

21

16

ИСТОРИЯ  
ВИЗАНТИЙСКАГО ИСКУССТВА

И  
ИКОНОГРАФИИ

ПО  
МИНИАТУРАМЪ ГРЕЧЕСКИХЪ РУКОПИСЕЙ

Н. КОНДАНОВА

ОДЕССА.

ТВО. УЛБРОХА И ЛУЧАШЕ, КРАСН. ОФР., Я. № 3,  
1876.

# ИСТОРИЯ ВИЗАНТИЙСКАГО ИСКУССТВА

И  
ИКОНОГРАФИИ

ПО  
МИНИАТЮРАМЪ ГРЕЧЕСКИХЪ РУКОПИСЕЙ

Н. КОНДАКОВА

---

Изъ XXI тома Записокъ Императорскаго Новороссійскаго Университета.



ОДЕССА.

ПЕЧАТ. ВЪ ТИП. УЛЬРИХА И ШУЛЬЦЕ, ВЪ КРАСНОМЪ ПЕРЕУЛКЪ, ДОМЪ № 3.  
1876.

Печатано по опредѣленію совѣта Императорскаго Новороссійскаго  
Университета. Ректоръ *Θ. Леонтовичъ.*

## ОГЛАВЛЕНИЕ.

### Введеніе.

Значеніе миниатюръ въ общей исторіи византійскаго искусства и его иконографіи. Редакціи лицевыхъ кодексовъ. Историческія и литературныя свѣдѣнія о производствѣ и его художественный характеръ. Литература исторіи византійской миниатюры. . . . . 1—28

I. Древнѣйшіе греческіе (Иліады) и латинскіе (Виргилія) кодексы съ миниатюрами; календарь Константина Вел. и вѣнскій кодексъ Бытія. Возрожденіе искусства на Востоку. Натуралистическое направленіе древнѣйшихъ миниатюръ и мозаикъ. Общій характеръ и значеніе древнехристіанскаго искусства и новаго художественнаго движенія съ V и VI стол. . . . . 28—66

II. Періодъ *процвѣтанія* византійскаго искусства и миниатюры въ теченіе VI—IX в. Кодексъ: Діоскорида. Сирійскаго Евангелія и Космы Индикоплова. Позднѣйшіе кодексы (IX вѣка) того же характера . . . . . 66—101

III. Вторая половина періода процвѣтанія (IX вѣкъ). Вопросъ о значеніи иконоборства для исторіи византійскаго искусства. Кодексы съ характеромъ упадка античной манеры. Лицевая редакція *Псалтыри*, древнѣйшіе и позднѣйшіе кодексы лицевой Псалтыри съ характеромъ Толковой. Кодексы съ миниатюрами переходной къ послѣдующему періоду манеры . . . . . 101—133

IV. Періодъ *вторичнаго процвѣтанія* византійской миниатюры и искусства: отъ конца IX в. по конецъ XII в. Общая характеристика формы, содержанія, типовъ, символовъ и натуралистическаго направленія. Редакціи лицевыхъ кодексовъ *Псалтыри* съ парадными иллюстраціями, рукописи *Палеи* и Псалтыри. Лицевые кодексы словъ *Григорія Богослова*, Библии (*Октоевса*), *Менологія*, *Мисей* и Сборниковъ *Житій*. Очеркъ исторіи Богородичныхъ праздниковъ и лиц. рукописи *Гомиліи о Днвѣ*. Дѣствица I. Климака и олицетворенія отвлеченныхъ понятій. . . . . 133—235

*Лицевыя Евангелія*: съ полною иллюстраціею по кодексамъ XI—XIII вѣковъ; съ изображеніями Евангелистовъ и подобные кодексы Пророцествъ, Посланій и соч. Отцовъ ц. . . . . 235—259

V. Заключительный періодъ или *паденіе* византійскаго искусства и миниатюры: съ начала XIII в. до паденія Имперіи. Внѣшнія и внутреннія причины этого паденія. Лицевыя Евангелія XIII и XIV вѣка. Редакція кодексовъ книги Іова съ иллюстраціею, Житія Іоасафа Царевича, Александра Македонскаго и позднѣйшихъ кодексовъ 259—270

Дополненія. . . . . — 271

# ИСТОРИЯ

## византийскаго искусства и иконографіи по миниатюрамъ рукописей.

Историческое значеніе византийскихъ миниатюръ или раскрашенныхъ рисунковъ въ греческихъ рукописяхъ указывается уже тѣмъ, что самая наука исторіи византийскаго искусства доселѣ обуславливается и наполняется преимущественно общими выводами изъ анализа лицевыхъ или украшенныхъ миниатюрами рукописей, въ хронологической послѣдовательности ихъ, начиная съ IV и V вѣка и кончая паденіемъ Византийской Имперіи. На этихъ выводахъ основываются не только спеціальныя изслѣдованія, но и общія руководства по исторіи живописи и искусства. Значить ли это, что византийское искусство мало произвело на свѣтъ по другимъ родамъ художественныхъ произведеній? Но обширныя и монументальныя мозаики византийскихъ церквей Равенны, Константинополя, Солуни, Венеціи, городовъ южной Италіи и Сициліи, несомнѣнно, должны были стоять во главѣ историческаго движенія этого искусства. Изыщныя работы на слоновой кости въ древнѣйшую эпоху Византіи, разнообразныя металлическія производства и неподражаемыя эмали впоследствии, вмѣстѣ съ шитыми тканями были тѣми художественными произведеніями Византіи, по которымъ Западъ цѣнилъ и судилъ всегда ея искусство. Правда, между мозаиками Равенны и Фессалоники съ одной стороны и мозаиками Венеціи и Италіи съ другой есть промежутокъ въ пять вѣковъ, для котораго совершенно отсутствуютъ памятники подобнаго монументальнаго рода; и многое ли мы имѣемъ отъ другихъ византийскихъ производствъ ранѣе X вѣка? Между тѣмъ

исторія византійской миниатюры представляет серію памятниковъ однородныхъ, идущую на значительномъ пространствѣ времени, и какъ мы постараемся показать, — непрерывно съ древнѣйшихъ временъ существованія византійскаго искусства и до послѣднихъ дней Византійской Имперіи. Вотъ почему византійскія миниатюры не должны быть разсматриваемы лишь въ томъ несущественномъ для ихъ исторіи и случайномъ видѣ, какой онѣ имѣютъ, какъ наглядная иллюстрація различныхъ рукописей, въ формѣ исторіи иллюстрированныхъ манускриптовъ, какъ этотъ вопросъ поставленъ напр. даже Лабартомъ, Ваагеномъ, но какъ независимый и важный отдѣлъ самостоятельнаго художественнаго движенія, только прикинувшаго къ письменности, по требованіямъ времени. Ибо съ библиографической точки зрѣнія на миниатюры манускриптъ, украшенный хотя бы и самымъ дюжиннымъ изображеніемъ историческаго лица, цѣнится болѣе чѣмъ рукопись, полная оригинальных по содержанію и изящныхъ миниатюръ. Напротивъ того, изслѣдованіе исторіи миниатюры, пользуясь подобными библиографическими данными, какъ драгоценными указаніями и важнѣйшимъ пособіемъ въ вопросѣ о датахъ рукописей, должно главною своею цѣлью поставить общую характеристику искусства и его направленій. Извѣстно также, что общій взглядъ на миниатюру и ея исторію приписываетъ этому виду художественныхъ произведеній характеръ субъективный, исключительный, поэтому—чуждый общенароднаго значенія. И въ самомъ дѣлѣ, если мозаика, эмали, металлическія вещи дѣлаются въ мастерскихъ цѣлою группою мастеровъ и ихъ учениками и исполняются при томъ по заказу и въ большихъ центрахъ духовной жизни, то очевидно, что въ подобномъ монументальномъ произведеніи мы должны видѣть работу общую, произведеніе типическое, характеръ общенародный. Напротивъ того, миниатюры, исполняемыя въ монастырѣ однимъ до-сужимъ каллиграфомъ—монахомъ для украшенія рукописи богослужебной или духовно поучительной, должны бы были быть проникнуты тѣмъ характеромъ личнаго, своеобразнаго вымысла, который уничтожаютъ въ изслѣдователѣ надежду найти настоящій объективный историческій матеріалъ. Но даже, не выходя за пре-

дѣлы собственной исторіи византійской миниатюры, мы можемъ въ настоящее время положительно утверждать, что такой взглядъ на памятники искусства есть остатокъ отжившихъ эстетическихъ теорій и не можетъ имѣть мѣста въ исторической наукѣ. Какъ живописныя украшенія греческой посуды оказываются нынѣ важнѣйшимъ источникомъ для познанія народной религіи Грековъ, какъ фресковыя росписи погребальныхъ камеръ Этрусковъ и ихъ гробничная утварь содержатъ въ себѣ все ихъ искусство, такъ и византійская миниатюра была самостоятельной и характерною сферою, которая имѣла свою внутреннюю исторію. Есть эпохи такого процвѣтанія искусства, когда оно проявляется въ колоссальныхъ идолахъ Фидія, какъ бы стягивая всѣ свои силы въ одинъ фокусъ, и есть періоды разложенія, дробленія этого идеала, когда искусство проявляется въ мелочныхъ, домашнихъ подѣлкахъ или даже механическомъ воспроизведеніи идеаловъ.

Если, поэтому, историческая важность миниатюръ доказывается априорнымъ положеніемъ, то объективность ихъ—тѣмъ фактомъ ихъ происхожденія, что всѣ миниатюры рукописей возникали не случайно, но какъ начало и развитіе извѣстныхъ *основныхъ редакцій*, и потому составляютъ непреложно общенародное явленіе въ искусствѣ. Въ самомъ дѣлѣ, всякому разсматривавшему лицевыя греческія Евангелія должно было приходиться въ голову, что поразительное сходство ихъ изображеній не можетъ быть случайное. А между тѣмъ подобное сходство простирается не на одни изображенія Евангелистовъ, но и на тѣ многочисленныя иллюстраціи, которыя пестрятъ собою текстъ иныхъ списковъ Евангелія; многіе замѣтили, далѣе, подобнаго рода сходство въ минологіяхъ, рисунки которыхъ необходимо повторяются; еще болѣе въ рукописныхъ толкованіяхъ на книгу Іова и различныхъ сборникахъ сочиненій Отцевъ церкви. Извѣстно, что мы владѣемъ въ одно и тоже время оригиналами и непосредственными копіями подобныхъ лицевыхъ рукописей: кодексъ Космы Индикоплова въ Ватиканѣ и его же въ Лаврентіанской бібліотекѣ; Гомиліи Іакова въ Ватиканѣ и Парижѣ; Паноплія Ват. бібліотеки и совершенно такая же рукопись въ Московской Синодальной бібліотекѣ. Обѣ послѣднія отличаются

притомъ одними недостатками въ тѣхъ же самыхъ миниаторахъ, не только въ композиціи, но и въ техникѣ, что и показываетъ, что ни одна рукопись не есть оригиналъ, а обѣ суть копіи съ общаго оригинала, и потому было явнымъ заблужденіемъ судить по Ватиканскому кодексу о состояніи искусства при дворѣ Комненовъ, на томъ основаніи, что въ кодексѣ изображенъ Алексѣй Комненъ. Различныя кодексы гомилій Григорія Назіанзена, встрѣчаемыя нами въ бібліотекахъ Парижа (№ 450, 553), Флоренціи Лавр. Plut, VII, 32, Ват. № 463 и Моск. Синод. Библ. № 61 (LXII) сводятся все къ одной основной редакціи и представляютъ тождество не только въ выборѣ сюжетовъ для иллюстраціи и ихъ композиціи, но иныя и въ техникѣ и стилѣ. Откуда должны мы объяснять себѣ то знаменательное сходство и зачастую тождество, какія мы встрѣчаемъ напр. между иллюстраціями Ват. Октоиха (№ 746) XII вѣка къ книгѣ I. Навина и знаменитымъ древнимъ свиткомъ I. Навина, принадлежащимъ той же бібліотекѣ подъ № 405? Между ними такой значительный промежутокъ времени, что значило бы слишкомъ разсчитывать на случайность, если полагать, что въ бібліотекѣ монастырской, гдѣ писался Октоихъ, хранился и этотъ свитокъ: напротивъ того, гораздо вѣроятнѣе, что композиціи свитка перепли черезъ нѣсколько промежуточныхъ звеньевъ, прежде чѣмъ попали въ рукопись XII вѣка. Тѣмъ болѣе, что греческій кодексъ Ват. библ. за № 747 представляетъ другой Октоихъ, иллюстрированный совершенно тождественно съ № 746, и оба находятся въ подобной же связи съ древнѣйшею иллюстраціею всей Библіи, въ родѣ Вѣнской рукописи Бытія, какъ то доказано Пиперомъ. Мы могли бы насчитать много подобныхъ примѣровъ, но это можетъ быть удобнѣе сдѣлано при самомъ анализѣ миниатюръ въ соответствующихъ рукописяхъ \*). Такимъ образомъ, исторія византійской миниатюры должна

---

\*) См. ниже сличеніе миниатюръ въ рип. Ват. Космы № 699 и различныхъ иллюстрацій въ библейскихъ рукописяхъ; также псалтырей лицевыхъ въ Ват., Лондонской, Барберин., Хлудовской и Пар. бібліотекахъ, а также и отдѣльныхъ миниатюръ, перешедшихъ въ другія поучительныя книги; влия-



признать, что 1) эта отрасль искусства, представляя самостоятельную и по своимъ мотивамъ развивающуюся сферу, объективна и общенародна, 2) а въ силу этого она есть нѣчто цѣлое и представляетъ естественное и необходимое выполнение общихъ законовъ искусства и его историческаго движенія. Слѣдовательно, мы должны разсматривать всякую лицевую рукопись, какъ плодъ общихъ вкусовъ, знаній и художественнаго направленія за данный періодъ въ известномъ духовномъ центрѣ, и по своему общегодному историческому характеру, ничѣмъ не отличающійся отъ другихъ произведеній искусства. Во вторыхъ, сводя вмѣстѣ всѣ иллюстрированныя византійскія рукописи, мы можемъ, при помощи ихъ историческаго движенія по редакціямъ, возстановить всю исторію миниатюры и такимъ образомъ самаго византійскаго искусства.

И, наоборотъ, если мы примемъ гипотезу редакцій за основаніе всѣхъ нашихъ научныхъ взглядовъ на исторію миниатюры, то мы получимъ самый точный историческій методъ для оцѣнки, объясненія и сопоставленія другъ съ другомъ лицевыхъ рукописей. Встрѣчая въ рукописи XII вѣка олицетвореніе, мы не будемъ относить его появленіе къ этому вѣку, но найдемъ или гадательно укажемъ его древній оригиналъ. Равно, если мы найдемъ въ рукописи X вѣка живописную деталь какъ бы помпеевскаго характера, то, становясь ближе къ истинѣ, мы будемъ думать, что это было столько же копія съ матеріала, оказавшагося подъ рукою каллиграфа-миниатюриста, сколько и ясное свидѣтельство общаго античнаго направленія въ искусствѣ и духовной жизни вѣка.

Наконецъ, подобная самостоятельная и отдѣльная художе-

---

ніе композицій Менологія на всѣ подобныя иллюстраціи въ Житіяхъ, Святцахъ и пр.; наконецъ тѣсное соотношеніе миниатюръ, украшающихъ Евангелія съ изображеніемъ Евангелистовъ, праздниковъ, евангельскихъ событій, и вліяніе ихъ на иллюстрацію Пророковъ и пр. Въ иллюстраціяхъ къ Отцамъ Церкви и Евангеліямъ замѣчаемъ также сокращенія композицій, образованіе краткой схемы, прежняя живописная иллюстрація умѣщается въ букву (см. рлп. Григорія В.) и др.

ственная сфера должна стоять въ постоянныхъ соотношеніяхъ съ другими областями искусства, особенно монументальнаго въ мозаическихъ и фресковыхъ украшеніяхъ храмовъ, и, распредѣляя явленія этой сферы по эпохамъ, мы найдемъ первичныя редакціи и ихъ отношеніе къ монументальному искусству: онѣ ли перенимали его формы и сюжеты, или, обратно, оно разрабатывало въ крупныхъ размѣрахъ образцы, созданные на почвѣ миниатюры.

Вмѣстѣ съ этимъ опредѣленіемъ по эпохамъ, указанный взглядъ на миниатюру даетъ намъ новый методъ въ анализѣ самыхъ иллюстрированныхъ рукописей: ихъ должно разсматривать по естественнымъ группамъ, иначе—по родамъ и видамъ рукописей. Важнѣйшій недостатокъ всѣхъ изслѣдованій, доселѣ являвшихся по исторіи византійской миниатюры, заключается именно въ отсутствіи этого существеннаго обстоятельства: глядя на лицевыя рукописи какъ на складъ большаго или меньшаго числа миниатюръ, и переходя отъ Евангелія къ Гомиліямъ Хризостома, отъ свитка Іисуса Навина къ Виргилію и потомъ къ Псалтыри, изслѣдователь поневолѣ долженъ былъ оставлять въ сторонѣ самое духовное содержаніе этихъ произведеній, и, избирая для своего анализа лишь немногія миниатюры, судить только о ихъ техникѣ, стилѣ и въ общихъ чертахъ о сюжетахъ. Напротивъ того, убѣдившись, что различные кодексы, нынѣ разбросанные по библіотекамъ всей Европы, появлялись въ свое время въ отдѣльныхъ видахъ болѣе или менѣе одновременно и подъ одними вліяніями и условіями, хотя не въ одной мѣстности, мы распредѣлимъ эти кодексы *по ихъ содержанію*: лицевыя Евангелія отдѣльно отъ иллюстрированныхъ Гомилій, лицевыя Псалтыри независимо отъ разныхъ Менологіевъ и пр. и пр. Этимъ путемъ не только будетъ сохранена историческая постановка вопроса, но и окажется способъ научнымъ образомъ воспользоваться тѣмъ матеріаломъ художественнымъ и иконографическимъ, который онѣ представляютъ. Несомнѣнно, что византійское искусство уже въ раннюю эпоху значительно развило въ себѣ характеръ богословскій; это богословско-догматизирующее направленіе должно было, затѣмъ, главенствовать въ знаменованіи рукописей, и весьма многое въ миниатюрахъ нельзя понять ина-

че, какъ справляясь съ текстомъ, корорый онѣ поясняютъ; быть можетъ, часто содержаніе миниатюры (*diatáxis* по тексту соборнаго постаповленія) указывалось заранѣе искуснымъ книжникомъ рисовальщику, ибо мы встрѣтимъ случаи, когда выходная миниатюра иллюстрируетъ одно, но особенно замѣчательное изреченіе въ срединѣ текста; часто также между миниатюрами и текстомъ, всегда древнимъ, слѣдовательно, разнообразно понимаемымъ въ разные періоды, существуетъ лишь мысленное, символическое соотношение, которое разгадать и понять можно, только разобравъ самый текстъ и его толкованіе. Таковы въ особенности всѣ иллюстраціи Отцовъ церкви греческой, Толковыхъ священныхъ книгъ, Псалтырей простыхъ и Толковыхъ и пр.

Между тѣмъ, когда эта важнѣйшая сторона вопроса всѣми изслѣдователями оставалась совершенно въ сторонѣ, чѣмъ разрывалась живая связь миниатюры съ текстомъ, который признавался какъ бы несуществующимъ, то и самая миниатюра окончательно утрачивала свое значеніе въ *иконографіи*, потому что извѣстный сюжетъ въ рукописи являлся подѣ влияніемъ различныхъ мыслей и выраженій текста, а также результатомъ современныхъ богословскихъ взглядовъ. Слѣдовательно, если гдѣ эти взгляды имѣли силу и значеніе,—то наиболѣе въ миниатюрахъ, гдѣ для нихъ былъ полный просторъ и гдѣ впервые богословская мысль представлялась въ художественной оболочкѣ. Найдя себѣ признаніе, этотъ новый сюжетъ или эта новая композиція переходила затѣмъ въ живопись монументальную и тамъ окончательно санкціонировалась: мы впоследствии подтвердимъ это обстоятельство не разъ, говоря о византійскихъ мозаикахъ XI—XIII вѣковъ.

Но, независимо отъ этого преобладанія въ миниатюрахъ богословскаго направленія, характеръ индивидуальный долженъ былъ выступать въ нихъ съ неменьшею силою, а вмѣстѣ съ этимъ развитіемъ художественной личности и извѣстная художественная и религіозная свобода; миниатюры представляютъ такую область, куда охотно удалялось преслѣдуемое православіе и гдѣ, вмѣстѣ съ тѣмъ, безбоязненно проявлялось чистое религіозное одушевленіе. Въ средѣ пышныхъ, роскошествующихъ матеріаломъ и тонкостью исполненія, но бѣд-

ныхъ мыслью и формами произведеній придворнаго византійскаго искусства, миниатюра была, можетъ быть, единственнымъ убѣжищемъ для вольнаго (хотя бы и монаха), нецеховаго артиста, интересовавшагося своимъ искусствомъ не въ однихъ техническихъ производствахъ, но и во внутреннемъ содержаніи. Рядомъ съ усиленною скукою блестящихъ рисунковъ придворнаго Менологія разнообразныя сцены и фигуры, поясняющія благочестивому читателю Толковую Псалтырь, даютъ богатый матеріалъ исторической, любопытную символику, рисуютъ общественный и монастырскій бытъ времени, представляютъ намъ, однимъ словомъ, индивидуальную жизнь художества. Въ этомъ смыслѣ миниатюра представляетъ явный контрастъ съ монументальною византійскою живописью, или съ ея представителемъ—мозаикою; это два полюса, начало и конецъ. Мозаика даетъ намъ какъ бы отлитыя навѣки формы; мозаистъ не изобрѣтаетъ новыхъ позъ и складокъ: картонъ, изготовленный другимъ мастеромъ до мелочей, исполняется имъ буквально. Техническое паденіе становится здѣсь паденіемъ общимъ, и только блестящее состояніе искусства, а главное, самого государства производитъ въ этой сферѣ достойное. Напротивъ того, миниатюра менѣе чувствуетъ удары, постигающіе государство, и не исчезаетъ вмѣстѣ съ упадкомъ внѣшнимъ. Мы укажемъ впоследствии, что именно подобному паденію мы обязаны появленіемъ цѣлой серіи важнѣйшихъ памятниковъ этого рода. Еще болѣе: въ противоположность такимъ издѣліямъ, какъ эмали и мозаики, миниатюра сильно чувствуетъ губительное вліяніе придворнаго блеска; усиливаясь сравняться въ изяществѣ и небывалыхъ тонкостяхъ техники съ этими произведениями пышности, она производитъ цвѣтъ скоропреходящій, результатъ по истинѣ призрачный. Только тамъ, гдѣ миниатюра коренится въ долговременной традиціи и вѣковыхъ образцахъ и стремится къ цѣлямъ высокимъ и вмѣстѣ скромнымъ, она имѣетъ и всѣ необходимыя жизненныя силы. Наоборотъ, искусственнымъ цвѣтомъ и мнимымъ успѣхомъ было процвѣтаніе миниатюры во времена Каролинговъ. Было ли оно результатомъ вліянія византійскаго, какъ полагаютъ иные, или возрожденіемъ классическихъ элементовъ,

во всякомъ случаѣ оно не имѣло національной основы и корня. Явились пышныя, пурпуромъ расцвѣченныя и серебромъ писанныя Библии, Псалтыри и чтенія изъ Евангелій; ихъ миниатюры, всѣ выходныя, имѣють каковой-то показный или парадный характеръ, съ изображеніемъ императора, на первомъ мѣстѣ принимающаго книгу, и обиліемъ различныхъ прикрасъ въ видѣ медальоновъ съ изображеніями монетъ, чтеца въ чреслахъ, сосудовъ, коронъ и пр.; историческія иллюстраціи евангельскихъ и библейскихъ событій лишены художественной и иконографической традиціи и художникъ только старался изобразить иначе, чѣмъ другіе. Понятно, что подобный пустоцвѣтъ кончился ничѣмъ, не оставивъ никакого по себѣ слѣда и не получивъ истиннаго значенія въ исторіи. Для насъ будетъ легко убѣдиться, что въ исторіи византійской миниатюры мы находимъ совершенно инныя условія, инныя начала, ея управляющія, и что Лабартъ, Даженкуръ и др. ошибочно приписывали развитіе миниатюры покровительству византійскаго двора. Мы имѣемъ теперь достаточно данныхъ, чтобы удостовѣриться въ относительной неважности этого покровительства для исторіи византійской миниатюры. Въ самомъ дѣлѣ, если мы сведемъ всѣ историческія о томъ свидѣтельства въ хроникахъ, то онѣ оказываются крайне незначительны, немногочисленны \*) и почти ничего не говорятъ о самомъ характерѣ этой художественной области. Изъ Евсевія *Vita Constant. IV, 36, 37* мы знаемъ о существованіи украшенныхъ живописью Евангелій, и что самъ Константинъ имѣлъ библіотеку. При Зенонѣ въ 477 г. эта библіотека въ 120 т. томовъ сгорѣла, и между ними свитокъ Иліады и Одиссеи, писанный золотомъ, въ 120 локтей длины; сожженіе Александрійской библіотеки было въ 639 г. Имп. Θεодосій III, постригшійся поневолѣ въ Эфесѣ въ 716, былъ каллиграфъ и иллюстраторъ рукописей; наследовавшій ему, Левъ Исаврянинъ сжегъ библіотеку въ 36 тысячъ томовъ, основанную Зенономъ. Несомнѣнныя свидѣтельства покровительства миниатюрной живо-

---

\*) См. въ *Chronol. Byz. Muralt* подъ соотвѣт. годами, въ соч. Лабарта *Histoire des arts ind.*, III и Даженкура, *Hist. d. arts, Introduction*.

писи имѣемъ объ Имп. Василии II Македонской династии и Львѣ Мудромъ, при чемъ отъ перваго мы имѣемъ нѣсколько богатыхъ рукописей, повидимому, назначавшихся прямо для его употребленія и библиотеки. Константинъ Порфирородный былъ самъ большой любитель украшенныхъ книгъ и, по мнѣнію Лабарта, могъ быть отчасти причиною дурнаго вкуса, вошедшаго въ миниатюры, а именно любви къ фантастической орнаментации и миниатюрному (въ переносномъ смыслѣ) или крохотному жанру иллюстрацій. Затѣмъ для Комненовъ наши свидѣтельства ограничиваются самими же рукописями, равно какъ и для позднѣйшихъ временъ византійской Имперіи; сохранились (вмѣстѣ съ каталогомъ) извѣстія о библиотекѣ Евдокіи, жены Константина, X Дуки (+ 1067) <sup>1)</sup>. Михаилъ Палеологъ присылаетъ папѣ Евангеліе и иконописца и т. д.

Сравнительно съ этими немногочисленными и маловажными свидѣтельствами о покровительствѣ византійскаго двора миниатюрному производству, мы знаемъ очень многое и характерное о монастырскихъ занятіяхъ этимъ художествомъ. Очень рано искусство это слилось съ собственною каллиграфіею и въ богатыхъ монастыряхъ было въ большомъ распространеніи.

Никифоръ, патріархъ Константинопольскій и извѣстный защитникъ иконопочитанія, въ соч. своемъ о незапятнанной Христовой вѣрѣ <sup>2)</sup> и въ полемикѣ (*Antirrhetica*) съ иконоборцами <sup>3)</sup> говоритъ о нихъ слѣд.: «они уничтожаютъ ризы, кимелии съ священными изображеніями, *евангелія*, въ которыхъ почитаются картины, ни чѣмъ не отличныя отъ тѣхъ, которыя сдѣланы снаружи *Εκτός ἰστοροῦμένα*, хотя въ нихъ и тоже содержаніе» онъ же указываетъ на существованіе *древнѣйшихъ лицевыхъ* рукописей, читавшихся *διὰ τῆς ζωγραφικῆς ἐβτεχνίας* — которыя,

<sup>1)</sup> Напечатанъ у Монэкока *Pal. graeca* p. II.

<sup>2)</sup> Изъ Алладія *De Eccl. Occ. et Or. cons. lib. 3, Assemanni, Kalend. eccl. univ. I* p. 16.

<sup>3)</sup> Изд. Кард. Питра въ *Spicileg. solesm.*, vol. IV, p. 280: *ταύτη δὲ καὶ τῶν θείων Ἐβανγγέλιων τὰς βίβλους συναπηχρέωσαν. ἔτι καὶ τὰ ἱερὰ κειμήλια φλογί πυρός παραδοῦναι.*

конечно, и были образцами позднѣйшей византійской миниатюры. Еще любопытнѣе свидѣтельство того же Никифора въ другомъ полемическомъ сочиненіи противъ Евсевія <sup>1)</sup>, что лицевыя Евангелія изготовлялись и цѣнились, потому что онѣ представляли истину евангельскую реальнѣе и нагляднѣе, конечно, для простолюдина. Важнѣйшими же свидѣтельствами и данными являются приписи, встрѣчаемыя нами въ лицевыхъ рукописяхъ, особенно въ Евангеліяхъ, Псалтыряхъ и т. т., гдѣ монашествующій или іерействующій каллиграфъ называетъ кратко себя грѣшнаго, указываетъ время написанія и иногда монастырь. И хотя украшеніе рукописей дѣлалось чаще въ монастыряхъ столичныхъ или особенно призрѣваемыхъ императорами и дворомъ, и самыя рукописи дѣлались въ даръ имъ, но монастырь пребывалъ, однакоже, единственно тою сферою, откуда миниатюристы получали свои художественные и религиозные мотивы. Между тѣмъ извѣстно, какое значеніе имѣло съ VIII вѣка во все послѣдующіе монашество на Востокъ и въ частности въ Византіи: приобрѣтя несокрушимую силу въ церкви подвижничествомъ, оно отдалось интеллектуальной дѣятельности, въ которой находило свою опору для борьбы съ ересями; философскія привычки влекли богослова и къ тонкому изученію Писанія, и къ усвоенію себѣ ораторскаго таланта и умѣнія отъ древнихъ образцовъ. И въ то время, какъ на Западѣ, съ V уже вѣка, падала болѣе и болѣе монастырская наука и только въ эпоху карловингскую оживилась искусственнымъ, недолговременнымъ жаромъ, она была въ VIII и IX вѣкахъ главною силою, которую выставила церковь греческая въ эпоху иконоборства. Такъ, знаменитый въ византійской исторіи и въ борьбѣ съ иконоборствомъ Студійскій монастырь выдѣляется и въ исторіи византійской литературы и искусства: вмѣстѣ съ уставами отсюда же выходили и редактированныя Лицевыя Псалтыри и Лицевые

---

<sup>1)</sup> Pitra, Spicil. solesm., I p. 463: *Τὸ ἐν γραφαῖς Εὐαγγέλιον, οὐ τὴν δύναμιν, εἰ καὶ παχύτερον, ἐμφαντικώτερον δ' ὄψεως, ἀποφέρειται.* Въ возраженіи его же de Magnete ib. p. 307 указываются миниатюры, изображающія блаженнаго Макарія въ древнѣйшемъ кодексѣ.

Святцы и разные сборники для поучительнаго чтенія покровителямъ патриціямъ и инья иллюстрированныя сочиненія <sup>1)</sup>. Тоже, хотя съ меньшею степенью, можно сказать и о монастыряхъ Θεσσαλονικι, Αντιοχίи, Αλεξανδρίи и пр. до Аѳонскихъ въ позднѣйшее время. Съ X вѣка редакціи иллюстрированныхъ рукописей настолько проникаются служеніемъ высокой цѣли и задачамъ этого новаго и самаго многочисленнаго воинства Имперіи <sup>2)</sup>, что весь послѣдній періодъ исторіи византійской миниатюры слѣдовало бы назвать монашескимъ. Несомнѣнно, что подобная научно-идеальная дѣятельность въ постиженіи христіанства не имѣла мѣста въ монастыряхъ бѣдныхъ, занятыхъ исключительно своимъ пропитаніемъ (напр. въ Месопотаміи, на монастыри которой нападки за грубо-чувственную жизнь начинаются еще съ Созомена) и сосредоточивалась въ извѣстныхъ центрахъ, но за то духовное представительство ихъ было обширно и властно. Этому представительству, основанному на высокомъ возрѣніи на свободную церковь, которую монашество отстаивало противъ притязаній самихъ императоровъ (Θεοδoρѣ Студитѣ), призывая иногда папъ и вообще направляя высшій елирь, не мѣшало, но способствовало самый аскетизмъ, который въ самой Византіи умѣлъ уживаться рядомъ съ литературой и изящными искусствами (Григорій В., Василій Великій, Аѳанасій, Златоустъ, положили основаніе умственному аскезу—этой «божественной философіи»); и было-бы заблужденіемъ смѣшивать этотъ активный аскетизмъ, усиливавшійся во времена гоненій и смуть и подвигшій живаго, талантливаго и ученаго Θεοδoра претерпѣть всякія

---

<sup>1)</sup> См. ниже описаніе рипс. Псалтыри Лондон., Евангелій съ Календаріями по студит. образцу, сборника (Палеи) рипс. Христ. № 1. О значеніи монастырей въ борьбѣ съ иконоборствомъ см. письма Θεοδoра Студита, изд. при С. Пет. Дух. Акад. 1867 и свидѣтельства виз. историковъ (см. ниже). Pichler Gesch. d. Kirchl. Trennung: M. 1864, I стр. 21, 50, 99, 137, 139 и др.

<sup>2)</sup> Tafel Eustathius v. Thessalon. Aus d. Griech. B. 1847 стр. 7. «Византія есть сплошной монастырь». Но издатель, руководясь общими и риторическими поученіями автора, пришелъ къ заключенію, что единственною наукою грекъ монашества было земледѣліе и мелкая промышленность.



униженія и жестокія пытки, съ общимъ самоотреченіемъ аскетизма восточнаго, который жилъ независимою жизнью, но, правда, питалъ въ нужную минуту своими силами центръ Имперіи и въ эпоху ея паденія заполонилъ собою бѣдствующее общество <sup>1)</sup>).

Какъ въ Византіяцахъ, этихъ прямыхъ наслѣдникахъ древнихъ Грековъ, преобладаніе разсудочной стороны надъ воображеніемъ никогда не допускало въ самыхъ глубокихъ сферахъ увлечься до забвенія привычныхъ философскихъ и схоластическихъ рамокъ, а также и практическаго смысла, такъ и въ монашествѣ Византіи мы находимъ лишь въ слабой степени тотъ мистицизмъ, который обыкновенно проникаетъ въ отрасли духовной дѣятельности, а тѣмъ болѣе не видимъ мистицизма восточнаго. Правда, въ любви къ глубокомысленному проникновенію слова и буквы Писанія, «къ мистической ариеметикѣ», т. е. къ различнымъ прозрительнымъ умозаключеніямъ, по священнымъ именамъ и числамъ, и проявлялся общій мистическій, религіозный принципъ, но онъ никогда не переставалъ быть общенароднымъ. Вотъ почему въ иллюстраціи Толковой Псалтыри, книги Іова, Отцовъ Церкви и пр. не были только мертвымъ книжнымъ дѣломъ, плодомъ монашескихъ досуговъ, но и религіозною потребностью народа. Забывая строгую чистоту священнаго преданія, монахъ вносилъ въ свои поучительныя бесѣды и сказанія апокрифическія и на простой основѣ умѣлъ выткать иногда блестящую эпопею; въ эту область уходило поэтическое чувство и талантъ повѣствователя, отънесенныя въ собственной поэзіи схемою, узкими рамками и отсутствіемъ живаго содержанія. Переложенная въ ямбическіе стихи повѣсть о первородномъ грѣхѣ (Θ. Студита) и эпиграммы на Господскіе и Богородичные праздники, иконы и пр. были вполне по современному вкусу, и ея нехитрые освященные образы давно стали популярными. Въ этой сферѣ схоластическое богословіе разрѣшалось въ изящное поученіе, соперничавшее слогомъ и риторствомъ

---

<sup>1)</sup> Правда, однакоже, что на Востокѣ литературная дѣятельность монашества послѣ высокаго состоянія въ IV и V вѣкахъ временно пала въ послѣдующее время. См. Encykl. v. Ersch. G. Th. 84 стр. 116.

съ свѣтскою поэзію; для Симеона Метафраста важнѣйшею цѣлью было изложить житія святыхъ въ высокомъ и изящномъ стилѣ: какъ разнится этотъ стиль отъ золотой легенды Такова de *Voyagine*!

Съ IX вѣка иконопись также принимаетъ лирико-поучительный характеръ, и сложныя толкованія притчей являются въ ней непосредственнымъ результатомъ этого направленія.

Миниатура живѣе всѣхъ другихъ чувствуетъ это направленіе, такъ какъ она связана съ нимъ самою литературною средою, и потому въ иконописномъ дѣлѣ этотъ родъ живописи начинаетъ играть первенствующую роль съ VIII — IX вѣка. Не одна только привычка мастеровъ къ мелкому роду живописи, сложившаяся будто-бы въ эпоху иконоборческихъ гоненій, заставляли ихъ предпочитать миниатюру другимъ болѣе высокимъ и монументальнымъ видамъ, но прямая современная потребность. Въ эту сферу укрылось не искусство, но его личная творческая жизнь; здѣсь слагалась впервые лирическая, сложная композиція иконы, выражавшей весь циклъ завѣтныхъ идей и представленій; тонкій богословскій переводъ, составленный по церковной пѣснѣ, испытывался впервые въ иллюстраціи Псалтыря, рѣчей Григорія Богослова и только гораздо спустя являлся въ иконѣ. Мы встрѣтимъ въ исторіи миниатюры IX — XII вѣковъ также много такихъ иконописныхъ изображеній, которыя не привились и были покинуты сразу. Но, вообще говоря, это эпоха окончательнаго сложенія греческой иконописи и монументальные памятники ея, какъ увидимъ, только слѣдуютъ за иконописнымъ движеніемъ въ миниатюрахъ.

Такимъ образомъ, если для перваго періода исторіи византійской миниатюры съ VI по IX вѣкъ мы довольствуемся множествомъ монументальныхъ произведеній искусства, то во второмъ періодѣ миниатура дѣлается не только отдѣломъ вполне самостоятельнымъ, но и безспорно главнѣйшимъ, — фактъ, который, однако, не былъ признанъ литературою вопроса.

Литературная исторія византійскихъ миниатюръ, хотя и начинается очень рано, а именно вмѣстѣ съ появленіемъ первыхъ

описаній рукописныхъ библіотекъ въ Италіи, однако долгое время, не представляетъ матеріала собственно научнаго. Эти публикации каталоговъ библіотекъ Лаврентіанской <sup>1)</sup> во Флоренціи, Туринской <sup>2)</sup>, Амвросіанской въ Миланѣ (различныя изданія Анжело Май), Вѣнской <sup>3)</sup>, Марціаны въ Венеціи, корол. или нац. библ. Парижской <sup>4)</sup>, Московской Синодальной <sup>5)</sup> и англійскихъ библіотекъ (Коттона, Бодлея, Гарлея и пр.) сообщаютъ по большей части описанія миниатюръ, а иногда и снимки нѣкоторыхъ изъ нихъ; изрѣдка, когда представляется особый интересъ или историческій для античнаго міра или богословскій, издается весь рукописный памятникъ: такъ издапы миниатюры кодексовъ Вѣнскаго Бытія Амвросіанской Илиады <sup>6)</sup> и Ватиканскаго Менология. Къ сожалѣнію, какъ самыя указанія и описанія миниатюръ, такъ и публикація рисунковъ дѣлались всегда съ полною небрежностью какъ дѣло второстепенной важности. Такъ, знаменитый Монфоконъ <sup>7)</sup> въ своихъ сочиненіяхъ о греческой палеографіи, о библіотекахъ Италіи (*Diarium Italicum*), изданія разныхъ сочиненій Отцовъ церкви, (а также Мабильонъ и др.) нерѣдко подробно описываетъ миниатюры, интересныя въ историческомъ отношеніи; но въ какія грубѣйшія ошибки впадалъ въ своихъ крайне разбросанныхъ и всегда наскоро исполняемыхъ занятіяхъ этотъ трудолюбивый и способный ученый, покажетъ одинъ прижѣръ: онъ описываетъ въ библ. Киджи въ Римѣ Діонисія Галикарнасскаго X в. съ его изображеніемъ и прилагаетъ даже его снимокъ, <sup>8)</sup> самъ справедливо удивляясь странности костюма; между

---

<sup>1)</sup> Bandini, *Catalogus codicum mss. bibl. Medic. Laurentianae*. Fl. 1764, fol.

<sup>2)</sup> Pasini, *Codices mss. reg. Taurin.* 1749 2 vol. in fol.

<sup>3)</sup> *Lambecius*. *Comment. de bibl. Caes. Vindob.* ed. Sec. Kollarii. 1766—82. 8 vol. in fol. сокращеніе: Danielis de Nesselii, *Catalogus cod. man. Graecorum* Bibl. Caes. Vindobonensis. 2 vol.

<sup>4)</sup> *Catalogus codd. mss. bibl. reg. Paris. P.* 1739—44. 4 vol. fol.

<sup>5)</sup> *Matthaei*. *Accurata codd. mss. Mosquens. notitia*. Арх. Саввы Указатель для обзор. Моск. Патр. Библ. М. 1858.

<sup>6)</sup> Mai, A. *Picturae antiquissimae bellum Iliacum repr. etc.* fol. M. 1819.

<sup>7)</sup> Albani, *Menologium Graecorum*. 3 vol. 1727.

<sup>8)</sup> Pal. гр. p. 23—4.

тѣмъ какъ миниатюра эта лишь крайне грубая современная копія съ исчезнувшаго рисунка XV вѣка. Весьма важное сочиненіе Блюме по описанію итальянскихъ бібліотекъ <sup>1)</sup> и обширный сборникъ Фабриціуса <sup>2)</sup> ни слова не говорятъ о лицевыхъ рукописяхъ. Несравненно цѣлесообразнѣе пользовался миниатюрами знаменитый Дюканжъ въ своихъ изслѣдованіяхъ по византійской древности <sup>3)</sup>. Равнымъ образомъ и другіе изслѣдователи древностей церковныхъ пользуются изрѣдка лицевыми рукописями, какъ напр. Гоаръ, бібліотекаръ Ватикана—Ассеманни, Аллеманни <sup>4)</sup>, и др.; въ XVII и XVIII вѣкахъ появляются и описанія, хотя отрывочныя и ненаучныя со снимками лицевыхъ рукописей византійскихъ, какъ памятниковъ древности: Шильтеръ въ изслѣдованіи о древностяхъ германскихъ <sup>5)</sup>, Гель <sup>6)</sup> въ описаніи кодекса Евангелія Геттингенской бібліотеки, Гори <sup>7)</sup> въ подобномъ же описаніи и публикаціи Евангелія, принадлежавшаго Флорентійскому аббатству. Въ новѣйшее время Sommerard <sup>8)</sup> въ своемъ изданіи средневѣковыхъ памятниковъ помѣстилъ рисунки миниатюръ византійскаго Евангелія XI—XII вѣковъ изъ Гренобльскаго кармелитскаго монастыря. Извѣстный бібліографъ Дибдэнъ <sup>9)</sup>, опи-

<sup>1)</sup> *Iter Italicum*, 4 vol. 1821—36. Въ 4-мъ т. *Bibl. mss. italica*.

<sup>2)</sup> *Bibliotheca graeca* ed. Harles, XI vol., 1790—1808. Н.

<sup>3)</sup> *Constantinopolis christiana*, tab. 9. *Historia Byzantina* p. 142, *Glossarium lat.* tab. VII.

<sup>4)</sup> *De Lateranensib. basilicae parietinis restituendis*, рис. изъ Космы Ват. *Allemani, Kalend. ecc. Slav.* 1759, t. I.

<sup>5)</sup> *Schilterus, Thes. antiq. teutonic.* 3 vol. 1727 fig.

<sup>6)</sup> *Gehlii. Codex Evangeliorum bibl. Gött.* 1729.

<sup>7)</sup> *Gori, Thesaurus vett. diptychorum* vol. III, p. 102, tal. XII; этотъ же кодексъ, по его словамъ, описывали *Lamius De eruditione Apostolorum* cap. X, p. 229, и *Aloysius Galletius*, монахъ изъ Кассино. Наконецъ *d'Agincourt, peint.* pl. 47, 6.

<sup>8)</sup> *Du Sommerard. Les arts au moyen âge*, VIII-e série, pl. 12—16. Авторъ наз. рукоп. Псалтырью, которой сцены все исключительно изъ Нового Завета (см. ниже о мин. Псалт.)

<sup>9)</sup> *Voyage bibliographique, archéol. et pitt. en France*, traduit par Zicquet. P. 1825. *A Bibliographical Tour in the Northern counties of England*. Vol. III. London. 1838 и *Décameron bibliographique*.

савшій множество древнихъ рукописей, мало интересовался византійскими. Другое сочиненіе бібліографа Сильвестра <sup>1)</sup> содержитъ въ себѣ, какъ исключеніе, снимокъ съ одной византійской миниатюры изъ Кинегетики Оппіана. Мы считаемъ умѣстнымъ упомянуть здѣсь и тѣ немногія попытки на Западѣ знакомить съ художественною орнаментикою византійскихъ рукописей и пользоваться ею для исправленія вкуса современнаго: хотя при этомъ смѣшивали чисто византійскіе образцы съ ихъ подражаніемъ въ каролингскихъ миниатюрахъ или ограничивали выборъ византійскаго самымъ необходимымъ <sup>2)</sup>. Но единственное подобное изданіе, удовлетворяющее научнымъ требованіямъ, т. е. исполненное съ строгимъ и умѣлымъ выборомъ и сохраненіемъ всѣхъ тонкостей стиля и техники, есть извѣстное русское изданіе Строгановскаго Музея Художественной Промышленности.

Заслуга первой научной оцѣнки византійской миниатюры и широкаго пользованія этими памятниками принадлежитъ, такимъ образомъ, безспорно Даженкуру <sup>3)</sup>, который для исторіи живописи съ IV по XIII вѣкъ взялъ основаніемъ миниатюры рукописей; онъ первый описалъ подробно и приложилъ рисунки, снятые прорисью (калька) съ самыхъ оригиналовъ, замѣчательныхъ греческихъ рукописей съ миниатюрами Ватиканской бібліотеки; преслѣдуя свою теорію о византійскомъ вліяніи, возродившемъ искусство Запада въ XIII—XIV вѣкахъ, онъ заботливо сличалъ

---

<sup>1)</sup> *Paléographie universelle*, gr. fol. 4 vol. P. 1841.

<sup>2)</sup> *Mathieu et Ferd. Denis*. Les ornements des mss. Livre de prières. Paris. 1862 in 12°. En couleurs. О виз. орнамент. p. 10—25; заставка, 4 Евв. Рисунки изъ Парижск. рукоп. № 510, 139, 74, 79. 64.

*Denis*. Notice sur les mss. à miniatures de l'Orient въ Manuel du peintre par Arsène. 2 vol. in 18. Paris. 1833.

*Curmer*. Les Evangiles des fêtes et des dimanches, in 4°, Chromolith. Paris 1864.

*Racinet*. L'ornement polychrome, 1869, fol. Виз. орнаментъ стр. 29—31; по миниатюрамъ изъ рукоп. Пар. № 139, 510, 64, 230; на табл. 31—35 мозаическіе орнаменты изъ Зива въ Палермо.

<sup>3)</sup> *Histoire de l'art*, vol. II-e p. 40—85; planches: peinture, 1-re partie, pl. 19—81.

миниатюры греческихъ рукописей X—XIII вѣковъ съ современными латинскими и для нагляднаго убѣжденія представлялъ параллельныя изображенія Евангелистовъ и иконописныхъ сценъ изъ тѣхъ и другихъ <sup>1)</sup>; срисовывалъ отдѣльныя фигуры для исторій костюма, заглавныя буквы, орнаменты и образцы письма важнѣйшихъ рукописей для опредѣленія даты. Но въ эту обширную задачу Даженкуръ не могъ, конечно, внести полной подготовки, а для строгаго критическаго отношенія къ ней онъ не имѣлъ ни силъ, ни данныхъ, ни мотивовъ въ самой исторической наукѣ. Какъ произвольны и нерѣдко ошибочны его сужденія по палеографіи, такъ неопредѣленно и слабо было его пониманіе и чувство стиля: онъ легко смѣшивалъ произведеніе VI, VII в. съ средневѣковымъ и зачастую не умѣлъ отличить собственно византійскаго отъ его западныхъ подражаній или даже отъ сходнаго по общей основѣ искусства VII—IX вв. такъ назыв. римской школы. Слѣдуя библиографической методѣ, Даженкуръ не сумѣлъ раздѣлить добытый матеріалъ исторически, и анализировалъ рукописи одну за другою, лишь на основаніи своихъ собственныхъ, иногда смутныхъ палеографическихъ опредѣленій. И въ то время какъ онъ съ особенною внимательностью описывалъ и издавалъ въ рисункахъ неважные или и вовсе ничтожные по историческому значенію кодексы, каковы напр. Паноуплія догматическая (потому что въ ней изображенъ Алексѣй Комненъ), или хирургія Гиппократова и пр., онъ пренебрегалъ рукописями важнѣйшими и одну изъ богатѣйшихъ лицевыхъ рукописей Ватикана (отдѣлъ Кор. Христинны № 1), съ замѣчательными миниатюрами въ листъ, IX или X вѣка, интересную даже въ библиографическомъ отношеніи, онъ упоминаетъ лишь по поводу того, что въ ней коронованіе представлено въ видѣ поднятія на щитъ какъ любопытный сѣверный

---

<sup>1)</sup> *ibid.* pl. 47, 81, 84, 103 др. Даж. пользовался, съ разрѣшенія самаго папы, полнѣйшею свободою въ Ватиканской библиотекѣ, и потому понятно, что имъ былъ почти *исчерпанъ* весь запасъ лицевыхъ рукописей ея, но Палеографическій ея отдѣлъ былъ въ то время въ Парижѣ. Изъ другихъ римскихъ библиотекъ онъ зналъ лишь Минервинскую.

обычай въ Византіи. Научныя же воззрѣнія Даженкура на византійскія миниатюры не могли быть поэтому обширны: онъ отнесъ всё эти миниатюры ко второй эпохѣ искусства съ VIII вѣка по начало XIII-го; это время на Западѣ представляетъ полное паденіе искусства, а на Востокѣ, по его взгляду, благодаря покровительству блестящаго двора, искусство хранило отчасти свое техническое знаніе и даже доходило до извѣстнаго блеска въ X и XI столѣтіяхъ. Но такъ какъ это поднятіе было искусственное, и блестящія миниатюры этого времени представляютъ лишь «обманчивое совершенство»<sup>1)</sup>, то тѣмъ глубже было паденіе въ XII вѣкѣ. Смутно понимая значеніе иконографіи, науки, впрочемъ, тогда еще не существовавшей, Даженкуръ нашель, что сюжеты и композиціи становятся сложнѣе съ XII в., и это единственное его замѣчаніе, выходящее изъ разряда обыкновенныхъ описаній внѣшняго вида рукописи, письма, числа миниатюръ, и ихъ техники. Но такъ какъ сочиненіе это со множествомъ снимковъ служить и досадъ настольною книгою, то и всё недостатки его еще въ полномъ ходу и наука христіанскаго искусства досадъ владѣть самою неопредѣленною постановкою памятниковъ съ IV по IX вѣкъ; не переходя въ другія сферы, упомянемъ Ват. рукописи: книги Навина (свитокъ), Топографіи Космы, Вирлигія № 3867 и Ват. Октотевха, по которымъ сочиненіе Даженкура только затемнило вопросъ, надолго затормозивши его разрѣшеніе. Общія же воззрѣнія его, вызвавъ отчасти возраженія въ литературѣ нѣмецкой, нашли много послѣдователей въ литературѣ итальянской и французской, породивши, впрочемъ, легковѣсныя приговоры о восточномъ и византійскомъ вліяніи; у французскихъ писателей явилось обычаемъ утверждать, что первое искусство христіанское явилось въ формѣ миниатюръ священныхъ книгъ у отшельниковъ Фиваиды и Сиріи и отъ нихъ было перенесено въ греческіе монастыри, и т. п. Замѣтимъ кстати, что широкая археологическая дѣятельность Дидрона, извѣстнаго из-

---

<sup>1)</sup> *ibid.* p. 65.

дателя Археологическихъ Анналь, Иконографіи Бога и пр., кромѣ безспорнаго значенія и пользы, принесла не мало и вреда, породивъ во Франціи особую школу археологовъ-любителей, чуждую строго научнаго отношенія къ христіанской древности.

Общей постановкѣ вопроса и отчасти воззрѣніямъ Даженкура слѣдовали дальнѣйшіе труды по исторіи средневѣковаго искусства, особенно во французской литературѣ, напр. сочиненіе Дуандра съ рисунками Ангаръ-Може о предметахъ роскоши въ искусствѣ<sup>1)</sup>, собраніе различныхъ статей по исторіи искусствъ и быта въ средніе вѣка и эпоху Возрожденія, съ трактатомъ Шамполіона-Фижака «о миниатюрахъ рукописей»<sup>2)</sup>. На той же почвѣ возникло и капитальное сочиненіе Лабарта по исторіи промышленныхъ художествъ: для исторіи византійской миниатюры оно предлагало отдѣльное изслѣдованіе и множество роскошныхъ рисунковъ, передающихъ всѣ особенности стили и техники<sup>3)</sup>. Этотъ историческій обзоръ византійскихъ миниатюръ (хотя Лабартъ зналъ по собственной наглядкѣ лишь лицевыя рукописи Парижской Нац. Библіотеки, о другихъ же, видимо, пишетъ по Даженкуру, ограничиваясь общими мѣстами), онъ раздѣлилъ на 5 періодовъ: 1) отъ Константина до Льва Исаврянина (717), 2) до Михаила III (842), 3) до Василия II (976), 4) до конца XII в., 5) до паденія Имперіи. Съ перваго взгляда ясно, что авторъ, даже зная всѣ греческія рукописи съ миниатюрами, не могъ бы найти достаточно историческихъ отличій для наполненія своихъ мелкихъ рубрикъ. Такъ, напримѣръ, авторъ, изъ одной рукописи, имъ относимой къ VIII ст., образуетъ цѣлый отдѣлъ (иконоборческій періодъ) и приходитъ произвольно къ умозаключенію, что въ этотъ періодъ не было рукописей съ миниатюрами, но были ру-

---

<sup>1)</sup> *Louandre, Les arts Somptuaires*, vol. II, p. 10, p. 52—59. Таблицы взяты изъ Пар. №№ 510, 70, 64, 74.

<sup>2)</sup> *Paul Lacroix et Ferdinand Séré. Le moyen âge et la Renaissance*. 5 vol. in 4°.

<sup>3)</sup> *Labarte, Jules. Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*. P. 1865 vol. III p. 9 sq.



кописи орнаментированныя. Другіе періоды характеризуются имъ по манерѣ Даженкура, главнымъ образомъ, въ техникаѣ и общими чертами по поводу содержанія; напр. для перваго періода: «храненіе античныхъ традицій въ формѣ и вкусахъ; свобода композиціи; правильность рисунка; выраженіе въ лицахъ; строгость типа; благородство позы; теплые тоны тѣла» и пр. и пр. Второй періодъ характеризуется «новымъ стилемъ, сочетавшимъ особенныя декоративныя формы (?) съ античнымъ преданіемъ». Въ X вѣкѣ авторъ открываетъ увлеченіе фантазією и богатство орнаментации: во-первыхъ, рукописи, по которымъ онъ судить, принадлежать скорѣе XI в. и во 2-хъ, мы знаемъ, что въ IX в. была уже въ Византіи богатая и фантастическая орнаментика. Такое мелкое дробленіе привело автора, далѣе, къ необходимости видѣть въ четвертомъ періодѣ (XI и XII в.) лишь вліаніе предшестующей школы и уже начинающійся упадокъ, а обращикомъ этого упадка выставить знаменитый Ватиканскій Менологіи и столь же извѣстную рукопись Гомилій Іакова (Ват. № 1162) <sup>1)</sup>. Вообще же въ должной оцѣнкѣ византійскихъ миниатюръ Лабартъ не пошелъ далѣе Даженкура и повторилъ всё его мнѣніе лишь съ немногими оговорками и измѣненіями. Такъ напр. хотя рукопись Космы Ват. онъ по прожнему относитъ съ Монфокономъ и Даженкуромъ къ IX вѣку, но оговаривается, что онъ считаетъ миниатюры этой рукописи копіями съ работъ VI вѣка; между тѣмъ, несомѣнно—и это признаютъ всѣ, видѣвшіе самолично кодексъ—, что эти миниатюры никакъ не могутъ представлять копіи, а наоборотъ, даютъ намъ лучшій оригиналъ, какой существуетъ, и этого предположенія не допускаетъ монументальный и высоко артистическій характеръ ихъ исполненія. Во всякомъ случаѣ, починъ на Западѣ искренняго, научнаго отношенія къ византійскимъ занятіямъ остается за французскою наукою. Новѣйшее изданіе Рого де Флери, предлагающее археологическую иллю-

---

<sup>1)</sup> Рецензія: Отте, Jahrb. d. Kunstw. 1870 p. 287. Проф. Буслаева въ Сбор. Общ. древне-рус. искусства за 1836, стр. 64.

страцію евангельскихъ событій на 100 таблицахъ <sup>1)</sup>, широко пользуется парижскими греческими кодексами. Съ византійскихъ миниатюръ (но также лишь Пар. библ.) начинаетъ иконографическій анализъ сюжетовъ и новое сочиненіе Гримуара о христіанской иконографіи <sup>2)</sup>.

Инаго рода заслуга принадлежитъ археологій нѣмецкой, которая, не интересуясь прямо византійскимъ искусствомъ, и самый вопросъ о немъ и его вліяніи считая тяжелымъ для себя бременемъ, тѣмъ не менѣе почитала своимъ долгомъ употребить при случаѣ всѣ научныя средства и силы для посильнаго разрѣшенія вопроса. И хотя въ изслѣдованіи по исторіи византійскаго искусства приходится чаще относиться отрицательно къ выводамъ нѣмецкихъ археологовъ, основавшимся на предвзятыхъ взглядахъ партіи по существу своему тенденціозной, однакоже, нѣкоторыя, правда, немногія данныя, ими добытыя, на почвѣ общей исторіи искусства (особенно въ переходѣ византійскаго искусства въ Италію) суть результатъ внимательнаго изученія и должны быть приняты въ извѣстныхъ частныхъ изслѣдованіяхъ.

Однимъ изъ первыхъ и вмѣстѣ наиболѣе талантливыхъ изслѣдователей этой партіи былъ извѣстный Руморъ, котораго знаніе <sup>3)</sup> для исторіи итальянскаго искусства было въ свое время важно и рѣшительно: его розыски документовъ въ итальянскихъ бібліотекахъ, наглядное и продолжительное знакомство съ самыми памятниками, тонкая эстетическая критика и сильная логика блестящаго, хотя парадоксальнаго ума, — все способствовало въ немъ къ успѣшной разработкѣ новаго еще предмета. Но, къ сожалѣнію, остроумный писатель особенно интересовался и увлекался тѣми вопросами, въ которыхъ онъ не имѣлъ подъ собою почвы: вмѣсто того, чтобы ограничиться исторіею живописи Возрожденія въ XIV вѣкѣ, онъ значительную часть своихъ сочиненій и ста

---

<sup>1)</sup> Rohault de Fleury. L'Évangile. Études iconographiques et archéologiques. 2 vol in 4°. 1874.

<sup>2)</sup> Grimouard de St. Laurent. Guide de l'art chrétien. 6 vol. 1875.

<sup>3)</sup> Italienische Forschungen. 1827—31 2 Bde. и особенно его статья: Ueber die Entwicklung der ältesten ital. Malerei въ Kunstblatt 1821 г., № 7—12.

тей наполнялъ полемикою по вопросу о происхожденіи этого возрожденія, византійскомъ вліяніи и пр.; мало зная древнехристіанское искусство, онъ вовсе не могъ знать византійскаго <sup>1)</sup> и его миниатюръ, хотя и ссылается на нихъ постоянно. По его мнѣнію, вплоть до эпохи Лангобардовъ продолжался древнехристіанскій періодъ искусства, общій для Греціи и Италіи. Затѣмъ съ этого времени въ Греціи покровительство двора, новыя богатства создали временное «условное искусство» изъ сліянія существовавшихъ уже элементовъ; такимъ образомъ, византійское искусство лишь повторило древнехристіанскія идеи, но въ формѣ и постановкѣ средневѣковой-греческой. Если по этому, въ западномъ искусствѣ и было какое либо заимствованіе отъ искусства византійскаго, то это было лишь возвращеніе къ своему первоисточнику-искусству древнехристіанскому, котораго другой потокъ — римскій изсякъ вслѣдствіе внѣшнихъ бѣдствій. Слѣдовательно, византійское искусство не создало почти ничего новаго и, по словамъ автора, *легко можно доказать*, что самое образованіе художественно-религіозныхъ типовъ и композицій (т. е. иконографіи) принадлежитъ древнехристіанскому искусству V — VI вѣковъ; это видно, между прочимъ, по его словамъ, и изъ того, что мы встрѣчаемъ въ композиціяхъ постоянно античныя костюмы и вообще обстановку классическаго искусства. Мы не пойдемъ далѣе съ авторомъ въ рѣшеніи пресловутаго вопроса о вліяніи и полагаемъ, что и приведеннаго достаточно, чтобы представить, съ какою явною тенденціозностью онъ приступалъ къ рѣшенію самыхъ существенныхъ и важнѣйшихъ вопросовъ. Со свойственнымъ ему остроуміемъ онъ пересадилъ сложеніе всего христіанскаго искусства въ періодъ IV—V вѣка, т. е. въ тотъ, о которомъ мы имѣемъ наименѣе представленія за крайнюю бѣдность памятниковъ, и который, по крайней мѣрѣ, въ силу этой самой бѣдности не могъ играть такой всеобъемлющей роли въ

---

<sup>1)</sup> Довольно указать напр. на то, что мозаики атриума или предвѣнія у Св. Марка въ Венеціи онъ относилъ ко временамъ вѣзврата -- VI и VII вѣку, въ Ital. Forsch. I. p. 175, тогда какъ онъ, навѣрное, не ранѣе XII вѣка.

иконографіи. Однако же, примѣру Румора втайнѣ слѣдовали многіе и относительно иконографіи предпочитали скорѣе думать, что она выработалась уже въ эти времена, нежели предоставить ея разработку искусству византійскому. Исторія миниатюры намъ доказываетъ прямо, что подобнаго рода предположенія основаны на иллюзіи, что искусство IV и V вѣковъ болѣе повторяло прежнія формы, знакомыя по живописи катакомбъ и скульптурамъ саркофаговъ и что, наоборотъ, рѣшительное движеніе въ христіанскомъ искусствѣ началось лишь въ VI стол. съ періодомъ равеннскимъ. Извѣстный въ свое время знатокъ средневѣковаго искусства и особенно живописи Ваагенъ въ своихъ специальныхъ изслѣдованіяхъ по исторіи миниатюръ останавливался отчасти и на миниатюрахъ византійскихъ, хотя ихъ описаніе, по видимому, и было для него лишь побочнымъ вопросомъ <sup>1)</sup>; тѣмъ болѣе, что на византійское искусство онъ смотрѣлъ какъ на недвижимый, мертвенный складъ древнѣйшихъ и первоначальныхъ образовъ христіанскаго искусства, и вмѣстѣ съ тѣмъ какъ на извѣстную особливую художественную манеру (Kunstweise), состоявшую въ сухости и худобѣ формъ, преувеличеніи длинноты пропорцій, мелкихъ складкахъ, шраффировкѣ золотомъ и пр. Такимъ образомъ, самыя, повидимому, безпримѣныя византійскія произведенія, какъ напр. Париж. код. Григорія Назіанзена и Псалтырь Пар. № 139 въ силу ихъ художественнаго достоинства оказываются у Ваагена римско-античнаго характера по техникѣ, по композиціямъ же — древнехристіанскаго происхожденія; мѣстный византійскій элементъ въ этихъ рукописяхъ является лишь въ сухихъ и длинныхъ фигурахъ святыхъ. Вообще же Ваагенъ вовсе не зналъ византійскаго и даже древнехристіанскаго искусства, былъ незнакомъ съ иконографіею и даже не отгады-

---

<sup>1)</sup> Въ соч. Künstler und Kunstwerke von Paris, 1-г Bd, p. 200—231, общее: 200 - 2. Kunst und Kunstwerke in Wien, 1864; Treasures of Art in Great Britain. 3 vol. Suppl. London. 1854 in 8°, t. 1 p. 97 ss., Suppl. p. 7 ss. Въ бумагахъ покойнаго Ваагена найдены также приготовленные матеріалы къ исторіи миниатюры вообще, но по словамъ проф. Вольмана, (издателя Kleine Schriften Ваагена въ 1875 г. въ предисловіи), въ нихъ нѣтъ ничего новаго.

валъ содержанія простѣйшихъ сюжетовъ; открылъ во многихъ рукописяхъ двойную работу: хорошую и дурную руку, что было совсѣмъ несообразно съ дѣломъ и давало въ результатѣ самые странные выводы: миниатюра дурной руки приходилось среди остальныхъ хорошихъ и наоборотъ и пр. Во всякомъ случаѣ этотъ ученый первый обратилъ вниманіе на содержаніе лицевыхъ византійскихъ рукописей и подробно описалъ иные изъ нихъ, а краткія характеристики другихъ были приняты всѣми нѣмецкими археологами. Несомнѣнно, затѣмъ, что его разсмотрѣніе всѣхъ западныхъ рукописей съ миниатюрами въ бібліотекахъ Парижа, Лондона и Вѣны представляетъ и доселѣ единственное по полнотѣ, научно добросовѣстной изслѣдованіе громаднаго и разнообразнаго матеріала. Равно и въ исторіи византійскаго искусства онъ принесъ положительную пользу, именно тѣмъ, что для уясненія вопроса о византійскомъ влияніи онъ сдѣлалъ болѣе самыхъ защитниковъ: во всѣхъ изслѣдованныхъ имъ латинскихъ лицевыхъ кодексахъ вплоть до XIV в. онъ внимательно отмѣтилъ то, что ему казалось византійскаго происхожденія и характера, что пришлось — скажемъ мимоходомъ — дѣлать довольно часто. Изъ другихъ изслѣдователей средневѣковаго искусства и литературы обращали на это вниманіе Фёрстеръ, Энгельгардтъ (изд. Hortus deliciarum), отчасти Куглеръ, Воцель для пражскихъ рукописей и др. Но для своихъ характеристикъ миниатюръ въ древнихъ кодексахъ Парижа Шнаазе <sup>1)</sup> гораздо болѣе пользовался Лабартомъ, нежели Ваагеномъ и даже склонялся на сторону взглядовъ перваго болѣе, чѣмъ втораго. Наконецъ, въ послѣднее время западные историки, сознавъ важность византійскаго искусства для иконографіи, стали пользоваться миниатюрами рукописей съ этою цѣлью, но при этомъ и выборъ, и постановка чаще имѣли совершенно случайный характеръ: таковы изслѣдованія и статьи Берл. проф. Пипера <sup>2)</sup>. Та-

---

<sup>1)</sup> Geschichte d. bild. Künste, Bd. III. Лучшій компендіумъ по исторіи византійскаго искусства и его отраслей См. также т. VII, стр. 305 слѣд.

<sup>2)</sup> Theologische Studien u. Kritiken. 1861; въ Evangelischer Kalender разныя статьи; также въ Mythologie u. Symbolik и пр.

кимъ образомъ въ западной литературѣ по данному вопросу сохраняютъ свое значеніе лишь труды Даженкура и Лабарта и для достиженія дѣйствительныхъ успѣховъ еще необходимо отчасти переимѣнить установившееся направленіе. Въ русской литературѣ, напротивъ, по понятнымъ причинамъ, сразу ставшей на прямой путь, благодаря основнымъ мотивамъ въ древне-русскомъ искусствѣ, спеціальныя изслѣдованія византійскихъ лицевыхъ рукописей еще мало имѣли мѣста: подробное описаніе греческой псалтыри г. Хлудова, сдѣланное Ундольскимъ <sup>1)</sup>, образцовое изслѣдованіе извѣстнаго Ватиканскаго Октогева, — малый отрывокъ большаго, но неисполненнаго труда покойнаго В. Н. Виноградскаго <sup>2)</sup> замѣтка о редакціи Лицевой Псалтыри Барберинской Ф. И. Буслаева <sup>3)</sup>, представляющая новый взглядъ на редакцію кодексовъ греческихъ лицевыхъ псалтырей. Общій обзоръ историческаго развитія миниатюръ до позднѣйшаго времени сдѣланъ проф. Буслаевымъ <sup>4)</sup>, до VIII стол., — проф. Гёрцемъ <sup>5)</sup>. Но между изслѣдованіями, тѣсно соприкасающимися съ этою областью русская литература обязана тому же проф. Буслаеву анализомъ тридцати важнѣйшихъ лицевыхъ русскихъ рукописей <sup>6)</sup>, ведущихъ въ основѣ свое происхожденіе отъ греческихъ, какъ напр. иллюстраціи Псалтырей, Хронографовъ, Палей и пр.; историкъ литературы и въ данномъ вопросѣ остановился на богатомъ внутреннемъ содержаніи, указывая, такимъ образомъ, путь изслѣдованія образцовъ византійскихъ. Арх. Амфилохію принадлежитъ подробное описаніе Славянской Псалтыри г. Хлудова XIV в. <sup>7)</sup>; въ изданіи г. Прохорова »Хри-

<sup>1)</sup> Сборникъ Общ. Древнерус. Искусства за 1866 г. стр. 136—155.

<sup>2)</sup> Сборникъ Общества Древне-Русскаго Искусства на 1873 г.

<sup>3)</sup> Сборникъ Общ. Древне-Русскаго Иск. за 1874 г.

<sup>4)</sup> Ст. Общія понятія о рус. иконописи въ Сбор. Общ. Древне-рус. Иск. за 1866 г., стр. 56—66.

<sup>5)</sup> О состояніи живописи въ сѣверной Европѣ отъ Карла Великаго до начала романской эпохи. 1873.

<sup>6)</sup> Историческіе очерки. т. 2-й. Древнерус. лит. и иск. Статьи объ изображеніи Страшнаго Суда, виз. символикѣ въ рукописяхъ XV в., подлинникахъ и пр. Стр. 84—90, 133—155, 199—216, 281—330. Съ табл. рис.

<sup>7)</sup> Описаніе Псал. въ «Древностяхъ». Труды Моск. Ар. Общ. т. III. съ атласомъ рисунковъ.

стіанскія Древности» мѣстами изданы рисунки съ древнѣйшихъ лицевыхъ греческихъ кодексовъ <sup>1)</sup>).

Этотъ краткій общій обзоръ убѣждаетъ насъ, что изслѣдуемый нами предметъ, хотя эксплуатировался разнообразно и съ давняго времени, но не получилъ вовсе научной постановки: отрывочность и неполнота, — таковы существенные недостатки, вліяющіе на его постановку, на взглядъ и оцѣнку частей и на исторію цѣлаго; чтобы восполнить ихъ и исправить постановку, необходимо обзрѣть весь запасъ матеріала и утвердиться на сравнительномъ изслѣдованіи его. Поэтому основаніемъ предлагаемаго сочиненія послужилъ обзоръ всѣхъ (по возможности) греческихъ рукописей съ миниатюрами въ библіотекахъ Европы, какъ приведенныхъ въ извѣстность, такъ и неизвѣстныхъ, которые посчастливилось автору найти; рукописи восточныя, западно-латинскія и русскія входятъ въ сочиненіе ради сравненія съ греческими образцами.

Такой анализъ миниатюръ долженъ въ результатѣ представить исторію общаго развитія византійскаго искусства, опредѣлить важнѣйшіе ея вопросы: гдѣ и когда начинается византійское искусство, откуда беретъ оно источники, и въ чемъ заключаются его существенныя свойства, не гоняясь за наукою элементовъ, потому что при современномъ построеніи науки, и на эти первѣйшіе вопросы не дано еще никакого удовлетворительнаго отвѣта. Развитіе художественное должно охватывать собою исторію стилей и развитіе техники, и выводомъ этого разбора формъ должна быть общенсторическая формула соотношенія двухъ управляющихъ искусствомъ началъ: идеальнаго и реальнаго, какъ въ высшемъ своемъ проявленіи—историческихъ, мѣстныхъ типахъ, такъ и въ видѣ грубаго, старческаго натурализма, разлагающаго идеаль. Отложеніе этого развитія — иконографическіе типы и идеалы получаютъ въ анализѣ содержанія первенствующее мѣсто, разумѣя

---

<sup>1)</sup> Христ. Древн. I. 1862 кн. I, табл. 1-я, кн. 2 рис. 8, кн. III. рис. 1; 1863 кн. X рис. 6; кн. XI, рис. 1; кн. XII, 2, 5, 6, 7, 10 — 12 1864 кн. II рис. 2, 3, 4, 5; кн. VI, рис. 1, 2; 1875, таб. 48, 52.

подъ ними не однѣ лишь фигуры Бога и Святыхъ, но и самыя сюжеты иконописи въ ихъ *переводахъ* или композиціяхъ, какъ иконныхъ, такъ и живописныхъ, слагающихся своеобразно въ каждомъ періодѣ самостоятельнаго развитія, пока оцѣпенѣніе художественной жизни не превратитъ эти движущіяся формы въ непреложный канонъ. Но такъ какъ въ искусствѣ жизнь никогда не прекращается, а только безконечно мѣняетъ свое направленіе и начала, то существенный интересъ есть и въ упадкѣ искусства, когда данныя и повидимому увѣковѣченныя формы разлагаются дробленіемъ и натурализмомъ, и въ этомъ претворенномъ видѣ переходятъ къ дѣятельности и развитію въ иныя свѣжія сферы искусства новыхъ историческихъ народовъ.

## I.

Всѣ описанія древнѣйшихъ кодексовъ съ миниатюрами, до насъ дошедшихъ, естественно убѣждаютъ насъ, что мы владѣемъ въ нихъ только немногими жалкими ихъ фрагментами, сравнительно поздняго времени, что ни одна изъ этихъ рукописей не даетъ представленія объ истинной высотѣ положенія художествъ между IV и VI в., ни одна изъ нихъ не сосредоточиваетъ въ себѣ всѣхъ художественныхъ силъ эпохи. Всѣ увлеченія историковъ живописи этими отрывками должны уступить мѣсто рациональному сожалѣнію объ утраченныхъ нынѣ богатствахъ, и потому будетъ вполне справедливо, если мы откроемъ исторію христіанской миниатюры не этими позднѣйшими кодексами, но случайно сохраненною копіею лицеваго *Календаря* сыновей *Константина Великаго* <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Эта копія сдѣлана была, по приказанію Пейреска, въ 1620 г. съ рукописи, принадлежавшей сначала секретарю Люксемб. сената, потомъ извѣстному Куспиніану, еп. Фаберу и Библіотекѣ, а затѣмъ президенту Арраса и впоследствии *безслѣдно* (?) *исчезнувшей*. Въ видѣ калекъ съ миниатюръ она была прислана въ Римъ при собственноручной реляціи Пейреска. Въ настоящее время эта копія находится въ Барбериніевской библіотекѣ въ Римѣ, въ сборникѣ за № 1053-мъ, содержащемъ отрывки календаря Августа, рисунки мо-



Хотя мы имѣемъ въ этой копіи лишь бѣднѣйшія прорисы съ нѣкогда великолѣпныхъ миниатюръ, на скоро сдѣланныя и только благодаря механизму кальки воспроизводящія характеръ ихъ стиля, но и эта тѣнь рисуесть намъ образъ произведенія истинно изящнаго въ своей античной чистотѣ. Рукопись вся состояла изъ миниатюръ съ немногими надписями унциальнаго письма; она содержала иллюстрацію двухъ календарей: Августа и Константина, или—какъ желательнѣе называть Пейреску и Бюше — языческаго и христіанскаго; во время исполненія копіи она была уже значительно неполною. Миниатюры, представляющія иногда фигуры до 24 сант. высоты, и въ копіи—красоты необыкновенной, но онѣ еще замѣчательны и тѣмъ, что онѣ могутъ отчасти наглядно изобразить намъ соотношеніе искусства собственно античнаго въ композиціяхъ Августовскаго календаря и возрожденія того же искусства или новой его разновидности въ календарѣ Константина. И эта разница заключается не въ стилѣ, или манерѣ исполненія, что и врядъ-ли было возможно сохранить въ копіи, — она въ самомъ художественномъ замыслѣ, типахъ и формахъ, также въ орнаментѣ и во внутреннемъ содержаніи, слѣдовательно, въ общемъ характерѣ изображеній. Въ первомъ мы видимъ изображенія божествъ: Сатурна, Меркурія, Марса и другихъ патроновъ римской имперіи, въ видѣ статуй размѣщенныхъ надъ триумфальными арками; самъ императоръ или его геній держитъ феникса на сферѣ въ тимпанѣ одной изъ арокъ,— того феникса, который, перелетѣвъ на пальму, сталъ, два вѣка спустя, символомъ неоскудѣвающей христіанской вѣры въ мозаи-

---

нетъ и статьи Аляндера, Герварта, Сильдека и др. *Bucherius* въ соч. *De doctrina temporum commentarius in victoriam Aquitanum*. Antverpiae 1634 in fol. указываетъ на этотъ календарь и даже прилагаетъ копію съ изображенія мѣсяцевъ кромѣ Января, — конечно, весьма неудовлетворительную, къ стр. 274. Боттари *Sculture e pitture etc.* къ tav. 48 сравниваетъ 4 времени года изъ календаря Понціана съ фигурами календаря, но уже по изданнымъ рисункамъ. И этимъ прекращаются всѣ свѣдѣнія о рукописи, а самая копія оставалась неизвѣстна всѣмъ историкамъ живописи. Но въ соч. Ассеманни *Kal. eccl.* т. 1-й находимъ увѣреніе, что Ламбеціусъ въ изв. каталогѣ, т. 4-й стр. 275 указываетъ эту рукопись между латин. историч. кодексамъ подъ № 56.

какъ; архитектурная композиція въ чистомъ римскомъ вкусѣ съ безвкусными усложненіями греческихъ формъ, классическимъ рококо; по низу у пилястровъ стоятъ привязанные плѣнные варвары. Напротивъ того, календарь Константина начинается изображеніями членовъ императорской фамиліи: его сына Констанція и Констанція Цезаря Галла: первый сидя, разсыпаетъ золото, второй какъ Зевсъ держитъ на правой рукѣ Викторію <sup>1)</sup>); оба въ церемоніальныхъ палліумахъ, убранныхъ геммами и камнями — новый родъ роскоши, о которомъ упоминаютъ хроникеры первыхъ вѣковъ византійской имперіи. Правда, самыя изображенія мѣсяцевъ отличаются еще чисто античнымъ характеромъ, но ихъ фигуры размѣщены въ портникахъ, которыхъ архитектурныя и орнаментальныя формы чужды уже античнаго искусства; первыя чрезвычайно смутны, бѣдны и даже не могутъ назваться въ строгомъ смыслѣ архитектурными: мы имѣемъ передъ собою фронтоны, накрытый по бокамъ двумя пулукругами съ раковиннымъ украшеніемъ, внутри фронтона тоже украшеніе; пилястрики представляютъ затѣйливую рѣзбу и послѣ городковъ, кружковъ, ромбиковъ и прочихъ спеціальныхъ принадлежностей византійской орнаментики, только внизу имѣемъ античную волну; всѣ растительные орнаменты исчезли. Несомнѣнно, однакоже, что мы имѣемъ въ самомъ памятникѣ довольно точную дату; заставляющую насъ отнести ея къ концу IV столѣтія <sup>2)</sup>), что подтверждаетъ и самая свѣжесть античныхъ идеаловъ и формъ. Послѣ тяжело церемоніальной помпы слабыхъ

---

<sup>1)</sup> Тотъ же имп. на диптихѣ такъ наз. Константина и держитъ также Викторію, см. Gori, *Thea. vett. diptych.* II, tab. 50.

<sup>2)</sup> Выходной листъ представляетъ двухъ геніевъ, держащихъ на щитѣ посвященіе нѣкому Валентину, притомъ въ формѣ древне-христіанской: *Valentine, florens in Deo* и пр., ниже *V., lege feliciter*, а сбоку *Furius Dionisius Filocalus titulavit*. Въ этомъ Валентинѣ можно видѣть *Dux Illyrici, primicerius Protectorum tribunus*, (вновь открытой въ 1875 году)—лицо извѣстное въ исторіи города Рима, какъ строитель базилики Юлія на Фламиніевой дорогѣ. Что касается Филокала, что это лицо извѣстно еще болѣе во времена палы Дамаса какъ библиографъ, и потому самую рукопись, какъ копію, сдѣланную, по желанію его, для Валентина, должно отнести къ 364 г. — и под. годамъ.

композицій римскаго календаря, въ которыхъ принадлежатъ и колоссальныя фигуры городовъ: Рима съ Викторією и Плутосомъ, Александрии, Константинополя съ геніями вѣчающими, Трира, держащаго варвара за волосы <sup>1)</sup> — все неуклюжее римское рококо съ тяжелыми putti какъ будто изъ храма Св. Петра и тѣми-же развѣвающимися берниніевскими лентами —, легко убѣдиться, что ясныя, граціозныя и вполне жизненныя аллегоріи мѣсяцевъ могли явиться только въ новой струѣ художественной, шедшей изъ того же источника искусства древнегреческаго.

Январь — молодой пастухъ, одѣтый въ мѣховую накидку, мѣхомъ внутрь, грѣетъ озябшія руки на огнѣ очага, задумчиво глядя на огонь и опираясь на свой длинный посохъ; кругомъ мелкая утварь; (ср. юношу съ факеломъ передъ огнемъ — зима въ кат. Понціана) <sup>2)</sup>. Февраль — молодая фигура въ широкой женской столбѣ и подъ покрываломъ, какъ Весталка, среди аиста, рыбы, раковинъ, подымаетъ гуся. Мартъ — пастухъ въ волчьей шкурѣ, съ прыгающимъ весело возломъ сбоку, показываетъ намъ въ клѣткѣ жаворонка. Августъ — нагой юноша, ѣстъ долю арбуза, кругомъ него разбросаны: снятая одежда, вѣеръ изъ павлиньихъ перьевъ и арбузы. Октябрь — юноша, вынимаетъ изъ каукана зайца, возлѣ корзины съ овощами. Ноябрь — обрѣтый жрецъ Изиды съ атрибутами ея культа, гранатовыми плодами, гусемъ, держитъ на блюдѣ змѣю; на столбѣ сосудъ сапориус. Декабрь — молодой рабъ, держа факель, играетъ темнымъ вечеромъ въ кости и пальцами показываетъ два очка; одѣтъ тепло въ шерстяную туннику съ мѣховою пелеринкою мѣхомъ внутрь, на ногахъ теплыя ногавицы; возлѣ — маска, знакъ зимнихъ увеселеній, и висящая на стѣнѣ дичь.

Эти граціозныя жанры, которые, только ради вѣшняго при-мѣненія, позволительно назвать унизительнымъ именемъ аллегорій, не могли родиться нигдѣ иначе, какъ въ греческомъ искусствѣ.

---

<sup>1)</sup> Этыхъ же геніевъ, сыпящихъ золото изъ мѣшковъ и пр., можно найти на диптихахъ, см. Gori, *Thes. dipt.* I, tab. 9, II t. 17.

<sup>2)</sup> Martigny, *Dictionn. des antiq. chr.* стр. 588.

Съ другой стороны различныя детали напоминаютъ намъ, что мы видимъ передъ собой искусство въ служеніи инымъ потребностямъ, чѣмъ въ классическую эпоху, и такъ какъ эти детали мы не встрѣчаемъ въ современныхъ римскихъ работахъ, то имѣемъ основаніе называть ихъ «византійскими» тѣмъ болѣе, что онѣ вполне соответствуютъ и характеру орнаментики. Сосудъ, рогъ, чаша убираются здѣсь уже драгоценными камнями; воротники, пола платья непрѣнно богато расшита; самый характеръ костюмовъ, *toga picta* у императорской фамиліи, мафтортовъ на плечахъ, обуви и пр. крайне сходенъ съ изображеніемъ диптиховъ предполагаемаго византійскаго происхожденія <sup>1)</sup>. Самыя лица своимъ широкимъ оваломъ, обрамленнымъ кудрями, большими глазами, крѣпкимъ и энергически вырѣзаннымъ носомъ, при маломъ красивомъ ртѣ, представляютъ намъ тотъ нѣсколько рѣзкій, измѣнившійся греческій типъ, который во всей еще чистотѣ сохраняется древнѣйшими византійскими миниатюрами (Космы Ват. и пр.) и преобразуется послѣ въ специфически византійскій.

Древнѣйшія рукописи съ миниатюрами, дошедшія до насъ: Иліада Амврозіанской Библіотеки, кодексъ Virgiliana Ват. № 3225, фрагменты Бытія Вѣнскаго и Коттонова въ Лондонѣ и свитокъ Іисуса Навина въ Ват. библіотекѣ не принадлежатъ къ собственной исторіи византійской миниатюры и искусства: эти фрагменты нѣкогда великолѣпныхъ кодексовъ представляютъ немногіе образцы чисто античной миниатюры, хотя по времени происхожденія явившіеся между IV и VI стол. по Р. X. Ихъ классическій характеръ выдается столько же въ стилѣ, техникѣ и всѣхъ формахъ, сколько въ самомъ выборѣ, смыслѣ сюжетовъ и общемъ характерѣ рисунковъ; и какія бы мы затѣмъ ни находили въ этихъ рукописяхъ мѣстныя черты, въ видѣ ли византійскихъ костюмовъ и деталей, или въ видѣ формъ письменности, инымъ указывающей на Италію,—онѣ ни мало не должны измѣнять этого основнаго воззрѣнія; фрески Помпей, и Тиверіева дома въ

---

<sup>1)</sup> Gori, Thesaurus I, tab. IX, X и др.

Римъ остаются вѣдь греческою живописью, гдѣ бы ни были написаны. Но именно въ силу этого античнаго характера указанныхъ миниатюръ, онѣ и должны быть разсматриваемы въ исторіи миниатюры византійской: она есть прямая и непосредственная наслѣдница ихъ техники, и эти самыя рукописи послужили образцами для позднѣйшихъ византійскихъ; наконецъ, между четырьмя важнѣйшими рукописями этого рода двѣ представляютъ миниатюры церковно-библейскаго содержанія и потому важны уже какъ пунктъ отправленія по многимъ вопросамъ древнѣйшей иконографіи.

Несомнѣнно, древнѣйшая изъ всѣхъ этихъ рукописей, знаменитая *Иліада* <sup>1)</sup>, по всѣмъ признакамъ, происходящая изъ IV вѣка (или не позже V в.), представляетъ наименѣ интересные рисунки: морскія сцены, битвы со множествомъ мелкихъ фигуръ, и все это въ сильной степени разрушенія <sup>2)</sup> Замѣчательная живость и естественность драматическихъ композицій, привычная художественность работы смѣлой, легкой и небрежно-артистической указываютъ на долговременную практику, на значительное развитіе этой отрасли искусства въ первыхъ вѣкахъ новой эры. Но если изъ этой рукописи антикваръ извлечетъ множество интереснаго для античной жизни, архитектуры, кораблестроенія, жизни домашней и военной, то это повтореніе помпейской живописи мало даетъ для исторіи искусства; мы имѣемъ здѣсь всѣ свойства чисто античной живописи: въ мелкихъ картинкахъ поразительно искусную группировку, хотя часто однообразную и оживленную лишь нѣсколькими фигурами на переднемъ планѣ. Замѣчательныя, даже въ <sup>3)</sup> копіяхъ, композиціи статуарнаго ха-

Кодексъ Иліады Амврос. Библ.

<sup>1)</sup> Въ Амвросіанской Библиотекѣ, въ Миланѣ. Издана въ рис. бібліотекаремъ Angelo Mai: *Picturae antiquissimae bellum Iliacum representantes*. Med. 1819 in 4° и другое изданіе in fol. Экземпляръ бібліотеки весь иллюминированъ красками. Рукопись содержитъ 800 стиховъ, по 25 на стр., миниатюры находятся на каждомъ листѣ, иногда по двѣ, итого 58 миниатюръ, но кромѣ того многія безслѣдно исчезли. Размѣры въ длину 21 сант., въ ширину 6, 9 и 20 сант.

<sup>2)</sup> Объ олицетвореніяхъ: ночи, рѣки см. Проф. Гёрца указ. соч. стр. 19.

<sup>3)</sup> Анжело Май въ предисловіи l. c. описываетъ разнообразіе красокъ: *minium, cerussa, rubrica, armenium, purpurissimum, arrianium, tincturae*

рактера: собранія боговъ и героевъ и др. и прелестныя, истинно классическія фигуры героевъ въ битвахъ (ростомъ вдвое выше воиновъ простыхъ); группировку битвы въ разсыпную, съ нѣсколькими эпизодами, какъ у Гомера, что даетъ возможность художественнаго представленія; милыя ландшафтныя сцены и пр. По отношенію къ технике колоритъ нѣжный и глубокій, любовь къ пурпуру и красному цвѣту въ гармоніи съ темнозеленымъ фономъ и легкими переходами къ фіолетовому и голубому, однимъ словомъ—полное усвоеніе стили и живописной техники лучшихъ помпейскихъ фресокъ. Но, къ сожалѣнію, мы не находимъ здѣсь также ничего, что бы характеризовало нарождающееся христіанское искусство. Въ этой артистической небрежности, которая можетъ принадлежать лишь искусству совершенному, подъ покровомъ разрушенія рукописи одинъ выставляется недостатокъ, но существенный: пустота внутренняго содержанія.

Кодексъ Вир-  
гилія Ват. библ.  
№ 3225.

Весьма близка къ этому кодексу и столь же извѣстна рукопись Виргилія Ватик. библ. за № 3225 <sup>1)</sup>, также, вѣроятно, писанная въ V и никакъ уже не въ VI в., какъ полагаетъ Даженкуръ. Но если «Илиада» скорѣе напоминаетъ фрески Помпеи видомъ своихъ картинокъ, то рисунки Виргилія получаютъ опредѣленный характеръ миниатюръ, хотя бы въ рукахъ римскаго художника, и, разумѣется, ихъ техника имѣетъ прямое значеніе для византійской миниатюры. Каждая миниатюра Виргилія имѣетъ характеръ отдѣльной картины и этому впечатлѣнію способствуетъ столько же выборъ законченныхъ сюжетовъ, сколько и манера исполненія: рисункъ окаймленъ красною каймою изъ одной или двухъ полосъ; земля пред-

---

hyacinthinae, violaceae, hyalinae, croceae, furrae; minii vero ubique ad splendorem abusus est etc. См. Eraelius, de coloribus Rom. v. Pg. 1873, гл. 50, стр. 85.

<sup>1)</sup> Въ малую четвертку, чѣмъ и отличается отъ Виргилія той же библ. № 3867, писаннаго въ большую in 4°. Принадлежала нѣкогда Пьетро Бембо. Изд. въ рисункахъ крайне неудовлетворительныхъ Даженкуромъ, Peint. pl. XX, и пять въ калъкахъ pl. XXI—XXV. Лучше рисунки, сдѣланные рисо. вальщикомъ Пьетро Санти Бартоли въ изд. Picturae antiquissimae Virgil. cod. Bib. Vat. aere incisae. Accedunt picturae, gemmae etc. Romae. 1782 in 4°, 124 табл. Предисловіе Мональдини (антикваръ XVIII в. и нумизматъ) относить кодексъ даже ко временамъ Константина.

