ОЧЕРКИ

ПАМЯТНИКОВЪ ХРИСТІАНСКОЙ ИКОНОГРАФІИ

И

ИСКУССТВА

Н. Покровскаго.

ВТОРОЕ ДОПОЛНЕННОЕ ИЗДАНІЕ

СЪ 234 РИСУНКАМИ.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія А. П. Лопухина. Тележная ул. № 5.
1900.

ПАМЯТНИКИ

ХРИСТІАНСКОЙ ИКОНОГРАФІИ И ИСКУССТВА

ОЧЕРКИ

ПАМЯТНИКОВЪ ХРИСТІАНСКОЙ ИКОНОГРАФІИ

И

ИСКУССТВА

Н. Покровскаго.

ВТОРОЕ ДОПОЛНЕННОЕ ИЗДАНІЕ

съ 234 рисунками.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія А. П. Лопухина. Тележная ул. № 5.
1900.

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
Общественных Наук
Академии Наук СССР

Пров. 1955

Пр.

N
7831
по
7ер
19718?

Печатано съ разрѣшенія Археологическаго Института.
Секретарь *С. Перетерскій.*

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
Общественных Наук
Академии Наук СССР

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Первое изданіе Очерковъ иконографіи и искусства (Спб. 1894) встрѣтило благосклонный пріемъ, какъ въ русской литературѣ, такъ и иностранной, и разошлось очень быстро. Потребность новаго изданія ихъ является неотложною. Идя навстрѣчу этой потребности, мы рѣшились снова издать Очерки въ видѣ исправленномъ, съ прибавленіемъ обширнаго отдѣла, посвященнаго памятникамъ XVI и XVII вв. греческимъ и русскимъ. Хорошо сознаемъ, что наши Очерки далеко не обнимаютъ собою всей совокупности памятниковъ и нуждаются въ большемъ количествѣ снимковъ; но восполненіе этихъ недочетовъ для насъ въ настоящее время невозможно. Цѣль предлагаемыхъ Очерковъ заключается въ сжатомъ изложеніи результатовъ, достигнутыхъ Христіанскою археологіею въ области памятниковъ искусства и иконографіи, особенно византійскихъ и русскихъ. Не столь давно начатое дѣло изслѣдованія этихъ памятниковъ не доведено еще до желательнаго конца. Многіе и очень важные памятники еще не приведены въ извѣстность и не обслѣдованы. Для успѣховъ дальнѣйшихъ изслѣдованій полезно разобраться въ массѣ матеріала уже извѣстнаго, а отчасти уже и вошедшаго въ научное обращеніе: важно предварительно знать, что уже сдѣлано, чтобы опредѣлить предлежащія Христіанской археологіи задачи. Спеціа-

листы, стоящіе на высотѣ современнаго знанія, не нуждаются въ сжатыхъ компендіумахъ; но такихъ спеціалистовъ у насъ очень не много; а между тѣмъ не мало найдется такихъ лицъ, которыя любятъ старину и могли бы оказать несомнѣнную услугу наукѣ своими посильными изслѣдованіями, но которыя не знакомы съ современнымъ состояніемъ Христіанской археологіи; приводить же въ извѣстность ея общіе результаты по матеріаламъ и изслѣдованіямъ, разсѣяннымъ по разнымъ, даже малоизвѣстнымъ, изданіямъ не имѣютъ возможности. Этимъ-то начинающимъ ученымъ и посвящаются настоящіе Очерки. Изъ обширнѣйшей массы матеріаловъ мы предлагаемъ одну часть ихъ, въ надеждѣ на продолженіе. Памятники древнехристіанской, византійской и русской иконографіи и искусства составляютъ содержаніе Очерковъ. Въ означенныхъ предѣлахъ отмѣчены нами важнѣйшіе памятники искусства и иконографіи и научные результаты ихъ изслѣдованія; подробности же опущены въ той увѣренности, что благосклонный читатель отыщетъ ихъ въ одномъ изъ тѣхъ спеціальныхъ сочиненій, перечень которыхъ прилагается въ концѣ книги. Мы даемъ руководительныя нити для начинающихъ дѣятелей и сочтемъ себя счастливыми, если нашъ скромный починъ въ этомъ дѣлѣ не останется безплоднымъ.

С. Никольское.
Августъ 1900.

ВВЕДЕНІЕ.

ЕСЛИ современная археологія признала важность изслѣдованія религіознаго быта, проявляющагося подъ грубыми и неразвитыми формами язычества, то тѣмъ съ большимъ правомъ она должна включить въ область своего вѣдѣнія различныя проявленія религіозной мысли и чувства въ памятникахъ христіанства. Несомнѣнно, что христіанство налагаетъ свой отпечатокъ на жизнь народа, и слѣдовательно изученіе христіанскихъ памятниковъ помогаетъ въ значительной мѣрѣ уясненію народныхъ идеаловъ. Бытовая исторія русскаго народа представляетъ тому очевидное доказательство. Вся научная и художественная дѣятельность въ древней Россіи отмѣчена характеромъ религіозности. Въ области книжной на первомъ мѣстѣ стоятъ церковныя книги, житія святыхъ, сборники поучительнаго характера, палеи, златоструи, пчелы; обученіе грамотѣ ведется по церковнымъ книгамъ; письменностію занѣдываютъ монахи, священники, вообще лица духовныя. Въ области художественной тоже самое: древне-русская художественная дѣятельность, проявлявшаяся въ архитектурѣ и живописи, почти всецѣло имѣетъ религіозную основу; архитектурная дѣятельность обращена была главнымъ образомъ на храмы, русская живопись была въ сущности иконописью. Какъ произведенія архитектуры, такъ и живописи цѣнились главнымъ образомъ съ точки зрѣнія ихъ примѣнимости къ цѣлямъ религіознымъ. Религія была важнѣйшимъ стимуломъ древне-русскаго искусства, а произведенія художественныя, явившіяся подъ вліяніемъ этого стимула, составляютъ краеугольный камень для исторіи русскаго искусства. Другое дѣло въ западной Европѣ, гдѣ уже давно искусство успѣло

освободиться изъ-подъ опеки церкви и занять самостоятельное положеніе на ряду съ другими проявленіями знанія и творческой дѣятельности. Но это отчужденіе отъ религіи не только не возвысило здѣсь художественную дѣятельность, но, наоборотъ, свело ее съ высокаго пьедестала и содѣйствовало ея измельчанію. Оттого лучшіе художники западной Европы въ большинствѣ случаевъ обращались къ религіи, находили въ ней силу вдохновенія и неисчерпаемое богатство идей и образовъ. Отсюда, между прочимъ, объясняется разница между искусствомъ въ странахъ рим.-католическихъ и протестантскихъ.

Если таково въ дѣйствительности значеніе религіознаго элемента въ исторіи русскаго искусства, то ясно, что изученіе памятниковъ церковной старины имѣетъ большую важность: изученіе ихъ освѣщаетъ одну изъ важнѣйшихъ сторонъ древне-русскаго быта. Важное значеніе имѣетъ изученіе памятниковъ этой старины и для науки, и для художественно-практическихъ цѣлей. Оно облегчаетъ рѣшеніе многихъ вопросовъ, относящихся къ исторіи религіозныхъ обрядовъ и обычаевъ, удержанныхъ въ церкви доселѣ. Вѣковое различіе между церквами относительно способа совершенія крещенія чрезъ погруженіе или обливаніе легко можетъ быть устранено ссылкою на памятники древней иконографіи, гдѣ крещеніе почти всегда представляется въ видѣ погруженія. Нескончаемые споры между православными и старообрядцами о формахъ креста и распятія, неразрѣшимые при теоретической и символической постановкѣ вопроса, могли бы быть легче всего прекращены судомъ вещественныхъ памятниковъ христіанской иконографіи. Наконецъ, памятники византійско-русской древности представляютъ не мало такихъ изящныхъ и многосодержательныхъ образцовъ мозаики, иконописи, миніатюръ, эмали, металлическаго производства, предъ которыми блѣднѣютъ посредственныя произведенія не только русской школы, но и западно-европейской. Серьезное изученіе этихъ образцовъ, какъ вполнѣ соотвѣтствующихъ требованіямъ русскаго національнаго вкуса, воспитаннаго традиціонною византійско-русскою художественною школою, могло-бы съ успѣхомъ задержать все болѣе и болѣе распространяющееся у насъ стремленіе къ подражанію западнымъ образцамъ, притомъ—не лучшимъ, а по большей части посредственнымъ, бѣднымъ по отноше-

нію къ иконографическому содержанію и не высокимъ въ смыслѣ техническаго исполненія. Оно-же могло бы содѣйствовать искорененію злоупотребленій со стороны тѣхъ мало подготовленныхъ къ дѣлу иконописцевъ, которые, подъ видомъ церковной старины, распространяютъ въ средѣ любителей этой старины произведенія ремесленныя, а иногда и прямо оскорбительныя для религіознаго чувства. Само собою поонятно, что въ интересѣ этого дѣла слѣдуетъ обращать вниманіе на одни только образцовыя произведенія, заслуживающія подражанія. Притомъ, это подражаніе не должно быть механическимъ, рабскимъ, но условнымъ и разумнымъ, подраженіемъ духу и характеру стариннаго церковнаго искусства. Нельзя подражать всѣмъ произведеніямъ только потому, что они древни; древность даетъ намъ памятники не только высшаго порядка, но и низшаго. Пусть всѣ техническія усовершенствованія, составляющія пріобрѣтеніе новаго времени, будутъ удержаны; это не помѣшаетъ нашему церковному искусству возвратиться на забытую дорогу и работать въ духѣ древняго византійско-русскаго художественнаго преданія. Говоримъ объ искусствѣ церковномъ, которое имѣетъ свое особое религіозно-практическое назначеніе, а не о свѣтскомъ, преслѣдующемъ свои особыя цѣли. Единственный путь къ достиженію указанныхъ цѣлей церковнаго искусства состоитъ въ изученіи памятниковъ старины. Чтобы узнать духъ древняго искусства, для этого нужно изучить его памятники; но такъ какъ это невозможно для каждаго русскаго художника въ отдѣльности, по многимъ причинамъ, особенно по причинѣ трудности собиранія этихъ памятниковъ, по большей части еще не изданныхъ, то было-бы вполнѣ цѣлесообразно поручить разработку этого вопроса избранному кружку спеціалистовъ, которые могли-бы, на основаніи обширнаго археологическаго матеріала, выработать проектъ цѣльной образцовой системы православной русской иконописи и издать его для всеобщаго руководства въ видѣ художественно исполненнаго раскрашеннаго альбома въ руководство художникамъ и иконописцамъ. Единоличныя попытки въ этомъ родѣ у насъ были, но онѣ не вполнѣ достигаютъ цѣли. Это предпріятіе, которое могло-бы имѣть громадное значеніе для русскаго церковнаго искусства, не представляется особенно затруднительнымъ при настоящемъ состояніи науки и просвѣщенія

и могло бы быть выполнено при нѣкоторыхъ матеріальныхъ затратахъ въ непродолжительное время. Цѣль нашихъ настоящихъ очерковъ иная: мы предлагаемъ и нѣкоторые образцы въ упомянутомъ сейчасъ церковно-практическомъ интересѣ; но въ то-же время твердо помнимъ, что памятники старины — суть матеріалъ историческій, характеризующій бытъ народа; а потому на насъ лежитъ долгъ изучать ихъ всѣ безъ исключенія, какъ хорошіе, такъ и неудовлетворительные: чисто историческое значеніе тѣхъ и другихъ, независимо отъ цѣлей утилитарныхъ, совершенно одинаково. Памятникъ, исполненный художественно, рисуетъ предъ нами лучшую сторону въ положеніи искусства въ данное время, неудовлетворительный служитъ показателемъ художественныхъ недостатковъ той же эпохи. Въ этомъ отношеніи археологія трактуетъ подлежащій ея вѣдѣнію матеріалъ точно такъ-же, какъ и исторія. Послѣдняя не исключаетъ изъ круга своего вѣдѣнія явленій анормальныхъ и всему отводитъ свое мѣсто на планѣ общей исторической картины. Да и странно было-бы, если бы историкъ настоящаго времени сталъ слѣпо руководиться устарѣлымъ тенденціознымъ взглядомъ на исторію, какъ на сборникъ примѣровъ добродѣтели, и останавливалъ свое вниманіе лишь на явленіяхъ, благопріятствующихъ этому взгляду, оставляя безъ вниманія явленія противоположныя. Правильная оцѣнка тѣхъ и другихъ явленій даетъ въ результатѣ научное единство и полное, вѣрное представленіе о любой исторической эпохѣ. То-же и въ археологіи. Цѣльное и истинное понятіе о состояніи искусства въ извѣстное время мы будемъ имѣть только въ томъ случаѣ, если примемъ въ соображеніе памятники какъ высшаго, такъ и низшаго достоинства. Кромѣ того, коль скоро мы уже признали, что памятники иконографіи не только представляютъ художественно-историческій интересъ, но и отражаютъ на себѣ слѣды древнихъ воззрѣній, обрядовъ и обычаевъ, то ясно, что иногда памятникъ посредственный въ смыслѣ художественномъ можетъ оказать съ этой стороны наукѣ чрезвычайныя услуги: подъ незатѣйливою и несовершенною фирмою можетъ скрываться чрезвычайно важное внутреннее содержаніе, и это возможно тѣмъ легче, что дошедшіе до насъ несовершенные памятники представляютъ собою весьма часто копіи лучшихъ, но утраченныхъ оригиналовъ, которые соединяли съ изящною

формою и богатство внутренняго содержанія. Хлудовская славянская лицевая Псалтирь (въ Никольскомъ единовѣрческомъ монастырѣ въ Москвѣ) не принадлежитъ къ числу лучшихъ ходужественныхъ произведеній, тѣмъ не менѣе она представляетъ первостепенную важность въ рѣшеніи вопроса объ исторіи апокрифическихъ евангелій въ славяно-русской письменности: она доказываетъ, что уже въ XIII вѣкѣ евангеліе Никодима было у насъ довольно извѣстно. Въ оцѣнкѣ памятниковъ древности необходима извѣстная широта воззрѣнія.

Для насъ русскихъ особенную важность имѣютъ памятники русскіе, и потому изслѣдованію ихъ должны быть посвящены наши лучшія силы. Но ихъ всесторонняя оцѣнка не возможна безъ сравненія съ соотвѣтствующими памятниками Византіи. Перенесеніе художественныхъ формъ, въ большей или меньшей степени, отъ одного народа къ другому есть дѣло довольно обыкновенное въ исторіи искусства, особенно религіознаго: здѣсь мы видимъ отголосокъ роковой исторической необходимости, въ силу которой извѣстныя стороны быта націи молодой подчиняются, при извѣстныхъ историческихъ условіяхъ, нѣкоторому вліянію со стороны націй болѣе цивилизованныхъ. Въ примѣненіи къ религіозному искусству этотъ законъ исторической зависимости получаетъ особенную силу: религія, переданная однимъ народомъ другому, естественно приноситъ съ собою въ новую область ея распространенія и свои прежнія художественныя формы. И дѣйствительно, русская иконографія, русское зодчество, церковная музыка на первыхъ порахъ русскаго христіанства представляли болѣе или менѣе точное повтореніе художественныхъ формъ византійскихъ, и потому, при оцѣнкѣ памятниковъ русскихъ, необходимо обращаться за разъясненіями къ Византіи. Въ свою очередь, искусство византійское, представляя собою въ періодѣ разцвѣта амальгаму искусствъ востока и запада, приведенную къ художественному единству геніемъ византійцевъ, имѣетъ своимъ исходнымъ пунктомъ искусство древне-христіанское, такъ что для уясненія его характера, особенно въ древнѣйшую эпоху, необходимо обращаться къ искусству періода катакомбнаго. Но это послѣднее восходитъ своими корнями къ искусству греко-римскому. Нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что древніе христіане заимствовали многія художе-

ственныя формы у классическихъ народовъ. Самостоятельная дѣятельность древнихъ христіанъ направлена была прежде всего на внутреннюю сторону христіанства; здѣсь требовалось установить и предохранить отъ извращеннаго пониманія христіанскій догматъ; что же касается внѣшней оболочки догмата, то она составляетъ уже второй шагъ въ историческомъ развитіи христіанства. Ни Самъ І. Христосъ, ни апостолы не установили никакихъ требованій относительно церковнаго примѣненія искусства: оно предоставлено было распоряженію церкви. И вотъ, когда стала проявляться нужда въ этомъ примѣненіи, то христіане легко могли воспользоваться тѣми формами, которыя были выработаны въ мірѣ классическомъ. Совершилось это весьма просто и незамѣтно. Хотя классическое искусство ко времени появленія христіанства переживало послѣдній періодъ упадка, тѣмъ не менѣе область его въ это время была еще весьма широка. Классическая архитектура могла еще гордиться своими роскошными храмами, базиликами, театрами; скульптура — религіозными статуями, которыми поддерживалось вниманіе народа къ одряхлѣвшему культу; живопись находила здѣсь также широкое примѣненіе: всѣ предметы обычнаго употребленія, вся домашняяя утварь носили на себѣ отпечатокъ этого искусства. Превосходно сохранившіяся фрески въ, такъ называемомъ, дворцѣ Нерона и въ домѣ Тиверія на Палатинскомъ холмѣ въ Римѣ, а также въ домахъ знатныхъ гражданъ Помпеи, превосходные мозаическіе полы съ различными изображеніями, образцы которыхъ можно видѣть въ термахъ Каракаллы, въ музеяхъ Латеранскомъ и Капитолійскомъ въ Римѣ, превосходные образцы древней керамики, скульптуры и металлическаго производства—все это доказываетъ, что художественныя потребности классическихъ народовъ были еще довольно живы даже и въ періодъ появленія христіанства и находили удовлетвореніе въ общераспространенномъ обычаѣ полагать печать искусства не только на формы культа, но даже и на всю домашнюю обстановку. Очень понятно, что этотъ художественный складъ жизни не прошелъ безслѣдно для первоначальнаго христіанства. Христіане въ обычной жизни входили въ тѣсное соприкосновеніе съ язычниками, хорошо знакомы были съ ихъ обычаями и обстановкою, нѣкоторые же всосали ихъ съ молокомъ матери, а потому не могли

вдругъ отрѣшится отъ тѣхъ невинныхъ, въ сущности, привычекъ, которыя установлены были житейскою практикою. Здѣсь такимъ образомъ произошло тоже самое, что и въ области древне-христіанской науки. Древніе христіане посѣщали ораторскія школы, изучали языческую юриспруденцію, знакомились съ философіею и въ концѣ концовъ примѣняли добытыя здѣсь познанія къ христіанской наукѣ. Тому же пути слѣдовало и христіанское искусство. Подтвердимъ это ссылками на памятники древне-христіанскаго зодчества, живописи, скульптуры и музыки, которые не допускаютъ никакого сомнѣнія въ близкомъ сходствѣ и генетической зависимости формъ древне-христіанскаго искусства отъ античнаго. Факты этого рода необходимо должны быть принимаемы въ соображеніе при археологическомъ объясненіи памятниковъ христіанскаго искусства. Само-собой разумѣется, что благоразумная осторожность при сопоставленіи памятниковъ христіанскихъ съ античными, должна быть наблюдаема каждый разъ. Бываютъ явленія сходныя, но не имѣющія между собою историческаго родства и потому долженствующія быть причисленными лишь къ категоріи явленій параллельныхъ: встрѣчаются памятники сходные по формѣ, но различные по своему внутреннему значенію: таковы именно памятники язычества и христіанства въ ихъ сопоставленіи. Какъ изъ области до-христіанской науки, такъ и изъ области языческаго искусства переносилась въ христіанство одна лишь невинная и притомъ видоизмѣненная форма, въ которую влагалось христіанское содержаніе; ни объ языческомъ направленіи древне-христіанской науки, ни объ языческомъ характерѣ древне-христіанскаго искусства, слѣдовательно, не можетъ быть рѣчи. Недостатокъ этого разграниченія между формою и содержаніемъ въ былое время приводилъ къ совершенному отрицанію важности и самостоятельности древне-христіанскаго искусства, какъ это можно видѣть на примѣрѣ Рауль-Рошетта. Не слѣдуетъ также въ равной мѣрѣ распространять вліянія языческаго искусства на христіанское—на всю исторію христіанскаго искусства: оно касается по преимуществу древнѣйшаго періода христіанства; послѣдующая же исторія его (до эпохи возрожденія) сохранила отъ него лишь едва замѣтное эхо.

Послѣдовательное обозрѣніе памятниковъ древне-христіанскихъ, византійскихъ и русскихъ представитъ цѣль-

ную историческую картину православной иконографіи. Гдѣ же находится относящійся къ этому предмету матеріалъ?

Собранія древностей во многихъ городахъ западной Европы имѣютъ лишь отдаленное отношеніе къ нашему предмету. Одни изъ нихъ, какъ обширные музеи Парижа, Лондона, Берлина, Вѣны, Рима, Неаполя, Аѳинъ, С.-Петербурга заключаютъ въ себѣ громадныя коллекціи древностей грекоримскихъ и восточныхъ и потому имѣютъ для насъ важность лишь въ вопросахъ объ отношеніи памятниковъ христіанскихъ къ до-христіанскимъ. Собранія христіанскихъ древностей въ Дрезденѣ (Alterthums-museum), Нюренбергѣ, Парижѣ (Cluny) имѣютъ значеніе главнымъ образомъ мѣстное—для христіанской археологіи Германіи Франціи. Картинныя галлереи Флоренціи (Uffizi, Pitti, Acad. d. belli arti), Дрездена, Парижа, Мюнхена, Рима, Берлина, Венеціи, Лондона, Петербурга даютъ обширный матеріалъ для характеристики западно-европейскихъ художественныхъ школъ. Болѣе близкое къ намъ отношеніе имѣетъ музей Ватиканскій въ Римѣ, гдѣ на ряду съ громаднымъ количествомъ античныхъ памятниковъ находятся и памятники первоначальнаго христіанскаго искусства: саркофаги, надгробныя плиты, диптихи, медальоны, сосуды съ золотыми фигурами (fondi d'oro), иконы; здѣсь-же обширная библіотека рукописей, украшенныхъ миніатюрами греческими и латинскими древнѣйшаго происхожденія. Къ этой-же категоріи смѣшанныхъ музеевъ принадлежитъ музей Кирхера въ Римѣ, гдѣ также хранится нѣсколько предметовъ древне-христіанскаго періода и, между прочимъ, превосходная статуэтка добраго пастыря I. Христа и каррикатурное изображеніе распятаго Спасителя. Высшее мѣсто принадлежитъ Латеранскому музею въ Римѣ, въ которомъ собраны многочисленные предметы христіанской древности, найденные въ Римѣ и его окрестностяхъ; здѣсь помѣщаются и предметы, находимые въ христіанскихъ катакомбахъ. Не говоря объ обширной эпиграфической коллекціи, здѣсь находимъ очень много древне-христіанскихъ саркофаговъ и гробничныхъ плитъ, украшенныхъ скульптурными изображеніями символическаго и историческаго характера, фрагменты фресковыхъ живописей и т. п. Для христіанской археологіи древнѣйшаго періода Латеранскій музей доставляетъ бширнѣйшій матеріалъ. Нѣсколько предметовъ, относящихся къ той-же эпохѣ находится въ другихъ европейскихъ

музеяхъ напр. въ флорентинскомъ, луврскомъ, С.-Петербургскомъ Эрмитажѣ и берлинскомъ (проф. Пипера). Спеціальныхъ музеевъ и собраній византійскихъ древностей до сихъ поръ еще нѣтъ: предметы византійскаго искусства разсѣяны по разнымъ музеямъ западной Европы и Россіи, по монастырямъ и церквамъ Греціи, Турціи, Кавказа, особенно много ихъ въ монастыряхъ Аѳона. Этою разбросанностію ихъ объясняется, между прочимъ, сравнительно медленное движеніе науки византійской археологіи и искусства. Русскія церковныя древности начинаютъ сосредоточиваться въ русскихъ музеяхъ. Нѣсколько такихъ предметовъ находится въ с.-петербургскомъ Эрмитажѣ, въ московскихъ музеяхъ—историческомъ и публичномъ; въ музеяхъ—тверскомъ, новгородскомъ, рязанскомъ, тамбовскомъ, псковскомъ, ростовскомъ (ярославск. губ.). Обширнѣйшее собраніе памятниковъ православной иконографіи—въ музеѣ кіевской духовной академіи: здѣсь можно видѣть замѣчательные образцы иконописи греческой и—русскихъ иконописныхъ школъ. Особенно богата здѣсь коллекція такъ называемая Сорокинская, въ которой находятся иконы корсунскія, греческія, сербскія, кіевскія, монастырскія, новгородскія, костромскія, устюжскія, московскія, строгановскія, сибирскія и фряжскія XIV—XVII в. в. Заслуживаютъ также вниманія (тамъ-же) коллекціи А. Н. Муравьева, еп. Порфирія и сборная. Въ С.-Петербургѣ лучшая коллекція иконъ греческихъ и русскихъ, а также металлическихъ крестовъ и образковъ, въ Русскомъ музеѣ Императора Александра III; не мало иконъ также въ музеѣ Общества любителей древней письменности и въ с.-петербургской духовной академіи. Синодальная разница въ Москвѣ, а также почти всѣ древніе монастыри, соборы и приходскія церкви имѣютъ нѣкоторые матеріалы для иконографіи. Назовемъ Троице-Сергіеву лавру, монастыри—костромской Ипатьевскій, ярославскій Спасопреображенскій, владимірскій Рождественскій, новгородскіе—Антоніевъ и Юрьевъ; соборы: новгородскій Софійскій и псковскій Троицкій, московскіе—Успенскій, Архангельскій и Благовѣщенскій, кіевскій Софійскій, ярославскій Успенскій и др. Очень многіе памятники старинной русской иконографіи находятся въ рукахъ частныхъ лицъ, а также въ городскихъ и сельскихъ церквахъ, гдѣ они еще и доселѣ украшаютъ собою иконостасы и храмовыя стѣны. Не говоримъ уже о живописи настѣнной, пре-

красные образцы которой разсѣяны по всей Россіи. Матеріалъ громадный; но дѣлателей еще мало.

Для того, чтобы видѣть, что сдѣлано доселѣ по части изученія памятниковъ христіанской иконографіи, представимъ краткій обзоръ трудовъ въ этой области. Научная разработка этихъ памятниковъ началась въ XVI — XVII в. XVI-ый вѣкъ въ области искусства и науки представляетъ періодъ возрожденія, въ области религіи—періодъ развитія протестантства. Тяготѣніе къ античному искусству требовало возрожденія тогдашняго современнаго церковнаго искусства на началахъ античной древности. Протестантизмъ съ своей стороны возбудилъ протестъ противъ церковныхъ формъ, поддерживаемыхъ церковнымъ преданіемъ. Обстоятельства такимъ образомъ клонились не въ пользу церковной древности; однако вышло наоборотъ. Дѣло въ томъ, что протесты вызвали защитниковъ церковной старины на поприще ученой дѣятельности, и началась полемика: явились магдебургскія центуріи и анналы Баронія; а на поприще церковной археологіи выступили два знаменитыхъ дѣятеля, Панвиніо и Бозіо. Тотъ и другой посвятили свои труды изученію римскихъ катакомбъ и положили первыя начала изученію памятниковъ древне-христіанскаго искусства. Изъ нихъ особенно прославился Бозіо. Мальтіецъ по рожденію и адвокатъ по профессіи, онъ 36 лѣтъ провелъ въ катакомбахъ и заслужилъ наименованіе Христофора Колумба римскихъ катакомбъ. Онъ тщательно изучалъ здѣсь все, что встрѣчалось замѣчательнаго, дѣлалъ повѣрку памятниковъ по письменнымъ источникамъ древне-христіанской литературы, подвергалъ себя всевозможнымъ лишеніямъ и опасностямъ и въ концѣ концовъ составилъ капитальное сочиненіе, изданное уже послѣ его смерти подъ названіемъ Roma sotterranea. Изслѣдованія и открытія Бозіо сильно оживили интересъ къ этой области изслѣдованія. Много явилось лицъ, желающихъ продолжать начатое дѣло, завязалась жаркая полемика, много предметовъ древности было испорчено и похищено, но пользы для дѣла было принесено мало; и лишь археологи XVIII в. Фабретти, Миссонъ, Боттари, Буонароттн, Аженкуръ и особенно Больдетти подвинули впередъ дѣло изученія римскихъ катакомбъ. Въ XIX столѣтіи потрудились въ этой области особенно два лица: Марки и Росси. Первый въ 1844 году издалъ въ свѣтъ свое сочиненіе „Monumenti dell'arte cri-

stiane primitive nella metropoli del'cristianesimo", въ которомъ не ограничивается одною описательною стороною памятниковъ, но старается опредѣлить и ихъ внутренній смыслъ. Ему принадлежитъ также попытка научнаго обоснованія того положенія, что римскія катакомбы обязаны своимъ происхожденіемъ христіанамъ, а не язычникамъ. Ученикъ Марки Дж. Б. де-Росси превзошелъ славою своего учителя. Уже одинъ тотъ фактъ, что большинство археологовъ европейскихъ, говоря о римскихъ катакомбахъ, повторяютъ лишь результаты изслѣдованій Росси, ручается за его научныя достоинства. Его знаменитое Roma sotterranea и бюллетени христіанской археологіи считаются послѣднимъ словомъ науки. Продолжателями и подражателями Бозіо и Росси слѣдуетъ признать французскихъ ученыхъ Мартиньи, Аляра и Перре, Рёзана, Сальмона и Клёке, англичанина Норзскота, нѣмецкихъ—Крауса, де-Вааля, Вильперта, Лиля, Фиккера и русскаго ученаго г. фонъ-Фриккена; большею оригинальностью воззрѣній отличаются французскій ученый Ролле и нѣмецкій В. Шульце. Исторія христіанскаго искусства, составленная іезуитомъ Гарруччи, сильно подвинула впередъ изученіе не только памятниковъ катакомбныхъ, но и другихъ, особенно западныхъ, до VIII в. Вообще искусство древне-христіанскаго періода, по памятникамъ Рима, можно считать обслѣдованнымъ вполнѣ, по крайней мѣрѣ въ границахъ существующихъ открытій. Прибавлять что либо къ упомянутымъ ученымъ трудамъ доколѣ не приходится. Иное дѣло памятники византійскіе и русскіе. Западные археологи въ огромномъ большинствѣ случаевъ ставятъ археологію на почву своей національности и вѣроисповѣданія и вопросами православнаго востока занимаются мало; сравнительно большая заслуга въ этомъ дѣлѣ принадлежитъ русскимъ ученымъ. Назовемъ тѣхъ и другихъ. Изъ иностранныхъ заслуживаютъ вниманія: Аженкуръ, издавшій многіе памятники византійской иконографіи, Дидронъ, издавшій въ 1845 году греческій иконописный подлинникъ въ французскомъ переводѣ и сообщившій многіе матеріалы по византійской и поздне-греческой иконографіи въ своихъ анналахъ. Зальценберъ издалъ мозаики Софіи константинопольской, Прохоровъ познакомилъ со многими памятниками Византіи русскихъ читателей (Христ. древности и Археологія); Ваагенъ описалъ византійскіе памятники, хранящіеся въ европейскихъ

музеяхъ, чему начало положено было еще знаменитымъ Гори, еп. Порфирій — памятники православнаго востока, Рого де-Флери издалъ нѣкоторые матеріалы, относящіеся къ иконографіи Евангелія и жизни Богоматери, Бордье описалъ лицевыя рукописи національной библіотеки въ Парижѣ, Лямбеція и Колларъ — вѣнской библіотеки, Рихтеръ — мозаики Равенны, Добберть и Стржиговскій съ успѣхомъ занимаются отдѣльными памятниками живописи и скульптуры. Проф. Н. П. Кондаковъ составилъ цѣльную исторію византійскаго искусства и иконографіи по миніатюрамъ греческихъ рукописей, объяснилъ миніатюры Лобковской псалтири и мозаики константинопольскаго храма Спасителя; составилъ исторію византійскихъ эмалей; Бэйе представилъ попытку изложенія цѣльной исторіи византійскаго искусства въ видѣ краткаго, но удовлетворительнаго учебника. Основныя воззрѣнія Бэйе кратко выражены въ заключеніи книги: „искусство Византіи, говоритъ онъ, есть искусство оригинальное; если оно создавалось и расширялось не исключительно само по себѣ, то оно съумѣло усвоить элементы, заимствованные у другихъ народовъ и отъ другихъ временъ, и внести сюда свои собственныя черты. Явившись въ VI в. изъ соединенія элементовъ античныхъ, восточныхъ и христіанскихъ, оно тотчасъ же обнаружило себя блестящимъ образомъ въ такихъ произведеніяхъ, гдѣ богатство декораціи находится въ гармоніи съ новыми формами архитектуры. Въ IX вѣкѣ, вмѣстѣ съ поворотомъ къ древности, наступаетъ періодъ вторичнаго процвѣтанія византійскаго искусства; но съ XI в. искусство становится болѣе монастырскимъ; съ другой стороны оно получаетъ видоизмѣненіе вслѣдствіе манерности и причудливой саитиментальности. Послѣ крестовыхъ походовъ наступаетъ новое стремленіе къ возрожденію, исторія котораго еще недостаточно извѣстна, но оно продолжалось лишь короткое время; скоро потомъ, вслѣдствіе несчастныхъ обстоятельствъ имперіи, искусство начинаетъ дряхлѣть, но въ многочисленныхъ памятникахъ его нерѣдко звучитъ еще эхо лучшихъ временъ. Искусство византійское не знало того постояннаго однообразія, которое ему часто приписываютъ; подобно искусствамъ другихъ странъ, оно имѣло свои дни дѣтства, юности, зрѣлости и паденія. Можно сказать даже, что исторія его представляетъ замѣчательное разнообразіе; неоднократно оно поднималось въ то время, когда казалось

ослабѣвающимъ. Сверхъ того, въ теченіи многихъ вѣковъ оно распространяло свои лучи на весь средневѣковый міръ. Константинополь, котораго блескъ и богатство очаровывали воображеніе, распространялъ далеко свою цивилизацію. Пора перестать видѣть слѣды его повсюду; ему не обязаны мы ни искусствомъ готическимъ, ни искусствомъ флорентинскимъ, но, ограничивая такимъ образомъ роль мастеровъ византійскихъ, неблагодарно было бы и отрицать ее“ [1]). По русской иконографіи многіе матеріалы сообщены въ Древностяхъ Россійскаго государства, въ Строгановскомъ лицевомъ иконописномъ подлинникѣ, въ описаніи новгородскихъ древностей еп. Макарія, въ Вѣстникѣ и Сборникахъ Общества древне-русскаго искусства, въ трудахъ Археологическихъ обществъ, въ Христіанскихъ древностяхъ Прохорова, въ описаніяхъ древнихъ монастырей и церквей. Съ этою областію неразрывно связаны почтенныя имена Сахарова, Ровинскаго, Забѣлна, Филимонова, гр. Уварова, проф. Е. Е. Голубинскаго, Гр. И. И. Толстого и Н. П. Кондакова, М. И. и В. И. Успенскихъ. Въ превосходныхъ трудахъ Ѳ. И. Буслаева (Очерки, Апокалипсисъ) положены прочныя основы сравнительнаго изученія русской иконографіи и даны образцы изслѣдованій, которые вызвали на поприще археологическихъ изысканій рядъ спеціалистовъ и продолжателей. Онъ первый изъ русскихъ ученыхъ въ своемъ обширномъ изслѣдованіи о русскомъ иконописаніи (Общія понятія о русской иконописи) пролилъ обильный свѣтъ въ эту темную область, опредѣливъ ея мѣсто въ общей исторіи христіанскаго искусства, оцѣнивъ ея достоинства и указавъ на ея непрерывную связь съ памятниками древней письменности. Самая установка христіанской археологіи въ учебныхъ заведеніяхъ во многомъ обязана капитальнымъ трудамъ этого почтеннаго ученаго, и несомнѣнно, что эти труды оказали огромное вліяніе на установку господствующаго у насъ метода археологическихъ изслѣдованій.

Учрежденіе церковно-археологическихъ музеевъ и цѣлый рядъ ученыхъ работъ, посвященныхъ византійско-русскому искусству и иконографіи, служатъ очевидными показателями живого интереса къ предмету. Тѣмъ не менѣе очень многія стороны его остаются еще доселѣ темными, многіе

[1]) Bayet, L'art byzant. p. 317—318.

памятники не приведены въ извѣстность и не объяснены. Однимъ изъ доказательствъ все еще недостаточнаго обслѣдованія предмета служитъ отсутствіе болѣе или менѣе цѣльныхъ руководствъ: послѣднія являются благовременными и цѣлесообразными лишь тогда, когда путемъ частныхъ розысканій намѣчены уже основныя положенія науки. Безъ сомнѣнія, успѣхъ этого дѣла былъ бы прочнѣе, если бы кругъ серьезныхъ дѣятелей увеличился. Правда, интересъ къ предмету охватываетъ значительную массу образованныхъ людей, но не смотря на это, у насъ все-таки мало людей, которые могли бы съ пользою послужить научной разработкѣ этого предмета. Происходитъ это, по нашему мнѣнію, главнымъ образомъ отъ того, что у насъ нѣтъ еще такихъ удовлетворительныхъ пособій, которыя бы могли дать начинающимъ ученымъ надлежащую спеціальную подготовку, познакомить ихъ съ добытыми наукою результатами, показать, что сдѣлано доселѣ и что еще остается сдѣлать, какъ приступить къ спеціальной работѣ, на какія стороны предмета обратить особенное вниманіе, гдѣ искать вспомогательныхъ источниковъ и указаній. Этимъ то лицамъ, которыя желаютъ такъ или иначе послужить собиранію и изученію памятниковъ родной стороны и нуждаются въ церковно-археологической подготовкѣ, а не крупнымъ спеціалистамъ, поставленнымъ уже на высоту современнаго знанія, мы и посвящаемъ предлагаемые очерки. Многолѣтнія занятія христіанскою археологіею, въ широкомъ объемѣ этого понятія, знакомство съ литературою предмета, личное непосредственное изученіе памятниковъ старины — древне-христіанскихъ, византійскихъ, поздне-греческихъ и русскихъ даютъ намъ смѣлость предложить обозрѣніе памятниковъ православной иконографіи, въ надеждѣ возбудить въ читателяхъ нѣкоторый интересъ къ этому важному предмету. Очерки будутъ сопровождаться иллюстраціями, безъ которыхъ совершенно невозможно ясное представленіе о предметѣ, а слѣдовательно и успѣхъ предпріятія. Если не всѣ очерки въ одинаковой мѣрѣ будутъ полны, законченны и обильно иллюстрированы, то благосклонный читатель благоволитъ при этомъ принять въ соображеніе новость и трудность дѣла. Мы же, съ своей стороны, полагаемъ, что и трудъ, далеко несовершенный, не будетъ излишнимъ: гораздо легче продолжать начатое дѣло, чѣмъ начинать его.

Въ виду уже разъясненной выше тѣсной связи между памятниками разныхъ эпохъ, наше обозрѣніе будетъ состоять изъ трехъ отдѣловъ: первый будетъ посвященъ памятникамъ древне-христіанскаго періода, второй—византійскимъ, третій—русскимъ.

Памятники искусства и иконографіи въ древне-христіанскій періодъ.

I.

Живопись катакомбъ.

Древнѣйшіе памятники христіанскаго искусства и иконографіи находятся въ катакомбахъ или подземельяхъ, вырытыхъ древними христіанами для погребенія мертвыхъ и отправленія богослуженія во времена гоненій. Такихъ катакомбъ найдено доселѣ въ разныхъ мѣстахъ очень много: въ Римѣ и его окрестностяхъ до 60-ти, въ Отриколи, Реньяно, Сполетто, Кьюзи, Луккѣ, Падуѣ, Брешіи, Миланѣ, Кастеллямаре, Неаполѣ, Мессинѣ; въ Испаніи—въ Арконѣ и Эльвирѣ; во Франціи—въ Арлѣ, Отунѣ, Клермонѣ иЛіонѣ; въ Кельнѣ, въ Ефесѣ, въ центральной Азіи, въ Африкѣ, на о-вѣ Кипрѣ, въ Сиріи, Фригіи, Палестинѣ, Египтѣ и въ Крыму. Общее число ихъ простирается свыше 70-ти, но не всѣ онѣ имѣютъ одинаковую древность и главное — одинаковую научную важность. Наиболѣе богаты археологическимъ содержаніемъ катакомбы римскія, а потому о нихъ и будетъ наша рѣчь. Но прежде, чѣмъ говорить о катакомбной живописи, необходимо ввести читателя въ катакомбы и познакомить хотя бы въ самыхъ общихъ чертахъ съ строеніемъ этихъ подземныхъ некрополей.

Обычай погребенія мертвыхъ въ катакомбахъ былъ довольно распространенъ въ до-христіанской древности какъ на западѣ, такъ и на востокѣ, и это положеніе съ каждымъ годомъ все болѣе и болѣе подтверждается вновь открываемыми памятниками древности. Подъ вліяніемъ этого до-христіанскаго обычая явился и христіанскій обычай погребенія въ катакомбахъ. Ни трупосожженіе, ни иные способы погребенія не соотвѣтствовали характеру воззрѣній христіанъ на тѣло и загробную жизнь и въ древне-христіанской погребальной практикѣ не примѣнялись, какъ это доказываютъ памятники древней письменности. Но, принявъ катакомбный

способъ погребенія, древніе христіане все-таки не пошли по пути рабскаго подражанія іудеямъ и язычникамъ и внесли сюда не мало отличій, по которымъ мы теперь можемъ узнавать христіанскія катакомбы. Не говоря пока объ отличіяхъ гробницъ съ надписями и символами, которые съ полною очевидностію свидѣтельствуютъ объ ихъ происхожденіи, отмѣтимъ лишь одну общую отличительную черту ихъ устройства, вызванную основными чертами характера христіанства, какъ религіи, заранѣе оговариваясь, что будемъ имѣть въ виду не отдѣльные частные факты, но лишь общее. Катакомбы до-христіанскія устроялись въ видѣ отдѣльныхъ камеръ разныхъ формъ, расположенныхъ по склонамъ горъ; по стѣнамъ камеры высѣкались гробницы въ одинъ, два или нѣсколько рядовъ,—одинъ надъ другимъ. Если требовалось расширить помѣщеніе камеры, то высѣкали другую—надъ нею или подъ нею и соединяли ихъ посредствомъ лѣстницъ; такимъ образомъ являлась камера въ нѣсколько этажей. Подобныя гробницы найдены въ Этруріи, на о-вѣ Мальтѣ, близъ Сиракузъ, на южномъ берегу Сициліи и въ Киренѣ; къ этой же категоріи мы позволяемъ себѣ относить и пещеры Тепе-керменскія близь Бахчисарая, считая ихъ пещерами погребальными, по крайней мѣрѣ, если имѣть въ виду ихъ первоначальное происхожденіе, а не позднѣйшее назначеніе. Всѣ эти камеры, даже составленныя изъ двухъ и трехъ, представляютъ собою отдѣльныя, независимыя отъ другихъ, личныя или семейныя усыпальницы. Большихъ некрополей, въ видѣ огромной цѣпи соединенныхъ между собою камеръ, въ язычествѣ не было. Если и встрѣчаются здѣсь эпитафіи, указывающія на то, что извѣстныя погребальныя камеры предоставляются всѣмъ вольноотпущенникамъ и ихъ потомкамъ, то въ этомъ нужно видѣть лишь исключительные примѣры личной филантропіи, мало понятной для большинства. Большинство смотрѣло на усыпальницу, какъ на личную собственность, и остерегалось, чтобы не помѣстился въ этой камерѣ кто-либо изъ лицъ, не принадлежащихъ къ фамиліи владѣльца: эгоизмъ язычества, личная и фамильная обособленность сопровождали покойника даже и за гробомъ. Только въ низшихъ слояхъ гражданъ и ремесленниковъ существовали особыя погребальныя товарищества, которыя на извѣстныхъ условіяхъ гарантировали члену погребеніе въ общихъ усыпальницахъ, да плебеи

и рабы хоронились въ общихъ ямахъ (πολυάνδρια, puticoli). Тоже самое слѣдуетъ сказать и объ усыпальницахъ еврейскихъ, построенныхъ по той же схемѣ усыпальницъ языческихъ, за исключеніемъ нѣкоторыхъ примѣровъ позднѣйшей эпохи, когда политическія невзгоды и разсѣяніе заставили евреевъ сплотиться между собою и когда они стали устроять обширные некрополи на подобіе христіанскихъ катакомбъ. Итакъ, усыпальницы языческія и іудейскія суть по преимуществу личныя или семейныя; иной характеръ имѣютъ катакомбы христіанскія, и это объясняется изъ различія религіозныхъ воззрѣній—іудеевъ и язычниковъ съ одной стороны и христіанъ съ другой. Язычество и іудейство представляютъ лишь слабыя попытки сломить партикуляризмъ въ этой области и дѣлаютъ это не столько подъ вліяніемъ требованій религіознаго сознанія, сколько подъ вліяніемъ соображеній практическаго характера; христіанство, наоборотъ, прямо выставляетъ на мѣсто замкнутой семейной усыпальницы общественное кладбище, какъ общее для всѣхъ его членовъ мѣсто погребенія. Къ тѣсно сплоченной общинѣ живыхъ присоединяется здѣсь община умершихъ; принципіальному равенству въ жизни соотвѣтствуетъ и равенство въ смерти. И между тѣмъ какъ міръ до-христіанскій стремился къ обособленности не только по фамиліямъ, но и по состояніямъ, здѣсь въ христіанствѣ предоставляется каждому, не смотря на различіе званій и состояній, одно общее мѣсто погребенія. Если оставить въ сторонѣ исключенія, всегда возможныя въ дѣлахъ этого рода, то нельзя не видѣть, что эта идея равенства представляетъ значительныя отклоненія отъ господствовавшаго въ древности эгоизма и аристократизма (Шульце). Въ этихъ-то усыпальницахъ и собрались древніе христіане для богослуженія.

Христіанство явилось въ міръ не съ оружіемъ въ рукахъ. но съ могучею силою внутренняго убѣжденія, и не вдругъ заняло господствующее положеніе въ Римской имперіи, Одряхлѣвшій языческій культъ продолжалъ еще пользоваться, на правахъ государственной религіи, сильнымъ покровительствомъ гражданской власти. Христіанская же община была въ сущности ἐκκλησία ἄνομος; и хотя основной режимъ римскаго законодательства допускалъ полную свободу религіозныхъ убѣжденій, но онъ не допукалъ пренебреженія къ оффиціальнымъ богамъ и даже, со временъ Септимія

Севера, запрещалъ подъ угрозою кары закона распространеніе христіанства въ Римской имперіи. Всякій доносъ на христіанъ, каждое незначительное волненіе въ народѣ, вызываемое новою религіею, становилось достаточнымъ поводомъ къ ихъ преслѣдованію. Въ промежутки спокойствія христіане могли спокойно собираться для богослуженія не только въ катакомбахъ, но и въ частныхъ домахъ членовъ христіанской общины и даже въ особыхъ богослужебныхъ зданіяхъ или церквахъ, которыя у христіанъ появились не позднѣе III вѣка. Во времена же народныхъ волненій и преслѣдованія христіанъ, эти собранія становились крайне затруднительными; тѣмъ не менѣе, даже и въ эти опасныя времена для христіанъ представлялась нѣкоторая возможность собираться въ катакомбахъ. Мѣсто погребенія (locus religiosus) признавалось неприкосновеннымъ. Римское законодательство допускало свободное существованіе погребальныхъ ассоціацій (Collegia funeratica), какого бы вѣроисповѣданія онѣ ни держались: онѣ пользовались правомъ собраній въ мѣстахъ погребенія своихъ сочленовъ и даже могли имѣть свои алтари для отправленія ихъ культовъ. Пользуясь этимъ правомъ, на ряду со всѣми гражданами Римской имперіи, христіане могли собираться въ мѣстахъ погребенія или катакомбахъ. Здѣсь, вдали отъ злобы и ненависти людской, христіане находили нравственный отдыхъ; здѣсь росла и крѣпла христіанская вѣра, развивалась христіанская обрядность; здѣсь же положены были и первыя начала христіанскаго искусства. Римъ окруженъ почти со всѣхъ сторонъ катакомбами, большая часть которыхъ находится на довольно значительномъ разстояніи отъ города: безъ сомнѣнія, это разстояніе увеличилось съ перемѣщеніемъ центра стараго Рима. Къ старому центру, на который доселѣ указываютъ Палатинскій холмъ, римскій форумъ, капитолій, катакомбы стояли вообще ближе; нѣкоторыя же изъ катакомбъ и въ настоящее время находятся въ чертѣ новаго города. Почти каждый годъ приноситъ извѣстія объ открытіи то тамъ, то здѣсь новыхъ катакомбъ. Факты этого рода, равно какъ и археологическія раскопки въ окрестностяхъ Рима, показываютъ, что почва Рима вся изрыта, и вѣчный городъ стоитъ на костяхъ мертвецовъ. Да и неудивительно: древніе христіане въ теченіи, по крайней мѣрѣ, цѣлыхъ трехъ столѣтій рыли почву Рима для устроенія здѣсь катакомбъ, и

эта дѣятельность, особенно въ III в., когда христіане здѣсь сильно умножились, достигла весьма почтенныхъ размѣровъ. Рыли ее и римскіе евреи, и римляне-язычники, отчасти также съ цѣлями погребенія, отчасти для добыванія песку, мамія и другихъ строительныхъ матеріаловъ. Еще не всѣ христіанскія катакомбы открыты и обслѣдованы даже и въ самомъ Римѣ, но и тѣ, которыя стали уже достояніемъ археологіи, или по крайней мѣрѣ приведены въ извѣстность, представляютъ огромную величину, какъ по своему внѣшнему объему, такъ и по научному значенію. Уже лѣтъ 30 тому назадъ Михаилъ де-Росси утверждалъ, что если вытянуть въ одну линію всѣ извѣстные корридоры катакомбъ, то длина этой линіи будетъ около 700 верстъ; въ настоящее время цифра эта должна быть увеличена. Нѣкоторое время существовало даже предположеніе, что сѣть катакомбъ римскихъ идетъ непрерывно до самаго Неаполя и что римскія и неаполитанскія катакомбы составляютъ одно нераздѣльное цѣлое. Предположеніе это ничѣмъ не подтверждается, но фактъ огромнаго протяженія римскихъ катакомбъ остается во всей силѣ. Болѣе другихъ пользуются извѣстностію катакомбы Каллиста и Севастіана на Аппіевой дорогѣ, св. Агніи и Остріанскія на via Nomentana, Прискиллы на via Salaria nuova и катакомбы Домитиллы неподалеку отъ катакомбъ Каллиста.

Что-же такое представляютъ собою эти катакомбы? Для нагляднаго представленія объ общемъ строеніи катакомбъ отправимся въ катакомбы Каллиста. Не болѣе какъ въ одинъ часъ пути изъ центра стараго Рима мы достигаемъ до загороднаго, довольно уединеннаго мѣста, гдѣ расположены эти катакомбы: съ обширнаго плато, на которомъ уцѣлѣлъ одинокій свидѣтель древне-христіанской эпохи—полуразрушенный храмъ, открывается превосходный видъ на живописныя окрестности Рима. Небольшая дверь, примкнутая къ маленькой будочкѣ, открываетъ входъ въ подземелье; лѣстница узкая, крутая; кругомъ темнота. Еще болѣе угрюмый видъ представляетъ входъ въ катакомбы Остріанскія; но съ другой стороны входъ въ катакомбы Домитиллы напоминаетъ входъ въ богатый дворецъ: двѣ превосходныя широкія мраморныя лѣстницы, около 80100 ступеней каждая, ведутъ въ эти катакомбы. Спустившись въ катакомбы Каллиста на глубину 10—15 метровъ, мы вступаемъ въ тѣсное

помѣщеніе, откуда начинаются корридоры катакомбъ. Мракъ непроглядный, едва разгоняемый слабыми фитилями, съ которыми мы вступаемъ въ этотъ подземный лабиринтъ; рѣдко-рѣдко промелькнетъ здѣсь слабый дневной свѣтъ чрезъ узкое отверстіе въ сводѣ или люминарій, напоминающій глубокій колодезь; люминаріи эти, впрочемъ, теперь по большей части засыпаны; воздухъ довольно удушливый, сырой, что особенно замѣтно въ лѣтнюю пору, когда температура снаружи бываетъ высока. Погрузившись въ этотъ подземный мракъ, посѣтитель испытываетъ довольно тяжелое впечатлѣніе, которое остается въ памяти надолго. Намъ доводилось слышать отъ нѣкоторыхъ римскихъ старожиловъ, что они, посѣтивъ однажды катакомбы, не рѣшаются повторять это посѣщеніе, развѣ въ нарочитые праздники, когда нѣкоторыя изъ катакомбъ бываютъ освѣщены. Тяжелое чувство людей нервныхъ усиливается особенно въ томъ случаѣ, если въ подземельи слышится глухой стукъ отъ экипажей и крестьянскихъ телѣгъ, проѣзжающихъ по дорогамъ, проложеннымъ надъ нѣкоторыми катакомбами (напр. Прискиллы). Почва легко можетъ осыпаться, и погребеніе заживо, хотя бы и въ сосѣдствѣ съ древними христіанами и даже мучениками, представляетъ для живого и грѣшнаго человѣка тяжелую перспективу. До насъ дошелъ довольно живой разсказъ о впечатлѣніяхъ одного изъ частыхъ посѣтителей катакомбъ въ IV-мъ христіанскомъ столѣтіи, бл. Іеронима (Стридонскаго). „Когда я, говоритъ Іеронимъ, бывши еще мальчикомъ, учился въ Римѣ, то считалъ долгомъ вмѣстѣ съ другими сверстниками, по воскреснымъ днямъ посѣщать мѣста погребенія апостоловъ и мучениковъ и сходить въ катакомбы, вырытыя въ землѣ на значительной глубинѣ. Вошедши сюда, видишь стѣны, съ обѣихъ сторонъ заполненныя трупами мертвецовъ; мѣсто столь темное, что представляется будто исполнились слова пророка (Давида): да спидутъ во адъ живи (пс. LIV, 16). Тамъ и сямъ проникаетъ сюда сверху свѣтъ, едва достаточный для того, чтобы облегчить на одно мгновеніе ужасъ, внушаемый темнотою; двигаясь дальше и снова погружаясь въ непроницаемую тьму ночи, невольно вспоминаешь слова поэта Виргилія: „ужасъ овладѣваетъ душою, страшитъ самая тишина!..“ [1]).

[1]) Hieron. in Ezechielem l. XII, c. XI. Migne, Patrol. curs. compl ser. lat. t. XXV, col. 375.

Освободившись отъ перваго гнетущаго впечатлѣнія и сдѣлавъ десятка два — три шаговъ вслѣдъ за проводникомъ, мы не только уже распознаемъ величіе окружающей насъ среды по многимъ признакамъ, но и подмѣчаемъ нѣкоторыя черты самаго планорасположенія катакомбъ: знаніе это особенно легко и скоро дается въ катакомбахъ Каллиста, Агнін и Остріанскихъ, отличающихся правильностію планорасположенія (рис. 1). Катакомбы представляютъ собою сѣть переплетающихся между собою корридоровъ, съ разбросанными кое-гдѣ среди нихъ болѣе или менѣе обширными помѣщеніями. Идя по одному изъ корридоровъ, мы встрѣчаемъ скоро другой корридоръ, пересѣкающій нашъ путь; предъ нами такимъ образомъ три пути: прямо, направо и налѣво. Какой бы изъ этихъ путей мы ни избрали, вездѣ встрѣтимъ приблизительно одно и тоже расположеніе, т. е. послѣ

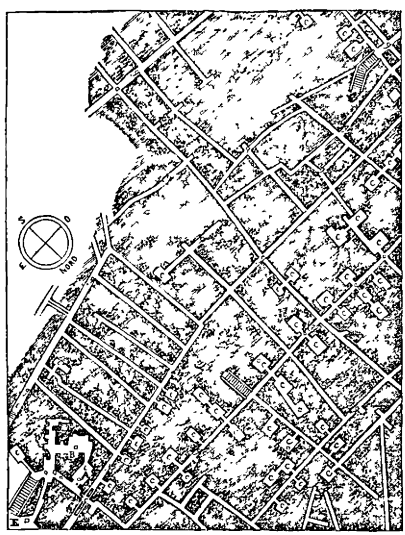


Рис. 1.—Планъ второго этажа катакомбъ Каллиста. Бѣлыя полосы, означенныя буквою *g*, указываютъ на галлереи или корридоры катакомбъ, *c* — катакомбныя помѣщенія, *e* — лѣстницы; *A*—такъ называемая папская крипта; *B*—усыпальница св. Цециліи; *E*—главный входъ и лѣстница.

нѣсколькихъ шаговъ по корридору встрѣтимъ опять новый поперечный корридоръ, или упремся въ кубикулу—комнату, отъ которой опять нѣсколько путей ведутъ въ разныя стороны. Путешествуя такимъ образомъ болѣе или менѣе продолжительное время по корридорамъ, то повышающимся постепенно, то понижающимся, мы можемъ незамѣтно перейти въ слѣдующій нижній этажъ катакомбъ; а такихъ этажей въ нѣкоторыхъ катакомбахъ нѣсколько (рис. 2). Попавъ въ одинъ изъ нижнихъ этажей въ катакомбахъ Домитиллы и добравшись до люминарія, чрезъ который проникаетъ сверху слабый свѣтъ внутрь катакомбъ до нижняго этажа, мы не мало были удивлены тѣмъ, что совершенно незамѣтно спустились такъ глубоко внутрь земли: повидимому, мы находились на глубинѣ саженей 12-ти. Положеніе

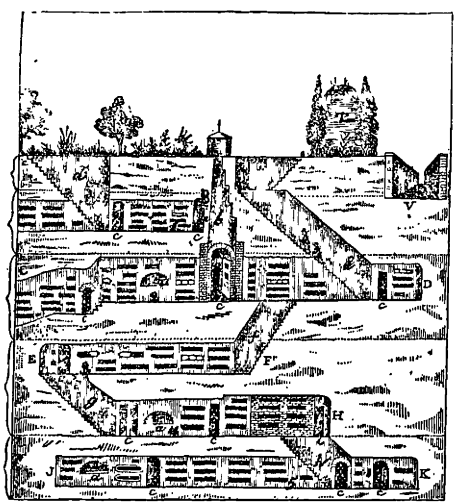


Рис. 2.—Арабскія цифры 1, 2, 3, 4 и 5 указываютъ отдѣльные этажи катакомбъ; буквы A—B, C—D, E—F, G—H и I—K разрѣзы галлерей въ этихъ этажахъ; — — loculi или гробницы, *a*—аркосоліи или гробницы аркообразныя; *b*—люминаріи, чрезъ который проникалъ свѣтъ внутрь катакомбы до 2-го этажа; *c*—входы въ галлереи и катакомбныя помѣщенія; *d*, *e*, *f*, *g* и *h*—лѣстницы, ведущія въ разные этажи; V Аппіева дорога и T развалины языческой гробницы на этой дорогѣ.

оказалось совершенно неожиданнымъ!.. Впрочемъ, спускъ въ нижніе этажи не всегда возможенъ по причинѣ почти постояннаго присутствія здѣсь воды. Немного нужно времени для того, чтобы совершенно запутаться въ этомъ лабиринтѣ галлерей и потерять возможность выбраться на свѣтъ Божій безъ помощи опытнаго проводника. Случаи такіе бывали. Даже самъ безсмертный Бозіо, имя котораго мы читали не разъ на стѣнахъ и сводахъ катакомбъ, подвергался такой опасности: положеніе его было тѣмъ болѣе опасно, что онъ не имѣлъ достаточнаго запаса провизіи и свѣчъ; а между тѣмъ неизвѣстно было, сколько времени придется блуждать въ этомъ лабиринтѣ; разсчитывать на помощь было трудно, потому что въ эпоху Бозіо никто не посѣщалъ римскихъ катакомбъ, и даже входы въ нихъ извѣстны были лишь немногимъ. Наученный этимъ печальнымъ опытомъ, Бозіо при послѣдующихъ посѣщеніяхъ катакомбъ бралъ съ собою запасъ провизіи, свѣчъ и веревку, конецъ которой прикрѣплялъ при входѣ въ катакомбы. Въ настоящее время посѣщеніе катакомбъ уже не представляетъ такихъ опасностей.

Въ общемъ расположеніи катакомбъ различаются такимъ образомъ—корридоры и отдѣльныя помѣщенія. Корридоры катакомбъ по большей части узки: въ нѣкоторыхъ мѣстахъ еще можно стоять здѣсь двоимъ и даже троимъ въ рядъ; въ другихъ едва можно пробраться одному; но въ катакомбахъ Домитиллы они во многихъ мѣстахъ настолько широки, что возможно ѣхать по нимъ въ экипажѣ. Высота ихъ также не одинакова: въ нѣкоторыхъ мѣстахъ они низки, — не болѣе двухъ аршинъ; въ другихъ достигаютъ нѣсколькихъ саженей; особенно значительна высота ихъ въ тѣхъ-же катакомбахъ Домитиллы: она зависѣла отчасти отъ свойствъ грунта, отчасти отъ произвола рабочихъ (fossores); тамъ-же, гдѣ грунтъ не допускалъ высокихъ корридоровъ, а между тѣмъ они по тѣмъ или другимъ соображеніямъ оказывались нужными, допускалась внутренняя кирпичная облицовка стѣнъ и сводовъ. Важнѣйшее археологическое содержаніе катакомбныхъ галлерей или корридоровъ составляютъ древнехристіанскія гробницы, въ видѣ нишей (рис. 2) въ нѣсколько футовъ длины по направленію длины стѣны, нѣсколько футовъ (2—3) въ высоту, и нѣсколько футовъ въ глубину стѣны. Это такъ назыв. loci или loculi; нѣкоторыя

изъ нихъ назначались для одного лица, другія (loci bisomi, trisomi etc.) для нѣсколькихъ вмѣстѣ. Ниши эти, смотря по высотѣ коридора и качеству грунта, расположены по направленію высоты въ одинъ, два, три ряда, а въ нѣкоторыхъ катакомбахъ число этихъ рядовъ въ высоту, доходитъ до 10. Въ устроенное такимъ образомъ мѣсто полагалось тѣло умершаго, предварительно омытое, намащенное различными ароматами и завернутое въ полотно (бальзамированія съ очищеніемъ внутренностей древніе христіане не допускали). Вмѣстѣ съ тѣломъ умершаго въ гробницу полагались нѣкоторые предметы семейной и общественной жизни, какъ-то: платье, оружіе, монеты, драгоцѣнности, рукодѣлье, сосуды всякаго рода и формы, богослужебная и домашняя утварь и проч. Когда тѣло умершаго и все нужное было уложено, тогда отверстіе loculus'a снаружи закладывалось каменною плитою, края ея смазывались цементомъ, чтобы предохранить трупъ отъ соприкосновенія съ внѣшнимъ воздухомъ, и въ этотъ цементъ вставлялись иногда монеты и даже такъ назыв. фіалы, сосуды съ краснымъ веществомъ, назначеніе которыхъ доселѣ составляетъ еще предметъ разногласій: одни видятъ въ нихъ сосуды съ кровію мучениковъ, другіе съ виномъ или бальзамомъ. На плитѣ полагалась надпись, въ которой означалось время погребенія, имя умершаго, количество прожитыхъ имъ лѣтъ, мѣсяцевъ, дней и даже часовъ; здѣсь-же высѣкались символы, какъ условные знаки различенія могилы умершаго и его вѣроисповѣданія, напр., монограмма имени І. Христа, рыба, пальмовая вѣтка, птичка съ масличною вѣткою въ клювѣ и т. под. Эти символическіе знаки и точныя хронологическія указанія даютъ ключъ къ исторіи памятниковъ катакомбъ и ихъ научной классификаціи. Однакожъ все, что мы видимъ въ коридорахъ катакомбъ, представляетъ лишь часть тѣхъ сокровищъ древностей, которыя найдены въ этихъ подземельяхъ. Лучшая половина памятниковъ открыта въ болѣе или менѣе обширныхъ помѣщеніяхъ. Въ наукѣ принято различать три вида этихъ помѣщеній: малыя (cubicula), среднія (cryptae) и большія (capellae s. ecclesiae). Первыя изъ нихъ были семейными склепами, предназначавшимися для погребенія лицъ извѣстнаго семейства. Форма ихъ весьма разнообразна: находятъ кубикулы четвероугольныя, пятиугольныя и круглыя;

по стѣнамъ ихъ расположены „loculi“ въ нѣсколько рядовъ и въ значительномъ количествѣ. Передняя сторона кубикулы иногда имѣетъ форму полукруглой ниши (arcosolium), на подобіе алтарной апсиды въ храмѣ: здѣсь иногда помѣщалась гробница мученика, иногда въ видѣ мраморнаго саркофага съ скульптурными украшеніями. Сходны по формѣ съ кубикулами и крипты, но назначеніе ихъ было, по всей вѣроятности, различно. Кубикулы—фамильные склепы, а крипты небольшія церкви, въ которыхъ христіане, во времена гоненій, отправляли свое богослуженіе. Примѣнительно къ требованіямъ христіанскаго богослуженія, передняя сторона крипты предоставлена была въ распоряженіе духовенства, остальная занималась міряпами. Алтаря особаго, въ нашемъ современномъ смыслѣ, здѣсь не было: его замѣняла небольшая полукруглая апсида или ниша, отдѣленная низкою рѣшеткою, слѣды которой въ нѣкоторыхъ катакомбахъ сохранились до настоящаго времени; въ этой нишѣ устанавливалась гробница мученика; она-то и служила престоломъ, на которомъ совершалась евхаристія. Отсюда — отъ древняго обычая совершать евхаристію на гробницѣ мученика ведетъ свое начало соблюдаемый доселѣ въ церкви обычай полагать мощи на престолѣ въ антиминсѣ. По сторонамъ этого престола или гробницы устроялись мѣста для епископа и пресвитеровъ. Средняя часть крипты, назначенная для міряпъ, не имѣла спеціальныхъ приспособленій. Освѣщалась крипта иногда посредствомъ лампъ, иногда-же посредствомъ особыхъ люминаріевъ, устроенныхъ въ сводѣ крипты: чрезъ нихъ проникалъ въ крипту дневной свѣтъ. Лучшее понятіе о такихъ криптахъ даетъ такъ называемая папская крипта въ катакомбахъ Каллиста. Наконецъ, самыя большія помѣщенія катакомбъ принято называть капеллами или церквами (рис. 3). Отличіе ихъ отъ крипть заключается въ величинѣ и подробностяхъ отдѣлки. Между тѣмъ какъ крипты состоятъ по большей части изъ одного помѣщенія и рѣдко изъ двухъ, капеллы имѣютъ ихъ нѣсколько. Въ криптахъ нѣтъ особыхъ отдѣльныхъ алтарей, въ капеллахъ они есть; тамъ женщины помѣщались въ одномъ отдѣленіи съ мужчинами, здѣсь отведено для нихъ особое помѣщеніе: такія-же особыя помѣщенія отводились здѣсь для несовершенныхъ членовъ общины. Крипты назначались для такихъ собраній, въ которыхъ

тійскую, а потомъ и въ русскую иконографію.—Аллегорія *„Добрый Пастырь“* имѣетъ тѣсную связь съ символомъ агнца и опирается на библейскія основанія. Въ книгѣ пророка Іезекіиля (XXXIV) и въ псалмахъ Давида (XXII) міръ представляется подъ образомъ овчарни, управляемой Богомъ—пастыремъ. Въ этихъ образахъ отражается способъ представленія, воспитанный пастушеской жизнію народа. Но вмѣстѣ съ тѣмъ подъ этою простою идиллическою формою скрывается указаніе на высшія отношенія между Пастыремъ и стадомъ. Въ соотвѣтствіи съ ветхозавѣтнымъ примѣненіемъ этого символа, Спаситель прямо называетъ Себя пастыремъ: Я пастырь добрый (Іоан. X, 14...); Я пришелъ къ погибшимъ овцамъ дома Израилева (Мѳ. XV, 24). Отсюда символъ па-



Рис. 12. Притча о 10 дѣвахъ въ катак. Киріака.

стыря перешелъ въ древнюю литературу. Климентъ Александрійскій прилагаетъ къ Спасителю наименованіе пастыря разумныхъ овецъ и пастыря царскихъ овецъ; Аверкій, епископъ іерапольскій, замѣчаетъ о себѣ въ составленной имъ эпитафіи, что онъ „ученикъ пастыря агнца“. Такимъ образомъ символъ этотъ пріобрѣлъ право гражданства въ литературѣ уже въ первые вѣка христіанства. Въ сферѣ искусства то же самое. Тертулліанъ говоритъ, что въ его время существовалъ обычай украшать изображеніями Добраго Пастыря сосуды. Множество подобныхъ изображеній въ римскихъ катакомбахъ, Латеранскомъ и Кирхеровомъ музеяхъ, на стѣнахъ, саркофагахъ, лампахъ и т. д., числомъ около 150, не оставляютъ никакого сомнѣнія въ ихъ древнемъ происхожденіи.

Современная археологическая критика доказала, что древнѣйшія христіанскія изображенія восходятъ къ первымъ вѣкамъ христіанства. Образцы такихъ изображеній найдены въ катакомбахъ. Для примѣра можно указать на изображеніе Богоматери съ Младенцемъ и третьимъ лицомъ, открытое въ катакомбахъ Прискиллы и относящееся, по вѣроятному заключенію Дж. Б. де Росси, къ I-му христіанскому столѣтію [1]), на символическое изображеніе корзины съ хлѣбами и рыбою, найденное въ катакомбахъ Люцины, и тамъ-же изображеніе двухъ агнцевъ съ сосудомъ для молока, относимыя къ II-му столѣтію. Третье столѣтіе представляетъ уже значительное количество такихъ изображеній, о древнемъ происхожденіи которыхъ не можетъ быть никакихъ споровъ. Факты такимъ образомъ на лицо, но ихъ историческое значеніе не такъ ясно, какъ это представляется съ перваго раза. Казалось бы, что коль скоро существовали уже въ первыхъ вѣкахъ христіанства свящ. изображенія, то они имѣли общецерковное значеніе. Въ дѣйствительности-же это предположеніе далеко не непреложная истина. Для разъясненія возникающихъ по поводу этихъ изображеній вопросовъ, мы считаемъ нужнымъ установить два положенія: 1) что изображенія эти не были первоначально многочисленны и 2) что первенствующая церковь, по крайней мѣрѣ до IV столѣтія, не принимала на себя почина въ дѣлѣ свящ. изображеній и, не отвергая ихъ въ принципѣ, въ тоже время не устанавливала точныхъ и опредѣленныхъ требованій относительно ихъ почитанія. Что священныя изображенія на первыхъ порахъ были весьма немногочисленны, это ясно изъ того, что, не смотря на блестящіе успѣхи современной христіанской археологіи, доселѣ найдено ихъ не особенно много. Иначе, впрочемъ, не могло и быть. Условія жизни, среди которыхъ поставлены были первые христіане, располагали скорѣе къ скудости, чѣмъ къ изобилію въ этомъ смыслѣ. Съ какой-бы стороны мы ни посмотрѣли на эти условія, повсюду увидимъ, что христіане должны были остерегаться обильнаго распространенія свящ. изображеній. Къ этой осторожности прежде всего побуждалъ составъ самой христіан-

[1]) По Шульце—около 150 г. Къ I-му в. авторъ относитъ изображеніе на сводѣ въ нижней передней залѣ катакомбъ Яшуарія въ Неаполѣ. Schultze, Die Katacomben 91.

ской общины. Для христіанъ изъ язычниковъ, а отчасти и для іудеевъ, свящ. изображеніе могло послужить предметомъ соблазна: язычникъ съ понятіемъ объ изображеніи привыкъ соединять понятіе объ идолѣ, а потому христіане, желая совершенно отклонить язычниковъ отъ ихъ прежнихъ заблужденій и показать имъ высоту христіанскаго ученія, опирающагося на идею духовности, должны были, по возможности, избѣгать всего того, что могло-бы послужить для христіанина изъ язычниковъ поводомъ вернуться на старую дорогу. Но всего важнѣе въ этомъ случаѣ было то, что въ первоначальную эпоху христіанства недоставало самыхъ существенныхъ условій для быстраго развитія художества, именно: представлялась большая трудность сразу опредѣлить во всѣхъ подробностяхъ идею христіанства и отыскать для нея соотвѣтствующія художественныя формы. Всякая идея, прежде чѣмъ принять ту или другую оболочку, должна быть предварительно выношена самимъ художникомъ, внутренно переработана и опредѣлена во всѣхъ подробностяхъ; мысли откровенія должны были сперва претвориться во внутреннее достояніе человѣка, а потомъ уже онѣ могли явиться и на картинѣ. Подъ этимъ условіемъ только и возможно было появленіе такихъ изображеній, форма которыхъ въ достаточной мѣрѣ могла-бы выражать содержаніе христіанской идеи. И дѣйствительно, по мѣрѣ того, какъ уяснялось все болѣе и болѣе подробно содержаніе христіанства, и христіанскія изображенія стали принимать болѣе и болѣе соотвѣтствующія формы. Въ древнѣйшихъ изъ нихъ можно наблюдать еще заимствованіе готовыхъ формъ у искусства античнаго, а въ эпоху позднѣйшую эти чуждыя формы замѣняются постепенно новыми христіанскими, и лишь нѣкоторыя изъ первыхъ остаются, какъ факты переживанія. Этого условія нельзя опускать изъ вида при выясненіи первоначальной исторіи христіанскихъ изображеній. Доколѣ не выработана надлежащая форма, доколѣ нѣтъ наличныхъ силъ, способныхъ выразить въ соотвѣтствующихъ формахъ христіанскую мысль, до тѣхъ поръ свящ. изображенія не могли быть многочисленны. Далѣе — внѣшнія неблагопріятныя условія существованія христіанской общины, частыя и продолжительныя гоненія, которыя заставляли христіанъ скрываться въ пещерахъ и лѣсахъ и которыя смывали слѣды зарождающагося христіанскаго искусства, бѣдность христіанской об-

щины, перѣдкія принужденія со стороны власти—преклоняться и воскурять ѳиміамъ предъ изображеніями императоровъ (Плиній), все это такія условія, которыя въ значительной мѣрѣ задерживали ростъ самобытнаго христіанскаго искусства. Въ дополненіе ко всему этому явились въ средѣ самаго христіанства отщепенцы, съ сильною наклонностію къ выраженію своихъ ученій въ формахъ художественныхъ. Извѣстно, что нѣкоторыя изъ гностическихъ сектъ выражали сущность своего лжеученія посредствомъ понятныхъ фигуръ и образовъ. Въ манихействѣ этотъ искусственный пріемъ пропаганды былъ весьма развитъ, и прежде всего самъ основатель манихейства—Манесъ изложилъ все „вѣчное евангеліе“ при посредствѣ фигуръ и эмблемъ, выражающихъ сущность его лжеученія. Офиты излагали сущность своего ученія на особыхъ табличкахъ (διαγράμματα) съ символическими знаками и фигурами; карпократіане имѣли у себя живописныя и скульптурныя изображенія, и въ томъ числѣ изображеніе І. Христа и языческихъ философовъ—Пиѳагора, Платона, Аристотеля и др., украшали ихъ вѣнками и оказывали имъ особые знаки почитанія [1]). Поэтому если христіане не желали имѣть ничего общаго съ еретиками, даже и во внѣшней обрядности, то должны были съ осторожностію пользоваться свящ. изображеніями, не потому, что изображенія эти были противны основнымъ началамъ христіанскаго вѣроученія, но потому, что они могли произвесть печальный соблазнъ въ средѣ христіанъ. Однакожъ, допуская существованіе всѣхъ этихъ условій и ихъ вредное вліяніе на распространеніе священныхъ изображеній, мы далеки отъ мысли отрицать сполна существованіе такихъ изображеній. Въ самомъ дѣлѣ, если-бы христіанство не допускало въ принципѣ никакихъ изображеній, то мы не имѣли-бы, конечно, дошедшихъ до насъ, хотя и рѣдкихъ, памятниковъ этого рода, при томъ открытыхъ въ мѣстахъ общественныхъ собраній христіанъ; сверхъ того и распространеніе этихъ изображеній въ IV и слѣд. вѣкахъ представлялось-бы необъяснимымъ явленіемъ. Нѣкоторый поводъ къ отрицанію такихъ изображеній находится въ сочиненіяхъ древнихъ апологетовъ Іустина муч., Аѳинагора, Тертулліана, Минуція Феликса и Арновія, которые на упреки язычниковъ, „почему христіане не имѣютъ

[1]) Ирен. Ep. Lugdun. Haeres. l. I. c. XXV. Opera t. I, p. 104—105. Ed. 1754.

изображеній", не отрицаютъ справедливости этихъ упрековъ и соглашаются, что христіане дѣйствительно не имѣли изображеній, да и не нуждались въ нихъ. Но это мнимое отрицаніе не имѣетъ принципіальнаго характера. Споръ идетъ здѣсь о культѣ, объ изображеніяхъ, какъ безусловно необходимой принадлежности богопочтенія, объ изображеніяхъ въ обычномъ языческомъ смыслѣ; изображенія же христіанъ не могли имѣть такого значенія. Отдѣльные случаи примѣненія ихъ къ украшенію храмовъ не позволяли возводить ихъ на степень явленій необходимости. Если обстоятельства позволяли украсить церковь или домъ священными изображеніями, христіане принимали ихъ и относились къ нимъ съ почтеніемъ; если же, въ виду вышеуказанныхъ соображеній, это оказывалось невозможнымъ, христіане обходились и безъ нихъ. Слѣдовательно, отвѣты апологетовъ ничего не говорятъ о принципіальномъ предубѣжденіи христіанъ противъ изображеній, а свидѣтельствуютъ лишь о недостаточной распространенности ихъ въ то время. Климентъ Александрійскій въ своемъ Педагогѣ, предостерегая христіанъ отъ роскоши и въ частности отъ употребленія перстней съ языческими изображеніями боговъ, оружія, сосудовъ, какъ символовъ борьбы и неумѣренности, рекомендуетъ употреблять для этой цѣли изображенія христіанскихъ символовъ: голубя, рыбы, корабля, обуреваемаго волнами, лиры, якоря и рыболова, напоминающаго объ апостолахъ и о дѣтяхъ, вышедшихъ изъ воды [1]). Тертулліанъ говоритъ объ изображеніяхъ Добраго Пастыря на сосудахъ [2]). Пусть свидѣтельства эти говорятъ не о церковномъ употребленіи изображеній и не о почитаніи ихъ, все-таки они имѣютъ свою важность, тѣмъ болѣе, что оба призванные писателя, по своимъ личнымъ характерамъ, не отличались любовію вообще къ произведеніямъ искусствъ. Сильное, повидимому, доказательство противъ иконъ находится въ опредѣленіяхъ эльвирскаго собора (въ Испаніи, 305 г.). Одно изъ этихъ опредѣленій доставило не мало хлопотъ богословамъ; много предлагалось гипотезъ для его объясненія, но безспорный смыслъ его составляетъ еще „pium desiderium". Дѣло въ томъ, что

---

[1]) Clem. alex. Paedag. l. III, c. 11. Migne s. gr. t. VIII, col. 633.

[2]) Tertull. De pudicitia c. VII. Migne s. l. t. II; col. 991—992; cf. c. X col. 1000.

отцы этого собора въ своемъ 36-мъ канонѣ запретили примѣненіе церковныхъ изображеній въ церквахъ: „собору угодно, чтобы живописей въ церквахъ не было; пусть не изображается на стѣнахъ то, что составляетъ предметъ почитанія“ [1]). Какъ объяснить это опредѣленіе? Строгая богословская мысль не можетъ допустить, чтобы это опредѣленіе было несогласно съ догматикою. Наиболѣе вѣроятное объясненіе этого канона состоитъ въ томъ, что отцы собора высказали здѣсь свое личное мнѣніе, имѣвшее значеніе лишь для испанской церкви; на другія церкви, за предѣлами Испаніи, это опредѣленіе не распространялось; но почему именно въ Испаніи, а не въ другомъ мѣстѣ послѣдовало такое запрещеніе иконъ? На это отвѣчаютъ: потому что въ Испаніи не было хорошихъ художниковъ, которые бы могли надлежащимъ образомъ вести дѣло иконописанія; они рисовали изображенія на стѣнахъ безъ опредѣленнаго порядка, безъ соображенія съ тѣмъ или другимъ мѣстомъ въ храмѣ, какъ кому вздумается, и такимъ образомъ нарушали благолѣпіе храмовъ; или же потому, что изображенія на стѣнахъ становились въ то время предметомъ боготворенія. Нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что при тогдашнемъ, не вполнѣ установившемся, воззрѣніи на икону и при сильномъ вліяніи со стороны языческаго воззрѣнія на этотъ предметъ многіе изъ простодушныхъ христіанъ боготворили иконы. И вотъ, чтобы не давать повода къ соблазну среди самихъ христіанъ, соборъ эльвирскій запретилъ писать иконы на стѣнахъ храмовъ. Почему онъ говоритъ здѣсь единственно объ изображеніяхъ на стѣнахъ храмовъ и вовсе не касается изображеній иного рода, это ясно изъ того, что живопись настѣнная была публичною, видимою всѣми, монументальною и слѣдовательно легче, чѣмъ другая, могла соблазнять простодушныхъ. Если это объясненіе вѣрно, то ясно, что запрещеніе эльвирскаго собора имѣетъ частный, а не всеобщій характеръ и вытекаетъ изъ мѣстныхъ причинъ, а не изъ принципіальнаго воззрѣнія на изображеніе. Что священныя изображенія были уже въ то время употребительны въ церкви, это видно изъ самаго соборнаго запрещенія: отцы собора, очевидно, вооружались не противъ призрака, а противъ дѣйствительнаго факта. Нѣсколько позднѣе

[1]) Mansi, Sacr. concil. coll. t. II, p. 11, can. XXXVI.

Епифаній Кипрскій также показалъ примѣръ, повидимому, неодобрительнаго отношенія къ иконамъ. Въ своемъ посланіи къ епископу іерусалимскому Іоанну Епифаній разсказываетъ, между прочимъ, такой случай [1]). Однажды онъ, Епифаній, прибылъ въ мѣстечко Анаблатъ, вошелъ въ церковь и здѣсь увидѣлъ занавѣсъ, на которомъ было нѣчто нарисовано; что именно, Епифаній не помнитъ,—образъ Христа или святого. И вотъ, въ порывѣ ревности, Епифаній взялъ этотъ занавѣсъ, разодралъ его и велѣлъ завернуть въ него мертвеца. Оспаривать достовѣрность этого факта мы не имѣемъ права, но онъ не настолько ясенъ, чтобы на основаніи его можно было признать Епифанія рѣшительнымъ врагомъ иконъ. Намъ неизвѣстно, что именно было изображено на этомъ занавѣсѣ; извѣстно только, что фигура была человѣческая. Быть можетъ, фигура эта была слишкомъ уродлива и неприлична для храма, возможно также, что она имѣла совершенно языческій или еретическій характеръ, и потому-то Епифаній поступилъ съ нею такъ круто. Во всякомъ случаѣ, этотъ поступокъ лица вспыльчиваго и неосторожнаго не можетъ служить доказательствомъ противъ употребленія въ древней церкви иконъ, по своей неясности и почти одинокому положенію среди фактовъ противоположнаго характера. Во второй половинѣ IV столѣтія фактъ существованія изображеній и нѣкоторыя подробности цикла ихъ отмѣчены въ памятникахъ древне-христіанской письменности со всею ясностію. Изъ писателей восточныхъ съ особенною ясностію говоритъ объ этомъ предметѣ Григорій Нисскій въ похвальной рѣчи мученику Ѳеодору. Указавъ на церковь, построенную въ честь этого мученика, онъ описываетъ ея украшенія слѣдующимъ образомъ: „въ ней художникъ разсыпалъ цвѣты искусства: геройство мученика, его твердость въ страданіяхъ, дикихъ звѣрей, пламенную пещь и проч. Все это живописецъ изобразилъ, какъ въ книгѣ, которая ясно говоритъ самыми художественно расположенными красками, и весь храмъ сталъ подобенъ цвѣтущей нивѣ“ [2]). Въ другомъ мѣстѣ (Слово о Божествѣ Сына и Св. Духа) тотъ же Григорій Н. описываетъ изображеніе жертвоприношенія Исаака, которое

---

[1]) Epiph. Opp. t. II, p. 317; ed. Petav.

[2]) Greg. Nyss. Opera. Orat. contin. laudes s. mart. Theodori t. III, p. 579; ed. 1638.

онъ не могъ созерцать безъ слезъ. Изъ писателей западныхъ съ особенною подробностію трактуетъ объ этомъ предметѣ Павлинъ Нолайскій. Извѣстно, что онъ самъ построилъ нѣсколько церквей, украсилъ ихъ свящ. изображеніями и сообщилъ объ этомъ подробныя свѣдѣнія въ своихъ письмахъ и стихотвореніяхъ. Какъ опытный пастырь, Павлинъ ясно видѣлъ, что изображеніе гораздо лучше, чѣмъ книга, могло привлекать къ себѣ вниманіе христіанъ и прозводить на нихъ впечатлѣніе, что особенно нужно сказать о неофитахъ и оглашенныхъ. И вотъ съ этою-то цѣлію онъ старался объ умноженіи живописи въ храмахъ. Для примѣра приведемъ одинъ изъ его разсказовъ объ украшеніи построенной имъ церкви Феликса. Въ праздникъ этого святого стекалось въ его церковь множество христіанъ изъ разныхъ мѣстъ. Такъ какъ день былъ праздничный, и, по исконному обычаю, здѣсь не было недостатка въ различныхъ соблазнахъ, то богомольцы позволяли себѣ нѣкоторую неумѣренность и неблагоприличіе въ поведеніи. Въ предупрежденіе подобныхъ безпорядковъ Павлинъ Нолайскій украсилъ церковь Феликса священными изображеніями, которыя могли привлекать къ себѣ вниманіе христіанъ и такимъ образомъ отвлекать ихъ отъ праздпаго шатанія и необузданности въ поведеніи. Сюжеты изображеній Павлинъ Н. заимствовалъ отчасти изъ ветхаго завѣта (Моисей, Іисусъ Навинъ, Руѳь и Орфа), отчасти изъ новаго, отчасти изъ исторіи мученичества. Здѣсь-же велѣлъ онъ изобразить крестъ съ агнцемъ у его подножія, съ фигурами апостоловъ и евангелистовъ, Св. Троицу: Христа въ видѣ агнца, Бога Отца, говорящаго съ неба, и Св. Духа въ видѣ голубя, наконецъ — изображенія его самого и друга Мартина [1]). Болѣе ясныхъ и опредѣленныхъ свѣдѣній о священныхъ изображеніяхъ IV в. нельзя и требовать. Нѣтъ нужды приводить другія свидѣтельства древности, относящіяся къ этому предмету. Посмотримъ теперь, что говорятъ намъ о томъ вещественные памятники христіанской древности.

Первые памятники древне-христіанскаго искусства и иконографіи, найденные въ римскихъ катакомбахъ, относятся къ I—II в. Памятники эти, какъ легко понять, не имѣютъ еще того совершенно опредѣленнаго церковно-иконографи-

[1]) Paul. Nol. epist. XXXII ad. Sever. Migne s. l. t. LXI, col. 339.

ческаго характера, по которому каждый безъ особеннаго труда отличитъ позднѣйшее христіанское изображеніе, исполненное въ іератическомъ стилѣ, отъ всякаго другого. Прошло не менѣе трехъ—четырехъ столѣтій, пока опредѣлились съ достаточною ясностію главнѣйшіе типы христіанскихъ изображеній и сформировался болѣе или менѣе опредѣленный циклъ христіанскихъ изображеній. Христіанское искусство не могло явиться вдругъ въ видѣ цѣльной законченной системы; оно развивалось постепенно подъ ближайшимъ воздѣйствіемъ и руководствомъ христіанской идеи съ одной стороны и вліяній со стороны господствовавшей въ то время художественной школы съ другой: первая давала искусству внутреннее содержаніе, вторая содѣйствовала развитію и установкѣ художественныхъ формъ. Первый періодъ исторіи христіанскаго искусства и иконографіи—періодъ зачаточный. Съ точки зрѣнія иконографической — это періодъ преобладанія символизма; съ точки зрѣнія технической — періодъ преобладанія греко-римскихъ вліяній. Въ эпоху первоначальнаго распространенія христіанства большая часть культурнаго міра находилась подъ художественнымъ вліяніемъ греко-римскаго искусства: оно было наиболѣе распространеннымъ и доставляло пригодный матеріалъ для искусства христіанскаго. Основной характеръ греко-римскаго искусства заключается въ натурализмѣ, въ наклонности къ точнѣйшему воспроизведенію предметовъ и явленій природы, въ смѣлости и широкой свободѣ рѣзца и кисти. Художникъ не связанъ былъ здѣсь никакими внѣшними ограниченіями, никакими условными требованіями и съ полнымъ просторомъ генія изображалъ жизнь въ ея натуральной наготѣ. Очевидно, принципъ этотъ не могъ быть переведенъ въ искусство христіанское: послѣднее могло взять отъ перваго лишь нѣкоторыя формы, одухотворивъ ихъ христіанскимъ содержаніемъ. Кругъ идей въ древне-христіанскомъ искусствѣ совершенно самобытный, какъ самобытно и само христіанство, и съ этой стороны оно не имѣло нужды прибѣгать къ искусству греко-римскому. Иное дѣло — художественная техника, доведенная до высокой степени совершенства въ мірѣ античномъ, и обычные художественные пріемы: они оказывались приложимыми и къ искусству христіанскому; поэтому, тѣмъ же характеромъ свободы, непринужденности, граціозности, какимъ отличалось искусство

греко-римское, отличается и искусство древне-христіанское; и чѣмъ болѣе, по времени, оно удаляется отъ перваго, тѣмъ болѣе утрачиваетъ эти характерныя черты: по одному этому признаку возможно отличить художественную фигуру I—II в. отъ фигуры III—IV в.

Вся совокупность памятниковъ древне-христіанской иконографіи и искусства можетъ быть сведена къ слѣдующимъ главнымъ группамъ: 1) фресковая живопись, 2) скульптура, 3) стеклянные сосуды съ золотыми фигурами и 4) мозаика. Произведенія металлическія представляютъ собою не очень значительную величину, а терракотта (лампы и т. п.) не отличаются богатствомъ и разнообразіемъ иконографическаго содержанія.

Мѣста погребенія и богослужебныхъ собраній всегда и вездѣ пользовались уваженіемъ, а у многихъ народовъ древности служили и мѣстами для приложенія искусства. Такъ было и въ христіанствѣ, — по побужденіямъ совершенно естественнымъ и самобытнымъ, независимо отъ стороннихъ вліяній. Въ христіанскихъ катакомбахъ стѣны и своды кубикулъ, криптъ и капеллъ, а иногда и корридоровъ украшались *фресковою живописью*. Содержаніе этихъ фресокъ, дошедшихъ до насъ въ значительномъ количествѣ, довольно разнообразно. Однѣ изъ нихъ имѣютъ чисто орнаментальный характеръ, другія выражаютъ въ наглядныхъ формахъ христіанскія мысли и понятія. Съ точки зрѣнія церковно-археологической особенный интересъ представляютъ послѣднія; но и онѣ довольно разнообразны по своему внутреннему содержанію, а потому точная классификація ихъ представляется довольно затруднительною. Укажемъ на двѣ классификаціи, предложенныя спеціалистами новѣйшаго времени; одна изъ нихъ принадлежитъ знаменитому католическому ученому де-Россси; она принимается и послѣдователями де-Росси, напр. Аляромъ и Краусомъ; другая—протестантскому профессору В. Шульце. Въ основѣ первой лежитъ различіе самыхъ изображеній, по ихъ внутреннему значенію, независимо отъ хронологіи и отношенія ихъ къ искусству греко-римскому; отсюда вся совокупность этихъ изображеній распадается на слѣдующія шесть группъ: а) изображенія собственно символическія, выражающія христіанскія идеи посредствомъ художественныхъ знаковъ; б) аллегорическія, выражающія съ большею или меньшею точностію притчи

Евангелія; в) изображенія третьей группы имѣютъ своимъ предметомъ историческіе факты и событія ветхаго и новаго завѣта; г) изображенія Спасителя, Богоматери и святыхъ; д) событія изъ жизни святыхъ и изъ исторіи церкви и е) эмблемы и дѣйствія литургическія.

Классификація В. Шульце отправляется отъ мысли о тѣснѣйшей зависимости христіанскаго искусства отъ языческаго и соотвѣтственно тому распредѣляетъ всю совокупность катакомбныхъ живописей по слѣдующимъ группамъ: а) античныя погребальныя изображенія, принятыя христіанами безъ перемѣны ихъ внутренняго значенія (психея, сирены); б) христіанизированныя изображенія языческаго происхожденія (агнецъ, павлинъ, корабль, Орфей и др.); в) собственно христіанскія изображенія (ветхій и новый завѣтъ); г) изображенія историческія (портреты, эмблемы ремесла умершаго и т. п.) и д) изображенія иконографическія (Спаситель, Богоматерь, апостолы). Мы удерживаемъ въ сокращеніи первую изъ этихъ классификацій, на томъ основаніи, что она предлагаетъ болѣе тонкій анализъ собственно христіанскихъ изображеній. Итакъ, обратимся прежде всего къ обозрѣнію символовъ, избирая изъ нихъ лишь самые важные и наиболѣе распространенные.

а) Символическій знакъ заключаетъ въ себѣ лишь намекъ на христіанскую истину. Мысль художника выступаетъ здѣсь не во всей полнотѣ и ясности, но лишь въ одной болѣе или менѣе характерной чертѣ, выраженной въ простой формѣ. Для сторонняго наблюдателя, незнакомаго съ духомъ христіанства и тайною этой символики, символическіе знаки не могли быть понятными. Эту черту характера древне-христіанскаго искусства нельзя назвать случайною: она имѣетъ свои историческія причины. Христіанство явилось на востокѣ, гдѣ образы и символы идутъ неразлучно съ процессомъ мышленія; поэтому Спаситель, примѣняясь къ обычному складу восточнаго мышленія, пользовался формою притчей и подобій. Апостолы также. Многочисленные образцы символики можно видѣть и въ литературныхъ произведеніяхъ церковныхъ писателей первыхъ вѣковъ христіанства: Варнавы, Климента Александрійскаго, Оригена. Характеръ александрійской школы общеизвѣстенъ. Припомнимъ, что ветхій завѣтъ служитъ сѣнію, образомъ и символомъ новаго завѣта. Отсюда и изобразительное искусство, подъ ближай-

шимъ воздѣйствіемъ евангельскаго текста и въ параллель съ общераспространенными формами выраженія религіозной идеи, легко могло вступить на путь символизма. Не говоримъ уже о томъ, что въ эпоху первоначальнаго распространенія христіанства символизмъ находилъ широкое примѣненіе въ греко-римскомъ искусствѣ; но обратимъ еще вниманіе на стѣснительное положеніе древне-христіанской церкви: въ трудныя для христіанъ минуты легче было спастись отъ клеветы и незаслуженныхъ обвиненій подъ покровомъ символа, чѣмъ съ яснымъ историческими показателями христіанскаго исповѣданія, всегда достаточными для обвиненія на пристрастномъ языческомъ судѣ. Всѣ эти условія ставили символизмъ искусства на широкую дорогу. Предъ нами, такимъ образомъ, выступаетъ цѣлый и довольно обширный циклъ символическихъ изображеній въ христіанскихъ катакомбахъ. Истолкованіе ихъ не представляетъ особенныхъ затрудненій, особенно послѣ того, какъ старые корифеи церковно-археологической науки, вложившіе столько знанія и труда въ это дѣло, указали руководственные принципы этой символики и тѣмъ облегчили для новѣйшихъ изслѣдователей разгадку символовъ, вновь открываемыхъ и являющихся нерѣдко въ новыхъ комбинаціяхъ. Для правильнаго объясненія символа прежде всего необходимо знакомство съ эпохою, къ которой онъ относится: изъ двухъ объясненій одного и того же символа, при равенствѣ другихъ условій, очевидно, вѣрнѣе то, которое наиболѣе соотвѣтствуетъ духу того времени: изображеніе ап. Петра съ ключами въ рукахъ въ памятникахъ первыхъ вѣковъ христіанства вѣрнѣе было бы признать простою иллюстраціею извѣстнаго евангельскаго разсказа, чѣмъ символомъ церковнаго главенства преемниковъ этого апостола на римской каѳедрѣ: эта послѣдняя мысль въ ея новой тенденціозной католической постановкѣ, была чужда древнему христіанству, и потому видѣть выраженіе ея въ указанномъ символѣ значило бы идти на перекоръ взглядамъ и понятіямъ древнихъ христіанъ. Ближайшимъ образомъ къ правильному истолкованію символовъ ведетъ сопоставленіе нѣсколькихъ изъ нихъ вмѣстѣ въ одной группѣ, или подлѣположеніе символа и надписи одинаковаго содержанія: если мы часто встрѣчаемъ вмѣстѣ съ изображеніемъ птицы съ вѣткою въ клювѣ надпись: *pax=миръ*, то можемъ съ полною вѣроятно-

стію заключить, что птица эта означаетъ миръ, подобно голубю Ноя, возвѣстившему окончаніе потопа. Если мы положительно знаемъ, что монограмма, составленная изъ греческихъ буквъ X и P, означаетъ Χριστός, то встрѣчая ее при изображеніи пастыря съ овечкою на плечахъ, заключаемъ, что этотъ пастырь есть І. Христосъ. Если изображеніе Орфея находится среди христіанскихъ изображеній и даже занимаетъ въ общей группѣ ихъ наиболѣе видное центральное мѣсто, то мы заключаемъ, что изображеніе это должно быть истолковано въ смыслѣ *христіанскаго* символа. Чрезвычайно важнымъ руководствомъ въ дѣлѣ истолкованія символовъ служатъ памятники древне-христіанской письменности: если мы встрѣчаемъ на памятникахъ изображеніе агнца, пастыря, рыбы, Орфея, и если о тѣхъ же предметахъ, какъ символахъ, свидѣтельствуютъ намъ творенія древнихъ церковныхъ писателей, то уже не сомнѣваемся, что эти художественные знаки, найденные въ мѣстахъ христіанскаго погребенія, суть дѣйствительно символы съ опредѣленнымъ христіанскимъ значеніемъ. Такое истолкованіе будетъ соотвѣтствовать, какъ уже замѣчено, характеру воззрѣній и понятій древне-христіанской эпохи.

Якорь—символъ христіанской надежды: это одинъ изъ наиболѣе распространенныхъ древне-христіанскихъ символовъ. Указаніе на него находимъ прежде всего въ посланіи къ евреямъ, гдѣ апостолъ уподобляетъ христіанскую надежду безопасному и крѣпкому якорю (Евр. VI, 18—19), а потомъ у Климента Александрійскаго, рекомендовавшаго, какъ мы видѣли, христіанамъ изображать этотъ символъ на своихъ перстняхъ. Почему якорю усвоено въ христіанствѣ такое значеніе,—понятно само собою: стоитъ лишь вспомнить объ его естественномъ назначеніи во время бури. Иногда якорь на памятникахъ помѣщается рядомъ съ другими христіанскими символами, напр. съ голубемъ.—*Голубь* символъ Св. Духа: такое значеніе усвоено ему въ евангельскомъ разсказѣ о крещеніи І. Христа; поэтому и въ катакомбномъ изображеніи крещенія І. Христа (катак. Люцины) Духъ Святый является въ видѣ голубя. Иногда голубь служитъ символомъ невинной христіанской души, какъ это видно изъ находящихся при немъ надписей: anima innocens, anima simplex. Если голубь изображенъ съ вѣткою въ клювѣ, то онъ служитъ символомъ мира, подобно голубю

Ноя, какъ это подтверждается Тертулліаномъ [1]); голубь съ виноградною кистію можетъ означать христіанскую душу, вкушающую отъ небесныхъ благъ. Изрѣдка голубь означаетъ апостола: таковы были 12 голубей, изображенныхъ въ церкви Феликса, построенной Павлиномъ Нолансκимъ. Символъ этотъ удержанъ въ православной церкви доселѣ; онъ нашелъ себѣ мѣсто и въ символикѣ русскихъ сектантовъ.— Рѣже встрѣчается въ древне-христіанской символикѣ другая птица—*фениксъ*: онъ найденъ былъ въ фрескахъ катакомбъ миланскихъ, въ мозаикахъ римскихъ церквей — Козьмы и Даміана и Пракседы и нѣкоторыхъ памятникахъ скульптуры (рис. 4) [2]). Иногда онъ держитъ въ клювѣ вѣтку, иногда голова его украшена сіяніемъ. Въ христіанствѣ фениксъ служилъ символомъ воскресенія. Основаніе этого заключаетсявъ древнемъ воззрѣніи на эту птицу, выраженномъ въ легендарныхъ сказаніяхъ до-христіанской древности и средневѣковья. Легенда о фениксѣ извѣстна была древнимъ египтянамъ; о ней знали Геродотъ и Тацитъ; она находится въ такъ называемой книгѣ мертвыхъ. Изъ древне-христіанскихъ писателей о ней говорятъ Климентъ Римскій въ 1 посланіи къ коринѳянамъ, Тертулліанъ, Оригенъ, составитель Постановленій апостольскихъ (книга V, глава 7), Кириллъ Іерусалимскій; обычно повторяется разсказъ этотъ въ такъ наз. физіологахъ. „Въ восточныхъ странахъ около Аравіи,—приводимъ слова Климента Римскаго, — совершается необыкновенное знаменіе. Тамъ есть птица, называемая фениксомъ. Будучи единственною въ своемъ родѣ, она живетъ 500 лѣтъ. Когда приближается время ея смерти, она устраиваетъ себѣ гнѣздо изъ ливана, мирры и другихъ благовонныхъ растеній; входитъ въ это гнѣздо и умираетъ. Но изъ ея истлѣвшей плоти рождается червь, который питается влагою умершей и покрывается перьями. И вотъ, возмужавъ, онъ беретъ гнѣздо, гдѣ покоятся кости его умершаго предка;

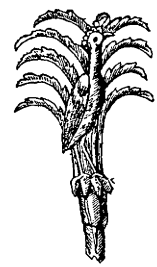


Рис. 4. Фениксъ.

[1]) Tertull. adv. Valent. II. Migne s. l. t. II, col. 544. De bapt. VIII. Migne s. l. t. I. col. 1208—1209.

[2]) Перечислены: Kraus, R. E. II, S. 622—624.

съ этою ношею онъ летитъ изъ страны аравійской въ Египетъ, въ городъ, называемый Піополемъ; и когда достигаетъ этого мѣста, то въ виду всѣхъ полагаетъ эти останки на жертвенникъ солнца, и затѣмъ возвращается туда, откуда прилетѣлъ. Жрецы разсматриваютъ лѣтописи и узнаютъ, что птица прилетѣла чрезъ 500 лѣтъ [1]). Въ язычествѣ фениксъ былъ символомъ вѣчности, въ христіанствѣ сталъ символомъ безсмертія.—*Павлинъ* служилъ символомъ безсмертія, такъ какъ, по мнѣнію древнихъ, тѣло его не подвергалось разложенію. *Пѣтухъ*—символъ воскресенія, потому что своимъ пѣніемъ пробуждаетъ онъ людей отъ сна, а пробужденіе отъ сна, по Пруденцію, переноситъ мысль христіанина къ страшному суду. Въ соединеніи съ изображеніемъ ап. Петра, какъ это часто видно на саркофагахъ, пѣтухъ имѣетъ историческое значеніе: онъ указываетъ на отреченіе этого апостола. — Символъ *агнецъ* (рис. 5), заимствованный первоначально изъ жизни пастушеской и потому простой и понятный, но въ тоже время и выразительный, былъ весьма распространенъ въ христіанскомъ искусствѣ. Изображеніе это имѣетъ свою исторію. а) Самая простая и древнѣйшая форма этого символа—это изображеніе агнца безъ всякихъ аксессуаровъ, или съ сосудомъ для молока: вѣроятно, это означаетъ Христа и евхаристію. б) Слѣдующая ступень—изображеніе агнца на горѣ, изъ которой вытекаютъ 4 ручья: два другіе агнца стоятъ у ручьевъ и пьютъ воду. Примѣровъ этого изображенія на древнихъ памятникахъ весьма много. Гора означаетъ церковь, 4 ручья—рѣки райскія—Фисонъ, Гіонъ, Тигръ и Евфратъ, а въ дальнѣйшемъ смыслѣ онѣ означаютъ 4-хъ Евангелистовъ, которые распространили ученіе Христово по всѣмъ четыремъ странамъ свѣта; агнецъ на горѣ — глава церкви І. Христосъ; два агнца, пьющіе воду,—символы христіанскихъ душъ, жаждущихъ воды живой, въ частнѣйшемъ смыслѣ они означаютъ вѣрующихъ изъ іудеевъ и язычниковъ. в) Съ половины IV в. при



Рис. 5. Агнецъ.

[1]) Clem. I Rom. Epist. ad Corinth. c. XXV. Migne s. gr. t. I, col. 261—265.

агнцѣ Христѣ появляется монограмма имени I. Христа или крестъ. Таково было изображеніе въ церкви въ Фунди, построенной Павлиномъ Нолянскимъ. г) Въ V в. символъ агнца разоблачается до такой степени, что становится рядомъ съ прямыми изображеніями. Образцовый примѣръ такого смѣшаннаго изображенія нашелъ Буонаротти на одномъ стекляномъ ватиканскомъ сосудѣ изъ римскихъ катакомбъ (рис. 6). Все изображеніе раздѣляется на двѣ части—верхнюю и нижнюю: въ одной помѣщены символы, а въ другой прямыя изображенія, соотвѣтствующія символамъ. Значеніе символовъ, такимъ образомъ, раскрыто и объяснено этими прямыми изображеніями. Въ части символической мы видимъ агнца на горѣ, изъ которой текутъ 4 ручья; по сторонамъ агнца изображены два города съ надписями Ierusalem,



Рис. 6. Стеклянный сосудъ Буонаротти.

Becle(hemus); изъ городскихъ воротъ съ той и другой стороны выходятъ по три агнца. Въ соотвѣтствіи съ этимъ изображеніемъ въ другой части картины видимъ Спасителя на горѣ, изъ которой течетъ рѣка; Онъ соотвѣтствуетъ агнцу; по правую Его сторону—ап. Петръ: онъ соотвѣтствуетъ городу Іерусалиму и тремъ агнцамъ и олицетворяетъ собою церковь изъ іудеевъ; по лѣвую сторону—ап. Павелъ, соот-

вѣтствующій городу Виѳлеему и вмѣстѣ съ нимъ олицетворяющій церковь изъ язычниковъ; рѣка у подножія Спасителя—это Іорданъ, символъ крещенія. По всему видно, что составитель рисунка для этихъ изображеній жилъ въ переходную эпоху (IV—V вв.), когда еще былъ въ обычаѣ символическій способъ изображенія Спасителя, а съ другой стороны были уже достаточно извѣстны и прямыя изображенія Его. Соединивъ вмѣстѣ оба способа, онъ облегчилъ задачу истолкованія символовъ. Къ этой же категоріи смѣшанчыхъ изображеній можно отнести нѣсколько изображеній агнца на саркофагѣ Юнія Басса (см. ниже). д) Въ V-же столѣтіи изображеніе агнца получаетъ еще одну характерную особенность—нимбъ (мозаика Пуденціаны). По этому признаку мы всегда узнаемъ въ агнцѣ Самого Христа. е) Къ концу VI столѣтія художники стали изображать агнца у подножія креста, какъ символъ Агнца, закланнаго за грѣхи

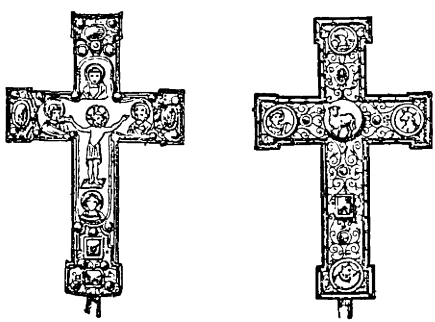


Рис. 7 — 8. Крестъ велитерскій.

міра (мозаика въ ц. Козьмы и Даміана въ Римѣ). На крестахъ ватиканскомъ и велитерскомъ, изданныхъ Борджіа (рис. 7—8), агнецъ находится уже не у подножія креста, но въ центрѣ пресѣченія балокъ креста. Переживаніе этой послѣдней формы можно видѣть и въ позднѣйшихъ памятникахъ средневѣковья и даже эпохи возрожденія, но лишь на западѣ, а не на востокѣ. Опредѣленіемъ трулльскаго собора (691 — 692 г.) символическое изображеніе Агнца — Христа отмѣнено, и вмѣсто него предписаны прямыя изображенія

I. Х. „по человѣческому естеству (κατὰ τὸν ἀνθρώπινον χαρακτῆρα) [1]). Соборъ мотивируетъ свое постановленіе тѣмъ, что „агнецъ“ есть символъ ветхозавѣтный и что въ новомъ завѣтѣ приличнѣе замѣнить его ясными и опредѣленными изображеніями событій искупленія. Едва ли нужно предполагать, что въ VII в. изображенія агнца получили особенное распространеніе и что это было поводомъ къ постановкѣ особаго вопроса о нихъ на соборѣ. Для возбужденія вопроса достаточно было и нѣсколькихъ отдѣльныхъ случаевъ такихъ изображеній; а что такіе случаи не были явленіемъ заурядъ-нымъ, это можно видѣть уже изъ того, что до насъ не дошло ни одного византійскаго изображенія „агнца показуемаго перстомъ Предтечи (ἀμνὸς δακτύλῳ τοῦ Προδρόμου δεικνύμενος)“, съ котораго собственно и начинается соборное опредѣленіе. Едва ли также нужно вмѣстѣ съ Штокбауеромъ [2]) предполагать, что опредѣленіе это направлено противъ другого болѣе ранняго опредѣленія, узаконившаго символъ агнца въ искусствѣ и запретившаго прямыя изображенія І. Христа, въ виду несторіанства и евтихіанства; прямыхъ основаній для этого нѣтъ. Напротивъ, такое опредѣленіе составляло бы для V—VI в. анахронизмъ. Насколько позволяетъ судить наличный составъ памятниковъ, это была эпоха, когда выработывался уже опредѣленный византійскій типъ І. Христа, появлялись лицевыя Евангелія и цѣльные исторические циклы изображеній, относящихся къ лицу І. Христа, въ мозаикахъ. Идти навстрѣчу этому иконографическому движенію съ символическою фигурою агнца было бы и несовременно и безполезно.

Къ числу древне-христіанскихъ символовъ нужно отнести также *крестъ*. Тѣ формы его, которыя мы имѣемъ въ употребленіи въ настоящее время, появились въ христіанствѣ не вдругъ. Крестъ въ глазахъ язычника служилъ орудіемъ позорной казни, и потому почитаніе его христіанами вызывало насмѣшки и порицанія: язычники называли христіанъ крестопоклонниками, возводили на нихъ обвиненія въ грубомъ безбожіи и изображали предметы ихъ почитанія въ каррикатурномъ видѣ. Одинъ изъ памятниковъ каррикатур-

---

[1]) Canon. apost. et concil. veterum selecti. Berolini 1889. Conc. Quinisext c. 82.

[2]) Stockbauer, Kunstgesch, d. Kreuzes S. 167—168.

наго остроумія дошелъ до насъ и теперь хранится въ музеѣ Кирхера въ Римѣ. Подобныя насмѣшки и клеветы вынуждали христіанъ скрывать свои догматы подъ покровомъ символа. Дѣйствительно, христіане на первыхъ порахъ не только не изображали нигдѣ распятаго Спасителя, но даже не имѣли прямыхъ изображеній креста. Распространенный въ до-христіанской древности обычай изображенія монограммъ на перстняхъ, печатяхъ и другихъ предметахъ подалъ христіанамъ мысль монограмматическаго изображенія Христа и креста. Древнѣйшую изъ такихъ монограммъ представляетъ буква Х, означающая какъ Христа, такъ и крестъ, на которомъ Онъ былъ распятъ. Монограмма эта является на гробницахъ христіанъ, печатяхъ и перстняхъ ранѣе III вѣка. Въ III вѣкѣ она осложняется присоединеніемъ буквы I въ серединѣ: монограмма эта означаетъ Ἰησοῦς Χριστός. Въ III—IV вѣкѣ явилось дальнѣйшее видоизмѣненіе этой монограммы—въ видѣ соединенныхъ буквъ Х и Р. (рис. 9); моно-

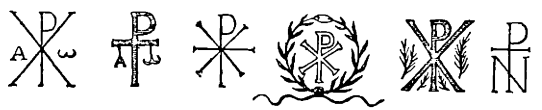


Рис. 9. Древнехристіанскія монограммы.

грамма эта называется монограммою Константиновою, потому что, по повелѣнію императора Константина, послѣ видѣнія имъ креста на небѣ, изображена была на полковыхъ знаменахъ [1]), а потомъ и на монетахъ, какъ самого Константина, такъ и послѣдующихъ императоровъ: Констанса, Магненція, Іовиніана, Валентиніана I-го, Граціана, Валентиніана II, Ѳеодосія, Гонорія и Аркадія. Всѣ эти монограммы, ясно выражая имя Христа, имѣли лишь весьма отдаленное сходство съ христіанскимъ крестомъ: только наиболѣе посвященные въ тайны христіанской символики могли отсюда переходить мыслію къ кресту, остальные—смотрѣли на эти знаки, какъ на обыкновенные инціалы. Только послѣ Костантина Великаго мы встрѣчаемъ уже на памятникахъ древности попытку разоблаченія этого символа и приближенія его формъ къ формамъ дѣйствительнаго креста; первая попытка этого рода относится къ 355 году

[1]) Евсевій, О жизни царя Конст. кн. I, гл. 28 и слѣд.

и представляетъ букву Р, перечеркнутую горизонтально; получается, такимъ образомъ, форма креста въ соединеніи съ буквою Р; около того же времени фигура эта появляется на монетахъ какъ восточныхъ, такъ и западныхъ. Отселѣ съ IV в. формы монограммъ сильно разнообразятся, хотя и имѣютъ въ своей основѣ формы, нами отмѣченныя (рис. 9). Такъ называемая свастика, въ видѣ ⍈, имѣетъ темное происхожденіе.—Естественнымъ продолженіемъ этихъ монограмматическихъ формъ было прямое изображеніе креста. На памятникахъ древности оно появляется около временъ Ѳеодосія Великаго, когда, слѣдовательно, христіанство проникло уже во всѣ сферы гражданской, общественной и домашней жизни. Древнѣйшіе примѣры, за исключеніемъ креста въ катакомбахъ Люцины, относятся къ V и

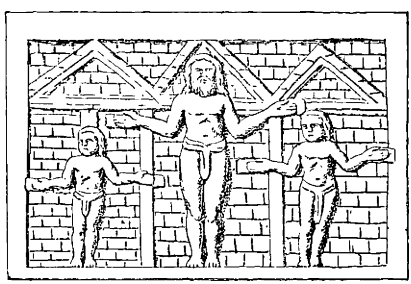


Рис. 10. Изображеніе распятія І. Х. на дверяхъ церкви Сабины въ Римѣ.

слѣд. вѣкамъ: въ церкви Назарія и Цельса въ Равеннѣ; въ мозаикахъ ц. Пуденціаны въ Римѣ, въ катакомбахъ Понтіана и проч. Въ отличіе отъ креста монограмматическаго, который въ средніе вѣка стали называть бургундскимъ, Андреевскимъ (по преданію на немъ былъ распятъ Андрей Первозванный) и crux decussata, кресту прямому усвояются наименованія: crux commissa и crux immissa: первый называется также крестомъ тау, по сходству его съ еврейскою и греческою буквою τ; второй—общеупотребительный крестъ съ V в. подраздѣляется на греческій (+), когда вертикальная и горизонтальная балки равны, и латинскій, въ кото-

ромъ вертикальный брусъ длиннѣе горизонтальнаго (†); раздѣленіе это, впрочемъ, неточно: тотъ и другой изъ нихъ въ древности употреблялись одинаково какъ на востокѣ, такъ и на западѣ; различаютъ также крестъ патріаршій, папскій, апостола Петра, рыцарскій, испанскій, русскій; но эти различія—дѣло позднѣйшаго времени.

Всѣ эти изображенія креста не имѣютъ еще на себѣ изображенія распятаго Спасителя. Воззрѣніе на крестъ, какъ орудіе позорной казни, было еще свѣжо въ первые три—четыре вѣка, а потому христіане остерегались изображать распятіе Спасителя во всей его наготѣ; его замѣнялъ отчасти простой крестъ, отчасти крестъ съ изображеніемъ агнца у подножія или въ центрѣ креста; крестная смерть представлялась также подъ образами жертвоприношенія Авраама и Іоны во чревѣ кита. Древнѣйшія изображенія распятія въ прямомъ видѣ появляются не ранѣе V—VI в.: на дверяхъ церкви Сабины въ Римѣ (рис. 10); на британской таблеткѣ изъ слоновой кости и въ сирійскомъ кодексѣ Евангелія, писанномъ въ 586 году монахомъ Раввулою въ монастырѣ Загба въ Месопотаміи и хранящемся въ настоящее время въ Лаврентіевой библіотекѣ во Флоренціи (рис. ниже) [1]).

Продолжая обозрѣніе древне-христіанскихъ символовъ, отмѣтимъ еще фигуру льва, какъ символъ силы и могущества, орла—символъ юности („обновится яко орля юность твоя"), змѣя—символъ зла и въ частности діавола, оленя—символъ апостола, или кающагося, или святого, пальму—символъ побѣды, оливковую вѣтвь—символъ вѣчнаго мира, лилію—символъ чистоты, вѣнокъ—символъ побѣды надъ смертію и діаволомъ.

Рѣдкое явленіе въ области христіанской символики—это изображеніе героя *Орфея* съ лирою въ рукахъ. Два такихъ изображенія извѣстны со времени Бозіо въ катакомбахъ Домитиллы и одно открыто проф. Росси въ катакомбахъ Каллиста. Опишемъ одно изъ лучшихъ изображеній Орфея въ катакомбахъ Домитиллы (рис. 11). Въ центрѣ свода изображенъ восьмиугольникъ, вокругъ котораго расположены изображенія изъ ветхаго и новаго завѣта: Даніилъ

---

[1]) Иконографическая исторія распятія подробно изложена въ нашемъ соч. Евангеліе въ пам. иконографіи ч. III, гл. V (Спб. 1892).

во рвѣ львиномъ, Моисей, изводящій воду изъ скалы, агнцы, воскрешеніе Лазаря, Давидъ съ пращею и проч. Въ срединѣ ихъ расположена сравнительно большая фигура Орфея: онъ сидитъ на камнѣ между двумя склонившимися къ нему деревьями; на головѣ его—фригійская шапка, на немъ туника, дважды опоясанная (tunica succincta) и плащъ; въ рукахъ лира, на которой онъ играетъ; внизу между

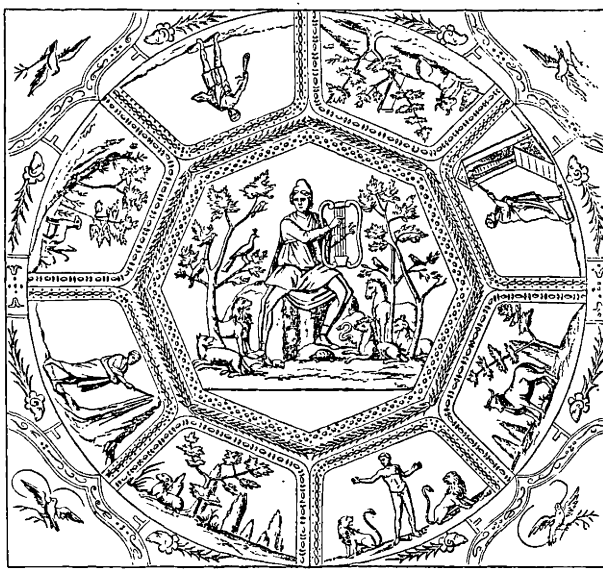


Рис. 11. Орфей въ катакомбахъ Домиталлы.

деревьями и на деревьяхъ звѣри, животныя и птицы (голуби, павлинъ, змѣй, лошадь, левъ, овца, черепаха, заяцъ) слушаютъ его мелодическую игру. Изображеніе это несомнѣнно сдѣлано христіанами; за это ручается и мѣсто его нахожденія (христіанская катакомба) и окружающія его изображенія изъ священной исторіи. Но его формы имѣютъ свой прототипъ въ описаніи Орфея у Филострата. Язычe-

скій Орфей въ описаніи Филострата является молодымъ человѣкомъ съ едва замѣтною бородою, съ тіарою на головѣ, съ острымъ и проницательнымъ взглядомъ; онъ сидитъ на камнѣ, на лѣвую ногу его опирается арфа, а правою онъ отбиваетъ тактъ. Онъ окруженъ деревьями, птицами и животными всякаго рода, которыя слушаютъ его игру; а эта игра, по древнему сказанію, была настолько совершенна, что могла привлекать милость боговъ, укрощать ярость морскихъ волнъ, останавливать теченіе рѣкъ, укрощать дикихъ звѣрей и заставлять деревья покидать свои мѣста и слѣдовать за нимъ. Тотъ же образъ даже съ нѣкоторыми подробностями находимъ и въ памятникахъ христіанства. Возможно допустить, что указанныя свойства лиры Орфея послужили поводомъ къ введенію его въ кругъ христіанской символики. Какъ Орфей своею лирой укрощалъ дикихъ звѣрей, такъ Спаситель своимъ божественнымъ словомъ привлекалъ къ Себѣ дикихъ людей. Подобная параллель между І. Христомъ и Орфеемъ проводится во многихъ сочиненіяхъ древнихъ авторовъ, напр. Климента Александрійскаго [1]), Евсевія [2]) и др. Безъ сомнѣнія, параллель эта не вполнѣ совершенная, и ею пользовались христіане, какъ возможнымъ наглядным средствомъ—передать въ образѣ высоту божественнаго ученія, проводя въ то же время безконечную разницу между личностію Орфея и І. Христа. Аббатъ Мартиньи находитъ въ орфической поэзіи не мало идей, сходныхъ съ идеями ветхаго и новаго завѣта; въ частности, опираясь на нѣкоторыя замѣчанія христіанскаго апологета Іустина мученика и Климента Александрійскаго, полагаетъ, что ученіе объ единомъ Богѣ, выраженное въ этой поэзіи, стоитъ близко къ ученію библейскому о томъ же предметѣ [3]). Нашъ отечественный ученый проф. Е. И. Ловягинъ придерживается иного мнѣнія: онъ не находитъ здѣсь близкаго сходства и не довѣряетъ предположенію древнихъ о томъ, что Орфей (если онъ былъ личностію историческою) заимствовалъ это ученіе отъ іудеевъ; напротивъ видитъ въ ученіи Орфея о Богѣ

---

[1]) Clem. alex. Hort. ad gent. Opera ed. 1641, p. 48.
[2]) Евсевій, Слово ц. Константину гл. XIV.
[3]) Martigny, Dictionnaire des ant. chr. «Orphée».

ясные слѣды пантеистическихъ воззрѣній [1]). Такъ или иначе, во всякомъ случаѣ древніе христіане находили здѣсь нѣкоторыя черты сходства, хотя бы это послѣднее и далеко не простиралось до тождества; а это было достаточно для того, чтобы христіане, воспитанные въ преданіяхъ классической древности, могли воспользоваться общеизвѣстною фигурою героя для цѣлей христіанскихъ: для нихъ было довольно и того, если эта фигура давала лишь слабый намекъ на христіанскую идею.

б) Ко второй категоріи символическихъ изображеній относятся тѣ, которыя воспроизводятъ въ образахъ притчи Спасителя, и потому точнѣе они называются аллегорическими. Въ исторіи образованія и развитія христіанскихъ изображеній аллегорія занимаютъ вторую высшую ступень: здѣсь художникъ изображаетъ уже не отдѣльные простые знаки, не одни неясные намеки на ту или другую мысль христіанства, но развертываетъ предъ глазами зрителя цѣльныя, иногда довольно сложныя сцены, по которымъ узнаются даже нѣкоторыя подробности евангельской притчи; здѣсь, слѣдовательно, творчество болѣе обширное, чѣмъ въ символѣ, и болѣе опредѣленное въ своей идеѣ. Сюда относятся: виноградная лоза, означающая Самого І. Христа, сѣятель и др.: формы ихъ не представляютъ особаго интереса, а значеніе понятно само собою. Болѣе любопытны притчи о 10 дѣвахъ и о Добромъ Пастырѣ. Первое неполное изображеніе притчи *о 10 дѣвахъ* находится въ фрескахъ катакомбъ Агніи III в. Другое, болѣе полное и ясное, въ катакомбахъ Кпріака IV в. (рис. 12): въ срединѣ изображенъ І. Христосъ съ бородою, въ нимбѣ; одесную его пять мудрыхъ дѣвъ въ тупикахъ съ пылающими факелами въ рукахъ; ошую пять неразумныхъ дѣвъ съ погасшими и опущенными внизъ факелами. І. Христосъ жестомъ правой руки приглашаетъ мудрыхъ дѣвъ. Этотъ памятникъ показываетъ, что въ IV в. было уже довольно распространено изъясненіе жениха притчи въ смыслѣ І. Христа, ясно выраженное въ толкованіяхъ І. Златоуста, Ѳеофилакта болгарскаго и въ церковныхъ пѣснопѣніяхъ (се женихъ грядетъ въ полунощи). Съ нѣкоторыми водоизмѣненіями композиція эта перешла сперва въ визан-

[1]) Е. П. Ловягинъ, Отнош. классич. писат. къ библейскимъ, по воззр. древн. апологет. стр. 132 и др.

тійскую, а потомъ и въ русскую иконографію.—Аллегорія „*Добрый Пастырь*" имѣетъ тѣсную связь съ символомъ агнца и опирается на библейскія основанія. Въ книгѣ пр. Іезекіиля (XXXIV) и въ псалмахъ Давида (XXII) міръ представляется подъ образомъ овчарни, управляемой Богомъ—пастыремъ. Въ этихъ образахъ отражается способъ представленія, въ опытный пастушеской жизни народа. Вмѣстѣ съ тѣмъ подъ этою простою идиллическою формою скрывается указаніе на высшія отношенія между Пастыремъ и стадомъ. Въ соотвѣтствіи съ ветхозавѣтнымъ примѣненіемъ этого символа, Спаситель прямо называетъ Себя пастыремъ: Я пастырь добрый (Іоан. X. 14...к Я пришелъ къ погибшимъ овцамъ дома Израилева Мѳ. XV, 24). Отсюда символъ пе-



Рис. 12. Притча 10 дѣвъ въ катак. Кириака.

стыря перешелъ въ древнюю литературу. Климентъ Александрійскій прилагаетъ къ Спасителю наименованіе пастыря разумныхъ овецъ и пастыря царскихъ овецъ; Аверкій, епископъ іерапольскій, замѣчаетъ о себѣ въ составленной имъ эпитафіи, что онъ „ученикъ пастыря агнца". Такимъ образомъ символъ этотъ пріобрѣлъ правожданство въ литературѣ уже въ первые вѣка христіанства. Въ сферѣ искусства то же самое. Тертулліанъ говоритъ, что въ его время существовалъ обычай украшать изображеніями Добраго Пастыря сосуды. Множество подобныхъ изображеній въ римскихъ катакомбахъ, Латеранскомъ и Кирхеровомъ музеяхъ, на стѣнахъ, саркофагахъ, лампахъ и т. д., числомъ около 150, не оставляютъ никакого сомнѣнія въ ихъ древнемъ происхожденіи.

Добрый Пастырь на христіанскихъ памятникахъ (рис. 13) обыкновенно является въ видѣ юноши безъ бороды, по большей части съ короткими волосами, правильнымъ и симпатичнымъ лицомъ; одѣтъ въ тунику, опоясанную по чресламъ: это обычная въ древности одежда, употреблявшаяся не только пастухами, но и знатными лицами. Длинная туника была единственною одеждою (верхнею) древнихъ пастуховъ: она защищала ихъ какъ отъ холода, такъ и отъ жара; во время работы и движенія она подбиралась посредствомъ двухъ поясовъ—подъ мышками и вокругъ чреслъ; объ этомъ



Рис. 13. Добрый Пастырь изъ катак. Прискиллы.

опоясаніи чреслъ упоминается и въ священномъ Писаніи при указаніи на поспѣшность или готовность къ движенію (Лук. XII, 35). Въ обуви Пастыря замѣчается разнообразіе: иногда онъ обутъ въ сандаліи, иногда въ сапоги, иногда покрыты только верхнія части ногъ; иногда онъ безъ вся,—кой обуви. Голова пастыря часто обнажена; изрѣдка встрѣчается надъ нею монограмма имени І. Христа, сіяніе, α и ω. Таковы обычныя формы Добраго Пастыря на памятникахъ древности. Формы эти давали нѣкоторый поводъ сопоставлять христіанскаго пастыря съ соотвѣтствующими изображеніями языческаго характера и считать его рабскою копіею миѳологическаго сюжета. Въ языческой древности

извѣстны были эти формы: для примѣра укажемъ на изображенія Меркурія: Меркурій, покровитель стадъ, по древнему сказанію, спасъ городъ Танагру (въ Віотіи) отъ чумы, явившись въ образѣ пастуха съ барапомъ на плечахъ. Поэтому греческіе художники иногда изображали его или въ видѣ пастуха съ стоящею подлѣ него овцею, или съ овцею на плечахъ. Нѣсколько подобныхъ статуэтокъ и рельефовъ сохранилось доселѣ. Кромѣ Меркурія, изображался у грековъ въ видѣ пастуха съ козликомъ на плечахъ также Сатиръ. Встрѣчается на памятникахъ греко-римскаго искусства изображеніе пастуха съ овцею,—не какъ миѳологическій образъ, а какъ картинка природы въ pendant съ картинами идиллической поэзіи [1]). Многочисленные памятники этого рода доказываютъ, что изображеніе пастыря находило широкое примѣненіе въ искусствѣ еще ранѣе появленія христіанства. Однакожъ было бы не вполнѣ основательно думать, что христіанскіе художники прямо заимствовали этотъ сюжетъ изъ античной древности и приладили его механически къ притчѣ о Добромъ Пастырѣ. Они могли создать художественный образъ Добраго Пастыря подъ вліяніемъ наблюденій надъ живою дѣйствительностію: безъ сомнѣнія, древніе пастухи носили овецъ на своихъ плечахъ, какъ это дѣлается и доселѣ; а ближайшимъ и вполнѣ достаточнымъ мотивомъ къ разработкѣ этого типа послужила, конечно, евангельская притча о Добромъ Пастырѣ. Если же, несмотря на различіе мотивовъ этого изображенія въ христіанствѣ и язычествѣ, между ними иногда оказывается нѣкоторое сходство въ художественныхъ формахъ, то это легко объясняется единствомъ школы, которая имѣла опредѣленные техническіе пріемы, приложимые одинаково въ практикѣ художниковъ какъ языческихъ, такъ и христіанскихъ. Сходство этого рода въ иныхъ случаяхъ настолько значительно, что ставитъ изслѣдователя въ затруднительное положеніе: какъ отличить христіанское изображеніе Добраго Пастыря отъ языческаго? Разрѣшить это затрудненіе однажды навсегда невозможно. Иногда дѣло разрѣшается на основаніи ясныхъ атрибутовъ изображенія пастыря, иногда на основаніи обстановочныхъ изображеній, иногда, наконецъ, чрезъ наблюденіе физіономическихъ оттѣнковъ изображенной фигуры.

[1]) Примѣры: Bergner Der gute Hirt in der altchristl. Kunst. Berlin. 1890.

Пусть признаки эти не всегда одинаково надежны; однакожъ, до сей поры они помогали изслѣдователямъ счастливо избѣгать грубыхъ заблужденій. Подробности изображенія Добраго Пастыря на памятникахъ христіанства довольно разнообразны: иногда онъ стоитъ, опершись на свой посохъ, между двумя пальмами, приложивъ правую руку къ головѣ; иногда онъ изображенъ въ тотъ моментъ, когда навязываетъ на бичевку свою собаку; иногда—съ овцею на плечахъ. Въ этомъ разнообразіи формъ нѣкоторые [1]) видятъ указаніе на различные моменты притчи о Добромъ Пастырѣ, именно: отправленіе за пропавшею овцею и возвращеніе съ нею въ овчарню; но доказать, что художникъ христіанскій имѣлъ въ виду эту именно цѣль—не легко. Обыкновенными атрибутами и аксессуарами Добраго Пастыря служатъ: сосудъ для молока, который нѣкоторыми археологами объясняется въ смыслѣ евхаристическаго сосуда,—пастушескій посохъ, флейта или дудка (syrinx), иногда монограмма имени І. Христа или прямой крестъ, какъ напр. въ мавзолеѣ Галлы Плакиды въ Равеннѣ, иногда—солнце, мѣсяцъ и звѣзды.

Значеніе этого символа объясняется легко изъ евангельской притчи о добромъ Пастырѣ. Пастырь есть Спаситель, поднявшій на свои рамена заблудшую овцу,—Искупитель рода человѣческаго. Въ этомъ случаѣ трудно согласиться съ мнѣніемъ В. Шульце, который видитъ въ Добромъ Пастырѣ символъ покровительства и защиты мертвыхъ, или символъ власти І. Христа надъ смертію и отверзенія пажитей райскихъ [2]). Объясненіе это стоитъ въ связи съ общимъ взглядомъ автора на древнѣйшія живописи катакомбъ: онъ полагаетъ, что эти живописи направлены къ выраженію идеи о смерти, погребеніи и загробной жизни и примыкаютъ къ погребальной символикѣ язычества. Правдоподобность этого взгляда, повидимому, подтверждается тѣмъ, что живописи эти находятся въ мѣстахъ погребенія—катакомбахъ. Но онъ очень узокъ и не обнимаетъ сполна всей совокупности древнѣйшихъ изображеній. Въ частности онъ узокъ и по отношенію къ символу „Добрый Пастырь“: фигура эта изображалась не въ однихъ только мѣстахъ погребенія, но и на предметахъ обычнаго употребленія, напр., на лампахъ;

---

[1]) Martigny, Dict. Pasteur.

[2]) V. Schultze. Die Katacomben S. 113

по свидѣтельству Тертулліана, христіане изображали ее на сосудахъ [1]): какъ бы ни истолковали мы назначеніе этихъ сосудовъ,—признаемъ ли ихъ сосудами церковными, или предназначенными для домашняго употребленія, во всякомъ случаѣ, какъ самые сосуды эти, такъ и изображаемый на нихъ Добрый Пастырь имѣли не погребальное значеніе. Болѣе вѣроятно истолкованіе разсматриваемой аллегоріи въ предѣлахъ широкаго значенія евангельской притчи.

в) Третью категорію катакомбныхъ изображеній составляютъ *библейскія событія*. Циклъ ихъ не очень разнообразенъ по содержанію: одни и тѣже сюжеты чередуются обычно, не замѣняясь другими. Сверхъ того, однообразіе замѣтно здѣсь даже и въ художественной обрабокѣ ихъ: всѣ изображенія, сходныя по основной мысли, представляются въ близко сходныхъ художественныхъ формахъ. Явленіе это, по мнѣнію нѣкоторыхъ археологовъ (Аляръ, Краусъ), объясняется тѣмъ, что церковь уже въ то время контролировала дѣятельность художниковъ и держала ее въ опредѣленныхъ границахъ. Ограниченіе же это вызывалось, будто бы, тѣмъ, что каждое изображеніе этого рода должно было выражать извѣстную идею или догму, точное опредѣленіе которой могло быть предоставлено только церкви, а не произволу художниковъ. Вѣроятность такого объясненія не можетъ быть доколѣ подтверждена ни точными ссылками на свидѣтельства древне-церковной письменности, ни соображеніями, вытекающими изъ общихъ понятій объ отношеніи церкви къ искусству въ то время. Намъ кажется, что указанное явленіе можно объяснить проще, помимо ссылокъ на вмѣшательство церкви. Дѣло въ томъ, что изображенія эти относятся преимущественно къ III—IV в., когда искусство клонилось уже къ упадку. Бѣдность изобрѣтенія и подражательность суть необходимыя слѣдствія упадка; а отсюда и однообразіе.



Рис. 14. Ной и оранта въ кат. Ѳразона въ Римѣ.

Одинъ изъ важнѣйшихъ сюжетовъ этой категоріи—*Ной*

[1]) Tertull. De pudicit. c. VII.

въ ковчегѣ, встрѣчающій голубя съ вѣткою, возвращающагося по окончаніи потопа (рис. 14). Ной является иногда бородатымъ мужчиною, иногда молодымъ человѣкомъ безъ бороды: онъ стоитъ въ ковчегѣ, имѣющемъ форму небольшого ящика съ откинутою назадъ крышкою; въ рукахъ у него, или на нѣкоторомъ разстояніи отъ него, изображена птица съ вѣткою въ клювѣ. Въ одномъ случаѣ, именно на саркофагѣ V в. въ Трирѣ, вмѣстѣ съ Ноемъ изображены и нѣкоторые члены его семейства, также нѣкоторыя изъ животныхъ, взятыхъ имъ въ ковчегъ. *Изображеніе Іоны* (рис. 15) имѣло нѣсколько видовъ: иногда мы видимъ, какъ корабельщики бросаютъ Іону въ открытую пасть морского чудовища, под-

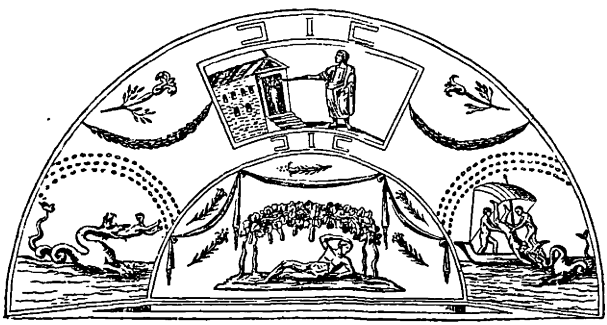


Рис. 15. Изображ. Іоны и воскрешенія Лазаря въ катак. Прискиллы.

плывшаго къ кораблю, или какъ это чудовище извергаетъ его на берегъ; иногда Іона представляется сидящимъ или лежащимъ подъ деревомъ, снабженнымъ листьями и плодами, или подъ вѣтвями засохшаго дерева, или же подъ открытымъ небомъ; иногда всѣ эти изображенія соединяются въ одной и той же картинѣ, какъ напр. въ фрескахъ катакомбъ Каллиста. Во всѣхъ этихъ случаяхъ Іона представляется въ обнаженномъ видѣ; и съ этой стороны фигура его составляетъ, наряду съ немногими другими, рѣдкое явленіе въ древне-христіанскихъ живописяхъ, сохранившее античную манеру. Чудовище, поглощающее Іону, всегда имѣетъ одну и ту же фантастическую форму. Изображеніе

Іоны, помимо своего историческаго значенія, можетъ быть разсматриваемо, какъ символическое: къ этому толкованію вынуждаютъ прямыя сопоставленія Іоны съ Спасителемъ, выраженныя въ новомъ завѣтѣ и въ древне-христіанской литературѣ. Въ такомъ же символическомъ смыслѣ можетъ быть истолковано и изображеніе *Даніила* во рвѣ львиномъ: Даніилъ—символъ воскресенія. „Тотъ, кто воскресилъ Лазаря четверодневнаго, говорится въ Постановленіяхъ апостольскихъ, кто извлекъ Іону живымъ и невредимымъ чрезъ три дня изъ чрева морского чудовища, трехъ отроковъ изъ вавилонской печи и Даніила изъ пасти львиной, Тотъ имѣетъ силу возвратить намъ жизнь". Обыкновенно Даніилъ изображается на памятникахъ въ обнаженномъ видѣ между двумя львами, съ воздѣтыми какъ бы для молитвы руками. На памятникахъ сравнительно поздняго времени (отъ IV в.) онъ является уже въ поясѣ, затѣмъ—въ туникѣ, наконецъ—въ полной фригійской одеждѣ. Въ то же время подъ вліяніемъ послѣдней главы книги прор. Даніила является вмѣстѣ съ изображеніемъ Даніила прор. Аввакумъ, приносящій ему пищу, и царь вавилонскій, смотрящій на своего плѣнника. Изображеніе это, равно какъ и изображеніе прор. Іоны, перешли, въ нѣсколько видоизмѣненныхъ формахъ, и въ византійскую иконографію.

Изображенія *Моисея*: иногда онъ представленъ въ тотъ моментъ, когда снимаетъ свои сандаліи для того, чтобы приблизиться къ горящему кусту: одна нога его поставлена на камень, самъ онъ наклоняется, чтобы развязать ремни сандалій, иногда же смотритъ въ ту сторону, откуда слышенъ божественный гласъ, изображаемый иногда въ видѣ руки протянутой изъ облаковъ. Чаще встрѣчается изображеніе Моисея, изводящаго воду изъ камня въ пустынѣ: Моисей касается своимъ жезломъ скалы, изъ которой струится вода, два израильтянина припадаютъ къ этой водѣ и пьютъ ее [1]). Иногда Моисей изображенъ въ тотъ моментъ, когда онъ получаетъ отъ Бога скрижали закона. Изображенія эти имѣютъ историческій, но не символическій характеръ; исключеніе можетъ быть допущено для Моисея, изводящаго воду, такъ какъ эта вода, по Тертулліану, символически указываетъ на крещеніе.

---

[1]) Многочисленные примѣры въ скульптурѣ саркофаговъ. См. ниже.

Къ этой же категоріи библейскихъ изображеній нужно отнести—изображеніе трехъ отроковъ въ огненной печи; Адама и Евы въ моментъ грѣхопаденія, Каина и Авеля (въ скульптурѣ саркофаговъ), изъ которыхъ первый приноситъ въ жертву Богу снопъ жита, или виноградъ, и является въ обнаженномъ видѣ, по обычному представленію земледѣльцевъ въ античномъ искусствѣ,—второй приноситъ въ жертву агнца и одѣтъ въ тунику и пенулу; далѣе—изображеніе Іова, Сампсона, Давида, Иліи, возносящагося на небо, Товіи, Сусанны, въ видѣ овечки между двумя волками.

Изъ числа новозавѣтныхъ событій находимъ въ живописяхъ катакомбъ *поклоненіе волхвовъ*. Изображеніе это повто-



Рис. 16. Поклоненіе волхвовъ въ катак. Каллиста.

ряется здѣсь до 10 разъ, именно: въ катакомбахъ Домитиллы III в., въ катак. Меркеллина и Петра III в., Ѳразона III в., Кириака IV в., Бальбины IV вѣка, Каллиста (два поврежденныя), Приссиллы и Домитиллы. Общій типъ изображенія слѣдующій (рис. 16): Богоматерь обычно сидитъ на креслѣ; она одѣта въ длинную тунику съ широкими или узкими рукавами; на головѣ ея покрывало; иногда (кубикула Цециліи въ катак. Каллиста; катак. Маркеллина и Петра) голова ея открыта. На рукахъ Богоматери Младенецъ, одѣтый въ длинную тунику, иногда съ клавами; онъ въ возрастѣ одного—двухъ лѣтъ; правую руку онъ простираетъ иногда къ дарамъ волхвовъ. Волхвы являются въ числѣ двухъ, трехъ или четырехъ: они стоятъ въ накло-

ненномъ положеніи предъ І. Христомъ и Богоматерью всѣ вмѣстѣ (рис. 16), или по два съ той и другой стороны; въ рукахъ ихъ блюда или ящики съ дарами. Одежды ихъ: короткая опоясанная туника и анаксириды; на плеча накинутъ широкій безрукавный плащъ съ застежкою на правомъ или на лѣвомъ плечѣ; на головахъ ихъ фригійскіе колпаки. Обстановочныхъ изображеній, которыя указывали бы на мѣсто, гдѣ происходитъ дѣйствіе, въ домѣ, или пещерѣ, или на открытомъ воздухѣ, здѣсь нѣтъ.—Есть въ катакомбахъ неясныя изображенія *Благовѣщенія Пресв. Богородицы, крещенія І. Христа* (см. ниже); но одно изъ самыхъ любимыхъ древне-христіанскими художниками и прекраснѣйшихъ изображеній, — это изображеніе *воскрешенія Лазаря*. Число ихъ простирается свыше 20-ти въ катакомбахъ: Каллиста III в., въ кубикулѣ Цециліи (четыре), въ катакомбахъ на via Latina, Маркеллина и Петра (пять), Агнесы (три), Ѳразона и Сатурнина (три), Домитиллы, Приссиллы, Гермеса (два) и въ неаполитанскихъ катакомбахъ Аппуарія. Типическія черты изображенія по этимъ памятникамъ состоятъ въ слѣдующемъ (рис. 17). І. Христосъ въ обычномъ типѣ юноши держитъ въ правой рукѣ жезлъ и касается имъ спеленутой муміи, стоящей въ гробницѣ. Въ одномъ случаѣ гробница имѣетъ видъ пещеры (катак. Гермеса, рис. 18), въ большинствѣ же случаевъ она представляетъ собою форму римскихъ колюмбаріевъ, въ которыхъ помѣщались урны съ прахомъ умершихъ: зданіе небольшое, довольно высоко поднятое надъ поверхностью почвы, снабженное лѣстницею, фасадомъ, украшеннымъ двумя колоннами или просто столбами, съ антаблеманомъ и пофронтоннымъ покрытіемъ. Подобную форму имѣли и нѣкоторые іудейскіе мавзолеи, съ дорійскими и іонійскими колоннами, напр. такъ наз. гробницы Авессалома, Захаріи; въ долинѣ Іосафатовой и др.; однако поставить въ генетическую связь съ ними гробницу Лазаря мы не можемъ: древность этихъ гробницъ дѣло темное; въ ихъ архитектурныхъ формахъ замѣтны элементы греческіе и египетскіе. Но на саркофагахъ гробница Лазаря *съ римскими колоннами* несомнѣнно отражаетъ на себѣ слѣды греко-римской погребальной практики. Лазарь представляетъ совершенное подобіе небольшой муміи: лицо его открыто, но голова и все тѣло покрыто саваномъ, связаннымъ пеленками. Незначительные размѣры изображенія Ла-

заря заставляли нѣкоторыхъ предполагать,—не имѣли ли художники въ виду сравненіе Лазаря, возрожденнаго къ новой жизни, съ младенцемъ; но если мы знаемъ, что этотъ пріемъ умепьшенія фигуръ находилъ въ древне-христіанскомъ искусствѣ постоянное примѣненіе при изображеніи чудесъ исцѣленій и воскрешеній, то и въ настоящемъ случаѣ можемъ обойтись безъ символической подкладки. Фигура Лазаря, какъ замѣчено, имѣетъ видъ египетской муміи. Были ли знакомы христіанскіе художники съ египетскими муміями, какъ полагалъ Мюнтеръ, или нѣтъ, во всякомъ случаѣ они знали соотвѣтствующую форму погребенія іудеевъ и руководились въ данномъ случаѣ прямымъ указаніемъ евангельскаго текста: и вышелъ умершій, обвитый по рукамъ и ногамъ погребальными пеленами, и лицо его обвязано было платкомъ. Іисусъ говоритъ имъ: развяжите его, пусть идетъ (Іоан. XI, 44). Лазарь обыкновенно стоитъ въ дверяхъ колюмбарія: быть можетъ это положеніе усвоялось ему по соображеніямъ чисто техническимъ, или же художники хотѣли представить Лазаря уже воскрешеннымъ и выходящимъ изъ гроба.



Рис. 17. Фреска катак. Маркеллина и Петра.

г) Четвертый классъ заключаетъ въ себѣ изображенія литургическаго характера, т. е. тѣ, которыя представляютъ совершеніе церковныхъ таинствъ, или указываютъ на нихъ лишь символически. Сюда относится изображеніе рыбы. Такъ какъ первые послѣдователи І. Христа принадлежали къ

числу рыболововъ, то Спаситель въ своемъ обращеніи съ ними, примѣняясь къ ихъ состоянію, называетъ ихъ ловцами людей. Въ другой разъ уподобляетъ царство небесное неводу, наполненному различнаго рода рыбами (Матѳ. XIII, 47—48; IV, 19; Марк. I, 17; Лук. V, 10); въ третій разъ проводитъ параллель между небесными благами и рыбою (Матѳ. VII, 9—11). Въ этихъ сравненіяхъ Спасителя, заимствованныхъ изъ обычной жизни, заключается первый мотивъ для введенія рыбы въ кругъ символовъ изобразительнаго искусства. Къ этому присоединилось еще одно весьма

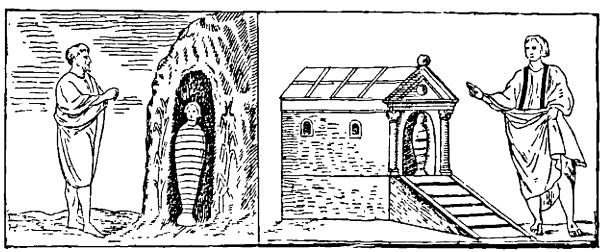


Рис. 18—19. Фрески катак. Гермеса, Маркеллина и Петра.

важное обстоятельство, которое содѣйствовало распространенію этого символа. Греческое наименованіе рыбы „ἰχθὺς“ заключаетъ въ себѣ пять монограммъ, относящихся къ Іисусу Христу: „Ἰησοῦς, Χριστὸς, Θεοῦ, Υἱὸς, Σωτὴρ“. Мысль эта раскрывается въ сочиненіяхъ Мелитона сардійскаго, Оригена, Оптата милевитскаго, Августина и Максима туринскаго [1]). Принадлежитъ ли это открытіе самимъ христіанамъ, или заимствовано ими отвнѣ? Дѣло въ томъ, что въ 8-й книгѣ Сивиллиныхъ пророчествъ приводится акростихъ, изъ первыхъ буквъ котораго составляется Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ Σταυρὸς, т. е. тоже самое, что, по указанію древнихъ, заключается и въ наименованіи рыбы, лишь съ прибавленіемъ Σταυρὸς. Императоръ Константинъ Великій въ своемъ словѣ къ собранію святыхъ прямо утверждалъ, что

[1]) Мѣста эти изложены въ изд. Питры: Spicilegium solesm. t. III, p. 525 и др.

этотъ акростихъ изобрѣтенъ эритрейскою Сивиллою, пророчествовавшею о Христѣ. Впрочемъ многіе, говоритъ онъ, не вѣрятъ этому, хотя допускаютъ, что эритрейская Сивилла дѣйствительно пророчествовала. Многіе подозрѣваютъ, что эти стихи сочинены кѣмъ нибудь изъ чтителей нашей вѣры, нечуждымъ стихотворнаго дара, и пущены въ свѣтъ подъ ложнымъ именемъ, какъ предсказанія Сивиллы, потому что въ нихъ содержатся мысли полезныя для жизни... Но истина сдѣлалась очевидною, когда прилежнымъ изслѣдованіемъ нашихъ точнѣе соображены были времена, такъ что теперь уже никто не станетъ утверждать, будто это стихотвореніе написано послѣ пришествія Христа... и будто произнесенныя Сивиллою въ давнія времена стихи неподлинны. Всѣмъ извѣстно, что приведенное стихотвореніе было въ рукахъ Цицерона, который перевелъ его на латинскій языкъ и помѣстилъ въ числѣ своихъ твореній". Итакъ, акростихъ этотъ, по общему признанію современниковъ равноапостольнаго царя, провѣренному тщательными разслѣдованіями, дѣйствительно, составленъ въ первый разъ Сивиллою пророчицею. Даръ пророчества признанъ за Сивиллами древними церковными писателями. Но такъ какъ несомнѣнно, что въ Сивиллины книги многое внесено было уже въ христіанскую эпоху, даже во II вѣкѣ, то возможно и другое предположеніе, а именно: акростихъ этотъ могъ быть изобрѣтенъ уже въ христіанское время, подъ вліяніемъ положительныхъ свѣдѣній о лицѣ І. Христа. Кѣмъ это сдѣлано,—сказать трудно. Быть можетъ,—однимъ изъ тѣхъ лицъ, которыя скрыли свои имена подъ именемъ Сивиллъ, или же кѣмъ либо изъ христіанъ александрійскихъ, среди которыхъ изобрѣтательность этого рода находила особенно благосклонный пріемъ, а отъ нихъ заимствовано это открытіе и въ Сивиллины книги. Символическое значеніе рыбы довольно широко. Рыба означаетъ І. Христа, какъ основателя и хранителя церкви, что видно изъ изображенія на извѣстной оникcовой камеѣ, гдѣ представленъ корабль церкви, покоящійся на рыбѣ (Рис. 20). Рыба означаетъ иногда христіанина. Но особенно выдѣляется значеніе рыбы евхаристическое. Въ катакомбахъ Люцины находится замѣ-



Рис. 20. Оникс. камея.

чательное въ этомъ смыслѣ изображеніе: оно представляетъ двухъ плавающихъ рыбъ, на спинахъ которыхъ находятся корзины, наполненныя хлѣбами. Рыба — I. Христосъ ἰχθύς, хлѣбы — символъ евхаристіи. Таже самая мысль еще съ большею ясностію раскрыта въ надписи (IV в.), открытой въ 1839 году на кладбищѣ—въ Отунѣ, гдѣ находится стихотворное (въ видѣ акростиха) обращеніе къ Спасителю, чтобы Онъ насытилъ Пекторія рыбою, сладкою какъ медъ. Въ цѣлой надписи рѣчь идетъ о крещеніи и евхаристіи. Въ надгробной надписи фригійскаго епископа Аверкія, составленной имъ самимъ во II вѣкѣ [1]), находится выраженіе той же мысли. Особенный интересъ ея заключается въ послѣднихъ словахъ:

„Вѣра руководила мною и предлагала (мнѣ) въ пищу рыбу—ἰχθύς—отъ источника (жизни), ту большую и чистую рыбу, которую держала въ своихъ нѣдрахъ непорочная Дѣва и которую она дала друзьямъ для яденія во всѣ времена, предлагая еще цѣлебное вино, смѣшанное съ хлѣбомъ... Всякій единомышленникъ мой, читая это, помолится о мнѣ“.

Очевидно, рѣчь идетъ о таинствѣ евхаристіи: символъ евхаристіи—рыба; на ряду съ нею—другіе символы—хлѣбъ и вино. Сопоставленіе этой эпитафіи съ указаннымъ изображеніемъ изъ катакомбы Люцины представляетъ символъ рыбы съ хлѣбами въ видѣ яснымъ и опредѣленнымъ. Рыба является также въ изображеніи извѣстнаго евангельскаго чуда умноженія хлѣбовъ и если принять въ соображеніе то, что нѣкоторые изъ древнихъ авторовъ (бл. Августинъ, Проспер) объясняютъ это чудо въ смыслѣ евхаристіи, то возможно будетъ допустить, что и въ этихъ изображеніяхъ есть намекъ на евхаристію.

Цѣлый рядъ сакраментальныхъ изображеній открытъ въ катакомбахъ Каллиста, рядомъ съ такъ называемою папскою криптою. Время происхожденія этихъ живописей III-й вѣкъ. Онѣ расположены въ пяти помѣщеніяхъ. При входѣ въ первое по лѣвую сторону отъ двери представляется фигура Моисея, изводящаго воду; Моисей изображенъ въ видѣ молодого человѣка въ короткой туникѣ. Подлѣ него сидитъ

---

[1]) Надпись эта подвергается различнымъ толкованіямъ, но мы не видимъ прямыхъ основаній измѣнять прежнее толкованіе.

на берегу (на скалѣ) другой обнаженный человѣкъ съ шляпою на головѣ: въ правой рукѣ его удочка, на которой онъ тащитъ изъ воды рыбу. Далѣе, обѣденный столъ, вокругъ котораго сидятъ семь обнаженныхъ фигуръ: одною рукою они дѣлаютъ какой-то жестъ, другую протягиваютъ къ столу, на которомъ находятся двѣ большія рыбы. Предъ столомъ уцѣлѣли также части семи корзинъ съ хлѣбами. На слѣдующей стѣнѣ изображенъ корабль въ моментъ бурнаго крушенія: волны хлещутъ чрезъ его палубу; одинъ изъ людей уже упалъ въ море и погибаетъ въ волнахъ, кормчій также готовъ броситься въ воду; лишь одно лицо стоитъ посреди корабля съ руками, воздѣтыми, какъ будто, для молитвы; надъ нимъ въ сіяніи видна другая фигура молодого человѣка, простирающаго надъ его головою свою руку. На той же стѣнѣ изображенъ актъ крещенія. Мужъ, облеченный въ тогу, со свиткомъ въ лѣвой рукѣ, возлагаетъ свою правую руку на голову обнаженнаго мальчика, стоящаго въ водѣ. По правую сторону этой сцены находится сидящая мужская фигура въ палліумѣ, спущенномъ съ праваго плеча; правою рукою онъ дѣлаетъ ораторскій жестъ. На правой отъ входа стѣнѣ изображено воскрешеніе Лазаря, птица, два дельфина, изъ коихъ одинъ съ трезубцемъ, и фигура фоссора (гробокопателя). Потолокъ комнаты украшенъ изображеніемъ Добраго Пастыря съ агнцами, цвѣтами, вазами, павлинами и проч.; надъ заднею стѣною изображенъ треножникъ съ двумя хлѣбами и рыбою, подлѣ него 7 корзинъ съ хлѣбами; справа Іона подъ деревомъ, слѣва тотъ же Іона, ввергаемый въ море. Въ слѣдующей комнатѣ—палѣво отъ входа тотъ же Моисей какъ и въ первой комнатѣ; затѣмъ—Іона въ трехъ уже извѣстныхъ намъ моментахъ; крещеніе, какъ въ первой комнатѣ (рис. 21—22), разслабленный съ своимъ ложемъ; на задней стѣнѣ вечеря, а по сторонамъ ея жертвоприношеніе Авраама и трепожникъ съ рыбою и хлѣбами (рис. 23), подлѣ котораго находится одѣтый въ палліумъ мужчина и женщина съ воздѣтыми руками. Своды украшены такъ же, какъ и въ первой комнатѣ. Третья комната заключаетъ въ себѣ изображенія воскрешенія Лазаря, трехъ сценъ изъ исторій Іоны, Моисея, и вечери, въ которой участвуютъ 7 лицъ (рис. 24). Комнаты 4-ая и 5-ая бѣднѣе предшествующихъ и не представляютъ въ своихъ изображеніяхъ ничего новаго. Изъ всѣхъ этихъ изображеній самыя древнія и луч-

шія по стилю находятся въ первой комнатѣ, которая главнымъ образомъ и служила образцомъ при расписаніи второй [1]); третья расписывалась по образцу первыхъ двухъ и т. д. Общій характеръ этихъ изображеній символическій, какъ это показываетъ уже ихъ сопоставленіе: трудно допустить, чтобы напр. фигура рыболова и сцена вечери могли явиться здѣсь, какъ обычныя бытовыя картины, когда на ряду съ ними стоятъ изображенія священнаго характера, какъ воскрешеніе Лазаря, Моисей и Іона. Но относительно значенія этихъ изображеній въ цѣломъ и каждаго въ отдѣльности археологи еще не пришли къ соглашенію. По мнѣнію Росси и его школы, изображенія эти имѣютъ слѣдующій смыслъ. Изображенія Моисея, рыболова и разслабленнаго указываютъ на таинство крещенія. Въ частности скала, изъ которой





Рис. 21—22. Фрески сакрамент. капеллы.

