

ПРИБАВЛЕНІЯ

КЪ ИЗДАНІЮ ТВОРЕНІЙ

СВЯТЫХЪ ОТЦЕВЪ

ВЪ РУССКОМЪ ПЕРЕВОДѢ

за 1888 годъ.



ЧАСТЬ Сорокъ вторая.

МОСКВА.

Типографія М. Г. Волчанинова Б. Черныш. пер., д. Пустошкина,
противъ Англійской церкви.

1888.

О греческомъ иконописномъ подлинникѣ¹⁾.

Въ первое время своего существованія христіанское искусство было свободною профессіей; имъ могъ заниматься всякій, имѣвшій для этого умѣнье и техническую подготовку. Религіозный строй христіанской общины и ея боязливо-осторожное отношеніе къ искусству античнаго міра предохраняли молодое искусство если не отъ вторженія, то по крайней мѣрѣ отъ распространенія изображеній, чуждыхъ ему по содержанію или выполненнымъ съ какою нибудь завѣдомо ложною мыслию. Такія изображенія хотя и обращались въ еретическихъ кружкахъ первыхъ вѣковъ, но никогда не были принимаемы въ общецерковную среду и признавались произведеніями непозволительными, злонамѣренными, на ряду съ литературными произведеніями, выходившими изъ подъ пера частныхъ лицъ или сектъ, отчужденныхъ церковію. Правда, совѣты, данныя Климентомъ Александрійскимъ христіанамъ касательно того, чтобы сим-

¹⁾ Пробная лекція, прочитанная 1887 года, Сент. 7 дня студентамъ Моск. Д. Академіи, въ присутствіи членовъ академическаго Совѣта.

волы, вырѣзаемые ими на кольцахъ и перстняхъ, носили христіанскій, а не языческій характеръ, да-
лѣе не совсѣмъ лестные отзывы Иринея и Епифанія
о разнаго рода религіозныхъ произведеніяхъ кисти и
рѣзца гностиковъ показываютъ, что уже тогда суще-
ствовали въ своемъ родѣ границы, за чертою кото-
рыхъ то или другое художественное произведеніе
становилось запретнымъ, апокрифическимъ. Эти гра-
ницы, или лучше сказать, это разборчивое отноше-
ніе къ предметамъ искусства, выражались не въ ви-
дѣ запретительныхъ мѣръ, не въ формѣ надзора цер-
ковной власти, но выходили изъ самаго настроенія
тогдашнихъ христіанъ, изъ ихъ религіозныхъ идеа-
ловъ. Едва ли даже можно допустить ту мысль, что-
бы напр. въ катакомбахъ, гдѣ произведенія кисти
нерѣдко отличаются непринужденною свободой и бо-
гатствомъ творчества, живопись исполнялась подѣ
наблюденіемъ церковныхъ клириковъ. Если, выра-
жаясь по теперешнему, и существовалъ контроль, то
онъ опредѣлялъ лишь общія требованія, которымъ
долженъ былъ подчиняться художникъ въ своей дѣя-
тельности и никогда не простирался на мелочи и
подробности въ смыслѣ готовой рамки, или образ-
чика для исполняемаго изображенія. Иконописныхъ
правилъ *въ этомъ смыслѣ* древняя церковь не зна-
ла; напротивъ, она относилась къ живописнымъ сю-
жетамъ свободно, обращая вниманіе на ихъ смыслъ
и символику и допускала даже такіа изображенія,
какъ Орфей, фениксъ, Амуръ и Психея, которыя
или прямо были взяты изъ античнаго искусства, или
были выполняемы подѣ влияніемъ греко-римскихъ об-
разцовъ и техники. Это было тѣмъ удобнѣе, что въ
началѣ большая часть произведеній христіанскаго
искусства имѣла декоративное значеніе, служила, какъ
напр. въ катакомбахъ, украшеніемъ гробовъ, скле-

повъ и разнаго рода житейскихъ предметовъ въ семьѣ и домѣ. Если же и можно находить иногда въ древнѣйшихъ памятникахъ христіанскаго искусства нѣкоторое однообразіе въ постановкѣ и композиціи символическихъ и историческихъ сюжетовъ, то это происходило не отъ существованія какихъ либо авторизованныхъ и обязательныхъ церковныхъ правилъ, а выходило изъ свойствъ изображаемаго сюжета, изъ подражанія готовымъ образцамъ и существованія обычныхъ приѣмовъ художественной техники. Рутинна, какъ и всегда, заставляла идти путемъ подражанія тѣхъ заурядныхъ мастеровъ, которые въ своемъ занятіи находили средство къ жизни и удовлетворялись готовыми образцами, находившими себѣ и хорошій сбытъ и безопасное употребленіе.

