



## Материалы для иконографии воскресения Спасителя.

(Продолжение).

### II.

Въ порядкѣ изложенія мы должны остановиться на вопросѣ объ отраженіи паломническихъ предетавленій о св. гробѣ въ памятникахъ христіанскаго искусства.

Насколько правильна такая постановка вопроса, и допустима ли она вообще?

Въ анализируемую начальную эпоху христіанскаго искусства еще не существовало натуральнаго метода, потому что христіанская мысль пока не нуждалась въ исторической конъюнктурѣ своихъ религіозныхъ изображеній. Первые христіанскіе художники были прежде всего члены опредѣленнаго религіознаго общества, выразители опредѣленнаго церковнаго міросозерцанія: они жили тѣми чувствами и идеями, какія одушевляли новое церковное общество, и не могли опередить его въ этомъ отношеніи. Эта жизнь во многомъ отлична отъ современной церковной жизни, и нельзя нормы послѣдней прилагать къ первой для объясненія особеннаго ея характера, ея исключительныхъ явленій. Мы видѣли, напр., что въ бамбергской композиціи воскресенія Христа художникъ не хотѣлъ быть историчнымъ и внесъ въ нее элементъ античный. Почему такъ? Развѣ онъ не могъ выдержать стилия, т. е. не могъ воспроизвести того, что видѣлъ самъ или что слышалъ отъ современныхъ паломниковъ-очевидцевъ св. гроба? Конечно, при желаніи, которое должно было быть обусловлено соответствующимъ спросомъ, онъ могъ бы и долженъ бы былъ дать историчную репродукцію св. гроба, что бы было понятнымъ массѣ, которая, какъ мы говорили, въ эпоху V—VII вѣковъ особенно сильно интере-

совалась мѣстами свв. воспоминаній. Но бамбергская пластина показываетъ, что въ тотъ моментъ и не требовалась историческая-топографическая правда. И это, дѣйствительно, такъ. Въ первый періодъ катакомбной живописи мы не видимъ попытокъ приблизиться къ исторической конъюнктурѣ, итти методомъ натуральнымъ: и это отнюдь не оттого, что художники не могли, не доросли еще; ихъ произведенія доказываютъ знакомство съ евангельскими повѣствованіями, которыя слишкомъ конкретны для насъ, и, тѣмъ болѣе, для того, кто жилъ подѣ впечатлѣніемъ постоянныхъ восторженныхъ разсказовъ о Спасителѣ. На первыхъ порахъ христіанское искусство было сплошь символическимъ, но символическимъ въ отношеніи только формы. Обыкновенно принимаютъ, что художники намѣренно избирали для своихъ сюжетовъ символическую форму, такъ какъ не знали другой; но, думается, не совсемъ это такъ. Если безотносительно къ христіанскимъ идеямъ взглянуть на катакомбную живопись ранней поры, то нельзя не признать, что предъ нами—не что-нибудь новое, неизвѣстное, а лишь умѣлое пользованіе богатствами античнаго искусства,—ее можно назвать продолженіемъ послѣдняго, въ своемъ родѣ христіанскимъ антикомъ. Къ антику классическому христіане слишкомъ привыкли, что бы такъ скоро отказаться отъ него: но здѣсь была только привычка, механика, при которой здравая мысль не могла не видѣть, что классическому антику недостаетъ именно и прежде всего жизни, содержанія, что вся, такъ называемая, красота состоитъ главнымъ образомъ въ математической правильности и симметріи. Отнимите расчитанность движеній у группы Лаокоона и исчезнетъ все обаяніе этого созданія родосскихъ художниковъ—Агезандра, Аванодора и Полидора. Здѣсь все условно. Здѣсь каждая черточка обдумана, подчинена вышней красотѣ. Вотъ именно эта-то черта, особенность классическаго антика и позволила христіанскимъ художникамъ обратить мотивы послѣдняго на службу себѣ. Мистическій смыслъ античныхъ образовъ былъ хорошо извѣстенъ первымъ христіанамъ, и эти образы сдѣлались для нихъ въ своемъ родѣ идеографическими письменами, знаками понятій. Отсюда, если христіанину изъ язычниковъ нужно было выразить мысль о могучемъ дѣйствіи Слова на природу, то

развѣ не естественно, если онъ обратится къ образу Орфея? Для первыхъ христіанскихъ художниковъ изображенія, которыя мы называемъ теперь символическими, были продуктомъ невольнаго, естественнаго акта. Только разница была въ томъ, что они брались въ несобственномъ смыслѣ, лишались своей мифологической природы и надѣлялись богатѣмъ, идейнымъ содержаніемъ христіанской мысли.