ставляетъ зеленый или свѣтлоричневый фонъ, иѣстами живо оттѣненный; надъ нею свѣтлоголубой или даже пепельно-голубой фонъ воздушной атмосферы и выше небо или въ фіолетовомъ тонѣ зарева утренняго и вечерняго или темносинее съ звѣздами ночью или розовое на горизонтѣ и голубое вверху. Въ этой законченности миниатюры, въ этомъ выборѣ наиболѣе красивыхъ и виѣстѣ яркихъ моментовъ для миниатюрной живописи заключалось новое направленіе: въ кодексахъ Иліады мы имѣемъ лишь иллюстрацію, т. е. рисунки фигуръ *по большому фону* (если только миниатюра не изображаетъ моря). Но въ этомъ новомъ направленіи мы имѣемъ древнѣйшій прототипъ миниатюры византійской, которая также въ лучшихъ своихъ произведеніяхъ ищетъ подобія картины со всѣми ея художественными свойствами, и мы лишь прямымъ унаслѣдованіемъ античныхъ формъ можемъ себѣ объяснить ту привязанность византійской миниатюры къ ландшафту, и особенно къ изображенію неба въ заревѣ: мы найдемъ, что эта подробность повторяется безъ всякой нужды кодексами X—XII вв., когда въ нихъ хотятъ представить небо живѣе и натуральнѣе: ни одна большая миниатюра съ ландшафтомъ, напр., не обходится безъ этой детали. Мы увидимъ впоследствии, что и другія формы стили и техники въ кодексахъ Виргилія общи съ византійскими миниатюрами. Тѣло имѣетъ здѣсь краснокоричневый цвѣтъ, но съ болѣе свѣтлымъ оттѣнкомъ, чѣмъ во фрескахъ Помпеи; волосы почти всегда свѣтло- или темнокаштановые; широкіе и большіе глаза имѣютъ живой зрачекъ, намѣченный блестящею черною точкою (ту же манеру найдемъ въ рукописи Космы Ват.); для усиленія и яснаго выдѣленія иныхъ мускуловъ положены темнокоричневые тѣни. Для нашей цѣли также значительный интересъ представляютъ современные костюмы III — IV в.: пэнулы надсмотрщиковъ темношоколаднаго и оливковаго цвѣта (л. 13); далматики съ двумя пурпурными (клавы) полосами (л. 10); одинъ изъ Троянъ наряженъ въ костюмъ, въ которомъ послѣ мы видимъ всегда трехъ волхвовъ — короткую хламиду, тунику два раза подноясанную и высокіе, красными шнурами обвитые чулки (также одѣтъ и Амуръ). Дидона въ сценѣ жертвоприно-

шенія покрыта съ головою розовымъ гиматіемъ, туника ея открыта съ праваго плеча; на рукавѣ три запястья. Сивилла имѣетъ на туникѣ одну широкую пурпурную полосу, а *vates* двѣ узкихъ, равно какъ и ея слуга (л. 40); далѣе царь Латинъ носить длинную красную далматіеу или тунику и длинную красную хламиду, какъ и Эней, а его приближенные пурпурную хламиду и тунику короткую съ двумя полосами. Все это въ теченіи V—VI стол. превратилось въ сакральныя и церемоніальныя одежды и лишь здѣсь находимъ мы объясненіе того, почему въ VII—IX вв. различаютъ одну широкую и двѣ узкихъ полосы и какое значеніе имѣетъ пурпуръ въ верхнихъ и нижнихъ одеждахъ. Такъ напр. одинъ изъ циклоповъ является въ вырѣзномъ на поляхъ пастушескомъ кафтанѣ, въ который одѣтъ Авель въ рукописи Космы и другія лица ветхозавѣтной исторіи. Для исторіи византійской миниатюры этотъ кодексъ даетъ драгоцѣнное свидѣтельство древности и античнаго происхожденія извѣстнаго приема шраффировки золотомъ; эта манера наложенія свѣтовъ или живонокъ считалась всегда приемомъ специально византійскаго происхожденія. Между тѣмъ мы встрѣчаемъ эту манеру во всей полнотѣ въ нашемъ кодексѣ: такъ раздѣланы напр. складки одеждъ, особенно богатыхъ и цвѣта краснаго или пурпурнаго, и, согласно съ византійскою манерою, не самыя складки, но ихъ освѣщенныя линіи, что и составляетъ исполнѣе живонокъ; конечно, античная простота рисунка и колорита употребляетъ съ умѣренностью этотъ приемъ и не пестритъ мельчайшими эмалевыми извивами одежду, какъ византійская миниатюра X—XI вв., въ которой эти золотыя штрихи уже не служатъ бликами, но прямо очерками контуровъ. Наконецъ въ рукописи *Virgilia* золотыя свѣта наложены штрихами и на деревья, стволы, крыши домовъ и другіе предметы, съ цѣлью усилить яркость колорита; часто темнокрасная кайма также иллюминирована золотомъ. Между разнообразными данными для исторіи быта мы остановимся, наконецъ, на одномъ: древнѣйшія миниатюры даютъ случай открыть первоначальное значеніе и происхожденіе жестовъ извѣстныхъ подъ именемъ «греческаго и латинскаго благословенія», которымъ церковный смыслъ былъ придавъ уже въ болѣе



позднія времена. Такъ въ рукописи *Виргилія* разговаривающія лица обыкновенно обращаются другъ въ другу съ жестомъ латинскаго благословенія, но въ то время какъ Эней дѣлаетъ этотъ жестъ рукою въ послѣднемъ разговорѣ съ Дидоною (л. 24), она отвѣчаетъ ему, складывая палецъ большой съ четвертымъ и оставляя поднятыми остальные <sup>1)</sup> — что соответствуетъ греческому благословенію; имѣеть-ли этотъ жестъ смыслъ продолжительнаго убѣжденія, при чемъ дѣло высчитывается по пунктамъ, или иное значеніе, — мы не можемъ рѣшить. Но во всякомъ случаѣ изъ этого противоположенія жестовъ можно заключить и о противномъ ихъ значеніи; если, слѣдовательно, греческая церковь усвоивала себѣ одинъ жестъ по преимуществу, то она придавала этому выбору какой либо извѣстный смыслъ. Дальнѣйшее развитіе положенія и доказательства мы увидимъ изъ примѣровъ другихъ рукописей (см. рукописи *Вѣнскаго Вѣтія* и др.). Напротивъ, латинскій способъ въ рукописи *Виргилія* имѣемъ на л. 6, когда хозяинъ отдаетъ приказаніе рабочимъ, у разговаривающихъ на л. 16 и 17. Точно также и въ рукописи *Иліады* находимъ этотъ жестъ на л. 5, 7, 19, и послѣдній случай выражаетъ изумленіе, какъ и на л. 21, 22.

Описанный кодексъ разсматриваютъ обыкновенно въ связи съ другимъ кодексомъ *Виргилія* той-же Ватиканской бібліотеки <sup>2)</sup>, за № 3867, который представляетъ грубую и дѣтскую иллюстрацію *Георгикъ* и нѣсколько миниатюръ болѣе совершенныхъ по композиціи къ *Энеидѣ*. Хотя эти послѣднія (засѣданіе боговъ, три богини на тронахъ и пр.) и видимо скопированы съ античныхъ оригиналовъ хорошаго рисунка, однако и въ нихъ нѣтъ почти никакихъ слѣдовъ собственно античнаго искусства; это

*Виргилій*  
Ват. библ.  
№ 3867.

<sup>1)</sup> Даженкуръ l. c., peint. pl. 24.

<sup>2)</sup> № 3867, вѣ больш. 4°. Рисунки въ соч. Даженкура, peint. pl. 63—65; въ соч. *Le moyen âge et la Renaissance, Miniatures* pl. 1, 2, и вторая иллюминирована красками, но обѣ сильно прикрашены. Нѣкоторые изъ французскихъ историковъ, основываясь на томъ, что рукопись перешла въ Ватиканъ изъ м-ря S. Denis, полагаютъ, что она и написана была во Франціи и относятся къ V или VI вѣку; въ изд. выше упомянутомъ таблицы помѣчены одна III или IV вѣкомъ, другая V; тоже Ваттенбахъ, см. Гёрца, стр. 21.

только варварское <sup>1)</sup> подражаніе исчезнувшей блестящей рукописи, дѣтская мазня, пытавшаяся передать искусный рисунокъ. Мы видимъ здѣсь бѣлесоватое тѣло, темно-зеленый или пепельный фонъ, почву, обильно усѣянную цвѣтами, но все это безъ всякой моделировки тоновъ и красокъ, какъ бы если ирландскій миниатюристъ. рисовалъ съ античной фрески. Очевидно, что эта рукопись могла-бы имѣть какое либо значеніе въ исторіи искусства только тогда, если-бы мы не имѣли другаго кодекса Виргилія; что касается вопроса о времени ея происхожденія, то вѣроятнѣе принимать VI—VII вѣкъ, нежели V, потому что, по нашему мнѣнію, самая техника указываетъ <sup>2)</sup> на упадокъ римской школы этихъ вѣковъ. Равнымъ образомъ мало значенія имѣютъ и различные рукописи Теренція, всѣ, однакоже, приблизительно одного времени и скопированныя съ однихъ и тѣхъ-же или весьма сходныхъ оригиналовъ <sup>3)</sup>, хотя, несомнѣнно, уже не прямо античныхъ по времени, но христіанской эпохи. При живой и ясной концепціи, силѣ и разнообразіи движеній и жестовъ, чувствъ артистической свободы въ широкой манерѣ,—которыя относятся къ оригиналу, мы встрѣчаемъ здѣсь и всѣ недостатки неумѣлой копіи, воспроизводящей чуждыя, непонятныя формы и лишенной необходимыхъ силъ и технического знанія. Мутныя краски, густо наложенныя; туманные толстыя контуры, неуклюже обозначаемыя черною полосю вмѣсто прежней тѣни, дававшей рельефъ; тѣни, прочерченныя голубыми и лиловыми штрихами, небрежный очеркъ перомъ въ крупныхъ и мелкихъ контурахъ, все это представляетъ намъ уже омертвѣвшее въ чуждой сферѣ античное искусство и какъ

Код. Теренція Ват., Амврос. и Парижск. библ.

<sup>1)</sup> Замѣтимъ, что Даженкуръ относитъ рукопись къ XII и XIII стол. по своей ошибочной привычкѣ относить къ этому времени произведенія грубой, но античной формы искусства, напр. известную дверь баз. Сабинны.

<sup>2)</sup> Обычные жесты рѣчи представляютъ два пальца (какъ и въ предъид. код.) поднятыми, остальные сложены, — манера выраженія простой и спокойной бесѣды, которую встрѣтимъ и въ византійскихъ миниатюрахъ.

<sup>3)</sup> Лучшія изъ нихъ въ Ват. № 3868 и 3226, въ Амвросіанской, кодексъ совершенно подобный первому (шесть комедій) въ Парижск. Библ. 7899. Было прямою ошибкою Лабарта помѣщать всѣ эти рукописи наряду съ Виргиліемъ № 3225 для характеристики древней миниатюры.

всякое безхарактерное и бессильное подражаніе, не имѣть значенія и роли въ исторіи: оно также далеко отъ античнаго, какъ и не имѣть никакой связи ни съ византійскимъ, ни съ западнымъ современнымъ ему искусствомъ <sup>1)</sup>).

Напротивъ того, весьма важное значеніе въ исторіи искусства и первостепенное для исторіи византійской миниатюры имѣетъ знаменитый фрагментъ греческой Библии Вѣнской Библіотеки <sup>2)</sup>, къ сожалѣнію, ни разу не изданный и не описанный сколько-нибудь удовлетворительно <sup>3)</sup>. Между тѣмъ, независимо отъ древности кодекса и чисто античнаго характера миниатюръ, мы владѣемъ въ его рисункахъ несомнѣнно первую иллюстрацію Библии и притомъ произведеніемъ истинно художественнымъ. Ваагенъ, мелькомъ разсмотрѣвшій миниатюры, обратилъ вниманіе только на то, что онъ, по своему обычаю, называетъ «двумя руками»:

Фрагментъ  
Библии въ  
Вѣнской Библиотеки  
№ 31.

<sup>1)</sup> Какъ любопытную, однакоже, подробность этихъ миниатюръ, замѣтимъ, что драматическая концепція сценъ вызываетъ разнообразныя жесты, которыми изобилуетъ всякій разговоръ Итальянцевъ и доселѣ. Здѣсь всякое обращеніе, объявленіе новости и пр. выражается двумя пальцами, три открытые—жестъ болѣе сильный; вся открытая рука—полное выраженіе. Напротивъ того, одинъ палецъ открытъ въ спокойное состояніе, приказаніе господина и пр. Сложеніе по гречески имѣетъ подобное значеніе, встрѣчается одинъ разъ, въ жестѣ господина, разговаривающаго съ рабомъ Парменою, съ выраженіемъ поученія.

<sup>2)</sup> 24 листа (25-й и 26-й л. безъ миниатюръ, позднѣе и содержатъ Евангеліе) in 4° (12 дюйм. выс. и 10 шир.), съ 48 миниатюрами за № 31. Писано золотомъ и серебромъ по пурпuru, и по этому признаку, какъ древнѣйшая рукопись IV—V; по Ламбецію, IV; по Монтеокону Pal. gr. p. 193 между V и VII, потому будто бы, что ничего нельзя сказать точнаго о древнѣйшихъ рукописяхъ, но подобное замѣчаніе только придирика, обыкновенная у этого писателя. По стилю рисунковъ мы полагаемъ безусловно необходимымъ относить рукопись къ V ст. и не позднѣе начала VI: античность ея выше и чище самаго кодекса Вергилія.

<sup>3)</sup> *Lambecius Petrus*, *Commentaria de Aug. Bibliotheca Caes. Vindobonense*, ed. altera Collarii. Vind. 1776, fol. vol. 8; въ т. III изданы всѣ миниатюры, но въ самыхъ неудовлетворительныхъ снимкахъ. У Лабарта l. c. одна, pl. 77, у Дажанкура *ibid.* pl. 19 одна выбранная какъ нарочно изъ самыхъ дурныхъ (рукоп. л. 45-й) и 16 миниатюръ въ уменьшенномъ размѣрѣ, еще худшаго рисунка. Описаніе у Ваагена въ *Künstler und Kunstwerke in Wien*, 1860, p. 3 слѣд. Въ сокращенномъ каталогѣ Несселя 1690, стр. 49 слѣд. повторены всѣ рисунки, съ оригинала Ламбеція.

хорошая и дурная, т. е. на существование рисунков хороших и слабых. Эта *idée fixe* Ваагена находит двойную работу тамъ, гдѣ есть лишь разница не въ стилѣ и манерѣ, но отчасти только въ степени исполненія, и вмѣстѣ тамъ, гдѣ, быть можетъ, есть работа десяти и болѣе рукъ, особенно неудачно пришлась въ настоящемъ случаѣ. Съ 34-го листа фрагмента мы видимъ, дѣйствительно, исполненіе иное чѣмъ прежде, то есть крайне небрежное, слабое, мѣстами вовсе плохое, а съ 37-го мазню до самаго конца фрагмента, а можетъ быть и самой исчезнувшей рукописи; но тѣмъ не менѣе античный характеръ не теряется, а напротивъ того, выступаетъ еще сильнѣе и рѣзче. Затѣмъ, всѣ эти миниатюры по выбору сюжетовъ, по деталямъ композиціи имѣютъ лишь одну цѣль: художественную и преслѣдуютъ одни виды — дать читателю наслажденіе и развлеченіе художественное. Миниатюристъ не задумывался о типахъ, объ иконографіи сюжетовъ, часто не слѣдовалъ даже тексту, и вовсе не заботился о созданіи новаго христіанскаго искусства; онъ дѣлаетъ рисунки Библии, какъ если-бы это была Илиада или Энеида, какъ къ поучительному эпосу; онъ обставилъ ландшафтомъ свои композиціи, натуральныя и живныя, то распредѣляя ихъ поясами, какъ всѣмъ извѣстныя мелкія фресковыя картинки съ природы и идилліи изъ Помпеи, то располагая перспективно. Иногда художникъ ведетъ зигзагомъ по сценѣ дорогу, и по ней ѣдутъ группы всадниковъ вверху и внизу, а другіе заворачиваютъ по повороту слѣва на право; мы видимъ здѣсь чистую реалистическую манеру классическаго искусства въ изображеніи факта, краткую и ясную, а часто не стѣсняющуюся и различными грубыми наивностями, въ родѣ сценъ Лота съ дочерьми; подобнаго рода наивности хранились византійскими миниатюрами и попадали потомъ въ мозаики собора Св. Марка, гдѣ и были почтены западными историками, какъ признакъ сѣвернаго вліянія, переносъ искусства простодушной Германіи. Кодексъ Бытія, наконецъ совмѣщаетъ въ себѣ манеру Илиады и Виргилія: большая часть миниатюръ представляетъ иллюстрацію по фону общему съ письмомъ, т. е. пурпурному, а съ листа 37-го по конецъ имѣютъ характеръ картинокъ съ иллюминан-

нымъ небомъ, облаками и пр. Узенькая красная каемочка обрамляетъ миниатюру, а зеленая полоса земли раздѣляетъ обыкновенно пополамъ ея поле, образуя, такимъ образомъ, форму фриза. Небольшія фигуры, рѣдко болѣе 6 или 7 сантим., исполнены необыкновенно тщательно по пурпурной раскраскѣ фона, по преимуществу свѣтлыми красками; ихъ густота, сочность и блескъ уподобляется самымъ тонкимъ фламандскимъ миниатюрамъ X-го вѣка; тонкость и нѣкоторая мелочность работы сближаетъ рукопись съ извѣстнымъ код. Диоскорида. Въ этомъ отношеніи однакоже вполне сохранена живописная неопредѣленность или туманность контуровъ, особенно рукъ и ногъ, довольствующаяся, какъ въ код. Виргилія, лишь общимъ абрисомъ и сильными тѣнями. Но живописецъ взаимно часто употребляетъ черные штрихи для очерчиванія драпировки (впрочемъ, исключительно темныхъ одеждъ, напр. синихъ, пурпурныхъ), а также волосъ на головѣ и бровей. Мы увидимъ, что эта античная манера встрѣчается особенно часто въ VI вѣкѣ, и исчезаетъ въ миниатюрахъ специально византійскихъ какъ приемъ грубый, некрасивый. Самый глазъ намѣчается черною краскою и около поставленная бѣлая точка даетъ ему живость и блескъ. Кодексъ передаетъ тѣло съ такимъ истинно помпейскимъ колоритомъ, отъ нѣжно-розоватаго до бронзоваго и краснокоричневаго у пастуховъ, какой даютъ развѣ самыя лучшія античныя фрески; по лбу, носу, щекамъ и подбородку розовые и бѣлые свѣта. Свѣта-же, какъ основной принципъ византійской техники, мелкою, сложною шраффировкой покрываютъ одежды; нѣстами мы видимъ даже до крайности пеструю игру ихъ на бѣлыхъ и голубыхъ одеждахъ. Здѣсь же имѣемъ первоисточникъ обычныхъ формъ и приемовъ византійской драпировки: извѣстно, что почти всякая стоящая фигура въ византійскомъ искусствѣ, коль скоро она наряжена въ хитонъ и гиматій, драпируется по одному и тому же шаблону: отъ низа живота идутъ по гиматію сильно отгнѣенныя складки по правому колѣну, переламываются тамъ и, пересѣкаясь, доходятъ до щиколки, въ то время какъ хитонъ внизу складывается между ногъ во множество мелкихъ складокъ, а по подолу въ формѣ зигзаговъ; это *барокк* античной драпировки медленно

движущихся фигуръ, какъ еще находимъ въ данной рукописи, но позднѣе онъ былъ усвоенъ для всѣхъ стоящихъ фигуръ, какъ красивая, эффектная форма, замѣнившая прежнія простыя и величаво падающія складки греческихъ статуй. Рукопись наполнена множествомъ интереснѣйшихъ деталей быта и живою передачею типовъ, ибо при общемъ античномъ типѣ въ группахъ народа мы находимъ и попытки индивидуализировать изображенія царя, вельможъ, прислуги, какъ то будетъ видно въ самомъ описаніи миниатюръ<sup>1)</sup>. Такъ какъ, наконецъ, эти миниатюры даютъ намъ истинно артистическія композиціи Библии, притомъ легшія отчасти въ основаніе позднѣйшихъ ея иллюстрацій, какъ въ миниатюрахъ, такъ и въ мозаикахъ, то мы считаемъ необходимымъ дать описаніе миниатюръ по порядку. Замѣтимъ, что если мы употребляемъ выраженіе «игрушечный» о многихъ миниатюрахъ, то не съ цѣлью унижить внѣшнюю красоту ихъ, а скорѣе выставить радостный характеръ сценъ. Если Карпаччіо рисуетъ на громадныхъ полотнахъ исторію Урсулы и наполняетъ ее чисто игрушечною обстановкою, то историкъ искусства все таки видитъ въ этомъ извѣстный, хотя матеріальный успѣхъ живописи. Но иной вопросъ: какъ должно смотрѣть на эту игрушечную красоту съ точки зрѣнія высшаго идеала, къ которому должно стремиться искусство, и мы скажемъ объ этомъ въ общемъ обзорѣніи періода.

1. Грѣхъпаденіе въ видѣ трехъ послѣдовательныхъ моментовъ: Адамъ и Ева у древа (на которомъ нѣтъ змѣя) вкушаютъ отъ его плодовъ; далѣе, прикрывшись листьями, они убѣгаютъ отъ гласа Божія и въ сторонѣ сидятъ, спрятавшись за кустами; въ срединѣ въ голубомъ блестящемъ полукругѣ *открытая* Десница Божія; фонъ заполненъ деревьями, растеніями и цвѣтами, исполненными въ сочно глубокихъ и пріятныхъ тонахъ свѣтло-зеленой, желтой, свѣтло-голубой, синей и розовой красокъ, — что скорѣе

---

<sup>1)</sup> Продолжая кратко анализировать происхожденіе греческаго и латинскаго благословенія, замѣтимъ здѣсь, что изъ нихъ рукопись употребляетъ первый жестъ, а именно на л. 16, 17, 19 и исключительно въ характерѣ оживленной бесѣды. Десница же Божія всегда благословляетъ по гречески, что составляетъ и само по себѣ фактъ важный и было замѣчено не разъ.

походить на манеру византійскую, нежели античную. И такъ иллюстраторъ, изобразивши исторически фактъ грѣхопаденія, опустилъ сцены творенія, — въ нихъ не видѣлось никакого интереса для рисовальщика сценъ натуральныхъ и драматическихъ. И, дѣйствительно, искусство древне-христіанское, занятое наплывомъ новыхъ идей и образовъ, не знаетъ еще <sup>1)</sup> и чуждо тѣхъ моральныхъ и аллегорическихъ толкованій этой главы Вѣтія, придавшихъ ей особенное значеніе для искусства съ X и XI вѣка и выразившихся въ цѣломъ рядѣ произведеній отъ миниатюры до мозаики. 2. Адамъ и Ева, изгоняемые ангеломъ, уходятъ изъ Рая въ сопровожденіи высокой женской фигуры въ голубой туникѣ съ золотой, широкою полосой (clavus) и розовомъ гиматіи. Адамъ и Ева одѣты въ короткія безрукавныя туники изъ кожи зеленовато-коричневаго, чрезвычайно натурального цвѣта. По объясненію Монфокона и Боттари женская фигура есть *metavola* раскаяніе <sup>2)</sup>; можетъ быть, и просто *изманіе*, согласно съ общимъ характеромъ и употребленіемъ олицетвореній; ибо всякій другой смыслъ былъ бы указанъ надписью, и только этотъ ясенъ самъ по себѣ. Но важнѣе для насъ тотъ выводъ, что мы имѣемъ здѣсь греческое (если не византійское) олицетвореніе: римское искусство не знало подобнаго пластическаго выраженія самаго сюжета. Мы встрѣтимся съ тою же чертою полнѣе въ рукописи Діоскорида. Свѣтло-голубая краска металлической двери рая напоминаетъ намъ византійскія миниатюры. 3. Живописное изображеніе потопа со многими фигурами утопающихъ, исполненными въ ракурсѣ и смѣломъ рисункѣ, по небрежности исполненія однако похожемъ на дѣтскую мазню. Вновь реалистическое изображеніе факта, замѣнившее извѣстную символическую сцену Ноя въ ковчегѣ, выпускающаго голубя. 4. Возлѣ Арарата, представ-

---

<sup>1)</sup> Единственный древне-христіанскій памятникъ съ сюжетомъ творенія жены — барельефъ Латеранскаго саркофага съ Троицею (Bosio, Roma sotter. p. 159 — подобный же, Латер. у Grimouard l. c. II, pl. 8), гдѣ Духъ Святой, оживотворяя рукоположеніемъ, напоминаетъ саркофагъ съ Прометеемъ и Аенною.

<sup>2)</sup> Piper, Symb. u. Myth. I, 2, стр. 688.

леннаго въ видѣ утеса, покрытаго снѣгомъ, обитатели ковчега покидаютъ его, — живая разнохарактерная сцена. Внизу Ной на жертвенникѣ рѣжетъ ягненка и кровь его сливается въ красивый золотой сосудъ; передъ нимъ алтарь съ огнемъ, а кругомъ валяются уже приготовленные для пира жертвы: кабанъ, утка и пр., а въ сторонѣ на алтарѣ сжигаются другія жертвы. Мудрено приискать сцену болѣе античнаго характера. 5) Завѣтъ Бога съ Ноемъ въ видѣ радуги, подъ которою Ной и другіе вьются, открывая правую руку ладонью, по обычаю древнихъ. У Ноя на бородѣ и усахъ выписана тонко сѣдина, по зеленому фону волосъ, что вновь даетъ намъ пріемъ, любимый византіяцами. 6. Опьяненіе Ноя. Розовый пологъ постели, какъ на византіискихъ миниатюрахъ IX—X в.; розовые и голубые хитоны всѣхъ другихъ фигуръ, кромѣ Ноя, изображеннаго въ апостольскомъ бѣломъ одѣяніи. 7. Одна изъ интересныхъ сценъ Библии въ иконографическомъ отношеніи: Мельхиседекъ встрѣчаетъ Авраама и союзниковъ хлѣбомъ и виномъ. Дѣйствіе происходитъ на гористой мѣстности, съ которой спускается повозка; вверху Авраамъ съ Ходолломомъ, спѣшившись съ коней; царь одѣтъ въ голубой до колѣнъ туникѣ, темно-голубыхъ штанахъ и длинныхъ красныхъ сапогахъ, убранныхъ жемчугомъ; поверхъ пурпурная хламида, подбитая и отороченная золотомъ, а на головѣ діадема съ жемчужными украшеніями — полный костюмъ византіискаго императора. Мельхиседекъ одѣтъ почти также; въ лѣвой сосудъ, въ правой хлѣбъ, онъ самъ стоитъ около престола, поставленнаго подъ киворіемъ на четырехъ золотыхъ коринѣскихъ колоннахъ съ малою голубою завѣсою, покрытою звѣздами напередѣ. Такимъ образомъ мы видимъ въ этой сценѣ ясныя намеки на то, что художникъ зналъ символическій смыслъ сцены; подчинившись ему, онъ измѣнилъ историческій характеръ ея и внесъ детали новаго христіанскаго содержанія. Въ самомъ дѣлѣ, на мозаикѣ нефа Маріи Маджіоре <sup>1)</sup> Мельхиседекъ встрѣчаетъ Авраама и царя еще

<sup>1)</sup> Рис. у Ciampini, Vet. mon., tav. 50. Лишь случайнымъ образомъ эта мозаика оказалась ближайшею къ абсидѣ слѣва, ср. съ намѣреннымъ помѣщеніемъ этого сюжета въ трибунѣ Виталія Равеннскаго.



на коняхъ, поднося имъ вино и хлѣбъ,—сюжетъ обработанъ въ видѣ простой сцены безъ особаго смысла. Наша миниатюра, наоборотъ, служитъ переходомъ къ византійской многозначительной иконографіи этого сюжета въ VI и VII стол. Такъ въ трибунѣ св. Виталія въ Равеннѣ мы находимъ уже символическій образъ Евхаристіи, гдѣ пѣтъ Авраама и гдѣ священствуютъ за престоломъ Мельхиседекъ и Авель; въ трибунѣ же равеннской базилики Св. Аполлинарія *in classe* Мельхиседекъ, какъ верховный священникъ, какъ Христосъ, преломляетъ хлѣбъ, сидя за престоломъ, въ то время, какъ Авель приноситъ свою жертву угодную Богу—агнца, а Авраамъ приводитъ къ алтарю своего сына Исаака—жертву Ветхаго Завѣта, прообразъ жертвы Завѣта Новаго. Всѣ эти символично художественныя идеи основались на извѣстномъ философски-мистическомъ мѣстѣ посланія къ Евреямъ гл. VII, гдѣ Апостолъ уподобляетъ Мельхиседеку Христа, священника вѣкъ, царя мира и пр., но для насъ важно доказать, что эти идеи явились очень рано въ церкви торжествующей <sup>1)</sup>, а именно еще въ IV—V вѣкѣ въ виду того строго-церемониальнаго представленія, какое онѣ даютъ уже въ VI стол. въ искусствѣ собственно византійскомъ или точнѣе, въ томъ богословскомъ направленіи, которое опредѣлило сущность этого искусства. Замѣтимъ, наконецъ, небрежность въ исполненіи миниатюры, усиленную еще тѣмъ, что отпали легко наложенные контуры, что и должно было часто сбивать поверхностно глядѣвшаго Ваагена. 8. Авраамъ во снѣ пріемлетъ обѣщаніе потомства и молится; внизу изображенъ сѣдой пастухъ его Дамаскъ, о которомъ онъ упоминаетъ часто въ молитвѣ и который утираетъ себѣ лицо отъ поту ли, или утромъ умывшись; художникъ хотѣлъ противопоставить счастье и богатство. 9. Живая сцена гибели

---

<sup>1)</sup> Излишне говорить, что мы разумѣемъ церковь восточную, хотя бы и до раздѣленія церквей. На Западѣ мы не знаемъ изображенія Мельхиседека ранѣе X вѣка: въ кодексѣ Брюсельской библиотекѣ X вѣка, гдѣ Мельхиседекъ изображенъ съ Авелемъ—по переводу равеннской мозаики. См. Гёрца I. с. стр. 60; у Дидрона въ *Ann. Arch. Vol. III, Livr. 4* изданъ потиръ съ изображеніемъ Мельхиседека и пр.

Содома и Гоморра: группа, сначала неохотно выходя из города. бѣжить потомъ отъ соляной статуи жены Лота. 10. На гористой мѣстности наивно циничныя сцены Лота съ дочерьми. Въ глаза бьетъ красная краска на туникахъ и постеляхъ. 11. Въ натурально живой сценѣ представлено новое обѣщаніе Аврааму потомства у колодца ангеломъ, являющимся въ небѣ, (обѣтъ Іакову въ мозаикѣ нефа Маріи Маджіоре). Ангелъ изображенъ здѣсь въ пепельно или небесно-голубомъ хитонѣ, замѣнившемъ бѣлыя одежды ангеловъ на древнѣйшихъ мозаикахъ Рима и Равенны: дѣтски юное лицо съ свѣтлокаштановыми волосами и голубыя крылья. 12). Рабъ Авраама идетъ въ Месопотамію съ верблюдами. Игрушечно пестрая сцена, копирующая античную; на головахъ верблюдовъ видны персидскія украшенія коней <sup>2)</sup>. 13. Рабъ встрѣчается съ Ревеккою у колодца. Въ живописной композиціи сцены особенно замѣчательно прекрасная фигура нимфы источника; подъ шумъ бѣгущей изъ ея урны воды и небрежно раскинувшись на своемъ пурпурномъ хитонѣ, сброшенномъ съ тѣла, она подперла голову рукою и въ задумчивости смотритъ на сцену. По красотѣ фигура эта можетъ спорить съ олицетвореніями свитка I. Навина. Особенно должно замѣтить бѣлое тѣло фигуры съ легкими розовыми контурами и пепельные волосы,—это манера и представленіе послѣдней эпохи греческаго искусства на почвѣ Рима и римскихъ модъ. 14. Разнообразныя сцены свадебныхъ переговоровъ о Ревеккѣ и любовные разговоры жениха и невѣсты. 15. Въ нѣсколькихъ сценахъ разсказъ о продажѣ Исавомъ права первородства, съ тѣмъ же реалистически игрушечнымъ характеромъ, но чрезвычайно живыми фигурками. 16. Бѣгство Іакова. Городъ съ высокою башнею, статуями въ бѣлыхъ одеждахъ по стѣнамъ. 17 и 18. Жизнь Іакова у Лавана, пестрые пейзажи. 19. Уходъ отъ Лавана. Отсюда начинаются миниатюры съ особенно малаго размѣра фигурами въ видѣ дѣтей—изуродо-

---

<sup>2)</sup> О которыхъ разсуждаетъ г. Стасовъ по поводу керченской фрески въ Отчетѣ Арх. Комм. за 1872 г. стр. 305—6.

ванная классическая манера, которая, однако, не иѣшаетъ ясности и выразительности. 20. Переговоры объ унесенныхъ идолахъ. Въ палаткѣ, гдѣ Ревекка сидитъ, притворно горюя, иные шарятъ и удивляются, а другіе искоса смотрятъ на нее, какъ бы зная ея тайну. 21. Два вѣстника, по буквенному пониманію греческаго слова представленные въ видѣ ангеловъ, возвѣщаютъ Якову прибытіе Исава. Смущеніе Якова чрезвычайно живо, въ натуральныхъ жестахъ и измѣненіи чертъ лица. 22. Яковъ посылаетъ стадо въ даръ Исаву; дурная манера, усиливающая выраженіе въ жестахъ за отсутствіемъ другихъ средствъ. 23. Любопытное изображеніе поѣздки Якова въ мелкихъ, но изящныхъ фигуркахъ (начало виз. финифтей), живо, разнообразно и натурально представленныхъ. Въ борьбѣ Якова его соперникъ Израиль представленъ не Ангеломъ и не съ крыльями, какъ всегда въ послѣдствіи, но обыкновеннымъ юношею. 24. При свѣтѣ солнца Яковъ молится, и Израиль въ бѣлой одеждѣ его благословляетъ. 25. Интересная миниатюра по изображенію храма и алтаря въ Веилѣ; храмъ имѣетъ видъ полуротонды диптеральной — т. е. съ двумя рядами колоннъ, а алтарь — открытой абсиды съ престоломъ, канцеллами и епископскимъ сѣдалищемъ, барельефами на пилястрахъ и статуями. 26. Столь же интересная сцена смерти Рахили: гробница имѣетъ видъ дома съ тонкой башенкой, на крышѣ челоуѣкъ зажигаетъ, вѣроятно, факелъ; дѣти и утрированы жесты, выражающіе горе семьи, особенно у женщинъ плакальщицъ, съ растрепанными волосами; у одной находимъ даже извѣстный жестъ заброшенныхъ назадъ рукъ, выраженіе горькаго отчаянія у Джотто и его школы. 27. Въ изображеніи смерти Исаака любопытно, что въ могилу покойника опускаютъ коричневую чашу съ огнемъ и пепломъ (у Ламбечія похоже на хлѣбъ); подъ головою его розовый плащъ, у постели два свѣтильника. Ниже начало исторіи Іосифа, негодованіе братьевъ. 28. Группа братьевъ, слушающая рассказъ Іосифа о его снахъ, оживлена выраженіемъ разнообразныхъ чувствъ, вниманія, переспросовъ, толковъ, недоумѣнія у болѣе простоватыхъ и злобно сдержаннаго молчанія у другихъ. 29. Новый сонъ Іосифа о солнцѣ и лунѣ, фигура Іосифа дана въ

прекрасномъ ракурсѣ; мать его имѣетъ бѣлый чепецъ подѣ желтою пелугою. Братья, раздѣлившись по группамъ, обсуждаютъ, что дѣлать съ Іосифомъ; въ сторонѣ одинъ изъ нихъ (Иуда) съ негодованіемъ отказывается слушать, а другой ему указываетъ, что всѣ согласны и уже рѣшили. Въ одной группѣ видимъ также, что одинъ изъ братьевъ «ищется» у другаго—совсѣмъ по сельски, въ другой играютъ на флейтѣ—пастушеская сцена во вкусѣ Остада. Столь же натурально и бронзово-красное тѣло пастуховъ. 30. Іосифъ уходитъ къ братьямъ въ поле, сопутствующій Ангеломъ — странная подробность, болѣе умѣстная въ позднѣйшихъ византійскихъ миниатюрахъ. Большой милой столбъ съ пурпурною повязкою, какъ античный символъ дороги; такая же живость въ группѣ братьевъ, просыпаются, потягиваются. 31. Извѣстная сцена съ женою Пентефріа въ полуротондѣ. Въ сторонѣ семейная сцена: въ качалкѣ ребенокъ, нянька и Іосифъ или другой рабъ; толстая кормилица съ веретеномъ въ рукахъ въ голубой киеѣ со звѣздами и въ шушунѣ съ широкими рукавами; ниже подобная же сцена: одна изъ нянекъ въ зеленомъ хитонѣ цѣлуетъ ребенка, другая прядетъ шерсть изъ корзинки; третья фигура, конечно, сама хозяйка въ бѣломъ хитонѣ, совершенно прозрачномъ, съвозъ который видно ея розовое тѣло, съ красными сапожками, сидя на складномъ креслѣ съ красной подушкою и съ веретеномъ въ рукахъ, принимаетъ отъ Іосифа чашу. Не лишено интереса также и то, что въ физиономіи жены Пентефріевой замѣчательно ясенъ тотъ изношенный типъ, который мозаистъ Св. Виталія такъ удивительно передалъ въ лицѣ знаменитой Θεодоры. 32. Подобная же сцена обвиненія Іосифа: Пентефріа слушаетъ вѣсть отъ своей жены, сидящей передъ нимъ въ богатомъ костюмѣ съ широкими золотыми полосами, розовою накидкою и бѣломъ вуалѣ; за устьемъ дверей слуга зоветъ Іосифа изъ за перилъ; ниже ему предъявляютъ его хитонъ, и въ то время, какъ сама госпожа молча на него указываетъ, за нее говорить наперсница; послѣдняя имѣетъ высокій, рыжеватый парикъ, одѣта въ сарафанъ, мужчины въ высокихъ черныхъ сапожкахъ. Пентефріа представленъ безбородымъ, въ голубой туникѣ и желтомъ гиматіи съ пурпурнымъ

таблїономъ. 33. Іосифъ истолковываетъ сны въ тюрьмѣ; въ сторонѣ тюремщикъ и его жена выражаютъ другъ другу удивленіе и притомъ слѣдующими жестами: онъ сложеніемъ латинскимъ, она греческимъ и послѣднее, вѣроятно, имѣетъ значеніе какихъ-либо объясненій. 34. Пиръ у Фараона, сложная и мелкая сцена. Любопытны парики прислуги, какъ на трагическихъ маскахъ, что напоминаетъ нами ливреи и парики. 35. Истолкованіе сна Фараонова; маги изображены всѣ съ черными таблїонами на коричневыхъ гиматїяхъ; возлѣ Іосифъ въ колобіумѣ, на которомъ полосы доходятъ только до живота—видимо, подробность въ костюмѣ слугъ, какъ окажется въ послѣдствіи. Чрезвычайно натуральны спящіе сидя и развалившись въ богатыхъ ракурсахъ тѣлохранители Фараона. 36. Продолженіе той-же сцены: сбоку въ малую, т. е. внутреннюю, дверь входитъ сѣдой придворный въ длинной хламидѣ; передъ нимъ идетъ съ жезломъ акторъ, а слуга у дверей подымаетъ занавѣсъ, понятная подробность византійскаго церемоніала, которую мы встрѣтимъ впослѣдствіи всегда и въ сценахъ религіознаго содержанія. Тѣлохранители опять въ парикахъ. 37. Приходъ братьевъ Іосифа въ Египетъ. Съ этой миниатюры начинается серія рисунковъ исполненныхъ на особомъ фонѣ—лепельно-голубомъ; работа становится крайне небрежна, но сохраняетъ тотъ же самый античный характеръ, контуры толстыя, наведены коричневою краскою; толстый мазокъ ея рисуетъ волосы, никакой моделировки, отсутствіе бликовъ, грубый рисунокъ и дикія движенія, ноги у фигуръ и особенно у животныхъ просто мазки кисти. Очевидно, что рисовалъ тотъ же художникъ, но торопясь и совершенно наскоро, какъ минутную работу, это какъ бы подмалевка. Фигуры втрое крупнѣе послѣднихъ. 38. Сцены въ дорогѣ, контуры фигуръ писаны черною краскою. 39. 40. 41. 42. Продолженіе того же разсказа. При живой и смѣлой композиціи рисунокъ отличается крайнею грубостью и небрежностью. 43. 44. Братья Іосифа въ дорогѣ. На ярко-голубомъ воздушномъ фонѣ видны розовые отблески зари. Въ первой сценѣ видны кухонныя приготовленія въ дорогѣ, потрошатъ овцу, повѣшенную на деревѣ. 45. Іаковъ благословляетъ дѣтей Іосифа. Ландшафтъ представляетъ горы, то

песчаную и желтую, то зеленую почву; мѣстами видны тѣни, показывающія исканіе перспективы; небо впервые имѣетъ по синему фону бѣлыя облака. 46. Іаковъ благословляетъ всѣхъ сыновей. Подобный же ландшафтъ. 47. 48. Іаковъ завѣщаетъ похоронить его, и самая смерть его. По толстымъ контурамъ, по небрежности рисунка, представляющаго группу въ видѣ ряда цвѣтныхъ полукружковъ для головъ, миниатюра изъ разряда самыхъ грубыхъ.

И такъ въ этомъ рядѣ миниатуръ послѣдовательно рассказана намъ библейская исторія въ главнѣйшихъ ея событіяхъ: за грѣхопаденіемъ слѣдуетъ потопъ, и пропущена исторія Каина и Авеля; особенно подробна исторія Іакова, но вовсе нѣтъ изображенія лѣтвицы и т. д., однимъ словомъ, самый выборъ сюжетовъ показываетъ намъ, что, забывъ символику древне-христіанскаго искусства, миниатюра еще не нашла въ Библии янаго, новаго интереса и потому отнеслась къ своей задачѣ съ точки зрѣнія спеціально артистической. Однакоже, и въ средѣ этихъ античныхъ иллюстрацій мы не можемъ не замѣчать, хотя бы по чисто внѣшнимъ признакамъ христіанскаго элемента: пусть это будетъ Десяница Вожія, изображеніе ангеловъ, черныя табліоны маговъ, нѣкоторый духъ благочестія въ исторіи Авраама, Іосифа и пр. Иначе говоря, мы видимъ въ миниатюрахъ Библии постоянное присутствіе двухъ элементовъ: общей античной основы въ композиціи, рисункѣ, техникѣ, а главное, въ художественномъ замыслѣ и воззрѣніи, которая, однакоже, держится лишь въ силу традиціи, и явно обнаруживающагося съ другой стороны новаго движенія, которое опредѣляется существенно и религіознымъ содержаніемъ избранныхъ сюжетовъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ явленіями новой жизни. О первомъ элементѣ, т. е. объ античной основѣ рисунковъ и говорили исключительно всѣ изслѣдователи, начиная съ Ламбеція, высоко ставившаго ихъ, и кончая Ваагеномъ, который восхваляетъ живость представленія, блескъ и переходы красокъ, мотивы достойныя Рафаэля, полноту и пріятность лицеваго античнаго овала и пр. и пр., тогда какъ, несомнѣнно, главнѣйшій интересъ рисунковъ представляетъ именно другая сторона, какъ признакъ будущаго движенія. Въ силу указанныхъ причинъ, мы не рѣшимся

характеризовать этот элемент именем «византийского», хотя и многія подробности реального характера, напр. костюмы указывают на Византию (Ваагенъ находитъ эти костюмы почему то странными), и мы прослѣдили даже сходство въ общемъ направленіи между манерою этихъ миниатюръ и византийскихъ. Но, принимая за общее правило, что подробности въ произведеніи искусства не составляютъ еще характеристики дѣла, и что костюмы византийскіе распространялись повсюду въ V и VI вѣкахъ на Западѣ, какъ дѣло высшей моды, шедшей отъ двора, мы, вмѣстѣ съ тѣмъ, видимъ въ самомъ началѣ византийскаго искусства цѣльное и широкое по результатамъ и фактамъ направленіе, особую идеально-художественную сферу. И это направленіе, конечно, складывается не изъ однихъ только мелкихъ явленій мѣстнаго быта и особенно жизни полуазіатскаго двора, какъ понимаютъ въ существѣ дѣла Руморъ, Ваагенъ и даже отчасти Шнаазе, для которыхъ біеніе челомъ въ миниатюрѣ или даже слишкомъ усердныя поклоны служатъ лучшимъ и важнѣйшимъ признакомъ византизма. Конечно, и въ данной рукописи, несмотря на всѣ указанныя видимости, направленіе это еще не выяснилось и мы находимъ въ ней явленіе все того же межуточного художественнаго направленія, которое не можетъ еще отрѣшиться отъ прелестей міра античнаго, чтобы углубиться въ христіанскую мысль. Тѣмъ не менѣе, иллюстрація Библии имѣетъ прямое значеніе въ исторіи христіанскаго искусства, а именно по тому вліянію, какое чудныя античныя композиціи должны были производить на начинающееся искусство не только въ миниатюрахъ, но впоследствии и въ монументальной живописи мозаикъ. Косвеннымъ доказательствомъ греко-византийскаго происхожденія этого кодекса могли-бы послужить фрагменты Бытія на греческомъ языкѣ, въ Британскомъ Музеѣ, извѣстные подъ именемъ Коттоновой Библии и относимые къ V или VI в. <sup>1)</sup> Ми-

Код. B. 6. 11  
въ Брит. Муз.  
Otho. B. VI.

<sup>1)</sup> Къ несчастію, почти совершенно уничтожены пожаромъ, а жалкіе остатки наклеены на бумагу на 147 листахъ; въ Британскомъ музеѣ за № Otho. B. VI. Въ каталогѣ Коттоновой библ. Смыта 1696 г. на стр. 127 упоминаются еще цѣлыми, но вовсе не описаны. Рисунокъ впервые сообщенъ съ 2 фрагментовъ ипр соч. Прое. Гёрца, указ. соч. т. 1-я.

нiатюры, какъ и тамъ, идутъ поверхъ текста и въ общемъ представляютъ близкое сходство. Но въ Лондонской рукописи мы чаще различаемъ цвѣтной, а именно голубой, или даже ландшафтный фонъ; рисунокъ значительно небрежнѣе, и самая манера исполненiя измѣнилась; таеъ складки классическихъ драпировокъ сдѣланы гораздо мельче, чѣмъ приближаются къ манерѣ византiйской. Далѣе въ сценѣ грѣхопаденiя Богъ представленъ въ золотой одеждѣ, а равно и въ другихъ сценахъ крупная шрафировка золотомъ складокъ идетъ дальше Ват. Виргилiя и приближается къ перегородчатой византiйской эмали. Въ иллюстраціи мѣста Бытiя XVII, 6 три фигуры ангеловъ чистаго византiйскаго типа: съ крыльями въ голубыхъ хитонахъ и пурпурныхъ гиматiяхъ съ золотыми уже полосами, а на плечахъ золотыя бармы; къ гл. XVIII, 33 ангелы являются въ полныхъ византiйскихъ костюмахъ и пурпурныхъ сапожкахъ, а низъ хитона убранъ золотою бахромою; равно и предпочтенiе къ свѣтлымъ краскамъ: голубой и розовой сближаетъ съ живописью византiйской.

Откуда же шло это новое направленiе, и чѣмъ было оно возбуждено въ IV и V вѣкѣ? Почему оно двоилось, то усиливая свой артистическiй античный запасъ, то проникаясь формами христіанскими? Гдѣ могло бы явиться въ новомъ мiрѣ повторенiе стиля Помпей? Отвѣтъ на всѣ эти вопросы представляется самъ собою: начиная съ первыхъ изслѣдователей классической археологiи и до послѣдняго времени всѣ равно указывали на знаменательный фактъ перенесенiя столицы изъ Рима въ Константинополь, какъ на фактъ первостепенной политической важности. Немногіе, и то были историки Византiи или византiйскаго искусства, видѣли въ немъ и фактъ культурный: вмѣстѣ со столицею перешло искусство, наука и промышленность. Пусть Греція въ эпоху Римской Имперiи, дѣйствительно, обѣдняла, порты ея опустѣли, населенiе разошлось по Азiи и Италiи, а образованiе перешло въ Александрію и Антиохiю <sup>1)</sup>, и сама страна превратилась въ глухую

---

<sup>1)</sup> Finlay, Griechenland unter den Römern, 146 v. Ch.—716 n. Chr. L. 1861, стр. 64, 67, 73, 78 и др.



провинцію. Все же образованіе было нѣкогда такъ высоко, что и остатки его послѣ распаденія римской Имперіи могли освѣтить новое государство: историкъ говоритъ намъ <sup>1)</sup>, что именно въ эпоху наибольшаго паденія Греціи въ II вѣкѣ послѣ Р. Хр., когда религія была безвозвратно унижена, на смѣну ея явились философія, какъ общая учительница: ее изучали всѣ и въ ней видѣли основу нравственности и жизни общественной. Вотъ почему, когда при Феодосіи православно-христіанская церковь была отождествлена съ греческою націею, всѣ формы управленія, народный характеръ этой церкви применили къ организаціи религіи древнегреческой, и Греки сразу стали во главѣ церкви; великіе учителя ея: Аванасій, Григорій и Василій отнесли къ греческой образованности, какъ къ высокой силѣ, которая, будучи совершенно совмѣстима съ христіанствомъ своею общечеловѣческою стороною, необходима для высокаго общественнаго и научнаго образованія христіанъ и вполне самостоятельна въ области естественнаго и рациональнаго<sup>2)</sup>. Именно эта образованность способствовала церкви проложить путь между ересями и отвергнуть предложенное гностиками дѣленіе церкви на совершенно духовную и церковь толпы, а равно значительно смягчить общую вражду юнаго христіанства противъ искусства. Въ то время какъ Кареагенянинъ Тертуліанъ громилъ философію, какъ источникъ ересей, и искусство и даже для образа Христа предлагалъ безобразіе, Климентъ Александрійскій признаетъ важность образованія и высоту искусства, но ищетъ для нихъ достойнаго содержанія; цѣлая IV глава его сочиненія λόγος προτροπικός πρὸς Ἑλληνας<sup>3)</sup> трактуетъ объ искусствѣ, убѣждая Грековъ покинуть идолопоклонство, презрѣть развратные

---

<sup>1)</sup> *ibid.* стр. 75.

<sup>2)</sup> См. ст. «Сужденія Отцовъ и Учителей Ц. П и III в. объ отношеніи греческаго образованія къ христіанству». Труды Киев. Дух. Акад. т. II, г. 1860, стр. 74 слд.

<sup>3)</sup> *Migne, Patrol. c. c. ser. gr. t. VIII.* Также и во второй рѣчи его трилогіи: Педагогъ и третьей—Строматеонъ гл. I, X и др. возвращается къ тому же предмету.

сюжеты и повинуть эту область жи и злыхъ демоновъ. Когда же Греція стала значительно поправляться въ IV вѣкѣ и послѣдующія реформы Императоровъ, вызванныя самымъ перенесеніемъ столицы, дали Востоку вновь условія общественнаго развитія, естественно, и искусства должны были пробудиться къ новой жизни: явилось собираніе художественныхъ произведеній древности или государственное ихъ огражденіе отъ разрушенія, постройки пышныхъ зданій и пр.

Вотъ почему, сопоставляя эти и подобныя имъ историческія извѣстія о новой столицѣ <sup>1)</sup> и ея художественныхъ богатствахъ, съ исторією сплошнаго разоренія Запада и его центра Рима въ V вѣкѣ, мы невольно убѣждаемся, что такія рукописи, какъ Бытіе Вѣны должны были возникнуть на Востоке.

Вотъ почему, если-бы мы вздумали сопоставить эти миниатюры съ библейскими сценами въ мозаикахъ, украшающихъ главный корабль римской базилики Маріи Маджіоре, то мы должны были бы отдать безусловное предпочтеніе этимъ небрежно сдѣланнымъ миниатурамъ, ибо въ нихъ мы увидимъ и работу мысли, и сравнительное совершенство въ техникаѣ и исполненіи. Ихъ выборъ останавливается на сюжетахъ драматически интересныхъ, полно обставленныхъ; житейскія сцены исторіи сыновей Авраама, странствія и жизнь Іакова и Іосифа, иллюстрированныя столь подробно, напоминаютъ намъ позднеразвившійся античный романъ. Сцены обильны фигурами, но онѣ участвуютъ въ данномъ актѣ, лишними деталями пейзажа, но слагающимися въ пріятную картину; живое представленіе иллюстратора не чуждо еще поэзіи и наивности миеологическаго воззрѣнія. И, напротивъ, мы могли-бы сопоставить множество одинаковыхъ сценъ въ миниатурахъ и мозаикахъ, чтобы доказать внутреннее ничтожество мозаическихъ композицій, которыя то повторяютъ въ живописи всѣ недостатки римскихъ барельефовъ позднѣйшей имперіи, то утрируютъ хаотически туманный рисунокъ римскихъ фресокъ.

---

<sup>1)</sup> Vanduri, Imperium Orientale, 1711, т. I, р. III: Anonymi Patria, Никиты Хоніата «о стѣтуяхъ» ib., эпиграммы и пр.

Разсказъ вовсе лишенъ драматизма миниатюръ, и его грубый реализмъ довольствуется изображеніемъ множества фигуръ въ битвахъ, множества овецъ для стада и не затруднится помѣстить въ одну группу и пастуховъ Іакова, исполняющихъ извѣстный маневръ со стадомъ, и самого Іакова, принимающаго изъ рукъ ангела въ небесахъ свитокъ. Эти мозаики достаточно характеризуются и тѣмъ, что, иллюстрируя весь Октотевхъ, онѣ наибольшую часть сценъ посвящаютъ Исходу, видимо интересуются битвами Израильтянъ. Если, такимъ образомъ, въ самомъ Римѣ монументальное искусство не могло произвести ничего, кромѣ жалкаго копированія Траяновой и Аврелиевой колонны, то мы обязаны хотя въ предѣлахъ гипотезы указать на Востоку, какъ на единственный пунктъ, гдѣ возможно было начало новой художественной жизни. Мы имѣемъ такимъ образомъ въ Вѣнской Библии отрывокъ блестящаго труда, въ которомъ наглядно представлялась вся исторія возрожденія искусства на его родной почвѣ, совершавшагося въ продолженіи IV и V вѣковъ. Искусство вновь возвратило здѣсь и силы забытой техники, и свѣтлый характеръ представленія и любовь къ сочно блестящимъ краскамъ и стремленіе къ драматизму, выражающему полноту жизни личной, не знавшей римской солдатчины. Подобнаго же рода отношенія мы можемъ прослѣдить между этими мозаиками и извѣстнымъ свиткомъ, иллюстрирующимъ книгу Іисуса Навина.

Этотъ свитокъ<sup>1)</sup>, покрытый миниатюрами въ видѣ непрерывнаго фриза (подобіе барельефовъ Траяновой и Аврелиевой колонны), представляетъ одинъ изъ самыхъ характеристическихъ памятниковъ миниатюры античной и принадлежитъ по всѣмъ признакамъ V или VI в. Но такъ какъ свитокъ покрытъ подписями, объясняющими миниатюры, письма VIII или IX ст., то большая часть изслѣдователей вынуждена была принять, что миниатюры копируютъ древнѣйшіе оригиналы, чему и можно было впол-

Свитокъ кн.  
І. Навина,  
Ват. греч. 405

---

<sup>1)</sup> Въ Ватиканской библиотекѣ, Codd. gr. № 405, имѣетъ въ длину 10 метровъ, будучи фрагментомъ. Рисунки всѣхъ миниатюръ, но въ маломъ размѣрѣ, у Даженкура pl. 28—30; калки слѣданы лишь съ трехъ и неудовлетворительны. Описание у Румора *Ital. Forsch.* I стр. 166 сл.

нѣ повѣрить, судя по небрежнымъ копіямъ Даженкура<sup>1)</sup>. Но всякій, видѣвшій оригиналъ, отвергнетъ подобное предположеніе въ виду необыкновеннаго изящества и оригинальности его миниатюръ, несомнѣнно исполненныхъ художникомъ первой руки. И кто видаль когда либо копіи въ видѣ свитковъ 10 метровъ длины?<sup>2)</sup> Объясненіе этой загадки представляется крайне простымъ, когда мы замѣтимъ, что всѣ эти надписи и длинныя подписи сдѣланы безусловно позже самаго свитка, т. е. въ IX или даже X стол. скорописью и темными чернилами, при чемъ, напротивъ того, немногія подписи древнія, для горъ, городовъ и пр. сдѣланы уставомъ лапидарнаго письма V—VI в. безъ удареній и дыханій, притомъ въ такихъ мѣстахъ, гдѣ онѣ не безобразятъ собою (напр. колонкою на башнѣ) миниатюры, какъ тѣ позднѣйшія. Можетъ быть, убѣдительнымъ доводомъ послужить и то указаніе, что напр. двоякое изображеніе горы Гейваль одинъ разъ, написано уставомъ: *Ѣрос Гѣйвал* а въ другой скорописью *ѢеѢал*: не могутъ же эти надписи быть одновременны. Второе затрудненіе представляется въ самой технике миниатюры: одни хотятъ видѣть въ ней какой-то неизвѣстный процессъ, другіе утверждаютъ, что это живопись водяными красками. По нашему опыту, существованіе положенныхъ слоями на пурпуровой фонѣ бѣлыхъ бликовъ доказываетъ всего скорѣе, что это та же гуашь, только въ особомъ легчайшемъ растворѣ, при чемъ фонъ могъ быть покрываемъ и водяными красками; быть можетъ, послѣднее обстоятельство было причиною того, что нѣкоторые изъ красокъ до того поблѣднѣли, что съ трудомъ и только вблизи могутъ быть различаемы. При поверхностномъ разсмотрѣніи представляются только двѣ краски: свѣтло-коричневая для всѣхъ контуровъ, тѣней, почвы, тѣла и одежды, и пепельно голубая, а мѣстами также красная для

---

<sup>1)</sup> Таково мнѣніе самаго Даженкура, повторенное у Румора ib: *Shnaaze Gesch. d. bild. Künste*. III p. 238; *Notho, Gesch. d. christl. Malerei* I p. 43; *Piper, Myth. u. Symbolik* I, p. 24.

<sup>2)</sup> Лѣтописцы рассказываютъ, какъ о чудѣ: кодексакъ—свиткахъ Иліады и Одиссеи въ 120 метровъ длины (см. выше).

одеждъ, почему иные и думаютъ, что остальные краски сошли. Не для того, чтобъ опровергать подобное странное мнѣніе, но для исторіи техники мы опишемъ всѣ существующія краски. Въ одеждахъ мы чаще всего находимъ или желтоватую, или просто бѣлую краску; также непельно-голубую и пурпурную; голубья латы у воиновъ (желѣзныя) и желтоватая (т. е. золотая) у вождя. Свѣтло-коричневая служитъ какъ для контуровъ и тѣней, такъ даже при помощи сильныхъ свѣтовъ для изображенія листьевъ; съ оттѣнкомъ желтой она отмѣчаетъ тѣни на скалахъ. Особенную роль играетъ видимо пурпуръ, какъ наиболѣе обычная краска, потому что ею сдѣланы не только различныя детали напр. полосы (clavi), обувь у царей, но она же замѣняетъ краски: розовыя и красную: такъ кровь обрѣзанныхъ изображена пурпуромъ, такъ и тѣло мѣстами наведено легкимъ слоемъ пурпура, изображающаго румянецъ, а также отмѣняющаго мускулы и суставы на рукахъ и ногахъ. Но въ моделировкѣ лица обращаютъ на себя наше вниманіе рядомъ съ розовымъ оттѣнкомъ тѣла и рѣзкія зеленоватая тѣни, напоминающія раннюю византійскую технику.

Что касается самыхъ композицій, то всѣ художественныя достоинства миниатюръ: живость и драматичность дѣйствія, разнообразіе въ изображеніи и замыслѣ, замѣчательное расположеніе и группировка, и вообще весь блескъ легкой артистической манеры, сознающей свою силу и связь съ античнымъ искусствомъ— только болѣе заставляютъ насъ сожалѣть о томъ, что эти богатые средства потрачены на содержаніе пустое и задачу маловажную. Въ средѣ этихъ скучно однообразныхъ сценъ или батальныхъ, или церемоніальнаго содержанія, мы мало встрѣчаемъ интереса и въ типахъ; но какъ въ немногихъ женскихъ фигурахъ, такъ и въ двухъ вариантахъ мужскаго типа: одинъ — молодецъ съ вьющимися волосами, похожій на амура или на Аполлона, и другой — бородатый мужчина съ нѣсколько вульгарнымъ лицомъ въ цвѣтѣ силъ, мы находимъ безусловно чистый греческій овалъ. Легкое видоизмѣненіе этого типа заключается въ короткомъ нѣсколько вздернутомъ носѣ и въ нѣкоторой угловатости верхней

части лица, часто напоминающей обычные типы Византийскаго искусства <sup>1)</sup>.

Главнѣйшій интересъ этихъ композицій сосредоточивается на олицетвореніяхъ городовъ, горъ и рѣкъ, которыя соперничаютъ по замыслу съ своими античными оригиналами и въ данное время указываютъ на пробужденіе художества послѣ долговременнаго застоя. Въ порядкѣ слѣдованія первая фигура представляетъ Иорданъ, изображенный сзади (какъ всегда изображались рѣки въ античной живописи); прекрасная классическая фигура, драпированная пурпурнымъ гиматіемъ, опирается на поваленную за спиною урну и держитъ въ правой рукѣ вѣтвь или стволъ дерева. Гора Галгаль полулежа, съ рогомъ изобилія, юная фигура; ей соответствуетъ по другую сторону сцены подобная же фигура горы или холма по античному переводу съ вѣтвью (подпись: βουδος τῶν ἀχρῶστων). Иерихонъ—женская фигура, въ градской коронѣ, сидя на скамьѣ, въ раздумьи; возлѣ нея блюдо; эта же фигура въ отчаяніи въ сценѣ паденія стѣнъ, съ брошеннымъ на землю рогомъ изобилія. Городъ Гай, женская фигура съ развернутымъ свиткомъ въ лѣвой рукѣ, правую опирается на скалу; та же фигура въ позѣ устремленнаго вниманія опирается на рогъ изобилія. Гора Гемекахоръ съ вѣтвью въ правой рукѣ полулежа, юная мужская фигура; гора Геваль полулежа, правая рука для большаго выраженія покоя, (а не ужаса, какъ думаетъ Пиперъ) заброшена за голову; другое изображеніе ея же, съ переброшеною ногою за ногу (фигура Микель Анжеловскаго дня); всѣ фигуры горъ легко одѣты хламидою, накинутаю на нижнюю часть тѣла. Городъ Гаваонъ—наиболѣе изящная женская фигура и фи-

---

<sup>1)</sup> Изъ такъ называемыхъ признаковъ Византизма мы встрѣчаемъ паденіе челома и другіе способы выраженія и знаки почтенія, напр. покоренные подходятъ къ Навину, простирая руки, покрытыя верхнею одеждою. Способъ греческаго благословенія употребляется очень часто: какъ самое благословеніе и какъ особый жестъ, выражающій почтеніе: у Иисуса Навина передъ архангеломъ и у его приближенныхъ передъ нимъ самимъ.

гура другого неизвѣстнаго города <sup>2)</sup>, все это, правду сказать, довольно однообразнаго типа, единственная заслуга котораго его античное происхожденіе. Болѣе интереса имѣють поэтому фигуры, въ которыхъ античный типъ представляетъ и христіанское содержаніе, напр. Арх. Михаилъ съ мечемъ передъ Навиномъ.

И такъ, разсмотрѣвъ древнѣйшіе лицевые кодексы, мы не нашли между ними ни одного, который представлялъ бы въ полномъ смыслѣ произведеніе новаго христіанскаго искусства; на противъ того, мы видѣли въ нихъ или обломки чистаго античнаго искусства, уцѣлѣвшіе въ коніяхъ или прямыхъ подражаніяхъ, или же временное возрожденіе того же искусства. Это возрожденіе проявляется какъ въ улучшеніи внѣшней стороны искусства: техники, рисунка и композиціи, такъ и въ нѣкоторомъ оживленіи, если не самыхъ идей и образовъ, то манеры представленія, не чуждой живаго и естественнаго драматизма, къ которому искусство перешло, освободившись отъ оковъ римскаго плѣненія, и мертвившей его пустоты и форменной выправки. Вотъ почему, не находя на почвѣ римской ничего, что бы могло объяснить намъ эту новую жизнь искусства, полагаемъ, что она заключалась въ перенесеніи художественной дѣятельности на почву Греціи и была, по этому, возрожденіемъ собственно греческаго искусства. Понятно, что это обстоятельство еще ближе объясняетъ намъ тѣ тѣсныя связи античнаго искусства съ византійскимъ, которыя опредѣлили навсегда извѣстныя черты и направленія въ собственно византійской миниатюрѣ. Но въ своемъ анализѣ древнихъ кодексовъ, особенно Вѣн. Библии, свитка I. Навина и друг. мы постоянно останавливались на одномъ наиболѣе характерномъ свойствѣ ихъ рисунковъ, которое проникаетъ самыя композиціи и сюжеты, то скрываясь иногда за классическими идеальными образцами, то господствуя на просторѣ. Это свойство составляетъ цѣлое явленіе, или вѣрнѣе, направленіе искусства и получило въ эстетикѣ названіе *натурализма*, т. е. такого художественнаго

---

<sup>2)</sup> Объ олицетвореніяхъ рѣки см. Пипера *Symb. u. Myth. Th. 2.* стр. 506, горъ стр. 477, о городахъ стр. 627.

міровоззрѣнія, когда искусство, не отрѣшаясь отъ созданнаго идеала, ищетъ, однако-же, образовъ въ самой природѣ, хотя бы въ грубѣйшихъ формахъ, лишь бы оживить мертвый идеаль. Въ отличіе отъ реализма, въ которомъ искусство ставитъ въ принципъ себѣ изображеніе дѣйствительности и стремится ею ограничиться (хотя никогда этого не достигаетъ, ибо всякое искусство идеально), натурализмъ видитъ въ дѣйствительности только подробность, прикрасу, пріятное развлеченіе глазъ.

Наука исторіи искусства можетъ отнынѣ выставить своимъ закономъ, что всякое искусство въ своемъ полномъ развитіи и своемъ зародышѣ *идеально*, какую бы степень его мы подъ этимъ именемъ ни разумѣли,—будетъ ли это совершенное изображеніе высшаго божества, или хитрый синтаксисъ геометрической орнаментации посуды и утвари, который созданъ человѣкомъ, какъ первое извѣстное проявленіе его художества. Чѣмъ свѣжѣе, сильнѣе и живучѣе искусство, тѣмъ полнѣе его идеальная сторона, и тѣмъ болѣе примирается она или сливается съ реальною основою, а въ ихъ полномъ сопроникновеніи заключается загадка процвѣтанія искусства. Напротивъ того, натурализмъ, т. е. подчиненіе искусства дѣйствительности, безъ исканія въ ней идеала, есть существенная черта паденія, старчества и даже полного вымирания искусства, признавшаго свое безсиліе въ идеальномъ творчествѣ. Но, оставя строгую историческую почву, обратимся къ апріорной эстетикѣ въ ея лучшимъ представителѣ—Фишерѣ: натурализмъ есть оппозиція противъ стиля, противъ основнаго художественнаго міровоззрѣнія; онъ ведетъ къ природѣ <sup>1)</sup>, но этотъ переходъ къ дѣйствительности совершается въ сферѣ сложившагося искусства, когда оно, чуждаясь идеальнаго творчества, поступаетъ подъ руководство чистаго инстинкта; дѣятельность этого инстинкта случайна, а первоначальная свѣжесть, при отсутствіи шедлы, отзывается грубостью природы и скоро цѣпенѣетъ въ привычныхъ формахъ <sup>2)</sup>. Пусть этотъ приговоръ не различаетъ въ своей

<sup>1)</sup> Vischer, Fr. Th. Aesthetik, 1854, 5 т., 3 ч., II, 514.

<sup>2)</sup> ib. III, стр. 62 сл., 98 сл., 100, 134 и пр.



общности натурализма отъ реального направленія, которое является временно, какъ плодотворная борьба противъ рутинны, школы, безсильнаго идеальничанья, и составляетъ силу такихъ великихъ дѣятелей на поприщѣ идеальнаго искусства, какъ Дюреръ и Гольбейнъ, но надъ этою характеристикомъ явленія слѣдуетъ останавливаться, прежде чѣмъ, замѣтивъ въ средневѣковыхъ византійскихъ или западныхъ произведеніяхъ черту натурализма, радоваться ей, какъ искрѣ свѣжей жизни. Это оживленіе поучается разложеніемъ идеала, и мы встрѣтимся съ его результатами въ послѣднюю эпоху византійскаго искусства.

Теперь же для насъ важно лишь признать вообще, что и античное искусство, несмотря на свои, повидимому, закрѣпощенные идеалы, кончало жизнь свою подобнымъ же явленіемъ, и если этого не чувствовалъ изслѣдователь въ церемоніальныхъ мозаикахъ и диптихахъ, то обильно находитъ въ миниатюрахъ.

Наконецъ, эта вѣтвь античнаго искусства безусловно, однакоже, принадлежитъ исторіи новаго христіанскаго искусства и вполне выражаетъ общій характеръ искусства въ первые пять вѣковъ христіанской эры. Эти иллюстраціи Илиады и Бытія, соответствующія эпическимъ поэмамъ III и IV вѣковъ <sup>1)</sup>, глубже характеризуютъ это искусство въ его внутреннемъ существѣ, силахъ и направленіи, чѣмъ напр. иныя мозаики. Оставимъ въ сторонѣ самое богатое содержаніе новыхъ идей и фактовъ христіанской вѣры, представляемыхъ живописью катакомбъ (хотя и здѣсь должно еще отдѣлать обширную и невыдѣленную область идей общихъ, напр. о безсмертіи, разработавшихся языческимъ искусствомъ) чтобы видѣть, что сдѣлало здѣсь само искусство. Мы найдемъ лишь условные знаки іероглифическаго характера, холодную схему представленія, которой художественная сторона цѣлкомъ заимствована изъ античнаго искусства. Всѣ формы изображенія, вся концепція безусловно имѣютъ характеръ временный;

---

<sup>1)</sup> Примеромъ ихъ можетъ служить метрическое изложеніе Исхода испан. пресвит. Ювенкусомъ Аквиліномъ жив. въ IV в. См. *Pitra, Spicilegium Solesm.*, I стр. 171—261.

работа живописца, хотя назначенная для вѣчнаго жилища, носитъ всѣ признаки скороспѣлой, необдуманной, она беретъ на мѣстѣ готовые, казенныя формы и не ищетъ новыхъ типовъ, созданія новыхъ композицій. Исторія иконографіи раскрываетъ намъ нынѣ всю историческую исключительность этого искусства, котораго временныя формы или остались, какъ и были подъ землею и не вышли наружу вмѣстѣ съ торжествующимъ христіанствомъ, или быстро утратили свою годность. Скульптуры саркофаговъ, стояція въ первые три вѣка въ тѣснѣйшей связи съ искусствомъ катакомбъ вообще, (разумѣя, здѣсь какъ монументальную живопись ихъ фресокъ такъ и мелкія подѣлки, въ родѣ извѣстныхъ донынешь стеклянныхъ сосудовъ *vetri ornati*) и пр., столь же мало даютъ для собственно христіанскаго искусства и также мало участвовали въ дальнѣйшемъ его развитіи. Лишь въ IV и V вѣкѣ эта вѣтвь скульптуры начинаетъ нѣсколько расширять область своего представленія (два саркофага съ изображеніемъ Страстей Господнихъ въ Латеранѣ), но общій характеръ, стиль, остается тотъ-же, какъ будто бы скульптура была немислима внѣ античнаго искусства; таковы напр. барельефы двери базилики Св. Сабинны <sup>1)</sup>). Извѣстно, насколько античны по стилю и даже сюжетамъ древнѣйшіе диптихи; церковнаго происхожденія диптихи появляются не ранѣе VI вѣка, равно какъ и сюжеты религіознаго содержанія не могутъ быть указаны ранѣе этого времени. Такимъ образомъ, собственно христіанское искусство является съ мозаиками, но первыя произведенія этого рода представляютъ намъ также замѣчательное смѣшеніе элемента языческаго какъ единственно возможной въ эту эпоху художественной формы въ типѣ, орнаментѣ, композиціи съ идеями и содержаніемъ христіанскими. Мозаики бывшаго баптистерія Константина—нынѣ S. Costanza представляютъ намъ по сводамъ обходящаго корридора пологъ, богато украшенный орнаментами всякаго рода, въ

---

<sup>1)</sup> Этотъ замѣчательнѣйшій памятникъ древне-христіанскаго искусства, о котоу омъ скоро появится наше разсужденіе, принадлежитъ V или VI вѣву и представляетъ иконографическое дополненіе къ саркофагамъ.

которые вплетены разныя фигуры аллегорическаго значенія и цѣлыя сцены: геніи собирають виноградъ, везуть его на упрямыхъ ослахъ, дають дружно въ прессуарахъ <sup>1)</sup>. Знаменитая мозаика церкви Св. Пуденціаны IV в. въ единственно сохранившихся фигурахъ Церкви изъ Іудеевъ и Церкви изъ язычниковъ—все остальное почти сплошь новая реставрація—даётъ благороднѣйшіе типы античнаго искусства. Тоже самое относится и къ двумъ тождественнымъ мозаическимъ изображеніямъ въ базиликѣ Св. Сабинны. Что касается мозаикъ нефа Маріи Маджіоре, то мы уже имѣли случай опредѣлить ихъ отношеніе къ христіанскому и античному искусству. Мы находимъ отчасти тотъ же характеръ даже въ знаменитыхъ мозаикахъ триумфальной арки этой базилики, но вмѣстѣ съ тѣмъ этотъ важнѣйшій памятникъ христіанской вѣры и искусства какъ бы разрываетъ разомъ классическую завѣсу: колоссальная попытка иконописно-торжественнаго исповѣданія вѣры.

Недаромъ католическая церковь указываетъ на эти мозаики, какъ и было еще въ древности, какъ на непреложное свидѣтельство божескаго почитанія Дѣвы Маріи въ древне-христіанской церкви. Правда, съ другой стороны, въ типахъ и образахъ этихъ мозаикъ мы еще видимъ болѣе античное, нежели христіанское искусство или, по крайней мѣрѣ, переходъ отъ перваго къ второму <sup>2)</sup>. Мы видимъ здѣсь чисто эпическій приѣмъ

---

<sup>1)</sup> Изображенія въ двухъ абсидахъ, представляющія Христа, подающаго Апостолу (?) Евангеліе, и дающаго миръ между Петромъ и Павломъ, принадлежатъ позднѣйшей эпохѣ—V—VI вѣку, какъ въ томъ свидѣтельствуется непоколебимо ихъ стиль. Новую попытку отнести ихъ ко временамъ Константина съ подробнымъ анализомъ см. въ статьѣ г. Евг. Мюнца въ *Revue Arch.* за 1876 г. Впрочемъ и въ этихъ мозаикахъ есть много чертъ, представляющихъ характеръ искусства въ IV—V вѣкахъ, какъ напр. въ типѣ Христа, который одинъ разъ молодъ и съ маленькою бородою, другой разъ скорѣе въ типѣ Бога Отца. Евангелистъ является безбородымъ. По сторонамъ его десять (а не девять, какъ считаютъ г. Мюнцъ и Кроу) пальмъ вмѣстѣ съ нимъ должны, по моему мнѣнію, изображать одиннадцать Апостоловъ съ Христомъ по Воскресенію.

<sup>2)</sup> Къ величайшему сожалѣнію, эти замѣчательнѣйшія мозаики Рима никогда не были срисованы и изданы сколько-нибудь удовлетворительно (см.

въ прославленіи Дѣвы и Богоматери въ шести сюжетахъ, расположенныхъ тройнымъ фризомъ по аркѣ. Художникъ обработываетъ свои композиціи живописно, какъ бы прилично было въ миниатюрѣ, а не иконописно, какъ слѣдуетъ въ колоссальной мозаикѣ, т. е. въ томъ родѣ живописи, какой христіанское искусство избрало для монументальнаго представленія, тогда какъ мозаика античная рѣдко имѣла колоссальные размѣры и потому была инаго характера. Мы видимъ во многихъ сценахъ величавую архитектурную обстановку: храмъ, городъ, колоннада представляетъ храмовой дворъ или атриумъ въ сценѣ Срѣтенія (впослѣдствіи же всегда сцена происходитъ передъ престоломъ) <sup>1)</sup> вездѣ видимъ группы народу, воиновъ, священниковъ и пр.; въ Благовѣщеніи ангелъ изображенъ летящимъ вверху, вмѣстѣ съ голубемъ Духомъ Святымъ; особенно характерную деталь представляетъ рядомъ со сценою Срѣтенія храмъ, дворъ котораго наполненъ голубями, и гдѣ слуга или другое лицо собирается принести жертву — эта подробность наминаетъ миниатюры *Виргилія*. Поклоненіе волхвовъ представлено съ любопытными нѣсколько римско-античными подробностями: Христосъ Младенецъ сидитъ на громадномъ тронѣ достаточномъ для трехъ лицъ, по сторонамъ его сидятъ: церковь языческая въ богатомъ дѣвическомъ нарядѣ какъ юная дѣва <sup>2)</sup> и церковь іудейская какъ старая матрона въ пенулѣ (прежде ее принимали за самое Богородицу) со свиткомъ. Богородица тоже является въ этомъ пышномъ костюмѣ знатной римской дѣвы (какъ *Агнеса*) съ косымъ вырѣзомъ столы, оплечьями и коронкою. Весь

---

*Ciampini*, t. I tab. 49). Описанія же всѣ небрежны и невѣрны. Самыя мозаики погружены въ мракъ и нужно много разъ ихъ смотрѣть, даже для того только, чтобы удовлетворительно разобрать композицію. Оба края арки наконецъ срываны нынѣ и прикрыты, такъ что крайнія фигуры или невидны или видны на половину. Большая же заслуга соч. Флѣри *L'Évangile* 1875, что оно сообщаетъ много рисунковъ мозаикъ, хотя нѣсколько годныхъ.

<sup>2)</sup> По слову Павла Кор. II гл. II, 2; *Кирилл* Ал. въ соч. О поклоненіи въ Духъ составляетъ ц. язычниковъ съ дѣвою Сепфорою, дочерью жреца призванною къ Богу для сочетанія съ Моисеемъ, см. *Migne, Patrol. s. e. t. 68, стр. 259.*

<sup>1)</sup> Замѣчательная иконографическая подробность, имѣвшая знаменатель-

на любопытна и вмѣстѣ крайне затруднительна для объясненія сцена, которую обыкновенно толкуютъ какъ поученіе Христа во храмѣ: изъ известнаго города вышедшая толпа народу въ изумленіи остановилась (если не вышла на встрѣчу) передъ Младенцемъ; подошедшіе сзади Госифъ и Мать протягиваютъ въ нему руки, а два ангела указываютъ имъ на изумленную группу; впереди толпы мужчина въ золотой туникѣ, голубой хламидѣ съ табліономъ пурпурнымъ, діадемъ и красныхъ сапожкахъ долженъ изображать царя, потому что мы видимъ всѣ подробности и безусловные атрибуты костюма византійскихъ императоровъ; рядомъ съ нимъ мужчина въ одномъ гиматіи уперся длинною палкою въ землю, это тѣлохранитель; сзади вельможи въ красныхъ и золотыхъ хламидахъ. Можетъ быть, мы имѣемъ передъ собою проповѣдь Христа въ Іерусалимскомъ храмѣ, но съ какими то неизвестными намъ (въ известныхъ изданіяхъ ничего не находится) подробностями апокрифическаго характера, представляющими торжественную встрѣчу Младенца царями и вельможами <sup>1)</sup>.

Напротивъ того, несомнѣнно, новыя формы и типы, сложены сюжетовъ на новыхъ началахъ находимъ мы въ мозаикахъ Равенны V стол., какъ напр. въ Баптистеріи и ц. С. Аполлинарія Нового: строго монументальныя задачи, осмысленная опредѣленность типовъ не только главныхъ, но и второстепенныхъ, выработка композицій

---

ный смыслъ: позднѣйшіе писатели: Левъ имп., I. Зонара, Германъ, Дамаскинъ особенно указываютъ, что Марія пришла въ самый храмъ, а не стала передъ дверьми его, какъ подобало жевѣ по кн. Левитъ XII, 1—7; *Legenda Aurea* Іакова de Voragine стр. 159, также; иные даже, что самъ Захарія ввелъ Дѣву внутрь и указалъ на чудо. Гомиліи и повѣствованія древнихъ О. Ц. (и приписываемыя имъ) о Срѣтеніи: Аеванасія Ал. (?) въ *Patrol.* с. с. томъ 28, Кирилла Ал. (Θεοδοτᾶ) т. 77-й, Кирилла Іерус. (?) т. 33-й, Григорія Нисскаго т. 46-й, Іоанна Зл. т. 50-й, Гезихія Іерусал. т. 93-й, даже Германа о Введеніи томъ 98-й *этою не содержитъ*. Праздникъ Срѣтенія съ 552 г. См. кодд. у *Lambecius* IV, 298,307; VIII, 52,154, 155,823. Кириллъ Алекс., гдѣ онъ доказываетъ, что Богородица не нуждалась въ обычномъ очищеніи, см. соч. „О поклоненіи“, кн. 15, *Patrol.* с. с. томъ 68, стр. 1006, въ комментар. Ев. Луки *ibid.* т. 70, стр. 501.

<sup>1)</sup> Рис. въ изд. Rohault de Fleury, *L'Évangile*, pl. 30.

притомъ не въ томъ живописномъ направленіи, какое мы видѣли, но съ характеромъ иконописи. Среди античныхъ орнаментовъ и сценъ въ мозаикахъ усыпальницы Галлы Плацідіи изображенъ Св. Лаврентій, съ крестомъ на плечахъ и раскрытымъ Евангеліемъ идущій въ костру, величаво-античная фигура, но по замыслу и идеѣ принадлежащая христіанскому искусству. И это явленіе ясно-опредѣлившагося въ своихъ задачахъ искусства убѣждаетъ насъ, когда мы сопоставимъ его съ современными римскими произведеніями, повторяющими древне-христіанскіе образцы, что мы видимъ здѣсь новое движеніе художества. Это движеніе съ теченіемъ времени слагается въ широкое и знаменательное явленіе исторіи, образуетъ эпоху процвѣтанія, и независимо отъ спеціально-мѣстнаго византійскаго характера и происхожденія, начинаетъ собою развитіе собственно христіанскаго искусства. Мы увидимъ что это развитіе сосредоточивается исключительно въ области Византіи, и что вся эта эпоха составляетъ собственно *первый періодъ* исторіи византійскаго искусства, или эпоху его процвѣтанія, къ которой и переходимъ.

## II.

Первое по порядку мѣсто между лицевыми рукописями *періода процвѣтанія* византійской миниатюры и искусства занимаетъ Вѣнскій *Діоскорида*, написанный около 500 года <sup>1)</sup> и несомнѣнно, въ Византіи. Пять великолѣпныхъ миниатюръ и множество изображеній на поляхъ, блестящихъ красками и представляющихъ растенія, животныхъ и птицъ, исполнены, безусловно,

Код. Діоско-  
рида Вѣн.  
Библ. греч.  
№ 5.

<sup>1)</sup> Такъ наз. *большой*, им. 12 д., иначе въ боль. 4°, 491 листъ, № 5, Вѣн. бібліотеки. Писанъ для Юліаны, дочери Плацідіи и Аниціи Олибрія, императора Запада, ум. въ 472 г. Рисунки изданы въ «комментаріяхъ о Библиотекѣ» Петра Ламбеція. Изд. Коллара. 1776 г. т. 3 ѳ; у Даженкура рl. 26—три большихъ миниатюры; Лабарта изображеніе Юліаны, но вполнѣ удовлетворительное. Одинъ рис. Діоскорида въ Сборникѣ общ. древне рус. иск. за 1866 г. къ ст. прое. Буслаева. Пассери издалъ миниатюру Юліаны-Аниціи какъ неизвѣстный памятникъ въ прибавленіи къ Gori, *Thes. vett. dipt.: Expositio in monum.* р. 60, таб. 90-я.

мастеромъ первой руки и даютъ отличный образецъ возрожденнаго античнаго искусства на византійской почвѣ. Византійскій элементъ, слѣдовательно, заключается, прежде всего въ усовершенствованіи античной техники, сохранившейся не только въ преданіи, но и въ живомъ употребленіи хотя значительномъ упадкѣ; затѣмъ въ выборѣ и предпочтеніи особенно блестящихъ и свѣтлыхъ красокъ согласно съ житейскими привычками византійской роскоши, — отсюда начинается обильное употребленіе розовой краски для одеждъ, — что заставляеть художника пренебрегать часто формами предмета и своимъ рисункомъ, лишь бы удовлетворить тонкому чувству краски и пріятности впечатлѣнія. Живописцемъ руководило не «правило вѣрности природѣ», какъ поверхностно замѣчаетъ Ваагенъ, но уже извѣстное сложившееся эстетическое воззрѣніе, которое и погубило впоследствии византійское искусство и миниатюру; оно преслѣдуетъ въ предметѣ, отдѣльной фигурѣ или цѣлой композиціи ту сторону, которая кажется съ перваго раза наиболѣе характерною, и забываетъ о всѣхъ другихъ, о соотношеніи, мѣрѣ и естественности. Это стремленіе, къ характерности было обусловлено въ византійскомъ искусствѣ ремесленною постановкою художника, необходимостью выработать для обихода мастерской схему фигуры, сцены, красокъ и пр. Вотъ почему византійское искусство сразу выдѣляется своею спеціальною манерою, а впоследствии такъ страдаетъ отъ схематичности, условности, казенности типовъ и композицій. Какъ скоро мастеръ въ извѣстномъ представленіи нашель характеристическую его сторону, онъ разрабатываетъ исключительно ее и подчиняеть ей все остальное. Нельзя же думать напр., что византійскій миниатюристъ, умѣя нарисовать фигуру, не могъ затѣмъ никакъ ее поставить какъ слѣдуетъ, — внутренняя причина этихъ недостатковъ та, что онъ не заботился и не думалъ о нихъ; для него было достаточно, если кончики носковъ этой фигуры прикасаются къ землѣ: такимъ образомъ недостатки византійскаго искусства суть скорѣе результаты витайской привычки, нежели дѣтскаго безсилія. Иначе говоря, для живописца, исполнившаго сцену въ изящной античной композиціи и наполнившаго ее блескомъ и гармо-

нѣю разнообразныхъ красокъ, было почти безразлично, не страдаютъ ли фигуры неправильностью рисунка, устойчиво-ли поставлены онѣ на ногахъ и дѣйствительно ли онѣ посажены на стулья и кресла или только прислонены къ нимъ. Всѣ недостатки этого рода и всѣ достоинства находимъ мы въ Діоскоридѣ, который даетъ намъ уже полную византийскую манеру въ рисункѣ и технику; мы находимъ здѣсь и густую гуашь, которая по сочности красокъ превосходитъ эмаль, но сильно лупится и потому была причиною сильнаго разрушенія миниатюръ; слои свѣтовъ: пепельныхъ, красныхъ, розовыхъ по коричневому тѣлу и лицу; золотой хитонъ шраффируется мелко золотомъ по коричневому полю, какъ бы въ эмали; по бѣлой одеждѣ идутъ голубоватая и зеленая тѣни.

На выходномъ листѣ находится изображеніе павлина—древняго символа безсмертія и смѣны времени года, изображеніе котораго встрѣчается уже въ катакомбахъ Калликста: извѣстна привязанность христіанской литературы къ этой эмблемѣ. За этимъ выходнымъ слѣдуютъ листы съ другими парадными миниатюрами: 1) семь древнихъ медиковъ сидятъ, расположившись триклиніемъ, и разсуждаютъ о медицинѣ: Хиронъ Гиппокентавръ (съ лошадиными формами тѣла отъ пояса; на плечахъ шкура; у Ламбеція же, ошибочно, съ человѣческими) Махаонъ и др.; бесѣда крайне живая, горячая, съ сильными драматическими жестами. 2) Семь другихъ медиковъ бесѣдуютъ въ томъ же расположеніи; въ центрѣ спорятъ Галенъ съ Діоскоридомъ (врачъ, жившій при Августѣ, изъ Киликіи); всѣ другіе внимательно слушаютъ, но двое не согласны; одинъ Никандръ играетъ съ послушной змѣею. 1). Что обѣ миниатюры повторяютъ древній оригиналъ, доказательствомъ служитъ небольшая мозаика изъ термъ Каракаллы, нынѣ въ виллѣ Альбани, въ галлерей Канта (изд. Винкельманомъ), изображающая въ томъ же расположеніи и характерѣ школу семи врачей. Обѣ миниатюры имѣютъ золотой фонъ, совершенно не идущій къ композиціи. 3)

---

<sup>1)</sup> Можно различить, что употребляются по преимуществу жесты греческаго и латинскаго благословенія, притомъ въ соответствіи, такъ что бесѣдующіе взаимно отвѣчаютъ другимъ жестомъ.



Діоскоридъ сидитъ въ складномъ креслѣ въ голубомъ пышномъ гиматіи и, держа въ лѣвой рукѣ свитокъ, указываетъ на мандрагору, которую представляетъ ему εβραεис (позднѣйшая надпись: σοφία) прекрасная женская фигура въ золотомъ безрукавномъ хитонѣ и пурпурномъ гиматіи; на шеѣ ея жемчужное ожерелье, а на рукѣ браслетъ; волосы собраны назадъ; древне-греческій образъ, сдѣлавшійся типическимъ для олицетвореній въ византійскомъ искусствѣ. Передъ золотымъ подножіемъ Діоскорида собака, умирая отъ съѣденнаго растенія, опрокидывается въ корчахъ. Фонъ миниатюры синій, живописный. 4) Діоскоридъ и живописецъ описываютъ и срисовываютъ растеніе мандрагору, которую держитъ передъ ними та же фигура, но въ голубомъ хитонѣ съ рукавами и вышитымъ перлами воротомъ; на головѣ діадема. Мастеръ въ короткомъ и подпоясанномъ хитонѣ розоваго цвѣта и длинныхъ черныхъ сапожкахъ, какъ прилично рабочему. Сцена представляетъ внутренность портика съ коринтскими колоннами и нишею, которой сводъ имѣетъ форму раковины <sup>1)</sup>. 5) Внутри медальона, котораго плетеная кайма образуетъ по краямъ нѣсколько угольныхъ полей, изображена на золотомъ тронѣ, несомомъ орлами, Юліана въ блестящемъ византійскомъ орнатѣ: пурпурной туникѣ съ широкими золотыми полосами и золотомъ гиматіи; на головѣ діадема съ жемчугомъ и съ пряжкой или бантомъ на лбу; въ ушахъ жемчужныя подвѣски; голову накрываетъ красная повязка, завязанная назадъ; спереди положена коса, накрытая жемчужною сѣткою; лицо Юліаны изношеннаго византійскаго типа чрезвычайно напоминаетъ Θεодору. Держа книгу въ лѣвой рукѣ, она принимаетъ другую отъ нагаго крылатаго гонія πῶδος τῆς σοφίας κτίστου; закутанная въ бѣлыхъ одеждахъ фигура, падшая передъ ея трономъ, — εὐχαριστία τε φίλ олицетвореніе, характеризующее византійскую принцессу (Ваагенъ принялъ по ошибкѣ за писца). По сторонамъ Юліаны двѣ классическія фигуры φρόνησις и μεγαλοψυχία: первая съ золотою эгидою на груди (или золотыми монетами), а вторая держитъ книгу, какъ неотъемлемыя спутницы византійскаго

<sup>1)</sup> См. эту архитектуру въ мов. Союзни, Texier and Pullan, Byzantine architecture 1864.

