К.И. МАСЛОВ
Кандидат искусствоведения. Москва
e-mail: zmaslo@mail.ru

K.I. MASLOV
Candidate of art history. Moscow
e-mail: zmaslo@mail.ru

К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ВЗГЛЯДОВ ПРЕОСВ. ПОРФИРИЯ УСПЕНСКОГО НА ЦЕРКОВНУЮ ЖИВОПИСЬ

DESCRIPTION OF VIEWS PREOSV. PORFIRY USPENSKY FOR CHURCH PAINTING

В статье рассматриваются представления о церковной живописи выдающегося отечественного исследователя христианских древностей Востока епископа Порфирия Успенского, написавшего, в частности, «Указание художникам при посещении горы Афон». На основании анализа этого сочинения, а также некоторых других текстов святителя, сделан вывод о том, что, выдвигая в качестве обязательного требование догматической непреложности и просопографической достоверности православных образов, он, вместе с тем, признавал свободу «эстетического вкуса» художников.

The article is devoted to the views on church paintings of an outstanding Russian scholar of eastern Christian antiquities, bishop Porphyrius Uspensky, who wrote, among other works, «The Instruction for the Artists Who Visit Mount Athos». The analysis of this work and of some other texts written by the holy hierarch leads to the conclusion that, while putting forward the obligatatory requirement of immutability and prosopographic authenticity of the Orthodox images, he nevertheless recognized the artist's freedom «of the aesthetic sense».

Ключевые слова: Порфирий Успенский, Дионисий Фурнографиот, Панселин, Афон, церковная живопись, иконопись, просопография.
Keywords: Porphyrius Uspensky, Dionysius of Furna, Panselinos, Athos, church paintings, icon-paintings, prosopography.

В 1868 году в Трудах Киевской Духовной Академии Порфирием Успенским был издан русский перевод Ерминии, греческого руководства для художников, составленного афонским монахом и иконописцем Дионисием Фурнографиотом в начале XVIII века [1] (1) и уже известного русскому образованному обществу по фрагменту, опубликованному немецкой газетой Kunst-Blatt в 1832 году [3, с. 10], а больше — по его французскому переводу, изданному А.-Н.Дидроном в 1845 году в Париже [4].

Идея перевести Ерминию на русский язык возникла у Порфирия в 1858 году, в связи с предполагавшейся публикацией ее перевода с французского издания и просьбой президента Академии художеств вел. кн. Марии Николаевны дать оценку этому переводу. Порфирий высказал тогда Марии Николаевне пожелание сверить его с текстом находящегося на Афоне подлинника, а также вызвался сам перевести это руководство с греческой рукописи. «Верно переведенное и снабженное учеными примечаниями, оно породнит, — утверждал он, — с православным иконописанием» [5, VII, с. 162]. Порфирий выполнил перевод Ерминии в 1858–1860 годах, во время своего пребывания на Афоне, куда он отправился вскоре после встречи с Марией Николаевной [5, VIII. с.11] (2).

Ерминия Дионисия Фурнографиота привлекла внимание Порфирия еще во время его первого путешествия на Святую Гору в 1845–1846 годах. По возвращении, в разговоре с московским митрополитом Филаретом, он высказал мысль, что сходство святых ликов, писанных разными художниками в разных местах и в разные времена, «объясняется уставными книгами иконописи», и назвал две из них — «лицевые святцы греческого царя Василия Порфирородного (3) и так называемую Ерминию Дионисия Фурнографиота, составленную в начале осьмнадцатого века» [5, III, с. 80–81].

Во введении к Ерминии Дионисий писал, что он «с детства» изучал живопись Еммануила Панселина, стремился подражать знаменитому художнику и составил это руководство с целью искусство его «сделать доступным для многих» [1, с. 271]. Познакомившись на Афоне с росписями и иконами, авторство которых приписывалось этому мастеру, Порфирий пришел к выводу, что Панселин «возобновил натуральную живопись» на стенах храмов Святой Горы и на иконах [8, с. 10]. До Панселина на Афоне «любимы и почитаемы были иконы линеоочертательные и темноцветные», писал он, им же был сделан «поворот иконописания к натуральности» [там же]. По мнению Порфирия, Панселин «не отступал



Рисунок 1. Богородица Заступница. Третья четверть XI века. Церковь Санта Мария ин Арачели. Рим. *(Сгерри Д.* Богородица Заступница // К истокам. Раннехристианские иконы. Книга-календарь / сост. Мария Андоларо, Джованна Паравичини. Milano, 2010)

от старинных образцов» и в то же время «писал иконы обдуманно, придавая ликам движение, чувство, мысль» [8, с. 60, 62] (4).

