ОБЩІЯ ПОНЯТІЯ

О

РУССКОЙ ИКОНОПИСИ.

СОЧИНЕНІЕ О. БУСЛАЕВА.

СЪ 40 ЛИТОГРАФИРОВАННЫМИ РИСУНКАМИ НА XV ТАБЛИЦАХЪ И СЪ 5 ПОЛИТИПАЖАМИ ВЪ ТЕКСТѢ.

(ОТДѢЛЬНЫЙ ОТТИСКЪ ИЗЪ СБОРНИКА НА 1866 г., ИЗДАННАГО ОБЩЕСТВОМЪ ДРЕВНЕ-РУССКАГО ИСКУССТВА).

ND
683.2
Бусл
Общ.

МОСКВА
Въ Типографіи Грачева и Ком., у Пречистенскихъ воротъ, д. Милякова.
1866.

1к

Печатано съ разрѣшенія г. Предсѣдателя Общества, Генералъ-Лейтенанта Д. С. Левшина.

NO
683₂
Бусл
Общ

06
37

ОБЩІЯ ПОНЯТІЯ

РУССКОЙ ИКОНОПИСИ.

СТАТЬЯ Ѳ. И. БУСЛАЕВА.

ОБЩІЯ ПОНЯТІЯ

О

РУССКОЙ ИКОНОПИСИ.

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

I. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ВЗГЛЯДЪ НА ИСТОРІЮ ИСКУССТВА ВЪ РОССІИ И НА ЗАПАДѢ.

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

исторіи, господствуетъ еще въ XVI и въ XVII солѣтіяхъ одинаково во всѣхъ сословіяхъ, и даже въ позднѣйшее время составляетъ завѣтную національную принадлежность огромнаго большинства русскаго населенія.

Причиною такого многозначительнаго явленія русской жизни были мѣстныя и историческія условія, задерживавшія христіянское просвѣщеніе Руси при раннихъ его начаткахъ. Вопервыхъ, малочисленность народонаселенія, размѣстившагося на обширныхъ пространствахъ и раздѣленнаго лѣсами, болотами и другими преградами на группы, которыя за отсутствіемъ путей сообщенія съ трудомъ могли между собою сноситься. Отсюда, вовторыхъ, медленное распространеніе начатковъ политической и религіозной цивилизаціи. Слѣдовательно, втретьихъ, крайняя бѣдность въ средствахъ для развитія художествъ, для которыхъ необходимымъ условіемъ бываетъ значительная степень въ успѣхахъ общественности, науки и вообще удобствъ жизни. Немногіе города, съ своими каменными церквами, украшенными иконописью и скульптурными прилѣпами, каковы Кіевъ, Ростовъ, Смоленскъ, Новгородъ, Псковъ, Владиміръ, Москва, были въ продолженіе столѣтій счастливыми оазисами, разбросанными на необозримомъ пространствѣ между непроходимою глушью. Но и въ этихъ мѣстностяхъ, за трудностью сообщенія съ Византіею и съ Западомъ, и при крайней неразвитости умственныхъ интересовъ, искусство должно было оставаться на низшей степени своей техники. Для нашихъ предковъ было немыслимо интересоваться искусствомъ ради искусства, точно такъ же какъ и наукою и литературою ради умственнаго досуга, когда самая жизнь требовала болѣе тяжкихъ и важнѣйшихъ трудовъ. Надобно было въ одно и то же время созидать государственную жизнь изъ разрозненныхъ массъ населенія и проводить въ нихъ первыя начала христіянскихъ понятій, обращать ихъ въ христіянскую вѣру. Такъ было не только въ XI или XII столѣтіяхъ, но даже въ XV, XVI и въ XVII-мъ, о чемъ достовѣрныя свѣдѣнія сообщаютъ намъ житія позднѣйшихъ русскихъ святыхъ, которые пролагали первые пути по непроходимымъ дебрямъ и въ основанныхъ ими монастыряхъ учреждали первыя средоточія начатковъ просвѣщенія въ необитаемыхъ дотолѣ пустыняхъ.

При недостаткѣ мѣстныхъ условій къ развитію, начатки христіянскаго просвѣщенія, въ продолженіе вѣковъ, могли только географически распространяться, оставаясь въ своей первобытности. Церковное искусство отъ XI до XV вѣка включительно оставалось на Руси почти на одинаковой степени совершенства, только оно все больше и больше распространялось по Россіи, украшая храмами новые города, которые современемъ становились значительными въ политическомъ отношеніи. Московское церковное искусство XIV и XV столѣтій въ архитектурѣ, иконописи, въ рѣзбѣ, чеканномъ дѣлѣ и прилѣпахъ, не стало лучше искусства Владиміро-Суздальскаго XII и XIII столѣтій, а это послѣднее не было шагомъ впередъ противъ церковнаго искусства памятниковъ Новгородскихъ и Кіевскихъ XI столѣтія. Въ теченіи этихъ четырехъ столѣтій (отъ XI до XV включительно) искусство на Руси имѣло характеръ преимущественно Византійскій. Сначала церковными зодчими, иконописцами и мусійныхъ дѣлъ мастерами были только выходцы изъ Греціи, Греки и родственные намъ Славяне, потомъ немногіе ученики ихъ изъ Русскихъ. Церковная утварь, оклады на образа и евангелія привозились изъ Греціи или дѣлались на Руси греческими мастерами и ихъ учениками изъ Русскихъ. При отсутствіи всякихъ иныхъ вліяній для умственнаго и художественнаго развитія, русскіе мастера должны были довольствоваться только византійскими образцами, которые впрочемъ не могли быть ни многочисленны, ни высокаго въ художественномъ отношеніи достоинства, потому что и само искусство византійское съ XI вѣка уже стало клониться къ упадку, да и наши предки въ простотѣ своихъ нравовъ могли удовлетворяться немногимъ, полученнымъ ими изъ Византіи. Русскіе подражатели чужимъ мастерамъ и самоучки, ограничиваясь немногими византійскими образцами, за недостаткомъ образовательныхъ средствъ и техническаго умѣнья, только искажали и безобразили наслѣдованный ими изъ Византіи стиль.

Искаженіе древне-христіянскаго и византійскаго стилей средневѣковыми варварами, извѣстное подъ названіемъ стиля Романскаго, было общимъ явленіемъ во всей Европѣ: на Западѣ оно продолжается до XII вѣка включительно; въ Россіи, младшей по цивилизаціи и лишенной античныхъ, классическихъ преданій—включительно до XV-го. Когда на западѣ въ XIII вѣкѣ возникаютъ великолѣпнѣйшіе памятники церковнаго искусства въ готическихъ храмахъ, украшенныхъ сотнями скульптур-

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

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

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

(*) Основываясь на преданіи о сосудахъ Антонія Римлянина, будто бы прибывшихъ изъ Рима, вѣроятнѣе, нѣмецкой работы.

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

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

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

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

стеровъ, и которому Богъ дастъ писать по образу и по подобію, и тотъ бы писалъ, а которому Богъ не дастъ, и такіе бы иконнаго дѣла не касались, да не похуляется ради такого письма имя Божіе. А которые не перестанутъ, будутъ наказаны царскою грозою. Если будутъ они говорить, мы-де тѣмъ живемъ и питаемся, и тѣмъ словамъ ихъ не внимать, потому что по незнанію такъ говорятъ, грѣха себѣ въ томъ не ставя. Не всѣмъ людямъ иконописцами быть; много есть и другихъ ремеслъ, которыми люди кормятся, кромѣ иконнаго писанія. Божія образа въ укоръ и поношеніе не давать. Также архіепископамъ и епископамъ, въ своихъ предѣлахъ, по всѣмъ городамъ и селамъ, и по монастырямъ, мастеровъ иконныхъ испытывать и ихъ письма самимъ разсматривать, и каждому изъ святителей, избравши въ своемъ предѣлѣ лучшихъ живописцевъ мастеровъ, приказывать, чтобы они наблюдали за всѣми иконописцами, и чтобы худыхъ и безчинныхъ въ нихъ не было; а надъ самими мастерами смотрятъ архіепископы и епископы, и берегутъ ихъ и почитаютъ больше прочихъ людей. Также и вельможамъ и простымъ людямъ тѣхъ живописцевъ во всемъ почитать, за то честное иконное изображеніе. Да и о томъ святителямъ великое попеченіе имѣть, каждому въ своей области, чтобы хорошіе иконники и ихъ ученики писали съ древнихъ образцовъ, а отъ самомышленія бы и своими догадками Божества не описывали; ибо Христосъ Богъ нашъ описанъ плотію, а божествомъ не описанъ".

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

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

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

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

ное положеніе этого искусства имѣло своимъ плодомъ, или дюжинныя произведенія посредственности, или безвкусіе и безобразіе, противъ котораго Стоглавъ не миновалъ поднять свой голосъ.

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

Мастера съ ихъ учениками, въ разныхъ областяхъ древней Руси, упоминаемые въ Стоглавѣ, положили первыя основы сосредоточіямъ иконописной дѣятельности, которыя въ нѣкоторомъ отношеніи соотвѣтствовали художественнымъ школамъ запада. До тѣхъ поръ была только одна школа, греческая или корсунская, надолго оставившая по себѣ память въ греческихъ подписяхъ на иконахъ: ἅγιος, ἁγια, или даже русскими буквами: агіосъ, агіа, вмѣсто святый, святая. Уже съ XV в. эта школа начинаетъ видоизмѣняться, особенно въ Новѣгородѣ и Псковѣ подъ вліяніемъ запада, въ отличіе отъ болѣе консервативной школы Сергія Радонежскаго, изъ которой вышелъ знаменитый иконописецъ Андрей Рублевъ. Миніатюры въ русскихъ рукописяхъ XV в. или мало отличаются отъ позднѣйшихъ греческихъ, или отзываются порчею, свидѣтельствующею о нѣкоторомъ знакомствѣ мастеровъ съ романскимъ стилемъ западной Европы. Книгопечатаніе должно было оказать свое неотразимое дѣйствіе на русское искусство уже въ XVI в. Ранніе изъ печатныхъ книгъ западныхъ, съ политипажами и гравюрами, стали доходить на Русь, черезъ Новгородъ и Литву, и отъ заѣзжихъ иностранцевъ, между которыми были и художники по ремеслу. Западныя идеи уже въ XVI в. начинаютъ проглядывать въ русской иконописи и вызывать противъ себя противодѣйствіе со стороны приверженцевъ восточныхъ преданій (*). Въ XVII в., какъ увидимъ, все сильнѣе и сильнѣе обнаруживалось въ русскомъ искусствѣ вліяніе западное, и западные печатные рисунки, эти куншты (Kunst), размножились до того, что и теперь нерѣдко можно встрѣтить какой нибудь Нѣмецкій Травникъ или Голландскую Библію XVI или XVII столѣтій съ русскими подписями временъ царя Алексѣя Михайловича.

Чѣмъ больше входила иконопись въ общую потребность русскаго народа и чѣмъ больше распространялась, тѣмъ больше въ своемъ развитіи стремилась она къ сокращенію размѣровъ иконописныхъ изображеній до мелкаго письма, сближеннаго съ миніатюрою. Въ народѣ стали распространяться иконы малаго размѣра, пядницы, названныя такъ по своей мѣрѣ. Иконы многоличныя, какъ напримѣръ, Страшный судъ, Ночи Богъ отъ дѣлъ своихъ, Единородный Сынъ, и т. п., будучи писаны на доскахъ умѣренной величины, естественно должны были состоять изъ десятковъ и сотенъ маленькихъ фигуръ. Миніатюрность изображеній скрадывала недостатокъ природы, а яркій, даже пестрый колоритъ мелкаго письма съ избыткомъ выкупалъ въ глазахъ нашихъ предковъ наслѣдованную съ давнихъ временъ невѣрность рисунка и недостатокъ въ группировкѣ, въ движеніи и выраженіи фигуръ. Древняя величавость и строгость византійскихъ мозаикъ и стѣнной живописи — въ натуральныхъ и даже въ колоссальныхъ размѣрахъ, смѣнилась игривостью и затѣйливостью миніатюры.

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

(*) См. о дѣлѣ Висковатаго во 2-мъ томѣ монхъ Очерковъ.

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

Сокращеніе размѣровъ иконы было необходимымъ явленіемъ мѣстныхъ условій въ слѣдствіе распространенія христіянскаго просвѣщенія по глухимъ украйнамъ древней Руси, гдѣ могли строиться только маленькія деревянныя церкви и часовни, для украшенія которыхъ возможны были иконы небольшія. Тому же способствовалъ, роспространявшійся вмѣстѣ съ христіянствомъ, обычай въ каждой горницѣ, какъ бы ни была она мала, помѣщать икону. Усиливающійся между людьми зажиточными обычай устроивать въ своемъ дому молельни, въ Москвѣ и другихъ городахъ, естественно вызывалъ потребность сокращать размѣры иконъ, и мало по малу глазъ пріучался къ миніатюрному письму, быстро распространившемуся и по церквамъ, и сдѣлавшемуся господствующимъ во всѣхъ школахъ русской иконописи XVI—XVII вѣка, какъ въ городскихъ и сельскихъ, такъ и въ монастырскихъ. Такимъ образомъ, отъ монументальнаго украшенія общественнаго сборища живопись перешла къ предмету домашняго, семейнаго чествованія, и самый храмъ, въ своихъ малыхъ размѣрахъ, въ своей домашней простотѣ, сблизился съ кельею и избою. Въ послѣдствіи этотъ уютный характеръ усвоили себѣ раскольничьи часовни и молельни.

Самые оригиналы, съ которыхъ копировали древніе иконописцы, не могли быть большихъ размѣровъ, потому что переносились изъ далекихъ странъ, сначала изъ Греціи, потомъ изъ центровъ древне-русской жизни, изъ городовъ и монастырей—по дальнимъ захолустьямъ. Иконы, такимъ образомъ, должны были быть переносныя, чтобъ соотвѣтствовать потребности разнесенія начатковъ христіянскаго просвѣщенія по необозримымъ пространствамъ нашего отечества. Въ этомъ отношеніи особенно важны были металлическіе кресты и складни, замѣнявшіе въ маломъ видѣ цѣлые иконостасы и святцы. Это были святыни, самыя удобныя для перенесенія, прочныя и дешевыя; потому онѣ и доселѣ въ большомъ употребленіи въ простомъ народѣ, особенно у раскольниковъ. Эти сектанты, во времена гоненій на нихъ, продолжали, въ своихъ вольныхъ и невольныхъ переселеньяхъ, распространять древній обычай переносныхъ иконъ, складней и цѣлыхъ иконостасовъ, писанныхъ на ткани.

И такъ, вмѣстѣ съ распространеньемъ христіянскаго просвѣщенья, по мѣрѣ того, какъ иконопись пріобрѣтала на Руси свой національный характеръ, она сокращалась въ своихъ размѣрахъ до миніатюры въ рукописяхъ. Эта охота къ миніатюрности въ послѣдствіи дошла до того, что не только на небольшой стѣнѣ въ молельняхъ частныхъ людей собирался изъ мелкихъ иконъ цѣлый церковный иконостасъ, но даже писался онъ и на одной доскѣ величиною въ аршинъ, поларшина и меньше. Такія иконы слывутъ въ народѣ подъ именемъ Церкви.

Сродство иконы мелкаго письма съ миніатюрою въ рукописи не только не противорѣчило духу иконописи, но даже соотвѣтствовало ея прямому назначенію поучать въ догматахъ и идеяхъ христіянской религіи. Какъ въ древнѣйшія уже времена исторіи церкви живопись служила грамотою для безграмотныхъ; такъ у насъ въ XVI и XVII столѣтіяхъ распространившіяся многодичныя иконы, въ лицахъ объясняющія Вѣрую (*), Достойно, Величитъ душа моя, Отче нашъ, для безграмотныхъ замѣняли письмо и соотвѣтствовали молитвѣ поклоняющихся, какъ въ рукописи миніатюра — тексту: или же поучали, какъ книга, какъ напримѣръ икона, изображающая въ лицахъ церковное значеніе каждаго дня въ недѣлѣ. Такимъ образомъ по сродству съ лицевою рукописью, икона могла распадаться на отдѣльные эпизоды, служившіе миніатюрами въ книгѣ, или на оборотъ отдѣльныя миніатюры изъ книги собирались на одну доску и всѣ вмѣстѣ составляли одну икону, раздѣленную на эпизоды. Такъ напримѣръ, Акаѳистъ Богородицѣ, извѣстный намъ по греческимъ миніатюрамъ отъ XII в. (**), пишется и какъ икона на доскѣ.

На сѣверной алтарной двери церкви Пр. Сергія Радонежскаго въ Кирилло-Бѣлозерскомъ монастырѣ написана въ 1607 г. тамошнимъ монахомъ икона въ семи отдѣленіяхъ, очевидно, заимствован-

(*) См. въ моихъ Очеркахъ, II, 284. Архим. Макарія Археол. описаніе церк. древн. въ Новѣгородѣ II, 36. 120.

(**) Въ Синод. Библіотекѣ. Миніатюры изданы Московскимъ Публичн. Музеемъ.

ная изъ миніатюръ лицевыхъ рукописей Ветхаго Завѣта, Патериковъ, Синодиковъ и т. п. (*). А именно: въ первомъ отдѣлѣ Богородица на престолѣ среди ангеловъ въ Раю; во 2-мъ, сидятъ въ раю же праотцы, Авраамъ, Исаакъ и Іаковъ, и возлѣ нихъ стоитъ благоразумный разбойникъ съ крестомъ въ рукахъ—значитъ, изъ Страшнаго суда. Въ 3-мъ, ангелъ изгоняетъ Адама и Евву изъ рая и наставляетъ ихъ на ручное дѣло, съ надписями: „Повелѣ Господь Адама и Евгу зъ рая вонъ изгнати, и повелѣ Господь стрѣщи врата едемская херувиму пламенну“—и „Ангелъ Господень Адама и Евгу на дѣло ручное наставляетъ. Плакася Адамъ со Евгою предъ раемъ сидя“. Въ 4-мъ, состояніе человѣка въ вѣчности между раемъ и мукою—извѣстный эпизодъ изъ Страшнаго суда: человѣкъ, привязанный къ столбу, съ надписью: „Милостыню творилъ, а блуда не отсталъ, милостыни ради муки избавленъ бысть, блуда же ради рая лишенъ еси человѣче“ и проч. Въ 5-мъ, смерть праведнаго человѣка, и въ 6-мъ, смерть грѣшника, съ надписями, подробно повѣствующими о томъ и другомъ событіи, по сюжету во всемъ согласные съ миніатюрами лицевой Библіи графа Уварова, заимствованными, вѣроятно, изъ Синодиковъ (**). Въ 7-мъ изображеніе заимствовано изъ лицеваго Іоанна Лѣствичника, а именно: Іоаннъ Лѣствичникъ говоритъ во храмѣ поученіе братіи; лѣствица, по которой восходятъ иноки къ небу, одни ведомые ангелами, другіе низвергаемые внизъ дьяволами, и обитель въ Раифѣ, называемая „темницею“, и въ ней подвиги кающихся монаховъ, помѣщенныхъ по два и по одному въ одной кельѣ, съ соотвѣтствующею предмету надписью.

Въ сближеніи иконы съ книжною миніатюрою иконопись доводила до бо́льшаго развитія нѣкоторые изъ своихъ принциповъ. При изображеніяхъ на иконѣ или въ свиткахъ, данныхъ въ руки святымъ, предписывается полагать надписи. Лицевое изображеніе Вѣрую или Достойно разлагаетъ тексты этихъ молитвъ на нѣсколько надписей, соотвѣтствующихъ эпизодамъ. Иконопись стремится къ выраженію религіозныхъ идей и богословскихъ ученій—и нигдѣ она ни достигаетъ этой цѣли полнѣе, какъ въ многоличныхъ изображеніяхъ, которыя, истолковывая текстъ, являются какъ бы богословскими, дидактическими поэмами.

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

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

1) Почи Богъ въ день седьмый. Икона дѣлится на двѣ части, на верхнюю и нижнюю, по соотвѣтствію Новаго завѣта Ветхому, искупленія—грѣхопаденію, и небеснаго и вѣчнаго—земному и преходящему. Эпизоды отдѣлены архитектурными линіями, въ кругахъ, въ ореолахъ въ формѣ миндалины; одинъ помѣщенъ подъ аркою. Внизу исторія первыхъ человѣковъ и сыновей ихъ Каина и Авеля. Земля съ ея бѣдствіями и грѣхами очерчена продолговатымъ неправильнымъ оволомъ, внутри

(*) Архим. Варлаама Описаніе древн. и рѣдкихъ вещей въ Кирилло-Бѣлоез. монаст. въ Чтеніяхъ ист. и древн. 1859. III, стр. 18.

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

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

Къ стр. 10.

I.



Рис. на кам. съ подлин. рисун. П. Пашкинъ. Печат. въ Лит. К. Эргосъ.

ПОЧИ БОГЪ ВЪ ДЕНЬ СЕДЬМЫЙ.

(рисун. XVIII вѣка.)



Рис. на камн. отъ подлин. рисун. П. Пашкинъ. Печат. въ Хит. К. Эрлеръ.

ЕДИНОРОДНЫЙ СЫНЪ-СЛОВО БОЖІЕ.

(рисун. XVII вѣка.)

котораго, безъ соблюденія единства времени и мѣста, изображено: Адамъ и Евва по изгнаніи изъ рая, наставляемые ангеломъ на ручное дѣло, Каинъ убиваетъ Авеля и потомъ мучится своимъ злодѣяніемъ, Адамъ и Евва оплакиваютъ Авеля, и наконецъ звѣри. По четыремъ концамъ этого отдѣленія по ангелу, дующему въ трубу: это сѣверъ, востокъ, югъ и западъ. Внѣ отдѣленія—сотвореніе Еввы, и Господь, въ видѣ ангела, благословляетъ первыхъ человѣковъ. Въ верхней части, посреди, въ кругу Господь Богъ опочилъ отъ дѣлъ своихъ на одрѣ. По обѣимъ сторонамъ, въ ореолахъ миндальной формы, изображенъ обнаженный Іисусъ Христосъ, покрытый херувимскими крыльями. Направо, онъ стоитъ, въ юношескомъ видѣ, и къ нему обращается Богъ Отецъ, какъ бы призывая на подвигъ искупленія. Налѣво, онъ распятъ на крестѣ, но распятіе изображено такъ, что вмѣстѣ съ Богомъ Отцемъ и Духомъ Святымъ составляетъ одно цѣлое, изображающее св. Троицу. — Этотъ же сюжетъ, писанный отличнымъ мелкимъ письмомъ Строгановской школы, можно видѣть въ молельнѣ Московскаго купца Тихомірова.

2) Единородный Сынъ. Кромѣ предложеннаго здѣсь въ снимкѣ, мы будемъ имѣть въ виду еще два перевода этого сюжета: одинъ въ изданіи Даженкура, вѣроятно, XVI в. (томъ VI, табл. 120), и другой въ рисункѣ изъ собранія г. Филимонова, на оборотѣ съ надписями начала XVII в.—Этотъ сюжетъ имѣетъ своею идеею тоже искупленіе, но собственно съ развитіемъ мысли о побѣдѣ надъ смертію, одержанной смертію Искупителя. Эпизоды приведены въ архитектоническую связь посредствомъ зданій по обѣимъ сторонамъ круга, въ которомъ возсѣдаетъ Спаситель, и посредствомъ симметрическаго помѣщенія нижнихъ эпизодовъ подъ серединнымъ изображеніемъ Не рыдай мене мати. Христосъ изображенъ трижды. Во первыхъ, въ юношескомъ типѣ, какъ Еммануилъ, въ сказанномъ кругѣ, несомомъ херувимами, съ тетраморфомъ въ десницѣ, то есть, съ группою четырехъ символовъ Евангелистовъ въ сокращеніи (*). Надъ нимъ тоже въ кругахъ Духъ Святый и Богъ Отецъ, всѣ вмѣстѣ составляютъ св. Троицу; по сторонамъ по ангелу держатъ солнце и луну. Во вторыхъ, подъ кругомъ, Христосъ стоитъ во гробѣ, обнимаемый Богородицею: это Не рыдай мене Мати. переводъ, господствующій въ итальянскихъ школахъ XV в., особенно въ Ломбардской и Умбрійской. Въ третьихъ, внизу на лѣво, Христосъ, въ воинскомъ доспѣхѣ и съ мечемъ сидитъ на крестѣ, водруженномъ на груди низверженнаго Ада. Въ пандантъ съ этимъ изображеньемъ, Смерть ѣдетъ на львѣ по тѣламъ мертвецовъ, которые поѣдаютъ звѣри и хищныя птицы. Въ храминахъ по сторонамъ Троицы по стоящему ангелу. Въ переводѣ у Даженкура, одинъ изъ нихъ держитъ чашу, другой дискъ; на иконѣ, въ собраніи член. Общества Древн. Рус. Искусства А. Е. Сорокина, оба ангела въ приподнятыхъ рукахъ держатъ по диску, а одинъ изъ нихъ въ другой рукѣ имѣетъ кадило; по инымъ переводамъ оба держатъ по ковчежцу. Въ приложенномъ здѣсь рисункѣ оба ангела съ пустыми руками—переводъ, ясно указывающій на различіе редакцій въ этомъ отношеніи. Любопытную особенность предлагаетъ переводъ по Филимоновскому рисунку начала XVII в. Вмѣсто двухъ ангеловъ—въ одной храминѣ сидитъ Богородица, а въ другой — идетъ ангелъ съ кадиломъ. Троякое присутствіе Іисуса Христа означаетъ троякую идею: о Господѣ Богѣ въ Троицѣ, его милосердіи и о побѣдѣ Креста надъ смертію. Полное объясненіе этого сюжета можно получить изъ надписей надъ отдѣльными его частями. Въ Клинцовскомъ подлинникѣ читается: „А что Спасъ сидитъ на херувимахъ, въ кругу его писано: сѣдяй на херувимахъ, видяй бездны, промышляяй всяческая, устрашаяй враги, и возносяй смиренныя духомъ. На правой сторонѣ ангелу, что чашу держитъ: чаша гнѣва Божія вина не растворенна, исполнь растворенія. Милосердію (т. е. изображенію Христа, стоящаго во гробѣ) подпись: Душу свою за други своя положи. А что Спасъ сидитъ на крестѣ вооруженъ, а тому подпись: смертію на смерть наступи, единъ сый святыя Троицы, спрославляемъ Отцу и Святому Духу, спаси насъ. За тѣмъ же Спасомъ на полѣ: Попирая сопротивныя, обнажая оружіе на враги. Надъ Херувимомъ подпись: Херувимъ трясый землю, подвизая преисподняя. Смерти подпись: Послѣдній врагъ, смерть всенагубная. За смертію на полѣ подпись: Вся мимо идутъ, а словеса Божія не имутъ преити. Надъ птицами и надъ звѣрьми подпись: птицы небесныя и звѣріе, пріидите снѣсти тѣлеса мертвыхъ. Духу Святому подпись: Духъ сый воистину, Духъ животво-

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

рящъ всяку тварь". Подписи въ переводѣ у Даженкура нѣсколько отличаются отъ этихъ. Надъ всею иконою подпись: Единородный сынъ Слово Божіе, безсмертенъ и безначаленъ и присносущъ сый Сынъ Отцу—соотвѣтствуетъ изображенію Троицы. Подпись: Взыде Господь отъ Сіона и глагола отъ Іерусалима и разсуди люди въ юдоли—присовокупляетъ къ этому сюжету идею о страшномъ судѣ. Такимъ образомъ, эти двѣ иконы Почи Богъ и Единородный Сынъ соотвѣтствуютъ между собою какъ начало и конецъ міру, сближеніе которыхъ въ одномъ представленіи было любимою темою въ средневѣковомъ искусствѣ.—Подписи на рисункѣ начала XVII в. Вверху надъ Христомъ въ Троицѣ: Гласъ отъ Сіона и Богъ явися яко человѣкъ, воплотися отъ святыя Богородицы. Надъ Богородицею въ храминѣ: Богородица бяше на престолѣ сѣдяще видяще сына своего и Бога и славу, и вся мимо идетъ, слово Божіе не имать прести. Надъ ангеломъ съ кадиломъ (вм. сосуда въ переводѣ у Даженкура): чаша гнѣва Божія и проч. (*).

Тамъ, гдѣ представлялась возможность, одновременно съ иконописью миніатюрною, производилась и иконопись въ большихъ размѣрахъ, съ фигурами въ натуральную величину и даже больше натуральныхъ размѣровъ, въ расписываньи иконостасовъ и стѣнъ каменныхъ церквей какъ внутри, такъ и снаружи, особенно въ Москвѣ и въ нѣкоторыхъ монастыряхъ; но письмо миніатюрное господствовало, столько же вызываемое общею потребностью, сколько и удобное для ограниченныхъ средствъ русскаго искусства.

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

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

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

(*) Замѣчаніе, сдѣланное г. Равинскимъ въ Исторіи русск. школъ иконописанія на стр. 15, о томъ, что въ иконѣ Единородный Сыне встрѣчается рисунокъ Чимабуэ—требуетъ фактическаго доказательства. Въ Италіи ни въ XIII в. ни послѣ, такіе сюжеты не писались. Сродство могло быть только въ изображеніи Спасителя, стоящаго во гробѣ, о чемъ и замѣчено нами.

(**) Въ главѣ XXVII этого трактата.

ряхъ, селахъ. Отсутствіе того развѣтвленія художественныхъ направленій, которое сдѣлало возможнымъ и необходимымъ школы на западѣ, опредѣлялось самою сущностью русской иконописи.

Религіозный принципъ въ наиболѣе вѣрномъ воспроизведеніи преданія, обычаемъ и вѣрованьями въ ней вкоренившійся, и потомъ какъ бы узаконенный предписаніями Стоглава, останавливалъ развитіе художественныхъ личностей, и тѣмъ самымъ полагалъ преграду въ развитіи ея по школамъ; потому что съ понятіемъ о художественной школѣ непремѣнно соединяется мысль о самостоятельномъ, личномъ выраженіи извѣстнаго направленія, или въ выборѣ болѣе любимыхъ сюжетовъ, или въ новомъ способѣ ихъ представленія, въ бо́льшей или мéньшей идеализаціи или натурализмѣ и т. п. Напротивъ того, наши иконники, какого бы названія они ни были, Новгородскіе, Строгановскіе или Московскіе, были обязаны писать такъ, какъ, по преданію, писали лучшіе изъ древнихъ мастеровъ, а своихъ догадокъ и своемыслія въ иконное писаніе не вносить. Они могли отличаться только худшимъ или лучшимъ воспроизведеньемъ преданья, писать иконы крупнѣе или мельче, болѣе или менѣе тщательно ихъ отдѣлывать, болѣе или менѣе соблюдать естественную пропорцію фигуръ, болѣе или менѣе употреблять ту или другую краску, жолтую или зеленую, свѣтлую или темную; то есть—отличіе между ними состояло не столько въ положительныхъ качествахъ, которыя опредѣляли бы въ равной степени достоинство различныхъ направленій иконописи, сколько въ качествахъ отрицательныхъ, состоявшихъ въ бо́льшихъ или мéньшихъ недостаткахъ каждой изъ такъ называемыхъ школъ нашей иконописи. Въ доказательство, прочтите, напримѣръ, слѣдующія характеристики въ лучшемъ изъ всѣхъ сочиненій о русской иконописи, въ изслѣдованіи г. Равинскаго, помѣщенномъ въ VIII томѣ записокъ Петерб. Археол. Общества: „Отличительные признаки Новгородскаго письма составляютъ: рисунокъ рѣзкій, длинный, прямыми чертами; фигуры по большой части короткія, въ 7 и въ 7½ головъ; лицо длинное, носъ спущенъ на губы; ризы писаны въ двѣ краски, или раздѣлены толстыми чертами, бѣлилами и чернилами“—однимъ словомъ цѣлый рядъ недостатковъ, выказывающихъ отсутствіе артистическаго умѣнья, вкуса и природы, выдастся за характеристику такой знаменитой школы, какъ новгородская.—Или—въ мелкихъ иконахъ Новгородскаго письма „замѣтна большая пестрота, происходящая отъ чрезмѣрнаго употребленія празелени и киновари“.... „Къ этому разряду Новгородскихъ писемъ надо отнести иконы, писанныя почти безъ тѣней. Лица въ нихъ покрыты темною празеленью, безъ затѣнки и оживки, иногда даже безъ движекъ; ризы безъ пробѣловъ, раздѣлены черными чертами“..... „Въ иконахъ Новгородскаго письма третьяго разряда преобладаетъ вохра: лица желтыя“ и проч. Хотя авторъ отдаетъ должную справедливость Строгановскимъ иконникамъ, которые дѣйствительно внесли въ нашу иконопись, нѣкоторую художественность, но и они сначала писали „лица темнозеленаго цвѣта, почти безъ оживки. Ризы по большой части безъ пробѣловъ, раздѣлены чертами, бѣлилами и чернилами“. Даже въ лучшихъ Строгановскихъ письмахъ, въ такъ называемыхъ вторыхъ, не смотря на живость и яркость колорита, г. Равинскій отличительною характеристикою ставитъ длинныя фигуры. Но особенно видны недостатки Строгановскихъ писемъ изъ слѣдующаго сравненія ихъ съ Московскими старыми:„ Строгановскія иконы выше Московскихъ по отдѣлкѣ, но въ Московскихъ болѣе живописи, складки въ одеждахъ иногда довольно удачны, а въ раскраскѣ палатъ видна попытка представить ихъ въ перспективѣ“; между тѣмъ какъ палаты на Строгановскихъ иконахъ, хотя и очень красивы, но съ большими затѣями. Впрочемъ и Московскія письма первой половины XVII в. „совершенно желтыя, вохра въ лицахъ, вохра въ ризахъ, вохра въ палатахъ, свѣтъ—вохра“. Хотя гораздо снисходительнѣе г-на Равинскаго смотритъ на нашу иконопись архимандритъ Макарій, но и онъ, выставляя на видъ ея неоспоримыя достоинства, завѣщанныя древнимъ преданіемъ, и свято сохраненныя, все же характеризуетъ Новгородскія письма такими особенностями, которыя принадлежатъ крайне неразвитому состоянію искусства, бѣднаго техникою и чуждаго первымъ условіямъ изящнаго вкуса, воспитаннаго изученіемъ природы и художественныхъ образцовъ. „Къ отличительнымъ признакамъ Новгородскаго иконописанія—говоритъ онъ (*)—относится преимущественно то, что въ его изображеніяхъ и особенно въ ликахъ святыхъ замѣтно болѣе строгости, чѣмъ умиленія, но такъ что въ нихъ явля-

(*) Археол. описан. церковн. древностей въ Новгородѣ. II, 26—28.

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

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

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

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

(**) Мои Очерки. II, стр. 359.

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

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

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

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

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

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

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

ся почти безукоризненнымъ въ своихъ архитектурныхъ чертежахъ. Хотя прочіе его рисунки значительно слабѣе архитектурныхъ, но для исторіи искусства не меньше этихъ послѣднихъ важны потому, что изъ нихъ видно стремленіе художника XIII в. къ изученію природы, въ копированіи съ натуры человѣческихъ фигуръ и звѣрей. Такъ между прочимъ нарисовалъ онъ льва съ натуры, свидѣтельствуя о томъ собственноручною подписью на самомъ рисункѣ. Левъ на цѣпи, прикрѣпленной къ колу, вытянулъ морду впередъ, положивъ ее на переднія лапы. Рисунокъ писанъ въ длину животнаго. На другомъ рисункѣ левъ изображенъ en face, съ явнымъ намѣреніемъ художника изучить предметы съ разныхъ сторонъ. Также en face, съ головы въ раккурсѣ, написалъ онъ лошадь. Въ его человѣческихъ фигурахъ много вкуса и пластическаго изящества, напоминающаго современныя художнику статуи на готическихъ порталахъ. Въ отношеніи исторіи искусства особенно заслуживаютъ вниманія его попытки писать обнаженныя человѣческія фигуры, съ очевидною цѣлью научиться правильности рисунка, чтобъ потомъ эти фигуры драпировать, такъ какъ въ искусствѣ его времени человѣческая нагота вообще воспрещалась.—Въ Италіи первыя проявленія самостоятельнаго изящества въ живописи, къ концу XIII и въ началѣ XIV в., т. е. во время Джіотто и его учениковъ, соотвѣтствуютъ блистательнымъ успѣхамъ. сдѣланнымъ въ тоже самое время въ скульптурѣ Николаемъ Пизанскимъ и его школою. До Джіотто, въ Италіи XIII в., какъ у насъ въ XVI и XVII столѣтіяхъ, живопись отличалась благочестіемъ, величавостью, умиленіемъ, глубиною мысли и чувства, но не доставало ей природы и свободы художественнаго творчества. То и другое дано было ей этимъ великимъ современникомъ Данта.

Впрочемъ, если скульптура не оказала своего благотворнаго вліянія на успѣхи нашей иконописи, если наши иконописцы, лишенные пособія этого искусства, не могли сблизиться съ натурою, для того чтобъ почерпать изъ нея новые и свѣжіе элементы для своего творчества; все же надобно помнить, что начатки скульптурныхъ формъ даны были нашему древнему искусству, и они не изсякали до позднѣйшаго времени, но, остановленные въ своемъ развитіи, не могли принести тѣхъ блистательныхъ плодовъ, какіе мы видимъ въ скульптурѣ готической и Пизанской. Вопервыхъ, рельефныя работы на металлѣ и деревѣ были у насъ очень распространены, и металлическіе складни, какъ было замѣчено, пользовались и доселѣ пользуются на Руси большею популярностью. Но эти издѣлія, мелкія и въ рельефахъ самыхъ плоскихъ, не могли пробудить въ мастерахъ чувства природы, какъ оно естественно пробуждается, когда художникъ лѣпитъ цѣлую статую, въ натуральную величину. Во-вторыхъ, всякій, знакомый съ исторіею искусства, не можетъ не усмотрѣть въ основѣ нашей иконописи очевидное вліяніе скульптурныхъ формъ, и именно въ отсутствіи ландшафта и того, что въ картинѣ называется воздухомъ, въ изображеніи горъ, деревъ, травъ, зданій, на манеръ старинныхъ рельефовъ, въ постановкѣ фигуры на золотомъ или одноцвѣтномъ полѣ, будто статуи, наконецъ въ первобытномъ способѣ громоздить разныя событія на одной и той же доскѣ, безъ соблюденья перспективы и единства времени и мѣста, какъ это было принято на рельефахъ древнихъ саркофаговъ и диптиховъ, о чемъ будетъ сказано въ послѣдствіи, и какъ это употребляется на русскихъ складняхъ. Но эти пластическіе элементы вошли въ наше искусство только по преданью отъ греческаго, гдѣ они имѣли нѣкогда свою живучесть и художественное значеніе; у насъ же, остановившись въ своемъ развитіи, способствовали только упорнѣйшему безвкусію въ ошибкахъ противъ перспективы, ландшафта и вообще противъ композиціи рисунка.

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

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

архитектура, то подъ ея господствомъ начинаютъ развиваться прочія искусства. Мы уже видѣли отличнаго архитектора французскаго, въ XIII в., который былъ вмѣстѣ скульпторъ и искусный рисовальщикъ. Сверхъ того въ своемъ альбомѣ онъ предлагаетъ нѣсколько рисунковъ и правилъ для механическихъ сооруженій помощію винтовъ и блоковъ, и, какъ человѣкъ своего времени, углубляется въ рѣшеніе философскаго вопроса о вѣчномъ движеніи. Въ Италіи XIV в. Джіотто не только писалъ превосходныя иконы и вѣрные портреты, но и построилъ при Флорентійскомъ соборѣ колокольню и украсилъ ее рельефами. Между его учениками были художники, которые соединяли въ своей дѣятельности всѣ эти три искусства, какъ Андрей Чіоне, прозванный Орканья. И чѣмъ древнѣе христіянское искусство, тѣмъ неразрывнѣе эта связь отдѣльныхъ его отраслей, подъ господствомъ архитектуры, какъ такой многообъемлющей формы, которая, въ сооруженіи храма, служитъ видимымъ символомъ церкви, какъ собранія вѣрующихъ, а въ олтарѣ, воздвигнутомъ на ракѣ святаго мученика, предлагаетъ средоточіе ихъ молитвамъ. Мозаика и стѣнная иконопись составляютъ какъ бы нераздѣльное цѣлое съ самымъ зданіемъ. Скульптурныя украшенія на капителяхъ колоннъ и на порталахъ, какъ живые члены одного цѣлаго, будто выростая на камнѣ, служатъ продолженіемъ архитектурныхъ частей, и ихъ завершаютъ своими легкими формами. Такъ было и у насъ въ старину, когда подъ вліяніемъ греческихъ мастеровъ, строились въ XI и XII столѣтіяхъ древнѣйшіе каменные соборы въ старыхъ городахъ удѣльной Руси. Но по мѣрѣ распространенья христіянскаго просвѣщенія по глухимъ мѣстамъ, когда за недостаткомъ кирпича и камня, стали размножаться деревянныя церкви, та первобытная связь въ отрасляхъ искусства, сама собою должна была рушиться. Скульптура и мозаика пришли въ забвеніе. Оставалась одна иконопись, которая, безъ поддержки архитектурныхъ требованій, какъ мы видѣли, утратила наконецъ свой монументальный характеръ и сократилась до миніатюры. Религіозный пуризмъ, сосредоточивающій благоговѣйное вниманіе иконописца на иконѣ, вмѣстѣ съ тѣмъ удалялъ его отъ формъ прочихъ художествъ. Такъ, Романскій стиль архитектуры способствовалъ размноженію прилѣповъ, съ изображеньями животныхъ и разныхъ дивовищъ. Въ наставленіи иконописцу, помѣщенномъ въ одномъ подлинникѣ г. Большакова съ лицевыми святцами XVII в. между прочимъ запрещаются такія изображенья не только на церквахъ, но и на воротахъ домовъ: „надъ вратами же домовъ у православныхъ христіянъ воображаемыхъ звѣрей и зміевъ и ни какихъ невѣрныхъ храбрыхъ мужей поставляти не подобаетъ. Ставили бы надъ вратами у своихъ домовъ православные христіяне святыя иконы или честные кресты.“ Стиль Готическій развилъ употребленіе въ храмахъ расписныхъ оконъ, въ которыхъ живопись становится въ нераздѣльной связи съ архитектурою, озаряя внутренность зданія сквозь радужные переливы священныхъ изображеній. Напротивъ того въ томъ же наставленіи русскому иконописцу сказано: „на стеклѣ святыхъ иконъ не писати и не воображати, понеже сія сокрушительна есть вещь“—то есть, матеріалъ хрупкій. Какъ велико было разобщеніе между архитектурою и иконописью въ Москвѣ XV и XVI столѣтій, явствуетъ наконецъ изъ того, что Русскіе цари и святители, при всемъ своемъ усердіи къ православію, находили возможнымъ поручать сооруженіе Московскихъ храмовъ католическимъ архитекторамъ.

Единственною связью отраслей искусства оставался иконостасъ, особенно въ обширныхъ храмахъ, съ его высокими тябламі, или ярусами, съ рамами для иконъ, съ столпами и вратами подъ сѣнію. Но этотъ въ высшей степени важный предметъ въ русскомъ искусствѣ, доселѣ не довольно оцѣненный въ національномъ и художественномъ отношеніи, требуетъ особаго изслѣдованья.

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

При такомъ первобытномъ состояніи искусства на Руси не могли, какъ замѣчено было выше, образоваться самостоятельныя школы иконописи. Оказались только нѣкоторыя различія въ внѣшнихъ, такъ сказать, ремесленыхъ пріемахъ, которые у иконописцевъ слывутъ подъ именемъ п о ш и б о в ъ.

Болѣе или менѣе удачныя техническія средства этихъ пошибовъ, въ симметрическомъ наложеніи складокъ одежды, въ движкахъ обнаженныхъ частей фигуры, въ условномъ расположеніи оживокъ на лицѣ, въ тщательной отдѣлкѣ волосъ на головѣ и бородѣ, въ условныхъ, принятыхъ обычаемъ завиткахъ и въ симметрически расположенныхъ прядяхъ волосъ, всѣ эти средства имѣли одну общую имъ цѣль—держаться одного и того же стиля, полу-византійскаго, полу-русскаго, или точнѣе—позднѣйшаго Византійскаго, испорченнаго неискусною и грубою рукою на Руси, какъ мастера Романскаго стиля портили античныя формы древнехристіянскаго искусства. Уступая въ красотѣ и натуральности стилю древне-христіанскому и древне-Византійскому, этотъ Византійско-Русскій стиль оказался значительно выше Романскаго, потому что, связанный преданіемъ съ Византіею, ближе этого западнаго-варварскаго стиля стоялъ къ лучшимъ источникамъ древне-христіянскаго искусства.

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

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

Русской иконописецъ временъ царя Ивана Васильевича Грознаго или Михаила Ѳеодоровича былъ такъ же мало развитъ въ умственномъ отношеніи, какъ витіеватый проповѣдникъ XII в., Кириллъ Туровскій, усвоившій себѣ всѣ пріемы византійскаго богословія, или какъ набожный странникъ игуменъ Даніилъ, въ томъ же столѣтіи ходившій въ Іерусалимъ поклониться святымъ мѣстамъ. Какъ тогда, такъ и четыреста лѣтъ спустя, тѣже умственные интересы, погруженные въ безотчетномъ вѣрованьи, тоже отсутствіе средствъ къ развитію, таже безыскуственность въ жизни, таже письменность, неустановившаяся въ художественныя формы. Въ исторіи древне-русской литературы указываютъ на

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

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

Но исторія неопровержимо доказываетъ, какъ излишнее развитіе западнаго искусства повредило его религіозному направленію, какъ уже непосредственные ученики Рафаэля бросились въ грубый матеріализмъ и язычество, какъ самъ Микель-Анджело, завлекшись анатоміею, исказилъ въ своемъ страшномъ судѣ типъ Іисуса Христа, какъ реформація замѣнила глубину религіознаго вдохновенія пошлою сентиментальностью, и какъ наконецъ безсмысленны и жалки стали всѣ эти каррикатуры на святыню, которыя даже такими великими мастерами, какъ Рубенсъ и Рембрандтъ, были выдаваемы за иконы и предназначались для церковныхъ олтарей.

