Милому нашему Василію Константиновичу Крестову на добрую память от издателя. Августа 11 года.

А. П. Голубцовъ,
† профессоръ Московской Духовной Академіи.

ИЗЪ ЧТЕНІЙ
ПО
ЦЕРКОВНОЙ АРХЕОЛОГІИ
И
ЛИТУРГИКѢ.

Изданіе посмертное.
(Издалъ И. А Голубцовъ).

Часть I.

АРХЕОЛОГІЯ.

СЕРГІЕВЪ ПОСАДЪ
Складъ изданія въ книжномъ магазинѣ М С. Елова.
1918

Настоящее изданіе—посмертное: оно начато послѣ смерти автора и выполнено при отсутствіи какихъ-либо указаній съ его стороны. Курсъ по церковной археологіи и литургикѣ покойный авторъ читалъ въ Московской Духовной Академіи въ теченіе 25 почти лѣтъ (1887—1911), и, чѣмъ дальше шло время, тѣмъ опредѣленнѣе складывалось у него намѣреніе обработать свой курсъ въ пособіе для слушателей, но внезапная ранняя смерть помѣшала осуществиться этому намѣренію. Имѣя въ виду дѣйствительную бѣдность русской церковно-археологической и литургической литературы общими доступными руководствами и въ то же время доподлинно зная, что въ основу научныхъ воззрѣній и методовъ преподаванія покойнымъ профессоромъ были положены точки зрѣнія и традиціи, установленыя его знаменитымъ предшественникомъ по каѳедрѣ И. Д. Мансветовымъ, издатель-сынъ, въ согласіи съ совѣтами близкихъ къ автору лицъ, счелъ возможнымъ взять на себя смѣлость собрать въ одномъ изданіи все, что въ видѣ ли напечатанныхъ еще самимъ авторомъ статей или въ формѣ рукописныхъ набросковъ являлось составною частью читаннаго имъ курса.

Какъ и естественно при выполненіи посмертнаго изданія, пришлось встрѣтиться съ многочисленными затрудненіями, пришлось мириться со многими недочетами, устранить которые при отсутствіи автора не всегда представлялось возможнымъ. Издателю было хорошо извѣстно, что многія статьи, вошедшія въ настоящую книгу, напр: „Изъ исторіи русской живописи“, авторъ не считалъ возможнымъ выпустить во 2-мъ изданіи безъ передѣлокъ, что весь курсъ онъ собирался обработать болѣе тщательно, полагая на это потребнымъ немалый срокъ времени. Многія записи сдѣланы слишкомъ давно (въ 1895-6 хъ годахъ), чтобы не устарѣть въ нѣкоторыхъ подробностяхъ; другія, наоборотъ,—писаны на спѣхъ въ самый послѣдній годъ жизни, частью недокон-

чены изложеніемъ, ни разу даже не прочитаны въ аудиторіи и не провѣрены, каковы, напримѣръ, послѣдніе отдѣлы въ обѣихъ частяхъ.

Отсутствуютъ въ книгѣ многіе крупные отдѣлы курса, которые были читаны, но по которымъ не сохранилось собственноручныхъ записей автора; таковъ, напримѣръ, отдѣлъ объ архитектурѣ, читанный авторомъ обычно по иллюстраціямъ или при свѣтовомъ фонарѣ, а потому, вѣроятно, и не записанный имъ самимъ; здѣсь сохранились лишь такъ называемые билеты, краткія студенческія записки, иногда правленныя правда самимъ авторомъ; полнаго подбора ихъ также не сохранилось и печатать ихъ не представлялось удобнымъ.

Благодаря разновременной работѣ надъ частями курса кое-гдѣ, при трактованіи смежныхъ вопросовъ въ книгѣ встрѣтятся повторенія или даже, можетъ быть, нѣкоторая несогласованность сужденій по одному и тому же вопросу.

Къ концу своей преподавательской дѣятельности покойный авторъ вообще свободнѣе излагалъ свой курсъ, не придерживаясь своихъ старыхъ записей и въ то же время не исправляя ихъ.

Выпуская книгу при такихъ обстоятельствахъ, съ указанными пробѣлами и недочетами, вина за которые не можетъ быть никоимъ образомъ возложена на автора, никогда и никому не дававшаго своего согласія на изданіе книги въ предлагаемомъ видѣ, издатель воздержался отъ всякой редакторской работы надъ текстомъ „Чтеній“, не обладая самъ для того спеціальной подготовкой и не имѣвъ возможности поручить эту работу кому-либо изъ спеціалистовъ. Вся его работа сводилась лишь къ стилистическимъ исправленіямъ, къ установленію правильнаго чтенія того или другого мѣста, изложеннаго въ нѣсколькихъ варіантахъ, къ устраненію явныхъ недосмотровъ и неточностей и, наконецъ, къ раздѣленію „Чтеній“ на главы. Всѣ прежде напечатанныя статьи изъ курса теперь перепечатаны цѣликомъ и безъ измѣненій, а потому читатель, можетъ быть, встрѣтитъ нѣсколько страницъ въ книгѣ, которыя обычно, а, м. б., и никогда, не читались предъ аудиторіей.

Строгъ, до крайности щепетиленъ былъ покойный авторъ не только къ печатному, но и ко всякому публичному слову, категорически заявлялъ онъ о необходимости обработки

курса. Да проститъ онъ намъ, если, издавъ книгу въ предлагаемомъ читателю видѣ, мы поступили противъ его желанія, не соблюли условій, имъ признанныхъ за необходимыя! Наше оправданіе—въ его неожиданной смерти и въ его строгой мысли, которая вселяетъ въ насъ надежду, что все существенное въ „Чтеніяхъ“ изложено такъ, какъ и нужно, и что ошибки и недосмотры могутъ быть лишь во второстепенныхъ частностяхъ. Надѣемся, что благосклонный читатель не поставитъ ихъ въ вину автору, а люди, дорожащіе его добрымъ научнымъ именемъ, не посѣтуютъ на издателя.

Первая часть книги, отведенная церковной археологіи, если не считать отсутствующаго почти цѣликомъ отдѣла объ архитектурѣ, составилась частью изъ статей, кои, возникнувъ изъ курса, были напечатаны еще самимъ авторомъ; сюда относятся статьи: „Мѣста молитвенныхъ собраній христіанъ I—III вѣковъ“, „Объ отношеніи христіанъ первыхъ трехъ вѣковъ къ искусству“, „Изображенія I. Христа“, „Объ изображеніяхъ Божіей Матери“, „Изъ исторіи изображенія креста и крестнаго знаменія“, „О греческомъ иконописномъ подлинникѣ“, „Изъ исторіи древне-русской иконописи“. Остальныя главы и отдѣлы первой части печатались впервые лишь по смерти автора для настоящаго изданія.

Начавъ изданіе почти шесть лѣтъ тому назадъ, издатель лелѣялъ мысль снабдить книгу иллюстраціями и поставить ей дешовую цѣну. Теперь, выпуская книгу въ свѣтъ въ обстоятельствахъ военнаго времени и страшной дороговизны, невольно приходится отказаться и отъ той и отъ другой мысли.

Издатель съ глубокой благодарностью вспоминаетъ о томъ благожелательномъ гостепріимствѣ, которое было оказано нѣкоторымъ отдѣламъ курса редакціей „Богословскаго Вѣстника“, и о той моральной поддержкѣ и весьма цѣнныхъ совѣтахъ, въ которыхъ никогда не приходилось получать отказа со стороны нѣкоторыхъ близкихъ къ покойному автору его сослуживцевъ.

8 августа 1917 г. *П. А. Голубцовъ*

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Стрр

Введеніе. . . . . . 1—34

Глава I. Археологія, какъ наука; возраженія противъ ея научной состоятельности; понятіе объ археологическомъ памятникѣ—1 Предметъ церковной археологіи и связь съ послѣднею литургики—9. Замѣчанія объ отношеніи древне-христіанскаго быта къ церковно-обрядовымъ формамъ—12. Какъ понимаютъ науку церковныхъ древностей на Западѣ—20 Вспомогательныя научныя отрасли церковной археологіи; значеніе для разработки ея классической археологіи и исторіи—21. Задача церковной археологіи—24.

Глава II. Начало собиранія и изученія памятниковъ христіанскаго искусства—25. Замѣчательнѣйшіе изъ западныхъ музеевъ христіанскихъ древностей—26. Собранія русскихъ церковныхъ древностей—29 Система монументальнаго богословія проф. Пипера—33.

Краткій обзоръ до-христіанскихъ культовыхъ сооруженій . . . . . 35—57

Почему церковное зодчество должно служить исходнымъ началомъ чтеній по исторіи церковнаго искусства—35. Краткій обзоръ до-христіанскихъ культовыхъ сооруженій—36—57. Мегалитическіе памятники—38. Обрядовыя формы домашняго богослуженія—45. Особенности устройства первобытныхъ храмовъ—47 Греко-римскіе храмы—55.

Мѣста молитвенныхъ собраній христіанъ I—III вѣковъ 58—99

Глава I Молитвенныя храмины и открытые христіанскіе храмы первыхъ трехъ вѣковъ—58—76. Собранія первыхъ вѣрующихъ въ Іерусалимскомъ храмѣ и по домамъ—58 Положеніе и устройство перво-христіанскаго молитвеннаго помѣщенія—61; приспособленіе его къ потребностямъ богослуженія—65 Какъ долго существовалъ у христіанъ обычай собираться по домамъ—66 Какъ рано появляются у христіанъ особыя богослужебныя зданія—68. Историческія свѣдѣнія о существованіи, положеніи и внутреннемъ устройствѣ первыхъ церквей на открытыхъ мѣстахъ—68 Возраженія противъ существованія за это время открытыхъ храмовъ у христіанъ и разборъ ихъ—73.

Глава II Происхожденіе, назначеніе и устройство римскихъ катакомбъ—77—99. Историческія свѣдѣнія и свидѣтельства о назначеніи катакомбъ—77. Связь катакомбъ съ погребальными обычаями древнихъ—82 Мнѣнія о времени и способѣ образованія римскихъ ка-

такомбъ—85; результаты изслѣдованій Росси по этому вопросу—86 Свидѣтельства о богослужебномъ назначеніи катакомбъ—93; ихъ устройство—94 Насколько справедливо мнѣніе, что катакомбныя криптыпредставляютъ первообразъ позднѣйшихъ церквей—98

Объ отношеніи христіанъ первыхъ вѣковъ къ искусству вообще, къ живописи въ частности . . . . . 100—123

Состояніе классическаго искусства предъ появленіемъ христіанства—100 Какъ относились къ художественнымъ произведеніямъ апологеты, большинство членовъ христіанскаго общества и еретическіе кружки,—102. Положеніе искусства въ перво-христіанскомъ мірѣ вообще—121

Изъ исторіи церковной живописи . . . . . 124—384

Глава I Общія замѣчанія о развитіи христіанской живописи; три періода въ ея исторіи—124 Живопись, какъ украшеніе житейской обстановки и какъ средство для выраженія религіозно-нравственныхъ представленій у первыхъ христіанъ,—126 Живопись въ христіанскихъ храмахъ и ея религіозно-культовое назначеніе—133 Характеръ отношенія къ церковной живописи христіанскихъ писателей—135 Иконоборство, его отношеніе къ церковному искусству и значеніе въ исторіи послѣдняго—144.

Глава II. Символическій характеръ древне-христіанской живописи и причины, его обусловившія—159 Отношеніе перво-христіанской живописи къ античной—165; сюжеты, заимствованные изъ греко-римскаго искусства, и ихъ переработка въ христіанскомъ (Орфей, фениксъ и др.)—173. Символы христіанскаго происхожденія—184; сюжеты библейскіе и евангельскіе—185. Замѣчанія о христіанской символикѣ въ средніе вѣка—195.

Глава III. Собственныя или историческія изображенія на памятникахъ древне-христіанскаго искусства и ихъ значеніе въ образованіи иконописныхъ типовъ—198. Изображенія Бога Отца—204—210. Изображенія Іисуса Христа—210—236 Существованіе изображеній Іисуса Христа въ первыя времена христіанства—210. Мнѣнія отцовъ и учителей церкви о наружномъ видѣ Спасителя—213. Идеальный типъ Христа въ катакомбномъ искусствѣ—219. Изображенія Спасителя на памятникахъ византійскаго искусства—222 Восточное и западное преданія о Нерукотворенномъ Образѣ—224

Глава IV. О древнѣйшихъ изображеніяхъ Божіей Матери—237—259. Какъ рано становятся извѣстными изображенія Божіей Матери—237. Катакомбныя изображенія Ея—239 Богоматерь въ видѣ молящейся женщины (orantis)—241. Богородица съ младенцемъ Христомъ—243. Изображеніе Богоматери въ усыпальницѣ св. Агнессы—245. Византійскій типъ Богоматери—246. Преданіе о написаніи Ея иконы св. евангелистомъ Лукой и разборъ его—249

Глава V. Изъ исторіи изображеній креста—260—288. Изображенія креста въ до-христіанское время—260. Какъ рано христіане начали почитать крестъ—264 Причины сравнительно поздняго появленія изображеній послѣдняго на памятникахъ христіанскаго искусства—266. Монограммы имени Христова (cruces dissimulatae)—267 Главные виды прямого изображенія креста—270 Символическія формы распятія—276

представленіе распятія въ собственномъ видѣ—279 Древнѣшія распятія и ихъ описанія—280. Символика распятій—282.—Изъ исторіи крестнаго знаменія—289—308.

Глава VI. О греческомъ иконописномъ подлинникѣ—309—324. Существовалъ ли надзоръ за дѣятельностью живописцевъ въ первенствующей церкви—309. Чѣмъ онъ былъ вызванъ впослѣдствіи—310. Время появленія толковаго и лицевого подлинниковъ; понятіе о нихъ—313. Ерминія Діонисія Фурноаграфіота, ея содержаніе и характеръ—316 Значеніе подлинника въ исторіи византійской иконографіи—323.

Глава VII. Изъ исторіи древне-русской иконописи—325—384 Зависимость ея отъ византійской—325. Разсказъ патерика о построеніи и украшеніи Великой Печерской церкви—326; преп Алипій—327. Значеніе Кіева и Новгорода въ дальнѣйшей исторіи нашей иконописи—328. Краткія свѣдѣнія о первыхъ иконописцахъ, работавшихъ въ московскихъ и владимирскихъ храмахъ—330 Старецъ Андрей Рублевъ—331. Строгановскія письма—333.

Глава VIII. Изъ исторіи древне-русской иконописи (продолженіе) —Древне-русскій иконописецъ и перемѣны, происшедшія въ его положеніи въ XV—XVI вв. —334. Взглядъ Стоглаваго собора на нравственныя и умственныя качества иконника и сущность иконописанія—336. Пожаръ 1547 года въ Москвѣ и иконографическія новшества—340 Возраженія противъ нихъ дьяка Висковатаго—341. Соборъ 1554 года; объясненія свящ. Сильвестра—343. Отношеніе Зиновія Отенскаго и преп. Максима Грека къ изображеніямъ западнаго происхожденія—345. Какимъ путемъ послѣднія заходили на Русь—349

Глава IX. Изъ исторіи древнерусской иконописи (продолженіе) —Вліяніе Запада на Русь и нашу иконопись въ XVII в.—351. Сѣтованія по этому поводу составителя «Щита вѣры» и распоряженія патріарховъ Никона и Іоакима—352. Школа царскихъ иконописцевъ; отношеніе ея къ западнымъ иконописнымъ образцамъ—355. Посланіе иконографа Іосифа—356. Направленіе, данное Ушаковымъ нашей иконописи—361. Церковно-правительственныя распоряженія XVII в. относительно иконописанія—363

Глава X. Изъ исторіи древне-русской иконописи (продолженіе) —Происхожденіе и первоначальный составъ древне-русскаго иконописнаго подлинника—372; дальнѣйшее осложненіе его съ расширеніемъ русскаго агіологическаго цикла—375. На основаніи какихъ источниковъ создались подобія отечественныхъ святыхъ—376. Различіе подлинниковъ и время ихъ появленія на Руси—381.

Приложеніе: Археологія погребальныхъ обычаевъ. 385—464

Глава I. Какъ развивалось понятіе о необходимости погребенія—385 — Обряды погребенія въ греко-римскомъ мірѣ и у первохристіанъ—387—406. Погребеніе, какъ долгъ живыхъ въ отношеніи умершихъ, по воззрѣнію древнихъ—387. Ревность христіанъ къ погребенію умершихъ; побужденія къ исполненію этого долга—395. Погребальные обряды у грековъ и римлянъ и въ перво-христіанскомъ мірѣ: ихъ сходство и различія—397.

Глава II. Мѣста погребенія у древнихъ въ связи съ формой погребенія—406. Катакомбы, какъ мѣста погребенія у первыхъ христіанъ—413 Характеръ орнаментаціи катакомбъ въ связи съ орнаментаціей надгробныхъ памятниковъ и мѣстъ погребенія у древнихъ—424. Воззрѣнія на смерть христіанъ въ древности и въ позднѣйшее время—425

Глава III. О христіанской надгробной эпиграфикѣ—437—464 Эпиграфика, какъ отдѣлъ археологіи; важность ея изученія—437. Признаки для опредѣленія древнѣйшихъ надгробныхъ надписей въ катакомбахъ—440. Различія ихъ по времени происхожденія, способу исполненія и орѳографіи—442. Стиль эпитафій—449 Формулы и выраженія, заимствованныя изъ греко-римской терминологіи—449 Постепенная выработка христіанскаго стиля и отличительныя черты христіанскихъ надписей—455

ВВЕДЕНІЕ.

I.

Положеніе археологіи въ русскомъ обществѣ, школѣ и среди сродныхъ ей спеціальностей Возраженія противъ научной состоятельности археологіи и ихъ разборъ. Понятіе объ археологическомъ памятникѣ.— Опредѣленіе предмета церковной археологіи. Связь съ послѣднею литургики; замѣчанія объ отношеніи древне-христіанскаго быта къ церковно-обрядовымъ формамъ. Какъ понимаютъ науку церковныхъ древностей на Западѣ? Вспомогательныя научныя отрасли церковной археологіи; значеніе для разработки ея классической археологіи и исторіи. Задача церковной археологіи.

При изложеніи каждой науки, обязательны нѣкоторыя предварительныя объясненія и соображенія. Цѣль ихъ состоитъ въ томъ, чтобы показать, чего можно ожидать отъ науки, и на какіе вопросы она даетъ отвѣтъ. Я не скрою слабыхъ, скажу болѣе, непривлекательныхъ сторонъ своей спеціальности,—точно такъ же, какъ не пройду совсѣмъ молчаніемъ и того, чѣмъ, по моему убѣжденію, она заслуживаетъ право на вниманіе не только ученаго спеціалиста, но и каждаго образованнаго человѣка. Въ этомъ случаѣ мнѣ предстоитъ щекотливая задача на первый же разъ развернуть казовый конецъ нашей науки и произнесть послѣднее слово, къ которому пришла она послѣ упорныхъ и кропотливыхъ, удачныхъ, но еще чаще неудачныхъ работъ своихъ многочисленныхъ и иногда самоотверженныхъ тружениковъ. Въ общемъ вступительномъ очеркѣ каждая наука представляется болѣе или менѣе привлекательною: послѣдніе выводы,

великія научныя открытія и громкія имена ученыхъ способны озадачить и привлечь вниманіе всякаго, вступающаго въ невѣдомую область знанія, гдѣ передъ его глазами намѣренно собраны бываютъ наиболѣе цѣнныя и выдающіяся вещи. Впечатлѣніе онъ выноситъ довольно сильное, но жестоко ошибся бы тотъ, кто подумалъ бы, что при внимательномъ изученіи этой новой отрасли знанія ему прійдется часто любоваться красивыми видами и имѣть обращеніе только съ этою лицевою стороною дѣла. Если онъ дилетантъ, онъ остановится предъ этой внѣшностью и далѣе ея не пойдетъ; но если кто захочетъ узнать дѣло обстоятельно и отдать себѣ ясный отчетъ въ видѣнномъ, тому прійдется отказаться отъ красивыхъ видовъ и взглянуть на обратную сторону медали. Но вѣдь хорошо извѣстно, что эта сторона не очень привлекательна, что изнанка не всегда бываетъ красива, хотя по ней-то собственно и узнается работа ткача и доброта матеріала. Церковная археологія, быть можетъ, болѣе, чѣмъ какая-либо другая наука, обладаетъ незавиднымъ свойствомъ отталкивать отъ себя сухостію своего содержанія и отсутствіемъ жизненнаго интереса.

Въ ряду многочисленныхъ отраслей исторической науки она одна изъ самыхъ старыхъ по матеріалу, которымъ занимается, и едва ли не самая молодая по времени своего появленія на свѣтъ, по степени обработки и систематизаціи. Можетъ быть, благодаря этой отсталости она не успѣла еще занять настоящаго положенія въ ряду сродныхъ ей спеціальностей и не нашла себѣ должной оцѣнки въ школѣ и обществѣ. Ни въ какой научной области контрастъ между серьезнымъ пониманіемъ и ходячими представленіями не достигаетъ такихъ крупныхъ размѣровъ, какъ въ наукѣ древностей. Въ то время какъ спеціалисты, вслѣдствіе очень понятнаго психологическаго процесса, преувеличиваютъ значеніе предмета своихъ занятій и готовы въ археологіи находить рѣшеніе чуть ли не всѣхъ вопросовъ, связанныхъ съ исторіей человѣка, другіе, напротивъ, съ пониманіемъ археологіи продолжаютъ соединять представленіе о такомъ знаніи, которое не имѣетъ подъ собой надлежащей почвы, теряется въ мелочахъ и занимается вопросами, ни къ чему не ведущими. Разумѣя подъ матеріалами археологіи разные обломки, обрывки и всякаго рода старье, они

считаютъ занятіе этимъ предметомъ забавою праздпаго любопытства и много-много ученою роскошью. Судить о томъ, что̀ можетъ сдѣлать въ будущемъ наука древностей, еще не пришло время—это можно угадывать, но не рѣшать; можно оспаривать введеніе этого предмета въ курсъ нашей средней школы, но едва ли возможно уже теперь сомнѣваться въ справедливости мысли, что этой еще сравнительно молодой отрасли знанія предстоитъ завидная будущность, когда въ ея распоряженіе поступитъ болѣе обширный вещественный матеріалъ, а главное—будутъ выработаны строгіе пріемы или методы для оцѣнки этого матеріала и для заключеній объ его исторической цѣнности.

Въ то время, какъ другія науки уже привели въ извѣстность находящійся въ ихъ распоряженіи матеріалъ, археологія все еще его собираетъ и успѣла собрать далеко не все, что можно и нужно для приведенія въ извѣстность своихъ средствъ и для опредѣленія границъ своихъ изслѣдованій. По нѣкоторымъ отдѣламъ она ходитъ еще ощупью и покуда не имѣетъ возможности выбраться на прямую и торную дорогу. Недостатокъ строго выработаннаго метода и точныхъ критеріевъ для научной оцѣнки уже имѣющихся данныхъ составляетъ больное мѣсто современной археологіи, является мишенью для всевозможныхъ нападокъ на археологію со стороны ея научной состоятельности. Нападки эти дѣйствительно сильны, но археологія можетъ принять ихъ на себя только отчасти. Значительная доля этой несостоятельности должна пасть на слабое развитіе нѣкоторыхъ отраслей исторической науки, напр., этнографіи, палеонтологіи, палеографіи, народной психологіи и даже лингвистики. Чтобы представить дѣло нагляднѣе, укажу нѣсколько примѣровъ изъ общей археологіи. До сихъ поръ, напримѣръ, не выработано вполнѣ положительнаго критерія для опредѣленія стиля первобытныхъ украшеній на посудѣ и костяныхъ орудіяхъ древнѣйшаго періода человѣческой жизни, не классифицированы эти признаки по эпохамъ и племенамъ, и такимъ образомъ наука довольствуется выводами приблизительными и заключеніями предположительными. Не выяснены даже вполнѣ особенности, отличающія искусство и ремесла у народовъ историческихъ, между тѣмъ какъ каждое племя, каждый народъ кладетъ особенную печать на

свои издѣлія и на свой бытъ, согласно своему вкусу, а заимствованное у другихъ видоизмѣняетъ.

Поверхностнѣе возраженія, направляемыя на археологію со стороны матеріала, который подлежитъ ея изученію. Говорятъ, что черепки, кости, куски заржавленнаго металла, остатки древнихъ зданій и нацарапанныя неизвѣстно кѣмъ и для чего надписи—не научный матеріалъ, что наука древностей занимается пустяками и не имѣетъ ничего общаго съ серьезнымъ знаніемъ. Подобное сужденіе основывается на недоразумѣніи и есть результатъ неяснаго представленія объ археологическомъ памятникѣ и неумѣлаго къ нему отношенія. Но такъ какъ на этотъ счетъ строгое понятіе еще не установилось, а между тѣмъ безъ него невозможна систематическая постановка археологіи, какъ науки, то я и сдѣлаю нѣсколько замѣчаній о томъ, что нужно разумѣть подъ археологическимъ памятникомъ, и всѣ ли вещественные остатки древности имѣютъ право на это названіе.

Въ отношеніи предметовъ древности существуютъ двѣ крайности, весьма невыгодно отзывающіяся на наукѣ. Одни перецѣниваютъ ихъ, другіе не доцѣниваютъ. Положимъ, мы нашли кусокъ мозаики или обломокъ стариннаго сосуда. Ультра-археологъ, котораго мы назвали перецѣнщикомъ, безъ дальнихъ околичностей сохранитъ эту находку, перенесетъ въ свою домашнюю коллекцію и, если онъ человѣкъ богатый, помѣститъ подъ витриной. Послѣдній—недоцѣнщикъ—не обратитъ на этотъ фрагментъ никакого вниманія, потому что, по его представленію, археологическій памятникъ есть нѣчто цѣльное, характерное, образцовое. И тотъ и другой неправы передъ наукою. Первый вноситъ въ нее пріемы старьевщика и отождествляетъ археологическій предметъ съ рѣдкостію; послѣдній примѣняетъ къ оцѣнкѣ памятника масштабъ не научный, придавая значеніе только предметамъ монументальнымъ и хорошо сохранившимся. Держась такого односторонняго представленія, онъ суживаетъ въ ущербъ наукѣ объемъ матеріала, подлежащаго ея оцѣнкѣ. Гдѣ же правда и научное отношеніе къ предмету? Укажу здѣсь нѣсколько признаковъ, которые существенно необходимы для характеристики археологическаго памятника для выдѣленія и отличенія послѣдняго отъ того, что называется находкою и антикварнымъ предметомъ.

Чтобы быть памятникомъ археологическимъ, предметъ долженъ служить наглядным отображеніемъ древняго быта или характеризовать воззрѣнія извѣстнаго времени. Онъ долженъ носить на себѣ печать эпохи, господствующаго въ ней вкуса и понятій. Угадать эти черты—это уже другой вопросъ, рѣшеніе котораго будетъ зависѣть не отъ качества матеріала, а отъ подготовки и умѣнья цѣнителя. При отсутствіи исторической характерности предметъ долженъ носить по крайней мѣрѣ отпечатокъ личныхъ отношеній,—пусть это будутъ даже индивидуальныя черты, положенныя на него лицомъ, которое его сдѣлало или имъ владѣло. Мы, напримѣръ, имѣемъ много колецъ и печатей отъ византійской эпохи. Одни изъ этихъ предметовъ могутъ служить образчиками тогдашняго мастерства, другіе выражаютъ суевѣрныя понятія того времени и употреблялись какъ филактеріи и амулеты, третьи разъясняютъ исторію византійскихъ святынь. Это сторона общая. Но вотъ г. Детье находитъ въ Константинополѣ и описываетъ перстень съ печатью Іоанна Каппадокійца, извѣстнаго дѣятеля и сотрудника имп. Юстиніана. Въ общемъ - кольцо не даетъ ничего новаго сравнительно съ другими извѣстными кольцами, но по имени владѣтеля, по личнымъ условіямъ, оно пріобрѣтаетъ значеніе памятника. Къ этому же роду типичныхъ признаковъ относятся и приписки въ рукописяхъ. Онѣ опредѣляютъ время происхожденія манускрипта, имя писца и владѣтеля; говорятъ о назначеніи рукописи: предназначалась ли она для личнаго употребленія, или для вклада въ церковь на поминъ души, или для пополненія библіотеки. То же нужно замѣтить объ имени живописца на иконѣ и мастера на другихъ предметахъ утвари.

Въ томъ случаѣ, когда дѣло идетъ о предметахъ мелкихъ, сохранившихся не вполнѣ, пострадавшихъ отъ времени и представляющихъ изъ себя въ собственномъ смыслѣ обломки и случайные обрывки древнихъ предметовъ, однимъ изъ существенныхъ условій научнаго значенія подобныхъ остатковъ служитъ опредѣленіе условій ихъ нахожденія, отношеніе къ другимъ вмѣстѣ съ ними найденнымъ (если таковые находились) и сравненіе съ однородными предметами, уже извѣстными и оцѣненными въ наукѣ. Такимъ образомъ старинный желѣзный гвоздь, найденный

гдѣ-нибудь случайно, не можетъ привести ни къ какому научному выводу и не можетъ считаться археологическимъ памятникомъ; но если тотъ же самый гвоздь найденъ въ древней могилѣ, онъ указываетъ уже ея происхожденіе изъ эпохи такъ называемаго желѣзнаго вѣка и въ свою очередь проясняется другими предметами могильнаго инвентаря со стороны своего бытового значенія. Внѣ этихъ условій онъ остается только желѣзнымъ гвоздемъ и научнаго значенія не имѣетъ. Точно такъ же и отвалившійся кусокъ штукатурки со слѣдами живописи не имѣетъ самъ по себѣ археологическаго значенія, если неизвѣстно, на какомъ мѣстѣ и при какихъ условіяхъ онъ найденъ, къ какому роду относится по характеру живописи. При отсутствіи этихъ условій онъ теряетъ право на признаніе его археологическимъ памятникомъ и можетъ попасть подъ витрину антикварія, какъ раритетъ или любопытный предметъ, но не больше. Слѣдуетъ имѣть въ виду и степень сохранности памятника. Сколько древнихъ надписей дошло до насъ въ такомъ поврежденномъ видѣ, что онѣ не только не могутъ быть удовлетворительно прочитаны и объяснены, но даже ихъ смыслъ и палеографическіе признаки остаются совершенно неразгаданными.

Разъяснивъ такимъ образомъ, что не всякій предметъ старины имѣетъ право считаться археологическимъ памятникомъ, мы должны прибавить въ заключеніе, что это значеніе они удерживаютъ или теряютъ не столько отъ собственной маловажности, сколько благодаря отсутствію тѣхъ условій, при которыхъ и самые незначительные остатки старины становятся надежнымъ матеріаломъ и могутъ привести къ историческимъ заключеніямъ. Благодаря невниманію къ этимъ признакамъ археологовъ стараго времени, наука древностей потеряла немало весьма цѣннаго матеріала и потеряла не отъ исчезновенія памятниковъ,—нѣтъ, лучше было бы, если бы они и доселѣ не являлись на свѣтъ Божій,—а оттого, что добывали ихъ неумѣлою рукою, отрывая отъ окружающей обстановки, съ которой они стояли въ тѣсномъ родствѣ и отъ которой получали извѣстный свой смыслъ и освѣщеніе. Подобные предметы потеряны для науки, а что еще хуже, даютъ поводъ къ ошибочнымъ заключеніямъ. Такъ, напримѣръ, перемѣщеніе костей и слѣды на нихъ

отъ грызуновъ въ могилахъ повели къ созданію людоѣдства въ такихъ мѣстахъ, гдѣ его не было. Недоразумѣніе произошло отъ невниманія къ условіямъ первоначальнаго положенія этихъ остатковъ и поверхностнаго ихъ анализа.

Третій упрекъ, который дѣлаютъ археологіи, относится къ мелочности и узкости ея работъ, къ разбросанности ея матеріаловъ и отсутствію въ археологіи широкихъ обобщеній. „Ограничиваться изученіемъ деталей, разрабатывать матеріальную сторону вещественнаго памятника, расплываться въ этомъ разнообразіи—задача слишкомъ ничтожная", говорятъ, „для науки и едва ли оправдываетъ тѣ усилія, которыхъ требуетъ изученіе археологическихъ памятниковъ". Въ исторіи почти каждой науки была пора, когда она занималась частностями и мелочами, изучала отдѣльные факты и терялась въ подробностяхъ, не всегда отдавая себѣ ясный отчетъ въ томъ, къ чему приведетъ вся эта предварительная работа, и какое зданіе сложится изъ этихъ разрозненныхъ, случайно попадавшихся подъ руку матеріаловъ. Археологія долѣе другихъ держалась и держится на почвѣ этого кропотливаго труда, копаясь въ землѣ, собирая обломки, роясь въ пыли библіотекъ и читая по складамъ старинныя надписи и фоліанты. Трудолюбивый изслѣдователь, которому теперешняя наука обязана своимъ фундаментомъ, имѣлъ передъ глазами кучу разбросаннаго, гдѣ попало, матеріала, разбиралъ и приводилъ его въ порядокъ и мало-по-малу доходилъ до его историческаго значенія. Съ этой поры началась уже классификація разбросаннаго матеріала, и изъ кучи обломковъ сталъ собираться музеумъ, въ которомъ каждая вещь нашла свое мѣсто въ составѣ цѣлаго согласно съ хронологическими и историческими условіями ея происхожденія. Въ этомъ уже обработанномъ видѣ археологическіе памятники подлежатъ теперь нашему изученію. Мы имѣемъ дѣло не съ обломками, Богъ вѣсть откуда къ намъ попавшими, не съ массою фрагментовъ сомнительнаго достоинства, не съ знаками непонятныхъ алфавитовъ, нацарапанными неизвѣстно кѣмъ и для чего, не съ обрывками стараго костюма, не съ диковинками и рѣдкостями, но съ историческими памятниками, какъ съ представителями древняго быта человѣчества. Мы руководимся выборомъ, мы изучаемъ историческій фактъ, у

насъ есть уже цѣль положительная. Относясь подобнымъ образомъ къ дѣлу, мы равно далеки и отъ поверхностнаго дилетантизма, который въ археологическомъ матеріалѣ видитъ коллекцію старинныхъ диковинокъ, и отъ узкаго спеціализма, который смѣшиваетъ мелкое и крупное, неважное и важное, цѣнитъ фактъ для факта и не заходитъ далѣе его одиночнаго значенія.

Къ счастью, для нашей науки проходитъ эта схоластическая пора, и живая историческая мысль начинаетъ связывать и проникать изученіе мертвыхъ и нѣмыхъ памятниковъ древности. Но „мертвые и нѣмые“—понятіе относительное. Это—выраженія, которыя отъ частаго употребленія сдѣлались стереотипными, но которыхъ смыслъ далеко не такъ ясенъ, какъ того требовала бы санкція ихъ долговременнаго употребленія. Памятникъ отдаленнаго прошедшаго мертвъ, но лишь до тѣхъ поръ, пока не поняли его значенія въ исторической жизни; онъ нѣмъ до тѣхъ поръ, пока не выучились понимать его языкъ, не прислушались къ его говору о томъ далекомъ прошломъ, отъ котораго онъ уцѣлѣлъ до насъ. И если бы можно было собрать во едино этихъ не подкупныхъ свидѣтелей давно минувшаго и прислушаться къ тому, что говоритъ чрезъ нихъ прошедшая жизнь человѣчества, тогда предъ нами повторилась бы его прошлая судьба, предстали бы интересы и задачи нашихъ отдаленныхъ предковъ.—Палеонтологъ, изучая строеніе и функціи какого-либо ископаемаго организма, геологъ, анализируя составъ и особенности различныхъ формацій, трудятся въ той же области и для тѣхъ же цѣлей, что и археологъ. Какъ для первыхъ задача простирается гораздо дальше изученія той или другой окаменѣлости, организма, той или другой формаціи, а центръ тяготѣнія ихъ работъ лежитъ въ тѣхъ выводахъ, къ которымъ приводитъ изученіе формъ ископаемаго міра, такъ и для археолога не пергаментъ стараго фоліанта имѣетъ цѣнность, не остатокъ разрушеннаго зданія самъ по себѣ драгоцѣнная находка, а тѣ историческія и бытовыя отношенія, которыя уясняются по монументальнымъ остаткамъ прежняго. Объяснимъ это нагляднѣе. Археологъ, разрывая курганъ, открываетъ подъ насыпью могильный склепъ, и въ немъ скелеты покойниковъ, какъ они лежали, можетъ быть, цѣлыя сотни лѣтъ, а около нихъ разныя вещи изъ

домашняго обихода: сосуды, оружіе и металлическія принадлежности костюма. По этимъ остаткамъ онъ воскрешаетъ бытовую жизнь могильнаго племени, давно уже исчезнувшаго съ лица земли, воспроизводитъ обряды погребенія, угадываетъ его представленія о загробной жизни и дѣлаетъ много другихъ заключеній объ исторической судьбѣ обитателей этого некрополя. Часто одна какая-нибудь надпись открываетъ изъ минувшей жизни народовъ такія подробности, о которыхъ молчитъ преданіе и забыла народная память. Сколько, напримѣръ, свѣта пролито было въ свое время въ египетскую древность, когда Шампольонъ нашелъ ключъ къ чтенію іероглифовъ, и разобрано было клинообразное письмо ассиріянъ! Какъ увеличились свѣдѣнія о жизни древнихъ египтянъ и римлянъ послѣ изслѣдованій Лепсіуса и раскопокъ на мѣстѣ древней Помпеи! Не буду говорить о крупномъ научномъ значеніи послѣдующихъ открытій Смита въ Ассиріи и Шлимана на мѣстѣ древней Трои и Микенъ и весьма—весьма многихъ другихъ позднѣйшихъ изслѣдователей. Эти пріобрѣтенія слишкомъ вѣски для того, чтобы оцѣнить ихъ значеніе въ нѣсколькихъ общихъ фразахъ. Переходя къ временамъ болѣе близкимъ, мы видимъ, что благодаря эпиграфикѣ разъяснилось многое изъ древнѣйшей исторіи христіанства. Доказано, напримѣръ, что нѣкоторые члены римской императорской семьи въ II и III вв. уже исповѣдывали христіанство, а продолжающаяся и до сихъ поръ разработка катакомбъ привела ко многимъ выводамъ, совершенно измѣняющимъ историческія воззрѣнія, основанныя на разсказахъ церковнаго историка Евсевія и другихъ письменныхъ памятникахъ. Таково, по нашему мнѣнію, истинное значеніе археологическаго памятника, и таково должно быть научное отношеніе къ нему.

Представляется вопросъ: какого же рода памятники подлежатъ нашему изученію? Все то, что носитъ на себѣ слѣды древности, свидѣтельствующіе о той или другой сторонѣ древняго быта, подлежитъ вѣдѣнію археологіи въ широкомъ смыслѣ этого слова. Могильный курганъ съ его содержимымъ, древнія утвари и одежды, монеты и медали, памятники зодчества, живописи и ваянія—все это и многое другое входитъ въ понятіе археологіи. Но самое названіе нашего предмета—*церковная* археологія—даетъ уже первый общій

признакъ для спеціализаціи обширнаго и разнообразнаго археологическаго матеріала, подлежащаго изученію науки древностей, и опредѣляетъ кругъ нашихъ непосредственныхъ занятій. Но на счетъ этого названія нужно еще договориться и разъяснить, въ какомъ смыслѣ оно можетъ быть принято. Какъ и большая часть названій наукъ, оно условно и пріобрѣло право гражданства своею стародавностію; на самомъ дѣлѣ, въ приложеніи къ нашей спеціальности, оно очень широко, неопредѣленно и не даетъ яснаго представленія о дѣлѣ. Въ понятіе церковной археологіи [1]), отправляясь отъ этого названія, входитъ все, что когда-либо существовало въ древней церкви, а теперь отчасти вышло изъ употребленія, отчасти еще существуетъ, но уже въ измѣненномъ видѣ. Такое широкое обозначеніе позволяетъ подводить подъ него всѣ вообще формы, въ какихъ выражалась древне-христіанская жизнь: будутъ ли это формы вѣроученія и богослуженія, или каноническія постановленія, или отношенія бытовыя. Но это было бы такое сложное содержаніе, для обозрѣнія котораго потребовалось бы изложеніе исторіи вѣроученія, церковнаго обряда, каноническаго права, что вовсе пейдетъ къ нашей спеціальности и для нашего изученія не обязательно. Поставленное въ такія широкія рамки, это названіе есть остатокъ прежняго пониманія, когда подъ археологіею въ греко-римскомъ мірѣ разумѣли собственно древнюю исторію, изображеніе событій и учрежденій отдаленнаго прошлаго. Въ первый разъ это слово было употреблено Платономъ въ его діалогѣ: *Гиппіасъ*, гдѣ словомъ ἀρχαιολογία онъ обозначаетъ разсказы о древнихъ народахъ, герояхъ, людяхъ и ихъ бытѣ, о томъ, какъ въ древности создавались города. Всѣ эти разсказы о минувшихъ временахъ сокращенно (συλλήβδην) называетъ онъ ἀρχαιολογίαν. Понятно, что область церковной археологіи гораздо тѣснѣе не только что такового пониманія, но и опредѣленія ея въ смыслѣ науки *христіанскихъ* древностей. Не разбрасываясь по другимъ спеціальностямъ и не захватывая не принадлежащаго матеріала, церковный археологъ ближайшимъ образомъ имѣетъ дѣло съ двумя категоріями данныхъ, именно: съ формами церковнаго богослуженія (=культа) и отчасти

[1]) Какъ справедливо замѣчаетъ Герике въ своемъ руководствѣ,— *Guericke*, Lehrbuch der christlich kirchlichen Archäologie.

древне-христіанскаго быта. Въ понятіе церковнаго культа входятъ двѣ стороны: *литургическая*, то есть, различныя формы богослужебной обрядности въ ихъ историческомъ развитіи, и *монументальная*—тѣ вещественныя средства, которыя составляютъ обстановку и матеріалъ литургическихъ дѣйствій, то есть храмъ, какъ архитектурное цѣлое, со всѣми приспособленіями, относящимися къ богослуженію, церковная живопись, одежды, утварь и всѣ вообще вещественныя богослужебныя принадлежности. Задача первой части—изложить исторію церковнаго обряда; задача второй—представить исторію церковнаго искусства, по крайней мѣрѣ, въ его главнѣйшихъ отрасляхъ. Взятыя вмѣстѣ эти части соотвѣтствуютъ тому, что на языкѣ классической археологіи называется: antiquitates religiosae, древности религіозныя. Но кромѣ формъ богослуженія въ область церковной археологіи, какъ я сказалъ, входитъ еще отчасти изученіе древне-христіанскаго быта. Подъ словомъ *бытъ* мы разумѣемъ внѣшнюю обстановку вседневной жизни, тѣ ея формы и обрядности, въ которыхъ выражаются потребности общежитія, заботы о пищѣ, одеждѣ и жилищѣ, духъ общества и его міросозерцаніе. Объединяя въ своей программѣ формы церковно-литургической и бытовой жизни, я не ввожу, какъ можетъ показаться съ перваго взгляда, двухъ обособленныхъ категорій данныхъ, но беру двѣ стороны одного и того же явленія, связанныя другъ съ другомъ органически, имѣющія самыя близкія точки соприкосновенія. Справедливое вообще, это положеніе получаетъ особенную силу, когда рѣчь идетъ о первоначальномъ христіанскомъ обществѣ, гдѣ жизнь церковная или то, что теперь называютъ культомъ, не стояла совсѣмъ особнякомъ и не выдѣлялась черезчуръ изъ условій вседневнаго быта, но нерѣдко отсюда брала свое начало и здѣсь коренилась, какъ на своей почвѣ. Если эти два главныхъ вопроса нашей науки перевести на языкъ общей археологіи или, употребляя школьное выраженіе, archeologia prophana, то они будутъ, пожалуй, соотвѣтствовать двумъ главнымъ отдѣламъ послѣдней: исторіи искусства и энтографіи. Не научно, конечно, выдѣлять памятники искусства изъ памятниковъ быта, потому что пограничная черта между ними неуловима, и переходъ отъ однихъ къ другимъ нельзя отдѣлить демаркаціонною линіею. Но при-

нимая это дѣленіе за остатокъ стараго понятія объ археологіи, какъ объ исторіи искусства и притомъ искусства античнаго, мы въ правѣ отнести въ эту часть памятники, монументальные, въ которыхъ высказались не будничныя стремленія человѣка, а художественныя воззрѣнія и идеалы цѣлой эпохи и цѣлыхъ народовъ. Въ наукѣ церковныхъ древностей этому отдѣлу будетъ соотвѣтствовать исторія церковнаго искусства, выразившаяся въ монументальныхъ памятникахъ, имѣющихъ связь съ общею культурою человѣчества. Что же касается до этнографіи, задача которой состоитъ въ изученіи народнаго быта и его психологическихъ особенностей, то подъ эту категорію отойдетъ другая часть нашей спеціальности—исторія церковнаго обряда и отчасти древне-христіанскаго быта.—Это послѣднее соображеніе мы разовьемъ подробнѣе въ своемъ мѣстѣ, а теперь сдѣлаемъ нѣсколько краткихъ объяснительныхъ замѣчаній объ отношеніи бытовыхъ формъ къ церковно-обрядовымъ.

Вопросъ о взаимномъ отношеніи богослуженія или культа, какъ говорятъ на западѣ, и быта до сихъ поръ не былъ предметомъ нарочитаго, спеціальнаго изученія, сколько мнѣ извѣстно, и находился даже подъ вліяніемъ особыхъ доктринъ, препятствовавшихъ его научной постановкѣ. Связь между этими явленіями или не понимали, или игнорировали, или даже искусственно разрывали. Подъ вліяніемъ ультра-религіозныхъ воззрѣній находили даже несовмѣстимымъ съ честію и достоинствомъ церковнаго обряда проводить какую-либо внутреннюю связь между нимъ и обычаями житейской практики. Въ церковномъ богослуженіи или культѣ склонны были видѣть скорѣй противодѣйствіе и отрицаніе формъ бытовыхъ, нежели какія бы то ни было родственныя стороны съ ними. Подобныхъ доводовъ нельзя назвать основательными ни съ точки зрѣнія церковной, ни съ точки зрѣнія исторической, и вотъ почему. Какъ церковные, такъ и бытовые обряды имѣютъ свое основаніе и разъясненіе въ законахъ и формахъ общечеловѣческаго или мѣстнаго символическаго языка. Каждый литургическій обрядъ, какъ извѣстная богослужебная форма, представляетъ или одиночный символическій актъ, или цѣлый рядъ подобныхъ актовъ, выразителями которыхъ служатъ особыя движенія, особенныя священнодѣйствія и извѣстная группировка внѣш-

нихъ знаковъ или вещественныхъ предметовъ. Такихъ органовъ или какъ бы факторовъ обряда очень много, но всѣ они сводятся къ извѣстнымъ элементарнымъ дѣйствіямъ и пріемамъ, которые лежатъ и въ основѣ обрядовъ бытовой жизни. Вѣрная вообще эта мысль получаетъ еще большую силу, когда мы возьмемъ во вниманіе не вседневную, будничную обстановку жизни, а тѣ ея формы, которыя складывались по поводу знаменательныхъ явленій ея и, какъ выходившія изъ ряда обыкновенныхъ, были отличаемы типичными обрядами. Сошлемся въ примѣръ на обычаи, наблюдавшіеся въ древности при рожденіи ребенка, при заключеніи брачныхъ союзовъ, при похоронныхъ церемоніяхъ и поминальныхъ обрядахъ. Во всѣхъ этихъ случаяхъ житейскій обрядъ пользовался въ главныхъ чертахъ тѣми же средствами, какія были приняты и въ церковномъ богослуженіи для выраженія соотвѣтствующихъ идей. Только при этомъ никогда не нужно упускать изъ виду, что церковный обрядъ въ его установившемся, неподвижномъ строѣ сохраняетъ древнія, архаическія формы общечеловѣческой символики, а бытовой обрядъ постоянно мѣняется подъ вліяніемъ успѣховъ культуры, съ развитіемъ вкуса и житейскихъ удобствъ. Поэтому было бы по меньшей мѣрѣ странно, если бы кому-либо вздумалось, напримѣръ, проводить параллель между житейскимъ костюмомъ недавняго прошлаго и церковными одеждами; но другое дѣло, если взять для сравненія еврейскія одежды, греко-римскій костюмъ и его видоизмѣненіе въ Византіи: тогда эта параллель окажется необходимою и уяснитъ многое въ составѣ теперешняго нашего богослужебнаго облаченія. Молитвенные жесты христіанъ, за исключеніемъ, разумѣется, крестнаго знаменія, столько же принадлежатъ христіанскому міру, сколько и до-христіанскому; столько же были употребительны въ житейской практикѣ, сколько и въ христіанствѣ. Или, напримѣръ, круговое хожденіе—хороводъ, эмблема, на нашъ взглядъ, солнца и солнечнаго пути, съ незапамятныхъ временъ сдѣлалась выраженіемъ радости и веселья въ быту народномъ. Припомнимъ аналогическое явленіе и въ литургической практикѣ, въ обрядахъ обхожденія новокрещеннаго вокругъ купели, посвящаемыхъ въ іерархическія степени вокругъ престола, новобрачныхъ вокругъ аналоя, крестныхъ ходовъ вокругъ

храмовъ, городовъ и селеній. Внутреннему значенію этого обряда—символа радости духовной—соотвѣтствуетъ и литургическій языкъ. Въ самомъ дѣлѣ какимъ словомъ обозначается этотъ обрядъ кругообразнаго хожденія? словомъ χορεύειν (отъ χορός=хоръ, хороводъ, хороводный танецъ съ пѣніемъ), что значитъ: водить хороводы, плясать, веселиться, ликовать, и этимъ послѣднимъ словомъ переводится χορεύω въ извѣстномъ стихѣ, который поютъ при обхожденіи посвящаемыхъ, новобрачныхъ: *Исаіе ликуй*. Въ нашихъ старинныхъ требникахъ эта бытовая черта нашла себѣ мѣсто въ слѣдующемъ характерномъ выраженіи: *ходить около, узокольъ*, а извѣстно, что *коло* въ старо-славянскомъ языкѣ означаетъ кругъ, колесо, кольцо, а по аналогіи съ круговымъ движеніемъ—и самый хороводъ. Такъ обрядъ спеціально церковный сводится къ простѣйшей основѣ, къ элементарному обряду, въ какомъ выражаетъ себя общечеловѣческое сознаніе. Употребленіе перстней и вѣнковъ во время брачныхъ церемоній, процессіи съ зажженными свѣтильниками, куренія и разные виды цѣлованія во время службъ, устройство престола, основою для котораго послужилъ столъ, украшеніе храмовъ живописью и рѣзьбой—откуда взялись всѣ эти литургическія подробности, чему онѣ обязаны своимъ значеніемъ, неотразимымъ вліяніемъ на чувство человѣка? Почему всѣ эти формы такъ близки и доступны всѣмъ, такъ много говорятъ нашему сердцу и сдѣлались воспитательнымъ орудіемъ въ рукахъ христіанской церкви? Ужъ конечно не потому, что онѣ придуманы, приноровлены, но благодаря общей психологической основѣ, на которой держатся. Есть обряды, впрочемъ очень немногіе, имѣющіе, такъ сказать, универсальный, общечеловѣческій характеръ. Они не принадлежатъ одному какому-либо народу или опредѣленной мѣстности, не выработаны какою-либо отдѣльною религіозною сектою и не составляютъ принадлежности частнаго культа или богослуженія, но выражаютъ общечеловѣческое содержаніе и при томъ въ такой формѣ, которая вполнѣ отвѣчаетъ этому содержанію и ясно говоритъ сознанію различныхъ эпохъ и народностей. Такія всеобщія міровыя формы символики стоятъ выше религіознаго партикуляризма и берутъ начало изъ тѣхъ же источниковъ, къ которымъ обращется порой и христіанское религіозное міро-

созерцаніе. Вотъ почему рядомъ съ специфическими формами библейской символики древне-христіанское искусство заключаетъ въ себѣ нѣсколько и такихъ, которыя имѣли мѣсто въ античномъ искусствѣ и наблюдались въ домашней практикѣ греко-римскаго міра. Въ этихъ міровыхъ формахъ частное и индивидуальное исчезаетъ; онѣ не принимаются и не заимствуются, но составляютъ общее достояніе человѣчества и необходимый элементъ его духовной жизни. Разбирая съ этой стороны церковный обрядъ, мы найдемъ въ теперешнемъ его строѣ нѣсколько и такихъ подробностей, которыя общи ему съ бытовыми формами древняго міра и съ языкомъ общечеловѣческой символики. Поэтому историкъ церковнаго обряда никогда не долженъ упускать совершенно изъ вида этой важной стихіи въ развитіи богослуженія, а толкователь послѣдняго долженъ строго отличать внутреннюю его сторону отъ внѣшней. Отправляясь отъ послѣдней, ему предстоитъ задача выяснить сначала общечеловѣческій смыслъ той или другой церковно-обрядовой формы, а затѣмъ уже конкретный, спеціальный, выработанный церковной символикой.

Развиваемой мысли, повидимому, противорѣчитъ то обстоятельство, что христіанская церковь нерѣдко враждебно и отрицательно относилась къ обрядамъ бытовой жизни и старалась всѣми мѣрами искоренять ихъ. Но противъ самаго ли обряда, какъ извѣстной формы, вооружалась въ этихъ случаяхъ церковь? Конечно, нѣтъ, а противъ тѣхъ идей, которыхъ проводникомъ служилъ обрядъ. Если идея обряда не заключаетъ въ себѣ ничего предосудительнаго, или если она забыта и отжила свой вѣкъ, тогда и обрядъ становится безразличною формою, подъ которой можетъ укрыться самое разнообразное содержаніе. Такъ и бываетъ обыкновенно въ эпоху упадка народной жизни, когда стародавнія формы быта уже отжили свой вѣкъ и, потерявъ первоначальное значеніе, обратились въ мертвый обрядъ, которому слѣдуютъ по привычкѣ и для успокоенія совѣсти. Въ такомъ случаѣ обрядъ, какъ мертвая буква, или совершенно исчезаетъ изъ практики, или разлагается, и его разрозненныя детали иль подробности, принимая новыя сочетанія, входятъ въ составъ другихъ обрядовъ и образуютъ изъ себя новыя бытовыя формы. Эти послѣднія подвергаются той же участи, колеблясь и измѣ-

няясь вмѣстѣ съ колебаніемъ народной жизни. Даже и въ тѣхъ случаяхъ, когда извѣстный бытовой или культовой обрядъ встрѣчалъ противодѣйствіе со стороны христіанства, онъ не былъ осуждаемъ на совершенное уничтоженіе, но нерѣдко только сглаживался и измѣнялся подъ вліяніемъ церковныхъ учрежденій и въ этомъ переработанномъ видѣ пріобрѣталъ право на дальнѣйшее существованіе. Въ такомъ случаѣ происходила или ассимиляція христіанскаго обряда съ бытовою практикой, или возникали какія-либо новыя учрежденія, въ которыхъ человѣкъ прежняго строя могъ найти замѣну или пополненіе своихъ старыхъ понятій. Исторія средневѣковой церкви представляетъ много примѣровъ этой примирительной практики. Такъ образовались мѣстные народные обычаи, въ которыхъ оказывалась значительная примѣсь суевѣрныхъ понятій, но которые тѣмъ не менѣе получили церковную переработку, стали въ связь съ церковными обрядами и получили объясненіе съ точки зрѣнія послѣднихъ. Въ области теоретической этому направленію соотвѣтствуетъ тотъ способъ объясненія древняго миѳа, по которому послѣдній является какъ бы предчувствіемъ христіанства, слабымъ подобіемъ его религіозныхъ идей. У насъ, напримѣръ, еще и до сихъ поръ держится по мѣстамъ обычай отправлять поминки по умершемъ въ первые дни ѳоминой недѣли. Этотъ чисто народный обычай получилъ названіе *радуницъ* и сопровождается подробностями, ведущими свое начало изъ языческой практики. Въ эти же дни справляется и церковное поминовеніе, такъ какъ въ пасхальную недѣлю церковнаго поминовенія—девятинъ и сорокоуста—по древнимъ уставамъ, не полагалось. Народный обычай примыкаетъ къ церковному, какъ дополнительная часть, какъ уступка стародавнему обряду, но не какъ самостоятельная часть съ своимъ спеціально-языческимъ характеромъ. Или, напримѣръ, въ средніе вѣка съ началомъ февраля мѣсяца совпадалъ языческій праздникъ очищенія, продолжавшійся нѣсколько дней и давшій этому мѣсяцу самое названіе: februarius отъ februo; februare enim purgare dicimus quo mense lustrabatur civitas. Въ противовѣсъ этому празднику папы установили въ день Срѣтенія совершать торжественную процессію съ зажженными свѣтильниками, обстановка которой была явно разсчитана на противодѣйствіе древне-римскому

празднику lustrationis и могла служить его замѣною. „Исходить съ литіей внѣ монастыря“ или церкви до часовъ и литургіи 2 февраля, въ день Срѣтенія, предписывается и нашимъ Типикомъ.

На томъ же пути сближенія съ церковнымъ обрядомъ дѣйствовала и народная практика. Въ обществѣ, принявшемъ христіанство, но еще не успѣвшемъ усвоить его духа, происходитъ обыкновенно борьба между преданіями прошлаго и новыми религіозными идеями. Общій строй жизни еще продолжаетъ держаться на прежнихъ основахъ, но рядомъ съ нимъ слагается другой порядокъ, подъ вліяніемъ церкви и ея учрежденій. На первыхъ порахъ и въ сферахъ наиболѣе замкнутыхъ эти два строя встрѣчаются какъ двѣ враждебныя и одна другой противорѣчащія формы жизни, но затѣмъ острая борьба смягчается, народная жизнь ищетъ выхода изъ этого противорѣчія и старается найти между старымъ и новымъ какія-либо общія точки сближенія. Время и привычка постепенно сглаживаютъ контрастъ между ними снимаютъ со стараго болѣе рѣзкія, выдающіяся его черты, и въ этомъ смягченномъ видѣ прокладываютъ ему путь къ сближенію съ формами церковными. Осмысливая эти послѣднія все еще съ точки зрѣнія своихъ прежнихъ понятій, народъ, находящійся на этой ступени религіознаго сознанія, является двоевѣрнымъ. Онъ не только двоится между старымъ и новымъ порядкомъ жизни, между представленіями языческими и христіанскими, но старается пріурочить послѣднія къ формамъ своего стародавняго быта, связать съ ними и въ этомъ видѣ сдѣлать болѣе доступными пониманію. Подъ вліяніемъ такого народнаго пониманія лица христіанскаго цикла являются съ аттрибутами старинныхъ языческихъ боговъ. Такъ пророкъ Илія въ народномъ пониманіи удержалъ нѣкоторыя черты сходства съ Перуномъ; почитаніе св. Пятницы или Петки осложнилось суевѣрными представленіями изъ народной миѳологіи; праздникъ Іоанна Крестителя 24 іюня соединился съ представленіями и обрядами лѣтняго солнцестоянія; св. Власій замѣнилъ древняго Волоса. Въ исторіи народныхъ суевѣрій христіанскаго періода такихъ параллелей слишкомъ много для того, чтобы могло возникнуть сомнѣніе въ дѣйствительности такого qui pro quo; съ этими попытками осмыслить хри-

Библиотека

стіанскій обрядъ на народный ладъ приходится встрѣчаться чуть ли не на каждомъ шагу. Вотъ почему для изучающаго старинный бытъ народа христіанской эпохи, какой бы то ни было мѣстности и происхожденія, знакомство съ церковнымъ обрядомъ и его формами можетъ оказать очень важную услугу для пониманія самихъ этнографическихъ явленій и преимущественно для уясненія того пути, которымъ совершалось развитіе и обработка народнаго обряда съ его внѣшней стороны. Это особенно нужно сказать о той сторонѣ народнаго быта, которой обыкновенно отводятъ мѣсто подъ рубрикой: *народный дневникъ*, гдѣ записываются повѣрья, легенды, обычаи и обряды, пріуроченные къ извѣстнымъ днямъ годичнаго круга; но годичный циклъ въ этой рубрикѣ расположенъ по церковному календарю и сама народная практика къ нему привязываетъ такъ или иначе свои любимыя стародавнія повѣрья. На этой переходной ступени своего развитія народный обрядъ получаетъ смѣшанный характеръ; съ одной стороны, онъ удерживаетъ черты своего примитивнаго типа, но, съ другой, принимаетъ въ себя многія подробности и элементы церковной практики. За примѣрами такого взаимодѣйствія ходить не далеко, и довольно обратить вниманіе на факты, отмѣчаемые въ нашихъ этнографическихъ сборникахъ. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ Малороссіи 15-го января до недавняго сравнительно времени справляли праздникъ „оддання". Одданнемъ, какъ объясняютъ это слово въ Трудахъ Этнографической экспедиціи, въ юго западной Россіи называется волшебство, посредствомъ котораго колдунъ можетъ сдѣлать, что у человѣка заведутся во внутренности ящерицы и гады [1]). Что за странное объясненіе, и какъ оно сложилось? Вѣроятно, такъ. Это повѣрье и самое названіе основываются на томъ, что 14 января въ уставѣ полагается отданіе праздника богоявленія, а такъ какъ съ крещеніемъ Спасителя, по церковному представленію, соединилось потребленіе гнѣздящихся въ водѣ зміевъ и драконовъ, то очень вѣроятно, съ днемъ, когда этотъ праздникъ прекращается, съ отданіемъ, связалось повѣрье, что эти гады и змѣи опять пріобрѣтаютъ силу. Это церковное представленіе оказало вліяніе и на самую иконографію, вызвавъ на миніа-

[1]) Труд. т. III, народн. дневникъ.

тюрахъ крещенія Христова фигуры драконовъ и чудовищъ подъ водою. Въ лицевой псалтири Троицкой Лавры Симона Азарьина, 1634 года, замѣчательна въ этомъ отношеніи иллюстрація словъ псалма: *ты стерлъ еси главы зміемъ въ водѣ, ты сокрушилъ еси главу зміеву* (Пс. LXXIII, 13). Относящаяся сюда миніатюра представляетъ Крещеніе Христово въ слѣдующемъ видѣ. На вершинѣ горы крестъ съ копіемъ, губкою и другими аксессуарами распятія, подъ нимъ голова Адамова: слѣва выдается изъ облака погрудное изображеніе Бога Отца: изъ устъ его длинный лучъ свѣта падаетъ на Христа; внизу подъ водою представлены схематически два змія съ разинутою пастью и высунутыми остроконечными языками, между ними голова бѣса; по сторонамъ два ангела пронзаютъ его копьями (л. 96). Эта иконографическая подробность и ея объясненіе имѣютъ въ свою очередь основаніе въ словахъ молитвы при крещеніи: „Ты и Іорданскія струи освятилъ еси, съ небесе ниспославый Святаго Твоего Духа, и главы тамо гнѣздящихся сокрушилъ еси зміевъ“ (л. 34) [1]). Въ связи съ этимъ объясняется и легенда о Каинѣ и о рукописаніи грѣховномъ въ той формѣ, какъ она изложена въ апокрифѣ, изданномъ покойнымъ Тихонравовымъ [2]). Двѣнадцать зміевъ стерегли это рукописаніе на днѣ Іордана, но когда Христосъ пришелъ креститься на Іорданъ, тогда главы зміевы стали въ струяхъ іорданскихъ противу Господа, и „сокруши зміевы главы въ водѣ“.—Другой примѣръ подобнаго же синкретизма въ обрядѣ. На второй день праздника Рождества Христова византійскія женщины имѣли обыкновеніе приносить хлѣбы въ честь родившей Богоматери [3]). Основою служитъ праздникъ въ память родинъ Богородицы, или *ἐπιλόχεια τῆς Θεοτόκου*, положенный 26 декабря въ нѣкоторыхъ греческихъ мѣсяцесловахъ (о немъ же между прочимъ говоритъ 79 правило Трулльскаго собора).—Четвертокъ Страстной недѣли называется чистымъ и утромъ въ этотъ день купаются, но извѣстно, что въ этотъ день воспоминается умовеніе Христомъ ногъ апостоловъ, и справляется подобный же обрядъ въ церкви.

[1]) *Σὺ καὶ τὰ Ἰορδάνεια ῥεῖθρα ἡγίασας οὐρανόθεν καταπέμψας τὸ Ἅγιόν Σου Πνεῦμα καὶ τὰς κεφαλὰς τῶν ἐκεῖσε ἐμφωλευόντων συνέτριψας δρακόντων*,—Goar *Εὐχολ.* p. 371; ed. 2, 1730.

[2]) Памятники отреченной литер. I, 16—17.

[3]) [Въ тотъ же день на Руси праздновали Роду и Рожаницамъ,—*Голубинскаго* Ист. Р. Ц. I, 2^2, 855].

Сводя къ общему итогу высказанныя соображенія, я прихожу къ тому заключенію, что между обрядомъ бытовымъ и церковнымъ всегда были болѣе или менѣе близкія точки соприкосновенія. Это взаимодѣйствіе было обоюдное; благодаря ему, народный бытъ оставилъ свои слѣды въ области церковнаго обряда, а церковный обрядъ въ свою очередь дѣйствовалъ на обработку и складъ народныхъ обычаевъ.

Мы опредѣлили нашу науку въ смыслѣ исторіи церковнаго культа и частію древне-христіанскаго быта. Строгіе археологи нашего времени расходятся съ принятымъ нами опредѣленіемъ въ томъ отношеніи, что источникомъ для науки древностей признаютъ только вещественные, монументальные матеріалы, а письменные памятники допускаютъ лишь въ самомъ ограниченномъ числѣ, насколько они нужны для пониманія и объясненія вещественныхъ данныхъ. Всего болѣе къ ихъ системѣ христіанской археологіи подходитъ понятіе исторіи христіанскаго искусства, но и оно подходитъ лишь отчасти по свойству матеріала и оказывается значительно уже по объему разрабатываемыхъ предметовъ. Послѣ проф. Пипера, обработавшаго этотъ вопросъ въ своемъ „Монументальномъ богословіи“ [1], лучшимъ словомъ по этому предмету продолжаетъ служить монографія недавно умершаго Крауза, профессора церковной исторіи сначала въ Страссбургскомъ, а потомъ въ Фрейбургскомъ университетѣ, гдѣ онъ велъ и курсъ археологіи: „О задачахъ и объемѣ церковной археологіи“ [2]. Въ этомъ сочиненіи Краузъ пытается установить понятіе, содержаніе и объемъ церковной археологіи. Подъ его перомъ она является наукой очень разнообразнаго содержанія, въ составъ которой входятъ: 1) древности церковнаго управленія и права, 2) древности культа, 3) древности частной жизни, 4) древности искусства и 5) древности литературы и догматики. Всѣ эти отдѣлы, принадлежащіе разнороднымъ спеціальностямъ, связываются у него единствомъ обрабатываемаго матеріала. Но соединить на этомъ основаніи всѣ эти доктрины едва ли возможно, особенно при теперешнемъ состояніи монументальныхъ свѣ-

[1] *F. Piper*. Einleitung in die monumentale Theologie. Gotha. 1867.

[2] *F. Kraus*, Ueber Begriff, Umfang, Geschichte der christlichen Archäologie. Freiburg. 1879.

дѣній, и во многихъ случахъ пришлось бы ограничиться лишь отрывочными данными, а не цѣлостнымъ научнымъ изложеніемъ каждой части. Поэтому болѣе практичные и осторожные систематики нашей науки ограничиваются лишь тремя отдѣлами: 1) исторіей древне-христіанскаго искусства, къ которой присоединяются еще двѣ особыхъ отрасли—эпиграфика и нумизматика, 2) топографіей христіанскаго искусства и 3) методикой самой науки.

Впрочемъ при той или другой постановкѣ нашего предмета для обработки его требуются очень широкія вспомогательныя научныя средства, такъ что едва ли другая какая спеціальность нуждается въ такомъ множествѣ предварительныхъ знаній, какъ археологія. Многіе, правда, злоупотребляли и злоупотребляютъ этимъ названіемъ и считаютъ археологомъ вовсе не того, кого слѣдуетъ. Въ старину малограмотный коммерсантъ, накупившій у букинистовъ старыхъ книгъ и составившій коллекцію разныхъ диковинокъ, уже считался археологомъ; искатели матеріальной наживы, копатели кладовъ также имѣли притязаніе принадлежать къ дѣятелямъ на археологическомъ поприщѣ; да и теперь многіе любители рѣдкостей, не имѣя ни солиднаго образованія, ни ученой подготовки, слывутъ подъ этимъ незаслуженнымъ именемъ, на самомъ же дѣлѣ мало чѣмъ отличаются отъ гробокопателей и старьевщиковъ. Археологъ долженъ быть лингвистъ, обладать солиднымъ знаніемъ исторіи вообще и культуры въ частности, а для церковнаго археолога необходимо еще спеціальное богословское образованіе и знаніе церковной литературы. Безъ этого условія объяснять археологическій памятникъ—дѣло невозможное. Опредѣлить его значеніе въ культурной жизни, его связь съ тою или другой стороной церковнаго быта можно только при пособіи историческихъ и литературныхъ данныхъ, только съ помощью анализа и изученія тогдашней жизни и сохранившихся ея остатковъ. Копатели и собиратели нужны только какъ рабочая сила, какъ добывательный аппаратъ, да и тотъ можетъ достигнуть своей цѣли лишь при опытныхъ руководителяхъ. Лица, оставившія видный слѣдъ въ исторіи нашей науки, были разносторонними учеными и удивляли своей эрудиціей. Съ этимъ обширнымъ кабинетнымъ образованіемъ они соединяли еще настойчивость, трудолюбіе и спо-

собность къ продолжительному и упорному труду Таковъ, напримѣръ, былъ знаменитый Бозіо (род. около 1576 г.), слишкомъ триста лѣтъ тому назадъ принявшійся за ученіе римскихъ катакомбъ. Въ Римѣ, въ библіотекѣ Santa Maria della Vallicella, сохранилась масса собственноручныхъ его замѣтокъ, извлеченій и трактатовъ, составляющихъ четыре большіе тома— болѣе, чѣмъ тысячу листовъ in folio. Изъ этой гигантской работы видно, что онъ перечиталъ едва ли не всѣхъ извѣстныхъ въ то время восточныхъ и западныхъ отцовъ церкви и писателей, былъ знакомъ съ соборными актами и постановленіями, со всею литературой житій святыхъ, съ церковными историками и богословами, и кромѣ того съ обширной литературой классиковъ и средневѣковыхъ путешественниковъ. Приступивъ къ дѣлу съ такими серьезными научными средствами, онъ въ 36 лѣтъ сдѣлалъ гораздо болѣе, чѣмъ его преемники чуть ли не въ продолженіе двухъ столѣтій. И вотъ причина, почему его изслѣдованія до сихъ поръ остаются трудомъ капитальнымъ и не теряютъ своей цѣны при теперешнихъ работахъ въ области катакомбъ, несмотря на то, что онѣ ведутся очень опытной рукою и при гораздо лучшихъ научныхъ и техническихъ условіяхъ.

Что касается нашихъ ближайшихъ, школьныхъ цѣлей, то здѣсь я ограничусь общимъ указаніемъ лишь на главныя вспомогательныя научныя отрасли; въ ряду этихъ послѣднихъ назову преимущественно классическую археологію и исторію. Христіанство возникло и развивалось на почвѣ античнаго міра, который ко времени его появленія достигъ высокой степени развитія особенно въ культурномъ и бытовомъ отношеніяхъ. Эти формы составили ту историческую среду, въ которой вращался современный христіанству греко-римскій міръ. Такимъ образомъ, почва, на которой происходило первоначальное развитіе христіанской жизни, была пропитана традиціями многовѣковой жизни античнаго міра, и едва ли не бо́льшая часть этихъ элементовъ, и надобно сознаться, элементовъ, обладавшихъ особенною устойчивостью, относилась къ быту того времени и отчасти удержалась въ художественной и богослужебной жизни христіанства. Что бы ни говорили о дряхлости отживавшихъ свой вѣкъ учрежденій и формъ античнаго міра, исторія опытомъ многихъ столѣтій разрушаетъ эту научную иллюзію. Оказывается, что новыя

начала, внесенныя христіанствомъ, входили въ эту одряхлѣвшую жизнь путемъ кровавыхъ жертвъ и изумительныхъ усилій. Отъ этой сильной зависимости не была даже свободна эпоха начинавшагося торжества христіанства. Взглянемъ ли на монеты Константиновой эпохи и цѣлаго ряда его преемниковъ, и мы увидимъ на лицевой сторонѣ этихъ монетъ рядомъ съ крестомъ и монограммой Христа языческій штемпель въ видѣ крылатаго генія, богини побѣды и другихъ античныхъ символовъ; спустимся ли изъ этой оффиціальной сферы въ область житейскихъ отношеній, и мы увидимъ силу язычества въ массѣ бытовыхъ формъ, въ обычаяхъ и суевѣріяхъ, съ которыми христіанскіе моралисты ведутъ постоянную борьбу въ V—VI и слл. вѣкахъ. При такой живучести языческихъ формъ жизни, какъ бы мы ни стали представлять отношеніе къ нимъ церкви—въ видѣ ли рѣзкаго протеста или болѣе снисходительнаго отношенія—все равно, *мы не поняли бы происхожденія и задачи многихъ христіанскихъ учрежденій, если бы вздумали игнорировать обстановку, среди которой они возникли и сложились.* Хотимъ ли мы понять ходъ развитія церковнаго искусства въ области архитектуры и иконографіи, намъ нужно обратиться къ памятникамъ тогдашней античной живописи и зодчества. Катакомбная живопись носитъ слѣды античныхъ образцовъ и стоитъ въ тѣсной связи съ тѣми остатками классической живописи, которые сохранились въ Помпеѣ и Римѣ. Христіанскіе храмы въ ихъ установившемся архитектурномъ типѣ ведутъ свое начало отъ римскихъ базиликъ и отсюда заимствовали мотивы для отдѣлки и украшеній. Церковныя одежды въ довольно значительной своей части были бы необъяснимы безъ знанія римскаго костюма того времени. Словомъ, *безъ археологіи греко-римской археологія церковная стала бы книгой безъ начала, и эта потеря перваго листа изъ нея была бы не вознаградимой утратою для исторіи церковнаго быта и древне-христіанскихъ отношеній.* Пособіе классической археологіи особенно чувствительно при разъясненіи вопросовъ, относящихся къ быту и древностямъ христіанскимъ за тотъ періодъ, когда историческая жизнь испытывала на себѣ вліяніе классическаго міра, и когда этотъ послѣдній жилъ и дѣйствовалъ, какъ твердое міровоззрѣніе и живой историческій факторъ. Первыя пять-шесть столѣтій

христіанской эры были окрашены этимъ античнымъ колоритомъ, и почти вся тогдашняя жизнь еще держалась на классической основѣ. Паденіе Рима подъ натискомъ пришлыхъ народовъ, выступленіе на историческую сцену германцевъ и образованіе восточной римской имперіи или византійскаго міра даютъ новое направленіе тогдашней исторической жизни и пускаютъ въ ходъ такія формы искусства и такія отношенія въ быту церковномъ и житейскомъ, которыхъ не зналъ античный міръ, и которыя противорѣчили его основному строю. Теперь въ области церковнаго обряда и искусства постепенно начинаютъ сказываться разности между востокомъ и западомъ; онѣ принимаютъ съ теченіемъ времени рѣзко выраженную форму, и теперешній обрядъ нашей русской церкви есть уже отчасти результатъ этого обособленія. Вся наша церковность, наше богослуженіе, наши каноническія отношенія носятъ на себѣ печать византійской отдѣлки и извѣстны намъ больше не въ древне-христіанской, а въ этой тоже древней и не менѣе характерной формѣ. Такимъ образомъ, понять смыслъ теперешняго церковнаго обряда и опредѣлить характеръ существовавшаго у насъ нѣкогда искусства нельзя иначе, какъ въ связи съ церковною и отчасти политическою жизнію средневѣковой Греціи. Эта задача лежитъ на особенной обязанности нашей науки и составляетъ существенное отличіе ея постановки въ сравненіи съ западной школой. Тамъ изучаютъ церковныя древности главнымъ образомъ въ предѣлахъ обозначеннаго нами классическаго періода. Дальнѣйшую разработку предоставляютъ разнаго рода историческимъ отраслямъ. Не такъ долженъ смотрѣть на дѣло русскій церковный археологъ. Онъ обязанъ имѣть дѣло не съ перво-христіанскими только церковными древностями, но съ искусствомъ и богослуженіемъ еще и греческой церкви, которыя перешли къ намъ вмѣстѣ съ вѣрою, развивались у насъ параллельно движенію обряда и искусства въ Византіи. Древне христіанское искусство и богослуженіе представляютъ первый шагъ и зачатки художественнаго и литургическаго движенія, и, зная только этотъ первый шагъ, мы слишкомъ мало поняли бы въ богослуженіи и церковномъ искусствѣ позднѣйшемъ. Такова въ главныхъ чертахъ задача нашей науки.

II.

Гдѣ, когда и кѣмъ положено начало собиранію и изученію памятниковъ христіанскаго искусства? Замѣчательнѣйшіе изъ западныхъ музеевъ христіанскихъ древностей. Собранія русскихъ церковныхъ древностей. Система монументальнаго богословія проф. Пипера.

Соотвѣтствуютъ ли этой задачѣ наличныя средства, которыми располагаетъ наука церковныхъ древностей въ настоящее время, и какъ высокъ вообще уровень, до котораго поднялась она въ своемъ историческомъ развитіи? Отвѣчая на этотъ вопросъ, я долженъ сказать, что церковная археологія есть явленіе сравнительно молодое, и что она далеко отстала отъ другихъ богословскихъ отраслей, и раньше начавшихъ свое историческое поприще и скорѣе достигшихъ обработки. Въ этомъ отношеніи была особенно несчастлива именно исторія церковнаго искусства. Какъ-то долго люди науки не могли додуматься до признанія важности изученія памятниковъ христіанскаго богослуженія; да кромѣ того собраніе и пріобрѣтеніе ихъ требовало большихъ расходовъ, было соединено съ затрудненіями, которыя отталкивали научную любознательность и способны были охладить самое настойчивое усердіе. Успѣху монументальныхъ работъ немало мѣшала исключительная, церковная точка зрѣнія, съ которой смотрѣли на задачи церковной археологіи ея случайные дѣятели.

Занятія церковными древностями начались съ эпохи Возрожденія, и въ эту собственно пору положены были первые зачатки собиранія и научнаго изученія памятниковъ христіанскаго искусства. Но такъ какъ вкусы того времени тяготѣли къ искусству и литературѣ классическаго грекоримскаго міра, то памятники искусства церковнаго затрогивались лишь мимоходомъ, случайно,—когда на нихъ наталкивались при поискахъ за антиками. Переселеніе многихъ ученыхъ грековъ въ Италію послѣ катастрофы, постигшей Константинополь въ 1453 году, было возбудительнымъ мотивомъ къ занятію этимъ предметомъ. Въ числѣ первыхъ эмигрантовъ изъ Константинополя оказалось немало людей науки, владѣвшихъ не только въ совершенствѣ греческимъ языкомъ, но и знаніемъ классической древности вообще.

Принятые съ полнымъ радушіемъ въ Италіи, они сдѣлались учителями въ высшихъ школахъ Рима, Флоренціи, Болоньи и нѣкоторыхъ другихъ городовъ и повели дѣло съ такимъ успѣхомъ, что довольно скоро пріобрѣли себѣ достойныхъ учениковъ и продолжателей, а черезъ нихъ пропагандировали изученіе классическихъ древностей не только въ самой Италіи, но во Франціи и Германіи. Подъ вліяніемъ этихъ стремленій, итальянскіе ученые предпринимали многочисленныя путешествія для отыскиванія памятниковъ искусства, ѣздили по соборамъ, церквамъ и монастырямъ, посѣщали библіотеки и архивы и отовсюду извлекали предметы старины. Болѣе систематическіе труды по части христіанскаго искусства начались съ Рима и его памятниковъ. Онуфрій Панвиніо первый занялся описаніемъ базиликъ Рима, а безсмертный Бозіо, какъ я уже упоминалъ о томъ, отважился проникнуть въ римскія катакомбы и привелъ въ извѣстность массу древне христіанскихъ памятниковъ первоначальнаго зодчества, фресковой живописи и скульптуры, съ которыхъ собственно и началась научная разработка исторіи христіанскаго искусства. По слѣдамъ этихъ труженниковъ шли ихъ продолжатели. Не довольствуясь находками, они стали составлять изъ нихъ собранія, и небогатыя на первый разъ коллекціи антиковъ послужили основаніемъ для обширныхъ музеевъ, которые стали появляться на Западѣ съ половины XVII вѣка. Изъ многихъ учрежденій этого рода слѣдуетъ назвать и въ самыхъ общихъ чертахъ познакомиться съ нѣкоторыми, болѣе замѣчательными по количеству и качеству собраннаго въ нихъ монументальнаго матеріала. Во главѣ ихъ и по старшинству и по содержанію безспорно нужно поставить Ватиканскій музей въ Римѣ. Онъ былъ основанъ въ половинѣ позапрошлаго вѣка папою Венедиктомъ XIV (1740—1758). Помимо громаднаго количества художественныхъ и бытовыхъ произведеній греко-римскаго міра, въ составъ его вошли преимущественно памятники искусства, извлеченные Антоніемъ Бозіо и его многочисленными продолжателями изъ катакомбъ, а самое учрежденіе музея совпало съ временемъ новаго изслѣдованія римскихъ подземелій, произведеннаго Боттари. Это самое богатое и цѣнное собраніе предметовъ христіанской древности. Здѣсь всѣ памятники—древне-христіанскіе сарко-

фаги, надгробныя плиты, диптихи и т. д. и т. д.—въ оригиналахъ и даютъ изслѣдователю такой обширный матеріалъ, котораго не отыщешь нигдѣ болѣе. Этотъ музей постоянно затѣмъ пополнялся, и, когда въ 50-хъ годахъ прошлаго столѣтія теперь уже покойный де-Росси предпринялъ свое изслѣдованіе римскихъ катакомбъ, прежнее помѣщеніе Ватикана оказалось недостаточнымъ, и папа Пій IX въ 1854 г. открылъ новое отдѣленіе въ Латеранскомъ дворцѣ, вслѣдствіе чего этотъ отдѣлъ въ отличіе отъ Ватиканскаго музея называется Латеранскимъ. Сюда вошли многочисленныя эпиграфическія коллекціи, остатки фресковой живописи, множество надгробныхъ камней съ рельефными изображеніями символическаго и историческаго характера—главнымъ образомъ, предметы, добытые изслѣдованіями патера Марки и его даровитѣйшаго ученика Росси, а изъ Ватиканскаго музея перемѣщена часть богатой коллекціи древне-христіанскихъ саркофаговъ и знаменитая статуя Ипполита Римскаго. Римскій музей, основанный еще въ XVII вѣкѣ іезуитомъ Кирхеромъ, извѣстенъ ученому міру своею богатѣйшею коллекціей древне-христіанскихъ лампочекъ, мраморной статуеткой Добраго Пастыря и каррикатурнымъ изображеніемъ распятаго съ ослиной головой. Не говоримъ уже о томъ, что, помимо названныхъ собраній, весь „вѣчный городъ“ въ его цѣломъ, Римъ подземный съ его неисчерпаемыми богатствами древне-христіанскаго быта и художества и надземный съ его базиликами, блещущими драгоцѣнными мраморами, представляется намъ единственнымъ въ своемъ родѣ и ни съ чѣмъ не сравнимымъ прежде всего церковно-археологическимъ музеемъ.

Во Франціи и Германіи изученіе христіанскаго искусства долго не возбуждало такого широкаго интереса, какъ въ Италіи, а потому и музеи являются здѣсь позже. По своему составу и содержанію они относятся или къ востоку и древне-классическому міру или къ средневѣковой эпохѣ и заключаютъ главнымъ образомъ памятники романо-византійской эпохи, нѣмецкой готики и стиля возрожденія. Имѣя больше мѣстное значеніе—для христіанской археологіи Франціи и Германіи, для насъ потому они не особенно важны. Но зато въ Берлинѣ есть образцовое учрежденіе этого рода, приспособленное къ систематическому, строго-научному изу-

ченію христіанскаго искусства и, несмотря на отсутствіе оригинальныхъ произведеній, заслужившее себѣ европейскую извѣстность. Разумѣю относительно небольшой музей христіанскихъ древностей при Берлинскомъ университетѣ. Инициатива этого учрежденія и дальнѣйшіе труды его по его устройству принадлежали извѣстному берлинскому профессору Пиперу въ сообществѣ нѣкоторыхъ западныхъ ученыхъ, содѣйствовавшихъ учредителю своими трудами и отчасти матеріальными средствами. Опираясь на эти средства, Пиперъ уже въ 60 гг. прошлаго столѣтія видѣлъ свое предпріятіе осуществленнымъ и прочно обезпеченнымъ въ своей дальнѣйшей будущности. Такъ какъ этотъ музей образцовый и лучше другихъ соотвѣтствуетъ цѣлямъ научнаго изученія христіанскаго искусства, то я и остановлюсь нѣсколько подробнѣе на передачѣ его содержанія.—Расположеніе предметовъ искусства въ музеѣ сдѣлано опытною рукой, а главное проникнуто живою историческою мыслію, проведенною систематически въ общемъ планѣ и деталяхъ этого замѣчательнаго учрежденія, представляющаго какъ бы очеркъ христіанской культуры по монументальнымъ даннымъ. Первый отдѣлъ музея носитъ названіе „преддверія христіанства“ и изображаетъ переходный моментъ отъ политеизма къ монотеизму, насколько онъ отразился въ произведеніяхъ послѣдней эпохи языческаго греко-римскаго міра. Здѣсь помѣщены памятники античнаго искусства, въ которыхъ обнаруживается возвышеніе религіознаго сознанія отъ грубой политеистической формы представленія къ единобожію, и въ которыхъ какъ бы отразилось предчувствіе христіанскаго откровенія. Здѣсь размѣщены картины помпейянской живописи, снимки съ монетъ, геммъ и надписей на различныхъ предметахъ античнаго искусства, какъ напр.: „Высочайшему Богу, вѣчному Богу“, также изображенія богинь вѣчности и провидѣнія. Бюсты греческихъ и римскихъ философовъ, возвышавшихся надъ представленіями народной религіи, дополняютъ содержаніе этого руководительнаго отдѣла и переводятъ зрителя къ главному, т. е. древне-христіанскому. Сюда вошли прежде всего надгробныя надписи, извлеченныя изъ катакомбъ, снятыя съ саркофаговъ Рима, Флоренціи, Германіи и Франціи. За этимъ эпиграфическимъ отдѣломъ располагается отдѣлъ церковной архитектуры съ дополняю-

щими его предметами утвари. Здѣсь помѣщены планы и модели важнѣйшихъ произведеній церковнаго зодчества, начиная съ катакомбныхъ криптъ до позднѣйшихъ произведеній романскаго и готическаго стилей. Рядомъ съ архитектурнымъ отдѣломъ идетъ серія памятниковъ христіанской живописи и скульптуры Этотъ чрезвычайно любопытный отдѣлъ заключаетъ множество снимковъ и оригиналовъ, начиная самою древнею эпохой христіанства до памятниковъ средневѣковой живописи и произведеній итальянской школы Въ параллель съ этимъ размѣщено тамъ и здѣсь большое количество снимковъ съ миніатюръ на древнихъ рукописяхъ и образцы палеографическіе. Говоря вообще, Берлинскій музей не богатъ количествомъ собранныхъ предметовъ и имѣетъ очень немного оригиналовъ, такъ что въ этомъ отношеніи онъ уступаетъ не только извѣстнѣйшимъ музеямъ Италіи, Англіи и Франціи, но, можетъ быть, и нѣкоторымъ частнымъ собраніямъ. Но то, что даетъ ему особенное значеніе въ ряду другихъ,—это планъ его устройства и строгая систематичность, благодаря которымъ Берлинскій музей является образцомъ научно-устроенныхъ собраній этого рода и можетъ служить къ наглядному ознакомленію не только съ замѣчательнѣйшими образцами, но и цѣлыми эпохами христіанскаго искусства.

Что касается до собраній древностей, находящихся у насъ, то они состоятъ бо́льшею частью изъ предметовъ старорусскаго быта и церковнаго искусства и изъ весьма немногихъ памятниковъ византійскихъ. Связь между тѣми и другими понятна сама собой, и о ней я распространяться не буду. Замѣчу только, что предметы нашей родной старины еще далеко не всѣ приведены въ извѣстность и описаны, а главное разсѣяны по церковнымъ, монастырскимъ и соборнымъ ризницамъ, по музеямъ археологическихъ обществъ и институтовъ, епархіальныхъ церковно археологическихъ комитетовъ и губернскихъ архивныхъ коммиссій, по магазинамъ антикваріевъ и домамъ частныхъ владѣльцевъ-любителей древностей. Для знакомства съ церковнымъ искусствомъ на Руси особенно важны цѣльныя собранія церковныхъ древностей при Академіи Художествъ, Музеѣ Императора Александра III, Московскомъ Румянцевскомъ музеѣ и Кіевской Духовной Академіи. Изъ коллекцій византійско-русской ста-

рины, собранныхъ въ Румянцевскомъ музеѣ, особеннаго вниманія церковнаго археолога заслуживаютъ собраніе иконъ и утвари, привезенное съ православнаго востока Севастьяновымъ, и многочисленные снимки съ миніатюръ замѣчательнѣйшихъ Аѳонскихъ рукописей. Необычайно быстро, благодаря главнымъ образомъ щедрымъ пожертвованіямъ частныхъ лицъ, развившійся археологическій музей при Кіевской Академіи всегда будетъ возбуждать глубокій интересъ въ церковныхъ археологахъ своею богатой коллекціей въ высшей степени разнообразныхъ, рѣдкихъ и дорогихъ древнегреческихъ и русскихъ иконъ. Нечего и говорить, что Синодальная ризница въ Москвѣ представляетъ богатѣйшее собраніе подлинныхъ предметовъ церковной утвари и облаченія, начиная съ XIV вѣка; особенно же ихъ много отъ періода патріаршаго. Однородныя съ нею собранія находятся въ ризницахъ лавръ Троице-Сергіевской и Кіево-печерской, Кіево-Софійскаго и Новгородскаго Софійскаго соборовъ и въ нѣкоторыхъ другихъ церковныхъ хранилищахъ. Здѣсь безспорно уцѣлѣли драгоцѣнные памятники нашей церковной старины, по которымъ наглядно представляешь себѣ обстановку нашего стариннаго богослуженія, быть высшаго духовенства и монашества и много другихъ явленій нашей церковной жизни.

Но всѣ эти наши собранія носятъ мѣстный, условный отпечатокъ и не даютъ понятія о ходѣ искусства на Руси, о движеніи нашей культурной жизни. Для этой послѣдней цѣли, очевидно, нужны собранія систематическія или научно-организованные музеи, сила которыхъ не въ количествѣ матеріала, но въ его подборѣ, не въ числѣ оригиналовъ, а въ послѣдовательномъ расположеніи слѣпковъ, снимковъ и фотографій, воспроизводящихъ наиболѣе типичные памятники минувшей жизни. Въ этомъ отношеніи можетъ оказать важную услугу нашей исторической и церковно-археологической наукѣ открытый въ маѣ 1883 года Императорскій Россійскій Историческій музей въ Москвѣ. Въ настоящемъ своемъ видѣ онъ не оправдываетъ еще вполнѣ плана, по которому былъ задуманъ, но все же представляетъ весьма солидное начало осуществленія положенной въ его основу грандіозной мысли „наглядно изобразить русскую церковную и бытовую жизнь посредствомъ вещественныхъ памятниковъ,

сохранившихся на русской почвѣ". Въ настоящее время открыто лишь 13 залъ. Собранные въ первыхъ пяти залахъ предметы обнимаютъ культуру первобытныхъ насельниковъ теперешней территоріи Россіи; по ряду предметовъ, бывшихъ въ употребленіи у нихъ за этотъ доисторическій періодъ, эпоха эта извѣстна въ наукѣ подъ именемъ каменнаго, бронзоваго и желѣзнаго вѣка. Далѣе, въ 6-ой залѣ, идутъ памятники эллино скиѳскіе или остатки могильныхъ сооруженій и предметовъ утвари, принадлежавшихъ варварскимъ племенамъ, кочевавшимъ въ южныхъ степяхъ Россіи: за ними слѣдуютъ въ музеѣ памятники быта и искусства греческихъ племенъ, нѣкогда населявшихъ наше Черноморье. Эти поселенія образовались изъ греческихъ колоній, которыя выселились на берега Эвксинскаго понта для торговыхъ сношеній, завели здѣсь конторы, гавани и перенесли культуру своей родины. Первые слѣды ихъ относятся къ VII в. до Р. Х., а самыми древними изъ этихъ поселеній были Пантикапея у Керченскаго пролива и Ольвія при устьяхъ Буга.

Христіанскіе памятники (въ залѣ В) начинаются находками на мѣстѣ древняго Херсониса, находившагося совсѣмъ неподалеку отъ нынѣшняго Севастополя. Херсонисъ, гдѣ крестился св. Владиміръ, былъ передаточнымъ пунктомъ, черезъ который церковная жизнь и богослужебная обрядность Византіи перешла на Русь, и, когда Владиміръ Святой построилъ въ Кіевѣ свою знаменитую Десятинную церковь, то, выражаясь словами лѣтописца, „вдалъ въ нее, все, еже бѣ взялъ изъ Корсуня: иконы, сосуды и кресты". Восточная окраина Черноморья (зала Б) или теперешнее наше Закавказье была тоже занята греческими поселеніями, хотя и не такъ густо, какъ его сѣверный берегъ. Но нѣкоторыя мѣстности Закавказья, напримѣръ Пицунда и Кутаисъ, сохранили и до сихъ поръ остатки древне-греческаго христіанства въ каменныхъ крестахъ, въ разнаго рода развалинахъ архитектурныхъ памятникахъ, напр., въ Кутаисскомъ соборѣ, выстроенномъ въ половинѣ XI вѣка.