Такъ, на первыхъ порахъ античные образы служили въ области христіанскаго художественнаго творчества языкомъ понятій. Кромѣ того, дѣятельность христіанской мысли была обращена въ это время на выработку самыхъ понятій, идей новаго церковнаго міросозерцанія. Въ борьбѣ съ внѣшними и внутренними врагами нужно было сначала твердо обосновать свои позиціи, точно опредѣлить свою область и предметы вѣдѣнія. Трудная богословская работа, полная самаго самоотверженнаго напряженія, сосредоточенія всѣхъ своихъ силъ на мірѣ высшихъ понятій, которыя можно приблизить къ своему слабому разумѣнію только при помощи озаренія свыше, вотъ что занимало вниманіе первыхъ христіанъ и не позволяло обратиться къ формальнымъ цѣнностямъ. Оболочка, форма пока съ усмѣхомъ обслуживались классическимъ антикомъ, и можно было не вырабатывать своего для этого. Особенный живой интересъ представляла тогда не эта форма, къ которой сознаніе привыкло, а самое содержаніе послѣдней, богословскія идеи, конкретно выраженные въ ней. И это отнюдь не исключеніе. Когда въ музыкальномъ мірѣ появляется какая-нибудь новая сюита, чувство средней публики прежде всего спрашиваетъ о мелодіи, объ идейномъ содержаніи, но не о конструктивно-формальныхъ особенностяхъ и приѣмахъ композитора. Хочется узнать, что выражаетъ авторъ, какія свои переживанія, чувства конкретизируетъ онъ музыкальными средствами, что новаго въ области психологіи звука даетъ онъ? Собственно же техническая, инструментальная сторона отодвигается на второй планъ, хотя, конечно, она обуславливаетъ, даетъ возможность видѣть переживанія автора: почему? да потому, что послѣдній даетъ новое только идейности мелодіи, ея содержанію, но пользуется старыми, извѣстными средствами—той или иной компановкой порядка звуковъ, законы котораго давно опредѣлены гармоніей. Ко-

нечно, спеціалісти обрять своє вниманіе и на техническую сторону, на способы комбинаціи звуковъ, но мы имѣемъ въ виду главнымъ образомъ челоѣка, который ищетъ въ музыкѣ удовлетворенія своихъ идейно-эстетическихъ запросовъ и не можетъ возвыситься до того, чтобы въ самыхъ сложныхъ гамматическихъ эволюціяхъ воспринимать чувство, живое настроеніе, какого тамъ нѣтъ. Гаммы, упражненія пишутся не для передачи опредѣленной эстетической реальности слухателю, а для тренировки пальцевъ.

Такъ, первохристіанская мысль нуждалась и искала не формы, не того или другого технического приема для выраженія богословской идеи, интересовалась собственно не сюжетомъ изображенія художественнаго, а тѣмъ, что вкладывается художникъ въ этотъ сюжетъ. Было важно не то, что художникъ заимствуетъ у классиковъ изображеніе возлежащихъ за трехстороннимъ столомъ обѣдающихъ римлянъ, а то, что съ этимъ изображеніемъ онъ связываетъ представленіе о Тайной вечери Господа Христа. Сцена триклинія достаточно извѣстна первымъ христіанамъ, но не извѣстна идея, богословское содержаніе, которое христіанскій художникъ вкладываетъ въ этотъ античный образъ. Всякія историческія, топографическія, географическія и этнографическія подробности здѣсь не имѣютъ значенія, потому что вниманіе обращено не на нихъ. Цѣнность изображенія не зависитъ отъ нихъ, оно только средство, средство не исключительное, оно можетъ быть замѣнено съ такимъ же успѣхомъ и другимъ изображеніемъ, подобнымъ по своей символической природѣ. Только этимъ и можно объяснить не рѣдкое разнообразіе символовъ одной и той же идеи въ первохристіанскомъ искусствѣ. Такое игнорированіе формой, конъюнктурой привело въ Византіи къ совершенному застою, шаблону и условности художественныхъ типовъ, которые часто поражаютъ своей безжизненностью, ненатуральностью ситуаций. Но, за то, какое богатое идейно-богословское содержаніе вложено, вдунуто во всѣ эти искусственныя положенія святыхъ съ неестественными пропорціями тѣла...

Итакъ, причину неисторичности бамбергскаго изображенія гроба Господня нужно видѣть не въ неумѣлости или въ незнакомствѣ художника-христіанина IV—V вѣка съ архитектурными деталями Палестины, а въ томъ, что архитек-

турная точность и не требовалась отъ него. Нужно было изобразить воскресеніе Спасителя изъ гроба — гробницы, этимъ и ограничивалась вся историческая задача художника: и онъ не затрудняется перенести античную гробницу въ страну фарисеевъ.

Этихъ замѣчаній достаточно, чтобы отвѣтить на поставленный вопросъ.

Возможно, что паломники правильно описывали положеніе и форму св. гроба. Однако, это еще не гарантировало точности воспроизведенія его художниками, которые и сами также могли видѣть эту величайшую святыню и давать композиціи, подобныя бамбергской. Причину здѣсь нужно усма-



Рис. 7.

тривать одну: отсутствіе у первохристіанскихъ художниковъ натурального метода и пользованіе античными образами въ качествѣ идеографическихъ письменъ. Это подтверждается и наличными памятниками.

Древнѣйшимъ изъ извѣстныхъ наукъ можно считать изображеніе на костяной пластинѣ, хранящейся въ Британскомъ музеѣ (рис. 7). Ученые относятъ его къ IV, вѣку, причисляя къ обычной типикѣ саркофаговъ. Здѣсь предъ нами четырехугольное сооруженіе — монолитъ, крышу котораго поддерживаютъ по четыремъ угламъ колонны съ античными капителями. На этотъ основной четверикъ поставленъ низкій, съ болѣе узкимъ діаметромъ тамбуръ, сложенный изъ тесанныхъ каменныхъ плитъ. Въ тамбурѣ продѣланы окна. Низкій пшатеръ вѣнчаетъ весь этотъ гробничный монолитъ, подѣ