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

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

Въ наше просвѣщенное время стали наконецъ отдавать должную справедливость раннимъ произведеньямъ грубаго средневѣковаго искусства; и если Нѣмцы и Французы съ уваженіемъ и любовью обращаются къ своимъ очень невзрачнымъ, часто уродливымъ миніатюрамъ и скульптурнымъ украшеніямъ такъ называемаго Романскаго стиля, искупающимъ въ глазахъ знатоковъ свое безобразіе религіозною идеею и искренностью чувства; то въ глазахъ нашихъ соотечественниковъ еще бо́льшаго уваженія заслуживаютъ произведенья древней русской иконописи, въ которыхъ жизненное броженіе формъ изящныхъ съ безобразными и наивная смѣсь величія и красоты съ безвкусіемъ служатъ явнымъ признакомъ молодаго, свѣжаго и неиспорченнаго роскошью искусства, когда оно, еще слабое и неопытное въ техническихъ средствахъ, отважно стремится къ достиженію высокихъ цѣлей и въ неразвитости своихъ элементовъ является прямымъ выраженьемъ неистощимаго богатства идей, въ такой же неразвитости сомкнутаго въ таинственной области вѣрованья.

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

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

нія русской иконописи, мы можемъ говорить вообще о принципахъ этой послѣдней, не ставя отдѣльныхъ ея экземпляровъ на ряду съ образцами знаменитыхъ мастеровъ западнаго искусства. И такъ, первый признакъ русской иконописи — отсутствіе сознательнаго стремленія къ изяществу. Она не знаетъ и не хочетъ знать красоты самой по себѣ, и если спасается отъ безобразія, то потому только, что, будучи проникнута благоговѣніемъ къ святости и божественности изображаемыхъ личностей, она сообщаетъ имъ какое то величіе, соотвѣтствующее въ иконѣ благоговѣнію молящагося. Въ слѣдствіе этого, красоту замѣняетъ она благородствомъ. Взгляните на лучшіе изъ лицевыхъ святцевъ XVI или XVII в.: при всей неуклюжести многихъ фигуръ въ постановкѣ и движеніяхъ, при очевидныхъ ошибкахъ противъ природы, при невзрачности большой части лицъ, все же ни одному изъ тысячи изображеній не откажете въ томъ благородствѣ характера, которое могъ сообщить имъ художникъ только подъ тѣмъ условіемъ, когда самъ онъ былъ глубоко проникнутъ сознаніемъ святости изображаемыхъ имъ лицъ. Это художественные идеалы, высоко поставленные надъ всѣмъ житейскимъ; идеалы, въ которыхъ русскій народъ выразилъ свои понятія о человѣческомъ достоинствѣ, и къ которымъ, вмѣстѣ съ молитвою, обращался онъ, какъ къ образцамъ и руководителямъ въ своей жизни. И тѣмъ дороже для насъ эти иконописные идеалы, что древняя Русь, до самаго XVIII столѣтія, за отсутствіемъ искусственной поэзіи, не знала другихъ поэтическихъ идеаловъ, кромѣ полумиѳическихъ личностей древняго богатырскаго эпоса, такъ-что только въ произведеньяхъ иконописи наши предки вполнѣ могли выразить свою творческую фантазію, вдохновленную христіанствомъ.

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

Потому, въ изображеніи Богородицы съ Христомъ младенцемъ, иконопись избѣгаетъ намековъ на природныя, наивныя отношенія, въ которыхъ съ такою граціею высказываются нѣжные инстинкты между обыкновенными матерьми и ихъ дѣтьми. Древній типъ Богородицы Млекопитательницы, общій западу и востоку, на западѣ получилъ самое разнообразное развитіе; на востокѣ же, хотя и сохранился, какъ остатокъ преданія, но менѣе занималъ воображеніе художниковъ, нежели типъ строгій, отрѣшенный отъ всякихъ намековъ на земныя отношенія между матерью и ея младенцемъ. Съ этою цѣлью, Богородица изображается въ нашей иконописи болѣе задумчивою и углубленною въ себя, нежели внимательною къ носимому ею, и только наклоненіемъ головы иногда сопровождаетъ она выраженіе на

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

III.



Рис. на камнѣ съ фотогр. А. Скино. Печат. въ Лит. К. Эрготъ.

СВ. НИКОЛАЙ ЧУДОТВОРЕЦЪ.

ИКОНА, ПО ПРЕДАНІЮ, КЕЛЕЙНАЯ

Пр. Сергія.

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

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

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

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

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

(**) Напр. Квентина Мессиса въ Берлинскомъ музеѣ—Мадонна, кормящая Христа вишнями.

(***) Мемлинга въ флорентійской галлереѣ Uffizi.

(****) Въ публичныхъ галлереяхъ Кёльна (№ 68), Антверпена (№ 74), Франкфурта на Майнѣ (№ 155).

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

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

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

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

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

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

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

церковнаго стиля, что уже въ XV в. стало входить въ обычай у западныхъ живописцевъ писать Богородицу по портретамъ своихъ женъ, знакомыхъ дамъ и даже любовницъ. Крайность развитія художественности въ ущербъ религіи довела наконецъ художниковъ до того, что они находили для себя очень естественнымъ скандалезный пріемъ изображать Мадонну, въ своихъ этюдахъ, сначала обнаженную, съ ногъ до головы, и потомъ уже драпировать ее одѣяніемъ (*).

Переходя отъ отдѣльныхъ фигуръ къ изображенію цѣлыхъ событій и сценъ, мы находимъ въ нашей иконописи тоже однообразіе и туже бѣдность, въ противоположность неистощимому разнообразію сюжетовъ въ церковномъ искусствѣ католическомъ. И въ томъ и другомъ искусствѣ выразились условія исторической жизни и цивилизаціи. Только Прологомъ и Святцами ограничивалось все воспитаніе фантазіи древне-русскаго иконописца, не знавшаго ни повѣстей, ни романовъ, ни духовныхъ драмъ, всего этого поэтическаго обаянія, въ средѣ котораго созрѣвало искусство на западѣ. Съ благовѣйною боязнію относились наши предки къ религіознымъ сюжетамъ, не смѣя видоизмѣнять ихъ изображенія, завѣщанныя отъ старины, считая всякое удаленіе отъ общепринятаго въ иконописи такою же ересью, какъ измѣненіе текста Св. Писанія. Отъ этого принципа русское искусство, безъ сомнѣнія, много потерпѣло въ отношеніи къ своему развитію; оно намѣренно наложило на себя узы коснѣнія и застоя, и, вмѣсто того, чтобъ питать воображеніе, держало его цѣлыя столѣтія въ заповѣдномъ кругу однообразно повторяющихся иконописныхъ сюжетовъ изъ Библіи и Житій Святыхъ, и если не впало оно въ совершенную апатію, то потому только, что находило для себя жизненный источникъ въ религіозномъ благочестіи.

Если бы изобрѣтательность католической фантазіи умѣла удержаться въ границахъ той счастливой середины, въ которой разнообразіе дѣйствительности, не нарушая торжественности священнаго событія, сообщаетъ ему живость свѣжаго впечатлѣнія; то искусство католическое безусловно можно бы предпочесть нашему. Но оно такъ рано стало переступать эти границы, что уже въ самыхъ благочестивыхъ произведеньяхъ готическаго стиля XIII в. встрѣчается странная примѣсь игры фантазіи, не обузданной должнымъ уваженіемъ къ святынѣ; напримѣръ, въ церковныхъ рельефахъ, рядомъ съ ангелами и святыми, въ назиданіе публики, помѣщалась скандалезная сцена, какъ любовница Александра Македонскаго ѣдетъ верхомъ на Аристотелѣ, взнуздавъ его будто коня, или какъ поэта Виргилія спускаютъ изъ окна въ корзинѣ, и тому подобные забавные сюжеты, заимствованные изъ шутливыхъ разсказовъ трубадуровъ. Напротивъ того, наша иконопись, ограждая себя отъ чуждой примѣси вмѣняетъ иконописцу въ обязанность ничего другаго не писать кромѣ священныхъ предметовъ, какъ можно это видѣть въ слѣдующемъ правилѣ изъ вышеупомянутаго наставленія иконописцамъ въ подлинникѣ г. Большакова съ лицевыми святцами: „аще убо кто таковое святое дѣло, еже есть иконное воображеніе, всяко сподобится искусенъ быти, тогда не подобаетъ ему кромѣ святыхъ воображеній ничтоже начертывати, рекше воображати, еже есть на глумленіе человѣкомъ, ни звѣрска образа, ни зміева, ниже ино что отъ плѣзающихъ (т. е. пресмыкающихся) или рода гмышевска, кромѣ гдѣ либо въ прилучшихся дѣяніихъ, якоже есть удобно и подобно“. — Западное же искусство, чѣмъ больше совершенствовалось, тѣмъ больше входила въ религіозные сюжеты примѣсь свѣтская, тѣмъ дальше отклонялось искусство отъ строгости религіознаго стиля, развиваясь на той языческой почвѣ, которая уже во времена Данта давала поводъ Христа называть Юпитеромъ, а Христіянскій рай Олимпомъ. Если въ искусствѣ итальянскомъ религіозный стиль съ XVI вѣка окончательно былъ заглушенъ античною миѳологіей и чувственностью, то искусство древне-фламандское, слѣдуя по тому же пути профанаціи религіознаго чувства, стремилось его уберечь въ бо́льшей чистотѣ искренностью въ воспроизведеніи дѣйствительности, озаренной сіяніемъ религіи. Потому оно предложило себѣ для рѣшенія великую задачу — совмѣстить религію съ матеріализмомъ, и событія и идеи Евангельскія съ домашнимъ обиходомъ. Съ этою цѣлью оно великія тайны Св. Писанія объясняетъ случаями ежедневной жизни, и вмѣстѣ съ тѣмъ какъ бы освящаетъ ежедневность домашняго быта, возводя ея пошлыя формы до сюжетовъ Евангельскихъ. Для примѣра можно указать на одну изъ безподобныхъ Мадоннъ Ванъ-

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

Эйка (*). Она сидитъ на престолѣ, въ ногахъ разосланъ пышный коверъ — подробность, отлично удающаяся этой школѣ. Христосъ-Младенецъ сосетъ ея грудь, а въ лѣвой рукѣ держитъ яблоко. Чувственности его выраженія, приличнаго самому занятію, соотвѣтствуетъ чувственное наслажденіе, съ которымъ на него смотритъ мать. Это — возведеніе въ идеалъ момента, вполнѣ чувственнаго. Налѣво отъ престола на окнѣ лежатъ два яблока, на право на окнѣ же — тазъ съ водою, а повыше, въ нишѣ — подсвѣчникъ безъ свѣчи и графинъ съ водою: однимъ словомъ, точно будто бы царственный престолъ перенесенъ въ голландскую кухню, освященную неземнымъ присутствіемъ самой Мадонны.— Много искренняго благочестія въ портретахъ, которыми фламандскій художникъ наполняетъ Евангельскія сцены; и отсутствіе идеальности, соотвѣтствующей сюжету, восполняется правдою и искренностью. Его вдохновляетъ только жизнь, только дѣйствительность, въ которой онъ стремится прозрѣть Евангельскіе идеалы, но вмѣсто ихъ пишетъ портреты гражданъ Гента и Антверпена. Потому религіозный идеалъ и портретъ соединяются для него въ одно нераздѣльное цѣлое, а самая прилежная, дагерротипная отдѣлка подробностей является въ немъ знакомъ столько же любви къ природѣ, сколько и религіознаго благоговѣнія къ изображаемому священному предмету во всѣхъ его мельчайшихъ подробностяхъ.

Посторонніе примѣси къ религіознымъ сюжетамъ, умножаясь болѣе и болѣе вмѣстѣ съ развитіемъ западнаго искусства, мало по малу отодвигаютъ назадъ интересъ религіозный, и такимъ образомъ икона переходитъ въ картину, и живопись церковная въ историческую, портретную, ландшафтную и жанровую. Этотъ переходъ во всей ясности выражается во множествѣ произведеній, въ которыхъ религіозный сюжетъ берется только поводомъ для изображенья чего нибудь другаго, что больше интересуетъ художника. Такъ напримѣръ, Брейгель беретъ изъ Евангелія Голгоѳское событіе для того только, чтобъ загромоздить свою картину разнообразными сценами изъ быта народнаго, съ толпами зѣвакъ, продавцевъ всякой всячины, и вообще со всѣми шумными развлеченьями базарной толкотни, въ которой Евангельское событіе сокращается до пошлыхъ размѣровъ торговой казни (**). Павелъ Веронезъ (***) любилъ писать Бракъ въ Канѣ Галилейской, потому что этотъ сюжетъ давалъ его исторической кисти самый полный просторъ для изображенія роскошныхъ пировъ Венеціанскихъ и современнаго ему общества дамъ, кавалеровъ, въ ихъ современныхъ костюмахъ, съ собаками, пажами, Арапами и служителями, которые суетятся около пышнаго стола. Рубенсъ подъ предлогомъ Святаго Семейства писалъ семейные портреты, въ которыхъ его жена замѣняла Богородицу, онъ самъ Іосифа, а двое бѣлокурыхъ толстыхъ ребятъ, играющихъ въ соломенной люлькѣ — Христа-Младенца и маленькаго Предтечу (****).

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

(*) Въ городскомъ музеѣ во Франкфуртѣ на Майнѣ.

(**) Въ Берлинскомъ музеѣ.

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

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

II. РУССКІЙ ИКОНОПИСНЫЙ ПОДЛИННИКЪ.

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

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

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

(*) О литературныхъ и библіографическихъ подробностяхъ Подлинника по спискамъ гр. Строганова, гр. Уварова и иконописца Долотова см. во 2-мъ томѣ моихъ Очерковъ. Въ этой статьѣ для полноты обозрѣнія взято нѣсколько другихъ списковъ Подлинника, а именно: Погодина въ Публичн. библ. въ Петербургѣ; Большакова, Ундольскаго, Филимонова, мои.

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

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

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

Этотъ-то Толковый Подлинникъ и составленъ въ слѣдствіе настоятельной потребности, впервые заявленной, какъ слѣдуетъ, въ Стоглавѣ. Въ основу подлинника были взяты святцы, то есть, какъ самый текстъ, или мѣсяцесловъ, такъ и соотвѣтствующіе тексту изображенія. Эта основа неизмѣнно проходитъ по всѣмъ спискамъ Полинника, и по краткимъ и по распространеннымъ, и именно этою-то календарною системою Русскій Подлинникъ существенно отличается отъ Подлинника Греческаго, извѣстнаго по редакціи, изданной Дидрономъ (**). Русскій Подлинникъ, слѣдуя Святцамъ, даже въ самомъ заглавіи своемъ означаетъ предѣлы годичнаго церковнаго цикла: „Послѣдованіе церковнаго пѣнія по уставу иже во Іерусалимѣ Святыя Лавры Преподобнаго Отца нашего Саввы: отъ мѣсяца Септемврія до мѣсяца Августа“ — или: „Синаксарь праздникомъ Господскимъ и Богородичнымъ и избраннымъ святымъ великимъ, ино среднимъ и рядовымъ“ — или: „Книга, глаголемая Подлинникъ, сирѣчь, описаніе Господскимъ праздникомъ и всѣмъ святымъ, достовѣрное сказаніе, како воображаются и каковымъ образомъ и подобіемъ о всѣмъ свидѣтельствуетъ и извѣщаетъ ясно и подробну, отъ мѣсяца Сентеврія до мѣсяца Августа, по уставу иже въ Іерусалимѣ святыя Лавры преподобнаго и богоноснаго отца нашего Саввы освященнаго“—и за тѣмъ: „Мѣсяцъ Септемврій, имѣяй дней 30. Начало индикта, сирѣчь новаго лѣта, за еже въ таковый день внити Господу въ соборище Іудейское и вдатися

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

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

ему князѣ Исаіи Пророка“ — и потомъ въ послѣдовательномъ порядкѣ, день за день каждаго мѣсяца, описываются соотвѣтственно каждому числу мѣсяца иконописные сюжеты, то есть, святые и праздники.

Напротивъ того, Подлинникъ Греческій сочиненъ по условной системѣ нѣкоторымъ монахамъ Діонисіемъ изъ Фурны Аграфской, около того же времени, когда составился и Русскій Подлинникъ, то есть, къ началу XVII в. Какъ ученый компиляторъ, Діонисій располагаетъ иконописный матеріялъ въ такомъ порядкѣ, какой кажется ему удобнѣе для обозрѣнія. Начавъ литературнымъ посвященіемъ своего сочиненія имени Богородицы, и приличнымъ обращеніемъ къ читателю съ скромнымъ заявленіемъ о своемъ посильномъ трудѣ, авторъ излагаетъ его содержаніе въ трехъ частяхъ, существенно отличающихся одна отъ другой. Въ 1-й части содержатся свѣдѣнія техническія, имѣющія предметомъ переводъ коній съ оригиналовъ, заготовленіе досокъ для иконъ, золоченіе и составленіе красокъ. 2-я часть, самая важная для исторіи искусства, содержитъ въ себѣ описаніе всѣхъ иконописныхъ сюжетовъ, но не въ календарномъ, а въ систематическомъ порядкѣ: сначала описываются Ветхозавѣтные сюжеты, начиная съ изображенія Девяти Ангельскихъ чиновъ, Низверженія Люцифера и Творенія Міра. Затѣмъ идутъ сюжеты Евангельскіе, начиная Благовѣщеніемъ и оканчивая Страстями Господними и Евангельскими притчами. Потомъ: Праздники Богородичные, 12 Апостоловъ, 4 Евангелиста, св. епископы, діаконы, Мученики, Пустынники, Мироносицы, 7 Вселенскихъ соборовъ и проч. Далѣе Чудеса главнѣйшихъ святыхъ, а именно: Архангела Михаила, Іоанна Предтечи, Апостоловъ Петра и Павла, Николая Угодника, Георгія Побѣдоносца, Екатерины Мученицы и св. Антонія. За тѣмъ слѣдуетъ любопытный эпизодъ, противорѣчащій общей системѣ автора. До сихъ поръ онъ неукоснительно слѣдовалъ своей богословской системѣ, но она оказалась слишкомъ общею и неудобною для распредѣленія по искусственнымъ рубрикамъ множества мучениковъ; потому, хотя въ общей системѣ Діонисій и помѣстилъ описаніе нѣкоторыхъ изъ нихъ, но, не справившись съ обширнымъ матеріаломъ, долженъ былъ присовокупить цѣлую главу о Мученикахъ же, въ календарномъ порядкѣ съ сентября по августъ. 2-я книга оканчивается изображеніями аллегорическими и поучительными, каковы: Житіе истиннаго инока, Лѣствица душевнаго спасенія и Путь къ Небу, Смерть Праведника и Грѣшника, и т. п. Книга 3-я имѣетъ предметомъ общую систему иконописныхъ сюжетовъ въ примѣненіи къ украшенію храма, то есть, какими сюжетами расписываются церковныя стѣны и своды. Сочиненіе Діонисія оканчивается отрывочными статьями о происхожденіи иконнаго писанія, объ образѣ и подобіи Іисуса Христа и Богородицы, и наконецъ о надписяхъ на иконахъ.

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

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

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

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

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

фила и Ченнини имѣютъ предметомъ только ремесленную сторону производства. Сочиненіе Теофила состоитъ изъ трехъ частей. 1-я часть, имѣющая предметомъ живопись, вся посвящена техническимъ статьямъ о краскахъ, о письмѣ на деревѣ и на стѣнахъ, о золоченіи, о производствѣ миніатюръ въ книгахъ. 2-я часть содержитъ наставленія о стеклянномъ производствѣ, то есть, какъ изготовлять печи для этого предмета, какъ дѣлать окна и какъ ихъ расписывать — наставленія, относящіяся къ той цвѣтущей эпохѣ готическаго стиля, когда расписанныя стекла составляли существенную принадлежность храма. Въ этой же части между прочимъ помѣщены свѣдѣнія о финифти и о *Греческомъ* стеклѣ, употребляемомъ въ мозаикахъ (гл. XV). Наконецъ 3-я часть посвящена производству металлическому, изъ желѣза, мѣди, бронзы, золота и серебра, о басемныхъ и обронныхъ работахъ, о піелло, о закрѣпленіи и впайкѣ въ металлы драгоцѣнныхъ камней, о томъ, какъ дѣлать церковные потиры, подсвѣщники, кадила и паникадила и другую металлическую утварь.

Ченнини, образованный уже въ школѣ Джіоттовской, будучи ученикомъ Аньёло-да-Таддео, сына Таддео-Гадди, извѣстнаго ученика Джіоттова, хотя имѣетъ уже ясныя понятія о необходимости для художника изучать природу, знаетъ свѣтло-тѣнь и перспективу, и свидѣтельствуетъ о значительномъ развитіи своего вкуса; но и его руководство преимущественно и собственно имѣетъ предметомъ одно техническое производство: о составленіи красокъ и ихъ употребленіи, о расписываніи не только церковныхъ стѣнъ, но и матерій, знаменъ, гербовъ, объ украшеніи шлемовъ и щитовъ, лошадиной збруи, даже о бѣлилахъ и румянахъ и притираньяхъ для дамъ. Посвящая свое сочиненіе собственно живописи, авторъ касается въ нѣсколькихъ статьяхъ и скульптуры, предлагая правила лѣпить рельефы и снимать скульптурные портреты, какъ грудные, такъ и въ полный ростъ.

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

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

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

ковъ самъ Господь, по предопредѣленію въ своемъ предвѣдѣніи, избралъ въ своемъ сердцѣ и возвелъ въ царя своему любимому племени, утвердивъ его своимъ Духомъ Святымъ на благочестное и премудрое управленіе, оный Давидъ, со всѣмъ устремленіемъ ума своего предаваясь любви къ своему Создателю, между прочимъ изрекъ: *Господи, возлюбихъ благолѣпіе дому Твоего.* Мужъ, облеченный такимъ могуществомъ и глубиною разума, домомъ именуетъ обиталище небеснаго царства, въ которомъ самъ Господь въ неизреченной славѣ своей предсѣдаетъ ликоствующимъ чинамъ Ангельскимъ, и къ которому взываетъ Псалмопѣвецъ изъ глубины утробы своей: *едино просихъ отъ Господа, то взыщу: еже жити въ дому Господни вся дни живота моего*; или, возгорая желаніемъ того прибѣжища преданной души и чистаго сердца, гдѣ самъ Господь воистину пребываетъ, такъ онъ молитвословитъ: *Духъ правый обнови во утробѣ моей*: несомнѣнно, возревновалъ онъ объ украшеніи дома Господня внѣшняго, то есть, мѣста для молитвы. Однако сколько ни горѣлъ онъ усердіемъ быть строителемъ храма, но не сподобился того по причинѣ частаго пролитія крови, хотя и вражеской, и всѣ строительные запасы, золото, серебро, мѣдь и желѣзо завѣщалъ сыну своему Соломону. Онъ читалъ въ книгѣ Исхода, какъ Господь повелѣлъ Моисею соорудить скинію и поименно самъ избралъ мастеровъ, исполнивъ ихъ духа премудрости и разума и познанія для изобрѣтенія и воспроизведенія того дѣла въ золотѣ и серебрѣ и мѣди, въ драгоцѣнныхъ камняхъ и деревѣ и во всякомъ родѣ художества: и уразумѣлъ онъ въ благочестивомъ размышленіи, что Господу Богу угодно такое благолѣпіе, котораго созиданіе промышленіемъ и силою Духа Святаго самъ Онъ благоизволилъ предначертать, и отсюда увѣровалъ, что безъ Его наитія ни что не можетъ быть воспроизведено въ такомъ дѣлѣ. Потому, возлюбленный сынъ мой, не обинуясь уповай совершенною вѣрою, что Духъ Господень исполнилъ твое сердце, когда ты изукрасилъ Его святой домъ таковымъ благолѣпіемъ и разновидностью художества; и дабы не входилъ ты въ сомнѣніе, я изложу тебѣ во всей ясности, какъ проистекаетъ для тебя отъ семи даровъ Духа Святаго все, чему бы ты въ художествѣ ни учился, что бы ты ни помышлялъ и ни изобрѣталъ. Отъ Духа Премудрости ты познаешь, что все сотворенное происходитъ отъ Бога и безъ Него ничто же бысть. Отъ Духа Разума ты приимешь способность изобрѣтенія, въ какомъ порядкѣ, въ какой разновидности и въ какихъ измѣреніяхъ производить разные предметы художества. По Духу Совѣта ты не скросишь таланта, тебѣ отъ отъ Бога врученнаго, но, открыто передъ всѣми съ смиреніемъ работая и поучая, ты неложно предъявишь его всѣмъ ищущимъ познать его. По Духу Силы ты стряхнешь съ себя коснѣніе лѣности, и все, что ни предпримешь, съ бодростью приведешь къ исполненію въ полной силѣ. По духу Познанія тебѣ дано отъ избытка сердца господствовать разумомъ (геніемъ), и съ полною увѣренностью преподать всему міру, чѣмъ ты изобилуешь въ совершенствѣ. По Духу Милосердія ты благочестиво соразмѣришь мзду за трудъ, что бы ты когда либо и сколько бы кому ни работалъ, да не обуяетъ тебя грѣхъ сребролюбія и алчности. По Духу Страха Божія ты усмотришь, что ничего не можешь ты совершить самъ по себѣ, безъ соизволенія Божія, но, вѣруя и исповѣдуя и возвося молитвы, ты возложишь на милосердіе Божіе все, что бы ты ни дѣлалъ и чтобы ни замышлялъ. Будучи одушевленъ залогомъ этихъ добродѣтелей, о возлюбленный сынъ мой, увѣренно вступишь ты въ домъ Божій и украсишь его благолѣпіемъ. Испестривши своды и стѣны разнымъ художествомъ, различными красками, ты представишь взору какъ бы видѣніе рая, вѣнующаго всякими цвѣтами, злачнаго травою и листвіемъ, и сподобляющаго вѣщами по разнымъ чинамъ души праведниковъ, да возвеличатъ Творца въ Его твореніи взирающіе на твое дѣло и превознесутъ Его чудеса въ созданіи рукъ Его. И не знаетъ око человѣческое, на чемъ остановить взоръ свой. Взглянетъ ли на своды, они испещрены будто ковры; остановится ли на стѣнахъ — стѣны являютъ подобіе рая; погрузится ли въ обиліе свѣта, изливаемаго окнами — удивляется несказанной красотѣ стекла и разновидности драгоцѣнной работы. Да созерцаетъ благочестивая душа изображеніе Страстей Господнихъ, и придетъ въ сокрушеніе; да узритъ, сколько мученій своимъ тѣламъ претерпѣли Святые и какую мзду воспріяли на небѣ, и поревнуетъ о исправленіи своей жизни; да усмотритъ она, каковы радости въ небѣ и каковы мученія въ огнѣ адскомъ, и воспрянетъ надеждою ради своихъ добрыхъ дѣлъ и ужаснется за свои грѣхи. И такъ, воспрянь, добрый мужъ, счастливый передъ Богомъ и людьми въ этой жизни, счастливѣе того въ будущей, о ты, трудами и искусствомъ котораго бываетъ приносимо столько жертвъ Господу Богу, воспламенись отнынѣ вящею ревностью, и съ напряженіемъ

ума своего восполни своимъ художествомъ, чего еще не достаетъ между утварью дома Господня, безъ которой не могутъ быть совершаемы божественныя таинства и церковное служеніе, а именно: потиры, свѣщники, кадила. алавастры, ковши, раки святыхъ, кресты, оклады и другіе предметы, необходимые для церковнаго употребленія. Если пожелаешь все это работать, начинай слѣдующимъ порядкомъ".

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

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

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

(*) См. мои Очерки. II, 344.
(**) Кн. II, гл. XVII—XXI.
(***) Кн. III, гл. LIX и LX.
(****) Cennini, гл. I.
(†) Гл. XXVIII.

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

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

Благовѣщеніе. Съ древнѣйшихъ временъ изображалось это событіе въ трехъ моментахъ: Благовѣщеніе на колодцѣ, Благовѣщеніе съ веретеномъ и Благовѣщеніе во храминѣ, иногда за чтеніемъ Св. Писанія. Въ новѣйшее время первые два сюжета принято называть *Предблаговѣщеньемъ* въ отличіе отъ послѣдняго, которому собственно даютъ названіе Благовѣщенія. Въ этомъ послѣднемъ сюжетѣ Богородица или сидитъ—по самымъ древнѣйшимъ переводамъ, какъ напримѣръ на мозаикѣ Либеріевой V в., или стоитъ — по менѣе древнимъ (**). Благовѣщеніе на колодцѣ изображено между другими сюжетами на диптихѣ VI в., сохранившемся на окладѣ Евангелія Миланскаго собора, въ ризницѣ (***); Богородица съ веретеномъ или съ пряжею — на Византійскихъ миніатюрахъ и мозаикахъ отъ IX в. и позднѣе, а также на мозаикѣ въ Кіево-Софійскомъ Соборѣ (****). На лѣвой створкѣ складней иконы Богородицы Петровской, не позднѣе 1520 г., въ Сергіевой Троицкой ризницѣ (№ 116) изображены два момента Благовѣщенія: вопервыхъ, на колодцѣ, то есть, Богородица стоитъ у настоящаго колодца въ античной формѣ урны, и, черпая воду, обращается назадъ къ Архангелу; и во вторыхъ — Благовѣщеніе въ храмѣ, гдѣ Богородица представлена сидящею. Также сидитъ она передъ Архангеломъ въ изображеніи Благовѣщенія на металлическихъ вратахъ Суздальскаго Собора Рождества Богородицы. По Большаковскому списку Подлинника XVII в., съ приложеніемъ лицевыхъ изображеній, значится такъ: „Архангелъ Гаврінлъ пришедъ, стоитъ предъ полатами; потомъ въ самыхъ полатахъ. На немъ риза багряная, свѣтлая, исподъ лазорь. Богородица стоитъ или сидитъ; а вверху Саваоѳъ; отъ него исходитъ Духъ Святый на Богородицу. А иногда пишется: Богородица стоитъ на колодцѣ въ горахъ, а позади полаты; а въ тѣ поры Ангелъ, слетая сверху, благовѣститъ Богородицѣ, а она оглянулася. *Ато есть сущее Благовѣщеніе.* На Гаврінлѣ риза баканъ, дичь, исподъ лазорь; полата вохра; у Богородицы въ правой рукѣ шолкъ, въ лѣвой веретено. Между палатами городъ Кіевъ. Архангелъ съ скипетромъ“. На Миланскомъ диптихѣ вмѣсто колодца представленъ источникъ, свергающійся съ горы. Богородица стала на колѣни, чтобъ удобнѣе почерпнуть воды, и, согласно нашему подлиннику, оглядывается на благовѣствующаго Архангела. Любопытенъ въ Подлинникѣ анахронизмъ въ помѣщеніи Кіева позади Богородицы, можетъ быть, указывающій на Кіевскій переводъ этого изображенія, и во всякомъ случаѣ характеризующій національное чувство наивнаго благочестія нашихъ предковъ.

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

(*) Примѣры смотри во 2-мъ т. моихъ Очерковъ.

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

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

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

лазорь; на пастухѣ риза баканъ. Пречистая лежитъ у вертепа: риза багоръ. Младенецъ Спаситель лежитъ въ ясляхъ, повитый: ясли вохра, вертепъ черный, а въ него глядитъ конь, до половины, съ другой стороны корова, тоже до половины. Надъ вертепомъ три ангела. Гора вохра съ бѣлиломъ. Съ правой стороны волхвы поклонились. Ихъ трое: одинъ старъ, борода Власіева, въ шапкѣ, риза празелень, исподъ киноварь; другой среднихъ лѣтъ, борода Косьмина, въ шапкѣ же, риза киноварь, исподъ дичь; третій молодъ, какъ Георгій, тоже въ шапкѣ, риза багоръ, исподъ дичь, лазорь; а всѣ по сосуду держатъ въ рукахъ. Подъ ними гора — вохра, а въ горѣ вертепъ, а въ вертепѣ сидитъ Іосифъ-Обручникъ на камнѣ: сѣдой, борода Апостола Петра: риза празелень, исподъ баканъ; одною рукою закрылся, а другою подперся. А передъ нимъ стоитъ пастырь, сѣдой, борода Іоанна Богослова, плѣшивъ, риза—козлятина мохната, лазорь съ черниломъ, въ одной рукѣ три костыля, а другую протянулъ къ Іосифу. За нимъ пастырь молодой, риза киноварь, а гонитъ козъ и козловъ, черныхъ и бѣлыхъ и полосатыхъ. Гора вохра; у подолія горы сидитъ баба Соломея: риза спущена до пояса, исподъ бѣлило, руки голы; одною рукою держитъ обнаженнаго Христа, а другую въ купѣль омочила; дѣвица наливаетъ въ купѣль воду сосудомъ; риза киноварь, исподъ лазорь". Если мы будемъ сличать это подробное описаніе сюжета, довольно осложненнаго эпизодами, съ памятниками древнѣйшими; то должны будемъ довольствоваться сходствомъ по отдѣльнымъ частямъ, и тѣмъ болѣе потому, что къ Рождеству нашихъ подлинниковъ присовокупленъ отдѣльный сюжетъ — Поклоненіе волхвовъ, который еще въ X в. не входилъ въ икону Рождества, что явствуетъ изъ Менологія Императора Василія (989—1025 г.), въ которомъ подъ 25 числомъ Декабря помѣщены на отдѣльныхъ миніатюрахъ, на одной Рождество, на другой — Поклоненіе волхвовъ. Впрочемъ уже самое пріуроченіе этого послѣдняго сюжета ко дню Рождества Христова послужило въ послѣдствіи поводомъ къ совокупленію обоихъ сюжетовъ на одной иконѣ, что и встрѣчается уже на мозаикахъ XII в., какъ сейчасъ увидимъ.— Восходя къ древнѣйшей эпохѣ, встрѣчаемъ изображеніе Рождества въ самомъ малосложномъ видѣ, какъ напр. въ томъ же Миланскомъ диптихѣ VI в.: Христосъ въ ясляхъ, позади оселъ и быкъ, по сторонамъ сидятъ Богородица и Іосифъ. Касательно Богородицы надобно замѣтить, что она издревле изображалась двояко, или сидящею, или лежащею. Къ VI в. относится одна полукруглая камея, на которой, согласно нашему подлиннику, Богородица изображена лежащею; съ одной стороны сидитъ Іосифъ, съ другой идутъ волхвы (*). По исправленной позднѣйшей редакціи, и нашъ подлинникъ, какъ увидимъ ниже, представляетъ Богородицу сидящею, находя неприличнымъ изображать ее съ намекомъ на болѣзненное состояніе родильницы. Касательно вертепа существовало тоже два мнѣнія. По одному, вертепъ — это пещера, вырытая или образовавшаяся въ горѣ, по другому — это ветхій навѣсъ, служившій хлѣвомъ для домашняго скота. Уже въ VI в. искусство раздѣлилось по этимъ двумъ мнѣніямъ: на Миланскомъ диптихѣ Христосъ въ ясляхъ подъ навѣсомъ хлѣва; на камеѣ навѣса не видать. Наши Подлинники держатся того мнѣнія, что Христу приличнѣе было родиться въ вертепѣ, какъ бы нерукотворно образовавшемся въ горѣ. Такъ же изображается эта подробность на миніатюрѣ въ Менологіи Императора Василія, только Богородица сидитъ; но вообще вся эта миніатюра представляетъ замѣчательное сходство съ описаніемъ въ нашемъ подлинникѣ. Тѣ же три ангела, тотъ же старикъ пастухъ въ мохнатой козлятинѣ, таже поза сидящаго Іосифа, подпершаго голову рукою, таже Соломея, только нѣтъ ея подруги дѣвицы, которую впрочемъ ожидаетъ стоящій возлѣ купѣли сосудъ (**). Изъ древнихъ памятниковъ Византійскаго искусства особенно близка къ нашему подлиннику приложенная здѣсь, подъ № 1, въ снимкѣ съ фотографической копіи, середняя часть диптиха, изъ слоновой кости, IX или X в., хранящаяся въ Ватиканскомъ музеѣ. Незначительная разность состоитъ только въ томъ, что старикъ въ мохнатой козлятинѣ не стоитъ передъ Іосифомъ, какъ въ Подлинникѣ, а, опираясь на костыль идетъ, ведомый юношескою фигурою. Чтобы показать наглядно, какъ однажды установившійся сюжетъ удерживается въ церковномъ искусствѣ въ теченіе столѣтій, здѣсь же подъ № 2, предоженъ снимокъ съ одного изъ изображеній, на металлическихъ вратахъ базилики Св. Павла въ Римѣ, дѣланныхъ въ XI в. въ Цареградѣ, а подъ № 3, изъ рисунковъ, украшающихъ металли-

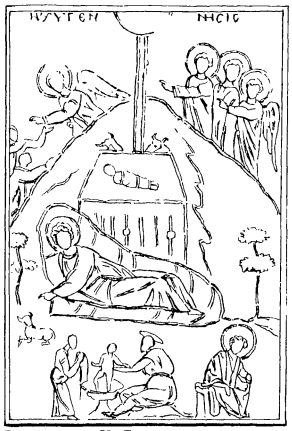
(*) Martigny, Dictionnaire des antiquités chrétiennes. 1865. Стр. 431.

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

1. IX вѣка.



2. XI вѣка.



3. XII-XIV вѣка.



Рис. на камнѣ Ив. Варсовъ.

Печат. въ Лит. К. Эрготъ.

ческія же врата Суздальскаго собора Рождества Богородицы, XIII в. (*). Съ переводомъ русскихъ подлинниковъ согласуются византійскія мозаики XII в. въ Сициліи, такъ что съ Рождествомъ соединено и Поклоненіе волхвовъ, именно въ Дворцовой капеллѣ, гдѣ волхвы изображены ѣдущими, но Богородица сидитъ у яслей, а въ Соборѣ Монреаля — Богородица лежитъ, но волхвовъ нѣтъ.

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

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

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

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

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

(*) № 2-й изъ Даженкура, I, Sculpt. pl. 13; № 3 съ снимка, сдѣланнаго въ Строгоновск. школѣ рисованія.
(**) Manuel d'Iconogr. Chrét. стр. 155—157.
(***) Въ моихъ Очеркахъ, II, 345.—Подлинникъ Ундольскаго, № 130.

составъ ихъ очевиденъ изъ рисунка въ Подлинникѣ Лицевомъ. Напримѣръ, подъ **6** декабря, о Николаѣ Угодникѣ, по краткому Филимоновскому Подлиннику: „Николае образомъ и брадою всѣмъ знаемъ есть, риза багоръ, пробѣлъ лазорь, исподъ лазорь съ бѣлилами“. По моему краткому: „Образомъ сѣдъ, браду имѣя притугу круглу“ — и только. Но по подробному съ Лицевыми святцами изображенъ уже полный иконописный типъ, согласный съ вышеприложеннымъ снимкомъ съ древней иконы: „сѣдъ, борода невеличка, курчевата, взлызъ, плѣшатъ, на плѣши мало кудерцевъ; риза багоръ пробѣленъ лазоремъ, исподъ набѣдо лазорь; въ одной рукѣ Евангеліе, другою благословляетъ“. — Не находя нужнымъ входить въ описаніе иконописныхъ типовъ, древнѣйшей редакціи Толковый Подлинникъ ограничивается или краткимъ мѣсяцесловнымъ указаніемъ или историческими данными, не входя въ описаніе самой иконы. Для примѣра беру выше приведенное описаніе Рождества І. Х., заимствованное изъ подлинника болѣе развитаго, по редакціи позднѣйшей. Въ древнѣйшихъ редакціяхъ это событіе или только означается мѣсяцесловно какъ напримѣръ, по рукописи г. Филимонова: „Рождество еже во плоти Господа Бога и Спаса нашего Іисуса Христа. Родися плотію на земли Господь нашъ Іисусъ Христосъ въ лѣто **5505**“ (вм. **5508**)—и только; или какъ въ моей рукописи, предлагаются одни историческія данныя, безъ иконописныхъ подробностей: „Еже по плоти Рождество Господа Бога и Спаса нашего Іисуса Христа. Бысть въ лѣто **5500** (sic), егда исполнившимся **9** мѣсяцемъ отъ безсѣменнаго зачатія его, изыде повелѣніе отъ Кесаря Августа написати всю вселенную, и посланъ бысть Киринеи во Іерусалимъ и въ Виѳлеемскіе предѣлы сотворити написаніе. Взыде Іосифъ Хранитель Богородицы и съ нею, еже написатися въ Виѳлеемѣ. И хотяше родити Дѣвица, и не обрѣташе храмины множества ради людей, и вниде во убогій вертепъ и тамо роди нетлѣнно Господа нашего Іисуса Христа, и пови его яко младенца всяческихъ содѣтеля, и положи его въ безсловесныхъ яслѣхъ, иже хотящаго насъ избавити отъ безсловесія“. Въ Погодинскомъ Подлинникѣ XVII в. (въ С. Петерб. Публичн. библ. **№ 1930**) Рождество описано довольно подробно, съ волхвами, съ бабою (Соломеею) и дѣвицею, занятыми умовеніемъ Младенца-Христа, съ пастухомъ съ трубою, но безъ характеристической одежды — мохнатой козлятины. Что же касается до многихъ другихъ праздниковъ, то они означены самыми краткими мѣсяцесловными оглавленіями; напр. подъ **25** марта: „Благовѣщеніе Пресвятой Владычицы нашей Богородицы Приснодѣвы Маріи. Гаврінлъ риза багоръ дичь“—и только. Подъ **15** авг. „Успеніе Пресв. Владычицы нашей Богородицы и Приснодѣвы Маріи“ — и только. — Такимъ образомъ, согласно своей мѣсяцословной системѣ, Подлинникъ въ древнѣйшихъ редакціяхъ ограничивается иногда одними только мѣсяцословными извѣстіями.

2) Краткія иконописныя свѣдѣнія раннихъ подлинниковъ стали распространяться подробностями въ позднѣйшихъ. Напримѣръ, подъ **24** ноября, о Великомученицѣ Екатеринѣ: по моему краткому подлиннику: „Святыя Великомученицы Екатерины. Пострада въ лѣто **5804**: риза лазорь, исподъ баканъ, въ десницѣ крестъ“. По краткому г-на Филимонова: „На Екатеринѣ риза лазорь, исподъ баканъ, въ правой крестъ, лѣвая молебна, персты вверхъ“. По позднѣйшимъ редакціямъ: „на головѣ вѣнецъ царской, власы просты, аки у дѣвицы, риза лазорь, исподъ киноварь. Бармы царскія до подола, и на плечахъ, и на рукахъ; рукава широки. Въ правой рукѣ крестъ, а въ лѣвой свитокъ, а въ немъ пишетъ: Господи Боже, услыши мене, даждь поминающимъ имя Екатерину отпущеніе грѣховъ и въ часъ исхода его, проводи его съ миромъ, и даждь ему мѣсто покойно“.