Но памятники церковнаго искусства на Руси древнѣйшей эпохи не были нашимъ національнымъ произведеніемъ: они взяты или готовыми изъ Византіи, или представляютъ ихъ подражаніе. А византійскіе памятники съ своей стороны со-

ставляютъ продолженіе, видоизмѣненіе и переработку формъ искусства древне-христіанскаго. Поэтому для сознательнаго изученія древне-русскаго искусства необходимо привести и поставить его въ связь съ этими древнѣйшими прототипами. Этой послѣдней цѣли собственно и должна служить круглая зала (А) въ Историческомъ музеѣ, напоминающая своей архитектурой храмъ св. Софіи въ Константинополѣ. Зала эта и по сіе время далеко не заполнена, и въ ея составѣ чувствуются очень крупные пробѣлы, но и то, что успѣли сдѣлать для ея пополненія, заслуживаетъ серьезнаго вниманія въ научномъ отношеніи. Въ куполѣ этой ротонды, въ простѣнкахъ между верхними окнами, находятся лицевыя изображенія изъ катакомбъ, въ сводахъ съ ихъ парусами — снимки съ нѣкоторыхъ раввенскихъ мозаикъ и нѣсколько изображеній изъ св. Софіи Константинопольской. Здѣсь же, посрединѣ залы, красуется выше названная нами статуя Ипполита Римскаго, до сихъ поръ нигдѣ еще не воспроизведенная въ слѣпкѣ, саркофагъ Юнія Басса половины IV вѣка изъ крипты св. Петра въ Римѣ и еще нѣсколько образцовъ того же рода изъ Латеранскаго музея. Дальнѣйшія пріобрѣтенія позволяютъ надѣяться, что эта зала сослужитъ хорошую службу для занимающихся церковной археологіей и дастъ снимки съ такихъ предметовъ, которые не для всѣхъ доступны даже и на мѣстѣ нахожденія ихъ подлинниковъ. Послѣдующія двѣ изъ открытыхъ залъ (7 и 8) заняты главнымъ образомъ памятниками Кіевской Руси. Въ одной изъ нихъ помѣщены предметы древности съ 988 г., т. е. года крещенія Руси, до 1054 года—смерти Ярослава I; во второй—съ 1054 года до 1125 года, заканчивая княженіемъ Мономаха. Изъ предметовъ, собранныхъ въ нихъ, заслуживаютъ особеннаго вниманія превосходно исполненныя копіи съ мозаическихъ изображеній Кіево-Софійскаго собора, каковы: Тайная вечеря подъ двумя видами, Благовѣщеніе, на которомъ Богородица изображена съ клубкомъ пурпуровой пряжи въ рукѣ и веретеномъ, слѣпокъ съ древняго колокола, найденнаго въ Десятинной церкви, гробница Ярослава Мудраго, кальки съ жанровой стѣнописи въ притворѣ Кіево-Софійскаго собора, изображающей, повидимому, эпизоды великокняжеской охоты и нѣкоторыя сцены изъ византійскаго цирка. Послѣднія 5 залъ заняты памятниками Великаго

Новгорода со Псковомъ, Владиміро-Суздальской области и Москвы.

Высокій интересъ, котораго достигло изученіе церковнаго искусства, вызвалъ длинный рядъ выдающихся трудовъ на Западѣ и у насъ по этой части, благодаря которымъ литература нашего предмета обогатилась капитальными пособіями. Не будемъ перечислять этихъ замѣчательныхъ произведеній учености, трудолюбія и симпатій къ церковнымъ древностямъ, но остановимся на одномъ изъ нихъ, въ которомъ лучше другихъ на мой взглядъ, выяснено важное значеніе памятниковъ церковнаго искусства для изучающаго христіанское богослуженіе и вообще богословіе, и обозначился, такъ сказать, кульминаціонный пунктъ, до котораго можетъ подняться, дойти наша спеціальность въ своемъ историческомъ развитіи. Говоря это, разумѣю „Введеніе въ монументальное богословіе“ проф. Пипера, въ которомъ проэктированъ былъ въ свое время смѣлый планъ построенія науки церковныхъ древностей [1]). Подъ археологическими памятниками берлинскій профессоръ разумѣлъ всѣ вообще вещественныя данныя, которыя обязаны своимъ происхожденіемъ христіанскому сознанію и могутъ служить выраженіемъ религіозной жизни христіанскаго общества въ разныя эпохи его существованія. Но это не есть исторія христіанскаго искусства, какъ понимали до него археологію систематики съ легкой руки изслѣдователей античной жизни,— а скорѣе исторія внутренней жизни и культурныхъ отношеній по монументальнымъ остаткамъ прошлаго. Задача изслѣдователя ихъ, по воззрѣнію Пипера, состоитъ не въ характеристикѣ формъ искусства и опредѣленіи техники, стилей и исторіи производствъ, а въ тѣхъ выводахъ и приложеніяхъ къ христіанской наукѣ, которыя могутъ быть сдѣланы на основаніи этихъ памятниковъ. Въ этомъ пунктѣ монументальнаго богословія лежитъ центръ тяжести всей системы Пипера и окончательные выводы изъ богатаго матеріала христіанскихъ древностей, тщательно имъ сгруппированныхъ. Церковная архитектура съ ея стилями входитъ въ эту часть преимущественно своей символикой. Приложеніе церковной живописи или иконографіи гораздо шире и значительнѣе.

---

[1]) *F. Piper*, Einleitung in die monumentale Theologie, 1867, ss. 54—69.

Предметы церковной иконографіи, какъ извѣстно, очень разнообразны, и ея содержаніе заимствуется частію изъ Библіи, частію изъ исторіи церковной до послѣднихъ временъ и событій церковной жизни. Благодаря этому широкому содержанію, иконографія даетъ богатый матеріалъ для исторіи Царства Божія на землѣ и уясняетъ множество предметовъ, относящихся къ области вѣроученія и морали Уже Іоаннъ Дамаскинъ въ своемъ словѣ объ иконахъ сравнивалъ ихъ съ переводами и толкованіями писанія. Нѣтъ нужды говорить, сколько услугъ могутъ оказать въ этомъ отношеніи нумизматика и эпиграфика, разумѣется, христіанскаго періода. Въ нихъ заключается обильный источникъ для характеристики перво-христіанскихъ воззрѣній на загробную жизнь, на почитаніе святыхъ, для уясненія первоначальныхъ отношеній христіанъ къ языческому обществу и многое другое. Этотъ матеріалъ уже давно сталъ обращать вниманіе западно-европейскихъ ученыхъ и вызвалъ со стороны нѣкоторыхъ изъ нихъ мысль о построеніи особенной науки подъ именемъ „Theologia lapidaris“. Возвращаясь къ труду Пипера, я долженъ замѣтить, что онъ ограничился однимъ введеніемъ и не былъ подвинутъ впередъ ни на шагъ. Правда, въ этомъ введеніи были положены солидныя основы новой науки, но самое зданіе ея не было начато, и вотъ причина, почему эта смѣлая и, можно сказать, геніальная мысль, облетѣвъ въ свое время ученую среду, теперь какъ бы замерла и отошла со смертію автора въ область попытокъ, правда серьезныхъ, но не оправдавшихся на дѣлѣ. Да всестороннее оправданіе этого плана едва ли и возможно при наличныхъ средствахъ, которыми располагаетъ теперешняя наука церковныхъ древностей, при далеко еще не законченномъ собираніи ея матеріаловъ.

Краткій обзоръ до-христіанскихъ культовыхъ сооруженій.

Почему церковное зодчество должно служить исходнымъ началомъ чтеній по исторіи церковнаго искусства?—Краткій обзоръ до-христіанскихъ культовыхъ сооруженій: мегалитическіе памятники, обрядовыя формы домашняго богослуженія, особенности устройства первобытныхъ храмовъ, греко римскіе храмы.

Изученіе различныхъ отраслей христіанскаго искусства мы начнемъ съ архитектуры, не потому впрочемъ, чтобы этотъ родъ искусства въ самомъ началѣ имѣлъ видныхъ представителей въ христіанскомъ мірѣ и на первыхъ же порахъ нашелъ прочную почву для своего развитія. Этого не было, и надобно сознаться, напротивъ, что въ первые вѣка христіанства эта отрасль искусства была поставлена въ очень невыгодныя условія для своего развитія вслѣдствіе стѣсненнаго положенія христіанъ въ греко-римскомъ мірѣ и преобладанія между ними, такъ сказать, домашняго и какъ бы семейнаго богослуженія. Я беру церковное зодчество за исходную точку своихъ чтеній по исторіи христіанскаго искусства, имѣя въ виду особенное значеніе храма для богослуженія, а слѣдовательно и для всѣхъ тѣхъ формъ искусства, которыя съ богослуженіемъ неразрывно связаны. Храмъ, въ какомъ бы несовершенномъ видѣ мы ни стали представлять его себѣ, есть постоянное средоточіе литургической практики, какъ бы она ни была проста и малосодержательна: эта послѣдняя, т. е. богослужебная практика, развивается во всей широтѣ только тамъ, гдѣ существуютъ постоянныя мѣста молитвенныхъ собраній, и гдѣ единичное религіозное чувство получаетъ характеръ общественный. Можно, конечно, представлять себѣ религію и безъ храмовъ, но эта религія всегда будетъ бѣдна внѣшнею обстановкою, и въ области такого отвлеченнаго, внутренняго богопоклоненія нѣтъ мѣста для искусства и обрядовыхъ символическихъ формъ. Какъ, напримѣръ, можетъ развиться внѣ храма церковная живопись? Къ чему, при его отсутствіи, могутъ примкнуть или гдѣ найдутъ себѣ точку опоры многія другія отрасли искусства? Гдѣ найдетъ себѣ мѣсто и усовершенствуется самый богослужебный обрядъ? Исторія человѣчества рядомъ серьез-

ныхъ фактовъ, въ видѣ монументальныхъ остатковъ его давно минувшаго быта, убѣждаетъ насъ въ той исторической аксіомѣ, что первые проблески искусства пріурочивались къ первымъ памятникамъ религіозности, были ли то могилы, жертвенники или идолы въ видѣ грубо отесанныхъ камней—Но, прежде чѣмъ религіозное сознаніе дошло до идеи храма въ его законченномъ видѣ, прежде чѣмъ богослуженіе развилось настолько, чтобы вызвать необходимость систематически устроенныхъ зданій этого рода, искусство должно было пройти черезъ цѣлый рядъ формъ, въ которыхъ послѣдовательно и мало-по-малу выражалась религіозная идея, и постепенно слагался и выросталъ образецъ храма со всѣми его литургическими приспособленіями. Работа человѣчества надъ созданіемъ этого святилища длилась цѣлыя тысячелѣтія; едва ли не каждое поколѣніе клало свой новый камень въ это величественное зданіе, пока не выработало его идеальнаго типа, который, какъ мнѣ представляется, осуществился всего полнѣе и цѣлостнѣе въ христіанскихъ храмахъ цвѣтущей эпохи церкви.—Но это уже конецъ пути, пройденнаго самимъ христіанскимъ храмомъ: всмотримся, насколько позволяетъ даль почти 19-ти вѣковъ, въ его начало и постараемся уяснить себѣ прежде всего то, какъ отнеслось христіанство къ храмовымъ и вообще архитектурнымъ типамъ, выработаннымъ до-христіанскимъ міромъ, чѣмъ и какъ воспользовалось оно, и съ чего собственно началась исторія христіанскаго храма, намѣтимъ хотя главные пункты этой сложной многовѣковой религіозно-строительной работы.

Первобытная эпоха человѣчества болѣе извѣстна намъ по догадкамъ и болѣе или менѣе вѣроятнымъ соображеніямъ, чѣмъ по достовѣрнымъ даннымъ. О жизни и начальныхъ внѣшнихъ формахъ богослуженія первобытнаго человѣка мы знаемъ или по аналогіи съ бытомъ теперешнихъ некультурныхъ племенъ, или по позднѣйшимъ сравнительно историческимъ отзывамъ; вещественные же остатки его быта проясняютъ судьбу архаическаго храма лишь въ самой слабой степени. Въ начальной стадіи религіознаго сознанія повидимому вся природа была тѣмъ обширнымъ храмомъ, въ которомъ божество являлось первобытному человѣку, проявляло свою силу, и гдѣ оно обитало, по его представленію.

Самъ живя подъ открытымъ небомъ или гдѣ-нибудь въ пещерѣ или землянкѣ, онъ не привязывалъ, какъ кажется, прочно своихъ религіозныхъ представленій къ опредѣленному мѣсту и потому былъ далекъ еще отъ мысли о храмѣ. Но со временемъ онъ пытается, какъ бы сказать, локализовать свои религіозныя представленія, пріурочиваетъ присутствіе божества непремѣнно къ извѣстнымъ мѣстамъ, которыя и становятся первыми центрами богослуженія, прототипами въ нѣкоторомъ смыслѣ позднѣйшихъ храмовъ или, лучше сказать, ихъ фундаментомъ и краеугольнымъ камнемъ. Эти мѣста человѣкъ старался отличить, отмѣтить какимъ-либо видимымъ знакомъ, посвящалъ ихъ божеству и приспособлялъ ихъ къ отправленію своихъ религіозныхъ обрядовъ Такимъ образомъ закладывалось, кажется намъ, первое основаніе храма Легко понять отсюда ту тѣсную связь, въ которой стояла первая идея храма или святилища съ возникновеніемъ религіозной обрядности и появленіемъ первыхъ устойчивыхъ знаковъ набожности. Но съ другой стороны и первый камень храмового зданія есть результатъ присущей человѣку потребности выразить свое религіозное чувство во внѣшнихъ формахъ: отнимите у него эту потребность, ограничьте область его религіозной жизни однимъ сознаніемъ божества,— и ему не будетъ надобности приходить для своихъ сношеній съ божествомъ на условное мѣсто, тѣмъ меньше—ставить на немъ какое-либо его изображеніе или жертвенникъ.

Разнообразными соображеніями или, лучше сказать, впечатлѣніями руководился первобытный человѣкъ въ выборѣ мѣста и обстановки для своихъ религіозныхъ отправленій,— и, конечно, выдающіяся явленія природы, воспоминанія о знаменательныхъ приключеніяхъ, совершившихся здѣсь или тамъ, наконецъ, общія символико-поэтическія представленія, опредѣляли такой выборъ и прикрѣпляли религіозное сознаніе къ готовымъ центрамъ. Дремучій лѣсъ съ его тайнами, широко раскинувшіяся многолѣтнія деревья, пещеры и гроты въ мѣстностяхъ гористыхъ, берега рѣкъ и озеръ— привлекали религіозное чувство человѣка и указывали ему мѣсто для жертвенника. Отъ этой эпохи сохранился для насъ образчикъ храма въ такъ называемомъ жертвенникѣ и могильномъ камнѣ. Иногда тотъ и другой смѣшивались, но

иногда существовали отдѣльно, и это обособленіе сдѣлалось особенно замѣтнымъ въ эпоху болѣе развитаго религіознаго культа. Я не буду приводить тѣхъ мѣстъ изъ Библіи, которыя указываютъ на существованіе и религіозное употребленіе жертвенника во времена патріархальныя, ни указывать на многочисленныя данныя этого рода культовой практики въ мірѣ языческомъ. Преданія объ этихъ временахъ еще сохранились въ памяти исторіи; средневѣковой бытъ, извѣстія древнихъ западныхъ миссіонеровъ, свидѣтельства нашихъ лѣтописей и множество другихъ историческихъ памятниковъ говорятъ намъ, что примитивный жертвенникъ очень долго держался въ до-христіанскомъ быту народовъ и упорно отказывался уступить свое мѣсто вліянію проповѣдниковъ христіанства. Въ постановленіяхъ церковной власти и въ извѣстіяхъ лѣтописцевъ мы то и дѣло находимъ указанія на arbores, saxa, lapides, fontes (деревья, скалы, камни, ручьи), которые служили притонами культа у народовъ средней Европы, съ жрецами и кровавыми жертвами, съ цѣлымъ строемъ обрядовъ. До насъ сохранились и живые свидѣтели этого культа въ разнаго рода погребальныхъ и жертвенныхъ сооруженіяхъ первобытнаго человѣка. Уже давно они обращали на себя вниманіе историковъ и туристовъ, но научная обработка и классификація ихъ началась недавно, а еще позднѣе уяснилось ихъ первоначальное назначеніе.

Самое древнее, что мы имѣемъ для знакомства съ этими памятниками, принадлежитъ къ такъ называемымъ мегалитическимъ сооруженіямъ. Мегалитическіе памятники, понимаемые въ широкомъ смыслѣ этого слова, обнимаютъ древнѣйшія сооруженія человѣка, сдѣланныя изъ огромныхъ камней и имѣвшія погребальное или жертвенное назначеніе Они сложены безъ цемента изъ огромныхъ плитъ или каменныхъ массъ и получили подъ рукою человѣка лишь слабую обработку и самое примитивное техническое приспособленіе. По своему происхожденію они относятся къ доисторическому быту человѣчества и составляютъ первые памятники его религіознаго зодчества. „Хотя въ нихъ нѣтъ еще стремленія къ художественной отдѣлкѣ или тонкому изящному вкусу, замѣчаетъ одинъ русскій ихъ изслѣдователь, а проявляются лишь слѣды непомѣрныхъ усилій, потраченныхъ на грубое сооруженіе, но общій характеръ этихъ ка-

менныхъ массъ поражаетъ дикимъ величіемъ. Невольно удивляешься тому неизвѣстному народу, который однѣми руками, быть можетъ, безъ помощи механическихъ орудій, въ состояніи былъ передвигать эти огромныя массы и громоздить ихъ одну на другую. Понятнымъ становится, смотря на огромную величину плитъ и колоссальные обломки дикаго камня, отчего народное воображеніе приписывало эти первобытныя сооруженія великанамъ“ [1]). — Въ географическомъ отношеніи область этихъ памятниковъ очень широка, она обнимаетъ сѣверную и среднюю полосу западной Европы, южный край Россіи, затѣмъ перебирается за Уралъ и Алтай и захватываетъ часть Новаго Свѣта, а по своимъ представителямъ распадается на нѣсколько классовъ.

Познакомимся съ простѣйшими и болѣе извѣстными формами этихъ монументальныхъ сооруженій. Самыми древними между ними надобно считать пещеры. Онѣ представляли для первобытнаго человѣка готовое убѣжище, служившее и жильемъ, и защитою, и похоронымъ склепомъ. Здѣсь находили много остатковъ его архаическаго быта, въ видѣ кремневыхъ или каменныхъ орудій, какъ-то: топоровъ, ножей, стрѣлъ, копій и нѣкоторыхъ предметовъ изъ бронзы, какъ-то: колецъ, шейныхъ украшеній и другихъ предметовъ домашняго быта. Въ нѣкоторыхъ пещерахъ уже замѣтны слабые слѣды орнаментаціи. Готовое помѣщеніе, данное природою, первобытный человѣкъ старался украшать и убирать, накладывая такимъ образомъ свою печать на произведеніе природы. Онъ покрывалъ письменами или, лучше сказать, нарѣзами и геометрическими рисунками стѣны этихъ неприхотливыхъ помѣщеній; здѣсь находимы были, хотя и изрѣдка, грубыя изображенія животныхъ и рыбъ, нацарапанныя на камнѣ или на кости острымъ орудіемъ. Эти первобытныя пещеры были заняты потомъ людьми высшей и, говоря относительно, уже культурной расы, которая въ этихъ экскаваціяхъ сдѣлала могильники и примѣнила подземные гроты къ устройству храмовъ. Такъ было въ Индіи, такъ появились пещерныя церкви Сиріи и Палестины, передѣланныя изъ пещеръ руками христіанскихъ пустынниковъ

---

[1]) *Гр. А. С. Уваровъ*, Мегалитическіе памятники въ Россіи,—Древности. Труды Моск. Археол. Общ. VI, 270.

Болѣе спеціальное назначеніе имѣли курганы, tumuli. Такъ называются конусообразныя земляныя насыпи, покрывавшія могилы похороненныхъ подъ ними покойниковъ и служившія кромѣ того мѣстомъ для религіозныхъ церемоній Происхожденіе кургановъ относится къ отдаленному доисторическому періоду жизни человѣчества и граничитъ съ первыми проблесками культуры и съ зародышами погребальной практики. Историческія извѣстія о курганахъ значительно опоздали противъ первыхъ опытовъ этого рода сооруженій и относятся къ историческому періоду человѣчества. Я не буду вдаваться въ подробное описаніе строенія и назначенія древнихъ кургановъ, ни останавливаться на религіозныхъ обрядахъ, которыхъ они были свидѣтелями; ограничусь лишь общимъ замѣчаніемъ, что могилы были древнѣйшими центрами культа и предупреждали собою появленіе спеціально молитвенныхъ зданій, или храмовыхъ построекъ Многіе изъ кургановъ, разрытыхъ въ средней Европѣ и въ предѣлахъ южной Россіи, судя по открытымъ въ нихъ предметамъ домашняго быта, положеннымъ вмѣстѣ съ покойникомъ, принадлежали такъ называемому каменному періоду и появились повидимому въ ту эпоху, когда человѣкъ еще не зналъ употребленія металловъ, обходился одними орудіями изъ камня или кости. Въ исторіи храма могильныя сооруженія, какъ древнѣйшіе центры культа, занимаютъ видное мѣсто и со стороны архитектонической. Мы увидимъ впослѣдствіи подражаніе формамъ tumulus'a въ архитектурныхъ постройкахъ позднѣйшаго времени и примѣненіе ихъ къ устройству храмовъ.

Къ первобытнымъ сооруженіямъ того же религіозно-обрядоваго типа принадлежатъ еще такъ называемые *кельтскіе* или *друидическіе* памятники. Но употребляя это названіе, я долженъ оговориться, что оно не точно и, если доселѣ еще не изгнано изъ книжнаго языка, то лишь въ силу давности и благодаря привычкѣ. Кельтскіе памятники явились съ этимъ названіемъ благодаря тѣмъ ученымъ, которые впервые изслѣдовали ихъ въ средней Европѣ и пріурочили къ народности кельтовъ и къ ихъ религіи друидизма. Теперь найдено, что друидическіе памятники принадлежатъ чуть ли не всей Европѣ, встрѣчаются въ Африкѣ, въ Новомъ Свѣтѣ, а при дальнѣйшихъ изысканіяхъ обѣщаютъ сдѣлаться достояніемъ

всего міра. Поэтому вопросъ о народности древнихъ строителей, такъ называемыхъ, не точно, кельтскихъ сооруженій теряетъ свою силу и долженъ быть рѣшенъ согласно съ историческими и этнологическими данными той страны, которой принадлежатъ эти памятники. Самыя ихъ названія: дольмены, менгиры или пѣльваны, кромлехи обязаны условному языку изслѣдователей и заимствованы изъ стараго кельтскаго языка [1]).

Дольмены, или каменные столы, сложены изъ огромныхъ неотесанныхъ камней и имѣютъ видъ стола, верхняя доска котораго лежитъ на 2-хъ, 3-хъ или 4-хъ каменныхъ плитахъ, поставленныхъ ребромъ Доска эта иногда лежитъ наклонно и покрыта бороздками для стока жертвенной крови и возліяній. Иногда камни бываютъ покрыты письменами и грубыми рельефами, что даетъ понятіе о проблескахъ эстетическаго чувства у первобытныхъ насельниковъ данной мѣстности. Иногда же дольмены бываютъ сложены изъ цѣлаго ряда каменныхъ глыбъ, расположенныхъ въ видѣ стѣнокъ, покрытыхъ сверху и представляющихъ какъ бы камеру или галлерею. Какое назначеніе имѣли дольмены? На этотъ вопросъ являются два рѣшенія и съ одинаковымъ правомъ. Одни считаютъ ихъ остатками первобытныхъ жертвенниковъ, другіе—могильными ящиками и гробницами, въ которыя клали умершихъ Но для насъ въ данномъ случаѣ нѣтъ большой важности, на какой сторонѣ останется первенство, потому что, оставивъ за ними и спеціально-погребальное назначеніе, мы должны будемъ отнести ихъ къ разряду культовыхъ памятниковъ. Положительно доказано, что обрядъ погребенія составлялъ одну изъ самыхъ раннихъ формъ культа, во всѣ времена тѣснымъ образомъ связывался съ религіозными обрядами,—и на мѣстахъ погребенія всего чаще приносили жертвы. Раскопки, сдѣланныя въ недавнее время въ Крыму, показали, что подъ грудою камней лежали кости. Иногда же подъ покрышкою, какъ бы въ ящикѣ, открывали костякъ, въ полу-лежачемъ положеніи, прислоненнымъ къ стѣнкѣ

---

[1]) Dolmen=dol—камень, maen—столъ; menhir=maen—камень, hir—длинный; cromlech=crom—очертаніе, окружность, lech—мѣсто. Названія составлены изъ словъ кельтскаго языка ученымъ Бодэномъ (Baudin),—Древности. Труд. Моск. Арх. Общ. VI, 271.

дольмена, какъ бы сидя На основаніи одного древняго объясненія, это положеніе давали погребеннымъ по аналогіи съ положеніемъ младенца въ утробѣ матери, а умершіе, по представленію древнихъ, сходили въ землю какъ бы въ лоно общей матери—природы Значитъ, дольмены въ первобытную эпоху служили вмѣсто гробовъ, куда клали покойника, какъ въ ящикъ, и гдѣ до сихъ поръ въ этомъ сидячемъ положеніи сохранились скелеты

Менгиры или *пѣльваны* имѣютъ видъ болѣе или менѣе высокаго столба, сложеннаго изъ камней Вершина его иногда представляетъ суженіе или расширеніе, и весь камень въ послѣднемъ случаѣ получаетъ видъ опрокинутаго обелиска Иногда пѣльваны покрыты надписями и изображеніями, но чаще не имѣютъ никакой отдѣлки и представляютъ грубую массу нагроможденныхъ камней (глыбъ). И до сихъ поръ не рѣшено положительно, какое назначеніе имѣли памятники. Одни полагаютъ, что это были могильныя сооруженія, другія—что это были грубыя изображенія идоловъ, подобныя каменнымъ бабамъ, находимымъ въ южной полосѣ Россіи. Но что бы они ни означали, ихъ религіозное назначеніе не подвержено никакому сомнѣнію Что около нихъ были приносимы жертвы, на это указываютъ находимыя около нихъ въ небольшихъ вырытыхъ ямахъ кости, уголь и зола Очевидно, это остатки производившихся здѣсь жертвоприношеній, а можетъ быть и остатки человѣческихъ жертвъ, которыя были приносимы на мѣстѣ какихъ-либо замѣчательныхъ событій или вблизи кладбищъ. — Соединеніе нѣсколькихъ пѣльвановъ, расположенныхъ въ формѣ круга или эллипсиса, составляетъ такъ называемые *кромлехи* Кромлехи принадлежатъ къ числу древнихъ памятниковъ, оставленныхъ аборигенами средней Европы, и отмѣчены опредѣленнымъ религіознымъ характеромъ. Кромлехи суть не что иное, какъ священная ограда, обозначавшая мѣсто, избранное для жертвоприношенія и посвященное какому-либо божеству. Это назначеніе ясно видно изъ того, что по срединѣ кромлеха иногда находится дольменъ, какъ жертвенникъ. Кромлехъ, такимъ образомъ, болѣе сложная, болѣе обставленная форма древняго жертвенника, близко граничащая съ эпохою появленія храмовъ въ видѣ огороженныхъ или обсаженныхъ деревьями пространствъ, имѣвшихъ религіозно-культовое

назначеніе. Миссіонеръ Лафито, посѣщавшій сѣверную Америку, говоритъ, что видѣлъ въ Индѣйской Виргиніи храмъ, устроенный въ видѣ подобнаго кольца или пояса, уставленнаго каменными столбами. — Въ заключеніе упомяну еще объ одномъ оригинальномъ родѣ памятниковъ, извѣстныхъ подъ именемъ каменныхъ бабъ. Сооруженія, извѣстныя подъ этимъ названіемъ, представляютъ изъ себя иногда простые обрубки камня съ поставленною на верху ихъ человѣческою головою, чаще же имѣютъ видъ человѣческой фигуры полуобнаженной или вовсе голой съ уродливыми очертаніями, говорящими объ отсутствіи вкуса и крайней бѣдности техническихъ средствъ, которыми располагали ихъ строители. Каменными бабами покрыто пространство отъ верховьевъ Енисея до устьевъ Дуная и Чернаго моря. Довольно попадается ихъ въ Екатеринославской и Херсонской губерніи, гдѣ онѣ встрѣчаются десятками, но все больше и больше исчезаютъ отъ истребленія и отъ перевозки въ разные музеи. Въ этихъ грубыхъ изваяніяхъ мы имѣемъ изображенія идоловъ или бюсты покойниковъ, которые были погребены въ ближнихъ курганахъ, и память о которыхъ хотѣли сохранить посредствомъ этихъ грубыхъ статуй. Первоначальная эпоха ихъ возникновенія не обозначена въ исторіи точно такъ же, какъ и первоначальныя идеи, вызвавшія ихъ появленіе; но ихъ жертвенное и религіозное назначеніе въ быту позднѣйшихъ историческихъ племенъ не подлежитъ никакому сомнѣнію. Путешественникъ Рубруквисъ, проѣзжавшій нашимъ южнымъ краемъ въ половинѣ XIII вѣка, обратилъ вниманіе на каменныя бабы и былъ свидѣтелемъ связаннаго съ ними религіознаго культа. Съ этими же остатками язычества должны были вести борьбу первые прозелиты христіанства, жившіе уже много, много спустя послѣ первыхъ насельниковъ этого края и строителей этихъ статуй. Новгородская лѣтопись говоритъ о Стефанѣ, просвѣтителѣ Пермскомъ, что онъ научилъ землю зырянъ вѣрѣ Христовой, гдѣ прежде кланялись звѣрямъ, деревьямъ, огню, водѣ и золотой бабѣ [1]).

Оканчивая на этомъ перечень религіозныхъ сооруженій первобытнаго человѣка, мы должны замѣтить, что сохранив-

[1]) П. С Р. Л V, 250.

шіеся ихъ представители не всегда относятся къ примитивной порѣ человѣчества, но принадлежатъ во многихъ случаяхъ историческимъ временамъ. Но и относясь къ этой сравнительно поздней эпохѣ, они обязаны были своимъ происхожденіемъ племенамъ, стоявшимъ на низшей степени культуры и представлявшимъ по этому самому близкую аналогію съ бытомъ архаическихъ племенъ Эта аналогія становится тѣмъ яснѣе, что и у современныхъ дикарей мы встрѣчаемъ подобныя же сооруженія, и ничто не мѣшаетъ видѣть въ нихъ повтореніе того, что существовало цѣлые вѣка и тысячелѣтія ранѣе ихъ появленія Дайте ребенку ящикъ съ деревянными кубиками, и онъ сейчасъ же начнетъ строить изъ нихъ дольмены, менгиры и кромлехи. Младенческія племена употребляли вмѣсто игрушечнаго матеріала глыбы, камни, обломки скалъ, но дѣлали въ сущности то же самое — Человѣкъ развивался не одновременно на великой поверхности своего земного отечества: одни раньше, другіе позже—и вотъ почему въ то время, какъ Италія и Палестина видѣли уже первые опыты христианскихъ храмовъ съ ихъ типичною архитектурою, въ это же время гдѣ-нибудь въ Индіи или въ средней Европѣ продолжался во всей силѣ языческій культъ съ своею примитивною обстановкою; въ то время, какъ въ Греціи славился Парѳенонъ, въ Индіи продолжались пещерныя храмовыя постройки, а гдѣ-нибудь въ болѣе отдаленномъ уголкѣ міра, въ средѣ его многочисленныхъ некультурныхъ племенъ религіозные обряды все еще пріурочивались къ дольменамъ, кромлехамъ, курганамъ и другимъ архаическимъ формамъ жертвенника. Не каждый народъ проходилъ черезъ всѣ эти ступени строительной дѣятельности и не отъ каждаго изъ нихъ остались слѣды мегалитическихъ построекъ, но это нисколько не мѣшаетъ принимать эти послѣднія за первичныя, начаточныя формы архитектуры и съ нихъ начинать древнѣйшій періодъ ея существованія. Здѣсь мы имѣемъ передъ глазами и первобытный строительный матеріалъ въ видѣ валуновъ и необдѣланныхъ каменныхъ массъ, и первобытныя техническія средства, и самую примитивную манеру стройки, кое-гдѣ опредѣлявшуюся самыми первыми и непосредственными идеями символизма. Но въ то же время *мегалитическія* сооруженія и не простыя житейскія постройки,

назначенныя для неприхотливыхъ нуждъ питанія, рожденія и самозащиты; это не юрта или палатка современнаго дикаря, но дѣйствительныя сооруженія, поражающія своею громадною формою и имѣющія какое-то особенное, выходящее изъ обыкновеннаго ряда значеніе. Это значеніе мы, не колеблясь, назовемъ культовымъ,—это обстоятельство наложило на нихъ своего рода монументальную печать и обезпечило ихъ долговѣчность. Этимъ принципомъ руководились, напримѣръ, египтяне, которые строили твердыя каменныя гробницы, какъ вѣчное жилище для своихъ покойниковъ, между тѣмъ какъ свое обыкновенное жилье строили на скорую руку, и отъ него не осталось и слѣда. Къ такимъ же привилегированнымъ зданіямъ относились и жилища боговъ, то-есть, храмы, какъ это доказываютъ колоссальныя развалины послѣднихъ, сохранившіяся до сихъ поръ и приводящія въ удивленіе каждаго наблюдателя.

Таковы тѣ первобытныя сооруженія, которыя послужили первичною формою храмовыхъ построекъ, и къ которымъ человѣкъ древнѣйшаго періода пріурочивалъ отправленіе своихъ религіозныхъ обрядовъ Какъ легко видѣть, всѣ они далеко не удовлетворяли идеѣ храма въ позднѣйшемъ установившемся смыслѣ слова. Болѣе полную и организованную форму храма мы встрѣчаемъ въ такъ называемомъ домашнемъ культѣ Извѣстно, что у древнихъ народовъ, прежде чѣмъ сложился порядокъ культа общественнаго, параднаго, публичнаго, богослуженіе отправлялось въ семьѣ и дома, вслѣдствіе чего самая обстановка домашняго очага получила нѣкоторыя приспособленія и измѣненія согласно съ условіями этого патріархальнаго культа Точкою отправленія для созданія этой практики послужило почитаніе умершихъ членовъ семьи и родичей подъ именемъ покровителей и защитниковъ семейнаго очага. Обычай хоронить умершихъ въ томъ домѣ, гдѣ они жили, ведетъ свое начало изъ глубокой древности и практиковался на глазахъ исторіи у ѳиванцевъ. Сначала домашній культъ группировался около этихъ домашнихъ божествъ, но съ теченіемъ времени все больше и больше расширялся, принимая въ свою среду болѣе извѣстныхъ представителей многочисленнаго цикла, подъ именемъ ларовъ и пенатовъ. Культъ этотъ, общій всѣмъ народамъ, въ своей наиболѣе развитой формѣ извѣстенъ изъ римской

практики. По словамъ Макровія, каждое семейство въ Римѣ отправляло ежегодно свои домашніе праздники въ честь боговъ покровителей. На этихъ семенныхъ церемоніяхъ передъ своими пенатами глава семейства пользовался древнимъ патріархальнымъ правомъ лица литургическаго или жреца, а семейный очагъ превращался на время въ религіозное учрежденіе, въ особаго рода семейный храмъ. Какъ живо сознавалось въ римскомъ обществѣ это религіозное значеніе отца семейства по отношенію къ членамъ его дома, видно изъ того выраженія, которымъ римская юридическая практика обозначила отношеніе несовершенно-лѣтняго сына къ его отцу. „A sacris patris dimitti"—вотъ формула, которою римлянинъ обозначилъ отдѣленіе совершеннолѣтняго члена семейства отъ опеки родительской. Равнымъ образомъ и усыновленіе кого-либо выражалось терминомъ: „obstringi sacris patris, a quo adoptebatur". Считаю излишнимъ замѣчать, что домашній культъ римлянъ нимало не исключалъ общественныхъ центровъ богослуженія и публичныхъ религіозныхъ обрядовъ, которые были строго опредѣлены закономъ и имѣли прочно сложившуюся іерархію. Обычай домашняго культа шелъ рядомъ съ нимъ и былъ отголоскомъ древнѣйшей практики, общей всѣмъ патріархальнымъ народамъ и нѣкогда во всей силѣ державшейся у римлянъ Внѣшняя сторона этого культа при всемъ разнообразіи обрядовыхъ подробностей, вносимыхъ каждымъ семейнымъ кружкомъ, можетъ быть представлена въ слѣдующихъ общихъ формахъ. Древніе отводили въ своихъ домахъ особенныя помѣщенія для семейныхъ боговъ и въ этихъ-то молельняхъ справляли въ честь ихъ религіозные обряды. Эти помѣщенія находились во внутреннеи части дома, откуда и сами боги домашняго цикла получили названіе: penates, отъ penitus-penitior, dii penetrales. Изображенія ихъ хранились въ особенныхъ ящичкахъ или ковчегахъ; къ послѣднимъ иногда придѣлывались дверцы, которыя хозяинъ въ случаѣ нужды могъ отворять и затворять,—вещь похожая на наши кіоты и божницы. Такъ какъ домашній культъ былъ въ древности очень распространенъ, то существовалъ особый цехъ ремесленниковъ, которые занимались приготовленіемъ этихъ ковчежцевъ. Къ такого рода ремесленникамъ принадлежалъ и упоминаемый въ Дѣяніяхъ Апостольскихъ Димитрій сереб-

роковачъ, который занимался приготовленіемъ серебряныхъ яичковъ для изваяній Артемиды Ефесской, культъ которой былъ очень распространенъ въ Малой Азіи Эту домашнюю святыню ставили на столѣ или треножникѣ, противъ котораго помѣщался жертвенникъ, а на этомъ послѣднемъ приносились жертвы и дѣлались возліянія

Въ исторіи языческаго культа эти ковчежцы или кіоты съ домашнею святынею имѣютъ то важное значеніе, что составляютъ переходъ къ устройству постоянныхъ храмовъ или учрежденію общественнаго культа Древніе писатели, какъ языческіе, такъ и христіанскіе, много говорятъ о повозкахъ или колесницахъ, на которыхъ возили изображенія боговъ. Они приписываютъ введеніе этого обычая то цѣлымъ народамъ, то отдѣльнымъ лицамъ, и хотя подобныя ссылки имѣютъ большею частію легендарный характеръ, но онѣ важны, какъ отголосокъ древняго преданія объ этой давнишней и широко распространенной формѣ культа Скиѳія Молоха у прор. Амоса, *ναοὶ ζευγηφορούμενοι* у Евсевія составляютъ то же самое явленіе, только болѣе развитое и богаче прежняго обставленное. Исторія и археологическіе памятники свидѣтельствуютъ, что употребленіе священныхъ колесницъ съ изображеніями составляло существенную принадлежность всѣхъ древнихъ религій, имѣло мѣсто въ практикѣ египтянъ и финикіянъ. Въ позднѣйшія времена у грековъ и римлянъ они носили названіе подвижныхъ храмовъ, „templa gestatoria“, и употреблялись въ культѣ наиболѣе извѣстныхъ боговъ, считавшихся покровителями и охранителями цѣлыхъ мѣстностей. Такъ въ Римѣ возили на колесницѣ изображеніе богини *Τύχη*, или Фортуны, покровительницы города, а въ Греціи такимъ же почетомъ пользовалась статуя Паллады. Повозка съ ея изображеніемъ, въ сопровожденіи цѣлой толпы народа, двигалась въ торжественной процессіи по Аѳинамъ, пока не достигала р. Инаха, гдѣ ее вмѣстѣ съ колесницею погружали въ воду,—затѣмъ этою водою кропили дома и городскія зданія.

Устройство постоянныхъ храмовъ, какъ опредѣленныхъ центровъ богослуженія, не отдѣляется отъ культовыхъ сооруженій первобытнаго человѣка какою-нибудь рѣзкою пограничною чертою, но тѣсно соприкасается съ ними. Храмъ, какъ жилище божества, есть дальнѣйшее развитіе того по-

нятія, какое заключалось въ идеѣ архаическаго жертвенника. И есть болѣе полное и широкое удовлетвореніе той потребности заключить, привязать, укрѣпить за собою божество, которую человѣкъ всегда сознавалъ и пытался осуществить внѣшнимъ образомъ. Кромлехъ или открытая каменная ограда—вотъ, по моему мнѣнію, прототипъ древняго храма и первый шагъ, сдѣланный человѣкомъ на переходномъ пути отъ жертвенника къ сооруженіямъ болѣе сложнаго храмового характера. Такъ какъ громадное разстояніе временъ отдѣляетъ насъ отъ эпохи построенія первобытныхъ храмовъ, то понятно, что ни одинъ изъ нихъ не уцѣлѣлъ до насъ въ полномъ видѣ, и мы можемъ теперь судить о нихъ болѣе или менѣе предположительно на основаніи остатковъ архаическихъ сооруженій, представляющихъ болѣе или менѣе сохранившіяся развалины. Я укажу для знакомства съ этою примитивною архитектурою на остатки большихъ каменныхъ сооруженій въ графствѣ Вильтширъ, къ сѣверу отъ Салисбери, въ Ирландіи. Эти каменныя руины называются „стонхенджъ“ [1]) и имѣютъ видъ 4-хъ концентрическихъ круговъ, сложенныхъ изъ стоячихъ камней, соединенныхъ вверху на всемъ протяженіи круга архитравами или балками. Въ центрѣ средняго круга находится большая каменная плита, болѣе чѣмъ на половину вросшая въ землю, и эту плиту многіе изъ археологовъ принимаютъ за остатокъ жертвенника. Болѣе простая конструкція ограничивалась проведеніемъ одного ряда, то-есть, устройствомъ ограды, которою отмѣчалось избранное для богослуженія мѣсто и выдѣлялось изъ ряда другихъ, какъ особенное, святое, назначенное служить мѣстопребываніемъ божества. Поэтому первобытные храмы имѣли ту архитектурную особенность, что устраивались безъ кровли и оставались сверху открытыми. Указаніе на эту особенность храмового устройства можно находить въ самомъ названіи templum, которое происходитъ отъ древне-латинскаго глагола tempio, что̀ значитъ *смотрю*, *наблюдаю*. Этимологическое значеніе этого слова показываетъ, что храмы, по представленію древнихъ,

---

[1]) См. рис. у *Müller und Mothes*, Illustrirtes archäolog. Wörterbuch, 1878. s. 578; переставрированный видъ его у *Ранке*, Человѣкъ, т. II, стр. 615. Сл. *Kugler*, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttg. 1872, I, s. 4—5.

были мѣстами открытыми, откуда взглядъ простирался на всѣ стороны и безпрепятственно могъ быть обращенъ на небо, гдѣ находились свѣтила небесныя, а эти свѣтила служили, какъ извѣстно, божествами астральнаго культа. Къ этому же заключенію приводитъ и другая болѣе обыкновенная этимологія этого слова, имѣющаго одинъ общій корень съ греческимъ *τέμενος*. *Τέμενος* въ своемъ первоначальномъ значеніи означаетъ всякое пространство—отдѣленное, отрѣзанное (отъ *τέμνω*), а отсюда, далѣе, опредѣленное для извѣстнаго назначенія Частнѣе подъ словомъ *τέμενος* разумѣли часть земли или извѣстное пространство, отдѣленное для религіозныхъ дѣйствій, совершавшихся авгурами, а также очерченную жезломъ авгуровъ часть неба, на которой они наблюдали за полетомъ птицъ и производили свои гаданія. Еще частнѣе стали придавать это названіе храму въ его простѣйшей формѣ, указывая такимъ образомъ на его наружный видъ, какъ на мѣсто, обнесенное оградою или обсаженное деревьями. Внутри ограды помѣщался жертвенникъ съ изваяніемъ идола, и къ нему-то сходился народъ для совершенія религіозныхъ обрядовъ. Древне-германскія названія храма, по объясненію Гримма въ его Deutsche Mythologie, имѣютъ корень въ словахъ, обозначающихъ лѣсъ, что, конечно, имѣетъ свое основаніе въ обычаяхъ древнихъ германцевъ приносить свои жертвы въ лѣсахъ и священныхъ рощахъ подъ тѣнью вѣтвистыхъ дубовъ. Если такія открытыя пространства были вначалѣ сборными пунктами культа въ извѣстномъ племени или общинѣ, то не мудрено, что и въ позднѣйшихъ храмовыхъ постройкахъ повторялся тотъ же типъ и выражались древнѣйшія культовыя преданія. Впрочемъ, символическія ли или простыя практическія соображенія вызвали такое устройство храмовъ, нѣтъ сомнѣнія, что оно имѣло мѣсто въ первобытной архитектурѣ и оставило слѣды въ историческихъ памятникахъ. Напримѣръ, знаменитый Карнакскій храмъ въ Египтѣ не имѣетъ покрытія въ большей части своей площади; крыша устроена только надъ святилищемъ и прилежащими къ нему залами. Вѣроятно, сначала стали покрывать мѣсто, гдѣ стояла статуя бога, и гдѣ отправлялъ обряды жрецъ, остальное же пространство оставалось открытымъ; въ базиликахъ и древнихъ христіанскихъ храмахъ дворъ сохранилъ эту особен-

ность до сравнительно поздняго времени. У Чіампини, въ его Vetera monimenta представленъ планъ такого зданія. Храмъ на этомъ рисункѣ имѣетъ видъ четыреугольника, обнесеннаго со всѣхъ сторонъ стѣною Въ одной изъ нихъ четвероугольный пролетъ, ведущій во внутренность ограды и очевидно служащій дверью. Нигдѣ не видно слѣдовъ свода или суженія и никакихъ намековъ на крышу. При такомъ устройствѣ становятся излишними всякія отверстія сбоку для пропуска свѣта. Боковыя окна являются уже впослѣдствіи; даже и тогда, какъ стали выводить крышу сводомъ, зданіе освѣщалось не боковыми окнами, а сверху посредствомъ отверстія, которое оставляли въ центрѣ купола. Въ этомъ родѣ устроенъ былъ Пантеонъ и храмъ Ромула. Но это уже постройки позднѣйшаго времени. Переходя теперь отъ этихъ подготовительныхъ основныхъ формъ къ архитектурнымъ сооруженіямъ, осуществившимъ въ болѣе полномъ видѣ идею храма, какъ святилища, то-есть, опредѣленнаго средоточія культа, мы должны сдѣлать напередъ одно замѣчаніе, что эти позднѣйшія, болѣе послѣдовательно проведенныя храмовыя формы, въ существѣ дѣла отправляются отъ древнѣйшихъ, разрабатываютъ и развиваютъ ихъ въ болѣе или менѣе законченныхъ сооруженіяхъ. Такъ однѣ изъ нихъ подражаютъ принятой тамъ или здѣсь формѣ жилья, другія отправляются отъ могильной насыпи, иныя представляютъ дальнѣйшую разработку пещеръ. Индусскіе храмы принадлежатъ къ двумъ послѣднимъ типамъ и представляютъ весьма любопытное явленіе въ области древнѣйшей храмовой архитектуры.

Первоначальная религія индусовъ—браминизмъ, какъ извѣстно, отличалась пантеистическимъ характеромъ и представляла верховное существо, Браму, въ видѣ мірового духа, проявляющаго себя въ воплощеніяхъ, результатомъ которыхъ является индусская троица, Тримурти. Внѣ этого момента воплощеній—божество неуловимо и неизобразимо; оно есть проникающая вселенную и живущая въ ней духовная міровая сила, ускользающая отъ всякаго ограниченія и опредѣленія, будетъ ли то ограниченіе мѣстное, или опредѣленіе теоретически-логическое. Представляя себѣ верховное существо въ формахъ абсолютнаго бытія, индусъ переносилъ на него идею необъятности и разнообразія силъ природы и отоже-

ствлялъ послѣднюю съ первымъ. Само собою понятно, такая форма религіи не благопріятствуетъ искусству и развитію храмовой архитектуры. Эта послѣдняя получаетъ у индусовъ права гражданства съ того времени, какъ идеальное представленіе божества замѣнилось въ буддизмѣ реальнымъ, антропоморфическимъ и дало новое направленіе искусству и набожности. За три столѣтія до Рождества Христова, благодаря энергичнымъ усиліямъ царя Асоки, ученіе Будды сдѣлалось государственною религіею индусовъ и съ этимъ переворотомъ связываются первые типичные памятники индусской архитектуры. И любопытно, что самые ранніе изъ нихъ связываются съ именемъ Будды и тѣснымъ образомъ примыкаютъ къ его памяти. По смерти Будды его тѣло было раздѣлено, какъ говорятъ индусскія легенды, на восемь частей и погребено въ восьми мѣстахъ, подъ восемью могильными курганами (ступами, топами). Затѣмъ, уже при царѣ Асокѣ, семь изъ этихъ реликвій были вынуты и подвергнуты новому дѣленію, такъ что составилось 84 тысячи частичекъ, которыя были положены въ драгоцѣнные ковчежцы и разосланы по всѣмъ, даже маленькимъ городамъ царства. Чтобы сохранить память о первомъ могильномъ помѣщеніи восьми реликвій Будды, каждый изъ этихъ ковчежцевъ былъ поставленъ подъ ступу. Отъ этого-то могильнаго кургана, превратившагося затѣмъ въ круглую каменную башенку, и ведутъ свое начало первые буддійскіе храмы. Для насъ они важны не по своей легендарной основѣ, которую можно принять и не принять безъ важныхъ послѣдствій для научнаго вывода, а по отношенію къ той основной формѣ, какую они взяли за точку отправленія. А эта форма tumulus'a говоритъ намъ о силѣ вліянія, которое имѣли могильныя сооруженія на выработку архитектонической формы до-христіанскаго храма и на ея дальнѣйшее проведеніе. И, дѣйствительно, въ различныхъ мѣстахъ Остъ-Индіи попадается большое число храмовъ, обработанныхъ въ видѣ большихъ кургановъ. Наилучше сохранившимся памятникомъ этого рода служитъ храмъ въ Бгильзѣ, описанный Фергюссономъ и Лассеномъ. Онъ имѣетъ видъ массивной постройки на кругломъ фундаментѣ, выведенной конически, въ видѣ кургана или насыпной могилы. Высота его—54 фута, поперечникъ фундамента—около 120 футовъ; во-

кругъ него идетъ крытая галлерея, а снаружи вся эта постройка обведена каменнымъ заборомъ, представляя изъ себя какъ бы загороженный стогъ сѣна. Четверо воротъ, расположенныхъ въ направленіи четырехъ странъ свѣта, ведутъ въ зданіе и замѣчательны по своей скульптурной отдѣлкѣ. Передъ сѣвернымъ и южнымъ входомъ возвышаются двѣ колонны въ 33 ф. высоты [1]). Если отнять пристройки, то въ храмѣ Бгильза мы будемъ имѣть точную копію tumulus'a, который, какъ нельзя лучше, соотвѣтствовалъ представленію индусовъ о непрочности всего земного, для котораго символомъ служилъ—мыльный пузырь. Чтобы покончить съ формою топъ, скажемъ, что эти памятники были строены изъ обожженной глины, какъ и теперь строится большинство зданій въ средней Азіи и Индіи, и облицованы известкою. Размѣръ ихъ очень различенъ: есть имѣющія болѣе 200 футовъ высоты.

Другая не менѣе распространенная форма индусскихъ храмовъ пошла отъ пещерныхъ сооруженій и беретъ эти послѣднія за исходную точку. Первобытный человѣкъ при устройствѣ какъ своихъ жилищъ, такъ и помѣщеній для своего бога, прибѣгалъ всегда къ средствамъ, которыя находились у него подъ руками, и безъ дальнихъ околичностей приспособлялъ къ этой цѣли то, что давала ему природа. Но человѣкъ древнѣйшаго періода, жившій въ горныхъ мѣстностяхъ, былъ по необходимости троглодитомъ, то есть, пользовался для житья естественными пещерами и гротами и старался эти экскаваціи, примѣнить къ неприхотливымъ условіямъ своего домашняго быта. Если пещера была защищена отъ вѣтра и нелегко доступна для звѣрей, имѣла входъ открытый на югъ, такъ что получала довольно тепла и свѣта, этого было достаточно для обращенія такой пещеры въ жилье. Впослѣдствіи человѣкъ сталъ приготовлять пещеры искусственно, расширяя готовыя или пробивая новыя въ мягкихъ горныхъ слояхъ, напримѣръ, въ песчаникѣ. Такими пещерами богаты наши Крымъ и Закавказье, гдѣ сохранились самыя разнообразныя формы пещерныхъ жилищъ, обработанныхъ рукою человѣка. Подобно тому, что мы можемъ въ миніатюрныхъ сравни-

[1]) *Вейсъ*, Внѣшній бытъ народовъ, М. 1873, I, 1, 355—356; сл. *Kugler*, Handbuch der Kunstgeschichte, I, 308

тельно размѣрахъ изучать у себя дома, представляютъ гигантскія доисторическія пещеры Индіи и такія формы ихъ какъ знаменитая Ментонская пещера съ найденнымъ въ ней скелетомъ и бытовыми остатками первобытнаго человѣка. Древнѣйшія приспособленія пещеръ къ устройству большихъ храмовъ мы находимъ въ Индіи и Египтѣ, но если отъ этихъ архаическихъ колоссальныхъ формъ перейти къ позднѣйшимъ, то мы найдемъ, что ими наполнена большая часть горныхъ странъ Европы, и къ этимъ памятникамъ уже давно обратилась исторія церковной архитектуры, какъ къ одному изъ весьма важныхъ своихъ источниковъ. Древнѣйшія изъ этихъ сооруженій въ Индіи находятся на лѣвомъ берегу рѣки Фалгусъ, притока Ганга Они вырублены въ очень твердой скалѣ и хорошо отдѣланы. Общая ихъ форма—это рядъ низкихъ галлерей, суживающихся кверху сводообразно Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ находится вырубленное полукруглое углубленіе въ видѣ ниши, и въ этомъ выступѣ иногда помѣщается каменное возвышеніе въ видѣ tumulus'а въ память Будды. Вторая группа лежитъ въ Орисѣ на Удаягири или „горѣ солнечнаго восхода". Она представляетъ болѣе сложную систему пещерныхъ сооруженій и отличается соединеніемъ галлерей съ подземными комнатами. Пещеры болѣе крупныхъ размѣровъ имѣютъ передъ собою балконы или галлереи, опирающіяся на столбахъ (въ ширину отъ 6-ти до 10 футовъ). Изъ этого портика открывается ходъ въ главную внутреннюю пещеру, размѣры которой въ той или другой мѣстности различны. Самая большая имѣетъ 56 футовъ въ длину и по сторонамъ двѣ меньшія, отдѣляемыя отъ главной двумя или тремя колонами при входѣ. Стѣны этихъ подземелій украшены иногда барельефами, изображающими военныя сцены, чудовищныя фигуры, растительныя формы, а иногда и брамиискихъ боговъ.—Связь подземныхъ храмовъ съ позднѣйшею церковною архитектурою не можетъ подлежать никакому сомнѣнію. Тутъ возможны два способа примѣненія: первый—въ широкихъ размѣрахъ, когда подземное пространство прорѣзывалось въ разныхъ направленіяхъ широкими галлереями, которыя разбѣгаются въ стороны въ видѣ сѣти, или второй—въ размѣрахъ небольшихъ, когда естественная пещера или искусственно обработанная экскавація примѣнялась къ бого-

служебнымъ цѣлямъ и обращалась въ храмъ. Образцомъ первой системы служатъ катакомбы, о которыхъ мы будемъ говорить подробно далѣе, а второй—весьма многіе случаи обращенія въ христіанскія церкви отдѣльныхъ пещеръ или искусственная обработка ихъ для этой цѣли. Чтобы познакомиться съ этимъ послѣднимъ родомъ памятниковъ, приведу одно любопытное извѣстіе изъ жизни Саввы Освященнаго, передаваемое біографомъ его, Кирилломъ Скиѳопольскимъ. Извѣстно, что лавра Саввы Освященнаго находилась близъ Іерусалима, и ея первые насельники, не имѣя правильнаго общежитія, устраивали для себя скиты и монастыри по близости главнаго центра, заправляемаго Саввою, и селились группами „Въ одну ночь блаженный Савва вышелъ изъ своей пещеры и направился къ находившемуся недалеко потоку съ пѣніемъ псалмовъ. И вотъ на западномъ утесѣ ручья видитъ онъ огненный столпъ, опирающійся на землю, а вершиною касающійся неба. Подошедши къ этому мѣсту, онъ нашелъ здѣсь большую и удивительную пещеру, какъ бы самою природою обработанную въ видѣ церкви: на восточной ея стѣнѣ находится выступъ (*κόγχη*), съ сѣверной стороны отдѣленіе, похожее на діаконикъ, а съ юга широкій входъ, достаточно освѣщенный проникающими сюда солнечными лучами". Такимъ образомъ пещера была обращена устьемъ къ югу, на солнечную сторону—черта, которая замѣчается очень часто въ пещерныхъ жильяхъ и служила однимъ изъ условій пригодности самой пещеры. „Приведши въ порядокъ и очистивши съ Божіею помощію эту пещеру, онъ положилъ совершать въ ней по субботамъ и воскресеньямъ обычное правило" [1]). Наши старинные паломники любили посѣщать эту пещеру, и вотъ какъ отзывается о ней игуменъ Даніилъ: есть къ западу отъ потока „пещера дивна подъ скалою каменою, и въ той пещерѣ церкви Святыя Богородица, и ту пещеру показа Богъ Святому Савѣ столпомъ огненнымъ" [2]). Наши Кіевскія пещеры, Инкерманскія въ Крыму и Кавказскія, обработанныя въ видѣ церквей, принадлежатъ къ этому типу.

Подражаніе въ устройствѣ храмовъ типу обыкновеннаго

[1]) Сл. Прибавлл. къ изд. творр. свв. отцевъ, 1884, ч. 34, стр. 468, прим. а. Тутъ же и о превращеніи другой пещеры изъ жилья въ церковь.

[2]) Пал. Сборн. т. I вып. 3, стр. 54.

человѣческаго жилья находитъ себѣ подтвержденіе въ отзывахъ древнихъ писателей о божницахъ и храмахъ у разныхъ народовъ. Жилище человѣка во всякомъ случаѣ было лучшимъ изъ всѣхъ помѣщеній, назначенныхъ для обитанія. На приспособленіи этого помѣщенія къ удобствамъ человѣка выразилось все искусство, вся сила изобрѣтательности первобытныхъ людей, и для водворенія божества они не могли придумать ничего лучшаго, какъ заимствовать отсюда образецъ храма,—тѣмъ болѣе что божество, по ихъ представленію, было одарено потребностями близкими къ человѣческимъ, обладало тѣми же, только лучшими свойствами и стояло въ самыхъ близкихъ отношеніяхъ къ быту и нуждамъ человѣка, являясь стражемъ и хозяиномъ его дома и семьи. Археологическихъ памятниковъ этого рода не сохранилось; они сошли съ лица земли вмѣстѣ съ жилищами древняго человѣка, оставивъ слѣдъ въ темныхъ преданіяхъ и нѣсколькихъ отрывочныхъ извѣстіяхъ древнихъ писателей; но путешественники и миссіонеры до сихъ поръ открываютъ у современныхъ дикарей такіе храмы, почти ничѣмъ не отличающіеся отъ обыкновенныхъ жилищъ. Шалашъ, хата, сакля, землянка, деревянное или каменное строеніе — вотъ помѣщенія, которыя человѣкъ низшей культуры отдавалъ для жилья божеству, и которыя онъ отдѣлывалъ и украшалъ, окружалъ тою же обстановкою, какъ и свои собственныя помѣщенія. Принося ему въ жертву стрѣлы и копья, лучшія части убитыхъ животныхъ, человѣкъ - звѣроловъ обставлялъ божницу тѣми же предметами убранства и продовольствія, которые составляли лучшее украшеніе его собственнаго жилья. Человѣкъ болѣе культурный измѣнялъ эту обстановку согласно съ условіями своего быта, но въ общемъ оставался вѣренъ той мысли, что божество есть нѣчто весьма близкое къ нему по своему положенію, потребностямъ и по участію въ ближайшихъ интересахъ его неприхотливой жизни.

Въ сравненіи со всѣми этими сооруженіями греко-римская архитектура представляетъ широкій шагъ впередъ и вмѣстѣ выработанный типъ зодчества. Грекъ въ созданіяхъ своего искусства идеализовалъ природу и, отправляясь отъ извѣстныхъ ея формъ, перерабатывалъ послѣднія, давалъ имъ то, что называется художественною формою,—стóитъ,

напримѣръ, сопоставить стволъ дерева и колонны различныхъ орденовъ. Та же художественная переработка проявляется и въ концепціи цѣлаго архитектурнаго зданія, положимъ храма Приравнивать его къ какой-либо примитивной формѣ жилья, къ какимъ-нибудь зауряднымъ житейскимъ образцамъ, конечно, нельзя. Связь съ ними уже такъ далека, что проводить ее послѣдовательно было бы крупною натяжкою Можно утверждать только то, что античный міръ унаслѣдовалъ представленіе о храмѣ, какъ о домѣ божества, и старался заключить послѣднее въ особо устроенномъ для него помѣщеніи, которое было отведено ему въ особой комнатѣ или cella, находившейся внутри храма. Затѣмъ окружающія его колоннады, портикъ съ фронтономъ, богатыя скульптурныя украшенія на наружныхъ фасахъ, а иногда и живопись—все это уже носитъ печать художественной отдѣлки, составляетъ трудъ мысли и богатаго образованія.

Въ греко-римскихъ постройкахъ мы имѣемъ три главные типа, характеристика которыхъ необходима для пониманія христіанской храмовой архитектуры. Первый типъ, въ собственномъ смыслѣ храмовой, въ общемъ извѣстенъ: онъ состоитъ изъ фронтона при входѣ и ряда колоннъ. Познакомимся съ его внутреннимъ устройствомъ. Главную часть греческаго храма составляло небольшое отдѣленіе, извѣстное подъ именемъ „cella“. Оно собственно назначалось для культовыхъ отправленій и составляло покой или помѣщеніе, гдѣ стояло изваяніе божества съ жертвенникомъ, на которомъ ставились дары и приносились жертвы. Это отдѣленіе находилось обыкновенно въ западной сторонѣ храма и устраивалось нѣсколько выше остальнаго помоста храма и имѣло входъ съ востока: а ближе къ западной стѣнѣ стояло на возвышеніи изображеніе или *ἄγαλμα*. Судя по тому, какъ требовалъ культъ, целла или вилоть закрывалась крышею, или часть ея оставалась открытою. Въ первомъ случаѣ свѣтъ проникалъ черезъ боковыя двери, а когда этого было недостаточно, то посредствомъ особыхъ отверстій, *ὀπαῖον*, сверху, въ крышѣ. Вокругъ целлы, которая иногда занимала и центральное положеніе, стояло нѣсколько рядовъ колоннъ, на которыхъ опиралась крыша, со стороны фасада выдававшаяся фронтономъ или трехугольникомъ. Эти портики или галлереи изъ колоннъ, окружавшіе целлу, служили мѣстомъ для

народа и иногда имѣли преддверіе или *προπύλαιον*, открытую площадку, которая служила входомъ или папертью. Здѣсь помѣщались иногда жертвенные столики, на которыхъ клали приношенія. Отличительную особенность греческой архитектуры, какъ въ храмовыхъ постройкахъ, такъ и въ зданіяхъ гражданскаго и бытового характера, составляетъ употребленіе прямыхъ линій Римляне не много измѣнили этотъ типичный планъ греческаго храма и удержали его главное пространственное дѣленіе. Второй типъ представляютъ храмы съ круглымъ основаніемъ. Ихъ производятъ отъ tumulus'a и родиною ихъ считаютъ востокъ. Къ этому роду построекъ принадлежатъ римскіе мавзолеи, термы или бани, а типичнымъ представителемъ—знаменитый пантеонъ. По устройству своему это—ротонда или круглое зданіе, заканчивающееся сверху полусферическимъ, купольнымъ покрытіемъ, въ родѣ того, какъ устраиваются наши цирки и желѣзнодорожныя ротонды для локомотивовъ и вагоновъ Третій типъ составляютъ такъ называемыя базилики. Это не храмы, а частныя зданія, гдѣ производился судъ, и вели торговлю. Отличительная ихъ черта состоитъ въ удлиненности плана и въ раздѣленіи зданія по длинѣ на нечетное число отдѣленій, такъ называемыхъ нефовъ, рядами колоннъ. Среднее отдѣленіе иногда заканчивалось выступомъ или абсидою.

Этими тремя архитектоническими формами исчерпываются главные типы греко-римскаго зодчества. Какъ отнеслось къ нимъ христіанство, какъ и чѣмъ воспользовалось оно при выработкѣ своихъ церковныхъ стилей и какимъ путемъ шло развитіе храмовой христіанской архитектуры?

Но, чтобы отвѣчать на эти вопросы, намъ слѣдовало бы перешагнуть черезъ три-четыре первыя столѣтія христіанской эры, потому что только здѣсь мы могли бы встрѣтиться съ памятниками первохристіанскаго зодчества и наблюдать примѣненіе къ церковнымъ сооруженіямъ извѣстныхъ архитектурныхъ законовъ. Но христіанскія религіозныя собранія и первые зачатки богослуженія, съ которыми должно было сообразоваться внутреннее расположеніе молитвенныхъ зданій, были даны гораздо раньше, а потому и исторія христіанскаго храма начинается много прежде появленія типичныхъ образцовъ этого рода и совпадаетъ съ первыми стремленіями новообразовавшейся христіанской общины къ самостоятельности.

Мѣста молитвенныхъ собраній христіанъ I—III вѣковъ.

I

Молитвенныя храмины и открытые христіанскіе храмы первыхъ трехъ вѣковъ — Собранія первыхъ вѣрующихъ въ Іерусалимскомъ храмѣ и по домамъ. Положеніе и устройство перво-христіанскаго молитвеннаго помѣщенія; приспособленіе его къ потребностямъ богослуженія. Какъ долго существовалъ у христіанъ обычай собираться по домамъ?—Какъ рано появляются у христіанъ особыя богослужебныя зданія? Историческія свѣдѣнія о существованіи, положеніи и внутреннемъ устройствѣ первыхъ церквей на открытыхъ мѣстахъ Возраженія противъ существованія за это время открытыхъ храмовъ у христіанъ и разборъ ихъ.

Гдѣ и какъ происходили собранія первыхъ христіанъ для молитвы,—общій отвѣтъ на это даютъ Дѣянія и Посланія Апостольскія, особенно вторая глава книги Дѣяній, въ 46 стихѣ которой говорится слѣдующее: „*И каждый день* (апостолы съ другими вѣрующими) *единодушно пребывали въ храмѣ и, преломляя по домамъ хлѣбъ, принимали пищу въ веселіи и простотѣ сердца*“. Отсюда ясно открывается существованіе у первыхъ христіанъ общихъ съ іудеями публичныхъ собраній *въ храмѣ* (ἐν τῷ ἱερῷ) и болѣе тѣсныхъ и замкнутыхъ *по домамъ* (κατ' οἶκον). Первыя были необходимымъ слѣдствіемъ возникновенія христіанства среди іудейства и близкихъ отношеній Іисуса Христа и Его учениковъ къ Іерусалимскому храму. Хотя исповѣданіе Христа и крещеніе въ Него проводили рѣзкую грань между обществомъ іудейскимъ и перво-христіанскимъ, но ветхозавѣтное Писаніе и молитва, насколько онѣ входили въ составъ храмоваго еврейскаго богослуженія, могли служить какъ бы пропедевтикою христіанства для іудеевъ и приготовляли ихъ къ послѣднему особенно своею прообразовательною стороною. Вторыя, то-есть, собранія по домамъ отвѣчали потребностямъ первыхъ христіанъ, какъ особаго религіознаго общества, выходили изъ ихъ естественнаго стремленія уединиться, отправлять собственные обряды, молиться Богу въ средѣ своихъ собратій и единовѣрцевъ. Если первыя имѣли главнымъ образомъ миссіонерскую задачу и посѣщались христіанами

изъ іудеевъ, то послѣднія удовлетворяли религіознымъ интересамъ христіанскаго общества и служили средствомъ для взаимнаго единенія и сношенія между собою его членовъ. Въ смѣшанныхъ храмовыхъ собраніяхъ, конечно, не было мѣста для совершенія таинства евхаристіи и вообще христіанскаго богослуженія. Это послѣднее происходитъ въ домашнихъ закрытыхъ собраніяхъ христіанъ. Со временемъ послѣднія взяли перевѣсъ надъ первыми и послужили почвою, гдѣ зародился и мало-по-малу созрѣвалъ христіанскій обрядъ, и постепенно слагались тѣ литургическія и дисциплинарныя требованія, съ которыми должны были сообразоваться впослѣдствіи открытые храмы христіанъ.

Какъ только образовалось зерно христіанской общины, члены ея въ числѣ ста двадцати человѣкъ собираются въ Іерусалимѣ въ особой горницѣ, гдѣ и пребываютъ всѣ единодушно въ молитвѣ и моленіи (Дѣян I, 13—14, 16). Неизвѣстно, была ли это та самая горница, въ которой Христосъ совершилъ съ учениками пасхальную вечерю и установилъ таинство евхаристіи, какъ предполагаютъ нѣкоторые; но нѣтъ сомнѣнія, что она была собственностію кого-либо изъ лицъ, принадлежавшихъ къ этой небольшой общинѣ. Когда число членовъ іерусалимской общины, вслѣдствіе вдохновенной проповѣди ап. Петра въ день Пятидесятницы, значительно увеличилось, и одного дома, какъ-бы онъ ни былъ помѣстителенъ, оказалось недостаточно, вѣрующіе стали собираться для молитвъ и преломленія хлѣба по домамъ *группами* или кружками. Эти первыя мѣста собраній христіанъ были *молитвенными храминами*, молельнями въ частныхъ домахъ, а не храмами въ строгомъ смыслѣ слова. Христіанство начало съ нихъ, какъ начинаетъ всякая вновь возникающая религіозная община, у которой и богослуженіе находится еще въ зародышѣ и потому не требуетъ сложныхъ приспособленій для своего совершенія, и внѣшнее положеніе не обезпечено, да и средства матеріальныя не велики, такъ что и при желаніи улучшить и развить обрядовую обстановку оказываются неодолимыя препятствія. У христіанъ перваго времени такого стремленія, нужно замѣтить, и не было. То, что называется теперь богослуженіемъ, было у нихъ такъ незатѣйливо и однообразно, что легко обходилось простыми домашними средствами. Они соблюдали извѣстные часы мо-

литвы, образцомъ для которыхъ послужилъ обычай Іерусалимскаго храма, и которые у христіанъ получили особый религіозный характеръ по воспоминаніямъ о Христѣ, съ ними связаннымъ. Но молиться ли въ эти знаменательные сроки дня, или независимо отъ нихъ, конечно, можно было съ полнымъ удобствомъ дома. Христіане такъ и дѣлаютъ: они собираются для общихъ молитвъ въ домахъ своихъ единовѣрцевъ и у себя дома упражняются въ одиночной молитвѣ. Что же касается до совершенія евхаристіи, то это не было вначалѣ какое-нибудь сложное литургическое дѣйствіе съ широкою обрядовою обстановкою: въ своей первоначальной формѣ это было просто съ внѣшней стороны, но таинственное съ внутренней *преломленіе хлѣба и благословеніе чаши*, совершавшіяся съ извѣстными молитвами предстоятелемъ собранія.

Когда въ день воскресный или въ присутствіи апостоловъ составлялись многолюдныя собранія, для нихъ избирались болѣе просторныя помѣщенія въ домахъ состоятельныхъ владѣльцевъ-христіанъ, и самое богослуженіе являлось уже съ болѣе развитою обрядовою обстановкою. Въ такомъ видѣ изображаетъ ап. Павелъ молитвенныя собранія христіанъ въ Коринѳѣ, гдѣ происходило и чтеніе Писанія съ объясненіемъ его, и пѣніе гимновъ, и евхаристія съ агапами. На языкѣ Апостольскихъ Посланій это называется сходиться вмѣстѣ (*ἐπὶ τὸ αὐτό*), а самыя собранія обозначаются словомъ *ἐκκλησία*. Эти многолюдныя собранія и въ вѣкъ апостольскій, повидимому, отличались отъ тѣсныхъ семейныхъ кружковъ и назывались *церквами—ἐκκλησίαι*, то есть, собраніями *κατ' ἐξοχήν*. Они ясно противополагаются домамъ, служившимъ житейскимъ цѣлямъ и не имѣвшимъ литургическаго назначенія. Такъ ап. Павелъ, упрекая коринѳскихъ христіанъ въ неприличномъ поведеніи на общихъ вечеряхъ любви, указавъ на жадность, съ какою нѣкоторые позволяли себѣ пользоваться общественнымъ столомъ, говоритъ въ заключеніе: *„развѣ у васъ нѣтъ домовъ на то, чтобы пѣсть и пить, или пренебрегаете церковь Божію и унижаете неимущихъ?“* (1 Кор. XI, 18, 20—22, 33—34; сн. XIV, 34—35). Здѣсь церковь (*ἐκκλησία*) есть нѣчто совершенно отличное отъ дома (*οἰκία*); она противопоставляется ему не какъ помѣщеніе, не какъ мѣсто собранія, а по своему назначенію для особыхъ отправленій,

имѣющихъ религіозный литургическій характеръ. Такимъ образомъ слово ἐκκλησία не даетъ никакихъ указаній на внѣшній видъ молитвенныхъ зданій, молитвенныхъ помѣщеній, и удобно мирится съ каждымъ изъ нихъ, начиная простымъ домомъ и кончая самымъ совершеннымъ византійскимъ храмомъ. Равнымъ образомъ и названіе христіанскихъ церквей *молитвеннымъ домомъ* или просто *домомъ* не всегда указываетъ на домовыя помѣщенія для богослужебныхъ собраній, но весьма часто прилагается къ церквамъ, какъ открытымъ зданіямъ, какими безъ сомнѣнія онѣ были въ IV вѣкѣ. Обозначеніе это важно въ исторіи церковной архитектуры, какъ воспоминаніе о той порѣ, когда храмы были въ домахъ, и когда христіанское богослуженіе замыкалось всецѣло въ ихъ предѣлахъ. Въ этомъ же общемъ смыслѣ собранія слѣдуетъ понимать и тѣ выраженія ап. Павла, въ которыхъ онъ обращается къ Акилѣ и Прискиллѣ, Нимфану, Филимону и другимъ, привѣтствуя ихъ вмѣстѣ съ домашнею ихъ церковію. „*Привѣтствуйте Прискиллу и Акилу, сотрудниковъ моихъ во Христѣ Іисусѣ.. и домашнюю ихъ церковь*“ (καὶ τὴν κατ᾽ οἶκον αὐτῶν ἐκκλησίαν) [1]) Не о зданіи, конечно, идетъ здѣсь рѣчь, и немыслимо посылать привѣтствіе помѣщенію, но для насъ важна терминологія, именно та связь, въ какую поставлены здѣсь ἐκκλησία съ οἶκος, какъ религіозная община съ ея богослужебнымъ центромъ. Имѣя въ виду эту практику, св. Іоаннъ Златоустъ въ свое время замѣтилъ: „*прежде дома были церквами, а теперь церковь сдѣлалась домомъ*“; какъ и въ другомъ мѣстѣ, изображая строгіе нравы первыхъ христіанъ, выразился такимъ образомъ: „*они* (т. е. христіане) *были такъ благочестивы, что могли и свой домъ превратить въ церковь*“ [2]).

Само собою понятно, что не можетъ быть и рѣчи о точномъ воспроизведеніи перво-христіанскаго молитвеннаго дома. Не только не сохранилось его изображеній, но нѣтъ и сколько-нибудь удовлетворительнаго описанія его устройства, нѣтъ даже самыхъ общихъ указаній на ту обстановку, которою эти молельни хотя бы на время богослужеб-

---

[1]) Рим. XVI. 3—4; см. Колос. IV. 15; Филим. 1, 2 и др.

[2]) In Matth. XXXII: τότε αἱ οἰκίαι ἐκκλησίαι ἦσαν, νυνὶ δὲ ἡ ἐκκλησία οἰκίαν γέγονε. In Epist. ad Rom. XXX: οὕτω γὰρ ἦσαν εὐδόκιμοι, ὡς καὶ τὴν οἰκίαν ἐκκλησίαν ποιῆσαι.

ныхъ собраній отличались отъ обыкновенныхъ христіанскихъ жилищъ того времени. Приходится поэтому отмѣтить лишь нѣсколько подробностей этого архаическаго христіанскаго храма по краткимъ отрывочнымъ извѣстіямъ и случайнымъ замѣткамъ, дошедшимъ до насъ отъ тогдашнихъ писателей.—По вознесеніи Господа, ученики Его, возвратившись съ горы Елеонской въ Іерусалимъ, *взошли въ горницу* (ἀνέβησαν εἰς τὸ ὑπερῶον), гдѣ и пребывали всѣ единодушно въ молитвѣ (Дѣян. I, 13). Въ *горницѣ* (ἐν ὑπερῴῳ) была положена Тавиѳа въ ожиданіи погребенія (Дѣян. IX, 37, 39). Въ тѣхъ же Дѣяніяхъ Апостольскихъ разсказывается о посѣщеніи ап. Павломъ Троады и о молитвенномъ собраніи, которое имѣлъ здѣсь апостолъ съ другими вѣрующими. „Во время продолжительной бесѣды Павловой одинъ юноша, именемъ Евтихъ, сидѣвшій на окнѣ, погрузился въ глубокій сонъ и, пошатнувшись, упалъ внизъ съ *третьяго жилья* и поднятъ былъ мертвымъ“ (Дѣян. XX, 9). Домъ былъ *трехъэтажный* (τρίστεγος), а горница, въ которой происходило собраніе и преломленіе хлѣба, имѣла окна и ночью освѣщалась довольно значительнымъ числомъ свѣтильниковъ. Такимъ образомъ нѣсколько одновременныхъ свидѣтельствъ указываютъ на помѣщеніе богослужебныхъ собраній христіанъ въ верхней части жилья, *во внутренней комнатѣ верхняго этажа* дома. На такое положеніе христіанскихъ молелень дѣлаетъ нѣсколько намековъ и авторъ *Филопатриса*—извѣстнаго сатирическаго произведенія, гдѣ осмѣиваются нравы христіанъ [1]),—сочиненія, не признаваемаго современною критикою подлиннымъ сочиненіемъ Лукіана Самосатскаго. „Случай завелъ меня въ незнакомый домъ“, говоритъ онъ отъ имени героя своего произведенія: *„поднявшись по лѣстницѣ, я очутился въ комнатѣ съ вызолоченными карнизами*, которая напоминала собою палаты Менелая. Здѣсь я нашелъ впрочемъ не прекрасную Елену (виновницу Троянскаго побоища), а колѣнопреклоненныхъ людей съ блѣдными лицами“. Нѣтъ

---

[1]) Время написанія и авторъ названнаго произведенія положительно неизвѣстны. Въ старое время *Филопатрисъ* приписывался извѣстному Лукіану Самосатскому, но историческая критика признаетъ его сочиненіемъ не ранѣйшимъ IV вѣка и даже гораздо позднѣйшимъ. Во всякомъ разѣ нѣтъ основаній о рицать въ авторѣ *Филопатриса* знакомства съ порядками древнехристіанскими.

основанія видѣть въ этомъ мѣстѣ лишь одну каррикатуру и упрекать автора въ злонамѣренномъ искаженіи дѣла; въ словахъ его не трудно подмѣтить и черты, указывающія на молитвенное собраніе христіанъ въ домѣ какого-либо изъ своихъ богатыхъ сочленовъ. Христіанство съ самыхъ первыхъ временъ не было религіей только бѣдняковъ. Ананія и Сапфира были владѣтелями поземельной собственности; Филимонъ, къ которому ап. Павелъ писалъ посланіе, имѣлъ раба, за котораго апостолъ ходатайствуетъ. Великое множество христіанъ въ Римѣ, какъ показываютъ катакомбные памятники и надписи, состояло не изъ однихъ рабовъ, но и изъ лицъ богатыхъ и знатнаго происхожденія.

Представленное описаніе первохристіанскаго молитвеннаго дома до того обще и блѣдно, что можетъ быть отнесено ко всякому жилью, ко всякому помѣщенію, безотносительно къ тому особому назначенію, какое они получали въ богослужебномъ употребленіи христіанъ. Это обстоятельство пріобрѣтаетъ особенную важность въ глазахъ изслѣдователеи. Такъ какъ устройство обыкновенныхъ жилицъ того времени, особенно греко-римскихъ домовъ, довольно хорошо извѣстно, то ученые путемъ разсмотрѣнія внутренняго расположенія послѣднихъ надѣются дать нѣсколько болѣе опредѣленныхъ и подробныхъ указаній на помѣщеніе и убранство первохристіанскихъ молеленъ.

Словомъ *οἶκος*, которымъ называются иногда въ Дѣяніяхъ и Посланіяхъ Апостольскихъ мѣста молитвенныхъ собраній христіанъ, по мнѣнію нѣкоторыхъ ученыхъ, обозначались въ первое время христіанства не вообще дома, а извѣстнаго устройства и назначенія комнаты въ нихъ. Если это положеніе еще не можетъ считаться доказаннымъ въ отношеніи къ еврейскимъ и вообще восточнымъ жилищамъ, то оно должно быть признано безспорнымъ по отношенію къ грекоримскимъ домамъ. До насъ сохранились образчики послѣднихъ въ Помпеѣ и Геркуланумѣ, гдѣ ихъ открыли подъ массою лавы, выброшенной Везувіемъ въ 79-мъ году по Рождествѣ Христовомъ. Судя по этимъ сравнительно хорошо сохранившимся памятникамъ и описаніямъ Витрувія, спеціалиста-архитектора временъ Августа, помпейскіе дома [1]).

[1]) Описаніе помпейскихъ домовъ и планъ одного изъ нихъ см. у *Классовскаго*, Помпея и открытыя въ ней древности, стр. 65—74, 176—178, С. Петерб. 1856.

при поразительномъ сходствѣ между собой, почти всѣ были двухъэтажные, состояли изъ множества маленькихъ комнатъ и были раздѣлены на двѣ половины: переднюю—*публичную* и заднюю—*семейную*. Узкимъ проходомъ—нашею переднею входили съ улицы въ такъ называемый *атріумъ*—довольно большой четерехъугольный залъ съ отверстіемъ по срединѣ крыши для пропуска свѣта и для проведенія дождевой воды, лившейся въ каменный резервуаръ, устроенный на полу. Около атріума группировался рядъ маленькихъ комнатъ, хозяйственное и житейское назначеніе которыхъ трудно опредѣлить теперь съ точностію, точно также какъ ихъ число и относительное положеніе. Видно только, что римляне того времени жили гораздо тѣснѣе и уютнѣе, чѣмъ живемъ теперь мы. Къ задней сторонѣ атріума, прямо противъ входа съ улицы, примыкалъ *таблиній*, служившій чѣмъ-то въ родѣ кабинета для хозяина дома, гдѣ онъ принималъ посѣтителей по дѣламъ. Этою рабочею комнатою оканчивалась передняя половина дома, сообщавшаяся съ заднею, доступной только для друзей и близкихъ знакомыхъ, посредствомъ корридоровъ. Центральную часть семейнаго помѣщенія составлялъ *перистиль*—большой великолѣпный залъ, получившій свое названіе отъ поставленныхъ параллельно стѣнамъ его рядовъ колоннъ. Подобно атріуму перистиль получалъ освѣщеніе сверху и снабженъ былъ также бассейномъ. По бокамъ его шли небольшихъ размѣровъ семейныя комнаты, какъ-то: спальни, столовая, гардеробная и друг. Продолжая путь черезъ перистиль вглубь дома, мы встрѣчаемъ ближе или дальше отъ него *продолговатое четырехъугольное* помѣщеніе, извѣстное подъ именемъ *οἶκος*-а (по-латыни oecus). Что такое былъ этотъ *οἶκος*? При неодинаковости своихъ размѣровъ и устройства въ различныхъ римскихъ домахъ, все же это былъ довольно обширный залъ, *дѣлившійся иногда по длинѣ на три части двумя рядами колоннъ*, поддерживавшихъ кровлю. Онъ превосходилъ окружавшіе перистиль семейные покои не только своею обширностью и величиной оконъ и дверей, но и убранствомъ. Стѣны его расписывались живописью, полъ отдѣлывался мозаикой, а для ночного освѣщенія по стѣнамъ висѣли лампы и люстры.

Составляя наиболѣе помѣстительную и почетную часть

хозяиской половины, эти экусы или икосы служили праздничною столовою или *триклиніемъ*, въ которомъ сходились для пиршествъ и бесѣдъ не только члены семьи, но и близкіе знакомые и друзья хозяина дома. Эти-то просторныя комнаты, удаленныя отъ уличнаго шума и нескромнаго постороннаго взгляда, при томъ же хорошо обставленныя, и могли служить, по мнѣнію ученыхъ, удобнымъ помѣщеніемъ для христіанъ на время многолюдныхъ собраній для совѣщаній между собой, молитвъ, совершенія евхаристіи и соединенныхъ съ нею вечерей любви. Предположеніе весьма правдоподобное, оправдываемое до нѣкоторой степени и евангельскимъ повѣствованіемъ. Комната, въ которой собирались первые вѣрующіе, предназначена была для вечерей, служила столовою. Воскресшій Христосъ, явившись одиннадцати ученикамъ Своимъ, засталъ ихъ *возлежавшими* (*ἀνακειμένοις*), спросилъ о пищѣ, и они подали Ему часть печеной рыбы и сотоваго меда (Марк. XVI, 14; Лук. XXIV, 41—42). Вѣроятность предположенія возрастаетъ еще больше оттого, что Витрувіемъ и другими древними писателями отмѣченные нами икосы сопоставляются и даже отожествляются съ *домовыми базиликами* (basilicae domesticae)—тѣми великолѣпнѣйшими и громаднѣйшими залами, которые устроялись во дворцахъ цезарей и въ палатахъ знатнѣйшихъ римскихъ гражданъ. Но что домовыя базилики имѣли иногда богослужебное назначеніе, это доказывается отчасти сходствомъ ихъ съ структурой первыхъ христіанскихъ *базилическихъ* церквей, но главнымъ образомъ положительными историческими данными. Въ такъ называемыхъ „Воспоминаніяхъ св. Климента“ разсказывается, что одинъ изъ знатныхъ христіанъ въ Антіохіи, по имени Θеофилъ, *„освятилъ подъ именемъ церкви огромную базилику своего дома“* (ut domus suae ingentem basilicam ecclesiae nomine consecraret) и передалъ ее въ распоряженіе своихъ единовѣрцевъ [1]).

Итакъ первыми христіанскими церквами, выражаясь неточно и предположительно, были *столовые* залы частныхъ домовъ. Избирая эти, а не другія помѣщенія для своихъ богослужебныхъ собраній, христіане безъ сомнѣнія дѣлали въ нихъ и нѣкоторыя приноровленія, сообразно съ потреб-

[1]) Recognit. s Clement. X, 71

постями своего богослуженія. Столъ, сѣдалища и другія необходимыя принадлежности обычныхъ столовыхъ могли, конечно, служить естественною обстановкой христіанскихъ молитвенныхъ собраній и связанныхъ съ ними религіозныхъ отправленій, но послѣднія, разумѣется, не могли совсѣмъ обойтись безъ особыхъ нарочитыхъ приспособленій Самъ Спаситель прежде, чѣмъ совершить послѣднюю вечерю, посылаетъ напередъ двухъ учениковъ Своихъ, чтобы они *приготовили Ему ѣсть пасху*: Онъ совершаетъ послѣднюю и учреждаетъ новозавѣтное таинство *въ горницѣ большой, устланной* и уже *готовой*. Примѣръ Господа былъ священнымъ и обязательнымъ для всѣхъ вѣровавшихъ въ Него За отсутствіемъ положительныхъ данныхъ, нельзя сказать впрочемъ опредѣленно, въ чемъ именно выразились заботы первыхъ христіанъ по устройству и приноровленію примѣнительно къ нуждамъ христіанскаго богослуженія своихъ домовыхъ помѣщеній. Можно лишь предполагать съ большою однако вѣроятностію, что приспособленія эти состояли въ приготовленіи стола для совершенія евхаристіи, возвышенія для чтеца, мѣстъ для священнодѣйствующихъ и молящихся и особаго столика, а можетъ быть и отдѣльной комнатки, куда складывались приношенія вѣрующихъ до выдѣленія изъ нихъ веществъ, необходимыхъ для таинства Въ *Апостольскихъ Постановленіяхъ* молитвенный домъ, какъ сейчасъ увидимъ, является уже съ довольно сложными приспособленіями, необходимыми для совершенія евхаристіи епископомъ съ сослужащими ему пресвитерами и діаконами, въ виду многолюднаго собранія. Правда, памятникъ, на который я ссылаюсь, немного позднѣе времени, о которомъ веду рѣчь: но не надобно забывать, что описываемый въ немъ образъ храма и порядокъ, строго наблюдавшійся въ послѣднемъ, явились не вдругъ, а слагались постепенно и, нѣтъ сомнѣнія, имѣютъ въ своей основѣ перво-христіанскій молитвенный домъ съ его апостольскою практикою.

Обычай вѣрующихъ первыхъ вѣковъ собираться на молитву и богослуженіе въ наиболѣе помѣстительныхъ и удобныхъ домахъ своихъ сочленовъ, вызванный особыми обстоятельствами, въ которыхъ находилась юная, небогатая и гонимая христіанская община, не былъ впрочемъ явленіемъ только вынужденнымъ, а потому и не прекратился съ вѣ-

комъ апостольскимъ и послѣ-апостольскимъ Находя себѣ опору въ патріархальномъ строѣ семьи и въ недостаткѣ открытыхъ и вполнѣ помѣстительныхъ церквей, поддерживаемый стѣсненнымъ положеніемъ христіанъ въ греко-римскомъ мірѣ, этотъ обычай глубоко вошелъ въ нравы христіанскаго общества и выразился въ устройствѣ молелень или маленькихъ церквей въ домахъ „И *домы Божіи*“ (*τοὺς οἴκους τοῦ Θεοῦ*), говорятъ о послѣднихъ отцы Гангрскаго собора, „почитаемъ и собранія, бывающія въ нихъ, яко святыя и полезныя пріемлемъ, не заключая благочестія въ домахъ, но почитая всякое мѣсто, созданное во имя Божіе“ (прав 21). Въ каноническихъ памятникахъ они чаще называются *οἱ εὐκτήριοι οἶκοι ἔνδον οἰκίας*. Въ этихъ *молитвенныхъ храминахъ*, внутри домовъ находившихся, христіане продолжали по-прежнему собираться на молитву, совершать евхаристію, крестить и отпѣвать Впрочемъ въ виду появлявшихся время отъ времени еретиковъ и раскольниковъ, державшихся ложнаго ученія, особыхъ обычаевъ и чуждавшихся іерархіи и общественнаго богослуженія, церковная власть стала съ недовѣріемъ относиться къ этимъ закрытымъ домашнимъ собраніямъ и мало по малу стѣснять ихъ самостоятельность. Отсюда отправляется длинный рядъ положительныхъ дисциплинарныхъ мѣръ, идущихъ съ IV вѣка и направленныхъ къ ограниченію домашнихъ собраній для богослуженія. Такъ Гангрскій соборъ, слова котораго о домахъ Божіихъ мы только что привели, подвергаетъ отлученію тѣхъ, которые составляютъ особыя собранія, „не имѣя съ собою пресвитера по волѣ епископа“ (прав 6); Лаодикійскій соборъ не дозволяетъ совершать евхаристію въ домахъ (прав 58); Трулльскій соборъ запрещаетъ крестить *въ молитвенницѣ, внутри дома обрѣтающейся* (прав. 59, сн. пр. 31), а второй Карѳагенскій соборъ постановилъ на этотъ счетъ еще болѣе строгія правила. Имѣя въ виду схизматиковъ своего времени, св. Василій Великій говорилъ также: „послушайте вы, оставляющіе *церковь* (*τὴν ἐκκλησίαν*) и собирающіеся въ общихъ домахъ, гдѣ приносите жалкіе обломки (мнимо) честнаго тѣла: возносить молитвы должно среди Іерусалима, то-есть церкви Божіей“ [1])

---

[1]) Homil in Psalm. CXV.

Трудно съ точностію опредѣлить, съ какого времени христіане начали строить особыя зданія для своихъ богослужебныхъ собраній, когда появились у нихъ первые *открытые храмы*, на которые указываетъ сектантамъ въ только что приведенныхъ словахъ кесарійскій архипастырь. И эта трудность возрастаетъ еще больше оттого, что черта, отдѣляющая домашнюю молельню отъ храма въ собственномъ смыслѣ, почти неуловима, и переходъ отъ первой къ послѣднему могъ совершиться благодаря самымъ незначительнымъ приспособленіямъ. Молитвенное зданіе могло быть болѣе или менѣе выдающимся и открытымъ, судя по тому, каково было положеніе христіанъ въ той или другой мѣстности, и зависѣло въ сильной степени отъ матеріальныхъ средствъ общины. Какъ понимать слова: *οἶκος*, *ἐκκλησία* и другія синонимическія выраженія писателей первыхъ вѣковъ, когда дѣло касается внѣшняго вида церковныхъ зданій,—вопросъ этотъ останется неразрѣшимымъ до тѣхъ поръ, пока мы не будемъ имѣть болѣе конкретныхъ признаковъ, объясняющихъ эти выраженія примѣнительно къ формѣ перво-христіанскихъ молитвенныхъ зданій. Впрочемъ къ концу второго и въ началѣ третьяго вѣка уже проскользаютъ извѣстія о существованіи открытыхъ храмовъ у христіанъ, и я приведу изъ нихъ болѣе типичныя и достовѣрныя.

Въ началѣ III вѣка большая часть малоазійскихъ областныхъ городовъ уже имѣла у себя церковную іерархію, и христіанскія общины группировались около своихъ епископовъ съ подчиненнымъ имъ клиромъ. Закладка и построеніе церквей входили въ кругъ ихъ пастырскихъ заботъ и были однимъ изъ средствъ объединенія самыхъ общинъ. Св. Григорій Нисскій въ „*Словѣ о жизни св. Григорія Чудотворца*“ такъ представляетъ его дѣятельность на этомъ поприщѣ: прибывъ въ Неокесарію, онъ „тотчасъ приступилъ *къ построенію храма*, потому что всѣ деньгами и трудами содѣйствовали этому предпріятію. Этотъ храмъ есть тотъ самый, строенію котораго онъ положилъ начало, а достойно украсилъ его одинъ изъ его преемниковъ. Храмъ сей видимъ донынѣ... Сей великій мужъ заложилъ его *на самомъ видномъ мѣстѣ* города, полагая какъ-бы нѣкоторое основаніе своего святительства, и совершилъ это дѣло при помощи божественной силы, какъ свидѣтельствуетъ послѣдующее

время. Ибо во время случившагося въ наши времена въ городѣ сильнѣйшаго землетрясенія, когда почти все до основанія погибло, когда всѣ зданія, какъ частныя, такъ и общественныя разрушились и обратились въ развалины,— одинъ сей храмъ остался цѣлымъ и невредимымъ".. Жители сосѣдняго съ Неокесаріей города Команы посылаютъ къ св Григорію посольство съ просьбою, „чтобъ онъ пришелъ къ нимъ и находящуюся у нихъ церковь утвердилъ священствомъ", т. е. „назначилъ кого-либо изъ нихъ въ епископы *устроенной* у нихъ *церкви*" [1]) — Другое болѣе извѣстное и раннее свидѣтельство относится ко времени императора Александра Севера (222—235) и связывается съ его личнымъ отношеніемъ къ христіанству. Этотъ государь отличался вѣротерпимостію и довольно благосклонно относился къ религіознымъ обществамъ имперіи. Уважая Христа, какъ замѣчательную историческую личность, онъ поставилъ Его образъ въ своей божницѣ (in lrario) вмѣстѣ съ изображеніями Авраама, Орфея и другихъ отечественныхъ боговъ. Слѣдующій разсказъ даетъ понять, что Северъ не только терпѣлъ христіанъ, но даже позволялъ имъ, повидимому, открыто отправлять свое богослуженіе. Христіане пріобрѣли, вѣроятно, покупкой участокъ общественной земли (quendam locum, qui publicus fuerat) и хотѣли построить на немъ церковь. Мѣсто это, должно быть, оказалось выгоднымъ для постройки гостинницы, и трактирщики начали съ христіанами процессъ. Когда дѣло доложено было императору, онъ распорядился въ пользу христіанъ и выразился такимъ образомъ: *лучше пусть на этомъ мѣстѣ покланяются Божеству* какимъ бы то ни было образомъ, чѣмъ отдавать его попинаріямъ (rescripsit melius esse, ut quomodocunque illic Deus colatur, quam popinariis dedatur) [2]). — Изображая сравнительно спокойное положеніе христіанской церкви при императорахъ, предшествовавшихъ Діоклетіану, Евсевій не находитъ словъ для выраженія своей радости при представленіи этого благоденствія. „Кто и какъ опишетъ, спрашиваетъ онъ, эти многочисленныя обращенія ко Христу, это множество собра-

[1]) Творен. св Григорія Нисскаго въ русск. перев. ч. VIII, стр. 159—160, 170—171.