Пространное рассуждение Порфирия об истоках «темноцветных» и «линеочертательных» икон содержится в «Указании художникам при посещении Афона» [10], составленном им в 1858 году по просьбе вел. кн. Марии Николаевны [5, VII, с. 166] (5).

Порфирий признался в том, что «долго не понимал», почему одни иконы «темноцветны и только очертательны без всякого изящества, тогда как многие святые лики, писанные Греческою же кистью… ранее их и современно с ними, отличаются от них естественностью цвета и вида и изяществом отделки» [10, л. 104 об.]. Прояснить для себя причины этого различия ему удалось в Риме, где он изучил древнейшие особо чтимые иконы Богоматери, написанные, по преданию, самим св. Евангелистом Лукой. Порфирий, не подвергавший сомнению авторство св. Евангелиста Луки, должен был признать, что иконы Богоматери, написанные им, относились к разряду «темноочертательных».

Он перечислил древние греческие «темноочертательные» образы Богоматери, которые увидел в Риме, в церквях Санта Мария ин Арачели (рис. 1), Козьмы и Дамиана, Санта Мария Ад Мартирес (Пантеоне), Алексея, человека Божьего, двенадцати апостолов, Марии Народной, Капуцинов Кармелитов [10, л. 107–108], и привел длинный перечень свидетельств того, что «христианские народы любят темноочертательное

иконописание» [10, л. 115–116]. Жители Рима, в частности, хотя восхищались, по его словам, «произведениями кисти знаменитых живописцев своих», но молились «только пред древнейшими иконами». «Поляки ежегодно толпами, — писал он, — ходят в город Ченстохов на поклонение иконе, давно принесенной туда из Греции». Афонские монахи, по его свидетельству, предпочитали свои старинные и новые неизящные иконы привезенным из России, написанным «по правилам перспективы и слишком живо представляющим Первообразы» (6), а в Иерусалиме «прекрасные иконы Московской живописи» поставлены были «в крестовой церкви для украшения ее», однако молитвы совершались «пред святыми ликами греческого письма». Такое же предпочтение старинным «темноочертательным» иконам «выказывают», подчеркивал Порфирий, и православные россияне: «Дайте нашему поселянину Мадонну Рафаэля и точный список с икон Феодоровской Божией Матери: он возьмёт оба изображения, но первое повесит на стене избы своей для украшения её, а второе поставит вместе с другими св. Образами и будет молиться перед ними». Порфирий определил пошиб «темноочертательных» икон как «антиохийский» [10, л. 120], очевидно потому, что писавший такие образы св. Евангелист Лука происходил из Антиохии [10, л. 113 об.] (7).

По мнению Порфирия, греки, арабы, итальянцы и немцы отдавали предпочтение темноочертательным иконам вовсе не из недостатка у них «эстетического вкуса» [10, л. 116 об.] — они питали «уважение» к ним, как он полагал, «по разборчивой совести»: «Это уважение как эхо древнейшего учения о неизобразимости и неописуемости Существа существ, есть, — утверждал он, — достословное явление во вселенской церкви» [10, л. 117]. Видя в подобных иконах «эхо» ветхозаветного запрета изображения Бога и неразрывную связь с напоминанием «о Боге и Спасителе, о Пр[ечистой]. Богоматери и о Святых в виде монограммных и целого ряда безгласных букв», принятых христианами «исстари» [10, л.116 об.], Порфирий назвал «темноочертательные» иконы «припоминательными» и указал на «духовное понятие, давшее направление первоначальному Антиохийскому иконописанию в христианской церкви»: «неблагообразность напоминает прекрасное» [10, л. 117 об]. Порфирий утверждал, что темноочертательная иконопись более согласна «с духовным христианством, нежели выпуклая телесность, пристойная идолопоклонству» [5, III, с. 80].