3) Въ описаніи одной и той же иконы, одного и того перевода ея, или одной и той же редакціи, Подлинники могли различествовать по различному способу описанія и по различію точекъ зрѣнія описывавшаго. Мы уже видѣли различіе подлинниковъ въ описаніи Рождества Христова. Кромѣ приведеннаго выше подробнаго описанія, сличеннаго съ древнѣйшими памятниками, встрѣчается въ подлинникахъ не поздней редакціи и другое столь же подробное описаніе, вообще сходное по предмету описанія, но различное по точкѣ зрѣнія описывавшаго. А именно, въ одномъ изъ моихъ подлинниковъ: „Три Ангела Господня зрятъ на звѣзду: переднему риза лазорь, второму баканъ, третьему празелень; а четвертый ангелъ Господень пастырю благовѣститъ: риза на немъ киноварь, исподъ лазорь; на пастухѣ риза баканъ. Волсви принесоша ему дары: на старомъ волсвѣ риза вохра съ бѣлилы, на второмъ риза лазорь, исподъ бакапъ, на третьемъ киноварь, исподъ празелень. *Колпаки на нихъ аки на тріехъ отрокахъ* (то есть, фригійскія шапочки, подробность, согласная съ древне-христіянскими и

древними Византійскими изображеньями). На другой сторонѣ вельми наклоненъ ангелъ Господень, рукою благословляетъ пастыря: риза киноварь, исподъ лазорь; а подъ нимъ стоитъ пастырь *съ трубою* (какъ въ Погодинскомъ Подлинникѣ): риза на немъ баканъ пробѣлена лазорью. А Богородица и съ своимъ Предвѣчнымъ Младенцемъ. А подъ Богородицею стоитъ дѣвица наклонна, льетъ воду кувшинцемъ въ сосудъ, а руки у нея по локти голы, а на ней риза празелень. Предъ нею сидитъ баба Соломея, а у нея на колѣняхъ (пропущено: вѣроятно, Христосъ Младенецъ); а сидитъ на стулѣ баба, на ней риза баканъ, лазорью пробѣлена, исподъ — срачица до поясу; на головѣ куколь съ празеленью. А противъ бабы сидитъ Іосифъ на камени, а противъ него стоитъ пастырь, старъ, во овчей власеницѣ съ посошкомъ, а посошокъ суковатъ. Плѣшивъ". — Еще примѣръ: выше было указано, какъ описаніе Преображенія сначала вошло въ Толковый Подлинникъ съ надписи подлинника Лицеваго. Это краткое описаніе, конечно, не могло удовлетворить иконописцевъ, и потому они стали означать подробнѣе все это событіе, и тогда, какъ по взгляду на сюжетъ, такъ и по способу описанія, Подлинники естественно должны были между собою разойтись, хотя въ сущности предмета и сходствовали. Такъ въ однихъ спискахъ, какъ въ моемъ краткомъ, значится: „Спасъ стоитъ на горѣ, гора празелень бѣла, ризы на Спасѣ бѣлы, и около Спаса бѣло. Съ правой стороны Спаса стоитъ Илія Пророкъ, сѣдъ, волосы съ ушей, косматые, борода густая косматая, риза празелень, молебенъ ко Спасу. По другую сторону Спаса стоитъ Моисей, русъ, плѣшивъ, борода какъ у Космы Безсребренника, риза баканъ, исподъ лазорь, молебенъ ко Спасу, въ рукахъ скрижали; а подъ Ильею и Моисеемъ гора санкиръ свѣтелъ. Изъ за той горы Апостолы ницъ лежатъ, на горѣ пали, скорчились. Подъ Спасомъ Апостолъ и Евангелистъ Іоаннъ Богословъ, младъ, кудреватъ, риза баканъ, исподъ лазорь. По правую сторону Іоанна подъ Ильею Петръ Апостолъ, риза вохра, исподъ лазорь, палъ на горѣ, а смотритъ на Спаса; а по другую сторону Іоанна братъ его Іаковъ, русъ, борода какъ у Космы Безсребренника, риза празелень, исподъ лазорь". Въ другихъ спискахъ, какъ въ подробномъ Филимоновскомъ, обращено вниманіе на положеніе Апостоловъ, павшихъ на горѣ, именно: „Спасъ въ облакѣ, одѣяніе бѣлое, рукою благословляетъ, въ другой свитокъ. Съ лѣвой стороны Спаса стоитъ Илія Пророкъ, смотритъ на Спаса, съ другой стороны Моисей, въ рукахъ у него скрижали каменныя, какъ книжка. Петръ подъ горою лежитъ, Іоаннъ на камнѣ палъ, а смотритъ вверхъ, Іаковъ головою о земь, а ноги вверхъ, закрылъ рукою лицо свое. На Ильи риза празелень, на Моисеѣ багоръ, на Іаковѣ празелень, на Петрѣ вохра, на Іоаннѣ киноварь".

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

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

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

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

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

Сколько ни была удовлетворительна русская иконописная система въ отношеніи религіозномъ, она, по самымъ принципамъ своимъ, не допускавшимъ художественнаго совершенствованія, носила въ себѣ такіе элементы, которые тотчасъ же должны были обнаружить ея недостатки и слабыя стороны, въ отношеніи художественномъ какъ скоро древне-русская жизнь, оказавшись несостоятельною въ своемъ одностороннемъ, исключительно-національномъ развитіи, стала пользоваться плодами чужой, западной цивилизаціи. Это совершилось во второй половинѣ XVII в., и въ исторіи искусства совпало съ религіознымъ переворотомъ отпаденія отъ господствующей церкви секты старовѣровъ или старообрядцевъ. Царь Алексѣй Михайловичъ, любившій иноземныя потѣхи, не удовольствовался русскими иконописцами, и вызвалъ для украшенія своихъ палатъ иностранныхъ мастеровъ, которые расписывали ихъ ландшафтами и перспективами и снимали портреты (***). Иконопись не могла удержаться въ тѣсныхъ предѣлахъ своей бѣдной техники, и, вмѣстѣ съ ея усовершенствованьемъ, стала терять оригинальность и въ композиціи, подновляя древніе переводы заимствованьями изъ западныхъ печатныхъ листовъ, изъ иностранныхъ лицевыхъ изданій и съ гравюръ. Колоритъ сталъ цвѣтистѣе и сочнѣе, кисть размаши-

(*) Другіе примѣры см. во 2-мъ т. моихъ Очерковъ, стр. 415.

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

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

стѣе, свободнѣе. Этотъ новый стиль въ нашей иконописи извѣстенъ подъ именемъ *Фряжскаго*, въ который перешли позднѣйшія школы Строгановская и Царская. Во главѣ этого новаго направленія школы Царской явился замѣчательный по своему времени художникъ, Симонъ Ушаковъ, который писалъ не только иконы, но уже и миѳологическіе сюжеты, какъ напримѣръ, изображенія богини Мира и бога Войны для заглавнаго листа Московскаго изданія Исторіи о Варлаамѣ и Іоасафѣ царевичѣ 1681 г. Какъ тогдашняя Русская литература наводнялась западными легендами и повѣстями, въ сочиненіяхъ Іоанникія Галятовскаго, Антонія Радивиловскаго, Симеона Полоцкаго, даже самого Димитрія Ростовскаго; такъ и Русскіе мастера съ жадностью новизны бросились на иностранныя гравюры, передѣлывая ихъ на свой ладъ, и видимо усовершенствуясь въ техникѣ и образуя свой вкусъ; какъ напримѣръ это можно видѣть въ гравированныхъ листахъ Страстей Господнихъ, иконъ Богородичныхъ и проч. Изъ школы Ушакова вышли искусные гравёры, которые въ многочисленныхъ экземплярахъ распространяли между русскими новый, болѣе изящный стиль. Наконецъ въ этой же школѣ образовался живописецъ Іосифъ, который въ своемъ посланіи къ Симону Ушакову излагаетъ художественную теорію Русской иконописи (*), согласную съ преданіями Православной церкви и съ существомъ иконописи и основанную на національныхъ преданьяхъ Стоглава, но направленную уже противъ недостатковъ иконописи въ отношеніи художественномъ, которые этотъ благочестивый иконописецъ и вмѣстѣ послѣдователь новаго, западнаго направленія полагаетъ устранить изяществомъ и естественностью въ очертаньяхъ и колоритѣ, то есть, образованьемъ вкуса и изученьемъ природы. Такъ какъ наша иконопись въ своей исторіи шла нераздѣльно съ судьбами церкви, то авторъ этой теоріи, становясь на сторону Патріарха Никона, ведетъ полемику съ партіею старовѣровъ, въ которой преслѣдуетъ неподвижность замкнутой въ себѣ самой національности, въ слѣдствіе чего иконопись доведена была до безобразія ремесленнаго, дюжиннаго производства; и, отдавая полную справедливость западному искусству, онъ не видитъ препятствія въ помѣщеніи иностранныхъ художественныхъ произведеній въ православныхъ церквахъ, буде они согласны съ духомъ нашей иконописи.

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

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

Редакція старообрядческая, въ противодѣйствіе западному вліянію, не преминула охранить себя слѣдующимъ правиломъ, внесеннымъ въ упомянутое уже выше наставленіе иконописцамъ, въ Подлинникѣ Большакова съ лицевыми Святцами: „Отъ невѣрныхъ и иностранныхъ Римлянъ и Арменовъ иконнаго воображенія Православнымъ Христіанамъ пріимати не подобаетъ; аще ли же по нѣкому прилучаю отъ древнихъ лѣтъ гдѣ обрящется въ нашихъ странахъ, вѣрныхъ, рекше въ греческихъ или въ русскихъ, а вообразуемо будетъ послѣ росколу церковнаго, еже Грекомъ съ Римляны, и тогда, аще и зѣло иконное воображеніе есть по подобію и хитро, поклоненія же имъ не творити, понеже отъ рукъ невѣрныхъ воображени суть, но совѣсть ихъ нечистотѣ подлежитъ“.

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

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

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

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

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

Благовѣщеніе. „Архангелъ Гавріилъ пришедъ стоитъ предъ храминою, помышляя о чудесѣ, како повелѣнная ми отъ Бога совершати начну. Риза на немъ киноварная, багряная свѣтлая, исподъ лазорь. Главою поникъ долу умиленію. И вшедши въ полату, стоитъ передъ Пречистою съ свѣтлымъ и веселымъ лицомъ, и благопріятною бесѣдою рекъ къ Ней: Радуйся, Обрадованная, Господь съ Тобою. Въ рукахъ держитъ скипетръ. Пречистая сидитъ, а передъ нею лежитъ книга разогнутая, а въ ней написано: се Дѣва во чревѣ зачнетъ и родитъ сына, и нареченіи имя Ему Еммануилъ. Верхняя одежда багоръ тмяной, исподъ лазорь. Одна полата вохра, а гдѣ Богородица сидитъ, полата празелень. Вверху на облакахъ Саваоѳъ; отъ Него исходитъ Духъ Святый на Богородицу. Другой переводъ писать Благовѣщеніе: Пречистая Богородица стоитъ надъ колодцемъ; оглянулась къ верху на Архангела, въ рукѣ держитъ сосудъ. Архангелъ, летя сверху, благовѣститъ Богородицѣ“.

Рождество Іисуса Христа (*). Послѣ описанія сюжета и за выпискою изъ Четій-Миней Димитрія Ростовскаго и изъ Кирилловой Книги о Волхвахъ, присовокупленъ слѣдующій критическій взглядъ на преданіе Подлинника: „Во многихъ Подлинникахъ пишется, что Пречистая лежитъ въ вертепѣ при яслѣхъ на подобіе мірскихъ женъ по рожденіи. Еще же и баба Соломія омываетъ Христа, а дѣвица подаетъ воду и льетъ въ купѣль. Подражая этому древніе иконописцы, которые мало знали Священное Писаніе, такъ писали и иконы, и нынѣшніе нѣкоторые грубые невѣжды тому же подражаютъ. Но Пречистая Дѣва Богородица безболѣзненно родила, непостижимо и несказанно, прежде рождества дѣва, и въ рождествѣ дѣва, и по рождествѣ опять дѣва, и не требовала бабинаго служенія, но сама родительница и рожденію служительница; сама родила, сама и воспеленала; благоговѣйно осязаетъ, обнимаетъ, лобзаетъ, и подаетъ сосецъ: все дѣло радости исполнено; нѣтъ никакой болѣзни, ни немощи въ рожденіи“. Итакъ, поэтому Подлиннику, Богородица не лежитъ, а сидитъ при яслѣхъ.

Преображеніе. Для полноты картины описаніе начинается выпискою изъ Евангелія: „Поятъ Іисусъ Петра, Іакова и Іоанна брата его, и возведе ихъ на гору высоку едины, и преобразися предъ ними, и просвѣтися лице его яко солнце, ризы же его быша бѣлы яко свѣтъ: и се явистася имъ Моисей и Илія съ нимъ глаголюще: и облакъ свѣтелъ осѣни ихъ. И се гласъ изъ облака глаголя: Сей есть Сынъ Мой возлюбленный, о Немъ же благоволихъ, Того послушайте“ и т. д. За тѣмъ: „Преображеніе Господне было мѣсяца Августа въ 6-й день, передъ возсіяніемъ утренней зари, а не такъ какъ написалъ Кириллъ Транквилліонъ, что Преображеніе было передъ вольнымъ его страданіемъ во вторникъ, передъ великимъ пяткомъ. А пишется Преображеніе такъ: Ѳаворская гора изображена высока; на ней Христосъ на свѣтломъ облакѣ, лицо его какъ солнце, ризы его бѣлы какъ свѣтъ, на всѣ стороны отъ него блистаніе, то есть, свѣтъ, простирающій солнечные лучи и на апостоловъ. По сторонамъ Спасителя Моисей и Илія пророкъ. Илія отъ живыхъ, Моисей отъ мертвыхъ; на Иліи риза празелень, на Моисеѣ богряная. Апостолы на горѣ пали ницъ. Петръ зритъ на Христа, лицо руково закрылъ, риза на немъ вохряная, исподъ лазорь. Іоаннъ на колѣни палъ, лицомъ на землю, риза на немъ киноварная, исподъ зеленый. Іаковъ палъ головою о земь, ноги вверхъ; лицо свое закрылъ, риза лазоревая“.

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

(*) Смотри въ моихъ Очеркахъ, II, стр. 349, 362 375, 410.

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

же, какъ повѣствуетъ Златоустъ въ словѣ на Благовѣщеніе, лицо дѣвичье, уста дѣвичьи и прочее устроеніе дѣвичье. Въ изображеніи Рождества Христова видимъ *Матерь сидящу*, Отроча же въ яслѣхъ младо лежаще; а если отроча младо, то какъ же можно лицо его мрачно и темнообразно писать? Напротивъ того, всячески подобаетъ ему быть бѣлу и румяну, паче же лѣпу, а не безлѣпичну, по Пророку глаголющему: Господь воцарися и въ лѣпоту облечеся" и т. д. Впрочемъ, и этотъ новый Подлинникъ, вызванный историческою потребностью—придать иконописи красоту и выраженіе, а прежніе Подлинники очистить отъ разнорѣчій и неурядицы, не только не достигалъ своей цѣли, но и впадалъ въ ошибки, даже въ своей критикѣ, направленной къ очищенію старой иконописи отъ недостатковъ. Относясь къ старинѣ враждебно, онъ не умѣлъ оцѣнить ея преданій, и часто ихъ игнорируетъ, какъ напримѣръ, въ описаніи Благовѣщенія онъ опустилъ такой общераспространенный и освященный давностью переводъ этого сюжета, какъ переводъ Благовѣщенія съ веретеномъ. Полемизируя съ невѣжественною стариною, онъ становится иногда въ явное противорѣчіе съ преданьями древне-христіянскаго и Византійскаго искусства; какъ напримѣръ, безусловно порицаетъ въ иконѣ Рождества Христова лежачее положеніе Богородицы, между тѣмъ какъ съ древнѣйшихъ временъ, какъ мы видѣли, Богородица изображалась въ этомъ сюжетѣ и сидящею и лежащею.

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

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

Изъ предыдущаго обозрѣнія явствуетъ, что важное значеніе нашей иконописи въ исторіи христіянскаго искусства состоитъ не въ художественномъ исполненіи, а въ иконописныхъ сюжетахъ, данныхъ церковнымъ преданіемъ и въ большей или меньшей чистотѣ сбереженныхъ исторіею Русской иконописи, и объясненныхъ и опредѣленныхъ Иконописными Подлинниками. Съ точки зрѣнія устарѣлыхъ эстетическихъ теорій, ограничивающихъ исторію искусства развитіемъ внѣшней формы, нашей иконописи отказали бы въ историческомъ значеніи, и нашли бы немыслимымъ самое понятіе объ исторіи Русской иконописи. Но съ той точки зрѣнія жизненнаго отношенія искусства къ исторіи развитія идей, съ которой современные ученые западные открыли неистощимое богатство матеріаловъ въ искусствѣ древне-христіянскомъ и даже въ его варварской формѣ Романскаго стиля, и наша иконопись не

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

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

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

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

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

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

эпоху, отъ IX до половины XII в., когда церковное искусство на западѣ дошло до крайняго безобразія. Ясно, слѣдовательно, что Русь, будучи связана своею исторію съ Византіею, была счастливѣе другихъ современныхъ ей средневѣковыхъ народовъ, когда въ X и XI в. могла она почерпнуть церковное искусство изъ самаго лучшаго въ то время источника, въ Византіи. Потому не меньшаго вниманія заслуживаетъ въ нашихъ Подлинникахъ расширеніе иконописнаго преданія источниками этого періода, представителемъ которыхъ названъ Менологій императора Василія (989—1025).

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

Историческое развитіе христіанскаго искусства всѣхъ трехъ періодовъ имѣетъ своею цѣлію точнѣйшее опредѣленіе христіанскихъ типовъ и сюжетовъ. Чѣмъ далѣе въ древность, тѣмъ меньше индивидуальности въ святыхъ личностяхъ и меньше развитія въ изображеніи священныхъ событій. Въ искусствѣ первыхъ четырехъ вѣковъ, сохранившемся въ живописи катакомбъ и въ скульптурѣ саркофаговъ, еще не опредѣлились, ни типы Христа и Богоматери, ни подробности Евангельскихъ событій: и при томъ изъ этихъ событій берутся только тѣ, которыя представляютъ идею искупленія съ стороны свѣтлой, торжественной, въ чудесахъ Христа, въ поклоненіи Ему и въ Его спасительномъ ученіи, а не тѣ, гдѣ искупленіе является въ страданіяхъ, неповинной смерти и въ распятіи. Всѣ эти послѣднія сцены развились уже въ послѣдствіи. Искусство временъ христіанскихъ Мучениковъ не знаетъ мученичества и страданій, и не умѣетъ ихъ изображать. Все въ этомъ искусствѣ ясно и торжественно, все направлено къ любви и утѣшенію, и въ живописи подземныхъ кладбищъ и въ начертаніяхъ надгробныхъ плитъ на могилахъ мучениковъ. Нѣтъ изображеній ни костровъ, на которыхъ сожигались мученики, ни орудій мученія, ни намековъ на преслѣдованья. Только Іона, извергаемый изъ пасти кита, или Даніилъ, чудесно сохраняемый между львами — символически даютъ разумѣть о торжествѣ мученичества, и, удаляя мысль отъ ненависти къ преслѣдователямъ, подаютъ мученикамъ новую силу страдать и молиться. Потому самые мученики являются только въ видѣ величавыхъ фигуръ, торжественно простирающихъ руки для молитвы. — Въ древнѣйшихъ памятникахъ Христосъ изображается юнымъ и безбородымъ, рѣдко съ бородою; иногда, въ видѣ Добраго Пастыря, несетъ на плечахъ агнца, или въ пастушеской сценѣ, стоитъ между двумя овечками; иногда съ жезломъ въ рукѣ совершаетъ чудеса: претворяетъ воду въ вино, воскрешаетъ Лазаря; обыкновенно одинъ, безъ исторической обстановки цѣлаго событія. Это только намеки на лица и событія, а не точное и подробное изображеніе ихъ. Это не художественные типы, а символы. Древне-христіанскій художникъ, хорошо владѣя техникою античнаго искусства, но не умѣя обнять во всей обширности и глубинѣ идеи новой религіи, разными символическими намеками хочетъ только навести мысль молящагося на предметы, не доступные изображенію. То изобразитъ онъ Христа подъ античною формою Орфея, укрощающаго звѣрей звуками своей музыки, то подъ символомъ агнца, который съ жезломъ въ своей лапѣ совершаетъ чудесное умноженіе хлѣбовъ или воскрешаетъ Лазаря, то подъ символомъ рыбы и т. п. Сопоставленіе событій Ветхаго и Новаго Завѣта составляетъ для художника самое удобное средство для выраженія сомкнутаго въ себѣ самомъ круга его понятій, не развитаго анализомъ подробностей. Грѣхопаденіемъ первыхъ человѣковъ намекаетъ онъ на искупленіе, Ноемъ въ ковчегѣ — на крещеніе и на Церковь христіанскую; Даніиломъ во рвѣ между звѣрями, тремя отроками въ пещи, или Іовомъ на гноищѣ —на страсти Господни; Іоною въ чревѣ кита—на воскресеніе Іисуса Христа; Ильею, возносящимся на небо въ колесницѣ—на вознесеніе Спасителя и т. п. Не затрудняя себя ландшафтомъ, для краткости, изображаетъ онъ предметы внѣшней природы олицетворенными, то есть, горы, рѣки, море, города, солнце, луну — въ видѣ человѣческихъ фигуръ, въ которыхъ нельзя не усмотрѣть ясныхъ слѣдовъ античныхъ типовъ божествъ; точно также какъ идеи и тайны христіанскаго ученія представляетъ въ условно принятыхъ формахъ, каковы: агнецъ (искупительная жертва), голубь (символъ Духа Святаго), рыба (Іисусъ Христосъ (*) и душа, окрещенная крещеньемъ), павлинъ (воскресеніе), фениксъ (воскресеніе и безсмер-

(*) По гречески рыба — ἰχθύς — состоитъ по ученію того времени изъ начальныхъ буквъ текста: Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ υἱὸς σωτὴρ — т. е Іисусъ Христосъ Богъ сынъ Спаситель.

тіе) и много др. Такимъ образомъ, главнѣйшая задача, выполненная искусствомъ первыхъ вѣковъ христіанства, состоитъ въ созданіи Христіанской Символики, которая вошла въ основаніе новаго искусства всѣхъ временъ, а въ нашей иконописи сохранилась и доселѣ (*).

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

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

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

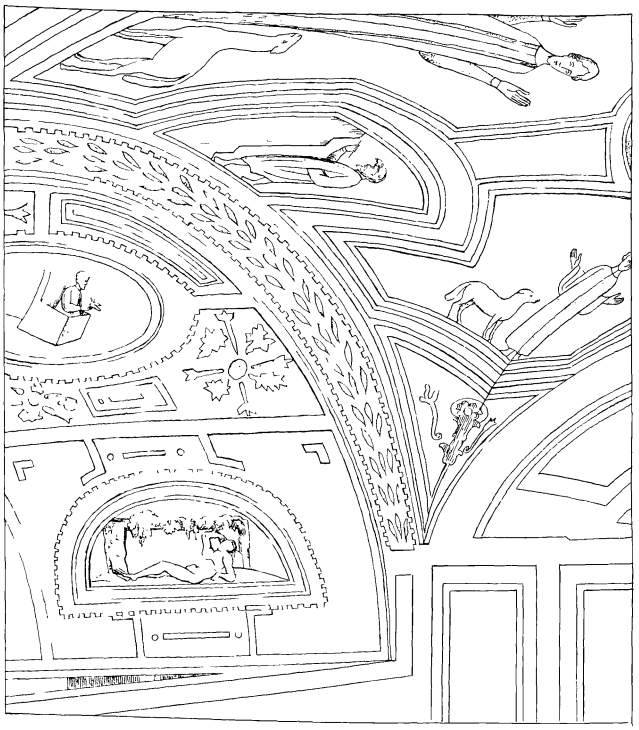
(*) Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen. Altona. 1825.—Piper, Mythologie u. Symbolik d. christ. kunst. Weimar. 1847—1851.—Piper, Ueber den christlichen Bilderkreis. Berlin. 1852.—Didron, Iconographie Chrétienne. Histoire de Dieu. Paris. 1843.—Twining, Symbols and emblems of early and med. christ. art. London. 1852.—Martigny. Dictionnaire des Antiquités Chrétiennes. Paris. 1864.

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

ста: въ серединѣ въ кругу: Орфей игрою на арфѣ сзываетъ къ себѣ звѣрей и птицъ. На спускахъ плафона: Даніилъ между львами, Моисей источаетъ изъ скалы воду, Давидъ съ пращею и Христосъ воскрешаетъ Лазаря. Иногда на спускахъ, вмѣсто полукружій, четвероугольники. Напримѣръ, въ катакомбахъ Понціана: посреди въ кругу Добрый Пастырь; въ четырехъ четвероугольникахъ на спускахъ — четыре времени года: весна подъ видомъ дитяти съ лиліею въ одной рукѣ и съ зайцемъ въ другой. Лѣто подъ видомъ жнущаго жатву. Осень подъ видомъ виноградаря, приставляющаго къ дереву лѣстницу. Зима подъ видомъ человѣка, грѣющагося у огня, съ зажженнымъ факеломъ въ рукѣ. Если живопись расположена въ нишѣ или въ полукружіи, описанномъ аркою, то это полукружіе раздѣлено линіями на отдѣлы. Напримѣръ, въ катакомбахъ Св. Агнесы, въ двухъ концентрическихъ полукружіяхъ: въ нижнемъ посреди молящаяся фигура (orans), направо отъ зрителя пять мудрыхъ дѣвъ съ свѣтильниками, налѣво трапеза (ἀγάπη). Въ верхнемъ полукружіи: посреди, надъ молящеюся фигурою — Добрый Пастырь; на спускахъ: направо — Даніилъ между львами, налѣво — Адамъ и Евва по сторонамъ Древа Познанія добра и зла. Или, въ катакомбахъ Св. Маркеллина и Петра: въ нижнемъ полукружіи молящаяся женская фигура между деревьями и двумя мужчинами, къ ней обращающимися. Въ верхнемъ полукружіи: надъ молящеюся — въ маленькомъ кругѣ: Ной въ ковчегѣ съ летящею голубицей: на спускахъ полукружія: направо Адамъ съ Еввою по сторонамъ Древа Познанія, налѣво — Моисей, источающій жезломъ изъ скалы воду. Между линіями, отдѣляющими эти сюжеты, пустыя пространства наполняются изображеньями птицъ, звѣрей, геніевъ, вазъ, сосудовъ, гирляндъ и другихъ украшеній въ античномъ стилѣ. Событія, какъ замѣчено выше, изображаются кратко, одними намеками; напримѣръ, ковчегъ Ноя, какъ въ живописи катакомбъ, такъ и въ древнѣйшихъ рельефахъ, представляется въ видѣ ящика, такого узкаго, что можетъ вмѣстить только одного Ноя, который поднимается изъ него по поясъ. Иногда этотъ ящикъ стоитъ на лодкѣ. Іона изображается обнаженнымъ, даже въ сценѣ, когда лежитъ или сидитъ подъ смоковницею. Тоже и Даніилъ во рву обнаженный, а не въ фригійскомъ костюмѣ, какъ принято было въ послѣдствіи, и какъ потомъ въ нашей иконописи. Одежда съ полосами, или источниками, или по обѣимъ сторонамъ отъ плечъ, или посреди, отъ груди, и до самаго низа. Эти полосы приняты въ древне-Византійскомъ искусствѣ, и оттуда перешли къ намъ. Особенно характеричны часто встрѣчающіяся изображенія молящихся, въ длинныхъ одеждахъ, съ распростертыми руками: это или Св. Мученики и Мученицы, или изображенія похороненныхъ христіанъ надъ ихъ могилами, иногда, можетъ быть, олицетвореніе молитвы и гонимой Церкви временъ мученичества. Молитвенная поза этихъ фигуръ съ распростертыми руками, иногда горизонтально, иногда приподнятыми, какъ молятся наши священнослужители, вствѣчается въ Византійскомъ искусствѣ, какъ въ раннемъ, напр. на фрескахъ въ храмѣ Св. Георгія IV в., въ Солунѣ, такъ и въ позднѣйшемъ, напр. въ мозаическомъ изображеніи Богородицы въ Кіево-Софійскомъ соборѣ на Нерушимой стѣнѣ XI в., или въ храмѣ Чефалу въ Сициліи XII в. Таже древняя молитвенная поза удержана въ изображеніи *Знаменія* Богородицы. Нѣтъ сомнѣнія, что наши иконописцы для изображенія Св. Мучениковъ могли бы многимъ воспользоваться въ этихъ молящихся фигурахъ катакомбъ, такъ какъ эти поэтическія, величавыя фигуры, относясь ко времени самыхъ Мучениковъ, передаютъ намъ современный имъ костюмъ и самое настроеніе духа. Относительно техники, живопись катакомбъ служитъ ближайшею связью искусства христіанскаго съ античнымъ, отъ котораго оно наслѣдовало изящный вкусъ и натуральность. Очеркъ бойкій, колоритъ живой и яркій, какъ въ живописи Геркуланума и Помпеи.—Для наглядняго знакомства прилагается здѣсь въ снимкѣ часть стѣны съ сводами изъ катакомбъ Св. Агнесы, изъ капеллы, такъ называемой Агапы, лѣвая сторона. Внизу часть стѣны подъ полукружіемъ съ изображеніемъ Іоны подъ смоковницею и Ноя въ ковчегѣ съ голубицею; выше часть свода, съ изображеньями на его спускѣ.—Моисея, источающаго изъ скалы воду, и молящейся фигуры, которая стоитъ между двумя овцами. Здѣсь же приложены снимки Добраго Пастыря изъ катакомбъ Маркеллина и Петра, и Орфея изъ катакомбъ Св. Каллиста (*).

(*) Bosio, Roma sotteranea. Roma. 1632.—Aringhi, Roma subterranea. Romae. 1651—1659. — Bottari, Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma. Roma. 1733—1754.—Perret, Les catacombes de Rome. Paris. 1851.—

V.







Печат. въ Лит. К. Эрготъ.

II. Рельефы на саркофагахъ. Это четвероугольные ящики изъ камня, преимущественно изъ мрамора, для похороненія покойниковъ, шире и выше нынѣшнихъ гробовъ, и съ отвѣсно спускающимися стѣнками, а не откосными. Хотя употребленіе ихъ восходитъ до временъ язычества, но отъ первыхъ вѣковъ христіанства сохранилось больше надгробныхъ плитъ, нежели саркофаговъ: это плиты съ надписями, любопытными по содержанію, и съ немногими очерками символическаго характера, изображающими то павлина, голубя, пѣтуха, пальмовую вѣтку, то олицетвореніе райской рѣки въ видѣ человѣческой фигуры; то молящуюся фигуру, съ распростертыми руками, какъ въ живописи катакомбъ. Что же касается до большей части лучшихъ саркофаговъ, то они, относясь къ IV в., предлагаютъ уже дальнѣйшее развитіе иконографіи, сравнительно съ древнѣйшею живописью катакомбъ. Саркофаги украшены рельефами, высокими или плоскими, иногда со всѣхъ четырехъ сторонъ, иногда съ трехъ, но обыкновенно съ одной передней. Рельефы на саркофагѣ, всѣ вмѣстѣ взятые, рѣдко изображаютъ одно общее имъ всѣмъ событіе,но представляютъ цѣлый рядъ краткихъ эпизодовъ, изъ одной, двухъ или трехъ фигуръ. Эти эпизоды не состоятъ между собою въ видимой связи, и часто помѣщаются рядомъ — одинъ изъ Ветхаго, другой изъ Новаго Завѣта; но всѣ они вмѣстѣ стремятся къ выраженію одной общей идеи. Располагаются они въ одинъ или въ два ряда. Иногда каждый эпизодъ отдѣляется колонкою, такъ что весь саркофагъ представляется колоннадою, увѣнчанною архитравомъ; иногда эпизоды размѣщаются въ полукруглыхъ нишахъ, подъ арками, или подъ тупыми углами, и тогда всѣ вмѣстѣ взятыя имѣютъ видъ храма съ нѣсколькими абсидами или конхами, которыя на саркофагахъ и изображаются въ видѣ раковинъ, съ чѣмъ вполнѣ согласуется употребляемый до селѣ архитектурный терминъ—к о н х а (concha, κογχη). Когда рельефы, расположенные между колоннами въ нишахъ или подъ фронтонами, идутъ въ два ряда, одинъ подъ другимъ; тогда саркофагъ имѣетъ видъ какъ бы двухъяруснаго иконостаса. Кромѣ рельефовъ изъ Священнаго писанія, иногда, въ самой срединѣ саркофага, помѣщаются, въ бо́льшемъ размѣрѣ изображенія въ немъ погребенныхъ, или другихъ какихъ либо лицъ, обыкновенно двухъ фигуръ, по поясъ, въ кругу въ видѣ щ и т а или р а к о в и н ы—въ формѣ, заимствованной отъ портретовъ античнаго искусства (imagines clypeatae), и впослѣдствіи, какъ увидимъ, принятой для изображеній Христа по грудь. Иногда вверху по угламъ саркофага помѣщаются маски въ античномъ стилѣ. Въ саркофагахъ господствуетъ тотъ же параллелизмъ между Ветхимъ и Новымъ Завѣтомъ, какъ и въ живописи катакомбъ; но объемъ сюжетовъ изъ Евангелія шире, особенно въ сценахъ, предшествующихъ страстямъ Господнимъ, къ которымъ искусство уже приближается, но все еще не смѣетъ и не умѣетъ ихъ изображать. Такъ очень часто встрѣчаются изображенія Христа, задерживаемаго воинами въ Геѳсиманскомъ саду, отрекающагося Петра съ пѣтухомъ, Пилата, умывающаго руки. Господствующій типъ Христа — юношеская, идеальная фигура, безъ бороды, съ длинными волосами, изящно закинутыми назадъ, въ тунікѣ и тогѣ, перекинутой черезъ одно плечо и подхваченной подъ другую руку.

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

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

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

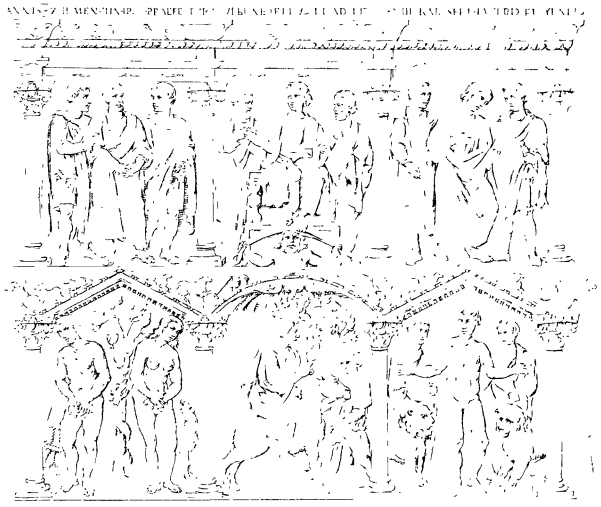
намъ Древа Познанія, съ аттрибутами труда, предопредѣленнаго имъ по изгнаніи изъ Рая для снисканія пищи и одѣянія: около Адама снопъ жита, около Еввы — ягненокъ, для означенія прядепья шерсти. Наконецъ въ послѣднемъ — Іовъ на гноищѣ, юношеская фигура, безъ бороды; около еще двѣ фигуры. Для христіанской символики особенно важенъ этотъ саркофагъ по украшеніямъ, наполняющимъ пустые углы, образуемые арками нижняго ряда, надъ барельефами. Въ этихъ углахъ подъ видомъ агнцевъ изображены Христосъ и другія священныя лица въ нѣкоторыхъ сценахъ, обычныхъ для искусства того времени; а именно: агнецъ жезломъ извлекаетъ изъ скалы воду (Моисей), и получаетъ скрижали отъ десницы Господней (онъ же); агнецъ въ пещи (намекъ на трехъ отроковъ въ Вавилонской пещи); агнецъ возлагаетъ свою лапку на другаго агнца, на котораго сходитъ съ неба Духъ Божій (Іоаннъ креститъ Іисуса Христа); агнецъ съ жезломъ умножаетъ хлѣбы, воскрешаетъ Лазаря (Іисусъ Христосъ). Снимокъ съ середней части саркофага см. подъ № 1.

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

Оба эти саркофага изъ Ватиканскихъ катакомбъ.

3) Саркофагъ подъ каѳедрою Миланской базилики Св. Амвросія, по своему происхожденію позднѣе обоихъ предыдущихъ. Барельефы со всѣхъ четырехъ сторонъ. На передней, раздѣленной на два ряда, въ нижнемъ, который составляетъ главную и большую часть этой стороны, въ серединѣ, въ полукруглой нишѣ возсѣдаетъ на престолѣ Христосъ, съ Писаніемъ въ рукѣ; подъ его ногами двѣ молитвенно склоняющіяся фигуры по сторонамъ агнца. По обѣимъ сторонамъ Христа, его ученики, одни сидятъ, другіе стоятъ; фонъ раздѣленъ на арки, поддерживающія зданіе. Въ верхнемъ ряду: надъ Христомъ щитъ съ груднымъ изображеніемъ мужчины и женщины, поддерживаемый обнаженными крылатыми геніями, съ хламидами на плечахъ. Налѣво три Еврейскіе отрока, отказывающіеся поклониться идолу — это первая половина событія, котораго и заключеніе также встрѣчается на саркофагахъ, то есть, три отрока въ пещи. — Направо — три волхва несутъ дары Христу младенцу, находящемуся на колѣняхъ сидящей Богородицы. Оба эти рельефа соотвѣтствуютъ другъ другу и по мысли и по внѣшности: тамъ три Еврейскихъ отрока отрекаются поклониться идолу, а здѣсь три волхва, представители язычества, идутъ съ усердными приношеніями къ Богу истинному. И тѣ и другіе въ одинаковыхъ восточныхъ костюмахъ и въ фригійскихъ шапкахъ (хотя въ этомъ саркофагѣ головы волхвовъ посбиты, но ихъ фригійскія шапки извѣстны изъ другихъ памятниковъ того же времени). По обѣимъ узкимъ сторонамъ оконечностей саркофага, тоже на фонѣ зданія съ арками, изображено: на одной Жертвоприношеніе Исаака и стоящіе Апостолы, а наверху въ фронтонѣ: въ серединѣ въ вѣнкѣ извѣстная монограмма Христа, состоящая изъ греческой буквы Х, отвѣсно перечеркнутой буквою Р. По сторонамъ вѣнка по голубю и по буквѣ альфа и омега. Эта монограмма Христа въ вѣнкѣ иногда полагается на верхней оконечности креста, изображаемаго между рельефами въ самой серединѣ передней стороны саркофага. На другой узкой сторонѣ Миланскаго памятника, на маломъ пространствѣ скучено четыре Ветхозавѣтныхъ сюжета: Илья пророкъ возносится на небо на колесницѣ, запряженной четырьмя конями, покидая Елисею свою мантію. Рядомъ Ной въ ковчегѣ, въ видѣ ящика или купели, съ голубицею, а около него Моисей, принимающій изъ Господней десницы скрижали. Подъ конями Иліи: Адамъ и Евва по сторонамъ Древа Познанія. Илія, Елисей, Ной и Моисей — всѣ безбородыя, юношескія фигуры; но Авраамъ, въ вышеупомянутомъ рельефѣ съ бородою. Надъ этими

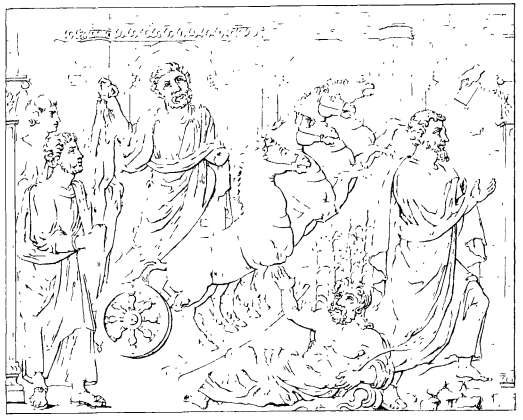
1.



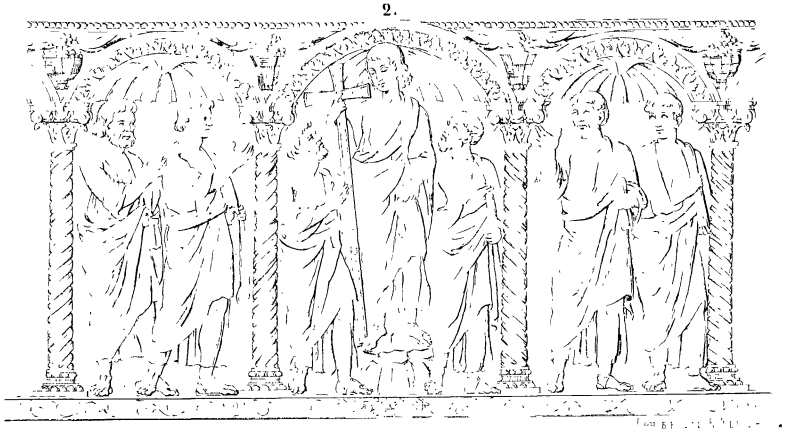
3.



4.



2.



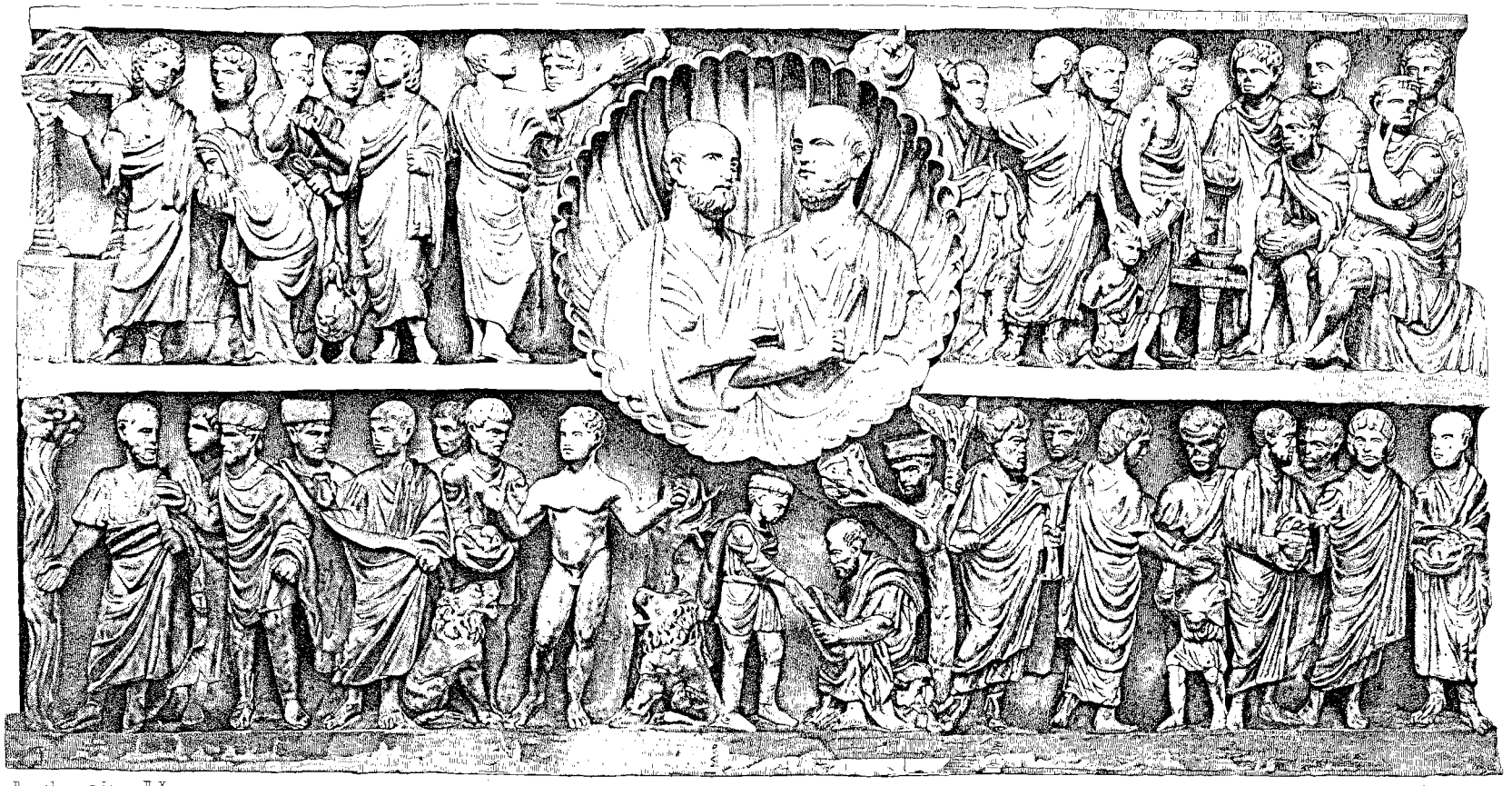


Рис. на кам. съ фотогр. П. Ходоровичъ

Печ. въ Лит. К. Эрготъ.

САРКОФАГЪ БАЗИЛИКИ MARIA MAGGIORE.

четырьмя ветхозавѣтными событіями, во фронтонѣ изображено Рождество Христово: въ серединѣ въ ясляхъ лежитъ спеленутый Христосъ младенецъ, а по сторонамъ волъ и оселъ, и только. Богородица и Іосифъ отсутствуютъ, или потому что скульпторъ хотѣлъ намѣтить событіе краткимъ намекомъ, или потому, что онъ былъ послѣдователемъ ереси, отказывавшей Дѣвѣ Маріи въ чествованіи ея Богоматерью — Снимокъ со всей этой стороны см. подъ № 3, а подъ № 4-мъ соотвѣтствующій барельефъ съ саркофага Луврскаго, о которомъ будетъ сказано ниже. — На задней сторонѣ Миланскаго памятника, въ серединѣ изображенъ стоящій на горѣ Спаситель — типъ замѣчательный потому, что съ бородою. По сторонамъ стоящіе Апостолы, по шести; въ ногахъ Спасителя у горы двѣ преклоняющіяся фигуры, мужчина и женщина. На нижней полосѣ, служащей пьедесталомъ, еще разъ изображены Христосъ и Апостолы подъ видомъ агнцевъ: въ серединѣ стоитъ агнецъ больше другихъ, а по сторонамъ по шести агнцевъ поменьше, справа и слѣва идутъ къ середнему, направляясь отъ зданій, изображенныхъ по обоимъ угламъ: это Виѳлеемъ и Іерусалимъ.

4) Саркофагъ изъ подъ олтаря базилики Апостола Павла, въ Латеранскомъ музеѣ. Рельефы на передней сторонѣ, въ два ряда, сплошные, то есть, не раздѣленные колонками. Въ верхнемъ ряду, въ серединѣ въ щитѣ поясныя изображенія двухъ фигуръ. Налѣво отъ зрителя сцены изъ Ветхаго Завѣта: сотвореніе первыхъ человѣковъ и грѣхопаденіе; въ сотвореніи Господь съ бородою, сидитъ на престолѣ; въ грѣхопаденіи — юношеская фигура, какъ обыкновенно изображается на саркофагахъ Христосъ. Адаму даетъ колосья, а Евѣ барашка или козленка; около Древо Познанія съ зміемъ. На право Новый Завѣтъ: Спаситель претворяетъ воду въ вино — намекъ на чудо въ Канѣ Галилейской; умножаетъ хлѣбы и воскрешаетъ Лазаря.—Въ нижнемъ ряду, въ серединѣ, подъ щитомъ съ портретами, Даніилъ между львами, Аввакумъ приноситъ ему пищу. Налѣво Поклоненіе волхвовъ, и Христосъ исцѣляетъ слѣпаго; направо Отреченіе Петра съ пѣтухомъ, и Моисей жезломъ извлекаетъ изъ скалы воду.