[2]) Lamprid. Vita Alexandr Sever. cap. XLIX.

ній во всякомъ городѣ и эти замѣчательныя стеченія *въ молитвенныхъ домахъ* (*ἐν τοῖς προσευκτηρίοις*), отчего, недовольствуясь уже старыми зданіями, христіане *по всѣмъ городамъ начали строить съ самаго основанія обширныя церкви*“ (*εὑρεῖας εἰς πλάτος ἀπὸ πάσας τὰς πόλεις ἐκ θεμελίων ἀνίστων ἐκκλησίας*) [1]). Замѣчательно, что эдиктъ Діоклетіана направляется съ особенною силою противъ ихъ богослужебныхъ зданій и повелѣваетъ „повсюду разрушать церкви до основанія“. „Мы собственными глазами видѣли, замѣчаетъ по этому поводу историкъ церкви, и разрушеніе молитвенныхъ домовъ съ верху до низу (*ἐξ ὕψους εἰς ἔδαφος*)—до самыхъ основаній, и сожженіе божественныхъ и священныхъ книгъ среди площадей“ [2]). Все это показываетъ, что церкви въ то время уже составляли видную собственность христіанъ и вошли въ число предметовъ, подвергавшихся правительственному преслѣдованію А каковы были эти церкви,— можно отчасти судить по слѣдующему разсказу Лактанція. Въ Никомидіи, резиденціи Діоклетіана, былъ разрушенъ принадлежавшій христіанамъ храмъ, и вотъ при какихъ обстоятельствахъ произошло его разрушеніе „Съ первымъ разсвѣтомъ дня пришли къ церкви нашей военные и полицейскіе чиновники съ значительнымъ отрядомъ стражи и, разломавъ двери, стали искать изображенія Божества, жечь священныя книги, все грабить и разрушать. Одни расхищали всякаго рода вещи, другіе отъ страху бѣжали. Галерій и Діоклетіанъ равнодушно смотрѣли на это позорище, ибо никомидійская церковь была построена *на возвышеніи* и можно было видѣть ее изъ дворца. Они разсуждали между собою, предать ли сожженію это священное зданіе“. Изъ опасенія пожара, который могъ угрожать сосѣднимъ постройкамъ, рѣшено было разломать его. „Тогда подступили къ нему вооруженные топорами и другими орудіями преторіанцы, и, хотя храмъ былъ *весьма высокъ* (editissimum), но въ короткое время разрушенъ до основанія“ [3]). Отсюда видно, что никомидійская церковь представляла изъ себя зданіе

---

[1]) Histor Eccles. l. VIII c. 1; русск. перев. т. I, стр. 468—469.

[2]) Ibid. VIII, 2; русск. перев. т. I, стр. 470—461

[3]) De morte Persecut. cap. XII; русск. перев. ч. 2, стр. 168. Изв Русск. Археологическ. Инст. въ Конст. т. II, 116, 175.

довольно большихъ размѣровъ, поднимавшееся на значительную высоту и окруженное общественными постройками. Но возможность сломать ее, хотя бы и средствами цѣлой когорты, показываетъ, что это не было зданіе твердой постройки и не выдѣлялось въ этомъ отношеніи отъ обыкновенныхъ жилыхъ домовъ.

Для полноты этого очерка приведу еще нѣсколько извѣстій и соображеній о положеніи, видѣ и внутреннемъ устройствѣ первыхъ открытыхъ храмовъ христіанъ. Тертулліанъ въ своемъ трактатѣ *объ идолопоклонствѣ* (cap. VII), говоря о христіанскихъ художникахъ, занимавшихся приготовленіемъ языческихъ статуй, выражается въ одномъ мѣстѣ такимъ образомъ: „не горько ли видѣть, какъ христіанинъ, оставляя на время идоловъ, приходитъ въ нашу *церковь*; какъ онъ изъ мастерской демона является *въ домъ Божій*“ [1]). Сами по себѣ эти слова конечно не даютъ прямого указанія на существованіе церкви, какъ открытаго зданія, предназначеннаго для общественнаго богослуженія, выраженія: ecclesia и domus Dei можно здѣсь съ полнымъ правомъ принимать и въ смыслѣ домашняго богослужебнаго помѣщенія, въ значеніи молитвенной храмины. Но у Тертулліана есть другое мѣсто въ сочиненіи противъ Валентиніанъ, изъ котораго видно, что рѣчь идетъ у него объ открытомъ храмѣ, какъ зданіи съ опредѣленнымъ назначеніемъ и установившимся, если можно такъ выразиться, архитектурнымъ планомъ. „*Домъ нашего голубя*, говоритъ онъ своимъ обычнымъ фигуральнымъ языкомъ, *простъ, всегда на возвышенномъ и открытомъ мѣстѣ и обращенъ къ свѣту*: образъ св. Духа любитъ востокъ—образъ Христа“ [2]). Здѣсь подъ домомъ голубя (domus columbae) въ противоположность еретическимъ собраніямъ Тертулліанъ разумѣетъ христіанскія собранія и ихъ средоточіе—христіанскую церковь. Чтобы подкрѣпить эту мысль, приведу очень похожее мѣсто изъ второй книги 57-й главы *Апостольскихъ Постановленій*, гдѣ въ болѣе конкретныхъ и подробныхъ чертахъ описывается *устройство* христіанскаго храма. Хотя

---

[1]) Творенія Тертулліана въ русск. перев. ч. 1, стр. 122—123.

[2]) Adv. Valentinian. cap. III: nostrae columbae domus simplex in editis semper et apertis ad lucem; amat figura Spiritus Sancti orientem Christi figuram; русск. перев. ч. IV, стр. 32.

вторая книга *Постановленій* будетъ немного моложе названныхъ трактатовъ Тертулліана и признается въ своемъ настоящемъ видѣ произведеніемъ третьяго вѣка, однако не должно упускать изъ вниманія и того обстоятельства, что ни одна типичная архитектурная форма не появляется заразъ, какъ deus ex machina. „Да будетъ, говорится здѣсь, *зданіе продолговато, обращено на востокъ, съ пастофоріями по обѣимъ сторонамъ къ востоку*, подобно кораблю [1]). Въ срединѣ да будетъ поставленъ престолъ епископа, по обѣимъ же сторонамъ его пусть сидятъ пресвитеры, а діаконы пусть стоятъ около одѣтые въ полное облаченіе... По ихъ распоряженію *въ другой части зданія* пусть сядутъ міряне съ полнымъ безмолвіемъ и благочиніемъ, а женщины отдѣльно, и онѣ пусть сидятъ, соблюдая молчаніе. Въ срединѣ же чтецъ, ставъ *на нѣкоторомъ возвышеніи*, пусть читаетъ книги Моисеевы.. А привратники пусть стоятъ при входахъ мужчинъ, охраняя ихъ, діакониссы же при входахъ женщинъ"... Въ восьмой книгѣ того же памятника еще съ большею ясностію обрисовывается передъ нами первая часть храма *(βῆμα)* или *олтарь съ жертвенникомъ* (*θυσιαστήριον*), возлѣ котораго располагалось духовенство во главѣ съ епископомъ, совершавшимъ евхаристію [2]). Изъ каноническаго посланія, извѣстнаго съ именемъ св. Григорія Неокесарійскаго († послѣ 264 г.), знаемъ также, что не только полноправные члены христіанской общины, но и разные классы кающихся занимали въ храмѣ свои опредѣленныя мѣста. Такъ *плачущіе* стояли внѣ вратъ молитвеннаго дома *(ἔξω τῆς πύλης τοῦ εὐκτηρίου)*, *слушающіе* внутри вратъ *въ притворѣ (ἔνδοθεν τῆς πύλης ἐν τῷ νάρθηκι)*, а *припадающіе* помѣщались уже внутри вратъ самаго храма (*ἔσωθεν τῆς πύλης τοῦ ναοῦ*).

Изъ приведенныхъ свидѣтельствъ и историко-канонических данныхъ не трудно усмотрѣть, что существованіе от-

---

[1]) *Ὁ οἶκος ἔστω ἐπιμήκης κατ' ἀνατολὰς τετραμμένος ἐξ ἑκατέρων τῶν μερῶν τὰ παστοφόρια πρὸς ἀνατολήν, ὅστις ἔοικε νηί* Пастофоріи, по общепринятому мнѣнію,—боковыя отдѣленія олтаря, куда вносились діаконами послѣ причащенія останки евхаристіи, и гдѣ, надо полагать, предварительно складывались и хранились вмѣстѣ съ богослужебными принадлежностями приношенія вѣрующихъ. Constit. Apostol. lib. VIII cap. 13; Лаодик. соб прав. 21.

[2]) Постан Апост. въ русск перев. стрр 89—91, 266—268, 281 и друг.

крытыхъ, довольно ясно опредѣлившихся внутри и снаружи церквей у христіанъ конца второго и третьяго вѣковъ составляетъ положительный историческій фактъ и само собою устраняетъ мысль противоположную. Но несмотря на то, противъ этого факта на Западѣ не очень давно возражали, а нѣкоторые наши доморощенные сектанты и по сіе время находятъ, что преслѣдуемые язычниками христіане не могли совершать своего богослуженія открыто, а потому и не могли имѣть особыхъ храмовъ. Оставаясь въ предѣлахъ историческаго факта, не заподазривая подлинности документовъ, изъ которыхъ заимствуются нами представленныя свѣдѣнія, а заподазривать нѣтъ никакихъ основаній, нельзя не видѣть въ этомъ возраженіи нѣкоторыхъ недоразумѣній и натяжекъ, съ разъясненіемъ которыхъ и самое дѣло получаетъ совершенно иной видъ. Прежде всего нѣтъ надобности настаивать на многочисленности такихъ открытыхъ храмовъ у христіанъ второго и третьяго вѣковъ и предполагать въ нихъ въ полномъ смыслѣ слова монументальныя зданія, устроенныя съ большими издержками и роскошью. Перво-христіанскіе *οἶκοι εὐχῆς*, *ἐκκλησίαι* могли возникать только въ тѣхъ мѣстностяхъ, гдѣ положеніе христіанъ было сколько-нибудь обезпеченнымъ отъ насилія язычниковъ, и лишь тогда, когда правительственныя лица не отличались фанатизмомъ и жестокостію. Что такія лица были, что для христіанъ наступали времена спокойствія болѣе или менѣе продолжительнаго, это можно видѣть уже изъ приведенныхъ словъ Евсевія. Несмотря на нѣкоторыя преувеличенія и свой пессимистическій взглядъ, названный историкъ о преемникахъ Валеріана и нѣкоторыхъ другихъ императорахъ отзывается какъ о лицахъ, расположенныхъ къ христіанству или по крайней мѣрѣ относившихся къ нему безразлично. Если мы припомнимъ также, что христіане второго и слѣдующихъ вѣковъ продолжали совершать свои службы и молитвы въ частныхъ домахъ, то значительный процентъ христіанскихъ богослужебныхъ мѣстъ долженъ отойти къ этому роду храмовъ. Нельзя думать, чтобы собранія христіанъ въ этихъ домахъ были всегда тайными и запрещенными. Правительство объ этихъ сборищахъ могло знать и не препятствовать христіанамъ собираться, и это особенно вѣроятно въ такое время, когда во главѣ управленія стояли люди благомыслящіе и справедливые. Стоило

теперь христіанамъ сдѣлать только одинъ шагъ впередъ, и ихъ молитвенный домъ легко могъ превратиться въ христіанскую церковь въ тѣсномъ смыслѣ этого слова. Приспособленный къ открытому богослуженію и многочисленному собранію христіанъ, отмѣченный снаружи крестомъ или другимъ какимъ-либо внѣшнимъ, видимымъ знакомъ, указывающимъ на его священно-религіозное назначеніе, такой молитвенный домъ былъ именно тѣмъ самымъ открытымъ храмомъ, о которомъ идетъ теперь рѣчь, и возможность котораго заподазривали старые протестантскіе изслѣдователи.

Болѣе повидимому силы имѣло другое ихъ возраженіе, направлявшееся со стороны христіанскаго спиритуализма и не утратившее даже для нашего времени всего своего значенія. Смыслъ этого возраженія состоитъ въ томъ, что христіане первыхъ временъ чуждались религіозной внѣшности, не строили алтарей и храмовъ въ противоположность язычникамъ и этимъ самымъ возбуждали противъ себя подозрѣніе правительства, которое видѣло въ нихъ людей скрывавшихся и бѣгавшихъ свѣта, признавало ихъ тайною сектою, а собранія ихъ считало безнравственными и преступными. Поводъ къ такому заключенію даютъ отзывы нѣкоторыхъ апологетовъ: Минуція Феликса, Арнобія, Оригена и другихъ, которые на упрекъ язычниковъ, обращенный къ христіанамъ, что они не имѣютъ „никакихъ храмовъ, никакихъ жертвенниковъ, ни общепринятыхъ изображеній“, не только не отрицаютъ этого факта, но повидимому прямо съ нимъ соглашаются и видятъ въ этомъ отсутствіи у христіанъ религіозной внѣшности прямое достоинство христіанскаго богопочтенія по сравненію съ языческимъ. По словамъ Оригена, христіане не устрояютъ храмовъ своему Богу, потому что *тѣла ихъ суть храмы Божіи*. По словамъ Минуція Феликса, для христіанъ вовсе и не нужны храмы и жертвенники „Думаете-ли вы, спрашиваетъ онъ въ своемъ *Октавіи* язычниковъ, что мы скрываемъ предметъ нашего богопочтенія, если не имѣемъ ни храмовъ, ни жертвенниковъ? Какое изображеніе Божіе я сдѣлаю, когда самъ человѣкъ правильно разсматриваемый есть образъ Божій? Какой храмъ Ему построю, когда весь этотъ міръ, созданный Его могуществомъ, не можетъ вмѣстить Его? И если я—человѣкъ—люблю жить просторно, то какъ заключу въ одномъ небольшомъ зданіи столь

великое существо! Не лучше ли содержать Его въ нашемъ умѣ, святить Его въ нашемъ сердцѣ?“ [1]). Но что, строго говоря, слѣдуетъ отсюда по отношенію къ занимающему насъ вопросу? То, что христіанство, какъ религія духа, полагаетъ всю суть отношеній къ Богу въ служеніи Ему духомъ и истиною; но отсюда никоимъ образомъ не слѣдуетъ отрицанія религіозной внѣшности и въ частности храмовъ въ принципѣ. Христіане довольствовались въ своихъ религіозныхъ отношеніяхъ самою скромною литургическою обстановкою, которая для тогдашнихъ римлянъ казалась чѣмъ-то невозможнымъ и представлялась какъ бы отрицаніемъ внѣшняго богопочтенія въ сравненіи съ массивными жертвенниками, монументальными зданіями и вообще *художественными* предметами языческаго культа. Привыкшій къ этой показной сторонѣ культа, язычникъ свысока смотрѣлъ на религію, бѣдную этими формами, и отсутствіе ихъ ставилъ въ упрекъ ея сторонникамъ. Христіанскій апологетъ аргументируетъ ad hominem, указывая значеніе, силу религіи въ духовномъ ея содержаніи. Внѣ этого апологетическаго пріема онъ оставался бы въ завѣдомомъ противорѣчіи съ положительными данными, съ которыми онъ былъ знакомъ по собственному опыту. Такъ уже ап. Павелъ упоминаетъ о существованіи *жертвенника* (*θυσιαστήριον*) или *престола* (*τράπεζα*) Игнатій Богоносецъ говоритъ, что у христіанъ долженъ быть одинъ *жертвенникъ*, какъ и одинъ Христосъ. Въ *Откровеніи* Іоанна Богослова (XI, 1—2) идеальный храмъ Божій, размѣры котораго долженъ былъ снять тайнозритель, состоитъ изъ трехъ частей: *жертвенника*, мѣста *для покланяющихся* и внѣшняго *двора* или преддверія. Тертулліанъ ясно говоритъ о престолѣ или жертвенникѣ, когда называетъ его altare и ara. Такимъ образомъ замѣчанія и сужденія апологетовъ объ отсутствіи у христіанъ храмовъ и жертвенниковъ не могутъ быть приняты въ собственномъ смыслѣ и противорѣчатъ фактическимъ даннымъ. Но, и оставляя за апологетами эти сужденія, мы были бы неправы, принявъ ихъ за выраженіе воззрѣній всего тогдашняго христіанскаго общества и ото-

---

[1]) Сочинн. древн. христ. апологетовъ въ русск. перев. П. А. Преображенскаго стр. 317, 320, 358. М. 1867; Disputat. adv. gent lib. VI cap. 1; Contra Celsum l VIII c. 9.

жествивъ возвышенныя представленія ученыхъ защитниковъ христіанства съ дѣйствительнымъ положеніемъ вещей. Что Оригенъ, напримѣръ, въ своемъ отзывѣ стоитъ на абстрактной почвѣ и не передаетъ историческаго факта,—это можно утверждать на основаніи его же собственныхъ словъ, какъ скоро онъ спускается съ этой возвышенной области въ міръ обычныхъ житейскихъ отношеній и становится лицомъ къ лицу съ понятіями большинства. Отправляясь отъ этого послѣдняго, въ одной изъ своихъ бесѣдъ онъ говоритъ о христіанахъ своего времени, что они воздавали почтеніе служителямъ Божіимъ, съ охотою слѣдовали ихъ наставленіямъ, съ искреннимъ расположеніемъ и полною готовностію старались объ украшеніи храма и о службѣ при немъ, но мало заботились о внутреннемъ очищеніи себя. Эта односторонность составляетъ конечно недостатокъ въ глазахъ проповѣдника, но тамъ, гдѣ существовала гармонія между расположеніемъ души и набожностію, тамъ достигалось и полное выраженіе христіанскаго нравственнаго идеала. Въ другомъ мѣстѣ Оригенъ прямо констатируетъ фактъ существованія у христіанъ его времени храмовъ, когда говоритъ, что по случаю землетрясенія, въ которомъ были обвинены христіане, открылось на нихъ преслѣдованіе и были сожжены ихъ церкви

Такимъ образомъ аргументація противниковъ существованія открытыхъ храмовъ у христіанъ второго и третьяго вѣковъ опровергается внутреннимъ смысломъ приводимыхъ ими въ свою пользу свидѣтельствъ и наличными фактами. Въ основѣ ея лежитъ тенденціозная мысль, утратившая въ настоящее время всякое значеніе, благодаря успѣхамъ исторической науки и особенно археологическимъ открытіямъ.

II

Происхожденіе, назначеніе и устройство римскихъ катакомбъ.—Мнѣнія о времени и способѣ образованія римскихъ катакомбъ; результаты изслѣдованій Росси по этому вопросу Свидѣтельства о богослужебномъ назначеніи катакомбъ; ихъ устройство. Насколько справедливо мнѣніе, что катакомбныя крипты представляютъ первообразъ позднѣйшихъ церквей.

Мы изложили условія происхожденія и главныя черты устройства перво-христіанскихъ храмовъ, сначала какъ домовыхъ молеленъ, а потомъ какъ открытыхъ мѣстъ христіанскаго богослуженія. Но молитвенныя собранія вѣрующихъ первыхъ трехъ-четырехъ вѣковъ имѣли еще тайную, подземную исторію, которая проходила невѣдомо для остальнаго міра подъ сводами пещеръ и которая, говоря относительно, лишь не такъ давно открылась во всѣхъ своихъ подробностяхъ, сдѣлавшись предметомъ научнаго изслѣдованія. Разумѣемъ римскія катакомбы.

Несмотря на огромное и въ высшей степени важное значеніе, которымъ пользовались катакомбы въ общественной и религіозной жизни первоначальнаго христіанскаго общества, о нихъ не сохранилось сколько-нибудь обстоятельныхъ свѣдѣній отъ древнѣйшей эпохи. Почти никто изъ современниковъ славной поры ихъ существованія не оставилъ намъ свѣдѣній о томъ, когда, кѣмъ и какъ онѣ были устроены, какимъ цѣлямъ служили, какъ будто это гигантское сооруженіе вовсе не существовало тогда или было совершенно имъ неизвѣстно. Правда, многочисленныя надписи и изображенія, находящіяся на стѣнахъ и сводахъ этихъ подземелій, указываютъ на присутствіе въ нихъ христіанскихъ покойниковъ, воспроизводятъ передъ нами имена римскихъ епископовъ и мучениковъ II—III вѣковъ и безчисленнаго множества простыхъ вѣрующихъ; но эта генеалогія катакомбъ начерчена стороннею рукою и вовсе не для того, чтобы повѣдать міру исторію знаменитаго некрополя: это уже сами пещеры говорятъ о себѣ и своей древнѣйшей судьбѣ... Литературная извѣстность катакомбъ начинается съ того времени, какъ подземный Римъ, выполнивъ свое историче-

ское назначеніе, сталъ дѣлаться памятникомъ прошлаго. За исключеніемъ краткихъ указаній, случайно оброненныхъ немногими древними писателями, самое раннее и болѣе значительное, что мы знаемъ о римскихъ катакомбахъ, принадлежитъ двумъ почти одновременнымъ западнымъ писателямъ, блаж. Іерониму и Аврелію Пруденцію. Первый, воспитываясь въ Римѣ, посѣщалъ эти подземелья и оставилъ намъ живой очеркъ личныхъ впечатлѣній, вынесенныхъ имъ изъ этихъ посѣщеній. „Вмѣстѣ съ своими товарищами-сверстниками, разсказываетъ о себѣ блаж. Іеронимъ, я имѣлъ обычай по воскреснымъ днямъ посѣщать гробницы апостоловъ и мучениковъ, спускаться часто въ пещеры, вырытыя въ глубинѣ земли, въ стѣнахъ которыхъ по обѣимъ сторонамъ лежатъ тѣла усопшихъ, и въ которыхъ такая темнота, что здѣсь почти сбывается это пророческое изреченіе: *да вниидутъ во адъ живи* (Псал. LIV, 16). Изрѣдка свѣтъ, впускаемый сверху, умѣряетъ ужасъ мрака, такъ что отверстіе, чрезъ которое онъ входитъ, лучше назвать щелью, чѣмъ окномъ. Тамъ ходятъ шагъ за шагомъ (ощупью), и среди мрачной ночи вспоминается этотъ Виргиліевъ стихъ: „*повсюду ужасъ, и самое безмолвіе пугаетъ душу*“ [1]). Описывая въ стихахъ „Страданіе блаженнѣйшаго мученика Ипполита“, Пруденцій вноситъ нѣсколько новыхъ чертъ въ изображеніе катакомбъ и тѣмъ дополняетъ блаж. Іеронима. „Недалеко отъ того мѣста, гдѣ оканчивается городской валъ, на воздѣланной мѣстности, къ нему примыкающей, открываетъ свои темные ходы глубокая крипта. Покатая тропа, извиваясь, ведетъ въ это убѣжище, лишенное свѣта. Дневной свѣтъ проникаетъ въ крипту чрезъ входъ, а въ извилистыхъ галлереяхъ ея уже въ нѣсколькихъ шагахъ отъ входа чернѣетъ темная ночь. Впрочемъ, въ эти галлереи бросаютъ ясные лучи сверху отверстія, прорубленныя въ сводѣ крипты: и хотя въ криптѣ встрѣчаются тамъ и здѣсь темныя мѣста, тѣмъ не менѣе чрезъ означенныя отверстія значительный свѣтъ освѣщаетъ внутренность высѣченнаго пространства. Такимъ образомъ дается возможность подъ землею видѣть свѣтъ отсутствующаго солнца и наслаждаться его сіяніемъ.

---

1) Commentar. in Ezechielem l XII, cap XI: Migne, Patrolog. ser. lat. t XXV col 375.

Въ такомъ тайникѣ скрывается тѣло Ипполита, подлѣ котораго *воздвигается жертвенникъ для божественныхъ священнодѣйствій*“ [1])

Съ IV-го вѣка катакомбы начинаютъ утрачивать свое первоначальное назначеніе; съ этого времени римскіе первосвященники перестаютъ хорониться въ нихъ, и папа Мелхіадъ († 314 г.) былъ послѣдній которому пришлось найти посмертный покой in coemeterio Callisti. Преемникъ его—св Сильвестръ, столь извѣстный въ ряду современниковъ Константина Вел., былъ положенъ уже не въ подземной криптѣ, а въ надземной базиликѣ, нарочно для того построенной и получившей названіе отъ имени этого папы Примѣру представителей клира сталъ слѣдовать народъ. Хотя и въ V вѣкѣ погребеніе еще продолжалось въ катакомбахъ, но большинство вѣрующихъ начало предпочитать подземельямъ надземныя кладбища, прилегавшія къ тѣмъ *memoріямъ* или открытымъ зданіямъ, которыя съ очень ранняго времени начали возводить христіане на мѣстахъ своего погребенія преимущественно надъ усыпальницами мучениковъ и другихъ наиболѣе чтимыхъ своихъ усопшихъ собратій. Сокращеніе числа надгробныхъ надписей, сохранившихся въ катакомбахъ отъ этого періода, довольно ясно показываетъ на уменьшеніе въ нихъ числа погребеній. Впрочемъ это не мѣшало римскимъ катакомбамъ пользоваться громкою извѣстностью и благоговѣйнымъ почитаніемъ въ христіанскомъ мірѣ. Священныя воспоминанія, связанныя съ этими дорогими для христіанскаго чувства подземельями, не могли сразу выйти изъ нѣдръ земли на ея поверхность и по-прежнему влекли сюда набожныхъ чтителей христіанской святыни. Въ IV—V вѣкахъ многочисленныя толпы богомольцевъ, движимыя желаніемъ поклониться на могилахъ апостоловъ, мучениковъ и исповѣдниковъ, направляются въ римскія пещеры. Оставляя на стѣнахъ катакомбъ, особенно возлѣ гробницъ съ мощами святыхъ, слѣды своихъ посѣщеній въ видѣ изображеній и надписей, нѣкоторые изъ этихъ поклонниковъ заносили свои наблюденія въ путевыя записки, которыя въ связи съ мартирологіями и до сихъ поръ служатъ для изслѣдователя важнымъ пособіемъ при изученіи катакомбъ.

---

[1]) *П. И Цвѣтковъ*, Аврелій Прудэнцій, прилож стр. 191—192

Но скоро не стало побужденій къ посѣщенію святынь подземнаго Рима. Послѣ разгрома и страшныхъ опустошеній, произведенныхъ готами, вандалами и другими народами въ Римѣ и его окрестностяхъ, римскіе первосвященники по разнымъ побужденіямъ стали выносить изъ катакомбъ останки наиболѣе чтимыхъ святыхъ въ пригородныя и городскія базилики, и это перенесеніе продолжалось въ теченіе нѣсколькихъ столѣтій. Какъ усердно дѣйствовали папы на этомъ поприщѣ, доказываютъ оффиціальные перечни вынесенныхъ ими реликвій и извѣстія лѣтописныя Папа Бонифаціи IV, по случаю освященія пантеона въ христіанскую церковь, вывезъ, по преданію, изъ катакомбъ тридцать двѣ повозки съ мощами святыхъ. Въ IX вѣкѣ, при папѣ Пасхаліи, какъ гласитъ надпись въ базиликѣ Пракседы, было извлечено изъ катакомбъ двѣ тысячи триста святыхъ мощей. Вслѣдствіе этого обстоятельства, а также благодаря постепенному запустѣнію священныхъ подземелій, сильно уменьшилось число ихъ поклонниковъ. Въ концѣ IX вѣка путешествія въ римскія катакомбы почти прекращаются, а въ XI—XII столл. лишь изрѣдка упоминаются одиночные случаи подобныхъ посѣщеній. Подземный Римъ, привлекавшій къ себѣ взоры всего древне-христіанскаго міра, приходитъ въ забвеніе въ темную средневѣковую эпоху: по нелегко объяснимой причинѣ даже надземный Римъ почти совсѣмъ забываетъ свое славное кладбище и все то сравнительно-немногое, что было написано о немъ.

Триста лѣтъ тому назадъ, въ 1578 году 31 мая, рабочіе, разрывавшіе землю близъ Рима для добыванія строительныхъ матеріаловъ, неожиданно наткнулись на каменныя плиты, покрытыя древними надписями и изображеніями. Мѣстность, гдѣ произошло это случайное открытіе, находится in via Salaria—на Салярской дорогѣ, ведущей въ Римъ съ сѣвера. Находка возбудила большой интересъ, и слухъ о ней скоро разнесся въ Римѣ и его окрестностяхъ, привлекая, какъ и всегда, къ мѣсту раскопокъ толпы любопытныхъ. Никто не могъ тогда предугадать великихъ послѣдствій для науки, связанныхъ съ этимъ ничтожнымъ, повидимому, открытіемъ [1]), а между тѣмъ,

---

[1]) Будущему изслѣдователю катакомбъ—*Антоніо Бозіо* было въ это время не болѣе трехъ лѣтъ. Этотъ геніальный антикварій, прозванный

благодаря ему, археологическая наука начала съ тѣхъ поръ свое существованіе и, можно сказать, впервые появилась на

Колумбомъ подземнаго Рима, былъ уроженецъ Мальты и свою раннюю молодость провелъ въ Римѣ въ Collegio Romano. Открытія, сдѣланныя на мѣстѣ древняго христіанскаго кладбища, глубоко заинтересовали любознательнаго юношу. Съ 18-ти лѣтъ онъ посвятилъ себя изученію священныхъ подземелій и продолжалъ свой трудъ въ теченіе 36 лѣтъ съ необычайною настойчивостію. Вооруженный солидными знаніями, какія только могла доставить ему тогдашняя литература, преимущественно же отеческія творенія, житія святыхъ, мартирологіи и записки пилигримовъ, онъ спустился въ римскія подземелья и по указанію этихъ руководителей, съ опасностію собственной жизни, шагъ за шагомъ овладѣвалъ нитью историческаго лабиринта. Бозіо самъ разсказываетъ о себѣ, какъ однажды, въ сопровожденіи нѣсколькихъ спутниковъ, онъ такъ увлекся и зашелъ такъ далеко, что потерялъ путь къ выходу и едва не сдѣлался жертвою своей неосторожности. Взятый на дорогу запасъ провизіи и свѣчъ былъ издержанъ, и положеніе до такой степени стало опаснымъ, что, по собственнымъ словамъ Бозіо, его бѣдному тѣлу предстояла участь найти себѣ послѣднее упокоеніе среди могилъ и останковъ мучениковъ Къ счастію науки этого не случилось, и увлекающійся изслѣдователь сдѣлался съ тѣхъ поръ гораздо осторожнѣе. Несмотря на новизну предмета, труды Бозіо были чрезвычайно плодотворны. Онъ заносилъ на бумагу и отмѣчалъ все, что встрѣчалось ему замѣчательнаго на пути: копировалъ надписи, дѣлалъ снимки съ живописей, чертилъ планы и иногда съ такою вѣрностью, какой удивлялись даже позднѣйшіе ученые, находившіеся въ болѣе благопріятныхъ условіяхъ для изслѣдованія Результаты своихъ работъ Бозіо не успѣлъ издать при жизни († 1629). Его портфель и записки были изданы на итальянскомъ языкѣ въ 1632 году патеромъ Северано, благодаря друзьямъ и покровителямъ Бозіо, особенно же благодаря меценату того времени, кардиналу Барберини, принявшему большое участіе въ этомъ ученомъ дѣлѣ Но не этому изданію суждено было пріобрѣсти извѣстность и познакомить ученый міръ съ римскими катакомбами, а другому—вышедшему на латинскомъ языкѣ черезъ двадцать слишкомъ лѣтъ послѣ смерти Бозіо, въ 1651 году, въ Римѣ подъ редакціей *Паоло-Аринги*. Roma subterranea novissima была принята на Западѣ съ величайшимъ уваженіемъ, тѣмъ болѣе, что она появилась въ такое время, когда между католиками и протестантами шла горячая полемика изъ-за вопроса о богослуженіи Въ этомъ замѣчательномъ сочиненіи, не утратившемъ своего капитальнаго значенія для нашихъ дней, данъ былъ фактическій отвѣтъ на вопросы, заданные временемъ, а потому изслѣдованія Бозіо имѣли самое живое, непосредственное отношеніе къ тогдашнимъ церковнымъ затрудненіямъ.—Дѣло, столь счастливо начатое Бозіо, имѣло своихъ продолжателей; но всѣ они и по энергіи и по научной подготовкѣ стояли несравненно ниже Бозіо, такъ что въ продолженіе почти двухъ слѣдовавшихъ за нимъ столѣтій не было сдѣлано столько, сколько пришлось на долю названнаго ученаго.

свѣтъ вмѣстѣ съ подземнымъ Римомъ и великимъ множествомъ сохранившихся въ немъ памятниковъ древне-христіанскаго искусства Но откуда взялся этотъ подземный міръ, что вызвало его къ жизни, и кому онъ обязанъ былъ своимъ происхожденіемъ,—вопросы эти долго не поддавались удовлетворительному рѣшенію, и только въ сравнительно недавнее время удалось, наконецъ, овладѣть ключемъ къ объясненію и прійти къ положительнымъ выводамъ.

Происхожденіе римскихъ катакомбъ связано съ погребальными обычаями древнихъ и ближайшимъ образомъ объясняется изъ условій погребенія въ Римѣ и изъ положенія христіанъ въ этомъ городѣ. Два главныхъ способа погребенія существовали въ древнемъ мірѣ: *сожженіе трупа* (crematio) и *зарываніе его въ землю* (inhumatio) или погребеніе въ собственномъ смыслѣ. Народы семитическіе держались послѣдняго способа: въ Греціи существовали оба, но преобладающею формою было трупосожженіе. Въ Италіи по городамъ также было въ обычаѣ трупосожженіе, но въ сельскомъ быту, особенно между простыми и бѣдными людьми, держалось стародавнее обыкновеніе хоронить покойниковъ въ землю

Лишь въ недавнее время работы въ этомъ направленіи далеко подвинулись впередъ благодаря изслѣдованіямъ патера Марки и особенно его знаменитаго ученика, столь извѣстнаго теперь въ археологической наукѣ покойнаго *Джіованни Баттиста де-Росси* († 20 сент 1894 г.). Онъ усвоилъ себѣ методъ (топографическій) и пріемы изслѣдованій Бозіо, принялъ за основаніе своихъ работъ письменные источники по части христіанскаго Рима и, благодаря этимъ руководительнымъ даннымъ, яркимъ свѣтомъ освѣтилъ тайны подземнаго Рима и вывелъ на свѣтъ Божій памятники древне-христіанскаго искусства и быта. Изъ многочисленныхъ трудовъ его замѣчательнѣйшіе: Imagines selectae Deiparae Virginis (Избранныя изображенія Дѣвы Богородицы), три тома *Подземнаго христіанскаго Рима* (Roma soterranea cristiana), изданные въ 1864—1877 годахъ на средства папы Пія IX; Inscriptiones christianae urbis Romae—собраніе надписей христіанскаго Рима до VII вѣка и Bulletino di archeologia cristiana—періодическое изданіе, въ которомъ покойный „князь археологовъ" сообщалъ съ 1863 года по день своей кончины результаты своихъ изслѣдованій въ области катакомбъ. О трудахъ де-Росси см статью барона *де-Витте* въ Revue de l' Art chrétien за 1894 г. кн. 6 и 1895 г. кн. 1 и 2; на русскомъ статьи *А. А. Дмитріевскаго*: „По поводу празднествъ въ Римѣ въ честь J. B de-Rossi" (Тр. К. Д. А. 1892, № 6) и *И. Цвѣтаева*: „Праздникъ христіанской археологіи въ Римѣ 20 и 25 апрѣля 1892 г" М. 1893.

Въ мѣстностяхъ гористыхъ чаще всего для каждаго покойника высѣкали въ скалѣ особое мѣстечко, отверстіе въ которое заваливали камнемъ или заставляли плитой. Иногда для тѣхъ же цѣлей пробивали по склонамъ цѣлыя помѣщенія, на подобіе большихъ комнатъ или склеповъ, по стѣнамъ которыхъ вырубали небольшія углубленія, куда и клали покойниковъ въ родѣ того, какъ кладутъ ихъ въ гроба. Извѣстенъ былъ и особый типъ подземныхъ могилъ, когда вмѣсто камеръ въ скалѣ вырывали въ болѣе мягкихъ слояхъ почвы подземныя галлереи съ комнатами, куда и сносили покойниковъ, размѣщая ихъ рядами по стѣнамъ въ приготовленныхъ нишахъ. Эти-то подземныя галлереи, простирающіяся иногда на весьма значительное разстояніе, и составляютъ то, что называютъ теперь *катакомбами* [1]).

Какъ ведущія начало изъ погребальнаго обычая, широко практиковавшагося въ древности, катакомбы, разумѣется, не могутъ быть пріурочены къ какой-нибудь опредѣленной мѣстности. Теперь найдено, что онѣ принадлежатъ чуть ли не всей Европѣ, въ немаломъ числѣ встрѣчаются въ Азіи и Африкѣ, а при дальнѣйшихъ изысканіяхъ обѣщаютъ сдѣлаться достояніемъ всего древняго христіанскаго міра. Наибольшею извѣстностію въ современной археологической наукѣ по древности и богатству монументальнаго матеріала, кромѣ главныхъ—римскихъ, пользуются еще катакомбы неаполитанскія, галльскія, сицилійскія и большая галлерея близъ Александріи съ найденною въ ней любопытною фрескою

---

[1]) Что касается названія catacumbae, то оно не принадлежитъ грекоримскому міру, но образовалось уже въ христіанскую эпоху и употреблялось сначала въ качествѣ мѣстнаго термина Самое раннее извѣстіе, гдѣ встрѣчается слово catacumbae, есть одна древняя хроника, въ которой выраженіемъ ad Catacumbas опредѣляется мѣсто положенія усыпальницы св. Севастіана. Съ теченіемъ времени, когда первоначальная топографія римскихъ кладбищъ была забыта, это названіе стали безразлично прилагать ко всѣмъ подземнымъ усыпальницамъ въ окрестностяхъ Рима и въ другихъ мѣстахъ. Филологическое значеніе этого слова объясняютъ различно. Одни производятъ его отъ *κατὰ*—при и *κύμβος*—углубленіе, пещера; другіе—отъ *κατὰ* и tumba—*τύμβος*—курганъ, могила; третьи (Марки и Росси) отъ cubo, cumbo—лежу. Впрочемъ смыслъ всѣхъ этихъ производствъ одинаковъ, такъ какъ они отправляются отъ мысли о могилѣ и усыпальницѣ. Подробнѣе объ этомъ у *Schultze*, Die Katakomben, s. 39—40: *Du Cange*, Glossarium Latinitatis, sub voce catacumbae, tom. II pag. 232.

евхаристическаго содержанія. Всѣ катакомбы, какъ западныя, такъ и восточныя, помимо сходства въ своемъ устройствѣ, имѣютъ еще ту особенность, что выходятъ на большія дороги и лежатъ за городскою чертою—extra muros, согласно обычаю, которымъ запрещалось въ видахъ гигіеническихъ хоронить кого-либо въ самомъ городѣ. Это требованіе по отношенію къ Риму выражено въ законѣ XII-ти таблицъ слѣдующимъ образомъ: Hominem mortuum in urbe ne sepelito neve urito, т. е. мертваго въ городѣ не должно ни хоронить, ни сожигать. А такъ какъ законъ этотъ былъ обязательнымъ для всѣхъ, то и вышло такъ, что и христіанскія, и еврейскія, и римскія могилы очутились въ одномъ мѣстѣ, въ недальнемъ разстояніи отъ города.

Представляя собою сѣть подземныхъ коридоровъ, идущихъ въ разныхъ направленіяхъ, римскія катакомбы занимаютъ огромное пространство, но еще значительнѣе ихъ протяженіе въ длину Хотя онѣ и не заходятъ далѣе трехъ миль за черту города и держатся постоянно въ этомъ районѣ, но число галлерей такъ велико, пересѣкаются онѣ столь часто, что въ цѣломъ получается весьма сложный лабиринтъ со множествомъ развѣтвленій и въ нѣсколько этажей. Если бы эти коридоры и переходы развернуть въ одну линію, то они заняли бы протяженіе чрезвычайно длинное. Хотя точные размѣры катакомбъ еще не приведены въ полную извѣстность, но по вычисленіямъ патера Марки пространство, ими занимаемое, равняется 1200 километрамъ, а по позднѣйшимъ болѣе точнымъ вычисленіямъ Микеля Росси изслѣдованная ихъ сѣть простирается до 876 километровъ или 120 географическихъ миль (120×7=840 верстамъ). Обработка такого обширнаго пространства, имѣвшаго первоначально несомнѣнно болѣе скромные размѣры и расширявшагося постепенно, составляла трудъ нѣсколькихъ столѣтій [1]) Въ этомъ всѣ изслѣдователи христіанской древности согласны

---

[1]) Къ древнѣйшимъ усыпальницамъ Дж. Б. Росси относитъ слѣдующія. *Домитиллы* in via ardeatina, *Люцины* in via appia, *Претекстата*—тамъ же, *Прискиллы* in via salaria, *Агнессы* in via nomentana. Несмотря на продолжительныя изслѣдованія, въ настоящее время извѣстно не болѣе половины римскихъ усыпальницъ, свѣдѣнія о которыхъ встрѣчаются у древнихъ писателей, а вполнѣ раскопаны только кладбища Каллиста и Агнессы.

между собой, но они сильно расходятся въ рѣшеніи вопроса о времени и способѣ образованія этого замѣчательнаго подземнаго кладбища.

До очень недавняго времени было почти общепринятымъ мнѣніе, что подземныя галлереи близъ Рима и Неаполя были вырыты задолго до христіанъ римлянами или же первобытными обитателями Италіи для собственной надобности. Одни изъ защитниковъ этого мнѣнія и между ними Бозіо утверждали, что катакомбы суть не что иное, какъ древне-римскія каменоломни, откуда рабочіе извлекали строительный матеріалъ (туфъ). Такъ какъ запросъ на камни и песокъ былъ весьма большой, то и самыя каменоломни приняли со временемъ значительные размѣры. Чтобы не повредить верхняго грунта, необходимаго для земледѣльческихъ работъ, римляне вели эти подземныя шахты на значительномъ углубленіи, при чемъ верхній слой почвы оставался нетронутымъ Эти каменоломни, о которыхъ упоминаетъ Цицеронъ, говоря объ убійствѣ въ нихъ одного римскаго гражданина, назывались у римлянъ arenariae—lathomiae и находились за чертою города. Съ теченіемъ времени эти каменоломни были заброшены. Въ эпоху гоненій христіане воспользовались этими малоизвѣстными и недоступными подземельями, какъ мѣстомъ убѣжища Здѣсь они хоронили своихъ единовѣрцевъ и отправляли свое богослуженіе. Воспользоваться этими оставленными подземельями и затѣмъ укрѣпить ихъ за собою они могли тѣмъ легче, что работы въ каменоломняхъ производились рабами и людьми низшихъ классовъ, къ которымъ принадлежало большинство первыхъ римскихъ христіанъ. Извѣстно также, что римское правительство имѣло обыкновеніе не только назначать христіанъ на земляныя и строительныя работы, но и ссылать ихъ въ рудники за исповѣданіе вѣры. Такъ при импер. Траянѣ св. Климентъ Римскій былъ сосланъ въ инкерманскія каменоломни близъ Херсонеса—нынѣшняго Севастополя. Работавшіе въ каменоломняхъ христіане сообщили о нихъ своимъ единовѣрцамъ, какъ о безопасномъ убѣжищѣ отъ преслѣдованій враговъ, и, будучи хорошо знакомы съ расположеніемъ пещерныхъ ходовъ, легко могли сдѣлаться ихъ руководителями въ этомъ подземномъ лабиринтѣ.

Другіе защитники до-христіанскаго происхожденія ката-

комбъ и между ними Неллича и Винтеримъ относили начало ихъ къ глубокой до-исторической древности и объясняли образованіе этихъ подземелій изъ обычая древнихъ народовъ прокладывать въ гористыхъ мѣстностяхъ подземные пути для удобнѣйшаго сообщенія. Въ доказательство своей гипотезы они ссылались между прочимъ на свидѣтельство Страбона, который говоритъ, что въ Кампаніи существовалъ нѣкогда такой именно обычай. Когда аборигены этой страны были вытѣснены новыми насельниками, не знавшими объ этихъ подземныхъ сооруженіяхъ, первоначальное назначеніе катакомбъ было забыто и слѣды ихъ существованія затеряны. Такъ продолжалось до христіанской эры. Христіане заняли эти забытыя подземелья, потому что никто ими не владѣлъ и никому они не были нужны. Поступивъ въ ихъ распоряженіе, эти подземные проходы были возобновлены и примѣнены къ цѣлямъ погребенія. Прилагая эту гипотезу къ образованію катакомбъ вообще, названные нами ученые особенно пользуются ею для объясненія происхожденія катакомбъ неаполитанскихъ. Къ тому же предположенію склонны были и нѣкоторые изъ римлянъ въ ту пору, когда впервые сдѣлались извѣстны находки на мѣстѣ катакомбъ. Передавая ходячую молву объ этихъ подземныхъ дивовинкахъ, одинъ тогдашній писатель говоритъ слѣдующее: „римляне были чрезвычайно удивлены, узнавъ объ открытіи доселѣ неизвѣстныхъ подземныхъ ходовъ и городовъ, и невольно вспомнили по этому случаю старинные разсказы о подземныхъ ходахъ и горахъ Кампаніи“ [1]).

Въ новѣйшее время теорія до-христіанскаго происхожденія римскихъ катакомбъ въ той и другой формѣ ея оставлена. Марки и Росси, основываясь главнымъ образомъ на структурѣ катакомбъ, рѣзко отличающихся отъ каменоломенъ и песочныхъ ямъ, и катакомбной эпиграфикѣ, подкрѣпляемой историческими данными, пришли къ совершенно противоположному заключенію, что эти подземелья—дѣло рукъ христіанскихъ и имъ однимъ обязаны какъ своимъ происхожденіемъ, такъ и обработкой. Это мнѣніе, сдѣлавшееся теперь господствующимъ въ наукѣ, можетъ показаться на

---

[1]) *Pelliccia*, De christianae ecclesiae politia t. III, Dissertatio de Coemeterio §§ 1—2, pagg. 302—309 и друг.

первый разъ парадоксальнымъ. Возникаетъ вопросъ, какъ могли христіане совершить такое громадное предпріятіе почти на глазахъ своихъ враговъ? Какъ бы скрытно ни вели они свое дѣло, эта подземная работа вблизи города и въ виду городской администраціи не могла же ни для кого оставаться тайной. Но если бы даже и предположить послѣднее, какъ бы оно страшно ни было, останется необъяснимымъ: на какія средства былъ совершенъ этотъ громадный трудъ, и на какихъ правахъ христіане могли сдѣлаться владѣтелями такого обширнаго земельнаго пространства?

Если приступать къ рѣшенію этихъ вопросовъ съ тѣми данными, которыя сообщаютъ намъ тогдашніе письменные памятники, напримѣръ мартирологіи и церковная исторія Евсевія, то подобное дѣло представляется невозможнымъ и стоитъ въ разладѣ съ положеніемъ христіанъ въ римскомъ обществѣ. Изслѣдованіе катакомбъ значительно ослабило пессимистическій взглядъ церковнаго историка и представило нѣсколько въ иномъ свѣтѣ первоначальныя отношенія къ христіанамъ римскаго общества. Де-Росси удалось доказать, что катакомбы образовались изъ частныхъ земельныхъ владѣній, принадлежавшихъ римскимъ собственникамъ. Эти послѣдніе по праву владѣльцевъ удерживали за собою и передавали ихъ своимъ наслѣдникамъ, когда переходили въ христіанство; и совершали этотъ актъ передачи путемъ дарепія—ex indulgentia. Здѣсь они устраивали или одиночную могилу или цѣлый семейный склепъ, куда допускали своихъ наслѣдниковъ и лицъ близкихъ, точно обозначая кругъ этихъ лицъ и ихъ права на могилу. Въ одной надписи, открытой де-Росси въ 1853 году въ катакомбѣ Нерея, читается слѣдующее: Marcus Antonius Restutus fecit ypogeum sibi et suis fidentibus in Domino. Другая надпись, найденная тѣмъ же лицомъ въ 1865 году, излагаетъ дѣло еще яснѣе и гласитъ слѣдующее: Monumentum Valerii Mercurii et Iulittes Iuliani et Quintilies verecundes libertis libertabusque posterisque eorum at (=ad) religionem pertinentes (pertinentibus) meam. Затѣмъ обозначается въ надписи, какое количество земли принадлежитъ къ этому памятнику: Hoc amplius in circuitum circa monumentum lati longi per pedes sinos, quod pertinet at ipsum monumentum [1]). Согласно съ употребительною въ римскихъ

[1]) *Schultze*, Die Katakomben, ss. 29, 42.

гробницахъ надписью: Hoc monumentum haeredes sequitur — этотъ памятникъ предоставляется наслѣдникамъ, въ этомъ же родѣ встрѣчаются эпитафіи и на христіанскихъ надгробныхъ памятникахъ. Все это указываетъ на полныя юридическія права владѣтелей участковъ. Въ приведенныхъ надписяхъ одинъ изъ владѣтелей могилы (ypogeum) выражаетъ желаніе, чтобы въ его склепѣ нашли себѣ посмертный пріютъ только его единовѣрцы, а другой распространяетъ это право на отпущенниковъ, отпущенницъ и ихъ потомковъ подъ условіемъ принадлежности ихъ къ христіанству. Такъ образовались sepulchra familiaria—*семейныя усыпальницы*, послужившія, вѣроятно, точкою отправленія въ образованіи катакомбъ. Будучи вначалѣ частными владѣніями — своего рода топографическими единицами, съ теченіемъ времени эти фамильные склепы постепенно расширялись и соединялись между собою, входили въ систему общаго подземнаго кладбища, все больше и больше охватывавшаго подгородное пространство Рима. Это увеличеніе или нарастаніе катакомбной территоріи можно угадывать по различнымъ названіямъ могильныхъ склеповъ: въ этихъ названіяхъ слышатся имена отдѣльныхъ лицъ и цѣлыхъ фамилій, бывшихъ первоначальными владѣтелями извѣстнаго участка, той или другой части теперешнихъ катакомбъ. Между этими собственниками были лица богатыхъ фамилій и знатнаго происхожденія, а потому не совсѣмъ справедливо мнѣніе, будто христіанское общество въ Римѣ состояло лишь изъ рабовъ и бѣдняковъ. Дѣйствительно, изъ этого класса много было христіанъ, и легко понять, почему христіанство дѣлало быстрые успѣхи въ этомъ слоѣ населенія; но рядомъ съ ними на сторонѣ христіанства скоро оказалась и вліятельная часть римскаго общества, лица высокаго положенія и патриціанскихъ фамилій. Въ катакомбныхъ усыпальницахъ между массою темныхъ, безвѣстныхъ гробовъ Росси нашелъ памятники съ почтенными именами изъ рода Цециліевъ, Корнеліевъ, Эмиліевъ, Флавіевъ и другихъ..

Извѣстно также, что христіанъ вначалѣ смѣшивали съ іудеями, во множествѣ проживавшими въ то время въ Римѣ; но іудейская нація пользовалась у римлянъ покровительствомъ законовъ и имѣла юридическія права, простиравшіяся и на ея религіозныя вѣрованія, пока эти послѣднія не рас-

ходились съ государственными интересами. Благодаря этому обстоятельству и христіане могли пользоваться на первыхъ порахъ нѣкоторыми льготами терпимой секты и безпрепятственно исполнять свои погребальные обряды. Такое снисходительное отношеніе было въ духѣ самого римскаго законодательства. По римскимъ законамъ, гробъ съ тѣломъ умершаго считался *предметомъ священнымъ* (res sacra), а всякое мѣсто, предназначенное для погребенія, признавалось неприкосновеннымъ, какъ locus religiosus. Римскими обычаями вмѣнялось каждому въ обязанность хоронить попадавшееся гдѣ бы то ни было мертвое тѣло, или по крайней мѣрѣ *бросить на мертвеца горсть земли* съ произнесеніемъ положенныхъ молитвенныхъ словъ [1]). Въ правѣ погребенія не было отказываемо и самимъ преступникамъ. Вотъ почему и останки христіанскихъ мучениковъ нерѣдко на глазахъ ихъ мучителей были уносимы и предаваемы погребенію ихъ братьями по вѣрѣ. Безъ сомнѣнія, языческій фанатизмъ затруднялъ это дѣло до невозможности: чернь нападала иногда и на христіанскія кладбища, угрожая имъ разрушеніемъ. Извѣстное восклицаніе Тертулліана: areae non sint, разумѣется, неоднократно повторялось язычниками, но это не было формальнымъ отнятіемъ у христіанъ права погребенія. До половины III вѣка неизвѣстно ни одного эдикта, ни одного правительственнаго распоряженія, которымъ бы отнималось у христіанъ это право; и нѣтъ сомнѣнія, что въ это именно время возникло большинство катакомбныхъ склеповъ. Даже указъ импер. Валеріана 257 года, которымъ запрещалось *„дѣлать собранія или посѣщать такъ называемыя усыпальницы“*, былъ направленъ не противъ самого погребальнаго обряда, а противъ собраній, къ которымъ онъ давалъ поводъ, собраній, казавшихся римскому правительству подозрительными. Въ 260 году Галліенъ отмѣнилъ распоряженіе своего предшественника и предоставилъ въ распоряженіе христіанскихъ епископовъ „мѣста богослужебныя“—loca religiosa, и между ними усыпальницы, конфискованныя въ силу эдикта Валеріанова [2]). Съ этого времени правительственныя распо-

[1]) *Классовскій*, Помпея и открытыя въ ней древности, стр. 123—124. СПБ. 1856.

[2]) *Euseb.* Hist ecclesiast. l. VII cap. XI и XIII; русск. пер. т I, стр. 413, 420.

рѣкенія относительно христіанскихъ кладбищъ мѣняются и пользованіе ими подвергается опасности. Но теперь больше, чѣмъ въ другое какое-либо время христіане принуждены были скрываться въ своихъ подземельяхъ и дѣлать изъ нихъ мѣста убѣжища

Въ пользу этой свободы погребенія въ Римѣ говорятъ, наконецъ, права и преимущества, предоставленныя римскими законами товариществамъ бѣдныхъ людей, составлявшимся для обезпеченія ихъ членамъ приличнаго погребенія. Эти корпораціи, такъ называемыя collegia funeraria, были вызваны двумя причинами: недостаткомъ, а слѣдовательно дороговизною мѣстъ погребенія и бѣдностью большинства людей средняго и низшаго класса, отпущенниковъ и рабовъ. Оба мотива были до того настоятельны, что принудили правительство, относившееся вообще недовѣрчиво къ корпораціямъ, не только терпѣть ихъ, но и оградить ихъ существованіе положительнымъ закономъ. Надписи, находимыя въ римскихъ колюмбаріяхъ или гробницахъ, завѣряютъ ихъ существованіе самымъ наглядимымъ образомъ. Такъ, напримѣръ, по закону коллегіи Эскулапа и Гигіи, какъ онъ излагается на одномъ могильномъ памятникѣ, два лица: Сильвія Марцеллина, дочь Гая, и Публій Зенонъ, отпущенникъ Августа, пожертвовали въ память умершихъ лицъ изъ коллегіи Эскулапа и Гигіи опредѣленную сумму денегъ и кромѣ того земельный участокъ, ограничивъ пользованіе этимъ пожертвованіемъ извѣстными условіями. Другой въ высшей степени любопытный памятникъ этого рода представляетъ какъ бы уставъ погребальной коллегіи и знакомитъ насъ какъ съ подробностями ея внутренняго устройства, такъ и съ обрядовою стороною погребенія и поминокъ. Изъ него видно, что каждая коллегія, избиравшая обыкновенно въ покровители себѣ какое-либо божество, имѣла свои праздничные дни, связанные съ именами выдающихся ея членовъ. Въ эти дни происходили главныя собранія участниковъ той или другой ассоціаціи. Церемоніи, соблюдавшіяся при этомъ, состояли въ томъ, что родственники или исполнители воли умершаго отправлялись на его могилу, украшали ее вѣнками и посыпали цвѣтами, именно розами въ день розаріи и фіалками въ день віолярій. Помимо цвѣтовъ иногда дѣлались возліянія и вообще прино-

сылась заупокойная жертва. По окончаніи этихъ обрядовъ устраивался поминальный обѣдъ для лицъ близкихъ покойнику и участниковъ церемоніи. Изъ другихъ источниковъ извѣстно, что члены коллегій ежемѣсячно вносили въ общую кассу небольшую, около семи копеекъ, сумму на постройку и поддержку усыпальницы и соотвѣтственно взносу получали извѣстной величины надѣлъ. Полученный надѣлъ поступалъ въ полную собственность владѣльца, и онъ имѣлъ право распоряжаться имъ по своему усмотрѣнію. Онъ не могъ продавать его, дарить и завѣщать, точно также какъ увеличивать размѣръ надѣла посредствомъ покупки и наслѣдства [1]).

Христіанство явилось и дѣлало свои первые успѣхи въ то самое время, когда погребальныя общества получили широкое распространеніе въ римской имперіи, особенно въ самомъ Римѣ, и когда законъ, обезпечивавшій существованіе этихъ ассоціацій, былъ въ полной силѣ. Благодаря изслѣдованіямъ Россіи оказалось, что и христіане наравнѣ съ прочими погребальными коллегіями широко воспользовались этимъ закономъ. Ихъ товарищества извѣстны въ надписяхъ подъ разными именами. Въ одной—ихъ коллегія называется ecclesia fratrum, въ другой—ея члены зовутся fratres и ἀδελφοί; иногда это товарищество обозначается выраженіемъ cultores Verbi, или просто словомъ corpus. Изъ Тертулліана извѣстно, что христіане дѣлали ежемѣсячный взносъ въ церковную сокро-

---

[1]) Когда дѣло идетъ о *колюмбаріяхъ* или гробницахъ, надо имѣть въ виду, что этотъ надѣлъ не былъ земельнымъ, а измѣрялся числомъ приходившихся на долю владѣльца ollarum, т. е. погребальныхъ урнъ или горшковъ, которые могли помѣститься на извѣстномъ пространствѣ. Колюмбаріи у римлянъ состояли изъ болѣе или менѣе помѣстительной комнаты надъ или подъ землею. Комната эта по стѣнамъ ея была изрѣзана горизонтальными нишами или углубленіями, въ которыя вставлялись урны съ пепломъ и обгорѣлыми костями умершаго. Вмѣстимость углубленій соотвѣтствовала размѣру урнъ, такъ что послѣднія совсѣмъ уходили въ эти ниши, устье которыхъ заставлялось плитой и замазывалось цементомъ. Обыкновенно каждая урна вмѣщала въ себѣ прахъ одного лица, но случалось и такъ, что, по завѣщанію умершихъ, въ одну и ту же olla клали пепелъ и кости двухъ лицъ—супруговъ или друзей. Болѣе крупныя ниши, вмѣщавшія не пару урнъ, какъ обыкновенно, но болѣе значительное число ихъ, назывались aediculae. Члены погребальныхъ коллегій, судя по количеству взноса, владѣли большимъ или меньшимъ числомъ этихъ урнъ: двумя, шестью, встрѣчается даже указаніе на семь съ половиной.

вницницу, часть котораго шла на погребеніе бѣдныхъ. [1]) У нихъ такъ же, какъ и у римлянъ, среди которыхъ они жили, практиковался обычай украшать могилу единовѣрцевъ цвѣточными гирляндами. По крайней мѣрѣ изъ словъ блаж. Іеронима видно, что нѣкоторые мужья на могилахъ своихъ женъ разбрасывали фіалки, розы, лиліи и пурпуровые цвѣты и этими поминками облегчали свою сердечную скорбь [2]).

Судя по огромнымъ пространствамъ, вырытымъ въ окрестностяхъ Рима, можно себѣ представить, какая оживленная работа происходила тогда въ подземномъ Римѣ и сколько тяжелаго труда было положено на исполненіе этого долга pietatis относительно умершихъ. У христіанъ эта работа лежала на обязанности особаго класса низшихъ служителей церкви, такъ называмыхъ fossores, *κοπιαταί*. При каждой усыпальницѣ, повидимому, состояло извѣстное число такихъ лицъ, какъ можно заключать, напримѣръ, изъ слѣдующей надписи: *Λογγίνῳ κοπιάσαντι ἰσ* (=*εἰσ*) *ταῦτα τὰ χωρία ἐπέγραψεν Χρυσῆς, ἡ σύμβιος αὐτοῦ*. Эти *χωρία* или участки отмѣчались особенными значками, по которымъ каждый изъ нихъ узнавалъ предѣлы своего района. Есть нѣкоторыя основанія думать, что всѣ вмѣстѣ фоссоры составляли правильно организованное учрежденіе, значеніе котораго усилилось особенно съ III вѣка: они причисляются теперь къ клирикамъ низшаго разряда—ordinis minoris и завѣдуютъ усыпальницами подъ наблюденіемъ епископа или пресвитеровъ, имъ назначенныхъ. На обязанности ихъ лежало не только отведеніе и приготовленіе могилъ на общемъ участкѣ, но и посредничество между пріобрѣтателями и продавцами. Въ одной надписи записано что-то въ родѣ договора между копателемъ Гиляромъ и покупателемъ Артемизіемъ, заключеннаго въ присутствіи двухъ свидѣтелей—гробокопателя Севера и нѣкоего Лаврентія, при чемъ обозначена и цѣна за проданную могилу. Вотъ возстановленныя слова этой надписи: Emptum locum ab Artemisio bisomum. Hoc est et pre-

---

[1]) Apolog. cap. XXXIX.

[2]) Epist. ad Pammach. de obitu uxoris: Ceteri mariti super tumulos conjugum spargunt vidas, rosas, lilia floresque purpureos et dolorem pectoris his officiis consolantur Pammachius noster sanctam favillam ossaque venerauda eleemosynae balsamis rigat

[3]) *Schultze*, Die Katakomben, s. 29.

tium datum fossori Hilaro, id est folles numero 1500, praesentia Severi fossoris et Laurentis. Или напримѣръ: Herculanus et Claudia se vivis emerunt a Aurentino fossore... Serbulus emit bisomum a Leontio fossore [1]). Первенствующая церковь поминала фоссоровъ въ своихъ молитвахъ подъ именемъ *труждающихся*, а въ римскихъ катакомбахъ память о нихъ до сихъ поръ сохраняется въ изображеніяхъ гробокопателей на стѣнахъ склеповъ и галлерей. Здѣсь они представлены или въ моментъ работы или стоящими спокойно съ орудіями своего ремесла, между которыми выдаются: топоръ, кирка, ломъ и глиняная лампочка для освѣщенія темныхъ корридоровъ. Замѣчательно въ этомъ отношеніи изображеніе фоссора Діогена въ усыпальницѣ свв. Марцеллина и Петра съ слѣдующею надписью надъ нимъ: Diogenes fossor in pace depositus octabo calendas octobris.

Кромѣ погребальнаго назначенія катакомбы служили мѣстами собраній христіанъ для молитвы и богослуженія. Надобно вообще замѣтить, что кладбища еще въ до-христіанскомъ мірѣ считались мѣстами священными и пользовались особеннымъ уваженіемъ. Для христіанъ кладбище получило еще высшее религіозное значеніе оттого, что между могилами единовѣрцевъ и родственниковъ хранились здѣсь и драгоцѣнные останки мучениковъ, которые, выражаясь словами свидѣтелей мученической кончины св. Поликарпа Смирнскаго, цѣнились ими дороже золота и драгоцѣнныхъ камней. Почитаніе памяти мучениковъ, ежегодныя собранія для молитвы въ день ихъ кончины или natalitia martyrum были зерномъ христіанскаго культа святыхъ, а потому и мѣста, хранившія эти останки, преимущественно предъ прочими избирались для богослужебныхъ отправленій Отсюда ведутъ начало наши престолы съ полагаемыми въ нихъ частицами св. мощей, и произошло названіе отверстія (sepulchrum), куда кладутъ мощи на Западѣ; отсюда поминовеніе умершихъ и самый строй нѣкоторыхъ частей древней литургіи. Въ Апостольскихъ постановленіяхъ (VI, 30) дѣлается слѣдующее наставленіе: „собирайтесь *въ усыпальницахъ* (*ἐν κοιμητηρίοις*) для чтенія священныхъ книгъ и пѣнія псалмовъ по почившимъ мученикамъ и всѣмъ отъ вѣка свя-

[1]) Ibidem ss 34, 42.

гымъ и по братіямъ своимъ, почившимъ о Господѣ. И вмѣстообразную (*ἀντίτυπον*) пріятную евхаристію царскаго тѣла Христова приносите въ церквахъ своихъ и усыпальницахъ, а когда выносите почившихъ, то провожаите ихъ съ псалмопѣніемъ, если они вѣруютъ о Господѣ" [1]) Самый древній изъ сохранившихся календарей, такъ называемый римскій, носитъ заглавіе: Depositio martyrum и перечисляетъ не мало именъ мучениковъ, тѣла которыхъ хранились въ катакомбахъ, напримѣръ: Fabiani in Callisti, т. е. coemeterio, Sebastiani in Catacumbas, Januarii in Pretextati, Saturnini in Thrasonis. Нѣтъ сомнѣнія, что въ дни памятей, отмѣченные здѣсь, богослуженіе справлялось въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ находились останки мученика, а это само собою указываетъ на совершеніе литургіи и молитвъ въ катакомбахъ. „Какія горькія времена, говорится въ одной надписи изъ усыпальницы Каллиста, приведенной у Баронія: мы не можемъ совершать въ безопасности таинствъ и даже молиться въ нашихъ пещерахъ!" Но, признавая богослужебное назначеніе катакомбъ за фактъ неоспоримый, не слѣдуетъ видѣть въ нихъ какихъ-либо обширныхъ и хорошо обставленныхъ для совершенія литургіи помѣщеній. На первомъ планѣ стояло ихъ погребальное назначеніе, а литургическое удовлетворялось лишь настолько, насколько это совмѣстимо было съ первымъ. Чтобы убѣдиться въ этомъ наглядно, необходимо близко познакомиться съ расположеніемъ и устройствомъ катакомбъ, съ ихъ архитектурными особенностями.

Въ общемъ строеніе катакомбъ одинаково, гдѣ бы мы ни наблюдали ихъ; но въ частностяхъ замѣчается много особенностей, которыя зависѣли или отъ свойства почвы, въ которой онѣ вырыты, или отъ мѣстныхъ погребальныхъ обычаевъ. Римскія катакомбы, вырытыя на глубинѣ отъ 8 до 25 метровъ, иногда состоятъ изъ одного этажа, иногда изъ двухъ, трехъ и даже четырехъ,—при чемъ нижніе этажи сообщаются съ верхнимъ и съ поверхностью земли посредствомъ высѣченныхъ въ туфѣ лѣстницъ, кой-гдѣ выстланныхъ мраморными плитами. Эти лѣстницы, то узкія и крутыя, то отлогія и широкія, ведутъ или прямо въ подземные ходы, или напередъ въ небольшія комнаты съ выбитыми иногда въ стѣнахъ ихъ мѣстами для сидѣнья. Начинаясь у

[1]) Русск. перевод. стр. 209—210

основаніи лѣстницъ или только что отмѣченныхъ переднихъ, эти ходы или галлереи прорѣзываютъ подземное пространство во всевозможныхъ направленіяхъ, тянутся по прямой или ломанной линіи на значительное протяженіе, при чемъ то-и-дѣло пересѣкаются подъ прямымъ или тупымъ угломъ другими галлереями; эти въ свою очередь перекрещиваются новыми путями, разбѣгающимися въ стороны, подобно сложной сѣти нервовъ въ организмѣ. *Катакомбныя галлереи*— это длинные узкіе коридоры, высѣченные въ туфѣ довольно правильно, въ противоположность аренаріямъ, вырытымъ не по плану, а по направленію залежей добываемаго матеріала. По однимъ изъ этихъ галлерей могутъ свободно двигаться двое въ рядъ, по другимъ съ трудомъ можно пройти одному. Въ нѣкоторыхъ усыпальницахъ галлереи низки, едва превышаютъ человѣческій ростъ; въ иныхъ достигаютъ нѣсколькихъ саженей Въ плоскихъ или сводистыхъ плафонахъ коридоровъ изрѣдка пробиты такъ называемыя luminaria—четырехъугольныя или круглыя отверстія, которыя, посредствомъ трубъ сообщаясь съ поверхностью земли, слабо освѣщаютъ подземные пути и нѣсколько освѣжаютъ ихъ удушливую атмосферу. Стѣны коридоровъ въ нѣсколько рядовъ, расположенныхъ горизонтально одинъ надъ другимъ, на подобіе полокъ въ шкафѣ, покрыты *продолговатыми четырехъугольными углубленіями.* Это loci, loculi—различной величины мѣстечки, куда клали по одному, по два, по три и даже по четыре тѣла умершихъ [1]), плотно задѣлывая отверстіе черепичною или мраморною плитою, на которой писали эпитафію, сопровождая ее символическими или историческими изображеніями По длинѣ галлереи, въ стѣнахъ ихъ, находятся проломы—своего рода двери, которыя ведутъ въ комнаты, тамъ и здѣсь разбросанныя въ сѣти коридоровъ и извѣстныя подъ именемъ *кубикулъ* и *криптъ*. Въ древне-христіанскихъ надгробныхъ надписяхъ не существуетъ строгаго разграниченія между названіями cubicula и crypta, и оба выраженія употребляются безразлично; но на языкѣ новыхъ изслѣдователей принято отличать кубикулы отъ криптъ и разумѣть подъ первыми отдѣльныя, меньшія по размѣрамъ комнаты Кубикулы суть не что иное, какъ

[1]) Такіе loculi назывались locus bisomus, trisomus, quadrisomus *Allard*, Rome souterraine, p 40—41.

фамильные склепы, предназначавшіеся для погребенія членовъ одного въ большинствѣ случаевъ семейства. И до сихъ поръ сохранились внутри кубикулъ надписи, въ которыхъ можно читать имена ихъ владѣльцевъ, напримѣръ, cubiculum Domitiani, cubiculum Gaudentii, Argentarii и другихъ. Будучи, какъ и крипты, разнообразными по формѣ: квадратными, многоугольными, круглыми и т. п., кубикулы изрѣзаны по стѣнамъ, подобно галлереямъ, многочисленными локулами. Есть изъ нихъ такія, въ которыхъ насчитывается до семидесяти и болѣе локуловъ разной величины, расположенныхъ въ десять и болѣе рядовъ. Переднюю, главную и наиболѣе выдающуюся часть кубикулы составляетъ monumentum arcuatum или arcosolium Что это за принадлежность? Это сводообразная, въ родѣ устьевъ русской печи, высѣченная въ стѣнѣ кубикулы ниша, заключавшая въ себѣ или мраморный саркофагъ съ останками умершаго, или чаще болѣе или менѣе значительное углубленіе, сдѣланное вертикально по направленію къ полу и служившее гробницей для погребаемыхъ тѣлъ. Отсюда происходитъ и самое названіе этой аркообразной съ гробомъ ниши: monumentum arcuatum или arcosolium, т. е. памятникъ подъ аркою. Слово solium означало у римлянъ урну, гдѣ хранили прахъ отъ сожженнаго тѣла, и даже саркофагъ; христіане употребляли это названіе для обозначенія полукруглыхъ углубленій въ стѣнѣ, куда вообще клались тѣла, но особенно того изъ нихъ, которое содержало мощи мученика. Останки его, положенные въ это углубленіе, закрывались плитою на извѣстномъ разстояніи отъ пола, причемъ сводообразная часть ниши оставалась совершенно открытою. Горизонтальная плита, прикрывавшая гробницу мученика, называлась mensa и служила престоломъ, на которомъ совершалось таинство евхаристіи. Къ этому-то престолу и относится слѣдующее мѣсто изъ поэта Пруденція: „Сей жертвенникъ“, замѣчаетъ послѣдній, сказавши объ устройствѣ престола на гробницѣ св. Ипполита, „раздаятель таинства и вмѣстѣ вѣрный стражъ своего мученика, сохраняетъ останки его въ гробницѣ до ожидаемаго пришествія Вѣчнаго Судіи и питаетъ святою снѣдью жителей Тибра“ [1]).

[1]) *П. И. Цвѣтковъ*, Аврелій Пруденцій, прилож. стр. 192.

Нѣсколько сложнѣе было устройство криптъ, подъ которыми новые изслѣдователи катакомбъ разумѣютъ соединеніе въ одномъ цѣломъ двухъ, трехъ и даже болѣе подземныхъ комнатъ. Превосходя кубикулы своими размѣрами, а нерѣдко и внутреннимъ убранствомъ, особенно обиліемъ архитектурныхъ орнаментовъ и фресковыхъ изображеній, покрывающихъ ихъ потолки и стѣны, крипты преимущественно и служили мѣстами, куда собирались римскіе христіане для молитвъ и богослуженія. Ихъ нерѣдко называютъ теперь *капеллами* и даже *базиликами*, какъ помѣщенія, до нѣкоторой степени приноровленныя къ цѣлямъ общественнаго богослуженія и устроенныя на средства церковной общины, а не частныхъ лицъ. Наибольшею извѣстностью изъ катакомбныхъ криптъ пользуется церковь въ усыпальницѣ св. Агнессы, открытая въ 1842 году патеромъ Марки и относимая учеными по времени своего происхожденія не позднѣе, какъ къ началу III вѣка. Представляя въ общемъ продолговатый четырехъугольникъ (46 футовъ длины и около 8 шир.), она состоитъ изъ пяти квадратныхъ кубикулъ, соединенныхъ между собою по одной прямой линіи. Обычная катакомбная галлерея разрѣзываетъ этотъ продольникъ почти подъ прямымъ угломъ на двѣ неравныхъ половины: одну въ двѣ кубикулы, другую въ три. Отправляясь отъ обычая древней церкви отдѣлять мужчинъ отъ женщинъ при богослуженіи, Марки и другіе полагаютъ, что меньшая половина, въ которой кромѣ обломковъ отъ мраморныхъ плитъ ничего не сохранилось, служила помѣщеніемъ для женщинъ, а большая—въ три залы предназначалась для мужчинъ и олтаря. Послѣдній занималъ цѣлую кубикулу и отдѣлялся отъ двухъ остальныхъ, вѣроятно, рѣшетками, линія которыхъ обозначена полуколоннами изъ туфа, выбитыми при входѣ въ эту третью переднюю кубикулу и служившими, повидимому, и опорою для рѣшетокъ и пограничною чертой между мѣстомъ для мірянъ и олтаремъ. Въ передней сторонѣ послѣдняго устроена небольшая полукруглая ниша, а въ ней высѣченное изъ камня епископское мѣсто, въ родѣ кресла съ ручками, по сторонамъ котораго находятся каменныя грубой работы скамьи для пресвитеровъ. Не уцѣлѣло престола, но должно предполагать его посреди олтаря, предъ сѣдалищемъ епископа. Въ сторонѣ отъ описанной церкви находятся еще

двѣ кубикулы, соединенныя съ нею и между собою общимъ корридоромъ. Онѣ имѣли или одно погребальное назначеніе, или служили мѣстомъ для оглашенныхъ, а можетъ быть удовлетворяли и другимъ потребностямъ христіанскаго богослуженія.

Излишне говорить о томъ, какъ важно для исторіи архитектуры христіанскаго храма изученіе катакомбныхъ церквей—этого архитектурнаго прототипа христіанскихъ богослужебныхъ зданій. Но, къ сожалѣнію, эта интересная сторона дѣла при теперешнемъ состояніи катакомбъ разъясняется лишь отчасти, и изъ структуры криптъ далеко нельзя вывести цѣлостнаго представленія объ устройствѣ и расположеніи катакомбнаго храма. Нѣкоторые изъ этихъ указателей уничтожены временемъ, а уцѣлѣвшіе даютъ понятіе лишь о главныхъ и существенныхъ чертахъ внутренняго устройства подземнаго храма, оставляя въ сторонѣ его подробности. Далѣе, не всегда можно довѣрять и тѣмъ показаніямъ, какія здѣсь находятся. Шаткость монументальныхъ данныхъ, представляемыхъ катакомбною архитектурой, зависитъ отъ двухъ условій: отъ нетвердости хронологическихъ датъ при опредѣленіи времени происхожденія и окончательнаго устройства той или другой катакомбной крипты и, во вторыхъ, отъ субъективнаго взгляда изслѣдователей и эластичности, такъ сказать, дѣлаемыхъ ими объясненій.

Хронологическія данныя объ устройствѣ той или другой крипты и даже цѣлаго кладбища часто основываются на догадкахъ ученыхъ; многое, что считается принадлежащимъ глубокой христіанской древности, на самомъ дѣлѣ появилось позднѣе. Катакомбы расширялись и обстраивались постепенно, а у изслѣдователей часто недостаетъ критерія для безошибочныхъ хронологическихъ заключеній. А безъ этого критерія не можетъ быть и рѣчи о дѣйствительномъ прототипѣ или первоосновѣ церковной архитектуры. Эластичность объясненія тѣхъ или другихъ катакомбныхъ формъ состоитъ въ томъ, что изслѣдователи объясняютъ уцѣлѣвшія черты катакомбной архитектуры по аналогіи съ установившимися теперь формами; отъ этого многое получаетъ несвойственное назначеніе и невѣрное освѣщеніе. Такъ, напримѣръ, многіе ученые находили и находятъ въ катакомбныхъ церквахъ отдѣльныя помѣщенія для мужчинъ и женщинъ, притворъ

для оглашенныхъ, отдѣленіе для жертвенника, но на основаніяхъ недостаточно устойчивыхъ, твердыхъ и больше апріорныхъ. Можно утверждать положительно лишь одно, что въ катакомбныхъ церквахъ сохранились несомнѣнныя черты древне-олтарнаго устройства, и въ этомъ отношеніи крипты дѣйствительно могутъ служить первичнымъ типомъ христіанскаго олтаря. Мы уже сказали, какъ устраивался въ катакомбахъ престолъ въ формѣ аркосоліума; но кромѣ этой формы встрѣчается здѣсь и другая—это престолъ четырехъугольный, поддерживаемый четырьмя ножками или колонками по угламъ. Передняя часть крипты часто выдвигается полукруглымъ выступомъ, занятымъ гробомъ мученика или сѣдалищемъ епископа; эта абсидальная форма олтаря была принята потомъ въ базиликахъ и въ храмахъ византійскихъ и доселѣ удерживается какъ на востокѣ, такъ и на западѣ. Въ замѣчательной сохранности и немаломъ количествѣ сохранились въ катакомбахъ епископскія каѳедры—первичные образцы теперешняго горняго мѣста, откуда епископы проповѣдывали и учили народъ. Каѳедры эти не были отдѣльными возвышенными сѣдалищами, но въ большинствѣ случаевъ вырубались въ передней стѣнѣ крипты въ видѣ невысокаго кресла съ глухими стѣнками. По бокамъ главной каѳедры и нѣсколько ниже ея устроялись сидѣнія для пресвитеровъ—своего рода сопрестоліе. Они имѣютъ видъ невысокой каменной скамьи по окружности абсиды или же вдоль стѣнъ олтаря. Послѣдній вмѣстѣ съ аркосоліумомъ иногда отдѣлялся или, лучше сказать, защищался отъ напора присутствующихъ рѣзною рѣшеткою, слѣды которой до сихъ поръ сохранились въ усыпальницахъ Прискиллы, Каллиста и нѣкоторыхъ другихъ. Олтарный полъ изрѣдка устроялся нѣсколько выше помоста остальной части храма. Вотъ главныя и, намъ кажется, безспорно-древнія формы катакомбной архитектуры, которыя сдѣлались типическими для храмового зодчества и выдерживались во внутреннемъ планѣ послѣдующихъ церквей христіанскихъ; вотъ въ какомъ смыслѣ можетъ быть признано вѣрнымъ замѣчаніе многихъ археологовъ, что въ подземныхъ храмахъ, въ катакомбахъ находится прототипъ дальнѣйшаго церковнаго зодчества.

Объ отношеніи христіанъ первыхъ вѣковъ къ искусству вообще, къ живописи въ частности.

Состояніе классическаго искусства предъ появленіемъ христіанства. Какъ относились къ художественнымъ произведеніямъ апологеты, большинство членовъ христіанскаго общества и еретическіе кружки? Положеніе искусства въ перво-христіанскомъ мірѣ вообще.

Христіанство явилось послѣ того, какъ древній, античный міръ прошелъ долгій путь развитія во всѣхъ сторонахъ культурной жизни. Всѣ эти стороны, какъ легко понять уже изъ общаго строя греко-римской жизни, были пропитаны элементами язычества и связаны съ его религіозными представленіями. Классическое искусство стояло на той же почвѣ. Свои художественные идеалы, свое общечеловѣческое содержаніе оно выражало въ формахъ, отвѣчавшихъ тогдашнему міросозерцанію, и по тѣсной связи, какая существовала между ними и представленіями античной миѳологіи, глубоко входило въ религію и служило ея проводникомъ. Искусство было переполнено миѳологическими образами, и классическій художникъ не могъ отрѣшиться отъ нихъ въ своихъ созданіяхъ. Съ этимъ характеромъ являлись не только изображенія боговъ, героевъ и тѣ или другія принадлежности культа, но нерѣдко и обыкновенныя явленія жизни и предметы природы. Самою распространенною и доведенною до высшей степени совершенства отраслью искусства въ классическомъ мірѣ была пластика или скульптура, но въ статуяхъ и изваяніяхъ послѣдній почиталъ своихъ боговъ, и этотъ родъ искусства такъ тѣсно слился съ античною религіей, что казался совсѣмъ неотдѣлимымъ отъ нея. Не говоря уже о пластикѣ, другія отрасли искусства и прежде всего произведенія живописи питались и, такъ сказать, внушались большею частію миѳами и легендами, выводившимися на сцену въ жанровыхъ картинкахъ изъ тогдашняго быта, въ пейзажахъ и орнаментахъ, украшавшихъ плафоны и стѣны греко-римскихъ жилищъ. Предметы комнатнаго убранства и обыкновенной домашней утвари, какъ-то: люцерны или лампочки, находимыя въ колюмбаріяхъ, ящички

для духовъ и другія бездѣлушки женскаго туалета, даже кухонныя принадлежности въ родѣ вѣсовъ и кастрюлей, ситковъ и формъ для пирожнаго, въ своихъ украшеніяхъ также несвободны отъ этого миѳологическаго мотива, отдѣланы въ томъ же языческо-классическомъ вкусѣ. Ни одинъ изъ народовъ древняго міра не обладалъ такимъ художественнымъ чутьемъ, и нигдѣ искусство не занимало такого видного положенія въ общемъ строѣ жизни, частнѣе—въ области религіозной, какъ въ Греціи. Самая религія грековъ была въ лицѣ своихъ боговъ не чѣмъ инымъ, какъ культомъ эстетическаго антропоморфизма, а потому и художественная форма, въ которую облекались религіозныя представленія грека, сдѣлалась въ ихъ религіи существенною стихіей, сплотилась съ ея содержаніемъ и воспитывала религіозное чувство вѣрнѣе всякихъ догматическихъ формулъ и теоретическихъ правилъ. Римляне заимствовали у этрусковъ космогонію и миѳологію, близкую къ греческой, а потомъ, когда вошли въ непосредственныя сношенія съ греками на правахъ побѣдителей, усвоили себѣ самую эстетическую оболочку греческой религіи и ея художественныя формы. Большинство художниковъ, особенно живописцевъ, работавшихъ въ Римѣ, были первоначально греки или же образовавшіеся въ ихъ школѣ римляне; большая часть сюжетовъ были цѣликомъ заимствованы изъ эллинской миѳологіи и эпопеи. Не слѣдуетъ забывать и того, что съ упадкомъ древней религіи и съ разложеніемъ римскаго общества наступила пора и общаго нравственнаго принижения, вслѣдствіе чего искусство приняло ложное направленіе, усвоило и разрабатывало мотивы, благопріятствовавшіе тогдашней распущенности нравовъ. Такъ, напримѣръ, нельзя не видѣть, что живопись временъ имперіи нѣкоторымъ изъ сюжетовъ отдаетъ предпочтеніе и почти не затрогиваетъ миѳовъ и легендъ, которые заключали въ себѣ что-либо важное и серьезное, подъ вымысломъ скрывали какую-нибудь философскую мысль, религіозную или моральную истину. Извѣрившемуся и нравственно развращенному обществу нравилось въ миѳологіи и легендахъ то, что было въ нихъ граціознаго и пикантнаго. Оно интересовалось миѳами, въ которыхъ разсказывалось про любовь и любовныя предпріятія боговъ Олимпа, про ихъ приключенія и разнаго рода сла-

бости. „Кажется“, замѣчаетъ Жюль Мартъ, характеризуя состояніе живописи при имперіи, „что греко-римскіе живописцы не знали другихъ сюжетовъ, кромѣ любовныхъ. Зарѣдкими исключеніями ихъ миѳологическія картины суть только чувственные и сладострастные анекдоты“ [1]) Не довольствуясь въ своихъ произведеніяхъ шаловливыми амурами, нагими нереидами и вакханками въ самыхъ нескромныхъ позахъ, предпріимчивыми въ любви фавнами и сатирами, художники названной эпохи расписывали плафоны и стѣны похожденіями боговъ и богинь высшаго разряда— проказами Юпитера, Марса, Аполлона, Нептуна и Вакха, грѣхами Венеры на Олимпѣ и внѣ его, приключеніями Діаны и Эндиміона, Юноны и Париса, Полифема и Галатеи, Цирцеи и Улисса, Леандра и Геро и т. д. Кто усомнился бы въ подобномъ характерѣ греко-римскаго искусства за время появленія христіанства, тому самое лучшее поѣхать въ Италію, чтобы въ секретныхъ отдѣленіяхъ ея музеевъ и откопанныхъ домахъ Помпеи и Геркуланума видѣть эти разсчитанныя на возбужденіе низкой страсти произведенія живописи и ваянія и наблюдать на мѣстѣ безконечный рядъ еще болѣе соблазнительныхъ и уже совсѣмъ непристойныхъ по своимъ сюжетамъ картинъ [2]). Въ древне-классическомъ искусствѣ, когда строгій эстетическій вкусъ водилъ рѣзцомъ и кистью художника, форма была выраженіемъ идеи въ лучшемъ смыслѣ этого слова; въ эпоху упадка искусства форму поставили выше всего, и чувственно-вызывающія положенія замѣнили собою художественныя формы древней живописи и пластики.

Въ такомъ въ общихъ чертахъ положеніи застало христіанство міръ античный съ его хотя бы на видъ и очаровательнымъ, но въ сущности легкимъ и утонченнымъ искусствомъ, служившимъ интересамъ языческой религіи. Понятно само собою, что христіанство въ виду грубо-чувственнаго направленія греко-римскаго искусства не могло съ

---

[1]) Руководство къ этрусской и римской археологіи, въ переводѣ Первова, стрр. 89—91, 95—98. Митава. 1890 г.

[2]) *Классовскій В.*, Помпея и открытыя въ ней древности, стрр. 69—71, 97—98, 144—145, 159, 165—166, 169—171, 177—178, 191, 195, 203, 214, 216—219, 222, 229—230, 274, 280—283. СПБ. 1856.

нимъ помириться и въ лицѣ нѣкоторыхъ своихъ представителей стало къ нему въ рѣшительную оппозицію. Къ этому присоединилось и вліяніе іудейства, которое стояло въ столь близкихъ догматическихъ и литургическихъ отношеніяхъ къ христіанству, и изъ среды котораго вышли первые его послѣдователи. Отвращая евреевъ отъ идолопоклонства и исходя изъ мысли о непзобразимости Божества, какъ существа абсолютнаго, ветхозавѣтная религія своею заповѣдью: *Не сотвори себѣ кумира и всякаго подобія* (Исх. XX, 4: Второз. V, 8) запрещала представленіе Божества въ какомъ бы то ни было чувственномъ образѣ. Насколько вторая заповѣдь осуждала искусство въ его принципѣ—это другой совершенно вопросъ; но замѣчательно, что въ нѣкоторыхъ богословскихъ кружкахъ пониманіе ея было самое буквальное, и христіанскіе моралисты пользовались этою формулой противъ употребленія искусства въ церкви и для своихъ апологетическихъ цѣлей.

Въ первые вѣка существованія церкви, когда нетерпимость къ язычеству выражалась въ формѣ рѣзкаго протеста, и религіозный антагонизмъ препятствовалъ членамъ новаго религіознаго общества провести границу между искусствомъ и представленіями, съ которыми оно связывалось въ мірѣ языческомъ,—въ средѣ христіанства образовалась партія, которая отнеслась къ классическому искусству до того враждебно, что въ пылу полемики готова была отрицать въ самомъ принципѣ его приложеніе въ христіанствѣ. Наиболѣе яркимъ выразителемъ убѣжденій этой суровой, антихудожественной партіи, дошедшей до самыхъ крайнихъ выводовъ, является безъ сомнѣнія Тертулліанъ. По своему характеру онъ принадлежалъ къ числу тѣхъ живыхъ, быстро увлекающихся натуръ, которыя не знаютъ благоразумной и сдержанной тактики, но, преслѣдуя любимую мысль, являются или крайними оптимистами или же отъявленными пессимистами, смотря по свойству дѣла. Проникнутый ненавистью къ идолопоклонству и нетерпимый ко всему, что имѣло какую-либо связь съ нимъ и могло служить для него пищей, Тертулліанъ съ этой точки зрѣнія видитъ въ искусствѣ опору языческихъ понятій, причину ихъ успѣшнаго распространенія, поддержку враждебнаго христіанству культа. Сила и вліяніе язычества были бы, по нему, ничтожны безъ

пышности и суетнаго великолѣпія его богослуженія. „Прежде, чѣмъ появились въ мірѣ дѣлатели идоловъ, храмы были пусты и стѣны ихъ голы. Хотя идолопоклонство существовало и ранѣе, но оно не имѣло имени. А когда діаволъ ввелъ въ міръ дѣлателей статуи и всякаго рода изображеній, эта язва рода человѣческаго получила какъ бы тѣло и имя". Конечно, рѣзкія нападки Тертулліана направлялись главнымъ образомъ противъ дѣлателей идоловъ, но его горячая натура не удержалась на этой почвѣ и въ жару увлеченія заходила такъ далеко, что не отдѣляла искусства самого въ себѣ отъ того положенія, какое оно занимало въ то время въ мірѣ языческомъ, отъ той дѣйствительно некрасивой роли, какую ему приходилось играть въ судьбѣ древнихъ религій. По его понятію, искусство есть тайное идолослуженіе, и тѣ, которые посвящаютъ ему свои силы—будутъ ли то ваятели, живописцы или граверы,—всѣ они служатъ дѣлу діавола и распространяютъ интересы язычества. Всякое искусство, производящее идола, какого бы рода оно ни было, становится главою идолопоклонства. И не важно, выходитъ ли изображеніе изъ рукъ ваятеля, скульптора или швеи, сработанъ ли идолъ изъ гипса, красокъ, камня, мѣди, серебра или нитокъ. Изъ чего бы ни сдѣланъ былъ идолъ—все равно, такъ какъ не въ матеріалѣ дѣло, а въ его формѣ, въ томъ, что называютъ словомъ *εἶδος*. *Εἴδωλον* уменьшительное отъ *εἶδος*, а это по-гречески значитъ форма, образъ. Такимъ образомъ всякую форму, всякое изображеніе — большое или малое должно назвать идоломъ: всякій дѣлающій изображенія участвуетъ въ грѣхѣ идолопоклонства [1]). У Тертулліана не только заявленъ протестъ

---

[1]) De idolatria capp. 1 и 3. „Exinde iam caput facta est idololatriae ars omnis, quae idolum quoquomodo edit. Neque enim interest, an plastes effingat, an caelator exsculpat, an phrygio detexat: quia nec de materia refert, an gypso, an coloribus, an lapide, an aere, an argento, an filo formetur idolum Quando enim et sine idolo idololatria fiat, utique, cum adest idolum, nihil interest, quale sit, qua de materia, qua de effigie, ne qui putet id solum idolum habendum, quod humana effigie sit consecratum. Ad hoc necessaria est vocabuli interpretatio: *εἶδος* graece formam sonat; ab eo per diminutionem *εἴδωλον* deductum, aeque apud nos formulam fecit. Igitur omnis forma vel formula idolum se dici exposcit. Inde idololatria omnis circa omne idolum famulatus est servitus. Inde et omnis idoli artifex eiusdem et

противъ языческаго искусства, но оспаривается самый его принципъ—формальная сторона. Уже по тому одному, что искусство имѣетъ дѣло съ образами, формами, онъ признаетъ его орудіемъ идолопоклонства и простираетъ этотъ рѣзкій отзывъ на всѣ роды искусства безъ исключенія. „Есть много и другихъ видовъ искусствъ, замѣчаетъ онъ въ другомъ мѣстѣ, которые, хотя не соприкасаются съ приготовленіемъ идоловъ, однако не безвинны въ томъ, что даетъ силу послѣднимъ Все равно: строишь ты или украшаешь, воздвигаешь ли храмъ, жертвенникъ или божницу, вырабатываешь ли металлическія полосы или устрояешь для идоловъ украшенія или даже помѣщеніе“ [1]). „Богъ равно запрещаетъ“, продолжаетъ разсуждать апологетъ, „и дѣлать идоловъ и поклоняться имъ. Изображеніе или кумиръ дѣлается для того, чтобы поклоняться ему... Вотъ почему для искорененія идолопоклонства въ божественномъ писаніи сказано: *Не сотвори себѣ кумира и всякаго подобія, елика на небеси горѣ, и елика на земли низу, и елика въ водахъ подъ землею*“. Бывшія у евреевъ нѣкоторыя изображенія, напримѣръ, мѣднаго змія въ пустынѣ, сдѣланы были по особому на то повелѣнію Божію, съ прообразовательно-таинственною цѣлію и составляли исключеніе изъ правила, но не уничтожали его [2]) Ветхозавѣтный законъ и для христіанъ имѣетъ силу. И затѣмъ, обращаясь къ христіанскимъ художникамъ, которые продолжали заниматься дѣланіемъ идоловъ, не хотѣли отказаться отъ своей прежней профессіи и въ оправданіе себя и своего стараго ремесла ссылались на слова апостола: *„Кійждо въ званіи, въ немъ же призванъ бысть, въ томъ да пребываетъ“* (1 Кор. VII, 20), Тертулліанъ замѣчаетъ, что хотя бы яснаго предписанія на этотъ счетъ и не дано было, но

---

unius est criminis: nisi parum idololatriam populus admisit, quia simulacrum vituli, et non hominis sibi consecravit“ Сн. русск. перев. *Карнеева*, ч 1 стр. 118—119

[1]) De idol cap. 8: „Sunt et aliae complurium artium species, quae, etsi non contingunt idolorum fabricationem, tamen ea, sine quibus idola nil possunt, eodem crimine expediunt. Nec enim differt, an exstruas vel exornes, si templum, si aram, si aediculam eius instruxeris, si bracteam expresseris, aut insignia aut etiam domum fabricaveris. Maior est eiusmodi opera, quae non effigiem confert, sed auctoritatem· Русск. пер. ч. 1 стр. 123.