Съ теченіемъ времени, когда искусство стало въ ближайшее отношеніе къ церковному культу, когда число иконографическихъ сюжетовъ увеличилось, а эти послѣдніе оразнообразились въ своемъ исполненіи, прежнее совершенно свободное отношеніе къ живописнымъ работамъ оказалось неудобнымъ: оно стало сопровождаться послѣдствіями, бросавшими невыгодный свѣтъ на религіозный характеръ живописныхъ изображеній. Вслѣдствіе такого положенія дѣлъ явилась надобность оградить исполненіе священныхъ изображеній отъ произвола художниковъ, приблизить ихъ къ церковному пониманію и поставить въ тѣснѣйшее отношеніе къ тому, какъ они представлялись и разрабатывались въ библии, сказаніяхъ о святыхъ и церковной гимнографіи. Иконоборческія смуты дали *рѣшительный*, можно сказать, толчокъ для рѣшенія вопроса о надзорѣ надъ дѣятельностію иконописцевъ и такимъ образомъ предъ рѣшили вопросъ о «*подлинникѣ*». Въ какомъ видѣ была представлена здѣсь задача церковнаго контроля и

опредѣлено положеніе художника—выраженіемъ этого можетъ служить одно изъ постановленій седьмага вселенскаго собора, въ которомъ ясно говорится, что иконы создаются не изобрѣтеніемъ (ἐφεύρεσις) живописца, но въ силу ненарушимаго закона и преданія (θεσπιθεσία καὶ παράδοσις) вселенской церкви, что сочинять и предписывать есть дѣло не живописца, но святыхъ отцовъ: этимъ послѣднимъ принадлежитъ право композиціи (διάταξις) иконъ, а живописцу одно только ихъ исполненіе (τέχνη), часть техническая, понимаемая въ тѣсномъ смыслѣ этого слова, то есть, рисунокъ, колоритъ, внѣшняя механическая работа. И вотъ какъ бы въ замѣнъ святоотеческой теоретической системы иконописанія является иконописный подлинникъ.

Изъ какихъ источниковъ послѣдній взялъ свое содержаніе и въ какомъ отношеніи его правила о способѣ изображенія того или другого сюжета стоятъ къ типамъ и формамъ древне-христіанскаго искусства? Сказавши, что иконописный подлинникъ былъ вызванъ необходимостію дать единство и однообразіе иконографическимъ изображеніямъ. внести въ исполненіе ихъ болѣе церковнаго характера, мы отнюдь не должны представлять себѣ этихъ правилъ законодательнымъ актомъ церковной власти, предписаніемъ для живописцевъ слѣдовать тому или другому признанному образцу и больше ничего. Нѣтъ, образованіе подлинника никоимъ образомъ нельзя отдѣлять отъ общей исторіи церковнаго искусства. Въ этой послѣдней положены были основныя начала позднѣйшей редакціи иконографическихъ типовъ и выработались главнѣйшіе элементы, изъ которыхъ сложился кодексъ подлинника; а потому для изученія основъ послѣдняго нужно брать во вниманіе цѣлую массу исторически выработывавшихся формъ церковной жи-

вописи и, слѣдя за постепеннымъ измѣненіемъ этихъ послѣднихъ, открывать въ нихъ и самыя основы подлинника. Для этой работы первымъ и необходимымъ пособіемъ служатъ собранія и снимки съ памятниковъ церковнаго искусства, какъ восточнаго, такъ и западнаго, а потомъ-литературные источники, въ которыхъ сохранились до насъ описанія разнаго рода иконографическихъ сюжетовъ. Оба эти источника, взятые вмѣстѣ, даютъ матеріалъ для исторіи образованія подлинника тѣмъ болѣе цѣнный, что правила относительно живописи долгое время не были записаны и формулированы и передавались путемъ практическихъ наставленій и чрезъ изученіе готовыхъ образцовъ. Вотъ почему гораздо ранѣе письменнаго изложенія правилъ подлинника уже установилось на востокѣ замѣчательное однообразіе въ манерѣ изображенія церковныхъ сюжетовъ, и эти изображенія, за немногими исключеніями, совпали съ тѣми правилами, которыя уже впослѣдствіи были формулированы въ кодексѣ подлинника. Это показываетъ, что, не смотря на свое охранительное назначеніе, подлинникъ всегда стоялъ въ зависимости отъ наиболѣе устойчивыхъ и чаще другихъ повторявшихся иконографическихъ типовъ и этимъ послѣднимъ придавалъ санкцію, какъ лучшимъ и наиболѣе совершеннѣйшимъ. Укажу для примѣра на изображенія Рождества, Воскресенія и Вознесенія Христова. Въ позднѣйшемъ подлинникѣ они формулировались въ такомъ видѣ и съ такими подробностями, съ какими встрѣчаются за нѣсколько столѣтій ранѣе, въ мозаикахъ римскихъ и равенскихъ церквей, въ рѣзныхъ окладахъ диптиховъ X—XI вѣка и въ миниатюрной живописи всего средневѣковаго періода. Другой примѣръ: общій приемъ изображать святителей въ облаченіи данъ былъ задолго до появленія рукопис-

ныхъ подлинниковъ, напримѣръ, въ изображеніяхъ святыхъ и мазаикахъ Константинопольской Софіи, затѣмъ—въ миниатюрахъ менологія императора Василія, наконецъ въ стѣнной живописи древнѣйшихъ русскихъ церквей. Въ этомъ отношеніи основы подлинника положены были еще въ преданіяхъ древне-христіанскаго искусства и упредили своимъ появленіемъ извѣстное намъ постановленіе Никейскаго собора, но упредили, повторяемъ, не въ смыслъ предписаній, или еще меньше дисциплинарнаго акта, а въ смыслъ болѣе твердыхъ и устойчивыхъ сюжетовъ общаго искусства.