5) Въ заключеніе, для составленія понятія о художественномъ стилѣ саркофаговъ, предлагается здѣсь рисунокъ съ точной фотографической копіи съ саркофага Либерієвой Базилики (Maria Maggiore), въ Римѣ, взятаго туда изъ катакомбъ Лукины (Lucinae). Въ серединѣ, въ медальонѣ изъ раковины, двѣ мужскія фигуры, отлично исполненныя, настоящіе портреты по натуральности и по выраженію характера; полагаютъ, что это Апостолы Петръ и Павелъ. По сторонамъ медальона, въ верхнемъ ряду, налѣво отъ зрителя, Моисей принимаетъ скрижали отъ десницы Господней, направо Авраамъ приноситъ въ жертву Исаака. Далѣе—Христосъ передъ Пилатомъ, умывающимъ руки. За Моисеемъ налѣво — Отреченіе Петра, съ пѣтухомъ, и Христосъ воскрешаетъ Лазаря (замѣчательна форма гроба въ видѣ античнаго зданія). Въ нижнемъ ряду, начиная съ лѣвой окопечности: Моисей источаетъ изъ скалы воду: Іуден ведутъ Христа; Даніилъ между львами; Моисей сидитъ съ скрижалями, объясняя народу законъ; Закхей на смоковницѣ; Спаситель даетъ зрѣніе слѣпому и чудесно умножаетъ рыбы и хлѣбы.

Такъ какъ по самому существу своему, скульптура болѣе способна представлять событія въ малосложной группѣ, нежели въ широкомъ развитіи, которое предоставляется болѣе удобнымъ къ тому средствамъ живописи, и такъ какъ древне-христіанскіе рельефы на маломъ пространствѣ стремятся выразить многое, вполнѣ отражая обиліе идей, которыя въ ихъ неразвитыхъ зародышахъ сомкнуты въ вѣрующемъ воображеніи художника; то рельефы саркофаговъ важны въ исторіи христіанскаго искусства тѣмъ, что пріучили глазъ схватывать цѣлое событіе по короткому намеку, выработавъ съ этою цѣлью типическія формы для изображенія разныхъ сюжетовъ Ветхаго и Новаго Завѣта. Потому тѣже сюжеты повторяются на саркофагахъ почти въ одномъ и томъ же видѣ, съ малыми видоизмѣненіями. Таковы, напримѣръ, чудеса Іисуса Христа, Адамъ и Евва, Моисей, источающій изъ скалы воду. Иногда очевидно одинъ рельефъ служилъ образцомъ для другаго. Такъ узкая сторона Миланскаго саркофага, съ четырьмя ветхозавѣтными сюжетами, повторена на саркофагѣ Луврскомъ (изъ Рима): Илія на колесницѣ съ Елисеемъ и Моисей въ тѣхъ же самыхъ позахъ, на тѣхъ же мѣстахъ и на томъ же фонѣ зданія съ арками, только всѣ трое съ бородами; и за отсутствіемъ Адама и Еввы и Ноя, ихъ мѣсто занимаетъ Іорданъ въ видѣ лежащаго въ тростникѣ старца, облокотившагося на урну, изъ которой выливается вода. Снимокъ см. подъ № 4 (*).

(*) Кромѣ указанныхъ изданій Бозіо, Аринги, Боттари: Allegranza, Spiegazione e reflessioni sopra alcuni sacri monumenti antichi di Milano. Milano. 1757.—Ferrario, Monumenti sacri e profani dell'imperiale e reale basilica di

III. Мозаики. Ни чѣмъ столько не характеризуетъ искусство восторжествовавшую надъ гоненіями и получившую подобающее ей господство Церковь, какъ блистательное убранство разноцвѣтною и позлащенною мозаикою храмовъ, которые съ небывалою дотолѣ роскошью и торжественностью стали воздвигаться и на востокѣ, и на западѣ. Въ этомъ блескѣ и яркости колорита, подъ глянцовитымъ стекломъ Византійской мозаики, въ этихъ торжественно выступающихъ на золотомъ фонѣ ликахъ Святыхъ, вознесенныхъ подъ свѣтлый куполъ или въ далекое углубленіе храма, за алтаремъ, въ этомъ образѣ Іисуса Христа, въ торжествѣ славы своей возсѣдающаго на престолѣ, между Апостолами и Святыми, будто и само искусство вмѣстѣ съ Церковью вѣрующихъ торжествуетъ свое освобожденіе отъ катакомбъ, гдѣ оно должно было скрываться отъ дневнаго свѣта, озаряемое неровнымъ мерцаніемъ лампъ. Торжествующая Церковь возноситъ до торжественной славы и Святые лики, окружая ихъ нимбомъ, или сіяніемъ вѣнца, чего еще не наблюдало систематически искусство временъ мученичества, не выдѣлявшее святыхъ сіяніемъ изъ толпы обыкновенныхъ людей, и особенно въ изображеніяхъ скульптурныхъ (*). Тѣ, которые старались придать всевозможный блескъ храму мозаическими работами, хорошо понимали ихъ ослѣпительный для молящихся эффектъ, и выражали о томъ свою мысль въ надписяхъ, помѣщаемыхъ при мозаикахъ. Такъ подъ мозаикою абсиды въ храмѣ Космы и Даміана въ Римѣ, VI в., изображающею Христа между Апостолами Петромъ и Павломъ, Космою и Даміаномъ и Св. Ѳеодоромъ и Папою Феликсомъ, съ моделью храма въ рукахъ, въ качествѣ его строителя (521—530), помѣщена изъ мозаики латинская надпись слѣдующаго содержанія: „Прекрасный домъ божій сіяетъ блистательными металлами, и еще драгоцѣннѣе сіяетъ въ немъ свѣтъ вѣры. Неложное упованіе въ спасеніи народа исходитъ отъ Мучениковъ Врачей, и святынею возрастаетъ слава мѣста сего. Сей подобающій даръ принесъ Господу Феликсъ, да сподобится небеснаго царствія.“ — Или, подъ мозаикою абсиды въ храмѣ Св. Агнесы въ Римѣ, VII в., изображающею Св. Агнесу между двумя Папами, строителями этого храма, между Симмахомъ (498—514) и Гоноріемъ I (626—638), читается мозаическая латинская надпись: „Золотая живопись исходитъ отъ раздробленнаго на части металла и содержитъ въ себѣ дневной свѣтъ, будто утренняя заря, собирая облака съ туманныхъ источниковъ, освѣщаетъ поля, или радуга блистаетъ между звѣздами“ и т. п. Въ надписи на мозаикѣ капеллы Св. Венанція, въ баптистеріи Іоанна Латранскаго въ Римѣ, VII в., металлическій блескъ мозаики сравнивается съ прозрачностью Святаго источника.

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

---

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

(*) Впрочемъ сіяніемъ обозначалось не одно святое, но и все важное, какъ то: цари и властители, олицетворенія идей и отвлеченныхъ понятій и т. п. Въ скульптурѣ же сіяніе отсутствуетъ иногда и въ значительно позднѣйшихъ памятникахъ.

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

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

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

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

Восточная редакція сохранилась въ Византійскомъ хронографѣ Пресвитера Никифора, первой половины XIV в., и въ переложеніи Максима Грека, вмѣстѣ съ подобіемъ Богородицы, вошла въ наши Иконописные Подлинники. Такъ, по упомянутой уже не разъ редакціи Большаковской рукописи съ Лицевыми святцами, подъ 6 августа, послѣ описанія Преображенія слѣдуетъ: *Описаніе плоти божественныя Христовы и совершеннаго его возраста Господа Бога и Спаса нашего Іисуса Христа сице бо бысть; сіе написа Преподобный Максимъ Грекъ, Святыя Горы инокъ, обители Ватопедскія архимандритъ:* Бяше же лицомъ красенъ зѣло; возрастомъ же бяше и высотою тѣло шести стопъ; совершенъ русыми власы, не вельми густы, паче добрѣ предивно (**); брови имуше черны, не вельми наклонны (***); очи же его русы и веселы, якоже образъ сказуется праотца Давида, глаголютъ черменъ. Долги имѣя власы: николи же бо стриженіе взыде, ни рука человѣческа на святую главу его, токмо рука матере его въ младенчествѣ. Мало наклонней выи его: не вельми простъ распростертъ имѣя

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

(**) Въподлинникѣ: „на концахъ вьющіеся“.

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

возрастъ тѣлесный (*). Не вельми русъ (**). Округло лице, якоже и матере его, мало сходящее (***), добрыми очима (****). Ноздратъ (*****). Брадою русъ, на два конецъ космочки, раздвоплася (******), елико являетъ, и что разумное правомъ и кротостію, и по всему безгнѣвенъ, и помалу того (?), пріобщашеся подобію образа Святыя Богородицы. Возраста бяше средняго, средне руса, желты власы, очима черныма, благозрачна. Черны брови. Долги руцѣ. Кругловатымъ лицемъ (*). Долги персты ручные. Имѣя носъ покляпъ, устнѣ же преченорочныя чарвленною красотою побагрены". Эта же статья съ именемъ Максима Грека помѣщена и въ Подлинникѣ Уидольскаго (№ 130), только еще не въ системѣ мѣсяцеслова, а между статьями прибавочными, подъ заглавіемъ: „Описаніе божественныя плоти Христовы" и т. д.

Западная редакція излагается въ апокрифическомъ письмѣ Лентула къ Римскому сенату, и хотя дошла до насъ въ источникѣ древнѣе Византійскаго хронографа, именно у Ансельма Кентерберійскаго († 1107), но на Руси была введена, по вліянію Польскому, уже въ позднѣйшіе Подлинники. По рукоп. гр. Уварова конца XVII в. или начала XVIII в. (№ 291) это письмо читается такъ: „Въ нынѣшнія времена явился и еще есть человѣкъ великія силы, ему же имя Іисусъ Христосъ, иже нареченъ есть отъ людей Пророкъ Правды; ученики же его нарицаютъ Сыномъ Божіимъ. Умершихъ воскрешаетъ, немощныхъ уздравляетъ. Человѣкъ есть возраста высокаго, краснаго и учтиваго, образъ имѣетъ должной чести: яко иже на него зрятъ, имѣютъ его любити и боятися. Власы имѣетъ цвѣта орѣха лѣснаго созрѣлаго (**), гладки, едва даже не до ушесъ, а отъ ушесъ надолъ кудрявы, мало нѣчто желтѣйши и яснѣйши, въ плечахъ разсыпаются, предѣлъ имѣюще посреди главы, по обычаю Назореовъ. Чело гладкое, и свѣтлое (***). Лицо также не сморщенное (****). Носъ и уста весьма ни единаго имѣютъ укоренія. Браду имать густу, изрядну, недолгу, цвѣтомъ власамъ подобну, посреди же раздвоену. Зрѣніе имѣетъ простое и постоянное, очи имѣетъ честныя, желтыя (т. е. карія), различно же свѣтлы бывающія. Въ наказаніи грозный, въ увѣщаніи ласковый, любовный, пріемный и веселый: сохраняющь поважность, его же никто же когда видя смѣющася; плачущаго же часто. Возрастомъ тѣла высокій, прямыя руцѣ и рамена имѣетъ; къ видѣнію веселый, во глаголаніи учтивый.... между же сынами (человѣческими) зѣло прекраснѣйшій".

Сверхъ этихъ двухъ редакцій, въ нашихъ Подлинникахъ, между статьями предисловія, помѣщается еще слѣдующее описаніе типовъ Спасителя и Богородицы, приводимое здѣсь по моему краткому Подлиннику: „Якоже во многословномъ свитцѣ описуетъ святѣйшими вселенскими патріархи къ Θеофилу греческія скиптры, о святыхъ иконахъ и чести ихъ написаша, и въ томъ подписавше пятьдесять и къ тысящи четыреста и пять. Яко той Богъ есть обѣма естествома знаемъ, единымъ же составомъ и лицемъ видимъ, и неописанъ и описанъ, безплотенъ и плотенъ, безвещественъ и вещественъ, неосязаемъ и осязаемъ, страстенъ и безстрастенъ, не созданъ и созданъ, непревратенъ и неизмѣненъ намъ явися, якоже древніи списатели сказуютъ его боготѣлесный образъ. Образъ вознесенъ бровма, добрыма очима и маститама, долгимъ носомъ, русъ власы, нагорбъ (наклонивъ выю?) смиренія ради, черныъ брадою, смуглъ плотію; долги персты. Доброгласенъ, сладокъ словесы, зѣло кротокъ, молчаливъ, терпѣливъ". Подобіе Богородицы выдается въ нашемъ Подлинникѣ за согласное съ иконою Евангелиста Луки, который по средневѣковому преданію будто бы писалъ портретъ съ Богородицы: „Возрастъ средніи мѣры имущи; благодатное же и святое лице ея мало окружено, и чело свѣтолѣпно, продолгующъ носъ, направъ (т. е. прямой), доброгладостнѣ лежащъ; очи же зѣло добро-

(*) О Давидѣ въ подл. нѣтъ.

(**) Въ подл. „съ подъятымъ носомъ".

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

(****) Темно переложено. Въ подл. „шея нѣсколько нагнута, отъ чего онъ не совсѣмъ прямо держится." Согласно съ Іо. Дамаскинымъ.

(*****) Въ подл. „цвѣта пшеницы" какъ свидѣтельствуетъ и Іо. Дамаскинъ.

(******) Переложено темно и текстъ испорченъ. Въ подл. напротивъ того: „лицо *не* округло, но какъ у его Матери, продолговато, нѣсколько спущено внизъ (*мало сходящее*) и нѣжно румянящееся".

(*) Продолговато, какъ значится въ предыдущемъ примѣч.

(**) Въ подл. „capillos vero circinos et crispos aliquantum caeruliores et fulgentiores".

(***) Въ рукоп. „*тѣло* свѣтлое"; но въ подл. „frontem planam et serenissimam".

(****) Дурно переведено. Въ подл. „cum facie sine ruga ac macula aliqua".

черни и благокрасни, зѣницы такожде и брови; устнѣ же всененорочныя червленою побагренѣ, и персты богоприятныхъ рукъ тонкостію источени въ умѣренной долгости, и благосіятельныя главы власы русы, кротостны украшены".

По греческому Подлиннику Діонисія, у Христа брови срослись, лицо цвѣта пшеницы, волоса на головѣ золотистые, вьются; борода черная; Богородица тоже цвѣта пшеницы, большія брови, носъ средній; любила носить одѣянія натуральнаго цвѣта того вещества, изъ котораго были сдѣланы (*).

Въ искусствѣ временъ мученичества, какъ мы видѣли, ни личность Богородицы сама по себѣ, ни событія изъ житія Богородицы, не входили въ циклъ священныхъ изображеній, сосредоточенныхъ на главной идеѣ о Божественномъ Искупителѣ. Только съ V-го в. во всей торжественности является въ Христіанскомъ искусствѣ ликъ Богородицы, окруженный изображеньями ея дѣяній, въ слѣдствіе борьбы съ ересью Несторія, ниспровергнутой на Ефескомъ соборѣ (440 г.). Иконописный типъ Богородицы развился въ связи съ типомъ ея Божественнаго Сына и былъ съ нимъ сближенъ по родственному сходству. Литературныя свидѣтельства объ этомъ не могли имѣть другихъ основаній, кромѣ художественныхъ изображеній, на что указываютъ самыя свидѣтельства эти, ссылаясь на икону нерукотвореннаго Спаса въ Едессѣ, будто бы исцѣлившую нѣкогда царя Авгаря, на убрусъ Вероники, или на иконы Богородицы, приписываемыя Евангелисту Лукѣ. Нѣкоторыя различія въ типахъ Христа и Богородицы, внесенныя въ литературныя преданія, объясняются видоизмѣненьями въ изображеньяхъ, на которыхъ эти преданія основывались.

Стремленіе къ индивидуальности въ отдѣлкѣ религіозныхъ типовъ давало изображеніямъ характеръ портретовъ, поддерживаемый вѣрою въ портретное происхожденіе нѣкоторыхъ изъ иконъ. Потому идеальность фигуръ ранняго искусства катакомбъ и саркофаговъ замѣняется въ мозаикѣ наклонностью къ портрету и натурализму. Юныя и безбородыя фигуры Христа и Апостоловъ искусства временъ мученичества, переходя въ слѣдующій періодъ, будто старѣютъ вмѣстѣ съ возмужалостью христіянскаго искусства. Все больше и больше является фигуръ бородатыхъ. Юность Олимпійскихъ типовъ смѣняется зрѣлою возмужалостью и старостью историческихъ дѣятелей Ветхаго и Новаго Завѣта. Въ мозаикѣ предчувствуется уже рѣзкая опредѣлительность типовъ Русскихъ иконописныхъ Подлинниковъ. Изъ Апостоловъ раньше другихъ опредѣлились типы Петра и Павла: первый съ короткою сѣдою бородою, второй съ длинною черною.

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

Для ясности обозрѣнія мозаическихъ произведеній предлагается краткій перечень важнѣйшихъ изъ нихъ въ хронологическомъ порядкѣ.

1) Въ храмѣ *Св. Констанціи, въ Римѣ*, IV в., въ двухъ нишахъ по изображенію Христа съ Апостолами: Христосъ, возсѣдающій на земномъ шарѣ подаетъ ключъ Апостолу Петру, и Христосъ стоитъ между Апостолами Ѳомою и Филиппомъ; внизу четыре агнца. Въ сіяніи только Христосъ, въ голубомъ, съ оттѣнками. Благословляетъ рукою распростертою, не слагая перстовъ. Апостолы безъ сіяній, въ бѣдныхъ одеждахъ.

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

(*) Didron, Manuel d'Iconogr. chrét. стр. 452 и слѣд. Послѣдняя подробность объ одеждѣ Богородицы, заимство анная, у Пресвитера Никифора, встрѣчается и въ русскихъ подлинникахъ.

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

3) Въ *Баптистеріи*, или крестильницѣ, *въ Равеннѣ* (Giovanni-in-fonte), V в., двѣнадцать Апостоловъ вокругъ изображенія Крещенія Господня, представленнаго въ кругу. Этотъ сюжетъ, соотвѣтствующій назначенію самаго зданія, заслуживаетъ вниманія, какъ по своей древности, такъ и по способу представленія. Обнаженный Христосъ стоитъ до половины въ водѣ, сквозь которую видѣется его тѣло. Налѣво отъ зрителя на каменномъ берегу стоитъ Іоаннъ Крститель, поливая на голову Спасителя воду; Духъ Святой спускается въ видѣ голубя, головою внизъ. Между Христомъ и Предтечею колоссальный четвероугольный крестъ, во всемъ сходный съ изображеннымъ на саркофагѣ Проба. Направо изъ волнъ показывается фигура Іордана въ видѣ обнаженнаго старца, въ рукѣ держитъ полотно для отренія тѣла Спасителя. Ангеловъ еще нѣтъ. См. снимокъ подъ № 1 на приложенной здѣсь таблицѣ. Наша иконопись до позднѣйшаго времени удерживаетъ въ этомъ сюжетѣ олицетвореніе Іордана.

4) Въ *Либеріевой* базиликѣ, *въ Римѣ* (Maria Maggiore), мозаики 432—440 г., особенно важныя въ исторіи христіанскаго искусства по подробному развитію сюжетовъ изъ Ветхаго и Новаго завѣта, и особенно по изображеньямъ *дѣяній* Богоматери, въ прославленье которой эта базилика была основана, въ противодѣйствіе ереси Несторіевой. Здѣсь же встрѣчаются изображенья ангеловъ, древнѣйшія изъ извѣстныхъ въ исторіи мозаики (**).

5) Въ *Усыпальницѣ Галлы Плакидіи, въ Равеннѣ* (обыкновенно называется храмомъ San Xasaro e Celso), ранѣе 450 г., мозаики замѣчательны по воспоминаніямъ символическихъ сюжетовъ предшествовавшаго періода изъ которыхъ особенно обращаетъ на себя вниманіе изображеніе Добраго Пастыря на полукругломъ ландшафтѣ. Сидитъ юношеская фигура, ликъ въ сіяніи,—лѣвою рукою опершись на четвероконечный крестъ (подобный изображенному на саркофагѣ Проба), а правую протянувши къ стоящему вблизи агнцу; кругомъ тоже овечки. Между орнаментами замѣчаются голуби, пьющіе изъ чашъ (сюжетъ первыхъ вѣковъ христіанства), олени, спѣшащіе къ источнику водному — символъ, основанный на извѣстномъ стихѣ изъ Псалтыри: „имже образомъ желаетъ елень на источники водныя: сице желаетъ душа моя къ тебѣ Боже“ (41, 2). Наконецъ здѣсь же встрѣчается одно изъ древнѣйшихъ изображеній Евангелистовъ въ символическихъ образахъ крылатыхъ животныхъ, кругомъ четверокопечнаго креста, на фонѣ небесной поверхности, усѣянной звѣздами. См. снимокъ подъ № 2.

6) Въ базиликѣ *Св. Павла* за городскими стѣнами (S. Paolo fuori le mura), въ Римѣ, 440—461, на тріумфальной аркѣ, называемой „великою“, мозаика, возобновленная послѣ пожара 1823 г. Въ серединѣ, въ медальонѣ колоссальное изображеніе Христа по грудь. Вверху, по обѣимъ сторонамъ по два Евангелиста въ символическихъ образахъ крылатыхъ животныхъ, между которыми замѣчателенъ символъ Евангелиста Матѳея въ видѣ старца съ бородою, съ крыльями, по поясъ. Это древнѣйшій (впрочемъ реставрированный) образецъ бородатой фигуры съ крыльями, отъ котораго можетъ вести свою исторію усвоенный въ нашей иконописи типъ крылатаго Предтечи. Внизу, подъ Спасителемъ въ медальонѣ, по сторонамъ по Ангелу: они преклоняются, держа въ рукахъ по жезлу. Волосы повязаны лентами, развивающимися по сторонамъ: это „тороки“ нашей иконописи. Внизу же по обѣимъ сторонамъ стоятъ склоняющіе головы 24 апокалипсическихъ старца.

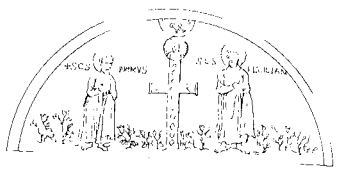
7) Въ капеллѣ при баптистеріи, или крестильницѣ *Св. Іоанна Латеранскаго*, 461—467 г., на сводѣ по золотому полю, Христосъ въ видѣ агнца, съ головою въ сіяніи.

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

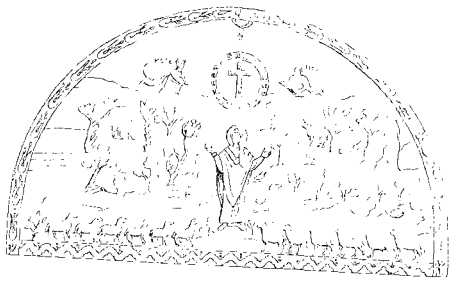
(*) См. въ отдѣлѣ Критики и Библіографіи статью о Текстье, г. Филимонова, гдѣ приложены и снимки. *Примѣч. Редакціи.*

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

6.



3.



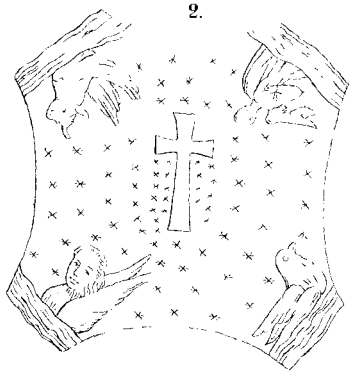
5.



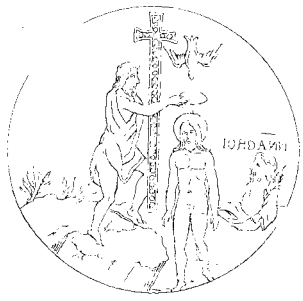
4.



2.



1.

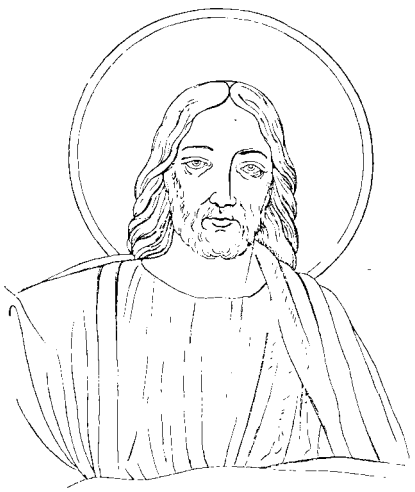


Печ. въ Лит. К. Эрнстъ.

полукуполахъ абсидъ: одна изображаетъ Жертвоприношеніе Исаака; на другой — Христосъ между Апостолами сидитъ на престолѣ: прекрасная фигура, безъ бороды — въ стилѣ катакомбъ. Но Петръ и Павелъ уже въ своихъ установившихся типахъ: Петръ — сѣдой, съ короткою бородой; Павелъ — съ длинною черною.

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

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



11) Въ храмѣ *Св. Космы и Даміана, въ Римѣ*, 526—530 г., упомянутая выше мозаика, изображающая, между шестью Святыми, Спасителя, типъ котораго въ этомъ изображеніи признается однимъ изъ лучшихъ въ мозаическомъ періодѣ искусства, почему и прилагается здѣсь въ рисункѣ. Сіяніе вокругъ головы еще безъ трехъ полосъ, соотвѣтствующихъ перекрестію, о чемъ подъ обнѣе будетъ сказано послѣ. Для исторіи христіанской символики любопытно изображеніе сидящаго на пальмѣ феникса, съ лучами сіянія кругомъ головы. На аркѣ замѣчательно для исторіи христіанскаго искусства изображеніе престола, на которомъ возлегаетъ агнецъ, съ возвышающимся надъ нимъ четвероконечнымъ крестомъ; по сторонамъ семь апокалипсическихъ свѣщниковъ и по ангелу.

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

13) Въ храмѣ *Св. Виталія въ Равеннѣ*, 534—547 г., мозаическія изображенія, замѣчательныя столько же по историческому, сколько и по символическому содержанію. Историческій сюжетъ представленъ въ изображеніи двухъ процессій: въ одной царь Юстиніанъ между придворными и духовенствомъ, во главѣ котораго помѣщенъ Архіепископъ Максиміанъ, съ небольшимъ четвероконечнымъ крестомъ въ рукахъ, величиною съ нынѣшній благословляющій. Снимокъ см. на той же таблицѣ подъ № 4. — Въ другой процессіи является Царица Ѳеодора съ придворными дамами. Фигуры, замѣчательныя по портретности и современнымъ костюмамъ. Головы Юстиніана и Ѳеодоры окружены сіяніемъ. По символическому содержанію замѣчательны въ полукружіяхъ два ветхозавѣтныя изображенія, прообразующія страсти Господни и Таинство Евхаристіи. Въ одномъ полукружіи Авраамъ угощаетъ трехъ странниковъ, сидящихъ за столомъ, съ сіяніемъ кругомъ головы, но еще безъ крыльевъ; въ дверяхъ зданія стоитъ Сарра, налѣво отъ зрителя; а направо еще изображенъ Авраамъ, приносящій въ жертву Исаака. Въ другомъ полукружіи, между зданіями посреди стоитъ жертвенникъ съ потиромъ. Передъ нимъ совершаетъ таинство Мельхиседекъ, на основаніи текста: „Мельхиседекъ Царь Салимскій изнесе хлѣбы и вино; бѣше же священникъ Бога вышняго“ (Быт. 14, 18). Изъ зданія съ лѣвой стороны выходитъ къ жертвеннику Авель. Оба они, Мельхиседекъ и Авель, протянувъ впередъ руки, молитвенно слагаютъ ладони: древнѣйшій образецъ моленія, принятаго католиками. Ар-

хитектурное убранство мозаики Св. Виталія напоминаетъ древнѣйшія мозаики Солунскаго храма Св. Георгія. Между прочимъ встрѣчаются и павлины, столь обыкновенныя въ орнаментахъ Византійскихъ и древне-русскихъ.

14) Въ храмѣ *Св. Софіи въ Цареградѣ*, 536—563 г. Этотъ предметъ особенной важности для исторіи русскаго иконописнаго преданія требуетъ подробнаго изслѣдованія. Здѣсь же достаточно упомянуть, что мозаическія въ этомъ храмѣ изображенія Пророковъ, Мучениковъ и Отцевъ Церкви должны быть приняты въ основу иконописнымъ типомъ Русскихъ Подлинниковъ. Сошествіе Св. Духа, изображенное въ одномъ изъ куполовъ, представляетъ превосходный образецъ распредѣленія иконописи по требованію архитектоническихъ очертаній. Образецъ Спасителя, возсѣдающаго на престолѣ, предлагается въ полукруглой мозаикѣ: въ лѣвой рукѣ Онъ держитъ раскрытое Евангеліе, опершись его на колѣно, правою благословляетъ именословно. т. е., соединивъ безыменный перстъ съ большимъ; подъ ногами подножіе. По обѣимъ сторонамъ въ медальонахъ грудныя изображенія Богородицы, въ ея обычномъ типѣ греко-русской иконописи, и Михаила Архангела съ крыльями и съ жезломъ; волосы повязаны тороками. Налѣво въ царскомъ одѣяніи повергается передъ Спасителемъ Царь Юстиніанъ, съ сіяніемъ вокругъ головы. Любопытное свидѣтельство для исторіи восточной иконописи тому, что это искусство въ иконахъ не избѣгало и портретныхъ изображеній современныхъ личностей.

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

16) Въ базиликѣ *Св. Лаврентія* за городскими стѣнами *въ Римѣ*, 577—590 г., замѣчательно изображеніе возсѣдающаго на земномъ шарѣ Спасителя, который благословляетъ — соединивши большой перстъ съ мизинцемъ и безыменнымъ, и распростерши указательный и средній—одинъ изъ древнѣйшихъ образцовъ сложенія перстовъ. принятаго Русскими раскольниками. Такъ же сложены персты благословляющей десницы Спасителя на мозаикѣ въ храмѣ Св. Ѳеодоры въ Римѣ, 772—795 г.

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

18) Въ храмѣ *Св. Стефана* (S. Stefano Rotondo) *въ Римѣ*, 642—649 г., мозаика, замѣчательная для исторіи креста, на сводѣ алтаря, посвященнаго Св. Приму и Фелиціану. Въ срединѣ между этими святыми изображенъ водруженный въ землю четвероконечный крестъ, украшенный драгоцѣнными каменьями, а на верхней конечности его въ медальонѣ изображеніе Спасителя по грудь. См. на той же таблицѣ № 6.

19) Въ храмѣ *Св. Перея и Ахилла въ Римѣ*, 795—816 г., мозаика представляетъ дальнѣйшее развитіе въ представленіи Преображенія противъ Равеннской начала VI-го в., въ храмѣ Св. Аполлинарія, но все еще не достигшее установленной нормы, принятой нашею иконописью. Это изображеніе распредѣлено по аркѣ, отлогая округлость которой соотвѣтствуетъ Ѳаворской горѣ. Посреди въ ореолѣ Христосъ въ полный ростъ, по сторонамъ Моисей и Илія, а трое Апостоловъ расположены позади Моисея и Иліи. съ одной стороны одинъ, а съ другой двое; они падаютъ на колѣни, прикрывая лицо одѣяніемъ.

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

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

возсѣдающаго во славѣ своей на престолѣ, въ лѣвой рукѣ держитъ открытое Евангеліе, а правою благословляетъ. На воздухѣ по сторонамъ по Ангелу, въ бѣлыхъ ризахъ; по сторонамъ престола стоятъ Гервасій и Протасій. За ними направо и налѣво по зданію, въ византійскомъ стилѣ, съ изображеніемъ двухъ сценъ изъ одного эпизода въ житіи Св. Амвросія, какъ онъ однажды во время совершенія литургіи воздремалъ, и во снѣ присутствовалъ въ Турѣ при погребеніи Турскаго епископа Св. Мартина. Надъ зданіемъ направо отъ зрителя надписано Mediolanum, и внутри изображенъ въ храмѣ воздремавшій Св. Амвросій между духовенствомъ: налѣво надъ зданіемъ надписано Toronica (Туръ), и внутри изображено погребеніе Св. Мартина. Эта мозаика, замѣчательная по своему изяществу между современными ей, для насъ особенно важна потому, что вмѣстѣ съ латинскими надписями предлагаетъ и греческую, указывающую на непрекращавшуюся еще въ Миланѣ связь искусства съ Византіею, тогда какъ въ Римѣ съ древнѣйшихъ временъ надписи на мозаикахъ по большей части латинскія.

Вѣкомъ Карла Великаго и раздѣленіемъ Церкви на Восточную и Западную прерывается эта до тѣхъ поръ непрерывная нить исторіи мозаическихъ работъ. Періоду темнаго броженія варварскихъ элементовъ средневѣковой жизни, выразившемуся въ чудовищной орнаментикѣ стиля Романскаго, соотвѣтствуетъ въ Римѣ отсутствіе мозаическихъ произведеній, отъ 868 г., къ которому относится послѣдняя изъ древнѣйшихъ мозаикъ, въ храмѣ Св. Франчески Романы (прежде Sta Maria-Nova), и до 1130—1143 г., то есть, почти до половины XII в., когда фасадъ храма Св. Маріи за Тибромъ (Sta Maria-in-Transtevere) былъ украшенъ мозаическимъ изображеніемъ Евангельской притчи о Десяти Дѣвахъ съ свѣтильниками. Въ теченіе цѣлыхъ двухъ столѣтій источникъ древне-христіанскаго художественнаго преданія на Западѣ пришелъ въ полное забвеніе, и кромѣ Византійской имперіи негдѣ было найти слѣдовъ древняго великолѣпія и изящества. Потому, когда въ 1066 г. Дезидерій, аббатъ монастыря Монте-Кассинскаго задумалъ украсить мозаиками базилику этого монастыря, то выписалъ мастеровъ изъ Греціи, потому что, какъ замѣчаетъ при этомъ лѣтописецъ Монте-Кассинскаго монастыря, Епископъ Остійскій Левъ—„болѣе пятисотъ лѣтъ геній этого искусства погасъ во всей Италіи". Лѣтописецъ превозноситъ мозаики Греческихъ мастеровъ за живость изображенныхъ фигуръ, и свидѣтельствуетъ, что эти мастера научили своему искусству Итальянскихъ монаховъ. Почти около того же времени, въ 1071 г., по усердію Дожа Доменико Сельво украшена была мозаиками базилика *Св. Марка въ Венеціи*. Наконецъ въ XII в. Норманскіе властители Сициліи, покровительствуя торговлѣ и промышленности и окружая свой дворъ великолѣпіемъ и роскошью, не преминули озаботиться и о церковномъ изяществѣ, поручивъ греческимъ мастерамъ украсить мозаиками храмъ *Св. Маріи Адмиральской* (Dell' Ammiraglio), *Придворную капеллу* (послѣ 1140 г.), базилику *въ Чефалу* и базилику *въ Монреалѣ* (послѣ 1174 г.). Послѣдующую исторію мозаики, до XIII в. совмѣщаетъ въ себѣ Венеціанская базилика Св. Марка.

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

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

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

русской иконописи и XVI и XVII в., какъ напримѣръ это можно судить по иконѣ миніатюрнаго письма надъ царскими вратами въ соборѣ Саввина монастыря близь Звенигорода: согласно съ предписаніемъ Подлинника (по рукописи Ундольскаго № 128): „А надъ царскими дверми на сѣни пишется *Вечеря Тайна.* На одномъ мѣстѣ въ лицѣ подаетъ Христосъ Петру хлѣбъ.... а на другой странѣ подаетъ Христосъ Павлу (вино) изъ чаши, а не изъ кубышки". — Кромѣ изображеній Апостоловъ, Евангелистовъ, Мучениковъ, Кіевская мозаика предлагаетъ образецъ Благовѣщенія съ веретеномъ.

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

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

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

(*) Сочиненія о мозаикахъ: Ciampini, Vetera monimenta, in quibus praecipue musiva opera, sacrarum profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiqui ritus dissertationibus iconibusque illustrantur. Romae. 1690—1693.— Salzenberg, Altchrisliche Baudenkmale von Constantinopel. Berlin. 1854.—Texier, L'Architecture Byzantine. Londres. 1864. — Bunsen, Die Basiliken des christlichen Roms. München. 1842.—Quasi, Die altchristliche Bauwerke von Ravenna. Berlin. 1842.—Ferrario, Monumenti sacri e profani dell'imperiale e reale basilica di Sant Ambrogio. Milano. 1824. — Duca di Serradifalco, Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne. Palermo. 1838. — Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art, т. 5. — Barbet de Jouy, Les mosaiques chrétiennes. (1-й выпускъ: мозаики въ Римѣ). Paris. 1857.—Прохорова, Христіанскія древности.—Сементовскаго, Кіевъ. Кіевъ, 1864.

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

Предлагается перечень важнѣйшихъ изъ греческихъ рукописей съ миніатюрами.

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

2) *Иліада*, въ Амброзіанской Библіотекѣ, въ Миланѣ, того же времени. Эта и слѣдующая за ней рукопись съ миніатюрами не церковнаго и даже не христіанскаго содержанія, помѣщаются въ перечнѣ по сродству древне-христіанскаго искусства съ языческимъ не только по техникѣ, но и по нѣкоторымъ сюжетамъ, и особенно по аксессуарамъ, или околичностямъ (*). Такъ на миніатюрахъ Иліады, какъ на древне-христіанскихъ мозаикахъ, и какъ потомъ въ нашей иконописи — надъ фигурами помѣщаются подписи, означающія не только имя лица, но и что дѣлаетъ. Греческіе боги иногда изображаются въ сіяніи.—въ зеленомъ, синемъ, розовомъ. Зевсъ является иногда въ облакахъ въ медальонѣ по грудь (№ 47), какъ изображается Спаситель въ мозаикахъ и въ Византійскихъ миніатюрахъ. Для олицетвореній: *ночь* въ видѣ женщины, по поясъ (такъ же, какъ напр. въ Парижской Псалтыри IX—X в.), широко драпированной въ темнозеленый покровъ, закутывающій ей голову, и съ сѣрыми

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

крыльями (№№ 34 и 35). Рѣка Скамандръ, какъ Іорданъ въ древне-христіанскомъ искусствѣ, въ видѣ старика, который или стоя льетъ изъ урны воду, струящуюся между кустарникомъ (№ 52), или сидитъ на горѣ и тоже льетъ изъ урны воду (№ 53).

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

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

5) *Іисусъ Навинъ* въ Ватиканской библіотекѣ, хотя и VII или даже VIII в., но миніатюры этой рукописи, смѣлыя и натуральныя въ рисункѣ и колоритѣ, очевидно скопированы съ значительно древнѣйшаго оригинала; впрочемъ важны для исторіи христіанскаго искусства и потому, что во всей свѣжести удерживаютъ художественное преданіе даже въ VII или VIII в. Война — господствующій сюжетъ. Кони и всадники писаны въ натуральныхъ движеньяхъ. Города, горы, рѣки, изображаются въ олицетворенномъ видѣ античныхъ божествъ, иногда писанныхъ съ сіяніемъ вокругъ головы.

6) Между греческими рукописями слѣдуетъ здѣсь помѣстить одну писанную на сирійскомъ языкѣ, какъ потому что она въ исторіи иконописнаго преданія опредѣляетъ эпоху происхожденія нѣкоторыхъ Евангельскихъ изображеній, такъ и потому что ея миніатюры особенно отличаются восточнымъ характеромъ Византійскаго стиля. Это *Сирійское Евангеліе*, въ Лаврентіанской библіотекѣ во Флоренціи, конца VI в. Въ миніатюрахъ изображенъ цѣлый циклъ Евангельскихъ событій отъ Рождества Іисуса Христа и до Его Страстей и Распятія, и потомъ Воскресеніе Господне и Сошествіе Св. Духа. Связь Новаго Завѣта съ Ветхимъ выражена тѣмъ, что Евангельскія событія писаны подъ изображеньями Пророковъ. Напримѣръ, налѣво отъ зрителя сидитъ Царь Соломонъ, съ маленькою бородою, на тронѣ; направо Давидъ, юная, безбородая фигура, съ лирою. Подъ Давидомъ Рождество Господне, подъ Соломономъ — Крещеніе, въ которомъ отъ десницы Бога Отца на Христа, стоящаго по поясъ въ водѣ, спускается Духъ Святый въ видѣ голубя, головою внизъ. Подъ Крещеніемъ, Иродъ, сидя на тронѣ, повелѣваетъ избить младенцевъ, а подъ Рождествомъ — самое избіеніе ихъ. — Или, направо Іона спитъ подъ смоковницею, но уже одѣтый, а не голый, какъ въ катакомбахъ и на саркофагахъ. Налѣво Пророкъ Михей. Подъ Іоною Христосъ исцѣляетъ кровоточивую жену; подъ Михеемъ — стоитъ Самарянныя у колодца, по другую сторону котораго сидитъ Христосъ. Эта рукопись, относясь ко времени богословскихъ состязаній о томъ, могъ ли Іисусъ Христосъ, какъ Богъ, пострадать плотію и умереть, какъ человѣкъ,— выражаетъ идеи, сдѣлавшіяся послѣ Константинопольскаго Собора 553 г. господствующими въ православныхъ догматахъ. Потому-то особенно и важны въ ней миніатюры, изображающія Страсти и Распятіе Іисуса Христа, и слѣдующія за тѣмъ событія. На миніатюрѣ—между звѣрями по обѣ стороны изображено по пѣтуху. Направо Іуда—юношеская фигура—цѣлуетъ Іисуса Христа въ руку, котораго сзади уже схватываютъ двое воиновъ. Налѣво—Іуда, въ сѣромъ хитонѣ—виситъ на суку: фигура, отлично нарисованная. Подъ Іудою сосудъ въ видѣ рога, съ его внутренностями, которыя клюетъ воронъ. Подъ сценою цѣлованія Іудина изображенъ цвѣтокъ.—Христосъ, рас-

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

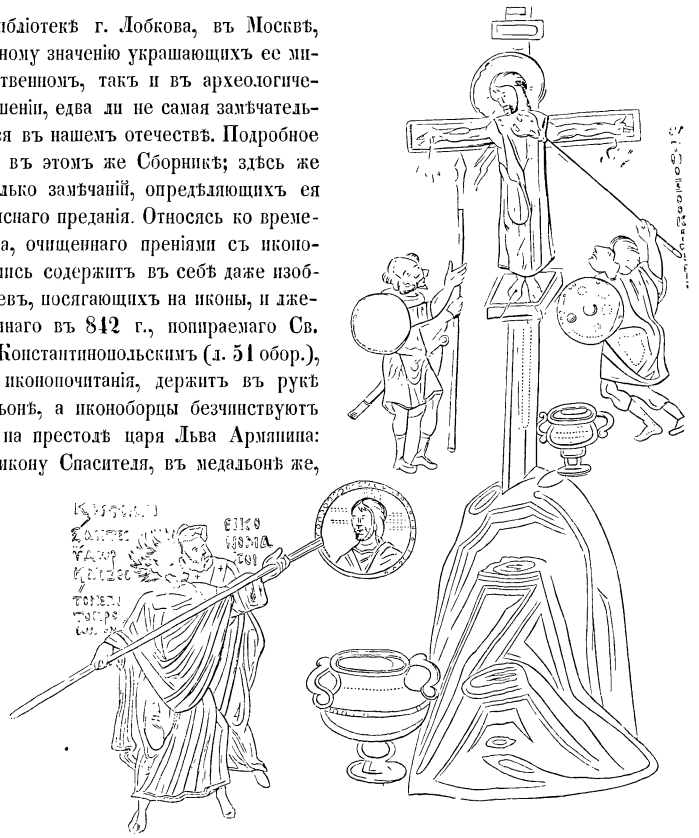
7) *Григорій Богословъ*, въ Амброзіанской библіотекѣ въ Миланѣ, VIII—IX в., въ двухъ переплетахъ (**№№ 49** и **50**). Миніатюры писаны по полямъ, съ боку, вверху и внизу страницъ; но, къ несчастію, до половины ихъ вырѣзано; впрочемъ и то, что осталось, надобно признать драгоцѣнностью для исторіи образованія и установленія Византійскихъ типовъ, въ изображеніи которыхъ миніатюристъ наблюдалъ единство принятой имъ теоріи, такъ что одно и тоже лицо, встрѣчающееся въ миніатюрахъ много разъ, онъ писалъ одинаково. А именно: *Адамъ* — сѣдой, съ длинными по плечамъ волосами и съ длинною бородою. *Моисей* — сѣдой, съ короткими курчавыми волосами и съ короткою округлою бородою. *Аароиъ* — сѣдой, съ длинными волосами, борода длиннѣе Моисеевой, клиномъ, въ первосвященническомъ одѣяніи. *Соломонъ* и *Давидъ*—подобіемъ сходны, оба въ царскомъ одѣяніи и въ коронахъ, оба черноволосые, съ волосами, спускающимися до ушей и съ короткою бородою. *Іоаннъ Предтеча*—съ длинными черными волосами по плечамъ, сверху взъерошены, и съ длинною черною бородою. У *Іисуса Христа*—каштанового цвѣта длинные по плечамъ волосы и короткая борода. *Ап. Петръ*—сѣдой, съ короткими курчавыми волосами и съ короткою бородою, плѣшивъ. *Ап. Павелъ*—съ короткими черными волосами и съ длинною черною бородою. *Іоаннъ Евангелистъ*—безбородый юноша съ короткими волосами. *Ев. Лука* — съ короткою черною бородою и съ короткими черными волосами. *Ев. Маркъ*—подобіемъ какъ Лука, только будто его моложе. *Ѳома* и *Іуда*—безбородые. *Ап. Андрей*—сѣдой, волосы на головѣ средней величины, висятъ клоками въ разныя стороны и взъерошены (какъ въ Сирійскомъ Евангеліи), и съ сѣдою длинною бородою. *Отцы Церкви* нѣсколько напоминаютъ типы мозаикъ Софіи Цареградской. *Василій Великій* — съ черными волосами и черною бородою; *Григорій Богословъ* и *Іоаннъ Златоустъ* — сѣдые: всѣ трое съ длинными бородами и короткими волосами. — Хотя эта рукопись была писана, когда уже значительно установились иконописныя подобія, однако въ ней сохранились еще и свѣжіе слѣды античнаго преданія, что можно видѣть въ миніатюрѣ, изображающей языческихъ поэтовъ Орфея и Гомера: Орфей въ фригійской шапкѣ, играетъ на кивирѣ, безъ бороды; около него Гомеръ, тоже безъ бороды, протянулъ къ Орфею руку; у обоихъ длинные черные волосы. Въ техникѣ видѣнъ уже упадокъ, сравнительно съ ранними миніатюрами; очерки фигуръ наведены уже чернилами, а не писаны широко, мѣстными красками, какъ въ древнѣйшей христіанской живописи. Всѣ священныя фигуры писаны въ золотыхъ одеждахъ, что должно означать велелѣпіе святости, потому что прочія, несвященныя лица, писаны въ одеждахъ цвѣтныхъ, какъ напримѣръ, трое избивающихъ Архидіакона Стефана. Но Орфей и Гомеръ—въ золотыхъ ризахъ.

