



## О древне-христианской живописи.

(Изъ лекцій † проф. А. П. Голубцова).

### I.

Живопись, какъ украшеніе житейской обстановки и какъ средство для выраженія религіозно нравственныхъ представленій у первыхъ христіанъ. Живопись въ христіанскихъ храмахъ и ея религіозно-культовое назначеніе. Характеръ отношеній къ церковной живописи христіанскихъ писателей Евсевія Кесарійскаго, Епифанія Кипрскаго, оо. Эльверскаго собора 386 года, Василия Великаго, Іоанна Златоуста, Астерія Амасійскаго, Григорія Двоеслова Нила подвижника и другихъ. Иконоборство, его отношеніе къ церковному искусству и значеніе въ исторіи послѣдняго.

О первыхъ произведеніяхъ христіанскаго искусства имѣется мало историко-литературныхъ данныхъ, какъ и вообще обо всемъ томъ, что касается бытовой жизни вѣрующихъ трехъ первыхъ столѣтій. Приходится судить о нихъ по немногимъ отрывочнымъ свѣдѣніямъ, передаваемымъ древними церковными писателями: Тертуллианомъ, Принесемъ Ліонскимъ, Климентомъ Александрійскимъ, и на основаніи самыхъ памятниковъ, дошедшихъ до насъ изъ глубокой христіанской древности. По нимъ мы судимъ не только о положеніи искусства въ тогдашнемъ христіанскомъ обществѣ, но и о различныхъ его родахъ, бывшихъ въ употребленіи у тогдашнихъ художниковъ. Изображая способы, какими пользовались послѣдніе, занимаясь своею профессіей, Тертуллианъ говоритъ, что они знали ваятельное, рѣзное и ткацкое искусство; дѣлали изображенія, поясняетъ онъ, изъ гипса, камня, мѣди, серебра и нитокъ; рисовали восковыми красками съ помощію орудія, извѣстнаго подъ именемъ

*cauterium*. Ириней, изобличая лжеученія гностическихъ сектъ своего времени, подтверждаетъ существованіе у христіанъ названныхъ Тертуліаномъ отраслей искусства, въ частности живописныхъ изображеній и разнаго рода скульптурныхъ работъ. Въ сочиненіяхъ Климента Александрійскаго, борюнагося противъ роскоши въ жизни наиболѣе состоятельныхъ членовъ христіанскаго общества, порицавшаго особенно расточительность женщинъ и ихъ суетную страсть къ нарядамъ, можно найти указанія на многія принадлежности домашняго обихода: стеклянныя *росписныя* чашы, зеркала, перстни и т. п. Этотъ родъ предметовъ, изъ которыхъ значительнѣйшее большинство занимаетъ среднее мѣсто между произведеніями искусства и издѣліями ремесленнаго производства, во множествѣ сохранился въ римскихъ катакомбахъ. Изслѣдованіе послѣднихъ, продолжающееся до сихъ поръ, съ каждымъ днемъ, можно сказать, увеличиваетъ массу уже найденныхъ въ нихъ памятниковъ этого рода и постепенно восполняетъ и обогащаетъ наши скудныя *письменныя* свѣдѣнія о художественно-бытовой сторонѣ жизни древнихъ христіанъ все новыми и новыми *вещественными* данными.

Древнѣйшія кладбища по своей обстановкѣ были миниатюрнымъ, какъ бы сказать, подобіемъ или подражаніемъ всендневной жизни тѣхъ поколѣній, которыя легли своими костями въ ихъ могилахъ, склепахъ или пещерахъ. До-христіанская древность смотрѣла на гробъ, какъ на послѣднее жилище человѣка, куда онъ сходитъ, чтобы начать новую и безконечную жизнь, впрочемъ аналогичную съ тою, какую велъ на землѣ. Отсюда гробъ, въ противоположность временному жилью, становился и назывался „вѣчнымъ домомъ“ души, мѣстомъ продолжительнаго сна и покоя переходящихъ въ иной міръ. Выражаясь словами одной античной надписи, гробъ это такое второе жилье, *quo dormiendum et permanendum est*. *Haec est domus aeterna, ubi omnes pariter aevum degerent*. Согласно этому представленію и возникъ обычай въ самомъ приготовленіи могильныхъ помѣщеній подражать устройству обыкновенныхъ жилищъ, напоминать по возможности структуру ихъ, обставляя могилы умершихъ разными предметами ихъ домашняго быта. То, что составляло обстановку и украшеніе временнаго жилья, по воззрѣнію древнихъ, долж-

но было найти себѣ мѣсто и въ вѣчномъ ихъ жилищѣ. Обстановка и декорация могилъ во многомъ соотвѣтствуютъ, поэтому, культурному состоянію общества, изъ котораго вышли покойникъ, и даютъ понятіе объ его вѣрованіяхъ, виѣшенемъ бытѣ, объ эстетической сторонѣ его жизни.

Слѣды того же представленія сохранились отчасти и въ христіанской эпиграфикѣ: традиціонныя воззрѣнія, вынесенныя изъ народной среды, не могли скоро исчезнуть или сразу пасть подъ вліяніемъ христіанства. Благодаря этому обстоятельству, въ христіанскихъ усыпальницахъ и появились слѣдующія надписи: *Florentia, quae vixit annos XXVI, crescens, fecit benemerenti et sibi et suis domum aeternam, in pace*: или: *domus Amorati, domum emit sibi...* Іоаннъ Златоустъ сильно вооружался въ свое время противъ этого названія и самого обычая хоронить съ покойниками въ могилахъ тѣ самыя предметы, которые служили имъ во вседневной жизни, а Эльвирскій соборъ постановилъ даже правило: *Cereos per diem in coemeteriis non incendi, inquietandi enim sanctorum spiritus non sunt* (сап. 34). Въ связи съ этою символическою гроба и въ христіанскихъ усыпальницахъ появилось множество разнаго рода предметовъ. По мѣсту нахождения ихъ можно раздѣлить на двѣ группы: первая, многочисленнѣйшая, находилась внутри гробницъ, то-есть въ локулахъ и аркосоліяхъ, другая—виѣ ихъ или на поверхности. Къ этой послѣдней принадлежатъ разнаго рода металлическія, костяныя и стекляныя вещицы, втиснутыя въ известъ или цементъ, которыми смазывались и задѣлывались по краямъ черепицы и плиты, закрывавшія входъ или отверстіе локуловъ и аркосоліевъ. Въ какомъ количествѣ попадаются эти предметы, показываютъ производимыя въ катакомбахъ раскопки. Такъ въ усыпальницѣ св. Агнесы, заключающей въ себѣ 5753 локула, при вскрытіи и обследованіи ихъ, было найдено: 33 глиняныхъ сосуда, 131 лампа, 283 стеклянныхъ сосуда и произведеній изъ эмали, 6 стеклянныхъ блюдеъ, 148 колецъ изъ кости, 29 монетъ и до 150 предметовъ болѣе мелкихъ и разнаго назначенія, такъ что весь инвентарь добытыхъ въ этой усыпальницѣ вещей простирается до 780-ти. Между локулами много совершенно пустыхъ и расхищенныхъ охотниками до наживы, но зато другіе обставлены очень богато и видимо принадлежали людямъ состоятельнымъ.

Прежніе археологи принимали эти предметы за условные знаки или символы, по которымъ христіане узнавали другъ друга среди единовѣрцевъ, распознавали и отличали свои могилы отъ чужихъ; имъ придавался религіозный смыслъ; но теперь это объясненіе многими оставлено, и со времени Рауль Рошетта находеніе и назначеніе этихъ предметовъ въ христіанскихъ могилахъ стали объяснять по аналогіи съ подобными же принадлежностями, находимыми въ римскихъ языческихъ гробницахъ. Тѣ и другіе предметы, за сравнительно-немногими исключеніями, имѣли бытовое, а не религіозно-культурное значеніе <sup>1)</sup>. А разъ это такъ, мы въ правѣ по нимъ судить и вообще о направленіи и характерѣ тогдашняго искусства, о тѣхъ представленіяхъ и сюжетахъ, которые были въ то время у христіанъ наиболѣе популярными и любимыми. Въ этомъ отношеніи весьма любопытны изображенія на разныхъ предметахъ домашняго обихода, находимыхъ въ катакомбахъ, каковы, напримѣръ, лампы, чаши, туалетныя принадлежности, дѣтскія игрушки и т. п. Здѣсь преобладаютъ два рода изображеній: сюжеты чисто декоративнаго свойства, заимствованные изъ предметовъ природы и явленій обыденной жизни и отчасти библейскія историческія сцены съ нѣкоторыми изображеніями христіанскаго живописнаго круга. Такъ, напримѣръ, терракотовая лампа устроена въ видѣ корабля со снастями и кормчимъ; на верхней части другихъ лампочекъ сдѣланы изображенія дѣтскаго или женскаго личика, на весьма многихъ вытиснены фигуры: канделябра, пальмовой или масличной вѣтки, ягненка, голубя, якоря, лошади и т. д. Какъ бы въ параллель съ ними, на другихъ многочисленныхъ предметахъ того же домашняго прибора идутъ изображенія: рыбы, голубя съ оливковой вѣтвью въ клювѣ, прор. Іоны, схватываемаго или выбрасываемаго морскимъ чудовищемъ, Орфея, добраго пастыря, буквъ: *α* и *ω* и особенно часто монограммы имени Христова. Стекланные сосуды съ росписными донышками

<sup>1)</sup> Не раздвѣляя вполнѣ реалистической школы, покойный Росси какъ бы двоился между символическимъ объясненіемъ и историческимъ, во это колебаніе, эта въ своемъ родѣ непослѣдствительность иногда искушались у него болѣе вѣрнымъ опредѣленіемъ отдѣльныхъ предметовъ и болѣе многостороннею ихъ оцѣнкою.

(Vetri d'oro, Goldgläser) даютъ также нѣсколько матеріала для этой характеристики. Нѣкоторые изъ нихъ, позднѣйшіе по времени, украшенные изображеніями Иисуса Христа, апостоловъ Петра и Павла, Богоматери и вообще святыхъ, имѣли, повидимому, культовое употребленіе, служили вѣроятно сосудами для евхаристіи, чашами для вина во время агаль, и т. п., но гораздо большее число и древнѣйшихъ изъ нихъ принадлежало къ предметамъ домашняго хозяйства и отмѣчено надписями и изображеніями бытового характера. Такъ, напримѣръ, на многихъ изъ нихъ по краямъ читаются слова: *me ζεβες* (правильнѣе: *ζήσος*), то-есть: *Пей, живи!* Это восклицаніе, что - то въ родѣ нашего тоста во время питья, имѣло значеніе здравицы. Весьма часто по срединѣ донышка наведены золотомъ мужская или женская фигура, супружеская чета и даже цѣлая семья, т. е. родители съ своими дѣтьми, къ которымъ собственно выше приведенное восклицаніе и подобныя ему благожеланія и относятся. Здѣсь мы имѣемъ такимъ образомъ портретныя какъ бы изображенія лицъ, которымъ эти сосуды при жизни были поднесены въ подарокъ, вообще принадлежали, и вмѣстѣ съ которыми они сошли въ могилу. На другихъ представлены чисто бытовыя сцены: мастеръ-плотникъ среди занятыхъ работою своихъ подмастерій, охотникъ съ гончими въ погонѣ за оленемъ и дикою лошадью, юноши въ палестрѣ въ борьбѣ между собой, наѣздникъ цирка на квадричѣ. На очень многихъ сосудахъ послѣдовательно развертывается передъ зрителемъ семейная жизнь. Любопытно, напримѣръ, часто повторяющееся изображеніе молодой четы, надъ которой крылатый геній держитъ вѣнокъ или же прямо кладетъ вѣнки на ихъ головы; или, напримѣръ, на низенькой скамьѣ сидитъ мать съ обнаженною грудью, а около нея стоитъ малютка, котораго она собираетъ, повидимому, кормить. Окружающая фигуры надпись гласитъ: *Cosa vivas (cum) parentibus tuis*. Или, напримѣръ, представлена сидящая на креслѣ богато одѣтая молодая женщина съ ребенкомъ на колѣняхъ, около которой стоитъ не менѣе ея нарядная служанка и обмахиваетъ ее опахаломъ. Надписи на сосудахъ, подобно сей часъ переданной, обыкновенно выражаютъ благопожеланія изображеннымъ на нихъ лицамъ и невольно переносятъ вниманіе изслѣдователя къ аналогическимъ формуламъ римской

эпиграфики, которыя въ свою очередь были заимствованы изъ языка житейскаго.

Такова была первая ступень, съ которой начало свою исторію изобразительное искусство въ христіанскомъ мірѣ, ступень *промежуточная*, если можно такъ сказать, между ремесломъ и настоящимъ художествомъ. Въ этой формѣ своего существованія, въ *начальной* стадіи своего развитія перво-христіанское искусство раздѣляло тѣ же самыя задачи, что и современное ему искусство античное. Оно шло рука объ руку съ обычаями домашними, служило украшеніемъ житейской обстановки и удовлетворяло своими издѣліями прежде и больше всего эстетическимъ стремленіямъ тогдашняго христіанскаго общества. Это была именно та сторона дѣла, съ которой смотрѣлъ на современное ему христіанское искусство Климентъ Александрійскій, допускавшій употребленіе произведеній живописи, пластики и мелкихъ промышленныхъ искусствъ въ качествѣ средства улучшить домашнюю обстановку и устроить свою жизнь съ удовольствіемъ и большимъ или меньшимъ комфортомъ. Имѣя въ виду требованія христіанской морали, онъ только возставалъ противъ соблазнительныхъ и вообще неприличныхъ изображеній, которыя встрѣчались на тогдашнихъ кольцахъ, и вмѣсто принятыхъ у римлянъ сюжетовъ совѣтовалъ прибѣгать къ символамъ болѣе строгаго и достойнаго христіанъ характера. „Печати у насъ“, говорилъ онъ, „должны быть съ изображеніемъ голубя, рыбы, корабля съ распущенными парусами, музыкальной лиры, которою пользовался Поликрать, корабельнаго якоря, который рѣзбою изображалъ Селевкъ. Если кто рыболовъ, тотъ (цуеть) вспомнить объ апостолѣ и объ увлекаемыхъ изъ воды дѣтяхъ“. Св. отецъ совѣтовалъ далѣе избѣгать изображеній на перстняхъ меча или лука, какъ предметовъ, принадлежащихъ войнѣ и распрямъ, чашъ (*κύπελλα*), какъ принадлежности языческихъ культовъ. „Мы вѣдь состоимъ друзьями мира“, наставлялъ онъ „и должны быть людьми воздержными. Многіе носятъ перстни съ изображеніями на нихъ въ обнаженномъ видѣ своихъ возлюбленныхъ изъ мужчинъ или изъ женщинъ, какъ будто для невольнаго напоминанія себѣ о своихъ любовныхъ удовольствіяхъ: это разнузданность“. Эта выдержка, равно какъ и наличныя произведенія древне-христіанскаго искусства, да-

ють понять, что уже съ самыхъ первыхъ его временъ началъ выдѣляться кругъ спеціально христіанскихъ по содержанію изображеній. Последнія нашли себѣ мѣсто уже на предметахъ домашняго обихода, какъ мы видѣли, и мало-по-малу взяли перевѣсъ надъ античными сюжетами. А сдѣлавшись проводникомъ христіанскихъ понятій и ставъ въ болѣе близкую связь съ религіозными потребностями христіанскаго общества, искусство естественно должно было принять болѣе специфическій характеръ. Этотъ поворотъ началъ сказываться очень рано, когда искусство еще не успѣло выйти изъ предѣловъ дома, но, понятно, обнаружился со всею ясностію уже послѣ того, какъ оно нашло себѣ приложение къ обрядамъ свадебнымъ, похороннымъ и другимъ проявленіямъ религіознаго быта вѣрующихъ. Христіане иначе, чѣмъ язычники, смотрѣли на бракъ (Ефес. V, 31—32), и конечно уже не случайно на стеклянныхъ чашахъ, употреблявшихся у нихъ при брачныхъ церемоніяхъ, вмѣсто амура съ крылышками, мы видимъ Христа, возлагающаго вѣнцы на брачующихся, или находимъ Его монограмму или евангельскій свитокъ между головами новобрачныхъ. Не безъ умысла, разумѣется, изображаются послѣдніе на сосудахъ соединяющими свои руки надъ алтаремъ, а надписи: *vivatis in Deo*—„живите въ Богѣ“ не случайно окружаютъ ихъ изображеніе. Всѣми этими деталями христіанскій художникъ хотѣлъ сказать, что брачный союзъ и супружеская жизнь должны быть о Господѣ. У христіанъ были свои особенныя представленія о загробной жизни; они естественно находили себѣ выраженіе въ могильныхъ надписяхъ и тѣхъ предметахъ и украшеніяхъ, которыми обставлялись и убирались мѣста погребенія. Подъ вліяніемъ этихъ представленій корабль, якорь, пальма, голубь, оливковая вѣтвь становились уже нагляднымъ выраженіемъ извѣстнаго отношенія христіанъ къ своимъ покойникамъ, образнымъ представленіемъ о загробной жизни, получали такимъ образомъ особый внутренній смыслъ, который выдвигалъ ихъ далеко за предѣлы простой декораціи и придавалъ имъ значеніе символическое. При проводахъ, погребеніи и поминовеніи почившихъ у христіанъ пѣлись псалмы, читались молитвы и священныя книги, говорились поученія, совершалась евхаристія, справлялись поминальныя обѣды въ формѣ агашъ,

раздавалась милостыня, словомъ, соблюдались особые погребальные обряды. Естественно, что предметы, употреблявшіеся при исполненіи послѣднихъ, должны были соответствовать имъ по своему виду и украшеніямъ. Разъ въ усыпальницы къ своимъ могиламъ собирались христіане справлять свои праздники и обряды, они неизбѣжно приносили свою особую окраску въ этотъ интимный міръ, въ свои священныя подземелья, и такъ или иначе перерабатывали и украшали тѣ предметы, которые были назначены для аналогическихъ отправленій въ быту языческомъ. И вотъ причина, почему рядомъ съ общеизвѣстными классическими сюжетами на гробничныхъ плитахъ, на разныхъ утваряхъ и вообще предметахъ катакомбнаго инвентаря мы встрѣчаемъ значительнѣйшее число изображеній библейски-историческаго характера. Если отъ этихъ мелкихъ издѣлій перейти къ стѣнной живописи катакомбъ, то нельзя будетъ не замѣтить, что въ ней христіанскій характеръ выражается еще яснѣе: здѣсь являются уже извѣстныя сочетанія библейскихъ сюжетовъ, сложившіяся, такъ сказать, въ извѣстныя группы и подобранныя съ опредѣленною мыслію для выраженія христіанскихъ понятій о смерти и воскресеніи. Эти и подобныя изображенія, помимо своего непосредственнаго, орнаментальнаго назначенія, какъ живописныя картины, должны были говорить сознанію тогдашняго христіанскаго общества и производить извѣстнаго рода нравственное воздѣйствіе. Степень пониманія этой символики и ясность ея усвоенія, конечно, вопросъ другого рода, но это уже зависѣло не отъ назначенія изображеній, а отъ другихъ причинъ. И если Мелитонъ Сардійскій или кто-либо другой подъ его именемъ занимался объясненіемъ смысла самыхъ обыкновенныхъ изображеній тогдашней живописи, это показываетъ, что имъ уже усвоили особый внутренній смыслъ и особое воспитательное значеніе. Кромѣ стѣнной живописи катакомбъ, къ этому же роду памятниковъ искусства относятся вышеупомянутыя сосуды съ золотыми донышками IV-го и слѣдующихъ вѣковъ и древне-христіанскіе саркофаги съ преобладающимъ на нихъ кругомъ библейскихъ и новозавѣтныхъ сюжетовъ. Въ этомъ примѣненіи своемъ къ цѣлямъ дидактическимъ искусство принимало особый, въ извѣстномъ смыслѣ тенденціозный характеръ: становилось однимъ изъ средствъ для проведенія



извѣстныхъ идей и для выраженія даже полемическихъ отношеній. Такъ, напримѣръ, живописью начали пользоваться сектанты для того, чтобы посредствомъ ея наглядно передавать свои доктрины и чрезъ то облегчить ихъ усвоеніе. Въ этомъ упрекалъ, какъ извѣстно, Тертуліанъ одного изъ ересіарховъ своего времени, гностика Гермогена, и ставилъ ему въ вину между прочимъ то обстоятельство, что онъ *pingit illicite*. Называя его лжецомъ по кисти и перу, Тертуліанъ хотѣлъ сказать, что сочиненія Гермогена заключаютъ неправильное ученіе точно такъ же, какъ ложно и то, что выходило изъ-подъ его кисти.

Успѣвъ весьма рано стать въ житейскомъ быту и подземныхъ усыпальницахъ языкомъ христіанскаго сознанія, искусство живописи, по переходѣ своемъ въ храмы сдѣлало еще одинъ шагъ впередъ, поставило и усвоило себѣ открыто цѣли религіозно-культурныя. Изъ живописи религіознаго содержанія оно преобразуется въ иконографію, становится по существу *res sacra*, а отношеніе къ нему постепенно измѣняется въ строго-религіозное. Живописныя и рѣзныя изображенія получаютъ характеръ священныхъ, публично въ храмахъ выступаетъ иконопочитаніе. Но на пути къ послѣдней цѣли, на этой ступени своего внутренняго развитія, христіанскому искусству всего больше пришлось испытать недоразумѣній и лишь послѣ продолжительной борьбы удалось ему завоевать прочное и независимое положеніе. Когда мы говоримъ объ этомъ въ нѣкоторомъ смыслѣ новомъ положенія живописи въ храмахъ, это не значить, чтобы первыя открытыя церкви, положимъ базилики, были уже обильно снабжены ея произведеніями и выдвинули особый кругъ изображеній, котораго прежде искусство совершенно не знало или къ которому относилось оно совсѣмъ иначе. Напротивъ, первыя церкви, сколько мы о нихъ знаемъ изъ уцѣлѣвшихъ до настоящаго времени памятниковъ и древнѣйшихъ письменныхъ извѣстій, были сравнительно очень небогаты живописью, напримѣръ мозаиками, и представляли скорѣе въ большинствѣ своемъ голыя стѣны, обложенныя мраморомъ. Еще менѣе можно сказать, чтобы въ первыхъ христіанскихъ храмахъ живопись была принимаема за иконопись въ позднѣйшемъ смыслѣ слова. Но дѣло въ томъ, что со времени собственно построенія открытыхъ, не-

рѣдко великолѣпнѣйшихъ храмовъ и въ нихъ именно начинаеть весьма замѣтно развиваться то религіозно-культурное назначеніе живописи, о которомъ идетъ рѣчь, и слѣды котораго въ частномъ христіанскомъ употребленіи восходятъ и учеными относятся еще къ болѣе отдаленнымъ временамъ. Писателямъ II—III столѣтій приходилось, повидимому, уже встрѣчаться съ отдѣльными случаями подобнаго употребленія. Видя въ произведеніяхъ искусства поддержку язычества, а въ художникахъ продолжателей того дѣла, которому служили дѣлатели идоловъ, хотя продолжателей и въ болѣе мягкой формѣ, Тертуллианъ рѣшительно, какъ извѣстно, отвергалъ ихъ употребленіе въ христіанскомъ обществѣ. Рѣзкій протестъ Тертуллиана противъ всякаго рода изображеній основывался въ концѣ концовъ на опасеніи, какъ бы съ допущеніемъ и обращеніемъ послѣднихъ между христіанами не завелся у нихъ именно обычай, аналогичный съ языческимъ почитаніемъ Божества во вѣщномъ образѣ. Поворотъ въ эту сторону не заставилъ себя долго ждать и нашель себѣ выраженіе въ практикѣ нѣкоторыхъ сектантскихъ общинъ: василидіанъ, карпократіанъ, коллиридіанъ, совершавшихъ суевѣрные обряды предъ имѣвшимися у нихъ изображеніями Христа и, какъ кажется, Богоматери: украшавшихъ ихъ вѣнками, приносившихъ жертвы и оказывавшихъ имъ другіе знаки религіознаго почтенія, подобно язычникамъ (*reliquam observantiam, ut gentes faciunt*). Понятно, что все, напомилавшее подобныя отношенія въ христіанской практикѣ, не могло не вызывать строгаго осужденія. Разъ изображеніе становилось какъ бы представителемъ почитаемаго религіознаго существа, обращалось въ священный предметъ, передъ которымъ человекъ молился, приходя въ храмъ, это легко могло подать поводъ къ предположенію, что религіозное отношеніе обращено на самое изображеніе, на изображаемое лицо или на картину. Какъ всякое новшество, священныя изображенія и иконы, явившіяся у христіанъ въ церквахъ, въ общественномъ употребленіи, не могли быть встрѣчены съ самаго начала вездѣ и всѣми одобрительно, не могли не вызывать въ нѣкоторыхъ, а особенно въ христіанахъ изъ іудеевъ, которымъ строго запрещалось дѣлать кумиры, противодѣйствія себѣ. Отсюда произтекъ рядъ опасеній и недоразумѣній, которыя продол-

жаются цѣлыя столѣтія и лишь въ концѣ концовъ разрѣшаются въ положительномъ смыслѣ, въ формѣ разтѣженнаго и догматически обоснованнаго иконопочитанія. Отмѣтимъ здѣсь главные моменты этой въ нѣкоторомъ родѣ борьбы двухъ сторонъ и выяснимъ мотивы, изъ-за которыхъ происходили въковыя недоразумѣнія.

Изъ катакомбной живописи, Иринея и другихъ авторовъ хорошо извѣстно, что между христіанами въ III вѣкѣ уже вращались лицевыя изображенія Спасителя, Богоматери и апостоловъ; цѣлый рядъ библейскихъ лицъ и, по крайней мѣрѣ съ IV вѣка, мучениковъ, вообще святыхъ, украшалъ церкви, дома и даже утварь христіанъ. Но вотъ къ Евсевию Кесарійскому обращается Констанція, сестра Константина Великаго, и проситъ его достать ей изображеніе Христа. Желаніе очень естественное, на исполненіе котораго она имѣла столько же права, сколько и десятки—сотни лицъ, владѣвшихъ такими изображеніями. Какъ же отнесся къ этому желанію образованный епископъ? Онъ пишетъ Констанціи письмо, въ которомъ довольно рѣзко осуждаетъ ея желаніе и спрашиваетъ: „Что разумѣешь и какой это такой, какъ ты говоришь, образъ Христа? Истинный ли и неизмѣняемый и въ существѣ посящій Его черты, или тотъ, который Онъ воспринялъ ради насъ, облекшись въ зракъ раба?“ Христа изображать не слѣдуетъ, такъ какъ со стороны божественной Онъ не изобразимъ, а со стороны человѣческой изображать Его въ образѣ раба значило бы унижать Его достоинство и низводить на уровень тѣхъ изображеній, про которыя въ Писаніи сказано: „Не сотвори себѣ кумира и всякаго подобія“. Для простодушнаго пониманія въ просьбѣ Констанціи не было ничего неприличнаго или страннаго, но Евсевій взглянулъ на дѣло, какъ богословъ, сталъ рѣшать вопросъ принципиально. Ему представилась при этомъ аналогія между изображеніемъ божества или героя въ до-христіанскомъ мірѣ и изображеніемъ Христа, между почитаніемъ изображеній идолодѣлателей у язычниковъ и возможностью подобнаго же злоупотребленія у христіанъ. Напомнивъ Констанціи заповѣдь, которою запрещалось дѣлать изображеніе того, что на небѣ и на землѣ, Евсевій заключилъ свою рѣчь разсказомъ объ одной женщинѣ, принесшей къ нему какихъ-то два изображенія, повидимому философовъ, и выдавшей одно изъ

нихъ за Христово, другое за Павлово. „А чтобы не соблазнялась ни она, ни другіе,—я отнять у ней эти изображенія и удержалъ ихъ у себя, считая неприличнымъ выставлять ихъ на показъ и тѣмъ *навлекать на себя осужденіе въ идолопоклонствѣ, представляя въ образѣ Бога нашего*“. Евсевій Кесарійскій, какъ видно изъ сказаннаго, былъ не только противъ общественнаго употребленія священныхъ изображеній, но не желалъ допускать ихъ даже въ частномъ употребленіи.

Но вотъ другой примѣръ. Елифаній Кипрскій, въ бытность свою въ Палестинѣ, проходя селеніемъ Анаватъ, обратилъ вниманіе на горѣвшую предъ какимъ-то зданіемъ лампаду. Узнавъ, что это церковь, онъ вошелъ въ нее помолиться и на (олтарной) завѣсѣ увидѣлъ изображеніе Христа или какого-либо святого (*imaginem quasi Christi vel sancti cuiusdam*),—„ибо недостаточно помню, чье было изображеніе“, поясняетъ онъ въ письмѣ къ Іоанну, епископу Іерусалимскому,—увидѣлъ и пришелъ въ негодованіе. „Когда я увидѣлъ, что вопреки Писанію въ церкви виситъ изображеніе, я разорвалъ завѣсу“ (*Quum vidissem in ecclesia contra auctoritatem Scripturarum pendere imaginem, scidi illud, t. e. velum*) и далъ приказаніе церковнику вынести ее вонъ и употребить на обертываніе тѣла умершаго бѣдняка. Когда стража стала роптать на поступокъ Елифанія и потребовала за уничтоженную ткань заплатитъ новую, онъ обѣщалъ исполнить это справедливое требованіе. Посылая Іерусалимскому епископу новую завѣсу, Елифаній просилъ его внушить однакоже пресвитеру этого храма, „что въ церкви Христовой не слѣдуетъ вѣшать подобныхъ завѣсѣ, противныхъ нашей вѣрѣ“. Эти письмо Елифанія Кипрскаго признается неподлиннымъ произведеніемъ св. отца и. можетъ быть, справедливо. Въ данномъ случаѣ вопросъ этотъ почти безразличенъ, а важенъ для насъ тотъ мотивъ, то воззрѣніе, которое въ письмѣ проводится, будетъ ли оно столбѣтемъ моложе и старше. Елифаній († 403), конечно, немало видѣлъ подобныхъ сюжетовъ на своемъ вѣку: священныхъ картинъ въ тогдашнемъ быту было такъ много,—но онъ недоволенъ былъ, зачѣмъ это изображеніе повѣшено въ церкви, и пронизываетъ, какъ кажется, по поводу самаго изображенія, замѣчая, что хорошенько даже не знаетъ, кого собственно оно представляло. Ему, какъ родомъ еврею, можно догадываться, неприятно было,

что въ храмѣ, на виду у всѣхъ, красуется не просто картина или рядъ сюжетовъ декоративнаго свойства, а человѣческая фигура, одинокій ликъ, на которомъ сосредоточивалось общее молитвенное вниманіе.

Выраженіемъ или, лучше сказать, отголоскомъ того же положенія живописнаго искусства въ христіанской церкви является одно изъ опредѣленій Иллибеританскаго или Эльвирскаго собора, бывшаго въ 306 году. 36-е правило его, послужившее въ рукахъ протестантскихъ писателей XVI—XVII столл. основою ихъ вѣроисповѣдныхъ воззрѣній на иконопочитаніе, гласитъ слѣдующее: *Placuit picturas in ecclesia esse non debere. ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur.* то-есть, угодно собору, чтобы въ церквахъ не было живописныхъ изображеній, чтобы не изображалось на стѣнахъ того, что служить предметомъ почитанія и поклоненія. Это постановленіе испанскаго собора до сихъ поръ не нашло себѣ удовлетворительнаго разьясненія, и во всякомъ случаѣ его настоящій смыслъ объясняется какими-либо особенными условіями этой провинціальной церкви, но къ сожалѣнію они остаются неизвѣстными. Тѣ объясненія, которыя предложены учеными, или принимаютъ за свою исходную точку выраженіе: *in parietibus*, т. е. говорятъ: изображенія допускаются, но только не на стѣнахъ, въ видахъ предохраненія ихъ отъ профанаціи, въ предупрежденіе возможности оскверненія священныхъ предметовъ со стороны преслѣдовавшихъ въ то время христіанъ язычниковъ и въ интересахъ *disciplinae arcani*; или же отпращиваются отъ словъ: *colitur et adoratur*, т. е. хотятъ сказать, что настоящимъ правиломъ не дозволяется изображать кистью такіе предметы, которымъ поклоняются, запрещается, иначе сказать, религіозно-культурное назначеніе живописи. Последнее объясненіе имѣетъ на своей сторонѣ болѣе вѣроятности, такъ какъ оправдывается ближайшимъ смысломъ всего правила и дальнѣйшими явленіями церковной жизни. Дѣло въ томъ, что рядъ свидѣтельствъ, неблагопріятныхъ для церковной живописи, опредѣленіемъ Эльвирскаго собора о ней не заканчивается, а идетъ гораздо далѣе, вплоть до иконоборства, образуя собою какъ бы особое направленіе или теченіе въ области христіанской мысли, которое можно назвать если не иконоборческимъ въ позднѣйшемъ смыслѣ этого слова, то во всякомъ случаѣ

отрицательнымъ и своего рода иконофобіей. Всѣ эти нерѣдко отрывочныя извѣстія сводятся къ тому же началу и объясняются тѣми же причинами, что легли въ основу и тѣхъ несочувственныхъ отзывовъ о священныхъ изображеніяхъ, которые мы привели и передали выше. Противная послѣднимъ партія въ IV и слѣдующихъ вѣкахъ примыкала болѣе или менѣе явно къ различнымъ ересямъ: евноміанамъ, несторіанамъ, монофизитамъ, но сама не выходила непосредственно изъ началъ этихъ еретическихъ сектъ, а скорѣе пользовалась ими, какъ поводомъ къ протесту и противъ другихъ явленій церковной жизни того времени. Такъ, напримѣръ, при императорѣ Зенонѣ, одинъ изъ представителей монофизитства Филоксенъ, епископъ сирійскаго города Іераполиса, скрывавшій въ недоступныя мѣста иконы Спасителя и уничтожавшій иконы ангеловъ, разсуждалъ о послѣднихъ такимъ образомъ: „Не слѣдуетъ безтѣлесныхъ ангеловъ дѣлать тѣлесными и изображать ихъ въ тѣлесномъ образѣ, какъ будто бы они имѣли человѣческія формы. Не слѣдуетъ равнымъ образомъ воздавать честь и славу Христу посредствомъ живописной Его иконы; напротивъ надобно знать, что Онъ принимаетъ одно только служеніе духомъ и истиною. Надобно знать и то, что изображать Св. Духа въ видѣ голубя есть признакъ дѣтской мысли, такъ какъ евангельскія сказанія нигдѣ не учатъ, чтобы Духъ Святой былъ голубемъ, но только говорятъ, что онъ нѣкогда явился въ видѣ голубя. Если Онъ одинъ разъ явился въ такомъ видѣ, то изъ этого отнюдь не слѣдуетъ, что благочестивымъ христіанамъ прилично дѣлать тѣлесный образъ Его“. Анастасій Синаитъ (VI в.) вынужденъ былъ защищать употребленіе иконъ противъ какихъ-то неизвѣстныхъ враговъ, позволявшихъ поносить послѣднія. „Какъ наносящій безчестіе портрету императора подвергается справедливому наказанію, какъ будто бы нанесъ оскорбленіе самому императору, хотя портретъ есть не что иное, какъ дерево и краски, смѣшанныя съ воскомъ, такъ точно и оказывающій безчестіе какому-либо образу (святаго)“, по словамъ его, „наноситъ оскорбленіе тому самому, чей это образъ“. Въ VII вѣкѣ Іоаннъ, епископъ Фессалоникійскій, въ одномъ изъ своихъ словъ свидѣтельствуетъ, что нѣкоторыя лица его времени называли христіанъ за иконопочитаніе язычниками-идолопоклонниками и говорили

по этому поводу: „какимъ образомъ возможно въ чувственномъ видѣ изображать Бога невидимаго, Бога Духа? Если же христіане въ свое оправданіе скажутъ, что Богъ явился во плоти, то на какомъ основаніи они изображаютъ ангеловъ, духовъ безплотныхъ, существъ разумныхъ?“ Рядъ этихъ свидѣтельствъ можно бы увеличить еще нѣсколькими новыми, но для насъ въ данномъ случаѣ важна не цифра, а фактъ, не количество, а качество ихъ или, лучше сказать, тотъ итогъ, къ которому сводятся эти разновременныя и разномѣстныя историческія показанія. Но это только одна сторона дѣла.