которымъ нужно разумѣть пещеру Иосифа Аримаѳейскаго, уже оставленную воскресшимъ Спасителемъ (въ полуразрушенную лѣвую половину двустворчатой двери видѣтъ саркофагъ классическаго типа). Дверцы украшены львиными головами съ кольцами въ зубахъ <sup>1)</sup>. Такой же типъ гробницы удержанъ и на бамбергской пластинѣ, которую мы уже разсматривали (рис. 5). Тамъ св. гробъ представляетъ также соединеніе четверика съ болѣе узкимъ, но выше британскаго, тамбуромъ, покрытымъ куполомъ. Нижній кубъ покоится на постаментѣ съ двумя ступенями и сложенъ изъ крупныхъ тесанныхъ каменныхъ плитъ. По сторонамъ двустворчатой двери сдѣланы ниши съ фигурами въ античныхъ одеждахъ. Акантовый карнизъ окружаетъ четверикъ. На этомъ квадратномъ основаніи покоится второй этажъ—тамбуръ на особомъ орнаментированномъ (мотивъ бѣгущей собаки) кругломъ основаніи. Тамбуръ, сложенный изъ камня, заключенъ какъ бы въ футляръ, въ сплошную аркаду изъ парныхъ колоннъ; въ средней изъ видимыхъ трехъ аркадъ въ стѣнѣ устроено окно. Колонны поставлены на аттическихъ базахъ и кончаются капителями. Надъ арочными анзацами помѣщены въ медальюнахъ бюсты. Акантовый карнизъ подъ куполомъ дополняетъ декорацию всего памятника.

Итакъ, авторы композицій на британской и бамбергской пластинахъ представляли себѣ гробъ Господень прежде всего, какъ двухэтажное сооруженіе: низъ—четверикъ монолитный или сложенный изъ тесаннаго камня, верхъ—тамбуръ, надстроенный изъ плитняка. Въ британской композиціи обѣ эти части строенія не связаны въ одно органическое цѣлое; кажется, будто архитекторъ исключительно съ декоративной цѣлью поставилъ тамбуръ. Но въ общемъ, можно заключить, оба автора имѣли предъ собой одинъ архитектурный оригиналь-типъ. Въ источникахъ литературныхъ и паломническихъ матеріалахъ, которые мы выше разсмотрѣли, нѣтъ ни малѣйшаго намека на то, что паломники во св. землю представляли себѣ св. гробъ двухэтажнымъ строеніемъ: наоборотъ, у нихъ вездѣ онъ изображается, какъ монолитъ съ одной камерой и съ однимъ входомъ. И един-

<sup>1)</sup> Kraus „Geschichte der christlichen Kunst“. В. I. Freib. / Breisg. 1896. S. 506.

ственно, что можно предположить, если считать эти композиціи сработанными по натуральному методу, это—что верхній тамбуръ съ аркадами на бамбергской пластинѣ служилъ миниатюрнымъ воспроизведеніемъ грандіозной колоннады Константина вокругъ св. пещеры. Но такое предположеніе слишкомъ абсурдно и каррикатурно для столь тонкаго художника, какимъ предъ нами выступаетъ авторъ бамбергской композиціи, сумѣвшій дать такія правдивыя позы персонажамъ. Такъ, мнѣніе проф. Олесницкаго совершенно нельзя принять здѣсь, будто бамбергскій художникъ сдѣлалъ копію съ св. гроба. Это особенно сильно подчеркивается тѣмъ, что его гробъ не монолитъ, какъ въ натурѣ, что неоднократно и усиленно подчеркиваютъ все паломники, а конструкція изъ тесанныхъ камней, слѣдовательно,—это не пещера, высѣченная изъ горы, а простая кладка, искусственное сооруженіе. Конечно, не нужно особыхъ доказательствъ невсможности этого въ погребальной практикѣ древнихъ евреевъ, которые, какъ мы видѣли, твердо слѣдовали примѣру Авраама, принявшаго палестинскій способъ погребенія въ пещерахъ. Слова художникъ не могъ не замѣтить. Такъ, ничего историческаго, художественно-правдиваго въ конструкціяхъ гроба Господня на британской и бамбергской пластинахъ мы не видимъ. Здѣсь рѣзчики проявили себя главнымъ образомъ, какъ художники, для которыхъ важна известная идея, содержаніе. предъ нами не фотографы, а прежде всего философски развитые декораторы. Это въ своемъ родѣ напш импрессионисты-художники, для которыхъ всякая конъюнктура имѣетъ второстепенное значеніе: нужно было конкретно представить воскресеніе Христа, воскресеніе изъ гроба,—и художникъ изображаетъ гробъ вообще, чтобы быть понятнымъ главнымъ образомъ широкимъ кругамъ христіанъ. Объ этомъ выше достаточно подробно было уже сказано. Но является вопросъ: каковъ же долженъ былъ быть этотъ типъ гроба? Конечно—типъ національный. Мы уже отчасти познакомились съ этимъ типомъ, когда сравнили гробъ бамбергской композиціи съ хорегическимъ памятникомъ Лизикрата въ Афинахъ (335—34 гг. до Р. Х.). Строго говоря, греческіе и римскіе погребальные монументы воздвигались по одному плану, потому что принципы греческаго зодчества черезъ Этрурію

(пелазгическія сооруженія въ Перуджіи) были переданы Риму. Вообще римская архитектура представляла сложный стиль, образовавшийся изъ сочетанія этрусскихъ строительныхъ приемовъ съ греческими. Вліяніе грековъ на этрусковъ очевидно, а римскія гробницы очень похожи на известную гробницу этрусскую Реголини Галасси въ Черветри. Въ виду этого мы позволимъ себѣ остановиться на римскихъ гробницахъ.

Не будемъ упоминать о такъ называемыхъ колюмбаріяхъ—прототипахъ христіанскихъ катакомбъ <sup>1)</sup>, т. е. о погребальныхъ склепахъ въ подземельяхъ, обратимся къ монументальнымъ гробницамъ.