двора; у трона два круглых ящика со свитками; по каймѣ идетъ исчезающая хвалебная надпись. Въ угловыхъ поляхъ изящныя, ювелирно мелкія композиціи изображаютъ геніевъ, занимающихся разными художественными производствами — намекъ на дѣятельность принцессы, а можетъ быть, и на построение ею церкви Божіей Матери въ Константинополѣ въ 505 году. Фонъ темно-голубой.

Орнаментика этихъ миниатюръ безусловно новаго сложенія, хотя пользуется также элементами античными; такова напр. красная каемка, которую мы видѣли во всѣхъ древнѣйшихъ миниатюрахъ, но которая сохраняется миниатюрою византійскою до позднѣйшаго времени, служа подтвержденіемъ того, что писцы и каллиграфы Византіи всегда имѣли передъ собою древнѣйшіе образцы. Затѣмъ: лавровый вѣнокъ, перевитый лентою, перегибающіяся по пурпурному фону волоты съ акантами въ углахъ представляютъ античное наслѣдіе. Напротивъ того, своеобразный и излюбленный византійскій орнаментъ составляютъ мозаичскіе разноцвѣтные кружки со вписанными крестами или другимъ дѣленіемъ, а также штучная радужныхъ цвѣтовъ полоса по золотой или голубой каймѣ (см. рисунки мозаикъ Св. Софіи у Зальценберга и Солунскихъ церквей у Тексье и Пуллана въ указ. соч.).

Но какъ ни великолѣпна эта первая византійская рукопись, ея миниатюры по самымъ сюжетамъ своимъ мало характеризуютъ искусство христіанское: онѣ близки только къ диптихамъ и античнымъ мозаикамъ.

Важнѣе другая лицевая рукопись съ датой въ этомъ періодѣ—сирійское Евангеліе, писанное монахомъ Рабулою въ 586 г. по Р. X. <sup>1)</sup> Хотя эта рукопись отдѣлена отъ Діоскорида почти

Сирійское  
Еванг. Лавр.  
Баба., код 56.

---

<sup>1)</sup> Находится въ Лаврентіанской Библіотекѣ, во Флоренціи, Sng. Cod. 56. Писано въ монастырѣ Іоанна, въ Загбѣ, городѣ Месопотаміи. Въ XI в., по указу патріарховъ Антиохіи кодексъ перешелъ въ монастырь Божіей Матери въ Богрѣ, оттуда въ другой въ Канзубинѣ близъ Ливана, и уже въ XV в. поступилъ въ Библіотеку. Миниатюры приложены (переплетчикомъ) въ концѣ, тогда какъ по своему назначенію должны были быть съ начала, на 14 отдѣльныхъ листахъ, считая какъ большія такъ и виньетки канонровъ. Листы эти варварски обрѣзаны, такъ что края многихъ виньетокъ пропали.

столѣтіемъ, и между другими иллюстрированными кодексами этого періода могутъ быть болѣе древніе, но памятникъ съ датой всегда имѣетъ преимущественное право быть разсматриваемымъ прежде другихъ, а Евангеліе Рабулы и независимо отъ того, — по своимъ миниатюрамъ, ихъ композиціи и техникѣ, отчасти принадлежитъ періоду предшествующему. Эта рукопись возникла въ провинціи, куда новое художественное движеніе должно было приходить гораздо позже мѣстностей ближайшихъ въ центру.

Предварительно замѣтимъ, что техника во всѣхъ миниатюрахъ безусловно одна и таже<sup>1)</sup>, слѣдовательно, какъ большія миниатюры, такъ и виньетки принадлежатъ одному времени и всѣ рисованы тѣмъ-же каллиграфомъ Рабулою. Небрежная грубость или техническая неумѣлость исполненія и напротивъ, искусство композиціи указываютъ на то, что миниатюристъ долженъ былъ пользоваться готовыми оригиналами. Техника представляетъ паденіе античной, ее ближе всего можно сравнить съ плохими миниатюрами Вѣнскаго Бытія. Для усиленія тѣни живописецъ употребляетъ обильно черные контуры, и часто прибѣгаетъ въ этому средству и для того, чтобы очертить ясное фігуру, но уже послѣ того, какъ она исполнена въ краскахъ, а не предварительно ее намѣчая, какъ дѣлается въ XII, XIII вѣкахъ, когда очеркъ иллюминруется красками. Контурны назначены помогать художнику и въ группахъ, когда нужно отдѣлать фігуры и въ случаѣ совпаденія темныхъ цвѣтовъ, за отсутствіемъ свѣто-тѣни. Краски также просты и несложны и лишены моделировки; какъ мѣстную черту, свойственную сирійскому Востоку, можно отмѣтить любовь

---

Описаніе миниатюръ, но неудовлетворительное находимъ у Даженкура; рисунки: у Даженкура pl. 27. (Вознесеніе и нѣсколько деталей), Лабарта съ красками и образцовой вѣрности pl. 80 — Распятіе. Наконецъ въ *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa* падре Гарруччи, Prato, 1873—6 fol. на листахъ 136—140 рисунки 3 большихъ миниатюръ и канонъ, но не передаютъ вовсе оригинала.

<sup>1)</sup> Замѣчаемъ это потому, что есть ошибочное мнѣніе, будто-бы нѣкоторыя изъ миниатюръ позднѣе VI вѣка; основаніе этому видятъ въ орнаментикѣ, которая-де имѣетъ формы VIII—IX стол. и сходна съ каролингскою.

къ красному, господствующую въ деталяхъ, одеждахъ — даже ангеловъ, нимбахъ, заревъ и пр. Свѣта или оживки наложены сильно и мѣстами слишкомъ широко, утрируя византійскую манеру. Формы тѣла, особенно головы, руки, ноги представляются туманными (вод. *Виргилія*); глаза намѣчены одною черною и одною бѣлою возлѣ точкою, что даетъ непріятную живость взгляду; къ тому-же брови сведены остро подъ прямымъ угломъ съ носомъ и сообщаютъ выраженіе дикое, жесткое; пропорціи тѣла коротки, фигуры чаще приземисты; согласно съ этимъ, и члены тѣла толсты, руки и ноги болѣе велики, чѣмъ слѣдуетъ и пр. Животныя рисованы очень свободно и ничѣмъ не уступаютъ въ типѣ виньеткамъ *Диоскорида*, хотя далеко слабѣе по работѣ. Но несмотря на множество чертъ античной техники, основа рукописи — искусство византійское, которое, кромѣ другихъ столь же важныхъ по значенію техническихъ свойствъ, дало миниатюристу композицію, типы, всю манеру представленія. Рядомъ съ легкими туманными формами мы видимъ и рѣзко очерченныя лица и фигуры съ мелкою, дробною штриховкою одеждъ, дающею извѣстныя византійскія схемы складокъ; притомъ въ тѣхъ миниатюрныхъ сценахъ *Евангелія*, которыя излюбило именно византійское искусство. Мы имѣемъ здѣсь памятникъ рѣшительнаго движенія искусства къ выполненію задачъ, предложенныхъ христіанскою религіею; не находя еще истинно религіозныхъ типовъ, оно не колеблется усвоить себѣ извѣстные приемы, которые, имѣя значеніе и интересъ въ искусствѣ древнемъ, такъ утомляютъ своимъ однообразіемъ и неумѣстностію въ позднѣйшей иконописи и миниатюрахъ. Таковъ напр. жестъ греческаго благословенія, являющійся здѣсь не только безусловною формою для изображенія Христа благословляющаго какъ Спасителя міра, или при Вознесеніи даващаго свое благословеніе, какъ проповѣдника, творца чудесъ и пр., но и всякаго Апостола, Пророка, коль скоро они изображаются среди проповѣди, поученія, или просто религіозной бесѣды. Многіе типы главнѣйшихъ лицъ Нового и Ветхаго Завета не повторяютъ уже античной условной схемы, но представляютъ стремленіе къ идеальному образцу. Самый за-

мѣчательный фактъ этого стремленія представляетъ *двоакій* типъ Христа: а именно въ большихъ миниатюрахъ съ торжественными сюжетами—это вульгарный типъ древне-христіанскаго искусства, но осложненный мѣстными чертами: у Христа длинные, падающіе по плечамъ, черные какъ смола волосы и черная короткая борода; лицо однако же болѣе продолговатое, нежели широкое. Напротивъ того, въ сценахъ Евангелія Христосъ является молодымъ юношею, безбородымъ или съ бородкою, слегка опушающею лицо, и кудрявымъ; цвѣтъ волосъ рыжеватый. Какъ бы слабо этотъ типъ ни былъ характеризованъ, мы не можемъ, однакоже, не усмотрѣть въ немъ того ранняго натурализма, котораго легко добываемые результаты постоянно смѣнялись и потеряли все свое значеніе, когда явился типъ идеальный; этотъ древній натурализмъ былъ результатомъ колебанія, исканія истиннаго по идеѣ и исторически дѣйствительнаго типа Христа и предшествовалъ установленію въ VI стол. благочестивыхъ преданій о лицѣ Христа и появленію почитаемыхъ его иконъ въ эту же эпоху <sup>1)</sup>. При этомъ, однако же, натуралистическая тенденція руководилась преданіемъ, что образъ Христа былъ красивъ, что онъ имѣлъ волосы вьющіеся <sup>2)</sup> и воспроизводя реальный типъ Еврея, искусство сохраняло идеальную величавость фигуры, отличающейся высокимъ ростомъ. И этотъ типъ былъ извѣстною иконографическою новостью, вытекавшею изъ исторіи типа Христа въ первыхъ вѣкахъ христіанства. Извѣстно, что символическій юношескій образъ Христа (саркофаги, живопись катакомбъ и мелкія вещи ихъ) только въ IV вѣкѣ (а не II и III, какъ думали по разнымъ под-

---

<sup>1)</sup> См. изложеніе исторіи типа и сказаній у Шнаазе *Gesch. d. bild. Künste* III p. 186—190, какъ особенно обстоятельное, также у Дидрона *Iconographe de Dieu* стр. 247 сл. Grimouard, *Guide de l'art chr.* II, стр. 241 сл. Wilh. Grimm. *Die Sage v. Urspr. des Christusbildes*, *Abhandl. Berl. Akad.* 1842 стр. 122—175, образъ Авгара признаеть виа. типомъ.

<sup>2)</sup> Намъ кажется, что этотъ типъ, вмѣстѣ съ фигурою Христа въ мозаикѣ С. Констанцы, изданной г. Мюнцемъ въ *Revue Arch.* 1876 pl., прямо соответствуетъ этому описанію, тогда какъ Шнаазе *ib.* p. 189 прим. 3 полагаеть, что былъ еще типъ неизвѣстный намъ.

дѣльнымъ, или позднѣйшимъ изображеніемъ), смѣняется (но не всегда) типомъ историческаго характера, т. е. въ пожиломъ возрастѣ, съ бородою и длинными волосами. Но эти черты или воспроизводятъ общія черты античной фигуры (изв. саркофагъ Латеранскаго Музея) или придаютъ ей нѣсколько вульгарный типъ, какъ бы руководясь текстомъ Исаи 52, 14 и идеями Климента Алекс., Густина, Тертуліана (таблетка слон. кости въ Ват. Христ. Музеѣ и барельефы дверей св. Сабинны). Болѣе опредѣленное стремленіе къ типу историческому, или, какъ правильнѣе можно его называть, византійскому является въ мозаикахъ С. Пуденціаны въ Римѣ (отъ которой, впрочемъ, только тѣнь уцѣлѣла послѣ реставраціи), Латеранской базилики, базилики Павла за стѣнами на триумфальной аркѣ, Космы и Даміана, главнаго нефа ц. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ. Но въ тоже время индивидуальная характеристика типа является въ мозаикѣ Констанцы въ Римѣ, гдѣ Христосъ имѣетъ юношеское лицо, только съ легкимъ признакомъ бороды на подбородкѣ и длинными бѣловатыми волосами <sup>1)</sup>). И между тѣмъ, какъ основы византійскаго типа, поддерживаемыя Златоустомъ и др. развиваются окончательно въ мозаикахъ Св. Софіи и миниатюрахъ Космы, новый Завѣтъ въ моз. Св. Аполлинарія и другія равеннскія мозаики еще держатся этого колебанія и пользуются двоякимъ типомъ: юношескимъ и мужественнымъ для завѣтныхъ символическихъ цѣлей. Таковъ двоякій типъ Христа: юнаго и безбородаго и мужественнаго—съ бородою въ мозаикахъ ц. Св. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ и барельефахъ двери въ базиликѣ Св. Сабинны а также другихъ наиболѣе раннихъ памятникахъ христіанскаго искусства. Эти два типа представляются въ историческомъ чередованіи, а именно: въ сценахъ земной жизни до тайной Вечери Христосъ представляется сначала юношею, съ полнымъ кругловатымъ и пріятнымъ лицомъ, безусловно общаго античнаго типа и короткими волосами; но въ сценахъ чудесъ этотъ юноша имѣетъ уже отпущенные длинные волосы, падающіе

---

<sup>1)</sup> См. фотолитогр. къ ст. г. Мюнца *Notes sur les mos. chr. en It. II* *Revue Arch.* 1875.

на плечи и раздѣленные пробороми по срединѣ; въ тайной Вечери и первыхъ сценахъ Страстей это уже молодой человѣкъ съ усами и легкой бородою; въ сценѣ Несенія Креста и по Воскресеніи Онъ является уже съ полною бородою и густою прическою длинныхъ волосъ, обрамляющихъ строгій типъ, повторяемый мозаиками какъ равненскими, такъ и римскими. Понятно, что художникъ подчинялся здѣсь требованіямъ современнаго, довольно наивнаго, но далеко не безусловнаго натурализма или хотѣлъ быть натураленъ въ предѣлахъ даннаго типа <sup>1)</sup>. Миниатюры сирійскаго кодекса представляютъ и тотъ признакъ древности, что въ сценахъ евангельскихъ и пр. ни Апостолы, ни даже Божія Мать не имѣютъ нимба; у ангеловъ нимбъ окрашенъ въ голубую краску, — любопытная и довольно рѣдкая черта древне-христіанскаго <sup>2)</sup> искусства; нимбъ Христа золотой, но безъ крестообразнаго дѣленія.

Между миниатюрами особенный интересъ представляютъ семь большихъ, изъ которыхъ двѣ имѣютъ характеръ выходныхъ и вмѣстѣ посвященныхъ, а другія иллюстрируютъ главнѣйшія сцены Евангелія: Распятіе, Вознесеніе, Сшествіе Св. Духа и пр.; начальный порядокъ перебитъ и врядъ ли можетъ быть восстановленъ. Пять изъ нихъ идутъ сначала.

1) Сшествіе св. Духа на Апостоловъ <sup>3)</sup>: посреди стоитъ Богородица, правою рукою, поднятою до груди и сложеніемъ трехъ первыхъ пальцевъ (сходно съ греческимъ благословеніемъ) выражая благоговѣнное изумленіе передъ событіемъ. По сторонамъ ея стоятъ въ двухъ рядахъ Апостолы, между которыми можно узнать по опредѣленному типу Петра, Андрея, Маттея, Марка и Луку; по наивности старыхъ временъ всѣ молодые стоятъ свадьбы. Иные, сложивъ руку для благословенія, проповѣдуютъ, другіе,

<sup>1)</sup> См. рис. въ соч. Rohault de Fleury, L'Évangile. 1874. 2 vol. въ соотвѣт. таблицахъ или фотографіяхъ Риччи, каталогъ. № 127—152.

<sup>2)</sup> Между прочимъ встрѣчаемъ въ мозаикахъ арки Маріи Маджіоре: у ангеловъ нимбы бѣлые или розовые; въ мозаикѣ S. Maria Navicella IX в. голубые, но золотые у архангеловъ.

<sup>3)</sup> Рис. въ Христ. Древн. Прохорова за 1863 г. кн. X, рис. 6, но снимокъ не удовлетворителенъ, особенно въ типахъ.

протянувъ ее, бесѣдуютъ на чуждыхъ языкахъ. Петръ рѣзкимъ движеніемъ въ сторону выдѣляется изъ группы. Всѣ одѣты одинаково: желтоватую или голубую тунику и голубоватый гиматій; по туникѣ идутъ двѣ широкія красныя полосы; Богородица въ голубомъ хитонѣ и пурпурной пенулѣ, накиннутой на голову, на которой виденъ край толстаго бѣлаго чепчика (кувуліона); сверхъ того Марія обута въ красныя башмаки, подробность императорскаго византійскаго костюма, воспрещенная для ношенія и потому рано перешедшая на изображенія Богородицы, Ангеловъ и проч. Нимбъ Божіей Матери желтоватый (т. е. золотой), а нимбы Апостоловъ представляютъ лишь синіе ободки на общемъ фонѣ миниатюры; этотъ фонъ — розовый и видимо долженъ изображать зарево. Св. Духъ нисходитъ изъ синяго небснаго ореола, представленнаго въ формѣ полога, подъ которымъ густо поднимаются растенія (рай?). Но что значить, что всѣ фигуры изображены стоя и что подъ ногами Апостоловъ изображена почва, покрытая травой, тогда какъ дѣйствіе совершилось въ домѣ? Это обстоятельство заставляетъ насъ думать, что мы имѣемъ передъ собою какой либо неизвѣстный переводъ, тѣмъ болѣе, что настоящая сцена Сомествія является въ концѣ рукописи (см. ниже).

2) Выходная миниатюра. Въ аркѣ портива, украшеннаго крестомъ и наполненнаго растеніями (вновь символическій образъ рая), на византійскомъ тронѣ Христосъ, царь небесный, изображенный въ голубомъ ореолѣ (въ формѣ миндаины) съ Евангеліемъ въ рукахъ, принимаетъ подходящія къ престолу четыре фигуры, изъ нихъ двѣ держатъ Евангеліе покровенными руками, изъ другихъ одна фигура монаха долженъ быть самъ Рабула. Интересъ представляетъ лишь фигура самого Христа: юная съ кудрявыми волосами въ пурпурномъ гиматіи и съ желтымъ нимбомъ.

3) Замѣчательная композиція Вознесенія. Внизу группа, ставшая впоследствии обычною: Богородица посреди, съ воздѣтыми руками; пурпурная пенула оторочена бахромю. По ея сторонамъ два Архангела бесѣдуютъ съ группами Апостоловъ, одинъ указывая вверхъ, другой обращаясь къ близъ стоящимъ; вол-



неніе въ группѣ, ясное и выразительное, сопровождается рѣзкими движеніями головы и поднятыми руками; все вмѣстѣ даетъ чрезвычайно живую сцену, безъ измѣненій повторяемую послѣ византійскимъ искусствомъ; развѣ только въ соответствующихъ фигурахъ болѣе внесено симметріи контрастовъ. Между Апостолами видны: Павелъ, восторженно указывающій вверхъ, и Петръ съ другой стороны, требующій объясненія; онъ держитъ крестъ, какъ въ древнѣйшихъ мозаикахъ. Фонъ представляетъ горный ландшафтъ. Выше Христосъ, держа въ лѣвой рукѣ развернутый свитокъ и открытою правою какъ бы возвѣщая міру Откровеніе, возносится въ голубомъ миндалевидномъ ореолѣ, который несутъ вверху два Ангела, а внизу колесница съ четырьмя апокалипсическими эмблемами. Съ двухъ сторонъ устремляются ко Христу два Архангела, неся вѣнцы мученическаго подвига на пурпурныхъ покрывалахъ; золотые съ краснымъ подбоемъ. Небо, покрытое облаками, горитъ пурпуромъ зарева, а вверху видны солнце и луна въ видѣ ликовъ. Миниатюра эта представляетъ намъ торжество мученика и по всей концепціи, деталямъ, апокалипсическому переводу евангельскаго сюжета слѣдуетъ вообще приѣмамъ древнихъ мозаикъ Рима и Равенны, но въ тоже время далеко опережаетъ ихъ своею сложною, пышною композиціею. Прототипъ этой сцены находимъ на одномъ изъ барельефовъ двери базилики Сабинны, гдѣ Вознесеніе представлено еще въ полномъ характерѣ диптиховъ, и гдѣ внизу Петръ и Павелъ вѣнчаютъ фигуру церкви діадемою. Замѣчательно, что Христосъ имѣетъ въ миниатюрѣ нимбъ простой, не крестчатый, также какъ въ этомъ барельефѣ и въ евангельскихъ сценахъ послѣ Воскресенія въ катакомбахъ и на другихъ древнехристіанскихъ памятникахъ. Рисунокъ отличается живостью, сильнымъ лирическимъ порывомъ, смѣнившимъ холодно-античную красоту пошиба древнехристіанскаго.

4) Распятіе. Миниатюра указываетъ обыкновенно, какъ древнѣйшее извѣстное намъ изображеніе этого сюжета послѣ символическихъ переводовъ его на ампулахъ Монцскаго собора, относящихся къ VI вѣку. Но въ виду существованія этого сюжета между барельефами двери Сабинны, притомъ съ любопытнѣйшими

въ иконографіи этого сюжета подробностями, миниатюра теряетъ это значеніе примитивности. Рого де Флѣри издалъ <sup>1)</sup> также таблетку слоновой кости VI вѣка, изъ Ват. музея, которая вполне примыкаетъ къ этому барельефу <sup>2)</sup>. Христосъ облаченъ въ миниатюрѣ въ длинный пурпурный съ золотыми полосами колобій; разбойники же имѣютъ повязки по чресламъ, слѣдовательно иконографія подчинилась уже той церковной дисциплинѣ которая требовала изображать Христа одѣтымъ: въ барельефѣ и на таблѣткѣ онъ изображенъ нагимъ (по римскому обычаю при распинаніи), т. е. съ одной скрученной повязкой около чресель. Далѣе самый сюжетъ представляетъ также обычные впослѣдствіи мотивы: сотникъ Логинъ прободаетъ копьемъ, а съ другой стороны одинъ изъ Иудеевъ подаетъ Христу губку, держа котелокъ съ уксусомъ. Направо отъ Креста рыдающая Мать и Иоаннъ, а налѣво три жены. Внизу трое разыгрываютъ одежду, въ итальянскую (могга) игру: угадывая количество выкинутыхъ пальцевъ. Помимо замѣчательнаго искусства, несомнѣнно почерпаемаго изъ того же античнаго родника, въ изображеніи нагихъ тѣлъ, въ живомъ движеніи и мастерской постановкѣ другихъ фигуръ, особенно Логина и еврея, мы находимъ здѣсь и рѣзко запечатлѣнное выраженіе, какъ ни просто и несложно, повидимому, для того средства художника. Для иконографіи важно также, что по сторонамъ Христа изображены солнце и луна, что Его ноги и разбойниковъ прибиты порознь (четыре гвоздя), и что крестъ сдѣланъ безъ всякихъ перекладинъ. Въ ландшафтѣ опять двѣ горы — пріемъ, который мы встрѣтили и въ миниатюрахъ X столѣтія.

5. Воскресеніе <sup>3)</sup> по византійскому переводу: Ангелъ возвѣщаетъ двумъ женамъ, пришедшимъ ко Гробу, одна съ алавастромъ (узкая античная бутылочка), другая съ куреніями въ жаровнѣ; гробъ представляетъ античный круглый мавзолей съ іони-

<sup>1)</sup> L'Évangile, pl. 88.

<sup>2)</sup> Отсылаемъ читателя къ нашей статьѣ о двери Сабинны, которая имѣетъ быть помѣщена въ трудахъ Моск. Арх. Общества.

<sup>3)</sup> Рис. въ изданіи Rohault de Fl. l. c. pl. 93.

ческими колонками. Изъ полуоткрытыхъ дверей вырывающійся сильный свѣтъ ослѣпляетъ трехъ бѣгущихъ и падающихъ ницъ воиновъ — подробность извѣстная существенно лишь здѣсь и представляющая намъ любопытную попытку изобразить Воскресеніе реально и вмѣстѣ сохранить покровъ тайны, наброшенный на это событіе Евангелиемъ. Въ сторонѣ воскресшій Христосъ является двумъ женамъ въ саду; одна изъ нихъ въ нимбѣ. По розовому зареву неба тянется полоса пурпурныхъ облаковъ.

Мы встрѣчаемъ въ Евангеліи Рабулы и такъ называемые каноны (сводъ параллельныхъ мѣстъ 4 Евангелій Евсевія), обрамленные парными аркадами на трехъ тонкихъ и пестрыхъ колонкахъ; во фронтонѣ помѣщенъ въ медальонѣ крестъ, поверху цвѣты, разнообразныя птицы, одни сидятъ на гнѣздахъ, другія клюютъ плоды; стадо утятъ плыветъ вверхъ и внизъ по аркадѣ; или же птицы расположены по сторонамъ розы, фонтана и пр. Припомнимъ, что у древнехристіанскихъ писателей Христосъ часто именуется источникомъ жизни, водою, рѣкою и пр., мы должны, безъ всякаго недоумѣнія, видѣть въ основѣ этой декораціи символическую мысль. Если мы находимъ чаще всего двухъ голубокъ, то Кириллъ Александр. особенно выразительно уподобляетъ Христа горлицѣ и голубкѣ<sup>1)</sup> (*turtur* и *columba*), и, встрѣчая эту деталь на диптихахъ, мозаикахъ и пр., мы не въ правѣ лишать ее смысла. Такое значеніе напр. имѣетъ этотъ символъ въ аркахъ знаменитой равеннской гробницы Галлы Плацидіи. Въ послѣдствіи эта орнаментація осложняется, теряетъ первоначальный смыслъ и получаетъ значеніе внѣшней декораціи въ византійскихъ Евангеліяхъ VIII—XIII в.; понятно также, что по самымъ сюжетамъ своимъ она особенно шла къ украшенію сводовъ и абсидъ (VIII—XII въ Италіи). По сторонамъ аркадъ каноновъ въ сирійскомъ Евангеліи идутъ виньетки, иллюстрирующія Евангельскія событія; ихъ символическій характеръ представленія какъ нельзя болѣе идетъ къ краткой схемѣ изображеній. Христосъ передъ

---

<sup>1)</sup> Въ соч. О поклоненіи въ Духъ и Истинѣ, въ изд. Migne, Patrolog. curs. complet. Ser. gr., т. 68-й, стр. 970.

Пилатомъ, который, сидя на креслѣ за столомъ, собирается умыть руки. Иуда повѣсившійся; Христось, уводимый служителями, прикосновеніемъ благословляющей десницы исцѣляетъ рабу Малху уxo <sup>1)</sup>: это соединеніе напоминаетъ таблетки выше описанныя. Христось причащаетъ Апостоловъ, держа чашу и подавая имъ эвлогію, хлѣбъ,—любопытный и, очевидно, древнѣйшій символическій переводъ крайне рѣдкаго сюжета — Тайной Вечери. Известно, что этотъ же переводъ мы находимъ впоследствии на знаменитой императорской далматикѣ въ Римѣ <sup>2)</sup>. Съ другой стороны аркады изображенъ входъ въ Иерусалимъ. Христось проповѣдуетъ, сидя на горѣ, среди двухъ Апостоловъ (Андрея и Филиппа?); больные. Умноженіе хлѣбовъ, изображенное тождественно съ мозаикою же св. Аполлинарія Нового: Христось благословляетъ двѣ рыбы въ рукахъ двухъ Апостоловъ, стоящихъ по сторонамъ. По нашему мнѣнію, какъ изображеніе двухъ рыбъ <sup>3)</sup> на Тайной Вечерѣ, такъ и эта композиція должна имѣть символическое значеніе, и ближайшее доказательство этого мы находимъ въ сочиненіяхъ (комментаріи на Евангеліе) Кирилла Александрійскаго, который, сравнивая пятикнижіе Моисеево съ Евангеліемъ, уподобляетъ ихъ, первое—пяти хлѣбамъ, а второе — мудрость Апостоловъ — двумъ рыбамъ <sup>4)</sup>. Вотъ почему двѣ рыбы являются на столѣ Тайной Вечери, когда ученики «просвѣщались на умовеніи Вечери». Столъ же любопытно изображеніе Христа съ сотникомъ, принимающимъ Его благословеніе на покровенныя руки; сюжетъ этотъ является затѣмъ впервые въ византійскихъ мозаикахъ Монреале. Двое Евангелистовъ съ Евангеліями въ рукахъ, стоя, — повидимому Лука и Маркъ, оба молодые и безбородые; двое затѣмъ,

<sup>1)</sup> Рис. въ соч. Rohault de Fleury. L'Évangile, pl. 78.

<sup>2)</sup> См. рис., литературу у Didron, Ann. arch. I p. 152 слѣд. О самомъ переводѣ сюжета статью г. Добберта, Abendmahl etc, помѣщ. въ Zahn, Jahrbücher der Kunstwissenschaft.

<sup>3)</sup> Древнѣйшее изображеніе этой детали на моз. той же равеннской церкви. Рис. въ соч. Rohault de Fleury pl. 73.

<sup>4)</sup> Migne, Patrologiae cur. compl., томъ 73-й, стр. 459.

сидя на креслахъ, съ античнымъ свѣточемъ, но если одинъ съдой долженъ представлять Іоанна <sup>1)</sup>, то другой юный Маттея, что и даетъ намъ, слѣдовательно, замѣчательные древне византійскіе типы Евангелистовъ, смѣненные уже въ код. Космы типами обычными. Христосъ и Петръ, ноймавшій рыбу.

Съ этого же листа верхи аркадъ украшаются изображеніями Пророковъ, Патріарховъ и пр., отличающихся безусловно античною композиціею въ позахъ и драпировкѣ: складки обработаны широко, но орнаментально и вяло; мутныя краски; зеленоватыя тѣни, столы извѣстныя въ мозаикахъ равненскихъ VI вѣка. Всѣхъ фигуръ 24; онѣ представлены въ монументальномъ характерѣ мозаикъ; всѣ держатъ свитки (а не книги, какъ въ миниатюрахъ Космы, что позднѣе) при чемъ нѣкоторые изъ нихъ, развернувъ, читаютъ ихъ. Захарія изображенъ съ серпомъ, который онъ видитъ надъ собою; Іона — лежащимъ подъ смоковницею; І. Навинъ въ грубой фигурѣ римскаго воина останавливаетъ солнце и луну, а Ааронъ держитъ процвѣтшій жезлъ. Въ розовыхъ и голубыхъ хитонахъ мы видимъ уже византійскія формы, но есть и одежды зеленыя и желтыя, какъ въ римской живописи. Слѣдуетъ нѣсколько евангельскихъ сюжетовъ плохого исполненія, но еще древне-христіанскаго типа <sup>2)</sup>: Христа исцѣляющаго двухъ прокаженныхъ, Самаритянки, женщины истекавшей кровью, брака въ Канѣ, Крещенія, Рождества, Избѣненія младенцевъ, Благовѣщенія и Благовѣствованія Захаріи (въ аркѣ у престола, З. въ любопытномъ вѣнцѣ на подобіе стеммы или калатоса <sup>3)</sup>) какъ въ Маріи Маджіоре; въ сценѣ Рождества Богородица сидитъ (а не лежитъ, какъ въ византійскихъ иконахъ, что есть результатъ натурализма), а Іосифъ стоитъ у яслей, любовно наклонившись къ Младенцу; на нашъ взглядъ, переводъ столько же достойный сюжета, какъ и позд-

<sup>1)</sup> Ибо Іоаннъ въ визант. искусствѣ является всегда старымъ, такъ и въ абсидѣ Виталія въ Равеннѣ, см. Rahn, Ravenna, 1869, стр. 60; и въ мозаикѣ ц. Павла въ Римѣ.

<sup>2)</sup> Любопытенъ обратный порядокъ евангельскихъ сценъ, если только этотъ порядокъ въ рукописи первоначальный.

<sup>3)</sup> Рис. у Rohault de Fleury, pl. 3., стр. 13.

нѣйшій (съ IX вѣка) византійскій, хотя не столь пышный и сложный. Въ Крещеніи Христосъ погруженъ въ воду по грудь, Іоаннъ возлагаетъ на Него правую руку, выше Духъ нисходящій и Десница съ открытымъ указательнымъ перстомъ<sup>1)</sup>: простая композиція катакомбъ, но Іоаннъ въ апостольскомъ облаченіи. Наконецъ двѣ большія миниатюры, изображающія въ портникахъ двухъ монаховъ и Богородицу съ Младенцемъ въ пестромъ и богатомъ византійскомъ уборѣ (Младенецъ уже въ золотомъ хитонѣ); типъ Матери отличается особенною юностью и потому близокъ къ первому образу Богородицы въ живописи катакомбъ и мозаикѣ Маріи Маджіоре.

Последняя заключительная и большая миниатюра изображаетъ 11 фигуръ, сидящихъ на подушкахъ, въ триклиніи (рисункъ Діоскорида). Очевидно, передъ нами изображена бесѣда Апостоловъ послѣ Сшествія Св. Духа, соотвѣтствующая самой сценѣ Сшествія въ первой миниатурѣ; и при томъ бесѣда происходитъ на разныхъ языкахъ, такъ что двѣ фигуры въ сценѣ не понимаютъ другъ друга и вся правая сторона внимательно и съ недоумѣніемъ прислушивается къ непонятной рѣчи Апостола Андрея, а двѣ фигуры изъ собравшагося народа, стоя, посреди, слушаютъ его съ удивленіемъ. Итакъ, эта композиція Сшествія сходится съ позднѣйшею византійскою лишь въ томъ, что Апостолы сидятъ въ полукружїи: драматическая сцена эта не имѣетъ затѣмъ ничего общаго съ тѣмъ торжественнымъ засѣданіемъ Апостоловъ, которое, видимо, и намѣренно было скопировано съ обычнаго изображенія вселенскихъ соборовъ<sup>2)</sup>: это былъ первый соборъ. Но эта композиція также наглядно объясняетъ намъ тѣ врата или непонятный темный сводъ, въ которомъ появляется послѣ образъ міра—народа въ видѣ царя и смерда, и который уже съ IX—X вѣка сталъ непонятенъ и далъ поводъ къ различнымъ темнымъ

---

<sup>1)</sup> Рис. *ibid.* pl. 32, 33.

<sup>2)</sup> Собраніе разн. изображ. этого сюжета въ Христ. Древн. г. Прохорова за 1862 г. кн. X, рис. 1—13.

символическимъ объясненіямъ<sup>1)</sup>: это не болѣе какъ центръ три-  
линіи, неумѣлымъ копированіемъ превращенный въ подземелье.

Каемка миниатюръ представляетъ узенькую полосу съ фе-  
стонами между разноцвѣтныхъ полукружковъ или штучный крест-  
чатый наборъ голубаго цвѣта или разноцвѣтные фестоны зигза-  
гомъ, или мозаику изъ голубыхъ и розовыхъ кубиковъ, образу-  
ющихъ радужную полосу — все выстѣ съ характеромъ мозаики  
или рѣзбы по дереву. Растительная орнаментика каноновъ или  
слагается изъ античныхъ акантовъ, или же изъ элементовъ спе-  
ціально византійскихъ: розовыхъ почекъ, крестообразныхъ цвѣт-  
ковъ и пр.; но чаще это орнаменты изъ того-же мозаического на-  
бора въ видѣ зигзаговъ, ромбовъ, меандровъ, радужной волны или  
даже разноцвѣтныхъ раковинъ, осыпанныхъ жемчугомъ. Копыто-  
образныя арки каноновъ любопытны, какъ ранній примѣръ этой  
восточной формы. Анализъ миниатюръ, наконецъ, ясно показалъ  
намъ, что грубый диллетантизмъ ихъ исполненія есть не только  
результатъ жалкаго состоянія искусства въ глухой провинціи, какъ  
увѣряютъ Лабартъ и Шнаазе, желая доказать, что рукопись эта  
не имѣетъ значенія въ исторіи<sup>2)</sup>, — но историческая художественная  
манера, которой происхожденіе должно искать въ тѣхъ формахъ  
античнаго искусства, съ коими оно перешло къ новому времени.

Историческое существованіе этой манеры доказываетъ намъ  
примѣръ другой сирійской рукописи также Парижской Библіоте-  
ки<sup>3)</sup>, поражающей своимъ сходствомъ съ Евангеліемъ Рабулы.  
Это также Евангеліе VI столѣтія; но миниатюры встрѣчаются  
только при канонахъ, обрамленныхъ аркадами, въ видѣ виньетокъ  
на поляхъ; иллюстрація начинается также послѣдними событіями  
Евангелія: Ангелъ возвѣщаетъ женамъ Воскресеніе, Умноженіе хлѣ-

Сир. код.  
Еван. Пар.  
Библ., Суг.  
№ 33.

<sup>1)</sup> Изъ подлинниковъ рус. въ ст. Проф. Буслаева: Общія понятія о  
рус. иконописи въ Сбор. Общ. Древне-Рус. иск. за 1866 г. стр. 102.

<sup>2)</sup> Labarte, l. c. vol. III, стр. 24; Schnaase, т. III, стр. 238.

<sup>3)</sup> Mas. Syriacus no 33, in fol. По каталогу, половина рукописи при-  
надлежитъ XII в., а другая къ VI. Не можетъ быть и сомнѣнія, что миниатю-  
ры каноновъ, принадлежащихъ къ этой части, также древни, какъ и текстъ.

бовъ, жена истекающая кровью, слѣпорожденный, и пр., послѣдняя — Благовѣщеніе. Мы видимъ истинно классическую фигуру ангела бѣлокурого и съ мѣриломъ, въ античной драпировкѣ; на Богородицѣ пѣнула пурпурная и зеленый чепецъ; въ рукѣ, по обычаю, веретено клубокъ пурпурной шерсти, для тканія покрыва въ церковь. Но всего замѣчательнѣе сходство съ Евангеліемъ Рабулы въ типѣ Христа—юноши въ антично-пурпурномъ (т. е. темнолиловомъ) гиматіи и бѣломъ хитонѣ съ бѣлокурыми, кудрявыми волосами и опушающею лицо бородкою. Нимбы разнообразятся по характеру лицъ: голубые для ангеловъ, желтые или также пурпурные для другихъ. Миниатюры представляютъ небрежный, но умѣлый рисунокъ, античную технику и орнаментацию аркадъ; однако, драпировка одежды моделируется мельче прежняго.

Но эта манера, копировавшая даже въ техникѣ античные оригиналы, видимо слабѣетъ и, естественно, ея упадокъ былъ глубже тамъ, гдѣ его не возмѣщало своевременно новое живое направление и иное начало. Мы увидимъ впоследствии, что эта манера, окончательно выродившись и обезсилѣвъ, продолжала однако существовать въ мелкомъ художествѣ, а именно въ миниатюрахъ, даже до IX и X вѣка, хотя и не играетъ никакой дѣйствительной роли въ самомъ историческомъ движеніи; ея роль, какъ увидимъ, была скорѣе отрицательная, потому что именно ея паденіе вызвало художественную дѣятельность на другую дорогу, а также помимо иконоборческаго движенія было отчасти причиною тѣхъ крайнихъ и одностороннихъ стремленій, развившихъ мертвяція начала поздне-византійскаго искусства.

Напротивъ того, истинная сила и высокое значеніе новаго художественнаго движенія, уже всецѣло принадлежавшаго Византіи, выразилась въ цѣломъ рядѣ монументальныхъ художественныхъ созданій, каковы мозаики Константинополя, Фессалоники, Равенны, принадлежащія началу этого періода. Жалкіе остатки этой пышной мозаической декораціи, дошедшіе до насъ, показываютъ намъ, какой коренной переворотъ произошелъ въ самомъ художественномъ идеалѣ. Въ то время какъ мозаики равненскихъ церквей: св. Аполлинарія Новаго (съ конца V по средину VI в.),



и позднѣйшія св. Аноллинарія во флотѣ (сред. VII в.) еще представляютъ въ типахъ, церемоніальныхъ композиціяхъ (длинныя процессіи святыхъ) сообщеніе съ римскою школою, мозаики абсиды св. Виталія предлагаютъ намъ рядъ монументальныхъ картинъ, которыхъ общія формы мы только и могли бы сравнивать съ миниатюрами Сир. Еванг. или Ват. рукописи Космы. Въ самомъ дѣлѣ, символическія сцены Евхаристіи, совершаемой Мильхиседекомъ и Авелемъ и представляемой тремя странниками въ гостяхъ у Авраама, окружаютъ здѣсь торжественное изображеніе Эммануила, возсѣдающаго на небесной сферѣ; выше опять Моисей передъ кущиною нестарающе снимаетъ съ себя обувь — образъ поклоненія св. Евхаристіи или преклоненія Завѣта Ветхаго передъ Новымъ, ибо это символическій типъ учениковъ, омовеніемъ ногъ приготовляющихся къ Таинству Вечери, какъ говорятъ намъ первые Отцы церкви. Что касается колоссальныхъ образовъ Святыхъ, въ которыхъ отнынѣ искусство ищетъ выразить не только иконографическій идеалъ, но и историческую личность каждого, то ц. св. Виталія и св. Софія Константинопольская представляютъ намъ незамѣнимыя образцы; ихъ античныя, простые типы являются въ раннихъ мозаикахъ Солуни. Но какъ ни замѣчательны эти памятники эпохи процвѣтанія византійскаго искусства, всякій согласится, что они не удовлетворяютъ полному представленію ея, тѣмъ болѣе, что почти всѣ изслѣдователи считаютъ мозаики св. Софіи позднѣе не только эпохи Юстиніана, но даже и самаго періода <sup>1)</sup>, а мозаики Равенны пока только немногіе согласны признавать за чисто византійскія произведенія. И такъ, для полной характеристики этого періода, однихъ мозаикъ оказывается недостаточно, а всѣ мелкія художественныя издѣлія, какъ то: эмали, рѣзба на металлѣ и слоновой кости, оказываются или позднѣйшими, или удерживаютъ стиль древне-христіанскій <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Къ эпохѣ Юстиніана относятъ одного Архангела въ абсидѣ, см. вѣд. Зальценберга л. 21; мозаику нартекса Лабартъ l. c. I, 41 относитъ къ Гераклию, свитителю ко временамъ Македон. династіи и даже XI в. См. напр. Унгеръ Byzantin. Kunst въ энцикл. Эрша и Грубера, ч. 84, стр. 433.

<sup>2)</sup> Таковы напр. два диптиха, относимые къ этой эпохи Лабартомъ, l. c. pl 5, 6.

Видѣтъ съ тѣмъ, если произведенія первыхъ вѣковъ этой эпохи (конецъ V, VI и отчасти VII стол.), образуютъ древнее византійское искусство, а самая эпоха заслужила названіе «періода его процвѣтанія», то уже въ концѣ ея (VIII и начало IX в.) совершается поворотъ искусства и виденъ извѣстный упадокъ. И такъ рѣзко разграничены эти эпохи, что между историками какъ бы условлено смотрѣть на первую, какъ источникъ всѣхъ произведеній и формъ византійскаго искусства, а на вторую, какъ на полный его застой. Подобный взглядъ, какъ онъ ни преувеличиваетъ значеніе иконоборства въ исторіи византійскаго искусства, приписывая этому отрицательному движенію всѣ его позднѣйшія формы, вѣрнѣе, однакожь, въ общемъ смыслѣ, и потому требуетъ точнѣйшаго распредѣленія памятниковъ по эпохамъ, ибо лишній вѣкъ и даже полвѣка измѣняютъ рѣзко характеръ искусства. Тѣмъ важнѣйшее, слѣдовательно, значеніе имѣетъ опредѣленіе вѣка лицевой рукописи, лишенной точной даты и по общему характеру своему относимой къ данному періоду, для котораго мы имѣемъ такъ мало памятниковъ избраннаго разряда. Таковъ между тѣмъ вопросъ объ эпохѣ извѣстной греческой рукописи Космы Индоплова въ Ватиканской Библіотекѣ и второго ея списка въ Лаврентіанской, относимыхъ обыкновенно: первая къ IX, а вторая къ X в. <sup>1)</sup> Это опредѣленіе, сдѣланное Монфокономъ, до такой степени противорѣчило характеру миниатюръ, что уже онъ долженъ былъ предположить, что Ватиканскій списокъ есть копія

Код. Космы  
Индоплова  
Ват. Библ. №  
699 и Лаврент.  
Plut. 9 сод. 28.

<sup>1)</sup> Ватик. код. in gr. 1° № 699. Лаврент. въ малую четв., Plut. 9, Cod. 28. Опредѣленіе вѣка дано Монфокономъ при изданіи самой рукописи въ соч. *Collectio nova patrum* 1706, vol. II стр. 141 сл. *prooemium*, повторено и принято Бандини, Даженкуртомъ, Лабарттомъ, Шнаазе. Унгеръ *Vuz. Kunstgeschichte* въ Энцикл. Эрша и Грубера ч. 84 стр. 411 относитъ объ рукоп. къ X вѣку. Авторъ — Косма Индикопловъ посвятилъ соч. Памяти жившему во времена Юстина имп. Рукописью Ват. интересовались Левъ Алладцій, Рупертъ, Спонъ, Виготиусъ ради Итоломеева памятника въ Адулѣ, въ ней изображеннаго, см. *Fabricius Bibl. gr. t. IV*, стр. 251 сл. Патр. Фотій передаетъ содержаніе, отдѣляя мѣста вздорныя: объ ангелахъ которыхъ К. помѣщаетъ между твердью и землею, Христа—между небомъ и твердью, и пр. Изд. у *Fabric. ib. t. IV*, стр. 256.

древнѣйшаго оригинала, какъ въ свою очередь его копію представляетъ списокъ Лаврентіанскій; при этомъ Монфокопъ доказывалъ, что самъ авторъ жилъ и писалъ это сочиненіе между 536 и 547 годомъ, и что поэтому лицевая редакція могла составиться около конца VI стол. Отсюда и всѣ последующіе изслѣдователи пришли къ мнѣнію, что древневизантійскій стиль миниатюръ Космы копируетъ оригиналъ VI столѣтія, при чемъ одинаково иныя, видѣвшіе и изучавшіе самую рукопись, полагали, что эта копіровка простирается на всѣ стороны стиля, а другіе ограничивали копію только композиціею<sup>1)</sup>. Всѣхъ сбивали съ толку кромѣ того классическія композиціи Псалтыри Парижской, которую ставили «по античности» выше, а Даженкуръ разсматривалъ рукопись Космы даже послѣ Ват. Менология! Подобная путаница покажется тѣмъ непростительнѣе, если мы убѣдимся, что наша рукопись есть не только важнѣйшій и несомнѣнный памятникъ даннаго періода, но и замѣчательнѣйшая лицевая рукопись изъ всѣхъ намъ извѣстныхъ византійскихъ!

Палеографическія данныя рукописи, прежде всего, нисколько не требуютъ относить ее къ IX вѣку; даже, по опредѣленію, данному самимъ Монфокопомъ, мы должны помѣстить ее *между* VI и IX вѣками; ибо только скоропись безусловно требуетъ приписать кодексъ IX вѣку, Ватиканская же рукопись Космы писана уставомъ (*majusculae*), и, напротивъ, Лаврентіанская скорописью (*minusculae*). Далѣе: дыханія и ударенія въ первой половинѣ рукописи, дѣйствительно, находятся, но во второй ихъ мѣстами нѣтъ вовсе и *досель*, по большей же части онѣ сдѣланы и въ первой позднѣе, другими болѣе черными чернилами и иною рукою. Вмѣстѣ съ тѣмъ и самъ Монфокопъ не отрицаетъ, а Ваттенбахъ<sup>2)</sup> и положительно утверждаетъ, что какъ эта черта,

<sup>1)</sup> Что изслѣдователями руководилъ рисунокъ миниатюры, столь не удачно выбранный Лабартомъ, можно видѣть изъ ст. проф. Буслаева въ рецензіи его соч. въ Сбор. Общ. Древне-Русскаго искуc. за 1836 г. стр. 68, гдѣ этотъ рис. сравнивается съ миниат. Псалтырей.

<sup>2)</sup> *Paleogr. gr. lib. III p. 185; Scimus quidem septimo saeculo accentus et spiritus adscribi coepisse deindeque paulatim priscam litterarum formam non nihil mutatam fuisse etc. Anleitung z. Gr. Palaeographie, предисловіе, passim.*

такъ и вообще извѣстныя скорописныя перемѣны въ буквахъ (напр.  $\zeta = \epsilon$  въ Космѣ) начинаютъ появляться уже съ седьмого вѣка. Наконецъ, самая рубрика IX вѣка, какъ межи, отмѣчающей начало извѣстныхъ перемѣнъ въ письмѣ, установлена Монфокономъ лишь на томъ основаніи, что во всѣхъ извѣстныхъ ему рукописяхъ IX вѣка эти измѣненія существуютъ, но не существуютъ въ кодексахъ V и VI вѣковъ; напротивъ того, Ваттенбахъ предпочелъ не дѣлать подобныхъ разграниченій и считаетъ всѣ данныя явленія болѣе ранними. Итакъ, не нуждаясь даже въ точномъ палеографическомъ анализѣ, можемъ утверждать, что нѣтъ никакихъ основаній относить кодексъ къ IX вѣку, внося, такимъ образомъ, въ исторію искусства фактъ полной дисгармоніи съ его историческимъ ходомъ. Сличая же письмо рукописи съ образцами, находимъ, что она можетъ быть отнесена къ эпохѣ между VI и VIII вѣкомъ, при этомъ болѣе къ VII, нежели къ тѣмъ двумъ, и съ этимъ опредѣленіемъ будетъ вполне согласенъ характеръ миниатюръ.

Миниатюры Космы представляютъ характеръ византійскаго искусства въ Юстиніановъ вѣкъ или эпоху процвѣтанія полнѣе и ближе, чѣмъ какой бы то ни было другой засвидѣтельствованный памятникъ этого періода, кромѣ развѣ нѣкоторыхъ мозаикъ Равенны. Стилъ и исполненіе этихъ миниатюръ показываютъ намъ ту артистическую, въ себѣ вполне увѣренную и богатую знаніемъ манеру, которая съ равнымъ совершенствомъ управляетъ широкимъ монументальнымъ рисункомъ, какъ и блестящими красками. Контуры фигуры незамѣтны и исчезаютъ вмѣстѣ съ красками, которыя накладываются въ густомъ растворѣ гуаши; ея блестящій элементъ позволяетъ употреблять самыя свѣтлыя и легкіе типы красокъ; всѣ онѣ: розовая, голубая, зеленая, красная, коричневая имѣютъ лишь на половину или треть своей интенсивности, что образуетъ легкій, свѣтлый колоритъ древне-византійскаго искусства. При этомъ и легкая моделировка отчетливѣе и рѣзче въ очеркахъ; тѣни, цѣлаемая въ глубокихъ тонахъ краски, выдѣляютъ ясно поверхности скользящими, незамѣтными свѣтами; нигдѣ не находимъ мы тѣхъ рѣз-

вихъ, намазанныхъ бѣлою краскою или ея растворомъ съ краскою основною, бликовъ или оживокъ, которые пестрятъ всю фигуру въ византійской миниатюрѣ IX—XII, свою рѣзкую ясностью уничтожая впечатлѣніе тѣни и пластичности. Тѣло сохраняетъ пріятный глубокій колоритъ античнаго искусства, отъ красно-коричневаго въ молодыхъ фигурахъ переходя къ свѣтло-шоколадному, хотя мѣстами видимъ на тѣлѣ и лицѣ слегка зеленоватая тѣни, обыкновенно же красно-коричневая; миниатюра даетъ видѣть всю рисовку, свободную и совершенно чуждую позднѣйшей манеры зализыванія, которая уподобляетъ миниатюру IX, X вѣка сочнымъ и ровнымъ краскамъ перегородчатой эмали.

Еще выше художественное достоинство этихъ миниатюр въ рисунокѣ; онъ представляетъ такую высоту пластическаго характера, которая ни въ чемъ не уступаетъ кодексу Навина; мы можемъ прослѣдить даже ихъ близкія родственныя связи; тотъ и другой кодексъ разрабатываютъ одинъ излюбленный типъ, перевода его отъ дѣтскихъ и юношескихъ фигуръ къ мужественнымъ и пожилымъ типамъ, которые только легкою сѣдиною отличаются отъ цвѣтущей фигуры взрослого мужчины. Мы видимъ крѣпкое, мощное сложеніе классически приземистыхъ фигуръ, широкую грудь и увѣсистыя руки и ноги съ ясно-очерченными мускулами,—полный овалъ съ большими глазами и широкимъ крѣпкимъ носомъ—идеальное наслѣдіе классическаго искусства; но рядомъ художникъ умѣлъ въ лицѣ Мельхиседека изобразить и сухой византійскій типъ съ тонкими худыми членами, треугольнымъ суженіемъ овала, маленькими глазами, торчащею бородкою и усами на тонкихъ губахъ,—типъ столь же живой и реальный, какъ и лицо Юстиніана въ мозаикѣ св. Виталія. Всѣ фигуры даны въ полномъ типѣ классическаго безучастія, столь типично лишены всякаго выраженія въ лицахъ, что этимъ еще болѣе утверждаютъ свою связь съ античнымъ искусствомъ, которую поддерживала иконопись. Иконописная манера дала всѣмъ композиціямъ характеръ монументальной живописи: или ряды фигуръ въ величавыхъ позахъ en face, безъ всякаго слѣда почвы, какъ мозаиковыя изображенія святыхъ на сводахъ, на натуральномъ фонѣ пергамена, или

большія иконныя композиціи. Сюжеты драматическіе имѣемъ только въ двухъ, трехъ миниатюрахъ явно древнехристіанскаго происхожденія. Содержаніе миниатюръ даетъ продуктъ сложившагося и развивающагося христіанскаго искусства. Эта «христіанская топографія» наполнена изображеніями Патріарховъ, Пророковъ, Апостоловъ, Христа во славъ, первыхъ мучениковъ; лишь незначительная доля рисунковъ посвящена космографическому содержанию. Мы упомянемъ здѣсь эмблематическое изображение вселенной, странъ свѣта, царства небснаго, географическое—восхода, захода солнца, ээіоповъ, антиподовъ, птоломеева пути. Того же характера иллюстраціи: Скинія съ Левитами и колѣнами израильтянами, ковчегъ Завѣта, Ааронъ въ первосвященническомъ облаченіи, представленный дважды: спереди и сзади, — интересъ которыхъ заключается лишь въ томъ, что эти рисунки перешли въ послѣдствіи въ лицевыя рукописи библии, псалтыри и поучительныхъ сборниковъ. Миниатюры религіознаго содержания объясняютъ вторую часть сочиненія Космы, которая излагаетъ христіанскую исторію міра до первомученика Стефана, съ намѣренною подробностью <sup>1)</sup>). Изложеніе Библии начинается изображеніями патріарховъ; послѣ каждого идетъ отдѣльное о немъ слово какъ подробная подпись: «это прародитель челоуковъ Адамъ» и пр., что даетъ подозрѣвать, что текстъ былъ приравленъ уже первоначально къ миниатюрамъ; онъ отличается глубоко религіозными идеями и вмѣстѣ мышленіемъ образованнаго челоука, который краснорѣчиво и искусно развиваетъ тонкія символическія сопоставленія и характеристики. Такъ библейскіе образы имѣютъ для писателя двойной интересъ: какъ древніе образцы высшихъ добродѣтелей, и какъ «типы», прообразующіе Христа и явленія Новаго Завѣта; въ этомъ отношеніи подробная иллюст-

---

<sup>1)</sup> Всего въ рукописи имѣется нынѣ 54 большихъ и малыхъ миниатюры. Лишь общую характеристику, но нельзя болѣе краткую и недостаточную находимъ у Лабарта, Даженкура, Шнаазе и др. Рисунки у Даженкура рl. 34 (Илія и Елисей, обращеніе Савла, орхисисъ), Лабарта рl. 79 (Давидъ среди хоровъ). Первые неудовлетворительны, послѣдній сдѣланъ съ уродливой миниатюры.

рація Космы получаетъ особенно важное значеніе для исторіи церкви и вмѣстѣ исторіи искусства, ибо объясняетъ намъ тотъ предпочтительный интересъ византійскаго искусства къ образамъ Библии, который необходимо долженъ былъ основываться на извѣстномъ направленіи религіозной мысли. Это предпочтеніе лишь отчасти только повторяло древнехристіанскую символику, также обильно пользовавшейся Ветхимъ Завѣтомъ, и шло въ другомъ направленіи, шире и глубже захватывая событія Ветхаго и таинства Новаго Завѣта и не нуждаясь въ условныхъ формахъ іероглифическихъ фресокъ и скульптуръ катакомбъ. Уже съ первыхъ вѣковъ въ христіанскомъ вѣроученіи замѣчается особое стремленіе на почвѣ глубокаго изслѣдованія Ветхаго Завѣта установить дѣло непосредственнаго примиренія іудейства съ христіанствомъ. Средоточіемъ этой проповѣди становится Александрія, гдѣ іудаизмъ всегда игралъ важную роль <sup>1)</sup>, а въ III и V вв. два знаменитые писателя и Отцы Ц. Свв. Климентъ и Кириллъ Александрійскіе, особенно послѣдній, построили на этой темѣ значительную часть наиболѣе глубокихъ мыслей, и посвятили обширныя сочиненія подробному доказательству идеи, что Ветхій Завѣтъ есть тайный прообразъ Новаго <sup>2)</sup>. Извѣстно также, что самъ Косма Индикопловъ былъ родомъ и жилъ въ Александріи, и потому естественно, что въ самомъ текстѣ постригшагося плователя должны были отразиться вполне мысли этихъ учителей. Вотъ почему его упрощенныя параллели придавали интересъ богословскій его сочиненію и впоследствии, и прологъ Космы къ псалтыри иногда помѣщался въ греческихъ папаяхъ, вмѣстѣ съ Евсевіемъ и другими

---

<sup>1)</sup> См. между прочимъ соч. Delaunay, Moines en Orient etc. passim, но соч. отличается преувеличеніями и извращеніями фактовъ.

<sup>2)</sup> Климента Ал. основная трилогія полна параллеліями, изд. Migne, Patrol. Ser. gr. т. VIII, IX (см. ниже) и отдѣльныя замѣтки. Также основное сочиненіе Кирилла Александрійскаго: Глашеры на Бытіе (въ Migne Patrol. томъ 69) занято самымъ подробнымъ сопоставленіемъ В. Зав. какъ тайнаго прообразованія Христа съ Новымъ, начиная съ Адама, Авеля, Мельхиседека и пр. Тоже въ другихъ его сочиненіяхъ, напр. «О поклоненіи въ Духъ и Истинъ, ib. томъ 68.

Отцами Церкви<sup>1)</sup>. Уже первая фигура Библии — *Авель*, пастырь стада, представляет намъ подобную символическую параллель образовъ Ветхаго и Новаго Заветъа. Красивый, рослый и молодой пастухъ, одѣтый въ овечью шкуру, укрѣпленную на одномъ плечѣ, стоитъ, заложивъ ногу за ногу, подпершись правою рукою въ бокъ и въ лѣвой держа пастушескую палку; золотой нимбъ увѣнчиваетъ его кудрявую голову; по сторонамъ его нѣсколько овецъ, поднявъ голову, смотрятъ на него умильно. Явно, что рисовальщикъ имѣлъ въ виду перевести извѣстное изображеніе Добраго Пастыря въ древнехристианскомъ искусствѣ на библейскія лица; представить самого Христа въ видѣ пастуха было противно духу византійской иконографіи; между тѣмъ отыскивалось соотвѣтствіе между притчею Христа и именемъ Добраго Пастыря, которое по праву придано и Авелю, отнынѣ ставшему образомъ перваго праведника<sup>2)</sup> и вмѣстѣ перваго мученика, по словамъ текста, прообразующаго намъ страданія Христа и древней церкви<sup>3)</sup>. Замѣтимъ, наконецъ, что пастушескій костюмъ Авеля съ угольными полами изъ цѣльной шкуры перешелъ послѣ какъ семитическій или восточный въ формѣ вырѣзныхъ кафтановъ на изображеніе Крестителя въ пустынѣ, волхвовъ<sup>4)</sup> и пр. Слѣдуетъ изображеніе праведнаго *Еноха*, вновь образъ Христа воскресшаго; спокойная, полная силъ и мужества фигура съ полною бѣлокурою бородою стоитъ задумчиво, благословляя; не будь этого благословенія, можно было-бы подумать, что это изображеніе греческаго оратора — такъ замѣчательно сохранены всѣ иделанія черты античнаго типа и драпировки. Но рядомъ видимъ фигуру молодого юноши, полунагаго,

<sup>1)</sup> Fabricius, Bibl. gr. VI, стр. 256. Сбор. XV в, Неапол. II, А. 12 особенно полный. См. Cyrillo, Codd. gr. Bibl. Borbon. 1826 vol. I p. 32.

<sup>2)</sup> Что это символическое изображеніе пользовалось успѣхомъ, увидимъ изъ миниатюры Византійскаго Октогевха, № 746 и 747, которая представляетъ Авеля въ томъ же типѣ.

<sup>3)</sup> Амвросій на пс. 39 и Тертуліанъ, см. Mamachi, Origines Chr. III стр. 27 сл. у Кирилла Алек. сходство Авеля съ Христомъ отмѣчено въ Комм. на Ев. Иоанна, Migne Patrol. т. 7', стр. 900.

<sup>4)</sup> См. ниже рукоп. Ватик. Менологія и въ рукоп. Космы Даниила.



зеленый платъ прикрываетъ чресла; голова (лицо вытерто, чтобы избавиться отъ дурнаго глаза) съ дико взъерошенными волосами, и вся фигура повернута въ сторону; это смерть, отворачивающаяся отъ Еноха, и сидитъ она на саркофагѣ; тѣло же этой классической фигуры зелено-дымчатого цвѣта. Прекрасная фигура старца *Ноя* (онъ не избѣжалъ смерти), съ длинными сѣдыми волосами, но короткою бородою, рисуетъ намъ образъ полный добродушія: ничего мрачнаго, черстваго и сухо-старческаго, какъ въ поздне византійскихъ идеалахъ и типахъ; по сторонамъ голубь и коршунъ. *Мельхиседекъ* первый священникъ, царь мира и правды, священникъ Бога вышняго, прообразующій собою Сына Божія, который, будучи священникомъ вовѣкъ ни самъ не получилъ священство отъ іереевъ, ни другимъ передалъ, не по заповѣдямъ Моисея, ἀλλὰ ἐτέροις χρεῖσσι συμβόλοις ἱερουργῶν, и пр., какъ говорить о немъ текстъ, развивая извѣстное мѣсто посланія въ Евреямъ, гл. VII. Художникъ изобразилъ его молящимся съ воздѣтыми по священническому чину руками, но въ типѣ и костюмѣ византійскаго императора, какъ бы ища возвеличить и освятить эту черствую и разслабленную фигуру, облекая въ нее высокой образъ <sup>1)</sup>). Для *Авраама* художникъ предпочелъ избрать цѣлую сцену жертвоприношенія Исаака, ибо его жертва была σύμβολα καὶ τύποι τοῦ κατὰ Χριστὸν μυστηρίου, τοῦ παθοῦς καὶ τῆς ἀναστάσεως. Фигура патріарха представляетъ уже ординарный типъ библейскаго старца съ развѣвающимися волосами въ голубомъ хитонѣ и розовомъ гиматіи, и мы не видимъ также ничего особенно интереснаго въ композиціи, которою увлекаются Унгеръ и Лабартъ; можно отмѣтить только, какъ попытку къ натурализму, введеніе въ сцену впервые двухъ рабовъ съ осѣдланными мулами, которые играютъ такую видную роль въ флорентинскихъ барельефахъ. Болѣе интереса въ слѣдующей фигурѣ патріарха *Исаака*, представленнаго нѣжнымъ юношею; ясно, что художникъ

<sup>1)</sup> О символич. значеніи Мельхиседека (см. выше) Климентъ Ал.: образъ Евхаристіи. Стром. кн. IV, гл. 25, Migne Patrol. gr. т. 8, 1369. Переносится и на Аврона по Іоан. 1, 3, въ Стром. кн. VI *ibid.*

намѣренно слилъ съ представленіемъ Исаака юный возрастъ: для него это была вѣчно юная добровольная жертва<sup>1)</sup>; по словамъ текста, это образъ Христа воскресшаго, и видя Исаака, несущаго дрова къ костру, мы должны представлять себѣ Христа, несущаго крестъ. Двѣ прелестныя фигуры Іакова и Іуды, обращенныя другъ къ другу, полны юношеской свѣжести, ибо и Библия знаетъ ихъ юношами; Іаковъ «вѣчно ждетъ основанія обѣтованнаго Іерусалима небснаго», а Іуда «даетъ ясную на то надежду»; Іуда же — юный Эммануиль, левъ бодрствующій вѣчно, въ родѣ его вѣчно скипетръ, и потому «какъ Іосифъ» онъ изображенъ въ красномъ царственномъ гиматіи съ зеленымъ подбоемъ. Моисей опять таки повторяетъ зрителю любимый образъ Христа пастыря ἀληθινῷ ποιμένος<sup>2)</sup> и потому является среди стадъ, но уже въ богатой красной безрукавной туникѣ (ибо пасеніе стадъ есть *regni praeludium*, образъ законодателя); рядомъ онъ уже въ сценѣ купины, которая есть самъ Христосъ<sup>3)</sup>. Еще одна любопытная подробность: художникъ вмѣсто обычной сандалии представилъ роскошную обувь *βποδῆματα* изъ красной кожи съ нашитою фестономъ сѣрою или пепельною: это *δ. διβολέα, χρώματος δξέως καὶ λεοχοῦ*, которыя, по Кодицу, носились только знатными<sup>4)</sup>. Итакъ, снимая эту богатую обувь, Моисей слагаетъ символически суетность богатства, ибо объ этомъ подробно толкуетъ Климентъ

<sup>1)</sup> Тертуліанъ *adv. Marc.*, с. 18: *Christi exitum jam tum denotabat, in victimam concessus a Patre* и пр. у *Manachi ibid.* Климентъ Ал. въ *Педагогѣ* кн. I, *Patrol.* t. 8. p. 378.

<sup>2)</sup> Также у *Manachi*, *ib.* III p. 35 прим. 2.

<sup>3)</sup> На миниатюрѣ купина въ видѣ золотого сосуда съ огнемъ: *ἡ βάτος* (кусть), м. б., но намѣренному смѣшенію съ евр. словомъ *δ βάτος* — мѣра для жидкостей, см. *Sophocles, Greek. lex.* Образъ чаши — символъ страданій Христа и Евхаристіи. Но также возможно, что въ данномъ случаѣ купина представлена какъ золотой сосудъ, — п. ч. это тотъ *σκεῦος ἀμύαντον*, о которомъ говоритъ Кириллъ Александрійскій и который символически обозначаетъ Дѣву-Мать; огонь же горящій — Христосъ Эммануиль (см. ниже рукопись Гомилій Іакова), см. Кирилла Гомилія о Богородицѣ, VI въ *Patrol.* gr. т. 77, стр. 1031. Этотъ же сосудъ въ другой мин. и съ огнемъ названъ *ὑψιστήριον* — алтарь, и символическій смыслъ проще.

<sup>4)</sup> *Du Sange, gloss. graec.* v. *Τξάγγαι*, стр. 1556.

Алекс. <sup>1)</sup>, объясняя, почему Христос воспретилъ Апостоламъ носить обувь по Ев. Луки X, 4. Вычурное изображеніе Давида съ маленькимъ наслѣдникомъ престола Соломономъ, окруженныхъ хорами Корея, Асафа, Идуеима, Ефана и Афама: такъ и представлено пять кружковъ съ фигурками пѣвцовъ и музыкантовъ по радіусамъ <sup>2)</sup>; кромѣ контраста между византійскими фигурами царей и остальными—античнаго типа здѣсь можно отмѣтить лишь замѣчательное олицетвореніе пляски — орхисисъ въ видѣ двухъ античныхъ танцорокъ въ безрукавныхъ короткихъ туникахъ; онѣ въ мѣру кружатъ надъ головою шарфы. Большая сцена изображаетъ *Илю*, возносящагося на колесницѣ, запряженной двумя: огненными конями, и Елисея, на бѣгу принимающаго *милотъ* <sup>3)</sup> отъ учителя; Илія стоитъ лицомъ къ зрителю, какъ и Христосъ въ сценѣ Вознесенія и втораго Пришествія, котораго онъ прообразуетъ, но художникъ изобразилъ его сѣдымъ, тогда какъ текстъ называетъ его *ἀγῆρος ἀνδρωτος*, и древніе барельефы изображаютъ его юнымъ; Елисей же представленъ, по Библии, плѣшивымъ. И *Иона* изображенъ подъ смоковницею и въ сценѣ поглощенія китомъ, такъ какъ своею жизнью онъ прообразовалъ Христа. Изображенія слѣдующихъ затѣмъ Пророковъ по одному или по два рядомъ, хотя и представляютъ значительное однообразие: всегда съ книгою и благословляя, лицомъ къ зрителю, и даже въ безусловно тождественной постановкѣ ногъ, — имѣютъ, безусловное значеніе, потому что послѣ Туринскихъ Пророковъ <sup>4)</sup>,

<sup>1)</sup> Въ соч. Педагогъ кн. III, Patrol. gr. т. 8, стр. 610.

<sup>2)</sup> Перешло въ Псалтыри греч. и латинскія, Библии (B. San Paolo); также рис. Космы Синод. Библи. № 997 и пр.

<sup>3)</sup> Шкура въ комѣ въ рукахъ Иліи изображаетъ вполне точно милоть. Милоть — *μηλοτή* есть или овечья кожа или *ζώνη ἐκ δέρματος*; надвѣвается на спину и можетъ поворачиваться напередъ. Такъ носятъ шкуру Святцы. У египетскихъ монаховъ обычная одежда, затѣмъ символъ строгаго учительства и монашества. «Кто изъ нихъ, спрашиваетъ Климентъ Алекс. въ Стром. кн. 3, гл. 6, у Мігне т. т. VIII, стр. 1157, ходитъ какъ Илія, въ милоти и кожаномъ поясъ?» Но уже на саркофагахъ (Юнія Басса) милоть замѣнена паллиумомъ или плащемъ.

<sup>4)</sup> См. рисунокъ въ Сборникѣ общ. древнерусск. иск. за 1866 г., табл. 15, къ стр. 86.

которыхъ типы, представляя чисто античныя черты, страдаютъ отсутствіемъ индивидуальности и характера, и сходныхъ съ ними (по типамъ, не по исполненію) Пророковъ въ медальонахъ на сводѣ архіепископской капеллы въ Равеннѣ—эти фигуры суть, несомнѣнно, произведеніе искусства византійскаго и притомъ древнѣйшаго. Античная основа дала здѣсь красоту юности, а византійская догматика торжественность монументальной позы и тонкую характеристику; то и другое утратилось со временемъ, будучи замѣнено однимъ глубокостарческимъ типомъ съ длинными сѣдыми, нѣсколько взъерошенными волосами, оливковымъ лицомъ муміи и длинной бородою; иногда юность сохраняютъ Осія, Аввакумъ и Наумъ, иногда же одинъ Аввакумъ, какъ въ византійскихъ мозаикахъ XI и XII в., в послѣдствіи же и всѣ подводятся подъ одинъ типъ. Въ миниатюрахъ Космы Осія является съ легкою бородкою, Амосъ безбородымъ юношею, Михай, Иоиль и Авдей съ маленькими бѣловатыми бородками, Аней и Софонія безбородый; лишь Захарія сѣдой держитъ крестъ, кромѣ Евангелія; равно какъ и Иеремія мрачнаго типа и выраженія съ легкимъ проблескомъ сѣдины, и Іезекіиль совершенно сѣдой. Замѣчательная миниатюра<sup>1)</sup> изображаетъ посвященіе Исаи: ангелъ влагаетъ ему, павшему на колѣна, щипцами уголь горящій въ уста, а вверху Христосъ во славу возсѣдающій на престолѣ, окруженномъ херувимами, въ торжественно-монументальной позѣ<sup>2)</sup> при чемъ только одна кисть правой руки высунута изъ складокъ гиматія для благословенія<sup>3)</sup>. Любопытно также и рационалистическое изображеніе извѣстнаго лирическаго мѣста — видѣнія Іезекіиля; Христосъ здѣсь заключенъ въ четверномъ ореолѣ различныхъ элементовъ: внѣшній

---

<sup>1)</sup> Рисунокъ помѣщенъ въ ст. Пипера объ Исаи въ *Evangel. Kalender* 1859 къ стр. 44.

<sup>2)</sup> Вся фигура какъ будто скопирована съ извѣстной мозаики нартекса св. Софїи, см. рис. у Зальценберга, л. 27, у Лабарта pl. 118, но здѣсь одежды бѣлыя.

<sup>3)</sup> Эта манера представленія усвоена была послѣ мозаиками для изображенія Христа Царя Небеснаго въ абсидѣ, см. мозаики Палатинской капеллы, Собора въ Монреалѣ и Мартораны въ Палермо.

кругъ называется *εἶδος πορβός*; слѣдующіе: *εἰ. ἐλέκτρου, ε. σαφφείρου* и внутренній — голубой — *ἶδος τοξότου ἐν τῇ νεφέλῃ*; подъ ногами Христа голубая полоса представляетъ *εἶδος στερεώματος* и четыре херувима по обычаю. Большая миниатюра изображаетъ юнаго Даниїла въ позѣ оранта среди львовъ, какъ на саркофагахъ; вверху въ углу — подразумѣвается на краю рва — маленькая фигура Аввакума; слѣдовательно, древній символизмъ еще сохраненъ и здѣсь. На Даниилѣ восточная шапочка — митра и подъ мантией туника съ вырѣзанными въ формѣ треугольниковъ полами, какъ вообще на лицахъ и Святыхъ восточнаго происхожденія въ византійскомъ искусствѣ, къ сожалѣнію мода доселѣ неизвѣстная по имени<sup>1)</sup> и происхожденію, но видимо возникшая у Семитовъ — пастушескаго племени (см. фигуру Авеля выше). Четыре представителя восточныхъ монархій: персидской, мидійской и пр., ѣдутъ на львѣ, барсѣ и т. д. сюжетъ извѣстный еще на *диптисахъ*<sup>2)</sup>. Рисунки изъ Новаго Завѣта хотя менѣе многочисленны, но не менѣе интересны. Особо обращаетъ на себя вниманіе большая миниатюра въ листѣ съ иконописною композиціею, несомнѣнно, единственнаго въ своемъ родѣ содержанія: ибо въ этой миниатюрѣ совмѣщены всѣ лица, являющіяся въ первыхъ главахъ Евангелія. Посреди стоитъ Іоаннъ Предтеча «величайшій изъ людей» и его фигура лицомъ къ зрителю, видимо, главная; направо отъ него Христосъ съ Божіею Матерью, повернувшись другъ къ другу; налѣво Захарія съ Ели саветою въ томъ же положеніи; вверху въ медальонахъ изображеніе по грудь благочестивыхъ Симеона и Анны. Характеръ монументальной группировки мозаикъ виденъ въ симметріи и въ позахъ отдѣльныхъ фигуръ; обширныя надписи даютъ намъ характеристику изображеннаго лица. Но что значитъ это почти

<sup>1)</sup> Bottari, Roma sotter. стр. 203 полагаетъ, что она называлась *sarabara*, но это халд. имя, встрѣчающееся въ кн. Дан. 3, 21 скорѣе относится къ шароварамъ персидскимъ, а по глоссамъ у Дюканжа Gloss. graec. къ ряду *brachionia*, v. v.

<sup>2)</sup> Диптихъ Барберин. Библ. въ Римѣ, Gori Thes. dipt., II. т. 50.

второстепенное мѣсто, данное Христу<sup>1)</sup>, и почему рукопись наша совершенно лишена всякихъ сценъ земной жизни Христа? Тѣмъ не менѣ живописецъ отличилъ Христа золотыми *slavi* по золотомъ хитонѣ, а Іоанна голубыми на коричневомъ. Говоря кратко о самыхъ типахъ, замѣтимъ, что они представляютъ всѣ обычные черты, но данныя въ такой идеальной формѣ, которая изъ этой миниатюры дѣлаетъ важнѣйшій памятникъ византійской иконографіи. Укажемъ лишь на замѣчательное добродушіе въ лицѣ Іоанна Крестителя, котораго типъ еще совершенно чуждъ позднѣйшей дикой мрачности отшельника, на кротко спокойное лицо Христа съ маленькой не раздвоенной бородою, на пышную матрональную красоту «святой Дѣвы Маріи» и пророчицы Елисаветы. Всѣ эти лица явно духовная родня между собою: у нихъ всѣхъ продолговатый четырехугольный овалъ съ длиннымъ, но широкимъ носомъ и большими глазами — вообще духовно и физически крѣпкій типъ, основаніе иконографическаго идеала. Послѣ четырехъ Евангелистовъ, изображенныхъ стоящими (см. ниже Лицев. Еванг.) въ обычныхъ типахъ, слѣдуетъ изображеніе Апостола Петра съ тремя ключами въ лѣвой рукѣ,<sup>2)</sup> и большая сцена, — обращеніе Савла: посреди стоятъ «Павелъ», монументальная фигура котораго съ извѣстнымъ энергическимъ выраженіемъ въ мощныхъ чертахъ лица, большимъ вздыбленнымъ лбомъ, тонкими очерками носа и губъ, пронизательныхъ глазъ, и съ замѣчательною драпировкою, лучшее, по нашему мнѣнію, изображеніе Апостола; на лѣво живая сцена чуда, съ нимъ случившагося по дорогѣ въ Дамаскъ; онъ видитъ свѣтъ и тутъ же падаетъ ослѣпленнымъ; направо его уже слѣпаго ведетъ Ананія; при нѣкоторой понятной сухости мы находимъ замѣчательно живое выраженіе испуга въ лицахъ и фигурахъ Савла и

---

<sup>1)</sup> Какъ побочное обстоятельство замѣтимъ, что Косму Инд. уличаютъ въ подпаденіи вліянію несторіанской ереси: замѣчаніе, сдѣланное Лакровомъ, *La Croise Christianisme des Indes*, t. I p. 40 — 56. см. указаніе у Gibbon: *Histoire de la decad. etc.* vol. IX. p. 373, прим. 77.

<sup>2)</sup> Это изображеніе ради трехъ ключей—якобы тройной власти Апостола издано въ соч. Аллеманна *De Lateranensibus parietinis restitutis* стр. 55.

спутниковъ и неловкость въ безпомощныхъ движеніяхъ ослѣпшаго <sup>1)</sup>). Въ сценѣ побіенія *Стефана* въ полукругѣ арены много античныхъ деталей и формъ въ фигурахъ. Но даже и въ этомъ отношеніи заслуживаетъ болѣе нашего вниманія другая любопытная композиція, которой значеніе таеъ или иначе соотвѣтствуетъ изображенію Страшнаго Суда или Втораго Пришествія. Въ продолговатомъ четырехугольникѣ, вверху закругленномъ овално, по ясами расположены ряды фигуръ: нижній рядъ лишь погрудъ высовывается изъ земли, и надписи *καταχθόνιοι* и *νέκροι ἀνιστάμενοι* указываютъ на смыслъ; поэтому въ копіи этого сюжета въ Лаврентіанскомъ спискѣ Космы на л. 228 v. уже изображаются мертвые въ саванахъ какъ муміи, какъ и въ русскомъ спискѣ Космы и Псалтыри XVII в. <sup>2)</sup>; слѣдующій рядъ фигуръ наз. *ἄνθρωποι ἐπίγειοι* и верхній *ἄγγελοι ἐπουράνιοι*; всѣ фигуры глядятъ на верхъ, гдѣ въ голубомъ овалѣ небѣ, окруженномъ синею полосою *νεφέλη*, является Христосъ во славі; сцена отличается высокими достоинствами группировки и красотой классическихкихъ типовъ. Послѣднія иллюстраціи, относящіяся къ параграфу о солнцѣ, его закатѣ и затменіи представляютъ любопытную фигуру солнечнаго диска съ головою въ вѣнцѣ, вполне античную, и драматическую сцену, какъ тѣнь вернулась на 10 ступеней, по желанію праведнаго Езекии (IV кн. Цар., гл. 20,11); и вотъ царь Меродахъ Вавилонскій въ ужасѣ бѣжитъ отъ алтаря вмѣстѣ съ тремя своими волхвами. Выше посѣщеніе больного царя Пророкомъ, въ присутствіи трехъ же вельможъ, или волхвовъ.

Таково разнообразное содержаніе замѣчательнѣйшей лицевой византійской рукописи, и тѣмъ страннѣ встрѣтитъ въ литературѣ столь неправильную ихъ оцѣнку. Даженкуръ не только разсматриваетъ эту рукопись послѣ Ват. Менологія, но еще порицаетъ

---

<sup>1)</sup> Любопытно также, что въ мозаикѣ боковаго нефа Палатинской капеллы въ Палермо точь въ точь таже сцена, см. Buscemi, *Notizie della Basilica di S. Pietro* 1840, рис. Сл. у Даженкура *peint. pl. 34,6*.

<sup>2)</sup> Рукопись Космы Синод. Библ. № 997; Налойная Псалтырь Сергіе—Троицкой Лавры. См. Вуслаевъ, *Истр. Очерки*, т. II къ стр. 21 и стр. 325 рис. 3.

стиль, находя въ рисунокѣ упадокъ, въ фигурахъ жесткость, особенно критикуя лошадей въ сценѣ Илія. Еще далѣе идетъ Унгеръ, видимо судившій по словамъ и, главное, *рисункамъ* Даженкура: для него эти миниатюры небрежно и декоративно рисованы и потому имѣютъ мало значенія; «фигуры, однакоже, рисованы довольно хорошо и только на одномъ листѣ онѣ очень коротки и съ большими головами» — вотъ все, что нашелъ авторъ нужнымъ и возможнымъ сказать о рукописи въ своей обширной исторіи византійскаго искусства, впрочемъ, трактующей обо всемъ, кромѣ самаго этого искусства.

Какъ бы ни медлилъ изслѣдователь покидать эту эпоху величія и процвѣтанія, время или неистовства иконоборцевъ настолько воспрепятствовали сохраненію лицевыхъ византійскихъ рукописей этого періода, что мы должны довольствоваться даже фрагментами или отдѣльными рисунками этого стиля, столь широкаго и полнаго античной красоты. И потому полагаемъ не лишнимъ упомянуть объ одномъ заготовленномъ рисункѣ миниатюры, оставленномъ, однако, безъ раскраски, въ коптскомъ переводѣ книги Іова и пѣсней Соломона, составляющемъ одинъ изъ извѣстныхъ коптскихъ фрагментовъ Библии въ Библіотекѣ Неаполитанскаго Музея <sup>1)</sup>. Этотъ фрагментъ, несомнѣнно, принадлежитъ къ VII или VIII вѣку, не имѣетъ еще удареній, и его начерченная перомъ миниатюра, изображающая Іова съ женою и двумя дочерьми, имѣетъ весь характеръ и детали рисунковъ Космы: на пергаментномъ фонѣ, въ широкой манерѣ, полная

Коптская рукопись № 10-на, Неап. Библи. № 1, В, 19.

<sup>1)</sup> Фрагменты эти принадлежатъ различнымъ эпохамъ, одни въ листъ, другіе in 4<sup>o</sup> и разнаго письма, по мнѣнію Цоёги, отъ IV, V вѣка по X и позднѣе. Соч. Цоёги *Catalogus codicum copticorum, qui in Museo Borgiano etc.* 1810 въ предисловіи относитъ фрагментъ Іова (№ I. В. 19) ко второму классу, слѣдующему послѣ древнѣйшихъ фрагментовъ, принадлежащихъ къ одной эпохѣ съ древними греческими рукописями, см. обращикъ письма *tab. 2, V*. Другія, почти ирландскаго стиля и позднѣйшія миниатюры: Старецъ молящійся и аббатъ Дуль на л. 277 въ фрагментѣ № 169 и на л. 267. Рис. Іова и его жены у Цоёги въ послѣд. табл. Замѣтка у Fornari, *Notizia della Bibl. di Napoli*, 1874, p. 60.



илъ и здоровья и величавыя фигуры Іова и женщинъ въ царственномъ орнатѣ съ усыпанными жемчугомъ діадемами и богатыми украшеніями на поясахъ <sup>1)</sup> и груди представляютъ намъ фигуры Юстиніанова вѣка, а косыя верхнія туники женщинъ тѣ же, что у Святыхъ Дѣвъ въ мозаикѣ Св. Аполлинарія Нового, рано исчезающія въ византійскомъ костюмѣ; Іовъ держитъ скипетръ и вѣнецъ мученичества, а мускулы его обнаженныхъ рукъ очень близки къ типамъ Космы <sup>2)</sup>.

Другой образецъ монументальнаго направленія миниатюры, нами рассмотрѣннаго въ ркп. Космы и перешедшаго на Востокъ, можетъ представить *Арабская рукопись Посланій Апостола Павла* 892 года, въ Имп. Публичной Библиотекѣ, съ двумя изображеніями въ большомъ размѣрѣ самого Ап. Павла со свиткомъ, и перводіакона Стефана съ Евангеліемъ <sup>3)</sup>, въ фелони съ ораремъ; оба благословляютъ именованно. Но въ этихъ миниатюрахъ, сохранившихъ вполне, очевидно, чрезъ посредство перевода, т. е. прориси древнѣйшій рисунокъ, уже полное паденіе въ краскахъ: волосы черные, гиматій Апостола желтый; обѣ миниатюры сдѣланы на голубомъ фонѣ.

Араб. код. Посл. Ап. Павла  
Имп. Публ.  
Библ.

### III.

Итакъ *вторая половина* этого періода перваго процвѣтанія византійскаго искусства знаменуется крайнею бѣдностью памятниковъ и въ частности живописи миниатюръ, а извѣстно, что современная наука исторіи относитъ это къ разрушительнымъ послѣдствіямъ иконоборства: оно не только уничтожило существо-

---

<sup>1)</sup> Подобные золотые пояса съ жемчугомъ *Strophia gemmata* на диптихахъ, см. Gori Thes. dipt. t. III, p. 182.

<sup>2)</sup> Чтобы объяснить нѣсколько появленіе этого стиля въ рук. книги Іова, вообще получившей очень поздно иллюстрацію (въ XII—XIII в.), замѣтимъ, что, по словамъ г. аббата Дюшена, ученаго члена Аэинской школы, въ библиотекѣ г. Патмоса имѣется рукопись книги Іова греч., съ миниатюрами, относящаяся къ VII или VIII вѣку.

<sup>3)</sup> Рис. въ Христ. Древн. г. Прохорова за 1862 г. 12, рис. 2.

вавшія до него лицевныя рукописи, но и воспрепятствовало миниатюристамъ предаваться своему художеству. Шнаазе начинаетъ вторую эпоху Византіи съ иконоборства <sup>1)</sup>, Лабартъ <sup>2)</sup> даже выдѣляетъ цѣлый иконоборческій періодъ (717 — 842) и наконецъ всѣ изслѣдователи, становящіеся на внѣшнюю точку зрѣнія, находятъ, что иконоборство составляетъ существенный перерывъ въ ходѣ византійскаго искусства, который бросилъ его насильственно на иной путь. Иначе взглянулъ Унгеръ <sup>3)</sup>, основательно замѣтившій, что для рѣшенія этого вопроса нѣтъ данныхъ въ самыхъ памятникахъ, но что, судя по сходству типовъ позднѣйшаго искусства съ древними образцами, перерыва не было, и иконоборство вовсе не стремилось къ уничтоженію искусства. Тѣмъ не менѣе, составилось мало по малу мнѣніе, что этотъ рѣшительный перерывъ рѣзко измѣнилъ самый характеръ искусства, лишивъ его прежней связи съ античнымъ преданіемъ, и даже, что самое иконоборство было отчасти вызвано *языческимъ* характеромъ древне-византійской иконописи (разумѣлись и скульптуры, и античныя миниатюры) и имѣло своимъ *положительнымъ* результатомъ перемѣну въ ея характерѣ.

Не входя въ подробный разборъ всего вопроса и исторіи иконоборства, такъ какъ мы считаемъ это вопросомъ спеціально богословскимъ, и только одною стороною соприкасающимся съ исторіею искусства, замѣтимъ, что вся описанная постановка вопроса возникла отъ внѣшняго къ нему отношенія. Въ самомъ дѣлѣ, мы читаемъ въ исторіи иконоборства столько же о неистовствахъ еретиковъ, сколько о постоянномъ и могучемъ отпорѣ православія: напрасно Лабартъ назначаетъ болѣе вѣка для этой борьбы: церковный эдиктъ относится лишь къ 730 г., въ 726 г. только велѣно было повѣсить иконы выше въ церквахъ, чтобы народъ не цѣловалъ ихъ и не простирался передъ ними, только въ 754 г.

---

<sup>1)</sup> Gesch. d. bild. K., III стр. 226. Онъ приписываетъ иконоборству влияніе на раздѣленіе церквей и значительное въ ходѣ искусства, стр. 228—9.

<sup>2)</sup> L. c. III стр. 31.

<sup>3)</sup> Byz. Kunst, Encyk. v. Ersch u. G. Th. 84, стр. 449—450.

осуждено самое искусство живописи какъ «безбожное»; преслѣдованіе же имѣло мѣсто главнымъ образомъ между 766 — 775 гг. <sup>1)</sup>, и если иконоборство было дѣломъ «солдатскаго» самолюбія, то весь народъ (и особенно женщины, даже во дворцѣ) былъ за иконы и за монаховъ, изъ за нихъ пострадавшихъ; извѣстно, какъ кричалъ въ злобѣ Копронимъ, что не онъ уже императоръ, а монахъ; извѣстно также, какъ возвысилось своею дѣятельностью монашество, какъ возвеличились такіе борцы, какъ Іоаннъ Дамаскинъ, патріархи Германъ и Никифоръ и Феодоръ Студитъ, котораго монастырь, уменьшенный до 12 человекъ, имѣлъ до тысячи ч. при Иринѣ <sup>2)</sup>; какъ, наконецъ, переходилъ народъ на сторону узурпатора только потому, что этотъ чтилъ иконы <sup>3)</sup> Наконецъ въ иконоборческой тенденціи, только у Льва и Копрониа доходившей до исповѣданія вѣры, присоединялись различныя еретическія мнѣнія (несторіанство) <sup>4)</sup>, а также и общая вражда противъ главенства и самостоятельности церкви, и въ тайнѣ у многихъ императоровъ противъ богатыхъ монастырскихъ имуществъ: извѣстный Финлей разсматриваетъ иконоборство какъ борьбу императорской власти и принципа централизаціи, соединенія власти церковной и свѣтской противъ духовенства: пусть этотъ взглядъ и преувеличенъ, и подчиненъ вообще той точкѣ зрѣнія западныхъ историковъ, которая видитъ въ иконоборцахъ только добродѣтели, хотя дикія, а въ защитникахъ только пороки. Наконецъ, мы укажемъ только на то презрѣніе, съ которымъ ученое богословіе относилось къ этой ереси: она шла, по ихъ мнѣнію, изъ дикаго Востока (изъ Наколеи, по Герману), Левъ Исаврянинъ подчинился вліянію Араба, и только по византийской инерціи и любви къ богословскимъ преніямъ такъ долго держалась эта ересь, что наконецъ явились и епископы, воспитанные

---

<sup>1)</sup> См. Schlosser, *Gesch. d. bilderstürm. Kaiser.* 1812. стр. 177, 413; также Finlay, *History of the Byz. Empire.* 1856, I гл. 1, 4.