«Второначальное» иконописание, или иконописание «Византийского пошиба», явилось, по словам Порфирия, полной противопо-







Рисунок 2. Моисей перед Неопалимой Купиной. Мозаика храма св.Екатерины на Синае. VI в. *(Manafis Konstantinos A.* Sinai. Treasures of the monastery of saint Catherine.-Athens, 1990. P. 80)
Рисунок 3. Мозаика центрального нефа собора Санта Мария Маджоре. V в. Рим. (*Poeschke J.* Mosaiken in Italien 300–1300. Munchen, 2009. Taf. 18)
Рисунок 4. Мадонна с младенцем Христом. XIII–XV в. Церковь Санта Мария ин Космедин в Риме

ложностью Антиохийскому. Основание этого «пошиба» Порфирий нашел в тексте Св. Писания — в словах о том, что «племя Авраамово было белолицее». «Догматическое предание о Спасителе, как о совершенном Боге и совершенном человеке, и живое предание о неизреченной красоте Пр[ечистой]. Мат[ери] Его побудили живописцев этой школы, — утверждал Порфирий, — придумывать идеалы красоты и изображать их кистью». Византийская школа образовалась уже в то время, полагал он, когда идолы и языческие празднества и игрища отошли в прошлое, и потому «иконописцы могли придумать вновь или усвоить давно принятый в семействах портретный пошиб живописи и ввести его в храмы и домы» [10, л. 118 об.].

Произведений живописи «византийского пошиба» Порфирий смог назвать, однако, всего несколько, объяснив их немногочисленность особым жестоким преследованием их во времена иконоборчества. К числу сохранившихся древних мозаических изображений «византийского пошиба» Порфирий отнес: «В Синайском храме явление Бога Моисею в купине (рис. 2), сообщение ему Десятословия и Преображение Господне (551 г.), в Ксенофонтовской обители на Афоне иконы св. Великомучеников Георгия и Димитрия времени царя Иустиниана I… и в Риме Ветхий Завет в лицах над внутренней колоннадой Базилики, называемой Мария





Рисунок 5. Стефано да Феррара. Мадонна с младенцем Христом. XVI в. Кафедральный собор Падуи. *(Gamboso V.* The basilica of saint Antony. Padova, 1976. P. 48)
Рисунок 6. Мадонна с младенцем Христом. Храм св. Иустины в Падуе

Маджоре (V века) (рис. 3), и образ св. мученика Севастиана во весь рост (680 г.) в церкви апостола Петра in Vincoli» [10, л. 119 об.]. Этими мозаиками Порфирий, по его словам, «не мог налюбоваться» [там же]. Из икон первоначального византийского письма Провидение сохранило, как он считал, «...только две: одна находится в Базилике Космединской (рис. 4), а другая в кафедральной церкви города Падуи», «называемая Чекки», написанная в XIV веке Стефаном да Феррара (8) (рис. 5). «Обе эти святыни, и наипаче первая, — писал он, — выше всех похвал человеческих» [там же]. К тому же «византийскому пошибу» Порфирий отнес и икону «греческого письма» VIII-го, как он был уверен, века, находящуюся в храме св. Иустины в Падуе [10, л. 111, 129] (рис. 6).

Увидев в римской церкви Санта Мария ин Космедин икону Богоматери, Порфирий вывел следующее правило для художника: «Придумывай идеал красоты и пиши иконы Спасителя и Богоматери в естественном виде, но сообразно с догматическим учением о них, со Священным Писанием и церковным преданием, и пиши не для всех, а только для духовнейших христиан, которые утвердились в вере» [10, л. 118]. Это направление, этот «пошиб» Порфирий назвал «догматико-историческим живообразным иконописанием» [10, л. 120 об.]. Весьма показательно, что Порфирий всегда обращал внимание на естественность «живообразных», и «очертательных» икон: он не ограничивался формальным описанием образов, отмечая величину глаз, длину носа и пр., но и давал им также психологические характеристики (9).

Очевидно, мозаики базилики Санта Мария Маджоре и Синайского храма, отнесенные Порфирием к «Византийской школе», относятся

к тому кругу византийских памятников, которые еще сохраняют связь с античной художественной традицией (10). Что касается образов Богоматери в храме Санта Мария ин Космедин и в падуанских храмах, то причисление их ко «греческому пошибу» было явной ошибкой Порфирия.