Римскія гробницы монументальныя представляютъ круглыя или квадратныя сооруженія въ видѣ башенъ, всегда возвышающіяся на квадратномъ основаніи, съ пирамидальнымъ или шатровымъ покрытіемъ. Особенно характерна гробница Цециліи Метеллы, невѣстки знаменитаго триумвира Красса, на Аппіевой дорогѣ близъ Рима. Въ наукѣ принято относить ее къ эпохѣ Республики, когда въ римскомъ зодчествѣ особенно сильны были греческіе мотивы. На квадратномъ основаніи (100 футовъ въ сторонѣ) поставлена цилиндрическая башня (94 футовъ въ діаметрѣ) съ коническимъ верхомъ. Вся гробница облицована известнякомъ <sup>2)</sup>. Еще грандіознѣе мавзолей имп. Адріана въ Римѣ (135 г. до Р. Х.—нынѣ замокъ св. Ангела). Здѣсь также предъ нами квадратный цоколь (300 футовъ въ сторонѣ и 75 футовъ высоты), поддерживающій громадную цилиндрическую башню (діаметромъ 230 футовъ и высотой 140 футовъ), нѣкогда окруженную мраморною колоннадой и увѣнчанную мраморнымъ же покрытіемъ <sup>3)</sup>. Всѣ подобныя сооруженія напоминали собою циклопическія постройки по общей своей монументальности и греческія—своимъ изящнымъ видомъ отъ колоннады вокругъ второго этажа памятника. Конечно, громадность ихъ не позволяла высѣкать изъ скалъ, и кладка изъ крупныхъ

<sup>1)</sup> По какому-то, очевидно, случайному недоразумѣнію или по винѣ корректора пр. Олесницкій прилагаетъ терминъ *колюмбарій* къ *монументальному* типу гробницъ. Указ. соч. стр. 524.

<sup>2)</sup> Lübke—Semrau „Die Kunst Altertums“, Stuttgart, 1899, SS. 314 ff.

<sup>3)</sup> Lübke, cit. op. SS. 324 ff.: Ван. Флетчеръ „Исторія архитектуры“. Вып. 1. СПб. 1911 г. стр. 161, 192.



тесанныхъ камней составляетъ особенно характерный признакъ римскихъ гробницъ.

Такой типъ двухэтажныхъ гробницъ привился въ Римѣ, и его примѣняли даже къ гробницамъ людей небогатыхъ во всей греко-римской имперіи. Слѣды моды на этотъ типъ мы встрѣчаемъ не только на западѣ имперіи (монументъ въ Сень-Реми въ Провансѣ—въ Южной Франціи, построенный



Рис. 8.

въ I вѣкѣ до Р. Х.), но и на востокѣ; очень много такихъ гробницъ въ окрестностяхъ Пальмиры, Иерусалима и Пегры въ Сирии, въ Каріи въ Малой Азіи, въ Алжиріи и Киренѣ въ Африкѣ.

Почти повсюду монументальныя римскія гробницы одинаковы по своей конструкціи: на квадратномъ базисѣ сложена цилиндрическая башня и окружена колоннадой, иногда съ арками. Достаточно вѣскихъ и положительныхъ доказательствъ галльскаго происхожденія британской и бамбергской

пластинъ наукой не дано, какъ и вообще ориентація древне-христіанскихъ диптиховъ—доселѣ не установлена. Однако, черты тектоническія позволяютъ думать, что рѣзчики нашихъ пластинъ были хорошо знакомы съ античными образцами. Эти послѣдніе, съ наиболѣе типичными представителями которыхъ мы познакомились, и послужили въ качествѣ прототипа или оригинала для нашихъ художниковъ при воспроизведеніи св. гроба. Такой двухэтажный типъ погребальныхъ сооружений былъ хорошо знакомъ христіанамъ—эллинистамъ, тогда какъ палестинскія гробницы представляли нѣчто неизвѣстное. и художникъ, такимъ образомъ, не достигъ бы своей цѣли—изобразить гробъ.

Интересно, что на всѣхъ извѣстныхъ такихъ же пластинъ—диптихахъ античный типъ гроба въ сценахъ воскресе-

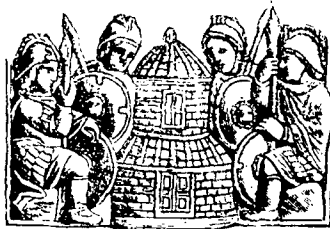


Рис. 9.

нія удержанъ. На миланскомъ диптихѣ изъ собранія Три-вульчи (рис. 8) самого конца IV вѣка предъ нами также св. гробъ представляетъ собою двухэтажное сооруженіе изъ нижняго квадрата съ двумя узкими щелями для свѣта по сторонамъ двустворчатой двери, украшенной христіанскими изображеніями (въ верхней феленкѣ можно легко разобрать воскрешеніе Лазаря), и верхняго тамбура съ арочными окнами и плоскимъ шатровымъ покрытіемъ. Основной квадратъ сложенъ изъ обычнаго плитняка и убранъ пальметтами съ растительными мотивами. Таковъ же по существу и гробъ на миланскомъ диптихѣ V вѣка (рис. 9). Тамъ онъ изображенъ дважды—закрытымъ и открытымъ. Въ обоихъ случаяхъ мы видимъ широкую ротенду съ двустворчатой дверью, на которую поставленъ широкій тамбуръ съ шатромъ. Какъ можно заключить изъ второго изображенія (въ верхней части второй половинки диптиха), собственно

ложе Спасителя находилось въ тамбурѣ. Между прочимъ, слѣдуетъ замѣтить, что на этомъ диптихѣ впервые встрѣчаемъ камень въ видѣ большой плиты, который, по Евангелію, символизируетъ камень—дверь, отваленный Ангеломъ. Ненужность и манерность этой детали при конструкціи самаго гроба очевидна сама собой.