Моисей изводитъ воду, знаменуетъ, согласно съ ветхимъ и новымъ завѣтомъ (1 Кор. X, 3; Ис. XXV, 6), Самого І. Христа, какъ таинственную скалу, источающую воды милости въ пустынѣ этого міра; Моисей обозначаетъ апостола Петра; ему дана власть открывать въ божественной скалѣ источникъ жизни и низводить живую воду на дѣтей церкви посредствомъ бани крещенія. Въ связи съ этою сценою находятся фигура рыболова и сцена крещенія: дитя, крещенное въ водѣ, символически изображено подъ образомъ рыбы, извлекаемой изъ той же воды; рыболовъ, слѣдовательно, есть никто иной, какъ апостолъ Петръ. Дальнѣйшее изображеніе

[1]) Schultze, Archäol. Stud. S. 34 ff.

разслабленнаго имѣетъ отношеніе къ тому же таинству крещенія: согласно съ Тертулліаномъ и Оптатомъ милевитскимъ, разслабленный указываетъ собою на отпущеніе грѣховъ въ таинствѣ крещенія. Далѣе слѣдуютъ изображенія, указывающія на евхаристію: треножникъ съ мужчиною, одѣтымъ въ палліумъ. Мужчина этотъ христіанскій священникъ,—за это ручается уже его облаченіе: палліумъ составляетъ одежду философовъ и христіанскихъ священниковъ; такую одежду носили Аристидъ аѳинскій, Тертулліанъ, александрійскій пресвитеръ Гераклъ, Григорій чудотворецъ и др. Женщина въ сторонѣ служитъ символомъ Христовой церкви, подобно тому, какъ въ римскихъ мозаикахъ подъ видомъ женщинъ изображались „ecclesia ex circumcisione“ и „ecclesia ex gentibus“, или же символомъ Богоматери. Вечеря 7-ми лицъ за столомъ съ хлѣбами и рыбами означаетъ евхаристію; за это ручается значеніе евхаристическое хлѣба и рыбы, а также сопоставленіе этой сцены съ таинственною сценою крещенія: какъ послѣднее означаетъ таинство, такъ и первая. Жертвоприношеніе Авраама опять—символъ евхаристіи; а равно и воскрешеніе Лазаря, такъ какъ „языкъ Спасителя, говорящаго о таинствѣ Его тѣла и крови, тотъ же самый, какъ и въ разговорѣ съ сестрою Лазаря Маріею о воскресеніи; и потому-то будто бы Пруденцій сопоставляетъ евхаристію съ воскрешеніемъ Лазаря. Іона—символъ смерти и воскресенія Спасителя и затѣмъ—символъ евхаристіи“. Таково значеніе главнѣйшихъ литургическихъ изображеній, по изъясненію католическихъ ученыхъ.

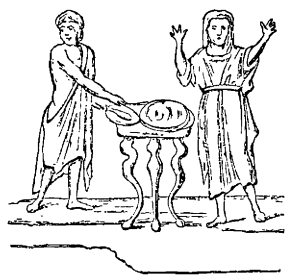


Рис. 23. Фреска сакрамент. капелы.

Проф. Доббертъ, не отрицая сакраментальнаго значенія этихъ фресокъ, предлагаетъ нѣсколько иное изъясненіе евхаристическихъ сценъ (рис. 23 и 24). Полагая, что объясненіе де-Росси вырываетъ эти сцены изъ ряда другихъ, заимствованныхъ изъ исторіи, и вводя ихъ въ однородный кругъ сценъ историческихъ, Доббертъ видитъ въ обоихъ

изображеніяхъ чудесное насыщеніе народа нѣсколькими хлѣбами и рыбами: мущина простирающій руку къ рыбѣ, лежащей на столѣ, означаетъ совершителя чуда І. Христа; женщина съ воздѣтыми руками,—это олицетвореніе „благодаренія (εὐχαριστία или εὐλογία)"; второе изображеніе (рис. 24) это насыщеніе народа. „Благодареніе" составляетъ посредствующее звѣно между чудомъ насыщенія народа и евхаристіею, на которую должны указывать образно объ иконографическія сцены. Чудо умноженія хлѣбовъ было въ древнѣйшій періодъ христіанства любимымъ образомъ евхаристіи. Въ такомъ же смыслѣ Доббертъ объясняетъ изданное и обслѣдованное Давэномъ и Вильпертомъ fractio panis—



Рис. 24. Фреска сакрамент. капеллы.

изображеніе II вѣка въ греческой капеллѣ катакомъ Присциллы, отчасти сходное съ изображеніями сакраментальной капеллы.

Иное объясненіе принадлежитъ протестантскому ученому Шульце. По этому объясненію, фигура рыбы, извлекаемой рыболовомъ изъ глубины, означаетъ избавленіе человѣческой души отъ власти дьявола и привлеченіе къ новой жизни; слѣдовательно, изображеніе это, по своему внутреннему значенію, стоитъ въ тѣсной связи съ изображеніями пророка Іоны. Какъ Іона силою Божіею освобождается отъ неминуемой смерти въ волнахъ моря, такъ и всякій чело-

вѣкъ при помощи той же силы избавляется отъ узъ діавола, представленныхъ здѣсь символически въ видѣ воды. Затѣмъ, въ образахъ вечери и треножника авторъ видитъ символы вѣчнаго блаженства. Корабль, обуреваемый волнами, означаетъ не церковь, но указываетъ на историческое событіе, т. е. крушеніе корабля апостола Павла предъ островомъ Мальтою (Дѣян. XXVII, 41) и т. д. Общій выводъ автора заключается въ томъ, что всѣ эти, такъ называемыя сакраментальныя фрески имѣютъ совершенно погребальный характеръ: указываютъ на смерть и воскресеніе, представляютъ подъ видимыми образами загробное состояніе людей и съ этой стороны стоятъ въ связи съ погребальною символикою язычества.

д) Выраженіе идеи въ символѣ должно было стѣснять объемъ художественнаго замысла, и отсюда возникла потребность установки изображеній прямыхъ, лишенныхъ символическихъ покрововъ. Такое стремленіе къ установкѣ иконографическихъ типовъ въ христіанскомъ художествѣ обнаружилось весьма рано, и уже отъ первыхъ вѣковъ христіанства мы имѣемъ нѣсколько прямыхъ *иконографическихъ* изображеній. Наиболѣе видное мѣсто среди нихъ занимаютъ изображенія *Спасителя*, *Богоматери* и *Апостоловъ*.

Въ исторіи изображеній Спасителя слѣдуетъ различать три главнѣйшихъ момента: символическія изображенія, изображенія прямыя въ античномъ типѣ и изображенія, византійскаго типа, удерживаемыя до настоящаго времени. Моменты эти соотвѣтствуютъ таковымъ же моментамъ въ исторіи христіанскаго искусства вообще и стоятъ съ ними въ неразрывной связи.

Мы видѣли, что въ первоначальную эпоху христіанства I. Христосъ былъ изображаемъ подъ символомъ Добраго Пастыря, Агнца, Орфея и т. д.: въ этихъ изображеніяхъ мы видимъ не Самого Христа, какъ лицо историческое, а лишь одинъ намекъ на Него, и различіе въ формахъ этихъ намековъ въ иныхъ случаяхъ до такой степени велико, что не безъ труда приходится узнавать въ двухъ различныхъ изображеніяхъ одно и тоже лицо. Подобное же разнообразіе, хотя не столь рѣзкое, наблюдается и въ первоначальныхъ *прямыхъ* изображеніяхъ Спасителя. На древнихъ памятникахъ (II—III вв.) встрѣчаются изображенія Спасителя, воскрешающаго Лазаря, умножающаго хлѣбы и проч., но иногда

Онъ является въ одномъ видѣ, иногда въ другомъ. Если отдѣлить менѣе важныя черты этого изображенія и сгруппировать въ одно цѣлое черты типическія, то мы получимъ такое понятіе объ этомъ первоначальномъ типѣ Спасителя: Спаситель является здѣсь молодымъ человѣкомъ, безъ бороды, съ короткими или длинными волосами, въ плащѣ, съ жезломъ въ правой рукѣ, или свиткомъ, какъ символомъ учительства; съ мягкими и симпатичными чертами лица и стройнымъ тѣлосложеніемъ. Типъ этотъ остается господствующимъ до половины IV столѣтія (см. рис. въ отд. саркофаговъ). Но не говоря уже о недостаточной устойчивости этого типа, мы ясно видимъ, что этотъ типъ не есть типъ историческій,—это скорѣе фигура античнаго героя, но не Спасителя, какимъ Онъ былъ въ дѣйствительности. Иначе, впрочемъ, едва ли могло и быть. То была эпоха переходная въ исторіи искусства: никакихъ церковныхъ установленій относительно изображеній Спасителя не существовало; въ сферѣ самаго искусства еще не установились опредѣленные типы, и потому художники изображали Спасителя по своему личному усмотрѣнію, а такъ какъ ихъ художественные идеалы были воспитаны на античныхъ традиціяхъ, то отсюда и Спаситель явился въ томъ же античномъ типѣ. Типъ этотъ не былъ рабскою копіею съ существующихъ языческихъ или еретическихъ образцовъ, но свободнымъ идеальнымъ созданіемъ христіанскихъ художниковъ.

Примѣчаніе. Рауль-Рошеттъ полагалъ, что древне-христіанскія изображенія Спасителя явились подъ вліяніемъ изображеній, бывшихъ въ употребленіи у древнихъ еретиковъ. Достовѣрно извѣстно, что гностики, смѣшивая догматы христіанства съ суевѣріями язычества, имѣли въ своемъ распоряженіи изображенія Спасителя, въ видѣ золотыхъ, серебряныхъ и т. п. статуетокъ; статуетки эти почитались гностиками наряду съ изображеніями Пиѳагора, Платона, Аристотеля и другихъ мудрецовъ древности и украшались вѣнками, какъ это видно изъ сообщеній Иринея Ліонскаго. Особенно сильно распространено было это суевѣріе въ гностической сектѣ карпократіанъ. Иринеи Ліонскій разсказываетъ, что нѣкая Маркеллина, изъ ревности къ еретическому заблужденію, прибыла съ востока въ Римъ, и выставляла здѣсь для поклоненія образы І. Христа, Пиѳагора и др. (Iren. Haeres. l. I, c. XXV. Opp. ed. 1734, t. I, p. 104—105). Фактъ этотъ находится въ полномъ согласіи съ другимъ фактомъ, сообщеннымъ Лампридіемъ въ жизнеописаніи Александра Севера. Лампридій разсказываетъ, что Александръ Северъ имѣлъ въ своей молельнѣ изображенія философовъ и другихъ достопочтенныхъ лицъ, а наряду съ ними ставилъ образы Христа, Авраама, Орфея и Аполлонія Тіанскаго и воздавалъ имъ божеское почитаніе. Факты, такимъ образомъ, на

лицо; изображенія І. Христа существовали у древнихъ еретиковъ и эклектиковъ. Эти-то самыя изображенія, по мнѣнію Рауль-Рошетта, и послужили прототипами для соотвѣтствующихъ изображеній Христа среди православныхъ христіанъ. Въ подтвержденіе этого Рауль-Рошеттъ указываетъ на удѣлѣвшіе до нашихъ дней, будто бы, гностическіе амулеты, относящіеся ко II—III в.: на одномъ изъ такихъ амулетовъ изображена въ профиль голова Спасителя, молодого и безбородаго; изображеніе имѣетъ греческую надпись «Χριστοῦ»; сюда присоединена рыба—одинъ изъ употребительнѣйшихъ древнехристіанскихъ символовъ. На другомъ амулетѣ—изображеніе Спасителя въ еврейскомъ типѣ съ длинными волосами, короткою и рѣдкою бородою, съ двумя надписями, сдѣланными по-еврейски «Іисусъ» и: «Мессія царствуетъ и живетъ въ мирѣ; Богъ сталъ человѣкомъ» (R. Rochette, Discours sur l'orig. des types imit. de l'art. chr. p. 15 sq.). Со временъ Рауль-Рошетта число такихъ амулетовъ, въ видѣ бронзовыхъ поддѣлокъ, значительно возросло: они встрѣчаются и въ русскихъ собраніяхъ древностей, напр. въ Археологическомъ Институтѣ въ Спб. Но того значенія, какое усвояетъ имъ французскій ученый, они не имѣютъ. Во 1-хъ, самая принадлежность подобныхъ амулетовъ гностикамъ требуетъ доказательствъ: могли быть они гностическими, но могли принадлежать также и евреямъ, обращеннымъ въ христіанство. Во 2-хъ, если будетъ доказано, что эти амулеты дѣйствительно гностическіе, то спрашивается: дѣйствительно ли они древнѣе православныхъ изображеній? Отвѣтъ послѣдуетъ не въ пользу амулетовъ: во II—III в. было уже не мало христіанскихъ изображеній Спасителя; они найдены въ катакомбахъ, а потому позволительно спросить: не составляютъ ли сами гностическія изображенія подражаніе православнымъ? Въ 3-хъ, наконецъ, допустимъ, что будетъ доказано древнѣйшее происхожденіе гностическихъ амулетовъ (въ будущихъ открытіяхъ), допустимъ, что будетъ доказано тождество этихъ изображеній съ православными, однакожъ и въ этомъ случаѣ генетическая зависимость послѣднихъ отъ первыхъ не можетъ быть признана единственно въ силу заключенія «post hoc ergo propter hoc». Явленія сходныя могутъ быть въ тоже время самобытными и независимыми. По всѣмъ этимъ соображеніямъ взглядъ Рауль-Рошетта, съ его крайне шаткими основаніями, долженъ быть отвергнутъ.

Античный типъ Спасителя оставался господствующимъ въ христіанскомъ искусствѣ до IV столѣтія. Отсюда начинается постепенный поворотъ къ типу, извѣстному подъ названіемъ византійскаго: лицо Спасителя принимаетъ строгій и выразительный характеръ; волосы длинные съ проборомъ посрединѣ головы, появляется борода, иногда раздѣленная на двѣ части. Крестчатый нимбъ украшаетъ голову Спасителя. Типъ этотъ іератическій, остающійся безъ существенныхъ измѣненій въ церкви восточной до настоящаго времени. Древнѣйшій образецъ такого изображенія открылъ Бозіо на одной таблеткѣ изъ слоновой кости, хранящейся теперь въ ватиканскомъ музеѣ: онъ относится къ IV вѣку; къ тому же времени относятся изображенія на пяти саркофагахъ Лате-

ранскаго музея, открытыхъ Боттари, далѣе въ катакомбахъ Домитиллы—изображеніе V—VI в. и въ катакомбахъ Понтіана (рис. 25). Затѣмъ типъ этотъ проходитъ безъ значительныхъ перемѣнъ въ мозаикахъ римскихъ и равенскихъ. Онъ удерживается въ средніе вѣка, съ нѣкоторыми измѣненіями, въ миніатюрахъ греческихъ, начиная съ Россанскаго кодекса (VI в.) и западныхъ, въ мозаикахъ (рис. 26) и въ другихъ произведеніяхъ искусства. Опредѣленность его объясняется



Рис. 25. Фреска катак. Понтіана.

изъ основного іератическаго принципа византійской живописи, не допускавшаго произвольныхъ измѣненій, а широкое распространеніе его на западѣ указываетъ на высокое положеніе византійскаго искусства въ средніе вѣка, даже и въ Западной Европѣ.

Какъ сложился въ иконографіи этотъ типъ? представляетъ ли онъ собою дѣйствительно точное изображеніе Богочеловѣка, Его портретъ, или же только идеальное воспроизведеніе Его внѣшняго образа, на основаніи какихъ либо

иныхъ данныхъ, помимо портретности? Отмѣченная нами сейчасъ опредѣленность въ этомъ типѣ, повидимому, наводитъ на мысль объ его портретности; однакоже переходя къ точной оцѣнкѣ такого предположенія мы встрѣчаемся съ такими фактами, которые говорятъ противъ него. Пересматривая относящіяся къ лицу І. Христа свѣдѣнія древнихъ церковныхъ писателей и отцевъ церкви, мы замѣчаемъ, что они значительно различаются между собою и даже представляются противоположными. Одни изъ нихъ утверждаютъ, что древность не знала портретныхъ изображеній Спасителя.



Рис. 26. Мозаика въ храмѣ Софіи въ Константинополѣ.

Такой отзывъ принадлежитъ Иринею Ліонскому; туже мысль подтвердилъ блаж. Августинъ, замѣтивъ что христіане изображаютъ І. Христа различнымъ образомъ, каждый по своему. Патріархъ Фотій (IX в.) приводитъ тенденціозный вопросъ иконоборцевъ: каковъ былъ образъ І. Христа? Таковъ ли, какъ изображаютъ его римляне, или какъ индѣйцы, греки, египтяне? Греки полагали, будто Спаситель пришелъ на землю въ ихъ образѣ, римляне утверждали, что Онъ имѣлъ римское лицо, индѣйцы—индѣйское, эѳіопы—эѳіопское[1]) Какъ бы мы ни смотрѣли на этотъ вопросъ, однако несомнѣнно, что и при общензвѣстности византійскаго типа І. Христа, допускались въ немъ національные оттѣнки, какъ это можно и

[1]) Photii patr. ad Amphiloch. quaest. CCV. Migne s. gr. t. CI, col. 948.

теперь наблюдать напр. въ старинныхъ миніатюрахъ сирскихъ и коптскихъ и даже въ новѣйшемъ искусствѣ тѣхъ же сирійцевъ, коптовъ, армянъ, американскихъ негровъ. Любознательные умы древнихъ опредѣляли образъ І. Христа на основаніи слѣдующихъ данныхъ. Одни изъ нихъ въ основу этого опредѣленія полагали пророчественныя слова Исаіи: „нѣсть вида Ему ниже славы, и видѣхомъ Его, и не имяше вида, ниже доброты, но видъ Его безчестенъ, умаленъ паче всѣхъ сыновъ человѣческихъ“ (Ис. LIII, 2--3) и сообразно съ тѣмъ представляли І. Христа невзрачнымъ и малорослымъ. Таково было мнѣніе Іустина Мученика [1]), Климента Александрійскаго [2]) и Тертулліана [3]). Поэтому Цельсъ въ своихъ спорахъ съ христіанами ставилъ имъ въ упрекъ, что Христосъ, по ихъ словамъ, былъ малъ и невзраченъ, между тѣмъ какъ, соотвѣтственно своему значенію, Онъ долженъ бы быть совершеннѣйшимъ изъ всѣхъ людей даже и по внѣшности. Далѣе, Оригенъ писалъ, что Спаситель не имѣлъ опредѣленнаго вида, но представлялся каждому соотвѣтственно личному расположенію его духа. Напротивъ, Іоаннъ Златоустъ, основываясь на словахъ 44 псалма: „красенъ добротою, паче всѣхъ сыновъ человѣческихъ, изліяся благодать во устахъ Твоихъ“, считалъ Спасителя прекраснымъ по виду, и пророчественныя слова Исаіи: нѣсть вида Ему и проч. объяснялъ въ примѣненіи къ положенію Спасителя во время Его страданій [4]). Того же мнѣнія держались Григорій Нисскій, Амвросій Медіоланскій, бл. Θеодоритъ и блаж. Августинъ. Подобное разнообразіе отзывовъ едва ли было бы возможно, если бы древность знала портретныя изображенія Спасителя. Были уже въ древности попытки найти хотя бы одно изъ такихъ портретныхъ изображеній, но онѣ не имѣли успѣха. Извѣстно, что Констанція, сестра императора Константина Великаго, искала такого портрета и обращалась съ просьбою о томъ къ кесарійскому епископу Евсевію, прося его содѣйствія, но Евсевій отказалъ на томъ основаніи, что такихъ портретовъ нѣтъ [5]). Правда въ VII книгѣ своей церковной исторіи тотъ же Евсевій передаетъ въ видѣ слуха о томъ,

[1]) Iust. M. Dial. c. Tryph. Opp. ed. 1615, p. 229—230; cf. p. 85.

[2]) Clem. alex. paedag. III, 1. Ed. 1641, p. 215.

[3]) Tertull. De carne Chr. c. IX. Migne s. l. t. II, col. 772.

[4]) S. I. Chtysost. Opp. t. V, p. 162—163. Ed. Montfauc.

[5]) Sacr. concil. coll. ed. Mansi t. XIII, p. 314. О Нерукотвор. образѣ

что въ его время существовали какія-то изображенія І. Христа и апостоловъ Петра и Павла, но онъ лично не придаетъ имъ важности [1]). Независимо отъ личнаго тенденціознаго взгляда Евсевія на этотъ предметъ, данныя эти все-таки имѣютъ свое значеніе.

Типъ этотъ есть идеальное воспроизведеніе внѣшняго вида І. Христа, какимъ Онъ являлся въ сознаніи богослововъ и художниковъ того времени. Когда опредѣлились достаточно основныя положенія христіанства, и настала пора самобытнаго внѣшняго выраженія ихъ въ искусствѣ, то первоначальныя классическія формы изображеній І. Христа были признаны неудобными. Эти формы были разсчитаны на изящество внѣшнее; но онѣ не выражали сполна христіанскаго понятія о лицѣ І. Христа. Лицо І. Христа, соотвѣтственно понятіямъ христіанъ, должно было выражать собою красоту нравственную, но не физическую; а потому изображеніе Его въ видѣ зрѣлаго мужа съ пріятною, но вмѣстѣ и строгою, физіономіею было пригоднѣе, чѣмъ изображеніе Его въ видѣ цвѣтущей молодостію античной фигуры. Новая форма въ одно и тоже время была и красива и отражала внутреннее величіе Богочеловѣка.—Начиная съ IV вѣка, типъ этотъ все болѣе и болѣе укрѣпляется въ христіанскомъ искусствѣ и, наконецъ, становится неизмѣннымъ. На него христіане смотрятъ, какъ на дѣйствительный портретъ Спасителя и по нему составляютъ описанія внѣшняго вида І. Христа. Заслуживаетъ особеннаго вниманія описаніе этого вида, принадлежащее Іоанну Дамаскину. І. Христосъ, по словамъ Дамаскина, былъ высокъ и строенъ, имѣлъ прекрасные глаза, прямой носъ (ἐπίῤῥινος), вьющіеся волосы, черную бороду, голову, склоненную нѣсколько впередъ, цвѣтъ тѣла желтоватый, какъ пшеница (σιτόχρους), подобно своей матери, сросшіяся брови [2]). Сходными чертами описываетъ этотъ типъ другой христіанскій писатель XIV вѣка Никифоръ Каллистъ: по словамъ его, Христосъ былъ прекрасенъ лицомъ, имѣлъ ростъ около семи пядей, волосы русые, не особенно густые, брови черныя, не особенно наклонныя, глаза русые и веселые, носъ длинный, бороду недлинную, волосы длинные, шею наклоненную,

І. Христа см. въ Сійск. икон. подл. 47—52; также сочиненія, отмѣченныя ниже въ указателѣ.

[1]) Ц. И. VII, 8.

[2]) I. Damasc. Opera t. I, p. 631. Ed. Le Quien.

лицо округлое, подобно матери Своей, выраженіе безгнѣвное, важное и умное и т. д., во всемъ подобенъ своей матери [1]). Тоже самое, лишь съ нѣкоторыми варіаціями, повторяютъ извѣстное апокрифическое письмо Публія Лентула къ сенату [2]), наши иконописные подлинники и составители отдѣльныхъ статей о наружномъ видѣ Спасителя въ нашихъ славянорусскихъ сборникахъ.

Всѣ страны, принявшія изъ Византіи христіанство или только находившіеся подъ вліяніемъ ея культуры, усвоили себѣ этотъ образъ Спасителя: его мы встрѣчаемъ у славянъ, сирійцевъ, коптовъ, армянъ, грузинъ; и если въ чемъ проявляются національныя особенности въ отношеніи этого образа, то лишь въ нѣкоторыхъ оттѣнкахъ выраженія лица и главнымъ образомъ въ глазахъ; общія же формы его остаются неизмѣнными. Даже въ западной иконографіи, несмотря на ея обособленность отъ восточной съ XIII вѣка, типъ этотъ пережилъ эпоху возрожденія, памятную своимъ разрушеніемъ византійскихъ художественныхъ идеаловъ и формъ. Лучшіе художники XV—XVII вв. въ Италіи удерживали основныя черты этого типа и лишь идеализировали его сообразно своимъ художественнымъ вкусамъ; нѣмецкіе и нидерландскіе художники, также полагали его въ основу своихъ произведеній. Можно сказать вообще, что типъ этотъ находилъ благосклонный пріемъ у художниковъ идеальнаго направленія, которые въ своихъ произведеніяхъ стремились къ выраженію глубокой религіозной идеи. Наоборотъ тѣ изъ нихъ, которые приносили художественный идеалъ въ жертву натурализму, утратили чувство пониманія этого древняго типа и замѣнили его новымъ, неизвѣстнымъ христіанской древности. Эти новые типы, впрочемъ, никоимъ образомъ не могутъ идти въ сравненіе съ типомъ древнимъ: основная черта ихъ заключается въ томъ, что они низводятъ Богочеловѣка въ рядъ обыкновенныхъ смертныхъ и надѣляютъ его всѣми признаками человѣческаго страданія и безпомощности, особенно въ моменты Его страданій. Но насколько такой натурализмъ умѣстенъ въ примѣненіи къ изображеніямъ обычнаго характера, настолько же онъ унижаетъ божественное достоинство

---

[1]) Niceph. H. E. I, c. XL.

[2]) Münter, Sinnbilder II, S. 8. У Мюнтера можно читать всѣ непроцитованныя здѣсь замѣчанія древнихъ авторовъ о внѣшнемъ видѣ І. Христа.

Спасителя. Долгъ новѣйшаго художества не измѣнять и искажать древній типъ І. Христа, но поддерживать его и сохранять.

Перейдемъ къ изображеніямъ Богоматери. Относительно вида Богоматери никогда не возникало крупныхъ разногласій: всѣ древніе авторы согласны въ томъ, что лицо Богоматери было прекраснымъ. Оно было, по словамъ Амвросія Медіоланскаго, образомъ возвышеннаго ума и нравственной чистоты [1]). Подобнымъ же образомъ характеризуетъ типъ Богоматери апокрифическое евангеліе псевдо-Матѳея [2]), авторы статей о Богоматери въ старинныхъ славяно-русскихъ сборникахъ [3]) и Никифоръ Каллистъ въ своей церковной исторіи [4]). Уже на основаніи только этихъ отдѣльныхъ сообщеній можно предполагать, что художники древнѣйшіе при изображеніи Богоматери заботились какъ о художественности формы, такъ и о достоинствѣ выраженія. И это было весьма естественно. Изображая Богоматерь въ видѣ прекрасной и совершеннѣйшей женщины, художники не выступали изъ предѣловъ обычныхъ въ то время понятій объ изящномъ и не могли возбудить ни насмѣшливыхъ порицаній со стороны язычниковъ, ни упрековъ со стороны христіанъ, такъ какъ ни ненавистное язычество, столь важное по своей роли въ древней исторіи христіанства, ни самое христіанство, ревностно оберегавшее чистоту и неприкосновенность христіанской догмы, никогда не оспаривали внѣшнихъ достоинствъ Богоматери и не склонялись къ представленію ея въ видѣ тщедушнаго человѣческаго образа. Эта общая характерная черта проходитъ во всѣхъ древнѣйшихъ изображеніяхъ Богоматери. Что же касается самаго характера формъ, въ которыхъ отображалось это общее воззрѣніе, то съ этой стороны можно различить два главныхъ періода въ исторіи изображенія Богоматери: первый періодъ до IV—V вв. и второй византійскій.

Древнѣйшія изображенія Богоматери дошли до насъ изъ періода катакомбнаго; они найдены на стѣнахъ и сводахъ катакомбъ, а также на стеклянныхъ сосудахъ. Общее число

---

[1]) Ambros. med. De virgin. II, c. II. Migne s. l. t. XVI col. 209.
[2]) Tischendorf, Evang. apocr. p. 62.
[3]) Ипатьевскій сборн. XV—XVI в. № 25.
[4]) Nicepli. Call. Hist. eccl. l. I, c. XL.

ихъ, по наиболѣе распространенному счету, простирается до 50. Но число это должно быть значительно сокращено. Прежде всего сомнительна большая часть тѣхъ изображеній, которыя принято называть „orante“ и которыя представляютъ женщинъ, одѣтыхъ обычно въ тунику, съ воздѣтыми руками. Изображенія эти принимаются за изображенія Богоматери многими археологами. Слѣдуетъ признать, что въ числѣ ихъ дѣйствительно находится нѣсколько такихъ изображеній; таково прилагаемое (рис. 27) изображеніе съ надписью Maria, съ апостолами Петромъ и Павломъ по сторонамъ. Но говоря вообще, здѣсь необходима крайняя осторожность въ заключеніяхъ. Обыкновенно основанія для такого заключенія выводятся во 1-хъ изъ признаковъ, заключающихся въ самыхъ изображеніяхъ, во 2-хъ изъ сопоставленія этихъ изображеній съ позднѣйшими. Сущность перваго основанія заключается въ томъ, что нѣкоторыя изъ фигуръ „orante“ имѣютъ надписи „Maria“ или „Мага“; такихъ изображеній съ надписями на древнихъ стеклянныхъ сосудахъ найдено до 5. Что же изъ этого слѣдуетъ? Слѣдуетъ ли, что и остальныя фигуры orante безъ надписей должны означать тоже самое лицо, т. е. Марію или Богоматерь? Такое заключеніе было бы поспѣшнымъ. Но. оно окажется еще болѣе сомнительнымъ, если примемъ во вниманіе то, что нѣкоторыя изъ этихъ остальныхъ изображеній имѣютъ свои надписи „Agnesa и Peregrina“; число изображеній съ надписью „Agnesa“ болѣе чѣмъ въ два раза превосходитъ число изображеній съ надписью Maria (по счету Шульце 12), и слѣдовательно, по этой логикѣ, вѣрнѣе было бы считать всѣ изображенія orante за



Рис. 27. Стекл. сосудъ.

изображенія Агнесы. Второе основаніе заключается въ томъ, что подъ этою символическою фигурою иногда изображалась церковь Христова, а церковь въ свою очередь въ твореніяхъ отцевъ церкви сравнивается съ Богоматерью,—слѣдовательно, orante имѣетъ связь съ Богоматерью. Однако въ памятникахъ *древняго* изобразительнаго искусства церковь никогда не представляется подъ видомъ orante; а символика среднихъ вѣковъ не можетъ служить критеріемъ для объясненій символовъ древнѣйшихъ. Какое же значеніе имѣютъ эти фигуры? Проф. В. Шульце, принимая въ соображеніе то, что нѣкоторыя изъ нихъ обозначены именемъ Маріи, другія—Агнесы, третьи—Перегрины, полагаетъ [1]), что здѣсь мы имѣемъ различныя изображенія женщинъ, въ родѣ портретовъ: это или личности наиболѣе выдающіяся почему нибудь, или состоящія въ родственныхъ отношеніяхъ къ обладателямъ тѣхъ сосудовъ, на которыхъ онѣ изображены. Orante — на саркофагахъ означаетъ или простое декоративное изображеніе, или портретъ погребенной въ саркофагѣ женщины. На сводахъ и стѣнахъ кубикулъ катакомбъ она имѣетъ такое же значеніе, какъ и на саркофагахъ. Что она могла быть допущена въ кубикулы, хотя бы послѣднія и служили мѣстомъ общественныхъ собраній христіанъ,—это несомнѣнно: какъ орнаментъ, она не могла возбудить своимъ появленіемъ ни малѣйшихъ возраженій; какъ портретъ умершей, она могла занимать здѣсь мѣсто потому, что кабикулы на первыхъ порахъ были частными усыпальницами, принадлежавшими частнымъ лицамъ, гдѣ, слѣдовательно, владѣтель имѣлъ право изобразить какъ портретъ своей умершей родственницы, такъ и ея символъ. Нѣкоторыя изъ *фресковыхъ* изображеній Богоматери также подвергаются нѣкоторыми археологами сомнѣнію [2]). Тѣмъ не менѣе, мы все-таки имѣемъ не малое количество древнихъ изображеній Богоматери, на основаніи которыхъ можетъ быть возстановлена художественная исторія этихъ типовъ. Остановимся на наиболѣе крупныхъ образцахъ этого рода.

Первымъ по древности и художественности выполненія образцомъ нужно признать фресковое изображеніе Богоматери въ катакомбахъ Прискиллы (рис. 28). Оно открыто про-

---

[1]) V. Schultze, Archäol. Stud. S. 179—181.

[2]) V. Schultze, Ibid. S. 181 ff.

фессоромъ Де-Росси и, насколько можно судить по стилю и техникѣ, относится къ I—II вѣку. Катакомба, въ которой открыто это изображеніе заключаетъ въ себѣ совокупность другихъ: добраго пастыря, неизвѣстнаго лица, трехъ фигуръ orante и проч. Между ними находится Богоматерь съ Младенцемъ и третьимъ лицомъ. Богоматерь представлена сидящею, съ покрытою головою, въ обычномъ костюмѣ римской женщины; выраженіе лица ея скромное, черты правильныя—классическія, взглядъ нѣсколько задумчивый, сосредоточенный. На рукахъ ея изображенъ Младенецъ съ лицомъ, обращеннымъ назадъ (къ зрителю) безъ всякаго одѣянія: голова и корпусъ его обнаруживаютъ въ художникѣ отличное знакомство съ анатоміею человѣческаго тѣла и вкусъ, воспитанный на классическихъ образцахъ изящнаго. Нѣсколько поодаль стоитъ молодой человѣкъ, одѣтый въ мантію древнихъ философовъ: въ лѣвой рукѣ онъ держитъ, повидимому, свитокъ, а правою указываетъ на Младенца и Богоматерь. Вверху изображена звѣзда. Школа Росси видитъ въ немъ пророка Исаію, который предсказалъ о просвѣщеніи свѣтомъ людей, ходящихъ во тьмѣ (Ис. IX, 2). Но такое объясненіе не вполнѣ соотвѣтствуетъ подробностямъ изображенія: лицо это указываютъ здѣсь не на звѣзду, какъ увѣряютъ защитники этого изъясненія, но на Богоматерь и Младенца. Не можетъ быть признано это лицо и за волхва, такъ какъ волхвы на памятникахъ древности обыкновенно являются во фригійскихъ шапкахъ, притомъ всегда въ числѣ двухъ, трехъ и даже четырехъ. Не можетъ быть признано оно и за



Рис. 28. Фреска катак. Приссиллы.

пастыря, пришедшаго на поклоненіе Спасителю, такъ какъ пастыри обыкновенно изображались въ этомъ случаѣ съ посохами (pedum) и въ почтительной, нѣсколько униженной, позѣ. Наша фигура имѣетъ болѣе фамильярную, чѣмъ почтительную позу... Остается признать въ ней одно изъ самыхъ естественныхъ лицъ для этой группы—Іосифа. Въ этомъ изображеніи мы не видимъ еще ясныхъ слѣдовъ вліянія догмы на христіанское искусство, а со стороны техники и художественнаго стиля оно всецѣло примыкаетъ къ греко-римскому искусству. Слѣдующую ступень въ исторіи изображенія Богоматери представляетъ фресковое изображеніе въ катакомбѣ Маркеллина и Петра (Via Labicana): картина представляетъ поклоненіе волхвовъ. Центральное мѣсто принадлежитъ Богоматери: она сидитъ съ открытою головою, одѣта въ тунику, по которой чрезъ оба плеча тянутся двѣ темныя полосы: обѣими руками она придерживаетъ Младенца, одѣтаго также въ тунику. Съ двухъ сторонъ подходятъ два волхва въ обычныхъ фригійскихъ костюмахъ и на большихъ блюдахъ подносятъ дары. По стилю изображеніе должно было быть отнесено къ началу III вѣка. Если сопоставимъ это изображеніе съ предыдущимъ, то увидимъ между ними значительную разницу: тамъ изображеніе напоминаетъ семейную сцену, здѣсь—сцену церемоніальную; Богоматерь здѣсь сидитъ на тронѣ въ торжественной обстановкѣ и принимаетъ дары: тамъ Младенецъ обнаженъ, по обычному греко-римскому пріему, здѣсь Онъ одѣтъ въ тунику. Самая поза Богоматери здѣсь не столь свободна и непринужденна, какъ въ первомъ изображеніи. По всему видно, что художникъ смотрѣлъ на свою работу не какъ на эскизъ съ натуры, а какъ на выраженіе извѣстной богословской мысли, требующее строгости стиля. Въ тоже время онъ не могъ сполна отрѣшиться отъ художественныхъ традицій и обнаруживъ ихъ въ изящныхъ чертахъ изображенныхъ лицъ, художественной драпировкѣ и симметричномъ расположеніи фигуръ.

Въ этихъ изображеніяхъ поклоненія волхвовъ, число которыхъ довольно значительно (ср. рис. 16), мы видимъ первыя попытки къ установкѣ іератическаго типа Богоматери. Дальнѣйшій шагъ въ этомъ направленіи представляетъ поясное изображеніе Богоматери въ катакомбахъ Агнія (рис. 29). Богоматерь изображена здѣсь въ видѣ молодой

красивой женщины, съ крупными чертами лица, большими глазами; на головѣ ея находится покрывало, на шеѣ ожерелье; роскошная мантія покрываетъ корпусъ. Руки Богоматери простерты, и въ нѣдрахъ ея—Младенецъ Іисусъ. По этимъ послѣднимъ чертамъ разсматриваемое изображеніе напоминаетъ нашу икону Знаменія Божіей Матери. По сторонамъ Богоматери находятся двѣ монограммы. Какъ общая форма этого изображенія, удержанная въ нашей иконографіи доселѣ, такъ и его мѣстоположеніе на алтарной стѣнѣ христіанской катакомбы и, наконецъ, двѣ монограммы



Рис. 29. Фреска катак. Агніи.

заставляютъ видѣть здѣсь именно образъ Богоматери. Время происхожденія его опредѣляется отчасти на основаніи формъ монограммъ, отчасти по стилю, уклоняющемуся отъ классическаго и близкаго къ византійскому стилю. По этимъ признакамъ оно должно быть отнесено къ IV вѣку, скорѣе къ первой его половинѣ, чѣмъ ко второй, такъ какъ Спаситель не имѣетъ еще нимба.

Отличительная черта всѣхъ этихъ изображеній состоитъ въ томъ, что они находятся въ большей или меньшей степени подъ вліяніемъ античной школы и потому являются свободными произведеніями художественнаго творчества: отсюда ихъ индивидуальность. Тѣмъ не менѣе уже и здѣсь можно наблюдать появленіе такихъ чертъ, изъ которыхъ сложился съ теченіемъ времени византійскій типъ Богоматери, и тѣмъ въ большей мѣрѣ, чѣмъ изображеніе позднѣе.

Богоматерь въ катакомбахъ Агніи стоитъ уже на рубежѣ, отдѣляющемъ древне-христіанскій типъ отъ византійскаго.

Образованіе византійскаго типа Богоматери относится къ V—VI вв. Оно составляетъ результатъ тѣхъ условій, подъ которыми развился и окрѣпъ художественный византійскій стиль вообще. Но къ этому присоединилось еще одно событіе, содѣйствовавшее быстрому закрѣпленію его: это несторіанскіе споры. Съ этого именно времени стали чаще и чаще сооружать храмы въ честь Богоматери, отсюда и изображенія ея начали клониться къ однообразію; они стали не обычными произведеніями искусства, но служили цѣлямъ церкви, выражая собою истинное церковное воззрѣніе на Богоматерь, и потому они должны были теперь отличаться строгою опредѣленностію и серьезнымъ характеромъ: свобода художественная стала подчиняться контролю церковнаго воззрѣнія. Въ византійскихъ памятникахъ, начиная отъ эпохи Юстиніана, типъ этотъ сложился окончательно въ томъ видѣ, въ какомъ всѣ мы привыкли представлять Богоматерь и въ какомъ представляютъ ее древнія византійскія сказанія, дошедшія до насъ въ памятникахъ письменности. Строгая величественная красота запечатлѣна на лицѣ Богоматери; черты лица правильныя, большіе глаза, прямой носъ, довольно большой подбородокъ, тонкое очертаніе губъ. Полная симметрія во всѣхъ деталяхъ изображенія. На головѣ Богоматери—обычный покровъ съ изображеніемъ креста; по сторонамъ головы надпись ΜΡ. ΘΥ. Образцы этого типа можно видѣть и въ древнихъ мозаикахъ св. Аполинарія (in Classe) въ Равеннѣ и св. Софіи въ Константинополѣ, и въ миніатюрахъ рукописей, напр. въ ватиканскомъ минологіи, и въ скульптурѣ, и на монетахъ византійскихъ императоровъ напр. Льва VI Философа, Романа IV Діогнета и Палеологовъ. Типъ этотъ въ основныхъ чертахъ удержанъ всѣми восточными христіанами и особенно старательно оберегаемъ былъ старинными русскими иконописцами. На западѣ онъ имѣлъ преобладающее значеніе въ теченіи всѣхъ среднихъ вѣковъ, какъ въ этомъ можно убѣдиться изъ разсмотрѣнія западныхъ чудотворныхъ иконъ того времени, мозаикъ въ нѣкоторыхъ рим.-католическихъ храмахъ (св. Марка въ Венеціи) и многочисленныхъ образцовъ въ главнѣйшихъ картинныхъ галлереяхъ Европы. Достоинство этого типа заключается не въ роскоши внѣшнихъ формъ, но во внутреннемъ

величіи, выраженномъ въ соотвѣтствующихъ формахъ. Этотъ именно типъ удержанъ и въ иконахъ, приписываемыхъ кисти ев. Луки [1]).

Почти одновременно съ изображеніями Спасителя и Богоматери появились въ христіанскомъ искусствѣ и изображенія апостоловъ. Первоначально апостолы изображались въ символическихъ формахъ *агнцевъ*. Но уже въ катакомбный періодъ появились и прямыя изображенія ихъ. Типы ихъ въ это время еще не опредѣлились достаточно; обычный аттрибутъ ихъ—свитокъ; одежда—туника и иматій. Даже типы Петра и Павла, характернѣйшіе въ христіанской иконографіи, сложились не ранѣе IV—V в. Первоначально эти типы были моложавыми (рис. 27), но въ IV—V в. замѣнены типами старческими. Превосходный образецъ этого рода нашелъ Больдетти на бронзовомъ медальонѣ IV—V в. въ катакомбахъ Домитиллы, хранящемся теперь въ Ватиканѣ: ап. Петръ имѣетъ здѣсь крупныя черты лица, густые курчавые волосы и густую короткую бороду; черты лица ап. Павла—болѣе мягкія и деликатныя, голова лишена волосъ, борода длинная. Уже историкъ IV в. Евсевій упоминаетъ о бывшихъ въ то время въ обращеніи среди христіанъ портретахъ апп. Петра и Павла, и возможно допустить, что типы ихъ на уцѣлѣвшихъ памятникахъ, притомъ вполнѣ согласные съ описаніемъ ихъ въ памятникахъ древней письменности, заключаютъ въ себѣ нѣкоторыя портретныя черты. Типы эти удержаны и въ византійской и древне-русской иконографіи.— Изображенія мучениковъ и мученичества появляются въ искусствѣ не ранѣе IV вѣка, когда открылась возможность, не опасаясь преслѣдованій, явить всему міру христіанское исповѣданіе во всей его полнотѣ. Къ этой же эпохѣ торжества церкви относится и распространеніе изображеній вообще святыхъ. Новая эпоха выставляетъ и новые циклы христіанскихъ изображеній.

Особую группу памятниковъ древне-христіанской иконографіи составляютъ *стеклянные сосуды съ золотыми фигурами*. Остатки ихъ впервые найдены были въ XVII столѣтіи въ римскихъ катакомбахъ, именно въ цементѣ, при помощи котораго гробничныя плиты прикрѣплялись къ locus'амъ. Ни

---

[1]) Объ иконахъ, пис. Ев. Лукою см. въ соч. о Сійскомъ подлинникѣ стр. 52—60.

одинъ изъ этихъ сосудовъ не сохранился въ цѣлости: уцѣлѣли лишь болѣе твердыя части—дóнышки; отсюда и произошло принятое археологами названіе ихъ fondi d'oro, т. е. золотыя дна (см. рис. 6 и 27). Наблюденія показали, что способъ изготовленія золотыхъ изображеній на этихъ сосудахъ былъ очень простъ. На дно сосуда полагалась золотая пластинка, а затѣмъ при помощи острія отдѣлялись отъ нея всѣ излишнія частицы; оставались лишь тѣ части, которыя образовали собою задуманную фигуру или сцену. Для прикрѣпленія полученнаго такимъ способомъ изображенія, а равно и для предохраненія его отъ порчи, полагался на него новый слой расплавленнаго стекла, такъ что фигура или сцена оставалась какъ бы между двумя стеклянными рамами. Число ихъ довольно значительно въ музеяхъ: Рима (Ватиканскій, Кирхеровъ, propaganda fide), Лондона, Парижа, Флоренціи, Неаполя. Гарруччи въ спеціальномъ сочиненіи, посвященномъ этому предмету [1]), издалъ до 340 фрагментовъ такихъ сосудовъ; а въ настоящее время число ихъ возросло еще болѣе. Такъ какъ большая часть ихъ найдена въ Римѣ, то и явилось предположеніе, что фабрикація ихъ производилась исключительно въ Римѣ; но въ дѣйствительности они находимы были и въ другихъ мѣстахъ христіанскаго міра, напр. въ Кёльнѣ, Тріестѣ и даже у насъ на югѣ Россіи, а потому весьма вѣроятно, что ихъ производство, не требующее особыхъ техническихъ знаній, было общеизвѣстнымъ. Нѣкоторые изъ этихъ сосудовъ, по всей вѣроятности, вышли изъ мастерскихъ не христіанъ, но язычниковъ, такъ какъ на нихъ находятся изображенія языческаго характера: Геркулеса, Ахилла, трехъ грацій, сценъ охоты и т. п. Трудно допустить, чтобы такой выборъ сюжетовъ могъ принадлежать христіанамъ. Другіе имѣютъ еврейское происхожденіе: таковы сосуды съ изображеніемъ седмисвѣщника, изданные Гарруччи. Однако большинство ихъ имѣетъ христіанское происхожденіе. Ручательствомъ за то служитъ какъ мѣсто ихъ нахожденія (христіанскія катакомбы), такъ особенно характеръ ихъ золотыхъ украшеній. Изображенія Адама и Евы, Іоны въ разныхъ чудесныхъ моментахъ его жизни, трехъ отроковъ въ огненной пещи, добраго пастыря, воскре-

[1]) Garrucci, Vetri ornati. 1856.

шенія Лазаря, апостоловъ,—особенно Петра и Павла, мучениковъ и мученицъ—Лаврентія, Киприана, Агнии и др. суть очевиднѣйшіе признаки христіанскаго происхожденія сосудовъ. Встрѣчаются здѣсь также изображенія семейныхъ и бытовыхъ сценъ, фигура оранты, надписи, означающія одно какое либо имя или благожеланіе, напр. Coca vivas parentibus tuis (Кока, да живешь съ твоими родителями); Pie zises (пей, живи: формула евхаристическая); монограммы имени І. Христа и проч. Время происхожденія ихъ опредѣляютъ не одинаково. Старые археологи (Буонаротти, Бьянкини) относили ихъ къ III вѣку. Гарруччи и де Росси относятъ часть фрагментовъ къ III в.; часть—къ IV в. Послѣдній изъ нихъ мотивируетъ свое заключеніе тѣмъ, что большая часть этихъ фрагментовъ найдена въ катакомбахъ, а погребеніе въ катакомбахъ продолжалось лишь до IV в. Заключеніе это имѣетъ свою важность по отношенію къ фрагментамъ катакомбнымъ; но не опредѣляетъ времени происхожденія другихъ фрагментовъ, найденныхъ внѣ римскихъ катакомбъ. Въ виду этого представляется болѣе вѣроятнымъ принять за основу хронологическаго опредѣленія этихъ сосудовъ тѣ признаки, которые заключаются въ нихъ самихъ. Признаки эти, весьма удачно подмѣченные В. Шульце, состоятъ въ слѣдующемъ: 1) орѳографія надписей на этихъ сосудахъ указываетъ по большей части на IV—V столѣтія; особенно характерно здѣсь выпаденіе буквы h въ написаніи греческихъ словъ, какъ „Cristus вм. Christus, Timoteus, Teodora, Partenope, Tomas; равно какъ замѣна ph—буквою f, какъ въ Stefanus, Filipus, Niceforus, Orfitus, а буквы v—буквою i, какъ въ словѣ—Ciprianus. Правда, явленіе это не есть безпримѣрное и въ древнѣйшихъ надписяхъ, но частое и преимущественное примѣненіе такой орѳографіи указываетъ уже на время переходное къ романскому періоду; 2) въ изображеніяхъ апостоловъ Петра и Павла преобладаетъ типъ мужественный—бородатый и даже старческій, а типъ этотъ въ изобразительномъ искусствѣ явился не ранѣе IV вѣка. І. Христосъ является здѣсь, правда, въ юношескомъ древнѣйшемъ образѣ, но этотъ образъ былъ употребителенъ не только въ первые три вѣка. но также и въ IV вѣкѣ; 3) не только І. Христосъ, но и апостолы Петръ и Павелъ имѣютъ здѣсь уже нимбы, но, какъ показываютъ памятники, нимбъ въ изображеніи Спасителя появляется не ранѣе IV столѣтія,

а на святыхъ не ранѣе V—VI столѣтій [1]). 4) На время послѣ Константина Великаго указываетъ также константиновская монограмма, встрѣчающаяся здѣсь 21 разъ, и дважды съ греческими буквами α и ω. 5) Въ числѣ изображеній здѣсь находятся изображенія мучениковъ Маркеллина, Винцентія и Генезія, замученныхъ во время Діоклитіанова гоненія. Трудно допустить, чтобы эти мученики въ томъ же третьемъ столѣтіи окружены были ореоломъ святости и поставлены рядомъ съ апостолами Петромъ и Павломъ. 6) До времени Константина Великаго неизвѣстно ни одного изображенія мученичества... 7) Изображенія на сосудахъ, заимствованныя изъ цикла первыхъ трехъ столѣтій, представляются весьма рѣдкими, притомъ они скомпанованы иначе, чѣмъ древнѣйшія изображенія. Бюстовыя изображенія, находимыя здѣсь, были неупотребительны въ первые три вѣка; нѣкоторыя фигуры являются задрапированными, между тѣмъ какъ въ первые три вѣка онѣ были обнажены,—такова фигура пророка Даніила во рвѣ львиномъ. 8) Одежды на многихъ фигурахъ не сходны съ одеждами первыхъ трехъ столѣтій и, судя по изображеніямъ на монетахъ V—VI вѣковъ, близко подходятъ къ одеждамъ V—VI в. Наконецъ, 9) признаки палеографическіе также указываютъ на ихъ позднее происхожденіе: буквы надписей широки и угловаты; въ буквѣ M средняя линія рѣдко доходитъ до линіи основанія, соединительная горизонтальная черта въ буквѣ A имѣетъ форму завитка и не примыкаетъ плотно къ боковымъ линіямъ, буква S является безобразно толстою. По всѣмъ этимъ признакамъ разсматриваемые памятники должны быть отнесены по большей части къ IV и V вѣкамъ, и лишь малая часть ихъ къ III-му и IV-му вѣкамъ [2]).

Назначеніе этихъ сосудовъ опредѣляется неодинаково: Больдетти полагалъ, что въ эти сосуды полагалась изъ потировъ евхаристія, которую затѣмъ діаконы раздавали отсутствующимъ [3]); однако извѣстно, что діаконы въ древности раздавали евхаристію изъ потировъ, а не изъ особыхъ сосудовъ. Проф. Краусъ полагаетъ, что въ нѣкоторыхъ изъ этихъ сосудовъ слѣдуетъ видѣть образцы первоначальныхъ

---

[1]) Archäol. Stud. 205.

[2]) V. Schultze, Katac. S. 195—197. Cf. Real-Encycl. I, 612.

[3]) Boldetti, Osservaz. p. 189—190.

евхаристическихъ потировъ; по крайней мѣрѣ, это возможно допустить по отношенію къ тѣмъ сосудамъ, которые имѣютъ соотвѣтствующія украшенія, напр. изображеніе Добраго Пастыря, и не имѣютъ надписей, противорѣчащихъ этому назначенію. Что стеклянные потиры были употребительны въ древне-христіанской церкви,—это фактъ достаточно извѣстный [1]). Нѣкоторые изъ такихъ сосудовъ, вѣроятно, предназначались для вина, приносимаго христіанами въ катакомбы для совершенія евхаристіи и вечерей любви; наконецъ нѣкоторые могли служить для обычнаго, не церковнаго, употребленія, напр. для обихода въ торжественныхъ собраніяхъ, для подарковъ любимымъ и уважаемымъ лицамъ, какъ это показываютъ нѣкоторыя личныя надписи на нихъ: эти послѣднія легко могли попасть въ катакомбы, гдѣ и были найдены: въ нихъ приносили вино для агапъ евхаристическихъ, или погребальныхъ.

II.

Древне-христіанская скульптура.

Наиболѣе обширную вѣтвь искусства древне-христіанскаго періода составляетъ фресковая живопись. Скульптура же, хотя и находила примѣненіе въ то время, но не столь широкое, какъ живопись. Съ этой стороны мы встрѣчаемъ здѣсь явленіе обратное тому, какое можемъ наблюдать въ искусствѣ греко-римскомъ, гдѣ вообще скульптура занимала наиболѣе видное мѣсто и преобладала надъ живописью. Явленіе это имѣетъ не случайный характеръ; оно находитъ свое объясненіе въ историческихъ условіяхъ, среди которыхъ развивалось искусство древнихъ христіанъ. Уже одно то, что пластика въ искусствѣ греко-римскомъ служила языческому культу и составляла крѣпкую опору его, должно было вызывать, по крайней мѣрѣ на первыхъ порахъ, предубѣжденіе противъ нея со стороны христіанъ: съ понятіемъ о статуѣ тѣсно соединялось въ то время представленіе объ идолослу-

---

[1]) Историч. справки: Kraus, Roma sotterr. S. 344—346 (2 Aufl.); cf. Boldetti l. c.

женіи. Съ другой стороны въ самомъ характерѣ скульптуры и живописи заключаются внутреннія основанія, по которымъ христіане должны были предпочесть живопись скульптурѣ. Пластика по преимуществу направляется къ частнымъ отдѣльнымъ явленіямъ, избирая изъ нихъ такія, которыя прямо и непосредственно могутъ произвести сильное впечатлѣніе: развить болѣе или менѣе сложную мысль—для нея очень трудно; такіе примѣры, какъ группа Лаокоона въ Ватиканскомъ музеѣ, составляютъ здѣсь явленіе рѣдкое. Художественный реализмъ составляетъ не менѣе замѣтную черту греко-римской скульптуры. Человѣкъ въ его полной натуральной красотѣ, безъ всякихъ внѣшнихъ покрововъ, богъ въ образѣ совершеннѣйшаго, по структурѣ тѣла, человѣка суть любимые предметы скульпторовъ. Реализмъ въ жизни и доведенное до апоѳеоза служеніе человѣческой красотѣ возвели греко-римскую скульптуру на высшую ступень совершенства. Живопись въ меньшей мѣрѣ подчинена ограниченіямъ со стороны міра матеріальнаго, болѣе способна къ широкому раскрытію идей и вообще имѣетъ болѣе духовный характеръ. Вотъ почему христіанство, какъ религія духа, вступило въ тѣсный союзъ съ живописью. Разъ установленное такимъ образомъ начало христіанскаго искусства проходитъ чрезъ всю исторію его на востокѣ. Скульптура въ видѣ статуй изъ камня, металла и проч. никогда не находила здѣсь значительнаго примѣненія. И только изображенія рельефныя, въ видѣ рѣзныхъ и литыхъ иконъ, крестовъ, диптиховъ, складней, окладовъ даютъ видѣть, что искусство православнаго востока не порвало окончательно всѣхъ связей съ скульптурою. Чѣмъ дальше по времени отходитъ христіанское искусство отъ греко-римскаго, тѣмъ болѣе ослабѣваетъ въ немъ чувство скульптурной красоты. Отъ періода древнехристіанскаго мы имѣемъ еще не мало памятниковъ слульптуры, главнымъ образомъ въ видѣ саркофаговъ и отчасти въ видѣ цѣльныхъ статуй.

Саркофаги (σαρκοφάγοι) суть вмѣстилища для труповъ, въ видѣ обыкновенныхъ гробницъ изъ мрамора, порфира, терракотты и даже металла, продолговатой формы, размѣрами болѣе среднихъ размѣровъ человѣческаго тѣла, съ рельефными украшеніями на лицевой сторонѣ. Внутри саркофага полагался трупъ умершаго. Общее понятіе объ ихъ формѣ даетъ прилагаемый снимокъ (рис. 30).

Обычай погребенія мертвыхъ въ саркофагахъ имѣлъ мѣсто у многихъ древнихъ народовъ, гдѣ не было трупосожженія, особенно у финикіянъ, египтянъ, грековъ и римлянъ. Весьма рано обычай этотъ усвоенъ былъ и древними христіанами: нѣкоторые изъ дошедшихъ до насъ древне-христіанскихъ саргофаговъ могутъ быть отнесены къ первымъ двумъ столѣтіямъ. Но говоря вообще, въ первые три вѣка обычай погребенія христіанъ въ саркофагахъ не былъ распространенъ: въ саркофагахъ тогда погребались только богатыя и знатныя лица; остальныя — въ locus'ахъ или гробницахъ, высѣченныхъ въ самомъ грунтѣ катакомбъ. Главная причина, почему не многіе христіане погребались въ саргофагахъ заключается прежде всего въ сравнительной бѣдности древнихъ христіанъ: саркофагъ изъ мрамора, металла и т. п. во всякомъ случаѣ вещь весьма цѣнная, какъ по матеріалу, такъ и по соединенному съ его обработкою труду. Съ другой стороны, самое производство такихъ саркофаговъ, съ

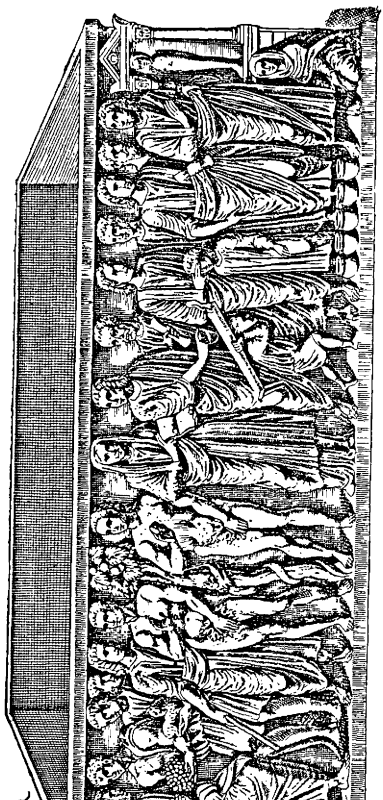


Рис. 30. Саркофагъ изъ катак. Люцины.

украшеніями христіанскаго характера, представляло не малую опасность для преслѣдуемыхъ христіанъ. Если христіанскій живописецъ могъ довольно спокойно производить свою работу во мракѣ катакомбъ, при свѣтѣ лампы, вдали отъ враждебнаго надзора языческихъ властей и сыщиковъ, то скульпторъ находился далеко не въ такихъ благопріятныхъ условіяхъ: онъ долженъ былъ съ своимъ станкомъ и инструментами работать дома, на виду у всѣхъ и, слѣдовательно, рисковалъ подвергнуться преслѣдованію. Поэтому-то древнехристіанскіе художники мало занимались производствомъ саркофаговъ. И если являлась у кого либо изъ христіанъ потребность въ саркофагѣ, то его легко можно было добыть въ мастерской язычника; неудобство этого способа пріобрѣтенія заключалось лишь въ томъ, что языческіе саркофаги имѣли украшенія языческаго характера, съ которыми не легко мирилось чувство христіанина. Но для устраненія этого неудобства христіане изыскивали свои мѣры: иногда они уничтожали эти украшенія при помощи молота или рѣзца, иногда ту сторону саркофага, на которой находились украшенія, они обращали внутрь гробницы, или къ стѣнѣ, и такимъ образомъ скрывали отъ взоровъ христіанъ; наконецъ, въ нѣкоторыхъ рѣдкихъ случаяхъ они могли удерживать языческія украшенія, истолковывая ихъ въ смыслѣ христіанскомъ (дельфинъ, трезубецъ въ видѣ креста, добрый пастырь), и такимъ образомъ заставляли языческое искусство служить христіанской идеѣ. Примѣры такихъ саркофаговъ сохранились до нашихъ дней въ Римѣ. Но въ такомъ положеніи дѣло находилось только до IV столѣтія. Признаніе христіанства господствующею религіею, сообщивъ сильный толчекъ христіанскому искусству вообще, содѣйствовало въ частности распространенію обычая погребать мертвыхъ въ саркофагахъ. Производство саркофаговъ теперь стало гораздо обширнѣе, чѣмъ прежде, и они получили христіанскій характеръ. Памятниковъ этого рода (отъ IV и слѣдующихъ столѣтій) дошло до насъ не мало: они сохраняются отчасти въ европейскихъ музеяхъ, отчасти въ древнихъ церквахъ. Важнѣйшая по количеству коллекція ихъ находится въ Латеранскомъ музеѣ въ Римѣ. Значительное количество ихъ помѣщено въ римскомъ музеѣ Кирхера; также въ криптахъ ватиканскихъ подъ церковію св. Петра, въ церкви Маріи за Тибромъ, въ церквахъ Марка и Лаврентія за стѣнами Рима, въ катаком-

бахъ Каллиста, много—въ другихъ мѣстахъ Италіи (Перуджія, Фермо, Анкона, Флоренція, Пиза, Миланъ, Брешіа, Равенна, Генуя), во франціи (Арль, Авиньонъ, Марсель, Нарбонна, Тулуза, Бордо, Пуатье, Парижъ и др.), въ Испаніи (Толедо, Сарагосса, Барцелона и др.), въ Германіи (Триръ); одинъ саркофагъ, повидимому галльскій, находится въ с.-петербургскомъ Эрмитажѣ.

Для того, чтобы составить подробное и ясное понятіе о саркофагахъ и оцѣнить ихъ археологическую важность, необходимо познакомиться съ общими пріемами ихъ орнаментики и характеромъ тѣхъ изображеній, которыя здѣсь помѣщались.

Наиболѣе видное мѣсто въ саркофагѣ, которое любили украшать художники,—это его лицевая широкая сторона, обращенная къ зрителю. Здѣсь по всей длинѣ помѣщается рядъ изображеній христіанскаго характера. Нерѣдко цѣлая поверхность этой стороны раздѣлена по горизонтальному направленію на двѣ части, при помощи рельефнаго выступа, который служитъ такимъ образомъ базою для верхняго ряда и карнизомъ для нижняго. Въ такомъ случаѣ вмѣсто одного ряда изображеній здѣсь помѣщаются два: верхній и нижній (рис. 32 и 34). Тотъ и другой рядъ изображеній выражаетъ иногда одну общую идею. Если же художникъ хотѣлъ изобразить здѣсь нѣсколько отдѣльныхъ, независимыхъ одинъ отъ другого, сюжетовъ, то онъ раздѣлялъ всю лицевую сторону саркофага при помощи вертикальныхъ колоннокъ, соединенныхъ арками (полуциркульными или преломленными въ центрѣ), или вѣтвей дерева на нѣсколько отдѣленій и въ каждомъ отдѣленіи помѣщалъ особую группу: этого рода саркофаги нерѣдко встрѣчаются въ Равеннѣ и Арлѣ. Какъ исключеніе, они попадаются и въ числѣ римскихъ саркофаговъ, причемъ раздѣленіе на группы, допускалось даже и при единствѣ основной мысли всѣхъ изображеній саркофага (саркофагъ съ изображеніемъ страданій и смерти Спасителя). Въ срединѣ саркофага—въ верхнемъ ряду помѣщался обыкновенно щитъ, поддерживаемый двумя геніями (imago clypeata): это—мотивъ очень распространенный въ искуствѣ; его можно встрѣтить не только въ до-христіанскихъ и христіанскихъ памятникахъ Рима, но и въ Галліи, и на Дунаѣ, и даже въ средневѣковой орнаментикѣ. На этомъ щитѣ полагалась эпитафія, въ которой означалось имя умершаго, число прожитыхъ имъ лѣтъ, время смерти и проч. Иногда на щитѣ на

ходится изображеніе погребеннаго въ саркофагѣ лица въ видѣ бюста, иногда даже двухъ,—мужа и жены, погребенныхъ вмѣстѣ (рис. 32 и 34). Щитъ этотъ обыкновенно рѣзко выдѣляется на общемъ планѣ изображеній саркофага своими сравнительно обширными размѣрами. По сторонамъ его и внизу располагались изображенія религіознаго характера. Изображенія иного рода, напр. ландшафты и т. п. рѣдко допускались на саркофагахъ; и если художникъ находилъ почему-либо неудобнымъ или затруднительнымъ изображеніе предметовъ и событій религіознаго характера, то онъ украшалъ лицевую сторону саркофага волнообразными линіями (strigiles). Во всякомъ случаѣ—каждое изображеніе на саркофагѣ было рельефнымъ; изображенія, сдѣланныя красками и золотомъ, хотя находили примѣненіе въ древности на саркофагахъ финикійскихъ, греческихъ, римскихъ и іудейскихъ, являются на христіанскихъ саркофагахъ какъ рѣдкое исключеніе.

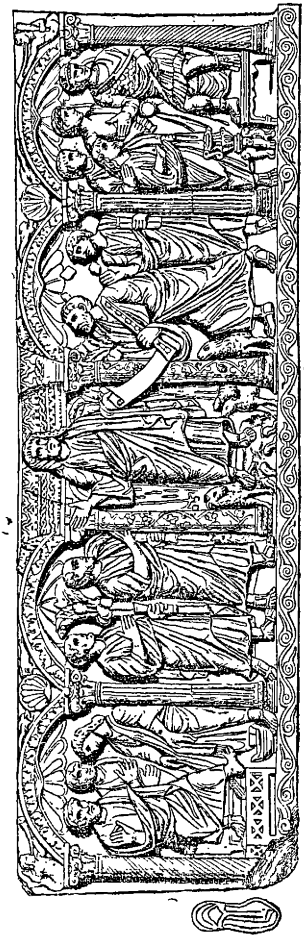


Рис. 31. Саркоф. арльскій.

Содержаніе изображеній на христіанскихъ саркофагахъ, кромѣ упомянутыхъ портретовъ, заимствуется изъ Ветхаго и Новаго Завѣта, а также изъ области символики. Иногда можно

встрѣтить здѣсь изображеніе символа Агнца въ различныхъ положеніяхъ, какъ напр. на саркофагѣ Юпія Басса, равеннскихъ и др.; иногда четыре райскія рѣки, какъ видно на

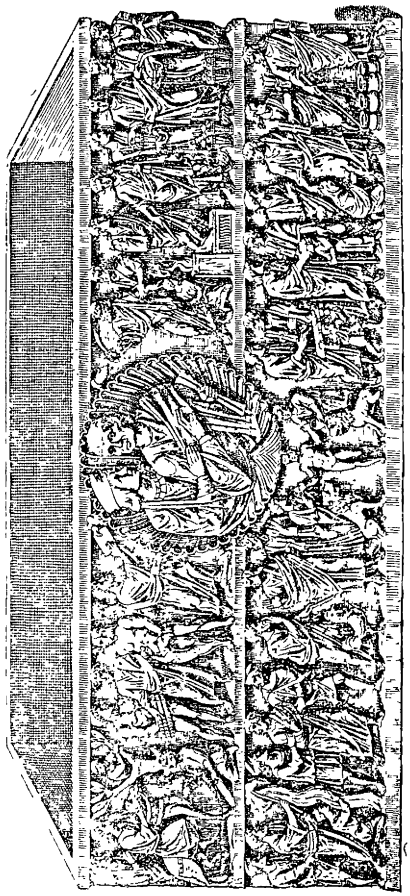


Рис 32. Саркоф. Латеранскій.

прилагаемомъ рисункѣ саркофага арльскаго (рис. 31). Впро чемъ, символы не могутъ быть признаны здѣсь обычными по причинамъ понятнымъ: распространеніе христіанскихъ

саркофаговъ относится къ IV—V вѣкамъ, когда уже символическій циклъ изображеній началъ замѣняться цикломъ историческимъ; слѣдовательно, съ этой стороны изображенія на саркофагахъ стоятъ въ гармоніи съ общимъ движеніемъ древне-христіанскаго искусства. Циклъ этихъ изображеній на саркофагахъ не особенно обширенъ опять потому, что эпоха распространенія саркофаговъ совпадаетъ съ эпохою образованія историческихъ типовъ и композицій, которыя слагались постепенно; тѣ самые типы и композиціи, которыя встрѣчаются въ христіанскихъ живописяхъ того времени, находимъ и на саркофагахъ; типы эти и композиціи сходны между собою и положенія фигуръ однообразны; это заставляетъ думать, что художники присматривались къ существующимъ образцамъ и позволяли себѣ свободу творчества лишь въ ограниченной степени. Если мы примемъ во вниманіе всю совокупность изображеній на 55 саркофагахъ Латеранскаго музеума, то увидимъ, что отдѣльные сюжеты повторяются здѣсь въ такой мѣрѣ: исторія Іоны 23 раза, изведеніе Моисеемъ воды 21 (рис. 32), взятіе Петра подъ стражу 20 (Ibid.), чудо умноженія хлѣбовъ 20 (Ibid.), исцѣленіе слѣпого 19 (Ibid.), чудо въ Канѣ Галилейской 16, воскрешеніе Лазаря 16 (рис. 30), отреченіе Петра 14 (рис. 32), Даніилъ во рвѣ львиномъ 14 (Ibid.), исцѣленіе разслабленнаго 12 (Ibid. и 30), созданіе Евы 11, принесеніе въ жертву Исаака 11, поклоненіе волхвовъ 11 (рис. 33), грѣхопаденіе 14 (рис. 30 и 32), исцѣленіе кровоточивой 8 (рис. 32), входъ Спасителя въ Іерусалимъ 6 (Ibid), Добрый Пастырь 6, Ной въ Ковчегѣ 5, Христосъ предъ Пилатомъ 5 (рис. ниже), Христосъ какъ законодатель 4, три отрока въ печи 4, Моисей изувающій сапоги 2, вознесеніе Иліи на него 2, Рождество Христово съ изображеніями вола и осла 1 (рис. 33), I. Христосъ въ терновомъ вѣнцѣ 1 [1]). Въ этомъ циклѣ изображеній, обычно повторяемыхъ на саркофагахъ, выдѣляются нѣкоторые моменты, какъ имѣющіе ближайшее отношеніе къ идеѣ смерти и воскресенія. Саркофаги предназначались для погребенія мертвыхъ, отсюда весьма естественно названная идея находитъ свое отраженіе и въ скульптурныхъ украшеніяхъ ихъ, и особенно важно то, что образы для выраженія

[1]) Указатель этотъ сдѣланъ Бургономъ (Letter from Rome), повторенъ Аляромъ и Краусомъ съ поправками.

этой идеи взяты здѣсь тѣ же самые, которые проходятъ и въ древней письменности. Изображеніе Ноя въ ковчегѣ, помимо своего историческаго значенія, напоминаетъ избавленіе души грѣшника отъ ада, тоже избавленіе Исаака отъ смерти во время жертвоприношенія Авраама; вознесеніе Иліи на небо означаетъ вознесеніе души въ райскія обители; Даніилъ—символъ избавленія души отъ вѣчной смерти; тоже три отрока въ огненной печи, Іона избавленный отъ смерти—символъ воскресенія; тоже воскрешеніе Лазаря. Французскій ученый Ле-Бланъ, разсмотрѣвшій древне-христіанскіе барельефы съ этой точки зрѣнія, отыскалъ для всѣхъ этихъ изображеній, истолкованныхъ въ указанномъ смыслѣ, соотвѣт-

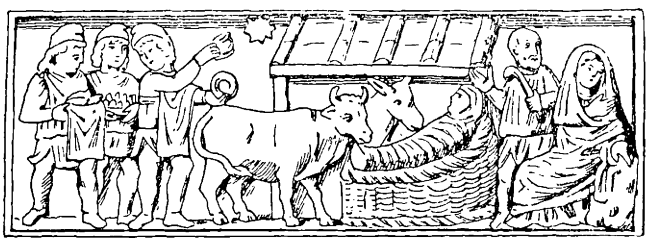


Рис. 33. Саркоф. Латер.

ствующія мѣста въ древнихъ чинопослѣдованіяхъ погребенія восточныхъ и западныхъ; параллели Ле-Блана широки: помимо изображеній, онъ привлекъ къ сравненію и надписи саркофаговъ и пашелъ, что онѣ не только вращаются въ кругѣ тѣхъ понятій, что и древнія погребальныя чинопослѣдованія, его нерѣдко повторяютъ и формулѣ послѣднихъ, а одна изъ нихъ, нубійская (ок. 692 г.) передаетъ текстъ нашей погребальной молитвы „Боже духовъ и всякія плоти“ [1]). Для уясненія того, какъ соединяются эти изображенія на одномъ и томъ же саркофагѣ, выражаютъ ли они одну строго опредѣленную мысль, а равно и для ознакомленія съ композиціями изображеній, мы приведемъ описанія изображеній на нѣкоторыхъ саркофагахъ. Предъ нами замѣчательный саркофагъ, находящійся въ концѣ главной залы Латеран-

[1]) Le Blant, Les bas-reliefs p. 4—5.

скаго музея. Открытъ онъ былъ подъ церковію св. Павла и относится, какъ можно судить по стилю, постановкѣ фигуръ, типамъ и костюмамъ, къ концу IV вѣка (рис. 34). Средина

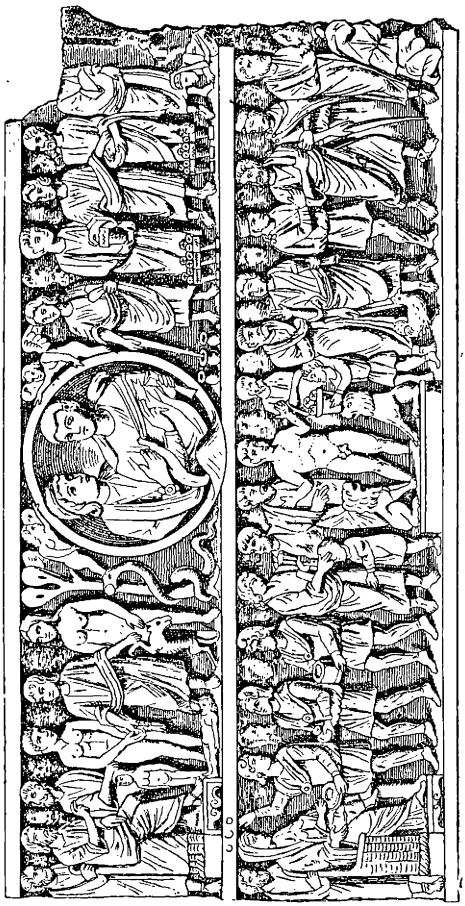


Рис. 34. Большой Латер. саркофагъ.

саркофага занята бюстовыми изображеніями похороненныхъ здѣсь супруговъ; вокругъ ихъ расположены изображенія религіознаго характера. Начнемъ съ верхняго угла налѣво

отъ зрителя: здѣсь мы видимъ прежде всего изображеніе св. Троицы: Богъ Отецъ изображенъ въ видѣ зрѣлаго мужа въ креслахъ, съ благословляющимъ перстосложеніемъ, слѣва

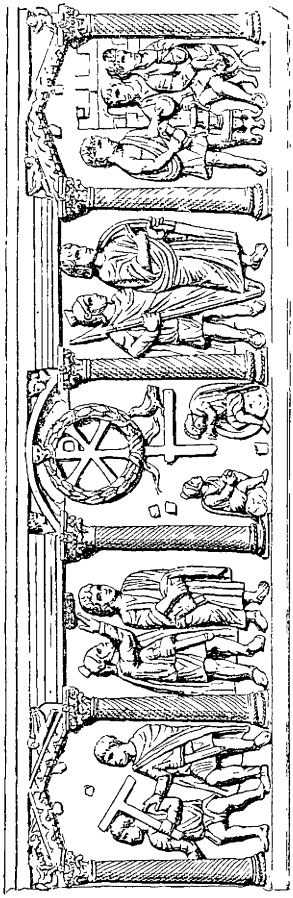


Рис. 35. Латтр. саркофагъ.

отъ него Сынъ Божій, создающій Еву изъ ребра Адамова, позади Св. Духъ въ человѣческомъ образѣ; это первая группа. Вторая группа представляетъ Адама и Еву въ раю; справа отъ зрителя — дерево, вокругъ котораго обвился змѣй съ запрещеннымъ плодомъ во рту; въ срединѣ между Адамомъ и Евою — Спаситель въ юношескомъ образѣ; правою рукою подаетъ Онъ Адаму снопъ зернового хлѣба, какъ символъ труда, на который обрекъ себя чрезъ грѣхопаденіе первый человѣкъ, лѣвою рукою подаетъ Евѣ ягненка,—символъ того, что она будетъ прясть шерсть и вообще заниматься домашнимъ хозяйствомъ и, можетъ быть, съ указаніемъ на нетлѣннаго Агнца-Искупителя, Который возьметъ на себя грѣхъ прародителей. Въ соотвѣтствіи съ этими двумя группами можно поставить двѣ другія группы, находящіяся внизу подъ ними: здѣсь мы видимъ Богоматерь съ Младенцемъ Іисусомъ, какъ Искупителемъ рода человѣческаго; за нею—Іосифъ—мнимый отецъ Спасителя (а не Духъ Святый,

какъ полагаетъ Аляръ); три волхва, какъ представители различныхъ племенъ рода человѣческаго, имѣющихъ быть искупленными Младенцемъ, приносятъ Ему дары. Рядомъ съ ними чудо исцѣленія Спасителемъ слѣпого, какъ символъ просвѣщенія людей, ходящихъ во тьмѣ. Вверху съ правой стороны саркофага — чудеса умноженія хлѣбовъ, претворенія воды въ вино и воскрешеніе Лазаря (испорчено; ср. рис. 30); а подъ ними въ нижнемъ ряду—предсказаніе объ отреченіи Петра, при чемъ изображены: Спаситель въ видѣ молодого человѣка въ тунникѣ, съ благословляющею десницею и свиткомъ, самъ апостолъ Петръ въ традиціонномъ типѣ съ курчавою бородою и волосами и пѣтухъ. Рядомъ взятіе того же Петра подъ стражу, наконецъ,—сцена изведенія Моисеемъ воды изъ камня (испорчено). Въ серединѣ подъ бюстовыми изображеніями погребенныхъ здѣсь супруговъ помѣщенъ Даніилъ во рвѣ львиномъ; позади его находятся неизвѣстныя двѣ личности (по Аляру Богъ Отецъ и Сынъ), а справа пророкъ Аввакумъ, приносящій Даніилу хлѣбы. Въ цѣломъ, такимъ образомъ, мы видимъ здѣсь выраженіе важнѣйшихъ моментовъ паденія и искупленія рода человѣческаго. Моментъ грѣхопаденія возбуждаетъ въ художникѣ противоположные образы искупленія: искупленіе является въ видѣ рожденія Спасителя и Его чудесъ. Почему именно эти, а не другія, чудеса изобразилъ художникъ, для какой цѣли онъ присоединилъ сюда взятіе Петра подъ стражу и чудо Моисея, сказать трудно; вѣроятно, это—дѣло случайной ассоціаціи, но отнюдь не образный намекъ на главенство Петра.

Не менѣе интереса представляетъ другой Латеранскій саркофагъ IV—V в. съ изображеніемъ нѣкоторыхъ моментовъ изъ исторіи страданій Спасителя (рис. 35). Лицевая сторона раздѣлена коринѳскими колоннами на 5 частей; верхній карнизъ украшенъ сценами изъ жизни виноградарей и не имѣетъ религіознаго характера. Въ центральномъ отдѣленіи помѣщенъ крестъ; надъ нимъ „labarum“, въ серединѣ котораго находится монограмма имени І. Христа ☧; подъ лабаромъ двѣ птицы. Подъ крестомъ внизу—двѣ человѣческія фигуры. Если справедливо, что эти фигуры означаютъ стражей при гробѣ Спасителя, то вся сцена эта выражаетъ покой предъ воскресеніемъ І. Христа изъ мертвыхъ, подъ формами символическими. Съ лѣвой стороны (отъ зрителя)

въ другомъ отдѣленіи воинъ возлагаетъ на голову Спасителя терновый вѣнецъ; далѣе Спаситель въ сопровожденіи стража несетъ крестъ. Съ правой стороны—изображеніе I. Христа предъ Понтіемъ Пилатомъ. Сходно *среднее* изображеніе на другомъ латеранскомъ саркофагѣ (рис. 36), но боковыя относятся отчасти къ ветхозавѣтной исторіи (жертва Каина и Авеля и Іовъ на гноищѣ), отчасти къ апостольской (апостолы Петръ и Павелъ въ сопровожденіи стражей).



Рис. 36. Латер. саркофагъ.

Отмѣтимъ еще одинъ любопытный саркофагъ IV столѣтія находящійся въ настоящее время въ криптахъ ватиканскихъ. Особенный интересъ его заключается, съ одной стороны, въ томъ, что здѣсь есть надпись, указывающая на погребенное въ этомъ саркофагѣ лицо и отсюда опредѣляющая точно древность памятника, съ другой—въ томъ, что здѣсь съ изображеніями историческаго характера соединены образы символическіе. Находящаяся здѣсь надпись гласитъ, что „Юній Бассъ жилъ 42 года и два мѣсяца; въ бытность свою префектомъ города Рима онъ новокрещеннымъ отошелъ ко Господу 23-го августа 359 года“ (Iun. Bassus v. c. qui vixit. annos. XLII men. II. in ipsa praefectura urbi neophitus iit ad

Deum. VIII. Kal. Sept. Eusebio et Vpatio. coss). Юній Бассъ—лицо исторически извѣстное. Пруденцій и Амміанъ Маркеллинъ сообщаютъ о немъ нѣкоторыя свѣдѣнія: первый даетъ знать, что фамилія Бассовъ уже въ IV столѣтіи принадлежала къ общинѣ христіанъ, второй говоритъ, что Юній Бассъ умеръ вскорѣ по вступленіи своемъ въ должность префекта; и слѣдовательно, подтверждаетъ мысль, выраженную въ нашей надписи. Саркофагъ Юнія Басса сдѣланъ изъ бѣлаго мрамора; лицевая сторона его имѣетъ горизонтальное дѣленіе на двѣ равныя части и вертикальное, при помощи коринѳскихъ колоннъ, на 10 частей (по пяти вверху и внизу), въ которыхъ помѣщено 10 группъ изображеній. Въ верхнемъ отдѣленіи въ срединѣ I. Христосъ на тронѣ, поучающій своихъ апостоловъ,—справа—взятіе Спасителя въ саду Геѳсиманскомъ, слѣва взятіе Петра подъ стражу; по краямъ справа и слѣва представлены жертвоприношеніе Авраама и Пилатъ умывающій руки. Въ нижнемъ отдѣленіи средина занята изображеніемъ входа Господа въ Іерусалимъ (рис. 37),—по правую сторону—грѣхопаденіе; по лѣвую—Даніилъ во рвѣ львиномъ. Въ боковыхъ (крайнихъ) клеймахъ Іовъ на гноищѣ и взятіе Павла на пути въ Остію. Вмѣстѣ съ этими историческими изображеніями находятся на нашемъ саркофагѣ и символическія, именно, въ промежуточныхъ пространствахъ между арками. Символическая фигура агнца въ различныхъ положеніяхъ замѣняетъ историческихъ лицъ: агнецъ въ огненной печи, очевидно, символически изображаетъ трехъ отроковъ, брошенныхъ въ печь Навуходоносоромъ; агнецъ, касающійся жезломъ корзинъ, наполненныхъ хлѣбами, изображаетъ чудо умноженія хлѣбовъ; агнецъ, ударяющій жезломъ о скалу, изъ которой струится вода, указываетъ на чудо изведенія воды Моисеемъ



Рис. 37. Часть саркоф. Юнія Басса.

въ пустынѣ; агнецъ, возлагающій свою ногу на голову другого агнца, между тѣмъ какъ сверху появляется фигура голубя, испускающая свѣтъ на эту сцену, означаетъ не что иное, какъ крещеніе Спасителя; агнецъ, принимающій скрижали и касающійся жезломъ гробницы съ мумією, ясно выражаетъ синайское законодательство и чудо воскрешенія Лазаря.—Приведенныя описанія даютъ достаточное понятіе о характерѣ изображеній на саркофагахъ римскихъ. Сходны съ ними саркофаги и нѣкоторыхъ другихъ частей западной Европы, какъ это доказано Лебляномъ, спеціально обслѣдовавшимъ древнехристіанскіе саркофаги Галліи: объясняется это сходство прямо вліяніемъ Рима. Въ югозападной Галліи вліяніе метрополіи было слабѣе, и потому саркофаги здѣсь не столь совершенны со стороны техники и матеріала, отличаются и по своей формѣ, расширяющейся кверху, и по скудости христіанскаго иконографическаго содержанія [1]). Наиболѣе рѣзкія, даже принципіальныя, уклоненія замѣчаются въ скульптурѣ саркофаговъ равеннскихъ, что объясняется, какъ увидимъ ниже, тѣсною связію Равенны съ Византіею.



Рис. 38. Добрый пастырь Латер. музея.

Кромѣ рельефныхъ изображеній на саркофагахъ сохранилось до насъ нѣсколько древне-христіанскихъ статуй.

---

[1]) E. Le Blant, Les sarcoph. de la Gaule p. XI.

Число ихъ весьма незначительно, да оно и не могло быть велико по тѣмъ причинамъ, на которыя мы указывали выше. Первое между этими статуями мѣсто принадлежитъ статуэткѣ Добраго Пастыря въ Латеранскомъ музеѣ въ Римѣ (рис. 38). Симпатичное, нѣсколько задумчивое выраженіе лица, правильность въ позѣ и костюмировкѣ, живость во всей фигурѣ и высокое совершенство техники ставятъ ее на ряду съ классическими произведеніями скульптуры. Нѣсколько другихъ статуэтокъ Добраго Пастыря, числомъ до 6, находится въ Константинополѣ, Римѣ и Спартѣ: фактъ, подтверждающій единство искусства въ древне-христіанскій періодъ какъ на западѣ, такъ и на востокѣ. Затѣмъ слѣдуетъ мраморная статуя римскаго пресвитера (?) Ипполита; открыта она была въ 1551 г. при церкви св. Лаврентія за стѣнами Рима и теперь находится въ томъ же Латеранскомъ музеѣ. Ипполитъ сидитъ въ креслахъ; одѣтъ онъ въ палліумъ древнихъ философовъ. Голова и одна рука статуи сдѣланы вновь. Главное основаніе, по которому эта статуя признается за статую Ипполита, заключается въ томъ, что на креслахъ, гдѣ сидитъ Ипполитъ, помѣщена пасхальная таблица, составленная, какъ видно изъ исторіи Евсевія (VI, 22), Ипполитомъ, по случаю споровъ о празднованіи Пасхи. По стилю это одно изъ лучшихъ произведеній древней скульптуры и должно быть отнесено не позднѣе, какъ къ III—IV столѣтіямъ. Тоже подтверждается и начертанною здѣсь пасхальною таблицею, въ которой счисленіе доведено только до 334 г. и которая, слѣдовательно, послѣ указаннаго предѣла не могла имѣть практическаго приложенія. Сомнительнымъ въ этой статуѣ представляется то, что она болѣе похожа на изображеніе языческаго оратора или поэта, чѣмъ на произведенія христіанскаго художества, а потому нѣкоторые (напр. Краусъ) полагаютъ, что эта статуя первоначально изображала дѣйствительно языческаго ритора или философа, а затѣмъ превращена въ статую Ипполита чрезъ начертаніе пасхальной таблицы. Примѣры такихъ превращеній встрѣчались въ древности.

Еще образецъ древней скульптуры представляетъ бронзовая статуя апостола Петра, находящаяся теперь въ римскомъ соборѣ св. Петра. Апостолъ Петръ возсѣдаетъ на возвышенномъ тронѣ (работа XV в.), правою рукою благословляетъ, а въ лѣвой держитъ ключъ. Первоначально статуя эта нахо-

дилась въ монастырѣ Мартина и перенесена въ соборъ Петра при папѣ Павлѣ V-мъ въ началѣ XVII вѣка. Происхожденіе ея довольно темно. Основываясь на томъ, что художественная сторона ея безупречна, нѣкоторые полагали, что это есть произведеніе язычества и представляло первоначально Юпитера (Kraus, 372), а потомъ посредствомъ передѣлки головы, съ прибавкою сіянія, благословляющей руки и ключей она превращена въ статую апостола Петра. Но едва ли можно признать вѣроятнымъ это предположеніе, такъ какъ ни въ стилѣ, ни въ работѣ нѣтъ такихъ признаковъ, которыми бы отличались эти будто бы вновь сдѣланныя части отъ первоначальныхъ. Наоборотъ, Торриджіо, безусловно утверждая христіанское происхожденіе этой статуи и полагая, что она сдѣлана при папѣ Львѣ I-мъ, по случаю избавленія Рима отъ Аттиллы, такъ какъ это избавленіе, по преданію, произошло по молитвѣ апп. Петра и Павла, ссылается въ подтвержденіе своего мнѣнія на архивные документы, находящіеся въ соборѣ Петра; однако древность этихъ документовъ признана сомнительною, и такъ какъ ихъ извѣстія не подтверждаются изъ другихъ источниковъ, то имъ почти никто не довѣряетъ. Статуя эта имѣетъ христіанское происхожденіе. Она сдѣлана была въ Греціи, или же въ Римѣ—художникомъ греческимъ: это доказывается, между прочимъ, тѣмъ, что на ея фундаментѣ во времена Мабильона находилась греческая надпись[1]), въ настоящее время уже несуществующая. Полагали (Чіампини, Торриджіо и др.), что объ этой статуѣ упоминаетъ Левъ Исавръ въ письмѣ къ Григорію II въ 726 году, когда говоритъ съ угрозою, что онъ отправитъ кого нибудь въ Римъ для того, чтобы разрушить изображеніе апостола Петра. Но Гарруччи доказалъ ошибочность этого мнѣнія: здѣсь разумѣлось не литое (ἀδριάντα), но живописное (ζωγραφίαν) изображеніе ап. Петра [2]).

Къ этой же категоріи памятниковъ скульптуры слѣдуетъ отнести мелкія произведенія древне-христіанской рѣзьбы по дереву, (двери Сабины въ Римѣ), металлу и слоновой кости, лѣпки, терракотты (terra cotta—жженая глина), чеканки и литейныя произведенія. Древніе христіане полагали печать искусства и на предметы домашняго обихода. Изъ числа

---

[1]) Platner, Beschr. d. Stadt Rom II Bd; S. 99. 177.

[2]) Garrucci, Storia I, 587.

этихъ предметовъ дошли до насъ многочисленныя лампы изъ терракотты: находятъ ихъ не только въ римскихъ катакомбахъ, но и въ Греціи, въ Египтѣ, въ Сиріи. По своей общей формѣ онѣ не отличаются чѣмъ либо особеннымъ отъ лампъ греко-римскихъ, находимыхъ во множествѣ въ разныхъ мѣстахъ греко-римской территоріи, въ томъ числѣ и въ Крыму и даже на отдаленномъ востокѣ, куда проникала

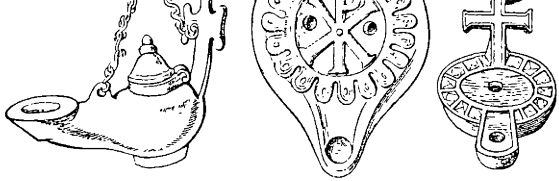


Рис. 39. Древне-христ. лампы.

греческая культура. Но если языческая древность нерѣдко въ украшеніи этихъ предметовъ доходила до крайности и изощряла на нихъ свое безстыдное остроуміе, какъ это показываетъ напр. коллекція лампъ въ неаполитанскомъ музеѣ, то христіане напротивъ придавали ихъ украшеніямъ скромныя и благородныя формы. На лампахъ изображались символическія фигуры рыбы, птицы, монограммы, крестъ (рис. 39), также иногда Моисей, изводящій воду изъ камня, Іона, ап. Петръ и Павелъ, Добрый Пастырь, три отрока въ огненной

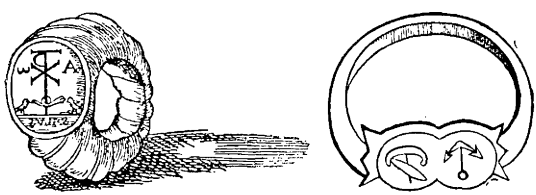


Рис. 40. Древне-христ. перстни.

пещи и т. п. Иногда лампы приготовлялись изъ металла въ видѣ рыбы, птицы, животнаго, человѣка, корабля. Рѣдкій образецъ

бронзовой древне-христіанской лампы, изъ коллекціи Базилевскаго, находится въ с.-петербургскомъ Эрмитажѣ: она имѣетъ форму древне-христіанской базилики съ апсидою, колоннами и двускатною крышею. Лампы предназначались не только для домашняго, но также и для церковнаго употребленія.—Изображеніями религіознаго характера украшали древніе христіане также свои перстни, медальоны, амулеты и монеты: изображенія символическихъ знаковъ—якоря, рыбы, корабля, монограммъ І. Христа, библейскихъ сценъ, бюстовъ І. Христа и Богоматери составляютъ здѣсь явленіе довольно обычное и вмѣстѣ характерное, какъ показатель близкаго сердечнаго отношенія къ религіи (рис. 40). Древніе христіане допускали ношеніе и *амулетовъ* (араб. hamala = носить), назначеніе которыхъ состояло въ томъ, чтобы предохранять человѣка отъ несчастій и волшебства. Нѣкоторые изъ такихъ амулетовъ, дошедшихъ до насъ, имѣли суевѣрный характеръ и вошли въ христіанское употребленіе подъ вліяніемъ суевѣрій іудеевъ и гностиковъ, другіе—православные: кресты, иногда съ мощами, медальоны съ христіанскими изображеніями, маленькіе образки и ковчежцы съ мощами для ношенія на груди. Въ этихъ предметахъ—энколпіяхъ мы видимъ прототипы нашихъ наперсныхъ и тѣльныхъ крестовъ. Древне-христіанскіе ковчежцы или ящики съ рѣзьбою по слоновой кости сохранились до насъ въ значительномъ количествѣ; они находятся въ музеяхъ: парижскомъ Клюни, берлинскомъ, миланскомъ, брешіанскомъ, люксембургскомъ, верденскомъ, британскомъ, ватиканскомъ, Кирхеровомъ и въ с.-петербургскомъ Эрмитажѣ [1]). Какъ со стороны художественной, такъ и иконографической памятники эти примыкаютъ къ памятникамъ древне-христіанскаго періода; въ частности они близко стоятъ къ скульптурѣ саркофаговъ какъ по выбору сюжетовъ, такъ и по постановкѣ фигуръ и даже по деталямъ изображеній. Тѣ же самыя сцены изъ жизни прор. Іоны, волхвы предъ Иродомъ и ихъ поклоненіе родившемуся Спасителю, чудеса Евангелія, напр. исцѣленіе слѣпого, разслабленнаго, воскрешеніе Лазаря, синайское законодательство, Даніилъ во рвѣ львиномъ, исцѣленіе кровоточивой, воскрешеніе дочери Іаира, чудо изведенія Моисеемъ воды въ пу-

[1]) Снимки съ нихъ въ VI т. Ист. иск. Гарруччи.

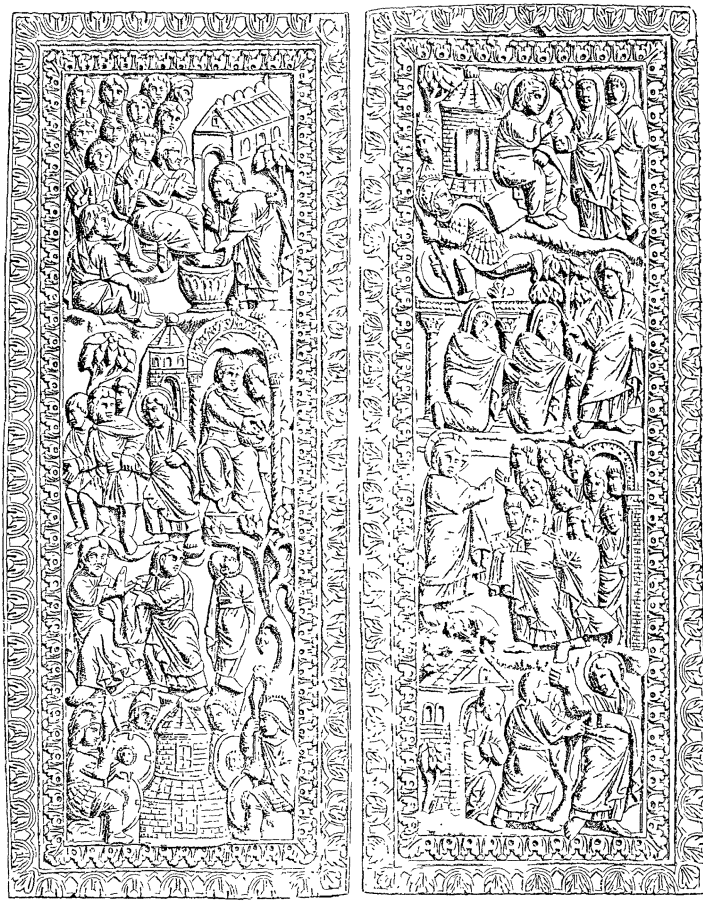


Рис. 41а. Миланскій диптихъ. (стр. 91).

стынѣ, таинная вечеря, страданія І. Христа, І. Христосъ на престолѣ среди учениковъ и проч. Очевидно, древне-христіанскій символизмъ здѣсь уже уступаетъ мѣсто прямымъ историческимъ изображеніямъ: но здѣсь удержаны еще обнаженныя фигуры Адама, Евы и Іоны, олицетвореніе Іордана съ урною, изъ которой течетъ вода, и наконецъ античный типъ Спасителя моложавый, безъ бороды, съ длинными волосами. Такой же характеръ имѣютъ древне-христіанскіе *диптихи* (δις и πτυσσω = складываю) *и оклады Евангелій*. Диптихи или складни приготовлялись изъ слоновой кости, дерева и металловъ и представляли собою подобіе записныхъ книжекъ; иногда они состояли изъ трехъ дощечекъ, сложенныхъ вмѣстѣ, и назывались триптихами, изъ пяти—пентаптихи, полиптихи. Внутреннія стороны ихъ предназначались для записей, а наружныя украшались рельефными изображеніями. Доски для письма были вощаныя; на нихъ писали острымъ стилемъ; если же для письма предназначался пергаментъ, то писали на немъ египетскимъ тростникомъ (calamus scriptorius). Диптихъ былъ предметомъ щегольства; носили его на рукѣ или на поясѣ; диптихи такъ наз. консульскіе раздавались римскими консулами народу въ качествѣ подарковъ въ торжественныхъ случаяхъ. Изъ греко-римской древности диптихи перешли въ христіанское церковное употребленіе: христіане вписывали въ нихъ своихъ живыхъ и умершихъ родственниковъ и почетныхъ лицъ, напр. царей, епископовъ для поминовенія въ церкви. Отсюда ведутъ свое начало синодики, составляющіе сводъ записей отдѣльныхъ диптиховъ. Форма диптиховъ, по вѣрному замѣчанію Ѳ. И. Буслаева, послужила образцомъ для общеупотребительнаго доселѣ формата книгъ; а обычай украшать диптихи снаружи рельефными изображеніями нашелъ свое примѣненіе въ обычаѣ украшать церковныя книги дорогими окладами изъ слоновой кости и металла. Русскіе складные образки металлическіе и деревянные представляютъ собою также подобіе древнихъ диптиховъ [1]). Для того, чтобы дать понятіе объ иконографической сторонѣ древнихъ диптиховъ, опишемъ миланскій диптихъ V вѣка (рис. 41). Первое изображеніе вверху налѣво представляетъ умовеніе ногъ: 12 апостоловъ сидятъ въ туникахъ и иматіяхъ; на первомъ планѣ ап. Петръ въ типѣ моложавомъ;

[1]) Общ. пон. о рус. иконоп., стр. 66.

онъ дѣлаетъ жестъ отрицанія, какой можно видѣть и на другихъ памятникахъ православной старины. Спаситель въ юномъ типѣ, одѣтый въ тунику и иматій, съ лентіемъ, умываетъ ноги ап. Петра и въ то же время разъясняетъ ему необходимость совершающагося акта. На заднемъ планѣ видно дерево и сіонская горница, гдѣ совершена была тайная вечеря. Ниже—Пилатъ въ туникѣ и хламидѣ, застегнутой на правомъ плечѣ, въ діадимѣ, сидитъ на возвышенномъ тронѣ и умываетъ руки въ сосудѣ, который держитъ слуга; налѣво воины ведутъ І. Христа изъ преторіи. Ниже—Іуда съ деньгами въ рукахъ стоитъ предъ священникомъ, который дѣлаетъ рукою жестъ отрицанія, а направо Іуда виситъ на сучкѣ дерева. Внизу—воины, стрегущіе гробъ І. Христа. Гробница имѣетъ видъ круглаго зданія, обычно повторяемаго въ древне-христіанской скульптурѣ: по всей вѣроятности въ сознаніи художника носился архитектурный образъ того круглаго храма (ротонды), который построенъ былъ въ IV в. на мѣстѣ воскресенія І. Христа въ Іерусалимѣ. На другой половинѣ диптиха вверху—явленіе ангела св. женамъ: гробница имѣетъ ту же форму, что и въ предыдущемъ изображеніи; но она пуста и двери ея открыты; устрашенные стражи падаютъ; ангелъ Господень сидитъ на камнѣ у дверей гробницы и обращается съ рѣчью (жестъ десницы) къ двумъ стоящимъ предъ нимъ св. женамъ; на заднемъ планѣ—дерево. Ниже—явленіе І. Христа св. женамъ по воскресеніи; явленіе І. Христа 11-ти ученикамъ, причемъ передніе апостолы представлены въ актѣ поклоненія съ задрапированными руками и одинъ съ поднятой въ знакъ изумленія голою рукою: это прекрасная иллюстрація къ словамъ св. Матѳея: „и видѣвше Его, поклонишася Ему; ови же усумнѣшася“ (Матѳ. XXVIII, 17). Внизу увѣреніе Ѳомы: въ сторонѣ налѣво изображено зданіе, какъ иллюстрація къ словамъ ев. Іоанна: „бяху внутрь ученицы Его, и Ѳома съ ними“ (Іоан. XX, 26). И положительное преобладаніе моложавыхъ типовъ, и изящество фигуръ, и отсутствіе крыльевъ у ангела, благовѣствующаго св. женамъ—все это заставляетъ относить миланскій диптихъ ко времени не позднѣе V вѣка. Къ тому же времени относится древнѣйшій изъ дошедшихъ до насъ окладъ Евангелія въ Миланѣ (рис. 42). Центральное мѣсто на немъ отведено изображенію Божественнаго Агнца въ нимбѣ, окруженнаго цвѣточнымъ вѣнкомъ: это очевидный слѣдъ искусства катакомбнаго

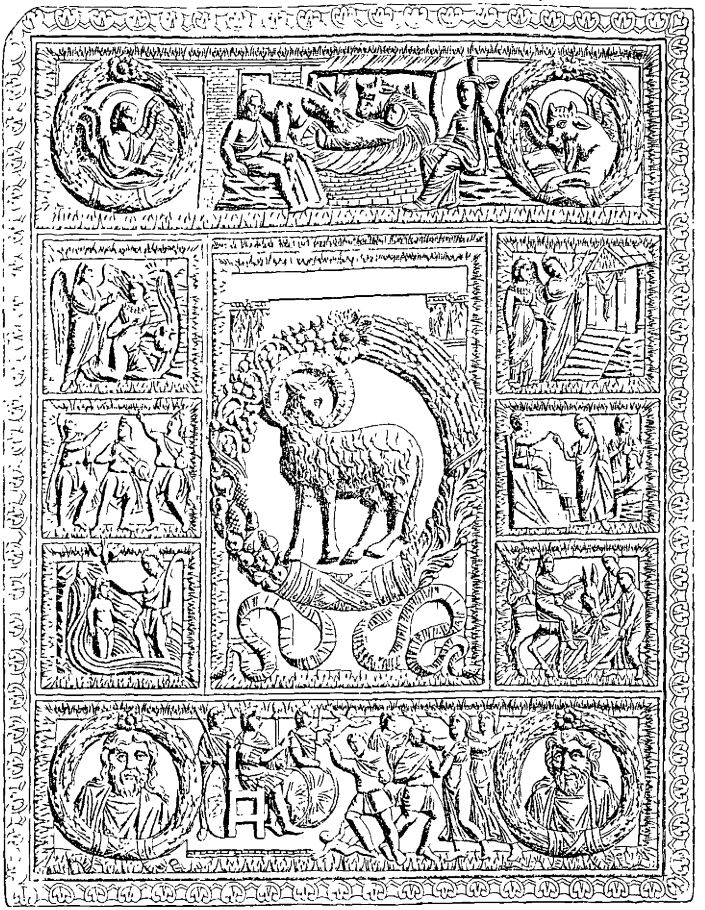


Рис. 42а. Миланскій окладъ (стр. 92).

періода. По угламъ расположены символы Евангелистовъ—ангелъ и телецъ и бюсты двухъ Евангелистовъ—Матѳея и Луки. Вверху изображеніе Рождества Христова: Божественный Младенецъ лежитъ въ ясляхъ, возлѣ которыхъ стоятъ волъ и оселъ; направо—Богоматерь, налѣво старецъ Іосифъ съ пилою въ рукѣ,—аттрибутомъ его ремесла; внизу избіеніе младенцевъ въ присутствіи Ирода, торжественно возсѣдающаго на тронѣ и доведенныхъ до отчаянія матерей. На лѣвой сторонѣ Благовѣщеніе Пресв. Богородицы, причемъ Богоматерь представлена стоящею на колѣнахъ съ сосудомъ въ рукахъ у источника: по одному изъ варіантовъ древне-христіанскаго преданія благовѣщеніе произошло въ то время, когда Богоматерь брала воду у источника; здѣсь на миланскомъ окладѣ мы имѣемъ древнѣйшій примѣръ перенесенія этого преданія въ область искусства. На правой сторонѣ благовѣщеніе возлѣ дома; ниже налѣво изображены три волхва, идущіе по указанію звѣзды. Направо І. Христосъ въ храмѣ Іерусалимскомъ. Внизу налѣво крещеніе І. Христа, причемъ на главу Его сходитъ Св. Духъ въ видѣ голубя. На правой сторонѣ внизу входъ І. Христа въ Іерусалимъ. На другой сторонѣ оклада въ срединѣ четвероконечный крестъ, составленный изъ драгоцѣнныхъ камней; у подножія его—четыре райскія рѣки. По угламъ оклада—два символа Евангелистовъ—левъ и орелъ и два Евангелиста Маркъ и Іоаннъ [1]). Вверху поклоненіе волхвовъ: волхвы въ фригій-

[1]) Въ первые вѣка христіанства символами Евангелистовъ служили 4 райскія рѣки. На смѣну ихъ въ томъ же періодѣ явились символы четырехъ животныхъ, окружающихъ престолъ Іеговы, по описанію прор. Іезекіиля (I, 10; X, 14; ср. Апокал. IV, 6—7). Символы эти относятъ къ Евангелистамъ уже ИринейЛіонскій; Матѳей—человѣкъ, Маркъ—орелъ, Лука—волъ, Іоаннъ—левъ. Бл. Августинъ усвояетъ Ев. Матѳею символъ льва, Марку человѣка, Лукѣ тельца, Іоанну орла; въ тоже время, считая болѣе вѣроятнымъ такое распредѣленіе символовъ, онъ замѣчаетъ, что иные относятъ къ Матѳею символъ человѣка, Марку орла, Іоанну льва. Блаж. Іеронимъ предлагаетъ распредѣленіе символовъ, принятое у насъ въ настоящее время: Матѳей—человѣкъ, Маркъ—левъ, Лука—телецъ, Іоаннъ—орелъ. Изъясненіе символовъ въ смыслѣ указанія на искупленіе Іисуса Христа, Который вочеловѣчился (человѣкъ), покорилъ враговъ (левъ), принесъ Себя въ жертву за родъ человѣческій (телецъ) и вознесся на небеса (орелъ), не достигаетъ цѣли: оно не опредѣляетъ, почему именно символъ человѣка усвоенъ ев. Матѳею, а не другому Евангелисту, левъ Марку и т. д. По мнѣнію блаж. Августина въ Евангеліи Матѳея идетъ рѣчь о царскомъ происхожденіи и достоинствѣ І. Христа (поклоненіе волхвовъ),—отсюда символъ льва; въ Ев. Марка описы-

скихъ костюмахъ подносятъ дары I. Христу; внизу претвореніе воды въ вино на бракѣ въ Канѣ Галилейской. Съ лѣвой стороны исцѣленіе двухъ слѣпцовъ и разслабленнаго (несетъ свой одръ на спинѣ) и воскрешеніе Лазаря. Съ правой стороны I. Христосъ благословляетъ вѣнки, подносимые Ему двумя апостолами: руки апостоловъ, въ знакъ уваженія, задрапированы въ иматіи; ниже тайная вечеря (вмѣсто 12-ти только три апостола для краткости) и лента вдовицы. Подобные памятники мы встрѣтимъ ниже при обозрѣніи скульптуры византійской.

ваются дѣянія I. Христа, какъ человѣка, отсюда—человѣкъ, въ Евангеліи Луки священническое служеніе Господа, отсюда телецъ, въ Евангеліи Іоанна возносится мысль превыше человѣческой немощи.. отсюда орелъ. Объясненіе бл. Іеронима: въ Евангеліи Матѳея родословіе I. Христа. въ Евангеліи Марка голосъ льва, рыкающаго въ пустынѣ: гласъ вопіющаго въ пустыни... въ Евангеліи Луки рѣчь о свящ. Захаріи, въ Ев. Іоанна—о недосягаемой высотѣ Слова. Съ этимъ послѣднимъ объясненіемъ согласно и объясненіе Григорія Двоеслова, допускающаго, впрочемъ, возможность и иного объясненія въ приложеніи къ Самому I. Христу. Который принялъ плоть (человѣкъ), принесъ себя въ жертву (телецъ), расторгнулъ узы смерти (левъ) и вознесся на небо (орелъ). У Софронія патр. Іерусалимскаго: левъ—сила и начальство I. Христа (Пс. IX, 6); телецъ—священническое служеніе I. Христа, человѣкъ—явленіе во плоти; орелъ—нисходящая сила Св. Духа; первый изъ этихъ символовъ усвояется Іоанну, второй Лукѣ, третій Матѳею, четвертый Марку. Патріархъ константинопольскій Германъ повторяетъ объясненіе Софронія съ тѣмъ различіемъ, что Ев. Іоанну усвояетъ символъ орла, а Марку льва. Подобныя изъясненія встрѣчаются въ приписяхъ греческихъ и славянскихъ Евангелій. Въ этомъ разнообразіи обнаруживается различіе частныхъ мнѣній. Оно проходитъ также и въ памятникахъ изобразительнаго искусства—въ древнихъ мозаикахъ, фрескахъ, миніатюрахъ. Нерѣдко всѣ четыре символа соединены въ одну группу и составляютъ такъ называемый тетраморфъ. Къ этому тетраморфу древніе литургисты относятъ слова литургіи «поющее (орелъ). вопіющее (волъ), взывающе (левъ) и глаголюще (человѣкъ)». Не рѣдки примѣры, когда Ев. Іоаннъ представляется безъ символа: онъ диктуетъ текстъ Евангелія ученику своему Прохору; остальные Евангелисты съ символами. Иногда предъ изображеніями Евангелистовъ находится небо, изъ котораго выставляется рука—эмблема божественнаго руководительства, или самъ Спаситель, благословляющій Евангелиста. Иногда надъ Ев. Матѳеемъ представленъ Спаситель въ ореолѣ съ тетраморфомъ, возлѣ Марка ап. Петръ, возлѣ Луки ап. Павелъ; Іоаннъ диктуетъ Прохору. Богоматерь иногда является при Ев. Лукѣ потому, что въ самомъ содержаніи его отводится ей мѣсто болѣе видное, чѣмъ въ другихъ Евангеліяхъ; притомъ, по преданію, ев. Лука стоялъ близко къ Богоматери и написалъ ея портретъ. Изображеніе ап. Павла при томъ же Евангелистѣ находитъ свое объясненіе въ томъ, что ев. Лука долгое время сопутствовалъ ап. Павлу и по смерти послѣдняго проповѣдывалъ въ Италіи; самое Евангеліе Луки, по преданію, составлено при содѣйствіи этого апо-

III.

Мозаики древне-христіанскаго періода.

Мозаика (μουσίον, musivum opus) есть искусство составлять отдѣльныя фигуры и сложныя изображенія изъ кубиковъ твердаго вещества стекла, мрамора и т. п., окрашенныхъ въ разные цвѣта. Для этой цѣли заготовляется на поверхности, предназначенной для мозаическаго изображенія, грунтъ изъ мастики, въ который и погружаются кубики въ такомъ порядкѣ цвѣтовъ и тѣней, какъ это требуется идеею художника. Изобрѣтеніе мозаики, въ широкомъ смыслѣ этого слова, относится къ отдаленной эпохѣ исторіи. Мозаичные полы извѣстны были въ Вавилонѣ; такой полъ (λιθωστρώτον) устроенъ былъ, по свидѣтельству книги Есѳирь (гл. I), во

стола. Ев. Маркъ былъ спутникомъ и истолкователемъ ап. Петра, какъ о томъ говорится и въ припискахъ нѣкоторыхъ греч. евангелій, а потому изображенію ап. Петра отводилось мѣсто при ев. Маркѣ. Слѣд. въ этихъ изображеніяхъ дано наглядное подтвержденіе древнихъ преданій, относящихся къ исторіи Евангелій. Начиная съ VI в. появляется при изображеніяхъ Евангелистовъ олицетвореніе Софіи, премудрости Божіей, то въ видѣ женщины въ нимбѣ, то въ видѣ ангела съ крыльями, какъ въ нѣкоторыхъ позднѣйшихъ славянскихъ Евангеліяхъ. Въ нашей современной церковной практикѣ символы Евангелистовъ распредѣляются всегда одинаково: человѣкъ—Матѳей, левъ—Маркъ, телецъ—Лука, орелъ—Іоаннъ. Въ практикѣ старообрядческой орелъ—Маркъ, левъ—Іоаннъ. Поморскіе отвѣты оправдываютъ послѣднюю ссылками на свидѣтельства Андрея Кесарійскаго, Анастасія Синаита, древнихъ кормчихъ, макарьевскихъ миней-четьихъ, патр. Филарета и митр. Іова, которые будто бы называютъ наше распредѣленіе символовъ латинскимъ мудрованіемъ; свидѣтельства эти уже были разобраны въ нашей литературѣ. Отмѣченные выше вещественные памятники съ очевидностію свидѣтельствуютъ, что упорно поддерживаемое ученіе старообрядчества не правильно переноситъ этотъ вопросъ въ область догматики. Древность допускала различныя распредѣленія символовъ, и въ этомъ различіи выражалось различіе частныхъ мнѣній; догматическаго значенія этотъ предметъ не имѣлъ, и строгій контроль церкви на него не простирался. Но такъ какъ пылкое воображеніе изъяснителей заходило иногда очень далеко, сопоставляло символы Евангелистовъ съ апокалипсическими конями, а отсюда происходило то, что простодушный народъ усвоялъ символамъ особенное значеніе святости и принималъ ихъ за самихъ Евангелистовъ, то св. Синодъ 6 апрѣля 1722 года запретилъ отдѣльныя изображенія символовъ, безъ самихъ Евангелистовъ. Ближайшимъ поводомъ къ тому послужили символы Евангелистовъ, напечатанные на антиминсахъ, съ литеральнымъ именованіемъ агіосъ... «Надлежитъ самихъ тѣхъ Евангелистовъ,

дворцѣ Артаксеркса. Извѣстны были они также египтянамъ, отъ которыхъ, вѣроятно, перешли къ грекамъ, а затѣмъ и къ римлянамъ: ѳессалійскіе, фригійскіе и египетскіе мраморы служили превосходнымъ для этого матеріаломъ. Хотя до сихъ поръ еще нѣтъ достаточнаго числа памятниковъ, по которымъ было бы возможно прослѣдить постепенное развитіе мозаики въ древнемъ мірѣ, однако слѣдуетъ съ вѣроятностію предполагать, что на первыхъ порахъ изготовлялись лишь простѣйшія фигуры изъ мозаики, а затѣмъ художники постепенно перешли и къ сложнымъ композиціямъ. Превосходные образцы, показывающіе, какого блестящаго состоянія достигла мозаика въ греко-римскомъ мірѣ ко времени появленія христіанства, найдены на виллѣ Адріана, въ храмѣ Юпитера на Авентинскомъ холмѣ въ Римѣ и др. Но безспорно самымъ блестящимъ памятникомъ греческой мозаики служитъ открытая въ 1831 году въ Помпеѣ и хранящаяся теперь въ неаполитанскомъ музеѣ мозаика, изображающая битву Александра македонскаго съ персами. Пылъ кавалерійской стычки, необыкновенно живыя движенія, изящныя формы всадниковъ, трудные ракурсы, при художественной моделлировкѣ, превосходный стиль и техника, все обличаетъ здѣсь работу превосходнаго греческаго художника. Примѣненіе мозаики къ цѣлямъ христіанъ въ теченіи первыхъ трехъ вѣковъ христіанства было весьма незначительно: бѣдность христіанскихъ общинъ и отсутствіе большихъ храмовъ объясняютъ такое положеніе дѣла. Мозаика — искусство по преимуществу монументальное; она требуетъ простора и богатыхъ средствъ. Лишь нѣкоторые остатки мозаикъ въ катакомбахъ римскихъ (Прота и Гіацинта и др.) даютъ видѣть, что христіане всетаки не чуждались мозаики. Съ IV вѣка вмѣстѣ съ сооруженіемъ обширныхъ и великолѣпныхъ храмовъ наступаетъ пора для широкаго примѣненія мозаики къ

персоны съ литеральнымъ при именахъ ихъ словенскимъ діалектомъ сего еже есть святый, изображать по подобію ихъ; а при лицахъ Евангелистовъ мощно и образовательныя ихъ животныя писать; запрещается же сіе (отдѣльныя изображенія символовъ)... не аки нѣкое грѣховное дѣло, но яко непристойное и вину къ поползновенію невѣждамъ подающее». Слѣдовательно, это опредѣленіе не имѣетъ принципіальнаго значенія; оно вызвано было лишь практическою необходимостью. Подробн. см. въ нашемъ соч. Евангеліе въ нам. иконогр. стр. XXXII—XXXVII.

христіанскимъ храмамъ, и нѣсколько памятниковъ того времени дошло до насъ.

Въ церкви Констанцы въ Римѣ сохранились мозаики IV вѣка въ двухъ нишахъ надъ входомъ въ храмъ. Одна изъ нихъ представляетъ I. Христа на горѣ, изъ которой вытекаютъ четыре райскія рѣки, по сторонамъ Его два апостола,—Петръ, которому Онъ даетъ свитокъ съ надписью „Dominus pacem dat“, и Павелъ; по краямъ двѣ гирлянды и два города (Іерусалимъ и Виѳлеемъ); внизу четыре агнца. Какъ полусимволическій переводъ этого изображенія, напоминающаго общеизвѣстную композицію періода катакомбнаго, такъ и молодой безбородый типъ I. Христа и отсутствіе нимбовъ у апостоловъ указываютъ прямо на четвертое столѣтіе. Мозаика другой ниши представляетъ I. Христа сидящимъ на сферѣ, въ типѣ мужественномъ съ бородою, въ туникѣ, украшенной клавами, и иматіи. Въ шуйцѣ Его свитокъ; въ десницѣ какой-то неясный предметъ, принимаемый стоящимъ возлѣ него молодымъ апостоломъ.—Обширный куполъ храма украшенъ былъ также неуцѣлѣвшими до насъ мозаическими изображеніями, о которыхъ мы можемъ судить по старымъ снимкамъ, изданнымъ Чіампини и Гарруччи. Здѣсь представлены были самыя разнообразныя сцены: группы людей въ разныхъ положеніяхъ, зданія съ каріатидами и тиграми, шлюпка, плотъ и мачтовое судно, купидончики, занимающіеся ловлею рыбы и птицъ, скользящихъ по гладкой поверхности воды, пляшущіе сатиры, вакханки, сцены уборки винограда, затѣйливые узоры изъ цвѣтовъ, сосуды разной формы, рога изобилія и проч. Сцены эти по своему характеру рѣзко отличаются отъ современныхъ имъ христіанскихъ художественныхъ произведеній; а потому одни изъ спеціалистовъ видѣли здѣсь рядъ сценъ вакхическихъ, равно какъ и все зданіе Констанцы признавали храмомъ Вакха, обращеннымъ въ христіанскую церковь; другіе (Витте, Мюнцъ, Гарруччи) усматриваютъ здѣсь христіанскую символику. Но возможно и иное болѣе вѣроятное, какъ намъ кажется, объясненіе этихъ сценъ въ смыслѣ простой орнаментики, въ родѣ той, о которой идетъ рѣчь въ извѣстномъ письмѣ св. Нила, ученика св. I. Златоуста, къ епарху Олимпіодору, пожелавшему изобразить въ построенной имъ церкви въ честь мучениковъ сцены охоты и рыбной ловли [1]). Нѣтъ ничего уди

[1]) Migne, Patrol. s. gr. t. LXXIX, col. 578.

вительнаго въ томъ, что нѣкоторыя изъ этихъ сценъ напоминаютъ сцены, принятыя въ греко-римскомъ искусствѣ: связь христіанскаго искусства съ греко-римскомъ стоитъ внѣ всякаго сомнѣнія. Но эти сцены не могутъ быть признаны вакхическими: онѣ являются здѣсь совершенно разрозненными и не представляютъ ничего цѣльнаго. Если въ глазахъ художника-язычника подобныя сцены имѣли опредѣленное символическое значеніе, и онъ не могъ нарушать ихъ единства, то для художника христіанскаго онѣ представляли лишь сырой матеріалъ, годный для простой орнаментики. Художникъ христіанинъ не усвоялъ этимъ фрагментамъ миѳологическаго значенія и лишь воспользовался отдѣльными, извѣстными ему по традиціи, формами для простого украшенія купола храма. Съ этой стороны мозаики Констанцы представляютъ немаловажный интересъ для исторіи искусствъ.

Дальнѣйшій шагъ къ исторіи древне-христіанскихъ мозаикъ представляютъ мозаики церкви Пуденціаны въ Римѣ конца IV в. Главное содержаніе ихъ составляютъ уже не орнаменты и формы античнаго характера, но историческія лица въ формахъ, соотвѣтствующихъ идеѣ христіанства. Въ алтарной апсидѣ I. Христосъ величественно сѣдящій на тронѣ съ книгою и благословляющею десницею; по сторонамъ Его два апостола и двѣ женщины съ вѣнками въ рукахъ; надъ ними въ облакахъ—крестъ—символъ искупленія и символы Евангелистовъ. Уже въ самомъ замыслѣ этой композиціи видно стремленіе къ темамъ чисто христіанскаго характера, въ христіанской обстановкѣ. Величественныя фигуры I. Христа и апостоловъ исполнены христіанскаго одушевленія; хотя свободные жесты и искусно драпирующіяся одежды и выдаютъ близкую связь этой мозаики съ художественными преданіями античной древности. Спустя еще недолгое время христіанскіе мозаичисты успѣли уже совершенно овладѣть сюжетами христіанскими и выставили цѣлые ряды сложныхъ и разнообразныхъ композицій въ мозаикахъ *Маріи Великой* въ Римѣ V столѣтія. Для уясненія существеннаго характера этихъ мозаикъ слѣдуетъ припомнить, что время ихъ исполненія совпадаетъ со временемъ несторіанскихъ споровъ о Божествѣ I. Христа и достоинствѣ Богоматери. Конецъ этихъ споровъ и раскрытіе православнаго ученія о Богоматери на Ефесскомъ соборѣ вызвали усиленную потребность внѣшняго выраженія почитанія Богоматери. Съ этого времени стали



Рис. 42 б. Мозаика ц. Маріи В. въ Римѣ—благовѣщеніе (стр. 99).

умножаться молитвы, пѣснопѣнія и празднованія въ честь Богоматери, стали сооружаться новые храмы, посвященные Дѣвѣ Маріи. Однимъ изъ первыхъ храмовъ этого рода и былъ храмъ Маріи Великой въ Римѣ. Древность украсила происхожденіе этого храма легендою, а щедрость богатаго вельможи—строителя сообщила ему такое великолѣпіе, которое поставило его въ рядъ лучшихъ римскихъ храмовъ. Богатыя мозаики украшали здѣсь всю тріумфальную арку и верхнія стѣны средняго нефа. Мозаичистъ, какъ сынъ своего времени, заинтересованный современнымъ вопросомъ о почитаніи Богоматери и зная, что самый храмъ посвящается Богоматери, сосредоточилъ свое вниманіе на такихъ сюжетахъ, которые могли выставить въ надлежащемъ свѣтѣ величіе Богоматери и доказать наглядно, что она достойна высокаго почитанія, какъ Матерь Божія—Θεοτόκος. Всѣ мозаики тріумфальной арки представляютъ именно тѣ моменты изъ жизни Богоматери, въ которыхъ она является, какъ необходимая посредница искупленія. Въ самомъ верху съ лѣвой стороны благовѣщеніе Пресв. Богородицы въ церемоніально—торжественной обстановкѣ. Богоматерь въ видѣ знатной женщины въ роскошномъ костюмѣ сидитъ на возвышеніи, ноги покоятся на подножіи; на ней роскошное платье изъ богатой цвѣтной матеріи; на головѣ уборъ, украшенный драгоцѣнными камнями, въ ушахъ серьги, нимба нѣтъ; въ рукахъ ея нитка шерсти оранжеваго цвѣта. Возлѣ нея стоятъ два ангела хранителя. Сверху слетаютъ къ Богоматери благовѣствующій архангелъ съ простертою десницею и Св. Духъ въ видѣ голубя; затѣмъ архангелъ благовѣстникъ представленъ здѣсь во второй разъ въ моментъ самаго благовѣстія. Вся картина имѣетъ характеръ идеальный: Богоматерь не простая бѣдная женщина, но знатная особа; дѣйствіе происходитъ не въ простой назаретской хижинѣ, но въ богатой обстановкѣ, на котодую указываетъ изображенное здѣсь богатое зданіе; ангелы служатъ Богоматери; архангелъ благовѣстникъ приноситъ ей вѣсть о рожденіи отъ нея Спасителя міра. Въ сторонѣ старецъ, съ коротким жезломъ въ рукахъ, стоитъ возлѣ богатаго дома; предъ нимъ два ангела. Предположеніе, будто художникъ въ образѣ этого старца представилъ Захарію первосвященника съ кадильницею въ рукахъ, а въ образѣ богатаго дома—іерусалимскій храмъ, не согласно съ характеромъ самаго изображенія. Свѣтскій костюмъ старца,

короткая рабочая туника и жезлъ въ рукахъ, хорошо извѣстный изъ исторіи обрученія Богоматери, заставляютъ видѣть здѣсь Іосифа, которому ангелы объявляютъ о непорочномъ зачатіи Богоматери. По точному смыслу Евангелія (Матѳ. I, 20), это извѣщеніе было принесено Іосифу однимъ ангеломъ, притомъ во время сна Іосифа, какъ это и изображали дѣйствительно всегда византійскіе художники, но мозаичистъ V вѣка, допуская уклоненія отъ прямого разсказа Евангелія, имѣлъ въ виду сообщить изображенію болѣе возвышенный церемоніальный характеръ, подобно тому, какъ онъ поступилъ, изображая явленіе ангела Іакову въ тѣхъ же мозаикахъ. Далѣе слѣдуетъ срѣтеніе Господне въ видѣ многосложной сцены; поклоненіе волхвовъ, подобно благовѣщенію, въ идеальной обстановкѣ (рис. 41). На большомъ тронѣ багрянаго цвѣта, украшенномъ драгоцѣнными камнями, съ голубымъ сѣдалищемъ, сидитъ Спаситель; десница Его благословляющая; глава окружена золотымъ нимбомъ съ четвероконечнымъ крестомъ,—зародышъ крестчатаго византійскаго нимба. Одежды Его: сѣрая туника и иматій. За тономъ четыре ангела въ сѣрыхъ туникахъ, и среди нихъ надъ главою Спасителя звѣзда. По сторонамъ трона двѣ женщины. На правой сторонѣ два молодые волхва, съ сосудами въ рукахъ, въ туникахъ и анаксиридахъ богато украшенныхъ; у одного на головѣ родъ тюрбана, у другого фригійскій колпакъ; за ними городъ. Идеальный характеръ композиціи ясенъ съ перваго раза. Спаситель уже не тотъ Младенецъ, Который въ памятникахъ разсмотрѣнныхъ сидитъ на рукахъ Богоматери; Онъ на царскомъ тронѣ, въ нимбѣ, усвоенномъ одному только Богу; Онъ царь небесный, и Ему служатъ небесныя силы; къ Нему приходятъ на поклоненіе земные властители въ образѣ волхвовъ. По сторонамъ трона двѣ женщины, истолкованіе которыхъ затруднительно. На рисункѣ Чіампини на лѣвой сторонѣ вмѣсто женщины находится мужчина, означающій, вѣроятно, Іосифа; если этотъ рисунокъ автора XVII вѣка правдоподобенъ, то мы должны признать, что изображенная на нашемъ рисункѣ и находящаяся теперь въ мозаикахъ женщина составляетъ произведеніе новой реставраціи. Остающаяся единственная женщина съ правой стороны должна быть признана въ такомъ случаѣ за Богоматерь. Слѣдуя хронологическому порядку событій, мозаичистъ изображаетъ затѣмъ избіеніе младенцевъ (рис. 42), отличаю-

щееся возможнымъ спокойствіемъ и отсутствіемъ драматизма который сообщенъ былъ этой сценѣ художниками позднѣйшими, подъ вліяніемъ наклонности къ грубому реализму и кровавымъ сценамъ. Иродъ въ нимбѣ (символъ величія)

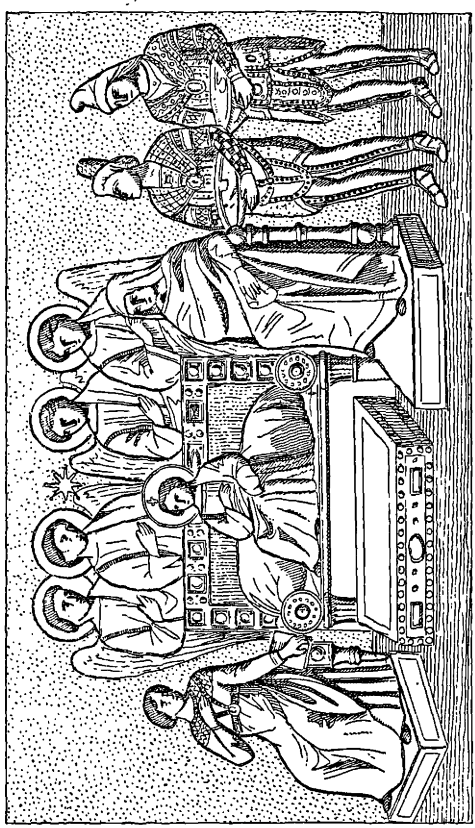


Рис. 41. Мозаика Маріи В. въ Римѣ.

сидитъ на тронѣ и жестомъ правой руки отдаетъ стоящимъ возлѣ него воинамъ приказаніе избить младенцевъ. Одинъ изъ воиновъ, обращая лицо къ Ироду, уже готовъ сейчасъ приступить къ исполненію приказанія. Толпа женщинъ съ

распущенными волосами (знакъ печали), съ дѣтьми на рукахъ, ожидаетъ своей участи. Сцена очень спокойная, въ духѣ христ. искусства V столѣтія; художникъ избѣгаетъ кровавой сцены самаго избіенія и даетъ лишь ясный намекъ на него. Въ самомъ низу на спускахъ арки изображены два города—Іерусалимъ и Виѳлеемъ съ агнцами, а вверху въ центрѣ арки—престолъ съ апокалипсическою книгою, запечатанною семью печатями; возлѣ него—апостолы Петръ и Павелъ и символы Евангелистовъ. Помимо указанныхъ мозаикъ тріумфальной арки, весь средній нефъ вверху надъ



Рис. 42. Мозаика Маріи В. въ Римѣ.

колоннами и арками покрытъ также мозаиками, содержаніе которыхъ составляютъ событія ветхаго завѣта: встрѣча Авраама съ Мельхиседекомъ, нѣсколько событій изъ жизни Іакова и Моисея, переходъ евреевъ чрезъ Чермное море, событія изъ исторія Іисуса Навина. Не останавливаясь на подробностяхъ, обратимъ вниманіе лишь на значеніе этихъ мозаикъ въ исторіи христіанскаго искусства и иконографіи. По отношенію къ разработкѣ самобытныхъ христіанскихъ темъ и богатству иконографическаго содержанія, мозаики эти превосходятъ рѣшительно все, что успѣло выработать дотолѣ искусство мозаикъ и фресокъ; ихъ содержаніе въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ превосходитъ даже объемъ иконографическаго содержанія художественныхъ миніатюръ въ

лицевыхъ рукописяхъ того времени. Мозаичистъ художникъ здѣсь пролагаетъ новые пути христіанскаго искусства. Онъ уже уклоняется явно отъ символизма катакомбъ и обращается къ сюжетамъ историческимъ, избирая изъ числа ихъ наиболѣе важные, съ его точки зрѣнія, и сообщая имъ идеально-художественную постановку. Онъ несомнѣнно знакомъ съ преданіями античной школы и обнаруживаетъ это знакомство въ граціозности и прелести изображаемыхъ фигуръ и изяществѣ драппированія, но въ тоже время онъ проявляетъ самобытное творчество въ самомъ замыслѣ и композиціяхъ и даетъ ясно видѣть, что отселѣ христіанскому искусству предстоитъ великая будущность. Къ сожалѣнію, невозможно сказать, греческими или римскими художниками изготовлены эти мозаики. Въ мозаикахъ другихъ римскихъ храмовъ—св. Лаврентія за стѣнами Рима (VI в.), Косьмы и Даміана, въ капеллѣ Венанція при баптистеріи латеранскомъ (639—642 г.), св. Агніи, Нерея и Ахиллеса (VIII—IX в.) уже замѣтно обнаруживается художественное вліяніе Византіи; но еще съ большею рѣшительностію оно проявляется въ равеннскихъ мозаикахъ VI столѣтія.



IV.

Мозаики равеннскія и солунскія.

Перенесеніе столицы Римской имперіи съ запада на востокъ при Константинѣ Великомъ отмѣчаетъ собою наступленіе новой этохи въ исторіи христіанскаго искусства и иконографіи. Здѣсь зачалось и постепено окрѣпло величайшее по своему историческому значенію для христіанскаго средневѣковаго міра византійское искусство. Не легко опредѣлить съ точностію, какими побужденіями руководился Константинъ В. въ дѣлѣ перемѣщенія столицы. Древнее преданіе, перенесенное и въ нашу старинную письменность, сообщаетъ, что онъ предпринялъ это рѣшеніе по особому откровенію свыше; тѣмъ не менѣе не вдругъ привелъ его въ исполненіе: первоначально онъ послалъ мудрыхъ мужей въ Азію, Ливію и Европу для разысканій; посланные возвратились и рекомендовали государю Македонію и Византію, какъ мѣста наиболѣе пригодныя для основанія новой столицы; самъ же онъ имѣлъ въ виду Троаду, прославленную побѣдами грековъ (Рукоп. соф. библ. № 1454). Избрана была Византія. Нѣкоторые полагали, что Константинъ В. руководился въ этомъ дѣлѣ политическими соображеніями и прежде всего желаніемъ упрочить самодержавіе. Несомнѣнно одно, что Византія, по своему географическому положенію, представляла весьма многія удобства, необходимыя для крѣпости государственнаго организма: теплый климатъ, богатая и разнообразная флора, роскошная красота моря и береговъ, центральное положеніе между Европою и Азіею, отличная гавань и пути сообщенія, открывавшія возможность широкихъ сношеній, какъ внѣшнихъ, такъ и внутреннихъ, удобства для военнаго флота, все это такія условія, которыя ставили Византію выше одряхлѣвшаго и истощеннаго продолжительными и частыми войнами Рима и которыя могли

въ значительной мѣрѣ склонять Константина В. на сторону Византіи. Кто видѣлъ Константинополь и знакомъ съ его окрестностями и красотами Босфора и Золотого рога, тотъ легко пойметъ естественность этихъ соображеній. И вотъ въ 328 или 329 году императоръ плугомъ, или остріемъ копья, какъ передаютъ другіе источники, очертилъ границы новаго города, назвавъ его Константинополемъ, и рѣшился отстроить его такъ, чтобы онъ могъ превзойти даже старый Римъ. Мѣстоположеніе Византіи благопріятствовало этой цѣли. Подобно старому Риму, Константинополь—новый Римъ раскинутъ былъ на семи холмахъ и раздѣленъ на 14 частей. Въ центрѣ города поставлена золотая колонна, и отъ нея пошли общественныя дороги по всѣмъ направленіямъ. Какъ въ Римѣ, такъ и здѣсь устроены были Августеонъ или форумъ, циркъ, портики, роскошный ипподромъ; всюду воздвигались великолѣпныя зданія, украшенныя остатками мраморовъ Ѳракіи и Пропонтиды, тріумфальныя арки, термы, дворцы и храмы. Изъ Аѳинъ, Кесаріи, Севастіи, Антіохіи, Кипра, Крита, Родоса и проч. перепосили въ новую столицу превосходныя статуи. Не оставилъ императоръ безъ вниманія и другихъ городовъ имперіи; онъ строилъ храмы и въ Римѣ и Неаполѣ, Антіохіи, Виѳлеемѣ, Іерусалимѣ, употребляя иногда для этихъ цѣлей остатки языческаго искусства [1]). Было бы несправедливо видѣть въ этой дани, налагаемой на язычество въ пользу христіанства, проявленіе вандализма, какъ это представлялось нѣкоторымъ изъ современныхъ почитателей античнаго; мѣры эти – явленіе совсѣмъ необычное; что Константинъ В. высоко цѣнилъ памятники античнаго искусства—объ этомъ свидѣтельствуютъ несомнѣнные историческіе факты. Примѣру Константина В. подражали и его преемники: при содѣйствіи ихъ искусство Византіи получаетъ дальнѣйшее развитіе. Въ то время, когда западная имперія стала добычею варваровъ, восточныя провинціи ея находились въ счастливомъ и цвѣтущемъ состояніи. Наряду съ столицею, умножались памятники искусства и въ другихъ городахъ Греціи. Но безъ сомнѣнія самымъ блестящимъ временемъ для византійскаго искусства было царствованіе Юстиніана. Въ то время, какъ полководцы его Нарзесъ и Велизарій далеко распространяли военное могущество новой имперіи,

[1]) Евсевій Ц. И. III, 26. 27. 48. 54. 55. 56. 58 и др.

самъ императоръ обратилъ свое вниманіе на искусство и обогатилъ свою имперію множествомъ новыхъ зданій. За такую любовь къ искусству и неутомимую дѣятельность современники Юстиніана почтили его титуломъ обновителя міра. Въ 5-й годъ его царствованія (532 г.) произошло возмущеніе партій цирка, жертвою котораго сдѣлались в. многія замѣчательныя зданія Константинополя. Катастрофа эта довела архитектурную дѣятельность Юстиніана до высшей степени напряженія. Въ это время Юстиніанъ положилъ основаніе знаменитаго храма Софіи, построилъ также нѣсколько другихъ церквей и дворецъ. Окрестности Константинополя украсились теперь великолѣпными дворцами, роскошными садами и виллами, предназначавшимися для сенаторовъ и богатыхъ гражданъ. Энергія императора содѣйствовала образованію той художественной византійской школы, которая довела византійское искусство до высшей степени совершенства.—Но художественная дѣятельность Византіи не окончилась съ царствованіемъ Юстиніана; ее продолжали спокойно преемники его въ продолженіи цѣлаго столѣтія. Наступившая затѣмъ эпоха иконоборства нанесла сильный ударъ этой дѣятельности, но не могла совершенно уничтожить ее. Вслѣдъ за возстановленіемъ иконопочитанія императрицею Ѳеодорою, видными дѣятелями на этомъ поприщѣ являются импер. Василій Македонянинъ, Константинъ Багрянородный—знаменитый художникъ своего времени, Іоаннъ Цимисхій, Алексѣй Комнинъ и др. Взятіе Константинополя крестоносцами повредило дѣлу искусства не менѣе, чѣмъ разореніе его турками. Не имѣя ни любви, ни знанія въ этомъ дѣлѣ, крестоносцы съ яростію вандаловъ набросились на сокровища Константинополя; грабили и разоряли все, что попадало подъ руку: золотыя и серебряныя украшенія храмовъ, кресты, обдирали съ иконъ и утварей церковныхъ оклады, жемчугъ, разрушали и сплавляли церковные сосуды, не пощадили даже ни св. Софію, ни чудотворную икону Одигитріи. Отселѣ художественная дѣятельность Византіи начинаетъ замѣтно ослабѣвать; и только знаменитый Аѳонъ продолжалъ служить для нея убѣжищемъ: отсюда выходили строгіе богословы, здѣсь же, подъ вліяніемъ аскетическаго характера монастырей, выработалась та художественная школа, которая стала лучшею хранительницею древнихъ преданій и т. о. поддержала на время древнюю художественную славу Визан-

тіи. Однако, несмотря на всѣ невзгоды, закончившіяся турецкимъ погромомъ, Византія оставила намъ дорогое культурное наслѣдіе въ видѣ многочисленныхъ памятниковъ: по этимъ памятникамъ мы можемъ составить довольно ясное понятіе о художественныхъ силахъ Византіи и историческомъ значеніи византійскаго искусства.

Съ именемъ Византіи сливается нераздѣльно особый художественный стиль, столь распространенный въ средніе вѣка, особенно у насъ въ Россіи. Оставляя въ сторонѣ памятники архитектурные, какъ требующіе отдѣльнаго спеціальнаго изслѣдованія, замѣтимъ, что еще и до сихъ поръ, не смотря на значительные успѣхи византологіи, понятія о византійскомъ стилѣ, византійскомъ искусствѣ не отличаются надлежащею опредѣленностію и точностію. Разногласятъ какъ относительно его существеннаго характера, такъ и относительно времени и историческихъ условій его появленія, эпохъ блестящаго развитія и упадка, степени его распространенности въ средневѣковомъ христіанскомъ мірѣ; даже въ оцѣнкѣ отдѣльныхъ памятниковъ и ихъ принадлежности къ числу произведеній византійскихъ встрѣчаются нерѣдко разногласія. Дѣло изученія этихъ памятниковъ, не столь давно начатое, далеко еще не доведено до той полноты, съ какого изучены напр. памятники періода древне-христіанскаго. Византійское искусство составляетъ прежде всего продуктъ исторической жизни Византіи. Основанная на развалинахъ древне-эллинской цивилизаціи Византія, особено на первыхъ порахъ своего существованія, сохраняла преданія и наклонности, отличавшія древнихъ эллиновъ. Эллинская цивилизація еще не утратила вполнѣ своего значенія даже и въ первые вѣка христіанства; она была значительною силою, оцѣненною по достоинству христіанами. Задача христіанской Византіи въ данномъ случаѣ сводилась къ тому, чтобы претворить эти научные и художественные останки въ достояніе христіанства, воспользоваться ими для цѣлей христіанской науки и искусства. Начиная съ ап. Павла, мы дѣйствительно видимъ въ христіанствѣ цѣлый рядъ просвѣщенныхъ писателей и отцевъ церкви, которые пользовались плодами эллинской цивилизаціи въ дѣлѣ раскрытія и утвержденія христіанскихъ идей, таковы: Іустинъ мученикъ, Климентъ александрійскій, Оригенъ, Василій Великій, Григорій Богословъ, Іоаннъ Златоустъ, Аѳанасій Великій и проч. Показате-

лями живучести древней науки служатъ и существовавшія все-еще философскія школы, которыя пробуждали мысль и вызывали ее на работу; и еретическія общества и секты, какъ результатъ энергической, хотя бы и ложно направленной, дѣятельности ума; словомъ, всюду пробивалась еще интеллектуальная жизнь, полная разнообразія и интереса; а задатки ея положены были въ предшествовавшей цивилизаціи. Въ сферѣ искусства христіанство встрѣтило здѣсь хорошіе прецеденты: и остатки эстетическаго образованія въ тогдашнихъ школахъ, и непрерывное преданіе о древней художественной славѣ Греціи, и готовые художественные образцы въ видѣ наличныхъ художественныхъ памятниковъ древней Эллады,—все это, по естественному порядку вещей, ставило христіанскихъ художниковъ въ тѣсную связь съ установленными искони началами. Но и эллинское искусство не можетъ быть признано единственнымъ источникомъ искусства византійскаго. Разноплеменность состава имперіи влекла за собою эклектизмъ въ области искусства: какъ византійская наука восприняла не мало пришлыхъ элементовъ изъ отдаленнаго востока, Сиріи, Арменіи, Египта, Индіи, такъ и литература и искусство. Слѣды восточной культуры обнаружились и въ христіанскихъ сектахъ, и въ древнихъ сказаніяхъ, и въ церемоніалахъ и въ орнаментикѣ. „Константинополь, говоритъ Бэйе, по самому положенію своему, примыкалъ къ странамъ востока; большая часть его народонаселенія происходила оттуда, а потому восточные нравы и искусства проникали сюда.—Кромѣ того, Константинополь находился въ постоянныхъ политическихъ и торговыхъ сношеніяхъ съ могущественнѣйшими монархіями востока, особенно съ Персіею. Въ архитектурѣ эти вліянія вполнѣ ощутительны; но и въ орнаментикѣ постоянно встрѣчаются мотивы, заимствованные на крайнемъ востокѣ, трактуемые въ томъ же самомъ духѣ и стилѣ. Отсюда-то по преимуществу византійскіе художники и заимствовали ту склонность къ богатству и роскоши, которая проявляется во всѣхъ ихъ произведеніяхъ; отсюда также ихъ наклонность къ условной обработкѣ всѣхъ деталей орнамента. Искусство, заимствуя матеріалъ изъ области флоры и фауны, воспроизводитъ его то вполнѣ согласно съ природою, то измѣняетъ его и создаетъ типы искусственные, безпрестанно повторяемые и утратившіе всякое сходство съ формами дѣйствительности.

Византійцы слѣдовали этому послѣднему пути и часто брали образцы уже давно принятые на востокѣ; отсюда встрѣчаются у нихъ тѣ замысловатыя плетенія, тѣ причудливые цвѣты и фантастическія животныя, какія столь обычны въ памятникахъ Индіи и Персіи [1])". Въ византійской жизни вліяніе востока обнаруживается въ привязанности къ сложному и блестящему церемоніалу, многочисленные образцы котораго описаны впослѣдствіи Константиномъ Порфиророднымъ, а также въ блескѣ и роскоши одеждъ и вообще всей обстановки. Въ связи съ этою наклонностію стоитъ любовь византійцевъ къ пышнымъ мозаикамъ и употребленію драгоцѣнныхъ матеріаловъ—золота, серебра, слоновой кости въ художественномъ производствѣ. Само собою понятно, что механическое заимствованіе и случайная комбинація готовыхъ элементовъ, хотя бы вполнѣ совершенныхъ, не могли создать новаго искусства и возвысить славу Византіи. Обильный притокъ готовыхъ художественныхъ формъ былъ сплавленъ въ художественномъ горнилѣ Византіи, сырой матеріалъ переработанъ, и изъ сплава разнородныхъ элементовъ, подъ вліяніемъ организующаго генія, явилось новое искусство, столь же оригинальное, сколько оригинальна и сама византійская жизнь во всѣхъ ея многосторонихъ проявленіяхъ. Безъ природной наклонности къ искусству, безъ таланта и знанія, безъ обширнаго запаса художественныхъ силъ не могло явиться столь совершенное искусство, каково искусство Византіи; нѣтъ нужды въ настоящее время опровергать устарѣлое мнѣніе о византійскомъ искусствѣ, какъ неподвижномъ и омертвѣломъ; очевидные факты говорятъ совсѣмъ иное. Подъ вліяніемъ названныхъ условій, искусство Византіи уже съ самыхъ первыхъ шаговъ своего бытія должно было мало по малу уклоняться отъ искусства древне-христіанскаго, хотя и не могло вдругъ порвать съ нимъ всякую связь. Наивный лепетъ древне-христіанскаго символизма начинаетъ уступать мѣсто историческому воззрѣнію, высшій идеалъ искусства полагается не въ прелести и граціозности формы, но въ достоинствѣ внутренняго выраженія; искусство должно выражать христіанскія идеи и соотвѣтственно ихъ высокому значенію оно должно отличаться возвышеннымъ

[1]) Bayet, L'art byzant. p. 103—104.

характеромъ: и типы, и композиціи должны находиться въ полномъ согласіи съ христіанскою догмою; отсюда нѣкоторые спеціалисты называютъ византійское искусство „догматическимъ“. Прежде всего выработываетъ византійское искусство опредѣленный типъ Спасителя, съ которымъ мы имѣли уже случай отчасти познакомиться выше. „Художественный стиль, приводимъ соображенія Бэйе, до IV в. отличался близостью къ природѣ, простотою и непринужденностію положеній; съ IV в. эти прелестныя качества начинаютъ исчезать; искусство признаетъ неумѣстною эту простоту и избѣгаетъ ея, какъ не соотвѣтствующей достоинству священныхъ изображеній. Изображеніе І. Христа, не отдѣляющагося отъ окружающей Его толпы, смѣшивающагося съ нею, считается слишкомъ вульгарнымъ, низменнымъ. Онъ есть царь, и искусство должно выразить это. Писатели византійской эпохи даютъ примѣръ этихъ матеріальныхъ сближеній между царствомъ божественнымъ и царствомъ человѣческимъ. Евсевій въ похвальномъ словѣ импер. Константину представляетъ Бога, царя небеснаго, въ идеализированномъ образѣ царя земного. „Небо служитъ ему престоломъ, земля подножіемъ, небесныя воинства окружаютъ Его, небесныя силы дорифосятъ Его; они видятъ въ Немъ своего главу, учителя, царя (Похв. К. гл. 1—2)... Точно также и христіанское искусство отселѣ усвояетъ І. Христу блестящія одежды, величественный и внушительный видъ; голову Его украшаетъ особеннымъ крестообразнымъ съ драгоцѣнными камнями нимбомъ. І. Христосъ не смѣшивается съ толпою: Онъ долженъ быть всегда легко узнаваемъ по Своимъ отличительнымъ признакамъ. Его настоящее мѣсто на тронѣ, на тронѣ византійскомъ, блестящемъ золотомъ и драгоцѣнными камнями. Онъ спокоенъ, безстрастенъ, господствуетъ надъ всѣмъ міромъ и благословляетъ его царскимъ жестомъ. Но этому монарху нуженъ придворный штатъ; и вотъ художникъ изображаетъ ангеловъ, которые напоминаютъ человѣчество, но не принадлежатъ къ нему, и которые составляютъ посредство между небомъ и землею. Для того, чтобы образовать этотъ типъ ангеловъ, онъ заимствуетъ нѣкоторые аттрибуты у языческихъ геніевъ, у Викторіи; но его созданіе отличается истинною оригинальностію. Византійскій ангелъ своимъ правильнымъ краснвымъ лицомъ, длинными волосами, украшенными тороками, бѣлыми одеждами, іера-

тическою позою производитъ на душу сильное впечатлѣніе. Здѣсь можно кстати констатировать, насколько тѣсна связь между искусствомъ и религіозною литературою. Въ эпоху созданія этого новаго типа распространились сочиненія, приписываемыя Діонисію Ареопагиту, гдѣ точно указана небесная іерархія [1]). Византійское искусство выработало также и величавый типъ Богоматери, удержанный повсюду въ средніе вѣка, а на православномъ востокѣ отчасти до настоящаго времени. Богоматерь—царица неба и земли, хотя и не имѣетъ на главѣ царской короны; ея красота—красота выраженія высокаго духа; тронъ царскій—ея обычное мѣсто; роскошныя, украшенныя драгоцѣнными украшеніями, одежды, обычнаго византійскаго покроя, багряныя царскія туфли, составляютъ обычную принадлежность этого типа. Созданіе типовъ и композицій на темы ветхаго и новаго завѣта, исторіи церкви, композицій нравоучительныхъ и догматическихъ — огромнѣйшая заслуга византійскихъ художниковъ. Наглядное подтвержденіе тому представляютъ какъ разсѣянные повсюду византійскіе памятники, такъ и поздне-греческій иконописный подлинникъ, въ которомъ собраны византійскія иконографическія преданія, хотя и получившія иной видъ ко времени составленія подлинника, впрочемъ легко распознаваемыя при помощи наличныхъ памятниковъ. Въ цѣлой обширной исторіи искусствъ востока и запада невозможно указать ни другой эпохи, ни искусства какой либо другой націи, которыя бы могли стать рядомъ съ Византіею по отношенію къ широтѣ художественныхъ задачъ и многосложной работѣ ихъ выполненія. И это не только по отношенію къ созданію типовъ и композицій, но и по отношенію къ техникѣ: здѣсь мы видимъ блестящую мозаику, изящную миніатюру, скульптуру въ широкомъ значеніи этого слова, особенно же рѣзьбу по слоновой кости и дереву, производство металлическихъ издѣлій, драгоцѣнную перегородчатую эмаль, энкаустику, фреску и проч. Такъ, геній Византіи, подъ ближайшимъ воздѣйствіемъ христіанства, столь широко охватившаго византійскую жизнь, изъ амальгамы искусствъ востока и запада создалъ новое византійское искусство. Слѣдующее

[1]) Bayet, Recherches pour servir à l'hist. de la peinture p. 54—55. Paris. 1879.

обозрѣніе памятниковъ покажетъ намъ существенныя черты иконографическихъ типовъ, композицій и стиля; но предварительно мы должны замѣтить, что всю исторію византійскаго искусства нельзя разсматривать, какъ одинъ неподвижный моментъ, и всю совокупность византійскихъ памятниковъ невозможно подвесть подъ одну общую характеристику ни по отношенію къ стилю, ни по отношенію къ иконографіи.

Недостатокъ этого разграниченія иногда ведетъ къ недоразумѣніямъ: одни изъ представителей новѣйшаго художественно-археологическаго знанія, какъ проф. Шпрингеръ и Ф. Кс. Краусъ, не находятъ возможнымъ даже говорить о византійскомъ искусствѣ до VII в; полагая, что въ то время искусство востока и запада стояло на одной почвѣ и было въ сущности одно и тоже; что, подобно сходству въ обычаяхъ, языкѣ, правахъ, востокъ придерживался тѣхъ же формъ въ архитектурѣ и живописи, того же стиля, какъ и западъ, и до Ираклія не привнесъ сюда ничего оригинальнаго, кромѣ незначительныхъ измѣненій въ архитектурѣ (галлереи надъ боковыми нефами, три алтарныя апсиды) и нѣкоторыхъ сюжетовъ въ иконографіи [1]); другіе, какъ проф. Стржиговскій, начинаютъ исторію византійскаго искусства со временъ Константина Великаго, допуская общность восточнаго и западнаго искусства только въ періодъ до-Константиновскій. Намъ кажется, что между этими двумя воззрѣніями нѣтъ того радикальнаго разнорѣчія, которое иногда выступаетъ при ихъ сопоставленіи [2]). Необходимо прежде всего точно установить границы понятій, соединяемыхъ тою и другою стороною съ терминомъ „византійское искусство“. Проф. Краусъ подъ византійскимъ искусствомъ разумѣетъ вполнѣ сформировавшійся художественный стиль, со всѣми его существенными опредѣленіями и чертами, притомъ носящими на себѣ отпечатокъ Константинополя и стоящими внѣ тѣхъ рамокъ, въ которыя заключено было искусство древне-христіанскаго періода (эллино-римскаго); не находя этого въ искусствѣ до VII в; онъ, однакожъ, соглашается, что въ столицѣ востока, начиная съ Константина В; особенно же съ Ѳеодосія, искусство развивалось и

[1]) F. X. Kraus, Gesch. d. chr. Kunst I, 550—551.
[2]) Ibid.

