киноварь, исподъ лазоръ. А межъ ними видѣтъ Іаковъ Алевеевъ, русъ, брада долгъ, какъ у Космы, рукою лѣвою за лице держитъ, а права молебна къ Богородицѣ; верхъ ризы празелень темна, исподъ багоръ. А межъ Ѳомою и Іаковомъ повыше ихъ

Варвоней, надъятъ, брада аки у Іоанна Богослова. А за нияъ Матеей Апостолъ, съдъ; а за Мат-осея Лупа, единъ верхъ главы видѣтъ. А повыше Апостоловъ два святителя. Съ края отъ податы Іаковъ братъ Божій, съдъ, пѣшивъ, брада подолъ Василя Кесарійскаго, а къ концу поуже и понз-вилась. Діонисій Ареопагитъ, съдъ, кудреватъ, брада аки у Іоанна Богослова, погуще, а къ концу плотна; риза — кресты. Подата лохра съ бѣлодоу, застынокъ празелень темна. Повыше святителейъ главъ во облацѣ Ангелъ съ дѣпадоу. А пониже оура Ангелъ Господень у Жидовина руку отсыкъ. На Ангелъ риза киноваръ, подпоиситъ по средней ризѣ, а средняя празелень, исподъ вохра; ногавицы багоръ красенъ. Жидовинъ образомъ аки Логинъ сотникъ, и брада, и власы; на головѣ плаъ бѣлъ; риза киноваръ, исподъ лазоръ. А всѣ Апостолы и святители въ вѣщахъ“.

Наконѣцъ этотъ многоликий переводъ осложнился изображеніемъ Апостоловъ, стекающихся къ Успенію Богородицы на облакахъ.

Изъ разсмотрѣнія этой параллели между иконографіею Восточною и Западною извлекаются, на основаніи историческихъ данныхъ, слѣдующіе выводы:

1) Все, чѣмъ существенно отличается иконографія Восточная отъ Западной, определяется различіемъ между Церковью Восточною и Католическою.

2) Католическое церковное искусство, пошедшее отъ разнообразія неустановившихся въ опредѣленную норму иконографическихъ сюжетовъ первыхъ вѣковъ Христіанства (до IV в.), и во всемъ послѣдующемъ своемъ развитіи предлагаетъ большую свободу въ видоизмѣненіи этихъ сюжетовъ, потворствуя античнымъ преданьямъ и произволу художественнаго творчества. Напротивъ того, искусство Восточное, въ эпоху иконоборства очистивъ себя отъ примѣси языческой, и выработавъ церковную норму въ типическихъ сюжетахъ, стремится къ однообразному ихъ представленію, охраняя икону отъ личнаго произвола художественной фантазіи.

3) Смѣшеніе свѣтскаго начала съ церковнымъ въ догматахъ и въ историческомъ развитіи Католичества отразилось такимъ же смѣшеніемъ обоихъ этихъ началъ и въ церковномъ искусствѣ Западныхъ, которое постоянно допускало постороннюю свѣтскую примѣсь въ сюжеты иконографическіе. Напротивъ того Церковь Восточная, строго отдѣляя церковное отъ свѣтскаго, строжайше предохраняла иконописи отъ вторженія въ нее лишннихъ элементовъ свѣтскихъ.

4) Чѣмъ древнѣе искусство католическое, тѣмъ согласнѣе его сюжеты съ восточными, въ слѣдствіе установленія опредѣлявшейся нормы иконописнаго цикла, въ періодъ мозаическій (отъ IV до XII в.). Но потомъ, съ XII в. искусство католическое болѣе и болѣе отдѣляется отъ восточнаго, развивая свойственные католичеству элементы свѣтскіе и античные.

5) Искусство церковное протестантское не имѣетъ смысла. Не будучи поддерживаемо догматами церкви и вѣрованьями, оно превращается въ праздную игру фантазіи.