Итакъ, на разсмотрѣнныхъ нами пластинахъ: британской, бамбергской и на двухъ миланскихъ, которыя принято относить всё къ IV вѣку, кромѣ миланскаго диптиха—V вѣка<sup>1)</sup>, предъ нами одинъ и тотъ-же типъ гроба Спасителя, прототипъ котораго мы указали въ античныхъ преко-римскихъ надгробныхъ монументахъ.

Античный характеръ или стиль мемориальныхъ памятниковъ на древне-христіанскихъ диптихахъ былъ обусловленъ также въ значительной мѣрѣ происхожденіемъ самихъ диптиховъ.

Что такое представляли собою послѣдніе?

Обычно—это небольшія пластины слоновой кости съ рельефными изображеніями. Такія пластины извѣстны между фрагментами каменнаго вѣка, назначеніе которыхъ до сихъ поръ въ наукѣ не разгадано. Изображенія на нихъ чаще всего касаются повседневной дѣйствительности: животный міръ, съ которымъ велъ постоянную борьбу доисторическій человѣкъ, и который въ концѣ-концовъ приручался царемъ природы, рыбы, растительное царство, сцены изъ домашняго обихода и пр.<sup>2)</sup> Во всякомъ случаѣ, едва ли можно говорить, что подобныя художественныя издѣлія имѣли какое-нибудь практическое значеніе: вѣроятно же всего, они служили просто декоративными вещами, бездѣлушками, которыми могли пользоваться, какъ украшеніями—не больше. Въ классическомъ мірѣ также извѣстны костяныя пластины съ изображеніями. Онѣ встрѣчаются на протяженіи всей античной исторіи—отъ критско-микенской эпохи до царскаго періода (Римъ). Особеннымъ распространеніемъ пользовались такія декоративныя вещицы въ Римѣ. Тамъ существовалъ обычай—императоры дарили новымъ консуламъ при вступле-

1) Sybel „Christl. Antike“, В. II. Marburg, 1909. SS. 240—241. 246, 253.

2) См. репродукція такихъ пластинъ въ нашей статьѣ — „Троглодитъ художникъ“ въ журн. „Міръ“, 1910, Апр.-май, стр. 546—553.

ни на должность особая дощечки изъ кости съ рельефными изображеніями, которыя назывались диптихами. Такъ, императоръ Θεодосій въ 384 году одарилъ такими диптихами всѣхъ высшихъ чиновниковъ, кромѣ consules ordinarii, которые не пользовались вообще высшими полномочіями. Такими же диптихами давался сигналъ въ циркѣ къ началу скачекъ, кровавыхъ боевъ гладіаторовъ и пр. Но главнымъ образомъ диптихи были связаны съ римскимъ консульствомъ, и съ 540 года послѣ Р. Х. мы уже не встрѣчаемъ ихъ, такъ какъ въ это время Юстиніанъ отмѣнилъ консульство, и диптихи потеряли свое главное назначеніе.

На лицевой сторонѣ консульскихъ диптиховъ обычно находится имя консула, которому онъ назначался, его портретъ съ нѣкоторой аттестаціей и одна или двѣ сцены миѳическаго или историческаго содержанія. Очень часто (при имп. Валентиніанѣ—424—455) на диптихѣ находимъ изображение консула съ манпой (родъ карманнаго платка), которой онъ давалъ знакъ къ началу игръ въ циркѣ. Иногда манпу консулъ держитъ на полѣ одежды или на груди. Едва ли можно говорить о портретности диптиховыхъ изображеній, но несомнѣнно одно, что художники строго выдерживали стиль одежды консуловъ. Это послѣднее обстоятельство имѣетъ для насъ свой интересъ.

Мы уже говорили, что подобныя пластины-диптихи извѣстны были и у христіанъ. Когда они появились въ христіанской практикѣ, нельзя сказать съ точностью. Типъ ихъ вполне классическій: рельефныя изображенія символическаго или историческаго характера съ именами; ученые догадываются, что эти диптихи имѣли въ первенствующей церкви значеніе нашихъ поминаній за службой. Возможно, что ими христіане обмѣнивались, какъ подарками или памятками, удерживая, такимъ образомъ, античный обычай. И, конечно, въ христіанской практикѣ были совершенно неумѣстны языческія изображенія консульскихъ диптиховъ: ихъ замѣнили христіанскіе сюжеты. Цикль этихъ послѣднихъ вполне отвѣчаетъ состоянію христіанской иконографіи того времени, изъ котораго намъ извѣстны диптихи, т. е. IV, V вѣковъ. Бросается въ глаза, что типика и орнаментика христіанскихъ диптиховъ очень схожа съ языческими диптихами, и сама собой является мысль, что христіанскіе худож-

ники вообще подражали классикамъ въ выработкѣ этихъ художественныхъ бездѣлушекъ, лишь замѣняя языческія изображенія христіанскими. Вполнѣ точно, исторически извѣстно, что нѣкоторые консульскіе диптихи—правда, позднѣяго времени—были обращены въ христіанскіе: въ Прагѣ и Миланѣ хранятся два диптиха съ изображеніями ап. Петра и Павла; по общему признанію, сидящему безбородому консулу была поддѣлана борода и усвоено новому изображенію имя ап. Петра (Прага).