Уже археологи XIX века признали в Космединской иконе произведение итальянской школы. А.Нибби, в частности, в работе 1839 года упомянул, что ее относят к XII веку [14, p. 368], а М.Армеллини в конце XIX века сначала считал, что к XII-му [15, с. 602], а позже — что к XIV [16, p. 740] (11). Сегодня одни полагают, что этот образ был написан итальянским мастером XIII века [17, p. 28], а другие видят в нем произведение умбрийской школы XV века [18].

Невозможно отнести к византийской школе и «Мадонну Чекки» из кафедрального собора Падуи, написанную итальянским художником Стефано даль Арцере (да Феррара), — очевидно, она является произведением эпохи раннего Ренессанса.

Икона Богоматери, находящаяся в базилике св. Иустины, называемая «Costantinopolitana» (Константинопольская), была, вероятно, привезена в Италию из Византии [19, p. 351–352]. Однако первоначальную греческую живопись этого образа Порфирий видеть не мог, так как в эпоху Ренессанса на лики Пр. Богородицы и Христа была наклеена тонкая ткань, по которой в масляной технике были написаны новые лики. Остальная часть иконы была забрана в оклад [20].

В течение долгого времени после восстановления в Византии иконопочитания иконы и мозаики не отличались, утверждал Порфирий, ни правильностью, ни изящностью рисунка: «На них, — писал он, — видишь только очертания, линии, и те нестройные» [10, л. 120]. Восстановление иконописания оказалось возможным, полагал он, благодаря «пергаментным книгам», которые удалось утаить от иконоборцев. В XIV веке Джотто в Падуе и неизвестный Зограф в Ватопедской обители «получили счастливую мысль», по его словам, перенести эту живопись на стены храмов — так опять появилось «догматико-историческое живообразное иконописание». Христианские народы приняли новые живообразные иконы, но крепко любят, как подчеркивал Порфирий, и темноочертательные. Те и другие он считал равночестными: «Антиохийские благознамениты именем св. Ев. Луки, а Византийские достойны по благословлению св. Отцов третьего Вселенского собора и Царьградских патриархов» [10, л. 120–120 об.].

«Итак, — писал Порфирий в "Указании", — православные художники, ничто же сумняшеся, пусть пишут иконы и в Антиохийском и в Византийском вкусе, кому какие благоприятны и потребны, но не с лиц грешных и прелюбодейных, а по воображению красот совершенных, помня догмат о Спасителе, как о Богочеловеке совершенном, и предание о красоте Пр. Матери Его» [10, л. 121]. Впрочем, в другом месте того же «Указания» он выдвинул особое условие для исполнения «темноочертательных» икон: «Праотцы народа Божия, Иисус Христос и Матерь Его должны быть изображаемы белыми», а «исключение из этого правила «позволительно только для тех, которые по особому духовному настроению своему пожелали бы иметь иконы темноочертательные» [10, л. 124 об. — 125] (12).

Порфирий сформулировал два обязательных требования, которым должна удовлетворять иконопись независимо от ее «пошиба», византийского или антиохийского, — она должна соответствовать догматам и исторической достоверности [10, л. 124 об.]. Для исторической достоверности икон нужны были, по словам Порфирия, описания святых, содержащиеся в рукописях — в Ерминии Дионисия Фурнографиота и в русской рукописи 1668 года. Порфирий высказал пожелание, чтобы тексты этих «уставов» были дополнены «снимками» «с икон евангелиста Луки, с Космодинского образа и двух падуанских икон Богоматери, со святцев Ватикана и Синайского монастыря, с древнейших мозаических изображений в Риме и на Синае, наконец — «со всех ликов на Афоне, писанных на досках и на стенах». «Сим трудом, — утверждал он, — художники стяжали бы себе лучезарную Славу как иконописцы кафолические, а нам доставили бы величайшее утешение поклоняться иконам кафолическим, а не своим домашним, суздальским и академическим» [10, л. 128 об. — 129]. Известно, что Порфирий предпринял было попытку скопировать для иллюстрации своего перевода Ерминии кальки, выполненные Севастьяновым на Афоне и переданные им в музей Академии художеств, но дело это не состоялось из-за отсутствия средств, как писал сам Порфирий, «по недостатку денег в моем кармане» [5, VIII, с. 13] (13).