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

9) *Григорій Богословъ*, въ Императорской библіотекѣ въ Парижѣ, IX в. Миніатюры писаны широкою кистью, очерки дѣланы красками, колоритъ цвѣтущій. Нѣкоторые рисунки замѣчательны по изя-

ществу лучшаго стиля ранней эпохи, другіе свидѣтельствуютъ о паденіи изящнаго вкуса; даже часто въ одной и той же миніатюрѣ иныя фигуры красоты античной, въ стилѣ самомъ изящномъ, другія фигуры — неуклюжи и невѣрны въ рисункѣ, какъ въ русской иконописи. Многочисленныя миніатюры этой знаменитой рукописи предлагаютъ во многомъ отличные образцы для русской иконописи, въ изображеніяхъ какъ Ветхаго такъ и Новаго Завѣта, въ типахъ лицъ Ветхозавѣтныхъ, Апостоловъ, Отцовъ Церкви, царя Константина на конѣ и съ видѣніемъ четвероконечнаго креста и проч. — Іона, бросаемый въ море и извергаемый китомъ, уже въ одѣяніи, а не нагой, какъ въ древне-христіанскомъ искусствѣ. Самсонъ — безбородый юноша, три отрока въ пещи и Пророкъ Даніилъ въ одинаковыхъ персидскихъ костюмахъ; воскресающій Лазарь спеленутъ, стоитъ во дверяхъ гроба, какъ на древнихъ саркофагахъ. Для сравненія съ русскою иконописью беру въ примѣръ Сошествіе Св. Духа, которое, въ миніатюрѣ изображено такъ: Апостолы возсѣдаютъ полукругомъ, въ центрѣ котораго выемка въ видѣ арки, служащая для нихъ подножіемъ. Надъ Апостолами выведена тоже арка съ полусводомъ; въ верхней части свода на престолѣ лежитъ Евангеліе, отъ котораго идутъ огненные языки, потомъ продолжаемые голубоватыми лучами; и уже не языки, а эти-то лучи сходятъ на Апостоловъ. По сторонамъ нижней арки изображены толпы народа. Этотъ переводъ, въ общемъ архитектоническомъ очеркѣ согласный съ принятымъ русскою иконописью, отличается отъ послѣдняго тѣмъ, что у насъ, вмѣсто толпы народу, въ самой аркѣ, что внизу—писанъ *Міръ* въ видѣ царственнаго старца. Изъ миѳологическихъ преданій въ этой рукописи для примѣра можно указать, при переходѣ Израильтянъ черезъ Чермное море, на изображеніе моря въ видѣ обнаженной женщины, по чресло погруженной въ воду, съ весломъ на плечѣ.

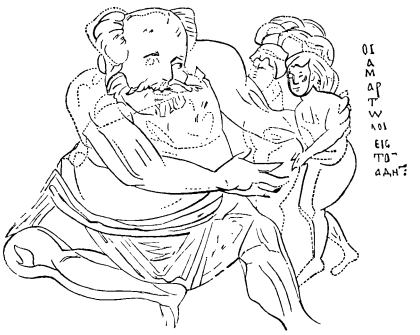
10) *Псалтырь*, въ библіотекѣ г. Лобкова, въ Москвѣ, IX в. Эта рукопись по важному значенію украшающихъ ее миніатюръ, какъ въ художественномъ, такъ и въ археологическомъ и церковномъ отношеніи, едва ли не самая замѣчательная изъ всѣхъ, находящихся въ нашемъ отечествѣ. Подробное описаніе ея (*) помѣщено въ этомъ же Сборникѣ; здѣсь же предлагается только нѣсколько замѣчаній, опредѣляющихъ ея значеніе въ исторіи иконописнаго преданія. Относясь ко времени Византійскаго искусства, очищеннаго преніями съ иконоборцами, Лобковская рукопись содержитъ въ себѣ даже изображенія самыхъ иконоборцевъ, посягающихъ на иконы, и лжепатріарха Іоанна, низложеннаго въ 842 г., попираемаго Св. Никифоромъ Патріархомъ Константинопольскимъ (л. 51 обор.), который какъ защитникъ иконопочитанія, держитъ въ рукѣ икону Спасителя въ медальонѣ, а иконоборцы безчинствуютъ въ присутствіи сидящаго на престолѣ царя Льва Армянина: одинъ пронзаетъ копьемъ икону Спасителя, въ медальонѣ же, другой помазываетъ ее варомъ изъ купели, стоящей подлѣ (л. 23 об.). Сближеніе жидовствующихъ иконоборцевъ съ Евреями распявшими Христа, и самого иконоборства со страстями Господними, изображено при Пс. 68, 22: „и даша въ снѣдь мою желчь, и въ жажду мою напоиша мя оцта“: въ верху, на полѣ страницы —



(*) Смотр. статью покойнаго В. М. Ундольскаго.

Христосъ распятъ на крестѣ, безъ разбойниковъ. Одинъ воинъ уже пронзилъ его въ бокъ копьемъ, другой подноситъ ему оцетъ; а внизу той же страницы сцена изъ иконоборства: распятому Спасителю соотвѣтствуетъ Его икона въ медальонѣ, прободаемая копьемъ; подъ иконою чаша съ варомъ соотвѣтствуетъ оцту верхняго изображенія (л. 67).—Христосъ постоянно изображается въ типѣ, установившемся въ періодъ мозаическій. Икона изображается въ древнѣйшей формѣ медальона или щита временъ древнихъ саркофаговъ, и, какъ исключеніе, въ видѣ четвероугольной доски. Какъ остатокъ древнѣйшаго періода, надобно почесть юный, безбородый типъ Христа въ медальонѣ на оборотѣ 1-го л. рукописи (прилагаемый здѣсь въ снимкѣ), и потомъ въ меньшемъ размѣрѣ то же въ медальонѣ надъ Пророкомъ Аввакумомъ (л. 154 об.). Сіяніе Христа отличается тремя поперечниками креста, исходящими отъ головы. Это отличіе еще не постоянно наблюдается въ VI в.: такъ на Римской мозаикѣ въ храмѣ Космы и Даміана сіяніе Христа безъ перекладинъ, а въ Софіи Константинопольской—съ перекладинами, также какъ въ позднѣйшихъ фрескахъ катакомбъ, именно въ изображеніи Христа въ катакомбахъ Св. Понтіана, VII в. Въ этихъ перекладинахъ очевидно сближеніе съ крестомъ, которое объясняется самою исторіею этого послѣдняго. Мы уже знаемъ, что первоначально распятія не изображали, а вмѣсто того ставился простой крестъ; потомъ на самомъ верху крестнаго столба ставилась икона Спасителя въ медальонѣ, какъ напр. на римской мозаикѣ въ храмѣ Св. Стефана (Rotondo) VII в.; потомъ, а можетъ быть, и одновременно съ этимъ, ставили медальонъ съ иконою Спасителя въ центрѣ самого перекрестія креста, которое, такимъ образомъ, соотвѣтствуетъ сказаннымъ перекладинамъ сіянія. Въ Лобковской рукописи именно всегда и изображается крестъ, съ медальономъ на перекрестіи, какъ предметъ поклоненія (л. 4, л. 86), въ отличіе отъ настоящаго распятія, какъ событія историческаго, въ которомъ Христосъ является распятъ иногда одинъ, иногда между двумя разбойниками, обыкновенно въ длинномъ синемъ хитонѣ, безъ рукавовъ (какъ въ Сирійскомъ Евангеліи), напр. на л. 45 обор., и какъ исключеніе, обнаженъ до пояса, а отъ пояса до колѣнъ препоясанъ пурпурною тканью (л. 72). — Между установившимися Византійскими типами встрѣчаются и ранніе, какъ остатокъ древняго стиля. Напримѣръ: *Моисей* вмѣстѣ съ Аарономъ: оба старческіе типы (л. 98 об.), и Моисей, извлекающій жезломъ изъ скалы воду, или переходящій черезъ Чермное море — юная безбородая фигура катакомбнаго стиля (л. 76, л. 148 об.). Двоякій типъ Пророка *Давида*, какъ царя, съ бородою, въ царской пурпуровой мантіи сверхъ бѣлой туники и въ низенькой коронѣ (л. 12), или въ пурпуровой далматикѣ, подпоясанной золотомъ (л. 55 об.), и какъ юнаго, безбородаго пастуха и псалмопѣвца (л. 24, л. 147 об.),—объясняется двоякимъ характеромъ этого лица; но во всякомъ случаѣ послѣдній типъ есть очевидное воспроизведеніе древнѣйшаго образца въ античномъ стилѣ. Въ символическихъ фигурахъ и олицетвореньяхъ очевидно вліяніе раннихъ источниковъ христіанскаго искусства. Напримѣръ: въ восхожденіи Пророка Иліи на небо—внизу, какъ въ упомянутомъ выше барельефѣ Луврскаго саркофага, изображенъ Іорданъ въ видѣ полуобнаженнаго старца, въ синей шапкѣ съ ушами; изъ устъ льется рѣка (л. 41 об.). Какъ на Равенской мозаикѣ въ Баптистеріи, V в., въ Крещеніи олицетворена рѣка тоже въ видѣ старца; такъ и на миніатюрѣ Лобковской Псалтыри (л. 117) при Пс. 113, 5: „что ти есть море, яко побѣгло еси, и тебе Іордане, яко возвратился еси вспять“ — изображенъ Спаситель почти по шею въ водѣ, ниже на сторонѣ отвернулась обнаженная фигура старца — это Іорданъ, а въ самомъ низу стоятъ два бронзовыя идола зеленоватаго цвѣта. Какъ въ Вѣнской рукописи Діоскорида VI в. море изображено въ миѳологическомъ образѣ Амфитриты; такъ и въ Лобковской Псалтыри при Пс. 88, 10: „ты владычествуеши державою морскою, возмущеніе же волнъ его ты укрощаеши“ — изображенъ Христосъ въ ладьѣ съ учениками во время бури, а внизу женщина, съ распростертыми руками: это *море*, какъ значится въ надписи: θάλασσα на сторонѣ же стоитъ въ водѣ по щиколки безбородый юноша, въ правой рукѣ держитъ трубу на плечѣ, а лѣвою закрываетъ ротъ: это *вѣтеръ*, какъ значится въ подписи: ὁ ἄνεμος. Обѣ фигуры въ розовомъ одѣяніи и въ такихъ же шапочкахъ (л. 88). Кромѣ того, еще нѣсколько разъ встрѣчается въ этой рукописи олицетвореніе вѣтровъ и водъ; изъ отвлеченныхъ понятій — олицетвореніе мило-





стыни, въ царскомъ одѣяніи (л. 35). Но особенно важно для исторіи искусства олицетвореніе *Ада* въ античныхъ формахъ, только уже не бога Аида, или Гадеса, а толстаго и мясистаго Силена, обнаженнаго, лысаго старика, съ коротенькою бородою, какъ онъ, напр., сидя, съ какимъ-то звѣрскимъ сластолюбіемъ хватаетъ руками одну изъ грѣшныхъ душъ, изображенныхъ въ видѣ обнаженныхъ дѣтскихъ фигурокъ, при Пс. 9, 18: „да возвратятся грѣшницы во адъ, вси языцы забывающіе Бога“ (л. 8. об.). Адъ въ видѣ того же античнаго типа упитаннаго Силена, изображенъ въ Сошествіи во адъ, которымъ означается въ восточной иконописи воскресеніе Господне (л. 63). Этотъ Силенъ представленъ поверженнымъ стремглавъ, ногами вверхъ: на его препоясанномъ чревѣ, въ золотомъ ореолѣ, Іисусъ Христосъ правою рукою беретъ Адама, сѣдаго старика, въ бѣломъ одѣяніи; позади Евва, молодая румяная женщина, въ красномъ одѣяніи. Средневѣковой символъ, въ видѣ баснословнаго звѣря *единорога*, котораго, по ученію Физіологовъ, или Бестіаріевъ, будто бы укрощаетъ только непорочная дѣва—символъ Богородицы,— изображенъ при Пс. 91 11: „возвесется яко единорога рогъ мой“: сидитъ дѣвица въ синемъ одѣяніи, съ распущенными волосами; къ ней подбѣжалъ единорогъ и сталъ ей одною лапою на колѣни (л. 93 об.). — Указавши на слѣды древнихъ источниковъ Лобковской рукописи, теперь слѣдуетъ упомянуть, что миніатюры ея, за немногими измѣненіями, одной редакціи съ миніатюрами греческой же Псалтыри, въ Барберинской библіотекѣ въ Римѣ, IX — X в. (*). Въ обѣихъ рукописяхъ тѣже изображенья Патріарха Никифора и иконоборцевъ: что указываетъ на общее ихъ происхожденіе въ слѣдствіе побѣды православія надъ иконоборствомъ; тѣ же изображенія погребенія Христа, котораго спеленутымъ несутъ въ дверь гроба Іосифъ и Никодимъ (л. 87); тотъ же Адъ въ видѣ Силена, тотъ же Ап. Петръ съ пѣтухомъ, приводящимъ его въ ужасъ своимъ пѣніемъ (л. 38 об.); тѣже дьяволы, уловляющіе грѣшниковъ тенетами (л. 140); тѣже лукавые люди съ песьими головами (л. 19 об.), окружившіе Христа, при Пс. 21, 17: „обыдоша мя, яко пси мнози“; тѣже Антиподы (л. 103), и многія другія подробности, свидѣтельствующія объ общемъ происхожденіи обѣихъ рукописей. — Наконецъ для скрѣпленія русскаго иконописнаго преданія указаніемъ на древнѣйшій источникъ заслуживаетъ вниманія замѣчательное сходство миніатюръ въ Русскихъ Псалтыряхъ отъ XV до XVII в., съ обоими этими греческими памятниками; какъ это можно видѣть изъ сличенія миніатюръ въ Угличкой Псалтыри 1485 г. (въ Петербургской публичной библіотекѣ. № 210) и въ Годуновской 1600 г. (въ Академич. библ. въ Троицкой Лаврѣ) (**), съ слѣдующими миніатюрами Лобковской рукописи: упомянутое изображеніе Христа между лукавыми съ песьими головами (л. 19); грѣшники съ рогами (л. 74); при Пс. 72, 9: „языкъ ихъ пренде по земли“—грѣшники съ длинными, почти до земли, языками и въ маскахъ; олицетвореніе рѣкъ въ видѣ двухъ человѣческихъ фигуръ, отъ которыхъ идутъ потоки (л. 75 об.); со́лнце въ видѣ античнаго божества на колесницѣ (48 об.); икона Знаменія Богородицы въ медальонѣ на горѣ, при Пс. 67, 16 „гора Божія, гора тучная„ (л. 64). Это сличеніе съ позднѣйшими русскими миніатюрами, свидѣтельствующее объ историческомъ преемствѣ русскаго иконописнаго преданія, можно бы расплодить множествомъ примѣровъ; но въ заключеніе приведу еще одинъ, касающійся очень важнаго въ исторіи нашей иконописи перевода: это символическое изображеніе Тайной Вечери подъ видомъ Таинства Евхаристія, совершаемаго самимъ Христомъ. Такъ изображается этотъ сюжетъ въ древнихъ Кіевскихъ мозаикахъ XI и XII в.; такъ же въ Угличкой Псалтыри 1485 г., какъ и въ позднѣйшей русской иконописи. Лобковская Псалтырь одною изъ своихъ миніатюръ (л. 115) свидѣтельствуетъ намъ, что этотъ переводъ ведетъ свое начало отъ IX в., а можетъ быть и ранѣе, отъ древнѣйшаго источника, изъ котораго этотъ переводъ былъ заимствованъ въ греческую Псалтырь IX в.

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

(**) Смотр рисунки во 2 мъ томѣ моихъ Очерковъ.



Печ. въ Лит. К. Зрлотъ.

ПРОРОКЪ ИСАІЯ.

(Миніатюра изъ Парижск. Псалтыри IX-X вѣка.)



Печ. въ Лит. К. Эрготъ.

ЦАРЬ ДАВИДЪ.

(Миніатюра изъ Парижск. Псалтыри IX-XвѢка.)

11) *Псалтырь*, въ Императорской библіотекѣ въ Парижѣ, IX—X в., съ изображеньями ветхозавѣтными, и преимущественно изъ дѣяній Царя Давида. Миніатюры особенно замѣчательны по изяществу ранняго стиля и по символикѣ и олицетвореньямъ. *Ночь* представляется въ видѣ Діаны; *Мелодія*, облокотившаяся на плечо юнаго Давида, играющаго на гусляхъ—прекрасная дѣвица въ видѣ античной музы; *Черное море* въ видѣ обнаженной Амфитриты съ весломъ на плечѣ. Олицетворенія эти такъ сильно распространены, что иногда занимаютъ въ миніатюрѣ больше мѣста, нежели лица историческія, означая то принадлежности ландшафта, въ олицетвореніи горы, пустыни и т. п., то расположеніе духа, напр. въ олицетвореніи молитвы, раскаянія, то вообще отвлеченныя понятія и идеи, напр. въ олицетвореніи силы, премудрости, пророчества. Для примѣра укажу на слѣдующія миніатюры: Давидъ, прекрасная юношеская фигура съ благороднымъ, идеально настроеннымъ выраженіемъ лица, играетъ на арфѣ. Онъ сидитъ. Одѣтъ въ бѣлое короткое одѣяніе (penula) и въ пурпуровой хламидѣ. На ногахъ сапоги. Рядомъ съ нимъ, граціозно опершись на его плечо, сидитъ красивая женщина съ обнаженными руками и грудью. Это, какъ гласитъ греческая надпись—*Мелодія*. Другая, столько же красивая женская фигура, выглядываетъ изъ-за памятника, но безъ надписи, вѣроятно, *Поэзія*. Кругомъ стадо овецъ и козъ. Въ ногахъ у Давида сидитъ черная собака на заднихъ лапахъ. Внизу прислонившись сидитъ въ довольно пассивномъ положеніи мужская фигура, едва прикрытая зеленымъ одѣяніемъ, съ вѣтвію въ рукѣ. По надписи — это *Гора Виолеемъ*.—Еще миніатюра: юный Давидъ, въ такомъ же костюмѣ, съ палицею въ рукахъ стремительно поражаетъ дикихъ звѣрей. Ему помогаетъ античная женская фигура, по надписи — это *Сила*. Другая фигура, высовываясь изъ расщелины скалы, движеніемъ руки выражаетъ изумленіе, вѣроятно, божество *Горы*. Въ Лобковской миніатюрѣ, снимокъ съ которой приложенъ въ слѣдующей главѣ,—сюжеты обѣихъ парижскихъ миніатюръ, соединены въ одной картинѣ, и олицетворенія опущены. — Еще примѣръ: миніатюра въ два ряда: въ верхнемъ посреди—Моисей, изящно драпированная юношеская фигура—выводитъ Израильтянъ изъ земли Египетской, означенной зданіями на заднемъ планѣ. Надъ зданіями парятъ въ воздухѣ, только по поясъ намѣченная синею краскою, Діана—съ развивающимся вокругъ головы покрываломъ. Это по надписи—*Ночь*, потому что бѣгство совершается ночью. Подъ этою богинею на землѣ сидитъ женская фигура, обращающаяся къ небу: по надписи—*Пустыня*, потому что Израильтяне бѣгутъ въ пустыню. Въ нижнемъ ряду Фараонъ съ войскомъ тонутъ въ морѣ. Энергическая фигура, воспомнаніе древняго Тритона, стремительно хватаетъ Фараона за волосы: это по надписи—*Бездна*. Внизу олицетвореніе Чернаго моря въ видѣ обнаженной Амфитриты съ весломъ на плечѣ.—Еще: Пророкъ Исаія молится, стоя между двухъ фигуръ: одна женская въ видѣ Діаны — это *Ночь*, другая — маленькій мальчикъ съ факеломъ — это звѣзда *Денница*. Давидъ, съ бородою, въ царскомъ одѣяніи стоитъ тоже между двухъ фигуръ: обѣ — красивыя женщины: это *Премудрость* и *Пророчество*. Обѣ эти миніатюры см. въ приложенныхъ здѣсь снимкахъ. Нѣкоторыя олицетворенія въ сіяніи, каковы: Молитва, Премудрость, Пророчество, Ночь; другія безъ сіянія, напримѣръ: Море, Пустыня, Бездна. — Для исторіи этой рукописи необходимо замѣтить, что миніатюры ея повторяются въ другихъ современныхъ рукописяхъ, какъ напр. Исаія съ Ночью и Зарею въ Ватиканскомъ кодексѣ Пророка Исаія IX—X в. Олицетворенія Моря и Пустыни встрѣчаются въ позднѣйшихъ русскихъ рукописяхъ Апокалипсиса (*); что же касается до Премудрости, стоящей по одну сторону царя Давида, то этотъ сюжетъ въ нашей иконописи получилъ особенное развитіе въ самостоятельной иконѣ, извѣстной подъ именемъ Софіи-Премудрости.

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

(*) Снимки смотри во 2-мъ т. моихъ Очерковъ.

значится въ греческой подписи; она отвратила свое лицо отъ Еноха и протягиваетъ правую руку въ противоположную отъ него сторону. Для русскаго иконописнаго преданія Лаврентіанская рукопись имѣетъ особенное значеніе потому, что, содержа въ себѣ явные слѣды древне-христіанскаго искусства, предлагаетъ нѣсколько переводовъ, усвоенныхъ русскими миніатюрами рукописнаго Индикоплова 1542 г., въ Макарьевской Четіи-Минеи, въ Синод. библ. Такъ напримѣръ, въ Лаврентіанской рукописи въ томъ же самомъ видѣ писаны, только несравненно изящнѣе: *Аароиъ*, съ кадиломъ —изображенъ дважды, въ профиль и съ лица, въ іерейскомъ облаченіи, съ логіономъ на груди, украшеннымъ драгоцѣнными камнями (л. 130). *Солнце*—въ красномъ кругу, красная же фигура по грудь, на головѣ корона; внизъ отъ круга идутъ красные же лучи (л. 189). Изображеніе трехъ міровъ: *Небеснаго*, *Земнаго* и *Подземнаго* (οὐράνια, ἐπιγέια, καταχθόνια (л. 228 об.)—превосходнѣйшій оригиналъ уже испорченной русской копіи въ нашей рукописи 1542 г. (*).

13) Миніатюры рукописей изъ монастырей *Аѳонской Горы*, въ фотографическихъ снимкахъ г. Севастьянова, въ Московскомъ Публичномъ Музеѣ, и въ Петербургѣ въ Христіанскомъ Музеѣ при Академіи художествъ. Замѣчательнѣйшія изъ нихъ по древности и изяществу: Псалтырь IX—X в. изъ монастыря Пандократора (№ 20), Евангеліе изъ Иверскаго монастыря X—XI в. (№ 57). Житія Святыхъ и Слова Іоанна Дамаскина о Рождествѣ Христовѣ, XI в., изъ монастыря Есфигмена (№ 77), Библія изъ монастыря Ватопеда (№ 1), хотя уже и XII в., но рисунки сняты, очевидно, съ древнѣйшихъ оригиналовъ, и мн. друг. Объ этихъ рукописяхъ будутъ особыя изслѣдованія въ изданіяхъ Общества Древне-Русскаго Искусства. Здѣсь же слѣдуетъ замѣтить только, что всѣ онѣ отличаются тѣмъ же свойствомъ, какъ и разсмотрѣнныя выше рукописи, и столько же важны, какъ въ отношеніи античнаго изящества и символики, такъ и по типамъ и сюжетамъ, представляющимъ образцы для русской иконописи. Для примѣра укажу только на двѣ изъ этихъ рукописей, на Псалтырь XI— X в. и на Житія Святыхъ и Слова Іоанна Дамаскина XI в. Псалтырь Пандократора, отличаясь своею редакціею отъ Лобковской и Барберинской, представляетъ впрочемъ нѣкоторыя миніатюры очевидно одного, общаго съ ними происхожденія, и сверхъ того, въ болѣе изящномъ видѣ, ближайшемъ къ ранпему оригиналу, отъ котораго пошли рисунки рукописныхъ Псалтырей. Такъ въ Псалтыри Пандократора на поляхъ, при Пс. 37 и 38, гдѣ говорится о раскаяніи и смиренной преданности, изображенъ Апостолъ Петръ, въ ужасѣ спасающійся отъ краснаго пѣтуха, который, будто обличая его, надменно кричитъ ему въ слѣдъ. Сцена въ высшей степени драматическая и наивная, и тѣмъ болѣе, что объ эти фигуры, за недостаткомъ перспективы и правильныхъ размѣровъ, кажутся одинаковой величины; и потому тѣмъ сильнѣе поражаетъ ужасомъ гордая птица глубоко потрясеннаго раскаяніемъ, котораго мелкая фигура вызываетъ столько же сострадапіе, сколько и невольную улыбку. Псалтыри Лобкова и Барберини предлагаютъ слабыя копіи этого же самаго сюжета. Въ рукописи XI в. монастыря Есфигмена нѣкоторыя миніатюры, по общему впечатлѣнію, приближаются къ изящному стилю античной живописи Геркуланума и Помпеи, особенно въ тѣхъ рисункахъ, гдѣ изображены языческіе храмы въ два и три яруса съ рядами идоловъ, которые, будто бронзовые или золотые, выступаютъ рельефно на темномъ или черномъ фонѣ. Яркость и свѣжесть колорита придаетъ изящнымъ фигурамъ необыкновенную жизненность, напр. въ изображеніяхъ Рождества Христова и бѣгства въ Египетъ. Типъ Богоматери замѣчательно прекрасенъ: въ немъ столько же природы, сколько и идеальности.

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

(*) Снимки см. во 2-мъ т. моихъ Очерковъ, стр. 206. 323.

иконописныхъ сюжетовъ, вообще сходныхъ съ русскимъ иконописнымъ преданіемъ, я обращу здѣсь вниманіе только на отклоненіе этого послѣдняго отъ древняго Менологія. Такъ, подъ 14 Сентября, въ этомъ древнемъ памятникѣ, изображено на миніатюрѣ *Воздвиженіе Креста* не внутри храма, а снаружи на возвышенномъ крыльцѣ, сдѣланномъ на манеръ древнѣйшихъ церковныхъ каѳедръ или амвоновъ, какіе можно видѣть въ раннихъ базиликахъ Италіи, какъ напр. въ базиликѣ Св. Лаврентія въ Римѣ. Этотъ амвонъ примыкаетъ къ округленной стѣнѣ храма. На верху амвона стоитъ Святитель съ крестомъ, который уже не имѣетъ вида древа распятія: это въ родѣ креста запрестольнаго, сдѣланнаго изъ тонкой полосы съ двумя поперечниками, такъ что это крестъ шестиконечный. По сторонамъ Святителя на верху амвона по служителю, ниже на ступеняхъ, съ обѣихъ сторонъ, еще по фигурѣ. Въ русскомъ подлинникѣ этотъ праздникъ описывается такъ: „Церковь стоитъ о единомъ версѣ, осмь комаръ. Святитель Сильвестръ, аки Власій, середи церкви крестъ поднялъ на главу. Діаконъ младъ, другой средній, брадою аки Косма, подъ руки держатъ Святителя, а стоятъ на амвонѣ. По правую руку за амвономъ на престолѣ Царь Константинъ и Царица Елена, а по другую сторону епископы и попы и діаконы, а подъ амвономъ князи и бояре, стары и русы, и средніе, и младые, въ шубахъ. Палата по сторонамъ—празелень, другая—баканъ насвѣтло. Столпъ; на столпѣ человѣкъ, киноварен весь самъ, въ рукѣ держитъ кубецъ, а въ другой саблю“. — Противорѣчіе между нашимъ преданіемъ и древнимъ его источникомъ сглаживается слѣдующимъ замѣчаніемъ въ Подлинникѣ позднѣйшемъ, исправленномъ въ школѣ Ушаковской: „Мнится быти: Воздвиженіе Честнаго Креста Господня прежде было не въ церкви, какъ то повѣствуетъ въ Минеи-Четьи Макарій: Патріархъ тѣсноты ради народа ста на высокомъ мѣстѣ и показа крестъ Господень всему народу, его же желаху видѣти“.— Подъ 22 Октября *Семь Отроковъ*, спавшихъ въ Ефесѣ, въ Менологіи X—XI в. изображены спящими въ пещерѣ: всѣ они, прижавшись другъ къ другу туловищами, и склонившись головами въ разныя стороны, составляютъ вмѣстѣ одну изящную группу. Напротивъ того въ русскомъ подлинникѣ они изображаются уже проснувшимися: „Царь Ѳеодосій, пришедъ въ пещеру къ нимъ, и падъ поклонися предъ ними на колѣну и зритъ на нихъ; отроцы же предъ нимъ стоятъ“ и проч. — Подъ 8-мъ ноября, *Соборъ Архистратига Михаила*, по русскому подлиннику: „и прочихъ безплотныхъ силъ: Архангелъ младъ, кудреваты власы, за уши курчеваты“; между ними Архангелъ Гавріилъ, а также и херувимы. Въ Менологіи же, на основаніи Апокалипсиса (гл. 12, ст. 7—11) взятъ моментъ низверженія сатаны и слугъ его Архангеломъ Михаиломъ, который потому стоитъ съ лабаромъ въ рукѣ надъ бездною, гдѣ низвержены уже два діавола, другіе два низвергаются съ горъ по обѣ стороны.— Подъ 25 Декабря въ Менологѣ помѣщены, какъ замѣчено выше, двѣ отдѣльныя миніатюры: на одной *Рождество* Іисуса Христа, на другой *Поклоненіе волхвовъ*, тогда какъ у насъ оба эти событія соединяются на одной иконѣ; на третьей миніатюрѣ, тоже подъ 25 Дек., въ Менологѣ изображенъ спящій Іосифъ, которому является Ангелъ; за тѣмъ, подъ 26 Декабря, *Бѣгство въ Египетъ*; тогда какъ по нашимъ подлинникамъ, подъ этимъ числомъ, описывается многоличная икона Соборъ Богородицы, съ волхвами, съ Іоанномъ Дамаскинымъ, Евѳиміемъ Великимъ и проч. — Кромѣ священныхъ типовъ для живописи, Менологій предлагаетъ много данныхъ для исторіи древне-христіанскаго искусства вообще. Напримѣръ: храмы иногда изображаются сходно съ Цареградскимъ Софійскимъ и съ другими древнѣйшими, что важно для исторіи архитектуры. Іоаннъ Предтеча, подъ 7 Января, пишется съ большимъ четвероконечнымъ крестомъ; тоже четвероконечный крестъ, съ привѣсками въ родѣ бахрамы, крестъ запрестольный, пишется въ крестномъ ходу (подъ 26 Января). Царица Ѳеодосія держитъ въ рукахъ медальонъ съ груднымъ изображеніемъ юнаго Христа, безъ бороды (подъ 11 Февраля), которое сходствуетъ съ встрѣчающимся въ Лобковской Псалтыри и въ другихъ древнѣйшихъ памятникахъ.

Этими краткими указаніями мы заключимъ обозрѣніе рукописей, не потому чтобы исчерпали богатое содержаніе этого обширнаго предмета, но потому, что въ предложенномъ перечнѣ достаточно уясняется важность миніатюры въ исторіи иконописнаго преданія и послѣдовательное развитіе иконописныхъ сюжетовъ. Многія изъ рукописей, отъ XI в. и позднѣе, здѣсь не упомянутыя, напримѣръ, изъ находящихся въ Синодальной библіотекѣ въ Москвѣ и въ монастыряхъ Аѳонскихъ, предлагаютъ въ своихъ миніатюрахъ замѣчательныя воспроизведенія живописи раннихъ временъ и позднѣйшее развитіе иконописныхъ сюжетовъ; но общій характеръ этихъ памятниковъ тотъ же, что объясненъ въ предложен-

номъ перечнѣ. Въ заключеніе надобно упомянуть о миніатюрахъ въ русскихъ рукописяхъ XI в., служащихъ звеномъ въ исторіи перехода Византійскаго искусства на Русь, именно въ Остромировомъ Евангеліи 1056—1057 г. и въ Изборникѣ Святославовомъ 1073 г., въ которомъ современные портреты Великаго Князя и его семейства свидѣтельствуютъ намъ, что вмѣстѣ съ иконописью въ эту раннюю эпоху перешолъ къ намъ и обычай, господствовавшій тогда въ Византійскомъ искусствѣ, писать портреты царей и другихъ знаменитостей, какъ напр. изображеніе Никифора Вотоніата въ рукописи Іоанна Златоуста 1080 г., въ Императорской библіотекѣ въ Парижѣ (*).

V. Диптихи, переплеты, или оклады и складни. Этотъ обширный предметъ, обнимающій исторію иконописнаго преданія всѣхъ трехъ періодовъ, отъ древнѣйшей эпохи языческой и до позднѣйшихъ временъ, требуетъ особеннаго обстоятельнаго изслѣдованія. Здѣсь же только будетъ показано его значеніе и важность. Диптихи (δίπτυχα) были переведены порусски *складнями*. Въ древности они были дѣланы изъ слоновой кости, металла, дерева, изъ пергамена. Это складныя дощечки, соотвѣтствовавшія нынѣшнимъ карманнымъ записнымъ книжкамъ, или бумажникамъ. Внутреннія стороны дощечекъ назначались для писанія, а наружныя были украшаемы рельефами и рисунками. Они привѣшивались на руку или къ поясу, и, будучи изящной работы, служили немаловажнымъ украшеніемъ въ костюмѣ. Составляли обычный предметъ поздравительныхъ подарковъ; консулы и другія власти дарили ими народъ на циркахъ, въ ознаменованіе своего вступленія въ должность. Это были диптихи консульскіе. При переходѣ рукописи отъ древнѣйшей формы свитка къ позднѣйшему виду книги, диптихи составляютъ посредствующее звено, послуживъ образцомъ для книги, и давши своими двумя сторонами первыя дощечки для переплета; потому большая часть древнихъ диптиховъ сохранились, какъ доски позднѣйшихъ переплетовъ Наши книжные оклады съ рельефами и особенно оклады Евангелій суть не что иное, какъ безсознательное, основанное на древнемъ преданіи, воспроизведеніе рельефовъ диптиха, который уже въ очень раннія времена сдѣлался предметомъ церковной утвари; потому что диптихи употреблялись въ церковной службѣ для поминанія лицъ, имена которыхъ въ нихъ записывались: это диптихи церковные, преданіе о которыхъ доселѣ сохранилось у насъ въ синодикахъ и поминальныхъ книжкахъ, или поминаньяхъ. Наконецъ русскія металлическіе, деревянные и каменные складни по самой формѣ своей родственны диптихамъ, только съ рельефами не на внѣшней, а на внутренней сторонѣ дощечекъ.

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

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

1) Консулъ сидитъ на престолѣ, по сторонамъ котораго стоятъ Римъ и Константинополь, олицетворенные въ видѣ двухъ женщинъ въ шлемахъ. Въ Имп. библ. въ Парижѣ.

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

3) Окладъ Евангелія изъ слоновой кости въ ризницѣ Миланскаго собора. VI в. На одной сторонѣ, приложенной здѣсь въ снимкѣ: въ серединѣ Агнецъ, съ головою въ сіяніи. Вверху Рождество Господне. Налѣво отъ зрителя: Благовѣщеніе на источникѣ. Три волхва, идущіе по указанію звѣзды.

(*) Кромѣ описанія самыхъ библіотекъ, о миніатюрахъ смотр. Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art, т. 5. — Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris. 1839.—Annibalis tit. S. Clementis presbyteri card. Albani, Menologium Graecorum. Urbini. 1727.—Изданія снимковъ съ рукописей Московской Синодальной библіотеки, предпринятыя Московскимъ Публичнымъ Музеемъ. — Журналъ г. Прохорова: Христіанскія Древности. — Для позднѣйшихъ русскихъ миніатюръ мои Очерки.

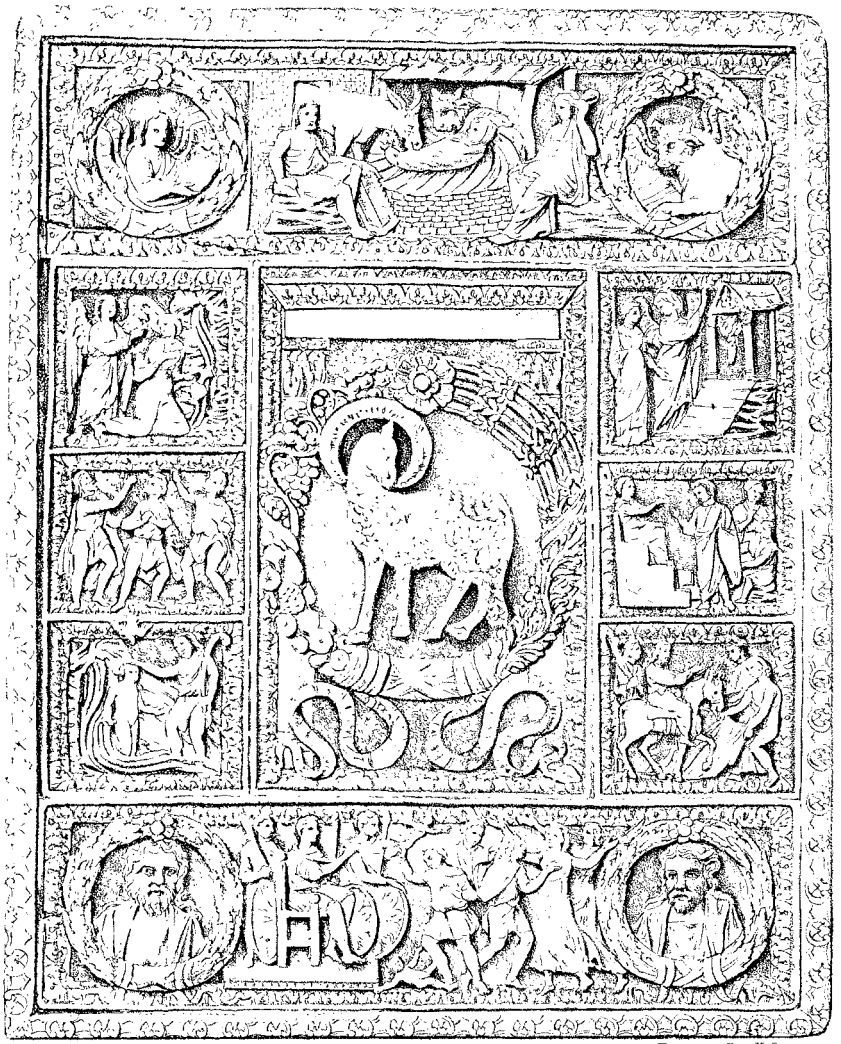


Рис. на камнѣ съ фотогр. А. Скина. Печат. въ Лит. К. Эрготъ.

ДИПТИХЪ СЪ ОКЛАДА ЕВАНГЕЛІЯ.

VI вѣка.

ВЪ РИЗНИЦѢ МИЛАНСКАГО СОБОРА.

Крещеніе, безъ олицетворенія Іордана и еще безъ Ангеловъ; голубь летитъ головою внизъ. Направо: Ангелъ ведетъ мироносицу къ гробу Господню, изображенному въ древнѣйшей формѣ, принятой въ саркофагахъ для изображенія гроба Лазарева. Христосъ передъ Пилатомъ (по другимъ — Христосъ поучаетъ въ синагогѣ). Въѣздъ въ Іерусалимъ. Внизу избіеніе младенцевъ. По угламъ символы и лики Евангелистовъ Матѳея и Луки. — На другой сторонѣ: въ серединѣ четвероконечный крестъ. Вверху — волхвы приносятъ дары младенцу Христу, находящемуся на колѣняхъ Богородицы, которая сидитъ на престолѣ; Іосифа нѣтъ. Налѣво: Христосъ исцѣляетъ слѣпаго и хромаго. Исцѣляетъ разслабленнаго, который несетъ уже свой одръ. Воскрешаетъ Лазаря: рисунокъ, во всемъ согласный съ барельефами саркофаговъ. Направо: Спаситель между Апостолами Петромъ и Павломъ. Тайная Вечеря съ „возлежащими“ по древнему обычаю. Прелюбодѣйная жена передъ Спасителемъ. Внизу: Христосъ претворяетъ воду въ вино на бракѣ въ Канѣ Галилейской, согласно съ барельефами саркофага. Типъ Христа юный, первыхъ вѣковъ христіанства. По угламъ символы и лики Евангелистовъ Марка и Іоанна. — Надобно замѣтить, что всѣ четыре Евангелиста еще не опредѣлены своими отличительными типами. Всѣ съ длинными волосами и короткими бородами.

1) Богоматерь сидитъ на престолѣ съ Христомъ Младенцемъ, котораго она держитъ между колѣнями такъ, что обѣ головы, и Ея и Его, находятся на одной отвѣсной линіи. Богородица красивая, полная женщина. Христосъ въ лѣвой рукѣ держитъ свернутый свитокъ, а правою благословляетъ. Позади трона по бокамъ стоятъ по Ангелу: красивыя, полныя фигуры; волосы перевязаны тороками. Вверху Солнце и Луна въ античныхъ образахъ Аполлона и Діаны. Вѣроятно, VI в., въ Берлинск. Музеѣ.

5) Металлическій позолоченный рельефъ, вѣроятно, съ оклада книги, IX в., въ Луврскомъ Музеѣ; Съ греческими надписями. Превосходное изображеніе посѣщенія гроба Господня Мироносицами. Двѣ женскія фигуры, въ античной драпировкѣ, но безъ сосудовъ съ муромъ, подходятъ къ гробу, который въ видѣ узкой двери примыкаетъ къ пещерѣ. У этого отверстія, означающаго гробъ, сидитъ Ангелъ и показываетъ имъ внутрь гроба, гдѣ остался только повитый лентіемъ саванъ, будто пеленки съ свивальникомъ, но такъ что пелены не тронуты и свиты лентіемъ, однако замѣтно, что онѣ пусты: самого Христа уже тамъ нѣтъ. Дальнѣйшее развитіе этого сюжета увидимъ на металлическихъ церковныхъ вратахъ XI в.

6) Диптихъ Тутила, въ Сан-Гальскомъ монастырѣ, конца IX в. Въ серединѣ Спаситель, юная безбородая фигура, возсѣдаетъ въ глоріи, внизу и вверху которой по два символа Евангелистовъ; по сторонамъ по шестикрылому серафиму. Вверху солнце и луна въ видѣ античныхъ божествъ съ факелами; внизу море и земля: море въ видѣ полуобнаженнаго старца, съ урною, изъ которой льется вода; земля — въ видѣ полуобнаженной женщины, грудь которой сосетъ ребенокъ; въ рукѣ у ней рогъ изобилія. Обѣ фигуры сидятъ. По угламъ дощечки Евангелисты. Работа отличается изяществомъ еще лучшаго стиля раннихъ временъ.

7) Диптихъ Сполетской герцогини Агильтруды, принесенный сю въ даръ монастырю Рамбонскому въ 880 г., нынѣ въ Ватиканскомъ Музеѣ. Отличается отъ Тутилова диптиха варварскою грубостью работы, но замѣчателенъ по сюжету, предлагая одно изъ самыхъ раннихъ, дошедшихъ до насъ изображеній распятія въ рельефѣ. Христосъ распятъ на четвероконечномъ крестѣ, съ бородою и длинными волосами; глаза открыты; обнаженъ, только препоясанъ до колѣнъ; руки вытянуты, голова держится прямо. По сторонамъ Богородица и безбородый Іоаннъ Богословъ. Вверху солнце и луна, олицетворенныя въ человѣческихъ фигурахъ, съ факелами. Самая интересная подробность въ этомъ диптихѣ та, что подъ крестомъ изображена Римская волчица, которую сосутъ Ромулъ и Ремъ.