Выше мы упомянули, что художники точно передавали стиль одежды консуловъ. На диптихахъ IV—V вѣка консульская одежда была не очень сложна. Туника *talariis* представляла длинную рубашку съ длинными узкими рукавами, на нее одѣвалась короткая туника съ широкимъ вырѣзомъ для шеи и широкими же короткими рукавами, доходившими только до локтя; сверхъ всего набрасывалась *тога-палліумъ*—длинный кусокъ вышитой матеріи,—она составляла красивую драпировку всей одежды. Нужно было много умѣнья, чтобы дѣйствительно *тога* была драпировкой, а не излишней и портящей впечатлѣніе тряпкой. На диптихахъ *тога* имѣетъ неодинаковое положеніе. Чаще, преимущественно въ IV—V вв., она складывалась вдвое по длинѣ, одинъ ея кусокъ спускался на грудь, остальная масса набрасывалась на правое плечо, проходила по спинѣ, подъ правымъ плечомъ и живописно накидывалась на лѣвую руку до сгиба кисти (см. диптихи пробиановскій въ Берлинѣ, бетіевскій въ Бресчии и др.). Иногда *тога* со спины пропускалась подъ лѣвымъ плечомъ и огибала лѣвую же руку, какъ и въ первомъ случаѣ, по конецъ на груди спускался ниже—почти до подола верхней туники. Первый способъ былъ болѣе употребителенъ, и мы чаще или даже преимущественно встрѣчаемъ его на консульскихъ диптихахъ. Несомнѣнно, что главнымъ его преимуществомъ было удобство: отброшенная изъ-подъ праваго плеча на лѣвую руку *тога* образовывала большую или меньшую пазуху, куда можно было класть мелкія вещи <sup>1)</sup>.

Выше мы говорили, что первые христіанскіе художники

1) См. интересный анализъ положенія *тоги* на нѣкоторыхъ памятникахъ въ ст. J. Wittig. „Der Cinctus Gabinus an der Bronzestatue des Apostelfürsten im Vatikan“ въ „Röm. Quart.“ 1912, IV, SS. 181—191.

не отказывались от античных традицій, их произведенія— это христіанскій антикъ; стиль и характеръ котораго свой источникъ имѣлъ въ классическомъ антикъ. Христіанство не давало никакихъ формальныхъ или техническихъ указаній: для него, вѣдь, совершенно безразлично, какіе законы пропорціи массъ существуютъ, какъ нужно смотрѣть на линейную перспективу и пр. Христіанство не дало здѣсь ничего новаго, специфически—христіанскаго искусства нѣтъ и не можетъ быть; нельзя смѣшивать совершенно разнородныя области. Можно говорить о христіанскомъ искусствѣ въ условномъ, смыслѣ. Господь Иисусъ Христосъ принесъ на землю новую силу, которая не оставила безъ своего вліянія, отпечатка ни одного изъ земныхъ человѣческихъ отношеній, но какъ наука въ христіанскую эпоху продолжала пользоваться тѣми же средствами (техническими), какъ и въ язычествѣ, и новая религія въ лицѣ своихъ крупнѣйшихъ представителей даже устанавливала положительное значеніе за формальными приобрѣтеніями языческой мысли, такъ и искусство продолжало развиваться по своимъ традиціоннымъ путямъ. Только одна сторона въ области человѣческаго художественнаго творчества должна была потерять свою цѣнность—сторона матеріальная. Въ классическомъ антикъ искусство существовало само для себя, въ немъ самомъ и были его цѣли. Скульпторъ, обнажавшій своимъ рѣвцомъ прекрасныя формы человѣческаго тѣла изъ куска мрамора, преслѣдовалъ узкую цѣль—дать лучшее выраженіе красоты человѣческаго тѣла: больше ему ничего не нужно было. Его искусство было самоцѣнно. Человѣкъ давалъ искусству форму и матерію. Христіанство оставило человѣку только одну сторону—формальную, а матеріальную взяло подъ свой контроль, какъ и вообще все идейное въ человѣчествѣ. Съ момента появленія Христа искусство получило второстепенное, формальное значеніе средства для назиданія, воспитанія именно религіознаго. Человѣку была предоставлена сторона техническая съ ея давно выработанными законами, средствами, человѣческое осталось человѣчеству, только идейное, самое содержаніе предметовъ искусства, что могло находиться подъ вліяніемъ испорченнаго человѣческаго чувства и воли, что могло идти противъ Откровенія, все это христіанство взяло на себя. Теперь скульпторъ рѣ-

жетъ мраморъ не для воплощенія красоты человѣческаго тѣла, но дѣлаетъ красоту для цѣлей высшихъ: онъ говоритъ намъ красивой формой о совершенствѣ Творца. Человѣкъ въ этомъ случаѣ долженъ былъ сдѣлаться подобенъ тому пустыяннику, который, увидѣвъ обнаженную женщину, не разжегся, какъ это было вполнѣ естественно для язычника, но прославилъ Господа Вседержителя за совершенство творенія. Каждое, даже самое незначительное, произведеніе художественнаго генія человѣка цѣнно само по себѣ, не со стороны своихъ чисто художественныхъ эффектовъ, а именно въ отношеніи своего содержанія, цѣнно той идеей, которая одушевляла его автора. Это, главнымъ образомъ, и опредѣляло отношеніе древне-христіанскихъ художниковъ къ классическому антику.