Рядомъ съ выше отмѣченными данными о противодѣйствіи иконоупотребленію въ церкви и одновременно съ ними образуется и течетъ не прерывающагося струей другой потокъ, другое направленіе сознанія, которое нельзя иначе назвать, какъ иконофильствомъ. Констатируя самый фактъ употребленія иконъ въ церкви, оно-то и распространяетъ, еще чаще оправдываетъ и защищаетъ этотъ обычай противъ нападеній враждебной партіи. Этому направленію церковнаго сознанія той эпохи соответствуетъ и дѣйствительная практика христіанскаго общества, которое какъ въ своей домашней жизни, такъ еще болѣе въ церковной открываетъ самое широкое мѣсто религіозной живописи и пользуется ею для религіозно-воспитательныхъ и культовыхъ цѣлей. На этой почвѣ стояли прежде всего нѣкоторые изъ представителей богословской мысли того времени. Такъ, напримѣръ, Василій Великій видѣлъ въ живописи лучшее средство для изображеній мученическихъ подвиговъ и подспорье своему ораторскому слову. Обращаясь къ живописцамъ, въ словѣ на память Варлаама мученика св. отецъ говоритъ слѣдующее: „Возстаньте теперь предо мною вы, славные живописатели (*ζωγράφοι*) подвижническихъ заслугъ. Добавьте своимъ искусствомъ это неполное изображеніе борца. Красками вашей мудрости освѣтите неясно представленнаго мною вѣщносна. Пусть буду побѣжденъ вашимъ живописаніемъ доблестныхъ дѣлъ мученика; радъ буду признать надъ собою и нынѣ подобную побѣду вашей крѣпости. Посмотрю на этого борца, живѣе изображеннаго на вашей картинѣ“. Нѣкоторыя изъ подобныхъ изображеній доходили тогда до стѣсени портретныхъ подобій извѣстнаго лица и

были помѣщаемы на картинахъ и разныхъ предметахъ домашней утвари. Иоаннъ Златоустъ говоритъ объ антиохійскомъ епископѣ Мелетіи, что „многіе начертывали образъ его и на сосудахъ, и на перстняхъ, и на печатахъ, и на чашахъ брачныхъ чертоговъ, и на стѣнахъ, чтобы вездѣ видѣть тѣлесный образъ его и такимъ путемъ имѣть утѣшеніе въ разлукѣ съ нимъ“. По словамъ Астерія, епископа Амасійскаго (IV в.), „нѣкій благочестивый живописецъ съ великимъ искусствомъ и весьма живо представилъ на картинѣ исторію всѣхъ страданій“ мученицы Евѣиміи „и повѣсилъ эту картину около гроба ея, чтобы всѣ смотрѣли на оную“... „При воспоминаніи о картинѣ“, замѣчаетъ о себѣ Астерій, „я невольно проливаю слезы, и чувство сильной горести прерываетъ мое повѣствованіе“. Григорій Нисскій не могъ также безъ слезъ проходить мимо изображенія принесенія Авраамомъ въ жертву Исаака. Григорій Богословъ въ одномъ изъ своихъ стихотвореній передаетъ случай поразительнаго впечатлѣнія, которое производитъ иногда икона на душу человѣка. „Какой-то невоздержанный юноша пригласилъ непотребную женщину. Когда она подошла къ воротамъ, на которыхъ находилась икона внимательно смотрѣвшаго св. Полемона, то, увидѣвши эту икону, тотчасъ, говорятъ, воротилась, бывъ побѣждена этимъ взглядомъ; изображеннаго на иконѣ она устыдилась, какъ бы живого“. Мы не будемъ продолжать этихъ выписокъ, но ограничимся въ данномъ разѣ лишь сопоставленіемъ отмѣченныхъ фактовъ и попытаемся кратко выяснитъ то, что въ вопросѣ объ иконоупотребленіи составляло жгучую сторону дѣла, и что послужило главною причиною къ образованію этихъ двухъ различныхъ лагерей.

Возможность или невозможность, доступность или недоступность извѣстныхъ религіозныхъ предметовъ для художественнаго воспроизведенія, для изображенія ихъ кистью или рѣзцомъ, составляли вопросъ частный, имѣвшій мѣсто относительно такихъ иконографическихъ сюжетовъ, которые не легко поддавались внѣшнему воспроизведенію, напримеръ: Богъ Отецъ, Духъ Святой, ангелы. Но въ большинствѣ случаевъ несогласіе шло изъ-за вопроса: какъ относиться къ художественнымъ изображеніямъ, т. е. считать ли ихъ за одну благочестивую, внушительную декорацию, за из-



вѣстный историческій сюжетъ, или же за изображеніе религиозное, т. е. за предметъ поклоненія? Это-то послѣднее обстоятельство, несмотря на повсемѣстное распространеніе церковной живописи на западѣ и востокѣ, начиная съ IV—V вѣка, продолжаетъ занимать и волновать умы того времени и вызываетъ представителей церкви къ разъясненіямъ. Я приведу изъ исторіи того времени нѣсколько фактовъ, свидѣтельствующихъ о не установившемся еще представленіи объ иконоупотребленіи въ церковной практикѣ и о затрудненіяхъ, возникавшихъ при опредѣленіи его истиннаго смысла или значенія.

Такъ Серенъ, епископъ Марсельскій (VI в.), уничтожилъ въ своей церкви иконы, признавши употребленіе ихъ соблазнительнымъ и опаснымъ, и былъ вынужденъ на эту крутую мѣру суевѣрными, крайностями, въ которыя вдавались по отношенію къ нимъ нѣкоторые изъ членовъ его епархіи. Римскій папа Григорій Двоесловъ не одобрилъ поступка епископа Марсельскаго и послалъ къ нему особое письмо, въ которомъ объяснялъ, въ какихъ видахъ благоразумно и полезно допускать употребленіе иконъ и не лишать церковь этого украшенія. Доводы эти очень любопытны для характеристики возрѣвій такого виднаго церковнаго дѣятеля, какимъ былъ папа Григорій Великій, и вмѣстѣ разъясняютъ положеніе спорнаго вопроса. „Мнѣ сдѣлалось извѣстнымъ“, писалъ послѣдній епископу Серену, „что ты, возбужденный неблагоприятною ревностію, разрушилъ изображенія святыхъ подъ тѣмъ предлогомъ, что имъ не слѣдуетъ поклоняться (*ne adorati debuissent*). За то, что ты запретилъ поклоняться имъ, мы тебя хвалимъ, а за то, что разрушилъ, порицаемъ. Скажи, братъ, слыхано ли когда-нибудь о священникѣ, что бы онъ поступилъ такимъ образомъ? Не должно ли было остановить тебя отъ этого поступка хотя то соображеніе, что ты не святѣе и не умнѣе прочихъ? Ибо иное дѣло поклоняться изображаемому, какъ Богу, и иное дѣло чрезъ изображеніе научиться и воздавать честь изображаемому. Что для умѣющихъ читать письмо, то для неграмотныхъ замѣняютъ изображенія. Не слѣдовало разрушать то, что назначено въ церкви не для поклоненія, но для наставленія (*non ad adorandum, sed ad instruendum*). Докажи, что ты предрасположенъ не противъ самыхъ изображеній на иконахъ, но

противъ недостойнаго къ нимъ отношенія, а потому не препятствуй желающимъ дѣлать изображенія святыхъ, но предостерегай отъ почитанія самаго вещества изображеній“. Къ той же категоріи данныхъ нужно отнести и соображенія, высказанныя столѣтїемъ съ небольшимъ ранѣе Ниломъ Синаитомъ, подвижникомъ V стол., также въ письмѣ къ епарху Олимпіодору. Только здѣсь точкою отправленія для разсужденій объ иконахъ послужило не грубо-чувственное и суевѣрно-подозрительное къ нимъ отношеніе, которое нужно было разсѣять, но явленіе нѣсколько иного свойства—крайнее усиленіе религіозной виѣшности, чрезвычайное къ ней усердіе, выразившееся въ излишкѣ живописныхъ украшеній. Епархъ Олимпіодоръ, одинъ изъ важныхъ сановниковъ имперіи, задумалъ устроить храмъ въ честь мучениковъ и свое мнѣніе о планѣ церкви, а главное—ея внутреннемъ убранствѣ сообщилъ Нилу подвижнику, котораго уважалъ какъ своего наставника, прося у него совѣта на счетъ росписи храма. Послѣдній, по мысли строителя, долженъ былъ заключать въ себѣ слѣдующій кругъ живописныхъ сюжетовъ. Въ олтарѣ онъ хотѣлъ помѣстить изображенія Христа и мучениковъ, а въ самомъ храмѣ по стѣнамъ изобразить ловлю звѣрей, спасающихся бѣгствомъ зайцевъ и сернъ, мрежи, извлекающія рыбу изъ моря,—словомъ развернуть цѣлый рядъ пейзажей и сельскихъ картинъ. Эта пестрота изображеній не поиравилась Нилу. Строгій аскетъ и врагъ всякаго излишества, онъ не одобрилъ подобнаго разнообразія сюжетовъ и поставилъ на видъ Олимпіодору, что такая разнохарактерность и роскошь въ украшеніи храма могутъ вредно подѣйствовать на душевное расположеніе молящихся въ немъ, станутъ противодѣйствовать цѣлямъ религіознаго назиданія. „По моему“, разсуждалъ подвижникъ, „есть немало неразумнаго и дѣтскаго въ этомъ намѣреніи отягощать или услаждать глазъ присутствующихъ такимъ великимъ множествомъ изображеній. Для установившагося и зрѣлаго религіознаго смысла прилично и достаточно во святилищѣ, къ востоку отъ божественнѣйшаго жертвенника (*τεμένους*) изобразить одинъ только крестъ и болѣе ничего (*ἓνα καὶ μόνον σταυρόν*), ибо однимъ спасительнымъ крестомъ уврачеванъ человѣчскій родъ и отчаяннымъ повсюду возвѣщается надежда“, а стѣны храма украсить священными изображені-

ями. „Пусть рука живописца“, писалъ онъ, „наполнить храмъ исторіями ветхаго и новаго завѣта,—для чего? Чтобы и тѣ, кто не знаютъ грамоты и не могутъ читать божественныхъ писаній, разсматривая живописныя изображенія, приводили себѣ на память мужественные подвиги искренно послужившихъ Богу и возбуждались къ соревнованію достославнымъ и приспомятымъ доблестямъ, по которымъ землю обмѣняли на небо, предпочтя видимому невидимое“. Украшеніе крестами и священными исторіями рекомендовалъ Нилъ и для церковнаго притвора. По мысли его равно, какъ св. Григорія Великаго и другихъ лучшихъ моралистовъ того времени, иконы должны быть допускаемы въ церквахъ въ видахъ религіозно-нравственныхъ, какъ могучее воспитательное средство и весьма полезный обычай, на ряду съ чтеніемъ Писаній и церковною проповѣдью. Примѣровъ злоупотребленія живописнымъ искусствомъ въ быту церковномъ, подобныхъ отмѣченнымъ въ письмахъ Григорія Великаго и преп. Нила Синайскаго, можно было бы привести и еще нѣсколько. Старые протестантскіе писатели очень старательно ихъ собирали и въ свою пользу комментировали, но серьезнаго вывода изъ нихъ, строго говоря, нельзя сдѣлать никакого въ виду цѣлаго, длиннаго ряда неопровержимыхъ фактовъ разумнаго и совершенно законнаго отношенія къ иконографіи и пользованія ею. Извѣстная истина, что тѣнь такъ же стара, какъ и свѣтъ... Факты указываютъ только на то, что на пространствѣ нѣсколькихъ столѣтій были разныя направленія въ рѣшеніи трактуемаго вопроса, и изъ столкновенія и борьбы ихъ вырабатывалась истина, постепенно выяснялось и опредѣлялось то среднее нормальное теченіе, по которому всегда движется историческая жизнь.

Наступившее съ началомъ VIII вѣка иконоборство <sup>1)</sup> съ

<sup>1)</sup> Правительственное преслѣдованіе иконъ открыто было Львомъ Исаврянскимъ, издавшимъ въ 726 году эдиктъ враждебный иконопочтанію. Какія побужденія заставили его наложить свою руку на обычай, столь распространенный и столь высоко почитавшійся въ то время—рѣшить трудно, такъ какъ эдиктъ этотъ утраченъ, и мы знаемъ о содержаніи его лишь по ссылкамъ на него въ актахъ собора 754 года. Полагаютъ, что императоръ былъ подвигнутъ на эту крутую мѣру вліяніями іудеевъ, которые въ иконопочтаніи видѣли нарушеніе второй заповѣди десяти-словія, и магометанъ, отвергавшихъ живопись вслѣдствіе религіознаго

внутренней своей стороны представляло продолженіе того же направленія, которое три-четыре вѣка назадъ заявило себя сначала недовѣрчиво, а потомъ и явно враждебно къ употребленію иконъ въ церкви съ религіозною цѣлію. Только въ эпоху иконоборства эти отношенія приняли острую форму и выразились въ видѣ рѣзкаго протеста и желчной оппозиціи. Благодаря принципиальной постановкѣ вопроса, это дѣло приняло широкіе размѣры и стало на степень историко-догматическаго явленія. Отрицательная сторона, опираясь на поддержку правительства, отъ слова перешла къ дѣлу, пустила въ ходъ деспотическія мѣры, стала разрушать и истреблять иконы, запрещала ихъ производство и такимъ образомъ явилась съ характеромъ репрессивнымъ, какъ иконоборческая. Это движеніе важно не только въ исторіи догмата, куда оно входитъ своею существеннѣйшею стороною, но и въ исторіи искусства, для котораго даетъ не-

---

спиритуализма. Нельзя думать, чтобы этотъ одинъ мотивъ, если онъ и дѣйствительно имѣлъ мѣсто, исчерпывалъ сущность иконоборческаго движенія, создавшаго цѣлую литературу и двѣ сильныя партіи изъ многочисленныхъ сторонниковъ, ве имѣвшихъ ничего общаго ни съ иудеями, ни съ магометанами, до которыхъ имъ не было никакого дѣла. Нельзя въ этомъ движеніи видѣть только борьбу императорской придворной партіи, потому что споръ возникалъ нѣсколько разъ, и противная иконопочитаціи сторона дѣйствовала не одною вооруженною силою, но и оружіемъ слова, путемъ литературной полемики и историческихъ доводовъ. Она принимала къ сердцу этотъ вопросъ, какъ догматическое явленіе, какъ положеніе, которому въ практикѣ соответствовало строго сложившійся порядокъ вещей. Не отрицая совсѣмъ указанныхъ мотивовъ, мы однако держимся той мысли, что иконоборство тѣснымъ образомъ связано съ направлениемъ тогдашней церковной живописи, примыкаетъ къ длинному ряду предшествовавшихъ богословскихъ споровъ, соприкасается съ еutihianствомъ и монофизитствомъ,—мысль, которую не разъ проводили защитники иконопочитанія въ борьбѣ съ своими противниками. Въ культовомъ и церковно-историческомъ отношеніи иконоборство было сильнымъ отголоскомъ того древне-христіанскаго направленія въ богословіи, которое въ большей или меньшей степени раздѣляли Тертуліанъ, Епифанія, Кириллъ Александрійскій и даже Златоустъ, возстававшіе противъ языческаго искусства съ его циническимъ и чувственнымъ характеромъ. Иначе говоря—это древне-христіанское обращеніе къ ндоло, къ извѣстнымъ основамъ культа еллиновъ съ ало завѣтною идеею богослововъ и въ неравнѣтныхъ умахъ смѣшалось съ отрицаніемъ искусства вообще, тогда какъ великіе писатели IV-V вв. тщательно различали эти двѣ стороны.

мало цѣнныхъ историческихъ указаній и фактическихъ разъясненій. Съ этой стороны мы и коснемся этого явленія.

Желая оправдать историческими данными свои положенія, какъ та, такъ и другая сторона, то-есть иконопочитатели и иконоборцы, поставили на видъ и старались критически оцѣнить извѣстія древнихъ писателей объ иконахъ и ихъ употребленіи въ церкви. Для православной стороны эта историко-критическая работа осложнялась и затруднялась еще тѣмъ, что нѣкоторые изъ этихъ свидѣтельствъ говорили, по видимому, скорѣе въ пользу ихъ противниковъ, а потому нуждались въ защитѣ и разъясненіяхъ. На эту апологетическую почву и выступилъ одинъ изъ первыхъ защитниковъ иконопочитанія Іоаннъ Дамаскинъ въ трехъ своихъ извѣстныхъ словахъ: *Λόγοι ἀπολογητικοὶ πρὸς διαβάλλοντας τὰς εἰκόνας*. Противники иконопочитанія ссылались въ свое оправданіе на извѣстное уже намъ письмо Епифанія Кипрскаго, въ которомъ онъ рассказываетъ о своемъ поступкѣ съ изображеніемъ на завѣсѣ въ Анавлатской церкви. Іоаннъ Дамаскинъ, не входя въ подробное разсмотрѣніе возраженія, разсѣкаетъ гордіевъ узелъ тѣмъ, что отвергаетъ подлинность этого письма, при чемъ замѣчаетъ, что Епифаній никогда не могъ поступить такъ въ своей церкви, которая до сихъ поръ, до времени самого Дамаскина, богата иконами. А если бы даже и вѣрно было, что говорится въ письмѣ объ Епифаніи то и тогда это составляло бы единичный фактъ и не подрывало бы нисколько церковнаго преданія. Константинопольскій патріархъ Никифоръ написалъ цѣлое защитительное сочиненіе за Епифанія, въ которомъ доказывалъ, что этотъ послѣдній раздѣлялъ церковное воззрѣніе на божество и человечество І. Христа и на иконы, что въ его отзывѣ о карпократіанахъ нѣтъ ничего враждебнаго послѣднимъ, и что письмо, на которое ссылались иконоборцы, подложно и принадлежитъ не Епифанію, а какому-то другому автору, раздѣлявшему мнѣнія докетовъ, манихеевъ и прочихъ еретиковъ, котораго онъ называетъ *Ἐπιφανίδης* <sup>1)</sup>. Особенно сильно

<sup>1)</sup> По словамъ патр. Никифора. Сидетскій митрополитъ Ѳома, современникъ иконоборческаго волненія, самолично видѣлъ одну еретическую книгу, въ которой имя Епифанія надъ спорнымъ письмомъ было писано по выскобленному мѣсту, и можно было еще различать, что сначала тутъ стояло имя Епифанида. Митр. Ѳома открыто засвидѣтельствовалъ объ

уширять на слабые пункты этой критики иконоборческой соборъ 754 года. Онъ ссылался далѣе на авторитетъ Евсевія Кесарійскаго, который въ приведенномъ нами выше письмѣ къ Констанціи такъ рѣзко высказался противъ ея желанія имѣть у себя изображеніе Іисуса Христа. Соборъ православныхъ не придавалъ значенія свидѣтельству Евсевія, какъ вышедшему изъ подъ пера аріанина. Но какая связь была между арианствомъ Евсевія и высказаннымъ имъ въ письмѣ взглядомъ на иконы, соборъ, къ сожалѣнію, не выяснилъ. Когда иконоборство, осужденное на Никейскомъ соборѣ 787 года, снова поднялось подъ защитою императоровъ Льва Армянина и Теофила, и снова началась литературная борьба двухъ партій, патр. Никифоръ подвергъ доводы Евсевія догматической критикѣ и опровергъ ихъ съ этой точки зрѣнія. Евсевій спрашивалъ, какъ мы видѣли, Констанцію, въ какомъ видѣ желала бы она имѣть изображеніе Христа: со стороны ли неизмѣняемой внутренней Его природы или въ образѣ раба? Патр. Никифоръ говоритъ, что возраженіе это не имѣетъ смысла, что этотъ вопросъ такъ же страненъ, какъ если бы живописецъ, желая снять чей-либо портретъ, спросилъ у этого человѣка: представить ли ему изображеніе души или тѣла его? И та и другая сторона во Христѣ неотдѣлимы — подобно тому, какъ въ каждомъ человѣкѣ неотдѣлима душа отъ тѣла.

Иконоборцы приводили еще свидѣтельство изъ сочиненія: „Путешествія св. апостоловъ“, будто св. Іоаннъ Богословъ выразилъ свое недовольство, когда ему показана была написанная живописцемъ съ него икона, которую одинъ изъ учениковъ его, нѣкій Ликомедъ, поставилъ въ своей спальнѣ, увѣнчивалъ, возжигалъ предъ нею свѣчи и тѣмъ выражалъ свое почтеніе. По прочтеніи этой записи на седьмомъ вселен-

этомъ предъ соборомъ епископовъ, вполнѣ повѣрившихъ ему и тѣмъ избличившихъ настоящаго виновника. Изъ этого трактата п. Никифора (Contra Eriphanidem) мы узнаемъ, что подъ именемъ Епифанія вращалось тогда нѣскольکو сочиненій подобнаго рода и, весьма вѣроятно, подложныхъ. Одно изъ нихъ было извѣстно подъ такимъ заглавіемъ: „Изъ слова св. Епифанія противъ тѣхъ, которые по языческому обычаю пишутъ иконы Христа, Богородицы, мучениковъ и даже ангеловъ и пророковъ;“ другое—подъ именемъ: „Письмо къ Θεодосію“. Слова патр. Никифора въ защиту иконопочитанія въ переводѣ проф. *И. Д. Андреева* изданы Моск. Дух. Академіей въ 65 томѣ „Твореній святыхъ отцевъ“.

скомъ соборѣ, члены его не безъ прониі замѣтили, что иконоборцы основываютъ свои лжеученія на апокрифическихъ, не заслуживающихъ никакого довѣрія источникахъ. Отцы Никейскаго собора, слѣдуетъ замѣтить, употребили два засѣданія на приведеніе въ извѣстность и разборъ историческихъ свидѣтельствъ объ иконахъ, причѣмъ докладываемы были самыя документы, заключающіе въ себѣ эти свѣдѣнія, а выдержки изъ нихъ были занесены даже въ соборныя акты. Для историка эти свѣдѣнія очень важны и поучительны. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ сохранились указанія, заимствованныя изъ источниковъ, теперь уже не существующихъ; другія были доставлены современниками и очевидцами относительно извѣстныхъ имъ иконъ: иныя, наконецъ, замѣчательны въ экзегетическомъ отношеніи, какъ образецъ рѣшенія спорныхъ вопросовъ и какъ матеріалъ для характеристики тогдашнихъ церковныхъ воззрѣній.

Самымъ вѣскимъ аргументомъ въ пользу иконопочитанія соборъ признавалъ практику древней церкви, а потому старался привести въ извѣстность и поставить на видъ все, что дошло до него по этому вопросу отъ древнихъ писателей. Такихъ указаній сохранилось однако не много, и вотъ причина, почему у всѣхъ апологетовъ иконопочитанія приводятся одни и тѣ же историческіе доводы, разбираются одни и тѣ же свидѣтельства изъ практики и преданія. Отмѣтимъ здѣсь кратко наиболѣе цѣнное. Ссылались на переданный уже нами выше рассказъ Григорія Богослова объ изображеніи св. Полемона, ведшаго первоначально распущенную и вообще безпорядочную жизнь, но потомъ, подъ вліяніемъ бесѣдъ философа Ксенократа, оставившаго прежній образъ жизни. Изображеніе, представлявшее Полемона въ моментъ этого исправленія, производило, по словамъ св. отцовъ, сильное дѣйствіе, какъ мы уже имѣли случай сказать, на нравственное расположеніе тѣхъ лицъ, которыя имѣли возможность взирать на эту икону. Изъ Григорія Нисскаго приводили на соборѣ то мѣсто, гдѣ онъ описалъ трогательное изображеніе принесенія въ жертву Исаака, и выдержку изъ похвальнаго его слова Теодору Тирону, въ которой описывается внутреннее убранство храма, устроеннаго въ честь этого мученика, и идетъ рѣчь объ его изображеніи, представлявшемъ въ самыхъ живыхъ и яркихъ чертахъ главные моменты его мученичества. Изъ Василія Великаго при-

водили то мѣсто изъ бесѣды на память мученика Варлаама, гдѣ онъ, обращаясь къ живописцамъ, предлагаетъ имъ изобразить мученической подвигъ Варлаама въ чертахъ, болѣе конкретныхъ и живыхъ, чѣмъ это возможно для ораторскаго слова. Ссылались на похвальное слово Златоуста въ честь Антиохійскаго епископа Мелетія, въ которомъ упоминается объ обращающихся въ тогдашнемъ частномъ употребленіи изображеніяхъ этого уважаемаго пастыря. Указывали и на письмо Нила подвижника къ Олимпіодору, но любопытно, что на него же ссылались и иконоборцы на соборѣ 754 года, но приводили его въ искаженномъ видѣ, именно вмѣсто словъ: „украсить стѣны храма священными изображеніями“ читали: „оставить ихъ нерасписанными“. Въ этомъ признавались нѣкоторые изъ членовъ собора 787 года, которые прежде принадлежали къ партіи иконоборцевъ и подписали опредѣленія собора 754 года. Впрочемъ справедливость требуетъ сказать, что и на соборѣ православныхъ не всегда руководились строгими правилами исторической критики и не вездѣ обращали вниманіе на подлинность документовъ, которыми пользовались. Такъ, напримѣръ, ссылались на повѣствованіе объ образѣ Спасителя въ Веритѣ, который былъ разбитъ однимъ іудеемъ и при этомъ источилъ изъ себя кровь, что и послужило причиною обращенія въ христіанство тамошнихъ іудеевъ. Это сказаніе приводилось съ именемъ Аванасія. Съ другой стороны здѣсь цитуются были подлинныя документы, въ настоящее время, какъ мы сказали, къ сожалѣнію утраченныя и извѣстныя теперь лишь по актамъ этого собора. Таково именно свидѣтельство Антипатра, епископа Бостры, о знаменитой статуѣ Спасителя въ Панеадѣ, заимствованное изъ одной утраченной теперь его проповѣди. Свидѣтельство объ этомъ памятникѣ Евсевія Кесарійскаго, какъ нерѣшительное, высказанное съ оговорками и сомнѣніемъ, не могло служить сильнымъ аргументомъ, да къ тому же и авторитетъ историка въ глазахъ православнаго собора стоялъ очень низко, и его, какъ еретика и человѣка вообще мало надежнаго, по возможности старались обходить. Потому то и имѣла такое важное значеніе ссылка на Антипатра. Не менѣе важное значеніе имѣло и приведенное на соборѣ свидѣтельство Астерія, епископа Амасійскаго, объ изображе-



нии мученичества св. Евѣиміи въ церкви ея имени въ Халкидонѣ. Заслуживаетъ также особеннаго вниманія цѣлый рядъ свидѣтельствъ о чудотворныхъ иконахъ—свидѣтельствъ, частію заявленныхъ очевидцами, частію заимствованныхъ изъ историческихъ актовъ. Такова была икона Спасителя и Богоматери съ Косьюю и Даміаномъ въ церкви этихъ святыхъ въ Константинополѣ. Когда заявлено было о чудесахъ, совершившихся при перенесеніи мощей мученика Анастасіи изъ Персіи въ Кесарію Палестинскую, гдѣ находился и его образъ, тогда уполномоченные изъ Рима, послы папы Адріана, заявили, что икона его вмѣстѣ съ главою перенесены были въ Римъ и до сихъ поръ находятся въ одномъ монастырѣ близъ его. Точно также, когда засвидѣтельствовано было объ иконѣ святыхъ Кира и Іоанна въ Александріи и о чудесахъ, совершавшихся отъ нея, то одинъ монахъ объяснилъ, что этотъ образъ стоитъ тамъ и понынѣ и совершаетъ исцѣленія. Къ тому же времени относятся два свидѣтельства, заключающіяся въ письмѣ патр. Германа: одно объ иконѣ Богоматери въ Созополѣ въ Писидіи, которая получила муро изъ руки, другое объ образѣ апостоловъ и пророковъ съ ихъ изреченіями о Христѣ, находившемся въ императорскомъ дворцѣ. Какъ многочисленны были эти свидѣтельства, и какое сильное впечатлѣніе производили они, показываетъ заявленіе патр. Тимофея, который сказалъ, что сердца вѣрныхъ насыщены сказаніями отцовъ, а Феодоръ, епископъ Мирскій, державшійся прежде иконоборчества, послѣ того, какъ эти свидѣтельства были приведены, воскликнулъ: „Благодареніе Господу, Который привелъ къ познанію истины путемъ отеческихъ изреченій“.

Когда въ началѣ IX вѣка, несмотря на постановленіе вселенскаго собора 787 года, иконоборческія смуты опять были подняты императорами Львомъ Армяниномъ, Теофиломъ и другими, православные богословы были снова вызваны на защиту иконопочитанія и, подобно своимъ предшественникамъ, съ особеннымъ вниманіемъ остановились на разсмотрѣніи историческихъ доводовъ. Кромѣ извѣстныхъ уже намъ ссылокъ, посланіе трехъ восточныхъ патріарховъ къ импер. Теофилу приводитъ нѣсколько новыхъ данныхъ изъ области иконографіи. Такъ, напримѣръ, оно придаетъ большее значеніе сказанію о томъ, что ев. Лука написалъ образъ

Богородицы. Аполлогія повторяетъ далѣе цѣликомъ свидѣтельство Евагрія о Нерукотворенномъ образѣ Спасителя, данномъ Авгарю Едесскому, и при этомъ даже приводитъ подробное описаніе наружнаго вида Иисуса Христа, согласно съ которымъ еще Константинъ Великій приказалъ написать для себя образъ Христа. Но откуда посланіе заимствовало эти свѣдѣнія, неизвѣстно, а извѣстнымъ остается только то, что описаніе наружности Христовой стояло въ зависимости отъ существовавшаго въ то или другое время его иконографическаго типа.

Иконоборческія волненія не прошли безслѣдно и для Запада. Правда, они коснулись его только отчасти, стороною; но все же Западъ не остался безучастнымъ свидѣтелемъ происходившаго на Востокѣ движенія и высказалъ свое мнѣніе о спорномъ вопросѣ. Папы: Григорій II, Стефанъ III и Адріанъ стали рѣшительно на сторону защитниковъ иконопочитанія и, желая доказать свою независимость отъ придворной партіи, смѣло опровергали доводы иконоборцевъ-императоровъ. Но нѣсколько иначе, чѣмъ Италия, отнеслась къ дѣлу Галлія. Спустя три года послѣ второго Никейскаго собора, на западѣ появилось знаменитое сочиненіе, трактовавшее о спорномъ вопросѣ, такъ называемыя Карловы книги (*Libri Carolini*). Они составлены по инициативѣ и отъ имени Карла Великаго кѣмъ-либо изъ богослововъ того времени и, вѣроятно, принадлежатъ перу его любимца и совѣтника Алкуина. Карлъ говоритъ, что онъ предпринялъ этотъ трудъ, съ согласія епископовъ своего царства, въ опроверженіе ложныхъ мнѣній, заявленныхъ во время иконоборческихъ волненій. Отношеніе его къ этому вопросу двусмысленное. Онъ не раздѣляетъ воззрѣній ни той ни другой стороны, находя ихъ крайними, и старается держаться средняго пути въ рѣшеніи спорнаго вопроса. Этотъ средній путь, по его мнѣнію, состоитъ въ признаніи иконъ, какъ украшенія церквей и какъ памятниковъ, напоминающихъ о прошедшемъ. О религіозномъ отношеніи къ нимъ, при такомъ взглядѣ, разумѣется, не можетъ быть и рѣчи.

Сочиненіе дѣлится на четыре части, изъ которыхъ двѣ первыя занимаютъ критикою библейскихъ и историческихъ свидѣтельствъ за и противъ иконопочитанія; третья излагаетъ исповѣданіе вѣры, а въ четвертой разсматриваются

различные предметы, относящиеся до спорнаго пункта. Чтобы оцѣнить направленіе этого труда и ту точку зрѣнія, съ которой его составители смотрятъ на дѣло, мы приведемъ нѣсколько выдержекъ изъ исторической части Карловыхъ книгъ. Нельзя отнять у нихъ достоинства строгой критики, простирающейся иногда до корректуры текста извѣстнаго цитата, но нельзя не видѣть въ то же время, какъ Libri Carolini при видимомъ безпристрастіи стараются уменьшать силу доводовъ за иконопочитаніе, что само собою вытекало уже изъ того положенія, какое они приняли въ спорномъ вопросѣ. Такъ относительно переписки I. Христа съ Авгарёмъ, гдѣ находится указаніе на Нерукотворенный образъ, Libri Carolini замѣчаютъ, что этотъ документъ подложный, да и въ томъ, что извѣстно изъ Евсевія, ничего не говорится о Нерукотворенномъ образѣ. Замѣтимъ, что историческая критика не имѣетъ основаній считать поддѣльными документы, приводимые у Евсевія, а потому и заключеніе Карловыхъ книгъ не имѣетъ достаточной силы. Другое дѣло вопросъ о томъ, какіе выводы можно сдѣлать изъ этихъ документовъ относительно исторіи Нерукотвореннаго образа, и насколько они, т. е. документы, могутъ оправдывать утвердившееся мнѣніе о чудесномъ происхожденіи этого знаменитаго образа. Точно такъ же поступаетъ авторъ и съ свидѣтельствомъ объ изображеніи Полемона, то-есть считаетъ его неисторическимъ и неподлиннымъ. Относительно извѣстнаго мѣста изъ Григорія Нисскаго, гдѣ онъ описываетъ изображеніе принесенія въ жертву Исаака, тотъ же авторъ ограничивается поверхностнымъ замѣчаніемъ: „Его жизнь и эта проповѣдь намъ неизвѣстна“. Еще далѣе онъ заподозриваетъ и самую подлинность этого сочиненія. Сторонники иконопочитанія, желая ослабить значеніе рѣзкаго поступка Елипфанія съ завѣсою въ Анавлатской церкви, указывали на то, что эта церковь имѣетъ много священныхъ изображеній, сдѣланныхъ его учениками. На этотъ аргументъ Libri Carolini отвѣчаютъ тѣмъ, будто эти изображенія сдѣланы были вовсе не для того, чтобы имъ воздавать поклоненіе, но просто для украшенія; да къ тому же часто отъ хорошихъ учителей происходятъ дурные ученики. Относительно преданія объ иконахъ апостола Петра и Павла, которыя подарены были папою Сильвестромъ Константину Великому, въ нашемъ сочиненіи

дѣлается замѣчаніе, что иконы эти предназначались не для почитанія, а для пользованія ими въ качествѣ портретовъ. Анализируя аргументацію второго Никейскаго собора, Libri Carolini останавливаются между прочимъ на томъ его замѣчаніи, что Епифаній, относясь, повидимому, неблагоклонно къ иконамъ, не включаетъ однако иконопочитателей въ разрядъ еретиковъ. Въ опроверженіе этого соображенія авторъ ссылается на блаж. Августина, который причисляетъ къ еретикамъ симоніанъ и карпократіанъ, изъ которыхъ первые почитали изображенія Симона волхва и Елены, его спутницы, а послѣдніе воздавали ту же почесть не только Гомеру и Пинѳагору, но и изображеніямъ І. Христа и ап. Павла. Но отвѣтъ, какъ легко видѣть, натянутый. Не продолжая выдержекъ изъ этого любопытнаго церковно-историческаго документа, мы этими данными ограничимъ свое знакомство съ памятниками литературной полемики, вызванной иконоборствомъ. Не говоря о догматическомъ обоснованіи спорнаго вопроса, мы впервые встрѣчаемся здѣсь съ попыткою критически отнестись къ историческимъ свидѣтельствамъ объ иконопочитаніи и привести въ извѣстность древнѣйшія священныя изображенія, какъ фактическое доказательство древне-церковной практики иконопочитанія и какъ наглядное опроверженіе противоположнаго взгляда.—Такова историко-апологетическая сторона дѣла, выяснившаяся во время иконоборческихъ волненій. Какое вліяніе имѣли послѣднія на ходъ самаго церковнаго искусства, и какими послѣдствіями они сопровождались въ его дальнѣйшихъ судьбахъ?