Когда явились первыя записанныя правила касательно того, какъ изображать тотъ или другой иконописный сюжетъ, или, что тоже, въ какое время явился *толковый* греческій подлинникъ?—Составители русскихъ подлинниковъ относили начало его къ эпохѣ Юстиніана. Но если это справедливо относительно общихъ основъ византійско-русской иконографіи, то не можетъ быть признано вѣрнымъ въ отношеніи подлинника, какъ цѣльной теоретической системы иконописанія. Время Юстиніана было временемъ прогресса и свободы творчества въ византійскомъ искусствѣ; послѣднее еще не успѣло разработать тогда всѣхъ необходимыхъ сторонъ иконописанія, между тѣмъ какъ подлинникъ представляетъ собою, какъ увидимъ ниже, завершительный актъ творчества и узаконяетъ уже принципъ неподвижности въ области церковнаго искусства. Самый ранній образецъ греческаго подлинника сохранился до насъ въ отрывкѣ *«изъ древностей церковной исторіи Ульпія Римлянина о наружномъ видѣ богоносныхъ отцовъ»*. Отрывокъ этотъ, помѣченный 993 годомъ, находится въ одной изъ рукописей Московской Синодальной бібліотеки и представляетъ описанія наружности цѣ-

которыхъ наиболѣе извѣстныхъ отцовъ церкви, на-
примѣръ, Діонисія Арсенагита, Афанасія Алексан-
дрійскаго, Кирилла Іерусалимскаго, Григорія Бого-
слова, Іоанна Златоустаго и другихъ. Описанія со-
ставлены съ величайшею подробностію и во многомъ
напоминають собою извѣстное Лентулово описаніе
лица Христова съ тою впрочемъ разницею, что они
не заключаютъ въ себѣ никакихъ отзывовъ или мо-
рали, но составляютъ до мелочныхъ подробностей
обрисованный портретъ каждаго лица, гдѣ не забы-
ты: ни размѣры носа, ни длина бороды, ни степень
плѣшивости, ни другія тонкости такого же свойства.
Вотъ описаніе наружности Златоуста: «Іоаннъ Ан-
тіохійскій роста весьма малаго, голову на плечахъ
имѣлъ большую, крайне худощавъ. Носъ имѣлъ длин-
новатый, ноздри широкія, цвѣтъ лица блѣдно-желтый,
глаза ввалившіеся, большіе, по временамъ свѣтящіеся
привѣтливостію, лобъ открытый и большой, изрытый
многими морщинами, большія уши, небольшую, очень
рѣдкую, украшенную сѣдиною бороду». Видно, что
описаніе сдѣлано съ натуры и составлено кѣмъ-нибудь
вскорѣ послѣ смерти святителя на основаніи его
живаго облика... Отрывокъ изъ Ульпиевой исторіи
принадлежитъ къ категоріи тѣхъ литературныхъ па-
мятниковъ, гдѣ впервые были собраны и записаны
преданія о наружномъ видѣ замѣчательнѣйшихъ цер-
ковныхъ дѣятелей. Преданія эти имѣли основаніе
частію въ біографіяхъ святыхъ, частію въ устныхъ
разсказахъ и воспоминаніяхъ лицъ, стоявшихъ къ
нимъ въ близкихъ отношеніяхъ. Въ началѣ эти за-
писи не амѣли систематическаго вида, съ которымъ
явились въ кодексѣ подлинника, но составляли не-
обходимую часть, или лучше сказать дополненіе къ
біографическимъ и историческимъ свѣдѣніямъ о дан-
номъ лицѣ; но затѣмъ были собраны въ одинъ со-

ставъ и послужили для живописцевъ указаніемъ, какъ и въ какомъ видѣ изображать того или другаго святаго. Какъ скоро появились подобныя записи, къ нимъ стали присоединять время отъ времени и *лицевья*, то есть, рисованныя живописныя изображенія упоминаемыхъ лицъ и событій. Объ этомъ родѣ памятниковъ можетъ дать ясное представленіе такъ-называемый менологій греческаго императора Василия II, жившаго въ концѣ X и началѣ XI в. При каждомъ жизнеописаніи святаго, которыя слѣдуютъ въ этой замѣчательной рукописи одно за другимъ въ календарномъ порядкѣ, находится раскрашенная миниатюра, занимающая половину ненаполненнаго текстомъ листа. Рисунки, въ количествѣ 430, исполненные по золотому полю лучшими артистическими силами Византии, драгоценны какъ для исторіи быта и церковной жизни того времени, такъ и въ отношеніи художественномъ. Для насъ въ данномъ случаѣ миниатюры Василиева менологія важны со стороны ихъ значенія въ исторіи образованія иконописнаго подлинника, поскольку онѣ, заключая въ себѣ сравнительно полный циклъ иконографическихъ сюжетовъ, долгое время служили компетентными образцами для позднѣйшихъ живописцевъ. Впрочемъ изображенія разсматриваемой рукописи не имѣютъ притязанія дать тѣмъ или другимъ типамъ художественную и церковную санкцію; заключая въ себѣ всѣ необходимые задатки *лицеваго* подлинника, они тѣмъ не менѣе не составляютъ руководства въ иконописаніи въ строгомъ смыслѣ слова: значительный объемъ и въ тоже время относительная неполнота содержанія не позволяютъ лицевому менологію императора Василия стать въ ряду иконописныхъ подлинниковъ.