Указав, что художник должен руководствоваться в своей работе св. Писанием, Соборными догматами и живыми преданиями, Порфирий и не думал стеснять их, требуя следовать определенной иконографии или стилю изображений, передаче свв. Образов в иератической манере (14), «в блаженном состоянии небесного величия» (15). Напротив, он подчеркивал, что с догматической непреложностью соединена свобод-

ность искусства [10, л. 124]: «Изящные искусства изображают догматы и нравоучения православной церкви», по его словам, а «неизменность и непреложность догматов и нравоучения сочетаются со свободностью эстетического вкуса», «которая ограничивается только исторической достоверностью, благопристойностью и внушением высоких помыслов и святых чувствований христианам» [5, VII, с. 166–167].

Указав на особую роль Панселина для афонской живописи, Порфирий признался, однако, что не является «почитателем» «Панселинова таланта». Хотя художник, по словам Порфирия, «более других современных живописцев приближался к естественности», рисунки его были «не очень правильны» [8, с. 60]. Порфирию нравились лишь некоторые лики, написанные Панселином, а большие композиции художника были, как он считал, «не так хороши, как лики праотцев, пророков, апостолов, мучеников и преподобных» [8, с. 10]. Он ставил талант Панселина «несравненно ниже тех итальянских живописцев, которые, как Чимабуэ, Джиотто, Люини, придали греческой живописи миловидную естественность, нежность и… чувствительность» [там же].

Из сказанного можно заключить, что если на Афоне Порфирий нашел догматическую непреложность и просопографическую — историческую — достоверность иконописания, то художественные ориентиры для отечественных церковных живописцев — в Италии: либо в мозаиках еще сохранявших неразрывную связь с античной пластической традицией, либо в произведениях эпохи Проторенессанса и Ренессанса. Достоинства же «домашней» иконописи — и суздальской, и академической — Порфирий, очевидно, ценил невысоко. Лишь однажды, будучи назначен после своих восточных поездок настоятелем Михаило-Архангельского монастыря в Киеве, он позволил себе похвалить работу современного художника, назвав прекрасным новый иконостас Варваринского придела храма с иконами В.Д.Фартусова [5, VIII, с. 242].

«Указание художникам при посещении горы Афон» опубликовано не было, а потому рассуждение Порфирия о «темноочертательных» и «живообразных» иконах осталось неизвестно художникам, которым оно было адресовано (16). Возможно, Порфирий отказался от публикации «Указания», поскольку содержавшееся в нем объяснение причин широкого распространения «темноцветных» икон показалось ему сомнительным после знакомства с работами по расчистке икон от поверхностных загрязнений и потемневшего лака иконописца А.И.Травина

[24]. Не дошел до художников и иконописцев и опубликованный в Трудах Киевской Духовной Академии Порфириев перевод Ерминии. В начале XIX века в статье, опубликованной в «Душеполезном чтении», перевод этот был назван всего лишь «выдержками» из афонского руководства, и там же было указано, что «помещенные… в специальном журнале, они не только недоступны иконописцам, но и неизвестны» [25, с. 508].

Примечания:

1. Общая характеристика Порфирия Успенского как исследователя христианских древностей Востока содержится, в частности, в книге О.Э.Этингоф [2, с. 230–243, 312–336].

2. О работе Порфирия над переводом Ерминии см. подробнее в книге Ю.И.Гренберга [3, с. 19–29, 34–36]. Перевод с французского издания Ерминии Порфирий нашел неудовлетворительным, поскольку «Дидрон», по его мнению, «…инде не понимал греческого подлинника; посему и русский перевод с издания его инде темен» [5, VIII, с. 15].

3. В 1846 году, до своей поездки в Италию [6], Порфирий мог быть, вероятно, знаком с лицевыми святцами, менологием Василия II в издании XVIII века [7], хранящемся в Ватикане.

4. Эта оценка Порфирия живописи Панселина была сходна с оценкой Н.В.Покровского, полагавшего, что роль художника «в истории греческого искусства близко подходит к той роли», которую играл Симон Ушаков в истории русской живописи», — «тот и другой стремились внести в искусство элемент красоты». Однако между ними, утверждал Покровский, есть и различие: в то время как «наш русский художник, — писал он, — пошел далее греческого и, заявляя неоднократно на словах о своем уважении к древнему преданию, представил в своих произведениях несколько попыток разрушения этих преданий», «художник греческий остается все-таки консерватором в типах и сюжетах» [9, с. 81–82].