По самому существу своему иконоборство было явленіемъ, враждебнымъ развитію церковнаго искусства, и если иконоборческія смуты имѣли нѣкоторыя послѣдствія противоположнаго свойства и дали церковному искусству нѣсколько иное направленіе, то это зависѣло не отъ самыхъ принциповъ этого антихудожественнаго явленія, а отъ условій и вліяній стороннихъ, отъ того положенія, которое создалось при встрѣчѣ двухъ различныхъ направленій въ области христіанской мысли. Иконоборство оспаривало самое право дѣлать какія бы то ни было изображенія священныхъ предметовъ для религіознаго употребленія и такимъ образомъ осуждало на застою цѣлую отрасль искусства церковнаго. Иконоборцы были фактическими врагами послѣдняго, потому что

относились къ его произведеніямъ вандалски, истребляли повсюду иконы, уничтожали рукописи съ миниатюрами, преслѣдовали художниковъ. Каковы бы ни были мотивы извѣстнаго эдикта Льва Исаврянина (726 года), онъ осуждалъ сначала на удаленіе изъ олтарей, а потомъ на совершенно изгнаніе изъ храмовъ всякаго рода изображенія, будутъ ли они исполнены кистью на доскѣ, или мозаической работой на стѣнахъ, или вообще какимъ бы то ни было способомъ на церковныхъ сосудахъ и олтарныхъ завѣсахъ. Что императорское распоряженіе не было мертвою буквой, но приводилось въ исполненіе, показываютъ самые факты. Такъ была испровергнута и разрушена знаменитая мѣдная статуя Спасителя, находившаяся въ Халкѣ, надъ входными воротами константинопольскаго императорскаго дворца, при чемъ произошло кровавое столкновеніе между исполнявшей порученіе военною стражей и народною толпой, въ которой особеннымъ энтузіазмомъ отличились женщины. Извѣстенъ поступокъ импер. Теофила съ живописцемъ Лазаремъ, котораго онъ пыталъ и мучилъ, чтобы отклонить отъ его ремесла, а когда увидѣлъ, что тотъ все-таки не перестаетъ заниматься своимъ дѣломъ, велѣлъ жечь ему руки раскаленнымъ желѣзомъ. Только ходатайство импер. Теодоры спасло его отъ вѣрной смерти. Патр. Фотій въ письмѣ къ болгарскому царю Михаилу въ самыхъ рѣзкихъ чертахъ изображаетъ образъ дѣйствій иконоборцевъ-императоровъ, говоритъ, что иконы Христовы при нихъ подвергались всякаго рода профанаци: ихъ волочили по площадямъ и улицамъ, попирали ногами, предавали наконецъ сожженію. Вопросъ впрочемъ не въ томъ, больше или меньше уничтожено было иконъ въ это время, одинъ ли только Лазарь былъ преслѣдуемъ за свою профессію или многіе изъ его собратій, и какъ было велико ихъ число... Важность не въ этихъ отдѣльныхъ случаяхъ преслѣдованія, прекратившихся съ иконоборствомъ, а въ томъ положеніи дѣлъ, какое было создано этимъ явленіемъ. Сгруппируемъ по возможности кратко главные его результаты.

Для церковнаго искусства, конечно, это была пора не благоприятная. Не могло явиться много охотниковъ заниматься ремесломъ запрещеннымъ: страхъ запрета не даетъ времени и средствъ посвятить себя дѣлу съ полнымъ удобствомъ; но

во всякомъ случаѣ было бы преувеличеннымъ мнѣніемъ сказать, что во времена иконоборства произошла полная остановка или прекращеніе цѣлой и такой значительной отрасли, какъ искусство церковное. Много цѣнныхъ памятниковъ христіанской живописи, мозаики и особенно скульптуры погибло въ это время, много книгъ съ миниатюрами было истреблено. Объ этомъ вандалскомъ отношеніи говорятъ безспорныя свидѣтельства; но въ общемъ потеря не была такъ важна и существенна, чтобы повліять на судьбу церковнаго искусства вообще. Это не помѣшало, напримѣръ, студійскимъ монахамъ готовить въ это же самое время отличныя рукописи съ миниатюрами, изъ которыхъ нѣкоторыя сохранились и доселѣ. Могла быть задержана до известной степени частная предпріимчивость, но вкусъ и любовь къ искусству не потеряли ничего. Иконоборческіе императоры не были вандалами по отношенію къ искусству вообще. Правда, Левъ Исаврявинъ, этотъ грубый солдатъ, случайно попавшій на византійскій тронъ, разрушилъ нѣсколько статуй въ Константинополѣ, но историкъ вѣрно опредѣлилъ мотивъ такого варварскаго поступка, сказавъ: *διὰ τὸ ἄλογον αὐτὸν εἶναι*. Послѣдній изъ иконоборческихъ императоровъ Теофилъ, несмотря на свои тенденціи, приобрѣлъ себѣ даже большую известность въ исторіи византійскаго искусства, какъ усердный строитель, реставраторъ дворца и покровитель художниковъ, которыхъ вызывалъ и всячески у себя удерживалъ. Разумѣется, только благодаря художественнымъ преданіямъ могли съ слѣдующею династіей—македонскою явиться такіе видные дѣятели въ области искусства, какъ Константинъ Порфирородный и другіе. Въмѣсто религіозной живописи иконоборческіе императоры вызывали къ занятіямъ пейзажемъ и декоративною живописью. Императоръ Теофилъ, истребивъ въ одной церкви иконныя изображенія, велѣлъ покрыть ее растительными и геометрическими узорами, такъ что внутренность ея представляла потомъ, по мѣткому выраженію анналиста, какъ бы садъ и огородъ.

Въ виду обнаруженнаго иконоборческими спорами неудовлетворительнаго состоянія иконописнаго дѣла церковь была наведена на мысль объ усиленіи контроля надъ исполненіемъ живописныхъ изображеній, назначавшихся для цер-

ковнаго употребленія. Выраженіемъ ея заботливости положить нѣкоторыя границы личному произволу художниковъ въ области христіанской иконографіи и явилось замѣчательное постановленіе седьмого вселенскаго собора, по которому не-изобрѣтеніе живописца (*εφεύρεσις*) создаетъ, производитъ иконы, по ненарушимый законъ и преданіе церкви (*θεομοθεσία καὶ παράδοσις*); ей, святымъ отцамъ, принадлежитъ содержаніе, право композиціи иконъ (*διατάξις*), а живописцу одно только ихъ исполненіе (*τέχνη*). На почвѣ этого церковнаго воззрѣнія и сложилось иконописное преданіе, легшее въ основу такъ называемыхъ подлинниковъ или руководствъ къ живописи. Но, вытравъ, благодаря имъ, въ относительномъ единообразіи и строгости исполненія религиозныхъ сюжетовъ, церковное искусство потеряло многое въ художественномъ и эстетическомъ отношеніи. На эту порчу живописнаго стиля повліяло между прочимъ то обстоятельство, что со времени иконоборства церковная живопись на Востоку разорвала всякую связь со скульптурою и такимъ образомъ въ значительной мѣрѣ отрѣшилась отъ образцовъ античнаго искусства. Надобно вообще замѣтить, что хотя эта отрасль искусства съ самаго начала и не имѣла широкаго употребленія въ христіанской церкви, какъ стоявшая въ особенно близкихъ отношеніяхъ съ преданіями и культомъ языческаго міра, тѣмъ не менѣе произведеніями пластики и скульптуры, даже въ видѣ статуй, богослужебныя мѣста христіанъ украшались, и это не дѣлало первоначально большаго соблазна. Но такъ какъ противники иконопочитанія смотрѣли на употребленіе иконъ, какъ на повтореніе идолопоклонства, сравнивали ихъ съ языческими идолами, то православной сторонѣ предстояло теперь удалить изъ практики иконолатріи все, что могло дать пищу подобнымъ обвиненіямъ, и придать иконопочитанію возможно болѣе духовное значеніе. Вотъ почему Никейскій соборъ 787 года отнесся такъ строго къ пластикѣ, а патр. Германъ, защищая иконопочитаніе, нашелъ нужнымъ оговориться касательно употребленія статуй и изваяній слѣдующимъ образомъ: „Мы говоримъ это не въ томъ смыслѣ, чтобы признавать удобнымъ употребленіе мѣдныхъ статуй“ (*ἐπιτηδεύειν ἐκ χαλκοῦ στήλας*). Еще строже и рѣшительнѣе осуждаетъ онъ пластику въ другомъ мѣстѣ: „Иное дѣло образъ (*εἰκών*) и иное

изваяніе (*αγαλμα*). И когда Богъ образоваль (вылѣпилъ) Адама, то сказалъ: сотворимъ челоуѣка по образу Нашему и по подобію, и сотворилъ челоуѣка по образу Божію. И такъ что же? Если челоуѣкъ есть образъ Божій, то не есть ли изваяніе, статуя? А если такъ, то идолопоклонство и нечестіе? Да не будетъ!“ Авторъ Карловыхъ книгъ, жившій въ эпоху иконоборческихъ смуть и, конечно, хорошо понимавшій отношеніе современной ему богословской мысли къ вопросу объ употребленіи въ церкви скульптурныхъ изображеній, очень ясно даетъ понять, что на произведенія пластики въ то время на Востокъ смотрѣли весьма неблаговидно и подозрительно, и это отношеніе опредѣлилось и усилилось еще болѣе подъ вліяніемъ постановленія Никейскаго собора. Имѣя въ виду этотъ неблагопріятный взглядъ, авторъ *Libri Carolini* оспариваетъ ту мысль, будто одна живопись можетъ называться благочестивымъ искусствомъ, то есть, какъ будто она не раздѣляетъ съ прочими отраслями искусствъ условій набожности и нечестія. Все дѣло въ употребленіи.

Чуждаясь статуарной пластики, восточное церковное искусство удержало скульптуру только въ барельефахъ и орнаментикѣ, въ формѣ рѣзного дѣла. Рѣзбою украшаемы были оклады книгъ, дощечки диптиховъ изъ слоновой кости, царскія двери и многое множество другихъ предметовъ церковной утвари. Измельчаніе скульптуры, подчинившейся декоративнымъ цѣлямъ, отразилось и на византійской живописи. Историки послѣдней, основываясь главнымъ образомъ на изученіи миниатюръ въ греческихъ рукописяхъ VIII—XIII стол., приходятъ къ тому заключенію, что византійская живопись этого времени, уклоняясь отъ образцовъ классическаго изящнаго стиля, все больше и больше падаетъ въ художественномъ отношеніи. Миниатюры временъ Македонской династіи, хотя бы, на примѣръ, изъ рукописей сочиненій Григорія Богослова, Псалтири IX вѣка въ Парижской бібліотекѣ, становятся рѣже, совсѣмъ не тѣ, что во времена Комненовъ, замѣняются композиціями плохого рисунка и ремесленнаго вообще характера. О стилѣ этихъ миниатюръ еще Унгеръ замѣтилъ: „Даже лучшія изъ нихъ не имѣютъ ничего общаго съ изяществомъ прежнихъ. На нихъ употреблено много золота, фигуры длинны и угловаты, съ грубыми очертаніями; го-



ловы неуклюжи и драпировки отдѣланы очень ремесленно. Начала этого вырожденія искусства обнаружались еще раньше, образецъ чему уже представляютъ миниатюры Василиева *Минологія* X—XI стол.—трудъ восьми мастеровъ того времени, оставившихъ свои имена подъ произведеніями своей кисти. Лабартъ говоритъ про нихъ: „Въ этихъ миниатюрахъ уже нѣтъ и слѣда искусства античнаго. Рисунокъ во многихъ миниатюрахъ довольно правильный, но положенія часто очень искусственны, движенія рѣзки. Замѣчается сверхъ того наклонность въ пропорціяхъ фигуръ—особенность византійской школы XI вѣка“.

Была даже одна полезная сторона, хотя она произошла и помимо воли заправителей иконоборческаго движенія, именно она содѣйствовала распространенію византійскаго искусства за предѣлами восточной имперіи, преимущественно на западѣ, въ Италіи, Германіи. Преслѣдованіе, поднятое на иконописцевъ, вынудило ихъ оставить свое отечество и эмигрировать въ Италію, гдѣ они нашли себѣ радушный приемъ прежде всего у римскихъ папъ. Византійскихъ художниковъ-монаховъ перебралось на западъ не мало, и они были свѣдущи не только въ живописи, но въ другихъ отрасляхъ искусства и промышленности. Папа св. Паскалій (817—824 гг.) отдалъ въ ихъ распоряженіе особый монастырь и поручилъ имъ расписать церковь св. Цециліи<sup>1)</sup>. Вслѣдствіе этого художественная связь Востока съ адриатическимъ поморьемъ и Ломбардіей еще болѣе укрѣпилась и выразилась въ византійскихъ особенностяхъ церковной архитектуры послѣдней, въ появленіи на западѣ живописныхъ школъ византійскаго пошиба, въ широкомъ распространеніи здѣсь многочисленныхъ и разнообразныхъ произведеній рѣзного, литейнаго, эмалеваго дѣла византійскаго характера. Разумѣется, мы не думаемъ только этимъ переселеніемъ греческихъ художниковъ и мастеровъ въ Италію объяснять вліяніе Византіи на произведенія западнаго искусства въ романскій періодъ, но между многими факторами, обусловившими это явленіе, иконоборческія смуты должны занять очень видное мѣсто<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Gregorovius, *Geschichte d. Stadt Rom*, III, s. 52. 54. Stuttg. 1876.

<sup>2)</sup> Въ этомъ же смыслѣ имѣли значеніе для исторіи искусства и многія секты, вынужденныя вслѣдствіе преслѣдованій и политиче-

---

скихъ условій оставить мѣста своего первоначальнаго поселенія и эмигрировать въ другія страны. Это между прочимъ слѣдуетъ замѣтить о павликіанахъ и богомилахъ. Секта павликіанъ образовалась около половины VII вѣка въ предѣлахъ Месопотаміи и Арменіи. Константинъ Копронимъ выселилъ часть павликіанъ во Фракію для защиты сѣверной границы имперіи отъ нападений враговъ. Іоаннъ Цимисхій также переселилъ значительную колонію павликіанъ изъ Халибскихъ горъ въ долины Гевуса. Здѣсь во Фракіи, Македоніи и въ придунайскихъ странахъ павликіане стали въ близкія отношенія къ славянамъ, а затѣмъ, подъ именемъ каваровъ и альбигойцевъ, заняли Далмацію и гораю Францію. Въ связи съ этимъ передвиженіемъ павликіанъ не излишне упомянуть и о переселеніи армянъ къ сѣвернымъ и западнымъ берегамъ Чернаго моря, въ Крымъ и къ устьямъ Дуная и далѣе въ Польшу, послѣ разрушенія турками-сельджуками ихъ главнаго города Ани въ 1064 году. Не этимъ ли путемъ эмиграціи распространялось между прочимъ вліяніе византійскаго и отчасти армянскаго искусства на церковную архитектуру Сербіи, Валахіи и другихъ придунайскихъ странъ? (См. сообщеніе проф. Головацкаго въ Труд. 1-го археол. съѣзда о дерев. церквяхъ въ Галичинѣ).

*(Продлженіе слѣдуетъ).*

---



## О древне-христианской живописи.

(Изъ лекцій † проф. А. П. Голубцова).

### II.

Символическій характеръ древне-христианской живописи и причины, его обусловившія. Отношеніе перво-христианской живописи къ античной; сюжеты, заимствованные изъ греко-римскаго искусства, и ихъ переработка въ христианскомъ (Орфей, фениксъ и др.). Символы христианскаго происхожденія; сюжеты библейскіе и евангельскіе. Замѣчанія о христианской символикѣ въ средніе вѣка.

Выяснивши положеніе христианскаго искусства въ домашнемъ быту, подземныхъ усыпальницахъ и церковномъ употребленіи, попытаемся разобратъся теперь въ массѣ произведеній древне-христианской живописи и рѣшить вопросъ о первоначальной формѣ, характерѣ ея сюжетовъ. Обратившись за рѣшеніемъ къ памятникамъ перво-христианскаго искусства и къ свидѣтельствамъ объ этомъ предметѣ въ древней церковной литературѣ, мы должны будемъ притти къ тому заключенію, что большая часть изображеній, бывшихъ въ ходу у христианъ первыхъ временъ, принадлежала къ символическому циклу. Почти всю массу произведеній древне-христианскаго искусства, за исключеніемъ развѣ однихъ декоративныхъ сюжетовъ и картинъ чисто-историческаго содержанія, со времени перваго изслѣдователя катакомбъ Бозіо стали объяснять и до сихъ поръ весьма многіе объясняютъ въ символическомъ смыслѣ, то-есть, видятъ въ нихъ условные знаки для нагляднаго представленія тѣхъ или другихъ догматическихъ идей. Аринги сравнивали перво-христианскія изображенія съ особаго рода книгами и вообще письменами.

которыя только тѣмъ и отличаются отъ произведеній догматистовъ и проповѣдниковъ, что написаны другимъ болѣе нагляднымъ шрифтомъ, употребляющимъ въ дѣло инныя графическія средства. Выражаясь словами проф. Пипера, весь этотъ кругъ изображеній назначенъ быть для выраженія основныхъ христіанскихъ понятій о грѣхѣ, законѣ и искупленіи. Вся религія, ея догматы и мораль, ея надежды и обѣтованія, говоритъ Мартини, нашли себѣ выраженіе въ этомъ іероглифическомъ языкѣ, въ этой остроумной, многозначительной системѣ символическихъ образовъ. По мнѣнію нѣкоторыхъ изслѣдователей древне-христіанскаго искусства, въ послѣднихъ отразились даже спорные вопросы, волновавшіе перво-христіанскій міръ.

Отправляясь отъ такой исключительной оцѣнки памятниковъ перво-христіанскаго искусства, изслѣдователи его вею задачу толкованія или, выражаясь техническимъ языкомъ, интерпретаціи сводили къ выдѣленію изъ того или другого памятника, того или другого изображенія заключающихся въ немъ понятій и представленій, а вспомогательнымъ средствомъ для такой работы признавали священное писаніе и церковную литературу. Согласно этому приему, твердость объясненія тѣхъ или иныхъ сюжетовъ возрастаетъ по мѣрѣ того, какъ увеличивается численность цитатъ въ его пользу, и чѣмъ выше стоитъ достовѣрность источниковъ, на которые интерпретаторы ссылаются.—Что касается частныхъ случаевъ объясненія, то этотъ приемъ имѣетъ полную силу. Чтобы понять значеніе символическаго *χρῖς* въ христіанскомъ искусствѣ, лучшее средство заключается въ тѣхъ объясненіяхъ этого слова, которыя даны церковными писателями; чтобы войти въ духъ символическаго агнца на христіанскихъ памятникахъ, нѣтъ ничего лучше, какъ прослѣдить его значеніе по Библии и въ частности по Апокалипсису. Но возводить этотъ церковный приемъ толкованія въ общій законъ пользоваться имъ при всякомъ данномъ разѣ, это не исчерпывало бы всей сущности дѣла и во многихъ случаяхъ оказалось бы несостоятельнымъ съ исторической стороны. Однимъ изъ неудобствъ такого приема интерпретаціи являются многосмысліе въ одномъ и томъ же сюжетѣ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и субъективность оцѣнки. Слѣдуя этому приему толкованія, въ изображеніи Адама и Евы пришлось бы увидѣть

и образъ возсозданія падшаго челоувѣчества во Христѣ, и протестъ противъ гностическихъ ученій, и свидѣтельство въ пользу повторяемости покаянія, и наставленіе о повиновеніи закону Божію. Въ силу такого субъективнаго воззрѣнія на предметы катакомбной живописи, въ глазахъ католической и протестантской партіи она сдѣлалась орудіемъ вѣроисповѣдныхъ цѣлей, которымъ та и другая сторона пользовалась для оправданія своихъ готовыхъ положеній, съ которыми памятники перво-христіанскаго искусства не имѣли иногда ничего общаго, а попали въ число свидѣтелей по дѣлу, возникшему тысячу лѣтъ спустя, благодаря недоразумѣнію или преднамѣренной тенденціи людей, ведшихъ по тому или иному вопросу споръ. Если, по словамъ католиковъ, въ римскихъ катакомбахъ дано рѣшеніе вопросовъ о главенствѣ папы, почитаніи иконъ, пресуществленіи святыхъ даровъ, по разнымъ частнымъ пунктамъ церковной практики, то это нисколько не мѣшало и сторонникамъ противоположнаго направленія призывать подземный Римъ на очную ставку съ надземнымъ и доказывать очевидный контрастъ перво-христіанскихъ воззрѣній съ позднѣйшими католическими доктринами. Нравственно-религіозный, доказательный и апологетическій характеръ стали усвоять произведеніямъ христіанскаго искусства не въ первый періодъ его существованія, какъ было нами выше говорено, но уже впоследствии. Съ такимъ характеромъ всего меньше и при томъ же съ самаго начала могли явиться произведенія катакомбнаго, гробничнаго искусства, имѣвшія ближайшее отношеніе къ погребальной обстановкѣ. Они получили это значеніе главнымъ образомъ въ открытыхъ храмахъ, сдѣлавшись воспитательнымъ орудіемъ въ рукахъ церкви.

*Disciplina arcani* или стремленіе скрывать, держать въ тайнѣ отъ непосвященныхъ, т. е. язычниковъ, а частію и отъ оглашенныхъ, предметы вѣры и культа, несомнѣнно была одною изъ главныхъ причинъ, сильнымъ доводомъ въ пользу *символическаго* направленія произведеній перво-христіанской живописи, но она не была во всякомъ случаѣ единственнымъ источникомъ для происхожденія послѣдняго. Извѣстно, что это правило (*disciplina arcani*) простиралось на сравнительно-незначительное лишь число догматическихъ истинъ и обрядовыхъ формъ, касалось главнымъ образомъ таинствъ кре-

щенія и причащенія, а между тѣмъ къ области этихъ послѣднихъ принадлежитъ относительно-ничтожная доля изображеній въ живописномъ кругѣ катакомбъ. Исключительно символическому пониманію этихъ сюжетовъ противорѣчить и то обстоятельство, что одно и то же изображеніе повторяется нѣсколько разъ въ одной и той же галлерей, кубикулѣ и на смежныхъ локулахъ. Почему оказывалось такое предпочтеніе однимъ сюжетамъ предъ другими,—съ точки зрѣнія исключительно одного символизма объяснить невозможно и трудно угадать, какимъ идеямъ хотѣли дать ходъ, выдвигая именно эту группу изображеній, этотъ родъ сюжетовъ предпочтительно предъ другими?

Объясненіе (почему перво-христіанское искусство усвоило себѣ характеръ символическій), предложенное проф. Пиперомъ и основывающееся на законѣ постепеннаго развитія религіозной идеи въ самомъ сознаніи христіанъ, какъ мнѣніе знатока христіанскихъ древностей, заслуживаетъ того, чтобы нѣсколько подробнѣе остановиться на немъ. Въ исторіи христіанскаго искусства, по его словамъ, можно различать два періода: первый до IV столѣтія, въ которомъ искусство является съ характеромъ условнымъ, символическимъ, и слѣдующій за нимъ послѣ-константиновскій. Въ первомъ—предметами живописи и ваянія были эмблемы и подобія, во второмъ его сюжетами становятся *историческія* лица и событія. Нѣкоторыя изъ послѣднихъ и во второмъ періодѣ не встрѣчаются между изображеніями собственными, продолжая появляться на памятникахъ по-прежнему въ символической формѣ. Эта постепенность, довольно замѣтно обозначающаяся въ характерѣ древне-христіанскаго искусства, имѣла свое основаніе не въ какихъ-либо внѣшнихъ обстоятельствахъ, какъ, напримѣръ, опасеніе христіанъ за свою безопасность или нежеланіе ихъ выставлять на показъ предъ язычниками и тѣмъ профанировать предметы величайшей для нихъ важности, эта постепенность коренилась въ условіяхъ самаго развитія христіанскаго религіознаго сознанія. Отличіе символическихъ изображеній отъ собственныхъ и историческихъ состоитъ въ томъ, что въ изображеніяхъ послѣдняго рода мысль художника находитъ себѣ полное и всестороннее выраженіе. Образъ, которымъ пользуется здѣсь художникъ для воплощенія своей идеи, адекватенъ содер-

жанію ея и связать съ нею органически. Не то въ искусствѣ символическомъ: тамъ между предметомъ изображенія и самымъ изображеніемъ нѣтъ необходимой, непосредственной связи, а есть лишь связь внѣшняя, условная. Въ символическомъ образѣ идея воплощается не вся, но только отчасти. Потому - то переходъ отъ символическихъ формъ искусства къ представленіямъ собственнымъ указываетъ на высшее развитіе идеи и обнаруживаетъ ея зрѣлость, благодаря которой дѣлается возможнымъ и ея переходъ изъ сферы темнаго сознанія въ область полнаго и яснаго реального обнаруженія. Этотъ процессъ развитія идеи составляетъ общій психологическій законъ жизни, и ему слѣдовала въ своемъ развитіи исторія всякаго искусства, на первыхъ страницахъ которой встрѣчаютъ насъ произведенія искусства символическаго. Прежде, чѣмъ слово обнаружить сокровенную мысль человѣка и вынести на свѣтъ Божій идею, надобно, чтобы эта идея зародилась и твердо вошла въ область сознательной жизни души, чтобы она окрѣпла и сдѣлалась внутреннимъ достояніемъ человѣка, частию его личности, а до тѣхъ поръ она не приметъ звуковой формы и не выльется изъ души въ одежду слова. Такъ и перво-христіанскому обществу надлежало сначала усвоить себѣ новыя божественныя идеи и уже послѣ того дать имъ жизнь во-внѣ, сообщить имъ внѣшнее художественное выраженіе. Изъ этого-то взаимнаго отношенія между развитіемъ идеи и ея реализаціей и объясняется та форма, въ которой явились первыя произведенія христіанскаго искусства, именно символическая форма, въ которой картина относится еще внѣшнимъ образомъ къ идеѣ, не выражаетъ, а только подразумевает и слабо напоминаетъ ее <sup>1)</sup>).

Объясненіе проф. Пипера представляетъ очень остроумную теорію, но страдаетъ нѣкоторою искусственностію и натяжками. Относительно-слабое сознаніе христіанской истины въ первую пору жизни христіанскою общиною еще не приводило необходимо къ символизму въ ея выраженіи. Если тѣло идетъ о выраженіи догматическихъ идей или возвышенныхъ нравственныхъ представленій, то никогда и шло

---

<sup>1)</sup> Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst, B. I, 1, 4—6. Weimar, 1847.

онѣ не могли обойтись безъ символической оболочки, потому что стояли и стоятъ выше какой-либо положительной формы и не могутъ быть выражены ни въ одномъ адекватномъ образѣ. Если же дѣло идетъ объ изображеніи историческихъ сюжетовъ, то они очень рано стали являться съ характеромъ историческихъ картинъ, имѣли мѣсто въ перво-христіанскомъ искусствѣ и развивались одновременно и рядомъ съ сюжетами содержанія символическаго. Не отрицая совершенно значенія за этою теоріей и допуская вліяніе *disciplina arcani* на образованіе символическаго направленія древне-христіанской живописи, мы думаемъ, что причина послѣдняго лежала также въ нерѣшительномъ отношеніи тогдашняго общества къ искусству, въ недоразумѣніяхъ на счетъ его значенія и во взаимныхъ отношеніяхъ христіанъ изъ іудеевъ и христіанъ изъ язычниковъ между собою. Первые, стоя на строгой основѣ Моисеева закона, относились къ искусству непріязненно и даже враждебно; вторые были на его сторонѣ. Послѣднее, сочувственное къ художественнымъ произведеніямъ, отношеніе со временемъ взяло верхъ, но на первыхъ порахъ должно было ограничиться полумѣрами, чтобы примирить по возможности интересы той и другой партіи. Нужно было найти такую нейтральную почву, на которой сошлись бы обѣ стороны, и могло состояться примиреніе античныхъ преданій съ ригористическими представленіями іудействующихъ христіанъ. Надлежало отыскать такую форму художественнаго представленія, которая удовлетворяла бы и эстетическимъ стремленіямъ молодого христіанскаго общества и въ то же время отвѣчала бы его спиритуалистическому направленію. Въ обоихъ отношеніяхъ *символическое* представленіе составляло самую удобную форму для искусства. Въ немъ внѣшній образъ служилъ только напоминаніемъ другого высшаго содержанія и самъ по себѣ не имѣлъ самостоятельнаго значенія. Это былъ чувственный знакъ, котораго назначеніе состояло въ томъ, чтобы возводить мысль отъ даннаго предмета къ представленіямъ иного рода и на нихъ сосредоточивать вниманіе. Если на стѣнахъ катакомбъ глазъ встрѣчалъ изображение рыбы, то это изображеніе не имѣло ничего общаго съ представленіемъ фетишизма, потому что сила изображенія заключалась не въ фигурѣ рыбы, какъ извѣстнаго экземпляра изъ міра животнаго, а въ томъ



значеніи, какое соединялось съ словомъ *κῆρυξ*, которое графически и символически изображало І. Христа, Сына Божія, Спасителя. Точно также фигура пастыря, несущаго на плечахъ овцу или стоящаго среди стада, не была портретомъ Христа, чувственнымъ Его изображеніемъ, а олицетворяла идею Христа, какъ добраго пастыря, изображала его отношеніе къ вѣрующей душѣ по смыслу извѣстной притчи о послѣднемъ.

Какъ бы мы ни стали впрочемъ объяснять себѣ происхожденіе символическаго направленія въ произведеніяхъ перво-христианскаго искусства, каковы бы ни были мотивы этого явленія, нельзя опускать изъ виду одного важнаго обстоятельства для оцѣнки этихъ памятниковъ и для установки болѣе прочныхъ пріемовъ ихъ интерпретаціи, а именно: каткомбныя изображенія имѣютъ тѣсную связь съ представленіями о погребенныхъ въ тѣхъ или другихъ склепахъ лицахъ и состоятъ въ близкой аналогіи съ сюжетами на надгробныхъ греко-римскихъ памятникахъ. На греческихъ надгробныхъ памятникахъ древнѣйшей эпохи замѣчается цѣлая масса изображеній, посредствомъ которыхъ имѣли въ виду передать какія-либо черты изъ жизни покойника или выразить извѣстное о немъ представленіе, выходившее изъ его личныхъ качествъ. Такъ, напримѣръ, изображали воина въ воинскихъ доспѣхахъ, дѣтей въ борьбѣ между собою, юношей въ тотъ моментъ, какъ они, отправляясь въ палестру, натирали масломъ свое тѣло, родныхъ и знакомыхъ въ дружеской бесѣдѣ или за столомъ, словомъ представляли сцены изъ быта и прошлыхъ отношеній покойника, въ которыхъ, выражаясь словами Гете, художникъ болѣе или менѣе удачно увѣковѣчивалъ память объ умершемъ и выражалъ наглядно свою мысль о загробной жизни человѣка, сошедшаго съ мірской сцены. То же воззрѣніе проводилось и на позднѣйшихъ римскихъ памятникахъ. Въ живописяхъ на плафонѣ и стѣнахъ погребальныхъ склеповъ, въ скульптурахъ саркофаговъ развертывается всеневная жизнь человѣка въ ея главныхъ моментахъ и выдающихся событіяхъ, каковы: рожденіе и воспитаніе дѣтей, вступленіе въ бракъ, упражненія въ палестрѣ, игры цирка, пастушеская жизнь, сцены охоты, похороны и другіе сюжеты подобнаго же житейски-реалистическаго характера. Не осталось чуждымъ

этому направленію, какъ увидимъ, и перво-христіанское искусство. Катакомбныя стѣнописи и надгробныя памятники христіанъ нерѣдко изображаютъ тѣ же личныя бытовыя черты изъ жизни покойника и различные предметы его профессіи.

Въ позднѣйшія времена греческаго искусства, подъ вліяніемъ отчасти римскихъ понятій, начало измѣняться объективно-спокойное направленіе гробничной живописи и скульптуры, и появился новый кругъ изображеній, въ которомъ фигурируетъ множество мифологическихъ сюжетовъ. вмѣсто людей выступаютъ боги и герои, но основная мысль остается та же, что и прежде: представить явленія всендневной жизни подъ этою мифологическою оболочкой. Благодаря такому направленію рѣзца и кисти, вмѣсто двухъ молодыхъ любящихъ лицъ являются Пелей и Фетида, похождения Язона и Медуи украшаютъ саркофагъ новобрачныхъ, приключенія Мелеагра замѣняютъ обыкновенную сцену охоты, а Пелопсъ и Аномай, какъ мифическіе основатели олимпійскихъ игръ, являются взамѣнъ юношей среди палестрическихъ упражненій. Кромѣ этихъ картинъ съ преобладающимъ индивидуальнымъ характеромъ, рядомъ съ изображеніемъ событій изъ жизни умершихъ, выступаетъ и развивается цѣлый циклъ общихъ мифологическихъ образовъ, выражающихъ идеи смерти, загробной жизни и, если угодно, безсмертія въ видѣ продолжающейся жизни въ элизіумѣ или аидѣ. Таковы: Эросъ и Психея, нѣкоторыя вакхическія сцены, орнаменты, выражающіе мысль о жизни и постоянной смѣнѣ разрушенія и обновленія въ природѣ.

Христіанское искусство возникло въ эту именно пору преобладанія мифологическаго направленія въ искусствѣ классическомъ и подъ вліяніемъ этого направленія перенесло нѣкоторые изъ этихъ мифологическихъ сюжетовъ на свои памятники въ видѣ готовыхъ символическихъ образовъ или въ качествѣ просто могильныхъ украшеній. Что между этими образами попали въ христіанскія катакомбы и такіе, которые имѣли близкое отношеніе къ представленіямъ греко-римскаго міра о смерти и загробной жизни, это подтверждается такими, напримѣръ, сюжетами, какъ Амуръ и Психея, феяксъ, Нереиды, діоскуры, голова Медузы и нѣсколько другихъ. Но это вліяніе было очень ограниченное; многіе

изъ нихъ встрѣчаются лишь спорадически и не оставили по себѣ слѣда въ искусствѣ христіанскомъ, появившись какъ бы случайно и также безъ отъѣва исчезнувъ. Но христіанство не менѣе, чѣмъ античный міръ, имѣло надобность въ выраженіи на гробничныхъ памятникахъ представленій о жизни, смерти и воскресеніи. Только въ выраженіи этихъ представленій оно пошло гораздо далѣе античнаго міросозерцанія и создало рядъ своихъ собственныхъ образовъ, заимствовавъ ихъ изъ общаго языка природы и изъ событій и лицъ библейскихъ. Вотъ подъ этимъ-то условіемъ и вошли многіе изъ послѣднихъ въ область катакомбной живописи и нашли себѣ мѣсто въ ея стѣнописяхъ и на саркофагахъ христіанскихъ. Библейскія событія и лица являются здѣсь нерѣдко въ связи съ представленіями о мертвыхъ или на ряду съ такими символами, которые отмѣчены гробничнымъ характеромъ и съ этимъ же значеніемъ извѣстны въ древне-римскомъ искусствѣ, напримѣръ: павлинь, маски, четыре времени года, гранатное яблоко и друг. Въ соединеніи этихъ образовъ безъ сомнѣнія участвовала руководительная мысль, а не произволь художника. Цѣлый рядъ библейскихъ лицъ и сценъ, какъ нельзя лучше, подходилъ къ выраженію этихъ идей и вполне замѣнялъ аналогическія фигуры изъ области классической мифологіи. Какъ Мелеагръ, Селена, Ариадна, Адонисъ, Эндиміонъ носили на себѣ черты погребенныхъ лицъ и служили какъ бы ихъ представителями, такъ и въ христіанскомъ искусствѣ Ной въ ковчегѣ изображался въ чертахъ погребеннаго за тою или другою плитой лица, фигура Іоны служила иногда напоминаніемъ объ юношѣ, Лазарь и Давидъ во рвѣ львиномъ также носили типичныя черты извѣстныхъ лицъ и могли служить ихъ выразителями. Съ тѣмъ же значеніемъ у нѣкоторыхъ древнихъ писателей являются типы Іова и Самсона. Такое употребленіе библейскихъ историческихъ лицъ и событій, въ качествѣ напоминательныхъ знаковъ для лицъ и предметовъ похороннаго цикла, имѣетъ свое основаніе во всеобщемъ вѣрованіи древней церкви въ воскресеніе тѣлъ по смерти. Для доказательства этой истины противъ оспаривавшихъ ее язычниковъ, апологеты ссылались между прочимъ и на библейскія событія, особенно же на чудеса, совершенныя Христомъ. Спаситель, по словамъ

Истина мученика, проявилъ Свою чудодѣйственную силу для того, чтобы исполнить ветхозавѣтныя пророчества и дать наглядное увѣреніе въ будущемъ воскресеніи. „Воскресеніе дочери Іаира, сына вдовы Наннской и Лазаря“, по выраженію Иринея, имѣли цѣлю, *ut ejus (Christi) de resurrectione credatur sermo*. Такое же апологетическое значеніе имѣли въ глазахъ древнихъ церковныхъ писателей и чудеса ветхозавѣтныя, какъ напримѣръ: изведеніе воды изъ камня, взятіе на небо Иліи, видѣніе Іезекіилемъ поля, устьяннаго косями, спасеніе трехъ отроковъ въ печи вавилонской и Іоны, извергнутаго изъ пасти китовой. А эти изображенія и были преобладающими въ катакомбномъ искусствѣ, своего рода излюбленными сюжетами библейскаго характера. Не касаясь ихъ художественнаго значенія, но съ этой именно догматико-апологетической точки зрѣнія сводятъ ихъ въ одно цѣлое и разсматриваютъ Апостольскія Постановленія—извѣстный памятникъ церковной литературы III—IV вѣка. „Воскресившій четверодневнаго Лазаря, и дочь Іаира, и сына вдовы, и Самого Себя воздвигнувшій по волѣ Отца, давшій намъ залогъ воскресенія въ лицѣ Іоны, изведеннаго послѣ трехъ дней пребыванія во чревѣ китовомъ, освободившій трехъ отроковъ изъ печи и Даніила изъ усть львовыхъ, не безсиленъ будетъ и насъ воскресить изъ мертвыхъ“<sup>1)</sup>. Рѣчь идетъ далѣе о чудесахъ ново-завѣтныхъ и изъ сопоставленія этихъ явленій сочинитель приходитъ къ тому же убѣжденію въ необходимости воскресенія. Искусство воспользовалось этими же данными, какъ готовыми представленіями, имѣвшими такое близкое отношеніе къ цѣлямъ гробничной живописи и широко провело ихъ въ области своихъ художественныхъ формъ. И вотъ, когда христіанскому художнику представилась задача украсить гробъ и склепъ своего единовѣрца изображеніями, соответственными ихъ назначенію, онъ естественно обратился къ тѣмъ библейскимъ сюжетамъ, которые и въ литературѣ и въ общемъ сознаніи тогдашняго христіанскаго общества получили это особое пониманіе и представлялись типичными образами будущаго воскресенія. И какъ между этими сценами, лицами и чудесами нѣкоторые приобрѣли особенную силу, извѣстность и

<sup>1)</sup> Constit. Apost. lib. V, cap. 7; русск. перев. 140—141.