Полный и систематически составленный кодексъ греческаго подлинника дошелъ до насъ въ спискѣ

очень позднего времени, именно XVIII в. и носить слѣдующее названіе: *ἐπιγραφαὶ τῆς ζωγραφικῆς* или наставленіе въ живописномъ искусствѣ ¹⁾). Происхожденіе и судьба названнаго нами списка тѣсно связаны съ Аеономъ и тамошними иконописными школами. Со времени упадка политической жизни Византіи, Аеонъ сдѣлался хранителемъ ея церковныхъ преданій, замкнутымъ уголкомъ, куда не заходили ни вліянія запада, ни смуты политическія, ни нововведенія церковныя. Извѣстно, что основаніе общежитныхъ аеонскихъ монастырей началось съ VIII—IX в. и вскорѣ, благодаря быстрой колонизаціи этого укроннаго мѣстечка, образовалась на Аеонѣ цѣлая монашеская община со множествомъ монастырей и скитовъ, храмовъ и келлій. Съ тѣхъ поръ и строгое церковное искусство, многое къ тому времени потерявшее въ Византіи, нашло себѣ убѣжище на св. горѣ, гдѣ еще въ XI в. по преданію, нужно замѣтить, очень смутному, жилъ какой-то знаменитый живописецъ Мануилъ Панселинъ - полуисторическая личность, оставившая по себѣ очень громкую славу на Аеонѣ, но, къ сожалѣнію, слишкомъ скудныя свѣдѣнія о своемъ происхожденіи, объ обстоятельствахъ жизни и своихъ трудахъ. По словамъ позднѣйшаго преданія, «онъ, какъ лучезарное солнце, возсіялъ въ Солуни и, блистая лучами живописнаго искусства, какъ нѣкое солнце и свѣтозарная луна, превзошелъ и затмилъ всѣхъ древнихъ и новыхъ живописцевъ». Въ этой восторженной похвалѣ слышится между прочимъ и аллюзія на самое имя изографа: *πανσεληνος*— совершенно луновидный. Славный живописецъ не остался безъ продолжателей; послѣ его смерти аеон-

¹⁾ Напечатано въ Труд. К. Д. Академіи за 1868 г., въ переводѣ съ греческаго А. П.

скіе монахи съ особливою любовію и большимъ тщаніемъ разыскивали произведенія Мануиловой кисти и подражали имъ, какъ образцу недосягаемаго совершенства, а болѣе талантливые и преданные своему дѣлу—стали съ теченіемъ времени приводить въ извѣстность и записывать иконописныя преданія, которыхъ держались Панселинъ и прочіе именитые изографы. Такъ въ началѣ XVIII в. составлено было Діонисіемъ, живописцемъ и іеромонахомъ изъ Фурны, названное нами руководство въ живописномъ искусствѣ.

Чтобы нагляднѣе представить себѣ греческій иконописный подлинникъ и вѣрнѣе оцѣнить потомъ его значеніе въ исторіи церковной живописи, позначимся съ содержаніемъ и характеромъ Ерминіи Діонисія. Раздѣленная составителемъ на три части, она начинается вступленіемъ, рисующимъ передъ нами воззрѣніе византійскаго иконописца на свою профессію, какъ на занятіе, освященное церковію, какъ на извѣстную отрасль религіознаго труда, почтеннаго по своему назначенію. Посвящая свою книгу Богоматери, Діонисій говоритъ, что онъ подражаетъ евангелисту Лукѣ, исполняетъ долгъ благоговѣнія къ величію и дивной красотѣ Богородицы и въ концѣ концовъ увѣренъ, что какъ ей, такъ и Творцу всего, будетъ угоденъ и благопріятенъ трудъ его. За предисловіемъ, написаннымъ со смиреніемъ, однако и не безъ чувства собственнаго достоинства, слѣдуетъ первая часть, въ которой даются наставленія, какъ приготавливать краски и лаки, какъ наводитъ румянцы на уста Богоматери и святыхъ, которые были не стары, какъ рисовать глаза и брови, какъ отдѣлывать волосы и бороды... «Дабы придать лучшей видъ послѣднимъ, читаемъ въ трактатѣ Діонисія о послѣднихъ, протяни волоски за конецъ ихъ, но не да-