Въ Евангеліи дана идея *добраго пастыря*. Христіанскимъ художникамъ предстояло дать этой идеѣ художественную форму. И художники римскихъ катакомбъ не затруднились этимъ: имъ былъ хорошо извѣстенъ античный мифологическій образъ, вполнѣ отвѣчавшій описанію добраго пастыря въ Евангеліи, который беретъ на свои рамена заблудшую овцу. Антикъ зналъ мифъ о томъ, какъ Гермесъ, пронося на плечѣ барана мимо города Танагра, спасъ его отъ чумы. Еще ближе къ евангельскому сказанію былъ образъ сатира или пастуха, несущаго на плечѣ козу или овцу. Раскопки въ Геркуланѣ дали картину: юноша, неодѣтый, однако, съ подвязанной за спиной шкурой, съ вѣнкомъ на головѣ и съ корзиной фруктовъ въ правой рукѣ, несетъ на плечахъ ягненка; его четыре ноги связаны, и пастушокъ придерживаетъ ихъ у себя на груди <sup>1)</sup>. Христіанскіе художники, беря этотъ образъ, конечно, опускали его мифологическій смыслъ, такъ какъ, съ одной стороны, слишкомъ непривлекательныя черты Гермеса, а съ другой—грязныя качества пьяныхъ сподвижниковъ Бахуса (сатиры), могли вызывать только отрицательное отношеніе и чувство безгливости у послѣдователей Спасителя. Мы не знаемъ протеста въ христіанствѣ противъ изображенія добраго пастыря античными чертами, взятыми у Гермеса или сатира: почему? Да потому, что художники-

<sup>1)</sup> Kraus „Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen“, Lpz. 1873 S. 210.

христиане въ этотъ античный образъ вложили свою, христианскую идею, идею спасенія Христомъ именно заблудшихъ «овецъ».

Такъ, христианскіе художники часто брали у языческаго антика типы, но надѣляли ихъ своимъ содержаніемъ, освящая тѣмъ самымъ такой нечистый источникъ.

Тоже самое мы видимъ въ христианскихъ диптихахъ.

Типика христианскихъ диптиховъ—вотъ что прежде всего говоритъ о генетическомъ родствѣ ихъ съ произведеніями античныхъ художниковъ. Это не требуетъ особенныхъ доказательствъ. Достаточно указать на то, что персонажи христианскихъ диптиховъ, на которыхъ находятся изображенія библейскія, не могутъ имѣть никакого историческаго реального значенія. Предъ нами здѣсь лица въ классическихъ одеждахъ, въ греко-римской обстановкѣ, даже самая ситуация заставляетъ предполагать, что скульпторы были несвободны отъ образцовъ, традицій искусства классическаго. Поэтому, довольно трудно бываетъ на основаніи одной типики, внѣшнихъ чертъ опредѣлить происхожденіе того или другого диптиха: если нѣтъ соответствующихъ надписей, приходится обращаться къ библейскимъ даннымъ, характеризующимъ тотъ или другой сюжетъ, или даже къ нашимъ, современнымъ иконографическимъ сюжетамъ, которые явно говорятъ объ эллинистическихъ основахъ <sup>1)</sup>.

Въ подтвержденіе этого достаточно сдѣлать нѣсколько замѣчаній о типикѣ саркофаговъ и диптиховъ.

Предъ нами очень интересный саркофагъ, хранящійся въ Римѣ въ Латеранѣ (№ 119) <sup>2)</sup>. Онъ раздѣленъ фризомъ на верхнюю и нижнюю половины. Въ верхней части мы видимъ нѣсколько сценъ. Въ стоящей на трехъ ступенькахъ экседрѣ помѣщенъ человѣческая фигура, обернутая въ покрывала; противъ нея взрослый мужчина, окруженный тремя мужчинами и одной женщиной, стоящей на колѣняхъ. Всѣ смотрятъ на фигуру въ экседрѣ, по направленію къ которой центральный мужчина протянулъ руку. Конечно, намъ не трудно теперь послѣ того, какъ мы знакомы съ генезисомъ

1) См. прекрасную книгу Д. Айналова, къ которой мы еще вернемся: „Эллинистическія основы византийскаго искусства“, 1900. СПб.

2) См. Sybel „Christl. Antike“, В. II, Marburg, 1909, Abbild. №5.