Доказательность по отношенію къ представленію воскресенія, то они-то, естественно, и нашли себѣ особенно радушный пріемъ и широкое приложеніе. Конечно, невозможно съ этой точки зрѣнія оцѣнивать всю массу сюжетовъ и формъ перво-христіанскаго катакомбнаго искусства; это было бы натяжкой и преувеличеніемъ. Цѣлыя группы символовъ и библейскихъ изображеній не подходятъ подъ эту рамку, но нѣтъ сомнѣній, что весьма значительное число тѣхъ и другихъ легко объясняются съ этой точки зрѣнія и получаютъ особую окраску и освѣщеніе. При такомъ пониманіи ихъ широкая область символизма пріобрѣтаетъ болѣе твердости, устойчивости и единообразія. Возникаетъ цѣлая группа сюжетовъ и формъ съ опредѣленнымъ внутреннимъ значеніемъ, какого они не имѣли бы внѣ этой общей идеи, при субъективномъ и одностороннемъ символическомъ толкованіи, хотѣвшемъ находить въ нихъ оправданіе нравственно-догматическихъ и культовыхъ положеній, сложившихся уже впоследствии и не имѣвшихъ прямого отношенія къ задачамъ и цѣлямъ искусства перво-христіанскаго. Но мы увидимъ далѣе, что выше отмѣченной идеей не исчерпывается область существующихъ въ катакомбахъ символическихъ знаковъ, что есть среди нихъ цѣлый рядъ и такихъ, въ которыхъ выражались представленія иного рода, и въ примѣръ такихъ сложныхъ символовъ мы приведемъ и нѣсколько ниже разберемъ изображенія рыбы.

Итакъ перво-христіанское искусство избрало своею виѣшнею формою преимущественно символъ; символическій мотивъ, какъ показываютъ уцѣлѣвшіе памятники, былъ въ немъ преобладающимъ. Откуда же заимствовало оно свои символы, какимъ вообще путемъ оно усвоило ихъ себѣ и приспособило къ художественному выраженію христіанскихъ идей?

Символь, какъ условный знакъ для выраженія извѣстнаго представленія, какъ напоминательная форма соединяемой съ нимъ мысли, самъ по себѣ не имѣетъ значенія, но получаетъ его по связи съ представляемою имъ идеей. Поэтому область символическаго языка очень обширна, и его формы разсѣяны повсюду. Необъятная природа съ ея многообразными явленіями, въ которыя художественное творчество влагаетъ душу, въ которыхъ воображеніе находитъ соотвѣтствіе съ явленіями психической жизни, и самъ человѣкъ

въ его различныхъ отношеніяхъ—таковы два главныхъ источника, откуда черпало искусство богатый матеріалъ для своего символическаго языка. Перво-христіанская символика заимствовала свое содержаніе прежде всего изъ этого же круга образовъ. Въ данномъ отношеніи до-христіанскій міръ и христіанскій, классическіе народы и романскія племена, средне-вѣковая эпоха и новѣйшее время сходились между собою, оставаясь въ то же время болѣе или менѣе самостоятельными и свободными въ области искусства. Не столько рабское подражаніе готовымъ художественнымъ образцамъ руководило въ этомъ случаѣ выборомъ прежнихъ сюжетовъ, сколько общечеловѣческой, такъ сказать, смыслъ, по которому они становились всеобщимъ, міровымъ достояніемъ. Каждая эпоха имѣла свои особенные идеалы, создавала свой спеціальнѣйшій языкъ, свои излюбленныя художественныя формы; но ни одна эпоха не могла вмѣстѣ съ тѣмъ обойтись безъ помощи этого универсальнаго поэтическаго языка природы. Съ глубокой, напримѣръ, древности имѣли обыкновеніе изображать въ погребальныхъ склепахъ и на могильныхъ камняхъ картины разрушенія, заимствованныя изъ жизни природы: птицу представляли на деревѣ клюющею плоды, козла—ощипывающимъ листья, орла—растерзывающимъ змѣю, льва—пожирающимъ оленя. Изображали точно также картины любви, вѣрности и счастья, помѣщая на саркофагахъ супруговъ рядомъ, подающими другъ другу руку. Эти художественные образы были усвоены христіанствомъ и не съ формальной только стороны, но и со стороны ихъ внутренняго значенія. Генезисъ такихъ художественныхъ формъ растительнаго и животнаго міра, какъ изображенія вѣнка, пальмы, павлина и многихъ другихъ, вошедшихъ въ содержаніе христіанскаго символическаго искусства, коренился въ концѣ концовъ, повторяемъ, не столько въ какихъ-либо національныхъ особенностяхъ, сколько во всеобщемъ языкѣ человѣчества. Этимъ легко и вполне естественно объясняется, почему довольно значительная часть христіанскихъ символовъ стоитъ въ тѣсной связи съ формами классическаго и восточнаго искусствъ.

Другимъ источникомъ, изъ котораго заимствовали свои формы перво-христіанскій символизмъ, служили библейскіе образы и представленія. Богатыи фигурами и аллегоріями

языкъ пророчествъ и всей еврейской поэзіи давалъ обильный матеріалъ для перво-христіанской символики. Голубь съ оливковою вѣтвью, седмисвѣщникъ, жезлъ Аароновъ, многія библейскія событія и лица принадлежать къ этой категоріи. И собственно-христіанскія представленія оказали также вліяніе на выработку символическаго языка и создали нѣсколько типичныхъ формъ, составляющихъ его лучшее украшеніе. Многія изъ нихъ выработались на основѣ ново-завѣтныхъ приточныхъ представленій и были обязаны преимущественно евангельскому повѣствованію, какъ напримѣръ: образъ добраго пастыря, виноградной лозы и друг. Въ этомъ отношеніи на развитіе христіанской символики имѣлъ сильное вліяніе типичный языкъ Апокалипсиса съ его таинственными видѣніями и драматическими картинами. Укажемъ на нѣкоторыя. На древнихъ памятникахъ часто встрѣчаются буквы  $\alpha$  и  $\omega$ . Бывъ заимствованы изъ Апокалипсиса, онѣ служили эмблемою, выраженіемъ Вѣчнаго Бога и вмѣстѣ являлись какъ бы знакомъ христіанства, печатью живого Бога, которою запечатлѣны были члены новаго вѣчнаго царства Христова. Символы четырехъ евангелистовъ хотя имѣютъ свое основаніе въ видѣніи прор. Іезекиіля, но, судя по тому, что въ христіанскомъ искусствѣ они появляются только въ IV в., можно заключать, что эти символическія животныя имѣли своимъ прототипомъ Апокалипсическое видѣніе. Наконецъ одинъ изъ наиболѣе распространенныхъ и любимыхъ символовъ, прошедшій цѣлый рядъ измѣненій, имѣвшій такое близкое отношеніе къ идеѣ Христа, какъ Мессіи и Искупителя, символъ агнца имѣетъ въ Апокалипсисѣ свое поэтическое, если позволительно такъ выразиться, обоснованіе.

Произведенія христіанскаго символическаго искусства разсѣяны повсюду, во множествѣ встрѣчаются какъ на востокѣ, такъ и на западѣ; но главною областію, откуда дошла наибольшая часть ихъ, являются катакомбы <sup>1)</sup>. Этому живо-

<sup>1)</sup> Такъ какъ огромное большинство символическихъ сюжетовъ сдѣлалось извѣстно благодаря послѣднимъ, и съ римскихъ усыпальницъ собственно началось ихъ изученіе, то составилось мнѣніе, что первоначальною родною главнѣйшихъ символовъ христіанскаго искусства былъ западъ, здѣсь было ихъ царство и отсюда они распространились на востокъ. Въ виду немногихъ извѣстій о произведеніяхъ этого рода у восточныхъ

писью покрыты плафоны и стѣны усыпальницъ, а также плиты, которыми задѣлывались loculi. Обращаетъ вниманіе на себя при этомъ художественная, какъ бы сказать, симметрия, которой подчинялось распредѣленіе катакомбныхъ стѣнописей. Обыкновенно потолки, а нерѣдко и стѣны усыпальницъ разбиваются на различныя болѣе или менѣе правильныя геометрическія фигуры. То это кругъ или многогранникъ, занимающій почти весь потолокъ, то кругъ, пересѣченный крестомъ или монограммой; то кругъ, раздѣленный радіусами на нѣсколько частей. Средина плафона, какъ и эти послѣднія, заполнены чаще всего по бѣлому фону рядомъ изображеній, иногда сближенныхъ между со-

---

писателей такое заключеніе, повидному, представляется правильнымъ, но ближайшій анализъ этихъ символическихъ формъ, ихъ смыслъ и значеніе могутъ привести едва ли не къ противоположному заключенію. По крайней мѣрѣ относительно нѣкоторыхъ не остается никакого сомнѣнія, что онѣ ведутъ свое начало съ востока и отсюда уже были приняты и усвоены катакомбнымъ искусствомъ. Со словъ Климента Александрійскаго мы перечислили нѣкоторые изъ этихъ символическихъ сюжетовъ много выше. Изъ этого свидѣтельства слѣдуетъ съ очевидностію, что уже во второмъ вѣкѣ послѣдніе были въ Александріи ходячими, имѣли основаніе въ общепринятыхъ представленіяхъ того времени. Ниже приводимая и объясняемая нами надпись на надгробной плитѣ христіанина Асхандія, найденная въ южной Галліи, заключающая въ себѣ греческій гимнъ въ честь символической рыбы, отмѣчена такимъ яркимъ характеромъ восточной поэзіи, что, кажется, прежде чѣмъ податься на могильный камень колониста-грека, она читалась на гробницѣ какого-либо христіанина въ Сиріи, Египтѣ. Особенно сильно говорятъ за это восточное вліяніе геммы съ изображеніями рыбы и греческими надписями. Такъ на одной изъ нихъ читается: *Ἰσοὺς Χ-ε βοήθει* вокругъ символической рыбы, и имѣется монограмма Христа. Бывшія на востокѣ въ большомъ употребленіи, въ качествѣ предохранительныхъ шейныхъ привѣсковъ или амулетовъ, геммы эти имѣютъ важное значеніе для разясненія путей древне-христіанской культуры и въ частности символики. Востокъ былъ, по всей вѣроятности, родиной и мѣстомъ первоначальнаго распространенія символическаго агаца, о которомъ Іустинъ Мученикъ говоритъ уже какъ объ общезвѣстномъ. А такія изображенія, какъ верблюдъ, имѣютъ явно-мѣстный восточный характеръ. Не слѣдуетъ, наконецъ, упускать изъ виду, что христіанскій Римъ временъ катакомбъ имѣлъ множество греческихъ колоній на востокѣ; весьма крупная цифра его надписей сдѣлана по-гречески. Греческіе уроженцы легко могли перенести съ собою символку своего родного края и произвести сильное вліяніе на складъ и характеръ катакомбной живописи.



бою по внутреннему значенію или связанныхъ какою-либо общею идеей. Центръ свода въ усыпальницѣ Домитиллы занятъ, на примѣръ, изображеніемъ играющаго на лирѣ Орфея, а вокругъ его, по спускамъ плафона, Даниила среди львовъ, Моисея, источающаго воду изъ скалы, Давида съ пращей, Христа, воскрешающаго Лазаря, въ перемежку со сценами изъ пастушеской жизни. Въ другихъ катакомбныхъ помѣщеніяхъ комбинація фигуръ на потолкѣ иная, но вездѣ подчинена своего рода системѣ въ расположеніи символическихъ изображеній, а еще болѣе простыхъ орнаментовъ.

Символическія изображенія на памятникахъ древне-христианскаго, преимущественно катакомбнаго искусства могутъ быть сведены къ тремъ группамъ. Первая и самая незначительная изъ нихъ по объему заключаетъ въ себѣ гробничныя изображенія, цѣлкомъ заимствованныя съ античныхъ памятниковъ. Они перешли въ перво-христианское искусство или въ силу своего внутренняго общечеловѣческаго смысла, который отвѣчалъ христианскимъ представленіямъ о смерти и воскресеніи, или копировались бессознательно, переходя съ могильныхъ римскихъ памятниковъ на христианскіе въслѣдствіе рутинны мастеровъ. Тамъ и здѣсь они спорадически встрѣчаются на памятникахъ II—III вѣковъ н. э., если исключить изъ нихъ мотивы декоративныя; общіе катакомбной живописи съ орнаментаціей римскихъ, а отчасти и еврейскихъ гробницъ, извѣстны наперечетъ и въ очень небольшомъ числѣ. Таково, на примѣръ, изображеніе Амура и Психеи. Хорошо извѣстно содержаніе этого поэтическаго мифа, въ которомъ древніе выражали представленіе о средствѣ душъ и о встрѣчѣ для полной взаимной жизни любящихъ существъ въ загробномъ мірѣ. Нѣтъ сомнѣнія, что съ этимъ именно значеніемъ, а не въ качествѣ простого только декоративнаго украшенія былъ принятъ этотъ сюжетъ въ римскихъ гробницахъ. Легенда эта была слишкомъ извѣстна, чтобы оставаться непонятною для простолюдина, а тѣмъ болѣе для образованной части римскаго общества, видѣвшаго въ этомъ разказѣ извѣстную философему, какъ нельзя лучше подходившую къ гробничной живописи. И вотъ по ассоціаціи представленій изображеніе Амура и Психеи красуется на потолкѣ въ катакомбахъ Януарія близъ Неаполя, а фигура Эрота съ крылышками и кол-

чаномъ за спиною занимаетъ видное мѣсто во входной залѣ усыпальницы Домитиллы, одной изъ самыхъ древнихъ римскихъ катакомбъ. Къ этой же группѣ относятся и фигуры изъ цикла вакхическаго, на примѣръ: пантеры, козла, масокъ. Вакхическія сцены на гробничныхъ греко-римскихъ памятникахъ имѣли отношеніе къ культу Діониса, который символизировалъ собою смѣну временъ года, постоянный процессъ обновленія природы; а соотвѣтственно этому и борьбу между жизнію и смертію. Конечно, христіанское искусство не могло принять этихъ сценъ во всѣхъ ихъ подробностяхъ: въ нихъ было много деталей съ слишкомъ рѣзкимъ отпечаткомъ язычества, которыя отталкивали отъ себя христіанское чувство; но отрывки изъ этихъ картинъ попадаются очень перѣдко. Довольно указать на сюжеты въ катакомбѣ Января и нѣкоторыхъ римскихъ усыпальницахъ, чтобы убѣдиться въ присутствіи подобныхъ мотивовъ на христіанскихъ памятникахъ. Съ такимъ значеніемъ могли перейти въ область живописнаго цикла христіанскихъ могилъ изображенія Нерейды, Горгоны, гранатнаго яблока, сирень и нѣкоторыя другія. Такое вліяніе языческой символики не представляетъ собою ничего страннаго. Древнія народныя представленія и образы искусства, на нихъ основанные, такъ тѣсно входили въ сознаніе первыхъ христіанъ изъ язычниковъ, такъ твердо держались въ ихъ памяти, что нужно было пройти цѣлымъ столѣтіямъ, чтобы вытѣснить эти привычныя сюжеты и замѣнить ихъ новыми. Нѣтъ сомнѣнія, что во многихъ случаяхъ внутреннее значеніе этихъ сюжетовъ хорошо сознавалось художниками, но, за неимѣніемъ подходящихъ популярныхъ символовъ христіанскаго содержанія, на время замѣняли первыми послѣдніе. Работа христіанскаго духа выражалась лишь въ томъ, что цѣльную картину мифологическаго содержанія разрывали и, вырывая изъ нея менѣе рѣзкія детали, тѣмъ самымъ ослабляли ея первоначальный типичный внутренній смыслъ, заслоняли мифологическое значеніе и мало-по-малу низводили на степенъ декоративнаго украшенія. Въ этомъ значеніи античныя символы продолжали существовать и въ періодъ полнаго развитія христіанской символики, получивъ тотъ безразличный общечеловѣческій характеръ, который уже не заключалъ въ себѣ ничего специально-языческаго и могъ.

хорошо отвѣчать возрѣніямъ каждой религіи и каждого культа. Ученые старой школы были поэтому не совѣмъ правы, объясняя подобныя изображенія въ какомъ-либо христіанскомъ смыслѣ и выводя его отсюда съ большею или меньшею натяжкой; не права была и другая сторона, для которой вся эта группа сюжетовъ представлялась безсодержательными формами декоративнаго свойства, такими сюжетами, съ которыми въ представленіи тогдашняго общества не соединялось никакого особеннаго смысла.

Вторую группу символическихъ изображеній составляютъ сюжеты до-христіанскаго, чаще всего языческаго происхожденія, но переработанные подъ вліяніемъ христіанскимъ. Въ первой группѣ христіанское искусство пассивно воспринимало подходящія формы греко-римскаго искусства. Въ той формѣ, о которой поведемъ далѣе рѣчь, оно обнаруживаетъ первые проблески самостоятельности, осмысливая по своему и видоизмѣняя въ этомъ направленіи готовыя формы античнаго искусства. Число сюжетовъ этой второй группы очень значительно, и огромное большинство символовъ до-христіанскихъ подверглось этой переработкѣ. Въ однихъ сюжетахъ легко прослѣдить эту работу христіанскаго сознанія простымъ сличеніемъ съ аналогическими формами до-христіанскаго искусства; относительно другихъ мы имѣемъ положительныя свидѣтельства у христіанскихъ писателей; но затѣмъ остается значительная часть сюжетовъ, для которой этотъ путь провѣрки не существуетъ, и мы не можемъ положительно утверждать, какой особенный смыслъ соединяло съ ними христіанское сознаніе. Поэтому-то они и остаются подъ сомнѣніемъ. Впрочемъ дѣло не въ количествѣ этихъ формъ: для насъ гораздо важнѣе познакомиться съ болѣе типичными изъ нихъ и выяснить тѣ пути и аналогіи, при посредствѣ которыхъ совершалась эта переработка, происходило осмысленіе художественнаго матеріала, выработаннаго античнымъ искусствомъ, и становилась возможною его постановка на почву христіанскую. Возьмемъ для такого анализа изображеніе Орфея и объяснимъ, какимъ образомъ произошло его усвоеніе христіанскимъ искусствомъ.

У *Симонида* и нѣкоторыхъ греческихъ поэтовъ разсказывается объ Орфее баснословное преданіе, будто онъ, владея въ совершенствѣ игрою на лирѣ, производилъ своимъ ис-

кусствомъ чарующее вліяніе не только на людей и животныхъ, но и на бездушную природу: привлекалъ милость боговъ, утишалъ ярость морскихъ волнъ, останавливалъ теченіе рѣкъ, усмирялъ дикихъ звѣрей, деревья и скалы заставлялъ внимать своимъ звукамъ. Въ изображеніи Филострата Орфей—молодой человѣкъ, съ острымъ и пронизательнымъ взглядомъ, съ едва замѣтною бородой. Этотъ именно типъ Орфея—и сохранился въ упомянутой усыпальницѣ Домитиллы въ наибольшей чистотѣ античнаго стиля и со всеми его традиціонными чертами. Здѣсь онъ представленъ сидящимъ на скалѣ, среди склонившихся къ нему деревьевъ, въ фригійской шапочкѣ и короткой подпоясанной туникѣ, съ закинутымъ за плечи плащомъ. Лѣвою рукою онъ придерживаетъ опущенную на лѣвое же колѣно лиру, а правую перебираетъ струны. На деревьяхъ и у ногъ музыканта птицы и животныя: павлинъ, голуби, левъ, лошадь, овцы, заяцъ, змѣя, черепаха и, повидному, лисица, въ разныхъ положеніяхъ, слушаютъ его игру. Мѣстонахожденіе фрески, которую Больдетти склоненъ былъ считать одною изъ самыхъ древнихъ, и картины библейскаго содержанія, окружающія изображеніе Орфея, ставятъ внѣ всякаго сомнѣнія христіанское происхожденіе ея. Представленные на ней ветхо- и ново-завѣтныя сцены имѣютъ близкое отношеніе къ главному сюжету, дополняютъ его и всѣ выражаютъ одну мысль о томъ, что человѣкъ, несмотря на свое безсиліе, бываетъ силенъ, при содѣйствіи Божиемъ, торжествовать надъ враждебными ему силами и даже побуждать самую природу. Кромѣ стѣнной живописи фигура Орфея, съ нѣкоторыми вариантами въ подробностяхъ, иногда попадаетъ на лампахъ, геммахъ, монетахъ и другихъ мелкихъ предметахъ утвари, но вообще говоря, встрѣчается довольно рѣдко и, по наблюденіямъ Росси, не приобрѣла правъ гражданства въ катакомбной живописи: не говоримъ уже о церковныхъ мозаикахъ, въ которыхъ мы ее совсѣмъ не видимъ.

Какими мотивами руководясь, христіане дали мѣсто Орфею въ ряду своихъ символическихъ изображеній, какой смыслъ они соединяли съ нимъ? Переходъ баснословнаго гѣвца еракійскаго съ языческихъ памятниковъ на христіанскіе имѣлъ за себя двоякаго рода основанія: художественное и богословское. Последнее разъясняется воззрѣніемъ церковныхъ

писателей на Орфея и его значеніе въ исторіи древняго міра. Евсевій Кесарійскій въ „Похвальномъ словѣ царю Константину“ проводитъ очень ясную параллель между Христомъ и Орфеемъ въ слѣдующихъ выраженіяхъ: „Спаситель людей“, говоритъ онъ, „посредствомъ человѣческаго тѣла, которое Онъ восхотѣлъ соединить съ Своимъ Божествомъ, всѣмъ даровалъ блага и спасеніе, подобно тому, какъ музыкантъ посредствомъ лиры всѣмъ показывалъ свое искусство. Орфей, какъ разсказывается въ греческихъ басняхъ, очаровывалъ своимъ пѣніемъ всякаго рода звѣрей и, ударяя плектромъ по струнамъ музыкальнаго орудія, укрощалъ ярость дикихъ животныхъ. Греки воспѣваютъ эти чудеса и вѣрятъ, что бездушная лира не только внушаетъ кротость звѣрямъ, но что, повинаясь чарующей музыкѣ, даже и деревья двигаются съ своихъ мѣстъ. Точно такимъ же образомъ мудрѣйшее Слово Божественное, силою и могуществомъ Котораго держится все, различнымъ образомъ врачуетъ души человѣческія, погрязшія во всевозможныхъ порокахъ, и, принявъ въ Свои руки человѣческую природу, какъ бы нѣкоторый музыкальный инструментъ — твореніе Своей мудрости, начало бряцать таинственныя пѣсни уже не безсловеснымъ звѣрямъ, а разумнымъ существамъ, и врачеваніями небснаго ученія исцѣлило всю дикость въ нравахъ грековъ и варваровъ, даже всѣ неистовыя и звѣрскія страсти душъ“...

Видя въ Орфеевой лирѣ символъ благодатнаго вліянія ученія Христова на сердца людей, христіанская древность не ограничивалась впрочемъ сближеніемъ Орфея со Христомъ въ предѣлахъ сложившагося о немъ міоѣ, но проводила смыслъ послѣдняго дальше, считала Орфея еще представителемъ возвышеннаго ученія о Богѣ въ древнемъ мірѣ и едва ли не первымъ выразителемъ тамъ монотеизма. Во многихъ мѣстахъ своихъ сочиненій Густинъ Мученикъ говоритъ объ Орфеѣ, что сначала онъ былъ проповѣдникомъ политеизма и училъ о 360-ти богахъ, но подъ конецъ жизни раскаялся въ своемъ заблужденіи и передалъ своему сыну другое ученіе, столь чистое, какъ будто онъ лицомъ къ лицу видѣлъ славу Божию <sup>1)</sup>. Основываясь на такомъ представле-

<sup>1)</sup> De monarch. 2; Cohort. ad. Gr. 15.

ни объ Орфеѣ, древне-церковная литература сохранила намъ нѣсколько отрывковъ Орфеевой поэзіи, содержащихъ монотеистически-возвышенныя представленія о Богѣ, какъ о Духѣ и Творцѣ всего существующаго. Разумѣется, не можетъ быть и сомнѣнія, что орфическія поэмы въ томъ видѣ, какъ онѣ передаются Іустиномъ Мученикомъ, Климентомъ Александрійскимъ и другими, не только не могутъ принадлежать баснословному пѣвцу еракійскому и появились уже въ христіанскую эпоху, подъ вліаніемъ христіанскаго ученія; но уже самое имя Орфея, поставленное во главѣ ихъ, показываетъ, какимъ сочувствіемъ въ то время пользовалась эта личность между христіанами, и какъ легко могла она войти въ кругъ символическихъ изображеній древне-христіанскаго искусства. Эта мысль объ Орфеѣ пережила и эпоху первыхъ церковныхъ писателей, мужей апостольскихъ съ апологетами, и нашла мѣсто въ сочиненіяхъ догматистовъ IV—V вѣковъ. Довольно указать для этого на Григорія Богослова, Златоуста, Августина, Θεодорита и Лактанція.

Къ представленію І. Христа подъ образомъ Орфея могъ подать поводъ и родственнѣйшій съ нимъ художественный типъ добраго пастыря, подъ которымъ перво-христіанское искусство особенно любило изображать І. Христа. Образъ Орфея въ этомъ отношеніи есть какъ бы дальнѣйшее развитіе идеи добраго пастыря и составляетъ его прекрасное дополненіе. Какъ здѣсь свирѣлью созываетъ онъ овецъ, такъ тамъ, въ образѣ Орфея, не только созываетъ, но и привлекаетъ къ себѣ свою лирою, а дикихъ животныхъ умиряетъ и дѣлаетъ ручными.

Другой, не менѣе употребительный на памятникахъ древне-христіанскаго искусства символъ, въ основѣ котораго также лежитъ преданіе языческаго происхожденія, и который по своей основной идеѣ принадлежитъ къ области міеологии или, лучше сказать, къ циклу животной басни, есть изображеніе феникса. Сказаніе о фениксѣ весьма древняго происхожденія и было извѣстно едва ли не всѣмъ народамъ до-христіанскаго востока. Геродотъ первый излагаетъ намъ это преданіе и даже описываетъ наружность самой птицы. По его словамъ, фениксъ черезъ каждыя пятьсотъ лѣтъ прилетаетъ изъ Аравіи въ Египетъ и приноситъ съ собою мертвое тѣло своего отца въ храмъ солнца въ Іліополисѣ, гдѣ и

предавалъ его сожженію. Геродотъ говоритъ, что эта чудная птица походила складомъ на орла и была покрыта красными и золотыми перьями, но при этомъ замѣчаетъ, что самъ не видалъ этой птицы, а знаетъ о ней по рисункамъ. Послѣ Геродота долгое время исторія молчитъ о фениксѣ. Уже Овидію принадлежитъ честь возстановленія этой басни и украшенія ея еще большими и невѣроятными подробностями. Ему вмѣстѣ съ Плиніемъ сказаніе о фениксѣ обязано тѣмъ дополненіемъ, что эта чудесная птица, предчувствуя будто бы свою скорую смерть, приготовляла себѣ гнѣздо изъ благовоющихъ растений, ложилась въ него и умирала; изъ трупы ея нарождался червь, изъ него развивался птенецъ, который и предавалъ погребенію прахъ своего отца. Тацитъ, резюмируя разныя сказанія объ этой птицѣ, съ особенными подробностями излагаетъ занимательную ея исторію, но не утверждаетъ ничего положительнаго съ своей стороны, а только передаетъ, что ему извѣстно изъ другихъ источниковъ, и выражается неопредѣленно: „говорять“. Замѣчательно, что преданіе о фениксѣ не осталось совершенно чуждымъ и еврейской поэзіи и нашло себѣ примѣненіе въ представленіяхъ семитовъ, гдѣ оно было принято, повидимому, въ томъ же смыслѣ, какъ и въ мірѣ языческомъ. Іовъ говоритъ: *съ гнѣздомъ моимъ скончаюсь, и дни мои какъ феникса умножатся*. Соотношеніе понятій: гнѣзда, феникса, продолжительности жизни не можетъ быть подвержено сомнѣнію; такъ переводятъ это мѣсто многіе изъ комментаторовъ Библии, но LXX толковниковъ перевели „фениксъ“—финиковое дерево, а въ нашемъ русскомъ переводѣ архим. Макарія читается: „и дни мои будутъ многи, какъ песокъ“ (Іов. XXIX, 18).

Въ сказаніяхъ о фениксѣ замѣтно выдѣляется одна черта, которая даетъ ему особенное значеніе, и которой мы напрасно стали бы искать въ судьбѣ какого-либо другого живого существа,—это нескончаемое продолженіе жизни феникса, его вѣчное обновленіе и оживленіе. А разъ эта черта была связана съ готовымъ образомъ, его стали употреблять въ качествѣ символическаго знака безсмертія и воскресенія и пользоваться имъ для выраженія этихъ истинъ въ области искусства. Въ этомъ значеніи изображался фениксъ на монетахъ римскихъ императоровъ въ соединеніи съ словами

*aion* или aeternitas (вѣчность) и съ другими выраженіями, означавшими величіе Рима, славу и крѣпость царскаго дома и апофеозу императоровъ. Въ другомъ болѣе общемъ значеніи встрѣчается это изображеніе на древнихъ греческихъ саркофагахъ, какъ выраженіе вѣры въ безсмертіе. Въ этомъ послѣднемъ смыслѣ образъ феникса приходился къ дѣлу тѣмъ лучше, что въ разсказѣ, который послужилъ для него основой, уже заключалось приспособленіе къ тогдашнему обычаю римлянъ предавать тѣла умершихъ сожженію, и фениксъ, исполняя надъ трупомъ своего отца обрядъ погребенія, какъ бы служилъ олицетвореніемъ этой священной обязанности въ отношеніи умершихъ.

Не менѣе широка была извѣстность этого символа и въ мірѣ христіанскомъ. Уже св. Климентъ Римскій—извѣстный апостольскій мужъ приводилъ сказаніе о фениксѣ и его чудесной судьбѣ въ подтвержденіе истинности будущаго воскресенія, прообразуемаго явленіями видимой природы. „Почтемъ ли мы удивительнымъ и непостижимымъ, если Творецъ всего воскреситъ тѣхъ, которые въ упованіе благой вѣры свято служили Ему, когда Онъ и въ этой птицѣ открываетъ намъ величіе обѣтованія Своего?“ <sup>1)</sup> „Какъ умирающій фениксъ“, по выраженію св. Григорія Богослова, „расцвѣтаетъ для новой юности, послѣ многихъ лѣтъ раждаясь въ огнѣ, и изъ ветхаго пепла возникаетъ безсмертное тѣло, такъ должны жить вѣчно и умирающіе, которые сгораютъ пламеннымъ стремленіемъ къ Царю Христу“ <sup>2)</sup>. Тотъ же самый аргументъ приводятъ и *Постановленія Апостольскія* <sup>3)</sup> противъ еллиновъ, сомнѣвавшихся въ будущемъ воскресеніи; на него же и для той же цѣли ссылается и св. Кириллъ Іерусалимскій <sup>4)</sup>, раскрывая ученіе символа вѣры о воскресеніи мертвыхъ. Не приводя другихъ свидѣтельствъ того же содержанія, укажемъ лучше на новое догматическое примѣненіе, которое дѣлаютъ изъ этого міѳа древне-церковные писатели. Тотъ же св. Григорій Богословъ, изложивъ ученіе

1) Epist. I ad Corinth. cap. 25—26; Писанн. мужей апостольскихъ въ русск. пер. стр. 127—128. М. 1862.

2) Архим. *Христофоръ*, Древне-христ. иконограф. стр. 176.

3) Constit. Apost. lib. V cap. 7; русск. пер. стр. 141—143.

4) Catech. XVIII, 8; русск. пер. стр. 262—263; изд. 2 е.



объ исхожденіи св. Духа отъ Отца въ отличіе отъ чудеснаго рожденія Сына, въ разъясненіе послѣдняго приводитъ и исторію феникса. Удивительное происхожденіе этой птицы у нѣкоторыхъ западныхъ писателей представляется аналогіею сверхъестественнаго рожденія Христа отъ Дѣвы Маріи. Такъ Руфинъ пользуется фениксомъ, какъ аргументомъ, посрамляющимъ язычниковъ, глумившихся надъ сверхъестественнымъ рожденіемъ Христа отъ Пресв. Дѣвы. По аналогіи съ тѣмъ же сказаніемъ въ средне-вѣковой поэзіи составилось много гимновъ въ честь Богоматери, гдѣ слышатся частыя намеки на исторію феникса, и Пресв. Дѣва Марія называется огнемъ жизни, въ которомъ обновлялся древній фениксъ и непостижимымъ образомъ давалъ бытіе новому представителю своего баснословнаго рода.

При такомъ широкомъ приложеніи сказанія о фениксѣ къ уясненію разныхъ догматическихъ истинъ понятно, что этотъ символъ могъ перейти изъ области языческаго искусства въ сферу религіозно-художественныхъ представленій христіанскаго творчества. И мы дѣйствительно находимъ его въ христіанскихъ усыпальницахъ на саркофагахъ и мелкихъ издѣліяхъ утвари, на монетахъ послѣ-константиновой эпохи и другихъ памятникахъ древне-христіанскаго искусства. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ фениксъ соединялся съ изображеніемъ пальмы, чему, кромѣ сходства въ ихъ символикѣ, много способствовало и общее для пальмы и феникса греческое названіе *φοῖνιξ*. Въ такомъ именно сочетаніи находятся они на одномъ древнемъ саркофагѣ, описанномъ Бозіо и Аринги. На главномъ мѣстѣ изображенъ І. Христосъ, стоящій на скалѣ; по обѣимъ сторонамъ его двѣ пальмы, и на одной изъ нихъ представленъ фениксъ. Изображеніе феникса сравнительно долго держалось въ христіанскомъ искусствѣ и было принято между прочимъ въ мозаикахъ равенскихъ и особенно римскихъ базиликъ, гдѣ фениксъ представлялся иногда съ нимбомъ или сіяніемъ вокругъ головы, подобно вѣнцу на ликѣ святыхъ. Къ концу XIII вѣка наша баснословная птица является на одной изъ латеранскихъ мозаикъ въ слѣдующемъ оригинальномъ и содержательномъ сочетаніи: внизу погруднаго изображенія Спасителя представленъ большой крестъ, изъ подножія котораго истекають четыре источника, по аналогіи съ четырьмя райскими рѣками. Прямо

подъ крестомъ городъ, предъ воротами котораго стоитъ херувимъ съ обнаженнымъ мечемъ; среди города пальмовое дерево, на вершинѣ котораго сидитъ фениксъ <sup>1)</sup>. Городъ въ этой символической картинѣ означаетъ новый Иерусалимъ или градъ вѣчнаго живаго Бога—Церковь, а фениксъ олицетворяетъ духа жизни, оживившаго сухія человѣческія кости Іезекіилева видѣнія, т. е. служитъ символомъ воскресенія народовъ, среди которыхъ создается Церковь. Ангель съ мечемъ, по сходству съ Едемскимъ херувимомъ, даетъ мысль, что Церковь есть новый рай, насажденный Христомъ.