леко. Потомъ изготоувъ жидкія бѣлила и тонко освѣти ими волосы. Для отгѣненія усовъ употребляй чисто черную краску..., а для губъ красноватый тѣлесный колеръ»... Заботливый и предусмотрительный учитель не оставилъ своихъ учениковъ въ невѣдѣніи и относительно *натуральной* живописи; онъ далъ имъ въ своемъ руководствѣ правила о размѣрахъ членовъ человѣческаго тѣла, заимствовавъ ихъ одинакожь, какъ сейчасъ увидимъ, не изъ наблюденія природы. «Знай, ученикъ мой, пишетъ Діонисій, что естественный ростъ человѣка отъ чела до подошвы измѣряется девятью яйцами или мѣрами. Сперва размѣрь голову, раздѣливъ ее на три части; въ первой изъ нихъ помѣсти чело, во второй носъ, а въ третьей остальную часть лица; волосы же пиши за чертою сего яйца, на мѣру носа; кромѣ сего отъ носа до конца бородки отмѣрай три равныя части, изъ коихъ двѣ составляютъ бородку, а одна ротъ. Что касается до шеи, то она имѣетъ мѣру носа. Потомъ отъ подбородка до середины тѣла отмѣрай три равныя части, и до колѣнъ двѣ, отбавивъ на колѣна часть, равную носу. Далѣе еще двѣ части отмѣрай до лодышекъ и отъ нихъ часть, равную носу, до подошвы, да до ногтей одну часть... Что касается до глазъ, то размѣрь ихъ одинаковъ и разстояніе между ними столько же длинно, сколько длиненъ глазъ... Длина уха равна длинѣ носа. Если человѣкъ рисуется нагой, то середина его въ ширь опредѣляется четырьмя носами, а если въ одеждѣ—однимъ съ половиною яйцомъ»... Этотъ условный характеръ греческаго иконописнаго подлинника не менѣе сказывается во второй части руководства къ живописи. Расположенная Діонисіемъ въ порядкѣ библейскихъ и церковно-историческихъ событій, она начинается изображеніемъ ангельскихъ чиновъ и паденія сатаны,

обнимаетъ всю исторію ветхаго и новаго завѣта и заканчивается описаніемъ картинъ символично-аллегорическаго содержанія; словомъ, въ цѣльномъ очеркѣ она представляетъ подробный перечень сюжетовъ христіанской иконографіи и по характеру своего содержанія можетъ быть названа въ полномъ смыслѣ иконографическою. Какого приѣма держится руководство при передачѣ иконописныхъ сюжетовъ? Оно представляетъ намъ греческую живопись въ позднѣйшій періодъ ея развитія и во многомъ уклоняется не только отъ образцовъ древне-христіанской живописи въ катакомбахъ, на саркофагахъ и мозаикахъ, но даже отличается и отъ позднѣйшихъ миниатюръ. Составитель часто отъправляется не отъ готовыхъ образцовъ древней живописи, но стоитъ на почвѣ историческаго разсказа, дополняя его по мѣстамъ апокрифическими деталями и вообще старается представить болѣе или менѣе подробную картину и обстоятельства извѣстнаго событія. Такія дополненія допускаются иногда и въ библейскій разсказъ, съ цѣлію оживить несложную историческую картину, дать ей живописную постановку и освѣщеніе. Нужно, напр. изобразить убійство Авеля и плачъ Адама съ Евою надъ своимъ сыномъ, — къ библейскому разсказу привходитъ новая черта въ образѣ ангела, который паритъ надъ головой Адама и держитъ свитокъ съ надписью: *«не плачь, возстанетъ бо въ послѣдній день»*. Въ изображеніи бѣгства св. семейства въ Египетъ картина дополняется видомъ города и падающихъ со стѣнъ его идоловъ, при чемъ имѣется въ виду извѣстное сказаніе, что присутствіе Иисуса Христа въ Египтѣ было ознаменовано паденіемъ идоловъ. По мѣстамъ видны слѣды богословскихъ соображеній и проводятся догматическія параллели въ духѣ церковнаго толкованія. Таково напр. сближеніе смѣшенія языковъ во

время столпотворенія и сошествія Св. Духа на апостоловъ въ видѣ огненныхъ языковъ, — сближеніе, проведенное на основаніи догматическаго соотношенія между этими двумя событіями по смыслу церковной пѣсни: «*егда снизшедъ, языки сля*»... Такъ видѣніе Моисеемъ горящей купины изображается въ типологическомъ смыслѣ, какъ прообразъ приснодѣвства Богородицы, почему въ срединѣ горящаго куста полагается изображеніе Богоматери. Есть даже слѣды миеологическихъ представленій и классическаго языка, что особенно замѣтно въ картинахъ аллегорическаго содержанія, каковы напр. жизнь истиннаго монаха, изображеніе возрастовъ человѣческой жизни. Здѣсь изображается амуръ, ангелы представлены въ видѣ античныхъ геніевъ, а адъ называется классическимъ именемъ тартара. Таково же, на примѣръ, и изображеніе Иордана въ видѣ старика, который, оборотясь назадъ лицомъ, со страхомъ смотритъ на Христа, вошедшаго въ воду для крещенія, а самъ льетъ воду изъ сосуда. Картина эта, по смыслу подлинника, должна изображать Иорданъ, «*возвратившійся вспять*»... Невольно вспоминаются при этомъ античныя фрески и равенскія мозаики, а еще раньше одинъ эпизодъ изъ Илиады, гдѣ рѣка Скамандръ гонится за однимъ изъ героевъ эпопеи.