<sup>2)</sup> Banduri, *Imp. Or.* II, 599. §

<sup>3)</sup> Кедрена въ *Script. Hist. Byz.* т. 18, ч. 2, стр. 4, 13 и др.

<sup>4)</sup> Ibid. про Льва Копрониа сказано, что онъ былъ сначала *φίλος τῆς Θεοτόκου καὶ τῶν μοναχῶν*, § 168.

тремя царствованіями, между иконоборцами, и попадобился соборъ для уничтоженія ереси, впоследствии исчезнувшей безслѣдно.

Итакъ, если иконоборство и дѣйствовало разрушительнымъ образомъ на искусство, то это было дѣйствіе чистаго отрицанія искусства и оно не вносило ничего взамѣнъ. Слѣдовательно, мы должны совершенно отвергнуть всякое воззрѣніе на его внутреннее значеніе. По всѣмъ своимъ духовнымъ сторонамъ, иконоборство было сильнымъ отголоскомъ общаго древне-христіанскаго направленія въ богословіи, по которому соч. Оригена, Епифанія, Тертулліана, а также Кирилла и Климента Александрійскихъ, Евсевія, также Златоуста и многихъ другихъ особенно жарко ратовали противъ языческаго искусства, какъ идолопоклонства, противъ его циничныхъ, развратныхъ и позорныхъ произведеній. Иначе говоря, это древне-христіанское отвращеніе къ идолу, къ извѣстнымъ основамъ культа Эллиновъ (язычниковъ называли «Эллинами» <sup>1)</sup>) стало завѣтною идеею богослововъ и въ неразвитыхъ умахъ смѣшивалось съ общимъ враждованіемъ противъ искусства, тогда какъ великіе писатели IV и V вѣковъ старательно различаютъ эти двѣ стороны. Дѣйствительно, съ VIII вѣка не дѣлается вновь статуи — скорѣе потому, что не умѣли и дѣлали безобразныя — но развѣ Царьградъ не сохраняетъ свои античныя памятники <sup>2)</sup> и послѣ описаній Кодина развѣ не оплакиваетъ ихъ Никита Хониатъ?

Но главнѣйшимъ нашимъ доводомъ противъ внутренняго и положительнаго значенія иконоборства будетъ самая полемика иконоборцевъ съ ихъ защитниками, которой не хотѣли коснуться изслѣдователи. Правда, акты иконоборческаго собора 754 г. или лжеседьмаго не сохранились, ибо были уничтожены, и только въ извлеченіи рѣчей Іоанна и Епифанія, т. е. въ такъ наз. *refutationes* приводятся ихъ постановленія, обще-гласящія объ идоло-

<sup>1)</sup> Прокопій, *Anecd.* XI, 9, гдѣ прибавлено, что на нихъ ополчался Юстиніанъ.

<sup>2)</sup> См. особенно статьи Хр. Гот. Гейне: *Priscae artis opera, quae Constantinopoli etc.* въ *Commentat. Soc. Reg. Gotting.*, t. X, XI, cl. *Hist.* a. 1789—91, и его же *Serioris artis opera etc. ib.*, vol. XI, также *Monumentorum recensio* въ *Comm.* 1792—3. Изв. соч. Кодина de signis Const. ed. Becker, Banduri, *Imp. Or.* и пр.

поклонствѣ, смѣшеніи святыхъ иконъ съ предметомъ поклоненія и пр. <sup>1)</sup>). Но за то сохранены второстепенныя свидѣтельства: хронографъ Теофана, соч. Іоанна Дамаскина <sup>2)</sup>, Германа, Θεодора и, главное, замѣчательнѣйшія полемическія сочиненія Никифора противъ иконоборцевъ <sup>3)</sup>). Изъ нихъ мы ясно видимъ, что споръ велся исключительно на общей почвѣ, т. е. на вопросѣ объ идолопоклонствѣ и иконопочитаніи, о томъ, что такое — изображеніе, искусство, его вредъ и польза и пр. и никогда не переходилъ къ анализу характера иконописи, къ ея языческимъ чертамъ, такъ какъ, понятно, Визавтійцы не различали сами античной основы своихъ олицетвореній, какъ и своего цвѣтистаго языка. Главнымъ богословскимъ пунктомъ былъ вопросъ о человѣческомъ воплощеніи Сына, о его изобразимости по этому естеству, и полемика съ докетствомъ и манихействомъ и почитателями Астерія, а существенными основаніями всего спора толкованія текстовъ Библии и Отцовъ Церкви (особенно Златоуста): иконоборцы читали: *ὁδὸς τοῦ θεοῦ πατρὸς ὁμοιωμα* вмѣсто: *καὶ τὸς ὁμοιωμα* <sup>4)</sup> и т. д., понимали ложно слова Златоуста о художествахъ, изреченія Меодія Патарскаго, Епифанія, Θεодота противъ идольскихъ изображеній Христа, — и вообще слѣдовательно, такъ наз. прагматическая часть оставалась главною: приводились въ доказательство сочувственныя слова объ искусствѣ и иконахъ у Василія, Григорія Б., Кирилла и др. <sup>5)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Labbei et Cossartii, curante Coletto. Concilia, t. VIII, Ven. 1729. стр. 1046.

<sup>2)</sup> Три апологическія рѣчи въ защиту иконопочитанія съ разборомъ свидѣтельствъ Отцовъ ц. и пр. въ соч., изд. Migne Patrol. gr. т. 91-й. Аполитическая рѣчь, ib. томъ 95-й. Письмо къ Θεопилу\* съ исторіею ереси ib. т. 95-й.

<sup>3)</sup> Изд. въ Spicil. Solesm. Кард. Питра, т. I: о Магнетѣ, противъ Евсевія; т. IV: противъ иконоборцевъ, противъ Епифаніа, т. е. противъ лже-Епифанія или поддѣлки, приписанной Кипрскому Епифанію. Въ будущемъ томѣ обѣщается соч. противъ лже собора, см. стр. 291, прим.

<sup>4)</sup> *ibid.* т. IV. гл. 3, стр. 242.

<sup>5)</sup> См. также любопытныя письма Св. Θεодора Студата, изд. при С.-Петербург. Дух. Акад. 1867, ч. II, письмо: 1-е, 2, 4, 8, 15, 21, 23, 33 (объ изобразимости Христа), 36-е особенно и 199-е, 42, 72, 156 и его же *Antirrhetica*,

Что иконоборство имѣло скорѣе разрушительное вліяніе, нежели уничтожающее значеніе въ ходѣ исторіи византійскаго искусства, доказывается ближе всего исторією миниатюры. Запрещая иконопись, оно отнимало у искусства главнѣйшій его родъ: живопись монументальную, т. е. ту область, въ которой художникъ находитъ истинное воплощеніе своихъ высшихъ идей, гдѣ новая художественная форма получаетъ свое усовершенствованіе, а старая ясно представляетъ свои недостатки, гдѣ глазъ яснѣе слѣдитъ за формами тѣла и рисункомъ, и гдѣ краска показываетъ силу своего блеска и глубину тоновъ. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, иконоборство уничтожало внѣшнюю опору искусства въ формѣ покровительства и разныхъ заказовъ; и не должно думать, что если въ эту эпоху не расписывались церкви и не дѣлались иконы, то взамѣнъ должны были процвѣтать и умножаться издѣлія мелкія, напр. эмали, работы въ драгоценныхъ матеріалахъ, миниатюры: и въ этомъ производствѣ отсутствовали заказы, не было мотивовъ для совершенствованія, а чаще и самыхъ матеріаловъ по ихъ дороговизнѣ. Распространено мнѣніе, что иконоборство развило миниатюру, что монахъ рисовальщикъ святыхъ изображеній именно здѣсь находилъ удовлетвореніе своему художественному позыву; но и великолѣпныя лицевыя рукописи дѣлались для высокихъ особъ, по ихъ заказу или въ даръ отъ монастыря; монастырскій же обиходъ довольствовался болѣе простыми. По заключенію Лабарта <sup>1)</sup>, къ VII стол. напр. относится греческое Евангеліе Пар. Библ. № 63 <sup>2)</sup>; котораго каллиграфическая орнаментация каноновъ, съ характеромъ рѣзбы по дереву, пользуется простѣйшими красками въ простой иллюминаціи безъ моделировки и полутоновъ и приближается скорѣе къ общему характеру восточныхъ лицевыхъ рукописей (особенно коптскихъ и сирійскихъ), нежели показываетъ общее состояніе искусства, въ эпоху иконоборства, будто бы осужденнаго на каллиграфію. По крайней мѣ-

Е. а. л. Пар.  
ибл. № 63.

<sup>1)</sup> L. c. vol. III p. 31.

<sup>2)</sup> Привезено съ о. Кипра in 4°. Замѣтимъ, что въ этомъ же Евангеліи находимъ и первые фигурные инициалы: голубь съ маслянымъ листомъ и др.

рѣ, древняя техника миниатюръ нисколько не была утрачена и никогда не доходила до подобнаго паденія, какое представляетъ эта рукопись. Такъ мы имѣемъ два греческихъ Евангелія: Библиотеки Брит. Муз. № Add. 5111, относимое къ VI и VII вѣку <sup>1)</sup>, и Марціаны въ Венеціи С. I cod. VIII, принадлежащее къ VIII или IX вѣку <sup>2)</sup>, въ которыхъ орнаментика каноновъ сохранила высокій характеръ стиля процвѣтанія въ двойныхъ аркахъ съ мозаичнымъ рисункомъ и тисненными по золоту разводами; въ тимпанѣ арки или затѣливое плетеніе, или медальоны съ крестами; вмѣсто позднѣйшей заставки покоемъ заглавіе помѣщено въ золотомъ киворіи или кубукліи.

Еванг. Брит.  
Муз. Add. 5111.  
Ев. Марціан-  
ны сі. I, 8.

Несравненно болѣе проливаетъ свѣта на положеніе искусства въ эпоху иконоборства и непосредственно послѣ него то, что въ концѣ нашего періода, а именно отъ IX вѣка мы владѣемъ двумя лицевыми рукописями, исполненными въ стилѣ упадка античной манеры, характеръ которой окончательно опредѣлился еще въ VI—VII вѣкѣ, какъ мы замѣтили прежде. Что могло быть причиною подобнаго явленія, какъ не тоже самое иконоборство, очевидно, прервавшее и задержавшее развитіе новаго стиля, нами описаннаго въ рукописи Космы? Въ продолженіи этихъ смутныхъ для государства и художествъ вѣковъ VII и VIII, отсутствіе поощренія и самый запретъ не могли все-таки уничтожить искусства; но вліяя отрицательно, они ускорили и усилили вырожденіе прежней манеры, не давъ созрѣть новой. И духовное содержаніе, и внѣшняя техника миниатюръ въ этихъ лицевыхъ кодексахъ составляютъ лишь искаженіе, изуродованіе стараго; новое является въ нихъ грубо и неумѣло, какъ чуждое и непонятное. Пусть рукописи эти содержатъ въ себѣ слова и рѣчи Отцовъ Церкви, ихъ миниатюры, однакоже, вовсе не соответствуютъ высокому содержа-

---

<sup>1)</sup> Образецъ орнаментики Каноновъ изданъ въ Tummis and Wyatt, The Art of Illumin. 1860, pl. 2

<sup>2)</sup> In. 12°. Изображенія 4 Евангелистовъ съ главнѣйшими событіями ихъ Евангелій принадлежатъ въ этой рукописи XIII вѣку, и имѣютъ крайне пеструю, поздною раскраску и самые листы приклеены.

нію и заслуживаютъ болѣе называться иллюстраціями текста, нежели художественными сочиненіями, только вызванными текстомъ; пошлый, декоративный характеръ этихъ миниатюръ напоминаетъ мѣстами азбучные рисунки предметовъ и фигуръ и низводитъ искусство на степень жалкой игрушки для взрослыхъ. Этому соответствуетъ и исполненіе, мѣстами доходящее до пачкотни и вездѣ небрежное; византійская техника внесла сюда лишь неизбѣжный золотой фонъ, который притомъ и служитъ часто подмалевкою для рисунка; иногда рисунокъ ограничивается цвѣтнымъ орнаментомъ по золотому полю. Изъ красокъ встрѣчаемъ чаще красную и зеленую; пурпурная, коричневая и синяя употребляются рѣдко; византійскихъ красокъ: голубой и розовой нѣтъ вовсе; всюду золото. Иллюстраторъ уже усердно помогаетъ себѣ очерками перомъ не только волосъ, чертъ лица, но и мускуловъ тѣла; отдѣлываетъ ихъ, какъ въ мозаикахъ X—XI в., красными контурами. Всѣ наиболѣе тонкіе приемы и формы античной живописи здѣсь огрубѣли: таковы напр. формы и цвѣтъ нагаго тѣла; и живописецъ явно съ большею охотою пользуется новою манерою, ея уродуя по неумѣлости: такъ при короткихъ фигурахъ и круглыхъ молоджавыхъ лицахъ изъ народа, изображенія Святителей отличаются длинными пропорціями, темно-коричневымъ цвѣтомъ тѣла и вообще строгимъ иконнымъ характеромъ. Точно также на ряду съ деталями и изображеніями античнаго характера и иногда миеологическаго содержанія, композиціями краткими и условными, напоминающими декорации катакомбъ, мы видимъ множество сценъ церемональных, которыхъ декоративное значеніе связывается, однако, съ поучительно-богословскимъ содержаніемъ. Подобную смѣсь изображеній представляетъ напр. особенно рѣзко греческая рукопись рѣчей *Григорія Назіанзена* Амвросіанской Библіотеки <sup>1)</sup>, относимая

Код. Григорія В. въ Амвросіан. Библиот. №№ 49. 50.

---

<sup>1)</sup> 40 рѣчей, in fol. за №№ 49 и 50 въ двухъ томахъ. Привезена съ острова Хиоса. Многія мелкія миниатюры вырѣзаны; позднѣйшая рука подрисовывала во многихъ мѣстахъ тонзуру. Краткая замѣтка въ указ. соч. Майо объ Иліадѣ, въ прим. стр. 31. Подробно описано проф. Буслаевымъ въ ст. Собр. Общ. др. рус. иск. за 1866 г. стр. 59.



у Май въ IX в. Начало каждой рѣчи сопровождается изображеніемъ Святителя, бесѣдующаго, по смыслу рѣчи, съ епископами, іерееми, монахами, народомъ и пр.; маленькія фигуры этихъ группъ рисованы небрежно и наскоро; недостатки рисунка не искупаются золотомъ одеждъ и утрированнымъ выраженіемъ благочестиваго вниманія. Всякое посланіе иллюстрируется опять таки по рецепту: изображается, какъ оно сочинялось, вручалось для пересылки, получалось и пр.; нерѣдко затѣмъ изображается Святитель, молящійся по окончаніи рѣчи и благословляемый Десницею и пр. Все это назначено уже дѣйствовать на зрителя наставительно, пробуждать въ умѣ его почитаніе высокихъ образовъ. Съ этою же цѣлью и безъ всякаго плана, обсужденія мысли, иллюстрируется и самое содержаніе рѣчей: событія и лица Ветхаго Завѣта, упоминаемыя въ этихъ рѣчахъ, Пророки подъ рядъ (въ казенномъ византійскомъ типѣ старцевъ, исключеніе составляетъ лишь Даніиль), Моисей (сѣдой, что заставляетъ насъ искать на Западѣ происхожденія кодекса, тѣмъ болѣе что Ев. Іоаннъ молодъ); Ааронъ, трое Святителей, первоученикъ Стефанъ, Іосифъ и Іовъ въ царскихъ орнатахъ и т. д. Приемъ буквенной иллюстраціи увлекаетъ миниатюриста до наивностей: въ текстѣ упоминается городъ, крѣпость, животныя, — и мы видимъ уродливыя изображенія этихъ предметовъ; метафоры и аллегоріи: «конь ессалійскій, жена лакедемонянка, люди, пьющіе воду изъ Арегузы» и пр. являются намъ въ той же буквенной, азбучной иллюстраціи. Правда, Орфей съ китарой на скалѣ еще сохранилъ свой античный типъ, но Омиръ только юноша въ короткой туникѣ, равно какъ и Кронъ, и Діасъ, оба съ сѣвирами и неимѣютъ и тѣни прежнихъ идеаловъ. Паденіе техники способствуетъ еще болѣе глубокому паденію самаго искусства, низведеннаго въ наиболѣе жалкую сферу.

Совершенно того же характера и стиля большой греческій кодексъ Парижской Библіотеки, не позднѣе IX вѣка, № 923, содержащій въ себѣ *Избранныя мѣста и параллели* изъ Отцовъ Церкви. И здѣсь мы имѣемъ множество мелкихъ иллюстрацій, вишетоковъ и пр. по сторонамъ текста, содержащаго въ себѣ 394 листа. Тоже обиліе золота въ фонѣ, одеждахъ, таже небрежная

Сборникъ  
греч. Пар.  
Библи. № 923.

быстрая рисовка перомъ по наведенному заранѣе золотомъ маленькому полю; толстые контуры, пичѣмъ не скрытые, очерчиваютъ безобразно низкія толстыя фигуры, уродующія античный образецъ; тѣже самыя подробности въ изображеніи тѣла и чертъ лица; волосы темно-коричневые, или голубые для обозначенія сѣдины. Но при этомъ низкомъ состояніи техники копируются классическіе образы VI и VII вѣковъ: Пророки, Святители, Отцы Церкви, изображенные въ медальонахъ, убранныхъ жемчугомъ и представляющихъ, явно, древнія иконы, сохраняютъ смѣлые античныя типы; Давидъ (позднѣе всегда старъ), Соломонъ, Сирахъ, Михай и др. представлены въ юномъ возрастѣ. Многочисленныя виньетки изъ Ветхаго Завѣта, видимо, избираютъ сюжеты романтически поучительные: такова исторія Самсона, жизнь Іова (которой сцены вновь доказываютъ намъ, что цѣль миниатюръ книги Іова сложилась между VII и IX вѣк.), Навуходоносоръ, бродящій въ видѣ медвѣдя, разговоръ о блудницѣ Ѡмарѣ съ наивно эротическими подробностями (л. 78) и пр. Этому соотвѣтствуютъ и выборъ сценъ Н. Завѣта, по преимуществу сосредоточивающійся на испѣвленіяхъ, изгнаніи бѣсовъ и пр., при чемъ преслѣдуется прямо поучительная цѣль, а аскетическій образъ мыслей выражается во множествѣ сценъ мученичества; по силѣ буквального пониманія словъ Свящ. Писанія Ев. Луки X, 4, Христосъ изображается всегда *босымъ*. Этотъ аскетически наставительный характеръ иллюстрацій можетъ служить намъ наилучшею характеристикою общаго литературно-художественнаго направленія въ VIII и IX вѣкѣ и, какъ мы увидимъ, легъ въ основу Лицевыхъ Псалтырей. Сравнительно съ этимъ двигателемъ, мотивы художественные ничтожны и стары: мы вновь встрѣчаемъ тѣже жалкія иллюстраціи предметовъ, животныхъ и птицъ; къ словамъ I. Златоуста о врачѣ (л. 269) изображенъ самъ врачъ, онъ же аптекаръ и шарлатанъ: сидя на высокомъ стулѣ передъ своею выставкою въ шкапу, онъ мѣшаетъ какую то жидкость въ чашѣ, работая передъ публикою. По поводу уподобленія (у монаха Нила) житія добродѣтельнаго и подвижничества атлетическимъ упражненіямъ древнихъ изображены атлеты передъ царемъ, нагіе и одѣвающиеся. Но еще лю-

бопытнѣ въ отношеніи къ быту и характеру современной миниатюры рисунокъ, помѣщенный при параллеляхъ изъ Василія Великаго, Іоанна Златоуста и 2-й книги царствъ гл. XII, 20: внутри портика, на высокомъ полкѣ, на который ведетъ лѣстница, сидитъ нагой, толстый и пожилой мужчина; правою рукою онъ расчесываетъ себѣ волосы, а лѣвою моется изъ широкаго сосуда; по другую сторону видна сидящая женская, одѣтая фигура прислужницы; эта наивная иллюстрація изображаетъ царя Давида, утѣшившагося послѣ смерти ребенка. Подобнаго рода иллюстраціи только формальнымъ образомъ связаны съ античнымъ искусствомъ, отчасти продолжая его традиціи, отчасти пользуясь ими въ другихъ сферахъ; но въ существѣ дѣла, ихъ появленіе обязано не художественно-земному и позитивному міровоззрѣнію Помпея, но тому-же суровому аскетизму монашества, который съ особенною сладостью изображаетъ сцены мученичества и подвижности какъ и явленіе грубаго цинизма и варварской жестокости. По господствующему взгляду на иконоборство, его появленіе было отчасти обусловлено антично-языческимъ направленіемъ искусства до VIII вѣка; разумная же цѣль, достигнутая иконоборствомъ, состояла будто бы въ томъ, что черезъ него характеръ искусства измѣнился, и потому создалъ истинно-религіозные типы, легшіе въ основу византійскаго искусства. Не говоря уже о томъ, что эти типы были созданы, и что дальнѣйшая дѣятельность искусства ограничивалась болѣе установленіями сложныхъ иконографическихъ композицій, мы не видимъ никакого дѣйствительнаго переворота въ характерѣ искусства и въ IX вѣкѣ, что и будетъ доказано анализомъ его памятниковъ. Но приведенныя лицевыя рукописи показываютъ намъ ясно, какъ устойчиво сохраняется античный характеръ и какъ мало удержало иконоборство монаха-рисовальщика отъ его прежней будто бы языческой манеры.

Но эта любопытная черта и справедливость послѣдняго взгляда выясняются окончательно на иллюстраціяхъ *лицевой псалтыри*, которыя сложились въ концѣ этого періода, хотя большая часть кодексовъ ея принадлежатъ эпохѣ XI — XIII столѣтія. Общее ли настроеніе умовъ въ современномъ христіанскомъ мірѣ,

или, вѣрнѣе, возбужденіе подъ вліяніемъ смуть и бѣдствій всякаго рода въ Византіи, но окончаніе эпохи иконоборства совпадаетъ съ рѣзкою переѣною въ жизни общественной и духовныхъ интересахъ. Церковно-монашеская борьба противъ иконоборческой ереси была въ то же время и народною и дала значительный толчекъ умамъ; но она же довершила и богословское воспитаніе націи, сосредоточивъ въ этомъ направленіи умовъ всю прежнюю приверженность къ отвлеченному мышленію. Племенной составъ византійской имперіи и ея разнообразныя сосѣдства, очевидно, способствовали появленію и развитію ересей, изъ которыхъ многія Финлей справедливо приписываетъ вліянію Сиріи и Арменіи, Персіи и Египта <sup>1)</sup>. Возбужденное иконоборствомъ ожесточеніе православнаго монашества еще долго чувствуется въ соборныхъ рѣчахъ и поученіяхъ и даетъ обильное содержаніе полемиическимъ сочиненіямъ, выходящимъ изъ монастыря. Понятно также, что это общенародное, хотя направляемое монашествомъ, религіозное, и еще болѣе того: богословское возбужденіе должно было съ особеннымъ предпочтеніемъ остановиться на Псалтыри, которой пространныя толкованія сдѣлались въ эту эпоху главнѣйшимъ родомъ поучительнаго чтенія. Именно этотъ родъ рукописей и украшался въ эту эпоху чаще всего миниатюрами, и проф. Буслаевъ <sup>2)</sup> въ своемъ анализѣ происхожденія редакцій лицевой Псалтыри справедливо замѣчаетъ, что она представляетъ Псалтырь Толковую или по самому тексту, или по толкующимъ его иллюстраціямъ. Краснорѣчивая «похвала» Василія Великаго видитъ въ псалмахъ и откровеніе будущаго, и повѣствованіе о прошедшемъ, правила жизни и душевное успокоеніе, посредника мира и вѣрную помощь въ ночныхъ ужасахъ; наконецъ, псалмы заключаютъ въ себѣ *все богословіе*: и, дѣйствительно, Толковая Псалтырь стремилась совмѣстить въ себѣ всѣ богословско-историческія свѣдѣнія въ живой общегодной формѣ, назначавшейся для народнаго поученія. Анализъ мини-

<sup>1)</sup> Finlay, History of the byzantin empire from 716 etc. t. I, p. 262.

<sup>2)</sup> См. корреспонденцію профессора изъ Рима въ Вѣст. Общ. древн. рус. искусства 1875. Смысь, стр. 67.

тюръ ея покажетъ, что Лицевая Псалтырь была направлена тѣмъ же богословами, которые подбирали насущныя, интересныя или къ извѣстному времени идущія толкованія изъ множества оставленныхъ Отцами Церкви, но что въ то же время, въ силу общихъ причинъ, въ ней преобладалъ всегда характеръ *народный*, въ которомъ книжная основа переработана живою современною фантазіею. Нужно-ли миниатюристу выразить благополучіе человѣка въ прославленіи милости Господней: передъ нимъ образъ столпника, какъ живое явленіе современной жизни съ ея кіонитами и стилитами; «святой праведникъ» псалма — для него Святитель Василій Великій; мы увидимъ также излюбленныя изображенія Содома пылающаго, Авраама съ Лазаремъ на лонѣ, Іуды, винокефаловъ и пр.; риторическіе и поэтическіе обороты являются въ реальномъ образѣ Святаго, Столпника, людей праведныхъ и нечестивыхъ и пр., однимъ словомъ все то художественное содержаніе, пристрастіе къ которому монашество всегда дѣлило съ народомъ, и которое должно имѣть первенствующее значеніе въ глазахъ изслѣдователя старины <sup>1)</sup>. Многочисленность этихъ наглядныхъ толкованій была вызвана самою сложностью этого богословскаго аппарата и произвела обильный рядъ различныхъ мелкихъ изображеній, который и составляетъ т. наз. Лицевую Псалтырь.

Что эта Лицевая Псалтырь съ характеромъ Толковой принадлежитъ періоду непосредственно слѣдующему за иконоборствомъ, это доказывается какъ техническими и стилистическими свойствами, такъ и самымъ внутреннимъ ея содержаніемъ, заключающимъ въ себѣ неоспоримо-ясныя историческія указанія на этотъ періодъ. Миниатюры представляютъ мелкія виньетки на поляхъ, сопровождающія текстъ, притомъ въ ближайшемъ съ нимъ соотношеніи, какъ его необходимое толкованіе, почему иные кодексы даютъ даже руководящія красныя черточки для отысканія мѣста

---

<sup>1)</sup> Не такъ смотрятъ современные риторы-богословы западной церкви, скорбящіе о «заблужденіяхъ» этихъ иллюстрацій. Grimouard de St. Laurent, Guide de l'art chrétien vol. II p. 67, и даже *ibid.* указанный взглядъ изв. Каѣн.

въ текстѣ. Рисунокъ этихъ виньетокъ, небрежно смѣлый и античнаго характера, исполняется перомъ и иллюминруется затѣмъ красками, при чемъ моделировка въ иныхъ рукописяхъ показываетъ еще древнѣйшую простоту, въ позднѣйшихъ же, несмотря на усвоеніе обычныхъ византійскихъ формъ въ видѣ мелочной отдѣлки одежды, шраффировки золотомъ, зеленоватыхъ тѣней и пр., все таки значительно сохраняетъ свободу исполненія. Композиція отличается живостью, ясностью, пластичностью въ группахъ; движенія фигуръ рѣзки, но не утрированы и близки къ естественности. Краски мутны, не блестящи, какъ въ византійскихъ миниатюрахъ IX и X вѣка; ихъ наложеніе легко, гармонично и чуждо позднѣйшей рѣзкости; при господствѣ розовой и голубой краски въ иныхъ кодексахъ встрѣчаемъ и красную; красивый типъ молодыхъ лицъ очерчивается обще и небрежно, хотя оконечности и обрисованы хорошо; самая шраффировка золотомъ и свѣта исполняются лишь по пурпурнымъ одеждамъ Богородицы, I. Христа, царей; остальные фигуры этихъ особенностей техники не представляютъ, и глубокія тѣни ихъ выражены попросту черною краскою. Волосы всегда представляются черными, а мы знаемъ, какъ важенъ и рѣшителенъ этотъ признакъ въ данную эпоху. Кромѣ этихъ основныхъ свойствъ техники, общее впечатлѣніе миниатюръ, рѣзко различающихся съ живописью кодексовъ X вѣка, указываетъ прямо, что оригиналъ этихъ Псалтырей сложился еще въ эпоху VIII — IX вѣка, хотя самые кодексы, до насъ дошедшіе, и значительно позднѣе. Несомнѣнно, древнѣйшій изъ нихъ представляетъ *быв. Лобковская Псалтырь* (нынѣ г. Хлудова), приписываемая IX стол.<sup>1)</sup> въ которой и всѣ указанныя черты древнѣйшей техники сохранились яснѣе, и моделировка представляетъ античныя формы, хотя огрубѣлыя. Одного времени съ этою рукописью *отрывокъ Псалтыри Париж-*

Псалт. быв.  
Лобкова, нынѣ  
г. Хлудова.

Отр. Псал.  
Париж. Над.  
Вибл. гр. №  
20.

<sup>1)</sup> Привезена съ Афона въ сороковыхъ годахъ; въ малую четв., описана Ундольскимъ въ Сборникѣ Общ. Древне-Русскаго Иск. за 1866 г., стр. 139—153. Догадку Ундольскаго *ib.* стр. 149, что рукопись могла быть писана на Афонѣ, можно считать безусловно неудачною.

ской Библиотеки (Mss. gr. № 20), чрезвычайно сходный съ нею по миниатюрамъ, рисунку и краскамъ; свободная композиция несравненно лучше самой раскраски, что естественно указываетъ намъ на копію<sup>1)</sup>; кромѣ голубой и розовой красокъ, другъ другу соответствующихъ, обильно употребляется зеленая и коричневая, также гармонирующія. Къ XI вѣку относится *Псалтырь* Библ. Барберинской въ Римѣ за № 217, которой миниатюры разсмотрѣны были проф. Буслаевымъ сравнительно съ Хлудовскою рукописью<sup>2)</sup> и подали ему поводъ указать на существованіе редакцій лицевыхъ рукописей. Въ этой рукописи, при безусловно античномъ характерѣ многихъ иллюстрацій, мы видимъ всѣ недостатки небрежнаго письма, грязные тоны красокъ и мутно красное золото, розовыя и голубыя одежды почти исключеніе, и только въ фигурахъ Ис. Христа, Богородицы и олицетвореній находимъ античный пурпуръ. Выходная миниатюра изображаетъ императора и императрицу съ ихъ сыномъ въ красныхъ хитонахъ съ золотыми коронами, съ лабарумами въ рукахъ, при чемъ императоръ держитъ въ лѣвой рукѣ *акакію* — красный мѣшокъ, наполненный пескомъ и долженствовавшій ему напоминать о грѣховности всякаго человѣка<sup>3)</sup>; по характеру жемчужныхъ уборовъ и орнату, а равно и самому типу бородатаго и длинноволосаго императора напоминаетъ времена Комненовъ. Гораздо выше стоитъ по стилю и богатству содержанія *Псалтырь Британскаго Музея*, содержащая въ себѣ также и древнія пѣснопѣнія или гимны<sup>4)</sup>: микроскопическій родъ миниатюръ XI вѣка является

Псал. Библ.  
Барберинн  
въ Римѣ, гр.  
№ 217.

Псал. Брит.  
Муз. Грев.  
№ 19352.

<sup>1)</sup> Принадлежитъ скорѣе X, нежели IX стол. Содержитъ псалмы 92 — 136; въ малую in 4°; безъ вырванныхъ миниатюръ около 25 виньетокъ. У Ваагена Kunstwerke in Paris p. 22 6 подъ этимъ № ошибочно указано Евангелие.

<sup>2)</sup> См. корреспонденцію въ Вѣстникъ Общ. древне-русскаго иск., на 1875 г. стр. 67 сл.

<sup>3)</sup> У Кюдина гл. 6, 27: βλάτιον κεδίμη λογός... καὶ καλεῖ Ἀκακία ὡς ἔκρη, μεν τὸ τὸν Βασίλεα ταπεινὸν εἶ ὡς θυγῆτον и-пр. Тоже у Симеона Фессалон. См. Дюканжа De Nomismatibus n. 12, 13.

<sup>4)</sup> № 19352, изъ коллекціи Борелля, in 4°. Описана Ваагеномъ въ Treasures of Art in Great Britain, transl. by Eastlake. 4 vols. L. 1854—7, и Пинера Theologische Studien u. Kritiken, 1861. 3-е Heft.

здѣсь въ значительно болѣе роскопномъ исполненіи, но краски, насыщенные сильною пригѣсью гуаши, дупятся мелкимъ порошкомъ, оставляя слабые желтоватые контуры. По узкимъ полямъ разсыпанныя на пергаментномъ фонѣ виньетки, прекрасной композиціи, сопровождаются надписями киноварью и помѣчаются знаками, относящими миниатюры къ извѣстному мѣсту въ текстѣ. Одежда шраффирована золотомъ; тонъ тѣла зеленоватый, въ деталяхъ обиліе красной краски; отступленія отъ античныхъ формъ рисунка являются здѣсь общимъ правиломъ, но еще можно легко прослѣдить различіе композицій древнѣйшихъ отъ позднихъ въ самой манерѣ рисовки и исполненія: такъ, олицетвореніе, аллегоріи, сцены древнѣйшаго сложенія вообще, исполняются все же въ общей манерѣ и не имѣютъ мелкой отдѣлки одеждъ. Рукопись тѣмъ важнѣе, что въ ея концѣ имѣется припись, указывающая на автора миниатюръ и переписчика — «библиографа» Теодора родомъ изъ монастыря Василя Великаго въ Бесаріи и на 1066 годъ — время написанія кодекса: по началу имени (л. 207) «Студита» — т. е. игумена Студійскаго монастыря (Στουδ[ιτης] λέγει) Пиперъ указалъ, что рукопись происходитъ изъ этого монастыря, — фактъ особенно важный для пониманія иллюстрацій. Изъ четырехъ *Аеонскихъ* кодексовъ Лицевой Псалтыри къ этому разряду принадлежитъ рукопись № 20, относимая къ IX или X в.—скорѣе къ послѣднему<sup>1)</sup>; по своему стилю и характеру рукопись эта ближе къ Варберинской, нежели Лондонской Псалтыри. Изъ русскихъ Псалтырей замѣчательныя копіи греческаго образца представляютъ: Псалтырь б. Лобкова, нынѣ г. Хлудова, конца XIII вѣка<sup>2)</sup> и Угличская Лицевая Псалтырь *Имп. Публичной Библиотеки* 1485 г.<sup>3)</sup>, въ которыхъ греческій ориги-

Аеонскіяру-  
коп. Псал.  
№ 20.

Слав. Псал.  
г. Хлудова.

Пс. Углич.  
Имп. Пуб. Библ.

<sup>1)</sup> in 16°. Снимки въ альбомѣ Севастьянова, томъ 46. Рукоп. представляетъ фрагментъ: съ пс. 21-го по гимнъ Моисея.

<sup>2)</sup> Описана подробно Арх. Амѣлюхиѣмъ въ Древностихъ, Труды М. Арх. Общ. III т.; описаніе миниатюръ стр. 4 — 25. Съ атласомъ рисунковъ XII табл. Въ соч. А. Н. Попова, Описаніе рукописей Выбл. А. И. Хлудова М. 1872, стр. 5.

<sup>3)</sup> Критическій анализъ миниатюръ въ ст. Проф. Буслаева, Историческіе очерки т. 2, стр. 201 по 215 съ рис.



наль значительно сокращенъ, особенно въ символическихъ изображеніяхъ, сдѣлавшихся непонятными, но прочее передано съ малыми измѣненіями и дополненіями. Въ угличской рукописи поздне-византійскій стиль уже освободился отъ стилистой манеры обычнаго византійскаго рисунка и показываетъ простую иллюминацію въ толстыхъ абрисахъ, сдѣланныхъ перомъ, при чемъ преобладаютъ краски голубая и красная. Независимо отъ общаго сохраненія греческаго типа эти Лицевыя Псалтыри не внесли въ иллюстрацію ничего русскаго <sup>1)</sup>, ограничившись развѣ въ Хлудовской рукоп. замѣною иныхъ сюжетовъ болѣе привычными и популярными: много сценъ изъ жизни и исторіи Давида (пс. 54—59, 61—63), Адамъ, какъ образъ слабаго грѣховнаго человѣка, приобѣгающаго къ Вогу; Иосафъ молящійся является въ пс. 79, гдѣ говорится о лозѣ насажденной, онъ же къ пс. 81 обличаетъ князя жидовскаго и пр. Наконецъ характерно то, что изъ 120 миниатюръ Слав. Псалтыри г. Хлудова ровно половина изображаетъ Давида, то молящагося, то кающагося и пр., то въ разныхъ событіяхъ его жизни, тогда какъ въ греческихъ кодексахъ эти изображенія сравнительно рѣдки (не болѣе 25 случаевъ на вообще большее число миниатюръ). Остальные лицевые кодексы Псалтыри имѣютъ иную иллюстрацію и будутъ нами разсмотрѣны впоследствии (см. ниже Пс. Ват. № 752 и лат. Эгертена въ Брит. Муз.) Всѣ перечисленные нами кодексы представляютъ развитіе одной основной редакціи, и древнѣйшій звень въ этомъ ряду есть, несомнѣнно, греческій кодексъ г. Хлудова, хотя эта рукопись и не была, конечно, тѣмъ оригиналомъ, съ котораго писались послѣдующіе кодексы: въ свою очередь она пополняется фрагментомъ Парижскимъ и Аѳонскимъ. За ними въ ходъ развитія слѣдуетъ кодексъ Варберинскій и потомъ Лондонскій, наиболѣе полный и даже осложненный. Но такъ какъ кодексъ Лобковскій уже былъ разслѣдованъ съ большою подробностью въ на-

---

<sup>1)</sup> Проф. Буслаевъ замѣчаетъ ib. стр. 211, что въ Угличск. рукоп. нѣтъ ни одного изображенія изъ Святыхъ русскихъ, надписи агіосъ и пр.

шей археологической литературѣ<sup>1)</sup>, то, не перечисляя всѣхъ его миниатюръ, мы можемъ довольствоваться общою его характеристикою въ анализѣ позднѣйшихъ наслоеній.

Извѣстно, какъ бѣдно само по себѣ историческое содержаніе Псалтыри: понятно, что и миниатюръ, изображающихъ жизнь Давида менѣе всѣхъ другихъ, и лучше отнести ихъ къ другому отдѣлу. Затѣмъ вся иллюстрація сводится къ двумъ главнымъ отдѣламъ: *историческому* и *лирико-поучительному*. Самый многочисленный отдѣлъ сценъ историческаго содержанія изъ Ветхаго и Новаго Завѣта является въ Псалтыри съ двойкимъ характеромъ: какъ историческія параллели къ пророческимъ изреченіямъ Псалмопѣвца и какъ символическія конкретныя подобія къ духовному ея содержанію.

Настолько же многочисленны сцены и иллюстраціи предметовъ и лицъ поучительно - лирическаго характера и содержанія. Особый разрядъ миниатюръ выдѣляется элементомъ *символизма*, или даже представляетъ аллегорію; на оборотъ, другія переходятъ къ простымъ иллюстрированнымъ изображеніямъ предметовъ.

Такимъ образомъ, мы подраздѣлимъ всѣ миниатюры Псалтыри на слѣдующіе отдѣлы: 1) параллели и уподобленія къ пророчествамъ Давида, взятія изъ а) Ветхаго Завѣта б) Новаго Завѣта с) Исторіи Церкви; 2) поучительныя иллюстраціи лирическаго характера съ содержаніемъ, взятымъ изъ: а) Псалтыри, б) жизни с) изъ исторіи самого Давида<sup>2)</sup>; 3) Миниатюры символическаго характера и религіозно-нравственнаго содержанія различнаго происхожденія; Аллегоріи и притчи. 4) Иллюстраціи предметовъ и лицъ съ отгѣнкомъ поучительнаго или символическаго характера, основанныя на буквенномъ представленіи текста; олицетворенія; 5) миниатюры спеціально иконописнаго характера. Наибольше многочисленныя миниатюры въ основной редакціи пред-

---

<sup>1)</sup> Кромѣ указ. ст. Ундольскаго въ Сборникѣ Общ. Древне-Русскаго Иск. за 1866 г. характеристика рукоп. въ ст. Проф. Буслаева, ib. стр. 60, 88.

<sup>2)</sup> Проф. Буслаевъ въ ст. «о Визант. символикѣ» Углич. Пс. раздѣляетъ такъ содержаніе миниатюръ: 1) буквенныя иллюстраціи, 2) олицетворенія, 3) аллегоріи, 4) параллели. Историч. Очерки, т. 2, стр. 202—212.

ставляютъ отдѣлы первый и третій, и въ нихъ заключается существенное содержаніе этой редакціи; напротивъ, позднѣйшіе кодексы: Барберинскій и Лондонскій значительно распространяютъ отдѣлы второй и четвертый, какъ имѣющіе особенную важность въ поучительно-религіозномъ направленіи, которое получила въ нихъ иллюстрація Псалтыри. Наконецъ, не болѣе пяти миниатюръ древнѣйшей редакціи было исключено этими позднѣйшими кодексами или замѣнены другими.

Разсматривая миниатюры по ихъ отдѣламъ, мы будемъ упоминать постоянно на текстъ, къ которому онѣ относятся, такъ какъ этимъ опредѣляется главнѣйшее и ихъ содержаніе, а источникомъ самаго разсмотрѣнія будетъ для насъ служить кодексъ Лондонскій, какъ наиболѣе полный.

Параллели изъ Ветхаго Завѣта берутъ не произвольно подходящія къ изреченіямъ сюжеты, но указанные различными толкованіями Отцовъ Церкви. Такъ къ пс. XX, 2 изображеніе Іезекіи, вѣнчаемаго ангеломъ, поднятаго на щитъ, съ лабарумомъ въ рукахъ, и одѣтаго въ тунику съ лорономъ, вошло въ Псалтырь по толкованію Θεодорита, указавшаго на исторію болѣзни и выздоровленія Іезекіи послѣ побѣды надъ Сеннахерибомъ; миниатюристъ же изобразилъ вмѣсто того торжественное вѣнчаніе (въ Углич. Пс. Христосъ вѣнчаетъ Соломана) царя, которое и было принято впоследствии для изображенія подобныхъ случаевъ. Пс. 104 представляетъ жертвоприношеніе Исаака; къ пс. 49 жертва Авраамова и др.; къ 104 же исторія Іосифа; къ пс. XX, 10 изображеніе въ Лонд. рукоп. Содомы горящаго, Лота и жены его и пр.; 41, 7—Вознесеніе Ілии. Наиболѣе же обширныя иллюстраціи имѣетъ историческій псаломъ 76, изображающій Исходъ, также 77 съ изображеніемъ Чудесъ, язвъ Египетскихъ; къ пс. 126, 1 Столпотвореніе Вавилонское; 136, 1—На рѣкахъ Вавилонскихъ и пр.; наконецъ къ пѣснямъ Исхода, гимнамъ Исаи, Іоны, Захаріи собственныя иллюстраціи. Всѣ остальные библейскіе сюжеты обработаны въ манерѣ символической или даютъ лирическаго характера сцену, какъ въ напр. изображенія Авраама съ душами праведныхъ на лонѣ.

Несравненно болѣе значенія, какъ символическія параллели къ изреченіямъ Псалтыри и какъ непосредственное воплощеніе ея пророческихъ гаданій, имѣютъ событія новозавѣтныя, включая сюда и событія изъ исторіи древней Церкви. Главное лицо этихъ событій—Иисусъ Христосъ есть, такъ сказать, обычное выраженіе религіознаго мышленія, любимая фраза иллюстратора; его изображеніе сопровождаетъ сцены поучительнаго характера, какъ ясное для каждаго указаніе всевышней воли и милости. Слова начальныя: «Блаженъ мужъ» выражены Христомъ, благословляющимъ «блаженнаго» въ красной одеждѣ, и, такъ какъ по толкованію Василія Великаго, лишь Богъ истинно блаженъ, то рядомъ изображена Слава Господня съ троякимъ хваленіемъ: Святъ, Святъ, Святъ. Образъ Христа на небесахъ или икона его въ медальонѣ, являющаяся иногда на небесахъ или на Крестѣ, помѣщается надъ Моисеемъ боговидцемъ (пс. 89), или надъ молящимся, кающимся и спящимъ Давидомъ (пс. 3, 6, 7, 9 ст. 15, 37), какъ осуществленіе надеждъ, столь ясно выраженныхъ псалмами; къ этому же образу обращается праведный (XIII, 2) и имъ повергается нечестивый С, 1; Христосъ, возсѣдая на Херувимахъ, внизу которыхъ лики льва и вола извергаютъ пламя, служитъ выраженіемъ славы и торжества (IX, 37; XVII, 11); передъ нимъ падаютъ ницъ народы — три волхва (XXI, 30) и пр. Но въ общей суммѣ всѣхъ иллюстрацій оказывается даже и извѣстный порядокъ евангельскихъ сценъ, составленный, главнымъ образомъ, изъ Страстей Христовыхъ: Христосъ передъ Судомъ, Распятіе, Воскресеніе и Вознесеніе, которыя повторяются намѣренно цѣлою серією нѣсколько разъ (около шести случаевъ непрерывнаго слѣдованія этихъ сценъ: IX, 33—Хр. полулежащій передъ гробомъ (*δ ταφος*); XXI, 18, 19—приготовленіе къ Распятію, XXII, 9—Вознесеніе; XXXIV, 11—Хр. на судѣ (замѣчательно, что судъ происходитъ передъ 3 судьями (Синедрионъ) какъ въ мозаикѣ S. Apollinare Nuovo въ Равеннѣ; здѣсь по толкованію Кирилла и Герасіа) XXXV, 13, XXXVII, 12, XXXVIII, 13, XL, 10 — Христа берутъ воины, Вечера и пр.; XLIII, 24.—Воскресеніе; XLVI, 9 — Вознесеніе. LXVII, 3 — Воскресеніе; LXVIII, 10,

20, 22, LXXIII, 12—Страсти; LXXXVII, 6 — Погребеніе и затѣмъ вновь тотъ же порядокъ. Кромѣ сценъ Страстей наиболѣе идущія къ содержанію псалмовъ миниатюры представляютъ: Рождество пс. II (въ углич. Пс. пс. 90), Входъ въ Іерусалимъ VIII, 3; Воскресеніе Лазаря XXIX, 4 (въ углич. пс. 48): сцена любопытная тѣмъ, что въ Барберинскомъ код. изображенъ лучъ свѣта, идущій отъ Христа и заставляющій корчиться «адъ», изображенный въ видѣ Силена, отъ котораго улетаетъ по лучу освобожденная маленькая мужская фигура души Лазаря). Любопытна также символическая миниатюра, представляющая Захей на деревѣ, жену истекающую кровью и блудницу къ пс. 84. Къ словамъ пс. 33: вкусите и видите — чудо насыщенія пяти тысячъ. Крещеніе XXVIII, 3 (въ углич. 73) изображено въ Барбер. съ убѣгающимъ Іорданомъ; оно же къ пс. CIII, гдѣ выраженіе «море побѣже» послужило мотивомъ для извѣстнаго перевода этого сюжета съ моремъ и Іорданомъ разбѣгающимися <sup>1)</sup>, и къ пс. 73, словамъ: «ты стерлъ еси главу змѣевъ» — въ водѣ змѣй въ крови; изъ Богородичныхъ праздниковъ встрѣчаемъ Благовѣщеніе къ XLIV, 3, Введеніе — XLIV, 15; любопытную миниатюру сцены, именуемой Цѣлованіе Елисаветы къ LXXXIV, 11: «милость и истина срѣтятся», гдѣ надъ домами видны маленькія фигуры Христа и Іоанна Младенцевъ, также привѣтствующихъ другъ друга — очевидно, оригиналъ употребительнаго позднѣе перевода <sup>2)</sup>. Подобный же прототипъ изображенія иконописнаго Богородицы съ Младенцемъ къ пс. 94, 1, гдѣ самыя слова: «отрыгну сердце мое» сдѣлались заглавіемъ иконы. Церковно-историческихъ сюжетовъ находимъ сравнительно мало, что объясняется содержаніемъ псалмовъ (XVIII, 4: Апостолы проповѣдующіе на тронахъ различнымъ народностямъ; XXVI, 12: исторія оклеветанія женщиною Григорія Богослова, внесенная сюда помимо толковниковъ; XXXIII, 6, 7 Григорій изгоняетъ Арія; XXXIV,

<sup>1)</sup> Рис. изъ Углич. Псалт. въ Истор. Очер. прое. Вуслаева, т. II къ стр. 205.

<sup>2)</sup> Рисунки и объясненіе въ ст. Пинера: Joh. der Täufer in griech. Kunstvorstellungen, Evangel. Kal. 1867 стр. 63.

1. Григорій приводитъ къ Христу Тиридата. LXVIII, 30: Симонъ хиротонизуетъ двѣ фигуры, принимая отъ нихъ золото; изъ ихъ волосъ брызжетъ огонь, а сзади него дьяволъ съ чернымъ жѣриломъ. XCIV, 5: Траянъ съ воинами на террасѣ дома, ниже темницы съ заключенными Петромъ и Павломъ; еще ниже ровъ, гдѣ львы терзаютъ Святителя. Наиболѣ интересные сюжеты относятся къ исторіи иконоборства: къ XXV, 3 миниатюристъ изображаетъ Патріарха Никифора и Преподобнаго, держащихъ иконы; далѣ Преподобный обличаетъ лже-патріарха и иконоборцевъ; иконоборческіе епископы изображены съ руками и одеждою въ крови; подъ общимъ именемъ Преподобнаго (*δσιος πῆρ*) разумѣется, конечно, Св. Ѳеодоръ Студитъ. Къ LXVIII, 27 извѣстное изображение иконоборцевъ, ругающихся надъ иконами Христа, которую они сожигаютъ въ варѣ сосуда. Рядомъ Распятіе — образъ Христа первообраза, вновь поругаемаго въ Его образѣ, какъ говорили современные писатели.

Но для исторіи христіанскихъ художественныхъ идей важнѣйшій отдѣлъ рисунковъ Лицевой Псалтыри представляютъ миниатюры *символическаго* характера съ различнымъ содержаніемъ, и именно этою стороною Лицевая Псалтырь происходитъ изъ эпохи предшествующей, и ею сообщается общій основной тонъ всей иллюстраціи. Въ этой символической манерѣ выразилось общее отношеніе къ религіи въ древне-христіанскомъ мірѣ; это была та могущественная античная форма, развитіемъ которой жило его искусство; подъ оболочкою символа приучилось оно постигать всѣ идеи христіанства. Въ то же время лирической и образный языкъ Псалтыри какъ нельзя болѣе соотвѣтствовалъ этой формѣ, и потому Лицевая Псалтырь дала иконописи наиболѣе обильный запасъ символическихъ изображеній. Вмѣстѣ съ тѣмъ этотъ символизмъ былъ удѣломъ высшаго духовнаго и религіознаго развитія, и его замѣна (см. анализъ рукописи Ват. Библ. № 752) пустымъ и дѣтскимъ натурализмомъ была паденіемъ искусства.

Изъ множества символическимъ иллюстрацій возьмемъ наиболѣе любопытныя, раздѣливъ ихъ на сцены и отдѣльныя изображенія: Пс. XXI, 13: Христосъ изображенъ сидящимъ на

горѣ, которую обступили воды свирѣпыя, одна фигура человѣчская, въ хламидѣ знатнаго вельможи, но съ рогами; это изображеніе иллюстрируетъ толкованія Евсевія, Симмаха, Аввилы и др., образно представляя Христа на судѣ человѣческомъ, воды — это судьи (и грѣшники изображены рогатыми въ углич Пс. къ пс. 74), а гора — гора Васанская, Божія. Эта гора вмѣстѣ и Сіонъ, который представляется или въ видѣ высокой башни, въ окнѣ которой виденъ Христосъ: LXIV, 2, или же въ видѣ скалистой горы, на которой домъ съ Богородицею и Младенцемъ: LXXVII, 68—70 или же съ иконою знаменія: LXVII, 16; подъ горою изображаются Давидъ, Іеремія, Іезекіиль, Даніиль или даже Самуиль, помазующій Давида или же самъ Христосъ стоитъ передъ зданіемъ на Сіонѣ, а въ окнѣ видна царица Сіона, и гора эта утверждена надъ адомъ съ низверженнымъ діаволомъ къ пс. СГ, 17. Эта же гора становится и тою скалою, изъ которой Моисей извелъ воду въ пустынь, ибо на ней въ сценѣ изведенія изображенъ къ пс. LXXX, 11 сидящимъ самъ Христосъ, а надпись въ Лонд. рукописи говоритъ: ἡ δὲ πέτρα ἦν ὁ Χρ̄ς; мысль <sup>1)</sup> О. И. Буслаева, что этою сценою опровергается наглядно мнѣніе извѣстнаго Де-Росси о символическомъ отождествленіи Петра и Моисея, совершенно вѣрна и подтверждается самою надписью. Любопытна также миниатюра къ пс. XCI, 1 | положившая начало извѣстному сюжету въ иконописи, какъ греческой, такъ въ послѣдствіи, съ XII и XIII стол., и западной <sup>2)</sup>: единорогъ (спасшійся отъ стрѣлки, чего здѣсь не изображено, ради символическаго со-

<sup>1)</sup> См. Вѣстникъ Общ. Древне-Рус. иск. указ. корреспонденція изъ Рима, стр. 70. Въ Константинополѣ при Комненахъ существовалъ монастырь «Петра» (Дю-Канжъ не упоминаетъ), такъ называвшійся, м. б., какъ скала, съ которой воды текутъ на спасеніе пьющихъ: въ основу положена таже аллегорія. Еще еп. Паулинъ ер. ад. Sev. XII. замѣчаетъ, что эта скала-Церковь; припомнимъ, наконецъ, скалу съ 4 изливающимися рѣчками и Агнцемъ на ней стоящимъ въ мозаикахъ.

<sup>2)</sup> См. Пипера въ *Evangel. Kalender* за 1859 стр. 35 сл., гдѣ авторъ указываетъ появленіе самаго сказанія въ миниатюрѣ VII вѣка, на толкованіе же символа какъ Христа, посланнаго Богомъ и вочеловѣчившагося черезъ Дѣву, только въ визіологѣ XI вѣка. Повторено въ компилятивномъ соч. Крауса *Die chr. Kunst*. 1873, въ приложеніи.

держанія) ставить на лоно Дѣвы ногу свою; вверху икона Знаменія, а внизу I. Златоустъ пророчествуетъ о Дѣвѣ; рогъ звѣря «вознесенъ», т. е. представленъ очень длиннымъ. Подобнаго же характера изображеніе оленя у источника, св. Евстаѳія, преслѣдующаго оленя съ иконою между рогъ (въ Хлудов. пс. φῶς δ̄ χ̄ς̄ εἰς τὸν ἄγρον Пѣтров и пр.). Древнѣйшаго происхожденія приращеніе Апостоловъ Христомъ съ Мельхиседекомъ къ пс. СХ, 5. Особеннаго вниманія заслуживаетъ миниатюра, иллюстрирующая къ пс. СХLIII, 4 притчу о единорогѣ, преслѣдовавшемъ чело-вѣка, двухъ мышахъ: бѣлой и черной, грызшихъ дерево, на которомъ онъ спасся и стерегшемъ его паденіе драконѣ: извѣстно, какую важную роль играла эта притча, какъ изображеніе суетности и ничтожности жизни человѣческой съ ея прелестями въ поучительныхъ изображеніяхъ въ средніе вѣка <sup>1)</sup>). Наконецъ многія изображенія изъ Новаго Завѣта представлены съ особыми символическими деталями: напр. подъ Благовѣщеніемъ помѣщается Гедесонъ; сцена съ Самаритянкою носитъ надпись, называющую Христа источникомъ жизни; сцена съ Закхеемъ LIX, 7 сопровождается фигурами истекавшей кровью и блудницы и пр.

Отдѣльныя иллюстраціи символическаго характера показываютъ еще болѣе античный характеръ и представляютъ или простыя олицетворенія, или вновь сочиненные символы. Замѣчательно, что олицетворенія и встрѣчаются по преимуществу въ сценахъ съ символическимъ содержаніемъ. Пс. I называетъ древо, посаженное у истока водъ; иллюстраторъ изображаетъ его со множествомъ плодовъ, какъ древо райское, по толкованію Хризостома; потокъ представленъ въ видѣ двухъ рѣкъ сливающихся, потому что это Іоръ и Данъ, рѣки райскія; онѣ имѣютъ видъ двухъ фигуръ съ урнами, опоясанныхъ лишь по чресламъ: одна молодая, другая бородастая <sup>2)</sup>), въ шапкѣ съ золотыми рогами, воспо-

<sup>1)</sup> Литература извѣстнаго барельефа Парискаго баптистерія указана у Шнаазе, *Gesch. d. bild. Kunst* VIII, 262 прим. См. также статью проф. Бу-слаева въ Сбор. Общ. древне-рус. иск. за 1866 г., стр. 80—83.

<sup>2)</sup> См. изображеніе изъ Гомилій Іакова Ват. 1162. Также въ Псал. Углич., проф. Буслаева *Очерки*, т. II, рис. 6.



минаніе египетскихъ идоловъ. «Нечестивые, развѣваемые вѣтромъ» пс. I: юноша-вѣтеръ дуетъ въ большую трубу. VIII, 7: среди звѣрей, львовъ и пр. юная женская фигура съ длинною лавровою вѣтвью, перевязанной красными шнурами и въ коронѣ, изображаетъ Еву, владычицу земли. Въ Слав. Псал. Хлудова есть фигура, олицетворяющая пророчество въ скорбной задумчивости о Страстяхъ Христовыхъ<sup>2)</sup>. Аллегоріи — этотъ превращенный видъ символизма — являются въ Лицевой Псалтыри по большей части въ зависимости отъ буквеннаго иллюстрированія текста, а также отъ привязанности къ притчѣ. Къ пс. V истина, улетающая съ земли, изображается въ видѣ человѣческой фигурки, поднявшейся изъ устъ двухъ человѣкъ и возносящейся ко Христу<sup>1)</sup>. Стремленіе души къ Богу представляется въ видѣ оленя, стремящагося къ источнику водному. Иногда подобныя аллегоріи тѣсно связываются съ буквальнымъ воспроизведеніемъ мѣста: такъ напр. въ Слав. Псал. г. Хлудова<sup>2)</sup> мѣсто псалма 129: «изъ глубины воззвахъ къ тебѣ, Господи» изображается такъ: передъ темнымъ вертепомъ, изъ котораго онъ вышелъ, стоитъ Адамъ колѣнопреклоненный и воздѣвъ руки; этотъ вертепъ — жилище перваго человѣка и первое вмѣстилище Богочеловѣка — очень знаменательная подробность.

Въ кодексахъ Барберинскомъ и особенно Лондонскомъ играютъ важнѣйшую роль иллюстраціи *лирико-поучительныя*, которыхъ содержаніе, заимствованное непосредственно изъ жизни обыденной, а равно и духовно-монашеской, направлено къ прямому наставленію читателя простаго, нуждающагося въ обильной проповѣди и непосредственномъ поученіи. Ихъ основаніе дано въ высшей поучительной литературѣ VIII и IX вѣка: назовемъ I. Дамаскина, Германа, Андрея Критскаго: Герману принадлежитъ Гомилія о концѣ жизни, Андрею — Гомилія о жизни человѣ-

<sup>2)</sup> Въ ст. Арх. Амѣлохія Древности т. III, стр. 9, за № 16.

<sup>1)</sup> Тоже, въ Углич. Псал. къ тексту: «Нѣсть въ устѣхъ» и т. д., но тамъ-же и продолженіе текста: гробъ отверсть гортани ихъ: внизу изображенъ самый гробъ. Проф. Бусл. ib. стр. 203.

<sup>2)</sup> Въ Ст. Арх. Амѣлохія ib. стр. 22, № 99.

ческой и смерти, также о мытарѣ и Фарисеѣ и пр. <sup>1)</sup>), обильно черпающія изъ Псалмовъ или даже ихъ перифразирующія; слова о добродѣтеляхъ и порокахъ учениковъ I. Дамаскина: Антонія Пчелы, Θ. Абухары и пр. <sup>2)</sup>).

Начальная миниатюра изображаетъ напр. (въ Лонд. ркп.) «совѣтъ нечестивыхъ» въ видѣ свѣтскаго собранія: на богатомъ ереслѣ женщина сидитъ посреди двухъ юношей, но позади ихъ ждуть жертвы два черта; такъ передано толкованіе Василія Великаго, которое говоритъ о пути сладострастія, о собраніи развратныхъ; въ Барбер. код. миниатюра изображаетъ трехъ уговаривающихся еретиковъ. Далѣе находимъ множество миниатуръ, изображающихъ праведника *δικαιος*, преслѣдуемаго нечестивыми (*ἀσεβεις*), они стрѣляютъ въ него, онъ же молится образу; или XI, 4: ангель рветъ языкъ нечестивому; ангелы гонятъ грѣшниковъ, но Христосъ ихъ принимаетъ; нераскаянныхъ грѣшниковъ поалаетъ огонь; сатана заключаетъ ихъ въ свои объятія (пс. IX, 18) и пр. Лонд. рукопись наполнена затѣмъ миниатурами особаго сложенія, въ которомъ легко усмотрѣть позднѣйшіе принципы монашества, ставшіе на первый планъ: ихъ задача прославленіе милостыни и поощреніе милосердія въ разнообразнѣйшихъ фактахъ этого скуднаго сюжета, надъ которыми изошрялось остроуміе рисовальщика. IX, 19: ангель беретъ подъ свою защиту нищаго; IX, 29: нищаго хватаетъ волкъ; XIII, 6: богатый прогоняетъ бѣдняка палкой, а Христосъ беретъ его за руку; XXI, 27: Иоаннъ Милостивый раздаетъ нищимъ деньги; XXXIII, 11: люди, для которыхъ нѣтъ скудости» — монахи»; XXXVI, 22: «милостивый» (или въ Барбер. *ἐλεημοσύνη* — милосердіе) раздаетъ деньги, а изъ вѣнца его растутъ колосья и вѣтви. Сюда же относятся всѣ изображенія благочестія (LXX, 9: *ἐπαλαϊός γέρων* съ ангеломъ), кончины праведника и грѣшника, беззаконныхъ *ἀνομος*; идолопоклонниковъ: пс. CV, 38: отецъ приноситъ въ жертву дочь (не память-ли объ Ифигеніи) а про-

<sup>1)</sup> Patrol. гр., т. 97, 98. Гомилія Андрея составлена по Псалт. и Эккле віасту, полна экстаза и аффектированныхъ мѣстъ: человекъ есть двѣтъ однодневный, тѣнь бѣгущая, образъ Божій и животное и пр.

<sup>2)</sup> Fabricius, Biblg. г. т. IX, стр. 744, X стр. 367.

литую кровь поглощаетъ идолъ на колонкѣ въ видѣ дьявола; здѣсь же начало и всѣмъ поучительнымъ изображеніямъ искушений: Антонія CVIII, 24, образъ пренебреженія прелестей міра и спасеніе отъ погибели. Молитва въ видѣ Адама, Моисея, Аарона и Самуила, слава Божія во Святыхъ; мученики; точно также изображенія ангеловъ, демоновъ, дикихъ грѣшниковъ, праведниковъ, людей съ крестами, и пр. служатъ обычными фигурными приемами для выраженія отвлеченныхъ мыслей.

Иллюстраціи предметовъ, слѣдуя бѣдственному для искусства направленію, сочиняются въ Лиц. Псал. по бѣдному шаблону и рѣдко представляютъ какой либо интересъ; живописецъ изображаетъ буквально врата небесныя, Ковчегъ Завѣта, лозу виноградную, идоловъ; мѣстами онѣ примыкаютъ къ лирическимъ и поучительнымъ, мѣстами же и къ символическимъ изображеніямъ. Любопытнѣе другихъ тѣ, которыя взяты изъ древнѣйшихъ лицевыхъ рукописей: изъ Космы взято изображеніе захода солнца за гору — *δβας* къ пс. XLIX, 3, солнце въ видѣ бычьей головы <sup>1)</sup> LXXVII, 14: сзади Моисея въ Исходѣ идетъ день *ἡμέρα* — женская фигура въ изукрашенномъ хитонѣ и нимбѣ. Антиподы изъ Космы къ пс. CIII, 8; вселенная оттуда же, CI, 26; идолъ Венеры, держащейся за сосцы къ XCV, 5. Подобнаго рода античныя изображенія солнца, рѣкъ; къ LVII, 8: врачъ прыскаетъ водою въ пасть змѣи <sup>2)</sup>. Къ словамъ «ты переплавилъ насъ» двѣ фигуры клириковъ (*σικαντες*) (*πάπαδες*) въ голубомъ и розовомъ подирѣ съ молотками. Грубѣйшая мазня изображаетъ мучениковъ и различныя дѣтскія иллюстраціи — сцены мученичества.

Рукопись Брит. Музея предлагаетъ, наконецъ, особый разрядъ миниатюръ, которыя, принадлежа по характеру или назначенію своему къ поучительно-лирическимъ изображеніямъ, представляютъ отдѣльныхъ Святыхъ, порознь или въ группахъ, почти къ каждому псалму, гдѣ только позволялъ это текстъ. И въ

---

<sup>1)</sup> См. иллюстрацію Космы въ Очеркахъ прое. Буслаева, II, стр. 206, рис. 15: «убываніе солнцу луча».

<sup>2)</sup> Углич. Псал., соч. Пр. Буслаева, ib. рис. 12.

этомъ отдѣлѣ мы легко можемъ прослѣдить тотъ народный характеръ, который направляетъ монашеское книжное знаніе. Пс. IV, 4: «Господь хранитъ дивно святаго своего»: изображенъ столпникъ (есть и въ Хлуд. рукописи), онъ же служитъ далѣе XXIV, выраженіемъ беззавѣтнаго христіанскаго самоотреченія. Пс. VI, XIX, 1 праведникъ, обращающійся къ Богу, представляется въ видѣ Василія Вел. за аналоемъ со свѣчю, или молящагося. Пс. XV, 3 упоминаетъ «святыхъ на землѣ»: толковники единогласно указываютъ на Апостоловъ, какъ на непосредственныхъ наслѣдователей Господа на землѣ; для иллюстратора это три главнѣйшіе святители церкви греческой, и отчасти Солуньской области: Григорій Богословъ, Димитрій и Георгій; еще чаще является Златоустъ, пользовавшійся особымъ почитаніемъ ученаго монашества, также XVI, 7: это св. Аѳанасій, XXI, 2—Харитонъ, затѣмъ Алипій, Аверкій, Артемій, Авксентій, Арсеній, Амфилохій, Алексій Божій человекъ, CX, 3: Онуфрій, Даниилъ и Пантелѣй и пр., при чемъ въ выборѣ, повидимому, руководились столько же почитаніемъ мѣстныхъ святыхъ, сколько и благочестивымъ стараніемъ почтить всѣхъ святыхъ по алфавиту. Въ русской редакціи къ пс. 91 встрѣчаемъ часто великаго Онуфрія «яко финиксъ» среди пальмъ на горѣ, въ которой также течетъ рѣка, какъ новый источникъ, подобный чудесной водѣ Моисея въ пустынѣ; также изображается и Павелъ Ѡпейскій пустыяникъ, а къ пс. 103 прямо изображены ручьи, текущіе съ горъ, какъ символическая подробность.

Непосредственнымъ доказательствомъ того, что рассмотрѣнныя нами рукописи Лицевой Псалтыри представляютъ самые замѣчательные и чистые образцы древне-христіанскаго символизма, развитаго Византіей и легшаго въ основу иконописи какъ общій философскій взглядъ, служить появленіе уже въ XI вѣкѣ такихъ иллюстрацій Псалтыри, въ которыхъ пустая, безцвѣтная манера повинувъ образцы VIII—IX вѣка показываетъ полную неспособность создать что либо новое въ прежнемъ направленіи. Подобную пустоту сюжетовъ, въ которой, кромѣ обычныхъ пріемовъ буквальной иллюстраціи, нѣтъ никакой работы мысли, никакихъ и-

дей, и только игра внѣшнимъ символизмомъ, не идущимъ далѣе надписей (напр. миниатюристъ, изобразивъ Давидъ пастухомъ, надписываетъ: ποιητὴν καὶ τῶν ἀνδρῶτων) да немногихъ аллегорій, встрѣчаемъ въ любопытномъ кодексѣ Ватиканской Библіотеки за № 752. Этотъ кодексъ въ двухъ томахъ въ л., всего 976 листовъ, напоминая чрезвычайно извѣстный Октогевхъ той же библіотеки, наполненъ миниатюрами и остался, однакоже, *неизвестенъ* всѣмъ изслѣдователямъ, доселѣ изучавшимъ миниатюры ея. Но какое горькое разочарованіе готовить рукопись тому, кто, судя по ея первому виду, увлечется надеждою встрѣтить интересное содержаніе! Рукопись можетъ быть опредѣлена приблизительно даже по времени, потому что расчисленіе Пасхи и прочихъ праздниковъ въ началѣ ея, въ 32 медальонахъ на 4 листахъ начинается съ 6567 года, т. е. 1059 года по Р. Хр. И по стилю рукопись очень близка къ Октогевху; фигуры миловидны, отлично рисованы свѣтлыми красками; композиціи сложны и довольно искусны; миниатюрность размѣровъ иныхъ соперничаетъ съ Евангеліями. Какъ въ позднѣйшее время въ русскихъ Псалтыряхъ, такъ и здѣсь наиболѣе многочисленный отдѣлъ сюжетовъ изображаетъ Давида молящагося, поющаго, или изрекающаго пророчество; иногда кающагося царя принимаетъ Христосъ, причемъ Архангелъ представляетъ его какъ заступникъ; еще больше миниатюръ изъ жизни Давида; наоборотъ, сравнительно немного сценъ аллегорическихъ, въ которыхъ участвуетъ Давидъ: таковы: собесѣдованія Давида съ толковниками, Св. Сильвестромъ и пр.; причащеніе Давида отъ рукъ Святителя; сослуженіе его передъ алтаремъ и пр. Символическія сцены явленія Христа слѣдуютъ различнымъ подробностямъ богословскихъ толкованій, напр. при поученіи народа Писанію сынами Кореевыми присутствуетъ Христосъ, или Онъ самъ читаетъ Свящ. Писаніе, или-же Онъ креститъ Иудеевъ<sup>(1)</sup> что обозначено и надписью, въ высокой мраморной купели и пр. Оригинальныхъ сюжетовъ въ этой массѣ миниатюръ немного: выходная первая миниатюра (πρόβρασμα εἰς Δάδ τὸν προφήτην) представляетъ Давида играющаго на скрипкѣ<sup>1)</sup>, около него музицирующія

Псал. Ват.  
Библи. № 752.

<sup>1)</sup> А не на лирѣ; тотъ же инструментъ, но по ширинѣ близкій къ

фигуры; Гоасафъ возлагаетъ вѣнцы на Мудрость и Пророчество (ср. ниже мин. Пар. Пс. № 139). Христосъ на престолѣ Славы, въ золотыхъ одеждахъ, окруженный ангелами, ниже гетимасія съ надписью *ἡ δευτέρη παρουσία* посреди святителей: переводъ Второго Пришествія, который окончательно подтверждаетъ мысль Дюрана <sup>1)</sup>, что изображение престола, уготованнаго на землѣ, имѣетъ символическое значеніе представленія Страшнаго Суда. Странная аффектированная миниатюра представляетъ Христа, который обнимаетъ излѣчившихся отъ демоновъ. Другая миниатюра Страшнаго Суда воспроизводитъ описанный рисунокъ изъ Космы Индикоплова: Христосъ «подъ облаками» въ миндалевидной глоріи, кругомъ іерархи, Евангелисты, а ниже Адамъ и Ева по краямъ адской горы, и мертвые, поднимающіеся изъ гробовъ; ихъ саваны цвѣтныя, какъ покрывала у невѣсть. Изъ олицетвореній любопытна фигура *ἀπαλλαγῆ* освобожденія послѣ покаянія.

Но существенная сторона иллюстрацій Лицевой Псалтыри—символическія параллели перешли и въ позднѣйшіе кодексы, напр. латинскіе XII и XIII вѣковъ. Одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ — богато украшенный кодексъ Псалтыри т. назыв. Эгертона въ Брит. Музеѣ за № 1139, писанный въ Иерусалимѣ для Мелизанды, дочери короля Балдуина, содержитъ въ себѣ болѣе 20 большихъ миниатюръ, иллюстрирующихъ весь Новый Заветъ, отъ Благовѣщенія до Успенія Богоматери и Славы Господней, въ византійскомъ иконописномъ типѣ. Выходною же миниатюрою служитъ притча: «нагъ былъ, и одѣли меня» и пр. Другая лат. Толковая Псалтырь въ Валличеллиановой библиотекѣ въ Римѣ, за № E. 24 XII или XIII вѣка, также содержащая пѣсни, символъ вѣры, святцы и пр., кромѣ обычныхъ выходныхъ миниатюръ съ Давидомъ поющимъ Псалмы и сочиняющимъ, даетъ изображенія: Спасителя міра въ славу, съ Евангелистами, благословляющаго *по гречески*, и затѣмъ къ Псалмамъ: спену Тайной Вечери, Воскресенія въ формѣ Сошествія во адъ, агнца и др., въ византійскомъ стилѣ.

Брит. Муз.  
Псал. Лат.  
№ 1139.

Псал. Валлич.  
Библиот. въ Римѣ,  
E. 24.

гитарѣ, на выходной мин. Слав. Псал. Хлудова, см. 1 рис. къ Описанію Арх. Амеллохія I. с.

<sup>1)</sup> Durand, Paul. Étude sur l'etymasia. 1860.

Если въ основѣ лицевой Псалтыри мы имѣемъ наиболѣе яркій образчикъ продолжительнаго сохраненія всѣхъ формъ и свойствъ античнаго искусства, воспринятыхъ миниатюрою въ первый періодъ развитія византійскаго искусства, то анализъ позднѣйшихъ ея кодексовъ показалъ, что античный характеръ ограничивался въ нихъ почти исключительно извѣстными сторонами представленія и только слегка проявлялся въ удержаніи оттѣнковъ древнѣйшей манеры. Между тѣмъ всякій періодъ искусства характеризуется, прежде всего, художественной формою, и манера представленія, будучи болѣе устойчивою и менѣе чувствительною къ вліяніямъ времени, не можетъ служить къ полному опредѣленію эпохи. Мы найдемъ и въ слѣдующемъ періодѣ византійской миниатюры много античнаго элемента въ замыслѣ, идеяхъ, повтореніи завѣтныхъ пріемовъ и композицій (см. описаніе ркп. Ватиканскаго Октоевха), исполненныхъ въ стилѣ поздневизантійскомъ. Поэтому анализъ художественнаго движенія въ описанную нами эпоху будетъ не полонъ, если мы не разсмотримъ ея связей съ послѣдующимъ періодомъ по самымъ свойствамъ художественной формы или стилю.

Между многими греческими лицевыми рукописями IX вѣка мы могли бы выбрать нѣсколько отвѣчающихъ подобной цѣли: Парижскую Псалтырь № 139 Ваагенъ относитъ къ античному искусству, равно какъ исключаетъ и другія рукописи изъ области искусства византійскаго, другіе указываютъ на Парижскій кодексъ Григорія В. и пр. Но счастливая случайность сохранила намъ и одну рукопись VIII — IX вѣка, удовлетворяющую вполне нашей задачѣ: отрывокъ *Четвероевангелія* Имп. Публ. Библиотеки № 21<sup>1)</sup>; весь характеръ уставнаго письма, отсутствіе заглавныхъ буквъ указываетъ на VII-е или VIII-е стол.; богатство и монументальность иллюстраціи, покрывающей страницы рукописи фигурами крупныхъ размѣровъ напоминаетъ ркп. Космы; съ другой стороны, каждая миниатюра представляетъ отдѣльную картину, окружена рамкою съ гирляндами и другими

Еван. Имп.  
Публ. Биол.  
№ 21.

<sup>1)</sup> Въ листѣ. Описаніе см. въ Catalogue des mss. grecs de la Bibl. Imp. Publ. St. P. 1864.

орнаментами, какъ дѣлается въ X, XI вѣкахъ. Формы тѣла, манера его представленія чрезвычайно близки къ Евангелію Рабулы, даже контуры часто обрисовываются черною краскою; волосы дѣлаются бѣлокурными или пепельными, а у Христа черноватыми, и самый типъ Христа аскетическою суровостью напоминаетъ близко строгій образъ изъ рѣп. Космы. Въ тоже самое время миниатюры нашей рукописи по всему стилю представляютъ безусловный византизмъ, какъ онъ сложился въ IX и X вѣкахъ: узаконенные типы съ мрачнымъ выраженіемъ фізіономіи, даже крайняя худоба оконочностей, условность драпировки въ большихъ изображеніяхъ трехъ Евангелистовъ, представленныхъ уже за аналоемъ съ Евангеліями и свитками въ глубокой задумчивости. Тоже говорятъ самыя краски, господство голубой и розовой, вся манера иллюминировки густою гуашью, скрывшей подмалевку. Главное же вниманіе останавливаетъ на себѣ композиція сюжетовъ, данныхъ въ формѣ переволовъ столь извѣстныхъ въ иконописи X — XI <sup>1)</sup>. Такъ первая миниатюра, изображающая Анастасію подъ видомъ Сомествія въ адѣ представляетъ не только всѣ формы этой композиціи: Христа, стоящаго на поверженномъ сатанѣ и извлекающаго Адама и Еву, но и извѣстную группу предстоящихъ слѣва: Давида, Соломона и другихъ ветхозавѣтныхъ праведниковъ; древность миниатюры выдается лишь желтыми табліонами на царскихъ хламидахъ. Того же типичнаго рисунка миниатюры изображающія: умовеніе ногъ, гдѣ всѣ Апостолы одѣты въ пепельно-голубые гиматіи, а Христосъ поверхъ автично-пурпурнаго гиматія имѣетъ бѣлый передникъ; ангела, возвѣщающаго Воскресеніе; явленіе двумъ женамъ *χαίρετε*; послѣднее благословеніе Апостоламъ — *ἡ προ...* (*σὺνῆσις*), въ которомъ Христосъ стоитъ на подножій среди преклоняющихся 12 Апо-

---

<sup>1)</sup> Лучшій комментарий къ нимъ находимъ въ рѣчи I. Дамаскина въ защиту иконъ, *Patrol. gr.* т. 95, стр. 314, гдѣ онъ высчитываетъ евангельскіе сюжеты, изображаемые въ его время на иконахъ: Воскресеніе — Христосъ въ аду освобождающій Адама, Рождество съ обстановкою миниатюры и пр. Также описываетъ любопытную икону Ветхаго Завѣта отъ Адама до Рождества.



столовъ<sup>1)</sup> въ пышной манерѣ лицевыхъ Евангелій XI вѣка; Преображеніе (сохранился только низъ), представленное какъ картина съ темнымъ фономъ скалъ, и другія. Напротивъ того, нѣкоторыя изъ миниатюръ сохранили древнѣйшіе переводы или черты композиціи простой и свободной, таковъ напр. рисунокъ сцены брака въ Канѣ  $\delta \gamma \acute{\alpha} \mu \omicron \varsigma$ : за столами, расположенными трикуліею, возлежать различныя лица, а Христосъ на концѣ сидя бесѣдуетъ съ Матерью; ниже Онъ же совершаетъ чудо превращенія<sup>2)</sup>, прикасаясь къ большимъ сосудамъ жезломъ своимъ, какъ геній чудотворецъ античнаго міра; потому же Онъ изображенъ здѣсь и юнымъ, съ легкою опушающею бородкою; и типы присутствующихъ слугъ, и ихъ костюмы античны, а на груди ихъ хитоновъ еще идутъ двѣ полосы до груди, какъ въ Вѣн. Бытія. Въ явленіи Христа ученикамъ (Ѳомино невѣріе) на ряду съ скудостью и черствостью византійскихъ позднихъ типовъ, схематическою драпировкою мы находимъ вполнѣ античную моделировку, сильное выраженіе морщинистыхъ лицъ и оживленныя группы. Въ Тайной Вечерѣ, интересной по близости своей композиціи съ мозаикою св. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ, видимъ Христа, возлежащаго слѣва и Іуду сидящаго справа; одною рукою онъ прикасается къ чашѣ съ двумя рыбами, а другую подноситъ ко рту; при этомъ всѣ Апостолы протягиваютъ руки къ Христу, и эта манера выраженія ихъ протеста гораздо живѣе того обычнаго пріема, когда фигуры Апостоловъ представлены сгруппированными попарно и обернувшимися другъ къ другу.

#### IV.

Итакъ, первый періодъ византійскаго искусства, слагаясь изъ эпохи собственнаго процвѣтанія и смутнаго времени искусства,

<sup>1)</sup> Сличи древнехристіанскій переводъ этого сюжета, извѣстный подъ названіемъ: *Christus legem dat*, и позднѣйшій, гдѣ группы Апостоловъ изображаются расходящимися на проповѣдь: мозаика трибуны въ триклиніи Льва въ Латеранѣ, нынѣ копія. Рис. въ соч. *Allemani, de Lateranensibus parietinis restituendis*.

<sup>2)</sup> Замѣчательное сходство миниатюры съ рельефомъ на переплетѣ оклада Миланскаго Евангелія VI вѣка, изд. Арундел. Общ. въ слѣпкѣ. См. въ изд. *Rohault de F. l. c. pl. 37—38*: снимки съ саркофаговъ, двери Сабинны, рик. X в. и пр.

представляетъ самъ по себѣ нѣчто цѣлое и характеръ, проведенный на протяжении нѣсколькихъ лѣтъ. Мысли и формы, въ этотъ періодъ созданныя, питали искусство эпохъ послѣдующихъ, переходя далѣе вмѣстѣ съ тѣми художественными сферами, въ которыхъ онѣ появились. Античная красота формы и глубокой смыслъ символическаго содержанія отличаютъ собою это искусство во всѣхъ его произведеніяхъ, до простѣйшей лицевой рукописи, идущей совместно, не отдѣляя парадныхъ иллюстрацій, изготовленныхъ для императорскаго двора, и убогихъ, но глубокомысленныхъ рисунковъ восточнаго монаха. Какъ ни гибельно дѣйствовали смутныя времена, этотъ характеръ искусства продолжалъ бы существовать, если бы наступленіе блестящаго политическаго состоянія Имперіи не вызвало вновь оживленія искусства въ концѣ IX вѣка и не положило такимъ образомъ основанія новому періоду, который можно бы назвать *періодомъ вторичнаго процвѣтанія византійскаго искусства и миниатюры*.

Какъ и первый періодъ, онъ продолжается три столѣтія: съ конца IX по конецъ XII в.; его начало—эпоха блестящаго состоянія миниатюры, въ концѣ его наступаетъ паденіе, ведущее къ окончательному разложенію художественныхъ формъ въ теченіе XIII—XIV вѣковъ.

Блестящее состояніе искусства въ этотъ періодъ слѣдуетъ въ тѣснѣйшей связи съ политическимъ процвѣтаніемъ Имперіи, и какъ она сама въ эту эпоху, переставъ быть римскою или всемірною, становится византійскою, такъ и искусство специализуется въ своемъ характерѣ и возводитъ мѣстныя свои отличія въ основной принципъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ процвѣтаніе самаго центра, ядра Имперіи въ этомъ періодѣ разливаетъ благосостояніе и на окраины ея, и блескъ художествъ Византіи распространяется на области Малой Азіи и острова Средиземнаго моря, въ Калабрію и Сицилію, а въ концѣ періода въ Венецію и по всему Западу; но во всѣ эти мѣстности искусство является уже готовымъ, окончательно сложившимся; его содержаніе отлилось въ столь прочныя формы, что не принимало уже въ себя ничего извнѣ и не допускало вліяній мѣстныхъ и племенныхъ. Но именно въ силу такой

отвлеченности искусство византийское и получило характеръ общегонности для самыхъ разнообразныхъ народностей, входившихъ въ составъ Имперіи, или ее окружавшихъ. Миниатюры цареградскихъ рисовальщиковъ служили колодею не только во всей Имперіи, но и въ отдаленной Грузіи и Арменіи, и развѣ только глухія мѣстности Сиріи и Египта еще хранили свой народный характеръ. Благодаря этой же способности къ безусловно-систематическому обобщенію, византийское искусство воспринимало въ эту эпоху и различныя могущественныя восточныя вліянія, не потерпѣвъ отъ того существенныхъ перемѣнъ. Основной тонъ и направленіе давали отнынѣ дворъ и многочисленные монастыри Константинополя; гораздо позднѣе начинается дѣятельность Аеопа; мозаики Сициліи, Неаполитанской области, Марка въ Венеціи и Юста въ Триестѣ перенимались съ рисунковъ, исполненныхъ въ самомъ Константинополѣ: вся техника ихъ почти безусловно тождественна и мелкія отличія обуславливаются лишь мѣстными особенностями техники или же ея богатствомъ. Главнѣйшее вниманіе обращалось на усовершенствованіе техники различныхъ художественныхъ производствъ, и согласно съ общимъ направленіемъ, между ними разрабатывались наиболѣе блестящія: мозаика, эмаль, миниатюра. Техника этой послѣдней дошла до той степени совершенства, до какой она доходила лишь въ XVI вѣкѣ подъ руками знаменитаго Кловіо. Густая гуашь навлаживалась толстыми слоями, на подобіе эмали; ея быстрое высыханіе не дозволяло никакихъ поправокъ и требовало отъ художника опытности и полного владѣнія всѣми художественными средствами. Миниатюра исполнялась самыми свѣтлыми красками, и самая тонкая моделировка дробила краску на множество тоновъ, повсюду рождая нѣжныя переходы и гармоническое сліяніе; никогда краска не имѣла столь первенствующаго значенія, и ей въ жертву приносились самыя идеи и характеры; художникъ, казалось, представлялъ себѣ все въ розовомъ цвѣтѣ и лазурномъ сіяніи; все высокое, великое покрывалось для него пурпуромъ; нѣжный карминъ выдѣлялъ детали, а самая картина была затѣвна тонкимъ флеромъ полутоновъ. Смягченный нѣжными красками и дрожащею

лазурною дымкою скалистый пейзажъ Воефора становится неизмѣннымъ фономъ картины. Въ иззубренныхъ линияхъ его утесовъ и тонкомъ рисункѣ различныхъ ползущихъ растений, богатымъ и пестрымъ ковромъ устлавшихъ почву, выражается та же игра формами природы, какъ и причудливое переплетеніе растительныхъ и геометрическихъ орнаментовъ въ фронтисписахъ или заставкахъ. Эта же забава формами, небреженіе рисункомъ дали и особый жанръ миниатюры, появляющійся въ X и преобладающій въ XI и XII вѣкахъ, который можно было бы назвать собственно *миниатюрнымъ* жанромъ: такъ крошечны безчисленныя фигурки этихъ рисунковъ. Красота античнаго пластическаго рисунка кажется недостаточною, и мелкое изящество не соответствуетъ прежней широтѣ и свободѣ. Игра линій и декорація въ заглавныхъ буквахъ разрастается съ теченіемъ времени въ обширную систему, производитъ множество разнообразныхъ видовъ, столь же замѣчательныхъ по изяществу, сколько и любопытныхъ по орнаментальнымъ формамъ, и эти формы имѣютъ свою особую исторію развитія. Въ рукописяхъ IX стол. заглавныя буквы являются въ новомъ растительно-суставчатомъ сложеніи, и ихъ оригинальныя формы усиливаются гармонією золотой сердцевины и голубыхъ окаймленій, что дѣлаетъ ихъ похожими на эмалевыя работы; позднѣе растительныя формы берутъ перевѣсъ надъ геометрическою, заполняя контуры пестрыми цвѣтами; съ XI вѣка начинаются уже и звѣриныя, причудливо переплетающіяся фигуры, своимъ опредѣленнымъ характеромъ настойчиво доказывая, что звѣриная орнаментика романскаго искусства имѣла свой прототипъ на византійскомъ Востоку. Специальность XI и XII вѣка составляютъ микроскопически мелко отдѣланныя «антропоморфическія» буквы, съ поучительнымъ содержаніемъ, птицеобразныя (орнитоидальныя) и пр. Мы увидимъ затѣмъ, съ какимъ великолѣпіемъ и изяществомъ украшались выходные листы рукописей, назначавшихся для императоровъ, сколько труда, умѣнья и воображенія полагалось въ декоративную орнаментацию каноновъ въ Евангеліяхъ и разнообразныя рисунки заставокъ, какія невѣроятныя ухищренія были нужны, чтобы варіировать безконечно одну и ту же композицію

утомительно тождественныхъ сценъ, какъ богата и изящна была, однимъ словомъ, внѣшняя сторона художества въ данную эпоху.