Исторія феникса имѣла очень широкое приложеніе къ области христіанскаго искусства и не только въ живописи, но и въ религіозной литературѣ среднихъ вѣковъ оставила яркіе слѣды своего вліянія. Можно сказать, что изъ этого мифическаго типа христіанское міросозерцаніе извлекло такъ много сторонъ, пригодныхъ для апологетическихъ и дидактическихъ цѣлей, какъ едва ли изъ какого другого древняго мифа. И надобно сознаться, что эта поэтическая традиція древняго востока пришлась по мысли богословамъ и послужила большую службу дѣлу христіанства.

Третьимъ символомъ языческаго происхожденія, чаще феникса встрѣчающимся на памятникахъ христіанскихъ, назовемъ павлина. Павлинъ—священная птица Юноны—принадлежалъ къ числу любимыхъ сюжетовъ до-христіанскаго искусства. Будучи простымъ украшеніемъ однихъ его произведеній, на другихъ памятникахъ онъ являлся въ качествѣ выразителя идеи вѣчности, служилъ символомъ безсмертія. Въ объясненіе такого значенія изображенія павлина прежде всего слѣдуетъ сказать, что онъ относится къ тѣмъ птицамъ, которыя ежегодно, съ наступленіемъ зимы, теряютъ свои перья, чтобы снова опериться къ веснѣ, когда вся природа обновляется и какъ бы снова оживаетъ. Блаж. Августинъ въ своемъ сочиненіи: „О градъ Божіемъ“, слѣдуя представленію древнихъ, отмѣчаетъ другое еще болѣе идущее сюда свойство павлина. Разъясняя на *естественныхъ* примѣрахъ справедливость той мысли, что „тѣла людей, осужденныхъ на вѣчное мученіе, будутъ горѣть въ огнѣ не стораю и страдать не погибая“, онъ спрашиваетъ между прочимъ: „Кто,

<sup>1)</sup> Piper, Mythologie und Symbolik d. christl. Kunst, B. I, 1, 462.

какъ не Богъ, Творецъ всего, сообщилъ мясу мертвого павлина свойство *не портиться*? Хотя рассказъ мой и покажется, пожалуй, невѣроятнымъ, однако съ нами былъ такой случай. Въ Карфагенѣ намъ предложили эту птицу свареную; мы приказали изъ ея груди вырѣзать кусокъ мякоти достаточной на нашъ взглядъ величины и спрятать; этотъ кусокъ, спустя такое количество дней, послѣ котораго всякое другое мясо испортилось бы, когда его намъ предложили, не имѣлъ для нашего обонянія ни малѣйшаго неприятнаго запаха. Спрятавъ его снова, мы нашли его такимъ же по истеченіи болѣе чѣмъ тридцати дней, и такимъ же по истеченіи года, съ тою только разницею, что мясо сдѣлалось нѣсколько суше и жестче<sup>1)</sup>.—Въ виду до-христіанской символики и отмѣченныхъ свойствъ павлина вполне естественно было и первымъ вѣрующимъ воспользоваться имъ для выраженія своего ученія о воскресеніи тѣлъ по смерти, и они дѣйствительно умѣло воспользовались имъ. Павлинь довольно часто встрѣчается на ихъ гробницахъ, на стѣнахъ и сводахъ катакомбъ и многихъ другихъ предметахъ могильнаго инвентаря. Онъ изображается на нихъ или совершенно отдѣльно стоящимъ спокойно съ опущеннымъ внизъ хвостомъ или же чаще въ связи съ другими знаками и изображеніями, по общему признанію, заключающимъ въ себѣ прямой или косвенный намекъ на безсмертіе и воскресеніе. Павлинь представленъ здѣсь то среди зелени и деревьевъ, какъ бы въ райской обстановкѣ, съ оливковою или пальмовою вѣтвями—символами мира и побѣды, въ частности мира загробнаго и побѣды надъ смертію; то—въ связи съ изображеніемъ добраго пастыря съ агнцемъ на плечахъ, исторіей прор. Іоны, воскресеніемъ Лазаря—все такими сюжетами, которые не оставляютъ ни малѣйшаго сомнѣнія на счетъ символики интересующей насъ птицы. Въ катакомбахъ св. Агнессы и въ усыпальницѣ свв. Марцеллина и Петра павлинь изображенъ стоящимъ на шарѣ съ распущеннымъ вѣерообразно хвостомъ; комментаторы этихъ двухъ фресокъ не безъ основанія, повидимому, усматриваютъ въ шарѣ какъ бы оставляемую воскресшимъ тѣломъ землю, а въ поднятыхъ вверхъ красивыхъ перьяхъ павлина—небо, куда

<sup>1)</sup> De civit. Dei lib. XXI cap. 4; русск пер. ч. 6, стр. 271.

оно направляется <sup>1)</sup>). Въ Индіи найденъ былъ крестъ, на вершинѣ котораго, по однимъ, представленъ былъ голубь, по другимъ—павлинъ. Если послѣднее вѣрно, замѣчаетъ преосв. Христофоръ, „то въ изображеніи павлина на крестѣ самымъ нагляднымъ и знаменательнымъ образомъ истина христіанская встрѣтилась, такъ сказать, съ истинною религіею языческой, вѣра въ безсмертіе чрезъ крестъ съ темнымъ чувствомъ безсмертія, выразившимся подъ символомъ язычества“ <sup>2)</sup>).

Къ той же категоріи смѣшанныхъ символовъ принадлежитъ изображеніе корабля, какъ символа жизни, направляющейся къ неизбежной для всѣхъ пристани—смерти. „Путь жизни, какъ онъ опасенъ!“ говорится въ одномъ греческомъ стихотвореніи. „Тѣснимыя бурями, мы часто бѣдствуемъ, какъ пловецъ на морѣ. Судьба сидитъ у руля и правитъ утлымъ судномъ. Какъ бы по морскимъ волнамъ идетъ опасный путь. Одному благопріятствуетъ попутный вѣтеръ, другому нѣтъ, но въ концѣ концовъ принимаетъ каждаго изъ пловцовъ подъ землю мрачная пристань смерти“. „Я нашелъ пристань“, восклицаетъ въ одной античной эпитафій умершій, „а пристань всѣхъ есть смерть“, говоритъ Епиктетъ. Согласно съ этою символическою на одной катакомбной доскѣ изображенъ плывущій съ распущенными парусами корабль по направленію къ стоящему направо отъ него маяку, который указываетъ на близость желанной пристани. Вверху надпись: *Firma Victoria, qui vixit annos LXV.*—Сюда же слѣдуетъ отнести изображенія: пальмы, вѣлика и короны, какъ символовъ побѣды, въ частности побѣды надъ смертію; оливковой вѣтви—символа мира, мира загробнаго; якоря—символа надежды, въ частности христіанской надежды будущаго воскресенія.

Къ третьей и послѣдней группѣ отходятъ символы, известные своимъ происхожденіемъ христіанству и неизвѣстные по памятникамъ античнымъ. Они составляютъ преобладающее большинство и замѣтнованы болѣею частію изъ источниковъ ветхо- и ново-завѣтныхъ, иногда съ примѣсью сказаній апокрифическихъ. Многіе изъ этихъ сюжетовъ имѣютъ исто-

<sup>1)</sup> *Martigny*, Dictionnaire des antiquités chrétiennes, p. 500; сл. *Kraus'sa Real-Encyclopädie*, B. II, s. 614.

<sup>2)</sup> Древне-христіанск. иконографія, стр. 173—174. М. 1886.

рический характеръ, потому что воспроизводятъ лица и событія, выводимыя въ Библии, а потому ихъ мѣсто, повидимому, должно было бы быть въ области историческихъ изображеній; но мы относимъ ихъ къ символическому кругу на основаніи ихъ внутренняго смысла, въ виду того особеннаго значенія, съ которымъ они являются въ области церковнаго искусства, и который заслоняетъ собою ихъ непосредственный, ближайшій историческій смыслъ. Таковы, напримѣръ, изображенія: Ноя, пророковъ Іоны и Данила, воскрешенія Лазаря, чудеснаго насыщенія народа въ пустынь, чуда въ Канѣ Галилейской и др. мн.

Изображеніе Ноя весьма просто и характеристично. Онъ представляется обыкновенно бородатымъ, иногда впрочемъ и безбородымъ юношей, стоящимъ въ четырехугольномъ ящикѣ, изображающемъ ковчегъ. Руки его подняты по направленію къ голубю, несущему ему оливковую вѣтвь—знакъ мира. Никакихъ другихъ дополненій, взятыхъ изъ библейскаго разсказа, въ древнихъ памятникахъ христіанскаго искусства не встрѣчается. Внутренность ковчега съ его содержаніемъ, сцена впуска и выпуска животныхъ, изображеніе семейства Ноева — все это уже принадлежитъ позднѣйшему искусству; а въ древнихъ памятникахъ встрѣчается лишь одно характерное дополненіе въ видѣ фигуры, стоящей около ковчега съ поднятыми руками и означающей погребенное на этомъ мѣстѣ лицо. Съ тою же мыслию на одномъ древнемъ саркофагѣ представлена стоящая въ ковчегѣ женщина съ поднятыми молитвенно руками, и, какъ видно изъ надписи, эта фигура есть не что иное, какъ просто изображеніе или въ своемъ родѣ портретъ положенной въ этомъ саркофагѣ покойницы.

Пророкъ Іона является въ катакомбной живописи въ разныхъ положеніяхъ и вездѣ сохраняетъ классическій типъ юности. Чаще всего Іона изображается въ ту минуту, какъ морское чудовище выбрасываетъ его изъ своей пасти на берегъ, но также нередко можно видѣть его сбрасываемымъ корабельщиками въ море и поглощаемымъ животнымъ. Безъ сомнѣнія въ первой сценѣ хотѣли изобразить моментъ воскрешенія, а въ послѣдней—моментъ смерти, разрывающейса оживленіемъ. Не менѣе характерно и третье положеніе Іоны, гдѣ онъ представляется покоящимся подъ тѣнію широко-

лиственнаго растенія; которое защищаетъ его отъ знойныхъ лучей. Эта прохлада и довольство отдыхающаго или какъ бы уснувшаго человѣка въ гробничной живописи выражали ту мысль, что смерть есть какъ бы мирный (in pace) сонъ, состояніе упокоенія въ мѣстѣ злачномъ, и прохладномъ. Съ художественной стороны здѣсь замѣчательна самая фигура Іоны, обыкновенно голая, прекрасно обработанная, во многомъ напоминающая классическій типъ Аполлона.

По способу изображенія и по внутреннему смыслу къ этой фигурѣ прор. Іоны весьма близко подходитъ изображеніе прор. Даниїла во рвѣ львиномъ—изображеніе весьма любимое и потому очень распространенное и во фрескахъ катакомбъ и въ скульптурѣ саркофаговъ. Въ первое время прор. Даниїла обыкновенно изображали среди двухъ львовъ, съ воздѣтыми молитвенно руками и, за рѣдкими исключеніями, совершенно нагимъ и безъ всякихъ принадлежностей; но затѣмъ его начали мало-по-малу облачать, и въ такомъ видѣ представляютъ намъ его фрески и миниатюры среднихъ вѣковъ.

Воскрешеніе Лазаря является нерѣдко на памятникахъ въ видѣ дополненія къ прор. Даниїлу и ставится съ нимъ въ ближайшую связь, какъ сцена однородная. Изображеніе это, несмотря на схематичность рисунка, въ лучшихъ образцахъ поражаетъ своею грандіозностію и величавою фигурою Христа, который или съ повелительнымъ жестомъ обращается къ пещерѣ, гдѣ лежитъ Лазарь, или жезломъ касается выходящаго изъ нея мертвеца. Лазарь изображается обыкновенно въ видѣ спеленатой муміи, стоящей или, лучше сказать, прислоненной къ порталѣ небольшого античнаго монумента, представляющаго собою пещеру. Въ рельефахъ саркофаговъ сцена эта дополняется изображеніемъ плачущей у ногъ Христовыхъ Маріи, присутствіемъ апостоловъ и другихъ свидѣтелей этого чудеснаго событія.

Сближая эти разновременные и разнородные сюжеты, то есть, трехъ отроковъ въ печи вавилонской, прорр. Іону и Даниїла и воскрешеніе Лазаря, помѣщая ихъ нерѣдко въ усыпальницахъ на одномъ и томъ же сводѣ или саркофагѣ, какъ бы въ заученномъ сочетаніи, древне-христіанское искусство имѣло въ виду внутреннюю связь, существующую между ними, а этою связью служила истина воскресенія.

которую превосходно выражали всё эти событія, и которою всецѣло были проникнуты первые христіане.

Изъ символовъ, обязанныхъ христіанскому сознанию не своею виѣшнею формою, но происхожденіемъ или, лучше сказать, еодержаніемъ, мы отмѣтимъ еще два наиболѣе важныхъ и употребительныхъ, именно изображенія І. Христа подъ образомъ добраго пастыря и въ видѣ рыбы. Смысль перваго символа настолько понятенъ, что не нуждается въ разбясненіи, но его художественная исторія предупреждаетъ катакомбный образъ добраго пастыря и представляетъ нѣсколько аналогическихъ ему типовъ въ искусствѣ классическомъ. Рауль-Рошеттъ, Пиперъ и другіе изслѣдователи, потратившіе немало труда на выясненіе происхожденія художественнаго типа добраго пастыря, считали первообразомъ его классическое представленіе Гермеса или Меркурія подъ видомъ пастуха, несущаго на плечахъ барашка, почему онъ и назывался греками *хриоφόрос*. Ему, по словамъ Павзанія, былъ посвященъ въ Танагрѣ (въ Віотіи) храмъ. Въ праздникъ въ честь этого покровителя стада красивѣйшій изъ юношей города обходилъ вокругъ стѣнъ его съ барашкомъ на плечахъ, въ воспоминаніе о томъ, какъ нѣкогда Гермесъ такимъ же точно способомъ избавилъ городъ отъ чумы. Роднили ученые изображеніе христіанскаго добраго пастыря и съ фигурою сатира, несущаго на плечахъ овцу или козу. На одномъ изъ саркофаговъ Латеранскаго музея находится изображеніе вакхической процессіи, во главѣ которой шествуетъ сатиръ съ ягненкомъ на плечахъ, а рядомъ съ нимъ другой съ козленкомъ на спинѣ. Первая фигура представляетъ видимое сходство съ христіанскимъ добрымъ пастыремъ, разумѣется, если сатира замѣнить человекомъ. Указываютъ, наконецъ, на изображенія пастушеской жизни въ картинахъ буколическаго содержанія и въ идиллической поэзіи римлянъ, гдѣ типъ пастыря съ овцою на плечахъ или козленкомъ на груди составляетъ очень обыкновенный и любимый образъ <sup>1)</sup>. Въ ряду изображеній этого

<sup>1)</sup> У Тибулла, напрімѣръ, имѣетъ непосредственное отношеніе къ этому представленію слѣдующій стихъ:

Non agnamve sinu pigeat fetumve capella  
Desertum oblita matre referre domum.

Какой пастухъ (въ свободномъ переводѣ) затруднится отвести на

идиллическаго содержанія особенно замѣчательна одна изъ картинъ, украшающихъ внутренность погребальнаго склепа семейства Назоновъ. Между множествомъ сюжетовъ разнаго рода, разбросанныхъ по плафону гробницы, здѣсь эмблематически представлена весна подъ видомъ слѣдующей сельской сцены: по одну сторону дѣвушка съ полною корзиною цвѣтовъ на головѣ возвращается домой, по другую пастухъ съ посохомъ въ правой рукѣ и съ ягненкомъ на плечахъ, котораго придерживаетъ за ноги лѣвою рукой. Тутъ же на плафонѣ склепа изображенъ и другой пастухъ, окруженный стадомъ, близко напоминающій аналогическія изображенія во фресковой живописи и на саркофагахъ христіанскихъ. Это сходство въ изображеніяхъ классическаго пастуха и христіанскаго добраго пастыря иногда простирается такъ далеко, что становится почти невозможнымъ провести грань между ними и безошибочно отнести отмѣченный ими памятникъ къ разряду христіанскихъ. Было бы конечно страннымъ не признавать этой очевидной аналогіи, но вопросъ существенный въ томъ: есть ли въ данномъ случаѣ связь генетическая, и дѣйствительно ли добрый пастырь христіанскаго искусства есть только копировка идиллическаго пастуха на картинахъ римскихъ? Еще менѣе можно проводить эту аналогію въ содержаніе и духъ этого сюжета и отрывать его отъ родной почвы въ евангельскихъ повѣствованіяхъ, въ притчѣ о Христѣ—добромъ пастырѣ духовнаго стада.

Въ заключеніе намъ остается сдѣлать нѣсколько замѣчаній объ одномъ весьма распространенномъ и замысловатомъ символѣ, занимавшемъ видное положеніе не только въ кругѣ древне-христіанской символики, но и въ области догматическихъ представленій. Имѣемъ въ виду изображеніе рыбы. Разъясненіе этого знака и его происхожденіе были предметомъ весьма многихъ остроумныхъ соображеній, но общаго основнаго принципа для такого истолкованія еще не предложено, и дѣло ограничивается болѣе или менѣе состоятельными частными догадками. Чтобы устано-

своей груди въ овчарю овечку или козленочка, оставленнаго козочкой, забывчивой матерью? Выраженіе: *humeris portare agnam* еще чаще встречаемъ у поэтовъ, напимѣръ, Кальпурнія, подражателя Тибулла.



вить такой руководящей критерій, нужно имѣть въ виду всю массу изображеній этого рода и начинать ихъ исторію съ глубокой древности. По происхожденію своему этотъ символъ принадлежитъ до-христіанскому міру: въ разныхъ сочетаніяхъ онъ задолго до христіанства фигурируетъ на памятникахъ египетскихъ, финикійскихъ, египетскихъ и его популярность на востокъ не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію. Въ христіанствѣ изображеніе рыбы становится извѣстно очень рано, судя по словамъ Климента Александрійскаго, рекомендовавшаго христіанамъ для украшенія колецъ и перстней между прочимъ и его, и сохранилось въ очень большомъ числѣ. Любопытно, что на западъ этотъ знакъ перешелъ и былъ извѣстенъ съ греческимъ названіемъ, и объясненіе его здѣсь, какъ на и востокъ, отправлялось отъ греческаго *ἰχθῦς*—своей *родной* формулы. Какой смыслъ связывало съ этимъ символомъ перво-христіанское сознаніе? Древніе церковные писатели и большая часть позднѣйшихъ изслѣдователей искусства отправлялись отъ анаграмматическаго или энигматическаго значенія слова *ἰχθῦς*, въ которомъ, по разложеніи на буквы, они находили *начальныя* буквы полнаго имени Богочеловѣка или слѣдующихъ пяти словъ: *Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ*. Это буквенное значеніе слова *ἰχθῦς* было рано подмѣчено христіанскими экзегетами, и вѣроятно въ Александріи—этомъ центрѣ аллегорическаго толкованія впервые былъ открытъ и поставленъ на видъ таинственный смыслъ этого знаменательнаго слова, сдѣлавшагося потомъ ходячимъ терминомъ для обозначенія Христа—Богочеловѣка. Уже Климентъ Александрійскій въ своемъ гимнѣ Спасителю дѣлаетъ нѣсколько довольно прозрачныхъ намековъ на это внутреннее значеніе символа рыбы и на его особенное отношеніе ко Христу. Обращаясь къ Нему, составитель гимна между прочимъ говоритъ: „Ловецъ смертныхъ (рыболовъ), Тобою спасаемыхъ! Ты уловляешь чистыхъ рыбъ въ волнахъ непріязненныхъ изъ моря нечестія для язвы блаженной“<sup>1)</sup>. Тертуліанъ проводитъ смыслъ символа еще дальше и объясняетъ его прямо въ одно и то же время въ отношеніи Христа и христіанъ. „Мы маленькія рыбки, говоритъ онъ, предводимыя нашею *ἰχθῦς*.

1) Сн. Педагога въ перев. Корсунскаго ст. 341.

въ водѣ рождается и не иначе, какъ въ водѣ пребывая, будемъ спасены“. Оригенъ кратко и безъ всякаго объясненія замѣчаетъ: *Χριστός ὁ τρολιχῶς λεγόμενος Ἰχθύς*,—Христосъ, аллегорически называемый рыбою. Это анаграмматическое значеніе *ἰχθύς* со всею ясностію было раскрыто западными писателями, которые конечно не сами придумали это объясненіе, но заимствовали его съ востока. „Если соединить въ одно слово, говоритъ бл. Августинъ, начальныя буквы слѣдующихъ пяти греческихъ именъ: *Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ*, то получится слово *Ἰχθύς*, которымъ таинственно обозначается имя Христа“<sup>1)</sup>. Вѣроятно, бл. Августинъ руководился въ своемъ толкованіи тѣмъ стихотвореніемъ, которое вошло въ Сивиллины книги, было извѣстно Евсевію и составлено акростихически, такъ что изъ инициаловъ его получался въ переводѣ акростихъ: Иисусъ Христосъ, Сынъ Божій, Крестъ (*Σταυρός*). Какъ скоро такое объясненіе было дано, *Ἰχθύς* сдѣлалось своего рода кабалистическимъ знакомъ, священною формулой, въ которой заключалась сущность исповѣданія христіанскаго, а самое изображеніе рыбы служило выразительнымъ, вполне понятнымъ знакомъ для отличія послѣдователей Христа отъ членовъ всѣхъ другихъ религіозныхъ обществъ. Въ словѣ *ἰχθύς*, употребляя выраженіе Опата Милевитскаго, *per singulas litteras turba sanctorum nominum continetur*.

Но дѣло въ томъ, что такое толкованіе символа рыбы образовалось уже впоследствии и впервые встрѣчается, какъ мы видѣли, въ концѣ III и въ IV вѣкѣ, между тѣмъ какъ употребленіе самаго символа начинается гораздо раньше и, можно сказать, къ болѣе ранней эпохѣ относятся его наиболѣе извѣстныя и характерныя изображенія. Рядомъ съ этимъ анаграмматическимъ объясненіемъ въ церковной литературѣ древнѣйшаго періода встрѣчаются другія объясненія этого символа примѣнительно также къ Иисусу Христу, какъ учредителю таинствъ крещенія и причащенія. Соответственно этому и въ области искусства составляется особый своеобразный циклъ изображеній рыбы. Отправляясь отъ этихъ художественныхъ данныхъ, анаграмматическое объясненіе придется признать уже недостаточнымъ и блѣднымъ, нужда-

<sup>1)</sup> De civitate Dei, XVIII, 23, 1.

ющимся въ болѣе конкретномъ приѣмѣ, который бы ближе подходилъ къ евхаристическому значенію знака рыбы. На эту-то сторону и направляются теперь объясненія *ἰχθῦς*. Приведемъ изъ нихъ нѣсколько болѣе состоятельныхъ. Известно, что насыщеніе Христомъ народа въ пустынѣ совершилось посредствомъ нѣсколькихъ хлѣбовъ и рыбъ, и что Христосъ, явившись по воскресеніи ученикамъ своимъ на берегу Тиверіадскаго озера, раздѣлилъ съ ними трапезу послѣ чудесной ловли рыбы, причемъ, взявъ хлѣбъ и рыбу, раздавалъ имъ. Оба эти евангельскія событія церковные писатели объясняли примѣнительно къ евхаристіи, а потому и рыба получила въ представленіи христіанъ значеніе евхаристическое. По аналогіи съ этимъ для объясненія символики рыбы приводятся и слова Спасителя: „Кто изъ васъ, если сынъ попроситъ у него хлѣба, подастъ ему камень, или если попроситъ рыбы, подастъ ему змѣю“ (Мѡ. VII, 9—10)? Здѣсь рыба въ противоположность змѣѣ, означающей діавола, относится ко Христу, какъ къ истинному хлѣбу жизни, почему онъ и называется на одной надписи *ἰχθῦς ζώντων*—рыба живыхъ или хлѣбъ жизни. Теперь, чтобы это евхаристическое значеніе рыбы стало для насъ яснѣе, познакомимся съ главными изображеніями этого рода на памятникахъ. Рядъ ихъ открывается нерѣдко попадающеюся въ катакомбахъ картиною, на которой представляется столъ съ лежащими на немъ нѣсколькими хлѣбами и рыбами и семью сидящими за столомъ участниками трапезы. Эта картина, разумѣется, есть не что иное, какъ воспроизведеніе евангельскаго разсказа о томъ, какъ воскресшій Христосъ раздѣлилъ съ своими учениками трапезу близъ Тиверіадскаго озера. Въ этомъ явленіи Христа и въ предшествовавшей ему обильной ловлѣ рыбы экзегеты видѣли указаніе на успѣхъ евангельской проповѣди, а въ самой трапезѣ—аналогію съ тайною вечерію, особенно если припомнить, что при другомъ подобномъ же случаѣ Христосъ былъ узнавъ учениками „въ преломленіи хлѣба“. Благодаря этой аналогіи, рыба такъ тѣсно сплотилась съ духовною трапезою христіанъ, что сдѣлалась символомъ евхаристіи. Сюда относится также фреска въ усыпальницѣ св. Каллиста, въ которой представленъ тоже столъ съ положенною на немъ рыбою, а около стола—двѣ фигуры, изъ которыхъ одна—

мужская объясняется въ значеніи священника, совершающаго таинство, а другая женская, молящаяся съ воздѣтыми руками въ смыслъ предстоящей церкви. Известно далѣе изображеніе рыбы, которая несетъ на своей спинѣ корзину съ семью хлѣбами и стеклянкою краснаго вина подъ ними. Опять символы евхаристіи. Отмѣчу, наконецъ, и еще одну любопытную композицію того же евхаристическаго содержанія, гдѣ рыба фигурируетъ въ связи съ исторіей умноженія хлѣбовъ и превращенія воды въ вино на бракѣ въ Канѣ Галилейской. Имѣемъ въ виду очень интересную картину, открытую въ катакомбахъ близъ Александріи, теперь къ сожалѣнію обрушившихся. Она была помѣщена въ алтарѣ надъ престоломъ и имѣла слѣдующій видъ: въ среднѣй картинѣ стоитъ Христосъ, а по сторонамъ его апостолы Петръ и Андрей, изъ которыхъ послѣдній подноситъ Христу на блюдѣ двѣ рыбы. У ногъ Христа нѣсколько коробовъ, наполненныхъ хлѣбами. На лѣвомъ полѣ картины изображенъ бракъ въ Канѣ съ гостями, сидящими подлѣ стола, между которыми видное мѣсто занимаетъ фигура съ надписью: *ἡ ἀγία Μαρία*. На правомъ полѣ представлено нѣсколько человекъ, сидящихъ также за столомъ, съ надписью надъ головами: *ταὶ εὐλογίας τοῦ Χριστοῦ ἐσθίωντες*, т. е. употребляющіе въ пищу благословенные хлѣбы Христа. Подъ терминомъ *εὐλογία*, означавшимъ въ позднѣйшее время антидоръ, благословенные хлѣбы вообще, на древне-церковномъ языкѣ разумѣлась евхаристія. Итакъ въ этой фрескѣ, подлѣ оболочкою библиейскихъ сценъ, имѣвшихъ евхаристическое значеніе, центральнымъ пунктомъ служитъ изображеніе рыбы. Какъ понятна была тогда эта символика рыбы, и какое широкое толкованіе допускала она, доказательствомъ могутъ служить двѣ древне-христіанскія эпитафіи: одна надъ гробомъ Аверкія, епископа Іераспольскаго, который еще при жизни велѣлъ сдѣлать ее на своей гробницѣ, а другая на могильной плитѣ нѣкоего христіанина Асхандія. Рассказавъ о своихъ путешествіяхъ по городамъ Сиріи и своей бытности въ Римѣ, куда онъ отправлялся поклониться останкамъ апостоловъ и мучениковъ, Аверкій говоритъ, что во время этихъ странствованій „вѣра предносила и предлагала ему въ пищу рыбу (*ἰχθύς*) изъ источника жизни, великую непорочную рыбу, которую приняла пречистая Дѣва (*ἀγνή*)

*παρθένος*), передала ее въ пищу друзьямъ своимъ (по вѣрѣ) и она же дала имъ доброе смѣшеніе изъ вина и хлѣба". Аверкій заключаетъ свое исповѣданіе слѣдующимъ обращеніемъ: „Всякій единовѣрный со мною помолись за меня!“ Фигуральный языкъ эпитафій даетъ скорѣе аллюзіи, намеки, чѣмъ ясное представленіе о Христѣ, какъ хлѣбѣ еucharистическомъ, сообщаемомъ въ таинствѣ вѣрующимъ, но основной мотивъ понятенъ. Кромѣ еucharистическаго содержанія надпись эта еще важна по своему отношенію къ ученію о Богородицѣ и представляетъ Ее источникомъ, изъ котораго получила начало, восприняла плоть *Ἰχθύς ζωῆς*. Надгробная надпись Асхандія захватываетъ болѣе широкій кругъ представленій, раскрываетъ заразъ подъ образомъ рыбы ученіе о крещеніи и причащеніи и составляетъ одинъ изъ важнѣйшихъ памятниковъ для христіанской археологіи. Мраморная разбитая на шесть кусковъ плита съ этой эпитафіей, писанной по-гречески, случайно была выкопана въ 1839 году рабочими на христіанскомъ кладбищѣ южно-французскаго города Отэна (Autan); на мѣстѣ котораго въ древности находился знаменитый римскій *Augustodunum* (вблизи *Lugduna* или теперешняго Ліона)—богатое торговое поселеніе на берегу Средиземнаго моря, съ значительною греческою колоніей. Христіанство было сильно здѣсь уже во второмъ вѣкѣ. Ліонская и Виенская церкви находились тогда въ постоянныхъ сношеніяхъ съ Малою Азіей, получая отсюда церковную іерархію и просвѣщеніе. Однимъ изъ жителей города, христіаниномъ Пекторіемъ, на могилѣ своихъ родителей и была положена плита съ надписью, которую въ переводѣ такъ можно передать: „О божественный родъ небеснаго *Ἰχθύς* а, прими съ сердцемъ, преисполненнымъ уваженія, безсмертную жизнь между смертными. Обнови свою душу, о другъ, въ божественныхъ водахъ вѣчными потоками премудрости, дарующей сокровища. Прими пищу Спасителя святыхъ, сладкую какъ медъ; возьми, вкус и пей, ты держишь *Ἰχθύς* а въ твоихъ рукахъ. *Ἰχθύς*, дай мнѣ милость, которую горячо желаю, учитель и Спаситель: да почіетъ моя мать въ мирѣ, я тебя умоляю, свѣтъ умершихъ. Асхандій мой отецъ, тебя, котораго обожаю вмѣстѣ съ нѣжною матерью и со всеми моими родственниками въ мирѣ *Ἰχθύς* а, вспомни о твоёмъ Пекторіи“. Надпись, замѣтно распадающаяся по

содержанію на два отдѣленія, *начальными* буквами пяти первыхъ своихъ строфъ образуетъ акrostихъ: *ιχθύς*. У нея столько общихъ мыслей и даже выраженій съ нѣкоторыми мѣстами изъ твореній Иринея Лионскаго, что одинъ изъ ученыхъ, ее возстановлявшій (Ленорманъ), склоненъ былъ признать составителемъ эпитафій кого-либо изъ спутниковъ и собесѣдниковъ названнаго только что св. отца.

Составляя преобладающее содержаніе гробничной живописи, символическія формы пережили эпоху Константина Вел. и, какъ остатокъ прежняго художественнаго языка, какъ отголосокъ древняго преданія, попадаются нерѣдко и въ мозаикахъ христіанскихъ церквей IV—VI столл., и на окладахъ диптиховъ, и на рѣзныхъ дощечкахъ изъ слоновой кости, и въ штемпелѣ монетъ; но это были явленія уже не частыя, говоря относительно. Начиная временемъ того же импер. Константина Вел., а особенно въ періодъ расцвѣта мозаической живописи, древне-христіанская символика мало-по-малу стала утрачивать свою непосредственную, такъ сказать свѣжесть, замѣтно стала приходить въ упадокъ, постепенно вытѣсняемая историческими изображеніями и иконографическими типами. Періодъ ея ослабленія продолжался впрочемъ сравнительно недолго. Въ средніе вѣка символика возродилась съ новой силой и нашла себѣ мѣсто не только въ изобразительныхъ искусствахъ, но даже въ архитектурѣ, поэзіи и богословской литературѣ того времени. Послѣ нѣкотораго промежутка символы, прежде употреблявшіеся, опять были вызваны къ жизни, дополнены новыми и составили обширный кругъ изображеній, державшихся на ряду и наравнѣ съ сюжетами историческаго содержанія. Средніе вѣка внесли въ эту область сказочный элементъ и составили частію на основѣ миопическихъ сказаній, частію подъ вліяніемъ свободной изобрѣтательности циклъ символическихъ формъ самаго фантастическаго, чудовищнаго свойства. Имѣя назначеніе декоративное, онѣ однако не были чистымъ вымысломъ, пустыми безъ всякаго содержанія формами, развлекавшими лишь праздное любопытство и ничего не дававшими для нравственнаго образованія и развитія тѣхъ, которые искали въ храмѣ назиданія. Многіе, пожалуй, могли и не видѣть ничего дальше такой или иной художественной формы и удовлетворялись одною декоративною

стороной, не подозревая ничего кроме того, что она давала глазу; но такое отношение составляло во всякомъ случаѣ явленіе ненормальное и не оправдывало цѣли, которой должна была служить храмовая символика. Если и въ перво-христіанскую эпоху символическія формы искусства находили себѣ оправданіе и смыслъ въ соответствующемъ толкованіи, если и тогда церковная литература не оставляла въ сторонѣ внутренняго содержанія, прикрывавшагося символическою оболочкой; тѣмъ менѣе могла оставаться равнодушною къ этому анализу позднѣйшая богословская мысль. Когда религіозное искусство, вышедши изъ своего младенческаго состоянія, подчинилось вліянію церкви и сдѣлалось орудіемъ ея воспитательныхъ цѣлей; когда, наконецъ, не стало той почвы, которая дала самую жизнь и смыслъ этимъ образамъ. Имѣя всегда свою точку опоры въ сознаніи времени, въ любимыхъ представленіяхъ извѣстной эпохи, символическое искусство никогда не обходилось безъ толкованія и комментировалось такъ или иначе въ поэзіи и литературѣ. Древне-христіанская письменность шла рука объ руку съ художественною символикой, съ одной стороны поясняя ее, а съ другой—сама подготавливая типы, давая матеріалъ для произведеній ея. Въ тѣхъ же самыхъ отношеніяхъ стояла къ символическому искусству и средне-вѣковая литература.