6) Католичество же, своимъ потворствомъ художественности, низвело икону до картины, имѣющей интересъ не столько религіозный, сколько артистическій, то въ затѣйливой композиціи, какъ въ Стрѣиномъ судѣ Микель-Анджело, то въ ландшафтѣ и свѣто-тѣни, какъ въ Рождествѣ Корреджіо (въ такъ называемой *Почы*), то въ драматической сценѣ, какъ въ Тайной Вечери Леонардо-да-Винчи, и т. п. Напротивъ того, восточное искусство, коснѣя при своихъ начаткахъ, отстающее въ отношеніи художественности, сохранило доселѣ во всей неприкосновенности религіозное значеніе иконы.

И такъ, въ настоящее время между церковнымъ искусствомъ Русскимъ и Западнымъ нѣтъ и не можетъ быть ничего общаго. Чтобы согласить успѣхи цивилизаціи съ національною самостоятельностью, искусство въ нашемъ отечествѣ свѣтское можетъ идти по слѣдамъ Западнаго; что же касается до искусства церковнаго, и притомъ существенно до иконописи, то напрасно будетъ русскій художникъ искать себѣ вдохновенія и руководства тамъ, гдѣ давно уже вдохновеніе изсякло, а руководство и всегда прежде было шаткое и обманчивое. Живопись свѣтская—одна для всего образованнаго міра;

живопись церковная согласуется съ преданьями, вѣрованьями и убѣжденьями народныхъ массъ: она по преимуществу живопись національная. Отказываясь отъ мысли о необходимости поддерживать и усовершенствовать нашу иконопись—значило бы посягать на самые существенные элементы русской народности; не способствовать въ нашемъ отечествѣ успѣхамъ живописи свѣтской—значило бы отбавить искусству въ возможности идти въ уровень съ идеями цивилизации. Но по самому существу своему та и другая область искусства не должны быть между собою смѣшиваемы. Русскій художникъ можетъ съ успѣхомъ подражать Деларошу или Каульбаху въ живописи исторической; но съ этими же руководителями—въ живописи церковной рискуетъ онъ впасть въ разслабленность и безсмысліе, какъ результатъ охлажденія религіознаго вдохновенія на Западѣ, и стать въ сѣтливое противорѣчіе съ преданьями и религіозными убѣжденьями своего отечества. Единственное средство спасти русскую церковную живопись отъ всего пошлаго, безсмысленнаго, разслабленнаго и сѣтливаго—это основательное изученіе русской иконописи въ ея лучшихъ источникахъ (*).

(*) Относительно хронологическаго обозначенія нѣкоторыхъ изъ приводимыхъ авторомъ памятниковъ могутъ быть разногласія; потому что хронологія церковнаго искусства далеко еще не успѣла опредѣлиться въ окончательной точности. Мозаики въ разные времена возобновлялись и переделывались, и потому представляютъ собой древности съ погрѣшностями. Имена миниатюры по времени не соответствуютъ тексту, какъ напримѣръ, въ Лобковской Псалтыри. Если памятникъ не отличенъ годомъ, или если онъ не содержитъ какихъ-либо точныхъ указаній на эпоху своего происхожденія; то въ хронологическомъ его опредѣленіи болѣе или менѣе оказывается шаткость личнаго взгляда. Авторъ относитъ Туринскія миниатюры малыхъ Пророковъ къ VI в., а самая рукопись въ старомъ каталогѣ приписывается IX вѣку (Codices Manuscr. Bibl. Regii Taurinensis, изд. Jos. Pasinus, Ant. Rivautella et Fr. Beria. Taurini. 1749. I, 74—75). Луврскій рельефъ съ Мироносицами у гроба Господня, по автору этой статьи, IX в., по Лабарту—конца Xго (Histoire des arts industriels. Paris. 1864. I, 82). Еще менѣе опредѣлена хронологія русскаго церковнаго искусства. Впрочемъ, нѣкоторыя неточности хронологическія, неизбежныя по состоянію самой науки, не вредятъ общей мысли автора, по которой приписывается особая важность не столько древности того или другаго памятника, сколько древнѣйшимъ слѣдамъ иконописнаго преданія, сохранившимся именно въ памятникахъ позднѣйшихъ. *Прим. Редак.*