5. Формально Порфирий подготовил «Указание» в соответствии с указом Св. Синода [5, VIII, с. 11]. Оригинал «Указания» хранится в архиве св. Синода [10], а черновой набросок — в архиве Академии Наук [11, с. 370–371]. В 1858 году П.И.Севастьянов перед своим отъездом с Афона читал его и выписал из него, по свидетельству Порфирия, «надобные ему сведения»[5, VII, с. 176]. Эти записи хранятся в архиве Севастьянова [2, с. 233]. Вел. кн. Мария Николаевна предполагала напечатать «Указание», но Порфирий попросил отложить это до его возвращения с Афона, где он хотел его проверить и дополнить [5, VII, с. 168]. «Указание» не было, однако, издано и впоследствии.

6. Художник Н.А.Благовещенский, сопровождавший Порфирия во втором его путешествии на Афон, сообщал, что академические иконы ставились афонскими монахами в угол, лицом к стене, завешивались «разным тряпьем и рясами монашескими» и что монахи просили «доморощенных иконописцев поправить присланные иконы «на афонский манер», «чтобы глазам было не зазорно» [12, с. 48].

7. При описании древних икон и мозаик Порфирий использовал несколько терминов: «темные» [10, л. 112], «темноцветные» [10, л. 104 об.; 5, VII, с. 167], «темноочертательные» [10, л. 116, 116 об., 125], «очертательные» [10, л. 104 об.; 5, VII, с. 167], «линеоочертательные» [5, III, с. 78]. Очевидно, что «темноцветность» образов явилась следствием поверхностных загрязнений и потемнения защитного слоя, нанесенного на поверхность живописи.

8. Икона — чудотворная, называется так потому, что «подает зрение слепым» (ciechi — слепые (итал.) [10, л. 111 об.].

9. Например, о «темноцветной» иконе Богоматери Арачели Порфирий писал: «Пресвятая Дева изображена без Предвечного младенца. Чело ее закрыто омофорионом; не соединенные брови — тонки, но дугообразны; в больших глазах удлиненных как миндаль, выражена скорбь, нос прям и очень длинен; уста малы и сжаты; вся часть под нижнею губою очень мала; шея коротка; десница приподнята к верху, а шуйца приложена к персям. Большая длина носа и укороченность лица от уст до оконечности его придают ему выражение немиловидное, неприятное» [10, л. 106]. Написанную в «византийском» стиле Космединскую икону Порфирий представил читателю в таких выражениях: «Чело Богоматери открыто, высоко; Греческие правильные брови Ее тонки и длинны; глаза велики и нежны, нос прям и весьма правилен; ланиты полны и румяны; уста изображены в виде лука (стребленого); вся часть под нижнею губою кругла и соразмерна с лицом, которое также округло; шея длинна; персты длинны; из них средний и безымянный соединены; верхний состав большого перста немного загнут к верху, и весь этот перст близок к указательному пальцу; мизинец очень мало согнутый, написан поодаль от безымянного перста; Омофорион, с звездою на правом плече, цвета синеголубого; края его оторочены золотистою лентою; багряная срочица (рубашка) у шеи вышита золотом и унизана драгоценными камнями. Белое лицо Богоматери дивно величественно и прекрасно. В глазах ее выражены томность, благоговение, умиление, а в устах неизреченная сладость невинности. Головка ее слегка наклонена к Божественному младенцу, восседающему на левой руке Ее. …Вот икона древнейшего Византийского письма! Вот образец совершенства! И вот знамение благодати, ибо эта икона, в течение 14 веков слишком сохранилась так, как бы вчера была написана Рафаэлем Греческим» [10, л. 110, 110 об.].

10. В то время как в мозаиках базилики Санта Мария Маджоре «настойчиво дают о себе знать традиции античного импрессионизма» [13, с. 32], синайские мозаики ориентированы, скорее, на живопись античного классицизма.

11. О датировке Космединской иконы XIV веком упоминается в посмертном издании книги Армеллини [16].

12. Какого рода должно было быть «духовное настроение», Порфирий в «Указании» не уточнил. Впоследствии, однако, он писал: «Suum cuique: каждому свое! У кого вера уяснена, тому в руки икона Рафаэлевская: у кого она не освещена, тот пусть приобретает иконы вроде афонолаврских…» [21, с. 195–196].