Еще александрійскіе ученые, вѣроятно подъ вліяніемъ иносказательныхъ представленій, свойственныхъ вообще востоку, обнаружили особенное расположеніе къ аллегоріи, мистикѣ и теософіи. Среди нихъ же едва ли не впервые начали появляться и широко вращаться и мистико-аллегорическія толкованія явленій и предметовъ природы въ отдельныхъ формулахъ и цѣлыхъ сборникахъ разнаго названія, какъ-то: *Israél, marijé, terra, Davidica, Ahoúbrata*. Подъ вліяніемъ этихъ толкованій и на основѣ упомянутыхъ сборниковъ и появились средневѣковые *физиологи*; нѣкоторые изъ нихъ были извѣстны съ именами знаменитыхъ древнихъ писателей, греческихъ и римскихъ. Такъ съ именемъ Ацулея обращалось сочиненіе: *De piscibus et animalibus*, Филону приписывался трактатъ: *Περὶ ζώων*. Множество другихъ именъ, съ авторитетомъ мнимой древности, приобрѣло себѣ извѣстность въ этомъ родѣ литературы. Для символики средне-

вѣковаго искусства продолжали имѣть значеніе и нѣкоторые изъ перво-христіанскихъ писателей, придерживавшихся аллегорическаго метода въ экзегетикѣ: Варнава съ его мистическимъ толкованіемъ Писанія, Климентъ Александрійскій, Оригенъ и др. Климентъ Александрійскій говоритъ, напримѣръ, иносказательно о гienѣ и горлицѣ: Оригенъ, называя свои объясненія физиологіей, разсуждалъ въ томъ же духѣ о львѣ, оленѣ, аистѣ, коршунѣ и другихъ особахъ животнаго міра. Епифаній Кипрскій, съ именемъ котораго ходило не принадлежащее ему сочиненіе *περὶ ζῴων*, Григорій Вел., Исидоръ Севильскій, Рабанъ Мавръ, Алкуинъ, Бернардъ Клервоискій и другіе многіе занимаютъ не послѣднее мѣсто въ этой отрасли средне-вѣковой литературы. Для ознакомленія съ нею ученаго міра оказала большую услугу кардиналь Питра, издавшій нѣсколько документовъ подобнаго рода въ своемъ собраніи до него не напечатанныхъ греческихъ и латинскихъ церковныхъ авторовъ <sup>1)</sup>. Здѣсь помѣщенъ, подъ именемъ Мелитона Сардійскаго, извѣстнаго писателя половины II-го вѣка, обширный обнимающій цѣлыхъ три главы: *De bestiis, de hominibus et de civitate*, сводъ аллегорическихъ толкованій. Судя по многочисленнымъ анахронизмамъ, встрѣчающимся въ сочиненіи, его нельзя признать въ цѣломъ подлиннымъ произведеніемъ Мелитона; но, нѣтъ сомнѣнія, въ него вошло нѣсколько главъ изъ утраченнаго теперь энциклопедическаго трактата послѣдняго: *Clavis*. Приведемъ изъ него нѣсколько выдержекъ, чтобы дать наглядное представленіе о пріемахъ и характерѣ содержащихся въ немъ толкованій. Въ отдѣлѣ *De bestiis* <sup>2)</sup> вотъ какія значенія усвояются волку. Волкъ—это дьяволъ. Основаніе: наемникъ видитъ волка грядущаго, оставляетъ овецъ и бѣжитъ. Волкъ символизируетъ еретиковъ и злыхъ князей: приндуть къ вамъ волки хищные въ одеждѣ овчей. Волкъ—низложенный хищникъ: будутъ пастись волкъ съ агнцемъ. Волки означали демоновъ. Въ отдѣлѣ *De hominibus* <sup>3)</sup> слово *mulier* толкуется въ слѣдующихъ значеніяхъ.

<sup>1)</sup> *Spicilegium solesmense complectens sanctorum patrum scriptorumque ecclesiasticorum anecdota hactenus opera. Parisiis, 1855.*

<sup>2)</sup> *Op. cit. t. III pp. 62—63.*

<sup>3)</sup> *Op. cit. t. III p. 103.*



Женщина означает церковь. Для такого толкованія есть аналогія и въ древне-христіанскомъ искусствѣ. Мудрость; основаніе—изреченіе Соломона: веселись съ женою юности твоей. Чувственныя помышленія. Душа, управляемая разумомъ. Символъ слабости. Олицетвореніе Вавилона. Бретическія заблужденія, — Другой документъ такого же содержанія, приводимый у Пинтра подъ названіемъ *Φυσιόλογος* <sup>1)</sup>, извѣстный по рукописи XII, XIII и позднѣйшихъ вѣковъ, заключаетъ въ себѣ объясненіе природы четвероногихъ, птицъ, рыбъ, пресмыкающихся и камней. Составитель его обнаруживаетъ значительныя познанія по естественной исторіи и древней литературѣ включительно до апокрифическихъ сочиненій. Въ манерѣ его описаній и объясненій чувствуется начетчикъ-резонеръ, располагающій свои свѣдѣнія въ системѣ и послѣдовательности. Сочинитель обыкновенно начинаетъ съ краткаго описанія того или другого предмета, указываетъ на его главныя черты или характерныя особенности и для каждой предлагаетъ свое особенное толкованіе (*ἐρμηνεία*), съ которымъ соединяется какое-либо нравоученіе, или проводится параллель между объясняемою чертою и какимъ либо историческимъ, догматическимъ или литургическимъ понятіемъ. Приемъ, какого держится авторъ *Φυσιόλογα*, вездѣ одинъ и тотъ же и приблизительно можетъ быть выраженъ такъ. Во главѣ каждаго отдѣленія обозначено названіе того или другого объясняемаго животнаго, напирмѣрь: о лвъѣ, о змѣѣ, о муравьѣ. Потомъ приводится какой-либо типичный текстъ, касающійся того или другого изъ нихъ, а послѣ этого авторъ говоритъ отъ себя: физиологъ сказалъ о такомъ-то предметѣ, что онъ имѣетъ два, три, четыре отличительныхъ свойства (*φύσεις*). Излагается, въ чемъ состоитъ первое свойство и непосредственно затѣмъ приводится аллегорическое объясненіе; также поступаетъ составитель со вторымъ, третьимъ и т. д. свойствомъ. Такимъ способомъ нашъ *Φυσιόλογος* объясняетъ болѣе 60-ти названій различныхъ животныхъ, вводя въ кругъ своихъ толкованій даже имена мнѳологическихъ существъ и вымышленныхъ животныхъ, заимствуя ихъ изъ классической мнѳологіи, сказокъ и апокрифовъ.

1) Op. cit. t. III pp. 338—373.

Въ связи съ приведенными и имъ подобными схоластико-аллегорическими толкованіями и развивался кругъ символическихъ изображеній средне-вѣковаго искусства, и если сравнить послѣднія съ объяснительными формулами *физиологовъ*, то нельзя будетъ не видѣть, что художественное творчество рѣдко выходило изъ границъ, очерченныхъ толкованіями *физиологовъ*, и держалось тѣхъ же образовъ и представленій, которыя составляли содержаніе тогдашняго мистико-аллегорическаго экзегеса.

(Окончаніе будетъ).

---

## О древне-христианской живописи.

(Изъ лекцій † проф. А. П. Голубцова).

(Окончаніе).

### III.

Собственныя или историческія изображенія на памятникахъ древне-христианскаго искусства. Описаніе нѣкоторыхъ изъ нихъ; замѣчанія о значеніи ихъ въ образованіи иконописныхъ типовъ.—Изображеніе Бога Отца. Мнѣнія нѣкоторыхъ учителей церкви о неизобразимости Его. Символическія изображенія Бога Отца; позднее появленіе собственныхъ изображеній Его и главнѣйшіе ихъ типы.—Изображеніе Иисуса Христа. Существованіе изображеній Иисуса Христа въ первые времена христианства у язычниковъ, еретиковъ и православныхъ. Мнѣнія отцовъ и учителей церкви о наружномъ видѣ Спасителя. Идеальный типъ Христа въ катакомбномъ искусствѣ. Изображенія Спасителя на памятникахъ византийскаго искусства. Восточное и западное преданія о Нерукотворенномъ образѣ.

Другой классъ древне-христианскихъ изображеній составляютъ сюжеты историческаго характера. Въ сравненіи съ символическими они занимаютъ второстепенное мѣсто и уступаютъ имъ въ количественномъ и качественномъ отношеніи. Христианское искусство первыхъ временъ какъ бы боялось объективныхъ изображеній, употребляло одежду аллегорій и символа для выраженія не только отвлеченныхъ понятій, но даже и для представленія библейскихъ лицъ и событій, не рискуя изображать ихъ въ ихъ непосредственномъ видѣ, въ ихъ естественныхъ очертаніяхъ <sup>1)</sup>. Основной ха-

<sup>1)</sup> Библейскія сцены въ древнѣйшихъ произведеніяхъ христианскаго искусства нерѣдко являлись съ атрибутами символическихъ изображеній. Въ самомъ размѣщеніи ихъ соблюдалась извѣстная группировка, основаніемъ которой служило символическое или типологическое значе-

раκτήръ перво-христіанскаго искусства остается такимъ образомъ символическимъ; историческій элементъ сначала приходитъ къ нему, какъ дополненіе, а самостоятельнаго значенія достигаетъ уже потомъ, послѣ IV-го вѣка.—Первые опыты объективной живописи или изображеній собственныхъ, безъ аллегорической окраски, принадлежатъ декоративной живописи; гдѣ предметы растительнаго и животнаго царства являлись безъ всякой символической подкладки, просто какъ украшеніе, какъ болѣе или менѣе удачное воспроизведеніе природы. Сюда относятся далѣе изображенія разныхъ бытовыхъ предметовъ, которые указывали на образъ жизни, на общественное положеніе покойника и соотвѣтствовали тѣмъ предметамъ обыденной жизни, которые по тѣмъ или другимъ соображеніямъ клали вмѣстѣ съ покойникомъ въ могилу. Таковы, напримѣръ, изображенія вѣсовъ, молотка, наковальни и многихъ другихъ ремесленныхъ орудій. Нерѣдко и сами покойники представляются за своими житейскими занятіями. Такъ кузнецъ обрабатываетъ кусокъ металла, скульпторъ въ своей мастерской, гробокопатели киркою продѣлываютъ углубленія локуловъ, хозяинъ съ сосудомъ въ рукѣ, портной работаетъ въ своей мастерской, гладиаторъ на аренѣ въ борьбѣ, дѣти играютъ съ ручными звѣрями, пастухи около стадъ. Одна фреска въ усыпальницѣ св. Каллиста представляетъ продавщицу цвѣтовъ, а можетъ быть и овощей, которая, выложивъ на лотки свой товаръ, предлагаетъ его покупателямъ. Въ этихъ и подобныхъ имъ изображеніяхъ развертывается такимъ образомъ передъ нами прошлая жизнь покойниковъ, оживаютъ ихъ практическіе интересы, домашняя обстановка, словомъ, та сторона жизни, которой, по теперешнему церковному представленію, нѣтъ

---

ніе этихъ сценъ. Такъ, напримѣръ, не случайно конечно часто попадающееся во фресковой живописи, какъ и въ скульптурѣ саркофаговъ, и нами уже ранѣе отмѣченное сочетаніе сюжетовъ: прор. Іоны, Давида во рвѣ львиномъ и Лазаря, воскрешаемаго Спасителемъ. Общая мысль, которая связываетъ эти сюжеты, есть мысль о торжествѣ жизни надъ смертію. Съ теченіемъ времени, вышедши изъ катакомбъ и освободившись отъ символической обстановки, библейскіе сюжеты развиваются свободнѣе и полнѣе, не стѣняясь параллелизма съ новозавѣтными событіями и все больше и больше приобрѣтая значеніе картинъ историческаго содержанія.

мѣста на могильныхъ памятникахъ, но которая была совершенно въ духѣ античнаго міросозерцанія и глобоко вошла въ практику и тогдашняго христіанскаго общества <sup>1)</sup>.

Весьма любопытную группу въ этомъ отдѣлѣ сюжетовъ представляютъ изображенія семейныхъ столовъ. Нѣкоторыя изъ нихъ имѣютъ евхаристическое содержаніе, какъ мы уже говорили, но другія представляютъ не больше, какъ семейную сцену и отличаются непосредственностію. Вокругъ стола или, лучше сказать, на краю полукруглой подушки или сѣгмы сидятъ или возлежатъ нѣсколько мужчинъ, женщинъ, а иногда и дѣтей. На столѣ—хлѣбъ и рыбы на блюдахъ; тутъ же чаша съ виномъ и стаканы. На одной картинѣ подобнаго содержанія представлены и прислужницы стола, къ которымъ сидящіе обращаются съ приказаніями. Такъ надъ головой одной изъ нихъ читается слѣдующая надпись: *Agare misce mi*, т. е. Агапа смѣшай вино (римляне не пили вина въ чистомъ видѣ, но разбавляли его водою и соединяли съ разными спеціями). Обязанность другой прислужницы, стоящей по другую сторону стола поясняется надписью, которая гласитъ: *Irene da calda*, Ирпина подай теплой воды. Вся картина дышитъ свѣжестью дѣйствительной жизни и воспроизводитъ обычную домашнюю обстановку стола. Подобныя сцены нерѣдко встрѣчаются и въ римскихъ языческихъ гробницахъ, изображая такъ называемую трапезу мертвыхъ. Тамъ онѣ имѣютъ чисто житейскій характеръ и представляютъ умершаго или погребенную чету въ одномъ изъ обыкновенныхъ житейскихъ занятій. Какъ близко простиралось въ этомъ отношеніи сходство между катакомбными надгробіями и гробничными сюжетами грековъ и римлянъ, можно видѣть изъ сравненія классическихъ изображеній съ христіанскими, и это сходство простирается такъ далеко, что христіанскій мастеръ видимо руководился иногда принятыми античными образцами. Но если въ нѣкоторыхъ случаяхъ

<sup>1)</sup> Любопытны аллюзіи, намеки на имена покойниковъ. Такъ имя Драконтія иллюстрируется изображеніемъ извивающагося змія, Туртура—имѣетъ на сторонѣ фигуру голубя, Люпусъ-юноша нашелъ себя двойника въ волкѣ, а что еще любопытнѣе, такъ это изображеніе окорока, которымъ остроумный сочинитель эпитафіи иллюстрировалъ женское имя Первы. Такія аллюзіи нерѣдко встрѣчаются также на греко-римскихъ языческихъ памятникахъ.

подражаніе античной живописи выходило очень близкое, за то въ другихъ христіанскіе художники оставляли своеобразный отпечатокъ въ деталяхъ картины, въ нѣкоторыхъ мелкихъ, но тѣмъ не менѣе своеобразныхъ чертахъ. Такъ, на примѣръ, не случайно конечно они изображали участниковъ стола чаще всего *въ числѣ семи человекъ*, въ такомъ числѣ, которое, внѣ сомнѣнія, имѣло отношеніе къ семи апостоламъ, участвовавшимъ въ трапезѣ со Христомъ на берегу Тиверіадскаго озера. Еще менѣе случайно присутствіе рыбы на блюдахъ, а поднятыя руки пирующихъ невольно напоминаютъ какъ бы молитвенный жестъ христіанъ.

Къ историческимъ изображеніямъ въ катакомбахъ слѣдуетъ отнести и воспроизведеніе нѣкоторыхъ церковныхъ обрядовъ, какъ они совершались въ перво-христіанскую пору, именно крещенія и бракозаключенія. Что касается прочихъ таинствъ, то безспорныхъ изображеній ихъ не встрѣчается въ катакомбахъ, и попытки объяснить въ этомъ смыслѣ нѣкоторые сомнительные сюжеты большею частію не имѣютъ успѣха и ведутся съ предзанятою мыслию доказать древность тѣхъ или другихъ литургическихъ учрежденій путемъ монументальныхъ данныхъ.

Само собою разумѣется, что, говоря объ историческихъ изображеніяхъ, мы включаемъ въ это число и такъ называемые библейскіе сюжеты, но должны при этомъ сдѣлать оговорку относительно нѣкоторыхъ, которые являются съ символическимъ отбѣнкомъ и скорѣе принадлежать по своему направленію къ области несобственныхъ изображеній. Склонность христіанскихъ художниковъ къ символизму оставила и въ этой области очень замѣтные слѣды. Символическое искусство какъ бы не хотѣло заразъ уступить свое мѣсто историческимъ изображеніямъ, но лишь мало-по-малу освобождалось отъ символической окраски. Эта нерѣшительность, это колебаніе выйти на прямую дорогу, оставивши окольный путь символическихъ аллюзій, выразилась въ представленіи одного и того же сюжета въ традиціонной символической и собственной исторической формѣ, но такъ, что оба эти приѣма существуютъ рядомъ одинъ съ другимъ на памятникахъ одного и того же времени и даже на одномъ и томъ же изображеніи. Изъ многихъ образцовъ этого рода беремъ въ примѣръ описаніе стѣнописи въ базиликѣ Фе-

лика, устроенной Павлиномъ Нолапскимъ. Описывая мозаики на олтaрной абсидѣ, послѣдній знакомитъ насъ съ слѣдующею картиною, гдѣ оба эти пріема существуютъ одновременно. „Во всемъ таинственномъ величїи“, говоритъ онъ, „сіяетъ Троица: въ образѣ Агнца стоитъ Христосъ, голосъ Отца гремитъ съ неба, а въ видѣ голубя сходитъ Духъ Св.“ Слѣдуя далѣе за описателемъ, мы видимъ окруженный блестящимъ вѣнцомъ крестъ (этотъ вѣнецъ обыкновенно помѣщался на перекрестьи вѣтвей креста, въ самомъ его центрѣ), а около креста хоръ голубей, которые означали сонмъ апостоловъ. А вотъ и объясненіе этой картины описателемъ: „Голосъ Отца и Духъ Св., говоритъ онъ, свидѣтельствуютъ о Христѣ, какъ о Богѣ, а крестъ и Агнецъ изображаютъ Его, какъ св. жертву, а пурпуръ и пальма служатъ символами Его царства и побѣды“. Все это, какъ видимъ, рядъ символическихъ знаковъ, выражающихъ представленіе о страждущемъ и въ самыхъ страданїяхъ торжествующемъ Христѣ. Но вотъ тутъ же является Христосъ и въ собственномъ видѣ, стоящимъ на скалѣ, изъ которой истекаютъ четыре источника—символы четырехъ евангелистовъ.

Кромѣ указаннаго пріема, переходный моментъ отъ перваго къ второму роду искусства выразился еще въ сообщенїи символическимъ фигурамъ свойствъ и дѣйствїй лицъ и предметовъ историческихъ. Замѣчательный образчикъ такого синкретизма представляютъ нѣкоторые изъ барельефовъ на саркофагѣ Юнія Басса. Этотъ чрезвычайно важный въ исторїи искусства саркофагъ, судя по надписи на немъ, былъ назначенъ для погребенїя въ немъ Юнія Басса, принадлежавшаго, по свидѣтельству Пруденція, къ патриціанскому семейству и скончавшагося вскорѣ по назначенїи своемъ префектомъ Рима <sup>1)</sup>. Саркофагъ изъ бѣлаго мрамора, украшенъ коринтскими колонками, которыя раздѣляютъ его переднюю или лицевую сторону на десять отдѣленїй, расположенныхъ въ два пояса: верхній и нижній <sup>2)</sup>. На фризѣ

<sup>1)</sup> Надпись, идущая въ одну строку по верхнему краю лицевой стороны саркофага, нижеслѣдующая: „Юній-Бассъ, мужъ славнѣйшїй, который жилъ 42 года, два мѣсяца. Въ годъ назначенїя въ префекты Рима отошелъ къ Богу въ восьмой день календы сентябрьскихъ, при Евсевїи и Ипатїи консулахъ“ (23 авг. 359 г.).

<sup>2)</sup> По срединѣ верхняго пояса поставленъ Христосъ, сидящїй на пре-

Между ними, надъ колонками именно послѣдняго, между арками, и находятся интересующія насъ изображенія, гдѣ вмѣсто историческихъ лицъ являются дѣйствующими агнцы. Въ первомъ промежуткѣ агнецъ ведетъ овцу черезъ Чермное море, во второмъ посохомъ ударяетъ въ скалу и источаетъ воду, въ третьемъ, касаясь жезломъ кошницъ, чудесно размножаетъ хлѣбы, въ четвертомъ агнецъ приподнялъ свою ногу надъ головой другого агнца, находящагося въ водѣ, на котораго нисходитъ Духъ Св. въ видѣ голубя,— очевидно, изображается крещеніе Христово; въ пятомъ отдѣленіи агнецъ получаетъ скрижали завѣта и, наконецъ, въ шестомъ воскрешаетъ Лазаря. Въ подобномъ же родѣ въ усыпальницѣ св. Сикста изображена Сусанна, невижно осужденная іудейскими старѣйшинами, которые представлены по сторонамъ ея въ видѣ двухъ хищныхъ животныхъ, изъ которыхъ одно походитъ на волка, а другое на лисицу. Надъ ними надпись: *senioris* (вмѣсто *seniores*), надъ агнцемъ—*susanna*. Впрочемъ этотъ способъ изображенія не имѣлъ будущности въ древне-христіанскомъ искусствѣ, и такая антихудожественная просопопея заходила за предѣлы правдоподобнаго символизма и переходила въ область аллегоріи и лицевой морали.

Когда выступили на сцену изображенія собственныя, историческія, безъ всякой символической окраски, христіанское искусство сдѣлало важный шагъ впередъ, но еще не рѣшило послѣдней задачи, налагавшейся на него самымъ ходомъ историческаго развитія. Разумѣемъ установку типовъ для историческихъ событій и особенно для лицъ иконографическаго цикла. Дѣло въ томъ, что изображеніе, напримѣръ, хотя бы пророка Іоны, извергаемаго китомъ, есть

---

столѣ; за нимъ двѣ бородатыя фигуры, а подъ ногами олицетвореніе неба или міра, а въ боковыхъ отдѣленіяхъ, вправо и влево, изображены: Христосъ между двумя воинами, Пилать умывающій руки, ап. Петръ подъ стражей и жертвоприношеніе Авраама. По срединѣ нижняго пояса—входъ Господень въ Іерусалимъ, Давидъ во рвѣ львиномъ, ап. Павелъ подъ стражей, грѣхопаденіе Адама и Евы и Іовъ на гноищѣ. На боковыхъ сторонахъ саркофага представлены: на одной—сборъ винограда мальчиками, на другой—сцены жнты и охоты. Символическія изображенія здѣсь какъ бы переходятъ въ сельскій пейзажъ и простую декорацию.



чисто историческая картина, въ которой не можетъ быть и рѣчи о типичномъ образѣ пророка,—точно такъ же, какъ и изображеніе Христа, бесѣдующаго съ самарянкою, воскрешающаго Лазаря, торжественно вступающаго въ Иерусалимъ — дѣло совершенно иного рода, чѣмъ индивидуальныи живописныи типъ Христа. Здѣсь, какъ само собою понятно, интересъ изображенія сосредоточивается не на типичномъ образѣ Христа, но на общемъ содержаніи библейской картины, на представленіи сцены дѣйствія, хотя въ то же время остается несомнѣннымъ, что въ этихъ чисто историческихъ сюжетахъ было положено зерно для образованія типовъ христіанской иконографіи, данъ матеріаль для выработки опредѣленныхъ иконописныхъ образцовъ. Какъ постепенно вырабатывались эти типы и чрезъ какія формы прошли они прежде, чѣмъ достигли полной иконографической законченности,—это показываетъ намъ исторія важнѣйшихъ предметовъ христіанскаго иконографическаго круга. Скажемъ здѣсь объ изображеніи двухъ первыхъ лицъ св. Троицы.

Изображеніе Бога Отца. Изображеніе Бога Отца принадлежитъ къ числу наиболѣе трудныхъ и мало доступныхъ для иконографіи сюжетовъ, и это прежде всего потому, что съ именемъ Бога Отца въ представленіи христіанъ связывается мысль о Богѣ въ Его абсолютномъ бытіи, отрѣшенномъ отъ всякихъ чувственныхъ формъ (подобно тому, какъ въ ветхомъ завѣтѣ такимъ абсолютнымъ существомъ былъ Ягова), или о томъ, что на языкѣ философскомъ называется Божествомъ. Перво-христіанскій спиритуализмъ еще болѣе усложнялъ эту задачу и представлялъ невозможною всякую попытку въ вещественныхъ очертаніяхъ обнять и заключить Существо безтѣлесное и неограниченное. На этой идеальной основѣ, совершенно понятной для теоретика-богослова, стоялъ между прочимъ Оригенъ, какъ можно видѣть изъ слѣдующихъ его выраженій, имѣющихъ близкое отношеніе къ иконографіи Бога Отца. „Изображенія боговъ у язычниковъ были различны“, говоритъ онъ: „одни болѣе, другія менѣе совершенныя, какъ напримѣръ въ произведеніяхъ Фидія и Полноклета. То же различіе замѣчается и между христіанами: есть между ними такіе, которые создали совершеннѣйшій образъ всемогущаго Бога—образъ, съ которымъ не можетъ сравниться и Олимпійскій Зевсъ Фидія:

это тѣ души, которыя созерцають Бога и подражаютъ Ему, преимущественно же это есть созданный по образу Божию едиnorodный Сынъ Отца“ <sup>1)</sup>. Въ этомъ отрывкѣ кромѣ замѣчательнаго сопоставленія Олимпійскаго Зевса съ образомъ верховнаго Бога христіанъ, какъ аналогичныхъ типовъ искусства, для насъ важно еще проводимое имъ сближеніе между образомъ Сына и образомъ Отца, какъ однородными, а эта черта имѣла вліяніе на выработку и установку иконографическаго типа Бога Отца. Это спиритуалистическое воззрѣніе Оригена на счетъ неизобразимости Божества раздѣляли и послѣдующіе церковные писатели. Такъ Θεодоритъ Кирскій († 450) говоритъ, что, „слѣдуя заповѣди десятословія, мы не должны изображать Божества въ какихъ-либо чувственныхъ знакахъ, такъ какъ Божество невидимо и неопишимо“. Ревностный защитникъ иконопочитанія, патр. Германъ отъ лица православныхъ замѣчалъ, что они никогда не думали изображать невидимое Божество въ какомъ бы то ни было видѣ, образѣ, подобіи или начертаніи (*εἰκὼν, ὁμοίωμα, σχῆμα, μορφή*). Но еще рѣшительнѣе и прямѣе высказывается въ томъ же смыслѣ современникъ его и столь же горячій защитникъ иконопочитанія папа Григорій II. Онъ даетъ ясно понять, что въ то время изображеній Бога Отца не существовало, и церковь не принимала ихъ. „Почему мы не представляемъ въ чувственномъ образѣ и не изображаемъ красками Отца Господа нашего I. Христа? Потому что не знаемъ, каковъ Онъ есть, и потому что существо Божіе не можетъ быть видимо для очей и неизобразимо красками“. Изъ западныхъ писателей такой же взглядъ выражали блаж. Августинъ и авторъ „Карловыхъ книгъ“. *Si Deus incorporeus est, necesse est, ut corporaliter pingi non possit. Igitur invisibilis est et incorporeus prorsus (совершенно), corporalibus materiis pingi non potest.*

Естественно поэтому, что изображеніе Бога Отца встрѣчается рѣдко въ искусствѣ первыхъ трехъ - четырехъ вѣковъ, а если и встрѣчается, то лишь въ историческихъ картинахъ изъ ветхаго завѣта, гдѣ Богъ Отецъ принимаетъ видимое участіе въ судьбѣ человѣка, или въ символическомъ видѣ, какъ одно изъ лицъ св. Троицы. Когда въ случаяхъ подоб-

<sup>1)</sup> Contr. Celsum VIII, 17, p. 756.

наго рода историческій сюжетъ требоваль изображенія Бога Отца, художникъ становился въ затрудненіе, и его фантазія отказывалась дать образъ Существу безтѣлесному. Это затруднительное положеніе заставляло его прибѣгать къ символическимъ формамъ представленія, слѣдую которымъ всего чаще изображали Бога Отца въ видѣ руки, выходящей съ неба на первое время безъ сіянія, а начиная съ V в. съ нимбомъ или вѣнцомъ вокругъ нея. Рука эта имѣетъ ветхозавѣтное происхожденіе („Бысть на мнѣ рука Іеговы“, „Руцѣ Твои сотвориште мя“) и служитъ символомъ всемогущества и творческой силы. Символическая рука всего чаще изображается въ жертвоприношеніи Исаака, при полученіи Моисеемъ скрижалей закона, въ сценѣ Мелхиседека и друг. Иногда рука Іеговы изображается держащею вѣнецъ надъ головою мучениковъ, какъ символъ воздаянія за ихъ терпѣніе.

Символическая форма представленія Бога Отца въ видѣ руки или подъ другимъ какимъ знакомъ, казалось, навсегда должна была бы остаться въ области христіанскаго искусства для изображеній Вседержителя, и она дѣйствительно держалась въ иконографіи гораздо дольше, чѣмъ другіе символы, и продолжала существовать въ то время, какъ прочіе отошли въ область исторіи. Но и этой формѣ пришлось уступить вліяніямъ антропоморфизма. Рука съ нимбомъ и сіяніе изъ облака давали мало пищи воображенію особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда нужно было представить Бога Отца въ чертахъ Существа личнаго и дѣйствующаго. И вотъ, чтобы удовлетворить этому запросу, искусство начинаетъ прибѣгать къ человѣкообразнымъ формамъ представленія Вседержителя; какъ на древнѣйшую попытку въ этомъ родѣ можно указать на мозаики въ базиликѣ Маріи Великой въ Римѣ. Здѣсь мы видимъ переходъ отъ первыхъ символическихъ приемовъ къ антропоморфическимъ. На одной изъ этихъ мозаикъ изображено взятіе Іерихона. Присутствіе Бога Отца обозначено человѣческою фигурой, выдающеюся на половину изъ облака. На другой представленъ Богъ Отецъ въ сценѣ благословенія Мелхиседекомъ возвращающагося Авраама. Д'Аженкуръ сопоставляетъ эти картины съ двумя барельефами на Трояновой колоннѣ, гдѣ изображено сраженіе римскихъ войскъ съ даками и явленіе Юпитера. Въ даль-

нѣйшемъ развитіи этого типа бюстъ Бога Отца замѣняется Его полною фігурою. Мы встрѣчаемся съ двумя главными вариантами этой фигуры. Образцомъ перваго можетъ служить Богъ Отецъ въ моментъ творенія Адама, гдѣ Онъ изображается въ видѣ юноши или человѣка средняго возраста, съ бородою, въ широкой туникѣ. Имѣя въ виду этотъ приемъ изображенія, естественно приходишь къ тому заключенію, что антропоморфическій типъ Бога Отца въ древне-христианскомъ искусствѣ образовался по аналогіи съ типомъ катакомбнаго Христа, или просто оба эти типа смѣшивались. Какъ далеко простиралось это смѣшеніе, видно изъ того, что въ иныхъ картинахъ (напр. въ храмѣ св. Марка въ Венеціи) Богъ Отецъ въ моментъ творенія Адама изображается съ крестомъ въ рукѣ. Если богословскій тактъ художника не оскорблялся этимъ смѣшеніемъ двухъ отдѣльных типовъ и считалъ себя неправымъ передъ догматикою, онъ и тогда могъ найти выходъ изъ затрудненія въ идеѣ единства лицъ св. Троицы по существу и въ библейскомъ представленіи Сына творческою силою и мудростію Отца. Въ силу этихъ то догматическихъ воззрѣній, а главное въ виду затрудненій иконографическихъ христианское искусство допускало смѣшеніе типическихъ чертъ иконографіи Сына съ иконнымъ образомъ Бога Отца. Выраженіе Оригена, на которое мы ссылались выше, можетъ служить исходнымъ пунктомъ для примиренія затрудненій, выходящихъ изъ этого художественнаго синкретизма. Другой вариантъ того же антропоморфическаго типа образовался въ древне-христианскомъ искусствѣ подъ вліяніемъ пророческихъ видѣній Господа Саваоѳа въ изображеніяхъ Іезекіиля и Даніила. Но замѣчательно, что типъ Ветхаго деньми выработался уже въ позднѣйшемъ средневѣковомъ искусствѣ и такимъ образомъ на много столѣтій опоздалъ передъ Его молодымъ идеальнымъ типомъ. Даже въ видѣніи Даніила Бога Отца представляли молодымъ.

Особенный классъ изображеній представляютъ геммы и медальоны гностическаго происхожденія, въ которыхъ проводится параллель между Іеговою и Зевсомъ. На одной древней геммѣ гностическаго происхожденія, которая относится изслѣдователями ко второму и не позднѣе какъ къ третьему вѣку, вырѣзано изображеніе Юпитера, который въ одной

рукъ держитъ скипетръ, а изъ другой бросаетъ молніи. Подъ ногами у него орель, обычный символъ Зевса, распустивъ крылья, поднявъ голову къ громовержцу. На обратной сторонѣ геммы надпись: *ιαω σαβαω*, въ которой нельзя не прочесть въ сокращеніи имени ветхозавѣтнаго Божества: Іегова Саваоѣ. Это чтеніе или, лучше сказать, интерпретація надписи имѣетъ основаніе въ объясненіи Теодорита Кирскаго, который по поводу подобной же надписи выразился такимъ образомъ: *καλοῦσι δε Θεὸν Σαμαρεῖται Ιαβε, Ἰουδαῖοι δε Ιάω*, а Макровій это имя *Ιαω* усвоетъ верховному Богу іудеевъ. Въ виду такого нагляднаго сближенія намъ представляется дѣломъ совершенно безразличнымъ, откуда ведетъ происхожденіе эта загадочная гемма,—вышла ли она изъ языческихъ кружковъ или изъ какой-нибудь гностической секты, державшейся синкретизма, какъ справедливо, намъ кажется, отзываются о ней изслѣдователи искусства. Важенъ общій выводъ, который мы въ правѣ изъ нея сдѣлать, что въ этомъ памятникѣ сохранилось наглядное подтвержденіе мысли Варрона, что іудеи (уклоняясь въ идолопоклонство?) почитали Зевса, хотя и не подъ этимъ классическимъ именемъ, и что такая параллель находитъ себѣ оправданіе въ памятникахъ искусства. Другой замѣчательный памятникъ того же рода представляетъ гемма, на которой вырѣзаны бюсты Юпитера, Аполлона и Діаны. Замѣчательно, что голова Юпитера увѣнчана монограммою Христа съ надписью кругомъ: *vivasin Deo*. Но это восклицаніе составляетъ одинъ изъ характеристическихъ признаковъ христіанской эпитафики и несомнѣнно принадлежитъ мастеру-христіанину. Третья гемма представляетъ образчикъ синкретизма, въ которомъ гностическія идеи о верховномъ Богѣ выражены въ изображеніи Аполлона или солнца съ надписью на обратной сторонѣ: *Ιαω*. Воспоминаніе объ этой порѣ синкретизма сохранилось и въ извѣстіи Теодора Чтеца объ одномъ живописцѣ, который возмѣлъ нечестивую мысль изобразить Христа въ чертахъ античнаго Зевса. Этотъ живописецъ, склоняясь на убѣжденія одного язычника, представилъ Христа въ видѣ Юпитера Олимпійскаго и сдѣлалъ это съ цѣлію наглядно показать, что почитаніе, воздаваемое христіанами Спасителю, должно принадлежать Зевсу и есть видоизмѣненіе послѣдняго. Такимъ образомъ это изображеніе было притязаніемъ со сто-

роны языческой партіи удержать за своимъ развѣчаннымъ богомъ его прежнее величіе на счетъ культа христіанскаго. Поступокъ этотъ впрочемъ достойнымъ образомъ былъ наказанъ, и у художника, осмѣлившагося на это нечестивое дѣло, отсохла рука, и лишь впоследствии была ему возвращена по молитвѣ патр. Геннадія.