подобно искусству Равенны, Сиріи, Александріи или сѣверной Африки и южной Италіи имѣло свой мѣстный отпечатокъ и что оно оказывало даже свое вліяніе на области, зависящія отъ византійскаго патріархата (549). А проф. Стржиговскій, на основаніи этихъ частныхъ „отпечатковъ“, находитъ возможнымъ называть искусство IV—VI вв. византійскимъ. Оторвать этотъ періодъ значило бы устранить естественное зарожденіе византійскаго искусства. Если несомнѣнно то, что въ эпоху Юстиніана византійская архитектура нашла свое блестящее выраженіе въ храмѣ Софіи Константинопольской, если достовѣрно мы знаемъ, что храмъ этотъ былъ украшенъ роскошною византійскою мозаикою, остатки которой уцѣлѣли доселѣ (ангелъ въ сводѣ алтаря); если сохранились до насъ произведенія мелкой скульптуры (золотыя пластины Оттоманскаго музея), миніатюры (россанское Ев.; Сир. Ев. Раввулы) съ яснымп слѣдами византійскаго стиля, то понятно само собою, что памятники этого рода должны были имѣть своихъ предшественниковъ, подготовившихъ почву для нихъ „L'art ne s'improvise pas“. Галлереи надъ боковыми нефами въ солунской базиликѣ св. Димитрія, конечно, не превращаютъ древне-христіанскую базилику въ храмъ византійскаго стиля, все же онѣ составляютъ одну изъ чертъ византійской архитектуры. Далѣе: храмы центрическаго плана, какъ вѣрно указано проф. Краусомъ, были не только на востокѣ, но и на западѣ. Однакожъ переработка этого плана и переведеніе круга въ прямоугольникъ близкій къ квадрату составляетъ результатъ архитектурной дѣятельности Византіи. Мы находимъ возможнымъ принять то мнѣніе (Гюбшъ), по которому византійскіе храмы въ видѣ прямоугольника близкаго къ квадрату имѣютъ структивную связь съ древне-христіанскими ротондами и что посредствующее между ними звено представляетъ храмъ Сергія и Вакха въ Константинополѣ, въ которомъ расположеніе внутреннихъ устоевъ напоминаетъ ротонду; тѣмъ не менѣе храмы эти, Сергія и Вакха, Софіи, никоимъ образомъ не могутъ быть отнесены къ архитектурѣ древне-христіанской: это уже вполнѣ сложившійся въ эпоху Юстиніана византійскій архитектурный типъ. Въ строеніи колоннъ уже въ IV—V в. мы видимъ капители съ акантовыми листьями, а иногда—абаки вмѣсто капителей; въ орнаментикѣ—кресты и птицы, пьющія изъ сосудовъ. Въ мозаикахъ Равенны V—

VI в.в. можно наблюдать какъ слѣды древне-христіанскаго искусства, такъ и византійскаго, и чѣмъ ближе памятникъ къ эпохѣ Юстиніана (ц. св. Виталія, Аполлинарія во флотѣ), тѣмъ яснѣе и полнѣе выражаются въ немъ черты византійскаго стиля—и въ композиціяхъ, и въ типахъ и даже въ колерахъ.

Искусство византійское имѣетъ свою исторію и особые періоды—зачаточный, періодъ полнаго развитія и упадка, и соотвѣтственно тому одни изъ византійскихъ памятниковъ отражаютъ въ себѣ еще не сполна признаки этого стиля, другіе представляютъ его во всемъ блескѣ развитія, въ третьихъ обнаруживается и недостатокъ творчества, и техническая неумѣлость, и недостатокъ вкуса. Эти-то послѣдніе, до недавняго времени и служили главнымъ матеріаломъ, на которомъ исторіки искусства основывали свою характеристику византійскаго искусства вообще (Аженкуръ, Руморъ, Шпаазе, Куглеръ); и понятно, что такая характеристика не могла быть вѣрною. Уже съ IV вѣка въ иконографіи и искусствѣ, особенно на востокѣ, обнаруживается замѣтное тяготѣніе къ опредѣленной установкѣ типовъ, композицій, драпировокъ, обстановки; но эта наклонность не есть синонимъ монотоннаго однообразія. Древнѣйшія произведенія византійскаго художества носятъ на себѣ ясные слѣды художественной свободы и разнообразія. Одна и таже личность съ ея обычными для искусства художественными опредѣленіями представляется не совсѣмъ одинаковою въ творческомъ воображеніи различныхъ художниковъ. Такъ напр., во всѣхъ изображеніяхъ Спасителя, Богоматери, апостоловъ V—VI в. мы узнаемъ изображаемыхъ лицъ, но въ то же время мы отличаемъ здѣсь ясно произведенія разныхъ художниковъ. Такое разнообразіе представлялось возможнымъ при томъ единственномъ условіи, если дѣятельность художника не была стѣснена тою безпощадною традиціею, которая, установивъ строгія и неизмѣнныя нормы въ искусствѣ, исключаетъ собою всякое проявленіе художественной индивидуальности. Когда художникъ рабски слѣдуетъ за преданіемъ, то онъ является копіистомъ, когда же онъ свободно творитъ, то вводитъ въ свое произведеніе элементъ личный и слѣдовательно вводитъ разнообразіе въ искусство. Этимъ-то художественнымъ разнообразіемъ и отличаются древнѣйшія произведенія византійскаго искусства. Въ красотѣ типовъ и

характерѣ моделлировки, въ свободѣ контуровъ, въ олицетвореніяхъ предметовъ природы и отвлеченныхъ понятій здѣсь проглядываютъ еще ясные слѣды искусства античнаго; но богословская идея видимо уже овладѣваетъ художникомъ и налагаетъ печать на его произведеніе, сообщая изображеннымъ лицамъ и событіямъ внушительную важность, величіе и точность, требуемыя самою идеею, которая положена въ основу ихъ. Природа изображеній все еще не забыта; въ изображеніяхъ видно близкое подобіе человѣческаго организма. Иное дѣло въ эпоху упадка: природа забывается и приносится въ жертву принципу богословскому. Художникъ-богословъ переноситъ центръ тяжести въ область религіозно-нравственныхъ отношеній и ставитъ себѣ цѣль дидактическую. Онъ обращаетъ главное вниманіе на голову изображаемаго лица. Нравственною, а не физическою красотою художникъ эпохи упадка хотѣлъ вліять на зрителя. Его идеалы подвижники, пребывающіе въ молитвѣ, продолжительномъ постѣ и бдѣніи; ихъ строгая подвижническая мораль полагала отпечатокъ на ихъ лицахъ, поэтому и въ произведеніяхъ византійскаго художества эпохи упадка лица изображаемыхъ святыхъ постепенно становятся сухими и тощими. Главнымъ украшеніемъ этихъ лицъ, въ отличіе отъ античныхъ моложавыхъ и безбородыхъ фигуръ, является борода, какъ символъ нравственной зрѣлости. Положеніе лица изображаемаго являлось условнымъ; фигура длинною и тощею, руки вялыми, черты лица выражали мрачную угрюмость: большіе глаза, покрытый морщинами лобъ, узкій носъ съ двумя глубокими бороздами по сторонамъ, оранжевый или краснокоричневый цвѣтъ лица, все это довольно распространенныя черты (хотя не безъ исключеній) византійскаго искусства въ эпоху его упадка. Драпировка изображеній въ византійскомъ искусствѣ всегда самая тщательная: фонъ по преимуществу золотой—символъ небесной славы, складки одеждъ на первыхъ порахъ естественны, а въ эпоху упадка разсчитаны съ удивительною точностію; одежда нерѣдко проложена золотомъ. Голову святого всегда окружаетъ нимбъ, голову Спасителя нимбъ крестообразный. Иногда вся фигура І. Христа окружена ореоломъ. Каждая фигура имѣетъ соотвѣтствующую надпись, сдѣланную въ вертикальномъ направленіи: значеніе ея, какъ понятно само собою, должно было постепенно усиливаться вмѣ-

стѣ съ упадкомъ индивидуальности въ изображеніяхъ святыхъ.

Переходя къ обозрѣнію памятниковъ византійской иконографіи и искусства, мы прежде всего должны остановиться на мозаикахъ Равенны. Нигдѣ, даже въ самомъ Римѣ, обильно снабженномъ памятниками восточнаго искусства, нельзя найти такого богатства и полноты мозаическихъ произведеній, какъ въ Равеннѣ: въ равеннскихъ мозаикахъ данъ обильный матеріалъ для характеристики этого искусства въ теченіи цѣлыхъ двухъ столѣтій; здѣсь возможно прослѣдить и постепенный переходъ въ искусствѣ отъ періода древне-христіанскаго къ византійскому (V в.) и полный разцвѣтъ византійской мозаики въ VI вѣкѣ. Равенна незначительный городокъ римской имперіи, въ началѣ V в., вслѣдствіе движенія къ Риму варваровъ, стала императорскою резиденціею. Здѣсь жили импер. Гонорій, Плакидій, Валентиніанъ III и его мать Галла Плакида; Ромулъ Августъ, Одоакръ и Θеодорихъ остготскій; а затѣмъ, благодаря завоеваніямъ Велизарія, Равенна вошла въ составъ византійской имперіи. Но уже и ранѣе того, на первыхъ же порахъ своего возвышенія, Равенна стояла близко къ Византіи: епископы Равенны уже давно тяготѣли къ востоку, а во времена Θеодориха уже окрѣпъ равеннскій экзархатъ. Вмѣстѣ съ экзархами и весь церковный клиръ и монашество стояли на сторонѣ Византіи. Церковный обрядъ здѣсь былъ греческій, а отсюда легко понять, почему и произведенія тогдашняго равеннскаго искусства имѣли византійскій характеръ: помимо высокихъ преимуществъ Византіи въ этомъ отношеніи и ея громкой славы повсюду, къ этому именно искусству склоняло Равенну и конфессіональное родство. Своимъ политическимъ и культурнымъ возвышеніемъ Равенна обязана главнымъ образомъ Галлѣ Плакидѣ, Θеодориху и Юстиніану. Вмѣстѣ съ тѣмъ каждое изъ этихъ царствованій подарило намъ памятники мозаикъ, по которымъ возможно судить о направленіи равеннскаго искусства въ V и VI вв. и о степени его близости къ искусству византійскому.

Ко времени Галлы Плакиды относятся мозаики католическаго баптистерія. Мозаики эти исполнены по распоряженію епископа равеннскаго Неона (425—430 г.), какъ это видно изъ эпиграммы Агнелла, автора сочиненія о жизни равеннскихъ епископовъ. Содержаніе мозаикъ опредѣляется

назначеніемъ самаго здапія: зданіе это—крещальня, съ необходимымъ для крещенія бассейномъ посрединѣ; отсюда и мозаики его представляютъ лицъ и событія, имѣющія близкое отношеніе къ этому таинству. Въ кругломъ медальонѣ купола надъ центромъ крещальнаго резервуара помѣщено прекрасное мозаическое изображеніе крещенія Спасителя въ Іорданѣ (рис. 43). І. Христосъ обнаженный стоитъ въ водѣ; съ правой стороны Его на береговой скалѣ — Іоаннъ Креститель: правая рука его простерта надъ главою Спасителя [1]), въ лѣвой онъ держитъ крестъ—символъ христіанства. Сверху надъ главою І. Христа паритъ голубь, символъ Святаго Духа. Съ лѣвой стороны выступаетъ изъ воды бородатый мужъ, олицетворяющій Іорданъ, съ надписью IORD..., съ тростникомъ въ лѣвой рукѣ и съ покрываломъ. Всѣ указанныя три фигуры отличаются полною художественностію, натуральною постановкою и изяществомъ моделлировки и контуровъ. Но античный характеръ фигуръ Спасителя и Іоанна Крестителя носитъ на себѣ уже нѣкоторый отпечатокъ христіанскаго идеальнаго воззрѣнія того времени. Длинные волосы ихъ локонами падаютъ на плечи, подбородки и щеки обрамлены бородами; выраженіе лицъ спокойное, величественное и серьозное. Все это уже значительно отличаетъ изображеніе крещенія отъ изображеній того же событія въ древне-христіанской скульптурѣ и фрескахъ и приближаетъ его къ византійскому типу изображенія крещенія І. Христа. Вокругъ этого изображенія и нѣсколько ниже его въ стѣнахъ



Рис. 43. Мозаика равеннскаго вантистерія.

[1]) Чашка, изъ которой онъ льетъ воду на главу Спасителя, здѣсь представляется неумѣстною, такъ какъ, очевидно, идея художника предполагаетъ крещеніе чрезъ погруженіе. Притомъ она является непонятнымъ исключеніемъ въ ряду другихъ древнихъ изображеній крещенія (чрезъ погруженіе). По всему вѣроятію, она составляетъ позднюю прибавку, явившуюся подъ вліяніемъ католической практики крещенія.

купола изображены 12 апостоловъ въ туникахъ и съ вѣнками въ рукахъ: они представлены здѣсь въ одномъ изъ трудныхъ для художника моментовъ—въ движеніи. Однако же художникъ довольно удачно преодолѣлъ трудности этого момента: всѣ апостолы идутъ спокойно и притомъ отличаются индивидуальными чертами въ лицахъ. Волосы ихъ короткіе; нимбовъ нѣтъ; отдѣлены одинъ отъ другого растеніями, образующими сегменты круга, и занавѣсами, падающими сверху. Нѣсколько ниже апостоловъ изображены престолы въ числѣ четырехъ съ четырьмя лежащими на нихъ евангеліями, и между ними четыре трона съ подушками и крестами (этимасія)—символы славы Христа. Еще ниже изображены волюты и растительные побѣги, исполненные золотомъ по синему фону; наконецъ, между окнами расположены лѣпныя изображенія пророковъ съ книгами, свитками и благословляющими десницами. Такимъ образомъ, въ цѣломъ изображенія эти въ лицѣ І. Христа, пророковъ и апостоловъ представляютъ торжествующую церковь Христову.

Къ той же первоначальной эпохѣ равеннскаго искусства относятся *мозаики въ усыпальницѣ Галлы Плакиды*. Своимъ внутреннимъ видомъ усыпальница эта напоминаетъ подземныя мѣста собраній древнихъ христіанъ: внизу въ нишахъ расположены украшенные скульптурою саркофаги, какъ въ катакомбахъ; стѣны украшены мозаиками, которыя своимъ полусимволическимъ характеромъ также переносятъ мысль наблюдателя въ первые вѣка христіанства. Сводъ этого зданія представляетъ собою небо, усѣянное звѣздами, съ четвероконечнымъ крестомъ въ срединѣ и символами Евангелистовъ по краямъ. Въ люнетахъ ниже купола между окнами представлены на зеленомъ лугу апостолы: ихъ отдѣляютъ другъ отъ друга группы изъ сосудовъ съ водою, стоящихъ между двумя голубями. Типы апостоловъ, драпировка ихъ, жестикуляціи отличаются непринужденностію; это люди, проникнутые высшимъ вдохновеніемъ, люди убѣжденія, съ ясно сознанными идеалами. Въ числѣ ихъ апостолъ Петръ изображенъ съ ключемъ въ лѣвой рукѣ: если эта подробность не составляетъ позднѣй прибавки, то мы имѣемъ здѣсь древнѣйшій примѣръ такого изображенія. Въ боковыхъ люнетахъ представлены два источника, изъ которыхъ къ каждому подходятъ по два оленя, символы христіанскихъ душъ, жаждущихъ воды живой. Но самая лучшая мозаика нахо-

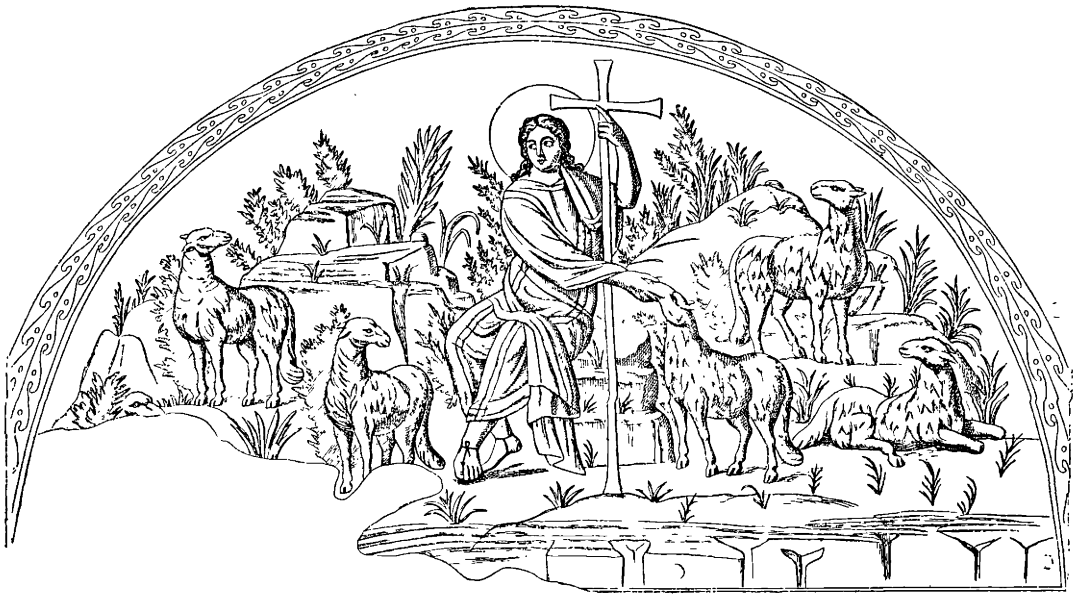


Рис. 44. Мозаика равеннской церкви Галлы Плакиды—добрый Пастырь (стр. 119).

дится надъ входною дверью: это символическое изображеніе І. Христа въ видѣ Добраго Пастыря, сходное по идеѣ съ соотвѣтствующими изображеніями эпохи катакомбъ, но уже получившее, подъ вліяніемъ христіанскаго міровоззрѣнія, нѣсколько своеобразную форму (рис. 44). Сцена представляетъ роскошный ландшафтъ съ деревьями, травою и горами; здѣсь пасутся шесть агнцевъ; въ срединѣ Добрый Пастырь. Онъ сидитъ на камнѣ, одѣтъ въ далматикъ, Его голова съ длинными волосами и античное лицо украшены золотымъ нимбомъ; въ лѣвой рукѣ вмѣсто пастушескаго посоха Онъ держитъ крестъ; правою ласкаетъ одного изъ шести окружающихъ Его агнцевъ. Если сравнимъ это изображеніе съ изображеніями катакомбъ, то увидимъ, что оно носитъ на себѣ совершенно ясные слѣды иного пониманія этого сюжета. Добрый Пастырь держитъ уже крестъ, но не посохъ, голова Его окружена сіяніемъ, одежда указываетъ на высшее достоинство: простая идиллическая сцена переведена здѣсь въ возвышенное созданіе христіанства. Надъ изображеніемъ Добраго Пастыря изображена другая сцена: желѣзная рѣшетка; подъ нею костеръ, объятый пламенемъ; справа быстро приближается къ этой рѣшеткѣ мужская фигура съ золотымъ крестомъ на правомъ плечѣ и съ книгою въ лѣвой рукѣ: это одинъ изъ христіанскихъ мучениковъ, вѣроятно, св. Лаврентій, замученный на раскаленной рѣшеткѣ: крестъ на плечѣ, книга и четыре книги евангелій въ шкапѣ суть символы исповѣданія мучениковъ. Изображеніе это принадлежитъ къ числу древнѣйшихъ изображеній сценъ изъ жизни христіанскихъ мучениковъ.

Мозаики Аріанскаго баптистерія (Maria in Cosmedin) какъ по своей компановкѣ, такъ и вообще по стилю близко подходятъ къ мозаикамъ католическаго баптистерія: сходство содержанія легко объясняется изъ одинаковаго назначенія того и другого памятника: это такая же крещальня, а потому и мозаики представляютъ тоже изображеніе крещенія Спасителя (типъ І. Х. безбородый), тѣхъ же апостоловъ съ вѣнками, въ сегментахъ круга. По всей вѣроятности мозаичистъ принялъ здѣсь за образецъ мозаики католическаго баптистерія; или же оба они слѣдовали одному не дошедшему до насъ образцу. Однакожъ, если справедливо первое, то онъ слѣдовалъ не рабски за своимъ прототипомъ и допустилъ въ деталяхъ кое-какія уклоненія.

Болѣе важное значеніе въ исторіи византійскаго искусства и иконографіи имѣютъ *мозаики равеннской церкви Аполлинарія Новаго* (постр. при Ѳеодорихѣ и въ 553—566 г. передана православнымъ). Составляя работу мастеровъ отчасти времени Ѳеодориха, отчасти Юстиніана, мозаики эти своею численностію превосходятъ все, что мы имѣемъ въ этомъ родѣ отъ предшествовавшаго времени: онѣ тянутся по обѣимъ сторонамъ средняго нефа и представляютъ 26 изображеній изъ библейской исторіи и 32 фигуры святыхъ между окнами и поверхъ оконъ. Рядъ изображеній начинается у входной двери съ лѣвой стороны, тянется затѣмъ по алтарной стѣнѣ

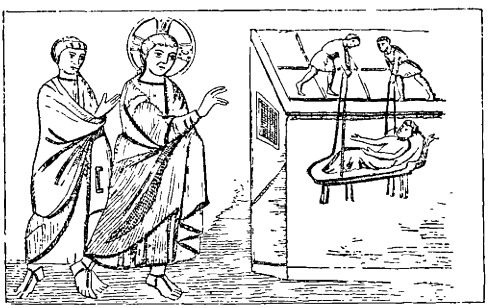


Рис. 45. Мозаика въ церкви Аполлинарія Новаго.

и по правой сторонѣ нефа. Выборъ изображеній показываетъ, что мозаичистъ имѣлъ въ виду представить могущество и славу І. Христа, а потому избиралъ изъ евангельской исторіи тѣ событія, которыя ближе подходили къ его цѣли и располагалъ ихъ не въ хронологическомъ порядкѣ, но опять сообразно съ намѣченною имъ идеею. Содержаніе изображеній составляютъ: ученіе І. Христа, Его чудеса, отдѣльныя событія изъ исторіи Его страданій и воскресенія. Въ частности въ порядкѣ размѣщенія изображеній мы видимъ здѣсь исцѣленіе разслабленнаго (рис. 45), исцѣленіе бѣсноватаго (рис. 46), исцѣленіе второго разслабленнаго, отдѣленіе овецъ отъ козлищъ, лепту вдовицы, мытаря и фарисея, воскрешеніе Лазаря, бесѣду съ самарянкою, бесѣду съ грѣшницею, исцѣленіе двухъ слѣпыхъ, чудесный ловъ рыбы, насыщеніе на

рода и собраніе остатковъ (хлѣба и рыбы). Компановка иконографическихъ сюжетовъ, типы и одежды, особенно моложавый типъ Спасителя въ туникѣ указываютъ еще на живучесть первоначальныхъ преданій христіанскаго искусства. Слѣдующій отдѣлъ, заключающій въ себѣ изображенія событій страданія и воскресенія І. Христа, представляетъ болѣе самобытныхъ христіанскихъ чертъ, чѣмъ первый: типъ Спасителя—мужественный, почти всѣ фигуры бородатыя въ величавыхъ позахъ, съ сосредоточеннымъ выраженіемъ въ лицѣ. Явленіе это не есть слѣдствіе разновременнаго происхожденія тѣхъ и другихъ мозаикъ, такъ какъ исторія



Рис. 46. Мозаика Аполлинарія Новаго.

искусства представляетъ не мало примѣровъ, гдѣ тѣ и другія формы и типы стоятъ рядомъ на одномъ и томъ же памятникѣ и относятся къ одному и тому же времени. Это явленіе переходной эпохи: типы и сюжеты первыхъ вѣковъ христіанства еще не изгладились изъ памяти художниковъ, въ то же время народилось не мало и новыхъ, получившихъ свое начало не въ античномъ искусствѣ, но уже на самобытной почвѣ христіанства. Порядокъ изображеній во второмъ отдѣлѣ хронологическій; всѣхъ изображеній 18: тайная вечеря въ переводѣ историческомъ, въ видѣ стола съ возлежащими за нимъ І. Христомъ и учениками (рис. 47); І. Христосъ въ Геѳсиманіи (рис. 48) и лобзаніе Іуды (рис. 49); взятіе Спасителя въ Геѳсиманскомъ саду; Христосъ на судѣ

у первосвященника; предсказаніе І. Христа объ отреченіи ап. Петра (рис. 50) и отреченіе ап. Петра (рис. 51); раскаяніе Іуды; Христосъ предъ Пилатомъ; путь къ Голгоѳѣ (рис. 52); мироносицы и ангелъ у гроба Спасителя; І. Христосъ съ двумя учениками на пути въ Эммаусъ и явленіе І. Христа одиннадцати ученикамъ при запертыхъ дверяхъ. Въ цѣльной исторіи страданій Спасителя, какъ видно, опущенъ существенно важный моментъ распятія. Типъ этого изображенія былъ еще не выработанъ въ эпоху мозаичиста; вводить же его вновь онъ не имѣлъ настойчивыхъ побужденій,

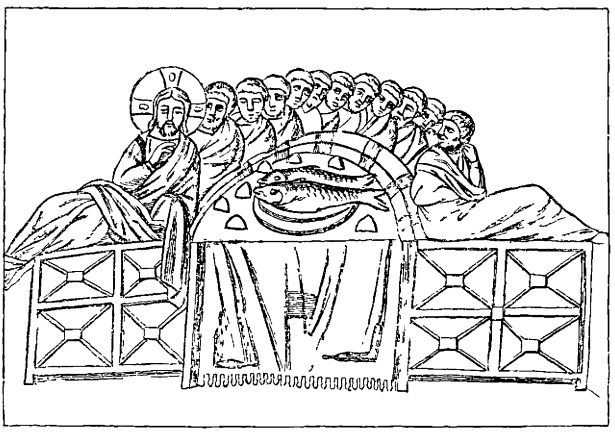


Рис. 47. Мозаика Аполлинарія Новаго.

такъ какъ изображеніе распятія вносило бы замѣтный разладъ въ его основную мысль о величіи І. Христа. Эти изображенія слѣдуютъ одно за другимъ непрерывно, но раздѣлены куполообразными орнаментами; ниже ихъ человѣческія фигуры со свитками, одѣтыя въ тунки и иматіи на подобіе апостоловъ, а надъ окнами и въ конхѣ помѣщено около 128 голубей, которые имѣютъ декоративное значеніе, или же, быть можетъ, какъ догадывается Рихтеръ, символически указываютъ на мѣстный равеннскій обычай избирать епископовъ по указанію голубей съ неба. Наконецъ,

заслуживаютъ здѣсь особеннаго вниманія, по грандіозности замысла, мозаики, изображающія двѣ процессіи на стѣнахъ средняго нефа и относящіяся, вѣроятно, ко времени Юстиніана: на одной стѣнѣ— процессія изъ 26 святыхъ мужей торжественно выступаетъ съ вѣнками въ рукахъ изъ воротъ города Равенны (гдѣ вдали виденъ даже царскій дворецъ) и направляется къ І. Христу, сидящему на тронѣ среди четырехъ ангеловъ съ жезлами. Зеленый лугъ и пальмы, отдѣляющія одного святого отъ другого, составляютъ декорацію картины. На другой стѣнѣ процессія изъ 22 святыхъ дѣвъ, также съ вѣнками, выступаетъ изъ равеннской гавани по направленію къ сидящей на тронѣ Богоматери съ Младенцемъ, предъ которыми стоятъ волхвы. Какъ первое, такъ и второе изображенія процессій повреждены. Стиль ихъ отличается большою изысканностію и необыкновенною тщательностію въ отдѣлкѣ даже мельчайшихъ деталей. Въ то же время всѣ фигуры обнаруживаютъ недостатокъ движенія; положеніе ногъ и корпуса не отвѣчаетъ намѣренію художника—

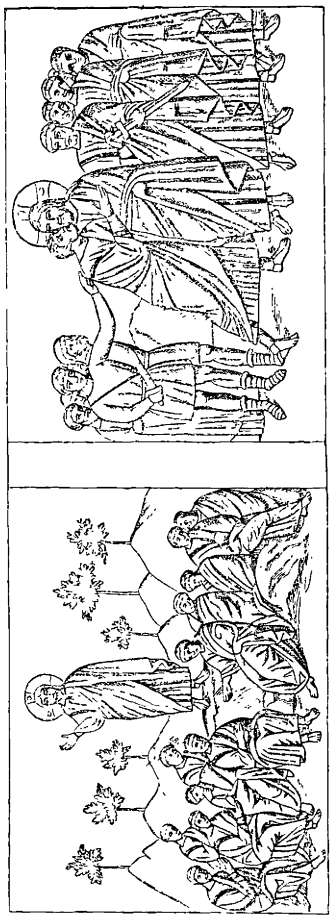


Рис. 48—49. Мозаика въ ц. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ.

заставить эти фигуры двигаться, и въ чертахъ лицъ не замѣтно индивидуальности

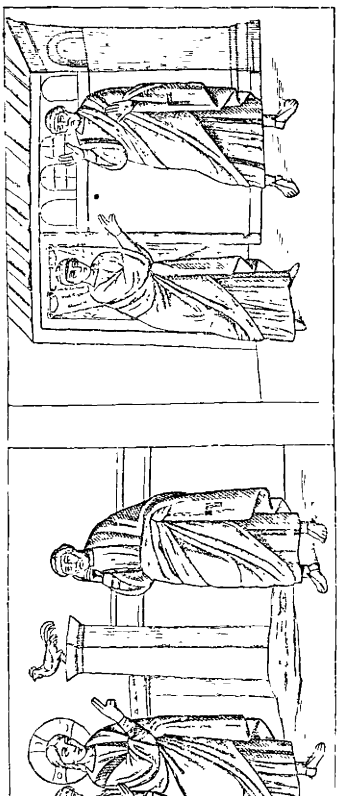


Рис. 50—51 Моз. Аполл. Пов.

Указанные памятники равеннскихъ мозаикъ даютъ еще понять, что здѣсь характеръ византійскаго искусства и иконографіи не вполнѣ установился, и среди многочисленныхъ признаковъ несомнѣнно византійскаго характера по мѣстамъ проглядываютъ черты, почти сполна перенесенныя сюда изъ искусства первоначальнаго христіанскаго. Къ VI-му столѣтію періодъ такого колебанія проходитъ, и нормы, отличающія византійское искусство отъ древнехристіанскаго и всякаго другого, устанавливаются полнѣе и опредѣленнѣе. Цѣльнымъ и блестящимъ памятникомъ мозаикъ этого времени служатъ мозаики въ церкви св. Виталія равеннскаго (524 534). Мозаики эти расположены здѣсь по стѣнамъ и сводамъ алтаря. Въ нижнемъ ряду алтарныхъ стѣнъ помѣщены изображенія изъ ветх. завѣта, въ верхнемъ новозавѣтныя.— Чтобы яснѣе представить себѣ расположеніе этихъ мозаикъ, нужно припомнить, что алтарь храма св. Виталія, точнѣе его апсида, имѣетъ форму многогранника, и изображенія, о кото-

рыхъ мы сейчасъ будемъ говорить, находятся въ двухъ граняхъ, прилегающихъ къ центральной восточной грани. Съ той и другой стороны находится по одной центральной группѣ изображеній и по нѣскольку побочныхъ. Расположеніе ихъ тамъ и здѣсь одинаково: тамъ и здѣсь центральныя группы обрамлены полуциркульными арками, пяты которыхъ стянуты прямыми линіями, образующими опору для изображеній; тамъ и здѣсь—надъ центромъ арки помѣщается по два ангела, поддерживающіе кресты въ медальонахъ,—пріемъ весьма распространенный въ византійскихъ монументаль-



Рис. 52. Моз. Аполл. Нов.

ныхъ живописяхъ; для примѣра укажемъ на мозаику Аполлинарія во флотѣ, мозаику Софіи въ Константинополѣ (сходныя рамы) и мозаику преображенія—синайскую (рама и ангелы). Пріемъ этотъ стоитъ въ полной гармоніи съ общею наклонностію византійскаго искусства къ полуциркульнымъ формамъ, проявляющеюся въ устройствѣ арокъ, куполовъ, окопъ и проч. Содержаніе этихъ группъ и побочныхъ изображеній заимствовано, какъ мы сказали, изъ ветхаго завѣта. Въ центрѣ первой группы (рис. 53) помѣщенъ столъ покрытый бѣлымъ покровомъ съ пурпуровою каймою; на столѣ—сосудъ и по сторонамъ его два хлѣба. Столъ

этотъ, повидимому, представляетъ копію христіанскаго престола; по сторонамъ его Авель и Мельхиседекъ приносятъ дары Богу: Авель агница, а Мельхиседекъ—хлѣбъ; позади ихъ—палаты и деревья. Присутствіе Бога мозаичистъ отмѣтилъ обычнымъ способомъ посредствомъ руки исходящей съ неба: синева неба оживлена красноватыми и бѣлыми облаками и окаймлена золотою каймою. Главныя фигуры Авеля и Мельхиседека представляютъ особый художественно-историческій интересъ. Авель представленъ, по обычаю, пастухомъ, какимъ онъ являлся всегда на памятникахъ древности, съ ягненкомъ въ рукахъ, на чреслахъ его накинута звѣриная шкура, почти совершенно такая же, какъ и въ ватиканскомъ кодексѣ Козьмы Индикоплова; съ лѣваго плеча опускается пурпуровая мантія, которую носили пастухи только въ торжественныхъ случаяхъ. Мельхиседекъ по другую сторону престола—изображенъ въ видѣ старца съ хлѣбомъ въ рукахъ: нижняя одежда его бѣлаго цвѣта перетянута поясомъ, по подолу обрамлена каймою, рукава съ поручами. Сверху на него накинута пурпуровая мантія. Голова окружена нимбомъ. На ногахъ сандаліи. Въ такомъ именно костюмѣ представляется изображеніе Мельхиседека на памятникахъ византійскихъ. Въ соотвѣтствіи съ этою картиною—на другой стѣнѣ алтаря въ такой же рамѣ представлена Св. Троица (рис. 54). Подъ тѣнистымъ деревомъ поставленъ столъ съ тремя хлѣбами. За столомъ сидятъ три лица: головы ихъ въ золотыхъ нимбахъ; одѣты они въ хитоны и иматіи, но замѣчательно, что ни одно изъ этихъ лицъ не имѣетъ крыльевъ... Съ лѣвой стороны—Авраамъ, одѣтый въ опоясанный хитонъ, подноситъ къ столу на блюдѣ цѣльнаго тельца. Позади его стоитъ Сарра съ приложенною къ щекѣ правою рукою.—Въ цѣломъ композиція эта есть не что иное, какъ повтореніе уже прежде выработанной картины. Рядомъ съ этою сценою—представлена еще сцена принесенія въ жертву Исаака по извѣстному способу (жертвенникъ, Исаакъ, агнецъ, Авраамъ съ ножемъ, рука изъ облаковъ). Очевидно, сцена эта не имѣетъ точной хронологической связи съ сценою угощенія трехъ странниковъ. Событія эти произошли въ разное время. Однакожъ, если они явились въ нашей мозаикѣ рядомъ одно подлѣ другаго, то это вовсе не составляетъ ошибки со стороны мозаичиста. Дѣло въ томъ, что задача его заключалась здѣсь не въ точномъ воспроиз

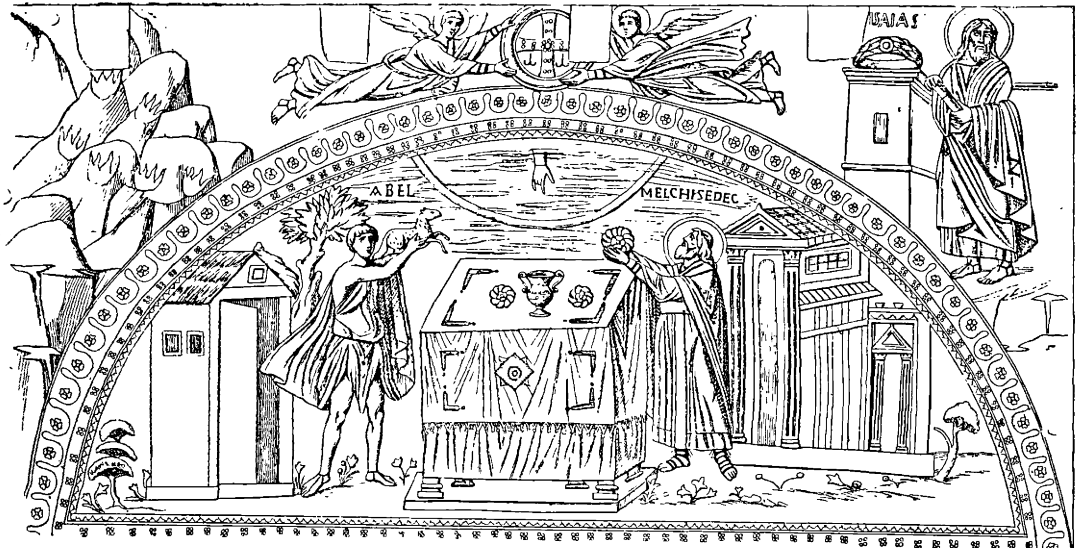


Рис. 53. Моз. равеннской ц. св. Виталія — жертва Авеля и Мелхиседека (стр. 126).

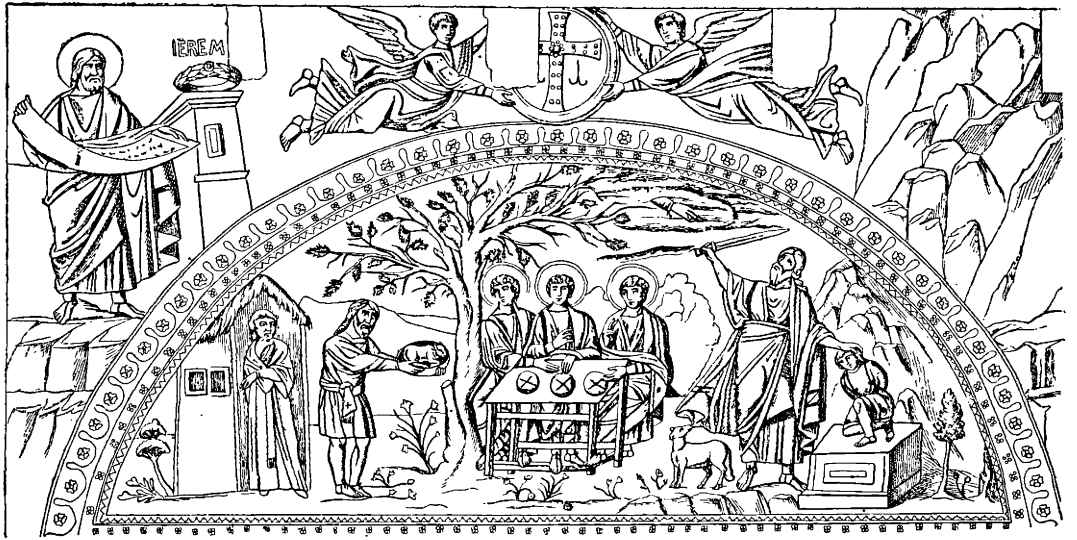


Рис. 54. Моз. ц. Виталія — Св. Троица (126).



Рис. 55. Моз. ц. Виталія импер. Юстиніанъ и его свита (стр. 127).

веденіи историческихъ событій, но въ высшей идеѣ, именно: онъ желалъ выразить мысль объ искупленіи рода человѣческаго. Жертвы Авеля, Мельхиседека и Авраама суть прообразы жертвы І. Христа (Евр. XI, 7); и для этой цѣли онъ отмѣчаетъ наиболѣе рельефныя, хотя бы и разновременныя событія, лишь бы они выражали его мысль. Ветхозавѣтныя событія здѣсь важны не сами по себѣ, но призваны на служеніе идеѣ новозавѣтной; чудеса и событія новаго завѣта имѣютъ важность опять главнымъ образомъ по отношенію ихъ къ высшей идеѣ; событія исторіи, сцены изъ жизни святыхъ и грѣшниковъ,—все это, по воззрѣнію византійскаго художника—богослова, суть отдѣльныя проявленія высшей идеи. Эта точка зрѣнія на изображенія усвоена была и нашими русскими иконописцами. Въ соотвѣтствіи съ указанными ветхозавѣтными изображеніями, расположены въ верхнемъ ряду алтарныхъ стѣнъ мозаическія изображенія Евангелистовъ съ усвоенными имъ и въ настоящее время символами и книгами въ рукахъ. А завершеніемъ всѣхъ этихъ мозаикъ служитъ апокалипсическій агнецъ, изображенный въ сводѣ, украшенный золотымъ нимбомъ, въ небесной голубой сферѣ, усѣянной серебряными звѣздами. Онъ представленъ въ кругѣ, поддерживаемомъ четырьмя ангелами, подобно тому, какъ въ древне-русскихъ церквахъ Спаситель въ куполѣ, и окруженномъ весьма изящными арабесками съ павлинами, птицами, рыбами, звѣрями и сосудами. Этотъ агнецъ составляетъ средоточный пунктъ, къ которому относятся и ветхозавѣтныя жертвы, и пророчества, и писанія новозавѣтныхъ Евангелистовъ.

Оставляя въ сторонѣ изображенія апостоловъ и святыхъ (Павелъ, Петръ, Андрей, Іаковъ, Филиппъ, Ѳома, Варфоломей, Іоаннъ, Іаковъ Алфеевъ, Симонъ, Ѳаддей и Матѳей, Гервасій и Протасій) съ Спасителемъ посрединѣ, отмѣтимъ еще двѣ любопытныя процессіи на стѣнахъ храма при входѣ въ алтарь: въ одной представленъ (рис. 55) императоръ Юстиніанъ, въ діадимѣ и нимбѣ, въ хламидѣ, украшенной золотомъ, съ сосудомъ въ рукахъ; рядомъ съ нимъ архіепископъ Максиміанъ съ крестомъ, въ сѣрой фелони; подлѣ Максиміана два діакона, изъ которыхъ одинъ несетъ украшенную золотомъ и смарагдами книгу, другой—кадило. Позади императора три министра въ хламидахъ, далѣе (влѣво отъ зрителя) дворцовая стража въ вооруженіи и съ щитомъ,

на которомъ изображена золотая монограмма имени І. Христа. Въ соотвѣтствіи съ этою процессіею мужчинъ, на другой сторонѣ помѣщена процессія женщинъ (рис. 56). Въ серединѣ ея выдѣляется императрица въ діадимѣ съ нимбомъ, въ хламидѣ, съ сосудомъ въ рукахъ; съ правой стороны ея два придворныхъ чиновника въ хламидахъ; изъ нихъ одинъ открываетъ портьеру, изъ-за которой виденъ фонтанъ, съ лѣвой стороны императрицы цѣлый штатъ придворныхъ дамъ. Картина эта, по мнѣнію Ж. П. Рихтера, представляетъ свободную художественную передачу древней легенды, кото

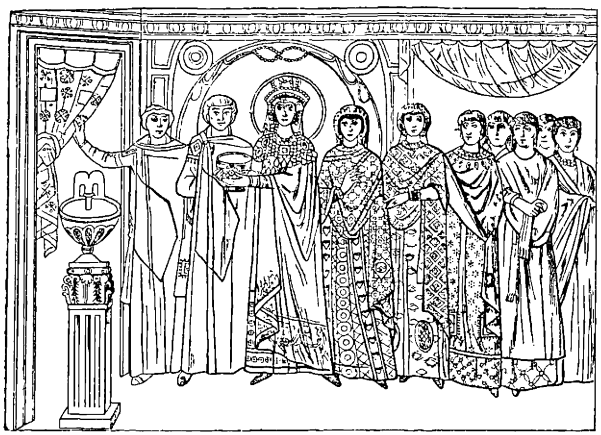


Рис. 56. Мозаика въ церкви св. Виталія.

рая гласитъ, что когда императрица Θеодора прибыла въ церковь Св. Виталія, то явились сюда равеннскія дѣвицы съ тѣмъ, чтобы окропить ее по обычаю святою водою, но, къ удивленію всѣхъ присутствовавшихъ, въ то время, когда дѣвицы подняли полотняное покрывало, прикрывшее сосудъ съ водою, вспорхнулъ отсюда голубь и такимъ образомъ окропилъ императрицу движеніемъ своихъ крыльевъ. Обѣ процессіи эти прямо указываютъ на торжественную церемонію освященія церкви святаго Виталія, при которой, вѣроятно, присутствовали императоръ и императрица. Общимъ средо-

точіемъ для той или другой служитъ образъ Спасителя, сидящаго на земномъ шарѣ; у ногъ Его текутъ четыре рѣки, по сторонамъ два ангела съ жезлами и два святыхъ: Витакій, которому Спаситель подаетъ вѣнецъ, и епископъ Екклезій съ моделью храма въ рукахъ.

Важное значеніе для исторіи византійскаго искусства могли бы имѣть мозаики церкви св. Аполлинарія во флотѣ (534—538 г.); но не всѣ онѣ современны происхожденію самаго храма. Древнѣйшею мозаикою VI столѣтія нужно признать здѣсь мозаику преображенія въ древнемъ полусимволическомъ переводѣ, помѣщенную въ алтарной апсидѣ (рис. 57). Картина представляетъ одинъ изъ лучшихъ и роскош-

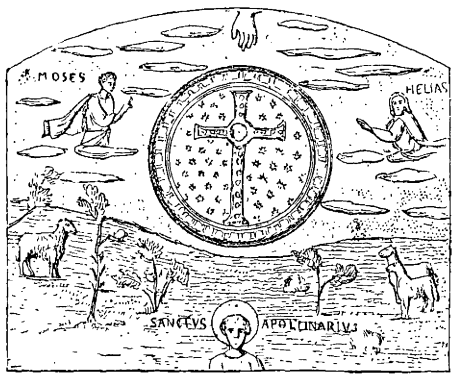


Рис. 57. Мозаика въ ц. св. Аполлинарія во флотѣ.

нѣйшихъ византійскихъ ландшафтовъ: цвѣтущій лугъ и деревья оживляютъ весьма значительное пространство алтарной апсиды: среди этого ландшафта выдѣляется фигура епископа равеннскаго Аполлинарія, въ фелони, омофорѣ и нимбѣ, съ воздѣтыми для молитвы руками, съ надписью „sanctus Apollinarius“; у ногъ его представлены 10 агнцевъ — символы апостоловъ. Въ верхней части картины изображено преображеніе Господне: въ срединѣ—въ кругломъ медальонѣ, усѣянномъ звѣздами, крестъ; въ центрѣ пересѣченія балокъ креста небольшой медальонный образъ Спасителя; по сторонамъ поперечной балки греческія буквы α и ω; наверху продольной

балки — монограмма „ιχθυς“, внизу подпись „salus mundi“. Крестъ окруженъ многочисленными звѣздами. По сторонамъ креста Моисей и Илія,—первый въ видѣ молодого человѣка, второй въ видѣ старца. Вверху рука изъ облаковъ—символъ соизволенія Бога Отца. Подъ крестомъ три агнца—символы апостоловъ Петра, Іакова и Іоанна. Надъ аркою 12 агнцевъ, 4 символа Евангелистовъ и I. Христосъ въ медальонѣ. Полусимволическая композиція этого изображенія и по указанію Агнелла, и по самому характеру своему, должна быть отнесена къ VI столѣтію. Оставимъ въ сторонѣ равеннскія мозаики въ церкви евангелиста Іоанна и архіепископской капеллѣ и по связи содержанія отмѣтимъ здѣсь мозаику преображенія *въ монастырѣ святой Екатерины на Синайской горѣ.*

Мозаика эта принадлежитъ къ числу весьма древнихъ, но къ сожалѣнію еще до сей поры мы не имѣемъ вѣрныхъ



Рис. 58. Синайская мозаика.

снимковъ съ нея, которые бы давали возможность судить объ ея художественныхъ достоинствахъ. Всѣ иностранные и русскіе путешественники упоминаютъ объ этомъ памятникѣ, но снимки съ него предлагаютъ или въ видѣ совершенно неясныхъ контуровъ, какъ это видимъ напр., у Гарруччи (tav. 268), или искаженные произвольно художниками, какъ, напримѣръ, у Поливанова въ синайскомъ альбомѣ. Въ недавнее время памятникъ этотъ подвергнутъ новой оцѣнкѣ проф. Кондаковымъ, но и здѣсь опять нѣтъ точнаго снимка съ мозаикъ. Общій пріемъ размѣщенія изображеній въ дан-

номъ пространствѣ и обстановки въ синайской мозаикѣ напоминаетъ такой же пріемъ мозаикъ Виталія равеннскаго: изображеніе помѣщено въ алтарной апсидѣ; обрамлено такимъ же полукругомъ, вверху такіе же два ангела, но въ повязкахъ и съ вѣнками въ рукахъ вмѣсто вѣнцевъ; среди нихъ медальонъ съ крестомъ. Выше изображеніе Моисея въ двухъ видахъ:—снимающаго сандаліи и получающаго скрижали. Всѣ эти обстановочныя изображенія, по заключенію проф. Кондакова, передѣланы уже вновь, но сопоставленіе ихъ съ равеннскими мозаиками заставляетъ думать, что поправка произведена по древнему рисунку. Главное изображеніе преображенія (рис. 58), къ которому всѣ указанныя выше относятся, какъ аксессуары, уцѣлѣло въ своемъ первоначальномъ видѣ. Въ срединѣ полукруга по золотому фону изображенъ овалъ (въ видѣ яйца) и въ немъ I. Христосъ въ стоячемъ положеніи, съ благословляющею десницею, въ бѣломъ иматіи, отороченномъ золотомъ, въ серебряномъ нимбѣ, украшенномъ золотымъ крестомъ. По правую сторону Его пророкъ Илія въ видѣ зрѣлаго мужа, въ длинной опоясанной одеждѣ, украшенной клавами; съ лѣвой стороны пророкъ Моисей въ видѣ юноши въ плащѣ; тотъ и другой съ поднятыми десницами. Внизу подъ Спасителемъ изображенъ зеленый лугъ безъ всякой горы, какъ бы слѣдовало ожидать въ виду евангельскаго разсказа о преображеніи. На лугу, на одной плоскости съ ветхозавѣтными пророками, размѣщены три апостола, свидѣтели преображенія. Сравнивая эту мозаику съ мозаикою преображенія въ равеннской церкви Аполлинарія во флотѣ, мы находимъ въ нихъ, при нѣкоторомъ сходствѣ размѣщенія фигуръ, коренное различіе: тамъ мѣсто Спасителя занимаетъ символическая фигура креста, здѣсь Спаситель, какъ лицо историческое; тамъ Моисей и Илія представлены въ облакахъ, какъ небесные свидѣтели славы Христа, здѣсь они низведены на землю; тамъ апостолы изображены въ видѣ трехъ и потомъ 10-ти агнцевъ, здѣсь мы видимъ прямыя изображенія ихъ. Принимая въ соображеніе эти черты различія, мы убѣждаемся, что мозаика синайская составляетъ въ хронологическомъ порядкѣ явленіе болѣе позднее по сравненію съ равеннскою; тамъ смѣшеніе прямыхъ формъ съ символическими, здѣсь полное господство формъ историческихъ. Съ другой стороны и синайскому изображенію еще недостаетъ нѣкоторыхъ подроб-

постей, характеризующихъ иконографическіе типы VIII и IX вв. Прежде всего отмѣтимъ отсутствіе нимба у пророковъ и апостоловъ, нѣкоторую подвижность фигуръ, смѣлые контуры и индивидуальность типовъ, въ противуположность однообразію фигуръ позднѣйшихъ. Признаки эти даютъ основаніе относить синайскую мозаику къ VI—VII вѣкамъ. Тѣми же чертами отмѣчаются и медальонныя изображенія апостоловъ, пророковъ и двухъ святыхъ—Іоанна діакона и игумена Логина, обрамляющихъ кругомъ главную картину преображенія. Послѣ преображенія въ церкви Аполлинарія во флотѣ, синайская мозаика представляетъ второй по древности образецъ преображенія. Въ числѣ древнихъ монументальныхъ памятниковъ мы встрѣчаемъ этотъ сюжетъ еще однажды въ мозаикахъ церкви Нерея и Ахиллеса въ Римѣ (795—816 г.). Затѣмъ онъ повторяется нѣсколько разъ въ миніатюрахъ греческихъ рукописей отъ IX до XII вѣка, именно въ Евангеліи Императорской публичной библіотеки (№ 21), словахъ Григорія Богослова (Пар. библ. № 510) и др. Сюжетъ этотъ сполна былъ выработанъ на востокѣ и уже отсюда изрѣдка былъ переносимъ въ западную иконографію. Въ этой-то византійской композиціи заключался основной мотивъ для знаменитой картины Рафаэля Санціо, находящейся теперь въ ватиканскомъ музеумѣ.

Мозаики солунскія. Городъ, памятный въ исторіи славянскаго просвѣщенія, но утратившій славянскій обликъ, сохранилъ до нашихъ дней нѣсколько древнихъ храмовъ, давно уже превращенныхъ въ мусульманскія мечети, и въ нихъ нѣсколько мозаикъ. Еще и доселѣ крупные слѣды этихъ мозаикъ, хотя и сильно поврежденныхъ, остались въ двухъ солунскихъ храмахъ—*св. Георгія и св. Софіи* [1]). *Церковь св. Георгія* представляетъ собою образецъ круглыхъ купольныхъ церквей, съ обширнымъ сводомъ. Нѣкоторые изъ старыхъ археологовъ полагали, что на первыхъ порахъ она была языческимъ храмомъ, превращеннымъ въ христіанскую церковь чрезъ присоединеніе алтарной апсиды; другіе утверждали, что апсида устроена одновременно съ корпусомъ храма,

[1]) Остатки мозаикъ христіанскихъ, вѣроятно, есть и въ другихъ солунскихъ мечетяхъ. По сообщеннымъ намъ не столь давно извѣстіямъ, мозаики вновь найдены подъ извѣстною базиликою св. Димитрія; но какой характеръ онѣ имѣютъ,—неизвѣстно. Ср. Bayet, Recherches p. 92.

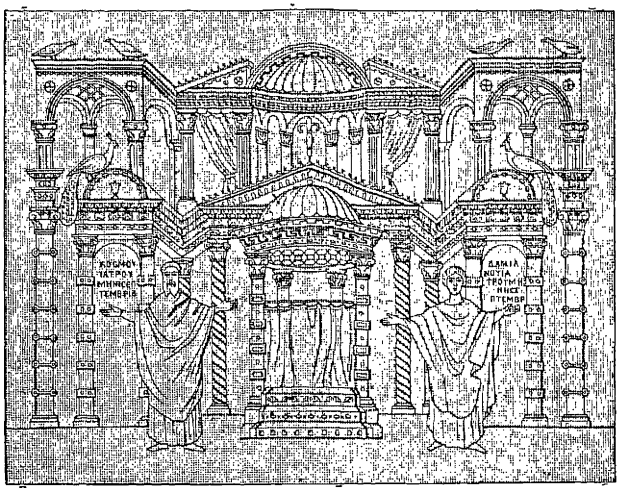
такъ какъ кирпичная кладка ихъ одинакова и что, слѣдовательно, церковь эта никогда не была языческимъ храмомъ. Впрочемъ, вопросъ этотъ все-таки доселѣ не рѣшенъ. Во время реставраціи этого храма-мечети въ 1888 году мѣстные археологи замѣчали, что кладка апсиды дѣйствительно отличается отъ кладки корпуса зданія [1]). Во всякомъ случаѣ храмъ этотъ относится къ IV—V в.; его мозаики, по отзыву Бэйе, спеціально обслѣдовавшаго солунскія древности, относятся къ эпохѣ, предшествующей эпохѣ Юстиніана [2]), а по мнѣнію Шпаазе и нѣкоторыхъ другихъ—къ эпохѣ Константина Великаго. Весь куполъ этого храма украшенъ мозаикою, видимою доселѣ. Значительная часть ея, правда, уничтожена, и уцѣлѣвшая часть не позволяетъ съ точностію опредѣлить идею, выраженную первоначально въ мозаикахъ купола. Основываясь на сравненіяхъ, нужно полагать, что въ зенитѣ свода находилось изображеніе Спасителя, теперь уже не существующее. Бэйе догадывается, не безъ основанія, что ниже Спасителя находились апостолы. Слѣдующій затѣмъ (книзу) поясъ изображеній сохранился доселѣ. Въ восьми отдѣленіяхъ его находятся мозаическія группы, скомпанованныя такимъ образомъ (рис. 59): въ срединѣ роскошный дворецъ, въ которомъ слились во едино элементы античной и византійской архитектуры, съ занавѣсами, аркадами и изумрудными карнизами; въ центрѣ дворца—видно еще восьмиугольное зданіе; а по сторонамъ каждаго дворца по два святыхъ съ простертыми молитвенно длапями. Число всѣхъ святыхъ 13; имена ихъ и время празднованія памяти означены въ греческихъ надписяхъ: Евкарпіонъ воинъ—мѣсяца декабря, Романъ пресвитеръ, Данінлъ врачъ—мѣсяца сентября, Козьма, врачъ — мѣсяца сентября (Κόσμου ἰατροῦ μηνὶ σεπτεμβρίῳ), Порфирій—въ августѣ, Онисфоръ воинъ въ августѣ, Филимонъ покровитель музыки въ мартѣ, Левъ воинъ въ іюнѣ, Ѳеринъ воинъ въ іюлѣ, Филиппъ епископъ въ октябрѣ, Прискъ воинъ въ октябрѣ, Василискъ воинъ въ апрѣлѣ, Апанія пресвитеръ въ январѣ. Изъ числа этихъ святыхъ воины одѣты сверхъ тунпкъ въ хламиды, украшенныя клавами и застегнутыя аграфами на правомъ плечѣ;

---

[1]) Свѣдѣнія эти сообщены были намъ русскимъ генеральнымъ консуломъ въ Солуни И. С. Ястребовымъ.

[2]) Bayet, Récherches p. 85.

остальные—въ длинныя подобранныя фелони. Красота и изящество фигуръ, изящно драпирующіяся одежды, правильная постановка, спокойное и величавое выраженіе лицъ, роскошь и античная красота обстановки позволяютъ отнести эти мозаики къ IV—V в. Мозаики эти очень важны для исторіи



Ри . 59. Мозаика въ ц. св. Георгія въ Солуни.

православной иконографіи, въ частности для провѣрки нашихъ иконописныхъ подлинниковъ: сравненіе тѣхъ и другихъ дастъ возможность, по крайней мѣрѣ на нѣсколькихъ отдѣльныхъ примѣрахъ, опредѣлить отношеніе нашихъ подлинниковъ къ древнѣйшему иконографическому преданію, именно мозаики эти даютъ матеріалъ для уясненія не столько сходства, сколько отличій, по отношенію къ типамъ [1]) и костюмировкѣ. Нѣкоторый матеріалъ доставляютъ онѣ и для исторіи православнаго мѣсяцеслова.—Другой памятникъ византійскихъ мозаикъ въ Солуни сохранился *въ церкви Софіи*. Храмъ этотъ сходный по архитектурѣ съ Софіею констан-

[1]) Напр. Козьма въ солун. моз. съ бородою, Даміанъ безъ брады; въ греч. и русск. подл. оба имѣютъ одинъ типъ бородатый.

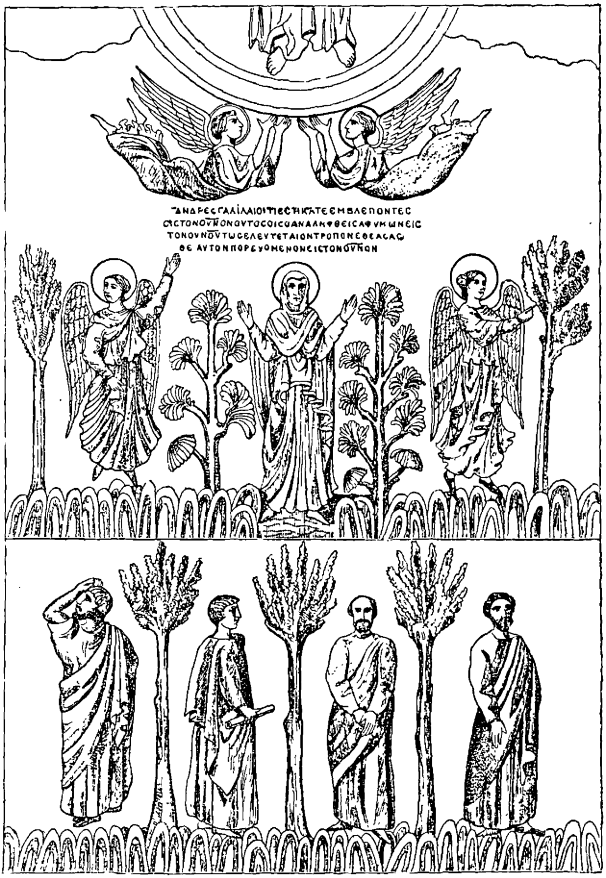


Рис. 60. Моз. солунской ц. св. Софіи — вознесеніе І. Х. на небо (стр. 135).

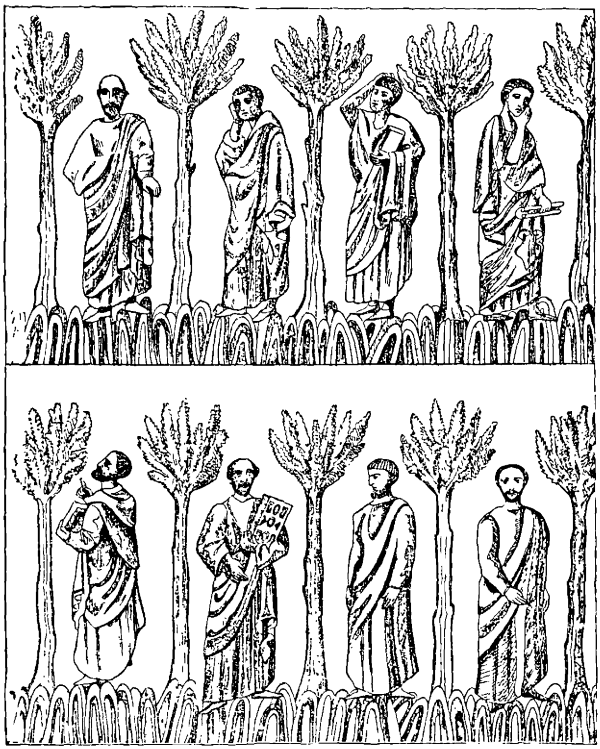


Рис. 61. Моз. солунской ц. св. Софіи — часть изображенія вознесенія І. Х. на небо (стр. 135).

тинопольскою, построенъ, по всему вѣроятію, въ VI вѣкѣ [1]); а его мозаики относятся, какъ доказываетъ Е. К. Рѣдинъ [2]), къ XI—XIII в. Мозаики сохранились въ куполѣ храма [3]) и выражаютъ собою туже идею росписи купола, которой, какъ увидимъ впослѣдствіи, придерживались русскіе художники. Въ центрѣ купола изображенъ былъ кругъ, поддерживаемый мозаическими ангелами, а въ срединѣ круга Спаситель, возносящійся на небеса; отъ изображенія Спасителя уцѣлѣли только части ногъ и иматія (рис. 60). Нѣсколько ниже этого изображенія—Богоматерь съ воздѣтыми руками (оранта) и по сторонамъ ея два ангела, изъ которыхъ одинъ лѣвою рукою указываетъ вверхъ на Спасителя: мысль этого жеста здѣсь же выражена греческою надписью: „ανδρες γαλιλαιοι τι εστηκατε εμβλεποντες εις τον ουρανον“... Еще ниже въ барабанѣ купола изображены двѣнадцать апостоловъ (рис. 61) съ книгами и свитками: нѣкоторые изъ нихъ смотрятъ вверхъ, другіе сохраняютъ спокойное положеніе. Основная мысль этого изображенія ясна: картина представляетъ вознесеніе І. Христа на небо; ангелъ разъясняетъ изумленнымъ апостоламъ, что І. Христосъ впослѣдствіи времени явится на землю во второй разъ. Идея эта проходитъ и въ нашей древне-русской росписи куполовъ. Въ отношеніи художественномъ Тексье совершенно справедливо считаетъ эту мозаику однимъ изъ лучшихъ произведеній византійскаго искусства. Простое и весьма изящное выполненіе рисунка, спокойныя, величавыя, монументальныя позы, ландшафтные аксессуары, въ тоже время возвышенность идеи, индивидуальность типовъ и выраженій—суть неоспоримыя достоинства этой мозаики. Кромѣ нея здѣсь уцѣлѣли остатки мозаическаго изображенія Богоматери съ Младенцемъ въ сводѣ средняго алтарнаго полукружія, а также мозаическія украшенія на стѣнахъ въ видѣ квадратовъ со вписанными внутри ихъ крестами, подписями (Χε βωηθη) и монограммами, золотого, краснаго, зеленаго, кирпичнаго и чернаго цвѣтовъ.

---

[1]) Бэйе указываетъ въ алтарной апсидѣ надпись, въ которой встрѣчается имя епископа Константина 549—582. Bayet, Recherches p. 91.

[2]) Визант. врем. 1899 г. № 3.

[3]) Онѣ повреждены, а отчасти закрыты штукатуркою, такъ какъ храмъ служитъ мечетью.

V.

Мозаики константинопольскія.

Константинополь, какъ столица византійской имперіи, былъ естественнымъ средоточіемъ художественной дѣятельности, особенно въ блестящій періодъ ея исторіи; а потому мы могли бы ожидать здѣсь крупныхъ остатковъ древнихъ византійскихъ мозаикъ. Положительныя извѣстія древнихъ авторовъ сообщаютъ намъ, дѣйствительно, что не только важнѣйшіе храмы Константинополя, но и императорскіе дворцы были украшены блестящею мозаикою. Мозаика дѣло роскоши; она требуетъ значительныхъ матеріальныхъ затратъ, которыя для столицы богатой, склонной къ пышному великолѣпію и роскоши востока, не представлялись обременительными. Налицо были и богатыя средства, и любовь къ дѣлу, и отличные художники. Къ сожалѣнію, сперва алчность и невѣжество крестоносцевъ, топорами рубившихъ мозаики Константинополя, а затѣмъ турокъ-мусульманъ, превращавшихъ христіанскіе храмы въ мечети и враждебно относящихся къ христіанскимъ изображеніямъ, уничтожили большую часть этихъ сокровищъ. Мусульманская кирка и молотъ прошли по всѣмъ древнимъ мозаикамъ Константинополя. До настоящаго времени отъ всѣхъ мозаикъ константинопольскихъ сохранились лишь нѣкоторые остатки, притомъ поврежденные отъ времени и замазанные по требованію господствующей мусульманской религіи. Наиболѣе видное мѣсто между ними занимаютъ мозаики въ храмѣ Софіи и въ храмѣ Спасителя въ бывшемъ загородномъ монастырѣ Хора (мечеть Кахріе Джами).

Знаменитый храмъ Юстиніана, при иныхъ благопріятныхъ условіяхъ сохраненія, могъ бы служить превосходнымъ

музеемъ византійской древности. Внутренность его, еще при самомъ построеніи его Юстиніаномъ, была обильно украшена мозаикою, мраморомъ и позолотою. Юстиніанъ не щадилъ ни трудовъ, ни издержекъ для достиженія своей колоссальной цѣли. Рѣдкости и драгоцѣнности разныхъ провинцій обширной имперіи стекались сюда по приказанію императора; со всѣхъ сторонъ шли сюда драгоцѣнные разноцвѣтные мраморы, золото и серебро, художники и мастера. Юстиніанъ желалъ воздвигнуть такой памятникъ, который бы затмилъ собою все, что когда либо видѣлъ въ этомъ родѣ міръ, и даже превзойти самого Соломона, строителя перваго іерусалимскаго храма. И это желаніе увѣнчалось успѣхомъ. Храмъ Юстиніана ослѣплялъ зрителя блескомъ золота, серебра, мозаики и разноцвѣтнаго блестящаго мрамора. Преемники Юстиніана на византійскомъ тронѣ съ своей стороны также поддерживали блескъ соборнаго византійскаго храма и дополняли и исправляли его внутреннее убранство. Такимъ образомъ въ дошедшемъ до насъ памятникѣ несомнѣнно сохранились слѣды разновременныхъ наслоеній: часть мозаикъ относится къ эпохѣ Юстиніана, другая ко временамъ позднѣйшимъ—Льва Мудраго и даже Іоанна Палеолога. Техника и матеріалъ этихъ мозаикъ, по изслѣдованію Зальценберга, довольно просты, однако вполнѣ соотвѣтственны духу византійскаго искусства. Матеріаломъ мозаичистовъ служили кубики, величиною отъ 1 до 2 линій, съ гладко отполированными сторонами. Для соединенія ихъ и прикрѣпленія къ плоскости стѣны употреблялся вязкій цементъ. Для фигуръ и орнаментовъ брались кубики, окрашенные въ разные цвѣта; для золотого и серебрянаго монохрома кубики бѣлаго цвѣта, на которые накладывался тонкій слой золота или серебра, покрываемый въ свою очередь тонкимъ прозрачнымъ слоемъ расплавленнаго стекла, предохраняющимъ золотую или серебряную поверхность отъ разрушительныхъ внѣшнихъ вліяній. Техника эта не представляетъ новшества, появившагося впервые въ разсматриваемыхъ мозаикахъ: она извѣстна по памятникамъ болѣе древняго времени; но примѣненіе серебра къ окраскѣ поверхностей стеклянныхъ кубиковъ, повидимому, до того времени не было извѣстно въ мозаическомъ производствѣ. Зальценбергъ, имѣвшій возможность непосредственно обслѣдовать эти мозаики при реставраціи зданія, отмѣчаетъ двѣ любопытныя особенности

въ техникѣ ихъ, именно: а) кубики въ верхнихъ мозаическихъ изображеніяхъ по мѣстамъ расположены не параллельно съ стѣною, но въ наклонномъ книзу положеніи. Это нужно было для того, чтобы при разсмотрѣніи мозаикъ снизу зрительная линія не встрѣчалась съ мозаическою плоскостію подъ слишкомъ острымъ угломъ. Наклонное положеніе кубиковъ увеличивало уголъ зрѣнія и сообщало блестящей мозаической поверхности сильный рефлексъ. б) Въ иныхъ верхнихъ мѣстахъ Зальценбергъ усмотрѣлъ оригинальный пріемъ сбереженія мозаическаго матеріала: ряды кубиковъ расположены не плотно одинъ къ другому, но на нѣкоторомъ разстояніи; такое расположеніе рядовъ опять разсчитано было на свойство зрѣнія: при взглядѣ на эти ряды снизу подъ острымъ угломъ съ плоскостію стѣны, пустыя пространства между рядами не были замѣтны: нижележащій рядъ покрывалъ ихъ и своимъ верхнимъ ребромъ сливался съ нижнимъ ребромъ слѣдующаго вышележащаго ряда. Само собою понятно, что подобная экономія матеріала возможна была только въ верхнихъ частяхъ зданія; притомъ она могла имѣть мѣсто только въ изображеніяхъ крупныхъ и монотонныхъ [1]). Во всякомъ случаѣ точность этого наблюденія мы оставляемъ на отвѣтственности нѣмецкаго ученаго. Преобладающіе цвѣта въ софійскихъ мозаикахъ—красный, синій, сѣрый, золотой и серебряный. Цвѣта эти отличаются опредѣленностью; для тоновъ переходныхъ употреблены иногда особо приготовленные маленькіе кубики, окрашенные въ эти переходные тоны. Въ распредѣленіи иконографическихъ изображеній и орнаментовъ мозаичисты придерживались здѣсь слѣдующаго правила: такъ какъ нижнія части храма были облицованы мраморомъ, то мозаика полагалась лишь въ верхнихъ частяхъ его. Грунтъ или фонъ изображеній—обыкновенно золотой; рама изображенія—изъ разноцвѣтныхъ камней; а въ этой рамѣ полагалось иконографическое изображеніе или орнаментъ. Основные элементы орнаментики: зигзаги, меандры, листочки въ видѣ сердца, кресты въ кругѣ, квадратѣ, или иной геометрической фигурѣ; иногда встрѣчаются элементы изъ царства растительнаго—лиліи и аканты. Замѣчательная правильность рисунка, изящество формъ, прелестное сочетаніе красокъ

[1]) Salzenberg, Altchristl. Baudenkm v. Constantinop. S. 28—29.

ставятъ софійскую орнаментику въ разрядъ лучшихъ произведеній византійскаго искусства. Еще большую важность представляютъ иконографическія изображенія. Отрывочность этихъ изображеній, разбросанныхъ по разнымъ частямъ храма, позволяетъ думать, что до насъ дошли далеко не всѣ мозаики Софійскаго храма, а потому судить о великолѣпіи внутренняго мозаическаго убранства его мы можемъ лишь отчасти. Прежде всего остается для насъ неясною основная идея росписи этого храма. Памятники вещественные и письменные, близкіе по времени къ этому храму, даютъ основаніе предполагать, что къ тому времени на востокѣ уже сталъ вырабатываться болѣе или менѣе опредѣленный циклъ изображеній, приличествующихъ христіанскому



Рис. 62. Мозаика въ храмѣ Софіи въ Константинополѣ.

храму. Возможно предположить, что и въ храмѣ Софіи вся совокупность мозаическихъ изображеній представляла собою нѣкоторое единство, выражала какую либо идею. Однако, опредѣлить ее, на основаніи дошедшихъ до насъ остатковъ мозаикъ, слишкомъ трудно; и потому мы перейдемъ прямо къ объясненію уцѣлѣвшихъ мозаикъ. При входѣ въ храмъ изъ нарѳикса, надъ средними, именуемыми царскими, вратами прежде всего обращаетъ на себя вниманіе крупное мозаическое изображеніе величія и славы Іисуса Христа, въ формахъ, заимствованныхъ отъ византійскаго придворнаго церемоніала (рис. 62). На широкомъ пространствѣ, обрамленномъ разцвѣченною золотомъ и серебромъ дугою, концы которой стянуты прямою линіею, изобра-

жепъ тронъ, въ видѣ роскошнаго кресла, съ подушкою, разукрашенною золотомъ и серебромъ съ геометрическими и крестообразными фигурами. На тронѣ сидитъ Спаситель съ серьезнымъ, выразительнымъ лицомъ, обрамленнымъ темно-каштановыми длинными волосами и бородою; правою рукою Онъ благословляетъ; лѣвою поддерживаетъ на колѣнѣ Евангеліе, раскрытое на словахъ: εἰρήνη ὑμῖν, ἐγὼ εἰμὶ τὸ φῶς τοῦ κόσμου". Голова Спасителя украшена золотымъ нимбомъ, раздѣленнымъ бѣлымъ крестомъ на четыре части; двѣ одежды—туника раззолоченная и иматій сѣрый—покрываютъ все Его тѣло; на ногахъ сандаліи. Съ правой стороны Спасителя медальонное изображеніе Богоматери въ синемъ мафоріи, съ руками, простертыми къ Спасителю, съ лѣвой стороны въ такомъ же медальонѣ архангелъ съ жезломъ, въ бѣлой одеждѣ, съ свѣтло-желтыми крыльями, проложенными золотомъ, съ каштановыми волосами, перевязанными тороками. Вся композиція напоминаетъ наше изображеніе „деисисъ", появившееся въ византійской иконографіи около VI вѣка, съ тѣмъ, впрочемъ, крупнымъ различіемъ, что здѣсь главное изображеніе Спасителя, сильно увеличено, а мѣсто I. Предтечи занимаетъ архангелъ. Если выдѣлить въ этой композиціи изображеніе Спасителя, то изображеніе Богоматери и архангела можно сопоставить съ общеизвѣстною композиціею благовѣщенія Пресв. Богородицы. Правда, благовѣщенія въ видѣ двухъ *бюстовъ* мы не знаемъ въ древнихъ памятникахъ византійскихъ, но оно могло быть; а въ позднѣйшихъ памятникахъ русскихъ, такъ или иначе связанныхъ съ Византіею, оно несомнѣнно есть (Сійскій подлинникъ въ музеѣ Общ. люб. др. письм. л. 59). Н. П. Кондаковъ изъясняетъ эти изображенія Богоматери и архангела въ смыслѣ олицетвореній „мира" и „свѣта", по-связи съ словами, начертанными въ раскрытомъ Евангеліи Спасителя и съ указаніемъ на императрицу Ирину, утвердившую иконопочитаніе [1]). Нѣсколько ниже Богоматери изображенъ византійскій императоръ, припадающій къ ногамъ Спасителя; на немъ свѣтло-голубой хитонъ съ золотыми поручами и свѣтлозеленый далматикъ, застегнутый на правомъ плечѣ; на ногахъ желтые сапоги, украшенные перлами, указывающими на привиллегію властелина. На головѣ императора золотая діадима съ кре-

[1]) Н. П. Кондаковъ, Визант. церкви 115.

стомъ напереди; вокругъ головы золотой нимбъ. Типъ лица близкій къ старческому; борода сѣдая, волосы длинные. Общій фонъ картины золотой. Основная мысль, которую хотѣлъ выразить мозаичистъ—это величіе Іисуса Христа, Царя небеснаго; мысль эта получаетъ особенную выпуклость въ изображеніи императора, представленнаго въ положеніи вѣрноподданнаго, согласно съ византійскимъ придворнымъ церемоніаломъ. Самое мѣстоположеніе этой мозаики надъ царскими вратами, черезъ которыя вступалъ въ храмъ императоръ, снимая съ себя здѣсь царскую діадиму, настойчиво напоминало о величіи Царя небеснаго какъ самому императору, такъ и всѣмъ вступающимъ въ храмъ. Вопросъ о личности изображеннаго здѣсь императора и о времени изготовленія этой мозаики рѣшается въ наличной ученой литературѣ не одинаково. Мнѣніе, что это есть императоръ Юстиніанъ, основывается лишь на общемъ соображеніи о построеніи храма Софіи этимъ императоромъ; но ни стиль изображенія, ни иконографическіе признаки его не позволяютъ принять это мнѣніе. Императоръ Юстиніанъ, какъ извѣстно изъ памятниковъ византійской старины, не носилъ бороды и вообще имѣлъ черты лица не тѣ, съ какими изображенъ императоръ въ софійской мозаикѣ Къ тому же заключенію приводятъ и уцѣлѣвшія до насъ изображенія его въ равенскихъ мозаикахъ [1]), на медаляхъ и монетахъ. Французскій ученый Лябартъ видитъ здѣсь изображеніе императора Ираклія; но, судя по стилю, мозаика эта позднѣе начала VII вѣка и ближе къ IX—X вѣкамъ. Въ виду этого, большей вѣроятности заслуживаетъ мнѣніе, что здѣсь изображенъ или импер. Василій македонянинъ (Вельтманъ) или Левъ философъ. Н. П. Кондаковъ, въ подтвержденіе истолкованія этого изображенія въ смыслѣ Льва философа, ссылается на описаніе путешествія новгородскаго архіепископа Антонія XII в. Уже П. И. Срезневскій признавалъ важность этого описанія, для объясненія Софійскаго храма въ XII в., но по отношенію къ данному вопросу воспользовался имъ впервые Н. П. Кондаковъ. Описывая константинопольскій храмъ Софіи, архіеп. Антоній говоритъ, между прочимъ, слѣдующее: „на странѣ же дверій стоитъ икона велика, а

[1]) См. рис. 55; также Матеріалы. изд. Импер. Археол. Комм. вып. 8.

на ней написанъ царь Корлѣй о софосъ, и у него камень драгій въ челѣ... и образъ Спасовъ великъ мусіею [1]). Подъ именемъ „Корлѣя софос'а", какъ уже замѣтилъ ученый издатель этого памятника, слѣдуетъ разумѣть Льва Мудраго (Кпр. леонсофос); но о какомъ именно изображеніи этого императора говоритъ Антоній? Повидимому, Антоній въ описаніи вообще всего видѣннаго имъ въ храмѣ Софіи весьма точенъ; и это служитъ для Н. П. Кондакова основаніемъ видѣть въ приведенномъ замѣчаніи русскаго паломника прямое указаніе именно на разсматриваемую мозаику. Не рѣшаясь оспаривать этого соображенія, во всякомъ случаѣ очень остроумнаго, замѣтимъ однакожъ, что для прочной установки его было бы необходимо устранить нѣкоторыя возраженія, вызываемыя самымъ текстомъ паломника, именно: а) архіеп. Антоній говоритъ объ иконѣ царя, какъ отдѣльномъ и самостоятельномъ изображеніи, между тѣмъ разсматриваемая мозаика представляетъ собственно изображеніе Спасителя, и ее правильнѣе было бы назвать иконою Спасителя, такъ какъ императоръ занимаетъ на ней второстепенное мѣсто; б) архіеп. Антоній въ своемъ описаніи различаетъ термины: одни изображенія называетъ онъ иконами, другія мусіею. Нѣтъ основанія предполагать здѣсь недостатокъ точности и опредѣленности, такъ какъ авторъ описанія несомнѣнно знакомъ былъ и съ терминами и съ обозначаемыми ими предметами по памятникамъ русскимъ. Образъ Спасовъ, по его терминологіи,—мусія, а изображеніе императора—икона. Въ виду этого, нѣтъ ничего невѣроятнаго въ томъ, что Антоній говоритъ здѣсь не о нашемъ мозаическомъ, а о другомъ, до насъ не дошедшемъ, изображеніи царя, сдѣланномъ, быть можетъ, посредствомъ воскомастики. Что портреты императоровъ находили мѣсто въ византійскихъ храмахъ,—это фактъ достаточно извѣстный.

Внутри храма на стѣнахъ сѣверной и южной въ довольно глубокихъ нишахъ, находящихся вверху и внизу храмовыхъ оконъ, размѣщены были изображенія святителей и пророковъ, именно въ нижнихъ нишахъ святители, въ верхнихъ—пророки. Они сохранились не сполна; на южной сторонѣ уцѣлѣли: Анѳимъ, епископъ никомидійскій, замученный при Максиминѣ въ 311 году, Василій Великій, епископъ Кесаріи

[1]) По изд. П. И. Саввантова стр. 77. 78.

Каппадокійской († 379 г.), Григорій Богословъ, патріархъ константинопольскій († 391 г.), Діонисій Ареопагитъ, епископъ аѳинскій († 96 г.), Николай, епископъ мѵрликійскій († 330 г.) и Григорій, просвѣтитель Арменіи († 325 г.). Всѣ эти святые изображены въ строгомъ византійскомъ стилѣ, съ греческими вертикальными надписями. Фонъ повсюду золотой, головы украшены золотыми нимбами съ разноцвѣтными камнями. Заслуживаетъ здѣсь вниманія и то, что всѣ эти святые, несмотря на свой епископскій санъ при жизни, представлены съ короткими волосами; это указываетъ намъ на тотъ, давно уже забытый греческій обычай, по которому всѣ духовныя лица отъ патріарха и епископа до простого клирика носили короткіе волосы. Съ другой стороны и въ облаченіяхъ святыхъ находится не мало особенностей по сравненію ихъ съ нашими современными епископскими и пресвитерскими облаченіями: всѣ они одѣты въ фелони, но не въ саккосы; это доказываетъ, что древнѣйшею одеждою епископовъ была именно фелонь, но не саккосъ; затѣмъ, эти фелони въ нашихъ мозаикахъ представлены безъ всякой вырѣзки спереди, какъ безрукавныя одежды, покрывающія весь корпусъ спереди и сзади: такова была и въ дѣйствительности древняя форма фелони какъ въ Греціи, такъ и въ Россіи. Наконецъ, изображенные на мозаикахъ омофоры также отличаются отъ нашихъ современныхъ и представляютъ значительное сходство лишь съ такъ называемыми малыми омофорами. Изображенія пророковъ на южной сторонѣ уничтожены всѣ, за исключеніемъ Исаіи (?). На сѣверной сторонѣ, наоборотъ, уничтожены всѣ святители и уцѣлѣло нѣсколько пророковъ; Іеремія въ видѣ зрѣлаго мужа съ длинными волосами и бородою, въ плащѣ, съ благословляющею десницею и съ свиткомъ въ лѣвой рукѣ, Іона—съ короткими вооосами и съ свиткомъ въ монументальной позѣ и Аввакумъ въ видѣ молодого человѣка.

На подпружной аркѣ храма съ западной стороны представлена Богоматерь съ младенцемъ Іисусомъ въ совершенно установившемся византійскомъ типѣ съ покрываломъ на головѣ, въ нимбѣ и съ подписью $\overline{\text{мр}}$. $\overline{\text{ду}}$. По сторонамъ Богоматери два святыхъ мужа: одинъ въ традиціонномъ типѣ апостола Петра съ густыми волосами и курчавою бородою, съ крестомъ на лѣвомъ плечѣ, другой — въ позѣ и костюмѣ апостола съ благословляющею десницею и Еванге-

ліемъ въ лѣвой рукѣ (голова повреждена); это, вѣроятно,— апостолъ Павелъ. Въ парусахъ сводовъ еще и до сихъ поръ изъ подъ замазки видны очертанія фигуръ серафимовъ. Отъ мозаикъ, украшавшихъ нѣкогда алтарь храма, если не считать простыхъ очертаній Богоматери въ алтарной апсидѣ, осталось на сводѣ лишь мозаическое изображеніе ангела въ туникѣ съ крыльями, съ державою въ лѣвой рукѣ и скипетромъ въ правой (рис. 63). Это изображеніе съ художественной стороны выше остальныхъ и имѣетъ болѣе правъ считаться памятникомъ эпохи Юстиніана. О немъ упоминаетъ нашъ архіепископъ Антоній новгородскій въ описаніи своего путешествія. Мозаики хоровъ или гипиконитовъ имѣютъ по преимуществу декоративный характеръ и представляютъ собою геометрическія и растительныя фигуры. Необыкновенною тщательностію и вѣрностію рисунка, весьма гармоническимъ сочетаніемъ цвѣтовъ—голубаго, краснаго, серебрянаго на золотомъ фонѣ, декораціи эти производятъ пріятное впечатлѣніе и переносятъ мысль русскаго наблюдателя въ область орнаментики старинныхъ русскихъ рукописей. Среди этихъ декорацій выдѣляется довольно цѣльная картина, изображающая сошествіе Св. Духа на апостоловъ (рис. 64). Въ центрѣ круга, оттѣненнаго въ различные цвѣта (свѣтло-голубой, желтый и сѣрый), помѣщенъ тронъ съ сидящимъ на немъ Спасителемъ; и тронъ и Спаситель совершенно похожи на такія же изображенія надъ дверями нарѳнкса. Вокругъ трона расположены 12 апостоловъ, на которыхъ сходитъ въ видѣ огненныхъ языковъ въ снопѣ лучей Св. Духъ. Тутъ же толпы народа.



Рис. 63. Мозаич. изображеніе ангела на сводѣ св. Софіи.

Слѣдуетъ упомянуть еще объ одномъ мозаическомъ изображеніи на восточной аркѣ, къ сожалѣнію, не изданномъ Зальценбергомъ. Мозаика представляетъ извѣстную компо

зицію „Уготованіе престола“: изображенъ престолъ съ покровами и книгою; по сторонамъ его Богоматерь и І. Предтеча, внизу портретное изображеніе императора Іоанна Палеолога,—послѣдняго реставратора храма и мозаикъ; онъ въ діадимѣ съ привѣсками, украшенной перлами, драгоцѣнными камнями и шитьемъ; въ богато украшенномъ далматикѣ и туникѣ, со скипетромъ въ десницѣ и свиткомъ (?) въ шуйцѣ.

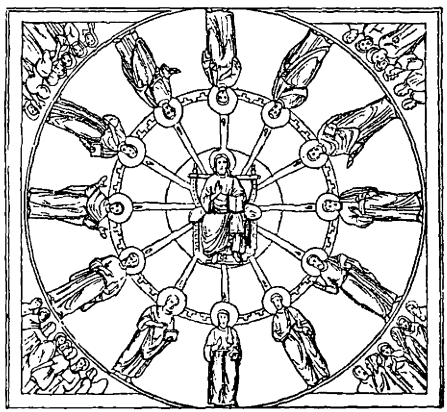


Рис. 64. Сошествіе Св. Духа на апостоловъ въ храмѣ Софіи.

Блескъ золота, разнообразіе цвѣтовъ и тѣней, величавыя мозаическія изображенія І. Христа и святыхъ, въ ихъ цѣльномъ первоначальномъ видѣ должны были производить неотразимое впечатлѣніе на зрителя. Подъ вліяніемъ такихъ впечатлѣній, Павелъ Силенціарій говорилъ, что никто, вступивъ въ этотъ храмъ, уже не пожелаетъ отсюда возвратиться назадъ. Понятенъ послѣ этого лѣтописный разсказъ о восторгѣ пословъ князя Владиміра, впервые увидѣвшихъ въ полномъ блескѣ всю роскошь этого единственнаго въ своемъ родѣ храма.

Другой памятникъ, замѣчательный по обилію византійскихъ мозаикъ, представляетъ собою константинопольская мечеть Кахріе-Джами, бывшая нѣкогда православнымъ храмомъ Спасителя въ загородномъ монастырѣ (Μονὴ τῆς χώρας). Храмъ этотъ имѣетъ пять куполовъ: всѣ они нѣкогда были украшены мозаикою (XI и XIV в.). Но сохранилась она въ двухъ малыхъ куполахъ—одномъ южномъ и одномъ сѣверномъ. Въ первомъ уцѣлѣло въ самомъ центрѣ погрудное

изображеніе Спасителя. Ниже его изображены патріархи и еще ниже апостолы. Въ соотвѣтствіи съ этими изображеніями, въ сѣверномъ куполѣ представлена Богоматерь, 16 пророковъ со свитками своихъ пророчествъ о Мессіи и нѣсколько пѣснотворцевъ, воспѣвшихъ въ своихъ пѣсняхъ рожденіе и дѣло Мессіи и Его Матери; распорядокъ изображеній тотъ же, что и въ южномъ куполѣ. Здѣсь, слѣдовательно, мы видимъ представителей ветхозавѣтной и новозавѣтной церкви, соединенныхъ вокругъ одного общаго центра. Но гораздо большій интересъ по содержанію представляютъ мозаики двухъ притворовъ храма внутренняго и внѣшняго: въ первомъ представлены событія изъ жизни Богоматери, во второмъ—изъ жизни І. Христа. Основаніемъ для тѣхъ и другихъ изображеній служитъ, конечно, прежде всего евангельская исторія. Но замѣчательно, что художникъ здѣсь уже не ограничивается только передачею евангельскихъ событій, какъ они изложены въ Евангеліи, а дополняетъ ихъ нѣкоторыми подробностями, заимствованными изъ другихъ источниковъ. Такими источниками служили для него сказанія о жизни Богоматери и Спасителя. Сказанія этого рода уже весьма рано проникли въ богословскую литературу, а потомъ мало-по-малу нашли доступъ и въ иконографію: здѣсь (въ иконографіи) они находили тѣмъ болѣе простора, чѣмъ менѣе было развито въ художникѣ чувство различенія апокрифа отъ историческаго факта. Не только христіанскіе мозаичисты, но и миніатюристы, особенно съ X-го столѣтія, издѣдка пользовались источниками этого рода и украшали евангельскіе разсказы подробностями изъ протоевангелія Іакова, исторіи Іосифа, дѣтства І. Христа и т. п. Отсюда изъ Византіи преданія эти, какъ въ видѣ литературномъ, такъ и художественномъ распространились потомъ во многихъ варіантахъ, какъ по западной Европѣ, такъ и по Россіи. Прежде всего, въ числѣ мозаикъ обращаютъ на себя вниманіе два изображенія Спасителя: одно при входѣ изъ внѣшняго нарѳикса во внутренній, другое—надъ царскими дверями при входѣ въ храмъ; въ первомъ І. Христосъ представленъ по поясъ съ Евангеліемъ въ лѣвой рукѣ (рис. 65); во второмъ во весь ростъ,—на престолѣ, также съ Евангеліемъ и благословляющею десницею. Съ правой стороны Его фигура возобновителя храма—Ѳеодора Метохита въ почетной шапкѣ, въ колѣнопреклоненномъ

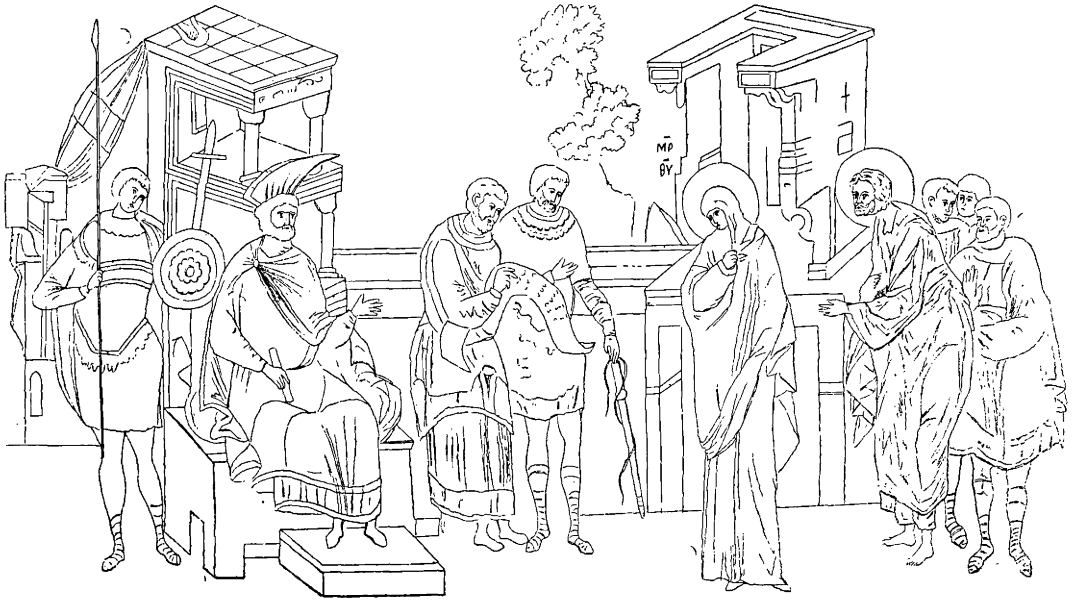


Рис. 66. Мозаика храма Спасителя (Кахріе-Джами) въ Константинополѣ—Богоматерь на судѣ предъ первосвященникомъ (стр. 147).

положеніи съ моделью храма въ рукахъ. Достаточно бросить бѣглый взглядъ на то и другое изображенія, чтобы убѣдиться, что они стоятъ въ преддверіи упадка художества: нѣтъ въ этихъ изображеніяхъ ни органической связности въ членахъ, ни надлежащей правильности рисунка: условность и неподвижность, ненормальное удлиненіе фигуръ, бѣдность выраженія—все это зловѣщіе признаки упадка. Затѣмъ, во внутреннемъ нарѳиксѣ слѣдуютъ сложныя композиціи: рождество Богородицы, благовѣщеніе у источника, введеніе Богоматери во храмъ и цѣлованіе Елизаветы;

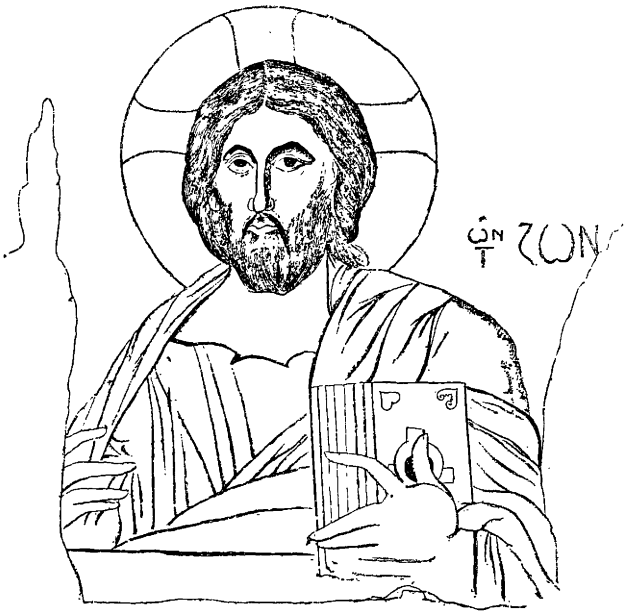


Рис. 65. Мозаика въ нарѳиксѣ храма Спасителя.

ангелъ благовѣствуетъ прав. Аннѣ, три священника даютъ благословеніе младенцу Маріи, Іоакимъ и Анна ласкаютъ младенца Марію, Марія принимаетъ пищу отъ ангела, первосвященникъ вручаетъ жезлъ Іосифу, а Богоматери пурпуръ, Богоматерь на судѣ предъ первосвященникомъ (рис. 66),

Іосифъ ведетъ Ее въ свой домъ вмѣстѣ съ юношею Симономъ. Въ этихъ изображеніяхъ замѣтно уже нѣкоторое стремленіе къ оживленію историческихъ схемъ повѣствованій, видны попытки придать имъ натуральность и движеніе; но попытки—весьма неудачныя; особенно ненатуральны фигуры: первосвященника дюжаго мужчины съ миніатюрными ножками, Богоматери (предъ первосвященникомъ)—длинной непропорціонально и худощавой, той же Богоматери—въ ненатуральной позѣ испуганной женщины въ моментъ благовѣщенія и—Симона съ неправильными жестикулирующими руками и головою. Еще въ болѣе сильной степени эта неудачная наклонность къ натурализму обнаруживается въ мозаикахъ внѣшняго нарѳкса: сцена избіенія младенцевъ имѣетъ видъ кровавой бойни, волхвы скачутъ на необычайно крутую гору по направленію къ звѣздѣ и проч. Лучшее изъ ряда изображеній внѣшняго нарѳкса это изображеніе рождества Христова, въ которымъ мы видимъ и ангеловъ, славящихъ Богочеловѣка, и ангела, объявляющаго пастырямъ объ Его рожденіи, и омовеніе І. Христа бабкою Саломіею, и Іосифа и звѣзду,—именно—тотъ самый переводъ изображенія, который доселѣ удержанъ въ нашей русской иконографіи.

На территоріи нынѣшней Греціи обращаютъ на себя вниманіе византійскія мозаики въ монастырѣ св. Луки въ Фокидѣ XI в. и въ монастырѣ Дафни близъ Аѳинъ XII—XIII в. Первыя представляютъ собою одинъ изъ образцовъ полной, хотя и не очень сложной, мозаической росписи XI в. Слѣдуя обычаю своего времени, возникшему уже съ давнихъ поръ, мозаичистъ изобразилъ здѣсь въ алтарной апсидѣ Богоматерь на тронѣ въ синихъ одеждахъ, съ Младенцемъ Іисусомъ, Который десницею благословляетъ, а въ шуйцѣ держитъ свитокъ; въ сводѣ алтаря сошествіе Св. Духа на апостоловъ съ изображеніемъ племенъ и языковъ. Въ куполѣ храма Пандократоръ, возлѣ Котораго Богоматерь, І. Предтеча и четыре ангела; въ трибунѣ—пророки, а въ парусахъ сводовъ благовѣщеніе, рождество Христово, крещеніе І. Х. и срѣтеніе. Стѣны, своды, арки и столбы украшены единоличными изображеніями святыхъ, преимущественно подвижниковъ, устроителей монашескаго житія: здѣсь так. обр. мы встрѣчаемъ уже первую попытку приноровленія росписи къ идеалу монашества, получившую дальнѣйшее развитіе

и окончательно установившуюся въ позднѣйшихъ роспи-сяхъ аѳонскихъ монастырей. Въ нарѳиксѣ—нѣсколько сценъ изъ евангельской исторіи; Спаситель съ книгою надъ вхо-домъ въ храмъ и нѣсколько изображеній святыхъ. Сходна съ описанною сейчасъ и другая мозаическая роспись въ Дафни, хотя сильно уже поврежденная и близкая къ раз-рушенію. Таже Богоматерь въ алтарной апсидѣ; Пандокра-торъ и пророки въ куполѣ; праздники (благовѣщеніе, рож-дество Христово, крещеніе І. Хр. и преображеніе) въ пару-русахъ сводовъ; на столпахъ и во внѣшнемъ нарѳиксѣ— евангельскія событія. На стѣнахъ храма и во внутреннемъ нарѳиксѣ единоличныя изображенія святыхъ.—Сохранились части мозаическихъ украшеній еще въ аѳоноватопедскомъ монастырѣ (деисисъ и благовѣщеніе во внутреннемъ нар-ѳиксѣ и на алтарныхъ столпахъ), и въ церкви Успенія Пресв. Богородицы въ Никеѣ. Найдутся византійскія мо-заики, по всей вѣроятности, и въ другихъ мѣстахъ. Значи-тельное количество ихъ извѣстно въ храмахъ кіевскихъ, о чемъ рѣчь въ своемъ мѣстѣ; примѣнялась она также и въ храмахъ Кавказа. Но въ настоящій разъ мы отмѣтимъ важ-нѣйшія изъ византійскихъ мозаикъ въ западной Европѣ. Сюда относятся прежде всего мозаики въ храмѣ св. Марка въ Венеціи. Не только стиль этихъ мозаикъ, но и общая идея мозаической росписи прямо указываютъ на тѣснѣйшее родство ихъ съ Византіею. Правда, общая идея росписи не выдержана здѣсь строго, но это объясняется отчасти разно-временностію происхожденія мозаикъ, отчасти колоссаль-ными размѣрами зданія, для котораго не было готовыхъ образцовъ росписи въ памятникахъ византійскихъ. Роспись перваго купола въ храмѣ св. Марка представляетъ полное сходство съ куполами византійскими и русскими. Въ центрѣ его изображенъ Іисусъ Христосъ въ видѣ юноши; кругомъ расположены изображенія Богоматери, Давида, Соломона и одиннадцати пророковъ со свитками, въ которыхъ написаны изреченныя ими пророчества о лицѣ Іисуса Христа, какъ Спасителя міра. Въ пандантивахъ сводовъ символы Еванге-листовъ; сверхъ того, на восточной подпружной аркѣ Аг-нецъ Божій, съ крестомъ на древкѣ. Мысль этой группы изображеній совершенно понятна; здѣсь сопоставлены—ветх-ій завѣтъ въ лицѣ ветхозавѣтныхъ пророковъ и царей, съ его предчувствіями и чаяніями Искупителя міра, и новый.

Искупитель этотъ явился отъ Дѣвы Маріи; Онъ былъ закланъ какъ агнецъ, за спасеніе міра и Своимъ вѣчнымъ закономъ истины и любви, распространеннымъ по всему міру посредствомъ Евангелій, положилъ конецъ ветхому завѣту (finis legis Christus). Онъ есть дверь въ новозавѣтное царство благодати. Но устраняя ветхій законъ и установляя новый, Онъ указалъ и средства къ его исполненію: Его земная жизнь была истиннымъ воплощеніемъ этого закона; затѣмъ законъ этотъ нашелъ свое изъясненіе въ проповѣди апостольской: все это представлено во второмъ центральномъ куполѣ, который являетъ Христа, какъ совершеннѣйшій образецъ добродѣтелей (Ipse perfectissimum exemplar virtutum), и олицетворенія добродѣтелей: prudentia, humilitas, benignitas, pietas, abstinentia, misericordia, patientia, castitas, modestia, constantia, charitas, spes, fipes, justitia, fortitudo и temperantia; здѣсь же Божія Матерь среди двухъ ангеловъ, апостолы; а въ парусахъ сводовъ Евангелисты. Дальнѣйшее развитіе этой мысли представляютъ изображенія чудесъ Іисуса Христа, помѣщенныя въ нижнихъ частяхъ храма, отчасти вблизи центральнаго купола, отчасти въ концахъ поперечнаго нефа, отчасти въ бочарномъ сводѣ, между вторымъ и пятымъ куполами. Углубляясь далѣе въ жизнь Іисуса Христа, мозаичистъ представляетъ событія дѣтства Іисуса Христа въ лѣвой части поперечнаго нефа (явленіе ангела Іосифу и путешествіе въ Виѳлеемъ рис. 67, встрѣча Богоматери съ Елизаветою и упреки Іосифа рис. 68, благовѣщеніе у источника и вода обличенія рис. 69); отсюда естественнымъ образомъ переходитъ къ лицу Богоматери и излагаетъ въ правой части поперечнаго нефа исторію Іоакима и Анны. Послѣднія событія, относящіяся къ жизни Іисуса Христа на землѣ и основанію церкви, группируются вокругъ пятаго купола въ центральномъ нефѣ, ближайшаго къ входу въ храмъ: въ центрѣ этого купола представлено весьма замѣчательное мозаическое изображеніе сошествія Св. Духа на апостоловъ, куда введены въ національныхъ костюмахъ и типахъ „племена и языки“. Подлѣ этого купола, на бочарныхъ сводахъ и стѣнахъ, представлены дѣянія и страданія апостоловъ, а на бочарномъ сводѣ противъ входа, по стѣнамъ, сцены изъ Апокалипсиса, относящіяся къ судьбѣ основанной Іисусомъ Христомъ церкви. Ветхій завѣтъ, какъ преддверіе новаго, находитъ

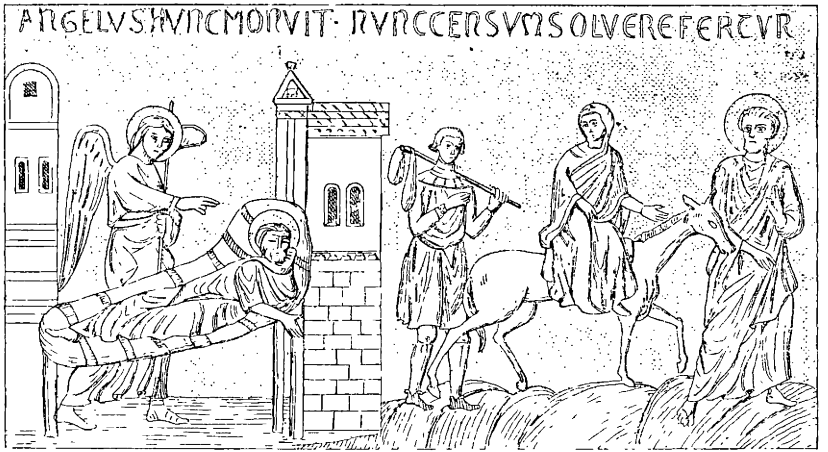


Рис. 67. Моз. ц. св. Марка въ Венеціи—явленіе ангела Іосифу и путешествіе въ Виѳлеемъ (стр. 150).



Рис. 69. Моз. ц. св. Марка въ Венеціи—благовѣщеніе у источника и вода обличенія (стр. 150).

здѣсь свое мѣсто въ куполахъ малыхъ, прилегающихъ къ задней входной части храма. Въ цѣломъ, такимъ образомъ, проходитъ прежде всего слѣдующая мысль. Ветхозавѣтная церковь, какъ подготовительная ступень въ исторіи домостроительства человѣческаго спасенія, утрачиваетъ свое значеніе съ явленіемъ предвозвѣщеннаго пророками Мессіи, Который своими чудесами, ученіемъ и крестною смертію, проповѣданными Евангелистами и апостолами при содѣйствіи ниспосланнаго на нихъ Св. Духа, основалъ церковь новозавѣтную. Столпами этой церкви являются мученики и іерархи—преемники апостоловъ, многочисленныя изображенія которыхъ размѣщены по разнымъ частямъ храма. Въ этихъ послѣднихъ изображеніяхъ трудно отыскать точную связь между собою, хотя ихъ отношеніе къ цѣлому довольно ясно. Но въ вопросѣ объ основной мысли росписанія храма важно знать существенныя черты византійской росписи; а они здѣсь находятся на-лицо и стоятъ не въ противорѣчіи, какъ полагаетъ Куглеръ, но въ согласіи, какъ съ росписями въ другихъ храмахъ византійскихъ и русскихъ, такъ и съ главнѣйшими требованіями, изложенными въ греческомъ

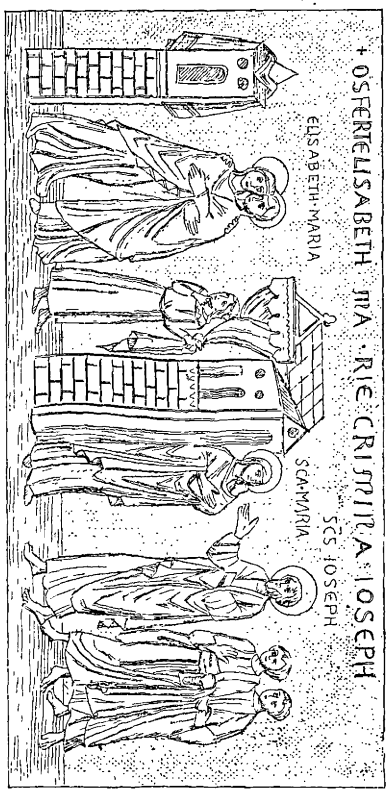


Рис. 68. Мозаика церкви святаго Марка.

иконописномъ подлинникѣ. Сюжеты, имѣющіе спеціальное значеніе для извѣстнаго храма, каковы въ данномъ случаѣ факты изъ жизни Ев. Марка, ап. Петра и св. Климента, допускались всегда даже и въ Россіи, гдѣ византійскія иконографическія традиціи пользовались большею неприкосновенностію, чѣмъ въ самой Византіи: для примѣра можемъ указать на цѣлую серію изображеній изъ жизни Кирилла Александрійскаго въ стѣнописяхъ Кіево-Кирилловскаго монастыря, также на многочисленныя спеціальныя росписи придѣловъ въ русскихъ храмахъ XVII вѣка [1]).

Тѣсная связь Византіи съ южною Италіею и Сициліею въ средніе вѣка объясняетъ намъ, почему значительное число византійскихъ мозаикъ появилось въ храмахъ Сициліи. Восточный характеръ христіанства, политическая связь, единство языка и культуры вообще прямо вели къ перенесенію формъ византійскаго искусства на почву Сициліи. Блестящимъ подтвержденіемъ тому служатъ мозаики Палатинской капеллы, отличающіяся византійскимъ характеромъ, какъ со стороны стиля и техники, такъ и иконографическихъ композицій и отчасти даже со стороны размѣщенія изображеній въ храмѣ. Въ главномъ куполѣ, по византійскому обычаю, изображенъ І. Христосъ. Мозаики средняго нефа надъ арками представляютъ событія изъ книги Бытія,— что составляетъ уже уклоненіе отъ обычной византійской росписи. Изображенія новозавѣтныхъ событій отличаются роскошью композицій и исполненія: благовѣщеніе въ обычномъ византійскомъ переводѣ „съ рукодѣльемъ“, рождество Хр. въ видѣ сложной византійской композиціи вмѣстѣ съ поклоненіемъ волхвовъ, крещеніе І. Х. съ олицетвореніями моря и Іордана и сѣкирою при корнѣ дерева, входъ І. Х. въ Іерусалимъ съ 12 апостолами, толпою народа и дѣтей, въ сошествіи Св. Духа на апостоловъ видимъ два ряда апостоловъ, на главы которыхъ сходитъ Св. Духъ. Оригинальное иконографическое явленіе, сложившееся, повидимому, но безъ вліянія со стороны апокрифическихъ источниковъ, составляютъ дѣянія первоверховныхъ апостоловъ Петра и Павла.—Иконографическіе типы І. Христа, Богоматери, ангеловъ, І. Предтечи, апостоловъ, святителей; ихъ одежды, атрибуты мучениковъ,—все это находитъ полное

[1]) Стѣнн. росписи стр. 30—31.

для себя изъясненіе въ другихъ памятникахъ византійскихъ. Стиль, техника и орнаментъ мозаикъ Палатинской капеллы (кромѣ потолка) указываютъ также на византійскіе источники.

Къ той же категоріи мозаикъ византійскихъ слѣдуетъ отнести также мозаики Маріи адмиральской (XII в.), мозаики въ Чефалу и Монреале (ок. 1174 г.) и торчельскія (близъ Венеціи); только старое предубѣжденіе противъ Византіи съ одной стороны и преувеличенное представленіе о художественныхъ силахъ Италіи въ средніе вѣка съ другой побуждали иногда западныхъ ученыхъ приписывать сицилійскимъ мозаикамъ итальянское происхожденіе, или же останавливаться на предположеніи о западномъ происхожденіи ихъ подъ вліяніемъ искусства Византіи. Это послѣднее ближе къ истинѣ. Не только искусство мозаическое, объ упадкѣ котораго въ Италіи сѣтовалъ Левъ остійскій, но и скульптура и миніатюра западной Европы находились въ средніе вѣка въ тѣснѣйшей зависимости отъ Византіи [1]).



[1]) Памятниковъ фресковой живописи Византіи дошло до насъ не много; притомъ они не отличаются хорошею сохранностію. Нѣкоторыя свѣдѣнія о нихъ: Diehl, L'art byzant. dans l'Italie merid. Paris. 1894.

VI.

Византійскія лицевыя рукописи.

Наибольшею полнотою и цѣльностію иконографическаго содержанія, въ ряду художественныхъ памятниковъ Византіи, отличается группа памятниковъ миніатюры или лицевыхъ рукописей. Дошедшіе до насъ памятники этого рода весьма многочисленны; они допускаютъ вообще довольно точныя хронологическія опредѣленія, облегчаемыя часто признаками палеографическими; а потому уже давно обратили на себя особенное вниманіе спеціалистовъ, которые далеко подвинули впередъ ихъ изученіе, а Н. П. Кондаковъ на основаніи памятниковъ миніатюры составилъ даже цѣльную исторію византійскаго искусства [1]). И нельзя не признать, что миніатюра имѣетъ многія преимущества предъ мозаикою. Мозаичистъ византійскій съ полнымъ успѣхомъ воспроизводилъ монументальныя фигуры на обширныхъ стѣнахъ храмовъ и дворцовъ; но долженъ былъ испытывать затрудненія въ передачѣ мелкихъ деталей изображеній, нѣжныхъ и плавныхъ контуровъ и перспективы, такъ какъ онъ имѣлъ въ рукахъ довольно неподвижный матеріалъ — кубики однообразной формы, окрашенные въ опредѣленный тонъ. Миніатюристъ пользовался въ своей работѣ болѣе подвижнымъ матеріаломъ — кистію и красками и гораздо легче преодолѣвалъ указанныя затрудненія: онъ съ большимъ удобствомъ могъ изображать и контуры, и переходные тоны и линейную перспективу.

---

[1]) Можно рекомендовать особенно французское изданіе этого сочиненія (Hist. de l'art byzant.). Къ сожалѣнію, число рисунковъ въ немъ очень недостаточно.

Циклы иконографическихъ композицій въ памятникахъ миніатюры также гораздо обширнѣе и разнообразнѣе, чѣмъ въ мозаикѣ. Мозаичистъ, производя свою работу въ храмѣ и предназначая ее для молитвы, по необходимости долженъ былъ придерживаться извѣстныхъ условныхъ пріемовъ въ изображеніяхъ: онъ избиралъ сюжеты по преимуществу общеизвѣстные, формы простыя, общепонятныя; иначе его изображенія могли не достигнуть ближайшей цѣли и даже могли вызвать нѣкоторыя недоразумѣнія. Допустимъ, что художникъ мозаичистъ въ древнюю эпоху византійскаго искусства пользовался безусловною свободою, не подвергаясь строгому контролю со стороны церковной власти, и могъ изображать въ храмѣ, что ему угодно. Слѣдуетъ ли отсюда заключить, что онъ могъ изобрѣтать самые разнообразные сюжеты и сцены? Отвѣтить утвердительно на этотъ вопросъ мы не можемъ. Уже одно сознаніе того, что художникъ производитъ свою работу въ храмѣ,—мѣстѣ общественной молитвы, гдѣ каждый изображенный предметъ долженъ быть удобопонятенъ для всѣхъ и долженъ соотвѣтствовать своей дидактической цѣли,—уже одно это не должно ли было удерживать его отъ произвола и внушать ему необходимость строгаго подчиненія церковной догмѣ и церковному обычаю,—не должно ли было все это подсказывать ему, что онъ замѣняетъ своею работою, хотя отчасти, церковную проповѣдь и потому необходимо долженъ оставаться въ тѣхъ границахъ, которыя намѣчены для него съ одной стороны текстомъ церковнаго ученія, съ другой—обычаемъ и практикою церкви. Когда же былъ окончательно уясненъ циклъ изображеній, приличествующихъ христіанскому храму и опредѣлено довольно точно,—какое изображеніе слѣдуетъ помѣщать въ той или другой части храма, тогда естественно личное иконографическое творчество мозаичиста достигло крайней степени ограниченія. Осталась въ его полномъ распоряженіи орнаментика. Въ иномъ положеніи находился миніатюристъ. Предназначая свои произведенія для частнаго употребленія и для отдѣльныхъ лицъ, онъ не имѣлъ нужды рабски слѣдовать за общепринятыми въ церкви иконографическими формами, но могъ свободно излагать свои религіозныя созерцанія и художественные идеалы. Онъ могъ выражать эти идеалы въ формахъ его личнаго пониманія. Тѣмъ не менѣе,—не смотря на значительный просторъ индивидуальнаго творчества въ ми-

ніатюрѣ, мы можемъ разсматривать ее, какъ показатель общихъ художественныхъ и религіозныхъ стремленій данной эпохи: личныя произведенія переходили въ достояніе массы, вызывали подражанія и копіи, и такимъ образомъ устанавливался уровень общаго религіозно-художественнаго развитія. Слѣдовательно, памятники миніатюры съ этой стороны имѣютъ общественно-историческое значеніе. Оно должно быть усвоено миніатюрамъ еще и потому, что каждый миніатюристъ, сколь бы онъ ни былъ оригиналенъ въ своей работѣ, находился непремѣнно въ нѣкоторой зависимости отъ техники и стиля даннаго времени и долженъ былъ такъ или иначе отражать эту зависимость въ своихъ работахъ: а это уже есть дѣло очень важное для характеристики общаго состоянія искусства въ данное время. Помимо своего художественнаго значенія, миніатюра имѣетъ важность и для исторіи византійской образованности. Миніатюра идетъ рука объ руку съ литературою, и это—гораздо въ большей степени, чѣмъ мозаика. Характеру литературы соотвѣтствуетъ и характеръ искусства: какъ первая имѣла въ Византіи по преимуществу религіозно-нравственный характеръ, такъ тоже самое направленіе преобладаетъ и въ византійской миніатюрѣ; и это понятно само собою; миніатюра есть иллюстрація рукописи. Наконецъ, замѣтимъ, что памятники миніатюры доставляютъ значительный матеріалъ для характеристики византійскаго быта: одеждъ, вооруженія, обычаевъ и церемоній.—Оставляя въ сторонѣ миніатюры въ рукописяхъ свѣтскаго содержанія, каковы миніатюры въ кодексахъ Иліады (батальныя сцены) въ Амвросіевской библіотекѣ въ Миланѣ, Виргилія въ ватиканской библіотекѣ, Теренція (ватик., амвроc. и париж. національ. библ.), Діоскориды (вѣнск. библ.), обратимъ вниманіе на миніатюры религіозно-нравственнаго характера.

Рядъ лицевыхъ рукописей такого содержанія начинаетъ собою пергаментный греческій кодексъ библіи V—VI в., хранящійся въ вѣнской публичной библіотекѣ. Въ 48 миніатюрахъ его воспроизведены важнѣйшія событія ветхозавѣтной исторіи, начиная грѣхопаденіемъ прародителей и оканчивая смертію Іакова. Въ смыслѣ художественномъ миніатюры эти составляютъ свободное произведеніе христіанскаго художника, не стѣсняемаго условными пріемами и традиціями. Они очень близко стоятъ еще къ искусству античному и со стороны стиля, и олицетвореній рѣкъ, солнца, луны...

Это—антикъ, переведенный на новыя христіанскія темы. Для того, чтобы оцѣнить историческую и художественную важность этого памятника, нужно взять во вниманіе то положеніе, въ которомъ находился миніатюристъ. Не трудно написать цѣлую серію миніатюръ, когда подъ руками находятся готовые образцы, съ которыхъ можно прямо копировать; не особенно затруднительно также составлять сцены и группы, когда установлены уже въ художественной практикѣ какъ отдѣльные типы, такъ и общіе пріемы составленія группъ; но совсѣмъ другое дѣло—идти по пути непроложенному и создавать эти группы, сцены и типы вновь. Нашъ миніатюристъ находился именно въ этомъ послѣднемъ положеніи: правда знакомый ему античный пріемъ облегчалъ трудъ его творчества, а предшествовавшая художественная практика доставляла нѣсколько готовыхъ образцовъ, которые онъ могъ копировать и дѣйствительно копировалъ, чтб доказывается повтореніемъ однѣхъ и тѣхъ же сценъ, напр. благословенія Іакова, взятаго, вѣроятно, изъ двухъ источниковъ [1]); но античное преданіе объ изящномъ, разумѣется, не давало ему готовой схемы и слѣд. эту схему онъ долженъ былъ изобрѣсть самъ, а готовые образцы изъ области древнѣйшаго христіанскаго искусства не были многочисленны. По крайней мѣрѣ прототиповъ для большей части этихъ миніатюръ въ искусствѣ предшествовавшемъ доселѣ не найдено. Итакъ, миніатюристъ долженъ былъ располагать значительнымъ творческимъ талантомъ, глубокимъ пониманіемъ внутренняго смысла изображаемыхъ сценъ и свободною художественною кистію. И онъ, дѣйствительно, оказался на высотѣ своего положенія. Въ античной художественной обстановкѣ онъ представилъ намъ ветхозавѣтную исторію, и своимъ реальнымъ, чуждымъ всякаго символизма, пониманіемъ библейскаго текста показалъ фактически возможность примиренія между античною подготовкою и новыми идеалами.

Тѣмъ же античнымъ характеромъ отличаются миніатюры свитка Іисуса Навина въ ватиканской библіотекѣ VIII—IX в.: быстрыя энергическія движенія всадниковъ и пѣшеходовъ, естественная арматура воиновъ, битвы, напоминающія битву Александра Македонскаго съ персами въ извѣстной неаполитанской мозаикѣ—обнаруживаютъ еще живучесть преданій античной художественной школы; но съ другой стороны

[2]) Garrucci vol. III proemio.

условность и неподвижность въ нѣкоторыхъ изображеніяхъ (Іисуса Навина и его сподвижниковъ въ нѣкоторыхъ сценахъ, напр. въ сценѣ убіенія семи царей) [1]) обнаруживаютъ уже склоненіе къ поздне-византійскому стилю.

Въ VI столѣтіи появились въ Византіи лицевыя Евангелія, въ которыхъ византійская иконографія нашла свое блестящее выраженіе. Цѣлый рядъ кодексовъ Евангелія начиная отъ Евангелія Россанскаго и кончая памятниками эпохи паденія Византійской имперіи, заключаетъ въ себѣ обширное разнообразіе иконографическаго и художественнаго матеріала. Здѣсь можно видѣть, какъ впервые сформировались византійскія иконографическія композиціи на темы Евангелія, какъ онѣ умножились и окрѣпли въ кодексахъ XI—XII в. Прослѣдить *постепенное* видоизмѣненіе этихъ композицій на однихъ только лицевыхъ Евангеліяхъ довольно трудно, во 1-хъ потому, что мы почти не имѣемъ кодексовъ таковыхъ Евангелій отъ VII—IX вв., во 2-хъ потому, что развитіе композицій въ этихъ кодексахъ тѣсно связано съ общею исторіею тѣхъ же композицій въ памятникахъ иного рода. Во всякомъ случаѣ, вѣрно то, что евангельская иконографія въ Византіи не оставалась неподвижною отъ VI до XIII в., но имѣла нѣкоторое развитіе, хотя условное, а именно: основные типы и сюжеты установились уже въ VI—VII в., а затѣмъ они подвергались лишь нѣкоторымъ видоизмѣненіямъ въ частностяхъ: типы эти вводились въ новыя иконографическія комбинаціи; создавались нѣкоторые новые типы и сюжеты, но уже *подъ вліяніемъ основныхъ типовъ и сюжетовъ;* слѣд. здѣсь обнаруживается не столько оригинальное органическое развитіе, сколько *приспособленіе* основныхъ готовыхъ формъ къ выраженію новыхъ идей,—видоизмѣненіе и новое комбинированіе ихъ. Византійскихъ кодексовъ лицевыхъ Евангелій дошло до насъ очень много; но мы обратимъ вниманіе лишь на нѣкоторые, болѣе характерные и обильные иконографическимъ содержаніемъ [2]).

Россанское Евангеліе VI в.,—древнѣйшій изъ такихъ памятниковъ, содержитъ въ себѣ текстъ только двухъ Евангелистовъ Матѳея и Марка. Миніатюры здѣсь еще не слились

---

[1]) Рис. у Гарруччи табл. 167, ср. 162.

[2]) Общая характеристика всѣхъ ихъ дана во введеніи къ нашему соч. «Евангеліе въ пам. иконографіи»: въ томъ же соч.—изъясненіе ихъ иконографическихъ сюжетовъ.

съ текстомъ и занимаютъ самостоятельное положеніе въ началѣ кодекса, что́ служитъ однимъ изъ признаковъ его глубокой древности. Другой признакъ древности—его шрифтъ указываетъ также на VI столѣтіе. Въ художественномъ стилѣ миніатюръ и ихъ иконографическихъ формахъ проглядываетъ еще вліяніе искусства древне-христіанскаго: таковы—классическая фигура Пилата, фигура обнаженнаго человѣка, впавшаго въ руки разбойниковъ, мудрыя и неразумныя дѣвы, райскія рѣки. Въ то же время типъ Спасителя съ бородою, византійскія одежды съ табліонами и діадимы въ нѣкоторыхъ изображеніяхъ прор. Давида, изображеніе евхаристіи въ видѣ раздаянія св. хлѣба и чаши, недостатокъ школы въ изображеніяхъ Спасителя, молящагося въ саду Геѳсиманскомъ и возлежащаго на вечери, равно какъ въ позахъ апостоловъ, принимающихъ евхаристію, и связаннаго разбойника—даютъ видѣть наступленіе новой эпохи въ исторіи искусства. Такая непослѣдовательность въ стилѣ миніатюръ одного и того же кодекса—явленіе, заслуживающее вниманія: если не прибѣгать къ обычному для объясненія подобныхъ явленій предположенію о двухъ художникахъ, работавшихъ въ разныхъ стиляхъ, то слѣдуетъ признать, что миніатюристъ россанскаго Евангелія, очевидно, не принадлежащій къ числу лучшихъ художниковъ своего времени, стоялъ на распутіи двухъ художественныхъ эпохъ—древне-христіанской и византійской и проявилъ въ своемъ произведеніи черты обѣихъ, первой отживающей свое время и второй наступающей, но еще не окрѣпшей. Какъ общую особенность иллюстраціи этого кодекса слѣдуетъ отмѣтить еще изображенія пророковъ наряду съ изображеніемъ событій новозавѣтныхъ. Очевидно, въ сознаніи миніатюриста представлялись неразрывно связанными между собою завѣты ветхій и новый. Нѣкоторое основаніе для такого сопоставленія дано прямо въ евангельскомъ текстѣ, гдѣ нерѣдко приводятся предсказанія ветхозавѣтныхъ пророковъ о событіяхъ новаго завѣта; но миніатюристъ въ этомъ случаѣ идетъ далѣе; онъ приводитъ и такія пророчества, о которыхъ не упомянуто въ Евангеліи; слѣдовательно онъ вноситъ въ иллюстрацію нѣкоторый элементъ богословскаго толкованія, хотя и не сообщаетъ ему иконографическаго развитія. Число всѣхъ миніатюръ въ россанскомъ Евангеліи 18 и 40 пророковъ. Кромѣ того два разрисованныхъ заглавныхъ листа: на одномъ изъ нихъ находятся бюстовыя

изображенія Евангелистовъ въ медальонахъ, расположенныхъ по окружности круга, въ другомъ—Евангелистъ Маркъ, пишущій Евангеліе, при чемъ предъ нимъ стоитъ женская фигура, изображающая собою, по всей вѣроятности, олицетвореніе идеи премудрости. Мы оставимъ въ сторонѣ эти изображенія, равно какъ и изображенія 40 пророковъ, и прямо обратимся къ разсмотрѣнію тѣхъ 18-ти миніатюръ, которыя представляютъ собою наибольшій иконографическій и художественный интересъ. Большая часть этихъ изображеній представляетъ намъ самые древніе образцы византійскихъ иконографическихъ сюжетовъ,—это особенно нужно сказать объ изображеніяхъ изъ исторіи страданій Спасителя. *Первая изъ миніатюръ представляетъ изображеніе воскрешенія Лазаря*: Спа-



Рис. 70. Миніатюра Россанскаго Ев.

ситель окруженъ учениками; у ногъ его двѣ сестры Лазаря; подлѣ гроба три неизвѣстныхъ лица. Лазарь въ видѣ спеленутой муміи представленъ нѣсколько иначе, чѣмъ въ фрескахъ катакомбъ и на саркофагахъ; важную особенность здѣсь составляетъ лишь то, что гробница Лазаря является не въ видѣ будки, но въ видѣ земляного грота, на которомъ растутъ деревья. *Слѣдующая картина—входъ въ Іерусалимъ* (рис. 70) отличается необыкновенною живостію: І. Христосъ ѣдетъ на ослѣ; жители города Іерусалима вышли изъ городскихъ воротъ на встрѣчу І. Христу; одни изъ нихъ спѣшатъ, по восточному обычаю, разостлать на дорогѣ свои одежды, другіе держатъ пальмовыя вѣтви, иные взбираются на деревья; дѣти не отстаютъ отъ взрослыхъ и также встрѣчаютъ Спасителя съ вѣтвями. Изъ оконъ города Іерусалима выставляются также

люди съ вѣтвями. Полная торжественности картина, и среди нея Самъ Спаситель въ серьезномъ и величавомъ византійскомъ типѣ. Далѣе—*изгнаніе Спасителемъ изъ храма Іерусалимскаго торговцевъ*; картина представляетъ безпорядокъ: деньги торговцевъ разсыпаны по землѣ, животныя и птицы разбѣгаются; а Самъ Спаситель уже стоитъ въ сторонѣ и даетъ внушеніе двумъ стоящимъ предъ Нимъ лицамъ не дѣлать домъ Отца небеснаго домомъ торговли. Самый дворъ храма іерусалимскаго представленъ въ видѣ портика изъ разнохарактерныхъ колоннъ. Слѣдуетъ картина, изображающая *мудрыхъ и неразумныхъ дѣвъ* (рис. 71). Посреди нѣ ея представлены двери: по одну сторону дверей—рай, усаженный



Рис. 71. Мин. росс. Ер.

деревьями, изобилующими фруктами, внизу гора съ четырьмя райскими рѣками. Въ раю стоятъ пять мудрыхъ дѣвъ съ зажженными факелами и сосудами, наполненными елеемъ. Предъ дверями—І. Христосъ. Съ другой стороны дверей—неразумныя дѣвы съ погасшими на половину факелами и съ опустѣвшими сосудами: онѣ стучатъ въ дверь, но напрасно!.. Затѣмъ начинается исторія страданій Спасителя. *Тайная вечеря*: поставленъ низкій столъ, за которымъ возлежатъ І. Христосъ и ученики; одинъ изъ возлежащихъ—Іуда опускаетъ руку въ сосудъ, стоящій на столѣ. Съ подобнымъ изображеніемъ вечери мы уже имѣли случай встрѣчаться, при обозрѣніи живописей катакомбъ. Оно повторяется часто и въ византійскихъ лицевыхъ Евангеліяхъ (рис. 72). Но замѣчательно, что въ разсматриваемой рукописи этотъ историческій переводъ вечери стоитъ рядомъ съ литургическимъ. Въ этомъ

послѣднемъ переводѣ мы видимъ І. Христа въ двухъ видахъ: съ одной стороны Онъ подаетъ шести подходящимъ къ Нему ученикамъ хлѣбъ, съ другой—также шести ученикамъ чашу. Такой именно переводъ былъ господствующимъ въ византійскомъ искусствѣ, а затѣмъ и въ древне-русскомъ. Мы имѣемъ въ настоящее время не мало образцовъ этого рода; въ сирійскомъ Евангеліи Раввулы VI в.; въ греческой псалтири Лобкова IX в., въ парижскомъ греческомъ четверо-евангеліи XI вѣка, въ гелатскомъ Евангеліи, въ кіево-софійскомъ соборѣ XI вѣка; въ кіево-михайловскомъ монастырѣ и проч. Самый древній образецъ такой тайной вечери мы и встрѣчаемъ въ разсматриваемомъ кодексѣ.



Рис. 72. Миніатюра гелатскаго Ев.

Возлѣ историческаго изображенія тайной вечери помѣщено здѣсь *умовеніе ногъ*: одинъ изъ апостоловъ сидитъ на стулѣ (со спинкою), опустивъ ноги въ сосудъ съ водою; Спаситель нагибается къ ногамъ, чтобы совершить процессъ омовенія. Остальные апостолы въ числѣ 10-ти стоятъ подлѣ и смотрятъ съ удивленіемъ на подвигъ Спасителя. Далѣе – *молитва Спасителя въ саду Гевсиманскомъ*. Видна попытка представить ландшафтъ: внизу холмистая почва, вверху луна и звѣзды. Справа Спаситель молится, прилегши плотно къ землѣ, слѣва онъ будитъ тройхъ успувшихъ учениковъ. Какъ омовеніе ногъ, такъ и молитва въ саду Гевсиманскомъ не встрѣчаются на памятникахъ до VI столѣтія, и пред-

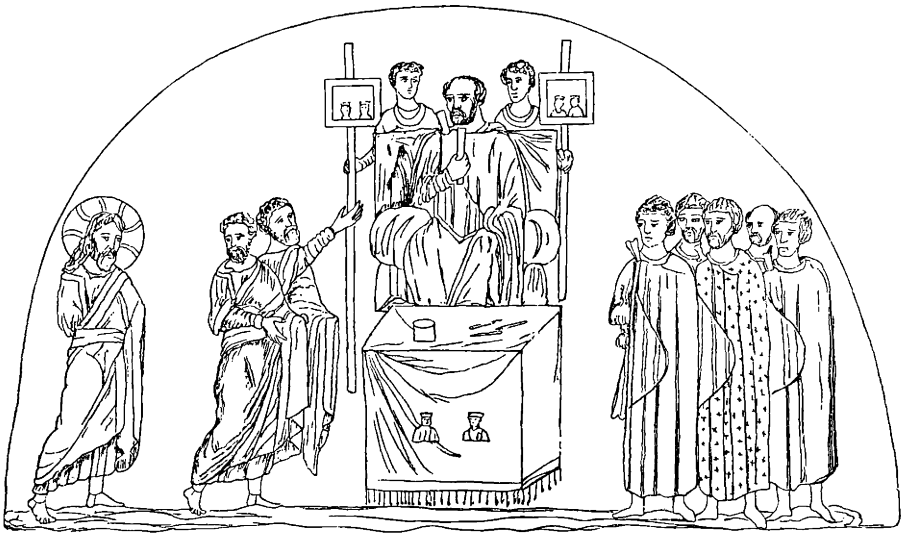


Рис. 74. Миніатюра россанскаго Евангелія—І. Х. предъ Пилатомъ (стр. 163).



Рис. 75. Мин. росс. Ев.—Іуда предъ первосвященникомъ (стр. 163).

ставлены здѣсь въ первый разъ. *Исцѣленіе слѣпого*: сцена эта повторяется нерѣдко въ древнѣйшихъ памятникахъ въ катакомбахъ и на саркофагахъ; но здѣсь она представлена иначе; взяты два момента: самое помазаніе Спасителемъ глазъ слѣпого и затѣмъ омовеніе слѣпого въ силоамской купели; этотъ послѣдній моментъ появляется въ иконографіи не ранѣе VI вѣка (ср. мозаики въ церкви Аполлинарія Новаго, гдѣ представлено исцѣленіе двухъ слѣпыхъ). *Притча о милосердомъ Самарянинѣ* (Лук. X, рис. 73): на дорогѣ между Іерусалимомъ и Іерихономъ (виденъ лишь Іерусалимъ) лежитъ обнаженный человѣкъ, ограбленный и израненный разбойниками. Подлѣ него І. Христосъ въ накло



Рис. 73. Мин. росс. Ев.

ненномъ положеніи; ангелъ подаетъ Спасителю сосудъ съ масломъ и виномъ для помазанія ранъ и полотенце для ихъ перевязки. Рядомъ помѣщено продолженіе притчи: израненный человѣкъ сидитъ на ослѣ; а Спаситель передаетъ деньги содержателю гостинницы въ уплату за заботы о больномъ. *І. Христосъ предъ Пилатомъ* (рис. 74): въ срединѣ на возвышенномъ тронѣ сидитъ Пилатъ со свиткомъ въ рукѣ; сзади его два тѣлохранителя держатъ штандарты (каждый штандартъ съ изображеніями двухъ лицъ въ коронахъ); съ лѣвой стороны къ нему приближается Спаситель; на столѣ предъ Пилатомъ письменныя принадлежности. Сюжетъ вообще скомпанованъ весьма удачно; симметрія соблюдена, фигуры правильныя, изящныя. Съ художественной стороны это одна изъ лучшихъ миніатюръ во всемъ кодексѣ. *Іуда предъ первосвященникомъ* (Рис. 75): онъ возвращаетъ деньги, за которыя продалъ Спасителя; между тѣмъ

первосвященникъ, сидя на тронѣ подъ балдахиномъ, дѣлаетъ руками отрицательные жесты, очевидно выражая: что намъ до того, смотри самъ! И вотъ вслѣдъ затѣмъ Іуда въ отчаяніи удаляется и рѣшается на самоубійство: рядомъ на той же миніатюрѣ онъ виситъ на сучкѣ (пальмы?) въ довольно натуральной и хорошо выполненной позѣ. *Іудеи предъ Пилатомъ.* Пилатъ на тронѣ, а по сторонамъ его двѣ толпы іудеевъ, жестикулирующихъ и настойчиво требующихъ смерти Спасителя. Предъ тономъ стоитъ секретарь съ книгою и, повидимому, подъ диктовку Пилата, пишетъ письмо Проду. *Послѣдняя миніатюра представляетъ Спасителя между двумя, повидимому, стражами и разбойника Варавву,* связаннаго по рукамъ и ногамъ, также среди двухъ стражей. Насколько можно судить по этому перечню миніатюръ, значеніе ихъ въ исторіи иконографіи, какъ первыхъ попытокъ къ установкѣ византійскихъ типовъ и сюжетовъ, безспорно. До сихъ поръ остается не вполнѣ рѣшеннымъ вопросъ о мѣстѣ изготовленія этого кодекса, хотя спеціалисты и склонны приписать ему египетское происхожденіе. Безспорно лишь то, что въ его миніатюрахъ данъ одинъ изъ древнѣйшихъ образцовъ искусства византійскаго. Художественное вліяніе Византіи въ VI вѣкѣ вполнѣ вѣроятно не для одного только Египта, но и для Сиріи, Арменіи, Грузіи,.. Въ частности, византійскія лицевыя Евангелія въ этомъ вѣкѣ несомнѣнно проникли въ Сирію и вызвали подражанія: памятникомъ этого рода служитъ сирійское Евангеліе, писанное въ 586 году монахомъ Раввулою въ монастырѣ Загба въ Месопотаміи и хранящееся съ 1497 года въ Лаврентіевской библіотекѣ во Флоренціи. Содержаніе его миніатюръ составляютъ событія евангельской исторіи отъ Рождества Христова до сошествія Св. Духа на апостоловъ. Общій художественный пріемъ миніатюриста состоитъ въ слѣдующемъ: онъ изображаетъ портикъ съ арками и внутри него или же по краямъ помѣщаетъ изображеніе лицъ и событій. Портики онъ украшаетъ обыкновенно фигурами сосудовъ съ птицами и деревьями по сторонамъ, вводитъ сюда также крестообразный, растительный и животный орнаментъ. По мѣстамъ переносится мыслію въ ветхій завѣтъ и изображаетъ то Моисея, получающаго скрижали закона, то судъ Соломоновъ. Среди всѣхъ изображеній заслуживаютъ особеннаго вниманія тѣ, гдѣ одинъ и

тотъ же предметъ раздѣленъ на двѣ части; напр. въ картинѣ благовѣщенія ангелъ благовѣствующій стоитъ на одной сторонѣ портика, а Богоматерь (по переводу на колодцѣ) на другой: это тотъ же самый пріемъ, который мы видимъ и въ старинной русской иконографіи на алтарныхъ столбахъ (Кіево-Софійскій соборъ) и царскихъ дверяхъ. Замѣчательны также тайная вечеря по литургическому переводу, съ тѣмъ лишь отличіемъ отъ другихъ, что I. Христосъ здѣсь изображенъ только одинъ разъ: Онъ держитъ въ рукахъ хлѣбъ и вино, предъ Нимъ стоятъ 11 апостоловъ (рис. 76); сцена, представляющая Іуду висящимъ на сучкѣ; подъ нимъ сосудъ въ видѣ рога съ внутренностями Іуды, которыя клюетъ воронъ, или же · это, быть можетъ, рогъ изобилія. Но наибольшій археологическій интересъ представляетъ изображеніе распятія Спасителя, одно изъ самыхъ древнихъ изображеній распятія (рис. 77). I. Христосъ представленъ здѣсь въ длинной тупикѣ распятымъ на крестѣ между двумя разбойниками; голова Его окружена нимбомъ, но не имѣетъ терноваго вѣнка; подлѣ головы находится сирская надпись и по сторонамъ ея солнце и луна; горы вдали изображаютъ собою ландшафтную перспективу. По правую сторону Спасителя воинъ (λογινος) прободаетъ ребро, по лѣвую другой подноситъ Ему губку. Внизу съ правой стороны Іоаннъ и Богоматерь, съ лѣвой три плачущія мироносицы. Подъ крестомъ сидятъ три воина и разыгрываютъ одежду Спасителя (игра=могга состоитъ въ угадываніи количества выкинутыхъ пальцевъ). Внизу



Рис. 76. Мин. сир. Евангелія Раввулы.

подъ этою картиною помѣщена картина воскресенія (рис 77): представлена гробница въ видѣ небольшой башни; изъ нея исходятъ три снопа лучей и поражаютъ трехъ стражей; съ лѣвой стороны ангелъ возвѣщаетъ двумъ мироносицамъ о воскресеніи Спасителя, а съ правой является имъ Самъ

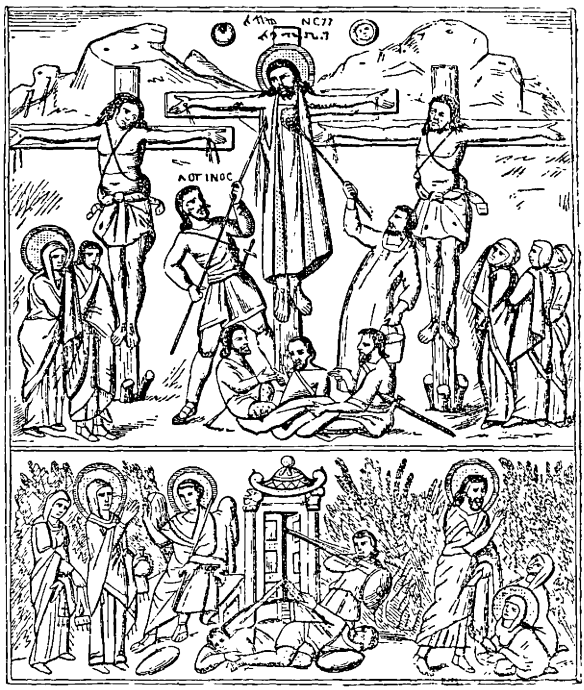


Рис. 77. Мин. спр. Ев.

Воскресшій. Изображенія вознесенія Спасителя на небеса (рис. 78) и сошествія Святаго Духа на апостоловъ (рис. 79) имѣютъ тотъ же характеръ, что и въ нашей древне-русской иконографіи.

Миніатюры эти находятся въ началѣ рукописи среди каноновъ, но не имѣютъ должнаго соотвѣтствія съ этими послѣд-

ними, равно какъ и проявленіе параллелизма ветхаго и новаго завѣта имѣетъ характеръ внѣшній, механическій: внутренняго соотношенія между стоящими вмѣстѣ лицами ветхаго и новаго завѣта нѣтъ. Уже по одному этому признаку можно догадываться, что миніатюристъ былъ посредственный копіистъ. Миніатюры не высокаго художественнаго достоинства: исполненіе ихъ довольно небрежно; краски мутны,



Рис. 78. Мпн. сир. Ев.

типы не вездѣ выдержаны и носятъ явные слѣды типа сирійскаго. Художникъ былъ сиріецъ, обучившійся живописи на византійскихъ образцахъ.

Какъ въ кодексѣ россанскомъ, такъ и сирійскомъ миніа-

тюры не слились еще съ текстомъ въ одно нераздѣльное цѣлое. Но начатое въ VI столѣтіи дѣло иллюстраціи Евангелій продолжается съ полнымъ успѣхомъ въ слѣдующіе вѣка, и къ X—XI столѣтію опредѣляются ясно всѣ главнѣйшіе типы иллюстрацій. Наибольшую по числу группу представляютъ Евангелія съ изображеніями однихъ Евангелистовъ, но они даже не могутъ быть названы въ строгомъ смыслѣ лицевыми Евангеліями. Въ нѣкоторыхъ кодексахъ иллюстрируются лишь важнѣйшія событія евангельской исторіи. Изъ многочисленныхъ кодексовъ этого типа

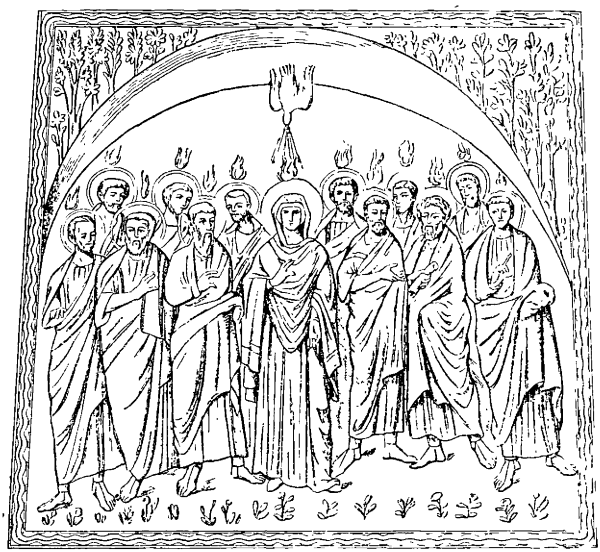


Рис. 79. Мин. сир. Ев.

отмѣтимъ прекрасный экземпляръ Евангелія Аѳоно-пантелеймоновскаго монастыря (№ 2). Миніатюры иллюстрируютъ праздничныя чтенія: здѣсь мы видимъ изображенія изъ Евангелія, событія изъ жизни Богоматери и святыхъ, превосходныя заглавныя буквы со вписанными въ нихъ изображеніями евангельскихъ событій и

лицъ и виньетки. Изображенія праздниковъ замѣчательны по своимъ иконографическимъ подробностямъ: въ воздвиженіи честнаго креста (л. 189 об.) – патріархъ въ фелони, съ короткими волосами, съ шестиконечнымъ крестомъ въ рукахъ, безъ омофора; стоящіе возлѣ патріарха клирики—въ короткихъ фелоняхъ, съ тонсурами на макушкахъ головъ.



Рис. 80. Мин. аѳонопантел. Ев. № 2.

Введеніе Богоматери въ храмъ—въ двухъ моментахъ отдѣльно: Богоматерь, въ возрастѣ 9—10 лѣтъ, въ сопровожденіи дѣвъ съ распущенными волосами и свѣчами въ рукахъ, идетъ къ стоящему впереди храму; она вся сосредоточена на мысли о величіи предстоящаго ей дѣла; простираетъ руки къ храму и возводитъ очи горѣ. Іоакимъ и Анна удивлены поведеніемъ Богоматери. Событіе представлено, какъ видно, въ формахъ

идеальныхъ, и это направленіе выражается главнымъ образомъ въ Богоматери—не ребенкѣ, какъ слѣдовало бы ожидать въ виду извѣстнаго преданія о введеніи Богоматери въ храмъ, но личности, вполнѣ сознающей свое высокое назначеніе. Въ слѣдующей картинѣ Богоматерь стоитъ предъ первосвященникомъ; здѣсь же на второмъ планѣ она при-



Рис. 81. Мин. аѳонопантел. Ев. № 2.

нимаетъ пищу отъ ангела. Благовѣщеніе Пресв. Богородицы по переводу съ рукодѣльемъ (рис. 80). Вифлеемскіе пастухи (рис. 81) — прекрасная оживленная картина, въ которой въ идиллическую сцену введено выраженіе впечатлѣнія, произведеннаго на пастырей ангельскимъ благовѣстіемъ. Рождество Христово (рис. 82) по обычному иконописному

переводу„ Слава въ вышнихъ Богу“, съ ангелами и пастырями. Преображеніе Господне въ двухъ моментахъ: шествіе І. Христа съ учениками на гору Ѳаворъ и самое преображеніе. Раздѣленіе сюжетовъ на двѣ части составляетъ



Рис. 82. Мин. аѳонопантел. Ев. № 2.

одну изъ особенностей этого Евангелія. Всѣ миніатюры сдѣланы весьма старательно, опытною рукою, отличаются свѣжестію красокъ и хорошею сохранностію. Къ этой же группѣ относится Евангеліе ватиканской библіотеки XII в. (№ 2 Urbin.), любопытное въ томъ отношеніи, что его миніатюристъ, изобра-

жая событія Евангелія въ исторической обстановкѣ, присоединяетъ сюда въ верхней части миніатюръ небо въ видѣ сегмента круга съ изображеніями, соотвѣтствующими главному изображенію. Такъ напр. въ композиціи рождества Христова (рис. 83) онъ изображаетъ на небѣ славословящихъ ангеловъ; въ композиціи крещенія изображены на небѣ не только ангелы, но отверстыя небесныя врата, откуда сходитъ на главу І. Христа Св. Духъ (рис. 84); въ изображеніи со-

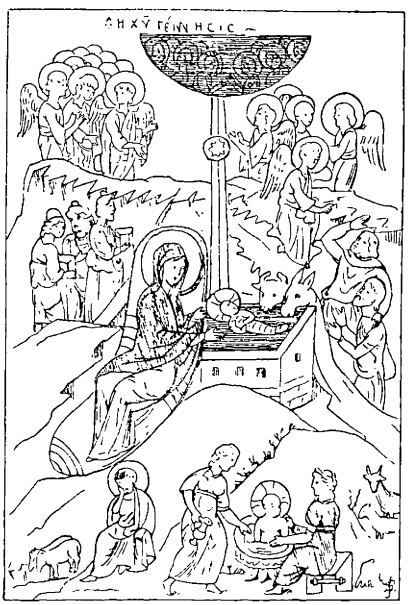


Рис. 83. Мин. ватик. Ев. № 2 Urbin

шествія І. Христа во адъ небесныя врата весьма удачно противопоставлены разрушеннымъ и попираемымъ ногами І. Христа вратамъ ада (рис. 85). Евангеліе національной библіотеки въ Парижѣ XII—XIII в. № 54 интересно не только по изяществу стиля, какъ видно изъ прилагаемаго изображенія снятія тѣла І. Христа съ креста (рис. 86), но и по нѣкоторымъ символическимъ подробностямъ въ композиціяхъ:

такъ въ изображеніи крещенія І. Христа находятся здѣсь, между прочимъ, олицетворенія—моря въ видѣ женщины съ распущенными волосами, сидящей въ лодочкѣ съ веслами, и Іордана въ видѣ обнаженнаго старца съ рогомъ въ рукѣ (рис. 87).

Наиболѣе цѣнную группу лицевыхъ Евангелій составляютъ тѣ кодексы, въ которыхъ иллюстрируется подъ рядъ



Рис. 84. Мин Ев. № 2 Urbin.

весь текстъ Евангелія. Для ознакомленія съ этимъ типомъ избираемъ лучшій изъ всѣхъ кодексовъ XI в.; — это Евангеліе національной библіотеки въ Парижѣ № 74. Миніатюры его исчерпываютъ какъ важнѣйшія событія Евангелія, такъ и подробности бесѣдъ, поученій, притчей и подобій. Число ихъ простирается до 350. Одно и то же событіе, притча—представляются здѣсь въ нѣсколькихъ миніатюрахъ, изображающихъ разные моменты, и, какъ легко

понять, художественная цѣльность представленій этою дробностію нарушается: художественная сторона приносится въ жертву дидактической тенденціи и буквализму. Видно, что художникъ полагаетъ здѣсь свою задачу не въ оригинальности замысла, не въ творчествѣ, но въ точной и подроб-

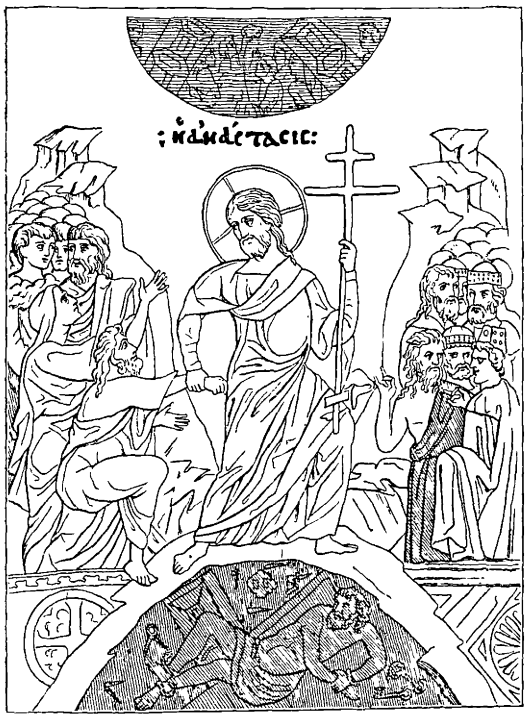


Рис. 85. Мин. Ев. № 2 Uгѣш.

ной передачѣ евангельскаго текста. Всѣ важнѣйшія композиціи его уже даны въ памятникахъ предшествующаго времени; онъ только варируетъ готовыя художественныя темы, раздробляетъ композиціи, создаетъ подражательные типы и сюжеты и такимъ образомъ доводитъ до громадной широты иконографію Евангелія. Онъ не обращаетъ внима-

нія на анатомическую правильность фигуръ, на вѣрность постановки, но зорко слѣдитъ какъ за историческою точностію выраженія, такъ и за тщательностію отдѣлки и раскраски изображеній. Пышность византійскихъ церемоніа-

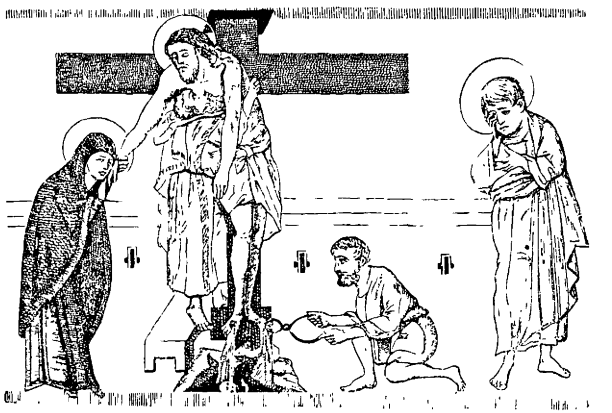


Рис. 86. Мин. Ев. нац. б. № 54.

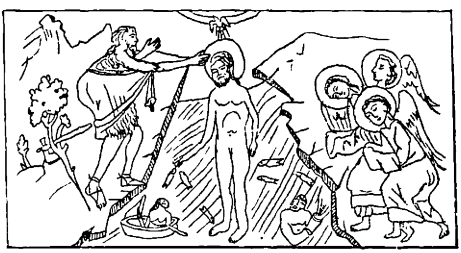


Рис. 87. Мин. Ев. нац. б. № 54.

ловъ оставила здѣсь замѣтный слѣдъ. Вотъ напр. изображеніе 12-лѣтняго І. Христа въ храмѣ іерусалимскомъ (рис. 88): Онъ сидитъ на высокой золотой каѳедрѣ, напоминающей тронъ византійскаго императора; по сторонамъ Его изумленные жестикулирующіе слушатели. Здѣсь нѣтъ уже той сценической простоты и естественности художествен-

ной группировки, какими отличается то же самое изображеніе въ парижскомъ кодексѣ словъ Григорія Богослова IX в. (№ 510); все здѣсь условно, жесты и позы не вполнѣ естественны; однако картина симметрична и блещетъ яркою раскраскою. Въ изображеніе крещенія І. Христа миніатюристъ вноситъ въ Іорданъ крестъ, поставленный здѣсь, въ



Рис. 88. Мин. Ев. нац. б. № 74.

память чудеснаго событія, не позднѣе VI вѣка, олицетвореніе Іордана съ урною въ рукѣ и Св. Духа въ видѣ голубя съ вѣткою въ клювѣ, подобно голубю Ноя, возвѣстившему



Рис. 89. Мин. Ев. № 74.