13. Хотя в указе св. Синода и было прописано, что к переводу Ерминии «…должны быть приложены рисунки священных изображений, находящихся в монастырях афонских» [5, VIII, с. 11], да и сама Президент Академии художеств вел. кн. Мария Николаевна не была против копирования рисунков Севастьянова, переданных им в Академию [5, VIII, с. 16], средств на копирование выделено не было, и Ерминия была издана без иллюстраций.

14. О термине «иератический» см. подробнее в работе К.И.Маслова [22, с. 697].

15. Эта характеристика православных образов принадлежала современнику Порфирия церковному писателю А.Н.Муравьеву [23, с. 104].

16. Приехав с составленным им «Указанием» на Афон в 1858 году, Порфирий ни одного художника не застал [5, VII, с. 176].

Библиография:

1. Ерминия, или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурнографиотом. 1701–1733 год // Труды Киевской Духовной Академии. Киев, 1868. № 2. С. 269–315; № 3. С. 526–570; № 6. С. 494–563; № 12. С. 355–445.

2. *Этингоф О.Е.* Византийские иконы VI — первой половины XIII века в России. М., 2005.

3. *Гренберг Ю.И.* Греческие и южнославянские ерминии и типики в списках XV–XIX веков о технике иконописи, настенной живописи и рукописной книги. М., 2000.

4. *Didron A.-N.* Manuel d'iconographie chretienne grecque et latine. Paris, 1845.

5. *Порфирий Успенский.* Книга бытия моего. Дневники и автобиографические записки.– СПб., 1896. Т. III; 1901. Часть VII; 1902. Часть VIII.

6. *Порфирий Успенский*. Святыни земли Италийской (Из путевых заметок 1854 года). М., 1996.

7. Menologium graecorum, jussu Basilii imperatoris graece olim editum… / Albani Annibal. Urbinum. 1727. Pars 1–3.

8. *Порфирий Успенский.* Письма о пресловутом живописце Панселине // Труды Киевской Духовной Академии. Киев, 1867. № 10. С. 120–164.

9. *Покровский Н.* Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М., 1890.

10. Об иконописании. XIX в. / РГИА. Ф. 834. Оп. 4. Ед. х. 1233. Л. 43–131 об.

11. *Сырку П.* Описание бумаг епископа Порфирия Успенского, пожертвованных им в Академию наук по завещанию. СПб., 1891.

12. *Благовещенский Н.А.* Афон. Путевые впечатления. СПб., 1864.

13. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1986.

14. *Nibby A.* Roma nell' anno MDCCCXXXVIII. Roma, 1839. Parte Prima Moderna.

15. *Armellini M.* Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX. Roma, 1891.

16. *Armellini M.* Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX. Roma, 1941. T. 2.

17. *Jarawan P.E.* S. Maria in Cosmedin. s. l., s. a.

18. URL: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?id=53083&apply=true&decorator=layout_resp&titolo=Anonimo+%2C+The+Madonna+and+Child.+Umbrian+School+(XV+Cent.)+Santa+Maria+in+Cosmedin.+Rome+-+insieme&tipo_scheda=F&locale=en (дата обращения: 20.11.2017).

19. *Zovatto P.L., Ivanoff N., Alvarez G.B., Pepi D.R., Sartori P.A.* La basilica di santa Giustina. Arte e storia. Padova, 1970.

20. URL: http://www.tatarte.it/gherardi/CD/Storia/frame/accarisi/padova.htm (дата обращения: 20.11.2017).

21. *Порфирий Успенский.* Первое путешествие в Афонские монастыря и скиты. Киев, 1877. Ч. I-я. Отд. 1.

22. *Маслов К.И.* Об одном источнике «Византийского проекта» князя Г.Г.Гагарина: Доминик Папети // Обсерватория культуры. 2016. № 6. С. 696–702.

23. *Муравьев А.Н.* О церковной живописи // Журнал Министерства Народного Просвещения. СПб., 1853. № 2. Отд. II. С. 97–107.

24. *Порфирий Успенский.* Важное изобретение петербургского иконописца Алексея Ивановича Травина. СПб., 1864.

25. *Титов Ан.* Дионисия Фурнейского Эрминия, или изложение иконописного искусства, «подлинник» и важные неизданные его источники, впервые печатаемые с предисловием полностью по оригиналу // Душеполезное чтение. М., 1910. № 8. С. 503–508.