Наша старинная иконопись представляетъ образцы всѣхъ, выше разсмотрѣнныхъ типовъ, начиная съ символической руки и кончая антропоморфическимъ образомъ Ветхаго деньми. Но распространенность и даже разнообразіе этихъ типовъ не могли разрушить недоумѣній, проходящихъ черезъ всю исторію нашей живописи и служившихъ отголоскомъ строгихъ воззрѣній на неизобразимость Божества. Эти недоумѣнія наши себѣ мѣсто въ нашей Кормчей, въ извѣстномъ правилѣ о невозможности изображать духовное и безтѣлесное существо Божіе, но время отъ времени возникали и возобновлялись подъ влияніемъ разныхъ историческихъ и богословскихъ условий. Такъ въ половинѣ XVI в. дьякъ Висковатый, приводилъ въ смущеніе церковную власть своими нападками на тогдашнюю иконопись, утверждая, что Бога въ существѣ Своемъ изображать нельзя и не позволено, и возставая на этомъ основаніи противъ ходячихъ тогда изображеній Ветхаго деньми, предвѣчнаго Совѣта, а равно и противъ лицевого изображенія перваго члена символа вѣры. Воззрѣнія Висковатаго, не принятыя или, лучше сказать, принятыя наполовину въ XVI вѣкѣ, можетъ быть, изъ опасенія рационализма, были повторены и провозглашены у насъ отъ имени Московскаго собора 1667 г. Въ виду усилившихся разногласій относительно иконныхъ изображеній соборъ между прочимъ сдѣлалъ такое постановленіе: „Повелѣваемъ убо отнынѣ Господа Саваоѳа образъ впредь не писати въ нечлѣсныхъ и неприличныхъ видѣніяхъ, зане Саваоѳа, сирѣчь Отца, никтоже видѣ когда во плоти“. Соборъ накладываетъ veto на одно изъ распространеннѣйшихъ изображеній св. Троицы въ древне-русской иконописи—изображеніе слѣдующаго содержанія: „Господа Саваоѳа, брадоу сѣда, и едиnorodнаго Сына Его во чревѣ Его писати и голубѣ между Имъ зѣло нечлѣпо и неприлично есть“. Мы спросимъ: почему? Мотивъ приводится тотъ же, что и прежде: „зане кто видѣ Отца по Божеству? Отець бо не имать плоти, и Сынъ не во

плоти родился отъ Отца прежде вѣковъ"... Продолжая свою аргументацію въ этомъ родѣ, соборъ говоритъ: „Сего ради Саваоа, иже есть Божество, и тое предвѣчное рожденіе едиnorodнаго Сына отъ Отца умомъ точію подобаеъ намъ разумѣти, а писати въ образѣхъ отнюдь не подобаеъ и невозможно“. Особенно замѣчательнъ въ этой аргументаціи слѣдующій доводъ: „Обаче аще и Даниилъ пророкъ глаголетъ: яко видѣхъ Ветхаго деньми сѣдяща на судищи, и то не о Отцѣ разумѣется, но о Сынѣ, иже будетъ во второе пришествіе судити всякаго языка“. Здѣсь слышится тотъ же тонъ, что и въ древне-христіанской живописи, которая, желая устранить трудность изображенія Бога Отца, за неимѣніемъ подходящихъ красокъ, пользовалась иконографическимъ подобіемъ Іисуса Христа и въ этой формѣ изображала Саваоа. Чтобы покончить съ воззрѣніями Московскаго собора, приведу еще одну выдержку изъ его постановленій, касающуюся разбираемаго нами сюжета: „Еще пишутъ на иконахъ св. Благовѣщенія Саваоа, иже отъ устъ дышитъ, и то дыханіе идетъ во чрево Пречистые Богородицы. И кто то видѣ, и кое писаніе о семъ свидѣтельствуеъ, и откуда сіе взято? Явно есть, яко таковъ обычай и ина, ему подобная, отъ нѣкоторыхъ суемудрыхъ или, паче рещи, бумудрыхъ и безумныхъ пріятя. И обаче сего ради повелѣваемъ: отнынѣ то суемудрое и безмѣстное писаніе да престанеъ. Точію во Апокалипсисѣ св. Іоанна по нуждѣ пишется и Отець въ сѣдинѣ ради тамошнихъ видѣній“.—Въ заключеніе дѣлается наставленіе въ верхнемъ ярусѣ иконостаса вмѣсто Саваоа ставить крестъ. Суемудріе, противъ котораго такъ сильно вооружался соборъ Московскій, не было впрочемъ какимъ-нибудь нашимъ доморожденнымъ изобрѣтеніемъ, но имѣетъ себѣ основаніе въ образцахъ средневѣковой византійской живописи и усилилось особенно подъ вліяніемъ западной живописи, которая въ патріаршескій періодъ начинаетъ очень замѣтно проникать въ область нашей иконографіи и вызываетъ сильныя протесты со стороны строгой церковной партіи. Но такъ или иначе, только изображеніе Бога Отца не имѣло успѣха въ церковномъ искусствѣ и не заняло твердаго положенія, колеблясь между разнообразными „переводами“ и пріемами.

Изображеніе Іисуса Христа. Лишь Богочеловѣка болѣе.

чѣмъ какое другое историческое лицо, имѣль право и основаніе разсчитывать на художественное воспроизведеніе и сохраненіе въ христіанскомъ обществѣ. Вся Іудея съ Галилеей видѣла І. Христа, слушала Его рѣчи и легко, конечно, могла удержать въ памяти обликъ своего божественнаго Учителя. Но Евангелія не говорятъ намъ ни слова о наружномъ видѣ Спасителя, не даютъ даже самаго общаго представленія о чертахъ и характерѣ Его лица. Правда, нѣкоторые изъ изслѣдователей Свящ. Писанія находили указаніе на красоту виѣшняго вида Христа въ извѣстныхъ словахъ женщины: Блаженно чрево, носившее Тя, и сосца, яже еси ссаль (Лук. XI, 27), но это очень искусственное заключеніе, да къ тому же и оно ничего не даетъ для нагляднаго представленія лица Христова. Не сохранилось такихъ свѣдѣній и изъ первыхъ временъ христіанства. Церковные источники, говоря о Христѣ, вездѣ имѣють въ виду Его нравственную сторону, Его значеніе, какъ божественной личности, и забывая о виѣшности, видятъ въ немъ выразителя духовныхъ совершенствъ человѣческой природы. Этотъ идеальный обликъ рисуютъ христіанамъ апостолы, мужи апостольскіе, апологеты и другіе древне-христіанскіе писатели. Вотъ въ какомъ смыслѣ ап. Павелъ имѣль право написать Галатамъ, что предъ глазами ихъ былъ начертанъ образъ распятаго Христа (III, 1), хотя они Христа воочию не видали. Въ области искусства христіанскаго изображенія Распятаго появилось уже спустя четыре-пять столѣтій послѣ этого событія и опоздало сравнительно съ изображеніями другихъ событій въ Его жизни, между тѣмъ ап. Павелъ употребляетъ въ посланіи къ Гал. (III, 1) выраженіе такого рода, что рѣчь идетъ какъ будто объ изображеніи кистію на картинѣ или о художественномъ образѣ, дѣйствующемъ на зрѣніе: *προεγράφη κατ' ὀφθαλμοῦς*,—говоритъ онъ. Изъ этихъ и подобныхъ источниковъ, развѣ они богословскаго характера, разумѣется, еще ничего нельзя вывести ни за ни противъ существованія изображеній Христа въ эту пору и рѣшать такъ или иначе вопросъ объ ихъ портретности или условности. Рѣшеніе послѣдняго должно было принадлежать практикѣ и шло несомнѣнно изъ той среды или кружка, гдѣ въ представленіи о наружности Христа руководилъ не отвѣченными богословскими соображеніями, но



воспоминаніями о Его лицѣ, преданіями отъ людей, близкихъ къ Нему по времени, гдѣ въ простотѣ души хотѣли имѣть изображеніе І. Христа, какъ всякому. хочется имѣть портретъ дорогого ему или почему-либо замѣчательнаго лица. А сомнѣваться въ существованіи съ самыхъ первыхъ вѣковъ христіанства изображеній Спасителя нѣтъ никакихъ основаній. По словамъ св. Иринея Лионскаго, гностики и преимущественно между ними карпократиане имѣли у себя частію нарисованныя, частію изъ другого матеріала изготовленные изображенія (*imagines depictas et de reliqua materia fabricatas*) и возводили начало ихъ ко временамъ Самого Христа, указывая на Его подлинное изображеніе, исполненное будто бы по приказанію Пилата еще во время земной жизни Спасителя; они украшали ихъ вѣнками, ставили вмѣстѣ съ изображеніями философовъ: Пифагора, Платона, Аристотеля и другихъ и оказывали имъ знаки религіознаго почтенія, подобно язычникамъ <sup>1)</sup>. Епифаній Кипрскій, замѣтвая разсказъ у Иринея, поясняетъ его въ томъ смыслѣ, что одни изъ изображеній у карпократианъ были писанныя красками (*εἰκόνας ἐδζωγράφους διὰ χρωμάτων*), другія сдѣланы изъ золота, серебра и иного вещества (*ἐκ χρυσοῦ καὶ ἀργύρου καὶ λοιπῆς ὑλης*); что названные еретики совершали передъ ними свои таинства и приносили жертвы. Изъ Сиріи и Египта, этихъ главныхъ центровъ гностицизма, идѣлія и частію статуэтки гностиковъ переходили на западъ, и писатель, извѣстный съ именемъ Августина <sup>2)</sup>, разсказываетъ, что нѣкая женщина изъ секты карпократианъ, по имени Маркеллина, прибывшая въ Римъ, по свидѣтельству Иринея, при папѣ Аникитѣ (157—168 г.), поклонялась изображеніямъ І. Христа, ап. Павла, Гомера и Пифагора. Лампридій, жизнеописатель Александра Севера (222—235 г.), передаетъ, что въ своей домашней божницѣ (*in laqueo suo*) этотъ императоръ вмѣстѣ съ изображеніями боговъ, мифологическихъ лицъ—Аполлонія и Орфея и своихъ предковъ—имѣлъ еще образы Христа и Авраама, воздавая имъ въ утренніе часы религіозное почитаніе <sup>3)</sup>. Все это показываетъ, что суще-

<sup>1)</sup> Прот. ересей I, 25, в по русск. пер. *Преображенскаго* въ памятникахъ древн. христ. письменности, стр. 105. Москва. 1868.

<sup>2)</sup> *De haeresibus*, cap. 7; ed. Oeler, Corp. haer. I, 198.

<sup>3)</sup> *Vita Alex. Severi*, cap. 29.

ствоvalo народное преданіе о сохраненіи настоящаго изображенія І. Христа, и подь этимъ именемъ какъ между христіанами, такъ и между язычниками ходило по рукамъ въ первые вѣка не мало такихъ изображеній: на нихъ былъ: повидному, большой спросъ и соотвѣтственно ему значительное приготовленіе. Констанція, сестра Константина Вел., прося Евсевія, епископа Кесарійскаго, достать ей изображеніе Христа, руководилась тѣмъ же непосредственнымъ желаніемъ, что и другіе набожные люди, хотѣвшіе во что бы то ни стало отыскать и имѣть у себя подлинный образъ Спасителя. Рѣзко осудивъ вполне естественное желаніе Констанціи, Евсевій однакоже и въ письмѣ къ ней <sup>1)</sup> и въ своей церковной исторіи <sup>2)</sup> констатируетъ и существованіе въ тогдашнемъ языческомъ быту обычая изображать замѣчательныхъ въ томъ или иномъ отношеніи лицъ для домашняго, такъ сказать, употребленія, и нахожденіе у христіанъ его времени живописныхъ изображеній апостоловъ Петра и Павла и Самого Христа.

Другой совершенно вопросъ, насколько враждавшіе среди еретиковъ, язычниковъ и православныхъ изображенія І. Христа соотвѣтствовали дѣйствительности и воспроизводили подлинныя черты лица Христова? На этотъ вопросъ можно отвѣчать съ полнымъ правомъ отрицательно,—уже съ самыхъ первыхъ временъ христіанства теряется нить, по которой можно было бы дойти до такого подлиннаго изображенія и сказать: вотъ этотъ изъ сохранившихся образцовъ есть истинный образъ Христовъ, въ такомъ-то извѣстн идетъ рѣчь объ изображеніи, которое имѣетъ за собою всѣ преимущества подлинности. вмѣсто такихъ опредѣленныхъ указаній мы имѣемъ нѣсколько послѣдовательно развивавшихся художественныхъ типовъ лица Христова и цѣлый рядъ историческихъ свидѣтельствъ объ отсутствіи такого достовѣрнаго образа. Дѣло въ томъ, что уже со второго вѣка, со временъ самыхъ близкихъ къ преданіямъ о жизни и дѣятельности Спасителя, въ церковной литературѣ возникъ споръ о характерѣ лица Христова.—споръ, сведенный къ слѣдующему простому вопросу: каковъ былъ Христосъ по

1) *E. v. Dobschütz*, *Christusbilder* I, S. 101—102 прилож.

2) *Lib. VII*, с. 18; русск. перев. стр. 424—425.

Своему внѣшнему виду—красивъ или невзраченъ? Трактуютъ догматической точки зрѣнія, руководясь отвлеченными богословскими соображеніями, послѣдній рѣшали тогда различно. Одни изъ учителей церкви, исходя изъ мысли объ уничиженіи, принятомъ Искупителемъ, опираясь на слова прор. Исаи: Нѣсть вида ему, ниже славы: и видѣхомъ его, и не имяше вида, ни доброты, но видъ его безчестенъ, умаленъ паче всѣхъ сыновъ человѣческихъ (ЛIII, 2—3; ср. ЛII, 14), и на основаніи буквального пониманія словъ ап. Павла: Себѣ умалилъ, зракъ раба пріимъ (Филипп. II, 7—8), высказывали ту мысль, что І. Христосъ имѣлъ не только не представительную, но положительно некрасивую наружность. Мнѣніе это держалось въ теченіе первыхъ трехъ-четырехъ столѣтій и имѣло на своей сторонѣ видныхъ представителей богословской мысли того времени. Іустинъ Мученикъ въ Разговорѣ съ Трифономъ <sup>1)</sup> неоднократно говоритъ, что Христосъ благоволилъ сдѣлаться человѣкомъ безъ вида и славы, являлся, по словамъ Писаній, безъ красоты и, когда приходилъ на Іорданъ, „былъ принимаемъ за плотника“. Сказавъ о божественномъ происхожденіи Спасителя, Иринеи замѣчаетъ, что Онъ былъ некрасивъ, подверженъ страданію (*indecorus et passibilis*) и презираемъ въ народѣ <sup>2)</sup>. „Если плоть есть нѣчто рабское, какъ свидѣтельствуешь о семъ св. Павелъ, то кто станетъ украшать рабыню подобно продавцу невольниковъ?—спрашиваетъ Климентъ Александрійскій.—А что Самъ Господь имѣлъ видъ вовсе не прекрасный, говоритъ о томъ Духъ св. устами прор. Исаи“ <sup>3)</sup>... Господь же „принялъ на Себя тѣло невзрачное и презрѣнное“, по словамъ Климента Александрійскаго, потому, что опасался, какъ бы красота Его внѣшняго вида не отвлекла вниманія слушателей отъ Его ученія; истинная красота Сына Божія заключалась, по нему, не въ красивой плоти, представляющейся глазамъ, а въ Его душѣ и

<sup>1)</sup> §§ 85, 88, 100; русск. пер. *Преображенскаго* въ Памятн. древн. христ. письмен. т. III, стр. 288, 296, 312. Москва. 1862.

<sup>2)</sup> Прот. ересей III, 19,2; русск. пер. стр. 372. Москва. 1868. Спб. 1900, стр. 293.

<sup>3)</sup> *Paedag.* III, cap. 1; русск. пер. *Н. И. Корсунскаго*, стр. 244—245. Ярославль. 1890.

духовныхъ совершенствахъ <sup>1)</sup>. Въ томъ же смыслѣ выражался и Тертуллианъ <sup>2)</sup>, а Кириллъ Александрійскій уже ушелъ до крайности и утверждалъ, что Сынъ Божій принялъ образъ самаго некрасиваго изъ людей. Что такое мнѣніе, несмотря на свою парадоксальность, было довольно распространено, это можно видѣть отчасти изъ того, что Цельсусъ въ своихъ упрекахъ христіанству не затруднился высказать, какъ общепризнанное положеніе, что Христосъ имѣлъ наружность невзрачную. Указывая на несоотвѣтствіе между Его нравственными достоинствами, о которыхъ говорятъ его послѣдователи, и физическими несовершенствами, въ которыхъ они также соглашались, Цельсусъ замѣчаетъ: „Если во Христѣ обиталъ Духъ Божественный, то Онъ долженъ былъ бы превосходить наружностію всѣхъ прочихъ людей, но вы сами сознаетесь, что Онъ былъ малоросль и некрасивъ лицомъ“ <sup>3)</sup>. Другіе отцы и учителя церкви: Григорій Нисскій, Августинъ, Амвросій Медиоланскій, не раздѣлявшіе такого узко-буквальнаго пониманія пророческихъ и апостольскаго выраженій объ уничиженіи Христа, держались противоположнаго взгляда и считали Богочеловѣка представителемъ совершенной красоты. „Если бы Онъ не имѣлъ въ лицѣ и во взорѣ чего-то небеснаго“, писалъ блаж. Іеронимъ <sup>4)</sup>: „апостолы никогда не послѣдовали бы за Нимъ тотчасъ“, и въ другомъ мѣстѣ: „Понстинъ сіяніе и величіе сокровеннаго Божества, котораго отражались и въ Его чело-вѣческомъ лицѣ, могли привлекать ихъ къ нему при первомъ взглядѣ на Него“ <sup>5)</sup>. „Не только тогда, когда творили чудеса, Онъ былъ достоинъ удивленія“, пишетъ о Христѣ Іоаннъ Златоустъ, „но и когда только видѣли Его, Онъ былъ исполненъ великой благодати. Возвѣщая это пророкъ воспѣваетъ: красенъ добротою паче сыновъ чело-вѣческихъ (Псал. XLIV, 3). Если же Исаія говоритъ о Христѣ: не имяше виданн доброты, то онъ имѣлъ при этомъ въ виду то, что совершилось во время Его страданія, то поношеніе, которое

<sup>1)</sup> Stromät. II, cap. 5; III, cap. 17; VI, cap. 17; русск. пер. *Н. И. Корсунскаго* стр. 193, 195, 382, 767.

<sup>2)</sup> Advers. Marc. 3, 17; Adv. Iudaeos c. 14.

<sup>3)</sup> Origen. Contra Celsum VI, 74.

<sup>4)</sup> Ep. 65 ad Principiam.

<sup>5)</sup> Подлинныя слова у *E. v. Dobschütz*, Christusbilder I, 107 прилож.

понесъ Онъ. вися на крестѣ. то уничтоженіе, какое терпѣль повсюду во всю Его жизнь“<sup>1)</sup>.

При большей строгости догматическихъ понятій о лицѣ Христа и постепенномъ ихъ уясненіи эти два различныя до противоположности мнѣнія о наружности Его получили нѣсколько иную постановку и примкнули къ ученію о двоякомъ состояніи Спасителя: состояніи уничтоженія и состояніи прославленія Его. Оригенъ высказалъ о внѣшнемъ видѣ Христа очень оригинальный и вмѣстѣ какъ бы примирявшій прежнія противорѣчія взглядъ, будто превосходство тѣла Христова, по сравненію съ тѣлами другихъ людей, состояло въ томъ, что Онъ всѣмъ, взиравшимъ на Него, являлся такъ, какъ того требовало внутреннее состояніе и благо каждаго. И не должно удивляться, если матерія, измѣнчивая и непостоянная по своей природѣ, принимала такія формы и свойства по волѣ Творца, что можно было сказать о Христѣ: Онъ не имѣетъ ни вида, ни доброты, а иногда становилась славною, столь поразительною и удивленія достойною, что три апостола, бывшіе на горѣ съ Иисусомъ, падали на лица свои отъ Его величія и красоты<sup>2)</sup>. Въ приложеніи къ изображеніямъ І. Христа разсужденія Оригена, какъ и всѣ вышеизложенныя рѣчи писателей церковныхъ, будутъ значить то, что эти изображенія не пользовались у послѣднихъ большою вѣрой; не имѣли въ ихъ глазахъ силы какого-либо авторизованнаго образца и были различны. Разнообразіе зависѣло отъ того, какъ относился къ дѣлу тотъ или другой художникъ, какую задачу онъ себѣ ставилъ и въ какомъ состояніи или въ какой моментъ хотѣлъ онъ изобразить Христа. Тутъ открывалось широкое мѣсто субъективности, и блаж. Августинъ ясно даетъ понятъ<sup>3)</sup>, что въ его время не существовало прочно установившагося иконографическаго типа Спасителя, и всякій изображалъ Его по своему, руководясь при этомъ личными соображеніями. „Лицо воплотившагося Господа, которое во всякомъ разѣ (— каково бы оно ни было—) было одно, различно изображается по различію безчисленныхъ формъ пониманія“ (domi-

1) Прибавл. къ твор. св. отецъ, ч. 38, стр. 254—255.

2) *Contra Celsum* VI, 77.

3) *De trinitate* VIII, 4

nicae facies carnis innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur). Подобную же мысль, много спустя, выражали, по свидѣтельству патр. Фотія (Epist. 64), и иконоборцы защитникамъ иконопочитанія, съ упрекомъ спрашивая ихъ: „Какой изъ образовъ Христа истинный: тотъ-ли, что у римлянъ, еллиновъ, египтянъ, или который явнѣе индѣйцы? Всѣ они не похожи другъ на друга“<sup>1)</sup>.

Чѣмъ объяснить отсутствіе или же весьма раннее исчезновеніе подлиннаго образа Христова? Какъ могло случиться, что первенствующие христіане не приложили стараній съ помощію искусства закрѣпить и сохранить въ памяти потомства дорогія черты своего Учителя, а ближайшія къ эпохѣ Христовой лица такъ скоро позабыли внѣшній видъ Его? То и другое могло зависѣть отъ многихъ причинъ. Отмѣтимъ изъ нихъ тѣ, которыя представляются наиболѣе вѣроятными, объяснивъ при этомъ, въ какомъ смыслѣ нужно понимать дѣло, когда идетъ рѣчь объ исчезновеніи подлиннаго изображенія І. Христа, о забвеніи Его наружности. Трудно допустить, чтобы мысль о художественномъ изображеніи Сына Божія могла зародиться въ сознаніи увѣровавшихъ во Христа іудеевъ, которымъ прежняя религія строгою заповѣдію: Не сотвори себѣ кумира и всякаго подобія (Исх. XX, 4. Второзак. V, 8) запрещала представленіе божества въ какомъ бы то ни было чувственномъ образѣ. Вѣками воспитанное отвращеніе отъ всякаго изображенія и старыя опасенія идолопоклонства не могли быстро пройти въ ихъ душѣ и смѣлится—при всемъ благоговѣніи ко Христу—потребностію красками или рѣзцомъ воспроизвести Его ликъ. Если бы даже и предположить подобное желаніе у христіанъ изъ іудеевъ, сколько бы сомнительною ни представлялась намъ его возможность, едва ли бы и оказался среди нихъ художникъ, который сумѣлъ бы осуществить его. Совсѣмъ иной оборотъ получаютъ наши рѣчи въ отношеніи къ христіанамъ изъ язычниковъ, въ статуяхъ и пзваяніяхъ обыкновенно почитавшихъ своихъ боговъ, съ дѣтства привыкавшихъ въ своей домашней обстановкѣ видѣть разнаго рода изображенія тѣхъ или другихъ замѣчательныхъ людей. Здѣсь опасенія идолопоклонства, если и имѣли мѣсто по

<sup>1)</sup> E. v. Dobschütz Christusbilder I, 107 прилож.

принятіи новой духовной религіи, то во всякомъ разѣ не въ такой степени, какъ у обращенныхъ изъ іудейства. У христіанъ изъ язычниковъ могло скорѣе появиться и, повидному, легче осуществиться желаніе изобразить такъ или иначе І. Христа, Сына Божія. Но могли ли и у нихъ попытки этого рода увѣнчаться полнымъ успѣхомъ? Что такое было портретное искусство въ то время и въ какомъ положеніи оно тогда находилось? Предъявляя теперешнія строгія требованія, нужно будетъ сказать, что въ общемъ оно было слабымъ подобіемъ того искусства, съ которымъ мы знакомы въ настоящее время по точнымъ фотографическимъ копіямъ. Въ большинствѣ случаевъ до безупречной передачи оригинала оно не поднималось, и самое большее, что имъ достигалось, это типичность родовая, племенная, выражавшаяся въ національныхъ признакахъ лица, въ опредѣленномъ покроѣ одежды, въ извѣстной манерѣ постановки фигуры и вообще въ обработкѣ доличнаго, при чемъ почти все индивидуальное и случайное ускользало отъ вниманія художника, и о конкретномъ не могло быть и рѣчи. Даже при соблюденіи послѣдняго требованія въ первоначальномъ изображеніи, при повтореніи его въ снимкахъ, черты индивидуальныя постепенно сглаживались, и оставались лишь самые крупные отличительные признаки. Мы не имѣемъ теперь, строго говоря, портретовъ ни Константина Вел., ни Златоуста, несмотря на то, что это были лица чрезвычайно популярныя: изображенія ихъ были очень распространены и помѣщались на разныхъ памятникахъ. Бюстъ равноапостольнаго императора на монетахъ скорѣе можно признать условнымъ снимкомъ съ его лица, чѣмъ портретомъ: удержанъ римскій типъ лица, принятый тогда официальный костюмъ, извѣстные атрибуты царской власти—и только. Изъ множества однородныхъ нумизматическихъ фигуръ выдѣлить эту послѣднюю очень нелегко, и рѣшающее значеніе принадлежитъ надписи и другимъ условнымъ признакамъ. Варронъ составленные имъ біографіи знаменатыхъ римлянъ снабдилъ ихъ портретами. Нельзя сказать, чтобы они отличались портретностію. Такъ и относительно изображенія І. Христа была полная возможность подобнаго обезличенія даже при существованіи относительно близкаго, исторически-вѣрнаго снимка съ Его лица. Это приблизительно та же исторія, которая повторялась,

много спустя, въ русской иконографіи, гдѣ святыхъ одного и того же лика писали на одно лицо, не исключая и нѣкоторыхъ своихъ отечественныхъ, съ которыхъ изображенія сдѣланы были еще при ихъ жизни.

Церковно-историческія и литературныя данныя, на которыя мы ссылались выше, не говорятъ также и противъ существованія древнихъ преданій о внѣшнемъ видѣ Христа. Разногласія отцовъ и учителей церкви въ сужденіяхъ о лицѣ Спасителя выходили не изъ различныхъ преданій о наружности Его, потому что невозможно и предположить преданій до такой степени противоположныхъ, а обязаны были своимъ происхожденіемъ соображеніямъ отвлеченно-догматическаго свойства и отвѣчали состоянію и характеру тогдашняго библейскаго толкованія. Отрицательная сторона въ вопросѣ, конечно, не представляла себѣ Богочеловѣка *re ipsa* некрасивымъ, но имѣла въ виду библейское представленіе Мессіи, Его духовный обликъ, къ которому прилаживало и свое представленіе о наружномъ видѣ Его. Точно также и сторона положительная судила о послѣднемъ, руководясь воззрѣніями идеальнаго свойства. Говоря о красотѣ Спасителя на основаніи отдѣльныхъ выраженій Свящ. Писанія и исключительныхъ фактовъ изъ его жизни, отцы и учителя церкви разумѣли не обыкновенную естественную красоту, а внутреннюю, неземную, просвѣчивавшую во взорѣ, во всѣхъ чертахъ Его лица. У Оригена, по которому Христосъ каждому согласно его душевной настроенности, мы видимъ не Христа историческаго, не объектъ внѣшняго изображенія, а извѣстнаго рода нравственный обликъ, идеальный типъ, представляемый болѣе или менѣе удачно, судя по степени духовной воспріимчивости человѣка. Да представители духовной мысли того времени, какъ и ближайшіе ученики Спасителя, глубоко проникнутые вѣрою въ Его божественную личность, относились какъ-то равнодушно къ внѣшней сторонѣ, къ человѣческому виду Его. Какъ предметъ чувственнаго воззрѣнія, Христосъ былъ далекъ или будто бы различенъ для нихъ; между Нимъ, какъ историческимъ обликомъ, и сознаніемъ богослововъ стоялъ, если позволительно такъ выразиться, туманъ философскихъ умозрѣній, сквозь который истинныя черты лица Иисусова доходили въ неясномъ видѣ, а выдавался, напротивъ идеальный Его образъ или Христосъ



символическій. Подлинныя изображенія І. Христа имѣли болѣе низменное, такъ сказать, происхожденіе, основывались на неясныхъ воспоминаніяхъ о Его наружности, примыкали къ разнаго рода сказаніямъ и вращались преимущественно въ народной средѣ; но будущности, къ сожалѣнію, они не имѣли и не оказали замѣтнаго вліянія на образованіе и развитіе иконографическаго типа Христа. Они какъ-то затерялись, уступивъ мѣсто болѣе принятымъ изображеніямъ Спасителя, которыя дошли до насъ въ памятникахъ катакомбныхъ и во всѣхъ дальнѣйшихъ произведеніяхъ церковнаго искусства.

Катакомбный образъ І. Христа отличается идеальнымъ характеромъ. Онъ очень далекъ отъ исторической дѣйствительности и обязанъ своимъ происхожденіемъ работѣ античнаго мастера, который, рисуя І. Христа, переносилъ на Него условныя черты тогдашняго грека или римлянина, придавая Ему кромѣ того несоотвѣтствующую юность и моложаво-мягкія черты лица. Что римскій художникъ копировалъ знакомые ему лики и вложилъ свои приемы—это понятно само собой; что же касается до моложавости, то она объясняется лучше всего изъ античнаго представленія о божествѣ, какъ о существѣ, обладающимъ вѣчною юностію и неувядаемой красотою. Внѣшніе атрибуты могущества, недосыгаемаго величія были ему чужды, по крайней мѣрѣ, въ лучшую пору перво-христіанскаго искусства. Катакомбный образъ І. Христа сохранился до насъ въ двухъ видахъ: древнѣйшемъ, представителями котораго служатъ историческія картины изъ Новаго Завѣта, гдѣ Христосъ является дѣйствующимъ лицомъ, и въ позднѣйшемъ, къ которому принадлежатъ его отдѣльныя изображенія во весь ростъ или грудныя въ медальонѣ. Въ большей части историческихъ картинъ Христосъ изображается въ чертахъ самаго ранняго юношескаго возраста съ круглымъ еще неустановившимся оваломъ лица, безъ бороды—юношей отъ 15 до 20 лѣтъ.

Этотъ типъ выдерживается очень послѣдовательно и примыкаетъ тѣснымъ образомъ къ изображенію добраго пастыря: только вмѣсто деревенской короткой одежды и принадлежностей пастушеской жизни, Ему дается классическій костюмъ въ видѣ тоги и туники. Для настоящаго знакомства съ этимъ юношескимъ типомъ Христа очень важно изображеніе его

въ сценѣ исцѣленія кровоточивой на фрескѣ усыпальницы Претекстата. Представьте себѣ трехъ юношей съ кругловатымъ оваломъ лица, съ коротенькими курчавыми волосами, но безъ всякихъ признаковъ даже пробивающейся бороды; одѣты они въ короткія рубашки, которыя обрисовываютъ нижнюю часть красивой ноги; на плечи у нихъ слегка наброшены тоги или паллумы,—и вы будете имѣть понятіе объ изображеніи Христа съ двумя его учениками. Они представлены стоящими; а у ногъ Христа упавшая на колѣни женщина, она дотрогивается до подола его рубашки. Или вотъ напр. Христосъ, исцѣляющій слѣпорожденнаго, какъ онъ изображенъ на фрескѣ усыпальницы Каллиста. Стройная, моложавая фигура Его задрапирована въ широкую одежду, которая облегаетъ все тѣло красивыми складками; нѣсколько склонившись впередъ и поставивъ правую ногу на выдавшійся кусокъ камня, Онъ дотрогивается до глазъ слѣпота, который стоитъ предъ нимъ на колѣняхъ. Въ другихъ сюжетахъ повторяется тотъ же классическій типъ, но лицо Христово представляется нѣсколько старше, что доказывается болѣе продолговатымъ сформировавшимся оваломъ и небольшою бородою. Къ этому типу принадлежитъ большая часть одиночныхъ изображеній Христа, гдѣ Онъ представленъ въ ростъ или въ медальонѣ. Они-то и послужили точкою отправленія для послѣдующихъ и всего болѣе подходили къ историческимъ условіямъ наружности Христа, хотя, разумѣется, вполне имъ не соотвѣтствовали. Здѣсь былъ принятъ классическій типъ, и Христосъ являлся въ одеждахъ молодого, болѣе или менѣе важнаго римлянина, слѣдовательно опять въ чертахъ условныхъ. Когда Онъ изображается въ качествѣ учителя, Ему дается свитокъ пергамента, съ которымъ обыкновенно представлялись у грековъ и римлянъ ораторы, риторы, законодатели и иногда цари, въ моментъ произнесенія ими рѣчи или приговора, а также консулы въ своемъ официальномъ нарядѣ. Руки Его протянуты; у ногъ Его нѣсколько круглыхъ коробковъ со свитками. Отличительнымъ признакомъ наружности служатъ длинные волосы, съ пробормомъ по срединѣ, падающіе на плечи кудрявыми прядями, большой открытый лобъ; черты лица и осанка проникнуты благородствомъ и достоинствомъ: ноги не обуты или въ сандаляхъ. Катакомбный типъ Христа

принято въ западной наукѣ объяснять подраженіемъ фигурѣ античнаго Аполлона, но едва ли есть какая надобность прибѣгать къ подобному предположенію. Античный Аполлонъ, какъ извѣстно, принадлежитъ пластикѣ, и здѣсь выработался его типъ; подраженіемъ ему можно считать чуть ли не всѣ юношескія фигуры античнаго искусства, но никто не станеть утверждать, что онѣ дѣйствительно отсюда ведутъ свое начало. Въ частности, что касается катакомбнаго Христа, то Его длинные волосы и борода, въ большей части одиночныхъ изображеній, не подходятъ къ принятому типу Аполлона и гораздо естественнѣе объясняются изъ подражанія тогдашнимъ изображеніямъ живыхъ лицъ.

Мозаическій типъ Христа составляетъ продолженіе катакомбнаго и повторяетъ обѣ сейчасъ указанныя его формы. Представителями этого типа служатъ мозаики Равенскихъ церквей и древне-римскихъ базиликъ, составляющія весьма важный и содержательный отдѣлъ древне-христіанской иконографіи. Сравнительно съ катакомбными изображеніями въ нихъ замѣчается желаніе выработать индивидуальный типъ І. Христа, приближающійся къ дѣйствительности; но это желаніе оправдывается лишь наполовину, и по-прежнему замѣчается перевѣсъ идеальнаго катакомбнаго типа. Такъ напр. Христосъ въ мавзолеѣ Галлы Плакиды въ Равеннѣ представленъ въ видѣ добраго пастыря, но уже съ нимбомъ или вѣнцомъ на головѣ, чего древнее искусство до V вѣка не знаетъ, и съ большимъ крестомъ въ лѣвой рукѣ. Онъ сидитъ на скалѣ и правою рукою гладитъ по головѣ подопедашаго къ нему ягненка. Одежда на немъ широкая античная, а не пастушеская, волосы на головѣ длинные, вьющіеся по плечамъ, но бороды нѣтъ. Но совершенно иначе представляется Онъ въ мозаикѣ Аполлинарія въ Равеннѣ (VI в.) на судѣ передъ Пилатомъ. Здѣсь выступаетъ новая особенность — старческое лицо, длинные сухіе волосы, довольно большіе усы и борода; все лицо носитъ сухой иконный отпечатокъ, между тѣмъ какъ тутъ же Пилатъ изображенъ молодымъ человѣкомъ, съ небольшою обрамляющею подбородокъ бородою, съ короткими волосами и правильными чертами лица.

Византійское искусство не вдругъ дошло до теперешняго иконнаго типа. Вначалѣ оно стояло довольно близко къ

образцамъ перво-христіанскимъ и мало отличалось отъ лучшихъ его произведеній, но потомъ вмѣстѣ съ упадкомъ преданій хорошей школы и въ связи съ особымъ направле-ніемъ византійской иконописи, мало-по-малу сталъ вырабаты-ваться тотъ безжизненный иконный типъ, который былъ принятъ въ византійской стѣнописи и на иконахъ. Въ противоположность изящной простотѣ классическаго типа, гдѣ красота и молодость, благородство чертъ лица рисуютъ передъ нами идеальную фигуру прекраснаго изъ земнородныхъ, въ византійскомъ искусствѣ Спаситель является или какъ Вседержитель съ атрибутами Его божественнаго достоинства, или въ видѣ архіерея, царя, на богато убранномъ тронѣ въ обстановкѣ владыки и повелителя. Вся обстановка, его окружающая, рассчитана на передачу этого впечатлѣнія. Но изъ этой характеристики еще не слѣдуетъ, чтобы въ позднѣйшей живописи погибли античныя преданія и появился какой-то новый, дотолѣ неизвѣстный типъ. Нѣтъ, если мы возьмемъ новые типы, принятые для изображенія Христа въ позднѣйшей иконописи, мы увидимъ, что въ нихъ сохранилось еще не мало древне-христіанскихъ чертъ, которыя, переживъ десятокъ столѣтій, бессознательно копировались живописцами и оживали въ такихъ издѣліяхъ, которыя съ античными воззрѣніями не имѣли ничего общаго. У насъ, напр., есть изображеніе Христа Эммануила. Представляется Онъ молодымъ, почти юношей безъ бороды, съ длинными кудрявыми волосами, съ мягкими, еще не установившимися чертами лица. Около Него херувимы. Типъ этотъ есть не что иное, какъ повтореніе древне-христіанскаго безбородаго Христа. Въ нашей иконографіи очень извѣстно изображеніе *Λένσις*: Христосъ на тронѣ съ предстоящими. Прототипомъ его служатъ еще катакомбныя изображенія Христа, какъ учителя, гдѣ Онъ представленъ стоящимъ на кафедрѣ съ слушающими его учениками или іудеями. Руки вытянуты, пальцы сложены благословляющимъ образомъ: иногда въ лѣвой рукѣ свитокъ, который въ византійской живописи замѣненъ раскрытымъ евангеліемъ.