[2]) De idol. capp. 4—5; русск. пер. ч. 1 стр. 119—121.

уже одного чина крещенія достаточно для убѣжденія въ томъ, что искусство приготовленія идоловъ противно нашей вѣрѣ и недостойно христіанина, отрицающагося сатаны и всѣхъ дѣлъ его. Намекая на обѣтъ, произносимый при крещеніи, онъ спрашиваетъ: „Можешь ли ты языкомъ отвергать то, что признаешь дѣломъ рукъ своихъ? исповѣдывать вѣру въ единаго Бога, приготовляя многихъ? Я только дѣлаю, но не поклоняюсь имъ, говоришь ты. Правда, но ты приготовляешь ихъ для поклоненія, приносишь имъ въ жертву свои дарованія и труды,—становишься для нихъ болѣе, чѣмъ жрецомъ, потому что, благодаря тебѣ, у нихъ будутъ жрецы". Идолодѣлателямъ, „которыхъ по настоящему не слѣдовало бы и принимать въ нѣдра церкви Божіей" [1]). Тертулліанъ рекомендуетъ для пропитанія обратиться къ роднымъ ремесламъ, чтобы не умереть съ голоду [2]). Онъ не прочь бы также изгнать произведенія искусства изъ христіанской среды и не допускать употребленія ихъ даже въ домашнемъ быту. Декоративная сторона въ обстановкѣ жилищъ—и та должна быть оставлена, какъ не соотвѣтствующая строгимъ нравамъ и степенности членовъ новой духовной религіи. Тертулліану не нравится, что во время языческихъ торжествъ при входѣ въ христіанскія жилища возжигаются свѣтильники и даже въ такомъ большомъ количествѣ, что оставляютъ за собой дома язычниковъ. Лавровые вѣнки, которыми по праздникамъ христіане убирали свои жилища, также возбуждаютъ въ немъ неудовольствіе и протестъ [3]).

Не раздѣляя крайняго взгляда и рѣзкихъ сужденій объ искусствѣ Тертулліана, другіе апологеты, раннѣйшіе и позднѣйшіе его по времени, тоже далеки были отъ сочувственнаго отношенія къ употребленію христіанами священныхъ изображеній. Хотя они и не высказались на этотъ счетъ такъ полно, ясно и рѣшительно, какъ Тертулліанъ, но это видно изъ ихъ аргументаціи тамъ, гдѣ приходилось имъ

---

[1]) Въ Апостольскихъ Постановленіяхъ сказано: „Дѣлатель кумировъ, ставши христіаниномъ, пусть откажется отъ этой работы, или да извержется изъ церкви".

[2]) De idol. capp. 6—8; русск. пер. ч. 1 стрр. 122—125.

[3]) De idol. capp. 10 и 15; русск. пер. ч. 1 стрр. 128, 136 Сн. Посланіе къ женѣ, по русск. пер. ч. 2 стр 240.

имѣть дѣло съ произведеніями искусства въ ихъ культовомъ примѣненіи въ классическомъ мірѣ. Въ подобныхъ случаяхъ апологеты судили объ искусствѣ по большей части не какъ объективные спокойные наблюдатели, а какъ полемисты или моралисты. Вездѣ оно представляется у нихъ, какъ неразлучный спутникъ язычества, неизмѣнно-постоянный аттрибутъ его, или же въ разладѣ съ доброй нравственностію. Въ этомъ отношеніи писатели первыхъ вѣковъ христіанства, за немногими исключеніями, обнаружили поразительное единомысліе: сужденіе, высказанное однимъ, въ той или другой формѣ почти всегда находитъ мѣсто у другого. Различіе, замѣчаемое между ними, небольшое и зависѣло отъ неодинаковости, такъ сказать, почвы, на которой они стояли, и точекъ зрѣнія, отъ которыхъ отправлялись въ своихъ разсужденіяхъ объ изображеніяхъ Божества и религіозно-культовомъ значеніи искусствъ. Тертулліанъ, какъ мы видѣли, отвергалъ послѣднія въ силу связи ихъ съ идолопоклонствомъ и въ виду опасности со стороны язычества. Большинство же древне-христіанскихъ апологетовъ, исходя изъ понятія о Богѣ, какъ единомъ безначальномъ и несозданномъ Существѣ, невидимомъ и вездѣсущемъ Духѣ, величіе Котораго необъятно, утверждали, что Его невозможно какимъ-либо чувственнымъ образомъ представить, да Онъ и не нуждается въ этомъ, требуя отъ насъ лишь духовнаго поклоненія. Нашлись между ними и такіе, впрочемъ очень немногіе, которое не видѣли лично надобности въ изобразительныхъ искусствахъ въ дѣлѣ богопочтенія, основываясь на возвышенномъ представленіи природы человѣка, могущаго безъ всякихъ видимыхъ посредствъ входить въ общеніе съ Божествомъ.

Аристидъ недоумѣвалъ, какъ это еллины, превосходя образованностію варваровъ, покланявшихся въ своихъ храмахъ изображеніямъ тварныхъ существъ и предметовъ, сами дошли до поклоненія безчувственнымъ идоламъ. „Удивляюсь, какъ они, видя послѣднихъ, дѣлаемыхъ мастерами, привязываемыхъ и вращаемыхъ ими, не поняли, что это не боги. Поэты и философы ихъ говорятъ, что изображенія сдѣланы въ чѣсть Бога-Вседержителя и подобны Ему, Тому, Кого никогда никто не видалъ, чтобы судить, на что Онъ похожъ, и никто увидать не можетъ. Они разсуждаютъ о Немъ, какъ

объ имѣющемъ нужду въ жертвахъ, возліяніяхъ и въ храмахъ, но Богъ ничего изъ этого не ищетъ, и заблуждаются люди, такъ думающіе“ [1]). „Мы не приносимъ множества жертвъ“, писалъ св. Іустинъ Мученикъ [2]), „не дѣлаемъ вѣнковъ изъ цвѣтовъ въ честь тѣхъ, которыхъ сдѣлали люди и, поставивши въ храмахъ, назвали богами; ибо знаемъ, что они бездушны и мертвы и образа Божія не имѣютъ. Мы не думаемъ, чтобы Богъ походилъ на такія изображенія, въ которыхъ, говорятъ нѣкоторые, они представили Его для почитанія... Да и нужно ли сказывать вамъ, когда вы сами знаете, какъ художники обдѣлываютъ вещество, обтесываютъ и вырѣзываютъ, плавятъ и куютъ и нерѣдко изъ негодныхъ сосудовъ, посредствомъ искусства перемѣнивши только видъ и давши имъ образъ, дѣлаютъ то, что называютъ богами [3]). Вотъ что мы считаемъ не только противнымъ разуму, но и оскорбительнымъ для Бога, Который имѣетъ неизреченную славу и образъ“.... Татіанъ, по словамъ котораго языческая философія полна противорѣчій, а поэзія служила лишь къ тому, чтобы изображать битвы, любовныя похожденія боговъ и растлѣніе души, серьезно изучалъ классическое искусство и пришелъ къ убѣжденію, что „его произведенія заключаютъ въ себѣ много вздора“. Онъ смѣялся надъ статуями знаменитыхъ мастеровъ, изображавшихъ недостойныхъ мужей и еще чаще развратныхъ женщинъ, и совѣтовалъ язычникамъ истреблять памятники подобнаго нечестія и искать того, что поистинѣ прекрасно. „Бога, Котораго нельзя видѣть человѣческими глазами, нельзя изобразить, по нему, никакимъ искусствомъ“ [4]). Упрекая въ высокомѣріи и похвальбѣ грековъ, считавшихъ себя изобрѣтателями

---

[1]) *Покровскій А. И.*, Философъ Аристидъ и его недавнооткрытая апологія, стрр. 14—15, 18—19, 27. Сергіевъ Посадъ. 1898 г.

[2]) Первой Апологіи гл. 9; Памятники древней христіанск. письменности въ русскомъ переводѣ свящ. *Преображенскаго*, т. III стр. 44—45. Москва. 1862 г.

[3]) Изъ какого вещества и посредствомъ какого искусства получили образъ тѣ, которыхъ еллины считали за боговъ,—объ этомъ подробнѣе у автора Посланія къ Діогнету, гл. 2; Памятн. древн. христ. письм. т. IV стр. 14—15. Москва. 1863.

[4]) Рѣчь противъ еллиновъ, главы 1, 3, 4, 33—35; Памятн. древн. христ. письмен. т. IV стр. 135—137, 139—140, 173—175.

искусствъ, Татіанъ наоборотъ подчеркиваетъ, что они заимствовали искусство отъ варваровъ, что вавилоняне изобрѣли астрономію, египтяне геометрію, финикійцы письмена, циклопы металлическое производство. Да и хвалиться этими изобрѣтеніями не слѣдуетъ. Обратная сторона дѣла, по мысли Аѳинагора, какъ бы дополняющаго въ данномъ пунктѣ Татіана, состоитъ въ томъ, что доколѣ не было искусствъ, не было и идолопоклонства. Не будь пластики, не было бы и истукановъ; не будь живописи, не появились бы изображенія боговъ въ очертаніяхъ красками. Нужны были художники и ихъ искусство, чтобы статуи и изображенія боговъ получили существованіе. Христіане ли, отличающіе Бога отъ матеріи, станутъ поклонниками сдѣланныхъ изъ вещества идоловъ, будутъ сторонниками искусствъ, создавшихъ религію язычества и упрочившихъ его богопочтеніе? [1]) „Но есть люди,—замѣчаетъ Мелитонъ Сардійскій,—которые говорятъ: въ честь Бога мы дѣлаемъ идола, и почитаютъ именно образъ Бога сокровеннаго. Не знаютъ они, что Богъ на всякомъ мѣстѣ.. А ты, жалкій человѣкъ, которому Богъ присутствуетъ въ тебѣ, внѣ тебя и надъ тобою, идешь и покупаешь себѣ изъ дома художника дерево, которое обрѣзано и обработано въ поруганіе Божіе; приносишь жертву этому истукану и не знаешь, что тебя осуждаетъ Око всевидящее и говоритъ тебѣ: какъ невидимый Богъ можетъ быть вырѣзанъ“? [2]) Ѳеофилу Антіохійскому особенно смѣшнымъ казалось, что сами каменосѣчцы, ваятели, живописцы и плавильщики ставятъ ни во что своихъ боговъ, пока они находятся въ мастерскихъ художниковъ, ихъ отдѣлывающихъ, а потомъ, когда перемѣстятъ ихъ въ храмы, приходятъ къ нимъ съ усердіемъ и съ запасомъ жертвъ и возліяній, забывая, что эти боги продолжаютъ оставаться тѣмъ же, чѣмъ были въ ихъ рукахъ, то-есть: камнемъ, мѣдью, деревомъ, краской или другимъ какимъ веществомъ. „Видъ Бога,—замѣчаетъ св. отецъ,—неописуемъ и неизъяснимъ“; его могутъ созерцать очами душевными лишь люди, свободные отъ грѣха, очистившіе себя

---

[1]) Апологія *Аѳинагора* главы 4, 6, 10, 15—18, 26; Памятн. древн. христ. письмен. т. V, стрр. 16, 19, 23, 30—34, 51. Москва 1864.

[2]) Рѣчь *Мелитона* въ Памятн. древн. христ. письмен., т. VII стрр. 30—31, 35—36, 39—41. Москва. 1866.

отъ всякой скверны [1]). Мысль о возможности внутренняго общенія человѣка съ Богомъ и превосходствѣ его предъ внѣшнимъ богопочтеніемъ особенно рельефно была выдвинута Минуціемъ Феликсомъ. На упрекъ язычника въ томъ, что христіане не могутъ ни сами видѣть, ни другимъ показать Бога, Котораго чтутъ, онъ замѣчаетъ: „Да, мы потому и вѣруемъ въ Бога, что не видимъ Его, но можемъ Его чувствовать сердцемъ... Богъ повсюду и не только близокъ къ намъ, но и находится внутри насъ“... „Какое изображеніе Его я сдѣлаю“, спрашиваетъ себя немного выше апологетъ: „когда самъ человѣкъ, правильно разсматриваемый, есть образъ Божій? Какой храмъ Ему построю, когда весь этотъ міръ, созданный Его могуществомъ, не можетъ вмѣстить Его? Не лучше ли содержать Его въ нашемъ умѣ, святить Его въ глубинѣ нашего сердца?“ [2]).

Климентъ Александрійскій, яркими красками изображающій чувственное направленіе классическаго искусства и умѣло разоблачающій всю нелѣпость почитанія язычниками безчувственныхъ идоловъ, предостерегалъ вѣрующихъ своего времени отъ того и другого и находилъ весьма мудрымъ ветхозавѣтное запрещеніе дѣлать какія-либо изображенія Божества. „Законодатель хотѣлъ возвысить наши умы въ созерцательныя области, а не останавливать ихъ на матеріи. Неправда, будто величіе Божіе потеряетъ въ своемъ блескѣ, если Божество не будетъ представляемо обыденнымъ искусствомъ; напротивъ, поклоняться Существу безтѣлесному, примѣчаемому лишь окомъ духовнымъ, изображая Его въ чувственномъ образѣ, значитъ только унижать Его... Такъ думали и евреи, воздвигнувъ храмъ безъ кумировъ въ немъ“. Еще лучше и правильнѣе поступаютъ христіане, „не привязывая ни къ какому опредѣленному мѣсту присутствія Того, Кто объемлетъ Собою всю вселенную“. Душа чистая есть храмъ болѣе угодный Богу, чѣмъ всѣ великолѣпныя

---

[1]) *Θеофила* къ Автолику книга первая, главы 2—3. 10; кн. 2 глава 2; Памятн. древн. христ. письмен. т. VI стрр. 10—11, 18, 24—25. Москва 1865.

[2]) *Минуція Феликса* Октавій, главы VII, X, XXI, XXIII, XXIX, XXXII; Памятн. древн. христ. письмен. т. VII стрр. 58—59, 62—63, 79—82, 85, 96, 100—101.

зданія, воздвигнутыя въ честь Его человѣческою рукою“ [1]). Сторонниками того же спиритуалистическаго взгляда и вмѣстѣ противниками религіозно-обрядовой внѣшности были Арнобій, Лактанцій и Оригенъ. Не чувствуя самъ потребности и не признавая религіозно-воспитательнаго значенія за христіанскими символами для другихъ, Арнобій сильно возставалъ противъ изображеній Божества и даже прямо находилъ оскорбительнымъ для величія Божія ихъ религіозное употребленіе [2]). Ученикъ его Лактанцій, допуская изображенія въ качествѣ напоминательныхъ знаковъ, рѣшительно отрицалъ однако жъ необходимость образа для чествованія Бога вездѣсущаго и смотрѣлъ на живописцевъ съ ваятелями, какъ на распространителей идолопоклонства и языческихъ суевѣрій, наравнѣ съ поэтами. Оригенъ, какъ натура возвышенно-самоуглубленная, въ глазахъ котораго тѣла христіанъ были храмами Божіими, не придавалъ, понятно, значенія дѣламъ только наружной набожности и не одобрялъ, напримѣръ, лицъ, прилагавшихъ старанія къ благоукрашенію церквей, но мало заботившихся объ исправленіи своего нрава и воспитаніи въ себѣ религіозной настроенности. Онъ неблагосклонно относился и къ искусству, усматривая своего рода ложь въ немъ, видя какъ своими произведеніями оно отвлекало людей неразумныхъ отъ предметовъ духовныхъ и мысли о Богѣ и обращало къ землѣ, прилѣпляло къ чувственному ихъ душевныя очи [3]).

Разумѣется, въ жизни каждаго изъ названныхъ писателей, ихъ происхожденіи, образованіи, индивидуальныхъ склонностяхъ и увлеченіи тѣмъ или другимъ ученіемъ, напримѣръ монтанизмомъ и аскетизмомъ, можно находить обстоятельства, не располагавшія ихъ въ пользу употребленія христіанами изображеній съ религіозными цѣлями: но общею причиною нерасположенія апологетовъ къ искусству было, безъ сомнѣнія, его грубо-чувственное направленіе въ соединеніи съ служебно-культовою ролью въ мірѣ языческомъ. Къ неблагопріятному отношенію къ религіозно-худо-

---

[1]) Строматъ кн. V, гл. 5, 11; кн. VII, гл. 5; перев. *Н. Корсунскаго* столб. 539, 583, 808.

[2]) *Arnobii* Disputat. adv. gent., lib. VI c. 1. *Augusti,* Beitr. z. christl. Kunstgesch. I, 103—146, II, 81 и далѣе.

[3]) Contra Celsum lib. VIII, c. 9; 10 Бесѣда на кн. Іисуса Навина.

жественнымъ изображеніямъ могли дать поводъ и первыя произведенія искусства, вращавшіяся въ христіанскомъ обществѣ и выходившія изъ его среды. Кто бы ни были художники, занимавшіеся этимъ дѣломъ, на первое время они по необходимости принадлежали античной школѣ и держались ея образцовъ. Они не успѣли еще выработать самостоятельной формы для выраженія сюжетовъ и профанировали эти послѣдніе не съ злонамѣренною цѣлію, а по неумѣнью стать выше обычныхъ пріемовъ тогдашней школы. Перемѣнивъ религіозныя вѣрованія, они оказались безсильными перемѣнить художественный стиль, отдѣлаться отъ вѣковыхъ преданій и стать въ уровень съ содержаніемъ библейскихъ и евангельскихъ сюжетовъ. Выходило такимъ образомъ, что христіанскія изображенія добраго пастыря нѣсколько походили на жанровыя картинки классическихъ художниковъ, въ которыхъ выводились на сцену пастухи, окруженные стадами и съ овечками на плечахъ; апостолы и пророки изображались съ аттрибутами почтенныхъ лицъ римскаго служебнаго міра, а новыя религіозныя идеи нерѣдко выражались въ символахъ языческаго происхожденія. Даже въ сравнительно позднее время художники дѣлали попытки изображать Христа въ чертахъ античнаго Зевеса. Если подобный способъ изображенія былъ допускаемъ на стѣнахъ катакомбъ, въ христіанскихъ усыпальницахъ, находившихся, вѣроятно, подъ наблюденіемъ клириковъ, то что же сказать о домашнемъ бытѣ, о частномъ употребленіи, куда этотъ надзоръ не проникалъ, гдѣ предметы искусства имѣли декоративное значеніе, а потому допускали болѣе свободы въ исполненіи и принимались съ меньшею разборчивостью?

Но на отрицательномъ отношеніи къ религіозному искусству христіанство не могло остановиться. Съ безусловнымъ осужденіемъ искусства отвергалась и всякая церковная внѣшность. На такой холодной высотѣ осужденія, на какой стояли нѣкоторые изъ древне-христіанскихъ писателей, не могло удержаться христіанское чувство, не входя въ безысходное противорѣчіе съ потребностями сердца и естественными склонностями своей природы. Рѣшеніе этой важной задачи о примѣненіи искусства въ области христіанскаго культа должно было принадлежать воззрѣнію болѣе умѣренному и спокойному, и оно не замедлило дать себя знать

въ то самое время, какъ раздавались несочувственные голоса противъ искусства. Сами представители отрицательнаго направленія уже давали выходъ къ такому примирительному взгляду Если исключить рѣзкій, безпощадный отзывъ Тертулліана, вѣдь и по ихъ мнѣнію искусство враждебно христіанству не въ самомъ принципѣ, а въ томъ приложеніи, какое изъ него сдѣлали, употребивъ его орудіемъ язычества, средствомъ для выраженія и распространенія его религіозныхъ идей. Вопросъ о христіанскомъ искусствѣ при такомъ объясненіи дѣла не рѣшался непремѣнно отрицательно, и его возможность не подрывалась. Не говоря уже объ отцахъ церкви IV—V столл., защищавшихъ употребленіе искусства противъ нападеній на него и довольно рѣшительно опредѣлившихъ ту услугу, которую оно оказывало, оказываетъ и будетъ оказывать церкви [1]), даже и первые предубѣжденные цѣнители искусства придавали важное значеніе личному отношенію художника къ своему дѣлу и разграничивали ремесло, работу, формальную сторону отъ того, какъ, для чего и по какимъ побужденіямъ она производилась. Тертулліанъ въ свое время, какъ мы видѣли, уже имѣлъ дѣло съ такими художниками, которые и по переходѣ въ христіанство не желали разставаться съ своими старыми занятіями—дѣланіемъ идоловъ, и оцѣнивалъ значеніе ихъ доводовъ съ точки зрѣнія не искусства, но того дѣла, которому они служили искусствомъ. Къ сожалѣнію Тертулліанъ и другіе апологеты, вообще говоря, раздѣлявшіе этотъ взглядъ, не развили его подробно въ своихъ сочиненіяхъ и не провели послѣдовательно только потому, что находились въ борьбѣ съ язычествомъ и видѣли въ искусствѣ сильное орудіе его пропаганды. Когда же они смотрѣли на памятники искусства съ точки зрѣнія исторической, то и разсуждали совершенно иначе. Тутъ они оказывались знатоками и цѣнителями искусства. Съ видимымъ интересомъ они заносятъ на страницы своихъ трактатовъ такія или иныя извѣстія о многихъ произведеніяхъ античной пластики, порой обстоятельно описываютъ ихъ и невольно отдаютъ

[1]) Обстоятельныя рѣчи объ этомъ въ статьѣ *И. С. Вачалдина*: Изобразительныя искусства и святые отцы церкви IV вѣка, помѣщенной въ журналѣ *Вѣра и Церковь* за 1902 г.

должное этимъ прекраснымъ произведеніямъ художественнаго творчества. Несмотря на видимый антагонизмъ, писатели первыхъ вѣковъ христіанства принесли значительную пользу исторіи классическаго искусства, отмѣтивъ многіе изъ замѣчательнѣйшихъ его памятниковъ и объяснивъ ихъ внутренній смыслъ. Сами вышедши изъ интеллигентной среды, они обнаружили хорошее знакомство съ греко-римскимъ искусствомъ и его художественными идеями. Они не опасались оскорбить чувство своихъ современниковъ или набросить невыгодный свѣтъ на христіанскій догматъ, когда пользовались, напримѣръ, сравненіями, взятыми изъ области искусства, разъясняя христіанское ученіе о безсмертіи души и воскресеніи тѣлъ [1]); или, желая наглядно представить библейское ученіе о твореніи міра, изображали Творца подъ видомъ художника, создающаго изъ гипса или глины задуманное изваяніе [2]). Подобныхъ художественныхъ образовъ и намековъ, которыми особенно охотно и широко пользовались моралисты, догматики и экзегеты послѣдующаго времени, не мало можно найти и въ сочиненіяхъ первыхъ христіанскихъ писателей. Обличая еретиковъ, Ириней Ліонскій, напримѣръ, весьма нерѣдко за сравненіями и подобіями для тѣхъ или другихъ лицъ и предметовъ обращался къ области искусствъ [3]), къ которымъ самъ явно былъ расположенъ и къ изученію которыхъ, какъ своего рода добродѣтели, онъ приглашалъ лжеучителей [4]) Св. отецъ глубоко сознавалъ и довольно подробно объяснялъ смыслъ ветхозавѣтныхъ обрядовыхъ предписаній и новозавѣтныхъ священнодѣйствій и важное значеніе ихъ для человѣка, какъ существа тѣлесно-духовнаго. Чувства благодарности, любви и почтенія къ Богу не иначе могутъ выражаться послѣднимъ, какъ видимымъ образомъ; съ другой стороны и „подобіе предметовъ духовныхъ, небесныхъ не можетъ быть приближено иначе къ нашему пониманію“, какъ съ помощію зем-

---

[1]) *Климента Римскаго* первое посланіе къ Коринѳ. гл. XXV; Памятн. древн. христ. письмен. т II стр. 127—128. Москва. 1860.

[2]) Памятн. др. хр письм. т. IV стр 20, 69; т. V стр. 31; т. VII стр. 72.

[3]) *Иринея Лионскаго* пять книгъ противъ ересей въ Памятн. др. христ. письм., стрр. 33, 147, 149, 181, 201.

[4]) Тамъ же, стр 258—259.

ныхъ вещей [1]). При такомъ взглядѣ Иринеи Ліонскій не могъ быть врагомъ священныхъ изображеній и не порицалъ карпократіанъ за то только, что они изображали Христа. Климентъ Александрійскій, учившій о духовномъ поклоненіи Богу и ревниво оберегавшій христіанъ отъ языческаго идолослуженія и нравственно-развращающаго вліянія античнаго искусства [2]), какъ глубокій знатокъ классической культуры, также не былъ въ принципѣ противникомъ послѣдняго. Искусство заслуживаетъ похвалы и уваженія, какъ бы такъ разсуждалъ онъ, но его не должно цѣнить наравнѣ съ истиною (*ἐπαινείσθω μὲν ἡ τέχνη, μὴ ἀπατάτω δὲ τὸν ἄνθρωπον ὡς ἀλήθεια*). Онъ умѣлъ понимать настоящее художество и вмѣстѣ съ современниками отдавалъ должную дань удивленія произведеніямъ знаменитыхъ мастеровъ: Праксителя, Лизиппа и Апеллеса. „Безъ сомнѣнія, никто не затруднится“, говорилъ онъ и о другихъ, „отличить живопись истинно-художественную отъ вульгарной и пошлой, музыку благопристойную отъ разнузданной, красоту истинную отъ поддѣльной“ [3]). Но такъ какъ въ дѣйствительности Клименту нерѣдко приходилось наблюдать, какъ вредно бываетъ на людей—особенно порочныхъ—дѣйствіе искусствъ, то онъ полагалъ различіе между послѣдними, дѣлилъ ихъ на менѣе полезныя и болѣе полезныя. Изъ ряда послѣднихъ его особенною любовію пользовалась архитектура, которая, по его словамъ, чрезвычайно изощряетъ душевныя способности, дѣлаетъ душу наиболѣе воспріимчивою къ пониманію и способною отличить истину отъ лжи и, наконецъ, отъ предметовъ чувственныхъ возвышаетъ насъ къ вещамъ, лишь умомъ постигаемымъ [4]).

Впрочемъ рѣшителями вопроса объ искусствѣ въ его отношеніи къ христіанству не могли быть эти теоретики-писатели съ своими идеальными или по крайней мѣрѣ односторонними взглядами на дѣло. Лично они могли стоять выше потребности въ наглядномъ, художественномъ выра-

[1]) Тамъ же, стрр 449, 463—470, 478, 484.

[2]) Увѣщаніе къ еллинамъ въ перев *Н. Корсунскаго*, стт 107—114, 120—121, 123. Ярославль. 1888. Строматъ кн. VII гл. 5 ст. 808.

[3]) Строматъ кн. VI гл. 17, въ перев. *Корсунскаго* ст. 766. *Kraus*, Geschichte d. christlichen Kunst, B. I s. 63.

[4]) Строматъ кн. VI гл. 11, въ перев. *Корсунскаго* ст 712.

женіи религіи и относиться отрицательно ко всякому внѣшнему культу. Но не такъ смотрѣла на дѣло масса христіанскаго общества, для которой сужденія интеллигентныхъ личностей, въ родѣ апологетовъ, едва-ли имѣли, не говоримъ, обязательную силу, но даже и руководственное значеніе И вотъ причина того противорѣчія, въ которомъ очутились вышеизложенныя нами строгія воззрѣнія при столкновеніи ихъ съ интересами живой среды и съ наличными опытами художественной дѣятельности между христіанами. Посредствующимъ орудіемъ для сближенія этихъ противорѣчій сдѣлалась та нейтральная почва, на которой всего легче могли уживаться правила христіанскія съ преданіями языческими. Такою средою сдѣлалась на первый разъ домашняя жизнь христіанъ, гдѣ предметы искусства держались въ качествѣ житейской обстановки и, какъ своего рода обычай безразличный, не приходили въ столкновеніе съ новыми религіозными идеями. Здѣсь опасенія язычества не могли быть такъ сильны, какъ въ сферѣ церковной, а естественная склонность къ пріятной обстановкѣ домашней жизни, къ привычнымъ удовольствіямъ и наслажденіямъ, находили себѣ въ искусствѣ и его произведеніяхъ свободное удовлетвореніе. Климентъ Александрійскій, которому церковно-историческая наука обязана многими драгоцѣнными свѣдѣніями касательно частной жизни первыхъ христіанъ, съ одной стороны констатируетъ широкое развитіе въ нихъ эстетическихъ потребностей, а съ другой—высказываетъ свое собственное мнѣніе, что эти стремленія, правильно поставленныя и удовлетворяемыя, не противорѣчатъ христіанской морали. Онъ не устранялъ, подобно Тертулліану, декоративной стороны изъ бытовой жизни вѣрующихъ, а напротивъ допускалъ живопись, пластику и мелкія промышленныя искусства въ качествѣ средства улучшить житейскую обстановку и устроить жизнь болѣе или менѣе съ удовольствіемъ. Жители Александріи его времени, особенно женщины, были заражены страстью къ роскоши въ одеждахъ, въ уборахъ, вообще въ нарядахъ. Совѣтуя христіанкамъ обуздывать себя въ стремленіи къ этого рода вещамъ, одѣваться прилично, то-есть чисто, просто и безпритязательно, онъ не высказываетъ однако же безусловнаго запрещенія носить имъ золотыя украшенія и одежды изъ болѣ-

тонкихъ и нѣжныхъ матерій. Онъ снисходитъ къ женщинамъ, живущимъ въ достаткѣ, тѣмъ болѣе къ богатымъ, и позволяетъ имъ въ надлежащее время и въ границахъ умѣренности наряжаться не изъ тщеславія или роскоши, а для того только, чтобы однимъ своимъ мужьямъ нравиться. Дозволяетъ не только женамъ носить золотое кольцо на пальцѣ, но и мужьямъ перстень—не для украшенія, а въ воспоминіе брачнаго обѣта въ вѣрности и для наложенія печати въ домовомъ хозяйствѣ на то, что требуетъ охраны [1]) Только имѣя въ виду требованія христіанской степенности, Климентъ Александрійскій возстаетъ противъ неприличныхъ изображеній, встрѣчавшихся на тогдашнихъ перстняхъ, и вмѣсто принятыхъ у язычниковъ сюжетовъ рекомендуетъ христіанамъ вырѣзать на нихъ символы болѣе строгаго и достойнаго характера. „Печати у насъ должны быть съ изображеніемъ голубя, рыбы, корабля съ распущенными парусами, музыкальной лиры, которою пользовался Поликратъ, корабельнаго якоря, который рѣзьбою изображалъ Селевкъ. Если кто рыболовъ, тотъ (пусть) вспомнитъ объ апостолѣ и объ извлекаемыхъ изъ воды дѣтяхъ“. Онъ совѣтовалъ далѣе избѣгать изображеній на перстняхъ меча или лука, какъ предметовъ, относящихся къ войнѣ и распрямъ, чашъ (*κύπελλα*), какъ принадлежности языческихъ культовъ. „Мы вѣдь состоимъ друзьями мира“, поясняетъ 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 [2])“.. Даже Тертулліанъ, несмотря на свое враждебное отношеніе къ современному искусству, и тотъ долженъ былъ поневолѣ сказать за него слово, когда ссылался въ видахъ полемическихъ на христіанскія чаши съ изображеніемъ добраго пастыря и овцы (procedant ipsae picturae calicum vestrorum; quem in calice depingis) [3]). Свидѣтельства обоихъ учителей церкви, оправдываемыя, какъ нельзя лучше, наличными предметами искусства, уцѣлѣв-

---

[1]) Педагога кн. III глава 11, въ перев *Корсунскаго* ст 295—299

[2]) Тамъ же, столбцы 300—301.

[3]) De pudicitia, capp. 7 и 10.

шими отъ этого древнѣйшаго періода, показываютъ намъ, какой кругъ сюжетовъ былъ въ употребленіи вѣрующихъ первыхъ вѣковъ, и какъ рано лучшими изъ нихъ проведена была черта раздѣла между христіанскимъ и не-христіанскимъ элементами въ искусствѣ.

Второю средой, гдѣ искусство могло развиваться свободнѣе, и гдѣ на него смотрѣли гораздо снисходительнѣе, были еретическіе кружки первыхъ вѣковъ О той роли, какую они играли въ отношеніи тогдашняго искусства, нужно впрочемъ замѣтить, что она въ одно и то же время была и положительною и отрицательною, полезною для его будущности и вредною. Еретическія секты первыхъ вѣковъ были, какъ извѣстно, довольно многочисленны, и если искусство находило себѣ пріютъ въ этихъ разсѣянныхъ кружкахъ, это уже не могло не пропагандировать его въ современномъ христіанскомъ мірѣ; но съ другой стороны, какъ общества не признанныя церковію, они не могли имѣть достаточнаго авторитета, чтобы поддержать его репутацію въ православной средѣ. Если бытовая жизнь христіанъ выдвигала преимущественно декоративную сторону искусства, то еретическимъ сектамъ едва ли не принадлежитъ первая попытка пустить въ обращеніе нѣкоторыя произведенія кисти и рѣзца съ характеромъ изображеній священныхъ и религіозныхъ. Если со временемъ послѣднее предположеніе и будетъ отвергнуто, какъ ошибочное, то и тогда нельзя будетъ подвергать сомнѣнію, тѣмъ болѣе отрицать справедливости той мысли, что еретическимъ сектамъ первыхъ вѣковъ и въ частности гностикамъ принадлежало видное участіе въ первоначальной судьбѣ христіанскаго искусства. Съ совершенно опредѣленнымъ взглядомъ на христіанское религіозное искусство еретики выступаютъ въ то самое время, когда представители православной стороны, въ виду опасеній со стороны язычества, высказывались на этотъ счетъ несочувственно или нерѣшительно, и намъ очень мало извѣстно объ ихъ положительномъ значеніи въ исторіи перво-христіанскаго искусства.

Гностицизмъ соединялъ въ себѣ начала платонизма и Александрійской философіи съ воззрѣніями христіанскими и стремился привести тѣ и другія въ равновѣсіе. Религіозные культы востока съ ихъ символикою, мистеріями и тай-

нымъ ученіемъ составили обстановку гностическихъ доктринъ и вызвали у сектантовъ занятіе искусствомъ, наложивъ на него своеобразный мистическій отпечатокъ Св. Ириней, Тертулліанъ и впослѣдствіи Епифаній Кипрскій, познакомившіе насъ съ вѣроученіемъ и разнаго рода обычаями гностическихъ партій, отмѣтили также и нѣсколько фактовъ, указывающихъ на ихъ практическое значеніе въ первоначальной судьбѣ христіанскаго искусства. Такъ Тертулліанъ упрекалъ Гермогена за то, что онъ къ другимъ отступленіямъ отъ истины присоединилъ и занятіе искусствомъ. Pingit illicite—это выраженіе, употребленное Тертулліаномъ, допускаетъ два объясненія: его можно понимать или въ томъ смыслѣ, что живопись, которою занимался Гермогенъ, есть искусство непозволительное, или такъ, что пользовался ею непозволительно, то-есть употреблялъ искусство для какихъ-либо тенденціозныхъ цѣлей, пускалъ въ обращеніе недостойные художественные опыты. Послѣднее пониманіе намъ представляется болѣе правдоподобнымъ, такъ какъ сектанты вообще пользовались искусствами, въ частности живописью, для того, чтобы посредствомъ ихъ наглядно представлять свои лжеученія и тѣмъ облегчать народной массѣ ихъ усвоеніе. Но какъ бы ни стали понимать это мѣсто, для насъ несомнѣннымъ остается одно, что въ обществѣ, которому Гермогенъ положилъ начало, практиковались нѣкоторыя отрасли искусства, и Тертулліанъ относился къ этому дѣлу съ негодованіемъ, называя ересіарха: pictor pessimus [1]). Слѣды христіанской иконографіи и ея религіознаго употребленія можно находить у послѣдователей Василида. По словамъ Иринея, они „занимались волхованіемъ, употребляли изображенія (utuntur imaginibus), заклинанія, вызыванія и другія продѣлки“[2]). Усвоивъ нѣкоторыя черты культовой практики язычества и пользуясь двоевѣріемъ первыхъ прозелитовъ христіанства, василидіане увлекали послѣднихъ на свою сторону магіей, заговорами, вызываніемъ духовъ и, какъ можно догадываться, особыми суевѣрными обрядами предъ изображеніями, которыя выходили изъ ихъ мастерскихъ. Иринеи не объясняетъ, какія

[1]) Противъ Гермогена гл. 1; въ перев. *Карнеева* ч. IV, стр 67—68.

[2]) Противъ ересей кн I, гл. XXIV, 5; русск. перев. въ Памятн. древн. хр. письм., стр. 100.

именно были эти изображенія. Ключемъ къ разгадкѣ можетъ послужить впрочемъ то, что онъ говоритъ далѣе о карпократіанахъ. У послѣднихъ, по его словамъ, были въ употребленіи изображенія, сдѣланныя кистью, а также изготовленныя изъ другихъ матеріаловъ. По мнѣнію сектантовъ, эти изображенія, между прочимъ, представляли Христа въ подлинномъ Его видѣ, дошедшемъ будто бы въ снимкѣ, сдѣланномъ Пилатомъ. „Они украшаютъ ихъ вѣнками и выставляютъ вмѣстѣ съ изображеніями свѣтскихъ философовъ, именно съ изображеніями Пиѳагора, Платона, Аристотеля и прочихъ, и оказываютъ имъ другіе знаки почтенія подобно язычникамъ“ [1]). Епифаній, дополняя Иринея, комментируетъ его въ томъ смыслѣ, что названные еретики совершали предъ ними свои таинства и приносили жертвы. Кромѣ художественныхъ изображеній Христа, у гностиковъ имѣлись, вѣроятно, и образы другихъ лицъ изъ круга христіанской иконографіи, какъ, напримѣръ, изображенія апостоловъ Петра и Павла, которыя, по словамъ Евсевія, вращались тогда между христіанами. Но едва ли не больше всего художественная дѣятельность гностиковъ сосредоточивалась на фабрикаціи въ немаломъ числѣ сохранившихся отъ нихъ геммъ, извѣстныхъ въ наукѣ подъ именемъ: „Абраксасъ“, въ которыхъ особенно рельефно выразился религіозный синкретизмъ этихъ сектантовъ. Гностическія геммы относятся къ очень ранней порѣ христіанскаго искусства и представляютъ изъ себя медальоны съ символическими изображеніями и надписями и имѣли въ свое время значеніе амулетовъ или талисмановъ. Названіе *Αβραξας* одними производится отъ имени верховнаго бога послѣдователей Василида, другіе роднятъ это слово съ *Αβρακουρα*—именемъ матери боговъ Изиды; но вѣроятнѣе объясненіе тѣхъ, которые въ этомъ словѣ видятъ буквенное обозначеніе верховнаго бога или Плиромы, такъ какъ число греческихъ буквъ, составляющихъ это слово, если перевести ихъ на цифры, составитъ 365, равное суммѣ дней солнечнаго года [2]). Мѣ-

---

[1]) Противъ ересей кн. I, гл. XXV, 6; русск. пер. стр. 105.

[2]) *Kraus*, Real-Encyklopädie d. christl. Alterthümer, s. v. Abraxas, B. I, ss 6—10. Древности. Труды Московск. археологич. общества, т. IV, проток. № 79, стр. 25—26; см. Древностей т. VI, проток. № 99, стр. 25—26.

стомъ происхожденія этихъ геммъ, такъ сказать ихъ родиною, были Сирія и Египетъ—главные очаги гностицизма.

Не останавливаясь на другихъ факторахъ въ первоначальной исторіи христіанскаго искусства, уже на основаніи представленныхъ данныхъ можно притти къ тому заключенію, что положеніе искусства въ перво-христіанскомъ мірѣ не было вполнѣ обезпеченнымъ, что его произведенія не у всѣхъ христіанъ находили одинаково сочувственный пріемъ Искусству нужно было побѣдить нерасположеніе къ себѣ прежде всего нѣкоторыхъ представителей богословской мысли того времени, чтобы пріобрѣсти права общепризнаннаго гражданства среди христіанъ и занять потомъ подобающее мѣсто въ области ихъ богослуженія. Свивши себѣ гнѣздо сначала въ христіанскомъ домѣ, искусство незамѣтно потомъ проникало въ храмъ, постепенно переходило въ тѣ стороны церковной жизни, которыя имѣли ближайшее отношеніе къ жизни бытовой, какъ напримѣръ въ обряды брака и погребенія, въ обстановку агапъ и другія общественно-религіозныя учрежденія. Въ этомъ-то осторожномъ движеніи перво-христіанскаго искусства, а главное въ разборчивомъ и даже, пожалуй, подозрительномъ отношеніи къ его произведеніямъ многихъ древне-христіанскихъ писателей и заключается та черта, которую старые протестантскіе изслѣдователи назвали Kunsthass—технофобіей или враждебнымъ отношеніемъ первыхъ христіанъ къ искусству. Теперь эта теорія почти оставлена въ церковно-археологической наукѣ, и лучшіе представители послѣдней, напримѣръ проф. Краусъ, отзываются о ней, какъ о баснѣ (die erste und schlimmste Fabel) [1]), но фактъ, обозначенный въ свое время этимъ словомъ — Kunsthass, остается въ своей прежней силѣ и оправдывается до нѣкоторой степени дѣйствительнымъ положеніемъ перво-христіанскаго искусства Не надобно только при этомъ никогда упускать изъ вида слѣдующихъ обстоятельствъ. Несочувственное отношеніе къ искусству и даже отвращеніе отъ него нѣкоторыхъ изъ первенствующихъ христіанъ мало имѣютъ что. общаго съ тѣми вѣроисповѣдными односторонними воззрѣніями, которыми первоначально была вызвана эта теорія (vom Kunsthass der ersten Christen)—разумѣемъ первыхъ

[1]) Geschichte d. christlich. Kunst, B. I s. 58.

протестантскихъ догматиковъ, которымъ она нужна была для подтвержденія своего ученія о непочитаніи иконъ. Но съ этимъ полемическимъ пріемомъ положеніе искусства въ древне-христіанскомъ обществѣ можно связывать только искусственнымъ образомъ. Нерасположеніе къ произведеніямъ искусства далеко не было всеобщимъ среди первыхъ христіанъ и въ своей рѣзкой формѣ заявлено было только нѣкоторыми лицами и самое большее—кружками. Наконецъ не должно забывать, что это несочувственное отношеніе было вызвано главнымъ образомъ противодѣйствіемъ современному античному искусству и горячимъ желаніемъ устранить его развращающее вліяніе на вѣроученіе и нравы перво-христіанскаго общества.

Да и эти опасенія строгихъ ревнителей христіанства не могли продолжаться долго. Стоило только вложить христіанское содержаніе въ художественныя формы, оживить ихъ христіанскимъ духомъ, чтобы обезпечить навсегда положеніе искусства въ христіанскомъ мірѣ и сдѣлать его могучимъ воспитательнымъ орудіемъ въ рукахъ новозавѣтной церкви. Это благопріятное, положительное движеніе въ сторону искусства началось очень рано и привело къ совершенно противоположному явленію, то есть, къ самому широкому внесенію внѣшнихъ формъ культа и предметовъ искусства въ область христіанскаго богослуженія. Какъ рано началось это стремленіе, показываетъ инвентарь катакомбъ. Усыпальницы съ ихъ археологическимъ богатствомъ принадлежатъ самой ранней порѣ христіанства, и, судя по надписямъ и художественному стилю, нѣкоторыя изображенія, уцѣлѣвшія въ нихъ, ведутъ свое начало отъ II—III вѣка. Замѣчательно, что даже въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ христіане въ эпоху гоненій едва находили себѣ уголокъ безопасности, даже въ то время, когда у нихъ не было возможности да, пожалуй, и хорошихъ матеріальныхъ средствъ широко поставить свое богослуженіе и заботиться о религіозной внѣшности,—здѣсь и въ эту именно пору были положены задатки будущаго процвѣтанія искусства въ главныхъ его отрасляхъ: архитектурѣ, живописи и ваяніи. Своды и стѣны этихъ подземелій покрыты живописью, саркофаги украшены барельефами; даже церковная архитектура нашла здѣсь своихъ представителей въ криптахъ, предназначавшихся между про-

чимъ и для богослужебныхъ цѣлей. Христіанству предстояла теперь задача дать новое направленіе отжившему свой вѣкъ классическому искусству, пересоздать его, очистить отъ языческихъ наростовъ, а въ этомъ очищенномъ видѣ примѣнить къ своимъ потребностямъ. Какимъ путемъ шло это обособленіе христіанскаго искусства, какъ послѣдовательно вырабатывался самостоятельный языкъ христіанскаго чувства,—рѣшеніе этого вопроса и составляетъ предметъ исторіи искусства церковнаго.

Изъ исторіи церковной живописи.

I

Общія замѣчанія о развитіи христіанской живописи; три періода въ ея исторіи.—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 Кесаріійскаго, Епифанія Кипрскаго, оо Эльвирскаго собора 306 года, Василія Великаго, Іоанна Златоуста, Астерія Амасійскаго, Григорія Двоеслова, Нила подвижника и другихъ. Иконоборство, его отношеніе къ церковному искусству и значеніе въ исторіи послѣдняго.

Обозрѣніе исторіи церковной живописи начнемъ съ общихъ предварительныхъ замѣчаній относительно условій происхожденія ея въ христіанскомъ мірѣ и выяснимъ исходную точку для дальнѣйшаго обозрѣнія ея памятниковъ. Въ самомъ дѣлѣ, гдѣ исходный пунктъ и точка зарожденія этой отрасли искусства въ христіанскомъ мірѣ, и съ чего началось ея развитіе? Для рѣшенія этого вопроса намъ слѣдуетъ припомнить тотъ историческій пунктъ, съ котораго мы начали исторію христіанскаго храма. Какъ тамъ мы начали съ домашнихъ собраній и въ устройствѣ обыкновенныхъ молелень намѣтили прототипъ христіанскаго храма,—ту основную единицу, съ которой началось движеніе церковной архитектуры, такъ и въ вопросѣ о происхожденіи церковной иконографіи намъ предстоитъ начать съ того же домашняго очага. Прежде чѣмъ искусство проникло въ храмъ и поступило на службу церкви, оно свило себѣ гнѣздо въ христіанскомъ домѣ, жило въ домашнемъ употребленіи и служило обстановкой вседневной жизни. Въ этотъ примитивный періодъ своего существованія оно могло называться христіанскимъ по той средѣ, въ которой вращалось, отчасти по содержанію сюжетовъ, но по формѣ, по обработкѣ этого содержанія и по назначенію тѣсно примыкало къ тогдашнему античному искусству и не успѣло еще сдѣлаться языкомъ христіанскаго сознанія, органомъ церковно-религіозной жизни. Затѣмъ оно начинаетъ обособляться и прини-

маетъ религіозный характеръ, какъ это уже видно въ живописи катакомбной. Не оставляя античныхъ формъ и техники, живопись этой эпохи стремится выражать христіанскія идеи, свое собственное содержаніе, но при недостатк̀ѣ самостоятельныхъ формъ прибѣгаетъ къ помощи символовъ и выражается языкомъ фигуральнымъ. Рядомъ съ символами выступаютъ библейско-историческіе сюжеты. Они отмѣчаютъ первый шагъ этого искусства на поприщѣ объективнаго, историческаго, собственнаго, а не символическаго изображенія сюжетовъ изъ христіанскаго цикла вмѣстѣ съ новозавѣтными лицами и событіями. Но эти лица входили въ катакомбную живопись, какъ члены цѣлой исторической картины, а не какъ отдѣльныя типичныя личности; а если и выступали отдѣльно, то не иначе, какъ подъ тою же символической окраской. Такъ Христа изображаютъ здѣсь подъ образомъ Орфея, въ видѣ пастуха съ ягненкомъ на плечахъ, или въ формѣ какой либо ветхозавѣтной личности, имѣвшей типологическое значеніе въ отношеніи Христа. Дальнѣйшему церковному искусству предстояло выработать иконографическіе типы для лицъ и событій христіанскаго цикла, опредѣлить существенныя черты для каждаго изъ такихъ изображеній и такимъ образомъ подчинить иконописное искусство образцамъ, одобреннымъ и провѣреннымъ церковнымъ употребленіемъ. Въ этихъ фазизахъ заключается кругъ развитія христіанской иконографіи отъ первыхъ ея опытовъ до періода послѣ-иконоборческаго, когда утвердился принципъ иконописнаго преданія, а религіозная живопись стала иконописью и получила исключительно церковное назначеніе. Соотвѣтственно этому распорядку и весь путь, пройденный христіанской живописью, распадается на три слѣдующіе періода: 1. Періодъ перво-христіанскій, памятниками котораго служатъ произведенія христіанскаго искусства трехъ первыхъ вѣковъ. Въ этотъ періодъ живопись въ техническомъ отношеніи слѣдуетъ классическому стилю и развивается подъ его преобладающимъ вліяніемъ. Циклъ живописныхъ сюжетовъ еще очень ограниченъ и перемѣшанъ съ изображеніями античнаго и общечеловѣческаго содержанія. 2. Второй періодъ, совпадающій съ эпохой Константина и продолжающійся до VIII в., т. е. до времени иконоборства, относительно объема живописнаго цикла несравненно полнѣе

и богаче. Онъ обнимаетъ уже полную систему христіанскихъ сюжетовъ и по господствующему характеру ихъ воспроизведенія можетъ быть названъ историческимъ въ противоположность предшествующему—символическому періоду искусства. Это была цвѣтущая пора въ исторіи христіанскаго искусства, когда оно, съ одной стороны, еще не успѣло утратить изящества своей античной формы, а съ другой, будучи предоставлено свободѣ художественнаго выполненія, не было стѣснено условными правилами церковнаго контроля. 3 Третій и послѣдній періодъ, который удобнѣе всего назвать періодомъ установки иконографическихъ типовъ, начинается приблизительно со временъ иконоборства и продолжается чрезъ всю исторію дальнѣйшей византійской иконографіи Въ этотъ періодъ художественная сторона иконографіи падаетъ, и получаетъ надъ нею перевѣсъ богословское направленіе, т. е обработка иконографическихъ сюжетовъ на основѣ церковнаго преданія и строгихъ догматическихъ формулъ. Съ этихъ поръ исторія церковной живописи распадается на два направленія: византійское и западное. Византійское, слѣдуя во всей строгости основамъ иконописнаго преданія, сохраняетъ церковный стиль, но, продолжая идти путемъ принятыхъ образцовъ, замираетъ въ неподвижныхъ формахъ и мельчаетъ. Западное мало-по-малу отрѣшается отъ условій иконописнаго преданія, вдается въ художественный реализмъ и усваиваетъ свѣтскій характеръ. Въ этихъ границахъ мы и будемъ разсматривать исторію христіанской живописи.

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: Тертулліаномъ, Иринеемъ 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 тоговременныхъ художниковъ. Изображая способы, какими пользовались послѣдніе, занимаясь своею профессіей,

Тертулліанъ 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. Иринеи, изобличая лжеученія гностическихъ сектъ своего времени, подтверждаетъ существованіе у христіанъ названныхъ Тертулліаномъ отраслей искусства, въ частности живописныхъ изображеній и разнаго рода скульптурныхъ работъ. Въ сочиненіяхъ Климента Александрійскаго, боровшагося 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* чаши, 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 миніатюрнымъ, какъ бы сказать, подобіемъ или подражаніемъ вседневной жизни тѣхъ поколѣній, которыя легли своими костьми 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, обставлять могилы умершихъ разными предметами ихъ домашняго быта. То, что составляло обстановку и украшеніе временнаго жилья, по воззрѣнію древнихъ, должно было найти себѣ мѣсто и въ вѣчномъ ихъ жилищѣ. Обстановка и декорація могилъ во многомъ соотвѣтствуютъ, поэтому, культурному состоянію общества, изъ котораго вышелъ покойникъ, и даютъ понятіе объ его вѣрованіяхъ, внѣшнемъ 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 самаго обычая хоронить съ покойниками въ могилахъ тѣ самые 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 (can. 34). Въ связи съ этою символикою гроба и въ христіанскихъ усыпальницахъ появилось множество разнаго рода предметовъ. По мѣсту нахожденія ихъ можно раздѣлить на двѣ группы: первая, многочисленнѣйшая, находилась внутри гробницъ, то-есть въ локулахъ и аркосоліяхъ, другая—внѣ ихъ или на поверхности. Къ этой послѣдней принадлежатъ разнаго рода металлическія, костяныя и стеклянныя вещички, втиснутыя въ известь 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 обслѣдованіи ихъ, было найдено: 33 глиняныхъ сосуда, 131 лампа, 283 стеклянныхъ сосуда и произведеній изъ эмали, 6 стеклянныхъ блюдъ, 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 нахожденіе 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-культовое значеніе [1]). 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, терракоттовая 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 олив-

---

[1]) Не раздѣляя вполнѣ реалистической школы, покойный Росси какъ-бы двоился между символическимъ объясненіемъ и историческимъ, но это колебаніе, эта въ своемъ родѣ непослѣдовательность иногда искупались у него болѣе вѣрнымъ опредѣленіемъ отдѣльныхъ предметовъ и болѣе многостороннею ихъ оцѣнкою.

ковой вѣтвью въ клювѣ, прор. Іоны, схватываемаго или выбрасываемаго морскимъ чудовищемъ, Орфея, добраго пастыря, буквъ: *α* и *ω* и особенно часто монограммы имени Христова. Стеклянные сосуды съ росписными донышками (Vetri d'oro, Goldgläser) даютъ также нѣсколько матеріала для этой характеристики Нѣкоторые изъ нихъ, позднѣйшіе по времени, украшенные изображеніями Іисуса Христа, апостоловъ Петра и Павла, Богоматери и вообще святыхъ, имѣли, повидимому, культовое употребленіе, служили, вѣроятно, сосудами для евхаристіи, чашами для вина во время агапъ, 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: *πιε ζεσες* (правильнѣе: *ζήσῃς*), то-есть: *Пей, живи!* Это восклицаніе, что-то въ родѣ нашего тоста во время питья, имѣло значеніе здравицы. Весьма часто по серединѣ донышка наведены золотомъ мужская или женская фигура, супружеская чета и даже цѣлая семья, т. е. родители съ своими дѣтьми, къ которымъ собственно вышеприведенное 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 дикой лошадью, юноши въ палестрѣ въ борьбѣ между собой, наѣздникъ цирка на квадригѣ. 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 собирается, повидимому, кормить. Окружающая фигуры надпись гласитъ: Coca vivas (cum) parentibibus tuis. Или, напримѣръ, представлена сидящая на креслѣ богато одѣтая молодая женщина съ ребенкомъ на колѣняхъ, около которой стоитъ не менѣе ея нарядная служанка и обмахи-

ваетъ ее опахаломъ. Надписи на сосудахъ, подобно сейчасъ 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; онъ допускалъ 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 и возставалъ лишь противъ соблазнительныхъ и вообще неприличныхъ изображеній, встрѣчавшихся на тогдашнихъ кольцахъ, совѣтуя прибѣгать къ символамъ болѣе строгаго и достойнаго христіанъ характера. Его слова, уже приведенныя нами выше [1]), равно какъ и наличныя произведенія древне-христіанскаго искусства, даютъ понять, что уже съ самыхъ первыхъ его временъ началъ выдѣляться кругъ спеціально христіанскихъ по содержанію изображеній. Послѣднія 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

[1]) См. стр 117.

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 приложеніе къ обрядамъ свадебнымъ, похоронным 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 брачущихся, или находимъ Его монограмму или евангельскій свитокъ между головами новобрачныхъ. Не безъ умысла, разумѣется, изображаются послѣдніе на сосудахъ соединяющими свои руки надъ олтаремъ, а надпись: vivatis in Deo—„живите въ Богѣ“ не случайно окружаетъ 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 наглядным 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 поминальные обѣды въ формѣ агапъ, раздавалась милостыня, словомъ, соблюдались особые погребальные обряды. Естественно, что предметы, употреблявшіеся при исполненіи послѣднихъ, должны были соотвѣтствовать имъ по своему виду и украшеніямъ. Разъ въ усыпальницы къ своимъ могиламъ собирались христіане справлять свои праздники и обряды, они неизбѣжно привносили 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 усвоялся особый внутренній смыслъ и особое воспитательное значеніе. Кромѣ стѣнной живописи катакомбъ, къ этому же роду памятниковъ искусства относятся вышеупомянутые 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 [1]).

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 открытo цѣли религіозно-культовыя. Изъ живописи религіознаго

[1]) См. стр. 119.

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 положеніи живописи въ храмахъ, это не значитъ, 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, нерѣдко великолѣпнѣйшихъ храмовъ и въ нихъ именно начинаетъ весьма замѣтно развиваться то религіозно-культовое 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, Тертулліанъ 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, ана-

логичный съ языческимъ почитаніемъ Божества во внѣшнемъ образѣ. Поворотъ въ эту сторону не заставилъ себя долго ждать и нашелъ 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, напоминавшее 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 человѣкъ 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, явившись 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 проистекъ рядъ опасеній и недоразумѣній, которыя продолжаются цѣлыя столѣтія и лишь въ концѣ концовъ разрѣшаются въ положительномъ смыслѣ, въ формѣ разъясненнаго и догматически обоснованнаго иконопочитанія. Отмѣтимъ здѣсь главные моменты этой въ нѣкоторомъ родѣ борьбы двухъ сторонъ и выяснимъ мотивы, изъ-за которыхъ происходили вѣковыя 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 Евсевію 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, владѣв-

шихъ 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 носящій 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 принципіально. 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 отнялъ 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. Епифаній Кипрскій, въ бытность свою въ Палестинѣ, проходя селеніемъ Анавлатъ, 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 cujusdam),—„ибо недостаточно помню, чье было изображеніе“, поясняетъ онъ въ письмѣ къ Іоанну, епископу Іерусалим-

скому,—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, т. е. velum) и далъ приказаніе церковнику вынести ее вонъ и употребить на обертываніе тѣла умершаго бѣдняка. Когда стража стала роптать на поступокъ Епифанія и потребовала за уничтоженную ткань заплатить новую, онъ обѣщалъ исполнить это справедливое требованіе. Посылая Іерусалимскому епископу новую завѣсу, Епифаній просилъ его внушить однакоже пресвитеру этого храма, „что въ церкви Христовой не слѣдуетъ вѣшать подобныхъ завѣсъ, противныхъ нашей вѣрѣ“. Этп письмо Епифанія 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 столѣтіемъ моложе и старше. Епифаній († 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 пронизируетъ, какъ кажется, по поводу самаго изображенія, замѣчая, что хорошенько даже не знаетъ, кого собственно оно представляло. Ему, какъ родомъ еврею, можно догадываться, непріятно 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 Ельвирскаго 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 служитъ предметомъ почитанія и поклоненія. Это постановленіе испанскаго собора до сихъ поръ не нашло

себѣ удовлетворительнаго разъясненія, 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 осквернения священныхъ предметовъ со стороны преслѣдовавшихъ въ то время христіанъ язычниковъ и въ интересахъ disciplinae arcani; или же отправляются отъ словъ: colitur et adoratur, т е. хотятъ сказать, что настоящимъ правиломъ не дозволяется изображать кистью такіе предметы, которымъ поклоняются, запрещается, иначе сказать, религіозно-культовое назначеніе живописи. Послѣднее 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 Ельвирскаго 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 Святый 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 Θессалоникійскій, 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 прерывающеюся 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 соотвѣтствуетъ 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 изображенія 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 вѣнценосца. 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 степени портретныхъ подобій извѣстнаго лица и были помѣщаемы на картинахъ и разныхъ предметахъ домашней утвари. Іоаннъ Златоустъ говоритъ объ антіохійскомъ епископѣ Мелетіи, что „многіе начертывали образъ его и на сосудахъ, и на перстняхъ, и на печатяхъ, 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 Евѳиміи „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 невоздержный 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 выяснить то, что въ вопросѣ объ иконоупотребленіи составляло жгучую сторону дѣла, и что послужило главною причиной 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, напримѣръ: Богъ Отецъ, Духъ Святый, ангелы. Но въ большинствѣ случаевъ несогласіе шло изъ-за вопроса: какъ относиться къ художественнымъ изображеніямъ, т. е. считать ли ихъ за одну благочестивую, внушительную декорацію, за извѣстный историческій сюжетъ, или же за изображеніе религіозное, 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 суевѣріями, 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 воззрѣній 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 неблагоразумною ревностію, разрушилъ изображенія святыхъ подъ тѣмъ предлогомъ, что имъ не слѣдуетъ поклоняться (ne adorari 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, чтобы 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 научаться 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 столѣтіемъ 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 внѣшности, 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 понравилась 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 (*ἕνα καὶ μόνον σταυρόν*), ибо однимъ спасительнымъ крестомъ уврачеванъ человѣческій родъ и отчаяннымъ повсюду возвѣщается надежда“, а стѣны храма украсить священными изображеніями. „Пусть рука живописца“, писалъ онъ, „наполнитъ 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 приснопамятнымъ 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 [1]) съ

---

[1]) Правительственное преслѣдованіе иконъ открыто было Львомъ Исавряниномъ, издавшимъ въ 726 году эдиктъ враждебный иконопочитанію. 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 подвинутъ на эту крутую мѣру вліяніями іудеевъ, которые въ иконопочитаніи видѣли нарушеніе второй заповѣди десятословія, и магометанъ, отвергавшихъ живопись вслѣдствіе религіознаго спиритуализма. Нельзя думать, чтобы этотъ одинъ мотивъ, если онъ и дѣйствительно имѣлъ мѣсто, исчерпывалъ сущность иконоборческаго движенія, создавшаго цѣлую литературу и двѣ сильныхъ партіи изъ многочисленныхъ сторонниковъ, не имѣвшихъ ничего общаго ни съ іудеями, 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 иконопочитанію 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 соотвѣтствовалъ строго сложившійся порядокъ вещей Не отрицая совсѣмъ указанныхъ мотивовъ, мы однако держимся той мысли, что иконоборство тѣснымъ образомъ связано съ направленіемъ тогдашней церковной живописи, примыкаетъ къ длинному ряду предшествовавшихъ богословскихъ споровъ, соприкасается съ евтихіанствомъ 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

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 принципіальной 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 немало 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 нѣкоторыя изъ этихъ свидѣтельствъ говорили, повидимому, 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 ἁγίας εἰκόνας*. Противники иконопочитанія ссылались въ свое оправданіе на извѣстное уже намъ письмо Епифанія Кипрскаго, въ

богословіи, которое въ большей или меньшей степени раздѣляли Тертулліанъ, Епифаній, Кириллъ Александрійскій и даже Златоустъ, возставшіе противъ языческаго искусства съ его циническимъ и чувственнымъ характеромъ. Иначе говоря—это древне-христіанское отвращеніе къ идолу, къ извѣстнымъ основамъ культа еллиновъ стало завѣтною идеею богослововъ и въ неразвитыхъ умахъ смѣшалось съ отрицаніемъ искусства вообще, тогда какъ великіе писатели IV-V вв. тщательно различали эти двѣ стороны.

которомъ онъ разсказываетъ 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 человѣчество 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 [1]). Особенно сильно упиралъ на слабые пункты этой критики иконоборческій 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 придалъ значенія свидѣтельству Евсевія, какъ вышедшему изъ подъ пера аріанина. Но какая связь была между

---

[1]) 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 различить, что сначала тутъ стояло имя Епифанида. Митр. Ѳома открыто засвидѣтельствовалъ объ этомъ предъ соборомъ епископовъ, вполнѣ повѣрившихъ ему и тѣмъ изобличившихъ настоящаго виновника. Изъ этого трактата п. Никифора (Contra Epiphanidem) мы узнаемъ, что подъ именемъ Епифанія вращалось тогда нѣсколько 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 Ѳеодосію“. Слова патр. Никифора въ защиту иконопочитанія въ переводѣ проф. *И. Д. Андреева* изданы Моск. Дух. Академіей въ 65 томѣ „Твореній святыхъ отцевъ“.

аріанствомъ Евсевія и высказанымъ 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 Ѳеофила, 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 ев. 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 вселенскомъ соборѣ, члены его не безъ ироніи 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, причемъ докладываемы были самые документы, заключавшіе въ себѣ эти свѣдѣнія, а выдержки изъ нихъ были занесены даже въ соборные 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 разсказъ 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 Θеодору 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 приводили то мѣсто изъ бесѣды на память мученика Варлаама, гдѣ онъ, обращаясь къ живописцамъ, предлагаетъ имъ изобразить мученическій подвигъ Варлаама въ чертахъ, болѣе конкретныхъ и живыхъ, чѣмъ это возможно для ораторскаго слова. Ссылались на похвальное слово Златоуста въ честь Антіохійскаго епископа Мелетія, въ которомъ упоминается объ обращавшихся 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. Впро-

чемъ 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 Аѳанасія. Съ другой стороны здѣсь цитуемы были подлинные документы, въ настоящее время, какъ мы сказали, къ сожалѣнію утраченные и извѣстные 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 изображеніи мученичества св. Евѳиміи 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 Косьмою и Даміаномъ въ церкви этихъ святыхъ въ Константинополѣ. Когда заявлено было о чудесахъ, совершившихся при перенесеніи мощей мученика Анастасія 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 источала 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. Тимоѳея, который сказалъ, что сердца вѣрныхъ насыщены сказаніями отцовъ, а Ѳеодоръ, 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 Армянином, Ѳеофиломъ 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. Ѳеофилу приводитъ нѣсколько новыхъ данныхъ изъ области иконографіи. Такъ, напримѣръ, оно придаетъ большое значеніе сказанію о томъ, что ев. Лука написалъ образъ Богородицы. Апологія повторяетъ далѣе цѣликомъ свидѣтельство Евагрія о Нерукотворенномъ образѣ Спасителя, данномъ Авгарю Едесскому, и при этомъ даже приводитъ подробное описаніе наружнаго вида Іисуса 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 иконо-

почитанія и, желая доказать свою независимость отъ придворной партіи, смѣло опровергали доводы иконоборцевъ-императоровъ. Но нѣсколько иначе, чѣмъ Италія, 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 иниціативѣ 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 занимаются критикою библейскихъ и историческихъ свидѣтельствъ за и противъ иконопочитанія; третья излагаетъ исповѣданіе вѣры, а въ четвертой разсматриваются различные предметы, относящіеся 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 І. Христа съ Авгаремъ, 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, приво-

димые 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 Епифанія 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, неблагосклонно 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 Пиѳагору, 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 иконо-

борствомъ. 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 сторонныхъ, 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 застой цѣлую отрасль искусства церковнаго. Иконоборцы были фактическими врагами послѣдняго, потому что относились къ его произведеніямъ вандальски, истребляли повсюду иконы, уничтожали рукописи съ миніатюрами, преслѣдовали художниковъ. Каковы бы ни были мотивы извѣстнаго эдикта Льва Исаврянина (726 года), онъ осуждалъ сначала на удаленіе изъ олтарей, а потомъ на совершенное 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 ниспровергнута 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 особен-

нымъ энтузіазмомъ отличились женщины. Извѣстенъ поступокъ импер. Ѳеофила 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. Ѳеодоры 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 профанаціи: 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 благопріятная. 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 миніатюрами было истреблено. Объ этомъ вандальскомъ 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 приготовлять въ это же самое время отличныя рукописи съ миніатюрами, изъ которыхъ нѣкоторыя сохранились и доселѣ. Могла быть задержана до извѣстной степени частная предпріимчивость, но вкусъ и любовь къ искусству не потеряли ничего. Иконоборческіе императоры не были вандалами по отношенію къ искусству во-

обще. Правда, Левъ Исаврянинъ, 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 Θеофилъ, несмотря на свои тенденціи, пріобрѣлъ себѣ даже большую извѣстность 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. Вмѣсто религіозной живописи иконоборческіе императоры вызывали къ занятіямъ пейзажемъ и декоративною живописью Императоръ Θеофилъ, 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 церковнаго 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 *(ἐφεύρεσις)* создаетъ, производитъ иконы, но ненарушимый законъ и преданіе церкви *(θεσμοθεσία 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, выигравъ, благодаря имъ, въ относительномъ единообразіи и строгости исполненія религіозныхъ 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 Востокѣ 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 большого 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 (*ἄγαλμα*). И когда Богъ образовалъ (вылѣпилъ) Адама, то сказалъ: сотворимъ человѣка по образу Нашему и по подобію, и сотворилъ человѣка по образу Божію. И такъ что же? Если человѣкъ 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 смутъ 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 востокѣ 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. Рѣзьбою 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 миніатюръ 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. Миніатюры временъ Македонской династіи, хотя бы, напримѣръ, изъ рукописей сочиненій Григорія Богослова, Псалтири IX вѣка въ Парижской библіотекѣ, становятся рѣже, совсѣмъ не тѣ, что̀ во времена Комненовъ, замѣняются композиціями плохого рисунка и ремесленнаго вообще характера. О стилѣ этихъ миніатюръ 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; головы неуклюжи и драпировки отдѣланы очень ремесленно. Начала этого вырожденія искусства обнаружились еще ранѣе, образецъ чему уже представляютъ миніатюры Василіева Минологія X—XI стол.—трудъ восьми мастеровъ того времени, оставившихъ свои имена подъ произведеніями своей кисти. Лабартъ говоритъ про нихъ: „Въ этихъ миніатюрахъ уже нѣтъ и слѣда искусства античнаго. Рисунокъ во многихъ миніатюрахъ 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 ико-

нописцевъ, вынудило ихъ оставить свое отечество и эмигрировать въ Италію, гдѣ они нашли себѣ радушный пріемъ прежде всего у римскихъ папъ Византійскихъ художниковъ-монаховъ перебралось на западъ не мало, и они были свѣдущи не только въ живописи, но и въ другихъ отрасляхъ искусства и промышленности. Папа св. Пасхалій (817—824 гг.) отдалъ въ ихъ распоряженіе особый монастырь и поручилъ имъ расписать церковь св. Цециліи [1]). Вслѣдствіе этого художественная связь Востока съ адріатическимъ 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 [2]).

[1]) Gregorovius, Geschichte d. Stadt Rom III, s. 52, 54. Stuttg. 1876.

[2]) Въ этомъ же смыслѣ имѣли значеніе для исторіи искусства и многія секты, вынужденныя вслѣдствіе преслѣдованій и политическихъ 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 Ѳракію для защиты сѣверной границы имперіи отъ нападеній враговъ. Іоаннъ Цимисхій также переселилъ значительную колонію павликіанъ изъ Халибскихъ горъ въ долины Генуса. Здѣсь во Ѳракіи, Македоніи и въ придунайскихъ странахъ павликіане стали въ близкія отношенія къ славянамъ, а затѣмъ, подъ именемъ каѳаровъ и альбигойцевъ, заняли Далмацію и горную 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. церквахъ въ Галичинѣ)

II.

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

Обозначивши путь, по которому слѣдовало въ своемъ развитіи христіанское искусство, и выяснивши его положеніе въ домашнемъ быту, подземныхъ усыпальницахъ и церковномъ употребленіи, попытаемся разобраться теперь въ массѣ произведеній древне-христіанской живописи и рѣшить вопросъ о первоначальной формѣ, характерѣ ея сюжетовъ. Обратившись за рѣшеніемъ къ памятникамъ перво-христіанскаго 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 христіанъ первыхъ временъ, принадлежала къ символическому циклу. Почти всю массу произведеній древне-христіанскаго 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 сравнивалъ перво-христіанскія изображенія съ особаго рода книгами и вообще письменами, которыя только тѣмъ и отличаются отъ произведеній догматистовъ и проповѣдниковъ, что написаны другимъ болѣе наглядным шрифтомъ, употребляющимъ въ дѣло иныя графическія средства. Выражаясь словами проф. Пипера, весь этотъ кругъ изображеній назначенъ былъ для выраженія основныхъ христіанскихъ понятій о грѣхѣ, законѣ и искупленіи. Вся религія, ея догматы и мораль, ея надежды и обѣтованія, говоритъ Мартиньи, нашли себѣ выраженіе въ этомъ іероглифическомъ языкѣ, въ этой остроумной, многознаменательной системѣ символическихъ образовъ. По мнѣнію нѣ-

которыхъ 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 всю 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 пріему, 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 пріемъ имѣетъ полную силу. Чтобы понять значеніе символическаго ἰχθύς 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 Библіи и въ частности по Апокалипсису. Но возводить этотъ церковный пріемъ 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 пріема интерпретаціи являются многосмыслiе въ одномъ и томъ же сюжетѣ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и субъективность оцѣнки. Слѣдуя этому пріему толкованія, въ изображеніи Адама и Евы пришлось бы увидѣть и образъ возсозданія падшаго человѣчества 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 впослѣдствіи. 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 крещенія и причащенія, а между тѣмъ къ области этихъ послѣднихъ принадлежитъ относительно-ничтожная доля изображеній въ живописномъ кругѣ катакомбъ. Исключительно символическому пониманію этихъ сюжетовъ противорѣчитъ и то обстоятельство, что одно и то же изображеніе повторяется нѣсколько разъ въ одной и той же галлереѣ, кубикулѣ и на смежныхъ локулахъ. Почему оказывалось такое предпочтеніе однимъ сюжетамъ передъ 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, адэкватенъ содержанію ея и связанъ 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 реаль-

наго 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 обнаружитъ сокровенную мысль человѣка и вынесетъ 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, частію его личности, а до тѣхъ поръ она не приметъ звуковой формы и не выльется изъ души въ одеждѣ слова. Такъ и перво-христіанскому обществу надлежало сначала усвоить себѣ новыя божественныя идеи и уже послѣ того дать имъ жизнь вовнѣ, 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 подразумѣваетъ и слабо напоминаетъ ее [1]).

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 дѣло идетъ о выраженіи догматическихъ идей или возвышенныхъ нравственныхъ представленій, то никогда и нигдѣ 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 адэкватномъ 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

---

[1]) *Piper*, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst, B I, 1, 4—6. Weimar, 1847.

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 изображеніе 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 *ἰχθύς*, 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-

христіанскаго 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: катакомбныя 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 вседневная 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 надгробные 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 миѳологическихъ сюжетовъ. Вмѣсто

людей выступаютъ боги и герои, но основная мысль остается та же, что и прежде: представить явленія вседневной жизни подъ этою миѳологическою оболочкой. Благодаря такому направленію рѣзца и кисти, вмѣсто двухъ молодыхъ любящихъ лицъ являются Пелей и Ѳетида, похожденія Язона и Медеи украшаютъ саркофагъ новобрачныхъ, приключенія Мелеагра замѣняютъ обыкновенную сцену охоты, а Пелопсъ и Аноман, какъ миѳическіе 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 миѳологическихъ 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 миѳологическаго направленія въ искусствѣ классическомъ и подъ вліяніемъ этого направленія перенесло нѣкоторые изъ этихъ миѳологическихъ 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 грекоримскаго міра о смерти и загробной жизни, это подтверждается такими, напримѣръ, сюжетами, какъ Амуръ и Психея, фениксъ, 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 отзыва 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 во-

шли 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 па ряду съ такими символами, которые отмѣчены гробничнымъ характеромъ и съ этимъ же значеніемъ извѣстны въ древне-римскомъ искусствѣ, напримѣръ: павлинъ, маски, четыре времени года, гранатное яблоко и другъ. Въ соединеніи этихъ образовъ безъ сомнѣнія участвовала руководительная мысль, а не произволъ художника. Цѣлый рядъ библейскихъ лицъ и сценъ, какъ нельзя лучше, подходилъ къ выраженію этихъ идей и вполнѣ замѣнялъ аналогическія фигуры изъ области классической миѳологіи. Какъ Мелеагръ, Селена, Аріадна, 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 другой плитой лица, фигура Іоны служила иногда напоминаніемъ объ юношѣ, Лазарь и Даніилъ 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 Іустина мученика, проявилъ Свою чудодѣйственную силу для того, чтобы исполнить ветхозавѣтныя пророчества и дать наглядное увѣреніе въ будущемъ воскресеніи. „Воскрешеніе дочери Іаира, сына вдовы Наинской и Лазаря“, по выраженію Иринея, имѣли цѣлію, 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, усѣяннаго костями, 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 четверодневанаго 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 устъ львовыхъ, не безсиленъ будетъ и насъ воскресить изъ мертвыхъ“ [1]) 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, соотвѣтственными 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 пріобрѣли особенную силу, извѣстность и 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 первохристіанскаго катакомбнаго искусства; это было бы натяжкой и преувеличеніемъ. Цѣлыя группы символовъ и библейскихъ изображеній не подходятъ подъ эту рамку, но нѣтъ сомнѣнія, что весьма значительное число тѣхъ и другихъ легко объясняются съ этой точки зрѣнія и получаютъ особую окраску и освѣщеніе. При такомъ пониманіи ихъ

---

[1]) Constit. Apost. lib. V, cap. 7; русск перев. 140—141

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 впослѣдствіи и не имѣвшихъ прямого отношенія къ задачамъ и цѣлямъ искусства перво-христіанскаго. Но мы увидимъ далѣе, что выше отмѣченною 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 внѣшнею формой 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?

Символъ, 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 об-

разцамъ руководило въ этомъ случаѣ выборомъ прежнихъ сюжетовъ, сколько общечеловѣческій, такъ сказать, смыслъ, по которому они становились всеобщимъ, міровымъ достояніемъ Каждая эпоха имѣла свои особенные идеалы, создавала свой спеціальный 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 вполнѣ естественно объясняется, почему довольно значительная часть христіанскихъ символовъ стоитъ въ тѣсной связи съ формами классическаго и восточнаго искусствъ.

Другимъ источникомъ, изъ котораго заимствовалъ свои формы перво-христіанскій символизмъ, служили библейскіе образы и представленія. Богатый фигурами и аллегоріями языкъ пророчествъ и всей еврейской поэзіи давалъ обильный матеріалъ для перво-христіанской символики. Голубь съ оливковою вѣтвью, семисвѣщникъ, жезлъ Аароновъ, многія библейскія событія и лица принадлежатъ 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 притчныхъ 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 α и ω. 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. Іезекіиля, 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 [1]). Этою живо-

[1]) Такъ какъ огромное большинство символическихъ сюжетовъ сдѣлалось извѣстно благодаря послѣднимъ, и съ римскихъ усыпальницъ собственно началось ихъ изученіе, то составилось мнѣніе, что первоначальною родиною 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 писателей такое заключеніе, повидимому, 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

писью покрыты плафоны и стѣны усыпальницъ, а также плиты, которыми задѣлывались loculi. Обращаетъ вниманіе на себя при этомъ художественная, какъ бы сказать, симметрія, 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 собою по внутреннему значенію или связанныхъ какою-либо общею идеей. Центръ свода въ усыпальницѣ Домитиллы занятъ, напримѣръ, изображеніемъ играющаго на лирѣ Орфея, а вокругъ его, по спускамъ плафона, Даніила среди львовъ, Моисея, источающаго воду изъ скалы, Давида съ пращей, Христа, воскрешающаго Лазаря, въ перемежку со сценками 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-хри-

честь символической рыбы, отмѣчена такимъ яркимъ характеромъ восточной поэзіи, что, кажется, прежде чѣмъ попасть 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: *Ἰησοῦ Χ-ε βοήθει* вокругъ символической рыбы, и имѣется монограмма Христа. Бывшія на востокѣ въ большомъ употребленіи, въ качествѣ предохранительныхъ шейныхъ привѣсокъ или амулетовъ, геммы эти имѣютъ важное значеніе для разъясненія путей древне-христіанской культуры и въ частности символики Востокъ былъ, по всей вѣроятности, родиной и мѣстомъ первоначальнаго распространенія символическаго ягненка, о которомъ Іустинъ Мученикъ говоритъ уже какъ объ общеизвѣстномъ. 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 цыфра его надписей сдѣлана по-гречески. Греческіе уроженцы легко могли перенести съ собою символику своего роднаго края и произвести сильное вліяніе на складъ и характеръ катакомбной живописи.

стіанскаго, преимущественно катакомбнаго искусства могутъ быть сведены къ тремъ группамъ. Первая и самая незначительная изъ нихъ по объему заключаетъ въ себѣ гробничныя изображенія, цѣликомъ заимствованныя съ античныхъ памятниковъ Они перешли въ перво-христіанское искусство или въ силу своего внутренняго общечеловѣческаго смысла, который отвѣчалъ христіанскимъ представленіямъ о смерти и воскресеніи, или копировались безсознательно, переходя съ могильныхъ римскихъ памятниковъ на христіанскіе вслѣдствіе рутины мастеровъ. Тамъ и здѣсь они спорадически встрѣчаются на памятникахъ II—III вѣковъ и, если исключить изъ нихъ мотивы декоративные, общіе катакомбной живописи съ орнаментаціей римскихъ, а отчасти и еврейскихъ гробницъ, извѣстны наперечетъ и въ очень небольшомъ числѣ. Таково, напримѣръ, изображеніе Амура и Психеи. Хорошо извѣстно содержаніе этого поэтическаго миѳа, въ которомъ древніе выражали представленіе о сродствѣ 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 разсказѣ 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 колчаномъ 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, напримѣръ: пантеры, козла, масокъ. Вакхическія сцены на гробничныхъ греко-римскихъ памятникахъ имѣли отношеніе къ культу Діониса, который символизовалъ 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 нерѣдко. Довольно указать на сюжеты въ катакомбѣ Януарія 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 Нереидъ, Горгоны, гранатнаго яблока, сиренъ 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 привычные 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 миѳологическаго содержанія разрывали и, вырывая изъ нея менѣе рѣзкія детали, тѣмъ самымъ ослабляли ея первоначальный типичный внутренній смыслъ, заслоняли миѳологическое значеніе и мало-по-малу низводили на степень декоративнаго украшенія. Въ этомъ значеніи античные символы продолжали существовать и въ періодъ полнаго развитія христіанской символики, получивъ тотъ безразличный общечеловѣческій характеръ, который уже не заключалъ въ себѣ ничего спеціально-языческаго и могъ хорошо отвѣчать воззрѣніямъ каждой религіи и каждаго культа. Ученые старой школы были поэтому не совсѣмъ правы, объясняя подобныя изображенія въ какомъ-либо христіанскомъ смыслѣ и выводя его отсюда съ большею или меньшею натяжкою; 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 происхо-

жденія, 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 посвоему и видоизмѣняя въ этомъ направленіи готовыя формы античнаго искусства. Число сюжетовъ этой второй группы очень значительно, и огромное большинство символовъ дохристіанскихъ подверглось этой переработкѣ. Въ однихъ сюжетахъ легко прослѣдить эту работу христіанскаго сознанія простымъ сличеніемъ съ аналогическими формами дохристіанскаго 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 Орфеѣ баснословное преданіе, будто онъ, владѣя въ совершенствѣ игрою на лирѣ, производилъ своимъ искусствомъ 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 проницательнымъ взглядомъ, съ едва замѣтною бородой. Этотъ именно типъ Орфея—и сохранился въ упомянутой усыпальницѣ Домитиллы въ наибольшей чистотѣ античнаго стиля и со всѣми 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 плащемъ Лѣвою рукою онъ придерживаетъ опущенную на лѣвое же колѣно лиру, а правою перебираетъ струны. На деревьяхъ и у ногъ музыканта птицы и животныя: павлинъ, голуби, левъ, лошадь, овцы, заяцъ, змѣя, черепаха и, повидимому, 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. Представленныя 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 Божіемъ, торжествовать надъ враждебными ему силами и даже побѣждать самую природу. Кромѣ стѣнной живописи фигура Орфея, съ нѣкоторыми варіантами въ подробностяхъ, иногда попадается на лампахъ, геммахъ, монетахъ и другихъ мелкихъ предметахъ утвари, но вообще говоря, встрѣчается довольно рѣдко и, по наблюденіямъ Росси, не пріобрѣла 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 пѣвца ѳракійскаго съ языческихъ памятниковъ на христіанскіе имѣлъ за себя двоякаго рода основанія: художественное и богословское. Послѣднее 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, повинуясь 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 небеснаго 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 мнѣнія, 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 Іустинъ 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 лицемъ къ лицу видѣлъ славу Божію [1]). Основываясь на такомъ представленіи 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 ѳракійскому и появились уже въ христіанскую эпоху, подъ вліяніемъ христіанскаго ученія; но уже самое имя Орфея, поставленное во главѣ ихъ, показы-

[1]) De monarch. 2; Cohort. ad. Gr. 15.

ваетъ, 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, Ѳеодорита и Лактанція.

Къ представленію І. Христа подъ образомъ Орфея могъ подать поводъ и родственный 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 своею лирою, а дикихъ животныхъ усмиряетъ и дѣлаетъ ручными.

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

вонныхъ растеній, ложилась въ него и умирала; изъ трупа 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, что̀ ему извѣстно изъ другихъ источниковъ, и выражается неопредѣленно: „говорятъ“. 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 фениксъ умножатся*. Соотношеніе понятій: гнѣзда, феникса, продолжительности жизни не можетъ быть подвержено сомнѣнію; такъ переводятъ это мѣсто многіе изъ комментаторовъ Библіи, 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 αἰών или aeternitas (вѣчность) и съ другими выраженіями, означавшими величіе Рима, славу и крѣпость царскаго дома и апоѳеозу 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 основою, уже заключалось приспособленіе къ тогдашнему обычаю римлянъ предавать тѣла умершихъ сожженію, и фениксъ, исполняя надъ трупомъ своего отца обрядъ погре-

бенія, 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 упованіи благой вѣры свято служили Ему, когда Онъ и въ этой птицѣ открываетъ намъ величіе обѣтованія Своего?“ [1]) „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“ [2]). Тотъ же самый аргументъ приводятъ и *Постановленія Апостольскія* [3]) противъ еллиновъ, сомнѣвавшихся въ будущемъ воскресеніи; на него же и для той же цѣли ссылается и св. Кириллъ Іерусалимскій [4]), раскрывая ученіе символа вѣры о воскресеніи мертвыхъ. Не приводя другихъ свидѣтельствъ того же содержанія, укажемъ лучше на новое догматическое примѣненіе, которое дѣлаютъ изъ этого миѳа древне-церковные писатели. Тотъ же св. Григорій Богословъ, изложивъ ученіе 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

---

[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.

частые 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 Арингп. 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 равеннскихъ 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 истекаютъ 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 [1]). Городъ въ этой символической картинѣ означаетъ новый Іерусалимъ 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 созиждется Церковь. Ангелъ съ

---

[1]) *Piper*, Mythologie und Symbolik d. christl. Kunst, B. I, 1, 462.

мечемъ, по сходству съ Едемскимъ херувимомъ, даетъ мысль, что Церковь есть новый рай, насажденный Христомъ.

Исторія феникса имѣла очень широкое приложеніе въ 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 миѳическаго типа христіанское міросозерцаніе извлекло такъ много сторонъ, пригодныхъ для апологетическихъ и дидактическихъ цѣлей, какъ едва ли изъ какого другого древняго миѳа. И надобно сознаться, что эта поэтическая традиція древняго востока пришлась по мысли богословамъ и сослужила 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 градѣ 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 сгорая и страдать не погибая“, онъ спрашиваетъ между прочимъ: „Кто, какъ не Богъ, Творецъ всего, сообщилъ мясу мертваго павлина свойство *не портиться?* Хотя разсказъ мой и покажется, пожалуй, невѣроятнымъ, однако съ нами былъ такой случай. Въ Карѳагенѣ намъ предложили эту птицу сваренную; 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 непріятнаго 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“ [1]).—Въ виду до-христіанской символики и отмѣченныхъ свойствъ павлина вполнѣ естественно было и первымъ вѣрующимъ воспользоваться имъ для выраженія своего ученія о воскресеніи тѣлъ по смерти, и они дѣйствительно умѣло воспользовались имъ. Павлинъ 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, заключавшими въ себѣ прямой или косвенный намекъ на безсмертіе и воскресеніе. Павлинъ 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, воскрешеніемъ 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 павлинъ 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 приподнятыхъ кверху красивыхъ перьяхъ павлина—небо, куда оно направляется [2]). 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 наглядным и знаменательнымъ образомъ истина христіанская встрѣтилась, такъ сказать, съ истиною религіи языческой, вѣра въ безсмертіе чрезъ крестъ съ темнымъ чув-

---

[1]) De civit. Dei lib. XXI cap. 4; русск пер. ч. 6, стр. 271.

[2]) *Martigny*, Dictionnaire des antiquités chrétiennes, p. 500; сл. *Kraus'a* Real-Encyklopädie, B II, s. 614.

ствомъ безсмертія, выразившимся подъ символомъ язычества“ [1]).

Къ той же категоріи смѣшанныхъ символовъ принадлежитъ изображеніе корабля, какъ символа жизни, направляющейся къ неизбѣжной для всѣхъ пристани—смерти. „Путь жизни, какъ онъ опасенъ!“ говорится въ одномъ греческомъ стихотвореніи. „Тѣснимые 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 землею мрачная пристань смерти“. „Я нашелъ пристань“, восклицаетъ въ одной античной эпитафіи умершій, „а пристань всѣхъ есть смерть“, говоритъ Епиктетъ. Согласно съ этою символикой 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: Firmia Victoria, qui vixit annos LXV.—Сюда же слѣдуетъ отнести изображенія: пальмы, вѣнка 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, обязанные своимъ происхожденіемъ христіанству и неизвѣстные по памятникамъ античнымъ. Они составляютъ преобладающее большинство и заимствованы большею частію изъ источниковъ ветхо- и ново-завѣтныхъ, иногда съ примѣсью сказаній апокрифическихъ. Многіе изъ этихъ сюжетовъ имѣютъ историческій характеръ, потому что воспроизводятъ лица и событія, выводимыя въ Библіи, 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 Даніила, воскрешенія

---

[1]) Древне-христіанск. иконографія, стр. 173—174. М. 1886.

Лазаря, чудеснаго насыщенія народа въ пустынѣ, чуда въ Канѣ Галилейской и др. мн.

Изображеніе Ноя весьма просто и характеристично. Онъ представляется обыкновенно бородатымъ, иногда впрочемъ и безбородымъ юношей, стоящимъ въ четыреугольномъ 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 мыслію 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 юноши. Чаще всего Іона изображается въ ту минуту, какъ морское чудовище выбрасываетъ его изъ своей пасти на берегъ, но также нерѣдко можно видѣть его сбрасываемымъ корабельщиками въ море и поглощаемымъ животнымъ. Безъ сомнѣнія въ первой сценѣ хотѣли изобразить моментъ воскресенія, а въ послѣдней—моментъ смерти, разрѣшающейся оживленіемъ. Не менѣе характерно и третье положеніе Іоны, гдѣ онъ представляется покоющимся подъ тѣнію широколиственнаго 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. Даніила во рвѣ львиномъ—изображеніе весьма любимое и потому очень распространенное и во фрескахъ катакомбъ и въ скульптурѣ саркофаговъ. Въ первое время прор. Даніила 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 миніатюры среднихъ вѣковъ.

Воскрешеніе Лазаря является нерѣдко на памятникахъ въ видѣ дополненія къ прор. Даніилу 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 порталу 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 пещи вавилонской, прорр. Іону и Даніила 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 всѣ эти событія, и которою всецѣло были проникнуты первые христіане.

Изъ символовъ, обязанныхъ христіанскому сознанію не своею внѣшнею формой, но происхожденіемъ или, лучше сказать, содержаніемъ, мы отмѣтимъ еще два наиболѣе важныхъ и употребительныхъ, именно изображенія І. Христа подъ образомъ добраго пастыря и въ видѣ рыбы. Смыслъ перваго символа настолько понятенъ, что не нуждается въ разъясненіи, 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 *κριοφόρος*. Ему, по словамъ Павзанія, былъ посвященъ въ Танагрѣ (въ Віотіи) храмъ. Въ праздникъ въ честь этого покровителя стадъ 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 человѣкомъ. 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 [1]). Въ ряду изображеній этого 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

---

[1]) У Тибулла, напримѣръ, 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 отнести на своей груди въ овчарню овечку или козленочка, оставленнаго козочкой, забывчивой матерью? Выраженіе: humeris portare agnam еще чаще встрѣчаемъ у поэтовъ, напримѣръ, Кальпурнія, подражателя Тибулла.

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 основного принципа для такого истолкованія еще не предложено, и дѣло ограничивается болѣе или менѣе состоятельными частными догадками. Чтобы установить такой руководящій 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 сирійскихъ, финикійскихъ, египетскихъ и его популярность на востокѣ не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію. Въ христіанствѣ изображеніе рыбы становится извѣстно очень рано, судя по словамъ Климента Александрійскаго, рекомендовавшаго христіанамъ для украшенія ко-

лецъ 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 и на востокѣ, отправлялось отъ греческаго *ἰχθύς*—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 *ἰχθύς*, 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 *ἰχθύς* 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 жизни блаженной“ [1]). Тертулліанъ 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 *Ἰχθύς*, въ водѣ рождаемся и не иначе, какъ въ водѣ пребывая, будемъ спасены“. Оригенъ кратко и безъ всякаго объясненія замѣчаетъ: *Χριστὸς ὁ τροπικῶς 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

[1]) Сн. Педагога въ перев. *Корсунскаго* ст. 341.

обозначается имя Христа“ [1]). Вѣроятно, бл. Августинъ руководился въ своемъ толкованіи тѣмъ стихотвореніемъ, которое вошло въ Сивиллины книги, было извѣстно Евсевію и составлено акростихически, такъ что изъ инціаловъ его получался въ переводѣ акростихъ: Іисусъ 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, вполнѣ понятнымъ знакомъ для отличія послѣдователей Христа отъ членовъ всѣхъ другихъ религіозныхъ обществъ Въ словѣ *ἰχθύς*, употребляя выраженіе Оптата Милевитскаго, per singulas litteras turba sanctorum nominum continetur.

Но дѣло въ томъ, что такое толкованіе символа рыбы образовалось уже впослѣдствіи 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 Іисусу Христу, какъ учредителю таинствъ крещенія и причащенія. Соотвѣтственно этому и въ области искусства составляется особый своеобразный циклъ изображеній рыбы. Отправляясь отъ этихъ художественныхъ данныхъ, анаграмматическое объясненіе прійдется признать уже недостаточнымъ и блѣднымъ, нуждающимся въ болѣе конкретномъ пріемѣ, который бы ближе подходилъ къ евхаристическому значенію знака рыбы. На эту-то сторону и направляются теперь объясненія *ἰχθύς*. Приведемъ изъ нихъ нѣсколько болѣе состоятельныхъ. Извѣстно, 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 пи-

[1]) De civitate Dei, XVIII, 23, 1.