Эта условность руководства чувствуется еще сильнѣе въ отдѣлѣ притчей, формою для которыхъ служатъ житейскія и общественныя явленія позднѣйшаго времени, а самыя притчи изображаются не со стороны своего содержанія, а со стороны внутренняго смысла и заключающейся въ нихъ морали. Такъ въ притчѣ о сѣятелѣ живописецъ не изображаетъ предъ зрителемъ ни поля, ни земледѣльца, ни посѣва, а рисуетъ проповѣдующаго Христа и четыре группы его слушателей въ положеніяхъ, соотвѣтствующихъ

объясненію приточнаго разсказа. Одни разговариваютъ между собою и, нашептываемые діаволомъ, совершенно не слушаютъ Христа; другіе, хотя и слушаютъ, но въ виду идоловъ, къ которымъ принуждаютъ ихъ идти войны съ обнаженными мечами, оставляютъ Христа; третьи сидятъ за роскошными столами въ обществѣ веселыхъ женщинъ и забываютъ то, что слышали; наконецъ, четвертые, избранный кружокъ слушателей, на которыхъ падаетъ слово Христово, какъ зерно на добрую почву, представлены въ видѣ бичующихъ себя монаховъ, служащихъ священниковъ и народа, молящагося въ церкви. Впрочемъ, здѣсь еще ясенъ образъ; но вотъ нужно изобразить въ лицахъ слова: «*вы свѣтъ міру*», и руководство представляетъ епископа въ облаченіи передъ народомъ въ церкви, а надъ нимъ Христа, держащаго свитокъ съ словами, которыя здѣсь иллюстрируются. Въ изображеніи притчи о зернѣ горчишномъ авторъ прибѣгаетъ къ чрезвычайно неудачному приему иллюстраціи, изображая изъ рта Спасителя выросшее дерево, на вѣтвяхъ котораго сидятъ вмѣсто птицъ апостолы, на которыхъ обращены взоры народа. Въ виду этихъ наивныхъ иллюстрацій не знаешь чему отдать предпочтеніе: этимъ ли нескладнымъ опытамъ, или простому сознанию художественнаго безсилія въ видѣ простаго свитка съ словами притчи безъ всякихъ аксессуаровъ. Впрочемъ мысль, которая лежитъ въ основѣ этого догматическаго изображенія притчей, имѣетъ также свою хорошую сторону и обличаетъ своего рода художественный тактъ. Приточный образъ, представленный въ очертаніи и краскахъ, есть нѣчто иное, чѣмъ аллегорическая картина въ ея словесной формѣ, въ видѣ приточнаго разсказа. Перенесите послѣднюю на полотно, и она не будетъ имѣть той прозрачности,

легкости и доступности пониманію, которою обладаетъ въ притчѣ. Выйдетъ пейзажъ, жанровая картина, чувственный обликъ предмета, при которомъ внутренней смыслъ притчи или ускользаетъ безъ объясненія, или грубо затушевывается очертаніями реального предмета и отступаетъ на задній планъ. Для нравоучительныхъ цѣлей приемы подлинника безъ всякаго сомнѣнія подходятъ гораздо лучше, но въ художественномъ отношеніи они очень недостаточны и односторонни.

Третья часть руководства заключаетъ правила относительно размѣщенія иконъ въ храмѣ, т. е. какъ расписывать внутренность церкви стѣнною живописью. Нужно имѣть въ виду, что вездѣ, гдѣ подлинникъ говоритъ о церковной живописи, онъ имѣетъ въ виду собственно стѣнопись, а не иконы на доскахъ, и ни слова не упоминаетъ объ иконостасѣ. Этотъ послѣдній тогда уже несомнѣнно существовалъ, хотя и въ малыхъ размѣрахъ, но не упоминается въ подлинникѣ разъ потому, что руководство къ живописи имѣетъ въ виду стѣнопись, а потому основаніями своими подлинникъ восходитъ къ тому времени, когда объ иконостасѣ еще ничего не знали. Ярусы послѣдняго образовались по аналогіи съ размѣщеніемъ стѣнописи и стали соответствовать тѣмъ поясамъ, на которые дѣлилась стѣнная живопись отъ потолка до полу церкви. Первые изображенія въ церквахъ начались съ алтаря и группировались на алтарномъ выступѣ; далѣе стали расписывать мозаикою и красками куполь и его своды; рядомъ съ этимъ идетъ расписываніе церкви по стѣнамъ и паперти. Исходною точкою для размѣщенія иконъ аеонской подлинникъ беретъ куполь и, постепенно спускаясь съ него, раздѣляетъ, такимъ образомъ, внутренность храма горизонтальными рядами на пять поясовъ, изъ

которыхъ каждому усваиваетъ особый кругъ изображеній. Въ куполѣ помѣщается изображеніе Христа-Вседержителя въ разноцвѣтномъ ореолѣ, представляющемъ радугу—для символики купола въ смыслѣ неба это обстоятельство очень замѣчательно; Христосъ изображается съ евангелиемъ и благословляющею рукою; по сторонамъ Его Богородица съ Предтечею въ моленіи, т. е. изображеніе Деисуса. Въ шейкѣ или барабанѣ подъ куполомъ идетъ рядъ пророковъ; еще ниже по угламъ, между столбами, поддерживающими куполъ, въ такъ называемыхъ пандактивахъ, четыре евангелиста. Собственно первый рядъ стѣнописи начинается при основаніи купола съ алтарнаго свода или абсиды, на которомъ помѣщается изображеніе Богоматери на тронѣ, съ младенцемъ Христомъ и надписью: *μητήρ θεοῦ ὑφ' ἡλιότηρα τῶν οὐρανῶν*. Опять аллюзія на символическое значеніе алтарнаго свода въ смыслѣ неба. Она еще болѣе поддерживается предстоящими Богородицѣ архангелами Михаиломъ и Гавріиломъ. Въ древне-христіанской стѣнописи надъ горнимъ мѣстомъ помѣщались разныя изображенія: крестъ, Христосъ, Божія Матерь, изображеніе праздника и святаго, которому посвящается храмъ, но съ теченіемъ времени, въ византійскій періодъ, всѣ эти сюжеты начинаютъ уступать изображенію Богоматери, а въ аеонской живописи это мѣсто становится Ея неотъемлемымъ.—Отъ нея по ту и другую сторону церкви подлинникъ назначаетъ изображать 12 главныхъ праздниковъ, страданіе и воскресеніе Христовы. Второй рядъ начинается со стороны алтаря изображеніемъ божественной литургіи; здѣсь сосредоточиваются главныя изображенія литургическаго содержанія, имѣющія отношеніе къ евхаристіи. Что такое божественная литургія, какъ иконографическій сюжетъ? Божественная литургія есть символическое