христіанскихъ изображеній, сказать, что предъ нами—пердача въ художественной формѣ евангельскаго повѣствованія о воскрешеніи Спасителемъ Лазаря. Но если бы къ этой композиціи подвести человѣка, не знакомаго съ этимъ повѣствованіемъ, то онъ на основаніи только одной типичности и особенностей рельефа долженъ бы былъ сказать, что это—какая-то сценка изъ классической жизни: послѣднее можно заключить на основаніи даже поверхностнаго взгляда на одежды персонажей. Если сравнить одежду центральной фигуры съ одеждами консуловъ Бетія (487 г.) и Анастасія (517 г.) на диптихахъ въ музеяхъ брѣсчянскомъ и парижскомъ <sup>1)</sup>, то нельзя не замѣтить здѣсь поразительнаго сходства: Тамъ и здѣсь на тунику talaris накинута тога, переброшенная на лѣвое плечо, такъ-что Христосъ латеранскаго саркофага одѣтъ въ консульскую одежду. Эта деталь очень интересна, потому-что по ней можно заключить о происхожденіи и вообще характерѣ одѣянія другихъ иконографическихъ персонажей. Нѣтъ нужды много говорить относительно античныхъ мотивовъ въ сценахъ изъ исторіи пр. Юны, которую фантазія художниковъ-христіанъ богато иллюстрировала на саркофагахъ латеранскомъ же и копенгагенскомъ (Ny Carlsberg) <sup>2)</sup>: здѣсь такъ много элементовъ раннихъ христіанства, что невольно напрашивается вопросъ: не заимствовали ли художники сюда отдѣльные моменты изъ помпейской настѣнной живописи изъ такъ называемыхъ водныхъ фризозъ? Здѣсь тѣ-же рѣзвые мальчики-рыболовы на причудливомъ суднѣ, спящій юноша подъ чуднымъ трельяжемъ виноградника и пр. Все здѣсь полно античными языческими традиціями художниковъ, но все это—только тѣ идеографическія писъмена, о которыхъ была рѣчь выше. Однако нужно сказать, что художники-христіане въ настоящемъ случаѣ строго выдерживали стиль, характеръ и традиціи своего искусства античнаго, предоставляя самимъ зрителямъ подкладывать христіанскій смыслъ подъ чудныя формы обнаженной мужской фигуры въ томной позѣ подъ виноградной лозой. Типика саркофаговъ вообще совпадаетъ съ типикой диптиховъ: это подмѣчено давно. Но

1) *ibid.*: Abb. № 70—71.

2) Sybel, *cit. op.*: Abb. 6.

интересно, между прочимъ, что это совпаденіе можно наблюдать до мелочей. Какъ извѣстно, на саркофагѣ въ Латеранскомъ музеѣ есть изображеніе умовенія рукъ Пилатомъ: предъ нимъ стоитъ точно такой сосудъ на треножникѣ, какъ и на диптихѣ Пробіана (Берлинъ), обращенномъ въ церковное употребленіе <sup>1)</sup> позже, но по происхожденію—языческомъ консульскомъ диптихѣ. Слѣдовательно, авторъ латеранскаго саркофага, имѣя въ виду представить христіанское содержаніе, форму заимствовалъ до мельчайшихъ подробностей у языческаго антика.

Итакъ, первохристіанскіе художники на первомъ планѣ ставили въ своихъ работахъ не вѣрность исторіи, а правильную передачу самой идеи, содержанія библейскаго сказанія, которое, конечно, можетъ имѣть не одну художественную форму, а нѣсколько, различающихся не только въ деталяхъ. Авторитетный Шöneвольфъ сдѣлалъ замѣчаніе о древне-христіанскихъ изображеніяхъ воскресенія Спасителя, которое можно вполне примѣнить ко всѣмъ созданіямъ первохристіанскаго искусства: «текстъ (св. Писаніе) не иллюстрируется древнехристіанскимъ искусствомъ. Изъ всей исторіи пасхальной оно беретъ различныя темы (стража у гроба, шествіе женъ ко гробу, сцена съ Фомой, явленія Христа), но въ частностяхъ господствуетъ полная свобода. Буквы повѣствованій не придерживаются» <sup>2)</sup>.

Облекая евангельское повѣствованіе о воскресеніи Спасителя въ художественную форму, авторы описанныхъ нами диптиховъ прежде всего должны были заботиться о томъ, чтобы передать извѣстную евангельскую схему событія. Христосъ воскресъ изъ гроба. Если бы они хотѣли быть историчными вполне, конечно—имъ нужно было бы представить часть сада Іосифа Аримаѣйскаго и пещеру въ скалѣ съ приваленнымъ или отваленнымъ камнемъ. Однако такой гробъ былъ совершенно неизвѣстенъ и чуждымъ представленіямъ не только не бывшихъ никогда въ св. землѣ, но и тѣмъ, кто самъ созерцалъ св. пещеру. Почему такъ? Да, потому, что въ такой конструкціи св. гроба современники на-

<sup>1)</sup> Sybel, cit. op. S. 237; Abb. № 35, 64.

<sup>2)</sup> O. Schönewolf „Die Darstell. der Auferstehung Christi“, Leipzig, 1909, S. 55.

шихъ диптиховъ не могли видѣть. Извѣстно, какую страшную ненависть питали нѣкоторые римскіе императоры ко св. землѣ вообще и къ св. гробу Христа особенно: при императорѣ Адрианѣ св. пещера была совершенно засыпана, и надъ ней въстроено капище Зевса... Въ такомъ видѣ св. мѣсто продолжало оставаться приблизительно до 326 года, когда первый христіанскій императоръ очищаетъ св. пещеру и придаетъ ей видъ монолита. Вотъ этотъ монолитъ-часовню и знали современники диптиховъ за гробъ, изъ котораго воскресъ Спаситель, знали по личнымъ впечатлѣніямъ и рассказамъ паломниковъ. Съ такимъ анахронизмомъ мы и должны бы были имѣть дѣло на диптихахъ. Однако художники совсѣмъ отказываются отъ правильной исторической перспективы: они придаютъ всей композиціи античный характеръ, отъ одежды Спасителя до подробностей обстановки,—самый гробъ у нихъ также не пещера въ саду состоятельнаго іудея въ Іерусалимѣ, но квадратный монолитъ-гробница, какой былъ хорошо извѣстенъ эллинистамъ. Стиль композиціи художниками вполне выдержанъ, и мы не можемъ упрекать ихъ въ неисторичности, потому что историчность не нужна имъ, они преслѣдуютъ цѣли не историческія, а богословскія, и вся ихъ композиція получаетъ *символическую* отчасти окраску.

Н. Д. Протасовъ.

(Продолженіе слѣдуетъ).

---