Но этотъ внѣшній блескъ, ослѣпляя на время, не въ состояніи заставить насъ закрыть глаза на ничтожество внутренняго развитія. Многочисленныя и глубокія причины, заключавшіяся въ самомъ характерѣ новаго періода византійской исторіи и внутренней жизни Имперіи, рано прерываютъ развитіе; движеніе искусства съ давнихъ уже поръ, т. е. непосредственно послѣ эпохи иконоборства, заключалось лишь въ разработкѣ идей и формъ, созданныхъ эпохою процвѣтанія. Освобожденное искусство вернулось къ тѣмъ же принципамъ, которыми оно жило до иконоборства; но, не понимая ихъ и ища угодить новому духу, оно мелчило ихъ и превращало въ безмысленный, случайно сложившійся шаблонъ. Историки византійскаго искусства, пораженные классическимъ изяществомъ нѣкоторыхъ лицевыхъ рукописей IX вѣка и щегольской отдѣлкою другихъ и замѣчательныхъ эмалей, называютъ этотъ вѣкъ эпохою процвѣтанія этого искусства, или даже выдѣляютъ эти памятники изъ отдѣла византійскаго и переносятъ въ древнехристіанскій. Но мы увидимъ, съ одной стороны, что эти памятники тѣсно связаны съ эпохою послѣдующею, какъ продукты чисто византійскаго искусства, и съ другой также, что они были не болѣе какъ воспроизведеніе въ блестящемъ образчикѣ манеры древнѣйшей, которое дало, конечно, готовую форму, но не было въ силахъ послужить образцомъ для новыхъ замысловъ въ томъ же направленіи. Если символическая манера, наполняющая условный пейзажъ олицетвореніями рѣкъ и горъ и пластическую композицію живыми образами, воплотившими въ себѣ отвлеченныя понятія, и господствовала въ этомъ періодѣ во всей своей силѣ (однако вовсе не какъ реакція противъ иконоборческаго спиритуализма), и мы имѣемъ отъ нея рядъ изображеній замѣчательной красоты, все же она не имѣла теперь подъ собою живой миеологической и поэтической основы, и потому была результатомъ усвоенія и сухаго знанія. Утративъ связь этихъ образовъ съ почвою, ихъ родившею, искусство не могло имъ дать новой жизни и смотрѣло на нихъ какъ на голыя схемы; чѣмъ

схема проще, несложнѣе, тѣмъ она удобнѣе для пользованія, и потому вся символическая область миниатюръ этого періода сводится къ очень немногимъ разновидностямъ двухъ трехъ типовъ, съ бѣдными и однообразными вариациями атрибутовъ и деталей. За то тѣмъ могущественнѣе была аллегорія, это мертвое порожденіе книжника, производящее скучно-натянутыя и однообразныя сцены, мертвящее своимъ прикосновеніемъ живые поэтическіе образы; для пространныхъ поучительныхъ сочиненій монашества это было наиболѣе пригодное и послушное орудіе въ выраженіи его мыслей. Въ самомъ содержаніи символическихъ фигуръ мы видимъ рѣзкую разницу съ предъидущимъ періодомъ: тамъ эти образы служатъ художественной потребности, выражаютъ идею поэтическую, какъ картинка — подробность эпического разсказа, — здѣсь это риторическое уснащеніе отвлеченнаго разсужденія. Безодержательныя фигуры добродѣтелей и пороковъ<sup>1)</sup>, составленныя по одному шаблону, тождественныя олицетворенія отвлеченныхъ понятій мѣшались здѣсь съ грубо реалистическимъ содержаніемъ и сами являются въ этой оболочкѣ; художникъ рядитъ классическій образъ въ жемчужныя діадемы съ привѣсками и пышный византійскій костюмъ. Какъ современное поучительно-полемическое сочиненіе, начинаясь съ порыва, естественно внезапно, приступа страстнаго и рѣзкаго, наполняется затѣмъ схоластическимъ тождесловіемъ и разниманіемъ понятій и вращается въ сферѣ общихъ мѣстъ и банальнаго риторства аффектированныхъ вопросовъ и восклицаній, ничего прямо не анализуя и не доказывая, такъ и въ художественномъ замыслѣ миниатюры мы съ понятнымъ чувствомъ скуки видимъ все ту же риторику, тѣже сочиненія по заказу, лишеныя внутренняго интереса. Выработанныя для всего мельчайшія правила, многочисленныя темы и установленная манера представленія вмѣстѣ съ схематическими формами рисунка дѣлають возможнымъ появленіе невиданной массы работъ, но за то онѣ представляютъ какъ будто варианты одного

---

<sup>1)</sup> Великодушіе, Благоразуміе, Признательность, Смиреніе, Убѣганіе мірскихъ прелестей, Памятозловіе, Многословіе и пр. См. ркп. I. Климана.

несложнаго образчика. Какъ риторъ нанизываетъ въ своемъ многоглаголаніи ряды общихъ мѣстъ: крылья души, чадо свѣта и тьмы, мірянина подобнаго женѣ Лотовой, мужа папущаго и оглядывающагося назадъ, пса, возвращающагося къ своей плевѣ и пр. и пр., такъ и миниатюристъ утомляетъ насъ своими безчисленными повтореніями одной и той же фигуры. Но это пристрастіе къ фигурной рѣчи замѣчательно вяжется съ грубымъ натурализмомъ, отнынѣ направляющимъ художника въ его композиціяхъ, не въ строгомъ смыслѣ особаго художественнаго направленія, но той старческой манеры, которая характеризуетъ разложеніе искусства.

Нуждаясь въ прикрасахъ, сложной обстановкѣ, натурализмъ подчиняетъ сюжетъ всеѣмъ внѣшнимъ условіямъ, хотя бы противорѣчащимъ законамъ красоты и мѣры, и пользуется въ частностяхъ приемами и формами реализма, не будучи, однако, въ силахъ достигнуть художественной характеристики предмета. Въ миниатюрахъ это подчиненіе условіямъ является въ видѣ буквенаго слѣдованія тексту, подстрочной его иллюстраціи, и ея успѣху значительно способствуетъ миниатюрный жанръ рисунка; притча представляется въ голой формѣ своего иносказанія; если же и примѣшивается символическая манера, то она только уродуетъ изображеніе: если напр. добродѣтельный Самарянинъ<sup>1)</sup> удачно изображается въ лицѣ Христа, то Христосъ, представленный съ метлою и драхмою, имъ отысканною, по притчѣ<sup>2)</sup>,—явленіе крайняго безобразія въ иконописи. Каждое образное и поэтическое выраженіе принимается буквально и, согласно съ этимъ пониманіемъ, иллюстрируется: миниатюристъ не затрудняется напр. въ концѣ проповѣди Христовой представить праведника, съ ужасомъ глядящаго внизъ въ яму, гдѣ раздается «скрежетъ зубовъ». Есть лицевыя рукописи, наполненныя многими сотнями иллюстрацій, передающихъ буквально разнообразное содержаніе текста, и нельзя не сказать, что онѣ ярко характеризуютъ глубину паденія мысли и чувства, и разсматривать ихъ подробно было бы излишнимъ

<sup>1)</sup> См. рукопись Париж. № 510.

<sup>2)</sup> См. рукопись Париж. № 74.

и тяжелымъ испытаніемъ. Иконографія также должна была подчиниться разлагающему вліянію этого направленія, какъ ни было, повидимому, оно чуждо внутренней ея сущности, и восприняло отъ него какъ значительную сложность въ своихъ композиціяхъ, такъ и парадный характеръ, замѣнившій догматически точнымъ и подробнымъ воспроизведеніемъ почитаемаго сюжета, художественно-религіозное его представленіе для вѣрующаго. Самый цѣль сюжетовъ, предпочтительно избиравшихся, рѣзкою перемѣною указываетъ на внутренній переворотъ; въ этомъ цѣлѣ, несомнѣнно, главнѣйшее суть сцены страстей, мученичества, человѣческихъ страданій Христа, какъ замѣчаетъ Шнаазе<sup>1)</sup>, но ихъ появленіе нельзя приписывать одному благочестивому стремленію видѣть изображеніе всѣхъ сценъ Евангелія, или только реакціи противъ античнаго взгляда, искавшаго лишь сценъ торжества и славы: въ данномъ случаѣ искусство отрѣшалось не только отъ язычества, но и отъ художественныхъ законовъ и подъ давленіемъ узкаго монашества, искало въ своихъ произведеніяхъ ближайшей, практической цѣли, прямой пользы поученія и наглядной проповѣди. Достаточно взглянуть, чѣмъ наполняются лицевыя Евангеліи въ этомъ періодѣ, какъ старательно отыскиваются прежде обѣгаемые сюжеты, какъ тщательно изображаются калѣвки, проказенные, изгоняемые бѣсы, всякія сцены мученій и пр.; эта старческая болтливость, эта разнузданность иллюстраціи, понятнымъ образомъ, нуждалась въ особенныхъ облегченіяхъ для плодovitости въ производствѣ и, соединившись съ упорнымъ консерватизмомъ византійскаго искусства, много способствовала окончательному закрѣпощенію его формъ: едва ли не въ концѣ XI вѣка превращается уже окончательно разработка иконографіи и вседальнѣйшее является лишь бѣднымъ варіантомъ на условленную

<sup>1)</sup> Gesch. d. bild. K. III p. 235 — 7. Авторъ приписываетъ эту черту перемѣнѣ въ нравахъ и въ античномъ характерѣ искусства. Но мы знаемъ мнѣгія свидѣтельства древнихъ писателей о существованіи подобныхъ сценъ въ первые вѣка христіанства, и прямымъ объясненіемъ этого явленія должно считать натуралистическій характеръ искусства въ IV—V вѣкахъ, См. свидѣтельства, собранныя защитниками иконъ въ указ. соч.



тому. Подобное быстрое завершение художественной дѣятельности не могло, понятно, быть исполнено, если бы тому не способствовала постановка ея въ особья, безпримѣрная въ исторіи искусства условія: она избрала себѣ самое опредѣленное и ограниченное содержаніе; санкціонированныя формы художественной композиціи довольствовались всевозможные случаи; извѣстное число избранныхъ иконографическихъ типовъ полагалось для образнаго воспроизведенія евангельскаго и библейскаго факта, и поучительно-практическая цѣль, заправлявшая всѣмъ, требовала, чтобы въ фигурахъ являлся отблескъ ликовъ ангельскихъ, пророческихъ и святыхъ; идеальное служило здѣсь подкладкою и фономъ для реальнаго — порядокъ обратный естественному; ремесло устранило художника и превратило его въ искуснаго мастера, зоторый нуждается только въ мелочно-вѣрномъ *переводѣ* сюжета, чтобы воспроизвести его въ эмали: нието не спросить отъ него новыхъ мыслей и формъ, потому что въ этомъ монументальномъ и драгоценномъ родѣ живописи представляется только все канонизованное. Единодушное стремленіе къ типичности, къ освященнымъ формамъ вызывало обезличеніе и придало самымъ произведеніямъ характеръ ординарности, казенной мертвенности; это не фигуры, но схемы ихъ, не самыя тѣла человѣческія, но ихъ призрачные облики. Не то, чтобы византийское искусство стремилось, какъ говорятъ, придать своимъ образамъ исключительно выраженіе неплотскаго, небснаго и потому самому уродовало жизненныя формы: этому противорѣчить привязанность къ свѣтлымъ краскамъ, роскоши и изящнымъ фигурамъ античныхъ олицетвореній, но ремесленное искаженіе этой идеальности — вотъ что было причиною внутренняго паденія художества. На миниатюрахъ знаменитаго Ватиканскаго Менологія мы ясно увидимъ, въ чемъ состояла важнѣйшая задача искусства: утонченная идеализація простыхъ типовъ; замѣна прежней натуральности искусственнымъ тономъ, въ которомъ чувство красоты и лирической порывъ уступаетъ мѣсто холодному демонстративному благочестію и благообразію; однообразный, общій тонъ настроенія вмѣсто прежней драматичности; исканіе мелкихъ техническихъ трудностей и мел-

кихъ варіацій въ однообразныхъ композиціяхъ; подведеніе всѣхъ разновидностей мѣстныхъ, племенныхъ и пр. подъ одинъ общій уровень, согласно съ общею враждебностью Византіи къ мѣстнымъ интересамъ, ко всякой племенной разности. Отсюда ни одна эпоха не представляетъ подобнаго согласія въ художественной дѣятельности самыхъ разъединенныхъ мѣстностей, и различныя школы Цареграда и Солуни, Антиохіи и Сиріи, Греціи и Сициліи суть только внѣшнія названія: если мы встрѣтимъ гдѣ либо подобіе мѣстныхъ костюмовъ, то всего чаще они лишь изображаютъ намъ условно принятыя для выраженія мѣстнаго элемента — напр. особенно восточнаго — формы, какъ въ театральныхъ декораціяхъ и костюмахъ, и лишь рѣдкій случай позволитъ намъ умозаключить по нимъ о мѣстѣ происхожденія рукописи. Подъ вліяніемъ этихъ условий, одновременно оковавшихъ художественную дѣятельность, въ ней разомъ вымерла вся жизнь, исчезъ характеръ и оригинальность творчества, а съ теченіемъ времени обезличилось и то, что предано было прошлымъ. Такъ самыя византійскія типы, это прямое наслѣдіе греческаго и притомъ благороднѣйшаго аттическаго племени съ широкимъ и умѣреннымъ по высотѣ лбомъ, плоско-закругленными изящными бровями, большими и глубоко-лежащими глазами, прямымъ и тонкимъ психическимъ носомъ, тонко вырѣзаннымъ, но достаточно широкимъ ртомъ и вообще сильнымъ развитіемъ верхней части овала, въ эту эпоху утратили окончательно свой первоначальный характеръ и, мѣняясь подѣ вліяніемъ времени и племенныхъ смѣшеній, приобрѣли новый и специфическій характеръ, который составляетъ штемпель каждой византійской работы.

Всѣ типы византійскаго искусства въ этомъ періодѣ какъ явно сводятся къ одному національному, такъ и составляютъ развитіе и разновидности одного характера или феномена. Высокій ростъ, въ соединеніи съ пропорціональнымъ сложеніемъ, нѣкоторая длиннота оконечностей, и при наклонности къ худобѣ широкость и массивность; на длинной тонкой шеѣ маленькая голова; широкій и низкій лобъ, временами напоминающій изувѣра или тяжеллаго педанта. Лобная кость нависаетъ надъ глазами,

глубоко лежащими и широко разставленными, образуя глубокой характерный перехватъ на переносицѣ и усиливая мрачное сверканіе большихъ <sup>1)</sup> глазъ; длинный, тонкій и прямой носъ, иногда загибающийся на концѣ (примѣсь восточнаго типа, особенно армянскаго и персидскаго <sup>2)</sup>), почти упирается въ сухой маленькій ротъ, усиливая характеръ психическаго типа, выработаннаго вѣковою культурою, а не образованнаго однимъ физическимъ смѣшеніемъ; сильно выдающийся подбородокъ и угловатая линія овала отличаются чертвымъ характеромъ; въ молодыхъ лицахъ полнота переходитъ въ опухлость, а въ пожилыхъ находимъ рѣзкую худобу и общую сухость тѣла, особенно способную къ изображенію суроваго аскета. Эта рѣзкость чертъ, хотя и выражаетъ духовность типа, была столько же чертою племенною, сколько выработана искусствомъ и составляла драгоценное достояніе стилия; простота, ясность и рѣзкая опредѣленность этого типа дѣлала легкимъ его усвоеніе въ мастерскихъ всѣхъ странъ и давала въ руки всегда готовую форму. Понятно также, что черезъ эту затверженную типичность исчезло всякое изученіе натуры и типовъ живыхъ, и что вторженіе ея въ XIII в. было уже результатомъ окончательнаго паденія искусства. вмѣстѣ съ тѣмъ эта типичность сильно повредила иконографіи, прервавъ ея дѣятельность въ наиболѣе живой сферѣ: отнынѣ всѣ святые пишутся почти на одно лицо и имѣютъ одну фигуру, и все различіе ихъ сводится къ

---

<sup>1)</sup> Между мелкими чертами усвоенія восточнаго типа замѣчается одна наиболѣе характерная: не только въ молодыхъ мужскихъ лицахъ, но и женскихъ видимъ часто сросшіяся брови, которыя, при глубокой перерѣзанной переносицѣ, производятъ оригинальное впечатлѣніе: это черта кавказскихъ расъ: Грузинъ и Армянъ. Известно, что послѣдніе сильно примѣшались къ византійской аристократіи въ эту эпоху. I. Дамаскинъ (и Германъ) указываетъ даже эту черту въ типѣ I. Христа въ письмѣ къ Θεοσιлу *Patrol. gr. t. 95, стр. 345 (σύνοφρος*—«по древнимъ историкамъ») но, по его же словамъ, были изображенія Христа съ желтымъ (*πιτόχρους*) сирійскимъ двѣтомъ лица. Алексѣй Дука, удивившій Ими. Алексѣя IV, Комнена, извѣстный звѣрь, прозывался Мурзуелось—искаженіе *δρινοφρύγιλος*—со сросшимися бровями. См. *Muralt Chronolog. Byz. II. p. 275.* А въ средніе вѣка, на Западѣ по народнымъ воззрѣніямъ, эта черта приписывалась греческой красотѣ.

<sup>2)</sup> О притокѣ армянъ въ высшую администрацію Византіи, см. *Finlay, History of the byzantine empire, I p. 236, 256 слѣд.*

примѣтамъ въ родѣ волосъ, бороды и пр., которыя не даютъ индивидуальности и сейчасъ же забываются. Исключеніе составляютъ лишь прежде сложившіеся типы І. Христа, Апостоловъ, и Евангелистовъ, Богородицы, образы Святителей: Василія, Іоанна Златоуста, Григорія Б. и др. Наконецъ, иконографическіе типы превращаются въ условную академическую схему, которая легко можетъ быть описана, но ничего не выражаетъ; эта схема дробится на подраздѣленія, которыя мы могли бы назвать ликами: ангельскимъ, пророческимъ, или библейскимъ (онъ же и типъ Іоанна Крестителя), апостольскимъ, Христовымъ и пр.; ангельскій типъ съ обильною вьющеюся по плечамъ кудрявою прическою употребляется въ изображеніи благочестивыхъ юношей; всѣ матроны похожи на Св. Анну, а молодыя жены на Богородицу; типъ Іосифа служитъ для изображенія благочестивыхъ мужей и пр. Безхарактерность или безличность женскаго типа въ рукахъ живописца монаха заставляетъ пользоваться иногда тѣмъ-же юношески-ангельскимъ лицомъ для изображенія Святыхъ дѣвъ и дѣвицъ вообще; только изрѣдка напоминаетъ о себѣ дѣйствительный типъ, съ узкимъ и блѣднымъ лицомъ, большими глазами, крошечнымъ ртомъ, напоминая собою изношенное лицо Феодоры, супруги Юстиніана; любопытно, что мозаика надалтарнаго купола Св. Марка въ Венеціи воспроизводитъ именно этотъ типъ въ лицѣ женолюбиваго Соломона. Много разъ наконецъ указывалось на пристрастіе византійскаго искусства къ старческимъ образамъ, къ сѣдинѣ и дряхлой худобѣ тѣла, и много высказывалось по этому поводу мнѣній: эстетическій взглядъ хотѣлъ непременно видѣть въ этой чертѣ вымираніе искусства и самой націи. Историки любятъ сравнивать съ этимъ старчествомъ юность образовъ древне-христіанской эпохи и видятъ въ этой послѣдней свѣжесть впечатлѣній искусства въ первыхъ его порывахъ, молодое чувство, унаслѣдованное будто бы потомъ западнымъ искусствомъ черезъ посредство римской шеолы V—IX вѣковъ и карловингскихъ мастеровъ. Но въ самомъ древне-христіанскомъ искусствѣ эта юность вовсе не выражаетъ какихъ либо сокровенныхъ символическихъ идей непреходимости, божественности и пр. и представляетъ лишь

внѣшнюю форму, заимствованную отъ античнаго искусства и нимало не вызванную самымъ содержаніемъ, а, наоборотъ, даже обусловившую отчасти самые сюжеты (изображеніе Христа, какъ юнаго пастыря, Орфея и пр.): эта форма слишкомъ подкупаетъ историковъ, которые должны бы были при этомъ вспоминать, что само классическое искусство начало не съ юныхъ и дѣтскихъ образовъ, но мужественныхъ и взрослыхъ и кончило первыми. Что касается старчества типовъ византійскихъ, то мы должны видѣть въ немъ намѣренную реакцію противъ того пристрастія къ возрасту Амура, стремленіе къ аскетическому идеалу, опредѣленное мировоззрѣніе. Въ миниатюрахъ XI и XII вѣковъ оно чувствуетъ особенно сильно: между юношескими фигурами и пожилыми нѣтъ средняго возраста: волосы серебрятся матовымъ отблескомъ сѣдины даже у Евангелиста Марка, и лишь немногіе типы, какъ напр. Христа, удержали свое цвѣтущее мужество.

Наконецъ, общее направленіе византійскаго искусства имѣло цѣлью лишь развитіе условленныхъ формъ, выработку стиля и манеры. Только разъ и то въ началѣ эпохи застаемъ мы художника въ заботахъ объ анатомическомъ изображеніи тѣла, (см. рукопись Григорія Наз. Париж. № 510); общій же принципъ, руководящій миниатюристами, есть непрерывное стремленіе къ условному, схематическому, и это не только въ рисункѣ человѣческой фигуры, гдѣ натуральность представленія неизмѣримо труднѣе, но даже и во всѣхъ мелочахъ и деталяхъ. Византійскій рисунокъ этой эпохи представляетъ поэтому оригинальный и любопытный образецъ историческаго наслоенія художественныхъ формъ, которое легко разнимается на составныя части: композиція представляетъ ясную копировку античной манеры въ группахъ, но эти группы расположены живописно по требованію натуралистической манеры; фигуры имѣютъ развитое классическое тѣло, или, по крайней мѣрѣ, драпировка ихъ одеждъ повинуется могучимъ движеніямъ атлета, а голова этихъ фигуръ представляетъ старческую немощь, и монументальныя складки раздроблены сѣтью морщинъ, которая уничтожаетъ предположеніе тѣла подъ одеждою; декорация пейзажа усложняетъ, утрируетъ простыя античныя фор-

мы. Такое сдѣленіе контрастовъ, сочетаніе разнообразныхъ данныхъ природы и стила могло, конечно, держаться только подъ условіемъ господства и управленія одной общей формы, одного изученнаго направленія; разъ достигши извѣстнаго совершенства, художники должны были во всемъ строго держаться манеры, иначе они теряли всѣ выгоды, сопряженныя съ ея единообразіемъ, иной путь возможенъ былъ-бы только съ кореннымъ измѣненіемъ системы, къ чему искусство было неспособно. Вотъ почему съ паденіемъ школы неизбѣжно слѣдовало и паденіе манеры, и потому всѣ неудачи политическаго характера, вліяніе провинціальныхъ школъ и подражаніе должны были рано начать свое разрушающее дѣйствіе, тогда какъ необходимо вторгавшійся въ эту искусственную систему натурализмъ дѣйствовалъ на нее разлагающимъ образомъ. Отсюда мы должны рѣзко различать въ этой эпохѣ ея кратковременныя блестящія періоды и наступающій за ними непосредственно упадокъ; и въ томъ, и другомъ случаѣ характеристика положенія искусства у историковъ основывается главнымъ образомъ на техникѣ, и вообще внѣшней формѣ: различіе по внутреннему содержанію не берется во вниманіе; и между тѣмъ, даже въ иныхъ работахъ видимо провинціальнаго, неумѣлаго и грубаго характера мы встрѣчаемъ болѣе жизни и свѣжаго интереса, нежели въ блестящихъ произведеніяхъ столицы. Итакъ, и въ этомъ періодѣ *вторичнаго процвѣтанія* византійскаго искусства, который, въ отличіе отъ перваго — древневизантійскаго, можно назвать *поздневизантійскимъ*, мы будемъ слѣдовать той же системѣ разсмотрѣнія по содержанію, выдѣляя отдѣлы лицевыхъ рукописей по мѣрѣ сложенія ихъ редакцій, а также по времени происхожденія кодексовъ. Отдѣлы болѣе декоративнаго характера (Лицевыя Евангелія и пр.) сами по себѣ и по эпохѣ рѣзко отдѣляются отъ Лицевыхъ Библий, Палей и соч. Отцовъ Церкви, какъ эти послѣднія отъ Житій, Минеи Четій, соч. Климаса и т. д.

Лицевая Псалтырь продолжаетъ играть видную роль и въ этомъ періодѣ, и одна изъ наиболѣе раннихъ и вмѣстѣ видныхъ по богатству украшеній и художественности рукописей есть Псал-

тырь Парижской Библиотеки № 139<sup>1)</sup>, относимая палеографами къ X вѣку. Единогласный отзывъ всѣхъ историковъ искусства, справедливо превозносящихъ античный стиль и помпейскій колоритъ 14 миниатюръ кодекса, и здѣсь привелъ къ предположенію, что мы имѣемъ въ немъ копію съ древняго оригинала (мнѣніе Лабарта, Ваагена, Шнаазе и др.): Ваагенъ не рѣшается даже отнести эту рукопись къ исторіи византійскаго искусства. Напротивъ того, по нашему мнѣнію, миниатюры кодекса, хотя и представляютъ, дѣйствительно, сводъ редакцій древнѣйшихъ и позднихъ, носятъ на себѣ особенно чистый характеръ византизма IX—X вѣковъ и прямо служатъ характеристическимъ образцомъ расцвѣта искусства въ эту эпоху. Поэтому было бы равнымъ заблужденіемъ какъ думать вмѣстѣ съ Лабартомъ<sup>2)</sup>, что эти миниатюры древнѣ самой рукописи, такъ и домогаться такой тонкости оцѣнки, какъ у Ваагена, который<sup>3)</sup> сначала выдѣляетъ изъ 14 миниатюръ двѣ какъ будто бы позднѣйшаго времени, а затѣмъ различаетъ по технике одну половину отъ другой: утонченная критика знатока мелкихъ отличій въ маперахъ живописцевъ оказалась здѣсь вовсе неумѣстна. Во всѣхъ миниатюрахъ вездѣ видна одна манера въ технике и одинъ стиль рисунка, хотя различная степень отдѣлки и, главное, содержаніе иныхъ миниатюръ допускало пользованіе древнимъ оригиналомъ.

1) Выходною миниатюрою служитъ изображеніе Давида — юнаго пастыря стадъ, среди идиллической картины развлекающагося игрою на лирѣ, подобно Орфею или Аполлону. Эта во всѣхъ подробностяхъ помпейская картина скомпонована съ такимъ вкусомъ, что оставляетъ далеко за собою даже изображеніе Орфея въ катакомбахъ. Самъ Давидъ съ длинными волосами, вьющимися

---

<sup>1)</sup> Fol. описаніе точное, но неполное у Ваагена *Kunstwerke in Paris*. II, p. 217—225, Лабарта, III p. 47—75; рисунокъ у Лабарта (*Д. между Пророч. и Мудр.*), pl. 82; *Le moyen âge et la renaissance etc. Miniat.* pl. VII); О. И. Буслаева въ Сбор. 1866 г. стр. 63 рис. 9, 10; большой фототраг. снимокъ въ Христ. Древн. г. Прохорова. 1862 г., кн. I. рис. 1. (Покаяніе Д.)

<sup>2)</sup> I. с. p. 46.

<sup>3)</sup> I. с. p. 218.

по плечамъ, юноша въ Аполлоновомъ типѣ и носить одежду пастуховъ, конечно, изъ временъ Теокрита. Опираясь граціозно на его лѣвое плечо, его слушаетъ Мелодія, одѣтая въ небриду, какъ прилично музѣ пастушеской игры на свирѣли; на головѣ ея розовая повязка (стѣмма) съ драгоценнымъ камнемъ посреди. Они оба сидятъ на пригоркѣ, ниже ихъ полуданная фигура, расположившись на обнаженной скалѣ, держитъ стволъ дерева, какъ олицетвореніе горы Виелеемъ, а позади ихъ лѣсистый горный ландшафтъ съ городомъ Виелеемомъ въ видѣ античной виллы въ ущельи и самая вершина горы; среди кустовъ поднимается мраморная круглая колонка — украшеніе античнаго культивированнаго пейзажа — повязанная красною лентою и съ сосудомъ на верху; изъ-за колонки высовывается пугливая Эхо<sup>1)</sup>, подслушивая игру. Миниатюра замѣчательна тѣмъ, что она перешла во всѣ позднѣйшія рукописи Псалтыри<sup>2)</sup>. 2) Давидъ убиваетъ льва и медвѣдя; при гораздо худшемъ исполненіи, мы и здѣсь находимъ античное изображеніе «крѣпости» ἰσχυς, которая скопирована съ охотящейся Артемиды: ея разноцвѣтный хитонъ по дорически разрѣзанъ на правомъ боку и застегнутъ аграфами. Античный пейзажъ со столою, виллою и заря на небѣ. 3) Вновь замѣчательная композиція вѣнчанія Давида, также усвоенная другими рукописями<sup>3)</sup>: надъ юнымъ пастухомъ-помазанникомъ стоитъ образъ «смиренія» πραότη, античная матрональная фигура въ дубовомъ вѣнкѣ, рукою указывая на Давида какъ на образецъ для подражанія; группа братьевъ представляетъ, однако, весьма жалкую попытку къ драматизму. 4) Въ битвѣ Давида съ Голиафомъ крылатая «сила» δύναμις, держа палецъ на подбородкѣ, какъ прилично спокойному величію, ободряетъ Давида, а «хвастовство» Голиафа, бѣжа прочь, рветъ на себѣ волосы. Однако же, если эта часть изображенія замѣчательна своею пластичностью, то нижняя ея

---

<sup>1)</sup> Что эта фигура есть Эхо, а не повія, какъ говоритъ Ваагенъ, смъ въ ст. Визелера. Ann. del Inst. 1871.

<sup>2)</sup> См. код. Барбер. Библ. № 202, Ват. библ. Palat. 381.

<sup>3)</sup> См. код. Христ. № 1 въ Ват. библ.



половина, изображающая Давида, рубящего голову Голиафу, представляет все недостатки рисунка и манеры, хотя изъ этого никакъ нельзя заключить съ Ваагеномъ, что эта часть позднѣе другихъ. 5) Дщери Израиля, славящія Давида, — прелестно задуманныя, но слабо исполненныя фигуры; Саулъ и воинъ уродливы. 6) Коронаваніе Давида въ формѣ поднятія на щитъ, которое заинтересовало Даженкура своимъ сѣверно-нѣмецкимъ происхожденіемъ<sup>1)</sup>; миниатюра перешла въ другія рукописи и особенно Псалттри, какъ выраженіе торжества. 7) Наиболѣе прославленная миниатюра кодекса величавого, монументальнаго характера: представляетъ пожилаго царя Давида въ церемоніальной позѣ, подобно византійскому императору, являющемуся передъ народомъ на богато убранномъ подножій; въ лѣвой рукѣ его раскрытая Псалттри, а правою онъ благословляетъ; справа «мудрость» съ книгою, поднявъ правую руку, какъ бы говоритъ, что въ небесахъ ея источникъ, а слѣва «Пророчество» указываетъ на Псалттри, какъ на сочиненіе вдохновенное. Надъ головою Давида покоящійся голубь, но безъ нимба, символически обозначаетъ дары Духа Святаго, имъ полученныя. Миниатюра обращаетъ на себя вниманіе и тѣмъ, что здѣсь впервые дана церемоніальная композиція спеціально византійскаго характера, вполнѣдствіи послужившая для изображенія императоровъ; ея формы, однакоже, взяты отъ древняго представленія римскихъ консуловъ среди фигуръ городовъ и иныхъ олицетвореній и извѣстны намъ въ диптихахъ. 8) Византійская композиція сюжета, также пользовавшагося съ этой эпохи особенно любовью среди другихъ поучительныхъ сценъ Псалттри: покаяніе Давидово въ двухъ моментахъ: обличенія его Пророкомъ (онъ хватается за голову) и его смиреннаго раскаянія; Давидъ, падшій на землю въ той же позѣ, въ какой изображенъ императоръ Юстиніанъ передъ Престоломъ Господа, послужилъ неизмѣннымъ мотивомъ для представленія «Давида молящагося». Но надъ падшимъ Давидомъ стоитъ Раскаяніе, величавая, классическая фигура, какъ и другія олицетворенія, изображенная въ без-

<sup>1)</sup> См. сопоставленные имъ рис. на табл. 61, 8—11.

рукавномъ хитонѣ, съ пурпурною повязкою и въ голубомъ нимбѣ; она помѣщена на проповѣднической кафедрѣ, задумчиво и скорбно наклонивъ голову; фигура полна выраженія. Остальныя фигуры тяжелы и страдаютъ отъ парадности представленія. На Давидѣ еще жемчужная стѣмма. 9) Переходъ черезъ Черное море, композиція наиболѣе замѣчательная изъ всѣхъ своимъ классически живописнымъ характеромъ, повторенная нѣкоторыми рукописями <sup>1)</sup> цѣликомъ, другими въ частностяхъ. Картина перехода очень живая и ясно скомпонованная, сравнительно съ хаотическимъ представленіемъ саркофаговъ, даетъ четыре замѣчательныя олицетворенія: богиню моря съ весломъ, по поясъ въ водѣ; бога бездны морской *δ βουβς*, вынырнувшего изъ моря, чтобы за волосы увлечь Фараона въ глубину; на землѣ же, обернувъ голову къ идущимъ Израильтянамъ и восторженно ихъ привѣтствуя, сидитъ женская фигура пустыни, въ безрукавномъ хитонѣ и окутывающемъ ее снизу гиматіи; наконецъ фигура ночи въ голубомъ нимбѣ и лиловомъ платьѣ, держа надъ собою покрывало—небесный пологъ, провожаетъ ихъ сзади <sup>2)</sup>. 10) Въ двухъ сценахъ изображеніе восхода Моисея на Синай для принятія заповѣдей: въ первой бесѣда Моисея съ Господомъ; устранный Пророкъ лѣвую руку приложилъ къ устамъ въ знакъ полного вниманія, а правую указываетъ внизъ на ту черту, которую положилъ онъ и освятилъ на горѣ, чтобы не переходили выше ея (Исходъ, гл. 19, 23); во второй сценѣ Моисей приѣмлетъ уже заповѣди. Вагаень, принявъ первую композицію за сцену изведенія воды въ пустынь, по справедливости удивляется ея странности, не замѣчая того, что какъ подобное сопоставленіе двухъ разныхъ сценъ невозможно въ строгомъ искусствѣ, такъ здѣсь было бы и нарушеніе

---

<sup>1)</sup> Ватик. Октогевхъ л. 192 в. № 7:6, у Даженкура рl. 62, 4. Описаніе этой мин. въ ст. Виноградскаго: «Миніатюры Ват. библ. рукописи XII в. въ Сбор. Общ. древне-Рус. Исх. за 1873 г. стр. 148. Замѣчательно, что таже миніатюра въ рукописи Ват. № 747 уже не имѣетъ олицетвореній.

<sup>2)</sup> См. объ этихъ олицетвореніяхъ въ *Symb. u. Myth.* Пипера, общее т. I, стр. 24, II, стр. 115, 360, 528 и др.

историческое, ибо изведеніе воды происходило въ Хоривѣ, а не на Синаѣ, тогда какъ въ миниатюрѣ внизу, т. е. у подошвы изображена самая гора Синай въ извѣстномъ образѣ мужчины полунагаго, сидящаго на скалѣ и въ одномъ гиматіи <sup>1)</sup>. Что же касается текущей воды, то эта деталь горной природы сохранена живописцемъ для оживленія картины. Соединеніе двухъ сценъ въ одной миниатюрѣ повторено затѣмъ въ замѣчательномъ рисункѣ Ват. рукописи Палеи Корол. Христ. № 1, но первая сцена представляетъ Моисея, передъ купиною снимающаго сандалии, и гора раздѣляется бѣгущимъ сверху горнымъ ручьемъ. 11. Пророчица Анна, молящаяся предъ Десницею, — композиція специально византійская и по стилю ничѣмъ не отличающаяся отъ фигуръ Пророчицы въ Менологій Ватиканскомъ и другихъ позднѣйшихъ рукописяхъ. 12. Сцены похищенія Іоны и изверженіе его китомъ: рисунокъ напоминаетъ и въ цѣломъ и въ частностяхъ извѣстную манеру изображенія сюжета въ катакомбахъ; но сцена усложнена дальнѣйшею исторіею Пророчества; народъ Ниневіи одѣтъ въ бѣлые наплечники и черные сапожки, чтобы представить Сирійцевъ. 13) Исаія молится въ лѣсу на утренней зарѣ предъ Десницею; позади него Ночь, уже тушащая свой факелъ, а впереди юный геній Разсвѣта (въ рукоп. Ват. 755 это Утренняя Звѣзда Фосфоросъ); миниатюра столь же блестящая пластичностью своей рельефной композиціи, какъ и важная своимъ повтореніемъ въ Ват. кодексѣ X вѣка Исаіи № 755; фигура Ночи представлена вся въ дымчато-лиловомъ цвѣтѣ <sup>2)</sup>; нимбъ Исаіи пепельно-голубой, Ночи — синій. 13) Молитва сокрушающагося Іезекии въ присутствіи Пророка Исаіи; надъ царемъ олицетвореніе молитвы въ видѣ жены, указывающей на небо, въ голубомъ нимбѣ.

---

<sup>1)</sup> Waagen I. с. р. 223; Виноградскій принялъ толкованіе Ваагена I. с. стр. 149. Лабартъ I. с. р. 49 считаетъ за сцену передъ восходомъ на Синай.

<sup>2)</sup> Рис. въ изд. Le moyen âge etc. Miniat. pl. 7; Даженкуръ Peint. изъ код. 755 pl. 46, 1. Сбор. общ. древне-рус. иск. за 1876 г. къ стр. 63. Замѣчательно также, что копія этой миниатюры перешла въ Лицев. Псалтырь Славянскую г. Хлудова, см. ст. Арх. Амеялохія въ Трудахъ М. А. Общ. т. III, стр. 26, къ пѣснѣ 4-й.

Рукопись представляет и живописныя формы заглавныхъ буквъ, составленныя изъ животныхъ, плодовъ и цвѣтовъ, а также жемчужныхъ нитокъ. Однакоже этотъ жанръ, видимо, еще не развитъ, по крайней мѣрѣ настолько, чтобы произвести сочетанія дѣйствительно любопытныя, и будетъ болѣе вѣроятнымъ полагать, что его сложеніе относится, главнымъ образомъ, уже къ X—XI вѣку.

Помимо классическаго рисунка этой знаменитой Псалтыри, мы видимъ и въ самыхъ краскахъ и колоритѣ фигуръ и деталей черты чисто античныя, долженствовавшія перейти въ рукопись изъ первыхъ рукъ. Такъ, напр., тѣло всѣхъ фигуръ олицетвореній представляетъ еще тотъ здоровый, южнаго происхожденія, красновато-коричневый цвѣтъ, который мы наблюдаемъ въ мужскихъ фигурахъ помпейскихъ фресокъ и въ древнѣйшихъ миниатюрахъ, тогда какъ фигуры иконописнаго цикла: Давидъ, Исаія и др. писаны уже въ условномъ византійскомъ розовато-зеленомъ и мертвенномъ колоритѣ тѣла, который составляетъ отличительную черту эпохи. Точно также различаются и нимбы: золотые византійскіе для царя, пророковъ и съ кружками и античныя — собственно сіянія, голубаго цвѣта для фигуръ символическихъ, какъ бы воспоминающихъ этимъ свое эфирное сіяніе вокругъ головы и небесное происхожденіе; нѣкоторыя фигуры имѣютъ нимбы розовые, что можно отнести къ такому же желанію представить блескъ подобный зарѣ, если только употребленіе этихъ красокъ не относится къ простой привязанности къ нимъ византійцевъ. Но притомъ нимбами художникъ отмѣчаетъ видимо фигуры, имѣющія въ его глазахъ особое значеніе: такъ онъ придаетъ нимбъ христіанскимъ добродѣтелямъ, и лишаетъ его изображенія мелодіи, крѣпости, силы и даже божества разсвѣта.

---

<sup>1)</sup> Независимо же того, что все разсужденіе акад. Стевани «Нимбъ и лучезарный вѣнецъ», въ Зап. Акад. Наукъ Прил. I, 1863 направлено къ тому, чтобы доказать, что нимбъ не былъ специальнымъ атрибутомъ божествъ свѣта, имъ указано нѣсколько случаевъ употребленія голубаго нимба для подобныхъ божествъ: Ириды р. 84—85. 89; Нимфъ на рим. мов. Имп. Эрмит. р. 66, или божествъ вообще: Деметры р. 62, Аментиты р. 64.

Это отношеніе особенно характерно для народнаго направленія искусства и пріобрѣтаетъ рѣшающее значеніе впоследствии. Такъ, напр., византійскій художникъ, завѣдывавшій мозаическою декорациею Палатинской Капеллы въ Палермо (около 1143 г.), украсилъ изображенія добродѣтелей въ медальонахъ (боковой нефъ южн. сторона) надъ колоннами: Вѣры, Надежды и Любви *пурпурными* нимбами.

Ближайшимъ къ этой редакціи Псалтыри является кодексъ Палея (Извлеченія изъ Библіи до Маккавеевъ) и Псалтыри въ Ват. библ. изъ отдѣла Королевы Христіны № 1 въ л., отличающійся особеннымъ богатствомъ и красотою большихъ миниатюръ, стилемъ болѣе чистымъ, чѣмъ Македонскія рукописи, и еще чуждымъ ихъ сухаго характера и мелочной техники. Поразительнымъ указаніямъ (см. ниже) и по античной орнаментикѣ рукопись должна быть не позже середины IX вѣка. Рукопись эта, однакоже, хотя и была извѣстна Даженкуру<sup>1)</sup>, пользовавшемуся *полною свободою* въ обзорѣ библиотеки Ватикана но имъ, видимо, не оценѣна по достоинству и оставлена безъ должнаго вниманія. Широкой характеръ рисунковъ, вполне заслуживающихъ названія картинъ, далеко оставляетъ за собою даже описанную Псалтырь и вмѣстѣ съ тѣмъ представляетъ ближайшую аналогію въ манерѣ, цѣляхъ и даже стилѣ съ великолѣпной иллюминаціею рукописей карловингскихъ. Но рукописи карловингскія, щеголяя богатствомъ всюду расточаемыхъ орнаментовъ, даютъ обыкновенно четыре, пять выходныхъ миниатюръ съ изображеніемъ Евангелистовъ, и только извѣстная Библія храма св. Павла въ Римѣ внѣ стѣнъ<sup>2)</sup> можетъ соперничать по значенію съ визан-

Палея и Псал.  
Ват. Б. Христ.  
№ 1.

<sup>1)</sup> Что видно изъ того, что этотъ авторъ въ числѣ рисунковъ, изображающихъ коронованіе Давида (или Соломона) съ поднятіемъ на щитъ помѣстилъ и маленькій снимокъ съ одной изъ миниатюръ кодекса (л. 281) Reint. pl. LXI, 11, во введеніи же своемъ дѣлаетъ такой непонятный по своей краткости и несправедливости отзывъ: «Миніатюры, числомъ 18, стили первшительнаго и кажутся поздне (противъ рукоп. Псалтыри № 139) на одинъ или два вѣка».

<sup>2)</sup> Рукопись эта описана и издана въ рис., но малаго размѣра, Даженкуромъ, Reint. pl. 41—45.

тійскимъ кодексомъ. И такъ какъ вся его орнаментация, несомнѣнно, принадлежитъ еще старой византійской школѣ и предшествуетъ блестящей, но оцѣпенѣлой манерѣ Парижской Псалтыри, — хотя обѣ рукописи и могутъ быть современны, — то очевидно, что кодексъ стоитъ на первомъ мѣстѣ послѣ этой рукописи. Мы встрѣчаемъ въ этомъ кодексѣ миниатюры съ небывалыми размѣрами фигуръ во весь листъ, соединеніе сюжетовъ наиболѣе эффектныхъ, показныхъ, открыто заявляющихъ привязанность къ церемониальнымъ сюжетамъ и парадной манерѣ: таковы коронація, помазаніе Давида, несеніе ковчега, засѣданіе Судей народа Израильскаго и пр. Художникъ видимо подражалъ античной манерѣ, широкой и легкой; всѣ фигуры, кромѣ тѣхъ, въ которыхъ уже установился византійскій типъ со всѣми чертами его стиля, отличается монументальною драпировкою, напоминающею мозаики; всѣ олицетворенія, находившіяся въ древнихъ оригиналахъ, сохранены и скопированы, даже и тѣ, которыя были непонятны; побочныя фигуры представлены юными и безбородыми. Но при этой древне-византійской технику самое исполненіе сравнительно съ Парижскою рукописью представляетъ работу второй руки: краски мутны, ихъ наложеніе небрежно, толстые, черные очерки намѣчаютъ контуры бровей, носа, рукъ, рта, часто даже складокъ. Зеленоватыя глубокія тѣни покрываютъ тѣло и лицо; у фигуръ молодыхъ красновато-кирпичный цвѣтъ тѣла неудачно подражаетъ загорѣлымъ фигурамъ древнѣйшихъ кодексовъ и представляетъ весьма слабыя признаки моделировки; въ характерной но уже схематической однообразной драпировкѣ много угловатыхъ и ломаныхъ линій. Обыкновенная одежда священныхъ лицъ представляетъ бѣлый хитонъ съ голубоватыми тѣнями и коричневыми полосами, а также и бѣлый гиматій, но съ розоватыми тѣнями или же лиловыми и зелеными: оттѣняя такимъ образомъ однообразныя бѣлыя одежды, художникъ помогалъ себѣ этимъ способомъ въ расчлененіи фигуры, необходимомъ для художественной ясности ея, но, очевидно, находился еще подъ вліяніемъ строгаго иконописнаго преданія, требовавшаго отъ апостольской одежды бѣлаго цвѣта. Напротивъ того, византійское искусство X и XI

стол. замѣнило этотъ цвѣтъ сочетаніемъ голубаго и розоваго. Независимо отъ множества подробностей античнаго происхожденія и характера, миниатюры рукописи представляютъ съ одной стороны множество мотивовъ изъ мозаикъ и вмѣстѣ съ тѣмъ картины, полныя драматической живости. Выходной листъ представляетъ оглавленіе —  $\pi\upsilon\nu\alpha\xi$ , писанное киноварью по золотымъ медальонамъ въ греческомъ пурпурномъ крестѣ; наверху Богородица, а въ четырехъ поляхъ по сторонамъ креста Давидъ, Исаія, Іеремія и Моисей, пророчествовавшіе о Ней. На оборотѣ же листа представлены: сцены изъ жизни первыхъ человѣковъ — Адамъ даетъ имена тварямъ и Грѣхопаденіе. Такимъ образомъ этотъ выходной листъ параллелизмомъ Ветхаго и Новаго Завѣта и богословскою характеристикю ихъ соотношеній приготовляетъ читателя къ усвоенію поучительныхъ цѣлей Сборника или Палеи; въ тоже время наглядно поясняется значеніе Богородицы, которой и посвящена вся книга. Самое изображеніе Пророковъ сдѣлано на голубомъ фонѣ, сильно наведенномъ на зеленой подмалевкѣ; фигуры и живы, и изящны и вообще задуманы очень удачно. Изъ нихъ юный Исаія энергически указываетъ на свое пророчество, а Іеремія подѣмлетъ руки къ небу. Адамъ — античная фигура — сидитъ на большомъ стулѣ и записываетъ имена животныхъ въ большой книгѣ съ краснымъ обрѣзомъ. Въ этой сценѣ и въ Грѣхопадении мы встрѣчаемъ какъ бы копии съ миниатюръ Вѣнской Библии: тоже стремленіе къ роскоши деталей въ изображеніи животныхъ и рыбъ, хотя фигуры и отличаются уже длиннотою и мертвенностью; на небѣ пылаетъ заря, а внизу течетъ рѣка Евфратъ.

Слѣдуетъ въ 60 ямбическихъ <sup>1)</sup> стихахъ изложеніе содержанія, писанное киноварью и окаймленное орнаментомъ изъ волютъ и крестовъ и перевитыхъ лентъ. Во второй половинѣ этого изложенія находятся стихи, указывающіе и на вкладчика (κτῆτορα) и писателя, любопытные церемониальными подробностями:

---

<sup>1)</sup> Соответственно числу мѣстъ: припомнимъ 60 силъ или воинствъ небесныхъ; Киприенъ, Геронимъ и др. относятъ число какъ священное къ двѣмъ, вдовамъ, вообще двѣтву: Martigny, Dictionnaire p. 440, а кодексъ посвященъ Богородицѣ.

οὕτω λέων δ θερμός ἐντολῶν φύλαξ | πιστός ταμείας τῶν ἀνακ-  
 τῶρων πέλων | τῆς εὐσεβείας εὐκλεῶς τὰς ἀξίας | φέρων ἑαυτῷ τὴν  
 πρωτοσπαθαρίου | πατρικίου τε καὶ τὴν τοῦ πρεποσίτου | ἐπεὶ περ  
 ἄλβον ὡσπερ ἐν τῇ καρδίᾳ | τέτευχεν πίστιν καὶ γὰρ οὕτω καὶ  
 βίβλοισ | ταύτην τεθηκῶς δῶρον ἐμπύρω πόθῳ | τῇ παρθένῳ καὶ  
 μῆρι τοῦ Θεοῦ λόγου | δέλτον προσάγει τὴν δὲ τὴν θεηγόρου | ἔχου-  
 σαν ἔνδον πάσαν ἔνθεον βίβλον | λυτρώσιν ἔνθεν ἀμπλακημάτων  
 θέλου | σαφῶς μετασχεῖν οὐδέ γὰρ καταξίαν | εἰρεῖν τίς ἰσχύς εἶεν  
 ἄλβον προσφέρειν | δέχοιο δ' ἔνθεν ὠπανόμνητε κόρη | διδοῦς ἀεὶ  
 σοι πνεῦμα συντετριμμένον | λαμπρὸν βλον τε καὶ καθαρὰν καρ-  
 δίαν | πλουτῆν ὅπως με τῆς ἀνωτυχεῖν δόξης | τὸν σοι τὸ δῶρον καὶ  
 καλῶ μου προστάτῃ | νικολάω σπένδον τῇ καρδίας πόθῳ.

На послѣднемъ листѣ имѣется приписъ черными чернилами, которая просить смотрѣть, какъ «всякая исторія изложена кромѣ того въ пояснительныхъ рисункахъ, а по полямъ этихъ рисунковъ стихами же—стиχοὶ ἑμμετροὶ ἱαμβικοὶ смыслъ изображеннаго вы-ясненъ вполне».

За этими предварительными поясненіями слѣдуютъ вновь два выходные же листа, украшенные двумя крестами и двумя же по-святительными миниатюрами во весь листъ. Кресты, великолѣпной византійской констругціи, съ камнями и жемчугомъ, имѣютъ внизу листовенные разводы въ видѣ загибающихся зубчатыхъ аван-товъ<sup>1)</sup> и помѣщены въ голубомъ полѣ портуса изъ пестромра-морныхъ колоннъ: украшеніе, спеціально принадлежащее рукопи-сямъ X вѣка. Первая миниатюра изображаетъ Богородицу, которая, стоя на ступенчатомъ помостѣ въ античной оградѣ, правою рукою принимаетъ книгу отъ преклонившаго колѣна и поднимающагося византійскаго вельможи, а лѣвою указываетъ на Христа въ небѣ;

<sup>1)</sup> Это украшеніе соответствуетъ вообще представленію древа креста, прозябшаго, подобно жезлу Ааронову, см. въ разсужденіи Пипера *Der Baum des Lebens*; *Evangel. Kalender für 1863*, p. 85—92, о формахъ такого креста изъ древа жизни; эту форму находимъ въ барельевахъ вратъ Салернскаго собора и др. Возможно также, что изъ этого украшенія возникъ впоследствии орнаментальный рогъ, о чемъ см., впрочемъ, разсужденіе г. Филимонова: О значеніи луны подъ крестомъ въ Сбор. Общ. древне-рус. иск. за 1868 г.



сама Богородица является въ пурпуровомъ хитонѣ и таковой же пенулѣ, накинутой на голову, съ бахрамою, и пурпуръ утратилъ античный цвѣтъ, ставъ темнокраснымъ; на ея поясѣ виситъ бѣлый платъ—по всей вѣроятности, простой рушникъ, какъ атрибутъ ея хозяйственныхъ и материнскихъ заботъ<sup>1)</sup>; ея типъ и лицо полное и важно-величавое еще близки къ древнему юношескому типу и имѣютъ прекрасныя правильныя черты, непосредственно близкія къ изображенію В. М. въ рукописи Космы. Но крайне удлиненыя пропорціи и колоссальность всей фигуры, почти втрое бѣльшей, чѣмъ стоящей передъ нею патриціей, напоминаютъ начала средневѣковаго искусства на Западѣ и почти безпримѣрны въ Византіи, гдѣ искусство, помня высшіе законы классической пластики, не знало или чуждалось подобныхъ дѣтскихъ приѣмовъ. Патриціей, интересная по реальности портрета фигура, малаго роста, худосочная, съ узкими глазами, одѣтъ въ бѣло-атласный короткій хитонъ съ золотомъ и красно-пурпурную хламиду съ золотыми ваймами; это тотъ самый Левъ, вазначей и секретарь двора, глава оруженосцевъ, спальникъ и вмѣстѣ воевода, который былъ патрономъ писателя или его монастыря, о чемъ и гласитъ надпись киноварью<sup>2)</sup> За низкою оградю виднѣются горы.

Подобная же миниатюра представляетъ Святителя Николая Чудотворца въ бѣломъ облаченіи (фелонь обшита мѣхомъ) среди подобной же ограды; у ногъ его павшіе на землю челомъ: игу-

---

<sup>1)</sup> Впервые этотъ атрибутъ, по нашему мнѣнію, является на мозаикѣ ораторія св. Вевандія, 642 г. Crowe und Cavalcaselle I стр. 41, Parker Phot. № 1710.

<sup>2)</sup> Имя Льва слишкомъ обыкновенно, чтобы можно было прямо указать, какой это Левъ здѣсь представленъ: см. Chronogr. Byz. de Muralt, ind. Но между разными лицами этого имени Л. патриціей, поборникъ Фотія ib. стр. 459 можетъ быть одно и тоже лицо, что Л. патриціей и сакелларій, къ которому есть три письма Св. Феодора Студита, см. Письма 56, 129, 187 указ. изд.: покровитель М-ря Студійскаго (онъ былъ въ подозрѣніи какъ «Студитъ»), защитникъ иконопочитанія и градоначальникъ въ Е-полѣ. Переписчикъ поминаетъ, очевидно, Св. Игумена Студ. Николая (4 февр. въ Менол. Ват.)+868, пострадавшаго за Св. иконы, ибо онъ называетъ его *καλὸς προστατης* (и начальникъ, и патронъ).

ментъ — *ὁ εὐλαβέστατος καθηγούμενος μάχαρ χήμενος* про τῶν ποδῶν и пр. и другой вельможа, покровитель монастыря и брат савелларія Льва — *κωνσταντίνος ὁ ἐν μακαρίᾳ τῇ λήξει γέγονος πρωτοσπαθάριος*, и по срединѣ *ἀδελφός τοῦ σακελλαρίου ὁ καὶ τῆν μόνην μετὰ θῆρ ὀπισθάμενος* <sup>1)</sup>. Слѣдовательно, въ этомъ кодексѣ мы владѣемъ обращикомъ монастырскаго художества, тогда какъ въ Псалтыри и подобныхъ ей кодексахъ, писанныхъ для Македонскихъ монарховъ, мы имѣемъ работу царской школы.

Затѣмъ 12 большихъ миниатюръ въ листъ представляютъ избранные библейскіе сюжеты: 1) Исходъ Евреевъ въ трехъ сценахъ: Моисей созерцаетъ несгорающую купину—сцена, представляется вполне въ извѣстной античной манерѣ; Моисей и Ааронъ получаютъ наконецъ согласіе Фараона на Исходъ Евреевъ <sup>2)</sup>; самый Исходъ представленъ въ видѣ перехода черезъ Черное море; также группа радующихся Евреевъ, на шеѣ матери сидитъ дитя въ золотой одеждѣ (Исходъ, XII, 35); ниже потопленіе Египтянъ съ изображеніемъ моря (*πόντος*) вѣсто бездны и другой фигурою моря съ весломъ, обернувшейся, въ знакъ того, что воды его обратились на Египтянъ (Исходъ, XIV, 26). Ааронъ и Левиты несутъ ковчегъ Завета мимо большихъ зданій — помпозная миниатюра, напоминающая ту же сцену въ свиткѣ Іисуса Навина.

Прекрасная иконописная и рельефная композиція: Моисей со свиткомъ въ рукахъ и благословляя, обращается къ юному же Іисусу Навину, записывающему его слова въ развернутомъ свиткѣ; Іисусъ одѣтъ въ византійскій патриціанскій костюмъ, и его лицо чрезвычайно типично. Въ нижней половинѣ листа представлены въ 12 клѣткахъ колѣна Израилевы, но уже въ видѣ множества фигуръ, отъ которыхъ изображены только головы кружками.

---

<sup>1)</sup> Имя Константина протоспаварія также обыкновенно, а пожары (по преимуществу церквей) знаемъ отъ годовъ: 790, 887 и 912 въ Chron. Byz. Miscalt.

<sup>2)</sup> Интересно, что Фараонъ обращается къ нимъ съ жестомъ греческаго благословенія, а они къ нему съ латинскимъ; не имѣетъ ли первый значенія благоволенія, а второй — убѣжденія?

Лучшая по драматизму сцена, близкая къ 10-й мин. Пар. Псалтыри: Моисей въ порывисто восторженномъ движеніи развязываетъ ремни своихъ сандалій, вдали на право видна купина горящая и не старающая, а выше онъ быстро шагаетъ по горѣ, чтобы принять отъ Десницы Божіей заповѣди; внизу двѣ группы народу, глядя вверхъ, въ страхъ отступаютъ: одна группа уже вышла изъ оврага и созерцаетъ чудо съ живыми знаками изумленія; другая еще на дорогѣ, но передніе ряды уже повернули головы; сидя на утесѣ, богъ горы Синая смотритъ тоже вверхъ и держитъ въ лѣвой рукѣ стволъ дерева; нижняя часть фигуры окутана зеленымъ гиматіемъ, остальное тѣло наго и хотя богъ сидитъ задомъ, но мускулистость и крѣпость здороваго загара на тѣлѣ столь же ясно и типично представлены, какъ и его косматые волосы, заимствованные отъ звѣрообразнаго Сатира при грубыхъ и животненныхъ чертахъ лица. Художникъ долженъ былъ быть очень близко знакомымъ съ античною миеологіею, особенно въ памятникахъ искусства, чтобы намѣренно искать подобнаго типа. Вершины Синая окутаны голубымъ дымчатымъ флеромъ. Къ Книгѣ Судей Израилевыхъ оригинальная миниатюра представляетъ идеальное засѣданіе—*christórov* разомъ четырехъ судей: Сампсона, Соломона, Варака и Геффаа; кругомъ толпы двящагося народу.

Самуиль помазуетъ Давида на царство—полное повтореніе того же оригинала, что и въ мин. 3-й Пар. Псалтыри: Самуиль, стоя на возвышеніи, льетъ изъ рога на голову скромно преклоненнаго Давида; таже женская фигура — образъ его Кротости или Смиренія—въ голубомъ гиматіи и розовомъ хитонѣ, видна до пояса, но безъ надписи; сзади братья Давида, дивясь, недоумѣваютъ и переглядываются—еще счастливый мотивъ натуралистическаго направленія; особенную красоту сценѣ придаетъ богатый архитектурный фонъ въ видѣ портиковъ, ротондъ съ раковиннымъ сводомъ и зданій въ саду. Самуиль и Смиреніе представлены въ розовыхъ нимбахъ. Соломонъ, вѣнчаемый Нааномъ, оба подняты на щитѣ; въ оградѣ направо изъ овна глядятъ на сцену Давидъ и Варсавія. Соломонъ, какъ царь, въ золотомъ нимбѣ, а Пророкъ изображенъ въ голубомъ.

Илія порицаєть нечестиваго Ахава, сидящаго съ двумя тѣлохранителями; Ахавъ представленъ въ свѣтлозеленомъ нимбѣ. Ниже извѣстная по рукописи Космы сцена вознесенія Иліи: вдоль рѣки Евфрата <sup>1)</sup> на гору несется огненная колесница, за нею бѣжитъ Елисей; направо виденъ городъ съ двумя башнями; все это слабо, неловко и отличается многими неправильностями рисунка, но дано въ широкой древней манерѣ. Елисей имѣеть голубой нимбъ.

Наиболѣе замѣчательная миниатюра, изображающая подвигъ Юдиенъ, представляетъ лучше всего замѣтное въ рукописи желаніе выйти изъ узкой рамки иконописныхъ сюжетовъ и соединить задачу богословскую съ требованіями искусства: въ нашемъ кодексѣ, посвященномъ самой Богородицѣ, самый выборъ сюжетовъ долженъ былъ имѣть тайное отношеніе къ ней, а между ними исторія Юдиенъ ближе другихъ, и вотъ миниатюристъ даетъ здѣсь едва-ли не первую пробу представленія ея подвига. Вверху городъ Іерусалимъ; на его стѣнахъ шесть воиновъ безпокойно глядятъ внизъ, ожидая приступа; ворота заперты; въ центрѣ справа слуга ведетъ Юдиенъ со служанкой къ Олоферну и рядомъ же Юдиенъ отрѣзаетъ ему голову на ложѣ; судорожное движеніе тѣла его не можетъ, конечно, назваться удачнымъ, и вся сцена, хотя жива и натуральна, но дурно рисована, за то ниже въ далекой перспективѣ видимые отряды Израильской конницы, преслѣдующей Ассирійцевъ, могутъ назваться по справедливости лучшимъ изъ всего, что мы знаемъ въ миниатюрѣ послѣ кодекса Иліады, съ которыми этотъ рисунокъ имѣеть такое поразительное сходство, что оно не можетъ быть случайнымъ: явно, что миниатюристъ воспользовался здѣсь въ частности древнимъ оригиналомъ.

Царь Антиохъ, передъ нимъ Элеазаръ съ 7 Маккавеями; Антиохъ одѣтъ въ пурпурный гиматіи, съ зелеными нарукавниками и оплечьемъ, а его тѣлохранитель въ зеленую тунику съ голубымъ табліономъ на груди; голова царя овружена зеленымъ же нимбомъ.

---

<sup>1)</sup> Въ рукоп. Космы есть олицетвореніе рѣки въ типѣ святаго І. Навина и носить имя Іордана.

Праведный Иовъ, пораженный проказою, въ печали сидитъ на вучѣ пепла; будучи еще молодымъ, онъ поражаетъ крайнею худобою; передъ нимъ три царя и четыре филы народу; съ другой стороны его жена, подающая ему хлѣбъ на палкѣ; внизу видны античные портики и дома города. Рисунокъ сходный вполне съ миниатюрою Парижскаго кодекса Григорія Наз. № 510<sup>1)</sup>; жена Иова столь-же красива въ античной позѣ и простой, но изящной драпировкѣ. Последняя миниатюра, изображающая посѣдѣлаго Царя Давида, представляетъ уже всю сухость и черствость этого типа въ поздне-византійскомъ искусствѣ.

Хотя совершенно справедливо, что эта рукопись много уступаетъ въ характерности стиля и техническомъ достоинствѣ современнымъ блестящимъ кодексамъ Македонскихъ монарховъ, а перениманіе остатковъ античной живописи не могло дать основъ для развитія, тѣмъ не менѣе миниатюры, нами описанныя, представляютъ замѣчательную художественную жизнь и попытку къ созданію новаго. Живописный ихъ характеръ не имѣетъ себѣ подобнаго въ современномъ византійскомъ искусствѣ, и съ миниатюрами Парижск. Псалтыри ихъ различаетъ уже золотой фонъ и иконописный пошибъ ея иллюстрацій. Взамѣнъ, въ карловингскихъ рукописяхъ, какъ замѣчено, есть нѣкоторая близость къ нашему кодексу и болѣе другихъ въ Библии храма Ап. Павла въ Римѣ<sup>2)</sup>: тоже стремленіе къ представленію живописному, безусловное предпочтеніе натурального, не золотого фона, античные типы и костюмы, драматизмъ и живость въ группахъ и натуралистическій взглядъ на обстановку библейскихъ событій. Но въ то время, какъ византійскій кодексъ, держась иконописной традиціи, сохраняетъ всю высоту религіозной живописи, возмѣщающей характер-

---

<sup>1)</sup> Миниатюра этого кодекса изображена у Louandre, *Arts Somptraires* pl. XIII.

<sup>2)</sup> Кроме рисунковъ съ нея въ малую величину и нѣкоторыхъ калекъ, изданныхъ Даженкурромъ, *Peint.* pl. XI—XLV, недавно сдѣланы и естотрафическіе снимки Паркеромъ въ Римѣ, *A Selection from the 3000 ph. of Rome*, part. V.

ностью типовъ отсутствіе талантовъ, рисовальщикъ карловингской рукописи самъ лишилъ себя этой основы, ради желанія превзойти всѣхъ, т. е., понятно, представить нѣчто совсѣмъ новое, и, задавшись такою невозможною задачею, сдѣлалъ лишь жалкую произвольную компиляцію изъ византійскихъ образцовъ, разбавленную мѣстами мелкими натуралистическими подробностями. Гдѣ въ кодексѣ Христини драматическая цѣльная картина, тамъ въ каролингской рукописи хроническій длинный рассказъ, тянущійся полосами по листу (три полосы или фриза и даже четыре); гдѣ въ первомъ рельефная композиція, тамъ во второмъ однообразныя и скучныя толпы побочныхъ лицъ; гдѣ, наконецъ, византійскій художникъ копировалъ прекрасный античный рисунокъ, тамъ живописецъ западный только повторялъ всѣ недостатки изуродованнаго византійскаго оригинала. Здѣсь переняты были собственно всѣ элементы: типы, содержаніе, манера и пр., но затѣмъ даны въ новомъ сложеніи, и притомъ самыя элементы были лучшей эпохи византійскаго искусства, близкаго къ античному. Въ позднѣйшую эпоху дѣтское состояніе искусства на Западѣ обуславливало прежде всего перениманіе самыхъ византійскихъ композицій, но художникъ былъ безсиленъ въ передачѣ типовъ и чистоты стиля. Хотя рисовальщикъ Библии и имѣлъ, конечно, кромѣ византійскаго образца и другой, подобный Вѣнскаго Библии, но это не помѣшало ему перенять всю внѣшность перваго: костюмы даютъ полное воспроизведеніе византійской драпировки, съ зубчатыми изрѣзами полъ гиматія, образующими т. н. ласточьины хвосты, хотя мѣстами и видна попытка представить тѣло подъ одеждою; укажемъ главное: молодые люди часто наряжены въ туники съ вырѣзными полами, которыя спеціально принадлежатъ византійскому искусству VIII—XIII в. Обстановка, архитектурная часть (города, ротонды на пестрыхъ колоннахъ или сіовы, т. е. пологіе круглыя или четырехсторонніе купольные своды, пестромраморная облицовка и пр.)—византійскаго характера; типы иконописные скопированы съ византійскихъ VIII—IX в. (Христосъ, Евангелисты и пр.), но не Давидъ, не Моисей, изображаемый сѣдымъ и др.; черты или типъ лица вездѣ того же пронехо-

жденія: это сѣуженный греческій овалъ, низкій лобъ, большіе глаза, большой и широкій носъ, сильно развитый и не закругленный подбородокъ, придающій лицу характеръ черствости, скарденности; типъ этотъ есть на столько же достойнѣе стила, на сколько его варіаціи въ греческихъ рукописяхъ XIII вѣка. Но художественную слабость этого западнаго произведенія лучше всего можно видѣть на сличеніи его рисунковъ съ миниатюрами кодекса Христіны. Въ миниатюрѣ Исхода вверху изображено, какъ младенца Моисея находятъ въ рѣкѣ Нилѣ (рѣка въ видѣ бородатаго мужчины со скипетромъ и сосудомъ); въ срединѣ Фараонъ на тронѣ подъ круглою сѣнью, а по сторонамъ его сѣззающіеся съ магами Моисей и Ааронъ производятъ изъ жезла змія, пожравшаго змія маговъ, въ то время какъ Фараонъ еще кичится могуществомъ своихъ волшебниковъ; сбоку Моисей, уже сѣдой, видѣнъ до пояса въ ущелья горы передъ купиною, — дѣтскія хлопоты о натуральности; ниже сцена Перехода, составленная прямо по византійскому описанному переводу, но безъ олицетвореній. Сцена принятія заповѣдей — только часть обширной византійской же композиціи, тамъ описанной, тогда какъ другая употреблена на изображеніе чудесной смерти Моисея и прощанія его съ народомъ, но его толпы чужды драматическаго представленія и однообразны. Подвиги Іисуса Навина: взятіе Іерихона, переходъ по суху черезъ Іорданъ съ ковчегомъ и пр. изображены въ дѣтской, натуралистической манерѣ; самъ Іисусъ представляется сѣдымъ и въ типѣ Моисея, безъ малѣйшихъ измѣненій; пусть западные историки, упрекающіе византійское искусство въ старчествовѣ его типовъ, сравнятъ эти двѣ реалистическія фигуры западнаго художества съ идеалами, хотя традиціональными, искусства византійскаго! Сравненіе сцены помазанія Давида, окруженнаго двумя рядами есладъ со щитами, конечно, также не въ пользу западной работы, тѣмъ болѣе, что тутъ же досужестъ западнаго маляра придумала изобразить и Ілію, падающаго буквально вверхъ ногами. Въ исторіи Юдиѣи она сама изображена 7 разъ, и неловкость миниатюриста дошла до того, что онъ представилъ ее три раза со служанкою въ сценѣ убіенія Олоферна:

разъ, когда онъ отсѣваютъ ему голову, другой, когда онъ поднимаютъ ее за волосы и третій, когда онъ уходятъ съ добычею.

Въ заключеніе мы должны сказать, что византійскій кодексъ предлагаетъ еще одну важную, хотя не вполне ясную черту аналогіи съ карловингскою рукописью: это его заглавныя буквы, которыя, будучи по преимуществу составлены изъ плетеній, цестро раскрашенныхъ блѣдными красками (лишь изрѣдка орнаментальныя пальметты), могли бы быть отнесены къ романскому влиянію, если бы мы не знали отчасти этихъ формъ въ рукописяхъ восточныхъ.

Интереснымъ воспроизведеніемъ тѣхъ же оригиналовъ, что являются намъ въ Париж. Псалтыри и кодексъ Христины, оказывается рукопись Ватиканской Библіотеки изъ Палатинскаго отдѣла<sup>1)</sup> № 381, оставшаяся почему-то вовсе неизвѣстною Даженкуру<sup>2)</sup>. Четыре миниатюры въ листъ in 4<sup>o</sup> отличаются прекраснымъ рисункомъ, полнымъ техническаго умѣнья и сноровки, стиля XI—XII вѣковъ (отличный крупный уставъ скорѣе указываетъ на первое), и представляютъ тѣ же намъ извѣстные сюжеты декоративной иллюстраціи Псалтыри: 1) Давидъ играетъ на лирѣ, сидя въ профиль на утесѣ горы; зади него Мелодія, лицомъ къ зрителю, и пр.—точная конія описаннаго сюжета. Замѣтимъ только, что Давидъ играетъ здѣсь на большой еврейской треугольной арфѣ, а не античной четырехугольной лирѣ<sup>3)</sup>. Техника отличается намѣренною блѣдностью красокъ. 2) Давидъ среди Мудрости и Пророчества и пр. какъ въ мин. 7-й Пар. Псал. Но типы, подчиняясь вкусу времени, представляютъ уже то мелкое изящество, которому

Псал. Вар. 6.  
Palat. № 381.

<sup>1)</sup> Объ этомъ отдѣлѣ Библіотеки: *Platner, Bunsen etc. Beschreibung der Stadt Rom, Bd. II, 309.*

<sup>2)</sup> Указаніе на рукоп. съ номеромъ находится въ соч. *Assemani, Kalendaria eccl. univ. 1750 t. I. Kal. eccl. slavicae, p. 56, 57, по поводу изображенія Бога Отца въ видѣ Десницы въ небѣ.*

<sup>3)</sup> Арфа—*סמבוכה*—или треугольная лира съ неравной длины струнами, была специально употребляема въ музыкѣ еврейскій, также египетскій; специальное ея названіе псалтеріонъ, символъ Троицы, см. *Ann. arch. t. IX, p. 329 сл.*



художество удовлетворяет также усиленно розовымъ колоритомъ и голубоватыми тѣнями. Самъ Давидъ изображенъ, поэтому, въ красномъ хитонѣ и голубой хламидѣ, украшенной крестчатыми орнаментами растительнаго происхожденія. Къ пс. 77 двѣ миниатюры: 3) Мойсей пріемлетъ заповѣди — тождественно во всемъ съ рис. код. Христины, только, какъ и слѣдуетъ въ копіи, все уменьшено, слабо и блѣдно, сравнительно съ блестящимъ оригиналомъ. 4) Мойсей вторично восходитъ на Синай для принятія заповѣдей и на этотъ разъ принимаетъ ихъ отъ самаго Бога. Согласно съ принятымъ въ X и XI вѣвѣ иконографическимъ обычаемъ, который установился въ виду забытой еще ереси, Богъ изображенъ въ типѣ Христа, но сѣдымъ и съ простымъ нимбомъ, въ лѣвой рукѣ подъ гиматіемъ онъ держитъ золотую книгу.

Художникъ сохранилъ также и всѣ детали живописнаго изображенія этихъ сценъ, но и зарево, и голубой эфиръ горъ переданы гораздо грубѣе. Въ средствѣ съ код. Христ. находится и то, что заставки рукописи образованы изъ простѣйшей орнаментики, которая не встрѣчается въ эту эпоху въ Византіи и болѣе свойственна Востоку.

Дальнѣйшую копію съ этихъ редакцій Лицевой Псалтыри, быть можетъ, уже съ посредствующей редакціи X вѣка, представляетъ любопытная рукопись Псалтыри въ Барберинской Библіотекѣ № 202, in 12<sup>o</sup>, XII столѣтія <sup>1)</sup>, а именно 1177 г. какъ значится въ приписи: содержитъ семь малаго размѣра миниатюръ: четыре выходныхъ и три иллюстраціи въ текстѣ, всѣ съ характеромъ показныхъ, декоративныхъ сюжетовъ. 1) Помазаніе Давида на царство; таже сцена, но Самуилъ представленъ уже въ образѣ библейскаго аскета, вапр. Іереміи; этимъ типомъ въ данную эпоху такъ злоупотребляли, что онъ превратился въ своего рода «академическій»; Самуилъ стоитъ на богатомъ возвышеніи въ формѣ омбиликоса. 2) Царь Давидъ, поднявшись съ трона, въ живомъ движеніи простираетъ руки,

Псал. Барбер.  
б. въ Римѣ,  
№ 202.

<sup>1)</sup> Замѣтка о рукописи сдѣлана Руморомъ въ его *Italianische Forschungen* I, p. 299.

чтобы принять свитокъ отъ Руки Господней; онъ въ красныхъ императорскихъ сапожкахъ, убранныхъ жемчугомъ, и порфировой хламидѣ, накинутой на голубой длинный хитонъ — костюмъ въ дѣйствительности небывалый и понятный только, какъ наивный компромиссъ иконографическаго преданія и натурализма.

3) Давидъ съ Псалтырью, стоитъ, благословляя; тотъ же костюмъ

4) Маленькая миниатюра, копирующая со всеми подробностями картину игры Давида на арфѣ: Мелодія, божество горы, нимфа Эхо и пр. Въ текстѣ имѣется: 1) л. 112 къ пс. 77: Моисей съ утесовъ горы Синая приносить народу заповѣди; вдали бѣлѣющая вершина Синая, на лѣво нагая фигура горы, сидя, смотритъ на сцену. 2) л. 212. Давидъ рубитъ голову Голиаѳу. Мелочные, наименѣе художественные приемы Ватиканскаго Менология. 3) л. 221. Переходъ черезъ Черное море, копія выше переданнаго перевода. Фигура ночи замѣнена юношей, держащимъ надъ головою раздутое покрывало, — быть можетъ, не понято или изображеніе дня (впрочемъ, подобная же фигура въ октотевхѣ Ват., въ сценѣ Лѣтвицы). Наконецъ, къ поздне-византійскимъ приѣмамъ относится и то, что буквы кодекса представляютъ въ миниатюрныхъ размѣрахъ Моисея, Давида, Христа въ позахъ имъ присущихъ.

Наряду съ этими малоизвѣстными или и вовсе неизвѣстными рукописями, но представляющими разработку, или храненіе, хотя бы въ копіяхъ, высокихъ или идеальныхъ задачъ искусства, прославленная Псалтырь Марціаны (Библиотека Св. Марка въ Венеціи, во дворцѣ дожей) есть произведеніе грубаго вкуса, жалкаго выбора и такого неидеальнаго характера, что, казалось бы, оно вовсе не заслуживаетъ своей извѣстности <sup>1)</sup>. Эта рукопись писана для Императора Василя II Македонянина (976 — 1025) и изображаетъ его самого на выходномъ листѣ во всемъ показномъ

Псал. Марціаны № 17.

<sup>1)</sup> Въ л. № 17 библ. греч. код. Описаніе и рисунокъ главной мин. у Zanetti Graeca S. Marci Bibliotheca codd. man. 1740, стр. 18. Дажекуръ l. c. pl. 47, 4, 6. Labarte, l. c. pl. 85—мин. съ изобр. Василя и pl. 86 листъ миниатюръ изъ исторіи Давида.

византійскомъ орнатѣ: на золотомъ подножїи, съ мечемъ въ лѣвой и кошемъ въ правой, въ золотой кирасѣ на пурпурномъ короткомъ хитонѣ изъ шелку и длинныхъ красныхъ сапогахъ, украшенныхъ жемчугомъ, а на плечахъ застегнута фибулою голубая воинская хламида; Архангелы Гавріиль и Михаилъ съ мѣрилами надѣвають на Имп. корону и въ руку даютъ ему коше; онъ стоитъ какъ бы въ царскихъ дверяхъ во время коронаціи, потому что по сторонамъ его по три медальона съ изображеніемъ Свв. Θεодора, Димитрія, Георгія, Прокopa, Меркурія — все Святыхъ воинствующихъ. Согласно съ этимъ, внизу у ногъ Императора павшіе старѣйшины депутаціи отъ покоренныхъ городовъ, съ золотыми наручами и въ богатыхъ одеждахъ. Шестъ мелкихъ миниатюръ изъ исторіи Давида: его помазаніе, онъ убиваетъ медвѣдѣя, льва, сражается съ Голиафомъ, играетъ для большаго Саула на киварѣ, кается передъ Пророкомъ и молится.

Въ этихъ рисункахъ выказываются всѣ достоинства и недостатки византійской миниатюры втораго періода: блескъ свѣтлыхъ красокъ, тщательность мелкой работы, замѣчательно прекрасныя иконографическіе типы, напр. ангеловъ, стильность рисунка отъ изящной композиціи и до мелкихъ деталей и пр. Въ то же время видимъ здѣсь крайне изуродованныя пропорціи <sup>1)</sup>, зеленое тѣло, румянецъ, грубо обозначенный розовыми пятнами, утрированные жесты, преувеличенное выраженіе, словомъ, при декоративномъ направленіи искусства скудную, омертвѣлую схему въ высшихъ его сферахъ. Весь интересъ этихъ миниатюръ только въ томъ, что онѣ послужили посредствующимъ звеномъ для передачи высшихъ оригиналовъ отдаленнымъ подражателямъ, напр. въ искусствѣ древне-русскомъ <sup>2)</sup>.

Слова Григорія Богослова, одного изъ наиболѣе чтимыхъ

---

<sup>1)</sup> Таковъ отзывъ изв. Шнаазе, но напрасно судить онъ по этой рукописи обо всемъ искусствѣ въ эту эпоху, см. *Gesch. der bild. Künste*, III, стр. 249.

<sup>2)</sup> Рис. изъ рукоп. Космы, перешедшій въ Монах. Четвы-Миннея, Моск. Синод. Библ. № 997, см. Проф. Буслаева Очерки, т. 2, къ стр. 325.

въ греческой церкви Святителей, получили особенное значеніе въ эпоху иконоборства: его поучительная стойкость въ защитѣ истинной вѣры, его ясное и краснорѣчивое представленіе догматовъ, наиболѣе глубокихъ и недоступныхъ, какъ напр. догмата о Троицѣ, его вдохновенныя откровенія Таинствъ дѣлали его постояннымъ образцомъ для такихъ дѣателей вѣры, какъ Феодоръ Студитъ. Блестящіе ораторскіе приемы, склонность къ пышной, цвѣтистой рѣчи, сыплющей образными уподобленіями<sup>1)</sup>, поражающей своими классическими формами и вмѣстѣ высокимъ содержаніемъ, привлекали почитателей и учениковъ. Отсюда значительное число кодексовъ этого писателя, происходящая изъ этого періода<sup>2)</sup>, — отсюда, конечно, и редація миниатюръ, украсившихъ эти рѣчи. И это обстоятельство тѣмъ рельефнѣе обнаруживается въ исторіи миниатюры, что всѣ кодексы Григорія Богослова съ миниатюрами принадлежатъ безусловно періоду IX—XII вв.<sup>3)</sup> и притомъ всѣ сводятся болѣе или менѣе къ одной основной редакціи, представителемъ которой является извѣстный кодексъ Григорія Богослова Париж. Библ. въ л. 510<sup>4)</sup>. Эта знаменитая рукопись или была написана для самаго имп. Василія Македонянина, или во всякомъ случаѣ въ его царствованіе, притомъ между 880 и 885 годами, потому что изображенные въ кодексѣ двое дѣтей Василія: Левъ и Александръ были наречены императорами приблизительно около этого времени, послѣ того какъ старшій его сынъ Константинъ умеръ въ 880 г.<sup>5)</sup>

Рукопись эта, вмѣстѣ съ Vat. Менологіемъ представляетъ,

---

<sup>1)</sup> Выборъ уподобленій изъ рѣчей Григ. Богослова въ изд. Migne, *Patrolog.* с. с., т. 35-й, стр. 387 слѣд.

<sup>2)</sup> См. Migne, *Patrol.* с. с. ser. gr. t. XXV, стр. 29, перечисленіе 24 кодексовъ Парижскихъ, между которыми лишь три или четыре XIII и XIV вѣковъ.

<sup>3)</sup> Мощи Григ. Б. перенесены въ К—поль въ 950 г.

<sup>4)</sup> Описаніе первыхъ мин. въ изд. S. Greg. Naz. opera ex ed. mon. ord. S. Bened. 1768, I, 11—12; Du Cange, *Constant. chr. tab.* 9: *Waagen.* I. с. p. 202—217. *Labarte.* I. с. III p. 36—46; рис. pl. 81 (Иезекииль); *Louandre, Les arts. sompt., pl.* I, 56—8.

<sup>5)</sup> *Muralt, Essai de chron. byz.* стр. 461 — 466.

несомнѣнно, одно изъ наиболѣе удивительныхъ произведеній миниатюрнаго искусства; богатство ея украшеній должно происходить отъ непосредственнаго участія двора; весьма вѣроятно даже, что эта рукопись, какъ и менологій, работана царскими миниатюристами. Этому соответствуютъ и необыкновенно развитая техника, и блескъ красокъ, и поразительное искусство моделировки самой нѣжной въ тѣняхъ и колерахъ, и вся нарядность вишняго парада въ богатствѣ костюмовъ и деталей; нѣжно лиловый фонъ неба, или яркое зарево и блестящая зеленая мурава почвы; складки драпировки, поражающія чистымъ классическимъ типомъ, хотя какъ будто скопированнымъ съ другихъ или болѣе высокихъ или болѣе низкихъ фигуръ; тѣло полное и румяное, красивые округлыя лица, легкіе и пріятные жесты, все указываетъ намъ изящный, воспитанный вкусъ. Но въ то же время всѣ эти и многія другія достоинства суть результатъ, добытый уже давно византійскимъ художествомъ, вынѣ только щедро расточаемый; все это богатство мелочей и подкупающія нѣжностью колеровъ формы лишены истинной силы древне-византійскаго искусства; хотя искусство группировки и пониманіе драматической композиціи не утрачено, но фигуры старательно изображаются en face, согласно съ господствующимъ монетнымъ типомъ; поэтому, если фигура въ церемониальной позѣ, она удачна, всякое движеніе ее безобразить; второстепенныя фигуры и вовсе пишутся по краткому шаблону, притомъ онѣ изображаются нарочно въ маломъ размѣрѣ; истинное величіе и изящество еще видно въ иконописныхъ сочиненіяхъ, но натурализмъ живописныхъ сценъ приводитъ въ дѣтски-уродливымъ картинкамъ. И если, по обычаю, Ваагенъ и Лабартъ видятъ въ кодексѣ работу двухъ рукъ, а именно въ десяти большихъ миниатюрахъ больше искусства, чѣмъ во всѣхъ малыхъ, то это различіе должно отнести именно къ самому характеру и происхожденію миниатюръ иконописныхъ и живописныхъ. За восторженными похвалами техникѣ нельзя, поэтому, не видѣть внутреннихъ недостатковъ этой парадной иллюстраціи: именно въ ея средѣ ясно чувствуется, какъ мало и слабо передается живописцемъ высокое содержаніе рѣчей,

какъ много, наоборотъ, потрачено силъ на изображеніе пустыхъ церемональныхъ или декоративныхъ сценъ. Античный характеръ миниатюръ, которымъ такъ восторгаются въ кодексахъ эти писатели, представляетъ только внѣшнюю оболочку и не простирается далѣе нѣкоторыхъ мотивовъ, формъ заученныхъ и окаменѣвшихъ. При сравненіи этой рукописи съ кодексомъ Христины, видно, какъ по искусству прошло уже мертвящее вліяніе художественнаго застоя: изобрѣтеніе, формы, мотивы позъ и движеній, типы,—все остановилось въ своемъ развитіи; художникъ, безсильный создать что либо новое, начинаетъ поклоняться преподанной ему формѣ и обращаться къ ней какъ къ священному канону. Отсюда жестъ всегда нѣсколько утрированъ и рѣзокъ; типъ благочестивый и почтенный становится суровымъ, хотя и сохраняетъ еще античное изящество и приличіе; выраженіе ударяетъ въ слащавость, приторность. Если тѣ-же писатели отмѣчаютъ съ особеннымъ удареніемъ, что въ одной изъ миниатюръ Христосъ на крестѣ былъ нарисованъ сначала нагимъ, а потомъ сверху на немъ написанъ колѣбий, то эта анатомическая прорисъ ни къ чему не послужила для верхняго изображенія, и врядъ ли можно здѣсь видѣть пріемъ Рафаэля, сначала рисовавшаго все Преображеніе съ нагими фигурами, а потомъ въ костюмахъ<sup>1)</sup>. Какъ ни была бы блестяща внѣшность этой рукописи, она всетаки принадлежитъ уже поздне-византійскому искусству, и лишь съ этой точки зрѣнія можно правильно и безпристрастно оцѣнить ея достоинства. Сначала идутъ пять выходныхъ миниатюръ въ листъ:

1) Ис. Христосъ, благословляющій, съ Евангеліемъ въ лѣвой рукѣ, на престолѣ. Воспроизведеніе лучшей иконописной манеры представленія, подобной Эммануиду на сферѣ въ абсидѣ С. Виталія въ Равеннѣ, какъ догматическое и идеальное изобра-

---

<sup>1)</sup> Мы замѣтимъ кстати, что на нагой фигурѣ Христа въ этой мин. надѣтъ чресленный поясъ: не имѣетъ ли скорѣе эта миниатюра связи съ древнѣйшею манерою представленія Распятаго нагимъ и въ этой только повязкѣ: таково изображеніе на дверяхъ базилики Св. Сабины; также въ соч. Rohault de Fleury *L'Évangile* 1874, t. II p. 255.

женіе Божества. На Евангеліи читается: *εἰρήνη τῆν ἐμὴν δίδωμι*. Иоан. XIV, 27, при чемъ эти прощальныя слова Иисуса съ Апостолами, согласно съ представленіемъ древне-христіанскихъ катакомбъ, перенесены на торжественное исповѣданіе по воскресеніи <sup>1)</sup>. Типъ представляетъ уже поздневизантійское развитіе типа равенскаго и не имѣетъ ничего общаго съ мозаикою нартекса Св. Софіи Цареградской, съ которою сравниваетъ его Лабартъ; лицо имѣетъ розовый колоритъ; маленькая опушающая борода не раздвоена. 2) Евдокія, супруга Имп. Василія, и ея дѣти: Левъ и Александръ по сторонамъ. Кругомъ идутъ стихи прославленія Евдокіи *φώσφορος*. Лица византійскаго типа отдають зеленоватымъ колоритомъ. Всѣ обуты равно въ красныя сапожки, и по пурпурнымъ туникамъ имѣютъ богато расшитыя лороны, перекинутыя на лѣвую руку, въ которой церемониально держатъ расписную сферу. 3 и 4) Два золотыхъ креста, украшенныхъ драгоценными камнями и жемчужными привѣсками съ надписью: Христосъ побѣждаетъ, на голубомъ фонѣ. Этотъ символическій образъ утвержденной вѣры и царства Христова представляетъ внизу двѣ расходящіяся отъ корня вѣтки аканта, — какъ прототипъ позднѣйшаго «процвѣтшаго креста». 5) Архангелъ Гавріиль, благовѣствующій радость, и Ілія—побѣду надъ врагами; послѣдній поэтому съ лабарумомъ <sup>2)</sup>, по сторонамъ Имп. Василія: замѣчательная замѣна обычныхъ аллегорій высокими и выразительными образами.

Слѣдуетъ сорокъ одинъ листъ миниатюръ (въ 50 рѣчамъ, недостаетъ 9), иллюстрирующихъ или общее содержаніе рѣчей, или наиболѣе выдающіяся мѣста (избраны подъ руковод. какого-либо богослова). Миниатюры помѣщаются обыкновенно по три на листѣ, иногда по одной.

1) а. Сцены Благовѣщенія (*δ χαρῆτισμός*). Цѣлованія Елисаветы

<sup>1)</sup> См. ереску катакомбъ Св. Агнесы: *Bosio, Roma sotter. p. 475.*

<sup>2)</sup> Помимо извѣстнаго почитанія Пророка Ілія въ Византіи, Имп. Василий чтить Пророка и потому, что впервые прибылъ въ Царьградъ, былъ привѣтствованъ въ ц. Св. Діомеда или Ілія, по голосу свыше, какъ Императоръ. *Chronogr. byz. de Muralt, 83-й годъ, стр. 419.*

(δ ἀσπασμός), т. е. свиданія ея съ Марією и Принесенія во храмъ. При изящной античной композиціи, типы поздневизантійскаго искусства, въ красныхъ башмакахъ, пурпурѣ, съ золотыми, унизанными жемчугомъ подножіями; но драпировка еще напоминаетъ лучшіе образцы. Благовѣщеніе <sup>1)</sup> представляетъ прототипъ извѣстнаго перевода съ веретенномъ. Замѣчательною красотою и строгостью представленія, еще чуждаго экстаза и силы экспрессіи, отличается сцена Цѣлованія, любопытная и тѣмъ, что это есть несомнѣнно, ея древнѣйшее изображеніе <sup>2)</sup>. Ея значеніе въ иконографіи совпадаетъ со вторымъ періодомъ византійскаго искусства и особеннымъ почитаніемъ Предтечи въ греческой церкви, а также легендарными сборниками, развивавшими апокрифическія Прото-евангелія. За отсутствіемъ въ рѣчи какого либо указанія на эти событія, остается предположить, что художникъ помѣстилъ ихъ какъ приличное начало. Принесеніе во храмъ <sup>3)</sup> интересно живымъ движеніемъ младенца, протягивающаго руки къ Симеону, но иконографическій переводъ лишился торжественнаго присутствія Анны, а также ангеловъ, какъ въ моз. Марія Маджіоре. в. *Исторія пророка Іоны*. Въ рѣчи Апологетической о бѣгствѣ Григорія отъ пресвитерской кассидры въ Понтъ къ другу Василию и о значеніи званія пресвитера, гл. 106, 107 уподобляютъ его удаленіе бѣгству Іоны, который, полагая бѣжать отъ предначертаній Господа, попалъ въ чрево китово и послужилъ для прообразованія еще высшаго таинства: въ видѣ ряда сценъ, въ живописной композиціи передающихъ событія со многими деталями: отплытіемъ, поглощеніемъ и пр.; стѣна Ниневія въ формѣ аркадъ, между ними видны фигуры.

---

<sup>1)</sup> Рис. къ ст. граве Уварова въ Трудахъ Моск. Арх. Общ. т. I, табл. 3.