Несмотря на различіе историческихъ и техническихъ условій, при которыхъ вышли на свѣтъ разобранные нами художественные типы Христа, все они представляютъ болѣе или менѣе идеальный образъ, за которымъ не видно Христа

по плоти. Это или Христосъ приточный въ одеждѣ добраго пастыря, или Христосъ юный—олицетвореніе античной цвѣтущей красоты, или Христосъ съ атрибутами почетнаго римлянина, какъ учитель, и, наконецъ, какъ царь и перво-священникъ въ торжественной обстановкѣ византійскаго владыки. Вездѣ Онъ стоитъ очень высоко надъ землею, между нимъ и живымъ историческимъ Христомъ цѣлая бездна разстоянія; для непосредственнаго чувства отъ него вѣетъ холодомъ искусственной концепціи, хотя бы задуманной и исполненной въ видахъ самаго глубокаго благоговѣнія ко Христу и Его богочеловѣческой личности. Христосъ богословствующаго ума безъ сомнѣнія не могъ удовлетворить запросамъ большинства простыхъ христіанъ, которые желали видѣть въ Немъ человѣка по преимуществу и слышать какъ можно больше подробностей объ Его земной жизни. Навстрѣчу этому естественному желанію шло преданіе со своими простыми и очень увлекательными рассказами, между которыми сохранились сказанія о наружности Христа, о томъ, какъ произошли Его подлинныя изображенія. Этими сказаніями, въ эпоху ихъ появленія, всего менѣе желали что-либо доказать и оправдывать; къ нимъ не подходили съ преднамѣренною цѣлію провести какой-либо художественный типъ, дать ходъ извѣстнымъ изображеніямъ, установить извѣстный пріемъ въ иконографіи или, что всего меньше, оправдать иконоупотребленіе,—этой передѣлкѣ подверглись эти рассказы уже подъ перомъ писателей-догматиковъ и въ попыткахъ богослововъ и историковъ приурочить ихъ къ извѣстной фазѣ въ художественномъ развитіи образа Христова. Очень понятно, что этими сказаніями пользовались всего болѣе во время иконоборства и притомъ съ апологетическою цѣлью, но зародились они гораздо раньше, и гораздо глубже лежитъ причина, которою они были вызваны. Кто былъ ихъ творцомъ и пустилъ въ обращеніе, неизвѣстно. Но замѣчательно, что всѣ они или по крайней мѣрѣ главныя связываются съ лицами не еврейскаго происхожденія. Таковы: Пилать, Лентуль, Авгарь, Вероника, кровоточивая жена, родомъ сиропиникіянка.

Первое мѣсто между этими сказаніями безспорно принадлежитъ преданію объ Эдескомъ Нерукотворенномъ образѣ. Оно имѣетъ очень древнее происхожденіе, и первые его слѣды

относятся ко II—III вѣку нашей эры, но окончательно оно сложилось со всѣми детальными подробностями не ранѣе VIII—IX вѣка. У Евсевія записанъ разсказъ о письменномъ сношеніи Иисуса Христа съ Авгаремъ, эдесскимъ княземъ, и приводятся самыя письма, которыми они обмѣнялись другъ съ другомъ; по словамъ Евсевія, они хранились въ эдесскомъ архивѣ и оттуда были извлечены и изданы имъ въ его исторіи. Имя Авгарь было родовымъ прозвищемъ эдесскихъ владѣтелей, подобно тому какъ фараонъ и каганъ были общимъ названіемъ для владѣтелей Египта и Хазаріи. Тотъ Авгарь, который имѣлъ сношенія со Христомъ, былъ 15-мъ княземъ Эдессы и называется Авгаремъ Чернымъ или Укхомо. Онъ правилъ, по однимъ, между 9—46, а по другимъ между 13—50 годами нашей эры. Молва о Христѣ, какъ видно изъ евангелія, доходила и до слуха язычниковъ. Въ Эдессу она могла проникнуть тѣмъ легче, что Месопотамія, гдѣ находилась Осроена или Эдесское царство (нынѣшняя Орфа), стояла въ близкихъ сношеніяхъ съ Палестиною (въ Эдессѣ жили евреи)<sup>1)</sup>. Вотъ въ главныхъ чертахъ разсказъ Евсевія. Услышавъ о чудесахъ Спасителя, Авгарь послалъ къ Нему съ письмомъ довѣренное лицо и просилъ въ немъ І. Христа прибыть въ Эдессу и исцѣлить его отъ болѣзни (проказы). При этомъ Авгарь приглашалъ Спасителя поселиться въ его царствѣ, гдѣ и обѣщалъ Ему безопасный отъ преслѣдованій уголокъ. Спаситель отказался отъ этого предложенія, но въ собственноручномъ письмѣ обѣщалъ исполнить просьбу объ исцѣленіи и прислать для этой цѣли въ Эдессу одного изъ своихъ учениковъ. Въ силу этого обѣщанія, по вознесеніи Христа, явился сюда ап. Фаддей, былъ приглашенъ ко двору князя и исцѣлилъ его отъ болѣзни. Этимъ и ограничивается разсказъ Евсевія. Какъ видимъ, онъ передаетъ только одну сторону дѣла, именно констатируетъ фактъ письменнаго сношенія между Христомъ и Авгаремъ, на основаніи документовъ, хранившихся въ эдесскихъ архивахъ. Другая сторона, гдѣ уже дѣло идетъ объ изображеніи Хри-

---

<sup>1)</sup> Изъ Евсевія извѣстно, что уже въ концѣ II-го вѣка въ Осроенѣ существовала церковная организація, а отсюда можно заключать о продолжительномъ существованіи здѣсь христіанства.

ста, и начинается исторія самаго Эдесскаго убруса, разъясняется въ такъ называемой „доктринѣ или ученіи Аддея“—сочиненіи, написанномъ на сирскомъ языкѣ и въ 1876 г. изданномъ на англійскомъ языкѣ по рукописи Петербургской Имп. Публичной библіотеки. Это сочиненіе имѣетъ видъ официальной записи, которая была составлена царскимъ письмоводителемъ Лерубною и скрѣплена Ананомъ, государственнымъ нотариемъ или архивариусомъ. Этотъ документъ былъ положенъ послѣднимъ въ тамошнемъ архивѣ вмѣстѣ съ другими официальными бумагами и царскими указами. По сказанію доктрины Аддея (въ 344 году эры Селевкидовъ или 31—32 году христіанской) Авгарь Укхомо послалъ двухъ своихъ вельможъ Маръ-Ухаба и Шаліашэрана вмѣстѣ съ архивариусомъ Ананомъ въ Елевтерополисъ къ римскому намѣстнику Сабину съ какимъ-то порученіемъ. Возвращаясь домой, они узнаютъ, что въ Іерусалимѣ творить чудеса Христосъ, и, увлеченные молвою о Немъ, отправляются въ Іерусалимъ съ шедшимъ туда народомъ, чтобы собственнымъ опытомъ убѣдиться въ этомъ на мѣстѣ. Здѣсь Ананъ записалъ все, что слышалъ о Христѣ, и, вернувшись къ себѣ, сообщилъ эту записъ своему князю. Это извѣстіе до такой степени поразило Авгаря, что онъ рѣшился было самъ отправиться въ Іерусалимъ увидѣть Христа, но, не получивъ разрѣшенія отъ римскаго намѣстника, послалъ къ Христу письмо такого же почти содержанія, какъ и извѣстное изъ исторіи Евсевія, и получилъ на него отъ Христа отвѣтъ. Узнавъ объ отказѣ Христа придти въ Эдессу, Авгарь отправляетъ къ нему Анана, который, будучи „княжескимъ живописцемъ“, снимаетъ съ Христа портретъ и приноситъ его въ Едессу къ Авгарю. Вотъ первый въ исторіи ясный слѣдъ знаменитаго убруса, а такъ какъ названный нами документъ относится, по мнѣнію ученыхъ, къ III в., то, значитъ, существованіе этого образа предупреждаетъ рассказъ Евсевія на цѣлое столѣтіе. Почему же Евсевій не упомянулъ объ образѣ Христа? Потому что держался только одного текста писемъ и ими руководился. Это была записъ неполная, въ которую вошли только письма, а не было извѣстія объ образѣ. Притомъ самъ Евсевій говоритъ, что онъ перевелъ только одни официальные документы. Но рассказъ доктрины Аддея полнѣе, и нѣтъ никакого основанія считать

его за вымышленный или за произвольное распространение того же краткаго источника, которымъ пользовался Евсевій. Это дополненіе выходитъ изъ самой сущности разсказа, передаваемого въ доктринѣ Аддея, именно, что Авгарь страстно желалъ видѣть Христа, но, не могли исполнить этого самолично, долженъ былъ ограничиться портретнымъ Его изображеніемъ. Это изображение должно было такимъ образомъ замѣнить его личное свиданіе. Моисей Хоренскій, армянскій историкъ V вѣка, примыкаетъ непосредственно къ этому сказанію и, излагая исторію сношеній Христа съ Авгаремъ согласно съ Евсевіемъ, прибавляетъ въ заключеніе небольшую замѣтку, что посланецъ Авгаря Ананъ вмѣстѣ съ письмомъ отъ Христа принесъ и самый образъ, который съ тѣхъ поръ и хранился въ Едессѣ <sup>1)</sup>. Вотъ второе свидѣтельство, изъ котораго видно, что въ V вѣкѣ въ Эдессѣ находился образъ, съ которымъ связывалось преданіе о непосредственномъ происхожденіи его отъ Христа. А самый городъ и того раньше считался подъ особымъ покровительствомъ Спасителя. Въ этомъ смыслѣ выражается Ефремъ Сиринъ, діаконъ Эдесскаго царства, обращаясь къ своему городу съ слѣдующимъ воззваніемъ: „Благословенный градъ Эдесса, мать премудрости, ты получилъ благословеніе отъ Сына Божія чрезъ Его ученика. Да пребудетъ это благословеніе съ тобою“. Воззваніе само по себѣ мало опредѣленное, но едва ли благословеніе, о которомъ здѣсь идетъ рѣчь, можно относить къ присутствію въ Эдессѣ Нерукотвореннаго образа и основывать на этомъ цитатѣ его существованіе. Во всякомъ случаѣ это объясненіе не можетъ считаться дѣломъ рѣшеннымъ и въ свою очередь вызываетъ вопросъ, не плетъ ли здѣсь рѣчь о какомъ-нибудь другомъ обстоятельстве? Ключъ къ разьясненію въ этомъ смыслѣ даетъ одно мѣсто изъ Прокопія въ его сочиненіи *de bello persico*. Говоря о судьбѣ Эдессы и объ осадѣ ея Хозроемъ, онъ сообщаетъ объ одномъ предзнаменованіи, по которому жители ея считали свой городъ недоступнымъ для враговъ,—именно, онъ говоритъ, что между Христомъ и Авгаремъ существовала переписка по извѣстному уже намъ поводу, и, если

<sup>1)</sup> II кн. 29—30: „Hanc epistolam attulit Ananus, Abgari cursor, semelque eam Salvatoris imaginem, quae in oppido Edessa extat“.



вѣрить ходячей мысли, Христосъ будто бы въ Своемъ письмѣ къ Авгарю присоединилъ увѣреніе, что его городъ не будетъ никогда и никѣмъ завоеванъ. Hoc etiam subiunxisse fama est urbem semper inexplugnabilem fore barbaris (Lib. II, cap. 13). Не принимая на себя отвѣтственности за достовѣрность такого сообщенія, Прокопій прибавляетъ, что историки объ этомъ обстоятельствѣ не упоминаютъ; что только между гражданами существовала подобная увѣренность, а самая хартія, заключавшая письмо Христа къ Авгарю, была задѣлана въ городскихъ воротахъ, какъ филиктерій или предохранительное средство. Къ сожалѣнію, дальнѣйшій рассказъ Прокопія объ этой хартіи прерывается за утратою текста, и мы узнаемъ далѣе только личное мнѣніе объ этомъ предметъ нашего писателя. А мнѣніе это таково, что, вѣроятно, этихъ писемъ не было, эдессцы сами выдумали подобный хвастливый эпизодъ изъ патріотическаго тщеславія. Такимъ образомъ. Ефремъ Сиринъ и Прокопій передаютъ еще новую подробность, которая хотя неизвѣстна изъ Евсевія, но непосредственно примыкаетъ къ разсказу его и упрочиваетъ за Эдессою судьбу этой хартіи. Еще далѣе съ VI вѣка идетъ уже цѣлый рядъ положительныхъ свидѣтельствъ въ смыслѣ доктрины Аддея и извѣстнаго намъ прибавленія въ исторіи Моисея Хоренскаго. Развиваясь на почвѣ первоначальнаго простого разсказа, эти дополненія разрастаются затѣмъ въ цѣлый драматическій эпизодъ. Въ IX—X вѣкѣ они слагаются въ цѣльный разсказъ, и составляетъ полная исторія Нерукотвореннаго убрса.

Прослѣдимъ вкратцѣ ея главныя стадіи. Евагрій, современникъ Прокопія, говоритъ о Нерукотворенномъ образѣ по тому же поводу, что и послѣдній, именно въ описаніи осады Эдессы Хозроемъ. При этомъ онъ ссылается на извѣстіе Прокопія о перепискѣ Христа съ Авгаремъ, объ увѣренности жителей въ неприступности ихъ города, но прибавляетъ съ своей стороны, что такого дополненія касательно будущности Эдессы нѣтъ въ подлинномъ письмѣ Христа, сообщаемомъ у Евсевія. Но что убѣжденіе тогдашнихъ эдессцевъ было не напрасное и оправдалось самимъ дѣломъ, это онъ затѣмъ и доказываетъ изъ обстоятельствъ осады Эдессы, которая не имѣла успѣха и была снята персами благодаря чудесамъ отъ Нерукотвореннаго образа. Когда всѣ усилія

зажечь хворостяной осадный валъ, сдѣланный непріятелями, оказались напрасными, и нечезла всякая надежда на чело-вѣческую помощь, жители города обращаются къ послѣд-нему средству—приносятъ богоначертанный образъ (*θεότοκτον εἰκόνα*) сдѣланный не чело-вѣческими руками, но при-сланный Христомъ Авгарю, который желалъ видѣть Его (L. IV с. 27). Эту икону они кладутъ въ ровъ съ водой, окропляютъ этой водой зажженный валъ непріятельскій; огонь истребляетъ осадное сооруженіе, и непріятели бѣгутъ съ городскихъ стѣнъ. Еще подробнѣе и въ видѣ цѣлаго роман-тического эпизода излагаютъ происхождение Нерукотворен-наго образа св. Іоаннъ Дамаскинъ и Константинъ Порфиро-родный. По словамъ ихъ, Авгарь послалъ ко Христу сво-его живописца Анана, снять съ Него портретъ, но живопи-сець, при всѣхъ усиліяхъ, не могъ уловить и передать на полотнѣ черты лица Христова. Тогда Христосъ снизошелъ къ напраснымъ попыткамъ живописца, приложилъ къ Сво-ему лицу кусокъ полотна *ἰστίον*, на которомъ и отпечат-лѣлось его изображеніе. Оно-то и было отправлено къ Ав-гарю <sup>1)</sup>. На VII вселенскомъ соборѣ подлинность Нерукотво-реннаго образа была поставлена внѣ всякаго сомнѣнія, и рассказъ Іоанна Дамаскина сталъ выраженіемъ соборнаго мнѣнія объ этомъ замѣчательномъ предметѣ <sup>2)</sup>.

До сихъ поръ мы имѣли дѣло главнымъ образомъ съ

<sup>1)</sup> De fide orthod. IV, 16.

<sup>2)</sup> Впрочемъ эта исторія не вездѣ была принята съ такимъ единодуш-нымъ довѣріемъ, и еще много разѣе на римскомъ соборѣ папа Геласій высказался о ней съ недо-вѣріемъ и отнесъ ее къ числу апокрифиче-скихъ; но современныя иконоборству папы признавали ее подлинною и ссылались на сказаніе о Нерукотворенномъ образѣ въ своей полемикѣ съ иконоборцами. Въ суевѣрной литературѣ византійскихъ легендъ это по-сланіе Іисуса Христа къ Авгарю заняло впослѣдствіи довольно видное мѣсто и вмѣстѣ съ описаніемъ наружности Христа признавалось цѣл-нительнымъ средствомъ противъ разныхъ болѣзней. Выраженіемъ этого вѣрованія служить слѣдующее послѣсловіе къ этому посланію въ нѣко-торыхъ славянскихъ рукописяхъ: „Сіе же посланіе идеже аще будетъ кто на пути или на рати или на мори, или огнемъ жегому или трясави-цею палиму или пѣвы точашу, или неисдѣльная страсти нмуши или каа симъ подобна да раздрѣшаша сѣя вся о Господѣ Іисусѣ Христѣ“. Большой должесть былъ носить на себѣ бумажку съ написаннымъ на ней посланіемъ, а надъ опасно больнымъ прочитывалъ особый заговоръ съ молитвою объ этомъ священникъ.

сказаніями объ Эдесскомъ убрѣсѣ. Представляется вопросъ: какъ рано и въ какомъ видѣ является самый предметъ, служащій для нихъ основаніемъ, и какова была дальнѣйшая судьба этой реликвіи? Краткое извѣстіе Моисея Хоренскаго, что въ его время этотъ образъ уже находился въ Эдессѣ, есть первое положительное указаніе на существованіе Нерукотворнаго образа, но оно не находитъ себѣ свидѣтелей до Евагрія, который впервые, можно сказать, выводитъ на свѣтъ Божій эту святыню и приурочиваетъ къ ней судьбу самого города. Видно, что до этого времени кругъ ея извѣстности былъ не широкъ и ограничивался тѣмъ небольшимъ уголкомъ, изъ котораго этотъ образъ вышелъ и гдѣ онъ хранился; обще-церковнаго значенія онъ не имѣлъ, какъ и большая часть древне-христіанскихъ святынь, которыя весьма чтились на своей родинѣ и были связаны съ извѣстными преданіями, носившими личный, временный отпечатокъ. Въ условій этой мѣстной окраски и субъективнаго отношенія онъ утрачивали значительную часть своей внутренней цѣнности и находили себѣ слабый отзывъ на сторонѣ. Потому Тацитовское правило: *major e longinquo reverentia*, т. е. „издали все кажется святѣе“, въ перво-христіанскомъ мірѣ не имѣло значенія. Чтобы объяснить намъ это долгое молчаніе о своей мѣстной святынѣ и незнаніе о ней въ тогдашнемъ мірѣ, позднѣйшіе писатели, съ Евагріемъ во главѣ, рассказываютъ слѣдующее: сынъ Авгаря поднялъ гоненіе на христіанъ, и вотъ, чтобы спасти эту святыню отъ истребленія, эдесскій епископъ Аддей задѣлалъ изображеніе Спасителя въ городскую стѣну, гдѣ оно и оставалось скрытымъ до шестого вѣка. Нашествіе Хозроя вызвало его на свѣтъ Божій и засвидѣтельствовало о его чудесномъ происхожденіи. Евагрію было, конечно, далеко отъ мысли распространить извѣстіе объ этомъ образѣ и обратить на него всеобщее вниманіе, но его рассказъ, облеченный въ такую убѣдительную форму, самъ собою достигалъ этой цѣли и выдвигалъ на видъ такой важный памятникъ христіанской древности, не нашедшій себѣ до сихъ поръ должнаго признанія. Извѣстность его начинается съ тѣхъ поръ, когда и достигаетъ особеннаго значенія въ эпоху иконоборства. За это время съ необычайнымъ усердіемъ та и другая сторона, иконоборцы и иконопочитатели, старались истолковывать и объяснять въ свою

пользу древняго преданія объ иконахъ; благодаря этой апологетической работѣ всплывали и разъяснялись мѣстные сказанія объ иконахъ, приводились въ извѣстность и наличные памятники христіанской иконографіи. Въ эту пору существованіе такого образа, какъ Эдесскій убрूसъ, вышедшій изъ рукъ Самого Христа, былъ величайшимъ приобрѣтеніемъ для апологетики и рѣшалъ множество вопросовъ, вызванныхъ полемикою за и противъ иконопочитанія. Нами уже упомянуто было о томъ, какъ воспользовалась этимъ аргументомъ православная сторона; теперь можемъ прибавить къ сказанному только то, что соборъ далеко не исчерпалъ всѣхъ данныхъ, касающихся Эдесскаго убруса, и ограничился лишь болѣе извѣстными о немъ свѣдѣніями, которыя были переданы Евсеіемъ и Евагріемъ; повидимому, мѣстные силы, въ лицѣ месопотамскаго духовенства, не приняли участія въ разъясненіи исторіи своей святыни и умалили ея значеніе въ спорномъ вопросѣ. А между тѣмъ, этотъ образъ былъ уже тогда на глазахъ всѣхъ, и св. Іоаннъ Дамаскинъ говоритъ, что этотъ знаменитый образъ хранился въ цѣлости, и Эдесская церковь хвалилась имъ, какъ царскимъ скипетромъ, т. е. надѣялась наслаждаться миромъ подъ охраною этой реликвіи. Современникъ Дамаскина Левъ Діаконъ, въ бытность свою въ Эдессѣ, какъ говоритъ, самолично видѣлъ эту икону и былъ свидѣтелемъ величайшаго уваженія, какимъ она пользовалась въ этомъ городѣ. Это было уже наканунѣ обще-церковной извѣстности Эдесскаго убруса. Въ половинѣ X вѣка онъ былъ перенесенъ въ Константинополь, средоточіе тогдашнихъ святынь восточныхъ, и въ память этого событія былъ учрежденъ церковный праздникъ, извѣстный подъ именемъ „Нерукотвореннаго Спаса“ подъ 16 августа. Подробности этого обстоятельства излагаются въ особомъ сказаніи—*narratio de imagine edessina*, составителемъ котораго считается Константинъ Порфирородный, при которомъ и произошло это перенесеніе. Но этому мнѣнію объ авторѣ противорѣчитъ обращеніе сочинителя къ Нерукотворенному образу съ молитвою за того, „который благодатно и смиренно повелѣваетъ намъ и достойнымъ образомъ прославляетъ память Твоего пришествія“. Константинъ Порфирородный, будучи императоромъ въ то время, едва ли могъ такъ выразиться о себѣ самомъ. Можно при-

знать несомнѣннымъ, что это сказаніе современно перенесенію и изложено по инициативѣ и съ вѣдома императора, при которомъ и по волѣ котораго совершилось перенесеніе самой реликвіи. Связывая съ этимъ образомъ преданіе о величіи своего города, эдессцы очень дорожили имъ и только тогда рѣшились разстаться съ своею святынею, когда Романъ Лакапинъ, соправитель Константина Порфиророднаго, его тесть, угрожалъ за несогласіе разрушеніемъ города и соглашался снять осаду подъ условіемъ уступки этого образа. Получивъ его, онъ, по словамъ сказанія, не только прекратилъ военныя дѣйствія, но и заплатилъ за него богатый выкупъ (въ 12 тыс. сребренниковъ) и отпустилъ на волю 200 знатныхъ эдесскихъ плѣнниковъ. Перенесеніе Нерукотвореннаго образа произошло въ 944 г. авг. 16. Въ XIII вѣкѣ патріархъ Константинопольскій Германъ II написалъ канонъ въ честь Нерукотвореннаго образа, а празднованіе ему перешло изъ Греціи въ Россію, какъ видно изъ древнихъ мѣсяцеслововъ при евангеліяхъ, гдѣ подъ 16 августа записанъ этотъ праздникъ и у насъ. Въ Константинополь образъ былъ поставленъ въ церкви Богоматери Фаросской и поступилъ въ число государственныхъ реликвій, которые выносились и показывались народу только въ назначенные дни. вмѣстѣ съ нимъ появляется здѣсь и собственно-ручное посланіе Христа къ Авгарю, хотя въ сказаніи о перенесеніи объ этомъ документѣ и не упоминается. Долго ли сохранялся здѣсь Эдесскій убрूसъ, и какова была его дальнѣйшая судьба, куда онъ дѣвался—на эти вопросы, къ сожалѣнію, ни историки, ни народная молва не даютъ положительнаго отвѣта. Одни утверждаютъ, что онъ былъ вывезенъ изъ Константинополя крестоносцами вмѣстѣ съ другими реликвіями и сохранялся въ Римѣ въ церкви св. Сильвестра. Но замѣчательно, что въ перечнѣ дворцовыхъ реликвій византійскихъ онъ продолжалъ появляться въ XII и XIV вѣкѣ, а отсюда слѣдуетъ, что или копія принималась за оригиналъ или невѣрно извѣстіе о крестоносцахъ. По другимъ извѣстіямъ, Іоаннъ Палеологъ (1341—1391) за услуги, оказанныя ему венеціанцами во время династическихъ усобицъ, подарилъ его генуэзскому командиру Леонардо Монтальдо; этимъ послѣднимъ онъ былъ перенесенъ въ Геную,

хранился сначала въ его семейной часовнѣ, а потомъ былъ отказанъ армянскому монастырю св. Варволомея. Путемъ дальнѣйшаго переселенія онъ наконецъ появляется въ Римѣ и здѣсь до сихъ поръ показывается подъ именемъ св. Убруса. Наконецъ, существуетъ и такой рассказъ, что Нерукотворный образъ потонулъ во время переправы его въ Венецію. Гдѣ правда — рѣшить трудно; историческій путь, какимъ можно было бы добраться до этой реликвии, потерянъ, и намъ остается теперь знакомиться съ подлинникомъ по тѣмъ изображеніямъ, которыя съ именемъ Нерукотворнаго образа ими „*τὸ ἄγιον μανθῆλιον*“ сохранились въ византійской и западной иконографіи. Типъ этотъ извѣстенъ. Съ художественной стороны онъ напоминаетъ тотъ образъ, который былъ принятъ для одиночныхъ изображеній Христа въ катакомбахъ и получилъ дальнѣйшую обработку въ мозаикахъ.

Въ тѣсной связи съ нимъ стоятъ и описанія внѣшняго вида Христа. Всѣ они имѣютъ очевидное родство между собою и воспроизводятъ одинъ и тотъ же основной образецъ, который въ различныхъ версияхъ описаній разрабатывался и видоизмѣнялся согласно съ развитіемъ иконографіи и подъ вліяніемъ типовъ живой дѣйствительности. Нѣтъ сомнѣній, что эти описанія самымъ тѣснымъ образомъ примыкаютъ къ эдесскому убрусу и имѣютъ въ основѣ, если не самый Нерукотворенный образъ, то во всякомъ случаѣ копіи и образцы тождественнаго съ нимъ иконографическаго типа, а потому и не вносятъ въ иконографію лица Христова особыхъ, до толѣ неизвѣстныхъ чертъ, разрабатывая старый типъ, только въ направленіи, болѣе реальномъ и подходящемъ къ племеннымъ чертамъ лица І. Христа. Самое древнее изъ этихъ описаній передается въ такъ называемомъ Лентуловомъ докладѣ римскому сенату. Лентуль, отъ имени котораго оно ведется, былъ будто бы проконсуломъ Іудеи во время Спасителя и называется предшественникомъ Пилата. Свое описаніе онъ представилъ римскому сенату. Но довольно одного бѣглаго взгляда на этотъ портретъ, чтобы видѣть его позднѣйшее христіанское происхожденіе. Приведемъ его подробнѣе. „Великому и почтенному сенату Римскому отъ Публия Лентула, правителя Іудеи, привѣтъ. Въ настоящее время явился и теперь еще живетъ въ Іудеѣ мужъ, одаренный великимъ могуществомъ,—имя его Иисусъ Христосъ. Народъ

называетъ его сильнымъ пророкомъ, а ученики Сыномъ Божиимъ. Онъ воскрешаетъ мертвыхъ и исцѣляетъ всякаго рода болѣзни и недуги. Этотъ человѣкъ высокъ ростомъ, важень и имѣетъ наружность, полную достоинства, такъ что внушаетъ взирающимъ на него въ одно и то же время страхъ и любовь. Волосы у него на головѣ гладкіе, темноватаго цвѣта (каштановые), падаютъ съ плечъ прядями и раздѣлены проборомъ посреди, по обычаю назореевъ. Лобъ у него открытый и гладкій, на лицѣ нѣтъ пятенъ и морщинъ, цвѣтъ лица слегка красноватый. Борода рыжая и густая, не длинная, но раздвоившаяся. Глаза голубые и необыкновенно блестящіе. Станъ его высокъ, руки прямы и длинны, плечи красивы. Рѣчь его обдуманная, вѣрная и сдержанная. Это прекраснѣйшій изъ земнородныхъ“. Читая это описаніе, нельзя не замѣтить, что оно вышло изъ-подъ пера христіанина и включаетъ въ себѣ такое благоговѣйное отношеніе къ описываемой личности и такое знакомство съ писаніемъ, какихъ можно ожидать развѣ только отъ человѣка, знакомаго съ евангеліемъ; но когда именно появилось это описаніе, на это нѣтъ положительныхъ указаній. Во всякомъ случаѣ оно относится къ цѣлому ряду псевдонимныхъ сочиненій, которыхъ такъ много выходило подъ именами разныхъ писателей въ III и IV вв. Имя Лентула, какъ правителя Іудеи, не встрѣчается въ официальныхъ спискахъ римскихъ памятниковъ того времени и точно такъ же вымышлено, какъ и самое содержаніе этого пресловутаго посланія. Положительно извѣстно, что предшественникомъ Пилата былъ не Лентуль, а Валерій Грагусъ.

Описаніе это извѣстно теперь въ латинскомъ переводѣ и найдено въ рукописи между сочиненіями Ансельма Кентерберійскаго, слѣдовательно въ спискѣ XI—XII в.; но подлинникъ греческій, безъ сомнѣнія, гораздо старше и предупреждаетъ Ансельмову копію на много столѣтій. Уже гностики пріурочивали практиковавшееся у нихъ изображеніе Христа къ подлиннику, дошедшему отъ Пилата, вѣроятно въ силу той же связи, по которой и первое описаніе Христовой наружности возводится къ римскому проконсулу. Іоаннъ Дамаскинъ несомнѣнно зналъ это сказаніе и въ своемъ описаніи наружности Христа только переработалъ его въ смыслѣ іудейскаго національнаго типа; а мо-

жетъ быть, онъ воспользовался уже готовою переработкою, на которую ссылается подъ именемъ древнихъ историковъ, не объясняя, какихъ именно. Просопографія Христа ему обязана нѣкоторыми болѣе конкретными чертами, изъ которыхъ мы отмѣтимъ слѣдующія: брови сросшіяся, густыя (признакъ красоты), длинный носъ, сутуловатость (немного согнувшійся), черная борода, цвѣтъ лица—зрѣлой пшеницы (*σιτόχρους*), слегка смуглый, какъ и у Богородицы. Въ этомъ описаніи уже замѣтны типичныя черты еврейской фizioноміи, только нѣсколько нейтрализованныя древнимъ преданіемъ и сбивающіяся на тогдашній византійскій иконный пошибъ. Если сравнить съ нимъ позднѣйшее описаніе, заключающееся въ исторіи Никифора Каллиста (Ц. И. I, 40), то сходство между обоими окажется очень велико, но Каллисть руководясь Дамаскинымъ, нѣсколько отъ него отличается и, какъ кажется, потому, что стоялъ подъ вліяніемъ тогдашнихъ византійскихъ племенныхъ чертъ и подчинялся принятому здѣсь иконному пошибу. Онъ сообщаетъ точную мѣру роста Христова (7 спитамъ=пядей), ставитъ на видъ Его рыжеватость, говоритъ, что Онъ очень походилъ въ выраженіи, цвѣтѣ лица и манерахъ на Богоматерь. Это описаніе послужило основаніемъ для изображенія Христа какъ въ греческихъ, такъ и нашихъ иконописныхъ подлинникахъ.

Типъ Христа, изображаемый подъ именемъ *τὸ ἄγιον μυσθίλιον* есть произведеніе восточной иконографіи и составляетъ по преимуществу византійскій типъ образа Христова. Главная идея, которая выражается въ этомъ лицѣ, есть идея величія Спасителя, и въ этомъ отношеніи Нерукотворенный образъ составляетъ какъ бы продолженіе и видоизмѣненіе того же типа, который образовался въ искусствѣ перво-христіанскомъ.

Западъ такъ же, какъ и Востокъ, былъ равнодушенъ къ вопросу о подлинномъ типѣ лица Христова и имѣлъ свой Нерукотворенный образъ и особую исторію его происхожденія. Только это преданіе гораздо позднѣе и есть переработка восточнаго на западный ладъ. Но характеръ изображенія существенно отличенъ отъ восточнаго и составляетъ прототипъ „*esse homo*“, т. е. Христа страждущаго. Уже это одно показываетъ, что западный типъ не принадлежитъ перво-христіанскому искусству, а образовался не ранѣе VI—VII вѣка,



когда стали открыто изображать страждущаго Христа. Но отдавать его въ средніе вѣка тоже нѣтъ основаній. Дѣло въ томъ, что уже Іоаннъ Дамаскинъ и Константинъ Порфирородный дѣлають указанія на изображеніе Христа, извѣстное съ именемъ Вероники, и не отдѣляютъ его существенно отъ восточнаго. Что это за преданіе? Не входя въ подробности, наложимъ его вкратцѣ. Одна благочестивая женщина, жившая въ Іерусалимѣ, по имени Вероника, она же и Марѳа, сестра Лаазаря, подала Іисусу Христу полотенце утереть потъ, въ то время, какъ Онъ, утомленный тяжестью креста, проходилъ мимо ея дома на пути къ Лобному мѣсту. Когда Христосъ приложилъ это полотенце къ Своему лицу, на немъ отпечатлѣлось Его изображеніе, и когда это полотенце было сложено на трое, получилось невѣдомымъ образомъ три оттиска. Одинъ изъ нихъ остался въ Іерусалимѣ, два остальные отправлены въ Римъ и Испанію. Позднѣйшее сказаніе прибавляетъ, что Вероника не хотѣла ни за что разстаться съ этимъ дорогимъ приобретеніемъ, но когда Тиверій узналъ, что этотъ образъ имѣетъ исцѣляющую силу, то послалъ въ Іерусалимъ своего приближеннаго человека Волютіана съ порученіемъ принести этотъ образъ въ Римъ. Волютіанъ похитилъ его у Вероники и съ нимъ прибылъ къ Тиверію. Узнавъ о похищеніи, Вероника отправилась по слѣдамъ похитителя и также достигла Рима. Тиверій получилъ исцѣленіе отъ одного взгляда на этотъ чудесный образъ. Другія редакціи этого сказанія еще болѣе приближаются къ основной формѣ восточнаго сказанія объ Эдесскомъ уброеѣ. По одному свидѣтельству XII в., евангелистъ Лука, по просьбѣ Вероники, трижды принимался снимать изображеніе съ лица Христова, но всякій разъ не имѣлъ успѣха. Тогда Господь съжалился надъ нимъ, пришелъ къ Вероникѣ и, сядя за столъ, попросилъ умыться. На полотенцѣ, которымъ Онъ утерся, получилось Его изображеніе. Но несмотря на свои особенноти, западное сказаніе имѣетъ самое близкое отношеніе къ восточному и есть другая его версія и дальнѣйшая разработка. Перемѣняются люди, модифицируются обстоятельства дѣла, но главныя черты остаются однѣ и тѣ же, конечно, если сравнивать эти сказанія уже въ подробной, сложившейся въ ихъ формѣ. Восточная подкладка слышится и въ самомъ имени: *Веро-*

*ника*, около котораго группируется вся эта исторія. Это не есть имя собственное, но нарицательное и въ латинской передѣлкѣ означаетъ истинный, подлинный образъ (*vera—είκόν*), отъ котораго получилось и собственное имя, послужившее подкладкой цѣлому сказанію. Образъ, извѣстный подъ этимъ именемъ, также какъ и Эдесскій убрусъ, представляетъ одно лицо Христа, только покрытое терновымъ вѣнцомъ. На лицѣ выражается страданіе и глубокое уныніе. Лучшіе художники запада пробовали свои силы на воспроизведеніи этого типа. Наше изображеніе распятія съ терновымъ вѣнцомъ—сравнительно недавняго происхожденія—беретъ свое начало отсюда же.

---