миръ послѣ потопа. Въ изображеніи преображенія (рис. 89) онъ повторяетъ установившуюся, по крайней мѣрѣ со временъ синайскихъ мозаикъ, схему съ Моисеемъ и Иліею и

тремя апостолами, не внося ничего новаго даже въ изображенія деталей. Входъ І. Христа въ Іерусалимъ (рис. 90) обставленъ обычными подробностями,—съ дѣтьми, разстилающими на пути одежды и сидящими на деревьяхъ; городъ имѣетъ шаблонный видъ многогранной башни, напоминающей отчасти монастырскія стѣны Аѳона. Евхаристія представлена нѣсколько разъ въ двухъ основныхъ переводахъ—историческомъ въ видѣ возлежанія за столомъ, имѣющимъ форму сигмы, и литургическомъ въ видѣ раздаянія св. хлѣба и чаши Самимъ І. Христомъ, стоящимъ за украшеннымъ индитіею и киворіемъ престоломъ. Отреченіе ап. Петра (рис. 91) въ нѣсколькихъ моментахъ, причемъ изобра-



Рис. 90. Мин. Ев. № 74.

женъ между прочимъ апостолъ стоящимъ у горящаго костра и у колонны, на которой стоитъ пѣтухъ,—эмблема отреченія этого апостола, часто повторяемая въ памятникахъ скульптуры древне-христіанскаго періода. Распятіе І. Христа въ шести миніатюрахъ съ нѣкоторыми варіантами и между прочимъ съ изображеніемъ синагоги — женщины, удаляющейся отъ креста. Въ изображеніяхъ воскресенія переданы всѣ подробности евангельскаго разсказа, но нѣтъ ни одной попытки представить самый моментъ воскресенія, непостижимый и превышающій средства изобразительнаго искусства, особенно—того времени. Вознесеніе І. Христа на небо въ общеизвѣстной формѣ съ Богоматерью, стоящею внизу среди изумленныхъ апостоловъ.—Почти тождественно по своему иконографическому содержанію и по стилю съ

сейчасъ описаннымъ кодексомъ славянское (угро-валахское) Евангеліе въ Покровской единовѣрческой церкви г. Елисаветграда вѣка XV (рис. 92 бесѣда I. Х. съ самарянкою, рис. 93 распятіе I. Х. съ олицетвореніями церкви и синагоги). Здѣсь таже полнота и изобиліе иконографическихъ композицій и формъ, таже свѣжесть красокъ, тѣ же золотыя штраффировки въ одеждахъ, напоминающія византійскую перегородчатую эмаль, по мѣстамъ тѣ же иконографическія ошибки и недоразумѣнія. Отличія этихъ кодексовъ одного отъ другого незначительны; а сходство настолько велико, даже поразительно при первомъ срав-



Рис. 91. Мин. Ев. № 74.

неніи этихъ кодексовъ, что заставляетъ признать ихъ копіями одного и того же болѣе древняго оригинала, какъ это было разъяснено уже нами въ своемъ мѣстѣ [1]). Любопытное явленіе: парижское Евангеліе изготовлено въ XI вѣкѣ, елисаветградское въ XV в.; и не смотря на столь значительный промежутокъ времени оба повторяютъ однѣ и тѣ же древне-византійскія формы и обнаруживаютъ одинъ и тотъ же художественный стиль. Такова сила и живучесть византійскихъ иконографическихъ традицій. Прилагаемые снимки [2]) съ миніатюръ того и другого кодекса наглядно

[1]) Еванг. въ пам. иконогр. XXII—XXVI.

[2]) Разница въ тѣняхъ на нашихъ снимкахъ зависитъ отъ того, что снимки Ев. № 74 взяты изъ изданія Рого де-Флери (копіи здѣсь были первоначально сдѣланы издателемъ отъ руки), а снимки Елисав. Ев. переведены на цинкъ прямо съ фотографіи.

показываютъ ихъ родство. Первые два снимка (рис. 94—95) представляютъ Іоанна Предтечу предъ Иродомъ, сидящимъ въ палатахъ на тронѣ въ царской діадимѣ, съ стражею, веденіе І. Предтечи въ темницу, пребываніе его въ темницѣ и изведеніе изъ нея. Небольшая разница между двумя



Рис. 92. Мин. Елисаветгр. Ев.

сопоставленными миніатюрами замѣчается лишь въ архитектурныхъ подробностяхъ палатъ и въ костюмировкѣ. Слѣдующія двѣ миніатюры (рис. 96—97) изображаютъ пиръ Ирода, усѣкновеніе главы І. Предтечи и поднесеніе ея Иродіадѣ и погребеніе І. Предтечи. Отличія имѣютъ тотъ же



Рис. 93. Мин. Елисаветгр. Ев.

детальный, незначительный характеръ. *Евангеліе гелатскаго монастыря XII в.*: языкъ Евангелія грузинскій, но миніатюры греческія, съ греческими подписями. Въ иллюстраціяхъ его проходитъ та же общая редакція, что и въ парижскомъ и елисаветградскомъ. Но между ними нельзя не замѣтить

и значительныхъ различій. Иллюстраціи гелатскаго кодекса не столь многочисленны, какъ парижскаго (246 × 350); миніатюристъ передаетъ главнымъ образомъ фактическую сторону Евангелій (рис. 98 Преображеніе І. Х.; рис. 99 Распятіе І. Х.; рис. 100 Вознесеніе І. Х. на небо, рис. 101 Сошествіе Св. Духа на апостоловъ), особенно чудеса, и лишь изрѣдка выражаетъ въ традиціонныхъ формахъ ученіе, притчи. Въ композиціяхъ его также не мало отличій отъ



Рис. 94—95. Миніатюры Ев. № 74 и Елисаветгр.

парижскаго: послѣдній шире и смѣлѣе развиваетъ иконографическія темы, колоритъ его нѣжнѣе, чѣмъ въ гелатскомъ. Все это не позволяетъ думать, что обѣ рукописи изготовлены съ одного оригинала и въ одно время. Оригиналы ихъ разные, и такъ какъ въ гелатскомъ кодексѣ шаблонныхъ изображеній и увлеченій второстепенными подробностями гораздо меньше, чѣмъ въ парижскомъ, то мы полагали бы возможнымъ признать его оригиналъ болѣе древнимъ. Обстановка имѣетъ характеръ условный: палаты и деревья повторяются съ замѣчательнымъ однообразіемъ; главное вниманіе обращено на то, чтобы передать зрителю мысль о внутреннемъ величіи изображаемыхъ дѣйствій, а не о внѣшнихъ условіяхъ, при которыхъ они совершились.

Въ деталяхъ можно встрѣтить и отдаленную связь съ искусствомъ античнымъ, и нѣкоторыя особенности личнаго умѣнья и вкуса миніатюристовъ. Особый оттѣнокъ иллюстраціи этого Евангелія сообщаютъ превосходныя миніатюрныя изображенія изъ ветхаго завѣта, находящіяся надъ заставками каноновъ въ началѣ рукописи: жертвоприношеніе Авраама (л. 5 об.), купина Моисея (л. 6), прор. Исаія, (л. 6 об.), Іеремія (л. 7), Іезекіиль (л. 7 об.), Даніилъ (л. 8). Давидъ (л. 8 об.), Соломонъ (л. 9), І. Златоустъ (л. 9 об.) и



Рис. 96—97. Мин. Ев. № 74 и Елисав.

денисъ (л. 10). Всѣ изображенія чрезвычайно мелкія, въ медальонахъ, діаметръ которыхъ не превышаетъ двухъ сантиметровъ; тѣмъ не менѣе они вполнѣ отчетливы и отличаются чистотою и гармоническимъ сочетаніемъ цвѣтовъ. Вводя сюда эти изображенія, миніатюристъ имѣлъ въ виду отмѣтить тѣсную связь новаго завѣта съ ветхимъ: пріемъ, получившій свое начало еще въ періодъ древне-христіанскій и проходящій во многихъ лицевыхъ рукописяхъ греческихъ и славянскихъ, особенно въ лицевыхъ псалтиряхъ.

Въ лицевыхъ Евангеліяхъ византійскихъ XI—XII в. окончательно опредѣлился основной характеръ евангельской иконографіи. Византійскіе кодексы эпохи упадка искусства,



Рис.. 98 Мин. Гелат. Ев.

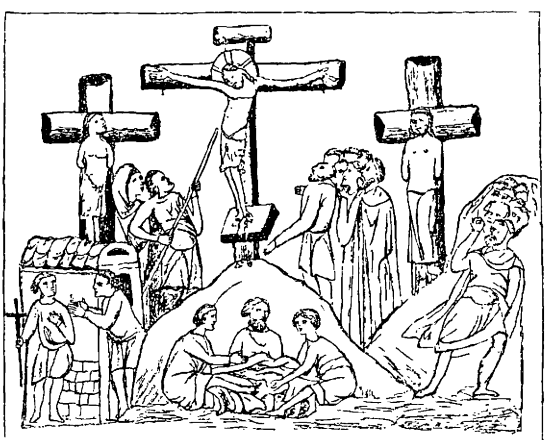


Рис. 99. Мин. Гелат. Ев.

а равно *древнѣйшіе* кодексы славянскіе, грузинскіе, армянскіе, а отчасти и западно-европейскіе повторяютъ вырабо-

танные этими кодексами формы, лишь съ нѣкоторыми варіантами.

Обширную группу памятниковъ византійской миніатюры представляютъ собою лицевыя псалтири. Псалтирь всегда доставляла назидательное чтеніе народу, а у насъ въ Россіи была учебною и настольною книгою грамотнаго человѣка. Объясненіе ея широкаго употребленія — богослужеб-



Рис. 100. Мин. Гелат. Ев.

наго и частнаго заключается въ широтѣ и глубинѣ ея внутренняго содержанія; а отсюда понятно, почему на нее обращено было вниманіе и византійскихъ художниковъ. Памятниковъ этого рода византійскихъ, а затѣмъ и славяно-русскихъ дошло до насъ много: всѣ они, со стороны характера украшающихъ ихъ миніатюръ, могутъ быть сведены къ двумъ редакціямъ: исторической и экзегетической; въ

послѣдней замѣтно выдѣляется еще особая группа кодексовъ полемическихъ, явившихся въ эпоху иконоборства подъ вліяніемъ духа того времени. Въ ряду псалтирей съ иллюстраціями историческаго характера, т. е. съ миніатюрами, передающими прямой историческій смыслъ псалтирнаго текста, обращаютъ на себя вниманіе: парижская X в. и аѳоноватопедская Константина Мономаха. Въ первой изъ нихъ въ сильной степени проглядываетъ еще античный элементъ въ изяществѣ формъ, изобилін олицетвореній (мелодіи, силы, высокомѣрія, раскаянія, глубины, солнца,



Рис. 101. Мин. Гелат. Ев.

горъ и др.), и вообще въ трактованіи сюжетовъ: царь Давидъ представляется здѣсь въ видѣ обыкновеннаго молодого пастуха; онъ сидитъ на небольшомъ холмѣ среди гористаго ландшафта и играетъ на лирѣ. На его плечо опирается изящная женщина, въ видѣ античной музы, олицетворяющая собою мелодію. Позади видна такая же женщина; это поэзія, или эхо, подслушивающее игру Давида. У ногъ Давида сидитъ черная собака; вокругъ него — стадо овецъ. Внизу на голой скалѣ — мужъ въ зеленомъ одѣяніи, это гора Виѳлеемъ. Другая миніатюра того же кодекса представляетъ царя Давида среди двухъ женщинъ, изъ которыхъ одна—προφητεία, другая—σοφία. Третья миніатюра представляетъ пророка Исаію, стоящаго на утренней

молитвѣ, причемъ ночь изображена въ видѣ Діаны, гасящей свой факелъ, а утро въ видѣ денницы или юнаго генія разсвѣта ὄρορος. Число ея миніатюръ простирается до 15-ти. Большая половина ихъ относится къ исторіи Давида (игра на арфѣ, побореніе льва, помазаніе на царство, побѣда надъ Голіаѳомъ и торжественная встрѣча Давида, вѣнчаніе на царство, Давидъ среди софіи и профитіи, раскаяніе Давида), меньшая къ 9-ти пѣснямъ вет-



Рис. 102. Мин. ѳеонопандокр. псалтири.

хозавѣтнымъ (гибель Фараона, Моисей получаетъ скрижали, молитва Анны, Іоны, Исаіи и Езекіи). Въ псалтиряхъ редакціи экзегетической (Лобкова, ѳеонопандократорская рис. 102 сошествіе І. Христа во адъ, парижская № 20, барберинова, ватиканская, британская, слав. Хлудовская, общ. любителей древней письм. 1397 г., угличская 1485 г. и др.) отличительную черту содержанія иллюстрацій составляетъ параллелизмъ ветхаго и новаго завѣта. Уже ко времени появленія первыхъ греческихъ лицевыхъ псалтирей мате-

ріалъ для этого параллелизма былъ подготовленъ; но въ рукахъ миніатюристовъ псалтирей онъ подвергся нѣкоторой переработкѣ. Переработка вызывалась буквальнымъ текстомъ псалтири; такъ напр., объясняя слова „стерлъ еси главы зміевъ въ водѣ“ и „море видѣ и побѣже, Іорданъ возвратися вспять“ (Псал. CXIII, 5) въ смыслѣ пророчественнаго указанія на крещеніе Спасителя, миніатюристы изображаютъ при этихъ словахъ крещеніе І. Х., съ олицетвореніями моря бѣгущаго и Іордана, возвращающагося вспять (рис. 103—104), или: комментируя слова „спасеніе посредѣ земли“ (Пс. LXXIII, 12), миніатюристы изображаютъ распятіе І. Х. (рис. 105) съ прибавленіемъ Голгоѳы, какъ средоточія земли, въ видѣ вы-



Рис 103—104. Мин. псалт. Лобкова.

сокаго холма, иногда съ Адамовою главою. Допустимъ даже, что олицетворенія моря и Іордана, а также и преданіе о Голгоѳѣ, какъ средоточіи земли, извѣстны были уже въ древне-христіанскій періодъ; все-таки ихъ широкое примѣненіе въ византійско-русской иконографіи, притомъ въ формахъ видоизмѣненныхъ, объясняется, по нашему мнѣнію, вліяніемъ псалтирной иллюстраціи; оно обнаруживается не только въ лицевыхъ Евангеліяхъ, но и на иконахъ, въ шитьѣ, рѣзьбѣ и стѣнописяхъ во всѣ періоды византійской и древне-русской иконографіи. До сихъ поръ остается не рѣшеннымъ спеціальный вопросъ о томъ, подъ какими вліяніями сложились сами псалтирныя иллюстраціи. Никто не сомнѣвается въ томъ, что историческія миніатюры на темы ветхаго завѣта явились подъ непосредственнымъ воздѣйствіемъ

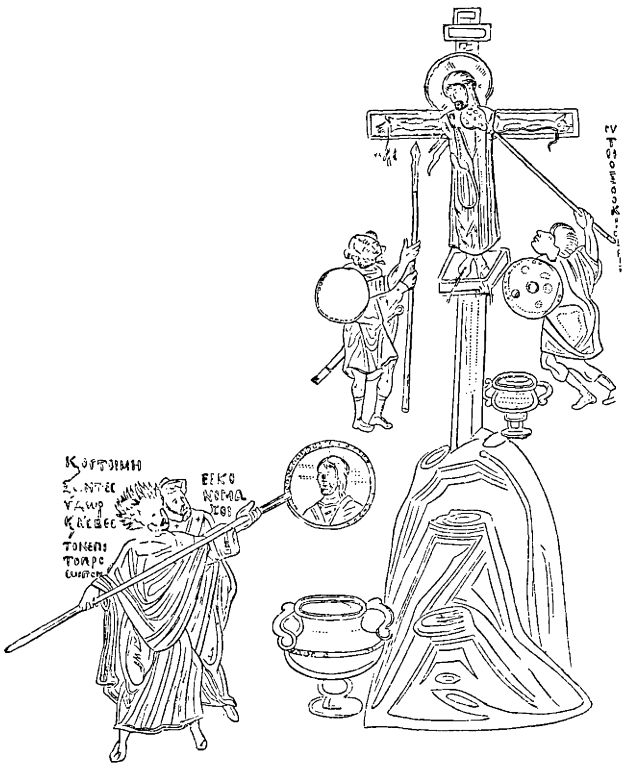


Рис. 105. Миніатюра псалтири Хлудова—распятіе І. Х. (стр. 186).

самаго текста псалтири; что же касается миніатюръ новозавѣтныхъ, то невозможно свести все ихъ разнообразіе къ одному какому-либо источнику: нѣкоторыя изъ нихъ явились подъ вліяніемъ знакомства миніатюристовъ съ древними толкованіями на псалмы; но этотъ источникъ обнаруживается здѣсь очень слабо, особенно если оставить въ сторонѣ своеобразную редакцію иллюстрацій ипатьевской псалтири 1591 года; большая часть разсматриваемыхъ иллюстрацій навѣяна или непосредственно новозавѣтнымъ откровеніемъ, или богослужебной письменностью. Укажемъ примѣры. Если въ разсказѣ Ев. Іоанна (XIX, 24) о раздѣленіи одеждъ І. Х. приводятся слова XXI псалма „раздѣлиша ризы моя себѣ и о одежди моей меташа жребій“, какъ пророчество ветхаго завѣта о новозавѣтномъ событіи, то подъ вліяніемъ этого сопоставленія миніатюристы изображаютъ въ псалмѣ XXI распятіе и раздѣленіе одеждъ І. Х.; для иллюстраціи словъ псалма LXVIII, 10 „ревность дому твоего снѣде мя“ миніатюристъ избираетъ изгнаніе торговцевъ изъ храма, такъ какъ упомянутыя слова псалма отнесены именно къ этому событію въ томъ же Ев. Іоанна (II, 17) [1]). Цитаты изъ псалмовъ въ новомъ завѣтѣ приводятъ такимъ образомъ миніатюристовъ къ изображенію новозавѣтныхъ событій въ соотвѣтствующихъ мѣстахъ псалтири. Далѣе,—многія изреченія псалмовъ нашли себѣ мѣсто въ составѣ богослужебныхъ пѣснопѣній, особенно праздничныхъ: въ стихирахъ, канонахъ и въ видѣ особыхъ стиховъ предъ стихирами на стиховнѣ; отсюда миніатюристы, иллюстрируя псалтирь и зная, что извѣстное изреченіе псалма пріурочивается къ богослуженію того или другого праздника, изображали при этомъ изреченіи соотвѣтствующій праздникъ; отсюда явились въ псалтири слѣдующія миніатюры: псал. LXXXVIII, 13—Ѳаворъ и Ермонъ о имени твоемъ возрадуется—преображеніе Господне (ср. стих. на стиховнѣ и стихъ); псал. LXXVI, 17—видѣша тя воды и убояшася—крещеніе І. Х. (стих. на стих.); псал. LXXIII,

---

[1]) Другіе примѣры: пс. LXVIII, 22—и даша въ снѣдь мою желчь и въ жажду мою напоиша мя оцта = распятіе І. Хр. и напоеніе Его оцтомъ (Ев. Іоан. XIX, 28—29); пс. XC, 11—12—ангеломъ своимъ заповѣсть о тебѣ сохранити тя во всѣхъ путехъ твоихъ=искушеніе І. Хр. (Ев. Лук. IV, 10—13); пс. CVIII, 8—да будутъ дніе его мали=смерть Іуды (Ев. Іоанн. XVII, 12, Дѣян. I, 20); пс. CIX, 1—сѣди одесную мене=І. Хр. на тронѣ (лобков. псалтирь, Ев. Матѳ. XXII, 44; Дѣян. II, 34; Евр. I, 13).

13—стерлъ еси главы зміевъ въ водѣ—крещеніе І. Х. (стих. на Господи воззвахъ); пс. CXXXI, 7—поклонимся на мѣсто, идѣже стоястѣ нозѣ Его—воздвиженіе честнаго креста (стих. на стиховнѣ); пс. CIX. 3—изъ чрева прежде денницы родихъ тя—рождество Христово (тропарь канона); пс. XLVI, 6—взыде Богъ въ воскликновеніи—вознесеніе Господне (стих. на стиховнѣ); пс. CXIII, 3—море видѣ и побѣже...—крещеніе І. Х. (стихъ и стих. на стиховнѣ); пс. LXXIII, 12—содѣла спасеніе посредѣ земли—воздвиженіе честнаго креста (стихъ и стихира); пс. IV, 7—знаменася на насъ свѣтъ лица твоего Господи—распятіе І. Х. (стихъ на праздникъ воздвиженія креста); пс. XLIV, 11—слыши дщи и виждь—благовѣщеніе Пресв. Богородицы; пс. XXIII, 7—возмите врата князи ваша—вознесеніе Господне (самогласенъ на вознесеніе) и др. Нѣкоторыя изъ новозавѣтныхъ миніатюръ псалтири не находятъ изъясненія въ названныхъ источникахъ и подходятъ по своему содержанію къ древнимъ толкованіямъ на псалмы: укажемъ для примѣра на изображеніе отреченія Петра при словахъ псалма XXXVII, 12 друзи мои и искренніи мои прямо мнѣ приближишася и сташа, и ближніи мои отдалече мене сташа... также на изображеніе евхаристіи при словахъ пс. CX, 5—пищу даде боящимся его,—соотвѣтствующія изъясненію этихъ мѣстъ въ твореніяхъ блаж. Іеронима и Августина [1]).

Въ миніатюрахъ этихъ псалтирей иногда встрѣчается изображеніе притчи о суетѣ человѣческой жизни, заимствованной изъ исторіи о Варлаамѣ и Іоасафѣ, индійскомъ царевичѣ. Изображенъ человѣкъ, сидящій на вѣтвяхъ дерева и вкушающій его плоды; предъ деревомъ стоитъ единорогъ; дерево виситъ надъ пропастью, въ которой видѣнъ драконъ; корень дерева грызутъ двѣ мыши—бѣлая и черная. Изображеніе это, повторяющееся иногда и въ средневѣковой скульптурѣ и даже на иконахъ (на сѣверныхъ вратахъ Новгор. Соф. собора), и въ миніатюрахъ синодиковъ, долго составляло загадку для археологовъ, пока не найденъ былъ ключъ къ его точному изъясненію въ названной притчѣ. А притча эта разсказываетъ о томъ, какъ одинъ человѣкъ, спасаясь отъ преслѣдованія единорога, попалъ въ пропасть, но по счастливой случайности не упалъ на дно ея, а зацѣпился за вѣтви дерева; опасность была велика: тутъ

[1]) Migne s. l. t. XXVI col. 939; XXXVI col. 406.

единорогъ угрожаетъ; двѣ мыши грызутъ корень дерева, а тамъ драконъ... Однако человѣкъ, замѣтивъ плоды на деревѣ, начинаетъ ѣсть ихъ, не смотря на всѣ опасности. Единорогъ означаетъ смерть, преслѣдующую человѣка, пропасть—міръ сей, дерево—жизнь съ ея прелестями, двѣ мыши—день и ночь.—Псалтири полемическія (Лобкова и аѳонопандократорская) изобилуютъ тѣмъ же параллелизмомъ ветхаго и новаго завѣта и вообще изобильны иллюстраціями (до 200 въ кодексѣ). Однѣ изъ миніатюръ ихъ представляютъ олицетворенія истинъ вѣры и нравственности; другія—пророчества и прообразованія объ І. Христѣ, иныя—событія ветхаго и новаго завѣта. Нерѣдки здѣсь олицетворенія моря въ видѣ женщины, вѣтра въ видѣ юноши съ трубою на плечѣ, милостыни въ видѣ женщины въ царскомъ одѣяніи, ада въ видѣ мясистаго старика (античный Силенъ), притягивающаго къ себѣ грѣшныя души. Но наибольшій интересъ въ нихъ представляютъ миніатюры полемическаго характера. Псалтири съ этими иллюстраціями, какъ доказалъ проф. Кондаковъ, въ изслѣдованіи о Лобковской псалтири, появились въ эпоху иконоборства. Ересь иконоборческая вызвала сильное напряженіе ученыхъ и литературныхъ силъ. Явилась настоятельная потребность защитить христіанское почитаніе иконъ и вообще выяснить сущность православнаго воззрѣнія на этотъ предметъ. Къ этой цѣли направлены полемическія сочиненія Іоанна Дамаскина, Ѳеодора Студита, патріарховъ Германа, Никифора, Меѳодія и др. Полемическій элементъ проникъ и въ лицевыя псалтири: здѣсь въ иллюстраціяхъ появились сцены, относящіяся къ событіямъ иконоборства. Такъ, для иллюстраціи словъ псалма „и съ нечестивыми не сѣди“ миніатюристъ изображаетъ засѣданіе иконоборцевъ при Львѣ Армянинѣ: изображенъ императоръ съ тѣлохранителями и патр. Ѳеодоръ. Рядомъ видимъ, какъ иконоборцы надругаются надъ иконою Спасителя, погружая ее въ сосудъ съ варомъ и поднося къ ней губку. Затѣмъ въ одной миніатюрѣ подобное же поруганіе иконы Спасителя поставлено рядомъ съ изображеніемъ распятія І. Христа: очевидно, миніатюристъ приравнивалъ иконоборцевъ къ іудеямъ, распявшимъ І. Христа. Изображеніе патр. Никифора съ иконою въ рукѣ указываетъ, повидимому, на торжество православія; а изображеніе поверженнаго у ногъ его софиста Іоанна и разсыпанныхъ денегъ указываютъ на другой недугъ эпохи иконобор-

ства — симонію. На нее указываютъ еще два изображенія: ап. Петра, попирающаго ногами Симона волхва и Симона волхва съ чашкою денегъ въ рукѣ, рукополагающаго за деньги священниковъ; позади него стоитъ дьяволъ сребролюбецъ и поощряетъ его въ этомъ дѣйствіи. Таково отношеніе къ тексту псалтири со стороны художниковъ-апологетовъ эпохи иконоборства. Если бы кто захотѣлъ обвинить ихъ въ ригоризмѣ и тенденціозности, тому можно напомнить, что эти иллюстраціи явились на свѣтъ подъ вліяніемъ свѣжихъ и слишкомъ тяжелыхъ для защитниковъ православія событій; а одно это уже освобождаетъ ихъ отъ обвиненій въ крайностяхъ.

Въ тѣсной связи съ лицевыми Евангеліями, со стороны иконографическаго содержанія, стоятъ лицевые сборники словъ Григорія Богослова. Ихъ миніатюры, украшающія текстъ проповѣдей св. отца на Господскіе праздники, по большей части передаютъ изображенія событій, лежащихъ въ основѣ этихъ праздниковъ, въ общепринятыхъ формахъ, подобно миніатюрамъ Евангелій, допуская лишь нѣкоторыя отступленія отъ этихъ формъ. Но въ сборникахъ этихъ находятся также проповѣди на праздники въ честъ святыхъ и на разные случаи; а потому и относящіяся сюда миніатюры представляютъ значительное разнообразіе. Греческихъ кодексовъ словъ Григорія Богослова дошло до насъ не мало; лучшій изъ нихъ въ отношеніи художественномъ и древнѣйшій—это кодексъ національной библіотеки въ Парижѣ IX вѣка (№ 510). Уже Монфоконъ въ своей Палеографіи замѣтилъ, что этотъ кодексъ не уступитъ никакому другому въ великолѣпіи и красотѣ, въ блескѣ золота, украшающаго его миніатюры (числомъ свыше 40) и инціалы, и предположилъ, что онъ изготовленъ былъ для императора Василія Македонянина и находился во владѣніи этого послѣдняго; доказательствомъ тому служатъ также и находящіяся въ этомъ кодексѣ изображенія Василія Македонянина и его семейства. Новѣйшіе историки искусства Вагенъ и Кондаковъ также съ большою похвалою отзываются о художественныхъ достоинствахъ этого кодекса, хотя въ немъ находятся, безъ сомнѣнія, и свои недостатки. „Рукопись эта, по словамъ послѣдняго изъ названныхъ историковъ, представляетъ, несомнѣнно, одно изъ удивительныхъ произведеній миніатюрнаго искусства; богатство ея украше-



Рис. 106. Миніатюра кодекса Григорія Богослова націон. библ. въ Парижѣ № 510—срѣтеніе (стр. 191).

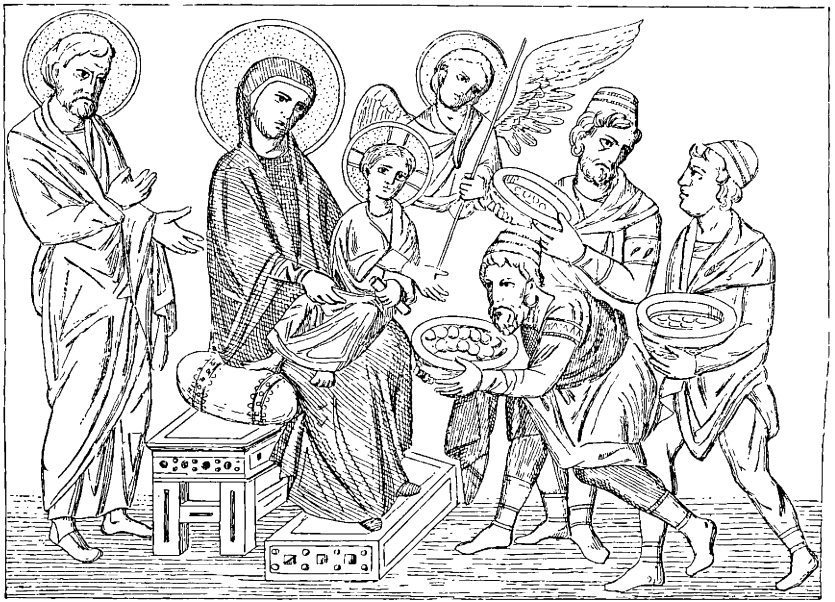


Рис. 107. Миніатюра код. Григорія Б. — поклоненіе волхвовъ (стр. 191).

ній должно происходить отъ непосредственнаго участія двора; весьма вѣроятно даже, что она изготовлена царскими миніатюристами. Этому соотвѣтствуютъ и необыкновенно развитая техника, и блескъ красокъ и поразительное искусство въ распредѣленіи тѣней и свѣта, роскошь костюмовъ и деталей; нѣжно-лиловый фонъ неба или яркое зарево и блестящая зеленая мурава почвы; драпировки поражаютъ чисто классическимъ характеромъ, хотя и заимствованнымъ съ другихъ оригиналовъ иного образца и даже иного размѣра; тѣло полное и здоровое, лица округлыя съ деликатнымъ выраженіемъ, движенія легкія и граціозныя,—все это обнаруживаетъ тонкій и воспитанный вкусъ. Нужно впрочемъ замѣтить, что византійское искусство уже давно достигло тѣхъ результатовъ, которые открываются здѣсь во всей широтѣ и расточаются щедрою рукою". Искусство композиціи и группировки здѣсь еще не утрачено, но уже типы и композиціи иконописныя выходятъ болѣе удачны, чѣмъ живописныя сцены; содержаніе рѣчей передается слабо; и наоборотъ сила экспрессіи растрачивается въ излишней мѣрѣ на изображенія церемоніальныхъ и декоративныхъ сценъ. Видно, что художественное воображеніе, формы, мотивы позъ и движеній, типы—все остановилось въ своемъ развитіи; художникъ чувствуетъ себя безсильнымъ создать что либо новое и начинаетъ повторять заученныя формы, какъ священныя [1]). Не смотря, однакожъ, на это видимое тяготѣніе къ формамъ какъ бы канонизованнымъ, художникъ въ своихъ миніатюрахъ даетъ массу новаго матеріала въ тѣхъ миніатюрахъ, прототиповъ которыхъ нѣтъ въ памятникахъ древнѣйшихъ. Изображеніе Срѣтенія Господня (рис. 106) здѣсь не имѣетъ еще того церемоніальнаго характера, какой сообщенъ ему Пантолеономъ въ извѣстномъ ватиканскомъ минологіи X вѣка; вся сцена дышетъ спокойствіемъ и идиллическою простотою; типы и костюмы все еще напоминаютъ антикъ, а въ изображеніи купольнаго киворія переданы характерныя черты киворія византійскихъ храмовъ. Большею церемоніальностію и идеализаціею отличается картина поклоненія волхвовъ (рис. 107): дѣйствіе происходитъ не въ пещерѣ, а Божеств. Младенецъ—въ возрастѣ 2—3 лѣтъ, каковыя подробности

[1]) Hist. de l'art byzant. p. 58—59.

дают ясно понять, что по представленію этого миніатюриста событіе поклоненія волхвовъ послѣдовало спустя долгое время послѣ рождества Христова. Богоматерь, подобно царицѣ, въ багряныхъ одеждахъ сидитъ на золотомъ тронѣ съ золотымъ подножіемъ; три волхва разныхъ возрастовъ, въ фригійскихъ костюмахъ, съ дарами въ рукахъ, въ разнообразныхъ позахъ; на заднемъ планѣ ангелъ съ жезломъ: быть можетъ, подъ формою этого ангела художникъ хотѣлъ указать на путеводную звѣзду волхвовъ, подобно тому, какъ



Рис. 110. Мин. кодекса Григорія Б. № 510.

изъясняли значеніе звѣзды (въ смыслѣ ангела) Ѳеодоръ Студитъ, Ѳеофилактъ болгарскій и др. Въ столь же торжественной и церемоніальной сценѣ представлено и избіеніе виѳлеемскихъ младенцевъ (рис. 108): Иродъ въ одеждахъ византійскаго императора, въ византійской діадимѣ съ крестомъ, на византійскомъ тронѣ; свита его также въ византійскихъ костюмахъ; вдали видна пещера и въ ней прав. Елизавета съ младенцемъ І. Предтечею: эта послѣдняя по-



Рис. 108. Мин. код. Григорія Б.—избіеніе младенцевъ (стр. 192).

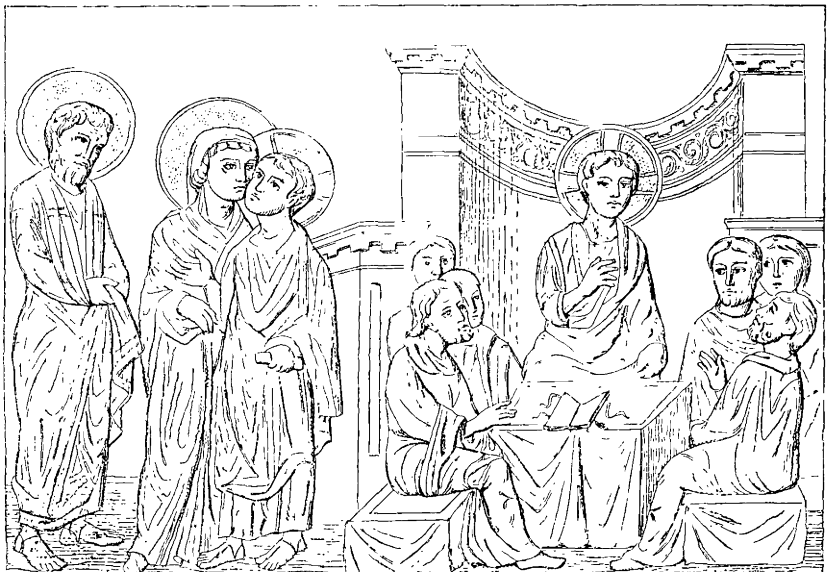


Рис. 109. Мин. код. Григорія Б.—двѣнадцатилѣтній І. Х. въ храмѣ іерусалимскомъ (стр. 193).

дробность совсѣмъ неизвѣстна по памятникамъ древнѣйшаго времени; она основывается на древнемъ преданіи, которое сообщаетъ, что І. Предтеча, во время избіенія младенцевъ, скрывался съ своею матерью въ пещерѣ. Превосходно изображеніе 12-лѣтняго І. Христа въ храмѣ іерусалимскомъ (рис. 109): Спаситель отрокъ съ прекрасными чертами лица, въ багряной туникѣ и иматіи, сидитъ на каѳедрѣ; предъ Нимъ на столѣ раскрытая книга; по сторонамъ стола сидятъ еврейскіе учители и съ изумленіемъ слушаютъ необычайныя рѣчи. Дѣйствіе происходитъ въ храмѣ, причемъ каѳедра Спасителя помѣщена въ апсидѣ, скопированной, очевидно,



Рис. 111. Мин. кодекса Григорія Б. № 51.

съ апсиды христіанскаго храма. Налѣво Богоматерь съ нѣжностію обнимаетъ Сына, найденнаго ею послѣ трехдневной разлуки; позади Богоматери—Іосифъ, молчаливый свидѣтель происходящаго.—Преображеніе І. Христа (рис. 110) въ обычномъ иконописномъ переводѣ, установившемся уже съ VI вѣка. Исцѣленіе слѣпого (рис. 111) въ двухъ моментахъ—прикосновенія І. Христа къ глазамъ и омовенія слѣпца въ силоамской купели: сцена идеализирована; ангелъ жезломъ возмущаетъ воду, а купель имѣетъ форму креста, удержанную въ позднѣйшей русской иконографіи и указывающую на чудодѣйственную силу креста Христова. Тутъ же лепта вдовицы. Бесѣда съ самарянкою (рис. 112)—сцена очень живая и глубоко продуманная художникомъ: самарянка красивая

молодая женщина, въ разволоченной туникѣ, съ бѣлою повязкою на головѣ, вся поглощена рѣчью І. Христа; вода и колодецъ какъ будто забыты. Очень красиво скомпанована сцена исцѣленія разслабленнаго (рис. 113), спускаемаго сквозь кровлю внутрь дома. Воскрешеніе дочери Іаира (рис. 114): Іаиръ въ багряномъ плащѣ и въ короткой безрукавкѣ стоитъ предъ І. Христомъ; позади него— воины въ латахъ. Направо на роскошной постели лежитъ дочь Іаира; предъ нею служанка съ опахаломъ изъ павлиньихъ перьевъ. Призваніе апостоловъ въ обычной иконописной схемѣ, зародившейся въ византійской иконографіи въ VI вѣкѣ. Чудо умноженія хлѣбовъ (рис. 115) напоминаетъ основными формами изображенія того же чуда въ скульптурѣ древнехристіанскихъ саркофаговъ но; схема саркофаговъ здѣсь расширена чрезъ прибавленіе двухъ группъ народа и

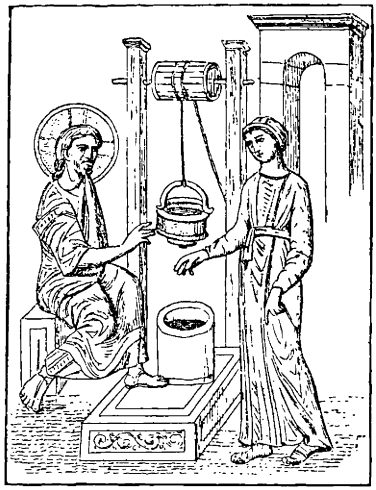


Рис. 112. Мин. кодекса Григорія Б. № 510.



Рис. 113. Мин. кодекса Григорія Б. № 150.

12 коробовъ остатковъ. Воскрешеніе Лазаря (рис. 116) въ цѣломъ сходно съ такимъ же изображеніемъ въ памятникахъ древне-христіанскаго періода: І. Христосъ обращается съ жестомъ къ Лазарю, стоящему въ дверяхъ *пещеры*; у ногъ Его Марѳа и Марія. Входъ І. Христа въ Іерусалимъ: І. Христосъ съ благословляющею десницею, на убогомъ ослѣ, приближается



Рис. 114. Мин. кодекса Григорія Б. № 510.



Рис. 115. Мин. кодекса Григорія Б. № 510.

къ Іерусалиму, изъ воротъ котораго выступаетъ навстрѣчу Ему толпа народа съ пальмами въ рукахъ; возлѣ І. Христа—группа апостоловъ. Снятіе тѣла І. Христа съ креста и положеніе во гробъ (рис. 117) повторяютъ обычную византійскую схему этихъ изображеній. Сошествіе Св. Духа на апостоловъ

(рис. 118) представляетъ собою одно изъ древнѣйшихъ и лучшихъ изображеній этого событія: дѣйствіе происходитъ въ помѣщеніи, напоминающемъ алтарную апсиду византійскаго храма. Двѣнадцать апостоловъ соединены въ красивой группѣ, иные изъ нихъ съ книгами въ рукахъ, другіе со свитками и жезлами; вверху надъ апостолами голубое небо

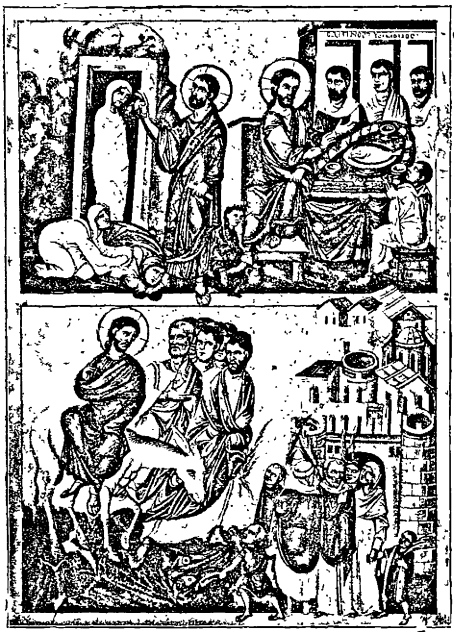


Рис. 116. Мин. кодекса Григорія Б. № 510.

въ видѣ сферы, въ которой находится золотой тронъ съ багряною подушкою и книгою въ золотомъ окладѣ; на книгѣ Св. Духъ; отъ трона исходятъ на главы апостоловъ бѣлые лучи съ красными языками; внизу двѣ группы племенъ и народовъ, о которыхъ говоритъ Григорій Богословъ въ своемъ словѣ на пятьдесятницу: изъ миніатюръ рукописей Григорія Богослова особенность эта перешла и въ другіе памятники

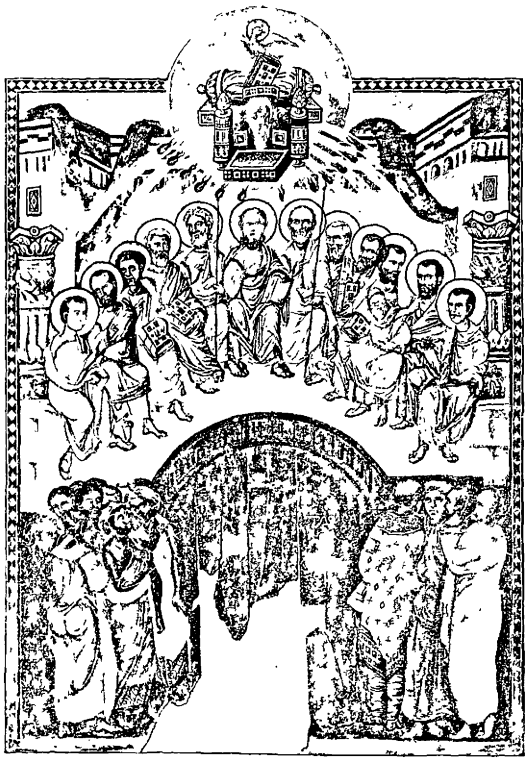


Рис. 118. Мин. код. Григорія Б.—сошествіе Св. Духа на апостоловъ (стр. 196).

византійской иконографіи; отголосокъ ея встрѣчается въ фигурѣ царя—космоса на русскихъ изображеніяхъ того же событія.—Лицевые кодексы словъ Григорія Б. были довольно распространены въ Византіи. Циклы иконографическіе въ нихъ очень разнообразны: здѣсь впервые появляются сюжеты поставленіе епископа, отпѣваніе умершаго, въ которыхъ можно находить нѣкоторыя данныя для исторіи церковнаго обряда, одеждъ, внутренняго убранства византійскихъ храмовъ, не мало здѣсь ландшафтовъ (рис. 119—121), сценъ миѳологическихъ и бытовыхъ.



Рис. 117. Мин. кодекса Григорія Б. № 510.

Отъ IX—X вв. дошли до насъ первые лицевые минологіи. Древній греческій минологій по своему содержанію напоминаетъ русскій прологъ, или греческій синаксарь, въ которомъ заключаются краткія житія святыхъ. Происхожденіе такихъ минологіевъ относится къ глубокой христіанской древности: по всей вѣроятности, на первыхъ порахъ составлялись христіанами отрывочныя записи о жизни того или другого святого, а потомъ съ теченіемъ времени всѣ эти отрывки соединены были въ одну книгу (синаксарь). Кому принадлежитъ первая заслуга въ этомъ дѣлѣ—неизвѣстно. Извѣстно, правда, что около X столѣтія собраніемъ житій святыхъ занимался Симеонъ Метафрастъ, но его житія не имѣютъ редакціоннаго сходства съ лицевыми минологіями;

вѣрно лишь то, что лицевой минологій къ IX—X вѣку получилъ уже значительную полноту.—Лучшій образецъ греческаго минологія находится въ Ватиканской библіотекѣ. Онъ составленъ по волѣ византійскаго императора Василія и потому въ прежнее время носилъ названіе минологія Василія Македонянина. Но это ошибка, достаточно разъясненная въ археологической литературѣ. Упоминаемый въ началѣ минологія императоръ Василій былъ не Василій Македонянинъ. Это видно во 1-хъ, изъ того, что императоръ Василій названъ здѣсь порфиророднымъ (ἥλιος παρφύρας, τὸ ἠρέμμα τῆς ἀλουργίδος), но этотъ эпитетъ усвоялся только тѣмъ лицамъ, которыя родились отъ царей; между тѣмъ Василій Македонянинъ не былъ сыномъ царя; во 2-хъ, въ ватиканскомъ минологіи встрѣчаются имена святыхъ, скончавшихся послѣ Василія Македонянина, и рѣшительно нѣтъ никакихъ основаній считать эти имена позднѣйшею вставкою; таковы: Ѳеофанія жена императора Льва Философа († 892 г.), Стефанъ, патріархъ константинопольскій († 893 г.), Антоній Кавлей, патріархъ константинопольскій († 895) и Петръ Аргосскій [1]). Въ виду этого подъ именемъ императора Василія въ ватиканской рукописи нужно разумѣть императора Василія II-го порфиророднаго, вѣнчаннаго на царство въ 960-мъ году и царствовавшаго съ 967 года.—Ватиканскій минологій пи-



Рис. 119. Мин. аѳонопантелеймоновскаго код. Григорія Б.



Рис. 120. Мин. аѳонопантелеймоновскаго код. Григорія Б.

[1]) Архіеп. Сергій, Агіологія I, 228.

санъ на пергаментѣ, въ форматѣ большого листа, и содержитъ въ себѣ мѣсяцы—отъ сентября по февраль. Въ немъ находится 430 весьма цѣнныхъ миніатюрныхъ изображеній. Это не есть произведеніе одного отдѣльнаго художника, но цѣлой художественной школы. На поляхъ его противъ миніатюръ сохранились и имена художниковъ Пантолеона, Михаила Влахернскаго, Георгія, Симеона, Михаила Малаго, Мины, Нестора и Симеона Влахернскаго. Отдѣльный художникъ никогда не можетъ съ такою полнотою отразить въ своемъ произведеніи общіе идеалы и состояніе техники въ данное время такъ, какъ цѣлая группа ихъ. Что же даютъ намъ ихъ миніатюры для художественной исторіи? Прежде всего мы видимъ здѣсь самую строгую симметрію въ расположеніи фигуръ изображенія. Общій художественный пріемъ здѣсь состоитъ въ сдѣдующемъ: въ центрѣ, обыкновенно, помѣщается главное лицо, а по сторонамъ его — лица второстепенныя. Сцена обрамляется зданіями съ портиками и занавѣсками. Необыкновенно тщательною отдѣлкою отличаются всѣ малѣйшія детали изображеній, повсюду замѣтно стремленіе къ натурализму, особенно ярко обрисовывающемуся въ кровавыхъ сценахъ мученій. Вы видите здѣсь мускулистаго палача съ занесеннымъ надъ головою святого мечемъ, видите ручьемъ текущую кровь и... въ этомъ натурализмѣ главная цѣль художника. Намеки на высшее идеальное значеніе этихъ кровавыхъ сцепъ здѣсь слабы; лишь изрѣдка проглядываютъ здѣсь ландшафтныя картины, которыя нѣсколько облегчаютъ тяжелое впечатлѣніе отъ кровавыхъ сценъ. Видно, что византійская живопись X столѣтія искала своего идеала во внѣшнихъ формахъ изображеній.



Рис. 121. Мин. аѳонопантелеймоновскаго код. Григорія Б.

Но разсматриваемый минологій имѣетъ для насъ особенную цѣнность съ другой стороны: въ немъ мы имѣемъ зародышъ иконописнаго подлинника, или руководства для

иконописцевъ. Точкою отправленія для византійскаго художника въ изображеніяхъ святыхъ и мучениковъ служили сказанія объ ихъ жизни и смерти: что сказано объ извѣстномъ лицѣ въ житіи, тоже самое художникъ выражалъ и въ изображеніи. И вотъ это-то взаимоотношеніе между содержаніемъ житія и изображеніемъ и дано намъ въ Ватиканскомъ минологіи. Возьмемъ для примѣра первое число сентября. Въ текстѣ описываются здѣсь мученія 40 дѣвъ и учителя ихъ діакона Аммона въ Адріанополѣ (Македонія): одни изъ этихъ дѣвъ были обезглавлены, другія погибли въ огнѣ, иныя растерзаны на части, остальныя погибли отъ

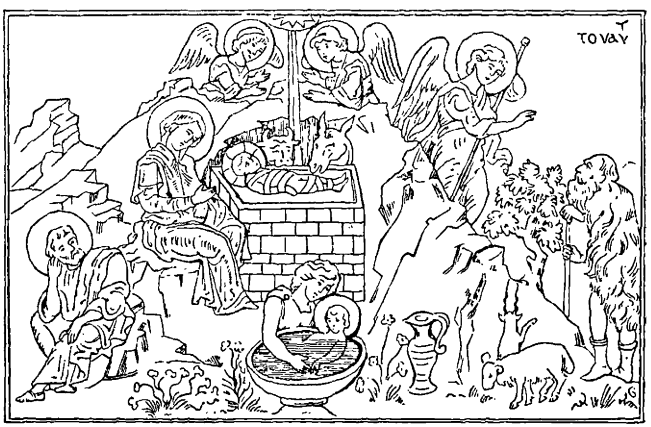


Рис. 122. Мин. ватик. минологія.

прободенія раскаленнымъ желѣзомъ. Вотъ тѣ данныя, которыя находилъ въ синаксарѣ живописецъ для своей работы. Соотвѣтственно этимъ даннымъ онъ и изобразилъ именно тѣже самыя сцены мученій дѣвъ и ихъ учителя. Слѣдовательно, минологій этотъ прямо ставилъ послѣдующаго художника на прямую дорогу, доставляя ему и свѣдѣнія о жизни святыхъ и образцы самыхъ изображеній. Тамъ, гдѣ составитель минологія находилъ нужнымъ, онъ сообщалъ даже и свѣдѣнія о внѣшнемъ видѣ святыхъ, напр. прор. Аггея, Наума, Малахіи, что уже прямо сбли-

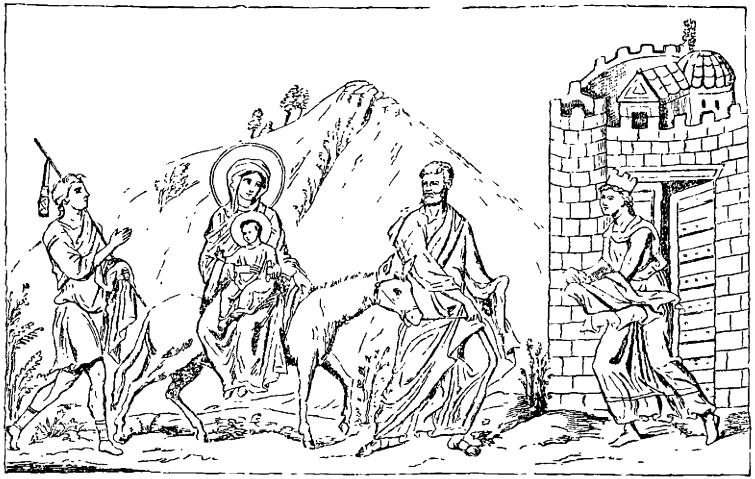


Рис. 123. Миніатюра ватиканскаго минологія—бѣгство въ Египетъ (стр. 201).

жаетъ минологій съ иконописнымъ подлинникомъ. Необычайное богатство и разнообразіе иконографическихъ типовъ и формъ, расположенныхъ въ мѣсяцесловномъ порядкѣ, могло бы сослужить великую службу въ дѣлѣ исправленія нашей современной довольно расшатанной церковной иконописи; особенно если, вмѣстѣ съ ватиканскимъ минологіемъ, были бы приняты во вниманіе и другіе памятники этого рода, какъ напр. минологій греческій московской синодальной библіотеки, грузинская минея Давидъ-Гареджійской пустыни и т. п. Для образца прилагаемъ нѣсколько миніатюръ изъ ватиканскаго минологія. Рождество Христово (рис. 122): изображена пещера; въ срединѣ ея высокія каменныя ясли, въ которыхъ на сѣнѣ лежитъ спеленутый Младенецъ. Волъ и оселъ смотрятъ на Него съ изумленіемъ; вверху—небо, звѣзда и лучи и два ангела славословящіе. Богоматерь въ голубой туникѣ и темной верхней одеждѣ сидитъ на камнѣ и простираетъ руки къ І. Христу: такое положеніе Богоматери (сидящей, а не лежащей) вполнѣ приличествуетъ ей, какъ безболѣзненно родившей. Внизу на лѣвой сторонѣ сидитъ Іосифъ; направо, среди зелени и цвѣтовъ, молодая повитуха омываетъ Младенца; тутъ-же стадо и пастухъ, которому ангелъ благовѣствуетъ о рожденіи Спасителя. Миніатюра эта исполнена Симеономъ Влахернскимъ.—Изображеніе бѣгства св. семейства въ Египетъ (рис. 123) составляетъ одно изъ древнѣйшихъ художественныхъ воспроизведеній этого сюжета; представленъ горный ландшафтъ; Богоматерь съ Младенцемъ на рукахъ сидитъ на ослѣ, котораго ведетъ старецъ Іосифъ; позади мѣрнымъ шагомъ выступаетъ молодой человѣкъ въ короткой туникѣ и плащѣ, перекинутомъ чрезъ лѣвое плечо, съ посохомъ, на которомъ повѣшена корзинка, на плечѣ: это Іаковъ, братъ Господень, который, по свидѣтельству памятниковъ нашей церковной письменности, дѣйствительно, сопровождалъ св. семейство въ Египетъ. Предъ путниками городъ, изъ воротъ котораго выходитъ женщина въ коронѣ; она простираетъ къ путникамъ руки, на которыя накинутъ коричневый платъ это олицетвореніе Египта. Изображеніе крещенія І. Христа повторяетъ традиціонныя формы, съ присоединеніемъ креста на берегу Іордана у ногъ ангеловъ.

Ватиканскій минологій составляетъ отличный сборникъ иконографическихъ типовъ и сюжетовъ и такимъ образомъ

подводитъ итогъ иконографической дѣятельности византійскихъ художниковъ до X вѣка. Но при внимательномъ разсмотрѣніи его, замѣчается въ немъ одинъ значительный недочетъ: иконографія событій изъ жизни Богоматери выставлена здѣсь очень слабо; не только не видно здѣсь какого-либо прогресса по сравненію съ другими византійскими памятниками того времени, но даже и готовые результаты иконографическаго развитія этихъ темъ въ другихъ древнѣйшихъ памятникахъ переданы не во всей полнотѣ. Недостатокъ этотъ восполняется двумя другими памятниками,—разумѣемъ два манускрипта бесѣдъ Іакова монаха,—одинъ въ ватиканской библіотекѣ, другой въ національной парижской. Авторъ этихъ бесѣдъ,—монахъ Кокиновафскаго монастыря Іаковъ, жилъ, по наиболѣе вѣроятному мнѣнію ученыхъ издателей его бесѣдъ, въ XI вѣкѣ,—въ эпоху собиранія житій святыхъ, монастырскихъ и богослужебныхъ уставовъ. Блестящій ораторъ, человѣкъ чрезвычайно начитанный,—Іаковъ собралъ воедино разсѣянныя въ разныхъ памятникахъ древней письменности преданія о Богоматери, начиная съ зачатія ея до Рождества Христова и изложилъ ихъ въ формѣ ораторскихъ словъ. Въ томъ же XI вѣкѣ неизвѣстный художникъ превосходно иллюстрировалъ текстъ этихъ словъ, и памятники этой иллюстраціи дошли до насъ въ двухъ упомянутыхъ кодексахъ: оба кодекса почти тождественны между собою въ отношеніи миніатюръ [1]). Сборники этихъ сказаній имѣли большое значеніе для своего времени и содѣйствовали распространенію сказаній по всему христіанскому міру, а ихъ художественныя иллюстраціи, повидимому, составили эпоху въ исторіи иконографіи Богоматери. Вдохновляемый богатымъ содержаніемъ сказаній, первоначальный миніатюристъ не только воспользовался для своихъ цѣлей готовымъ иконографическимъ матеріаломъ, но и представилъ много новыхъ, дотолѣ неизвѣстныхъ, иконографическихъ композицій. Эта крупная художественная работа едва ли могла пройти безслѣдно въ исторіи византійскаго искусства и иконографіи. И если мы припомнимъ, что именно въ XI—XII вв. появляются болѣе или менѣе обширные циклы

---

[1]) Отличія указаны въ нашемъ соч. «Евангеліе въ нам. иконографіи» стр. L.

изображеній, относящихся къ событіямъ изъ жизни Богоматери, въ мозаикахъ и фрескахъ (храмъ Спасителя въ Константинополѣ, Кіево-Софійскій соборъ, соборъ Псково-Мирожскаго монастыря), то съ вѣроятностію можемъ поставить въ связь эти сходныя по характеру и близкія по времени явленія. Въ самомъ дѣлѣ, коль скоро сказанія о Богоматери проникли въ среду книжныхъ людей и получили широкое распространеніе, то переводъ ихъ въ область искусства—на стѣны храмовъ былъ дѣломъ вполнѣ естественнымъ, тѣмъ болѣе, что онъ не представлялъ никакого затрудненія, такъ какъ готовые образцы этой иконографіи уже даны были въ миніатюрахъ самыхъ кодексовъ этихъ сказаній. До сихъ поръ въ наукѣ не рѣшено, почему именно въ это, а не въ другое время, появились сборники сказаній о Богоматери; но нѣтъ прямыхъ основаній оспаривать намѣченную нами связь миніатюръ съ одной стороны и мозаикъ и фресокъ съ другой.

Художникъ открываетъ рядъ своихъ миніатюръ въ первомъ Словѣ изображеніемъ славы Богоматери: она сидитъ на тронѣ; ее окружаютъ сонмы ангеловъ дорыносящихъ и святыхъ: святителей въ крестчатыхъ фелоняхъ, преподобныхъ со свитками и въ куколяхъ, царей въ золотыхъ діадимахъ и разноцвѣтныхъ одеждахъ, украшенныхъ табліонами, мучениковъ и мученицъ съ мученическими крестами въ рукахъ и простертыми длaнями. Скомпанована картина очень хорошо, краски свѣжія и употреблены съ строгимъ разборомъ: одежды святителей бѣлаго цвѣта, преподобныхъ—темнаго, царей и царицъ блестящія съ золотомъ.—Іоакимъ и Анна съ ковчегами въ рукахъ стоятъ предъ первосвященникомъ, намѣреваясь принести жертву. Молитва Іоакима и явленіе ему ангела; здѣсь видна рѣка Іорданъ олицетворенная въ видѣ двухъ лицъ, изливающихъ воду изъ сосудовъ, съ надписями Іор Δαν, согласно съ древнимъ преданіемъ о томъ, что рѣка Іорданъ составилась изъ двухъ источниковъ, изъ которыхъ одинъ назывался *іор*, а другой *данъ*. Молитва прав. Анны въ роскошномъ саду; въ сторонѣ птичье гнѣздо; ангелъ объявляетъ Аннѣ о рожденіи дщери; прав. Анна обнимаетъ Іоакима у золотыхъ вратъ Іерусалима (зачатіе Пресв. Богородицы). Рождество Богородицы: дѣйствіе происходитъ въ палатахъ, увѣнчанныхъ крестомъ, въ присут-

ствіи 12 мужей, по числу колѣнъ израилевыхъ. Прославленіе младенца—Богоматери. Пиръ іереевъ, причемъ одинъ изъ іереевъ памѣревается принять младенца—Богоматерь на свои руки. Слава Богоматери („Свыше пророцы"). Богоматерь—подъ образами горы, купины и глубины. Приготовленіе къ введенію въ храмъ; шествіе въ храмъ въ сопровожденіи дѣвъ со свѣчами. Встрѣча Богоматери въ храмѣ въ нѣсколькихъ моментахъ. Богоматерь принимаетъ пищу отъ ангела. Молитва Богоматери. Богоматерь читаетъ св. Писаніе. Ангелы служатъ Богоматери. Молитва Захаріи и врученіе Іосифу жезла, на которомъ сидитъ голубь. Первосвященникъ передаетъ Богоматерь Іосифу. Удаленіе Бого-



Рис. 124. Мин. код. бесѣдъ Іакова.

матери въ домъ Іосифа. Бесѣда Богоматери съ Іосифомъ. Богоматерь принимаетъ отъ священника багряную шерсть для изготовленія завѣсы для храма іерусалимскаго. Руно Гедеона. Посольство арх. Гаврінла къ Пресв. Дѣвѣ. Архангелъ влетаетъ въ домъ Богоматери чрезъ открытое окно. Богоматерь съ сосудомъ въ рукѣ стоитъ у бассейна (рис. 124); сверху слетаетъ къ ней архангелъ; направо Богоматерь съ сосудами, наполненными водою, приближается къ дому, въ которомъ видны веретено, шерсть и сосудъ золотой. Богоматерь сидитъ на каѳисмѣ съ рукодѣльемъ въ рукахъ; къ ней приближается благовѣствующій архангелъ; внизу служанка подаетъ Богоматери сосудъ. Опять архангелъ благовѣствуетъ Богоматери, сидящей на каѳисмѣ (рис. 125); направо летаютъ

ликующіе ангелы. Богоматерь сидитъ на каѳизмѣ и смотритъ во слѣдъ удаляющагося архангела благовѣстника, который восходитъ къ престолу Божію, окруженному ангелами и шестикрылатыми серафимами. Богоматерь сравнивается съ кивотомъ завѣта. Богоматерь передаетъ багряницу священнику. Отдохновеніе Богоматери на пути къ прав. Елизаветѣ: слуга снимаетъ съ дерева фрукты и подаетъ ихъ сидящей Богоматери. Встрѣча и лобзаніе съ Елизаветою. Рождество I. Предтечи. Прав. Елизавета провожаетъ Богоматерь. Возвращеніе Іосифа домой съ принадлежностями плотника—пилою,

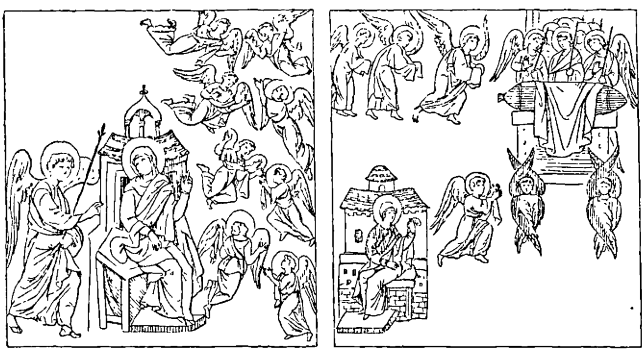


Рис. 125. Мин. код. бесѣдъ Іакова.

топоромъ и ватерпасомъ. Богоматерь сидитъ съ книгою. Раздумье и смущеніе Іосифа. Допросъ Богоматери, произведенный священниками въ нѣсколькихъ миніатюрахъ. Воины ведутъ Богоматерь и Іосифа на судъ. Судъ первосвященника. Богоматерь и Іосифъ испытываются посредствомъ воды обличенія. Возвращеніе Богоматери и Іосифа домой. Вводная миніатюра вознесенія I. Христа на небо (рис. 126).— Уже одинъ этотъ перечень изображеній, притомъ не полный, достаточно свидѣтельствуетъ о богатствѣ и разнообразіи иконографическихъ композицій въ разсматриваемыхъ кодексахъ. Съ этой стороны съ ними не можетъ идти въ

сравненіе ни одинъ изъ византійскихъ памятниковъ иконографіи и искусства. Установленныя такимъ образомъ формы

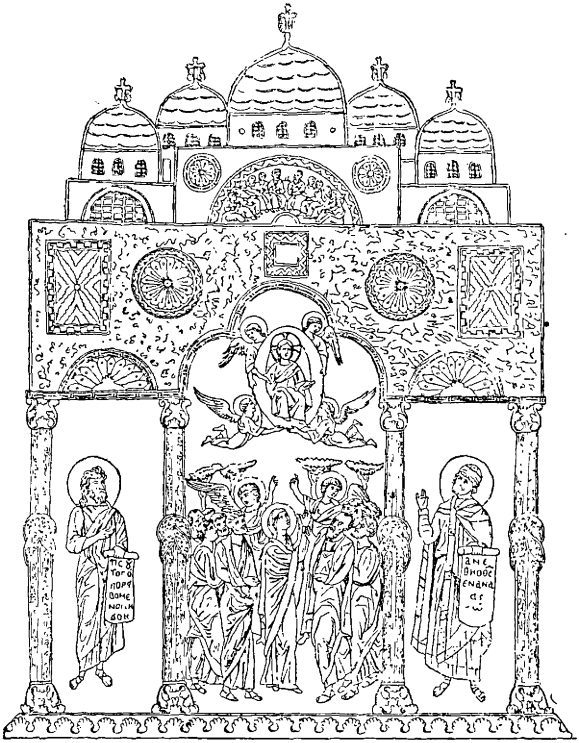


Рис. 126. Мин. код. бесѣдъ Іакова.

переходятъ, какъ художественное наслѣдіе, въ иконописную практику послѣдующаго времени и многія изъ нихъ удерживаются у насъ до настоящаго времени.

VII.

Византійская скульптура и эмаль.

Упадокъ античной скульптуры съ ея пластическими роскошными формами замѣтенъ уже въ эпоху древне-христіанскаго искусства, и онъ усиливается съ теченіемъ времени все болѣе и болѣе, по мѣрѣ удаленія христіанскаго искусства отъ эпохи разцвѣта античной скульптуры. Въ эпоху Константина Великаго и даже Юстиніана встрѣчались еще статуарныя изображенія; но видно уже, что искусство живописи, какъ болѣе соотвѣтствующее духу христіанской религіи, беретъ перевѣсъ надъ скульптурою. Христіане помнятъ религіозное значеніе скульптуры въ культѣ грекоримскомъ и оставляютъ это искусство на второмъ планѣ. Но относясь съ нѣкоторымъ недовѣріемъ къ скульптурѣ въ видѣ статуй, христіанскіе художники и представители церкви благосклонно относились къ скульптурѣ барельефовъ, занимающей средину между скульптурою статуй и живописью. А потому и памятниковъ этого рода дошло до насъ не мало. Древнѣйшіе изъ нихъ и стоящіе отчасти на рубежѣ, отдѣляющемъ византійское искусство отъ древне-христіанскаго, находятся въ Равеннѣ; это именно скульптура равеннскихъ саркофаговъ.

Тѣсная связь Равенны съ Византіею въ отношеніи церковномъ оставила свой слѣдъ и въ скульптурѣ равеннскихъ саркофаговъ, относящихся по преимуществу къ V столѣтію. Скульптура эта стоитъ въ тѣсномъ родствѣ съ скульптурою восточной половины христіанства, какъ это можно видѣть изъ ея сравненія съ памятниками Константинополя и даже,— что для насъ особенно цѣнно, съ скульптурою извѣстнаго саркофага Ярослава въ Кіево-софійскомъ соборѣ [1]). Главнѣй-

[1]) Г. Бертье—делягардъ констатировалъ любопытнѣйшій фактъ сходства въ элементахъ архитектуры и скульптуры въ Равеннѣ и Херсонисѣ

шія отличія ея состоятъ въ слѣдующемъ. На саркофагахъ римскихъ мы наблюдаемъ всегда болѣе или менѣе значительное число изображеній изъ ветхаго и новаго завѣта: иногда число ихъ восходитъ до 12—15, представляющихъ въ сокращенномъ видѣ цѣлыя событія ветхаго и новаго завѣта. Римскій художникъ любитъ сценичность и даже драматизмъ, равеннскій предпочитаетъ спокойное величіе. Римскій не останавливается предъ самыми сложными сюжетами: онъ смѣло изображаетъ толпу народа въ одной сценѣ, изображаетъ даже переходъ евреевъ чрезъ Красное море во всемъ его трагическомъ величіи: мы видимъ здѣсь и толпу израильтянъ, уже перешедшую море, и самое море взволнованное, и египетскихъ всадниковъ, преслѣдующихъ бѣглецовъ и погибающихъ въ волнахъ бурнаго моря. Однимъ словомъ, римскій скульпторъ старается заполнить библейскою скульптурою всю лицевую сторону саркофага, допуская сюда простую орнаментику лишь въ самой ограниченной мѣрѣ. Иное дѣло—саркофаги равеннскіе. Здѣсь, напротивъ, иногда на всей обширной лицевой сторонѣ саркофага находится только одно изображеніе, напр. поклоненія волхвовъ; и понятно, что, въ такомъ случаѣ, фигуры, входящія въ составъ этого изображенія, должны быть растянуты, а вся сцена является не вполнѣ компактною. Равеннскіе скульпторы предпочитаютъ изображать простыя сцены и даже отдѣльныя фигуры въ позахъ монументальныхъ. I. Христосъ, величественно стоящій на горѣ, изъ которой вытекаютъ четыре ручья, символизирующіе четыре райскія рѣки и четырехъ Евангелистовъ, съ двумя апостолами по сторонамъ, Даніилъ во рвѣ львиномъ, облеченный въ полный фригійскій костюмъ, простѣйшія изображенія евангельскихъ событій, раздѣленныя колоннами,—все это показываетъ, что равеннскіе скульпторы полагали идеалъ изображеній не во внѣшней сценичности. Самый характеръ фигуръ, епокойныхъ и величавыхъ, условная драпировка ихъ одеждъ, тщательная техника сближаютъ ихъ болѣе съ искусствомъ востока, чѣмъ запада. Равеннскіе художники любятъ орнаментику въ скульптурѣ и удѣляютъ ей больше мѣста, чѣмъ историческимъ изображеніямъ; символъ и простая декорація выступаютъ здѣсь иногда на первомъ планѣ: они изображаютъ на саркофагахъ монограмматическій крестъ въ вѣнкѣ, или прямой крестъ въ различныхъ видахъ, съ многочисленными

завитками и украшеніями, съ двумя птицами по сторонамъ, какъ напр. на саркофагѣ равеннскаго архіепископа Ѳеодора (рис. 127), виноградныя вѣтви также съ птицами, букеты цвѣтовъ, вазы, лампы. Подобная орнаментика составляетъ принадлежность также и древнѣйшихъ византійскихъ мозаикъ и архитектуры.

Блестящій памятникъ византійской скульптуры въ *слоновой кости* мы видимъ въ каѳедрѣ архіепископа Максиміана VI вѣка въ равеннскомъ соборѣ. Памятникъ открытъ въ XVII в. и уцѣлѣлъ не сполна; тѣмъ не менѣе уцѣлѣвшія части свидѣтельствуютъ о многихъ высокихъ качествахъ художниковъ того времени. Художникъ, изготовлявшій этотъ памятникъ, получилъ свое художественное образованіе и



Рис. 127. Равеннскій саркофагъ.

развилъ свой вкусъ въ преданіяхъ античной школы. Скульптура саркофаговъ была очень близка къ нему, и ея формы и пріемы нашли свое ясное отраженіе въ его произведеніи: короткія фигуры, моложавый типъ Спасителя, олицетворенія моря и рѣки, свобода контуровъ—все это сближаетъ скульптуру каѳедры съ скульптурою древне-христіанскаго періода. Но скульпторъ каѳедры по своимъ художественнымъ замысламъ и характеру композицій въ то же время стоитъ ближе къ живописи, чѣмъ скульпторъ эпохи древне-христіанской. Его скульптура не блещетъ пластичностью античныхъ формъ

и физическою мощью фигуръ; но изобилуетъ полнотою выраженія, обнаруживаетъ богатство новыхъ художественныхъ мотивовъ: съ этой стороны скульптура каѳедры гораздо выше скульптуры равеннскихъ саркофаговъ. Богатство мотивовъ здѣсь таково, что въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ скульптура эта является единственнымъ памятникомъ VI вѣка, не имѣющимъ ничего подобнаго ни въ тогдашней мозаикѣ, ни въ



Рис. 128. Таблетка съ каѳедры архіеп. Максиміана.

миніатюрѣ, насколько эти послѣднія извѣстны по сохранившимся памятникамъ. Совершенства техники и стиля вполнѣ соотвѣтствуютъ первичной эпохѣ процвѣтанія византійскаго искусства. Въ иконографическихъ композиціяхъ художникъ развернулъ предъ нами длинный рядъ событій ветхаго и новаго завѣта. Въ числѣ первыхъ находятся: замыселъ сыновей Іакова о продажѣ Іосифа; сыновья Іакова показываютъ отцу окровавленную одежду Іосифа; продажа Іосифа изма-

ильскимъ купцамъ; сонъ фараона о семи коровахъ и истолкованіе его Іосифомъ; братья Іосифа покупаютъ у него хлѣбъ; братья съ Веніаминомъ стоятъ предъ Іосифомъ; Іосифъ обнимаетъ старца Іакова. Въ числѣ новозавѣтныхъ изображеній особенный интересъ представляютъ изображенія событій дѣтства І. Христа. Извѣстно, что эти событія уже въ глубокой христіанской древности пересказывались съ неодинаковыми подробностями. Простой евангельскій разсказъ о нихъ дополнялся вымыслами воображенія, тщетно усиливавшагося возвысить важность событій обрисовкою ихъ мелкихъ подробностей. Пересказы эти переходили, вѣроятно, на первыхъ порахъ изъ устъ въ уста; о нихъ знали и нѣкоторые изъ древне-христіанскихъ писателей и отцевъ церкви; но съ особенною полнотою они переданы въ древнихъ апокрифическихъ евангеліяхъ. Проникли они и въ христіанское искусство. Въ эпоху древнѣйшую вліяніе этихъ сказаній вообще проявляется въ христіанскомъ искусствѣ довольно слабо; притомъ еще остается доселѣ не вполнѣ рѣшеннымъ вопросъ о томъ, дѣйствительно ли древніе художники пользовались непосредственно редактированными кодексами апокрифическихъ евангелій, или же почерпали эти свѣдѣнія изъ тѣхъ же первоисточниковъ, которыми пользовались и составители апокрифовъ. Но вотъ въ VI вѣкѣ изготовляется каѳедра Максиміана, и въ ея скульптурѣ выступаетъ предъ нами рѣшительный фактъ зависимости искусства отъ апокрифическихъ сказаній; фактъ рѣдкій, особенно для VI столѣтія, и настолько ясный, что не возбуждаетъ сколько-нибудь основательныхъ сомнѣній относительно указанной зависимости. Рядъ скульптурныхъ изображеній начинается здѣсь благовѣщеніемъ Пресвятой Богородицы (рис. 128): дѣйствіе происходитъ въ палатахъ; Богоматерь съ покрытою главою и опущенными долу очами сидитъ на каѳедрѣ; десница ея, въ знакъ смиренія и покорности волѣ Божіей, приложена къ груди, въ шуйцѣ— веретено и пурпуръ. Предъ нею стоитъ благовѣствующій архангелъ съ жезломъ и благословляющею десницею. Слѣдующее изображеніе — судъ надъ Іосифомъ и Маріею посредствомъ воды обличенія: Богоматерь намѣревается пить воду изъ сосуда, который держитъ въ правой рукѣ; предъ нею стоитъ Іосифъ старецъ съ жезломъ и обращается къ ней съ рѣчью; позади Богоматери—ангелъ, свидѣтель суда.

Путешествіе Іосифа и Маріи въ Виѳлеемъ (рис. 129): Богоматерь съ явными признаками изнеможенія и беременности сидитъ на ослѣ, котораго ведетъ ангелъ съ жезломъ; старецъ Іосифъ поддерживаетъ Богоматерь, намѣреваясь помочь ей сойти на землю. Вверху изображено разрѣшеніе сомнѣній Іосифа относительно зачатія Богоматери: Іосифъ спитъ на ложѣ византійскаго типа; къ нему склоняется ангелъ Господень съ жезломъ — символомъ небеснаго посланничества и благословляющимъ жестомъ, выражающимъ рѣчь ангела: Іосифъ, сынъ Давидовъ! не бойся принять Марію жену твою (Матѳ. I, 20). Рождество Христово: Божественный Младенецъ лежитъ въ ясляхъ, предъ которыми стоятъ волъ и оселъ; вверху звѣзда, на лѣвой (отъ зрителя) сторонѣ старецъ Іосифъ; внизу на пышномъ византійскомъ ложѣ лежитъ Богоматерь, а предъ нею стоитъ женщина Саломія съ изсохшею рукою. Поклоненіе волхвовъ, уцѣлѣвшее не сполна: Богоматерь сидитъ на тронѣ и держитъ Божественнаго Младенца, позади—старецъ Іосифъ, вверху звѣзда; ангелъ Господень показываетъ колѣнопреклоненнымъ волхвамъ (не сохранились) Божественнаго Младенца. Крещеніе Іисуса Христа (рис. 130): I. Христосъ, стоящій въ водѣ, имѣетъ видъ юноши, какъ въ скульптурѣ древне-христіанскихъ саркофаговъ. Іоаннъ Предтеча—старецъ въ туникѣ и власяницѣ, стоя на берегу рѣки Іордана, возлагаетъ на главу Спасителя свою



Рис. 129. Таблетка съ каѳ. Максиміана.

десницу; позади него—палаты, означающія, вѣроятно, городъ Іерусалимъ; на правой сторонѣ два ангела съ покрывалами въ рукахъ; внизу въ водѣ олицетвореніе Іордана, въ видѣ юноши удаляющагося, въ соотвѣтствіи съ словами псалма: море видѣ и побѣже, Іорданъ возвратися вспять (Пс. CXIII, 3); вверху надъ главою ангела — надпись ПАТНР, указывающая на Бога Отца, гласъ Котораго слышанъ былъ при крещеніи І. Христа. Чудо претворенія воды въ вино на бракѣ въ Канѣ Галилейской (рис. 131): Спаситель въ моложавомъ типѣ, какъ на памятникахъ древне-христіанскаго періода; въ шуйцѣ Его крестъ; десница простерта по направленію къ сосудамъ. Число сосудовъ — 6, какъ показано въ Ев. Іоанна (II, 6); они имѣютъ форму древнихъ, изящно орнаментированныхъ, амфоръ. Возлѣ І. Христа стоятъ два лица: одно изъ нихъ съ чашею въ рукѣ,—это, вѣроятно, архитриклинъ; другое съ книгою,—это апостолъ. Дѣйствіе происходитъ въ палатахъ. Ясно, что художникъ придерживается прямого смысла Евангелія и не вноситъ въ композицію особой символической тенденціи. Входъ І. Христа въ Іерусалимъ; Спаситель въ томъ же моложавомъ типѣ, въ обычномъ костюмѣ—туникѣ и иматіи, съ крестомъ на плечѣ, ѣдетъ на ослѣ; Его встрѣчаетъ женщина, разстилающая предъ Нимъ одежду; женщина эта, вѣроятно, олицетворяетъ собою городъ Іерусалимъ



Рис. 130. Табл. съ каѳедры Максиміана.

дѣти, сидя на деревьяхъ, ломаютъ пальмовыя вѣтви. Чудо умноженія хлѣбовъ: два апостола держатъ въ рукахъ два блюда съ хлѣбами и рыбами; среди нихъ стоитъ І. Христосъ и возлагаетъ свои руки на эти блюда; позади два изумленныхъ апостола. Продолженіе этой композиціи, въ духѣ византійской иконографіи, находится на другой пластинкѣ; на столѣ, имѣющемъ форму сигмы, лежатъ три хлѣба, кусокъ рыбы и два сосуда; за столомъ сидятъ три лица; позади нихъ стоятъ два апостола съ сосудами, наполненными хлѣбами, и раздаютъ хлѣбы народу. Бесѣда съ самаряпкою: І. Христосъ съ крестомъ въ лѣвой рукѣ обращается съ жестомъ къ стоящей предъ Нимъ самарянкѣ, позади которой виденъ колодецъ и амфора для воды; въ сторонѣ стоитъ апостолъ. Исцѣленіе слѣпого: І. Христосъ, держа крестъ въ шуйцѣ, десницею касается глазъ стоящаго предъ Нимъ слѣпца, изображеннаго, какъ въ скульптурѣ саркофаговъ, въ видѣ маленькаго человѣчка; позади слѣпца стоитъ хромецъ съ костылемъ; въ сторонѣ изумленный апостолъ съ книгою. Съ точки зрѣнія литературно-художественной изъ всѣхъ этихъ изображеній обращаютъ на себя вниманіе тѣ, которыя представляютъ событія изъ жизни Богоматери и дѣтства І. Христа. Мы уже замѣтили, что изображенія эти стоятъ въ тѣсной связи съ апокрифами древне-христіанскаго періода: тамъ и здѣсь одно и то же главное содержаніе, тамъ и здѣсь однѣ и тѣ же подробности событій, притомъ такія подробности, о которыхъ ничего не говорятъ намъ другіе памятники древнѣйшей письменности. Протоевангеліе Іакова младшаго



Рис. 131. Таблетка съ кав. Максиміана.

явившееся если не ранѣе, то и не позднѣе IV вѣка, говоритъ, что когда іудейскіе священники вознамѣрились устроить завѣсу для іерусалимскаго храма, то выбрали для этой цѣли непорочныхъ дѣвъ изъ племени Давидова; вмѣстѣ съ ними явилась и Марія, которой первосвященникъ и вручилъ пурпуръ, червленицу и другіе матеріалы, необходимые для изготовленія завѣсы. Марія послѣ этого приступила къ работѣ, къ которой она, какъ видно изъ другихъ источниковъ, привыкла еще живя въ храмѣ. Однажды она, взявши водоносъ, пошла почерпнуть воды и услышала голосъ; радуйся благодатная, Господь съ тобою; благословенна ты въ женахъ. Марія озирается, чтобы узнать, откуда этотъ голосъ. Съ трепетомъ возвратилась она домой, поставила водоносъ и, взявши пурпуръ, сѣла на свое мѣсто (ἐπὶ τοῦ θρόνου) и стала прясть. И вотъ ангелъ Господень предсталъ предъ нею и сказалъ: не бойся Марія; ты обрѣла благодать у Господа и зачнешь по слову Его. Слыша это, Марія размышляла въ себѣ: неужели я зачну отъ Господа Бога и рожду, какѣ раждаетъ всякая жена. Тогда ангелъ Господень сказалъ ей: не такъ, о Марія; сила Вышняго осѣнитъ тебя, посему и раждаемое отъ тебя святое наречется сыномъ Вышняго; и назовешь Его Іисусомъ, потому что Онъ спасетъ народъ Свой отъ грѣховъ. И сказала Марія: се раба Господня; да будетъ мнѣ по слову твоему. Евангеліе о рождествѣ Маріи дополняетъ разсказъ протоевангелія нѣкоторыми подробностями, именно: комната, гдѣ находилась Богоматерь во время благовѣстія, наполнилась необычайнымъ свѣтомъ, а Марія, зная уже хорошо ангельскія лица и привыкнувъ къ ангельскому свѣту, не испугалась, но смутилась отъ словъ ангела и т. д. Евангеліе псевдо-Матѳея, подобно протоевангелію, говоритъ, что первое благовѣщеніе произошло у источника, гдѣ Богоматерь брала воду, а второе въ домѣ, на третій день послѣ того; Богоматерь въ то время обработывала пурпуръ. Нѣтъ никакого сомнѣнія въ томъ, что какъ въ приведенныхъ текстахъ апокрифовъ, такъ и въ изображеніи благовѣщенія на каѳедрѣ Максиміана проходитъ общая мысль о томъ, что событіе благовѣщенія произошло (послѣ предварительнаго благовѣстія у источника) въ домѣ, когда Богоматерь занималась рукодѣльемъ. Но такъ какъ разсказъ этотъ повторяется не только въ апокрифахъ, но и въ памятникахъ письменности иного рода, то мы и не рѣшились бы сказать, что равеннскій

художникъ руководился именно разсказомъ апокрифовъ, а не заимствовалъ это преданіе изъ какого либо другого источника. Но дѣло въ томъ, что вмѣстѣ съ этимъ изображеніемъ на каѳедрѣ Максиміана находится нѣсколько другихъ, которыя по иконографическому своему содержанію прямо примыкаютъ къ апокрифамъ и не имѣютъ аналогій въ письменныхъ памятникахъ иного рода. А потому, въ виду требованія единства и цѣльности объясненія, мы согласны допустить, что и композиція благовѣщенія внушена нашему художнику тѣми же апокрифическими источниками. Вода обличенія, путешествіе въ Виѳлеемъ и Саломія съ изсохшею рукою—даютъ несомнѣнныя точки соприкосновенія съ апокрифами. Когда книжникъ Анна, явившись однажды къ Іосифу, замѣтилъ, что Марія непраздна и донесъ о томъ священнику, то послѣдній чрезъ своихъ слугъ позвалъ Іосифа и Марію на судъ. Іосифа онъ сталъ обвинять въ окраденіи брака Маріи, а Марію въ томъ, что она, воспитавшаяся въ храмѣ и получавшая пищу отъ ангела, нарушила обѣтъ дѣвства. Когда же Іосифъ и Марія не признали себя виновными, то священникъ прибѣгнулъ къ суду Божію (Числ. V): онъ напоилъ ихъ водою обличенія и заставилъ семь разъ обойти вокругъ алтаря, въ томъ убѣжденіи, что грѣхъ виновныхъ долженъ обнаружиться на лицахъ ихъ. Но такъ какъ и послѣ этого не послѣдовало никакого знаменія виновности Іосифа и Маріи, то они были оправданы. Такъ говорятъ протоевангеліе Іакова и евангеліе псевдо-Матѳея, и только они одни, о водѣ обличенія: въ скульптурѣ каѳедры Максиміана мы видимъ выраженіе той же мысли. То же самое и по отношенію къ изображенію путешествія въ Виѳлеемъ. Общая установка темы о путешествіи Богоматери, въ сопровожденіи Іосифа, на ослѣ, по палестинскому обычаю, не требовала спеціальныхъ письменныхъ источниковъ; но нашъ скульпторъ не остановился на этомъ общемъ представленіи о путешествіи. По положенію Іосифа и Маріи, видно, что художникъ имѣлъ въ виду представить какой-то особенный моментъ путешествія: Богоматерь намѣревается, при поддержкѣ Іосифа, сойти съ осла; она чревата; ангелъ сопровождаетъ св. путниковъ. Разъясненіе всѣхъ этихъ подробностей возможно при посредствѣ тѣхъ же памятниковъ письменности. Протоевангеліе Іакова говоритъ, что Іосифъ, узнавъ о народной переписи, рѣшился,

послѣ нѣкотораго колебанія, отправиться въ Виѳлеемъ. Онъ осѣдлалъ ослицу и посадилъ на нее Марію; самъ Іосифъ и сынъ его сопровождали ее. Такъ прошли они около трехъ миль... И когда они приблизились къ Виѳлеему, Марія сказала Іосифу: помоги мнѣ сойти съ осла, потому что сущее во мнѣ безпокоитъ меня. Іосифъ исполнилъ ея желаніе. Въ Евангеліи псевдо-Матѳея разсказъ объ этомъ путешествіи имѣетъ нѣкоторые варіанты: изъ нихъ заслуживаетъ вниманія указаніе этого источника на то, что когда настало для Маріи время родить, то ослица, на которой она ѣхала, была остановлена ангеломъ. Въ нѣкоторыхъ рукописяхъ протоевангелія спутникъ св. семейства называется просто сыномъ Іосифа; въ другихъ—Симономъ, въ третьихъ говорится, что за Іосифомъ и Маріею слѣдовали—сынъ Іосифа Самуилъ и другой, или: Іаковъ и Симеонъ слѣдовали за ними. Сопоставляя съ этими разсказами нашу скульптуру, нельзя не признать между ними соотвѣтствія. Всѣ подробности композиціи исчерпываются разсказами, записанными въ протоевангеліи и Евангеліи псевдо-Матѳея. Наиболѣе подробный разсказъ о повитухахъ, бывшихъ при рожденіи І. Христа и объ отсохшей рукѣ одной изъ нихъ находится въ тѣхъ же апокрифическихъ евангеліяхъ. Протоевангеліе говоритъ, что когда настало для Богоматери время дѣторожденія, то Іосифъ, оставивъ ее въ пещерѣ, отправился искать повитуху. И вотъ онъ увидѣлъ женщину, идущую отъ горней страны; она спрашиваетъ его: человѣкъ, куда идешь? Іосифъ отвѣчаетъ, что онъ ищетъ еврейской повитухи. Женщина говоритъ, что она сама повитуха и разспрашиваетъ его о родильницѣ. Іосифъ объясняетъ, что она обручена ему, но не жена его, воспитана въ храмѣ Господнемъ и зачала отъ Св. Духа. Повитуха выражаетъ сомнѣніе, но Іосифъ говоритъ ей: пріиди и виждь. Повитуха пошла съ нимъ. И вотъ свѣтлое облако осѣнило пещеру, и повитуха воскликнула: возвеличится душа моя днесь, яко... спасеніе родися израилю. Внезапно облако удалилось отъ вертепа, возсіялъ великій свѣтъ, явился Младенецъ и принялъ сосцы своей матери Маріи. Повитуха воскликнула: великъ для меня день сей, потому что я видѣла новое чудо. И вышла она изъ пещеры, славя Бога; встрѣтила Саломію и сказала: новое чудо имѣю повѣдать тебѣ: дѣва родила, его же вмѣстити не можетъ человѣческая природа. И сказала Саломія: живъ

Господь Богъ, если не испытаю естества ея, не повѣрю, что дѣва родила. Слѣдуетъ разсказъ о томъ, какъ Саломія вошла въ пещеру, убѣдилась въ истинѣ и какъ за свое невѣріе наказана была тѣмъ, что у нея отсохла рука. Она стала молить Бога о помилованіи, и вотъ является ангелъ Господень и говоритъ ей: Саломія, услышалъ Господь молитву твою, принеси руку твою ко отрочати и исцѣлишься, и будетъ ти спасеніе веліе. Саломія поклонилась рожденному царю израильскому и получила исцѣленіе. Разсказъ этотъ съ нѣкоторыми варіантами повторенъ въ Евангеліи псевдо-Матѳея и въ арабскомъ Евангеліи дѣтства І. Христа. Въ послѣдующихъ византійскихъ памятникахъ искусства подробности объ отсохшей рукѣ не повторяются болѣе, хотя обычно встрѣчается изображеніе омовенія Божеств. Младенца двумя повитухами. Такимъ образомъ, нужно признать, что скульптура каѳедры Максиміана стоитъ въ тѣснѣйшей связи съ памятниками древне-апокрифической литературы и съ этой стороны составляетъ явленіе рѣдкое въ ряду памятниковъ отдаленной христіанской древности. Но отмѣчая фактъ указанной связи, мы должны при этомъ замѣтить, что отношеніе къ этимъ апокрифамъ со стороны древней церкви и частныхъ представителей богословской мысли на востокѣ было совсѣмъ не таково, какъ на западѣ. Востокъ относился къ нимъ снисходительно и допускалъ ихъ обращеніе въ народѣ, коль скоро не видѣлъ въ нихъ еретическихъ тенденцій. Вымыслы воображенія въ обрисовкѣ событій дѣтства І. Христа доставляли нѣкоторый матеріалъ для художниковъ, но этотъ матеріалъ, искусно переработанный въ художественныхъ произведеніяхъ, не заключалъ въ себѣ ничего соблазнительнаго.

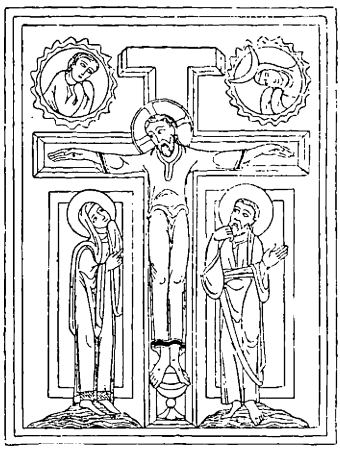


Рис. 133. Парижскій аворій.

По крайней мѣрѣ, исторія не представляетъ намъ ни одного факта, свидѣтельствующаго прямо о вредныхъ послѣдствіяхъ знакомства художниковъ съ древнею апокрифическою письменностію. Отношеніе художниковъ къ этой письменности въ общемъ и цѣломъ имѣло нормальный характеръ.

Издѣлія изъ слоновой кости составляли одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ видовъ художественной производительности Византіи. Произведенія эти въ настоящее время разсѣяны по разнымъ странамъ: таковъ окладъ Евангелія

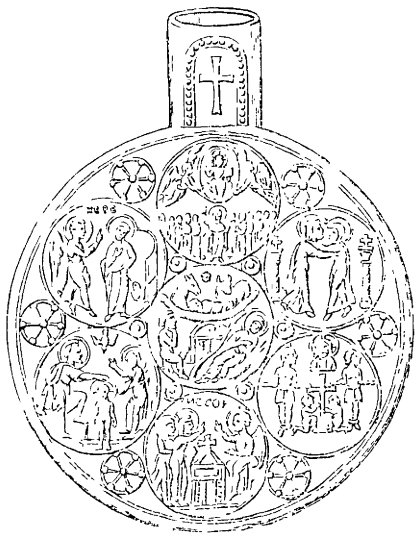


Рис. 134. Ампула Монцы.

въ Эчміадзинѣ VI в.; таблетка въ собраніи графа А. С. Уварова, пиксиды или круглыя коробочки для евхаристіи, реликваріи, ларцы и т. п. Возникнувъ на почвѣ искусства греко-римскаго, оживленнаго роскошью отдаленнаго востока, и будучи тѣсно связано съ производствомъ античныхъ диптиховъ, искусство это доведено было константинопольскими художниками уже въ древнюю эпоху до высокой степени совершенства въ духѣ христіанскомъ и не прекращалось до

паденія византійской имперіи. Византійскіе аворіи X—XII в. все еще обнаруживаютъ въ художникахъ умѣнье обращаться съ упорнымъ матеріаломъ и высокія техническія совершенства; таковы триптихъ парижскаго кабинета медалей (рис. 132), съ изображеніемъ распятія съ предстоящими, Константина и Елены и святыхъ въ медальонахъ; парижскій аворій съ изображеніемъ распятія I. X. съ предстоящими (рис. 133), бамбергскій аворій. Не безъ основанія, поэтому, нѣкоторые полагаютъ, что и византійскія *живописныя* фигуры (мозаическія и фресковыя) рѣзкостію своихъ очертаній и выразительностію, напоминающими античныя статуи, обязаны вліянію византійской скульптуры. Гораздо ниже въ смыслѣ художественномъ стоятъ издѣлія изъ металла, стекла и глины, въ видѣ небольшихъ фляшекъ, относящихся къ VI—VII в. и дошедшихъ до насъ въ значительномъ количествѣ: многія изъ нихъ находятся въ Монцѣ и считаются наслѣдіемъ Лонгобардской королевы Теодолинды. Благочестивые пилигримы, посѣщавшіе святыя мѣста для поклоненія имъ, уже въ глубокой христіанской древности имѣли обычай брать съ собою, при возвращеніи домой, елей отъ св. мѣстъ для благочестиваго употребленія; нѣкоторые носили сосуды съ елеемъ на своей груди, какъ это извѣстно напримѣръ о Спиридонѣ Тримифунтскомъ изъ его житія. Фляшки нарочито приготовленныя для храненія этого елея и дошли до насъ: большая часть ихъ изготовлена въ Іерусалимѣ, или въ Константинополѣ, часть въ Александріи. Несовершенства ихъ матеріала и техники вознаграж-



Рис. 135. Ампула въ Монцѣ.

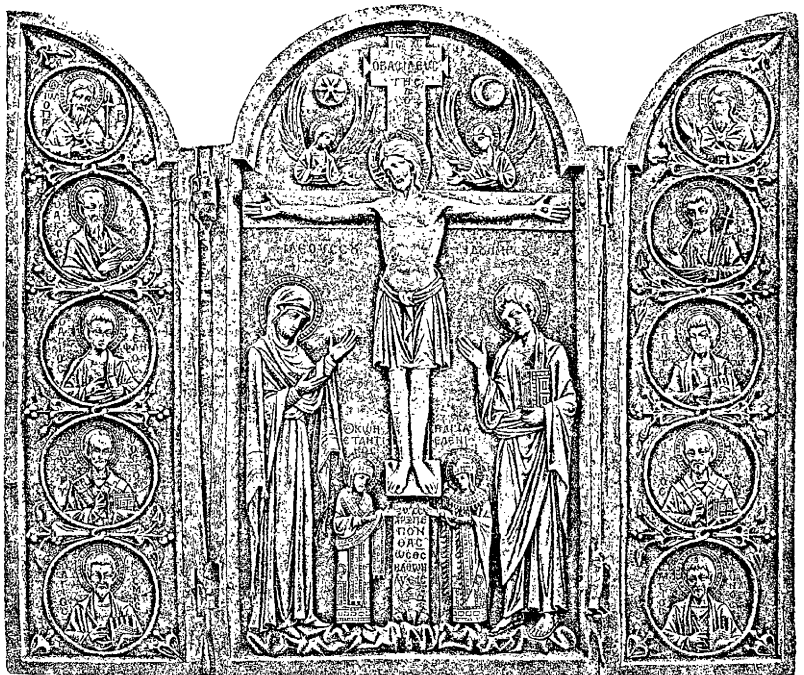


Рис. 132. Парижскій триптихъ—распятіе І. Х. (стр. 220).

даются изобиліемъ и глубиною иконографическаго содержанія. На одной фляшкѣ или ампулѣ въ церкви святаго Іоанна въ Монцѣ (рис. 134) изображены: благовѣщеніе съ рукодѣльемъ, какъ на каѳедрѣ архіепископа Максиміана, встрѣча Богоматери съ Елизаветою, рождество Христово, крещеніе І. Христа во Іорданѣ, распятіе І. Христа среди двухъ разбойниковъ въ формѣ довольно прикровенной (вмѣсто распятаго І. Христа изображенъ одинъ четвероконечный крестъ, поверхъ котораго помѣщено бюстовое изображеніе І. Христа), явленіе ангела св. женамъ при гробѣ І. Христа и вознесеніе І. Христа на небо. На другой ампулѣ (рис. 135) также прикровенное распятіе І. Христа съ олицетвореніями солнца и луны въ видѣ двухъ бюстовъ и явленіе ангела св. женамъ. На третьей (рис. 136) одно вознесеніе І. Христа на небо. Иногда изображено здѣсь поклоненіе волхвовъ, увѣреніе Ѳомы. Ампулы снабжены греческими надписями, расположенными вокругъ изображеній εὐλογία Κυρίου τῶν ἁγίων Χριστοῦ τόπων; ἔλεον ξύλου ζωῆς τῶν ἁγίων Χριστοῦ τόπων, указывающими во всякомъ случаѣ не на римское происхожденіе этихъ сосудовъ, какъ старался доказать Фризи, но на восточное. Сосуды эти идутъ, по всей



Рис. 136. Ампула въ Монцѣ.



Рис. 137. Рѣзной камень Веттори.

вѣроятности, изъ Іерусалима. Въ аѳинской Политехникѣ, въ Луврскомъ музеѣ въ Парижѣ и въ нѣкоторыхъ другихъ общественныхъ и частныхъ собраніяхъ древностей встрѣчаются такія же глиняныя фляшки съ изображеніемъ св. Мины, стоящаго среди двухъ верблюдовъ съ надписью εὐλογία τοῦ ἁγίου Μήνα. Фляшки эти идутъ изъ Египта и изготовлены, вѣроятно, въ Александріи. Получались онѣ поклонниками, посѣщавшими мѣсто погребенія св. Мины недалеко отъ Александріи. Верблюды — олицетвореніе пустыни ливійской, покровителемъ которой при жизни и по кончинѣ признавался св. мученикъ Мина. Въ Византіи изготовляли также рѣзные камни, образцы которыхъ, правда не многочисленные, дошли и до насъ, каковъ напр. камень, опубликованный Веттори (рис. 137) съ изображеніемъ рождества Христова VI—VII в., издѣлія изъ металловъ, каковъ напр. окладъ Евангелія X—XI в. въ Луврѣ (рис 138) съ изображеніемъ явленія ангела св. женамъ; ларецъ въ музеѣ Императора Александра III въ Спб., окладъ Ев. Дармштадтскаго музея (рис 139). Мелкія ювелирныя издѣлія изъ золота дошли до насъ въ небольшомъ количествѣ, таковы двѣ золотыя пластины V—VI в. въ оттоманскомъ музеѣ въ Константинополѣ, цѣпь изъ золотыхъ бляхъ въ Императорской археологической коммисіи VII—VIII в., но извѣстія о нихъ въ памятникахъ письменности показываютъ, что въ эпоху Юстиніана, подъ



Рис. 138. Луврскій окладъ.

вліяніемъ художественныхъ вкусовъ востока, они считались обычными предметами роскоши и примѣнялись къ украшенію храмовъ и дворцовъ; изъ золота изготовлялись цѣльныя статуи, императорскіе троны, церковные сосуды, оклады церковныхъ книгъ и проч. Изъ металловъ изготовлялись также энколпіи для ношенія на груди (рис. 140) и наперсные кресты (рис. 141), посуда, щиты для украшенія комнатъ и др. Металлическія врата, изготовляемыя въ Константинополѣ, славились и въ западной Европѣ; таковы бронзовыя врата въ храмѣ Софіи въ Константинополѣ, въ Амальфи (XI в.), Монте-Кассино, въ церкви св. ангела на горѣ Гаргано, въ Атрани и врата въ церкви св. Павла за стѣнами Рима, исполненныя въ XI в. въ Константинополѣ художникомъ Ставракіемъ, съ многочисленными изображеніями, сдѣланными посредствомъ инкрустаціи или вставки золотыхъ контуровъ фигуръ въ бронзовую поверхность дверей: техника эта, какъ кажется, долго процвѣтала въ Византіи и едва ли не подъ вліяніемъ ея явились наши инкрустированныя двери въ соборахъ московскихъ и костромскомъ Ипатьевскомъ. Процвѣтали въ Византіи издѣлія драгоцѣнныхъ тканей для одеждъ, чеканка по золоту и серебру и рѣзьба по дереву, издѣлія литейныя и т. п. Но особенную цѣнность имѣютъ византійскія перегородчатыя эмали. Въ смыслѣ техническомъ эмаль представляетъ собою одинъ изъ видовъ производства стекла, которому, при помощи метал-

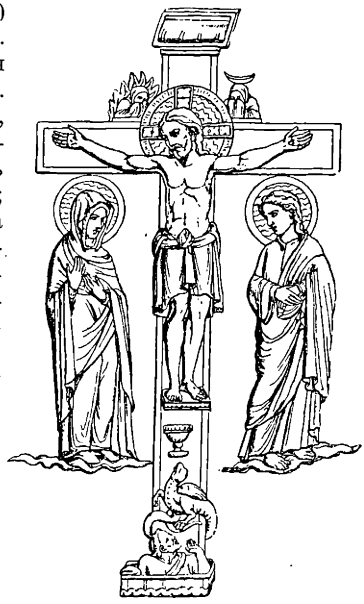


Рис. 139. Дармштадтскій окладъ.

лическихъ окисей, сообщаются различные цвѣта [1]). Искусство это, превосходный алмазъ въ вѣнцѣ художественной славы Византіи, перешло сюда изъ восточной Азіи. Производство эмали, хотя бы въ видѣ примитивномъ, извѣстно было народамъ, населявшимъ побережья средиземнаго моря; но китайцы уже въ отдаленную эпоху исторіи знали и *перегородчатую* эмаль: ею украшали они сосуды и другіе пред-



Рис. 140. Энколпій.

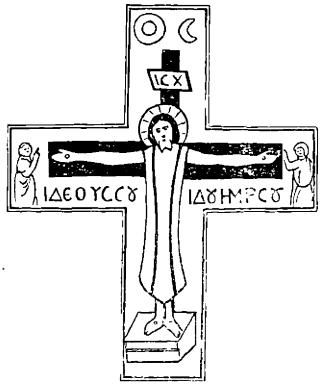


Рис. 141. Напрестный крестъ.

меты обычнаго употребленія. Отсюда, какъ полагалъ І. Шульцъ, она перешла къ арабамъ, а отъ этихъ послѣднихъ къ византійцамъ, которые въ періодъ блестящаго развитія византійскаго искусства довели это производство до высокой степени совершенства. Техника перегородчатой эмали до послѣдняго времени оставалась не вполнѣ ясною. Древніе хронографы, въ восхищеніи предъ этимъ видомъ искусства, сообщаютъ о составѣ эмали любопытныя, но возбуждающія сомнѣніе

[1]) Обыкновенно различаютъ три вида эмалей въ памятникахъ среднихъ вѣковъ: эмаль инкрустированная, рельефная и писанная или лиможская; первая подраздѣляется, въ свою очередь, на эмаль перегородчатую (émaux cloisonnés), когда металлическіе контуры изображенія накладывались на металлическую поверхность въ видѣ тонкихъ пластинокъ, припаянныхъ къ ней ребромъ и между этими контурами наливалась эмалевая масса, и фряжскую (émaux champlevés), когда контуры вытягивались изъ той же металлической пластины или массы, которая составляла металлическую основу предмета. Первая изъ этихъ эмалей и есть собственно византійская эмаль.

въ достовѣрности разсказа, извѣстія. Вотъ для образца одно изъ такихъ византійскихъ извѣстій. Хронографъ, разсказывая о построеніи храма Софіи въ Константинополѣ и отмѣтивъ тотъ необычайный фактъ, что престолъ этого храма былъ сдѣланъ изъ мусіи или эмали, прибавляетъ объ устроеніи этого престола слѣдующія подробности: для совѣщаній по поводу этого сооруженія созваны были греческіе художники, по совѣту которыхъ оно было выполнено такъ: взяли части золота, серебра, мѣди, плектра, желѣза, стекла, многихъ камней „честныхъ“, яхонтовъ, смарагдовъ, бисера, каспдера, магнита, онихія, алмаза и другихъ числомъ до 72 различныхъ вещей. Все это стерто было въ порошокъ, составлена смѣшанная масса и положена для сплавки въ горнило. „Огнь же оныя вещи стопи и сотвори едино смѣшеніе. Царь же и первый художникъ видѣша ангела предстояща дѣлу и мѣшающа въ горнилѣ“. Когда масса была готова, художники вылили ее въ особую форму и „сотвориша св. трапезу литую, разноцвѣтну и пречудну... Егда зряше на оную кто, являшеся ему овогда свѣтла, иногда же аки свѣтъ блистающій отъ множества вещей, отъ нихже сложена бяше“ (Хронографъ Доровея Монемвасійскаго). У другихъ хронографовъ находимъ нѣсколько иное описаніе того же предмета: „святую же трапезу пречестную сотвори сице: собра во едино злато и сребро и бисеріе и каменіе многоцѣнно, и мѣдь, и олово и желѣзо, и отъ всѣхъ вещей вмѣстѣ, и вложи въ горнъ; и егда смѣшашеся вся, слія трапезу... И бысть красота трапезы, спрѣчь престола, непзреченна и недомысленна уму человѣческому, занеже овогда убо являшеся злата, овогдажъ сребрена, овогдажъ яко камень драгій и овогда инакова“. Не легко провѣрить правдоподобность этихъ сообщеній; нельзя также на основаніи отдѣльнаго случая приготовленія эмалевой массы утверждать и того, что этотъ способъ былъ всегда одинаковъ. І. Шульцъ, обслѣдовавшій коллекцію эмалей А. В. Звенигородскаго, объяснилъ способъ наложенія эмалевой массы на металлическую поверхность. Художникъ бралъ пластину золота и обозначалъ на ней насѣчкою главные контуры предполагаемаго изображенія; затѣмъ, при помощи молотка, углублялъ очерченное насѣчкою пространство такъ, что поля пластины представлялись немного приподнятыми, по сравненію съ очерченною фигурою. Въ предѣлахъ очерченнаго пространства худож-

никъ отмѣчалъ насѣчкою очертанія глазъ, носа, шеи, рукъ, складокъ одеждъ и проч.; затѣмъ бралъ тонкія и узкія пластинки золота и припаивалъ ихъ ребромъ по линіямъ, отмѣченнымъ насѣчкою. Рисунокъ былъ готовъ. Художникъ бралъ сырую эмалевую массу разнаго цвѣта, смотря по требованію рисунка, и наполнялъ ею ячейки, образованныя припаянными на ребро золотыми пластинками. Приготовленный такимъ образомъ предметъ становился въ печь въ закрытомъ сосудѣ для предохраненія отъ пыли и углей, гдѣ и оставался до тѣхъ поръ, пока масса расплавлялась и получала блестящій видъ. Изготовленный такимъ образомъ предметъ отличался необыкновенною чистотою красокъ, тщательностію въ отдѣлкѣ всѣхъ даже мельчайшихъ подробностей и прочностію, благодаря которой онъ могъ сохраняться въ теченіи многихъ вѣковъ. Множество памятниковъ византійской эмали погибло безслѣдно; престолъ храма св. Софіи и двери его нарѳнкса и ваптистерія разрушены во время крестовыхъ походовъ; лишь нѣкоторые изъ нихъ сохранились и до нашего времени, таковы: Императорскія регаліи въ Монцѣ, престолъ въ церкви св. Амвросія въ Миланѣ, нѣсколько мелкихъ произведеній въ хранилищахъ древностей Милана, Вѣны, Парижа, Лондона, Мюнхена (рис. 142), Сіены, Оксфорда, Копенгагена; у насъ въ Россіи—также имѣются перегородчатыя эмали—въ Кіевскомъ церковно-археологическомъ музеѣ, въ ризницѣ московскаго Благовѣщенскаго собора, въ Архангельскомъ соборѣ (окладъ Мстиславова Евангелія), въ С.-Петербургскомъ Императ. Эрмитажѣ (діадима съ изображеніями святыхъ [1]); доводилось намъ встрѣчать нѣкоторые образки на Аѳонѣ [2]) и въ частныхъ русскихъ собраніяхъ (М. П. Боткина). Крупными памятниками византійской эмали слѣдуетъ признать знаменитый запрестольный образъ X—XI в. (Pala d'oro) въ венеціанскомъ храмѣ св. Марка, на которомъ находится до 83 эмалевыхъ изображеній изъ новаго

[1]) Повидимому сдѣлана *русскимъ* мастеромъ по византійскому шаблону.

[2]) Въ аѳонолаврскомъ соборѣ на ковчегѣ, содержащемъ въ себѣ часть древа Господня, эмалевые медальоны съ изображеніями апостоловъ и святыхъ, временъ Никифора Фоки; въ алтарѣ того же собора на иконѣ Іоанна Богослова нѣсколько эмалевыхъ пластинъ, относимыхъ ко временамъ Іоанна Цимисхія; въ ватопедскомъ монастырѣ на поляхъ иконы Петра и Павла, въ Хиландарской библіотекѣ на окладѣ Евангелія № 678.



Рис 142. Мюнхенскій эмалевый окладъ—распятіе І. Х. (стр. 226).

завѣта и образъ Хахульской Богоматери въ Гелатскомъ монастырѣ близъ Кутаиса. На послѣднемъ находится до 75 эмалевыхъ изображеній въ видѣ круглыхъ медальоновъ, крестовъ и квадратныхъ дощечекъ [1]). Не всѣ эти части одинаковы по своей техникѣ: наряду съ экземплярами эмалей съ передвижными перегородками встрѣчаются здѣсь эмали съ постоянными контурами; не всѣ онѣ одинаковы и по своей древности. Древность ихъ отчасти опредѣляется изъ слѣдующихъ соображеній: въ числѣ эмалей находятся два изображенія византійскаго императора и императрицы, вѣнчаемыхъ Спасителемъ, съ греческою надписью (Στέφω Μιχαὴλ σὺν Μαριάμ χερσὶ μοῦ". Надпись эта даетъ основаніе для слѣдующихъ вѣроятныхъ заключеній: во 1-хъ, что эти эмали имѣютъ греческое происхожденіе (по крайней мѣрѣ тѣ изъ нихъ, которыя имѣютъ такой же стиль, что и на медальонѣ съ надписью), во 2-хъ, что въ близкихъ отношеніяхъ къ этимъ эмалямъ стоитъ Императоръ Михаилъ съ супругою Маріею. А этотъ Михаилъ, по вѣроятной догадкѣ Дюрана, былъ никто иной, какъ императоръ Михаилъ Парапинакъ, царствовавшій во второй половинѣ XI вѣка и женатый на грузинской царевнѣ Маріи. Быть можетъ, они-то и пожертвовали этотъ образъ съ эмалями въ одну изъ грузинскихъ церквей. Если эта догадка справедлива, то въ числѣ Гелатскихъ эмалей есть доля византійскаго художества XI в. Другія эмали того же образа отчасти древнѣе XI вѣка, отчасти позднѣе. Во всякомъ случаѣ, мы имѣемъ здѣсь одинъ изъ рѣдчайшихъ памятниковъ византійской эмали. Въ недавнее время получило громкую извѣстность собраніе перегородчатыхъ эмалей, принадлежащее А. В. Звенигородскому: часть вѣнчика отъ образа; три медальона съ изображеніемъ денсиса; медальоны съ изображеніями свв. Петра и Павла, Ев. Матѳея, Луки и Іоанна, св. Георгія Побѣдоносца и св. Димитрія; крестъ, на которомъ изображено распятіе І. Христа съ предстоящими—Богоматерью и Іоанномъ Богословомъ, съ олицетвореніями церкви въ видѣ женщины, принимающей въ чашу кровь изъ прободеннаго ребра І. Христа, и синагоги, въ видѣ женщины, отвращаю-

[1]) Перечень этихъ изображеній помѣщенъ въ письмѣ извѣстнаго французскаго археолога Дюрана къ Филимонову. Вѣстн. общ. др. р. иск. 1876 г. отд. IV и VI.

щей свое лицо отъ креста Христова; 9 пластинокъ, съ изображеніями Спасителя, архангела и проч. и нѣсколько женскихъ серегъ съ изображеніями птицъ. Эмали эти идутъ по всей вѣроятности съ Кавказа и имѣютъ признаки грузинскаго происхожденія въ находящейся на крестообразной пластинкѣ грузинской надписи. Эмали эти роскошно изданы г. Звенигородскимъ съ объяснительнымъ текстомъ Н. П. Кондакова.



Рис. 143. Британскій аворій (стр. 32).

VIII.

Возрожденіе греческаго искусства на Аѳонѣ.

Эпоха паденія Византійской имперіи была вмѣстѣ съ тѣмъ и эпохою паденія искусства. Искусство упало даже ранѣе XV вѣка: оно не находило въ эту эпоху болѣе или менѣе широкаго развитія и приложенія даже на Аѳонѣ, [1]) который нѣкоторыми признавался убѣжищемъ церковнаго искусства въ эпоху политическихъ неурядицъ. Оживленіе въ искусствѣ православнаго Востока наступаетъ въ XVI в.; центромъ художественной дѣятельности становятся аѳонскіе монастыри, а наиболѣе яркимъ выраженіемъ новаго художественнаго движенія служатъ стѣнописи аѳонскихъ церквей, уцѣлѣвшія отчасти до сихъ поръ. На Аѳонѣ зажглась первая искра этого возрожденія; здѣсь явилась школа, сосредоточившая въ себѣ художественныя силы разныхъ мѣстностей Греціи, Македоніи, Кипра: силы эти слились въ аѳонскомъ горнилѣ; школа широко распространила свое вліяніе по всей Греціи; повидимому, оно коснулось даже и Россіи. Во главѣ новаго художественнаго движенія преданіе ставитъ Панселина.

Имя Панселина въ настоящее время пользуется на Аѳонѣ большою извѣстностію и, какъ кажется, оно было извѣстно аѳонскимъ художникамъ гораздо ранѣе, чѣмъ Дидронъ издалъ греческій иконописный подлинникъ Діонисія Фурноаграфіота, въ которомъ оно упоминается. Однако, ни мѣстное преданіе, ни составитель подлинника Діонисій, замѣтившій, что Панселинъ превзошелъ славою всѣхъ древнихъ и но-

[1]) Еп. Порфирій, Зографич. лѣтопись Аѳона. Чт. въ общ. люб. дух. просв. 1884; III, 217 и слѣд.

выхъ живописцевъ, ничего не говорятъ ни объ особенностяхъ Панселинова стиля, ни о характерѣ произведенной имъ въ искусствѣ реформы, ни даже о времени его жизни и дѣятельности: славное имя долго оставалось для насъ почти мертвымъ звукомъ. Христіанская археологія новѣйшаго времени, особенно въ лицѣ еписк. Порфирія, внесла нѣкоторый свѣтъ въ этотъ темный вопросъ и признала Панселина художникомъ XVI вѣка [1]), но вопросъ объ его художественныхъ произведеніяхъ и связанные съ нимъ вопросы стиля и иконографіи доселѣ не рѣшены. На Аѳонѣ многія стѣнописи и иконы приписываются кисти Панселина и въ томъ числѣ роспись Протатскаго собора. Съ наибольшею вѣроятностію слѣдуетъ, конечно, въ виду столь громкаго преданія о славѣ Панселина, приписать ему лучшія, т. е. Протатскія. Еп. Порфирій подтверждаетъ это видѣнною имъ въ Протатскомъ храмѣ подписью имени Манунла Панселина; и хотя эта подпись подвержена сильному сомнѣнію [2]), однако вѣроятность преданія о принадлежности Протатскихъ фресокъ Панселину тѣмъ не ослабляется. А если такъ, то въ Протатскихъ живописяхъ мы имѣемъ ключъ къ разрѣшенію вопроса о характерѣ живописи Панселина и произведенной имъ реформы. Для этого, очевидно, нужно сравнить Панселинову живопись съ предшествовавшею ему.

Предшествовавшая Панселину эпоха упадка въ искусствѣ, внесла сильное разложеніе въ сферу нѣкогда славнаго византійскаго искусства. Внутренняя жизнь его отлетѣла и внѣшнія формы омертвѣли; чувство художественной красоты,—необходимое условіе жизни искусства, утратилось, и на смѣну его явилась тенденція дидактическая, которая вообще рѣдко уживается съ художественностію замысла, не нанося послѣднему рѣшительнаго удара. Нравоученія и копіи служатъ показателями этой эпохи. Панселинъ и его школа поняли ненормальность такого положенія дѣла и поставили своей задачей ввести въ одряхлѣвшее искусство дыханіе жизни. Задача очень широкая, требовавшая и спль-

---

[1]) Еп. Порфирій, Письма къ архим. Антонину. Труды Кіев. дух. акад. 1867, №№ 10—11. Ср. другія мнѣнія: Didron, Manuel d'iconogr. Introduction. Λαμπρος, Ὁ Ἰησοῦς τοῦ Πανσελήνου. Παρνασσός. 1881, σ. 445. Notes sur le peintre byz. M. Panselinos. Revue archéol. Mai—juin 1884, p. 324—334.

[2]) См. ниже.

ныхъ талантовъ и хорошей подготовки. Въ Италіи задача эта была поставлена и рѣшена уже давно, и весьма вѣроятно, что Панселинъ знакомъ былъ съ произведеніями западнаго искусства; тѣмъ не менѣе, онъ не сталъ на путь рабскаго подражанія западу. Иная среда требовала и иной постановки дѣла. Панселинъ прямо и безповоротно рѣшилъ вопросъ о необходимости поднять элементъ красоты въ искусствѣ, но онъ зналъ, что церковное искусство на востокѣ имѣло свои традиціи, уничтожить которыя было нельзя: онѣ оберегали заключенную къ нихъ религіозную мысль, а радикальная ломка формы, въ интересахъ художественной свободы, неизбѣжно предполагаетъ видоизмѣненіе и этихъ мыслей. Греческій художникъ XVI вѣка не могъ идти такъ далеко въ своихъ реформаторскихъ стремленіяхъ: обычное на православномъ востокѣ уваженіе къ древнимъ традиціямъ должно было сдерживать его въ извѣстныхъ границахъ. И это было тѣмъ болѣе неизбѣжно, что Панселинъ имѣлъ дѣло съ искусствомъ церковнымъ, стоявшимъ уже очень давно подъ контролемъ церкви и обязаннымъ, въ силу своего принципіальнаго назначенія, блюсти традиціонныя формы. Религіозный консерватизмъ, составляющій отличительную черту восточной половины христіанства, требовалъ подобнаго же консерватизма и по отношенію къ церковному искусству. Но въ такомъ случаѣ, очевидно, капитальная реформа въ искусствѣ была невозможна. И Панселинъ, дѣйствительно, не помышлялъ о подобной реформѣ. Его роль въ исторіи греческаго искусства близко подходитъ къ той роли, какую взялъ на себя Симонъ Ушаковъ въ исторіи русскаго искусства. Тотъ и другой стремились внести въ искусство элементъ красоты, въ томъ и другомъ сознаніе необходимости этого элемента вызвано было, съ одной стороны, крупными недостатками современной имъ живой дѣйствительности, съ другой—знакомствомъ съ произведеніями западнаго искусства. Но между ними есть и различіе: нашъ русскій художникъ пошелъ дальше греческаго и, заявляя формально о своемъ уваженіи къ преданію, все-таки представилъ нѣсколько попытокъ разрушенія этихъ преданій: привычка подражанія западнымъ образцамъ, воспитанная школою, поколебала въ немъ принципіальное убѣжденіе въ важности консерватизма. Художникъ *греческій* съумѣлъ соблюсти въ этомъ отношеніи долж-

пую мѣру: водворяя въ искусствѣ красоту, онъ остается консерваторомъ въ типахъ и сюжетахъ. Его искусство не есть искусство совершенно новое, оно не смущаетъ простодушныхъ оригинальною новостью замысла: все въ немъ также просто, ясно и опредѣленно, какъ было и прежде; въ тоже время—красиво и величественно; все это такія качества, которыя не могли не приходиться по душѣ даже и аѳонскимъ отшельникамъ; вотъ почему и до сихъ поръ на Аѳонѣ протатская живопись цѣнится, не только по древности, но и по своимъ качествамъ, очень высоко. Храмъ протатскій не великъ, но въ немъ обнаружила себя достаточно школа Панселина. Общій распорядокъ стѣнныхъ росписей все еще напоминаетъ старинный византійскій пріемъ, но здѣсь уже проходитъ отчасти и монашеская тенденція въ довольно многочисленныхъ изображеніяхъ подвижниковъ, что, по всей вѣроятности, обязано своимъ происхожденіемъ именно церковному искусству Аѳона. Композиціи изображеній въ своихъ коренныхъ чертахъ тѣже, что и въ древнихъ памятникахъ византійскихъ, но онѣ уже оживлены; слѣды оживленія замѣтны въ картинѣ крещенія Іисуса Христа, гдѣ присутствуетъ живописная группа ангеловъ, Богъ изрекаетъ свое свидѣтельство (рука), море и Іорданъ, олицетворенныя въ видѣ двухъ человѣческихъ фигуръ, сидящихъ на рыбахъ, озираясь со страхомъ, возвращаются вспять (удаляются), а вдали видна проповѣдь Предтечи съ приближающимся къ нему Христомъ; въ картинѣ молитвы въ саду Геѳсиманскомъ представлена группа спящихъ учениковъ, къ которымъ приближается изъ-за горной скалы Іисусъ Христосъ: группа живописна, положенія фигуръ разнообразны. Очень хорошо скомпанованы также введеніе Божіей Матери во храмъ, въ сопровожденіи дѣвъ, и бесѣда съ самарянкою, представленною въ видѣ молодой женщины, съ распущенными волосами, съ кувшиномъ въ рукахъ.—Красота *отдѣльныхъ типовъ* превосходитъ рѣшительно все, что мы имѣемъ въ греческихъ стѣнописяхъ того времени: всѣмъ извѣстно прекрасное изображеніе младенца Іисуса „Недреманнаго ока“, копія съ котораго находится въ музеѣ Императора Александра III въ С.-Петербургѣ (рис. 144); прекраснъ образъ Господа Вседержителя (рис. 145), апостола Филиппа (рис. 146), великомученика Пантелеймона; таковы же св. Ѳеодоръ Тиронъ и

Θеодоръ Стратилатъ въ воинскихъ доспѣхахъ; не менѣе прекрасенъ двѣнадцатилѣтній отрокъ Іисусъ, поучающій въ Іерусалимскомъ храмѣ. Чтобы оцѣнить значеніе элемента красоты въ этихъ памятникахъ, не нужно забывать, что она составляла камень преткновенія для византійскихъ художниковъ эпохи упадка: по большей части она отсутствовала даже въ типахъ Богоматери и ангеловъ; для примѣра укажемъ на болѣе извѣстныя всѣмъ намъ копіи съ византійскихъ памятниковъ въ русскихъ стѣнописяхъ Спасо-Нередицкой церкви близъ Новгорода и Георгіевской— въ Старой Ладогѣ, въ которыхъ стремленіе сообщить моло-



Рис. 144. Фреска Протатскаго собора.

дымъ лицамъ величіе и суровую важность рѣшительно убиваетъ начало красоты. Протатская живопись соединяетъ гармонически въ одномъ цѣломъ и красоту и величіе. Разумная граница въ проведеніи этого начала соблюдена въ точности, и тамъ, гдѣ красота не должна имѣть мѣста, какъ напр. въ типахъ старческихъ, выступаетъ на первый планъ строгая внушительная важность, выразительность: примѣромъ старческаго типа можетъ служить превосходное изображеніе св. Николая, въ которомъ видимъ строгій учитель и подвижникъ, въ формахъ, однако же, чуждыхъ той утрировки, какой нерѣдко подвергался этотъ типъ въ произведеніяхъ ремесленныхъ.—Основныя черты этой школы слѣдующія:

1) Оживленіе иконографическихъ композицій при надлежащемъ уваженіи къ древнему преданію. Творчества, въ широкомъ значеніи этого слова, какъ оно употребляется въ примѣненіи къ художественнымъ школамъ запада, здѣсь нѣтъ.

2) Величественная красота ликовъ, особенно молодыхъ; строгая выразительность старыхъ. Красота замѣтна яснѣе въ отдѣльныхъ фигурахъ, чѣмъ въ сложныхъ сценахъ. Западничества нѣтъ.

3) Колоритъ довольно свѣтлый.

4) Надписи то вертикальныя, то горизонтальныя.

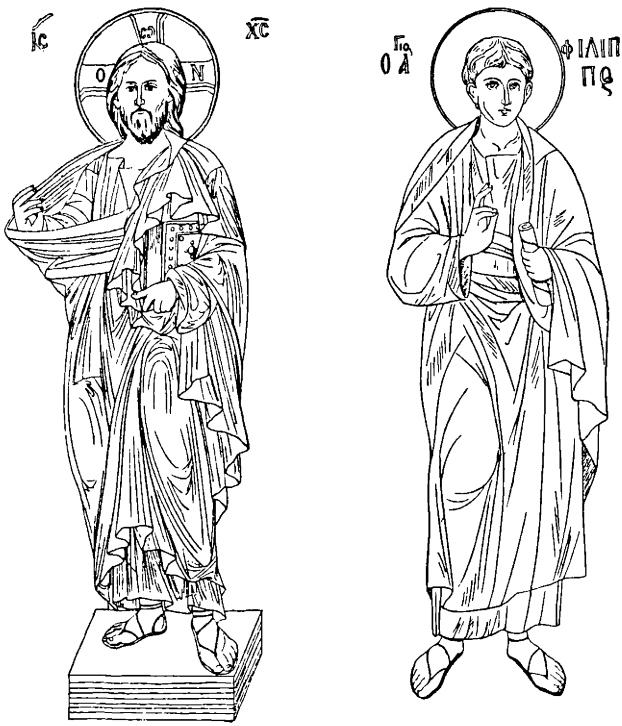


Рис. 145—146. Фрески Протатскаго собора.

Стѣнописи Успенскаго собора въ Протатѣ повреждены, однако общій характеръ размѣщенія изображеній опредѣляется ясно: въ алтарной апсидѣ Богоматерь на тронѣ съ Младенцемъ среди двухъ ангеловъ, внизу святители въ крестчатыхъ фелоняхъ со свитками; въ жертвенникѣ, кромѣ

I. Христа и святителей, лѣствица Іакова, Купина Моисея и единоличныя изображенія святыхъ; въ малой апсидѣ съ юговосточной стороны „Се агнецъ Божій“, святители и два изображенія изъ Евангелія (исцѣленіе сухорукаго и Χαίρετε). Въ средней части храма вверху ветхозавѣтные праведники и пророки, ниже—событія Евангелія; на тріумфальной аркѣ благовѣщеніе Пресв. Богородицы съ двумя пророками (Исаія и Даніилъ) и двумя апостолами (Петръ и Павелъ).—Что эти стѣнописи не X—XII в., какъ полагалъ первоначально архим. Антонинъ [1]), а XVI в.,—это подтверждаетъ еп. Порфирій ссылкою на житіе Θеофана Аѳонскаго († 1548 г.), изъ котораго видно, что протатскій храмъ росписанъ стараніемъ прота св. горы Серафима въ XVI в. Что касается надписи, прочитанной еп. Порфиріемъ надъ входомъ изъ жертвенника въ алтарь, то таковой мы не могли найти Если здѣсь дѣйствительно была какая-либо надпись, въ настоящее время уже не замѣтная, то она могла относиться къ одному изъ находящихся тутъ изображеній и не заключала въ себѣ указаній на имя художника: для записей именъ художниковъ въ аѳонскихъ храмахъ обычно назначается другое мѣсто—при входѣ въ храмъ.

Къ XVI в. относятся также стѣнописи *собора въ Лаврѣ св. Аѳанасія*. Правда, мѣстное преданіе относитъ ихъ къ отдаленной эпохѣ византійскаго искусства; французскій ученый Папти сравнивалъ ихъ даже съ итальянскими мозаиками древне-христіанскаго періода; Дидронъ относилъ ихъ къ XIV вѣку [2]); но на западной стѣнѣ храма находится запись, изъ которой видно, что стѣнописи эти исполнены монахомъ Θеофаномъ въ 1533 году. Былъ ли этотъ Θеофанъ ученикомъ Панселина, какъ полагали нѣкоторые, сказать трудно. Вѣрно только то, что его стѣнописи съ ихъ благородными формами, опредѣленными типами, строгимъ и благоговѣйнымъ выраженіемъ въ лицахъ, близко подходятъ къ стѣнописи Протатской. Въ иконографическомъ содержаніи этихъ живописей встрѣчаются важныя подробности и композиціи, вошедшія въ обычное обращеніе только въ XVI и XVII в. Въ алтарной апсидѣ, по обычаю, Богоматерь

---

[1]) Зам. покл. св. горы 115—117; авторъ потомъ отказался отъ своего мнѣнія: стр. 303—304 примѣчаніе.

[2]) Н. Покровскій, Стѣнныя росписи въ древн. храмахъ 86—87.

среди двухъ ангеловъ, а надъ нею въ сводѣ пророки со свитками пророчествъ, къ Ней относящихся. Ниже херувимская пѣснь: І. Христосъ въ архіерейскомъ саккосѣ и омофорѣ стоитъ возлѣ двухъ престоловъ съ киворіями; служащіе ангелы съ литургическими сосудами и плащаницею совершаютъ великій входъ. Въ алтарномъ сводѣ представлены лица и событія, имѣющія близкую связь съ жертвою алтаря: сошествіе Св. Духа на апостоловъ и вознесеніе І. Х. на небо; ветхозавѣтная скинія съ Моисеемъ, какъ прообразъ новозавѣтнаго храма, Синайское законодательство, перенесеніе кивота завѣта въ Іерусалимъ съ музыкою, причемъ царь Давидъ представленъ съ арфою въ рукахъ. Сравненіе скиніи съ храмомъ, новаго Іерусалима или церкви съ древнимъ, таинства алтаря съ кивотомъ завѣта,—такова мысль этихъ изображеній; здѣсь же въ лицѣ Озы, сына Аминадава, поверженнаго на землю, (2 Цар. VI) отмѣчена мысль о томъ, какъ опасно недостойному человѣку приступать къ алтарю.—Въ жертвенникѣ евхаристія по литургическому переводу; Спаситель въ раздранномъ хитонѣ предъ Петромъ Александрійскимъ; въ діаконикѣ лѣствица Іакова. Въ средней части храма: въ куполѣ Пандократоръ, на стѣнахъ событія Евангелія и возлѣ нихъ портреты ктиторовъ храма Никифора Фоки и Іоанна Цимисхія съ моделью храма.

Стѣнописи собора въ Кутлумушѣ исполнены, какъ видно изъ надписи надъ входомъ въ храмъ, въ 1540 году. Въ алтарномъ полукружіи великій входъ съ Великимъ Архіереемъ І. Христомъ и служащими ангелами; ниже Евхаристія и святители; въ сводѣ алтаря Богоматерь среди ангеловъ, сошествіе Св. Духа на апостоловъ и вознесеніе; въ средней части храма—событія Евангелія. Во внутреннемъ притворѣ, расписанномъ въ 1744 году іеромонахомъ Исаіею, среди разныхъ изображеній изъ евангельской исторіи, мученичества, находится, между прочимъ, цѣлый рядъ изображеній на тему „Хвалите Господа съ небесъ“, гдѣ представлены знаки зодіака, звѣри, разные виды музыкальныхъ инструментовъ и плясокъ: картина эта въ аѳонскихъ стѣнописяхъ XVIII в. не составляетъ явленія исключительнаго.

Стѣнописи собора въ Дохіарѣ. Алтарь украшенъ изображеніями, относящимися къ жертвѣ новаго завѣта. По обычаю, въ апсидѣ Богоматерь, ниже херувимская пѣснь, евхаристія и два ряда святителей. На стѣнахъ алтаря: скинія свидѣ-

нія, въ которой видны первосвященникъ за престоломъ и народъ; несеніе кивота завѣта въ формахъ простыхъ (безъ Давида и музыки); въ сводѣ алтаря пятьдесятница (съ космосомъ), вознесеніе І. Х. на небо. Въ жертвенникѣ І. Христосъ „Агнецъ Божій“ въ видѣ Младенца на блюдѣ, святители, Петръ Александрійскій и предъ нимъ І. Христосъ въ раздранномъ хитонѣ. Въ діаконикѣ Св. Троица и святители. Въ средней части храма—Евангеліе, событія изъ жизни Іоанна Предтечи и дѣтства Богоматери (благословеніе ея священниками и ласканіе родителями). На алтарныхъ столпахъ благовѣщеніе съ прор. Исаіею и Давидомъ. Въ притворахъ расположены сложныя историко-символическія изображенія: твореніе міра, древо Іессея, азъ есмь лоза, акаѳистъ Богоматери, сцены изъ исторіи мученичества, страшный судъ, Что ти принесемъ, лѣствица духовная, чудесныя событія съ юношею, открывшимъ кладъ, потомъ потопленнымъ злыми монахами и спасеннымъ арх. Михаиломъ и Гавріиломъ. Живопись притворовъ, исполненная искусною рукою, не представляетъ важности въ археологическомъ отношеніи. Иное дѣло роспись алтаря и средней части храма: она устроена, какъ видно изъ надписи, въ 1568 году усердіемъ воеводы Молдавовалашскаго Александра при игуменѣ Ѳеофилѣ. Живопись реставрирована, но въ общемъ сохранила древній характеръ. Не отличаясь красотою Панселинова стиля, она даетъ рядъ композицій и типовъ строгаго характера; особенно характерны старческіе типы, напоминающіе послѣднюю эпоху византійской живописи. Западныхъ новшествъ почти нѣтъ; но Богоматерь въ изображеніи рождества Христова представлена уже, по западному, стоящею на колѣнахъ.—Кромѣ указанныхъ памятниковъ аѳонскихъ стѣнописей XVI вѣка, къ тому же времени относятся менѣе крупные: въ алтарѣ придѣла І. Предтечи въ Протатѣ 1526 г., въ Лаврскомъ параклисѣ св. Николая 1560 г., въ Лаврской трапезѣ (исправлена въ 1888 г.) и въ параклисѣ св. Георгія въ Ксенофѣ.

Начавшееся въ XVI вѣкѣ движеніе возрастаетъ въ XVII вѣкѣ: стиль развивается въ направленіи академической красоты, расширяются циклы изображеній, консерватизмъ мало-по-мало уступаетъ мѣсто свободному трактованію сюжетовъ. Разсмотримъ важнѣйшіе памятники этого времени.

Стѣнописи собора въ Ивоно-Ижерскомъ монастырѣ принадлежатъ къ числу лучшихъ на Аѳонѣ, хотя и заключаютъ въ себѣ не мало новшествъ. Въ сводѣ алтаря Богоматерь „высшая небесъ", безъ Божественнаго Младенца, съ платочкомъ въ рукѣ; Она изображена на небѣ, усѣянномъ звѣздами, среди многоочитыхъ херувимовъ и шестокрилыхъ серафимовъ. Надпись: „ἡ ὑψηλοτέρα τῶν οὐρανῶν". Всѣ остальныя поверхности алтаря и часть его свода заняты двумя сложными изображеніями — херувимской пѣсни и евхаристіи. Въ центрѣ апсиды Великій Архіерей—Іисусъ Христосъ въ саккосѣ и омофорѣ; возлѣ Него ангелы—трое съ рипидами, одинъ со свѣчею и одинъ съ кадиломъ, херувимъ съ двумя свѣчами; далѣе на сѣверной части свода ангелы несутъ плащаницу и четыре ангела съ потирами въ рукахъ; на южной сторонѣ алтаря опять ангелы съ потирами, херувимъ съ дискосомъ на главѣ и два ангела съ рипидами. Это великій входъ небесной литургіи, совершаемой Самимъ Спасителемъ и ангелами; его формы заимствованы отъ обычной литургіи. Ниже евхаристія. Въ связи съ этими двумя послѣдними группами поставлены два изображенія изъ ветхаго завѣта: а) два вола везутъ ковчегъ завѣта, охраняемый двумя херувимами; Давидъ играетъ въ гусли; нѣсколько лицъ съ трубами, арфою, скрипкою; молнія, исходящая отъ ковчега, поражаетъ Озу; б) шествіе ковчега завѣта въ сопровожденіи двухъ царей. Внизу алтарной апсиды рядъ святителей со свитками. Въ сѣверной части алтарнаго свода вознесеніе Господне (Спаситель на радугѣ, въ ореолѣ, поддерживаемомъ двумя ангелами; Богоматерь и апостолы въ оживленныхъ позахъ), сошествіе Св. Духа на апостоловъ (съ космосомъ, огненными лучами и языками) и пророки въ медаліонахъ, со свитками пророчествъ, относящихся къ этимъ событіямъ. Въ жертвенникѣ: Спаситель, лежащій во гробѣ, и на стѣнахъ жертвоприношеніе Авраама; Петръ Александрійскій (говоритъ: τίς τοῦτον χειτόνα Σῶτερ διῆλεν) и Іисусъ Христосъ въ раздранномъ хитонѣ (Ἄριος ὁ ἄφρων καὶ πανκάκιστος Πέτρε). Въ діаконикѣ Богоматерь –живоносный источникъ, Даніилъ во рвѣ львиномъ (здѣсь и Аввакумъ съ хлѣбами) и три отрока въ огненной пещи; внизу рядъ святителей.

Средняя часть храма: въ куполѣ образъ Господа Вседержителя; ниже ангелы дорносящіе и среди нихъ Бого-

матерь съ воздѣтыми руками; между окнами купола пророки, въ парусахъ сводовъ Евангелисты. На сводахъ и стѣнахъ Евангеліе: въ южномъ сводѣ рождество Христово: пещера, ясли, въ которыхъ лежитъ спеленутый Младенецъ; возлѣ яслей, по обычаю, волъ и оселъ; сверху съ голубого неба исходитъ лучъ съ звѣздою и падаетъ въ ясли; Богоматерь предъ яслями на колѣнахъ; двѣ бабки: одна держитъ спеленутаго Младенца, другая наливаетъ воду въ сосудъ для омовенія Младенца; направо ангелъ является пастуху, стоящему въ шляпѣ (sic!) и въ сапогахъ; ниже пастушокъ играетъ на флейтѣ, и возлѣ него стадо и собачка; налѣво пастухъ бесѣдуетъ съ Іосифомъ; тутъ же три волхва, разныхъ возрастовъ, скачутъ на коняхъ, а надъ ними шесть ангеловъ славословящихъ; сцена оживлена деревьями и травкою. Ниже избіеніе младенцевъ; 12-тилѣтній Іисусъ въ храмѣ среди учителей; срѣтеніе, крещеніе Іисуса Христа (обнаженный Іорданъ съ урною, море—обнаженная фигура на драконѣ); преображеніе въ трехъ моментахъ и воскрешеніе Лазаря. На южной стѣнѣ бракъ въ Канѣ галилейской (женихъ и невѣста въ царскихъ діадимахъ); умноженіе хлѣбовъ, хожденіе ап. Петра по водамъ... Внизу рядъ мучениковъ. Западный сводъ и стѣна: входъ въ Іерусалимъ, изгнаніе торговцевъ изъ храма, омовеніе ногъ, молитва въ саду Геѳсиманскомъ, судъ надъ Іисусомъ Христомъ и биченіе: надъ входомъ успеніе Пресв. Богородицы (летящихъ апостоловъ сопровождаютъ ангелы). Сѣверный сводъ и стѣна: внизу мученики, затѣмъ сцены Евангелія: въ распятіи крестъ съ титломъ I. N. R. I., подъ крестомъ Адамова голова, на которую падаетъ кровь изъ ранъ І. Христа; ангелъ принимаетъ въ золотой потиръ кровь изъ прободеннаго ребра Іисуса Христа; внизу мертвые встаютъ изъ гробовъ; воины дѣлятъ одежды Іисуса Христа; группа воиновъ съ копьями и знаменами; въ перспективѣ городъ Іерусалимъ; по сторонамъ Спасителя распяты два разбойника (душу благоразумнаго разбойника принимаетъ ангелъ, злонравнаго—дьяволъ); снятіе І. Христа съ креста, положеніе во гробъ и воскресеніе въ видѣ сошествія І. Христа во адъ. Восточный сводъ: явленіе ангела св. женамъ у гроба Господня, явленіе І. Христа Маріи Магдалинѣ, І. Христосъ въ Эммаусѣ, явленіе І. Христа ученикамъ на морѣ Тиверіадскомъ, явленіе 12-ти ученикамъ, чудесный ловъ рыбы, увѣ-

реніе ап. Θомы. Столпы храма также покрыты свящ. изображеніями, среди которыхъ обращаютъ на себя вниманіе: на предалтарныхъ столпахъ благовѣщеніе: архангелъ со свиткомъ и за нимъ царь Давидъ; Богоматерь сидитъ также со свиткомъ, въ которомъ написано „ἰδοὺ ἡ δούλη κυρίου, γένητο μοὶ κατὰ τὸ ῥῆμα σού, возлѣ Нея служанка съ распущенными волосами, съ прялкою въ лѣвой рукѣ; въ сторонѣ Соломонъ; на юго-восточномъ столпѣ торжество православія (процессія съ иконами, въ которой участвуютъ императрица Θеодора и малолѣтній Михаилъ), на сѣверо-восточномъ воздвиженіе честнаго креста; за юго-восточнымъ столпомъ изображено еще введеніе Богоматери во храмъ, ктиторъ храма, воевода угровалахійскій Михаилъ съ малолѣтнимъ сыномъ Радуломъ и др. При входѣ архан. Михаилъ и Гавріилъ. Притворы: во внутреннемъ притворѣ единолично-ныя изображенія [1]), во-второмъ сцены изъ исторіи мученичества — письмо дов. новое, въ третьемъ — внѣшнемъ стѣнное письмо 1795 г.,—вселенскіе соборы, акаѳистъ и хваленіе Бога всею тварію [2]); но среди сравнительно новой работы уцѣлѣлъ при сѣверныхъ вратахъ одинъ древній и замѣчательно изящный триморфъ или деисисъ, довольно большихъ размѣровъ; по древнему преданію Христосъ Спаситель представленъ здѣсь именно таковымъ „образомъ и мѣрою“, какою Онъ явился на землѣ [3]).

По замѣчанію еп. Порфирія, основанному, кажется, на изображеніи воеводы угровалахійскаго Михаила (1592—1610 г.), стѣнопись эта относится къ концу XVI или началу XVII в.; а въ 1842 г. она была возобновлена [4]). Онъ отзывается съ похвалою о живописи алтаря. Авторъ Замѣтокъ поклонника св. горы видитъ въ стѣнописяхъ кисть не плохую, но и не бойкую, порицаетъ въ художникѣ мало развитое чувство изящнаго и полагаетъ, что „эта косметика отцвѣтающей красоты обнаруживаетъ собою ясно послѣдніе годы великолѣпной имперіи византійской“ [5]). Разсматривая этотъ памятникъ, мы пришли къ заключенію, что

---

[1]) Здѣсь устроены два параклиса, роспись которыхъ имѣетъ спеціальный характеръ и не современна росписи собора.

[2]) Послѣднее описано Дидрономъ: Manuel d'iconogr. chr. p. 236 sq.

[3]) Сказаніе это у Барскаго стр. 134—135.

[4]) Еп. Порфирій, Востокъ христ. I., стр. 67.

[5]) Арх. Антонинъ, Зам. покл. св. горы 56—57.

живопись носитъ на себѣ слѣды сильныхъ и, повидимому, разновременныхъ поновленій. Характеръ древности удержанъ болѣе въ алтарѣ, гдѣ правильныя фигуры, выразительныя лица, довольно нѣжный колоритъ, вообще надлежащее пониманіе красоты формъ и отсутствіе западничества ставятъ живопись въ рядъ лучшихъ стѣнописей аѳонскихъ. Удачны также единоличныя изображенія внутренняго притвора; превосходенъ типъ Пандократора въ куполѣ. Но художникъ предпочитаетъ сложныя композиціи, отступаетъ въ нихъ отъ древняго преданія, оживляетъ ихъ подробностями, отчасти имъ самимъ сочиненными, отчасти заимствованными съ запада. Такихъ сложныхъ композицій распятія, какую мы имѣемъ здѣсь, Византія не знала даже въ эпоху упадка византійскаго искусства; латинское титло на крестѣ прямо заставляетъ видѣть здѣсь подражаніе западнымъ образцамъ; то же самое нужно замѣтить и относительно Богоматери на колѣнахъ и пастуха въ шляпѣ въ картинѣ рождества Христова. Стремленіе къ природѣ и оживленію сценъ ясно обнаруживается какъ въ той же картинѣ рождества Христова, такъ и въ позахъ лицъ на картинѣ вознесенія. Видно, что художникъ не желаетъ слѣдовать за древнимъ преданіемъ, хотя и не можетъ разорвать послѣднюю связь съ нимъ: онъ изображаетъ въ апсидѣ Богоматерь по древнему обычаю, но присоединяетъ къ ней колесницу Іезекіиля; изображаетъ евхаристію въ древнихъ формахъ, но Самого Спасителя представляетъ сидящимъ и такимъ образомъ разрушаетъ величіе картины. Такое отношеніе художника къ своему дѣлу указываетъ на эпоху полнаго ослабленія древнихъ преданій, и если всѣ замѣченныя въ ней черты принадлежали живописи первоначальной, то она должна быть отнесена не ранѣе, какъ къ XVII вѣку.

Въ томъ же Иверскомъ монастырѣ находится другой памятникъ стѣнописи XVII в.—въ церкви Богоматери *Вратарницы*. Стѣнопись исполнена въ 1683 году иждивеніемъ угровалахійскаго господаря Сербана Кантакузина [1]), а въ 1854 г. возобновлена [2]).

Стѣнописи ватопедскаго собора описаны довольно подробно

---

[1]) Еп. Порфирій, ц. с. стр. 261—262.

[2]) Запись на западной стѣнѣ.

Порфиріемъ [1]), но опущены живописи алтаря и купола, исполненныя, по словамъ автора, позднѣе, чѣмъ живопись средняго храма; опущены также подробности и въ росписи средняго храма, а между тѣмъ онѣ важны въ рѣшеніи вопроса о древности этихъ фресокъ. Размѣщеніе изображеній въ алтарѣ подчинено обычному порядку, но сюда внесены подробности изъ жизни Богоматери, соотвѣтственно посвященію храма во имя Благовѣщенія Пресв. Богородицы. Въ алтарномъ полукружіи Богоматерь съ Младенцемъ на тронѣ, ниже евхаристія и два ряда святителей. На сводѣ и стѣнахъ алтаря событія изъ жизни Богоматери.

Въ куполѣ храма Пандократоръ въ звѣздномъ небѣ, ниже херувимская пѣснь (ангелы—іереи въ фелоніяхъ), пророки; въ парусахъ сводовъ Евангелисты. На стѣнахъ Евангеліе: въ крещеніи І. Христа море олицетворено въ видѣ женщины съ крыльями, сидящей на морскомъ звѣрѣ; Іорданъ—крылатый старикъ, полуобнаженный, въ красной шапкѣ, лежитъ небрежно, опираясь на урну; въ водѣ плаваютъ рыбы и люди; на берегу толпа народа съ жаромъ разсуждаетъ; вдали городъ; въ сошествіи Св. Духа на апостоловъ на мѣстѣ фигуры космоса представлена толпа, разсуждающая о чудѣ. На сѣверной сторонѣ: материнская нѣжность и благословеніе Богоматери іереями (κολακία καὶ εὐλόγησις τῶν ἱερέων), введеніе Богоматери въ храмъ, положеніе Іисуса Христа въ гробъ, распятіе І. Христа (на крестѣ надпись ὁ βασιλ. τ. δόξης, подъ крестомъ Адамова голова; жены предстоящія поддерживаютъ ослабѣвшую Богоматерь; въ перспективѣ Іерусалимъ) и др. Нижнія части стѣнъ южной, западной и сѣверной заняты единоличными изображеніями святыхъ, преимущественно мучениковъ (бюсты). На предалтарныхъ столбахъ благовѣщеніе Пресв. Богородицы мозаическое XII—XIII в.

Внутренній нарѳексъ: у дверей архангелы Михаилъ и Гавріилъ со свиткамн; Богъ Отецъ ветхій деньми; въ сводѣ благовѣщеніе (Богоматерь со свиткомъ, предъ Нею ваза съ цвѣтами), чудеса Богоматери, явленныя Ватопедскому монастырю, первый и третій вселенскіе соборы, препод. Антоній Великій, Аѳанасій Великій; ктиторы—Аркадій, Гонорій, Ѳеодосій и Іоаннъ Кантакузинъ. Второй нарѳексъ: надъ входомъ превосходный мозаическій деисисъ, а на столбахъ

[1]) Ц. с., стр. 46 и слѣд.

мозаическое благовѣщеніе; на стѣнахъ евангельскія событія

Вопросъ о древности этихъ росписей составляетъ предметъ разногласія спеціалистовъ. Преосв. Порфирій приписываетъ роспись внѣшняго притвора, согласно мѣстному преданію, знаменитому Панселину; но въ ней нѣтъ рѣшительно ни одного признака Панселиновой кисти, которую мы видимъ, вмѣстѣ съ авторомъ, въ Протатѣ; это работа очень новая и, кромѣ мозаикъ, не представляющая археологическаго интереса. Внутренній нарѳиксъ, какъ видно изъ надписи надъ дверями, возобновленъ въ 1789 году. Алтарь, по словамъ того же знатока Аѳона, росписанъ въ 1652 г. иждивеніемъ нѣкоего Ѳеодосія Пелопонезца; куполъ въ 1739 году. Въ доказательство этого преосв. Порфирій указываетъ на уцѣлѣвшія будто бы въ алтарѣ и куполѣ надписи, которыхъ мы, признаемся, не замѣтили. Допустимъ, что это вѣрно, такъ какъ въ самомъ памятникѣ нѣтъ признаковъ, вызывающихъ сомнѣнія. Остаются такимъ образомъ росписи средней части храма, относительно которыхъ спеціалисты также еще не пришли къ удовлетворительному соглашенію. Дидронъ, опустивъ изъ вида надпись въ нарѳиксѣ, относилъ нѣкоторыя изъ этихъ фресокъ, отличающихся, по его словамъ, блѣднымъ колоритомъ, прекраснымъ сочиненіемъ и величественнымъ характеромъ, къ XII вѣку [1]); Папти приписывалъ ихъ, также безъ достаточныхъ основаній, Панселину, не опредѣляя точно времени жизни самого Панселина [2]). Еп. Порфирій, на основаніи надписи (въ притворѣ), относитъ фрески ко времени царствованія Андроника Палеолога, именно къ 1312 году; вмѣстѣ съ тѣмъ, обращая вниманіе на изображеніе Богоматери, поддерживаемой мироносицами, Маріи Магдалины терзающей свои волосы, Іоанна Богослова, рыдающаго у гроба Богоматери, царицы Елены съ распущенными волосами, онъ полагаетъ, что живописецъ былъ западный, но изъ школы, приготовившей Джіотто и Люини, которые еще придерживались восточнаго пошиба иконописанія, хотя и усовершили его... художникъ этотъ писалъ по образцамъ греческимъ... Къ XIV вѣку относилъ эти фрески и арх. Антонинъ. Надпись, служащая основаніемъ къ тому, читается такъ: „росписанъ сей Божественный храмъ

[1]) Annales archéol t. V, p. 153.

[2]) P a p e t y, Revue des deux mondes, 1-er juin 1847.

въ царствованіе Андроника Комнина Палеолога, православнѣйшаго царя, усердіемъ іеромонаха Арсенія въ 6820 (1312) г., индикта 16. Возобновленъ и исправленъ сей нарѳиксъ тщаніемъ и раченіемъ досточтимыхъ настоятелей сего всечестнаго монастыря, иждивеніемъ христолюбцевъ, рукою монаха Веніамина съ братіею его изъ страны Галатисты, въ 1789 г., индикта 7, мая 16.

Надпись эта, повидимому, воспроизводитъ въ своей первой половинѣ надпись древнѣйшую. Въ существованіи этой надписи, бывшей здѣсь до послѣдней реставраціи нарѳикса, сомнѣваться нельзя; но была ли эта надпись первоначальною, сдѣланною въ 1312 году, или же исправленною неоднократно, подобно тому, какъ исправилъ ее послѣдній реставраторъ нарѳикса, рѣшить трудно; а потому остается доколѣ неяснымъ—сохранились ли фрески храма отъ 1312 г., или же были исправлены и даже переписаны заново во времена позднѣйшія. Основаній для разъясненія этого нужно искать въ самыхъ фрескахъ. Уже преосв. Порфирій догадывался, что ватопедская живопись имѣетъ нѣкоторыя особенности западнаго происхожденія и въ виду этого обстоятельства съ одной стороны, а съ другой—въ виду опредѣленной даты въ приведенной надписи, полагалъ, что эта живопись сдѣлана въ 1312 году западнымъ художникомъ по греческимъ образцамъ. Соображеніе, повидимому, совершенно правильное: въ немъ находятъ свое примиреніе стиль и дата. Напротивъ, оставивъ въ сторонѣ предположеніе о западномъ художникѣ, необходимо было бы предположить, что въ XIV в. уже проникли въ византійскую живопись и слились съ нею западные элементы, а предположить этого нельзя, если не игнорировать другіе византійскіе памятники того времени. Однакожъ, соображеніе это, на нашъ взглядъ, оставляетъ все-таки нѣкоторыя неясныя стороны въ предметѣ. Неясна прежде всего та изолированность, какая усвояется здѣсь ватопедскимъ фрескамъ. Непзвѣстная счастливая случайность приводитъ на Аѳонъ итальянскаго художника: онъ расписываетъ одну церковь и исчезаетъ, какъ миражъ, оставивъ послѣ себя молчаливаго сфинкса, на котораго никто не обращаетъ вниманія: сами ватопедскіе иноки не усвояютъ особенной важности его творенію и не упоминаютъ его имени въ записи, наряду напр. съ тѣмъ же іеромонахомъ Арсеніемъ; никто изъ аѳонскихъ художниковъ XIV, XV и даже XVI вѣка

не обращается къ этимъ фрескамъ за какимъ бы то ни было руководствомъ, хотя несомнѣнно, онѣ должны были представлять для того времени явленіе выдающееся. Все идетъ своимъ чередомъ: состояніе упадка въ живописи продолжается, рутина и копированіе, пренебреженіе художественною красотою господствуютъ; наконецъ въ XVI вѣкѣ является Панселинъ и производитъ извѣстную реформу въ живописи, дѣлаетъ одинъ шагъ въ сторону того направленія, какое проходитъ въ ватопедскихъ фрескахъ, а въ XVII столѣтіи аѳонскіе художники уже совсѣмъ близко подходятъ къ этимъ фрескамъ. Какая-то случайность и недостатокъ исторической послѣдовательности замѣчаются въ разсматриваемомъ объясненіи; оказывается, что и дѣло Панселина исполнено было ранѣе его по крайней мѣрѣ на 200 лѣтъ и проведено гораздо далѣе, такъ что всѣ усилія аѳонскихъ художниковъ XVI и XVII в. сводились къ тому, чтобы стать на ту художественную высоту, на которой стоялъ художникъ ватопедскій еще въ XIV в. Попробуемъ взглянуть на этотъ памятникъ съ другой стороны. Стѣнописи ватопедскія не отличаются тѣмъ величіемъ, строгостію стиля и простотою формъ, какія проходятъ въ стѣнописяхъ аѳонскихъ XVI в., въ частности въ стѣнописяхъ Протата. Ихъ отличительную особенность составляютъ роскошь формъ, стремленіе къ натурализму въ положеніяхъ дѣйствующихъ лицъ и въ обстановкѣ, живописный характеръ иконографическихъ группъ, палатъ, въ противоположность поздневизантійской сухости и условности. Особенности эти явились подъ вліяніемъ запада. Оставляя въ сторонѣ роспись алтаря, гдѣ находятся между прочимъ, западные по формѣ и идеѣ сюжеты коронованія и вознесенія Богоматери на небо и благовѣщеніе Пресв. Богородицы съ книгою (въ южн. апсидѣ), обратимъ вниманіе лишь на нѣкоторыя детали въ стѣнописяхъ средней части храма: въ изображеніи рождества Богородицы представлены полныя красивыя служанки съ засученными рукавами; въ распятіи І. Хр. жены поддерживаютъ совершенно ослабѣвшую Богоматерь, какъ на нѣкоторыхъ картинахъ западныхъ художниковъ, въ благовѣщеніи—Богоматерь со свиткомъ и ваза съ цвѣтами указываютъ также на многочисленные западные образцы. Въ роскошной оживленной картинѣ крещенія І. Христа, небрежно растянувшаяся фигура Іордана напоминаетъ турецкаго пашу; входъ въ Іерусалимъ

съ роскошнымъ городомъ и живописною толпою, въ которой участвуютъ женщины съ малолѣтними дѣтьми на рукахъ,— указываетъ на возрожденіе греческаго искусства, выразившееся въ оживленіи шаблонныхъ иконографическихъ композицій. Художникъ несомнѣнно знаетъ византійскія преданія, но онъ относится къ нимъ свободно: онъ опускаетъ повитухъ и омовеніе Младенца въ изображеніи рождества Христова, а въ изображеніи сошествія І. Христа во адъ размѣщаетъ дѣйствующихъ лицъ иначе, чѣмъ то принято было въ византійской древности. Если мы остановимся на почвѣ сравнительнаго изученія памятниковъ, то должны будемъ признать, что указанныя подробности переносятъ нашъ памятникъ въ XVII вѣкъ. Въ нихъ нѣтъ ничего такого, чего нельзя было бы встрѣтить въ другихъ росписяхъ греческихъ и русскихъ того времени. Вліяніе Запада обнаруживается послѣдовательно и болѣе или менѣе однообразно въ эту новую эпоху греческаго и русскаго искусства; отсюда стремленіе къ красотѣ и свободное отношеніе къ традиціоннымъ формамъ. Но въ такомъ случаѣ, какое же значеніе имѣетъ надпись, указывающая на 1312 годъ? Мы нисколько не сомнѣваемся въ ея правдивости и увѣрены, что дѣйствительно въ 1312 г. ватопедскій храмъ былъ росписанъ, но эта роспись обновлена, равно какъ и запись, впослѣдствіи; эта-то обновленная роспись и сохранилась доселѣ. Характеръ обновленія указываетъ на позднюю эпоху греческаго искусства, отмѣченную вліяніемъ Запада. Художникъ, знакомый съ образцами западной живописи, удержалъ въ ватопедскомъ храмѣ первоначальныя темы и ихъ распредѣленіе по разнымъ частямъ храма: въ этомъ смыслѣ онъ былъ только реставраторомъ первоначальной росписи 1312 года; событія дѣтства Богоматери, составляющія одну изъ своеобразныхъ особенностей этой росписи по сравненію съ общимъ типомъ росписей, также не были сочинены имъ вновь; онѣ были, по всей вѣроятности, и въ живописи 1312 г.: аналогичный примѣръ представляетъ близкая по времени мозаическая роспись храма Спасителя въ Константинополѣ; но обновитель измѣнилъ стиль и подробности иконографическаго сочиненія сюжетовъ. Видѣть въ этомъ обновителѣ художника-итальянца нѣтъ достаточныхъ основаній.