<sup>2)</sup> Rohault de Fl. L'Évangile I p. 22 утверждаетъ, что эта сцена есть на извѣстной кассидрѣ Максимиана въ Равеннѣ, но мы не видѣли ея въ оригиналѣ и полагаемъ, что авторъ разумѣетъ другую сцену.

<sup>3)</sup> Рис. въ изд. Rohault de Fleury, L'Évangile. Etudes iconographiques. 2 vol. Tours. 1874. 4<sup>o</sup>, I pl. 15. Авторъ много пользовался кодексомъ для иллюстрацій, но исполненіе рисунковъ нѣсколько поверхностное.



2) а. Замѣчательное изображение Распятія во всѣхъ чертахъ и подробностяхъ типическаго византійскаго перевода, непосредственно слѣдующаго за древне-христіанскимъ: съ Логиномъ, прободающимъ (красная туника), и воиномъ съ губкою (зеленая), и затѣмъ Божію Матерью и Іоанномъ по сторонамъ креста; изображение разбойниковъ опущено по условіямъ иконографическаго сюжета; вверху солнце и луна, а въ сторонѣ направо видны бѣгушія фигуры Апостоловъ, а налѣво святая жена. Замѣчательна по силѣ экспрессіи фигура Іоанна, въ опущенныхъ рукахъ выражающая безпомощное горе <sup>1)</sup>. б. Госифъ и Никодимъ <sup>2)</sup> (въ нимбахъ) снимаютъ Тѣло; въ сторонѣ скорбящій Іоаннъ съ Богородицею, далѣе они несутъ спеленатое Тѣло въ склепъ; ради натуральности за работою они представлены въ короткихъ туникахъ; изображение сюжета древнѣйшее, не являвшееся въ иконографіи потому, что этого не допускалъ ея строго-объективный и символическій характеръ. Извѣстно, наоборотъ, что въ эпоху мистико-лирическаго поклоненія Мадоннѣ и въ итальянской живописи этотъ сюжетъ былъ любимѣйшимъ. Въ византійскомъ же искусствѣ онъ является только какъ одно изъ звенъ евангельской хроники. с. Явленіе Христа Маріи Магдалинѣ и другой Маріи по Мат. гл. 28, 9; въ отличіе отъ миниатюры Ев. Рабулы, Христосъ не идетъ здѣсь, но стоитъ въ монументальной позѣ.

3) Мученія 12 Апостоловъ (въ Апологіи о бѣгствѣ, гдѣ излагается жизнь Ап. Павла), образующія икону изъ двѣнадцати полей; дѣйствительно, ученически-слабая по исполненію и стилю миниатюра вовсе, однакоже, не другой руки, чѣмъ прежнія, но по самой своей концепціи долженствовала быть особенно слабою. Замѣтимъ, однако, что художникъ изобразилъ здѣсь еще не однѣ мученія, но чаще смерть и погребеніе Апостоловъ, что значительно разнится съ Менологіемъ Ват. Библіотеки.

4) Къ рѣчи 6-й и 7-й на кончину Кесарія и Горгоніи три миниатюры, изображающія Святителей и погребеніе этихъ Святыхъ,

<sup>1)</sup> Рис. у Rohault de Fleury l. c. t. II pl. 88.

<sup>2)</sup> Рис. *ibid.* t. II pl. 91.

замѣчательныя по монументальности композиціи и по благородной экспрессіи. 5) Къ рѣчамъ «о мирѣ» или мирномъ житіи три придуманныя самимъ художникомъ миниатюры: а. Грѣхопаденіе и Твореніе Евы — въ нагѣренномъ <sup>1)</sup> совмѣщеніи этихъ сценъ, смыслъ же отношенія къ рѣчи тотъ, что зло грѣха человѣческаго возмутило миръ райской жизни. б. Изгнаніе изъ рая и плачь. с. Святители поучаютъ народъ. 6) Къ начальнымъ словамъ Апологіи къ отцу <sup>2)</sup>, когда былъ избранъ епископомъ: «Вновь на мнѣ помазаніе и Духъ; и вновь я скорблю и печалюсь. И да не покажется, однакоже, вамъ это удивительнымъ, ибо и самъ Исаія» и пр., миниатюра изображаетъ видѣніе Исаіи: Іегова-Эммануиль, окруженный херувимами съ золотыми и пурпурно-огненными крыльями и ангелами. б. Посвященіе Григорія Богослова въ епископы: онъ одѣтъ въ подирь, и на голову ему возлагаютъ кидарисъ <sup>3)</sup>; дѣйствіе происходитъ за низкимъ иконостасомъ. 7) Ко 2-й рѣчи о чирѣ, гл. 1-я съ упоминаніемъ объ Іосифѣ, въ пяти поляхъ исторія Іосифа; особенно плохая по исполненію миниатюра представляетъ, тѣмъ не менѣе, копію древняго оригинала, сохранившую всю античную, нѣсколько игрушечную манеру: маленькія молодыя фигуры, эпическое повѣствованіе; въ послѣдней сценѣ Іосифъ ѣдетъ на колесницѣ, держа лабарумъ. Исамаильтяне носятъ, какъ азіаты, фригійскіе колпаки. 8) На слово въ Григорію, брату Василія Великаго, иллюстраціей служитъ изображеніе Святителей, напоминающее мозаики Солуни. Къ гл. III, гдѣ на общую тему о значеніи дружбы, упоминается Іовъ, изображена сцена искушенія его: онъ сидитъ на пеплѣ, покрытый проказою, и жена издали и закрывая себѣ носъ, подаетъ хлѣбецъ на палкѣ; въ сторонѣ соболѣзнующіе

---

<sup>1)</sup> Барельефъ Перуджин, Grimouard de St. L., Guide de l'art. chr. vol. IV, стр. 35.

<sup>2)</sup> Patrol. graec. XXXV, p. 821.

<sup>3)</sup> *κιδαρис* видъ камелевки, иначе *тіара*; Du Cange Glossar. graec. Appendix, v. *κιδάριον*.

друзья цари со свитою <sup>1)</sup>. Эта сцена перешла затѣмъ во всѣ изображенія Иова. 9) *Преображеніе*—лучшее исполненіе древняго византійскаго перевода, послужившаго образцомъ самому Рафаэлю, и вообще показывающаго въ самомъ выгодномъ свѣтѣ искусство Византіи изображать монументальныя торжественныя событія; «слава», окружающая Христа, желторозоваго цвѣта, ибо Христосъ по І. Златоусту явился какъ «солнце восходящее»; самъ Христосъ въ древнемозаическомъ типѣ съ небольшою округлою бородою. Замѣтимъ, что Петръ стоитъ и обращается къ Христу — мотивъ въ послѣдствіи не встрѣчающійся <sup>2)</sup>. Миниатюра эта въ манерѣ древне-христіанскаго параллелизма Ветхаго и Новаго Затѣта должна относиться тому мѣсту рѣчи Григорія Бог. къ отцу <sup>3)</sup>, гдѣ говорится о Моисеѣ, который, во время битвы молясь, былъ поддерживаемъ подъ руки Аарономъ и Уромъ и прообразовалъ тѣмъ распятаго Христа. 10) Къ рѣчи о *градобитіи* художникъ, по византійскому обычаю, изобразилъ группу мужчинъ и женщинъ, прибѣгающую къ епископу. 11) Къ рѣчи похоронной объ отцѣ и въ утѣшеніе матери любопытныя по расположенію и искуснымъ композиціямъ три сцены призванія Апостоловъ (Петра, Маттея и Закхея <sup>4)</sup>) и сюжеты изъ исторіи обращенія и крещенія Григорія Чудотворца; то и другое въ отношеніи параллелизма. 12) Восемь событій изъ *жизни Василия Великаго* въ четырехъ поясахъ; миниатюры, пестрѣющія блестящими красками, разноцвѣтными расшитыми византійскими одеждами, съ жемчугомъ и золотыми каймами, болѣе другихъ напоминаютъ Ват. Менологій. 13) Этой же спеціально византійской манеры двѣ миниатюры, отличающіяся особеннымъ обиліемъ золота, красныхъ одеждъ: а) *поклоненіе волхвовъ* <sup>5)</sup>; вѣсто неловкаго выраженія энтузіазма

<sup>1)</sup> Снимокъ у Louandre Arts Somptuaires, I, pl. 13.

<sup>2)</sup> Рис. мин. въ изд. Rohault de Fleury L'Évangile, t. II pl. 65.

<sup>3)</sup> Patrol. gr. ed. Migne, t. XXXV стр. 846.

<sup>4)</sup> Rohault de Fleury, I pl. 41.

<sup>5)</sup> Rohault de Fleury I, pl. 25.

въ рѣзкихъ движеніяхъ, что въ мозаикѣ Св. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ, мы встрѣчаемъ живую группировку; костюмировка ихъ и бѣлыя коническія шапки, совершенно сходныя съ турецкими фесками, составляютъ прототипъ позднѣйшихъ изображеній. Одинъ изъ волхвовъ также молодъ какъ въ мозаикѣ и одинъ слѣд. в) *Избиеніе младенцевъ* <sup>1)</sup> обставленное убіеніемъ Захаріи при алтарѣ и спасеніемъ Елисаветы и Младенца Крестителя, укрывшихся въ пещерѣ. Къ рѣчи: «О своихъ рѣчахъ и противъ Юліана (ἐξισωτήν), гдѣ въ XII главѣ Григорій восклицаетъ: «и нынѣ маги преклоняются и дары приносятъ» и «вновь нынѣ Иродъ безумствуетъ и дѣтоубійствуетъ» и пр. 14) «На рѣчь къ гражданамъ Назіанзенскимъ, страшившимся гнѣвнаго префекта» на текстъ прор. Гереміи IV, 19: «Утроба моя скорблю въ глубинѣ сердца моего» и пр., слѣд. сцены: Пророкъ Геремія въ ямѣ и исторія Давида и Вирсавіи, оканчивающаяся покаяніемъ Давида, котораго благословляетъ Наанъ; сюжеты въ композиціи близкой къ Пар. Псал. б) На рѣчь «о любви къ бѣднымъ» миниатюристъ изобразилъ и, вѣролтно, впервые любопытную сцену причти о милосердѣ Самаритянѣ и впадшемъ въ разбойники; живописная манера представленія изображаетъ два города: Герусалимъ и Иерихонъ, посреди горы, гдѣ и происходитъ нападеніе; мѣсто благодѣтельнаго Самарянина, по высшему символизму византійскаго искусства, занимаетъ самъ Христосъ <sup>2)</sup>. с) Сцены исцѣленій <sup>3)</sup> въ искусныхъ рельефныхъ композиціяхъ съ крупными фигурами, въ типѣ равеннскихъ мозаикъ. 15) Къ рѣчи «о любви къ бѣднымъ»: а) сцены чудесныхъ исцѣленій, совершенныхъ Святителями Василиемъ и Григоріемъ, въ храмѣ; б) жизнь и кончина богача и бѣднаго Лазаря, замѣ-

---

<sup>2)</sup> Ibid. I pl. 29.

<sup>1)</sup> Но переводъ этотъ также иллюстрируетъ слова Григорія Богослова изъ слѣд. рѣчи «о Сынѣ» гл. 20-я *Patrol. gr. XXXVI*, p. 102, гдѣ по образному выраженію оратора, Христосъ по человѣческому естеству, искушаемый, жаждущій, терпѣвшій поруганія, называемый Самаритяниномъ и пр., былъ въ то же время Богомъ, тѣмъ Самаритяниномъ и т. д.

<sup>3)</sup> Рис. Rohault de Fleury I pl. 60.

чательная по античному рисунку; бѣдный Лазарь на лонѣ Авраамовомъ и богачъ въ пламени ада; — также, вѣроятно, первый по времени переводъ извѣстнаго византійскаго сюжета. 16) Къ рѣчи о Сынѣ, гл. 12, гдѣ описывается земная жизнь Сына Божія, миниатюры: а) Христосъ двѣнадцати лѣтъ поучающій въ храмѣ, въ исторической обстановкѣ, когда его нашли обрадованные Иосифъ и Марія; вмѣстѣ съ высокою простотою композиціи слѣдуетъ отмѣтить и лирической мотивъ въ выраженіи любви и послушанія Сына; этотъ мотивъ, какъ и многое другое, всецѣло принадлежитъ миниатюристу и не встрѣчается въ этомъ сюжетѣ <sup>1)</sup>. б) Искушеніе отъ дьявола въ трехъ сценахъ <sup>2)</sup>, въ обычной композиціи; дьяволъ въ обыкновенномъ молодомъ человѣческомъ образѣ (какъ, впрочемъ, всегда въ византійскомъ искусствѣ этого и древнѣйшаго періода) имѣетъ лилово-дымчатое тѣло — какъ духъ тьмы по античному представленію (смерть въ рукописи Ват. Космы) и одѣтъ по чресламъ темно-зеленымъ гиматіемъ. Одно изъ древнѣйшихъ изображеній сюжета, сдѣлавшагося любимымъ въ XI вѣкѣ. в) *Чудо пяти хлѣбовъ* въ извѣстномъ уже симметрическомъ расположеніи: Христосъ между двумя Апостолами, благословляя въ ихъ рукахъ хлѣбъ — символъ Причащенія (см. выше Сир. Еван.) <sup>3)</sup>. 17) Три сцены исцѣленій; б) исцѣленіе дочери архисинагога и исцѣленіе невѣстки Петра; в) спасеніе Петра <sup>4)</sup>: отличной манеры, сохранившей всю классическую простоту и ясность; высокое достоинство величавыхъ фигуръ; особенно выдѣляется сцена исцѣленія дѣвицы, лежащей въ томительной позѣ на постели, среди богатой обстановки, воиновъ у двери, служанки съ *label-*

---

<sup>1)</sup> Миниатюру этого сюжета, изъ кодекса рис. въ соч. Rohault de Fl. I pl. 31, считаемъ первымъ изъ всѣхъ доселѣ извѣстныхъ его изображеній, такъ какъ этого содержанія мозаика триумфальной арки Маріи Маджіоре содержитъ подробности особаго происхожденія.

<sup>2)</sup> Одна сцена въ рис. *ibid.* pl. 36.

<sup>3)</sup> Rohault de Fleury l. c. I, pl. 57.

<sup>4)</sup> *ibid.* II, pl. 54.

лучш для отогнанія мухъ <sup>1)</sup> и пр., всѣ эти сюжеты появляются впервые въ византийской иконографіи: во второй рѣчи «о Снѣхъ». 18) Къ рѣчи «Объ умѣренности въ спорахъ и о томъ, что нельзя человѣку спорить съ Богомъ» <sup>2)</sup>, художникъ, не найдя ничего конкретнаго въ текстѣ, избралъ самъ изъ особенно ходячихъ въ современной ему иконографіи сюжетовъ три: а) Жертвоприношеніе Исаака; сюжетъ третирированъ въ той же манерѣ, что и въ сценѣ большой миниатюры Ват. Космы: Авраамъ, оставляя слугъ съ конемъ, идетъ съ сыномъ къ высокому античному алтарю; хорошо выраженіе недоумѣнія у слугъ, живой поворотъ головы ржущаго коня; по одинъ изъ слугъ падаетъ на землю, чтобы выразить повиновеніе. б) Иаковъ спитъ и затѣмъ борется съ Богомъ; фигура спящаго кажется скопированною со статуи и столь же прекрасна, сколько безобразна фигура борющагося. в) Помазаніе Давида Самуиломъ, — сюжетъ столь любимый въ Псалтыри и тамъ получившій значеніе какъ наглядное представленіе награды за смиреніе; та-же композиція. 19) Къ рѣчи «на Пасху»: а) Воскрешеніе Лазаря <sup>3)</sup>, представленное съ Марією и Мареою у ногъ Спасителя, б) Магдалина въ домѣ Симеона <sup>4)</sup>; домъ въ видѣ портика и все представляетъ древній рисунокъ; на столѣ въ сосудѣ символическая рыба, и задомъ къ зрителю отдѣльно сидитъ Иуда. По другимъ признакамъ суда, сюжетъ этотъ komponировался художникомъ вновь: болѣе древнихъ изображеній не извѣстно. в) Входъ въ Іерусалимъ <sup>5)</sup>, замѣчательный строгостью рисунка: Христосъ сидитъ лицомъ къ зрителю, не управляя осломъ, который идетъ самъ; правая рука, слегка высунутая изъ гиматія, благословляетъ, на подобіе торжественныхъ изображеній въ алтарныхъ мозаикахъ. 20) Къ рѣчи на Крещеніе, тексту гл. 14-й о Соломонѣ и его мудрости, а также гл. 27, — изображеніе Суда Соломона;

<sup>1)</sup> Louandre l. c., t. I, pl. 15.

<sup>2)</sup> Patrol. gr. ed. Migne t. XXXVI, p. 174.

<sup>3)</sup> Rohault de Fleury, II, pl. 68.

<sup>4)</sup> ibid., II, pl. 69.

<sup>5)</sup> ibid. pl. 71.

миниатюра опять вносить всю роскошь и пестроту византийской обстановки; интересны костюмы трабантовъ и палача, котораго кафтанъ также вырѣзанъ, какъ вообще въ эту эпоху въ изображеніи слугъ; на груди вшитъ треугольникъ. б) Къ тексту 27-й гл. «Блаженъ тотъ, у кого Христосъ попроситъ пить и дастъ тому источникъ жизни вѣчной» — сцена съ Самаритянкою <sup>1)</sup>). Исцѣленіе 12 немощныхъ. 21) Къ рѣчи на Крещеніе: а) Моисей изводитъ воду. б) Ис. Навинъ, надшій передъ архангеломъ—воздемъ воинства Господня, далѣе онъ-же побѣждаетъ. Съ древняго рисунка. 22) Къ исторіи архіепископства Григорія въ Константинополь: а) Григорій и Θεодосій въ храмѣ около киворія—по всей вѣроятности, изображеніе того случая, о которомъ рассказывается въ жизни Богослова <sup>2)</sup>), что когда онъ вошелъ въ храмъ съ Θεодосіемъ, то облачное небо вдругъ прояснилось. б) Отъѣздъ Григорія изъ Константинополя: дурная живописная манера. 23) Къ рѣчи: «на Крещеніе» же гл. VI-я <sup>3)</sup> текста описываетъ чудесный свѣтъ, возсіявшій Моисею изъ купины, Савлу съ неба, Иліи въ огненной колесницѣ и Израильтянамъ въ ихъ странствованіяхъ по пустынѣ. Поводъ же къ этимъ сравненіямъ лежалъ въ имени самаго праздника Крещенія — *φῶτα* — свѣтъ <sup>4)</sup>). Согласно съ этимъ, миниатюристъ составляетъ символическую иллюстрацію изъ этихъ сценъ. Въ сценѣ купины внутри ея видимъ ангела—по древнему способу изображенія Бога (а впоследствии Младенецъ Эммануиль); Вознесеніе Иліи въ типѣ саркофаговъ; Переходъ черезъ Черное море въ живописной манерѣ, какъ, однакоже, и всегда изображается этотъ сюжетъ, со множествомъ Египетскихъ всадниковъ въ римскихъ доспѣхахъ; танцующая Маріамъ держитъ надъ собою въ видѣ ореола пурпурный шарфъ, какъ въ рукоп. Ват. Космы <sup>5)</sup>).

<sup>1)</sup> *ibid.* I, pl. 49.

<sup>2)</sup> *Patrol. gr.* XXXV, p. 222.

<sup>3)</sup> *ibid.* t. XXXVI, p. 366.

<sup>4)</sup> Доканжъ въ *Glossarium gr. v. φῶτα*, объясняетъ это названіе изъ возжигаемыхъ на Крещеніе свѣчей; м. б., и сокращеніе отъ *φωτισμα*—*baptisma*. Мартини. *Dict.* p. 267 видитъ лишь этотъ символизмъ имени.

<sup>5)</sup> Мартини, *Dictionnaire* p. 400: въ основѣ этихъ живописныхъ сценъ и саркофаговъ была древняя картина.

24) Замѣчательная миниатюра въ листѣ; должна, повидимому, относиться къ рѣчи «на Новое Воскресеніе» «εἰς τὴν καίνην χοριακῆν» — праздникъ ἐγκαίνια — обновленія <sup>1)</sup>, подѣ чѣмъ разубилась недѣля Пасхи. Большая церемониальнаго характера композиція изображаетъ въ нижнемъ поясѣ святыхъ: Григорія Богослова, св. Елену, мать Константина, съ маленькою моделью горы Голгофы въ рукахъ, въ византійскомъ костюмѣ, съ лорнономъ, перекинутымъ черезъ лѣвую руку, діадемою и жемчужной сѣткѣю, покрывающей оригинальную прическу въ видѣ короны; рядомъ св. Пелагія въ коричневой монашеской пенулѣ, держа атрибуты Страстей: копьё, губку, гвозди и сосудъ <sup>2)</sup>; Апостолъ (?) указываетъ Григорію вверхъ, гдѣ ангелъ въ ореолѣ на небесномъ пологѣ, усыпанномъ звѣздами, окруженный другими ангелами, знаменуетъ собою Воскресеніе, на что указываетъ и надпись: στήμαρον ἢ σωτηρία τῷ κόσμῳ, что находится въ соотвѣтствіи съ гл. V и X рѣчи («Нынѣ небо блистаетъ сильнѣе» и пр.). Какъ праздникъ Энкеній у Иудеевъ былъ праздникъ обновленія храма по плѣненіи, такъ и совершившееся чрезъ св. Елену обновленіе храма Гроба Господня празднуется въ недѣлю Пасхи. Видѣтъ съ тѣмъ, эта богословская композиція иллюстрируетъ и тонкую параллель Г. Богослова между энкеніями іудейскими и христіанскими, ибо въ гл. II рѣчи говорится: «Были энкеніи въ Іерусалимѣ, и была зима, зима невѣрія, и явился Іисусъ, Богъ и храмъ, Богъ извѣка сущій, и храмъ вновь созданный, въ одинъ день разрушенный» и пр. Такимъ образомъ, въ этой миниатюрѣ мы имѣемъ одинъ изъ лучшихъ образчиковъ богословско-символическаго рода, который сложился въ Византіи въ данную эпоху. Миниатюра сильно разрушена.

25. Къ рѣчи «на Пятидесятницу» — Сошествіе Св. Духа, но не на Апостоловъ непосредственно, а на «уготованный престоль», отъ котораго идутъ уже лучи на нихъ; Апостолы сидятъ полукругомъ, благословляя: Престоль изображаетъ церковь,

<sup>1)</sup> См. Glossar. Du Cange v. *Σακαίνήσιμος*.

<sup>2)</sup> Эта часть въ рис. Louandre l. c., I pl. 14.



и Апостолы первые ея служители <sup>1)</sup>. 26) Сцены чудесъ (смоковница), поученій (лепта вдовы) и исцѣленій <sup>2)</sup>, безъ особаго значенія. 27) Воскрешеніе дочери Таировой въ натуралистической манерѣ. 28) Къ житію Кипріяна, Антиохійскаго мученика III-го в., весьма любопытныя миниатюры аскетически-монашескаго содержанія, которое уже успѣло получить значительный перевѣсъ въ выборѣ сюжетовъ: вверху изображена молящаяся та дѣва, которою напрасно пытался овладѣть страстно влюбленный Киприанъ, потому что она постомъ и зельями извела свою красоту, не желая погубить его, и вмѣсто нечистой любви зажгла въ его сердцѣ огонь вѣры и чистой дружбы. Далѣе Киприанъ, еще знаменитый по учености волшебникъ, подъ балдахиномъ, покрывающимъ золотого идола, сидитъ передъ сосудомъ, въ которыхъ также находятся два золотыхъ божка, и столонъ, на которомъ поставлена голубая сфера съ золотою полосою; сзади на горѣ, спрятавшись и лежа, наблюдаетъ дьяволъ; слѣдуетъ крещеніе Кипріяна, сожженіе магическихъ книгъ, мученической подвигъ въ кипящемъ котлѣ и кончина. 29. Къ рѣчи на Маккавеевъ изображено мученіе Элазара и Маккавеевъ въ видѣ девяти маленькихъ сценъ: самыя разнообразныя пытки: батоги, обдираніе кожи крючьями, ломаніе и разрываніе шипами на колесахъ, пиленіе деревянною пилою, сожиганіе, удушеніе въ особомъ гробѣ и пр. Сравнивъ этотъ сюжетъ съ миниатюрою къ этому событію въ рукописи Христ. I и др., мы легко найдемъ, въ чемъ заключалась перемѣна, совершившаяся въ художественномъ міровоззрѣніи Византіи, и приурочимъ нашу рукопись къ одной изъ тѣхъ ступеней, которую прошло поздневизантійское искусство, прежде чѣмъ въ Ват. Менологіи, Лѣтвицѣ Климаса и под. рукописяхъ окончательнo утратить освѣжающую струю античнаго мышленія и искусства и послужить печальнымъ

---

<sup>1)</sup> Совершенно таже композиція, но расположенная въ кругѣ, посреди котораго гетимасія, а по радіусамъ лучей Апостолы, съ группами народовъ по угламъ четырехугольника, замыкающаго кругъ, въ куполѣ св. Софіи К—польской, у Зальценберга. Die altehr. Denkm. in Const., Bl. 31.

<sup>2)</sup> Рис. Rohault de Fl. l. c. II pl. 72, 60, 58.

выраженіемъ цивилизаціи, впадшей въ варварство и огрубѣніе. 30) На похвалу Герону, въ которой (гл. III-я) ораторъ сравниваетъ епископа 1) съ атлетами древности, представлены Самсоновы подвиги, 2) съ мучениками — смерть Исаи; миниатюра лучшей манеры; интересна также краткая символическая подробность во вкусъ лицевой Псалтыри: Гедеонъ и руно. 31. Къ рѣчи на прибытіе египетскихъ епископовъ большая миниатюра въ листъ изображаетъ, по надписи, второй вселенскій соборъ 381 года. Живое и картинное представленіе съ искуснымъ архитектурическимъ расположеніемъ: престоломъ посреди и портиками въ полукругѣ; Македоній сидитъ на землѣ, какъ одержимый бѣсомъ, и кричитъ Имп. Θεοδοсію. 32) Къ 3-й рѣчи о мирѣ: построение ковчега и Ной, выпускающій голубя. 33) Къ рѣчи «противъ Аріанъ и о себѣ» различныя сцены дурной, живописной манеры и вновь изобрѣтенныя: преслѣдованіе православныхъ Аріанами, сожженіе церкви, мученіе старцевъ и пр. 34) Къ 2-й рукописи противъ Юліана, 32-й гл., извѣстная сцена Юліана съ языческими богами—демонами въ пещерѣ; жертвоприношеніе идоламъ и сцена раздачи наградъ съ характеромъ подкупа народу и войску (гл. 72-я 1-й рѣчи). 35) Юліанъ выступаетъ въ походъ черезъ мостъ; страхъ и общее моленіе въ городѣ Назіанзѣ; воинъ (ангелъ) въ нимбѣ пронзаетъ Юліана. 36) Къ той-же рѣчи 2-й, гл. 19-я (?) двѣ сцены, и вообще играющія важную роль въ сочиненіяхъ Богослова, и въ данномъ случаѣ наиболѣе ясно выразившія его мысль объ участіи Бога въ судьбахъ людей: паденіе Герихона и битва Евреевъ съ Амалекитянами, когда побѣда, по Библіи, осталась за Евреями, по силѣ моленій Моисея, котораго руки въ поднятѣмъ положеніи поддерживали Ааронъ и Хуръ: для христіанскаго богослова,—по силѣ тайнаго знака креста, изображеннаго руками Моисея. Подобная, по рефлексу построенная символика была особенно любима современнымъ богословіемъ и художествомъ 1).

---

1) См. особенно 2 важнѣйшія Гомиліи Св. Андрея Критскаго: In Exaltationem S. Crucis въ Migne Patrol. c. s. ser. gr. t. 97: жезлы, обращенные въ змѣй—типъ Креста; Давидъ, воздвѣвшій руки, енгуре его же; Авраамъ, на

Изображеніе Григорія Бог. пишущаго, въ типѣ Евангелиста, неудачно и отзывается упадкомъ. 37. Къ рѣчи Григ. Богослова на мѣсто Еванг. отъ Мат. XIX, 1 слд. изображенъ Христосъ, посылающій Апостоловъ на проповѣдь, — любопытная древне-христіанская композиція, въ живой античной группировкѣ<sup>1)</sup>; всѣ ученики лицомъ къ зрителю, кромя Петра и Іоанна, которые, преклонившись, слушаютъ Христа; фигуры юныя, малаго роста. — Ниже въ 12 поляхъ сцены крещенія Апостолами новообращенныхъ, безусловно та-же композиція, что въ мозаикѣ церкви Св. Марка въ Венеціи, въ баптистеріи, но гораздо выше по исполненію: купели крестообразной формы, прислужникъ съ полотенцемъ, въ бѣлой одеждѣ — эмблема очищенія отъ грѣха. 38) На рѣчь или письмо къ монаху Евагрію (соч. Григорія Нисскаго) четыре однозначущія библейскія сцены: Даниилъ во рву львиномъ; три отрока въ печи, Манассія, молящійся около быка, и Исаія у ложа смертельно больнаго царя Езекии (Исаи, гл. 38): древнія композиціи рельефнаго характера; фономъ служатъ тополи и античный ландшафтъ. 39) Миниатюра въ листъ и особенно хорошаго исполненія къ рѣчи (Σημάσια) «на Іезекіиля». Въ четырехугольномъ голубомъ полѣ овальная рамка изъ четырехъ соединенныхъ роговъ изобилія охватываетъ богатый горный ландшафтъ съ сценою видѣнія Іезекіилемъ поля полнаго костей (Прор. Іез. гл. 37). Помпеянско-живописный характеръ этой картины сочетается со всѣми особенностями поздневизантійской манеры, хотя строгіе типы еще хранятъ благородныя формы, и сухая, угловатая драпировка имѣетъ много жизни. 40) Миниатюры новаго изобрѣтенія и дурнаго рисунка (въ метафразису на Екклезіаста) съ удлиненіемъ пропорцій, искаженіемъ правилъ перспективы и техническими недостатками. Константинъ Великій на ложѣ; преслѣдованіе бѣгущихъ войскъ Максентія; нахожденіе Креста: Елена сидитъ на тронѣ,

---

горѣ приносящій тельца, проображалъ возвышеніе Креста; Исаія, распаливаемый, представляетъ видъ его, и Юдиель, поднимающая мечъ и пр.

<sup>1)</sup> Известная, указ. выше мозаика триклинія папы Льва въ Латеранѣ, изд. въ соч. Адлеманна.

благословляя, почетная стража залита золотомъ и жемчугомъ; въ Воздвиженіи креста поза Св. Елены съ умиленно наклоненною головою и рѣзкіе жесты присутствующихъ очень неудачны. 41) Къ жизни Гр. Богослова: отъѣздъ его на корабль (фигура Святителя несоразимѣрно велика); посвященіе Святителя въ оградѣ алтаря изъ низкой мраморной балюстрады съ крестами и одною золотою дверью; іоническая колонна съ четверо-конечнымъ греческимъ крестомъ наверху означаетъ храмъ <sup>1)</sup>). Кончина и погребеніе Святителя съ обычною церемоніальною обстановкою.

Заставки и инициалы рукописи также представляютъ новыя формы; первыя являются съ типомъ мелкаго растительнаго орнамента, въ видѣ ковроваго рисунка; или же въ формѣ закругленнаго креста съ гроздями и листовными побѣгами; буквы, въ которыхъ ихъ линейная форма со временемъ превращается въ стволъ растенія, зеленый или голубой, съ золотымъ окаймленіемъ <sup>2)</sup>), украшеннымъ перлами, имѣютъ здѣсь еще простую линейную форму, свойственную IX столѣтію: это тѣже уставныя буквы, но большаго размѣра и золотыя; въ буквѣ *E* помѣщается всегда благословящая рука; иногда стволъ буквы расчлененъ въ видѣ шахматнаго поля; есть буквы въ формѣ рыбы; иногда къ листовному побѣгу внизу буквы подлетаетъ птичка и клюетъ цвѣтки и плоды, изрѣдка буквы въ видѣ птички, клюющей грозди. Обильное развитіе этихъ сюжетовъ увидимъ въ заставкахъ и инициалахъ позднѣйшихъ рукописей; ихъ начало указывается намъ въ разсказахъ о привязанности къ этимъ сценамъ иконоборца Имп. Теофила и другихъ свидѣльствахъ объ общей къ нимъ привязанности Византійцевъ <sup>3)</sup>).

Насколько, при всемъ томъ, эта рукопись Григорія Богослова близко стоитъ въ древне-византійскому искусству, можно

<sup>1)</sup> Рис. въ изд. Séré. Le moyen âge et la renaissance. Miniatures pl. 6.

<sup>2)</sup> Наиболѣе ранній типъ этихъ буквъ находимъ въ греч. Еван. VII или VIII в. библ. Киджи въ Римѣ, R. VII. 52.

<sup>3)</sup> Подъ именемъ *зоографіи* или просто *ζωδια* въ письмѣ Св. Нила къ Олимпіодору, въ соч. Патр. Никифора Antirrhet., въ Spicil. Solesm. Патра, т. IV, стр. 271.

заклѣчить изъ сравненія съ лицевыми кодексами этого Отца Церкви въ XI — XII вѣкахъ. Но такъ какъ единство анализа одного содержанія въ данномъ случаѣ нарушило бы послѣдовательность развитія мысли и формы, то разборъ другихъ рукописей Григорія долженъ быть отдѣленъ и уступить мѣсто лицевой редакціи Библии, сложившейся въ X—XI вв.

Замѣчательный обломокъ древнѣйшей манеры миниатюръ втораго періода, которыхъ редакція или черпаетъ самое содержаніе въ прошедшемъ или вообще носитъ на себѣ характеръ искусства предъидущей эпохи (какъ напр. Пар. Псал. или код. Христини), представляетъ Ватиканскій кодексъ *Октомевса* или Восьмикнижія въ л. въ 2 томахъ № 746, который, будучи еще извѣстенъ Даженкуру, былъ, однакоже, правильно оцѣненъ впервые въ указ. статьѣ пок. Виноградскаго <sup>1)</sup>. Даженкуръ <sup>2)</sup> замѣтилъ только одинъ томъ и считалъ его за сборникъ библейскихъ повѣствованій, тогда какъ два тома рукописи предлагаютъ цѣлое восьмикнижіе съ обильными толкованіями, и притомъ не одного Феодорита. Далѣе, его же заключеніе по курсиву письма, что рукопись принадлежитъ XIV вѣку, всѣми признано нынѣ неправильнымъ, такъ какъ письмо во всякомъ случаѣ не позднѣе XII вѣка. Извѣстносостепенство и античный характеръ миниатюръ этой Библии, наконецъ, Даженкуръ придумалъ объяснить возрожденіемъ искусства въ Греціи, котораго начало онъ относитъ къ XIV вѣку, какъ ни было странно самое предположеніе подобнаго возрожденія на основаніи только одной рукописи. Но лучшимъ опроверженіемъ Даженкура можетъ служить недавно найденная вторая лицевая рукопись Библии въ Ват. библ. № 747, соединяющая восьмикнижіе и книгу Руоъ въ одномъ томѣ и оставшаяся неизвѣстной доселѣ <sup>3)</sup>; этотъ кодексъ, кромѣ письма XI вѣка, представляетъ

<sup>1)</sup> Сбор. Общ. Древне-Рус. Иск. за 1868 г. стр. 137—150.

<sup>2)</sup> Peint. pl. 62.

<sup>3)</sup> Рукопись эта открыта молодымъ нѣмецкимъ археологомъ изъ Лейпцига Ж. П. Рихтеромъ во время его занятій миниатюрами въ библиотекѣ совершенно случайно: ему пришло въ голову спросить номеръ, слѣдующій за 746, чтобы посмотреть, нѣтъ-ли 3-го тома этого нумера. За сообщеніе нумера приносимъ ему здѣсь свою благодарность.

миниатюры совершенно тѣже, что и въ 746-мъ, но роскошно исполненныя въ «миниатюрномъ» жанрѣ XI—XII вѣковъ, который былъ бы совершенно невозможенъ не только въ XIV, но и въ XIII вѣкѣ. вмѣстѣ съ тѣмъ мы находимъ и въ самой техникѣ миниатюръ 746-го код. безусловныя примѣты обыкновеннаго византійскаго рисунка X—XI вв., равно такой же характеръ въ краскахъ и орнаментикѣ. Но въ иныхъ частяхъ иллюстраторъ этой рукописи копировалъ древнѣйшій оригиналъ и потому перенималъ многія техническія стороны его, напр. зеленый, травный фонъ сценъ, вмѣсто натурального, красную каемку и пр., и какъ главнѣйшее наслѣдіе древности — замѣчательныя композиціи миниатюръ, полныя преданій древнехристіанскаго искусства. Въ этомъ подражаніи или копировкѣ легко можно вскрыть широкій стиль оригинала; мѣстами перениманіе его дало работу небрежную, съ характеромъ почти дѣтской мазни; притомъ въ ходѣ иллюминаціи рукописи видна крайняя неровность работы, то тщательной и мелочной, то легкой и грубой. Напротивъ того, въ код. 747 блескъ тщательнаго и мелочнаго исполненія, необыкновенная нѣжность и тонкость красокъ, ярко-свѣтлые тоны и колоритъ ландшафтовъ, блестящая пестрота одеждъ, расцвѣченный голубымъ эфиромъ фонъ, наклонность къ бѣлесоватымъ полутонамъ, — все это соответствуетъ и въ содержаніи нѣсколько сухому, позднему церемониальному представленію, въ которомъ уже значительно изсякла струя древне-византійскаго искусства. вмѣстѣ съ тѣмъ въ этой рукописи обращаетъ на себя вниманіе присутствіе особаго, чуждаго чистому византизму элемента: оно выражается въ привязанности къ зеленому и красному цвѣту, въ отличіе отъ византійскихъ красокъ: розовой и голубой; въ бѣловатомъ тонѣ золота, особенно же въ оригинальныхъ прическахъ и костюмахъ. Правда, эти костюмы изображаются по преимуществу въ сценахъ, дѣйствующихъ на Востоку, но ихъ разнообразіе само по себѣ имѣетъ значеніе въ рѣшеніи вопроса о происхожденіи рукописи. Такъ въ миниатюрахъ, изображающихъ съ начала Библии исторію посланія Аристея къ Филократесу, изображается царь Птоломей со своими писцами-секретарями, архіерей Элеазаръ, циръ у

Птоломея и пр.; костюмы чрезвычайно напоминают мавританскіе, такова напр. корона, головные бѣлыя платки въ родѣ капуць <sup>1)</sup> съ мелкими цвѣтами длинныя бѣлыя рубашки съ широкими рукавами <sup>2)</sup> и съ разноцвѣтными полосками вдоль по полотнищу <sup>3)</sup>, слуги изъ черныхъ мавровъ, красно-черное знамя въ сценѣ столпотворенія и пр. По всему судя, можно было бы вести происхожденіе этой рукописи изъ какой-либо мѣстности, близко знакомой съ арабскою или мавританскою культурою, напр. какъ Сициліи, такъ и Сиріи, а можетъ быть, и самаго Іерусалима. Но при всемъ томъ византійская основа ея съ поздне-греческими фигурами, греческими типами, дандшафтами и всею обстановкою греческихъ миниатюръ на столько непреложна, что не можетъ быть и рѣчи о національности самого художника и принадлежности кодекса византійскому искусству, гдѣ бы онъ ни возникъ.

Приступая къ краткому обзору самыхъ миниатюръ этой редакціи Лицевой Библии, предварительно замѣтимъ, что и новыя взгляды, высказанные о ней и указывающіе на ея древнехристіанскія основы, грѣшатъ вслѣдствіе своей общности. Если справедливо то, что рукопись повторяетъ древній оригиналъ, то все же не оригиналъ IV вѣка: между Вѣнской Библіей и этими рукописями есть много посредствующихъ звеньевъ, а именно: для начальныхъ миниатюръ Бытія и вѣсть книги «Левитъ» (съ изображеніями Скинии, утвари священной и пр.) можно указать древнія рукописи и миниатюры, подобныя кодексу Босмы Индів. или близкими къ нему; тоже для исторіи жизни патріарховъ; но исторія Іосифа уже пользуется образцомъ позднѣйшимъ, или сочиняетъ вновь; напротивъ того, для исторіи Моисея и Исхода Израильтянъ ил-

<sup>1)</sup> Weiss, *Kostümkunde, Araber* p. 232.

<sup>2)</sup> *Ib.* p. 235, о рубашкѣ полосатой и каштанѣ съ широкими рукавами; рис. 118—обращикъ восточной матеріи съ мелкими цвѣточками, одинаковой съ фигурами код. 747 на л. 35 и др.

<sup>3)</sup> Эти полосатыя тунники двухъ цвѣтовъ (краснаго и зеленаго) не носили ли названіе *δὶβαρος* — матерія, описываемая въ соч. Francisque Michel; *Recherches sur les étoffes etc.*, I p. 250; см. Unger, *Byz. Kunst*, въ *Encykl.* v. Ersch. u. Gr. Th. 85 p. 60.

люстраторъ, видимо, имѣлъ готовныя композиціи въ извѣстныхъ сценахъ, потому что, покидая свою хроническую манеру, онъ сводитъ мѣстами разсказъ къ драматической цѣльной сценѣ. Далѣе, кромѣ древне-христіанскихъ преданій въ рисункѣ, типахъ и символическихъ представленіяхъ и олицетвореніяхъ, рукопись предлагаетъ много новаго въ той же символической сферѣ, сложившагося уже въ направленіи и идеяхъ Толковыхъ Псалтырей.

Первыя миниатюры представляютъ намъ подробный эпическій разсказъ творенія; особый интересъ имѣетъ символическое изображеніе дня и ночи въ видѣ женской и мужской фигуръ съ небеснымъ покрываломъ надъ головою, на темномъ и на голубомъ фонѣ. Адамъ, приподымающійся съ земли, послѣ того, какъ благословляющая Десница надѣлила тѣло духомъ жизни, представляетъ переводъ замѣчательный тѣмъ, что онъ является затѣмъ во фрескахъ Паоло Уччелло въ монастырѣ Маріи Новеллы во Флоренціи; отсюда уже перенесенъ въ знаменитую композицію Микель-Анджело въ Сикстинской капеллѣ. Всѣ сцены общенія Бога съ первыми человѣками изображаются въ миниатюрахъ среди прелестныхъ пейзажей рая, и мелкое изящество работы въ код. 747 напоминаетъ западныя иллюстраціи XV вѣка. Въ Грѣхопадѣніи змѣя изображается въ видѣ дракона на львиномъ тѣлѣ: это буквальное пониманіе того изреченія въ проклятіи змѣя Богомъ, по которому онъ долженъ ходить на чревѣ своемъ (Быт. III, 14) существовало, по мнѣнію Пипера, до V вѣка<sup>1)</sup>; въ слѣдующей затѣмъ сценѣ, гдѣ представлено наглядно проклятіе, змѣиное тѣло спазывается съ верха четвероногаго туловища и ползетъ у ногъ прародителей. Подобная же сцена изображена въ мозаикахъ собора Монреале конца XII вѣка, слѣдовательно, пониманіе это еще существовало и даже было узаконено искусству, такъ какъ эти мозаики воспроизводятъ лишь типическіе переводы<sup>2)</sup>.

Въ сценѣ смерти Авеля онъ изображается въ той же позѣ, что и въ большой миниатюрѣ Космы Ват. Каинъ также пред-

<sup>1)</sup> Ст. Виноградскаго стр. 145.

<sup>2)</sup> Gravina, Duomo di Monreale. fol. 1859.



ставленъ юнымъ мальчикомъ въ розовомъ хитонѣ, по темно-коричневомъ гиматіи; выслушавъ судъ Божій, онъ уходитъ плача, и вся дѣтская манера напоминаетъ классическій образецъ, подобный Вѣнской Библии, гдѣ библейскіе сюжеты представлены, какъ наивная эпическая хроника въ поздне-римскомъ натуралистическомъ вкусѣ. Согласно апокриическому развитію образныхъ словъ Библии (Бытія, IV, 23), Каина убиваетъ затѣмъ Ламехъ, великанъ, правнукъ его, въ лѣсу по причинѣ слѣпоты своей.

Въ изображеніи первого астронома <sup>1)</sup> Эноха съ «отворачивающагося отъ него смертью» (см. мин. Ват. Космы), на землѣ рядомъ представлены гробы, а въ небѣ шествуютъ 12 знаковъ зодіака съ атрибутами въ видѣ фигуръ по грудь, въ поздне-византійскихъ типахъ. Слѣдуетъ рядъ сценъ новаго сочиненія, правда, въ искусныхъ еще условіяхъ композиціи, но съ замѣтнымъ паденіемъ въ типахъ и поздними византійскими костюмами; таково напр. изображеніе сыновъ Сиеовыхъ, брачащихся съ дочерьми человѣческими; по сторонамъ почтенный старецъ Сиеъ и обросшая понурая фигура пустытника Каина; дѣтски намалеванныя фигуры гигантовъ и пр.,—сцены безусловно чужды древнихъ образцовъ.

Напротивъ того, древняя манера видна въ сценахъ исторіи Ноя и потопа: завѣтъ Божій съ человѣками выраженъ въ фигурахъ дня и ночи, вѣчно вращающихся кругъ лѣтъ съ четырьмя временами года, представленными въ натуралистической манерѣ: сѣятель—весною, женщина собирающая цвѣты лѣтомъ, жнецъ осенью и грѣбущійся зимою у огня рабъ въ мѣховой накидеѣ напоминаютъ всего болѣе описанныя нами миниатюры Календаря Константина; эти сцены изъ жизни Ноя вновь имѣютъ и фонъ травный или небесный. Сцена Ноева оубяненія можетъ служить образцомъ античной манеры въ композиціи и подробностяхъ: трое юношей, взявшись за руки, даютъ виноградъ въ прессуарахъ, около которыхъ сидитъ, упиваясь, Ной; справа сцена посмѣянія.

Слѣдуютъ вновь пустыя и безсодержательныя сцены бесѣдъ,

---

<sup>1)</sup> Dictionnaire des apocryphes, publié par l'abbé Migne, II p. 226, см. также liste alphabétique: Enoch.

поученій, жизни Ноева потомства и пр. Нѣкоторый интерес по живописи и драматизму представляетъ столпотвореніе, въ которомъ являются уже разные народности въ пестрыхъ костюмахъ.

Авраамъ изображается уже слѣпымъ старцемъ, а его исторія полна многихъ грубыхъ наивностей въ сценахъ съ Агарью и обрѣзаніи. Египетскій царь изображенъ арабомъ. Въ сценѣ Авраамова гостепріимства трое странниковъ представлены ангелами, а подь столомъ, за которымъ они сидятъ, нарисованъ быкъ лежащій, такъ какъ Авраамъ былъ богатъ стадами: символическій смыслъ уже смѣнился историческимъ характеромъ: въ окнѣ башенки видна Сарра, подслушивающая. Обѣтованіе Бога Аврааму и Саррѣ изображено уже въ видѣ Христа, ихъ благословляющаго среди двухъ зданій,—композиція поздневизантійскаго типа, какъ прототипъ западныхъ «конверсацій».

Въ исторіи Мельхиседека замѣчательная (въ обоихъ кодексахъ) миниатюра: вверху, за горами видны по полю двѣ фигуры: одна въ позѣ молящейся, воздѣвъ руки къ Десницѣ, видимой въ небѣ,—Авраамъ, другая справа, представляетъ старца нагаго съ длинною бородою и обросшаго волосами,—въ типѣ отшельника, правою рукою онъ благословляетъ, обращаясь къ Аврааму; слѣва надпись: *η του Μελχισεδὲχ πρὸς Ἀβραὰμ φανέρωσις*. Ниже подь горою Авраамъ со спутниками и Мельхиседекъ съ двумя царями; оба обращаются другъ къ другу съ жестомъ греческаго благословенія; царь Мельхиседекъ въ одеждѣ священника, т. е. въ стихарѣ и ризѣ — фелони, застегнутой на груди, а на головѣ царская діадема, надпись: *ὅδε καὶ Ἀβραὰμ καὶ σβλον*. Такимъ образомъ мы находимъ здѣсь буквальную иллюстрацію апокрифическаго сказанія, сложившагося очень рано по поводу изреченія Ап. Павла и мистическаго значенія Мельхиседека въ древнехристіанской церкви. Сказаніе это было записано Аѳанасіемъ Александрійскимъ и потому получило значеніе во всей богословско-поучительной литературѣ <sup>1)</sup>; оно передаетъ, что Мельхи-

---

<sup>1)</sup> См. *Fabricsius Cod. apocr. Vet. Test.*, t. I, p. 311 Sq. *Athanasii Alex. edit. Montfaucon.* t. 3, p. 239. *Migne Dictionnaire des apocryphes*, II p. 584.

седекъ былъ сынъ царя Салимскаго, грека и идолопоклонника, поглощеннаго со всѣмъ народомъ своимъ по молитвѣ обращеннаго къ истинной вѣрѣ сына; но послѣ этого самъ юноша ушелъ на гору Фаворъ и жилъ тамъ въ лѣсу какъ звѣрь. И былъ Аврааму черезъ 7 лѣтъ гласъ Божій, повелѣвавшій итти на Фаворъ и вызвать тамъ человека Божія, — остричь ему волосы и ногти, одѣть его въ пышныя одежды и попросить у него благословенія. И такъ было. Сказаніе добавляло затѣмъ, что при встрѣчѣ, затѣмъ происшедшей, было у Авраама 318 спутниковъ, какъ 318 епископовъ было на Никейскомъ Соборѣ <sup>1)</sup>.

Грубымъ натурализмомъ отличаются миниатюры, изображающія дочерей Лота, ихъ роды (родильница сидитъ на лавкѣ, а бабка вынимаетъ у нея ребенка), и пр. Въ подробныхъ же иллюстраціяхъ исторіи Исаака миниатюра окончательно нисходитъ къ роли забавной, развлекающей игры, уничтожающей всякое значеніе высокаго сюжета: наивный рисовальщикъ пишетъ дорожныя сцены, брачныя переговоры, любовь, рожденіе дѣтей, бесѣду и пр., все это въ небрежной манерѣ, хотя и сохраняющей еще особенности чистаго стиля XI в. въ свѣтлыхъ краскахъ, сильныхъ живкахъ и мелочной обработкѣ подробностей; но всѣ позы и жесты утомительно однообразны, и ихъ благочестивый характеръ напоминаетъ дурной вкусъ миниатюръ XIII в. Подобнаго же рода и миниатюры изъ исторіи Іакова и Іосифа, но послѣднія, видимо, копируютъ въ грубой мазнѣ картинокъ древній оригиналъ; Іосифъ умираетъ юнымъ, согласно съ обычаемъ византійской идеализаціи патриарховъ.

Явное улучшение стиля и работы представляетъ жизнь Моисея; самъ онъ сначала изображается въ видѣ розоваго мальчика, потомъ цвѣтущимъ юношею. Замѣчательно, что если первыя сцены отличаются изяществомъ рисунка и колорита X,—XI вв.,

---

<sup>1)</sup> Въ Русской Палатѣ Синод. Библ. № 210, 1477 г. вставлено на стр. 77 «Аванасія отца нашего пастуха слово о Мелхисеидѣ», и вѣнчикъ изображаетъ лѣснаго человека передъ ангеломъ, который помазуетъ его какъ іерея и уставника безкровной жертвы.

то «язвы» египетскія отличаются грубостью и намалеваны безъ дальнихъ околичностей надъ Фараономъ, прибѣгающимъ къ зашитъ Моисея.

Переходъ черезъ Черное море, какъ извѣсто, копируетъ древнюю миниатюру со всѣми олицетвореніями въ код. 746<sup>1)</sup>, а въ 747 аллегорическихъ фигуръ уже нѣтъ; классическій танецъ Маріамъ съ тремя дѣвицами сохраненъ въ обоихъ кодексахъ; но въ 747 танцу приданъ болѣе характеръ изступленнаго экстаза. Въ сценахъ на Синаѣ громы изображены въ видѣ харь.

Но самое замѣчательное воспроизведеніе древняго рисунка представляетъ книга Исуса Навина, съ миниатюрами, столь близкими къ знаменитому свитку, какъ будто бы онѣ были его копією; небрежное исполненіе сложныхъ рисунковъ соотвѣтствуетъ копировкѣ; въ код. 747-мъ оно лучше, но олицетвореній почти вовсе нѣтъ. Самъ І. Навинъ въ концѣ книги изображается сѣдымъ, что ясно указываетъ на идеальность въ юномъ типѣ Моисея.

Книга Судей, по понятному отсутствію религіознаго интереса ея иллюстрацій и слѣдовательно древняго оригинала, вновь представляетъ жалкую мазню.

Въ заключеніе этого очерка главнѣйшихъ сторонъ двухъ кодексовъ Библии, должно замѣтить, что оцѣнка ихъ значенія, данная Виноградскимъ, погрѣшаетъ лишь въ двухъ пунктахъ: приписывая древнехристіанскому оригиналу кодекса тѣ сцены, въ которыхъ изобрѣтеніе и особенно типы, несомнѣнно, поздневизантійскаго характера, и усваивая приѣмъ Ваагена, объясняющій неровность стиля и исполненія рисунковъ участіемъ нѣсколькихъ миниатюристовъ. Эта неровность съ большими основаніями опредѣляется оригиналами, по которымъ составлялась редакція лицевой Библии въ эпоху отъ VIII—IX стол., а потомъ и самыя копіи этой редакціи съ X по XII вѣкъ.

Отрывокъ той же редакціи иллюстрированной Библии представляетъ рукопись *Толковой Библии* Аѳонскаго монастыря Ва-

---

<sup>1)</sup> На л. 444, 445 обор., 448, 449 об., 450 об. на л. 442 изображена даже сцена съ барельефомъ, что въ свиткѣ, въ сценахъ бѣгства соглядатаевъ.

топеда № 1, XI стол. <sup>1)</sup>), содержащая въ себѣ in 8<sup>о</sup> книги: Левить по книгу Руоѣ включительно; мелкія виньетки съ крошечными фигурами иллюстрируютъ сюжеты въ той же манерѣ, что и Vat. Осмиивнижія, а многія композиціи представляютъ замѣчательное съ ними сходство; но при мелочной отдѣлкѣ, изобрѣтеніе страдаетъ утомительнымъ однообразіемъ условныхъ церемоніальныхъ позъ и отсутствіемъ выраженія. Несеніе ковчега представлено въ 12 квадратныхъ поляхъ, согласно числу колѣпъ Израилевыхъ, съ воинами, изображенными въ античныхъ туникахъ по грудь, — миниатюра, скопированная съ древней. Книги Левить, числѣ и пр. по обычаю полны иллюстрацій еврейской церковной утвари, обрядовъ и пр., при чемъ повторяются рисунки Космы. Въ книгѣ Ис. Навина мы видимъ схематическое сокращеніе все тѣхъ же рисунковъ, съ олицетвореніями напр. въ сценѣ созданія жертвенника Богу божество съ рогомъ изобилія (л. 337, 340 и др.) и пр.; тоже слѣдуетъ замѣтить и о костюмахъ.

Библи. Аеоп.  
и — рѣ Ватоп.  
и — ела № 1.

Начало же этой лицевой редакціи Библии сохранено въ двухъ листахъ миниатюръ (всего 8 рис.) греческаго кодекса Библии (Пятикнижіе Моисея, книга Ис. Навина, Руоѣ) in 4<sup>о</sup>, XI в., въ Лаврентіанской библиотекѣ во Флоренціи Plut. V, cod. 38 <sup>2)</sup>); блестящая мелочною отдѣлкою и яркою свѣжестью красокъ техника миниатюръ соотвѣтствуетъ самому выбору сюжетовъ: твореніе земли и неба, животныхъ, человѣковъ и ихъ райская жизнь до грѣхонаденія включительно; микроскопическій жанръ живописи пригодился здѣсь для передачи множества деталей и пестроты райскаго пейзажа. Миологическіе кони и чудовища моря, боги четырехъ вѣтровъ въ различныхъ возрастахъ и типахъ, помѣщенные притомъ въ золотыхъ медальонахъ, и съ другой стороны букваль-

Библия Лавр.  
библия Plut. V;  
cod. 38.

<sup>1)</sup> Въ альбомѣ Севастьянова, т. 46-й, стр. 4 — 66, въ Христіанскомъ Музеѣ Имп. Академіи художествъ.

<sup>2)</sup> Описана въ статьѣ Румора о началахъ итал. живописи, помѣщ. въ Kunstblatt. 1821, гдѣ приложенъ рис. одной изъ миниатюръ. Въ его же Italienische Forschungen I р 30<sup>8</sup> рпш. эта приводится какъ частное доказательство того положенія, что византійское искусство отличалось отъ западнаго и вліяло на него техническимъ совершенствомъ.

ное изображеніе Ветхаго деньми, ангельскихъ сонмовъ и пр. представляеть обычное соединеніе античнаго и поздневизантійскаго.

Миніатура сотворенія человѣка развиваетъ далѣе вышеописанную художественную мысль: Адамъ лежитъ простертый на землѣ, но отъ Десницы на него падаютъ лучи, и онъ приподымается; твореніе Евы совершается также исходящимъ лучемъ.

Но въ общей исторіи искусства эта редація Лицевой Библии имѣеть особенное значеніе потому, что она въ XII — XIII стол. является воспроизведенною въ византійскихъ мозаикахъ Италіи: по крайней мѣрѣ, общій характеръ библейскихъ сюжетовъ ихъ, несомнѣнно, сложился въ области миніатуры. Мы встрѣчаемъ здѣсь тотъ же предпочтительный выборъ Бытія, или Пятикнижія Моисеева и Восьмикнижія: мозаическія изображенія изъ Ветхаго Завѣта на стѣнахъ главнаго нефа въ Палатинской Капеллѣ Палермо 1143 г. и въ соборѣ Монреале 1182 г. оканчиваются одинаково сценою борьбы Іакова съ Богомъ (Бытія гл. 32); въ атриумѣ, обходящемъ съ зап. и сѣв. сторонъ церковь Св. Марка въ Венеціи, серія мозаикъ Ветхаго Завѣта оканчивается изведеніемъ воды въ пустынь <sup>1)</sup>. Въ ц. Св. Павла за стѣнами въ Сполето <sup>2)</sup> фрески изображаютъ райскую жизнь и изгнаніе изъ рая человѣковъ, сходно съ описанною нами рукописью. Фрески баптистерія въ Падуѣ, росписи конца XIV в., изображаютъ событія Ветхаго Завѣта до борьбы Іакова включительно <sup>3)</sup>. Между тѣмъ греческій подлинникъ или Ерминія Діонисія Фурнографіота <sup>4)</sup> представляеть въ своей иллюстраціи Библии всего менѣе сценъ изъ этой ея части, такъ что въ немъ приходится не болѣе половины сценъ, представленныхъ въ церкви Св. Марка, да

---

<sup>1)</sup> Рисунки и описаніе этихъ мозаикъ см. въ изданіяхъ: *Gravina Il duomo di Monreale*. 2 vol. in fol. 1859. *Buscemi*. Notizie della Basilica di S. Pietro. 1840. 4°. *Meschinello*. La chiesa ducale di S. Marco. III vol. Ven. 1753.

<sup>2)</sup> Crowe u. Cavalcaselle, I стр. 71, 72 прим. 53.

<sup>3)</sup> Förster, Gesch. d. ital. Kunst. II, стр. 497.

<sup>4)</sup> Изд. *Didron Manuel d'iconographie etc.* 1845. Нѣм. изд. Шеера *Handbuch d. Mal.* 1855. Русскій переводъ Арх. Порейрія въ трудахъ Киев. Дух. Академіи за 1868 г.

и то значительная ихъ часть представляетъ или другіе сюжеты, или избираетъ иные моменты въ сюжетахъ одинаковыхъ. Мы уже имѣли случай замѣтить, что древнехристіанское искусство интересуется по преимуществу книгою Бытія и служитъ поэтому образцомъ для миниатюры и византійскихъ мозаикъ. Напротивъ того, главнѣйшій интересъ подлинника тяготеетъ къ книгѣ Судей, исторіи Давида и Соломона, Пророкамъ—изъ древней же библейской исторіи взяты по преимуществу сцены символично-пророческаго характера: три ангела у Авраама, Завѣтъ, изъ исторіи Иакова только виднѣе лѣствицы. Связь этихъ мозаикъ съ миниатюрами указывается и общими чертами въ ихъ содержаніи, манерѣ представленія, изобрѣтеніи и типахъ: таже утомительная подробность хроническаго разсказа, особенно выказывающаяся въ мозаикахъ Марка, гдѣ одно событіе представляется во всѣ его моменты: сначала напр. Ной пьющій и скачущій въ опьянѣніи, затѣмъ посмѣяніе Хама и поступокъ братьевъ; или: Богъ призываетъ Каина сидящаго въ раздумьи на скалѣ и слова Бога къ нему; много подобныхъ случаевъ въ исторіи Іосифа. Отсюда—отсутствіе драматизма и идеальныхъ сценъ подобныхъ тѣмъ, которыя были созданы древнехристіанскимъ искусствомъ какъ иконографическія композиціи: Переходъ черезъ Черное море, Изведеніе воды въ пустынѣ, Грѣхопаденіе съ эмблемами труда и пр. Мозаика, также какъ и миниатюра, пытается замѣнить эту бѣдность художественнаго изобрѣтенія буквеннымъ воспроизведеніемъ текста, а также и тѣмъ натурализмомъ въ представленіи, который, не касаясь самой идеи событія, или иконографическихъ типовъ, ищетъ оживить сюжетъ внесеніемъ натуральности въ подробности и сложной обстановкѣ, хотя, конечно, не позволяетъ себѣ низвести эту обстановку до представленія окружающей современной дѣйствительности: подъ архитектурнымъ фономъ этотъ натурализмъ всегда разумѣетъ причудливую игру небывалыхъ формъ, а въ реальности костюмовъ ограничивается мелочами, напр. шапками, сапожками и пр. сохраняя по прежнему традиціонныя, уже бессмысленныя формы. Адамъ и Ева (моз. Марка), лежа на постели, обнимаются: надпись *crescite* и пр.; далѣе Евѣ подаютъ ребенка

Каина, въ сторонѣ слуга держитъ сосудъ съ водою; надпись *hic reperit*. Или: Богъ повелѣваетъ Аврааму итти въ Ханаанъ, и вотъ мозаика представляетъ разнообразныя приготовления къ отъѣзду; самое обрѣзаніе представляется еще реальнѣе, чѣмъ въ миниатюрахъ, гдѣ находишь лишь рядъ фигуръ съ плаксивыми гримасами: здѣсь производится самая операція, и по сторонамъ обрѣзаемаго стоятъ женскіе члены семьи и утѣшаютъ его, обнимая и удерживая за руки. Адамъ сотворенный поднимается отъ земли, когда на него падаетъ свѣтъ отъ Бога (Монреале). Мы находимъ въ этихъ мозаикахъ затѣмъ тѣже апокрипическіе сюжеты (Ламехъ, змѣй четвероногий), тоже пристрастіе къ поученію, ту же поздне-византійскую символику риторическаго склада: рѣка Нилъ; четыре райскія рѣки, привѣтствующія Бога; вѣчная гора Сіонъ, Богомъ созданная, съ юнымъ Эммануиломъ и сонмомъ ангеловъ. Стоитъ рядомъ со столпомъ Вавилонскимъ, который валится, и отъ котораго въ четыре края свѣта расходятся четыре группы народовъ (моз. Марка). И рисунокъ представляетъ прямое перенесеніе миниатюрной композиціи на мозаику, что при большихъ размѣрахъ даетъ нерѣдко самыя неуклюжія формы: Ной изъ ковчега прямо шагаетъ на Араратъ. Замѣтимъ, наконецъ, что и всѣ современныя мелкія издѣлія: эмали и рельефъ дверей повторяютъ тѣ же самыя сцены: алтарный образъ Салернскаго собора (*palitotto*) изъ слоновой кости, XI в. представляетъ также сюжеты Бытія, до потопа включительно, въ переводѣ очень близкомъ къ миниатюрамъ<sup>1)</sup>. На двери въ соборѣ Монреале въ схематически сокращенной формѣ изображены эти же переводы: твореніе Адама завершается прикосновеніемъ Десницы Бога; *Eva servet Adam*; она носитъ корзины, рождаетъ Каина и Авеля и кормитъ ихъ, это тотъ же византійскій натурализмъ, хотя Шнаазе<sup>2)</sup>, вслѣдъ за мѣстными археологами Южной Италіи и полагаетъ найти въ этой двери какое-то новое движеніе противъ чистыхъ византій-

<sup>1)</sup> Рис. и описаніе у Salazaro, *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale del IV al XII s.* Napoli, 1874 5 fasc. стр. 33 слѣд.

<sup>2)</sup> L. с. VII, стр. 560.



скихъ произведеній. Возражая противъ подобныхъ тенденціозныхъ или апіорныхъ преувеличеній, мы, однакоже, не полагаемъ, что всѣ эти мозаики и другіе памятники монументальнаго и мелкаго искусства Италіи суть произведенія собственно византійскаго искусства: это работы мѣстныхъ мастеровъ по греческимъ образцамъ. Но — скажемъ вкратцѣ — это обстоятельство только увеличиваетъ значеніе византійскаго вліянія на западное искусство, переводя самый вопросъ о вліяніи на реальную почву.

Помимо этого отдѣла традиціонныхъ редакцій лицевыхъ Псалтырей, Библій и сборниковъ, вторая эпоха византійскаго искусства представила въ миниатюрѣ и новыя самостоятельныя продукты. Подчиняясь общему поучительному направленію, эта дѣятельность сосредоточила свой спеціальнй интересъ на слѣдующихъ отдѣлахъ богословской литературы: 1) сочиненіяхъ главнѣйшихъ Отцовъ Церкви и Святителей, наиболѣе чтимыхъ въ церкви греческой: Григорія Богослова, Іоанна Златоуста; миниатюрная редакція ихъ сложилась въ IX вѣкѣ; 2) собраніяхъ Житій Святыхъ какъ въ Минеяхъ или Святцахъ (первый Менологій относится къ X вѣку), такъ въ Сборникахъ и изложеніи Симеона Метафраста, составленномъ въ началѣ X стол. и впоследствии иллюстрированномъ; 3) поучительныхъ сочиненіяхъ духовныхъ лицъ, какъ напр.: Лѣтвицы райской Іоанна Климака, Гомилии о Св. Дѣвѣ монаха Іакова — относящихся къ XI — XII вв., 4) иллюстраціи Евангелій съ изображеніемъ событій евангельскихъ, а также и всего Новаго Завѣта и 5) собственно лицевыхъ Евангеліяхъ, т. е. Евангеліяхъ, украшенныхъ изображениями 4 Евангелистовъ; сюда же относятся немногія рукописи Апостольскихъ Посланій и Пророчествъ съ изображеніями авторовъ. Важнѣйшими отдѣлами являются первые три: послѣдніе два, хотя и представляютъ много кодексовъ различныхъ эпохъ, мало самостоятельны въ самомъ сложеніи редакцій и потому въ исторіи періода должны занимать и по мѣсту, и по значенію послѣднее мѣсто.

Блестящая рукопись Григорія Б. Пар. Библия (№ 510) осталась какъ бы безъ подражанія впоследствии, — по крайней мѣрѣ, позднѣйшая иллюстрація словъ его воспользовалась изъ нея очень

немногимъ для лицевой редакціи, бывшей въ ходу. При этомъ даже рукописи, ближайшія къ описанному кодексу по эпохѣ, XI в. или начала XII в. оказываются ушедшими дальше отъ ея иконографическаго склада, чѣмъ иные кодексы XII и XIII вѣковъ. Всѣ они пользуются взаимнѣ образцами уже посредствующими, какъ напр. рукописями Миней Лицевыхъ, Житій и др.

Кодексъ Гринг.  
Нац. Париж.  
Нац. Библ.  
№ 548.

Важнѣе другихъ въ иконографическомъ и художественномъ отношеніяхъ является кодексъ той же Париж. Нац. Библиотеки Проповѣдей Гр. Богослова за № 543 въ четв. Роскошная орнаментика разсыпала всюду прелестныя заставки, а въ нихъ орнаментальные кресты, цвѣты и листву, свѣтильники и корзины; на верху всякой заставки (какъ это обыкновенно дѣлается для украшенія аркадъ канонствъ) по сторонамъ причудливаго фонтана, бьющаго изъ фигурнаго креста въ свѣтлый водоемъ и явно изображающаго источникъ воды живой, собраны различныя животныя и птицы, изъ которыхъ по преимуществу, однакоже избираются также отличающіяся пестротой красокъ: перепелки, павлины, тигры и пр. Самыя миниатюры помѣщены на 13 листахъ по двѣ на каждомъ и окружены всегда широкою рамкою, также орнаментированною вѣстчатымъ рисункомъ съ листвою, птичками, звѣрями и пр.

Къ 1-й рѣчи на Пасху—Воскресеніе: Христосъ въ огненномъ хитонѣ, подобно Ангелу Господню, на крыльяхъ <sup>1)</sup> спустился въ адъ, гдѣ его встрѣчаютъ съ мольбами ветхозавѣтные праведники, томящіеся въ узахъ. Ко 2-й рѣчи на Пасху Ангель Господень со свиткомъ распущеннымъ (какъ у Христа въ Вознесеніи въ древне-христіанскомъ искусствѣ, означаетъ откровеніе Новаго Заветъа) несетъ въ голубой круглой славѣ (ореолѣ), сопровождаемый тьмою Ангеловъ: Вознесеніе. Ангель Господень, слетѣвъ въ мракъ адовой бездны, налагаетъ цѣпи на діавола; по сторонамъ встаютъ изъ гробовъ мертвые, до пояса въ пестрыхъ саванахъ.

---

<sup>1)</sup> Эта прибавка крыльевъ Христу воскресшему есть явленіе совершенно случайное и въ иконографіи уродливое. Символическій элементъ упалъ здѣсь до самаго низкаго рефлексъа.

Та-же рефлексивная символика на Пятидесятницу: Григорій В. съ пресвитерами и діаконами на Пятидесятницу, преклоняясь передъ престоломъ или аналоемъ изъ зеленого мрамора на одной ножкѣ, совершаетъ служеніе; семь священниковъ суть семь даровъ Св. Духа<sup>1)</sup>. На Рождество: по ирмосу: «Христосъ рождается, славите» и пр. (соотвѣтствіе Пс. 95) сочиненная сложная композиція Рождества Христова съ пастухами и ангелами благоговѣствующими, волхвами и ангелами славословящими и пр., усвоенная искусствомъ въ X вѣкѣ, о которой упоминаетъ I. Дамаскинъ. Твореніе Адама—символическая параллель, заимствованная изъ код. 510 (начало рѣчи); Адамъ и Ева здѣсь, дѣйствительно, не имѣютъ пупа, какъ не рожденные, и пола, какъ не согрѣшившіе,—не важная и не постоянная подробность поздневизантійскаго искусства, которую слишкомъ обобщилъ Дидронъ<sup>2)</sup>. Кромѣ этого имѣемъ нѣсколько церемоніальныхъ сюжетовъ: поставленіе на еп. каедру, блаженная кончина Аѳанасія, проповѣди Григорія В.,<sup>3)</sup> и также нѣсколько копій наименѣе интересныхъ историческихъ сценъ изъ код. 510: исторія Кипріана, Маккавеевъ и т. д. Этотъ обзоръ достаточно указываетъ, до какого глубокаго внутренняго паденія дошло искусство, лишившееся свѣжаго творчества и задачъ серьезныхъ и высокихъ; вмѣсто живописи истинно исторической, эти богатые образы рѣчи, не дали ничего, кромѣ банальной иллюстраціи и развлеченія зрителя церемоніальными пустыми сценами. Недостатки письма выступаютъ тѣмъ сильнѣе, чѣмъ ничтожнѣе содержаніе: гористый ландшафтъ по шаблону съ полосками цвѣтовъ безъ всякихъ измѣненій; группировки не существуютъ; пропорціи уродливы, что и необходимо при крошечныхъ фигурахъ;

---

<sup>1)</sup> О символическомъ празднованіи Пятидес. см. ст. Felix Clément, *Ann. arch.* XI, p. 10 слд.

<sup>2)</sup> *Manuel d'iconographie* p. 78. Прим.

<sup>3)</sup> Святитель изображается всегда въ такъ наз. *πολυτάριον* епископская едлонъ, см. Симеона Солунскаго у Гоар, *Euchol. gr.* стр. 113. Du Cange v. *Glossar. gr. tab.* VIII v.

жесты, позы и движения или деревянные или неприятно рѣзки<sup>1)</sup>. Любопытны лишь заглавные буквы очень хитрой работы, какъ первый опытъ новой орнаментации ихъ сюжетами, заимствованными въ самомъ же кодексъ: Воскресенія, Святителя съ ангеломъ и пр., при чемъ, въ отличіе отъ сѣверной антропоморфической формы, фигура входитъ въ очертаніе буквы.

Риз. Григорія  
№ 550 въ  
Пар. Нац. Б.

Гораздо выше въ иконографическомъ отношеніи и важнѣе въ исторіи миниатюры стоитъ третья греческая рукопись Париж. Нац. Библ., содержащая избранныя рѣчи Григорія Богослова, въ четв., № 550. Этотъ кодексъ также, если не болѣе еще, богато изукрашенъ, какъ и №543, и характеризуетъ жалкую манеру крохотныхъ фигурокъ также хорошо какъ и эта рукопись; но такъ какъ эта рукопись значительно позднѣе, а именно по приписи принадлежитъ 1262 году, то и не возбудила къ себѣ особаго вниманія. Между тѣмъ она заслуживала этого вниманія ради интересовъ содержанія. Миниатюры въ ней помѣщаются въ заставкахъ, также въ аркадахъ, портиковъ или широкихъ разубранныхъ различными хитроплетеніями рамкахъ, которыя имѣютъ много сходства съ арабесками Альгамбры; сюжетъ играетъ роль побочную. Съ другой стороны въ миниатюрахъ, размѣщенныхъ въ поляхъ мелкихъ и всегда покрытыхъ золотымъ фономъ, есть много иконописнаго характера; въ одно и то же время миниатюра стремится превратиться въ картину и сохранить значеніе и важность иконы. Этотъ характеръ не измѣняется отъ того, что около виньетки, обыкновенно съ боковъ, вверху или внизу, изображаются животныя: львы и леопарды, грифоны крылатые, лисы и бараны попарно, даже охота на медвѣдя и т. п., или борьба мирныхъ животныхъ съ хищниками, въ чемъ иногда, быть можетъ, есть и символическая связь съ сюжетомъ рѣчи (напр. волки и грифоны къ рѣчи на Юліана)<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Лабартъ, очевидно, былъ подкупленъ блескомъ этого жанра; онъ находитъ даже много выраженія въ фигурахъ: онъ говоритъ (?) по его словамъ; онъ видитъ попытки къ анатомической правильности (!) фигуръ и пр. *Histoire d. a. ind.* III стр. 56.

<sup>2)</sup> Для противниковъ символическаго объясненія этихъ орнаментовъ замѣтимъ, что звѣрная орнаментика могла имѣть здѣсь одну общую мысль:

Затѣмъ къ этой же декорациі относятся и символическія пальмы, отягченныя плодами, которые вкдюють птицы, и замѣчательныя по своимъ сюжетамъ заглавныя буквы. Эти послѣднія по большей части представляютъ схематическое сокращеніе тѣхъ же иллюстрацій текста: Сошествія Св. Духа; Василій Вел. на одрѣ и Святитель съ вадиломъ (буква е), Крещеніе и пр. Но есть также инициалы, которыхъ звѣринныя формы наука привыкла встрѣчать доселѣ въ рукописяхъ средневѣковой сѣверной Европы: леопардъ съ поднятою лапою, нагая фигура на драконѣ съ вѣнкомъ, животныя и птицы сплетшіяся въ причудливыхъ группахъ, смотря по очертанію буквы, борьба двухъ фигуръ и т. п., — однимъ словомъ, вполне развитые элементы той звѣриной, фантастической орнаментациі, которую наука археологіи обобщала доселѣ, какъ явленіе спеціально западнаго искусства и произвольно окрестило именемъ «стиля романскаго». Между тѣмъ, среди этихъ фигуръ мы находимъ, пожалуй, даже прототипъ (ибо откуда же иначе было заимствованіе) фантастическаго полета Александра Македонскаго на небо, недавно бывшаго предметомъ ученыхъ изслѣдованій <sup>1)</sup> по скульптурамъ средневѣковыхъ соборовъ: а именно мы видимъ двѣ фигуры, которыя, обнявшись, поднимаются на орлахъ запряженныхъ въ колесницу; вверху улетаеть еще фигура, — по всему судя, это образъ символическаго переселенія души въ рай <sup>2)</sup>. Сходство съ средневѣковыми скульптурами даютъ Сирены, олицетворенія вѣтровъ и пр., а также и сцены быта: качели, лазаніе по деревьямъ. Подобный символизмъ содержать въ себѣ и самыя миниатюры. Изъ нихъ, конечно, почти

---

изображеніе пороковъ и добродѣтелей, и нѣтъ нужды непремѣнно въ каждой детали видѣть символъ. «Физиологи» шли съ Востока, изъ Александріи, черезъ Сирію и Византію на Западъ (см. *Pitra Spicil. Solesm.*, t. III p. LV, LXI sq.). Въ соч. Кайе *Mélanges d'arch.* II изд. армянскій Бестиарій въ переводѣ, стр. 106 сл.

<sup>1)</sup> *Cahier, Nouveaux mélanges d'archeologie*, P. 1874 in 4° p. 165—180. *Annales arch.*, t. XXV. стр. 141 слд, при ст. Дюрана впервые изданъ рисунокъ этого сюжета.

<sup>2)</sup> По древне-христіанскому вѣрованію, которое послужило Григорію Бог. для сравненія вознесшагося Христа съ птицею въ рѣчи на Ев.; см. *Martigny, Dict. v. Oiseaux, Aigle*. Также у Мелитона Сард. изд. *Pitra, Spic.* т. 2, стр. 480.

половина (ихъ всего 18) представляетъ церемоніальные и безсодержательные сюжеты, какъ напр. Святителя проповѣдующаго, Св. Кипріана и Святую Дѣву съ крестами въ манерѣ позднихъ мозаикъ (Св. Марка въ Венеціи), блаженную кончину Святителя въ присутствіи прощающагося съ ними народа (на хорахъ церкви); фигуры представляютъ старческія лица, изрытыя морщинами, съ длинными уже бородами и большимъ носомъ, угрюмо сжатыми губами; узкія формы замѣнили историческое представленіе перваго кодекса. Выходная виньетка изображаетъ Распятіе по позднѣйшему переводу: на Христвъ прозрачный платъ на чреслахъ; тѣло слегка изогнуто и чрезвычайно худо и тонко; помертвѣвшее лицо съ закрытыми глазами и сведенными бровями; по сторонамъ Іоаннъ и Марія. Сложную икону представляетъ Воскресеніе, расположенное въ девяти поляхъ: Христосъ въ аду (въ бѣломъ гиматіи); по сторонамъ Богородица со святыми Женами и Апостолы; выше четыре архангела со свѣщниками и два ангела слетающіе; ниже воскресшіе со свѣчами привѣтствуютъ Спасителя: сводъ показныхъ и обрядныхъ сценъ. Того же характера миниатюра Вознесенія (?), изображающая Христа въ голубой «славѣ», въ золотыхъ одеждахъ, среди ангельскихъ сонмовъ также въ богатыхъ одеждахъ съ золотыми табліонами, возносящихся на небо; внизу Іоаннъ Богословъ и Григорій. Въ сценѣ Сошествія во вратахъ или среди полукруга возлежащихъ Апостоловъ, двѣ извѣстныя фигуры, изображающія «Космосъ» — весь міръ, въ видѣ царя съ золото-жемчужнымъ лорономъ и стѣммою и смерда въ бѣлой рубашкѣ, бесѣдующихъ другъ съ другомъ; обыкновенно же царь одинъ, сидя, держитъ на колѣнахъ длинное полотенце, на которомъ двѣнадцать золотыхъ свитковъ означаютъ Апостоловъ, и тогда какъ первая форма, близкая къ самому описанію событія въ Дѣян. гл. II, носитъ еще характеръ историческій, вторая имѣетъ смыслъ общій и иносказательный и принадлежитъ времени позднѣйшему <sup>1)</sup>. Живописецъ превратилъ уже триклиній Апосто-

---

<sup>1)</sup> Въ русскихъ подлинникахъ см. пров. Буслаева Общія понятія о рус. иконописи въ Сбор. Общ. древне-рус. иск. за 1866 г. стр. 102.

ловъ <sup>1)</sup> въ нефѣное купольное зданіе, а помѣщеніе фигуръ цара и смерда внутри этого триклинія въ какіе то темные ворота; повидимому, эта ошибка явилась уже въ X—XI вв. Рождество является въ сложномъ переводѣ съ пастырями (старый и молодой) и пр. Но, конечно, изъ всѣхъ этихъ миниатюръ наиболее замѣчательною является одна, которой поэтическое содержаніе сентиментальнаго характера само по себѣ уже способно удостовѣрить насъ въ живомъ значеніи византійской миниатюры. Къ рѣчи «на Новое Воскресеніе» въ прелестномъ фронтисписѣ, наполненномъ арабесками и внутри осьмиугольнаго поля, образованнаго оригинальнымъ плетеніемъ вѣтвей, виньетка изображаетъ молодаго пастуха (буква рядомъ изображаетъ пастуха доящаго ланей) съ кошелкою на плечѣ, среди оленей, славословящаго Бога (въ небѣ Христосъ по грудь); миниатюристъ хотѣлъ такимъ образомъ схватить и сильнѣе выразить мысль оратора о всеобщности празднованія Воскресенія и слѣдовалъ тексту <sup>2)</sup>, который изображаетъ это общее веселье въ античномъ образѣ пастуха и земледѣльца, настраивающихъ свирѣли и наигрывающихъ пѣсни. Народно-книжное воззрѣніе затѣмъ видѣло въ этомъ пастухѣ непремѣнно мученика Маманта (слово о немъ Василія Вел.), о которомъ упоминаетъ и Богословъ въ обличеніи Юліана.

Гораздо бѣднѣе по самому характеру, стилю и содержанію Кодексъ Лавр.  
библ. Plut.  
VII, cod. 32.лицевая рукопись Григорія Назіанзена, находящаяся въ Лаврентіанской библиотекѣ (16 словъ, въ четв.) Plut. VII, cod. 32, и принадлежащая XI вѣку. Рядъ виньетокъ въ заставкахъ къ каждой рѣчи представляетъ краткую схему ея содержанія, взятаго исключительно съ внѣшней стороны: напр. къ рѣчи о Кипріанѣ изображенъ мученикъ, повѣствующій Григорію о своемъ подвигѣ; Святитель пишетъ, подобно Евангелисту; Григорій Б. и

<sup>1)</sup> Полукруглый триклиній съ яснымъ еще устройствомъ ложъ въ Тайной Вечерѣ, моз. Св. Аполлинарія Нового въ Рав., Rohault d. Fl. 1. c. II, pl. 7., 2, Примѣры болѣе древніе изъ катакомбъ, Bosio, Roma sotter. p. 391, 447.

<sup>2)</sup> *Εἰς τὴν καιρὴν κυριακὴν*, гл. X: *Νῦν οὐρανὸς διαγυρότερος, πῦν ἥλιος ὑψηλότερος ... Ἄρτι δὲ ποιμὴν καὶ βοῦκόλος ἀριβόρῳται σφουγγὰς καὶ ὑβμίον ἐμπνέουσι μέλος* и т. д., а также гл. XI: *πάντα θεοῦ ὑμνεῖ* и пр.

Григорій Нисскій, въ нему пришедшій, другъ передъ другомъ до земли преклоняются, умиленно сложивъ руки, и пр. Интереснѣе изображеніе Крещенія, въ которомъ совмѣщено Крещеніе І. Христа и народа по богословскому мотиву; при этомъ, въ рѣкѣ видна фигура моря убѣгающая и подплывающая фигура Іордана, по Псал. 113, 3<sup>1)</sup>. Въ кончинѣ Аѳанасія два ангела несутъ его душу въ бѣломъ на покрывалахъ.

Еще сокращеннѣе становятся виньетки въ рукописи Синодальной Библіотеки, XI или даже XII вѣка, въ л., № 61 (LXII)<sup>2)</sup> съ миниатюрами въ видѣ виньетокъ передъ словами, отличнаго письма, но крайне пострадавшими. Сцены мученичества обильны и совершенно скопированы съ образцовъ, во главѣ которыхъ стоитъ Ватиканскій Менологіи. Въ Воскресеніи представленъ въ ореолѣ ангелъ благовѣствующій, а вверху самъ Христосъ воскресшій во славу, какъ Богъ вѣчный, — наглядное представление вѣчной божественности І. Христа, согласно съ общими богословскими стремленіями искусства.

Кодексъ Ват.  
библ. Граг.  
Наа. № 463.

Наконецъ, конечное сокращеніе въ узкую схему этихъ иллюстрацій представляетъ рукопись Ват. библ. въ л., XI в., за № 463<sup>3)</sup>. Помимо значительнаго паденія въ стилѣ, темноворичневыхъ одеждъ, безжизненной манеры въ драпировкѣ, всѣ композиціи втиснуты въ очертаніе буквъ, чѣмъ превращается дѣятельность живописи и начинается работа каллиграфіи.

Итакъ даже въ миниатюрахъ торжественныхъ рѣчей Григорія Б., согласно ихъ общему лирико-сентиментальному характеру, мы встрѣчали много сценъ мученичества и вообще изображенія Святыхъ, ихъ жизни и блаженной кончины. Это направленіе, дѣлаясь болѣе и болѣе замѣтнымъ, соответствуетъ въ богословской

<sup>1)</sup> См. Проѳ. Буслаева Общія понятія о рус. иконописи, 1. с. стр. 97.

<sup>2)</sup> См. Указатель Библ. Арх. Саввы.

<sup>3)</sup> Даженкуръ, почему то приписавшій этой рукописи большое, ей вовсе несвойственное значеніе, издалъ единственную миниатюру и всѣ буквы въ снимкахъ: Peint. pl. 49, 2, 3, но неудовлетворительно сдѣлавъ кальки: въ Крещеніи (B) недостаетъ Іордана слѣва.



литературѣ появленію разныхъ родовъ сочиненій: отдѣльныхъ жизнеописаній святыхъ, Сборниковъ Житій и Миней или Менологіевъ, т. е. житій въ порядкѣ дней въ году или полного мѣсяцеслова. Между послѣдними <sup>1)</sup> сочиненіями знаменитый Ватиканскій Менологіи есть древнѣйшій кодексъ этого рода и былъ написанъ и украшенъ для Имп. Василія II Порфиророднаго (976—1025). Какъ древнія Миней содержали главнымъ образомъ житія мѣстныхъ мучениковъ, такъ и въ этомъ Менологіи они стоятъ выше Святителей, даже Пророковъ и Апостоловъ и на первомъ мѣстѣ въ порядкѣ. При жизни Константина VII Порфиророднаго (913—959) было составлено Симеономъ Метафрастомъ колоссальное собраніе переведенныхъ подъ его руководствомъ со всѣхъ возможныхъ языковъ Востока и Запада и имъ изложенныхъ жизнеописаній Святыхъ <sup>2)</sup>. Жизнеописатель самого Симеона съ неподдѣльнымъ восторгомъ излагаетъ жизнь патриція: составитель житій пережилъ душою всѣ духовныя сладости жизни мучениковъ и отшельниковъ и самъ сподобился святости. Въ теченіи XI—XII вв. мы встрѣчаемъ наибольшее количество рукописей, исполненныхъ въ Греціи, Италіи и Малой Азіи <sup>3)</sup> и содержащихъ въ себѣ или отдѣльныя житія Святыхъ, или различныя сборники—синаксари (мартирологіи, легенды), или миней, гдѣ житія располагались по числамъ мѣсяцевъ, или менологіи, гдѣ они же представлялись въ сокращеніи, или сводъ въ родѣ нашихъ святецъ или календаря; позднѣе является дѣленіе и по

---

<sup>1)</sup> Арх. Сергій въ новомъ соч. Полный мѣсяцесловъ Востока. т. 1-й стр. 5 относитъ Менологіи Ват. къ прологамъ или Синаксарямъ, т. е. сборникамъ житій, расположеннымъ по днямъ года. Впрочемъ, тотъ же авторъ указываетъ, что эти названія часто замѣняли другъ друга.

<sup>2)</sup> См. Rambaud, L'empire grec au X-e s. Const. Porp. P. 1870. ch. V, p. 92—104.

<sup>3)</sup> Перечень рукописей этихъ въ изд. Fabricius Bibl. graeca, t. X, p. 141 слѣд. прим. Въ томъ же соч. Арх. Сергій т. I стр. 21 слѣд. указано, что греческіе мѣсяцесловы слагаются особенно въ періодъ IX—XIII в., притомъ особенно дѣятельностью отличается въ этомъ направленіи X вѣкъ — начало «студійскаго періода», по автору.

содержанію: являются лимонари, βιβλία μοναχικά, ἐξοδιαστικά, γεροντικά, πατερικά и пр.

Менологія  
Ват. Библ.  
№ 1613.

Въ IX же вѣкѣ является и редакція иллюстрированная, и ея первымъ представителемъ знаменитый кодексъ Ватиканскаго Менологія, драгоценнѣйшая изъ всѣхъ византійскихъ рукописей съ миниатюрами, если не единственный въ своемъ родѣ образецъ <sup>1)</sup>). Историческое значеніе этого кодекса лежитъ въ томъ, что онъ съ одной стороны совмѣстилъ въ себѣ всѣ силы современнаго художества и завершилъ блестящимъ образомъ техническое совершенствованіе византійской живописи, съ другой въ томъ, что его художественнымъ результатомъ была схема, закрѣпившая послѣдующее искусство. Такимъ образомъ съ точки зрѣнія того взгляда, который признаетъ византійское искусство лишь въ эпоху IX—XIII в., эта рукопись является главнѣйшимъ его представителемъ, и всѣ западные изслѣдователи иконографіи (Дидронъ, Гэнбо, Кавальказелле, Пиперъ, Шнаазе и др.) любили обращаться къ ея свидѣтельству, какъ источнику чистаго и лучшаго византизма.

Несомнѣнно, что Менологія Ват. библ. представляетъ замѣчательное явленіе въ исторіи византійской миниатюры уже потому, что ея иллюстраціи имѣютъ историческую почву: онѣ исполнены во первыхъ въ извѣстное намъ время — царствованіе Василія II Порфиророднаго <sup>2)</sup>); во вторыхъ, мы знаемъ поименно художниковъ, ея исполнявшихъ. Для этой значительной работы (мы владѣемъ половиною рукописи за полгода съ мѣсяца Сентября по Февраль включительно, и на 430 листахъ имѣемъ столько же миниатюръ,

<sup>1)</sup> Изъ К—поля привезенъ Людовику Сюрдѣ, приобретенъ Павломъ V. Въ двухъ томахъ in fol., № 1613. Изд. въ рис. кард. Альбани, Menologium г. 3 vol. 1727. Ст. Акад. Срезневскаго въ Христ. Древн. 1862, кн. 2, стр. 9 слд.