8) Распятіе, окруженное разными соотвѣтствующими предмету сюжетами, тоже на четвероконечномъ крестѣ, водруженномъ на извивающемся зміи. Ранѣе X в., въ Ганна.

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

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

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

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

Перечень ограничивается только немногими изъ древнѣйшихъ памятникахъ.

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

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

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

4) *Металлическіе кресты*. Между ними по изяществу и древности занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ крестъ Галлы Плацидіи, 425 г., который въ послѣдствіи, можетъ быть, реставрированный, былъ подаренъ Лонгобардскимъ королемъ Дезидеріемъ его дочери Ансбергѣ, абатиссѣ монастыря Св. Юліи въ Брешіи. И доселѣ въ Брешіи, въ Публичной библіотекѣ Квириніанѣ. Согласно древнему обычаю, этотъ крестъ четвероконечный, и притомъ всѣ четыре конца равной величины, только книзу протянута небольшая рукоятка, чтобъ брать крестъ въ руки для процессій, или вставлять въ отверстіе (какъ крестъ запрестольный). По серебру позолоченный; украшенъ драгоцѣнными камнями и античными камеями съ миѳологическими сюжетами. Съ передней стороны на перекрестіи въ медальонѣ довольно грубое изваяніе Христа, съ бородою, сидящаго на престолѣ (вѣроятно, позднѣйшее). Но самое лучшее и, можно сказать—безцѣнное украшеніе этого креста составляетъ стеклянный медальонъ, вставленный на передней же части у самой рукоятки, съ изображеньями въ золотѣ и серебрѣ трехъ фигуръ почти по поясъ: это Галла Плацидія, Гонорія и Валентиніанъ III, портреты, оживленные необыкновенною натуральностью и запечатлѣнные индивидуальностью характеровъ; работа тщательная и съ большимъ вкусомъ; техника не оставляетъ ничего лучшаго желать, какъ въ одѣяніяхъ, такъ и въ лицахъ. Это замѣчательное произведенье дѣлалъ нѣкоторый Грекъ, *Вунерій*, лѣпщикъ или гончаръ, какъ свидѣтельствуетъ подпись вверху этихъ портретовъ на самомъ медальонѣ: Βουνερι χεραμ. По одинаковости изображеній этотъ медальонъ состоитъ въ сродствѣ съ двумя половинками диптиха, въ соборѣ въ Монцѣ, на которыхъ такъже изящно изображены портреты Галлы Плацидіи, Валентиніана III и Аэція или Бонифація.— Для исторіи креста необходимо упомянуть о крестѣ Ватиканскомъ, который согласно съ древними

Florentiae. 1759.— Описаніе слѣпковъ съ диптиховъ въ Аруделевомъ собраніи, изданное Дидрономъ: Société d'Arundel. Prospectus. Paris. — На русскомъ языкѣ: объ одномъ древнемъ диптихѣ, статья гр. Уварова въ 1-мъ выпускѣ Древностей Московскаго Археологич. Общества. — Филимонова объ окладѣ Мстиславова Евангелія въ Чтеніяхъ Общества Исторіи и Древн. Рос.

мозаиками, украшенъ въ верхней оконечности грудным изображеніемъ Христа, а, сверхъ того — такое же изображеніе помѣщено и внизу, какъ три упомянутые портрета въ крестѣ Брешіанскомъ.— Наперсные кресты и тельники были сначала такъ же четвероконечные и безъ изображенія распятія, какъ свидѣтельствуетъ одинъ изъ самыхъ древнихъ, найденный въ могилѣ въ римской базиликѣ Св. Лаврентія за городскими стѣнами. Кромѣ латинскихъ надписей, на немъ помѣщенаи греческая: Ἐμμανουήλ (Еммануилъ).

5) *Ковчежецъ* для реликвій, въ видѣ маленькаго саркофага, четверти въ двѣ длиною и въ четверть вышиною, изъ слоновой кости, кругомъ украшенный отличными рельефами, V вѣка. Въ Брешіи, въ Публичной библіотекѣ Квириніанѣ. Эти рельефы въ исторіи древне-христіанскаго художественнаго преданія важны потому, что отличаются замѣчательною вѣрностью стилю ранней живописи катакомбъ. Тотъ же юный, безбородый типъ Спасителя; тотъ же обнаженный Іона, покоящійся подъ смоковницею, бросаемый въ пасть кита и извергаемый китомъ; тотъ же обнаженный Данінлъ между двумя львами; тѣже молящіяся фигуры съ распростертыми руками и въ тѣхъ же широкихъ одѣяніяхъ. Добрый Пастырь представленъ стоящимъ въ дверяхъ овчарни. Впрочемъ Страсти Господни получили въ этомъ памятникѣ уже бо́льшее развитіе, но все же въ стилѣ древнемъ, безъ намековъ на страданія, въ сценахъ преданія Спасителя Іудою, въ отреченіи Апостола Петра и въ приведеніи Христа къ Пилату на судъ. По изяществу особенно замѣчателенъ рельефъ съ изображеньемъ Евангельскаго чуда о воскресающей дѣвицѣ. Христосъ, стоя возлѣ великолѣпнаго ея одра, поднимаетъ ее, взявши ее за правую руку. Позади одра стоятъ группою женщины, выражая своими движеньями изумленіе. Одѣяніе съ полосами, или источниками. Надъ мелкими рельефами помѣщено нѣсколько болѣе крупныхъ изображеній отдѣльныхъ фигуръ, по грудь, въ медальонахъ, на манеръ саркофаговъ.

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

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

ческомъ происхожденіи свидѣтельствуется въ лѣтописномъ извѣстіи, что князь Владиміръ, по крещеніи, отправившись изъ Корсуня въ Кіевъ, взялъ съ собою „сосуды церковныя, иконы на благословенье себѣ“ и „два мѣдныхъ капища“. Преданіе о раннемъ вліяніи Норманскомъ сохранилось въ Кіево-Печерскомъ Патерикѣ въ повѣствованіи Варяга Шимона, или Симона Преподобному Антонію о томъ, какъ отецъ этого Варяга въ своей Варяжской землѣ „содѣла *крестъ* великъ зѣло яко десяти лактій, и на немъ изобрази богомужное подобіе Христово, и сему честь творя, возложи *поясъ* о чреслехъ его, имущь пятьдесятъ гривенъ злата, и *вѣнецъ златъ* на главу его. Егда же изгна мя Якунъ стрій мой (дядя) отъ области моея, азъ взяхъ поясъ съ Іисуса и вѣнецъ съ главы его, и слышахъ гласъ отъ образа, иже обратився ко мнѣ и рече: никакоже, человѣче, вѣнца сего возложи на главу свою, но неси на уготованное ему мѣсто, идѣже созиждется церковь Матере моея“ и проч. Извѣстно, что по измѣренію этимъ поясомъ была опредѣлена величина храма Успенія Кіево-Печерскаго монастыря, а вѣнецъ былъ повѣшенъ надъ жертвенникомъ этой церкви. Еще важнѣе свидѣтельство о западномъ, римскомъ вліяніи на церковную утварь на Руси, въ XII в., въ Житіи Антонія Римлянина, который, будучи родомъ изъ Рима, оттуда же чудеснымъ образомъ доставилъ въ Новгородъ въ бочкѣ разную церковную утварь, о чемъ онъ самъ выражается въ Житіи слѣдующими словами: „сія бочка нашей худости, вдана морстѣй водѣ въ Римѣ сущимъ, отъ нашихъ бо грѣшныхъ рукъ, вложенное же въ бочку: *сосуди церковніи*, *златіи и сребряніи и хрустальніи*, *потири и блюда*, *и ина многая отъ священныхъ вещей церковныхъ*.... подписи же на сосудехъ *римскимъ языкомъ* написани“.

Согласно древнимъ свидѣтельствамъ, встрѣчается между церковною утварью на Руси, какъ Византійская, такъ и Западная. Превосходный образецъ первой предлагаетъ Византійскій серебряный ковчежецъ, сдѣланный въ XI в. по образцу киворія въ храмѣ Св. Мученика Димитрія въ Солунѣ, съ изображеніями Св. Нестора и Луна, и Царя Константина Дука и супруги его Царицы Евдокіи (въ Ризницѣ Московскаго Успенскаго собора) (*). Издѣлій западныхъ съ латинскими и даже съ нѣмецкими подписями особенно много было въ храмахъ Новгородской области, гдѣ нѣкоторыя изъ нихъ сохранились и доселѣ. Напримѣръ: въ Никитской церкви въ Новгородѣ: серебряный потиръ съ латинскою надписью: Ihesus, а внизу: pro ecclesia S. N. in Luconi. Въ Антоніевомъ монастырѣ: серебряная позолоченая лжица съ обозначеніемъ на внѣшней сторонѣ года арабскими цифрами: 1234, и съ католическими изображеніями Богородицы съ двумя младенцами — Христомъ и Іоанномъ Предтечею, и распятія съ тремя гвоздями. Въ Клопскомъ монастырѣ: панагія, между прочимъ, съ изображеніемъ основателя католическаго ордена монаховъ, Доминика, и съ латинскою надъ нимъ надписью: S. Domin. Въ Ильинской церкви въ Новѣгородѣ: тоже панагія съ изображеніемъ Апостола Петра и съ латинскою надписью: S. Petrus, и мн. др. (**). Такъ какъ предки наши не приписывали особеннаго значенія мѣсту происхожденія церковной утвари и оказывали въ этомъ отношеніи терпимость: то въ опредѣленіи русскаго иконописнаго преданія надобно весьма осторожно пользоваться издѣліями этого рода церковныхъ древностей, отличая Византійское и Русское отъ западнаго, а въ русскомъ заимствованное изъ Греціи отъ подражаній западнымъ издѣліямъ (***).

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

(*) Срезневскаго, Древній Византійскій ковчежецъ, въ журналѣ г. Прохорова: Христіанскія Древности.

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

(***) Нѣкоторыя изъ пособій для этого отдѣла: кромѣ указанныхъ сочиненій о катакомбахъ: Filippo Buonarrotti, Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro.... ne'Cimiteri di Roma. Firenze. 1716.— Garrucci, Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri dei Cristiani primitivi di Roma. Roma. 1858 и 1864. — Odorici, Antichità Cristiane di Brescia. Brescia. 1845. — Martigny, Dictionnaire des Antiquités chrétiennes. Paris. 1865. — Otte, Handbuch der Kirchlichen Kunst - Archäologie. 4-е изд. 1863. — Дидрона, Annales archéologiques. — Древности Россійскаго государства. — Преосвященнаго Саввы, Патріаршая Ризница. Москва. 1864 г.

1) Врата на правой сторонѣ отъ главнаго входа въ соборѣ *Св. Марка въ Венеціи*, взятыя Венеціанцами въ **1204** г. изъ Софійскаго храма въ Константинополѣ, съ изображеніями Святыхъ и съ греческими надписями. Хотя эти врата и позднѣе эпохи Юстиніановой, но все же по древности своей занимаютъ первое мѣсто и заслуживаютъ особеннаго спеціальнаго изслѣдованія по своей важности для русскаго иконописнаго преданія.

2) Во второй половинѣ XI в. для храмовъ южной Италіи было сдѣлано нѣсколько вратъ въ Царградѣ, по заказу консула Панталеона. Таковы врата въ соборахъ *Амальфи* (до **1066** г.) и *Атрани* (**1087** г.), отличающіяся простотою украшеній изъ четвероконечныхъ крестовъ, стоящихъ на полукружіяхъ изъ вѣтвей, и съ немногими фигурами святыхъ, а также Спасителя и Богородицы. Такія же украшенія на Цареградскихъ вратахъ собора въ Салерно. На иждивеніе той же фамиліи Панталеоновъ были дѣланы церковныя врата для Св. Павла въ Римѣ, для Горы Св. Ангела, для Монте Кассино.

3) Врата базилики *Св. Павла въ Римѣ* (внѣ города), дѣланныя то же въ Царградѣ, литейщикомъ Ставракіемъ въ **1070** г., но во время пожара **1823** г. уничтожившіяся, такъ что мы можемъ судить объ изображеніяхъ на нихъ только по снимкамъ въ Даженкурѣ (у Чіампини они изданы очень небрежно и ошибочно). Изображенія эти, съ греческими подписями, имѣющія предметомъ Евангельскія событія и Апостоловъ и Пророковъ, согласны съ русскими подлинниками. Напримѣръ: Благовѣщеніе на колодцѣ: Богородица стоитъ задомъ къ водоему, обернувшись къ благовѣствующему Ангелу. Рождество уже сближено съ русскими преданьями на стр. **32**, гдѣ приложенъ и снимокъ съ этого изображенія. Въ Крещеніи съ одной стороны Спасителя стоитъ Іоаннъ Предтеча, съ другой два Ангела; внизу, въ водѣ, какая-то маленькая человѣческая фигура, вѣроятно, воспоминаніе объ олицетвореніи Іордана, какъ и въ нашихъ лицевыхъ подлинникахъ (*). Преображеніе: фигуры расположены, какъ принято у насъ, и такъ же Спаситель въ ореолѣ, съ широкими полосами сіянія, образующими будто четвероконечный крестъ, еще съ двумя перекладинами, соединяющимися въ центрѣ перекрестія наискось, такъ что всѣ эти широкія полосы свѣта составляютъ какъ бы звѣзду изъ восьми радіусовъ въ кругѣ ореола. Распятіе съ четырьмя гвоздями, но уже на крестѣ осложненномъ вверху дощечкою съ извѣстною надписью и внизу подножіемъ, но еще не перекошеннымъ: это восьмиконечный крестъ въ своемъ зародышѣ, форма, обязанная своимъ происхожденіемъ въ искусствѣ, очевидно, уже тому позднему времени, когда усилилась потребность въ изображеніи распятія. Распятый Спаситель, не въ коронѣ и не въ терновомъ еще вѣнцѣ, а съ открытою головою, окруженною сіяніемъ. Въ снятіи со креста Богородица держитъ Спасителя за руку, тогда какъ ниже Іосифъ Аримаѳейскій извлекаетъ гвоздь изъ ноги Спасителя. Воскресеніе (съ подписью ἡ ἀνάστασις) въ видѣ сошествія во Адъ; подъ ногами Спасителя верси Ада съ ключами, замкомъ и скобками; по одну сторону Адамъ съ Еввою, по другую Давидъ, Соломонъ и Предтеча. Въ Вознесеніи Спасителя Богородица стоитъ между двумя Ангелами. Въ Сошествіи Св. Духа 12 Апостоловъ, безъ Богородицы, сидятъ кругомъ, подъ полукуполомъ, какъ въ древнихъ миніатюрахъ, внизу въ аркѣ, вмѣсто царственной фигуры Міра, какъ у насъ,—помѣщены три фигуры, означающія народъ, съ подписью φυλγλόσσ.

4) Врата храма *Архангела Михаила на* такъ называемой *Горѣ Св. Ангела* (Monte S. Angelo), въ Южной Италіи, въ Кампаніи, дѣланныя въ Царградѣ въ **1076** г., съ латинскими надписями. Всѣ изображенія изъ Ветхаго и Новаго Завѣта—первыя на лѣвой половинѣ, а вторыя на правой,—имѣютъ предметомъ чудеса Ангеловъ, во главѣ которыхъ чествуются Архангелъ Гавріилъ и въ особенности Михаилъ, которому посвященъ храмъ. Потому изображенія начинаются сверху, на лѣвой половинѣ вратъ, Архангеломъ Михаиломъ, который, низвергнувъ Сатану въ бездну, стоитъ надъ нею на горѣ въ ореолѣ; по сторонамъ низвергающіеся демоны: изображеніе, согласное съ миніатюрою въ Менологіи Императора Василія X—XI в., подъ 8-мъ ноября, и столько же, какъ это, отличное отъ описанія Собора Архистратига Михаила въ нашихъ подлинникахъ, какъ показано ниже. Послѣднее изображеніе на этой половинѣ внизу: Ангелъ изгоняетъ Адама и Еву изъ Рая. Прочіе ветхозавѣтные сюжеты: Ангелъ Господень побиваетъ **185** человѣкъ Ассиріянъ (**2** кн. Царствъ **19, 35**).—Авраамъ покланяется троицѣ

(*) См. во 2-мъ т. моихъ Очерковъ, стр. 348.

въ образѣ трехъ юношей, которые всѣ изображены еще безъ крыльевъ, но въ сіяніи: передній, означающій Христа, отличенъ сіяніемъ съ крестообразнымъ раздѣленіемъ. — Даніилъ въ пещерѣ между львами, въ своемъ персидскомъ костюмѣ, принятомъ въ византійскихъ миніатюрахъ; Ангелъ приводитъ къ нему Пророка Аввакума съ пищею. — Іаковъ видитъ во снѣ лѣствицу съ восходящими Ангелами. — Царя Давида обличаетъ Пророкъ Наѳанъ, позади котораго стоитъ Ангелъ съ мечомъ. — Ангелъ повелѣваетъ Іисусу Навину изуть сапоги съ ногъ своихъ. — Единоборство Іакова съ ангеломъ.—Три отрока въ пещи и надъ ними ангелъ—изящная группа: обычно повторяется и въ древней византійской и въ русской иконописи. — Ангелъ отвращаетъ Авраама отъ принесенія Исаака въ жертву. — Наконецъ, какъ связь Ветхаго Завѣта съ Новымъ — Ангелъ предвозвѣщаетъ Захаріи о рожденіи Іоанна Предтечи. — На правой половинѣ вратъ, событія Новозавѣтныя: Ангелъ возвѣщаетъ пастырямъ о Рождествѣ Христовомъ. — Ангелъ повелѣваетъ Іосифу въ сновидѣніи взять Богородицу и Христа Младенца и бѣжать съ Ними въ Египетъ. — Ангелъ, сидя на гробѣ Спасителя, извѣщаетъ пришедшихъ женъ Мироносицъ о Его воскресеніи: прекрасный рисунокъ, отъ ранней эпохи сохраняемый и дошедшій и до русской иконописи.—Ангелъ освобождаетъ Апостола Петра изъ темницы.— Ангелъ приводитъ въ движеніе воду въ Овчей Купели для исцѣленія болящихъ. — Остальныя изображенія, взятыя изъ легендъ и житій святыхъ, не имѣютъ прямаго отношенія къ нашей иконописи.

5) Врата собора *въ Беневентѣ*, въ Южной Италіи, **1150—1151** г., хотя съ воспоминаніями Византійскими, но и съ значительными уже отклоненіями. Напримѣръ, Воскресеніе представлено по-Византійски сошествіемъ во адъ и даже съ олицетвореніемъ ада въ видѣ человѣческой фигуры, прикованной на цѣпи (что напоминаетъ олицетворенія Ада въ древнихъ греческихъ рукописяхъ); но въ Вознесеніи Спасителя, уже по позднѣйшей редакціи, отклоняющейся отъ византійскаго преданія, не достаетъ двухъ ангеловъ по сторонамъ Богородицы.

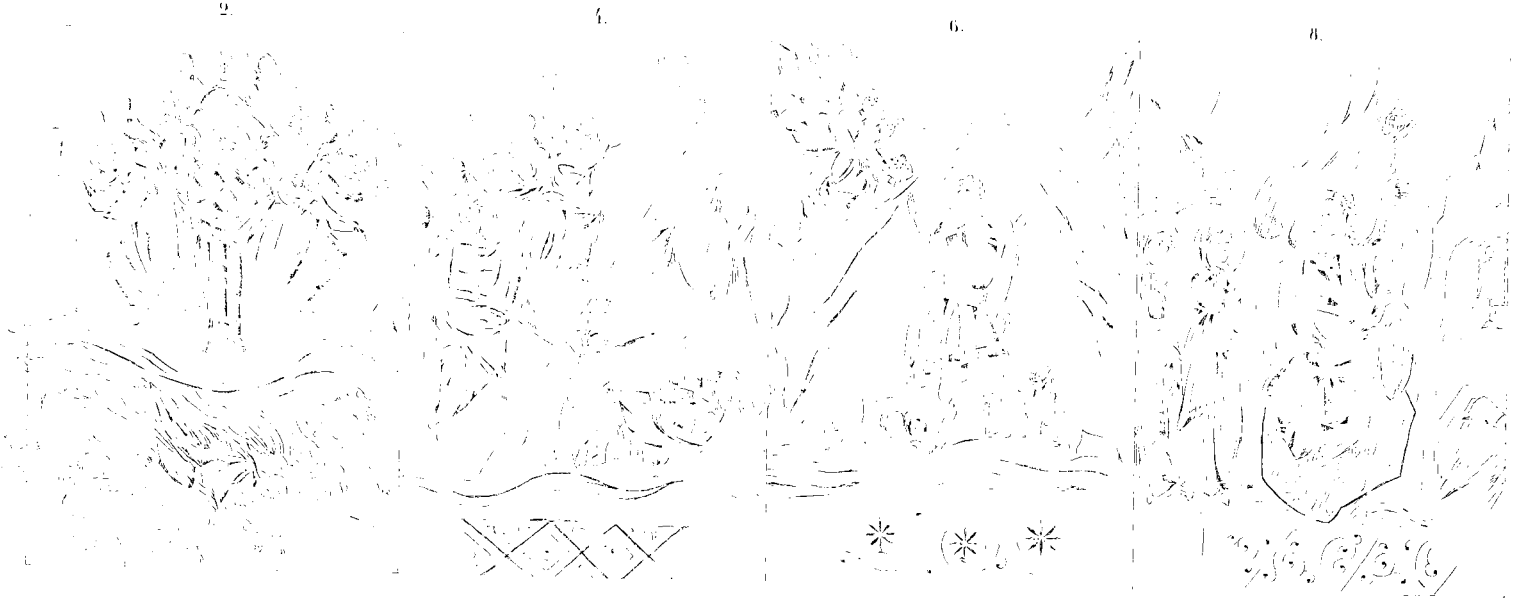
6) Трое вратъ въ соборахъ *Трани*, *Равелло*, въ Южной Италіи, и *Монреале* близъ Палермо, послѣдней четверти XII столѣтія (**1174—1179**), дѣланныя Баризаномъ изъ Трани, подъ сильнымъ вліяніемъ Византійскимъ; такъ что хотя вообще надъ изображеніями помѣщены подписи латинскія, но иногда встрѣчаются и греческія. Такъ напримѣръ, на вратахъ Трани, Воскресеніе Спасителя тоже въ видѣ сошествія во адъ, въ самомъ чистомъ византійскомъ вкусѣ, напоминающемъ русскую иконопись, и сверхъ того съ греческою подписью: ἡ ἀνάστασις (воскресеніе).—Снятіе со креста, при чемъ голова Христа свисла направо отъ зрителя на грудь Богородицы, которая беретъ Его за руку, а Іосифъ Аримаѳейскій по другую сторону выдергиваетъ изъ ноги Его гвоздь: на перекладинѣ креста греческая надпись: ἡ ἀποκαθήλωσις (снятіе).

7) Изъ памятниковъ этого рода въ Россіи особенную важность имѣютъ для исторіи иконописнаго преданія двое вратъ храма *Рождества Богородицы въ Суздалѣ*, XIII—XIV (?) (*) в.. На однихъ изображенія изъ Ветхаго Завѣта, на другихъ—изъ Новаго. Подписи по-славянски, но, вмѣсто *святый* и *святая*, по-гречески: *аγіος* и *аγіа*. Переводы рисунковъ, безъ сомнѣнія, греческіе, во многомъ удержавшіе изящество лучшаго древнѣйшаго стиля. Изображенія изъ Ветхаго Завѣта представляютъ замѣчательное сходство съ вратами храма Архангела Михаила на Горѣ Св. Ангела, а изъ Новаго Завѣта — съ вратами Св. Павла внѣ Римскихъ стѣнъ, такъ что эти русскіе памятники въ возможной чистотѣ сохраняютъ преданія XI в. Замѣчательно между суздальскими и итальянскими вратами на Горѣ Св. Ангела то сходство, что на обоихъ въ событіяхъ Ветхаго Завѣта является главнымъ дѣятелемъ ангелъ, и именно Архистратигъ Михаилъ. Но вотъ перечень самыхъ сюжетовъ суздальскихъ вратъ: Архангелъ Михаилъ, вспомоществуемый ангелами, низвергаетъ съ неба сатану и слугъ его: превосходный рисунокъ, изящнѣе и полнѣе, чѣмъ на Горѣ Св. Ангела.—Господь Богъ, съ крестообразнымъ сіяніемъ Іисуса Христа — творитъ Адама. — Ангелъ изгоняетъ Адама и Евву изъ Рая. — Архистратигъ Михаилъ научаетъ Адама, *рыльцемъ* (т. е. заступомъ) копая землю, потомъ и трудомъ питаться: около Адама, копающаго землю, сидитъ Евва съ ребенкомъ на рукахъ. Адамъ и Евва одѣты. — Адамъ, въ одѣяніи, сидя на престолѣ и поставивъ ноги на подножіе, нарицаетъ имена звѣрямъ, благословляя

(*) Обстоятельное изслѣдованіе о времени и мѣстѣ происхожденія этихъ вратъ будетъ помѣщено въ одномъ изъ слѣдующихъ Сборниковъ нашего Общества. *Прим. Ред.*

Къ стр. 75.

XII.



ихъ правою рукою. Позади Адама стоитъ Евва, одѣтая въ широкомъ одѣяніи, съ покрытою головою.— Авель приноситъ даръ Богу, держа въ рукахъ агнца. — Каинъ убиваетъ Авеля. — Богъ явился въ троицѣ Аврааму подъ дубомъ Мамврійскимъ. Три путника съ крыльями; Авраамъ палъ ницъ; позади стоитъ Сарра.—Тѣже три ангела сидятъ за столомъ: у середняго сіяніе крестообразное, для означенія въ его лицѣ Іисуса Христа; Авраамъ подноситъ на блюдѣ яству; Сарры нѣтъ. — Іаковъ въ сновидѣніи видитъ лѣствицу съ восходящими по ней Ангелами.—„Архангелъ Господень“ (какъ значится въ надписи) борется съ Іаковомъ. — „Архангелъ“ съ двумя Ангелами является Лоту, который палъ передъ ними ницъ. — Ангелы пришли повѣдать Лоту, чтобъ бѣжалъ изъ Содома. Ангелъ потопляетъ Содомъ и Гомору.—„Архистратигъ Михаилъ“, явившись Іисусу Навину въ Іерихонѣ укрѣпляетъ его на брань.—„Архангелъ Господень Михаилъ“ запрещаетъ Валааму волхву, да не прокличетъ сыновъ Израилевыхъ. — Явился Ангелъ Господень Гедеону, повелѣвая ему побѣдить Агарянъ. — Сшедши съ небесси, „Архангелъ Господень Михаилъ“ побиваетъ 185 человѣкъ Ассиріянъ (слич. на вратахъ на Горѣ Св. Ангела).— Царь Давидъ покланяется Троицѣ.— Пророкъ Наѳанъ обличаетъ царя Давида.— Три отрока въ пещи; надъ ними по обычаю Ангелъ: рисунокъ отличается отъ находящагося на вратахъ храма на Горѣ Св. Ангела, только тѣмъ, что внизу у пещи три фигуры: двѣ по сторонамъ на колѣняхъ, а третья впереди пещи пала ницъ. — Архангелъ восхитилъ Аввакума съ пищею изъ Іерусалима въ Вавилонъ, да препитаетъ Даніила, находящагося во рву со львами: рисунокъ одного перевода съ Итальянскими вратами, только на Даніилѣ нѣтъ фригійской шапки. — „Архангелъ Господень Михаилъ“ возмущаетъ купель для исцѣленія болящихъ (слич. на Горѣ Св. Ангела). — Наконецъ, чудо Архистратига Михаила въ Хонѣхъ. Около стоитъ Архипп. — Изъ Новаго Завѣта: Зачатіе, по восточному догмату: Іоакимъ и Анна обнимаются. — Введеніе Богородицы во храмъ. — Благовѣщеніе: Богородица сидитъ на престолѣ, поставивъ ноги на подножіе; безъ веретена и безъ книги. — Рождество Іисуса Христа (рисунокъ см. къ стр. 32).—Поклоненіе волхвовъ.—Крещеніе Іисуса Христа.— Преображеніе.—Воскрешеніе Лазаря. Онъ спеленутъ, стоитъ около гроба, сдѣланнаго въ видѣ античнаго храма, какъ изображается этотъ сюжетъ на саркофагахъ.—Въѣздъ въ Іерусалимъ.—Распятіе.— Мироносицы пришли ко гробу Господню, у котораго сидитъ Ангелъ: гробъ изображенъ въ видѣ внутренности часовни, со входомъ подъ аркою, освященною лампадою, которая спускается съ арки надъ саркофагомъ: переводъ очень замѣчательный и по изяществу, и особенно по подробностямъ. — Сошествіе во адъ, которое въ надписи названо, какъ слѣдуетъ „Воскресеніемъ Господнимъ“. У Христа въ рукѣ длинный жезлъ въ видѣ шестиконечнаго креста. – Сошествіе Св. Духа: сидятъ, по обычаю, полукругомъ 12 Апостоловъ, безъ Богородицы; внизу обычная арка, замѣщаемая то толпою народа, то царственною фигурою Міра, представляетъ видъ затворенной двери, безъ всякихъ человѣческихъ фигуръ. — Успеніе Богородицы, согласно съ русскими подлинниками. — Св. тѣло Богородицы несутъ ко гробу. — Положеніе Св. Ризы. — Положеніе пояса Богородицы.— Покровъ Богородицы. — Сверхъ этихъ изображеній помѣщены на вратахъ въ медальонахъ поясныя иконы Пророковъ, Отцевъ Церкви и другихъ святыхъ, важныя для возстановленія преданія объ иконописныхъ типахъ; между ними же, въ медальонѣ, и икона Спасителя, который лѣвою рукою придерживаетъ Евангеліе, а правою благословляетъ *именословно*. Наконецъ, всѣ эти изображенія убраны замѣчательными по чистотѣ византійскаго стиля орнаментами. Здѣсь предлагаются въ снимкахъ по итальянскимъ вратамъ Горы Св. Ангела, дѣланнымъ въ Цареградѣ въ 1076 г. и по суздальскимъ: Низверженіе сатаны (№№ 1 и 2), Лѣствица Іакова (№№ 3 и 4), Даніилъ во рву (№№ 5 и 6) и Мироносицы у гроба Господня (№№ 7 и 8) (*).

8) Рѣшительную противоположность съ этими вратами представляютъ такъ называемыя *Корсунскія Софійскаго собора въ Новѣгородѣ*, дѣланныя въ Магдебургѣ во второй половинѣ XII в., и потому отличающіяся столько же католическими отклоненіями отъ иконописнаго преданья, сколько и стилемъ, уже Романскимъ, воспитаннымъ средневѣковою скульптурою. Спаситель благословляетъ сложеніемъ перстовъ католическимъ. Ангелъ, благовѣствующій Богородицѣ, и волхвы, идущіе поклониться Христу,

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

полагаютъ ноги на какихъ-то звѣрей и чудовищъ, на образецъ романскихъ статуй, поставляемыхъ на звѣриныхъ фигурахъ. Адъ, въ сошествіи Спасителя, изображенъ тоже согласно съ романскою скульптурою, въ видѣ какой-то бочки (пасть Ада), изъ которой выглядываютъ три головки; но уже нѣтъ при этомъ ни Адама съ Еввою, ни Давида съ Соломономъ. Въ изображеніи Рождества Христова, совершающагося въ какомъ-то зданіи съ зубцами, Богородица лежитъ на кровати, которая сдѣлана съ ножками, а около ея сидитъ на стулѣ Іосифъ. Замѣчательнѣе прочихъ изображеніе распятія (четырьмя гвоздями): крестъ убранъ вѣтвями, будто въ ознаменованіе Древа жизни; Христосъ (безъ сіянія и безъ вѣнца) хотя уже и распятъ, но съ открытыми глазами, и, свободно стоя на подножіи, подастъ свою правую руку Богородицѣ (*).

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

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

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

Къ формамъ символическимъ принадлежатъ:

1) *Миѳологическія лица* античнаго искусства(**). Напримѣръ, въ христіанскомъ искусствѣ первыхъ вѣковъ: Орфей, созывающій около себя своею музыкою звѣрей и птицъ (живопись въ катакомбахъ Каллиста), для означенія Спасителя; Одиссей, на ладьѣ привязанный къ мачтѣ, а около на волнахъ сирены (на саркофагѣ изъ катакомбъ Каллиста), для означенія господства креста и страданій надъ соблазнами міра; похищеніе Прозерпины на колесницѣ, предшествуемой Меркуріемъ (живопись въ катакомбахъ Prelextat), для означенія перехода изъ здѣшняго міра въ вѣчность. Аполлонъ, Діана, Адъ, Амфитрита, божества Вѣтровъ, Рѣкъ и проч., для означенія солнца, луны, ада, моря, вѣтра, рѣки, на мозаикахъ, миніатюрахъ, диптихахъ втораго и третьяго періода иконописнаго преданія. Въ русской иконописи: въ миніатюрахъ Псалтырей и Апокалипсисовъ до XVIII в.; на иконахъ Богоявленія Іорданъ въ видѣ человѣческой фигуры. Сюда же, какъ остатокъ миѳическихъ представленій античнаго искусства принадлежатъ двѣ дѣвицы между историческими личностями на Соборѣ Богородицы: „Ясли дѣвица держитъ—значится въ подлинникахъ: полъ ея нага (т. е. полунагая), другая дѣвица, полъ ея нага, обвилася травою, цвѣтки посторонь“ (***).

2) *Олицетвореніе* идей и отвлеченныхъ понятій, а также и предметовъ видимаго міра, по примѣру античнаго же искусства, но въ послѣдствіи и самостоятельно развитыя въ христіанскихъ памятникахъ. Въ искусствѣ первыхъ вѣковъ, Добрый Пастырь. На диптихахъ и особенно на миніатюрахъ, олицетвореніе Молитвы, Раскаянія, Премудрости, Пророчества (въ Греч. Псалтыри въ Парижск. библ. IX—X в.). Пустыни (тамъ же), Городовъ (въ Греч. Іисусѣ Навинѣ VII—VIII в.) и проч. Сюда принадлежитъ символическій типъ Св. Софіи, усвоенный въ нашей иконописи подъ видомъ огненнаго ангела.

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

(**) Piper, Mythologie und Symbolik. d. Christlich. Kunst. Weimar. 1847—1851.

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

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

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

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

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

Одни изъ такихъ символовъ основаны на Св. Писаніи, какъ напримѣръ символы Евангелистовъ на видѣніи Іезекіеля, символъ оленя на псалмѣ 42, ст. I; символъ пѣтела на Евангеліи объ отреченіи Петра, Матѳ. 26, 74. 75, и проч.; другіе на средневѣковыхъ понятіяхъ о природѣ, частію заимствованныхъ изъ классическихъ авторовъ, частію же развитыхъ впослѣдствіи, согласно съ символическими понятіями среднихъ вѣковъ, въ особенныхъ руководствахъ, извѣстныхъ въ восточной литературѣ подъ именемъ *Физіологовъ*, а въ западной подъ именемъ *Бестіаріевъ*, съ присовокупленіемъ Лапидаріевъ и Травниковъ. Такъ напримѣръ, въ Физіологѣ по русской рукописи „Дамаскина Архіерея Студита“ и проч. объ единорогѣ, или инорогѣ: „Инорогъ за жестоту и крѣпость отъ ловителей неудобь ятися можетъ; аще же единa исходитъ къ нему дѣва чистая, ту онъ за чистоту возлюбивъ, удобь прикосновенъ ею бываетъ и осязаемъ“.

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

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

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

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

жита и ягненка; вліяніе новозавѣтныхъ апокрифовъ видимъ, напримѣръ, въ VI в. въ изображеніи Благовѣщенія на колодцѣ на Миланскомъ диптихѣ; въ IX в. въ миніатюрахъ — сошествіе въ адъ, при чемъ Спаситель извлекаетъ оттуда Адама и Евву, Давида и Соломона и Іоанна Предтечу. Къ XII в., кажется, опредѣлился весь циклъ сюжетовъ, принятыхъ изъ апокрифовъ въ иконопись. Лицевые апокрифы, т. е. рукописи съ миніатюрами, способствовали распространенію и укорененію въ нашей иконописи этихъ сюжетовъ. Напримѣръ: Палея, апокрифъ Ветхаго Завѣта, съ миніатюрами, писанъ въ Новѣгородѣ, въ 1477 г. (въ Синодальной библ. № 210); Лицевая Библія, съ апокрифическими сюжетами XVII в. (въ библ. гр. Уварова, № 34); (*) въ концѣ XVII и въ XVIII в. особенно распространены были у насъ лицевыя Страсти Господни, апокрифъ съ миніатюрами, а потомъ съ гравюрами, замѣчательными по своему изяществу, и очевидно составленными по образу западныхъ.

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

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

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

— Ангелъ приноситъ изъ Рая пищу и питіе Дѣвѣ Маріи въ Іерусалимскомъ храмѣ (на панагіи XII в. на Аѳонской Горѣ, съ славянскими подписями).

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

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

— Спаситель, сошедши во адъ, извлекаетъ оттуда Адама съ Еввою и праведниковъ Ветхозавѣтныхъ (на миніатюрахъ IX и X в., на вратахъ Св. Павла XI в., на алтарномъ украшеніи въ храмѣ Св. Марка въ Венеціи, Pala d'oro XI—XII в., на вратахъ Равелло XII в. и проч.). Постоянно на русскихъ иконахъ.

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

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

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

4) Изъ *Житій Святыхъ*, и притомъ сначала только отдѣльно самыя личности священныя: мучениковъ въ живописи катакомбъ; мучениковъ, отцевъ церкви и другихъ святыхъ на мозаикахъ; потомъ самыя дѣянія Святыхъ и мученія Мучениковъ; напр. дѣянія царя Константина на миніатюрахъ греческой рукописи Григорія Богослова IX в., равно какъ и дѣянія этого Отца Церкви (въ Парижск. библ.); дѣянія Климента Папы Римскаго и Кирилла Первоучителя Славянскаго на фрескахъ подземной церкви подъ базиликою Св. Климента въ Римѣ X—XI в. (****); Мученія Св. Мучениковъ, начиная съ X в., въ Менологіи Императора Василія и въ рукописи Синодальной Библіотеки въ Москвѣ, X—XI в.

(*) Рисунки см. въ моихъ Очеркахъ.

(**) Fabricius, Codex apocryph. Novi Testamenti. Hamburgi. 1719. — Hofmann, Leben Iesu nach Apokryphen. Leipzig, 1851. — Kolloff, Der evangelische Sagenkreis, въ Раумеровомъ Historisches Taschenbuch. 1860.

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

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

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

— Изъ Хронографовъ; напр. Семь Вселенскихъ Соборовъ, описанія которыхъ помѣщаются въ Подлинникахъ подъ **16** Іюля и **11** Октября.—Подъ царствованіемъ Льва Исавра, описаніе событія, вошедшаго эпизодически въ изображеніи Страшнаго Суда: „Въ то же время въ Царѣградѣ человѣкъ богатъ милостыню многу творя, а отъ прелюбодѣянія до старости не преста. И внезапу умре. И распри бывши о семъ: ови глаголаху спасена того быти, ови же—ни. И открыся единому затворнику, видѣ на единой странѣ рай красенъ, а на другой странѣ родство огненное (т. е. адъ), и мужа того стояща промежю рая и муки, и на рай взирающа и степюща".

— Изъ „Лѣствицы Божественнаго восхода" Іоанна Лѣствичника, въ нашихъ подлинникахъ, подъ **30** Марта, такъ описывается изображеніе этой мистической Лѣствицы: „Лѣствица стоитъ на небо, а по ней лѣзутъ два старца, а ангелы ихъ держатъ; единъ старъ аки Власій, а другій младъ, а Христосъ имъ подаетъ вѣнцы, а правою рукою благословляетъ. А кой старецъ съ лѣствицы спалъ, и бѣси влекутъ крюками во адъ" и т. д. Затѣмъ слѣдуютъ имена **30** ступенямъ лѣствицы: о отверженіи міра, о безпристрастіи, о страшничествѣ, о послушаніи и т. п.

— Изъ сказанія объ Андреѣ Юродивомъ, его и Епифаново видѣніе Покрова Пресвятой Богородицы въ Влахернскомъ храмѣ (гл. 58). Потому въ описаніи этого праздника подъ **1** числомъ Октября, въ нашихъ подлинникахъ встрѣчаемъ: „по лѣвой рукѣ амвона стоитъ Андрей Юродивый, власы его аки Авраамовы; *вы́плечася*, правою рукою указываетъ Епифану Святую Богородицу. Епифанъ младъ аки Георгій" и проч.

Дальнѣйшее осложненіе иконописнаго содержанія въ Русскихъ Подлинникахъ произошло изъ источниковъ своеземныхъ, то есть, изъ Русскихъ лѣтописей, житейниковъ и церковныхъ сказаній.

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

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

(*) Снимки см. въ моихъ Очеркахъ.

(**) Снимокъ см. у Тихонравова, Памятники отреченной русской литературы. II, стр. 415.

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

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

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

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

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

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

Относительно изученія общаго цикла сюжетовъ христіанскаго искусства, наша иконопись имѣетъ высокое значеніе въ двоякомъ смыслѣ. Во первыхъ, по своимъ подлинникамъ она предлагаетъ ту норму, которою было заключено христіанское искусство въ своемъ первоначальномъ развитіи, вполнѣ соотвѣтствовавшемъ идеѣ Церкви до раздѣленія ея на Восточную и Западную. Во вторыхъ, наша иконопись обогащаетъ циклъ христіанскаго искусства многими сюжетами, которые должны быть введены въ общія обозрѣнія и учебники этого предмета, во множествѣ издаваемые въ настоящее время на Западѣ. Чуждые произвольныхъ нововведеній и вымысловъ фантазіи, эти сюжеты состоятъ изъ общепринятыхъ и давно установившихся элементовъ, но даютъ имъ новый видъ, такъ сказать, въ архитектоническомъ ихъ сочетаніи, какъ это можно видѣть изъ приложенныхъ къ 11 стр. снимковъ съ иконъ: „Единородный Сынъ“ и „Почи Богъ“. Эти иконописные сюжеты — не иное что, какъ переводъ церковныхъ молитвъ и стиховъ на языкъ живописи: это лицевыя молитвы, лицевая церковная служба. Напримѣръ: *Вѣрую во единаго Бога*; *Достойно есть яко во истину; О Тебѣ радуется Обрадованная; Хвалите Господа съ небесъ*; *Величитъ душа моя Господа* и т. п.

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

Образецъ Николы Сидорова Сна (и) Иконника



Рис. накам. съ подлин. рисун. И. Кашкинъ. печат. въ Лит. К. Эрготъ.

Св. Іоаннъ Предтеча.

(рисун. XVII вѣка.)

Нѣкоторые изъ характеристическихъ сюжетовъ нашей иконописи уже обратили на себя вниманіе западныхъ ученыхъ, напримѣръ: *Единородный Сынъ* въ извѣстномъ сочиненіи Даженкура, *Св. Софія Премудрость Божія* въ изданіи Мартена и Кайе (*). Въ примѣръ оригинальнаго сюжета Восточной, греко-русской иконописи прилагается здѣсь снимокъ съ иконописнаго рисунка XVII в., изображающаго Іоанна Предтечу *Крылатаго*. Дидронъ въ своей „Христіанской Иконографіи", хотя и помѣстилъ подобный же рисунокъ, съ фрески греческаго монастыря Кайсаріани, но онъ отличается отъ помѣщеннаго здѣсь важною подробностью (**). На греческой фрескѣ Предтеча держитъ свою голову, на нашемъ рисункѣ — агнца во образѣ Предвѣчнаго Младенца, въ чашѣ. Въ русской иконописи распространены одинаково оба эти перевода, какъ въ древней живописи Новгородской (***) и Московской, такъ и въ позднѣйшей, сельской (****). Въ основаніе крылатому типу Предтечи наша иконопись принимаетъ Евангельскій текстъ: „Яко же писано во пророцѣхъ: се азъ посылаю Ангела моего предъ лицемъ твоимъ, иже уготовитъ путь твой предъ тобою" Марк. 1, 2. Такъ какъ въ дѣяніяхъ Предтечи, то есть, въ Крещеніи и въ другихъ событіяхъ его жизни, этотъ типъ не употребляется, и пишется Предтеча обыкновенно безъ крыльевъ; и такъ какъ Крылатый Предтеча изображается, или въ символической иконѣ Софіи Премудрости, или по одну сторону Спасителя, возсѣдающаго на престолѣ въ небесной славѣ, и имѣющаго по другую сторону предстоящую Богородицу, въ иконѣ „Предста Царица одесную", или наконецъ является онъ крылатымъ, когда изображается отдѣльно въ иконостасѣ или на металлическихъ складняхъ; то этотъ крылатый типъ долженъ означать Іоанна Предтечу, уже не какъ лицо историческое, а какъ священный идеалъ, вознесенный изъ здѣшняго житія въ горній міръ, существо небесное, ангельское. Потому, не подчиняясь законамъ природы, онъ имѣетъ двѣ головы: одна на немъ, другую держитъ онъ въ сосудѣ или на блюдѣ въ рукѣ; или же, какъ лицо символическое, имѣетъ въ чашѣ агнца, въ видѣ Предвѣчнаго Младенца.