воспроизведеііе великаго входа на литургіи, причеѣ совершителями этого обряда являются Христосъ и ангелы. Но я не буду передавать его своими словами, а изложу, какъ онъ записанъ въ подлинникѣ: «на восточной сторонѣ алтаря рисуется сѣнь, а подъ нею престоль съ лежащимъ на немъ евангелиемъ; по правую сторону престола стоитъ Христосъ въ архіерейскомъ облаченіи и благословляетъ. Около него цѣлый рядъ ангеловъ, которые образуютъ около престола, кругъ, оканчивающійся у лѣвой стороны престола, гдѣ вторично изображается Христосъ и снимаетъ дискосъ съ головы ангела, одѣтаго въ діакопское облаченіе. Два ангела кадятъ на Христа и два держать свѣчи; тутъ же стоятъ ангелы въ священническихъ ризахъ и держатъ потиръ, крестъ, копіе, лжицу, губку». Продолженіемъ этого изображенія по сторонамъ церкви служатъ картины изъ евангельской исторіи и чудеса Христовы. Третій рядъ начинается со стороны алтаря не менѣе оригинальнымъ изображеніемъ литургическаго содержанія, извѣстнымъ подъ названіемъ «раздаіііе тѣла и крови Христовой—*μετάδοσις*». Это есть не что иное какъ византійскій типъ изображенія Тайной Вечери, весьма любопытный по приеѣмамъ художественнаго исполненія и по своему значенію въ исторіи искусства. Въ катакомбной живописи нѣтъ изображенія Тайной Вечери, а есть изображенія семейныхъ столовъ, гдѣ представлены въ большемъ или меньшемъ числѣ участники трапезы. Затѣмъ античный способъ сталъ примѣняться къ изображеніямъ христіанскихъ агапъ и при этомъ дѣлались намеки на Тайную Вечерю Христа. Болѣе раннее изъ извѣстныхъ намъ изображеній Тайной Вечери сохранилось въ равенской базиликѣ Аполлинарія Nuovo VII в. и въ миниатюрахъ Россанскаго кодекса четвероевангелія. Отсюда выработалось за-

падное изображеніе Тайной Вечери, образцомъ котораго служитъ извѣстное изображеніе Тайной Вечери Леонардо Винчи, перешедшее и въ восточную иконографію.

Византійскій переводъ этого сюжета представляетъ Тайную Вечерю въ литургической картинѣ. Христосъ изображается въ моментъ раздаянія апостоламъ хлѣба и чаши, около престола, въ двухъ картинахъ съ правой и лѣвой стороны; на одной онъ стоитъ и преподаетъ чашу подходящимъ шести апостоламъ, на другой—раздаетъ хлѣбъ такому же числу учениковъ. На болѣе раннихъ изображеніяхъ нѣтъ ни потира, ни дискаса, но Христосъ представленъ съ хлѣбомъ, отъ котораго отламываетъ часть, чтобы передать подходящему апостолу, а вмѣсто потира онъ держитъ въ рукѣ или глубокую чашу, въ родѣ теперешней миски, или кувшинъ съ ручкою и изъ него приобщаетъ апостоловъ. Въ такомъ видѣ преподавалось причастіе въ древней церкви и византійскія изображенія Тайной Вечери воспроизводятъ передъ нами древнѣйшую пору церковной практики. Какъ на любопытную особенность, имѣвшую мѣсто въ официальномъ и церковномъ быту Византіи, можно указать на то, что апостолы подходятъ къ престолу съ протянутыми руками, обернутыми верхнимъ плащемъ. Этимъ обозначается глубокое уваженіе къ принимаемому предмету и подающему лицу; такъ напр. получали царедворцы хартіи изъ рукъ императора и передавали ему какіе нибудь предметы. Этотъ сюжетъ очень часто изображается въ мозаикахъ греческихъ церквей, а отсюда перешелъ къ намъ и встрѣчается въ нашихъ древнихъ церквахъ, на горнемъ мѣстѣ, напр. въ Кіево-Софійскомъ и Кіево-Михайловскомъ соборахъ. Греческій подлинникъ Діонисія прибавляетъ къ этому слѣдующую любопытную деталь. Поза-

ди апостоловъ, подходящихъ къ чашѣ, представленъ Иуда, отвернувшись назадъ; ротъ у него искривленъ и въ него входитъ демонъ. На извѣстныхъ намъ изображеніяхъ этой фигуры нѣтъ, да и было бы въ высшей степени неудобно на такомъ мѣстѣ и среди такой торжественной обстановки помѣщать фигуру демона.