<sup>2)</sup> Рукопись имѣетъ посвященіе Василію вообще, и Кард. Бароній относилъ ее къ Вас. Македоняину, но такъ какъ Императоръ названъ въ посвященіи ἥλιος τῆς πορφύρας В. τὸ εἶμα τῆς ἀλουγίδος, то Аллаціи указалъ на Василія II, а Угелло въ изданіи Italia sacra, т. VI стр. 1049, найдя подъ 16 Декабремъ Св. Феосвану жену Имп. Льва VI, умершую въ 894 г. и другія Святыхъ, жившихъ послѣ Василія I, подтвердилъ это мнѣніе Аллаціи, нынѣ всѣми признаваемое. См. указ. ст. акад. Срезневскаго, стр. 10.

украшающихъ одну половину листа, а на другой написанъ текстъ), собрались, видимо, лучшія силы царской школы, притомъ школы свѣтской, не монастырской, слѣдовательно, художниковъ специалистовъ, не только каллиграфовъ любителей; работа была роздана по листамъ, но по многимъ признакамъ дѣлалась въ одномъ мѣстѣ и сообща. По крайней мѣрѣ, если мы находимъ часто листы, иллюстрированные съ обѣихъ сторонъ однимъ живописцемъ, то столь же часто встрѣчаемъ и противное; вмѣстѣ съ тѣмъ необходимо полагать, что работы подвигалась сразу и сообща. А именно: художники, подписывавшіе всегда свои имена съ боку миниатюры: Пантолеонъ, Михаилъ Влахернитъ, Симеонъ Влахернитъ (изъ участка Влахернскаго), Михаилъ меньшей (или второй, вѣроятно, изъ того же мѣстечка), Минай, Несторъ и Георгій, — то чередуются, то расписываютъ одинъ листъ, то иногда Симеонъ пишетъ сразу нѣсколько, — особенно къ концу рукописи и т. д. въ перебивку, что прямо указываетъ на общую работу. Въ работѣ, несмотря на замѣчательную ея ровность, обусловленную ремесленными формами, все же легко отличить большую или меньшую тщательность, умѣніе и вообще степень вѣшняго совершенства. По типамъ, изобрѣтенію выше другихъ Пантолеонъ и Симеонъ; по мелочности отдѣлки, блеску колорита, узорамъ и пр. отличается Михаилъ Старшій; а Михаилъ Меньшой работаетъ скоро и смѣло, но небрежно и съ мутными красками; работы Нестора ребячески слабы и неумѣлы<sup>1)</sup>. Но всѣ мастера пишутъ въ одной манерѣ; стремленіе къ вѣшной красотѣ, или, скорѣе красивости и мелочной щеголеватости, блестящія свѣтлыя краски, пестрота и ловкое сочетание цвѣтовъ, роскошные узоры одеждъ, реализмъ ужасныхъ по жестокости сценъ лиризмъ въ прославленіи Святыхъ, какъ характеризуютъ всю рукопись, такъ и запечатлѣваютъ всякую фигуру, всякую деталь любой миниатюры. Блестящая своими куполами, пестро мраморными портиками, гигантскими водопроводами; каріатидами, виллами съ

---

<sup>1)</sup> Лабартъ I. с. р. 62 находитъ лучшими работы Пантолеона и Нестора.

плоскими крышами и парапетами, двухъ-этажными зданіями съ открытою колоннадою наверху, архитектура представляетъ намъ великолѣпія Царсграда. Мелочная пышность обстановки и костюмовъ занимаетъ исключительно художниковъ: во всѣхъ сценахъ мученичества — а ихъ три четверти — мы видимъ неизмѣнно казенную фигуру палача — прислужника, наряженнаго въ короткій до колѣнъ кафтанъ (иногда безрукавный), высоко подпоясанный, штаны и сапожки; на плечахъ развивается застегнутая фибулою короткая хламида или плащъ; несмотря на однообразіе этого костюма, который долженъ быть пышнымъ, какъ и слѣдуетъ для палача, нельзя найти и двухъ фигуръ одинаково одѣтыхъ: такъ тщательно старались разнообразить костюмъ цвѣтами матерій, рисунками узоровъ и сочетаніемъ цвѣтовъ. Эта дѣтская тенденція искусства, которое боится наскучить, проведена и въ архитектурной обстановкѣ.

Такимъ образомъ, важнѣйшая сторона художественной дѣятельности, въ которой выражается личность художника, изобрѣтеніе и, какъ его результатъ, композиція сюжета наименѣ оригинальны. Мелкій натурализмъ сложныхъ рисунковъ въ сюжетахъ евангельскихъ, кровавыя сцены мученій и казенная форма казней, въ видѣ усѣкновенія головы, скучныя аллегорическія сцены смѣняются церемоніальными изображеніями процессій, молебствій, церковныхъ празднествъ. Мы видимъ цѣлые ряды святыхъ Мужей, Женъ, Святителей въ особенности (самый выборъ предпочтительно падалъ на высшій клиръ), стоящими въ церемоніальной неизмѣнной позѣ, среди портика, котораго боковыя арки задернуты занавѣсами, и который изображаетъ собою храмъ, — мотивъ особенно извѣстный намъ изъ мозаикъ Солуни и Равенны. Такимъ образомъ, по монументальной обстановкѣ фигуръ, развивающей древне-христіанскій мотивъ, нѣкогда символизовавшій торжество Церкви и ея служителей, эти изображенія повторяютъ рисунки мозаикъ. Рѣзкимъ диссонансомъ, поэтому, кажется сравнительно съ этими неподвижными величавыми фигурами чистой иконописи общее стремленіе къ картинности, живописному распредѣленію сюжета; пейзажъ обрабатывается какъ нѣчто самостоятельное, и

рельефный характеръ композиціи утрачивается окончательно. Такъ напр. сцены мученій изображаются всегда среди горъ; нѣсколько обезглавленныхъ труповъ лежитъ въ сторонѣ, сзади стоятъ мученики, моляся, а въ центрѣ совершается убіеніе главнаго мученика. Миниатюристъ, заботясь о полнотѣ внѣшняго изложенія, прибѣгаетъ къ различнымъ натуралистическимъ прикрасамъ, чтобы скрыть ничтожество сюжета и придать ему хотя посторонній интересъ. Возьмемъ первый листъ съ изображеніемъ Симеона Столпника: на порфировой колонкѣ съ рѣшеткою видѣется выдающійся бюстъ аскета въ монашеской кубукли; къ нему изъ городовъ приходятъ люди на поклонъ и съ съѣстными припасами; монахъ задумчиво смотритъ на него, мірянинъ умиляется, правитель въ чалмѣ — дѣло происходитъ въ Сиріи — даже припаль къ колоннѣ. Рукопись исполнена подобнымъ лирико-сентиментальнымъ тономъ, и самая легкость, общедоступность этой манеры устраняетъ всѣ попытки къ драматической концепціи; очень рѣдко встрѣчаемъ оживленіе въ церемониальной сценѣ какою-либо драматическою чертою, но и то принадлежитъ тексту: мнимый монахъ Смарагдъ на смертномъ одрѣ открывается отцу своему. Установленіе канона, какъ существенная задача современнаго художества, составляетъ, такимъ образомъ, главный интересъ композицій и самыхъ типовъ. Вообще говоря, типы крайне бѣдны, узки, не богаты элементами и чертами характера: общія различія возрастовъ; типъ лица слѣдуетъ опредѣленному шаблону, носъ крючковатый и длинный помѣщенъ подъ сплошной линіею брови и нависъ надъ узкою линіею губъ съ опущенными углами рта; болѣзненно-тонкій и психическій овалъ обрамляется у молодыхъ фигуръ бѣлокурыми (византійская мода любила рыжіе, каштановые и свѣтлорусые волосы) или темнорусыми волосами, у старыхъ черновато-сизыми или стального отблеска волосами, съ пробивающеюся сѣдиною; борода, безъ исключенія короткая, но широкая, прядями; лицо вообще скуласто, лобъ какъ въ народномъ типѣ низкій, но у Отцовъ церкви, Святителей и учителей высокій, «взлызистый» т. е. обнаженный спереди отъ волосъ. Лицо чаще всего имѣетъ мрачно-покойное, даже невозмутимое въ аскетической замкнутости выраженіе; взоръ на-

правленъ въ сторону, по традиціональной позѣ Пророковъ (и въ русскихъ подлинникахъ); выраженіе умиленія, благочестиваго вниманія сухо и черство или или же полно аффектаціи и слащаво; дикая свирѣпость палачей за то очень характерна. Отъ античнаго искусства удѣляла мѣстами ораторская поза: гиматій окутываетъ справа фигуру и сдерживается на боку лѣвою рукой, тогда какъ кисть правой руки, высунутая изъ его складокъ, дѣлаетъ жестъ греческаго благословенія. Въ драпировкѣ святыхъ женъ замѣчается жестъ, противоположный античной пластикѣ: въ ней, начиная съ Геры и кончая римскою матроною, правая рука фигуры неизмѣнно отводитъ въ сторону покрывало отъ лица, — это жестъ новобрачной, показывающей своему мужу; византийская женская фигура закрываетъ лицо — жестъ женщины, обрекшей себя на монашество. Но затѣмъ, сравнивъ типы Святыхъ съ нашимъ подлинникомъ, мы встрѣчаемъ въ Менологіи какъ большее разнообразіе этихъ типовъ, ихъ костюмовъ (хотя національныхъ костюмовъ избѣгаютъ), которые ближе къ положенію лица, возрасту и пр., такъ, главное, ббльшую ясность традиціи, еще удерживающей юность для многихъ Пророковъ и Апостоловъ: Іонн (22 Сент.), Аввакума, Малахіи (Янв. 3), Михея (Января 5), Ананіи, Осіи и пр. (Осія, Іоиль и др. являются въ нашемъ подлинникѣ сѣдymi) <sup>1)</sup> и Святыхъ: Никиты, Вавилы, <sup>2)</sup> и пр. Равнымъ образомъ юный Ареѳа, Артемій, Дмитрій Солунскій, Гервасій и Протасій и другіе святые воины являются не въ воинскихъ доспѣхахъ, въ уваженіе къ ихъ великой святости. Наконецъ евангельскіе сюжеты, несмотря на сложную натуралистическую манеру, все же проще и удачнѣе обработаны, чѣмъ въ послѣдующемъ искусствѣ и имѣютъ историческій интересъ; такъ Зачатіе (Сидлиписисъ) Богородицы въ видѣ обниманія, какъ проявленія плотскаго зачатія, безъ апокрифическихъ подробностей; Соборъ Божіей Матери, Введеніе, Обрѣзаніе не обставлено еще

---

<sup>1)</sup> А также въ руководствѣ Діонисія, что должно объясняться его пояднею редакціею: Manuel d'iconographie p. 138, 312.

<sup>2)</sup> Ib. p. 319, 334.

церемониальною помпою; Поклоненіе волхвовъ отдѣльно отъ Рождества: ангелъ ведетъ ихъ къ пещерѣ, гдѣ сидитъ В. М. съ Младенцемъ, въ Крещеніи позади Крестителя двѣ мужскія фигуры переговариваются — это будущіе Апостолы; Соборъ Крестителя въ видѣ его проповѣди: у корня древа лежитъ топоръ; Обрѣтеніе главы, напротивъ того, съ блистательною помпою историческаго происшествія; Срѣтеніе прославлено наивно дѣтскимъ испугомъ Младенца, потянувшагося къ матери <sup>1)</sup>; подъ 16 января избавленіе Петра изъ темницы замѣнено изображеніемъ перенесенія веригъ Апостола въ св. Софію Цареградскую.

Слѣды древнехристіанскихъ композицій и формъ искусства разбросаны тамъ и сямя: Архангелъ передъ павшимъ Ис. Навиномъ съ обнаженными мечемъ въ правой и ножами въ лѣвой, и самъ Навинъ — копія съ образца, что въ Ват. Свиткѣ. Въ сценѣ бѣгства въ Египетъ (дек. 26) у вратъ Египта — города стоитъ для встрѣчи женская фигура города въ коронѣ и туникѣ безрукавной, она держитъ покрывало, готовась принять Младенца; замѣтимъ, что таже самая фигура съ надписью «Египетъ» съ обнаженною грудью, дѣлая привѣтствіе правою рукою, встрѣчаетъ бѣглецовъ на мозаикѣ Палатинской капеллы <sup>2)</sup>. Далѣе встрѣчаемъ много деталей античныхъ и древнехристіанскихъ: саркофаги съ барельефами, идоловъ нагихъ и перепоясанныхъ по чресламъ, со скипетромъ, изображающихъ юное божество, туники съ буллами и клавами до груди, лабарумъ въ рукѣ Архангела, копію древней иконы Эммануила въ рукахъ Имп. Θεодоры (февр. 11), возстановившей иконопочитаніе, наконецъ самую позу адоранта для святыхъ женъ и пр.

Продолженіе этого Монологія заключаетъ въ себѣ рукопись Синодальной Библіотеки въ Москвѣ, содержащая четыре Миней за Февраль и Мартъ: рукопись эта въ л. подъ № 183 (184 у Маттеи), XI вѣка и привезена съ Аэона; имѣетъ 57 мини-

Миней Синод. Библи.  
№ 183.

<sup>1)</sup> Crowe u. Cavalcaselle, Gesch. d. A. Mal. I p, 230 указываютъ тотъ же мотивъ въ ерескахъ Джіотто въ Падуѣ.

<sup>2)</sup> Рисунки см. въ изданіи Buscemi, Notizie della Basilica di S. Pietro. Palermo, 1840 in 4. tav. XVI.

туръ<sup>1)</sup>), которая настолько близки къ Менологію Ват. по композиціи (въ общихъ мненьяхъ на Февраль), стилю, техникѣ рисованія и красокъ, всѣмъ деталямъ костюмовъ, хотя нѣсколько менѣе пышныхъ (плащи — *матли* у прислужниковъ), но также заботливо разнообразныхъ, — что нельзя не признать этой рукописи прямою копіею съ этой же части Ват. рукописи, отъ которой мы владѣемъ лишь текстомъ. Копія, конечно, не имѣетъ того богатства и блеска въ краскахъ и золотомъ фонѣ; въ рисовкѣ есть уже упадокъ, пейзажъ не такъ тщательно мелокъ, фигуры меньше, гуашь суха и дурно наложена, и сильно лупится на шероховатомъ пергаменѣ; иногда контуры очерчиваются черною краскою. Въ композиціи становятся обычными уродливо дикія движенія, которыя утрированы чтобы быть выразительными.

Минол. Париж. Библ. по 1561.

Значительный отрывокъ той же редакціи составляетъ рукопись Париж. Нац. Библ. за № 1561, содержащая греческій Менологіи за Январь, XII вѣка, въ л.; 23 миниатюры въ текстѣ въ размѣрахъ и стилѣ Ват. рукописи исполнены, однако же, торопливо и съ большою небрежностью, хотя работа явно копируетъ хорошій оригиналъ XI вѣка: контуры толсты и не закрыты моделировкой; рисунокъ иногда приближается къ простой иллюминаціи, безъ тѣней и бликовъ; многія детали явно утратили свой первоначальный колоритъ; пропорціи уродливы и мрачный элементъ въ типахъ усилился; часто встрѣчаются оливковые хитоны и верхнія одежды — празелень. Эту чувствительную разницу въ типахъ стоитъ прослѣдить вкратцѣ, чтобы убѣдиться, что уже въ IX вѣкѣ искусство было готово сдѣлать тотъ гибельный шагъ, который повелъ его къ полному омертвѣнію. Сравнимъ нѣсколько сюжетовъ кодекса съ Ват. Менологіемъ. Соборъ 70 Апостоловъ представленъ въ видѣ сплошной кучи фигуръ, всѣ благословляютъ, отдѣланы лишь три: въ Ват. кодексѣ этого праздника еще не находится. Малахія сѣдъ, благословляетъ именованно: въ Ват. Менологіи юнъ и безбородъ, держитъ развернутый свитокъ, живая фигура. I. Предтеча среди горнаго ландшафта какъ от-

<sup>1)</sup> Ератко перечислены въ указателѣ арх. Саввы, стр. 106.



пельникъ—манера изображенія, утвердившаяся въ XII и XIII вѣкѣ, въ силу аскетическихъ тенденцій (извѣстныя иконы, на которыхъ Креститель созерцаетъ свою собственную голову на блюдѣ въ пустынѣ): въ Ват. рук. сцена проповѣди. Св. Доминика держитъ крестъ передъ собою: въ Ват. рукоп. изображена молящаяся, освѣщена лучемъ отъ Десницы, живое представленіе благочестивой жизни. Θεодосій съ длинною аеонскою бородою, а Макарій весь обросъ сѣдыми волосами; мрачныя фізіономіи Ефраима и др.; Стратоникъ въ византійскомъ костюмѣ и Ермилъ въ бѣломъ діавонскомъ облаченіи. Въ Менологіи же не только Θεодосій, но даже и Макарій въ строгой монашеской одеждѣ, но безъ кубуклія, и съ небольшою бородою. Ап. Петръ представленъ въ темницѣ, со скованными ногами, но въ то-же время на тронѣ и благословляя двуперстно: Аванасій и Кириллъ, папа Сильвестръ, Максимъ, Климентъ и др. также благословляютъ двуперстно. Такимъ образомъ, уже этотъ кодексъ сократилъ свои иллюстраціи въ схему подлинника, т. е. руководства къ правильному представленію типовъ и тѣмъ уничтожилъ ихъ самостоятельное значеніе. Въ то-же время, ища бѣльшей выразительности и догматической чистоты, все болѣе и болѣе отвлекали типъ отъ чертъ дѣйствительной жизни; стиль, манера представленія, посылно совершенствуемыя каждымъ, здѣсь сдѣлались законоположнымъ образцомъ, и въ извѣстныхъ его условныхъ формахъ видѣли спеціальнѣйшій смыслъ; чѣмъ страннѣе выдавался какой либо признакъ, тѣмъ старательнѣе совмѣщали его съ группою признаковъ натуральныхъ, чтобы этимъ соединеніемъ вызвать вниманіе и дѣятельность религіознаго воодушевленія. Въ то время, какъ самъ Святой облачался въ мрачныя цвѣта, представлялъ типъ мрачно суроваго аскета, его обстановка вызывала мысли о потерянномъ и обѣтовачномъ свѣтломъ раѣ: блестящія краски ландшафта, фантастическая архитектура, изящно-классическая утварь.

Сборникъ житій, въ порядкѣ Миней, за половину Ноября съ 17-го числа, содержитъ въ себѣ греческая рукопись XI вѣка Парижск. Библиот. за № 580, гдѣ одна таблица миниатюръ въ три ряда изображаетъ Святыхъ на темно-голубомъ фонѣ, въ технику,

Сборн. Пар.  
Библи. № 580

еще блестящей красками и въ характерѣ XV вѣка, но уже огрубѣлой. Церемониально поставленные Святители окружены діаконами; Св. Александра изображена въ церковномъ облаченіи сходящею со ступеней богатаго дома, а передъ нею Христось-Младенецъ въ небѣ и пр.

Миней Спн.  
Библ. Моск.  
за № 175.

Сходны съ этимъ кодексомъ, но идутъ еще далѣе въ схематизмъ и миниатюры Миней за Октябрь въ Синод. Библ. въ л. за № 175 (177 у Маттеи), съ виньетками къ заглавію и концу каждаго житія: мы видимъ здѣсь ряды небольшихъ изображеній Святыхъ и Жень съ крестами въ рукахъ и молитвенно раскрытою лѣвою рукою. На л. 28 обезглавленный Святитель Діонисій Ареопагитъ самъ держитъ на покрывалѣ свою голову въ сіяніи, около же налачь и двое Святителей на него указываютъ. Обыкновенно въ началѣ житія изображается самъ мученикъ, а въ концѣ его мученической подвигъ.

Кодд. Париж.  
Вибл. 1528 и  
Спн. Библ. 9.

Влнже къ Ват. Менологію нѣкоторые рукописные сборники Житій, удержавшіе въ своихъ иллюстраціяхъ эпическую манеру. Изъ нихъ прежде другихъ обращаютъ на себя вниманіе двѣ рукописи одного и того же содержанія: Париж. Нац. Вибл. № 1528 въ л. XII в. (или вѣрнѣе XI в.) и Избранныя Житія № 9 въ Синод. Вибл. въ Москвѣ, 1063 г. съ 12 миниатюрами въ формѣ заставокъ, между тѣмъ какъ въ Париж. рукописи тѣ же рисунки сдѣланы въ видѣ виньетокъ. О послѣдней Ваагенъ совершенно справедливо замѣчаетъ, что миниатюры ея находятся еще на хорошей степени художества <sup>1)</sup>; дѣйствительно, мы находимъ здѣсь всѣ достоинства миниатюръ IX вѣка: нѣжно-блестящія, розовую и голубую краски; античные типы юныхъ фізіономій съ полнымъ оваломъ; легкою моделировкою, экспрессією и пр.; но рядомъ же и въ полной силѣ находятся черты манеры специально византійской; всѣ архитектурныя формы, пейзажъ и детали общія съ Ват. Менологіемъ. Въ манерѣ этой рукописи также самыя сцены мученичества, особенно типично усѣкновеніе главы: святой изображается

<sup>1)</sup> Kunstw. zu Paris II p. 228.

благоговѣнно преклонившимъ голову; онъ шагнулъ впередъ, выражая этимъ живѣйшее желаніе пріять мученическую смерть, и самъ держитъ плащъ для того, чтобы принять въ него падающую голову. Подробно иллюстрировано житіе Арсенія Великаго (житіе составлено Θεодоромъ Студитомъ и С. Метафрастомъ), его поѣздка въ Цареградъ, обученіе царскихъ дѣтей; также подробна исторія нерукотвореннаго образа. Пророки по энергіи выраженія, юности и архитектурной обстановкѣ соперничаютъ съ Ватиканскимъ оригиналомъ. Въ Синодальномъ же кодексѣ имѣемъ интересныя формы птицеобразныхъ (орнитоидальныхъ) буквъ; одна буква изображаетъ Юліана, поглощаемого дракономъ, надпись: *ὁ παραβάτης*. Сюда же относится и единственная лицевая рукопись Мартирологія Симеона Метафраста въ Библіотекѣ Британскаго Музея за № 11,870 въ большой листъ, содержащая въ себѣ отрывокъ его собранія за Сентябрь мѣсяць. Великолѣпныя иллюстраціи этой рукописи представляютъ въ маленькихъ виньеткахъ внутри заставокъ сюжеты Ват. Менологія. Однако же типы далеко ушли отъ этого образца: темныя одежды на высокомъ и худомъ тѣлѣ съ прямыми архитектурными складками, большія сѣдыя бороды и узкія сжатія губы указываютъ на работу XII вѣка. Видѣтъ съ тѣмъ здѣсь какъ будто совмѣщаются двѣ манеры: древнѣйшая въ сложныхъ сценахъ, блестящихъ красками пейзажа, и новая иконописно-строгая. Въ лицахъ мучениковъ грубое натуралистическое направленіе допустило даже выраженіе скорби и страданія. Переходимъ къ частностямъ первой манеры: мученической подвигъ Анеима Никомидійскаго изображенъ въ пяти медальонахъ; Діоклеціанъ въ желтомъ нимбѣ, посылающій взять мученика въ пустынь, колесованіе, обезглавленіе; художникъ съ особенною любовью расписалъ цвѣточки и травку въ пустынь; съ Вавилы, еп. Антіохіи, сдираютъ кожу. Нѣсколько житій иллюстрируются въ такомъ порядкѣ: сцена у правителя или Императора, принуждающаго мученика принять язычество и жертвовать идоламъ, затѣмъ пытки, сѣченіе и пр., среди горнаго пейзажа, за городомъ, и убіеніе. Какъ натуралистическую живую черту, замѣтимъ мертвенную блѣдность отрубленныхъ головъ. Двѣ

Рип. Сим. Метафр. въ библ. Брит. Музея № 11870.

миниатюры изображаютъ святыхъ женъ съ крестами въ правой рукѣ; лѣвая раскрыта ладонью передъ собою. Но что эта манера представленія становится обычною въ XII и XIII вѣкахъ, доказываютъ мозаическія изображенія святыхъ мучениковъ, исповѣдниковъ, Святителей, Левитовъ, Пророковъ, Патріарховъ, Апостоловъ, святыхъ женъ и дѣвъ и пр. подъ сводами арокъ всѣхъ нефовъ ц. Св. Марка въ Венеціи; церемоніальная безжизненность позы, однообразіе византійскихъ и традиціональныхъ костюмовъ, безхарактерность или, напротивъ того, утрировка чертъ и признаковъ, декоративная небрежность рисунка дѣлаютъ эти мозаики мало интересными въ художественно-историческомъ отношеніи. Но онѣ имѣютъ интересъ иконографическій по своей близости къ древнѣйшимъ формамъ представленія Святыхъ въ церкви греческой и заслуживаютъ съ этой точки зрѣнія удовлетворительнаго изданія. Наконецъ, послѣднее звено въ этомъ ряду рукописей составляютъ Лицевые Святцы при Евангеліи (Апракосъ) <sup>1)</sup> въ рукописи XII вѣка (по мнѣнію Даженкура — XI в.) Ватик. Библиотекы за № 1156 греч. рукописи, in 4<sup>o</sup> <sup>2)</sup>). Богато и пестро украшенная рукопись писана золотомъ и содержитъ въ себѣ рядъ миниатюръ поздневизантійскаго характера и стиля, которыя, не оставляя ничего желать въ техническомъ отношеніи, представляютъ крайне бѣдное изобрѣтеніе и сухое, схематическое повтореніе формъ. Особенною скудостью мысли отличаются иллюстраціи самыхъ Святцевъ: Мученикъ Созонтъ на горкѣ стережетъ стадо, онъ одѣтъ какъ Моисей въ рукописи Космы въ красный хитонъ съ золотыми нашивками. Далѣе Святитель, священнодѣйствуя у престола, благословляетъ группу молебщиковъ, — это приготовленіе къ Пасхѣ, а Святитель, вѣроятно, Григ. Богословъ. Въ эту эпоху окончательнаго сложенія обрядовъ, когда устанавливались празднества и являлось много временныхъ, которыя послѣ

Святцы Еванг.  
Ват. б. № 1156.

<sup>1)</sup> Объ этомъ обычѣ помѣщать мѣсяцесловы при греческихъ Евангеліяхъ и Апостолахъ подробно говорится въ соч. Арх. Сергія указ. стр. 68 слѣд. Эта рукопись осталась автору неизвѣстною.

<sup>2)</sup> Описаніе и рисунки въ соч. Даженкура *Peint. pl. 57: таблица Страстей Господнихъ и двѣ миниатюры изъ Святцевъ.*

отметались (напр. день, въ который Христосъ далъ Апостоламъ власть вязать и рѣшить, день Собора учениковъ со Спасителемъ, Пришествія въ Визанію, и пр.), миниатюра слѣдуетъ тому же направленію: въ Рождеству изображается Иродъ съ выраженіемъ изумленія и передъ нимъ писецъ или секретарь, производящій народную перепись; онъ записываетъ Іосифа и Марію жену его, стоящихъ тутъ же. Празднованіе дня Пришествія Господня въ Египеть (Мая 19) копируетъ сцену Менологія. Начало Проповѣди І. Христа (1 Мая): за полукруглымъ столомъ, на которомъ лежитъ книга за семью печатами, посреди сидитъ юный учитель, и пять Евреевъ въ пестрыхъ покрывалахъ; Іосифъ и Марія рядомъ. Но большая часть миниатюръ изображаетъ Святыхъ въ иконописномъ переводѣ, котораго схема ничѣмъ не отличается отъ Ват. Менологія.

Въ анализѣ миниатюръ, иллюстрирующихъ въ эту эпоху евангельскія событія, мы увидимъ, какъ отражалось въ искусствѣ новое движеніе въ религіозномъ быту Византіи, создавшее уставы монастырей и установившее окончательно христіанскій мѣсяцесловъ. Ближайшимъ результатомъ этого движенія была канонизація Господскихъ и Богородичныхъ праздниковъ, повліявшая очень чувствительно на самый выборъ иконописныхъ сюжетовъ. Отнынѣ не рѣдкость въ области миниатюрнаго искусства встрѣтить полное подчиненіе художества иконописи и отсюда упадокъ оригинальности въ сюжетахъ и безцѣльное повтореніе избитыхъ темъ. То же самое движеніе коснулось и области духовной литературы: заботливо сводя самыя мелкіе остатки легендарной исторіи или такъ называемыя благочестивыя преданія хотя бы апокрифическія, лишь бы они служили поученію и давали благочестивое чтеніе, оно создало обширную литературу «похвалъ», «сомнѣній», «вопросовъ», «писемъ» и пр. Эти мелкія сочиненія, назначавшіяся спеціально для наставленія богословскаго и расходившіяся во множествѣ, особенно умножились въ эпоху иконоборства и въ рукахъ наиболѣе видныхъ представителей богословской науки замѣнили слова и рѣчи древнихъ учителей Церкви. Понятнымъ образомъ, многія изъ нихъ сосредоточились около многочисленныхъ

вопросовъ о жизни Богородицы. Рядъ сказаній <sup>1)</sup> о событіяхъ, предшествующихъ Рождеству Господа, такъ наз. Протоэвангелія, Евангелія дѣтства, Іосифа и пр., идущій, какъ извѣстно, изъ первыхъ временъ христіанской Церкви и въ самыхъ раннихъ произведеніяхъ искусства имѣвшій свою важную долю участія, уже въ силу этой древности, говорилъ за себя въ глазахъ позднѣйшаго богослова. Въ IV вѣкѣ ведется въ греческой богословской литературѣ оживленная защита почитанія Богородицы противъ Несторіанства, начатая такими ораторами и писателями, какъ Кириллъ, Григорій Нисскій (текстъ спорный), Іоаннъ Златоустъ. Она продолжается въ V и VI в.: слова, посланія и общія разсужденія о почитаніи Богородицы Прокла Константинопольскаго патріарха († 446), Гезихія пресвитера Іерусалимскаго († 428). Но эти общія идеи и правила почитанія переходятъ на почву обрядовую лишь въ эпоху Юстиніана, когда во имя Богородицы (θεομήτις, θεοτόκος, παναγία и т. д.) воздвигается множество большихъ и великолѣпныхъ храмовъ <sup>2)</sup>. Празднество Благовѣщенія получаетъ свое начало лишь въ VII вѣкѣ, а Очищенія или Срѣтенія съ VI-го <sup>3)</sup>, при чемъ, однакоже, самая общенародность и важность этого праздника отчасти обусловливались историческою связью этого дня съ памятью объ избавленіи отъ моровой язвы <sup>4)</sup>. Напротивъ того, эпоха иконоборства и непосредственно за нимъ слѣдующаго періода къ этой общей постановкѣ присоединила догматическій анализъ. Св. Патріархъ Германъ (до 730 г.), Тарасій (до 806 г.) и Іоаннъ Дамаскинъ, не ограничивались общими сочиненіями («похвалы, панегирики» и пр.), научаютъ слушателей своихъ о значеніи и истинной исторіи событій въ жизни Вожіей Матери. Общія сочиненія, какъ напр. Епифанія монаха

<sup>1)</sup> Извѣстныя изданія: *Fabricius Codex apocryphus N. T.* и *Thilo Cod. ap.*, т. I-й 1832.

<sup>2)</sup> Procop. de aed. I, 3 ed. Dindorf p. 184. Codinus de aed. ed. Niebuhr p. 107.

<sup>3)</sup> Вѣтринскаго Памятника древ. христ. ц. т. 5-й, стр. 74.

<sup>4)</sup> Муральтъ, Chronogr. Byzant. v. Huraranté, p. 134, 183.

и пресвитера (VIII—IX в.) «объ истинной Богородицѣ и приснодѣвѣ» распространяются во множествѣ епископъ съ прибавленіями о чудотворныхъ иконахъ<sup>1)</sup>. О Зачатіи Маріи пишетъ Георгій, митрополитъ Никомидіи (IX в., переписывавшійся съ Фотіемъ), Іоаннъ монахъ Эвбеи (VIII в.) и Іаковъ монахъ Кокцинобафскаго монастыря. О Введеніи: Германъ, Тарасій, Георгій, этотъ же Іаковъ и Имп. Левъ Мудрый († 912). О Рожденіи: Андрей Критскій, пострадавшій за православіе въ царствованіе Константина Копронима, тѣже патриархи, Левъ и Никита, епископъ Пафлагоніи (конецъ IX в.). О Благовѣщеніи: послѣ Златоуста и Григорія Неокесарійскаго, много разъяснявшихъ это наиболѣе выдающееся въ древнехристіанской иконографіи событіе, — пишутъ Андрей Критскій и Германъ. Наконецъ объ Успеніи<sup>2)</sup>—событіи какъ нынѣ признано, единственно извѣстнымъ по апокрифическимъ преданіямъ, является въ VII—VIII вѣкахъ рядъ разсужденій и пѣснопѣній тѣхъ же передовыхъ учителей Церкви: Дамаскина, Андрея Критскаго (4 гомиліи), Германа (двѣ), Льва, Модеста патр. Іерусалимскаго (VII в.) и др. позднѣе. Георгій Никомидійскій и Іаковъ монахъ разсуждаютъ даже «о сомнѣніяхъ Іосифа и его бесѣдѣ съ Маріею» по поводу ея зачатія<sup>3)</sup>, а Германъ, какъ пламенный ревнитель почитанія, о чудесномъ входѣ Дѣвы въ Святаю Святыхъ. Въ то-же время была установлена и обрядовая сторона этого почитанія, всегда имѣющая первостепенное значеніе въ искусствѣ.

---

<sup>1)</sup> Fabricius, Bibl. graeca, t. VIII, p. 258 слд. А также и другаго Епископа еп. Кипрскаго VII в. ib.

<sup>2)</sup> Разборъ хронологическій апокриковъ объ Успеніи въ ст. Свящ. І. Смирнова въ Правос. Обзорѣніи 1873 г., см. тамъ-же литературу, стр. 5, 20, также въ соч. Альбова: «Апокриф. сказанія» и пр. Христ. Чтеніе 1871 г. стр. 43—9.

<sup>3)</sup> Нельзя-ли объяснить себѣ этии «сомнѣніями» задумчивую позу сидящаго Іосифа на современномъ виз. переводѣ Рождества? Размышленіе его тогда бы указывало на чудесность рожденія. Особенность этой позы замѣчена Проф. Буслаевымъ въ ст. Сбор. Общ. и пр. 1866 г., стр. 97, 31—2. По подлиннику: «Іосифъ одною рукою закрылся, другою подперся», рис. ib. таб. IV.

Въ виду этого намъ исполнѣ должно быть понятно, почему сочиненіе, представляющее сводъ всѣхъ подобныхъ сочиненій и мѣстѣв излагающее для поучительнаго чтенія Протоевангеліе, а равно всѣ апокрифическія сказанія о жизни Богородицы, должно было имѣть важное значеніе, а такимъ было сочиненіе Іакова, монаха Ковцинобафскаго монастыря, въ шести гомиліяхъ изложившаго повѣствованіе и ученіе о жизни Св. Дѣвы до Рождества І. Христа. Кодексы этого сочиненія находятся въ бібліотекахъ: Вѣнской <sup>1)</sup>, Московскои Синодальной <sup>2)</sup> и др., а знаменитыя своими миниатюрами: въ Библиот. Ватикана № 1162 въ л., и Парижской № 1208 въ малую четвертку; послѣдній есть точная копія перваго и даетъ право думать, что подобныя копіи существовали во многихъ экземплярахъ <sup>3)</sup>.

Гомиліи Іакова о Дѣвѣ:  
Ват. № 1128.  
и Пар. сб. № 1208.

Въ этихъ миниатюрахъ впервые обработаны многочисленные сюжеты, впоследствии вошедшіе въ византійскую иконографію или послужившіе образцомъ для аналогическихъ сюжетовъ какъ въ византійскомъ такъ и западномъ искусствѣ. Позднія складни Ват. Христіанскаго Музея <sup>4)</sup> повторяютъ до мелочей въ италіанской манерѣ нѣсколько композицій этихъ кодексовъ (см. ниже), а серіи фресокъ изъ жизни Божіей Матери самого Джіотто (Мадонна делл' Арена въ Падуѣ), Таддео Гадди въ капеллѣ Барончелли въ S. Сгосе во Флоренціи, барельефы Орканьи въ алтарѣ Оръ Санъ Микеле во Флоренціи, рисунки и фрески Никколо да Модена, Анджіоло Гадди и пр., представляютъ, помимо общ-

<sup>1)</sup> Lambecius III cod. XX пч. 4 р. 96, VIII р. 692, 697.

<sup>2)</sup> Маттеи р. 26, № 10 (IX). Въ Bibl. Orient. Ассемани есть рукп. Іакова Саругенскаго (?).

<sup>3)</sup> Время жизни автора точно неизвѣстно: Даженкуръ указываетъ на XII в., не назвавъ источника, см. Лабартъ, pl. 87 explication. Монекопъ относитъ къ этому Іакову 43 письма къ Ирину Августу, женѣ Алексѣя Комнена (1061 — 1126), въ защиту божественности Духа Св., и полагаетъ, что эти письма писаны ранѣе спора объ исхожденіи Св. Духа. По Коллару, этотъ Іаковъ былъ архіеп. Булгарія. См. Fabricius, Bibl. gr., т. XI, стр. 637; также Lambecius — Kollar I, р. 699. Объ этомъ спорѣ въ XIII в. въ соч. г. Троицкаго «Арсеній» въ Христ. Чтеніи 1871 г. стр. 601 сл.

<sup>4)</sup> Рис. Даженкуръ Peint. pl. 113.



ности сюжетовъ, зависящихъ отъ одинаковаго источника, мѣстами косвенное вліяніе византійскихъ иконописныхъ оригиналовъ. Безъ всякаго сомнѣнія, манера иллюстраціи рукописи, давшая 57 миниатюръ, сама по себѣ уже разнилась отъ драматическихъ композицій итальянскихъ мастеровъ: на эти 57 сюжетовъ у нихъ приходится не болѣе 10.

Обѣ рукописи чрезвычайно сходны и по техническимъ достоинствамъ: въ обѣихъ миниатюра сохранила блескъ исполненія, тонкость моделировки, свѣтлыя краски, (розовая, голубая, красная, розовые блики) и рѣзкія типичныя формы; Ватиканскій кодексъ, однакоже, несравненно выше по работѣ и крупнѣе по фигурамъ, какъ оригиналъ; Парижскій сокращаетъ его композиціи, а мелочность его фигуръ производитъ неприятное впечатлѣніе. Кромѣ византійскаго общаго типа, особенное значеніе получаетъ академически-школьный типъ I. Предтечи — сухаго, съ вкоченными волосами и изможденнымъ лицомъ аскета: въ его типѣ изображаются іереи, пророки, вдохновенные патриархи. Иной типъ, болѣе почтенный или прилично-степенный — подражаніе отчасти типу святителей и благодушнаго Іосифа и суроваго Ап. Петра (въ эту эпоху не видимъ уже нервной живости въ его чертахъ, передаваемой прежними византійскими иконописцами) придается всѣмъ вообще благочестивымъ старцамъ. Экспрессія исчезла, композиція дѣлается хаотичною, загроможденною, и живописецъ — видимо, монахъ — въ своемъ художественномъ замыслѣ и манерѣ представленія, не мудрствуя лукаво, пишетъ свои многочисленные композиціи, не заботясь о художественной красотѣ. Большая миниатюра нерѣдко представляетъ фигуры только вверху, нижняя же половина заполнена излишнимъ ландшафтомъ, въ которомъ заботливо выписаны зубчатыя скалы и тянущіяся по нимъ ленточками гряды цвѣтовъ и травъ. Или же живописецъ наполняетъ остающееся пространство ангелами, летящими въ разныхъ направленіяхъ и, право, мудрено было бы видѣть здѣсь мысль, намѣреніе или символическія подробности. Грубый натурализмъ и ничто болѣе должно видѣть напр. въ томъ, что въ Благовѣщеніи ангелъ летитъ сначала съвозъ окно: такая наивная точность ни-

когда не создаетъ истинной иконописи. Такимъ образомъ, эти рукописи, и особенно Ватиканская, самымъ блестящимъ богатствомъ миниатюръ вызываютъ скорѣе строгій приговоръ, нежели похвалу; искусство расточается здѣсь на праздную забаву.

Заглавный или выходной листъ Пар. рукп. имѣетъ изображеніе святителей І. Златоуста и Гр. Богослова съ авторомъ, монахомъ Іаковомъ; этого листа въ оригиналь Ват. нѣтъ, что показываетъ, что онъ могъ быть написанъ еще при жизни автора, такъ какъ Пар. рукопись не позднѣе конца XII в.

Выходной листъ въ обѣихъ рукописяхъ изображаетъ *Вознесеніе*, въ арѣ пятикупольнаго храма (св. Софія); по сторонамъ, въ профиляхъ боковыхъ нефовъ видны Давидъ и Исаія (впервые въ типѣ Предтечи) съ развернутыми свитками, восторженнозира на совершеніе ихъ пророчествъ: идея этого конечнаго искупленія человѣчества въ торжественномъ Вознесеніи Христа играетъ большую роль въ поздневизантійскихъ и русскихъ переводахъ.

Начальная миниатюра къ Гомиліи на Зачатіе представляетъ изображеніе собора или *Синклита* Богородицы (*ἡ εἰς τὴν ἑορτὴν σύγκλητος παντὸς τῆς ἁγίας* — гласитъ обычная надпись виноварью верху): какъ уже было замѣчено, композиція изъ рода, специально созданнаго эпохою, въ связи съ церемониальными празднествами и формальнымъ пониманіемъ древнихъ писателей: такъ пламенный Діонисій Ареопагитъ желалъ церковную іерархію сравнить съ безчисленными ступенями небесной іерархіи. Богородица сидитъ на престолѣ, окруженная сонмиами ангеловъ съ мѣрилами, Святителей и іереевъ въ бѣлыхъ фелоняхъ полиставрійныхъ или бѣлыхъ колобѣяхъ съ черными полосами и золотыхъ эпитрахилляхъ (впереди Златоустъ, Гр. Богословъ, Василий<sup>1)</sup>), монашествующихъ (Онуфрій), царями и владыками (Давидъ въ древнемъ и Константинъ въ позднѣйшемъ византійскомъ обла-

---

<sup>1)</sup> Отнынѣ эти 3 Святителя всегда изображаются вмѣстѣ (мозаика Палатинской капеллы): известна исторія видѣнія и общаго имъ празднованія.

ченіи, т. е. саккосѣ съ лорономъ, а тотъ въ хламидѣ), начальниками и подначальными, женами и дѣвками; все это съ табличками, большими коронами, осыпано перлами и пр., но отдѣланы только переднія фигуры.

Приношеніе Іоакимомъ даровъ и отверженіе ихъ іереями. Первая миниатюра изъ апокрифическаго разсказа о зачатіи матери Богородицы. Іоакимъ и Анна съ ящичками въ рукахъ быстро идутъ къ сѣдому первосвященнику, выражая тѣмъ свое страстное желаніе исполнить долгъ; но Иссахаръ отвергаетъ ихъ дары, такъ какъ они по своей бездѣтности, не исполнивъ закона Израилева, лишились права участія въ приношеніи. Моленіе Іоакима (*προσευχὴ lamentatio* въ теченіе 40 дней и 40 ночей) въ пустынѣ, усыпанной цвѣтами, на горѣ виденъ Іоакимъ всходящій, затѣмъ онъ же молится, слушаетъ ангела и наконецъ сходитъ съ горы; внизу пастухи купаются въ рѣкѣ, кто раздѣвается, кто плаваетъ; фигуры Іоръ и Данъ<sup>1)</sup>, въ смыслѣ двухъ источниковъ, бѣгущихъ съ горъ, и соединяющихся въ одну рѣку, представляютъ молодого и пожилаго мужчину съ длинными развѣвающимися волосами, по грудь поднявшихся изъ земли (какъ источники), съ пурпурною или красною трубою на плечѣ, изъ которой льется вода.

Моленіе Анны и цѣлованіе (*ἀσπασμός*). Скорбная Анна (*δύο θρήνοις ἐθρήνει* по Протоев. гл. II) въ сопровожденіи служанки Юдифи, надѣвъ брачныя одежды, какъ въ день Господень, идетъ въ садъ, блестящій пестротою цвѣтовъ (позднѣе въ домѣ, у наоя и пр.) и тамъ, встрѣтивъ гнѣздо воробьиное близъ фонтана, горюетъ и слушаетъ прорицаніе ангела, указывающаго ей на птичку, питающую птенцовъ. Выше Анна въ волненіи обнимаетъ возвратившагося Іоакима и сообщаетъ ему слова Ангела. Іоакимъ и Анна постоянно изображаются въ нимбахъ<sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Didron, Manuel d'iconographie p. 164. Рѣка же изображена въ этихъ сценахъ у Вернардино-Луини.

<sup>2)</sup> Ближайшимъ ояктомъ почитанія Богоотецъ I. и A. можетъ служить мозаическое ихъ изображеніе погрудъ въ боковыхъ абсидахъ ц. Св. Маріи Мартораны въ Палермо (1143 г.), въ колоссальныхъ размѣрахъ. На Западѣ почитаніе установлено съ XVI вѣка.

Къ главѣ II о рожденіи рядъ любопытныхъ и замѣчательныхъ еще для этой эпохи символическихъ сценъ, отчасти также и мистическаго характера: Уходъ Іакова въ Месопотамію къ Лавану (*δ ἀποχαιρισμὸς*) въ трехъ сценахъ, какъ параллель счастливому отходу Іоакима въ пустыню, гдѣ обрѣли они оба милость Божию, принося домой счастье: эта монашеская иллюстрація отвлеченныхъ умствованій текста наглядно поучаетъ о пользѣ пустынножителства, счастья уединенія и молитвы. Іаковъ прощается съ родными, переходитъ Іорданъ и купается, видитъ во снѣ лѣствицу.

Рожденіе Маріи и синклитъ филарховъ Израіля (Протоев. гл. XI) собраніе іереевъ, книжниковъ и герусіи черезъ годъ послѣ рожденія; старцы, слушая Анну, дивятся; ниже Младенца умываетъ бабка (также Соломон, чтѣ въ Рождествѣ Христа, или же вообще *μαῖα* — бабка) и работница въ безрукавномъ хитонѣ. Анна какъ и другія фигуры женщинъ, кромѣ Маріи, изображается въ красной пелуцѣ и голубомъ хитонѣ.

«Отходъ (*κἀφοδος*) душъ въ адъ»: два ангела несутъ двѣ души, радостно протягивающія руки, на небо; другіе два копьями гонятъ души грѣшниковъ въ адъ; въ его отдѣленіяхъ видны Адамъ старецъ и Ева въ вѣчной скорби. Изгнаніе изъ рая прародителей въ пяти сценахъ, и въ срединѣ какъ узелъ всего — Ева со змѣемъ; Богъ въ видѣ ангела съ свиткомъ; рѣка льетъ четыре потока; Адамъ и Ева безплоде. Исторія Каина и Авеля; оба въ иѣзовыхъ шурахахъ — милотяхъ; Каинъ бьетъ Авеля камнемъ; посреди видна пещера съ крышею, гдѣ сидятъ горющіе прародители.

Ἐυχαριστία περὶ τῆς βασιλείας: младенецъ Марія на ложѣ; Іоакимъ и Анна бесѣдуютъ, около группа пришедшихъ мужчинъ; слуга отдергиваетъ занавѣсъ, а двѣ служанки подносятъ на бѣломъ полотенцѣ хлѣбъ и держатъ *ριπίδιον* изъ павлиньихъ перьевъ для опахиванія <sup>1)</sup>. *Κλήσις τοῦ Δαυὶδ ὀπὸ τῆς Ἄννης* — сцена, на-

<sup>1)</sup> Тоже изображеніе надъ Младенцемъ Марією въ иконѣ изъ Христ. Музея Ватикана: Даженкуръ *Peinture* pl. 113, авторъ относитъ къ XIII—XIV в.; эта часть въ изд. Grimouard de St. Laurent *Guide* vol. IV, p. 90, pl. II.

поминающая въ западномъ искусствѣ обычныя такъ наз. *Sanctae conversationes*; передъ Анною съ Младенцемъ — Марію группа благочестивыхъ и Давидъ со свиткомъ; слуга отдергиваетъ занавѣсъ. Ἀπόθεσις τῆς θεοτόχου ἐν τῷ ἀφορισθέντι αὐτῇ ἀγίασματι — Младенецъ на богатомъ платѣ и ложѣ, убранномъ жемчугомъ. Вечера іереевъ: Марію приносятъ къ трапезующимъ іереямъ. Ἀφορισμός διήσεως τῆ Ἐκφ: Анна молится и укрываетъ спящаго ребенка, затѣмъ держитъ его на груди. О сошествіи въ адъ І. Христа: вновь подобная же параллель; изображаетъ въ трехъ рядахъ <sup>1)</sup>: Христа воскресшаго въ аду, Богородицу на престолѣ среди двухъ архангеловъ, Адама и Еву умоляющую въ колѣнопреклоненномъ положеніи (въ Пар. рукописи только нижняя часть). Соборъ (συναγωγή) пророковъ о Христѣ: Богородица съ Младенцемъ среди Архангеловъ и ангеловъ, преклоняющихся; двѣ группы пророковъ, простирающихъ вверхъ руки въ радостномъ движеніи; дѣйствіе въ раю. Къ главѣ III: Логосъ о «Святая Святыхъ» выходная миниатюра — Моисея передъ нескоряющею купиною на горѣ Синаѣ; среди пылающей и покрытой цвѣтами кушины <sup>2)</sup> медальонъ съ погруднымъ изображеніемъ Эммануила — Младенца — древнѣйшее символическое представленіе, впоследствии повторявшееся восточнымъ и западнымъ искусствомъ на разные лады; далѣе Моисей, держащій жезлъ, который превращается въ змія. Приготовленіе къ отходу (πρόβδος) во храмъ Богородицы — на третій годъ ея жизни: группы дѣвъ со свѣчами, женъ, мужей съ благонаравно сложенными на груди руками. Такъ какъ стремленіе Дѣвы во храмъ — благовѣстіе сущимъ

<sup>1)</sup> Въ трехъ рядахъ изображенъ Страшный Судъ въ мозаикѣ западн. стѣны базилики на о. Торчелло б. Венеціи, XII вѣка.

<sup>2)</sup> Купина изображается здѣсь и впоследствии въ другихъ виз. работахъ какъ дикій терновый кустъ. Ибо Кириллъ Алекс. замѣчаетъ, что Господь выбралъ не обработанное дерево, но лѣсной горный кустъ для совершения чуда (Дѣва изъ простаго званія). См. Кирилла соч. О поклоненіи въ Духъ и Истинѣ, въ *Patrol.* с. с. т. 63, стр. 233. Клим. Ал. Педаг., II, гл. 8, *Patrol.* т. VIII, р. 188: διὰ τῆς ἀκάνθου. Ср. также поэтическое сравненіе Библии (Кн. Судей, гл. IX, 15) о терновникѣ, ставшемъ царемъ: «выйдетъ огонь изъ терновника и пожегъ кедръ Ливанскіе».

во адѣ, то изображена самая процессія, а далѣе группы въ аду взывающихъ къ спасенію и живыхъ радующихся. Продолженіе того же мистическаго шествія: ложе, окруженное 60 силами, помышленіе о душахъ: три такія же идущія группы, передъ среднею ангелы въ латахъ и Марія. Вопросеніе Захаріи о ребенкѣ и отвѣтъ Анны: въ храмѣ, гдѣ стоитъ высокій киворій и епископская кафедра. Рядъ сценъ, сочиненныхъ по шаблону: Захарія обнимаетъ дитя и молится; сажаетъ дитя на третью ступень Святаго Святыхъ: ангель, сходя съ кафедры, привѣтствуетъ Марію <sup>1)</sup>; Захарія и клирошанинъ, зажигающій свѣчи, созерцаютъ чудо. Приходъ благочестивыхъ людей въ храмъ; Захарія созерцаетъ второе чудо (*βλαστα δαυτέρα*), какъ Марія получаетъ пищу отъ ангела.

Дюгостъ IV — Исходъ имѣетъ большую выходную миниатюру: «ложе Соломона, кругъ шестидесяти силъ доприносящихъ, ищетъ толкованія» и пр.: на золотомъ одрѣ лежитъ Христосъ (полуприкрытый покрываломъ въ Пар. рукописи); за нимъ въ шесть рядовъ, сгруппированы попарно, по 10 въ рядъ, ангелы и 4 архангела по концамъ, съ копьями <sup>2)</sup>.—Рядъ сценъ, утомительно однообразныхъ, на всѣ подробности историческаго текста: Захарія размышляетъ о Дѣвѣ; возраженія іереевъ; его молитва о Дѣвѣ; невидимая сила сопутствуетъ всюду и помогаетъ ей готовить завѣсы для храма; совѣтъ ангела Захаріи. Въ послѣдней сценѣ изображается Захарія съ дѣтьми, трубачами, сзывающими мужей и, какъ параллель, паденіе Герихона. Затѣмъ слѣдуетъ раздача жезловъ, надъ жезломъ Іосифа является голубь, и врученіе Дѣвы Іосифу; наконецъ Дѣва оставляетъ храмъ и уходитъ въ его домъ. Такимъ образомъ, собственной сцены обрученія съ Іосифомъ нѣтъ, и ея избѣгаетъ миниатюристъ, тогда какъ западное искусство около нея совмѣщаетъ все остальное. Сцена же ухода представлена въ сантиментальномъ вкусѣ: Іосифъ идетъ впереди, умиленно нагнувшись, и несетъ книгу и пилу. Вообще всѣ миниатюры, избѣгая всего дур-

<sup>1)</sup> Сцена эта перешла затѣмъ всюду и въ той же формѣ. См. напр. изображеніе Кіевского Собора, въ изд. Солнцева, рис. 28.

<sup>2)</sup> Подобная же композиція къ тексту «Богъ почилъ въ день 7-й» см. Дил. Библия въ Очеркахъ проф. Вуслаева т. II къ стр. 291.

наго, представляют лишь благонравное, почтенное; въ сценѣ водворенія Дѣвы въ домъ Іосифа (въ Пар. ркп. нѣтъ) даже всѣ домохадцы и слуги представлены въ нимбахъ, такъ какъ это все родственники и ближніе Христа. Дѣва бесѣдуетъ съ Іосифомъ, а домохадцы слушаютъ, между ними, мальчикъ въ нимбѣ же,—это Іаковъ Меньшой; она получаетъ изъ храма пурпуровую шерсть для завѣсы.

Логосъ 5-й о Благовѣщеніи начинается выходною миниатюрою съ троякимъ изображеніемъ старца Гедеона передъ руномъ—символизациа таинственнаго Зачатія Дѣвы. Исторія же излагается чрезвычайно подробно, слѣдя за текстомъ не только въ повѣствованіи, но и въ лирическихъ его отступленіяхъ, хотя безъ особенной изобрѣтательности: Архангелъ Гавріилъ посылается къ Дѣвѣ—отъ Троицы, которая изображена въ видѣ трехъ ветхозавѣтныхъ отроковъ безъ крыльевъ, сидящихъ на одномъ престолѣ, съ красными свитками; Архангелъ приходитъ въ Назаретъ—онъ влетаетъ черезъ открытый верхній портикъ дома; является Дѣвѣ, берущей воду<sup>1)</sup> въ фонтанѣ (по апокрифу, а не изъ источника, текущаго со скалы, какъ символически изображаетъ искусство древнехристианское)<sup>2)</sup>, въ то время какъ она, съ изумленіемъ обернувшись, ищетъ голоса сверху, а затѣмъ возвращается въ смущеніи къ себѣ домой, гдѣ передъ домомъ выставлено большое кресло, покрытое бѣлымъ расшитымъ полотенцемъ. Затѣмъ самое Благовѣщеніе за веретеномъ, въ домѣ. Какъ богословское отступление, изображается въ лицахъ Пророчество и видѣніе Ісаи: среди сонмовъ силъ на престолѣ «Ветхій деньми», благословляющій двуперстно и ангелы, держащіе завѣсу или пологъ небесный съ солнцемъ, луною и звѣздами. Сцена Благовѣщенія повторяется затѣмъ четыре раза, слѣдуя за перипетіями этого событія, и видоизмѣняя положеніе Богородицы: показаніе истины евангель-

<sup>1)</sup> Объ этомъ апокриическомъ переводѣ Благовѣщенія см. Martigny, Dict. v. Annonciation, p. 42. Графа Уварова статья о древнемъ диптихѣ въ Трудяхъ Моск. Арх. Общ. т. I вып. 1-й.

<sup>2)</sup> На Миланскомъ диптихѣ, рис. въ Сбор. Общ. древнерус. иск. за 1866 г., т. XI.

ской, Сомнѣніе Маріи, разрѣшеніе сомнѣній, молитва ея и подчиненіе волѣ Божіей—кругомъ ликующіе ангелы. Восхожденіе Архангела къ престолу, за которымъ позади три ангела, одинъ безъ крыльевъ.

Логосъ IV о врученіи порфиры иллюстрируется прежде всего рядомъ символовъ, сгруппированныхъ по внѣшней связи ихъ отношенія къ дѣвственному Зачатию: скинія и ковчегъ (скинія въ видѣ палатки круглой и разноцвѣтной), херувимы, сосудъ (*ἡ στάμνος*), огородъ (*πλάχης*—*hortus conclusus*, выраженіе Пѣсней Соломона IV, 12) жезлъ Аарона<sup>1)</sup>. Рядъ сценъ почти тождественныхъ, изображающихъ «стремленіе» Дѣвы, отправившейся въ Иерусалимскій храмъ; одна сцена представляетъ Дѣву на пути: Она сидитъ посреди милого пейзажа, слуга рветъ для нея плоды съ деревъ, въ сторонѣ течетъ ручей и у его источниковъ фигура рѣвки льетъ воду; любопытная нимфа горнаго ущелья, нагая, съ длинными волосами, отвисшими грудями, съ черными браслетами на рукахъ, простираетъ къ Дѣвѣ руки. Новый рядъ миниатюръ рассказываетъ, какъ Дѣва отправилась къ Елисаветѣ, и изображаетъ пророческое цѣлованіе ихъ, сдѣлавшееся послѣ любимую деталью въ иконографіи Богородицы, какъ открытое признаніе ея божественнаго зачатія; какъ символическая параллель, изображено жертвенное приношеніе Авраама на горѣ, далѣе рожденіе Предтечи и пр. За этимъ уже слѣдуетъ подробная иллюстрація того, какъ въ самомъ Іосифѣ возникли сомнѣнія по поводу положенія Дѣвы, какъ онъ скорбѣлъ, спрашивалъ Марію; ея защита, которую благоговѣнно выслушиваетъ весь родъ. Но книжникъ Анна, посѣтившій домъ Іосифа, доноситъ іереямъ, обвинивъ Іосифа въ грѣхѣ противъ Дѣвы; силою влекутъ ихъ изъ дому, хотя Марія въ подтвержденіе своихъ словъ показываетъ книгу Пророка со

---

<sup>1)</sup> Андрей Критскій въ Гомиліи на Рожденіе Дѣвы, IV, въ *Patrol. c. s. Ser. gr.*, t. 97, p. 868. высчитываетъ рядъ символовъ Дѣвы (трехъ родовъ): 1) покои брачныя, домъ Божій, алтарь, Святая Святыхъ, 2) золотой сосудъ, кривали, жезлъ, діадема, алавастръ, свѣтильникъ, 3) дикій кустъ, скало-рай, огородъ или садъ, источникъ, капля, руно, купина и пр.



словами о Дѣвѣ, и несмотря на сопротивленіе близкихъ ведутъ въ судъ, отгоняя народъ, вѣрящій и выражающій участіе. Наконецъ самъ Захарія выслушиваетъ доносчиковъ и Марію, и обвиненные, принявъ въ испытаніе «воду обличенія Господа» и очистившись отъ обвиненія, уходятъ, Іосифъ «въ горы» а Марія къ Елисаветѣ.

Рукопись интересна и своими заглавными буквами, которыхъ звѣринныя и фантастическія формы (сирены, сфинксы, грифоны) кромѣ обычныхъ сплетеній представляютъ и живныя сцены: соколъ преслѣдуетъ зайца, ястребъ терзаетъ перепела и пр., а блестящія заставки, полныя широкой еще классической орнаментики изъ растительныхъ формъ, изображаютъ напр. символическую розу—юную Дѣву—распускающуюся среди пестрящаго поля цвѣтовъ.

Въ тѣсной связи съ этою рукописью стоитъ и иллюстрація Церковныхъ пѣсенъ въ честь Богородицы, и между ними замѣчательный кодексъ Акаѳиста Божіей Матери (*καθίσμα* — отдѣлъ, собраніе икосовъ, кондаковъ и прочихъ пѣсенъ), находящійся въ Синодальной Библиотекѣ въ Москвѣ за № 429, въ четв., XI вѣка, съ 24 миниатюрами<sup>1)</sup>. Хотя рисунокъ уже полонъ недостатковъ, колоритъ мутно-темень, свѣта и моделировка рѣзки и сухи, но содержаніе еще полно интереса и имѣетъ характеръ нѣкоторой художественной жизни; но въ Благовѣщеніи Марія молится; послѣ сцены Рождества группа молящихся людей, Дѣва *τεῖχος τῶν παρθένων* со Святителями; Дѣва въ сілнѣи и съ нею лампада, какъ она сама есть лампада *φωτοδόχος* и пр. въ лирико-сентиментальномъ родѣ, разрушавшемъ основы строгой иконописи.

Достаточно указать на извѣстное умноженіе въ Византіи съ IX по XII стол. всякаго рода монастырей, обителей, лавръ, на установленіе и узаконеніе разнообразныхъ, наиболѣе строгихъ мо-

Акаѳистъ Богород. Синод. библ. № 429.

<sup>1)</sup> Эта рукопись (нѣкогда приношеніе Алексѣя Комнена) прислана въ Москву царю Алексѣю Михайловичу отъ старостъ церкви Богородицы—Хрисоиніи (золотого источника) въ крѣпости Галатѣ, насупротивъ Цареграда; указатель для обовр. М. Патр. Библ. стр. 41-42.

настырскихъ уставовъ и вообще на значеніе монастырей въ эту эпоху, иными богословами называемую «Студійскою» по церковно-политической силѣ монастыря Іоанна Студіоса въ Цареградѣ, чтобы сдѣлать вполнѣ понятнымъ то вниманіе, какое отнынѣ возбуждала къ себѣ аскетическая литература. Востокъ вновь получилъ свою силу и пользовался своимъ вліяніемъ, чтобы проводить въ міръ аскетизмъ, самоотреченіе и презрѣніе къ жизни. Въ эту эпоху не только устанавливались новыя уставы монастырей съ мелкою іерархіею, съ подробнымъ прописаніемъ обязанностей и занятій каждаго киновита, отъ игумна до повара <sup>1)</sup>, но и распространялись общія сочиненія объ аскетическомъ подвигѣ. Между ними сочиненіе пр. Іоанна, по сочиненію своему «о Лѣствицѣ духовной» прозваннаго Климакомъ или Лѣствиичникомъ, а по учености «Схоластикомъ» (*ὁ τῆς φωτιστικῆς κλίμακος ἐπιφύτης*), аббата Синайской горы, жившаго въ концѣ XI вѣка, и, несмотря на всю свою ученость, ведшаго жизнь аскета 40 лѣтъ, получило даже художественную иллюстрацію. Рукопись XI вѣка, которая представляетъ такой единственный лицевой списокъ и есть, несомнѣнно, оригиналъ <sup>2)</sup>, находится въ сборникѣ Ват. библ. за № 394 <sup>3)</sup> въ малую четв., миниатюры котораго представляютъ самую совершенную и вполнѣ неподражаемую работу въ микроскопическихъ своихъ фигуркахъ <sup>4)</sup>. Но, несмотря на блестящую моделировку, прекрасные образцы и все техническое умѣнье, ми-

1. Климака  
код. Ват. б.  
№ 394.

<sup>1)</sup> См. жизнь Теодора Студита въ твореніяхъ его, изд. С.-Петербур. Духов. Академіей ч. I. Письма 1867 г., стр. 30 слд.

<sup>2)</sup> Копія съ одною выходяюю миниатюрою въ рукописи Вэн. Библ. № 207 (180), Lambec. IV, 421, рис. Таже миниатюра въ копіи Hortus deliciarum изд. Энгельгардта.

<sup>3)</sup> Этотъ сборникъ кромѣ иллюстр. Лѣствицы содержитъ слово Максима о милосердіи, Никиты діакона «о тройственности души» и акростихъ: «сираль» и пр. Въ концѣ сборника одна припись называетъ писца, смиреннаго грѣшника Константина, а другая говоритъ, что рукопись посвящена московской митрополіи Фотіемъ митрополитомъ принесшимъ молитвы богоносныхъ отецъ нашихъ въ Никей. О множествѣ списковъ «Лѣствицы» см. Fabricius I. c. t. IX, p. 523 прим.

<sup>4)</sup> Калькированные рисунки въ изд. Даженгура. Peint. pl. 52 удовлетворительны и по численности, и по исполненію.

ніаіуры эти только и говорятъ намъ о существенныхъ недостаткахъ: композиціи въ художественномъ смыслѣ не существуетъ, и художникъ, вытвердивъ одно расположеніе фигуръ, повторяетъ его десятки разъ. Темнокоричневая и зеленоватая тѣни измѣнили прежнюю ясную моделировку, замѣнивъ ее неприяіно рѣзкими свѣтами по глубокимъ тѣнямъ: типъ утомляетъ однообразіемъ фигуръ и угрюмымъ фанатическимъ выраженіемъ; черты лица болѣзненно осунулись и вырѣзались. Внутреннее содержаніе безповоротно пошло по той узкой колеѣ, на которой оно должно было довольствоваться развлеченіемъ глаза и поучительными цѣльями, утративъ интересы духовно-эстетическіе. Эти обширныя аллегорическія сцены въ нѣсколько поясовъ, проникнутыя приторно—умилительнымъ характеромъ, съ примѣсю символическихъ деталей, своими церемоніально неподвижными позами вытянутыхъ фигуръ, расположенныхъ въ архитектурной симметріи, или дико-искривленными и неправильными движеніями и жестами, указываютъ на состояніе искусства, близкое къ полному паденію. Самый архитектурный фонъ сдѣлалъ шагъ къ этому паденію: это обширныя колоннады, башни, пестраго, ярко-фантастическаго характера; ограды безцѣльныя, низкія и безхарактерныя; рѣдко прорываются черезъ эту хаотическую пестроту черты мѣстной дѣйствительности: восточныя плоскія крыши и террассы, и иногда монастырскіе дворы съ глухими маленькими окнами келлій въ глубинѣ.

Въ анализѣ содержанія сюжетовъ мы опустимъ пустыя и обыкновенныя сцены поученія, проповѣди, переписки ораторовъ духовныхъ и пр., которыя намъ уже извѣстны изъ болѣе раннихъ образцовъ; равно какъ и первую выходную мініатюру съ изображеніемъ лѣствицы, по которой всходятъ разныхъ званій и занятій люди къ Христу и Богородицѣ, съ раемъ и адомъ по сторонамъ, такъ какъ это позднѣйшая иллюстрація и дурной работы. Содержаніе сочиненія распредѣляетъ и мініатюры по тремъ отдѣламъ: сначала идетъ рѣчь о пяти добродѣтеляхъ или подвигахъ монашескихъ, а затѣмъ о способахъ и формахъ подвига и наконецъ о порокахъ. Введеніемъ служитъ размышленіе о жизни, ея собла-

знахъ и отреченія отъ нихъ: миниатюра изображаетъ намъ монаха, собравшагося уходить отъ прелестей міра, съ кошелкою за спиною, вслѣдъ за молодою женскою фигурою ( $\eta \phi\upsilon\lambda\acute{\eta} \chi\omicron\sigma\mu\omicron\upsilon \acute{\alpha}\pi\rho\sigma\tau\acute{\alpha}\delta\eta$ ), изображающею «невозлюбленіе» міра, но за монахомъ гонится сама «жизнь» — нагая мужская ( $\delta \beta\acute{\iota}\omicron\varsigma$ ) фигура, которая послѣ является также бѣгущею на колесахъ, какъ праздное, ( $\mu\acute{\alpha}\tau\alpha\iota\omicron\varsigma \beta\acute{\iota}\omicron\varsigma$ ), вѣтреное существо.

Основаніе и источникъ монашескаго подвига, «невозлюбленіе» (первая глава) изображается въ конечномъ результатѣ жизни: Второе пришествіе, подъ которымъ видны разлучающіеся друзья и братья, адъ и рай. Сбоку представлена жизнь съ ея страстями: *сластолюбіемъ* въ видѣ мужчины на ложѣ, котораго опаживаетъ слуга; *стяжаніемъ* въ видѣ жатвы и посѣва. На противъ того, ища уединенія (глава  $\epsilon\pi\iota \xi\epsilon\nu\iota\tau\epsilon\lambda\alpha\varsigma$ ), монахъ уходитъ отъ умоляющихъ его остаться родителей вслѣдъ за фигурою «уединенія», несущею деревцо или вѣтку пустыни; тамъ монахъ видитъ, какъ бодрствуютъ надъ усопшимъ отшельникомъ ангелы и чтуть его родители и ближніе. Глава о послушаніи и уничтоженіи воли рисуетъ намъ, какъ образецъ добродѣтелей, Давида, передъ которымъ эти самыя добродѣтели преклоняются, въ присутствіи Климака и его благочестивыхъ слушателей. А непокорные и самонительные ( $\delta\omicron\chi\mu\acute{\alpha}\zeta\omicron\nu\tau\epsilon\varsigma$ ) уподоблены тому чловѣку, что старается въ безуміи своемъ поднять съ земли свою собственную тѣнь. Пятый подвигъ ( $\acute{\alpha}\nu\alpha\beta\alpha\sigma\iota\varsigma$ ) есть покаяніе, и оно изображено въ реальной сценѣ: группа монаховъ вѣстѣ каются игумну; двое несутъ на креслѣ больного, а третій несетъ игумна на спинѣ. Затѣмъ двадцать маленькихъ сценъ изображаютъ намъ различныя ступени покаянія, совершающагося во мракѣ пещеръ: сначала видимъ лишь непрестанную поучительную бесѣду, постоянное умиленіе, молитвы съ воздѣваніемъ рукъ и воздыханіемъ; а иныя, упорно углубляясь въ созерцаніе своей грѣховности, неподвижно стоятъ съ заложными за спину руками и глядя внизъ; иныя же посыпали пепломъ голову, или бьютъ себя въ перся, рвутъ волосы, рыдаютъ, приводя въ ужасъ даже привычнаго сосѣда; всѣ кающіеся подъ конецъ имѣютъ видъ скеле-

товъ, а одинъ изъ нихъ по смерти своей совершаетъ первое чудо: его тѣло потеряло земную тяжесть и само держится въ воздухѣ.

Памятуя смерть, монахъ не разоблачаетъ и *клеветы*, когда его обвиняютъ въ томъ, что онъ съѣлъ чужой хлѣбъ: онъ не отвѣчаетъ, и около него фигура высокой добродѣтели *молчанія*. Имъ должны руководить неизмѣнно *кротость* и *смирение* (*ἀοργησία, πραότης*) — прекрасныя дѣвы съ жестами умиленія; когда *паметозлобіе* пытается стащить его съ лѣстницы, ему поможетъ *уничтоженіе* и онъ одолѣетъ и попретъ ногами *клевету* и *многोगлаголаніе*, имѣющихъ черное тѣло. Напрасно *ложь*, *злоба* и *удовольствіе* будутъ стараться повредить ему или прельстить монаха, напрасно соблазнять — *обжорство*. Миниатюристъ изображаетъ также грѣхопаденіе въ главѣ о подчиненіи тѣлу: трудовой потъ, *благоразуміе* и *безстрастіе* возвеличили св. игумена Николая (помощника Θεοδора Студита). *Сребролюбіе* представлено въ видѣ черной какъ уголь женской фигуры, стремительно бѣгущей, а *бѣдность* въ видѣ Іова, которому ангелъ приноситъ вѣнецъ мученическій. Особенно частый соблазнъ находитъ монахъ въ снѣ, и потому, миниатюры предлагаютъ намъ наивную иллюстрацію отвлеченнаго выраженія, что сонъ побѣждается молитвою: *молитва* въ видѣ молодца съ дубинкою бьетъ повергнутую черную фигуру *сна*; въ другой миниатюрѣ сонъ стаскиваетъ монаха съ лѣстницы, при чемъ ему помогаютъ *гордость* (*ὕπερηφάνεια*), *тщеславіе* (*κενοδοξία*), гнѣвъ (*ὁ θυμός* — мужская фигура), обжорство (*γαστριμαργία*) злобное указываетъ на свою жертву, а внизу въ грязи невѣднія (*λαχκος τῆς ἀγνοσίας*) расположилась скука съ чашею вина (*ὁ κόρος*); порокъ изгоняетъ добродѣтели. Другой рядъ миниатюръ изображаетъ намъ монаховъ на молитвѣ, воздерживающихся отъ сна. Слѣдуетъ разсужденіе о различныхъ мелкихъ недостаткахъ: боязливости (дочь невѣрія), привычекъ къ божбѣ, богохуленію, злобѣ и добродѣтелямъ, имъ противоположныхъ, также о крѣпости тѣла и души и пр., и наконецъ о *безстрастіи*, которая является кульминаціоннымъ пунктомъ монашескаго подвига и изображается въ овальномъ ореолѣ, ἔχει τὰς ἀρετὰς κόσμου, благословляя и ведя

за собою сонмъ небесныхъ добродѣтелей. Въ концѣ главы всегда находится изображеніе монаха въ веригахъ, взобравшагося на известное число ступеней золотой лѣствицы и въ религиозномъ энтузіазмѣ поднимающаго вверхъ свои руки; въ концѣ подвижничества монахъ изображенъ на послѣдней ступени, бѣнчаемый Христомъ. Главнѣйшій интересъ миниатюръ сводится, такимъ образомъ, къ изображенію аллегорическихъ фигуръ и олицетвореній, отвлеченныхъ понятій, являвшихся въ византійскомъ искусствѣ, какъ наслѣдіе древне-греческаго мифологическаго представленія, неизвѣстнаго средневѣковому искусству <sup>1)</sup> на Западѣ. Несомнѣнно, что всѣ эти образы не представляютъ ничего новаго противъ прекрасныхъ и истинно античныхъ фигуръ древнихъ кодексовъ; пороки разнятся отъ добродѣтелей иногда только чернымъ цвѣтомъ тѣла, изрѣдка также крыльями ангеловъ или демоновъ; обжорство изображено въ коронѣ, какъ властитель міра, пожирая въ дверяхъ дворца куски мяса. Сравнѣнь, потому, эти олицетворенія съ аллегоріями Джіотто въ ц. Мадонны дел'Арена въ Падуѣ, невольно поражаетъ скудостью мысли въ византійскомъ произведеніи.

Тѣмъ не менѣе, для полной оцѣнки этого явленія будетъ бесполезно указать на другой образецъ этого шаблона аллегорическихъ олицетвореній отвлеченныхъ понятій въ греческой рукописи Евангелія въ библіотекѣ св. Марка въ Венеціи, за № 540, XI в. Мы встрѣчаемъ въ этой рукописи наиболѣе замѣчательную орнаментическую канонную: на фронтонахъ портиковъ, ихъ окаймляющихъ, изображаются четыре вѣтра <sup>1)</sup>, на базахъ колоннъ видимъ звѣрей, а также гимнастовъ, плясунновъ, Давида бро-

<sup>1)</sup> Piper, Mythol. d. chr. Kunst, II знаетъ эти олицетворенія въ Диоскоридѣ и Вѣн. рукописи Бытія, а затѣмъ только съ XV вѣка въ Италіи. см. стр. 686 и 689.

<sup>1)</sup> Связь этого изображенія съ представленіями Страшнаго Суда и творенія, см. Piper Mythol., II р. 439, 447. Но существенный смыслъ фигуръ относится къ четыремъ Евангелистамъ, какъ указываетъ Никифоръ Калликстъ въ каталогѣ сочиненій, при чемъ 4 Евангелиста, 4 Херувима и 4 *кадоліа прѣдмата* сравниваются разомъ. См. каталогъ С. Banduri, Imp. Orient. II, p. 875.

сающаго пращу и пр.; но самое замѣчательное—крошечныя фигуры варіатидъ, поддерживающихъ фронтоны. Мы видимъ здѣсь олицетворенія мѣсяцевъ, какъ въ календарѣ Константина, въ натуралистической манерѣ: полевыхъ занятій, охоты, видовъ домашняго хозяйства и быта, смотря по времени года <sup>1)</sup> и пр., — какъ будто скопированныхъ съ того образца, а также 24 фигурки добродѣтелей, единственное въ своемъ родѣ собраніе олицетвореній; схема нѣкоторыхъ не лишена историческаго интереса, какъ она ни грубо-наивна и не лишена художественности. *Мудрость*—первое олицетвореніе—какъ и всѣ другія, въ видѣ женской фигуры въ миеологическомъ костюмѣ, т. е. безрукавномъ хитонѣ, указываетъ себѣ на лобъ; *благоразуміе* — на уста; *познаніе* льетъ изъ рога въ сосудъ; *милостыня* сѣветъ; *раскаяніе* держитъ зеленую вѣтвь; *любовь* съ двумя вѣтвями; *истина* — съ факеломъ; *незлобіе* (*ἀκαχία*) съ мѣшкомъ, носящимъ его имя и составлявшимъ атрибутъ византійскаго императорскаго орната временъ Комненовъ; *сочувствіе* (симпатія) положило обѣ руки на грудь; *теорія* соображаетъ, смотря въ землю; а *практика* ведетъ бесѣду и т. д.

Переходимъ теперь къ *Лицевымъ Евангеліямъ* — разряду миниатюръ наиболѣе многочисленному въ эту эпоху и въ исторіи византійской миниатюры вообще, — и предварительно замѣтимъ, что подъ этимъ именемъ разумѣемъ во 1-хъ, вообще иллюстрацію Евангелія, съ изображеніемъ событій (кодексы двухъ видовъ: Четвероевангеліе, особенно часто украшавшееся миниатюрами, и Евангеліе Апракосъ или недѣльное, рѣдко иллюстрировавшееся) и во 2-хъ, собственно «Лицевыя» Евангелія — т. е. Четвероевангелія или Еванг. Апракосъ съ изображеніями Евангелистовъ, при чемъ къ нимъ иногда присоединяются главнѣйшіе Господскіе и Богородичные праздники. Художественное достоинство и значеніе ихъ, вообще говоря, весьма различно: нныя рукописи представляютъ

---

<sup>1)</sup> Перешло также и въ латинскую иконографію мѣсяцевъ въ рукописяхъ, см. напр. Псалтырь лат. 1300 г. въ Marciana, Ваагенъ, Kunstw. in Wien p. 13, относить къ нмецкой школѣ.

лучшіе образцы искусства; напротивъ того, другіе исполнялись уже по извѣстному шаблону, хотя-бы иногда и хорошими мастерами. Но такъ какъ Лицевыя Евангелія обоихъ родовъ изготовлялись во множествѣ, то самая многочисленность обуславливаетъ отчасти ихъ историческую важность: въ нихъ яснѣ виденъ ходъ развитія и паденія искусства, притомъ въ разныхъ странахъ; черезъ нихъ удобнѣе сравненіе на одинаковыхъ сюжетахъ и однихъ типахъ. Если, наконецъ, Евангеліе не помѣчено именемъ вкладчика, съ обозначеніемъ года и страны, что случается часто, то нерѣдко помѣщенные при кодексахъ Святцы даютъ опредѣленную дату. Однакоже, распредѣленіе всѣхъ памятниковъ по времени и невозможно и только безъ нужды затруднило бы ясное представленіе ихъ хода развитія; оно принималось прежними изслѣдователями греческихъ лицевыхъ рукописей только потому, что они имѣли передъ собою немногіе образцы. Въ этой же области не рѣдкость найти въ XII и XIII вѣкахъ копии съ древнѣйшихъ образцовъ, которыя должны быть разсматриваемы вмѣстѣ съ памятниками IX и X вѣка, и наоборотъ, отъ X — XI вѣковъ встрѣтить работы съ характеромъ позднѣйшимъ, что зависитъ прямо отъ мѣста возникновенія этихъ памятниковъ и условій распространенія редакцій. Такъ, начиная свой анализъ иллюстраціи Евангелія, мы видимъ въ X и XI в. рядъ рукописей, предлагающихъ намъ первую форму иллюстраціи въ формѣ *миниатюрныхъ* въ переносномъ смыслѣ композицій, которыхъ появленіе гадательно относятъ къ эпохѣ Константина Порфиророднаго. И такъ какъ въ теченіе X — XII вв. мы не находимъ ни одной рукописи, гдѣ бы изображеніе евангельскихъ событій имѣло еще естественные размѣры художественныхъ формъ, то мы должны обращаться къ XIII вѣку, чтобы найти для нашего анализа подобные образцы. Что касается «миниатюрнаго» жанра, то его появленіе объясняется самымъ упадкомъ искусства въ XI вѣкѣ, столько-же, сколько и новымъ стремленіемъ подчинить искусство служебному значенію поучительной, наставительной мѣры. Но, заботясь о художественности и изяществѣ своихъ изображеній, искусство должно было служить грамотою для простолюдиновъ и нагляднымъ повѣствованіемъ для грамотныхъ: чѣмъ больше ил-



люстрацій, тѣмъ лучше, тѣмъ болѣе текстъ превращается въ краткіе этикетки картинокъ. Нужны, конечно, были и досугъ, и все трудолюбіе монаха, чтобы наполнить небольшую рукопись двумя, тремя стами мелкихъ, требующихъ медленной, тщательно-усидчивой работы, миниатюръ, и, конечно, въ этой обширности иллюстрацій заключается въ значительной степени ея интересъ, ибо эти рисунки сохраняли всетаки переводы типичные и иконописные. Въ большей части дошедшихъ до насъ образцовъ мы безусловно видимъ работы монастырскія: всѣ композиціи и замыслы запечатлѣны монашескими идеями и тенденціями. Съ одной стороны схоластическая иллюстрація догматовъ, особенное вниманіе, обращенное на изображеніе притчъ и чудесъ, (по преимуществу на изгнаніе бѣсовъ), — съ другой, грубый натурализмъ, не сдерживаемый художественнымъ чувствомъ, и буквенное пониманіе священнаго текста. Живопись сливается здѣсь съ каллиграфіею и перестаетъ быть достояніемъ таланта.

Лучшія рукописи этого рода принадлежатъ особенно Вѣнской и Парижской Націон. Библіотекѣ, а изъ нихъ Четвероевангеліе XI вѣку, in 4<sup>o</sup>, за № 74 Париж. Библ. имѣетъ право первенства <sup>1)</sup>. Мы находимъ въ немъ одинъ изъ самыхъ типичныхъ образцовъ иконнаго письма миниатюръ, выражающагося какъ въ догматически-сухомъ замыслѣ, такъ и въ церемоніальной постановкѣ фигуръ. Миниатюрность ихъ даетъ полную возможность пренебрегать рисункомъ, доводя до уродства извѣстные недостатки византійскаго типа и стиля: длинноту фигуръ, тонкость рукъ, утрировку жестовъ и движеній или мертвенный покой.

Роскошь мелочной отдѣлки и блескъ свѣтлыхъ красокъ и тоновъ, господство византійскихъ костюмовъ съ ихъ богато-пестрымъ убранствомъ не скрадываетъ упадка искусства. Архитектурный фонъ съ преобладаніемъ купола и конусообразныхъ башенъ,

Пар. Библ.  
Еванг. греч.  
№ 74.

<sup>1)</sup> Особенно широко пользуется этою рукописью для своихъ иллюстрацій Рого де Флери въ изд. *Évangile etc.* См. pl. 31, 39, 43, 48, 53, 58, 69, 71, 74, 76, 78, 83. Сочиненіе Гримуара *Guide de l'art chr.*, вообще неудачное и слабое въ критикѣ, относитъ рукопись даже къ VIII в. (?) т. IV, стр. 180 и даетъ рис. *ibid.* стр. 189, 319.

отличается пестротой, отсутствіемъ ясности формъ и фантастическимъ нагроможденіемъ формъ, прикрывающимъ бѣдность мысли. Византійская эмаль, или финифть повліяла замѣтнымъ образомъ на технику: художникъ видимо подражалъ этому драгоценному производству; онъ только иллюминуетъ внутренности контуровъ, не моделируя тоновъ, что въ финифти и невозможно, а въ микроскопическихъ миниатюрахъ крайне неудобно; отсюда мелкая штриховка золотомъ одежда назначена замѣщать выѣстъ и складки и тѣни. Сладкавый тонъ господствуетъ въ композиціи и типахъ: каждая сцена обставляется деревцами, почва пестрѣетъ цвѣтами: умильные жесты замѣняютъ драматизмъ выраженія; почтенный типъ высокаго и строгаго старца, драпированнаго въ длинныя одежды, измѣняется въ мрачный типъ фанатика съ угрюмо опущенными углами рта, изборожденнымъ лицомъ и взглядомъ изподлобья. Выходныя виньетки изображаютъ Славу Господню въ видѣ «ветхаго деньми», окруженнаго Херувимами, Авраамомъ и Исаакомъ. Къ родословію Іисуса изображеніе патріарховъ, царей, всѣ въ обычныхъ типахъ: патріархи со свитками, а цари по сторонамъ Соломона въ нимбахъ, съ лоронами поверхъ туникъ<sup>1)</sup>). Подробно излагая исторію Благовѣщенія и Рождества, миниатюристъ безъ разбору пользуется всѣми ходячими апокрифами: онъ изображаетъ Ирода съ народомъ, волхвовъ скачущихъ за звѣздою и пр.; на волхвахъ надѣты маленькія цилиндрическія шапки (какъ у Самуила петаль) огненнаго, синяго и голубаго цвѣта, какъ на представителяхъ восточныхъ царствъ: Мидіи, Персіи и пр. въ топографіи Космы; затѣмъ они являются или съ огненными шапками, или съ непокрытою головою. Точно также сохранены, но приукрашены, или даже утрированы и другія подробности древнѣйшихъ типовъ евангельскихъ сценъ; сосуды, дома носятъ античныя формы; пѣтухъ въ сценѣ отреченія Петра стоитъ на колоннѣ; всюду почва усѣяна цвѣтами

---

<sup>1)</sup> Лоронъ, родъ омофора, эпитрахили или палліума; импер. одежда; прежде родъ нашивки: *imātia lorāta*, а потомъ отдѣльное *Superhumerales*. См. Дюканжъ *De nomism.* n. 6, Gloss. gr., lat. v. v.

и пр. Всякое изрѣченіе Евангелія, доступное конкретному представленію, иллюстрируется съ сохраненіемъ самой буквы выраженія; такъ, особенно подробно изображаются притчи о работавшихъ въ виноградникѣ (господинъ—это Христосъ), о богатѣ, построившемъ домъ и отъѣзжавшемъ изъ страны, объ овцѣ заблудшей, блудномъ сынѣ, о потерянной драхмѣ (Господинъ въ типѣ Христа, но съ краснымъ нимбомъ, ищетъ дархмы, въ правой метла, въ лѣвой монета), злыхъ виноградаряхъ, все это съ богатою обстановкою, въ видѣ ряда сценъ для каждой притчи. Миниатюристъ ищетъ и иныхъ сюжетовъ, дотолѣ еще не изображавшихся ни въ иконописи, ни въ миниатюрахъ: Христа проповѣдующаго на высокомъ сѣдалищѣ, ищѣяющаго и пр.; толпы народа подлѣ, въ группѣ видны дерущіяся и играющія дѣти. Вездѣ манера старческаго реализма смѣняетъ идеальныя задачи; церемониальность и аффектація въ роскошной обстановкѣ, но убогость мысли и воображенія. Изъ этой массы рисунковъ немногіе даютъ что либо новое: утишеніе моря (Мат. гл. VIII, 26) и вѣтровъ <sup>1)</sup> представляетъ вѣтръ — нагую фигуру на берегу, закрывающую себѣ ротъ, а море бьетъ себя въ грудь въ страхѣ. Любопытны изображенія Троицы: Богъ Отецъ — какъ ветхій деньми, Иисусъ Христосъ и Духъ Св. — Эммануилъ по сторонамъ: къ введенію Іоанна о Словѣ; также въ притчѣ о двѣхъ Троица замѣняетъ одного жениха, и различается по возрастамъ фигуръ: Богъ Отецъ сѣдъ въ золотомъ гиматіи, Христосъ въ голубомъ, Св. Духъ въ зеленомъ и молодѣ. Въ сценѣ Страшнаго Суда ангелъ свиваетъ небо какъ свитокъ, « уготованный престолъ » — *έτοιμασία* замѣняетъ Троицу; земля, море, чуда морскія возвращаютъ свою добычу, — мотивъ, воспроизведенный монументально мозаикою ц. въ Торчелло и впоследствии русскою иконописью. Въ Распятіи подѣ Крестомъ «Вѣра» собираетъ кровь въ потиръ <sup>1)</sup>, Тайная Вечера въ видѣ двойаго причащенія Апостоловъ, по извѣстному

<sup>1)</sup> Подлин. миниатюры въ Углич. Псал., рис. у Буслаева, Очерки, т. 2, къ 205 рис.

<sup>1)</sup> Annales arch. vol. III p. 360.

византийскому переводу<sup>2)</sup> и пр. Въ связи съ общимъ мнѣніемъ о рукописи, мы находимъ также, въ противоположность похвалѣ Лабарта<sup>3)</sup>, что орнаментика заставокъ скудна мотивами: вездѣ повторяется въ нихъ правильная сѣть вѣтвей съ листвою и цвѣтами.

Грузинское  
Евангел. Гелатскаго мо-  
настыря.

Влизка къ этому кодексу или даже ему современна извѣстная рукопись Гелатскаго монастыря близъ Кутаиса, въ Грузіи, также относящаяся къ XI или XII вѣву, въ малую четв., въ переплетѣ чеканнаго серебра съ рельефнымъ изображеніемъ Распятія и Вознесенія. Привычныя въ Кавказской археологіи притязанія на глубокую древность отнесли рукопись къ IX вѣву, но достаточно взглянуть на миниатюры, чтобы убѣдиться, что она не могла быть написана ранѣе XI вѣка, и самый переводъ на грузинскій языкъ сдѣланъ въ это же время въ Аеонѣ, по словамъ ученаго отца Θεодора, переводившаго намъ записку писца Георгія. Рукопись интересна для насъ, какъ одинъ изъ лучшихъ образцовъ миниатюрнаго жанра въ Россіи, хотя золото и краски не такъ уже чисты и свѣтлы какъ въ парижскихъ кодексахъ. И здѣсь въ орнаментикѣ каноновъ есть черты восточнаго звѣринаго стиля: левъ терзаетъ оленя — извѣстный древневосточный символъ; есть и черты средневѣковаго натурализма: по колоннѣ лѣзутъ двое состязающихся и т. д. Сосчитавъ, съ цѣлью общей характеристики всѣхъ миниатюръ, мы нашли, что въ Евангеліи отъ Маттея изображено 64 миниатюры, Марка — 60, Луки — 72, Иоанна — 41, итого около 240 миниатюръ всего, и по числу приблизительно одинаковому для Евангелій, очевидно, должны нерѣдко воспроизводить одни сюжеты, съ легкими вариантами. Наконецъ сходство съ парижскимъ 74-мъ кодексомъ до такой степени близко въ общемъ характерѣ и стилѣ, композиціяхъ съ двумя деревцами и всѣхъ иконописныхъ переводахъ, что необходимо думать, что обѣ рукописи изготовлены (на Аеонѣ?) въ одно время и съ одного оригинала. Также точно повто-

<sup>2)</sup> Рис. въ соч. Rohault de Fl. Évangile, t. II pl. 77.