Стѣнописи пандократорскаго собора. Несмотря на разновре-

менное происхожденіе уцѣлѣвшихъ доселѣ изображеній, размѣщеніе ихъ въ храмѣ не представляетъ существенныхъ уклоненій оть обычнаго типа. Мѣстное преданіе приписываетъ древнѣйшія изъ уцѣлѣвшихъ въ храмѣ живописей Панселину: таковъ деисисъ въ притворѣ, Іоаннъ Предтеча за лѣвымъ купольнымъ столбомъ, Завулонъ, Антоній и нѣкоторыя другія изображенія. Арх. Антонинъ полагалъ, что триморфъ или деисисъ тщетно приписывается Панселину [1]); напротивъ еп. Порфирій считаетъ это преданіе правдоподобнымъ и приписываетъ Панселину, сверхъ того, успеніе пресв. Богородицы [2]). На нашъ взглядъ триморфъ напоминаетъ руку художника, росписавшаго протатскій храмъ. Кромѣ этихъ остатковъ, вся живопись переписана, по мнѣнію преосв. Порфирія, въ XVII в., а затѣмъ исправлена въ недавнее время. *Отмѣтимъ еще — стѣнописи въ лаврскомъ параклисѣ св. Михаила*, исполненныя, какъ видно изъ надписи, въ 7151 (1643) г., и *роспись въ небольшой церкви св. архангеловъ въ Зографѣ*, возобновленную въ 1692 г. — Какъ со стороны стиля, такъ и иконографіи, въ тѣсной связи съ стѣнописями XVII в. стоятъ *стѣнописи собора въ Каракаллѣ*—1717 года, а въ притворѣ живопись исправленная въ 1750 году рукою монаха Серафима. Первыя стоятъ по достоинству выше, чѣмъ вторыя; въ этихъ послѣднихъ замѣтна наклонность къ щегольству обнаженными формами человѣческаго тѣла и къ реализму въ изображеніяхъ мученій,—наклонность, справедливо порицаемая арх. Антониномъ [3]). Роспись средняго храма напоминаетъ росписи русскихъ храмовъ: нѣтъ здѣсь ни одного пустаго мѣста, не занятаго живописью; всѣ сложныя изображенія заключены въ особыя рамы, и цѣльныя ряды ихъ, согласно съ указаніемъ греческаго подлинника, также отдѣлены одинъ отъ другаго очень замѣтными полосами. Лучшія фигуры—старцевъ преподобныхъ на западной стѣнѣ.

Стѣнописи хиландарскаго собора. Богоматерь въ алтарной апсидѣ (безъ Младенца) окружена медальонными изображеніями пророковъ со свитками; подъ Нею евхаристія, ниже—

---

[1]) Зам. покл. св. горы. 76.
[2]) Ц. с., стр. 118.
[3]) Ц. с., стр. 154—155.

событія, слѣдовавшія за воскресеніемъ Спасителя; еще ниже святители. Въ куполѣ храма изображеніе литургіи (рис. 147). На южной сторонѣ храма эпизоды изъ исторіи страстей Христовыхъ, мученики (внизу) и крещеніе Спасителя, замѣчательное по своимъ иконографическимъ формамъ: надъ обычнымъ изображеніемъ Спасителя, стоящаго въ водѣ, находятся райскія двери, въ которыхъ видна группа ангеловъ, въ водѣ налѣво Іорданъ съ крыльями и рогами, съ урною; направо море въ видѣ женщины въ коронѣ, съ крыльями



Рис. 147. Фреска Хиландарскаго собора.

она сидитъ въ коляскѣ, везомой рыбами. Съ лѣвой стороны Іоаннъ крститъ народъ: одни плаваютъ въ водѣ, другіе раздѣваются; въ сторонѣ рыбакъ ловитъ рыбу удочкою; красивый мостъ перекинутъ чрезъ Іорданъ; въ пролеты его съ шумомъ бѣжитъ вода; толпа народа стоитъ на мосту. Іоаннъ проповѣдуетъ народу и встрѣчаетъ приближающагося Спасителя; второй моментъ проповѣди, при чемъ Іисусъ Христосъ представленъ съ лопатою въ рукахъ (Матѳ. III, 12).

Воины приходятъ взять Іоанна. На сѣверной сторонѣ продолженіе страстей Христовыхъ: снятіе съ креста, положеніе во гробъ, сошествіе во адъ и мученики; замѣчательно здѣсь изображеніе распятія: церковь, представленная въ видѣ человѣка въ коронѣ и поддерживаемая ангеломъ, принимаетъ кровь отъ прободеннаго ребра Іисуса Христа въ чашу, а направо синагога въ видѣ женщины удаляется прочь въ сопровожденіи ангела. На западной сторонѣ, кромѣ обычнаго успенія Богоматери, помѣщенъ цѣлый рядъ изображеній изъ жизни Богоматери: жертва Іоакима и Анны, зачатіе Богоматери, благословеніе іереевъ, обрученіе Богоматери съ Іосифомъ, совершаемое, какъ видно изъ надписи, Захаріею, при чемъ на жезлѣ Іосифа, согласно съ извѣстнымъ преданіемъ объ этомъ предметѣ, занесеннымъ въ апокрифы, представленъ голубь; благовѣщеніе у источника. Опущенныя здѣсь—рождество Богородицы и введеніе во храмъ перенесены на сѣверную и южную стороны храма. Всѣ изображенія снабжены надписями. На алтарныхъ столбахъ по обычаю благовѣщеніе (Богоматерь сидитъ *съ вязальнымъ крючкомъ* въ рукахъ, возлѣ Нея Давидъ, а возлѣ архангела Соломонъ). Во внутреннемъ притворѣ поучительныя событія изъ жизни преподобныхъ отцовъ и ктиторы храма.

Назовемъ еще *стѣнописи лаврскаго параклиса Пресв. Богородицы Вратарницы* 1719 г., *въ параклисѣ Скоропослушницы въ Дохіарѣ* стѣнопись 1744 г., *въ Покровскомъ параклисѣ Хиландарскаго монастыря* роспись 1740 года; *стѣнописи собора въ Филовеевскомъ монастырѣ* 1752 года; Зографскаго собора, типикарницы св. Саввы сербскаго, параклисовъ Успенія Пресв. Богородицы (1780 г.) и Іоанна Предтечи въ Зографѣ (1768 г.), параклисовъ Ватопедскаго монастыря, Дмитріевскаго, св. Безсребренниковъ, пояса Богоматери, въ Иверскомъ монастырѣ параклиса Іоанна Предтечи, въ Хиландарскомъ—рождества Пресв. Богородицы. Въ росписяхъ нѣкоторыхъ *параклисовъ* отводится болѣе или менѣе видное мѣсто изображеніямъ, имѣющимъ ближайшее отношеніе къ посвященію храма въ честь того или другого святого. Такъ въ ватопедскомъ параклисѣ св. ап. Андрея Первозваннаго (1798 г.) въ обычную роспись внесено изображеніе этого апостола надъ западнымъ входомъ и нѣкоторыя событія изъ его жизни въ притворѣ; въ параклисѣ св. Николая (1780 г.) тамъ же изображенія евангельскихъ событій на стѣнахъ средней части храма за-

мѣнены изображеніями событій и чудесъ св. Николая и Богоматери; въ филоѳеевскомъ параклисѣ Іоанна Предтечи (1776) большая часть изображеній относится къ лицу Іоанна Предтечи, а въ параклисѣ архангельскомъ—къ архангелу Михаилу. Само собою понятно, что росписи братскихъ трапезъ, какъ напр. ватопедской (1785), имѣютъ свой особый характеръ; также и фіалы, устраиваемые на Аѳонѣ внутри монастырскихъ оградъ.

Несмотря на видимое разнообразіе разсмотрѣнныхъ нами росписей, возможно найти въ нихъ типическія черты, неизмѣнно повторяющіяся во всѣхъ памятникахъ. Большая часть иконографическихъ сюжетовъ въ стѣнописяхъ XVI—XVIII в. ведетъ свое начало отъ эпохи древнѣйшей и лишь допускаетъ нѣкоторыя уклоненія въ сочиненіи; другіе сюжеты явились вновь въ эту эпоху и составляютъ одну изъ главнѣйшихъ особенностей именно этихъ позднѣйшихъ росписей. Укажемъ наиболѣе часто повторяющіяся черты этихъ росписей и сопоставимъ ихъ съ требованіями греческаго подлинника: отсюда будетъ видно ихъ соотвѣтствіе съ одной стороны, а съ другой—уяснится на нѣкоторыхъ признакахъ позднее происхожденіе самаго подлинника.

Въ алтарѣ неизмѣнно повторяется Богоматерь „шире небесъ“, но къ Ней присоединяются въ этотъ періодъ пророки; ниже обычныя изображенія евхаристіи и святителей. Новостью разсматриваемаго періода является изображеніе литургіи. Сложилось оно на основѣ символическаго толкованія великаго входа, о чемъ говорятъ уже патр. Софроній, Германъ и Симеонъ Солунскій. Первый изъ нихъ въ образѣ архіерея, стоящаго во время херувимской пѣсни въ алтарѣ, видитъ Бога Отца, срѣтающаго Сына, въ рипидахъ—херувимовъ и серафимовъ, въ архидіаконѣ, несущемъ омофоръ, ангела [1]). По Герману, херувимская пѣсень предшествіемъ (во время совершаемаго при пѣніи ея входа) діаконовъ и представленіемъ (очамъ вѣрующихъ) рипидъ или изображеній серафимскихъ служитъ знаменіемъ вхожденія всѣхъ святыхъ и праведныхъ, совходящихъ Святому Святыхъ, въ предшествіи невидимо предтекущихъ херувимскихъ силъ, ангельскихъ воинствъ, безтѣлесныхъ сонмовъ и безплотныхъ чиновъ, которые воспѣютъ и доносятъ великаго Царя

[1]) Пис. отц. и учит. ц. т. I, стр. 287.

Христа, шествующаго на таинственное жертвоприношеніе; съ ними вмѣстѣ предвходитъ и Духъ Святый. Великій входъ также указываетъ на перенесеніе тѣла Господня отъ краніева мѣста до гроба... Святая трапеза соотвѣтствуетъ погребенію Христову, когда Іосифъ, снявъ тѣло Христово со креста, обвилъ его плащаницею чистою и положилъ въ новомъ гробѣ [1]). Симеонъ Солунскій, по поводу великаго входа, замѣчаетъ, что участвующіе въ великомъ входѣ діаконы соотвѣтствуютъ чину ангеловъ и что при этомъ несутъ священный покровъ, который знаменуетъ нагого и мертваго Іисуса [2]). Служащій архіерей означаетъ Самого Іисуса Христа. Ясно такимъ образомъ, почему въ изображеніи литургіи являются Іисусъ Христосъ Совершитель таинства, а иногда Богъ Отецъ и Св. Духъ; почему въ образѣ служащихъ діаконовъ и іереевъ представлены ангелы; почему наконецъ ангелы несутъ плащаницу, которой нѣтъ въ нашей современной практикѣ великаго входа. Въ сводѣ и на стѣнахъ алтаря—вознесеніе Господне, сошествіе Св. Духа, скинія и перенесеніе кивота завѣта; первыя два изображенія явились здѣсь, вѣроятно, еще въ византійскій періодъ, послѣднія не ранѣе XVI в. Въ какомъ отношеніи стоитъ вся эта роспись алтаря къ требованіямъ греческаго подлинника?

Въ настоящее время мы имѣемъ уже нѣсколько различныхъ *списковъ подлинника*. Во всѣхъ ихъ указаны нѣкоторыя правила размѣщенія изображеній въ храмѣ; но они не одинаково точны и опредѣленны: во всѣхъ находятся указанія на куполъ храма и его роспись и нѣкоторыя другія части храма; а по отношенію къ нѣкоторымъ частямъ дѣлаются лишь общія замѣчанія, напр. „на прочихъ мѣстахъ церкви помѣщаются“... [3]) или: „внѣ алтаря пишутся“... [4]). Кромѣ того, всѣ списки имѣютъ свои особенности въ объясненіи иконографическихъ сюжетовъ и надписей; всѣ прямо и рѣшительно предоставляютъ иконописцу - нѣкоторую свободу по отношенію къ выбору единоличныхъ изображеній. Наи-

---

[1]) Тамъ же, стр. 392—393.

[2]) Ц. с. т. III, стр. 35.

[3]) Первая Іерус. рукоп. Ерминіи или наставл. въ живоп. искусствѣ. Труды Кіев. Д. А. 1867 г. т. III, стр. 174.

[4]) Вторая Іерус. рукоп. т. IV, стр. 471.

болѣе точный и полный, хотя въ то же время и позднѣйшій, списокъ—Діонисія Фурноаграфіота, находящійся въ обращеніи среди аѳонскихъ иконописцевъ доселѣ. Подлинникъ этотъ предлагаетъ механическое описаніе стѣнной росписи храма, начиная съ купола. Онъ не обращаетъ вниманія на символику храма, выражаемую его стѣнописью, и, имѣя въ виду единственно удобства иконописца, начинающаго роспись съ верхнихъ частей храма и опускающагося постепенно внизъ, смѣшиваетъ воедино части алтаря и средней части храма. Впрочемъ, несмотря на неясность терминологіи, возможно отдѣлить алтарныя изображенія отъ остальныхъ. „Внутри алтаря, въ срединѣ восточной апсиды подъ пророками [1]), говоритъ подлинникъ,—пиши Св. Дѣву, сидящую на тронѣ съ Младенцемъ Христомъ; надъ главою Ея надпись: „Матерь Божія, высшая небесъ.“ По сторонамъ Ея два архагела Михаилъ и Гавріилъ въ молитвенномъ положеніи. Подъ Богоматерью пиши Божественную литургію, именно: киворій и подъ нимъ престолъ, на которомъ св. Евангеліе; а на немъ Св. Духъ; Безначальный Отецъ, возсѣдающій на тронѣ, благословляетъ обѣими руками и говоритъ въ свиткѣ: „изъ чрева прежде денницы родихъ тя“ [2]). По правую сторону престола Христосъ въ архіерейскомъ облаченіи стоитъ, благословляя; предъ Нимъ чины ангеловъ въ священническихъ одеждахъ стоятъ со страхомъ. Христосъ принимаетъ дискосъ съ главы ангела, облаченнаго въ діаконскія одежды; возлѣ стоятъ еще четыре ангела: двое кадятъ Христу и двое несутъ подсвѣчники. Позади нихъ другіе ангелы: одинъ несетъ лжицу, другой—копіе, третій—трость и губу, четвертый—крестъ, пятый—свѣчу. Подъ литургіею пиши раздаяніе Господня тѣла и крови апостоламъ такимъ образомъ: палаты и престолъ, на которомъ дискосъ съ раздробленнымъ хлѣбомъ; за престоломъ въ срединѣ Христосъ съ простертыми руками; въ правой держитъ Онъ хлѣбъ, въ лѣвой—чашу; предъ Нимъ раскрытое Евангеліе, въ которомъ направо написано: „пріимите, ядите, сіе есть тѣло Мое“, а налѣво: „пійте отъ нея вси, сія есть кровь Моя“. По сторонамъ Спасителя 12-ть апостоловъ въ наклоненномъ положеніи; они взираютъ на Христа; направо впереди пяти

[1]) Разумѣется здѣсь рядъ пророковъ, проходящій чрезъ весь храмъ.
[2]) Надписи этой мы не встрѣчали въ изображеніяхъ литургіи.

апостоловъ— Петръ простираетъ руки для принятія хлѣба отъ Христа. Іоаннъ во главѣ пяти апостоловъ съ лѣвой стороны, имѣя одну руку простертую, а другую—приложенную къ груди, приближаетъ свои уста къ краю потира. Іуда позади нихъ поворачивается назадъ; демонъ входитъ въ уста его. Ниже евхаристіи святители въ медальонахъ; подъ ними еще рядъ святителей, съ правой стороны св. Василій Великій, съ лѣвой—св. Златоустъ и другіе знаменитые епископы со свитками въ рукахъ. На стѣнахъ алтаря, наряду съ евхаристіею, подлинникъ рекомендуетъ изображать введеніе Богоматери во храмъ, Моисея и Аарона въ скиніи, лѣствицу Іакова и несеніе кивота завѣта въ Іерусалимъ: всѣ эти изображенія, хотя не всегда и всѣ вмѣстѣ, находятся и въ стѣнописяхъ, съ тою разницею, что лѣствица Іакова здѣсь переносится въ жертвенникъ, или діаконикъ, составляющіе части алтаря. Алтарь знаменуетъ собою небо, а потому и лѣствица Іакова, соединявшая небо съ землею, является здѣсь вполнѣ умѣстною. Умѣстны также и прообразы новозавѣтной церкви—скинія и кивотъ завѣта [1]); но какимъ образомъ вошло въ нормальный типъ росписи введеніе Богоматери въ храмъ? Въ объясненіе этого нужно указать на то, что, по древнему преданію, выраженному и въ церковныхъ пѣснопѣніяхъ [2]), Богоматерь вошла во Святое Святыхъ, предъ изображавшее алтарь христіанскаго храма. Быть можетъ, по связи съ этимъ чудеснымъ событіемъ, изображалась иногда въ алтарѣ и жертва Іоакима и Анны. Отдѣльно объ изображеніяхъ въ алтарѣ вознесенія Господня и сошествія Св. Духа подлинникъ не упоминаетъ, но онъ предполагаетъ ихъ въ группѣ евангельскихъ изображеній второго ряда, начинающихся въ алтарѣ, проходящихъ чрезъ всю церковь и оканчивающихся на другой сторонѣ алтаря.

Изображенія жертвенника и діаконика часто перемѣшиваются между собой въ памятникахъ, переходя изъ одного въ другой. Въ апсидѣ жертвенника чаще всего представляется Спаситель, стоящій во гробѣ, что соотвѣтствуетъ назначенію жертвенника, гдѣ приготовляются дары для безкровной жертвы; иногда Ангелъ великаго совѣта, Іисусъ

---

[1]) Ср. изъясненіе литургіи Ѳеодора Андидскаго; то же у Симеона Солунскаго: Пис. отц. II, 181—182.

[2]) «Во святая святыхъ святая и непорочная святымъ Духомъ вводится»...

Христосъ на колесницѣ Іезекіиля. Иногда находятъ себѣ здѣсь мѣсто и ветхозавѣтныя изображенія, имѣющія прообразовательное значеніе: жертвоприношеніе Авраама, жертва Маноя, Св. Троица, лѣствица Іакова, купина Моисея, Петръ Александрійскій и святители; въ діаконикѣ: Богоматерь, Еммануилъ, Св. Троица, архангелъ, лѣствица, Мельхиседекъ, Даніилъ и три отрока въ пещи, купина Моисея и святители. Греческій подлинникъ сходныя съ поименованными изображенія рекомендуетъ для двухъ полусферическихъ сводовъ по сторонамъ алтаря: налѣво Христосъ въ архіерейскихъ одеждахъ, сидящій на облакахъ и благословляющій; въ рукахъ Его Евангеліе, надъ Нимъ надпись: Ο ΜΕΓΑΣ ΑΡΧΙΕΡΕΥΣ. Вокругъ Него, по подлиннику, херувимы и престолы, ниже рядъ епископовъ, жертва Каина и Авеля, жертва Маноя, снятіе Христа со креста. Въ нижнемъ ряду св. Петръ Александрійскій съ хартіею, въ которой написано: „кто Твои ризы, Спасе раздра“? Предъ нимъ Спаситель въ видѣ младенца съ хартіею:—Арій безстыдный и безчестный, Петре [1]); въ жертвенникѣ также помѣщаются св. діаконы. По другую сторону алтаря (въ діаконикѣ) Богоматерь съ Младенцемъ въ кругѣ, съ простертыми руками, съ надписью:

ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ Η ΠΑΑΤΥΤΕΡΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ

ниже святители, купина Моисея, три отрока въ огненной пещи, Даніилъ во рвѣ львиномъ и Св. Троица ветхозавѣтная.

Средняя часть храма. Роспись купола сходна какъ по памятникамъ, такъ и по подлиннику: Пандократоръ, Богоматерь и Іоаннъ Предтеча, пророки и въ парусахъ сводовъ

---

[1]) Объясненіе этого изображенія находится въ житіи св. Петра Александрійскаго. Здѣсь разсказывается, что когда этотъ святитель, отлучившій Арія отъ церкви, ввержонъ былъ Максиміаномъ въ темницу, явился ему однажды ночью Господь въ образѣ отрока: одѣтъ былъ Онъ въ бѣлый хитонъ, раздранный сверху до низу. Святитель спрашиваетъ: «кто Ти, Спасе, ризу раздра»? Спаситель отвѣчаетъ: «Арій безумный раздра Ми ю, яко раздѣли отъ Мене люди Моя, яже стяжахъ кровію Мою: но блюди, да не пріимеши его въ общеніе церковное (Четь-Мин. Димитрія Рост. подъ 25 ноября). Древнѣйшій примѣръ такого изображенія находится въ греческой рукописи житій святыхъ XI вѣка, въ національной библіотекѣ въ Парижѣ (№ 580, ноябрь, листъ 2 об.): подъ ногами Іисуса Христа здѣсь виденъ скорченный человѣкъ, повидимому, Арій. Въ памятникахъ иконографіи русской изображеніе это входитъ, какъ составная часть, въ изображеніе 1-го вселенскаго собора; оно повторяется также и въ русскихъ стѣнописяхъ (въ жертвенникѣ), но не ранѣе XVI—XVII в.

Евангелисты; изрѣдка въ памятникахъ встрѣчается здѣсь изображеніе литургіи. Между Евангелистами (на архивольтахъ сводовъ) съ восточной стороны нерукотворенный образъ, съ западной св. чрепіе [1]), съ правой стороны Іисусъ Христосъ съ Евангеліемъ, въ которомъ написано: „Азъ есмь лоза, вы же рождіе“; съ лѣвой Еммануилъ. Отъ этихъ четырехъ изображеній, продолжаетъ подлинникъ, идутъ виноградныя вѣтви и достигаютъ до угловъ пандантивовъ, а въ вѣтвяхъ пишутся св. апостолы. Въ памятникахъ мы не встрѣчали этой подробности: апостолы встрѣчаются здѣсь иногда въ трибунѣ купола, но безъ всякихъ символическихъ украшеній изъ вѣтвей. Внутри арокъ свода, по подлиннику, пишутся пророки со свитками; то же и въ памятникахъ. На стѣнахъ храма главное мѣсто занимаютъ изображенія евангельскихъ событій; точнаго и правильнаго раздѣленія рядовъ здѣсь нѣтъ, но замѣчается послѣдовательность такого рода: на южной сторонѣ помѣщаются по преимуществу изображенія дѣтства І. Христа, крещенія и преображенія, на западной начинаются страсти І. Христа, а распятіе и слѣдующія за нимъ событія—на сѣверной. Притчи и чудеса, равно какъ и событія изъ жизни Богоматери въ храмахъ, посвященныхъ ея имени, встрѣчаются на всѣхъ трехъ стѣнахъ. На столбахъ храма—воздвиженіе честнаго креста, торжество православія; на столбахъ предъалтарныхъ или на тріумфальной аркѣ—благовѣщеніе Пресв. Богородицы и Недреманное Око; а въ нижнихъ частяхъ стѣнъ мученики, св. воины и христіанскіе поэты. Тѣ же самыя изображенія указаны и въ подлинникѣ. Сверхъ того на западной стѣнѣ успеніе Пресвят. Богородицы. Въ этой части подлинникъ, такимъ образомъ, согласенъ съ памятниками; это согласіе простирается также и на сочиненіе иконографическихъ сюжетовъ.

Обычными изображеніями нарѳнкса по памятникамъ служатъ изображенія ветхаго завѣта, страшнаго суда, апокалипсиса, вселенскихъ соборовъ, хваленія Бога всею тварію, иногда акаѳиста въ честь Богоматери, языческихъ философовъ со свитками ихъ предсказаній о Христѣ и ктиторовъ;

---

[1]) Κεράμιον: остроумный переводъ сп. Порфирія «чрепіе» т.-е отпечатокъ нерукотвор. образа на той черепичной плитѣ, которою закрытъ былъ этотъ образъ въ городской стѣнѣ (Труд. Кіев. Д. А. 1867 г. т. III, стр. 168).

надъ дверями, ведущими въ храмъ, иногда деисисъ. Греческій подлинникъ, говоря о росписи притворовъ съ двумя куполами, рекомендуетъ въ одномъ изъ нихъ изображать Іисуса Христа съ сонмомъ ангеловъ и святыхъ, въ другомъ—Богоматерь съ пророками; на сводахъ—пѣснопѣвцевъ съ хартіями и мучениковъ, на стѣнахъ—акаѳистъ Богоматери; на восточной сторонѣ—деисисъ, на западной—вселенскіе соборы, на южной—ветхій завѣтъ и древо Іессея, а на сѣверной—притчи и небесную лѣствицу, внизу подвижниковъ и пѣснопѣвцевъ. Указанія подлинника, какъ видно изъ сопоставленія ихъ съ наличною суммою изображеній παρѳиксовъ по памятникамъ, не исчерпываютъ сполна иконографическаго содержанія παρѳиксовъ, хотя и согласны съ нимъ во многихъ пунктахъ. Наконецъ нельзя не замѣтить, что греческіе списки одного и того же подлинника Діонисія въ данномъ случаѣ различаются между собою: подлинникъ Константинида говоритъ объ изображеніи въ παρѳиксѣ символа вѣры и молитвы Господней, чего нѣтъ въ подлинникѣ Дидрона; кромѣ того первый говоритъ объ изображеніяхъ Евангелія, между тѣмъ какъ второй—о ветхомъ завѣтѣ.—Основная мысль храмовой росписи, явившаяся въ періодъ византійскій, удерживается, какъ видно, въ росписяхъ сейчасъ разсмотрѣннаго періода: видоизмѣняются и расширяются ея подробности введеніемъ новыхъ иконографическихъ сюжетовъ, измѣняется стиль и иконографія, но не исчезаетъ первоначальное зерно. Всѣ важнѣйшія особенности этой росписи, отличающія ее отъ древнѣйшей, нашли свое выраженіе и въ греческомъ подлинникѣ Діонисія фурноаграфіота; даже особенности иконографическихъ композицій въ подлинникѣ тѣ же самыя, что и въ памятникахъ этого періода.

IX.

Греческій иконописный подлинникъ.

Аѳонскіе монастыри, особенно съ XVI в., обладая значительными средствами и сосредоточивая въ себѣ совокупность образовательныхъ средствъ Греціи, стали центромъ и художественной дѣятельности. Ихъ художественное производство какъ для нуждъ монастырей, такъ и на сбытъ, достигло значительныхъ размѣровъ. Храмы аѳонскіе обильно украшались стѣнописями, кельи монаховъ иконами. Для насъ русскихъ знакомыхъ съ роскошью этого рода въ старинныхъ русскихъ—соборныхъ, монастырскихъ и приходскихъ храмахъ, особенно въ центрѣ Россіи, роскошь аѳонская не представляется необычайною; но для иностранцевъ еще въ недавнее время она казалась непостижимою. Французскій археологъ Дидронъ, изучавшій древности Аѳона въ 30-хъ годахъ настоящаго столѣтія, былъ пораженъ тѣмъ, что всѣ внутреннія поверхности аѳонскихъ храмовъ покрыты живописью и что въ числѣ храмовъ есть такіе, гдѣ въ одномъ храмѣ насчитывается до 4,000 фигуръ различныхъ размѣровъ (а по Пуквилю даже до 150,000). Удивляло французскаго ученаго и то, что повсюду—и на Аѳонѣ, и въ Аттикѣ, Віотіи, Ливадіи, Пелопонесѣ, Ѳессаліи и Македоніи изображенія были близко сходны между собою, хотя и не были произведеніемъ одного художника. Очевидно, былъ какой-то источникъ, отъ котораго зависелa и необычайная быстрота изготовленія живописей, и ихъ повсюдная опредѣленность и возможное единообразіе. Въ этомъ Дидронъ скоро имѣлъ случай удостовѣриться. Ему довелось видѣть собственными глазами, какъ одинъ аѳонскій монахъ—изографъ Іоасафъ съ пятью учениками росписывалъ стѣну мо-

настырской церкви. Живопись предполагалась фресковая по сырому грунту. Нужно было изобразить посольство на проповѣдь т. е. 12 фигуръ (I. X. и 11 апостоловъ) въ натуральную величину. И вотъ, по распоряженію Іоасафа, двое изъ учениковъ его занялись приготовленіемъ красокъ, третій сталъ накладывать сырую известь на стѣну, т. е. приготовлять грунтъ для изображеній; самъ Іоасафъ быстро чертилъ контуры фигуръ; четвертый ученикъ вслѣдъ за нимъ накладывалъ краски и разрисовывалъ фигуры, пятый дѣлалъ надписи, позолоту и орнаментику. Всѣ 12 фигуръ исполнены были въ 1—2 часа. Ясное дѣло, что вся работа была произведена механически, по навыку. Самъ Іоасафъ дѣлалъ контуры (знаменилъ), не имѣя подъ руками заранѣе приготовленныхъ имъ самимъ картоновъ; ученики его также исполняли свою работу по привычкѣ, по извѣстному шаблону. Гдѣ же этотъ готовый руководитель, котораго придерживались живописцы, который облегчалъ и ускорялъ ихъ работу? Такимъ руководствомъ служилъ для нихъ иконописный подлинникъ. Дидронъ познакомился съ нимъ и нашелъ въ немъ разгадку своихъ недоумѣній,

Еще въ 20-хъ годахъ XIX столѣтія западно-европейскіе ученые могли узнать о существованіи греческихъ иконописныхъ подлинниковъ: въ 1828 году греческій иконописецъ Евфимій Димитрій изъ Палеопатры въ Пелопонесѣ, расписывая въ Мюнхенѣ греческую церковь, имѣлъ подъ руками списокъ подобнаго подлинника: свѣдѣнія о немъ сообщены были въ 1832 г. Шорномъ [1]). Онъ не полонъ и содержалъ въ себѣ лишь свѣдѣнія о расписываніи купольныхъ церквей и объ иконописной техникѣ. Сходство его въ этой части съ другими подлинниками не буквальное. Полный подлинникъ въ редакціи Діонисія Фурноаграфіота изданъ Дидрономъ (Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς) въ французскомъ переводѣ [2]). Греческій оригинальный текстъ послѣ того былъ издаваемъ неоднократно Симониднсомъ, Константинидисомъ и Пападопуло-Керамевсомъ по матеріаламъ заготовленнымъ г. Челищевымъ (неполное изданіе); два подлинника въ русскомъ

---

[1]) Schörn, Nachricht über ein neugriechisches Malerbuch. Kunstbl. 1832, № 1—5. Piper, Einleit. in. d. monument. Theol. 263.

[2]) Manuel d' iconographie chrétienne. Paris 1845.

переводѣ были опубликованы еп. Порфиріемъ [1]). Въ библіотекахъ рукописей въ монастыряхъ Аѳона намъ неоднократно доводилось встрѣчать списки подлинниковъ въ редакціи Діонисія, но ни одинъ изъ нихъ не восходитъ ранѣе XVIII в. Остановимся на подлинникѣ Діонисія, изданномъ Дидрономъ.—Составителемъ его былъ монахъ Діонисій изъ монастыря Фурны; помогалъ Діонисію ученикъ его Кириллъ Хіосскій. Вотъ какъ разсказываетъ объ этомъ самъ Діонисій въ предисловіи къ подлиннику. Зная, обращается Діонисій къ трудолюбивымъ ученикамъ,—что Спаситель въ своемъ св. Евангеліи проклялъ раба, скрывшаго свой талантъ, я убоялся подвергнуться тому же проклятію и поэтому не пожелалъ скрыть мой талантъ, т. е. то небольшое искусство, которое я знаю, которое усвоилъ отъ юности моей и изучилъ съ великимъ трудомъ, стараясь подражать, сколько возможно, знаменитому и славному учителю Мануилу Панселину Солунскому. Своими работами въ церквахъ горы Аѳонской, украшенныхъ имъ великолѣпными живописями, этотъ живописецъ (Панселинъ) произвелъ такой ослѣпительный блескъ знаніемъ искусства, что уподобленъ былъ лунѣ во всемъ ея величіи (Πανσελήνος отъ πᾶσα σελήνη). Онъ сталъ выше всѣхъ живописцевъ, какъ древнихъ, такъ и новыхъ, какъ это съ очевидностію доказываютъ его живописи на стѣнахъ и доскахъ. Всѣ тѣ, которые понимаютъ нѣсколько живопись, увидѣвъ и оцѣнивъ его живописи, поймутъ это очень хорошо. Это искусство живописи, научиться которому еще съ дѣтства стоило мнѣ такого труда, я и пожелалъ распространить для пользы тѣхъ, которые желаютъ заняться имъ, и изъяснить въ этомъ сочиненіи съ полною точностію всѣ мѣры, характеръ изображеній, цвѣта фигуръ и орнаментовъ. Сверхъ того, я желалъ объяснить мѣры человѣческаго тѣла, спеціальное изображеніе каждаго сюжета, различные способы приготовленія лаку, клею, гипса и золота и способъ изображеній на стѣнахъ съ полнымъ совершенствомъ. Я показалъ также весь порядокъ ветхаго и новаго завѣта, способъ изображать естественныя событія и чудеса библіи, равно какъ и притчи

[1]) Труды кіев. дух. Акад. 1867 №№ 7 и 15. О послѣдней рукописи 1674 г., хранящейся въ Іерус. патр. библ. упоминаетъ г. Пападопуло-Керамевсъ: Ἱεροσολ. βιβλιοθηκή τ. 1. σ. 292. Ἐν Πετρόπολει 1891. Переводъ русскій Ерминіи Діонисія см. въ Труд. кіев. д. Акад. 1868 №№ 2, 3, 6 и 12.

Спасителя, легенды, надписи, имена и характеры лицъ апостоловъ и главныхъ святыхъ, ихъ мученія и часть ихъ чудесъ въ календарномъ порядкѣ. Я указалъ, какъ расписываются церкви, сообщилъ и другія необходимыя для искусства живописи свѣдѣнія, какъ можно это видѣть въ оглавленіи. Я собралъ эти матеріалы съ великимъ трудомъ и тщаніемъ при помощи своего ученика Кирилла Хіосскаго, который изложилъ все съ большою тщательностію". Вотъ краткая исторія составленія греческаго подлинника, какъ она сообщена самимъ составителемъ.

Греческій иконописный подлинникъ Діонисія состоитъ изъ 3-хъ частей: первая имѣетъ техническій характеръ: въ ней сообщаются подробныя свѣдѣнія о томъ, какъ нужно дѣлать кальки и переводы съ оригиналовъ, какъ приготовлять грунтъ для изображеній, краски, золоченіе, какъ рисовать глаза, волосы, бороду, какъ рисовать на полотнѣ и на церковныхъ стѣнахъ, какъ реставрировать старыя иконы и т. п. Однимъ словомъ все, что касается техническихъ пріемовъ иконописанія, изложено здѣсь съ достаточною подробностію. Во второй части подлинника излагаются свѣдѣнія о томъ, какъ изображать событія и чудеса ветхаго завѣта; чудеса Евангелія, страданія Христовы, притчи, праздники Богоматери, чудеса главныхъ святыхъ, мучениковъ, аллегоріи (жизнь истиннаго монаха, душеспасительная лѣствица, смерть лицемѣра, праведника, грѣшника, призрачное время сей жизни). Эта часть имѣетъ, очевидно, иконографическій характеръ. Третья часть разсуждаетъ о томъ, какъ нужно располагать живописныя изображенія въ церквахъ, какія изображенія писать на внутреннихъ стѣнахъ храма, какія въ нарѳиксѣ и т. д. Въ концѣ подлинника присоединены, въ видѣ приложенія, извѣстіе о томъ, какъ художники научились писать иконы, о лицѣ и тѣлѣ Спасителя, Богоматери, о благословляющей рукѣ и о надписяхъ при изображеніяхъ Спасителя, Троицы, Богоматери, Ангеловъ, Предтечи. Понятно, что не всегда и не вездѣ могла явиться эта система: тамъ, гдѣ художество находитъ для себя полную и неограниченную свободу, гдѣ разнообразіе формъ считается мѣриломъ его прогресса, какъ выраженіе разнообразія и богатства воодушевляющей художника идеи, тамъ не можетъ быть и мысли о какомъ либо художественномъ канонѣ, ограничивающемъ мысль художника извѣст-

ными рамками. Отсюда никакого иконописнаго подлинника не могло быть ни въ древне-христіанскомъ искусствѣ, ни въ искусствѣ древне-византійскомъ, ни западно-европейскомъ; въ немъ не только не нуждались представители этихъ эпохъ, даже наоборотъ, онъ могъ быть вреденъ для нихъ, такъ какъ, по необходимости, стѣснялъ ихъ свободу. Однако извѣстно, что и на западѣ найдены были одинъ-два иконописныхъ подлинника, каковы подлинники католическаго монаха Θеофила XIII в. и итальянца Ченнино Ченнини XIV в. Но что такое эти подлинники? Представляютъ ли они совершенное подобіе греческихъ подлинниковъ? — Нѣтъ. Въ нихъ мы находимъ лишь описаніе одной технической стороны иконописнаго дѣла, именно: здѣсь сообщается о способахъ составленія красокъ, о росписываніи церковныхъ стѣнъ, матерій, знаменъ, гербовъ; о живописи на стеклѣ, о финифти и металлическомъ производствѣ [1]). Что же касается стороны иконографической, въ которой больше всего проявляется индивидуальность художника, то она осталась незатронутою въ этихъ подлинникахъ. Посягать на кононизацію иконографіи, по мысли составителей западныхъ подлинниковъ, значило стѣснять свободное творчество. Поэтому они не только не рекомендуютъ художникамъ копированіе съ готовыхъ образцовъ, а наоборотъ рекомендуютъ самостоятельность: они гордятся уклоненіемъ этой живописи, въ лицѣ Джіотто, отъ древнихъ иконописныхъ преданій и рекомендуютъ подражательность природѣ. Ясно, что западные подлинники имѣли другой характеръ, чѣмъ греческіе: значеніе ихъ было гораздо у́же, а въ эпоху развитія итальянскихъ школъ живописныхъ, оно даже совершенно утратилось. Это различіе въ отношеніи иконографіи между подлинниками западными и восточными объясняется изъ различныхъ воззрѣній на искусство живописи на Западѣ и на Востокѣ: Западъ, при господствѣ католицизма, всегда предрасположенъ былъ къ пластическимъ формамъ, какъ въ культѣ вообще, такъ въ иконописи въ частности. Икона, по воззрѣнію католическому, должна была вліять главнымъ образомъ на эстетическое чувство христіанина, увлекать его изяществомъ своихъ формъ и отсюда уже (чрезъ посредство чувства) вводить въ духъ религіи. Не то на Востокѣ. Икона

[1]) Ѳ. И. Буслаевъ, Общ. пон. о русск. иконопис. стр. 2.

восточной церкви есть прежде всего идея въ образѣ; иконописецъ—богословъ, а затѣмъ онъ уже и художникъ. Поэтому, предоставить иконописцу полную свободу живописать иконы—значило бы предоставить ему свободу богословствовать по своему разумѣнію и выступать въ роли церковнаго учителя; но понятно само собою, что такая роль не могла принадлежать всякому иконописцу, на какой бы ступени развитія онъ ни стоялъ. Но для того, чтобы еще болѣе уяснить себѣ истинное значеніе греческаго иконописнаго подлинника въ исторіи художества, мы должны сказать нѣсколько словъ объ его происхожденіи.

Составители русскихъ подлинниковъ относятъ начало послѣднихъ къ блестящей эпохѣ византійскаго искусства—эпохѣ Юстиніана. Но если это справедливо относительно общихъ основъ византійско-русской иконографіи, то не можетъ быть признано справедливымъ въ отношеніи подлинника, какъ цѣльной теоретической системы иконографіи. Эпоха Юстиніана была эпохою прогресса и свободы творчества: она не успѣла еще разработать всѣхъ необходимыхъ сторонъ иконописанія, между тѣмъ какъ подлинникъ по существу своему представляетъ собою завершительный актъ творчества; слѣдов., составленіе подлинника должно отнести къ позднѣйшему времени. Стремленіе къ творчеству и разнообразію въ искусствѣ не ослабѣло еще и послѣ эпохи Юстиніана: еще не всѣ христіанскіе праздники были установлены и приняты всею церковію, не всѣ службы святымъ были составлены и не всѣ важнѣйшіе моменты исторіи церкви стали предметомъ иконографіи: многое нужно было создавать вновь, многое принаравливать къ устанавливающимся церковнымъ канонамъ и обычаямъ. При такомъ положеніи дѣла не могъ еще явиться иконописный подлинникъ въ его окончательномъ видѣ. Правда, отъ X в. мы имѣемъ уже лицевой минологій императора Василія II, который заключаетъ въ себѣ необходимые задатки подлинника; тѣмъ не менѣе онъ не былъ еще подлинникомъ въ полномъ смыслѣ слова. Періодъ образованія византійской иконографіи въ ея главнѣйшихъ чертахъ кончился въ XIII—XIV вв. Теперь, повидимому, настала удобная пора разобраться въ массѣ накопившагося матеріала и подвести итоги многовѣковой художественной дѣятельности. Въ цѣломъ обрядѣ христіанскомъ того времени замѣчается

стремленіе къ установкѣ строго опредѣленныхъ нормъ, повсюду распространяются письменные уставы, опредѣляющіе нормы богослуженія, выработываются точныя правила монашескаго житія. Отсюда весьма естественно ожидать, что въ это время появятся и первые иконописные подлинники; однакожъ, переходя на почву фактовъ, мы не можемъ отнести къ тому времени ни одного изъ дошедшихъ до насъ списковъ этой иконографической системы, и прежде всего несогласны приписать такую древность подлиннику Дидрона. Признаками времени происхожденія его служатъ имена Панселина и Діонисія, о которыхъ говорится въ его предисловіи. Въ какое же время жили эти лица? Скажемъ сначала о Панселинѣ, потомъ о Діонисіи, руководясь, главнымъ образомъ, тѣми фактическими данными, которыя сообщены извѣстнымъ знатокомъ Востока еп. Порфиріемъ въ его письмахъ къ архимандриту Антонину [1]).

Имя Панселина не есть вымыслъ праздной фантазіи. Въ греческихъ подлинникахъ имя это занимаетъ видное мѣсто, и преданія объ его техникѣ и иконахъ становятся образцомъ для подражанія. Сверхъ того, существованіе Панселина-художника доказывается устнымъ преданіемъ о немъ; преданіе это до сихъ поръ живо на Аѳонѣ, гдѣ имя Панселина нѣкогда стояло очень высоко, какъ и имена знаменитыхъ художниковъ на Западѣ. Но о времени его жизни въ литературѣ существуетъ разногласіе. Французскій издатель греческаго подлинника, руководясь, повидимому, голословнымъ заявленіемъ монаха Іоасафа, призналъ Панселина художникомъ XI и XII в. А. Н. Муравьевъ въ своихъ письмахъ къ митр. Филарету также на основаніи преданія отнесъ Панселина къ XII в. Но насколько это преданіе достовѣрно, это можно видѣть изъ слѣдующихъ фактовъ. Тотъ же Муравьевъ приписываетъ Панселину живописи въ аѳонскомъ соборѣ Пандократора, между тѣмъ какъ онъ построенъ въ XIV в. Далѣе, если вѣрить тому же преданію, то Панселинъ исполнялъ живопись и въ Хиландарскомъ монастырѣ, и въ Ватопедскомъ, и въ Лаврѣ, между тѣмъ храмы эти построены въ разное время: храмъ въ Хиландарѣ—въ 1293 г., въ Ватопедскомъ мон.—въ 1312 г., а въ Лаврѣ—

[1]) Труды кіев. дух. акад. 1867, №№ 10—11.

въ 1535 г., слѣдоват., существующее преданіе не только не помогаетъ освѣщенію темнаго вопроса, а наоборотъ вноситъ сюда одинъ только мракъ. Профессоръ Ламбросъ относитъ Панселина къ XIV в. [1]); архимандр. Антонинъ считалъ его художникомъ раньше XV в.; основаніемъ для него служилъ подлинникъ 1458 г., изданный грекомъ Симонидисомъ; но, какъ увидимъ ниже, дата этого подлинника вымышлена. Наконецъ, еп. Порфирій считаетъ Панселина художникомъ, жившимъ въ XVI в. Послѣднее намъ кажется болѣе вѣроятнымъ въ виду слѣдующихъ, приводимыхъ еп. Порфиріемъ, основаній: Діонисій въ своемъ подлинникѣ, говоря о Панселинѣ, совсѣмъ не причисляетъ его къ древнимъ живописцамъ; 2) вмѣстѣ съ Панселиномъ исполняли работы въ аѳонскихъ церквахъ Ѳеофанъ и Симеонъ; они извѣстны были и Діонисію, который сравнивалъ ихъ произведенія съ произведеніями Панселина и отдавалъ послѣднему безусловное преимущество. Но какъ Ѳеофанъ, такъ и Симеонъ, жили въ XVI в., слѣд. и Панселинъ, какъ современникъ ихъ, долженъ быть отнесенъ къ тому же XVI в.; 3) тоже самое подтверждаетъ еп. Порфирій на основаніи одного остатка надписи въ аѳонской протатской церкви; надписи этой впрочемъ теперь нѣтъ; да едва ли была она здѣсь и раньше.

Въ какое время жилъ Діонисій составитель иконописнаго подлинника? Дидронъ относитъ его приблизительно къ XV в., не указывая для этого никакихъ основаній. Но такъ какъ уже Панселинъ, о которомъ говоритъ Діонисій, жилъ въ XVI в., то ясно, что мнѣніе Дидрона не вѣрно. Другой издатель подлинника Діонисіева, на греческомъ языкѣ, грекъ Симонидисъ относитъ подлинникъ этотъ также къ XV в. и даже поставилъ на своемъ изданіи точную дату 1458 г., будто бы принадлежащую самому Діонисію. Но это, по увѣренію еп. Порфирія, выдумка издателя, разсчитанная на спекуляцію. Въ самомъ подлинникѣ находится не мало такихъ внутреннихъ признаковъ, которые не позволяютъ ни въ какомъ случаѣ считать его произведеніемъ древнимъ. а) Въ терминологіи его нерѣдко встрѣчаются иностранныя — нѣмецкія и итальянскія слова, которыя заставляютъ уже предполагать нѣкоторое вліяніе на аѳонское искусство со стороны западно-европейскаго, что могло имѣть

[1]) Παρνασσός 1882.

мѣсто не ранѣе XVI—XVII вв. б) Составитель подлинника считаетъ нужнымъ въ первой части отмѣтить способъ писанія иконъ у Московитовъ, т. е у московскихъ мастеровъ; но извѣстно, что московскіе иконописцы пріобрѣли громкую извѣстность и оригинальность въ XVI—XVII вв. в) Составитель подлинника трактуетъ о церковной живописи на полотнѣ, какъ обычномъ явленіи, но это едва ли могло быть ранѣе XVI—XVII вв. г) Авторъ горько жалуется на порицателей св. иконъ, подъ которыми слѣдуетъ разумѣть протестантовъ, отрицающихъ въ принципѣ почитаніе иконъ. Къ этому присоединяются еще слѣдующія справки. а) Еп. Порфирій въ письмахъ разсказываетъ, что однажды, при случайной встрѣчѣ съ однимъ старожиломъ Фурны, онъ просилъ послѣдняго на мѣстѣ разузнать что-нибудь о времени жизни земляка художника и что въ отвѣтъ на эту просьбу онъ получилъ извѣстіе, будто, по мѣстнымъ преданіямъ, Діонисій жилъ въ первой половинѣ XVIII в., и будто бы въ Фурнѣ нашлись стихи Діонисія, помѣченные 1733 г. б) На Аѳонѣ, по свидѣтельству того же еп. Порфирія, сохранилась доселѣ келья, въ которой жилъ Діонисій и при ней Предтеченская церковь (въ Каревѣ). Въ церкви этой сохранилась надпись, свидѣтельствующая о томъ, что эта церковь построена и росписана Діонисіемъ въ 1701 г. Независимо отъ всѣхъ этихъ соображеній, самый характеръ иконографическихъ статей подлинника даетъ прочныя основанія для рѣшенія вопроса о времени его составленія. Подлинникъ, какъ система, имѣющая практическое значеніе, долженъ находиться въ близкой родственной связи съ современными ему памятниками искусства; задача его заключается не въ томъ, чтобы, ниспровергнувъ все старое, создать на развалинахъ его нѣчто новое, небывалое; нѣтъ, онъ отражаетъ въ себѣ, какъ въ зеркалѣ, современное ему искусство и предназначается для охраны выработанныхъ иконографическихъ нормъ; отсюда, сравненіе его нормъ съ уцѣлѣвшими памятниками, особенно датированными, укажетъ эпоху его происхожденія. Сравненіе его съ памятниками древне-византійскими даетъ результатъ отрицательный: это двѣ разныя эпохи. Если и есть сходство между показаніями подлинника и памятниковъ древне-вазантійскихъ, то оно свидѣтельствуетъ лишь о томъ, что и позднѣйшее греческое искусство восходитъ своими корнями къ византійскимъ осно-

вамъ; но въ этомъ позднѣйшемъ искусствѣ, а равно и въ подлинникѣ находятся уже и такія черты, какихъ не было и не могло быть въ искусствѣ византійскомъ. Таковы благовѣщеніе Пресв. Богородицы съ двумя пророками, рождество Христово съ колѣнопреклоненными Богоматерью и Іосифомъ и съ ангелами, держащими свитокъ, крестъ съ латинскимъ титломъ въ распятіи І. Христа, воскресеніе І. Христа въ видѣ вылета изъ гроба, драмматическія формы представленія страшнаго суда и др. Такъ какъ всѣ эти черты подлинника принадлежатъ къ числу новшествъ, внесенныхъ въ греческую иконографію въ XVI—XVII вв., какъ это доказывается ихъ постояннымъ повтореніемъ именно въ памятникахъ этого времени, то ясно, что и подлинникъ греческій въ редакціи Діонисія и Кирилла Хіосскаго не могъ явиться ранѣе эпохи новаго возрожденія греческаго искуства и,— въ виду изобилія этихъ новшествъ,—вѣроятно въ XVII вѣкѣ, съ чѣмъ согласуются и показанія о времени жизни его составителя.

Діонисій не былъ творцомъ греч. подлинника, а лишь собирателемъ и систематизаторомъ уже бывшаго въ обращеніи матеріала. Объ этомъ говоритъ самъ онъ въ предисловіи къ подлиннику, ссылаясь то на Панселина, то на практику иныхъ странъ. Это же подтверждается и общимъ характеромъ его иконографическихъ описаній. Безъ сомнѣнія, въ своей многолѣтней практикѣ, онъ многое видѣлъ своими глазами, многое изучилъ самъ, многія изображенія написалъ по нѣскольку разъ; но при всемъ томъ онъ, повидимому, долженъ былъ имѣть своихъ предшественниковъ, которые уже ранѣе занимались собираніемъ иконографическаго матеріала въ памятникахъ древняго искусства и письменности. Собранный матеріалъ накоплялся вѣками. Въ періодъ древне-христіанскій и византійскій создавались отдѣльныя изображенія и вырабатывались опредѣленные типы и композиціи на темы новаго и ветхаго завѣта, церковно-историческія, эсхатологическія, поучительныя. Мало-по-малу циклы изображеній достигли цѣльности и полноты. Были выработаны и типическія черты единоличныхъ изображеній. Всѣ важнѣйшіе письменные источники и преданія припяты были, при этомъ, въ соображеніе. Уже Григорій Турскій разсказываетъ, что супруга епископа Наматія, соорудившая церковь въ честь св. Стефана, сама руководила росписью этого храма: она имѣла

въ рукахъ книгу, содержащую дѣянія древнихъ, и по ней указывала живописцамъ,—что должно быть изображено на стѣнахъ [1]). Въ X вѣкѣ мы видимъ уже сводъ иконографическихъ матеріаловъ въ минологіи Императора Василія II. Собраніе житій святыхъ, приписываемое Симеону Метафрасту увеличило значительно количество иконографическихъ темъ и матеріаловъ. Возрасталъ матеріалъ, имѣющій традиціонный характеръ и очень цѣнный въ иконописной практикѣ; облегчалось широкое распространеніе его повсюду; но для этого нужно было имѣть какой-либо ключъ къ этому матеріалу, чтобы сдѣлать возможнымъ его надлежащее использованіе. Возможно, что уже въ поздне-византійскую эпоху появились портативные иконографическіе образцы въ видѣ контурныхъ изображеній, а потомъ и краткія замѣтки о формахъ изображенія того или другого сюжета или лица. Замѣтки эти постепенно дополнялись, по мѣрѣ развитія иконографическихъ цикловъ, измѣнялись, сводились въ группы, и такимъ образомъ въ эпоху уже позднѣйшую появилась цѣльная законченная иконописная система, получившая названіе Ермиіи и предназначенная въ руководство не только простымъ иконописцамъ, но и художникамъ.



[1]) Augusti, Beiträge II, 171—172.

X.

Мозаики и фрески кіевскія.

Вмѣстѣ съ вѣрою Россія приняла отъ грековъ всѣ главнѣйшіе виды искусства—архитектуру, мозаику, фреску, миніатюру, эмаль, литейное дѣло и проч., которые на первыхъ же порахъ заняли у насъ господствующее положеніе. Русское самобытное искусство, начала котораго были положены еще въ эпоху, предшествовавшую христіанству, не могло представлять сильной конкурренціи этому чужеземному искусству. Мы знаемъ изъ новѣйшихъ раскопокъ, произведенныхъ въ разныхъ мѣстахъ, что народы, обитавшіе въ Россіи, были знакомы съ способами обработки металловъ и производствомъ изъ металла художественныхъ издѣлій. Но Византія, совмѣщая въ себѣ всю сумму художественныхъ и техническихъ знаній Россіи того времени, могла выставить не мало новыхъ, неизвѣстнымъ туземцамъ. Особенно это нужно сказать относительно произведеній мозаическихъ, о которыхъ русскіе люди могли имѣть только смутныя и случайныя понятія, также фресковыхъ и вообще живописныхъ. Еще до сихъ поръ, не смотря на всѣ успѣхи современной русской археологіи, не удалось открыть въ Россіи ни одного образца русской *живописи* изъ эпохи, предшествовавшей христіанству. Только спустя болѣе или менѣе долгое время, когда Россія успѣла уже усвоить себѣ пріемы, внесенные сюда новою школою учителей-византійцевъ, она могла выставить и своихъ собственныхъ мастеровъ съ нѣкоторыми задатками національныхъ русскихъ идеаловъ. Затѣмъ слѣдуетъ обратить вниманіе и на другую сторону дѣла. Церковное искусство Византіи было искусствомъ іератическимъ,

не допускающимъ произвольныхъ измѣненій и вымысловъ, даже и въ томъ случаѣ, если бы нашлись въ Россіи охотники до такихъ измѣненій. Одно изъ основныхъ требованій, которое византійцы предъявляли къ церковной живописи, состояло въ томъ, чтобы изображеніе по возможности точно выражало религіозную идею, именно ту идею, которая была издавна привита религіозному общественному сознанію. При такомъ положеніи дѣла весьма трудно ожидать, чтобы искусство живописи могло пойти въ Россіи по пути свободнаго развитія. Византійцы въ вопросахъ религіознаго обряда не отличались особенною широтою воззрѣнія и терпимостію; таково же было ихъ отношеніе и къ религіозному искусству. И дѣйствительно, они успѣли настолько привить къ русскому сознанію идею о неизмѣнности иконописныхъ византійскихъ традицій, что сами русскіе стали смотрѣть на всѣ измѣненія въ этомъ дѣлѣ, какъ на отступленіе отъ вѣры. Извѣстный протестъ дьяка Висковатаго по поводу иконописныхъ работъ для московскаго Благовѣщенскаго собора, мѣры Стоглава противъ иконописныхъ вольностей и предписаніе его идти по слѣдамъ лучшихъ древнихъ иконописцевъ, мѣры большого московскаго собора противъ нѣкоторыхъ иконографическихъ подробностей служатъ свидѣтельствами того, какъ глубоко проникнуты были русскіе люди иконописными традиціями Византіи и какъ они оберегали ихъ на дѣлѣ... Такимъ образомъ ни подготовка русскихъ мастеровъ, на первыхъ порахъ очень слабая, ни основной принципъ византійскаго церковнаго искусства не позволяютъ намъ говорить о самобытности русскаго церковнаго искусства живописи, по крайней мѣрѣ въ первый періодъ его существованія. Постараемся раскрыть это положеніе на основаніи лѣтописныхъ указаній, народныхъ преданій и главнымъ образомъ на основаніи уцѣлѣвшихъ до насъ памятниковъ византійскаго художества въ Россіи.

1) Лѣтописи ясно и опредѣленно говорятъ намъ о греческихъ иконописцахъ, работавшихъ въ Россіи: греками украшены были первыя кіевскія церкви: Десятинная, Кіево-Софійскій соборъ и Кіево-Печерскій монастырь. Это были первые художники въ Россіи, положившіе здѣсь прочныя начала византійской художественной школы. Именъ этихъ греческихъ художниковъ мы не знаемъ. На сѣверѣ Россіи въ Новгородѣ, по сказанію лѣтописей, художествомъ зани-

мались также греки: новгородская лѣтопись называетъ нѣкоторыхъ изъ нихъ по именамъ; таковы были: грекъ Петровичъ, Исаія и Ѳеофанъ; первый изъ нихъ въ 1196 году расписывалъ св. иконами церковь новгородскую Пресвятой Богородицы на воротахъ; второй въ 1338 году—другую новгородскую церковь входа Господа въ Іерусалимъ; третій, грекъ Ѳеофанъ, въ 1378 году расписывалъ новгородскую церковь Господа Іисуса Христа на Ильиной улицѣ. Новгородскій Софійскій соборъ росписанъ былъ также греками. Вообще, преданіе о работахъ греческихъ художниковъ въ Новгородѣ поддерживалось еще въ XVI и XVII столѣтіяхъ, какъ это видно изъ словъ московскаго Благовѣщенскаго собора священника Сильвестра (1554) въ розыскѣ по дѣлу Висковатаго: „церкви (въ Новгородѣ) ставили великіе князья, а по иконописцевъ посылали по греческихъ, церкви подписывати и св. иконы писати“, и изъ предисловій къ старинымъ русскимъ подлинникамъ. Начиная съ XIV столѣтія греческіе художники появляются и въ Москвѣ и работаютъ здѣсь вмѣстѣ съ русскими мастерами. Такъ въ 1343 году греческіе иконописцы митрополита Ѳеогноста расписывали живописью московскій Успенскій соборъ; въ слѣдующемъ затѣмъ 1344 году росписана была церковь Спаса на Бору; работа произведена была, правда, русскими мастерами, подъ руководствомъ Гойтана, Семена и Ивана; но эти руководители были учениками грековъ [1]). Въ Москвѣ также работалъ и тотъ грекъ Ѳеофанъ, который прежде былъ въ Новгородѣ: по переѣздѣ въ Москву онъ росписалъ здѣсь три церкви; рождества Богородицы (1395 г.), Архангельскій соборъ (1399 г.) и Благовѣщенскій соборъ (1405 г.), производя работу вмѣстѣ съ старцами Прохоромъ и Андреемъ Рублевымъ. Всѣ эти извѣстія, хотя и не очень многочисленныя, имѣютъ важное значеніе въ характеристикѣ древнерусскаго церковнаго искусства, но не столько сами по себѣ, сколько по связи съ другими основаніями, подтверждающими византійскій характеръ этого искусства. Строго говоря, ссылка на національность того или другого художника сама по себѣ доказываетъ очень немногое. Существуетъ не мало указаній на имена русскихъ мастеровъ, работавшихъ въ

---

[1]) Ровинскій, Истор. русск. иконопис. 137.

области древне-русскаго искусства, но это доказываетъ только то, что эти лица, благодаря своимъ способностямъ и умѣнью, производили работы въ установившемся іератическомъ стилѣ; то же нужно сказать и объ именахъ греческихъ художни ковъ: но они будутъ имѣть свою важность въ виду слѣдующихъ основаній.

2) Общераспространенное древне-русское преданіе доселѣ сохраняетъ память о греческихъ иконахъ въ Россіи. Это преданіе, безъ сомнѣнія, не есть вымыслъ фантазіи, а имѣетъ свои основанія. Какъ въ Италіи особенное уваженіе простонародья къ византійскимъ иконамъ доселѣ свидѣтельствуетъ о широкомъ распространеніи здѣсь нѣкогда византійскаго искусства, такъ точно и въ Россіи. Греческія или корсунскія иконы у насъ въ Россіи всегда пользовались особеннымъ уваженіемъ. Преданіе это отмѣчено неоднократно новгородскимъ лѣтописцемъ. Такъ подъ 1045 годомъ, разсказывая объ образѣ Спасовѣ въ новгородскомъ Софійскомъ соборѣ, лѣтописецъ передаетъ слѣдующее: „во святѣй Софіи премудрости Божіи въ великомъ Новѣградѣ во время божественной службы стоялъ Димитрій Ласкиревъ (грекъ) и призва софійскихъ священниковъ Прокопіа съ товарищами и воззрѣвъ на образъ милосердаго Спаса, иже и донынѣ стоитъ на правомъ клиросѣ на столѣ противо мѣста владычня; и вопросивъ ихъ Димитрій: вѣдомо ли вамъ про ту икону каковъ слухъ? Они же ему отвѣщали: слухъ, господине, таковъ, что не одна та икона изъ Корсуня [1]) привезена греческаго письма. И Димитрій отвѣща: у насъ де въ мудрыхъ людяхъ слухъ идетъ, да и писаніе въ нашей греческой земли есть, что та икона прежде Владимірова крещенія бѣ въ Царѣ-градѣ, а письмо Мануила царя греческаго“. Важно для насъ въ этомъ разсказѣ то, что, по словамъ софійскихъ священниковъ, въ Новгородѣ существовало преданіе объ иконахъ, принесенныхъ туда изъ Корсуня; въ числѣ таковыхъ былъ и образъ Спасовъ. Далѣе: въ повѣсти о приходѣ царя Іоанна Васильевича въ Новгородъ въ 1570 году повѣствователь разсказываетъ, что царь, между прочимъ, „повелѣ взяти... и св. иконы чудотворныя корсунскія, письма греческихъ живописцевъ“ [2]).

[1]) Отсюда названіе иконъ «Корсунскія». Съ теченіемъ времени этимъ словомъ стали обозначать вообще хорошую древнюю икону греческую, а иногда и русскую.

[2]) Новгор. лѣт. изд. Археогр. ком. стр. 399; ср. 344.

Заслуживаетъ здѣсь вниманія то, что корсунскія иконы считались въ Новгородѣ чудотворными и взяты были царемъ, какъ предметы особенно чтимые, а можетъ быть и цѣнные по своимъ художественнымъ достоинствамъ. Преданіе о корсунскихъ иконахъ еще до сихъ поръ уцѣлѣло въ Россіи, и корсунскихъ иконъ насчитываютъ у насъ свыше 40.

3) Всѣ уцѣлѣвшіе до насъ памятники древне-русскаго искусства носятъ на себѣ очевидные слѣды, обнаруживающіе ихъ византійскій характеръ. Возьмемъ ли кіевскія мозаики и фрески Новгорода, Старой Ладоги, Владиміра кляземскаго, древнія иконы, повсюду видимъ здѣсь и византійскую технику, и византійскіе художественные пріемы, и византійскую иконографію, и даже греческія надписи. Если такой именно характеръ проходитъ во всѣхъ извѣстныхъ доселѣ памятникахъ древне-русскаго художества, хотя бы выполненіе художественныхъ работъ принадлежало иногда и русскимъ мастерамъ, то мы необходимо должны признать, что это художество было преобладающимъ въ древней Россіи. И если присоединить къ этому извѣстія о греческихъ художникахъ, работавшихъ въ Россіи, и корсунскихъ иконахъ, то заключеніе о византійскомъ характерѣ древне-русскаго церковнаго искусства живописи мы должны будемъ признать безспорнымъ. Такимъ характеромъ отличается оно въ періодъ времени отъ первоначальнаго появленія въ Россіи и до XVI в.

Существенный характеръ этого искусства въ отмѣченный періодъ времени опредѣляется уже изъ его тѣсной зависимости отъ искусства византійскаго. Какъ въ церковномъ художествѣ Византіи канонизація художественныхъ формъ была концомъ художественной исторіи, такъ и въ Россіи неподвижность и однообразіе составляли отличительную черту его. Если въ искусствѣ западномъ мы видимъ постепенную смѣну періодовъ, сопровождающуюся постепеннымъ прогрессомъ въ области иконописной техники и художественныхъ идеаловъ, примѣнительно къ росту западно-европейской цивилизаціи, то ничего подобнаго не встрѣчается въ искусствѣ древней Россіи. Напротивъ, въ продолженіи цѣлыхъ пяти-шести столѣтій мы видимъ здѣсь господство одного неизмѣннаго начала, исключающаго прогрессъ въ смыслѣ западномъ. Начало это точно формули-

ровано отцами Стоглаваго собора. Сущность его заключается въ томъ, что русскіе мастера всѣхъ мѣстъ и временъ должны писать иконы по образу и по подобію и по существу и по лучшимъ образцамъ древнѣйшихъ живописцевъ. Начало это исключаетъ собою возможность историческаго прогресса, такъ какъ оно подчиняетъ живопись одному неизмѣнному преданію и обрекаетъ живописца на работу копированія лучшихъ образцовъ. Иначе едва ли могло и быть. Прогрессъ въ области изобразительнаго искусства обыкновенно идетъ рука объ руку съ литературою и поэзіею, и если въ послѣднихъ такого прогресса не было, то трудно ожидать его и въ живописи. Эта мысль о тѣсной связи въ исторіи между литературою и поэзіею съ одной стороны и изобразительными искусствами съ другой—хорошо развита Ѳ. И. Буслаевымъ. Вмѣстѣ съ первыми проблесками освобожденія отъ средневѣковаго невѣжества въ лирикѣ трубадуровъ и миннезингеровъ, въ важныхъ и шутливыхъ разсказахъ труверовъ, въ народныхъ сценическихъ представленіяхъ, разыгрываемыхъ на городскихъ площадяхъ, въ богословскихъ преніяхъ и ересяхъ, наконецъ въ схоластикѣ университетскаго преподаванія, явился знаменитый въ исторіи архитектуры готическій стиль. Знаменитая эпоха пизанской скульптуры и Джіоттовой школы есть вмѣстѣ съ тѣмъ и эпоха великаго творца Божественной комедіи. Какъ самъ Данть умѣлъ рисовать, такъ и его другъ и вмѣстѣ современный ему живописецъ Джіотто упражнялся въ сочиненіи стиховъ... И въ слѣдующихъ столѣтіяхъ на западѣ искусство, поэзія и наука идутъ рука объ руку... Леонардо да Винчи (будучи художникомъ) любилъ механику и написалъ отличный трактатъ о живописи; Микель Анджело былъ не только скульпторъ, живописецъ и архитекторъ, но вмѣстѣ и писалъ сонеты и усердно занимался классическою археологіею“ [1]). Сопоставленія эти показываютъ, что въ исторіи западнаго искусства прогрессъ художественный шелъ рядомъ съ прогрессомъ поэзіи, литературы и науки; это взаимодѣйствіе знаній и спасло художество отъ монотоннаго однообразія и слѣдованія по избитой колеѣ. Между тѣмъ въ Россіи до XV—XVI вв. недоставало этихъ благопріятныхъ

[1]) Ѳ. И. Буслаевъ, Общ. пон. о русск. иконоп. стр. 18. Сборникъ Общ. древне-русск. иск. 1866 г.

условій. „Русская литература даже въ первой половинѣ XVII в., по словамъ того же ученаго, стояла на той же самой ступени, что и въ XII в. Одни и тѣ же умственные интересы, погруженные въ безотчетное вѣрованіе, то же отсутствіе средствъ къ развитію, та же безыскусственность въ жизни, та же письменность, тѣ же прологи... Положительно то же самое нужно сказать и о русскомъ иконописаніи. Русскіе живописцы временъ Іоанна Грознаго и даже Михаила Ѳеодоровича не сдѣлали ничего для живописи, что могло бы возвысить ее, напр. надъ мозаиками и фресками въ русскихъ церквахъ XI—XII столѣтій [1]). Пусть это заключеніе преувеличено, однако вѣрно то, что одно неизмѣнное начало въ нашей иконописи проходитъ чрезъ весь продолжительный періодъ времени отъ X до XV в. Строгое подчиненіе этому началу повело къ тому, что наша старинная живопись сохранила въ неприкосновенной цѣлости тѣ иконографическіе сюжеты и формы, которые выработаны были въ Византіи, и слѣдовательно въ ней мы имѣемъ данныя для повѣрки и разъясненія преданій самой Византіи. Косность спасла наше искусство отъ той тривіальности и распущенности, какими отличалось нѣкогда церковное искусство на Западѣ. Стремленіе къ оригинальности и освобожденію отъ древнихъ традицій составляетъ въ русскихъ памятникахъ до XVI в. явленіе рѣдкое. Но въ XVI и особенно въ XVII в. стремленіе къ новшествамъ уже составляетъ значительный противовѣсъ византинизму, принимаетъ массовый характеръ и налагаетъ свою печать на произведенія русской иконописи.

Въ трехъ главныхъ центрахъ началась и получила наибольшую полноту развитія религіозная жизнь нашихъ предковъ: въ Кіевѣ, Новгородѣ и Владиміро-Суздалѣ. Къ этимъ же центрамъ примыкаетъ и древне-русская художественная дѣятельность.

Кіевъ. Лѣтописные источники сообщаютъ намъ, что древнѣйшіе кіевскіе храмы украшены были мусіею, стѣнописью, иконописью, произведеніями чеканнаго и литейнаго дѣла. О св. Владимірѣ лѣтописецъ замѣчаетъ, что онъ, задумавъ создать церковь св. Богородицы, „пославъ приведе мастеры отъ грекъ и украси ю иконами, еже бѣ взялъ въ Корсу-

[1]) Тамъ же стр. 18.



Рис. 148. Мозаика Кіево-Софійскаго собора—нерушимая стѣна (стр. 275).

ни“ [1]). Къ тому же Кіеву относится извѣстіе печерскаго патерика о чудесномъ прибытіи греческихъ живописцевъ для росписанія Кіево-Печерской церкви. Вмѣстѣ съ греками работали въ Кіевѣ и ихъ ученики русскіе, въ ряду которыхъ на первомъ мѣстѣ стоитъ имя преподобнаго Алимпія печерскаго. Всѣ важнѣйшіе храмы въ Россіи украшались, вѣроятно, стѣнописями, за исключеніемъ храмовъ деревянныхъ. Это былъ общепринятый византійскій обычай. Но если въ самой Византіи въ эпоху построенія древнѣйшихъ русскихъ храмовъ (X—XI в.) преобладающимъ видомъ живописи была мозаика, то въ Россіи ее замѣнила живопись фресковая. Мозаика—роскошь, доступная лишь для храмовъ богатыхъ, каковы были храмы княжескіе, соборные и монастырскіе; но даже и въ этихъ храмахъ на ряду съ мозаикою допускалась и фреска. Тѣ и другія сохранились въ *Кіево-Софійскомъ соборѣ*, представляющемъ собою древнѣйшій образецъ полной стѣнной росписи, отчасти мозаической, отчасти фресковой (XI в.), уже реставрированной и даже видоизмѣненной. Въ лбѣ алтарной апсиды прежде всего обращаетъ на себя вниманіе колоссальное (около 7 аршинъ въ высоту) изображеніе Богоматери „Нерушимой стѣны“ (рис. 148). Богоматерь изображена стоящею на ромбоидальномъ золотомъ подножіи; голова ея окружена нимбомъ и покрыта раззолоченнымъ покрываломъ, ниспадающимъ сзади и спереди. Нижняя одежда Богоматери состоитъ изъ лазурнаго хитона, опоясаннаго червленымъ поясомъ, съ бѣлымъ платкомъ; обувь красная. Руки Богоматери воздѣты кверху и имѣютъ голубыя поручи, украшенныя крестами. Это одно изъ самыхъ рѣдкихъ мозаическихъ изображеній Богоматери. Съ нимъ можетъ стать рядомъ лишь такое же изображеніе въ Гелатскомъ монастырѣ близъ Кутаиса, устроенное, по мѣстному преданію, императоромъ Алексѣемъ Комниномъ для царя Давида Возобновителя (XI в.). Слѣдовательно, какъ кіевская, такъ и гелатская мозаика относятся къ одному и тому же времени, составляютъ произведеніе одного и того же византійскаго стиля; оба изображенія занимаютъ одно и то же мѣсто въ алтарѣ и имѣютъ близко-сходную иконографическую форму. А форма эта есть результатъ долголѣтняго богословско-художественнаго упражненія древне-

[1]) Лавр. лѣт. 52.

христіанскихъ и византійскихъ художниковъ: она встрѣчается уже часто среди фресковыхъ изображеній римскихъ катакомбъ: это извѣстная и столь часто повторяемая въ первые вѣка христіанства „orante“—фигура женщины въ молитвенномъ положеніи; трудно еще усмотрѣть во всѣхъ этихъ катакомбныхъ фигурахъ изображеніе Богоматери, но важно уже то, что въ тѣхъ же катакомбахъ мы встрѣчаемъ перенесеніе этой формы на несомнѣнныя изображенія Богоматери; переносъ этотъ совпадаетъ со временемъ перваго обособленія византійской иконографіи въ особую самостоятельную систему. Отсюда беретъ свое начало цѣлый рядъ изображеній Богоматери, иногда съ Божественнымъ Младенцемъ, въ алтарныхъ апсидахъ храмовъ: въ церкви Петра Хрисогона въ Равеннѣ, Софіи Константинопольской, въ капеллѣ Венанція при баптистеріи Іоанна Латеранскаго въ Римѣ, въ церкви Богоматери (Maria in Porto) въ Равеннѣ, въ Софіи Солунской, св. Марка въ Венеціи, въ константинопольской базиликѣ Василія Македонянина (опис. въ Словѣ патр. Фотія), въ Дафни, въ церкви св. Луки въ Фокидѣ и др.; въ русскихъ храмахъ: Спаса въ Нередицахъ, Кіево-Кириллова монастыря; въ церкви Спаса въ Полоцкѣ, воздвигнутой св. княгинею Евфросиніею; въ Георгіевской церкви въ Старой Ладогѣ; въ кавказской церкви въ Аталѣ. Въ храмахъ греческихъ и русскихъ XVI—XVII в. Богоматерь въ алтарной апсидѣ встрѣчается постоянно, хотя форма ея изображенія и обстановка уже измѣняются. Слѣдуетъ ли расширить значеніе разсматриваемаго типа Богоматери „Нерушимой стѣны“ (безъ I. X.) и видѣть въ немъ монументальное изображеніе церкви, въ отличіе отъ иконнаго типа Богоматери съ Младенцемъ на лонѣ, какъ полагаетъ Н. П. Кондаковъ [1]), или—изображеніе невещественнаго дома Софіи Премудрости Божіей, какъ догадывался г. Крыжановскій [2]), рѣшать не беремся; замѣтимъ впрочемъ, что одинъ изъ указанныхъ Н. П. Кондаковымъ признаковъ этого типа, именно, „монументальныя фигуры при немъ апостоловъ, святителей и пр.“ въ памятникахъ древности встрѣчается одинаково въ связи съ тѣмъ и другимъ типомъ. Какъ мы понимаемъ типъ этотъ въ сюжетѣ „Вознесеніе

[1]) Визант. церкви 28.
[2]) Зап. Импер. археол. общ. VIII, 2 4.

Господне",—объ этомъ сказано нами въ особомъ сочиненіи [1]). Остановимся въ данномъ случаѣ на одномъ ближайшемъ значеніи разсматриваемаго изображенія: это есть образъ Богоматери, которому издревле усвоено наименованіе „Нерушимая стѣна". Основаніе для наименованія заключается едва ли въ томъ, что изображеніе это, несмотря на многочисленныя бѣдствія, постигшія этотъ храмъ въ разныя времена, сохранилось цѣлымъ и невредимымъ. Вѣрнѣе думать, что величественное изображеніе на стѣнѣ, видимое въ храмѣ всѣми, при низкомъ иконостасѣ, вызывало въ памяти довольно распространенное въ памятникахъ письменности сравненіе Богоматери съ твердынею. Богоматерь покровительница Константинополя; она надежнѣе крѣпостныхъ стѣнъ его, она по выраженію церковныхъ пѣснопѣній, „Царствія нерушимая стѣна" (χαῖρε τῆς βασιλείας τὸ ἀπόρθητον τεῖχος cf. τεῖχος εἶ τῶν παρθένων); держава, стѣна и утвержденіе, нерушимая стѣна и предстательство, стѣна необоримая, стѣна недвижимая, стѣна прибѣжища, стѣна нерушимая, прибѣжище и покровъ; палата, которою сохраняется нерушимо градъ нашъ (Константинополь; всѣхъ городовъ и весей непобѣдимое хранилище и предградіе. Эти общензвѣстныя уподобленія легко могли послужить поводомъ къ тому, чтобы усвоить изображенной *на стѣнѣ* Богоматери наименованіе „Нерушимой стѣны". Мозаика эта имѣетъ такимъ образомъ большую важность для характеристики византійско-русскаго иконографическаго преданія; замѣчательна она и со стороны стиля. Не видно здѣсь ни излишней манерности, ни сильной наклонности къ аскетическимъ формамъ представленія, ни педантическаго увлеченія мелочами въ ущербъ цѣлому, характеризующихъ эпоху упадка византійскаго искусства; напротивъ изящество формы и глубина внутренняго содержанія—суть ея отличительные признаки.

Ниже Богоматери въ той же алтарной апсидѣ помѣщено мозаическое изображеніе Евхаристіи (рис. 149). Въ центрѣ алтарной стѣны изображенъ престолъ, покрытый матеріею багрянаго цвѣта съ четырьмя золотыми наугольниками, съ бѣлыми и сѣрыми полосами, съ золотыми украшеніями въ видѣ круговъ и цвѣтовъ, образующихъ собою фигуру четвероконечнаго креста. На престолѣ изображены: золотой чет-

[1]) *Н. Покровскій*, Евангеліе въ пам. иконогр. стр. 443—444.

вероконечный крестъ, дискосъ золотой съ частицами евхаристическаго хлѣба, звѣздица, губка, копіе въ видѣ небольшого ножа и метелка. Надъ престоломъ — киворій или шатровая сѣнь, по древне-византійскому обычаю; по сторонамъ престола стоятъ два ангела въ двойныхъ хитонахъ-свѣтло-зеленомъ и сѣромъ, одинъ съ ораремъ; вьющіеся волосы ихъ украшены тороками; оба ангела держатъ въ рукахъ золотыя, украшенныя драгоцѣнными камнями, рипиды и такимъ образомъ представляютъ собою служащихъ діаконовъ. Далѣе по обѣимъ сторонамъ престола два раза изображенъ Спаситель въ золотомъ хитонѣ и голубомъ иматіи, съ крестообразнымъ, украшеннымъ драгоцѣнными камнями, нимбомъ; оба изображенія Іисуса Христа почти совершенно сходны между собою. Съ лѣвой стороны Спаситель держитъ въ правой рукѣ евхаристическій хлѣбъ; къ Нему подходятъ шесть апостоловъ, въ наклонномъ положеніи, съ обращенными къ Спасателю руками; а передній изъ нихъ ап. Петръ (древній типъ съ курчавою бородою и волосами) сложилъ

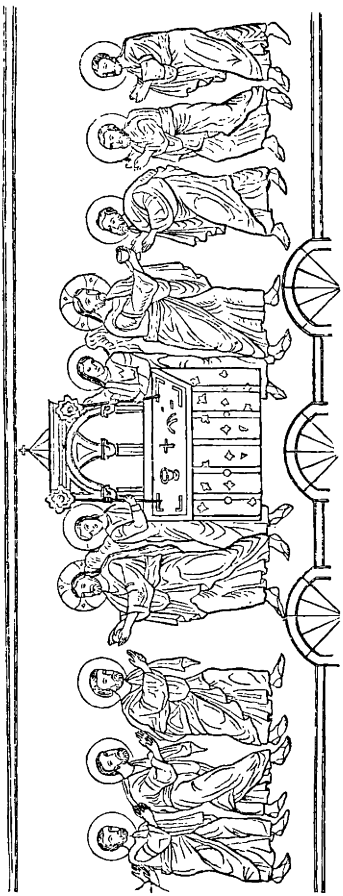


Рис. 149. Моз. Кіево-Соф. собора.

руки точно такъ, какъ слагаютъ ихъ русскіе православные христіане для принятія священническаго благословенія. Всѣ апостолы одѣты въ хитоны, иматіи и сандаліи, у всѣхъ короткіе волосы и золотые нимбы. Находящаяся вверху греческая надпись гласитъ; λάβετε φάγετε τοῦτο ἐστίν τὸ σῶμα μοῦ, τὸ ὑπὲρ ὑμῶν κλώμενον εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν". Это причащеніе апостоловъ подъ видомъ хлѣба. Съ правой стороны изображенъ Спаситель съ чашею въ рукахъ, къ которой приближаются въ такомъ же видѣ, какъ и на предыдущей половинѣ мозаики, другіе шесть апостоловъ, съ апостоломъ Павломъ во главѣ. Надпись вверху: „πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες, τοῦτο ἐστίν τὸ αἷμα μοῦ τὸ τῆς καινῆς διαθήκης, τὸ ὑπὲρ (ὑμῶν καὶ π) ολλῶν ἐ(κχυνόμε)νον εἰς ἄφε(σιν ἁμαρτιῶν)". Это причащеніе апостоловъ подъ видомъ вина. Древнѣйшій образецъ такого изображенія—въ миніатюрахъ россанскаго Евангелія VI вѣка; съ тѣхъ поръ оно вошло въ обычное употребленіе и повторяется множество разъ на самыхъ разнообразныхъ памятникахъ древности. Въ византійскихъ и русскихъ мозаикахъ оно встрѣчается два раза—въ Софіи Кіевской и въ мозаикахъ Кіево-Михайловскаго златоверхаго монастыря. То и другое изображеніе въ общихъ чертахъ совершенно сходны между собою, но въ частностяхъ между ними замѣчается разница, а это доказываетъ, что Михайловская мозаика не была скопирована съ Софійской и, можетъ быть, сдѣлана другими мастерами. Наиболѣе замѣтная разница ихъ заключается во-первыхъ въ томъ, что въ Михайловской мозаикѣ нѣтъ киворія надъ престоломъ, но есть другая подробность, которой нѣтъ въ Софійской: это алтарная преграда съ завѣсою предъ престоломъ, въ видѣ низкой стѣнки съ столбиками: важная археологическая подробность для исторіи нашего иконостаса; во вторыхъ, на Михайловской мозаикѣ Спаситель, при раздаяніи хлѣба, держитъ въ лѣвой рукѣ дискосъ, а въ Софійской этого дискоса нѣтъ; въ третьихъ, на престолѣ въ Михайловской мозаикѣ изображенъ одинъ только дискосъ, другихъ утварей нѣтъ; въ четвертыхъ, въ Михайловской мозаикѣ надпись „пріимите ядите... и пійте отъ нея вси..." сдѣлана по-славянски, тогда какъ въ Софійской по-гречески. Различіе это,впрочемъ, не имѣетъ важнаго и существеннаго значенія въ исторіи изобразительнаго искусства вообще и мозаическаго производства въ частности. Наличность кіевскихъ памятниковъ не позволяетъ намъ согласиться съ тѣмъ мнѣ

ніемъ, будто Михайловскія мозаики служатъ наглядным доказательствомъ художественнаго прогресса *русскихъ* мозаичистовъ, по сравненію съ греческими. Сравните, говоритъ А. В. Праховъ, фрески и мозаики Кіево-софійскія греческія XI в. съ Михайловскими мозаиками и Кирилловскими фресками русскими XII в., вы невольно остановитесь на той особенности, что въ живописи XII в. стиль прежде условный и нѣсколько деревянный уступаетъ мѣсто большей естественности, большей свободѣ. Взгляните на двѣ мозаики: евхаристію Софійскаго алтаря и евхаристію Михайловскаго алтаря и для примѣра сравните апостоловъ, подходящихъ справа къ І. Христу съ чашей: вы неминуемо отдадите предпочтеніе Михайловскому изображенію: сколько естественности въ движеніи и въ выраженіи благоговѣнія въ первой наклоненной фигурѣ, сколько благородной граціи во второй. Насколько фигуры выросли и стали стройны. Стиль колеблется, такъ какъ въ принесенныя Византіей формы *русская* фантазія, овладѣвъ ими, начинаетъ вносить живыя наблюденія: то есть на нашихъ глазахъ начинается тотъ органическій, творческій процессъ, который помогъ напр. итальянцамъ, воспользовавшись всѣмъ, что пока могла дать имъ Византія, повести дѣло искусства—исканіе красоты внѣшней и внутренней жизни человѣка—далѣе и далѣе до феноменальнаго совершенства въ созданіяхъ XVI столѣтія! Вѣкъ XI былъ для насъ вѣкомъ ученія, вѣкъ XII началомъ самостоятельной художественной дѣятельности; да, самостоятельной, такъ какъ русскій ученикъ византійскаго учителя уже началъ наблюдать дѣйствительность и вносить свои наблюденія въ искусство [1]). Отзывъ чрезвычайно лестный для русской культуры и искусства XII в.; но едва ли справедливый: онъ основанъ на сравненіи мозаикъ Кіево-Софійскихъ съ Михайловскими, изъ которыхъ первыя признаются дѣломъ византійскихъ художниковъ, а вторыя—русскихъ; однако на чемъ основывается предположеніе о Михайловскихъ мозаикахъ, какъ произведеніи русскомъ? На славянской надписи „пріимите, ядите“ и т. д. Но извѣстно, что нѣкоторыя изъ византійскихъ мозаикъ Италіи и Сициліи имѣютъ латинскія надписи, тѣмъ не менѣе сами мозаики имѣютъ несомнѣнно византійское происхожденіе; на русскихъ иконахъ, даже XVI

[1]) Труды моск. археол. общ. т. XI, вып. 3, стр. 24—25.

и XVII вв., встрѣчаются греческія надписи, но иконы эти писались русскими иконописцами; на греческихъ иконахъ встрѣчаются надписи арабскія, на византійскихъ эмаляхъ грузинскія. Возможно предположить, что и въ мозаикахъ Михайловскихъ славянская надпись сдѣлана грекомъ; тѣмъ болѣе, что 1) славянскій шрифтъ=греческій, 2) въ надписи этой допущены ошибки, болѣе свойственныя греку, чѣмъ русскому, 3) нѣкоторыя буквы, какъ замѣтилъ Крыжановскій, сохраняютъ здѣсь прямо греческую форму (Z, H, N). Затѣмъ, если славянская надпись служитъ признакомъ русской работы, то на какую работу—греческую или русскую указываютъ *греческія* надписи въ мозаикахъ того же Михайловскаго алтаря: ο αγιος Δημητριος, ο αγιος Στεφανος? Наконецъ, выходя изъ указаннаго предположенія, А. В. Праховъ опускаетъ изъ виду то, что отмѣченныя имъ преимущества русскаго памятника предполагаютъ не только наблюдательность и изученіе природы, но и долговременныя упражненія; гдѣ же слѣды этихъ упражненій? Почему эта *русская* школа мозаики проявила себя только въ единственномъ памятникѣ, почему не обнаружила себя такъ или иначе, если не въ Кіевѣ, то напр. въ Новгородѣ, или Владиміро-Суздалѣ? Спросъ вызываетъ производительныя силы и ведетъ къ прогрессу, но если нѣтъ достаточныхъ основаній предполагать большой спросъ, то представляется болѣе вѣроятнымъ думать, что русскія мозаики исполнялись византійцами изъ византійскаго матеріала, хотя были при помощи русскихъ учениковъ. Нѣтъ нужды говорить о томъ, что въ Михайловскихъ мозаикахъ какъ композиція, такъ и типы и техника имѣютъ характеръ византійскій. Мы допускаемъ еще нѣкоторую вѣроятность того предположенія, что исполнителями Михайловскихъ мозаикъ могли быть русскіе мастера, но не считаемъ возможнымъ признать этотъ памятникъ произведеніемъ *русской* столь быстро прогрессирующей художественной школы, даже и въ томъ случаѣ, если отвергнемъ ошибочное предположеніе проф. Прахова о превосходствѣ Михайловскихъ мозаикъ надъ Софійскими.

Въ нижней части алтарной апсиды Кіево-Софійскаго собора—изображенія святителей Василія Великаго, Іоанна Златоуста, Григорія Нисскаго, Григорія Чудотворца, св. Епифанія, Климента римскаго, Григорія Богослова, святителя Николая и по краямъ къ иконостасу свв. діаконы Стефанъ

и Лаврентій. Итакъ, въ мозаикахъ Кіево-Софійскаго алтаря данъ типичный образецъ алтарной росписи въ изображеніяхъ Богоматери, евхаристіи, святителей и діаконовъ.

Средняя часть храма украшена мозаикою и фрескою. Въ центральномъ куполѣ мозаическій Пантократоръ, недавно открытый, въ воронкѣ купола архангелы (сохранился одинъ), ниже апостолы (сохранились Петръ и Павелъ) [1]). Въ парусахъ сводовъ Евангелисты (сохранился Маркъ). На царской аркѣ медальонное изображеніе деисиса. На алтарныхъ столбахъ превосходное изображеніе благовѣщенія (рис. 150): на сѣверо-восточномъ столбѣ архангелъ Гавріилъ, на юго-восточномъ Богоматерь. Такое раздѣленіе этого сюжета ведетъ свое начало изъ глубокой византійской древности: его мы встрѣчаемъ уже въ миніатюрахъ сирійскаго евангелія VI в., гдѣ Богоматерь представлена по одну сторону портика, а архангелъ по другую. Затѣмъ оно проходитъ совершенно ясно въ обычныхъ изображеніяхъ на древне-русскихъ царскихъ дверяхъ въ иконостасѣ, причемъ Богоматерь изображается на одной половинкѣ дверей, а архангелъ на другой. Подробности этого изображенія въ кіевской мозаикѣ слѣдующія: архангелъ изображенъ въ моментъ движенія, одѣяніе его составляютъ сѣрый хитонъ съ поручами и бѣловатый иматій; ноги обуты въ сандаліи, въ волосахъ—тороки; золотой нимбъ; правою рукою благословляетъ, въ лѣвой держитъ жезлъ; возлѣ головы греческая надпись ὁ ἀρχ. Γαβριήλ. Χέρε κεχαριτομένη ὁ κς μετά σοῦ (испорчена). Богоматерь представлена въ синемъ хитонѣ съ золотыми поручами и такого же цвѣта головномъ покровѣ, въ золотомъ нимбѣ и красныхъ сапожкахъ; въ лѣвой рукѣ ея багряный матеріалъ для пряжи, въ правой—нитка съ веретеномъ; ноги покоятся на ромбоидальномъ подножіи. Возлѣ головы надпись—справа МР ΘΥ, слѣва: ἰδοῦ ἡ δουλὴ τοῦ γένοτο μυ κατὰ τὸ ῥῆμα σοῦ. Въ купольныхъ аркахъ изображены были мученики по десяти въ каждой; изъ нихъ сохранились десять въ южной и пять въ сѣверной. Остальныя части храма покрыты фресковою живописью.

Фрески Кіево-Софійскаго собора, исполненныя вмѣстѣ съ сооруженіемъ его Ярославомъ Владиміровичемъ, въ настоя-

---

[1]) Изданы проф. Праховымъ въ Труд. Моск. Арх. Общ. 1887, III, тамъ же первосвященникъ Ааронъ съ свѣч. столпа царской арки.



Рис. 150. Моз. Кіево-Соф. соб. — благовѣщеніе (стр. 282).

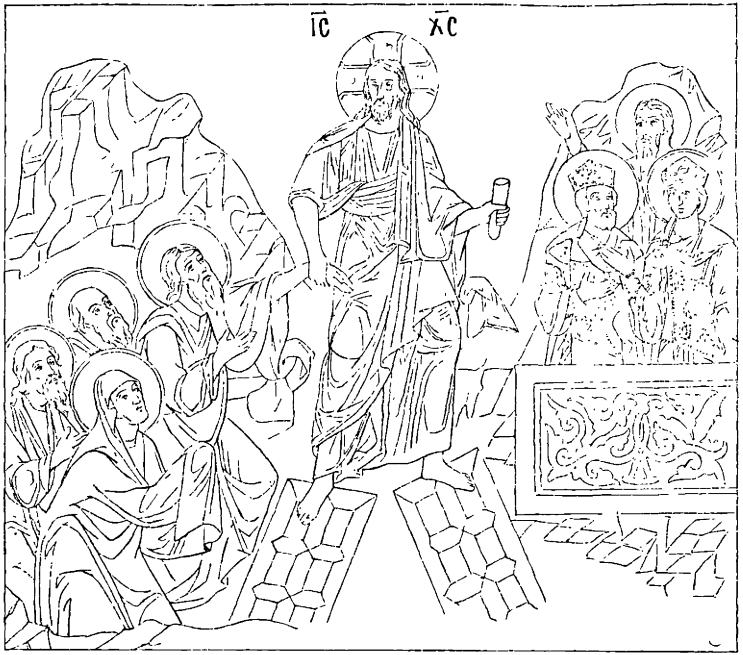


Рис. 151. Фреска Кіево-Соф. соб. — сошествіе І. Х. во адъ (стр. 283).

щее время уже раставрированы. Исторія этой реставраціи, разсказанная неоднократно, убѣждаетъ въ томъ, что сюда внесены многія исправленія и дополненія, произвольныя толкованія сюжетовъ; такъ что въ настоящемъ видѣ памятникъ этотъ уже утратилъ значительную долю своей археологической цѣнности. Но всетаки остается возможность ознакомленія съ археологическою стороною его отчасти по изданію его рисунковъ, исполненныхъ Ѳ. Г. Солнцевымъ, отчасти по описанію, сдѣланному очевидцемъ реставраціи прот. Скворцовымъ. Послѣдній, описывая эту роспись, выходитъ изъ предположенія, что она должна выражать собою идею ипостасной Премудрости Божіей. Какъ мозаическая евхаристія служитъ выраженіемъ мысли „объ уготованіи трапезы“ Премудростію, такъ на стѣнахъ храма представлены другія дѣла Премудрости; сюда относятся не только евангельскія событія, какъ славнѣйшія дѣла Софіи, но и явленіе Аврааму трехъ странниковъ, отдѣльныя лица, какъ рабы и служители Премудрости, успеніе Богоматери, какъ прославленіе дома Премудрости Божіей, когда Пресв. Дѣва, одушевленный храмъ Бога Слова, призвана была украшать собою храмъ вѣчной славы. Взглядъ слишкомъ широкій, и исходная точка зрѣнія автора не вѣрна. Авторъ идетъ по пути соображеній теоретическихъ и полагаетъ, что идея посвященія храма Софіи Премудрости Божіей должна была господствовать во всѣхъ изображеніяхъ. Нельзя отрицать того, что нерѣдко посвященіе храма имѣло и имѣетъ вліяніе на подборъ изображеній для стѣнной росписи; но чѣмъ объяснить то, что многія изъ изображеній Кіево-Софійскаго собора повторяются не только въ храмахъ „Софіи“, но и вообще въ храмахъ въ честь Спасителя, Богоматери и святыхъ? Если повтореніе ихъ въ первыхъ двухъ можетъ быть еще сведено къ Софіи, въ виду недостаточно опредѣленнаго истолкованія идеи Софіи въ памятникахъ письменности, то повтореніе въ храмахъ, напр. въ честь св. Георгія, будетъ имѣть уже иное значеніе. Фресковыя изображенія здѣсь расположены въ слѣдующемъ порядкѣ. На сѣверной сторонѣ вверху подъ сводами Іисусъ Христосъ предъ первосвященникомъ, раздирающимъ свои одежды и ап. Петръ возлѣ костра, ниже—сошествіе Спасителя во адъ (рис. 151 Іисусъ Христосъ со свиткомъ, но безъ креста; Давидъ и Соломонъ направо отъ зрителя) и явленіе Его

тремъ свв. женамъ по воскресеніи (дѣйствіе среди двухъ скалъ, видны пальмы, свв. жены у ногъ Іисуса Христа). На южной сторонѣ: вверху распятіе Іисуса Христа среди двухъ разбойниковъ (предстоящіе: Іоаннъ Богословъ и 4 свв. жены; воины, одинъ съ копьемъ, другой съ губкою, третій съ длиннымъ мечемъ и щитомъ, Логинъ сотникъ; сцена оживленная); ниже увѣреніе Ѳомы (рис. 152) (юный Ѳома простираетъ руку къ прободенному ребру Спасителя) и посольство апостоловъ на проповѣдь (Спаситель возлагаетъ руки на стоящихъ возлѣ Него апостоловъ). Здѣсь же съ западной стороны надъ аркою сошествіе Св. Духа на апостоловъ (апостолы расположены полукругомъ, Евангелисты съ книгами, остальные со свитками, вверху стилизованное небо; нѣтъ ни Св. Духа, ни огненныхъ языковъ, ни фигуры космоса). На верхнихъ галлереяхъ также евангельскія событія: чудо въ Канѣ галилейской, тайкая вечеря, (рис. 153: столъ въ видѣ сигмы; схема обычная византійская), Іисусъ Христосъ въ домѣ Симона (?), явленіе Аврааму трехъ ангеловъ, жертвоприношеніе Авраама и три отрока въ вавилонской печи. Остальныя многоличныя изображенія въ средней части храма сдѣланы вновь. Единоличныя изображенія весьма многочисленны (до 108 поясныхъ и до 220 во весь ростъ) и представляютъ святыхъ разнаго званія, преимущественно мучениковъ. Въ общихъ чертахъ планъ росписи таковъ: въ алтарѣ предметы, относящіеся къ евхаристіи, въ куполѣ представители небесной церкви, на стѣнахъ и сводахъ—событія новаго завѣта, особенно относящіяся къ голгоѳеской жертвѣ, установленію евхаристіи и воскресенію; также отдѣльные святые, отчасти уцѣлѣвшіе отъ древней росписи, отчасти сдѣланные вновь.

Кромѣ главной алтарной апсиды, въ Кіево-Софійскомъ соборѣ находятся на лицо еще четыре: въ сѣверной, ближайшей къ главной апсидѣ, представлены событія изъ исторіи ап. Петра; въ южной—событія изъ жизни Богоматери: зачатіе (встрѣча и лобзаніе Іоакима и Анны у городскихъ воротъ), рождество Богородицы (сюжетъ скомпанованъ по образцу рождества Христова: св. Анна лежитъ въ постели, возлѣ нея три женскія фигуры съ сосудами въ рукахъ, внизу двѣ бабки омываютъ Богоматерь въ купели), введеніе во храмъ (въ сопровожденіи дѣвъ) и питаніе Богоматери ангеломъ (Богоматерь сидитъ на верхней ступенькѣ



Рис. 152. Фреска Кіево-Соф. соб. — увѣреніе Ѳомы (стр. 284).

галлереи); далѣе неясный сюжетъ: Богоматерь стоитъ возлѣ портика съ вѣтвію въ рукѣ, предъ нею группа людей, среди которыхъ одно лицо въ епископскомъ омофорѣ и одна женщина; за Богоматерью внутри портика святитель. Одинъ изъ признаковъ этого изображенія—вѣтвь въ рукѣ Богоматери, повидимому, указываетъ на обрученіе Богоматери Іосифу (вѣтвь = разцвѣтшій жезлъ); но святительскіе омофоры не допускаютъ такого изъясненія; пусть въ памятникахъ византійскихъ анахронизмы встрѣчаются, напримѣръ крестъ на столѣ въ изображеніи срѣтенія, но омофоръ съ крестами въ числѣ одеждъ ветхозавѣтныхъ лицъ даже и первосвященниковъ, явленіе странное: мы не встрѣчали подобныхъ аномалій и затрудняемся допустить, чтобы хорошій художникъ Кіево-Софійскаго собора могъ позволить себѣ такую вольность. Болѣе вѣроятно предположеніе, что здѣсь художникъ имѣлъ въ виду представить предвозвѣщеніе

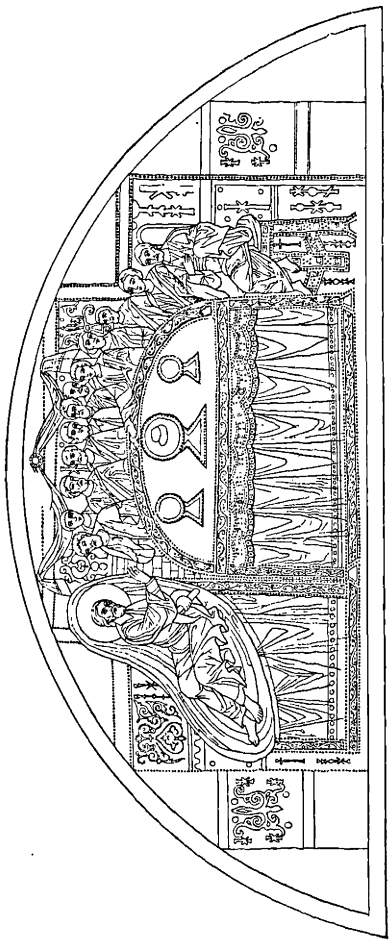


Рис. 153. Фреска Кіево-Софійскаго собора.

апостоламъ объ успеніи Богоматери, при чемъ Богоматерь показала собраннымъ апостоламъ вѣтвь, принесенную ей ангеломъ, какъ знакъ приближенія ея кончины. Въ такомъ случаѣ епископы въ омофорахъ могутъ означать апостоловъ, въ частности епископъ, стоящій въ портикѣ, будетъ означать перваго епископа іерусалимской церкви Іакова. Слѣдуютъ: обрученіе Богоматери (первосвященникъ бесѣдуетъ съ Богоматерью, въ сторонѣ Іосифъ съ посохомъ и народъ), благовѣщеніе въ двухъ иконописныхъ переводахъ—у источника (рис. 154: Богоматерь черпаетъ воду изъ



Рис. 154. Фреска Кіево-Софійскаго собора.

бассейна и обращаетъ взоръ къ поясному ангелу, изображенному въ небѣ, имѣющемъ видъ сегмента круга; скалистый ландшафтъ) и съ рукодѣльемъ (Богоматерь съ веретеномъ въ рукѣ стоитъ возлѣ палатъ, передъ нею въ смиренно-наклоненномъ положеніи благовѣствующій архангелъ), свиданіе Богоматери съ прав. Елизаветою (въ палатахъ обнимаются, изъ-за портьеры выглядываетъ служанка). Всѣ эти изображенія представляютъ единство, всѣ относятся къ жизни Богоматери и повторяютъ темы, подробно развитыя

въ протоевангеліи Іакова, а позднѣе въ бесѣдахъ монаха Іакова о дѣвствѣ Богоматери. Но между миніатюрами бесѣдъ и указанными сейчасъ изображеніями—большая разница какъ въ композиціяхъ, такъ отчасти и въ выборѣ сюжетовъ. Очевидно, что темы, ставшія весьма употребительными въ то время въ Византіи, варіировались въ художественной обработкѣ.—Въ крайнихъ алтарныхъ апсидахъ устроены придѣлы георгіевскій и архангело-михайловскій. Роспись ихъ имѣетъ характеръ спеціальный; въ первомъ—событія мученической кончины св. Георгія, во второмъ—явленія ангеловъ ветхозавѣтнымъ лицамъ: напримѣръ Іакову, Іисусу Навину, Валааму и Захаріи. Въ основѣ этой росписи лежитъ мысль преданія, что во всѣхъ этихъ случаяхъ Божественнымъ вѣстникомъ былъ именно архистратигъ Михаилъ.

Въ западной части Кіево-Софійскаго собора, на лѣстницахъ, ведущихъ на хоры, уцѣлѣли живописи свѣтскаго характера: левъ, растерзывающій какое-то животное, охота на тигра и кабана, ипподромъ съ дрессированными конями и всадниками, музыканты съ трубами, литаврами и цитрами, акробаты, грифоны, охота на льва, бѣлку, медвѣдя и оленя, битва рыцаря съ чудовищемъ, царскій дворецъ и т. п. Наклонность къ символическимъ толкованіямъ давала иногда поводъ видѣть здѣсь поучительные намеки на русское скоморошество и пляску, на занятія русскихъ людей охотою. Таково мнѣніе П. В. Павлова [1]). Сементовскій видитъ здѣсь намеки на подвиги чудо-богатырей Владиміра, его сыновей и его ловчей дружины и аллегорическія изображенія [2]). Прохоровъ догадывался, что циклы эти имѣютъ византійское происхожденіе и указываютъ на византійскія забавы. Въ недавнее время Н. П. Кондаковъ изъяснялъ эти фрески въ смыслѣ игръ византійскаго цирка и зрѣлищъ ипподрома [3]). Во всякомъ случаѣ фрески эти не имѣютъ внутренней связи съ храмовою росписью; онѣ помѣщены въ качествѣ орнамента не въ самомъ храмѣ, но на лѣстницахъ; былъ ли здѣсь ходъ во дворецъ, какъ предполагалъ

---

[1]) Труды III-го археол. съѣзда, т. I, стр. 283 и слѣд.

[2]) Кіевъ, изд. 1881 г., стр. 95, 96.

[3]) Записки Импер. русск. археологическ. общества т. III, 3—4 нов. сер. стр. 287 и слѣд.

Прохоровъ, или только на хоры,—все равно. Подобнаго рода орнаментика допускалась и въ византійскихъ дворцахъ и храмахъ; у насъ въ Россіи также расписывались стѣны и своды лѣстницъ; въ храмахъ московскаго періода эта роспись входовъ имѣетъ уже религіозно-поучительный характеръ за немногими исключеніями (роспись на лѣстницѣ колокольни при ц. Димитрія Солунскаго въ Новгородѣ).

Остатки стѣнной росписи открыты также въ *Кіевскомъ Кирилловскомъ монастырѣ*. Большая часть ихъ относится къ XII вѣку; нѣкоторыя къ XVII в. [1]). Въ алтарной апсидѣ Богоматерь, какъ нерушимая стѣна, евхаристія или μεταδοσις, какъ въ кіевскихъ мозаикахъ съ незначительною разницею въ положеніи Спасителя и ангеловъ съ рипидами, и два ряда святителей—во весь ростъ и погрудные въ медальонахъ. На столбахъ царской арки было представлено благовѣщеніе по тому же переводу и съ такимъ же размѣщеніемъ фигуръ, какъ въ мозаикахъ Кіево-Софійскаго собора, ниже—срѣтеніе и два апостола—Петръ и Павелъ. На стѣнахъ храма были праздники, изъ которыхъ уцѣлѣли отъ XVII в. изображенія рождества Христова и успенія Богоматери: въ послѣднемъ при каждомъ апостолѣ, летящемъ на погребеніе Богоматери, находится ангелъ-руководитель,—подробность, повторяющаяся часто въ памятникахъ XVII в. Въ западной части храма страшный судъ въ древней византійско-русской схемѣ. По мѣстамъ открыты отдѣльныя изображенія святыхъ. Придѣлъ св. Кирилла Александрійскаго (съ южной стороны) имѣетъ спеціальную роспись, относящуюся къ дѣятельности знаменитаго александрійскаго іерарха: Богоматерь благословляетъ свв. Кирилла и Аѳанасія, св. Кириллъ исцѣляетъ бѣсноватыхъ, св. Кириллъ пишетъ заповѣдь Божію, учитъ церковь, проповѣдуетъ правую вѣру, учитъ на соборѣ (ефесскомъ), проклинаетъ еретиковъ; погребеніе св. Кирилла. Всѣ вообще фрески кирилловской церкви открыты въ поврежденномъ состояніи, но ихъ остатки прямо указываютъ на источники византійскіе; какихъ-либо самобытныхъ русскихъ особенностей мы здѣсь не находимъ. Въ настоящее время всѣ онѣ, кромѣ фресокъ южнаго предѣла, реставрированы, подъ руководствомъ проф. А. В. Прахова.

[1]) Опис. въ статьѣ проф. Прахова «Кіевскіе пам. виз. русск. искусства». Труды москов. археол. общ. т. III, 1; стр. 1 и слѣд.

XI.

Фрески новгородскія.

Основныя начала византійскаго искусства и иконографіи проходятъ также въ искусствѣ и иконографіи сѣвера. Преобладающимъ видомъ монументальной живописи была въ Новгородѣ живопись фресковая. Что касается мозаическаго производства, то оно имѣло здѣсь слишкомъ ограниченное примѣненіе; по крайней мѣрѣ здѣсь до сихъ поръ не извѣстно ни одного болѣе или менѣе значительнаго памятника древней мозаики, за исключеніемъ единственнаго остатка мозаическихъ украшеній въ алтарномъ полукружіи новгородскаго Софійскаго собора. Не легко допустить, чтобы ни въ памятникахъ вещественныхъ, ни въ памятникахъ древней письменности не сохранилось указаній на мозаику, если-бы она была здѣсь извѣстна по крайней мѣрѣ настолько, насколько въ Кіевѣ; между тѣмъ какъ фресковыя росписи и письменныя извѣстія о нихъ сохранились въ значительномъ количествѣ. Объяснить это возможно трудностію и дороговизною производства мозаики [1]). Фресками украшены были важнѣйшіе новгородскіе храмы, начиная съ Софійскаго собора.

Нѣкоторыя свѣдѣнія о росписи новгородскаго *Софійскаго собора* сообщаетъ новгор. лѣтопись. „Въ лѣто 6553 (1045) заложи великій князь Владиміръ Ярославичъ... въ великомъ Новѣградѣ церковь каменную св. Софіи, при второмъ епископѣ Лукѣ, и дѣлали ю семь лѣтъ и устроиша вельми прекрасну и велику... и устроивъ церковь, приведоша иконныхъ писцовъ изъ Царя-града и начаша подписывати во главѣ и

[1]) Ср. *Е. Е. Голубинскій*, Истор. русск. ц. т. I, ч. 2 стр. 196.

написаша образъ Господа Бога и Спаса нашего Іис. Христа съ благословящею рукою. Во утрій день видѣ епископъ Лука образъ написанъ неблагословящею рукою; иконописцы же писаша по три утра, и на четвертое утро гласъ бысть отъ образа Господня иконнымъ писцомъ глаголющъ: писари, писари, о писари! не пишите Мя благословящею рукою (напишите Мя сжатою рукою); Азъ бо въ сей рущѣ Моей сей великій Новградъ держу; а когда сія рука Моя распространится, тогда будетъ граду сему скончаніе. Мѣра тому Спасову образу: отъ вѣнца до пояса полъ 4 сажени, а около вѣнца 43 пяди, носу длина полъ 4 пяди, рука сжатая длань 6 пядей, устамъ полторы пяди, очи полъ 2 пяди, а простертая длань 8 пядей; подпись Іисусъ Христосъ по 14 пядей; архангели и херувимы надъ окны написаны стояще по 16 пядей, а пророцы написаны промежъ оконъ стоящіи по 18 пядей мѣрныхъ, а внутри главы кругомъ, гдѣ окна, 12 саженъ, а отъ Спасова образа ото лбу до мосту церковнаго 15 саженъ мѣрныхъ. А писали Спасова образа годишное время и болѣ [1])". Извѣстіе это характеризуетъ обычные пріемы нашихъ лѣтописцевъ, когда идетъ рѣчь о памятникахъ искусства: лѣтописецъ, отмѣчаетъ въ памятникѣ то, что особенно поражаетъ наблюдателя или грандіозностію размѣровъ, или блескомъ драгоцѣнныхъ матеріаловъ, или какимилибо чудесными событіями, сопровождавшими ихъ сооруженіе. Все это имѣетъ свою важность, но для насъ въ данномъ случаѣ еще важнѣе мимоходомъ брошенныя замѣчанія о цареградскихъ художникахъ и о размѣщеніи изображеній въ куполѣ: изъ этихъ намековъ становится яснымъ, что въ куполѣ изображенъ былъ Пандократоръ, ниже надъ окнами купола архангелы, въ барабанѣ—пророки. Извѣстіе это подтвердилось произведенною недавно расчисткою собора: въ куполѣ и трибунѣ подъ новѣйшею живописью найдены превосходныя фрески XI в.

Блестящій образецъ фресковой росписи представляетъ церковь *Спаса въ Нередицахъ близъ Новгорода*, построенная въ 1198 г. Въ новгородской лѣтописи подъ 6706 г. записано: „князь великій Ярославъ сынъ Владимерь, внукъ Мстиславль, заложи церковь камену во имя святаго Спаса Преображенія, въ Новѣгородѣ въ Нередицахъ. И начаша мастеры

[1]) Лѣтопись новгород. церк. изд. Археограф. комм. стр. 181—182.

дѣлати іюня въ 8 день, на память св. Ѳеодора, а скончаша мѣсяца Сентября“ [1]). Въ такой короткій срокъ времени, впрочемъ не необычайный для того времени [2]), церковь могла быть построена только вчернѣ; росписаніе ея произведено было въ слѣдующемъ году: „въ лѣто 6707, — продолжаетъ лѣтописецъ,—исписаша церковь святаго Спаса въ Нередицахъ“. Это единственное извѣстіе въ лѣтописяхъ о настѣнномъ письмѣ Нередицкой церкви; дальнѣйшая исторія стѣнописи остается неизвѣстною. Подъ 1543 годомъ упоминается въ лѣтописи о пожарѣ въ Преображенской церкви, но пожаръ этотъ не распространялся на всю церковь Спаса, а только повредилъ верхнія части ея до плечъ, и потому фрески остались цѣлыми. Настоящій видъ ихъ, равно какъ и палеографическіе признаки ихъ надписей не позволяютъ признать ихъ произведеніемъ и даже реставраціею XVI вѣка. Тѣмъ не менѣе то, признанное въ настоящее время, положеніе, что онѣ уцѣлѣли безъ возобновленій въ томъ видѣ, какой имѣли до 1200 года, нельзя считать вполнѣ доказаннымъ. Положеніе это основывается прежде всего на свидѣтельствѣ лѣтописи, а затѣмъ подкрѣпляется и иными соображеніями: сюда относятся надписи, нацарапанныя на томъ же грунтѣ, на которомъ находятся фрески, и указывающія на XIII-е столѣтіе. На столбѣ, между діаконикомъ и алтаремъ (южная сторона столба) нацарапано: „въ лѣто 6787 (1279) мѣсяца октября 7 преставися рабъ Божій Кириллъ на память св. Сергія, а 9 день жена его преставися Оксинія. Господи, помози рабу Твоему Кириллу и Оксиніи“. Подобная же надпись, сдѣланная тѣмъ же шрифтомъ, находится на югозападномъ столбѣ церкви: „въ лѣто 6762 (1254) мѣсяца Генваря 29 преставися рабъ Божій Козьма Ивановичъ“ [3]). Но какъ эта, такъ и другая надпись от-

---

[1]) Новгор. лѣтоп. изд. Археогр. ком. стр. 13, ср. 197.

[2]) Ср. Каменная церковь Преображенія въ Старой Русѣ построена въ 70 дней; тамъ же стр. 198; церковь трехъ отроковъ въ Новгородѣ построена въ четыре дня; церкви деревянныя строились иногда въ одинъ день (обыденныя); ср. *Е. Е. Голубинскій*, Исторія русск. ц., I, ч. 2, стр. 80.

[3]) Если послѣдняя надпись можетъ означать мѣсто погребенія мірянина подлѣ югозападнаго столба церкви, то первая не можетъ имѣть такого значенія; допустить, чтобы женщина могла быть погребена въ алтарѣ или діаконикѣ мужского монастыря—слишкомъ трудно... Надпись, вѣроятно, сдѣлана для памяти кѣмъ-либо изъ почитателей умершихъ лицъ, можетъ быть лицомъ

носятся уже ко 2-й половинѣ XIII вѣка; слѣдовательно онѣ не ручаются за то, что въ продолженіи слишкомъ 50 лѣтъ, протекшихъ отъ времени первоначальнаго написанія фресокъ, не было произведено здѣсь реставрацій: фрески по тѣмъ или другимъ причинамъ могли потребовать исправленія, и указанныя надписи могли быть нацарапаны не на первоначальномъ грунтѣ, но исправленномъ. Допустимъ даже, что это грунтъ первоначальный, тѣмъ не менѣе все-таки этимъ не исключается возможность исправленія фресокъ, состоявшаго напр. просто въ освѣженіи красокъ, исправленіи испорченныхъ мѣстъ безъ поновленія цѣлаго грунта; исправленіе этого рода могло имѣть мѣсто даже спустя долгое время послѣ 1279 г. (дата второй надписи). Наконецъ, не нужно опускать изъ вниманія и того, что нацарапанныя на внутреннихъ стѣнахъ Нередицкой церкви многочисленныя надписи не были доселѣ никѣмъ провѣрены критически ни со стороны внутренняго содержанія, ни со стороны палеографической, что составляетъ одну изъ неотложныхъ частныхъ задачъ русской археологіи, а потому мы и не можемъ усвоить имъ рѣшающаго значенія въ вопросѣ о цѣлости первоначальныхъ Нередицкихъ фресокъ. Осторожность не излишняя въ виду соображеній, о которыхъ рѣчь ниже. Другимъ признакомъ цѣлости первоначальныхъ фресокъ служитъ, повидимому, изображеніе русскаго князя съ надписью на свиткѣ (рис. 155). Надпись издана и обслѣдована И. И. Срезневскимъ въ извѣстіяхъ И. Р. Археол. Общества [1]), текстъ ея слѣдующій: „....въ о боголюбивый княже вторый Всеволодъ злыя обличая добрыя любя правыя кормя и вся церковныя чины и монастырскія лики милостивны имая, но милостивче, кто твоя добродѣтели можетъ исчести, но даждь Богъ цесарствіе небесное съ всѣми святыми, угодшими ти въ безконечныя вѣки, аминь“ [2]). Ученый издатель надписи съ полною достовѣрностію полагаетъ, что этотъ князь есть не кто иной, какъ Ярославъ Владиміровичъ, который построилъ Нередицкую церковь. Князь держитъ въ рукахъ модель построенной имъ церкви: это обычная иконо-

---

духовнымъ, мѣстнымъ монахомъ, и могла служить напоминаніемъ о времени кончины этихъ лицъ, нужнымъ для поминовенія на литургіи.

[1]) Изв. II. Р. А. О. 1863 г. т. IV, стр. 201—205.

[2]) Орѳографія не соблюдена.

графическая форма для изображенія ктиторовъ въ храмахъ византійскихъ и даже грузинскихъ. Находящуюся при этомъ изображеніи надпись И. И. Срезневскій относитъ ко времени до 1200 года,—слѣдовательно, къ тому же времени, повидимому, нужно отнести и изображеніе князя. Тѣмъ не менѣе мы не можемъ считать вопросъ этотъ окончательно рѣшеннымъ. Покойный Прохоровъ, усмотрѣвъ на головѣ Ярослава въ фрескѣ Нередицкой подобіе татарской фески, усомнился относительно времени происхожденія этого изо-



Рис. 155. Фреска Спасо-Нередицкой церкви.

браженія и рѣшился отмыть верхній слой фрески. Предположеніе о фескѣ оказалось ошибочнымъ, но промывка привела къ важному открытію: въ изображеніи оказались слѣды поновленій; подъ верхнимъ изображеніемъ князя открылось другое первоначальное изображеніе. Но если потребовалась реставрація для изображенія князя, то возможно предположить ее и для остальныхъ стѣнописей храма; не легко понять, почему предпринята была реставрація одной фигуры; если фигура эта обветшала, то должны были къ тому времени обветшать и другія. Какъ произведена была

реставрація? Полагаемъ, что весьма осторожно: это подтверждается съ одной стороны сравненіемъ изображенія Ярослава первоначальнаго съ подновленнымъ, съ другой—тѣмъ, что не смотря на тщательные поиски и наблюденія, слѣдовъ реставраціи въ священныхъ изображеніяхъ мы не нашли. Вѣроятно, фрески обновлены были по старымъ чертамъ. Время обновленія опредѣляется отчасти признаками палеографическими, которые указываютъ на XII—XIII вѣкъ, отчасти художественными и иконографическими. Ученый издатель надписи не видитъ съ палеографической точки зрѣнія препятствій отнести надпись къ XII вѣку; хотя замѣчаетъ, что „рисунокъ нѣкоторыхъ буквъ этой надписи не совсѣмъ тотъ, что въ книгахъ того времени"; во всякомъ случаѣ, какъ надпись при изображеніи Ярослава, такъ и всѣ другія не позже XIII в. При изображеніяхъ святыхъ въ свиткахъ встрѣчаются греческія надписи. Стиль и подробности костюмовъ, за исключеніемъ русскаго костюма Ярослава, стоятъ ближе къ греческимъ памятникамъ, чѣмъ въ фрескахъ владимірскихъ соборовъ Ѵмитріевскаго и Успенскаго, и приближаются къ остаткамъ древнѣйшихъ фресокъ Кіево-Кирилловскаго монастыря. Въ виду сказаннаго мы склонны видѣть въ Нередицкихъ фрескахъ памятникъ XII в., возобновленный очень осторожно въ XIII в. Въ цѣломъ Нередицкія фрески представляютъ рѣдкое явленіе въ ряду другихъ памятниковъ фресковой живописи. По обилію иконографическихъ сюжетовъ и типовъ, удовлѣтворительной сохранности и отсутствію новѣйшихъ исправленій, онѣ превосходятъ почти всѣ извѣстные доселѣ памятники фресковой росписи въ Византіи и Россіи до XV в. Грунтъ весьма крѣпкій съ примѣсью пеньки, сообщающей ему особенную вязкость [1]). Стиль византійскій, сюжеты и типы, за исключеніемъ кн. Ярослава, византійскіе; надписи вертикальныя, отчасти греческія, напр. Ιω. Προδρομος; краски довольно блѣдныя; въ средней части храма онѣ болѣе ярки и плотны, чѣмъ въ алтарѣ; фигуры правильныя, византійскія величественныя; выраженіе лицъ серьезное, даже строгое; сильныхъ анатомическихъ погрѣшностей не замѣтно; но аскетическая тенденція обнаруживается повсюду: въ морщинахъ

[1]) То же самое и въ остаткахъ фресокъ Благовѣщенской церкви на Городищѣ близъ Новгорода.

между бровями, около носа и особенно на лбу; въ алтарѣ фигуры крупнѣе и короче (6 головъ), чѣмъ въ средней части храма (8 головъ); всѣ святители въ фелоняхъ, съ короткими волосами. Медальонныя изображенія въ аркахъ напоминаютъ существующія изображенія въ мозаикахъ Кіево-Софійскаго собора. Поврежденія коснулись отчасти фресокъ алтаря, гдѣ повреждены изображенія апостоловъ въ тайной вечери; особенно же верхнихъ частей—сводовъ, купола и стѣнъ. Это могло произойти прежде всего, во время пожара, бывшаго здѣсь 12 мая 1543 года.

Размѣщеніе изображеній въ Спасо-Нередицкой церкви весьма типично Въ куполѣ, согласно древнѣйшему византійскому обычаю, изображенъ Іисусъ Христосъ въ разноцвѣтномъ кругѣ (небесныя сферы), поддерживаемомъ ангелами; нѣсколько ниже изображены апостолы въ оживленныхъ позахъ: взоры ихъ обращены вверхъ къ Спасителю; иные въ движеніи, воздѣваютъ руки; жесты эти и позы находятъ свое объясненіе въ фрагментахъ подписи вокругъ купола: „вси языцы восплещите руками...“ (Пс. XLVI, 2). Нѣтъ никакого сомнѣнія въ томъ, что живописецъ, изображая эту картину, держалъ въ памяти конкретный фактъ вознесенія Спасителя на небо: за это ручается какъ характеръ иконографической композиціи, такъ и продолженіе псалма, изъ котораго заимствована надпись: „взыде Богъ въ воскликновеніи, Господь во гласѣ трубнѣ“; текстъ этотъ и въ экзегетической литературѣ и въ памятникахъ византійской и русской иконографіи прилагался именно къ событію вознесенія Господня. Ниже апостоловъ—пророки, а въ парусахъ сводовъ Евангелисты; съ восточной и западной сторонъ на ребрахъ арокъ два изображенія Нерукотвореннаго образа. Слѣдовательно, въ убранствѣ купола мы имѣемъ изображеніе небесной церкви подъ формами, почти неизмѣнно повторяющимися въ продолженіи нѣсколькихъ столѣтій. Въ зенитѣ алтарнаго свода изображенъ Іисусъ Христосъ *въ видѣ старца* съ сѣдою бородою и волосами: изображеніе это погрудное, въ медальонѣ: Спаситель съ благословляющею десницею и свиткомъ въ шуйцѣ, глава Его украшена крестообразнымъ нимбомъ, въ которомъ написаны извѣстныя буквы ωων; по сторонамъ изображенія—надпись:

Іс	Хс
вєтъ	днь
ꙗы	мъ
и	и.

Надпись и атрибуты изображенія ясно показываютъ, что здѣсь изображенъ именно Іисусъ Христосъ. Сѣдина въ Его волосахъ и бородѣ означаетъ то, что здѣсь Онъ представленъ какъ ветхій деньми, что прямо отмѣчено и въ надписи. Здѣсь мы имѣемъ рѣдкую иконографическую форму, характеризующую отношеніе нашего искусства къ изображенію Бога Отца и къ толкованію таинственныхъ мѣстъ Св. Писанія. Извѣстное пророчество Даніила „престоли поставишася и ветхій денми сѣде“ (Дан. VI, 9; ср. XIII, 22) истолковано здѣсь въ примѣненіи къ Сыну Божію, какъ истолковано оно и отцами московскаго собора 166⁶/₇ г. Возлѣ изображенія „ветхаго деньми“ представлены два архангела Михаилъ и Гавріилъ съ жезлами въ десницахъ и съ шарами, въ которыхъ начертанъ крестъ съ обычными надписями Іс Хс ника; далѣе по направленію ко лбу алтарной апсиды изображено уготованіе престола. Во лбѣ апсиды — Богоматерь въ пурпуровой мантіи и голубой туникѣ, съ бѣлымъ платочкомъ за поясомъ. Въ нѣдрахъ Ея медальонное изображеніе Божественнаго Младенца, съ благословляющею десницею, со свиткомъ въ шуйцѣ; руки Богоматери воздѣты, какъ въ кіево-софійскомъ изображеніи Нерушимой стѣны. Богоматерь стоитъ на подножіи, украшенномъ перлами; перлами украшены также Ея обувь, поручи и нимбъ Спасителя. Старческій типъ Богоматери и недостатокъ отчетливости въ исполненіи обличаютъ посредственнаго иконописца, копировальщика; но несомнѣнно, что цѣлый типъ этого изображе-



Рис. 156. Фреска Спасо-Нередицкой церкви.

нія близко стоитъ къ той византійской школѣ, которая создала кіевскую Нерушимую стѣну. Ниже Богоматери въ алтарной апсидѣ—раздаяніе Іисусомъ Христомъ св. хлѣба и чаши апостоламъ; еще ниже два ряда святителей; всѣ они въ крестчатыхъ фелоняхъ съ Евангеліями въ рукахъ. Въ полукружіи жертвенника (съ сѣверной стороны алтаря) Богоматерь, а на стѣнахъ апостолы и св. мужи: Діонисій, Іаковъ Алфеевъ, Мина и др.; въ діаконикѣ однѣ св. жены: муч. Христина въ роскошной діадимѣ съ драгоцѣнными привѣсками, въ царскихъ одеждахъ, съ крестомъ въ правой рукѣ и простертою лѣвою дланью; св. Екатерина (рис. 156) въ подобныхъ же одеждахъ, Агаѳія, Зиновія, Устинія и др. Это распредѣленіе изображеній жертвенника и діаконика имѣетъ свое основаніе въ томъ, что первый никогда не былъ доступенъ для женщинъ: онъ есть мѣсто священнослужащихъ; наоборотъ въ діаконикъ допускались и діакониссы.

Въ средней части храма важнѣйшія мѣста заняты изображеніями двунадесятыхъ праздниковъ. На сѣверной стѣнѣ въ нижнемъ ряду между алтарными и средними столбами введеніе Богоматери во храмъ: первосвященникъ простираетъ руки къ идущей къ нему Богоматери, за которою слѣдуютъ Іоакимъ и Анна и группа дѣвъ съ вѣнками на головахъ. На заднемъ планѣ портикъ іерусалимскаго храма: здѣсь сидитъ Богоматерь, а ангелъ приноситъ ей пищу; въ томъ же ряду ближе къ иконостасу срѣтеніе (рис. 157): Іосифъ держитъ въ рукахъ клѣтку съ птицами; впереди него Богоматерь держитъ Іисуса Христа, далѣе престолъ съ киворіемъ и Симеонъ Богопріимецъ, простирающій къ Спасителю руки, задрапированныя въ плащъ; за Симеономъ праведная Анна. Въ верхнемъ ряду окна распятіе: крестъ восьмиконечный; ноги Спасителя поставлены на поперечной косой балкѣ, тѣло въ изогнутомъ положеніи; титла нѣтъ; также не видно ни Адамовой главы, ни Голгоѳы; вверху два ангела; внизу съ одной стороны двѣ свв. жены, съ другой Іоаннъ Богословъ и воинъ; ближе къ иконостасу снятіе со креста. Надъ этими изображеніями на сѣверномъ склонѣ церковнаго свода воскрешеніе Лазаря: Лазарь въ видѣ спеленутой муміи стоитъ возлѣ пещеры; Іисусъ Христосъ простираетъ къ нему руку; ближе къ иконостасу воскресеніе Христово: Іисусъ Христосъ на вратахъ адовыхъ, по сторонамъ Его Адамъ и Ева; вверху подлѣ главы Іисуса Христа

ангелъ. На восточномъ фасѣ сѣверозападнаго столпа рождество Богородицы: св. Анна на постели въ полулежачемъ положеніи, направо двѣ женщины съ сосудами, внизу двѣ женщины омываютъ Богоматерь въ купели; налѣво въ особомъ помѣщеніи за драпировкою стоитъ служанка. На южной стѣнѣ: внизу крещеніе Спасителя въ Іорданѣ: Іисусъ Христосъ стоитъ въ водѣ съ благословляющею десницею, у ногъ Его восьмиконечный крестъ съ надписью Іс. Хс; Іоаннъ Пред-



Рис. 157. Фреска Спасо-Нередицкой церкви.

теча возлагаетъ десницу на главу Іисуса Христа. На заднемъ планѣ—го́ры; сверху изъ-за горъ (слѣва) выставляются два ангела съ покрывалами въ рукахъ; съ правой стороны Спасителя еще два ангела съ такими же покрывалами; внизу съ лѣвой стороны группа людей сидящихъ: одинъ только что снялъ верхнее платье (кисть его правой руки еще въ рукавѣ), другой съ сумкою чрезъ плечо снимаетъ сапоги,

третій бросился въ воду и плыветъ къ Іисусу Христу; изображенія Св. Духа нѣтъ. Гористый ландшафтъ оживленъ скудною растительностію. На той же южной стѣнѣ находится и вышеупомянутое изображеніе русскаго князя Ярослава Владиміровича: князь представленъ въ видѣ пожилого человѣка съ длинною сѣдоватою бородою; на плечахъ его накинутъ безрукавный княжескій узорчатый костюмъ съ застежкою на правомъ плечѣ; на головѣ его шапка съ мѣховымъ околышемъ, на ногахъ сапоги. Въ правой рукѣ онъ держитъ модель построеннаго имъ небольшого храма, имѣющаго видъ прямоугольника съ одною алтарною апсидою и византійскимъ куполомъ. Онъ подноситъ этотъ храмъ Спасителю, Который сидитъ на тронѣ и благословляетъ подносящаго. Мы уже замѣтили, что иконописецъ повторилъ въ этомъ изображеніи довольно распространенную въ византійской иконографіи схему; но для изображенія русскаго князя въ русскомъ костюмѣ, съ церковію, мы не знаемъ ни одного образца въ памятникахъ русской иконографіи ранѣе XII в. Изображеніе княжескаго семейства въ Изборникѣ Святослава имѣетъ иной характеръ. Поэтому въ описанномъ изображеніи мы видимъ одну изъ древнѣйшихъ попытокъ приспособленія добытыхъ знаній къ представленію русскихъ національныхъ сюжетовъ. Попытка, правда, очень слабая, тѣмъ не менѣе въ ней замѣтна наблюдательность и умѣнье въ передачѣ характерныхъ особенностей костюма. Продолженіе цикла праздниковъ находится на хорахъ: здѣсь живопись сильно повреждена.

Внизу на западной стѣнѣ страшный судъ. Въ срединѣ картины художникъ представилъ Христа Судію въ миндалевидномъ ореолѣ, съ простертыми дланями; по сторонамъ Его Богоматерь и Предтеча въ обычномъ молитвенномъ положеніи и 12 апостоловъ на престолахъ съ книгами въ рукахъ; позади апостоловъ 12 ангеловъ. По правую сторону апостоловъ два ангела — одинъ трубитъ внизъ, другой вверхъ; нѣсколько ниже мертвые встаютъ изъ гробовъ; архангелъ Михаилъ свертываетъ небо, представленное въ видѣ свитка съ изображенными на немъ солнцемъ и луною. Подъ трономъ Спасителя уготованіе престола, подлѣ котораго направо Адамъ и Ева колѣнопреклоненные, а налѣво ангелъ съ праведными вѣсами и душою въ видѣ маленькой человѣческой фигуры; далѣе, налѣво семь отдѣльныхъ

группъ праведниковъ: ликъ апостоловъ, ликъ пророковъ, мучениковъ, отцевъ въ крестчатыхъ фелоняхъ, черноризцевъ, свв. женъ и еще одна группа, въ которой находится и ап. Павелъ (?); впереди этой группы ап. Петръ съ ключемъ. Первыя шесть группъ обращены къ трону Спасителя, т е. къ центру картины, а послѣдняя направляется въ противоположную сторону, очевидно, къ раю. Рай изображенъ отчасти надъ этими группами, отчасти на южной стѣнѣ: въ уровень съ апостолами на престолахъ представлена Богоматерь также на престолѣ среди двухъ ангеловъ; рядомъ благоразумный разбойникъ съ перевязкою по чресламъ. Продолженіе картины рая на южной стѣнѣ: здѣсь среди деревьевъ изображенъ Авраамъ съ душою праведнаго на лонѣ, украшенною нимбомъ; подлѣ Авраама кучка другихъ душъ. Адъ представленъ съ правой стороны: рядомъ съ Адамомъ и Евою сидитъ на звѣрѣ сатана—огромный старикъ съ длинными усами и щетинистыми волосами; онъ держитъ на рукахъ Іуду; далѣе апокалипсическая жена блудница на звѣрѣ; въ рукахъ ея сосудъ, изъ котораго пьетъ обвившійся вокругъ нея змѣй. Продолженіе на сѣверной стѣнѣ: пять ящиковъ съ выставляющимися изъ нихъ человѣческими головами означаютъ мученія грѣшниковъ; ниже евангельскій богачъ въ огнѣ. Нельзя сказать, чтобы эта картина отличалась правильностію и послѣдовательностію въ расположеніи частей; по мѣстамъ недостаетъ симметріи; нѣкоторыя части, какъ напр. сатана съ Іудою, поставлены не на своихъ мѣстахъ. Но въ отношеніи полноты частей и ихъ сохранности она представляетъ явленіе рѣдкое: это первый по древности образецъ *полной* картины страшнаго суда *въ стѣнописяхъ*.

Кромѣ сложныхъ композицій, въ средней части храма разбросано на столбахъ и аркахъ не мало отдѣльныхъ изображеній святыхъ: мучениковъ, мученицъ, преподобныхъ и столпниковъ.

Фрески Спасо-мирожскаго собора. По археологической важности и художественнымъ достоинствамъ близко къ фрескамъ Спасо-нередицкимъ стоятъ фрески Спасо-мирожскаго монастыря въ Псковѣ; и хотя сохранность ихъ не столь удовлетворительна, какъ Спасонередицкихъ, но за то въ нихъ мы имѣемъ не мало такихъ композицій, какихъ нѣтъ не только въ Нередицахъ, но и ни въ одномъ русскомъ

памятникѣ, относящемся къ первымъ вѣкамъ христіанства въ Россіи, такъ что въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ мирожскія фрески составляютъ единственный памятникъ въ Россіи.

Не легко съ точностію опредѣлить, въ какой національности принадлежали исполнители этихъ фресокъ,—были ли это греки или русскіе; да въ этомъ нѣтъ и особенной нужды. Достаточно знать, что всѣ композиціи въ названныхъ фрескахъ представляютъ собою болѣе или менѣе вѣрныя копіи съ греческихъ образцовъ; типы лицъ—греческіе; костюмы также традиціонные византійскіе; даже надписи, уцѣлѣвшія *отчасти* при нѣкоторыхъ изображеніяхъ, сдѣланы, повидимому, также по-гречески. Въ виду этого, основной характеръ памятника обрисовывается самъ собою, независимо отъ вопроса о національности исполнителей. Искусство здѣсь вполнѣ греческое, хотя бы исполненіе и принадлежало русскимъ мастерамъ. Стиль фресокъ тотъ же самый, что и въ фрескахъ Нередицкихъ и Староладожскихъ. Это уже не тотъ стиль, какимъ отличаются мозаики и миніатюры блестящей эпохи византійскаго искусства,—эпохи Юстиніана, это даже не есть стиль ватиканскаго минологія импер. Василія II; это стиль мозаикъ Кахріе-Джами въ Константинополѣ, стиль условный, іератическій, въ которомъ религіозная идея начинаетъ преобладать надъ свободою художественнаго творчества, и личное религіозно-художественное воззрѣніе подчиняется установившемуся общецерковному воззрѣнію на задачи религіознаго искусства. Всѣ композиціи вообще весьма удовлетворительны, типы величественны и превосходны, костюмы условны и нѣкоторые отличаются роскошью; постановка фигуръ по большей части нормальна. Самое размѣщеніе изображеній въ храмѣ носитъ на себѣ отпечатокъ византійскаго обычая, установившагося подъ вліяніемъ символическаго воззрѣнія на храмъ и его составныя части. Здѣсь прежде всего ясно различаются два цикла изображеній: въ алтарѣ и въ средней части храма; а въ этой послѣдней опять возможно различить нѣсколько отдѣльныхъ цикловъ.

Алтарь—мѣсто совершенія безкровной жертвы, установленной Спасителемъ на тайной вечери; отсюда этой части храма наиболѣе приличествуютъ изображенія, относящіяся къ евхаристіи. Средина алтарнаго полукружія занята изображеніемъ раздаянія евхаристіи апостоламъ. Надъ изображе-

ніемъ евхаристіи представленъ Спаситель „Самъ приносяй и приносимый“, на тронѣ, съ книгою въ рукѣ; а по сторонамъ Его Богоматерь и Іоаннъ Предтеча: композиція эта извѣстна подъ именемъ „деисиса“ или моленія; но въ данномъ случаѣ позволительно расширить ея значеніе примѣнительно къ идеѣ алтаря и украшающихъ его другихъ изображеній; это Софія Премудрость, создавшая домъ Божій или церковь, утвердившая семь столповъ или семь таинствъ и приготовившая людямъ трапезу. Въ данномъ мѣстѣ алтаря изображеніе это принадлежитъ къ числу явленій рѣдкихъ: обыкновенно какъ въ памятникахъ византійскихъ, такъ и русскихъ изображалась надъ евхаристіею Богоматерь. Надъ главою Спасителя помѣщено изображеніе престола съ лежащею на немъ книгою и крестомъ: это этимасія или уготованіе престола, какъ символъ присутствія Бога, особенно Судіи и Мздовоздаятеля. Внизу подъ евхаристіею изображены въ два ряда одинъ надъ другимъ святители во весь ростъ, въ фелоняхъ, съ книгами въ рукахъ, какъ совершители евхаристіи.

Росписи средней части храма, по византійскому и древнерусскому обычаю, должны выражать идею торжествующей церкви Христовой. Такъ это и въ разсматриваемомъ памятникѣ. Глава церкви есть Самъ Іисусъ Христосъ; поэтому и въ зенитѣ купола изображенъ І. Христосъ сидящимъ на тронѣ, съ благословляющею десницею и книгою въ шуйцѣ; вокругъ него звѣзды и блестящій ореолъ, поддерживаемый восемью ангелами. Ниже въ трибунѣ купола 16 лицъ: на восточной сторонѣ Богоматерь съ простертыми дланями, въ багряномъ мафоріи и синей туникѣ, и возлѣ нея два ангела съ жезлами; они указываютъ руками вверхъ на Спасителя, какъ это обычно въ изображеніи вознесенія Господня. Противъ Богоматери на западной сторонѣ трибуна Іоаннъ Предтеча въ власяницѣ, съ развернутымъ свиткомъ въ рукѣ. Между ними по внутренней окружности трибуна расположены 12 апостоловъ въ разнообразныхъ положеніяхъ; взоры ихъ обращены къ Спасителю. Особенно хороши типы апостол. Петра и Павла. Въ цѣломъ совокупность этихъ изображеній представляетъ собою нѣсколько видоизмѣнную композицію вознесенія Господня. Подъ апостолами въ простѣнкахъ между восемью окнами трибуна расположены 16 пророковъ по два въ каждомъ простѣнкѣ, со свитками въ ру-

кахъ и съ жезлами. Типы ихъ замѣчательно разнообразны: одни изъ нихъ старцы, другіе средовѣки, третьи молодые; кажда пара составляетъ особую группу, и въ этой подробности нельзя не видѣть яснаго проявленія художественнаго вкуса. Костюмы пророковъ разноцвѣтные, превосходные; отдѣланы съ полною тщательностію; но постановка фигуръ на плоскости, по обычаю, неудачна. Въ ряду пророковъ обращаютъ на себя особенное вниманіе два превосходныхъ изображенія Давида и Соломона въ діадимахъ и далматикахъ; первый—старецъ, второй—молодой; ихъ типы и костюмировка совершенно тѣже, что и въ фрескахъ Староладожскихъ. Такимъ образомъ въ куполѣ мы видимъ съ одной стороны представителей церкви новозавѣтной съ ея главою Іисусомъ Христомъ, съ другой—представителей ветхаго завѣта въ лицѣ ветхозавѣтныхъ пророковъ. Тоже самое наблюдается и въ другихъ памятникахъ византійскихъ и древне-русскихъ. Въ парусахъ сводовъ, также согласно съ другими памятниками востока, помѣщены изображенія четырехъ Евангелистовъ, безъ символовъ, съ атрибутами писателей, въ палатахъ, и между ними два Нерукотворенныхъ образа, какъ требуетъ того греческій иконописный подлинникъ. Ниже въ четырехъ аркахъ храма четыре бюстовыхъ изображенія: Еммануила (восточн.), прекраснаго, со свиткомъ и благословляющею десницею, съ греческою уставною надписью ic. xc. emmanovna; Богоматери (запад.)—превосходный бюстъ съ воздѣтыми руками; архангела съ жезломъ (сѣв.); четвертый бюстъ въ южной аркѣ уничтоженъ. На спускахъ арокъ—ветхозавѣтные праведники. Посмотримъ теперь на своды и стѣны храма.

Нужно замѣтить, что Мирожскій соборъ принадлежитъ, по своей архитектурѣ, къ довольно рѣдкому типу храмовъ крестообразныхъ; каждый изъ концовъ этого четвероконечнаго креста покрытъ коробовымъ сводомъ. Въ восточномъ сводѣ, достигающемъ алтарной апсиды, помѣщено прекрасное изображеніе преображенія Господня въ трехъ моментахъ. Въ южномъ сводѣ—срѣтеніе. Въ сводахъ сѣверномъ и западномъ изображенія стерты: на стѣнахъ и на верхнихъ частяхъ столбовъ, поддерживающихъ арки, находятся многочисленныя изображенія новозавѣтныхъ событій. Отмѣтимъ лишь нѣкоторыя изъ нихъ, лучше другихъ сохранившіяся, или представляющія особенный художественно-археологиче-

скій интересъ. На сѣвѣрной сторонѣ (на лѣвомъ южномъ спускѣ арки) распятіе Іисуса Христа съ многими предстоящими и съ парящими вверху ангелами; подъ нимъ—живая сцена исцѣленія слѣпого и омовенія его въ силоамской купели; прямо не сѣверной стѣнѣ положеніе Іисуса Христа во гробъ. съ двумя плачущими и двумя парящими ангелами; подъ нимъ Іисусъ Христосъ на судѣ у первосвященника, представленнаго съ бѣлою повязкою на головѣ; жена помазываетъ ноги Іисуса Христа мѵромъ; бесѣда съ самарянкою, роскошно одѣтою молодою женщиною съ повязкою на головѣ и сосудомъ въ рукѣ, у античнаго бассейна. Тутъ же исцѣленіе бѣсноватыхъ и разслабленнаго, который, какъ въ памятникахъ древне-христіанскаго періода, несетъ на спинѣ свой одръ. На правомъ спускѣ сѣверной арки превосходное изображеніе сошествія Іисуса Христа во адъ. Ниже—ангелъ показываетъ святымъ женамъ пустую пещеру погребенія Спасителя съ оставшимися въ ней погребальными пеленами, а направо двѣ св. жены припадаютъ къ ногамъ Іисуса Христа,—иконографическій сюжетъ, обозначаемый обычно терминомъ „радуйтеся—χαίρετε“. Ниже успеніе Пресвятой Богородицы: Богоматерь на ложѣ, предъ которымъ стоитъ Іисусъ Христосъ среди двухъ ангеловъ и держитъ въ рукахъ душу Богоматери, представленную въ видѣ спеленутаго младенца; апостолы Петръ и Павелъ поддерживаютъ одръ Богоматери; тутъ же присутствуютъ и другіе апостолы,—иные плачутъ, иные держатъ книги въ рукахъ; два лица имѣютъ на себѣ епископскіе омофоры: это, по всей вѣроятности, апостолъ Іаковъ, первый епископъ іерусалимскій, и Діонисій Ареопагитъ, епископъ аѳинскій, какъ о томъ сообщаютъ древнія сказанія объ успеніи Богоматери. Художникъ, очевидно, взялъ обозначенный въ тѣхъ же сказаніяхъ моментъ погребальнаго отпѣванія Богоматери, по чину церковному; но онъ не внесъ въ композицію извѣстнаго чуда съ жидовиномъ которому ангелъ отсѣкъ мечемъ святотатственныя руки, дерзнувшія ниспровергнуть одръ Богоматери. и въ отсутствіи этой подробности, принятой въ памятникахъ позднѣйшихъ, заключается одно изъ доказательствъ глубокой древности разсматриваемыхъ фресокъ.—На восточной сторонѣ на алтарныхъ столбахъ—обычное изображеніе благовѣщенія Пресвятой Богородицы. Ниже Богоматери изображенъ Спаситель съ раскрытою книгою,

въ которой написано: *пріидите ко мнѣ вси труждающіися.* Эти изображенія съ очевидною ясностію показываютъ, что въ то время, когда писались эти фрески, иконостасъ не закрывалъ собою алтарныхъ столбовъ, ибо въ противномъ случаѣ живопись была бы здѣсь неумѣстна. На южной стѣнѣ—крещеніе Спасителя: I. Христосъ, съ благословляющею десницею, стоитъ въ водѣ, по правую сторону Его два ангела, замѣняющіе собою воспріемниковъ, по крещальному ритуалу; по лѣвую I. Предтеча, позади котораго изображена сѣкира, лежащая у корня дерева; въ водѣ—обнаженная женщина съ опрокинутою урною, олицетворяющая собою рѣку Іорданъ, или вѣрнѣе „море — θάλασσα" согласно съ пророчественными словами псалмопѣвца, введенными въ составъ богослуженія праздника крещенія Господня: море видѣ и побѣже, Іорданъ возвратися вспять. Тутъ же—призваніе апостоловъ и увѣреніе Ѳомы. Ниже рождество Христово: Богоматерь, какъ къ ватиканскомъ минологіи, преставлена здѣсь не лежащею, но *сидящею* въ пещерѣ возлѣ яслей,— въ знакъ того, что ей, какъ чудесно родившей, чужды были обычныя болѣзни дѣторожденія; Младенецъ по обычаю лежитъ въ ясляхъ, предъ которыми стоятъ волъ и оселъ; вверху славословящіе англелы и пророкъ (Исаія?) со свиткомъ своего пророчества о рожденіи Богочеловѣка; тутъ же отдѣльно изображено поклоненіе волхвовъ и явленіе ангела Іосифу во снѣ. На западной сторонѣ обращаетъ на себя вниманіе тайная вечеря: въ палатахъ представленъ столъ въ видѣ сигмы; по лѣвую сторону его возлежитъ I. Христосъ; Іоаннъ Богословъ склоняетъ къ I. Христу свою главу; далѣе за столомъ размѣщены остальные апостолы; Іуда занимаетъ 9-е мѣсто; онъ простираетъ руку къ одному изъ стоящихъ на столѣ сосудовъ; въ срединѣ стола блюдо и двѣ золотыя чаши; на блюдѣ большая красная морская рыба. Надъ западнымъ входомъ изображено сошествіе Св. Духа на апостоловъ. На нижнихъ частяхъ стѣнъ и столбовъ средняго храма изображены мученики, мученицы и преподобные. Но наибольшій интересъ съ точки зрѣнія исторіи православной иконографіи представляютъ изображенія, относящіяся къ дѣтству Богоматери въ западной части южнаго нефа, къ сожалѣнію сильно поврежденныя. Художникъ начинаетъ съ момента возвращенія Іоакима и Анны изъ храма: оба они идутъ печальные, понуривъ главы;

слѣдующій моментъ: Іоакимъ и Анна бесѣдуютъ въ палатахъ; здѣсь, вѣроятно, Іоакимъ предпринимаетъ рѣшеніе отправиться къ своимъ стадамъ; затѣмъ—ангелъ является Іоакиму съ вѣстію объ имѣющей родиться отъ него дщери; явленіе ангела прав. Аннѣ *въ палатахъ*; встрѣча и лобзаніе Іоакима у золотыхъ вратъ Іерусалима, или, выражаясь языкомъ нашихъ иконописцевъ, зачатіе Пресвятой Богородицы; Іоакимъ и Анна радостные сидятъ послѣ встрѣчи въ палатахъ за столомъ и бесѣдуютъ,—въ сторонѣ стоитъ юная служанка; рождество Пресвятой Богородицы, составленное по образу иконографической композиціи рождества Христова и извѣстное по памятникамъ болѣе древняго времени; Іоакимъ и Анна подносятъ къ священникамъ младенца-Богоматерь для благословенія и проч. Жаль, что нѣкоторыя изъ изображеній этого цикла здѣсь повреждены; во всякомъ случаѣ уцѣлѣвшая часть доказываетъ, что уже въ XII вѣкѣ предки наши знали подробныя сказанія объ этомъ предметѣ и передали ихъ намъ въ видѣ опредѣленныхъ художественныхъ композицій.

Стѣнопись *въ церкви св. Георгія въ Старой Ладогѣ* исполнены, по всей вѣроятности, вмѣстѣ съ первоначальнымъ построеніемъ церкви въ XII в. Хотя прямыхъ указаній на то въ памятникахъ письменности нѣтъ, но во 1-хъ, нацарапанныя на стѣнахъ надписи, напоминающія своимъ шрифтомъ надписи Нередицкія [1]), во 2-хъ, орнаменты изъ плетеній и арабесокъ, напоминающіе орнаменты рукописей XII—XIII вв., въ 3-хъ, сухой византійскій стиль изображеній заставляютъ относить эту стѣнопись къ древнѣйшему періоду русскаго искусства. Въ рисункѣ и исполненіи обнаруживается тщательность и любовь къ дѣлу, но здѣсь уже выступаютъ ясно признаки сильнаго паденія искусства: длинныя, худощавыя фигуры, оливковый цвѣтъ кожи, сухія изможденныя лица съ морщинами — недостатокъ, особенно рѣзко бросающійся въ глаза въ изображеніяхъ молодыхъ лицъ ангеловъ; по мѣстамъ неправильный рисунокъ. Тенденція къ неподвижнымъ монументальнымъ позамъ иногда смѣняется попыткою изобразить движеніе, но попытка оканчивается неудачно: двигающіяся фигуры апостоловъ въ ку-

---

[1]) Изд. *Прохоровымъ*, Хр. др. 1872, 1.

полѣ поставлены въ неловкія танцовальныя позы и лишены подобающаго имъ величія. Со стороны художественной фрески эти стоятъ нѣсколько ниже Нередицкихъ, хотя это обстоятельство и не можетъ служить признакомъ ихъ позднѣйшаго происхожденія: различіе въ достоинствѣ памятниковъ зависитъ не всегда отъ различія эпохъ, но нерѣдко и отъ таланта и опытности исполнителей. Фрески Староладожскія такъ же, какъ и Нередицкія, имѣютъ характеръ византійскій, какъ въ смыслѣ художественномъ, такъ и иконографическомъ.



Рис. 158. Куполъ ц. св. Георгія въ Старой Ладогѣ.

Большая часть фресокъ Староладожской Георгіевской церкви разрушена въ 1780 г.; остаются лишь нѣкоторыя части, по которымъ, впрочемъ, возможно опредѣлить главнѣйшія черты первоначальной росписи ея: въ куполѣ сохранилось изображеніе Спасителя на блестящей радугѣ, въ

кругѣ, означающемъ небесныя сферы, съ благословляющею десницею, со свиткомъ въ шуйцѣ. Кругъ, въ которомъ заключено изображеніе Спасителя, поддерживаютъ 8 ангеловъ въ разноцвѣтныхъ одеждахъ (рис. 158); ниже помѣщены 12 апостоловъ и Богоматерь съ воздѣтыми руками среди двухъ ангеловъ (рис. 159). Взятыя вмѣстѣ изображенія эти повторяютъ иконографическія формы сюжета вознесенія Господня; но отъ конкретнаго факта мысль художника переносится здѣсь къ общей идеѣ церкви, предызображенной въ пророческихъ твореніяхъ ветхаго завѣта и потому ниже

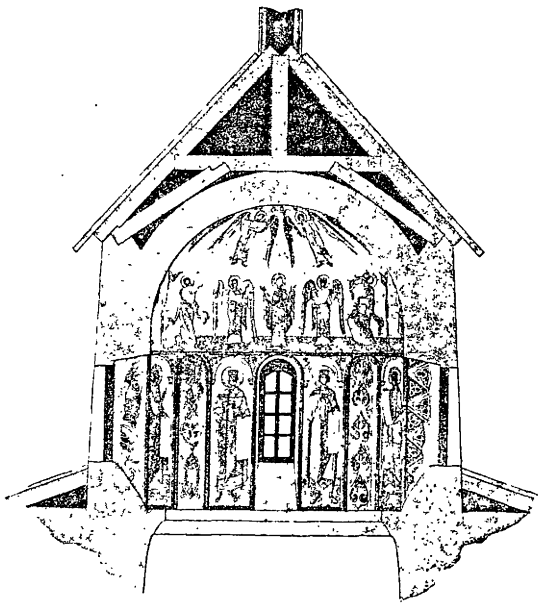


Рис. 159. Разрѣзъ купола ц. св. Георгія.