Христіанское искусство давало крылья и другимъ библейскимъ личностямъ. Такъ изображенъ Евангелистъ Матѳей на мозаикѣ Св. Павла внѣ Римскихъ стѣнъ; такъ же писанъ въ Чешской Лицевой библіи (въ библ. князя Лобковица, въ Прагѣ) XII в. Енохъ въ видѣ дряхлаго старца съ крыльями, въ тотъ моментъ, когда Господь Богъ беретъ его живымъ на небо. И доселѣ наши иконописцы пишутъ съ крыльями Илію Пророка и нѣкоторыхъ святыхъ Дѣвственниковъ, въ ознаменованіе ихъ дѣвственности (*). — Также встрѣчается въ искусствѣ изображеніе Мучениковъ и съ двумя головами, то есть, съ одною на плечахъ, въ естественномъ положеніи, и съ другою въ рукахъ; напримѣръ, итальянскій живописецъ Спинелло Аретино, XIV в., такъ представилъ Св. Мученицу Луциллу (**).

Въ заключеніе о сравнительно-историческомъ методѣ изученія нашей иконописи надобно упомянуть, что этотъ методъ удобнѣе всякихъ богословскихъ состязаній можетъ служить къ соглашенію между направленіемъ старообрядческимъ и православнымъ.

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

Не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію, что четвероконечный крестъ многими столѣтіями предшествуетъ въ церковномъ искусствѣ кресту восьмиконечному. Четвероконечный встрѣчается еще въ памятникахъ, предшествующихъ времени Царя Константина (то есть, до IV в.), и за тѣмъ господствуетъ при Константинѣ и въ слѣдующихъ столѣтіяхъ. Что же касается до креста восьмиконечнаго, то онъ обязанъ своимъ происхожденіемъ въ искусствѣ изображеніямъ крестной смерти Спасителя, которыя стали слагаться значительно позднѣе многихъ другихъ Евангельскихъ изображе-

---

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

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

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

(****) Членъ Сотрудникъ Общества Древне-Русскаго Искусства г. Сафоновъ, иконописецъ изъ Палеха, увѣдомляетъ въ своей корреспонденціи въ Общество, что Палеховскіе иконописцы доселѣ на томъ же основаніи пишутъ Крылатаго Предтечу, ссылаясь при этомъ на какіе-то греческіе образцы.

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

(**) Въ Кёльнскомъ Музеѣ, Итальянское собраніе Рамбу, № 83.

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

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

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

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

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

(*) Любопытный образецъ этого восточнаго направленія въ его крайностяхъ, наслѣдованныхъ отъ Стоглава, и въ настоящее время безплодныхъ, какъ по отсутствію точныхъ свѣдѣній объ источникахъ иконописнаго преданія, такъ и по неисполнимости тенденцій, см. въ отдѣлѣ Смѣси: Мнѣніе Юрьевскаго отца Архимандрита Фотія о писаніи и продажѣ иконъ. *Примѣч. Ред.*

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

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

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

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

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

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

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

комъ, украшалъ сценами изъ Овидіевыхъ Метаморфозъ дворецъ Римскаго Кесаря, а, принявши крещеную вѣру, тою же самою кистью и тѣми же красками изображалъ мучениковъ и библейскую исторію въ катакомбахъ. Природу и изящество онъ наслѣдовалъ отъ античнаго искусства, но возвысилъ и одухотворилъ и то и другое христіанскимъ восторгомъ временъ мученичества. Потому произведенья древне-христіанскаго стиля отличаются гармоніею въ сочетаніи свѣжести природы съ благородною идеализаціею — этимъ существеннымъ качествомъ искусства античнаго. Постановка и движеніе фигуръ, поворотъ головы и очертаніе лица, наконецъ драпировка — все дышетъ античнымъ изяществомъ. Статуя послужила образцомъ для живописной фигуры, которая на древне-христіанской мозаикѣ или на миніатюрѣ, также какъ и на Помпеянской стѣнѣ, будто изваяніе, отдѣляется на ровномъ цвѣтномъ фонѣ, который потомъ стали позолачивать. Иногда по ровному полю, позади фигуръ, проводятся архитектурныя линіи, зданія, стѣны арокъ, какъ напримѣръ на мозаикахъ Св. Георгія въ Солунѣ IV в., или въ послѣдствіи, на миніатюрахъ Менологія X—XI в. Ландшафта еще нѣтъ. Дерева стоятъ безъ перспективы; воздухъ не оживляетъ ихъ тяжелой листвы, будто они скопированы съ каменнаго рельефа на саркофагахъ. Но животныя — птицы и звѣри, изображены натурально и изящно. Древне-христіанская миніатюра — это прекрасный античный рельефъ, перенесенный на плоскость и оживленный самымъ свѣжимъ колоритомъ. Примѣръ античной фигуры города Гаваона на миніатюрѣ рукописи Іисуса Навина VII—VIII в. см. на слѣдующей таблицѣ вмѣстѣ съ рисункомъ изъ Діоскорида. Примѣръ цѣлаго рельефа на миніатюрѣ см. дальше изъ Лобковской Псалтыри IX в.

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

Таковы греческія миніатюры Иліады въ знаменитой рукописи Миланской Амброзіаны (*). Характеръ этихъ миніатюръ общій съ живописью катакомбъ, а также Геркуланума, Помпеи и другихъ остатковъ древне-христіанскаго искусства. Рисунокъ бойкій, краски наложены мастерски и смѣло. Но отвалившейся кое-гдѣ краскѣ надобно полагать, что мастеръ сначала обводилъ чернилами общіе контуры или абрисы, а потомъ раскрашивалъ, впрочемъ не все, а только положеніе фигуръ и общія группы складокъ, лица же оставлялъ безъ чернаго очерка, предоставляя вырисовку ихъ мѣстнымъ краскамъ, тѣнямъ и бликамъ, какъ у насъ дѣлали русскіе миніатюристы даже до послѣдняго времени, отрисовавъ всѣ фигуры, и оставивъ лица пустыми пробѣлами (что часто встрѣчается въ рукописяхъ). Потомъ греческій миніатюристъ всѣ частности фигуръ наводилъ мѣстными колерами, а по нимъ уже расписывалъ и растушевывалъ подробности, для рельефа фигуры, свѣтлыми и темными красками. Такъ все пространство, назначенное для лица, онъ наводилъ тѣлянымъ цвѣтомъ, обыкновенно жаркаго, мѣдноватаго оттѣнка. Потомъ—глаза, брови, губы, онъ писалъ темнымъ колеромъ; въ глаза пускалъ бѣлилы для изображенья бѣлка и для освѣщенія взора свѣтомъ; по носу и другимъ выдающимся чертамъ проводилъ слегка бѣловатые блики, а на губы сверхъ чернаго налагалъ красное; также наводилъ румянецъ. Довольно натурально пишетъ онъ животныхъ и дерева, и, хотя не знаетъ полнаго ландшафта, но въ изображеніи отдѣльныхъ предметовъ природы очевидно стремится къ подражанію природѣ.

Очень близки къ этимъ миніатюрамъ и по времени происхожденья и по стилю миніатюры греческой Библіи въ Публичной Библіотекѣ въ Вѣнѣ. Сколько художникъ стремился къ естественности и искалъ себѣ опоры въ подражаніи природѣ и въ античныхъ преданьяхъ, можно судить изъ краткаго описанія слѣдующихъ миніатюръ этой рукописи (**):

— Мин. I. Исторія первыхъ человѣковъ. Адамъ и Евва — великолѣпныя фигуры, и по красотѣ, и естественности, особенно въ сценѣ грѣхопаденія. Позы обѣихъ классически изящны. Какъ по всей фигурѣ, такъ и по своей позѣ Евва напоминаетъ античный типъ Венеры. Тѣло ея бѣло, Адама — смуглое, мѣднокрасное. Въ обѣихъ фигурахъ много выраженія. Весь фонъ въ листьяхъ и вѣтвяхъ, съ цвѣтами и плодами.

— Мин. 3. Потопъ. Въ рисункѣ утопающихъ очевидно стараніе художника слѣдовать природѣ. Колоритъ яркій: по синему морю мелькаютъ красныя одежды и смуглыя лица и тѣла. На головахъ

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

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

утопающихъ пряди волосъ вѣтромъ откидываются назадъ, что придаетъ головѣ изящный очеркъ, особенность, напоминающая многія фигуры Рафаэля. Иные изъ утопающихъ въ смѣлыхъ раккурсахъ, на которые художникъ не рискнулъ бы безъ короткаго знакомства съ природою. Таковы двѣ фигуры, помѣщенныя рядомъ будто для того, чтобъ показать мастерство рисунка: обѣ въ своемъ сокращеніи, въ горизонтальномъ положеніи, обращены головою къ зрителю, но одна писана отъ лица навзничь, а другая — отъ затылка — ничкомъ.

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

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

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

— Мин. 29. Іосифъ спитъ на кровати, на свѣтло голубоватой постелѣ и такого же цвѣта подушкахъ, драпированный того же цвѣта покрываломъ, оставившимъ обнаженными только голову и руки по самыя плечи. Онъ въ отличномъ раккурсѣ, и въ смѣломъ, но натуральномъ поворотѣ. Правую руку подложилъ подъ голову, а лѣвою держитъ одѣвающее его полотно. Въ небесахъ, въ синемъ полукругѣ усѣянномъ звѣздами, ему покланяются луна и солнце: луна въ видѣ Діаны, съ рожками молодаго мѣсяца на головѣ, писана только бѣлыми очертаніями по голубому; солнце, въ видѣ Аполлона, все розовое, въ коронѣ; отъ него идутъ красные лучи. Этотъ мотивъ, съ нѣкоторыми варіаціями, повторился въ одной изъ Чешскихъ миніатюръ Лобковицкой Библіи XIII в. — На миніатюрѣ рядомъ, тотъ же Іосифъ разсказываетъ свой сонъ отцу и матери. Удивленіе слушающихъ выражено въ рѣзкихъ, но натуральныхъ движеніяхъ. Внизу братья Іосифа, изящно расположенные группами, пасутъ стада. Рисунокъ, горячій колоритъ тѣла, положеніе и движеніе фигуръ — словомъ, все въ этой миніатюрѣ вѣетъ красотою и естественностью античной живописи.

— Мин. 33. Темница, въ видѣ круглой ямы. По сторонамъ Виночерпій и Хлѣбодаръ: въ ихъ позахъ, движеніяхъ и въ чертахъ лица отлично выражены унынie и отчаяніе. Между ними, въ рѣзкомъ съ ними контрастѣ — блистающая юностью, красотою и благороднымъ спокойствіемъ прекрасная фигура Іосифа, напоминающая лучшіе античные типы Помпеянской живописи.

— Мин. 36. Прекрасный юноша Іосифъ, весь проникнутый неземнымъ вдохновеньемъ, объясняетъ Фараону сны. Фараонъ сидитъ на престолѣ, красивая фигура, безъ бороды, въ низенькой золотой

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

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

Изъ рукописей, относящихся ко времени сооруженія и украшенія Св. Софіи Константинопольской, остановимся на двухъ: на Вѣнскомъ Діоскоридѣ и на Туринскихъ Пророкахъ.

Миніатюры Діоскорида имѣютъ высокую важность для исторіи искусства потому, что предлагаютъ въ своемъ содержаніи и въ технической отдѣлкѣ живую связь VI-го вѣка, особенно въ портретныхъ изображеніяхъ — съ преданьями античными, которыя постепенно вошли въ миніатюры этой рукописи, переходя изъ вѣка въ вѣкъ отъ раннихъ рукописей этого сочиненія. Сначала идутъ миніатюры историческаго и символическаго содержанія, потомъ писаны растенія, далѣе змѣи, насѣкомыя и наконецъ птицы. Рисунокъ вообще правильный, колоритъ яркій, и въ человѣческихъ фигурахъ цвѣтистый и жаркій, будто Венеціанской школы. Очерка не видать изъ подъ мѣстнаго колорита, по которому, будто гвашью, наведены тѣни и блики и румянецъ на лицѣ. Въ растеніяхъ вся зелень писана натурально, листы въ перегибахъ и раккурсахъ будто живые, но цвѣты значительно грѣшатъ противъ натуры. Особенно изящно писаны птицы съ разноцвѣтными перьями, сюжетъ, рано перенесенный изъ Византіи въ русское искусство, напр. въ Изборникѣ Святославовомъ 1073 года. Судя по миніатюрамъ Діоскорида, можно смѣло заключить, что живопись Византійская VI вѣка получила по преданію отъ античныхъ школъ всѣ художественныя средства для выраженія своихъ идей, само собою разумѣется, за исключеніемъ перспективы, ландшафта и свѣтлотѣни, введенныхъ въ искусство значительно позднѣе.

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

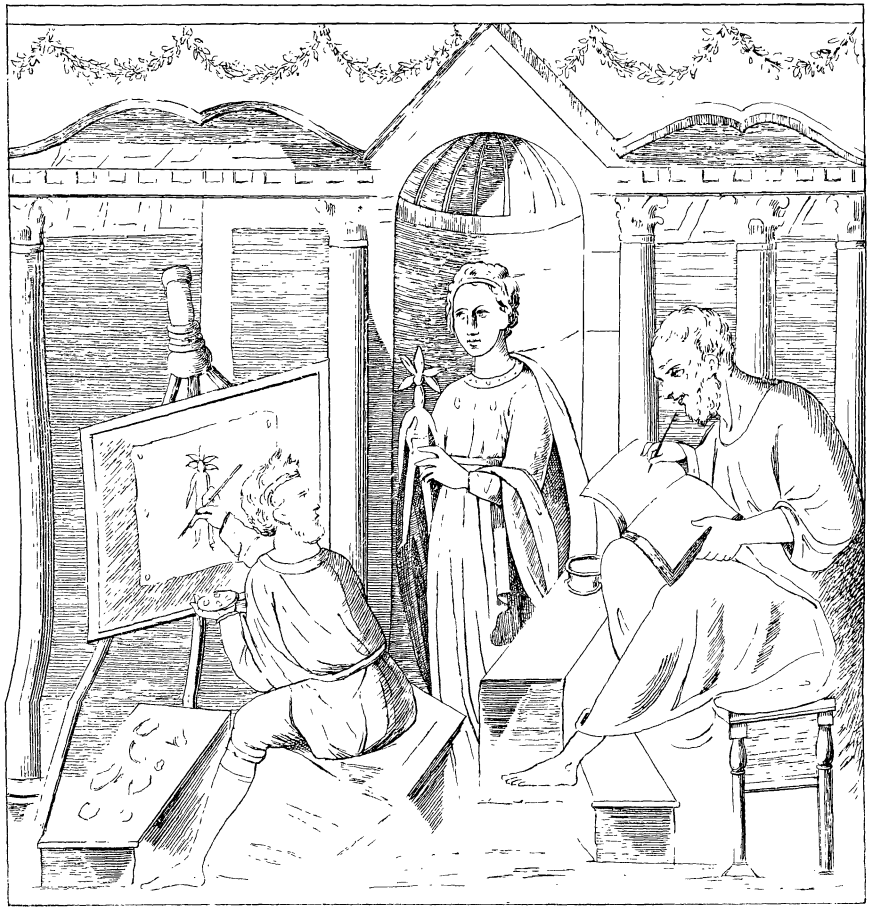
— Передъ сидящимъ Діоскоридомъ стоитъ красивая женщина, держа въ рукахъ мандрагору, т. е., корень растенія, оканчивающійся человѣческою фигурою. Внизу умирающая собака. Надъ женскою фигурою надписано: εὕρεσις (изобрѣтеніе). И такъ, это олицетвореніе.

— Посреди стоитъ въ нишѣ подъ красивымъ полусводомъ также женская фигура (изобрѣтеніе), съ мандрагорою въ рукѣ. Налѣво отъ зрителя, сидитъ живописецъ, задомъ къ этой женской фигурѣ, и, оглядываясь не совсѣмъ въ ловкомъ поворотѣ, списываетъ мандрагору на пергаменѣ, прибитомъ гвоздикомъ къ пюпитрѣ (въ родѣ классной доски на ножкахъ); а направо сидитъ самъ Діоскоридъ и пишетъ, держа книгу на правомъ колѣнѣ: обычай писцовъ того времени, наблюдаемый иногда и въ нашей древней иконописи въ изображеніи пишущихъ Евангелистовъ. Но для насъ особенно важенъ живописецъ, списывающій растеніе съ натуры: прямое указаніе на то, что древне-христіанская живопись не разрывала своей связи съ непосредственнымъ изученьемъ природы. См. приложенный здѣсь рисунокъ.

— Миніатюра въ великолѣпной рамѣ, написанной въ видѣ золотой цѣпи на синемъ фонѣ. Въ переплетахъ цѣпи, писаны, на помпеянскій манеръ, эмуры, занимающіеся разными издѣліями, между прочимъ одинъ рисуетъ на пюпитрѣ. Въ самой миніатюрѣ: на тронѣ въ царскомъ вѣнцѣ, въ фіолетовомъ исподнемъ одѣяніи, и въ золотомъ верхнемъ, сидитъ красивая женщина. Это Юліана Аникія, скончавшаяся въ началѣ царствованія Юстиніана. По сторонамъ стоятъ двѣ женскія фигуры; это олицетворенья, какъ значится въ греческихъ подписяхъ: одна *Благоразуміе*, съ книгою; другая — *Великодушіе*, съ золотыми деньгами. Около послѣдней обнаженная дѣтская фигурка съ крыльями, держитъ раскрытую книгу: это античный Амуръ, но получившій новое, символическое значеніе *Любви къ премудрости Господней*, какъ значится въ греческой подписи: παῖδος τῆς σοφίας χρίστου (amor sapientiae

(*) Какъ для этой, такъ и для слѣдующей рукописи смотр. рисунки съ греческихъ миніатюръ, впрочемъ не вѣрно снятые: D. Danielis de Nessel, Breviarium et supplementum Commentariorum Lambecianorum. Vindobonae et Norimbergae. 1690.

XIV.



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



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

creatoris — по переводу Несселя). Передъ Юліаною пала въ ноги въ молитвенномъ, наивномъ положеніи, усвоенномъ въ искусствѣ Византійскомъ, женская фигура: это *Благодарность*, какъ значится въ греческой подписи (εὐχαριστία).

Всѣ лица этихъ и другихъ миніатюръ разбираемой рукописи прекрасны; фигуры пропорціональны, портреты характерны; олицетворенья носятъ отпечатокъ античныхъ типовъ классической миѳологіи. Амуръ служитъ очевидно посредникомъ между древнею миѳологіею и христіанскою символикою.

Дошедши до VI вѣка, въ подтвержденіе мысли о томъ, что искусство Византійское не чуждалось природѣ, надобно припомнить въ искусствѣ монументальномъ знаменитыя мозаики въ Равеннскомъ храмѣ Св. Виталія, изображающія въ портретахъ императора Юстиніана съ свитою царедворцевъ и со стражею, архіепископа Максиміана съ духовенствомъ и императрицу Ѳеодору съ придворными дамами и евнухами. Особенно удачно переданъ характеръ Ѳеодоры, ея умъ, жестокость и чувственность, въ выразительномъ, блѣдномъ и длинномъ лицѣ, въ маленькомъ ртѣ и большихъ, глубокихъ глазахъ. Сверхъ того, вся эта торжественная процессія, съ великолѣпными костюмами, составляя драгоцѣнный памятникъ для исторіи быта того времени, тѣмъ самымъ говоритъ въ пользу мастеровъ этой мозаики, относительно ихъ желанія быть вѣрными дѣйствительности (*).

Говоря о портретахъ греческаго искусства VI в., слѣдуетъ припомнить, что этотъ художественный элементъ по прямому преданію восходитъ къ первымъ вѣкамъ христіанства. Превосходные портреты Галлы Плацидіи, Гонорія и Валентиніана III, работа греческаго мастера Вуншерія, V в., на знаменитомъ крестѣ въ Брешіи, служитъ посредствующимъ звеномъ между портретами на позднѣйшихъ мозаикахъ и на древнѣйшихъ саркофагахъ, въ щитахъ, или медальонахъ, отличный образецъ которыхъ смотр. на снимкѣ саркофага къ стр. 47.

Такъ какъ въ основѣ типа Спасителя предполагалось его человѣческое подобіе, то есть, воссозданіе его дѣйствительнаго образа, какъ онъ явился исторически, и такъ какъ этотъ типъ разработывался въ искусствѣ въ связи съ сказаніями о настоящемъ образѣ Христа, отпечатлѣнномъ нерукотворно на убрусѣ: то очевидно, что христіанское искусство, развивая священные типы, вмѣстѣ съ тѣмъ должно было воздѣлывать и портретъ.

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

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

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

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

Тоже самое надобно разумѣть и о прочихъ христіанскихъ типахъ. Каждое изъ священныхъ лицъ на разныхъ иконахъ имѣетъ черты общія и вмѣстѣ различается по особенности въ личномъ взглядѣ художника.



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

— № 1. Аввакумъ: младъ аки Георгій.

— № 2. Захарія Серповидецъ: младъ аки Димитрій.

— № 3. Софоній: сѣдъ аки Богословъ.

— № 4. Іоиль: сѣдъ аки Илія. Илія же характеризуется такъ: сѣдъ, косматъ.

— № 5. Іона: сѣдъ, плѣшивъ, брада аки у Николы.

— № 6. Михей: аки Андрей Апостолъ, по плечамъ косы. Андрей же характеризуется такъ: власы растрепались; брада аки Іоанна Богослова.

И такъ, согласно съ замѣченнымъ выше развитіемъ византійскихъ типовъ, въ русскомъ подлинникѣ типы среднихъ лѣтъ постарѣли; но молодые и старческіе удержали свой первобытный характеръ.

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

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

1.



2.



3.



4.



5.



6.



Печ. въ Лит. К. Эрготъ

Малые пророки.

(Миніатюры изъ Туринск. рукоп. Пророчествъ, VI–IX вѣка.)

работанныхъ формахъ. Во всѣхъ произведеньяхъ Византійскаго искусства, особенно начиная съ IX в., какъ мы замѣтили, господствуетъ поразительная неровность въ смѣшеніи изящныхъ формъ, наслѣдованныхъ отъ старины по лучшимъ оригиналамъ, съ формами искаженными, иногда даже до безобразія. Все это явствуетъ съ перваго взгляда, даже при бѣгломъ обозрѣніи лучшихъ греческихъ миніатюръ отъ IX в.; и сверхъ того чѣмъ миніатюры позднѣе, тѣмъ больше преобладаетъ въ этой смѣси неизящное передъ изящнымъ, по мѣрѣ того какъ преданіе объ этомъ послѣднемъ все болѣе и болѣе заглушалось. Что изящная техника еще господствовала въ греческихъ школахъ IX в., доказательствомъ служатъ миніатюры Парижской рукописи Григорія Богослова. Хотя и здѣсь не всѣ миніатюры равнаго достоинства и иныя даже съ самыми грубыми ошибками противъ всѣхъ правилъ искусства, какъ, напримѣръ, миніатюра, изображающая утопающихъ въ всемірномъ потопѣ: они лежатъ на водѣ всею своею фигурой, будто на постелѣ, не погружая ни рукъ ни ногъ; однако вообще техника миніатюръ изящна, и многія изображенія безукоризненно хороши. Стиль живописи широкій и размашистый, а не мелкій и робкій, какъ въ миніатюрной работѣ нашихъ сельскихъ иконописцевъ. Колоритъ сочный и яркій, иногда напоминающій Тиціана и Рубенса. Фигуры писаны не по черному абрису, а мѣстными красками. Волоса на головѣ писаны широкою кистью, какъ густыя пряди, оттѣняемыя широкою свѣтлотѣнью, а не волосокъ къ волоску, съ микроскопическою ихъ отдѣлкою, какъ въ русской иконописи XVI и XVII столѣтій. Тѣло и лицо, по тѣльному цвѣту, тоже широко раскрашены, гдѣ надо, то коричневою краскою, то красною, или тронуты бѣлыми бликами и такъ называемыми оживками. Колоритъ вообще жаркій. Женщины и юныя фигуры бѣлы, нѣжно-румяны и бо́льшею частію прекрасны. Иногда бѣлы и нѣжны и бородатые мущины, даже сѣдые старики (какъ въ Чешской и Кёльнской школахъ живописи XIV—XV в.); но вообще мущины мѣднаго колорита, по которому наведенъ румянецъ и брошена коричневая тѣнь съ отсвѣтомъ бѣлыхъ бликовъ. Ангелы — бѣлы, нѣжны и румяны; ихъ головки граціозны.

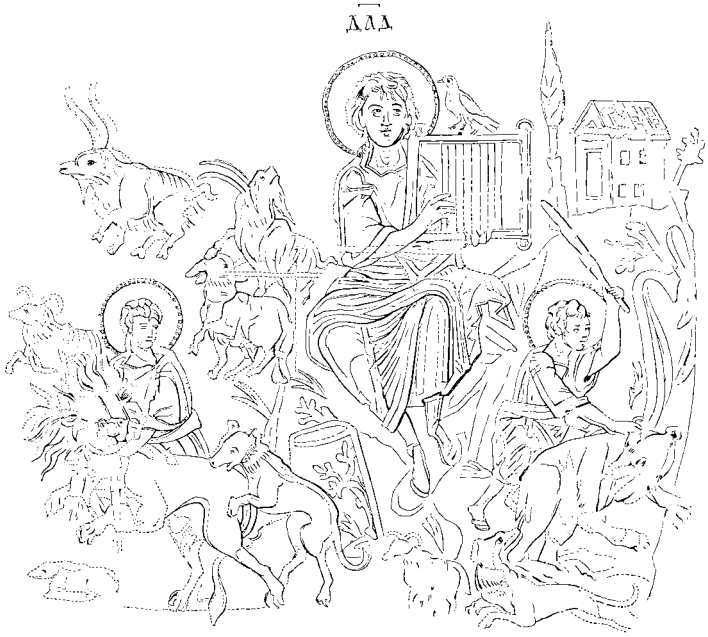
При той же неровности въ стилѣ, отличается тѣми же художественными достоинствами и Парижская Псалтырь IX—X в., изъ которой между прочимъ можно ясно видѣть, какъ хорошо умѣли пользоваться колоритомъ и свѣтлотѣнью греческіе художники того времени, чтобы произвести изящный эффектъ. Такимъ эффектомъ отличается олицетвореніе Ночи, подъ видомъ Діаны, въ миніатюрѣ (л. 435), снимокъ съ которой помѣщенъ выше, къ стр. 63. Надъ головою ея развѣвается синее легкое покрывало; она въ синемъ сіяніи, и все тѣло ея, руки шея и лицо — по тѣльному колориту наведены синими тѣнями, даже каштановые ея волоса тронуты синими бликами. И вся эта синева въ гармоническомъ переливѣ свѣтлотѣни, такъ что вся фигура кажется какимъ-то неземнымъ видѣніемъ въ голубомъ туманѣ.

Изъ рукописи XI в., Житія Святыхъ и Слова Іоанна Дамаскина о рождествѣ Христовѣ, на Аѳонской горѣ, въ монастырѣ Есфигмена, въ образецъ вполнѣ художественной граціи можно указать на красивую женскую фигуру, сидящую на зеленомъ лугу. Руками держитъ она свои роскошныя косы, по обѣ стороны спускающіяся по плечамъ. Одѣяніе изящно охватываетъ полныя груди. Красивыя руки обнажены по локоть. Такую фигуру скорѣе можно бы встрѣтить на стѣнахъ Помпеи, нежели на листахъ церковной книги. Какъ въ Помпеянской живописи замѣтна наклонность къ натуральной школѣ, допускающей ежедневное и тривіальное, такъ и на византійскихъ миніатюрахъ лучшаго стиля, чему служитъ образцомъ въ той же рукописи миніатюра, изображающая троихъ пастуховъ въ полѣ. Двое усердно играютъ на инструментахъ; третій, оживленная фигура, къ нимъ обращается съ тривіальными жестами, соотвѣтствующими его простонароднымъ привычкамъ (*).

Какъ пало русское искусство XVI в. въ отношеніи художественномъ, лучше всего можно видѣть изъ сличенія миніатюръ Индикоплова въ Макарьевскихъ Четьихъ-Минеяхъ съ соотвѣтствующими имъ въ Флорентійской рукописи, не позднѣе XII в., но, безъ сомнѣнія, по древнѣйшимъ образцамъ. Въ этой послѣдней рукописи Адамъ и Евва (лл. 83 об. и 113 об.) писаны также изящно, какъ въ Вѣнской Библіи V в. Замѣчательна также по изяществу миніатюра (л. 116), на которой изображенъ Авель, какъ пастухъ, между козами и овцами. Есть и собака. Животныя писаны натурально. Но особенно обращаетъ на себя вниманіе высоко художественная фигура Авеля. Онъ обнаженъ, и только съ лѣваго плеча спускается звѣриная шкура до колѣнъ. Онъ оперся на посохъ, и лѣвую ногу, какъ антич-

(*) Снимки см. въ Севастьяновскомъ собраніи, въ Моск. публичномъ Музеѣ.

ный фавнъ, закинулъ впередъ на правую, на которой стоитъ твердо, а голову склонилъ немножко на правую руку, такъ что извивающаяся линія всей фигуры отличается античнымъ изяществомъ. Лицо прекрасно. Голова въ сіяніи. Какъ искусно умѣлъ художникъ изображать звѣрей, можно убѣдиться изъ миніатюры, изображающей льва и коня (л. 272). Это великолѣпная группа, достойная рѣзца античнаго скульптора. Левъ со всѣми четырьмя ногами взобрался на хребетъ коня, и кусаетъ его въ крестецъ, около гривы, а конь палъ на переднія ноги, и свою голову въ изящномъ изгибѣ прячетъ внизъ, себѣ подъ ноги.



Объ изяществѣ источниковъ иконописнаго преданія мы заключимъ указаніемъ на Лобковскую Псалтырь IX в.: потому что этотъ драгоцѣнный памятникъ, находясь въ Москвѣ, доступнѣе для всякаго изъ русскихъ любителей или художниковъ, кто бы хотѣлъ убѣдиться въ достоинствѣ художественныхъ элементовъ, завѣщанныхъ нашей иконописи искусствомъ Византійскимъ. Конечно, и въ этой рукописи господствуетъ тотъ неравенство стиля, что и во всѣхъ другихъ памятникахъ, часто даже на одной и той же миніатюрѣ. Такъ, напримѣръ, въ изображеніи перехода Іудеевъ черезъ Чермное море (л. 148 об.) переходящіе сгруппированы изящно, нѣтъ ни перспективы, ни ландшафта; но впереди толпы пляшущая Маріамь прекрасна. Она граціозно подняла руки надъ головою и бьетъ ими въ бубны; волосы густыми прядями спускаются съ ея плечъ, и розовое платье ея широко развѣвается, возмущаемое движеніями пляски. Въ заключеніе предлагается здѣсь въ снимкѣ изъ этой же рукописи миніатюра (л. 147 об.), изображающая юнаго Давида, какъ пастуха и псалмопѣвца. Онъ повторяется трижды. Въ серединѣ онъ сидитъ, играя на псалтыри, на которой, покоится Духъ Святой въ видѣ голубя; по бокамъ онъ же защищаетъ свое стадо отъ дикихъ звѣрей. Эти два момента въ Парижской Псалтыри IX—X в. раздѣлены на двѣ миніатюры.

Кто желаетъ познакомиться съ колоритомъ древнихъ греческихъ миніатюръ, можетъ видѣть раскрашенныя копіи въ Христіанскомъ Музеѣ при Академіи Художествъ въ Петербургѣ и въ Московскомъ Публичномъ Музеѣ.

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

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

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

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

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

въ Московской церкви Троицы въ Никитникахъ (иначе Грузинской Богоматери), изображающіе Іисуса Христа въ святительскомъ облаченіи, Діонисія Ареопагита, Кирилла Іерусалимскаго, Епифанія Кипрскаго, Григорія Нисскаго, Іакова Брата Господня, Амвросія Медіоланскаго, Игнатія Богоносца Антіохійскаго, Григорія Неокесарійскаго и Аѳанасія Александрійскаго, и сверхъ того, на четверогольной доскѣ икона Нерукотвореннаго Спаса (писанная въ 1658 г.) (*).

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

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

Впрочемъ многіе изъ католическихъ догматовъ не наблюдались даже до позднѣйшаго времени. Такъ новый догматъ о Безсѣменномъ Зачатіи Св. Анны встрѣчастъ себѣ противорѣчіе въ католическомъ искусствѣ даже XV и XVI столѣтій. Напримѣръ, одинъ живописецъ Сѣверно-Итальянской

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

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

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

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

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

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

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

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

(*) Въ Публичномъ Музеѣ во Франкфуртѣ на Майнѣ. № 5.

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

(***) Въ Антверпенск. Музеѣ №№ 30—32.

(****) Piper, Das christliche Museum der Universität zu Berlin. 1836.

значенія, и служилъ только явленіемъ переходнымъ къ искусству свѣтскому, чуждому интересовъ церкви. Реформація, навсегда поколебавшая основы католицизма, нанесла окончательный ударъ церковному искусству на западѣ, и именно въ ту эпоху, когда процвѣтали Рафаэль, Микель-Анджело, Бернардино-Луини, Альбрехтъ Дюреръ и другіе знаменитые мастера. Все, что было сдѣлано въ церковномъ искусствѣ послѣ этого великаго раскола въ западной церкви, отличается уже болѣзненнымъ разложеніемъ стараго организма, когда то крѣпкаго и цвѣтущаго.

Профанація священныхъ предметовъ въ западномъ искусствѣ главнымъ своимъ источникомъ имѣетъ свободу творчества, которая, стремясь къ художественнымъ цѣлямъ, слегка относилась къ церковнымъ идеямъ, и, сближая церковное преданіе съ современною дѣйствительностью, переносила въ икону позднѣйшіе костюмы и обычаи. Потому божественное унижалось неприличными ему, слишкомъ чувственными формами, и смѣшивалось съ ежедневною дѣйствительностью.

Прежде нежели предложимъ параллель между русскимъ и западнымъ искусствомъ въ изображеніи праздниковъ и другихъ библейскихъ событій, надобно разсмотрѣть нѣкоторые мотивы, общіе многимъ изображеніямъ, и разныя подробности, характеризующія способъ представленія иконописныхъ сюжетовъ въ западномъ искусствѣ. А именно:

1) Какъ ни погрѣшительна русская иконопись въ изображеніи о б н а ж е н н ы х ъ фигуръ, но и западное искусство свое превосходное умѣнье въ этомъ дѣлѣ слишкомъ неумѣстно примѣняло къ иконописнымъ сюжетамъ. Такъ въ цвѣтущую эпоху западной живописи принято было за обычай изображать Предвѣчнаго Младенца обнаженнымъ, когда онъ сидитъ на рукахъ Богородицы или находится около нея, съ обнаженнымъ же младенцемъ Предтечею (*). Микель-Анджело изобразилъ обнаженнымъ же Спасителя, какъ Судію, на Страшномъ Судѣ, въ видѣ античнаго божества, безъ бороды. Обнаженными же изображалъ онъ на Судѣ и Мучениковъ и Мученицъ, съ орудіями ихъ муки, что произвело скандалъ даже и въ католичествѣ, привыкшемъ къ художественнымъ вольностямъ: такъ что впослѣдствіи эту непристойную наготу велѣно было прикрыть драпировкою. На Страшномъ Судѣ, приписываемомъ Мемлингу, въ Данцигѣ (въ St. Marien - Ober - Pfarrkirche), предверіе Рая съ обнаженными праведниками производитъ смѣшное впечатлѣніе передбанника, не смотря на натуральность фигуръ и высокое подражательное искусство этого мастера.

2) Безцеремонность, съ которою относится западное искусство къ своимъ божественнымъ идеаламъ, наглядно характеризуется обычаемъ полагать Предвѣчнаго Младенца на землѣ, какъ это находимъ на картинахъ Филиппо Липпи, Лоренцо Креди, Корреджіо, Рафаэля. Богородица около него стоитъ на колѣняхъ или сидитъ, молится или склоняетъ къ нему свою голову съ выраженіемъ материнской любви. Столько же характеристиченъ въ этомъ отношеніи обычай — полагать на землѣ мертвое тѣло Спасителя, снятое со креста, обычай, которому слѣдовали почти всѣ лучшіе западные художники. Особенно тягостное впечатлѣніе производитъ изображеніе Спасителя, падшаго на земь подъ крестомъ, который онъ несъ уронилъ на себя. Рафаэль въ своемъ знаменитомъ произведеніи, въ Мадритскомъ Музеѣ (Io Spasimo di Sicilia), не рѣшился довести до крайности это тягостное впечатлѣніе, изобразивъ Спасителя въ изнеможеніи только склоняющимся подъ крестомъ на колѣна, и при томъ въ самый начальный моментъ склоненія, потому что складки рукава еще только спускаются по рукѣ, которою онъ только что успѣлъ опереться на камень, падая на колѣно. Адамъ Крафтъ, въ своихъ барельефахъ Семи Остановокъ (Sieben Stationen) Спасителя, идущаго на Голгоѳу (въ Нюрембергѣ) между прочимъ изображаетъ и падшаго подъ крестомъ Спасителя, распростертаго по землѣ: но только благодаря своему великому таланту, проникнутому искренностью благочестія, онъ умѣлъ избавить при томъ отъ тягостнаго впечатлѣнія, придавъ фигурѣ Христа необычайно благородную позу (**). Но за то какъ жалки попытки въ этомъ сюжетѣ позднѣйшихъ художниковъ, напримѣръ Доменикино (въ Стаффордовой галлереѣ), который будто съ намѣреніемъ представилъ Спасителя въ самомъ жалкомъ

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

(**) См. изданіе Геллера и Ротбарта.

видѣ придавляемаго къ землѣ крестомъ, чтобъ выразить въ Богочеловѣкѣ всю его человѣческую немощь. Столько же оскорбительнаго для эстетическаго вкуса представляютъ изображенія бичеванія Спасителя, какъ напримѣръ картина Л. Карраччи (въ Болонской галлереѣ), возбуждающая самое возмутительное чувство. Иногда тривіальныя подробности въ сценѣ жестокаго обращенія воиновъ съ Спасителемъ доходятъ до отвратительнаго безвкусія; какъ напримѣръ въ одной картинѣ Кёльнской школы (въ Кёльнск. Музеѣ, № 129), Спаситель представленъ въ положеніи унизительномъ до смѣшнаго. Между тѣмъ какъ воины стаскиваютъ съ него рубашку, и, обнажая его, тянутъ его къ себѣ, Богородица привлекаетъ его въ другую сторону за убрусъ, которымъ она его препоясала. Если уже потерянъ вѣрный тактъ, подсказываемый художнику вѣрующимъ сердцемъ, то никакая сентементальность не спассть изображенія отъ его ложнаго, болѣзненнаго впечатлѣнія. Рембрандтъ въ своей гравюрѣ хотѣлъ выразить что-то новое въ ночной сценѣ молящагося передъ крестною смертію Христа, но изобразилъ только какую-то женоподобную личность, въ нервномъ разстройствѣ, падшую на колѣни и ищущую себѣ подпоры и утѣшенія въ явившемся ей ангелѣ. Божество уже уничтожено, и нужно было сводить съ неба ангела, не для того, чтобы возвеличить его служеніемъ идею о Богочеловѣкѣ, а чтобъ при ангельскомъ сіяніи мрачнѣе оттѣнить слабость человѣческую во всей ея безпомощности.

3) Уже въ первой главѣ этой статьи было обращено вниманіе на легковѣрность, съ которою западное искусство относится къ священнымъ предметамъ. До послѣдней своей крайности доходитъ она, когда раннее искусство въ своей наивности, а позднѣйшее въ испорченности воображенія — позволяетъ себѣ двусмысленное смѣшеніе священнаго съ мірскимъ; напримѣръ, представленіе Іисуса Христа въ видѣ жениха, вѣнчающагося или обручающагося съ какою нибудь дѣвицею. Изъ XV в. можно указать на подобное представленіе въ картинѣ Джованни ди Паоло, изображающей бракосочетаніе Екатерины Сіенской съ Іисусомъ Христомъ, представленномъ въ зрѣлыхъ лѣтахъ, съ бородою. При обрядѣ присутствуютъ Богородица, Пророки, Апостолы и Ангелы (въ Итальянск. Отдѣленіи Кёльнск. Музея, № 111). Корреджіо неоднократно изображалъ обрученіе Великомученицы Екатерины Александрійской съ Христомъ Младенцемъ, въ видѣ дѣтской забавы, которую и Богородица и сама Екатерина съ снисходительною любезностью принимаютъ за шутку. Впрочемъ, справедливость требуетъ замѣтить, что искусство древнѣйшее на западѣ трактовало этотъ предметъ съ подобающимъ ему достоинствомъ въ видѣ дѣйствительнаго таинства, двусмысленность котораго устранялась младенческимъ возрастомъ Небеснаго Жениха (*).

4) Не малымъ средствомъ къ профанаціи священныхъ предметовъ послужило въ западномъ искусствѣ введеніе въ нихъ современныхъ художникамъ костюмовъ. Этого требовало уже само католичество, которому пріятно было видѣть Пророковъ и Апостоловъ въ видѣ католическаго духовенства. Потому очень рано стали изображать библейскія личности съ обритою бородою. Такъ учитель Леонорда-да-Винчи, Андрей Вероккіо, представилъ Іоанна Предтечу обритымъ, когда онъ креститъ Іисуса Христа (въ Академіи Художествъ во Флоренціи). На одной изъ миніатюръ Молитвенника, приписываемыхъ придворному живописцу французскаго короля Людовика XI, Жану Фукѣ (у Брентано, во Франкфуртѣ на Майнѣ), Богородицу съ Іосифомъ обручаетъ католическій епископъ, бритый. Лука Лейденскій, XVI в., изображаетъ Евангелистовъ не только бритыми, но и съ очками на носу. Извѣстна циническая тривіальность, съ которою трактуетъ священные сюжеты Рембрандтъ, обстанавливая ихъ Голландцами въ костюмахъ своего времени.

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

(*) Противъ неприличныхъ вольностей католическаго искусства въ изображеніи священныхъ предметовъ не однократно возставали западные богословы, начиная съ Св. Бернарда и до позднѣйшихъ временъ. Вотъ напр. любопытная выписка изъ Эразма, приводимая въ цитованномъ выше сочиненіи Молана: De Historia SS. Imaginum: «Artifices quidam, cum pingunt aliquid ex Evangelicâ historia, affingunt impias ineptias. Veluti cùm exprimunt Dominum apud Martham ac Mariam exceptum convivio, dum Dominus loquitur cum Mariâ, fingunt Ioannem adolescentem clam in angulo fabulantem cum Marthâ, Petrum exsiccantem cantharum. Rursum, in convivio, Martham à tergo assistentem Ioanni, alterâ manu injecta humeris: alterâ velut irridente Christum, qui nihil horum sentiat. Item, Petrum jam vino rubicundum, cyathum admovere labris. Et haec cùm blasphema sint et impia, tamen facета videntur». Стр. 122.

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

Къ исключеніямъ надобно отнести нѣсколько наименованій иконъ Богородичныхъ съ непокрытою покрываломъ головою Богородицы. По общему правилу восточной иконописи голова Богородицы покрыта покрываломъ, какъ въ знакъ того, что она не только Дѣва, но уже и родившая, такъ и для того, чтобъ типъ ея согласовался съ обычаемъ — не являться женщинамъ на молитву съ непокрытою головою. Впрочемъ, еще въ живописи катакомбъ I-го и II-го столѣтій Богородица пишется двояко, и съ покрытою и съ непокрытою головою, какъ напримѣръ въ катакомбахъ Присциллы. Непокрытую голову Богородицы археологи объясняютъ мыслію дать этому священному типу значеніе Приснодѣвы, въ противоположность обычаю женщинъ покрывать голову. Съ этою мыслію вполнѣ согласуется вонмя Богородичной иконы *Матн и Дѣва*: Богородица представлена съ распущенными по плечамъ волосами и съ короною на головѣ. Въ томъ же видѣ, то есть, въ коронѣ съ распущенными по плечамъ волосами, Богородица изображается на принятыхъ въ нашей иконописи иконахъ: *Силуамской*, *Всѣхъ Скорбящихъ Радости*, *Византійской*. Спускаются волосы по плечамъ, не изъ подъ короны, а изъ подъ покрывала, на иконѣ *Долинской*. Наконецъ, совсѣмъ открытая голова, безъ покрывала и вѣнца, на иконѣ *Ахтырской*, на которой Богородица стоитъ съ распущенными по плечамъ волосами при распятомъ Спасителѣ. На иконѣ, именуемой *Благоуханный цвѣтъ*, распущенные волосы убраны цвѣтами. Также распущены волосы и на иконѣ *Виленской*, только надъ головою Богородицы два Ангела держатъ корону. Но и при непокрытой головѣ Богородичнаго типа въ нашей иконописи наблюдается то правило, чтобъ волоса спускались по плечамъ, а не были заплетены въ косы.

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

Къ новизнамъ, входившимъ къ намъ съ запада въ XVII в., но не признаннымъ въ Русской иконописи, надобно отнести католическій обычай молитвы сложеніемъ ладоней и стояніе Богородицы на колѣняхъ передъ Христомъ-Младенцемъ въ изображеніи Рождества. То и другое можно, напримѣръ, видѣть въ старопечатномъ Львовскомъ Евангеліи, Михаила Сліозки, 1636 г., на политипажномъ изображеніи Рождества Христова (*л.* 3, обор.).

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

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

(*) Эти подробности приведены по старинными гравюрамъ Богородичныхъ иконъ.