<sup>3)</sup> Histoire des arts industr. vol. III p. 17.

рены и всё описанныя нами символическія детали, хотя иногда не въ однихъ и тѣхъ же миниатюрахъ: напр. изображеніе Троицы: Богъ, Слово и Эммануиль приведено въ Сшествіи Св. Духа, гдѣ вмѣсто царя и смерда изображенъ самый сбѣжавшійся народъ. Попытки драматизма видны въ тѣхъ же сценахъ Тайной Вечери, гдѣ представлено открытіе предателя, и въ плаваніи по озеру Тиверіадскому, гдѣ безпокоящіеся сильно Апостолы будятъ Христа. Безъ всякаго сомнѣнія, кодексъ полонъ другими мелкими деталями (есть и уродливыя формы: Христа приводятъ къ Пилату привязаннаго за шею)—но онѣ не составляютъ ничего особенно новаго въ движеніи иконописи, и разбирать ихъ значило бы описывать типы ея, а не ея исторію.

Къ XII уже вѣку (но также возможно, что и къ XI в.) относится рукопись Евангелія греч. въ Вѣнской Дворц. Библіотекѣ, за № 154 (у Ламбеція № 29 <sup>1)</sup>), изъ библи. Матвѣя Корвина), украшенная чрезвычайно богато и по большей части писанная золотомъ. Уже самые каноны орнаментированы богато и вмѣстѣ пестро: наверху по сторонамъ фонтана попарно голуби, павлины, утки и аисты, а также около растенія львы, грифоны, левъ терзающій быка, пѣтухи и пр. И здѣсь видимъ тщательное перениманіе формъ финифти: мельчайшіе контуры сдѣланы золотыми штрихами, тѣже сочныя эмалевыя краски. Но что эта небывалая миниатюрность не вяжется съ искусствомъ и скорѣе результатъ каллиграфическихъ упражненій, доказывается тѣмъ, что большія фигуры Евангелистовъ уродливы и безобразны до нельзя. Отсутствие художественности въ композиціяхъ покажетъ одинъ примѣръ: въ явленіи Христа Апостолы выстроены въ двѣ шеренги и согнулись въ дугу, принимая Его благословеніе покровенною рукою; при этомъ уродствѣ замысла сохранены типы, сѣдина бородъ и волосъ и пр.: все говоритъ намъ, что работа была не дѣломъ художественнаго мастерства, но дѣломъ угоднымъ Богу, и художественное впечатлѣніе заслонялось религіозными мотивами. Ради усиленія реальности прежніе переводы измѣняются: Лазарь

Еванг. Вѣн.  
Дворц. Библи.  
№ 154.

<sup>1)</sup> Catalogus, ed. Kollar, lib. III p. 110.

воскресшіи выйдѣть изъ гроба; при Вознесеніи видны непременно только 11 Апостоловъ.

Кам. Асс.  
Ивер. м. №  
27, 58

Подобны этимъ кодексамъ рукописи Аеонскаго Иверскаго монастыря за № 27 in 8<sup>o</sup> и 58 въ 12 долю, XII вѣка съ обширными иллюстраціями въ описанной натуралистической манерѣ со множествомъ фигуръ въ нѣсколько поясовъ: въ притчахъ участвуетъ, какъ главное лицо, Христосъ съ своими прислужниками — ангелами.

Лавр. кодекс.  
Plut. VI, 23.

До окончательной крайности доходить этотъ миниатюрный жанръ въ рукописи Флорентійской Лаврентіанской Библіотеки греч. Евангелія XI в., въ малую четв., Plut. VI сод. 23 <sup>1)</sup>. Миниатюристъ, однако же, не могъ выдержать трудности своего предприятия: вторая половина рукописи представляетъ фигуры вдвое крупнѣе первой, въ которой фигуры не выше 2 сантим. Въ большихъ изображеніяхъ Евангелистовъ открывается много недостатковъ, повторяемыхъ и сюжетами: нагроможденная архитектура, мрачность (звѣрскія, фанатическія лица Фарисеевъ), или слащавая приторность въ типахъ, ломающіяся или кружащіяся волнами складки. Рядомъ въ полосѣ помѣщаются сюжеты Новаго и Ветхаго Заваѣта, коль скоро они выѣстъ упоминаются въ текстѣ. Подобное сопоставленіе и художественная неразвитость однообразныхъ рисунковъ дѣлаетъ ихъ безусловно непонятными безъ пособия текста, особенно, если нѣтъ знакомой фигуры Христа, Богородицы, и если изображается реально подобіе притчи. Самыя дикія и утрированныя позы и движенія не помогаютъ различить выраженіе и смыслъ композиціи, и, конечно, становятся возможными самыя уродливыя въ эстетическомъ и нравственномъ отношеніи сцены. Эта монашеская забава, развлеченіе для празднаго взора болѣе погубили искусство, чѣмъ всё внѣшнія бѣды. Иныя сцены столь наивны въ своемъ воспроизведеніи буквы текста, что стоять того, чтобы ихъ отмѣтить, какъ немногіе обрашкы чудо-

---

<sup>1)</sup> Неудовлетворительный обрашкы этихъ миниатюр данъ въ каталогъ Вандина, т. I, стр. 163.

вишняго направленія искусства: выраженіе «вергнуты въ тьму внѣшнюю: тамъ будетъ плачь» и пр. иллюстрируется въ видѣ ямы, въ которой видны торчація изъ тьмы головы, двое со страхомъ, наклонившись, глядятъ туда; или передъ Христомъ съ учениками волкъ хищный, или же три патріарха и пр. Рождество разбилось на двѣ сцены: въ первой, когда двѣ женщины моютъ Младенца, Богородица лежитъ по слабости естества чловѣческаго, а въ другой, гдѣ являются пастухи, она уже сидитъ. Сцена Христа съ Хананеянкою, по Мат. гл. XI, 26, изображена такъ, что рядомъ представлены псы, подбирающіе крохи со стола господь. Христосъ вездѣ держитъ въ лѣвой рукѣ свитокъ бѣлый, свернутый трубкою, и всегда благословляетъ; въ одной только сценѣ Страстей въ безрукавномъ колобѣи.

Подобная утомительная, лишенная смысла иллюстрація является, однакоже, въ немногихъ образцахъ и рано была сокращаема въ видѣ виньетокъ на поляхъ. Такъ напр. украшено описанное Евангеліе Апракосъ Ват. библ. (съ сентября) за № 1156. Кромѣ праздниковъ Господнихъ, въ виньеткахъ къ Евангелію Страстей листъ миниатюръ изображаетъ шесть сценъ въ иконописной манерѣ<sup>1)</sup>; въ Положеніи во гробъ представлены три рыдающіе ангела и кровавое солнце; тѣло кладутъ Петръ, Іаковъ и Іоаннъ, Богородица у головы, а сзади двѣ жены, ломающія руки. Выходною же миниатюрою служитъ изображеніе Сіона въ видѣ коробовой трехнефной церкви съ тремя абсидами, надъ дверью икона Знаменія.

Того же характера Евангеліе XI вѣка, находящееся въ канцеляріи греческой церкви (S. Giorgio dei Greci) въ Венеціи въ л., со множествомъ расписанныхъ золотомъ и красками инициаловъ, изображающихъ иконографическіе сюжеты; характеръ буквенной иллюстраціи текста доведенъ до того, что Христосъ, умывающій ноги ученикамъ своимъ, по Іоанну гл. XIII, 4 (гдѣ читается: «снялъ одежды свои» и дополнено: «снялъ верхнюю одеж-

Ват. Еванг.  
№ 1156.

Еванг. греч.  
ц. Св. Георгія  
въ Венеціи.

<sup>1)</sup> Изданы Дажингуромъ, Peinture, pl. 57.

ду») изображенъ нами т. е. въ одномъ только препоясаніи<sup>1)</sup>. Выходною миниатюрою служитъ изображеніе Славы Господней, въ которой изображенъ Деисусъ, спокланяемый Евангелистами, Архангелами и силами небесными. Это повтореніе сюжета на пѣснь: «Всякое Дыханіе» въ началѣ Евангелія имѣеть соотношеніе съ описанною Дидрономъ<sup>2)</sup> фрескою въ портикѣ Иверскаго монастыря на Афонѣ, но любопытное дополненіе къ этому переводу находимъ въ выходной (и единственной) миниатюрѣ рукописи Новаго Завѣта въ четв. XIII вѣка, въ Вѣнской Дворцовой Библиотецѣ, за № Suppl. 52<sup>3)</sup>: въ радужномъ кругу Троица изъ ветхаго денни — сѣдаго, необутаго старца, въ крестчатомъ нимбѣ, держащаго обѣими руками маленькую фигуру Христа, однакоже, въ совершенномъ возрастѣ, а Христосъ въ свою очередь держитъ на груди Духа Святаго; кругомъ Ангелы, а ниже земля цвѣтущая и *ἄνθρωπος* — юноша.

Ран. Ев. 6.  
Suppl. 52.

Къ XIII же вѣку относятся двѣ греческія рукописи Евангелій съ крупнаго размѣра миниатюрами. Одна изъ нихъ есть греческій кодексъ Париж. Библ. за № 54, замѣчательный тѣмъ, что къ Евангелію Маттея и Марка помѣщенъ съ боку греческаго текста латинскій, писанный съ нимъ въ одно время, но уже и мельче. Фигуры Евангелистовъ съ ихъ уродливою драпировкою, синюю мертвенною кожею, тучнымъ тѣлосложеніемъ, говорятъ за позднее происхожденіе, хотя приписъ указываетъ на XII вѣкъ, и техника мелкихъ миниатюръ отличается нѣжными красками, блестящимъ золотомъ и нѣжной моделировкой, правда, бѣлесоватыхъ фигуръ<sup>4)</sup>. Но иллюстрація евангельскихъ сюжетовъ (20 миниатюръ оконченныхъ) представляетъ еще нѣкоторую художественную

Еванг. Пар.  
библ. № 54.

<sup>1)</sup> Въ соч. Rohault de Fl. vol. II p. 189 справедливо, однакоже, сказано, что нѣтъ ни одной сцены болѣе неизмѣнной, какъ Умовеніе ногъ.

<sup>2)</sup> Manuel d'iconographie, p. 235 прим.

<sup>3)</sup> У Коллара въ Supplem. изд. 1790 г., № 5. Экземпляръ Эразма Роттердамскаго.

<sup>4)</sup> Отзывъ Лябарта, относящаго рун. къ 1204 — 1261, эпохѣ владычества крестоносцевъ, что миниатюра плохой работы, не вполнѣ справедливъ.



жизнь и движеніе какъ въ реалистическихъ стремленіяхъ, такъ и въ развитіи сюжетовъ. Живописныя изображенія чудесъ отличаются сложностью: чудо пяти хлѣбовъ въ три пояса, ученики дѣлать хлѣбъ, дѣти дерутся изъ за него; въ Благовѣщеніи около Дѣвы служанка съ прясломъ, тоже обернулась къ Ангелу. Любопытнѣе притчи; такъ притча о десяти дѣвахъ изображаетъ жениха—Христа въ голубомъ кругу съ двумя поклоняющимися ему ангелами, а по сторонамъ группы дѣвъ,—переводъ, напоминающій намъ равенскія мозаики. Притча о плевелахъ (Мат. XIII, 24—30) представлена нѣсколько отлично отъ Подлинника Діонисія<sup>1)</sup>: Христосъ съ Евангеліемъ стоитъ посреди, благословляя; направо за столомъ пять сѣдовласыхъ монаховъ, книжниковъ и фарисеевъ бесѣдуютъ и, повидимому, пируютъ; за плечами нѣкоторыхъ изъ нихъ видны лохматые черти; ангелъ вытаскиваетъ одного изъ нихъ за шиворотъ; другой ангелъ, надѣво отъ Христа, повалилъ чорта и, прижавъ его колѣномъ, вяжетъ. Вообще же, это изображеніе притчей, предлагая богословское истолкованіе ихъ, а не самое подобіе, какъ мы видѣли въ описанныхъ другихъ Евангеліяхъ, даетъ живую, разнообразную тему, и если иногда переводъ притчи слишкомъ страдаетъ сухостью аллегоріи, а часто и мистицизмомъ, то все же требовалъ отъ миниатюриста замысла и изобрѣтенія. Поэтому, хотя въ подлинникѣ переводы притчъ уже значительно искажены позднѣйшимъ монашествомъ, но представляютъ наиболѣе интересный отдѣлъ и, видимо, имѣли вліяніе на западное искусство: нельзя не назвать остроумною мыслью изобразить работавшихъ въ виноградникѣ въ видѣ ветхо-завѣтныхъ и ново-завѣтныхъ дѣятелей вѣры, или представить злыхъ рабовъ въ видѣ пирующихъ и веселящихся мірянъ и клириковъ, надъ которыми носится смерть съ косою, напоминая картины Пизанскаго Кампо-Санто. Напротивъ того, буквенное изображеніе притчи дало въ этомъ же Подлинникѣ нелѣпыя фигуры человѣка съ сучкомъ въ глазу и фарисея съ бровномъ у глаза.

---

<sup>1)</sup> Manuel d'iconographie p. 207.

Книга. XIII  
в. Амврос. 6.

Наконецъ послѣдняя рукопись Евангелія иллюстрированнаго, намъ извѣстна, принадлежитъ Амвросіанской бібліотекѣ въ Миланѣ и относится къ XIII вѣку. Многочисленные инициалы въ такъ наз. романскомъ стилѣ изъ звѣриныхъ и растительныхъ сплетеній изображаютъ различные иконописные и реальные сюжеты: человекъ лѣзетъ по дереву съ топоромъ, больной несетъ одръ, женщина съ кувшиномъ на плечѣ (Самаритянка), фигура съ чертомъ за плечами, аллегорія съ якоремъ, крестомъ и пр., даже нагая беременная женщина. Евангелисты пишутъ, слушая Св. Духа, который въ видѣ голубя, у нихъ праваго уха<sup>3)</sup>; фигуры Евангелистовъ худобю, старчествомъ, уродливою схемою драпировки указываютъ на позднее время. Въ сюжетахъ замѣтны неудачныя попытки толкованія сюжетовъ и слишкомъ ревностнаго выраженія благочестія рисовальщика: въ Тайной Вечерѣ Ангелъ, слетѣвъ съ неба, приноситъ блюдо рыбы (быть можетъ, воспоминаніе о символическомъ значеніи рыбы). По инымъ костюмамъ воиновъ, напоминающимъ норманскіе, можно было-бы производить рукопись изъ южной Италіи.

За неизбѣжимъ рукописей греческихъ, слѣдуетъ обратить вниманіе на уцѣлѣвшія копии ихъ миниатюръ въ двухъ кодексахъ Евангелія на коптскомъ и армянскомъ языкахъ, принадлежащихъ Париж. Библіотекѣ. Первый изъ нихъ, содержащій въ себѣ полное коптское Евангеліе, писанное въ 1173 г. рукою Михаила, епископа Даміаты, въ л. за № 13, Сорт., по своей технике гораздо дальше отъ византійскаго искусства, чѣмъ вторая рукопись армянская, исполненная въ извѣстномъ типѣ византійскихъ рукописей XI — XII вѣковъ, и находящаяся въ той же Париж. Нац. Библ., по новому каталогу восточныхъ рукописей за № 10 а, въ 16 долю; отнесена въ каталогъ къ XV вѣку. Не будучи въ состояніи судить объ этомъ хронологическомъ опредѣленіи, хотя оно не основано на точной датѣ, мы находимъ, что по миниатюрамъ рукопись не можетъ быть по-

Армянское  
Еванг. Пар.  
Библ. 10 а.

<sup>3)</sup> Копія для изображенія чернокожниковъ въ упомянут. собраніи рис. Hortus deliciarum.

здѣе XIII в.; въ ней сохранены еще 'всѣ свойства' техники этого времени: господство розовой и голубой краски, изящный вкус виньетокъ, характерныя формы листьевъ стрѣловидныхъ и сердцеобразныхъ, инициалы изъ перегибающихся птицъ съ змѣйными оконечностями <sup>1)</sup> и даже изъ окрыленного быка, какъ будто срисованнаго съ ниневійскихъ волоссовъ. Сокращенныя схемы евангельскихъ сюжетовъ на поляхъ въ миниатюрномъ жанрѣ представляютъ всю грубость копій.

Напротивъ того, рукопись коптская видимо блюдетъ оригинальный, хотя скудный характеръ, свойственный коптскимъ рукописямъ: пестро украшенная виньетками, заставками, знаками препинанія въ видѣ сердца, треугольника, розетки и пр., она всюду вноситъ свое плетение <sup>2)</sup>, тогда какъ мы не видимъ его ни въ грузинской, ни въ армянской рукописи, — на родинѣ этого орнамента. Слѣдовательно, если эти послѣднія писаны гдѣ либо въ Византіи, напр. на Аѳонѣ, коптскій кодексъ писанъ дома. Съ этимъ согласна и вся переѣвна въ византійскомъ (всѣ надписи греческія) оригиналѣ: дикопорывистый, страстный тонъ, которымъ проникнуты всѣ сцены; водяныя краски, слегка покрывающія поверхность; старческія фигуры и множество мелкихъ чертъ восточнаго типа и характера, какъ напр.: толстыя губы, черные какъ смоль волосы, владыки или цари, сидящіе на корточкахъ, чалма Иродіады, татарскія шапки волхвовъ и пр. При композиціяхъ неудержимо страстнаго, бѣшенаго характера, любовь къ сценамъ жестокости и уродству; темный фонъ иллюстрацій, простота красокъ сообщаетъ также миниатюрамъ аскетическій отгѣнобъ. Въ Крещеніи ангелы летятъ сверху; въ бѣгствѣ въ

Еван. копт.  
Пар. Нац. б.  
Сопт. № 13.

<sup>1)</sup> Совершенно тѣже формы встрѣчаемъ въ инициалахъ меровингскихъ, см. напр. снимки ихъ въ изд. *Le moyen âge et la Renaissance*, vol. II. *Miniatures*, pl. 2. Также съ рип. лат. Августина № 2110 въ извѣстномъ драгоценномъ фоліантѣ графа Бастара, листъ 19 — VII в., изъ исторіи Григ. Турскаго, Библии Лиможской нынѣ въ Париж. Библи. X в. *ibid.*

<sup>2)</sup> Вся эта орнаментика плетеныхъ крестовъ, рамокъ и пр. тождественна съ сирійскими Евангеліями той же Париж. Библи. 1191 и 1195 г. за № 40 и 41, съ изображеніемъ одного Евангелиста.

Египетъ изображены идола въ видѣ черныхъ дьяволовъ съ золотыми рогами, летящіе внизъ головою, пальма преклонившаяся, для того, чтобы странники насытились ея плодами<sup>1)</sup> и пр.; при сценахъ ящвленія непремѣнно присутствующая толпа съ дико протянутыми руками, перегнутыми уродливо головами выражаетъ изумленіе. Ученики въ сценахъ проповѣди, поученія, представлены разомъ устремившимися ко Христу: какъ ни грубы эти рисунки, все же видимъ здѣсь новые мотивы, плодъ горячей вѣры монаха-писца. Фантазмагорическія мечтанія его изображаютъ напр. дьявола около повѣсившагося Іуды: туловище изъ двухъ головъ слона съ клыками, ноги обвиты змѣями и обезьянья морда. Въ то же время большая миниатюра сцены въ Канѣ служитъ какъ бы воспоминаніемъ индо-персидскихъ образцовъ: пирующие сидятъ толпами, держатъ въ рукахъ букеты, на столахъ же вазы съ плодами, восточные флаконы съ цвѣтами и пр.

Всѣмъ извѣстно, какъ многочисленны греческія рукописи Евангелія съ изображениями четырехъ Евангелистовъ и ихъ послѣдующія копии въ рукописяхъ русскихъ, сербо-болгарскихъ, чешскихъ, латинскихъ и восточныхъ. Этотъ обычай изображать Евангелистовъ относится къ древнѣйшей эпохѣ (VI — VII вѣкамъ), и его распространеніе зависѣло столько же отъ каллиграфическаго копированія ихъ фигуръ, возможнаго для всякаго переписчика, сколько и отъ извѣстныхъ богослужебныхъ надобностей. Множество Евангельскихъ кодексовъ, идущихъ непрерывно съ IX в. по конецъ Виз. имперіи, также имѣетъ свое значеніе въ исторіи, хотя, несомнѣнно, самый духовный интересъ ихъ изображеній очень умаленъ этимъ жалкимъ копированіемъ. Въ самомъ дѣлѣ, лишь немногія и наиболѣе замѣчательныя рукописи X вѣка представляютъ нѣкоторое оживленіе мысли въ фигурахъ Евангелистовъ; такъ напр. одинъ рядъ рукописей изображаетъ ихъ стоящими или даже идущими. Лучшій изъ этихъ кодексовъ, не сомнѣнно, Парижскій греч. за № 70, въ 16-ю долю, 964 года,

Еван. Пар. 70.

<sup>1)</sup> Чудесную исторію этой пальмы по апокризамъ въ ст. Альбовъ Христ. чтеніе, 1872, стр. 220. Thilo, Cod. apoc., p. 396 — 7.

котораго миниатюрныя изображенія такъ поразительны своею отдѣлкою, что приводятъ въ отчаянiе копистовъ <sup>1)</sup>; миниатюристъ съумѣлъ передать здѣсь въ тонкой моделировкѣ то, что доступно лишь масляной живописи: необыкновенное богатство тѣней, выраженiе въ лицахъ, загаръ физиономiй и складки, облегающiя тѣло. Матѳеи и Иоаннъ читаютъ раскрытую книгу какъ бы на ходу; Маркъ, лицомъ къ зрителю, съ вдохновеннымъ выраженiемъ еще собирается открыть ее. 756-й кодексъ Ват. Библ. (неизвѣстный Даженкуру) представляетъ Евангелистовъ въ безусловно тождественномъ рисункѣ, и Христа благословляющаго, которому Евангелисты какъ бы читаютъ свое повѣствованiе, но какъ далеко ниже самый рисунокъ! Къ этому же типу примыкаетъ рукопись Аѳонская (Ивер. м—ря?) за № 28 въ собранiи фотографическихъ снимковъ Севастьянова, относимая къ XI вѣку (вѣроятно, IX) <sup>2)</sup>, въ которой стоящiе Евангелисты съ замѣчательною энергiею въ лицахъ, но работа гораздо хуже Парижской. Подобная же рукопись за № 51, въ которой Евангелисты называютъ на текстъ, должна принадлежать уже XI вѣку, какъ и Вѣнской кодексъ № 240.

Еван. Ват. 756.

Еванг. Аѳона  
№ 28. 51  
Вѣн. Библ.  
№ 24

Обыкновенная же манера изображенiя представляетъ Евангелистовъ сидящими за аналоемъ, на которомъ положенъ развернутый свитокъ или позднѣе книга; сзади Евангелиста передняя часть зданiя, или же портикъ, или даже горный ландшафтъ; позднѣе сложная фантастическая масса различныхъ зданiй, башенъ, воротъ и пр., долженствующая изображать Иерусалимъ. Привычная поза всѣхъ Евангелистовъ представляетъ ихъ въ глубокой задумчивости, передъ свиткомъ или книгою, которую они иногда листуютъ, или читаютъ, но Лука, какъ написавшiй самое большое Евангелие, всегда изображается пишущимъ быстро, а Иоаннъ среди горъ и пещеры, въ пророческомъ экстазѣ слушая откровенiе диктуетъ своему ученику Прохору, — манера, перенесенная на

<sup>1)</sup> Labarte, Hist. d. a. ind. pl. 84. Въ изд. Луандра I. с. въ увелич. размѣрѣ, на 4 табл.

<sup>2)</sup> Рис. въ Христ. Древн. Прохорова, 1864 г. табл. 2—5.

Евангелиста изъ исторіи сочиненія Апокалипсиса; или же всѣ Евангелисты одинаково пишутъ, безъ различенія ихъ отдѣльныхъ характеровъ.

Въ этомъ многочисленномъ ряду кодексовъ опять таки первенство принадлежитъ Парижскому кодексу Нац. Библ., въ 12 д. за № 64, относимому къ X вѣку<sup>1)</sup>. Богатая орнаментика миниатюрнаго жанра въ канонахъ рисуеъ намъ лучшія въ поздневизантійскомъ искусствѣ изображенія птицъ и животныхъ; мы видимъ среди роскошной зелени грифоновъ — эмблему храбрости, пасущихся коней, верблюда съ погонщикомъ, слона, Араба съ конемъ, пастуха играющаго на свирѣли, и прочія натуральныя сцены. Изображенія Евангелистовъ среди богатой и разнообразной обстановки отличаются живою энергіею жестовъ: Матеей, поднявъ палецъ, задумался; Маркъ считаетъ по пальцамъ; Іоаннъ, согнувшись, какъ подобаеъ глубокой старости, размышляетъ. Самый текстъ имѣеъ нѣсколько миниатюръ: въ Матеею родословіе Христа въ фигурахъ патріарховъ и пр.; въ Марку — Крещеніе; Лука въ — Захарія, Іоанну — Слава Господня. 12 заставокъ въ концѣ представляютъ обильный запасъ формъ такъ называемаго романскаго стиля въ звѣряхъ, обвитыхъ змѣями, клубкахъ змѣй и пр. Къ IX вѣку (вѣрнѣе X) отнесено Еванг. Брит. Муз., Архив. отдѣла, № 547, помертвѣлаго типа, съ любопытными инициалами (Т въ видѣ уroda на одной ногѣ).

Брит. Муз.  
Архив. 547.

Еванг. Пар.  
Библ. Coisl.  
№ 20  
Ват. № 354.

Къ X вѣку относятъ и другое Евангеліе той же библіотеки, отд. Коилен. № 20, въ четв., которое въ своей орнаментикѣ заставокъ и канонввъ еще воспоминаеъ формы мозаическихъ рисунковъ, но превращаетъ уже всякую архитектурную форму въ растительную и въ этой игрѣ формами теряетъ истинное изящество. Изображенія Евангелистовъ въ золотомъ полѣ отличаются

<sup>1)</sup> Но основаніе этого Лабартъ видитъ въ томъ, что выходная аркада изображаетъ Богородицу и по сторонамъ ея стараго и молодаго императора: по его мнѣнію, Констант. Порфирородный и Романъ Лакапенъ, тогда какъ это просто Давидъ и Соломонъ, см. р. 83 и текстъ. Въ изд. Луандра фигуры въ увелич. размѣрѣ, на четырехъ таблицахъ: Соломонъ (Давидъ), Иродъ, Захарія и Богородица.

мрачнымъ византизмомъ, и Маркъ уже съ просѣдью. Замѣтимъ въ скобкахъ, что греческія рукописи Востока подчиняются все таки его манерѣ: такъ рукопись Ват. Библ. № 354 въ л. 949 г. иллюминирована въ канонахъ желтою и кирпично-красною краскою.

Въ XI вѣку должны относиться рукописи Евангелія въ Вѣнской библиотекѣ за № 50 Cim. 4 (въ Supplem. Коллара, № 6), замѣчательная описанною нами шраффировкой острымъ инструментомъ по золоту (техника Сіенской школы) и Евангеліе Париж. Библ. Coisl. 21, съ прелестнѣйшими рисунками различныхъ заставокъ и канонѣвъ; изображеніе самихъ Евангелистовъ, помѣщенное подѣ собранной занавѣсью, копируетъ древній образецъ: Матѣей и Іоаннъ сидятъ, задумавшись и держа въ рукахъ тростникъ и хартію; аналои уже имѣютъ обычную ножку въ видѣ дельфина. Напротивъ того, рукопись той же библиотеки Парижской за № 71 представляетъ намъ и орнаментуку въ сухомъ узаконенномъ типѣ, въ которомъ крестообразные разводы вѣтвей оканчиваются схематическими синими листьями съ зелеными бликами и условными трехлепестковыми цвѣтками или розеткою; изображенія Евангелистовъ отличаются изможденнымъ типомъ въ худыхъ, выпрѣзавшихся чертахъ, глубокихъ и воспаленныхъ глазахъ, лихорадочномъ румянцѣ на впалыхъ щекахъ. Особенно мраченъ видъ Іоанна, среди скалъ Патмоса повѣствующаго Прохору. Тонкія миниатюры Евангелія Марціана № 541, въ 18-ю д. л., XI вѣка, исполнены въ той зализанной моделировкѣ, которая, хлопоча особенно о тѣняхъ, оживкахъ, изображаетъ тѣло темно-коричневымъ съ красноватыми старческими жилками на лицѣ и непремѣнною сѣдиною въ черныхъ волосахъ; фигура Луки замѣчательна даже естественностью складовъ и натуральностью формъ.

Marc. 541.

Одно изъ Евангелій Лаврентіанской Библ. въ 4<sup>o</sup> Plut. VI, 18, отнесенное у Вандина даже къ X вѣку, хотя оно носитъ всѣ признаки XI вѣка, также представляетъ отличные рисунки Евангелистовъ, барельефы, занавѣсы и другія традиціональныя формы Македонскихъ рукописей; въ небѣ видна Десница или Христосъ погрудь.

Еван. Лавр.  
Библ. Plut.  
VI, 18.

Затѣмъ встрѣчаемъ многочисленный разрядъ Лицевыхъ Евангелій XI вѣка, исполненныхъ вполне удовлетворительно съ технической точки зрѣнія, но лишенныхъ всякаго художественнаго движенія; блестящая орнаментика не соответствуетъ одеревянѣлымъ формамъ фигуръ. Лучшимъ образцомъ могутъ служить два интересные кодекса Синод. Библи. въ Москвѣ за № 518 и 519, въ четв. съ прелестными украшениями канонѣвъ, но жалкимъ схематическимъ рисункомъ Евангелистовъ. Однакоже, замѣчательнымъ образомъ, въ обоихъ кодексахъ—друзьвахъ, представлены надъ Евангелистами ихъ эмблемы—переводъ, специально принадлежащій западному искусству и до позднѣйшихъ временъ не встрѣчающійся въ византійскомъ. Можетъ быть, по причинѣ простаго незнанія или же особыхъ соображеній, эти эмблемы распределены также не совсемъ обычно: надъ Матеемъ *левъ* держитъ свитокъ съ его монограммою, надъ Маркомъ-же *быкъ* <sup>1)</sup>, въ 519 кодексѣ въ Лукѣ *ангелъ*. Подобныя рукописи въ Британской Публ. Библи.: въ греч. рукописи въ л. Harl. 5785 выходная заставка изображаетъ четырехъ апокалипсическихъ животныхъ; фигуры Евангелистовъ страдаютъ кирпичнымъ тѣломъ, блѣдностью красокъ, вялостью безпомощнаго рисунка. Другая рукопись отдѣла Harl. № 1810, въ которой растительная орнаментика замѣняется уже геометрическими формами, предлагаетъ украшения канонѣвъ уже въ заставкахъ къ Евангелистамъ, но нельзя думать, чтобы въ этомъ заключалась особая мысль. Нѣсколько миниатюръ при каждомъ Евангеліи представляютъ казенные рисунки главнѣйшихъ праздниковъ; но напр. въ Сошествіи Св. Духа вмѣсто дверей дома и народа или аллегорической фигуры царя—мира изображены врата темницы и около нихъ два воина съ копьями,—забавное смѣшеніе истиннаго смысла. Замѣчательный кодексъ греч. Евангелія XI в. въ Лаврент. библи. за № 163 (посвященный въ царствованіе Андроника Комнена въ Трапезунтѣ, ц. Маріи Златоглавой) съ прекрасными фигурами, замѣчательными по тонкости изображенія,

Синод. библи.  
№№ 518.  
519.

Брит. Муз.  
Harl. 5785.

Тоже Harl.  
1810.

Еван. Лавр.  
б. № 163.

<sup>1)</sup> Объ этихъ переимѣнахъ см. Аванасія Synopsis Scripturae, t. II p. 155, у Дидрона Manuel etc. p. 308 прим.



(старческія налитыя кровью лица) и интересною миниатюрою Христа, учащаго ребенкомъ въ храмѣ.

Евангеліе Пармской Нац. Библіотеки, въ четв., — замѣчательный образецъ миниатюрнаго жанра <sup>1)</sup>, но уже съ признаками паденія въ длиннотѣ фигуръ, зеленыхъ одеждахъ, также содержитъ изображеніе праздниковъ. Послѣ маленькаго изображенія Евсевія и Карпіана выходная миниатюра изображаетъ Славу Господню: Христось, возсѣдающій на радугѣ, окруженъ Херувимами съ ликами: львинымъ, тельчьимъ и пр. и эмблемами Евангелистовъ, держащими Евангелія, а по угламъ самими четырьмя Евангелистами; далѣ Давидъ и Исаія, Петръ и Павелъ, Іоаннъ Богословъ и императоръ Константинъ. Вторая миниатюра рисуетъ намъ Рождество и Воздвиженіе Креста съ Константиномъ и Еленою. Къ каждому Евангелію въ заставкѣ главное его событіе: къ Матеею путешествіе въ Назаретъ; Марку — Креститель, крестящій народъ въ купели; Лукъ — Рожденіе Предтечи: поздравители съ дарами, Захарія пишетъ на таблеткѣ; Іоанну — Сшествіе во адъ. Три листа многоличныхъ миниатюръ изображаютъ: чудо въ Канѣ: Христось уже возлежитъ здѣсь съ Петромъ; спасеніе Петра: по тексту — онъ раздѣтъ и въ одномъ препоясаніи; Умовеніе мочь и Снятіе со креста полны тѣхъ художественныхъ мотивовъ, которыми воспользовался Дуччіо.

Замѣчательная рукопись Ватик. Библ., отд. Urb. 2, написанная въ 1128 г. съ посвятельными стихами въ честь Іоанна (а не Алексѣя) Комнена филометора, порфиророднаго автократора земли Авзоновъ, предлагаетъ подобную же иллюстрацію <sup>2)</sup>, но со внесеніемъ уже новыхъ элементовъ и формъ декоративнаго направленія искусства при Комненахъ. Такъ въ выходной миниатюрѣ Христось, окруженный «милосердіемъ и правосудіемъ» — заступницами за императора, вѣнчаетъ Іоанна Комнена и Алексѣя (+1118), стоящихъ съ лабарумами и на по-

Еван. Парм.  
Нац. Библ.

Ват. Urb. 2.

<sup>1)</sup> Какъ образецъ византійскаго искусства, описана у Розини въ его Storia della pittura Italiana 1839—47, t. I p. 49 съ рис. выходной миниатюры.

<sup>2)</sup> Почти всѣ главныя миниатюры изданы Даженкуромъ pl. Peint. 59.

душкахъ. Тѣже праздники Господніе къ Евангеліямъ: въ Крещеніи виденъ народъ и гетимасія вверху; сцена Рождества Предтечи обставлена сложно и пышно. Натурализмъ проявился въ мертвенныхъ лицахъ Комненовъ съ длинными загнутыми носами, высоко поднятыми бровями и тонко прорѣзанными сухими губами фанатическаго восточнаго типа. Другое Евангеліе той же библіотеки, отдѣла Palat. № 189, въ 32-го д. л., очень близко по изображенію праздниковъ къ Урбинскому кодексу. Шесть праздниковъ въ большомъ размѣрѣ содержитъ въ себѣ Аеонское Евангеліе за № 57 въ фотографической коллекціи Севастьянова.

Ват. Palat. 189.

Аеон. Еван. 57.

Черезъ весь XII вѣкъ проходитъ этотъ типъ лицеваго Евангелія, и чѣмъ далѣе, тѣмъ болѣе теряется жизнь и красота въ его изображеніяхъ. Въ Ватиканской Библіотекѣ нѣсколько рукописей: № 1158 (рѣк. папы Иннокентія III), блестящая золотомъ и красками, по тонкости живописи, напоминаетъ нѣмецкихъ мастеровъ XIV стол.; всѣ Евангелисты, даже Маркъ, сѣды. Въ № 1522 фигуры отличаются длинными бородами. Много кодексовъ въ Брит. Музеѣ, въ отд. Вигн. 19, въ четв.: при хорошей техникѣ, рѣзкость и черствость фигуръ, красноворичневое тѣло, лицо изрытое морщинами и худоба тѣла. Мало по малу и самая техника слабѣетъ: фигуры становятся уродливы, бѣлые блики, подобно мылу, покрываютъ одежду; мучительно мелкая штриховка въ одномъ направленіи, насущенное выраженіе, монашеская обстановка; золото становится красноватымъ, краски мутны и грязны, моделировка ограничивается наложеніемъ оливковыхъ тѣней; голубую краску начинаетъ смѣнять зеленая. Токовы рукописи Британскаго Музея за №№ 4949, 26103, 22740, Вигн. 20 (1285 г.); въ Лаврентіанской Библ. Plut. VI, cod. 7 и 14, послѣдній съ особенно уродливою драпировкою—закругленныхъ зигзагами и защищенныхъ складокъ; въ Библ. Общины (Коммунал.) въ Сіенѣ Евангеліе XII в. (извѣстное переплетомъ съ отличными византійскими финифтяными изображеніями на золотыхъ цатахъ<sup>1)</sup>), замѣчательное тѣмъ, что заглавныя буквы при-

Еван. Ват. 6.  
№№ 1158,  
1522.

Еван. Брит.  
Муз. Вигн. 19.

Еван. Брит.  
Муз. 4949,  
26103, 22740  
Вигн. 20.

Еван. Лавр.  
6. Plut. VI,  
7, 14.

Еван. Сіенн,  
Коммун. библ.

<sup>1)</sup> Иадъ въ рис. Лабартонъ I. с. pl. 101.

няты какъ орнаментъ на зданіяхъ, фонтанѣ и представляютъ разнообразныя фигурныя формы: руки, вазы и пр. Въ Падуѣ, въ соборной ризницѣ хранится Евангеліе греч. священника Исидора отъ 1170 г., съ звѣриными буквами, уродливыми ломаными фигурами и дурными бѣлесоватыми красками. На Аѳонѣ рукописи подъ №№ 2, 25, 31 и др. Въ Имп. Публичной Библиотекѣ номера: 67 (отнесенное въ каталогѣ къ XI в., но позднѣе по миниатюрамъ) съ изображеніемъ креста и двухъ агнцевъ по его сторонамъ; 98 отличается уже значительнымъ упадкомъ всей техники рисунка; 105 (въ типѣ Новаго Завѣта Палермской библ.) со многими миниатюрами; 101—съ Аѳона изъ м-ря Св. Аѳанасія, рѣзущее глаза дисгармоніею бликовъ и тѣней, и № 72 (1062 г.), отличающійся оливковымъ тѣломъ и деревянностью складокъ.

Еван. Падуан.  
Собора.

Аѳон. Ев. №  
2, 25, 31.

Еван. Имп.  
Публ. Библ.  
№ 67, 68, 72,  
98, 101, 105.

Въ XIII столѣтіи это паденіе техники усиливается настолько, что забывается самая гамма византійскихъ красокъ и вмѣсто голубой, розовой и свѣтло зеленой а также пурпурной является темнозеленая, алая или кирпичнокрасная; въ деталяхъ грубая пестрота, всѣ одежды и даже утварь усыпаны жемчугомъ. Эмблемы Евангелистовъ, перешедшія въ византійскую иконографію (или возобновленные въ ней) отъ соприкосновенія съ западнымъ искусствомъ, становятся обычнымъ дополненіемъ сцены; напр. въ Пар. кодексѣ № 51 наложъ Іоанна утвержденъ на орлѣ, въ № 95 той же библиотеки орелъ несетъ ему Евангеліе съ небесъ; въ первой рукописи также изображенъ Св. Духъ, глаголющій Марку въ видѣ голубя у его уха. Въ то время, какъ Евангеліе 1263 года за № 11 той же библиотеки еще сохраняетъ по крайней мѣрѣ раскраску прежняго времени, рукописи Евангелій XIII вѣка въ Ватиканской Библиотекѣ за № 1155 и 1159 имѣютъ уже краски мутныя, контуры толстыя, наведенные черною краскою и не скрытыя, фонъ или желтый; или темнозеленый; задумавшійся Матѳей крутить свой усъ.

Еван. Пар. 6.  
№ 51, 95, 117.

Еван. Ват.  
№ 1155, 1159.

Этого послѣдняго разряда Лицевыхъ Евангелій особенно много въ Италіи, притомъ Южной (библиотеки Монтекассинскаго монастыря, другихъ Василіанскихъ монастырей, Мессины, Палермо,

Бапуи и пр.), гдѣ они остались, какъ памятники тѣсныхъ связей страны съ Византією. Изъ этихъ кодексовъ, однако, разсѣянныхъ по монастырямъ и церквамъ немногіе доступны иностраннымъ исследователямъ, но и немногіе заслуживаютъ вниманія, такъ какъ повторяютъ въ слабой манерѣ одни и тѣже мотивы. Нѣсколько находится въ Римѣ: въ библіотекѣ Барберини (между другими №№ 184; IV, 31—кодексъ, который, относясь къ 1153 году, служить образчикомъ паденія, пестротой красокъ, коричневыми тонами тѣла и невозможными складками), Валличеллианской (два кодекса, получше № F. 17), Киджи (Chigi). Въ Национальномъ Музеѣ Палермо сохраняется греч. кодексъ Новаго Завѣта XIII вѣка мелкаго письма, со многими миниатюрами, по преданію, принадлежавшій Констанціи, матери Имп. Фридриха II, которая какъ мать этого «антихриста», по гвельфскому преданію, родила его монахиною; кромѣ иллюстрацій Евангелія подобныя же и къ Посланіямъ; передъ Дѣяніями Лука, на тронѣ пишущій, и слуга ожидающій, чтобы отнести рукопись Теофилу. Какъ этотъ кодексъ кромѣ Новаго Завѣта, содержитъ въ себѣ и Псалмы (см. выше), такъ и рукопись Синодальной Библии за № 382—407 въ 12-ю долю, содержитъ въ себѣ сходную иллюстрацію: къ изображеніямъ Евангелистовъ прибавлены ихъ эмблемы, окрыленныя въ медальонахъ; къ Посланіямъ Ап. Іаковъ пишущій съ любопытномъ типѣ Еврея; — Ап. Петръ на большомъ престолѣ, лицомъ къ зрителю и др.,—все это въ сравнительно хорошемъ исполненіи а фигуры къ Псалмамъ не лишены и художественности (Аввакумъ).

Замѣчательные отрывки Дѣяній и Посланій, быть можетъ, даже XI в., сохранены въ видѣ вставочныхъ выходныхъ листовъ въ латинскомъ Евангеліи Британскаго Музея за № Harl. 7551, съ монументальными рисунками: Павла, врачаго типа, и Іоанна истолкователя.

Наконецъ, эта иллюстрація Лицевыхъ Евангелій перешла на другія богослужебныя и духовныя книги, напр. Пророчества, соч. Отцовъ Церкви. Между первыми извѣстны три рукописи Пророчествъ съ миниатюрами: лучшая изъ нихъ въ Лаврентіанской Флор. библи-

Еван. Барберин. б. № 184, IV. 31.

Еван. Валлич. б. F. 17.  
Еван. Нац. Муз. въ Палермо.

Нов. Завѣта Синод. б. № 382.

Рип. Посланій Брит. Муз. Harl. 7551.

отекъ XI вѣка, содержа въ себѣ Толкованія (catena) на Пророковъ: Исаію, Іеремію и пр. Plut. V, код. 9-й, есть одна изъ прекраснѣйшихъ лицевыхъ рукописей, но сохранила только одну миниатюру: среди золотого поля, Іеремія указываетъ въ голубомъ кругѣ неба Христа. Монументальная фигура Пророка, стоящаго передъ зрителемъ, лицомъ же обернувшись къ Христу, — замѣчательное созданіе византійскаго искусства: движеніе головы и плечъ измѣнило и оживило позу и драпировку; суровыя, худыя черты лица Пророка, глубокія морщины, сухой овалъ и волнистыя волосы съ просѣдью возведены въ художественный типъ. Но всего выше моделировка, которая тонкостью и разнообразіемъ переходовъ въ краскахъ и тѣняхъ даетъ положительные признаки свѣтотѣни <sup>1)</sup>. Далеко слабѣе рукопись пророчествъ Исаіи Vat. библи. за № 755 въ листъ, о которой мы уже говорили, IX или вѣрнѣе X вѣка, съ тремя миниатюрами, изъ которыхъ одна изображаетъ Пророка, изрекающаго вѣдѣнія Духа, котораго Десница видна въ небѣ; кругомъ медальоны съ изображеніемъ Свв. Кирилла, Θεодорита и др.; вторая — бдѣніе Исаіи ночью, а третья мученическую его кончину отъ пилы. Эти раннія рукописи послужили образцами для позднѣйшихъ, изъ которыхъ мы владѣемъ характерною копіею въ Библиотекѣ Киджи въ Римѣ: Толкованіе на Пророковъ XII или даже XIII вѣка <sup>2)</sup>, въ листъ: большая рукопись въ 500 л., за № 54 въ отд. R. VIII, изображаетъ намъ Пророковъ въ монументальныхъ же фигурахъ (28 сантим.), лицомъ къ зрителю и благословляющихъ. Типы содержатъ въ себѣ еще хорошіе мотивы; Іоиль, Амосъ еще молоды, хотя съ бородкою; напротивъ, Іона сѣдъ и плѣшивъ; Аввакумъ молодой, тоже Софонія; Аггей уже сурово серьезенъ, а Исаія въ типѣ Іоанна Крестителя. Техника пала совсѣмъ, контуры грубы и толсты, краски мутно-грязны, и гиматіи — или олива, или вохра.

Пророч. Лавр.  
б. Plut. V,  
cod. 9.

Пророч. Vat.  
б. № 755.

Пророч. б.  
Киджи R.  
VIII, 54.

<sup>1)</sup> Контуръ фигуры въ рис. каталога Бандини, т. I, табл. 2.

<sup>2)</sup> Въ оглавленіи названъ владѣлецъ рип.: Іоаннъ Матвѣй Гибертъ, еп. Уронъ.

Наконецъ та же монументальная иллюстрація Евангелій въ XI и XII вѣкахъ была перенесена и на духовныя сочиненія Отцовъ церкви. Изъ нихъ слова Іоанна Златоуста, какъ пользовавшіяся въ эту эпоху особеннымъ почитаніемъ<sup>1)</sup>, представляются намъ въ четырехъ кодексахъ, изъ которыхъ одинъ въ Париж. Библи. Coisl. 79 въ л., писанный для имп. Никифора Вотаниата въ 1080 году, древнѣйшій и украшенъ болѣе остальныхъ. Четыре большія парадныя миниатюры прекрасной работы, но со всеми поздними чертами неправильнаго рисунка, съ тяжелыми распитыми одеждами, такъ что сидящая фигура, если она должна быть изображена лицомъ къ зрителю (а не въ профиль, какъ Евангелисты) кажется стоящею съ согнутыми колѣнами; вездѣ жемчугъ, вездѣ пестрый орнаментъ и арабески, пожалуй, дѣйствительно приближающіяся къ восточнымъ образцамъ. Миниатюры изображаютъ самого Императора<sup>2)</sup> въ клѣтчатомъ таларѣ и хламидѣ, по сторонамъ его Правосудіе и Истина одѣты въ хитоны съ короткими рукавами; ниже вельможи; далѣе императоръ принимаетъ книгу отъ Златоуста, а справа Архангелъ Михаилъ въ иконописномъ одѣяніи императоровъ и красныхъ башмакахъ; императоръ и монахъ Савва за налоемъ и Христосъ, вѣнчающій императора и императрицу.

Код. I. Златоуста Пар. б. Coisl. 79.

Гомилія I. Злат. Пар. б. Coisl. 66.

Другая рукопись 45 Гомилій Златоуста (на Ев. Маттея) XI вѣка, въ той же библи. Coisl. 66 кромѣ множества разнообразныхъ заставовъ изображаетъ самого Златоуста въ томъ сухомъ и вмѣстѣ страстномъ типѣ изможденнаго низкорослаго человѣка, съ маленькими пронизательными глазами, большимъ лбомъ и рѣдкою бородкой, который, начиная съ византійскихъ мозаикъ (Палатинская капелла въ Палермо) и мелкихъ изображеній въ эмаляхъ, миниатюрахъ и пр., также точно описанъ въ подлинникѣ

<sup>1)</sup> Перенесеніе при Константинѣ Порфир. его мощей, см. Rambaud L'empire grec au X-e S., p. 113.

<sup>2)</sup> См. подробное описаніе въ соч. Labarte Hist. d. arts ind. t. III. Монетонъ Bibl. Coisl. стр. 135 о чиновникахъ. Вааренъ, Kunstw. in Paris. стр. 227.

Эльція (Ульція) Ромейя XII в. <sup>1)</sup>. Такая же миниатюра въ спискѣ XII в. въ Марціанѣ Сл. II, cod. 27 передъ 25-ю гомилиєю, но костюмъ представляетъ голубую ризу съ кружками и крестчатый паллій, и рукописи Синод. Библи. за № 41 XII или XIII вѣка, гдѣ изображены также Христосъ во славіи и Евангелисты.

I. Загауц.  
Marc. cl. II.  
cod. 27.

Код. I. Заг.  
Син. б. № 41.

Замѣтимъ, наконецъ, что къ этому же отдѣлу парадныхъ иллюстрацій относятся и пресловутыя миниатюры, украшающія оба кодекса Догматической Паноупли, сочиненія Евеміа Загабена, написаннаго по повелѣнію Алексѣя Комнена: Vat. № 666 и Синод. Библи. № 387; эти миниатюры, изображающіе шествіе Святителей на защиту православія и Алексѣя передъ Христомъ, тождественны въ обѣихъ рукописяхъ и не прибавляютъ ничего къ нашимъ свѣдѣніямъ о художествахъ въ эпоху Комненовъ <sup>2)</sup>.

Паноуп. Vat.  
б. № 666 и  
Синод. б. 387.

Внѣ религіозной живописи духовныхъ книгъ существовали также въ Византіи и миниатюры въ сочиненіяхъ научныхъ или учебныхъ: изъ нихъ рукопись Хирургіи т. наз. Гиппократъ XI вѣка въ Лаврент. Библи. Plut. 74, код. 7 <sup>3)</sup> особенно богата крупными миниатюрами, въ которыхъ для насъ интересны развѣ только фигурныя арки портиковъ, да уродованіе человѣческаго тѣла живописцемъ; рукопись Пар. Библи. сочиненій Гиппократъ за № 2144 относится къ 1345 году.

Хирург. Гипп.  
Лавр. б. Plut.  
74. 7.

## V.

Анализъ памятниковъ византійскаго искусства въ періодъ его вторичнаго процвѣтанія достаточно показалъ намъ, что это процвѣтаніе было кратковременно, обязано своимъ существованіемъ исключительно общему государственному процвѣтанію Византіи и

<sup>1)</sup> См. текстъ и переводъ, изд. Арх. Порфирія въ Трудяхъ Кіев. Дух. Акад. за 1867 г. и указатель Моск. Синод. Библи. арх. Саввы.

<sup>2)</sup> У Даженкура, Peinture, pl. 58. Въ Христ. Древн. г. Прохорова. 1863 г.

<sup>3)</sup> Подробно о рукописи въ каталогъ Бандини, т. 3, стр. 55. Рис. въ изд. Даженкура, l. c. pl. 48.

потому, какъ явленіе внѣшнее, не поддержанное въ своемъ развитіи причинами внутренними, не могло пустить глубоко корней. Художество, вызванное къ жизни политическими обстоятельствами, не было способно къ самостоятельности и не успѣло этого достигнуть, какъ уже переменна этихъ обстоятельствъ повлекла его къ паденію. Цивилизація, вѣками стянутая къ великому городу, падала вмѣстѣ съ нимъ и не находила себѣ пріюта въ истощенныхъ, впавшихъ въ дикость провинціяхъ. Искусство, служившее непосредственно церкви, или даже бывшее одною изъ мелкихъ функций ея, вмѣстѣ съ потрясеніемъ ея внѣшняго положенія, бѣднѣло и мельчало какъ въ задачахъ своихъ, такъ и производствахъ, и теряло разомъ прежній блескъ, который становился немислимъ въ періодъ бѣдствій. Эти и имъ подобные удары, наносимые византійской культурѣ и ея искусству, начались уже съ неурядиць XII вѣка и превратились въ истинныя бѣдствія со времени завоеванія Византіи крестоносцами (1204 — 1261): пожары, разграбленія, поборы раззорили Имперію; орды варваровъ грабили городъ, монастыри, дворцы и даже Св. Софію, а феодальные властители вытягивали послѣдніе соки въ народѣ: отъ 14 городовъ Кипра скоро осталось только четыре, и то въ родѣ деревень. Церкви и дворцы Генуи и Венеціи украсились матеріалами и плитами, проданными Генуезцамъ отъ новыхъ владѣльцевъ дворцовъ Византіи, какъ описываетъ лѣтописецъ. Среди неурядиць и бѣдъ духъ народный одичалъ, и та образованность, которою кичились Греки противъ варваровъ Европы, уменьшилась, не поведши, однако, къ уменьшенію женоподобной изнѣженности, расточительности, подкупности и продажности злаго и развращеннаго общества, всего того зла, которое скопилось въ немъ и дало ему прозвище въ устахъ своего же патріота «народа, потерявшаго смыслъ»<sup>1)</sup>. Этотъ народъ, воспитанный на античныхъ преданіяхъ и формахъ, столь способный къ политиче-

<sup>1)</sup> См. характеристику византійскаго общества по Никитѣ Акоминату въ соч. г. Ф. Успенскаго: Византійскій писатель Никита А. изъ Хонъ. Пет. 1874 г., гл. III стр. 43—103.



своей жизни, поклонникъ красоты, потомокъ и наследникъ римлянъ, именемъ которыхъ онъ дорожилъ, жилъ идею тѣсной связи съ культурою древняго міра и, понятно, терялъ свою идею, когда его отрывали отъ почвы, когда столицу греческой Имперіи переносили изъ Константинополя въ Никею и Трапезундъ. Имперія, восстановленная въ Цареградѣ Михаиломъ Палеологомъ, въ новомъ устройствѣ своемъ уже не вполне сохранила свой прежній античный характеръ <sup>1)</sup>, а поколѣніе людей, встрѣчавшихъ эту Имперію, отрѣзано было отъ прежней полувѣковымъ хозяйничаніемъ генуезскихъ, венеціанскихъ, фламандскихъ, французскихъ и иныхъ феодальныхъ авантюристовъ, разорвавшихъ Имперію на мелкіе куски. Паденіе столицы, говоритъ Финлей <sup>2)</sup> вносило тревогу во всѣ провинціи, такъ какъ національное существованіе было тѣсно связано съ центральнымъ правительствомъ, а новое чужое правленіе представлялось безначаліемъ, тѣмъ болѣе безнадежнымъ, что вымершій гражданскій духъ націи не позволялъ надѣяться на общественную инициативу, а муниципальныя учрежденія въ провинціяхъ настолько утратили политическую жизнь, что подчинялись всякому захвату центральной власти, какъ прежде дворцовымъ переворотамъ. Тѣмъ менѣе, понятно, желало это общество какихъ либо новыхъ, хоть бы и настоятельно необходимыхъ перемѣнъ въ своемъ положеніи, когда внѣшнее устройство Имперіи было восстановлено, и, исторія ея, казалось, приняла вновь свой монотонный типъ, чтобы удерживать его въ теченіи двухъ столѣтій. Но въ то же время этотъ типъ далеко отошелъ отъ своего древняго образца еще въ эпоху Македонской династіи: мудрыя начала распредѣленія властей въ римской Имперіи болѣе не имѣли мѣста, произволъ исполнительной власти давно ограничилъ тотъ кругъ, изъ котораго выходили люди администраціи и лишили ее силы интеллекта,

---

<sup>1)</sup> Соч. Медовикова, Латинскіе императоры въ Константинополѣ М. 1849, стр. VII и др. Labarte, l. c. I p. 30—6.

<sup>2)</sup> History of the Byz. and Greek Empires from 713 to 1453, vol. II p. 349 вн. 4-я.

науки и опыта; господство привилегій, политическое невѣжество, обѣдѣніе идей, упадокъ промышленности и застои въ народной жизни отвѣчали дикому безправію въ управленіи; народъ не искалъ уже въ центральной власти удовлетворенія своихъ нуждъ, и провинціи только внѣшнимъ образомъ держались имперіи. Соединеніе и сліяніе власти церковной съ политической было всегда самымъ болѣзненнымъ пунктомъ, подымавшимъ безконечную и бесплодную тревогу; эта сфера теперь притянула къ себѣ всѣ дурныя страсти и въ эпоху деспотической, разнузданной династіи Палеологовъ церковь стала средоточіемъ политической оппозиціи. Когда исчезъ литературный вкусъ, политическая жизнь, умерло также патріотическое чувство и гражданская свобода; жизнь и мысль общества ушли въ церковныя дѣла, ту арену, гдѣ общественное недовольство должно было проявляться или въ формѣ православнаго абсолютизма или же въ ересяхъ и расколахъ; церковная обрядность и догматика стали, въ сожалѣнію, исключительною областью выраженія народной воли и недовольства. Достаточно прослѣдить исторію патріарха Аванасія и борьбы приверженцевъ Гіосифа и Арсенія. Въ концѣ существованія Имперіи мы слышимъ о небывалыхъ униженіяхъ ея храбрыми дружинами, на свободѣ хозяйничавшими въ сѣверныхъ частяхъ, какова: напр. великая дружина Каталанъ, о девятикратномъ посѣщеніи столицы чумою въ теченіи 100 лѣтъ, хладнокровныхъ и безнаказанныхъ злодѣйствахъ самихъ Императоровъ и явно присутствующемъ при умираніи больного политическаго организма.

Этотъ краткій очеркъ внутренняго состоянія Византіи въ эпоху ея разложенія съ 1204 по 1453 годъ самъ по себѣ даетъ указаніе того, чего можно ожидать отъ художественной жизни Имперіи. Искусство, предоставленное теперь самому себѣ, послѣ того, какъ оно обильно эксплуатировалось въ своихъ задачахъ и формахъ въ XI и XII вѣкахъ внѣшнею властью, по тому самому падало безвозвратно. Въ этомъ организмѣ, видимо, лишенномъ жизни уже издавна, не было собственнаго питанія, и его существованіе обуславливалось внѣшними мѣрами. Поэтому, въ собственномъ смыслѣ, въ эту эпоху искусство уже не существуетъ,

его историческая роль сыграна и переходит въ руки другихъ болѣе живыхъ силъ Запада. Какъ самая исторія политическая и бытовая представляетъ за это время поразительную лѣтопись бѣдствій, безправія и развращенности, такъ и исторія искусства считаетъ только тѣ ступени глубочайшаго паденія, которыми приближалось оно къ послѣднему своему разложенію. Ибо не насильственное прекращеніе политической жизни привело съ собою это разложеніе, но порочность самаго организма. Въ самомъ дѣлѣ, трудно найти, кромѣ развѣ первобытныхъ издѣлій дикарей, болѣе грубости, варварскаго уродства формъ, какъ въ византійскомъ искусствѣ послѣдняго періода Имперіи, и эта грубость наступала послѣ вѣковаго обладанія самымъ утонченнымъ изяществомъ. Дѣтская мазня удовлетворяла теперь любителя живописи и наполняла такимъ множествомъ иллюстрацій извѣстныхъ рукописи, какого не находимъ въ теченіи всей исторіи миниатюры. Специально монашеское направленіе, задачи внѣшняго аскетически-обряднаго характера, грубый мистицизмъ, проявляющійся въ бессильномъ недовольствѣ жизнью и отреченіи отъ нея, и связанный съ ходячими принципами восточнаго фатализма, суевѣрное воображеніе, настроенное астрологическими гаданіями и демонологіей<sup>1)</sup>, составляютъ отнынѣ ту почву, на которой живетъ искусство. И, конечно, мы не найдемъ лучшаго выраженія этому направленію искусства, какъ популярныя иллюстраціи толкованій на книгу Іова или Житія Варлаама и Іосафа Царевича; но то же направленіе проникаетъ и въ оригиналы, данные эпохою предъидущей и на глазахъ нашихъ разлагаетъ ихъ мысль и формы. Техника теряетъ отъ каждаго опыта и ухудшается съ каждымъ новымъ поколѣніемъ мастеровъ: мы присутствуемъ при самомъ процессѣ паденія, наблюдая, какъ мутнѣютъ краски, уродуется и сокращается въ контурахъ схематическій рисунокъ, какъ гамма свѣтлыхъ красокъ смѣняется на болѣе и бо-

---

<sup>1)</sup> Кромѣ собственно магическихъ сочиненій, и въ духовной литературѣ замѣчается особый отдѣлъ сочиненій о демонахъ (Михаилъ Пселль ст.), гомилія Ѡ. Абуханы о борьбѣ Христа съ демономъ и пр., хотя на почвѣ нравственной.

лѣе темныя, какъ исчезаетъ, наконецъ, самый типъ. Подобное быстрое паденіе всего лучше наблюдать тамъ, гдѣ одна внѣшняя сторона искусства занимаетъ живописца, гдѣ ему нечего создавать, и гдѣ передъ нимъ готовы образцы — въ лицевыхъ Евангеліяхъ. Мы знаемъ нѣсколько подобныхъ рукописей отъ XIII и XIV вѣка, но еще многія держатся прежней манеры, и мы относили ихъ къ разряду подражательныхъ работъ XIII вѣка (см. выше); но есть между ними такія, которыя совершенно стрѣшились уже отъ традиціи. Въ Париж. библ. Евангеліе за № 118, XIV в. въ 16 д., представляетъ намъ полное господство красной краски, смѣнившей розовую; при этомъ фигуры низки, тѣло темнозеленаго и оливковаго цвѣта. Рукопись 1302 г. въ библ. Марціаны св. I, cod. 20, писанная каллиграфомъ Θεοδοсіемъ<sup>1)</sup>, знаетъ только красную, зеленую и желтую краски; въсто золотого фона бѣлый натуральный; въ орнаментѣ видно вліяніе восточнаго вкуса и возвращеніе къ простѣйшей рѣзбѣ и плетенію. Въ Брит. Музеѣ рукопись Harl. 5731 представляетъ прямо орнаментiku каноновъ, исполненную красными чернилами, въ первобытномъ геометрическомъ рисункѣ; изображенія Евангелистовъ вполне утратили византійскіе типы; всѣ они одного возраста и одинаковыхъ грубыхъ чертъ; даже Матѣи черноволосъ, а не сѣдъ. Въ Евангеліи Барберинской библ. за № 16 XIV вѣка грубаго вида Евангелисты держатъ большія заглавныя буквы, орнаментированныя плетеніемъ, котораго концы представлены въ видѣ змѣиныхъ, звѣриныхъ и птичьихъ головъ и пр., раскрашенныхъ красною краскою. Наконецъ, нѣсколько лицевыхъ Евангелій Аеоиа (въ собраніи Севастьянова №№ 24, 23, 62 и др.) показываютъ намъ весьма характерную утрату типовъ; мы видимъ здѣсь однообразныя, будто бы красивыя мелкія черты, маленькій тупой носъ и крошечныя губы, круглое лицо, большой до нельзя лобъ, словомъ, какъ разъ тотъ самый типъ, который былъ усвоенъ рус-

Еванг. Пар.  
библ. № 118.

Еванг. Мар-  
ціаны Cl. I.  
cod. 20.

Еванг. Брит.  
Муз. Harl.  
5731.

Еванг. Бар-  
берин. библ.  
№ 16.

Еванг. Аеоиа.  
м-рей №№  
23, 24, 62.

<sup>1)</sup> Любопытно, что каллиграфъ именуется себя Амартоломъ καὶ ἁμαρτολόγος.

свою иконописью съ XVI вѣка. Замѣчательно также, что, подчиняясь западному искусству, и согласно съ известными преданіями, Евангелисты изображаются такъ: за Маттеемъ ангель, за Маркомъ Петръ, глядя въ книгу, за Лукою Павелъ, за Прохоромъ Іоаннъ.

Паденіе мысли и содержанія, фаталистическое преклоненіе передъ дѣйствительностью, самоотреченіе, уничтоженіе личности и воли, исканіе самозабвенія и гробоваго покоя вмѣстѣ съ аскетическимъ убѣжденіемъ въ ничтожествѣ и нищетѣ всего земнаго, вся эта отрицательная мораль вылилась въ миниатюрахъ, украсившихъ популярнѣйшую въ это время бѣдствій книгу Іова. Мы знаемъ шесть большихъ иллюстрированныхъ кодексовъ, — всѣ относящіеся къ XIII и XIV вѣкамъ, — а сколько ихъ еще находится въ монастырскихъ бібліотекахъ Востока! Эти миниатюры такъ грубы, что рѣдко возбуждали хищность разныхъ любителей къ тому или другому ихъ способу пріобрѣтенія; кодексы мало разнообразны и разрисованы на скорую руку; это своего рода лубочныя издѣлія Востока, изготовлявшіяся во множествѣ на потребу благочестиваго люда.

Одинъ изъ лучшихъ и, слѣдовательно, болѣе раннихъ (XIII в.) кодексовъ книги Іова принадлежитъ Париж. библ. — Толкованія (Catena) за № 134; по только двѣ выходныя миниатюры сдѣланы гуашными красками, остальные водяными; вездѣ преобладаетъ цурикъ, особенно въ одеждахъ; точно также развѣ въ двухъ, трехъ миниатюрахъ можно найти какую либо художественную композицію. Типы отличаются приземистою фигурою, большою неуклюжею головою, самыми грубыми формами, а одежда только обозначена краскою и вполнѣ чужда драпировки. Изъ знакомыхъ намъ композицій встрѣчаемъ въ выходѣ книги вновь «Ветхаго дѣньми», изображенія дня и ночи въ миндалевидномъ ореолѣ, окруженныя знаками зодіака и звѣздами и поднявшія небесный пологъ надъ головою; любимыя сцены бѣдствій Іова исполнены въ самой дѣтской манерѣ. Въ Ватик. библ. за № 1231, въ четв., со славою Саваоа. возсѣдѣющаго на Херувимахъ и т. д., въ ореолѣ съ тремя золотыми поясами; самъ Богъ огненнаго цвѣ-

Код. Іова Пар.  
Библ. № 134.

Код. Іова  
Ват. библ.  
№ 1231.

та. Любопытно, что дьяволъ является здѣсь также въ миндалевидномъ ореолѣ — но черномъ, и всегда изображается съдымъ. Последняя часть книги, отчасти независимо отъ текста, наполнена самыми разнообразными, причудливо-фантастическими чудищами: треглавые драконы, кентавръ крылатый съ львинымъ тѣломъ (сквиенъ); изображены здѣсь и бегемотъ, и левиаанъ, и онагръ; двѣ сирены съ кнеарями, змѣя, питающая грудью человѣка (гл. 20), и жена ѣдущая на львѣ, изъ головы ея дерево, она подпоясана голубымъ и одѣта въ красное, а въ рукахъ держитъ вѣтви — это земля. Припись называетъ писца Іоанна іерея въ Тарситѣ (?) на Кипрѣ при великомъ Дукѣ (Аеинѣ) Львѣ Никеритѣ.

Код. кн. Іова  
на Ват. б. №  
751.

Еще разнообразіе буквенная иллюстрація образныхъ изреченій книги въ другомъ Ватик. кодексѣ за № 751 XV вѣка, гдѣ искусная рука скопировала грубый оригиналъ и представила чудищъ въ натуральномъ видѣ; кромѣ обычныхъ фигуръ земли, моря на чудищѣ, держащаго корабль, змѣи съ человѣческимъ туловищемъ и головою во фригійской шапкѣ—образа судьбы, всевозможныя изображенія ужасовъ тартара.

Толкованія  
на кн. Іова  
Пар. б. № 135.

Несомнѣнно, писца на Востокѣ, можетъ быть, въ Палестинѣ, рукопись Толкованій Олимпіодора на Іова 1368 года въ Пар. Библ. въ л. за № 135, со множествомъ самыхъ грубыхъ миниатюръ; по костюмамъ, фландрскимъ шапкамъ, сапогами съ острыми носками и пр., происходитъ не изъ собственной Византии. Рукопись Иверскаго монастыря на Аеонѣ № 73 XIII вѣка, въ 12-ю д., съ небольшими виньетками въ текстѣ, замѣчательна сохраненіемъ по мѣстамъ античныхъ деталей, но большая часть миниатюръ, не подражающихъ раннему оригиналу, также въ видѣ дѣтской мази. Дьяволъ изображенъ, какъ античный титанъ, въ видѣ дракона отъ пояса<sup>1)</sup>. Эти же иллюстраціи перешли и въ

Рип. кн. Іова  
Ивер. Аоок.  
м-ри № 73.

<sup>1)</sup> Ст. проф. Буслаява въ Моск. Вѣд. за 1862 г. № 113.

<sup>2)</sup> Морали на книгу Іова на лат. яз. въ Пар. Нац. библ. Sorbonne 167, нынѣ 18,675, XIII вѣка копируютъ также греческій образецъ.

другія столь популярныя духовныя сочиненія, какъ Апокалипсисъ и пр.<sup>1)</sup>).

Близки по содержанию къ книгѣ Гоа миниатюры, украшающія Париж. кодексъ Житія Варлаама и Гоасафа Царевича, XIV в., за № 1128, со множествомъ виньетокъ. По стилю и техникѣ эта рукопись значительно выше предъидущихъ; несмотря на толстыя очерки перомъ и темныя краски тѣла, желтый лакъ, покрывающій небрежно рисунки, предпочтеніе красной и зеленой краски, мѣдяно-красный цвѣтъ золота и другіе недостатки, еще держится византійскій стиль и миниатюрный жанръ. Сцены монашеской жизни, благочестивыхъ богоугодныхъ занятій, гоненія и преслѣдованія наполняютъ первую часть житія Варлаама. Въ жизни Гоасафа множество любопытныхъ бытовыхъ подробностей: астрологи въ чалмахъ и персидскихъ шапкахъ, составляющіе гороскопъ Царевича; торжественный поѣздъ Гоасафа, прокаженные, представленные со всѣмъ знаніемъ Востока. «Ветхій деньми» или Слава Господня съ Арх. Михаиломъ позади уготованнаго престола—образомъ Премудрости (Св. Софія<sup>1)</sup>)—представляетъ выходную миниатюру къ изложенію Священной Исторіи В. и Н. Завѣта. Вновь поучительныя сцены монашеской жизни въ горахъ и пещерахъ, притчи евангельскія, повѣсть о единорогѣ, преслѣдуемомъ челоуѣка, и двухъ мышахъ — въ миниатюрахъ, сходныхъ съ изображеніемъ Лицевой Псалтыри. Многочисленныя сцены бесѣдованія, сфабрикованныя по одному образцу, гоненія, искушенія отъ дьявола, изображаемаго въ позднѣйшемъ уродливомъ видѣ и тому подобныя поучительныя сюжеты чрезвычайно бѣднаго склада и узкаго кругозора. Нѣтъ здѣсь ни символовъ, надъ которыми можно бы было задуматься, ни изящнаго рисунка и блестящихъ красокъ, которыми залюбоваться: все скудно, мрачно, все показываетъ ту убогость воображенія и мысли, которая, казалось тогда, и состав-

Житіе Варл.  
и Гоас. Пар.  
б. № 1128.

---

<sup>1)</sup> См. изслѣдованіе г. Филимонова въ Вѣстникѣ Общ. древнерус. иск. за 1874, кн. 1 — 3.

ляетъ истинное достоинство спасающагося отшельника. Глазъ мiрянина не развлекается здѣсь даже цвѣточками и травами, которыя покрываютъ почву прекрасной матери пустыни въ аскетическихъ миниатюрахъ XII и XIII вѣка; грубый натурализмъ монаха каллиграфа удовлетворялся всѣмъ неизящнымъ, безобразнымъ, онъ не искалъ и бѣгалъ красоты. И эта есть главнѣйшая черта отличія этого старческаго отчужденія, свойственнаго умирающему искусству, отъ того живительнаго, свѣжаго реализма, которымъ начинается дѣятельность искусства нарождающагося.

Въ библиотекѣ канцеляріи греческой церкви (S. Giorgio dei Greci) въ Венеціи мы встрѣтили также подобную иллюстрированную рукопись *Жизни Александра Македонскаго*<sup>1)</sup> XIV в. въ л. харатейную, со множествомъ иллюстрацій, въ которыхъ текстъ служить не болѣе, какъ этикетами и поясненіями. Общій характеръ этихъ малеваній, бьющихъ въ глаза повсемѣстнымъ цурикомъ, поражающихъ уродствомъ композицій, безхарактерностью одного типа, круглолицаго, съ русою бородкой и локонами, и дѣтскимъ ландшафтомъ зеленыхъ горъ, безъ растительности, — почти не отличается отъ нашихъ раскрашенныхъ лубочныхъ картинъ. Но и эти рисунки походовъ имѣютъ для насъ интересъ въ томъ, что цѣликомъ перешли къ намъ и черезъ посредство «Александрій», появившихся съ XVII вѣка, наполнили разными дивовищами бѣдный этнографическій и художественный обиходъ русскаго народа<sup>2)</sup>; здѣсь есть волкодлаки, виновефалы, сирены, кентавры, амазонки и пр. По спеціальной привязанности къ изображенію битвъ, хотя въ самомъ дѣтскомъ рисункѣ, сходятся съ этими рукописями иллюстрированныя хроники, изъ которыхъ болѣе всего подходитъ извѣстная Волгарская, писанная около 1350 г. въ Ват. библ. Слав. 2 (прежде 1-й номеръ). Начальныя миніа-

Жизнь Алекс.  
Макед. рик.  
Канцел. греч.  
и Св. Геор-  
гия въ Венец.

<sup>1)</sup> Сочиненіе Псевдо-Каллисена, описано и издано въ текстѣ съ другаго кодекса Париж. Берже де Ксирей въ *Notices et extraits des manusc. de la Bibl. Nat.* vol. XIII, p. 162 слѣд.

<sup>2)</sup> См. рисунки и перечень этихъ дивовищъ изъ рукописи г. Забѣдина въ ст. проф. Буслева «Литература рус. иконои. подлинниковъ» въ *Историч. Очеркахъ* т. 2. стр. 370 слѣд.



туры изъ Ветхаго Заѣта вспоминають византійскій образецъ; есть любопытные апокрифы; Марія Магдалина передъ Тиверіемъ и миниатюра, изображающая «крещеніе Русомъ»<sup>1)</sup>: изъ научныхъ сочиненій выступаетъ Динамерось великій или собраніе рецептовъ Николая Мирепса въ Пар. Нац. Библ. за № 2243<sup>2)</sup>, съ крас-ножелтыми заставками въ видѣ рѣзныхъ аровъ, напоминающихъ русскую рѣзбу XVI вѣка и нѣсколькими виньетками, изображающими зодіакъ, Гелиоса и Селену съ простертыми руками, Благовѣщеніе и большую миниатюру, изображающую Славу Христа между Предтечею и Богородицею съ предстояніемъ Архангеловъ, а внизу большаго (σκληρός) со стеклянкою, хромага, разслабленнаго и лѣкаря около аптечнаго шкапа—т. е. изображеніе аптеки<sup>3)</sup>. Подобное же сочиненіе: *Кинегетика* Оппіана въ Пар. Биб. за № 2736 относится уже къ XV вѣку и написана, вѣроятно, не въ Константинополѣ, а въ Италіи подъ явными вліяніями возрожденія классическихъ знаній, ибо среди различныхъ мифологическихъ сценъ (битва Амика и Полидевка, Персей, убивающій Горгону, Аталанта, Гарпіи въ гостяхъ у Финея, Сирены, Сатиры и пр.) видимъ даже изображеніе Антиохіи на Оронтѣ, Діониса съ пантерою, исторію Аоаманта и Нефелы, Медини и пр., т. е. таковаго рода сцены, которыя могли интересовать лишь новыхъ гуманистовъ. Выходная миниатюра—Оппіанъ передъ Антономъ—какъ будто взята изъ Амврозіанской<sup>4)</sup> Илиады. Наконецъ, заканчивая краткое изложеніе этой повѣсти паденія и бѣдствій искусства въ послѣдніе дни существованія Имперіи, мы находимъ послѣ завоеванія Царегграда любопытную иллюстрацію извѣстныхъ Пророчествъ Имп. Льва Мудраго, которыхъ списки, быть можетъ

Динамерось  
Пар. б. №  
2243

Кинегетика  
Пар. библ. №  
2736.

<sup>1)</sup> Образцы миниатюръ въ изданіи Даженкура, *peinture*, pl. 63.

<sup>2)</sup> Рукопись упомянута Унгеромъ, но ошибочно отнесена къ Ват. библ., см. E. u. Gruber, Th. 85, p. 29.

<sup>3)</sup> Любопытно, что Ваагенъ въ указан. описаніи рукописей, стр. 231 принялъ эту миниатюру за изображеніе Страстнаго Суда.

<sup>4)</sup> Рис. въ соч. Silvestre, *Paléographie universelle*. Другая же рукоп. *Кинегетика* писана въ Парижѣ, см. *Notice et extraits des mss. de la Bibl. Nat.*, vol. V, p. 630 sq. № 2737.

Пророцтва  
Льва Мудра-  
го Марціана  
СІ. VII. 3.  
Палерм. Нап.  
6. I, R. 8.

и теперь еще ходятъ въ Греціи. Изъ нихъ мы встрѣтили два списка, одинъ даже съ хорошими венеціанскими миниатюрами, въ библ. Св. Марка въ Венеціи кл. VII, код. 3 и въ Націон. Библ. Палермо 1, E. 8; всѣ они иллюстрированы крупными миниатюрами поздне-византійскаго типа, изображающими пророческихъ животныхъ: единорога — султанъ Мехметъ, медвѣдицу — Семень и пр.; далѣе слѣдуютъ иллюстраціи содержанія стиховъ и самыхъ предметовъ: вѣнчаніе Императора, Сулеймана въ византійскомъ орнатѣ, смертнаго передъ гробомъ въ умиленной позѣ, а на гробу сидитъ юноша препоясанный (можетъ быть, самая смерть по переводу Космы Инд.), вѣроятно, наглядное изображеніе того, какъ нагимъ отыдетъ человѣкъ въ жизнь вѣчную» и т. п. Художественнаго или даже общедуховнаго значенія эти миниатюры не имѣютъ никакого и только формальнымъ образомъ заканчиваютъ исторію византійскихъ миниатюръ, которая по существу своему окончилась гораздо ранѣе.

## ДОПОЛНЕНИЯ.

Къ стр. 65-й. Непонятный сюжетъ торжественной встрѣчи неизвѣстною группою Христа Младенца, въ сопровожденіи Богородицы, Иосифа и 3 ангеловъ, доселѣ истолковываемый, какъ изображение 12-ти лѣтняго Христа въ храмѣ среди учителей, находитъ себѣ объясненіе въ одномъ мѣстѣ древняго апокрифическаго Евангелія о дѣтствѣ Спасителя и пребываніи его въ Египтѣ, изданнаго Thilo, Codex apocryphus Novi Testamenti, t. primus, Lipsiae 1832, 339 — 400. Это мѣсто послѣдней главы 24-й, стр. 400, описываетъ, какъ слухъ о паденіи идоловъ дошелъ до Афродизія, дука города Сотины (гл. 22, 23), гдѣ это паденіе произошло, и онъ явился въ храмъ и привѣтствовалъ Младенца и призналъ его Богомъ: *Tunc Afrodисіо duci illius civitatis cum nuntiatum fuisset, cum universo exercitu suo venit ad templum et cum omnibus comitibus suis... Ille ingressus templum et videns omnia idola in faciem suam in terra jacere, accessit ad Mariam et adoravit infantem, quem ipsa in sinu suo portabat. Et cum adorasset eum, allocutus est universum exercitum suum et amicos suos dicens: Nisi hic deus esset, dii nostri coram eo in facies suas minime cecidissent, neque in ejus conspectu prostrati jacerent: dominum suum esse taciti protestantur.* Понятенъ, затѣмъ, и интересъ эпохи, еще борющейся съ язычествомъ, къ этому сюжету, и то обстоятельство, что Христосъ изображенъ здѣсь уже ребенкомъ: извѣстно, что апокрифы описываютъ множество чудесъ, имъ совершенныхъ въ Египтѣ, при которыхъ ребенокъ часто говоритъ; между тѣмъ на этой же аркѣ Христосъ изображенъ взрослымъ ребенкомъ въ сценѣ Благовѣщенія. Что наша сцена изображаетъ встрѣчу на дорогѣ, что налѣво, за группою въ сторонѣ представленъ городъ Египетъ съ падающими идолами и пр., остается яснымъ само по себѣ, но для окончательнаго утвержденія требуетъ изданія мозаики въ рисунокѣ.

---



## ИКОНОГРАФИЧЕСКІЙ УКАЗАТЕЛЬ.

- Ветхій Заветъ** (вообще) стр. 42—50, 91, 110, 118, 119, 132, 155, 194—5.
- Твореніе и жизнь первыхъ чело-  
вѣковъ въ рай:** стр. 155, 188, 193—196, 199.
- Грѣхопаденіе:** стр. 42, 155, 174, 188, 224.
- Изгнаніе изъ рая и жизнь:** 43, 189, 195—6, 224.
- Потопъ:** стр. 43, 182, 189.
- Заветъ Бога съ Ноемъ и его  
жизнь:** 44, 93, 189, 195—6.
- Жертвоприношеніе Исаака и  
жизнь Авраама:** 93—4, 119, 178, 190—1.
- Мельхиседекъ:** стр. 44, 85, 89, 93, 124, 190—1.
- Гостепріимство Авраамово:** стр. 85, 190, 195.
- Исторія Іакова:** стр. 46—7, 54, 178, 191, 224.
- Исторія Іосифа:** стр. 47—9, 109, 119, 174, 187, 191.
- Исторія Моисея:** стр. 120, 123, 127, 150 — 1, 158, 162 — 3, 165—6, 179, 182, 191.
- Чудо купины:** стр. 94, 151, 158 — 9, 163, 179, 225.
- Переходъ черезъ Черное мо-  
ре:** стр. 150, 155, 163, 166, 179, 192.
- Исторія Іисуса Навина:** стр. 57, 81, 158, 163, 179, 192 — 3, 211.
- Исторія Давида:** стр. 95, 111, 117—8, 120, 129, 130, 147—9, 159, 161, 163—7, 176, 178.
- Жизнь Іова:** стр. 100, 109, 110, 161, 174.
- Іудея:** стр. 160, 163.
- Патріархи:** стр. 90—4, 117, 125, 130, 127, 188—9, 238.
- Пророки (вообще):** стр. 81, 95—6, 109, 110, 144, 210.
- Соломонъ:** стр. 95, 110, 144.
- Илія:** стр. 95, 160, 171, 179.
- Исаія:** стр. 96, 99, 151, 155, 174, 183, 222, 257.
- Іеремія:** стр. 96, 155, 257.
- Іезекіиль:** стр. 96, 183.
- Даніиль:** 97, 109, 183.
- Осія:** стр. 96, 210.
- Іоиль:** стр. 96, 210, 257.
- Амосъ:** стр. 96, 257.
- Авдій:** стр. 96.
- Іона:** стр. 81, 95, 151, 172, 210, 257.
- Михей:** стр. 96, 110, 210.
- Наумъ:** стр. 96.

Аввакумъ: стр. 96, 210, 257.  
Софонія: стр. 96, 257.  
Аггей: стр. 96, 257.  
Захарія: стр. 81, 96.  
Малахія: стр. 210, 212.  
Самуилъ: стр. 123, 127, 238.  
Гедeonъ: стр. 182.  
Ананія: стр. 210.  
Сирахъ: стр. 110.  
**Новый Заветъ**: вообще: стр. 75—  
82, 85, 91, 110, 118, 120, 130,  
155, 210.  
Протоeвангеліе: стр. 81, 97,  
222—6, 250.  
Благовѣщеніе: стр. 64, 84, 124,  
172, 221, 227—9.  
Цѣлованіе Елисаветы: стр. 121,  
172, 228.  
Рождество: стр. 81, 199, 203,  
217, 229, 243.  
Поклоненіе волхвовъ: стр. 64,  
175, 238.  
Срѣщеніе: стр. 64, 172, 211.  
Избѣненіе младенцевъ: стр. 176.  
Бѣгство въ Египеть: стр. 211,  
217, 248.  
12-ти лѣтній Христосъ, учащій  
въ храмъ: стр. 65, 177, 217,  
271.  
Искушеніе отъ дьявола: стр. 177,  
263.  
Крещеніе: стр. 82, 121, 204,  
211, 247, 254.  
Умноженіе хлѣбовъ: стр. 80,  
177, 244.  
Бракъ въ Канъ: стр. 133, 253.  
Чудеса, Проповѣди І. Христа:  
стр. 74, 80, 81, 124, 176—7,  
179, 181, 243—4.

Христосъ въ домъ Симона:  
стр. 178.  
Воскресеніе Лазаря: стр. 121,  
178, 242.  
Преображеніе: стр. 133, 175.  
Входъ въ Іерусалимъ: стр.  
121, 178.  
Умовеніе ногъ: стр. 85, 132, 243.  
Тайная Вечера: стр. 80, 133,  
239, 241, 246.  
Страсти Христовы: стр. 62, 75,  
79, 120, 140, 241, 243.  
Распятіе: стр. 77—8, 122, 173,  
202, 239.  
Положеніе во гробъ: стр. 173,  
243.  
Воскресеніе: стр. 75, 78—9,  
132, 180, 198, 202, 204, 242.  
Сoшествіе во адъ: стр. 132,  
202, 225.  
Вознесеніе: стр. 76, 202, 222,  
241.  
Христосъ возвѣщаетъ законъ,  
даетъ миръ или посылаетъ  
Апостоловъ на проповѣдь по  
Воскресеніи: стр. 63, 133,  
171, 183, 241.  
Сoшествіе Св. Духа: стр. 75,  
82, 180, 199, 202—3, 241, 252.  
Страшный судъ: стр. 99, 130,  
239.  
Притчи (вообще): стр. 239, 244.  
» о Самарянинъ: стр. 139,  
176.  
Притча о потерянной драхмѣ:  
стр. 139, 239.  
Притча о плевелахъ: стр. 244.  
» о Лазарѣ и богачъ:  
стр. 177.

- Притча о единорогѣ и пр. стр. 124.  
Троица: стр. 43, 227—8, 239, 241, 244.  
Богъ-Отець: 42, 52, 109, 165, 179, 194, 238, 265, 267.  
I. Христосъ: стр. 63, 73—5, 76, 85, 96, 98—9, 110, 114, 119, 120, 129, 130, 132, 143, 170, 171, 190, 226, 243—4, 253, 258—9, 269.  
Духъ Св.: стр. 64, 149, 255.  
Богородица: стр. 64, 76, 82, 98, 114, 156—7, 160, 172, 218—9, 222.  
Ангелы и Архангелы: стр. 46, 47, 48, 52, 59, 77, 84, 126, 129, 144, 167, 171, 179, 190, 222, 226, 258.  
I. Креститель: стр. 82, 92, 98, 121, 144, 172, 211, 213.  
Апостолы: стр. 75, 77, 80, 82, 98, 121, 131—3, 173, 175, 183, 211, 241, 256.  
Петръ: стр. 77, 98, 123, 213, 221, 253, 256.  
Павель: стр. 77, 98, 101, 256.  
Евангелисты: (вообще) стр. 80—1, 98, 109, 132, 241, 244, 246, 248, 252, 254, 254—5  
Евангелисты:  
Матѣей: стр. 81, 249, 250, 264.  
Маркъ: стр. 80, 145, 249, 250, 251, 254, 255.  
Лука: стр. 80, 249, 256.  
Иоаннь: стр. 81, 109, 249.  
Святые: стр. (вообще) 108—9, 113, 122, 127—9, 157, 173—4, 179, 181, 184, 202, 209, 210, 212—6, 258—9.  
Стефанъ: стр. 99, 106, 109.  
Лаврентій: стр. 66.  
Константинъ и Елена: стр. 180, 222, 253.  
Пелагія: стр. 180.  
Димитрій: стр. 128, 167, 209.  
Георгій: стр. 128, 167.  
Киприанъ, муч. Антиохіи: стр. 181, 199, 202—3.  
Николай Чудотворецъ: стр. 157.  
Григорій Чудотворецъ: стр. 175.  
Василій Великій: стр. 144, 176, 201.  
Иоаннь Златоустъ: стр. 128, 144, 222, 258.  
Григорій Богословъ: 109, 122, 144, 174, 179, 184, 216, 222.  
Кесарія и Гергонія: стр. 173.  
Павель Оивейскій: стр. 128.  
Мамантъ: стр. 203.  
Симеонъ Столпникъ: стр. 209.  
Феодоръ Страт.: стр. 167.  
Макарій: стр. 213.  
Феодосій: стр. 213.  
Ермилъ: стр. 213.  
Стратоникъ: 213.  
Арсеній Великій: стр. 215.  
Созонтъ: стр. 216.  
Онупрій: стр. 128, 222.  
Діаволь: стр. 126, 147, 245, 248, 266—7.  
Олицетворенія:  
земли и моря: стр. 125, 158, 204, 239, 269.  
свѣтилъ: стр. 78, 99, 127, 189.  
горъ: стр. 58, 148, 151, 159, 166, 228.  
рѣкъ и источниковъ: стр. 46, 58, 124, 127, 163, 196, 204, 223, 228.

городовъ: стр. 31, 58, 211.  
дня и ночи: стр. 127, 151, 166,  
188—9, 265—6.  
вѣтра: стр. 125, 201, 234, 239.  
пустыни: стр. 150.  
эхо: стр. 148, 166.  
отвлеченныхъ понятій (добро-  
дѣтелей, пороковъ и пр.): ср.  
43, 69, 125 — 6, 130, 138,  
148—9, 159, 164, 166, 232—5,  
239, 253, 258, 266, 267.  
церкви: стр. 63, 64, 77.  
смерти: стр. 93, 189, 270.  
Символы (вообще): стр. 79, 91,  
123—4, 182—3, 200—1.  
агнець: стр. 131.  
рыба: стр. 178, 246.  
двѣ рыбы: стр. 80.  
фениксъ: стр. 29.  
пальма: 63, 128, 248.  
горлица и голубь: стр. 79.  
павлинъ: стр. 68.  
фонтанъ: стр. 79.  
голубь: стр. 149, 226.  
олень: стр. 125.

единорогъ: стр. 123—4, 267, 270.  
орелъ: стр. 201.  
вѣтры (четыре): стр. 193, 234.  
гора Сионъ: стр. 123, 196, 243.  
купина: стр. 94, 225.  
руно Гедеоны: стр. 182, 227.  
крестъ процвѣтшій: стр. 171.  
анакия: стр. 115, 235.  
святки: стр. 202.  
гетимасія: стр. 180—1, 239, 254.  
Символы Богородицы — Дѣвы:  
стр. 94, 228—9.  
Эмблемы Евангелистовъ: стр.  
252, 255—6.  
Аллегоріи: стр. 109, 110, 124—7,  
243, 244, 246.  
Крещенія: стр. 179.  
Христось крестить Иудеевъ: стр.  
129.  
Воскресенія: стр. 180.  
Креста и Распятія: стр. 175, 182.  
Мѣсяцевъ и временъ года: стр.  
31, 189, 235.  
Нимбы: стр. 75—7, 84, 151—3,  
159, 65, 223.