апостоловъ въ барабанѣ купола между окнами онъ изобразилъ пророковъ, среди которыхъ выдѣляются Давидъ въ видѣ старца и Соломонъ въ видѣ молодаго человѣка, въ діадимахъ и одеждахъ императоровъ византійскихъ. Въ алтарномъ полукружіи представлена была тайная вечеря и

святители. Исключительное явленіе въ росписяхъ алтаря составляетъ изображеніе св. Георгія (рис. 160). Св. Георгій представленъ на бѣломъ конѣ, въ воинской кольчугѣ и красномъ развѣвающемся плащѣ, съ щитомъ въ лѣвой рукѣ и копьемъ въ правой, съ тороками въ волосахъ. Внизу подъ конемъ св. Георгія змѣй, готовый поглотить стоящую возлѣ него царевну; въ сторонѣ дворецъ, изъ котораго смотрятъ на страшную сцену царь и царица въ діадимахъ и при-



Рис. 160. Фреска ц. св. Георгія въ Старой Ладогѣ.

дворные. Въ древнихъ стѣнописяхъ византійскихъ и русскихъ нѣтъ св. Георгія въ алтарѣ. По греческому подлиннику изображеніе его полагается внѣ алтаря въ пятомъ ряду въ полукружіи праваго клироса [1]). Появленіе его въ алтарѣ Георгіевской церкви объясняется посвященіемъ ея имени св. Георгія [2]). Надъ св. Георгіемъ прекрасное изо-

[1]) Ἑρμηνεία σ. 251.

[2]) Въ памятникахъ византійскихъ, поздне-греческихъ и русскихъ изображеніе св. Георгія имѣетъ разнообразныя формы: чаще всего онъ изображался въ видѣ воина съ копьемъ и щитомъ; иногда художники представляли его во дворцѣ Діоклетіана среди стражи въ моментъ его вдохновенной рѣчи предъ императоромъ, или поверженнымъ въ темницѣ въ оковахъ. Пытки св.

браженіе двухъ архангеловъ съ копьями и державами. На сѣверной сторонѣ алтаря очистительная жертва Іоакима и Анны. На западной стѣнѣ страшный судъ, отъ котораго сохранились ангелы дориносящіе (7), апостолы на престолахъ (4) съ книгами, Богоматерь и Предтеча. По этимъ остаткамъ можно заключить, что главная мысль росписи здѣсь сходна съ Нередицкою

Стѣнописи Успенской церкви с. Волотова близъ Новгорода. Церковь построена въ 1352 году, какъ это видно изъ лѣтописи [1]), и росписана, вѣроятно, въ то же время [2]). Въ на-

---

Георгія (колесованіе), мученическая кончина (обезглавленіе) и чудеса также находили свое выраженіе въ памятникахъ. Всѣ эти виды изображеній описаны въ греческомъ подлинникѣ; ср. русскіе подлинники СПБ. Дух. Акад. рукопись XVI в. № 1523; Строганов. лицевой подъ 23 апрѣля и др.; ср. икону въ музеѣ Импер. Александра III, изданную съ опущеніемъ нѣкоторыхъ подробностей Прохоровымъ въ Матеріалахъ для исторіи русскихъ одеждъ 1871 г. Изображеніе св. Георгія на конѣ, поражающаго змія, имѣетъ также, по всей вѣроятности, византійское происхожденіе: его мы встрѣчаемъ въ одной изъ пещерныхъ церквей Крыма (въ Эски-Керменѣ, рис. въ собр. прот. Чепурина), въ иконостасѣ церкви Иракліи—древняго Перинѳа (икона рѣзная, вѣка XV): тотъ и другой имѣютъ происхожденіе не западное; такова же и фреска Староладожская и ценина Дмитріевскаго собора во Владимірѣ, указанная И. П. Сахаровымъ (Записки отд. русск. и слав. археол. т. I, стр. 70). Въ основѣ этого иконописнаго перевода лежитъ древнее, извѣстное почти у всѣхъ народовъ Европы, преданіе (*Снегиревъ*, Русск. простонар. праздн. Ш, 65 и слѣд.), по которому св. Георгій, явившись въ образѣ воина, поразилъ въ странѣ Ливійской страшнаго змѣя, требовавшаго человѣческихъ жертвъ, и освободилъ царевну и всю страну отъ неумолимаго врага. Французскій ученый Клермонъ Ганно сопоставляетъ сказанія о св. Георгіи съ миѳологическими преданіями Египта, Финикіи, Греціи и Рима и находитъ между ними замѣтныя параллели, а изображеніе Георгія на конѣ сравниваетъ съ барельефомъ луврскаго музея, представляющимъ Горуса на конѣ, поражающаго копьемъ крокодила (Clermont—Ganneau, Gorus et St. Georges). Но какъ бы близко ни сходились между собою тѣ и другія сказанія, во всякомъ случаѣ св. Георгій, какъ форма иконографическая, и Горусъ съ головою коршуна стоятъ далеко одинъ отъ другого; и нѣтъ достаточныхъ основаній предполагать, что формы Горуса послужили мотивомъ для изображенія св. Георгія. Ближайшимъ мотивомъ къ тому было сказаніе о чудѣ св. Георгія, и если для художника нуженъ былъ наглядный примѣръ изображенія «всадника, поражающаго чудовище», то онъ могъ найти его въ памятникахъ древне-христіанскихъ и византійскихъ (Примѣры въ нашемъ соч. о виз. пам. найденн. въ Керчи въ 1891 г. Матеріалы изд Археол. Коммиссіею № 8).

[1]) Лѣт. по архивн. сборн. подъ 1352 г.; ср. лѣтоп. новгор. церкв. Бож. подъ тѣмъ же годомъ.

[2]) Въ полн. собр. лѣтоп. подъ 6871 г. (1363) замѣчено: «и подписана бысть церковь св. Богородицы *на Волотовѣ*»; а въ лѣт. по архивн. сборн. *на Молотковѣ*.

чалѣ XVII вѣка она опустошена шведами и въ 1630 г. исправлена; древнія стѣнописи ея также были исправлены. Какъ стѣнописи первоначальныя, такъ и исправленныя имѣютъ здѣсь своихъ представителей: отъ первыхъ сохранилось одно изображеніе въ алтарной апсидѣ: оно найдено подъ толстымъ слоемъ штукатурки и повреждено ударами кирки: по всей вѣроятности насѣчки эти сдѣланы были при возобновленіи древнихъ стѣнописей для того, чтобы крѣпче держалась новая штукатурка; видѣть въ этой подробности слѣды шведскаго или литовскаго фанатизма нѣтъ основаній; остальныя стѣнописи Волотовской церкви относятся къ XVII в. Если сравнить между собою тѣ и другія, то окажется, что древнѣйшая стѣнопись выше по достоинству, чѣмъ позднѣйшая: рисунокъ ея отчетливѣе, фигуры правильнѣе, краски лежатъ плотнѣе. Живопись позднѣйшая al secco, хотя въ общемъ придерживается старины, особенно въ размѣщеніи изображеній, но допускаетъ уже и нѣкоторыя новшества. Она не высокаго достоинства и нѣсколько подходитъ по стилю къ другимъ памятникамъ XVI—XVII в. Поврежденія довольно значительны [1]). Въ центрѣ алтарной апсиды представленъ престолъ багрянаго цвѣта, украшенный четвероконечнымъ крестомъ съ драгоцѣнными камнями, напоминающимъ своею формою настѣнные кресты въ константинопольской Софіи. На престолѣ дискосъ или потиръ (разобрать трудно); по сторонамъ престола два ангела съ круглыми рипидами и съ орарями, на которыхъ написано по славянски о агіоса; возлѣ ангеловъ два святителя въ крестчатыхъ фелоняхъ, въ омофорахъ, украшенныхъ черными крестами, съ развернутыми свитками: въ одномъ (съ лѣвой стороны) написано: „Господи Боже нашъ, живый на высокихъ, на смиренныя призираяй“; въ другомъ: „изрядно о пресвятѣй, пречистѣй, преблагословеннѣй, славнѣй Владычицѣ нашей...“ Первый изъ этихъ святителей—Іоаннъ Златоустъ, второй—Василій Великій, а не наоборотъ: это видно изъ того, что формула живый *на высокихъ* — ὁ ἐν ὑψηλοῖς κατοικῶν находится именно въ литургіи св. Златоуста, между

[1]) Кстати замѣтимъ, что стѣны и столбы церкви испещрены многочисленными, нацарапанными остріемъ, надписями разновременнаго происхожденія. Слѣдовало бы спеціалистамъ эпиграфики разобрать ихъ наравнѣ съ Нередицкими.

тѣмъ какъ въ литургіи Василія Великаго вмѣсто нея поставлено *на небесѣхъ* живый — ὁ ἐν οὐρανοῖς κατοικῶν; а въ литургіи преждеосвященныхъ даровъ измѣнено начало и вмѣсто Господи Боже... читается „Боже единый благій и благоутробный, иже въ высокихъ живый“, слѣдовательно это не составитель литургіи преждеосвященныхъ даровъ. Вотъ единственный доселѣ остатокъ первоначальной Волотовской стѣнописи. Продолженіемъ ея служатъ въ алтарной апсидѣ, въ томъ же ряду, позднѣйшія изображенія святителей, въ числѣ которыхъ, повидимому, повторены древнія изображенія св. составителей литургій, со свитками. Замѣчательно, что, при всемъ различіи шрифтовъ въ надписяхъ первоначальныхъ и позднѣйшихъ, орѳографія ихъ очень сходна; не служитъ ли это доказательствомъ того, что позднѣйшій иконописецъ копировалъ надписи со свитковъ первоначальныхъ? Выше евхаристія: налѣво Спаситель, стоя за престоломъ, подаетъ шести апостоламъ св. чашу, направо Онъ же подаетъ другимъ шести апостоламъ св. хлѣбъ; всѣ апостолы представлены, по обычаю, въ почтительно наклоненномъ положеніи; во главѣ группъ апп. Петръ и Павелъ. Позади апостоловъ, съ лѣвой стороны, пѣснопѣвецъ въ чалмѣ (Іоаннъ Дамаскинъ?): онъ указываетъ на евхаристію; въ свиткѣ его написано: „пиво ново паче словесе азъ рече во царствіи ХС другомъ испію яко Богъ святый есмь...“ Съ правой стороны другой пѣснопѣвецъ со свиткомъ; „странствія владычня и безсмертныя трапезы на горнемъ мѣстѣ высокими умы вѣрніи пріидите воспримемъ въ шедш... слово отъ слова научившеся, его же величаемъ“. Очевидно, это Косьма Маюмскій, составитель канона на великій четвертокъ. Любопытный, не встрѣчающійся въ другихъ памятникахъ, мотивъ въ изображеніи евхаристіи! Во лбу алтарной апсиды Богоматерь на тронѣ съ Младенцемъ Іисусомъ, и по сторонамъ Ея два ангела. Въ аркѣ надъ пѣснотворцами Захарія (слѣва) со свиткомъ: „благословенъ Господь Богъ израилевъ“ [1]) и т. д. и неизвѣстный старецъ въ высокой коронообразной шапкѣ, съ сосудомъ въ правой рукѣ; между ними дориносящій архангелъ въ медальонѣ. Циклъ стѣнописей алтаря восполняется еще нѣсколькими отдѣльными изображеніями святителей, пророковъ и Іоакима и Анны.

[1]) Лук. I, 68—69.

На тріумфальной аркѣ въ медальонѣ кисть руки, въ которой находятся праведныя души въ видѣ маленькихъ человѣчковъ [1]), два ангела и сошествіе Св. Духа на апостоловъ съ тою подробностію, что возлѣ головы извѣстной фигуры космоса написано „λαος, φιλ“; подробность эта имѣетъ важность въ вопросѣ о значеніи самой фигуры космоса [2]).

Средняя часть храма: въ куполѣ Господь Вседержитель, ниже ангелы, еще ниже пророки, или праотцы, въ парусахъ сводовъ Евангелисты съ необычайными для стѣнописей символическими фигурами: кромѣ ев. Іоанна, диктующаго Прохору, всѣ остальные Евангелисты имѣютъ своими символами женскія фигуры: одному Евангелисту она шепчетъ на ухо, другому указываетъ на книгу, съ третьимъ бесѣдуетъ. Фигура эта есть олицетвореніе Софіи—Премудрости Божіей; въ памятникахъ византійской иконографіи она является не позже VI в. [3]). Сѣверная стѣна: внизу бюсты святыхъ, выше успеніе Пр. Богородицы, распятіе и положеніе во гробъ, воскресеніе, въ видѣ сошествія во адъ (сильно повреждено) и вознесеніе. Южная стѣна: внизу бюстовыя изображенія святыхъ, выше образъ знаменія Пр. Богородицы, а по сторонамъ его два преподобныхъ: одинъ изъ нихъ (съ лѣвой стороны) держитъ въ рукахъ модель храма, крытаго по сводамъ, съ византійскимъ куполомъ, выше введеніе Богоматери во храмъ, въ сопровожденіи дѣвъ съ факелами въ рукахъ, еще выше крещеніе Спасителя, наконецъ, въ самомъ верху рождество Христово. Остальныя части сѣверной и южной стѣнъ покрыты отдѣльными изображеніями святыхъ, среди которыхъ на южной стѣнѣ (близъ ю.-з. угла) выдѣляется только одна сложная композиція, представляющая пиръ знатныхъ гостей въ монастырѣ: за столомъ сидятъ три лица, изъ которыхъ одно въ высокой шапкѣ византійскаго сановника, съ кубкомъ въ лѣвой рукѣ, другое въ бѣлой шляпѣ (?) также съ кубкомъ; съ лѣвой стороны стола монахъ, сидя у стола, отдаетъ приказаніе другому, стоящему возлѣ него, монаху. Монахъ-слуга подаетъ на столъ блюдо. Картина эта характе-

---

[1]) «Праведныхъ души въ рукѣ Божіи...» изображеніе поставлено не на своемъ мѣстѣ; ср. ниже стѣнопись Успенскаго соб. во Владимірѣ.

[2]) Еванг. въ пам. иконогр. стр. 458 и слѣд.

[3]) Россанское Евангеліе.

ризуетъ монастырскій бытъ и принадлежитъ къ числу немногихъ бытовыхъ картинъ въ русскомъ искусствѣ.

Стѣнописи притвора XVII в. имѣютъ характеръ смѣшанный: однѣ изъ нихъ относятся къ Евангелію, другія — къ прославленію Богоматери, третьи характера возвышенно-поучительнаго. Въ сводѣ похвала Пр. Богородицы, лѣствица духовная и „Премудрость созда себѣ домъ“ въ формахъ выразительныхъ: представлены палаты на семи столпахъ и предъ ними женская фигура съ жезломъ безъ нимба (олицетвореніе Премудрости); двое слугъ возлѣ Премудрости закалаютъ двухъ животныхъ; въ сторонѣ Соломонъ со свиткомъ: „Премудрость созда себѣ домъ“. Сюжетъ этотъ въ такихъ формахъ является въ нашихъ памятникахъ, какъ кажется, не ранѣе XVII в. и повторяется довольно рѣдко.

Кромѣ описанныхъ стѣнописей, въ предѣлахъ древняго Новгорода было много и другихъ. Можно полагать, что всѣ болѣе или менѣе значительныя церкви были росписаны. Но отчасти время, отчасти неуваженіе къ родной старинѣ уничтожили ихъ. Лишь въ нѣкоторыхъ храмахъ уцѣлѣли небольшіе фрагменты ихъ и то сильно поврежденные, то переписанные вновь и даже съ перемѣною въ стилѣ и композиціяхъ, то, наконецъ, закрытые штукатуркою или забѣленные. Сюда относятся стѣнописи въ церквахъ Никололипенской, Благовѣщенія Пр. Богородицы на Аркажѣ близъ Новгорода XII в., Ѳеодора Стратилата въ Новгородѣ на торговой сторонѣ XIV в. [1]), въ жертвенникѣ церкви Благовѣщенія Пр. Богородицы въ Городищѣ XIV в., въ Никольской церкви Гостинопольскаго монастыря на Волховѣ ранѣе 1483 г. Въ этихъ остаткахъ стѣнныхъ росписей и даже въ поздѣйшихъ исправленныхъ росписяхъ куполовъ и трибуновъ въ храмахъ Спаса Преображенія, Димитрія Солунскаго, св. Климента неизмѣнно повторяются древніе мотивы и формы. Даже росписи новгородскихъ храмовъ XVII в., не смотря на повсемѣстное преобладаніе въ то время иной московской росписи, удерживаютъ все еще старые новго-

---

[1]) Забѣлены въ недавнее время, но съ хоровъ южной стороны все-таки замѣтны еще фигуры святыхъ на одномъ изъ столбовъ, отдѣляющихъ алтарь отъ средней части храма. *Прохоровъ* въ Матеріалахъ для исторіи русск. одеждъ 1871 г. издалъ изображенія трехъ русскихъ князей и св. Варвары (?) изъ ц. Ѳеодора Стратилата.

родскіе пріемы. Такова стѣнопись обыденной церкви *въ Звѣринѣ монастырѣ*, исполненная въ XVII в. и въ недавнее время возобновленная. Если сравнить ее съ одновременными росписями Москвы, Ярославля, то нельзя не замѣтить между ними различія. Здѣсь нѣтъ той широты иконографическаго замысла, той свободы въ сочиненіи, того стремленія передать въ художественныхъ формахъ сложныя поучительныя мысли и событія, какими отличаются вышеупомянутыя росписи московскаго района. Стѣнная роспись— аксессуаръ храма, и архитектурныя формы послѣдняго оказываютъ вліяніе на характеръ росписи не только при ея первоначальномъ исполненіи, но и при позднѣйшихъ исправленіяхъ. Незначительные размѣры новгородскихъ храмовъ даже и въ XVII в. по необходимости стѣсняли объемъ художественнаго замысла и удерживали художественную мысль въ тѣхъ границахъ, какія намѣчены были для храмовой росписи въ древнемъ византійско-русскомъ преданіи.



XII.

Фрески владиміро-суздальскія.

Принципъ византійско-русской иконографіи, доколѣ онъ не былъ поколебленъ, требовалъ, чтобы стѣнописи исполнены были лицомъ православнымъ, знакомымъ съ православною іератическою живописью. Даже въ XVI—XVII вв., когда началось сильное вторженіе западныхъ элементовъ въ русское искусство, и русское общество достаточно свыклось съ ними, раздавались голоса, протестующіе противъ „иконнаго воображенія“ невѣрныхъ ляховъ; самъ патріархъ Іоакимъ въ эпоху полнаго ослабленія древнихъ иконографическихъ традицій сильно, хотя и безуспѣшно, протестовалъ противъ печатныхъ листовъ нѣмецкихъ, распространяемыхъ лютеранами и писанныхъ не съ древнихъ подлинниковъ и безъ должнаго благоговѣнія. Тѣмъ болѣе въ періодъ владиміро-суздальскій нельзя было и думать о томъ, чтобы поручить внутреннее убранство храма иновѣрцу. Стѣнописи исполнялись здѣсь отчасти греками, отчасти ихъ учениками русскими; а потому и типъ храмовой росписи здѣсь долженъ быть тотъ же византійско-русскій. Церковь Покрова Пресв. Богородицы на Нерли, близъ Боголюбова монастыря, построенная Андреемъ Боголюбскимъ въ 1165 г., сохранила единственный слѣдъ ея первоначальной византійской росписи въ изображеніи Господа Вседержителя въ куполѣ. Болѣе обширные циклы изображеній сохранились во владимірскихъ соборахъ Дмитріевскомъ и Успенскомъ, хотя и здѣсь нѣтъ полныхъ стѣнныхъ росписей.

Росписи *Дмитріевскаго собора* исполнены въ концѣ XII в. и возобновлены Андреемъ Рублевымъ въ началѣ XV в. Отъ нихъ сохранилась часть изображенія страшнаго суда, откры-

тая при возобновленіи собора въ 1837—1844 гг. У западной стѣны подъ хорами изображеніе Богоматери, сидящей на тронѣ и возлѣ Нея ангелъ съ жезломъ (рис. 161). По сосѣдству изображеніе Авраама, Исаака и Іакова, сидящихъ на престолахъ, и двѣ группы праведныхъ душъ въ видѣ дѣтей; въ нѣдрахъ Авраама праведная душа въ видѣ маленькаго человѣка въ нимбѣ [1]) и бѣлой сорочкѣ; въ сторонѣ благоразумный разбойникъ съ крестомъ. Всѣ эти изображенія помѣщены въ двухъ вертоградахъ съ роскошными деревьями,



Рис. 161. Фреска Дмитріевскаго собора во Владимірѣ.

плодами, цвѣтами и птицами. По другую сторону той же арки, гдѣ находятся вертограды, представлена группа праведниковъ мужчинъ и женщинъ съ царицею въ діадимѣ, которыхъ ведетъ апостолъ Петръ въ рай (рис. 162). Рядомъ два ангела съ трубами: одинъ трубитъ въ землю, другой— въ море, призывая людей на страшный судъ. Затѣмъ у западной стѣны по обѣимъ сторонамъ большой средней арки надъ входомъ сохранились апостолы на престолахъ съ раскрытыми книгами въ рукахъ и ангелы дориносящіе. Очевидно, здѣсь мы имѣемъ одну часть цѣльной картины страшнаго суда, которая по принятому пріему распредѣленія живописей въ храмѣ помѣщалась именно въ западной части. Стиль и иконографія этой росписи имѣютъ характеръ визан-

[1]) Въ изд. гр. Строганова она ошибочно названа Младенцемъ Іисусомъ. Дмитр. соб. стр. 12.

тійскій. Заключеніе это остается въ силѣ, признаемъ ли мы, что роспись произведена непосредственно греками, вызванными кн. Всеволодомъ при построеніи собора въ 1194 1197г г., или русскими учениками грековъ, работавшими по византійскимъ образцамъ. За исключеніемъ славянскихъ надписей, нѣтъ здѣсь ни одной черты, которая бы обнаруживала самобытно-русское происхожденіе росписи: композиціи и типы, положенія фигуръ и костюмы—все это имѣетъ свои прототипы въ уцѣлѣвшихъ доселѣ греческихъ образцахъ. Если ученый издатель памятника гр. С. Г. Строгановъ видитъ здѣсь замѣчательныя отступленія отъ перешедшихъ въ Россію древнихъ греческихъ подлинниковъ и свободное отношеніе художника къ дѣлу [1]); то мнѣніе это основано



Рис. 162. Фреска Дмитріевскаго собора во Владимірѣ.

на невѣрной оцѣнкѣ греческаго подлинника Дидрона. Безъ сомнѣнія, между этимъ подлинникомъ и композиціею страшнаго суда въ Дмитріевскомъ соборѣ—значительная разница: но она означаетъ не то, что фрески эти отступаютъ отъ древнихъ греческихъ образцовъ, а то, что составитель самаго подлинника отступаетъ отъ древнихъ образцовъ.

Стѣнописи Успенскаго собора во Владимірѣ. Построенный Андреемъ Боголюбскимъ Успенскій соборъ во Владимірѣ (1158—1160 гг) украшенъ былъ „паче иныхъ церквей“ многоразличными драгоцѣнностями. Когда въ 1859 и 1880 открыты были въ этомъ храмѣ древнія живописи, то есте-

[1]) Ц. С. стр. 12.

ственно явилось мнѣніе, что онѣ относятся ко времени первоначальнаго построенія собора, или по крайней мѣрѣ ко временамъ князя Всеволода. Однако мнѣніе это доселѣ не можетъ считаться общепризнаннымъ. Лѣтописныя справки показываютъ, что первоначальная стѣнопись не могла уцѣлѣть здѣсь до нашего времени, даже и подъ штукатуркою. Страшный бичъ русскихъ памятниковъ—пожаръ неоднократно опустошалъ и Успенскій соборъ. „Въ 1185 г., по словамъ лѣтописи, погорѣ мало не весь городъ, и княжъ дворъ великій сгорѣ, и церквій числомъ 32, и соборная церковь св. Богородица златоверхая, юже бѣ украсилъ благовѣрный князь Андрей. Загорѣся сверху, и что бяше внѣ и вну узорочій, и паникадила серебряная, и сосудъ златыхъ и серебряныхъ безъ числа, портъ шитыхъ золотомъ и жемчугомъ [1]), однимъ словомъ: все огонь взя безъ утеча“ [2]). Въ 1237 году во время нашествія татаръ соборъ обгорѣлъ опять извнутри и снаружи. Вѣроятно, огонь не пощадилъ и живописей, если онъ уничтожилъ металлическія вещи. Изъ тѣхъ же источниковъ извѣстно, что въ 1408 году соборъ роспісанъ былъ знаменитымъ русскимъ иконописцемъ Андреемъ Рублевымъ вмѣстѣ съ Даниломъ иконникомъ [3]). Въ виду этихъ данныхъ представляется болѣе вѣроятнымъ, что открытыя въ недавнее время стѣнописи составляютъ остатокъ росписи Рублева и его товарищей. Склоняясь къ этому второму предположенію, проф. Мансветовъ въ подтвержденіе его указывалъ въ уцѣлѣвшемъ памятникѣ на слѣдующіе признаки: въ нимбѣ Іисуса Христа находятся рѣдко встрѣчающіяся въ древнихъ вѣнцахъ греческія буквы ωον, при томъ и размѣщены онѣ иначе, чѣмъ въ памятникахъ XII—XIII вв.; именно ωον, между тѣмъ какъ въ древнѣйшихъ пишется ωων [4]). Этотъ признакъ для опредѣленія сравнительной древности памятниковъ не можетъ быть признанъ надежнымъ. Многочисленные памятники византійской миніатюры и мозаики заставляютъ относить появленіе этого признака къ болѣе раннему времени. Что касается различія въ размѣщеніи этихъ буквъ,

---

[1]) Ипат. лѣт. стр. 127.

[2]) Лавр. лѣт. стр. 166.

[3]) П. С. Р. Л. т. VIII, стр. 81—82; *Карамзинъ*, Ист. гос. рос. V, примѣчаніе 254.

[4]) Прибавл. къ Твор. отц. 1883 г. II, 546.

то оно явилось еще въ Византіи, и отъ произвола художника зависѣло—принять то или другое изъ этихъ размѣщеній: истинный смыслъ отъ этого не измѣнялся. Люди, знакомые съ греческимъ языкомъ, въ случаѣ размѣщенія ихъ ωον, читали сперва ο, написанное какъ бы на особой верхней строкѣ, потомъ ων,—выходило то же самое οων. Какое изъ этихъ размѣщеній древнѣе—сказать трудно. *Второй признакъ*, указанный сперва С. А. Усовымъ, а потомъ П. Д. Мансветовымъ,—форма головныхъ уборовъ въ видѣ колпачковъ на волхвахъ и вельможахъ, изображенныхъ въ стѣнописяхъ Успенскаго собора, въ группѣ святыхъ идущихъ въ рай [1]), имѣетъ нѣкоторое значеніе: дѣйствительно, она преобладаетъ въ памятникахъ позднѣйшихъ, хотя и имѣетъ свой корень въ отдаленной христіанской древности. Третій признакъ позднѣйшаго происхожденія разсматриваемыхъ стѣнописей, по мнѣнію проф. Мансветова, состоитъ въ томъ, что здѣсь въ изображеніяхъ мучениковъ опущенъ крестъ въ лѣвой рукѣ и оставленъ только одинъ атрибутъ мученичества—простертая длань [2]). Признакъ этотъ безусловно не вѣренъ, такъ какъ съ одной стороны и въ памятникахъ древнѣйшихъ встрѣчаются нерѣдко мученики и мученицы съ однимъ атрибутомъ — крестомъ или простертою дланью, съ другой — въ памятникахъ позднѣйшихъ иногда являются оба атрибута въ приложеніи къ одному и тому же мученику. Изъ числа многихъ памятниковъ, подтверждающихъ это, укажемъ на лицевое Евангеліе XII в., принадлежащее русскому Пантелеймонову монастырю на Аѳонѣ [3]), и Строгановскій лицевой подлинникъ XVII в. [4]). Болѣе вѣрнымъ признакомъ служитъ стиль росписи: стройныя фигуры изображенныхъ здѣсь святыхъ, тонкія черты лицъ, тщательность и чистота отдѣлки, а также головные уборы царицъ, идущихъ въ рай, напоминаютъ лучшую московскую иконопись XV—XVI вв. Склоняясь, такимъ образомъ, къ предположенію о принадлежности нашихъ стѣнописей Андрею Рублеву, мы признаемъ за ними большую

---

[1]) Приб. къ Твор. св. отц. стр. 551.

[2]) Ibid. 552.

[3]) № 2. См. л. 196. Св. Димитрій съ однимъ аттрибутомъ—четвероконечнымъ крестомъ въ правой рукѣ; л. 206 муч. Евстратій съ простертою дланью и др.

[4]) См. изображеніе подъ 16 числомъ апрѣля.

археологическую важность: это наиболѣе крупный памятникъ древней стѣнной росписи во Владиміро-Суздальской области.

Въ верхнихъ частяхъ собора на стѣнахъ открыты изображенія праздниковъ: преображенія (С), сошествія Св. Духа на апостоловъ, крещенія Спасителя (Ю), напоминающаго хорошіе образцы академической живописи, введенія Богоматери во храмъ и срѣтенія (З). Затѣмъ, если оставить въ сторонѣ орнаментъ лѣваго нефа, то всѣ главнѣйшія живописи будутъ примыкать къ западной части храма: расположены онѣ по западной стѣнѣ, аркамъ, сводамъ и столбамъ главнаго и праваго нефа. Почти всѣ онѣ составляютъ отдѣльныя части и одной и той же картины страшнаго суда, разбросанной по разнымъ мѣстамъ. Недостатокъ мѣста почти всегда заставляетъ нашихъ мастеровъ разбивать эту сложную картину на отдѣльныя группы. Такъ случилось и здѣсь. Цѣлость картины отъ этого, безъ сомнѣнія, значительно пострадала: картина, разбитая на группы, отдаленныя одна отъ другой, не производятъ цѣлостнаго впѣчатлѣнія на зрителя. Но для византійскихъ и русскихъ художниковъ представляли важность не столько единство и цѣльность впѣчатлѣнія, сколько глубина содержанія картины, богатство мысли; отъ того мы не находимъ у нихъ поразительныхъ, разсчитанныхъ на воображеніе, эффектовъ, которые столь обыкновенны въ живописи западной. Съ этой стороны разница между нашими и западными художниками особенно замѣтна въ воспроизведеніи картины страшнаго суда. Въ то время, какъ напр. Микель Анджело въ Сикстинской капеллѣ представляетъ страшный судъ во всемъ его трагическомъ величіи, Христу усвояетъ формы Юпитера громовержца, однимъ мановеніемъ поражающаго грѣшниковъ, выслѣживаетъ до мельчайшихъ подробностей психологическія ощущенія лицъ, присутствующихъ на судѣ,— словомъ, воспроизводитъ весь процессъ суда изъ своего личнаго воображенія, примѣняясь главнымъ образомъ къ аналогичнымъ явленіямъ въ сферѣ обычной жизни, византійскіе и русскіе художники предпочитаютъ спокойное отношеніе къ сюжету, спокойныя сцены и положенія и свое личное творчество подчиняютъ установившемуся воззрѣнію на предметъ въ памятникахъ письменности. Каждая деталь въ ихъ изображеніяхъ имѣетъ свое историческое прошлое,

свой точно опредѣленный смыслъ, поъясняемый путемъ сопоставленія памятниковъ художественныхъ и литературныхъ. Въ какихъ же формахъ выразилось воззрѣніе художника въ разсматриваемомъ памятникѣ? На западной стѣнѣ надъ входною аркою художникъ изобразилъ уготованіе престола. На сѣверной и южной сторонахъ апостолы на престолахъ съ раскрытыми книгами, среди которыхъ узнаются четыре Евангелиста по вписаннымъ на листахъ книгъ буквамъ: мт лк мр іѡ, и ангелы въ нѣсколько рядовъ съ жезлами (рис. 163); это одинъ изъ главнѣйшихъ элементовъ древней картины страшнаго суда, перешедшій также и въ живопись позднѣйшую. Мысль этого изображенія заключается въ томъ, что апостолы, какъ ближайшіе провозвѣстники даруемаго во Христѣ спасенія человѣческаго, будутъ соучастниками въ судѣ Господа надъ людьми. Центральная часть этого изображенія—Самъ І. Христосъ, представленный на сводѣ между арками, сѣдящимъ въ кругѣ, образованномъ изъ серафимовъ (рис. 164): строгая фигура Спасителя, задрапированная въ мантію, представлена въ рѣшающемъ моментѣ послѣдняго суда: правою рукою Спаситель дѣлаетъ жестъ, призывающій праведниковъ къ наслѣдію уготованнаго имъ царства небеснаго; лѣвая выражаетъ отверженіе грѣшниковъ. Подлѣ Спасителя солнце, луна и звѣзды, утвержденныя въ небѣ, имѣющемъ форму полотна, свиваемаго двумя ангелами (рис. 164), въ соотвѣтствіи со словама псалма: „вся яко риза обветшаютъ и яко одежду свіеши я и измѣнятся“.

По сосѣдству съ изображеніемъ Спасителя представлены внутри арки въ кругѣ символическія фигуры 4-хъ царствъ (рис. 164): Македонскаго—въ видѣ грифона, Римскаго—въ видѣ крылатаго дракона, Вавилонскаго—въ видѣ медвѣдя и антихристова—въ видѣ рогатаго звѣря. Такова обстановка страшнаго суда. Художникъ нарисовалъ намъ картину этого суда въ формахъ, созданныхъ византійско-русскою древностію, согласно съ указаніями на этотъ предметъ въ ветхомъ и новомъ завѣтѣ и въ церковномъ преданіи. Отсюда онъ переходитъ къ изображенію самаго процесса суда, впрочемъ не вдается здѣсь въ драматизмъ, которымъ любили щеголять западные художники, а останавливается лишь на предшествующемъ и послѣдующемъ моментахъ. Онъ представилъ двухъ ангеловъ, изъ которыхъ одинъ трубитъ внизъ другой—вверхъ (рис. 165), созывая живыхъ и умершихъ на

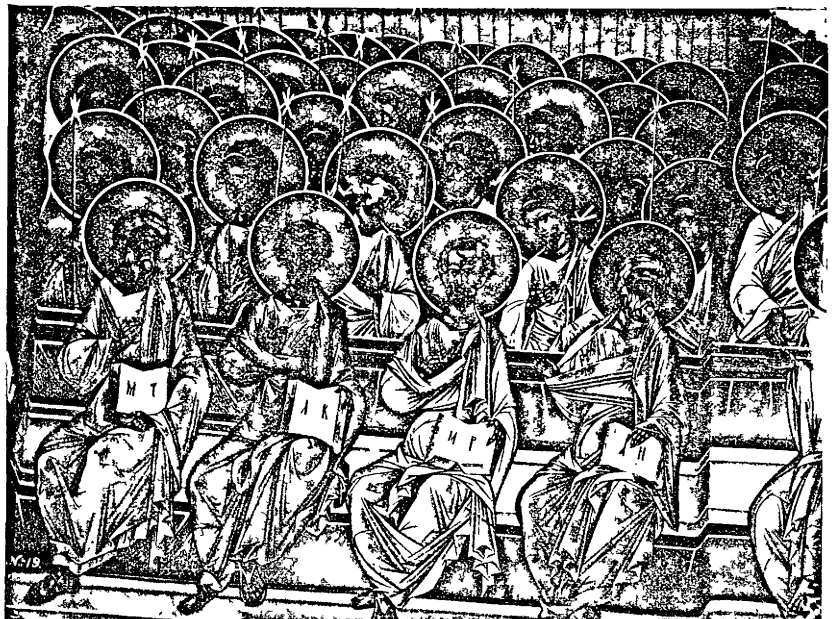


Рис. 163. Фреска Успенскаго собора въ г. Владимірѣ—апостолы на престолахъ (стр. 322).

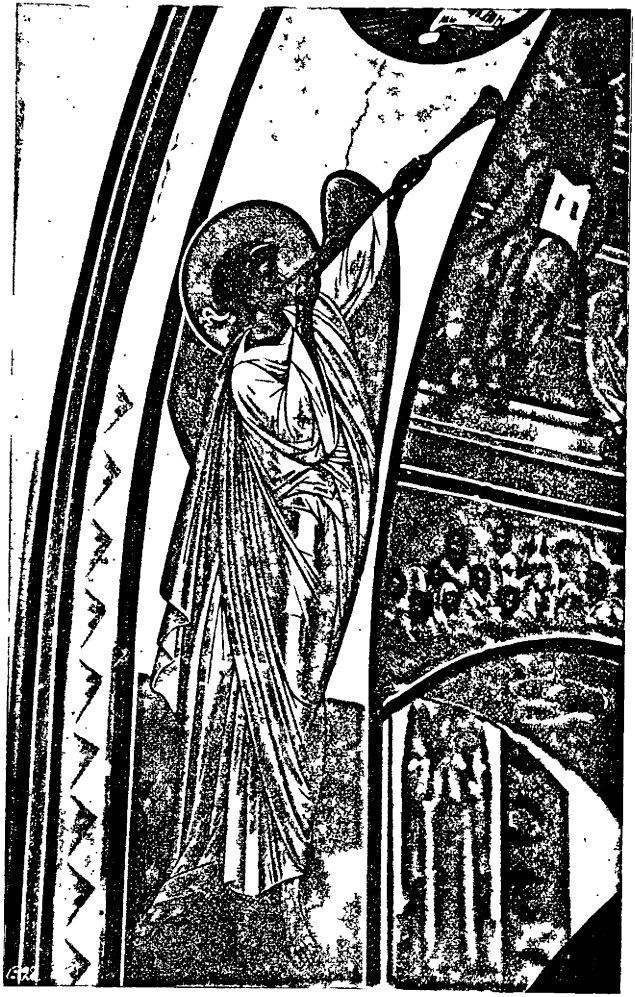


Рис. 165. Фреска Успенскаго соб. въ г. Владимірѣ—трубящій ангелъ (стр. 322).

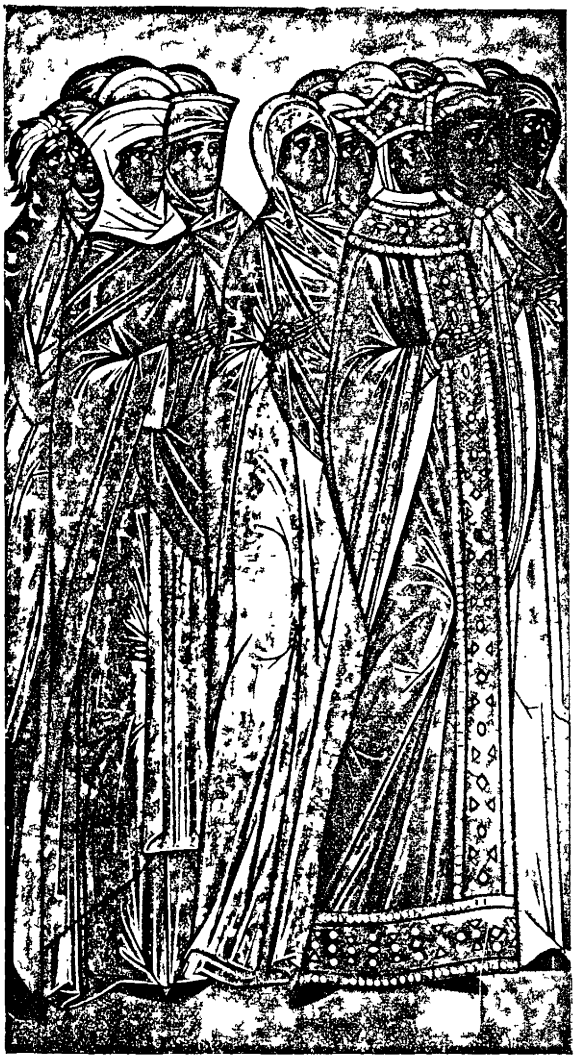


Рис. 166. Фреска Усп. соб. въ г. Владимірѣ—шествіе людей на судъ (стр. 323).



Рис. 167. Фреска Усп. соб. въ г. Владимирѣ — ангелъ и прор. Даніилъ (стр. 323).

судъ. По звуку этихъ трубъ земля и море отдаютъ своихъ мертвецовъ. Земля изображена здѣсь въ видѣ женщины съ жезломъ въ правой рукѣ и гробомъ въ лѣвой; вокругъ нея воскресающія женщины въ бѣлыхъ однообразныхъ повязкахъ, представители царства звѣрей, птицъ и пресмыкающихся: левъ, слонъ, пеликанъ, змѣй. Рядомъ другое античное олицетвореніе—*моря* также въ видѣ женщины съ длинными распущенными волосами: правою рукою она держитъ



Рис. 164. Фреска Успенскаго собора во Владимірѣ.

оснащенный корабль, возлѣ котораго плаваютъ морскія рыбы. По звуку тѣхъ же трубъ возстаютъ лики святыхъ царей, царицъ и др. (рис. 166). Ангелъ показываетъ прор. Даніилу грядущія событія (рис. 167). Судъ совершился; за нимъ слѣдуетъ блаженство праведниковъ и мученіе грѣшниковъ... Ап. Петръ съ ключомъ въ правой рукѣ ведетъ святыхъ въ рай (рис. 168); въ ряду святыхъ—цари ветхозавѣтный и новозавѣтный, святители, преподобные, царицы и др. праведныя жены; вдали ап. Павелъ въ лѣвой рукѣ его свитокъ, въ которомъ, написано: „при-

дѣте со мною благихъ"; правою указываетъ на мѣсто блаженства праведниковъ. Надпись: „идутъ святіи въ раі". Тамъ благоразумный разбойникъ съ крестомъ въ лѣвой рукѣ, среди райскихъ деревьевъ съ надписью: „благоразумный разбойникъ свѣтъ невечерній". Самое блаженство праведниковъ представлено въ двухъ видахъ, отличающихся одинаково наивнымъ характеромъ: въ одномъ мѣстѣ изображена кисть правой руки, въ которой находятся праведныя души; очевидно, художникъ понялъ буквально извѣстное библейское выраженіе „праведныхъ души въ руцѣ Бо-



Рис. 168. Фреска Успенскаго собора во Владимірѣ.

жіи"; въ другомъ мѣстѣ онъ изобразилъ лоно Авраамово (рис. 169): на широкомъ возвышеніи сидятъ Авраамъ въ видѣ старца, Исаакъ въ видѣ зрѣлаго мужа и Іаковъ въ видѣ довольно молодого человѣка; послѣдніе два съ простертыми длaнями; у Авраама въ пазухѣ души праведныхъ

въ видѣ мальчугановъ; рядомъ съ нимъ еще нѣсколько дѣтскихъ фигуръ, въ нимбахъ и бѣлыхъ сорочкахъ; кругомъ райскія деревья. Это изображеніе открыто было уже давно Ѳ. Г. Солнцевымъ и сохранилось лучше всѣхъ другихъ. Картина рая дополнена изображеніемъ Богоматери



Рис. 169. Фреска Успенскаго собора во Владимірѣ.

на тронѣ среди двухъ ангеловъ, открытымъ на стѣнѣ подъ сводомъ юго-западной части храма.

Этимъ памятникомъ мы заключаемъ рядъ русскихъ стѣнописей древнѣйшаго періода.

Обозрѣніе стѣнныхъ росписей въ уцѣлѣвшихъ доселѣ памятникахъ византійскихъ и русскихъ отъ VI до XV в. ука-

зываетъ въ нихъ съ одной стороны черты общія типическія, обычно въ нихъ повторяющіяся, съ другой—черты измѣняемыя, происхожденіе которыхъ объясняется личными соображеніями художниковъ, завѣдывавшихъ убранствомъ храма. Допуская, впрочемъ, существованіе опредѣленнаго типа росписи, мы отнюдь не хотимъ сказать, что онъ предписанъ былъ церковными канонами: онъ есть слѣдствіе обычая, выросшаго на почвѣ господствовавшихъ символическихъ воззрѣній на храмъ и его составныя части. Какъ въ храмахъ византійскихъ, такъ и въ древне-русскихъ, наибольшею типичностью отличаются росписи алтаря и купола: зависитъ это отъ сравнительно большей важности этихъ частей въ смыслѣ теоретической символики, отчасти также и отъ устойчивости ихъ архитектурныхъ формъ, повторявшихся въ большей части храмовъ съ замѣчательнымъ однообразіемъ: къ устойчивымъ формамъ архитектуры легко прирастаютъ и устойчивыя формы иконографіи. Въ алтарной апсидѣ полагалось изображеніе Богоматери съ Предвѣчнымъ младенцемъ или безъ Онаго; евхаристія въ видѣ раздаянія Спасителемъ апостоламъ св. хлѣба и св. чаши, причемъ присутствуютъ и ангелы служащіе съ рипидами, святители и діаконы. На столбахъ, отдѣляющихъ алтарь отъ средней части храма, благовѣщеніе Пресв. Богородицы; на аркахъ—деисисъ. Въ куполѣ Господь Вседержитель, ангелы, апостолы, пророки и праотцы; въ парусахъ сводовъ Евангелисты. На стѣнахъ храма и сводахъ главнѣйшіе праздники православной церкви; на западной стѣнѣ по большей части страшный судъ. На столбахъ и въ аркахъ отдѣльныя изображенія святыхъ мучениковъ, преподобныхъ, столпниковъ. Относительно росписи притворовъ трудно сказать что-либо опредѣленное, потому что росписей ихъ мы имѣемъ слишкомъ мало. Опредѣляя отмѣченными изображеніями типическія черты византійско-русской росписи, нельзя не замѣтить, что онѣ проходятъ съ особенною послѣдовательностью въ храмахъ русскихъ. Отсюда явилось нерѣдко встрѣчающееся въ старинныхъ рукописяхъ и въ Кормчей книгѣ замѣчаніе: верхъ церковный—глава Господня, главу бо церковную держитъ Христосъ, шею—апостолы, назухи—Евангелисты, а поясъ—праздницы, двери же алтарю образъ Спасовъ [1]).

[1]) Рукоп. Соф. библ. № 1454, л. 33. Ср. Кормчая о апостольстей, соборней церкви толкъ.

Какимъ образомъ сложился этотъ типъ? Такъ какъ распредѣленіе стѣнописей въ храмахъ стоитъ въ тѣсной связи съ общимъ символическимъ истолкованіемъ храма и его частей, то возможно было бы ожидать прямыхъ разъясненій по этому вопросу отъ древнихъ греческихъ литургистовъ, оставившихъ намъ въ своихъ трудахъ, между прочимъ, и толкованія о храмѣ и его принадлежностяхъ. Между тѣмъ ни одинъ изъ нихъ прямо не говоритъ о стѣнописяхъ и иконографіи. Тѣмъ не менѣе, если не прямо, то косвенно, символическія изъясненія храма, предлагаемыя древними литургистами, несмотря на присущій имъ субъективизмъ, уясняютъ намъ тѣ мотивы, которые управляли мыслію художниковъ, расписывавшихъ храмы. Сравнивая тѣ и другія, находимъ очевидныя параллели во внутреннемъ содержаніи ихъ: это не означаетъ ни того, что художники руководились прямо изъясненіями литургистовъ, имѣя ихъ подъ руками во время своихъ работъ, ни того, что сами литургисты составляли свои изъясненія подъ вліяніемъ стѣнописей; это указываетъ на единство общаго для тѣхъ и другихъ источника: символизмъ Софронія и Германа не составляетъ въ общемъ явленія исключительнаго; онъ былъ довольно распространенъ въ то время, какъ это видно изъ родственныхъ по духу древнихъ произведеній церковной письменности. Самый текстъ древнихъ литургій, обильный параллелями и символизмомъ, доставлялъ неисчерпаемый матеріалъ какъ для литургистовъ, такъ и для художниковъ въ немъ дѣйствительно находятъ свое изъясненіе нѣкоторыя изъ такихъ подробностей церковныхъ росписей, о какихъ не упоминается въ символикѣ литургистовъ.

Церковь есть образъ міра, состоящаго изъ существъ невидимыхъ и видимыхъ; ея алтарь—символъ первыхъ, средняя часть—вторыхъ; въ то же время обѣ эти части составляютъ нераздѣльное единство [1]). Церковь, говоритъ Германъ, патр. константинопольскій, есть земное небо, въ которомъ живетъ и пребываетъ Пренебесный Богъ; она служитъ напоминаніемъ распятія, погребенія и воскресенія Христова и прославлена болѣе Моисеевой скиніи свидѣнія: она предъизображена въ патріархахъ, основана на апостолахъ; въ ней—то истинное очистилище и святое святыхъ; она пред-

[1]) Пис. отц. и учит. ц. I, 304—305.

возвѣщена пророками, благоукрашена іерархами, освящена мучениками и утверждается престоломъ своимъ на ихъ святыхъ останкахъ. Иначе: церковь есть Божественный домъ, гдѣ совершается таинственное животворящее жертвоприношеніе, гдѣ есть и внутреннѣйшее святилище, и священный вертепъ, и гробница, и душепитательная животворящая трапеза; гдѣ (найдешь) перлы божественныхъ догматовъ, коимъ училъ Господь учениковъ Своихъ [1]). Храмъ, по словамъ Симеона Солунскаго, есть домъ Божій, ибо освящается божественною благодатію и священнодѣйственными молитвами [2]); вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ есть видимый міръ, а алтарь въ немъ есть небо въ видѣ полукружія [3]); вмѣстѣ съ тѣмъ храмъ изображаетъ также и рай или райскіе дары. Какъ символъ всего міра, храмъ раздѣляется на три части: алтарь служитъ символомъ препебесныхъ и горнихъ (обителей), гдѣ находится и престолъ невещественнаго Бога; храмъ образуетъ этотъ видимый міръ: верхнія части его видимое небо, нижнія то, что находится на землѣ, и самый рай; внѣшнія же части—самыя низшія части земли...

Недостаточная устойчивость и опредѣленность приведенныхъ толкованій объясняется тѣмъ, что здѣсь мы имѣемъ дѣло съ субъективными размышленіями; рѣчь идетъ не о точности изъясненія, но о подобіяхъ и сравненіяхъ. Въ примѣненіи къ нашему вопросу возможно извлечь отсюда лишь слѣдующее. Алтарь—горній міръ и святилище съ животворящею трапезою; средній храмъ—видимый міръ. Церковь предвозвѣщена пророками, предъизображена патріархами, благоукрашена іерархами, освящена мучениками; въ ней—указанія на воплощеніе Іисуса Христа и искупленіе. Въ предѣлахъ этихъ мыслей и понятій вращаются и стѣнописи. Въ алтарѣ изображается установленіе евхаристіи, какъ основаніе для важнѣйшаго изъ совершаемыхъ въ алтарѣ священнодѣйствій; это установленіе воспоминается въ текстѣ древнихъ литургій. Самъ Спаситель, Великій Архіерей, по выраженію ап. Павла (Евр. VIII, 1 [4]), совершитель таинства. Пріемлющіе его—апостолы: они подходятъ къ Спасителю въ

---

[1]) Тамъ же стр. 357—358.

[2]) Тамъ же т. II, стр. 179.

[3]) Тамъ же 193.

[4]) Ср. Литург. Постановл. апост.

почтительно-наклоненномъ положеніи, со сложенными, какъ бы для принятія благословенія, руками, что совершенно согласно съ древнею литургическою практикою, о которой говоритъ св. Кириллъ Іерусалимскій въ 5-мъ таинодственномъ поученіи: „подходи къ св. дарамъ... сдѣлавъ лѣвую руку престоломъ для правой... какъ бы съ видомъ поклона“. Но историческое событіе представляется здѣсь въ обстановкѣ, заимствованной изъ литургической практики: столъ имѣетъ видъ престола съ евхаристическими сосудами; возлѣ него два ангела съ рипидами, означающіе служащихъ діаконовъ: патр. Софроній и Германъ сравниваютъ діаконовъ съ ангельскими силами– служебными духами, а орари ихъ съ ангельскими крыльями; Симеонъ Солунскій уподобляетъ діаконскій стихарь свѣтлой одеждѣ ангеловъ,—самихъ діаконовъ ангеламъ, а орарь—херувимскимъ крыльямъ [1]). По Златоусту также діаконы служатъ образомъ ангеловъ, а орари означаютъ ангельскія крылья [2]). Въ этой подробности разсматриваемое изображеніе евхаристіи пріобрѣтаетъ идеальную черту. Изображенія святителей въ алтарѣ занимаютъ вполнѣ подобающее имъ положеніе: они ближайшіе преемники апостоловъ; имъ принадлежитъ заслуга приведенія въ стройный порядокъ литургіи; алтарь во время священнослуженія составляетъ мѣсто епископовъ, какъ намѣстниковъ І. Христа, преимущественно предъ всѣми другими іерархическими лицами. Святымъ діаконамъ, какъ служащимъ епископамъ, отводится также мѣсто въ алтарѣ, преимущественно возлѣ алтарныхъ входовъ, наблюденіе за которыми лежало на нихъ обязанности. Всѣ вмѣстѣ они составляютъ небесную церковь; но въ этой церкви, въ этомъ небесномъ раѣ, высокое мѣсто принадлежитъ Богоматери, которая и является въ алтарной апсидѣ, какъ „высшая небесъ“. Глава церкви—Самъ Господь находится въ зенитѣ алтарнаго свода: это Ветхій деньми [3]).—Средняя часть храма—церковь земная. Глава ея—І. Христосъ, а потому Онъ изображается въ куполѣ. Церковь предвозвѣщена пророками, утверждена апостолами,

---

[1]) Пис. отц. т. I стр. 272 и 367, ср. стр. 287, 393, 402, 281, 400, 405, 407—408: т. III стр. 15, 18, 19, 26 и др.

[2]) 1. Злат. Бес. о блудн. сынѣ.

[3]) Кромѣ ц. Спаса въ Нередицахъ, Онъ сохранился въ стѣнописяхъ ц. малой митрополіи близъ Аѳинъ. Зам. покл. св. горы 7. То же изображеніе въ Парижск. Ев. № 74.

а потому они и помѣщаются близъ Спасителя; посредствомъ четырехъ Евангелій распространено ученіе Христово по всѣмъ четыремъ странамъ свѣта, отсюда въ четырехъ парусахъ—Евангелисты. Распространенію и утвержденію церкви Божіей на землѣ много содѣйствовало мученичество и подвижничество; а потому на столбахъ церкви и отчасти на стѣнахъ изображаются мученики, столпники и др., бывшіе живыми столпами церкви Христовой. Они, равно какъ и апостолы, патріархи, пророки, Евангелисты, воспоминаются въ древнихъ литургіяхъ. Сущность вѣроученія церкви заключается въ Евангеліи, слѣдовательно, изображеніе на стѣнахъ храма важнѣйшихъ евангельскихъ событій, преимущественно тѣхъ изъ нихъ, которыя отмѣчены установленіемъ особыхъ праздниковъ, служитъ наглядньмъ выраженіемъ этой вѣры. Какъ выраженіе скончанія земной церкви и вмѣстѣ какъ поучительная картина, на западной стѣнѣ изображается страшный судъ.—Вообще же нужно замѣтить, что 1) послѣдовательность и однообразіе проходятъ лишь въ главнѣйшихъ частяхъ стѣнныхъ росписей; 2) росписи древнѣйшихъ православныхъ храмовъ отличаются простотою; въ нихъ нѣтъ замысловатыхъ сюжетовъ, которые бы могли вызывать недоумѣнія; даже ветхозавѣтный элементъ, несмотря на то, что онъ глубоко проникалъ и въ древнюю литературу и въ искусство, занимаетъ въ нихъ, если исключить куполъ, очень незначительное мѣсто. Новозавѣтный храмъ украшается ясными новозавѣтными изображеніями.



XIII.

Подъемъ русскаго искусства въ XVI—XVII вв.

Внѣшнее спокойствіе государства, освободившагося отъ татарскаго ига, объединеніе его областей вокругъ одного центра должны были сопровождаться подъемомъ его духовныхъ силъ въ XVI вѣкѣ. Это—вѣкъ усиленныхъ стремленій къ образованію, къ приведенію въ порядокъ и объединенію старинныхъ преданій просвѣщенія, къ реформамъ. За упорядоченіемъ гражданскихъ и уголовныхъ дѣлъ въ Судебникѣ Ивана III должно было слѣдовать упорядоченіе дѣлъ церковныхъ; и вотъ въ 1547 году созывается въ Москвѣ соборъ съ цѣлію пересмотра житій русскихъ святыхъ и приведенія къ единообразію празднованій этимъ святымъ; въ 1551 году также въ Москвѣ созывается новый соборъ (Стоглавый) для исправленія церковнаго благочинія, государственнаго управленія и всякаго земскаго строенія; въ 1554 г. соборъ для разъясненія вопросовъ о томъ, достигаютъ ли цѣли уложенія Стоглава и исправляются ли церковныя дѣла и чины, а равно и по дѣлу дьяка Висковатаго. Всюду является стремленіе разобраться въ вопросахъ жизни и вѣры, все уяснить, для всего отыскать тѣ или другія основанія. Русское искусство не могло остаться въ сторонѣ отъ общественнаго движенія: для него наступило также время оживленія и прогресса. Въ то же время открывшіяся широкія сношенія съ западною Европою, привели русскихъ къ ознакомленію съ западнымъ искусствомъ. Какъ всякій обмѣнъ идей и понятій, международный или личный, вноситъ въ жизнь извѣстную долю оживленія, такъ и знакомство Россіи съ западнымъ художествомъ повело къ подъему его въ Россіи. Іоаннъ III самъ вызываетъ иностранныхъ художн-

никовъ, и по его призыву являются въ Москву Аристотель-Фіоравенти, математикъ и архитекторъ изъ Болоньи, Петръ, Антоній съ ученикомъ Заматоніемъ, пушечный мастеръ Якобъ, серебренникъ Христоферъ съ двумя учениками изъ Рима, нѣмецъ Альбертъ изъ Любека, Карлъ съ ученикомъ изъ Милана, грекъ Петръ Райка изъ Венеціи, Каплапъ, Иванъ Сальваторъ, грекъ Арганапагой, Алоизій и др. Иностранцы эти извѣстны были у насъ подъ названіемъ „фряговъ“ (франки). Отъ нихъ ведетъ свое начало фряжскій стиль (фрязь), наблюдаемый въ живописи и отличающійся точнымъ воспроизведеніемъ природы и реальною красотою формъ; отъ нихъ ведутъ свое названіе московскія палаты (palazzo, palatium)—грановитая, золотая и др. Въ области церковнаго зодчества они также оставили память по себѣ въ сооруженіи русскихъ храмовъ. Было бы, впрочемъ ошибкой—предполагать, что они уничтожили въ Россіи всѣ старыя церковно-архитектурныя преданія и водворили въ Россіи совершенно новый архитектурный стиль. Историческія данныя говорятъ иное. Такъ Фіоравенти, прежде чѣмъ приступить къ сооруженію Успенскаго собора въ Москвѣ, долженъ былъ отправиться во Владиміръ для осмотра тамошняго собора. Обстоятельство это очень важно: оно свидѣтельствуетъ о томъ, что дѣятельность итальянскихъ архитекторовъ въ Россіи не была совершенно свободною, но должна была сообразоваться съ русскими преданіями, находившими свое выраженіе въ памятникахъ стариннаго русскаго зодчества. Фіоравенти исполнилъ волю царя, съѣздилъ во Владиміръ, одобрилъ Владимірскій соборъ; а затѣмъ приступилъ къ работѣ. Прежде всего итальянскій строитель счелъ нужнымъ произвесть нѣкоторыя перемѣны въ существовавшей на Руси техникѣ строительнаго искусства: онъ научилъ русскихъ обжигать кирпичи и дѣлать ихъ длиннѣе и тверже прежнихъ; приготовлять болѣе клейкую и густую известь, класть внутри стѣнъ не булыжникъ, а ровный камень; стѣны и своды скрѣплять не деревянными, а желѣзными связями. Что касается основныхъ архитектурныхъ формъ Успенскаго собора, то итальянскій строитель заимствовалъ ихъ отъ владимірскаго собора. Такимъ образомъ нововведенія итальянца въ области русскаго храмового зодчества касались лишь технической стороны. Это, конечно, былъ значительный шагъ впередъ, но онъ не отразился на художественной сторонѣ

зодчества. Очевидно, русскій человѣкъ тяготѣлъ къ своей исконной излюбленной формѣ: онъ не позволяетъ итальянцу измѣнить эту форму и рекомендуетъ ему копировать съ собора владимірскаго. Ясно, что въ Москвѣ въ то время существовало опредѣленное понятіе о типѣ храма. То же повторилось и съ другимъ итальянскимъ архитекторомъ, строившимъ Архангельскій соборъ,—Алоизіемъ: онъ тоже не ввелъ въ архитектуру какого-нибудь неслыханнаго новшества, по всѣ основныя формы собора заимствовалъ изъ суздальскаго зодчества. Тотъ же Алоизій построилъ въ москвѣ церковь Іоанна Предтечи у Боровицкихъ воротъ по образцу храмовъ новгородскихъ; Бонъ фрязинъ соорудилъ колокольницу, рядомъ съ Иваномъ Великимъ, по образцу колоколенъ новгородскихъ и псковскихъ въ формѣ стѣнообразной.

Но строительная дѣятельность иностранцевъ въ Россіи представляетъ лишь одну сторону дѣла. Побудившееся стремленіе къ прогрессу въ области искусства не остановилось на механическомъ повтореніи старозавѣтныхъ формъ, но пошло далѣе: цѣлью его стало возможно широкое разнообразіе въ архитектурныхъ формахъ, художественная обработка формъ, завѣщанныхъ преданіемъ, и исканіе новыхъ въ духѣ національности. Тутъ уже не было мѣста иностранной изобрѣтательности, не было мѣста и рабской подражательности старинѣ. Овладѣвъ техникою, русскій человѣкъ получилъ возможность развернуть свои художественныя способности. А воспринявъ художественныя преданія Новгорода, Пскова, Владиміра и Суздаля, онъ воспиталъ въ духѣ національности своій художественный вкусъ. Эта эпоха, совпадающая со второю половиною XVI в. и захватывающая XVII в., была эпохою золотою для русскаго зодчества. Москва становится центромъ русскаго искусства.

Въ это время получаетъ окончательное образованіе типъ архитектуры шатровый, представителемъ котораго служитъ храмъ Василія Блаженнаго въ Москвѣ,—памятникъ русскій, стоящій въ родствѣ съ исконною шатровою архитектурою деревянныхъ русскихъ храмовъ; появляются храмы квадратные въ планѣ и высокіе, иногда на подклѣтахъ, съ галлереями и роскошными крыльцами съ балясинами и шатрами, съ кокошниками; храмы, представляющіе наслоеніе неравныхъ четверниковъ (Успенская ц. на Покровкѣ

въ Москвѣ), или—четвериковъ и восьмигранниковъ (ц. Владимірская), измѣняется структура сводовъ, появляется разнообразная и затѣйливая орнаментика и раскраска наружныхъ формъ; внутреннія поверхности стѣнъ обильно украшаются настѣнною живописью, входятъ во всеобщее употребленіе высокіе роскошные иконостасы; церковныя одежды и вся утварь обнаруживаютъ всѣ признаки богатства и красоты.

Подъемъ русскаго искусства въ XVI в. коснулся и иконописи. Въ связи съ общимъ наклономъ мысли къ уясненію традиціонныхъ основъ жизни и ихъ расширенію, явились теперь попытки выйти изъ шаблонной колеи подражатся старымъ иконописнымъ образцамъ и привнести въ эту заповѣдную область элементы свободы, разнообразія, новшества. Пробуждающаяся художественная мысль не укладывалась въ традиціонныя рамки, унаслѣдованныя еще отъ Византіи, но искала простора. Появились новые иконографическіе сюжеты, сложныя композиціи, возбуждающія не только воображеніе, но и художественную мысль. И книжный матеріалъ, и вліяніе со стороны западно-европейскаго искуства, и самобытное творчество,—всѣ эти причины и воздѣйствія повели къ тому, что русская иконопись оживилась, расширилась въ своемъ содержаніи и усовершенствовалась въ техникѣ. Наглядным историческимъ фактомъ, подтверждающимъ это, служитъ извѣстное дѣло дьяка Висковатого [1]). Внѣшняя сторона этого дѣла заключаются въ слѣдующемъ. Въ 1547 году въ Москвѣ произошелъ пожаръ. Много сгорѣло церквей и иконъ; сгорѣли также царскія палаты; нужно было подумать о возстановленіи утраченнаго. И вотъ, вскорѣ послѣ пожара государь отправляетъ пословъ за иконами въ Новгородъ, Смоленскъ, Дмитровъ и Звенигородъ. Не мало привезено было иконъ и изъ другихъ мѣстъ, и всѣ онѣ были поставлены въ московскомъ Благовѣщенскомъ соборѣ на время, пока будутъ изготовлены новыя иконы. Вскорѣ рѣшено было приступить къ написанію и новыхъ иконъ. Такъ какъ въ Москвѣ не оказалось достаточнаго количества хорошихъ мастеровъ, то государь велѣлъ послать за

---

[1]) Чтенія въ общ. истор. и древн. 1858, кн. II. Ѳ. И. Буслаевъ. Очерки II, 281 и слѣд.

иконописцами въ Новгородъ, Псковъ и другіе города. Иконописцы явились: имъ назначены были работы,—однимъ писать иконы для Благовѣщенскаго собора, другимъ подписывать царскія палаты. Священникъ Сильвестръ, которому порученъ былъ главный надзоръ за этими работами, поручилъ иконописцамъ, между прочимъ, написать: 1) Св. Троицу въ дѣяніяхъ, 2) Вѣрую во единаго Бога Отца, 3) Хвалите Господа съ небесъ, 4) Св. Софію Премудрость Божію и Достойно есть. Подходящіе образцы для икопъ были указаны въ Троице-Сергіевой лаврѣ и Симоновомъ монастырѣ. Между тѣмъ псковскіе иконописцы Останя и Яковъ, да Михайло, да Якушко, да Семенъ высокій Глаголь съ товарищами отпросились въ Псковъ съ тѣмъ, чтобы тамъ дома написать четыре большія иконы: 1) Страшный судъ 2) Обновленіе храма Христа Бога нашего воскресенія, 3) Страсти Господни въ евангельскихъ притчахъ и 4) икону съ 4-мя изображеніями: а) почи Богъ въ день седьмый отъ всѣхъ дѣлъ своихъ, б) Единородный Сынъ Слово Божіе, в) Пріидите людіе, Тріипостасному Божеству поклонимся и г) Во гробѣ плотски. Спустя нѣкоторое время иконы эти были дѣйствительно присланы въ Москву и вмѣстѣ съ другими, приготовленными въ самой Москвѣ, иконами съ честію препровождены въ Благовѣщенскій соборъ. Доселѣ все шло хорошо; народъ сталъ охото посѣщать соборъ и молиться новымъ иконамъ. Но въ числѣ посѣтителей оказался дьякъ Висковатый, человѣкъ начитанный, ревнитель православной старины. Присматриваясь къ новымъ иконамъ, онъ нашелъ въ нихъ новшества, несогласныя съ древнимъ преданіемъ, излишнюю иконописную свободу и неясность въ изображеніяхъ. Онъ сталъ распространять въ народѣ слухъ о допущенныхъ въ новыхъ иконахъ неправдахъ и произвелъ смуту въ народѣ; явился къ митр. Макарію съ письменнымъ изложеніемъ своихъ сомнѣній. Митрополитъ доложилъ о томъ государю, и вотъ въ январѣ 1554 года созванъ былъ въ Москвѣ соборъ, который выслушалъ сомнѣнія и возраженія Висковатаго и призналъ ихъ несправедливыми и хульными. Въ наказаніе за хуленіе св. иконъ Висковатый на три года былъ отлученъ отъ св. причастія.—Личность Висковатаго—типъ ревнителя старины въ обыкновенномъ узкомъ смыслѣ этого слова; рѣшеніе собора шаблонно. Сущность дѣла т. е. возраженій Висковатаго и рѣшеній

собора не отличаются ясностію и опредѣленностію; и эта неясность зависитъ не только отъ неясной передачи дѣла въ дошедшихъ до насъ спискахъ его, но и отъ самой постановки дѣла. То фактъ, что мотивомъ недоразумѣній послужили иконы Благовѣщенскаго собора. Но виновникъ спора въ самомъ началѣ поставилъ свои возраженія на догматическую точку зрѣнія. Отцы собора стали на туже точку: иначе не могло бы быть и спора; таковъ былъ духъ времени. Та и другая сторона, отправляясь отъ факта иконографіи, уносились въ область отвлеченнаго богословствованія, ссылаясь на источники сомнительные, и въ концѣ концовъ дѣло затемнялось, а спорный вопросъ не получалъ разрѣшенія. Въ спорѣ не было научной дисциплины, не было поэтому и вѣрнаго научнаго рѣшенія спорныхъ вопросовъ. Тѣмъ не менѣе, и въ этомъ темномъ процессѣ розыска выступаютъ довольно ясно нѣкоторыя черты, характеризующія русскую иконопись XVI вѣка. Прежде всего здѣсь обращаетъ на себя вниманіе согласіе въ иконографическомъ принципѣ между соборомъ и Висковатымъ: тотъ и другой одинаково опираются на преданіе и съ этой точки зрѣнія оцѣниваютъ иконы; однакожъ въ самой оцѣнкѣ расходятся между собою: Висковатый находитъ во вновь написанныхъ иконахъ новшества, а соборъ увѣряетъ, что всѣ эти иконы писаны съ старыхъ образцовъ и греческихъ переводовъ и что онъ ни единой черты не приложилъ отъ своего разума, вопреки древнему преданію. Откуда такое разногласіе? Если оставить въ сторонѣ предположеніе, что спорящія стороны не довольно тверды въ знаніи старины, то нужно полагать, что подъ стариною Висковатый разумѣетъ древнѣйшія иконописныя преданія, а соборъ присоединяетъ сюда и преданія XV—XVI в., лишь бы они находили примѣненіе въ тогдашней иконописной практикѣ напр. пресловущихъ монастырей. Согласиться съ Висковатымъ не могли отцы собора, такъ какъ онъ полагалъ сущность своего возраженія въ отступленіи иконописцевъ не только отъ иконописнаго преданія, но вмѣстѣ съ нимъ и отъ православнаго вѣроученія. Съ точки зрѣнія художественной археологіи, нужно допустить, что его возраженія имѣли свои основанія. Едва ли возможно оспаривать то, что въ XVI вѣкѣ въ нашей иконографіи появилось много новыхъ сюжетовъ и иконографическихъ типовъ. Неудивительно, что подобные сюжеты и типы

допущены были и на иконахъ Благовѣщенскаго собора и что дьякъ увидѣлъ въ нихъ уклоненіе отъ древняго преданія. Это обычная черта народныхъ нравовъ XVI вѣка. Смущало дьяка то, что одно и тоже изображеніе на разныхъ иконахъ написано неодинаково: „въ паперти одна икона, а въ церкви другая; тоже писано, а не тѣмъ видомъ". И это вполнѣ понятно: въ XVI вѣкѣ старая иконописная традиція не имѣла уже прежняго значенія; разнообразіе въ трактованіи сюжетовъ не согласовалось съ узкимъ одностороннимъ взглядомъ Висковатаго.

Висковатый протестовалъ также противъ изображенія Господа Саваоѳа. Соборъ разъяснилъ ему, что это изображеніе находится на греческой иконѣ въ Успенскомъ соборѣ, тамъ же на иконѣ Благовѣщенія корсунскаго письма; въ Новгородѣ въ св. Софіи на стѣнѣ и за алтаремъ—греческихъ иконописцевъ. По этому поводу спрошены были также прибывшіе въ Москву для милостыни иноки аѳоно-русскаго Пантелеймонова монастыря старецъ Евфимій иконникъ, да священникъ Павелъ самъ—пятъ съ товарищами: они показали, что на Аѳонѣ во всѣхъ церквахъ,—на стѣнахъ и на иконахъ, пишется образъ Саваоѳа. Соборъ добавилъ, что иконописцы въ данномъ случаѣ „не описываютъ невидимаго Божества по существу, какъ казалось Висковатому, а пишутъ и воображаютъ по пророческому видѣнію и по древнимъ образцамъ греческимъ, по преданію св. апостолъ и св. отецъ". На другое замѣчаніе Висковатаго, будто на иконахъ символа вѣры первый членъ не долженъ быть изображаемъ, „а писать бы на той иконѣ словами вѣрую во единаго Бога Отца..... и невидимымъ, а оттолѣ бы писати и воображати иконнымъ письмомъ: и во единаго Господа І. Христа".... соборъ замѣтилъ, что это „негораздое мудрованіе и ересь галатскихъ еретиковъ". Какъ бы то ни было; но возраженія Висковатаго имѣли свой смыслъ; и не безъ основанія же большой московскій соборъ 1667 г. запретилъ изображеніе Бога Отца, такъ какъ Его никто и никогда не видѣлъ. Въ древности византійской можно указать нѣсколько изображеній Его въ лицевыхъ Евангеліяхъ; во всякомъ случаѣ и здѣсь оно не было явленіемъ обыкновеннымъ: въ церковныхъ стѣнописяхъ и на иконахъ греческихъ и русскихъ до XV—XVI в. оно неизвѣстно; въ XVI в. оно все болѣе и болѣе распространяется. Съ точки зрѣнія исторической вѣрнѣе взглядъ Ви-

сковатаго; а съ теоретической отцевъ собора. Въ твореніи міра на иконахъ Висковатый обратилъ вниманіе на изображеніе Творца І. Христа въ образѣ ангела съ крыльями. Соборъ, разъясняя это недоразумѣніе, сказалъ, что „живописцы Христа Бога нашего, невидимаго Божествомъ, плотію на иконахъ описуютъ въ ангельскомъ образѣ по Исаину пророчеству—велика совѣта ангелъ"... Вмѣстѣ съ тѣмъ, соборъ обращаетъ вниманіе на то, что въ твореніи міра принимали участіе всѣ три лица св. Троицы; а св. Троица Божественнымъ существомъ невидима и не описуется и не изображается [1]), а какъ явися святому Аврааму.... такъ живописцы на св. иконахъ въ трехъ лицахъ съ крилы написуютъ по ангельскому образу.... а на иконахъ св. Троицы дѣянія воображаютъ и пишутъ по древнимъ образцамъ греческимъ". Толкованіе собора невидимому имѣетъ тотъ смыслъ, что если св. Троица на иконахъ обычно изображается въ видѣ трехъ ангеловъ съ крыльями, то и въ „дѣяніяхъ" на поляхъ такихъ иконъ Богъ долженъ быть изображаемъ въ томъ же ангельскомъ образѣ; а такъ какъ въ ряду этихъ дѣяній на первомъ мѣстѣ стоитъ твореніе міра, то понятно, почему Творецъ Богъ—Слово является здѣсь въ видѣ ангела. Толкованіе остроумное, но едва ли вѣрное, потому что: 1) Творецъ въ видѣ ангела пишется не только на иконахъ св. Троицы въ дѣяніяхъ, но и отдѣльно на иконахъ, алтарныхъ вратахъ, въ лицевыхъ „Бытіяхъ"; 2) во времена собора были уже приняты и другія формы для всѣхъ трехъ лицъ Божества, а потому является вопросъ: почему именно въ твореніи міра Творецъ изображается въ видѣ крылатаго ангела? Изображеніе это имѣетъ нѣкоторую связь съ слѣдующимъ изображеніемъ „ты еси іерей", а потому мы и разсмотримъ его ниже.

Продолжая разборъ сомнѣній Висковатаго, соборъ останавливается на изображеніяхъ І. Христа: а) въ образѣ Давидовѣ; б) въ воинскихъ доспѣхахъ; в) распятаго въ лонѣ Отчи съ херувимскими крыльями и св. Духа въ незнаемомъ птичьемъ образѣ. Какъ всѣ рѣшенія собора недовольно опредѣленны, такъ и фактическое изложеніе сомнѣній Висковатаго въ розыскѣ неясно; тѣмъ же недостаткомъ страдаетъ

[1]) Соборъ однако допускаетъ изображеніе Господа Саваоѳа и І. Христа и Св. Духа?

и подлинное изложеніе мнѣній или собственноручный „списокъ“ Висковатаго, написанный уже послѣ предварительной строгой бесѣды съ митрополитомъ Макаріемъ и наполненный книжными мудрованіями. Судя по дошедшимъ до насъ памятникамъ, указанныя изображенія представляютъ собою не отдѣльныя иконы, но лишь части одной и той же иконографической композиціи, извѣстной подъ названіемъ „Ты еси іерей во вѣкъ по чину Мелхиседекову“.



Рис. 170. Ты еси іерей во вѣкъ по чину Мелхиседекову.

Начнемъ съ послѣдней части этой иконной композиціи— распятія съ крыльями херувимскими въ лонѣ Отца. Висковатый считалъ это изображеніе западнымъ мудрованіемъ и ссылался на слышанное имъ отъ латинянъ объясненіе, будто тѣло Христово на крестѣ херувимы отъ срамоты покрывали.

Разрѣшая это недоумѣніе, отцы собора нашли изображеніе правильнымъ и не противнымъ духу православія, на томъ основаніи, что „два крыла... багряны по великому Діонисію описуются, понеже Христосъ Богъ нашъ душу словесну и умну пріятъ, кромѣ грѣха, да наши души очиститъ отъ грѣха“. Ясно изъ сопоставленія отвѣта съ вопросомъ, что отцы собора и Висковатый смотрятъ на дѣло съ двухъ различныхъ точекъ зрѣнія: первые оцѣниваютъ въ иконѣ лишь догматическое выраженіе, не обращая вниманія на то, гдѣ была выработана,—въ Греціи, Россіи, или на западѣ та или другая иконографическая композиція, а послѣдній важность вопроса полагаетъ именно въ разъясненіи мѣста первоначальнаго появленія ея, и не согласенъ признать правильнымъ изображеніе уже по одному тому, что оно изобрѣтено на западѣ латинянами. Говоря безпристрастно, слѣдуетъ отдать дань справедливости той и другой сторонѣ. Фактическая правда была на сторонѣ Висковатаго, но разумная широта воззрѣнія на иконопись отцевъ собора ставитъ ихъ гораздо выше Висковатаго, узкаго формалиста и ревнителя старины. Изображеніе распятаго Іисуса Христа съ крыльями—это то самое изображеніе, о которомъ шла рѣчь въ бесѣдѣ инока Зиновія, ученика Максима Грека, съ клирошанами: здѣсь оно названо серафимомъ и ему усвоено значеніе души Іисусовой, а два багряные херувима по сторонамъ его означаютъ, будто бы, умъ и слово. Однако, какими бы теоретическими соображеніями мы ни оправдывали этихъ композицій, остается вполнѣ вѣроятною фактическая сторона протеста противъ нихъ: распятіе въ нѣдрахъ Отца впервые появляется въ памятникахъ западныхъ XII—XIII в. и удерживается на западѣ даже въ XV—XVI в. [1]). Объяснить происхожденіе крыльевъ распятаго Спасителя трудно. Они не суть крылья окружающихъ І. Христа херувимовъ, но Его собственныя, прикрѣпленныя

---

[1]) Agnicourt Hist. de l'art CIII, 5. CXXXIII—CXXXIV. Didron, Iconogr. chr. p. 592—593. 520. 594. Wessely, Iconogr. Gottes S. 5—6. Сн. барельефъ музея Клюни XIV в. № 511; то же въ миніатюрѣ латинскаго молитвенника XV в., подареннаго Маріею Алоизіею въ флорент. библ. л. 151; въ фрескѣ Maria Novella во Флоренціи; на картинахъ флорент. Академіи №№ 15. 40. 53. 72. 65 31; въ Уффици № 1308: изображеніе на покровѣ XIV в., изданномъ Шнютгеномъ: Zeitschr. f. chr. Kunst 1891, H. 2, Taf. II.



Рис. 171. Икона — сотвореніе міра (стр. 341).

къ плечамъ I. X. Изображенія этого рода на памятникахъ, по большей части, стоятъ рядомъ съ сценами созданія міра и выражаютъ собою конецъ ветхаго завѣта въ противоположность его началу, а также, быть можетъ, указываютъ и на всеобщій конецъ міра; по крайней мѣрѣ извѣстно, что подобныя изображенія писались на иконахъ страшнаго суда [1]). Въ виду этого необходимо обратить вниманіе прежде всего на иконографическія формы Творца міра. На памятникахъ древнѣйшихъ Творецъ міра никогда не изображался съ крыльями. На древне-христіанскихъ саркофагахъ (созданіе Евы), въ миніатюрахъ рукописей (пентатевхъ лорда Ashburnham'a VII в., вѣнское Бытіе, двѣ Алкуиновы Библіи въ Лондонѣ и Бамбергѣ, Библія въ римской церкви св. Павла), въ мозаикахъ (палатинская капелла, Монреале) Творецъ изображается то въ видѣ мужа съ бородою, то въ видѣ юноши, бюста или одной руки [2]). Даже въ памятникахъ XV в., каковы Библіи въ переводѣ Коместора въ нац. библ. (№№ fr. 5. 8; cf. 9561), Богъ Творецъ является или въ видѣ старца, или средовѣка. Иконописный греческій подлинникъ также не знаетъ Творца съ крыльями. Начало этого послѣдняго типа скрывается въ памятникахъ поздней эпохи. У насъ въ Россіи онъ появился, вѣроятно, въ XVI в. Отъ XVII в. дошли до насъ и памятники его въ лицевой Библіи Кореня и въ рукоп. Вахромѣева. Изъ рукописей онъ перешелъ на иконы (рис. 171). На иконѣ Св. Троицы XVII в. въ спб. дух. Акад. (изъ собр. графа Строганова)—Творецъ ангелъ съ крыльями, въ простомъ нимбѣ. Но что онъ есть Сынъ Божій, это ясно изъ перваго изображенія начала міротворенія, гдѣ представлено небо съ престоломъ Божіимъ: на небѣ—Богъ Отецъ, ниже сходитъ на землю Св. Духъ; остается признать въ ангелѣ Творцѣ Сына Божія. Форма эта едва ли могла явиться здѣсь подъ вліяніемъ центральнаго изображенія Св. Троицы въ видѣ трехъ ангеловъ; ибо въ этомъ случаѣ остался бы необъяснимымъ тотъ фактъ, почему въ изображеніяхъ событій ветхозавѣтныхъ, слѣдующихъ за творе-

---

[1]) См. выдержку изъ рукоп. гр. Уварова у Ѳ. И. Буслаева: Очерки II, 291.

[2]) A. Springer, Die Genesisbilder in d. Kunst d. frühen Mittelalters S. 672—691. Leipzig 1884. Fr. Büttner, Adam u. Eva in d. bild. Kunst bis Michel Angelo. Leipzig 1887. Tikkanen, Die Genesismosaiken in Venedig. Helsingfors 1889.

ніемъ міра, на той же иконѣ, Богъ является уже не въ видѣ ангела. Очевидно, тутъ нужно искать другой причины, тѣмъ болѣе, что въ другихъ памятникахъ творенія, гдѣ Творецъ изображается съ крыльями, совсѣмъ нѣтъ изображенія Св. Троицы въ видѣ трехъ ангеловъ, явившихся Аврааму: такова икона изъ собранія Постникова (рис. 171) и икона мірозданія въ музеѣ кіев. дух. Акад. № 109, гдѣ ангелъ создаетъ Еву изъ ребра Адама [1]). На алтарныхъ сѣверныхъ врататъ XVII—XVII в. въ Русскомъ музеѣ Импер. Александра III въ сценахъ творенія міра Творецъ представленъ въ видѣ юноши съ крыльями, а въ дальнѣйшихъ сценахъ, начиная съ жертвоприношенія Каина и Авеля, Богъ-Старецъ въ восьмиугольномъ нимбѣ. На иконѣ XVIII в. въ томъ же музеѣ № 2 Творецъ міра—Старецъ; въ композиціи „почи Богъ въ день седьмый“ Онъ лежитъ на одрѣ; по одну сторону Его распятіе въ лонѣ Отца, а по другую—Сынъ Божій съ крыльями въ ореолѣ; послѣдняя изъ этихъ сценъ, повторенная также на иконѣ № 4, [2]) означаетъ посланничество Сына на дѣло искупленія людей (ср. рис. 171). Изъ этихъ памятниковъ ясно, что начало міра и паденіе человѣка вызывало въ художникахъ представленіе объ искупленіи человѣка и, быть можетъ, о кончинѣ міра, а отсюда форма Творца съ крыльями перенесена на Искупителя. Творцу міра усвоены крылья потому, что въ Немъ видѣли второе лицо Пресв. Троицы—Слово Божіе или Сына Божія. Міръ созданъ словомъ Божіимъ (ср. пс. XXXII, 6), а наименованіе Слова усвояется Сыну Божію: вся тѣмъ (Словомъ) быша, и безъ Него ничтоже бысть (Іоанн. I, 3; Колосс. I, 16). Мысль эту повторяетъ никейскій символъ вѣры и нѣкоторые изъ древнихъ церковныхъ писателей [3]). Отсюда въ памятникахъ средневѣковыхъ Творецъ міра представляется въ типѣ I. Христа [4]), и только съ XV—XVI в. Ему усвоенъ типъ старца Іеговы. Но Сыну Божію въ ветхомъ завѣтѣ усвояется наименованіе ангела Іеговы. Пусть Творецъ міра въ Библіи не названъ прямо этимъ именемъ; однако оно можетъ быть

[1]) Опис. еп. Христофора 160.

[2]) Нумера эти въ настоящее время отчасти уничтожены. Новыхъ №№ еще нѣтъ.

[3]) Didron, Iconogr. de Dieu p. 200—203. Прот. А. С. Лебедевъ, Ветхозав. вѣроученіе во врем. патріарховъ 134. СПБ. 1886. В. В. Болотовъ, Уч. Оригена о Св. Троицѣ стр. 59. 73. СПБ. 1879.

[4]) Didron. l. c. Büttner, Adam u. Eva 25—26. Wessely, Iconogr. 15.

приложено и къ Нему. По смыслу ветхозавѣтныхъ изреченій, ангелъ Іеговы или ипостасное Слово и премудрость Божія былъ при сотвореніи небесъ, былъ художникомъ и радостью предъ Богомъ (Притч. VIII, 27, 30). Ангелъ Іеговы есть Богъ хранитель человѣка (Быт. XLVIII, 15—16), Богъ Авраама, Исаака и Іакова (Исх. III, 2, 6), ангелъ, въ которомъ имя Іеговы (Исх. XXIII, 20, 23). Отождествить ангела Іеговы и Творца міра было очень легко, а отсюда легко усвоить Творцу и общепринятый въ иконографіи аттрибутъ ангела—крылья. Но этотъ Творецъ есть вмѣстѣ съ тѣмъ и ангелъ великаго совѣта, чуденъ, совѣтникъ, Богъ крѣпкій, властелинъ, князь мира, отецъ будущаго вѣка (Ис. IX, 6). „Его начальство на рамѣ Его“ т. е., по изъясненію Василія Великаго, царство и могущество на крестѣ, ибо вознесенный на крестъ Онъ всѣхъ привлекъ къ себѣ (Іоанн. XII, 32) [1]. Если уже одно подлѣположеніе картинъ творенія міра и распятія до извѣстной степени оправдываетъ изображеніе распятаго съ крыльями, свидѣтельствующими о тождествѣ послѣдняго съ Творцемъ, то наименованіе Искупителя ангеломъ великаго совѣта доставляло новое побужденіе удержать эти крылья въ изображеніи распятаго І. Христа. Изображеніе ангела великаго совѣта—явленіе обыкновенное въ греческой иконографіи; Дидронъ указалъ его въ стѣнописяхъ Мистры, въ Метеорахъ и въ храмахъ аѳонскихъ. Греч. подлинникъ рекомендуетъ изображать его въ боковой (СВ) алтарной апсидѣ [2]. Извѣстенъ онъ сверхъ того и въ памятникахъ русскихъ (иконы). Форма его: ангелъ съ крыльями, въ драгоцѣнномъ далматикѣ, въ восьмиугольномъ нимбѣ. Эта форма представленія распятія, какъ видно изъ вопросовъ и отвѣтовъ по дѣлу Висковатаго, была неясна со стороны своего происхожденія и внутренняго значенія, не только для обыкновенныхъ мірянъ, но даже и для русскихъ богослововъ XVI—XVII в. Въ какое время появилась она и не имѣетъ ли той или другой связи съ гностическими представленіями о Творцѣ, міра и Мессіи, сказать трудно. Можно утверждать только то что распятіе съ крыльями явилось впервые на западѣ въ готическій періодъ. —Сходную композицію представляетъ икона „Ты еси іерей во вѣкъ по чину Мелхиседекову“ (рис. 170). Въ

[1]) S. Basil. M. Comment. in Isaiam c. IX. Migne s. gr. t. XXX, col. 512.
[2]) Didron, Iconogr. de Dieu p. 300. Ἑρμηνεία σ. 249. § 530.

лучистыхъ сферахъ или въ ореолѣ изъ двухъ накрестъ положенныхъ прямоугольниковъ, съ сіяющими звѣздами и символами Евангелистовъ, изображенъ Великій Архіерей І. Христосъ, или, какъ показываютъ иногда надписи, Господь Саваоѳъ въ саккосѣ и митрѣ, въ восьмиугольномъ нимбѣ, съ благословляющими руками, или съ мечемъ въ лѣвой рукѣ; внизу крестъ, на которомъ распятъ херувимъ; на верхней оконечности креста сидитъ юный царь, въ латахъ, съ короною на головѣ, съ ножнами или мечемъ въ рукахъ [1]). Икона выражаетъ мысль о пророческомъ, первосвященническомъ и царскомъ служеніи І. Христа. Распятый на крестѣ есть тотъ же ангелъ Іеговы и ангелъ великаго совѣта, который, выполняя пророческую миссію наученія людей, по словамъ Василія Вел., открылъ міру великій совѣтъ Божій, сокровенный отъ вѣковъ и неявленный инымъ родамъ (Колосс. I, 26), возвѣстилъ и явилъ неизслѣдованное свое богатство язычникамъ, чтобы и они стали сонаслѣдниками, составляющими одно тѣло [2]). Но этотъ Ангелъ великаго совѣта есть въ то же время властелинъ, князь міра, Богъ крѣпкій: поэтому онъ является на иконахъ въ видѣ вооруженнаго царя, въ латахъ, съ мечемъ. Царское достоинство усвояется Спасителю какъ въ ветхомъ, такъ и въ новомъ завѣтѣ: Онъ царь сіонскій, который будетъ управлять народами желѣзнымъ жезломъ (пс. II, 6); Онъ владыка народовъ вѣчный (Мих. V. 2; Дан. VII, 14); вождь воинства Господня (Іис. Нав. V, 13—16); сильный въ брапяхъ (пс. XXIII, 7—10). По преданіямъ древне-іудейскимъ, ангелъ Іеговы—высшій метатронъ есть хранитель и стражъ міра, равный по своей силѣ и могуществу schaddai... князь и владыка всего сотвореннаго, старѣйшій въ домѣ Іеговы, князь закона, мудрости, силы, славы, храма, князь царей господь высокихъ и превознесенныхъ на небѣ и на землѣ. Въ новомъ завѣтѣ Спасителю усвояется престолъ Давида и вѣчное царство (Лук. I, 32—33); Онъ имѣетъ всякую власть на небѣ и на землѣ (Матѳ. XXVIII, 18) и все покоряетъ себѣ (Филипп. III, 21); Онъ Царь царствующихъ и Господь господствующихъ; изъ устъ Его исходитъ мечь, чтобы имъ поражать народы (Апокал. XVII, 14; XIX, 15—16); Онъ съ-

[1]) Въ Розыскѣ сказано: въ доспѣхахъ.... въ образѣ Давидовѣ (царскомъ)
[2]) S. Basil. M. l. c.

дитъ на крестѣ, потому что Онъ чрезъ крестную смерть былъ превознесенъ и получилъ имя выше всякаго имени (Филипп. II, 7—12; Евр. I, 4). Искупитель есть не только Царь, но и первосвященникъ,—іерей по чину Мелхиседекову (Евр. VII, 21), принесшій себя въ жертву за людей (IX, 9—28) и такимъ образомъ примирившій людей съ Богомъ; поэтому Онъ изображается въ одеждахъ новозавѣтнаго святителя,—совершителя безкровной жертвы; въ такомъ видѣ Онъ является въ стѣнописяхъ, на иконахъ и въ греческомъ подлинникѣ. Окончивъ свое служеніе міру, I. Христосъ вознесся со славою на небеса: открылись небесныя врата для входа царя славы и Господа силъ (пс. XXIII, 7—10), и Онъ возсѣлъ на престолѣ одесную Бога Отца. Мысль эта выражена въ разсматриваемой композиціи изображеніемъ небесныхъ вратъ, престола на облакахъ съ сѣдящими на немъ Отцемъ Старцемъ и Сыномъ Царемъ. Отъ устъ Бога Отца исходитъ дыханіе, и въ немъ Св. Духъ, нисходящій на главу Первосвященника I. Христа. Такова идея этой догматико-символической композиціи.

Въ изображеніи распятія Висковатый усмотрѣлъ еще одну неправильность: сжатыя руки. Такъ какъ, разсуждалъ онъ, въ октоихѣ въ крестовоскреснѣ 8-го гласа, въ первой стихирѣ 6-й пѣсни сказано „длани на крестѣ распростеръ, исцѣляя неудержанно простертую во едемѣ руку первозданнаго“, то сжатая рука можетъ означать, что Христосъ не очистилъ Адамова грѣхопаденія и былъ простымъ человѣкомъ. Соборъ призналъ это мудрованіе еретическимъ, тѣмъ не менѣе не оправдалъ и иконописцевъ производящихъ соблазнъ и писавшихъ отъ своего неразумія, и велѣлъ тѣ иконы переписать, а на будущее время писать образъ Христовъ на крестѣ съ греческихъ образцовъ, съ простертыми дланями. Оставляя въ сторонѣ мудрованіе дьяка, нельзя не видѣть въ изображеніи I. Христа распятаго со сжатыми руками уклоненіе отъ древняго иконописнаго преданія и новшество; заключеніе это останется вѣрнымъ во всякомъ случаѣ: будемъ ли мы разумѣть здѣсь только однѣ сжатыя длани, или вмѣстѣ съ тѣмъ и повисшее на рукахъ тѣло I. Х., примѣнительно къ памятникамъ западноевропейскимъ. На иностранное заимствованіе указываетъ и другое изображеніе, отмѣченное Висковатымъ — „пляшущая жонка“: „въ палатѣ средней Государя нашего написанъ образъ Спасовъ,

да тутожъ близко него написана жонка, спустя рукава, какъ бы пляшетъ.... и то не по Божественному писанію". Соборъ разъяснилъ, что это отдѣльная часть цѣльной палатной росписи, въ которой между прочимъ, находятся олицетворенія добродѣтелей (мужество, разумъ, чистота, правда) и пороковъ (заблужденіе, безуміе, нечистота, неправда), ангелъ страха Божія, олицетвореніе жизни, основаніе земли и моря, четыре вѣтра, вода и твердь, ангелъ держитъ солнце, нощь, ангелъ, адъ, да заяцъ, Господь аки ангелъ держитъ зерцало да мечъ, ангелъ возлагаетъ на него вѣнецъ и тому подпись: благословивши вѣнецъ лѣту благости твоея, а подъ нимъ колесо годовое, стрѣлецъ, да волкъ, ангелы служатъ звѣздамъ и проч. Соборъ старается изъяснить эти изображенія на основаніи житія Василія Великаго, гдѣ разсказывается объ обращеніи въ христіанство учителя его, философа Еввула; но это изъясненіе не достигаетъ цѣли, такъ какъ не объясняетъ, въ сущности ни одного изъ перечисленныхъ изображеній. Палатная роспись, какъ видно, представляла собою совокупность многихъ композицій и отдѣльныхъ элементовъ: тутъ мы видимъ часть извѣстной композиціи „хвалите Господа съ небесъ", олицетворенія добродѣтелей, пороковъ, вѣтровъ, жизни дня и ночи, коло жизни въ образѣ царя, знаки зодіака. Композиціи и формы эти извѣстны по многимъ памятникамъ XVII в. русскимъ и иностраннымъ. Важно то, что впервые онѣ являются у насъ въ Москвѣ въ XVI вѣкѣ.

Изображеніе Саваоѳа, изливающаго изъ сосуда на Христа, стоящаго въ херувимскихъ крыльяхъ, на которое указывалъ Висковатый, изъяснено соборомъ въ смыслѣ указанія на крещеніе, чашу и оцетъ съ желчію. Изображеніе этого рода неизвѣстно по памятникамъ. Неизвѣстною остается и икона Василія Мамырева, о которой Висковатый боялся даже и упоминать и для объясненія которой отцы собора намѣревались поискать свидѣтельствъ отъ Божественнаго писанія. Очевидно, что въ ней было какое то новшество. Изображеніе св. Духа въ образѣ неизвѣстной птицы предполагаетъ общепринятую форму голубя, исполненную иконописцами нѣсколько иначе, чѣмъ это было принято ранѣе.

Розыскъ по дѣлу дьяка Висковатаго—рѣдкій памятникъ, характеризующій современное ему состояніе русскаго искусства и иконографіи; равнаго ему нѣтъ въ древне-русской

письменности до XVI в; и такъ какъ уцѣлѣвшіе вещественные памятники, при всей ихъ высокой важности, легко вызываютъ, по недостатку ихъ точной хронологической опредѣленности, нѣкоторыя сомнѣнія относительно времени ихъ появленія, то памятникъ письменный восполняющій недостатокъ, имѣетъ особую важность. Отсюда мы точно узнаемъ о появленіи въ XVI в. множества новыхъ сюжетовъ,— преимущественно символическихъ. Теперь вошла въ употребленіе живопись свѣтская, эмблематическаго характера, предназначенная, между прочимъ, для украшенія палатъ. Изъ другихъ источниковъ мы знаемъ, что теперь процвѣтала въ Москвѣ и живопись историческая: показателемъ ея служатъ миніатюры знаменитой царственной книги. По ходу дѣла Висковатаго видно, что широкая волна новшествъ быстро охватила центры тогдашняго русскаго просвѣщенія и искусства: общество русское едва успѣвало свыкнуться съ нимъ; этимъ объясняются недоумѣнія просвѣщеннѣйшаго человѣка своего времени, канцлера Висковатаго и затруднительное положеніе отцевъ собора, призванныхъ къ разрѣшенію этихъ недоумѣній. Къ половинѣ XVI в. явно наступилъ уже переворотъ въ русской живописи, создалось новое направленіе. И Висковатый былъ, конечно, не одинъ; за нимъ должна была стоять извѣстная толпа, всегда склонная къ консерватизму и неспособная оцѣнить начавшееся новое движеніе. Въ этомъ движеніи лежитъ одна изъ причинъ широкой постановки вопроса объ иконописаніи на Стоглавомъ соборѣ; но къ этому присоединилось, какъ это бываетъ нерѣдко въ эпохи подъема, широкое распространеніе въ разныхъ мѣстахъ иконописи ремесленной, съ обычными послѣдствіями ремесленнаго отношенія къ высокому дѣлу церковнаго искусства.

Чѣмъ больше распространялось въ Россіи иконописаніе, тѣмъ больше возрастало число иконописцевъ, трактующихъ его, какъ средство къ личной наживѣ и эксплоатаціи народа. Распространеніе христіанства по окраинамъ, повсюдное стремленіе къ сооруженію храмовъ, укоренившійся обычай украшать дома иконами,—все это вызывало громадный спросъ на иконы; явилось множество иконописцевъ. Въ Москвѣ, Новгородѣ, Псковѣ и въ нѣкоторыхъ другихъ мѣстахъ иконописцы эти стояли на высотѣ положенія; совсѣмъ иное дѣло въ провинціальной глуши. Не имѣя ни достаточной подго

товки къ дѣлу, ни хорошихъ образцовъ, иконописцы эти, по словамъ Стоглава, стали писать иконы не учася, самовольствомъ и не по образу, а отъ самомышленія своими догадками, писали скоро, небрежно, и такія иконы продавали дешево простымъ людямъ поселянамъ невѣждамъ. На это и обратилъ вниманіе Стоглавый соборъ. Его опредѣленія заслуживаютъ вниманія по слѣдующимъ главнымъ причинамъ: 1) они объясняютъ намъ взглядъ отцевъ собора на иконописаніе; 2) отмѣчаютъ наряду съ хорошими сторонами русскаго иконописанія въ XVI в. особенно его слабыя стороны; 3) предлагаютъ рядъ мѣръ, направленныхъ къ устраненію злоупотребленій. Одни изъ его опредѣленій имѣютъ общій характеръ, другія частный.

Главная и существенная черта общихъ опредѣленій Стоглава объ иконописаніи, изложенныхъ въ 43 главѣ, состоитъ въ томъ, что иконы должны быть писаны по образу, подобію и существу; онѣ должны соотвѣтствовать выражаемой ими сущности и представлять собою копіи съ лучшихъ древнихъ иконъ, а не произвольныя измышленія иконописцевъ. Въ другомъ мѣстѣ тотъ же Стоглавъ признаетъ такими образцовыми произведеніями—иконы греческихъ иконописцевъ, а также иконы „пресловущихъ русскихъ мастеровъ“, въ томъ числѣ—извѣстнаго монаха Троице-Сергіева монастыря Андрея Рублева (гл. 41). Рѣшеніе, это въ виду извѣстной цѣли Стоглава является неизбѣжнымъ и единственно цѣлесообразнымъ. Ни подготовка этихъ иконописцевъ, которыхъ имѣетъ въ виду Стоглавъ, ни наличные опыты не могли предвѣщать ничего хорошаго отъ произвольныхъ самомышленій ремесленниковъ. Даже люди таланта, усвоившіе всѣ плоды тогдашней русской образованности, должны были встрѣчать препятствія на пути къ художественному прогрессу въ отсутствіи правильно организованныхъ школъ и въ недостаткѣ развитія другихъ отраслей искусства и знанія, съ которыми тѣсно связаны успѣхи живописи, а заурядная толпа иконописцевъ, стоя вдали отъ центровъ просвѣщенія, не могла и думать о какомъ либо художественномъ прогрессѣ. Но и независимо отъ этихъ условій, Стоглавъ не могъ отнестись къ дѣлу иначе: къ такому именно воззрѣнію на икону, какъ предметъ не подлежащій произвольному измѣненію, приводила вся исторія русскаго иконописанія.

Выраженіемъ его въ Россіи служатъ всѣ церковныя опредѣленія объ иконописи, въ числѣ которыхъ нѣтъ ни одного такого, которое бы прямо или косвенно не подтверждало важность иконографическаго преданія: направленіе это проходитъ какъ въ розыскѣ по дѣлу дьяка Висковатаго и въ другихъ опредѣленіяхъ XVI и XVII в., такъ и въ нашихъ иконописныхъ подлинникахъ, которые уже самымъ существованіемъ своимъ подтверждаютъ устойчивость преданія. Съ этой стороны Стоглавъ не вноситъ никакихъ новыхъ взглядовъ на иконописаніе, но лишь выражаетъ издавна установившееся воззрѣніе на этотъ предметъ. Когда онъ говоритъ, что нужно писать иконы по образу, подобію и существу, то тѣмъ, самымъ указываетъ на необходимость сообразовать церковное искусство какъ съ достоинствомъ изображаемыхъ лицъ и событій, такъ и съ историческою правдою; но то и другое дано въ лучшихъ образцахъ пресловутыхъ греческихъ и русскихъ иконописцевъ.

Исходя изъ воззрѣнія на иконописаніе, какъ дѣло священное и почетное, Стоглавъ предлагаетъ соотвѣтствующія мѣры къ лучшей постановкѣ его. Каковы бы ни были эти мѣры по своимъ качествамъ, могли они или нѣтъ достигать тѣхъ цѣлей, для которыхъ предназначались, во всякомъ случаѣ онѣ важны, какъ для характеристики самаго Стоглава, такъ и для оцѣнки организаціи иконописнаго дѣла въ то время. Прежде всего иконописецъ, по словамъ Стоглава, долженъ быть смиренъ и кротокъ; онъ долженъ соблюдать не только душевную, но даже и тѣлесную чистоту, пребывать въ постѣ и молитвѣ и часто являться для совѣтовъ къ духовному отцу. Всѣ эти требованія объясняются изъ высокаго воззрѣнія на икону: икона—предметъ благоговѣйнаго почитанія, и слѣдовательно небрежное и легкомысленное отношеніе къ иконописному дѣлу, возможное при нравственной испорченности иконописца, составляло бы оскорбленіе святыни и возмущало бы религіозное чувство. Иконописаніе—дѣло священное; иконописцы—люди не простые: они занимаютъ высшее, сравнительно съ другими мірянами, положеніе; но такого положенія они достигаютъ лишь въ томъ случаѣ, если ведутъ трезвую и скромную жизнь и тщательно пишутъ иконы: таковыхъ иконописцевъ царь жалуетъ, а епископы берегутъ и почитаютъ „паче простыхъ человѣкъ“. Напротивъ, если иконописецъ не удо-

влетворяетъ указаннымъ требованіямъ, то онъ безусловно лишается права на занятіе своимъ ремесломъ, а въ будущей жизни осуждается на вѣчныя мученія. Но для того, чтобы обезпечить успѣхъ дѣла на практикѣ, необходимы были, помимо общихъ требованій нравственнаго характера, другія практическія мѣры: необходимо было установить контроль надъ иконописаніемъ и организовать самое ремесло, это мы и видимъ въ Стоглавѣ.

Высшій надзоръ за иконописаніемъ и иконописцами Стоглавъ предоставляетъ митрополиту, архіепископамъ и епископамъ, которые въ свою очередь, каждый въ своей епархіи, должны избрать нарочитыхъ мастеровъ и поручить имъ ближайшее наблюденіе надъ всѣми иконописцами (ср. также гл. 27). Мѣра эта въ принципѣ должна быть признана цѣлесообразною: епископы лучше, чѣмъ міряне, могли оцѣнить какъ достоинство выраженія иконы и ея соотвѣтствіе или несоотвѣтствіе съ древнимъ преданіемъ, такъ и ея художественныя стороны. Притомъ, такъ какъ въ старину нѣкоторые изъ епископовъ сами занимались иконописаніемъ, то они могли быть компетентными судьями даже и въ иконописной техникѣ; таковы: самъ предсѣдатель Стоглаваго собора митрополитъ Макарій, который, по словамъ лѣтописи, „бѣ иконному писанію навыченъ“ и который писалъ и обновлялъ многія иконы, — между прочимъ икону Знаменія новгородскую, митрополитъ Варлаамъ, подъ надзоромъ и при личномъ участіи котораго обновлялись принесенныя изъ Владиміра въ 1518 году иконы, митрополитъ Аѳанасій, митрополитъ Симонъ, ростовскій архіепископъ Ѳеодоръ, племянникъ преподобнаго Сергія, митрополитъ Петръ, который, по словамъ новгородской лѣтописи, „извыче иконному художеству“ и которому приписываются двѣ существующія доселѣ иконы—Успенія и Петровской Богоматери въ московскомъ Успенскомъ соборѣ. За симъ существуетъ множество древнихъ извѣстій объ иконописной дѣятельности архимандритовъ и игуменовъ, напримѣръ Исаіи архимандрита череповскаго Воскресенскаго монастыря и Адріана вологодскаго игумена, простыхъ монаховъ, каковы Алимпій печерскій, Григорій печерскій, Пларіонъ монахъ Новоспассаго монастыря, священниковъ—придворныхъ, городскихъ и сельскихъ, діаконовъ и низшихъ клириковъ. При дворахъ патріарховъ, архіепи-

скоповъ и епископовъ, равно какъ и при монастыряхъ, существовали издревле иконописцы и иконописныя школы, которыя, по самому положенію своему, должны были находиться подъ непосредственнымъ надзоромъ духовной власти. Факты эти показываютъ, что въ старину паши іерархи и духовенство не только прилагали заботы объ иконописаніи, но и были нерѣдко знатоками его и компетентными цѣнителями. Вотъ почему Стоглавъ и предоставляетъ высшій надзоръ за иконописаніемъ іерархической власти. Но независимо отъ названной компетенціи іерарховъ, надзоръ ихъ имѣлъ еще иныя цѣли. Въ жизни иконописцевъ того времени бывали нерѣдко такіе случаи, когда мастера по родству или по другимъ побужденіямъ аттестовали съ хорошей стороны дурныхъ учениковъ, выставляя въ качествѣ образцовъ ихъ работъ чужія произведенія. Поэтому Стоглавъ возлагаетъ на епископовъ обязанность строго преслѣдовать подобные неблаговидные поступки, тщательно изслѣдовать обманъ, виновниковъ обмана отдавать подъ запрещеніе, а ученикамъ, аттестованнымъ несправедливо, запрещать на будущее время заниматься иконописнымъ дѣломъ. Бывали, безъ сомнѣнія, и противоположные случаи, когда мастера по низкимъ побужденіямъ, хотя бы напр. въ виду того, чтобы талантливые ученики не предвосхитили чести самихъ мастеровъ, скрывали таланты таковыхъ учениковъ и отзывались неодобрительно объ ихъ работахъ. Бывали наконецъ и такіе случаи, когда мастера скрывали отъ учениковъ нѣкоторыя изъ своихъ познаній. Что подобное ремесленное отношеніе къ дѣлу имѣло мѣсто въ практикѣ нашихъ иконописцевъ, это подтверждается нѣкоторыми статьями сохранившихся до насъ иконописныхъ подлинниковъ XVII—XVIII в.: здѣсь по мѣстамъ встрѣчаются совѣты не открывать ученикамъ нѣкоторыхъ секретовъ техники, напр. сусальное золото творить единому безъ людей, а главныя статьи о томъ, какъ составлять полиментъ, клеить и левкасить дерево и дѣлать подпускъ подъ золото, пишутся иногда латинскими буквами и даже тарабарщиной [1]). Нѣкоторые изъ археологовъ догадываются даже, что въ подлинникахъ, при описаніи рецептовъ для составленія красокъ и другихъ составовъ, иногда съ намѣреніемъ указывались не тѣ элементы и пропорціи,

[1]) Ровинскій, Исторія русск. иконопис. стр. 50.

какія въ дѣйствительности требовались; а суздальскіе иконописцы и до сихъ поръ удержали старинную привычку скрывать отъ другихъ иконописцевъ нѣкоторыя подробности техники, которая передается подъ секретомъ только ближайшимъ преемникамъ по заведенію; явленіе весьма обыкновенное во всѣхъ видахъ нашей современной промышленности и ремесла, даже и при обильныхъ средствахъ техническаго знанія! И вотъ епископъ, по опредѣленію Стоглава, въ случаѣ открытія такихъ злоупотребленій въ отношеніяхъ мастеровъ къ ученикамъ, обязывается отдавать мастеровъ подъ запрещеніе, а ученикамъ, несправедливо дурно аттестованнымъ, воздать большую честь.

Таковы общія опредѣленія Стоглава объ иконахъ и иконописцахъ.

Опредѣливъ общій характеръ русскаго иконописанія и установивъ мѣры къ пресѣченію существовавшихъ въ этой области злоупотребленій, Стоглавъ не входитъ въ подробный разборъ содержанія русской иконографіи, предполагая, очевидно, что уже въ общей ссылкѣ на иконографическое преданіе заключается гарантія правильности изображеній. Говоря вообще, это вѣрно; тѣмъ не менѣе, при всей привязанности русскихъ иконописцевъ къ старинѣ, они оказывались иногда въ нѣкоторыхъ подробностяхъ иконографіи несогласными между собою: это происходило отчасти вслѣдствіе существовавшаго издавна различія въ греческихъ оригиналахъ, явившагося, подъ вліяніемъ различія въ сказаніяхъ о томъ или другомъ событіи, отчасти вслѣдствіе прогресса. Различія эти допускались спокойно, но не всѣ сполна и не всѣми. Царь Иванъ Васильевичъ IV, принимавшій близкое участіе въ дѣлахъ Стоглава и сильно заинтересованный церковными дѣлами и, въ частности, иконографіею, находилъ, что нѣкоторыя изъ существующихъ изображеній требуютъ соборнаго разсмѣтрѣнія и съ этою цѣлью предложилъ собору два частныхъ вопроса: 1) объ изображеніи Св. Троицы и 2) объ изображеніяхъ на иконахъ лицъ не святыхъ.

1) У Св. Троицы, говорилъ царь, пишутъ перекрестіе ови у средняго а иные у всѣхъ трехъ, а въ старыхъ письмахъ і въ греческихъ подписываютъ Святая Троица. а перекрестья не пишутъ ни у единаго. а нынѣ подписываютъ у средняго Іисусъ Христосъ Святая Троица. и о томъ разсудите отъ божественныхъ правилъ како нынѣ то писати.

(гл. 41, вопр. 1). Сущность этого вопроса заключается въ слѣдующемъ: каковы должны быть нимбы или сіянія на изображеніяхъ Лицъ Св. Троицы—раздѣленные крестомъ, или простые, и какія надписи слѣдуетъ дѣлать при этихъ изображеніяхъ? Нужно замѣтить, что во времена Стоглава Святая Троица изображалась то въ видѣ такъ наз. „Отечества“, то въ видѣ трехъ странниковъ, явившихся Аврааму подъ дубомъ мамврійскимъ; здѣсь, очевидно, разумѣется послѣднее. Съ перваго раза можетъ казаться не совсѣмъ понятною важность вопроса, предложеннаго царемъ; повидимому, различіе въ формѣ нимба и надписи не имѣетъ существенно важнаго значенія. Но на самомъ дѣлѣ это не такъ. Христіанская древность строго различала нимбъ, усвоенный Божеству, отъ нимбовъ ангеловъ и святыхъ: нимъ Божества—крестообразный, и, за исключеніемъ явныхъ ошибокъ и недоразумѣній, нѣтъ ни одного примѣра въ иконографіи, гдѣ бы этотъ нимбъ усвоенъ былъ, напр., ангеламъ или святымъ. Слѣдовательно, если въ изображеніи Св. Троицы крестообразный нимбъ усвоенъ только одному среднему ангелу, а двумъ остальнымъ нимбъ простой, если сверхъ того средній ангелъ имѣетъ надпись „Іс. Хс.“; то ясно, что иконописецъ видитъ въ этой группѣ не три Лица Св. Троицы, но одно Лицо Іисуса Христа и двухъ ангеловъ, или же, въ случаѣ отсутствія надписи „Іс. Хс.“,— Бога и двухъ ангеловъ; и наоборотъ, если всѣ три ангела будутъ изображены съ совершенно одинаковыми крестообразными нимбами, то они будутъ означать три Лица Св. Троицы. Вопросъ объ изображеніи переходитъ такимъ образомъ въ вопросъ о личности трехъ странниковъ, явившихся Аврааму, и получаетъ глубокій смыслъ. Христіанская древность неоднократно принималась за рѣшеніе этого вопроса, но у насъ въ Россіи, не задолго до Стоглава, онъ получилъ особенную важность. Въ концѣ XV-го вѣка распространилась въ новгородской области ересь жидовствующихъ, отвергавшихъ, между прочимъ, православное ученіе о Св. Троицѣ. Переходя въ своихъ спорахъ съ православными на почву нагляднаго выраженія этого догмата, жидовствующіе утверждали, что и на иконахъ явленія Бога Аврааму слѣдуетъ изображать не Св. Троицу, но одного Бога и съ Нимъ двухъ ангеловъ. Эта ересь послужила для защитниковъ православія поводомъ къ разъясненію истиннаго ученія о Св.

Троицѣ. Одинъ изъ просвѣщеннѣйшихъ людей того времени— Іосифъ Волоколамскій написалъ „Просвѣтитель“, въ которомъ первое мѣсто отведено слову о Св. Троицѣ, направленному противъ еретиковъ. Слово это, часто встрѣчающееся въ древнихъ рукописяхъ, уже своимъ заглавіемъ точно обозначаетъ одинъ изъ главнѣйшихъ пунктовъ ереси: „Слово на ересь новгородскихъ еретиковъ, глаголющихъ, яко не подобаетъ писати на святыхъ иконахъ святую и единосущную Троицу, Авраамъ бо рече: видѣлъ есмь Бога съ двѣма ангелома, а не Св. Троицу (Соф. рукоп. № 1442, л. 27). Составитель слова смѣло и съ одушевленіемъ защищаетъ ту мысль, что Аврааму явились три Лица Св. Троицы „сѣдящи вси три во единомъ мѣстѣ, равни славою, равни честію; и ни единъ вящши ниже меньши. Аще бо Богъ быть со двѣма ангелома, то како бы дерзнули ангели сопрестольни быти Богу; нигдѣже бо въ Писаніи обрящеши, яко ангели сопрестольни быша Богу когда, но сопрестоленъ есть Отцу Сынъ и Св. Духъ“. Ясно, что Іосифъ Волоколамскій заимствуетъ въ данномъ случаѣ свою аргументацію изъ иконографіи: онъ обращается къ изображенію Св. Троицы на иконахъ, и такъ какъ здѣсь всѣ три Лица представляются сидящими вмѣстѣ и совершенно сходными во всемъ, то это и даетъ ему право признать равночестность трехъ Лицъ; но авторъ не обратилъ вниманія на характеръ нимбовъ въ названномъ изображеніи, между тѣмъ эта подробность могла бы совершенно видоизмѣнить постановку самаго вопроса и перевести его изъ области общихъ соображеній на почву фактовъ. Не видно также, чтобы и еретики обращали свое вниманіе на этотъ предметъ: но Иванъ Грозный сосредоточилъ на немъ всю важность вопроса. Мы не хотимъ утверждать, что поставленный царемъ вопросъ вызванъ былъ непосредственно названною ересью; но указываемъ только на то, что важность вопроса засвидѣтельствована нашею исторіею. Въ самой формѣ, въ которой онъ предложенъ былъ царемъ на рѣшеніе собора, заключались уже нѣкоторыя данныя именно такого рѣшенія его, какое постановлено соборомъ: царь сослался на греческія и старинныя русскія иконы, и онѣ были, какъ увидимъ ниже, приняты за образецъ. Но въ царской ссылкѣ на древность заключается неточность. Древность русская извѣстна была царю лишь по немногимъ памятникамъ, пользовавшимся всеобщею извѣстностію; капитальныхъ же

произведеній древнѣйшей греческой иконографіи, которыя представляютъ данныя для точнаго отвѣта на вопросъ, онъ не знать. Онъ полагалъ, что на греческихъ иконахъ Св. Троицы нѣтъ крестчатыхъ нимбовъ, и мы не имѣемъ основаній оспаривать это по отношенію къ греческимъ иконамъ, существовавшимъ въ то время въ Россіи и извѣстнымъ царю. Но если мы расширимъ поле нашего зрѣнія и примемъ во вниманіе древнѣйшія мозаики и миніатюры, которыя, помимо ихъ древности и художественныхъ достоинствъ, представляютъ по сравненію съ деревянными иконами еще и то преимущество, что намъ лучше извѣстно время ихъ происхожденія, то придемъ къ иному заключенію. Въ мозаикахъ Маріи Великой въ Римѣ (V в.), въ ряду другихъ событій изъ ветхозавѣтной исторіи, представлено также и явленіе Аврааму трехъ ангеловъ; художникъ взялъ два момента этого событія встрѣчу и угощеніе: въ первомъ всѣ три ангела представлены въ простыхъ нимбахъ; но средній ангелъ имѣетъ ореолъ или сіяніе вокругъ всего тѣла, усвояемый въ древности только Божеству; слѣдовательно, художникъ полагалъ различіе между этими ангелами и въ среднемъ изъ нихъ, согласно съ мнѣніемъ нѣкоторыхъ изъ древнихъ церковныхъ писателей—ИринеяЛіонскаго, Іустина мученика, Тертулліана, Постановленій апостольскихъ и Августина [1]), признавалъ второе лицо Св. Троицы; но въ изображеніи другого момента угощенія странниковъ художникъ опустилъ это различіе: здѣсь уже всѣ они въ простыхъ нимбахъ, и только то обстоятельство, что Авраамъ подноситъ блюдо съ тельцомъ прямо къ среднему ангелу и съ Нимъ, повидимому, ведетъ бесѣду, заставляетъ думать, что и здѣсь художникъ не забылъ столь ясно выраженнаго имъ въ предшествующемъ моментѣ различія между ангелами. Въ мозаикахъ храма св. Виталія въ Равеннѣ (VI в.), памятникѣ византійскаго характера, всѣ три ангела представлены въ одинаковыхъ простыхъ нимбахъ. Въ греческой рукописи книги Бытія ди-Филиппи, относимой Тишендорфомъ къ V в., ангелы, сидящіе за столомъ у Авраама, изображены также въ одинаковыхъ простыхъ нимбахъ, а на другой миніатюрѣ, изображающей посольство ангеловъ, они совсѣмъ не имѣютъ нимбовъ, но Богъ, посылающій ихъ,—въ крестчатомъ нимбѣ

[1]) Garrucci, Storia IV, 23.

и съ крестомъ въ лѣвой рукѣ. Въ миніатюрахъ греческой Библіи X в., принадлежащей парижской національной библіотекѣ, два ангела, явившіеся Аврааму, имѣютъ простые нимбы, а третій—въ крестчатомъ нимбѣ: какъ этотъ нимбъ, такъ и отсутствіе крыльевъ, служащихъ однимъ изъ иконографическихъ признаковъ ангеловъ, ясно отличаютъ это Божественное Лицо отъ сопутствующихъ Ему ангеловъ. Такимъ образомъ, византійская древность въ изображеніи разсматриваемаго сюжета допускала два варіанта: иногда всѣ три ангела изображались въ одинаковыхъ простыхъ нимбахъ, иногда—средній имѣлъ крестообразный нимбъ, каковое различіе зависѣло отъ неодинаковаго истолкованія соотвѣтствующаго библейскаго разсказа. Слѣдовательно, указаніе царя Ивана Грознаго на греческую древность не точно, и нѣтъ никакого сомнѣнія въ томъ, что русскіе иконописцы XVI в., допуская это различіе, поступали не произвольно, но руководились преданіемъ отдаленной византійской древности. Равнымъ образомъ, когда царь говоритъ, что такого различія не знала и русская древность и что нимбы ангеловъ у насъ не имѣли перекрестій, то допускаетъ опять подобную же неточность: справедливо, что большая часть памятниковъ представляетъ нимбы всѣхъ трехъ ангеловъ безъ перекрестій, но отдѣльные примѣры отступленій встрѣчаются: такъ напр., на металлическихъ вратахъ Александровской слободы (Влад. губ.), сдѣланныхъ въ Новгородѣ въ XIV в., средній ангелъ представленъ въ крестчатомъ нимбѣ, а два остальные—въ простыхъ. Мысль этого отличія средняго ангела понятна сама собою; нѣкоторые изъ русскихъ иконописцевъ, подобно греческимъ, признавали средняго ангела за Бога, въ частности—за второе Лицо Св. Троицы; а отсюда понятно и то, почему иконописцы присоединяли сюда, кромѣ обычной надписи „Святая Троица“, еще другую пояснительную надпись „Іс. Хс.“ Каково же рѣшеніе собора по предложенному царемъ вопросу? Соборный отвѣтъ кратокъ и не отличается опредѣленностію: „писати живописцемъ иконы съ древнихъ образцовъ, какъ греческіе живописцы писали и какъ писалъ Андрей Рублевъ и прочіи пресловущіи живописцы, и подписывати Святая Троица, а отъ своего замышленія ничтоже претворяти“. Отвѣтъ послѣдовательный съ точки зрѣнія усвоеннаго соборомъ воззрѣнія на икону, но онъ не вполнѣ обнимаетъ сущность вопроса. Самъ царь, предлагая вопросъ,

едва ли сомнѣвался въ томъ, что нужно писать иконы съ древнихъ переводовъ, но онъ требовалъ разъясненія оснований для того или другаго изображенія Св. Троицы; такого разъясненія соборъ не далъ, ограничиваясь общимъ указаніемъ на преданіе, и такимъ образомъ оставилъ въ силѣ оба указанные варіанта. Памятники XVI и XVII вв. показываютъ, что варіанты эти дѣйствительно были удержаны въ иконописной практикѣ.

2) Второй частный иконографическій вопросъ, предложенный царемъ собору, касался изображеній лицъ не святыхъ. „На иконахъ, говорилъ царь, пишутъ: пріидите людіе, Трисоставному Божеству поклонимся. и въ исподнемъ ряду пишутъ цари и князи и святители и народи которые живи суще, и о томъ поразсудити. такоже пишутъ и Пречистыя Богородица образъ въ дѣяніи иже есть на Тихвинѣ: и цари и князи и народи предстоятъ молящеся которыи живи суть, и о томъ разсудити отъ святыхъ отецъ писаній: достоитъ ли писати живыхъ и мертвыхъ на святыхъ иконахъ молящихся“ (вопр. 7). Икона, по православному воззрѣнію на нее, есть изображеніе Божества и святыхъ. Смотря на нее, православный христіанинъ молится тому лицу, чей образъ представленъ на ней въ видимыхъ формахъ. И такъ какъ ни къ одному лицу, не принадлежащему къ сонму святыхъ, будетъ ли онъ царь и князь, живой или умершій, нельзя обращаться съ молитвою, то возможно ли допустить ихъ изображенія на иконахъ? Не произойдетъ ли здѣсь непозволительное смѣшеніе лицъ святыхъ и не святыхъ, не поведетъ ли это къ соблазну, особенно лицъ простодушныхъ? Сама дѣйствительность могла дать царю поводъ обратить на этотъ предметъ вниманіе: простой народъ могъ совершенно одинаково относиться ко всѣмъ лицамъ, лишь бы они были изображены на иконѣ, какъ это можно наблюдать очень не рѣдко и въ настоящее время; даже нѣтъ ничего удивительнаго и въ томъ, что подобное совмѣщеніе лицъ на иконѣ могло смущать совѣсть и людей достаточно развитыхъ, къ каковымъ принадлежалъ и самъ царь,—особенно, если изображенія лицъ не святыхъ напоминали портреты лицъ, находящихся въ живыхъ. Все это свидѣтельствуетъ о томъ, что царь имѣлъ достаточные мотивы для постановки такого вопроса. Голосъ византійской и русской древности, къ которой мы должны обратиться за исто-

рическими справками относительно этого предмета, покажетъ намъ, что обычай помѣщать на одной и той же иконѣ, вмѣстѣ съ изображеніями Божества и святыхъ, лицъ не святыхъ, принадлежитъ къ числу древнихъ и достаточно распространенныхъ. Когда художникъ древне-христіанскій изсѣкалъ на саркофагѣ какое-либо событіе изъ жизни Спасителя, то по естественному требованію исторической правды вводилъ въ свой сюжетъ лицъ не святыхъ, съ которыми стоитъ въ той или другой связи дѣятельность его главнаго лица: въ изображеніе суда надъ І. Христомъ, несенія креста и воскресенія онъ вводилъ судей и воиновъ, въ изображеніе входа въ Іерусалимъ толпу народа и дѣтей и проч. Павлинъ, еп. Нолянскій, въ построенномъ имъ ваптистеріи помѣстилъ какъ изображеніе самого себя, такъ и находящагося еще въ живыхъ друга своего Мартина. Явленіе это было вполнѣ естественно и неизбѣжно въ древнѣйшій періодъ христіанской иконографіи, когда въ искусствѣ выступала на первый планъ простая историческая истина, свободная отъ той идеализаціи, какую она получила нѣсколько позже на почвѣ Византіи. Но и здѣсь въ Византіи, которой принадлежитъ честь возведенія священныхъ изображеній на подобающую имъ высоту, сближенія ихъ съ православнымъ богословіемъ и освобожденія отъ примѣси элементовъ ежедневной дѣйствительности, явленіе это иногда находило себѣ мѣсто. Въ мозаикахъ Виталія равеннскаго VI в., въ алтарной апсидѣ, вмѣстѣ съ Спасителемъ, сидящимъ на тронѣ, ангелами и св. Виталіемъ, изображенъ строитель храма епископъ Екклезій съ моделью построеннаго имъ храма въ рукахъ. Въ храмѣ св. Софіи въ Константинополѣ въ мозаикѣ надъ дверями нарѳикса представленъ предъ Спасителемъ, сидящимъ на тронѣ, колѣнопреклоненный императоръ Левъ Мудрый. Въ мозаикахъ константинопольскаго храма Спасителя изображенъ ктиторъ храма Ѳеодоръ Метохитъ съ моделью храма. Въ древнихъ русскихъ храмахъ изображенія князей и царей составляютъ обыкновенное явленіе: они встрѣчаются и въ храмахъ кіевскихъ (Кіево-Соф. соб.), и въ новгородскихъ (церковь Спаса въ Нередицахъ), а съ теченіемъ времени и въ московскихъ и проч., съ тѣмъ, впрочемъ, отличіемъ отъ подобныхъ изображеній Византіи, что на первыхъ порахъ до XVI в. они не имѣютъ нимба, какъ внѣшняго выраженія апоѳеоза; признакъ этотъ

постепенно вводится и въ русскую иконографію. Многочисленныя иконы, представляющія царей въ молитвенномъ положеніи предъ образомъ, напр. Спасителя или Богоматери, родословнаго древа царей и князей, уцѣлѣвшія до нашихъ дней, не оставляютъ мѣста сомнѣнію въ томъ, что цари и князья изображались у насъ на иконахъ. Изображались иногда также и живые представители русской іерархіи (саккосъ митр. Фотія), и обыкновенные міряне, какъ напр. на извѣстной иконѣ въ новгородской часовнѣ Варлаамія Хутынскаго изображена цѣлая семья заказчика иконы Антипы Кузьмина, съ подписью: „молятся рабы Божіи—Григорій, Марія, Іаковъ, Стефанъ, Евсей, Тимоѳей, Олфилъ и чады Спасу и Пречистѣй Богородицѣ о грѣсѣхъ своихъ. Въ лѣто 6995 (1487), индикта 15, повелѣніемъ раба Божія Антипа Кузьмина, на поклоненіе православнымъ". Наконецъ, иконы, указанныя царемъ, равно какъ иконы страшнаго суда, акаѳисть, иконы въ дѣяніяхъ и чудесахъ, съ неопровержимою ясностью доказываютъ существованіе у насъ обычая—писать на иконахъ лицъ не святыхъ. Не упоминаемъ уже о религіозной миніатюрѣ византійской и русской, гдѣ смѣшеніе этого рода вызывалось самою сущностію дѣла и не могло возбуждать никакихъ вопросовъ; оставляемъ въ сторонѣ также обширную область кавказской иконографіи, гдѣ подъ тѣмъ же непосредственнымъ вліяніемъ Византіи явился издревле обычай изображать вмѣстѣ съ святыми царей въ молитвенномъ положеніи и ктиторовъ церквей, какъ это показываютъ уцѣлѣвшіе тамъ доселѣ памятники древнѣйшей скульптуры, эмали, металлическаго производства и иконописанія. Но нигдѣ эти изображенія, сколько намъ извѣстно, не возбуждали вопросовъ, и только царь Іоаннъ IV, не имѣя возможности близко ознакомиться съ преданіемъ на этотъ счетъ византійской и русской древности, рѣшилъ подвергнуть свои сомнѣнія на разсмотрѣніе собора. Въ своемъ отвѣтѣ отцы Стоглава постановили: „отъ древнихъ святыхъ отецъ преданіе и отъ пресловущихъ живописцевъ греческихъ и русскихъ свидѣтельствуютъ и на святыхъ иконахъ воображены и написаны, яко же и на воздвиженіе честнаго и животворящаго креста, не токмо царіе и святители и князи и прочіе народы многая множества всяческихъ чиновъ; также и на покровъ пресвятыя Богородицы, егда видѣ святый Андрей Богородицу молящуся со всѣми свя-

тыми за весь міръ, безчисленная множества народа написано; такоже и на происхоженіе честнаго креста не токмо царіе и князи, но и множество безчисленно народа написаны суть; на страшномъ же судѣ на иконахъ воображаютъ и пишутъ не токмо святыхъ, но и невѣрныхъ многіе и различные лики ото всѣхъ языкъ". Этотъ отвѣтъ собора не вполнѣ соотвѣствуетъ широтѣ поставленнаго вопроса: ссылаясь на преданіе, соборъ допускаетъ изображенія на иконахъ лицъ не святыхъ; въ тоже время онъ опускаетъ одну подробность, довольно ясно отмѣченную въ царскомъ вопросѣ, именно: возможно ли допустить на иконахъ, между прочимъ, и портретныя изображенія живыхъ людей, напр. царей? Обычай византійскій и русскій давалъ на этотъ вопросъ утвердительный отвѣтъ, но отъ собора требовалось рѣшеніе этого вопроса не только на основаніи преданія и практики, но и по существу; это представлялось тѣмъ болѣе важнымъ, что въ XVI в. стали появляться на иконахъ изображенія царей въ положеніи святыхъ. Впрочемъ, говоря это, мы не можемъ согласиться съ мнѣніемъ нашего извѣстнаго археолога Г. Д. Филимонова, который полагаетъ, что вопросъ царя направленъ былъ именно на эти изображенія царей и что лишь намѣренно дана была ему не совсѣмъ прямая и искренняя постановка [1]). Ни въ вопросѣ царя, ни въ отвѣтѣ собора нѣтъ основаній для такого узкаго пониманія вопроса, нѣтъ и признаковъ неискренности. Царь спрашиваетъ не только объ изображеніи царей, но также святителей и народа. Намѣренное расширеніе вопроса, затемняя его существенный смыслъ, не могло имѣть въ данномъ случаѣ никакихъ серьезныхъ мотивовъ. Если же соборъ оставилъ въ сторонѣ подробность вопроса, касающуюся портретности изображеній, то допустилъ это не по намѣренной уклончивости, вызываемой щекотливостію этой подробности, но по недосмотру: общая мысль, подтвержденная многочисленными фактами преданія, не наводящими на эту подробность, отклонила вниманіе отцевъ собора отъ частной и далеко не всѣмъ извѣстной подробности.

Разсмотрѣнными опредѣленіями исчерпывается сущность разсужденій Стоглава о св. иконахъ. Въ дополненіе къ нимъ бывшій митроп. Іоасафъ рекомендовалъ, чтобы „на Москвѣ

---

[1]) Вѣстн. общ. древне-русск. иск. 1875, №№ 6—10, стр. 42—43.

и по всѣмъ градомъ немастерское письмо въ рядехъ иконы собирати и допытыватися иконописцевъ и впредь имъ не велѣти иконъ писати дондеже научатся у добрыхъ мастеровъ". Мѣра эта въ сущности сходна съ мѣрами собора и представляетъ лишь ту новую подробность, что проектируетъ отбирать дурно написанныя иконы въ лавкахъ и розыскивать неопытныхъ иконописцевъ, слѣдовательно проводитъ нѣсколько далѣе мѣры собора по пути ихъ практическаго примѣненія. Іосифъ Волоколамскій съ своей стороны, руководясь 86-мъ правил. шестого вселен. собора, протестовалъ противъ изображеній Спасителя въ видѣ агнца, показуемаго перстомъ Предтечи; но этотъ протестъ могъ явиться только по причинамъ случайнымъ. Возможно допустить, что Іосифъ видѣлъ гдѣ-либо въ Россіи подобное изображеніе, такъ какъ оно изрѣдка встрѣчалось у насъ, какъ это видно изъ дѣла Висковатаго; оно могло быть занесено къ намъ изъ зап. Европы, гдѣ, не смотря на вышеупомянутое соборное запрещеніе, всегда удерживалось и удерживается до настоящаго времени. Но ни въ Византіи, послѣ 6-го вселенскаго собора, ни въ Россіи оно никогда не входило въ обычный кругъ иконографіи и потому всякій протестъ противъ него оказывался излишнимъ. Вотъ почему онъ, равно какъ и мѣра, предложенная митр. Іоасафомъ, въ нѣкоторыхъ спискахъ Стоглава совсѣмъ не встрѣчаются; въ виду этого мы считаемъ здѣсь неумѣстнымъ входить въ ихъ разсмотрѣніе и въ заключеніи скажемъ нѣсколько словъ о практической примѣнимости и послѣдствіяхъ разсмотрѣнныхъ опредѣленій Стоглава.

Основное начало, которое проходитъ въ общемъ опредѣленіи Стоглава, вполнѣ соотвѣтствуетъ характеру древнерусской иконографіи, и разумное приложеніе его къ дѣлу, какъ твердый оплотъ противъ *вредныхъ* нововведеній и *искаженій*, могло бы составить заслугу Стоглава. Но иное дѣло— установить начало теоретически, и иное провести его на практикѣ. Если присмотрѣться ближе съ дѣйствительности, какъ она является предъ нами послѣ Стоглава, то нельзя будетъ съ полною увѣренностію сказать, что мѣры Стоглава, имѣли свои рѣшительныя послѣдствія. Одно только явленіе въ исторіи XVI-го вѣка указываетъ, повидимому, на то, что старанія Стоглава не прошли совершенно безслѣдно,—это русскій иконописный подлинникъ, или руководство для

иконописцевъ, вошедшее въ практику въ это время. Однако и подлинникъ, при всей его важности для археологіи и исторіи, не составляетъ еще безусловной гарантіи успѣховъ иконописанія, и мы знаемъ, что, не смотря на существованіе такихъ руководствъ, нерѣдко и послѣ того являлись злоупотребленія, вносились западныя новшества даже въ самый подлинникъ, и такимъ образомъ нарушалась цѣлость древняго преданія. Требовалось болѣе тщательное составленіе самаго подлинника и охраненіе его отъ произвольныхъ искаженій, требовалась школа и контроль правильно организованный. Но такъ далеко Стоглавъ не пошелъ. Онъ самъ, предлагая общую мѣру къ улучшенію иконописанія, повидимому не вѣрилъ въ полную возможность ея широкаго примѣненія: онъ не распространилъ права надзора за иконописаніемъ на священниковъ, и потому въ наказныхъ спискахъ по Стоглаву, предназначенныхъ для всеобщаго свѣдѣнія и исполненія, опредѣленіе этого опущено, хотя и предписано исправленіе состарѣвшихся иконъ. Это ограниченіе, безъ сомнѣнія, вызванное уважительными причинами, въ ряду которыхъ не послѣднее мѣсто должна была занимать неподготовленность священниковъ къ названному дѣлу, сильно затрудняло практическую осуществимость мѣръ. Помимо этого, допустимъ, что всѣ русскіе епископы были достаточно компетентны въ оцѣнкѣ произведеній, выходившихъ изъ иконописныхъ мастерскихъ, и что они готовы были по мѣрѣ силъ выполнить возложенную на нихъ соборомъ обязанность; но какъ сдѣлать это? какъ установить цѣлесообразный надзоръ за громадными толпами иконописцевъ, разсѣянныхъ по всему широкому пространству русской земли, по городамъ, селамъ и деревнямъ, и распространявшихъ свои произведенія не только чрезъ городскіе иконные склады, но чаще всего по мелочамъ? Въ Москвѣ, гдѣ торговля иконами сосредоточена была въ опредѣленныхъ мѣстахъ, а производство ихъ въ извѣстныхъ иконописныхъ мастерскихъ, нѣкоторый надзоръ былъ возможенъ и дѣйствительно установленъ. Когда, спустя года два послѣ Стоглава, царь пожелалъ узнать достигаютъ ли своей цѣли соборныя уложенія и исправляются ли церковныя дѣла и чины и пригласилъ для совѣщанія объ этомъ митр. Макарія и епископовъ, то митрополитъ заявилъ между прочимъ, что въ Москвѣ „надъ всѣми иконники установлены

четыре старосты иконники смотрѣть, чтобы писали по образу и по подобію, а которые писали неправо, и тѣхъ отставили, а новымъ иконникамъ велѣли учитись у добрыхъ мастеровъ". Но, какъ видно, и здѣсь, въ самой Москвѣ, осуществленіе соборной мѣры не доведено до конца, такъ какъ полновластными судьями дѣла поставлены четыре иконника съ правомъ оцѣнки какъ богословской, такъ и внѣшней стороны иконы. Въ самомъ дѣлѣ, возможно ли было ожидать, что четыре московскихъ иконника будутъ достаточными стражами древняго преданія? Но если такъ поставлено было дѣло уже въ самой Москвѣ, то тѣмъ болѣе трудно ожидать отъ намѣченныхъ мѣръ плодотворныхъ послѣдствій въ мѣстахъ удаленныхъ отъ центра, въ лѣсной глуши, куда рѣшительно не могъ проникнуть высшій надзоръ іерарха. Между тѣмъ спросъ на иконы, особенно дешевыя, съ распространеніемъ христіанства по глухимъ окраинамъ Россіи, возросталъ, число иконописцевъ увеличивалось, механическое отношеніе къ дѣлу погашало искру религіознаго воодушевленія и превращало почетное занятіе иконописаніемъ въ заурядное ремесло, злоупотребленія усиливались, а ремесленники не только не испытывали на себѣ сдерживающей силы контроля, но едва ли даже и узнали о самомъ существованіи его.

То направленіе, которое получила русская живопись въ XVI вѣкѣ, остается въ силѣ и въ XVII вѣкѣ. Намѣченный ею путь развитія въ смыслѣ расширенія иконографическихъ цикловъ, созданія новыхъ сюжетовъ и типовъ, усовершенствованій въ стилѣ и техникѣ, не только не забывается въ XVII в., но значительно расширяется. Художественныя вліянія западной Европы, пустившія у насъ корни уже въ XVI в., теперь укоренились, и благодаря отчасти имъ русская иконопись, не утрачивая своего основного русскаго характера, стала изящнѣе и выразительнѣе, по крайней мѣрѣ до тѣхъ поръ, пока она не подчинилась игу западной, а это произошло не ранѣе начала XVIII вѣка. Вмѣстѣ съ прогрессивнымъ движеніемъ ея въ центрахъ просвѣщенія, въ глуши продолжаетъ господствовать прежняя ремесленная рутина. Поэтому, обращаясь къ разсмотрѣнію правительственныхъ мѣръ, направленныхъ къ улучшенію русскаго иконописанія въ XVII вѣкѣ, мы уже напередъ можемъ предвидѣть, что онѣ, по своему основному ха-

рактеру, не далеки отъ мѣропріятій XVI вѣка. Вся совокупность этихъ мѣръ сводится къ тремъ группамъ: однѣ изъ нихъ имѣютъ своимъ предметомъ частные иконографическіе сюжеты и подробности; другія имѣютъ въ виду прегражденіе доступа въ русскую иконографію западныхъ новшествъ; третьи направлены къ устраненію крайностей, происходящихъ отъ невѣжества иконописцевъ.—Первая группа опредѣленій принадлежитъ московскому собору 1667 года. Въ спискѣ соборныхъ опредѣленій она носитъ названіе „о иконописцѣхъ и о Саваоѳѣ“, но это названіе не обнимаетъ сполна опредѣленій этого собора объ иконописаніи: здѣсь идетъ рѣчь во-1-хъ объ изображеніи Господа Саваоѳа и о благословляющемъ крестѣ, во-2-хъ объ изображеніи Св. Духа, въ 3-хъ—благовѣщенія и въ 4-хъ объ облаченіяхъ нѣкоторыхъ святыхъ на иконахъ. И всему этому предшествуетъ краткое замѣчаніе о необходимости особыхъ опытныхъ дозорщиковъ надъ иконописцами въ предупрежденіе злоупотребленій.—Въ иконографіи XVII в. было довольно распространено изображеніе Саваоѳа: какъ ветхій денми, по словамъ пр. Даніила, и вѣчно существующій, Саваоѳъ изображался въ видѣ старца. Это-то изображеніе и показалось отцамъ собора „нелѣпымъ“, и они вопреки собору 1554 г. запретили впредь писать этотъ образъ, и только при изображеніи видѣній Іоанна въ апокалипсисѣ допустили изображеніе Бога Отца въ сѣдинѣ. Основаніемъ для запрещенія послужило то, что Господа Саваоѳа (спрѣчь Отца) никто и никогда во плоти не видѣлъ. Даже когда пр. Даніилъ свидѣтельствуетъ о себѣ, что онъ видѣлъ Ветхаго денми, то подъ этимъ Ветхимъ денми, по мысли собора, нужно разумѣть не Отца, а Сына во второмъ Его пришествіи. Общая мысль собора о томъ, что Богъ Отецъ неизобразимъ, не вполнѣ подтверждается памятниками древности: правда древніе художники Византіи и Россіи не охотно изображали Саваоѳа и допускали чаще символическое изображеніе Его въ видѣ руки, выходящей изъ облаковъ. Но въ XVI—XVII вв. это изображеніе было уже принято въ искусствѣ греческомъ и русскомъ. Стоя въ рѣшеніи этого вопроса на точкѣ зрѣнія догматической, отцы собора обратили вниманіе на изображеніе „Единородный Сынъ Слово Божіе“ и нашли его несогласнымъ ни съ евангельской исторіей, ни съ догматикою. Въ этой иконѣ изображался Богъ Отецъ въ видѣ старца, Богъ

Сынъ—въ нѣдрахъ Отца и между ними Св. Духъ въ видѣ голубя. Противъ каждой изъ этихъ частей иконы соборъ выставилъ возраженія. Во-1-хъ, разсуждаютъ оо. собора, Бога никто не видѣлъ а потому и изображать Его не слѣдуетъ. „Кому уподобисте Господа и коему подобію уподобисте Его. Еда бо образъ сотвори древодѣля или златарь сліявъ злато позлати и, или подобіемъ сотвори Его, сказалъ пр. Исаія въ 40 гл. Мысль о неизобразимости Бога Отца также засвидѣтельствована ап. Павломъ и Іоанномъ Дамаскинымъ. Во 2-хъ, такъ какъ Отецъ не имѣетъ плоти, то и предвѣчное рожденіе Сына отъ Отца не есть рожденіе плотское, а потому и изображать Сына въ нѣдрахъ Отца также нельзя. Въ 3-хъ, что касается изображенія св. Духа въ видѣ голубя на этой иконѣ, то и оно не можетъ быть допущено: св. Духъ явился въ видѣ голубя только при крещеніи Спасителя, а потому въ изображеніи этого событія можно и должно, согласно съ Евангеліемъ, изображать св. Духа въ видѣ голубя. Въ другихъ же случаяхъ св. Духъ являлся въ иныхъ образахъ: на Ѳаворской горѣ въ видѣ облака, а въ другихъ опять иначе. Итакъ, ни одна изъ частей разсматриваемаго изображенія не можетъ быть признана правильною. Кстати, говоря о Саваоѳѣ, соборъ дѣлаетъ нѣсколько замѣчаній о сложеніи перстовъ въ изображеніяхъ Спасителя, Богоматери, Предтечи и прочихъ святыхъ: по опредѣленію его, ложныя перстосложенія во всѣхъ этихъ изображеніяхъ не должны быть допускаемы; но на образахъ Спасителя и святителей должна изображаться благословляющая десница, по древнему преданію апостоловъ и св. отцовъ. А что касается мучениковъ и прочихъ святыхъ, когда изображаютъ ихъ молящимися Богу-Христу, или Пречистой Богоматери, то слѣдуетъ писать ихъ съ простертыми руками, но безъ всякаго перстосложенія, такъ какъ перстосложеніе выражаетъ не молитву, но исповѣданіе вѣры. Далѣе, иконописцы того времени на иконахъ „благовѣщенія“ иногда, по примѣру западныхъ художниковъ, изображали Саваоѳа дышащимъ во чрево Богоматери; по поводу этого изображенія соборъ опредѣлилъ: „Еще же пишутъ на иконахъ св. благовѣщенію тоже Саваоѳа, иже отъ устъ дышетъ, и то дыханіе идетъ во чрево Пресв. Богородицы, и кто то видѣ, или какое писаніе о томъ свидѣтельствуетъ, и откуда сіе взяша. Явственно есть, яко таковъ обычай и ина подобная отъ нѣкоторыхъ суемудрыхъ или паче рещи безумныхъ

пріятся и обыче. Сего ради повелѣваемъ, отнынѣ то суемудрое и безмѣстное писаніе да престанетъ". Нельзя не согласиться, что и въ этомъ случаѣ оо. собора были правы: древняя иконографія не знала этого перевода благовѣщенія. Онъ составляетъ у насъ новшество, обязанное своимъ происхожденіемъ буквальному пониманію словъ Евангелія: „Духъ Св. найдетъ на тя".... Терминъ „Духъ" (πνεῦμα) истолкованъ былъ, очевидно, художникомъ въ узкомъ смыслѣ— „дыханія", и отсюда—мысль о ипостаси св. Духа выражена подъ образомъ дыханія Саваоѳа.

Послѣднее опредѣленіе собора 1667 г. касалось изображенія московскихъ святителей: Петра, Алексія и Іоны. Иконописцы того времени писали ихъ въ бѣлыхъ клобукахъ; соборъ усмотрѣлъ въ этомъ историческую невѣрность. Святители эти, по мысли собора, бѣлыхъ клобуковъ не носили, да и вообще не было такого обычая въ ихъ время во всей русской землѣ. Даже митр. Кипріанъ и Фотій и др., поставленные на архіерейство въ Царьградѣ, не носили бѣлыхъ клобуковъ, какъ это явствуетъ изъ письма Димитрія Толмача къ еп. новгородскому Геннадію. Такой клобукъ, по словамъ Димитрія, посланъ былъ въ первый разъ патр. Филоѳеемъ еп. новгородскому Василію. Между тѣмъ митр. Петръ жилъ раньше патр. Филофея, а митр. Алексій, хотя былъ хиротонисованъ Филоѳеемъ, но неудостоенъ бѣлаго клобука. Только новгородскіе архіепископы со времени Василія до Геннадія носили бѣлые клобуки, а послѣ Геннадія стали носить его московскіе святители, какъ это видно изъ того же письма Димитрія Толмача. Итакъ, иконописцы изображали этихъ святителей неправо и должны были отъ „суетныхъ и ложныхъ писаній престать". Опредѣленіе это, вѣрное по существу, обращаетъ на себя вниманіе тѣмъ, что стоитъ въ разладѣ съ другимъ опредѣленіемъ того же собора. Утверждая правило носить бѣлые клобуки всѣмъ русскимъ митрополитамъ, по образцу греческому, отцы собора отвергли всякую достовѣрность посланія Димитрія Толмача, назвали его „лживымъ, неправымъ, блядивымъ, писаннымъ отъ вѣтра главы своея"; а обличая иконописцевъ, ссылаются на тотъ же документъ. Но эта непослѣдовательность для насъ въ данномъ случаѣ не имѣетъ особой важности.

Всѣ эти опредѣленія, подобно опредѣленіямъ Стоглава, направлены къ устраненію неправильностей и ошибокъ въ

иконописи; но между ними и Стоглавомъ есть различіе. Стоглавъ держится исключительно на почвѣ преданія; никакой оцѣнки преданія здѣсь нѣтъ; до насъ положено—лежи свято; наоборотъ московскій соборъ 1667 г., не отвергая важности преданія, провѣряетъ его съ точки зрѣнія теоретической и исторической: здѣсь видно уже стремленіе отнестись критически къ традиціоннымъ формамъ и раскрыть ихъ подлинное значеніе.

Вторая группа мѣропріятій XVII в. касается западныхъ новшествъ. Новшества эти, появившись въ русскомъ искусствѣ уже давно, особенно усилились въ XVII в. Художественныя теченія изъ Греціи уже давно прекратились. Обезсиленная матеріально, лишенная политической самостоятельности, Греція не только не могла вліять на русское искусство, а наоборотъ сама нуждалась въ поддержкѣ Россіи, и Россія дѣйствительно ей помогла: посылала на востокъ въ разныя мѣста московскія иконы и другія художественныя произведенія [1]). Между тѣмъ искусство въ западной Европѣ въ послѣднія два три столѣтія достигло высокой степени совершенства. Художественныя произведенія западно-европейскія распространялись въ Россіи разными путями—въ видѣ картинъ, гравюръ и металлическихъ издѣлій и принимались многими весьма благосклонно. Самъ царь Алексѣй Михаиловичъ усердно покровительствовалъ имъ: онъ любилъ посѣщать храмы и заботился о великолѣпіи ихъ убранства. Съ этою цѣлію онъ образовалъ особую царскую школу иконописцевъ и сталъ вызывать въ Россію западныхъ художниковъ; послѣдніе являлись къ намъ и водворяли западный художественный стиль. По примѣру царя, и русскіе бояре, ознакомившись съ западнымъ искусствомъ, отчасти по произведеніямъ заѣзжихъ мастеровъ, отчасти на мѣстѣ во время своихъ заграничныхъ путешествій, стали вводить его не только въ свои палаты, но и въ храмы. Иконописныя преданія стали все болѣе и болѣе отодвигаться на задній планъ, новшества явныя не только въ общемъ стилѣ, но и въ композиціяхъ и въ трактованіи отдѣльныхъ фигуръ, особенно Спасителя, Богоматери, I. Предтечи и др. стали смущать чтителей иконописной старины, и они не замедлили возвы-

[1]) Временникъ моск. общ. истор. и древн. 1850, кн. 7, стр. 91.

сить противъ нихъ свой голосъ. Произошло это во время патр. Никона, когда злоупотребленія особенно усилились. Вотъ что передаетъ объ этомъ діаконъ Павелъ, прибывшій въ Москву вмѣстѣ съ антіохійскимъ патріархомъ Макаріемъ: когда въ Москвѣ, говоритъ онъ, многіе иконописцы стали писать иконы на манеръ франковъ и поляковъ, и когда вельможи стали покупать образа новой живописи, то патр. Никонъ, будучи великимъ ревнителемъ и до крайности любя греческіе обряды, послалъ своихъ людей, которые и забрали отовсюду иконы новаго письма, даже изъ домовъ знатныхъ сановниковъ, и принесли къ патріарху. Это происходило въ 1654 г. въ отсутствіе царя, до мороваго повѣтрія. Никонъ повелѣлъ выколоть глаза у собранныхъ новыхъ иконъ и въ такомъ видѣ носить ихъ по городу и объявлять царскій указъ, который угрожалъ строгимъ наказаніемъ тѣмъ, кто осмѣлится впредь писать такія иконы. Москвитяне, весьма приверженные къ иконамъ, увидя это, пришли въ сильное негодованіе и говорили, что патріархъ тяжко погрѣшилъ. Осыпая его бранью, они дѣлали сходбища, на которыхъ прямо обзывали его иконоборцемъ. Когда же, при такомъ настроеніи умовъ, появилась моровая язва и случилось солнечное затмѣніе, то всѣ стали говорить, что это наказаніе Господне за нечестіе патріарха, ругающагося надъ святыми иконами. Озлобленіе на Никона было такъ велико, что покушались даже убить его. Но вотъ царь возвратился въ Москву, и патріархъ Никонъ рѣшился въ присутствіи его самого произнести осужденіе на новыя иконы. Наступило торжество православія въ первую недѣлю великаго поста. Патріархъ самъ служилъ въ Успенскомъ соборѣ литургію, вмѣстѣ съ двумя патріархами — антіохійскимъ и сербскимъ, множествомъ русскихъ архіереевъ, архимандритовъ и прочаго духовенства. Въ храмѣ присутствовалъ царь и множество народа. И вотъ, по окончаніи литургіи, Никонъ распорядился вынести аналой и новыя иконы на средину церкви и началъ говорить сильную проповѣдь противъ новшествъ западныхъ въ иконописаніи. Онъ доказывалъ, что писать иконы по франкскимъ образцамъ беззаконно. При этомъ, указывая на нѣкоторыя новыя иконы, ссылался на патріарха (антіохійскаго) во свидѣтельство того, что иконы тѣ написаны не по греческимъ образцамъ, а по франкскимъ. Затѣмъ оба патріарха предали анаѳемѣ и отлученію всѣхъ, кто будетъ

писать или держать у себя въ домѣ франкскія иконы. При этомъ Никонъ бралъ одну за другою приносимыя ему иконы и каждую, показывая народу, бросалъ на желѣзный полъ съ такою силою, что иконы разбивались, и наконецъ велѣлъ ихъ сжечь. Тогда царь, человѣкъ въ высшей степени набожный и богобоязненный, слушавшій въ смиренномъ молчаніи проповѣдь патріарха, тихимъ голосомъ сказалъ ему: „нѣтъ, отче, не вели ихъ жечь, а прикажи зарыть въ землю". Такъ и было поступлено. Каждый разъ, когда Никонъ бралъ въ руки какую либо изъ новыхъ иконъ, онъ приговаривалъ: „эта икона взята изъ дому такого то вельможи, сына такого то. Онъ хотѣлъ пристыдить ихъ всенародно, чтобы и другіе не слѣдовали ихъ примѣру" [1]). Нужно признаться, что мѣра Никона противъ западныхъ новшествъ была слишкомъ крута и вызвала въ народѣ раздраженіе. Не всѣ способны были оцѣнить вредъ новшествъ, но всѣ видѣли крутое обращеніе съ иконами, которыя народъ привыкъ чтить. Явились и недоброжелатели, которые постарались усилить значеніе поступка патріарха. Спустя нѣсколько мѣсяцевъ послѣ этого происшествія обнаружились его непріятныя послѣдствія. 25-го августа того же года была литургія въ Успенскомъ соборѣ; за литургіею присутствовалъ московскій воевода князь Пронскій. Когда онъ вышелъ изъ храма, то встрѣтилъ большую толпу людей съ иконою нерукотвореннаго Спаса, ликъ Котораго былъ соскребенъ. Народъ обратился къ Пронскому и сказалъ: „взятъ былъ этотъ образъ на патріаршій дворъ у тяглеца новгородской сотни Софрона Лапотникова, и отданъ ему образъ тіунской избы для переписки, лицо выскребено, а скребли образъ по патріархову приказу..., а мнѣ, говорилъ самъ Лапотниковъ, отъ этого образа было явленіе; приказано показать мірскимъ людямъ, а мірскіе люди за такое поруганіе должны стать..." Толпа зашумѣла и заговорила: на всѣхъ теперь гнѣвъ Божій за такое поруганіе; такъ дѣлали иконоборцы; во всемъ виноватъ патріархъ; держитъ онъ вѣдомаго еретика, старца Арсенія, далъ ему волю, велѣлъ ему быть у справы печатныхъ книгъ, и

---

[1]) Муркосъ Г. Путешествіе антіох. патр. Макарія въ Россію. Москва, 1898, вып. 3, стр. 136—137.