Четвертый рядъ заключаетъ въ себѣ иконы разныхъ святыхъ. Въ алтарѣ изображаются святители, по сторонамъ—мученики и преподобные, а на западной сторонѣ и языческіе поэты. Пятый и послѣдній рядъ—разныхъ святыхъ.

Давши наставленіе живописцу касательно главной части храма, руководство къ живописи ведетъ его въ притворъ и даетъ указанія, какъ расписывать эту часть, трапезу, фонтанъ на дворѣ и затѣмъ показываетъ, какъ расписывать храмъ, когда онъ устроенъ въ стилѣ купольномъ или въ видѣ базилики.

Послѣ всего сказаннаго о содержаніи и характерѣ наставленія въ живописномъ искусствѣ Діонисія Фурнографіота, кажется, не нужно слишкомъ много распространяться о той пользѣ, которую извлекала церковная власть изъ подобнаго контроля надъ дѣятельностію иконописцевъ, равно какъ и о тѣхъ вредныхъ послѣдствіяхъ, которыми должно было сопровождаться для церковнаго искусства появленіе иконописнаго подлинника. Достаточно сказать, что церковная живопись на востокѣ во все продолженіе среднихъ вѣковъ шла рука объ руку съ правилами подлинника и подъ вліяніемъ послѣдняго опредѣлилось ея направленіе. Едва ли не въ концѣ XI в. уже прекращается самостоятельная разработка иконографіи въ Византійской имперіи, и все, что она произвела въ слѣдующіе вѣка, было ничѣмъ инымъ, какъ блѣдной варіаціей на старую тему. Вдвинутое въ

узкую рамку подлинника, ограниченное задачами исключительно церковными, искусство удовлетворялось готовымъ и разработаннымъ до мелочей кругомъ изображеній, дальше которыхъ не шло и не хотѣло идти въ виду неширокихъ требованій, которыя къ нему предъявлялись. Извѣстное число излюбленныхъ сюжетовъ было принято для образнаго представленія библейскаго текста и церковно-историческихъ событий; рядъ готовыхъ типовъ служилъ для изображенія Христа, апостоловъ и святыхъ. Это не фигуры въ строгомъ смыслѣ художественнаго образа, но скорѣе ихъ схемы, не самыя тѣла человѣческія, но ихъ однообразные облики, въ которыхъ тогдашнее искусство стремилось передать выраженіе чего-то возвышеннаго, одухотвореннаго, неземнаго. Вотъ та черта, которою лица святыхъ должны отличаться отъ наружности простыхъ смертныхъ, по смыслу требованій подлинника. Это отсутствіе художественной типичности и выразительности подлинникъ старался замѣнить условными атрибутами, принятыми однажды навсегда для характеристики извѣстнаго пола, возраста, званія и положенія. Здѣсь именно причина, почему напр. ликъ ангельскій въ произведеніяхъ византійскаго искусства отличается всегда кудрявыми, вьющимися по плечамъ волосами, церемоніальною одеждою съ принадлежностями царедворцевъ-тѣлохранителей; святители изображаются съ короткими, по большей части сѣдыми волосами на головѣ, съ хорошо развитою бородою, въ фелони, изъ подъ которой одна рука благословляетъ, а другая держитъ евангеліе; всѣ благочестивыя жены походятъ на св. Анну, а молодыя женщины—на Богоматерь; типъ Иосифа служитъ образцемъ для представленія благочестивыхъ мужей... Но оставаясь совершенно виѣшними примѣтами, эти атрибуты поясняли дѣло не больше вывѣски или

надписи. Даже самые византійскіе типы по большей части утратили въ иконописи свой положительный характеръ и, мѣняясь подѣ вліяніемъ времени и племенныхъ разновидностей, изъ которыхъ слагалась въ разное время Византійская имперія, приняли условный и однообразный отпечатокъ, который постоянно повторяется, но никогда не возвышается до типичности національной. Наиболѣе выдающіяся его особенности можно передать въ слѣдующихъ чертахъ: высокій ростъ въ соединеніи съ необыкновенною худощавостію фигуры, небольшія и очень вялыя оконечности, маленькая голова на длинной тонкой шеѣ, широкій и низкій лобъ, узкій носъ съ двумя глубокими бороздками по сторонамъ и сильно выдающійся подбородокъ; большіе впалые глаза и нависшая лобная кость въ связи съ темно-оранжевымъ цвѣтомъ тѣла, изможденнаго трудами и лишеніями вольнаго подвига о спасеніи, придають лицу выраженіе сосредоточенности и мрачной угрюмости. Въ молодыхъ лицахъ полнота переходитъ въ опухлость, а въ пожилыхъ выдается худоба и общая сухость тѣла, сбивающаяся на аскетизмъ. Въ этомъ обликѣ, общемъ для каждой фізіономіи, мы имѣемъ не племенной типъ, не выраженіе господствующаго вкуса или эстетическихъ понятій, но условное сочетаніе чертъ, изъ которыхъ слагается церковное благообразіе и благолѣпность лица, на которое смотрятъ въ церкви и поучаются.

А. Голубцовъ.