сатели 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“ (Мѳ. 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 *ἰχθὺς 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 узнанъ 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 смыслѣ предстоящей церкви. Извѣстно далѣе изображеніе рыбы, которая несетъ на своей спинѣ корзину съ семью хлѣбами и стклянкою 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 срединѣ картины 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 ἁγία Μαρία*. На правомъ полѣ представлено нѣсколько человѣкъ, сидящихъ также за столомъ, съ надписью надъ головами: *τὰς εὐλογίας τοῦ Χριστοῦ ἐσθίοντες*, 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, подъ оболочкою библейскихъ 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-христіанскихъ эпитафіи: одна надъ гробомъ Аверкія, епископа Іерапольскаго, который еще при жизни велѣлъ сдѣлать ее на своей гробницѣ, а другая на могильной плитѣ нѣкоего христіанина Асхандія. Разсказавъ 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 (*ἰχθύν*) изъ источника жизни, великую непорочную рыбу, которую приняла пречистая Дѣва (*ἁγνὴ 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 эпитафіи даетъ скорѣе аллюзіи, намеки, чѣмъ ясное представленіе о Христѣ, какъ хлѣбѣ евхаристическомъ, сообщаемомъ въ таинствѣ вѣрующимъ, но основной мотивъ понятенъ Кромѣ евхаристическаго содержанія надпись эта еще важна по своему отношенію къ ученію о Богородицѣ и представляетъ Ее источникомъ, изъ котораго

получила начало, восприняла плоть Ἰχθὺς 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 (Autun), на мѣстѣ котораго въ древности находился знаменитый римскій Augustodunum (вблизи Lugduna или теперешняго Ліона)—богатое торговое поселеніе съ значительною греческою колоніей. Христіанство было сильно здѣсь уже во второмъ вѣкѣ. Ліонская и Вьенская церкви находились тогда въ постоянныхъ сношеніяхъ съ Малою Азіей, получая отсюда церковную іерархію и просвѣщеніе. Однимъ изъ жителей города, христіанномъ 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, вкуси 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, котораго обожаю вмѣстѣ съ нѣжною матерью и со всѣми моими родственниками въ мирѣ Ἰχθύς а, вспомни о твоемъ Пекторіи“. Надпись, замѣтно распадающаяся по содержанію на два отдѣленія, *начальными* буквами пяти первыхъ своихъ строкъ образуетъ акростихъ: *ἰχθύς*. У нея столько общихъ мыслей и даже выраженій съ нѣкоторыми мѣстами изъ твореній Иринея Ліонскаго, что одинъ изъ ученыхъ, ее возстановлявшій (Ленорманъ), склоненъ былъ признать составителемъ эпитафіи 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 миѳическихъ 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 подозрѣвая ничего кромѣ того, что она давала глазу; но такое отношеніе составляло во всякомъ случаѣ явленіе ненормальное и не оправдывало цѣли, которой должна была служить храмовая символика. Если и въ первохристіанскую эпоху символическія формы искусства находили себѣ оправданіе и смыслъ въ соотвѣтствующемъ 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 поясняла ее, а съ другой—сама подготовляла типы, давала 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 отдѣльныхъ формулахъ и цѣлыхъ сборникахъ разнаго названія, какъ-то: *ἱερά, μαγικά, τεράστια, θαυμάσια, ἀκούσματα*. Подъ вліяніемъ этихъ толкованій и на основѣ упомянутыхъ сборниковъ и появились средневѣковые *физіологи*; нѣкоторые изъ нихъ были извѣстны съ именами знаменитыхъ древнихъ писателей, греческихъ и римскихъ. Такъ съ именемъ Апулея обращалось сочиненіе De piscibus et animalibus, Филону приписывался трактатъ *Περὶ ζώων*. Множество другихъ именъ, съ авторитетомъ мнимой древности, пріобрѣло себѣ извѣстность въ этомъ родѣ литературы. Для символики средневѣковаго 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 гіенѣ и горлицѣ; Оригенъ, называя свои объясненія физіологіей, разсуждалъ въ томъ же духѣ о львѣ, оленѣ, аистѣ, коршунѣ и другихъ особяхъ животнаго міра. Епифаній Кипрскій, съ именемъ котораго ходило не принадлежащее ему сочиненіе *Περὶ λίθων*, Григо-

рій Вел., Исидоръ Севильскій, Рабанъ Мавръ, Алкуинъ, Бернардъ Клервойскій и другіе многіе занимаютъ не по слѣднее мѣсто въ этой отрасли средне-вѣковой литературы.

Для ознакомленія съ нею ученаго міра оказалъ большую услугу кардиналъ Питра, издавшій нѣсколько документовъ подобнаго рода въ своемъ собраніи до него не напечатанныхъ греческихъ и латинскихъ церковныхъ авторовъ [1]). Здѣсь помѣщенъ, подъ именемъ Мелитона Сардійскаго, извѣстнаго писателя половины II-го вѣка, обширный обнимающій цѣлыхъ три главы: de bestiis, de hominibus и 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* [2]) вотъ какія значенія усвояются волку. Волкъ—это діаволъ. Основаніе: наемникъ видитъ волка грядущаго, оставляетъ овецъ и бѣжитъ. Волкъ символизуетъ еретиковъ и злыхъ князей: пріидутъ къ вамъ волки хищные въ одеждѣ овчей. Волкъ—низложенный хищникъ: будутъ пастись волкъ съ агнцемъ. Волки означали демоновъ. Въ отдѣлѣ *De hominibus* [3]) слово mulier толкуется въ слѣдующихъ значеніяхъ. Женщина означаетъ 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. Еретическія заблужденія.—Другой документъ такого же содержанія, приводимый у Питра подъ названіемъ *Φυσιόλογος* [4]), извѣстный по рукописи XII, XIII и позднѣйшихъ вѣковъ, заключаетъ въ себѣ объясненіе природы четвероногихъ, птицъ,

---

[1]) Spicilegium solesmense complectens sanctorum patrum scriptorumque ecclesiasticorum anecdota hactenus opera. Parisiis, 1855.

[2]) Op. cit. t. III pp. 62—63.

[3]) Op. cit. t. III p. 103.

[4]) Op. cit. t. III pp. 338—373.

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 характертерныя особенности и для каждой предлагаетъ свое особенное толкованіе (*ἑρμηνεία*), съ которымъ соединяется какое-либо нравоученіе, или проводится параллель между объясняемою чертою и какимъ либо историческимъ, догматическимъ или литургическимъ понятіемъ. Пріемъ, какого держится авторъ *Физіолога*, вездѣ одинъ и тотъ же и приблизительно можетъ быть выраженъ такъ: во главѣ каждаго отдѣленія обозначено названіе того или другого объясняемаго животнаго, напримѣръ, о львѣ, о змѣѣ, о муравьѣ; потомъ приводится какой-либо типичный текстъ, касающійся того или другого изъ нихъ, а послѣ этого авторъ говоритъ отъ себя: физіологъ 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; такъ же поступаетъ составитель со вторымъ, третьимъ и т. д. свойствомъ. Такимъ способомъ нашъ *Физіологъ* объясняетъ болѣе 60-ти названій различныхъ животныхъ, вводя въ кругъ своихъ толкованій даже имена миѳологическихъ существъ и вымышленныхъ животныхъ, заимствуя ихъ изъ классической миѳологіи, сказокъ и апокрифовъ.

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 *физіологовъ*, то нельзя будетъ не видѣть, что художественное творчество рѣдко выходило изъ границъ, очерченныхъ толкованіями *физіологовъ*, и держалось тѣхъ же образовъ и представленій, которыя составляли содержаніе тогдашняго мистико-аллегорическаго экзегеса.

III.

Собственныя или историческія изображенія на памятникахъ древне-христіанскаго 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 Іисуса Христа. Существованіе изображеній Іисуса Христа въ первыя времена христіанства у язычниковъ, еретиковъ и православныхъ. Мнѣнія отцовъ и учителей церкви о наружномъ видѣ Спасителя. Идеальный типъ Христа въ катакомбномъ искусствѣ. Изображенія Спасителя на памятникахъ византійскаго искусства. Восточное и западное преданія о Нерукотворенномъ образѣ.

Другой классъ древне-христіанскихъ изображеній составляютъ сюжеты историческаго характера. Въ сравненіи съ символическими они занимаютъ второстепенное мѣсто и уступаютъ имъ въ количественномъ и качественномъ отношеніи. Христіанское искусство первыхъ временъ какъ бы боялось объективныхъ изображеній, употребляло одежду аллегоріи 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 [1]). Основной характеръ перво-христіанскаго искусства остается такимъ образомъ символическимъ; историческій элементъ сначала приходитъ къ нему, какъ дополненіе, а самостоятельнаго зна-

[1]) Библейскія сцены въ древнѣйшихъ произведеніяхъ христіанскаго искусства нерѣдко являлись съ аттрибутами символическихъ изображеній. Въ самомъ размѣщеніи ихъ соблюдалась извѣстная группировка, основаніемъ которой служило символическое или типологическое значеніе 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, Даніила 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 стѣсняясь параллелизма съ новозавѣтными событіями и все больше и больше пріобрѣтая значеніе картинъ историческаго содержанія.

ченія достигаетъ уже потомъ, послѣ IV-го вѣка.—Первые опыты объективной живописи или изображенiи 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, гладіаторъ 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 мѣста на могильныхъ памятникахъ, но которая была совершенно въ духѣ античнаго міросозерцанія и глубоко вошла въ практику и тогдашняго христіанскаго общества [1]).

Весьма любопытную группу въ этомъ отдѣлѣ сюжетовъ представляютъ изображенія семейныхъ столовъ. Нѣкоторыя изъ нихъ имѣютъ евхаристическое содержаніе, какъ мы уже

---

[1]) Любопытны аллюзіи, намеки на имена покойниковъ. Такъ имя Драконтіи иллюстрируется изображеніемъ извивающагося змія, Туртура—имѣетъ на сторонѣ фигуру голубя, Люцусъ-юноша нашелъ себѣ двойника въ волкѣ, а что еще любопытнѣе, такъ это изображеніе окорока, которымъ остроумный сочинитель эпитафіи иллюстрировалъ женское имя Перны Такія аллюзіи нерѣдко встрѣчаются также на греко-римскихъ языческихъ памятникахъ.

говорили, но другія представляютъ не больше, какъ семейную сцену и отличаются непосредственностью. Вокругъ стола или, лучше сказать, на краю полукруглой подушки или сигмы 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: Agape 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, Ирина 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 подражаніе античной живописи выходило очень близкое, зато въ другихъ христіанскіе художники оставляли своеобразный отпечатокъ въ деталяхъ картины, въ нѣкоторыхъ мелкихъ, но тѣмъ не менѣе своеобразныхъ чертахъ. Такъ, напримѣръ, не случайно, конечно, они изображали участниковъ стола чаще всего *въ числѣ семи человѣкъ*, 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 мыслію 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 оттѣнкомъ и скорѣе принадлежатъ 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, выразились въ представленіи одного и того же сюжета въ традиціонной символической и собственной исторической формѣ, но такъ, что оба эти пріема 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 Феликса, устроенной Павлиномъ Нолансимъ. Описывая мозаики на олтарной абсидѣ, послѣдній знакомитъ насъ съ слѣдующею картиною, гдѣ оба эти пріема существуютъ одновременно. „Во всемъ таинственномъ величіи“, 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 страданіяхъ 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 сообщеніи символическимъ фигурамъ свойствъ и дѣйствій лицъ и предметовъ историческихъ Замѣчательный образчикъ такого синкретизма представляютъ нѣкоторые изъ барельефовъ на саркофагѣ Юнія Басса. Этотъ чрезвычайно важный въ исторіи искусства саркофагъ, судя по надписи на немъ, былъ назначенъ для погребенія въ немъ Юнія Басса, принадлежавшаго, по свидѣтельству Пруденція, къ патриціанскому семейству и скончавшагося вскорѣ по назначеніи своемъ префектомъ Рима [1]). Саркофагъ изъ бѣлаго мрамора, украшенъ коринѳскими колонками, которыя раздѣляютъ его переднюю или лицевую сторону на десять отдѣленій, расположенныхъ *въ два пояса. верхній и нижній* [2]). На фризѣ 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 Черм-

---

[1]) Надпись, идущая въ одну строку по верхнему краю лицевой стороны саркофага, нижеслѣдующая: „Юній-Бассъ, мужъ славнѣйшій, который жилъ 42 года, два мѣсяца. Въ годъ назначенія въ префекты Рима отошелъ къ Богу въ восьмой день календъ сентябрьскихъ, при Евсевіи и Ипатіи консулахъ" (23 авг. 359 г.).

[2]) По срединѣ *верхняго* пояса поставленъ Христосъ, сидящій на престолѣ; за нимъ двѣ бородатыя фигуры, а подъ ногами олицетвореніе неба или міра, а въ *боковыхъ* отдѣленіяхъ, вправо и влѣво, изображены: Христосъ между двумя воинами, Пилатъ умывающій руки, ап. Петръ подъ стражей и жертвоприношеніе Авраама По срединѣ *нижняго* пояса—входъ Господень въ Іерусалимъ, Даніилъ 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 жнитва и охоты. Символическія изображенія здѣсь какъ бы переходятъ въ сельскій пейзажъ и простую декорацію.

ное 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, невинно 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 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 Іерусалимъ,—дѣло совершенно иного рода, чѣмъ индивидуальный живописный 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 матеріалъ для выработки опредѣленныхъ иконописныхъ образцовъ. Какъ постепенно вырабатывались эти типы и чрезъ какія формы про-

шли они прежде, чѣмъ достигли полной иконографической законченности,—это показываетъ намъ исторія важнѣйшихъ предметовъ христіанскаго иконографическаго круга. Начнемъ съ изображеній 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 Іегова), 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 Поликлета. 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 созерцаютъ Бога и подражаютъ Ему, преимущественно же это есть созданный по образу Божію единородный Сынъ Отца“ [1]). 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 Θеодоритъ Кирскій († 450) говоритъ, что, „слѣдуя заповѣди десятосло-

[1]) Contr. Celsum VIII, 17, p. 756

вія, мы не должны изображать Божества въ какихъ-либо чувственныхъ знакахъ, такъ какъ Божество невидимо и неописуемо". 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 (*εἰκών, 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 І. 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 подобнаго рода историческій сюжетъ требовалъ 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, слѣдуя 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 сотвористе 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 представленій 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 пріемовъ 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 дальнѣйшемъ развитіи этого типа бюстъ Бога Отца замѣняется Его полною фигурою. Мы встрѣчаемся съ двумя главными варіантами 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 пріемъ изображенія, естественно приходишь къ тому заключенію, что антропоморфическій типъ Бога Отца въ древне-христіанскомъ 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 и

оскорблялся этимъ смѣшеніемъ двухъ отдѣльныхъ типовъ и считалъ себя неправымъ передъ догматикой, 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 христіанское 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, выходившихъ изъ этого художественнаго синкретизма. Другой варіантъ того же антропоморфическаго типа образовался въ древне-христіанскомъ 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 рукѣ держитъ скипетръ, а изъ другой бросаетъ молніи. Подъ ногами у него орелъ, обычный символъ Зевса, распустивъ крылья, поднялъ голову къ громовержцу. На обратной сторонѣ геммы надпись: *ιαω σαβαω*, въ которой нельзя не прочесть въ сокращеніи имени ветхозавѣтнаго Божества: Іегова Саваоѳъ. Это чтеніе или, лучше сказать, интерпретація надписи имѣетъ основаніе въ объясненіи Ѳеодорита Кирскаго, который по поводу подобной же надписи выразился такимъ образомъ: *καλοῦσι δὲ Θεὸν Σαμαρεῖται· Ιαβε, Ἰουδαῖοι δὲ Ιαω*, а Макровій это имя *Ιαω* усвояетъ 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: vivas in Deo. Но это восклицаніе составляетъ одинъ изъ характеристическихъ признаковъ христіанской эпиграфики 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 Ѳеодора Чтеца объ одномъ живописцѣ, который возымѣлъ 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 стороны языческой партіи удержать за своимъ развѣнчаннымъ 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 впослѣдствіи 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 нашли себѣ мѣсто въ нашей Кормчей, въ извѣст-

номъ правилѣ о невозможности изображать духовное и безтѣлесное существо Божіе, но время отъ времени возникали и возобновлялись подъ вліяніемъ разныхъ историческихъ и богословскихъ условій. 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 раціонализма, 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 нелѣпыхъ 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, брадою сѣда, и единороднаго Сына Его во чревѣ Его писати и голубь между Ими зѣло нелѣпо и неприлично есть“. Мы спросимъ: почему? Мотивъ приводится тотъ же, что и прежде: „зане кто видѣ Отца по Божеству? Отецъ бо не имать плоти, и Сынъ не во плоти родися отъ Отца прежде вѣковъ“... Продолжая свою аргументацію въ этомъ родѣ, соборъ говоритъ: „Сего ради Саваоѳа, Иже есть Божество, и тое предвѣчное рожденіе единороднаго Сына отъ Отца умомъ точію подобаетъ намъ разумѣти, а писати въ образѣхъ отнюдь не подобаетъ и невозможно“. Особенно замѣчателенъ въ этой аргументаціи слѣдующій доводъ: „Обаче аще и Даніилъ 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 изобра-

жала Саваоѳа. Чтобы покончить съ воззрѣніями Московскаго собора, приведу еще одну выдержку изъ его постановленій, касающуюся разбираемаго нами сюжета: „Еще пишутъ на иконахъ св. Благовѣщенія Саваоѳа, Иже отъ устъ дышитъ, и то дыханіе идетъ во чрево Пречистые Богородицы И кто то видѣ, и кое писаніе о семъ свидѣтельствуетъ, и откуду сіе взято? Явно есть, яко таковъ обычай и ина, ему подобная, отъ нѣкоторыхъ суемудрыхъ или, паче рещи, буемудрыхъ и безумныхъ пріятся. И обаче сего ради повелѣваемъ: отнынѣ то суемудрое и безмѣстное писаніе да престанетъ. Точію во Апокалипсисѣ св. Іоанна по нуждѣ пишется и Отецъ въ сѣдинѣ ради тамошнихъ видѣній“ —Въ заключеніе дѣлается наставленіе въ верхнемъ ярусѣ иконостаса вмѣсто Саваоѳа ставить крестъ. Суемудріе, противъ котораго такъ сильно вооружался соборъ Московскій, не было впрочемъ какимъ-нибудь нашимъ доморощеннымъ 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 сильные 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. Ликъ Богочеловѣка болѣе, чѣмъ какое другое историческое лицо, имѣлъ 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 внѣшняго вида Христа въ извѣстныхъ словахъ женщины: Блаженно чрево, носившее Тя, и сосца, яже еси ссалъ (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 имѣютъ въ виду Его нравственную сторону, Его значеніе, какъ божественной личности, и забывая о внѣшности, 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 имѣлъ право написать Галатамъ, что предъ глазами ихъ былъ начертанъ образъ распятаго Христа (III, 1), хотя они Христа воочію не видали. Въ области искусства христіанскаго изображеніе 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' ὀφθαλμούς*,—говоритъ онъ. Изъ этихъ и подобныхъ источниковъ, разъ они богословскаго характера, разумѣется, еще ничего нельзя выводить 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 исходило несомнѣнно изъ той среды или кружка, гдѣ въ представленіи о наружности Христа руководились не отвлеченными 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 Ліонскаго, гностики и преимущественно между ними карпократіане имѣли у себя частію нарисованныя, частію изъ другого матеріала изготовленныя 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: Пиѳагора, Платона, Аристотеля и другихъ и оказывали имъ знаки религіознаго почтенія, подобно язычникамъ [1]). Епифаній Кипрскій, заимствуя разсказъ у Иринея, поясняетъ его въ томъ смыслѣ, что одни изъ изображеній у карпократіанъ были писанныя красками (*εἰκόνας εὐζωγράφους διὰ χρωμάτων*), другія сдѣланы изъ золота, серебра и иного вещества (*ἐκ χρυσοῦ καὶ ἀργύρου καὶ λοιπῆς ὕλης*); что названные еретики совершали передъ ними свои таинства и приносили жертвы. Изъ Сиріи и Египта, этихъ главныхъ центровъ гностицизма, издѣлія и частію статуэтки гностиковъ переходили на западъ, и писатель, извѣстный съ именемъ Августина [2]), разсказываетъ, что нѣкая женщина изъ секты карпократіанъ, по имени Маркеллина, прибывшая въ Римъ, по свидѣтельству Иринея, при папѣ Аникитѣ (157—168 г.), поклонялась изображеніямъ І. Христа, ап. Павла, Гомера и Пиѳагора. Лампридій, жизнеописатель Александра Севера (222—235 г.), передаетъ, что въ своей домашней божницѣ (in lrario suo) этотъ императоръ вмѣстѣ съ изображеніями боговъ, миѳологическихъ лицъ—Аполлонія и Орфея и своихъ предковъ—имѣлъ еще образы Христа и Авраама, воздавая имъ въ утренніе часы религіозное почитаніе [3]). Все это показываетъ, что существовало народное преданіе о сохраненіи настоящаго изображенія І. Христа, и подъ этимъ именемъ какъ между христіанами, такъ и между язычниками ходило по рукамъ въ первые вѣка не мало такихъ изображеній: на нихъ былъ, повидимому, 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 вполнѣ естественное желаніе Констанціи, Евсевій однако же и въ письмѣ къ ней [4]) и въ

---

[1]) Прот. ересей I, 25,6 по русск. пер. *Преображенскаго* въ Памятникахъ древн. христ. письменности, стр. 105. Москва. 1868.

[2]) De haeresibus, cap. 7; ed. Oeler, Corp. haer. I, 198.

[3]) Vita Alex. Sever., cap. 29.

[4]) *E. v. Dobschütz*, Christusbilder I, S. 101—102 прилож.

своей церковной исторіи [1]) 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 вращавшіяся среди еретиковъ, язычниковъ и православныхъ изображенія І. Христа соотвѣтствовали дѣйствительности и воспроизводили подлинныя черты лика 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 извѣстіи 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, сводившійся къ слѣдующему простому вопросу: каковъ былъ Христосъ по Своему внѣшнему виду—красивъ или невзраченъ? Трактуя съ 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. Исаіи: Нѣсть вида Ему, ниже славы: и видѣхомъ Его, и не имяше вида, ни доброты, но видъ Его безчестенъ, уменъ паче всѣхъ сыновъ человѣческихъ (LIII, 2—3; ср. LII, 14), и на основаніи буквальнаго 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-

[1]) Lib. VII, c. 18; **русск. перев. стр. 424—425.**

четырехъ столѣтій и имѣло на своей сторонѣ видныхъ представителей богословской мысли того времени. Іустинъ Мученикъ въ Разговорѣ съ Трифономъ [1]) 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 [2]). „Если плоть есть нѣчто рабское, какъ свидѣтельствуетъ 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. Исаіи“ [3]).. 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 духовныхъ совершенствахъ [4]). Въ томъ же смыслѣ выражался и Тертулліанъ [5]), 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 распространенно, это можно видѣть отчасти изъ того, что Цельсъ 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,

---

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

[2]) Прот. ересей III, 19,2; русск. пер. стр. 372. Москва. 1868. Спб. 1900, стр. 293.

[3]) Paedag III, cap. 1; русск. пер. *Н. И. Корсунскаго*, стр. 244—245. Ярославль. 1890.

[4]) Stromat. II, cap. 5; III, cap. 17; VI, cap 17; русск. пер. *Н. И. Корсунскаго* стр. 193, 195, 382, 767.

[5]) Advers. Marc. 3, 17; Adv. Iudaeos c. 14.

въ которыхъ они также соглашаются, Цельсъ замѣчаетъ: „Если во Христѣ обиталъ Духъ Божественный, то Онъ долженъ былъ бы превосходить наружностію всѣхъ прочихъ людей, но вы сами сознаетесь, что Онъ былъ малорослъ и некрасивъ лицомъ“ [1]). Другіе отцы и учители церкви: Григорій Нисскій, Августинъ, Амвросій Медіоланскій, 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 [2]): „апостолы никогда не послѣдовали бы за Нимъ тотчасъ“, и въ другомъ мѣстѣ: „Поистинѣ сіяніе и величіе сокровеннаго Божества, которыя отражались и въ Его человѣческомъ лицѣ, могли привлекать ихъ къ Нему при первомъ взглядѣ на Него“ [3]). „Не только тогда, когда творилъ 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 человѣческихъ (Псал. XLIV, 3). Если же Исаія говоритъ о Христѣ: не имяше вида, ни доброты, то онъ имѣлъ при этомъ въ виду то, что совершилось во время Его страданія, то поношеніе, которое понесъ Онъ, вися на крестѣ, то уничиженіе, какое терпѣлъ повсюду во всю Его жизнь“ [4]).

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 уничиженія 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

---

[1]) Origen. Contra Celsum VI, 74

[2]) Ep. 65 ad Principiam.

[3]) Подлинныя слова у *E. v. Dobschütz*, Christusbilder I, 107 прилож.

[4]) Прибавл. къ твор. св. отецъ, ч. 38, стр. 254—255.

такъ, какъ того требовало внутреннее состояніе и благо каждаго. И не должно удивляться, если матерія, измѣнчивая и непостоянная по своей природѣ, по волѣ Творца принимала такія формы и свойства, 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 Іисусомъ, падали на лица свои отъ Его величія и красоты [1]). 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 понять [2]), 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“ (Dominicae 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 пишутъ индѣйцы? Всѣ они не похожи другъ на друга“ [3]).

Чѣмъ объяснить отсутствіе или же весьма раннее исчезновеніе подлиннаго образа Христова? Какъ могло случиться, что первенствующіе христіане не приложили стараній съ помощію искусства закрѣпить и сохранить въ памяти потомства дорогія черты своего Учителя, а ближайшія къ эпохѣ

---

[1]) Contra Celsum VI, 77.
[2]) De trinitate VIII, 4.
[3]) *E. v. Dobschütz* Christusbilder I, 107 прилож.

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 смѣниться—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 изваяніяхъ 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 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, повидимому, 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 долгичнаго, 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 оффиціальный костюмъ, извѣстные аттрибуты царской власти—и только. Изъ множества однородныхъ нумизматеческихъ фигуръ выдѣлить эту послѣднюю очень нелегко, и рѣшающее значеніе принадлежитъ надписи и другимъ условнымъ признакамъ. Варронъ составленныя имъ біографіи знаменитыхъ 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 учители церкви разумѣли не обыкновенную естественную красоту, а внутреннюю, неземную, просвѣчивавшую во взорѣ, во всѣхъ чертахъ Его лица. У Оригена, по которому Христосъ являлся 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 Іисусова 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 пріемы—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 аттрибуты могущества, недосягаемаго 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 палліумы,—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 слѣпого юноши, 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, вполнѣ 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 придается 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 оффиціальномъ нарядѣ. Руки Его протянуты; у ногъ Его нѣсколько круглыхъ коробковъ со свитками. Отличительнымъ признакомъ наружности служатъ длинные волосы, съ проборомъ по срединѣ, падающіе на плечи кудрявыми прядями, большой открытый лобъ; черты лица и осанка проникнуты благородствомъ и достоинствомъ; ноги не обуты или въ сандаліяхъ. 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; подражаніемъ ему можно считать чуть ли не всѣ юношескія фигуры античнаго искусства, но никто не станетъ 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 объ 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 подошедшаго 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 направленіемъ византійской иконописи, мало-по-малу сталъ вырабатываться 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 аттрибутами Его божественнаго достоинства, или въ видѣ архіерея, царя, на богато убранномъ тронѣ въ обстановкѣ владыки и повелителя. Вся обстановка, Его окружающая, разсчитана 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, безсознательно 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 безбороднаго Христа. Въ нашей иконографіи очень извѣстно изображеніе *Δέησις*: Христосъ на тронѣ съ предстоящими. Прототипомъ его служатъ еще катакомбныя изображенія Христа, какъ учителя, гдѣ Онъ представленъ стоящимъ на каѳедрѣ 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, всѣ 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 аттрибутами почтеннаго римлянина, какъ учитель, и, наконецъ, какъ царь и первосвященникъ 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 слы-

шать какъ можно больше подробностей объ Его земной жизни. Навстрѣчу этому естественному желанію шло преданіе со своими простыми и очень увлекательными разсказами, 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 доказывать 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 разсказы уже подъ перомъ писателей-догматиковъ и въ попыткахъ богослововъ и историковъ пріурочить 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: Пилатъ, Лентулъ, Авгарь, Вероника, кровоточивая жена, родомъ сиро-финикіянка.

Первое мѣсто между этими сказаніями безспорно принадлежитъ преданію объ Эдесскомъ 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 Іисуса 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) [1]). 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. Ѳаддей, 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 Христа, 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 оффиціальной записи, которая была составлена царскимъ письмоводителемъ Лерубною и скрѣплена Ананомъ, государственнымъ нотаріемъ или архиваріусомъ. Этотъ документъ былъ положенъ послѣднимъ въ тамошнемъ архивѣ вмѣстѣ съ другими оффиціальными 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 Шаліашзрана вмѣстѣ съ архиваріусомъ Ананомъ въ Елевтерополисъ къ римскому намѣстнику Сабину съ какимъ-то порученіемъ Возвращаясь домой, они узнаютъ, что въ Іерусалимѣ тво-

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

ритъ 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 запись 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 разсказъ Евсевія на цѣлое столѣтіе. Почему же Евсевій не упомянулъ объ образѣ Христа? Потому что держался только одного текста писемъ и ими руководился. Это была запись неполная, въ которую вошли только письма, а не было извѣстія объ образѣ. Притомъ самъ Евсевій говоритъ, что онъ перевелъ только одни оффиціальные документы. Но разсказъ доктрины Аддея полнѣе, и нѣтъ никакого основанія считать его за вымышленный или за произвольное распространеніе того же краткаго источника, которымъ пользовался Евсевій. Это дополненіе выходитъ изъ самой сущности разсказа, передаваемаго въ доктринѣ Аддея, именно, что Авгарь страстно желалъ видѣть Христа, но, не могши исполнить этого самолично, долженъ былъ ограничиться портретнымъ Его изображеніемъ. Это изображеніе 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 [1]). Вотъ второе свидѣ-

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

тельство, 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 идетъ ли здѣсь рѣчь о какомъ-нибудь другомъ обстоятельствѣ? Ключъ къ разъясненію 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 вѣрить ходячей молвѣ, 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 inexpugnabilem 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 филактерій или предохранительное средство. Къ сожалѣнію, дальнѣйшій разсказъ Прокопія объ этой хартіи прерывается за утратою текста, и мы узнаемъ далѣе только личное мнѣніе объ этомъ предметѣ 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 подроб-

ность, 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 составляется полная исторія Нерукотвореннаго убруса.

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 исчезла всякая надежда на человѣческую помощь, жители города обращаются къ послѣднему средству—приносятъ богоначертанный образъ (*θεότευκτον εἰκόνα*), сдѣланный не человѣческими руками, но присланный Христомъ Авгарю, который желалъ видѣть Его (L. IV c. 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 романтическаго эпизода излагаютъ происхожденіе Нерукотвореннаго образа св. Іоаннъ Дамаскинъ и Константинъ Порфирородный. По словамъ ихъ, Авгарь посылалъ ко Христу своего живописца Анана, снять съ Него портретъ, но живописецъ, 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—*ἱμάτιον*, на которомъ и отпечатлѣлось его изображеніе. Оно-то и было отправлено къ Авгарю [1]). На VII вселенскомъ соборѣ подлинность Нерукотвореннаго образа была поставлена внѣ всякаго сомнѣнія, и разсказъ Іоанна Дамаскина сталъ выраженіемъ соборнаго мнѣнія объ этомъ замѣчательномъ предметѣ [2]).

До сихъ поръ мы имѣли дѣло главнымъ образомъ съ *сказаніями* объ Эдесскомъ убрусѣ. 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 пріурочиваетъ 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. Внѣ условій этой мѣстной окраски и субъективнаго отношенія

---

[1]) De fide orthod. IV, 16.

[2]) Впрочемъ эта исторія не вездѣ была принята съ такимъ единодушнымъ довѣріемъ, и еще много ранѣе на римскомъ соборѣ папа Геласій высказался о ней съ недовѣріемъ и отнесъ ее къ числу апокрифическихъ; но современные иконоборству папы признавали ее подлинною и ссылались на сказаніе о Нерукотворенномъ образѣ въ своей полемикѣ съ иконоборцами. Въ суевѣрной литературѣ византійскихъ легендъ это посланіе Іисуса Христа къ Авгарю заняло впослѣдствіи довольно видное мѣсто и вмѣстѣ съ описаніемъ наружности Христа признавалось цѣлительнымъ средствомъ противъ разныхъ болѣзней. Выраженіемъ этого вѣрованія служитъ слѣдующее послѣсловіе къ этому посланію въ нѣкоторыхъ славянскихъ рукописяхъ: „Сіе же посланіе: идеже аще будетъ кто на пути или на раги или на мори, или огнемъ жегому или трясавицею палиму или пѣны точащу, или неисцѣльныя страсти имущи или кая симъ подобна—да раздрѣшаться сія вся о Господѣ Іисусѣ Христѣ“. Больной долженъ былъ носить на себѣ бумажку съ написаннымъ на ней посланіемъ, а надъ опасно больнымъ прочитывалъ особый заговоръ съ молитвою объ этомъ священникъ.

онѣ утрачивали значительную часть своей внутренней цѣнности и находили себѣ слабый отзывъ на сторонѣ. Поэтому 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, разсказываютъ 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. Евагрій былъ, конечно, далекъ отъ мысли распространять извѣстіе объ этомъ образѣ и обратить на него всеобщее вниманіе, но его разсказъ, 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 начинаетъ съ тѣхъ поръ расти 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 древнія преданія объ иконахъ; благодаря этой апологетической работѣ всплывали и разъяснялись мѣстныя сказанія объ иконахъ, приводились въ извѣстность и наличные памятники христіанской иконографіи. Въ эту пору существованіе такого образа, какъ Эдесскій убрусъ, вышедшій изъ рукъ Самого Христа, былъ величайшимъ пріобрѣтеніемъ 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 Евсевіемъ и Евагріемъ; повидимому, мѣстныя 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 Эддесская 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 нами и достойнымъ образомъ прославляетъ память Твоего пришествія“. Константинъ Порфирородный, будучи императоромъ въ то время, едва ли могъ такъ выразиться о себѣ самомъ. Можно признать несомнѣннымъ, что это сказаніе современно перенесенію и изложено по иниціативѣ 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 Константинополѣ образъ былъ поставленъ въ церкви Богоматери Фаросской и поступилъ въ число государственныхъ реликвій, которыя выносились и показывались народу только въ назначенные дни. Вмѣстѣ съ нимъ появляется здѣсь и собственноручное посланіе Христа къ Авгарю, хотя въ сказаніи о перенесеніи объ этомъ документѣ и не упоминается. Долго ли сохранялся здѣсь Эдесскій убрусъ, и какова была его дальнѣйшая судьба, куда онъ дѣвался—на эти вопросы, къ сожалѣнію, ни исторіи, 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 командору Леонардо Монтальдо; этимъ послѣднимъ онъ былъ перенесенъ въ Геную, хранился сначала въ его фамильной часовнѣ, а потомъ былъ отказанъ армянскому монастырю св. Варѳоломея. Путемъ дальнѣйшаго переселенія онъ наконецъ появляется въ Римѣ и здѣсь до сихъ поръ показывается подъ именемъ св. Убруса. Наконецъ, существуетъ и такой разсказъ, что Нерукотворный образъ потонулъ во время переправы его въ Венецію. Гдѣ правда — рѣшить трудно; историческій путь, какимъ можно было бы добраться до этой реликвіи, потерянъ, и намъ остается теперь знакомиться съ подлинникомъ по тѣмъ изображеніямъ, которыя съ именемъ Нерукотворнаго образа или *τὸ ἅγιον μανδήλιον* 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 собой и воспроизводятъ одинъ и тотъ же основной образецъ,

который въ различныхъ версіяхъ описаній разрабатывался и видоизмѣнялся согласно съ развитіемъ иконографіи и подъ вліяніемъ типовъ живой дѣйствительности. Нѣтъ сомнѣнія, 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, дотолѣ 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. Лентулъ, 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 Публія Лентула, правителя Іудеи, привѣтъ. Въ настоящее время явился и теперь еще живетъ въ Іудеѣ мужъ, одаренный великимъ могуществомъ,—имя его Іисусъ Христосъ. Народъ называетъ его сильнымъ пророкомъ, а ученики Сыномъ Божіимъ. Онъ воскрешаетъ мертвыхъ и исцѣляетъ всякаго рода болѣзни и недуги. Этотъ человѣкъ высокъ ростомъ, важенъ 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 заключаетъ въ себѣ такое благоговѣйное отношеніе къ описываемой личности и такое знакомство съ Писаніемъ, какихъ можно ожидать развѣ только отъ человѣка, знако-

маго 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 оффиціальныхъ спискахъ римскихъ памятниковъ того времени и точно такъ же вымышлено, какъ и самое содержаніе этого пресловутаго посланія. Положительно извѣстно, что предшественникомъ Пилата былъ не Лентулъ, а Валерій Гратусъ.

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 можетъ 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 физіономіи, 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 Каллистъ, 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 ἅγιον μανδήλιον* 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 неравнодушенъ 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 „ессе 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 отдалять его въ средніе вѣка тоже нѣтъ основаній. Дѣло въ томъ, что уже Іоаннъ Дамаскинъ и Константинъ Порфирородный дѣлаютъ указанія на изображеніе Христа, извѣстное съ именемъ Вероники, и не отдѣляютъ его существенно отъ восточнаго. Что это за преданіе? Не входя въ подробности, изложимъ его вкратцѣ. Одна благочестивая женщина, жившая въ Іерусалимѣ, по имени Вероника, она же и Марѳа, сестра Лазаря, подала Іисусу Христу полотенце утереть потъ въ то время, какъ Онъ, утомленный тяжестію 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 пріобрѣтеніемъ, но когда

Тиверій узналъ, что этотъ образъ имѣетъ исцѣляющую силу, то послалъ въ Іерусалимъ своего приближеннаго человѣка 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 убрусѣ. 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 сжалился надъ нимъ, пришелъ къ Веронике и, садясь за столъ, попросилъ умыться. На полотенцѣ, которымъ Онъ утерся, получилось Его изображеніе. Но несмотря на свои особенности, западное сказаніе имѣетъ самое близкое отношеніе къ восточному и есть другая его версія и дальнѣйшая разработка. Перемѣняются люди, мо̀дифицируются 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: *Вероника*, около котораго группируется вся эта исторія. Это не есть имя собственное, но нарицательное и въ латинской передѣлкѣ означаетъ истинный, подлинный образъ (vera—*εἰκών*), 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.

IV.

О древнѣйшихъ изображеніяхъ Божіей Матери. Какъ рано становятся извѣстными изображенія Божіей Матери? Катакомбныя изображенія Ея: Богоматерь въ видѣ молящейся женщины (orantis); Богородица съ младенцемъ Христомъ; изображеніе Богоматери въ усыпальницѣ св. Агнессы. Византійскій типъ Богоматери. Преданіе о написаніи Ея иконы св. евангелистомъ Лукою; возраженія противъ него и разборъ ихъ.

Первоначальная судьба изображеній Божіей Матери весьма слабо освѣщена въ памятникахъ древней христіанской письменности, несравненно меньше, чѣмъ художественная исторія образа Христова, и потому можетъ быть прослѣжена на основаніи весьма небольшого числа литературныхъ данныхъ. Отъ трехъ первыхъ вѣковъ христіанства совсѣмъ не дошло до насъ указаній, относящихся къ иконографіи Богоматери, а свидѣтельства IV—V вѣковъ и нѣкоторыя апріорныя соображенія говорятъ, повидимому, даже противъ существованія въ то время подлинныхъ Ея изображеній или признанныхъ таковыми. „Мы *не знаемъ лица* Дѣвы Маріи“, писалъ блаж. Августинъ, „отъ Которой безмужно и нетлѣнно, чудеснымъ образомъ родился Христосъ... Вѣримъ, что Господь Іисусъ Христосъ родился отъ Дѣвы, имя Которой Марія... Но такое ли лицо было у Маріи, какое представляется въ умѣ, когда мы говоримъ или вспоминаемъ объ этомъ, мы совсѣмъ не знаемъ и не убѣждены. Можно сказать, сохраняя вѣру: можетъ быть, Она имѣла такое лицо, можетъ быть,—не такое [1])“... Мы не думаемъ, чтобы эти слова

---

[1]) Neque enim novimus faciem Virginis Mariae, ex qua Ille a viro intacta neque in ipso partu corrupta mirabiliter natus est. Nec quibus membrorum lineamentis fuerit Lazarus, nec Bethaniam, nec sepulchrum lapidemque illum, quem removeri jussit, cum eum resuscitaret, vidimus, nec monumentum novum excisum in petra, unde Ipse resurrexit, nec montem Oliveti, unde adscendit in coelum; neque omnino scimus, quicumque ista non vidimus, an ita sint, ut ea cogitamus; immo vero probabilius existimamus non esse ita... Credimus enim Dominum Iesum Christum natum de Virgine, quae Maria vocabatur... Utrum autem illa facies Mariae fuerit, quae occurrerit animo, cum ista loquimur aut recordamur, nec novimus omnino, nec credimus. Itaque hic salva fide licet dicere, forte talem habebat faciem, forte non talem:

не имѣли никакого отношенія къ изображеніямъ Божіей Матери и означали только то, что блаж. Августинъ отъ себя и отъ лица своихъ современниковъ хотѣлъ сказать: ни я, ни они не видали Богородицы, а потому и не знаемъ, какова Она была лицомъ. Если бы въ церкви Иппонской въ то время, когда жилъ и управлялъ ею блаж. Августинъ († 430), существовали и были общеизвѣстны подлинныя, вѣрныя до портретности изображенія Богоматери, и церковь, какъ такимъ, придавала бы имъ вѣру, тогда блаж. Августинъ не могъ бы такъ рѣшительно говорить о незнаніи имъ и его современниками лица Божіей Матери. Недостаточное знакомство первыхъ прозелитовъ христіанства съ изобразительными искусствами, уединеніе и замкнутость восточныхъ женщинъ, появлявшихся не иначе, какъ съ покрываломъ на лицѣ, и наконецъ особенная, необычайная скромность Пресвятой Дѣвы, избѣгавшей всякой показности: *Она слагаетъ глаголы въ сердцы своемъ* (Лук. II, 19, 51), повидимому, также могутъ служить косвеннымъ доказательствомъ противъ появленія портретныхъ изображеній Богоматери у первенствующихъ христіанъ. Уже въ виду сказаннаго есть основаніе предполагать, что первыя вращавшіяся въ христіанскомъ мірѣ изображенія Матери Божіей были идеальными типами, то-есть, выражали представленія о Ней христіанъ—тотъ идеалъ, въ которомъ являлась Она чувству и сознанію вѣрующихъ того времени. Simulacrum mentis, figura probitatis—образъ возвышеннаго ума и выраженіе высокаго нравственнаго настроенія, какъ говоритъ св. Амвросій Медіоланскій [1]), вотъ тѣ идеальныя черты, которыми проникнута была наружность Богоматери, по воззрѣнію древнихъ церковныхъ писателей, и которыми въ соединеніи съ физическою красотой запечатлѣны въ большей или меньшей степени всѣ сохранившіяся

---

forte autem de Virgine natus est Christus, nemo salva fide Christiana dixerit. De Trinitate lib. VIII, cap. 7. Opera August. t. VIII. col. 870 Parisiis. 1688.

[1]) Представляя характеристику нравственныхъ качествъ Богоматери въ образецъ дѣвамъ, св отецъ говоритъ между прочимъ о Ней: Nihil torvum in oculis, nihil in verbis procax, nihil in actu inverecundum: non gestus fractior, non incessus solutior, non vox petulantior: ut ipsa corporis species simulacrum fuerit mentis, figura probitatis... De virginibus lib II cap. 2. Oper. Ambros. t. II. col. 164. Parisiis. 1690.

до насъ Ея древнѣйшія изображенія Впослѣдствіи къ этимъ общимъ характернымъ чертамъ присоединилась одна подробность, если можно такъ выразиться, конкретная, индивидуальная, благодаря которой изображенія Божіей Матери были поставлены въ тѣсную связь съ иконографическимъ подобіемъ Спасителя. Авторъ извѣстнаго „Посланія къ импер. Θеофилу о святыхъ иконахъ“ и Никифоръ Каллистъ, описывая внѣшній видъ Іисуса Христа, прибавляютъ въ заключеніе, что Онъ *во всемъ*, особенно въ выраженіи, цвѣтѣ и формѣ лица, *былъ подобенъ своей божественной и непорочной Матери* [1]). Но такъ какъ эти описанія въ значительной мѣрѣ были основаны на обращавшихся тогда изображеніяхъ Спасителя, то естественно, что этому замѣчанію о сходствѣ лица Богоматери съ Іисусомъ Христомъ соотвѣтствовали Ея дѣйствительныя изображенія.

Сказаннымъ исчерпывается все то существенное, что можно сказать о древнѣйшей иконографіи Богоматери на основаніи литературныхъ источниковъ [2]). Относительно недавнія изслѣ-

---

[1]) Въ посланіи къ импер Θеофилу о святыхъ иконахъ, при описаніи наружнаго вида Спасителя, употреблены такого рода выраженія: *τὰς μητρῴας ἐμφερείας τὰ ἰδιώματα χαρακτηρίζων . σιτόχρουν τῷ εἴδει κατὰ τὴν μητρῴαν ἐμφάνειαν*... Oper Damasc t I. p 631. Parisiis 1712. Никифоръ Каллистъ говоритъ о Христѣ: *Σιτόχροος δὲ, καὶ οὐ στρογγύλην ἔχων τὴν ὄψιν ἐτύγχανεν, ἀλλ' ὥσπερ τῆς μητρὸς αὐτοῦ μικρὸν ὑποκαταβαίνουσαν, ὀλίγον δ' ἐπιφοινισσομένην, ὅσον ὑποφαίνειν τὸ σεμνὸν τε καὶ συνετὸν τοῦ ἤθους καὶ ἥμερον, καὶ τὸ καθάπαξ ἀόργητον. Κατὰ πάντα δὲ ἦν ἐμφερὴς τῇ θειᾳ καὶ πανσπίλῳ ἐκείνου μητρί.* Ecclesiast Hist. lib. I cap. XL *Migne*, Curs. patrol. graec. t 145 col. 749.

[2]) Св Епифаній Кипрскій въ своемъ сочиненіи противъ ересей сообщаетъ любопытныя, но, къ сожалѣнію, весьма неполныя свѣдѣнія о сектѣ коллиридіанъ, приносившихъ въ честь Богоматери какое-то печенье—коллириду и отъ этого получившихъ самое названіе. „Нѣкоторыя женщины, говоритъ онъ, украсивши колесницу или четвероугольное сѣдалище, разостлавши на немъ бѣлое полотно, въ одинъ изъ праздничныхъ дней года, въ теченіе нѣсколькихъ дней предлагаютъ хлѣбъ и возносятъ жертву во имя Маріи. Потомъ всѣ онѣ причащаются отъ хлѣба“. На основаніи нѣкоторыхъ выраженій, употребленныхъ св. отцомъ въ опроверженіе этого суевѣрнаго почитанія св. Дѣвы, можно предполагать, что у коллиридіанъ существовали и изображенія Богоматери, которыя они, подобно чтителямъ Деметры, приносившимъ богинѣ жертвы отъ начатковъ жатвы въ видѣ маленькихъ пирожковъ, помѣщали на повозкѣ Творр. Епифанія въ русск перев. чч. I, стр 10, 12; V, 173—174, 277—292, 362, 365, 393; VI, 31.

дованія въ области римскихъ катакомбъ пролили не мало свѣта на художественную исторію изображеній Богородицы, значительно подвинувъ впередъ изученіе Ея иконографіи, и то, что прежде казалось болѣе или менѣе основательною догадкой, теперь имѣетъ за себя наглядныя доказательства. Новооткрытыя произведенія древнѣйшаго катакомбнаго искусства дополнили скудныя историческія свѣдѣнія по данному вопросу положительными фактами и представили цѣлый рядъ изображеній Божіей Матери. Вопреки мнѣнію, раздѣлявшемуся большинствомъ старыхъ протестантскихъ изслѣдователей, будто до несторіанскихъ споровъ не было изображеній Богоматери, мы находимъ въ вещественныхъ данныхъ наглядное его опроверженіе и въ правѣ считать это старое положеніе за результатъ предвзятой теоріи и намѣреннаго игнорированія наличныхъ памятниковъ древнехристіанскаго искусства. Весь вопросъ современной археологіи относительно катакомбныхъ изображеній Богородицы сводится къ выдѣленію ихъ изъ ряда однородныхъ фигуръ обыкновенныхъ женщинъ, къ установкѣ опредѣленныхъ, положительныхъ признаковъ для иконографіи Богоматери. Признаки эти, надобно сознаться, еще очень шатки и, за исключеніемъ изображеній Богородицы въ евангельскихъ картинахъ да немногихъ фигуръ, обозначенныхъ надписью: Maria или Mara, остается мѣсто предположенію: не имѣемъ ли мы въ данномъ случаѣ простое изображеніе молящейся женщины или женщины съ младенцемъ въ рукахъ, то есть, матери семейства—и только. Еще авторъ *Карловыхъ книгъ*, сочиненія, появившагося на западѣ послѣ седьмого вселенскаго собора и трактовавшаго по вопросу объ иконопочитаніи, сомнѣвавшійся въ подлинности существовавшихъ тогда изображеній Богоматери и смѣшивавшій ихъ съ изображеніями библейскихъ женщинъ, не безъ основанія спрашивалъ: „если изображеніе жены съ младенцемъ въ рукахъ есть воспроизведеніе пророчества Исаіи о Дѣвѣ, имѣющей родить Сына (Исаіи VII, 14), и заслуживаетъ почитанія, откуда извѣстно, что это образъ Богоматери? При взглядѣ на женщину съ младенцемъ въ рукахъ, но безъ надписи, какъ узнаешь: Сарра ли это съ Исаакомъ или Елизавета съ Іоанномъ?“ Вотъ почему и новѣйшіе изслѣдователи сильно расходятся между собой въ опредѣленіи катакомбныхъ сюже-

товъ, относящихся къ занимающему насъ предмету, и въ то время, какъ одни изъ нихъ, напримѣръ Шульце, насчитываютъ около *пятидесяти* изображеній Божіей Матери [1]), другіе и между ними Ленеръ, имѣя въ виду тотъ же катакомбный матеріалъ, описываютъ слишкомъ *восемьдесятъ* [2]). Но, конечно, дѣло не въ числѣ, а въ твердости основного иконографическаго критерія и въ общемъ выводѣ, который, несмотря на колебаніе въ цифрѣ, приводитъ къ несомнѣнному заключенію, что катакомбное искусство дало въ зародышѣ почти всѣ главные типы позднѣйшихъ изображеній Богоматери.

Между многочисленными изображеніями молящихся, такъ называемыхъ orantes, на стѣнахъ и сводахъ катакомбъ весьма часто встрѣчаются женскія фигуры этого рода и между прочимъ въ обществѣ добраго пастыря. Для древнѣйшей художественной исторіи Богоматери послѣднія имѣютъ первостепенное значеніе и несомнѣнно повліяли на выработку Ея иконографическаго типа. Большая часть этихъ фигуръ не имѣютъ при себѣ пояснительныхъ надписей и, всего вѣроятнѣе, представляютъ погребенныхъ тамъ или здѣсь женщинъ. Но есть между ними нѣсколько и такихъ, которыя комментируются надписями, краснорѣчиво говорящими, что подъ образомъ молящейся жены древніе христіане имѣли обыкновеніе изображать иногда не кого другого, какъ пресв. Дѣву Марію. Сходство въ постановкѣ, одеждѣ и чертахъ лица между безыменными фигурами этого рода и отмѣченными надписью: Maria, Mara и т. п. показываетъ, что въ этихъ орантахъ мы имѣемъ не портретный, индивидуальный типъ Богоматери, но условное Ея изображеніе, принятое для каждой степенной христіанской женщины. Длинная рубашка (tunica talaris), схваченная поясомъ, или же широкорукавная далматика съ пурпуровыми полосами, головной платокъ—вуаль, низко падающій на плечи (иногда впрочемъ голова бываетъ открыта), и поднятыя руки въ молитвенномъ положеніи—такова обычная постановка этихъ фигуръ, общая анонимнымъ изображеніямъ женщинъ и именнымъ фигурамъ

---

[1]) Archäologische Studien über altchristliche Monumente, s 177. Wien. 1880.

[2]) Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten, ss. 286—331 Stuttgart 1881.

означающимъ Богоматерь или какую-либо святую, напримѣръ: Венеранду, Перегрину, Пуденціану. Такъ какъ вуаль служилъ и служитъ покрываломъ невѣстъ, то отсюда было не далеко и до символическаго значенія, по которому Богоматерь являлась какъ бы невѣстою и на этомъ основаніи могла олицетворять собою Церковь, которая называется въ Свящ. Писаніи чистою Дѣвою, обрученною Христу.—Наибольшій интересъ и значеніе для иконографіи Богородицы представляютъ лицевыя изображенія этого рода на донышкахъ расписныхъ стеклянныхъ сосудовъ, находимыхъ въ катакомбахъ, которыя доставляютъ значительный процентъ именныхъ изображеній Богоматери. Здѣсь Она является то между двумя деревьями, означающими рай, то между апостолами Петромъ и Павломъ, то рядомъ съ свв. Анною и Агнессою. Надъ головами ихъ, по окружности донышка надпись: Petrus—Maria—Paulus, Anne—Mara, Agnes—Maria. Но особенно замѣчательно въ этомъ отношеніи рѣзное изображеніе на мраморной плиткѣ, найденной въ южной Франціи, неподалеку отъ Тарасконы, въ криптѣ св. Максимина. Оно относится изслѣдователями не позднѣе какъ къ V вѣку и представляетъ молящуюся жену въ широкой далматикѣ и, повидимому, головномъ покровѣ, ниспадающемъ на плечи и грудь; надъ головой Ея варварскою латынью надписано: Maria virgo minester de tempulo Gerosale, Марія Дѣва—служительница изъ храма Іерусалимскаго. Въ этой надписи заключается, вѣроятно, указаніе на древнее преданіе о томъ, что пресв. Дѣва, по прошествіи трехъ лѣтъ, была приведена Своими родителями въ храмъ Іерусалимскій и здѣсь посвящена на служеніе Богу.

Этотъ образъ *молящейся* Богоматери слѣдуетъ считать однимъ изъ древнѣйшихъ; онъ пережилъ періодъ катакомбной и мозаической живописи и перешелъ въ византійско-русскую стѣнопись и на иконы. Стоитъ для этой цѣли припомнить замѣчательное мозаическое изображеніе Богоматери надъ входною дверью въ св. Софіи Константинопольской, гдѣ Она представлена въ кругломъ медальонѣ, по правую сторону Спасителя, съ молитвенно простертыми къ Нему руками... Величественныя изображенія Богоматери съ воздѣтыми руками надъ горнимъ мѣстомъ въ Кіево-Софійскомъ (Нерушимая Стѣна) и Гелатскомъ, близъ Кутаиса, соборахъ

есть весьма близкое подражаніе изучаемому нами катакомбному типу. Изображеніе Божіей Матери въ столь распространенныхъ у насъ *деисусахъ* составляетъ также повтореніе Mariae orantis катакомбной живописи. Вообще говоря, этотъ образъ молящейся пресв. Дѣвы имѣетъ весьма важное значеніе въ исторіи культа Богоматери: на немъ Она представляется, какъ *ходатаица и заступница рода христіанскаго.* Изображеніе Ея среди деревьевъ, въ райской обстановкѣ указываетъ на то, что Она имѣетъ особенно близкій доступъ къ небу и другихъ возводитъ туда же. Здѣсь Ей усвояется самостоятельное религіозное значеніе, а не по связи съ Богомладенцемъ, Котораго Она въ большинствѣ изображеній держитъ на рукахъ Своихъ.

Совершенно иной иконографическій типъ разрабатываютъ въ катакомбахъ историческія сцены, въ которыхъ Богоматерь принимаетъ участіе по смыслу евангельскаго разсказа. Изъ этихъ немногочисленныхъ въ произведеніяхъ катакомбнаго искусства сюжетовъ, относящихся, какъ извѣстно, къ первымъ днямъ земной жизни Спасителя, по древности и общераспространенности на памятникахъ древне-христіанскаго періода выдается поклоненіе волхвовъ. Изображенія этого событія считаются самыми древними изъ историческихъ картинъ и лучшими изслѣдователями относятся къ III-му и даже къ концу II столѣтія. Въ нихъ Богоматерь является обыкновенно сидящею на креслѣ точно такой же формы, какъ епископскія каѳедры въ катакомбныхъ церквахъ. Волхвы въ короткихъ опоясанныхъ туникахъ и фригійскихъ шапкахъ, въ числѣ трехъ или четырехъ, подносятъ свои дары Спасителю, сидящему на колѣнахъ Своей Матери. Богородица, какъ и Христосъ, одѣта въ длинную, падающую до ногъ тунику съ иноцвѣтными полосами, съ болѣе или менѣе длиннымъ покрываломъ на главѣ. Одновременно съ этою сценою волхвовъ нерѣдко на древнихъ памятникахъ, преимущественно въ скульптурѣ саркофаговъ, изображается и рождество Христово, и, такимъ образомъ, картина какъ бы раздѣляется на двѣ части. Центръ всего изображенія составляетъ Христосъ-Младенецъ. Онъ лежитъ въ ясляхъ—корзинѣ очень похожей на ванну, спеленатый въ видѣ муміи: возлѣ яслей волъ и оселъ. Въ головѣ у Него сидитъ Богоматерь, а за Нею въ удивленіи Іосифъ, большею частію стар-

ческая фигура съ бородой. Тутъ же пастухи съ клюкою, а издали видны приближающіеся волхвы съ дарами, руководимые звѣздой.—Въ одиночныхъ сценахъ поклоненія волхвовъ нельзя не видѣть первыхъ опытовъ изображенія Богоматери съ Іисусомъ Христомъ, первыхъ зачатковъ того типа, который получилъ наибольшую извѣстность и распространенность въ византійской иконописи подъ именемъ: *Μητὴρ Θεοῦ*.

Еще ближе выражаютъ этотъ традиціонный византійскій типъ Божіей Матери двѣ замѣчательнѣйшихъ по древности и по художественности исполненія катакомбныхъ фрески — въ усыпальницахъ Приссиллы и св. Агнессы [1]). Если бы мы имѣли твердыя данныя для опредѣленія времени происхожденія названныхъ фресокъ, а не были принуждены довольствоваться различными соображеніями изслѣдователей, то эти два изображенія послужили бы достаточнымъ основаніемъ утверждать, что даже и теперешній византійско-русскій типъ ведетъ свое начало изъ самаго ранняго періода катакомбной живописи и тамъ имѣетъ своихъ первыхъ представителей.

На одной изъ внутреннихъ стѣнокъ аркосолія въ усыпальницѣ Приссиллы представлена красивая молодая женщина съ широкимъ, падающимъ густыми складками на плечи и грудь покрываломъ на головѣ. На ея полуобнаженныхъ рукахъ младенецъ безъ всякаго одѣянія; откинувши головку немного назадъ, онъ прильнулъ къ груди матери, повидимому, сбирающейся его кормить. Съ лѣвой стороны отъ зрителя стоитъ лицомъ къ женщинѣ молодой мужчина съ накинутымъ на лѣвое плечо плащемъ—палліемъ; въ лѣвой рукѣ его, кажется, свитокъ пергамента, а правая поднята въ направленіи къ звѣздѣ, почти находящейся надъ головой малютки. Онъ, повидимому, говоритъ что-то женщинѣ, сосредоточенно слушающей его рѣчь. Отъ всей этой картины дышитъ свободою замысла и непринужденностію художественнаго исполненія; она обнаруживаетъ въ живописцѣ отличное знакомство столько же съ строеніемъ человѣческаго тѣла, сколько съ пріемами и техникой лучшей поры классическаго искусства, и потому болѣе авторитетными уче-

---

[1]) *Garrucci*, Storia della arte cristiana, vol II tavv. 66, 81

ными относится къ самой ранней порѣ христіанства, ко временамъ императовъ изъ дома Флавіевъ и уже никакъ не позднѣе первыхъ Антониновъ. Что женщина съ младенцемъ въ этой фрескѣ изображаетъ Богородицу и Христа, въ этомъ не можетъ быть никакого сомнѣнія; между истолкователями фрески существуетъ лишь разногласіе относительно значенія мужской фигуры. Одни хотятъ видѣть въ ней св Іосифа Обручника и всю картину объясняютъ въ смыслѣ семейной сцены въ его домѣ, другіе одного изъ волхвовъ, третьи съ покойнымъ де-Росси во главѣ, открывшимъ и самую фреску, пророка Исаію, предсказывающаго объ имѣющемъ явиться въ міръ великомъ Свѣтѣ, Который озаритъ людей, ходящихъ во тьмѣ (Исаіи IX, 2—3; LX, 2—3, 19). Въ виду неполной сохранности фрески трудно разрѣшить вопросъ положительно, но принимая во вниманіе юношескій видъ мужчины и приличествующій философамъ образъ одѣянія, не свойственные ни праведному Іосифу, ни одному изъ волхвовъ, приходившихъ издалека на поклоненіе Спасителю, мы думаемъ, что болѣе правды въ послѣднемъ предположеніи.— Это изображеніе Богоматери, при всей не-іератичности, такъ сказать, его письма, имѣетъ очень близкую аналогію въ одномъ изъ позднѣйшихъ изображеній Ея, извѣстномъ съ именемъ *Млекопитательницы*.

Фреска изъ катакомбъ Агнессы представляетъ прототипъ для еще болѣе извѣстнаго и дорогого намъ по историческимъ воспоминаніямъ образа Божіей Матери. Когда Андрей Боголюбскій съ подручными ему удѣльными князьями подступилъ въ 1169 году къ Новгороду и сталъ осаждать его, святитель новгородскій Іоаннъ, по указанію свыше, вынесъ изъ церкви Спаса на Ильинской улицѣ образъ Богородицы и поставилъ его на городской стѣнѣ. Когда одна изъ вражескихъ стрѣлъ вонзилась въ ликъ Богоматери, икона повернулась задомъ къ непріятелю. Это воодушевило осажденныхъ: они сдѣлали удачную вылазку и прогнали послѣдняго. Обстоятельство это дало иконѣ новгородской названіе *Знаменія*, и въ память этого событія учрежденъ былъ праздникъ, который и теперь празднуется нашею церковію 27-го ноября. Разумѣется, всѣмъ хорошо извѣстно, какое изображеніе Божіей Матери пишется у насъ подъ этимъ именемъ. Хотя мы и привыкли считать его безраздѣльно съ самою

чудотворною иконою своею домашнею святынею, но на самомъ дѣлѣ оно имѣетъ очень отдаленную исторію, и его первообразъ находится въ усыпальницѣ св. Агнессы. На плоской стѣнкѣ одного изъ аркосоліевъ послѣдней находится поясное изображеніе Богоматери, обращенной лицомъ къ зрителю, съ молитвенно простертыми руками; на головѣ Ея вуаль, спускающійся на плечи, шею украшаетъ ожерелье изъ драгоцѣнныхъ камней, на груди Младенецъ-Христосъ, обращенный также лицомъ къ зрителю. Двѣ монограммы, симметрически расположенныя по сторонамъ фрески, отсутствіе нимбовъ у Спасителя и Божіей Матери и, наконецъ, особенности стиля достаточно говорятъ за принадлежность изображенія времени Константина Великаго и переходной эпохѣ въ исторіи христіанскаго искусства. Если сравнить съ художественной стороны данное изображеніе Богоматери съ выше отмѣченными, особенно съ Прискиллинскою Мадонной, то между ними при нѣкоторомъ сходствѣ окажется значительная разница. Если послѣдняя по техникѣ и исполненію всецѣло принадлежитъ античной школѣ искусства и почти не носитъ на себѣ слѣдовъ вліянія христіанскаго ученія, то первая лишь только напоминаетъ классическіе образцы смѣлостью кисти своего мастера, круглымъ оваломъ полныхъ ликовъ Богородицы и Христа и гармоніею линій цѣлой картины. Тамъ, въ усыпальницѣ Прискиллы, мы видимъ римлянку въ обычномъ ея костюмѣ, въ живой и совершенно натуральной позѣ; здѣсь на всемъ изображеніи лежитъ отпечатокъ нѣкоторой сухости, условности и даже іератической важности. Большіе круглые черные глаза, дорогое ожерелье, роскошная стола, прикрывающая плечи и руки, все въ изображеніи Богородицы въ катакомбѣ Агнессы служитъ уже предвѣстникомъ тѣхъ художественныхъ началъ народовъ Востока, которыя потомъ въ соединеніи съ классическими формами отжившаго греко-римскаго искусства, на основѣ христіанскихъ понятій, образовали то, что принято теперь называть византійскимъ искусствомъ.

Византійскій типъ изображеній Богоматери въ древнѣйшій періодъ исторіи искусства на Востокѣ не отдѣлялся отъ западнаго такими рѣзкими чертами, какъ это обнаружилось впослѣдствіи. Изящный, чисто женственный типъ Богоматери, образцомъ котораго служатъ Ея изображенія въ нап-

лучшихъ равеннскихъ и константинопольскихъ мозаикахъ, въ древнѣйшихъ миніатюрахъ рукописей и отчасти въ мелкихъ памятникахъ рѣзного и металлическаго дѣла, показываетъ, что и въ Византіи вначалѣ слѣдовали классическимъ образцамъ и, вообще говоря, держались реальнаго направленія. Только въ отличіе отъ катакомбныхъ Мадоннъ Богоматерь, за рѣдкими исключеніями, изображали здѣсь съ большимъ низко опущеннымъ на чело платомъ или омофоромъ на главѣ, глубоко задрапированною въ широкія одежды, и вообще во всей костюмировкѣ старались подражать знатнымъ византійскимъ женщинамъ. Византійскіе художники иногда рисовали Ее гораздо старше своихъ настоящихъ лѣтъ и съ строгимъ выраженіемъ на величественно-прекрасномъ лицѣ. Она представляла какъ бы идеалъ византійской женщины, преданной нѣжному материнскому чувству и вмѣстѣ совсѣмъ чуждой мірскихъ страстей и увлеченій. Благословляя своихъ дочерей на замужество или отправляя ихъ въ монастырь, византійскій отецъ считалъ своею святою обязанностію поручить будущность своего дѣтища покровительству Царицы Небесной и снабжалъ его иконою пресвятой Дѣвы. Константинъ Великій, если довѣрять позднѣйшимъ свидѣтельствамъ Кедрина и Зонары, основавъ свою новую столицу, посвятилъ ее Богоматери, подъ защитою Которой совершались потомъ всѣ главнѣйшія политическія событія восточной имперіи. Византійскіе живописцы начали старательно изучать сказанія о жизни Богородицы, сохранившіяся въ разнаго рода памятникахъ письменности; усердно перечитывали похвальные слова и гимны въ честь Ея, сочиненные церковными ораторами, и вмѣстѣ съ этимъ кругъ изображеній Божіей Матери мало-по-малу разростался и принималъ въ себя по временамъ сюжеты апокрифическаго свойства. Но рядомъ съ этимъ разнообразіемъ сюжетовъ, съ этою пестротою обстановки шла установка иконнаго типа Богоматери, а въ церковной литературѣ появляются время-отъ-времени своды главныхъ извѣстій объ Ея жизни и обстоятельствахъ смерти, къ которымъ присоединялись иногда и описанія Ея наружности. Нѣкій инокъ Епифаній, писатель XII вѣка, посвятилъ себя подобнаго рода труду и въ византійской литературѣ пріобрѣлъ себѣ то же значеніе, что и знаменитый творецъ Legenda aurea на западѣ Iacob de Vo-

ragine. Западное искусство обязано было золотой легендѣ многими подробностями, касающимися иконографіи Богородицы, точно такъ же, какъ восточное заимствовало у Епифанія устойчивыя черты для наружности Божіей Матери Эти черты въ нѣсколько переработанномъ видѣ вошли въ исторію Никифора Каллиста и послужили основою для иконописцевъ при изображеніи внѣшняго вида Пресвятой Дѣвы. „Во всѣхъ вещахъ“, пишетъ о Богоматери церковный историкъ, „Она была честна, говорила немногое и необходимое: была внимательна и привѣтлива, всѣмъ честь и почитаніе воздавала. Роста была средняго, а по словамъ нѣкоторыхъ нѣсколько больше средняго. Свободою пристойнаго слова въ отношеніи ко всякому человѣку пользовалась безъ смѣха, безъ смущенія и особенно безъ гнѣва. Лицо Ея было пшеничнаго цвѣта, волосомъ свѣтлоруса, живые глаза съ зрачками какъ бы оливковаго цвѣта. Брови имѣла крутыя и изрядно черныя, носъ довольно длинный, губы розовыя, полныя пріятности во время разговора; лицо не круглое, но слегка продолговатое, руки и персты длинные. Она была скромна, не притворна, не предавалась изнѣженности, предпочитала смиреніе. Одежды естественныхъ цвѣтовъ съ любовію носила, о чемъ и донынѣ свидѣтельствуетъ священное главы Ея покрывало. Вообще сказать, во всѣхъ дѣлахъ Ея присутствовала великая божественная благодать“ [1]). Въ этой характеристикѣ замѣчается соединеніе живыхъ чертъ восточной физіономіи съ условными штрихами нравственнаго характера, которые ослабляютъ силу непосредственнаго впечатлѣнія и представляютъ наружность Богоматери гораздо мягче и ровнѣе. Энергическій типъ восточной женщины здѣсь нейтрализуется соображеніями художественными и моральными.

„*Описаніе образа и права преблагословенныя Маріи Дѣвы Богородицы*“, сдѣланное Никифоромъ Каллистомъ и повліявшее, какъ кажется, на соотвѣтствующую статью греческаго иконописнаго подлинника, довольно рано было переведено на славянскій языкъ и весьма нерѣдко попадается въ нашихъ старинныхъ рукописныхъ сборникахъ съ вышеприве-

---

[1]) Ecclesiast. Hist. lib II c. 23 у *Migne*, Curs patrol. graec. t 145. col. 816.

деннымъ заглавіемъ [1]). Еще чаще можно встрѣтить его въ передѣлкѣ старыхъ русскихъ книжниковъ примѣнительно къ тому или другому обстоятельству. Приведемъ въ образецъ одну изъ этихъ передѣлокъ по извѣстной *Повѣсти о иконномъ изображеніи, како и когда зачася иконное изображеніе* и *Сказанію о написаніи иконы Богоматери Одигитріи*. „Возрастъ среднія мѣры Ея имущи", читаемъ здѣсь о наружномъ видѣ пресвятой Дѣвы. „Благодатное же оно и святое лицо мало окружно и чело святолѣпно, продолгующъ носъ, доброгладостнѣ налѣво лежащъ, и очи зѣло добрѣ, чернѣ же и благокраснѣ зѣницы, такоже и брови. Устнѣ же Всенепорочныя червленою красотою побагреннѣ, и персти богопріятныхъ рукъ тонкостію истонченѣ во умѣреннѣй долгости, и благосіятельныя главы власы русы кратостны украшены. Риза же темнобагряна, якоже и Давидъ глаголетъ: рясны златыми одѣяна и преиспещрена и преукрашена; и на ней же убо паки надъ главою звѣзду имать сего свидѣтельства, яко прежде рождества Дѣва. На правую же плещу такоже звѣзду совершеннаго непорочнаго дѣвства имать, сицево, яко и по рождествѣ паки Дѣвая. Имать же Приснодѣвыя образъ близъ главы своея отъ обою страну надписаніе ему отъ буквъ сложено сице: **мр θу**. И се есть писмена гречески суть, толкуетъ же ся сице: *Μητὴρ Θεοῦ*, славянскимъ языкомъ: Матерь Богу. Во объятіи же на лѣвую руку Ея воображена имать держащи иже вся содержащаго превѣчнаго Младенца, Господа нашего Іисуса Христа" [2])... Эти повѣсти или сказанія, судя по множеству нерѣдко иллюстрированныхъ списковъ, въ которыхъ онѣ дошли до насъ, несомнѣнно имѣли руководственное значеніе при изображеніи лика Богоматери древне-русскими иконописцами, неуклонно слѣдовавшими византійскимъ преданіямъ. Не забыты совсѣмъ эти передѣлки до сихъ поръ, и ихъ можно увидать теперь въ иконописныхъ школахъ при монастыряхъ въ рукахъ иноковъ, заправляющихъ послѣдними.

Общеизвѣстное преданіе, въ равной мѣрѣ раздѣляемое

---

[1]) Рукоп. сборн. Флорищевой пустыни XVII в. № 121 (695) л. 55.

[2]) Памятн. древн. письменн 1878 г. XIX № 129; сл. Іосифовскій Соборникъ 1642 г л. 170 об —171 и рукописное сказаніе о явленіи и чудесахъ Тихвинской иконы Богоматери, принадлежащее церковно-археологическому музею при Моск д. Академіи.

православными и католиками, возводитъ древность изображеній Богоматери ко времени Ея жизни и связываетъ ихъ начало съ именемъ евангелиста Луки Первый, у кого находится указаніе на икону Богородицы кисти послѣдняго, есть Θеодоръ Чтецъ—историкъ временъ Юстина и Юстиніана, сохранившійся въ отрывкахъ въ нѣкоторыхъ древнихъ рукописяхъ, всего больше въ церковной исторіи Никифора Каллиста. Онъ передаетъ, что императрица Евдокія, вдова Θеодосія Младшаго, отправившись на поклоненіе въ Палестину, прислала изъ Іерусалима въ Константинополь сестрѣ своей Пульхеріи, женѣ императора Маркіана, образъ Богоматери, писанный евангелистомъ Лукою [1]). Говоря о событіи кратко, безъ всякихъ поясненій и оговорокъ, историкъ какъ бы даетъ тѣмъ самымъ понять, что онъ имѣетъ въ виду фактъ непререкаемый и всѣмъ извѣстный. Однако же послѣ Θеодора Чтеца мы больше двухъ столѣтій не находимъ въ письменныхъ памятникахъ его подтвержденія. Зато отъ VIII вѣка имѣется нѣсколько почти сходныхъ между собою извѣстій о занимающей насъ иконѣ. Св. Андрей Критскій, скончавшійся мученически въ 761 году, древнимъ преданіемъ доказывая употребленіе св. иконъ, между прочимъ ссылается на всеобщее свидѣтельство о томъ, что ап. Лука „собственноручно изобразилъ какъ самого воплотившагося Христа, такъ и Его непорочную Матерь“, и что эти изображенія, пользующіяся извѣстностію въ Римѣ, находятся въ Іерусалимѣ [2]). Неизвѣстный авторъ *Слова объ иконахъ къ Константину Копрониму*, пользуясь фактомъ написанія св. Лукою

---

[1]) *Λέγει δέ, ὡς καὶ ἡ βασίλεισσα Εὐδοκεία, ἀπελθοῦσα εἰς Ἱεροσόλυμα, οὐκέτι ὑπέστρεψε .. καὶ ὅτι ἡ Εὐδοκεία τῇ Πουλχερίᾳ τὴν εἰκόνα τῆς Θεομήτορος, ἣν ὁ ἀπόστολος Λουκᾶς καθιστόρησεν, ἐξ Ἱεροσολύμων ἀπέστειλεν.* Ecclesiast Hist. lib. I *Migne*, Curs patr. graec t 86 col. 165—166

[2]) *Λουκᾶν τὸν ἀπόστολον καὶ εὐαγγελιστήν, ἅπαντες οἱ τότε εἰρήκασιν, οἰκείαις ζωγραφῆσαι χερσὶν αὐτόν τε τὸν σαρκωθέντα Χριστὸν καὶ τὴν αὐτοῦ ἄχραντον Μητέρα καὶ τούτων τὰς εἰκόνας ἔχειν τὴν Ῥώμην εἰς οἰκείαν εὔκλειαν, καὶ ἐν Ἱεροσολύμοις δὲ ἐπ' ἀκριβείας κεῖσθαι ταύτας φασίν. Boissonade, Ἀνέκδοτα* vol VI p. 472—473 Съ приведеннымъ свидѣтельствомъ св. Андрея Критскаго сопоставляютъ (см. въ Revue de l'art chrétien 1894 t. V livr 6 p. 488) слѣдующія слова св. Іоанна Дамаскина, его современника: *Λουκᾶν τὸν ἀπόστολον καὶ εὐαγγελιστὴν εὐζωγραφηκέναι τὸν Κύριον καὶ τὴν Μητέρα αὐτοῦ, ὧν τὰς εἰκόνας ἔχειν τὴν Ῥωμαίων διαφημίζουσι πόλιν, ἐν δὲ τοῖς Ἱεροσολύμοις ἐπ' ἀκριβείας κεῖνται* De fide orthod. lib. IV c. XVI.

изображенія Богоматери въ тѣхъ же апологетическихъ цѣляхъ, замѣчаетъ объ иконѣ, что она послана была евангелистомъ къ нѣкоему Θеофилу [1]). Въ извѣстномъ житіи Стефана Новаго, пострадавшаго за святыя иконы въ 757 г., разсказывается, что константинопольскій архіепископъ Германъ, увѣщевая Льва Исавра отказаться отъ мысли о преслѣдованіи иконопочитанія, въ подтвержденіе древности священныхъ изображеній, кромѣ статуи Спасителя, воздвигнутой кровоточивою женою и Эдесскаго убруса, указывалъ также на образъ Дѣвы Богородицы, написанный евангелистомъ Лукою и потомъ отправленный куда-то изъ Іерусалима [2]). Въ *Посланіи къ императору Θеофилу о св. иконахъ*, относимомъ учеными къ 845—846 году и приписываемомъ тремъ восточнымъ патріархамъ, передается, что боговдохновенный Лука еще при жизни пресв. Богородицы—въ то время, какъ Она обитала на Сіонѣ, живописными составами начертилъ на дскѣ Ея честный образъ для послѣдующихъ поколѣній и изъ устъ самой Дѣвы Маріи услышалъ обѣщаніе, что благодать Ея пребудетъ съ его иконою [3]). Симеонъ Метафрастъ, большой любитель риторики, составившій сто тридцать два жизнеописанія святыхъ, въ началѣ X-го вѣка передаетъ интересующее насъ сказаніе уже въ нѣсколько распространенной редакціи. „Всего отраднѣе то“, пишетъ онъ, „что евангелистъ Лука человѣческій видъ Христа моего и образъ Той, Которая родила Его и дала Ему человѣческое

---

[1]) *Βλέπε μοὶ καὶ τὸν εὐαγγελιστὴν καὶ ἀπόστολον Λουκᾶν οὐχὶ τῆς παναχράντου καὶ ἀειπαρθένου Μαρίας τὴν τιμίαν εἰκόνα ἀνιστόρησε καὶ πρὸς Θεόφιλον ἔπεμψε* Damasc oper. t I pag 618 Parisiis. 1712.

[2]) Ne longe abeam, post Christi in coelum ascensionem, mulier illa, quae sanguinis profluvio laborabat, ab eo sanitati restituta, ipsius imaginem, velut acceptum beneficium referens, exsculpsit. Ac prius etiam ab ipsomet Christo, ipsissima Patris imagine, divino linteo facies ipsius impressa est, ac toparchae Abagaro, id poslulanti, Edessam missa. Demum ab euangelista Luca picta est. Quin ab Hierosolymis quoque Virginis Deigenitricis imago missa est. Surii, De probatis sanctorum vitis, novembr 28 pag. 635.

[3]) *Καὶ γαρ ὁ θεσπέσιος ἀπόστολος καὶ εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς τὸν θεῖον καὶ σεβάσμιον χαρακτῆρα τῆς παναγίου Θεομήτορος Μαρίας, ἔτι ἐν σαρκὶ αὐτῆς ξώσης ἐν Ἱερουσαλὴμ καὶ τὰς διατριβὰς ποιουμένης ἐν τῇ ἁγίᾳ Σιὼν, ζωγραφικαῖς τε μίξεσι τὴν τῆς πανάγνου στήλην ἐν πινακι διεχάραξε, καὶ ὡς ἐν κατόπτρῳ τῇ μετέπειτα γενεᾷ ἐγκαταλελοιπὼς καὶ ταύτην αὐτῇ ὑποδείξαντος Ἡ χάρις μου μετ'αὐτῆς ἔσται* Damasc oper. t I pag. 531. Parisiis. 1712. .

естество, первый изобразивъ воскомъ и красками, передалъ чтобы чтили ихъ даже до сего времени, почитая недостаточнымъ, если онъ не будетъ созерцать въ изображеніяхъ и образахъ черты любимыхъ имъ лицъ, что служитъ знакомъ его горячей любви. И это онъ сдѣлалъ не для себя только, но и для всѣхъ вѣрныхъ, любящихъ Христа“ [1]). Въ знаменитомъ минологіи императора Василія Болгаробойцы (976—1025) кратко и ясно сказано, что евангелистъ Лука родомъ антіохіецъ, былъ по занятіямъ врачъ и живописецъ [2] Θеофанъ Керамевсъ, архіепископъ Тавроменійскій (1130—1150), въ бесѣдѣ на недѣлю православія раскрывая на примѣрахъ ту мысль, что почитаніе иконъ исконно и свыше установлено, прибавляетъ въ заключеніе: „и Лука, краснорѣчивый евангелистъ, воскомъ и красками написалъ икону Богоматери, держащей Господа на святыхъ Своихъ рукахъ которая донынѣ сохраняется въ великомъ городѣ“, т. е. Константинополѣ [3]) Сравнительно болѣе полныя свѣдѣнія по данному вопросу мы находимъ въ первый разъ въ церковной исторіи Никифора Каллиста. Отмѣтивши согласно съ Василіевымъ минологіемъ, что св. Лука былъ врачъ и вмѣстѣ весьма свѣдущій живописецъ, послѣдній пишетъ: „передаютъ, что онъ первый изобразилъ живописью образъ Христа и боголѣпно Родившей Его, еще же и верховныхъ апостоловъ, и что отъ него это высокое и почтенное искусство распространилось потомъ по всей вселенной“ [4]). Не сообщая болѣе никакихъ свѣдѣній объ изображеніяхъ Спасителя и апостоловъ Петра и Павла кисти еванг. Луки, Никифоръ Каллистъ не оставляетъ насъ въ невѣдѣніи на счетъ его

---

[1]) Acta Sanctorum. octobris 18, t. VIII pag. 311.

[2]) *Λουκᾶς ὁ εὐαγγελιστὴς ὑπῆρχεν ἀπὸ Ἀντιοχείας τῆς μεγάλης ἰατρὸς τὴν τέχνην καὶ ζωγράφος.* Menologii graecor. pars prima, pag. 125

[3]) *Καὶ Λουκᾶς ὁ γλαφυρὸς εὐαγγελιστὴς τὴν εἰκόνα τῆς Θεομήτορος κηρῷ καὶ χρώμασιν ἐζωγράφησεν, ἐν ταῖς ἱεραῖς ὠλέναις ἀγκαλιζομένην τὸν Κύριον, ἥτις ἐν τῇ μεγαλοπόλει νῦν διασώζεται. Migne.* Curs. patrolog. graec. t 132 col. 439—440

[4]) *Λουκᾶς δ' ἐξ Ἀντιοχίας εἶλκε τὸ γένος, ἥτις κατὰ τὴν Κοίλην κεῖται Συρίαν, τέχνῃ μὲν ἰατρός, ἄκρως δὲ τὴν ζωγράφον τέχνην ἐξεπισταμένος Φασὶ δὲ αὐτὸν πρώτιστον τήν τε Χριστοῦ εἰκόνα καὶ τῆς αὐτὸν θεοπρεπῶς τεκούσης, ἔτι δὲ καὶ τῶν κορυφαίων ἀποστόλων διὰ ζωγραφικῆς ἱστορῆσαι τέχνης· κ' ἀντεῦθεν εἰς πᾶσαν τὴν οἰκουμένην τὸ τοιοῦτον καὶ πάντιμον ἔργον ἐξενεχθῆναι.* .Eccles. Hist. lib. II cap. XLIII. *Migne* Patr. graec. t. 145 col. 876.

иконы Богоматери и дважды, хотя по одному и тому же поводу, упоминаетъ объ ея послѣдующей судьбѣ. Разсказывая о дѣлахъ религіознаго усердія императрицы Пульхеріи, перечисляя храмы въ честь Божіей Матери, ею построенные, онъ говоритъ: „второй храмъ Одигитріевскій, гдѣ она поставила присланную изъ Антіохіи икону Матери Слова, которую собственноручно при жизни Ея написалъ божественный апостолъ Лука. Она видѣла сей образъ и сообщила благодать Своему изображенію. Икона эта сначала въ мѣстѣ, называемомъ Трибуналъ, творила чудеса, которыя и до сихъ поръ совершаются. Пульхерія установила, чтобы въ этомъ храмѣ въ третій день седьмицы совершалось бдѣніе и молитвословіе, что и донынѣ наблюдается“ [1]). Не приводя здѣсь довольно многочисленныхъ и разнообразныхъ извѣстій о чудотворной Одигитріевской иконѣ Богоматери изъ византійскихъ и средневѣковыхъ западныхъ писателей [2]), замѣтимъ только, что святыня эта, по согласному свидѣтельству всѣхъ ихъ, пользовалась благоговѣйнымъ почитаніемъ всѣхъ византійцевъ, имѣла весьма важное значеніе въ ихъ политической исторіи и была хорошо извѣстна по слухамъ и копіямъ съ нея западнымъ христіанамъ. Преданіе о написаніи этой иконы самимъ евангелистомъ Лукою было общерас-

---

[1]) *Δεύτερος ὁ τῶν Ὁδηγῶν ἔστιν, ἐν ᾧ τὴν ἐξ Ἀντιόχου σταλεῖσαν εἰκόνα τῆς τοῦ Λόγου Μητρὸς ἀνετίθει, ἣν Λουκᾶς ὁ θεῖος ἀπόστολος χερσὶ καθιστόρει, ζώσης ἔτι, καὶ τόν τύπον ὁρῶσης καὶ τὴν χάριν τῇ μορφῇ ἐνιείσης Ἡ δή τις εἰκὼν ἐν τῷ Τριβουναλίῳ λεγομένῳ πρώτως τὸ ἐς δεῦρο τελούμενον αὐτῇ διεπράξατο ἐφ ᾧ καὶ κατὰ τὴν τρίτην τῶν ἡμερῶν τὴν πανυχίδα καὶ, τὴν λιτὴν ἐνομοθέτει τελεῖσθαι· ὁ δὴ καὶ ἐς δεῦρο ὁρᾶται τηρούμενον.* Hist. Ecclesiast. lib. XV cap. 14 *Migne*, Patrol. praec t. 147 col 44 Въ другомъ мѣстѣ своей исторіи Никифоръ Каллистъ говоритъ, что образъ Богоматери былъ присланъ Евдокіей изъ Іерусалима: *Ἔτι δε καὶ ὁ τὴν τῶν Ὁδηγῶν αὐχήσας ἐπωνυμίαν, ἐφ ᾧ πάλιν τήν τε θείαν ἐκείνης μορφήν, ἣν Λουκᾶς ὁ ἀπόστολος σανίδι γράφας κατέλιπεν εὐτυχήσασα τότε θεῖον ἐκείνης γάλα καὶ τὸ ἱερὸν ἄτρακτον καὶ τὰ τοῦ Σωτῆρος σπάργανα, ἐθησαύρισεν, Εὐδοκείας πεμψάσης τῆς βασιλίδος, ηνίκα δὴ ἀφῖκτο εἰς Ἱεροσόλυμα* Hist. Eccles. lib. XIV cap. 2. *Migne*, Patr gr. t. 146 col. 1061. Дюканжъ думаетъ, что икона Богоматери, писанная еванг. Лукою, хранилась сначала въ Антіохіи, потомъ перенесена была въ Іерусалимъ и отсюда уже отослана въ Константинополь. Constantinopol. christ. lib IV pag 88.

[2]) Извѣстія объ Одигитріевской иконѣ и объ участіи ея въ судьбахъ Византіи временъ Комненовъ и Палеологовъ собраны отчасти у Дюканжа. Ibid. pagg. 88—92.

пространено между византійцами, не возбуждало въ нихъ какого-либо недовѣрія къ себѣ и, конечно, только въ качествѣ несомнѣннаго факта религіозной жизни могло войти въ греческій иконописный подлинникъ. Позднѣйшій составитель послѣдняго, находившійся подъ сильнымъ вліяніемъ этого преданія, давая наставленіе живописцамъ объ изображеніи внѣшняго вида апостоловъ и евангелистовъ, о св. Лукѣ кратко говоритъ: „Евангелистъ Лука не старый, кудрявый, съ малою бородой, *изображаетъ икону Богородицы*“ [1]). И дѣйствительно на нѣкоторыхъ древнихъ иконахъ и въ миніатюрахъ рукописей мы видимъ его съ иконописными принадлежностями, пишущимъ икону Богоматери или уже представляющимъ Ей свой оконченный трудъ. Чаще всего такого рода иллюстраціи можно встрѣтить въ русскихъ рукописяхъ подлѣ извѣстныхъ уже намъ: „Повѣсти о иконномъ изображеніи, како и когда зачася“... и „Сказанія о написаніи иконы Богоматери Одигитріи“, именно противъ слѣдующихъ словъ текста, не лишенныхъ въ настоящемъ случаѣ интереса: „По воскресеніи и по восшествіи еже на небеса Господа нашего Іисуса Христа и по излитіи Святаго Духа, минувшимъ пятинадесяти лѣтомъ, славный апостолъ и евангелистъ Лука, ему же похвала во благовѣстіи Христовѣ, написа еже о Христѣ евангеліе и о рождьшей Того приснодѣвѣй Маріи, таже и Дѣянія святыхъ апостолъ въ книжицы. И паки той первый божественнаго иконнаго изображенія еже живописати, самоблагоумнѣ извыкъ, написа на дскѣ начертаніе пречистыя самыя Владычицы нашея Богородицы и приснодѣвы Маріи, изящнѣ видѣніе Тоя изуподобивъ опасно... И приноситъ къ первообразнѣй Госпожѣ и всѣхъ Царицѣ. Она же, очи Свои возложши на ту икону и... возрадовавшися убо, глаголетъ къ тому благоговѣйнѣ вкупѣ же и со властію: благодать Моя съ тобою да будетъ“ [2])... Принадлежности художническаго званія стали какъ бы отличительнымъ иконографическимъ признакомъ евангелиста Луки, а самъ онъ съ давняго времени считался въ христіанскомъ

---

[1]) См. Ерминію Дионисія Фурноаграфіота въ Труд Кіевск. дух. Акад. 1864 г. IV, 355

[2]) Памятн. древн. письмен 1878 г. XIX № 129; сл. рукоп. церковно-археологич. музея при Моск. дух. Академіи.

мірѣ покровителемъ иконописцевъ, подъ защитою котораго въ набожную средневѣковую эпоху возникали и существовали на Западѣ цѣлыя общества художниковъ.

Преданіе, имѣющее за себя длинный рядъ въ существенномъ не разногласящихъ свидѣтелей, ни въ комъ, повидимому, не должно бы вызывать сомнѣнія относительно своей подлинности, а между тѣмъ многіе изъ ученыхъ, касавшихся разсматриваемаго преданія, не вѣрили въ его достовѣрность. Нѣкоторые, впрочемъ весьма немногіе изъ археологовъ, пытались даже объяснить происхожденіе этой, какъ они выражаются, легенды и подорвать силу говорящихъ въ пользу ея свидѣтельствъ. Сказаніе о написаніи евангелистомъ Лукою иконы Богоматери, говорятъ они, не имѣетъ подъ собою твердой исторической опоры и есть не болѣе, какъ недоразумѣніе, основанное на смѣшеніи двухъ совершенно-различныхъ именъ. Мадонны, извѣстныя съ именемъ евангелиста Луки, на самомъ дѣлѣ суть будто бы произведенія флорентійскаго живописца XI вѣка по имени Luca Santo. Написанныя послѣднимъ, онѣ приписаны были потомъ евангелисту по забвенію, вслѣдствіе тождества имени и подъ вліяніемъ вполнѣ понятнаго стремленія связывать происхожденіе той или другой уважаемой святыни съ именами болѣе замѣчательныхъ и извѣстныхъ церковныхъ дѣятелей. Можетъ быть, такое объясненіе и справедливо по отношенію къ нѣкоторымъ изъ тѣхъ многочисленныхъ мадоннъ, которыя выдаются за иконы евангелиста Луки въ Италіи и другихъ мѣстахъ Западной Европы, но въ отношеніи къ занимающему насъ преданію оно есть, правда, остроумная, но произвольная и ничего не объясняющая догадка. Свидѣтельства о написаніи евангелистомъ Лукою иконы Божіей Матери на нѣсколько столѣтій предупреждаютъ собою флорентійскаго живописца, давая тѣмъ самымъ знать, что преданіе не при немъ и не послѣ него возникло, какъ бы слѣдовало по разсматриваемой гипотезѣ, а существовало задолго до Luca Santo. Подобною же несостоятельностію отличается и большая часть возраженій, которыя придуманы и направлены отрицательною критикой противъ основаній, приводимыхъ противоположною стороною въ защиту подлинности преданія объ евангел. Лукѣ, какъ иконописцѣ. Не видимъ надоб-

ности приводить здѣсь всѣхъ этихъ возраженій [1]), частію опровергнутыхъ новѣйшими открытіями въ области древнехристіанской катакомбной живописи, частію уже разобранныхъ въ отечественной археологической литературѣ [2]), но нельзя пройти совершеннымъ молчаніемъ двухъ-трехъ серьезныхъ недоумѣній, которыя можетъ возбудить и дѣйствительно возбуждало въ душѣ безпристрастнаго изслѣдователя данное преданіе.

Императрицы Евдокія и Пульхерія, которыхъ называетъ Θеодоръ Чтецъ, сообщая впервые объ иконѣ Богоматери еванг. Луки, это двѣ замѣчательныя женскія личности въ культурной исторіи Византіи пятаго столѣтія. Первая—дочь философа, славилась своею любознательностію, классическимъ образованіемъ и посвящала свои досуги на литературные труды, занимаясь комментаріями на книгу Бытія и описывая въ стихахъ подвиги мучениковъ; послѣдняя отличалась набожностію, любовію къ храмоздательству, и ея имя связано съ нѣсколькими монастырями, построенными въ Константинополѣ и его окрестностяхъ. Церковный историкъ Созоменъ нѣсколько главъ своей четвертой книги посвящаетъ похвалѣ добродѣтелямъ Пульхеріи и ея сестеръ, доброму ученію, которое она внушила своему брату—императору; ея стойкости въ православіи, препятствовавшей развитію новыхъ, народившихся въ V вѣкѣ ересей; религіозной женской общинѣ, учрежденной сестрами, и подробно разсказываетъ объ обрѣтеніи мощей сорока мучениковъ. Другой историкъ церкви Сократъ въ предпослѣдней главѣ своей исторіи упоминаетъ о паломничествѣ импер. Евдокіи въ Іерусалимъ въ 438-мъ году и о тѣхъ многочисленныхъ вкладахъ, которые сдѣлала она въ разныя церкви на востокѣ. Но замѣчательно, что ни тотъ, ни другой историкъ совсѣмъ не говорятъ о драгоцѣнной посылкѣ, отправленной императрицей изъ Іерусалима въ Константинополь своей вѣнценосной сестрѣ.

Еще болѣе примѣчательнымъ и мало понятнымъ предста-

---

[1]) Они тщательно сгруппированы и довольно обстоятельно разсмотрѣны въ Acta Sanctorum, octobris t. VIII, pag. 296—298.

[2]) См. ст. проф. *П. С. Казанскаго*: „Лука евангелистъ, какъ иконописецъ“ въ Древностяхъ Моск археол. общ. т II, стр 46—51.