тотъ черпецъ много книгъ перепортилъ...“ Вечеромъ въ тотъ же день опять собрались толпы народа съ иконными досками съ выскребенными изображеніями и кричали: „мы разнесемъ эти доски во всѣ сотни и слободы и завтра придемъ къ боярамъ по этому дѣлу“ [1]). Несомнѣнно, въ этихъ народныхъ волненіяхъ сказалась доля личнаго раздраженія противъ Никона и его крутыхъ мѣръ. Что касается западныхъ новшествъ въ иконописаніи, то ихъ никто не отвергалъ, и слово патріарховъ объ этихъ новшествахъ остается достовѣрнымъ. Въ чемъ заключались эти новшества,—изъ дѣла ясно не видно; несомнѣнно одно, что мѣры патріарха не привели къ желательнымъ послѣдствіямъ. Западная живопись все болѣе и болѣе водворялась въ Россіи; особенно помогали ея пропагандѣ распространившіяся въ то время западныя гравюры. Въ концѣ этого столѣтія патр. Іоакимъ горько жаловался на эти гравюрныя изображенія: „многіе торговые люди, говорилъ онъ въ припискѣ къ своему духовному завѣщанію, покупаютъ листы на бумагѣ печатные нѣмецкіе и продаютъ нѣмцы еретики, лютеры и кальвины, по своему ихъ проклятому мнѣнію и неправо на подобіе лицъ своея страны и въ одеждахъ своихъ странныхъ нѣмецкихъ, а не съ древнихъ подлинниковъ, которые обрѣтаются у православныхъ; а они еретики св. иконъ не почитаютъ и, ругаяся развращенно, печатаютъ въ посмѣхъ христіаномъ, и таковыми листами иконы, писаны на доскахъ, пренебрежены чинятся, и ради бумажныхъ листовъ иконное почитаніе презирается“. Обстоятельство это дало поводъ патр. Іоакиму совершенно воспретить, какъ печатаніе священныхъ изображеній на бумагѣ, такъ и продажу ихъ и тѣмъ болѣе употребленіе ихъ въ церквахъ и домахъ вмѣсто иконъ. Мѣра оказалась не дѣйствительною, и гравировка иконъ продолжалась и послѣ того, не смотря на неоднократныя запрещенія со стороны правительства и духовенства. Составитель вопросовъ и отвѣтовъ изъ русской иконописи XVII в. [2]) указываетъ прямо факты, въ которыхъ выражалось иноземное вліяніе: Богоматерь стали писать съ непокрытою головою и даже—стоящею на лунѣ; Всемилостиваго Спаса съ державою въ рукѣ, по латинскимъ и

[1]) Митр. Макарій, Патр. Никонъ. М. 1881, стр. 98—99.

[2]) Правосл. исповѣд. монаха Евфимія; рукоп. патр. библ. № 473.

лютеранскимъ образцамъ (противъ этого нововведенія протестовалъ уже гораздо ранѣе Максимъ Грекъ), апостоловъ, пророковъ и мучениковъ съ орудіями ихъ страданій. Можно было бы расширить этотъ перечень, на основаніи сохранившихся до насъ памятниковъ; но дѣло въ томъ, что въ концѣ XVII и особенно въ XVIII в. не только допускались охотно отдѣльныя нововведенія, но съ легкой руки Ушакова и его школы подражаніе западу стало возводиться въ принципъ: иконописные подлинники того времени, протестуя противъ небрежности въ русской иконописи, ссылаются на высокій художественный авторитетъ иностранцевъ [2]); отмѣчая новыя западныя изображенія, они не только не считаютъ ихъ непозволительнымъ новшествомъ, но и рекомендуютъ ихъ въ руководство русскимъ иконописцамъ. Очевидно, наступала въ концѣ XVII в. новая эпоха въ исторіи русской живописи,—эпоха эклектизма и подражанія западу. Старыя преданія забывались до такой степени, что когда послѣ Зарудиева назначенъ былъ надзирателемъ за иконописаніемъ Антроповъ, то оказалось, что онъ самъ не зналъ уже старой иконографіи и нерѣдко, какъ видно изъ его оффиціальныхъ донесеній Синоду, хранящихся въ Синодальномъ архивѣ, протестовалъ противъ старинныхъ изображеній, признавая ихъ неправильными, и не позволялъ ихъ распространеніе въ народѣ.

Обращаясь къ разсмотрѣнію правительственныхъ мѣръ противъ злоупотребленій въ иконописи, явившихся слѣдствіемъ невѣжества иконописцевъ, замѣтимъ, что ремесло иконописи въ XVII в. было весьма распространено въ средней и сѣверо-восточной Россіи. Не говоря уже о главнѣйшихъ центрахъ тогдашняго просвѣщенія—Москвѣ и Новгородѣ, иконописаніемъ многіе занимались въ Вологдѣ, Ярославлѣ, Костромѣ, Ростовѣ, Устюгѣ, Рязани, Нижнемъ-Новгородѣ, Переяславлѣ, Галичѣ, Калугѣ, Суздалѣ, Псковѣ и т. д. Ремесленники иконописцы были здѣсь люди простые, даже неграмотные, для которыхъ едва ли могло быть подъ силу художественное творчество, требующее нѣкотораго образованія. Изрѣдка въ средѣ ихъ встрѣчался какой-нибудь иностранецъ– Анцъ Дитересъ, или Даніло Даніловъ Вухтырь, или попъ Тимоѳей

[1]) Предисл. къ иконон. подл. въ рукоп. СПБ. Публ. библ. № О. XIII. 4. Вѣстн. общ. др. русск. иск. 1874, № 1—3, матер. стр. 22 и слѣд.

да дьячекъ Пятницкій Осипъ; и эти— то лица должны были исполнять всевозможные заказы: писали они на сбытъ и по заказу царя. Велитъ царь воеводѣ выслать въ Москву извѣстное число иконниковъ изъ его области; и они ѣдутъ, пользуются казенными подводами, готовымъ содержаніемъ въ Москвѣ, получаютъ жалованье, смотря „по статьѣ“, къ которой принадлежатъ, и по окончаніи работы возвращаются на родину и пользуются нѣкоторыми льготами. Дѣятельность этихъ иконниковъ не ограничивалась предѣлами Россіи, но простиралась и за ея границы. Извѣстно, напр., что эти мастера, по приказу царя Алексѣя Михайловича, вызванному просьбами антіох. патр. Макарія, писали образа для церквей антіохійскихъ и дамасскихъ.—Насколько удачно исполнялись эти работы,—на этотъ вопросъ нельзя дать одного общаго отвѣта. Всѣ иконники писали по извѣстнымъ иконописнымъ образцамъ; одни успѣшно выполняли свои задачи, другіе нѣтъ, на сторонѣ однихъ былъ талантъ, опытность, хорошія руководства и образцы, другіе были лишены этихъ средствъ и занимались иконописью для пропитанія. При иныхъ условіяхъ эти послѣдніе иконники должны были бы прекратить свою дѣятельность, потому что ни въ одномъ образованномъ обществѣ не могли бы находить сбыта; но у насъ въ сельской глуши они держались упорно и даже могли конкурировать, особенно дешевизною, съ хорошими мастерами. Это было неизбѣжное зло, противъ котораго должно было возвысить свой голосъ правительство. По этому поводу въ 1668 г. 12 мая составлена была, по указу царя, тремя патріархами—Паисіемъ александрійскимъ, Макаріемъ антіохійскимъ и Іоасафомъ московскимъ особая грамота, въ которой кратко излагается исторія иконописнаго дѣла и выражаются извѣстныя требованія отъ иконописи. Въ этомъ документѣ начало живописи относится къ тому моменту, когда Господь создалъ человѣка по Своему образу и подобію, явивъ изъ Себя, такимъ образомъ, перваго иконника; далѣе говорится, что живопись въ до-христіанское время составляла почетное занятіе, которому посвящали себя только лица высшаго званія, но отнюдь не рабы или плѣнники; въ христіанствѣ живописью занимался ев. Лука, написавшій икону Богоматери, и ап. Ананія; затѣмъ приводится нѣсколько разсказовъ о чудесномъ дѣйствіи св. иконъ на людей, между прочимъ, упоминается о картинѣ страшнаго суда, пока-

занной философомъ Кирилломъ русскому князю Владиміру; въ концѣ концовъ, воздается высокая честь искуснымъ иконникамъ, предлагается распредѣленіе ихъ по степени опытности на 6 разрядовъ, а неискусные иконники не только не удостоиваются никакой чести, но даже подвергаются взысканію, полагаются подъ запрещеніе [1]). Въ общихъ чертахъ это опредѣленіе имѣетъ сходство съ опредѣленіемъ Стоглава, но отличается тѣмъ, что контроль за иконописаніемъ здѣсь поручается не духовенству, а искуснымъ иконописцамъ, и сверхъ того дается разрѣшеніе заниматься живописью бытового, несвященнаго характера. Самъ Государь подтвердилъ это опредѣленіе особою грамотою. Но едва прошло полгода со времени составленія патріаршей грамоты,—и въ октябрѣ потребовалось новое царское распоряженіе болѣе грознаго характера. Дѣло въ томъ, что восточные патріархи недостаточно были знакомы съ веденіемъ иконописнаго дѣла въ Россіи и потому мало сказали о существовавшихъ въ немъ злоупотребленіяхъ. Между тѣмъ, современники изъ простого званія, близко стоявшіе къ дѣлу, сильно жаловались, что въ честное иконописное художество проникло безчинство отъ неискусныхъ и зазорныхъ иконописцевъ, что „на иконахъ появлялись такія неистовства и нелѣпости, на которыя не подобало даже и смотрѣть христіанину“. И все это происходило отъ невѣжества и безграмотности иконописцевъ, низведшихъ иконопись на степень ремесла, соединеннаго съ спекуляціею. Иные изъ иконописцевъ не имѣли понятія ни объ искусствѣ, ни о букварѣ, ни о различіи „шаровъ“ (красокъ), заботились только о торговлѣ, разъѣзжали для торговли по деревнямъ и глухимъ уѣзднымъ базарамъ, развозили иконы возами, промѣнивали ихъ на всякую всячину. До царя, очевидно, доходили слухи объ этихъ злоупотребленіяхъ особенно объ иконописцахъ суздальскихъ, уже въ то время получившихъ печальную извѣстность. Въ октябрѣ 1668 г. царь пишетъ патріаршему боярину Никифору Михаиловичу Беклемишеву, да дьяку Ивану Калитину приказъ: „вѣдомо великому Государю учинилось, что на Москвѣ, и въ городахъ, и въ слободахъ, и въ селахъ, и деревняхъ объявились многіе иконописцы и отъ неискусства воображеніе св. иконъ пишутъ не противъ древнихъ пере-

[1]) Изв. Археолог. общ. т. V, вып. 5. стр. 320 и слѣд.

водовъ, а которые иконописцы начертанію иконнаго воображенія искусны и древніе переводы у себя имѣютъ и отъ тѣхъ ученія не пріемлютъ. Къ тому же еще суздальскаго уѣзда въ с. Холуѣ поселяне, неразумѣющіе прочитанія книгъ божественнаго писанія, пишутъ св. иконы безъ всякаго разсужденія и страха. И великій государь и царь и великій князь Алексѣй Михаиловичъ указалъ отписать въ патріаршій разрядъ, чтобы великій господинъ, Святѣйшій Іоасафъ, патріархъ московскій и всея Руси благословилъ и указалъ на Москвѣ и въ городахъ воображеніе святыхъ иконъ писати самымъ искуснымъ иконописцомъ, которые имѣютъ у себя древніе переводы и свидѣтельствомъ выборныхъ иконописцевъ, чтобы никто неискусенъ иконнаго воображенія не писалъ; а для свидѣтельства въ Москвѣ и другихъ городахъ выбрать искусныхъ иконописцевъ, которымъ то дѣло гораздо въ обычай и имѣютъ у себя древніе переводы для иконнаго воображенія: а которые неискусны иконнаго художества и тѣмъ воображенія св. иконъ не писать. Также въ Москвѣ и городахъ учинить заказъ крѣпкой, которые всякихъ чиновъ люди сидятъ въ лавкахъ въ иконномъ ряду, и тѣ-бъ люди принимали у иконописцевъ св. иконы добраго мастерства со свидѣтельствомъ, а безъ свидѣтельства отнюдь не принимать. А которые иконописцы живутъ въ суздальскомъ уѣздѣ въ селѣ Холуѣ, и тѣмъ иконописцамъ воображеніе св. иконъ впредь не писать же, и о томъ о всемъ послать грамоты изъ патріаршаго разряду [1]).

Итакъ, по царскому указу, отселѣ всѣ неискусные иконописцы и особенно холуяне должны прекратить свои занятія. Купцы-иконники не должны держать дурныхъ иконъ; всѣ иконописцы подчиняются надзору лучшихъ иконописцевъ. Какъ организованъ былъ этотъ надзоръ, остается неяснымъ. Извѣстно только, что наблюденіе было поручено Симону Ушакову [2]). Во времена Петра I надзоръ явился въ видѣ особаго учрежденія „палаты изуграфствъ“ подъ начальствомъ суперъинтендента [3]). Но что могли сдѣлать эти над-

---

[1]) Матеріалы для исторіи икон. Врем. моск. общ. исторіи и древностей 1850. VII. 85—86.

[2]) Изв. Археол. общ. т. VIII, 131—132.

[3]) Изв. Археол. общ. V, вып. 5.

зрители при тѣхъ условіяхъ, въ которыхъ находились тогда наши иконописцы? Какой контроль возможенъ былъ надъ тысячами ремесленниковъ, разсѣянныхъ по городамъ, селамъ и деревнямъ, особенно если эти члены контроля засѣдали сначала въ Москвѣ, а потомъ въ Петербургѣ? Никакой суперъ-интендентъ со своими „подъячими старыми и молодыми, сторожами и солдатами московскаго гарнизона“, никакія требованія подписей именъ мастеровъ на иконахъ и ихъ освидѣтельствованія [1]), не могли поставить расшатавшееся художество на надлежащую высоту. Ближе всего можно было ожидать содѣйствія въ этомъ дѣлѣ отъ мѣстнаго духовенства, но и оно было не довольно компетентно въ этомъ дѣлѣ, и потому не могло принести ожидаемой пользы. А спросъ на иконы былъ громадный, производство ихъ все болѣе и болѣе увеличивалось, контроль, по необходимости, бездѣйствовалъ, а холуйскіе иконописцы продолжали свое дѣло съ тою же небрежностію.



[1]) Тамъ же.

XIV.

Русскія иконы.

Какъ соборныя опредѣленія XVI и XVII вв; такъ и другія распоряженія властей, касающіяся русскаго иконописанія, раскрываютъ намъ главнымъ образомъ тѣневую сторону этого дѣла: они говорятъ о недостаткахъ иконописи, о неправдахъ въ иконографіи, о стороннихъ вліяніяхъ; отмѣчаютъ внѣшнія мѣры къ упорядоченію этого дѣла, но цѣльнаго представленія о предметѣ не даютъ. Между тѣмъ въ этомъ предметѣ не мало и свѣтлыхъ сторонъ, и любопытныхъ особенностей въ техникѣ производства, и въ иконописныхъ пріемахъ и пошибахъ, неточно называемыхъ школами.

Древне-русскія иконы, писанныя на деревѣ, дошли до насъ въ огромномъ количествѣ: русскіе музеи, напр. музей Императора Александра III-го въ СПБ.; церковно-археологическій музей въ Кіевѣ заключаютъ въ себѣ обширныя собранія ихъ; не мало ихъ и въ другихъ столичныхъ и провинціальныхъ музеяхъ—общественныхъ и частныхъ; въ каждой старинной церкви встрѣчаются они въ иконостасахъ; нерѣдки и въ божницахъ частныхъ лицъ. По одному этому изобилію памятниковъ, а также и по разнообразію, иконы представляютъ обширнѣйшій матеріалъ для художественно-археологическихъ изслѣдованій. Но разобраться въ этой массѣ, обслѣдовать ее критически не легко. Уже рѣшеніе перваго основнаго вопроса о древности той или другой иконы сопряжено съ значительными затрудненіями. Большая часть древнѣйшихъ иконъ подверглись неоднократному исправленію въ древнее и новое время, а это ослаб-

ляетъ значеніе памятника и затрудняетъ его изслѣдованіе. Далѣе, если въ произведеніяхъ западной живописи опредѣленіе древности памятника облегчается подписями именъ, или условныхъ знаковъ художниковъ, то на иконахъ, за весьма рѣдкими исключеніями, относящимися притомъ къ поздней эпохѣ XVI—XVII в., мы не встрѣчаемъ этого признака, облегчающаго трудъ изслѣдованія. Старинные русскіе иконописцы не выставляли на иконахъ ни года написанія, ни своихъ именъ: икона—предметъ священнаго поклоненія православныхъ христіанъ, по русскимъ понятіямъ, не должна была имѣть на себѣ никакихъ, ни живописныхъ, ни письменныхъ добавленій, не имѣющихъ священнаго или историческаго характера. Съ другой стороны, обозначеніе имени иконописца на иконѣ считалось признакомъ чрезмѣрнаго высокомѣрія, ничѣмъ не оправдываемаго: русскій иконописецъ, пиша икону, въ огромномъ большинствѣ случаевъ не создавалъ лично ничего новаго; сюжетъ иконографическій заимствовалъ онъ съ готоваго образца и чаще всего переводилъ его механически, основныя указанія относительно стиля и техники даны были также въ преданіи и готовыхъ образцахъ; никакого творчества и оригинальности въ икону онъ не вносилъ, да и не считалъ это удобнымъ въ виду установившагося воззрѣнія на икону, какъ предметъ религіознаго почитанія, не допускающій произвольнаго измѣненія его формъ. Икона дѣло святое, и выставлять на ней иконописцу свое имя не подобаетъ, — такова логика добраго стараго времени. — Въ виду всего этого, каждый разъ при рѣшеніи вопроса о древности той или другой иконы, приходится пользоваться всѣми возможными и разнообразными средствами. Указать общіе руководящіе пріемы, которые бы имѣли значеніе въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ нельзя; равнымъ образомъ, при настоящемъ состояніи наличнаго знанія и опыта, не представляется возможнымъ довести рѣшеніе вопроса о древности иконы напр. до десятилѣтней точности: обычно, археологи опредѣляютъ лишь столѣтія, въ лучшемъ случаѣ полустолѣтія, когда напр. говорятъ, что N икона написана въ концѣ XVI или въ началѣ XVII в. Обычный ученый аппаратъ, которымъ пользуются въ этихъ случаяхъ, очень обширенъ; и это весьма важно: отсутствіе или неясность признаковъ древности иконы при разсмотрѣніи ея съ одной точки зрѣнія, напр. со стороны стиля и

техники, смѣняются иногда ясными признаками древности при разсмотрѣніи той же иконы, напримѣръ, со стороны иконографической композиціи и палеографіи надписей. Одна точка зрѣнія провѣряетъ другую. Отсюда быстрая оцѣнка древности иконъ по одному безотчетному навыку, какъ это нерѣдко бываетъ въ средѣ любителей и практиковъ, при всей ея простотѣ, можетъ оказаться ошибочною по крайней мѣрѣ въ половинѣ случаевъ. Если подлежащая нашему обслѣдованію икона имѣетъ за собою какія либо преданія, указывающія на время ея написанія, то необходимо обращать на нихъ вниманіе; но при этомъ необходимо принять во вниманіе и другіе ея признаки. Возможное дѣло, что эти признаки будутъ стоять въ разнорѣчіи съ преданіемъ: по преданію напр. N икона написана въ XIV вѣкѣ, а въ ея стилѣ, иконографіи и палеографіи находятся признаки XVII в. Ясно, что или преданіе не точно, или древняя икона XIV в. переписана вновь въ XVII в. Стиль — одинъ изъ наиболѣе вѣрныхъ показателей эпохи, къ которой относится икона. Но при настоящемъ состояніи художественно-археологической критики, мы не имѣемъ еще возможности извлечь изъ него тѣхъ точныхъ показаній, какія онъ можетъ дать. По однимъ признакамъ стиля легко опредѣлить эпоху, къ которой долженъ быть отнесенъ памятникъ, но не всегда легко опредѣлить столѣтіе, тѣмъ болѣе—полустолѣтіе. Подтвержденіе тому встрѣчается постоянно въ практикѣ археологовъ. Такъ напр. въ русскомъ музеѣ Императора Александра III находится икона Голубицкой Богоматери, близко подходящая по своимъ изящнымъ формамъ и свѣжести колорита къ памятникамъ второй половины XVII в.; между тѣмъ на оборотной сторонѣ ея находится подлинная собственноручная греческая запись архіепископа Арсенія Еласонскаго, изъ которой видно, что икона эта подарена была архіеп. Арсеніемъ на Аѳонъ въ Хиландарскій монастырь въ 1592 году. Важнѣйшія эпохи въ исторіи русскихъ иконъ устанавливаются довольно твердо: древнѣйшая эпоха, которую можно назвать новгородскою, характеризуется строгостію выраженія въ типахъ и композиціяхъ, нѣкоторою угловатостію формъ, простотою замысла и композиціи, незначительнымъ числомъ красокъ, недостаткомъ переходныхъ тоновъ и тѣми техническими признаками, которыми спеціалисты до послѣдняго времени опредѣляли такъ называемую новго-

родскую школу, о чемъ рѣчь ниже. Эпоха эта продолжается отъ начала христіанства до XV вѣка. Она можетъ быть названа первичною эпохою русской иконописи, сложившеюся подъ воздѣйствіемъ Византіи. Слѣдующая эпоха обнимаетъ собою вѣка XVI и XVII и можетъ быть признана эпохою высшаго развитія русской иконописи на началахъ самобытныхъ. Она характеризуется свободою изобрѣтенія, изяществомъ формъ, наклонностію къ сложнымъ символическимъ и историческимъ композиціямъ, разнообразіемъ свѣтлыхъ колеровъ и тѣми техническими признаками, какими обычно опредѣляется школа московская. Третья эпоха — переходная обнимаетъ конецъ XVII в. и начало XVIII в. Полное ослабленіе старыхъ иконописныхъ традицій—въ смыслѣ стиля и иконографіи, явное склоненіе къ подражанію западно-европейской живописи въ трактованіи сюжетовъ и живописи формъ составляютъ ея главные признаки. Разграниченіе этихъ эпохъ созидается какъ на изслѣдованіи самыхъ иконъ, по достовѣрнымъ преданіямъ и примѣтамъ относящихся именно къ этимъ временамъ, такъ и на основаніи сравненія иконъ съ стѣнописями и миніатюрами, которыя имѣютъ бо́льшую, чѣмъ иконы, а иногда и совершенно точную хронологическую опредѣленность въ различныхъ записяхъ и помѣтахъ. Рядомъ съ признаками стиля должны стоять признаки иконографическихъ композицій и формъ иконъ, которые нерѣдко даютъ ясныя указанія на время написанія иконы. Благовѣщеніе *съ книгою*—явленіе сравнительно позднее; тоже рождество Хр. съ колѣнопреклоненною Богоматерью, распятіе съ обвислымъ тѣломъ распятаго І. Христа; сложная композиція „Хвалите Господа съ небесъ“ не ранѣе XVI в. и т. д. Очевидно, что для успѣшнаго пользованія этими признаками въ вопросахъ классификаціи иконъ по эпохамъ, необходимо вполнѣ основательное и широкое знакомство съ исторіею христіанской иконографіи, и не только русской, но и византійской, и древне-христіанской и западно-европейской: здѣсь изъ множества формъ нерѣдко одна какая нибудь подробность, или отдѣльная второстепенная фигура, или положеніе одной изъ фигуръ, даютъ руководительную нить къ опредѣленію эпохи. На помощь здѣсь приходятъ также и палеографическіе признаки въ находящихся на иконѣ надписяхъ. Пусть и палеографія даетъ указанія лишь приблизительныя, а не совершенно

точныя, все же она, вмѣстѣ съ другими признаками, служитъ однимъ изъ средствъ къ опредѣленію древности иконы. Наконецъ и самая доска, на которой написана икона, даетъ на этотъ счетъ нѣкоторыя показанія. Степень сохранности дерева почти ничего не доказываетъ: бываютъ иконы новыя, но доски ихъ обветшалыя, встрѣчаются и древнія иконы съ досками прекрасной сохранности; здѣсь многое зависитъ отъ свойствъ и качествъ дерева и условій, при которыхъ сохранялась икона. Одинъ только признакъ проходитъ здѣсь послѣдовательно: старыя иконы писаны на доскахъ болѣе тонкихъ, чѣмъ позднѣйшія. Само собою понятно, что всѣ признаки технической подготовки доски для иконы, о чемъ рѣчь ниже, удерживаютъ здѣсь свое значеніе. На оборотной сторонѣ старинной иконы иногда встрѣчаются записи, напр. „сему образу молится такой-то“, или „моленіе раба Божія такого-то“. Записи эти дѣлались въ тѣхъ случаяхъ, если владѣлецъ иконы ставилъ ее въ церкви для молитвы, что въ старину составляло обыкновенное явленіе. Онѣ лишь въ рѣдкихъ случаяхъ, подобно надписямъ XVI—XVII в. на лицевой сторонѣ иконы, указываютъ годъ написанія иконы, но палеографическіе признаки ихъ указываютъ все-таки на древность, хотя бы эти надписи и были сдѣланы спустя болѣе или менѣе значительное время послѣ написанія иконы. Наиболѣе сильное затрудненіе въ дѣлѣ изслѣдованія старыхъ иконъ представляетъ та или другая реставрація ихъ: такихъ реставрированныхъ иконъ находится великое множество, какъ въ публичныхъ музеяхъ, такъ и въ частныхъ любительскихъ собраніяхъ и особенно въ коллекціяхъ, предназначенныхъ на сбытъ. Старообрядецъ, украшающій свою молельню старинными до-Никоніанскими иконами, желаетъ, чтобы онѣ выглядѣли красиво и потому исправляетъ поврежденныя мѣста; продавецъ также старается придать старой иконѣ изящество, съ цѣлію заинтересовать покупателя. Бываетъ и такъ, что на старой доскѣ пишется вновь икона въ старомъ стилѣ, подвергается нѣкоторымъ манипуляціямъ, и выдается за древнюю. Не говоря уже объ этомъ явномъ подлогѣ, всѣ реставраціи иконъ составляютъ положительное зло и тормозятъ дѣло научнаго изслѣдованія ихъ. Допустимъ, что мы въ состояніи отличить на иконѣ реставрированныя мѣста и, тѣмъ болѣе, грубыя ошибки, допущенныя реставраторомъ; но какой видъ имѣла икона до реставраціи,

что стерто иконописцемъ, какую форму имѣла та часть иконы, которая реставрирована, — все это составляетъ загадку, нерѣдко совсѣмъ неразрѣшимую. Допустимъ, что реставрація произведена правильно, поврежденныя отъ времени формы не искажены реставраторомъ; однако и въ этомъ случаѣ нанесенъ старой иконѣ нѣкоторый ущербъ: освѣжены краски, снова прояснены контуры, переписаны надписи,—и икона производитъ уже не то впечатлѣніе, что прежде до реставраціи, подобно тому, какъ старинная рукопись со стертыми буквами и словами, исправленная вновь. Но въ дѣйствительности такихъ хорошихъ реставраторовъ у насъ нѣтъ: наши реставраторы—обыкновенные иконописцы, присмотрѣвшіеся къ старымъ иконамъ и усвоившіе себѣ пріемы стараго иконописанія: они возстановляютъ испорченныя на иконѣ мѣста по догадкамъ, нерѣдко случайнымъ, не обращая вниманія на то, согласна ли вновь введенная ими въ композицію иконы подробность съ древнимъ иконографическимъ преданіемъ, вѣрно ли понята поврежденная часть иконы; допускаютъ произволъ и смѣшеніе эпохъ, руководствуясь лишь общимъ шаблоннымъ представленіемъ о старинѣ; иногда впадаютъ въ другую крайность: предположивъ, на основаніи примѣтъ случайныхъ, что подлежащая реставраціи икона принадлежитъ къ такъ назыв. школѣ новгородской, строгановской, греческой и т. п., реставраторы стараются усилить на иконѣ тѣ или другія особенности иконнаго письма, примѣнительно къ существующей характеристикѣ названныхъ школъ, незамѣтно измѣняютъ старую икону, подводя письмо ея „подъ новгородское, подъ строгановское, подъ греческое“; хотя въ дѣйствительности старая икона, быть можетъ, написана была въ Палехѣ или Мстерѣ. Реставрація совершеннѣйшая требуетъ многихъ основательныхъ знаній. Реставрировать икону — не значитъ просто исправить ее. Реставрація предполагаетъ точное возстановленіе утраченныхъ или поврежденныхъ частей иконы, въ томъ видѣ, въ какомъ она вышла въ первый разъ изъ иконописной мастерской. Чѣмъ больше поврежденій на иконѣ, тѣмъ труднѣе задача реставратора, тѣмъ больше требуется отъ него знаній и опыта. Кювье опредѣлялъ принадлежность индивидуума къ его виду и роду на основаніи позвонка или кости; реставраторъ иконы на основаніи одной-двухъ примѣтъ долженъ воспроизвесть цѣльную композицію старой

иконы, цѣльный иконографическій типъ. Онъ долженъ прежде всего опредѣлить эпоху, къ которой относится подлежащая реставраціи икона, узнать характеръ этой эпохи, стать на точку зрѣнія иконописца той эпохи и, пользуясь знаніемъ его пріемовъ, приступить къ работѣ. Онъ долженъ знать иконописную технику того времени: составъ красокъ, охрепіе, золоченіе, палеографію надписей, типы святыхъ или подобія, характеръ композицій. Чѣмъ въ большей мѣрѣ онъ располагаетъ этими знаніями и способностію практическаго примѣненія ихъ, тѣмъ ближе подойдетъ къ данной эпохѣ, тѣмъ совершеннѣе будетъ его реставрація. Но чтобы достигнуть такой высоты, реставраторъ предварительно долженъ пройти хорошую школу, получить научную подготовку, пользуясь тѣми средствами, которыя можетъ представить ему современное научное значеніе. Доколѣ этого нѣтъ, до тѣхъ поръ реставрація будетъ простой „починкой“, или ремесленной поддѣлкой, разсчитанной на спекуляцію, какъ это иногда и бываетъ на самомъ дѣлѣ.

Обращаясь теперь къ исторіи русскихъ иконъ, мы, въ виду всего сказаннаго, должны въ изложеніи этого предмета ограничиться фактами и мнѣніями, имѣющими сравнительно большую степень достовѣрности.—Историческія данныя позволяютъ намъ установить фактъ изначальнаго употребленія иконъ въ русскихъ храмахъ и частныхъ домахъ. Лѣтописецъ подъ 986 г. говоря о созданіи св. Владиміромъ церкви Пресв. Богородицы въ Кіевѣ, замѣчаетъ, что строитель призвалъ для этой цѣли греческихъ мастеровъ и взялъ для новой церкви нѣсколько иконъ изъ Корсуна. Отселѣ пошли у насъ корсунскія иконы и греческіе мастера; они утвердились не только въ Кіевѣ, но и въ Новгородѣ, а со временемъ во Владимірѣ и Москвѣ. Отъ грековъ научились писать иконы и русскіе. Патерикъ печерскій сообщаетъ свѣдѣнія о кіевопечерскомъ монахѣ Алимпіи, (XI в.), какъ хорошемъ иконописцѣ, писавшемъ, между прочимъ, иконы на доскахъ. Въ каноническихъ отвѣтахъ митрополита Іоанна II (1080—1089 г.) предлагается совѣтъ поновлять старыя иконы, а въ случаѣ ихъ непригодности—хоронить въ уединенныхъ мѣстахъ. Въ вопросахъ Кирика (XII в.) отмѣчается обычай держать иконы и кресты въ клѣтяхъ [1]).

[1]) Русск. историч. библ. т. VI, 52.

Въ XII в. украшена была многоразличными иконами церковь Пресв. Богородицы во Владимірѣ (Лаврент. 148); здѣсь же поставлена была Андреемъ Боголюбскимъ икона Богоматери, писанная по преданію ев. Лукою и принесенная сюда изъ Кіева. Въ XII и XIII в. по всей вѣроятности были уже иконописныя мастерскія: въ Кіевѣ—при печерскомъ монастырѣ, въ Новгородѣ при монастыряхъ Юрьевомъ, Антоніевомъ и Хутынскомъ и при архіерейскомъ домѣ. Тамъ работали, вѣроятно, и греки и русскіе вмѣстѣ: первые, говоря вообще, были опытнѣе русскихъ; но и въ числѣ русскихъ были мастера лучше грековъ. Тѣ и другіе сходились между собою на томъ, что писали иконы по преданію и по лучшимъ греческимъ образцамъ; поэтому древнѣйшія русскія иконы должны были отличаться единообразіемъ сюжетовъ и композицій. Какъ у всякаго народа въ извѣстные періоды культурнаго состоянія не проводится должная граница между внѣшнимъ культомъ и религіозною идеею, между изображеніемъ божества и самимъ божествомъ, такъ и въ Россіи въ первоначальную эпоху христіанства внѣшняя обрядовая форма религіи имѣла слишкомъ большое значеніе для непосредственнаго чувства простого русскаго человѣка. Черта эта съ теченіемъ времени нашего свое выраженіе въ исторіи раскола; отсюда же и наклонность къ однообразію въ иконописи: измѣненіе въ иконѣ влекло за собою опасеніе измѣнить въ чемъ нибудь самую вѣру. Если икона есть внѣшнее выраженіе вѣры и предметъ религіознаго почитанія, то понятно, что она должна выражать прежде всего ту или другую догматическую или нравственную мысль; ея красота должна быть красотою внутренняго выраженія. Прихотливыя требованія измѣнчивой человѣческой природы отходятъ на задній планъ; скромность и смиреніе въ изображеніяхъ святыхъ ликовъ, изнуреніе плоти и подвижничество, большіе выразительные глаза; полная драпировка; тщательностью въ отдѣлкѣ всѣхъ частей фигуры; строгость и выразительность, надписи греческія и русскія: качества эти удовлетворяли религіозному чувству древне-русскаго человѣка.

Техническая сторона древне-русскаго иконописанія обслѣдована была Сахаровымъ въ его изслѣдованіяхъ о русскомъ иконописаніи, Снегиревымъ въ Древностяхъ россійскаго Государства и Ровинскимъ въ его Исторіи русскихъ

иконописныхъ школъ. Сущность дѣла здѣсь заключается въ слѣдующемъ. Прежде всего для иконы выбиралась крѣпкая сухая доска липовая, кипарисовая, чинаровая, или дубовая; она почти всегда имѣла форму четвероугольную; но величина ея не всегда была одинакова: иногда равнялась она одной пяди, иногда доходила до аршина и болѣе; отъ этого различія въ величинѣ произошли названія иконъ: пядница, локотница, пятилистовая, шестилистовая, восьмилистовая и т. д. Послѣднія три названія истолковываются не одинаково: Снегиревъ и Ровинскій видятъ здѣсь указанія на число листовъ золота, которое можетъ помѣститься на иконѣ; а Буслаевъ истолковываетъ ихъ въ смыслѣ указанія на количество вершковъ, такъ какъ въ нашей современной практикѣ иконописцевъ размѣръ иконы обыкновенно опредѣляется вершками (икона шестивершковая, восьмивершковая и т. д.). Толщина иконы, небольшого размѣра, около $^1/_2$ вершка,—большихъ иконъ—не болѣе 1 вершка.—Выбранную доску нужно было приготовить для иконнаго письма; приготовленіе состояло въ слѣдующемъ. На лицевой сторонѣ иконной доски дѣлали выемку въ срединѣ, оставляя широкія выпуклыя поля; съ задней стороны скрѣпляли доску одною или двумя поперечными шпонами лицевую сторону доски проклеивали съ цѣлію предохраненія ея отъ сырости; въ противномъ случаѣ влажный воздухъ, проникая въ нее, могъ бы испортить левкасный грунтъ изображенія. Затѣмъ брали кусокъ холстины, ветоши или серпянки; величиною въ иконную доску, и наклеивали ее на доску, чтобы лучше держался левкасъ. Наклейка эта называется паволокою: по мнѣнію Ровинскаго, она перешла къ намъ съ запада въ XVI в., но это едва ли вѣрно. На паволоку накладывали левкасъ, состоящій изъ толченаго алебастра съ клеемъ: алебастровый левкасъ, греческаго происхожденія, отличается необычайною твердостію и способностію къ сопротивленію вліяніямъ воздуха. Въ новой иконописной практикѣ онъ замѣняется обычно левкасомъ мѣловымъ. Левкасъ составляетъ грунтъ изображенія. Послѣ того, какъ онъ высыхалъ, его скребли ножами и выглаживали хвощемъ и на немъ писали изображеніе: сперва выводили острою иглою по левкасу рисунокъ изображенія и потомъ раскрашивали его. Краски назывались вапами или шарами (отсюда „шаровное письмо... повапленный гробъ“..) и разводились на яичномъ желткѣ. Для плавки лицъ употреб-

лялись главнымъ образомъ—вохра, бѣлила умвра (темнѣе вохры), а для доличнаго—вохра, киноварь и празелень. Колоритъ старинныхъ иконъ вообще темный отъ изобилія вохры. Фонъ на иконахъ покрывался санкиромъ (смѣсь вохры съ чернилами), празеленью и листовымъ золотомъ; доличное иногда украшалось золотомъ на гвентахъ т. е. чертахъ или складкахъ одежды; вѣнцы по санкирю растушевывались зеленью и жженою вохрою или багрецомъ; подписи по золоту дѣлались киноварью, а по краскамъ—сусальнымъ золотомъ, или бѣлилами. Когда икона была готова, ее покрывали олифою, вслѣдствіе чего краски на ней скоро желтѣли. Краски на старинныхъ иконахъ очень крѣпки, плотно прилегаютъ къ доскѣ и сохраняются даже подъ нѣсколькими слоями поновленій: отсюда возможность реставраціи иконъ чрезъ снятіе вновь наложенныхъ на первоначальное письмо красокъ.—Въ эпоху высшаго развитія русской иконописи въ XVI—XVII вв. употреблялись въ иконописной практикѣ: баканъ веницейскій, блягиль (сурикъ жженый на желѣзѣ), киноварь, голубецъ, ярь веницейская, ярь мѣдянка (зеленая), бѣлила нѣмецкія, вохра слизуха, празелень нѣмецкая, червлень нѣмецкая, багоръ нѣмецкій, вохра греческая, празелень греческая и бѣлила кашинскія.

Иконописцы, по различію спеціальностей, дѣлились на нѣсколько группъ: одни изъ нихъ занимались составленіемъ рисунка иконы и назывались знаменщиками; это первое и главное дѣло въ иконописи; отъ знаменщика требуется талантъ, знаніе рисунка и иконографіи; другіе писали однѣ только головы и лица и назывались лицевщиками, третьи писали части изображеній отъ головы или лица до ногъ и назывались доличными; иные писали обстановочныя изображенія—палаты, деревья, травы, и назывались травщиками; золото на икону клали златописцы, левкасъ—левкащики, краски растирали терщики и т. д. Такъ, одна и таже икона прежде, чѣмъ появлялась она на свѣтъ Божій, должна была пройти чрезъ нѣсколько рукъ иконописцевъ съ разными задатками таланта, знанія и техническаго умѣнья. А это такъ или иначе должно было отражаться на иконѣ. Единство и цѣльность иконѣ сообщалъ главнымъ образомъ знаменщикъ: его художественный талантъ, знаніе, вкусъ должны были отражаться и въ цѣльной композиціи, и въ

идеѣ, и отчасти въ техническомъ исполненіи; онъ могъ наложить на икону отпечатокъ личнаго творчества; однако, коль скоро намъ извѣстны основныя традиціонныя начала русской иконописи, то мы должны и въ данномъ случаѣ ограничить мѣру личнаго участія иконописца: въ большинствѣ случаевъ знаменщикъ братъ композицію съ готоваго образца, переводя ее на новую икону механически, или измѣняя, дополняя, сокращая ее въ подробностяхъ. Въ общемъ и цѣломъ какъ знаменщики, такъ и лицевщики, доличные, травщики слѣдовали преданію; но одни изъ нихъ предпочитали однѣ краски, другіе—другія, одни писали мелко, другіе крупно, одни любили строгія мрачныя иконы, другіе — свѣтозарныя и красивыя. Отсюда и различіе такъ называемыхъ русскихъ иконописныхъ школъ не есть различіе художественныхъ направленій въ смыслѣ западноевропейскомъ. Художественная школа на западѣ Европы представляла собою тѣсно сплоченный около выдающагося художника кружокъ: она имѣла свой взглядъ на задачи искусства, имѣла свои симпатіи къ тѣмъ или другимъ идеаламъ и формамъ и являясь школою то идеалистическою, то реальною, то старалась примирить оба эти направленія; одна изображала преимущественно религіозные сюжеты, другая бытовыя сцены, третья ландшафты, наконецъ она вырабатывала свои техническіе пріемы, усвояла себѣ извѣстное понятіе о колоритѣ, перспективѣ и проч. Полная свобода творчества, какъ по отношенію къ идеѣ картины, такъ и выполненію ея, составляетъ основной признакъ, опредѣляющій то или другое направленіе западно-европейской школы. Не то въ Россіи: основное начало—писать иконы по преданію и по лучшимъ образцамъ естественно сдерживало свободу личнаго „измышленія“; оно нарушалось только въ Москвѣ и нѣкоторыхъ другихъ центрахъ русскаго просвѣщенія, притомъ въ періодъ XVI XVII в., но и здѣсь свобода была условною: измѣненіе размѣровъ иконы, состава красокъ, пропорцій фигуръ, даже измѣненіе композиціи въ деталяхъ не составляетъ еще принципа художественной школы; тѣмъ болѣе, что эти различія проходятъ не всегда послѣдовательно даже въ одной и той же мѣстности, въ одной и той же мастерской. Отсюда происходитъ то, что любители и даже знатоки старыхъ иконъ смѣшиваютъ нерѣдко напр. иконы устюжскія съ первыми московскими, суздальскія съ

кинешемскими и монастырскими, московскія съ строгановскими и т. д.; иные, въ виду неясности и неопредѣленности примѣтъ, чрезмѣрно увеличиваютъ число школъ, что особенно замѣтно въ средѣ практиковъ торгово-промышленнаго міра. Главныхъ иконописныхъ школъ, по мнѣнію спеціалистовъ, у насъ было три: новгородская, московская и строгановская; остальныя менѣе замѣтны или по незначительной древности (сибирская), или по недостатку высокихъ качествъ (суздальская), или потому, что вообще близко подходятъ къ одной изъ трехъ названныхъ школъ. Какія же отличительныя особенности главныхъ школъ? Въ отвѣтъ на этотъ вопросъ приведемъ обычно и давно повторяемыя характеристики ихъ.

„Отличительные признаки новгородскаго письма, говоритъ Ровинскій, составляютъ: рисунокъ рѣзкій, длинными прямыми чертами, фигуры по большей части короткія въ 7 или $7^1/_2$ головъ, лицо длинное, носъ опущенный на губы. Выраженіе лица строгое, но вмѣстѣ величественное и спокойное; одежды, по большей части, писаны въ двѣ краски; складки и оттѣнки одеждъ не отличаются особою тщательностію, и обозначались просто одними толстыми чертами, сдѣланными посредствомъ бѣлилъ и чернилъ. Оттѣнки на волосахъ и бородѣ сдѣланы по бѣлиламъ и вохрѣ. Колоритъ новгородскихъ иконъ вообще мрачный. По сравненію съ греческими иконами новгородскія стоятъ гораздо ниже; правда онѣ удерживаютъ тѣже иконографическіе пріемы и греческія надписи, но онѣ не имѣютъ той смѣлости кисти, той свободы рисунка, которыми отличались древне-греческія иконы; нѣтъ въ нихъ тщательности и чистоты греческихъ писемъ, и даже краски ихъ не отличаются тою свѣтлостію и яркостію, какія наблюдаются въ греческихъ иконахъ.

Московская иконописная школа представляетъ два періода въ своей исторіи. Первоначальныя московскія иконы въ общихъ чертахъ близко подходятъ къ новгородскимъ и устюжскимъ,—безъ сомнѣнія, потому, что новгородцы и устюжцы были въ Москвѣ главными руководителями иконописнаго дѣла: въ нихъ наблюдаютъ тотъ же мрачный или желтый видъ: вохра въ лицахъ, вохра въ ризахъ, вохра въ палатахъ, наконецъ, въ свѣтѣ та-же вохра; но иконы позднѣйшія московскія имѣютъ уже преимущества предъ новгородскими. Тогда какъ на новгородскихъ лица изображае-

мыхъ святыхъ отличались серьезностію и даже суровостью выраженія, на иконахъ московскихъ они представляются болѣе мягкими; тамъ важность, здѣсь умиленіе. Колоритъ новгородскихъ иконъ по большей части мрачный, въ московскихъ—свѣтлый; тамъ поля темныя, здѣсь свѣтлыя. Въ цѣломъ московская икона представляетъ больше сходства съ живописью въ собственномъ смыслѣ, чѣмъ новгородская; она ближе къ свѣтлой и живой картинѣ, между тѣмъ какъ новгородская икона напоминаетъ мрачную аскетическую картину.

Школа строгановская, организованная извѣстными именитыми людьми Строгановыми, сходна съ московскою въ общемъ стилѣ. Къ числу ея болѣе или менѣе характерныхъ отличій относятъ тщательность въ отдѣлкѣ фигуръ, разнообразіе въ изображаемыхъ лицахъ и яркость красокъ. Особенно высокой степени совершенства строгановскіе живописцы достигли въ изображеніяхъ мелкихъ; на незначительномъ пространствѣ они могли воспроизводить множество мелкихъ фигуръ, снабжали ихъ многочисленными надписями, которыя могутъ быть разобраны только вооруженнымъ глазомъ, и отдѣлывали всѣ мельчайшія детали съ замѣчательною чистотою.[1]

Характеристика эта первоначально появилась среди коллекціонеровъ любителей, отъ нихъ перепята была Снегиревымъ, Сахаровымъ, Ровинскимъ, арх. Макаріемъ и др. Главныя черты ея основаны на непосредственномъ изученіи памятниковъ, но они недостаточны для того, чтобы на нихъ обосновать научное заключеніе о художественныхъ школахъ: черты эти имѣютъ детальный характеръ, строгая послѣдовательность ихъ въ памятникахъ встрѣчается не всегда; художники, признаваемые строгановскими, какъ напр. Прокопій Чиринъ, Яковъ Казанецъ, Назарій Истоминъ, были въ дѣйствительности царскими иконописцами, какъ это подтверждается документами Оружейной палаты [1]) и другими данными [2]). Нельзя отрицать того, что иконописцы разныхъ мѣстъ и временъ, по навыку усвояли себѣ извѣстные иконо-

[1]) Сборн. Общ. др. русск. иск. 1873, стр. 20. В. П. Успенскій, Очерки по исторіи икон. СПБ. 1899; стр. 32—33.

[2]) Сійскій икон. подлинн. III, 146.

писные пріемы, которыми и отличались одни отъ другихъ, подобно тому, какъ различаются шрифты или почерки разныхъ временъ, отдѣльныхъ лицъ, а иногда и школъ; но эти различія не даютъ права говорить о существованіи школъ или художественныхъ направленій въ русской иконописи; это лишь „пошибы“ или особые пріемы, манеры, а не направленія. Съ достаточною опредѣленностію возможно говорить лишь объ одной школѣ московской въ эпоху ея процвѣтанія въ XVI—XVII вв. и особенно о школѣ царской. Школа эта была правительственнымъ учрежденіемъ съ спеціальными цѣлями, ранговыми отличіями иконописцевъ и инструкціями. Лица, принадлежащія къ этой школѣ, находились въ ближайшемъ распоряженіи царя: они исполняли, по его приказанію, различныя иконописныя работы въ московскихъ соборахъ, монастыряхъ, приходскихъ церквахъ и палатахъ и, подобно чиновникамъ, пользовались казеннымъ жалованьемъ и выдачею натурою корма въ видѣ хлѣба, ржи, питья разнаго и проч. Въ случаяхъ экстренныхъ, когда наличныя работы превышали силы этой корпораціи, выписывались еще изъ разныхъ мѣстъ Россіи кормовые иконописцы, которые во время исполненія работъ пользовались кормовыми выдачами, а затѣмъ, по окончаніи дѣла, возвращались къ своимъ обычнымъ занятіямъ. Художественный цензъ для этихъ иконописцевъ былъ очень не высокъ. Отъ нихъ требовалось умѣнье писать иконы подъ руководствомъ избранныхъ знаменщиковъ и съ готовыхъ образцовъ. Въ то же время, можетъ быть, по указаніямъ опыта, предъявлялись къ нимъ нѣкоторыя требованія нравственнаго характера: при вступленіи въ должность царскаго иконописца, эти лица должны были давать удостовѣреніе въ томъ, что они не будутъ пить и бражничать и будутъ честно и добросовѣстно относится къ своимъ обязанностямъ. Выдѣляясь изъ ряда другихъ по своему внѣшнему положенію, школа эта въ отношеніи художественномъ стояла также не высоко, какъ и всѣ другія. И только во второй половинѣ XVII в. счастливыя обстоятельства выдвинули изъ среди заурядныхъ мастеровъ этой школы нѣсколько талантливыхъ людей: они внесли въ рутинное ремесло нѣкоторую искру оживленія, хотя ей и не суждено было разлиться въ сильное пламя возрожденія. Мы разумѣемъ царскую школу временъ Алек-

сѣя Михаиловича съ ея талантливымъ иконописцемъ Симономъ Ушаковымъ во главѣ [1]).

Симонъ Ушаковъ принадлежалъ къ числу жалованныхъ царскихъ иконописцевъ. Знаменщикъ по профессіи, онъ выдѣлялся изъ среды сотоварищей оригинальностью своего воззрѣнія на церковное искусство. Образовавъ вокругъ себя небольшую группу иконописцевъ, онъ явился послѣдовательнымъ новаторомъ въ русской иконописи и старался поколебать въ принципѣ устарѣлыя воззрѣнія на иконопись. Устарѣлое русское воззрѣніе на иконопись, какъ ремесло, предполагающее подражательность древнимъ образцамъ, оставалось еще въ силѣ ко времени выступленія на художественное поприще С. Ушакова, и онъ, какъ воспитавшій свой художественный вкусъ на тѣхъ же древнихъ образцахъ, а съ произведеніями иностранныхъ художниковъ познакомившійся лишь чрезъ посредство заѣзжихъ мастеровъ, не мечталъ о совершенной реформѣ русской иконописи; онъ признавалъ важность русскихъ традиціонныхъ формъ, и все его новшество заключалось въ требованіи изящества и красоты отъ этихъ формъ. Въ чемъ именно заключалась сущность его стремленій,—это видно изъ посланія изографа Іосифа Владимірова, принадлежащаго къ той же школѣ, къ сотоварищу С. Ушакову; оно состоитъ изъ двухъ частей, изъ которыхъ одна представляетъ характеристику тогдашняго состоянія иконописи и указываетъ ея недостатки; эта часть носитъ названіе: „о премудрой майстротѣ живописующихъ“; вторая часть направлена противъ сербскаго діакона Іоанна Плѣшковича, который, живя въ Москвѣ, держался старыхъ воззрѣній на иконопись и вооружался противъ свѣтовидныхъ иконъ; эта часть озаглавлена: „вспакъ на уничтожающія св. иконъ живописаніе или возразъ нѣкоему хульнику Іоаннови вредоумному“. Приведемъ въ перифразѣ наиболѣе характерныя мѣста изъ этого посланія [2]). „Нигдѣ въ другихъ странахъ, пишетъ авторъ въ 11-й главѣ, не видно такого безчинства, какъ нынѣ у насъ. Честное и премудрое иконное художество подверглось поношенію и униженію по слѣдую-

---

[1]) Обстоятельное изслѣдованіе о Симонѣ Ушаковѣ и царской школѣ напечатано Ю. Д. Филимоновымъ въ Сборн. общ. др. русск. иск. 1873 г. Этимъ изслѣдованіемъ пользуемся и мы.

[2]) Напечатано Филимоновымъ тамъ же.

щей причинѣ. Всюду по деревнямъ и селамъ прасолы развозятъ иконы цѣлыми корзинами; а письмо этихъ иконъ до такой степени „ругательно“, что иныя похожи болѣе на дикихъ людей, чѣмъ на человѣческіе образы. И что всего безчестнѣе,—прасолъ у прасола перекупаетъ ихъ, что щепки въ кострахъ, сотнями и тысячами. Шуяне, холуяне, палешане продаютъ ихъ по базарамъ, развозятъ по глухимъ деревнямъ, мѣняютъ по мелочамъ на яйца, лукъ, какъ дѣтскія игрушки, а большею частію на опойки и разную рухлядь. А простой народъ начинаетъ думать, что хорошее иконное письмо не спасетъ человѣка, и сельскіе жители не стараются пріобрѣтать хорошія иконы, а ищутъ дешевыхъ“. Всѣ эти жалобы подтверждаются и другими письменными памятниками того времени. Но что особенно важно,—это ссылка автора на иностранцевъ, которые заботятся о тщательности своихъ живописей и насмѣхаются надъ русскимъ иконописаніемъ; ссылка эта важна потому, что она указываетъ намъ источникъ, изъ котораго вышелъ протестъ въ школѣ Ушакова противъ современной рутины. „Не по этимъ ли причинамъ, продолжаетъ авторъ въ 29-й главѣ, осуждаютъ насъ иностранцы; они не иконы хулятъ, не надругаются надъ ними, но насмѣхаются надъ дурнымъ письмомъ и нашимъ непониманіемъ истины. Я говорю это не для того, чтобы хвалить иностранную вѣру, но для того, чтобы показать, что нельзя осуждать намъ хорошіе обычаи, хотя бы они были и иностранные, ибо и иностранцы, хотя они и маловѣрные, тщательно изображаютъ святыхъ апостоловъ и пророковъ на листахъ и стѣнахъ... Неужели ты скажешь, обращается онъ къ сербскому діакону, что только однимъ русскимъ предоставлено право писать иконы, и только однѣмъ русскимъ иконамъ слѣдуетъ покланяться, а отъ прочихъ земель иконъ не принимать и не почитать?.. Напротивъ и у иностранцевъ немало хорошихъ иконъ. Когда у соотечественниковъ или иноземцевъ мы видимъ изображеніе Христа или Богоматери выдержано или премудрымъ живописаніемъ написано, тогда мы радуемся, а не завидуемъ иностранцамъ, видя у нихъ хорошія иконы... Ты одинъ, осуждаешь насъ за то, что мы принимаемъ иконы отъ иноземцевъ, а между тѣмъ самъ принимаешь иноземныя хитродѣлія. Спроси у своего отца, пусть онъ тебѣ скажетъ, пусть скажутъ тебѣ и твои старцы, что во всѣхъ на-

шихъ русскихъ церквахъ вся церковная утварь, фелони и омофоры, пелены и покровы, и всякая „хитроткань“ и „златоплетенья“, и драгоцѣнные камни и жемчугъ,—все это ты принимаешь отъ иностранцевъ, вносишь въ церковь, украшаешь тѣмъ престолъ и иконы и не называешь это скверною“. Итакъ, по смыслу этого посланія, крайній консерватизмъ въ русской иконописи не есть явленіе нормальное. Такое воззрѣніе явилось у автора, очевидно, подъ вліяніемъ знакомства съ произведеніями западнаго художества; онъ вполнѣ сочувствуетъ достойнымъ произведеніямъ иностранцевъ, рекомендуетъ почитать ихъ и принимать въ храмы. Мысль, сама по себѣ, не новая: слѣды западныхъ вліяній у насъ замѣчаются уже и въ болѣе раннее время; но здѣсь ново открытое и настойчивое заявленіе о необходимости реформы. Авторъ посланія старается установить новый художественный принципъ: онъ открыто протестуетъ противъ рутины, рекомендуетъ уничтожить ее совершенно и на мѣстѣ ея утвердить новую художественную школу. Въ сущности, онъ не хотѣлъ совершеннаго уничтоженія византійско-русскихъ иконописныхъ преданій, но, приглядѣвшись къ западнымъ образцамъ, желалъ стряхнуть съ русской иконописи копоть и грязь. „Гдѣ нашли такое правило, пишетъ онъ въ предисловіи, чтобы на одинъ манеръ смугло и темновидно изображать св. лица? Не весь родъ человѣческій имѣетъ одно лицо; не всѣ святые имѣли смуглыя и тощія лица. Если нѣкоторые святые при жизни, вслѣдствіе небреженія тѣла, и лишены были здороваго человѣческаго вида, то по смерти, удостоенные вѣнца праведниковъ, они должны были измѣнить свой видъ на свѣтлый и ясный, такъ какъ праведникамъ приличествуетъ свѣтлый видъ, а грѣшникамъ мрачный. Наконецъ, многіе святые и при жизни отличались необыкновенною красотою: не изображать же ихъ съ темными лицами? Правда, за темное изображеніе стоитъ древнее преданіе; однакожъ, неужели истина должна быть въ рабскомъ подчиненіи у старины? Притомъ и самая эта старина дошла до насъ не въ первоначальномъ своемъ видѣ, а въ искаженномъ, доказательствомъ чему служатъ испорченные иконописные подлинники“. Такимъ воззрѣніемъ была проникнута школа Ушакова. Что оно не оставалось лишь теоретическимъ мечтаніемъ, но примѣнялось къ дѣлу, доказательствомъ этому служатъ дошедшія до насъ произве-

денія С. Ушакова. Состоя на государственной службѣ, Ушаковъ писалъ иконы и вообще занимался художествомъ по заказу царя; но вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ находилъ время и для частныхъ работъ; эти—то частныя работы и сохранились до насъ. Главнѣйшая часть иконописныхъ произведеній Ушакова находится въ московской церкви Грузинской Божіей Матери, къ приходу которой принадлежалъ нашъ художникъ. Одно изъ самыхъ видныхъ мѣстъ занимаетъ здѣсь инона благовѣщенія, писанная Ушаковымъ въ 1659 г. Она имѣетъ слѣдующую подпись: „написася сія икона къ ц. Св. Троицы, строеніе гостя Григорія Никитникова, что въ Китаѣ-городѣ. Писа до лицъ сей образъ Яковъ Казанецъ до лицъ же (ону) икону довершилъ Гавріилъ Кондратьевъ, лица у кои иконы писалъ Симонъ Ѳедоровъ, сынъ Ушаковъ. Написася отъ созданія міра 7167 г., отъ воплощенія Сына Божія 1659 г. іюля въ 28 день". Такимъ образомъ икона эта написана тремя иконописцами того времени,— иконописцами лучшими, какъ это видно изъ документовъ Оружейной палаты. Но участіе самого Ушакова не ограничилось здѣсь писаніемъ однихъ ликовъ: онъ, какъ знаменщикъ, составлялъ рисунокъ для иконы, слѣдоват., ему принадлежитъ самая видная художественная часть ея. Въ обычномъ иконописномъ ремеслѣ переводъ рисунка съ готоваго образца, конечно, не представляетъ никакого затрудненія; но Ушаковъ смотрѣлъ на это иначе. Удерживая основныя иконографическія формы, завѣщанныя преданіемъ, онъ въ тоже время не подчинялся рабски этому преданію и въ многочисленныхъ деталяхъ традиціонныхъ формъ позволялъ себѣ отступленія и творчество. Мало того. нѣкоторыя изъ боковыхъ клеймъ этой иконы Ушаковъ сочинилъ вновь, что составляетъ уже творчество художественное, предполагающее извѣстную долю таланта и знанія.—Центръ иконы составляетъ изображеніе благовѣщенія. Художникъ взялъ обычный древній переводъ „съ рукодѣльемъ"; но такъ какъ въ то время входилъ уже въ употребленіе и другой переводъ „съ книгою", то Ушаковъ присоединилъ и книгу и, такимъ образомъ, соединилъ два перевода въ одной картинѣ. Не описывая подробностей этой картины, отмѣтимъ лишь то, что ея исполненіе отличалось особенною тщательностью; всѣ мельчайшія детали обработаны тонко и старательно; особенно хороши палаты, представляющія смѣ-

шеніе разнообразныхъ стилей. Вокругъ этого центра размѣщены 11 клеймъ меньшихъ, представляющихъ 11 кондаковъ акаѳиста. Изъ нихъ особенно замѣчательно по драматизму сюжета первое клеймо: Взбранной воеводѣ побѣдительная" (рис. 172). Картина представляетъ избавленіе Константинополя отъ непріятелей. Вдали виденъ самый городъ съ церквами и башнями въ родѣ минаретовъ, справа другой городъ, въ которомъ изображено благовѣщеніе; тутъ же—цѣлый ландшафтъ—горы и деревья, внизу бурное море. Изъ городскихъ воротъ выѣзжаетъ толпа греческихъ всадниковъ и вступаетъ въ битву съ непріятельскою конницей. Непріятель взбирается на стѣны города, но встрѣчаетъ сопротивленіе грековъ. Далѣе изъ города выступаетъ священная процессія съ иконами нерукотвореннаго образа и Богоматери и множествомъ духовенства; процессія приближается къ морю; патріархъ погружаетъ въ воду часть ризы Богоматери, и неожиданно совершается чудо: море взволновалось; непріятельскіе корабли пошли ко дну, только мачты ихъ и головы непріятельскихъ воиновъ тамъ и сямъ мелькаютъ среди разъяренныхъ волнъ. Нельзя не согласиться, что выполненіе такого сюжета требовало недюжинныхъ способностей и умѣнья и особенно потому, что этотъ сюжетъ со всѣми подробностями едва ли былъ скопированъ съ готоваго образца и, вѣроятно, былъ сочиненъ самимъ Ушаковымъ.

Слѣдующее, второе клеймо, олицетворяющее третій кондакъ: „сила Вышняго осѣнитъ тогда къ зачатію браку неискуснѣй" представляетъ благовѣщеніе. Третье „бурю внутрь имѣяй помышленій невѣрныхъ цѣломудренный Іосифъ смутися", представляетъ Іосифа, смутившагося зачатіемъ Богоматери безъ мужа, и предъ нимъ ангела, разрѣшающаго его недоумѣніе. Четвертое — „боготечную звѣзду видѣвше волсви и тоя послѣдовавше зари"—представляетъ шествіе волхвовъ по указанію звѣзды на поклоненіе родившемуся Спасителю. Пятое—„проповѣдницы богоносніи бывше волсви",—изображаетъ волхвовъ, возвѣщающихъ Іроду объ явленіи необыкновенной звѣзды и ея знаменованіи. Шестое — „хотящу Симеону отъ нынѣшняго вѣка приставитися"... представляетъ срѣтеніе Симеономъ Господа по обычному иконографическому переводу. Седьмое: „странное рождество видѣвше", — представляетъ рождество Христово. Восьмое— „всякое естество ангельское удивися великому Твоего воче-



Рис. 172. Икона Симона Ушакова—взбранной воеводѣ (стр. 394).

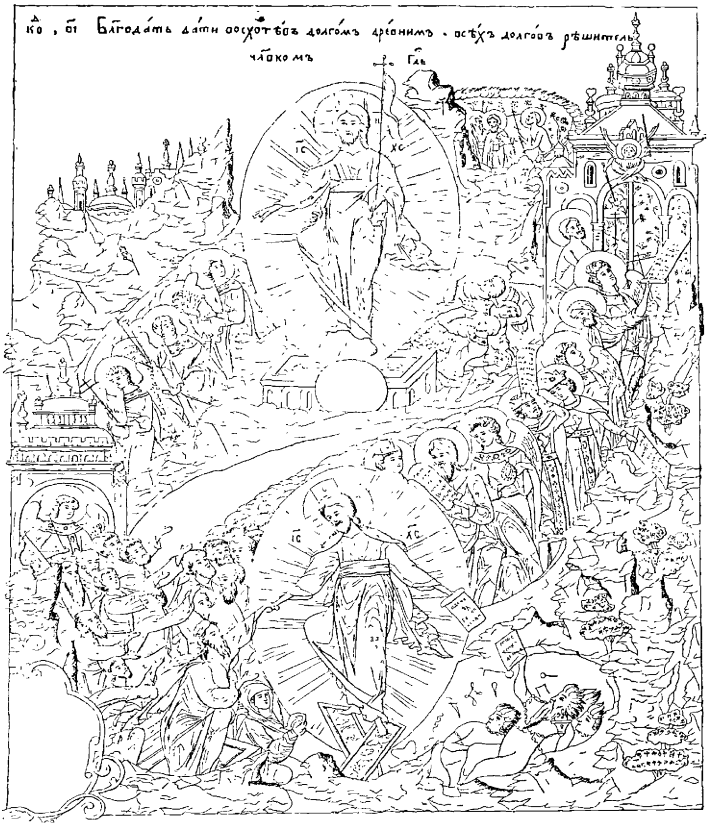


Рис. 173. Съ иконы акаѳиста С. Ушакова—благодать дати восхотѣвъ (стр. 395).

ловѣченія дѣлу"... изображаетъ нѣсколько рядовъ св. мужей, съ удивленіемъ смотрящихъ вверхъ, а вверху изображены: Богъ Отецъ въ восьмиугольномъ нимбѣ и нѣсколько ниже—Богъ Сынъ благословляющій. Девятое „спасти хотя міръ" изображаетъ Бога Отца, и внизу городъ и три креста—символъ искупленія міра крестною смертію Спасителя. Десятое „пѣніе всяко побѣждается": представлено общее моленіе Спасителю, возсѣдающему вверху на тронѣ; въ числѣ молящихся—митрополитъ и духовенство; съ лѣвой стороны отъ зрителя—царь, стоящій на царскомъ мѣстѣ въ царскомъ одѣяніи и коронѣ; съ правой стороны въ такой же обстановкѣ—царица. Картина обрамлена затѣйливою архитектурою, въ которой нельзя не признать нѣкоторыхъ элементовъ московской архитектуры XVII в. (кокошники, маковицы, узкія окна, замкнутыя сверху арками). Одиннадцатое клеймо „благодать дати восхотѣвъ" (рис. 173) представляетъ Самого Христа въ двухъ видахъ: „вверху въ ореолѣ съ знаменемъ побѣды (крестомъ), внизу въ такомъ же ореолѣ на вратахъ адовыхъ въ моментъ изведенія изъ ада ветхозавѣтныхъ праведниковъ. Адъ олицетворенъ группою скованныхъ цѣпями бѣсовъ. Двѣнадцатое „О Всепѣтая Мати": въ зданіи изящной архитектуры со многими русскими мотивами, изображена Богоматерь съ воздѣтыми руками, съ Младенцемъ Іисусомъ въ нѣдрахъ; ниже—престолъ, съ книгою; по сторонамъ его духовенство, цари, царицы и народъ: одни колѣнопреклоненные, другіе стоятъ прямо съ воздѣтыми руками. Это послѣднее изображеніе представляетъ самый процессъ пѣнія акаѳиста.—Такова одна изъ иконъ Ушакова. Къ числу ея безспорныхъ достоинствъ относятся: во 1-хъ рисунокъ, хорошо сочиненный Ушаковымъ, во 2-хъ тщательность и чистота отдѣлки, которая въ виду сложности изображеній, соединена была съ значительными затрудненіями. Однако, не смотря на всѣ эти достоинства, мы вполнѣ согласны съ мнѣніемъ г. Филимонова, что описанная икона Ушакова не можетъ быть названа художественнымъ произведеніемъ свободнаго творчества: въ рисункѣ сильно пробивается иконописная традиція; въ лицахъ нѣтъ индивидуальности выраженія; въ фигурахъ нѣтъ свободы движеній; нѣтъ воздушной перспективы; драпировка условна. Это—красивая икона, но не картина въ западно-европейскомъ смыслѣ. Далѣе требованій изящества формъ школа

Ушакова не простирала своихъ новшествъ, а потому было бы ошибочно оцѣнивать иконы Ушакова съ точки зрѣнія академическихъ понятій о живописи. Тѣми же достоинствами отличается и другая икона Владимірской Богоматери въ той же грузинской церкви (рис. 174). На ней находится собственноручная подпись Ушакова, изъ которой видно, что вся икона написана имъ самимъ въ 1668 году. Композиція иконы весьма любопытна. Внизу представлены стѣны московскаго кремля, сходно съ оригиналомъ. За стѣнами возвышается пятиглавый храмъ: это Успенскій соборъ. Внутри храма видно дерево, при корнѣ котораго стоятъ нагнувшись къ нему, князь Іоаннъ Даниловичъ Калита и митр. московскій Петръ. Первый охватываетъ дерево руками, какъ насадитель его, второй поливаетъ его водою изъ кувшина. Надпись: Господи, призри съ небесе и вижды и посѣти виноградъ сей и соверши, его же насади десница Твоя. Это символическое изображеніе первоначальнаго зарожденія московскаго государства. Отъ Калиты и митр. Петра пошла исторія московскихъ государей и іерарховъ; корень дерева разросся. И вотъ мы видимъ здѣсь, что стволъ дерева раздѣляется на три части: средняя вѣтвь своими отпрысками образуетъ въ центрѣ иконы овалъ, въ которомъ помѣщено изображеніе Владимірской Богоматери, покровительницы Москвы; двѣ боковыя вѣтви, расположенныя по сторонамъ главнаго овала, своими многочисленными отпрысками образуютъ по десяти меньшихъ оваловъ, въ которыхъ изображены иконные портреты историческихъ дѣятелей Москвы,—царей, князей, патріарховъ, митрополитовъ идр.; таковы: Димитрій царевичъ, Ѳеодоръ Іоанновичъ, Михаилъ Ѳеодоровичъ (??) въ княжескихъ костюмахъ, со свитками въ рукахъ, препод. князь Александръ Невскій (?), преп. Никонъ, Сергій, Савва, Пафнутій, Симонъ Андроникъ, блаж. Василій и Максимъ и агіосъ. Іоаннъ (Коловъ ??). Внизу иконы по обѣимъ сторонамъ дерева, на кремлевской стѣнѣ, стоятъ царь Алексѣй Михайловичъ, царица Марія Ильинична съ сыновьями Алексѣемъ Алексѣевичемъ и Ѳеодоромъ Алексѣевичемъ. Вверху иконы Спаситель съ покровомъ въ десницѣ и короною въ шуйцѣ. Основная идея картины: историческое зарожденіе Московскаго государства и его благоденствіе подъ защитою Богоматери. Художественный мотивъ композиціи не есть личное изобрѣтеніе Ушакова: въ



Рис. 174. Икона Владимірской Богоматери С. Ушакова (стр. 396).

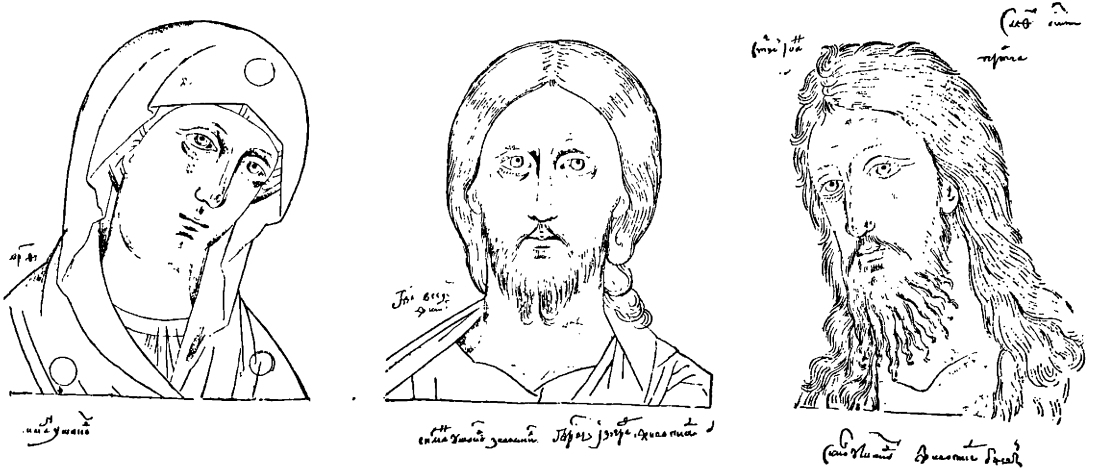


Рис. 175. Деисисъ С. Ушакова (стр. 397)

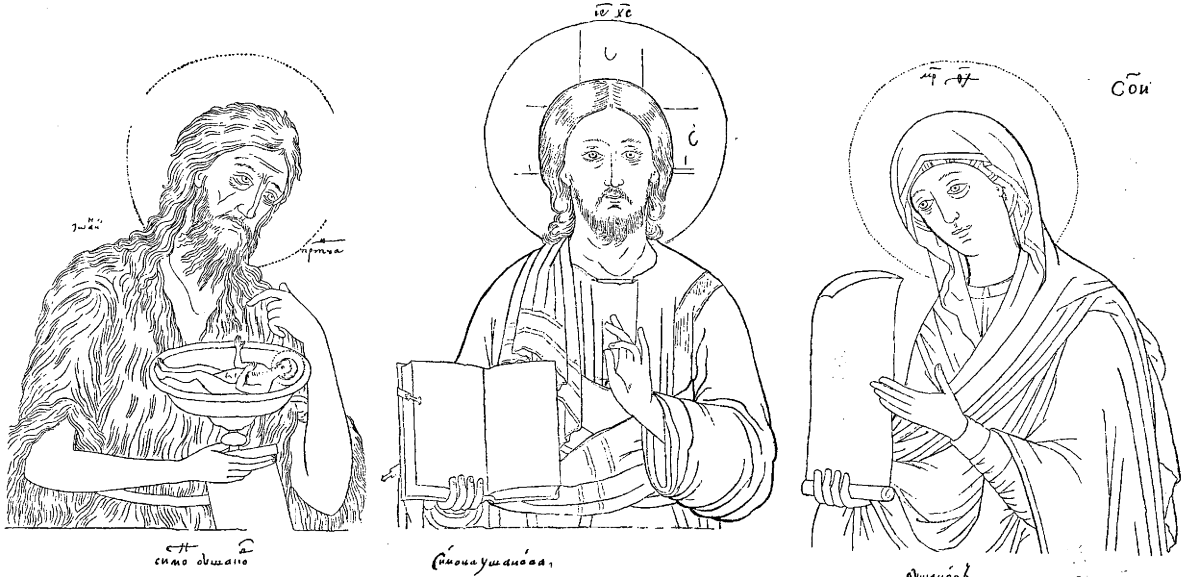


Рис. 176—178. Деисисъ С. Ушакова (стр. 397).



Рис. 179. Икона Иверской Богоматери С. Ушакова (стр. 397).



Рис. 180. Гравюра С. Ушакова—Варлаамъ и Іоасафъ (стр. 397).

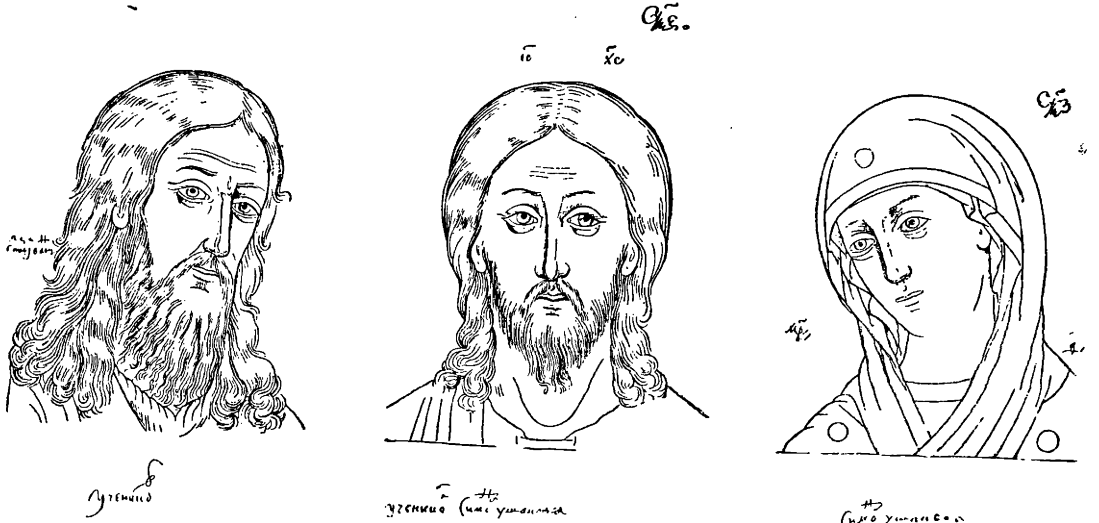


Рис. 181. Денисъ учениковъ С. Ушакова (стр. 397).

подобныхъ формахъ изображалось у насъ въ XVII в. древо Іессея,—композиція распространенная также и въ западной Россіи. Ушаковъ воспользовался этимъ мотивомъ и примѣнилъ его къ названной картинѣ, видоизмѣнивъ его детали.

Отъ Ушакова и его школы осталось значительное число иконъ (рис. 175—179), гравюръ (рис. 180) и рисунковъ: нѣкоторыя иконы находятся въ той же Грузинской церкви, иныя во Флорищевой пустыни влад. губ.; одна икона Петра и Павла въ тверскомъ музеѣ; снимки съ его иконъ и гравюръ встрѣчаются въ Сійскихъ иконописныхъ подлинникахъ. Извѣстны также иконы его учениковъ (рис. 181). Тѣ изъ его иконъ, которыя относятся къ ранней эпохѣ его дѣятельности, примыкаютъ больше къ старой иконописи, а иконы послѣдней эпохи—къ живописи, или, какъ говорили въ старину, „къ живству“.



XV.

Стѣнописи русскія XVI—XVII вв.

Въ церковныхъ стѣнописяхъ XVI—XVII в. съ замѣчательною ясностію и полнотою выражается прогрессивное художественное и иконографическое движеніе того времени. Усовершенствованіе техники и стиля и необычайное расширеніе иконографическихъ цикловъ отличаютъ эту группу памятниковъ. Теперь вошли въ обычное примѣненіе въ стѣнописяхъ не только сложныя изображенія, явившіяся подъ вліяніемъ житійнаго матеріала, сказаній о вселенскихъ соборахъ, чудотворныхъ иконахъ, но и множество поучительныхъ композицій, навѣянныхъ лимонаремъ или цвѣтникомъ, чудесными разсказами о литургіи изъ слова, приписываемаго Григорію Богослову. Это движеніе стоитъ въ неразрывной связи съ общимъ подъемомъ художественной производительности, центромъ которой служила Москва, а во вторую половину XVII вѣка царская иконописная икона въ Москвѣ. Въ Москву стекались провинціальные иконописцы изъ разныхъ мѣстъ, приносили съ собою нѣкоторыя знанія и навыкъ въ иконописной техникѣ; все это растворялось въ общемъ художественномъ горнилѣ, а отсюда выработанные въ Москвѣ пріемы разносились по всей Россіи. Этимъ обмѣномъ Москвы съ провинціальною глушью объясняется то любопытное явленіе, что напр. стѣнописи въ храмахъ московскихъ, ярославскихъ, ростовскихъ, костромскихъ, вологодскихъ повторяютъ не только одни и тѣ же общіе пріемы техники, но и стиль, и иконографическіе

циклы. А на единство источника этого любопытнаго сходства указываютъ записи на стѣнахъ храмовъ, изъ которыхъ видно, что иногда одни и тѣ же художники и мастера работали и въ Москвѣ, и въ Ярославлѣ, и въ Костромѣ. Ниже, при обозрѣніи иконописныхъ подлинниковъ, мы увидимъ еще новый способъ художественнаго общенія Москвы съ городами чрезъ посредство этихъ подлинниковъ. Помимо внутренняго художественнаго взаимообщенія, Москва пользовалась въ разсматриваемую эпоху и внѣшнимъ общеніемъ съ Греціею и Западомъ. Греческіе художники въ Москвѣ въ эту эпоху не составляли явленія рѣдкаго: нѣкоторые изъ нихъ прибыли сюда вмѣстѣ съ Софіею Палеологъ; здѣсь работалъ Ѳеофанъ Гречинъ, въ XVII в. былъ вызванъ изъ Аѳинъ художникъ Апостолъ Юрьевъ. Иконы греческія, корсунскія все еще считались художественными образцами для иконописцевъ; Аѳонъ и Іерусалимъ, вмѣстѣ съ мощами, доставляли въ Москву рѣзные кресты и иконы. Россія, въ свою очередь, также снабжала православный востокъ не только деньгами и драгоцѣнными подаркими, но и иконами. И если въ Россіи, даже въ настоящее время, нерѣдко можно встрѣтить въ музеяхъ, храмахъ и въ частныхъ рукахъ аѳонскія и іерусалимскія художественныя издѣлія XVI—XVII в., то и русскія иконы часто встрѣчаются и въ монастыряхъ Аѳона, греческихъ и славянскихъ, и на Синаѣ, и въ Іерусалимѣ. Результатомъ этихъ живыхъ сношеній было то, что греки познакомились съ произведеніями русскаго искусства и даже внесли нѣкоторыя подробности московской иконописной техники въ греческій подлинникъ, а русскіе иконописцы заимствовали кое-что отъ грековъ. Наряду съ этимъ шло въ Москву сильное художественное теченіе съ запада; это подтверждается не только розыскомъ по дѣлу дьяка Висковатаго но и прямыми указаніями на имена иностранныхъ художниковъ, работавшихъ въ Россіи, и распространеніемъ въ Москвѣ гравюръ и другихъ западныхъ произведеній. Въ стѣнописяхъ разсматриваемаго періода видны слѣды этихъ вліяній. Они обнаруживаются въ наклонности русскихъ мастеровъ къ фряжскому письму, отличающемуся красотою внѣшнихъ формъ въ смыслѣ академическомъ, въ допущеніи обнаженныхъ тѣлъ, въ симметріи, налюдаемой не только въ отдѣльныхъ композиціяхъ, но и въ цѣлой росписи, являющейся въ видѣ правильно

разграфленныхъ клеймъ или столповаго письма, наконецъ въ заимствованіи изъ западныхъ источниковъ многихъ иконографическихъ композицій, напр. твореніе міра, пѣснь пѣсней, апокалипсисъ, плоды страданій Христовыхъ, отче нашъ, страсти Христовы, коронованіе Богоматери и др. Что же касается цѣльной системы росписи, то она не могла зависѣть отъ западныхъ образцовъ по той простой причинѣ, что въ западныхъ храмахъ не было такихъ росписей, которыя могли бы быть пригодны для храмовъ русскихъ, отличающихся своеобразною архитектурою. таковымъ же внутреннимъ устройствомъ и символикою. Съ этой стороны ближайшимъ источникомъ могли бы служить для русскихъ греческія росписи, особенно храмовъ аѳонскихъ. И дѣйствительно русскія росписи сходны съ аѳонскими именно въ тѣхъ частныхъ чертахъ, которыми отличаются аѳонскія стѣнописи отъ византійскихъ; напр. въ изображеніи великаго входа въ алтарѣ, Петра Александрійскаго, ветхаго завѣта и апокалипсиса въ притворахъ. Въ благовѣщенскомъ придѣлѣ ярославской Николонадѣинской церкви, на западной и сѣверной стѣнахъ представлено извѣстное аѳонское преданіе объ юношѣ нашедшемъ кладъ: юноша объявляетъ о своемъ открытіи игумену; игуменъ посылаетъ вмѣстѣ съ юношею надежныхъ иноковъ въ лодкѣ за сокровищемъ; иноки возвращаются назадъ съ сокровищемъ и, желая присвоить его и избавиться отъ обличителя, бросаютъ юношу съ камнемъ въ море, объявляютъ игумену, что юноша обманулъ ихъ и скрылся; юноша, спасенный чудеснымъ образомъ. сообщаетъ игумену о зломъ умыслѣ иноковъ и изобличаетъ ихъ. Повѣсть эта связана съ исторіею аѳонскаго Дохіарскаго монастыря, гдѣ она изображена на стѣнахъ притвора, и ея появленіе въ росписяхъ ярославскихъ, повидимому, указываетъ на вліяніе Аѳона. Но русскіе художники и иконописцы, расписывавшіе православные храмы Россіи, подчиняясь до нѣкоторой степени, въ силу исторической необходимости, стороннимъ вліяніямъ, настолько уже были увѣрены въ себѣ и такъ крѣпко придерживались установленныхъ началъ и пріемовъ иконописи, что дали въ своихъ произведеніяхъ образцы національнаго русскаго искусства. По отношенію къ стѣнописямъ XVI—XVII в. можно категорически утверждать, что въ своихъ главныхъ и основныхъ чертахъ онѣ имѣютъ характеръ само-

бытный: здѣсь нашелъ свое лучшее выраженіе національный русскій художественный стиль.

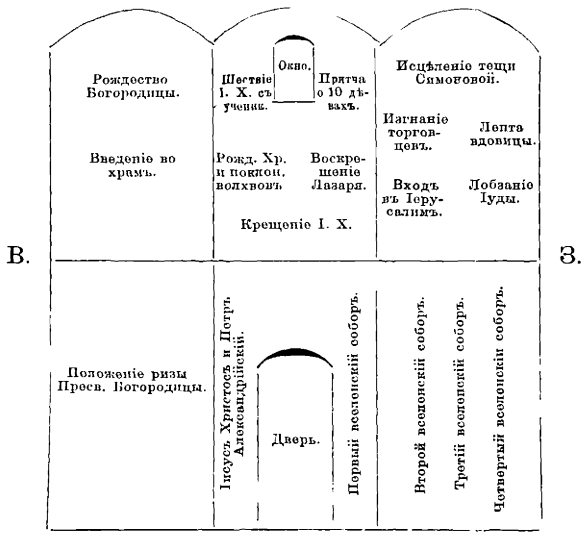
Памятниковъ настѣнной живописи отъ разсматриваемаго періода сохранилось много; но большая часть подверглась уже тѣмъ или инымъ передѣлкамъ исправленіямъ и поновленіямъ. Это особенно нужно сказать о соборахъ московскихъ — Успенскомъ (роспись XV в.), Благовѣщенскомъ (XV в.) и Архангельскомъ (XVI в.). Наибольшее количество стѣнныхъ росписей сохранилось въ храмахъ ярославскихъ: въ соборѣ Спасопреображенскаго монастыря 1563 г.; въ Успенскомъ соборѣ 1674 г.; въ Ильинской церкви 1680 г.;— Предтеченской въ Толчковѣ 1695; Николонадѣинской 1640; Николомокринской 1673; Ѳеодоровской ок. 1691; Петропавловской 1691; Богоявленской при патр. Адріанѣ; Спасонагородской 1693 г. Не говоря о росписяхъ XVIII в., нельзя не обратить вниманія на то, что большая часть ярославскихъ росписей относится къ одной и той же эпохѣ и что вторая половина XVII в. была для Ярославля эпохою оживленной художественной дѣятельности. Причины, заключающіяся въ общемъ оживленіи русскаго искусства въ XVII в., объясняютъ это явленіе лишь отчасти. Причина ближайшая заключается въ несчастномъ событіи, имѣвшемъ и свои благотворныя послѣдствія. 11 іюня 1658 г. вспыхнулъ въ Ярославлѣ сильный пожаръ, истребившій почти весь городъ и 29 церквей; памятники отдаленной старины погибли, но на смѣну ихъ явились новые: городъ возродился и, благодаря достаточнымъ матеріальнымъ средствамъ, украсился великолѣпными храмами. Эти-то храмы съ своими стѣнописями и сохранились доселѣ.—Въ Ростовѣ (яросл.) стѣнописи: въ церкви Спаса на сѣняхъ; въ церкви Іоанна Богослова и Воскресенской въ Кремлѣ XVII в.—Въ Романовѣ въ Крестовоздвиженскомъ соборѣ 1658 г. — Въ Костромѣ: въ соборѣ Ипатьевскаго монастыри 1685 г.; въ соборѣ Богоявленскаго монастыря XVII в.; въ церкви Воскресенской на Дебрѣ XVII в. Въ Вологдѣ — въ Софійскомъ соборѣ 1688 г. Изъ числа всѣхъ этихъ памятниковъ мы изберемъ три и на нихъ постараемся уяснить характеръ росписей XVI—XVII в.: изъ XVI в. возмемъ стѣнописи собора Ярославскаго Спасопреображенскаго монастыря; изъ XVII в. стѣнописи ярославскихъ церквей Ильинской и Іоанна Предтечи въ Толчковѣ.

Стѣнописи собора Спасопреображенскаго монастыря исполнены, какъ видно изъ записи [1]) на столбахъ храма и западной стѣнѣ, московскими и ярославскими мастерами при Іоаннѣ Грозномъ и митрополитѣ Макаріи въ 1563 году. Возобновлены въ 1781 году; но это возобновленіе не стерло въ нихъ слѣдовъ древности. Цѣлость ихъ подтверждается тѣмъ, что, во 1-хъ, здѣсь послѣ реставраціи сохранились и сохраняются доселѣ на первоначальныхъ мѣстахъ тѣ же самые сюжеты, какіе указаны въ монастырскихъ описяхъ храма, составленныхъ до его реставраціи [2]); во 2-хъ, характеръ реставрированной живописи чуждъ того увлеченія западными пріемами, которое проявляется обычно во всѣхъ стѣнописяхъ XVIII вѣка. Нѣтъ здѣсь ни тѣхъ признаковъ слишкомъ свободнаго обращенія съ древнимъ преданіемъ, ни того увлеченія пластическими и несвойственными православному храму формами западной иконографіи, ни той сильной тенденціи къ сложнымъ дидактико-символическимъ темамъ, какими отличаются позднѣйшія ярославскія стѣнописи. Все здѣсь просто, величественно, согласно съ тѣми основными задачами, къ разрѣшенію которыхъ въ искусствѣ стремилась древняя церковь. Въ первоначальной алтарной апсидѣ, отъ которой уцѣлѣла верхняя часть въ видѣ полусвода надъ царскими вратами, представлена Богоматерь на византійскомъ тронѣ съ Младенцемъ Іисусомъ среди двухъ архангеловъ; возлѣ Нея пророки со свитками пророчествъ, относящихся къ рожденію Мессіи. Въ лѣвой алтарной апсидѣ (первоначальной) — Іоаннъ Предтеча — аскетъ, съ суровымъ выраженіемъ въ лицѣ, съ изможденнымъ типомъ, съ выдавшимися ребрами. Въ правой апсидѣ Богъ Отецъ въ образѣ старца. Въ куполѣ Господь Вседержитель въ византійскомъ типѣ, ниже праотцы съ Богоматерью и отцы ветхозавѣтные. Вокругъ Господа Вседержителя надпись: „Боже святый, на высокихъ живый и на смиренныя призираяй, (призри) на рабы твоя и благослови достояніе твое и освяти любящія благолѣпіе дому твоего“. Въ средней части храма главныя мѣста принадлежатъ изображеніямъ Евангелія, событій изъ жизни Богоматери,

[1]) Запись приведена сполна въ опис. Спасопреобр. мон. архим. Владиміра, стр. 68—69.

[2]) Ср. описи 1691 г. и 1727 г. тамъ же, стр. 24—26.

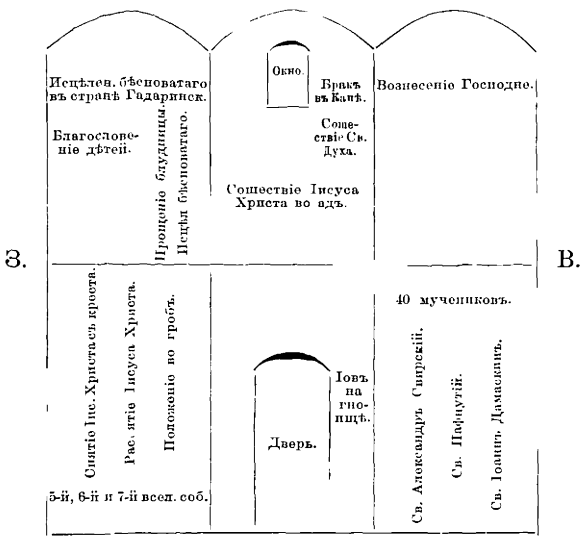
вселенскихъ соборовъ и сценъ эсхатологическаго характера, а именно: въ сводѣ помѣщены: знаменіе Пресвятой Богородицы, Св. Троица (Отечество), срѣтеніе Господне, преображеніе, притча о мытарѣ и фарисеѣ, бесѣда съ самарянкою, исцѣленіе слѣпыхъ и разслабленнаго. Достойно замѣчанія то, что художникъ представляетъ здѣсь нѣкоторыя спены Евангелія въ русской обстановкѣ: мытарь и фарисей молятся передъ иконою Спасителя въ русской церкви, съ русскими маковицами, исцѣленіе слѣпыхъ происходитъ также въ русской одноглавой церкви.



Планъ росписи южной стѣны.

Рядъ изображеній на южной стѣнѣ начинается съ рождества Пресв. Богородицы, находящагося въ сѣверо-восточной части храма, вверху подъ сводами; возлѣ него введеніе Богоматери въ храмъ; далѣе рождество Христово, поклоненіе волхвовъ, шествіе І. Христа съ учениками, кре-

щеніе І. Христа, притча о десяти дѣвахъ, въ которой Спаситель представленъ сидящимъ на тронѣ, исцѣленіе тещи Симоновой, изгнаніе торговцевъ изъ іерусалимскаго храма, лепта вдовицы, воскрешеніе Лазаря, входъ І. Христа въ Іерусалимъ, лобзаніе Іуды; въ нижнемъ ряду Спаситель — отрокъ на престолѣ и предъ Нимъ Петръ Александрійскій въ молитвенномъ положеніи [1]), положеніе ризы Пресв. Богородицы и первые четыре вселенскихъ собора. На сѣверной стѣнѣ продолженіе Евангелія: исцѣленіе бѣсноватаго въ странѣ Гадаринской (въ сторонѣ стадо свиней, устремляющихся къ озеру), благословеніе дѣтей, прощеніе блудницы, исцѣленіе бѣсноватаго, бракъ въ Канѣ



Планъ росписи сѣверной стѣны.

---

[1]) Въ храмахъ греческихъ изображеніе это пишется въ жертвенникѣ; здѣсь оно по сосѣдству съ алтаремъ: дѣйствіе происходитъ въ храмѣ русской архитектуры.

галилейской, воскресеніе Іисуса Христа въ видѣ сошествія во адъ, вознесеніе Господне и сошествіе Св. Духа на апостоловъ [1]), распятіе Іисуса Христа, снятіе Его съ креста и положеніе во гробъ; вселенскіе соборы (послѣдніе три) въ русскихъ храмахъ съ маковицами и даже съ колокольнею, на которой повѣшены колокола; здѣсь же одно изображеніе изъ ветхаго завѣта — Іовъ на гноищѣ (жена Іова подаетъ ему хлѣбъ на палкѣ), изображеніе сорока мучениковъ и трехъ святыхъ: Іоанна Дамаскина, св. Пафнутія и Александра Свирскаго: послѣдній написанъ при реставраціи собора; въ первоначальной живописи онъ не могъ быть, такъ какъ мощи его обрѣтены были въ 1641 году; вмѣстѣ съ нимъ написаны, вѣроятно, и Іоаннъ Дамаскинъ и Пафнутій (Боровскій?)

На западной стѣнѣ—страшный судъ. Таковъ единственный памятникъ настѣннаго письма XVI в. въ Ярославлѣ.

Стѣнописи Ильинской церкви въ Ярославлѣ—рѣдкій памятникъ, сохранившійся доселѣ почти безъ исправленій [2]) Время сооруженія храма и стѣнописей точно обозначено въ записи, сдѣланной вязью на западной внутренней стѣнѣ храма. „Создана сія св. церковь каменнымъ зданіемъ по обѣщанію ярославцевъ Вонифатія да брата его гостя Іоанникія Ивановыхъ дѣтей Скрипиныхъ, а подписана стѣннымъ письмомъ по обѣщанію Вонифатіевой жены Скрипина вдовы Улиты Макаровой дочери на поминовеніе своей души и прочихъ своихъ родителей, а совершися сія св. церковь во 189 году, сентября въ 8 день". Въ другой записи на южной стѣнѣ перечислены имена иконописцевъ, расписывавшихъ храмъ: „189 года сентября въ 8 день трудившіеся о Бозѣ изографы города Костромы: Гурій Никитинъ, Сила Савинъ, да ярославецъ Дмитрій Семеновъ, Василій Кузминъ, Артемій Тимоѳеевъ, Петръ Аверкіевъ, Маркъ Назаровъ, Василій Мироновъ, Ѳома Ермиловъ, Тимоѳей Ѳедотовъ, Иванъ Петровъ, Иванъ Андреяновъ, Иванъ Ивановъ, Филиппъ Андреяновъ, Степанъ Павловъ". Лица эти принадлежали къ числу извѣстныхъ хорошихъ иконописцевъ того времени [3]).

---

[1]) Перечисляемъ изображенія по горизонтальному направленію стѣны; хронологическій порядокъ событій здѣсь нарушенъ.

[2]) Обновленіе ея въ 1899 г. не измѣнило ея древняго характера

[3]) О нихъ см. Стѣнн. росп. въ древн. хр. стр. 123—125.

Роспись Ильинской церкви отличается сложностію и разнообразіемъ сюжетовъ, покрывающихъ, какъ бы колоссальною узорчатою пеленою, всѣ внутреннія поверхности храма. Нѣтъ здѣсь ни одного мѣста, не занятаго живописью: куполы и своды, стѣны, столбы, апсиды, откосы оконъ, входы носятъ на себѣ печать живописнаго искусства. Мертвыя массы зданія оживлены и языкомъ наглядныхъ образовъ вѣщаютъ о домостроительствѣ человѣческаго спасенія. Въ алтарной апсидѣ развернута превосходная картина совершенія безкровной жертвы, въ формахъ, навѣянныхъ отчасти церковною пѣснію „да молчитъ всякая плоть человѣча (рис. 182). Три святителя—Василій Великій, Григорій Богословъ и Іоаннъ Златоустъ, литургисты православной церкви [1]), въ саккосахъ и омофорахъ, стоятъ за престоломъ, на которомъ видны крестъ и Евангеліе; надъ престоломъ киворій. Священники и діаконы совершаютъ великій входъ; впереди идутъ діаконы съ рипидами и дискосомъ и мальчики анагносты съ свѣчами. священникъ въ фелони съ потиромъ въ рукахъ, другой священникъ съ копіемъ и лжицею, третій съ нерукотвореннымъ образомъ; три іерея несутъ плащаницу съ изображеніемъ лежащаго Спасителя [2]). Это одна сторона великаго входа—видимая; къ ней же относится и представленный на заднемъ планѣ храмъ съ московскими маковицами и внизу молящійся народъ, разнаго званія. Наряду съ этимъ здѣсь выражена и таинственная сторона: Богъ Отецъ въ облакахъ, сонзволившій послать Сына Своего, по словамъ церковной пѣсни, „заклатися и датися въ снѣдь вѣрнымъ“. Его окружаютъ ангельскіе чины—начала и власти, многоочитые херувимы и шестокрылатые серафимы, закрывающіе лица и воспѣвающіе побѣдную пѣснь „аллилуія“. Внизу рядъ святыхъ, которымъ открыты двери рая голгоѳскою жертвою: среди нихъ Іоаннъ Предтеча, ветхозавѣтные цари въ коронахъ, апостолы и преподобные; въ сторонѣ благоразумный разбойникъ съ крестомъ, вступившій въ рай прежде другихъ. Въ нижнемъ ряду съ одной стороны святители вселенской

[1]) Григорію Богослову приписывалось изъясненіе литургіи.

[2]) Въ изъясненіи литургіи, приписываемомъ св. Григорію (см. ниже), сказано, что діаконъ во время великаго входа означаетъ Іосифа, сопровождающаго тѣло Іисуса Христа ко гробу.



Рис. 182. Изъ стѣнописей Ильинской ц. въ Ярославлѣ—да молчитъ всякая плоть (стр. 406).

церквы: Сильвестръ, Леонтій, Василій Вел., Григорій Бог., Іоаннъ Злат.,—съ другой святители церкви русской: Петръ, Алексій, Іона и Филиппъ — московскіе, Леонтій, Исаія, Игнатій и Іаковъ — ростовскіе; въ срединѣ между ними Самъ Спаситель въ коронѣ. По общей мысли, относящейся къ евхаристіи, какъ воспоминанію голгоѳской жертвы, роспись эта согласна съ древними росписями, но формы ея уже измѣнены. Въ алтарную апсиду введены изображенія молящихся людей, опущены—Богоматеръ и раздаяніе апостоламъ св. хлѣба и чаши [1]) и проч. Особенно любопытны изображенія русскаго храма и русскихъ святителей. На западной сторонѣ алтаря представлены: купина Моисея [2]), въ которой виденъ образъ Богоматери (символическая форма, явившаяся въ Византіи), нерукотворенный образъ, ангелъ подаетъ горящій уголь Исаіи.

Въ малой апсидѣ съ лѣвой стороны или жертвенникѣ: Богъ Отецъ, сѣдящій на херувимахъ, въ облакахъ, съ державою и благословляющею десницею; возлѣ Него четыре символа Евангелистовъ (тетраморфъ); ниже Духъ Св. въ видѣ голубя въ двухъ ореолахъ опускается на дискосъ, въ которомъ лежитъ Агнецъ Божій—Іисусъ Христосъ. Надъ дискосомъ два ангела съ орудіями страданій: одинъ съ крестомъ, другой съ тростію и копьемъ, по сторонамъ дискоса Богоматерь съ крыльями [3]) и свиткомъ, въ которомъ написано: „Владыко Многомилостиве Господи Іисусе Христе, приклони ухо твое“... и Іоаннъ Предтеча также съ крыльями [4]) и свиткомъ: „азъ видѣхъ и свидѣтельствовахъ: се агнецъ Божій, вземляй грѣхи міра“. За Богоматерью и Іоанномъ Предтечею ангелы съ рипидами; внизу діаконы. Всѣ эти изображенія прекрасно выражаютъ назначеніе жертвенника, гдѣ приготовляются дары для евхаристіи. Діаконы помѣщены здѣсь потому, что въ древности совершеніе проскомидіи относилось къ числу ихъ обязанностей.

Стѣнописи другой малой апсиды съ правой стороны представляютъ опять великій входъ, такъ какъ здѣсь

---

[1]) Въ это время оно помѣщалось надъ царскими вратами (икона).

[2]) Ср. греч. иконоп. подлинникъ.

[3]) Крылья = готовность къ ходатайству за міръ предъ Божественнымъ Сыномъ.

[4]) Объясненіе въ словахъ ев. Марка: «се Азъ посылаю ангела Моего предъ лицемъ твоимъ. I, 2; ср. прор. Малах. III, 1.

устроенъ алтарь особаго придѣла [1]). Иконографическія формы и основная мысль здѣсь близко подходятъ къ изображенію главнаго алтаря, хотя и не тождественны съ нимъ. Изображенію дано названіе „нынѣ силы небесныя съ нами невидимо служатъ“. Въ пятикупольномъ русскомъ храмѣ возсѣдаетъ Царь славы и Великій Архіерей Іисусъ Христосъ въ епископскихъ одеждахъ—саккосѣ и омофорѣ, съ панагіею на груди, въ царскомъ вѣнцѣ; обѣими руками благословляетъ. По сторонамъ Его ангельскіе чины,—одни въ діаконскихъ одеждахъ, другіе въ воинскихъ доспѣхахъ, съ державами въ рукахъ; среди нихъ два архангела (?) въ небольшихъ вѣнцахъ; вверху—шестокрылатые серафимы. Ниже священники и діаконы, въ обычномъ порядкѣ, совершаютъ великій входъ, направляясь къ престолу, возлѣ котораго стоитъ святитель въ нимбѣ (Григорій Богословъ). Ниже молящійся народъ, наконецъ святители въ монументальныхъ позахъ.

Пять куполовъ Ильинской церкви росписаны слѣдующимъ образомъ: въ центральномъ—Отечество, а въ трибунѣ дорносящіе ангелы и пророки, въ ю.-в. Іисусъ Христосъ—первосвященникъ и пророки; въ с.-в. Еммануилъ, апостолы и святители, въ с-з. Богоматерь и пророки, въ ю-з. Іоаннъ Предтеча и апостолы. Это распредѣленіе изображеній напоминаетъ прямо указанія греческаго подлинника [2]). Въ сводахъ средней части Ильинскаго храма — праздники, именно: въ сѣверо-восточной части благовѣщеніе и крещеніе Іисуса Христа. Первое имѣетъ довольно сложныя формы: въ облакахъ на тронѣ Богъ Отецъ; Онъ посылаетъ стоящаго предъ Нимъ. съ благоговѣйнымъ вниманіемъ, арх. Гавріила къ Пресв. Дѣвѣ, —это первый моментъ; далѣе архангелъ благовѣстникъ съ жезломъ и державою стоитъ возлѣ дверей, ведущихъ въ храмину Богоматери и размышляетъ о своей великой миссіи,—это второй моментъ, наконецъ третій моментъ: архангелъ съ простертою десницею благовѣствуетъ Пресв. Дѣвѣ о рожденіи Мессіи; сверху слетаетъ на главу Богоматери Св. Духъ въ видѣ голубя. Дѣйствіе происходитъ въ роскошныхъ палатахъ: Богоматерь сидитъ съ пряжею въ рукахъ, а предъ Нею раскрытая книга: соеди-

---

[1]) Теперь придѣлъ въ честь св. Варлаама хутынскаго.

[2]) Греч. изд. стр. 256.

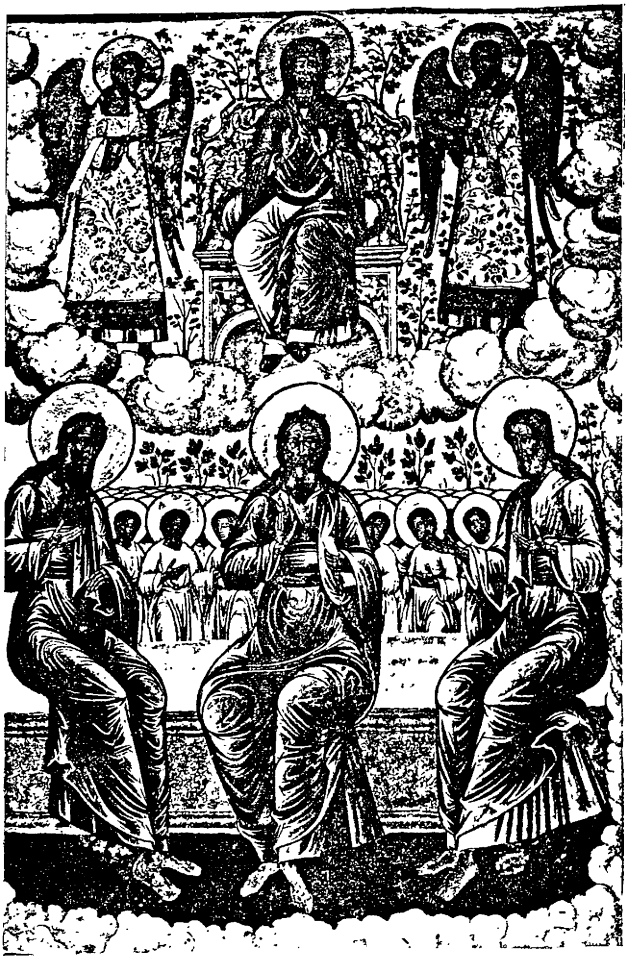


Рис. 183. Изъ стѣнописей Ильинской ц. въ Ярославлѣ — лоно Авраама (стр. 409).

неніе этихъ двухъ подробностей (пряжа и книга) въ одномъ изображеніи установилось въ нашей иконографіи не ранѣе XVII в. Въ юго-восточной части свода рождество Христово и срѣтеніе. Въ первомъ размѣщеніе фигуръ имѣетъ нѣкоторыя особенности въ сравненіи съ памятниками древнѣйшими: въ пещерѣ ясли, въ которыхъ лежитъ спеленутый Младенецъ, возлѣ Него сидитъ Богоматерь, направо задумчивая фигура Іосифа; три волхва предъ яслями; вверху ангелы, изъ которыхъ одинъ держитъ въ рукахъ звѣзду, приведшую волхвовъ на поклоненіе родившемуся Спасителю; внизу ангелъ возвѣщаетъ пастуху о рожденіи Іисуса Христа; въ сторонѣ осѣдланный мулъ волхвовъ.—Срѣтеніе въ роскошныхъ вычурныхъ палатахъ: Симеонъ держитъ Младенца, предъ нимъ Богоматерь, за которою прор. Анна со свиткомъ и Іосифъ, держащій въ рукахъ клѣтку съ двумя птичками (жертва).—Въ западной части свода вознесеніе Господне. Спаситель возносящійся въ кругломъ облачномъ ореолѣ, несомомъ четырьмя ангелами; вокругъ — серафимы и трубящіе ангелы, внизу Богоматерь, св. жены, 12 апостоловъ и цѣлыя толпы народа, которымъ два ангела объявляютъ о будущемъ пришествіи Христовомъ. Характеристическіе признаки этого сюжета — ангелы трубящіе [1]) и оживленныя толпы народа—заимствованы иконописцемъ съ образцовъ западныхъ. Росписи стѣнъ храма относятся преимущественно къ ветхому завѣту и представляютъ событія изъ исторіи Иліи и Елисея; также дѣянія апостольскія.

Паперти съ трехъ сторонъ храма заключаютъ огромное разнообразіе иконографическихъ цикловъ. Въ сводѣ паперти съ западной стороны сложныя сцены изъ ветхаго завѣта, и среди нихъ коронованіе Богоматери; на западной стѣнѣ западной паперти—также ветхій завѣтъ, апокалипсисъ и поучительная исторія о Ѳеофилѣ; на восточной—сошествіе Св. Духа, страшный судъ, въ которомъ находится между прочимъ прекрасная картина рая или лона Авраамова (рис. 183): на широкой скамейкѣ сидятъ Авраамъ-старецъ со свиткомъ, Исаакъ—среднихъ лѣтъ и Іаковъ—довольно молодой, напоминающіе соотвѣтствующія фигуры въ стѣнопи-

[1]) Допущеніе этой подробности находило оправданіе въ прокимнѣ утренняго Евангелія въ праздникъ вознесенія: «взыде Богъ въ воскликновеніи, Господь во гласѣ трубнѣ».

сяхъ Успенскаго собора во Владимірѣ; позади нихъ большая группа дѣтей, въ бѣлыхъ подпоясанныхъ сорочкахъ, и райскія деревья; все это обрамлено облаками; выше, на раскошномъ тронѣ среди облаковъ, Богоматерь и по сторонамъ Ея два ангела въ узорчатыхъ стихаряхъ съ орарями; на заднемъ планѣ опять райскія деревья. На той же стѣнѣ страсти Христовы, въ центрѣ которыхъ помѣщенъ судъ надъ Іисусомъ Христомъ. неизвѣстный въ памятникахъ древнегреческихъ и русскихъ и перешедшій къ намъ въ XVII в. съ запада въ видѣ гравюры. На стѣнахъ и сводахъ западнаго входа апокалипсисъ и молитва Господня, скопированная съ западныхъ гравюръ. Въ паперти съ сѣверной стороны ветхій завѣтъ, начиная отъ сотворенія міра, апокалипсисъ, пѣснь пѣсней, часто повторяемая въ стѣнописяхъ XVII и XVIII вв. Иконографическія композиціи пѣсни пѣсней заимствованы изъ библіи Пискатора [1]), при чемъ допущены незначительныя измѣненія въ подробностяхъ. Встрѣчаются здѣсь и поучительныя историческія изображенія изъ византійской исторіи (Левъ Мудрый утоляетъ жажду слѣпца [2]). Особенно обильно украшенъ этими поучительными изображеніями, заимствованными изъ патерика, сѣверный входъ въ паперть: здѣсь раскинуты цѣлыя поэмы, отличающіяся сухимъ дидактическимъ направленіемъ. Въ сводѣ сѣвернаго входа—родословное древо русскихъ государей отъ св. Владиміра до Іоанна и Петра Алексѣевичей.

Въ юго-западной части южной паперти устроенъ придѣлъ въ честь положенія ризы Господней, а потому и роспись здѣсь имѣетъ оригинальный характеръ. Въ апсидѣ Богоматерь и пророки; въ восьмигранномъ сводѣ Св. Троица (Богъ Отецъ и Сынъ въ царскихъ коронахъ), Богоматерь и Іоаннъ Предтеча съ крыльями; въ сводахъ также нѣкоторыя событія Евангелія, а на стѣнахъ исторія ризы Господней, ея перенесенія въ Москву при патріархѣ Филаретѣ и положеніе въ московскомъ Успенскомъ соборѣ. Композиціи самобытныя русскія. Здѣсь въ изображеніяхъ исцѣленія недужнаго ризою Господнею и положенія ея въ особомъ

---

[1]) Ср. для образца гравюры Пискатора №№ 147—150. Theatrum biblicum. Anno 1674.

[2]) Ср. сказаніе о живоносномъ источникѣ: ἡ ζωοδόχος πηγή. Ὑπό Εὐγένιου ἱερέως; стр. 16 etc.

ковчегѣ въ Успенскомъ соборѣ видимъ самого царя Михаила Ѳеодоровича въ довольно высокой коронѣ, въ царскихъ одеждахъ: фигура мужественная, лицо выразительное, окаймленное широкою русскою съ просѣдью бородою [1]). Тѣми же типическими чертами отличается фигура патріарха: нижняя одежда его такая же узорчатая, какъ и одежда царя; на головѣ бѣлый клобукъ. Московскій Успенскій соборъ представляется въ видѣ пятиглаваго храма, но его оригинальныя архитектурныя формы переданы шаблонно. Одежды святителей скопированы прямо съ натуры.—Въ томъ же придѣлѣ помѣщены изображенія, относящіяся къ исторіи нерукотвореннаго образа, восходящія своими корнями къ византійской древности. Спеціальный характеръ имѣетъ роспись и въ другомъ придѣлѣ Ильинской церкви, посвященномъ Гурію, Самону и Авиву: главное содержаніе ея заимствовано изъ жизнеописаній этихъ святыхъ. На алтарной каменной стѣнѣ, замѣняющей здѣсь высокій иконостасъ, представлены въ одномъ ряду—Богоматерь и пророки, въ другомъ верхнемъ—праотцы.

Стѣнописи церкви Іоанна Предтечи въ Толчковѣ—колоссальный памятникъ русскаго настѣннаго письма. Сдѣланы онѣ, какъ видно изъ записи на стѣнахъ храма, въ періодъ времени отъ 6 іюня 1694 года по 6 іюля 1695 г. Въ другой записи на южной стѣнѣ, перечислены имена 16-ти иконописцевъ, расписывавшихъ храмъ; но эти 16 лицъ едва ли могли въ теченіи одного года исполнить столь крупную работу: у нихъ были помощники; сверхъ того сѣверный придѣлъ расписанъ уже послѣ въ 1700 года. Во главѣ иконописцевъ стоялъ Дмитрій Григорьевъ,—лицо довольно извѣстное по своей дѣятельности въ Москвѣ [2]). Въ цѣломъ мірѣ едва ли возможно найти другую, столь обширную по объему и замыслу стѣнопись, какъ это произведеніе русскихъ иконописцевъ; оно смѣло можетъ не только стать рядомъ, но даже превзойти знаменитыя стѣнописи саламинскія, о которыхъ сообщались западными учеными легендарныя извѣстія. Какъ видно изъ перечисленія именъ русскихъ иконописцевъ, преданіе объ участіи въ сооруженіи этого

[1]) Ср. изображеніе его на юго-восточномъ столбѣ Троицкаго собора въ костр. Ипат. монастырѣ.

[2]) И. Е. Забѣлинъ, Матеріалы для исторіи иконоп. стр. 31, 67, 70.

храма голландцевъ, мало вѣроятное само по себѣ, не имѣетъ отношенія къ живописи: можно положительно сказать, что всѣ стѣнописи въ старинныхъ русскихъ храмахъ, за исключеніемъ очень немногихъ домовыхъ церквей, исполнялись иконописцами православными, но не иновѣрцами. Совсѣмъ иное дѣло—западно-европейское вліяніе, которому подвергались русскіе иконописцы. Изъ Москвы, какъ центральной русской школы, оно иногда переходило въ провинціи и обнаруживалось въ церковныхъ стѣнописяхъ. Въ стѣнописяхъ церкви Іоанна Предтечи вліяніе это обнаруживается и въ западныхъ изображеніяхъ коронованія Богоматери (южная паперть), пѣсни пѣсней, и въ стремленіи къ природѣ и роскоши формъ, и въ иностранныхъ костюмахъ. Но это вліяніе не убиваетъ здѣсь ни исконнаго вліянія со стороны греческаго искусства, ни русской самобытности. Русскій храмъ съ русскими маковицами въ изображеніи литургіи въ алтарѣ, острогъ въ видѣ ряда заостренныхъ бревенъ, поставленныхъ стоякомъ въ изображеніи темницы Іоанна Предтечи, ростовскіе святители въ алтарной апсидѣ, русскіе князья въ малой сѣверо-восточной апсидѣ суть явные показатели русской самобытности. Въ цѣльной росписи преобладаютъ старинныя темы, но ихъ развитіе отличается необычайною широтою: здѣсь мы видимъ не только ветхій и новый завѣтъ, но и многочисленныя событія изъ церковной исторіи, поучительныя сцены изъ патериковъ и цвѣтниковъ, какихъ мы не встрѣчали въ иконографіи греческой и западной. Каково бы ни было художественное значеніе ихъ, во всякомъ случаѣ нельзя не видѣть здѣсь опытной руки мастера и богослова, знакомаго съ письменностію своего времени, съ православнымъ вѣроученіемъ въ его сущности и отличіяхъ отъ протестантизма. Допустимъ даже, что мастеръ могъ пользоваться содѣйствіемъ и указаніями лицъ свѣдующихъ, получившихъ нѣкоторое богословское образованіе, и прежде всего мѣстнаго духовенства, которое, какъ видно изъ документовъ [1]), принимало близкое участіе въ построеніи храма, тѣмъ не менѣе требовалась большая опытность и доля таланта для того, чтобы перевести отвлеченныя темы на образный языкъ искусства и сообщить имъ достойныя формы. Здѣсь, въ стѣнописяхъ

[1]) Опис Предтеч. церкви. Ярославль 1881, стр. 8 и др.



Рис. 184. Изъ стѣнописей ц. Іоанна Предтечи въ Ярославлѣ — о тебѣ радуется (стр. 413).

этого храма, выступаетъ предъ нами цѣльная исторія божественнаго домостроительства, всѣ главныя основанія православной догматики и нравоученія,—это обширнѣйшая дидактическая поэма.

Стѣнописи алтаря имѣютъ символико-литургическій характеръ. На плафонѣ изображеніе церковной пѣсни „О тебѣ радуется благодатная всякая тварь“ (рис. 184). Центръ картины занимаетъ изображеніе Богоматери на тронѣ съ Младенцемъ — это „дѣвственная похвала“, которую окружаетъ „ангельскій соборъ“ въ видѣ ангеловъ съ шарами въ рукахъ. Надъ нею Богъ Отецъ въ облакахъ, благословляющій обѣими руками, и Св. Духъ. Ниже подъ облаками „человѣческій родъ“: ветхозавѣтные пророки, со свитками пророчествъ, Іоаннъ Предтеча, Давидъ, Соломонъ, Илія, Исаія, Захарія, святители и преподобные. Возлѣ Іоанна Предтечи двѣ группы дѣтей, означающихъ праведныя души, наслѣдовавшія рай; въ сторонѣ — благоразумный разбойникъ. Внѣшнее единство даютъ картинѣ расположенныя вверху райскія деревья („рай словесный“) и пятиглавый храмъ („освященный храме“). Композиція изображенія— русская; она явилась въ алтарномъ сводѣ вмѣсто древнѣйшаго изображенія Богоматери. Постоянное повтореніе ея въ стѣнописяхъ привело къ тому, что въ храмахъ, гдѣ не было стѣнописей, стали ставить за престолъ икону Богоматери, а русскіе грамотѣи, наблюдая повсюду это явленіе, придумали для него объясненіе и на вопросъ: чего ради во всякой Божіей церкви во алтарѣ, на престолѣ (=за престоломъ) Пречистыя образъ поставляется, а не Христовъ и не иного Святого? отвѣчали: прежде бо всѣхъ введена бысть на престолъ и пребысть 12 лѣтъ (въ Іерусалимскомъ храмѣ) и питаема ангеломъ, яко голубица чтома“ [1]). Объясненіе произвольное, но оно имѣетъ свою важность, какъ показатель господствовавшаго обычая—ставить въ алтарѣ икону Богоматери. Постоянное примѣненіе этого обычая съ очевидностію подтверждается также старинными описями церквей, гдѣ всегда упоминается и объ алтарномъ образѣ Богоматери. Кромѣ пѣсни „О тебѣ радуется“ въ алтарной апсидѣ изображена литургія.

---

[1]) Сборн. моск. синод. библ. XVII в. № 686, л. 237.

Св. Григорій Богословъ въ саккосѣ и амофорѣ на каѳедрѣ: его окружаютъ св. епископы и діаконы. Надпись объясняетъ содержаніе изображенія: о святѣй литургіи отъ св. отецъ св. Григорій вопрошенъ бысть... о св. литургіи отвѣтъ данъ бысть. Дѣйствіе происходитъ въ храмѣ съ русскими маковицами.

Діаконъ съ ораремъ, въ стихарѣ, стоитъ предъ царскими вратами; возлѣ него—молящійся народъ. На заднемъ планѣ ангелъ поражаетъ дьявола. Надпись: „егда діаконъ возглашаетъ, діаволъ зубы скрежетаніе (скрежещетъ?); тогда ангелъ Господень снидетъ съ неба, ввержетъ его въ огнь неугасимый". Обстановка простая: храмъ съ маковицами; вмѣсто высокаго иконостаса одинъ простой деисисъ.

Священникъ у престола; по сторонамъ его ангелы, діаконъ и народъ. Надпись: „егда діаконъ предстоитъ въ пѣніи „Благослови душе моя Господа", тогда Христосъ людемъ благодать и миръ подаетъ любящимъ Его". Вверху, въ облакахъ, Св. Троица и ангелы.

Малый входъ: діаконъ идетъ съ Евангеліемъ, за нимъ священникъ; по сторонамъ молящійся народъ. Вверху — Спаситель на тронѣ, окруженный ангелами. Надпись: „возношеніе Евангелія".

Чтеніе Апостола; за чтецомъ стоитъ ап. Павелъ; вверху— Св. Троица. Надпись: „...миръ подаваетъ, во премудрости всѣхъ утверждаетъ".

Чтеніе Евангелія: діаконъ читаетъ Евангеліе предъ престоломъ; народъ слушаетъ; вверху — Св. Троица, ангелы и огненные херувимы. Надпись: „егда діаконъ св. Евангеліе читаетъ, тогда изъ устъ его пламень огненный исхождаетъ".

„Иже херувимы тайно образующе и животворящей Троицѣ трисвятую пѣснь припѣвающе": престолъ, возлѣ котораго ангелы съ рипидами, священникъ, діаконъ и народъ. Вверху—Св. Троица и херувимы.

„Всякое нынѣ житейское отложимъ попеченіе": священникъ и діаконъ у престола; позади—великій входъ: діаконъ несетъ на головѣ дискосъ; по сторонамъ его два ангела съ рипидами; за ними священникъ съ потиромъ, поддерживаемый двумя ангелами. Св. Троица съ херувимами вверху обычно.

„Яко до Царя всѣхъ подымемъ": Спаситель, въ царской

коронѣ, въ саккосѣ и амофорѣ, возсѣдаетъ на возвышенномъ тронѣ; по сторонамъ Его ангелы въ святительскихъ шапкахъ и одеждахъ. Вверху—Св. Троица, внизу—колѣнопреклоненный народъ.

„Достойно и праведно есть поклонятися Отцу и Сыну и и Св. Духу, Троицѣ единосущнѣй и нераздѣльнѣй“: ангелы—на облакахъ, вверху—Св. Троица, внизу преклоняющійся народъ.

„Побѣдную пѣснь поюще. вопіюще, взывающе и глаголюще“: священникъ и діаконъ стоятъ предъ престоломъ; на престолѣ потиръ, въ которомъ стоитъ Отрокъ — Іисусъ Христосъ; по сторонамъ — народъ. Вверху—Богъ-Отецъ.

„Святая святымъ“: возлѣ престола священникъ, діаконъ и народъ; на престолѣ чаша, въ которой лежитъ Іисусъ Христосъ—Отрокъ. Сверху слетаетъ ангелъ съ ножомъ въ рукѣ и касается имъ груди Іисуса Христа. Вверху—Богъ-Отецъ.

„Со страхомъ Божіимъ и вѣрою приступите“: священникъ причащаетъ народъ лжицею. Вверху — Св. Троица и парящіе ангелы.

Итакъ, здѣсь предъ нами символическое изъясненіе литургіи, приписанное Григорію Богослову, изложенное въ картинахъ съ надписями, отчасти стихотворными. Ничего подобнаго мы не встрѣчали ни въ памятникахъ греческихъ ни въ русскихъ до XVII вѣка. Единственный греческій памятникъ этого рода издалъ и описалъ Анжело-Май; онъ находится въ греческой рукописи 1600 года, происходящей изъ церкви успенія Пресв. Богородицы въ Іосафатовой долинѣ и хранящейся въ настоящее время въ Ватиканской библіотекѣ [1]). Составляютъ ли эти миніатюры снимки съ стѣнной живописи — неизвѣстно. Здѣсь находиится девять отдѣльныхъ изображеній, именно: въ греческомъ храмѣ на каѳедрѣ сидитъ Григорій Богословъ, окруженный монахами [2]); начало литургіи; малый входъ, священникъ молящійся въ алтарѣ съ воздѣтыми руками, діаконъ и архангелы Ми-

[1]) Angelo-Mai, Nova bibl. patrum, t. VI: рисунки и подробное описаніе; краткое опис. въ т. V; ср. также Migne, Patrol. ser. gr. XCIX, col. 1689- 1692; переводъ А. В. Горскаго въ Сборн. Общ. древне-русск. иск. 1866 г. стр. 117—118.

[2]) Картина, вѣроятно, монастырскаго происхожденія?

хаилъ и Гавріилъ съ надписями: ἔφη Μιχαὴλ ὁ ἄρχων—Σοφία καί ὁ Γαβριὴλ πρόσχωμεν; вверху Іисусъ Христосъ благословляющій: ὁ Δεσπότης ἔφη εἰρήνη πᾶσιν; чтеніе Евангелія: священникъ стоитъ предъ престоломъ, отъ котораго восходитъ къ небу огонь: ἕκαστος λόγος τοῦ ἁγίου Εὐαγγελίου, ὡς πῦρ ἐγένετο καὶ ἔφθασεν μέχρι τοῦ οὐρανοῦ; архангелъ Михаилъ ввергаетъ дьявола въ огонь; великій входъ: священника поддерживаютъ ангелы; священникъ предъ престоломъ съ простертыми руками и позади его діаконъ; священника облекаетъ огонь; вверху Іисусъ Христосъ въ видѣ отрока; священникъ раздаетъ евхаристію; ангелы возносятъ къ Богу церковныя приношенія, представленныя въ видѣ отрока Іисуса Христа. Оставляемъ въ сторонѣ подробности изображеній, такъ какъ и сказаннаго достаточно для того, чтобы видѣть близкое родство этихъ изображеній съ описанными стѣнописями алтаря Предтеченской церкви. Анжело-Май изъясняетъ эти изображенія на основаніи литургическихъ толкованій Софронія, Ѳеодора Андидскаго и др., отчасти также на основаніи личныхъ соображеній, причемъ нѣкоторыя изъ объясненій имѣютъ характеръ случайный. Присутствіе здѣсь Григорія Богослова Анжело-Май объясняетъ тѣмъ, что этотъ св. отецъ былъ однимъ изъ составителей литургій [1]). Недостаточность этихъ объясненій зависѣла отъ того, что ученый кардиналъ не подозрѣвалъ существованія спеціальнаго ключа къ этимъ живописямъ: это изъясненіе литургіи приписываемое св. Григорію Богослову [2]): оно извѣстно по нѣсколькимъ славянскимъ спискамъ XVI и XVII вв. Въ этихъ спискахъ изъясненіе литургіи прямо надписывается именемъ св. Григорія Богослова. Въ однихъ изъ этихъ списковъ содержится пространное изъясненіе литургіи, въ другихъ—краткое; но это различіе подробностей и варіантовъ не имѣетъ важнаго значенія по отношенію къ нашему вопросу. Характеръ изъясненія литургіи во всѣхъ спискахъ одинаково символическій и напоминаетъ извѣстные труды греческихъ литургистовъ; сходство съ изъясненіями патр.

---

[1]) Renaudotii, Liturg. orient. coll p. XCVII. Но при такомъ объясненіи не понятно, почему здѣсь явился именно Григорій Богословъ, а не Іоаннъ Златоустъ или Василій Великій, которымъ по преимуществу принадлежитъ составленіе литургій православной церкви?

[2]) Стѣнн. росп. въ древн. хр. стр. 134 и слѣд.

Софронія замѣчается даже и въ нѣкоторыхъ подробностяхъ; но это изъясненіе не отличается ни единствомъ внутренняго содержанія, ни глубиною мысли. Это сочиненіе объясняетъ намъ все содержаніе описанныхъ изображеній Предтеченской церкви и изображеній Анжело-Мая. Изображеніе св. Григорія на тронѣ ясно изъ начальныхъ словъ сочиненія „иже есть въ первые дни, како собрашася св. отцы къ Григорію Богослову и рѣша ему: отче, укажи намъ о св. таинѣ и о божественнѣй литургіи. И отвѣща имъ Святый и рече Григорій Богословъ: „слышите отцы святіи, да скажу вамъ, что есть святая божественная литургія“. Слѣдующее изображеніе, какъ показываетъ самое мѣстоположеніе его среди другихъ, должно означать начало литургіи; но его подробности не совпадаютъ съ тѣмъ, что говоритъ о началѣ литургіи нашъ литературный источникъ: егда начнетъ іерей божественную службу „благослови Владыко“, тогда слетитъ ангелъ съ небесъ и станетъ въ дверехъ церковныхъ; тогда стойте со страхомъ; слѣдуя этому толкованію, нашъ иконописецъ долженъ былъ добавить къ обычной обстановкѣ начала литургіи одного только ангела, какъ это и сдѣлалъ греческій иконописецъ въ картинахъ Анжело-Мая; между тѣмъ онъ изобразилъ ангела, поражающаго дьявола. Произошло это отъ случайной ошибки: иконописецъ изобразилъ здѣсь совсѣмъ другой моментъ, именно возглашеніе: „елицы оглашенніи изыдите“. Въ этомъ не останется никакого сомнѣнія, если сравнить подробности изображенія съ нашимъ памятникомъ письменности, въ которомъ сказано: егда рекутъ „елицы оглашенніи изыдите“, тогда станетъ въ дверехъ церковныхъ дьяволъ, имѣя въ зубѣхъ стрѣлу остру, очи поострени огненни и страшно скрежещетъ зубы своими на стоящихъ въ церкви. Егда рекутъ да никто отъ оглашенныхъ, тогда ангелъ слетитъ съ небеси, емлетъ бѣса и ввержетъ его въ огнь вѣчный, речетъ ему; „что здѣ стоиши окаянне, не имый одѣянія брачна“ [1]). Слѣдующее изображеніе не имѣетъ объясненія въ нашихъ спискахъ; его ввелъ иконописецъ по личнымъ соображеніямъ; въ другихъ памятникахъ русскихъ, равно какъ и въ греческомъ, моментъ этотъ, согласно съ

[1]) Соф. б. № 1468. Въ виду неисправности списка, исправляемъ текстъ его по рукописи синодальной.

нашимъ памятникомъ письменности опущенъ; напротивъ, въ этомъ послѣднемъ находится изъясненіи антифоновъ и прокимна, опущенное въ нашихъ стѣнописяхъ. Малый входъ оставленъ нашимъ иконописцемъ безъ объясненія; въ памятникѣ греческомъ ангелы поддерживаютъ священника; то же самое и въ нашемъ литературномъ изъясненіи: егда идетъ іерей на выходъ, тогда ангелъ Господень слетитъ на святителя, емлетъ его за десную руку (синод. покрываетъ крилами) и ведетъ во св. алтарь къ св. трапезѣ. Комментаріи къ этому изъясненію даетъ Софроній іерусалимскій, когда говоритъ, что послѣ трисвятого архіерей восходитъ на сопрестоліе поддерживаемый діаконами, какъ ангелами [1]). Въ изображеніи чтенія Апостола имѣетъ характерное значеніе фигура ап. Павла. О ней говорится въ изъясненіи: „егда начнутъ чести Апостолъ, слушайте, какъ учитъ ап. Павелъ“ [2]). Въ изображеніи чтенія Евангелія замѣчателенъ пламень огненный, о которомъ говоритъ надпись, и огненные херувимы. Изъясненіе говоритъ: діаконъ выходитъ читать Евангеліе: се являетъ хотящій быти приходъ Сына Божія... Сопровождающіе діакона—служатъ образомъ небесныхъ силъ... Егда чтетъ діаконъ Евангеліе, Сынъ Божій невидимо приходитъ... въ той бо часъ отверзается покровъ церковный и словеса евангельская, яко пламень, до небесъ доходятъ [3]). Присутствіе ангеловъ въ изображеніяхъ херувимской пѣсни согласно съ словами изъясненія: егда начнутъ пѣти иже херувимы, стойте со страхомъ, преклонше лица на землю, и молитеся... Тогда бо ангели и архангели, херувими и серафими невидимо (присутствуютъ) съ іереемъ, закрывающе крилами лица свои... И абіе видѣхъ два ангела, како слетѣста и крилома своима осѣниста іерея и несоста святая къ жертвеннику, глаголюще: блюди како служити божественнымъ тайнамъ. Пѣснь „достойно и праведно“, выраженная въ стѣнописяхъ, какъ совершенно ясная, не имѣетъ соотвѣтствующаго толкованія въ нашемъ памятникѣ письменности. Изображеніе „побѣдную пѣснь“ соотвѣтствуетъ изъясненію: егда речетъ іерей побѣдную

---

[1]) Пис. отц. и учит. ц. т. I, стр. 281.

[2]) Соф. рукоп. № 1468.

[3]) Синод. рукоп. Въ греческомъ памятникѣ соотвѣтствіе съ изъясненіемъ полное.

пѣснь, тогда... видѣхъ покровъ церковный отверстъ и небо являющееся и пламень огненъ грядущъ и по пламени множество ангелъ, и по ангелѣхъ видѣхъ лица добролѣпыя... бѣ бо вѣщанія ихъ, яко пламень горящъ; и огненни ангели сташа окрестъ алтаря, а шестокрилатіи лица сташа окрестъ св. трапезы. *И отроча мл·до посредѣ ихъ*, и пламень огненъ нападе на іерея. Изображеніе „Святая святымъ“ согласно также съ изъясненіемъ: егда рекутъ святая святымъ, тогда видѣхъ ангела, имуща ножъ и отроча на руку его, и закла его и источи кровь его въ св. чашу, а тѣло его рѣжуще, кладуще горѣ на хлѣбъ, и бысть хлѣбъ тѣло Господа нашего Іисуса Христа [1]). Причащеніе мірянъ достойныхъ соотвѣтствуетъ словамъ изъясненія: и сошедшеся достойніи людіе пріимаху св. тѣло и кровь. Въ изъясненіи отмѣчено также вознесеніе божественныхъ даровъ ангелами на небо, изображенное въ греческомъ памятникѣ Анжело-Мая.

Это сопоставленіе памятниковъ вещественныхъ съ письменными не оставляетъ никакого сомнѣнія въ томъ, что между ними существуетъ близкое родство. Въ то же время отсюда становится ясно, что иконописецъ Предтеченской церкви руководился не тѣми изводами изъясненія, какія мы имѣемъ подъ руками. У него замѣтны свои особенности, какъ въ подробностяхъ изображеній, такъ и въ надписяхъ; и если эти особенности не относить къ личной изобрѣтательности иконописца, то необходимо допустить, что онъ пользовался другой редакціей нашего изъясненія, или же копировалъ съ готовыхъ рисунковъ, составленныхъ примѣнительно къ этой другой редакціи. Вѣрно лишь то основное положеніе, что между изъясненіемъ литургіи, приписываемымъ св. Григорію Богослову, и Предтеченскими стѣнописями существуетъ генетическая связь. Изъ нихъ— памятникъ письменности древнѣе и полнѣе по содержанію всѣхъ памятниковъ вещественныхъ; а потому въ вопросѣ

---

[1]) Ср. ссылку Анжело-Мая на Сурія, гдѣ біографъ Арсенія говоритъ, что преподобный видѣлъ вмѣсто хлѣба отроча закалаемое ангеломъ. Angelo-M. Nova bibl. t. VI, p. 591, not. 3. Ср. также разсказъ въ Великомъ Зерцалѣ о мальчикѣ, видѣвшемъ какъ священникъ въ церкви рѣзалъ отроча, раздроблялъ его и раздавалъ народу. Рукопись Соф. библ. № 1509, гл. 90; ср. еще 91.

объ ихъ взаимномъ отношеніи руководящее значеніе должно быть усвоено памятнику письменности.

На ряду съ этимъ памятникомъ, переносящимъ мысль и воображеніе въ міръ горній, иконописецъ пользуется для росписи того же алтаря еще другимъ, сроднымъ съ нимъ по духу: онъ изображаетъ чудесныя событія, записанныя въ лимонаряхъ или цвѣтникахъ. Составляя плодъ благочестивыхъ размышленій, по преимуществу отшельниковъ востока [1]), заключая въ себѣ множество назидательныхъ мыслей, изложенныхъ въ формѣ повѣствованій, отчасти легендарнаго характера, сборники эти, уже самою таинственностію разсказа, обращеніемъ къ высшимъ идеальнымъ интересамъ, къ сверхчувственному и чудесному, идеальною обрисовкою отшельническаго житія, удаленнаго отъ мірскихъ заботъ и огорченій, должны были обращать на себя вниманіе любителей назидательнаго чтенія и находить широкій доступъ въ среду книжныхъ людей. Значительное распространеніе ихъ въ Россіи въ XVII и XVIII вв. подтверждается многочисленными, дошедшими до насъ, списками и печатными изданіями ихъ. И если въ самой Византіи, располагавшей болѣе обширными средствами къ разграниченію между произведеніями письменности достовѣрными и сомнительными, все-таки проникали въ область церковныхъ стѣнописей элементы, имѣющіе темное происхожденіе, то тѣмъ болѣе возможно это было у насъ въ Россіи. Переходя въ сознаніе читающихъ людей, содержаніе этихъ сборниковъ проникло, наконецъ, и въ росписи нашихъ храмовъ, въ видѣ назидательныхъ изображеній, приличныхъ, по соображенію иконописцевъ, православному алтарю.

Въ алтарной апсидѣ церкви Іоанна Предтечи помѣщенъ, между прочимъ, поучительный разсказъ объ оклеветанномъ пресвитерѣ: епископъ сидитъ на каѳедрѣ, предъ нимъ стоитъ священникъ въ однорядкѣ и двое злыхъ людей, которые представляютъ епископу ложный доносъ на пресвитера; надпись: насельницы епископу клевещутъ на іерея. Темница, обнесенная тыномъ (острогъ): въ ней, за рѣшет-

---

[1]) Во главѣ ихъ лимонарь ставитъ преподобныхъ Іоанна и Софронія: Лимонарь сирѣчь цвѣтникъ, премудрыми кир Іоанномъ, Софроніемъ и инѣми различными преподобными отцы сочиненъ.

кою окна, виденъ священникъ въ скуфьѣ; надпись: и повелѣ его всадити въ темницу. Одноглавая церковь съ колокольнею: въ ней священникъ стоитъ у престола съ кадиломъ и совершаетъ литургію; надпись: ангелъ изведе іерея изъ темницы и повелѣ сотворити святую литургію. Ангелъ снова приводитъ священника къ дверямъ темницы, гдѣ виденъ спящій сторожъ; надпись: „и паки ангелъ отведе его въ темницу, стражу не вѣдущу“. Основная тема этихъ изображеній заимствована изъ 108-й главы Лимонаря, гдѣ разсказъ объ оклеветанномъ пресвитерѣ передается слѣдующимъ образомъ: Въ восьми поприщахъ отъ Самійскаго города, въ одномъ селѣ былъ чудный пресвитеръ-дѣвственникъ. Злые люди оклеветали его предъ епископомъ, который и заключилъ его въ темницу. Здѣсь является пресвитеру благообразный юноша и говоритъ: „встань, иди въ свою церковь и соверши литургію“, и, отворивъ двери темницы, повелъ его. На разсвѣтѣ темничные стражи узнаютъ, что пресвитера нѣтъ въ темницѣ, и доносятъ о томъ епископу. Епископъ посылаетъ своего довѣреннаго церковника въ означенную сельскую церковь, гдѣ онъ и нашелъ пресвитера, совершающаго литургію. Разгнѣванный епископъ на слѣдующій день вновь заключаетъ священника въ темницу съ великимъ безчестіемъ; но повторяется тоже чудо. Епископъ узнаетъ объ этомъ, призываетъ къ себѣ пресвитера, который и разсказываетъ ему все случившееся. Епископъ уразумѣваетъ, что все это сдѣлано ангеломъ для обнаруженія добраго житія пресвитера и прославленія Бога, прославляющаго своихъ угодниковъ, и отпускаетъ пресвитера съ миромъ. Возлѣ этихъ изображеній находится рядъ другихъ: спящій человѣкъ и надъ нимъ огненный столбъ, посвященіе неизвѣстнаго лица въ іерархическій санъ, бесѣда святителя съ монахомъ и омофоръ въ огнѣ. Разъясненіе этихъ изображеній находимъ въ томъ же Лимонарѣ. Когда послѣ великаго землетрясенія въ Антіохіи нужно было возстановить разрушенный городъ, призваны были работники изъ разныхъ мѣстъ. Надзирателемъ надъ ними поставленъ былъ благочестивый Ефремъ комесъ. Однажды во снѣ Ефремъ видитъ одного изъ своихъ работниковъ—спящаго и надъ нимъ огненный столбъ. Проснувшись, призываетъ этого работника и требуетъ, чтобы тотъ объяснилъ—кто онъ такой и откуда. Работникъ, подъ строжайшимъ се-

кретомъ, сообщаетъ, что онъ былъ епископомъ въ одномъ городѣ, но для Бога оставилъ епископство и прибылъ въ незнакомыя мѣста, гдѣ и снискиваетъ себѣ пропитаніе своими трудами, при этомъ сообщаетъ Ефрему, что въ скоромъ времени онъ (Ефремъ) будетъ возведенъ на патріаршій престолъ Антіохіи. Предсказаніе исполнилось; Ефремъ сталъ патріархомъ: будучи ревнителемъ православной вѣры, онъ заботился объ обращеніи еретиковъ на путь истины. Однажды ему сообщили объ одномъ столпникѣ „во странахъ Іерополя, яко севиряномъ зловѣрнымъ пріобщается"; Ефремъ отправляется къ нему для увѣщанія и спрашиваетъ: что могло бы убѣдить его въ чистотѣ соборной и апостольской церкви? Столпникъ предлагаетъ Ефрему зажечь костеръ и войти въ огонь вмѣстѣ съ нимъ: кто выйдетъ невредимъ, тотъ содержитъ правую вѣру. Желаніе столпника было исполнено, костеръ зажженъ; но въ рѣшительный моментъ малодушный столпникъ отказался вступить въ огонь. Тогда Ефремъ снимаетъ съ себя омофоръ и кладетъ его съ молитвою въ огонь. Чрезъ три часа дрова сгорѣли, но омофоръ остался невредимъ. Столпникъ, видя это чудо, проклялъ Севера и его зловѣріе, былъ принятъ въ православную церковь, пріобщенъ св. таинъ рукою божественнаго Ефрема и прославилъ Бога [1]). Слѣдующее изображеніе представляетъ монаха, стоящаго въ церкви; предъ нимъ ангелъ возлѣ престола. Въ Лимонарѣ авва Леонтій разсказываетъ, что онъ, живя въ Новой Лаврѣ, однажды вошелъ въ церковь и увидѣлъ ангела, стоящаго по правую сторону алтаря. Объятый страхомъ, Леонтій возвратился въ келью и здѣсь услышалъ гласъ: „отнелѣ-же посвященъ бысть алтарь сей, мнѣ поручено бысть пребывать у него" [2]). Слова эти находятся и въ надписи надъ изображеніемъ. На лѣвой сторонѣ алтарной апсиды изображено въ нѣсколькихъ моментахъ сказаніе объ оклеветанномъ епископѣ: два лица стоятъ предъ папою, на головѣ котораго бѣлый клобукъ, и клевещутъ на епископа; епископъ съ связанными руками стоитъ на колѣнахъ предъ папою; епископъ сидитъ въ темницѣ; гласъ съ небесси къ папѣ; епископъ

---

[1]) Лимонарь гл. 36—37.

[2]) Тамъ же гл. 4.

совершаетъ проскомидію у жертвенника; вверху катапетасма, а въ одаленіи народъ. Въ Лимонарѣ разсказъ аввы Θеодора объясняетъ эти изображенія во всѣхъ подробностяхъ. Въ небольшомъ городкѣ Ромулѣ, въ 30 поприщахъ отъ Рима, былъ добродѣтельный епископъ. Нѣкоторые изъ жителей городка оклеветали его предъ папою Агапитомъ, который и распорядился связать его и отправить въ темницу. Приближается св. недѣля, и папа „видитъ во снѣ нѣкоего глаголюща: въ сію недѣлю не проскомисай самъ, ни инъ никтоже отъ епископъ и презвитеровъ сущихъ во градѣ, но епископъ, егоже имаши въ темницѣ, той днесь да проскомисаетъ". Видѣніе и гласъ повторяются три раза. Тогда папа призываетъ изъ темницы епископа и спрашиваетъ, что онъ сдѣлалъ? Епископъ ничего не отвѣчаетъ, кромѣ: прости мя владыко, яко грѣшенъ есмь. Наступаетъ время проскомисанія: оклеветанный епископъ становится у жертвенника, а возлѣ него папа и діаконы, и начинаютъ проскомидію: дойдя до конца молитвы возношенія, проскомисающій епископъ, вмѣсто того, чтобы окончить молитву, начинаетъ снова читать ее, затѣмъ читаетъ ее въ третій и четвертый разъ. Папа спрашиваетъ — что это значитъ, а епископъ отвѣчаетъ: прости мя св. папа, яко не видѣхъ по обычаю Св. Духа пришествія и сего ради не кончаю молитвы; но преподобный владыко, діакона сего, стоящаго близъ, иже держитъ рипидію, отстави отъ св. алтаря, яко азъ не смѣю рещи ему... Папа удаляетъ діакона, епископъ видитъ Св. Духа, а катапетасма, лежавшая на алтарѣ (= престолѣ), сама собою подымается и покрываетъ папу, епископа, діаконовъ предстоящихъ и св. трапезу на три часа... Папа убѣдился, что епископъ былъ оклеветанъ напрасно [1]).

Въ нижнемъ ряду стѣнописей алтарной апсиды помѣщены святители: съ правой стороны—Аѳанасій Великій, Кириллъ, Петръ и Павелъ Александрійскіе и ростовскіе святители—

---

[1]) Сказаніе это заимствовано изъ западныхъ источниковъ. Кромѣ дѣйствующихъ лицъ и мѣста дѣйствія, на это указываютъ: 1) названіе престола алтаремъ, 2) сближеніе проскомидіи и возношенія св. даровъ. Не излишне замѣтить, что переводчикъ сказанія, а за нимъ и иконописецъ не точно поняли мысль оригинала: въ оригиналѣ, какъ видно по характеру разсказа, рѣчь идетъ не о проскомидіи въ нашемъ смыслѣ, но объ освященіи даровъ.

Игнатій, Исаія, Леонтій; съ лѣвой — Петръ, Алексѣй, Іона, Филиппъ, Кипріанъ и Фотій.

Въ жертвенникѣ, по лѣвую сторону алтаря: въ концѣ Агнецъ Божій I. Христосъ, лежащій на дискосѣ подъ звѣздицею; надъ Нимъ Св. Духъ и Богъ Отецъ; по сторонамъ дискоса Богоматерь и I. Предтеча, а на сводахъ и стѣнахъ распространенные въ рукописныхъ сборникахъ XVII в. разсказы о чудесахъ, относящихся къ пресуществленію св. даровъ. Св. Василій Великій въ пятиглавой церкви совершаетъ литургію: онъ стоитъ предъ престоломъ, на которомъ находятся потиръ и дискосъ; по правую сторону престола— два діакона. Св. Василій выходитъ изъ алтаря съ чашею, въ которой видны св. дары; въ толпѣ народа, приближающагося къ святителю, видна фигура еврея съ курчавою головою, одѣтаго въ цвѣтную одежду и роспашень; онъ простираетъ руку къ чашѣ. Надпись: „св. Василію Великому служащу св. литургію жидовинъ нѣкій видѣ, яко отроча раздробляшеся въ рукахъ св. Василія и егда вси причащахуся и той иде и прія часть св. таинствъ“. Слѣдующая картина: жидовинъ стоитъ посреди своей комнаты и держитъ сосудъ, въ которомъ лежатъ двѣ частицы евхаристическаго хлѣба, имѣющія тѣлесный цвѣтъ; тутъ же жена жидовина съ распущенными и перевязанными бѣлою повязкою волосами, въ розовомъ платьѣ и синей куркѣ: она съ удивленіемъ разсматриваетъ частицы св. хлѣба; двѣ мужскія и двѣ женскія фигуры присутствуютъ при этомъ. Надпись: „иже воистину въ тѣло перемѣнися, сохрани же останокъ, иде въ домъ и показа женѣ своей“. Далѣе: св. Василій въ храмѣ совершаетъ крещеніе надъ жидовиномъ и преподаетъ ему св. дары, при чемъ присутствуютъ жена и другіе члены семьи жидовина. Надпись: „наутріе же иде (жидовинъ) ко св. Василію и крестися со всѣмъ домомъ“. Итакъ, въ основѣ этихъ изображеній лежитъ разсказъ о томъ, какъ нѣкій жидовинъ, придя въ церковь, увидѣлъ въ рукахъ св. Василія вмѣсто просфоры отроча, подошелъ вмѣстѣ съ другими къ причащенію, получилъ часть и по возвращеніи домой показалъ оную семейству своему. Чудо убѣдило жидовина въ истинѣ пресуществленія св. даровъ, и онъ крестился со всѣмъ своимъ семействомъ. На сѣверной сторонѣ жертвенника изображены повѣсти объ отрокѣ сынѣ жидовина и о царѣ сара-

цинскомъ. Въ пятиглавой русской церкви священникъ преподаетъ св. дары на лжицѣ мальчику; на заднемъ планѣ народъ; надпись: „единъ отрокъ отца жидовина иде во св. церковь и прія св. причащеніе усты токмо“. Тотъ же мальчикъ выкапываетъ яму, чтобы скрыть въ ней св. дары; на заднемъ планѣ городъ и священникъ въ однорядкѣ и скуфьѣ; налѣво священникъ стоитъ на колѣнахъ возлѣ ямы, выкопанной мальчикомъ; изъ ямы подымается огненный столбъ, въ которомъ виденъ прекрасный отрокъ — Іисусъ Христосъ; преступный мальчикъ стоитъ въ сторонѣ и съ изумленіемъ смотритъ на чудо. Надпись: „изыде вонъ и въ нѣкій долъ погребе часть тѣла Христова; и по извѣщенію пресвитеръ долъ оный очисти и се обрѣтеся отроча красно и во свѣтлости неизреченнѣй взятся на небо отъ руку пресвитерову“. Въ пятиглавой церкви священникъ въ фелони совершаетъ литургію: онъ стоитъ предъ престоломъ и копіемъ прободаетъ младенца, лежащаго на дискосѣ; надпись: „Амфилогъ царь сарацинскій въ Іерусалимѣ, пришедъ въ церковь Божію во время св. литургіи, видѣ яко священникъ Христа яко младенца зарѣзалъ“; въ сторонѣ стоитъ самъ Амфилогъ изумленный, въ бѣлой чалмѣ, въ красноватой подпоясанной одеждѣ съ желтымъ оплечьемъ и поручами. Нѣкоторыя второстепенныя подробности этой повѣсти помѣщены на южной сторонѣ жертвенника; здѣсь же нѣсколько неясныхъ изображеній съ стертыми надписями.

Въ діаконникѣ (ю.-в.) подробно развита мысль о воскресеніи; здѣсь находятся: сошествіе І. Христа во адъ для изведенія оттуда ветхозавѣтныхъ праведниковъ, воскрешеніе Лазаря, воскрешеніе сына вдовы наинской, изображеніе Іоны—прообразъ воскресенія Христова [1]); а въ нижнихъ частяхъ діаконика по преимуществу святые русской церкви въ русскихъ узорчатыхъ костюмахъ: св. благовѣрный великій кн. Владиміръ въ царской коронѣ, св. кн. Ольга — въ коронѣ, свв. кн. Борисъ, въ видѣ зрѣлаго мужа съ окладистою бородою, и Глѣбъ, въ видѣ юноши. Внизу среди медальонныхъ изображеній обращаетъ на себя вниманіе изображеніе препод. Максима Грека, съ большою

[1]) Ср. роспись Воскресенскаго собора въ г. Борисоглѣбскѣ и Николонадѣинской церкви въ Ярославлѣ.

бородою, а въ нишѣ окна: Благое молчаніе, въ видѣ ангела, съ скрещенными на груди руками [1]).

Въ центральномъ куполѣ храма—Господь Вседержитель, а въ трибунѣ купола—праотцы ветхозавѣтные; въ куполахъ побочныхъ—Богородица и І. Предтеча. Въ сводахъ—изображенія празднествъ православной церкви; съ сѣверо-восточной стороны — рождество Богородицы, скомпанованное по образцу рождества Христова: св. Анна сидитъ на постели, къ ней приближаются женщины съ подарками; внизу омовеніе новорожденнаго младенца; въ сторонѣ въ церемоніальной позѣ сидитъ на высокомъ тронѣ съ подножіемъ — Іоакимъ; благовѣщеніе: Богоматерь на тронѣ съ рукодѣльемъ въ рукахъ. на главу Ея сходитъ Св. Духъ, предъ Нею ангелъ благовѣствующій; дѣйствіе происходитъ въ роскошныхъ палатахъ; вдали виденъ чрезъ открытую галлерею праведный Іосифъ въ нимбѣ, занятый столярною работою; вверху въ облакахъ Богъ Отецъ посылаетъ ангела благовѣстить Пресв. Дѣвѣ. Въ юго-восточномъ сводѣ рождество Христово, въ ю.-з. — крещеніе І. Христа, въ с.-з. — входъ І. Христа въ Іерусалимъ, въ обычныхъ византійскихъ формахъ Въ западной части свода представлена, довольно обычная въ росписяхъ ярославскихъ храмовъ, грандіозная картина „Премудрость созда себѣ домъ и утверди столповъ седмь“ [2]) (рис. 187). Основная мысль изображенія дана въ этихъ словахъ книги притчей Соломоновыхъ (IX, 1); премудрость— І. Христосъ, домъ или храмъ — церковь, семь столповъ — семь таинствъ новаго завѣта. Развита эта мысль слѣдующимъ образомъ: вверху представленъ Богъ Отецъ на тронѣ, въ облакахъ; подъ Нимъ подпись: „Премудрость созда себѣ храмъ“. У подножія Его Св. Духъ, отъ котораго идутъ лучи внизъ, по направленію къ сидящей на тронѣ съ простертыми дланями Богоматери [3]); въ лучахъ обозначены надписями семь даровъ Св. Духа: премудрость, разумъ, совѣтъ, крѣпость, вѣдѣніе, благочестіе, страхъ Божій. Ниже—колон-

---

[1]) По сторонамъ алтаря находятся два придѣла свв. Гурія и Варсонофія казанскихъ и трехъ святителей, имѣющія спеціальныя росписи.

[2]) Изрѣдка встрѣчается это изображеніе и на иконахъ XVII в. Ср. Вѣстн. Общ. древне-русск. иск. 1874, I, стр. 16.

[3]) Въ церковныхъ пѣснопѣніяхъ Богоматерь называется храмомъ, созданнымъ Премудростію, чертогомъ Слова, палатою Царя всѣхъ.

нада изъ семи колоннъ, на архитравѣ которой написано: „и утверди столповъ седмь“. На среднемъ столбѣ — распятый Спаситель, надъ главою Котораго написано: „тѣло и кровь Господня“, а по сторонамъ: „и черпа въ чаши Своей вино и уготова Свою трапезу“. У подножія креста престолъ съ двумя чашами и возлѣ него Соломонъ въ царскихъ одеждахъ и коронѣ, съ книгою, въ которой написано: Премудрость созда и т. д. Всѣ столбы и престолъ утверждены на изящномъ кругломъ пьедесталѣ съ надписями: „ветхаго и новаго завѣта божественныя церкви основаніе мученическая кровь, апостоловъ проповѣдь, пророческое ученіе, камень вѣры Христосъ“. и „на семъ камени созда церковь Свою“. Въ особыхъ свиткахъ на столбахъ надписи: на среднемъ—причащеніе, 1 й (всел.) соборъ, на остальныхъ—крещеніе—3-й соборъ, миропомазаніе—2-й соборъ, покаяніе—4 й соборъ, священство—6-й соборъ, бракъ—7-й соборъ, елеосвященіе — 5-й соборъ [1]). Надъ колоннадою надпись: „глава церкви—Христосъ“. По краямъ картины 10 группъ или ликовъ святыхъ на облакахъ: ликъ пустынножителей, мучениковъ, мученицъ, преподобныхъ отецъ, ликъ св. праведныхъ (?), ликъ исповѣдниковъ, святителей, царей и князей, ликъ пророческій съ I. Предтечею во главѣ (въ свиткѣ его написано: „посла своя рабы созывающи...“) и ликъ апостольскій, во главѣ котораго ап. Павелъ со свиткомъ („и требующимъ ума рече: пріидите, ядите Мой хлѣбъ и пійте“). Подъ этими ликами внизу шесть группъ въ наклоненномъ положеніи, съ надписью: „собрани вси языцы“. Итакъ, здѣсь предъ нами вся церковь съ ея Главою, давшимъ Себя въ снѣдь вѣрнымъ.