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

клонять колѣна не было въ обычаяхъ Іудейскихъ (*). Беато-Анджелико Фьезолійскій (XV в.) выразилъ въ колѣнопреклоненіи Богородицы идею о ея смиреніи, какъ *рабы Господней*, и о сокрушеніи сердечномъ, съ какимъ она, будто исповѣдуясь въ грѣхахъ, преклонила колѣна передъ Архангеломъ, котораго иногда онъ ставитъ на одно колѣно, иногда же изображаетъ стоящимъ на ногахъ передъ колѣнопреклоненной Богородицею. Не смотря на искренность благочестиваго живописца, икона погрѣшаетъ въ религіозномъ смыслѣ, низводя Царицу Небесную до сокрушающейся грѣшницы. Эта униженная поза противорѣчитъ первобытному воззрѣнію древне-христіанскаго искусства, старавшагося придать Богородицѣ, въ моментъ благовѣщенія, видъ торжественный, почему и изображалась она сидящею на престолѣ, какъ Царица; также изображали ее и древніе итальянскіе живописцы сидящею, а Архангелъ преклоняетъ передъ нею колѣна, напримѣръ, на иконахъ Лоренцо Монако, Симона Мемми (**). Но живописцы современные намъ, слѣдуя позднѣйшему католическому искусству, любятъ давать Богородицѣ въ благовѣщеніи колѣнопреклоненную позу, что̀ распространяется и на Руси, благодаря авторитету Овербека и Шнорра, которыхъ рисунки для неразборчивыхъ изъ русскихъ живописцевъ замѣняютъ лицевой подлинникъ. У Овербека и Богородица и Архангелъ стоятъ на колѣняхъ другъ противъ друга. Между ними ваза съ лиліею. Это какъ бы колѣнопреклоненное чествованіе другъ друга, во время самого благовѣстія. У Шнорра взятъ тотъ моментъ, когда Архангелъ только что подходитъ къ стоявшей уже на колѣняхъ Богородицѣ, занимавшейся чтеніемъ. Застигнутая на молитвѣ, она въ смущеніи опускаетъ правую руку съ книгою между колѣнъ, а лѣвою будто прикрываетъ грудь, и обертывается къ подходящему Архангелу. Наивное движеніе рукъ, напоминающее Венеру Медицейскую и Книдскую, оскорбляетъ чувство приличія, какъ остатокъ тѣхъ профанацій, которыми сопровождало этотъ сюжетъ западное искусство, начиная уже съ XVI в. Такъ напримѣръ, на одной фрескѣ въ Сузѣ благовѣствующій Ангелъ представленъ въ видѣ амура, въ юношескомъ возрастѣ, съ лукомъ и стрѣлою въ рукахъ, а кругомъ Богородицы суетятся маленькіе крылатые амурчики. Въ панданъ къ этому одинъ изъ современныхъ живописцевъ изобразилъ Богородицу въ моментъ благовѣщенія въ видѣ разряженной невѣсты, при которой явленіе Архангела должно соотвѣтствовать вѣжливому шаферу. Что̀ въ современной живописи объясняется легковѣріемъ и кощунствомъ, то въ старомъ западномъ искусствѣ—наивностью фантазіи,не руководимой преданіемъ и догматами. Такъ на одномъ изображеніи Благовѣщенія въ Грауденцѣ, благовѣствующій Архангелъ, какъ вѣстникъ, является къ Богородицѣ съ письмомъ (***).

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

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

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

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

(***) Menzel, Christliche Symbolik. II, стр. 517.

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

Изображенія символическія основаны на ученіи средневѣковыхъ Физіологовъ, или Бестіаріевъ, объ Единорогѣ, и Благовѣщеніе даже въ XVI в. иногда представлялось на западѣ подъ видомъ охоты за этимъ мистическимъ звѣремъ, подъ символомъ котораго разумѣлся самъ Іисусъ Христосъ. Четыре охотничьи собаки гонятся за нимъ — это символы Милосердія, Истины, Правосудія и Мира; Архангелъ въ видѣ охотника, но съ крыльями, трубитъ въ рогъ, а Единорогъ спасается на колѣняхъ сидящей Богородицы (*). Какъ ни странно это затѣйливое изображеніе, но первоначальный поводъ къ нему въ символѣ Единорога мы встрѣтили уже и въ искусствѣ Византійскомъ, именно на одной изъ миніатюръ Лобковской Псалтыри IX в.

Западное искусство впослѣдствіи усвоило Благовѣщенію одну подробность, безъ которой обходится русская иконопись, и которая не упоминается въ нашихъ подлинникахъ. Это лилія — символъ невинности и цѣломудрія. Или ее держитъ въ рукахъ Архангелъ, или она стоитъ въ вазѣ между благовѣствующимъ и Богородицею. Древнѣйшіе мастера на западѣ, до XIV включительно, не вмѣняли еще въ необходимость внесеніе этой подробности въ Благовѣщеніе, и часто писали этотъ сюжетъ безъ лиліи.

Наконецъ въ заключеніе надобно упомянуть объ одной существенной особенности въ изображеніи этого событія. Это — обычай принятый въ русскомъ искусствѣ, раздѣлять этотъ сюжетъ на двѣ отдѣльныя иконы, помѣщаемыя поодиночкѣ на обѣихъ половинкахъ царскихъ дверей. Это обычай очень древній. Такъ раздѣляются иногда обѣ фигуры на древнихъ миніатюрахъ, но обѣ стороны текста; такъ раздѣлены онѣ на тріумфальной аркѣ въ упомянутой Падуанской церкви, расписанной Джіотто и его учениками (Madonna dell' Arena).

— Цѣлованіе Елисаветы. По древнѣйшимъ изображеніямъ на греческихъ миніатюрахъ этотъ сюжетъ представляется одинаково: обѣ святыя женщины, встрѣчаясь на крыльцѣ или у дверей зданія, другъ друга обнимаютъ. Иногда Богородица стремительно бросается въ объятія Елисаветы. Такъ изображается это событіе и въ русской иконописи, съ которой очень часто согласуется въ этомъ и западная, напримѣръ, въ знаменитой картинѣ Албертинелли (конца XV в.)(**). Но западное искусство уже рано стало и отклоняться отъ древняго преданія, изображая Елисавету на колѣняхъ. Такъ представилъ ее Джіотто на деревянной иконѣ: Елисавета, падши передъ Богородицею на колѣни, протягиваетъ къ ней руки, чтобы обнять ее, равно какъ и сама Богородица стремится къ ней въ объятія (***). Эту же позу Елисаветы удержали и новѣйшіе руководители русскихъ живописцевъ, Овербекъ и Шнорръ; сверхъ того послѣдній изъ нихъ — не совсѣмъ удачно, заставилъ Елисавету такъ протянуть свои руки, что она будто не привѣтствуетъ приходящую, не стремится обнять ее, а отгоняетъ Ее отъ Себя.

— Рождество Іисуса Христа. Описаніе въ русскихъ подлинникахъ приведенно уже выше на стр. 31 и 31—32, гдѣ было обращено вниманіе и на осложненіе этого предмета, присовокупленіемъ къ нему Поклоненія Волхвовъ. Изъ соединенія этихъ двухъ сюжетовъ на одной иконѣ надобно заключить, что наша иконопись придерживалась того преданія, что пришествіе Волхвовъ непосредственно слѣдовало за Рожденіемъ Спасителя. Тоже явствуетъ и изъ миніатюръ Ватиканскаго Менологія, въ которыхъ Поклоненіе Волхвовъ, хотя отдѣлено отъ Рождества, но помѣщено подъ 25-мъ Декабря. По преданіямъ католическимъ, пришествіе Волхвовъ, или Царей, совершилось значительно послѣ, когда уже Предвѣчный Младенецъ подросъ, и сверхъ того самое празднество Поклоненія Царей отнесено къ 6-му Января, будучи сближено съ идеею о Богоявленіи (Θεοφάνεια)(****). Съ поклоненіемъ Волхвовъ новорожденному Христу по нашимъ подлинникамъ соединяется поклоненіе пастырей, которое по Евангелію предшествуетъ прибытію Волхвовъ. Потому въ Ватиканскомъ Менологіи, при Рождествѣ присутствуютъ одни пастыри. О вертепѣ было уже сказано на стр. 32-ой. Искусство западное усвоило

(*) Iameson, Legends of the Madonna. Стр. 170—171. Подобное изображеніе можно видѣть въ Христіанскомъ Музеѣ Академіи Художествъ въ Петербургѣ.

(**) Во Флорентійской Галлереѣ Uffizi.

(***) Во Флорентійской Академіи Художествъ, изъ храма Св. Креста.

(****) О Поклоненіи Волхвовъ, или Царей, будетъ помѣщено подробное изслѣдованіе въ одномъ изъ слѣдующихъ сборниковъ Общества. *Примѣч. Ред.*

Рождеству не пещеру, а зданіе, иногда развалину великолѣпныхъ античныхъ палатъ. Хотя въ Евангеліи не сказано о присутствіи вола и осла при яслѣхъ; однако эта подробность, идущая отъ древнѣйшихъ временъ и свято сохраняемая въ русскихъ подлинникахъ, основана на текстахъ Пророка Исаіи: „позна волъ стяжавшаго ѝ, и оселъ ясли господина своего“ (I, 3), и Пророка Аввакума: „посреди двою животну познанъ будеши“ (III, 2). Въ западномъ искусствѣ уже съ XV в. эта особенность въ изображеніи Рождества стала опускаться. Что касается до лежащей Богородицы и до присутствія бабы Соломеи съ купѣлью; то на западѣ уже и въ XIV в. эти подробности не наблюдались, съ чѣмъ, какъ мы видѣли, согласуются и наши позднѣйшіе, исправленные подлинники. Было уже замѣчено о неприличномъ обычаѣ полагать Христа-Младенца на землю; Марія стоитъ тогда на колѣняхъ, часто и Іосифъ. Иногда оба сидятъ. Древнее искусство и наша иконопись изображаютъ Младенца спеленутымъ; католическое искусство — не только распеленутымъ, но часто и обнаженнымъ. Иногда новорожденному поклоняются Ангелы, иногда, по игривости католической фантазіи, они играютъ на инструментахъ и даже пляшутъ.

Любопытно обратить вниманіе на то, какъ изображается въ этомъ событіи Іосифъ. По русскимъ подлинникамъ, онъ сидитъ въ задумчивой позѣ, какъ бы не видя совершающагося. Таже мысль, но уже съ неприличною наивностью выражена на одномъ древне-нѣмецкомъ изображеніи Рождества, гдѣ Іосифъ представленъ спящимъ (1250—1350 г.) (*). Чтобъ дать ему какое нибудь занятіе, иногда изображается онъ подходящимъ къ яслямъ съ фонаремъ, что̀ не всегда бываетъ удачно, такъ какъ событіе достаточно можетъ быть освѣщено сіяніемъ Младенца и Ангеловъ. Иногда, какъ въ знаменитой Ночи Корреджіо, онъ хлопочетъ около осла. Если съ одной стороны западное искусство, или по наивности безцеремонно обходится съ Іосифомъ, или даже намѣренно его удаляетъ отъ участія въ общемъ ликованіи и поклоненіи, которымъ окружается новорожденный Спаситель; то съ другой стороны оно удостоиваетъ его высочайшей почести, изображая его съ Христомъ-Младенцемъ на рукахъ, и такимъ образомъ возлагая на него священное призваніе Богоматери — быть земнымъ престоломъ Небесному Царю.

— Крещеніе. По русскимъ подлинникамъ: „Христосъ въ Іорданѣ стоитъ нагой, безъ одѣяній, голову преклонилъ Предтечи. Гора празелень. Съ правой стороны преклонился къ Нему Предтеча: рукою правою крститъ, а лѣвая молебна, на небо персты простерты, и самъ зритъ на небо. Передъ нимъ стоятъ Ангелы. Одинъ Ангелъ держитъ бѣлую ризу; на немъ риза багоръ, исподъ лазорь. Другой Ангелъ держитъ ризу багоръ, а на немъ риза киноварь, исподъ празелень. Третьяго Ангела мало видѣть: а всѣ преклонились ко Христу. Изъ облака Духъ Святой какъ бы въ Іоаннову десницу направляется. Самъ Христосъ рукою благословляетъ Іорданъ, а другою нѣсколько прикрылъ свое тѣло. На Предтечѣ риза санкиръ дичь, исподъ козлятина мохната съ чернилом; самъ босъ. Во Іорданѣ двѣ рыбы: одна идетъ вверхъ, а другая къ землѣ. Отъ Господа Саваоѳа исходитъ Духъ Святый трисіяненъ на Христа. У Господа Саваоѳа свитокъ, а въ немъ писано: „сей есть Сынъ Мой возлюбленный, о Немъ же благоволихъ“. Кромѣ рыбъ, на древнихъ нашихъ иконахъ Крещенія въ водѣ пишется одна, а иногда и двѣ человѣческія фигуры, какъ, напримѣръ, въ лицевомъ Подлинникѣ гр. Строганова (**). Одна фигура должна означать олицетвореніе Іордана, какъ мы видѣли уже выше на Равенской мозаикѣ V-го в.; двѣ фигуры означаютъ или Море и Іорданъ, или двѣ рѣки *Іорз* и *Данз*, какъ онѣ иногда олицетворяются на Византійскихъ миніатюрахъ. Въ греческомъ подлинникѣ Діонисія сказано: „Ниже Предтечи, въ Іорданѣ, нагой человѣкъ, легъ поперекъ, со страхомъ озирается назадъ на Христа; держитъ вазу, изъ которой льется вода. Около Христа рыбы“. — Ясно, что этотъ обнаженный человѣкъ, удаляющійся въ страхѣ—самъ Іорданъ. Его присутствіе вмѣстѣ съ олицетвореніемъ моря объясняется текстомъ Псалтыри: „что есть море, яко побѣгло еси, и тебе Іордане, яко возвратился еси вспять“ (113,5); и въ другомъ мѣстѣ: „видѣша тя воды Боже, видѣша тя и убояшася“ (76,16). На Аѳонской Горѣ встрѣчаются иконы Крещенія съ зміями въ водѣ, около камня, на которомъ стоитъ Христосъ. Это соотвѣтствуетъ тексту Псалтыри: „ты стеръ еси главы зміевъ въ водѣ“ (73, 13). Что же касается до рыбъ, то онѣ, по древне-христіанской символикѣ, должны озна-

(*) Въ Кёльнскомъ Музеѣ (№ 2).

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

чать будущихъ Христіанъ, сопричастившихся Христу въ таинствѣ Крещенія. Между стѣнною живописью катакомбъ Понтіана есть нѣсколько изображеній, относящихся не къ древне-христіанскому, а уже ко второму періоду иконописнаго преданья. Изъ нихъ одно имѣетъ предметомъ Крещеніе. Въ рѣкѣ нѣтъ ни рыбъ, ни олицетвореній въ видѣ человѣческихъ фигуръ, но по берегу къ водамъ Іордана подходитъ олень, соотвѣтственно тексту Псалма: „Имже образомъ желаетъ елень на источники водныя: сице желаетъ душа моя къ тебѣ Боже“ (41, 2). Слѣдовательно — это тоже символическое представленіе христіанской души, жаждущей крещенія. Потому на древнихъ купѣляхъ изображались олени. — Западное искусство уже съ XIV в. стало устранять изъ Крещенія символическіе знаки. У насъ олицетвореніе Іордана въ этомъ сюжетѣ еще господствуетъ въ XVII в., но въ толковые подлинники уже не вошло. Наконецъ въ позднѣйшее время русская иконопись обходится въ иконахъ Крещенія и безъ рыбъ, и безъ олицетвореній.

Самый важный пунктъ въ этомъ сюжетѣ касается самаго способа въ обрядѣ Крещенія, то есть, въ поливаніи или погруженіи. Уже замѣчено выше, что восточный обрядъ погруженія господствуетъ и на западѣ, даже до XII в.. Въ изображеніяхъ Крещенія этотъ обрядъ выражается вопервыхъ, тѣмъ, что Христосъ стоитъ въ водѣ глубоко погруженъ, не только по поясъ, какъ онъ представленъ въ упомянутой стѣнной живописи катакомбъ Понтіана, но даже почти по шею, какъ изображается на Византійскихъ миніатюрахъ, напримѣръ въ Лобковской Псалтыри IX в. Вовторыхъ. Предтеча не поливаетъ на Христа воду, а только возлагаетъ на Его главу свою десницу, какъ это опредѣлительно и сказано въ Греческомъ подлинникѣ Діонисія: „его, т. е. Предтечи, десница на главѣ Христа“, и какъ это представлено на упомянутомъ изображеніи катакомбъ Понтіана. Ясно, слѣдовательно, что изображеніе Христа стоящимъ въ Іорданѣ только по колѣна или даже по щиколки — есть изображеніе католическое, соотвѣтствующее обряду поливанія. Только при такой постановкѣ обнаженной фигуры оказывается необходимость препоясанія, которое, приличія ради, сильно распространено на новѣйшихъ иконахъ. Впрочемъ, эта лишняя подробность могла быть введена и въ слѣдствіе неискусности нашихъ старинныхъ иконниковъ, которые наивно писали на водахъ Іордана обнаженную фигуру Христа не погруженною, а будто чудесно держащеюся на поверхности. Эта странность произошла отъ неумѣнья воспроизвести древнѣйшіе оригиналы, въ которыхъ погруженное въ Іорданъ тѣло просвѣчиваетъ сквозь прозрачную воду; и такимъ образомъ, не понявъ прозрачности и игры свѣта, иконописцы обнаружили всю фигуру, поставивъ ее на поверхности водъ.

По русской иконописи, Крещеніе Спасителя, какъ великое таинство, окружено только символами и святостью. Событіе совершается таинственно и уединенно, недоступно для посторонихъ свидѣтелей. Присутствуютъ только три Ангела; въ изображеніи катакомбъ Понтіана—даже только одинъ Ангелъ, а на мозаикѣ Равеннскаго Баптистерія—ни одного. Впрочемъ, Византійское искусство въ этомъ отношеніи слѣдовало двумъ переводамъ: по одному, принятому русскою иконописью, при крещеніи не допускаются посторонніе свидѣтели, по другому — допускаются, какъ это можно видѣть въ Меологіи императора Василія (989—1125 г.), подъ 6 января. Спаситель въ водѣ по самую грудь, но такъ что очеркъ всей его фигуры видится сквозь воду. Направо отъ зрителя два Ангела держатъ ризы; налѣво Предтеча, наложилъ правую руку на голову Спасителя. Всѣ эти четыре фигуры въ вѣнцахъ сіянія; но позади Предтечи стоятъ еще двѣ мужскія фигуры. Это посторонніе свидѣтели: потому что ихъ головы не окружены сіяніемъ святости. Этотъ переходъ съ посторонними лицами особенно развитъ въ искусствѣ западномъ, которое, изыскивая средства заинтересовывать новизною въ изображеніи Евангельскихъ событій, нашло сообразнымъ для своихъ цѣлей окружить Крещеніе Спасителя свидѣтелями и зрителями, болѣе или менѣе равнодушными участниками совершающагося событія. Едва ли нужно объяснять, какъ нелѣпо подслужилось искусство въ этомъ случаѣ; но слѣдуетъ упомянуть, что толпѣ свидѣтелей и зрителей Рафаэль (*) думалъ дать особенную мысль, сгруппировавъ ихъ около Христа, а Предтечу окруживъ Ангелами. Такимъ образомъ Христосъ стоитъ на сторонѣ грѣшнаго человѣчества, тогда какъ Его Предтечи служатъ и поклоняются Ангелы. То есть: икона съ своимъ таинствомъ затушевывается историческою картиною, выражающею личныя тенденціи художника; точно

(*) Въ Ватиканскихъ Ложахъ, въ Римѣ.

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

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

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

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

(*) Снимки см. во 2-мъ т. монхъ Очерковъ, стр. 209.

(**) См. выше, стр. 56.

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

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

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

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

этотъ предметъ исторически. Только въ помѣщеніи Іуды отдѣльно отъ прочихъ Апостоловъ, по другую сторону стола, они слѣдовали наивному взгляду ранней эпохи. Для драматическаго эффекта, который имѣлся цѣлію у Леонардо-да-Винчи, сообразнѣе было бы помѣстить измѣнника въ толпѣ взволнованныхъ учениковъ. Не смотря на громадныя достоинства этого великаго произведенія, о которыхъ здѣсь не мѣсто распространяться, фигура Іуды составляетъ его слабую сторону. За чѣмъ было надѣлять его безобразіемъ, жестокостью и подлостью, именно качествами, менѣе всего пригодными измѣнѣ и предательству, которыя дѣйствуютъ вкрадчивостью, ловкостью и даже любезностью? — Эту простую истину съ свойственнымъ ему геніальнымъ тактомъ отлично выразилъ Рафаэль, прикрывъ пагубные замыслы Іуды внѣшнимъ благоприличіемъ, рѣшительностью и обширнымъ умомъ, который въ моментъ предательства дѣлаетъ измѣнника героемъ темнаго событія.

Въ новѣйшей русской иконописи распространенъ способъ представленія этого сюжета историческій, въ драматической обстановкѣ взволнованныхъ учениковъ, еще со временъ школы Симона Ушакова, изъ которой вышли гравюры Страстей Господнихъ, обыкновенно украшающія рукописи Апокрифическаго Евангелія, начала XVIII в. Впослѣдствіи у насъ особенно полюбилось знаменитое произведеніе Леонардо-да-Винчи, мелкія копіи и неудачныя подраженія котораго разсѣяны по всѣмъ концамъ нашего отечества.

Шнорръ въ своей лицевой Библіи хотѣлъ возвратить этотъ сюжетъ къ его древнему мистическому виду. У него Спаситель, стоя на ногахъ, правою рукой даетъ хлѣбъ падшему на колѣна Іоанну, и въ лѣвой держитъ сосудъ съ виномъ. Позади около стола сидятъ и стоятъ прочіе Апостолы.

— Воскресеніе Іисуса Христа. Древнѣйшій способъ представленія этого событія въ искусствѣ Византійскомъ, удержанный и въ русской иконописи до позднѣйшаго времени—это *сошествіе Христа въ Адъ*. До IX в., какъ свидѣтельствуетъ Лобковская Псалтырь, Адъ представлялся въ видѣ античнаго божества: на неисповергнутой навзничь фигурѣ его стоитъ Спаситель, извлекая изъ подъ его власти Адама, Евву, Царей Давида и Соломона и Іоанна Предтечу. Впослѣдствіи, въ миніатюрахъ начиная съ X в., Христосъ стоитъ не на олицетвореніи Ада, а на вереяхъ, положенныхъ накрестъ. Въ рукѣ держитъ крестъ, сначала четвероконечный, а потомъ шестиконечный (напримѣръ, въ Ватопедской Псалтыри, съ подписью 1213 г.)—замѣну древнѣйшаго знаменія побѣды съ монограммою Христа, временъ царя Константина (labarum).

Представленіе воскресающаго Христа вылетающимъ изъ отверзтаго саркофага или ящика — позднѣйшее изобрѣтеніе западнаго искусства, не согласное съ обычаями первыхъ вѣковъ Христіанства, ни съ свидѣтельствами древнѣйшихъ памятниковъ. По миніатюрамъ греческихъ Псалтырей—Лобковской и Барберинской. Христа сиденутаго несутъ погребать въ пещеру съ низенькою дверью. Въ этой пещерѣ стоялъ саркофагъ такъ, чтобъ погребенная фигура оставалась въ стоячемъ видѣ, какъ это изображено на греческомъ рельефѣ IX в. въ Луврѣ (смотр. стр. 67); или же, какъ на одномъ изъ изображеній такъ называемыхъ Корсунскихъ вратъ въ Суздалѣ (см. стр. 72). саркофагъ Спасителя стоялъ въ низенькой пещерѣ, со свода которой спускалась лампа. Остатокъ того же преданія сохранился на греческой Плащаницѣ митрополита Фотія († 1431 г.), въ Дворцовой Вознесенской церкви села Коломенскаго. Дѣйствіе происходитъ въ пещерѣ. Позади лежащаго тѣла Спасителева сдѣлана дверь подъ овальною аркою, подъ которою привѣшена лампада. На древнихъ диптихахъ гробъ Спасителя изображается въ видѣ небольшаго храма, у дверей котораго сидитъ Ангелъ. Такимъ образомъ, христіанская древность не даетъ повода къ изображенію саркофага съ возлетающимъ надъ нимъ Спасителемъ, на открытомъ пространствѣ, и съ воинами вокругъ саркофага. Пещера была слишкомъ тѣсна для этого событія, и стража находилась не у саркофага, а при дверяхъ пещеры, заваленыхъ камнемъ. Воскресеніе, изображаемое въ видѣ возлетающаго Спасителя, сюжетъ, не согласный съ преданіями (*), столько же погрѣшителенъ и въ художественномъ отношеніи; потому что идея его рѣшительно не исполнима, и особенно противорѣчитъ развитымъ средствамъ искусства, уже воспитаннаго изученіемъ природы. Таинство воскресенія—предметъ вообще недоступный ни кисти, ни рѣзцу. Еще возможно было изображать воскресающихъ людей на Страшномъ Судѣ, то въ борьбѣ жизни съ обуявшею ее

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

смертью, какъ изобразилъ Микель-Анджело въ Сикстинской Капеллѣ, то въ радостномъ пробужденіи силъ отъ вѣковаго усыпленія, какъ это отлично представилъ Лука Синьорелли, XV в., въ соборѣ Орвіэттскомъ. Но какое выраженіе придать возлетающему изъ гроба Спасителю—строгое и суровое или радостное? Какое дать воскресающему тѣло — воздушное и просвѣтленное или исполненное энергической жизненности, съ крѣпкими мышцами, цвѣтущее здоровьемъ? Вдаться ли художнику въ мечтательный мистицизмъ или писать съ натуры обнаженную фигуру, высоко поднявшуюся надъ четвероугольнымъ ящикомъ?—Древне-христіанское искусство не дало рѣшенія этимъ вопросамъ, окруживъ великое событіе таинственностью. На упомянутомъ уже греческомъ рельефѣ IX в. (въ Луврѣ), Мироносицы видятъ только слѣды воскресшаго, въ оставленныхъ въ гробу свитыхъ пеленахъ, на которыя имъ указываетъ Ангелъ. По другому переводу, на диптихѣ изъ слоновой кости, V или VI в., въ Мюнхенскомъ музеѣ, Ангелъ сидитъ у закрытыхъ дверей гроба, сдѣланнаго въ видѣ храма, и благословляетъ подошедшихъ къ нему Мироносицъ; между тѣмъ какъ самъ Спаситель, юная, безбородая фигура, съ горы подъемлется на небо за правую руку десницею Бога Отца (*). — Какъ этимъ рельефомъ, соединяющимъ Воскресеніе съ *Вознесеніемъ*, такъ и Византійскимъ переводомъ *Сошествія во Адъ*, замѣняющимъ Воскресеніе, выражается та мысль, что спасительная побѣда жизни надъ смертію, это великое воскресеніе духа, совершилось не черезъ три дня, а тотчасъ же, какъ Спаситель испустилъ духъ свой. На Мюнхенскомъ рельефѣ Онъ возносится къ Отцу на небо, въ Византійско-русскихъ переводахъ Онъ нисходитъ во адъ, чтобы совершить свое призваніе Побѣдителя надъ смертію.

Въ Италіи въ XIV в. Воскресеніе изображалось еще въ видѣ Сошествія во адъ, какъ напримѣръ. на знаменитой иконѣ Страстей Господнихъ Дуччіо Буонъинсенья (1310 г.), въ Сіенскомъ соборѣ. Спаситель, стоя на Адѣ, олицетворенномъ въ видѣ чудовища, обращается къ Адаму, позади котораго стоятъ Евва и праотцы. Сокрушенныя вереи низвергаются. Подобнымъ же образомъ представлялъ Сошествіе во адъ и Беато-Анджелико, въ XV в.

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

Изъ новѣйшихъ руководителей русскихъ живописцевъ, Шорръ слѣдуетъ позднѣйшему переводу: у него Спаситель вылѣзаетъ изъ саркофага, становясь одною ногою на его окраину; а Овербекъ, хотя и не хочетъ замѣнять Воскресенія Сошествіемъ во адъ, но старается держаться древнихъ обычаевъ: у него Спаситель не вылетаетъ и не вылѣзаетъ изъ саркофага, а выходитъ изъ дверей гроба. Противъ сидитъ ангелъ. По одну сторону низвергнутые воины, по другую—издали приближаются Мироносицы.

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

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

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

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

и фонаря, гдѣ онъ изображенъ. Апостолы помѣщены кругомъ на спускахъ. Въ древнихъ миніатюрахъ, какъ въ нашей иконописи, Апостолы размѣщаются полукругомъ, какъ бы въ зданіи съ куполомъ, или подъ полукуполомъ абсиды. Кромѣ Апостоловъ, по древнимъ переводамъ, непремѣнно присутствуетъ при этомъ событіи и народъ, согласно съ текстомъ Дѣяній Апостольскихъ: „снидеся народъ и смятеся... дивляхуся вси и чудяхуся, глаголюще другъ ко другу“ и проч. (II, 6—7). Народъ стоялъ какъ бы внѣ того зданія, гдѣ пребывали Апостолы, отдѣляясь отъ нихъ архитектурными линіями, или по сторонамъ, или внизу, подъ ногами Апостоловъ, подъ аркою, соотвѣтствующею двери, открытой наружу. Въ русской иконописи и по нашимъ подлинникамъ, какъ уже замѣчено выше, вмѣсто толпы народа, помѣщается символическая фигура въ царственномъ одѣяніи. Также и по греческому подлиннику Діонисія: „Зданіе. Двѣнадцать Апостоловъ сидятъ кругомъ. Подъ ними небольшой сводъ, въ которомъ находится старый человѣкъ, въ рукахъ держитъ убрусъ съ двѣнадцатью свитками; на головѣ его царскій вѣнецъ. Надъ нимъ написано: *Міръ* (Κόσμος). Вверху Духъ Святой въ видѣ голубиномъ. Кругомъ великій свѣтъ. Двѣнадцать огненныхъ языковъ отъ Голубя исходятъ на Апостоловъ“. Символъ *Міра* такъ толкуется въ нашихъ подлинникахъ: „Что есть: сѣдяй человѣкъ, старостію одержимъ, въ мѣстѣ темнѣ, риза на немъ червлена, вѣнецъ царскій на главѣ его, въ рукахъ своихъ имѣя убрусъ бѣлъ, а въ немъ двѣнадцать свитковъ? Толкъ сему: Человѣкъ глаголется *Весь Міръ* (*), а еже старостію одержимъ—Адамовымъ грѣхопаденіемъ, а еже въ мѣстѣ темнѣ—міръ весь въ невѣріи бяше прежде; риза же червлена—приношеніе кровныхъ жертвъ бѣсовскихъ; вѣнецъ же царскій на главѣ его, понеже убо царствоваше тогда въ мірѣ грѣхъ; а еже въ рукахъ имѣя убрусъ бѣлъ, въ немъ же двѣнадцать свитковъ, сирѣчь—Апостоли ученіемъ своимъ весь міръ просвѣтиша“.

Западная иконографія существенно отличается въ этомъ предметѣ отъ Восточной въ помѣщеніи между Апостолами Богородицы, и притомъ на первомъ мѣстѣ, въ самой срединѣ. Таково, напримѣръ, изображеніе на одной изъ миніатюръ упомянутаго уже выше Молитвенника Жана Фуке (у Брентано во Франкфуртѣ на Майнѣ). Католики этотъ западный переводъ основываютъ на текстѣ Дѣяній Апостольскихъ: „сіи вси бяху терпяще единодушно въ молитвѣ и моленіи, съ женами и Маріею Матерію Іисусовою, и съ братіею его“ (I, 14). Дальнѣйшее развитіе этого текста повело художниковъ къ размноженію лицъ обоего пола, помѣщаемыхъ безо всякаго порядка въ толпѣ Апостоловъ: такъ что Шнорру дало это поводъ превратить священное собраніе въ какое-то сонмище квакеровъ или другихъ сектантовъ, которые собрались въ зданіи подъ колоннами: кто сидитъ, кто стоитъ, иной идетъ: кто съ книгою, кто безъ книги. Между мущинами виднѣются и женщины.

— Успеніе Пресвятой Богородицы. Изображеніе этого событія и другихъ съ нимъ соприкосновенныхъ основано на апокрифическомъ сказаніи, которое въ русскихъ памятникахъ (**) встрѣчается въ такомъ видѣ: „И преставися (Богородица) Августа въ 15-й день, въ недѣлю (т. е. въ воскресенье) въ часъ 3-й дни. На святое же и честное преставленіе ея сниде къ Ней Богъ нашъ, Сынъ Ея, Іисусъ Христосъ, и рече: „Мати моя Марія, взыди на небо и вниди въ радость неизреченныя Моея славы божественныя, и царствуй со мною во вѣки“. И приятъ своима рукама пречистую *Душу* Ея. Снидоша же ся на преставленіе Ея вси Апостоли *на облацѣхъ*. И понесоша Ее въ Гефсиманію. *Жидовинъ* жъ нѣкто, именемъ *Афоній* дерзостію прискочивъ къ одру, хотя одръ низринути съ тѣломъ Пречистыя на землю. И абіе Ангелъ отсѣче руцѣ его и отнасти сотвори. И паки вѣровавъ и нареченъ Богородицу, и Петромъ исцѣленъ бысть. И тако положиша Ее во гробѣ въ Гефсиманіи. *Ѳома* же единъ, по Божію смотрѣнію, оста и не бѣ ту съ ними. И по трехъ днехъ прiиде имый *поясъ* Пресвятыя Богородицы. И роптаху на него Апостоли, яко не успѣ прiити на преставленіе Святыя Богородицы и на погребеніе, яко же и по воскресеніи Христовѣ. Онъ же рече имъ: „Егда и азъ восхищенъ бысть на облацѣхъ, и видѣ Святую Богородицу грядущу во врата небесныя со множествомъ Ангеловъ, и даде ми поясъ и благословеніе свое.“ И показа имъ поясъ Ея. Они же, видѣвше поясъ Пресвятыя Владычицы Богородицы, цѣловавше его, и шедше отверзоша гробъ,

(*) Соотвѣтственно древнѣйшимъ текстамъ Св. Писанія, въ которыхъ греч. *κόσμος* переводится не просто *міръ*, но *весь міръ*.

(**) По сборнику XVII в., принадлежащему мнѣ.

еже поклонитися, и не обрѣтоша святаго тѣлеси Ея, токмо погребальная. И отъ сего разумѣша, яко съ плотію Пречистая Богомати взыде на небо, и царствуетъ во вѣки вѣковъ.“

Это сказаніе послужило основою слѣдующимъ изображеніямъ: собственно Успенія Богородицы, душу которой, въ видѣ младенца, принимаетъ самъ Іисусъ Христосъ; — прибытія Апостоловъ на преставленіе Богородицы на облакахъ; — чуда съ Жидовиномъ, — врученія Богородицею своего пояса Апостолу Ѳомѣ; — вознесенія Богородицы на небо вмѣстѣ съ тѣломъ, и наконецъ — коронованія Богородицы. Изъ этихъ моментовъ, Успеніе принято иконографіею Восточною, а Вознесеніе — Западною. Впрочемъ первоначально на Западѣ тоже былъ только одинъ переводъ этого событія, то есть Успеніе, потомъ его стали дополнять Вознесеніемъ; потому, напримѣръ, между миніатюрами въ упомянутомъ Молитвенникѣ Жана Фукѣ помѣщены оба перевода: и Успеніе и Вознесеніе. Наконецъ послѣднее взяло верхъ надъ первымъ и осталось одно. Обыкновенно представляется возносящаяся Богородица надъ саркофагомъ, наполненнымъ цвѣтами. — Коронованіе Богородицы — сюжетъ тоже католическій. Иногда она стоитъ на колѣняхъ; Спаситель надѣваетъ на нее вѣнецъ. Воспитанное Папскими церемоніями, католическое искусство любило придавать этому событію особенную торжественность, окружая небесный церемоніалъ коронаціи сонмами Ангеловъ и Святыхъ. Ликованіе выражалось не только цвѣтами и вѣнками (*), и музыкой, но даже пляскою Ангеловъ (**).

Въ греческій подлинникъ Діонисія сверхъ Успенія введено и Вознесеніе Богородицы, сюжетъ позднѣйшій, и можетъ быть, уже подъ вліяніемъ западнаго искусства, но сближенный съ текстомъ сказанія черезъ эпизодъ о поясѣ Богородицы. Вотъ оба эти перевода по Діонисію: „*Успеніе Богородицы.* Зданіе. Посреди Святая Дѣва усопшая, лежитъ на одрѣ, руки сложены крестомъ на груди. По сторонамъ одра подсвѣщники съ зажженными свѣчами. Передъ одромъ Жидовинъ, его отрубленныя руки держатся за одръ, около него Ангелъ съ обнаженнымъ мечемъ. Въ ногахъ Богородицы Св. Петръ кадитъ кадиломъ, въ головахъ Св. Павелъ и Іоаннъ Богословъ къ Ней наклоняются; кругомъ прочіе Апостолы и Святители Діонисій Ареопагитъ, Іероѳей и Тимоѳей, съ Евангеліями. Жены плачутъ. Вверху Христосъ держитъ въ рукахъ Душу Богородицы, одѣтую въ бѣломъ. Она окружена свѣтомъ и сонмомъ ангеловъ. Въ воздухѣ видно еще двѣнадцать Апостоловъ, приближающихся на облакахъ.“ Сверхъ того, вверху по сторонамъ зданія изображаются Іоаннъ Дамаскинъ и Косма Пѣснопѣвецъ съ свитками. Другой переводъ: „*Вознесеніе Богородицы.* Открытый гробъ, пустой. Апостолы въ изумленіи. Между ними Ѳома держитъ поясъ и имъ показываетъ. Надъ ними въ воздухѣ Святая Дѣва на облакахъ возносится въ небо. Ѳома еще разъ изображенъ — на облакахъ около Богородицы, которая ему вручаетъ свой поясъ.“

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

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

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

(**) Напр. Беато Анджелико во Флорентійской Галлереѣ Uffizi.

Насколько греческій подлинникъ удаляется отъ этого древнѣйшаго изображенія, настолько къ нему близокъ подлинникъ русскій по древнѣйшей краткой редакціи, по которой также отсутствуетъ Жидовинъ, Петръ стоитъ въ головахъ одра, а Павелъ въ ногахъ, а не наоборотъ, какъ въ греческомъ; и наконецъ событіе совершается не внутри зданія, а наружѣ, между двумя храминами. Вотъ описаніе этого сюжета по приводимой уже не разъ рукописи Большаковской: „Надъ Спасомъ Херувимъ огненъ. Спасъ держитъ Душу Пречистыя Богородицы, бѣлу. Пречистая лежитъ на одрѣ, руки къ сердцу. Съ правой стороны стоитъ святитель сѣдъ, аки Власій; въ рукѣ книга, а съ лѣвой святитель сѣдъ, борода долгая, въ рукѣ тоже книга; а за нимъ двѣ вдовы жены плачутся. У главы Пречистой Апостолъ Петръ съ кадиломъ, а за нимъ пять Апостоловъ. Въ подножіи стоитъ Павелъ, наклонился мало; а за нимъ пять Апостоловъ, по сторону палата, вохра съ бѣлиломъ: по другую сторону палата, празелень. Ограды мало видѣти, вохра съ бѣлиломъ“. И такъ, древнѣйшій переводъ Успенія въ нашихъ подлинникахъ, за немногими отклоненьями, ведетъ свое начало отъ древней греческой иконы Кіево-Печерскаго монастыря. Существенное различіе между переводомъ подлинника и этою иконою состоитъ въ томъ, что на иконѣ по сторонамъ Христа по Ангелу съ пеленами въ рукахъ, а по переводу подлинника одинъ только Херувимъ надъ главою Христа. По первой редакціи предполагается, что Душу Богородицы примутъ на пелены Ангелы и вознесутъ на Небо, какъ дѣйствительно и встрѣчается иногда такое изображеніе въ раннихъ памятникахъ Византійскаго и западнаго искуства. По второй редакціи возноситъ Душу Богородицы самъ Спаситель.

Самый подробный и наиболѣе развитой переводъ этого сюжета описывается слѣдующимъ образомъ, по одному изъ моихъ подлинниковъ: „Богородица на одрѣ лежитъ на подушкѣ: подушка киноварь, а одръ по концамъ круглый, подъ головою шире; постлано бѣло; около одра обвѣска, санкирь красенъ. За одромъ стоитъ Спасъ, а зритъ на лице Богородицы; обѣими руками въ ризѣ держитъ Богородичну Душу: а Душа въ бѣлыхъ ризахъ, аки младенецъ, обвита. Около Спаса облакъ, киноварь: Херувимъ съ простертыми крыльями, по обѣимъ сторонамъ огненный. У Богородицы противъ одра въ ногахъ стоитъ Апостолъ Павелъ, преклоненъ, русъ, плѣшивъ, борода, какъ у Предтечи. Руки держитъ въ ризѣ, а съ рукъ риза пошла торокомъ. Риза багоръ, исподъ лазорь. Стоитъ весьма трепетно и зритъ на Богородицу. Передъ Павломъ стоитъ Евангелистъ Маркъ, изъ за одра по плеча видѣть мало. Надсѣдъ, борода и волосы, какъ у Іоакима Богоотца. Рукъ не видѣть изъ за одра. Наклонился къ одру и зритъ на Апостола Павла. Риза празелень, исподъ киноварь съ бѣлиломъ. Передъ нимъ стоитъ Іоаннъ Богословъ. Сѣдъ, плѣшивъ; борода и волосы, какъ пишутъ. Наклонился къ одру, мало брадою не досталъ до одра; зритъ на Богородицу. Правая рука у лица его. Риза празелень темна. А межъ Маркомъ и Павломъ Апостоломъ, повыше ихъ, стоитъ Симеонъ Апостолъ. Надсѣдъ, плѣшивъ. Единъ вершокъ главы видѣть. Риза киноварь съ бѣлиломъ, исподъ лазорь. За Павломъ Апостоломъ стоитъ Филиппъ Апостолъ, младъ; наклонился къ одру, зритъ. Рукою правою лицо свое держитъ, а лѣвая у шеи. Риза лазорь. Повыше Филиппа, надъ Павломъ, Андрей Апостолъ: сѣдъ, власы съ ушей космочками; борода, какъ у Іоанна Богослова. Едина глава видѣть. За Апостолами два святителя стоятъ, выше ихъ по плеча видѣть. Съ края Ероѳей Аѳинскій, сѣдъ, брада и власы, аки у Власія, на концы остра, во амофорѣ, ризы крещаты, черны въ кругахъ. Подлѣ его книга. Ко Спасу стоитъ Тимоѳей Ефесскій, русъ, брада и власы аки у Іоанна Златоустаго; ризы крещаты, черлень, въ амофорѣ: въ рукахъ книга; а возлѣ его стоитъ Ангелъ въ облацѣ съ лампадой, а въ лампадѣ свѣща горитъ. Ангелъ стоитъ надъ головою Іоанна Богослова, выше святителевыхъ главъ. А за святителями стоятъ жены, предъ полатою; выше Апостолъ главы ихъ. Съ края: риза лазорь, рукою правою держитъ за лице свое, а лѣвая въ ризѣ; отъ святителей изъ за нея, лицемъ къ ней обратилась, риза киноварь. Полата вохра съ бѣлиломъ, застѣнокъ вохра, съ празеленью темна дичь. Изъ полаты двери къ женамъ. Въ головахъ у Богородицы стоитъ Петръ Апостолъ, сѣдъ; лѣвая рука у лица его, а въ правой кадило; ризы—верхъ вохра, исподъ лазорь. За Петромъ съ края Ѳома Апостолъ, младъ. Петръ къ Богородицѣ наклонился, и Ѳома наклонился же, лѣвою рукою съ ризою за лице держитъ, а правая молебна, персты вверхъ. На немъ риза киноварь, исподъ лазорь. А межъ ними видѣть Іаковъ Алѳеовъ, русъ, брада долѣ, какъ у Космы, рукою лѣвою за лице держитъ, а права молебна къ Богородицѣ; верхъ ризы празелень темна, исподъ багоръ. А межъ Ѳомою и Іаковомъ повыше ихъ

Варѳоломей, надсѣдъ, брада аки у Іоакима Богоотца. А за нимъ Матѳей Апостолъ, сѣдъ; а за Матѳесемъ Лука, единъ верхъ главы видѣть. А повыше Апостоловъ два святителя. Съ края отъ полаты Іаковъ братъ Божій, сѣдъ, плѣшивъ, брада подолѣ Василія Кесарійскаго, а къ концу поуже и поизвилась. Діонисій Ареопагитъ, сѣдъ, кудреватъ, брада аки у Іоанна Богослова, погуще, а къ концу плотна; риза — кресты. Полата вохра съ бѣлидомъ, застѣнокъ праселень темна. Повыше святителевыхъ главъ во облацѣ Ангедъ съ лампадомъ. А пониже одра Ангелъ Господень у Жидовина руку отсѣкъ. На Ангедѣ риза киноварь, подпоясанъ по средней ризѣ, а средняя праселень, исподъ вохра; ногавицы багоръ красенъ. Жидовинъ образомъ аки Логинъ сотникъ, и брада, и власы; на головѣ платъ бѣлъ; риза киноварь, исподъ лазорь. А всѣ Апостолы и святители въ вѣнцахъ".

Наконецъ этотъ многоличный переводъ осложнился изображеніемъ Апостоловъ, стекающихся къ Успенію Богородицы на облакахъ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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