вляется въ данномъ случаѣ молчаніе седьмого вселенскаго собора, который въ своихъ свидѣтельствахъ объ иконопочитаніи ни однимъ словомъ не упомянулъ объ этомъ весьма важномъ обстоятельствѣ. Видно, что соборъ, тщательно изслѣдовавшій и разыскивавшій древнія извѣстія объ иконахъ въ подтвержденіе православнаго ученія, дважды въ своихъ дѣяніяхъ сославшійся на исторію Ѳеодора Чтеца, или считалъ свидѣтельство послѣдняго объ иконѣ Богоматери еванг. Луки слабымъ, или вовсе не зналъ его. Иначе икона, всѣми чтимая, находившаяся въ одномъ изъ извѣстнѣйшихъ константинопольскихъ монастырей, собиравшая около себя толпы богомольцевъ, должна была бы послужить сильнымъ доводомъ за иконопочитаніе. Молчаніе отцовъ собора объ этой иконѣ даетъ основаніе сомнѣваться, чтобы въ Константинополѣ въ то время была икона, извѣстная съ именемъ евангелиста Луки, а потому для достовѣрности упоминанія о ней Ѳеодора Чтеца недостаетъ твердой почвы. Свидѣтельства объ этой иконѣ появляются, и то независимо отъ Ѳеодора Чтеца, въ эпоху иконоборства и у писателей менѣе компетентныхъ, напримѣръ, въ анонимныхъ посланіяхъ объ иконахъ, въ житіи Стефана Новаго и другихъ сочиненіяхъ.

Кромѣ этихъ хронологическихъ, такъ сказать, затрудненій, связанныхъ съ исторіей сказанія объ иконѣ Богоматери, писанной еванг. Лукою, достовѣрность разсматриваемаго преданія заподозривается еще на основаніи нѣкоторыхъ историческихъ соображеній. Художническая дѣятельность еванг. Луки есть не болѣе, говорятъ, какъ предположеніе, лишенное твердыхъ основаній. Апостолъ Лука, какъ извѣстно, былъ врачъ по своимъ занятіямъ, и нигдѣ—ни въ свящ. Писаніи, ни у писателей церкви первыхъ вѣковъ—не находится даже и намека на то, чтобы онъ былъ живописецъ или написалъ образъ пресвятой Дѣвы. При томъ же преданіемъ онъ признается однимъ изъ семидесяти апостоловъ и, стало быть, евреемъ по происхожденію. Но извѣстно, что живопись, вмѣстѣ съ другими изобразительными искусствами не знакома была іудеямъ въ силу заповѣди не дѣлать *подобія, елика на небеси и на земли.*

Допустивъ согласно съ нѣкоторыми древними учителями церкви: Тертулліаномъ, Іеронимомъ, Августиномъ и новѣй-

шими изслѣдователями свящ. Писанія, что еванг. Лука былъ родомъ изъ язычниковъ, легко будетъ выйти изъ только что указаннаго затрудненія и въ значительной мѣрѣ ослабить силу связаннаго съ нимъ возраженія. Гораздо труднѣе разрѣшить недоумѣнія, вызываемыя молчаніемъ историковъ и отцовъ Никейскаго собора о присланной съ востока драгоцѣнной святынѣ. Разумѣется, невозможно сказать что-либо положительное и опредѣленное въ разъясненіе этихъ недоумѣній. Всего вѣроятнѣе, что Созоменъ и Сократъ потому не упомянули въ своихъ исторіяхъ о присылкѣ изъ Іерусалима иконы Богоматери еванг. Луки, а отцы Никейскаго собора потому не сослались на послѣднюю въ защиту иконопочитанія, что и фактъ присылки и самая икона слишкомъ извѣстны были ихъ современникамъ. Отъ чего бы ни зависѣло впрочемъ неупоминаніе церковныхъ писателей и седьмого вселенскаго собора объ иконѣ Богоматери, полученной импер. Пульхеріей изъ Іерусалима, изъ него нельзя съ *рѣшительностію* заключать къ несуществованію иконы, къ неподлинности извѣстія о ней Ѳеодора Чтеца и недостовѣрности самаго преданія. Намъ представляется, что объективный изслѣдователь, оставаясь въ предѣлахъ относящихся къ послѣднему историческихъ свидѣтельствъ, не заподозривая подлинности документовъ, изъ которыхъ они заимствуются,—а заподозривать нѣтъ достаточныхъ основаній,—долженъ прійти лишь къ слѣдующимъ заключеніямъ касательно изучаемаго предмета. I. Евангелистъ Лука, по преданію весьма распространенному, не заключающему въ себѣ чего либо несообразнаго и передаваемому многими позднѣйшими церковными писателями, былъ знакомъ съ живописнымъ искусствомъ и между прочимъ исполнилъ воскомъ и красками икону Божіей Матери. II. Кругъ извѣстности этой иконы въ продолженіе первыхъ четырехъ-пяти столѣтій былъ очень не широкъ и ограничивался тѣмъ небольшимъ сравнительно уголкомъ, откуда вышелъ этотъ образъ и гдѣ онъ первоначально хранился. Общецерковнаго значенія, какъ и большая часть древне-христіанскихъ святынь, высоко чтившихся на своей родинѣ и находившихъ относительно слабое признаніе на сторонѣ, онъ не имѣлъ и потому, вѣроятно, не оказалъ вліянія на первыя художественныя представленія Божіей Матери. III. Извѣстныя въ

Греціи и у насъ въ Россіи иконы Богородицы евангел. Луки [1]) несомнѣнно представляютъ повтореніе древнѣйшаго иконнаго типа, образовавшагося окончательно на Востокѣ. IV. Пріуроченный къ имени еванг. Луки этотъ византійскій типъ сначала во время иконоборческихъ волненій, а затѣмъ въ эпоху крестовыхъ походовъ греческіе мастера распространили по всей Западной Европѣ, преимущественно въ Италіи, гдѣ возникла греко-итальянская школа живописи, передавшая его съ нѣкоторыми измѣненіями послѣдующимъ поколѣніямъ и временамъ. Отсюда вышли знаменитыя и уважаемыя въ католическомъ мірѣ Мадонны ев. Луки, извѣстныя въ довольно значительномъ числѣ въ Римѣ, Италіи, Испаніи и другихъ странахъ [2]). V. Изъ свидѣтельства Ѳеодора Чтеца видно, что икона, писанная еванг. Лукою, около половины V вѣка была перенесена изъ Іерусалима въ Константинополь и затѣмъ находилась въ Одигитріевскомъ монастырѣ. Въ XII вѣкѣ, по словамъ Ѳеофана Керамевса, она продолжала сохраняться въ Константинополѣ. Никифоръ Каллистъ утверждаетъ то же самое въ XIV вѣкѣ. Не безынтересно, что задолго до этого времени у насъ на Руси уже извѣстны были иконы Богоматери еванг. Луки, принесенныя въ XI—XII столл. изъ Царьграда, а въ католическихъ странахъ, напримѣръ въ Римѣ, и ранѣе того показывались иконы, приписывавшіяся тому же самому евангелисту. Гдѣ находится теперь подлинная икона, писанная еванг. Лукою, какова была ея дѣйствительная судьба, что съ нею сталось,— рѣшить трудно. Историческій путь, какимъ можно было бы дойти до этой драгоцѣнной святыни и едва ли не самаго замѣчательнаго памятника христіанской живописи, если не совсѣмъ потерянъ, то во всякомъ разѣ весьма затрудненъ множествомъ разнорѣчивыхъ и сбивчивыхъ указаній касательно ея мѣстонахожденія.

---

[1]) Таковыми въ Греціи считаются: Влахернская, Милостивая на островѣ Кипрѣ и Киккская; въ Россіи: Владимірская въ Московскомъ Успенскомъ соборѣ, моленская въ Смоленскомъ Успенскомъ соборѣ, Тихвинская въ Новгородскомъ Тихвинскомъ монастырѣ и нѣкоторыя другія.

[2]) Въ Римѣ еванг. Лукѣ приписываются иконы Богоматери въ церквахъ Маріи Великой, свв. Доминика и Сикста и др., въ Польшѣ—Ченстоховская.

V.

Изъ исторіи изображеній креста — Изображенія креста въ дохристіанское время Какъ рано христіане начали почитать крестъ? Причины сравнительно поздняго появленія изображеній послѣдняго на памятникахъ христіанскаго искусства Монограммы имени Христова (cruces dissimulatae). Главные виды прямого изображенія креста Символическія формы распятія: представленіе распятія въ собственномъ видѣ. Древнѣйшія распятія и ихъ описанія. Символика распятій — Изъ исторіи крестнаго знаменія

Великое знамя христіанства—крестъ есть въ то же время міровой, общечеловѣческій символъ Если апостолъ Павелъ и говоритъ, что слово крестное служитъ соблазномъ для іудеевъ, еллинамъ кажется безуміемъ и только для христіанъ составляетъ предметъ силы и знаменіе спасенія [1]), то въ этихъ словахъ рѣчь идетъ у него не о самомъ знакѣ креста, какъ извѣстной символической формѣ, а о томъ особомъ представленіи, которое сложилось о крестѣ въ христіанскомъ мірѣ по отношенію ко Христу, въ связи съ значеніемъ его, какъ орудія позорной смерти, постигавшей у древнихъ образованныхъ народовъ самыхъ отъявленныхъ преступниковъ [2]). Только въ этомъ послѣднемъ значеніи греко-римскій міръ съ презрѣніемъ относился ко кресту и считалъ позорнымъ его изображеніе Но если взять во вниманіе символическое значеніе послѣдняго, то нельзя будетъ не видѣть, что въ исторіи человѣчества на долю этого знака выпала болѣе свѣтлая и знаменательная судьба, которая, быть можетъ, разъяснена была бы для насъ менѣе, если бы счастливо не совпала съ образомъ креста Христова и не получила на счетъ послѣдняго особаго права на вниманіе науки.

Художественная исторія креста начинается далеко за предѣлами христіанской эры и открывается цѣлымъ рядомъ аналогическихъ знаковъ въ символикѣ индусовъ, египтянъ, вавилонянъ, этрусковъ и въ орнаментаціи народовъ клас-

[1]) 1 Коринѳ. I, 17 и слѣд.

[2]) Смертная казнь чрезъ повѣшеніе или пригвожденіе на крестѣ считалась самою отвратительною, самою позорною и безчестною (servile, crudelissimum, teterrimum, extremum, damnatissimum, ignominiosissimum supplicium).

сическаго міра Какъ украшеніе, какъ символъ и извѣстный миѳологическій аттрибутъ, крестъ принадлежалъ къ числу широко распространенныхъ знаковъ и нерѣдко связывался съ религіозными представленіями архаическаго міра. У индусовъ часто встрѣчается загадочный знакъ или въ видѣ перпендикулярной черты, перечеркнутой горизонтальною линіей на подобіе печатнаго *г* или латинскаго *s*, или въ видѣ четырехъ гаммъ, соединенныхъ между собою концами, или положенныхъ одна на другую крестъ-на-крестъ [1]). Варіанты этой фигуры разнообразны, но всѣ они не выходятъ изъ общей схемы креста и въ наукѣ извѣстны съ техническимъ именемъ *свастики*, или священнаго креста индусовъ (crux gammata). Въ Египтѣ приложеніе этого знака было еще обширнѣе; онъ является здѣсь въ видѣ креста съ ручкою (crux ansata), имѣющаго такую форму: горизонтальная черта, имѣющая надъ собою непосредственно кружокъ, перечеркнута сверху внизъ перпендикулярной линіей [2])—фигура очень похожая на знакъ планеты Венеры, гдѣ верхній кружокъ объясняютъ въ смыслѣ круглаго зеркала богини, а нижнюю черту—въ значеніи ручки къ нему. Египетскіе цари и царицы нерѣдко изображаются съ такимъ знакомъ; они держатъ его за ручку въ родѣ того, какъ ап. Петръ—ключъ. Египетскіе амулеты, представляющіе жука съ распущенными крыльями, принадлежатъ къ той же категоріи знаковъ. На одномъ египетскомъ памятникѣ, относимомъ знатоками древности къ 15 столѣтію до Р. Хр., крестъ представленъ въ кругѣ, безъ всякой головки [3]); иногда перпендикулярный отростъ креста соединялся съ изображеніемъ змѣи, какъ бы служившей для него точкою опоры. У вавилонянъ подобный же знакъ встрѣчается какъ застежка на груди царей. На одномъ ассирійскомъ памятникѣ, открытомъ въ Корсабадѣ, представленъ человѣкъ съ орлиной головой, съ кольцомъ въ одной рукѣ и крестомъ въ другой. Къ области той же символической фигуры нужно отнести и букву *тау* (Т), древнѣйшее начертаніе которой извѣстно изъ финикійскихъ

---

[1]) Рисунки см. у *Stockbauer'a*, Kunstgeschichte d. Kreuzes, s 91; *Kraus'a*, Real-Encyklopädie d. christlich. Alterthüm. B. 2. s 226. fig 91 и 92.

[2]) Рисун. ibidem s. 225.

[3]) Рисун. ibidd

и еврейскихъ алфавитовъ и имѣетъ видъ то андреевскаго, то прямолинейнаго креста, а иногда и теперешней греческой буквы *tau*. Сочетанія и формы разсматриваемаго знака, встрѣчающіяся у другихъ народовъ, примыкаютъ къ основной, сейчасъ описанной формѣ, какъ разновидности одного общаго прототипа, изъ котораго онѣ выходятъ и развиваются.

Любопытно и важно то, что описанные нами и подобные имъ знаки на памятникахъ древняго искусства не были случайными, не появлялись такъ себѣ, благодаря произвольному размаху руки, но имѣли внутреннее значеніе, служили выраженіемъ извѣстныхъ идей, были символами. Какой смыслъ соединялся съ ними, не всегда легко и можно бываетъ опредѣлить. Благодаря филологическимъ и археологическимъ разысканіямъ новѣйшихъ ученыхъ, всего больше вѣроятности остается за объясненіемъ египетскаго crux ansata въ пользу его связи съ культомъ солнца. Въ египетской символикѣ этотъ знакъ трактуется какъ аттрибутъ Horus'a, а египетскій Горусъ—сынъ солнца и носитъ этотъ кругъ съ крестообразною ручкою, какъ символъ своего отца. Съ такимъ же знакомъ изображался египетскій Ра, одинъ изъ боговъ астральнаго круга. Отсюда становится понятнымъ, что кружокъ, вѣнчающій крестъ, есть не что иное, какъ изображеніе солнца, источника жизни, а самый крестъ представляетъ исходящіе изъ него лучи и у египтянъ называется словомъ, обозначающимъ жизнь. Змѣя, обвивающая по временамъ головку креста или упирающаяся въ его перпендикулярный нижній отростъ, точно также имѣетъ нѣкоторое отношеніе къ культу солнца и невольно напоминаетъ собою аналогическій образъ Моисеева змія, поднятаго на шестъ, при взглядѣ на котораго ужаленные змѣями израильтяне получали исцѣленіе, и который служилъ прообразомъ Христа, вознесеннаго на крестъ [1]). Въ индійской символикѣ изображеніе креста стоитъ въ связи съ представленіемъ огня и тѣсно примыкаетъ къ символикѣ послѣдняго. Мы получимъ самую простую форму креста, если соединимъ подъ прямымъ угломъ два продолговатыхъ куска дерева и заставимъ ихъ вращаться на оси въ точкѣ пересѣченія. Но такой имено-

[1]) Ев. Іоан. III, 14—15.

видъ имѣлъ приборъ, употреблявшійся древними индусами во время религіозныхъ процессій въ честь огня; онъ напоминалъ имъ не что иное, какъ древнѣйшій способъ добыванія огня посредствомъ тренія двухъ кусковъ дерева. Индійскій жрецъ въ видѣ креста держалъ, такимъ образомъ, символическій знакъ огня, теплоты, предъ которымъ толпа преклонялась, какъ предъ источникомъ міровой жизни.

Съ такимъ значеніемъ символа жизни могли появиться и получить священное употребленіе крестъ на груди египетскихъ мумій, изображенія креста въ кругѣ на могильныхъ памятникахъ этрусковъ и тому подобныя символическія сочетанія. У краснокожихъ индѣйцевъ Америки жрецы носили знакъ креста на своихъ одеждахъ, и, по словамъ миссіонеровъ, онъ назывался у нихъ *древомъ спасенія*; но, быть можетъ, тутъ уже сказалось вліяніе христіанства, съ которымъ были знакомы древнѣйшіе аборигены этой страны.. Въ виду сказаннаго христіанскіе апологеты и древніе церковные писатели (Іустинъ, Тертулліанъ, Минуцій Феликсъ и др.), находившіе образъ креста въ многихъ явленіяхъ природы и положеніяхъ человѣка, были отчасти правы, когда утверждали, что крестъ былъ извѣстенъ до-христіанскимъ народамъ и почитаемъ ими. Когда, по распоряженію Ѳеодосія Великаго, разрушенъ былъ знаменитый храмъ Сераписа въ Александріи, подъ развалинами его, на камняхъ фундамента были найдены какіе-то гіероглифическіе знаки и изображенія въ видѣ креста. Христіане ссылались на эту находку въ доказательство того, что это позорное въ глазахъ язычниковъ изображеніе пользовалось у нихъ большимъ почтеніемъ и принадлежало къ числу священныхъ знаковъ. Язычники, напротивъ, отрицали всякую связь этого знака съ христіанскимъ крестомъ и утверждали, что онъ принадлежалъ къ стародавнимъ ихъ символамъ, а свѣдущіе въ гіероглифахъ присоединяли съ своей стороны, что этотъ знакъ выражалъ собою мысль о будущей жизни [1]),—объясненіе, подтверждаемое новѣйшими изысканіями относительно индійской свастики и однородныхъ съ нею ассирійскихъ символовъ. Но это же разногласіе христіанъ и язычниковъ

[1]) *Münter*, Sinnbilder und Kunstvorst. H. 1, s. 70; *Stockbauer*, Kunstgeschichte d. Kreuzes, s. 94.

въ пониманіи знака показываетъ, что та и другая сторона смотрѣла на христіанскій крестъ не съ точки зрѣнія общечеловѣческой символики, а видѣла въ немъ изображеніе извѣстнаго орудія казни, которое никоимъ образомъ не входило въ смыслъ до-христіанскихъ символическихъ изображеній этого рода. Если бы на первомъ планѣ была поставлена общечеловѣческая сторона даннаго символа, то съ вѣроятностью состоялся бы болѣе примирительный взглядъ на дѣло, и изображеніе креста получило бы болѣе видное мѣсто въ перво-христіанскомъ искусствѣ. Въ дѣйствительности этого не случилось, и на основаніи точныхъ данныхъ, представляемыхъ археологической наукой, можно утверждать положительно, что въ продолженіе первыхъ трехъ вѣковъ прямое изображеніе креста не входило въ кругъ предметовъ христіанскаго искусства, по крайней мѣрѣ не появлялось открыто [1]).

Нѣтъ сомнѣнія, что христіане съ самыхъ первыхъ временъ относились съ благоговѣніемъ ко кресту, насколько онъ былъ связанъ съ воспоминаніемъ о Христѣ и Его искупительной жертвѣ. Въ концѣ втораго и въ началѣ третьяго вѣка чествованіе креста до такой степени было распространено, что объ этомъ уже знали язычники и издѣвались надъ христіанами, называя ихъ crucis religiosi, cruciolae (крестопоклонники). Христіанскіе апологеты не отвергали этого обвиненія, но только старались выяснить настоящій смыслъ приписываемаго имъ культа [2]). Любопытный археологическій

[1]) Единственный, исключительный примѣръ прямаго изображенія креста (+) изъ эпохи II—III вв. найденъ въ одной эпитафіи въ усыпальницѣ Люцилы; *Kraus*, Real-Encyklopädie B. 2, s. 229.

[2]) „Что касается до тѣхъ людей“, говоритъ, напримѣръ, Тертулліанъ, „которые обвиняютъ насъ въ поклоненіи кресту, то мы не стыдимся этого“. При этомъ онъ замѣчаетъ, что если бы христіане поклонялись кресту, какъ Богу, то въ такомъ случаѣ они ничѣмъ не отличались бы отъ язычниковъ, которые также поклоняются дереву. „Какое дѣло до формы, когда матеріалъ одинъ и тотъ же и когда онъ почитается за Бога? Какое различіе между крестомъ и между аѳинскою Палладою или аѳросскою Церерою, которыя не иное что, какъ кусокъ грубаго и безобразнаго дерева?. Впрочемъ, обожая трофеи“, заключаетъ апологетъ, „вы сами обожаете кресты, на которыхъ трофеи держатся. Войска ваши благоговѣютъ къ своимъ знаменамъ, клянутся ими, предпочитаютъ ихъ всѣмъ богамъ“ Apolog cap. 16; изд. *Oehler'a*, стр. 177—179

памятникъ представляетъ въ этомъ отношеніи каррикатурное изображеніе распятія, найденное въ 1856 году патеромъ Гарруччи на развалинахъ палатинскаго дворца въ Римѣ при слѣдующей обстановкѣ. На стѣнѣ зданія грубыми штрихами начерченъ трехконечный крестъ (въ формѣ **T**) съ прикрѣпленною къ нему человѣческою фигурою съ ослиной головой. Около креста, по лѣвую сторону, стоитъ человѣкъ съ поднятою рукою, какъ бы собираясь положить на себѣ крестное знаменіе. Внизу группы подпись: „*Ἀλεξάμενος σέβετε* (вмѣсто *σέβεται*) *θεόν*“ [1]) Судя по небрежности рисунка и неправильности подписи, можно думать, что все это изображеніе было начерчено ex improviso, неумѣлою рукою и первымъ попавшимся подъ руку острымъ орудіемъ, можетъ быть, гвоздемъ. Такъ какъ эта стѣна принадлежала не къ главному зданію, а къ чернымъ людскимъ комнатамъ, то очень вѣроятно, что какой-нибудь римскій служитель, одинъ изъ пажей дворца, хотѣлъ въ этой каррикатурѣ осмѣять своего товарища, христіанина Алексамена, и представилъ его при отправленіи религіознаго культа. Чтобы понять смыслъ этой каррикатуры, должно припомнить одну изъ тѣхъ басенъ, которыя были распространяемы язычниками насчетъ первыхъ христіанъ, именно обвиненіе, будто послѣдніе боготворили осла. Ближайшимъ поводомъ къ ея составленію послужилъ съ вѣроятностію разсказъ Тацита про іудеевъ, что они, изгнанные изъ Египта, томясь въ пустынѣ жаждой, были наведены на слѣдъ источника стадомъословъ и въ благодарность за свое спасеніе стали считать это животное священнымъ. По словамъ Діодора, Антіохъ Епифанъ, овладѣвъ Іерусалимомъ, нашелъ въ іерусалимскомъ храмѣ высѣченное изъ камня изображеніе всадника, ѣдущаго на ослѣ. Египтяне выдумали эту басню въ насмѣшку надъ евреями, которыхъ они знали какъ номадовъ до поселенія въ Египтѣ; они разсказывали про нихъ и другой миѳъ, будто Тифонъ спасся на ослѣ изъ битвы съ богами и построилъ Іерусалимъ. Такъ какъ христіанъ весьма многіе изъ язычниковъ въ первое время смѣшивали съ іудеями, то на нихъ перенесли и самыя эти выдумки [2]). На основѣ этихъ басенъ очень рано

[1]) *Kraus*, Real-Encyklopäd. B. 2 подъ слов.: Spottcrucifix; *Becker*, Das Spottcrucifix der röm. Kaiserpaläste.

[2]) *Тертулл.* Apolog c. 16.

стали появляться каррикатурныя изображенія; Тертулліанъ разсказываетъ, что въ его время какой-то іудей выдумалъ новое изображеніе христіанскаго Бога съ надписью: „Deus christianorum onokoites“ [1]). Изображеніе представляло чудовищную фигуру, одѣтую въ тогу, съ ослиными ушами, съ когтями на лапахъ и съ книгой въ одной изъ нихъ. Цельсъ называетъ христіанъ ослопоклонниками и, какъ видно изъ Оригена, основываетъ это оскорбительное прозвище на нѣкоторыхъ изображеніяхъ, обращавшихся у офитовъ, которые называли своего бога *Ονοηλ* и изображали его *ὀνοειδής*, т. е. похожимъ на осла. Къ этой же категоріи принадлежитъ каррикатура палатинскаго дворца. По выдѣленіи изъ этого факта историческаго элемента, въ немъ останется справедливою лишь одна идея почитанія христіанами Распятаго— идея, отъ которой еще нѣтъ необходимаго перехода къ существованію самыхъ изображеній креста и распятія. И дѣйствительно, изученіе древнихъ памятниковъ христіанскаго искусства приводитъ къ заключенію о чрезвычайной рѣдкости изображеній, не говоримъ—распятія: его нигдѣ не находится,—но и самаго креста. Оба они появляются уже спустя довольно долгое время и значительно опаздываютъ предъ другими сюжетами древне-христіанскаго искусства.

Не трудно, кажется, объяснить, вслѣдствіе чего произошло это несоотвѣтствіе, и почему идея Распятаго, лежащая въ основѣ христіанскаго исповѣданія, долгое время оставалась внѣ художественнаго, образнаго выраженія. Главная причина этого явленія заключается въ томъ особенномъ представленіи, которое соединялось съ именемъ креста и крестной смерти, какъ самаго позорнаго и возмутительнаго рода наказанія. Надобно было пройти многому времени, чтобы изображеніе распятаго Христа, независимо отъ своего религіознаго значенія, сдѣлалось открытымъ символомъ христіанства и заняло видное мѣсто въ церковномъ искусствѣ; нужно было, чтобы впечатлѣніе недавняго подавляющаго событія сгладилось настолько, чтобы образъ послѣдняго уже не возбуждалъ того тяжелаго чувства, какимъ онъ сопровождался въ непосредственномъ сознаніи перво-христіанъ. Это обстоятельство сообщило своеобразную черту исторіи изображеній

[1]) *Stockbauer*, Kunstgeschichte d. Kreuzes, s. 80. *Тертулл.* Apolog. cap. 16

креста, вызвавъ особый способъ его представленія, такъ называемыя cruces dissimulatas, заключавшія въ себѣ болѣе или менѣе понятную аллюзію на крестъ, большее или меньшее сходство съ формою его. Эти скрытые, прикровенные кресты и представляютъ собой первые, и по времени и по способу выраженія, опыты христіанскаго искусства на поприщѣ ставрографіи. Самый важный и болѣе распространенный изъ нихъ составляютъ, конечно, монограммы имени Христова. Систему главнѣйшихъ знаковъ этого рода можно представить въ слѣдующемъ порядкѣ:

I. **X**. Это—начальная буква имени *Χριστός* въ ея простѣйшемъ графическомъ начертаніи и вмѣстѣ основная форма для послѣдующихъ, болѣе сложныхъ видовъ монограммы, символъ и выраженіе всей сущности христіанства и его вѣрованій. Смыслъ этого знака былъ настолько понятенъ для христіанъ и нехристіанъ, что Юліанъ лаконически, но въ то же время характеристично и глубоко вѣрно выразилъ свои враждебныя отношенія къ христіанству, назвавъ ихъ борьбою противъ **X**.

II. . Та же буква, перечеркнутая посрединѣ перпендикулярною чертою, обозначающею букву **I**, начальную въ имени *Ἰησοῦς*. Въ первый разъ такой знакъ встрѣчается въ надгробной надписи (Pastor et Titiana et Marciana Marciano filio benemerenti in  fecerunt. Vivas inter sanctos), относимой Росси къ 268 или 269 году [1]).

III.  Новая комбинація того же знака съ буквою ρ, представляющая наиболѣе употребительный видъ монограммы. Она встрѣчается на христіанскихъ памятникахъ первой половины IV вѣка [2]).

Нельзя не видѣть, что сила всѣхъ этихъ знаковъ заключается въ имени *Христосъ*, которое представляется здѣсь въ различныхъ графическихъ сочетаніяхъ. Что же касается до изображенія креста, то его фигура еще не опредѣлилась, такъ сказать, и лишь даетъ себя предчувствовать и угадывать въ разныхъ буквенныхъ комбинаціяхъ имени Христова.

IV. Новый шагъ въ этомъ направленіи сдѣланъ былъ христіанскимъ искусствомъ, когда монограмма получила видъ

---

[1]) *Rossi*, Inscriptiones, p. 16, n 10.

[2]) Ibid. №№ 39, 48, 52, 62, 63.

буквы ϱ съ прямымъ и длиннымъ нижнимъ концомъ, перечеркнутымъ горизонтально (). Здѣсь яснѣе выступаетъ очертаніе креста, хотя оно и нейтрализируется его верхнею частью, замкнутою въ видѣ буквы ϱ. Въ катакомбахъ въ первый разъ этотъ знакъ встрѣчается, по словамъ Росси, въ 355 году [1]).

Изъ желанія имѣть болѣе близкое и подходящее ко кресту изображеніе развился въ перво-христіанскомъ искусствѣ цѣлый длинный рядъ символическихъ знаковъ (скрытыхъ крестовъ), въ которыхъ внѣшняя форма боролась съ внутреннимъ содержаніемъ знака, съ его идеею [2]).

Къ той же группѣ монограмматическихъ знаковъ принадлежитъ и изображеніе на лабарумѣ Константина Великаго. Многіе изъ писателей указываютъ на лабарумъ, какъ на осязательное доказательство той мысли, что уже въ началѣ IV вѣка публично употреблялось и привилось къ искусству изображеніе креста. Но если разобрать разсказъ Евсевія о labarum'ѣ и прослѣдить его исторію, то окажется, что на сторонѣ этого осязательнаго знака далеко не такъ много доказательной силы, какъ это принято думать. Евсевій говоритъ, что Константинъ предъ сраженіемъ съ Максентіемъ видѣлъ въ полдень явившееся на небѣ въ свѣтозарныхъ лучахъ знаменіе креста съ словами: *τουτῳ νικα*. Въ слѣдующую ночь Константину явился Христосъ съ знаменемъ креста и велѣлъ сдѣлать съ послѣдняго изображеніе, какъ знамя и защиту противъ враговъ. Константинъ на другой же день призвалъ мастеровъ, описалъ имъ явившееся знаменіе и приказалъ по образцу его устроить знамя для своего войска „На копьѣ, обложенномъ золотомъ“, говоритъ Евсевій, довольно подробно описывая эту знаменитую хоругвь Константина, „была наложена сверху поперечина, образовавшая съ нимъ знакъ креста. На самой вершинѣ копья былъ утвержденъ золотой вѣнокъ, украшенный драгоцѣн-

---

[1]) Inscript. n. 121.

[2]) Рисунки этихъ знаковъ и комментаріи къ нимъ можно найти у *Münter'a*, Sinnbilder und Kunstvorst. ss 33—40, 68—79; *Stockbauer'a*, Kunstgeschichte d. Kreuzes, s. 81—133; *Kraus'a*, въ его Real Encyklopädie d. christlichen Alterthümer подъ слов: Kreuz, Monogramm Christi, Münzen; особенно въ сочиненіи: De monogrammate D. N Iezu Christi et usitatis, Ejus effingendi modis Mediolani. M. D. CCLXXIII.

ными камнями, а въ немъ символъ спасительнаго имени — двѣ буквы, обозначающія имя Христово, т. е. X, пересѣченное P (дѣло идетъ, очевидно, о монограммѣ Христа ☧). Эти буквы царь впослѣдствіи имѣлъ обычай носить и на шлемѣ. На поперечинѣ висѣлъ тонкій бѣлый платъ—царская ткань, покрытая различными драгоцѣнными камнями и искрившаяся лучами свѣта. Часто вышитый золотомъ, этотъ платъ казался невыразимо красивымъ и, вися на поперечинѣ, имѣлъ одинаковую широту и долготу. На прямомъ копьѣ, котораго нижній конецъ былъ весьма длиненъ, подъ знакомъ креста, на самой верхней части описанной ткани висѣло, сдѣланное изъ золота, грудное изображеніе боголюбезнаго царя и его дѣтей“ [1]).

Изъ этого описанія видно, что поперечина, составлявшая среднюю вѣтвь креста, имѣла чисто механическое значеніе и предназначена была поддерживать кусокъ полотна, представлявшій царское знамя. Такимъ образомъ главное, что придавало христіанскій характеръ этому знамени, есть монограмма имени Христова, а не крестъ, котораго здѣсь и не было.

Это спасительное знаменіе, продолжаетъ Евсевій, царь употреблялъ во время опасности, какъ защиту, и повелѣлъ, чтобы такія же знамена были введены во всѣхъ войскахъ. Знамя это сдѣлалось походнымъ у Константина и затѣмъ перешло въ практику позднѣйшихъ императоровъ [2]). Юліанъ Отступникъ приказалъ снять съ лабарума это изображеніе, но при Іовиніанѣ, его преемникѣ, оно снова было возстановлено. Со времени послѣдняго лабарумъ получаетъ новое дополненіе къ монограммѣ въ видѣ креста [3]), а на одной монетѣ Валента вмѣсто монограммы на немъ уже выступаетъ четвероконечный крестъ [4]).

---

[1]) Vita Const. lib. 1 c. 31.

[2]) О лабарумѣ см. у *Kraus'a*: Re l-Encyklopädie, B. 2, s. 259—262; ст. *П. С. Казанскаго*: „Лабарумъ Константина Великаго“ въ Древностяхъ, Археологич. Вѣстникѣ, т. 1 стр. 8—11.

[3]) *Rossi*, Inscript. p. 64 n. 101.

[4]) Не лишнимъ считаемъ замѣтить, что хотя слово labarum и не употребляется до IV вѣка, но самыя знамена въ формѣ лабарума, разумѣется, за исключеніемъ монограммы, часто встрѣчаются во времена республики и на монетахъ первыхъ императоровъ и были извѣстны подъ

Съ половины IV вѣка символическія формы постепенно начинаютъ уступать мѣсто собственному изображенію креста, и побѣда христіанства надъ язычествомъ, какъ торжество креста, вызываетъ открытое изображеніе послѣдняго въ житейскомъ быту, въ церковномъ культѣ и на государственныхъ реликвіяхъ. Въ началѣ V вѣка на очень многихъ общественныхъ памятникахъ встрѣчается собственное изображеніе креста, безъ всякой символической оболочки. „Крестъ находится повсюду", свидѣтельствуетъ Златоустъ въ своей бесѣдѣ о Божествѣ Христовомъ, „въ домахъ, на площадяхъ, въ пустыняхъ, на дорогахъ, на холмахъ и горахъ, на корабляхъ и островахъ, на одрахъ и оружіяхъ, въ брачныхъ чертогахъ, на золотыхъ и серебряныхъ сосудахъ, на стѣнахъ. Ибо мы не стыдимся креста, напротивъ онъ намъ дорогъ и достолюбезенъ всюду, гдѣ только можетъ быть изображенъ"

Въ археологической наукѣ между древнѣйшими изображеніями настоящаго, неприкровеннаго креста принято различать три основныхъ вида, именно: crux commissa, crux immissa и crux decussata.

Crux commissa или patibulata — одна изъ древнѣйшихъ, если не самая древняя форма креста, встрѣчающаяся на древне-христіанскихъ памятникахъ. Crux commissa—трехконечный, онъ состоитъ изъ двухъ брусьевъ, изъ которыхъ поперечный накладывается сверху на продольный, утвержденный вертикально къ землѣ, такъ что оба вмѣстѣ представляютъ собою фигуру греческой и латинской буквы **Т**. Эта форма креста, помимо простого, безъ перекладинъ, столба (σκόλοψ) и столба или кола съ раздвоеніями, въ видѣ вилки (такъ наз. furca), была въ употребленіи еще въ до-христіанскомъ мірѣ, у грековъ и римлянъ. Она наглядно представляется у извѣстнаго сатирика Лукіана Самосатскаго въ его

именемъ vexilla. Имѣя въ виду эту форму знаменъ, Тертулліанъ, отражая нападенія язычниковъ, могъ обличать ихъ самихъ въ непослѣдовательности и навязывать имъ почитаніе креста, cultum crucis. Воинскіе обычаи римлянъ, по его аргументаціи, уважаютъ этотъ знакъ и придаютъ ему священное значеніе „Religio Romana", пишетъ онъ въ своей апологіи (cap 16), „tota castrensis signa veneratur, signa omnibus diis praeponit, signa jurat Omnes illi imaginum suggestus in signis moniia crucum sunt. Siphara illa vexillorum et cantabrorum stolae crucum sunt. Laudo diligentiam; nolunstis nudas et incultas cruces consecrare"

сочиненіи: „Процессъ буквъ“. Въ послѣднемъ выводятся согласныя буквы азбуки съ разными жалобами на управляющихъ ими гласныхъ, и между прочимъ сигма жалуется на тавъ за то, что послѣдняя по правиламъ аттическаго произношенія часто вторгается въ ея область и подражаетъ произношенію своей сосѣдки. Въ то же время на букву тавъ поднимается общее негодованіе за то, что ея формою тираны воспользовались для устройства крестовъ. Въ связи съ этою формою и въ христіанскомъ искусствѣ появилось изображеніе креста въ видѣ буквы *тау*. „Въ одной буквѣ Т ты имѣешь крестъ“, говоритъ св. Варнава, и Тертулліанъ: „греческая буква *тау*, а наша (латинская) Т есть образъ креста“. Существуетъ мнѣніе, что Христосъ былъ распятъ на крестѣ такой именно формы, т. е. трехконечномъ, раздѣляемое многими археологами и подтверждаемое отчасти карикатурнымъ изображеніемъ распятія и практикою римскаго міра. Для усвоенія ея кресту Христову не мало содѣйствовало и воспоминаніе о томъ мистическомъ знакѣ *тау*, который, по повелѣнію Іеговы, долженъ былъ изобразить пророкъ Іезекіиль (IX, 4) на челѣ жителей Іерусалима. „И сказалъ Господь ему: пройди посреди града Іерусалима и изобрази *тау* на лицахъ мужей, стенящихъ и болѣзнующихъ о всѣхъ беззаконіяхъ, совершающихся среди ихъ“. Символическое значеніе этого знака объясняютъ Варнава въ своемъ посланіи (гл. 9) и Климентъ Александрійскій. „Авраамъ“, говоритъ первый изъ нихъ, „обрѣзалъ изъ дома своего десять, и восемь, и триста мужей. Какое же вѣдѣніе было дано ему въ этомъ? Узнайте сперва, что такое десять и восемь, и потомъ, что такое триста. Десять и восемь выражаются: десять — буквою *іота* (ι), восемь — буквою *ита* (η), и вотъ начало имени Іисусъ. А такъ какъ крестъ въ образѣ буквы *тау* долженъ былъ указать на благодать искупленія, то и сказано: *и триста*. Итакъ, въ двухъ буквахъ открывается имя Іисусъ, а въ одной третьей—крестъ“. Не безъ вліянія, конечно, этой символики и въ катакомбномъ искусствѣ и на христіанскихъ саркофагахъ имя умершаго иногда прерывается вставкою буквы *тау*, или же эта послѣдняя ставится передъ именемъ, какъ символъ спасенія и Христа [1]).

[1]) См. *Martigny*, Diction p. 185.

Crux immissa или capitata — четырехконечный; короткая поперечная балка его вставляется въ продольную такъ, что верхушка продольной балки выдается надъ поперечною Эта форма креста подраздѣляется на такъ называемую *греческую* или квадратную, въ которой поперечная балка равна продольной и такимъ образомъ крестъ получаетъ видъ +, и на *латинскую*, у которой продольная балка значительно длиннѣе поперечной. такъ что крестъ имѣетъ форму †.

Самое древнее изображеніе креста этого рода, какъ уже замѣчено выше, находится въ катакомбѣ св. Люцилы; другое его изображеніе найдено въ катакомбахъ, на донышкѣ стекляннаго сосуда, и представляетъ христіанина съ crux immissa, имѣющимъ форму + и изображеннымъ у него на челѣ [1]). Съ V вѣка crux immissa, становится общеупотребительнымъ [2]).

Крестъ, на которомъ умеръ Спаситель, по господствующему въ Церкви преданію, былъ *четырехконечный* — crux immissa или capitata.

Crux decussata, иначе — косой, представляетъ крестъ въ видѣ буквы **X** и состоитъ изъ двухъ, наискось одна къ другой положенныхъ, перекладинъ. Археологами онъ нерѣдко называется бургундскимъ или андреевскимъ, такъ какъ, по преданію, на такомъ именно крестѣ былъ распятъ св апостолъ Андрей Первозванный. Crux decussata представляетъ собой не столько въ строгомъ смыслѣ крестъ, сколько условный знакъ, прикровенное изображеніе его. Іеронимъ говоритъ, что Церковь видѣла въ греческой буквѣ **X** образъ креста. А такъ какъ этой же буквой начиналось имя *Χριστός*, то буква **X** служила столько же священнымъ символомъ для имени Христа, сколько и для Его креста.

Отмѣченный выше въ художественной исторіи креста поворотъ, какъ нельзя лучше, совпадалъ съ фактами дѣйствительныхъ явленій креста, которыхъ мы имѣемъ сразу три явленіе Константину Великому во время войны съ Максентіемъ, обрѣтеніе царицею Еленою креста въ Іерусалимѣ и явленіе его въ Іерусалимѣ, видѣнное на небѣ и описанное Кирилломъ Іерусалимскимъ въ письмѣ къ Констанцію. О пер-

---

[1]) *Boldetti*, Cimiteri di Roma, p 60.

[2]) *Kraus*, Real-Encyklopädie, B. 2 s. 229.

вомъ изъ этихъ явленій мы уже сказали, говоря о лабарумѣ Константина Великаго; теперь нѣсколько словъ о второмъ изъ нихъ, особенно важномъ по его рѣшающему значенію относительно формы и исторической судьбы подлиннаго креста Христова.

Прежде всего нужно замѣтить, что исторія обрѣтенія креста Господня передается четырьмя ближайшими по времени историками: Сократомъ, Созоменомъ, Руфиномъ и Ѳеодоритомъ, но по какому-то странному и нелегко объяснимому обстоятельству, совершенно опускается Евсевіемъ, который, подробно говоритъ о пилигримствѣ Елены и о дѣлахъ ея религіознаго усердія въ Палестинѣ, который самъ жилъ неподалеку отъ мѣста, гдѣ совершилось обрѣтеніе креста, и, находясь въ близкихъ отношеніяхъ къ дому Константина В., могъ имѣть объ этомъ дѣлѣ самыя точныя свѣдѣнія.

Свидѣтельства названныхъ нами четырехъ историковъ касаются болѣе обстоятельствъ нахожденія креста, чѣмъ занимаются описаніемъ его внѣшняго вида. Они говорятъ, что всѣ три креста были совершенно сходны между собою, и отличить между ними крестъ Христовъ не было никакой возможности, и что только чудесное испытаніе, предложенное епископомъ Макаріемъ, рѣшило вопросъ касательно подлиннаго креста Христова [1]). Всѣ они говорятъ, что кресты были деревянные, но ни одинъ изъ историковъ не даетъ указанія на то, изъ какого дерева они были сдѣланы, а потому свидѣтельство Златоуста и другихъ позднѣйшихъ церковныхъ писателей, что крестъ Христовъ былъ *трехсоставный*, т. е. состоялъ изъ кедра, кипариса и певга, не имѣетъ основанія въ подлинномъ разсказѣ упомянутыхъ выше историковъ. По свидѣтельству Амвросія, крестъ Христовъ былъ узнанъ будто бы по находившейся на немъ надписи, положенной Пилатомъ. „Св. Елена“, говоритъ онъ, „искала средняго креста, но очень могло случиться, что время и перевороты измѣнили ихъ относительное положеніе. Тогда она обратилась къ евангельскому повѣствованію [2]) и нашла, что на сред-

[1]) Руфинъ и Амвросій называютъ его patibulum—терминъ, заимствованный у римлянъ и обозначавшій у нихъ вообще орудіе для привязыванья или пригвожденія людей съ растянутыми руками въ наказаніе.

[2]) Какая наивная черта—предполагать, что св. Елена не знала ранѣе

немъ крестѣ была помѣщена надпись: „Іисусъ назорей, царь іудейскій“. Этимъ возстановлена была истина и открытъ спасительный крестъ. Она нашла надпись и поклонилась Царю, а не древу, потому что это есть заблужденіе язычниковъ и суетное дѣло нечестивыхъ“. Не трудно замѣтить, что этотъ разсказъ Амвросія стоитъ въ противорѣчіи съ указаніями Сократа, Созомена, Руфина и Θеодорита, которые не говорятъ о сохраненіи на крестѣ Христовомъ принадлежащей ему надписи, а утверждаютъ, что путь къ такому различенію былъ потерянъ и нужно было обратиться къ чудесному испытанію для отличенія истиннаго креста отъ найденныхъ вмѣстѣ съ нимъ. Впрочемъ названные историки сходятся на этотъ счетъ съ Амвросіемъ. ибо говорятъ, что надпись была найдена—только отдѣльно отъ крестовъ Дальнѣйшая судьба креста Христова теряется изъ вида; извѣстно только, что благочестивой матери Константина пришло на мысль раздѣлить крестъ на нѣсколько частей, изъ которыхъ одну она оставила въ базиликѣ св. гроба въ Іерусалимѣ, другую положила въ церкви св. креста въ Константинополѣ, а третью передала Константину для собственнаго употребленія. Съ тѣхъ поръ цѣлость креста Христова была навсегда потеряна. Кириллъ Іерусалимскій, жившій тридцать лѣтъ спустя послѣ нахожденія креста, хотя и считаетъ его осязательнымъ свидѣтельствомъ воскресенія Христова, но изъ словъ его видно, что въ Іерусалимѣ тогда была лишь часть этой святыни, а прочія находились по разнымъ мѣстамъ [1]). Что эта реликвія очень рано утратила свою цѣлость видно изъ того, что Златоустъ въ Антіохіи, недалеко отъ того мѣста, гдѣ произошло самое открытіе креста, могъ всенародно въ „словѣ о крестѣ и разбойникѣ“ сказать, что Христосъ не оставилъ своего креста на землѣ, но взялъ съ Собою и вознесся отъ земли на небо, что съ нимъ, этимъ знаменіемъ своихъ страданій и спасенія, Онъ явится во второе пришествіе для суда.

Если уже во времена Златоуста были скудны свѣдѣнія о голгоѳскомъ крестѣ, то понятное дѣло, что теперь, когда

о такой надписи и не была предварена объ этомъ своими христіанскими спутниками!

[1]) Оглаш. IV § 10. *Περὶ τοῦ σταυροῦ*, сн. 10-е оглаш. § 19, 13-е оглаш. § 4.

частицы послѣдняго распространены едва ли не по всему свѣту, и когда чуть ли не всѣ христіанскія страны имѣютъ притязанія на обладаніе этою священнѣйшею реликвіею,—не можетъ быть и рѣчи о какомъ-либо цѣльномъ представленіи его внѣшняго вида.

Дальнѣйшую и вмѣстѣ послѣднюю фазу въ художественной исторіи креста представляютъ распятія или крупификсы. Эта позднѣйшая археологическая форма креста, въ которой не только изображеніе орудія распятія, но и представленіе страждущаго Спасителя нашли себѣ соотвѣтствующее выраженіе, замыкаетъ собою всѣ предшествующія и есть какъ бы ихъ завершеніе.

Съ самыхъ первыхъ временъ христіанства представителями богословской мысли, за отсутствіемъ портретныхъ изображеній Спасителя, было высказано два совершенно противоположныхъ воззрѣнія на Его наружность. Одни изъ отцовъ и учителей Церкви (Іустинъ, Климентъ и Кириллъ Александрійскіе, Тертулліанъ и др.), опираясь на слова пророка Исаіи: *„нѣсть вида Ему, ниже славы, и видѣхомъ Его, и не имяше вида, ниже доброты, но видъ Его безчестенъ, умаленъ паче всѣхъ сыновъ человѣческихъ“* (LIII, 2, 3) и на основаніи буквальнаго пониманія словъ ап. Павла: *„зракъ раба пріимъ“* (Филлип II, 7), высказывали ту мысль, что Іисусъ Христосъ имѣлъ не только не представительную, но и положительно невзрачную наружность; другіе (Златоустъ, Іеронимъ, Григорій Нисскій, Амвросій Медіоланскій, Ѳеодоритъ, Августинъ), выходя изъ словъ Псалмопѣвца: *„красенъ добротою паче всѣхъ сыновъ человѣческихъ, изліяся благодать во устѣхъ Твоихъ“* (Псал. XLIV, 3), считали Богочеловѣка представителемъ совершеннѣйшей красоты. Послѣднее мнѣніе восторжествовало въ перво-христіанскомъ искусствѣ, и въ соотвѣтствіи съ нимъ выработался катакомбный, идеальный типъ юнаго Христа и цѣлый рядъ изображеній Послѣдняго въ свѣтлыя минуты Его жизни. Въ катакомбныхъ фрескахъ на каждомъ шагу приходится наблюдать, какъ Христосъ принимаетъ поклоненіе отъ волхвовъ, творитъ чудеса, является великимъ Учителемъ, торжественно вступаетъ въ Іерусалимъ и, наоборотъ, не видно ни одного изображенія, гдѣ бы Онъ былъ судимъ, страдалъ и вообще такъ или иначе былъ уничижаемъ. Въ изображеніи распятія христіанскому искусству

предстояло рѣшить вопросъ о представленіи І. Христа въ моментъ Его уничиженія, въ томъ состояніи, когда, по словамъ пророка, Онъ не имѣлъ ни вида, ни доброты. Эта художественная теорія нашла себѣ прекрасное объясненіе въ слѣдующей надписи на ковчегѣ византійскаго креста времень Константина Порфирогенита, такъ называемомъ по мѣсту его нахожденія Лимбургскомъ крестѣ. „Господь, будучи распятъ на крестѣ“, говорится въ ней, „уже не былъ прекраснымъ, ибо Богъ пострадалъ по человѣческому естеству. Василій Проэдръ украсилъ ковчежецъ креста, на которомъ распростертый Христосъ привлекъ къ Себѣ весь міръ. Христосъ имѣлъ совершенную красоту, но умирая, утратилъ ее, чтобы украсить безобразный видъ, данный мнѣ грѣхомъ.“

Раздѣляя общую судьбу христіанскаго искусства, распятіе прошло нѣсколько предварительныхъ формъ, прежде чѣмъ достигло полнаго и точнаго выраженія. Прежде всего появились символическія формы распятія, въ которыхъ подъ оболочкою условно взятаго образа давались болѣе или менѣе ясные намеки на это изображеніе, и въ этомъ смягченномъ видѣ представлялось оно христіанскому сознанію. Любопытный матеріалъ для подобной символики данъ былъ между прочимъ въ легендѣ объ Улиссѣ. Послѣдній, какъ извѣстно, велѣлъ привязать себя къ мачтѣ, чтобы спастись отъ соблазнительнаго пѣнія сиренъ. Для христіанскаго искусства художественное усвоеніе этой картины было тѣмъ удобнѣе, что мачта и якорь, послѣдній особенно съ поперечиной наверху его (⚓), имѣли самое близкое отношеніе къ символикѣ креста. На одномъ христіанскомъ саркофагѣ сохранился барельефъ, сюжетъ котораго былъ заимствованъ изъ разсказа объ Улиссѣ. Что приключеніе послѣдняго было понимаемо и объясняемо въ значеніи символики распятія, видно изъ одного слова на Великую пятницу Мартина Турскаго (V в.), который рѣзко провелъ и обозначилъ эту параллель между Христомъ и Улиссомъ. „По свидѣтельству языческихъ басней“, говоритъ онъ, „Улиссъ, въ продолженіе десяти лѣтъ бывшій игрушкою морскихъ бурь, препятствовавшихъ ему возвратиться въ отечество, загнанъ былъ въ одно мѣсто, гдѣ сирены увлекали мореплавателей своими соблазнительными пѣснями. Улиссъ желая предохранить себя отъ этого гибельнаго соблазна, велѣлъ залѣпить себѣ и своимъ спут-

никамъ уши, а себя привязать къ корабельной мачтѣ. „Если", продолжаетъ проповѣдникъ, „эта вымышленная повѣсть увѣряетъ, что Улиссъ избѣгъ погибели, привязавъ себя къ дереву своего корабля, то не должны ли мы съ бо́льшимъ правомъ провозгласить ту истину, что въ настоящій день весь родъ человѣческій спасся отъ ужасовъ вѣчной смерти древомъ крестнымъ? Такъ и въ духовномъ кораблѣ—Церкви—всякій, кто будетъ привязанъ къ древу креста и заградитъ свои уста словами Писанія, будетъ безопасенъ отъ соблазнительныхъ прелестей міра. И вотъ, чтобы освободить родъ человѣческій отъ крушенія въ волнахъ міра, Христосъ благоволилъ вознести Себя на крестъ"

Само собою понятно, что подобная символика не могла прочно привиться къ христіанскому искусству и разсчитывать въ немъ на продолжительную будущность. Послѣднюю судьбу могъ имѣть образъ болѣе подходящій и выразительный и во всякомъ случаѣ съ *библейскимъ* характеромъ, что дѣйствительно и можно сказать о символическомъ агнцѣ [1])

Въ исторіи христіанскаго искусства этотъ образъ проходитъ рядъ видоизмѣненій, принимаетъ различнаго рода атрибуты, по которымъ легко прослѣдить самый процессъ развитія христіанской идеи о Распятомъ и различные моменты, которые она проходила въ христіанскомъ сознаніи.

Сначала изображали одного агнца, безъ всякихъ дополнительныхъ аттрибутовъ, каковы: монограмма, нимбъ, крестъ. Въ связи съ послѣднимъ знакомъ агнецъ пріобрѣтаетъ опредѣленное жертвенное значеніе и представляетъ Христа, какъ „Агнца, вземлющаго грѣхи міра". Подъ этою символическою формою Христосъ изображается у Павлина Нолянскаго въ описаніи внутренняго убранства христіанской базилики. „Подъ крестомъ, окрашеннымъ въ кровавый цвѣтъ, говоритъ онъ, стоитъ Христосъ—Агнецъ въ образѣ бѣлоснѣжнаго агнца, да невинная жертва принесется несправедливой смерти" [2])

---

[1]) Какъ въ Ветх Завѣтѣ (напр. у Исаіи XVI, 1), такъ и въ Новомъ Искупитель не разъ называется Агнцемъ. Ап. Петръ пишетъ: „искуплени кровію, яко агнца непорочна и пречиста, Христа" (1 Пет. I, 19); и Предтеча Христовъ указалъ на Него словами: „се агнецъ Божій, вземляй грѣхи міра" (Ев Іоан I, 36).

[2]) Epistola 32.

Иногда агнецъ представляется лежащимъ на жертвенникѣ, у подножія креста, какъ жертва совсѣмъ приготовленная къ закланію или уже умершая. Еще далѣе, но все еще въ границахъ символической туманности, агнецъ изображается съ проколотымъ бокомъ, изъ котораго струится кровь. Въ VI вѣкѣ выступаетъ новая символическая комбинація, совпадающая съ изображеніемъ распятія въ собственномъ видѣ Разумѣемъ изображеніе креста съ агнцемъ на его вершинѣ или въ медальонѣ посреди креста, въ точкѣ пересѣченія его вѣтвей [1]). Трулльскій соборъ даетъ понять, какъ широко распространена была эта символика, когда запрещаетъ изображать Христа въ видѣ агнца, на котораго указывалъ рукою Предтеча, и совѣтуетъ представлять Его въ собственномъ видѣ, „*κατὰ τὸν ἀνθρώπινον χαρακτῆρα*“ [2]).

Но нигдѣ употребленіе этого символа не заходило такъ далеко и до такой нехудожественной пестроты, какъ на саркофагѣ Юнія Басса. Юній Бассъ принадлежалъ къ знатному римскому роду и въ половинѣ IV в. занималъ очень видную административную должность. На его гробницѣ, сдѣланной изъ бѣлаго мрамора, въ промежуточныхъ пространствахъ между арками, Христосъ изображенъ въ видѣ агнца, въ цѣломъ рядѣ событій изъ Его земной жизни. Символическій агнецъ своимъ жезломъ касается корзинъ, наполненныхъ хлѣбами, имъ же ударяетъ о скалу, принимаетъ крещеніе, своею ножкою совершаетъ исцѣленія, словомъ—производитъ тѣ самыя дѣйствія, которыя, по смыслу евангельскаго раз-

[1]) *Kraus*, Real-Encyklop. B. 2 figg. 104—107, 99, 96.

[2]) „На нѣкоторыхъ честныхъ иконахъ изображается, перстомъ Предтечевымъ показуемый, агнецъ, который принятъ во образъ благодати, чрезъ законъ показуя намъ истиннаго Агнца, Христа Бога нашего. Почитая древніе образы и сѣни, преданныя Церкви, какъ знаменія и предначертанія истины, мы предпочитаемъ благодать и истину, пріемля оную, яко исполненіе закона. Сего ради, дабы и искусствомъ живописаны очамъ всѣхъ представляемо было совершенное, повелѣваемъ отнынѣ образъ Агнца, вземлющаго грѣхи міра, Христа Бога нашего, на иконахъ представляти по человѣческому естеству, вмѣсто вѣтхаго агнца, да чрезъ то, созерцая смиреніе Бога Слова, приводимся къ воспоминанію житія Его во плоти, Его страданія и спасительныя смерти и симъ образомъ совершившагося искупленія міра“ (По книгѣ Правиль, изд. въ Москвѣ 1843 г., стр 99—100, прав. 82).

сказа, долженъ былъ бы совершить Христосъ, и вездѣ является Его представителемъ [1]).

Въ концѣ VI вѣка замѣчается попытка сбросить послѣднюю оболочку символизма въ отношеніи распятія и представить его въ собственномъ видѣ. Въ первыхъ опытахъ этого рода, собственно говоря, еще нѣтъ распятія, потому что Христосъ представляется отдѣльно отъ креста, надъ нимъ въ медальонѣ или при его подножіи, съ благословляющимъ жестомъ, съ открытыми глазами и безъ всякихъ признаковъ страданія, между тѣмъ какъ аксессуары, обстановка изображенія заимствованы изъ обстоятельствъ распятія и напоминаютъ его. Въ такомъ видѣ изображается распятіе на днѣ росписного сосуда, въ которомъ папа Григорій Великій († 604 г.) послалъ масла отъ мощей въ катакомбахъ лонгобардской царицѣ Теодолиндѣ. Крестъ здѣсь представленъ въ видѣ зеленѣющаго дерева, съ двумя колѣнопреклоненными геніями по сторонамъ. Надъ нимъ, въ крестчатомъ нимбѣ, среди олицетвореній солнца и луны, ликъ Спасителя. Распятія собственно еще нѣтъ, но обстановка его уже налицо: по сторонамъ креста изображены два пригвожденные разбойника и тутъ же предстоящіе Христу Богоматерь и евангелистъ Іоаннъ. Но и этой идеализаціи, повидимому, было недостаточно: христіанскій художникъ спѣшитъ предупредить тяжелое впечатлѣніе страданій и смерти Спасителя, помѣщая подъ распятіемъ изображеніе воскресенія Христова съ мироносицами, идущими ко гробу, сидящимъ около него ангеломъ и съ надписью поверхъ гроба: „Anesti o Kristos“ *(ἀνέστη ὁ Χριστός)* [2]). Къ той же категоріи принадлежитъ изображеніе Христа съ распростертыми горизонтально руками, среди двухъ пригвожденныхъ на крестахъ разбойниковъ, какъ бы стоящаго въ молитвенномъ положеніи, но такъ, что самаго креста, къ которому относится фигура Спасителя, не видно и угадать недостающее предоставляется самому зрителю.

Первыя извѣстія объ изображеніи въ собственномъ смыслѣ распятія идутъ съ востока и не восходятъ ранѣе VI вѣка:

---

[1]) См. у *Kraus'a*: Christliche Kunst, Fig. 27; Real-Encyclopädie B. 2. Fig. 108.

[2]) Рисунокъ см. у *Stockbauer'a*, s. 145.

къ этому же времени относятся и первыя изображенія крупификсовъ Родиною послѣднихъ съ полнымъ правомъ можно считать востокъ, по крайней мѣрѣ отсюда вышелъ и распространился древнѣйшій изъ извѣстныхъ типовъ распятія Востокъ, какъ извѣстно, долгое время, болѣе трехъ съ половиною столѣтій былъ поприщемъ оживленной догматической борьбы съ аріанствомъ и разнаго рода христологическими ересями, выродившимися изъ несторіанства. Съ этими спорами связывается происхожденіе одного изъ древнѣйшихъ изображеній распятія Около 600 года ученый греческій монахъ Анастасій Синаитъ написалъ полемическое сочиненіе противъ акефаловъ, одной изъ многочисленныхъ монофизитскихъ сектъ, подъ именемъ: „*Ὁδηγὸς* sive dux viae adversus acephalos“ Къ этому сочиненію онъ приложилъ изображеніе распятія, изъ котораго и заимствуетъ между прочимъ доводы противъ монофизитства. „Вотъ“, говоритъ Анастасій, обращаясь къ распятію, „Сынъ Божій виситъ на крестѣ: это—Богъ Слово, душа и тѣло. Кто изъ сихъ трехъ претерпѣлъ смерть и лишился жизни? Еретикъ отвѣчаетъ: тѣло Христово. А не душа? нѣтъ“. Доведши до этого признанія, авторъ *Ὁδηγός*'а говоритъ: „какъ же вы не стыдитесь къ пѣсни Трисвятаго прибавлять: *распныйся за ны?*“ Этой аргументаціи онъ придаетъ столь большую важность, что заклинаетъ переписчиковъ своего сочиненія вмѣстѣ съ текстомъ передавать неприкосновенно и приложенное къ нему изображеніе. Въ силу ли этого желанія Синаита, или вслѣдствіе другихъ какихъ причинъ, только это изображеніе сохранилось и до сихъ поръ въ рукописи Вѣнской библіотеки, заключающей въ себѣ творенія Синаита. Въ области ставрографіи крестъ Анастасія Синаита важенъ, какъ первообразъ византійскихъ крупификсовъ, передающій главныя характерныя черты греческихъ распятій. Крестъ этотъ съ двумя поперечными вѣтвями: одна замѣняетъ дощечку или титло, къ другой пригвождены руки Спасителя; кромѣ того есть широкое подножіе; слѣдовательно—крестъ осмиконечный. Христосъ представленъ уже умершимъ, склонившимъ главу, увѣнчанную нимбомъ; изъ прободеннаго ребра бьетъ струя крови; обѣ ноги пригвождены; вся фигура подалась на правую сторону; средина тѣла, до колѣнъ, покрыта

повязкою. Надпись на крестѣ: ἰc χ̃c; по сторонамъ: *Θεὸς λόγος, σῶμα, ψυχή* [1]).

Другое, еще болѣе древнее изъ сохранившихся изображеній распятія, находится въ числѣ миніатюръ извѣстнаго сирійскаго евангелія Раввулы Его родина—монастырь Загба въ Месопотаміи, а теперь оно составляетъ одно изъ драгоцѣнныхъ сокровищъ знаменитой библіотеки св. Лаврентія во Флоренціи. Манускриптъ, относящійся къ 586 году, заключаетъ въ себѣ нѣсколько изображеній изъ жизни Спасителя и между ними на первомъ планѣ Его распятіе. Послѣднее представлено въ сложной картинѣ, со всею обстановкою и подробностями изображаемаго событія, извлеченными изъ евангельскаго повѣствованія и апокрифовъ. Христосъ пригвожденъ ко кресту среди двухъ разбойниковъ; Онъ одѣтъ въ длинную безрукавную тунику. По сторонамъ Его два воина, изъ которыхъ одинъ копьемъ пронзаетъ ребро Спасителя, а другой подаетъ Ему губку, намоченную оцетомъ. При подножіи креста три воина дѣлятъ Его одежду; поодаль отъ креста, съ одной стороны—Богоматерь и апостолъ Іоаннъ съ видомъ глубокой скорби, съ другой—группа женщинъ, обратившихъ свои взоры на Распятаго. Сверху, по сторонамъ креста, солнце и луна въ дискѣ, а среди нихъ, надъ главой Распятаго надпись: „Сей есть царь іудейскій“ [2]). Если отъ этихъ произведеній греческой кисти обратиться къ современнымъ имъ западнымъ круцификсамъ, то нельзя будетъ не признаться, что восточное искусство въ представленіи этого сюжета пошло дальше западнаго и ранѣе послѣдняго рѣшило вопросъ объ изображеніи распятаго Христа въ собственномъ видѣ. Послѣднее продолжало идеализовать этотъ сюжетъ и старалось всячески смягчить, ослабить тяжелое впечатлѣніе при видѣ уничиженнаго, страждущаго Спасителя Эта разница въ характерѣ художественнаго типа западныхъ и восточныхъ круцификсовъ особенно замѣтно начала обнаруживаться съ VIII и IX вв. и сдѣлалась предметомъ полемики между греками и латинянами въ эпоху раздѣленія церквей. Кардиналъ Гумбертъ въ одномъ изъ своихъ сочиненій, такъ называемомъ „Dialogus inter Romanum

[1]) Рисун. см. ibid. s. 164

[2]) Рисун. ibid. s. 165.

et Constantinopolitanum", направленномъ противъ грековъ, ставитъ имъ въ вину то обстоятельство, что они изображаютъ распятаго Христа въ видѣ человѣка близкаго къ смерти. Что хотѣлъ сказать этимъ Гумбертъ, видно изъ отвѣта на это обвиненіе патріарха Михаила Керулларія. „Вы упрекаете насъ, говоритъ послѣдній, въ томъ, что мы не допускаемъ измѣнять естественный человѣческій видъ Христа въ неестественный" .. Отсюда само собою вытекаетъ, что греки изображали Распятаго со всѣми признаками страждущаго и умирающаго человѣка, что возбуждало недовольство со стороны латинянъ, державшихся идеализованнаго типа распятій и находившихъ византійскій типъ слишкомъ реальнымъ, несоотвѣтствовавшимъ достоинству лица Христова.

Дальнѣйшее осложненіе распятій шло рука объ руку съ развитіемъ ихъ символики. Послѣдняя была особенно любима въ средніе вѣка, которымъ безспорно и принадлежитъ честь созданія символической иконографіи креста и распятія. Не излишнимъ считаемъ остановиться здѣсь на нѣкоторыхъ, болѣе характерныхъ и древнихъ, символическихъ аксессуарахъ распятія [1]).

И въ отеческихъ сочиненіяхъ и въ произведеніяхъ церковной гимнографіи очень рано начинаетъ чувствоваться стремленіе сблизить крестъ съ „древомъ жизни" и провести параллель между этими знаменательными предметами „Древо жизни, насажденное Богомъ въ раю", говоритъ Іоаннъ Дамаскинъ, „прообразовало крестъ, потому что какъ чрезъ древо вошла въ міръ смерть, такъ чрезъ древо должны быть дарованы намъ жизнь и воскресеніе". На основѣ этого сближенія образовалась затѣмъ цѣлая легенда такого содержанія [2]).

Когда Адамъ тяжело заболѣлъ и почувствовалъ приближеніе смерти, онъ послалъ своего сына Сиѳа къ вратамъ рая—выпросить у ангела вѣтвь отъ древа жизни. Сиѳъ исполнилъ порученіе своего отца, но, возвратившись, засталъ

[1]) Перечень ихъ съ обстоятельными комментаріями и довольно подробнымъ очеркомъ формы изображеній распятія см. въ статьѣ: „Къ исторіи изображеній креста и распятія"—Христ. Чт. 1868, II стр. 731—765; 1869, ч. 1 стр. 406—436.

[2]) Она помѣщена въ сборникѣ Ламберта, каноника XII вѣка, въ особомъ сказаніи: De Adamo et de ligno paradisi.

его уже умершимъ. Онъ похоронилъ его и посадилъ на могилѣ принесенную вѣтвь; она принялась и разрослась въ огромное дерево, которое во времена Соломона было срублено для постройки Іерусалимскаго храма, но при всѣхъ усиліяхъ мастеровъ не могло быть употреблено въ дѣло и брошено было въ потокъ Кедронъ. Здѣсь оно долгое время лежало безъ употребленія и оставалось нетронутымъ до временъ Христа; тогда изъ него сдѣланъ былъ крестъ Христовъ. Генеалогія крестнаго древа, изображенная въ этой легендѣ, усвоена была искусствомъ и дала поводъ къ изображенію креста въ видѣ зеленѣющаго дерева или древеснаго ствола съ вѣтвями; иногда же продольная и поперечная балки креста украшались рѣзьбою, представлявшею живыя вьющіяся растенія. Въ первомъ видѣ распятіе изображено на многихъ памятникахъ западнаго искусства и между прочимъ на описанномъ выше сосудѣ Теодолинды: крестъ здѣсь наглядно представляется, какъ arbor vitae [1]).

Въ числѣ аксессуаровъ распятія было принято и широко распространено изображеніе солнца и луны, то въ формѣ ихъ астрономическихъ знаковъ, то въ видѣ двухъ фигуръ, мужской и женской, помѣщавшихся обыкновенно въ медальонахъ надъ главою Спасителя. Солнце предетавляется всегда по правую сторону, а луна по лѣвую. Этимъ олицетвореніемъ христіанское искусство болѣе или менѣе удачно старалось изобразить моментъ всеобщаго оцѣпенѣнія природы и мрака, возвѣстившихъ смерть Богочеловѣка (Лук. XXIII, 43—45). На однихъ распятіяхъ поясныя человѣческія фигуры, олицетворявшія солнце и луну, представлены съ поникшими главами, въ знакъ скорби, на другихъ—онѣ закрываютъ свои лица то платкомъ, то обѣими своими руками. Древнее искусство считало солнце, а вмѣстѣ съ нимъ и луну, необходимою принадлежностью распятій, и потому изображенія этихъ свѣтилъ небесныхъ встрѣчаются въ большей части крупификсовъ какъ западнаго, такъ и восточнаго происхожденія.

Особеннымъ богатствомъ и разнообразіемъ отличается символика подножія распятія; въ своихъ различныхъ комбина-

[1]) Другіе примѣры распятій этого рода указаны въ Христ. Чтеніи, 1869, ч 1 стр. 408 и 409.

ціяхъ она даетъ матеріалъ для характеристики самыхъ догматическихъ представленій, свойственныхъ той или другой эпохѣ. Изъ аксессуаровъ этой послѣдней категоріи самымъ древнимъ можетъ быть признано изображеніе змія или дракона съ яблокомъ во рту, извивающагося у подножія креста. Этотъ символъ змія (или дракона) искусителя, попираемаго крестомъ, былъ въ употребленіи еще при Константинѣ Великомъ [1]); затѣмъ онъ ожилъ съ новою силою въ средневѣковомъ искусствѣ и, наконецъ, въ произведеніяхъ восточной ставрографіи явился въ формѣ полумѣсяца подъ крестомъ. Послѣдній подкрестный аттрибутъ у насъ по большей части объясняютъ въ смыслѣ символа магометанства, побѣждаемаго христіанствомъ.

Вмѣсто змія, а нерѣдко и въ соединеніи съ нимъ, подъ ногами Распятаго или при подножіи креста, изображалась мертвая голова, иногда одна, иногда съ двумя на-крестъ сложенными костями. Представленіе черепа съ костями подъ крестомъ составляетъ неотъемлемую принадлежность современныхъ намъ распятій. Древнее искусство и церковная литература представляютъ для этой символической детали и письменные и художественные мотивы. Черепъ, помѣщаемый подъ ногами Спасителя или у подножія креста, служитъ символомъ черепа Адамова, а отношеніе между Адамомъ и Христомъ извѣстно. „Въ Адамѣ всѣ мы умираемъ, а во Христѣ живемъ“ (1 Кор XV, 21—22). Въ этомъ смыслѣ Христосъ называется Новымъ Адамомъ. У древнихъ церковныхъ писателей (Тертулліана, Оригена, Кипріана, Аѳанасія, Іеронима, Епифанія, Василія Великаго и др.) встрѣчается даже мнѣніе, будто Адамъ былъ погребенъ на Голгоѳѣ, на томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ потомъ былъ распятъ Христосъ, что вслѣдствіе погребенія тамъ останковъ этого праотца и самое мѣсто было названо *лобнымъ*. Впослѣдствіи этому мнѣнію придали поэтическую окраску, и возникло цѣлое апокрифическое сказаніе о погребеніи Адама, передаваемое въ такъ называемой *книгѣ Адама*. По этому сказанію Ной, по повелѣнію Божію, взялъ съ собою тѣло Адама въ ковчегъ и, умирая, поручилъ Симу погребсти его въ томъ мѣстѣ, которое Самъ Богъ назначитъ для этого чрезъ ангела. Слѣдуя

[1]) *Евсевій*, Vita Const. lib. III, c. 3

этому указанію, Симъ и Мелхиседекъ, такъ говоритъ эта легенда, похоронили тѣло Адама на Голгоѳѣ и на пути къ мѣсту погребенія услышали слѣдующій голосъ: „Въ странѣ, куда мы идемъ, явится и пострадаетъ Слово Божіе, а на томъ мѣстѣ, гдѣ я буду погребенъ, Оно будетъ распято и ороситъ Своею кровію мой черепъ. Тогда-то и совершится мое искупленіе“.

Церковное искусство воспользовалось этимъ сказаніемъ и ввело его въ циклъ своихъ представленій. Слѣдуя ему, стали изображать при подножіи креста или голову Адама, или до половины выдавшуюся изъ гроба фигуру человѣка со взоромъ и руками, обращенными къ распятому Спасителю. Въ этомъ отношеніи любопытный памятникъ представляетъ рѣзное изображеніе распятія изъ слоновой кости XII вѣка, снятое проф. Пиперомъ въ его евангелическомъ календарѣ на 1861 годъ. Спаситель представленъ пригвожденнымъ ко кресту; двѣ женскія плачущія фигуры, со знаками солнца и луны, представляютъ олицетворенія послѣднихъ. У самыхъ ногъ Спасителя—чаша, куда стекаетъ кровь, пролитая на крестѣ; подъ чашею извивающійся драконъ, а еще ниже — наполовину выдавшаяся изъ земли фигура человѣка съ протянутыми руками и взоромъ, обращеннымъ къ Спасителю. Это—Адамъ. Варіанты этой фигуры очень многочисленны, и, сличая разныя формы крестныхъ изображеній средневѣковаго цикла, можно подмѣчать различные мотивы и оттѣнки въ воспроизведеніи этой дополнительной части круцификсовъ. Хотя какъ самая возстающая изъ гроба фигура, такъ особенно черепъ и кости при подножіи креста принадлежатъ уже позднѣйшему средневѣковому искусству и не встрѣчаются на древнихъ памятникахъ, тѣмъ не менѣе эта символическая подробность распятія важна и замѣчательна по ея отношенію къ изображенію воскресенія Христова.

Слѣдуетъ замѣтить, что послѣдній сюжетъ въ позднѣйшей иконографіи изображается совершенно иначе, чѣмъ на памятникахъ древне-христіанскаго искусства. Древняя Церковь, вѣрная исторической правдѣ и евангельскому повѣствованію о томъ, что воскресеніе І. Христа совершилось тайно, безъ свидѣтелей, не изображала самаго момента воскресенія и не знала Христа возносящагося или, если позволительно такъ выразиться, вылетающаго изъ гроба, какъ это

представляется на теперешнихъ плошахъ. Древнее искусство изображало воскресеніе или въ моментъ посѣщенія мироносицами открытаго гроба съ сидящимъ возлѣ него на камнѣ ангеломъ, вѣстникомъ воскресенія, или же сближало это событіе съ исторіей распятія. Мы уже видѣли замѣчательный опытъ такого изображенія въ рисункѣ на днѣ сосуда, посланнаго лонгобардской царицѣ Теодолиндѣ Григоріемъ Великимъ. Къ тому же художественному циклу должна быть отнесена и слѣдующая картина на одномъ саркофагѣ въ Латеранскомъ музеѣ. Передняя часть саркофага представляетъ видъ портала, образованнаго изъ колоннъ; между послѣдними изображенъ крестъ, увѣнчанный монограммой Христа, окруженной пальмовымъ вѣнкомъ. У подножія креста гробъ и около него спятъ два воина, облокотившись на щитъ. Въ этой характерной символико-исторической картинѣ сгруппированы три момента: крестъ, гробъ и воскресеніе Христа. Главная часть барельефа представляетъ сцену у гроба Христова, на что указываютъ фигуры двухъ воиновъ, сидящихъ у входа въ него. Но картина захватываетъ болѣе обширный кругъ представленій и воспроизводитъ въ то же время самую исторію распятія и воскресенія. На первое указываетъ крестъ—главный предметъ всей картины. Надъ крестомъ, по обѣ его стороны, виднѣются два лица: одно—въ лучистомъ вѣнцѣ и изображаетъ солнце, другое съ серпомъ и служитъ олицетвореніемъ луны; а солнце и луна, какъ уже сказано выше, составляютъ обычный аксессуаръ распятій. Убранство креста ясно указываетъ на вокресеніе: лавровый вѣнокъ, украшающій верхнюю часть его, съ монограммою имени Христова, составляетъ эмблему воскресенія, а орелъ, парящій надъ крестомъ и господствующій надъ всею картиною, не обозначаетъ ли также символа воскресенія, соотвѣтственно словамъ пророка: „обновится яко орля юность Твоя“ (Псал. CII, 5)? Такъ въ этой сжатой, но многосодержательной картинѣ искусство сблизило три главныхъ событія изъ жизни Богочеловѣка: страданія, смерть и побѣду надъ адомъ.

Въ связи съ символикою креста и на основѣ ея выработалось и распространенное въ древне-христіанскомъ искусствѣ представленіе воскресенія Христова подъ образомъ сошествія во адъ. Это, такъ сказать, заключительный актъ крестной исторіи, непосредственно предшествовавшій самому

воскресенію. Какъ Побѣдитель смерти, Христосъ изображался съ крестомъ въ рукѣ, стоящимъ на вереяхъ ада; послѣдній олицетворялся иногда въ образѣ поверженнаго дракона или другого какого чудовища. По сторонамъ торжествующаго Христа рядъ открытыхъ гробовъ съ подпимающимися оттуда праотцами, пророками и царями. Всѣ они съ глубокимъ чувствомъ умиленія простираютъ свои взоры и руки къ Спасителю. Надъ всѣми этими воскресающими представителями ветхо-завѣтнаго міра господствуетъ фигура Адама, находящагося по правую сторону Христа и извлекаемаго Имъ изъ гроба

Для созданія этой грандіозной и сложной картины христіанское искусство, нѣтъ сомнѣнія, воспользовалось различными апокрифическими сказаніями, между которыми первое мѣсто должно занять, такъ называемое *евангеліе Никодима*, гдѣ (II ч. гл. XVII—XXVII) выступаетъ передъ нами цѣлая религіозная поэма, въ которой со всѣми подробностями рисуется событіе сошествія Христова во адъ. Изъ этого источника черпали свое вдохновеніе церковные ораторы и составители церковныхъ службъ [1]), къ нему обращались богословы, изъ него же и иконографія заимствовала мотивы и аксессуары для изображеній воскресенія. „И тотчасъ", говорится въ Никодимовомъ евангеліи, „мѣдныя врата сокрушились и желѣзные запоры сломились, и всѣ связанные мертвые разрѣшились отъ узъ. И вошелъ Царь славы, какъ человѣкъ, и всѣ темницы ада просвѣтились... Царь славы простеръ десницу Свою, взялъ и воздвигъ праотца Адама. Потомъ, обратясь къ прочимъ, сказалъ: сюда—со Мною всѣ, умерщвленные древомъ, къ которому онъ прикоснулся; вотъ Я опять всѣхъ васъ воскрешаю древомъ креста. И потомъ Онъ сталъ всѣхъ изводить вонъ, и праотецъ Адамъ, исполнившись радости, сказалъ: благодарю Твое величіе, Господи, что Ты вывелъ меня изъ ада преисподняго. Также и всѣ пророки и святые сказали: благодаримъ Тебя, Христосъ, Спаситель міра, что Ты возвелъ отъ тлѣнія жизнь нашу" [2]).

Сравнивая съ этими отрывками детали нашего изображе

---

[1]) Евангелію Никодима обязаны, напримѣръ, своимъ происхожденіемъ содержаніе службъ на Вел. субботу и отчасти гимнографія пасхальной службы.

[2]) Памятники древней христіанской письменности, въ русск. перев. т. I, стр. 52, 54.

нія даже на миніатюрахъ XII—XIII вв, нельзя не замѣтить, что оно примыкаетъ къ евангелію Никодима самымъ тѣснымъ образомъ и всецѣло выходитъ изъ его содержанія. И тамъ и здѣсь событіе воскресенія Христова представляется въ связи съ сошествіемъ во адъ и воскрешеніемъ умершихъ. То, что у насъ теперь считается однимъ изъ ближайшихъ плодовъ воскресенія и выраженіемъ торжества надъ смертію, древнее искусство не отдѣляло отъ самаго акта воскресенія Теперешнія стихиры великой субботы: „Днесь адъ стеня вопіетъ...“, въ которыхъ изображается плачъ ада, разрушаемаго Христомъ и теряющаго своихъ узниковъ, по древнимъ греческимъ тріодямъ и нашимъ стариннымъ рукописнымъ уставамъ полагаются на вечерни въ первый день Пасхи, а это показываетъ, что содержаніе ихъ непосредственно относилось къ событію воскресенія Христова, неразрывно съ нимъ соединялось и на самомъ дѣлѣ есть не что иное, какъ поэтическій комментарій къ древнимъ изображеніямъ воскресенія Христова подъ образомъ сошествія во адъ.

Легко догадаться, что представленіе воскресенія Христова подъ образомъ сошествія во адъ и аксессуары распятія въ видѣ головы Адама или поясной фигуры его при подножіи креста стоятъ между собою въ тѣсной логической и исторической связи, которую ясно поняло и воспроизвело христіанское искусство въ двухъ родственныхъ иконографическихъ сюжетахъ. Изображая подъ крестомъ Спасителя или одну фигуру воскресающаго Адама, или окружая Его цѣлымъ рядомъ возстающихъ изъ гробовъ мертвецовъ, оно хотѣло представить мрачное событіе уничиженія Христова съ его свѣтлой стороны. Новѣйшее искусство не поняло этихъ религіозно-эстетическихъ идеаловъ древне-христіанскаго искусства и, водясь идеею уничиженнаго Христа, представило картину распятія преимущественно съ ея мрачной и тяжелой стороны. Терновый вѣнецъ, которымъ оно, вмѣсто сіянія или царской діадемы, окружило главу Распятаго, изможденное страданіями тѣло, въ которомъ можно, кажется, пересчитать всѣ кости, отпечатокъ страданія на всей фигурѣ и, вдобавокъ, обнаженный черепъ при подножіи креста,—все это слишкомъ мрачными красками рисуетъ образъ Богочеловѣка и чуждо идеальныхъ мотивовъ древне-христіанскаго искусства.

Изъ исторіи крестнаго знаменія. Въ связи съ вопросомъ объ изображеніяхъ креста на памятникахъ христіанскаго искусства стоитъ крестное знаменіе или изображеніе креста посредствомъ движенія руки во время молитвы и благословенія. Несмотря на широкую распространенность у христіанъ этого знака, древнія свидѣтельства, письменныя и сохранившіяся на монументахъ, приводятъ насъ къ заключенію, далеко не столь общему и рѣшительному, какъ этого можно бы было ожидать на основаніи теперешней практики.

Положеніе древнихъ христіанъ во время молитвы было различно. Они обращались лицомъ къ востоку, молились стоя и сидя, преклоняли голову и колѣна, клали поясные и земные поклоны, падали ницъ, воздѣвали руки. Самымъ распространеннымъ и обычнымъ изъ указанныхъ дѣйствій у нихъ было *воздѣяніе* или поднятіе *рукъ* (*ἔπαρσις τῶν χειρῶν*, elevatio manuum). Оно употребляемо было едва ли не всѣми древними до-христіанскими народами и встрѣчается въ значеніи молитвеннаго пріема на этрусскихъ, греческихъ и римскихъ памятникахъ. Стоя или колѣнопреклоненные, со взоромъ, обращеннымъ къ востоку, и *руками, поднятыми къ небу*,—такъ обыкновенно молились язычники. Habitus orantium hic est, свидѣтельствуетъ Апулей [1]), ut manibus extensis in coelum precemur. *Поднимая руки къ небу*, молились евреи, и Псалмопѣвецъ, говоря о *воздѣяніи рукъ* [2]), имѣлъ въ мысляхъ дѣйствительный обычай, которымъ въ его время сопровождалась молитва. Псевдо-Филонъ разсказываетъ о терапевтахъ, что они молились sublatis in coelum oculis et manibus [3]). Со стороны древнихъ христіанъ, вышедшихъ изъ іудеевъ и язычниковъ, было поэтому совершенно естественно держаться своего прежняго молитвеннаго знака. Св. апостолъ Павелъ прямо выражалъ желаніе, „чтобы мужи на всякомъ мѣстѣ произносили молитвы, *воздѣвая чистыя руки* безъ гнѣва и сомнѣнія“ (1 Тим. II, 8). Рядъ свидѣтельствъ изъ древнихъ церковныхъ писателей: Іустина, Минуція Феликса, Климента Александрійскаго, Тертулліана, Оригена, Евсевія, Златоуста, Амвросія Медіоланскаго, Діонисія Ареопагита,

---

[1]) De mundo II, 276.

[2]) Псал. LXXXVII, 10; CXL, 2; сн. 3 Цар. VIII, 54.

[3]) *Kraus*, Real-Encyklopädie d. christlichen Alterthümer, B. I s. 603.

Астерія Амасійскаго, Θеодорита, Августина, Іоанна Лѣствичника, Исаака Сиріянина, Кассіана и другихъ [1]) не только знакомитъ насъ съ существованіемъ воздѣянія рукъ во время молитвы у христіанъ, но и указываетъ на предпочтительное употребленіе этого молитвеннаго пріема предъ всѣми прочими. „Мы, христіане, всегда молимся за всѣхъ императоровъ“, пишетъ Тертулліанъ въ своей апологіи, „поднимая глаза къ небу, *простирая свободно руки*, потому что онѣ чисты, съ обнаженною головою, потому что намъ нечего стыдиться, и, наконецъ, безъ покрывала, потому что наша молитва происходитъ отъ сердца“. Въ другомъ своемъ сочиненіи Тертулліанъ еще яснѣе выражается о молитвенномъ знакѣ у перво-христіанъ: „Сознаніе преступленій отцовъ не позволяетъ израильтянамъ *поднимать руки свои къ небу*, дабы новый Исаія не воскликнулъ къ нимъ: увы, языкъ грѣшный (I, 4)! или бы и Самъ Іисусъ Христосъ не возгнушался ими. Но мы не только *поднимаемъ*, *но и свободно простираемъ руки къ небу*, *подобно какъ Христосъ простеръ ихъ на крестъ*, и въ семъ униженномъ положеніи смѣло исповѣдуемъ Господа нашего“ [2]). „Простирать во время молитвы руки—это обычный образъ молитвъ святыхъ“, по словамъ св. Василія Великаго [3]). Оставаясь подолгу на молитвѣ съ воздѣтыми къ небу руками, христіанскія женщины иногда такъ уставали отъ напряженія, что должны были прибѣгать къ услугамъ посторонніхъ лицъ и заставлять другихъ держать на вѣсу свои руки, подражая, можетъ быть, примѣру Моисея, которому такое содѣйствіе оказывали Ааронъ и Оръ (Исх. XVII, 11—12). Памятники древне-христіанскаго искусства, сохранившіеся въ катакомбахъ, ставятъ внѣ всякаго сомнѣнія употребленіе древними христіанами воздѣянія рукъ во время молитвы. Никакой другой молитвенный знакъ не встрѣчается такъ часто въ катакомбной живописи, какъ способъ молитвы съ поднятыми кверху руками. Едва ли можно

---

[1]) Свидѣтельства многихъ изъ названныхъ писателей приведены въ статьѣ *П. С. Казанскаго:* „О воздѣяніи рукъ во время молитвы, какъ древнемъ обычаѣ христіанъ“. Душепол. Чт. 1876 ч III стр. 461—468.

[2]) De oratione, c. XIV: nos vero non attolimus tantum, sed etiam expandimus et de dominica passione modulati et orantes confitemur Christo. Ed. *Oehler.* t. 1 p 666.

[3]) Творр. Вас. В. т II стр 59—60.

найти въ катакомбахъ и одну такую капеллу, въ которой не было бы такъ называемыхъ orantes, или, что то же, молящихся съ воздѣтыми руками [1]). Икона Знаменія Божіей Матери, прототипъ которой относится къ глубокой древности и находится въ усыпальницѣ св. Агнессы [2]), можетъ дать читателю ясное представленіе о катакомбныхъ orantes Разсматриваемый нами молитвенный знакъ перешелъ первохристіанскую эпоху, держался въ церковной практикѣ во все продолженіе среднихъ вѣковъ и существуетъ въ литургическомъ употребленіи до сего времени. Замѣчанія, попадающіяся въ текстѣ древнихъ литургій и древне-греческихъ уставовъ, свидѣтельствующихъ о практикѣ X—XII и послѣдующихъ вѣковъ, самымъ яснымъ образомъ доказываютъ древность этого обычая. И замѣчательно, что эти указанія относятся къ такимъ частямъ богослуженія, которыя дошли отъ древнѣйшихъ временъ, какъ обычаи первенствующей церкви. Напримѣръ, шестопсалміе на утрени есть не что иное, какъ видоизмѣненная форма древняго псалмопѣнія во время утреннихъ собраній перво-христіанъ для молитвы. Въ это время, по указаніямъ древнихъ уставовъ, присутствовавшіе молились стоя, съ простертыми вверхъ руками. Въ уставѣ Саввы Сербскаго, въ чинѣ послѣдованія утренняго богослуженія говорится, что, когда начнутъ читать свѣтильничныя молитвы, тогда „вси *руцѣ воздѣютъ* по писанію: воздвигните руки ваша во святая, и паки: въ воздѣяніи руку моею жертва вечерняя“ [3]). „*Воздѣвше руцѣ*“, читаемъ въ службѣ Постной тріоди, въ слѣдованной Псалтири Кипріана, митрополита московскаго, „станемъ молящеся въ своей мысли,

---

[1]) Рисунки orantes въ большомъ количествѣ можно найти у *Перре*, Catacombes de Rome (volum. I—IV), *Гарруччи*, Storia della arte Christiana nei primi otto secoli della chiesa (Vol. II—VI), *Крауза* и многихъ др. На Московскомъ соборѣ 1667 г. въ виду преданій древне-христіанской иконографіи было между прочимъ постановлено такое опредѣленіе: „А мучениковъ Христовыхъ и прочихъ святыхъ, когда пишутъ ихъ стоящихъ и молящихся ко Христу Богу или ко Пресвятой Богородицѣ, повелѣваемъ ихъ писати точію простертыми руками: зане то истинное моленіе изобразуется; а сложеніемъ перстовъ не изобразуется моленіе, но токмо исповѣданіе вѣры“. Братск. Слово, 1876 г кн. 2 стр. 251.

[2]) *Kraus*, Real-Encyklop B. II fig. 207.

[3]) Гласникъ, ч. XX стр. 168.

глаголюще молитву св. Ефрема: Господи Владыко живота моего“ [1]). Послѣднюю великопостную молитву, по смыслу дѣйствующаго доселѣ церковнаго устава, слѣдуетъ творить съ воздѣтыми руками. Теперь этотъ способъ молитвы удержался на литургіи, когда священнослужащій, *воздѣвая руки*, молится передъ престоломъ во время Херувимской пѣсни и передъ освященіемъ даровъ.

Удержавъ на первыхъ порахъ привычное выраженіе молитвеннаго расположенія духа, перво-христіане очень рано дали воздѣянію рукъ во время молитвы свой смыслъ. Въ трактатѣ Тертулліана De oratione (с. XVII) мы встрѣчаемъ примѣръ стремленія усвоить этому способу молитвы (воздѣянію рукъ) спеціально-христіанское значеніе. Тертулліанъ настаиваетъ на томъ, чтобы христіане, молясь, *не поднимали слишкомъ рукъ*, какъ это дѣлали язычники, а только *распростирали* (expandere) ихъ *въ горизонтальномъ положеніи* [2]). Хотя онъ и осуждаетъ первый способъ молитвы за то, что въ немъ будто бы выражается самомнѣніе, нескромность, но, очевидно, *предпочтеніе втораго способа основывается у него на аналогіи его съ фигурою креста Христова* и напоминаетъ, какъ выражается самъ Тертулліанъ, страданія Господа [3]).

Понятное дѣло, что рядомъ съ воздѣяніемъ рукъ у древнѣйшихъ христіанъ могъ существовать свой особый христіанскій молитвенный знакъ, въ первое время, быть можетъ, не столь употребительный и распространенный, какъ поднятіе рукъ. Христіане съ самаго начала существованія церкви могли на себѣ и на другихъ изображать и при всякомъ удобномъ случаѣ употреблять крестъ Христовъ, какъ священнѣйшее напоминаніе о дарованныхъ чрезъ него спасеніи и жизни [4]). По словамъ св. Василія Великаго, обычай зна-

---

[1]) Рукоп. М. Д. Акад. № 142 л. 268 обор.

[2]) Atqui cum modestia et humilitate adorantes magis commendamus deo preces nostras, *ne ipsis quidem manibus sublimius elatis*, sed temperate ac probe elatis, ne vultu quidem in audaciam erecto. *Oehler*'a p 568, сн. 566.

[3]) Orantes въ катакомбахъ дѣйствительно чаще встрѣчаются съ простертыми въ горизонтальномъ направленіи руками, чѣмъ съ воздѣтыми въ строгомъ смыслѣ или поднятыми вверхъ.

[4]) Въ сочиненіяхъ Варсонофія предлагается вопросъ (435-й): нужно ли знаменоваться часто крестнымъ знаменіемъ? Отвѣтъ: достаточно для спасенія и однажды въ день или ночь осѣнить себя крестнымъ знаме-

менаться крестнымъ знаменіемъ христіане, несомнѣнно, *пріяли отъ апостольскаго преданія* [1]). Въ апокрифическомъ евангеліи Никодима о воскресшихъ въ часъ смерти Христовой сыновьяхъ Симеона Богопріимца: Харинѣ и Левкіи, передается, что они, прежде чѣмъ начали разсказывать синедріону о своемъ воскресеніи, „сдѣлали на лицахъ своихъ изображеніе креста“ [2]). Въ позднѣйшихъ сочиненіяхъ нерѣдко встрѣчаются указанія на то, что и сами апостолы знаменали крестнымъ знаменіемъ какъ другихъ, такъ и себя [3]). При мужахъ апостольскихъ, особенно же въ періодъ, непосредственно слѣдовавшій за послѣ-апостольскимъ, крестное знаменіе получило широкое распространеніе и освящало, можно сказать, всю христіанскую жизнь. „При всякомъ успѣхѣ и удачѣ“, писалъ Тертулліанъ, „при всякомъ входѣ и выходѣ, при одѣяніи и обуваніи, приступая къ трапезѣ, возжигая свѣтильники, ложась спать, садясь за какое либо занятіе, мы *ограждаемъ свое чело крестнымъ знаменіемъ* (signaculo crucis frontem terimus)“ [4]). Въ томъ же смыслѣ выражаются о крестномъ знаменіи Кириллъ Іерусалимскій, Златоустъ, Ефремъ Сиринъ и др [5]).

ніемъ. Если мы вѣруемъ, что первая печать стоитъ твердо, нѣтъ нужды въ другой. Исканіе другой печати означаетъ лишеніе первой печати. Бѣсы вводятъ насъ въ сомнѣніе о дѣйствительности крестнаго знаменія; но безъ смущенія и сомнѣнія можно и повторять. Душепол Чт. 1876, III. 465—6.

[1]) Св. Василія Вел. прав. 91 изъ 27 главы кн. о Св. Духѣ.

[2]) Памятники древней христіанской письменности въ рус. перев., т. I стр. 46 гл. 1.