Изображенія на стѣнахъ храма расположены правильными рядами: въ верхнихъ рядахъ на сѣверной, южной и западной стѣнахъ — Евангеліе, въ нижнихъ—событія изъ исторіи I. Предтечи, которому посвященъ храмъ; въ самомъ нижнемъ ряду на сѣверной и южной стѣнахъ — полные святцы на цѣлый годъ, а на западной стѣнѣ—пѣснь пѣсней. Въ аркахъ — сошествіе Св. Духа, подвиги и чудеса апостоловъ.

Роспись притворовъ Предтеченской церкви отличается

---

[1]) Надписи стерты; возстановляемъ ихъ на основаніи такого же изображенія въ Златоустовской церкви.

чрезвычайнымъ разнообразіемъ. Здѣсь многочисленныя изображенія изъ ветхозавѣтной и новозавѣтной исторіи, начиная отъ созданія міра; многочисленныя поучительныя сцены изъ патериковъ, событія изъ церковной исторіи (житіе Андрея Юродиваго), апокалипсисъ; страшный судъ, въ которомъ обращаетъ на себя вниманіе отдѣленіе овецъ отъ козлицъ, грѣшники въ аду въ западно-европейскихъ костюмахъ, рай въ видѣ укрѣпленнаго, охраняемаго ангелами, города, внутри котораго множество населенныхъ обителей святыхъ: страсти Христовы, въ центрѣ которыхъ извѣстное изображеніе апокрифическаго суда надъ Іисусомъ Христомъ во всѣхъ подробностяхъ, съ надписями въ свиткахъ судей; гоненіе на церковь Божію, гдѣ церковь представлена въ видѣ корабля, кормчій — Самъ Іисусъ Христосъ, гребцы и паруса — апостолы и патріархи; вооруженные баграми и луками еретики древніе и новые (Кальвинъ. Лютеръ), съ дьяволомъ во главѣ, стараются ниспровергнуть корабль церкви. Много также здѣсь единоличныхъ изображеній святыхъ; въ сѣверномъ притворѣ помѣщены таинства церкви, въ южномъ — коронованіе Богоматери и особенно замысловатое изображеніе — Плоды страданій Христовыхъ (рис. 185): представленъ крестъ и на немъ распятый Спаситель, въ терновомъ вѣнкѣ, съ обычными надписями: въ нимбѣ—ΩΟΝ и вверху — І. Н. Ц. І.; на четырехъ оконечностяхъ креста написано: высота, широта, долгота, глубина. Внизу подъ крестомъ—гора Голгоѳа и Адамова глава. Въ рукахъ Спасителя раздранные свитки (надписи стерты). Концы древа разцвѣли: отъ косой перекладины креста идутъ вверхъ и внизъ вѣтви, оканчивающіяся букетами: изъ одного букета выступаетъ (направо внизъ) рука съ молотомъ и угрожаетъ аду, представленному въ видѣ наполненной демонами и грѣшниками огненной пасти, прикованной цѣпью къ нижнему концу креста; въ другомъ букетѣ, съ той же правой стороны, ангелъ съ двумя лѣстницами въ рукахъ (принадлежность распятія), въ букетѣ; съ лѣвой стороны—ангелъ съ потиромъ въ рукахъ, въ который течетъ кровь изъ прободеннаго ребра Іисуса Христа; тотъ же ангелъ держитъ въ другой рукѣ трость, копіе и другія орудія страданія. Отъ длинной поперечной балки креста идутъ многочисленныя вѣтви внизъ и вверхъ: направо—вѣтвь, идущая внизъ, съ букетомъ оканчивается

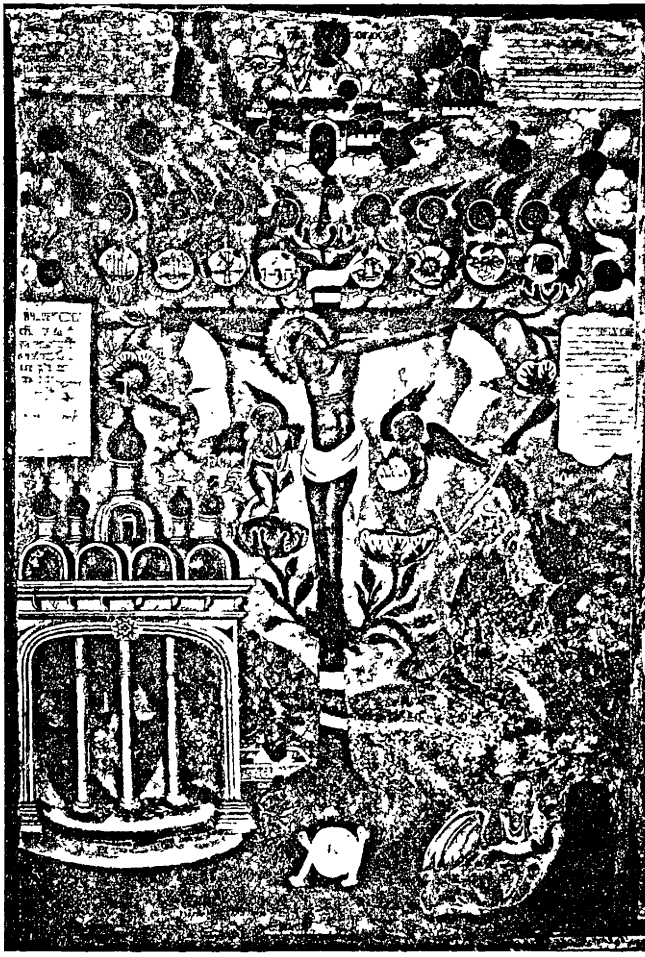


Рис. 185. Изъ стѣнописей ц. Іоанна Предтечи въ Ярославлѣ—плоды страданій Христовыхъ (стр. 428).

рукою, которая, держа мечь, поражаетъ сидящую на конѣ смерть; здѣсь надпись [1]):

Грѣховная смерть нынѣ упразднися
Прозябшимъ древомъ въ конецъ упразднися,
Добродѣтели тщитесь творити,
Злобный бо вамъ грѣхъ не имать вредити.

Налѣво—другая рука держитъ вѣнецъ надъ пятиглавою церковью, съ признаками московской архитектуры, съ маковицами: въ этой церкви изображены 4 Евангелиста и надъ ними, въ закругленіяхъ стѣнныхъ фасъ, 4 символа Евангелистовъ; около церкви (направо) мертвые встаютъ изъ гробовъ; надпись:

Изъ древа крестна вѣнецъ просіяетъ,
Терпящимъ въ церкви оный подаетъ,
И кто здѣ о страсти размышляетъ крестнѣ,
Пріиметъ вѣнецъ жизни непрелестнѣ.

Вѣтви, идущія вверхъ отъ этой балки, образуютъ 8 роскошныхъ букетовъ, въ которыхъ помѣщены орудія страданій, поддерживаемыя 8-ю ангелами,—копіе и трость, темница, столбъ съ бичами, двѣ руки святотатственныя, кружка (изъ которой Пилатъ умылъ руки, или сосудъ съ отцомъ?), терновый вѣнецъ, хитонъ (?) и нерукотворенный образъ. Здѣсь въ верхней части картины, преставлены небесныя сферы, въ видѣ облаковъ съ солнцемъ, луною и четырьмя вѣтрами, а вверху—рай, въ видѣ вертограда, въ которомъ находятся ангельскія силы, Господь Саваоѳъ съ державою и Св. Духъ. Отъ верхняго конца креста исходитъ вѣтвь, оканчивающаяся рукою, которая посредствомъ ключа отпираетъ райскія двери. Въ верхнихъ углахъ картины—надписи; налѣво:

Богъ Отецъ премилосердый
Залогъ даде людемъ твердый,
Въ любви посла въ міръ намъ Сына
Христа за благость Едина;
На крестѣ Сынъ терпѣ страсти,
Свободи міръ сей напасти;

направо:

Сынъ Іисусъ истощися,
Богъ человѣкъ намъ явися,
Въ любви Его всякъ спасется,
Вѣрный въ небо вознесется;

---

[1]) Стертыя надписи воспроизводимъ на основаніи другихъ тождественныхъ памятниковъ.

Христосъ отверзъ рай собою,
Идите въ оный правотою.

Изображеніе это встрѣчается и въ гравюрахъ, и на иконахъ; въ изданіи г. Ровинскаго указаны двѣ такія гравюры [1]): одна икона находится въ Тверскомъ музеѣ [2]), другая—на юго-западномъ столбѣ въ церкви св. Георгія (латышской) въ Псковѣ и др. Основная мысль картины ясна: Богъ Отецъ въ Своемъ предвѣчномъ совѣтѣ благоизволилъ послать въ міръ возлюбленнаго Сына. Спаситель претерпѣваетъ крестную смерть, побѣждаетъ діавола и смерть, созидаетъ церковь, утвержденную на св. Евангеліи, и отверзаетъ людямъ двери рая. Мотивъ картины—процвѣтшее древо креста—могъ быть внушенъ художнику многочисленными пѣснопѣніями православной церкви; многія детальныя формы картины были даны въ искусствѣ византійскомъ и древне-русскомъ; архитектурныя подробности храма явились подъ вліяніемъ наблюденія современной художнику русской дѣйствительности. Повидимому, одинъ шагъ до заключенія о русскомъ самобытномъ созданіи этого сюжета. Однакожъ, такое заключеніе было бы слишкомъ поспѣшно. Оставляемъ въ сторонѣ второстепенныя подробности картины, имѣющія западное происхожденіе (титло латинское, терновый вѣнецъ на главѣ распятаго Спасителя и др.), и посмотримъ, нѣтъ ли подобныхъ памятниковъ въ искусствѣ западномъ. Одинъ такой памятникъ мы нашли въ коллекціи Соммерара, въ парижскомъ музеѣ Клюни [3]): здѣсь та же самая идея выражена въ подобныхъ же формахъ. На первомъ планѣ—распятый Спаситель, подъ крестомъ—скелетъ (Адамъ?) и возлѣ него группа ветхозавѣтныхъ праведниковъ (въ числѣ ихъ Ной съ ковчегомъ); къ продольной балкѣ креста прикованъ сатана, которому угрожаетъ рука съ молоткомъ, исходящая отъ того же креста. Въ верхней части креста двѣ вѣтви, означающія прозябеніе крестнаго древа; отъ лѣваго конца креста опускается внизъ рука и возлагаетъ вѣнецъ на женщину: женщина олицетворяетъ церковь; она принимаетъ

1) Русск. народн. картинки III; 361—363; въ атласѣ рис. № 932

2) А. К. Жизневскій, Опис. Тверск. муз. стр. 51—53.

3) Картина находится въ первой нижней комнатѣ налѣво отъ входа подъ № 1695 (Catalogue et descr. des objets d'art, exposés au musée par Sommerard. Paris 1883). Издана Соммераромъ въ Les arts au moyen age, t. III, album 1-e série, pl. XXXVII.

въ потиръ кровь изъ ребра Іисуса Христа; возлѣ нея четыре Евангелиста; другая рука, съ правой стороны, поражаетъ синагогу, представленную въ видѣ женщины, сидящей на ослѣ, съ знаменемъ въ рукѣ, на которомъ изображенъ ракъ (символъ закоснѣнія?), съ завязанными глазами (нравственное ослѣпленіе іудеевъ); вверху—третья рука отпираетъ ключемъ двери рая. Не можетъ быть ни малѣйшаго сомнѣнія въ томъ, что здѣсь та же самая основная мысль, что и въ нашемъ памятникѣ: силою креста поражается діаволъ, попирается смерть, устраняется сѣнь ветхаго завѣта, утверждается на четырехъ Евангелистахъ церковь, питаемая кровію Іисуса Христа. Русскій художникъ, знакомый съ этою или подобною ей западною картиною, справедливо разсудилъ, что нѣкоторыя детали ея не совсѣмъ понятны для русскихъ и потому постарался видоизмѣнить ихъ: олицетвореніе церкви онъ замѣнилъ пятиглавымъ храмомъ, олицетвореніе синагоги—смертью и дополнилъ картину рая подробностями, общераспространенными въ русской иконографіи XVII вѣка. Невозможно допустить, чтобы тождество идеи и сходство формъ въ памятникахъ русскомъ и западномъ было дѣломъ случайнымъ: между ними необходимо признать генетическую связь. Западная картина—оригиналъ, русская—переработка его. Въ подтвержденіе этого достаточно указать на то, что въ Россіи это изображеніе явилось не ранѣе второй половины XVII в.; а картина Соммерара относится къ XV в. Если это опредѣленіе времени показалось бы субъективнымъ, то вотъ другой памятникъ съ точною датою: Дидронъ нашелъ подобное изображеніе въ скульптурѣ тимпана западнаго входа въ главной церкви въ Ландсхутѣ (между Мюнхеномъ и Ратисбонномъ), относящееся къ 1435 году: тѣ же четыре руки креста,—верхняя отпираетъ двери рая, другая поражаетъ дверь ада, треть сокрушаетъ идола и ниспровергаетъ корону синагоги, четвертая благословляетъ Мартина, патрона церкви [1]),—мотивъ тотъ же, что и въ разсмотрѣнныхъ картинахъ. Русскому художнику принадлежитъ честь приспособленія этого сюжета къ русскимъ понятіямъ, при помощи тѣхъ наличныхъ средствъ, какія доставляла ему русская иконографія XVII вѣка.

Разсмотрѣнные нами памятники стѣнной живописи по-

[1]) Annales archéol. t. 1, 22 etc.

зволяютъ установить съ достаточною опредѣленностію главнѣйшія типическія черты церковной росписи въ послѣдній періодъ древне-русскаго искусства. Символика православнаго храма получила наибольшее развитіе въ этотъ періодъ. Особенною широтою иконографическихъ цикловъ отличаются русскія стѣнописи второй половины XVII в. Между тѣмъ какъ стѣнописи XVI в. по содержанію близко стоятъ къ стѣнописямъ аѳонскимъ того же времени и сохраняютъ простоту замысла и строгость стиля, стѣнописи русскія XVII в. уходятъ далеко впередъ, а въ отношеніи свободной переработки древнихъ иконографическихъ темъ, широкаго пользованія западными источниками, символики алтаря превосходятъ даже греческія стѣнописи XVII—XVIII вв. Древнѣйшее изображеніе Богоматери въ алтарной апсидѣ удержало, за весьма немногими исключеніями, свое прежнее мѣсто, но осложнилось въ своихъ формахъ. Евхаристія перенесена на западную сторону алтаря, а иногда и совсѣмъ опущена; святители удержали тѣ же мѣста, какія занимали въ стѣнописяхъ византійскихъ; но среди святителей церкви вселенской выступаютъ, особенно въ второй половинѣ XVII в., святители русскіе,—фактъ, доказывающій, что уваженіе къ національнымъ святымъ, поколебленное въ то время справщиками славянскихъ миней, исключившими отсюда службы многимъ русскимъ святымъ, по отсутствію ихъ въ минеяхъ греческихъ, проникло уже глубоко въ русское сознаніе. Идея евхаристіи, главнымъ выраженіемъ которой въ памятникахъ древнѣйшихъ служило изображеніе раздаянія Спасителемъ святого хлѣба и чаши апостоламъ (рис. 186) выражается въ памятникахъ послѣдняго періода искусства въ цѣломъ рядѣ изображеній, генетически связанныхъ съ толкованіемъ на литургію, приписываемымъ св. Григорію Богослову. Стремленіе къ наиболѣе полному и наглядному выраженію таинственнаго смысла литургіи приводитъ мысль русскихъ иконописцевъ къ чудеснымъ разсказамъ цвѣтника. Какъ въ разсказахъ этихъ, такъ и въ соотвѣтствующихъ имъ изображеніяхъ, нѣтъ цѣльнаго воззрѣнія на значеніе литургіи; здѣсь мы видимъ лишь случайный подборъ фактовъ, заимствованныхъ изъ частныхъ случаевъ жизни и приноровленныхъ къ требованіямъ воображенія и чувства. Вниманіе къ нимъ со стороны русскихъ иконописцевъ и помѣщеніе въ алтарѣ православнаго храма служатъ очевидными призна-



Рис 186. Изъ стѣнописей Николопадѣинской ц. въ Ярославлѣ—евхаристія (стр. 432).

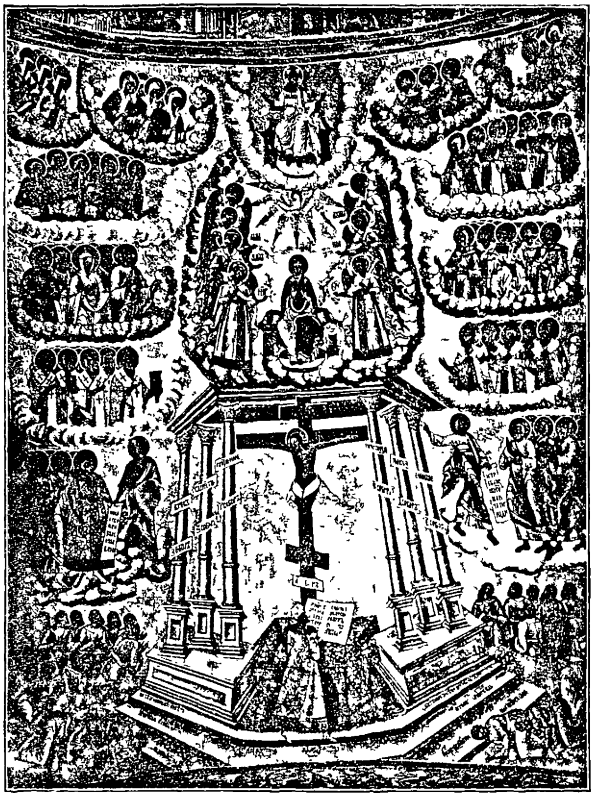


Рис. 187. Изъ стѣнописей ц. Іоанна Злат. въ Ярославлѣ—Премудрость созда себѣ домъ (стр. 433).

ками широкаго распространенія цвѣтниковъ среди грамотныхъ людей и благосклоннаго отношенія къ нимъ представителей церкви; это будетъ тѣмъ болѣе ясно, если припомнимъ, что цвѣтникъ издавался неоднократно и что въ первый разъ онъ напечатанъ былъ во дворѣ Іова Борецкаго, митрополита кіевскаго.—Главнѣйшее изображеніе жертвенника—агнецъ Божій Іисусъ Христосъ указываетъ прямо на назначеніе жертвенника, въ которомъ приготовляется безкровный агнецъ для литургіи. Выборъ хлѣба и вина для евхаристіи и самое совершеніе проскомидіи въ древности возложены были на діаконовъ; даже и послѣ того, когда проскомидія получила видъ церковнаго чинопослѣдованія, совершеніе ея нерѣдко предоставлялось діаконамъ; отсюда въ стѣнописяхъ жертвенника явились св. діаконы. На проскомидіи, совершаемой въ жертвенникѣ, бываетъ, между прочимъ, поминовеніе усопшихъ; поэтому въ стѣнописяхъ его весьма умѣстны нерѣдко встрѣчающіяся здѣсь изображенія, доказывающія пользу поминовенія усопшихъ. Въ росписяхъ аѳонскихъ иногда встрѣчаются въ сводѣ алтаря изображенія, относящіяся къ идеѣ воскресенія; въ памятникахъ русскихъ они переносятся иногда въ діаконикъ; по большей же части въ нашихъ діаконикахъ устроены особые придѣлы, имѣющіе спеціальныя росписи.

Въ центральномъ куполѣ храма, согласно съ древнѣйшимъ обычаемъ, помѣщается въ разсматриваемую эпоху Господь Вседержитель; въ остальныхъ четырехъ, согласно съ греческимъ подлинникомъ, Еммануилъ, Богоматерь и Іоаннъ Предтеча; въ трибунѣ пророки и праотцы, въ парусахъ сводовъ—Евангелисты Въ сводахъ—праздники и Софія премудрость Божія (рис. 187). На стѣнахъ сѣверной и южной, а иногда и западной—Евангеліе и вселенскіе соборы. Посвященіе храма Богоматери или святому выражается введеніемъ въ роспись стѣнъ спеціальныхъ изображеній, относящихся къ Богоматери и святымъ. На западной стѣнѣ страшный судъ и пѣснь пѣсней. На столбахъ единоличныя изображенія мучениковъ, русскихъ князей и проч.—Росписи притворовъ имѣютъ характеръ смѣшанный: чаще всего повторяются здѣсь изображенія изъ ветхаго завѣта и апокалипсиса; иногда символъ вѣры и молитва Господня, согласно съ греческимъ подлинникомъ.—Особые придѣлы въ храмахъ имѣютъ спеціальныя росписи; такой же спеціальный ха-

рактеръ замѣчается въ росписяхъ главныхъ храмовъ (не придѣловъ) Ильинскаго и Николо-Мокринскаго въ Ярославлѣ.

Если взять во вниманіе однѣ основныя, т.-е. наиболѣе повторяемыя черты этихъ стѣнописей, въ ихъ цѣломъ видѣ, то нельзя не примѣтить въ нихъ художественнаго выраженія идеи храма и его составныхъ частей. Личный произволъ строителей и иконописцевъ, недостаточное вниманіе къ основной идеѣ росписи, нерѣдко обнаруживающіеся въ памятникахъ, нарушаютъ иногда внѣшнюю гармонію росписи и введеніемъ случайныхъ изображеній въ общую систему наносятъ ущербъ цѣльности впечатлѣній; но сравненіе памятниковъ между собою даетъ возможность выдѣлить отсюда явленія случайныя и установить по крайней мѣрѣ то общее положеніе, что стѣнная роспись не есть случайный конгломератъ личныхъ фантазій иконописцевъ. Въ ней есть нѣчто такое, что не зависитъ отъ личнаго произволенія и выражаетъ общепринятое символическое воззрѣніе на храмъ и его составныя части; воззрѣніе это остается все еще въ силѣ и въ эпоху свободнаго отношенія къ древнему иконописному преданію,—разумѣемъ XVII—XVIII в. Притворъ означаетъ ветхозавѣтную сѣнь, преддверіе церкви ново-завѣтной: въ немъ, въ фактахъ ветхозавѣтной исторіи, указаны пути Промысла, направляющаго человѣка въ новозавѣтное царство благодати. Но указанія эти все еще гадательны, обѣтованія и пророчества не вполнѣ ясны. Сѣнь закона еще не прешла, и новозавѣтная благодать не явилась. Еще болѣе темны судьбы церкви и міра, пророчески начертанныя въ апокалипсисѣ. Здѣсь въ притворѣ, предъ мысленнымъ взоромъ входящаго въ храмъ, открывается начало божественнаго домостроительства. Но вотъ онъ вступаетъ въ храмъ, изъ ветхаго завѣта переходитъ въ новый. Здѣсь предъ нимъ новозавѣтная церковь, основанная Іисусомъ Христомъ, просвѣтившимъ міръ свѣтомъ Своего ученія и чудесами и запечатлѣвшимъ непреложное существованіе церкви Своею смертію. Христосъ—Основатель и Глава церкви; вселенскіе соборы—раскрытіе и утвержденіе ея истины на землѣ. Наконецъ, алтарь переноситъ мысль христіанина въ горній міръ: онъ есть мѣсто совершенія безкровной жертвы, при которой присутствуетъ дѣйствительно Самъ Богъ съ небесными силами; онъ есть небо, къ которому приближается

человѣкъ въ литургіи, совершаемой во имя искупительныхъ заслугъ Іисуса Христа.

Въ связи съ стѣнными росписями стоитъ иконографическое содержаніе нашихъ старинныхъ иконостасовъ. Если росписи выражаютъ понятіе о церкви, то и иконостасъ также, по мѣткому замѣчанію моск. митр. Филарета, служитъ полнымъ выраженіемъ идеи вселенской церкви. Сравнивая между собою тѣ и другіе, нельзя не видѣть въ нихъ близкаго сходства не только по отношенію къ отдѣльнымъ элементамъ, но, что гораздо важнѣе, къ цѣльнымъ группамъ и рядамъ изображеній. Въ храмахъ новѣйшихъ, гдѣ составъ иконостаса и характеръ стѣнныхъ росписей во многомъ зависятъ отъ личнаго произвола и весьма нерѣдко страдаютъ отсутствіемъ цѣльной мысли, тѣ и другіе различны между собою; но въ церквахъ старинныхъ прямо бросается въ глаза то, что на иконахъ иконостаса повторяются тѣ же самыя изображенія, какія находятся въ стѣнныхъ росписяхъ. Это заключеніе основывается на сравненіи стѣнописей съ многочисленными старинными иконостасами Новгорода, Москвы, Ростова, Ярославля, Старой Русы и проч.; также съ старинными описями церквей, гдѣ отводится видное мѣсто описанію иконостасовъ. Въ нормальномъ полномъ иконостасѣ, кромѣ мѣстныхъ иконъ, выдѣляются нѣсколько цикловъ изображеній: 1) изображенія на царскихъ вратахъ и ихъ столбикахъ, 2) деисисъ, 3) праздники, 4) пророки и 5) праотцы. Надъ царскими вратами въ старинныхъ храмахъ и даже въ новыхъ обычно помѣщалось и помѣщается изображеніе тайной вечери. Въ храмахъ византійскихъ и древнѣйшихъ русскихъ его здѣсь не было; его первоначальное мѣсто — среди росписей алтарной апсиды, откуда оно, со введеніемъ высокихъ иконостасовъ, перенесено было на то мѣсто, какое занимаетъ теперь. На царскихъ вратахъ издавна помѣщалось и помѣщается благовѣщеніе Пресв. Богородицы: на одной половинѣ ихъ Пресв. Дѣва съ рукодѣльемъ, на другой благовѣствующій архангелъ: тотъ же сюжетъ, въ томъ же иконографическомъ переводѣ, съ точно такимъ же размѣщеніемъ фигуръ, въ древнихъ стѣнныхъ росписяхъ помѣщался на двухъ столбахъ, отдѣляющихъ алтарь отъ средней части храма. Введеніе глухихъ высокихъ иконостасовъ неизбѣжно повело къ удаленію этого сюжета съ его первоначальнаго мѣста,

а царскія врата уже однимъ своимъ раздѣленіемъ на двѣ половины представляли новое удобное, по условіямъ иконографическаго сочиненія сюжета, мѣсто. На столбикахъ иконостаса обыкновенно изображались святители: Василій Великій, Григорій Богословъ, Іоаннъ Златоустъ, Аѳанасій Александрійскій, Кириллъ Алекс., Николай Чудотворецъ и др. и св. діаконы: Стефанъ, Евплъ, Прохоръ, Авивъ, Филиппъ, Лаврентій и др. Это тѣ самыя лица, которыя въ стѣнописяхъ занимали мѣсто въ нижнихъ рядахъ алтарнаго полукружія и на каменныхъ столбахъ иконостаса. Встрѣчаются и такіе экземпляры древнихъ царскихъ вратъ, гдѣ изображенія святителей (Василія Великаго и Іоанна Злат.) занимаютъ мѣсто благовѣщенія Пресв. Богородицы. Изображенія Богоматери и Спасителя на верхушкахъ названныхъ столбиковъ также могутъ быть поставлены въ связь съ соотвѣтствующими изображеніями алтаря. Такимъ образомъ видно, что на царскихъ вратахъ находятся изображенія алтарной апсиды и алтарныхъ столбовъ. Въ нѣкоторыхъ иконостасахъ XVI в. надъ царскими вратами, на мѣстѣ древнѣйшаго изображенія евхаристіи, встрѣчается изображеніе небесной литургіи или великаго входа [1]), гдѣ служащими являются ангелы; это то же самое изображеніе, которое нерѣдко видимъ въ алтарныхъ стѣнописяхъ XVII в. Первый рядъ иконостаса—деисисъ, въ составъ котораго входятъ изображенія Спасителя, Богоматери, І. Предтечи и апостоловъ, представляетъ собою въ сущности иконографическое содержаніе расвернутаго центральнаго купола, хотя установить генетическую связь между ними не легко. Слѣдующій рядъ—праздники прямо напоминаетъ росписи храмовыхъ стѣнъ и сводовъ. Связующимъ звеномъ между тѣми и другими можетъ служить настѣнная живопись каменныхъ алтарныхъ преградъ въ храмахъ ростовскихъ: здѣсь вмѣсто праздничныхъ деревянныхъ иконъ представлены соотвѣтствующія изображенія на самыхъ стѣнахъ. Слѣдующій рядъ пророковъ съ Богоматерью въ центрѣ имѣетъ свои аналогіи, во 1-хъ, въ цѣломъ верхнемъ рядѣ изображеній

[1]) Напр. въ придѣлѣ свв. Петра и Аѳанасія аѳонскихъ въ новгор. Антоніевомъ монастырѣ. Кстати исправимъ невѣрное замѣчаніе еп. Порфирія, который считалъ эти изображенія дѣломъ у насъ невиданнымъ. Перв. путеш. I, 1, стр. 205.

пророковъ на сѣверной и южной стѣнахъ храма съ алтарнымъ изображеніемъ Богоматери во главѣ; во 2-хъ, въ изображеніяхъ одного изъ побочныхъ куполовъ. Рядъ праотцевъ съ св. Троицею въ центрѣ служитъ повтореніемъ части росписи того же главнаго купола послѣдней эпохи въ исторіи русскаго церковнаго искусства. Распятіе, какъ вѣнецъ иконостаса, явилось на смѣну простого креста, который былъ древнѣйшимъ украшеніемъ иконостаса. Въ нѣкоторыхъ русскихъ храмахъ внизу подъ мѣстными иконами встрѣчается рядъ изображеній, въ которыхъ выражается мысль о пользѣ поминовенія усопшихъ на литургіи: тѣ же самыя изображенія встрѣчаются и въ росписяхъ жертвенника. Стѣнописи могли прежде всего оказать вліяніе на сформированіе иконостасовъ. Едва ли возможно съ точностію рѣшить, въ какое время явились у насъ высокіе иконостасы. Какихъ-либо распоряженій относительно введенія ихъ никогда не было; они образовались постепенно путемъ наслоеній,—въ однѣхъ церквахъ ранѣе, въ другихъ позднѣе, а потому точнаго однообразія ихъ не было даже и въ XVII вѣкѣ. Достаточно сравнить напр. иконостасы соборовъ московскаго—Успенскаго и новгородскаго—Софійскаго, чтобы видѣть въ нихъ нѣкоторое различіе. при соблюденіи общаго типа. Для уясненія процесса сформированія иконостаса не излишни слѣдующія соображенія. Полагаемъ, что начало высокихъ иконостасовъ положено было въ церквахъ деревянныхъ: стѣнописей въ нихъ не было, а между тѣмъ потребность изображеній, въ интересахъ символизаціи храма и молитвеннаго настроенія посѣтителей, должна была существовать неизбѣжно. Восполнить этотъ недостатокъ возможно было иконами, писанными на деревѣ; выборъ иконъ прямо опредѣляется иконографическимъ содержаніемъ стѣнописей, а ихъ мѣстоположеніе указывалось древнѣйшимъ и вѣрнымъ цѣлесообразнымъ обычаемъ ставить иконы на алтарной преградѣ. Столь же необходимы были подобные иконостасы и для тѣхъ каменныхъ храмовъ, въ которыхъ не было стѣнныхъ росписей. Вызванная необходимостью новая форма иконостаса встрѣтила горячее сочувствіе въ средѣ любителей и почитателей церковнаго благолѣпія; глазъ свыкся съ нею, и ее стали примѣнять даже и въ тѣхъ храмахъ, гдѣ были стѣнныя росписи. Практической необходимости для нея въ этихъ послѣднихъ не

существовало; напротивъ высокій иконостасъ былъ здѣсь дѣломъ излишнимъ, такъ какъ онъ представлялъ собою лишь повтореніе того, что находилось въ стѣнописяхъ, и закрывалъ алтарь. Но уваженіе къ обычаю, однажды установленному, сила привычки, не только допускаютъ это явленіе, но и возводятъ его на идеальную высоту, какъ выраженіе особеннаго благоговѣнія къ храму Божію.





Рис. 188. Изъ иконописнаго лицевого подлинника Прохорова—вознесеніе (стр. 439).

XVI.

Русскіе иконописные подлинники.

Русскіе иконописные подлинники, подобно греческимъ, предназначались въ руководство художникамъ и иконописцамъ. Взятые вмѣстѣ, они представляютъ собою цѣльную энциклопедію иконописнаго дѣла: они указываютъ формы изображеній сложныхъ и единоличныхъ и технику иконописную. Въ ряду дошедшихъ до насъ старинныхъ памятниковъ этого рода прежде всего различаются двѣ группы подлинниковъ: лицевые и теоретическіе; первые—сборники иконописныхъ образцовъ, начертанныхъ на бумагѣ, въ видѣ контуровъ; вторые содержатъ въ себѣ лишь теоретическія описанія изображеній, но самыхъ изображеній не имѣютъ. Начнемъ съ лицевыхъ.

Въ обширномъ смыслѣ слова подлинникомъ можно назвать всякое изображеніе, которымъ пользуется художникъ или иконописецъ въ своей практикѣ: и ватиканскій минологій, какъ сборникъ изображеній разнаго рода, и бесѣды Іакова Кокиновафскаго, и лицевыя Евангелія, и русскіе святцы,—всѣ эти источники могутъ дать хорошій иконописный матеріалъ. Но въ строгомъ смыслѣ слова лицевыми иконописными подлинниками называются сборники изображеній, изготовленные спеціально для иконописной практики. Такихъ подлинниковъ—древнихъ и новыхъ довольно много; но большая часть ихъ не отличается ни полнотою иконографическаго матеріала, ни достоинствомъ образцовъ (рис. 188). Лучше другихъ подлинники—Строгановскій и особенно подлинникъ Антоніева Сійскаго монастыря. Первый изъ нихъ составленъ въ XVII вѣкѣ; фигуры небольшія, сдѣланы контурами и снабжены надписями, показывающими раскраску изобра-

женій. Образцы расположены въ календарномъ порядкѣ. Накакихъ добавочныхъ изображеній напр. праздниковъ, не показанныхъ подъ числами календаря (входъ І. Х. въ Іерусалимъ, воскресеніе, вознесеніе и т. д.), символическихъ композицій, нравоучительныхъ, историческихъ здѣсь нѣтъ. Вообще этотъ подлинникъ однообразенъ и сухъ, не богатъ композиціями, хотя его изображенія, какія находятся налицо, скопированы съ хорошихъ образцовъ. Для примѣра приведемъ снимки съ его изображеній „Что ти приносемъ“ (рис. 189) и крещенія І. Христа (рис. 190). Гораздо выше его, во всѣхъ отношеніяхъ, *подлинникъ Сійскій* въ библіотекѣ Императорскаго Общества любителей древней письменности. Это сборникъ бумажныхъ переводовъ съ разныхъ иконъ, которыми пользовались въ своей иконописной практикѣ мастера Сійскаго монастыря. Въ концѣ XVII вѣка отдѣльныя тетради этихъ переводовъ, принадлежавшихъ разнымъ лицамъ, соединены были вмѣстѣ, причемъ предпринята была попытка систематизаціи этого обширнаго иконографическаго матеріала, не доведенная, впрочемъ, до конца. Надъ этою работою трудился, повидимому, иконописецъ Сійскаго монастыря чернецъ Никодимъ (впослѣдствіи архимандритъ), знатокъ иконописнаго дѣла. Онъ старался собрать воедино разрозненные листы изображеній, написанныхъ на однѣ и тѣ же темы художниками и иконописцами разныхъ мѣстъ и временъ: здѣсь находятся снимки съ иконъ, приписываемыхъ ев. Лукѣ, митрополиту Петру, царю Мануилу, также съ иконъ Прокопья Чирина, знаменщика и мудрѣйшаго иконописца, государевыхъ изографовъ Симона Ушакова и Ѳедора Евтихіева, знаменщика Москалева; сверхъ того здѣсь отмѣчены имена иконописцевъ Василія Мамонтова, Василія Кондакова, Терентія Силина, Ѳедора Усольца, Семена Спиридонова, Ермолая Вологжанина и др. Снимки съ изображеній Спасителя, Богоматери, апостоловъ и нѣкоторыхъ святыхъ, а также съ иконъ символическихъ и праздниковъ церковныхъ. Мѣстный оттѣнокъ сообщаютъ ему снимки съ изображеній сѣверно-русскихъ святыхъ, рѣдко встрѣчающіеся въ обычной иконописной практикѣ. Такимъ образомъ, уже по основному содержанію своему Сійскій сборникъ отличается отъ другихъ, извѣстныхъ доселѣ лицевыхъ подлинниковъ, напр. Строгановскаго и Прохорова, въ которыхъ иконографическій матеріалъ расположенъ въ календарномъ порядкѣ и въ которыхъ





Рис. 189—190. Изъ Строгановскаго лицевого подлинника — что ти принесемъ и крещеніе І. Х.
(стр. 440)

преобладаютъ единоличныя изображенія святыхъ примѣнительно къ мѣсяцеслову. Время изготовленія этого подлинника XVII-й вѣкъ. Что онъ во второй половинѣ XVII в. былъ въ употребленіи иконописцевъ объ этомъ свидѣтельствуютъ, какъ входящіе въ составъ его снимки съ иконъ русскихъ художниковъ и мастеровъ того времени съ точно означенными именами мастеровъ, жившихъ несомнѣнно въ XVII вѣкѣ, такъ и изображеніе царя Алексѣя Михаиловича, патріарха Никона (л. 184), и наконецъ самый стиль и иконографія большей части переводовъ и даже палеографическіе признаки находящихся здѣсь многочисленныхъ надписей подписей и записей. Итакъ, мы должны смотрѣть на Сійскій подлинникъ, какъ на памятникъ второй половины XVII вѣка,—памятникъ тѣмъ болѣе цѣнный, что онъ представляетъ собою произведеніе не одного лица, но многихъ художниковъ и иконописцевъ, съ разными задатками художественнаго вкуса, знанія и образованія. Какъ миніатюры ватиканскаго минологія, исполненныя разными художниками, даютъ возможность судить объ общемъ художественномъ направленіи византійскаго искусства въ X вѣкѣ, такъ и переводы Сійскаго подлинника, изготовленные разными иконописцами съ разныхъ образцовъ, знакомятъ насъ съ общимъ характеромъ русской иконографіи въ XVII вѣкѣ. Отсюда мы узнаемъ, какого характера и направленія придерживалась сѣверно-русская иконографія въ то время, какія темы предпочитали иконописцы, какъ трактовали они иконографическіе сюжеты, какіе образцы — древніе или новые,— иконописные или живописные предпочитали они. Въ общемъ составѣ сборника несомнѣнно преобладаетъ древнее строго иконописное направленіе. Византійскіе и древне-русскіе образцы, особенно же старинныя иконы, чтимыя церковію и такъ или иначе отмѣченныя въ древнихъ преданіяхъ, занимаютъ здѣсь почтенное мѣсто. Въ то же время находятъ здѣсь весьма благосклонный пріемъ и иконописныя произведенія русскихъ художниковъ и мастеровъ позднѣйшаго времени. Переводы, снятые съ произведеній московскихъ, не оставляютъ никакого сомнѣнія въ томъ, что прогрессъ русскаго искусства въ то время не ограничивался узкимъ райономъ Москвы, но проникалъ далеко и на сѣверъ. То несомнѣнный фактъ, что иконописцы временъ царя Алексѣя Михаиловича, вызываемые изъ разныхъ мѣстъ къ царскому

двору для иконнаго письма, получали здѣсь въ царской школѣ навыкъ въ хорошей иконописной работѣ и даже нѣкоторое художественное образованіе, а по возвращеніи домой разносили усвоенный въ Москвѣ иконописный шаблонъ и привычки по разнымъ мѣстамъ. Сійскій подлинникъ восполняетъ собою кругъ наблюденій этого рода, показывая, что вліяніе московской школы простиралось и на искусство отдаленнаго сѣвера. Правда, высокое состояніе искусства въ царской школѣ царя Алексѣя Михаиловича, заставляло бы, повидимому, ожидать гораздо большихъ слѣдовъ этой школы въ разсматриваемомъ подлинникѣ; но дѣло въ томъ, что она достигла блестящаго состоянія только въ эпоху Симона Ушакова: составленіе Сійскаго подлинника началось ранѣе того времени; по крайней мѣрѣ это нужно сказать относительно изготовленія многихъ отдѣльныхъ переводовъ его. А съ другой стороны правдоподобно и то соображеніе, что самое направленія царской школы, подъ вліяніемъ Ушакова, едва ли соотвѣтствовало, по крайней мѣрѣ въ его прогрессирующей сторонѣ, запросамъ отдаленнаго уголка, безусловно консервативнаго, склоннаго къ точному подражанію старинѣ. Неудивительно, если составители Сійскаго подлинника избирали изъ произведеній Ушаковской школы только тѣ, въ которыхъ вѣетъ духъ не прогрессирующаго новшества, но отдаленной старины. Новшества мы понимаемъ здѣсь не въ смыслѣ вообще всякихъ иконографическихъ измѣненій, хотя бы и въ духѣ стариннаго русскаго искусства, но въ смыслѣ наклонности къ западно-европейскимъ художественнымъ формамъ, ярко выступающей въ произведеніяхъ названной школы. Иконографическое разнообразіе и полнота составляютъ одно изъ высокихъ достоинствъ Сійскаго подлинника. Время происхожденія его совпадаетъ съ эпохою полнаго разцвѣта русскаго искусства и иконографіи; и если бы онъ въ своемъ содержаніи передавалъ однѣ только старинныя простыя, окаменѣлыя въ своемъ однообразіи, иконографическія и художественныя формы, подобно напримѣръ подлиннику Строгановскому, то онъ не могъ бы имѣть и широкаго историческаго значенія. Но ему необходимо усвоить именно такое значеніе. Наряду съ формами простыми и элементарными, онъ ставитъ сложныя композиціи эпохи возрожденія русскаго искусства, исчерпывая нерѣдко все разнообразіе извѣстныхъ и болѣе или менѣе употребительныхъ въ

XVII вѣкѣ композицій, такъ что представляетъ собою попытку изложенія цѣльной иконографической системы въ образцахъ, хотя бы многія части этой системы, по неизвѣстнымъ намъ причинамъ, въ немъ и не дошли до насъ. Здѣсь даны для сравненія образцы древнѣйшіе и позднѣйшіе, и наглядно выраженъ историческій ростъ русской иконографіи. Древнѣйшее и позднѣйшее, корень и дерево, сошлись въ одномъ сборникѣ; то и другое, очевидно, находило свое примѣненіе въ иконописной практикѣ XVII вѣка, а это служитъ для насъ доказательствомъ съ одной стороны уваженія нашихъ предковъ къ старымъ традиціямъ, а съ другой—стремленія ихъ къ художественному и иконографическому прогрессу, насколько онъ согласуется съ духомъ стариннаго иконописанія.

Сійскій иконописный подлинникъ заключаетъ въ себѣ, какъ и всякій другой лицевой подлинникъ, совокупность переводовъ, а не оригинальныхъ и законченныхъ рисунковъ. Переводы эти, какъ извѣстно, исполняются механически и не представляютъ собою полныхъ копій оригинальныхъ рисунковъ. Они передаютъ композицію оригинала въ контурахъ, отмѣчаютъ главныя фигуры съ надлежащею подробностію; но въ нихъ нѣтъ отдѣлки и законченности, нѣтъ раскраски и растушевки фигуръ; даже цвѣта намѣчаются лишь изрѣдка посредствомъ особыхъ надписей или красныхъ штриховъ. Такіе переводы могутъ имѣть полную пригодность лишь для опытныхъ иконописцевъ, хорошо знакомыхъ со всѣми пріемами иконописнаго дѣла и нуждающихся лишь въ напоминаніяхъ относительно композиціи и характерныхъ чертъ рисунковъ лучшихъ мастеровъ. Переводъ бумажный, очевидно, предоставляетъ многое личному вкусу и умѣнью иконописца, пользующагося имъ, какъ руководствомъ. А отсюда необходимо слѣдуетъ, что два иконописца, съ разными вкусами и неодинаковымъ техническимъ умѣньемъ, пользуясь однимъ и тѣмъ же переводомъ, напишутъ не одинаковыя, по своимъ достоинствамъ, иконы: одинъ напишетъ лучше, другой хуже. Эту особенность лицевого подлинника необходимо имѣть въ виду при оцѣнкѣ его, какъ художественно-историческаго памятника, по сравненію съ другими оригинальными и вполнѣ законченными произведеніями стариннаго русскаго искусства. Первому недостаетъ нѣкоторыхъ характерныхъ чертъ, свойственныхъ послѣднимъ. Подлинникъ имѣетъ для насъ значеніе по преимуществу иконогра-

фическое и историческое. Онъ показываетъ намъ, какія иконографическія композиціи и типы были приняты въ практикѣ иконописцевъ, какъ трактовались иконописные сюжеты, въ чемъ полагалось достоинство изображенія, какъ варіировались одни и тѣ же типы и композиціи, насколько они стоятъ близко къ древнѣйшимъ прототипамъ, каковы религіозно-художественные идеалы, одушевлявшіе представителей русскаго искусства въ XVII вѣкѣ. Судить о техникѣ иконописи и художественной отдѣлкѣ иконъ, на основаніи этого подлинника очень трудно. Общее число листовъ въ Сійскомъ подлинникѣ простирается свыше 500 (in. 4°), и кромѣ иконописныхъ переводовъ онъ заключаетъ въ своемъ составѣ нѣсколько иностранныхъ гравюръ и значительное число любопытныхъ записей.

Такъ какъ этотъ памятникъ уже подробно описанъ нами, причемъ изданы въ точныхъ снимкахъ всѣ важнѣйшія изображенія его, то въ настоящій разъ мы ограничимся указаніемъ лишь нѣкоторыхъ изъ нихъ. Здѣсь находится, между прочимъ, нѣсколько типовъ Нерукотвореннаго образа, иконъ Богоматери, приписываемыхъ ев. Лукѣ, любопытная композиція „Старчества законное изображеніе“, гдѣ представленъ подвижникъ, распинающій плоть свою со сластьми и похотьми, Господь Вседержитель съ припадающими препод. Сергіемъ и Варламіемъ хутынскимъ (рис. 191), нѣсколько изображеній Ѳеодора Стратилата, въ воинскихъ доспѣхахъ, и апостоловъ въ разныхъ положеніяхъ (рис. 192), напоминающихъ уже академическую живопись, ангелы, пророки, святители Василій Великій и св. Николай Чудотворецъ въ характерныхъ старинныхъ типахъ (рис. 193), св. митрополиты московскіе Петръ, Алексій (рис. 194), Іона и Филиппъ въ саккосахъ и святительскихъ шапкахъ (рис. 195), 9 мучениковъ Кизическихъ (рис. 196), св. Георгій и Димитрій въ нѣсколькихъ рисункахъ (рис. 197 и 198), І. Предтеча въ нѣсколькихъ видахъ (рис. 199), Св. Троица ветхозавѣтная въ нѣсколькихъ видахъ (рис. 200), въ томъ числѣ одинъ рисунокъ мастера Москалева (рис. 201), съ явнымъ наклономъ къ академической живописи; Св. Троица въ видѣ Отечества нѣсколько разъ (рис. 202), недреманное око (рис. 203), рисунки апостоловъ, предназначенные для обученія учениковъ искусству „знаменить“ (рис. 204 и 205), юродивый Іоаннъ большой колпакъ (рис. 206), видѣніе кошницъ (рис. 207), гдѣ представлено видѣніе Евло-



Рис. 191. Изъ Сійскаго лицевого иконописнаго подлинника—Господь Вседержитель (стр. 444).



Рис. 192. Изъ Сійск. подлинника—Θеодоръ Стратилатъ и апостолы (стр. 444).



Рис. 193. Изъ С. подл.—Василій Великій и Николай Чудотворецъ (стр. 444).

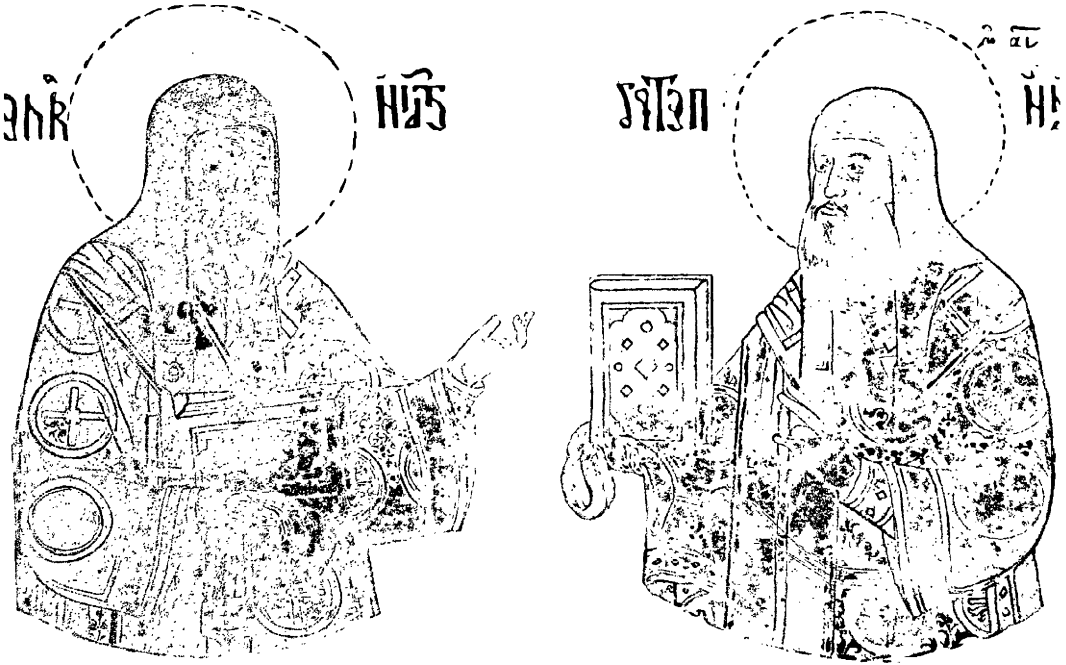


Рис. 194. Изъ С. п.—св. митропол. моск. Петръ и Алексій (стр. 444).



Рис. 195. Изъ С. п.—св. митр. моск. Іона и Филиппъ (стр. 444).



Рис. 196. Изъ С. п.—девять мучениковъ (стр. 444).

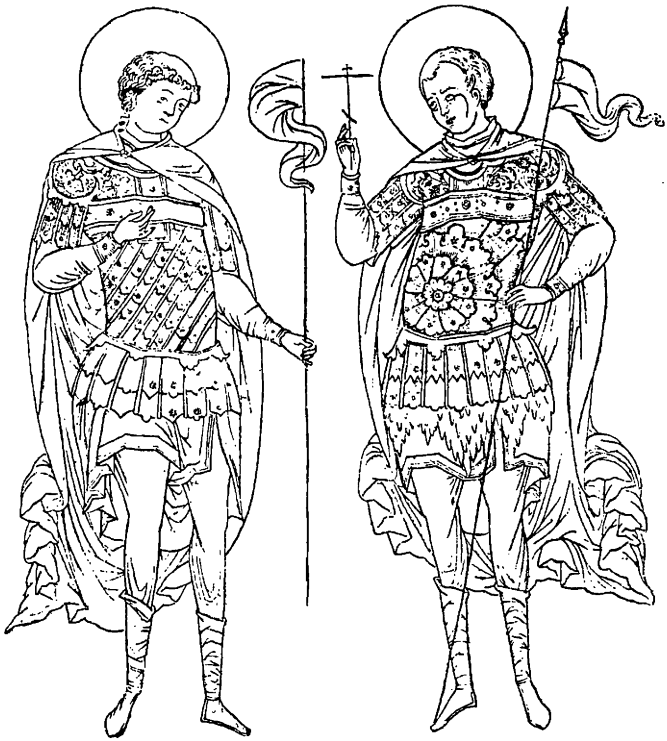


Рис. 197. Изъ С. п.—св. Георгій и Димитрій (стр. 444).



Рис. 198. Изъ С. п.—св. Димитрій (стр. 444).



Рис. 199. Изъ Сійск. подл.—Іоаннъ Предтеча (стр. 444).

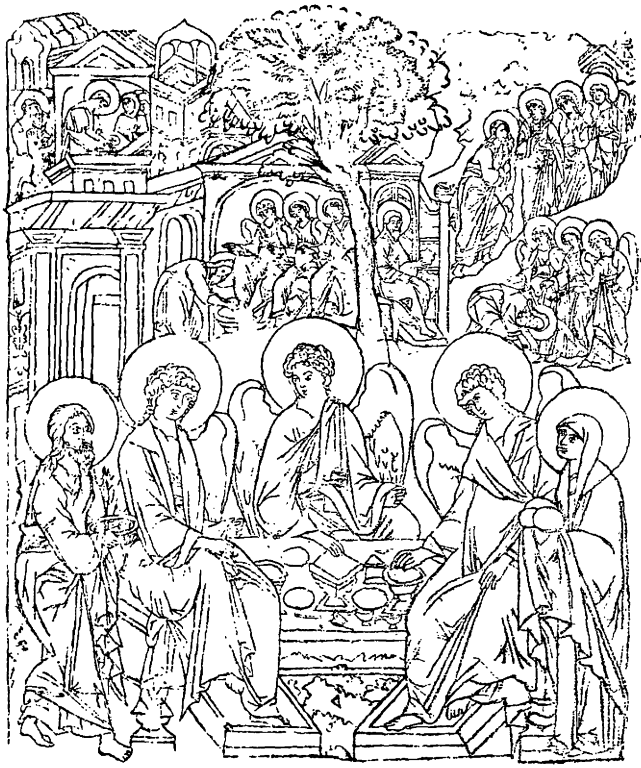


Рис. 200. Изъ С. п.—Св. Троица (стр. 444).



Рис. 201. Изъ С. п.—Св. Троица Москалева (стр. 444).



Рис. 202. Изъ С. п.—Св. Троица или Отечество (стр. 444).



Рис. 203. Изъ С. п.—Недреманное око (стр. 444).



Рис. 204. Изъ С. п.—рисовальные этюды (стр. 444).



Рис. 205. Изъ С. п.—рисовальные этюды (стр. 444).



Рис. 206. Изъ С. п юродивый Іоаннъ—большой колпакъ (стр. 444).

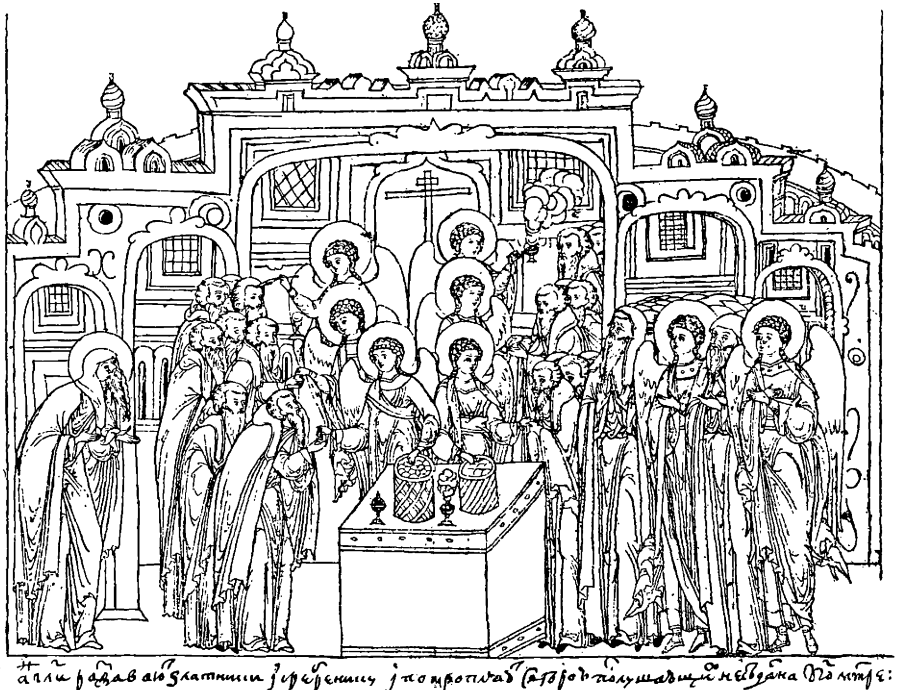


Рис. 207. Изъ С. п.—видѣніе кошницъ (стр. 444).



Рис. 208. Изъ С. п.—Григорій просвѣтитель Арменіи и царь Тиридатъ (стр. 445).



Рис. 209. Изъ С. п.—большой деписъ Москалева (стр. 445).



Рис. 210. Изъ С. п.—Господь въ силахъ (стр. 445).



Рис. 211. Изъ С. п. — Крещеніе І. Х. (стр. 445).



Рис. 212. Изъ С. п. деисисъ греческій (стр. 445).



Рис. 213. Изъ С. п.—деисисъ греческій (стр. 445).



Рис. 214. Изъ С. п.—деисисъ Прокопья Чирина (стр. 445).



Рис. 215. Изъ С. п. головки ап. Петра и Павла (стр. 445).



Рис. 216. Изъ С. п. — иконный портретъ Антонія Сійскаго (стр. 445).

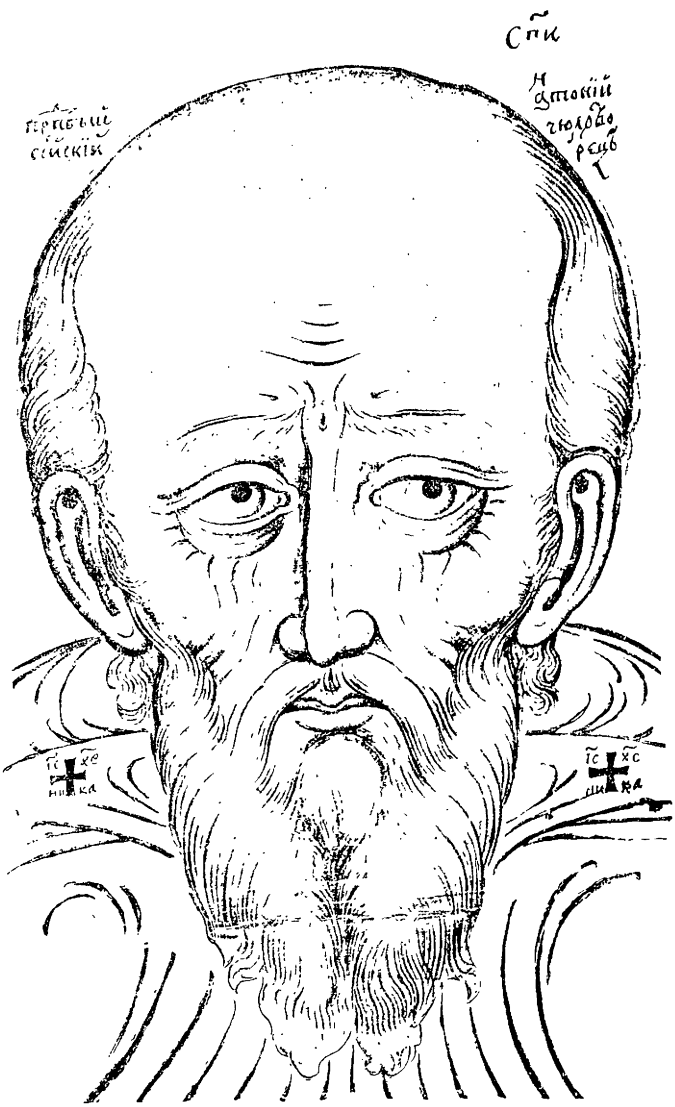


Рис 217. Изъ С. п. — иконный портретъ Антонія Сійскаго (стр. 445).



Рис. 218. Изъ С. п. — деисисъ чернеца Никодима (стр. 445).



Рис. 219. Изъ С. п. — препод. Александръ Свирскій (стр. 445).



Рис. 220. Изъ С. п. — Ангелъ хранитель (стр. 445).



Рис. 221. Изъ С. п. — Максимъ грекъ (стр. 445).



Рис. 222. Изъ С. п. — Сампсонъ славный богатырь (стр. 445).



Рис. 223. Изъ С. п. — щеголь съ трубою (стр. 445).

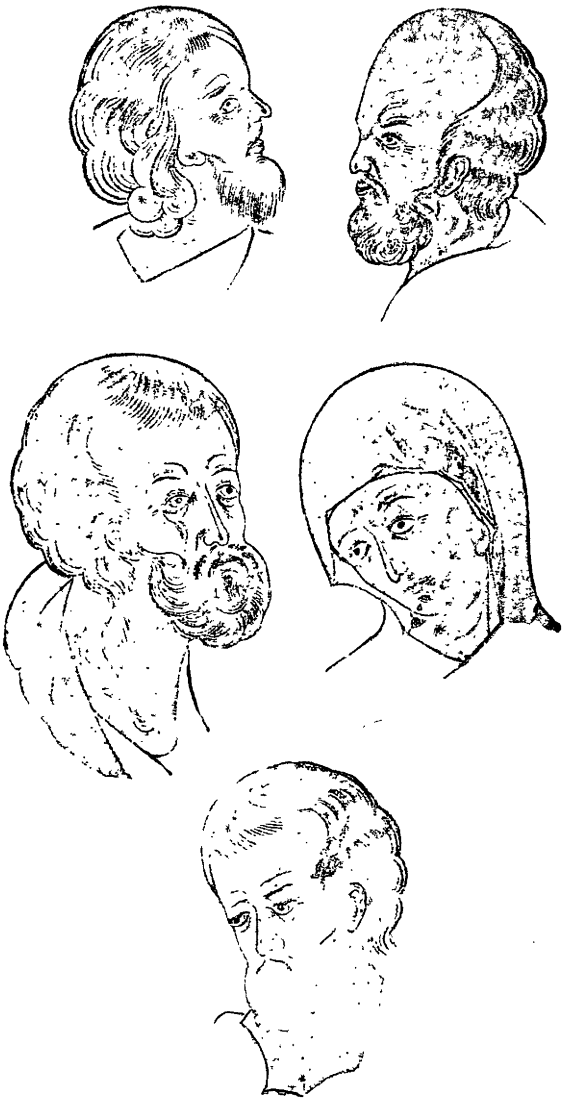


Рис. 224. Изъ С. п. — рисовальные этюды (стр. 445).

гія, изложенное въ скитскомъ патерикѣ: при выходѣ монаховъ изъ храма ангелы раздаютъ—инымъ златники; инымъ сребренники, инымъ просфоры и укрухи, иныхъ помазываютъ мѵромъ, соотвѣтственно подвигамъ каждаго;—Григорій ѣросвѣтитель Арменіи, ввержeнный въ ровъ армянскимъ царемъ Тиридатомъ и питаемый здѣсь вдовицею, а налѣво царь Тиридатъ превращенный въ вепря за жестокое обращеніе съ св. Григоріемъ (рис. 208); большой деисисъ Москалева (рис. 209); Господь въ силахъ (рис. 210) и сложное изображеніе воскресенія Христова того же мастера, крещеніе I. Христа (рис. 211), портреты Государя Алексѣя Михаиловича и патріарха Никона, деисисы греческіе (рис. 212 и 213), два деисиса государева иконописца Прокопья Чирина (рис. 214); это одинъ изъ самыхъ лучшихъ иконописцевъ начала XVII в.; письмо его очень мелкое, но отчетливое, всѣ детали рисунка отдѣланы съ замѣчательною тщательностью и законченностію, лица красивыя, костюмы превосходные;—Еммануилъ того же мастера; превосходныя головки ап. Петра и Павла (рис. 215), Господь Вседержитель царя Манупла, деисисъ государева изографа Симона Ушакова съ явною наклонностью къ красотѣ и живости фигуръ; нѣсколько рисунковъ государева изографа Ѳеодора Евтихіева; нѣсколько иконныхъ портретовъ препод. Антонія Сійскаго (рис. 216 и 217), Св. Троица—письмо Антонія Сійскаго, деисисъ черпеца Никодима (рис. 218), препод. Александръ Свирскій въ схимѣ (рис. 219), ангелъ хранитъ человѣка (рис. 220), множество иконъ Богоматери разныхъ явленій—Одигитріи, Владимірской, Страстной, Корсунской, Воплощенія, Умиленія, митр. Петра, Казанской, Арабской, „Блажено чрево носившее тя“ и др.; Максимъ Грекъ (рис. 221), множество символическихъ иконъ, единоличныхъ святыхъ вселенской и русской церкви, образцы исторической живописи, напр. „Сампсонъ славный богатырь“ (рис. 222), съ тенденціею къ экспрессіи, образцы свѣтской живописи, напр. щеголь съ трубою, въ нарядномъ костюмѣ—знамя Василія Осипова Усольца (рис. 223), рисовальные этюды (рис. 224) и проч.

Какъ по разнообразію матеріала, такъ и по именамъ мастеровъ и художниковъ, и по качеству рисунковъ, Сійскій подлинникъ представляетъ собою единственный и драгоцѣнный иконописный сборникъ XVII вѣка. Онъ показываетъ, что въ Сійскомъ монастырѣ въ XVII

вѣкѣ иконописаніе стояло на значительной высотѣ. Первый источникъ, изъ котораго объясняется это явленіе, заключается въ томъ, что основатель монастыря препод. Антоній самъ занимался иконописаніемъ. „Седмолѣтенъ же сый вданъ бысть родителями въ наученіе книжнаго чтенія и Божіею помощію въ скоромъ времени навыче; посемъ изуграфства художеству касается отъ нѣкоего знаменита иконописца... Изуграфству со всякимъ опаснымъ разсмотрѣніемъ трудолюбно прилежаше",—читаемъ въ его житіи [1]). И хотя, по сказанію другаго житія, „не хитръ бысть мудростію иконописною преподобный, но препросто иконописательство его бысть" [2]), тѣмъ не менѣе преданіе приписываетъ ему, совмѣстно съ другимъ опытнымъ иконописцемъ, написаніе иконы Св. Троицы, уцѣлѣвшей доселѣ, а также иконы благовѣщенія Пресв. Богородицы для церкви Ямецкой Турчасовской пустыни [3]). Преемники препод. Антонія поддерживали въ монастырѣ эти занятія; таковъ былъ игуменъ Питиримъ, а во 2-й половинѣ XVII в. уже несомнѣнно была здѣсь прекрасная иконописная школа, которою руководилъ архимандритъ Никодимъ. Кромѣ разсмотрѣннаго лицевого подлинника, до насъ дошелъ еще другой памятникъ, свидѣтельствующій объ иконописаніи въ Сійскомъ монастырѣ: это второй иконописный подлинникъ XVII в., перенесенный отсюда въ библіотеку архангельской духовной семинаріи. Тотъ и другой подлинникъ происходятъ изъ одного мѣста, относятся къ одной и тойже эпохѣ, въ составленіи того и другого принималъ близкое участіе тотъ же чернецъ Никодимъ: во второмъ подлинникѣ есть и рисунки Никодима, и, какъ кажется, весь текстъ переписанъ его рукою. Подлинникъ этотъ—обширный сборникъ. Въ первой части его рядъ отдѣльныхъ статей разнаго содержанія: замысловатая притча о временахъ года, о лѣтосчисленіи, о названіи мѣсяцевъ, отчего бываетъ затменіе солнца, о вселенскихъ соборахъ; съ особенною подробностью здѣсь излагаются наставленія о томъ, какъ охранять церковь, иконы и утварь отъ порчи, и объ иконописной техникѣ. Вторая часть—самый подлинникъ: въ теоретической части его, между прочимъ, находятся статьи о происхожденіи иконописанія, описаніе

[1]) Рукоп. Антон. мон. № 1806; л. 5—6.
[2]) Рук. Ант. мон. № 121, л. 39—40
[3]) Звѣринскій, Матер. для опис. монаст. II, № 632.

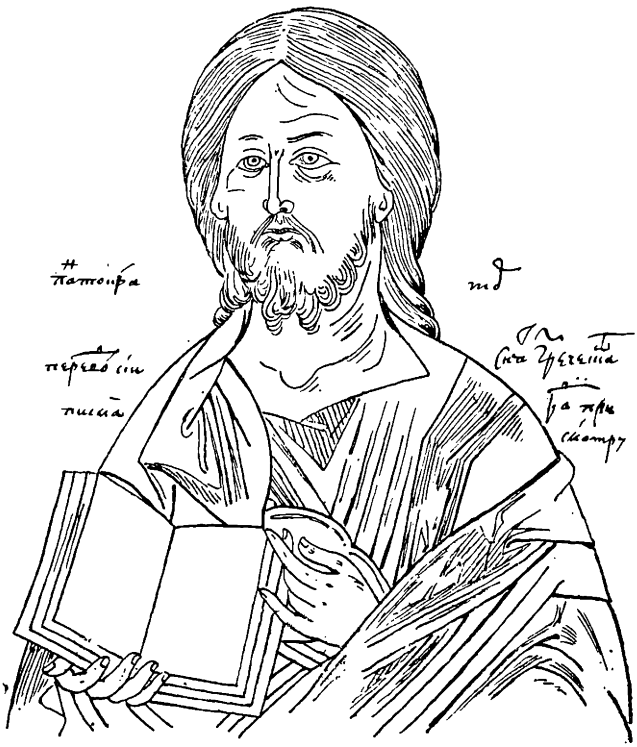


Рис. 225. Изъ второго Сійскаго подлинника—Пандократоръ съ греческаго письма (стр. 447).



Рис. 226. Изъ 2-го С. п.—деисисъ греческій (стр. 447).



Рис. 227. Изъ 2-го С. п. — I. Предтеча и Діонисій ареопагитъ (стр. 447).



Рис. 228. Изъ 2-го-С. п. — Зосима и Савватій (стр. 447).

внѣшняго вида І. Христа и Богоматери, похвала кресту, о Софіи, о космосѣ, о подножкѣ креста, объ изображеніи І. Христа въ воинскихъ доспѣхахъ. Въ общемъ мы имѣемъ здѣсь критическую редакцію подлинника, впрочемъ, довольно краткую. Въ текстѣ подлинника помѣщенъ рядъ лицевыхъ изображеній. Здѣсь находятся полные святцы, гравированные Леонтіемъ Буниным; гравюра С. Ушакова, представляющая извѣстную бесѣду индійскаго царевича Іоасафа съ пустынникомъ Варлаамомъ: послѣдній, при помощи брилліанта въ рукѣ, объясняетъ первому свѣтъ христіанства. Рисунки отъ руки сдѣланы тѣмъ же чернецомъ Никодимомъ: объ этомъ мы заключаемъ по почерку его, сходному въ обоихъ подлинникахъ (а въ 1-мъ есть подписи его имени собственноручныя) и по манерѣ изготовленія переводовъ: она таже, что и на листахъ 1-го подлинника, собственноручно помѣченныхъ самимъ Никодимомъ Ч. Н. З.= чернеца Никодима знамя. Господь Вседержитель или, какъ гласитъ надпись Никодима, „Пантократоръ, переводъ сей снятъ съ греческаго письма; радъ присмотру“ (рис. 225). Изображеніе это, греческаго характера, нерѣдко встрѣчается среди старинныхъ памятниковъ русской иконописи. Деисисъ (рис. 226): фигуры расположены неправильно; но это безразлично было для иконописцевъ, которые пользовались этимъ переводомъ въ своей иконописной практикѣ; переводъ этотъ сдѣланъ Никодимомъ съ греческаго письма; онъ сходенъ отчасти съ переводомъ перваго Сійскаго подлинника, имѣющимъ собственноручную помѣту Никодима, особенно же съ другимъ переводомъ того же подлинника, имѣющимъ помѣту того же Никодима: „съ греческаго добраго мастерства“.—Іоаннъ Предтеча (рис. 227) въ обычномъ типѣ, съ крыльями, въ двухъ одеждахъ, со свиткомъ; надпись: „Іоаннъ Предтеча; съ греческихъ (образцовъ), внимай разумно“; внизу дерево и у корня его сѣкира; надпись: всякое древо не творящее плода добра посѣкаемо бываетъ и во огнь вметаемо. Здѣсь же изображеніе Діонисія Ареопагита; рисунокъ „снятъ съ греческаго (образца)“. Препод. Зосима и Савватій (рис. 228): „съ древнихъ подлинныхъ образцовъ снимано, зри на другомъ листу подлинника“; этотъ другой листъ не сохранился до насъ. Преподобные въ обычныхъ типахъ и костюмахъ преподобническихъ стоятъ на берегу моря и поддерживаютъ модель

Соловецкаго монастыря; вверху въ небѣ Богоматерь.—Переводъ четырехъ сложныхъ композицій: явленіе ангела св. женамъ у гроба І. Христа и вознесеніе І. Х. на небо, (рис. 229), сошествіе Св. Духа на апостоловъ и успеніе Богоматери (рис. 230). Всѣ четыре изображенія скомпанованы въ иконописномъ характерѣ XVII вѣка. Деисисъ съ подписью (рис. 231), разъясняющею, что рисунокъ этотъ снятъ съ греческаго схимонахомъ Боголѣпомъ Львовымъ, строителемъ Кожеозерскаго монастыря, московскимъ прежде жителемъ, сыномъ славныхъ родителей.

Ѳ. П. Буслаевъ полагалъ, что изъ лицевыхъ подлинниковъ произошли теоретическіе. Такъ какъ лицевой подлинникъ, не будучи раскрашенъ, требовалъ объяснительныхъ замѣчаній касательно раскраски, то отсюда, дѣйствительно, въ лицевыхъ подлинникахъ *надъ* изображеніями, или *на* самыхъ изображеніяхъ, или *на оборотной сторонѣ* отмѣчались краски, напр. риза киноварь, исподъ (=нижняя одежда) лазорь, или риза багоръ... празелень... исподъ дымчатъ... Такія замѣчанія замѣняли самую раскраску и облегчали трудъ. Этотъ шагъ повелъ къ дальнѣйшему облегченію труда: составители подлинниковъ нашли возможнымъ совсѣмъ устранить изъ подлинниковъ начертанія фигуръ и замѣнить ихъ описаніями; напр. Діонисій (ареопагитъ) сѣдъ, брадою аки Клементъ, власы кудрявы, риза санкиръ съ бѣлиломъ, исподъ вохра съ бѣлиломъ. Практика показывала, что подобныя описанія вполнѣ замѣняли собою, при извѣстномъ навыкѣ иконописцевъ, лицевой образецъ. Соображеніе весьма остроумное и теоретически правдоподобное. Но подтвердить его точными фактами нельзя. Дошедшіе до насъ списки лицевыхъ подлинниковъ не древнѣе XVII в., а теоретическіе восходятъ къ XVI вѣку, и предполагать, что дошедшіе до насъ древнѣйшіе списки первыхъ представляютъ собою копіи съ болѣе древнихъ, нѣтъ прямыхъ основаній. Подлинникъ теоретическій могъ возникнуть и самостоятельно. Приблизительное время его составленія—XVI вѣкъ. Эпоха централизаціи государства, объединенія старинныхъ преданій просвѣщенія, собиранія житій святыхъ и книгъ ветхаго и новаго завѣта вызвала потребность собрать въ одно цѣлое и иконописныя преданія. Дѣйствительно, отъ XVI вѣка до насъ дошли уже два списка подлинника: одинъ въ библіотекѣ спб. духовной Академіи (Соф. № 1523), другой—



Рис. 229. Изъ 2-го С. п. — явленіе ангела св. женамъ и вознесеніе (стр. 448)



Рис. 230. Изъ 2-го С. п. — сошествіе Св. Д. на апостоловъ и успеніе Богоматери (стр. 448).



Рис. 231. Изъ 2-го С. п. — денисъ Боголѣпа Львова (стр. 448).

неполный у И. Е. Забѣлина; а отъ XVII и XVIII вв. сохранилось ихъ уже много [1]). Встрѣчающіяся въ нѣкоторыхъ спискахъ подлинника замѣчанія, что „иконописный матеріалъ въ нихъ расположенъ въ порядкѣ празднованій „по уставу Саввы Освященнаго или Іерусалимскому", по вѣроятной догадкѣ проф. А. П. Голубцова, также указываетъ на позднюю эпоху составленія подлинника, когда у насъ въ Россіи Студійскій уставъ былъ уже замѣненъ Іерусалимскимъ [2]).

Сравнивая между собою списки русскихъ теоретическихъ подлинниковъ, нельзя не замѣтить, что они различаются между собою: въ однихъ описываются однѣ черты изображаемаго лица или событія, въ другихъ другія; въ однихъ матеріалъ расположенъ въ календарномъ порядкѣ,—и такихъ списковъ большинство,—въ другихъ въ алфавитномъ; въ однихъ совсѣмъ нѣтъ описаній праздниковъ, не пріуроченныхъ къ числамъ календаря, въ другихъ они есть; въ однихъ описанія русскихъ святыхъ поставлены отдѣльно, особою статьею, въ другихъ они включены въ общій порядокъ; одни краткіе, другіе пространные; въ однихъ находится подробное описаніе иконописной техники, состава красокъ и проч.; въ другихъ этого нѣтъ. Представляя собою отраженіе живой дѣйствительности, подлинникъ не могъ оставаться въ неподвижномъ состояніи: онъ развивался примѣнительно къ запросамъ времени; увеличивалось число памятей святыхъ, и прибавлялись новыя описанія иконописныхъ изображеній этихъ святыхъ; открывалась неясность или недостаточность стараго описанія, и оно исправлялось и дополнялось. Къ концу XVII столѣтія разнообразіе въ подлинникахъ дошло до того, что явилась настоятельная потребность ихъ сличенія и исправленія. Попытки этого рода дали въ результатѣ новый подлинникъ сводной или критической редакціи, въ которомъ, независимо отъ большей ясности и опредѣленности въ изложеніи матеріала, указываются иногда и разные виды изображеній одного и того же лица, или событія: одни, говоритъ иногда этотъ подлинникъ, пишутъ такъ, другіе иначе... Сверхъ того, въ этомъ подлин-

[1]) О нихъ въ соч. Д. А. Григорова, Русскіе иконописные подлинники. Спб. 1888.

[2]) А. П. Голубцовъ, Изъ исторіи древне-русск. икон. стр. 55—56.

никѣ приводятся историческія справки объ изображаемыхъ лицахъ и событіяхъ изъ прологовъ и другихъ источниковъ, какъ древнихъ, такъ и новыхъ. Впрочемъ, общая схема описаній внѣшняго вида святыхъ, принятая во всѣхъ подлинникахъ, удерживается и въ подлинникѣ критическомъ. Различаясь между собою, русскіе подлинники отличаются также и отъ подлинника греческаго Діонисіева. Главное отличіе ихъ заключается въ самой системѣ или расположеніи матеріала: въ греческомъ—матеріалъ иконографическій сведенъ въ группы, въ русскихъ—порядокъ календарный, или алфавитный. Отдѣльныя иконографическія описанія ихъ также различаются между собою. Техническая часть въ тѣхъ и другихъ тоже не одинакова. Столь существенныя отличія не позволяютъ установить генетическую связь между подлинниками греческими и русскими. Конечно, иконописныя преданія, лежащія въ основѣ тѣхъ и другихъ въ главномъ одинаковы: они восходятъ къ отдаленной эпохѣ византійскаго искусства; но мы говоримъ не объ этихъ основныхъ преданіяхъ, а о сборникахъ, въ которыхъ на ряду съ матеріаломъ древнимъ не мало и новыхъ и которые представляютъ собою попытки систематизаціи всего матеріала, накопленнаго вѣками. Какъ въ наукѣ руководство или учебникъ обыкновенно являются лишь тогда, когда уже установлены твердо главныя ея положенія, такъ и въ иконописи система предполагаетъ уже въ извѣстной мѣрѣ законченнымъ накопленіе матеріала. Еще до настоящаго времени мы не знаемъ такого *греческаго* подлинника, который бы подходилъ совсѣмъ близко по своей системѣ и содержанію къ какой-либо изъ русскихъ редакцій подлинника. Правда встрѣчаются таковые на русскомъ языкѣ съ указаніями, что они взяты съ греческихъ образцовъ; но эти указанія нужно понимать не въ смыслѣ точнаго перевода ихъ съ греческаго, а въ смыслѣ заимствованія лишь ихъ коренныхъ основъ изъ древнихъ византійскихъ источниковъ. Съ точки зрѣнія этихъ основъ, духа и характера, возможно говорить о сходствѣ греческихъ и русскихъ подлинниковъ. Какъ тѣ, такъ и другіе не ограничиваются раскрытіемъ иконописной техники, но указываютъ и иконографическія формы: какъ нужно изображать то или другое лицо, или событіе, въ какихъ одеждахъ, въ какой обстановкѣ, какія должны быть надписи на иконѣ, какія обстановочныя изображенія. Оче-

видно, тѣ и другіе подлинники стараются ввести иконописцевъ въ извѣстныя границы, сдержать ихъ личный произволъ, научить ихъ. И это не будетъ казаться намъ суровымъ деспотизмомъ, если мы вспомнимъ, что иконописаніе въ старину признавалось дѣломъ священнымъ и предназначалось для наученія и назиданія народа, что иконописцы въ громадномъ большинствѣ случаевъ были мало подготовлены къ самостоятельному творчеству и нуждались въ руководствѣ и что, наконецъ, общественная среда, привыкшая къ извѣстнымъ иконографическимъ формамъ, вѣками установленнымъ, также мало подготовлена была къ оцѣнкѣ произведеній самобытнаго творчества, въ широкомъ смыслѣ этого слова. Иконописный подлинникъ служилъ охраною иконописныхъ преданій, руководствомъ для иконописцевъ и выразителемъ идеала церковной живописи въ глазахъ общества. Таково было его дѣйствительное значеніе. Если судить о подлинникѣ на основаніи соображеній только теоретическихъ, то можетъ показаться, что онъ стѣсняетъ свободу художественнаго творчества и превращаетъ живопись въ шаблонъ. Но историческіе факты говорятъ иное. Прокопій Чиринъ, Ермолай Вологжанинъ, даже Симонъ Ушаковъ и Яковъ Казанецъ пользовались иконописными подлинниками и писали хорошо и не одинаково: Чиринъ писалъ мелко и чрезвычайно красиво и тщательно обрабатывалъ детали, Ермолай писалъ строгія фигуры въ старомъ стилѣ, Ушаковъ и Казанецъ тянули къ академической красотѣ. Очевидно, подлинники не сдѣлали этихъ лицъ рабами копіистами и не привели ихъ къ одному шаблону. Посредственные иконописцы пользовались тѣми же подлинниками, тѣмъ не менѣе не могли сравняться съ лучшими. Нѣкоторые изъ нашихъ современныхъ художниковъ и иконописцевъ, исполняя религіозную живопись, нерѣдко обращаются за указаніями къ иконописному подлиннику и пишутъ хорошо, нѣкоторые не обращаются и пишутъ посредственно. Бываетъ и наоборотъ. Ясно, что подлинникъ самъ по себѣ не можетъ служить ни тормазомъ искусства, ни якоремъ спасенія, если не умѣютъ имъ пользоваться. Въ самыхъ указаніяхъ его нѣтъ ничего стѣснительнаго: они имѣютъ характеръ общій и не во всѣхъ подлинникахъ одинаковы; подлинникъ новгородскій въ своихъ частностяхъ отличается отъ московскихъ, послѣдніе отличаются отъ палеховскихъ и мстерскихъ; от-

сюда разница въ иконописныхъ пошибахъ. И ни одинъ подлинникъ не имѣлъ притязаній на деспотическую роль въ искусствѣ: онъ даетъ совѣты, но многое предоставляетъ и самому мастеру. Если подлинники настойчиво и довольно однообразно опредѣляютъ иконописныя подобія и одежды, то нельзя не признать это вполнѣ цѣлесообразнымъ: измѣнять иконописный обликъ Святого, основанный на преданіи, и одежды усвоенныя извѣстному классу святыхъ, въ угоду личной и случайной фантазіи художника, нельзя. Подлинники составлялись самими иконописцами: въ нихъ сообщали они свѣдѣнія заимствованныя изъ преданія, изъ другихъ иконописныхъ подлинниковъ, изъ практики отцовъ и дѣдовъ; предназначались они первоначально для тѣснаго кружка той или другой иконописной мастерской, и о какихъ-либо замыслахъ связать при посредствѣ подлинника свободу истиннаго творчества здѣсь не могло быть и рѣчи. Затѣмъ, подлинники мало-по-малу распространились повсюду, проникли во всѣ иконописныя мастерскія, стали извѣстны и правительству. Но любопытно то, что не только въ XVI в., въ эпоху перваго появленія подлинниковъ, но и въ эпоху повсемѣстнаго ихъ распространенія въ XVII и XVIII вв. ни свѣтская власть, ни духовная не указываютъ на эти подлинники. Между тѣмъ, поводовъ къ тому было много: какъ въ XVII, такъ и въ XVIII в. и даже въ XIX в. неоднократно предпринимались попытки устраненія злоупотребленій въ иконописи и возведенія ея къ традиціоннымъ нормамъ; но никогда, при этомъ, не указывалась на иконописные подлинники—сборники. Объясненіе этого заключается въ томъ, что подлинники не имѣли обязательнаго значенія; не были не только символомъ вѣры или десятословіемъ искусства, но даже и оффиціальнымъ руководствомъ; они были не канономъ, но частнымъ руководствомъ, полезнымъ, но не обязательнымъ въ иконописной практикѣ. Наши современныя картинныя галлереи, изданія снимковъ съ картинъ знаменитыхъ художниковъ и ученыя характеристики ихъ не стѣсняютъ свободу нашихъ художниковъ, иногда приносятъ и нѣкоторую пользу; то же и старые иконописные подлинники. Но познакомимся ближе съ содержаніемъ ихъ: избираемъ для этой цѣли одинъ изъ древнѣйшихъ списковъ подлинника XVI в.—Софійскій. Статьи его расположены въ календарномъ порядкѣ съ сентября по августъ. Никакихъ добавочныхъ статей, наприм.,

о праздникахъ внѣ чиселъ мѣсяцевъ, о техникѣ иконописной, какъ въ нѣкоторыхъ другихъ подлинникахъ, здѣсь нѣтъ; русскіе святые помѣщены въ общемъ календарномъ порядкѣ, подъ соотвѣтствующими числами. Приводимъ для образца нѣсколько выдержекъ изъ текста подлинника. „Мѣсяцъ октябрь, рекомый листопадъ; имать во дни часовъ 11, а въ нощи 13.—1. Покровъ святей Богородицы. И св. апостола Ананіи. И преподобнаго отца нашего Романа, пѣвца кондакареви. Въ той же день преподобнаго о. нашего Саввы, иже надъ Вишерою рѣкою жившаго. Покровъ св. Богородицы: церковь объ одной маковицы (одноглавая церковь), по сторонамъ двѣ палаты; Пречистая на облачку, Петръ съ инѣми апостолы на облачкужъ, съ правую руку Пречистыя, а Предтеча съ Павломъ и святители на лѣвой рукѣ; а подъ ними облачекъ; а Романъ по обычаю, а около его народъ; а церковь вохра съ бѣлилы. Ап. Ананія сѣдъ, брада скуднѣе Афанасіевы; на немъ амфоръ; риза багоръ свѣтелъ, пробѣлъ празелепь, исподь лазорь, а въ руцѣ Евангеліе“. Объ изображеніи другихъ святыхъ этого дня—Романа и Саввы Вишерскаго подлинникъ умалчиваетъ; о Романѣ лишь замѣчаетъ, что онъ пишется по обычаю. 2) Св. священномуч. Кипріана и Устины: Кипріанъ русъ, брада подолѣ Козьмы и Даміана, на концы космыки; риза рефть пробѣленъ лазоремъ, а на плечахъ у ризъ бѣлилы, а въ исподѣ амфоръ да ширинка, а исподняя вохра съ бѣлиломъ, дымчата. Іустина мученица: верхъ—риза киноварь, исподь лазорь, а на главѣ наметка празелень спустилась на правое плечо, а косы вышли, а рука молебна вверхъ. Подробное ознакомленіе съ этимъ и другими подлинниками убѣждаетъ въ томъ, что ихъ составители имѣли въ виду опредѣленную схему, которой держались при описаніи каждаго отдѣльнаго изображенія. Въ составъ этой схемы входятъ: 1) возрастъ изображаемаго святого; 2) волосы на головѣ и бородѣ; 3) одежда; остальныя подробности изображеній повторяются въ подлинникахъ не столь часто. По возрасту всѣ изображаемые святые раздѣляются на молодыхъ, среднихъ лѣтъ и стариковъ. Признакъ молодости—отсутствіе бороды; наиболѣе извѣстный образецъ для моложавыхъ фигуръ—св. Георгій; такъ, напр., св. муч. Мамонтъ младъ, подобіе Георгіево (2 сент.); св. муч. Доримедонтъ младъ, аки Георгій (19 сент.); муч. Евлампій младъ, аки Георгій (10 окт.). Видно, что образъ Георгія,

какъ одного изъ болѣе почитаемыхъ въ Россіи святыхъ, былъ хорошо извѣстенъ каждому, а потому составитель подлинника замѣняетъ трудъ теоретическаго описанія простою ссылкою на этотъ общеизвѣстный образецъ.—Святые среднихъ лѣтъ отличаются, преимущественно, русыми волосами; лишь изрѣдка русые волосы и отсутствіе ихъ составляютъ принадлежность одного и того же лица, какъ наприм., ап. Кодратъ (21 сент.) плѣшивъ, русъ.—Отличительнымъ признакомъ старцевъ служитъ сѣдой цвѣтъ волосъ, какъ напр. у Симеона Столпника, или: священномуч. Анѳимъ брада сѣда; Вавила — брада сѣда; Сильвестръ —сѣдъ; у князя Ѳеодора брада сѣда. Особенное вниманіе составителей подлинниковъ обращено на бороду: о ней они упоминаютъ при описаніи почти каждаго мужского изображенія. Примѣры: св. муч. Мамонтъ: брада Василія Кесарійскаго, а покороче; св. Амвросій: брада величествомъ, аки Василія Кесарійскаго; Вавила: брада сѣда, подолѣ Николины; Моисей Боговидецъ: брада Златоустова; пророкъ Захарія—брада узка и долга; муч. Созонтъ—брада Никитина; священномуч. Автономъ: брада, аки Козьмы Демьяна; св. муч. Никита — брада и власы аки Христовы; мученикъ Гордій — брада токмо зачатіе, еще не выросла; преподобный Киріакъ—брада Богословля; преп. Савва—брада на двое размахнулась и т. д. Вообще наиболѣе типичныя бороды, подражаніе которымъ рекомендуетъ составитель подлинника, суть: Николина, Власіева, Златоустова, Богословля, Сергіева, Козьмы и Даміана, Василія Кесарійскаго и Никитина. Бородою должно быть украшено громадное большинство иконописныхъ ликовъ, исключая ангеловъ, юношей, дѣтей и, конечно, женщинъ. Она составляла символъ достоинства, и отсюда понятно, почему иконописцы рѣдко допускали это украшеніе въ изображеніи злыхъ духовъ и Каина. Такое расположеніе къ бородѣ было воспитано въ составителяхъ нашихъ подлинниковъ поздне-византійскимъ преданіемъ; а благосклонность къ ней византійцевъ объясняется изъ установившагося здѣсь понятія о художественномъ идеалѣ. Идеалъ поздне-византійскаго художника заключался не въ красотѣ тѣлесныхъ формъ, но въ горнихъ сферахъ неземнаго существованія. Юношеская безбородая фигура, въ которой сильно пробивается физическая жизнь, вполнѣ соотвѣтствовала идеалу античному, но она была неудобна для выра-

женія идеи святости и отрѣшенія отъ міра. Не красотою физическою, но нравственнымъ достоинствомъ должны отличаться фигуры св. мужей. Но нравственное достоинство, нравственная зрѣлость ярче выступаетъ наружу въ солидныхъ бородатыхъ фигурахъ. Вотъ почему византійскіе иконописцы съ особенною симпатіею изображали бороду и передали эту симпатію русскимъ. И впослѣдствіи оказалось, что ученики на этотъ разъ превзошли учителей. Русскій человѣкъ искони привыкъ питать особенное расположеніе къ бородѣ, и оно въ немъ все болѣе и болѣе крѣпло по мѣрѣ того, какъ онъ знакомился съ западною Европою. Онъ видѣлъ, что европейцы брѣютъ бороды, но они—неправославные, а „латины“ и „лютеры“; православный русскій человѣкъ не долженъ подражать этому обычаю иновѣрныхъ; такъ, мало-по-малу, устанавливалось воззрѣніе на бороду, какъ символъ православія и національнаго отличія, которымъ нельзя поступиться иначе, какъ простившись со всякою надеждою на наслѣдіе царствія небеснаго. Много интереснаго по этому предмету представляютъ распространенныя въ древней Россіи слова о брадобритіи, въ которыхъ брѣющіе бороды уподобляются безсловеснымъ животнымъ. Для большаго убѣжденія въ неправдѣ брадобритія защитники старины ссылались на изображеніе страшнаго суда, на которомъ брадобрѣйцы представлены стоящими ошуюю... Такими строгими обличеніями древне-русская литература внушала русскому человѣку уваженіе къ бородѣ, и здѣсь лежитъ одна изъ главныхъ причинъ, почему русскіе иконописцы обнаруживали особенную любовь къ изображенію бороды въ разныхъ художественныхъ формахъ: то съ тремя или пятью космочками, то разсохату, кучевату, тупую, въ наусіи, раздвоенную и т. п. [1]).

Послѣ цвѣта волосъ и формы бороды вниманіе составителей подлинниковъ обращено на изображеніе одеждъ святого. Съ этой стороны всѣ святые раздѣляются на нѣсколько категорій, и каждой изъ нихъ усвояются тѣ именно одежды, которыя должны были носить святые при жизни. Такъ, особыя одежды усвояются здѣсь апостоламъ, иныя—святителямъ, преподобнымъ, архидіаконамъ, діаконамъ, праотцамъ, пророкамъ, архангеламъ, ангеламъ, царямъ, князьямъ, воинамъ и простолюдинамъ. Въ общемъ одежды эти взяты изъ дѣйтвительности, т. е.

---

[1]) Ѳ. И. Буслаевъ, Очерки пам. русск. нар. слов. и иск. II, 233 и др.

представляютъ подобіе дѣйствительныхъ одеждъ, но въ деталяхъ здѣсь уже не всегда можно видѣть копіи съ натуры. Иконописная условность положила на нихъ свое клеймо, и иконописцы, какъ византійскіе, такъ и русскіе, не имѣя возможности повѣрять ихъ дѣйствительностію, нерѣдко подвергали ихъ видоизмѣненію подъ вліяніемъ собственныхъ соображеній. Наибольшее сходство съ дѣйствительностію представляютъ одежды на изображеніяхъ русскихъ царей и князей, въ видѣ старинныхъ корзно, шапокъ; также—одежды русскихъ іерарховъ, являющихся здѣсь въ соотвѣтствующихъ ихъ званію и положенію одеждахъ, и нерѣдка святыхъ простолюдиновъ въ русскихъ національныхъ костюмахъ. Условность здѣсь является въ меньшей мѣрѣ потому, что возможна была повѣрка этихъ изображеній съ дѣйствительностію. Но и тутъ дѣло обходилось не всегда безъ измѣненій: извѣстно напр., что иконописцы изображали московскихъ святителей –Петра, Алексія и Іону въ бѣлыхъ клобукахъ, хотя такихъ клобуковъ они не носили при жизни. Вообще, какъ въ отношеніи одеждъ изображаемыхъ святыхъ, такъ и другихъ изображеній бытового характера, нерѣдко встрѣчающихся на иконахъ, какъ то: церковной обстановки, архитектуры зданій, предметовъ домашняго обихода, вооруженія и т. п. необходимо наблюдать крайнюю осторожность; принимать всѣ эти изображенія за точныя копіи съ натуры—нельзя; правда ихъ основной мотивъ всегда имѣетъ историческую основу, но подробности, по большей части, условны; такъ что напр., въ обстановкѣ, повидимому, русской (при изображеніи русскихъ святыхъ), легко найти и примѣсь византинизма и фантазіи.—Засимъ, для отличія иконографическихъ одеждъ одной отъ другой служили различныя краски, напр. риза киноварь, исподъ лазорь, или риза багоръ съ празеленью, дика, исподъ вохра съ киноваремъ, или риза санкиръ (темная краска изъ вохры и чернилъ) съ бѣлилы, исподъ на бѣло вохра съ бѣлилы. Точный цвѣтъ и пропорціи состава этихъ красокъ въ подлинникахъ не описываются, за исключеніемъ подлинниковъ позднѣйшихъ, и предоставляется самому иконописцу опредѣлять ихъ на основаніи личной практики, и такъ какъ самый составъ красокъ былъ не очень сложенъ, то названныя задачи рѣшались безъ затрудненій.—Наконецъ, каждый классъ изображаемыхъ святыхъ имѣетъ кромѣ одеждъ особые

аттрибуты: апостолы изображались со свитками, Евангелисты съ Евангеліями, пророки со свитками ихъ пророчествъ, святители съ Евангеліемъ въ лѣвой рукѣ и благословляющею десницею, архидіаконы и діаконы съ кадильницами, ветхозавѣтные первосвященники съ жезлами въ рукѣ, хлѣбами и кувшинами (Мелхиседекъ, Ааронъ), архангелы и ангелы съ крыльями, воины въ воинскомъ вооруженіи, съ мечами, копьями и щитами, мученики съ простертою дланію и крестомъ и т. д. Каждый святой имѣетъ особую надпись. На основаніи всѣхъ этихъ данныхъ подлинника иконописецъ могъ изобразить кого угодно изъ числа святыхъ. Но такъ какъ данныя эти, какъ видно, весьма неопредѣленны, то, очевидно, для успѣха въ дѣлѣ необходимъ былъ практическій навыкъ. Самый текстъ подлинника даетъ ясно видѣть, что этотъ навыкъ предполагался самъ собою. Нерѣдко подлинникъ не описываетъ тѣхъ или другихъ изображеній, а прямо ссылается на другія, извѣстныя въ иконописной практикѣ, изображенія, или даетъ лишь самые лаконическіе намеки. Такъ напр., составитель Софійскаго подлинника, говоря о второмъ соборѣ противъ Македоніанъ, (16 іюля), ограничиваетъ свою задачу лишь слѣдующими замѣчаніями: Ѳеодосій царь сѣдитъ, аки Владиміръ [1]), брада короче Владиміровы, риза—багоръ, съ правую руку царя три святителя: единъ аки Аѳанасій сѣдъ, другій (аки) Златоустъ, третій аки Григорій Богословъ". Доселѣ все довольно ясно, такъ какъ указываются опредѣленные образцы; далѣе слѣдуетъ темное мѣсто: по лѣвую сторону три святителя: единъ надсѣдъ, брада аки Аѳанасіева, другой русъ, брада долѣ Златоустовы, третій—брада короче Аѳанасіевы. Или возьмемъ другой примѣръ: подъ 6-мъ марта составитель, описывая изображенія 42-хъ мучениковъ, иже во Аморіи, заключаетъ свое описаніе такимъ образомъ: иніи изъ числа 42 лицъ видѣть, аки Іоанна Богослова, а иныи, аки Николая, а иныи, аки Андрей Первозванный, а иныи стары и млады. Конечно, ни одинъ первоклассный художникъ нашего времени, какъ бы талантливъ онъ ни былъ и сколь бы сильнымъ воображеніемъ ни обладалъ, никогда не былъ

---

[1]) Замѣчательно, что для изображенія Ѳеодосія рекомендуется, какъ образецъ, изображеніе русскаго князя.

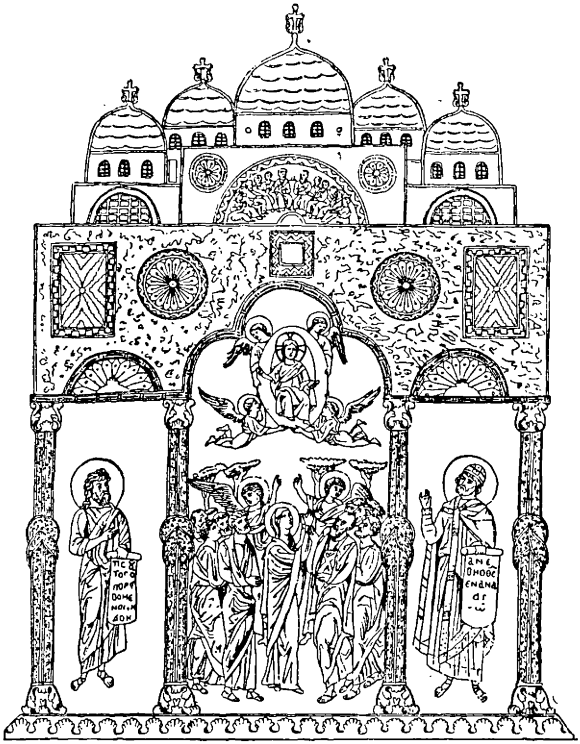
бы въ состояніи воспроизвести по этимъ крайне общимъ и неопредѣленнымъ признакамъ болѣе или менѣе цѣльную фигуру святого. Если же это удавалось нашему старинному иконописцу, то, безъ сомнѣнія, потому, что подлинникъ служилъ для него не единственнымъ руководствомъ, но лишь пособіемъ, которое воскрешало въ его воображеніи давно извѣстный ему изъ практики образъ. Съ такимъ запасомъ опытности и знанія хорошій иконописецъ смѣло шелъ навстрѣчу любой иконописной задачѣ; онъ даже не останавливался предъ трудностями нѣкотораго творчества, хотя разумѣется условнаго. Къ такому творчеству нерѣдко приходилось прибѣгать при изображеніи новыхъ русскихъ святыхъ. Коль скоро открывался въ той или другой мѣстности новый святой, являлась необходимость написать его икону. Но всякая икона должна быть написана, какъ выражается Стоглавъ „по образу и по подобію и по существу“; она не должна быть изобрѣтеніемъ фантазіи, но должна передавать истинное подобіе Святого. Откуда же иконописцы заимствовали такія свѣдѣнія? На помощь имъ приходили житія святыхъ, въ которыхъ, наряду съ разсказами о подвигахъ святыхъ, иногда сообщались свѣдѣнія и объ ихъ внѣшнемъ видѣ, таковы напр. свѣдѣнія о Нифонтѣ новгородскомъ таково же лѣтописное извѣстіе о св. князѣ Борисѣ; иногда иконописцы еще при жизни подвижниковъ копировали ихъ черты, а потомъ переносили ихъ на иконы [1]); бывали случаи, когда для воспроизведенія образа Святого обращались за указаніями къ лицамъ, знавшимъ Святого при жизни, такъ напр. образъ преп. Александра Ошевенскаго написанъ былъ по примѣтамъ, указаннымъ Никифоромъ Филипповымъ съ Онеги, лично знавшимъ препод. Александра [2]). Само собою понятно, что всѣ эти источники не достаточно полны, ясны и опредѣленны; однако на основаніи ихъ писались иконы, которыя признавались удовлетворительными. Скудость источниковъ восполнялась свѣдѣніями общаго характера, добываемыми иконописцами изъ подлинниковъ и подходящихъ старинныхъ образцовъ, относящихся къ той категоріи, къ которой принадлежалъ изображаемый новый Святой. Если въ та-

[1]) А. И. Голубцовъ, Изъ истор. икон. 48—52.

[2]) Ѳ. И. Буслаевъ, Общ. пон. о русск. икон. 128—129. Ср. еще «Христ. Чт.» 1889, № 3—4, стр. 496—498.

кой иконѣ замѣтенъ былъ нѣкоторый недостатокъ портретнаго сходства съ оригиналомъ, то этотъ недостатокъ вознаграждался возвышенно-идеальнымъ характеромъ изображенія; а это достоинство въ иконѣ, съ древне-русской точки зрѣнія, важнѣе всякаго натурализма и портретнаго сходства.





ОГЛАВЛЕНІЕ.

Стран.

Предисловіе.
Введеніе. . . . . I—XV

I.

Живопись катакомбъ.

Погребеніе христіанъ въ катакомбахъ. Отличіе христіанскихъ усыпальницъ отъ языческихъ и іудейскихъ. Строеніе римскихъ катакомбъ. Древнѣйшія живописи въ катакомбахъ Прискиллы и Люцины. Чѣмъ объясняется скудостъ живописей. Замѣчанія апологетовъ, Эльвирскаго собора, Епифанія Кипрскаго и др. объ изображеніяхъ. Классификація живописей: а) символы въ древне-христіанской живописи: якорь, голубь, фениксъ, павлинъ, пѣтухъ; агнецъ,—иконографическая исторія его; крестъ прикровенный; crux commissa и immissa; левъ, оренъ, змѣй, олень, пальма, оливковая вѣтвь; Орфей. б) Притчи: о 10 дѣвахъ, Добромъ Пастырѣ. в) Библейскія событія: Ной въ ковчегѣ, Іона, Данінлъ, Моисей, три отрока въ пещи; Адамъ и Ева; новозавѣтныя—поклоненіе волхвовъ, воскрешеніе Лазаря и др. г) Изображенія литургическія: рыба, сакраментальныя изображенія. Изображенія Спасителя: типъ юный и византійскій. Мнѣнія церковныхъ писателей о внѣшнемъ видѣ І. Христа. Изображенія Богоматери: orante; Богоматерь въ катак. Прискиллы и Агніи. Византійскій типъ Богоматери. Апостолы. Fondi d'oro: древность ихъ и назначеніе . . . . . 1—72

II.

Древне-христіанская скульптура.

Скудость памятниковъ скульптуры въ древне-христ. періодъ. Саркофаги. Погребеніе христіанъ въ саркофагахъ. Употребленіе въ христіанской погребальной практикѣ до IV в. саркофаговъ, изготовленныхъ въ мастерскихъ язычниковъ. Коллекціи христіанскихъ саркофагахъ въ европейскихъ музеяхъ. Обычный типъ скульптурной обработки христіанскихъ саркофаговъ. Иконографія въ скульптурѣ саркофаговъ: часто повторяемыя изображенія изъ ветхаго и новаго завѣта. Разборъ скульптурныхъ изображеній на саркофагахъ—большомъ Латеранскомъ, другомъ Латер. съ изображеніями страданій І. Христа и на саркофагѣ

Юнія Басса. — Скульптура въ видѣ статуй: Латеранская статуэтка Добраго Пастыря; статуя Ипполита въ Латер. музеѣ; бронзовая статуя ап. Петра. Древне-христіанскія лампы, перстни, амулеты, энколпіи, ларцы, диптихи; Миланскій диптихъ и окладъ Евангелія . . . . . Стран. 72—94

III.

Мозаики древне-христіанскаго періода.

Начало мозаики Мозаики въ церкви Констанцы въ Римѣ; значеніе ихъ. Мозаики въ римской церкви Пуденціаны. Мозаики съ церкви Маріи Великой въ Римѣ: иконографическое содержаніе ихъ въ связи съ современнымъ вопросомъ о почитаніи Богоматери: благовѣщеніе Пресв. Богородицы, срѣтеніе, поклоненіе волхвовъ, избіеніе младенцевъ вифлеемскихъ. Изображенія изъ ветхаго завѣта. Значеніе этихъ мозаикъ въ исторіи христіанскаго искусства и иконографіи . . . . . 95—103

IV.

Мозаики равеннскія и солунскія.

Перенесеніе столицы римской имперіи въ Византію. Художественное движеніе въ Византіи, начиная съ IV в. Общій характеръ византійскаго художественнаго стиля: древне-эллинская основа его; восточный элементъ; блескъ и роскошь въ жизни и искусствѣ; организующій геній Византіи. Идеалъ византійскаго искусства. Типъ Спасителя; ангелы. Техника. Періоды въ исторіи византійскаго искусства. Мозаики въ равеннскомъ католическомъ баптистеріи, въ церкви Галлы Плакиды, въ ріанскомъ баптистеріи (Maria in Cosmedin), въ ц. Аполлинарія Новаго, въ ц. Виталія и Аполлинарія во флотѣ. Мозаика въ монастырѣ св. Екатерины на Синаѣ. Солунскія мозаики въ церквахъ св. Георгія и Софіи . . . . . 104—135

V.

Мозаики въ Константинополѣ.

Софія Константинопольская. Техника мозаикъ въ храмѣ Софіи. Орнаментика мозаическая. Иконографическія изображенія: Спаситель на тронѣ надъ дверями нарѳекса. Святители и пророки на стѣнахъ храма. Богоматерь съ Младенцемъ на подпружной аркѣ съ западной стороны. Ангелъ на сводѣ. Сошествіе Св. Духа на Апостоловъ въ гиниконитахъ. Уготованіе престола (ἑτοιμασία του θρόνου).—Мозаики въ храмѣ Спасителя, обращенномъ въ мечеть Кахріе-Джами: въ южномъ куполѣ и сѣверномъ; во внутреннемъ притворѣ—событія изъ жизни Богоматери, во внѣшнемъ—изъ жизни—Спасителя. Апокрифическій элементъ. Художественный характеръ этихъ мозаикъ. Мозаики въ ц. Луки въ Фокидѣ, въ монастырѣ Дафни близъ Аѳинъ. Византійскія мозаики въ храмахъ западныхъ: въ ц. св. Марка въ Венеціи; въ южной Италіи и Сициліи . . . . . 136—153

VI.

Византійскія лицевыя рукописи.

Сравнительное достоинство миніатюры и мозаики, особенно съ точки зрѣнія иконографической. Вѣнскій кодексъ Библіи;

Стран.

его характеръ. Свитокъ I. Навина въ ватиканской библіотекѣ. Лицевыя Евангелія: Россанское; сирійское Ев. Раввулы; ватиканское № 2 Urbin; парижскія № 54 и 74. Характеръ иконографическаго развитія въ лицевыхъ Евангеліяхъ. Лицевыя псалтири. Редакціи ихъ со стороны миніатюръ. Историческія иллюстраціи въ Парижской псалтири X в. и Аѳоновато-педской Константина Мономаха. Псалтири съ миніатюрами редакціи экзегетической: Лобковская, Аѳонопандократорская, Ватиканская и др. Характеръ ихъ иллюстрацій. Параллелизмъ ветхаго и новаго завѣта. Олицетворенія. Вліяніе на нихъ со стороны богослуженія. Притча о суетѣ человѣческой жизни. Полемическія миніатюры, направленныя противъ иконоборцевъ. Сборники словъ Григорія Богослова: парижскій № 510; художественный характеръ его. Минологіи: ватиканскій импер. Василія II-го; его значеніе въ исторіи византійскаго искусства и иконографіи. Сборники бесѣдъ монаха Іакова Кокиновафскаго; характеръ его миніатюръ и значеніе послѣднихъ въ исторіи византійскаго искусства и иконографіи . . . . . 154—206

VII.

Византійская скульптура и эмаль.

Упадокъ античной скульптуры въ христіанскую эпоху. Скульптура барельефовъ на саркофагахъ равеннскихъ, какъ показатель характера скульптуры византійской. Характеръ равеннской скульптуры, по сравненію съ скульптурою римскихъ саркофаговъ.—Скульптура каѳедры архіепископа Максиміана въ Равеннѣ: характеръ ея и иконографическое содержаніе; воздѣйствіе на него со стороны апокрифовъ. Другіе памятники византійской скульптуры въ слоновой кости Ампулы Монцы Фляшки съ изображеніемъ св. Мины. Рѣзные камни. Металлическіе оклады. Энколпіи.—Эмали; техника эмалей; памятники . . . . 207—228

VIII.

Возрожденіе греческаго искусства на Аѳонѣ.

Панселинъ и его школа. Характеристика его художественной дѣятельности. Стѣнописи соборовъ въ Протатѣ, въ лаврѣ св. Аѳанасія, въ Кутлумушѣ и Дохіарѣ XVI в.—Стѣнописи XVII—XVIII в. въ соборахъ аѳонскихъ монастырей—Иверскаго, Ватопедскаго, Пандократорскаго, Каракалла, Хиландарскаго и др. Главнѣйшія черты стѣнныхъ росписей въ греческихъ храмахъ XVI—XVIII вв. на основаніи вещественныхъ памятниковъ и греческаго иконописнаго подлинника . . . . . 229—256

IX.

Греческій иконописный подлинникъ.

Первое знакомство европейскихъ ученыхъ съ греческимъ подлинникомъ. Рукопись Евфимія Димитрія изъ Палеопатры. Полный подлинникъ Діонисія Фурноаграфіота. Изданія его. Предисловіе. Составъ подлинника. Время его составленія опредѣляется на основаніи упоминаемаго въ немъ имени Панселина иностранныхъ терминовъ и особенно на основаніи сравненія его иконографіи съ иконографіею уцѣлѣвшихъ до насъ памятниковъ XVI—XVII в. Предшественники Діонисія . . . . . 257—267

X.

Мозаики и фрески кіевскія.

Византійская основа древне-русскаго искусства и иконографіи. Существенный характеръ этого искусства. Мозаики Кіево-Софійскаго собора; Нерушимая стѣна; исторія ея иконографическихъ формъ. Наименованіе; художественный характеръ. Евхаристія; сравненіе ея съ мозаикою Кіево-Михаиловскаго монастыря. Благовѣщеніе Пресв. Богородицы.—Фрески.—Фрески на лѣстницахъ, ведущихъ на хоры . . . . . Стран. 268—288

XI.

Фрески новгородскія.

Роспись новгородскаго Софійскаго собора. Фрески церкви Спаса въ Нередицахъ. Вѣроятное предположеніе о древней реставраціи ихъ. Византійскій характеръ ихъ. Размѣщеніе свящ. изображеній въ куполѣ, алтарѣ и средней части храма. Изображеніе Ярослава Владиміровича. Страшный судъ.—Фрески Спасо Мирожскаго собора во Псковѣ. Художественный характеръ ихъ. Росписи алтаря и средней части храма. Фрески въ церкви св. Георгія въ Старой Ладогѣ. Изображеніе св. Георгія въ алтарѣ.—Стѣнописи Успенской церкви въ с. Волотовѣ древнія (XIV в.) и новыя (XVII в.). Сходство и различіе ихъ. Иконографическое содержаніе стѣнописей . . . . . 289—315

XII.

Фрески Владиміро-суздальскія.

Страшный судъ въ стѣнописяхъ Дмитріевскаго собора. Византійскій характеръ ихъ. Стѣнописи Успенскаго собора во Владимірѣ. Древность ихъ, опредѣляемая на основаніи лѣтописныхъ извѣстій и художественнаго стиля. Иконографическое содержаніе ихъ. Страшный судъ.

Выводъ о типѣ стѣнныхъ росписей въ византійскихъ и древнерусскихъ храмахъ: типъ росписи алтаря, купола и средней части храма, въ связи съ символическими воззрѣніями на храмъ византійскихъ литургистовъ . . . . . 316—330

XIII.

Подъемъ русскаго искусства въ XVI—XVII вв.

Благопріятныя условія для подъема русскаго искусства. Вызовъ въ Москву иностранныхъ художниковъ и мастеровъ: характеръ дѣятельности ихъ. Оживленіе въ архитектурѣ и живописи. Розыскъ по дѣлу дьяка Висковатаго. Внѣшняя сторона розыска. Сущность возраженій Висковатаго противъ новыхъ иконъ. Разборъ возраженій по поводу Саваоѳа, Творца міра въ образѣ ангела, I. Христа въ образѣ Давидовѣ, Распятаго въ лонѣ Отца и покрытаго херувимскими крыльями, съ сжатыми руками и др. Значеніе розыска. Стоглавъ: его опредѣленія объ иконахъ—общія и частныя; основное начало иконописанія по Стоглаву; мѣры къ исправленію иконописанія; значеніе Стоглава. Мѣры къ улучшенію русскаго иконописанія въ XVII в; касающіяся частныхъ иконографическихъ сюжетовъ, западныхъ новшествъ и злоупотребленій ремесленниковъ. Значеніе этихъ мѣръ. . . . . 331—375

XIV.

Русскія иконы.

Изобиліе матеріала и недостатокъ критической обработки его. Пріемы его изслѣдованія. Группировка старинныхъ иконъ по тремъ эпохамъ: основанія ея.—Древнѣйшія извѣстія о русскихъ иконахъ. Характеръ древне-русскихъ иконъ; иконописная техника; пріемы. Иконописные пошибы разныхъ мѣстъ и временъ. Общепринятая характеристика такъ назыв. иконописныхъ школъ; значеніе ея.—Царская школа во 2-й половинѣ XVII в. Симонъ Ушаковъ; его направленіе; обозрѣніе его иконъ. Значеніе царской школы въ исторіи русской живописи. Стран. 376—397

XV.

Стѣнописи русскія XVI—XVII вв.

Общая характеристика стѣнописей этой эпохи въ связи съ исторіею. Памятники: московскіе соборы; стѣнописи собора Спасо-преображенскаго монастыря въ Ярославлѣ; стѣнописи ярославскихъ церквей—Ильинской, І. Предтечи и др. Главнѣйшія черты стѣнныхъ росписей въ храмахъ этой эпохи. Иконографическое содержаніе иконостаса . . . . . 398—438

XVI.

Русскіе иконописные подлинники.

Подлинники лицевые: Строгановскій; Сійскій и др. Особенная важность Сійскаго подлинника. Второй Сійскій подлинникъ теоретическій съ нѣсколькими листами рисунковъ и гравюръ. Теоретическіе подлинники; время ихъ появленія; редакціи ихъ; отличія отъ греческихъ подлинниковъ. Значеніе подлинника въ иконописной практикѣ. Анализъ теоретическаго подлинника древнѣйшей редакціи XVI в. Постепенное расширеніе содержанія подлинниковъ; русскіе святые въ подлинникахъ . . . . . 439—459

ПЕРЕЧЕНЬ РИСУНКОВЪ.

Стран.

1. Планъ катакомбъ Каллиста въ Римѣ 7
2. Разрѣзъ катакомбъ Каллиста 8
3. Разрѣзъ церкви въ катакомбахъ Остріанскихъ 12
4. Фреска катакомбъ—фениксъ 25
5. Фреска катакомбъ—агнецъ 26
6. Стеклянный сосудъ Буонаротти 27
7—8. Крестъ велитернскій 28
9. Древне-христіанскія монограммы 30
10. Распятіе І. Х. на дверяхъ ц. Сабины 31
11. Фреска катакомбъ Домитиллы—Орфей 33
12. Фреска катак. Киріака—притча о 10 дѣвахъ 36
13. Фреска катак. Прискиллы—Добрый пастырь 37
14. Фреска катак. Ѳразона—Ной и оранта 40
15. Фреска катакомбъ Прискиллы—Іона и воскрешеніе Лазаря . 41
16. Фреска катак. Каллиста—Поклоненіе волхвовъ 43
17. Фреска катак. Маркеллина и Петра—воскрешеніе Лазаря . 45
18—19. Фрески катакомбъ Гермеса, Маркеллина и Петра—воскрешеніе Лазаря 46
20. Ониксовая камея—хожденіе І. Х. по водамъ 47
21—22. Фрески сакраментальной капеллы—крещеніе 50
23. Фреска сакраментальной капеллы 51
24. Фреска сакрамент. капеллы—вечеря 52
25. Фреска катак. Понтіана—І. Христосъ 56
26. Мозаика въ храмѣ Софіи въ Константинополѣ—І. Христосъ на тронѣ 57
27. Стеклянный сосудъ съ изображеніемъ Богоматери и апостоловъ 62
28. Фреска катак. Прискиллы—Богоматерь съ Божеств. Младенцемъ 64
29. Фреска катак. Агніи—Богоматерь съ Бож. Млад. 66
30. Саркофагъ изъ катак. Люцины 74
31. Саркофагъ Арльскій 77
32. Саркофагъ Латеранскій 78
33. Саркофагъ Латеранскій 80

Стран.
34. Большой Латер. саркафагъ 81
35. Саркофагъ Латер. 82
36. Саркофагъ Латер. 84
37. Саркофагъ Юнія Басса 85
38. Латеранская статуэтка—Добрый Пастырь 86
39. Древне-христіанскія лампы 89
40. Древне-христіанскіе перстни 89
41а. Миланскій диптихъ . . . . . 90—91
42а. Миланскій окладъ . . . . . 92—93
42б. Мозаика въ ц. Маріи Великой въ Римѣ—благовѣщеніе Пресв. Богородицы . . . . . 98—99
41. Мозаика въ ц. Маріи В.—двѣнадцатилѣтній І. Х. въ храмѣ . 101
42. Моз. Маріи В.—избіеніе младенцевъ 102
43. Мозаика въ равеннскомъ баптистеріи—крещеніе І.Христа . 117
44. Мозаика въ мавзолеѣ Галлы Плакиды—добрый пастырь. 118—119
45. Моз. въ ц. Аполлинарія Новаго—исцѣленіе разслабленнаго. 120
46. Моз. той же ц.—исцѣленіе бѣсноватаго 121
47. Моз. той же церкви—тайная вечеря 122
48—49. Моз. той же ц.—геѳсиманскій садъ и лобзаніе Іуды . 123
50—51. Тамъ же—отреченіе Петра 124
52. Тамъ же—несеніе креста 125
53. Мозаика въ ц. св. Виталія—жертва Авеля и Мелхиседека. 126—127
54. Мозаика той же ц.—Св. Троица . . . . . —
55. Мозаика той же ц.—импер. Юстиніанъ со свитою . . . . . —
56. Тамъ же—процессія женщинъ 128
57. Моз. въ ц. Аполлинарія во флотѣ—преображеніе Господне . 129
58. Моз. въ Синайскомъ монастырѣ св. Екатерины—преображеніе. 130
59. Мозаика въ ц. св. Георгія въ Солуни 134
60—61. Моз. въ ц. Софіи въ Солуни—вознесеніе І. Х. . . . . 134—135
62. Моз. въ Константинопольскомъ храмѣ Софіи—І. Х. на тронѣ. 139
63. Моз. въ томъ же храмѣ—ангелъ 144
64. Тамъ же—сошествіе Св. Духа на апостоловъ 145
65. Моз. въ храмѣ Спасителя (Кахріе-Джами) въ Константинополѣ—Пандократоръ 147
66. Моз. тамъ же—Богоматерь на судѣ . . . . . 148—149
67. Моз. въ Венеціанскомъ храмѣ св. Марка—явленіе ангела Іосифу и путешествіе въ Виѳлеемъ . . . . . 150—151
68. Мозаика въ храмѣ св. Марка—встрѣча Богоматери съ Елизаветою и упреки Іосифа 151
69. Моз. въ храмѣ св. Марка—благовѣщеніе и вода обличенія . —
70. Миніатюра Россанскаго Евангелія—входъ Господень въ Іерусалимъ 160
71. Изъ того же Евангелія—притча о 10 дѣвахъ 161
72. Миніатюра Евангелія Гелатскаго монастыря—тайная вечеря. 162
73. Миніатюра Россанскаго Ев.—притча о самарянинѣ 163
74. Изъ того же Ев.—судъ Пилата . . . . . 163—165
75. Изъ того же Ев.—раскаяніе и смерть Іуды . . . . . —
76. Миніатюра сирійскаго Евангелія Раввулы—евхаристія . . . 165
77. Изъ того же Ев.—распятіе І. Христа 166

Стран.
78. Изъ того же Ев.—вознесеніе Іисуса Христа 167
79. Изъ того же Ев.—сошествіе Св. Духа на апостоловъ 168
80. Миніатюра аеонопантел. Ев. № 2—благовѣщеніе 169
81. Мин. того же Ев.—пастыри виелеемскіе 170
82. Изъ того же Ев.—рождество Хр. 171
83. Мин. ватик. Ев. № 2 Urbin.—рождество Хр. 172
84. Мин. того же Ев.—крещеніе І. Х. 173
85. Изъ того же Ев.--сошествіе І. Х. во адъ 174
86. Мин. Ев. нац. библ. въ Парижѣ № 54—снятіе тѣла І. Х. съ креста 175
87. Изъ того же Ев.—крещеніе І. Х. 175
88. Мин. Ев. нац. библ. № 74—двѣнадцатилѣтній І. Х. во храмѣ. 176
89. Изъ того же Ев.—преображеніе 176
90. Изъ того же Ев.—входъ І Х. въ Іерусалимъ 177
91. Изъ того же Ев.—отреченіе Петра 178
92. Миніат. елисаветградскаго Ев.—бесѣда І. Х. съ самарянкою. 179
93. Изъ того же Ев.—распятіе І. Х. . . . . —
94—95. Миніат. Евангелій парижскаго № 74 и елисаветградскаго—изъ жизни І. Предтечи 180
96—97. Мин. тѣхъ же кодексовъ—изъ жизни І. Предтечи . . . 181
98. Мин. Ев. Гелатскаго монастыря—преображеніе 182
99. Изъ того же Ев.—распятіе І. Х. . . . . —
100. Изъ того же Ев.—вознесеніе І. Х. на небо 183
101. Изъ того же Ев.—сошествіе Св. Духа на апостоловъ . . . 184
102. Мин. аеонопандократорской псалтири—сошествіе І. Х. во адъ. 185
103—104. Мин. псалтири Лобкова—крещеніе І. Х. 186
105. Мин. славянской псалтири Хлудова—распятіе І. Х. . . . . 186—187
106. Мин. кодекса Григорія Богослова въ націон. библ. въ Парижѣ № 510—срѣтеніе . . . . . 192—193
107. Изъ того же кодекса—поклоненіе волхвовъ . . . . . —
108. Изъ того же код.—избіеніе младенцевъ . . . . . —
109. Изъ того же код.—двѣнадцатилѣтній І. Х. въ храмѣ Іерусалимскомъ . . . . . —
110. Изъ того же кодекса—преображеніе 192
111. Изъ того же код.—исцѣленіе слѣпца и лепта вдовицы . . . 193
112. Изъ того же код.—бесѣда съ самарянкою 194
113. Изъ того же код.—исцѣленіе разслабленнаго 194
114. Изъ того же код. -бесѣда І. Х. съ Іаиромъ 195
115. Изъ того же код. чудо—умноженія хлѣбовъ 195
116. Изъ того же код.—воскрешеніе Лазаря и др. 196
117. Изъ того же код.—снятіе тѣла І. Х. съ креста и положеніе во гробъ 197
118. Изъ того же код.—сошествіе Св. Духа на апостоловъ . . 196—197
119—121. Мин. код. Григорія Б. изъ библ. аеонопантел. монастыря—картины сельской жизни . . . . . 198—199
122. Миніатюра ватиканскаго минологія импер. Василія II—рождество Христово 200
123. Изъ того же код.—бѣгство въ Египетъ . . . . . 200—201
124. Мин. код. бесѣдъ Іакова—благовѣщеніе. 204

Стран.
125. Мин. того же код.—благовѣщеніе 205
126. Мин. того же код.—вознесеніе 206
127. Равеннскій саркофагъ. 209
128. Таблетка съ каѳедры Максиміана—благовѣщеніе. 210
129. Табл. съ той же каѳедры—путешествіе въ Виолеемъ 212
130. Съ той же каѳедры—крещеніе І. Х. 213
131. Съ той же каѳ.—чудо въ Канѣ 214
132. Триптихъ парижскій . . . . . 220—221
133. Парижскій аворій—распятіе І. Х. 218
134. Ампула Монцы 219
135. Ампула Монцы 220
136. Ампула Монцы 221
137. Рѣзной камень Веттори 221
138. Луврскій окладъ 222
139. Дармштадтскій окладъ. 223
140. Энколпій 224
141. Наперсный крестъ 224
142. Мюнхенскій эмалевый окладъ . . . . . 226—227
143. Британскій аворій 228
144. Фреска въ Протатѣ недреманное око. 233
145. Фреска въ Протатѣ—Господь Вседержитель. 234
146. Фреска въ Протатѣ—ап. Филиппъ. 234
147. Фреска Хиландарскаго собора—евхаристія 248
148. Мозаика Кіево-Соф. собора—Нерушимая стѣна . . . . 274—275
149. Моз. того же соб.—евхаристія 278
150. Моз. того же соб.—благовѣщеніе . . . . . 282—283
151. Фреска того же соб. сошествіе І. Х. во адъ . . . . . —
152. Фреска того же соб.—увѣреніе Ѳомы . . . . . —
153. Фреска того же соб.—тайная вечеря 285
154. Фреска того же соб.—благовѣщеніе (у источника). 286
155. Фреска Спасопередицкой ц. близъ Новгорода—князь Ярославъ съ моделью храма въ рукахъ 293
156. Фреска той же ц.—великомуч. Екатерина 296
157. Фреска той же ц.—срѣтеніе 298
158. Фрески въ куполѣ ц.—св. Георгія въ старой Ладогѣ 307
159. Разрѣзъ купола ц.—св. Георгія. 308
160. Фреска той же ц.—св. Георгій 309
161. Фреска Дмитріевскаго собора во Владимірѣ—лоно Авраама . 317
162. Фреска того же соб.—ап. Петръ ведетъ святыхъ въ рай . . 318
163. Фреска Успенск. соб. во Владимірѣ—апостолы на престолахъ 322—323
164. Фреска того же соб.—Судія міра. 323
165. Фреска того же соб.—трубящій ангелъ . . . . . 322—323
166. Фреска того же соб.—царицы и др. жены идутъ на судъ . . —
167. Фреска того же соб.—ангелъ и прор. Даніилъ . . . . . —
168. Фреска того же соб.—ап. Петръ ведетъ святыхъ въ рай . . 324
169. Фреска того же соб.—лоно Авраама. 325
170. Икона музея Импер. Александра III—«ты еси іерей». . . . 339
171. Икона сотвореніе міра—изъ собр. А. М. Постникова . . . 340—341
172. Съ иконы С. Ушакова «Взбранной воеводѣ» . . . . . 396—397

Стран.
173. Съ той же иконы—«благодать дати восхотѣвъ» 395
174. Икона Владимірской Богоматери—С. Ушакова . . . . . 396—397
175. Деисисъ—С. Ушакова . . . . . —
176—178. Господь Вседержитель, Богоматерь и І. Предтеча — его же . . . . . —
179. Икона Иверской Богоматери его же . . . . . —
180. Гравюра С. Ушакова—бесѣда пустынника Варлаама съ царевичемъ Іоасафомъ . . . . . —
181. Деисисъ учениковъ—С. Ушакова. . . . . —
182. Стѣнопись Ильинской ц. въ Ярославлѣ—да молчитъ всякая плоть. . . . . 408—409
183. Изъ той же ц.—лоно Авраама . . . . . —
184. Стѣнопись яросл. ц. Іоанна Предтечи—о тебѣ радуется . . 412—413
185. Плоды страданій Христовыхъ . . . . . 428—429
186. Часть изображенія евхаристіи въ стѣнописяхъ яросл. Николонадѣинской ц. . . . . 432—433
187. Стѣнопись ц. І. Златоуста въ Ярославлѣ—Премудрость созда себѣ домъ . . . . . —
188. Изъ подлинника Прохорова—вознесеніе І. Х. на небо . . 438—439
189—190. Изъ Строгановскаго подлинника — Что ти принесемъ и крещеніе І. Х. . . . . 440—441

Изъ подлинника Антоніева-Сійскаго монастыря:

191. Господь Вседержитель съ припадающими препод. Сергіемъ и Варлаамомъ Хутынскимъ . . . . . 444—445
192. Апостолы и Ѳеодоръ Стратилатъ . . . . . —
193. Св. Василій Великій и Николай чудотворецъ . . . . . —
194. Петръ и Алексій московскіе чудотворцы . . . . . —
195. Іона и Филиппъ московскіе чудотворцы . . . . . —
196. Девять мучениковъ кизическихъ . . . . . —
197—198. св. Георгій и Димитрій . . . . . —
199. І. Предтеча . . . . . —
200. Св. Троица . . . . . —
201. Св. Троица—Москалева . . . . . —
202. Отечество. . . . . —
203. Недреманное око. . . . . —
204—205. Рисунки для обученія знаменить . . . . . —
206. Іоаннъ большой колпакъ . . . . . —
207. Видѣніе кошницъ . . . . . —
208. св. Григорій просвѣт. Арменіи и армянскій царь Тиридатъ . —
209. Большой деисисъ—Москалева . . . . . —
210. Господь въ силахъ . . . . . —
211. Крещеніе І. Х. . . . . —
212—213. Деисисъ греческій . . . . . —
214. Деисисъ Прокопья Чирина . . . . . —
215. Головки апп. Петра и Павла . . . . . —
216—217. Препод. Антоній Сійскій. . . . . —
218. Деисисъ чернеца Никодима . . . . . —

219. Препод. Александръ Свирскій. . . . . Стран.
220. Ангелъ хранитель человѣка. . . . . —
221. Максимъ Грекъ . . . . . —
222. Самсонъ . . . . . —
223. Трубачъ . . . . . —
224. Рисовальные этюды . . . . . —

Изъ второго Сійскаго подлинника:

225. Пандократоръ . . . . . 448—449
226. Денисъ . . . . . —
227. І. Предтеча . . . . . —
228. Преподобные Зосима и Савватій. . . . . —
229.—230. Явленіе ангела св. женамъ, вознесеніе І. Х. на небо, сошествіе Св. Духа на апостоловъ и успеніе Богоматери. . —
231. Денисъ—схимонаха Боголѣпа Львова. . . . . —

УКАЗАТЕЛЬ

ВАЖНѢЙШИХЪ СОЧИНЕНІЙ О ПАМЯТНИКАХЪ ИСКУССТВА И ИКОНОГРАФІИ ДРЕВНЕ-ХРИСТІАНСКИХЪ, ВИЗАНТІЙСКИХЪ И РУССКИХЪ.

Agincourt, Histoire de l'art par les monuments. 1811 — 1823.

Аделунгъ, Корсунскія врата, находящіяся въ новгородскомъ Софійскомъ соборѣ. Москва 1834.

Айналовъ и Рѣдинъ, Кіево-Софійскій соборъ. Изслѣдованіе древней живописи—мозаикъ и фресокъ собора. Записки Импер. русск. археол. общ. т. IV нов. сер. Спб. 1890.

Айналовъ Д. В. Мозаики IV и V вѣковъ. Спб. 1895.

Albani, Menologium graecorum jussu Basilii imperator. graece et latine editum. 1—3. Urbini 1727.

Allard, Rome souterraine. Résumé des decouvertes de M. de Rossi dans les catacombes. Paris 1877.

Alt H. Die Heiligenbilder.

Анатолій Архіеп. Объ иконописаніи. Москва 1845.

Arringhi, Roma subterranea. 1—2. Roma 1659.

Augusti, Beiträge zur christl. Kunstgeschichte und Liturgik. 1—2 Leipzig 1841.

Augusti, Denkwürdigkeiten aus d. christl. Archäologie 1 — 12. Leipzig 1831.

— Handbuch d. christl. Archäologie 1—3. Leipzig 1837.

Barbet de Jouy, Les mosaiques chretiènnes.

Bayet, L'art byzantin. Paris 1884.

— Notes sur le peintre byzantin Manuel Panselinos et sur guide de la peinture du moine Denys (Revue archéol. 1884 Mai—Juin).

— Rècherches pour servir à l'hisrtoire de la sculpture chr. en Orient. Paris 1879.

Begeri, Lucernae veterum sepulcrales iconicae ex cavernis Romae subterraneis collectae. Coloniae Marchicae 1702.

Becker, I. Darstellung Jesu Christi unter d. Bilde des Fisches auf den Monumenten der Kirche der Katacomben. Gera 1876.

Beissel St. Vaticanische Miniaturen. Mit XXX Taf.

— Freiburg i. B. Herder'sche Verlagshandlung.

Бертье-делагардъ, Раскопки Херсониса. Матер. по археологіи Россіи, изд. археол. Коммиссіею. № 12, 1893 г.

— Byzantinische Zeitschrift I—V.

Bergner, Der gute Hirt in der christl. Kunst. Berlin 1890.

Бердниковъ, О символическихъ знакахъ и изображеніяхъ на христ. памятникахъ. Правосл. собес. 1869.

Binterim, Die vorzügl. Denkwürdigkeiten der Christ-kathol. Kirche 1—17. Mainz 1815—1833. 1837—1838.

Бобринскій А. А. гр. Объ одной изъ фресокъ лѣстницы Кіево-Софійскаго собора (Записки Импер. русск. археол. общ. т. IV нов. сер. Спб. 1890).

Богословскій И. Н. Богъ Отецъ въ пам. древне-христ. искусства. Москва 1893.

Bosio, Roma sotterranea. Roma 1632.

Bottari, Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma. 1—3. 1754.

Brockhaus H. Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig 1891.

Буслаевъ Ѳ. И. Общія понятія о русск. иконопис. (Сборн. общ. древне-русск. искусства 1866 г.).

— Историческіе очерки русской народной словесности и искусства. 1—2. Спб. 1861.

— Русскій лицевой апокалипсисъ. Москва 1884 г.

— О миніатюрахъ греческихъ псалтирей (Вѣстникъ общ. древне-русск. искуства 1875 г. № 6—10. Письма изъ Рима).

Waagen, Künstler und Kunstwerke in England und Paris 1—3. Berlin 1837—1839.

— Künstl. u. Kunstwerke in. Wien.

Wessely, Iconographie Gottes u. der Heiligen. Leipzig 1874.

Wilpert, Principienfragen d. Christl. Archäologie. Freiburg in Br. 1889.

— Ein Cyclus christol. Gemälde, Freiburg in. Br. 1891.

— Fractio panis. Mit 17 Taf. u. 20 Abbild. in Text. Herder'sche Verlagshandl. Freiburg i. B. 1896.

— Die Katacombengemälde u. ihre alten Copien. Mit. 28 Taf. (Freiburg i. B.).

Виноградскій, Мозаики въ церкви Маріи Великой въ Римѣ (Сборникъ общ. древне-русск. искусства 1866 г.).

— О миніатюрахъ ватиканской библейской рукописи XII в. (Сборн. 1873 г.).

— Вопросы и отвѣты изъ русской иконописи XVII в. (Вѣстн. общ. древнерусск. иск. 1874. 1—3).

Garrucci R. Storia de'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa. 1—6. Prato 1872—1881.

— Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri dei cristiani primitivi di Roma. Roma 1858.

Hasenclever, Gräbersymbolik. Braunschweig 1886.

Gebhardt u. Harnack, Evangeliorum codex graecus purpureus

Rossanensis, litteris argenteis sexto ut videtur seculo scriptus picturisque ornatus. Leipzig 1880.

Gelzen, Kosmas der Indienfahrer (Jahrbücher für protest. Theologie 1883, H. 1).

Hefele, Beiträge zur Kirchengeschichte, Archäologie und Liturgik 1—2. Tubingen 1864.

Gluckselig, Christus-Archäologie. Studien über Jesus Christus u. sein wahres Ebenbild. Prag 1863.

Голубинскій Е. Е. Исторія русской церкви. Вторая половина I-го тома. Москва 1881.

— Исторія иконостаса (Прав. обозр. 1872, II.).

Голубцовъ А. П. Изъ исторіи древне-русск. иконописи М. 1897.

Holtzmann, Entstehung des Christusbildes (Jahrbüch. für protest. Theologie 1877. S. 189 ff.).

Голышевъ И. А. Богоявл. слабода Мстера. Владиміръ. 1865.

Gori, Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum 1—3. Florentiae 1750.

Gravina. Il duomo di Monreale.

Григоровъ Д. А. Иконописный русскій подлинникъ. Спб. 1888.

Grimm, Die Sage vom Ursprung d. Christusbilder. Berlin 1843.

Grimoüard de Saint-Laurent, Manuel de l'art chretien. Paris 1878.

— Quelques singularités.. de la Nativité de N. Seigneur (Revue de l'art. chr. 1880, II, p. 107).

Гусевъ П. Л. Новгородъ XVI в. по изображенію на Хутынской иконѣ. Спб. 1900.

Davin, La capella greca. Paris 1892.

Detzel, Christl. Iconographie I—II Bd. Freiburg i. B. 1894—1896. Herder'sche Verlagshandlung.

Didron, Annales archéologiques.

— Iconographie de Dieu.

— Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine. Paris 1845.

Diehl, L'église et les mosaiques du couvent de Sant-Luc en Phocide. Paris 1889.

—L'art byzant. dans l'Italie merid. Paris 1894.

Dobbert, Die Darstellung des Abendmahls durch. d. byzant. Kunst. Leipzig 1872.

— Das Abendmahl Christi in der bild. Kunst bis gegen d. Schluss 14 Jahrhund. (Repertorium für Kunstwissenschaft. XV, 4—6. 1892).

Dobschütz, Christusbilder. Leipzig 1899.

Древности россійскаго государства. Кіево-Софійскій соборъ. 1—4. Спб. 1871—1887.

Dubois de Montpéreux, Voyage autour du Caucase et Crimés 1—3. Paris 1843.

Duchesne et Bayet, Mémoire sur une mission au mont Athos. Paris 1876.

Евгеній митрополитъ, Описаніе Кіево-Софійскаго собора. Кіевъ. 1825.

— О древностяхъ Кіева. Труды моск. общ. истор. и древн. III, 1. 1826.

Жизневскій А. К. Опис. тверского музея.

Забѣлинъ И. Е. О металлическомъ производствѣ въ Россіи до XVII в. (Зап. Импер. Археол. общ. т. V).

Закревскій, Описаніе Кіева. 1—2. Москва. 1868.

Cahier, Mélanges archéologiques 1—2.

— Nouveaux mélanges d'archéologie 1—3.

Казанскій П. С. Лука Евангелистъ, какъ иконописецъ (Труды моск. археол. общ. 1869 г. т. II, вып. 1).

Катанскій А. Л. Разборъ сказаній о нерукотворенномъ образѣ Спасителя. (Христ. Чт. 1874. III).

Кирпичниковъ А. И. Сказанія о житіи Дѣвы Маріи (Журн. минист. нар. просв. 1883).

— Миніатюры часослововъ Импер. публ. библ. (Худож. Новости. 1883. № 16).

— Иконографія вознесенія І. Х. на небо (Труды VIII моск. археол. съѣзда).

— Къ иконографіи сошествія Св. Духа. Москва 1893.

Clausse, Basiliques et mosaiques chr. I—II. Paris 1893.

Clermont-Ganneau, Gorus et St. Georges d'après un bas-relief inédit du Louvre. Paris 1877.

Cloquet, Eléments d'iconographie chrétienne Lille 1891.

Kondacoff, Sculpture de la porte de l'église de S-te Sabine à Rome. Paris.

— О фрескахъ на лѣстницахъ Кіево-Софійскаго собора (Записки археол. общества, нов. сер. т. III, вып. 3—4).

— Исторія визант. искусства и иконографіи по миніатюрамъ греч. рукописей. Одесса 1877.

— Путешествіе на Синай въ 1881 г. Одесса 1882.

— Миніатюры греч. псалтири Лобкова (Труды моск. археол. общ. 1878, т. VII).

— Мозаики мечети Кахріе-Джами въ Константинополѣ. Одесса. 1881.

— Визант. эмали А. В. Звенигородскаго. Лейпцигъ. 1894.

Кондаковъ и Бакрадзе, Опись пам. древн. въ Грузіи. Спб. 1890.

Κουσταντινήδης, Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων. Ἐν Ἀθήναις. 1883.

Красносельцевъ, Н. Ѳ. Очерки древне-христ. искусства по памятникамъ подземнаго Рима. Прав. собес. 1879.

— Древне-христ. усыпальницы въ Римѣ. Казань. 1883.

Kraus F. X. Roma sotterranea. 2 Aufl. Freiburg in Br. 1879.

— Christl. Kunst in ihren frühesten Anfängen. Leipzig, 1873.

— Encyclopädie der christlichen Alterthümer 1—2. Freiburg in Br. 1886.

— Gesch. d. christl. Kunst I—II. Freiburg i. B. 1895—1896.

Crosnier, Iconographie chrétienne. Paris 1848.

Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei.

Krumbacher, Byzantinische Zeitschrift 1—7. 1892—1894. (Статьи проф. Стржиговскаго о визант. скульптурѣ и др.).

Крыжановскій, Кіевскія мозаики (Записки Импер. археол. общ. т. VIII. Спб. 1856).

Куглеръ, Ф. Руководство къ исторіи живописи со временъ Константина Великаго. Москва. 1872.

Labarte, Histoire des arts industriels au moyen âge.

— Récherches sur émaillerie.

Lacroix, Les arts au moyen âge et à l'époque de la renaissance. Paris 1874.

Λαμπάκης, Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογία τῆς μονῆς Δαφνίου. Ἐν Ἀθήναις 1889.

Λάμπρος, Ὁ Ἰησοῦς τοῦ Πανσελίνου (Παρνασσός 1881).

Лебединскій Я. В. Мѣры русск. правительства къ улучшенію русск. иконопис. въ XVI—XVII в. Дух. вѣстникъ 1863, IV; 1865, XII.

Лебединцевъ П. Г. прот. О св. Софіи Кіевской. (Труды III археол. съѣзда т. I. Кіевъ 1878).

Le Blant, Les bas-reliefs des sarcophages chr. et les liturgies funéraires. Paris.

— Les sarcofages chrétiens. Paris 1886.

Lehner, Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten. Stuttgart 1881.

Леонидъ архимандритъ, Фрески Звенигородскаго собора (Сборн. общ. древне-русск. иск. 1873).

Liell, Die Darstellungen d. Jungfrau Maria. Freiburg in Br. 1887.

Lipsius, Die Edessenische Abgarsage. Braunschweig 1880.

Μαυρογιάννη, Βυζαντινὴ τέχνη. Ἐν Ἀθήναις 1893.

Макарій Архіепископъ, Описаніе церк. древностей въ Новгородѣ 1—2. Москва 1860.

Мансветовъ И. Д. О миніатюрахъ россанскаго Евангелія VI в. (Прибавл. къ твор. св. отцевъ 1881, кн. 1).

— О вновь открытыхъ фрескахъ московскихъ и владимірскихъ (Прибавл. въ твор. св. О. 1883, 2).

Marchi, Monumenti delle arti cristiane. Roma 1844.

Martigny, Dictionnaire des antiquités chrétiennes. Paris 1877.

Matthes, Die Edessenische Abgarsage. Leipzig. 1882.

Menzel, Christl. Symbolik. Regensburg 1854.

Millet, Les mosaïques de Daphni. Paris 1900.

Mitius, Jonas auf d. Denkmälern d. chr. Alterthums. Herausgegeb. v. J. Ficker, Freiburg i. B. 1897.

Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen. Altona 1825.

Münz, Notes sur les mosaïques chrétiennes en Italie 1—5. Paris 1875—1877.

Niccolini, Quadro in mussaico, scoperto in Pompei. Napoli 1832.

Overbeck, Pompeji. Leipgig 1856.

Ongani, La Basilica di San Marco.

Павловскій А. А. Живопись Палатинской капеллы въ Палермо, по снимкамъ А. Н. Померанцева и Ѳ. И. Чагина. Спб. 1890.

Павловъ П. В. О фрескахъ на лѣстницахъ Кіево-Соф. собора. (Труды III археол. съѣзда т. 3).

Papadopoulo—Kerameus, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τεχνης. 1900.

Pearson, Die Fronica. Strassburg 1887.

Pellicia, De christianae ecclesiae primae, mediae, et novissimae aetatis politia. 1—4. Vercellis 1780.

Pérate A. L'archéologie chr. Paris 1892.

Perret, Les catacombes de Rome. 1—6. Paris.

Петровъ Н. И. О миніатюрахъ греч. Никомидійскаго Ев. XI в. (Труды V археол. съѣзда т. I. Москва 1887).

— Типикъ о церковномъ и о настѣнномъ письмѣ епископа Нектарія. Труды отд. слав. и русск. археологіи, кн. IV, 1899.

Piper F. Mythologie u. Symbolik der christl. Kunst 1—2. Weimar 1851.

— Evangelischer Kalender. Berlin 1853 etc.

— Einleitung in die monumentale Theologie. Gotha 1867.

— Über den christlichen Bilderkreis. Berlin 1852.

Platner, Beschreibung d. Stadt Rom Bd. 1—3. Stuttgart u. Tübingen 1829—1838.

Подлинники иконописные: Строгановскій иконоп. лицевой подлинникъ. М. 1869.

Иконоп. подлинникъ Новгор. редакціи; изд. Филимонова. М. 1873.

Сводный подл. XVIII в. по списку Филимонова. М. 1874.

Покровскій Н. Евангеліе въ памятникахъ иконографіи, преимущ. византійскихъ и русскихъ. Спб. 1892.

— Стѣнныя росписи въ древнихъ храмахъ греческихъ и русскихъ. Москва 1890.

— Перегородчатыя эмали А. В. Звенигородскаго (Записки археол. общ. нов. сер. т. II).

— Лицевое Евангеліе Гелатскаго монастыря XII в. Спб. 1887.

— Археологическія рѣдкости Гелатскаго монастыря. Спб. 1882.

— О нѣкоторыхъ памятникахъ древности въ Турціи и Греціи. Спб. 1889.

— Опредѣл. Стоглава объ иконахъ.

— Лицевой иконоп. подлинникъ Антоніева Сійскаго мон. Спб. 1895—1898; съ атласомъ.

Полевой П. Н. Очерки русской исторіи въ памятникахъ быта. 1—2.

Polidori, Sulle imagini de' S. Pietro e Paolo. Milano 1838.

Порфирій Епископъ, Сказанія о внѣшнемъ видѣ св. мужей и женъ и о возрастѣ ихъ, извлеченныя изъ разныхъ рукописей (Труды К. Д. А. 1867, № 1).

— Письма о пресловутомъ живописцѣ Панселинѣ (Тр. К. Д. А. 1867, № 10—11).

— Ерминія или наставленіе въ живописномъ искусствѣ (Тр. К. Д. А. 1867, № 7).

— Книга о живописномъ искусствѣ Даніила свящ. 1674 г. (Ibid. № 12).

— Востокъ христіанскій.

— Ерминія Діонисія Фурноаграфіота 1701—1733 (Ibid. 1868, № 2—3, 6 и 12).

— Просопографія церковная (Ibid. 1871, № 4).

— Зоографическая лѣтопись Аѳона и мое сужденіе о тамошней иконописи (Чтенія въ общ. люб. дух. просвѣщ. 1884, мартъ).

— Сборникъ рукописей о живоп. искусствѣ (Труды К. Д. А. 1867 г., № 2).

Прахов ъ, А. В. Кіевскіе памятники византійско-русскаго искусства (Труды моск. археол. общ. т. XI, вып. 3. Москва 1887).

Прохоров ъ, В. А. Христіанскія древности и археологія.

Псалтирь, лицевая 1397 г. изд. Импер. общ. любителей древней письменности. Корректурные листы. Спб. 1890.

Pulgher, Les anciennes églises byzantines.

Raoul-Rochette, Discours sur l'origine et le caractère des types imitatifs, qui constituent l'art du christianisme. Paris 1834.

Reusens, Éléments d'archéol. chr. I—II. Aix la-chapelle 1886.

Rohault de Fleury, L'Evangile. Etudes iconographiques et archéol. I—II. Tours 1874.

— La Sainte Vièrge.

Richter, Abendländische Malerei u. Plastik in d. Ländern des Orients. (Repertorium 1877).

— Die Mosaiken von Ravenna. Wien 1878.

Ричч и, Фотографическіе снимки съ равеннскихъ мозаикъ.

Ровинскій Д. А. Исторія русскихъ школъ иконописанія до конца XVII в. (Зап. Импер. археол. общ. т. 8. Спб. 1856).

Rossi G. B. Roma sotterranea cristiana. Roma 1876.

— Bulletino di archeologia cristiana. Roma 1863—1893.

— De christianis monumentis Ἰχθὺν exhibentibus (Pitra, Spicilegium solesm. t. III).

— Musaici cristiani delle chiese di Roma.

— Imagines selectae S. Virginis Mariae.

Рѣдинъ Е. К. Мозаики равеннскихъ церквей. Спб. 1896.

Савва архіепископъ, Указатель моск. патріаршей ризницы. Изд. 5. Москва 1883.

Salig, De diptychis veterum christianorum.

Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel vom V bis XII Jahrhund. Berlin 1854.

Сахаровъ И. П. О металлическомъ производствѣ въ Россіи (Записки отдѣл. русск. и славянской археологіи т. 1).

— Записка для обозрѣнія русскихъ древностей (тамъ же).

— Изслѣдованія о русскомъ иконописаніи 1—2. Спб. 1850.

Сборникъ общ. древне-русск. иск. М. 1866—1873.

Сементовскій, Кіевъ. 1881.

Сергій Архіепископъ влад., Агіологія. Полный мѣсяцесловъ востока. 1—2. Москва 1876.

Serradifalco (Duca di), Del duomo di Monreale.

Скворцовъ прот. Описаніе Кіево-Софійскаго собора. Кіевъ 1854.

Славинъ, Истор. повѣствов. о нерукотворенномъ образѣ Спасителя. Спб. 1864.

Smith W. and Cheetham s, A dictionary of christian antiquities. 1—2. London 1880.

Снегиревъ. Памятники московской древности. М. 1842.

Sommerard, Le moyen âge.

Springer A. Die Genesisbilder in der Kunst d. frühen Mittelalters. Leipzig 1884.

— Psalterillustrationen.

— Die byzant Kunst u. ihr Einfluss im Abendlande 1886.

Stockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes. Schaffhausen 1870.

Строгановъ С Г. гр. Дмитріевскій Соборъ во Владимірѣ на Клязьмѣ. Москва 1849.

Strzygowski, Byzantinische Denkmäler. Das Etschmiadzin Evangeliar. Wien 1891.

— Iconographie der Taufe Christi. München 1885.

— Die byzant. Kunst (Krumbacher, Byzant. Zeitschrift 1892, S. 61—73).

Stuhlfauth S. Die Engel in d. chr. Kunst. Herausgegeb. v. Ficker. Freiburg i. B. 1897.

— Altchristl. Elfenbein-Plastik. Fr. i. B. 1896.

Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Trier 1855.

Schmid, Die Darstell. d. Geburt Christi. Stuttgart 1890.

Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. I—VI. Düsseldorf 1861.

Schultz A. Die Legende von Leben d. Jungfrau Maria u. ihre Darstellung in d. bild. Kunst. Leipzig 1878.

Schultze V. Die Katacomben. Leipzig 1882.

— Archäologische Studien über altchristliche Monumente. Wien 1880.

— Archäologie d. altchr. Kunst. München 1895

Schulz I. Die byzantinische Zellenschmelz der Sammlung Swenigorodskoi. Aachen 1884.

Tikkanen, Die Genesismosaiken v. S. Marco in Venedig. Helsingfors 1889.

— Psalterillustration im Mittelalter. Helsingfors 1900.

Толстой И. И. и Кондаковъ Н. П. Русскія древности. 1—6. Спб. 1890.

Twining L. Symbols and emblems of early and mediaeval christian art. London 1885.

Уварова П. С. гр. Каталогъ ризницы Спасопреображ. монастыря въ Ярославлѣ. Москва 1887.

Ундольскій, О греческой псалтири Хлудова. (Сборникъ общ. древне-русск. иск. 1866 г.).

Усовъ А. С. Мозаики въ церкви Преображенія на Синаѣ (Труды москов. археол. общ. 1888, VIII).

— Миніатюры сирійскаго Евангелія Раввулы (Труды моск. археол. общ. т. X, вып. 2).

— Миніатюры греческаго россанскаго кодекса VI в. (Труды моск. археол. общ. т. IX, вып. 1).

Усовъ, Мансветовъ, Павловъ, О фрескахъ Успенскаго соб. въ Москвѣ (Труды моск. археол. общ. т. IX, 1883, вып. II—III, протоколы).

Успенскіе В. и М. И. Иконописные переводы I—IV. Спб.

— Очерки по исторіи иконописанія. Спб. 1899.

Ficker, Die altchristl. Bildwerke im christl. Museum des Laterans. Leipzig. 1890.

Филимоновъ Ю. Д. Церковь св. Николая на Липнѣ (близъ Новгорода). Москва 1859.

— Объ эмаляхъ, приписываемыхъ препод. Антонію Римлянину и Андрею Боголюбскому (Вѣстн. общ. древне-русск. иск. 1874, 4—5).

— Симонъ Ушаковъ. Сборн. общ. древне-русск. иск. М. 1873.

Fontana, Musaici della primitiva epoca delle chiese di Roma. Roma 1870.

Фрикенъ, Римскія катакомбы и памятники первонач. христ. искусства. 1—4. Москва 1872—1885 г.

Frisi, Memorie delle chiese Monzese. Milano 1774.

Fulda, Das Kreuz und die Kreuzigung. Breslau 1878.

Фундуклей И. Обозрѣніе Кіева въ отношеніи къ древностямъ. Кіевъ 1847.

Furietti, De musivis. Roma 1752.

Христофоръ Епископъ, Образы І. Христа (Прибавл. къ твор. св. о. 1886. IV).

— Иконографія христіанская, какъ выраженіе древне-церковнаго вѣросознанія. Москва 1887.

— Жизнь І. Христа въ памятникахъ древне-христ. иконографіи. Москва 1887.

Zöckler, Das Kreuz Christi. Gütersloh 1875.

Ciampini, Vetera monimenta 1—2. Roma 1690—1699.

Чтенія въ Императ. обществѣ исторіи и древностей. 1858, II.

Щукаревъ А. Н. Византійскія мозаики двухъ сицилійскихъ церквей XII в. (Записки Импер. русск. археол. общ. т. IV. Спб. 1890).