[3]) Четьи-Минеи, сент. 26, окт. 3, нояб. 14, 16; *Златоустъ*, In 1 Tim. hom. 12; *Августинъ*, sermo 92 de diversis, sermo 28 de sanct., fragm. 8 ex serm. de quinquages. resurr; *Никифоръ Каллистъ*, lib. II c 42 Какъ знаменались апостолы, не извѣстно. Они не заповѣдали, надо полагать, христіанамъ одного опредѣленнаго перстосложенія для крестнаго знаменія; иначе это перстосложеніе сохранялось бы неизмѣнно въ первенствующей церкви, и въ IV в, какъ увидимъ ниже, христіане не могли бы креститься безразлично—и однимъ перстомъ, и перстами, и вообще рукою.

[4]) De corona milit. c. 3; lib. II ad uxorem c 5; Apologet c 23: сн. *Варнавы* Epistol. c. 12 и *Іустина* Apolog I c. 55.

[5]) *Μὴ τοίνυν ἐπαισχυνθῶμεν ὁμολογῆσαι τὸν ἐσταυρωμένον ἐπὶ μετώπου μετὰ παῤῥησίας δακτύλοις ἢ σφραγῖς καὶ ἐπὶ πάντων ὁ σταυρὸς γινέσθω ἐπὶ ἄρτων βιβρωσκομένων, καὶ ἐπὶ ποτηρίων πινομένων, ἐν εἰσοδοις, ἐν ἐξόδοις· πρὸ τοῦ ὕπνου κοιταζομένοις καὶ διανισταμένοις ὁδεύουσι καὶ ἡρεμοῦσι.* Оглаш. 13 § 36.

Какъ изображали на себѣ перво-христіане знакъ креста? Мы теперь для этого слагаемъ извѣстнымъ образомъ пальцы правой руки и потомъ, полагая послѣднюю на челѣ, груди, на правомъ и лѣвомъ плечахъ, изображаемъ на себѣ такимъ образомъ крестъ въ большихъ размѣрахъ. Въ христіанской древности не было ни такого перстосложенія, ни того широкаго размаха руки, который становится необходимымъ при теперешнемъ способѣ знаменованія себя крестомъ. Правда, въ карикатурномъ изображеніи распятія, найденномъ при раскопкахъ во дворцѣ цезарей на Палатинскомъ холмѣ, повидимому, сохранилось указаніе на то, что христіане съ самыхъ первыхъ временъ уже молились какъ мы, поднимая правую руку къ лицу для изображенія на себѣ большого креста Христіанинъ Алексаменъ какъ будто изображенъ съ такимъ именно молитвеннымъ жестомъ; но это изображеніе не ведетъ къ указанному выводу. Въ данномъ изображеніи нужно видѣть не что иное, какъ воспроизведеніе очень употребительнаго античнаго жеста, состоявшаго въ томъ, что греки и римляне, привѣтствуя своихъ боговъ, подносили правую руку къ устамъ, какъ бы посылая поцѣлуй. Апулей въ извѣстной поэмѣ: „Золотой Оселъ“ такъ выражается о гражданахъ города, приходившихъ на поклонъ къ Психеѣ: они, приложивъ правую руку къ своимъ губамъ и первый палецъ положа на протянутый указательный, поклонялись сей царицѣ, какъ богинѣ [1]) Можно думать, что этотъ же обычай имѣлъ въ виду и Іовъ, когда, оправдываясь передъ друзьями въ какихъ-то тайныхъ преступленіяхъ, за которыя будто бы онъ страдаетъ, между прочимъ говорилъ имъ: „Видя

Златоустъ (In Matth hom LIV): *Μηδὲις αἰσχυνέσθω τὰ σεμνὰ τῆς σωτηρίας ἡμῶν σύμβολα .. ἀλλ᾽ ὡς στέφανον, οὕτω περιφέρωμεν τὸν σταυρὸν τοῦ Χριστοῦ. Καὶ γὰρ πάντα δι᾽ αὐτοῦ τελεῖται τὰ καθ᾽ ἡμᾶς· κἂν τραφῆναι τὴν μυστικὴν ἐκείνην τροφὴν, κἂν χειροτονηθῆναι, κἂν ὁτιοῦν ἕτερον ποιῆσαι, πανταχοῦ τοῦτο τῆς νίκης ἡμῖν παρίσταται σύμβολον Διὰ τοῦτο καὶ ἐπὶ οἰκίας καὶ ἐπὶ τῶν τοίχων, καὶ ἐπὶ τῶν θυρίδων, καὶ ἐπὶ τοῦ μετώπου καὶ ἐπὶ τῆς διανοίας, μετὰ πολλῆς ἐπιγράφομεν αὐτὸν σπουδῆς. .“ *Ефремъ Сирин.*: „Не рукою только полагай на себѣ крестное знаменіе, но и въ мысляхъ запечатлѣвай онымъ всякое свое занятіе: и входъ свой, и исхожденіе свое во всякое время, и сѣдѣніе свое, и возстаніе, и одръ свой, и какое ни проходишь служеніе, прежде всего запечатлѣй во имя Отца и Сына и Св. Духа“, Творр. св Ефрема, ч. IV стр. 371—2, Москва. 1850.

[1]) *Kraus.* Real-Encyklop., B I s. 603.

свѣтъ солнечный, какъ онъ сіяетъ, и мѣсяцъ, какъ онъ величественно ходитъ, прельстился ли я въ тайнѣ сердца моего, и въ честь имъ уста мои цѣловали ли руку мою“ (XXXI, 26—27)? Древніе, вмѣсто нашего большого креста, употребляли малые кресты, полагая ихъ на разныхъ членахъ тѣла отдѣльно—на челѣ, на груди, на устахъ, на рукахъ, на очахъ и на плечахъ. Въ сочиненіи св Ипполита Римскаго объ антихристѣ говорится: „дастъ (антихристъ) имъ (вѣрующимъ) знаменіе на правой рукѣ и на челѣ, дабы никто не могъ дѣлать креста *правою рукою на челѣ* но рука его будетъ связана, и отъ сего онъ *не будетъ имѣть возможности знаменовать свои члены*“. Отцы церкви и древніе церковные писатели убѣждали не стыдиться креста Христова и открыто изображать его на себѣ, *въ особенности на челѣ, какъ на самой видной части тѣла*. „Крестное знаменіе“, по словамъ Златоуста, „ежедневно начертывается *на челѣ* нашемъ, какъ бы на столбѣ“, или, какъ писалъ Амвросій Медіоланскій, „знаменіе полагается *на челѣ*, какъ на мѣстѣ стыда, чтобы мы не стыдились исповѣдывать распятаго Христа, Который не стыдится называть насъ братьями“. „Да не стыдимся креста Христова“, увѣщевалъ Кириллъ Іерусалимскій: „хотя бы кто-нибудь и утаилъ, ты явно печатлѣй *на челѣ*“. „Мы, будучи христіанами, станемъ уклоняться отъ язычниковъ и іудеевъ“..., писалъ Ефремъ Сиринъ: „*чело* наше будемъ увѣнчивать драгоцѣннымъ и животворящимъ крестомъ“. „Не безъ причины“, замѣчаетъ бл. Августинъ, „Христосъ благоволилъ, чтобы знаменіе Его печатлѣлось *на челѣ* нашемъ, какъ на мѣстѣ стыдливости; сіе для того, дабы христіанинъ не стыдился поношенія Христова“ [1]). Согласное съ этими свидѣтельствами показаніе даетъ и церковная археологія. Сохранившееся въ катакомбахъ, на донышкѣ стеклян-

[1]) Всѣ эти свидѣтельства отмѣчены въ ст. *Филарета*, архіепископа Черниговскаго: „Богослуженіе Русской Церкви до-монгольскаго періода“ въ Чт. Общ. ист. и древ. 1847, № 7 стр. 29—30; см. статью *митр Макарія*: „Правило Стоглаваго собора о двуперстіи съ исторической точки зрѣнія“ въ Брат. Словѣ, 1875 г. кн. VI отд. II стр. 30—32. Ясныя свидѣтельства объ изображеніи перво-христіанами креста на челѣ, кромѣ вышеупомянутыхъ отцовъ церкви, встрѣчаются въ сочиненіяхъ Кипріана, Оригена, Лактанція, Евсевія, Василія Великаго, Іеронима, Псевдо-Іустина, Пруденція, Гавденція, въ VIII кн. Апост. Постановл. и др.

наго сосуда, изображеніе молодого христіанина, у котораго на лбу нарисованъ небольшой четырехконечный крестъ, а вокругъ надпись: Liber піса, еще болѣе подтверждаетъ ту мысль, что древніе христіане имѣли обычай изображать малые кресты на членахъ своего тѣла, преимущественно на челѣ [1]). Вмѣстѣ или, лучше сказать, одновременно съ послѣднимъ древніе любили крестить свою *грудь—вмѣстилище сердца*. „Если замѣтишь“, говоритъ Златоустый [2]), „что сердце твое начнетъ воспламеняться, то *σφράγισον στῆθος* (грудь), *τὸν σταυρὸν ἐπιθείς*“. Если возложеніемъ креста на челѣ христіане свидѣтельствовали свое исповѣданіе, свою вѣру въ Распятаго, то, ограждая свою грудь или сердце крестнымъ знаменіемъ, они хотѣли выразить свою преданность, свою любовь къ Нему. Подразумѣвая ту или другую мысль, выражая такое или иное чувство, *они крестили свои уста, очи и плечи*. „Будемъ возвышать сіе знаменіе (крестъ)“, говоритъ Оригенъ [3]), „будемъ носить знаки побѣдъ на *раменахъ* нашихъ и на *челахъ* нашихъ“. „Будемъ обносить крестъ“, увѣщеваетъ Ефремъ Сиринъ, „и *на челѣ, и на очахъ, и на устахъ, и на персяхъ, и на всѣхъ членахъ нашихъ*“ [4]). Извѣствуя себе быти плоть“, читаемъ въ Четь-Минеи подъ 1 числомъ апрѣля о препод. Маріи Египетской, „а не духъ, ни привидѣніе сущую, *знамена крестнымъ знаменіемъ чело свое, и очи, и устны, и перси*“ [5]).

---

[1]) *Boldetti*, Cimiteri di Roma p. 60.

[2]) In Matth. hom. 87.

[3]) Hom. 8 in divers. Evangel. loc.

[4]) Христ. Чт. 1831 г., 43 ч. стр. 228. И въ словѣ объ антихристѣ онъ же замѣчаетъ: „чело, на подобіе свѣщника, носитъ на себѣ свѣщу свѣта, то есть знаменіе Спасителя нашего“.—Василій Великій упоминаетъ объ изображеніи креста на *лицѣ и персяхъ* (De Spir. Sanct. c. XXVII); Амвросій Медіоланскій—*о печати на челѣ, на сердцѣ, на раменахъ* (Въ Объясн. Пѣсн Пѣсн. VIII, 6); Григорій Нисскій замѣчаетъ о св. Макринѣ, что она „оградила себѣ знаменіемъ *очи, уста и перси*“ (Vita S Macrinae). Пруденцій говоритъ ясно о знаменованіи *чела и груди:* frontem locumque cordis crucis figura signet (Cathemer. VI, 129). Въ лат. кодексахъ Никодимова евангелія есть упоминаніе объ изображеніи крестнаго знаменія *на языкахъ*. См. Памятники древней христ. письменности въ русск. перев., т. I, стр. 46 примѣч.

[5]) Въ житіи ея пишется: Haec dicens, signo crucis signat frontem suam oculosque et labia; simulque et pectori vexillum crucis infigens.. То же въ Акт. муч. Вѣры и подругъ ея. *Binter.* B VII, Th. I s 46—47.

Знаменуя тотъ или другой членъ тѣла, древніе христіане дѣлали на немъ или одинъ крестъ или сряду три, одинъ вслѣдъ за другимъ. По словамъ Іоанна Моска, св. Іуліанъ, епископъ Бострскій, когда поданъ ему былъ стаканъ съ ядомъ, „положилъ на стаканѣ *трехкратное* изображеніе креста перстомъ своимъ и сказалъ: Во имя Отца и Сына и Св. Духа“ [1]). Что касается вопроса о томъ, сколькими и какими именно перстами руки древніе христіане творили на себѣ крестное знаменіе, то объ этомъ не встрѣчается въ древнихъ письменныхъ памятникахъ какихъ-либо положительныхъ церковныхъ постановленій или предписаній. Точно такъ же памятники древне-христіанскаго искусства, давая матеріалъ для различенія перстосложеній, могутъ имѣть въ поставленномъ вопросѣ *не рѣшающее, а лишь статистическое* значеніе, представляя изслѣдователю основанія для заключеній о наибольшей повторяемости тѣхъ или другихъ молитвенныхъ пріемовъ, такого или иного перстосложенія. Даже въ позднѣйшую пору христіанской живописи, въ такъ называемый мозаическій періодъ, не выработался по этому предмету въ иконографіи опредѣленный образецъ, но употреблялись безразлично разные способы, и это зависѣло, конечно, отъ того, что позднѣйшія произведенія живописи и мозаики копировались съ древнѣйшихъ образцовъ, гдѣ господствовало въ этомъ отношеніи широкое разнообразіе. Древніе христіане, можно рѣшительно настаивать, не придерживались или, лучше сказать, не слѣдовали одному опредѣленному перстосложенію: *они изображали на себѣ крестное знаменіе и рукою, и однимъ перстомъ, и перстами.*

Въ VIII кн. Апост. Постановленій замѣчается, что епископъ передъ началомъ литургіи вѣрныхъ долженъ слѣдующимъ образомъ вести себя. „Архіерей, молясь въ себѣ вмѣстѣ съ священниками, одѣтый въ свѣтлую одежду и стоя передъ жертвенникомъ, *сдѣлавши рукою знаменіе креста на челѣ* (tropaeum crucis in fronte *tam faciat...*, τὸ τρόπαιον τοῦ σταυροῦ κατὰ τοῦ μετώπου τῇ χειρὶ ποιησάμενος), говоритъ: Благодать Вседержителя Отца и любовь Господа нашего

[1]) Signans *ter digito suo* calicem et dicens: in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti... Сн. Розыскъ св. Димитрія Рост. стр. 479, гдѣ переведено „*деснищею*“. Pratum Spirituale, c 94.

I. Христа, и причастіе Св. Духа да будетъ со всѣми вами“ [1]). Въ приведенныхъ словахъ нѣтъ ни слова о перстахъ и перстосложеніи; изъ нихъ видно только, что древніе крестились вообще рукою. Изъ другихъ древнихъ свидѣтельствъ видно, что въ первыя времена церкви *всего чаще изображали крестъ однимъ перстомъ* (*δακτύλῳ*, digito). „Когда знаменуешься крестомъ“, говоритъ Златоустъ, „то представляй всю знаменательность креста. Не просто *перстомъ* (*δακτύλῳ*) должно изображать его, но должны сему предшествовать сердечное расположеніе и полная вѣра“ [2]). Современникъ Златоуста, св. Епифаній Кипрскій о нѣкоемъ Іосифѣ, котораго онъ зналъ лично, говоритъ, что онъ, „*собственнымъ своимъ перстомъ* положивъ на сосудѣ печать креста и призвавъ имя Іисусово, сказалъ: именемъ Іисуса назарянина да будетъ въ водѣ сей сила къ уничтоженію всякаго чародѣйства“ [3]). Блаж. Іеронимъ о преп. матери Павлѣ свидѣтельствуетъ, что она предъ кончиною, „держа *перстъ* надъ устами, изобразила на нихъ крестное знаменіе“ (In. Epit. s. Paulae) Блаж. Θеодоритъ Кирскій о преп. Маркіанѣ, происходившемъ изъ города Кира, пишетъ: „святый *перстомъ* вообразилъ крестное знаменіе, а устами дунулъ на него (змія), и, какъ трость отъ огня, змій тотчасъ исчезъ“, и о преп. Юліанѣ: „призвавъ Господа и *перстомъ* показуя побѣдный знакъ, онъ прогналъ весь страхъ“. „Когда великій драконъ хотѣлъ напасть на св. Доната, то онъ“, по словамъ историка Созомена, „*перстомъ* изобразилъ предъ нимъ въ воздухѣ знаменіе креста и плюнулъ; слюна попала звѣрю въ ротъ, и онъ издохъ“ [4]). Григорій Двоесловъ пишетъ о монахѣ Мартиріи: „онъ сдѣ-

---

[1]) Constit. Apost. lib. VIII c. 12. Въ томъ же смыслѣ выражается и бл. Іеронимъ (In. PS 11): *manus* pingat frontem.

[2]) Бес. LIV на еванг. Мате.

[3]) *Epiphanius*, Haeres 30 § 12 p. 137. *Ἰώσηπος λαβὼν τὸ ἄγγος τοῦ ὕδατος, σταυροῦ σφραγίδα ἐπιθεὶς τῷ ἄγγει διὰ τοῦ ἰδίου δακτύλου καὶ ἐπικαλεσάμενος τὸ ὄνομα Ἰησοῦ, εἶπεν...*

[4]) Cum draco adventum illius (Donati) sensisset et tanquam impetum in eum facturus, caput extulisset, ipse (Donatus) ex adverso ejus stans, signum crucis in aere digito depinxit, *εἰς σταυροῦ σύμβολον τὸν ἀέρα τῷ δακτύλῳ κατεσήμανε*. *Sozom* l. VII c. 26 p 292 de Donato ep. Объ изображеніи крестнаго знаменія *перстомъ* упоминаетъ еще Григорій Турскій (lib. III. miracul s. Martin.)

лалъ знакъ креста *перстомъ*"..., и о пресвитерѣ Аманціи: „человѣкъ Божій изобразилъ крестъ *перстомъ*" [1]). Изъ цѣлаго ряда только что приведенныхъ свидѣтельствъ слѣдуетъ само собою, что *единоперстіе было древнею, въ теченіе цѣлыхъ вѣковъ существовавшею и значительно распространенною формою перстосложенія*. Древніе любили изображать на себѣ крестное знаменіе *однимъ перстомъ*, такъ какъ это было и удобно при возложеніи малыхъ крестовъ на каждомъ членѣ тѣла въ отдѣльности и наглядно показывало единство Божіе многобожникамъ, а имъ самимъ напоминало одинъ изъ главныхъ догматовъ христіанства [2]). Но на основаніи указанныхъ святоотеческихъ мѣстъ нельзя рѣшительно утверждать, что единоперстіе было въ православной церкви *первоначальною и древнѣйшею формою перстосложенія*, предупредившею собою всѣ другія, какъ это было высказано въ сороковыхъ годахъ и снова вскользь повторено за самое послѣднее время въ нашей церковно-исторической литературѣ.

Св. Кириллъ Іерусалимскій, старшій современникъ († 386) Златоуста (род. 347), перваго по времени церковнаго писателя, сохранившаго намъ свидѣтельство о существованіи у перво-христіанъ единоперстія въ крестномъ знаменіи, въ одномъ изъ своихъ огласительныхъ поученій, произнесенныхъ имъ около 347 г. [3]), говорилъ, какъ выше замѣчено, готовящимся ко св. крещенію: „Да не стыдимся исповѣдывать Распятаго; съ дерзновеніемъ *да изображаемъ перстами* (*δακτύλοις*) знаменіе креста на челѣ и на всемъ..." [4]). Оставаясь такимъ образомъ вѣрнымъ одной хронологической послѣдовательности свидѣтельствъ, нельзя не видѣть, что *многопер-*

---

[1]) Преосв. *Макарій*, Правило Стоглаваго собора о двуперстіи съ исторической точки зрѣнія, стр. 30 примѣч. 10; *Филаретъ* Черниговскій, Богослуженіе рус. церкви въ до-монгольскій періодъ, стр. 30 примѣч. 4.

[2]) Но какимъ же пальцемъ совершалось крестное знаменіе? Католики, слѣдуя показаніямъ Петр. Даміана (XI в.) и Бернарда, утверждаютъ, что *большимъ* (pollice), а не указательнымъ или какимъ бы то ни было другимъ. *Binter.* ex Gretser. Denkw., B. IV Th. 1 s. 519.

[3]) *Schaff*, Geschichte d. alt. Kirche, s. 1166. Мы беремъ и сопоставляемъ здѣсь Златоуста съ Кирилломъ Іерусалимскимъ еще и потому, что на него прежде всего ссылаются изслѣдователи, признающіе единоперстіе *„первоначальною и древнѣйшею формою перстосложенія"* въ крестномъ знаменіи.

[4]) *Κατήχησις* 13 § 36.

стіе существовало въ христіанской церкви если не ранѣе единоперстія, то и не позднѣе его. Многоперстное и единоперстное крестныя знаменія могли *одновременно* появиться и существовать въ христіанской церкви, не вытѣсняя или не исключая другъ друга. Нельзя не пожалѣть, что св. Кириллъ Іерусалимскій, учившій своихъ современниковъ изображать крестное знаменіе *перстами*, не сказалъ о числѣ ихъ. Изъ словъ его: „съ дерзновеніемъ да изображаемъ *перстами* знаменіе креста на челѣ и на всемъ", не видно, разумѣлъ ли онъ при этомъ пятиперстіе, троеперстіе или еще что-нибудь. Его неопредѣленное выраженіе: *Ἐπὶ μετώπου μετὰ παῤῥησίας δακτύλοις ἢ σφραγὶς καὶ ἐπὶ πάντων ὁ σταυρὸς γινέσθω*, равнозначуще, нужно полагать, съ вышеприведеннымъ по данному вопросу замѣчаніемъ Апост. Постановленій: *...τὸ τρόπαιον τοῦ σταυροῦ κατὰ τοῦ μετώπου τῇ χειρὶ ποιησάμενος*.. Во всякомъ случаѣ, въ словахъ св. Кирилла Іерусалимскаго: *да изображаемъ перстами знаменіе креста* искать указанія на существованіе въ то время *двуперстія* или *троеперстія* было бы смѣлою, ни на чемъ рѣшительно не основанною попыткой.

Двуперстіе, по заключенію нашихъ и иностранныхъ ученыхъ, серьезно имъ занимавшихся, *появилось въ христіанской церкви въ связи съ христологическими спорами, а именно монофизитствомъ*. Когда монофизиты стали смотрѣть на единоперстіе, дотолѣ употреблявшееся въ крестномъ знаменіи, какъ на символическое, наглядное выраженіе своего ученія о единой природѣ въ Іисусѣ Христѣ, тогда православные, вопреки монофизитамъ, начали знаменоваться *двумя перстами*, исповѣдуя тѣмъ два естества во Христѣ [1]). Отсюда

[1]) Что двуперстное крестное знаменіе стоитъ въ прямой связи съ монофизитствомъ, что въ немъ выразился своего рода отпоръ православныхъ монофизитамъ, пользовавшимся для наглядаго подкрѣпленія своего еретическаго ученія о единомъ естествѣ въ І. Христѣ употреблявшимся дотолѣ у христіанъ единоперстіемъ, это съ очевидностью слѣдуетъ изъ тѣхъ свидѣтельствъ о двуперстіи, которыя достаточно изслѣдованы теперь въ русской церковно-исторической литературѣ См преосв. *Филарета*, „Богосл русск. церкви въ до-монгольскій періодъ", въ Чг. Общ. ист. и др. 1847, № 7 стр. 31—32; преосв. *Макарія*, „Правило Стоглаваго собора о двуперстіи съ исторической точки зрѣнія" въ Брат. Сл. 1875, кн. IV, отд. II стр. 33—34 и *Н. Каптерева:* „Патріархъ Никонъ и его противники въ дѣлѣ исправленія церковныхъ обрядовъ", 76—85 стр.

само собою слѣдуетъ, что *двуперстіе есть также древняя, своимъ началомъ къ концу пятаго вѣка восходящая форма перстосложенія, но позднѣйшая не только по сравненію съ многоперстіемъ и единоперстіемъ, указанія на существованіе которыхъ сохранились до насъ уже отъ IV в., но и троеперстіемъ.* Послѣднее, т е. существованіе въ христіанской церкви троеперстія ранѣе двуперстія, должно быть безспорнымъ, несомнѣннымъ положеніемъ въ глазахъ самихъ *защитниковъ теоріи постепеннаго*, такъ сказать, *осложненія перстосложенія для крестнаго знаменія въ связи съ развитіемъ христіанскаго вѣроученія.* Появленіе двуперстнаго крестнаго знаменія, по ихъ совершенно справедливымъ, вполнѣ согласнымъ съ историческими свидѣтельствами словамъ, стоитъ въ тѣсной связи съ монофизитской ересью; троеперстіе, выражающее ученіе о св. Троицѣ, въ силу данной теоріи должно было возникнуть во время споровъ о троичности и единосущіи лицъ въ Божествѣ. Споры, касавшіеся ученія о святой Троицѣ, какъ извѣстно, предшествовали христологическимъ, а отсюда вытекаетъ, что троеперстное крестное знаменіе должно было появиться ранѣе двуперстнаго. Что это предположеніе согласно съ исторіей, что троеперстіе въ самомъ дѣлѣ имѣло связь съ догматическими спорами о св. Троицѣ и было уже извѣстно въ то время христіанамъ, это до нѣкоторой степени, намъ кажется, подтверждается извѣстною повѣстью о св. Мелетіи Антіохійскомъ, какъ она передается церковными историками: Θеодоритомъ, Созоменомъ и Никифоромъ Каллистомъ [1]). Когда православные просили на Антіохійскомъ соборѣ св Мелетія, ut compendiariam ipsis doctrinam traderet, ostensis tribus digitis ac deinde duobus compressis unoque ut erat relicto, *τρεῖς ὑποδείξας δακτύλους, εἶτα τοὺς δύο συναγαγὼν καὶ τὸν ἕνα καταλιπών*, memorabilem illam protulit sententiam: tria sunt, quae intelliguntur, sed tanquam unum alloquimur, *Τρία τὰ νοούμενα, ὡς ἑνὶ δὲ διαλεγόμεθα* [2]). Святому Мелетію нужно

---

[1]) *Θеодоритъ*, Церк. ист., кн. II, гл 31 стр 192; *Созоменъ*, Церк. ист., кн. IV, гл. 28 стр. 299; *Nicephor Callist.*, Eccles. Hist, lib. IX cap. 48.

[2]) Когда говорится *δύο συναγαγών*, то разумѣются два изъ *показанныхъ* пальцевъ, потому что говорится *εἶτα*, потомъ; а остальные два пальца и тогда, когда были показываемы три, конечно были сжаты. *Τρία νοούμενα* и т. д. относится уже не къ пальцамъ, а къ лицамъ; это-то и есть compendiaria doctrina.

было кратко и въ то же время общепонятно выразить на соборѣ, предъ великимъ множествомъ людей, православное ученіе о троичности и вмѣстѣ единосущіи лицъ въ Божествѣ, и вотъ онъ прибѣгаетъ къ наглядному символическому знаку. Онъ показываетъ сначала три перста, а потомъ, два изъ нихъ пригнувъ, оставляетъ одинъ и изрекаетъ: трехъ разумѣемъ, а говоримъ какъ объ одномъ. Эти сами по себѣ довольно неопредѣленныя слова, эта compendiaria doctrina Мелетія не достигла бы цѣли, осталась бы непонятною для многихъ изъ его слушателей, если бы не сопровождалась со стороны св. отца общеупотребительнымъ, всѣмъ хорошо извѣстнымъ изъ раннѣйшей религіозно-обрядовой практики молитвеннымъ жестомъ [1]).

Мы не беремъ на себя нелегкаго труда слѣдить за тѣмъ, какъ въ дальнѣйшемъ существованіи отмѣченныя нами три, такъ сказать, главныя формы перстосложенія брали перевѣсъ одна надъ другою, становились преобладающими въ той или другой христіанской странѣ вслѣдствіе такихъ или иныхъ явленій въ области церковнаго вѣроученія,—ни рѣшать вопроса о томъ, вслѣдствіе какихъ историческихъ причинъ разсматриваемый молитвенный знакъ сначала, въ эпоху раздѣленія церквей, видоизмѣнился и оразнообразился, а потомъ съ XIII стол. на греческомъ востокѣ неизвѣстно кѣмъ сталъ сводиться къ единообразію рядомъ съ другими церковно-обрядовыми дѣйствіями. Мы отмѣтимъ только одну черту въ литературной исторіи занимающаго насъ вопроса, именно отсутствіе положительныхъ указаній на способъ перстосложенія въ богослужебныхъ памятникахъ [2]), гдѣ всего естественнѣе было бы найти разъясненіе, какъ нужно класть на себѣ крестъ во время молитвы. Вопреки широкому разнообразію въ способѣ перстосложенія какъ греческія,

---

[1]) Защитникамъ большей древности двуперстія сравнительно съ троеперстіемъ въ крестномъ знаменіи, которые безъ сомнѣнія найдутъ слабою нашу аргументацію считаемъ не лишнимъ напомнить весьма важное, опускаемое обыкновенно ими изъ вниманія обстоятельство, что первое по времени изъ извѣстныхъ доселѣ въ наукѣ свидѣтельствъ за троеперстное крестное знаменіе (Льва IV, папы Римскаго съ 847—855) предшествуетъ первому по времени свидѣтельству за двуперстіе (Иліи Гевери, несторіанскаго митрополита Дамаска съ 893 г.).

[2]) Поскольку, конечно, они намъ извѣстны.

такъ и наши богослужебныя книги, говорятъ только о поклонахъ или метаніяхъ, колѣнопреклоненіяхъ и воздѣяніи рукъ во время молитвы, но ничего не упоминаютъ о томъ, какимъ образомъ нужно при этомъ креститься и даже нужно ли. Замѣчательно во всякомъ случаѣ, что, когда рѣчь идетъ о метаніяхъ, о крестномъ знаменіи совсѣмъ умалчивается, а говорится о возвышеніи рукъ, о числѣ поклоновъ: между послѣдними различаются большіе и малые, и указывается, въ какіе промежутки и съ какими молитвами класть ихъ [1]) Богослужебныя книги остановились такимъ образомъ на древне-христіанскихъ способахъ молитвы и не внесли на свои страницы позднѣйшіе ея пріемы въ видѣ такъ или иначе полагаемаго крестнаго знаменія. Намъ извѣстно только одно указаніе въ послѣднемъ смыслѣ, находящееся въ синодальномъ уставѣ XII в. Если монахъ не поспѣетъ къ началу службы, замѣчается здѣсь въ статьѣ о томъ, какъ нужно входить въ церковь, онъ долженъ положить три поклона передъ церковными дверьми, затѣмъ, *крестное знаменіе на челѣ и на персѣхъ назнаменовавъ*, стать на своемъ мѣстѣ. Какъ понимать это знаменованіе крестомъ чела и персей? Видѣть ли въ немъ два пріема полнаго крестнаго знаменія, два размаха руки, или же просто это означаетъ, что нужно было отдѣльно перекрестить сначала чело, а затѣмъ грудь? Въ виду древне-христіанской практики, нельзя не склониться къ послѣднему мнѣнію.

Въ заключеніе своего очерка сдѣлаемъ нѣсколько замѣча-

---

[1]) „По окончаніи молитвы: „Иже на всякое время“.., читаемъ напр. въ греч. уставѣ императрицы Ирины XII в., „слѣдуютъ обычныя колѣнопреклоненія; болѣе крѣпкими (изъ монаховъ) они совершаются безъ подставки для колѣнъ, а слабѣйшіе дѣлаютъ ихъ съ помощію этой принадлежности. Съ колѣнопреклоненіями соединяются пятнадцать поклоновъ (метаній), изъ которыхъ первые три совершаются медленнѣе, такъ чтобы на каждомъ поклонѣ можно было всякому произнести три раза: „Боже, милостивъ буди“... Затѣмъ уже преклоняютъ колѣна и голову до земли, произнося: „Согрѣшихъ, Господи, прости ми“... Остальные двѣнадцать поклоновъ дѣлаются скорѣе — такъ, чтобы также можно было на каждомъ поклонѣ и колѣнопреклоненіи произнести показанныя молитвы по одному разу. Во главѣ братіи стоитъ при этомъ экклисіархъ или настоятель, движеніямъ котораго строго должны слѣдовать иноки, соразмѣряя свои поклоны такъ, чтобы опусканіе на землю и подниманіе происходило у всѣхъ въ одно время“. . .

ній о перстосложеніи при благословеніи, не входя въ тонкости этого сложнаго вопроса. Древнѣйшій способъ благословенія состоялъ *въ возложеніи рукъ на голову (χειροθεσία*, impositio manuum), и подобно воздѣянію рукъ, съ которымъ тѣсно связанъ, онъ извѣстенъ былъ до-христіанскому міру. Іудеи хорошо знакомы были съ этимъ обычаемъ благословенія. Благословляя передъ своею смертію сыновей Іосифа, „Израиль простеръ правую руку свою и *положилъ на голову* Ефрему..., а лѣвую на голову Манасіи“ (Быт. XLVIII, 14 и сл.). Освященный въ новомъ завѣтѣ примѣромъ Самого Спасителя, *благословившаго чрезъ руковозложеніе* дѣтей [1]), и апостолами [2]), обычай благословлять возложеніемъ рукъ получилъ широкую распространенность въ древне-христіанской церкви. Какъ необходимая составная часть, руковозложеніе входило въ древности въ совершеніе почти всѣхъ таинствъ и многихъ церковныхъ обрядовъ [3]). Чрезъ руковозложеніе священники благословляли обыкновенно мірянъ въ древней церкви. Увѣщевая женщинъ не украшать своихъ головъ чужими волосами, Климентъ Александрійскій говоритъ: *Τίνι γὰρ ὁ πρεσβύτερος ἐπιτίθησι χεῖρα; τίνα δὲ εὐλογήσει; οὐ τὴν γυναῖκα τὴν κεκοσμημένην, ἀλλὰ τὰς ἀλλοτρίας τρίχας καὶ δι' αὐτῶν ἄλλην κεφαλήν* [4])

Къ указанному сейчасъ способу благословенія съ очень ранней поры примкнулъ въ христіанской церкви обычай крестить *(σφραγίζειν)*, нѣсколько напоминающій собою употреблявшееся у евреевъ въ торжественныхъ случаяхъ благословеніе посредствомъ *поднятія* руки [5]). Разсуждая о перстосложеніи въ крестномъ знаменіи, мы довольно подробно говорили о томъ, что и какъ крестили христіане; теперь же коротко замѣтимъ, что почти также въ древности лица хиро-

---

[1]) Марк. X, 16; сн. Мѳ. XIX, 13, 15.

[2]) Дѣян. VI, 6; XIII, 3; 2 Тим. I, 6.

[3]) Подробнѣе объ этомъ у *Kraus*'а въ Real-Encyklop. подъ словомъ Handauflegung

[4]) Paedag. l III p. 291, ed. *Poter*; Тертулліанъ въ трактатѣ De baptismo замѣчаетъ: Dehinc manus imponitur, per benedictionem advocans et invitans spiritum sanctum (cap VIII, изд. *Oehler*'а p. 626); сн. *Августъ*. De bapt. III, 16: manus impositio est oratio super hominem Constit. Apost. l. VIII c. IX not. 22 у *Migne* Patrol. Graec. t. I, 1033.

[5]) Лев. IX, 22, сн. Лук XXIV, 50

описованныя благословляли народъ и совершали разнаго рода освященія во время церковныхъ службъ [1]) Любопытно, что первоначальный способъ благословенія въ своемъ развитіи многое напоминаетъ или, лучше сказать, повторяетъ изъ исторіи перстосложенія для крестнаго знаменія Сколько можно судить по позднѣйшимъ, имѣющимся на этотъ предметъ даннымъ, *въ древней церкви благословляли и всей вообще рукой, и двумя, и тремя перстами*, благословляли *отдѣльныя члены тѣла, какъ и все лицо человѣка* Въ евангеліи Никодима о Самомъ Спасителѣ разсказывается, что во время сошествія во адъ, по Своемъ воскресеніи, Онъ „*благословилъ Адама на челѣ знаменіемъ креста* и сдѣлалъ то же самое по отношенію къ патріархамъ, пророкамъ, мученикамъ и праотцамъ“ [2]). Неизвѣстный грекъ XII в., перечисляя въ своей статьѣ разныя заблужденія латинянъ, между прочимъ писалъ слѣдующее въ обличеніе ихъ архипастырей. „нѣкоторые *пятью перстами* какъ-то *благословляютъ* и пальцемъ лицо знаменуютъ, подобно монофелитамъ, между тѣмъ какъ персты въ знаменіяхъ должны быть располагаемы такъ, чтобы чрезъ нихъ означались два естества и три лица, какъ показалъ Христосъ, когда, возносясь на небеса, воздвигъ руки Свои и благословилъ учениковъ“ [3]). На такъ называемыхъ Корсунскихъ вратахъ въ новгородскомъ Софійскомъ соборѣ латинскій епископъ Александръ представленъ съ *двуперстнымъ* благословеніемъ [4]). У Льва IV, папы Римскаго, есть такое наставленіе касательно благословенія св. даровъ: „чашу и хлѣбъ знаменуйте правильнымъ крестомъ, т. е. не вокругъ и кое-какъ перстами, какъ дѣлаютъ многіе, но, разогнувъ два пальца и большой внутрь сложивши, чрезъ которые означается Троица, правильно старайтесь изображать сіе знаменіе +, *ибо не иначе можете благословлять что-либо* [5])

---

[1]) *Kraus*, Real-Encyklop. B. II, подъ словомъ *σφραγίς*.

[2]) Памятн. др. христ письменности въ рус. пер., т. I стр. 54 гл. 8

[3]) Quinque digitis quomodo aliqui (Latini) benedicunt, et cum pollice faciem signant, tanquam monotheletae .. *Binter*, Denkwurd. B. VII. Th. 2 s. 336.

[4]) Преосв. Макарій, на основаніи изслѣдованій Гретзера, замѣчаетъ, что латиняне *совершали* въ продолженіе вѣковъ крестное знаменіе и *благословеніе—и однимъ, и двумя, и тремя, и всѣми пятью перстами безразлично*. Братск. Слово, 1875 г. кн. IV, отд II, стр. 37 примѣч. 20.

[5]) Calicem et oblatam recta cruce signate, id est, non in circulo et variatione digitorum, ut plurimi faciunt, sed districtis duobus digitis et pollice

Лука, епископъ Тудентскій (въ Испаніи, † 1288), совсѣмъ не дѣлаетъ никакого различія въ перстосложеніи для крестнаго знаменія и благословенія, когда говоритъ: tribus digitis extensis, id est, pollice, indice et medio, duobus aliis plicatis, sub invocatione Deificae Trinitatis, nos et alios consignamus [1]).

Что касается формы, въ какую складывались пальцы для благословенія въ древне-христіанской церкви, то съ археологической точки зрѣнія вопросъ этотъ не легко разрѣшимъ, потому что памятники христіанскаго искусства даютъ намъ такое множество различныхъ по виду пріемовъ благословенія, что нѣтъ, кажется, возможности подвести ихъ къ одному правилу. До насъ не мало дошло, напр., монетъ отъ византійской эпохи: на штемпелѣ ихъ нерѣдко встрѣчаемъ изображенія благословляющей руки, совсѣмъ не похожія одно на другое. На монетахъ Юстиніана Спаситель представленъ держащимъ правую руку, повидимому, на благословеніе: три послѣдніе пальца сжаты и пригнуты къ ладони, указательный простертъ вверхъ, большого не видно. На монетахъ Михаила Рангавы—два пальца благословляющей руки, указательный и средній, подняты вмѣстѣ, два другіе нѣсколько согнуты, но не пригнуты, большого не видно. На монетахъ фамиліи Василія Македонянина благословляющая рука Спасителя сложена не одинаково: на иныхъ всѣ пальцы порознь, на иныхъ три послѣдніе сжаты. Послѣдній образъ перстосложенія видимъ и на нѣкоторыхъ монетахъ Константина и Романа. На монетахъ фамиліи Ласкарисовъ такъ изображено благословеніе: три послѣдніе пальца сжаты вмѣстѣ и согнуты, указательный поднятъ вверхъ, большого не видно. На монетныхъ изображеніяхъ фамиліи Палеологовъ обѣ руки отрока Іисуса представлены благословляющими: два первые пальца простерты прямо, два другіе согнуты, большой положенъ на нихъ [2]). Произведенія древне-христіанской жи-

intus recluso, per quos Trinitas annuitur, istud signum+recte facere studete, non enim aliter quidquam potestis benedicere. *Binter* B IV Th 1 s 519

[1]) Братск. Сл. 1875, IV отд. II стр. 39 пр. 20.

[2]) *Дюканжъ*, Constantinop. Christian., pp. 168, 116, 136, 159, 218, 242 и др. У Гоара на изображеніи греческаго святителя въ полномъ облаченіи благословляющая рука представлена: два перста, указательный и средній, подняты и сжаты, безымянный съ большимъ сложены накрестъ.

вописи, скульптуры и мозаики представляютъ еще болѣе разнообразія въ изображеніяхъ благословляющей руки, чѣмъ монеты.

Трудность свести разнообразіе къ единству, сдѣлать какіе-нибудь научные выводы о способѣ перстосложенія на благословеніе, помимо плохой въ большинствѣ случаевъ сохранности художественныхъ памятниковъ, увеличивается часто еще оттого, что изображенія Христа и святыхъ, которыя принято называть благословляющими, не имѣютъ такого значенія въ дѣйствительности и ведутъ свое начало отъ античныхъ изображеній, представляющихъ ораторовъ и философовъ.—Древніе любили сопровождать слова свои жестами. языческіе ораторы и философы прежде, чѣмъ держать какія-либо рѣчи или излагать свое ученіе, прибѣгали обыкновенно къ самымъ разнообразнымъ тѣлодвиженіямъ, какъ бы привѣтствуя тѣмъ своихъ слушателей, или возбуждая въ нихъ вниманіе. На вечерѣ у одной знатной женщины, Ипатіи Бурреи, одинъ изъ гостей, по словамъ Апулея, начиная свой разсказъ, принялъ слѣдующую позу: подобравши около себя коверъ, на которомъ сидѣлъ, и приподнявшись немного на локтѣ, онъ поднялъ правую руку и, по примѣру ораторовъ, искусно образовалъ жестъ, пригнувши два послѣдніе пальца къ ладони, а остальные держа на свободѣ [1]). Нѣтъ ничего обыкновеннѣе, какъ встрѣтить съ этимъ или подобнымъ жестомъ изображенія въ античной живописи и пла-

мизинецъ поднятъ. На древне-русскихъ архіерейскихъ печатяхъ по большей части два перста подняты вверхъ. два пригнуты и большой положенъ на послѣдніе.

[1]) Porrigit dexteram et ad instar oratorum conformat articulum, duobus infimis conclusis digitis, ceteros eminus porrigit... De aur. asin., lib. II Жестъ, о которомъ здѣсь идетъ рѣчь у Апулея, послужилъ образцомъ, по мнѣнію автора художественной исторіи креста, для латинскаго благословенія, отличительный признакъ котораго составляютъ три поднятые пальца (большой, указательный и средній) и два остальные (безымянный и мизинецъ) пригнутые. *Stockbauer*, Kunstgeschichte d Kreuzes, s. 278; ср. *Kraus*'a Real-Encyklop. B. I s. 601, 645. А греческое именословное благословеніе, по предположенію того же ученаго, ведетъ свое начало отъ жеста, о которомъ Квинтиліанъ говорилъ (Instit. orat. lib. IX c. 3): Est autem gestus ille maxime communis, quo medius digitus in pollicem contragitur explicatis tribus, и который будто бы по расположенію пальцевъ близко подходилъ къ буквенному начертанію IC. XC. Ibid s. 278.

стикѣ. Въ античныхъ картинахъ этотъ жестъ весьма часто дополняется еще свиткомъ, который держатъ въ своихъ рукахъ ораторы, философы и вообще люди ученые, да чѣмъ-то въ родѣ кадочки или лукошка (scrinium) у ногъ ихъ, съ нѣсколькими книгами или свитками Стоитъ только припомнить, сколько подобныхъ изображеній встрѣчается въ катакомбахъ, когда дѣло идетъ о Христѣ, какъ учителѣ, объ апостолахъ и пророкахъ, какъ проповѣдникахъ, чтобы убѣдиться, если не въ тожествѣ, то по крайней мѣрѣ въ тѣсной связи этихъ историко-символическихъ сюжетовъ и ихъ атрибутовъ съ обычными пріемами представленія риторовъ и философовъ у классическихъ живописцевъ и скульпторовъ. Возникши и выросши на почвѣ, пропитанной традиціями многовѣковой жизни античнаго міра, молодое христіанское искусство, какъ хорошо уже извѣстно теперь, воспользовалось всѣмъ изъ классическаго искусства, чѣмъ только можно было, начиная съ обычныхъ пріемовъ техники до цѣльнаго усвоенія готовыхъ художественныхъ образцовъ. Не пренебрегло оно и условными жестами языческихъ ораторовъ и философовъ, примѣнивъ ихъ къ своимъ цѣлямъ и вложивъ въ чуждыя ему формы новое христіанское содержаніе.

VI.

О греческомъ иконописномъ подлинникѣ.—Существовалъ ли надзоръ надъ дѣятельностью живописцевъ въ первенствующей церкви? Чѣмъ онъ былъ вызванъ впослѣдствіи? Время появленія толковаго и лицевого подлинниковъ; понятіе о нихъ. Ерминія Діонисія Фурноаграфіота, ея содержаніе и характеръ. Значеніе подлинника въ исторіи византійской иконографіи.

Въ первое время своего существованія христіанское искусство было свободною профессіей: имъ могъ заниматься всякій, имѣвшій для этого умѣнье и техническую подготовку. Религіозный строй христіанской общины и ея боязливо-осторожное отношеніе къ искусству античнаго міра предохраняли молодое искусство если не отъ вторженія, то по крайней мѣрѣ отъ распространенія изображеній, чуждыхъ ему по содержанію или выполненныхъ съ какою-нибудь завѣдомо ложною мыслію. Такія изображенія хотя и обращались въ еретическихъ кружкахъ первыхъ вѣковъ, но никогда не были принимаемы въ общецерковную среду и признавались произведеніями непозволительными, злонамѣренными, наряду съ литературными произведеніями, выходившими изъподъ пера частныхъ лицъ или сектъ, отчужденныхъ церковію. Правда, совѣты, данные Климентомъ Александрійскимъ христіанамъ касательно того, чтобы символы, вырѣзаемые ими на кольцахъ и перстняхъ, носили христіанскій, а не языческій характеръ, далѣе не совсѣмъ лестные отзывы Иринея и Епифанія о разнаго рода религіозныхъ произведеніяхъ кисти и рѣзца гностиковъ показываютъ, что уже тогда существовали въ своемъ родѣ границы, за чертою которыхъ то или другое художественное произведеніе становилось запретнымъ, апокрифическимъ. Эти границы, или лучше сказать, это разборчивое отношеніе къ предметамъ искусства, выражались не въ видѣ запретительныхъ мѣръ, не въ формѣ надзора церковной власти, но выходили изъ самаго настроенія тогдашнихъ христіанъ, изъ ихъ религіозныхъ идеаловъ. Едва ли даже можно допустить ту мысль, чтобы напр. въ катакомбахъ, гдѣ произведенія кисти нерѣдко отличаются непринужденною свободой и бо-

гательствомъ творчества, живопись исполнялась подъ наблюденіемъ церковныхъ клириковъ. Если, выражаясь по-теперешнему, и существовалъ контроль, то онъ опредѣлялъ лишь общія требованія, которымъ долженъ былъ подчиняться художникъ въ своей дѣятельности, и никогда не простирался на мелочи и подробности въ смыслѣ готовой рамки или образчика для исполняемаго изображенія. Иконописныхъ правилъ *въ этомъ смыслѣ* древняя церковь не знала: напротивъ, она относилась къ живописнымъ сюжетамъ свободно, обращая вниманіе на ихъ смыслъ и символику, и допускала даже такія изображенія, какъ Орфей, фениксъ, Амуръ и Психея, которыя или прямо были взяты изъ античнаго искусства, или были выполняемы подъ вліяніемъ греко-римскихъ образцовъ и техники. Это было тѣмъ удобнѣе, что вначалѣ большая часть произведеній христіанскаго искусства имѣла декоративное значеніе, служила, какъ напр. въ катакомбахъ, украшеніемъ гробовъ, склеповъ и разнаго рода житейскихъ предметовъ въ семьѣ и домѣ. Если же и можно находить иногда въ древнѣйшихъ памятникахъ христіанскаго искусства нѣкоторое однообразіе въ постановкѣ и композиціи символическихъ и историческихъ сюжетовъ, то это происходило не отъ существованія какихъ-либо авторизованныхъ и обязательныхъ церковныхъ правилъ, а выходило изъ свойствъ изображаемаго сюжета, изъ подражанія готовымъ образцамъ и существованія обычныхъ пріемовъ художественной техники. Рутина, какъ и всегда, заставляла итти путемъ подражанія тѣхъ заурядныхъ мастеровъ, которые въ своемъ занятіи находили средство къ жизни и удовлетворялись готовыми образцами, находившими себѣ и хорошій сбытъ и безопасное употребленіе.

Съ теченіемъ времени, когда искусство стало въ ближайшее отношеніе къ церковному культу, когда число иконографическихъ сюжетовъ увеличилось, а эти послѣдніе разнообразились въ своемъ исполненіи, прежнее совершенно свободное отношеніе къ живописнымъ работамъ оказалось неудобнымъ: оно стало сопровождаться послѣдствіями, бросавшими невыгодный свѣтъ на религіозный характеръ живописныхъ изображеній. Вслѣдствіе такого положенія дѣлъ явилась надобность оградить исполненіе священныхъ изображеній отъ произвола художниковъ, приблизить ихъ къ-

церковному пониманію и поставить въ тѣснѣйшее отношеніе къ тому, какъ они представлялись и разрабатывались въ Библіи, сказаніяхъ о святыхъ и церковной гимнографіи Иконоборческія смуты дали *рѣшительный*, можно сказать, толчокъ для рѣшенія вопроса о надзорѣ надъ дѣятельностію иконописцевъ и такимъ образомъ предрѣшили вопросъ о *подлинникѣ* Въ какомъ видѣ была представлена здѣсь задача церковнаго контроля, и опредѣлено положеніе художника,—выраженіемъ этого можетъ служить одно изъ постановленій седьмого вселенскаго собора, въ которомъ ясно говорится, что иконы создаются не изобрѣтеніемъ (*ἐφεύρεσις*) живописца, но въ силу ненарушимаго закона и преданія (*θεσμοθεσία καὶ παράδοσις*) вселенской церкви, что сочинять и предписывать есть дѣло не живописца, но святыхъ отцовъ: этимъ послѣднимъ принадлежитъ право композиціи (*διάταξις*) иконъ, а живописцу одно только ихъ исполненіе (*τέκνη*), часть техническая, понимаемая въ тѣсномъ смыслѣ этого слова, то есть, рисунокъ, колоритъ, внѣшняя механическая работа. И вотъ какъ бы въ замѣнъ святоотеческой теоретической системы иконописанія является иконописный подлинникъ.

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

вать въ нихъ и самыя основы подлинника. Для этой работы первымъ и необходимымъ пособіемъ служатъ собранія и снимки съ памятниковъ церковнаго искусства, какъ восточнаго, такъ и западнаго, а потомъ—литературные источники, въ которыхъ сохранились до насъ описанія разнаго рода иконографическихъ сюжетовъ. Оба эти источника, взятые вмѣстѣ, даютъ матеріалъ для исторіи образованія подлинника тѣмъ болѣе цѣнный, что правила относительно живописи долгое время не были записаны и формулированы и передавались путемъ практическихъ наставленій и чрезъ изученіе готовыхъ образцовъ. Вотъ почему гораздо ранѣе письменнаго изложенія правилъ подлинника уже установилось на востокѣ замѣчательное однообразіе въ манерѣ изображенія церковныхъ сюжетовъ, и эти изображенія, за немногими исключеніями, совпали съ тѣми правилами, которыя уже впослѣдствіи были формулированы въ кодексъ подлинника. Это показываетъ, что, несмотря на свое охранительное назначеніе, подлинникъ всегда стоялъ въ зависимости отъ наиболѣе устойчивыхъ и чаще другихъ повторявшихся иконографическихъ типовъ и этимъ послѣднимъ придалъ санкцію, какъ лучшимъ и наиболѣе совершеннѣйшимъ. Укажу для примѣра на изображенія Рождества, Воскресенія и Вознесенія Христова. Въ позднѣйшемъ подлинникѣ они формулировались въ такомъ видѣ и съ такими подробностями, съ какими встрѣчаются за нѣсколько столѣтій ранѣе, въ мозаикахъ римскихъ и равеннскихъ церквей, въ рѣзныхъ окладахъ диптиховъ X—XI вѣка и въ миніатюрной живописи всего средневѣкового періода. Другой примѣръ: общій пріемъ изображать святителей въ облаченіи данъ былъ задолго до появленія рукописныхъ подлинниковъ, напримѣръ, въ изображеніяхъ святыхъ на мозаикахъ Константинопольской Софіи, затѣмъ—въ миніатюрахъ миноло-гія императора Василія, наконецъ, въ стѣнной живописи древнѣйшихъ русскихъ церквей. Въ этомъ отношеніи основы подлинника положены были еще въ преданіяхъ древне-христіанскаго искусства и упредили своимъ появленіемъ извѣстное намъ постановленіе Никейскаго собора, но упредили, повторяемъ, не въ смыслѣ предписанія или, еще меньше, дисциплинарнаго акта, а въ смыслѣ болѣе твердыхъ и устойчивыхъ сюжетовъ общаго искусства.

Когда явились первыя записанныя правила касательно того, какъ изображать тотъ или другой иконописный сюжетъ, или, что то же, въ какое время явился *то новый* греческій подлинникъ?—Составители русскихъ подлинниковъ относили начало его къ эпохѣ Юстиніана. Но если это справедливо относительно общихъ основъ византійско-русской иконографіи, то не можетъ быть признано вѣрнымъ въ отношеніи подлинника, какъ цѣльной теоретической системы иконописанія. Время Юстиніана было временемъ прогресса и свободы творчества въ византійскомъ искусствѣ, послѣднее еще не успѣло разработать тогда всѣхъ необходимыхъ сторонъ иконописанія, между тѣмъ какъ подлинникъ представляетъ собою, какъ увидимъ ниже, завершительный актъ творчества и узаконяетъ уже принципъ неподвижности въ области церковнаго искусства. Самый ранній образецъ греческаго подлинника сохранился до насъ въ отрывкѣ *„изъ древностей церковной исторіи Ѵиѳія Римлянина о наружномъ видѣ богоносныхъ отцовъ“*. Отрывокъ этотъ, помѣченный 993 годомъ, находится въ одной изъ рукописей Московской Синодальной библіотеки и представляетъ описанія наружности нѣкоторыхъ наиболѣе извѣстныхъ отцовъ церкви, напримѣръ, Діонисія Ареопагита, Аѳанасія Александрійскаго, Кирилла Іерусалимскаго, Григорія Богослова, Іоанна Златоустаго и другихъ. Описанія составлены съ величайшею подробностію и во многомъ напоминаютъ собою извѣстное Лентулово описаніе лица Христова, съ тою впрочемъ разницею, что они не заключаютъ въ себѣ никакихъ отзывовъ или морали, но составляютъ до мелочныхъ подробностей обрисованный портретъ каждаго лица, гдѣ не забыты ни размѣры носа, ни длина бороды, ни степень плѣшивости, ни другія тонкости такого же свойства. Вотъ описаніе наружности Златоуста: „Іоаннъ Антіохійскій роста весьма малаго, голову на плечахъ имѣлъ большую, краіше худощавъ. Носъ имѣлъ длинноватый, ноздри широкія, цвѣтъ лица блѣдно-желтый, глаза ввалившіеся, большіе, по временамъ свѣтящіеся привѣтливостію, лобъ открытый и большой, изрытый многими морщинами, большія уши, небольшую, очень рѣдкую, украшенную сѣдиною бороду. Видно, что описаніе сдѣлано съ натуры и составлено кѣмъ-нибудь вскорѣ послѣ смерти святителя на основаніи его живого облика...

Отрывокъ изъ Ульпіевой исторіи принадлежитъ къ категоріи тѣхъ литературныхъ памятниковъ, гдѣ впервые были собраны и записаны преданія о наружномъ видѣ замѣчательнѣйшихъ церковныхъ дѣятелей. Преданія эти имѣли основаніе частію въ біографіяхъ святыхъ, частію въ устныхъ разсказахъ и воспоминаніяхъ лицъ, стоявшихъ къ нимъ въ близкихъ отношеніяхъ. Вначалѣ эти записи не имѣли систематическаго вида, съ которымъ явились въ кодексѣ подлинника, но составляли необходимую часть, или, лучше сказать, дополненіе къ біографическимъ и историческимъ свѣдѣніямъ о данномъ лицѣ; но затѣмъ были собраны въ одинъ составъ и послужили для живописцевъ указаніемъ, какъ и въ какомъ видѣ изображать того или другого святого. Какъ скоро появились подобныя записи, къ нимъ стали присоединять время отъ времени и *лицевыя*, то есть рисованныя, живописныя, изображенія упоминаемыхъ лицъ и событій. Объ этомъ родѣ памятниковъ можетъ дать ясное представленіе такъ называемый минологій греческаго императора Василія II, жившаго въ концѣ X и началѣ XI в. При каждомъ жизнеописаніи святого, которыя слѣдуютъ въ этой замѣчательной рукописи одно за другимъ въ календарномъ порядкѣ, находится раскрашенная миніатюра, занимающая половину ненаполненнаго текстомъ листа. Рисунки, въ количествѣ 430, исполненные по золотому полю лучшими артистическими силами Византіи, драгоцѣнны какъ для исторіи быта и церковной жизни того времени, такъ и въ отношеніи художественномъ. Для насъ въ данномъ случаѣ миніатюры Василіева минологія важны со стороны ихъ значенія въ исторіи образованія иконописнаго подлинника, поскольку онѣ, заключая въ себѣ сравнительно полный циклъ иконографическихъ сюжетовъ, долгое время служили компетентными образцами для позднѣйшихъ живописцевъ. Впрочемъ изображенія разсматриваемой рукописи не имѣютъ притязанія дать тѣмъ или другимъ типамъ художественную и церковную санкцію; заключая въ себѣ всѣ необходимые задатки *лицевого* подлинника, они тѣмъ не менѣе не составляютъ руководства въ иконописаніи въ строгомъ смыслѣ слова: значительный объемъ и въ то же время относительная неполнота содержанія не позволяютъ лицевому минологію императора Василія стать въ ряду иконописныхъ подлинниковъ.

Полный и систематически составленный кодексъ греческаго подлинника дошелъ до насъ въ спискѣ очень позднаго времени, именно XVIII в., и носитъ слѣдующее названіе: *ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* или наставленіе въ живописномъ искусствѣ [1]). Происхожденіе и судьба названнаго нами списка тѣсно связаны съ Аѳономъ и тамошними иконописными школами. Со времени упадка политической жизни Византіи, Аѳонъ сдѣлался хранителемъ ея церковныхъ преданій, замкнутымъ уголкомъ, куда не заходили ни вліянія запада, ни смуты политическія, ни нововведенія церковныя Извѣстно, что основаніе общежитныхъ аѳонскихъ монастырей началось съ VIII—IX в., и вскорѣ, благодаря быстрой колонизаціи этого укромнаго мѣстечка, образовалась на Аѳонѣ цѣлая монашеская община со множествомъ монастырей и скитовъ, храмовъ и келлій. Съ тѣхъ поръ и строгое церковное искусство, многое къ тому времени потерявшее въ Византіи, нашло себѣ убѣжище на св горѣ, гдѣ еще въ XI в. по преданію, нужно замѣтить, очень смутному, жилъ какой-то знаменитый живописецъ Мануилъ Панселинъ—полуисторическая личность, оставившая по себѣ очень громкую славу на Аѳонѣ, но, къ сожалѣнію, слишкомъ скудныя свѣдѣнія о своемъ происхожденіи, объ обстоятельствахъ жизни и своихъ трудахъ. По словамъ позднѣйшаго преданія, „онъ, какъ лучезарное солнце, возсіялъ въ Солуни и, блистая лучами живописнаго искусства, какъ нѣкое солнце и свѣтозарная луна, превзошелъ и затмилъ всѣхъ древнихъ и новыхъ живописцевъ" Въ этой восторженной похвалѣ слышится между прочимъ и аллюзія на самое имя изографа: *πανσέληνος*—совершенно луновидный Славный живописецъ не остался безъ продолжателей; послѣ его смерти аѳонскіе монахи съ особенною любовію и большимъ тщаніемъ разыскивали произведенія Мануиловой кисти и подражали имъ, какъ образцу недосягаемаго совершенства, а болѣе талантливые и преданные своему дѣлу стали съ теченіемъ времени приводить въ извѣстность и записывать иконописныя преданія, которыхъ держались Панселинъ и прочіе именитые изографы. Такъ въ началѣ XVIII в составлено было Діонисіемъ, жи-

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

вописцемъ и іеромонахомъ изъ Фурны, названное нами руководство въ живописномъ искусствѣ

Чтобы нагляднѣе представить себѣ греческій иконописный подлинникъ и вѣрнѣе оцѣнить потомъ его значеніе въ исторіи церковной живописи, познакомимся съ содержаніемъ и характеромъ Ермиціи Діонисія Раздѣленная составителемъ на три части, она начинается вступленіемъ, рисующимъ передъ нами воззрѣніе византійскаго иконописца на свою профессію, какъ на занятіе, освященное церковію, какъ на новѣтвую отрасль религіознаго труда, почтеннаго по своему назначенію Посвящая свою книгу Богоматери, Діонисій говоритъ, что онъ подражаетъ евангелисту Лукѣ, исполняетъ долгъ благоговѣнія къ величію и дивной красотѣ Богородицы и въ концѣ концовъ увѣренъ, что какъ ей, такъ и Творцу всего, будетъ угоденъ и благопріятенъ трудъ его. За предисловіемъ, написаннымъ со смиреніемъ, однако и не безъ чувства собственнаго достоинства, слѣдуетъ первая часть, въ которой даются наставленія, какъ приготовлять краски и лаки, какъ наводить румянцы на уста Богоматери и святыхъ, которые были не стары, какъ рисовать глаза и брови, какъ отдѣлывать волосы и бороды... „Дабы придать лучшій видъ послѣднимъ“, читаемъ въ трактатѣ Діонисія о послѣднихъ, „протяни волоски за конецъ ихъ, но не далеко. Потомъ изготовь жидкія бѣлила и тонко освѣти ими волосы. Для оттѣненія усовъ употребляй чисто черную краску...а для губъ красноватый тѣлесный колеръ“... Заботливый и предусмотрительный учитель не оставилъ своихъ учениковъ въ невѣдѣніи и относительно *натуральной* живописи; онъ далъ имъ въ своемъ руководствѣ правила о размѣрахъ членовъ человѣческаго тѣла, заимствовавъ ихъ однако такъ, какъ сейчасъ увидимъ, не изъ наблюденія природы. „Знай, ученикъ мой“, пишетъ Діонисій, „что естественный ростъ человѣка отъ чела до подошвы измѣряется девятью яйцами, или мѣрами Сперва размѣрь голову, раздѣливъ ее на три части: въ первой изъ нихъ помѣсти чело, во второй носъ, а въ третьей остальную часть лица; волосы же пиши за чертою сего яйца, на мѣру носа; кромѣ сего отъ носа до конца бородки отмѣряй три равныя части, изъ коихъ двѣ составятъ бородку, а одна ротъ. Что касается до шеи, то она имѣетъ мѣру носа Потомъ отъ подбородка до средины тѣла

отмѣряй три равныя части, и до колѣнъ двѣ, отбавивъ на колѣна часть, равную носу. Далѣе еще двѣ части отмѣряй до лодыжекъ и отъ нихъ часть, равную носу, до подошвы, да до ногтей одну часть... Что касается до глазъ, то размѣръ ихъ одинаковъ и разстояніе между ними столько же длинно, сколько длиненъ глазъ.. Длина уха равна длинѣ носа. Если человѣкъ рисуется нагой, то средина его въ ширь опредѣляется четырьмя носами, а если въ одеждѣ— однимъ съ половиною яйцомъ".. Этотъ условный характеръ греческаго иконописнаго подлинника не менѣе сказывается во второй части руководства къ живописи. Расположенная Діонисіемъ въ порядкѣ библейскихъ и церковно-историческихъ событій, она начинается изображеніемъ ангельскихъ чиновъ и паденія сатаны, обнимаетъ всю исторію ветхаго и новаго завѣта и заканчивается описаніемъ картинъ символико-аллегорическаго содержанія: словомъ, въ цѣльномъ очеркѣ она представляетъ подробный перечень сюжетовъ христіанской иконографіи и, по характеру своего содержанія, можетъ быть названа въ полномъ смыслѣ иконографическою. Какого пріема держится руководство при передачѣ иконописныхъ сюжетовъ? Оно представляетъ намъ греческую живопись въ позднѣйшій періодъ ея развитія и во многомъ уклоняется не только отъ образцовъ древне-христіанской живописи въ катакомбахъ, на саркофагахъ и мозаикахъ, но даже отличается и отъ позднѣйшихъ миніатюръ. Составитель часто отправляется не отъ готовыхъ образцовъ древней живописи, но стоитъ на почвѣ историческаго разсказа, дополняя его по мѣстамъ апокрифическими деталями и вообще старается представить болѣе или менѣе подробную картину и обстоятельства извѣстнаго событія. Такія дополненія допускаются иногда и въ библейскій разсказъ съ цѣлію оживить несложную историческую картину, дать ей живописную постановку и освѣщеніе. Нужно, напр., изобразить убійство Авеля и плачъ Адама съ Евою надъ своимъ сыномъ,—къ библейскому разсказу привходитъ новая черта въ образѣ ангела, который парить надъ головой Адама и держитъ свитокъ съ надписью: „*не плачь, возстанетъ бо въ послѣдній день*". Въ изображеніи бѣгства св. семейства въ Египетъ картина дополняется видомъ города и падающихъ со стѣнъ его идоловъ, при чемъ имѣется въ виду извѣстное

сказаніе, что присутствіе Іисуса Христа въ Египтѣ было ознаменовано паденіемъ идоловъ По мѣстамъ видны слѣды богословскихъ соображеній и проводятся догматическія параллели въ духѣ церковнаго толкованія Таково, напр., сближеніе смѣшенія языковъ во время столпотворенія и сошествія Св. Духа на апостоловъ въ видѣ огненныхъ языковъ, — сближеніе, проведенное на основаніи догматическаго соотношенія между этими двумя событіями по смыслу церковной пѣсни: „*егда снизшедъ, языки слія*“. Такъ видѣніе Моисеемъ горящей купины изображается въ типологическомъ смыслѣ, какъ прообразъ приснодѣвства Богородицы, почему въ срединѣ горящаго куста полагается изображеніе Богоматери. Есть даже слѣды мифологическихъ представленій и классическаго языка, что особенно замѣтно въ картинахъ аллегорическаго содержанія, каковы, напр., жизнь истиннаго монаха, изображеніе возрастовъ человѣческой жизни. Здѣсь изображается Амуръ, ангелы представлены въ видѣ античныхъ геніевъ, а адъ называется классическимъ именемъ тартара. Таково же, напримѣръ, и изображеніе Іордана въ видѣ старика, который оборотясь назадъ лицомъ, со страхомъ смотритъ на Христа, вошедшаго въ воду для крещенія, а самъ льетъ воду изъ сосуда Картина эта, по смыслу подлинника, должна изображать Іорданъ, „*возвратившійся вспять*“... Невольно вспоминаются при этомъ античныя фрески и равеннскія мозаики, а еще раньше одинъ эпизодъ изъ Иліады, гдѣ рѣка Скамандръ гонится за однимъ изъ героевъ эпопеи.

Эта условность руководства чувствуется еще сильнѣе въ отдѣлѣ притчей, формою для которыхъ служатъ житейскія общественныя явленія позднѣйшаго времени, а самыя притчи изображаются не со стороны своего содержанія, а со стороны внутренняго смысла и заключающейся въ нихъ морали. Такъ въ притчѣ о сѣятелѣ живописецъ не изображаетъ предъ зрителемъ ни поля, ни земледѣльца, ни посѣва, а рисуетъ проповѣдующаго Христа и четыре группы его слушателей въ положеніяхъ, соотвѣтствующихъ объясненію приточнаго разсказа. Одни разговариваютъ между собою и, нашептываемые діаволомъ, совершенно не слушаютъ Христа; другіе, хотя и слушаютъ, но въ виду идоловъ, къ которымъ принуждаютъ ихъ идти воины съ обнаженными

мечами, оставляютъ Христа; третьи сидятъ за роскошными столами въ обществѣ веселыхъ женщинъ и забываютъ то, что слышали; наконецъ, четвертые, избранный кружокъ слушателей, на которыхъ падаетъ слово Христово, какъ зерно на добрую почву, представлены въ видѣ бичующихъ себя монаховъ, служащихъ священниковъ и народа, молящагося въ церкви. Впрочемъ, здѣсь еще ясенъ образъ, но вотъ нужно изобразить въ лицахъ слова: „*вы свѣтъ міру*“, и руководство представляетъ епископа въ облаченіи передъ народомъ въ церкви, а надъ нимъ Христа, держащаго свитокъ съ словами, которыя здѣсь иллюстрируются. Въ изображеніи притчи о зернѣ горчичномъ авторъ прибѣгаетъ къ чрезвычайно неудачному пріему иллюстраціи, изображая изо рта Спасителя выросшее дерево, на вѣтвяхъ котораго сидятъ вмѣсто птицъ апостолы, на которыхъ обращены взоры народа Въ виду этихъ наивныхъ иллюстрацій не знаешь, чему отдать предпочтеніе—этимъ ли нескладнымъ опытамъ или простому сознанію художественнаго безсилія въ видѣ простого свитка съ словами притчи безъ всякихъ аксессуаровъ. Впрочемъ мысль, которая лежитъ въ основѣ этого догматическаго изображенія притчей, имѣетъ также свою хорошую сторону и обличаетъ своего рода художественный тактъ. Приточный образъ, представленный въ очертаніи и краскахъ, есть нѣчто иное, чѣмъ аллегорическая картина въ ея словесной формѣ, въ видѣ приточнаго разсказа. Перенесите послѣднюю на полотно, и она не будетъ имѣть той прозрачности, легкости и доступности пониманію, которою обладаетъ въ притчѣ. Выйдетъ пейзажъ, жанровая картинка, чувственный обликъ предмета, при которомъ внутренній смыслъ притчи или ускользаетъ безъ объясненія, или грубо затушевывается очертаніями реальнаго предмета и отступаетъ на задній планъ. Для нравоучительныхъ цѣлей пріемы подлинника безъ всякаго сомнѣнія подходятъ гораздо лучше, но въ художественномъ отношеніи они очень недостаточны и односторонни

Третья часть руководства заключаетъ правила относительно размѣщенія иконъ въ храмѣ, т. е. какъ расписывать внутренность церкви стѣнною живописью. Нужно имѣть въ виду, что вездѣ, гдѣ подлинникъ говоритъ о церковной живописи, онъ имѣетъ въ виду собственно стѣнопись, а не

иконы на доскахъ, и ни слова не упоминаетъ объ иконостасѣ. Этотъ послѣдній тогда уже несомнѣнно существовалъ, хотя и въ малыхъ размѣрахъ, но не упоминается въ подлинникѣ какъ разъ потому, что руководство къ живописи имѣетъ въ виду стѣнопись, а потомъ основавшими своими подлинникъ восходитъ къ тому времени, когда объ иконостасѣ еще ничего не знали. Ярусы послѣдняго образовались по аналогіи съ размѣщеніемъ стѣнописи и стали соотвѣтствовать тѣмъ поясамъ, на которые дѣлилась стѣнная живопись отъ потолка до полу церкви. Первыя изображенія въ церквахъ начались съ алтаря и группировались на алтарномъ выступѣ, далѣе стали расписывать мозаикою и красками куполъ и его своды; рядомъ съ этимъ идетъ расписываніе церкви по стѣнамъ и паперти. Исходною точкою для размѣщенія иконъ аѳонскій подлинникъ беретъ куполъ и, постепенно спускаясь съ него, раздѣляетъ, такимъ образомъ, внутренность храма горизонтальными рядами на пять поясовъ, изъ которыхъ каждому усвояетъ особый кругъ изображеній. Въ куполѣ помѣщается изображеніе Христа-Вседержителя въ разноцвѣтномъ ореолѣ, представляющемъ радугу—для символики купола въ смыслѣ неба это обстоятельство очень замѣчательно; Христосъ изображается съ евангеліемъ и благословляющею рукою; по сторонамъ Его Богородица съ Предтечею въ моленіи, т. е. изображеніе деисуса. Въ шейкѣ или барабанѣ подъ куполомъ идетъ рядъ пророковъ; еще ниже по угламъ, между столбами, поддерживающими куполъ, въ такъ называемыхъ пандактивахъ, четыре евангелиста. Собственно первый рядъ стѣнописи начинается при основаніи купола съ алтарнаго свода или абсиды, на которомъ помѣщается изображеніе Богоматери на тронѣ съ младенцемъ Христомъ и надпись *μητὴρ Θεοῦ ὐφιλοτέρα τῶν οὐρανῶν*. Опять аллюзія на символическое значеніе алтарнаго свода въ смыслѣ неба. Она еще болѣе поддерживается предстоящими Богородицѣ архангелами Михаиломъ и Гавріиломъ. Въ древне-христіанской стѣнописи надъ горнимъ мѣстомъ помѣщались разныя изображенія: крестъ, Христосъ, Божія Матерь, изображеніе праздника и святого, которому посвящается храмъ, но съ теченіемъ времени, въ византійскій періодъ, всѣ эти сюжеты начинаютъ уступать мѣсто изображенію Богоматери, а въ аѳонской живописи это мѣсто

становится Ея неотъемлемымъ. Отъ Нея по ту и другую сторону церкви подлинникъ назначаетъ изображать 12 главныхъ праздниковъ, страданіе и воскресеніе Христовы. Второй рядъ начинается со стороны алтаря изображеніемъ божественной литургіи; здѣсь сосредоточиваются главныя изображенія литургическаго содержанія, имѣющія отношеніе къ евхаристіи. Что такое божественная литургія, какъ иконографическій сюжетъ? Божественная литургія есть символическое воспроизведеніе великаго входа на литургіи, при чемъ совершителями этого обряда являются Христосъ и ангелы. Но я не буду передавать его своими словами, а изложу, какъ онъ записанъ въ подлинникѣ: „на восточной сторонѣ алтаря рисуется сѣнь, а подъ нею престолъ съ лежащимъ на немъ евангеліемъ; по правую сторону престола стоитъ Христосъ въ архіерейскомъ облаченіи и благословляетъ. Около Него цѣлый рядъ ангеловъ, которые образуютъ около престола кругъ, оканчивающійся у лѣвой стороны престола, гдѣ вторично изображается Христосъ и снимаетъ дискосъ съ головы ангела, одѣтаго въ діаконское облаченіе. Два ангела кадятъ на Христа и два держатъ свѣчи; тутъ же стоятъ ангелы въ священническихъ ризахъ и держатъ потиръ, крестъ, копіе, лжицу, губку“. Продолженіемъ этого изображенія по сторонамъ церкви служатъ картины изъ евангельской исторіи и чудеса Христовы. Третій рядъ начинается со стороны алтаря не менѣе оригинальнымъ изображеніемъ литургическаго содержанія, извѣстнымъ подъ названіемъ: *раздаяніе тѣла и крови Христовой—μετάδοσις*. Это есть не что иное, какъ византійскій типъ изображенія Тайной Вечери, весьма любопытный по пріемамъ художественнаго исполненія и по своему значенію въ исторіи искусства. Въ катакомбной живописи нѣтъ изображенія Тайной Вечери, а есть изображенія семейныхъ столовъ, гдѣ представлены въ большемъ или меньшемъ числѣ участники трапезы. Затѣмъ античный способъ сталъ примѣняться къ изображеніямъ христіанскихъ агапъ, и при этомъ дѣлались намеки на Тайную Вечерю Христа. Болѣе раннее изъ извѣстныхъ намъ изображеній Тайной Вечери сохранилось въ равеннской базиликѣ Аполлинарія Nuovo VII в. и въ миніатюрахъ Россанскаго кодекса четвероевангелія. Отсюда выработалось западное изображеніе Тайной Вечери, образцомъ котораго слу-

жить извѣстное изображеніе Тайной Вечери Леонардо Винчи, перешедшее и въ восточную иконографію.

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

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

Давши наставленіе живописцу касательно главной части

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

Послѣ всего сказаннаго о содержаніи и характерѣ наставленія въ живописномъ искусствѣ Діонисія Фурноаграфіота, кажется, не нужно слишкомъ много распространяться о той пользѣ, которую извлекала церковная власть изъ подобнаго контроля надъ дѣятельностію иконописцевъ, равно какъ и о тѣхъ вредныхъ послѣдствіяхъ, которыми должно было сопровождаться для церковнаго искусства появленіе иконописнаго подлинника. Достаточно сказать, что церковная живопись на востокѣ во все продолженіе среднихъ вѣковъ шла рука объ руку съ правилами подлинника и подъ вліяніемъ послѣдняго опредѣлилось ея направленіе. Едва ли не въ концѣ XI в. уже прекращается самостоятельная разработка иконографіи въ Византійской имперіи, и все, что она произвела въ слѣдующіе вѣка, было не чѣмъ инымъ, какъ блѣдной варіаціей на старую тему. Вдвинутое въ узкую рамку подлинника, ограниченное задачами исключительно церковными, искусство удовлетворялось готовымъ разработаннымъ до мелочей кругомъ изображеній, дальше которыхъ не шло и не хотѣло итти въ виду нешироких требованій, которыя къ нему предъявлялись. Извѣстное число излюбленныхъ сюжетовъ было принято для образнаго представленія библейскаго текста и церковно-историческихъ событій; рядъ готовыхъ типовъ служилъ для изображенія Христа, апостоловъ и святыхъ. Это не фигуры въ строгомъ смыслѣ художественнаго образа, но скорѣе ихъ схемы, не самыя тѣла человѣческія, но ихъ однообразные облики, въ которыхъ тогдашнее искусство стремилось передать выраженіе чего-то возвышеннаго, одухотвореннаго, неземного. Вотъ та черта, которою лица святыхъ должны отличаться отъ наружности простыхъ смертныхъ, по смыслу требованій подлинника. Это отсутствіе художественной типичности и выразительности подлинникъ старался замѣнить условными аттрибутами, принятыми однажды навсегда для характеристики извѣстнаго пола, возраста, званія и положенія. Здѣсь именно причина, почему, напр., ликъ ангельскій въ произведеніяхъ

византійскаго искусства отличается всегда кудрявыми, вьющимися по плечамъ волосами, церемоніальною одеждою съ принадлежностями царедворцевъ-тѣлохранителей; святители изображаются съ короткими, по большей части сѣдыми волосами на головѣ, съ хорошо развитою бородою, въ фелони, изъ-подъ которой одна рука благословляетъ, а другая держитъ евангеліе; всѣ благочестивыя жены походятъ на св. Анну, а молодыя женщины—на Богоматерь; типъ Іосифа служитъ образцомъ для представленія благочестивыхъ мужей... Но оставаясь совершенно внѣшними примѣтами, эти аттрибуты поясняли дѣло не больше вывѣски или надписи. Даже самые византійскіе типы по большей части утратили въ иконописи свой положительный характеръ и, мѣняясь подъ вліяніемъ времени и племенныхъ разновидностей, изъ которыхъ слагалась въ разное время Византійская имперія, приняли условный и однообразный отпечатокъ, который постоянно повторяется, но никогда не возвышается до типичности національной. Наиболѣе выдающіяся его особенности можно передать въ слѣдующихъ чертахъ: высокій ростъ въ соединеніи съ необыкновенной худощавостію фигуры, небольшія очень вялыя оконечности, маленькая голова на длинной тонкой шеѣ, широкій и низкій лобъ, узкій носъ съ двумя глубокими бороздками по сторонамъ и сильно выдающійся подбородокъ; большіе впалые глаза и нависшая лобная кость въ связи съ темно-оранжевымъ цвѣтомъ тѣла, изможденнаго трудами и лишеніями вольнаго подвига о спасеніи, придаютъ лицу выраженіе сосредоточенности и мрачной угрюмости. Въ молодыхъ лицахъ полнота переходитъ въ опухлость, а въ пожилыхъ выдается худоба и общая сухость тѣла, сбивающаяся на аскетизмъ. Въ этомъ обликѣ, общемъ для каждой физіономіи, мы имѣемъ не племенной типъ, не выраженіе господствующаго вкуса или эстетическихъ понятій, но условное сочетаніе черть, изъ которыхъ слагается церковное благообразіе и благолѣпность лица, на которое смотрятъ въ церкви и поучаются

VII.

Изъ исторіи древне-русской иконописи—Зависимость ея отъ византійской Разсказъ Патерика о построеніи и украшеніи Великой Печерской церкви; преп. Алипій. Значеніе Кіева и Новгорода въ дальнѣйшей исторіи нашей иконописи. Краткія свѣдѣнія о первыхъ иконописцахъ, работавшихъ во Владимирскихъ и Московскихъ храмахъ Старецъ Андрей Рублевъ. Строгановскія письма.

Русское церковное искусство составляетъ младшую отрасль византійскаго и было обязано ему какъ своимъ происхожденіемъ, такъ первоначальнымъ направленіемъ и техникой. Вліяніе послѣдняго на первое было тѣмъ рѣшительнѣе и прочнѣе, что византійское искусство X—XI вѣка, когда началась наша церковная жизнь, уже выработало свои отличительныя формы, вполнѣ опредѣлило свой внутренній характеръ и отношеніе къ богослуженію и дѣйствовало въ эту пору, какъ твердо сложившаяся система. Церковная живопись на Руси подчинилась этому вліянію едва ли не болѣе, чѣмъ прочіе роды искусства, и съ первыхъ же шаговъ своихъ у насъ получила тотъ *священный* характеръ, которымъ отличались произведенія византійскаго церковнаго стиля, и вся сила котораго состояла въ удержаніи готовыхъ иконографическихъ типовъ, освященныхъ временемъ и назначеніемъ. Обнаруживая больше ростъ количественный и географическій, наша церковная живопись долгое время сохраняла свои неподвижный и однообразный характеръ. Древнѣйшіе памятники ея въ Кіевѣ, Владимірѣ, Суздалѣ, Ростовѣ, Новгородѣ, Псковѣ и Москвѣ повторяютъ одинъ мотивъ, держатся одного условнаго греческаго образца и слѣдуютъ такъ называемому *иконописному подлиннику*, по отношенію къ которому всякое новое пониманіе иконографическаго сюжета, новый пріемъ въ его исполненіи являются нововведеніемъ, уклоненіемъ въ сторону мірского, антицерковнаго искусства, своего рода его профанаціей.

Кіевъ, мать городовъ русскихъ, былъ и колыбелью нашего искусства. Онъ послужилъ первою почвою, на которую пали сѣмена христіанства, занесенныя изъ Византіи, и гдѣ они получили самый ранній уходъ. Здѣсь построены были и первыя церкви, въ которыхъ нашла себѣ мѣсто церковная жи-

вопись. Какого рода была эта послѣдняя, и изъ чьихъ рукъ вышли первыя произведенія кіевской церковной кисти,—объ этомъ дошло до насъ нѣсколько любопытныхъ, но, къ сожалѣнію, отрывочныхъ свѣдѣній въ Печерскомъ Патерикѣ и начальной лѣтописи. Въ первомъ разсказываются обстоятельства появленія Печерскаго монастыря, бытъ и подвиги его первыхъ насельниковъ и между прочимъ исторія построенія великой Печерской церкви. Строителями послѣдней были четыре мастера зодчихъ, пришедшіе изъ Царьграда по указанію свыше. И вотъ въ какомъ именно видѣ изображаются подробности этого дѣла Богоматерь въ сонномъ видѣніи вызвала мастеровъ во Влахерны—извѣстное предмѣстіе Константинополя, гдѣ находился знаменитый монастырь съ существовавшею при немъ школою царскихъ иконописцевъ, и здѣсь не только заповѣдала имъ „взградити себѣ церковь“ на Руси, но и дала для нея мощи святыхъ и свою икону съ словами: „та намѣстная да будетъ“ Съ этою чудотворною иконою зодчіе прибыли въ Кіевъ и вручили ее удивленнымъ чуднымъ посольствомъ препп. Антонію и Ѳеодосію. Спустя десять лѣтъ, въ 1083 году, когда великая церковь была уже окончена строеніемъ, но еще не отдѣлана и не освящена, пришли, по сказанію Патерика, изъ того же богохранимаго Константина града мастеры иконнаго писанія къ блаж. Никону, бывшему тогда печерскимъ игуменомъ (1078—1088), и сказали ему, что приглашены расписать живописью церковь, но при этомъ изъявляли негодованіе на неисполненіе одного условія, заключеннаго ими съ нанимателями. Церковь оказывается гораздо больше той, которую они подрядились расписать, и потому они готовы возвратить полученное въ задатокъ золото и отправиться обратно домой. Разумѣется, это заявленіе поставило игумена и всю братію въ величайшее недоумѣніе: подобнаго уговора они ни съ кѣмъ не заключали, и пріѣздъ иконописцевъ былъ для нихъ совершенною неожиданностію. Византійцы, въ свою очередь, представляли свидѣтелей договора, описывали наружность двухъ иноковъ-старцевъ, заключавшихъ съ ними условіе. и по этому описанію монастырская братія узнала въ явившихся не кого другого, какъ препп. Антонія и Ѳеодосія. Но прошло уже нѣсколько лѣтъ, какъ они умерли, и, слѣдовательно, могли явиться византійцамъ не иначе, какъ

въ видѣніи. Для удостовѣренія игуменъ вынесъ живописцамъ икону преподобныхъ, и „видѣвши греци образъ ею, поклонишася, глаголюще, яко сіи еста воистину“. Послѣ этого они остались въ монастырѣ и съ благоговѣйнымъ усердіемъ принялись за украшеніе его великой церкви мозаикой и живописью [1]). Таковъ разсказъ Патерика Печерскаго. Какъ бы ни относился историкъ искусства къ его содержанію, онъ долженъ будетъ придти на основаніи его къ тому несомнѣнному заключенію, что для расписыванія Печерской церкви иконники были наняты за опредѣленную плату въ Константинополѣ, при чемъ съ ними заключено было условіе, въ которомъ показаны были размѣры церкви и объяснено, какія и гдѣ помѣстить въ ней священныя изображенія.

Византійскіе художники, вызванные для росписи Кіево-Печерскаго храма, и были одними изъ числа первыхъ насадителей византійской иконописи въ Русской землѣ. Они, по словамъ Патерика, вмѣстѣ съ мастерами-каменоздателями, животъ свои скончали въ Печерскомъ монастырѣ и были погребены въ немъ въ особомъ притворѣ Благодаря имъ, здѣсь образовалась своя живописная въ нѣкоторомъ родѣ школа, въ которой учились иконному мастерству природные русскіе и между ними преподобный Алипій Печерскій. Въ раннеи молодости онъ отданъ былъ своими родителями въ наученіе „иконнаго писанія“ греческимъ мастерамъ; въ качествѣ ученика помогалъ имъ при отдѣлкѣ мозаикой и живописью великой Печерской церкви и за время расписыванія послѣдней хорошо изучилъ иконописное искусство. „*Иконы писати*,“ замѣчаетъ о немъ біографъ, „*житъ бѣ зѣло*“. Постриженный въ иноки, онъ все время, свободное отъ церковныхъ службъ и келейнаго правила, проводилъ въ писаніи иконъ: работалъ на игумена, братію и свой монастырь, снабжалъ своимъ рукодѣліемъ стороннія церкви, принималъ заказы отъ частныхъ лицъ и все это дѣлалъ не ради прибытка и не требуя вознагражденія себѣ за трудъ. Работою своей платилъ онъ за краски; полученное отъ христолюбцевъ за иконы шло у него на милостыню нищимъ. Разумѣется, дорого цѣнились произведенія, выходившія изъ

[1]) *Яковлевъ Влад.*, Памятники русской литературы XII и XIII вѣковъ, стр. CXVII—CXVIII, CXXI—CXXII.

келья искуснаго и добродѣтельнаго иконника, къ тому же еще при жизни прославленнаго отъ Бога даромъ врачеванія болѣзней. Иконы Алипіева письма были извѣстны не только между простыми христолюбцами, но и людьми знатными, какъ въ Кіевѣ, такъ и далеко за предѣлами его области Всей душой преданный своему рукодѣлію, преп. Алипій не переставалъ писать иконы до самой своей смерти. Достовѣрно не извѣстно, были ли у него ученики; но позднѣйшее сказаніе, занесенное въ русскій иконописный подлинникъ, объ одномъ изъ печерскихъ чудотворцевъ, по имени Григоріи, передаетъ, что онъ „былъ *сотрудникомъ* преп. Алипія“ и написалъ много иконъ. Жизнеописатель послѣдняго—печерскій инокъ Поликарпъ прикровенно даетъ понять, что къ авторитетному голосу преп. Алипія чутко прислушивались другіе живописцы, бывшіе уже въ то время въ Кіевѣ въ немаломъ числѣ [1]).

Преп. Алипій, сколько извѣстно, былъ первымъ *русскимъ* живописцемъ и, быть можетъ, не безъ основанія признавался нѣкоторыми *прародителемъ* русскаго, точнѣе кіевскаго иконописанія. Послѣднее было продолженіемъ византійскаго, подражаніемъ ему и, вѣроятно, существенно не разнилось отъ писемъ *корсунскихъ*. При имени послѣднихъ мысль каждаго невольно переносится въ Корсунь, или древній Херсонесъ, гдѣ крестился вел. князь Владиміръ и откуда вмѣстѣ съ греческою царевною Анною онъ привезъ въ свою столицу греческое духовенство, мощи св. Климента Римскаго и ученика его Фивы и много разной церковной утвари. Задумавъ построить свою знаменитую *десятинную* церковь, онъ „ославъ приведе мастеры отъ грекъ *и украси ю иконами* и поручи ю Анастасу корсунянину и попы корсуньскыя приставі служить въ ней, *и вда ту все, еже бѣ взялъ въ Корсуни: иконы и сосуды и кресты*“ [2]).

Чѣмъ послужилъ Корсунь для Кіева при св. Владимірѣ, тѣмъ сталъ потомъ Кіевъ для всѣхъ остальныхъ городовъ русскихъ. Изъ него, какъ средоточія тогдашней религіозной жизни, христіанство шло къ окраинамъ Россіи; вмѣстѣ съ вѣрою переносились сюда церковно-обрядовые порядки,

---

[1]) Тамъ же, стр CLXXIV—CLXXX.

[2]) Лаврент. лѣтоп.

а съ ними и церковное искусство. Первые храмы въ Ростовѣ, Суздалѣ, Новгородѣ и другихъ городахъ устрояются и отдѣлываются по образцу кіевскихъ. Фрески, иконы и мозаика являются здѣсь, какъ и тамъ, главнымъ средствомъ къ украшенію церквей и исполняются руками тѣхъ же византійскихъ мастеровъ и ихъ учениковъ изъ русскихъ, что и въ Кіевѣ. Къ сожалѣнію, половецкіе и татарскіе погромы, нанесшіе ударъ благосостоянію нашей древней столицы, весьма рано положили конецъ и ея художественно-просвѣтительному вліянію. Разореніе города побудило кіевскихъ князей перенести свой княжескій столъ на сѣверъ и заставило церковное искусство искать себѣ новыхъ пріютовъ. Въ концѣ XII и въ XIII столѣтіяхъ послѣднее развивается во Владиміро-Суздальской области, и, въ частности, живопись находитъ для себя особенно благопріятную почву въ Новгородѣ и Псковѣ. Со времени утраты Кіевомъ, а затѣмъ и Владиміромъ политическаго значенія, послѣдніе продолжаютъ оставаться хранителями и распространителями греческихъ иконописныхъ началъ. И не даромъ *Новгородскую*, такъ называемую, школу иконописанія почитаютъ одною изъ древнѣйшихъ и наиболѣе извѣстныхъ русскихъ иконописныхъ школъ [1]). Довольно значительное число фресокъ, сохранившихся отъ разсматриваемаго времени въ новгородскихъ и частью псковскихъ соборахъ и церквахъ, навсегда останется памятникомъ ея дѣйствительнаго существованія и несомнѣнно-*византійскаго* направленія. Правда, частыя сношенія съ Западомъ по дѣламъ торговли и вообще сближеніе съ нѣмцами, вліявшія на общественную жизнь Пскова и Новгорода, положили особый отпечатокъ и на произведенія новгородской живописи, придавъ ей болѣе свободный характеръ; но они не измѣнили ея существа. Лишь со временемъ, съ ослабленіемъ политическаго могущества, началъ утрачивать Новгородъ и свое художественное значеніе, послуживъ подъ конецъ своими иконописными преданіями и умѣньемъ, подобно прочимъ городамъ русскимъ, къ возвеличенію Москвы.

Становясь центромъ государственной и церковной жизни, послѣдняя постепенно собирала и сосредоточивала въ себѣ

[1]) *Буслаевъ Ѳ. И.*, Общія понятія о русской иконописи, въ *Сборникѣ* Общества древне-русскаго искусства на 1866 г., стр. 5.

художественныя силы съ разныхъ концовъ Русской земли. Св. Петръ митрополитъ—первый святитель Москвы († на 21 декабря 1326 г.), заложившій съ княземъ Іоанномъ Даниловичемъ Успенскій соборъ, былъ и первымъ извѣстнымъ московскимъ иконописцемъ. Преданіе связываетъ съ его именемъ нѣсколько иконъ, но болѣе чтимыми изъ нихъ являются: *Успеніе Божіей Матери* въ нижнемъ ярусѣ иконостаса Большого Успенскаго собора и еще икона *Богоматери*, нарочито именуемая *Петровскою*, писанная св. Петромъ еще въ то время, какъ онъ жилъ на Волыни, въ основанномъ имъ Спасо-Преображенскомъ Ратскомъ монастырѣ, и поднесенная митр. Максиму [1]). Объ иконы усвояются святителю въ лѣтописяхъ, древнихъ описяхъ Успенскаго собора и уставахъ патріаршей службы *Образъ Пречистыя Богородицы, что Петръ Чудотворецъ писалъ*, говоря языкомъ названныхъ документовъ, составлялъ необходимую принадлежность крестныхъ ходовъ и вообще духовныхъ торжествъ, справлявшихся въ Московскомъ соборѣ по большимъ праздникамъ.

Будучи самъ *чуднымъ иконникомъ*, святитель могъ, разумѣется, своимъ личнымъ примѣромъ и другихъ располагать къ благочестиво-полезному занятію живописью, но нѣтъ основаній считать его родоначальникомъ московской школы иконописанія. Въ 1343 году преемникъ св. Петра—митроп. Ѳеогностъ, грекъ по рожденію и образованію, „подписывалъ свою соборную церковь Пречистыя Богородицы *греческими мастеры*“, а великій князь Семенъ Іоанновичъ украшалъ въ то же время Архангельскій соборъ съ помощію своихъ *русскихъ иконниковъ*, вѣроятно вызванныхъ въ Москву изъ другихъ городовъ. На слѣдующій годъ „велѣніемъ и казною вел. кн. Анастасіи“ расписана была церковь св. Спаса на Бору), „а мастеры старѣйшины и начальницы *бяша русти родомъ, а гречестіи ученицы*: Гойтанъ и Семенъ и Иванъ и прочіи ихъ ученицы и дружины“ [2]). Такимъ образомъ,

[1]) *Ровинскій Д. А.*, Исторія русскихъ школъ иконописанія до конца XVII вѣка, въ Запискахъ Императ. археологич. Общества, т. VIII стр. 5, 28—29; *Сахаровъ*, Изслѣдованія о русскомъ иконописаніи; прилож. стр. 13—14.

[2]) *Ровинскій*, тамъ же, стр. 5—6; *Сахаровъ*, тамъ же, стр. 12—13, кн. 2.

украсителями первыхъ каменныхъ храмовъ Москвы, насадителями въ ней иконописнаго искусства были тѣ-же греки съ обучавшимися у нихъ же природными русскими. Участіе византійцевъ въ благоукрашеніи столичныхъ церквей продолжалось немалое время послѣ этого Въ концѣ XIV столѣтія переѣхалъ изъ Новгорода въ Москву грекъ Ѳеофанъ иконникъ и здѣсь послѣдовательно, въ теченіе десяти лѣтъ (1395—1405), расписалъ церковь Рождества пресв. Богородицы, соборы Архангельскій и Благовѣщенскій. При росписи первой трудился съ нимъ иконописецъ Симеонъ Черный, а въ послѣднемъ помогали греченину старецъ Прохоръ съ Городца да *чернецъ Андрей Рублевъ*. Значитъ, и нашъ знаменитый изографъ имѣлъ удобный случай близко изучать византійское иконописаніе и, быть можетъ, довершилъ свое художественное образованіе въ школѣ посѣдѣвшаго въ своемъ ремеслѣ грека Ѳеофана, не даромъ, конечно, прозваннаго современниками *философомъ*. Отлично изучивъ иконописное искуество, инокъ Андрей Рублевъ всей душой отдался ему и заявилъ себя широкою и плодотворною художественною дѣятельностію. Вмѣстѣ съ своимъ учителемъ и содругомъ Даніиломъ Чернымъ онъ расписывалъ соборы Успенскій во Владимірѣ и Троицкій въ Сергіевой лаврѣ и оставилъ нѣсколько произведеній своей кисти въ Спасо-Андроникомъ монастырѣ [1]). Въ лицевомъ житіи преп. Сергія Радонежскаго одна миніатюра представляетъ Андрея Рублева пишущимъ на стѣнѣ церкви послѣдней обители *Нерукотворенный образъ* [2]) и, слѣдовательно, завѣряетъ и увѣковѣчиваетъ его дѣятельность здѣсь наглядным свидѣтельствомъ. А указаніе на то, какъ смотрѣлъ нашъ иконописецъ на свое рукодѣліе, мы имѣемъ въ духовной грамотѣ преп. Іосифа Волоколамскаго, который, перечисляя святыхъ, жившихъ до него въ русскихъ монастыряхъ, писалъ слѣдующее: „Блаж. Андроникъ бяше великими добродѣтельми сіяя, и съ нимъ бяху ученицы его, Савва и Александръ, и *чудніи они пресловущіи иконописцы, Даніилъ и ученикъ его Андрей*, и иніи мнози та-

---

[1]) *Ровинскій*, тамъ же, стр. 29. *Сахаровъ*, тамъ же, стр. 13, кн. 2

[2]) „Житіе преподобнаго и богоноснаго отца нашего Сергія Радонежскаго и всея Россіи чудотворца“, изд. въ 1853 году въ литографіи Свято-Троицкой Сергіевой Лавры, л. 227

ковн же и толику добродѣтель имуще и толико потщаніе о постничествѣ и иноческомъ жительствѣ, якоже имъ божественныя благодати сподобитися и толико въ божественную любовь предуспѣти, яко никогда же о земныхъ упражнятися, но всегда умъ и мысль возносити къ невещественному и божественному свѣту, чувственное же око всегда возводити ко еже отъ вещныхъ ваповъ (=красокъ) написаннымъ образомъ Владыки Христа и Пречистыя Его Матери и всѣхъ святыхъ, яко и на самый праздникъ Свѣтлаго Воскресенія на сѣдалищахъ сѣдяща и предъ собою имуща всечестныя и божественныя иконы и на тѣхъ не уклонно зряща, божественныя радости и свѣтлости исполняху(ся) и не точію на той день тако твориху, но и въ прочая дни, егда живописательству не прилежаху“ [1]). Въ глубокомъ пониманіи иконописи и религіозно-благоговѣйномъ отношеніи къ предмету своихъ постоянныхъ занятій и заключалась сила того несравнимаго авторитета, какимъ пользовалось имя нашего художника у современниковъ и потомковъ. „Преподобный Андрей—Радонежскій иконописецъ, прозваніемъ Рублевъ, писаше многія святыя иконы *чудны зѣло и украшенны*“, говорится о немъ въ Клинцовскомъ иконописномъ подлинникѣ, а біографъ преп. Сергія прибавляетъ къ этому: „Андрей *иконописецъ призрядный, всѣхъ превосходящъ въ премудрости зѣльнѣ и сѣдины честны имѣя*“ [2]). Иконы Рублева письма всегда дорого цѣнились русскими людьми и признавались образцовыми. Какъ аѳонская школа иконописи считала за лучшее подражать пресловутому Мануилу Панселину, котораго признавала своимъ главой, такъ для древне-русскаго иконописца въ одномъ имени Рублева сливалось все то лучшее, къ чему онъ стремился въ своемъ искусствѣ. Не будучи отцемъ московскаго иконописанія, Андрей Рублевъ, несомнѣнно, былъ его лучшимъ представителемъ и обновителемъ. Оставаясь вѣренъ задачамъ церковной живописи, онъ оживилъ *монотонность* подлинника и привнесъ въ иконопись ту художественность исполненія, которою отличались потомъ лучшія про-

[1]) Сказанія о русскихъ и славянскихъ святыхъ, извлеченныя изъ великихъ миней четіихъ, ч. I стр. 257—258. С.-Петербургъ 1868 г.

[2]) *Сахаровъ*, тамъ же, прилож стр. 14; Житіе преп. Сергія (литографированное), л. 226 обор.

изведенія московской кисти, близко соприкасавшіяся съ этой стороны съ иконами такъ называемаго *Строгановскаго* письма.

Въ половинѣ XVI вѣка, при царѣ Иванѣ Васильевичѣ Грозномъ, на сѣверо-востокѣ Россіи пріобрѣлъ важное торгово-промышленное и колонизаторское значеніе родъ именитыхъ людей Строгановыхъ. Они участвовали и въ покореніи Сибири, заботились о заселеніи нашей сѣверо-восточной окраины, заводили здѣсь школы и иконописныя мастерскія. Отъ нихъ ведетъ свое начало и имя такъ называемая *Строгановская* иконописная школа, памятниками которой остались многочисленныя иконы и одинъ изъ древнѣйшихъ нашихъ *лицевыхъ подлинниковъ*. Связанныя съ новгородскими своимъ происхожденіемъ Строгановскія письма оставили далеко позади себя первыя совершенствомъ своей техники. Чистотой и тонкостью отдѣлки, изящнымъ подборомъ яркихъ цвѣтовъ и красокъ и необыкновенною тщательностію исполненія всѣхъ иногда удивительно миніатюрныхъ фигуръ Строгановскія письма замѣтно выдѣляются изъ ряда другихъ иконныхъ пошибовъ и составляютъ послѣднюю ступень въ развитіи византійско-русской иконописи. Пріятно дѣйствуя на зрѣніе своею художественностью, иконы Строгановскаго письма строгимъ видомъ изображенныхъ на нихъ ликовъ не переставали въ то же время назидать религіозное чувство нашихъ благочестивыхъ предковъ, весьма любившихъ церковное благолѣпіе.

VIII.

Изъ исторіи древне-русской иконописи.—Древне-русскій иконописецъ и перемѣны, происшедшія въ положеніи его въ XV—XVI вв Взглядъ Стоглаваго собора на нравственныя и умственныя качества иконника и сущность иконописанія. Пожаръ 1547 года въ Москвѣ и иконографическія новшества Возраженія противъ нихъ дьяка Висковатаго Соборъ 1554 года; объясненія священника Сильвестра. Отношеніе Зиновія Отенскаго и преп Максима Грека къ изображеніямъ западнаго происхожденія Какимъ путемъ послѣдніе заходили на Русь?

Шестнадцатый вѣкъ имѣлъ очень важное значеніе въ исторіи древне-русской иконописи: тутъ впервые ясно обозначились въ ней задатки новаго направленія, которое въ противоположность старому, строго державшемуся унаслѣдованныхъ отъ Византіи иконописныхъ преданій и типовъ, допускало подраженіе западнымъ живописнымъ образцамъ. Постановленія Стоглаваго собора, разъясняющія взглядъ нашихъ предковъ на иконописца и отчасти самыя основы русскаго иконописнаго преданія, и извѣстный *Розыскъ* по дѣлу дьяка Висковатаго [1]) навсегда останутся письменнымъ выраженіемъ этихъ двухъ различныхъ направленій и начинавшагося въ нашей иконографіи какъ бы раскола, раздѣлившаго потомъ русскихъ людей на два различныхъ лагеря: сторонниковъ византійской иконописи и итальянской живописи.

Положеніе художника вездѣ и всегда служило лучшимъ мѣриломъ положенія искусства въ томъ или другомъ обществѣ, а умственное и нравственное развитіе послѣдняго всегда имѣли неотразимое вліяніе на характеръ его дѣятельности и ея направленіе. Наши *древнѣйшіе* и наиболѣе замѣчательные иконописцы: преп. Алипій Печерскій, старецъ Андрей Рублевъ и другг. стояли подъ живымъ вліяніемъ византійскихъ мастеровъ и выходили изъ монастырей. Это

---

[1]) *„Розыскъ или списокъ о богохульныхъ строкахъ и о сумнѣніи святыхъ честныхъ иконъ діака Ивана Михайлова сына Висковатаго въ лѣто 7062-е“* въ отрывкѣ напечатанъ Археограф. Экспедиціей въ томѣ I, подъ № 238, стр. 241—249, а болѣе исправно и полно *Бодянскимъ* въ Чтен Общ. Истор. и Др. Россійск. за 1849 г. № 3, стр 1—23, подъ заглавіемъ: „Московскіе соборы на еретиковъ XVI вѣка“..., и за 1858 кн 2 стр. 1—42, подъ заглавіемъ: *Розыскъ*...

вполнѣ естественно и понятно. Древне-русскіе монастыри были первыми разсадниками просвѣщенія; изъ нихъ вышло и развилось просвѣтительное начало всей русской жизни, и для искусства церковнаго они были почвою во многихъ отношеніяхъ благопріятною. Весь складъ монастырской жизни развивалъ въ иконописцѣ церковный взглядъ на дѣло, которому онъ служилъ; въ его душѣ, какъ и въ душѣ аѳонскаго подвижника, къ которому всегда стремился русскій инокъ, какъ къ высшему идеалу, не было почти мѣста для тѣхъ интересовъ, которые принято называть теперь эстетическими—свѣтскими: напротивъ, онъ боязливо отстранялся отъ подобныхъ впечатлѣній, чтобы не смѣшать своего дѣла съ служеніемъ цѣлямъ недостойнымъ. Весь запасъ его умственныхъ свѣдѣній и интересовъ исчерпывался тѣмъ, что давалось чтеніемъ богослужебныхъ книгъ, житій святыхъ и много-много сочиненій отеческихъ.

Съ теченіемъ времени, съ возникновеніемъ особенныхъ явленій въ нашей церковно-исторической жизни, измѣнились условія иконописнаго дѣла въ Россіи и самое положеніе иконописнаго мастера. По мѣрѣ того, какъ распространялось христіанство въ различныхъ уголкахъ нашего отечества, увеличивался и спросъ на иконы, и въ XV—XVI вѣкахъ ни въ одной странѣ христіанскаго міра онъ не былъ такъ великъ, какъ въ Россіи. Это вызвало обширное приготовленіе иконъ, начиная миніатюрнымъ складнемъ или *пядницею* и до большихъ картинъ сложнаго содержанія, до такъ называемыхъ *многоличныхъ* иконъ, представлявшихъ что-то въ родѣ живописныхъ религіозно-историческихъ поэмъ. Множество рабочихъ рукъ потребовалось теперь для изготовленія иконъ; иконописное искусство отъ грековъ и ихъ непосредственныхъ учениковъ—монаховъ и клириковъ—по необходимости должно было перейти къ мірскимъ людямъ—*горожанамъ и поселянамъ*. Въ половинѣ XVI вѣка оно столь сильно распространилось между ними, что сдѣлалось предметомъ ремесленнаго производства, требовавшаго значительнаго числа рабочихъ, которые стали составлять изъ себя какъ бы промышленные цехи.

Новая среда, въ которой пришлось вращаться теперь заурядному иконнику, понятно, во многомъ отличалась отъ прежней, менѣе ея была богата художественными знаніями

и вообще духовнымъ содержаніемъ и не могла благотворно отзываться на его произведеніяхъ. На Руси въ XV—XVI вѣкахъ не легко было найти людей съ самою скромною подготовкою къ занятію иконописью Правда, въ исторіи русской иконописи того времени встрѣчается нѣсколько именъ, занимавшихъ все же видное мѣсто и въ исторіи просвѣщенія на Руси,—таковы имена митрополитовъ московскихъ: Симона, Варлаама, Макарія и нѣкоторыхъ другихъ лицъ, но это были по прежнему иноки. Если же мы возьмемъ во вниманіе большинство *рядовыхъ* иконописцевъ не изъ привилегированныхъ мастерскихъ, каковыми были строгановскія, то должны будемъ согласиться, что оно было очень мало подготовлено для своей профессіи. Если принять далѣе въ соображеніе то, чего требовала отъ церковнаго живописца масса простого населенія, то легко будетъ замѣтить, что ея требованія не были разсчитаны на него, какъ художника По свойству своихъ духовныхъ интересовъ и малоразвитости эстетическаго вкуса и пониманія она спрашивала съ живописца сюжетовъ не столько художественныхъ, сколько занимательныхъ и назидательныхъ, и удовлетворялась вполнѣ, когда неуклюжія миніатюры разнаго рода сборниковъ или лубочныя картины топорной работы приходили на помощь ея умственному и нравственному воспитанію. Прибавимъ къ этому, чтобы лучше понять историческую почву, на которой развивалось тогдашнее иконописаніе, что въ половинѣ XV вѣка, съ окончательнымъ паденіемъ Византіи, совсѣмъ порвалась художественная связь, соединявшая доселѣ Россію съ Востокомъ, а между тѣмъ на западѣ въ это время церковное искусство, покончивъ совершенно съ иконографическими преданіями, стало подражать образцамъ искусства античнаго и преслѣдовать цѣли художественнаго реализма, оставя въ сторонѣ интересы религіозные.

Указанныя обстоятельства, въ связи съ разнаго рода безпорядками въ церковной и общественной жизни на Руси, вызывали духовную власть обратить вниманіе на иконописное дѣло и обезпечить послѣднее отъ порчи и свѣтскихъ мотивовъ западнаго искусства. И дѣйствительно Стоглавый соборъ, членамъ котораго хорошо были извѣстны и положеніе иконописца въ древне-русскомъ обществѣ и тѣ условія, въ которыя онъ былъ поставленъ теперь, въ видахъ

предохраненія иконописнаго искусства отъ профанаціи, обратилъ прежде всего свое вниманіе на нравственныя качества живописнаго мастера и его благоповеденіе. „Подобаетъ быть живописцу“, сказано въ соборномъ опредѣленіи, „смиренну, кротку, благоговѣйну, не празднословцу, не смѣхотворцу, не сварливу, не завистливу, не пьяницѣ, не грабителю, не убійцѣ, наипаче же всего хранить чистоту душевную и тѣлесную со всякимъ опасеніемъ; а кто не можетъ до конца такъ пребыть, пусть женится по закону. Подобаетъ живописцамъ часто приходить къ отцамъ духовнымъ, во всемъ съ ними совѣтоваться и по ихъ наставленію жить въ постѣ, молитвѣ и воздержаніи со смиренномудріемъ, безъ всякаго зазора... Если кто изъ мастеровъ-живописцевъ или ихъ учениковъ начнетъ жить не по правиламъ: въ пьянствѣ, нечистотѣ и всякомъ безчинствѣ, святителямъ таковыхъ въ запрещеніе полагать, отъ дѣла иконнаго отлучать и касаться того не велѣть“ [1]). Стоглавъ смотрѣлъ на иконописаніе, какъ на одну изъ отраслей церковной службы, и потому относился къ занимавшимся этимъ дѣломъ, какъ къ лицамъ высшей нравственной категоріи. По мысли его, это былъ какъ бы средній классъ между мірянами и монахами.

Для признанія въ званіи иконописца Стоглавый соборъ считалъ необходимою и техническую подготовку ученика въ иконописной школѣ, именно пріобрѣтеніе имъ умѣнья вѣрно и согласно съ церковными правилами дѣлать снимки съ оригинала. „Если которому изъ учениковъ откроетъ Богъ живописное рукодѣліе, и приводитъ того мастеръ къ святителю. Если святитель увидитъ, что написанное ученикомъ будетъ *по образу и подобію*, и что въ чистотѣ и благочестіи живетъ онъ, то, благословивъ его, научаетъ и впредь благочестно жить и святаго онаго дѣла держаться со всякимъ усердіемъ“. При этомъ епископъ обязанъ былъ учить мастера быть безпристрастнымъ въ отношеніи къ своимъ ученикамъ— „не поборать ни по братѣ, ни по сынѣ, ни по ближнемъ“. „Если кому не дастъ Богъ таковаго рукодѣлія, станетъ писать худо или жить не по правиламъ, а мастеръ объявитъ его гораздымъ и во всемъ достойнымъ и покажетъ написаніе инаго, святитель, обыскавъ, полагаетъ таковаго мастера

---

[1]) Стоглава глава 43-я, по изд. Казанск., стр 204, 207.

подъ запрещеніемъ, а ученику тому иконнаго дѣла отнюдь не касаться“ [1]).

Нельзя не отдать должной справедливости составителямъ этого постановленія за то, что они едва ли не первые обратили серьезное вниманіе на улучшеніе иконописнаго дѣла въ древней Россіи и подчинили мастерство и взаимныя отношенія иконописцевъ строгому церковному надзору. Но, требуя отъ каждаго изъ кандидатовъ иконописнаго мастерства предварительнаго изученія его подъ руководствомъ живописца-мастера, Стоглавъ, къ сожалѣнію, ничего не говоритъ объ умственномъ развитіи этихъ лицъ и ограничивается однимъ исчисленіемъ ихъ нравственныхъ качествъ. И впослѣдствіи, при учрежденіи царской иконописной школы, испытаніе мастеровъ производилось со стороны ихъ техническаго умѣнья, а поручная запись, которую выдавали въ свою очередь избираемые въ *жалованные* и *кормовые* иконописцы, заключала въ себѣ лишь одно обязательство „всегда съ своею братіей быть неотлучно, не пить и не бражничать и къ государеву дѣлу, къ иконному письму, всегда быть готову“ [2]).

Отсутствіе умственнаго развитія и теоретическихъ знаній соборъ надѣялся какъ будто восполнить тѣмъ, что отнималъ право заниматься живописью у людей, практически не подготовленныхъ къ занятію иконописью, и находилъ неуважительною отговорку тѣхъ, которые, не имѣя надлежащаго умѣнья и способностей, брались за иконописаніе, какъ за средство къ прокормленію. „А которые по сіе время писали иконы не учась, *самовольствомъ* и не по образу, и тѣ иконы промѣнивали дешево поселянамъ-невѣждамъ, тѣмъ запрещеніе положить, чтобы учились у добрыхъ мастеровъ; и которымъ Богъ не дастъ (живописнаго рукодѣлія), и имъ отъ таковаго дѣла престать... Если начнутъ говорить: мы тѣмъ живемъ и питаемся, то такимъ рѣчамъ ихъ не внимать, потому что не зная говорятъ и грѣха себѣ въ томъ не ставятъ. Не всѣмъ человѣкамъ иконописцами быть: много различныхъ рукодѣлій даровано людямъ отъ Бога для пропитанія и жизни, кромѣ иконнаго письма“ [3]).

---

[1]) **Тамъ же, стр. 206—207.**

[2]) ***Ровинскій,* Истор русск. школъ иконопис., стр. 33—35.**

[3]) **Стоглавъ, стр. 207—208.**

Соборъ старался далѣе выдвинуть самую личность иконописца и поставить ее въ положеніе привилегированное, окружить ее извѣстною долею почтенія со стороны общества, почетомъ отъ власти духовной и свѣтской. Архіепископы и епископы, въ силу сего постановленія, должны были беречь и почитать живописцевъ больше простыхъ людей; вельможи и простолюдины обязывались въ чести имѣть ихъ за иконное воображеніе. Самому царю хитрыхъ и гораздыхъ мастеровъ-живописцевъ приходилось жаловать. Это опредѣленіе, вышедшее изъ уваженія къ иконному мастерству, какъ къ церковной профессіи, конечно, способствовало сравнительно-обезпеченному и въ своемъ родѣ почтенному положенію лицъ, занимавшихся иконописью; но узкія рамки, въ которыя тотъ же соборъ поставлялъ дѣятельность этихъ лицъ, и нравственная точка зрѣнія, преобладавшая въ представленіи идеала иконописца, были одною изъ причинъ, почему иконопись и послѣ Стоглаваго собора все-таки оставалась у насъ, особенно по захолустнымъ городкамъ и селамъ, *на степени ремесла* и не могла возвыситься до значенія и требованій искусства.

„Да и о томъ святителямъ великое попеченіе и бреженіе имѣть каждому въ своей области“, читаемъ въ Стоглавникѣ: „чтобы гораздые иконники и ихъ ученики писали *съ древнихъ образцовъ*“ или, какъ пояснено въ другомъ мѣстѣ, „*по образу и по подобію и по существу, смотря на образъ древнихъ живописцевъ*“. Являясь прежде всего набожнымъ человѣкомъ, вѣрнымъ исполнителемъ церковныхъ правилъ, словомъ, христіаниномъ безукоризненной жизни, русскій иконописецъ, по воззрѣнію Стоглава, долженъ быть еще строгимъ хранителемъ древнихъ общепризнанныхъ образцовъ иконописи. Въ руководство и подражаніе отцы собора рекомендовали ему иконы *Рублевскаго* письма и рѣшительнымъ правиломъ требовали „не описывать Божества *отъ самосмышленія, своими догадками*“ [1]); въ самодѣятельности иконописца они видѣли не болѣе, какъ произволъ, нарушавшій чистоту византійско-русскаго преданія.

Изъ опасенія, какъ бы не привзошло въ церковную живопись элементовъ свѣтскихъ, иконописцу запрещено было

[1]) **Тамъ же, стр.** 205, 209, 210.

также употреблять свою кисть на изображеніе предметовъ, не принадлежавшихъ къ области церковно-религіозной. „Не подобаетъ ему," говорится въ одномъ рукописномъ руководствѣ къ живописи, „кромѣ святыхъ воображеній ничтоже начертывати, рекше воображати, еже есть на глумленіе человѣкомъ: ни звѣрска образа, ни зміева, ниже ино что, кромѣ прилучшихся дѣяній, якоже есть удобно и подобно".

Церковный контроль, такъ чутко стоявшій на сторожѣ древняго иконописнаго преданія, имѣлъ въ то время дѣйствительныя основанія опасаться вторженія въ нашу иконографію новыхъ идей и появленія въ ней мотивовъ, чуждыхъ общепризнаннымъ церковнымъ образцамъ. Въ пользу этой возможности говорило напряженное состояніе тогдашней богословской мысли, затронутой раціоналистическимъ ученіемъ Матвѣя Башкина и Ѳеодосія Косого. Ихъ отрицательныя мнѣнія сильно волновали тогдашній книжный міръ, возбуждая въ немъ разнаго рода вопросы и сомнѣнія. Если ужъ нашла себѣ сторонниковъ среди русскихъ людей такая отрицательная мысль, какъ непризнаніе почитанія иконъ, мощей и святыхъ, то тѣмъ легче могли проникнуть пововведенія въ область иконографіи. И они дѣйствительно проникли.

Въ 1547 году страшный пожаръ посѣтилъ Москву и истребилъ въ ней много церквей со всею ихъ утварью и св. иконами. По распоряженію государя, изъ Новгорода, Смоленска, Дмитрова, Звенигорода и многихъ другихъ городовъ были привезены иконы и поставлены въ придворномъ Благовѣщенскомъ соборѣ, пока не будутъ изготовлены новыя. Одновременно съ этимъ государь послалъ по иконописцевъ въ Новгородъ, Псковъ и въ иные города съ приказаніемъ имъ явиться въ Москву. Иконники съѣхались, и царь велѣлъ имъ писать иконы, каждому по своему назначенію; нѣкоторымъ изъ нихъ приказано было подписывать царскія палаты. Главную работу пришлось исполнять при этомъ новгородскимъ и псковскимъ иконописцамъ: имъ, какъ болѣе свѣдущимъ, поручено было написать наибольшее число иконъ. По словамъ извѣстнаго священника Сильвестра, онъ, съ соизволенія государя, заказалъ новгородскимъ и псковскимъ иконникамъ написать: „Св. Троицу Живоначальную въ дѣяніяхъ, да Вѣрую во единаго Бога Отца, да Хвалите Господа съ небесъ, да Софію Премудрость Божію, да Достойно есть"

съ образцовъ, взятыхъ въ Троицкомъ и Симоновомъ монастыряхъ. И тамъ и здѣсь, какъ мы видѣли, славился своими работами иконописецъ Андрей Рублевъ. Псковскіе иконники: Останя, да Яковъ, да Михайло, да Якушко, да Семенъ Высокій Глаголь, отпросившись на родину, въ свою очередь написали тамъ съ товарищами: Страшный судъ, Обновленіе храма Воскресенія въ Іерусалимѣ, Страсти Господни и икону съ четырьмя изображеніями: „И почи Богъ въ день седмый, Единородный Сыне, Пріидите людіе трисоставному Божеству поклонимся и Во гробѣ плотски“. Эти иконы привезены были потомъ въ Москву и вмѣстѣ съ образами, написанными здѣсь новгородскими иконниками, по повелѣнію государя, были поставлены въ Архангельскомъ и Благовѣщенскомъ соборахъ и Вознесенскомъ монастырѣ [1]).

Противъ этихъ-то новыхъ иконъ, занявшихъ въ Благовѣщенскомъ соборѣ мѣсто старыхъ привозныхъ *чудныхъ* образовъ, теперь изъ него вынесенныхъ и съ честію царемъ, митрополитомъ и народомъ отпущенныхъ съ Москвы, и изъявилъ свои сомнѣнія дьякъ Иванъ Михайловичъ Висковатый—знаменитый канцлеръ, выражаясь нынѣшнимъ языкомъ, царя Ивана Васильевича Грознаго. Насколько эта личность обрисовывается передъ нами въ ея рѣчахъ и изъ хода судебнаго дѣла, вызваннаго протестомъ, видно, что Висковатый имѣлъ рѣдкую въ то время начитанность въ богословскихъ книгахъ, сносился съ Башкинымъ и защищалъ отъ нападеній его православную христіанскую вѣру. Не принадлежа къ числу его сторонниковъ, онъ позволялъ себѣ однако жъ критически относиться къ исполненію иконописныхъ сюжетовъ и находилъ въ привезенныхъ изо Пскова и вновь написанныхъ въ Москвѣ новгородцами иконахъ новшества, несогласныя съ богословскими понятіями и правилами древне-русской иконописи. Не входя въ подробности этого любопытнаго во многихъ отношеніяхъ протеста, познакомимся лишь съ главными основаніями, на которыхъ держался этотъ защитникъ старо-русскаго церковнаго преданія, и съ тѣми нововведеніями, которыя, по его мнѣнію, допущены были въ тогдашнюю нашу иконографію.

---

[1]) А. А. Э т. I № 238, стр. 247; ср. ст. *Бодянскаго:* Московск. соборы, стр. 19—20.

Висковатыи утверждалъ, что нельзя представлять въ очертаніяхъ красками *невидимаго* Божества и *безплотныхъ*, и потому вооружался противъ вращавшихся тогда изображеній Ветхаго деньми, Господа Саваоѳа, и Предвѣчнаго Совѣта. На томъ же основаніи возставалъ онъ и противъ лицевого изображенія перваго члена символа вѣры. „Мнѣ думается", говорилъ онъ, „что *Вѣрую во единаго Бога Отца Вседержителя, Творца небу и земли, видимымъ же всѣмъ и невидимымъ*, писать подобаетъ словами (не въ лицахъ, а подписью), а отолѣ бы писать и воображать по плотскому смотрѣнію иконнымъ письмомъ Господа нашего Іисуса Христа и весь символъ до конца". Какъ далеко заходила тогда живописная иллюстрація текста священныхъ книгъ и церковныхъ пѣснеи, какъ она не вездѣ разборчива была, видно изъ тѣхъ сюжетовъ, по поводу которыхъ выражалъ Висковатый свое недоумѣніе. „Онъ имѣлъ сомнѣніе", какъ самъ заявлялъ, „о Ветхомъ образованіи Господа Саваоѳа и Превѣчномъ Совѣтѣ; объ изображеніи, какъ Богъ почилъ отъ всѣхъ дѣлъ Своихъ, и Троицкомъ дѣяніи; о Пріидите людіе трисоставному Божеству поклонимся, Единородномъ Сынѣ и Во гробѣ плотски, о всей бытіи и Адамовѣ сотвореніи" [1]). Всѣ эти названія показываютъ намъ, какой обширный кругъ изображеній вошелъ въ употребленіе тогдашней церковной живописи, и что такое были *многоличныя* иконы *съ дѣяньми*.

Висковатый находилъ противнымъ церковнымъ правиламъ изображеніе Распятаго на крестѣ, прикрытаго херувимскими крыльями и съ руками *сжатыми*, вопреки словамъ канона: *Длани на крестъ распростеръ, исцѣляя неудержанно простертую во Едемъ руку первозданнаго*. Сжатіе рукъ онъ считалъ суетнымъ мудрованіемъ тѣхъ, которые помышляли, что не очистилъ Господь нашъ грѣха Адамова, а о крыльяхъ, которыми прикрываемо было тѣло Іисусово на крестѣ, сомнѣвался на томъ основаніи, что таково будто бы было мнѣніе латинянъ. Внутренній смыслъ довода тотъ, что западное искусство изображало распятіе Христово со многими символическими аксессуарами и старалось идеализовать этотъ живописный сюжетъ подробностями, представлявшими славу Распятаго [2]).

[1]) Розыскъ, стр. 2, 33—34, 36—37 и др.

[2]) Тамъ же, стр. 7, 18—20 и др.

Различіе *переводовъ* одной и той же иконы также смущало Висковатаго: онъ желалъ бы „писать иконы однимъ образцомъ, чтобы было несоблазнено, а то въ паперти одна икона, а въ церкви другая, то же писано, а не тѣмъ видомъ“. Онъ сильно сомнѣвался и насчетъ того, что, вопреки установившемуся обычаю, не было надписей на новыхъ иконахъ, которыя объясняли бы ихъ значеніе: „кого вопрошу, и они разсказать не умѣютъ, а подписи нѣтъ“. Наконецъ, Висковатаго соблазняла живопись, которою расписывали царскія палаты, и онъ съ особеннымъ удареніемъ указывалъ на пляшущую жонку, изображавшую, быть можетъ, танцующую грацію. „И о томъ, государь“, писалъ дьякъ митр. Макарію, „была вся ревность моя, что образы Спасовъ, Пречистыя и св. угодниковъ Его сняли и въ то мѣсто поставили *свои мудрованія*... по своему разуму, а не по божественному писанію, потому что въ средней палатѣ государя нашего написанъ образъ Спасовъ, да тутo жъ близъ него написана жонка, спустя рукава, какъ бы пляшетъ, а подписано надъ нею: блуженіе, а иное—ревность, и иныя глумленія... О томъ смущаюсь, государь, прости мя и настави на лучшее, да укрѣпится духъ мой“ [1])...

Сомнѣнія насчетъ новописанныхъ иконъ, устно и письменно заявленныя Висковатымъ митр. Макарію, дважды въ январѣ 1554 года обсуждались на соборѣ, по повелѣнію царя. За разрѣшеніе недоумѣній дьяка взялся владыка Макарій, съ самаго же начала отмѣтившій всю несообразность его разсужденій, что „онъ говоритъ и мудрствуетъ о св. иконахъ не гораздо, такъ какъ живописцы невидимаго Божества по существу не описываютъ, а пишутъ и воображаютъ по пророческому видѣнію и по древнимъ образцамъ греческимъ, по преданію святыхъ апостолъ и св. отецъ“. Получивъ отъ митрополита разъясненіе на всѣ свои возраженія, Висковатый раскаялся, просилъ прощенія въ своемъ заблужденіи и даже писалъ особый покаянный отвѣтъ, въ которомъ отказывался отъ своихъ прежнихъ мнѣній и признавалъ ихъ ложными. Его подвергли церковному покаянію на три года и, подъ страхомъ отлученія отъ Церкви, потребовали отъ него впредь не держать у себя на дому книгъ.

[1]) **Тамъ же**, стр. 7, 11, 19—20 25, 33—34 и мног. др

и не учить другихъ предметамъ священнымъ, а самому „о невидимомъ Божествѣ не испытывать и о непостижимомъ Существѣ не разсуждать, но только вѣровать“ [1])...

Но такъ какъ завѣдываніе росписью Благовѣщенскаго собора было поручено священнику Сильвестру, то допросъ Висковатаго естественно вызывалъ къ разъясненіямъ и этого послѣдняго. Въ своемъ отвѣтѣ по поводу нѣкоторыхъ обвиненій дьяка Сильвестръ имѣлъ въ виду показать ненарушимость иконописнаго преданія, составлявшаго дотолѣ краеугольный камень русской иконографіи Съ этою цѣлію онъ выясняетъ историческое происхожденіе ея, при чемъ группируетъ извѣстные ему факты на двѣ категоріи, изъ которыхъ въ первой собираетъ свѣдѣнія о дѣятельности по устройству и благоукрашенію храмовъ первыхъ русскихъ князей въ Кіевѣ и Новгородѣ, во второй говоритъ о таковой же дѣятельности новгородскихъ владыкъ. Сославшись на основное правило, котораго иконы держались на Руси въ церковномъ зодчествѣ и живописи, Сильвестръ говоритъ, что онъ слѣдовалъ ему и не повиненъ ни въ какихъ новшествахъ. „Когда вел. князь Владиміръ самъ крестился въ Корсунѣ и, пріѣхавъ въ Кіевъ, заповѣдалъ всѣмъ креститься, и тогда вся русская страна крестилась... И князь великій Владиміръ Ярославичъ повелѣлъ въ Новгородѣ поставить церковь каменную св. Софію *по цареградскому обычаю*, и икона Софія, Премудрость Божія, *греческій переводъ* (=копія съ греческаго), тогда же написана; а во Псковѣ поставили Троицу Живоначальную, въ Юрьевѣ монастырѣ—Георгія святаго, на Городищѣ—Благовѣщеніе... Всѣ тѣ церкви ставили вел. князья и по иконописцевъ посылали по греческихъ. Да во многихъ монастыряхъ владыки новгородскіе церкви строили каменныя съ подписями и честными иконами украшали: и во всѣхъ тѣхъ церквахъ, равно какъ и въ Москвѣ, Владимірѣ, Псковѣ, Твери, Суздалѣ, Смоленскѣ и во всей великаго государя державѣ, *на стѣнахъ и иконахъ греческое и корсунское письмо и здѣшнихъ мастеровъ съ тѣхъ же образовъ письмо*“.

Обращаясь затѣмъ къ своей личности, Сильвестръ прибавляетъ: „и ты, государь св. митрополитъ, и весь освящен-

[1]) Тамъ же, стр. 1—3, 14, 16, 17, 23, 37—40.

ный соборъ, обыщите и разсудите, аще едину черту приложилъ азъ своего разума: всѣ иконы, какъ и Бытейскія дѣянія и иныя многія притчи, отъ древняго преданія, какъ иконники пишутъ: неприкосновенъ есмь самъ ни которому дѣлу, писали иконники все со старыхъ образцовъ своихъ". Но, отклонивъ отъ себя отвѣтственность въ потворствѣ какимъ бы то ни было пововведеніямъ въ области иконописи, онъ не защищаетъ однако же написанныхъ псковскими и новгородскими живописцами иконъ отъ нѣкоторыхъ промаховъ и не утверждаетъ, чтобы онѣ были во всемъ согласны съ принятыми на Москвѣ иконописными типами. Имѣя въ виду это послѣднее, онъ обращается къ собору духовныхъ лицъ съ просьбою подвергнуть выставленныя въ Благовѣщенскомъ соборѣ иконы строгому изслѣдованію; предлагаетъ исправить ихъ по божественнымъ писаніямъ и по правиламъ св отцовъ, „если что въ нихъ будетъ не по существу или образцы непрямы будутъ". И освященный соборъ, вѣроятно, со словъ самого же Сильвестра, долженъ былъ отмѣтить нѣсколько такихъ своеобразныхъ варіантовъ въ новой иконописи собора и осудить ихъ. „А гдѣ написанъ Христовъ образъ на крестѣ руки сжаты, а индѣ ослаблены", говорилъ предсѣдатель собора Висковатому, „и то иконники написали не гораздо, не по древнимъ образцамъ греческимъ, отъ своего неразумія, и мы тѣ образы велѣли переписать" [1])...

Дьякъ Висковатый въ своихъ нападкахъ на тогдашнюю иконопись не стоялъ особнякомъ, и не всѣ новшества въ послѣдней были отмѣчены имъ. Мы видимъ, что обращались въ то время и другіе странные иконографическіе сюжеты, имѣвшіе свой кругъ почитателей и противниковъ, свои толкованія и въ нѣкоторомъ смыслѣ свои теоретическія основы. Къ Зиновію, ученику Максима Грека, подобно ему испытывавшему тогда заключеніе въ Новгородскомъ Отенскомъ монастырѣ, приходили изъ Старо-Русскаго монастыря клирошане, между которыми былъ и иконописецъ-мірянинъ Ѳеодоръ. Среди другихъ недоумѣній они обратились къ Зиновію съ вопросомъ: какъ смотрѣть на появившееся тогда изображеніе Бога Отца въ образѣ царя Давида въ соединеніи съ распятіемъ Христовымъ? „Повѣждь намъ", говорили кли-

[1]) А. А. Э. т. I № 238, стр. 246—248; ср. *Бодянскаго*: Московскіе соборы, стр. 20—21; Розыскъ, стр. 18—19.

рошане: „нѣціи убо икону сію не пріимаютъ поклонятися, овіи же чудятся и хвалятъ, аки зѣло мудръ образецъ составленъ“. Икона успѣла обратить на себя вниманіе, получила оригинальное названіе *Богоотца*, и вмѣстѣ съ нею ходило по рукамъ сказаніе, въ которомъ съ подробными объясненіями описывался этотъ апокрифическій сюжетъ. Зиновій приказываетъ напередъ прочесть ему это сказаніе и затѣмъ уже подробно разбираетъ его и рѣзко порицаетъ, какъ самую мысль, такъ и детали этого вымышленнаго изображенія, признавая его во всемъ несогласнымъ съ истиною и съ воззрѣніями православной догматики. Находя несообразнымъ самое названіе иконы, онъ считаетъ оскорбленіемъ величія Божія представлять безначальнаго и безконечнаго Бога въ образѣ хотя и святого человѣка, но все же созданія Его и раба, то-есть царя Давида. Совсѣмъ неприличнымъ признаетъ онъ и изображеніе на иконѣ Бога Отца *со схимой на главѣ и съ омофоромъ на плечахъ* [1]): „схима бо не владыку и царя показуетъ, но раба покорена; царя убо показуетъ діадема и порфира. Схиму имутъ мниси, а не цари“... Поверхъ схимы на главѣ Саваоѳа былъ представленъ *вѣнецъ съ седмью рогами*, которые сказаніе объясняло въ смыслѣ седми вѣковъ. Этотъ аксессуаръ и его странное символическое толкованіе имѣли, намъ кажется, гностическій характеръ и примыкали къ ученію гностиковъ объ эонахъ [2]). Семь роговъ апокалипсическаго агнца, означавшіе седмь очей или седмь духовъ Божіихъ, по словамъ Зиновія, не могли во всякомъ случаѣ оправдывать символики сказанія. Фигура Бога Отца, помѣщавшаяся собственно за крестомъ, изъ-за котораго выдавалась лишь верхняя часть ея, тогда какъ нижняя была закрыта херувимскими крыльями, на рукѣ, державшей мечъ, имѣла *желѣзную рукавицу*. Въ оцѣн-

[1]) Въ Моск. Синод. рук. № 322 л. 243 об.: въ святителстей одежи, въ факу (=саккосѣ), на главѣ имѣя вѣнецъ осмероуголенъ, подъ вѣнцомъ митра бѣла .

[2]) Отсюда таинственное значеніе седмеричнаго числа перешло въ древне-русскую символику и, весьма вѣроятно, подъ вліяніемъ богомильскихъ воззрѣній, почвою которыхъ была Болгарія. Намъ извѣстно о семи зміяхъ, выходящихъ изъ одной головы на нѣсколькихъ гностическихъ геммахъ; изъ этого прототипа путемъ заимствованія выродились, вѣроятно, древнерусскія гривны или амулеты, на которыхъ повторяется тотъ же апокрифическій сюжетъ.

къ этого аксессуара Зиновій обращаетъ вниманіе на грубый реализмъ этого символическаго придатка, которымъ, очевидно, хотѣли выразить силу и крѣпость карающей десницы Божіей. Если бы, говоритъ онъ, подобныя символическія выраженія, встрѣчающіяся въ Ветхомъ Завѣтѣ, передавать буквально, тогда появилось бы много изображеній нелѣпыхъ и антирелигіозныхъ.

Предъ изображеніемъ Бога Отца былъ начертанъ крестъ, а на немъ „Іисусъ младъ сѣдитъ въ броняхъ желѣзныхъ и во шлемѣ мѣднѣ“. Эта новая черта переноситъ насъ въ самую раннюю пору иконографіи креста Христова и представляетъ повтореніе одной подробности древнѣйшаго типа идеальныхъ распятій. Какъ извѣстно, древніе христіане долго не изображали распятія Христова въ собственномъ видѣ и поэтизировали этотъ сюжетъ разнаго рода комбинаціями, замѣнявшими прямое изображеніе Распятаго. Къ числу этихъ комбинацій принадлежало изображеніе Христа въ медальонѣ на верхнемъ отрогѣ креста или по срединѣ его, въ мѣстѣ пересѣченія поперечной его части съ продольною; а для выраженія идеи торжествующаго Христа изображали Его въ идеальномъ типѣ—молодымъ, безбородымъ, въ юношескомъ возрастѣ, безъ отношенія къ дѣйствительнымъ лѣтамъ Его жизни. Въ нашемъ изображеніи Спасителя не распятымъ, а возсѣдающимъ наверху креста и притомъ юнымъ, молодымъ, нельзя не видѣть повторенія этихъ обоихъ пріемовъ художественной идеализаціи распятія Христова. Но Зиновій, будучи несомнѣнно однимъ изъ образованнѣйшихъ русскихъ людей XVI вѣка, какъ видно, не имѣлъ понятія объ этомъ эстетическомъ пріемѣ древняго искусства и взглянулъ на дѣло съ богословской точки зрѣнія, а потому и порицалъ это изображеніе за несоблюденіе исторической правды и своевольное отношеніе художника къ евангельской исторіи. „А еже въ броняхъ желѣзныхъ и шлемѣ мѣднѣ Іисусу съ креста слѣзти на ада, ни единъ отъ богословецъ предастъ, или кто воспѣтъ отъ отецъ“, равно какъ не говорится и о томъ, чтобы „Іисусу младу на крестѣ сидѣти: все это мудрованія чуждыя правовѣрныхъ и есть діаволе хуленіе. Господа же Іисуса Христа“, продолжаетъ нашъ богословъ, „распята въ 33-е лѣто возраста плоти Его, евангелисти писаша не сѣдящаго въ броняхъ на крестѣ, но нага распята, пригво-

ждена ко кресту протяженнома рукама". Мало того,—онъ находилъ здѣсь даже слѣды манихейской ереси: „млада Іисуса на крестѣ сидяща, а не распята начертана по ереси манихейстѣй, тіи бо глаголютъ Христа привидѣніемъ распята, а не истиною". Такимъ образомъ въ богословско-историческомъ экзегесѣ Зиновія мы видимъ не что иное, какъ сухое указаніе на окончательно сформировавшійся въ византійскомъ искусствѣ типъ распятія, который служилъ для него и точкою отправленія и основаніемъ всей аргументаціи. Его-то, несомнѣнно, и имѣлъ въ виду Зиновій, разбирая непонятное для него изображеніе креста на иконѣ Богоотца. Подъ фигурою юнаго Іисуса былъ изображенъ бѣлый серафимъ пригвожденнымъ ко кресту, а на поперечныхъ вѣтвяхъ его были представлены два багряныхъ херувима. По объясненію сказанія, „бѣлъ серафимъ—душа Іисусова, багряны херувимы—умъ сй и слово" [1]). Подобной замѣны распятія Христа серафимомъ въ древне-христіанскомъ искусствѣ, сколько намъ извѣстно, не встрѣчается; но она имѣла, предполагаемъ, отношеніе къ тогдашнимъ христологическимъ спорамъ о духовномъ тѣлѣ Христа, недоступномъ будто бы страданію и смерти, и получила право гражданства въ позднѣйшемъ искусствѣ западномъ.

Вся эта странная, но тѣмъ не мѣнѣе любопытная символическая картина показываетъ, что, несмотря на отмѣченную нами скудость умственныхъ и художественныхъ интересовъ въ массѣ простого народа того времени, несмотря на господство иконописныхъ образцовъ византійскаго искусства, западное вліяніе незамѣтно подкрадывалось къ намъ и заявляло себя въ области иконографіи. Принятое одними, появляясь спорадически, оно не проходило безслѣднымъ, но вызывало толки, сомнѣнія, разсужденія, часть которыхъ отразилась и въ богословской литературѣ того времени. Но если одни не знали, какъ смотрѣть на этотъ выходившій изъ ряда сюжетъ, а другіе, какъ Зиновій, безусловно его порицали и безъ дальнихъ околичностей пріурочивали къ различнымъ еретическимъ сектамъ, находились въ то время

[1]) Инока *Зиновія* Истины показаніе къ вопросившимъ о новомъ ученіи, стрр 974—976, 979—980, 982—984, 987. Казань, 1863. *И. Д. Мансветова* „Объ изображеніи распятія на лжицѣ"... въ Древн. Моск. археол. общ., т. IV, стр. 43—44.

и люди, смотрѣвшіе на это изображеніе гораздо снисходительнѣе, которые видѣли въ немъ излишнее и соблазнительное для простыхъ вѣрующихъ произведеніе свободной художественной фантазіи, а не дѣло еретической пропаганды. Таковъ былъ, между прочимъ, Максимъ Грекъ, учитель инока Зиновія, со словъ котораго мы изложили этотъ замѣчательный иконографическій сюжетъ.

Псковскій дьякъ Михайло Григорьевичъ Мисюрь-Мунехинъ обращался къ переводчику, состоявшему при Максимѣ Грекѣ, Димитрію Герасимову съ вопросомъ: какъ смотрѣть на это необычайное изображеніе, и православно ли оно? Димитрій Герасимовъ, въ свою очередь, спрашивалъ о томъ Максима Грека и сообщилъ отвѣтъ послѣдняго въ письмѣ къ дьяку Мисюрю во Псковъ [1]). Для генеалогіи нашего сюжета оно даетъ нѣсколько любопытныхъ разъясненій, изъ которыхъ несомнѣнно открывается, что прежде появленія иконы Богоотца въ Москвѣ этотъ сюжетъ былъ уже извѣстенъ и служилъ предметомъ обсужденія въ Новгородѣ при архіепископѣ Геннадіи (1484—1504), что тамъ онъ возбуждалъ сомнѣнія, но большинство, съ иконниками во главѣ, высказалось въ пользу его, и онъ остался.

Иконографическому сюжету западнаго происхожденія не трудно было въ то время попасть въ мастерскую новгородскаго иконника. Подобно тому, какъ Корсунь послужилъ въ свое время посредникомъ между Кіевскою Русью и Византіей, при передачѣ первой христіанской вѣры и церковнаго искусства послѣднею,—Новгородъ и Псковъ были своего рода передаточными пунктами въ сношеніяхъ инославнаго Запада съ сѣверною Русью. Чрезъ нихъ шли къ намъ не только предметы торговли и издѣлія промышленнаго производства, но и произведенія искусства. Сосуды преп. Антонія Римлянина, прибывшіе съ нимъ, по преданію, изъ Рима; такъ называемыя *Корсунскія* врата Новгородскаго Софійскаго собора, сдѣланныя въ концѣ XII вѣка магдебургскими мастерами, и многіе другіе памятники навсегда останутся вещественнымъ доказательствомъ нашихъ давнихъ сношеній

---

[1]) Напечатано по рукописи Моск. Синод. библіот. (№ 322, л. 250 об.) въ *Прибав. къ твор. св. отецъ* за 1859 г., ч. XIII, стр 190—192, прот. *А. В. Горскимъ* въ статьѣ: Максимъ Грекъ святогорецъ.

съ Западомъ. Первое появленіе рѣзныхъ иконъ въ Псковѣ указываетъ, мнѣ кажется, на тотъ же самый фактъ, то-есть на сношенія наши съ Западомъ. Въ 1540 году какіе-то прохожіе старцы изъ чужой земли принесли во Псковъ двѣ *рѣзныхъ* иконы: св. Николая Чудотворца и Параскевы Пятницы. Это обстоятельство привело псковичей въ большое недоумѣніе, и нѣкоторые стали даже говорить, что поклоненіе иконамъ *на рѣзи* есть то же, что и поклоненіе идоламъ. Волненіе принимало все большіе размѣры, и тогда старцы съ иконами были взяты и отправлены въ Новгородъ къ архіепископу Макарію. Просвѣщенный архипастырь самъ приложился къ этимъ иконамъ, пѣлъ передъ ними молебенъ и, отпуская иконы обратно, велѣлъ псковичамъ встрѣтить ихъ соборнѣ и вымѣнять у старцевъ. Псковичи послушались и въ виду благопріятнаго отзыва уважаемаго владыки помѣстили эти странныя для нихъ иконы въ своихъ церквахъ: святителя Николая Чудотворца и мученицы Параскевы. Какъ ни неопредѣленно извѣстіе объ этомъ происшествіи въ лѣтописи, остается однако жъ полная вѣроятность предполагать, что здѣсь идетъ рѣчь объ изображеніяхъ, имѣвшихъ западное происхожденіе и лишь случайно занесенныхъ къ намъ прохожими старцами. Скульптурный родъ издѣлій, процвѣтавшій, какъ извѣстно, на западѣ въ эпоху романскаго и особенно готическаго стилей, былъ широко тамъ распространенъ и легко, стало быть, въ данное время могъ проникнуть на Русь. Правда, рѣзьба по дереву искони существовала у нашихъ предковъ и служила обыкновеннымъ украшеніемъ ихъ неприхотливыхъ жилищъ, о чемъ нерѣдко и съ большою похвалой отзывались иностранцы, путешествовавшіе по Россіи; но эти рѣзныя иконы неизвѣстны въ церковномъ употребленіи за древнѣйшій періодъ нашей исторіи.

IX.

Изъ исторіи древне-русской иконописи—Вліяніе Запада на Русь и нашу иконопись въ XVII в. Сѣтованія по этому поводу составителя „Щита вѣры“ и распоряженія патріарховъ Никона и Іоакима. Школа царскихъ иконописцевъ; отношеніе ея къ западнымъ живописнымъ образцамъ. Посланіе изографа Іосифа; артистическая теорія послѣдняго и ея отношеніе къ перво-христіанскимъ художественнымъ воззрѣніямъ. Направленіе, данное Ушаковымъ нашей иконописи. Церковно-правительственныя распоряженія XVII столѣтія касательно иконописанія.

XVII вѣкъ былъ замѣчательнѣйшею порой въ жизни древне-русскаго общества: здѣсь встрѣтились старо-русскія преданія съ новымъ сильнымъ теченіемъ, шедшимъ къ намъ съ запада чрезъ Литву, Польшу и Малороссію. То, что прежде доставлялось въ Россію отрывками и случайно изъза моря, теперь полилось въ нее цѣлымъ потокомъ, мутный источникъ котораго лежалъ въ нѣдрахъ латинства и выродившагося изъ него протестанства. Это теченіе сопровождалось не только усвоеніемъ нашими предками житейскихъ удобствъ, созданныхъ западно-европейской культурой, но и появленіемъ изъ-подъ печатнаго станка южно-и западно-русскихъ типографій длиннаго ряда книгъ и брошюръ (=*выкладовъ*), въ которыхъ пропагандировались латинскія заблужденія, постепенно проникавшія въ общество и порождавшія въ немъ споры изъ-за католическихъ доктринъ: о времени пресуществленія св. даровъ, Filioque, опрѣснокахъ. Московская духовная и отчасти свѣтская власть принимала зависѣвшія отъ нея мѣры противъ вторженія этихъ иновѣрныхъ ученій и иноземныхъ новшествъ, но была безсильна остановить движеніе этого потока. Сама она историческими событіями не разъ вынуждалась прибѣгать къ этимъ книжкамъ и опираться на южно-русскихъ ученыхъ, которые служили у нея и переводчиками, и учителями въ только что заводившихся тогда на Москвѣ школахъ, и оффиціальными проповѣдниками,—вообще занимали видное и дѣятельное положеніе въ литературѣ и обществѣ. То же вліяніе дало себя почувствовать съ несравненно-большею только противъ прежняго силой и въ области церковной живописи, которая стала перенимать теперь манеру

западныхъ живописцевъ съ ихъ реальною кистью и принялась трактовать такіе сюжеты, которыхъ дотолѣ или вовсе не знала или тщательно при встрѣчѣ съ ними сторонилась. Одновременно съ *новотворными книгами*, латинскаго обычая наполненными и лишь по имени принадлежавшими восточной церкви [1]), у насъ появились и „нѣціи *латиноученицы*, *младоумніи иконописцы*, паче же сами латинскія и лютерскія части сущіи", которые, вопреки традиціямъ древне-русской иконописи, начали заявлять и преслѣдовать цѣли по преимуществу *артистическія*. Московскій соборъ 1667 года въ статьѣ объ иконописцахъ, вѣроятно, имѣлъ въ виду это новое направленіе церковной живописи, но занятый полемикой съ раскольниками оставилъ въ тѣни эту сторону дѣла и ограничился общимъ замѣчаніемъ въ духѣ Стоглава: „Повелѣваемъ быть надъ иконописцами искусному художнику и доброму человѣку изъ духовнаго чина въ старостахъ, то-есть начальникомъ и дозорщикомъ, да не поругаются невѣжды святымъ иконамъ Христа, Богоматери и угодниковъ Его, худымъ и нелѣпымъ письмомъ пишуще, и да престанетъ всякое суемудріе неправедное, иже обыкоша всякъ собою писати безъ свидѣтельства" [2]).

Мы не имѣемъ такого историческаго документа или каноническаго постановленія, которые въ цѣльномъ очеркѣ обрисовывали бы тенденціи иконописцевъ-западниковъ и самый процессъ борьбы съ ними; но зато въ разнаго рода статьяхъ и отзывахъ русской литературы XVII вѣка нѣтъ недостатка въ указаніяхъ на частные пункты, противъ которыхъ направлялась послѣдняя. Не ходя далеко, сошлемся въ подтвержденіе на духовное завѣщаніе патр. Іоакима, въ которомъ онъ со всею искренностію выставлялъ на видъ отмѣченный поворотъ въ области живописи и его связь съ западными вѣяніями, и приведемъ нѣсколько мѣстъ изъ извѣстнаго *Щита вѣры* въ образчикъ тогдашнихъ жалобъ на новше-

---

[1]) „Книги новотворныя, латинскаго сущія обычая наполненныя, именемъ и словомъ святыя восточныя церкве предлагаемыя, предпомяненный *Требникъ*, въ Кіевѣ изданный, именуемый великій, и *Миръ* названная человѣка *съ Богомъ* и иныя симъ подобныя". Рукоп. Синод. библ. № 346 л. 268.

[2]) Дѣян. московск. собора 1667 г. л. 21 об.—22, изд. Братства св. Петра митр; сн. Стоглава стр. 209, изд. Казанск.

ства, вкрадывавшіяся въ церковную живопись. Здѣсь между прочимъ говорится, что латинствующіе и лютеранствующіе иконописцы „на хартіяхъ пишутъ и печатаютъ святыхъ дебелыми и утученными лицами и убѣленными тѣлесы и съ нагими тѣла нѣкіими частями, имяже лѣпотствуетъ быти покровенными ради благообразія“. Въ частности „икону Пресв. Богородицы пишутъ дебелоличну, откровену главу имущу, простовласату, перси святыя и сосцы голы, яже никогда же кѣмъ-либо видѣна быша, но отъ самаго младенства Ея покровена бѣ всетѣлесно... Ношаше же не цвѣтную или многоцѣнную яковую одежду, но всегда во всемъ житіи Своемъ имяше одежду смиренную, смуглую, малоцѣнную. И Самого Христа Бога младенческій образъ пишутъ вся удеса даже и до студныхъ нага безъ всякаго благоговѣнія. Подобно нелѣпо пишутъ Предтечу у св. Елизаветы въ нѣдрахъ, иніи въ объятіяхъ, предъ Христомъ младенечнымъ играюща, нага же всѣми удесы суща И св. апостоловъ вмѣсто пророческихъ о Христѣ образованій и гаданій держимыхъ пишутъ съ умерщвляющими тыя орудіи (съ орудіями ихъ страданій) и нагія голени имуща, ноги и руки до лактей обнажены, и иныя нелѣпоты, очесемъ благоговѣйныхъ приносящія стыдъ... Не безчестіе ли есть святымъ, яко св. мироносицы Маріи Магдалины икону пишутъ яко блудницу, ваны поваплену?“ И въ другомъ мѣстѣ: „нынѣшніи латинстіи и люторстіи ученицы иконописцы знаменованіе у Христа Бога, имя Его божественное *ὁ ὤν*, и креста св. образъ и у Пречистыя Богородицы дѣвства Ея нетлѣннаго проповѣданіе, оныя три звѣзды, преста̀ша мнози писати. И сіе чюже истиннаго православія“ [1]). Высказавши и еще не мало горькихъ сѣтованій по поводу вторженія въ русскую иконопись фривольныхъ и свѣтскихъ мотивовъ тогдашней западной живописи, составитель *Щита* приходитъ къ тому заключенію, что „епископы или ихъ намѣстницы вѣдѣти долженствуютъ и назирати, каковы въ церкви образы попущати... Того убо ради долженствуютъ иконописцы ко епископомъ носити тыя на благословеніе, и да благообразныя и по преданію древ-

[1]) Рукоп. Моск. Синод. библ. № 346 лл. 183 об., 185 и др.; см. съ *Вопросами и отвѣтами* изъ русской иконописи XVII вѣка, изданными въ *Вѣстникѣ* Общества древне-русск. искусства при Румянц. музеѣ за 1874 г., матер. стр. 19—20.

нему написанныя пріимутся, не таковыя же да возбранятся".

Несмотря на предостереженія духовной власти и изъявленія негодованія со стороны представителей ея, эти вольнодумныя произведенія церковной кисти мало-по-малу переходили къ намъ на Русь въ видѣ иконъ, исполненныхъ на фряжскій образецъ, живописныхъ картинъ и особенно печатныхъ или гравированныхъ листовъ, которыми во множествѣ снабжали насъ нѣмецкія земли. Къ великому соблазну благочестивыхъ людей того времени, они появились въ открытой продажѣ и нашли себѣ значительный спросъ. Кромѣ иконнаго ряда, который представлялъ собою обширный рынокъ для сбыта издѣлій по этой части и находился на нынѣшней Никольской улицѣ, существовало въ Москвѣ и еще нѣсколько мѣстъ, гдѣ торговали тѣми же произведеніями. Около Спасскихъ воротъ, на мосту, который перекинутъ былъ черезъ ровъ, тянувшійся вдоль кремлевской стѣны, были также устроены лари и лавочки, гдѣ на показъ проходящимъ выставлялись и, разумѣется, раскупались тѣ же соблазнительныя картины. Московскіе крестцы или площади, пересѣкавшіяся улицами, также несвободны были отъ продажи нѣмецкихъ печатныхъ листовъ съ еретическими изображеніями святыхъ. Будучи великимъ ревнителемъ греческихъ обрядовъ и въ частности византійскихъ иконописныхъ преданій, святѣйшій патріархъ Никонъ едва ли не первый изъ духовныхъ властей началъ горячо бороться со зломъ. Чрезъ своихъ людей онъ всюду, даже изъ домовъ самыхъ знатныхъ московскихъ сановниковъ, отбиралъ иконы новаго письма, приказывалъ выкалывать имъ глаза и въ такомъ видѣ носить ихъ по городу и объявлять царскій указъ, угрожавшій строгимъ наказаніемъ тѣмъ, кто впредь осмѣлится писать подобныя иконы. Возмущенный новшествами и желая во что бы то ни стало изъять ихъ изъ иконографіи, онъ рѣшился даже въ 1654 г. всенародно, въ присутствіи царя и антіохійскаго патріарха Макарія, предать анаѳемѣ въ недѣлю православія всѣхъ, кто впредь будетъ писать или держать у себя въ домѣ *франкскія* иконы [1]). Зло и послѣ

---

[1]) Преосв. *Макарій*, Патр. Никонъ въ дѣлѣ исправленія церковныхъ книгъ и обрядовъ, стр. 62—65

этого не уменьшалось, а напротивъ усиливалось. По распоряженію патр. Іоакима, особые глашатаи (бирючи) должны были выходить на городскія площади и объявлять всенародно, „чтобъ на бумажныхъ листахъ иконъ святыхъ не печатали и нѣмецкихъ еретическихъ не покупали и въ рядахъ и по крестцамъ не продавали; а если сему кто учинится преслушенъ и начнетъ ради корысти своей такими листами впредь торговать и развращенно неправо печатать, тому быть отъ великихъ государей въ жестокомъ наказаніи“ [1]).

Но крайности всегда вызываютъ среднее, умѣренное направленіе, въ которомъ та и другая сторона сходятся, какъ на нейтральной почвѣ, и получаютъ право болѣе прочнаго и спокойнаго дальнѣйшаго существованія. Такъ произошло и съ нашей иконографіей въ XVII стол. Примирить византійско-русскія иконописныя преданія съ началами новой итальянской живописи взяла на себя школа царскихъ жалованныхъ и кормовыхъ живописцевъ, которая учреждена была при Оружейной палатѣ въ 60-хъ годахъ XVII вѣка царемъ Алексѣемъ Михайловичемъ и все время состояла на содержаніи и подъ охраною правительства. Отправляясь, быть можетъ, изъ слабыхъ опытовъ исторической живописи, находившей себѣ дотолѣ пріютъ въ царскихъ палатахъ, боярскихъ избахъ и миніатюрахъ рукописей, и будучи организована изъ московскихъ и городовыхъ добрыхъ мастеровъ, новая живописная школа сосредоточила въ себѣ все, что было лучшаго тогда по этой части на Руси. Изъ этой школы вышелъ и долго во главѣ ея стоялъ знаменитый изографъ того времени Симонъ Ѳедоровичъ Ушаковъ, далеко опередившій своихъ современниковъ по широтѣ и новизнѣ своихъ художественныхъ понятій. Талантливый, трудолюбивый и чрезвычайно плодовитый, онъ оставилъ намъ много иконъ своей кисти, до сихъ поръ украшающихъ монастырскія и приходскія церкви въ разныхъ мѣстностяхъ Россіи. Но не о количествѣ написанныхъ имъ иконъ будетъ послѣдующая рѣчь, не объ устройствѣ его школы и судьбѣ этой замѣчательной личности [2]), а о томъ направленіи, которое

[1]) А. А. Э. IV, 200, стр. 255.

[2]) См. объ этомъ обширную статью *Г. Д. Филимонова*: **Симонъ Ушаковъ и современная ему эпоха русской иконописи, въ *Сборникѣ* Общества древне-русск. искусства на 1873 г., стр. 3—104.**

Ушаковъ старался внести въ тогдашнюю нашу иконопись, объ его отношеніяхъ къ художественнымъ произведеніямъ Запада. Для характеристики лучшихъ представителей царской иконописной школы и въ частности тѣхъ воззрѣній, которыя раздѣлялъ и преслѣдовалъ въ своей дѣятельности ея глава, помимо иконъ Ушаковской кисти, служитъ еще единственное въ своемъ родѣ посланіе изографа Іоспфа къ Симону Ушакову [1]), направленное въ защиту живописной манеры послѣдняго отъ нападокъ на нее со стороны иконописцевъ стараго пошиба.

Не разрывая связи съ преданіями древне-русской иконописи и не становясь въ разладъ съ церковными взглядами на задачи послѣдней, изографъ Іоспфъ тѣмъ не менѣе заявляетъ свое рѣшительное недовольство *ремесленническимъ* характеромъ ея. „Нигдѣ въ другихъ странахъ“, пишетъ онъ къ своему современнику и единомышленнику, „не видать такого безчинства, какъ у насъ нынѣ. На честное и премудрое иконное художество поношеніе и уничиженіе отъ невѣждъ произошло. Вездѣ по деревнямъ и по селамъ прасолы и щепетинники иконы крошнями таскаютъ, а писаны онѣ такъ ругательно, что иныя походятъ не на человѣческіе образы, а на дикихъ людей. И, что всего безчестнѣе, прасолъ у прасола ихъ перекупаетъ, что щепье,—по сту и по тысячи въ кострахъ. Шуяне, холуяне и палешане на торжкахъ продаютъ ихъ и развозятъ по деревнямъ и врознь на яйцо и на луковицу, какъ дѣтскія дудки, продаютъ, а большею статьею на опойки и на всякую рухлядь мѣняютъ. И простой народъ щепетинники тѣ своими блудными словами обаяючи, говорятъ, будто отъ доброписанія спасенія не бываетъ; и, то слышавши, сельскіе жители добрыхъ письменъ не сбираютъ, а ищутъ дешевыхъ“ [2]). Въ виду этого выраженія благороднаго негодованія становится понятнымъ, почему чрезъ все посланіе оскорбленнаго въ религіозномъ чувствѣ автора проходитъ замѣчательная и въ то время еще

---

[1]) Оно носитъ нѣсколько витіеватое заглавіе: О премудрой майстротѣ живописующихъ, сирѣчь о изящномъ мастерствѣ иконописующихъ, и цѣломудренномъ познаніи истинныхъ персонъ и о дерзостномъ лжеписаніи неистовыхъ образовъ.

[2]) *Буслаевъ Ѳ. П.*, Историч. очерк., т. II стр. 399.

столь рѣдкая въ иконописцѣ черта сочувствія къ художественнымъ образцамъ западной живописи, которую мы напрасно стали бы искать не только въ воззрѣніяхъ Стоглава, вооружавшагося противъ всего иноземнаго, какъ *поганскихъ обычаевъ*, но и въ понятіяхъ, державшихся у насъ цѣлое столѣтіе спустя. Полемизируя съ однимъ изъ своихъ противниковъ, стоявшимъ на почвѣ стараго воззрѣнія, и принимая подъ свою защиту западную живопись, Іосифъ спрашиваетъ: „Неужели ты скажешь, что только однимъ русскимъ дано писать иконы, и только одному русскому иконописанію слѣдуетъ поклоняться, а отъ прочихъ земель иконъ не принимать и не почитать? Только ты такъ мудрствуешь. а если хочешь разумѣть, то знай, что въ иностранныхъ земляхъ таковъ стяжательный нравъ къ любомудрію, наипаче же къ сему премудрому живописанію прилежитъ, что не только Христовъ или Богородичень образъ на стѣнахъ и на дскахъ живоподобно пишутъ и на листахъ печатать искусны, но и земныхъ царей своихъ персоны въ забвеніе не полагаютъ“ [1]). Нашего просвѣщеннаго иконописца въ произведеніяхъ западныхъ мастеровъ поражало то, что они библейско-историческія событія и лица „будто живыя изображаютъ“. Съ безпристрастіемъ истиннаго художника онъ отдаетъ должную дань удивленія успѣхамъ западнаго искусства и рекомендуетъ своему противнику пользоваться прекраснымъ, кому бы оно ни принадлежало. „Когда у иноземцевъ мы видимъ Христовъ или Богородичень образъ выдрукованъ (напечатанъ) или премудрымъ живописаніемъ изображенъ, тогда очи наши многой любви и радости исполняются. Мы не уподобляемся своимъ невѣріемъ жидамъ, не разжигаемся завистію и не укоряемъ иностранцевъ, видя у нихъ хорошо написанныя иконы. Такія благодатныя вещи паче всѣхъ земныхъ вещей предпочитаемъ и отъ иноземныхъ любочестно выкупаемъ, иныя же за великій даръ испрашиваемъ и пріемлемъ Христово изображеніе на листахъ или дскахъ, любезно цѣлуючи, и по закону къ іереи таковыя иконы (для освященія) приносимъ“ [2]). Приведенныя выраженія не нуждаются въ комментаріяхъ: они на-

---

[1]) Тамъ же, стр. 400

[2]) Тамъ же, стр. 401.

столько прозрачны, что сквозь нихъ со всею ясностію просвѣчиваетъ идея необходимаго для русскихъ иконописцевъ сближенія съ Западомъ. „Намъ зазираешь отъ иноземцевъ иконныя изображенія принимать“, замѣчаетъ онъ своему антагонисту, „а самъ ты хитродѣлія иноземнаго касаешься. Вопроси отца своего, пусть тебѣ скажетъ, пусть скажутъ тебѣ и старцы твои, что во всѣхъ нашихъ христіанско-русскихъ церквахъ всѣ утвари священныя, фелони и омофоры, пелены и покровы, всякая хитроткань и златоплетенья, каменье дорогое и жемчугъ, все это отъ иноземцевъ пріемлешь, въ церковь вносишь, престолъ и иконы тѣмъ украшаешь и ничто скверно или отметно не нарицаешь!“ [1])

Возникши на почвѣ византійско-русскихъ иконописныхъ традицій, но созрѣвши подъ животворнымъ вліяніемъ идей и художественныхъ произведеній, издавна, какъ мы видѣли, заносившихся къ намъ съ Запада, живописная школа Ушакова, какъ ни странно на первый взглядъ представляется, опиралась на сочувствіе патр. Никона, дѣйствовала отъ его лица и его авторитетомъ скрѣпляла свои симпатіи и стремленія, сильно расходившіяся съ общимъ строемъ мыслей того времени. „Великій государь, святѣйшій Никонъ патріархъ“, говоритъ изографъ Іосифъ, „добрую ревность имѣетъ о премудромъ живописаніи святыхъ иконъ, и таковымъ благолѣпіемъ наипаче тщится святыя церкви украшать, и художество живописанія не проклинаетъ, а грубыхъ и неистовыхъ иконописцевъ не только латинскихъ, но и русскихъ плохихъ не похваляетъ, и на бо̀льшее уничиженье Церкви святой плохописныхъ иконъ не пріемлетъ, а истоваго живописанья не отлагаетъ, неистово же пишущимъ возбраняетъ“ [2]). Какъ ни благовидны выраженія, въ которыхъ представляется здѣсь отношеніе патріарха Никона къ дѣлу *истоваго живописанья*, нельзя однако же не замѣтить, что привнесеніе послѣдняго въ древне-русскую иконопись было своего рода реформой, на которую люди, державшіеся старины, въ правѣ были указывать, какъ на отступленіе или новизну, дотолѣ незнаемую, или, по крайней мѣрѣ, непризнанную, въ которой легко было открыть элементы чуждые,

---

[1]) Тамъ же, стр. 401—402.

[2]) Тамъ же, стр. 402.

выходившіе изъ предѣловъ прежнихъ иконографическихъ пріемовъ.

Какъ извѣстно, одинъ изъ преобладавшихъ въ поздне-византійской и древне-русской иконописи мотивовъ опредѣлился аскетическою настроенностію умовъ того времени, вслѣдствіе чего почти всѣ безъ различія святые появились на иконахъ съ выраженіемъ сосредоточенности и даже угрюмости на лицѣ, съ смугловатымъ цвѣтомъ тѣла, изможденнаго трудами и лишеніями вольнаго подвига о спасеніи. Этой основной идеѣ соотвѣтствовалъ и самый фонъ изображенія, обыкновенно очень темный, густо наведенный, отчего икона принимала совсѣмъ мрачный характеръ. Художественное чувство лучшихъ мастеровъ царской школы, воспитанное на образцахъ западной живописи, возмущалось этимъ мрачнымъ и притомъ же однообразнымъ колоритомъ и хотѣло внести побольше свѣта, радости и жизни въ представленіе религіозныхъ сюжетовъ. Изографъ Іосифъ горячо отстаивалъ ту мысль, что аскетическій характеръ, съ какимъ безъ различія изображаются на иконахъ лики святыхъ, далеко не общій и непзбѣжный для всѣхъ аттрибутъ святости, что изможденное состояніе плоти, которому предавались христіанскіе подвижники, есть временный, переходный моментъ въ ихъ жизни, который разрѣшается въ концѣ концовъ состояніемъ просвѣтленія, славы, духовнаго торжества, и что останавливаться художнику на времени ихъ земного уничиженія значило бы забывать важнѣйшее. „Гдѣ таково указаніе изобрѣли, несмысленные любопрители“, обращается Іосифъ къ противной сторонѣ: „чтобы писать лица святыхъ *одною формою, смугло и темновидно?* Весь ли родъ человѣческій во едино обличье созданъ? Всѣ ли святые смуглы и тощи были?.. Если и въ житіяхъ о многихъ святыхъ повѣствуется, какъ они смиряли себя постомъ, низулеганіемъ и неумовеніемъ, то по смерти своей отъ свѣтлыхъ мѣстъ и блаженнаго покоя не могутъ ли они просвѣтиться и преложиться отъ таковыхъ скорбей въ радость и веселіе неизглаголанное?“ [1]) Темнота и очаденіе приличны діаволу да развѣ нераскаявшимся грѣшникамъ, по заключенію нашего краснорѣчиваго изографа.

---

[1]) Тамъ же, стр. 403—404

Но главное, противъ чего съ особенною силою возстаетъ и ратуетъ онъ, такъ это—противъ укоренившагося, въ силу установившейся манеры и недостатка техническихъ средствъ, обычая древне-русскихъ иконописцевъ представлять свѣжія и молодыя лица съ тѣмъ же оттѣнкомъ сухости и старчества, съ какимъ изображали они и лики прочихъ святыхъ. Въ оправданіе своей артистической теоріи свѣтлыхъ иконописныхъ типовъ онъ высказываетъ разнаго рода библейскія и церковно-историческія соображенія. Послѣднія настолько характерны и серьезны, такъ далеко выходятъ изъ ряда обычныхъ воззрѣній того времени, обнаруживаютъ, наконецъ, такое художественное развитіе въ ихъ авторѣ, что не излишнимъ считаемъ привести здѣсь дословно хотя нѣкоторыя изъ нихъ. „Въ изображеніи Благовѣщенія", пишетъ Іосифъ, „арх. Гавріилъ предстоитъ, Пресв. Дѣва же сидитъ. Какъ обыкновенно представляется ангелъ во Святая святыхъ, такъ и архангелово лице написуется свѣтовидно и прекрасно, юношеское, а не зловидно и темнообразно. У Дѣвы же, какъ повѣствуетъ Златоустъ, лице дѣвичье, устадѣвичьи и прочее устроеніе дѣвичье. Въ изображеніи Рождества Христова видимъ Матерь сидящу, Отроча же въ ясляхъ младо лежащее; а если Отроча младо, то какъ же можно лице Его мрачно и темнообразно писать? Напротивъ того, всячески подобаетъ Ему быть бѣлу и румяну, паче же лѣпу, а не безлѣпичну, по пророку глаголющему: *Господь воцарися и въ лѣпоту облечеся*... Такъ же и все прочее во плоти бытіе Его и пришествіе пишется, какъ грядетъ. Онъ на вольныя страсти, какъ ѣдетъ на осляти; въ самыхъ же страстяхъ предъ Пилатомъ умиленъ стоитъ"... Прилагая то же начало къ другимъ иконографическимъ сюжетамъ, онъ продолжаетъ: „Когда великій въ пророкахъ Моисей принялъ на Синаѣ отъ Господа законъ и сошелъ съ горы, держа въ рукахъ скрижаль, начертанную перстомъ Божіимъ, тогда сыны Израилевы не могли взирать на лице Моисеево отъ свѣтлости, бывшей на немъ... Ужели и лице Моисеево писать мрачно и смугло, по обычаю и по любви къ темнообразію и очадѣлымъ лицамъ!.. Прекрасна была Сусанна видѣніемъ и многія таковыя древле обрѣтались. А вотъ въ наши времена", обращается Іосифъ къ своему противнику, „ты завѣщаешь изографамъ писать образа мрачные и непо-

доболѣнные и противно древнему писанію учишь насъ лгать; ибо какъ въ древнемъ завѣтѣ, такъ и въ новой благодати многіе святые мужеска пола и женска видѣніемъ были благообразны. Не была ли прекрасна христіанскаго царя мать, благородная царица Елена?... Преславная мученица Екатерина по красотѣ и свѣтлости лица своего такъ и названа была отъ еллиновъ — тезоименитая небеснои лунѣ. И о великомученицѣ Варварѣ сказано, что не бывало въ человѣкахъ такой красоты, подобной ангельскому виду“ [1]).

Русскій живописецъ XVII в., самъ того не замѣчая, по одному подражанію лучшимъ западнымъ образцамъ, въ своихъ сужденіяхъ о характерѣ иконописныхъ изображеній Спасителя, Божіей Матери и святыхъ сталъ какъ бы на почву перво-христіанскихъ художественныхъ воззрѣній. По крайней мѣрѣ, имѣя въ виду памятники катакомбной живописи, точно такъ же какъ и произведенія раннѣйшаго византійскаго стиля, нельзя не признать, что древне-христіанское искусство чуждалось изображеній мрачныхъ и суровыхъ, что оно избѣгало сюжетовъ, оставлявшихъ тяжелое впечатлѣніе въ зрителѣ, и старалось возбуждать своими представленіями чувства противоположныя. Говоря въ своемъ мѣстѣ о древнихъ пріемахъ художественной идеализаціи распятія Христова, мы замѣтили, что въ перво-христіанскомъ искусствѣ не встрѣчается типовъ страждущаго и вообще уничиженнаго Христа, но что Онъ изображался тамъ въ чертахъ свѣжаго, цвѣтущаго возраста, въ торжественныхъ положеніяхъ Своей земной жизни, какъ великій Учитель, Царь и Чудотворецъ. Художественныя воззрѣнія живописной школы Ушакова съ его сторонниками до нѣкоторой степени соотвѣтствовали этому идеалу древне-христіанскаго искусства и вмѣстѣ составляли протестъ противъ крайностей того суроваго, антихудожественнаго направленія, къ которому принадлежали на Руси дьякъ Висковатый, инокъ Зиновій и ихъ единомышленники. Иконописцы старой русской школы въ живомъ художественномъ воспроизведеніи священныхъ лицъ или событій склонны были видѣть соблазнъ и поводъ къ нечистымъ чувственнымъ представленіямъ; луч-

[1]) Тамъ же, стр. 404—406

шій представитель царской школы жалованныхъ и кормовыхъ живописцевъ держался той мысли, что истинно-христіанское воззрѣніе на икону дѣлаетъ невозможнымъ такой соблазнъ, и что только въ концѣ испорченное сердце можетъ открыть поводъ къ низкимъ, чувственнымъ воззрѣніямъ въ представленіи религіозныхъ сюжетовъ по законамъ здравой и живой дѣйствительности.

Чувство красоты, котораго недоставало набожному иконнику времени Стоглава, пробудившись въ душѣ нашего живописца XVII вѣка подъ вліяніемъ западныхъ идей и произведеній новаго искусства, не могло уже въ немъ заснуть. Озаривши жизнерадостнымъ свѣтомъ его скромную мастерскую, освѣжающе подѣйствовавъ на его религіозно-настроенную мысль, оно сообщило иное направленіе и его кисти. Художественное начало, введенное Ушаковымъ въ иконопись, продолжало дѣйствовать въ произведеніяхъ учениковъ его и оказало соотвѣтствующее вліяніе на характеръ иконописныхъ *подлинниковъ*, или руководствъ, которымъ слѣдовалъ въ своемъ мастерствѣ древне-русскій иконописецъ. Сравнивая позднѣйшій, образовавшійся въ концѣ XVII—началѣ XVIII стол. подлинникъ съ другими болѣе ранними, легко замѣтить, что первый допускаетъ много новыхъ живописныхъ деталей, характеризующихъ изображаемую личность или историческое событіе, оживляетъ общую картину дѣйствія подробностями изъ дѣйствительной жизни, вводитъ начало естественности и портретности. Не говоря о разнаго рода мелочахъ, въ которыхъ сказывается стремленіе придать каждому лицу его индивидуальный, отличительный характеръ, составитель подлинника дѣлаетъ очень часто замѣчанія о красотѣ того или другого лица, чего мы напрасно стали бы искать въ подлинникахъ болѣе ранняго происхожденія. Это стремленіе къ живости и къ изяществу изображенія проглядываетъ даже въ характеристикѣ христіанскихъ аскетовъ. Болѣзненное чувство, возбуждаемое изображеніемъ физическаго страданія или видомъ изможденнаго трудами и лишеніями организма, въ послѣдней редакціи подлинника смягчается нѣкоторыми замѣчаніями, предоставляющими живописцу право давать болѣе свѣтлый и успокоительный характеръ представляемому сюжету. Этой цѣли позднѣйшій редакторъ подлинника достигаетъ, между прочимъ, тѣмъ,

что при изображеніи внѣшняго вида подвижниковъ и мучениковъ нерѣдко дѣлаетъ дополненія о внѣшней красотѣ и благолѣпіи ихъ въ дни юности или даже въ самое время страданій.

Вопреки этому *эстетическому* направленію иконописнаго подлинника выработалась другая его редакція, такъ называемая *Клинцовская*—раскольничья, въ которой съ особенною силой было повторено прежнее требованіе о соблюденіи однообразія типовъ и колорита въ иконописи и выражено строгое запрещеніе принимать образцы иноземные и подражать имъ. Партія старовѣровъ, державшаяся за неподвижную старину, уличила Ушакова съ его сторонниками въ пристрастіи къ Западу и нашла въ художественномъ направленіи, данномъ имъ русскому иконописанію, начала отпаденія отъ вѣры, *никоніанство*. И она была права съ своей *раскольничьей* точки зрѣнія, потому что живописные принципы Ушакова, хотя и мотивировались опредѣленіями столь чтимаго старообрядцами Стоглаваго собора, шли противъ обычной иконописной практики своего времени и были провозвѣстниками новаго болѣе свободнаго движенія художественныхъ идей. Въ произведеніяхъ Ушакова и его учениковъ древне-русская иконопись снова взошла на степень искусства и обнаружила въ своемъ развитіи замѣчательный прогрессъ, послѣдствія котораго очень рѣзко обозначились въ новой исторіи нашего церковнаго искусства. Впрочемъ успѣхи послѣдняго и въ свое время были замѣчены и по достоинству, кѣмъ слѣдуетъ, оцѣнены.

Правительственныя мѣропріятія второй половины XVII вѣка и начала XVIII касательно церковной живописи, надобно отдать имъ полную справедливость, были далеки отъ той односторонности, съ какою посмотрѣли на дѣло отдѣльныя іерархическія лица и отнеслась старообрядческая партія. Но всѣ они клонились къ тому, чтобы предохранить нашу иконографію отъ крайностей тогдашней западной живописи, отъ вторженія въ нее свѣтскихъ мотивовъ и чувственно-вызывающихъ формъ послѣдней, и чтобы удержать нашихъ живописцевъ на уровнѣ иконописнаго приличія, которое, конечно, понимали тогда съ точки зрѣнія *старыхъ переводовъ* или одобренныхъ образцовъ подлинника. Въ этомъ духѣ составлены указы царя Алексѣя Михайловича 1667—1669 годовъ

и выражается грамота восточныхъ патріарховъ съ тогдашнимъ нашимъ первосвятителемъ Іоасафомъ II, данная 12 мая 1668 года на имя „царскія полаты начальнѣйшаго изографа Симона Ушакова“ [1]). Государь не разъ приказывалъ, чтобы честныя иконы писались только „самыми искусными иконописцами и самымъ добрымъ мастерствомъ, по преданію святыхъ и богоносныхъ отецъ, по необходимому обычаю святыя восточныя церкве, по приличности дѣлъ и лицъ“. Это, собственно говоря, основа, на которой держался и Стоглавый соборъ, но съ другой стороны въ царской грамотѣ предписывалось: „всякое же нелѣпіе и неприличіе къ тому да не вообразится, *хитрость* же и *благоискусство* весьма, со всякимъ тщаніемъ да хранимо будетъ..., да не виною неискуснаго начертанія образъ лица нѣкоего святаго въ небреженіи будетъ“. Патріархи въ своей грамотѣ, а вслѣдъ за ними и царь Алексѣй Михайловичъ раздѣляли живописцевъ на шесть разрядовъ, по степени ихъ опытности въ своемъ художествѣ, и создавали такимъ образомъ цѣлую иконописную какъ бы школу, въ которой должны были получать постепенное приготовленіе и усовершенствованіе ученики. Послѣдніе подчинялись надзору и руководству „самыхъ искусныхъ живописцевъ и благоговѣйныхъ иконописателей“, безъ свидѣтельства и одобренія которыхъ не могли заниматься своею профессіей [2]).

„Ради лучшаго благолѣпія и чести святыхъ иконъ“ указомъ 1707 года Петръ Великій учредилъ особое для нихъ управленіе съ митрополитомъ Стефаномъ Яворскимъ во главѣ. Органомъ этого управленія явилась въ Москвѣ *полата изуграфствъ*, подчиненная вѣдѣнію суперъ-интенданта Ив. Петр. Заруднаго. Ему, какъ „искусному въ томъ художествѣ“, поручено было смотрѣть, чтобы живописцы и иконописцы святыя иконы писали „благолѣпно и удобоподобно по древнимъ свидѣтельствованнымъ подлинникамъ и образамъ“, чтобы

---

[1]) Черновой *отпускъ памяти*, данной, по указу ц. Алексѣя Михайловича, на имя патріаршаго боярина Беклемишева въ октябрѣ 1667 г., напечатанъ во *Временникѣ* Моск. общ. ист. и др. *И. Е. Забѣлинымъ*, кн. VII стр. 83—86; грамоты патріаршая и царская изданы *П. П. Пекарскимъ* въ *Извѣстіяхъ* Импер. археол. общ., т. V стр. 319—329.

[2]) *Извѣст.* Импер. археол. общ., т. V стр. 325—327.

отъ неискуснаго и плохого письма „иконамъ святымъ отъ иностранныхъ посмѣянія и зазрѣнія не было". Этотъ контроль простирался на всю организацію иконописнаго дѣла и опредѣлялъ какъ правоспособность живописцевъ къ занятію своимъ мастерствомъ, такъ и достоинство ихъ произведеній. Въ виду „многой неисправы въ иконномъ писаніи" въ апрѣлѣ 1722 года было снова предписано „иконное изображеніе исправлять по содержанію церковнаго обычая", причемъ было также запрещено употреблять въ церкви, какъ и дома, рѣзныя и литыя иконы, за исключеніемъ распятій и *малыхъ* крестовъ и панагій, искусною рѣзьбою учрежденныхъ, „понеже въ греческихъ и въ другихъ православныхъ странахъ оныхъ рѣзныхъ и отливныхъ иконъ не бывало и нынѣ не обрѣтается, а въ Россію сей обычай... вшелъ отъ иновѣрныхъ, а наипаче отъ римлянъ и отъ послѣдующихъ имъ порубежныхъ намъ поляковъ, которымъ, яко благочестивой нашей вѣрѣ не согласнымъ, послѣдовати не подобаетъ" [1]).

Несмотря на всѣ сдерживающія и охранительныя начала, русская иконопись, какъ видно изъ всего вышесказаннаго, еще два съ половиною столѣтія тому назадъ обнаружила рѣшительный поворотъ къ болѣе живому, *эстетическому* направленію и стала усвоять образцы западнаго искусства. Не будучи дѣломъ самостоятельнаго художественнаго развитія, движеніе это вначалѣ было явленіемъ подражательнымъ, и потому съ точки зрѣнія нашей культуры, нашего національнаго художественнаго вкуса оно не могло имѣть большого значенія, какъ и все наносное и подражательное, не обоснованное на прочныхъ началахъ внутренняго развитія. Для насъ въ этомъ явленіи наиболѣе интереснымъ и важнымъ представляется расколъ, раздвоившій русское общество на два лагеря: сторонниковъ византійской иконописи

[1]) Тамъ же, стр. 317—320, 330—335; см. *Сахарова*: Изслѣдов. о русск. иконоп. „прилож. II—IV. Въ связи съ запрещеніемъ употреблять въ церкви и дома рѣзныя и литыя иконы стоитъ распоряженіе Свят. Синода о снятіи съ образовъ привѣсокъ изъ серебряныхъ и золотыхъ монетъ, серегъ, ожерелій, лентъ и т. п. При семъ велѣно было разъяснить приносителямъ, что отъ этихъ приносовъ иконамъ чинится безобразіе и отъ инославныхъ укоризна и нареканіе на святую Церковь.

и итальянской живописи. Этотъ разладъ, не ограничиваясь старообрядческою партіей, перешелъ затѣмъ въ литературу и грозитъ въ наше время сдѣлаться тѣмъ нескончаемымъ вопросомъ, о которомъ можно толковать сколько угодно и не придти ни къ какому соглашенію. Эта странная особенность въ положеніи даннаго вопроса зависитъ отъ двухъ причинъ: отъ рѣзкаго различія точекъ зрѣнія, съ которыхъ обсуждается вопросъ о *нормальной* церковной живописи, и отъ сбивчивости представленій о сущности искусства итальянскаго и византійскаго, когда заходитъ рѣчь о приложеніи ихъ къ церковной практикѣ. Безплодность разсужденій происходитъ отъ того, что спорящія стороны не даютъ себѣ труда опредѣлить ясно и отчетливо: въ чемъ достоинство, такъ сказать, *суть* живописи церковной, и какъ относятся къ запросамъ или требованіямъ послѣдней живопись византійская и наши старинные иконописные подлинники?

Оставивъ въ сторонѣ односторонніе мнѣнія на этотъ счетъ, выходящія изъ замкнутаго круга ревнителей неподвижнаго иконнаго типа— старовѣровъ, мы въ правѣ считать презрительное и недовѣрчивое отношеніе къ византійской живописи результатомъ недоразумѣнія и слабой историко-археологической подготовки. Съ именемъ византійской живописи привыкли соединять понятіе о чемъ-то тупомъ, грубомъ, безобразномъ и смѣшиваютъ иконы позднѣйшей византійской работы или нашихъ старыхъ суздальскихъ богомазовъ съ произведеніями древней византійской живописи, съ ея лучшими опытами. Не зная о нихъ, думаютъ, что ихъ нѣтъ; не имѣя понятія о цвѣтущей порѣ византійскаго искусства, судятъ о послѣднемъ по неудачнымъ образцамъ времени его упадка. Не думаемъ, чтобы объективный, безпристрастный сторонникъ византійской живописи когда-нибудь сказалъ: перенесите на стѣны нашихъ церквей фрески аѳонскихъ живописцевъ или копируйте старыя издѣлія нашихъ шуянъ, холуянъ и палешанъ,—это значило бы переворачивать дѣло наизнанку. Но съ другой стороны одинъ только недругъ ея по предубѣжденію или по своему невѣжеству можетъ сказать: замарайте, уничтожьте, какъ негодныя, мозаики солунскія, софійскія и равеннскія, а рисуйте вмѣсто нихъ картины Тиціана или Рубенса. Если представители спорнаго вопроса будутъ продолжать стоять на этой исключительной

почвѣ, дѣло не подвинется ни на шагъ, и споръ останется неоконченнымъ.

Но разъ на помощь разсуждающимъ явится съ своими совѣтами исторія, присоединится изученіе искусства, подадутъ голосъ памятники, дѣло представится въ иномъ свѣтѣ, и первоначальная пропасть, раздѣляющая оба лагеря, начнетъ больше и больше выравниваться. Не говоря о томъ, что живописныя произведенія византійской и древне-русской иконографической школы проникнуты религіознымъ одушевленіемъ и были обязаны теплому благочестивому чувству набожныхъ мастеровъ того времени, въ нихъ виденъ эстетическій вкусъ, художественная постановка, умѣнье придать изображаемому лицу или сюжету жизнь и выразительность. Эти художественные иконографическіе образцы принадлежатъ той порѣ византійскаго искусства, когда оно еще не успѣло выродиться въ безжизненный *схематизмъ* и стояло подъ животворнымъ вліяніемъ классическаго греко-римскаго искусства, изъ котораго вышло и съ которымъ нѣкоторое время шло рука объ руку. Нашъ иконописный подлинникъ въ его позднѣйшей установившейся редакціи вѣрно передаетъ лишь внѣшнюю, формальную, но не художественную сторону этихъ лучшихъ образцовъ византійскаго искусства. Онъ копируетъ лицевыя изображенія, выполняетъ со всею тщательностію детальную сторону извѣстнаго рисунка, но пренебрегаетъ его художественною стороной и въ этомъ отношеніи остается несравненно ниже своихъ прототиповъ.

Легко понять, какъ произошла эта художественная деградація. Соблюденіе художественныхъ условій во всякомъ изображеніи или картинѣ зависитъ отъ искусства мастера, отъ талантливости и умѣлости его кисти, отъ того, насколько онъ самъ въ душѣ художникъ и знатокъ своего мастерства. Нашъ подлинникъ возводитъ свою древность, какъ послѣ узнаемъ, ко временамъ Юстиніановой Софіи и знаменитаго минологія императора Василія II (975—1025); онъ не прочь гордиться тѣмъ, что передалъ во всей точности суть византійской иконографіи; но эти притязанія преувеличены. Ему удалось схватить, повторяемъ, внѣшнюю сторону дѣла, между тѣмъ какъ внутренняя — художественная осталась и до сихъ поръ остается для него pium desiderium. Кто знакомъ со стилемъ солунскихъ и софійскихъ мозаикъ, для того

совершенно ясно, какая громадная разница лежитъ между этими древними высоко-художественными композиціями и иконописными сюжетами нашего подлинника.. Итакъ, на историко-археологической почвѣ становится возможнымъ примиреніе дѣйствительнаго положенія вещей съ тѣмъ предубѣжденнымъ мнѣніемъ, какое существуетъ на счетъ византійскаго искусства въ представленіи большинства, и это примиреніе состоится тѣмъ скорѣе, чѣмъ быстрѣе и основательнѣе будетъ идти у насъ изученіе Византіи, и чѣмъ короче установится знакомство съ ея древними художественными памятниками

Разлагая общее требованіе *художественности* изображенія на его конкретныя черты, получаемъ два необходимыхъ условія для каждаго хорошаго произведенія живописи, именно *естественность* и *историческую вѣрность*. Съ этихъ сторонъ и слышатся всего чаще нападки на нашу старинную и византійскую иконопись. Нападки эти, вообще говоря, справедливы и при количественномъ, такъ сказать, рѣшеніи вопроса будутъ имѣть за себя сильную заручку въ весьма многихъ образчикахъ древне-русской иконописи. Но какъ далеко можно простирать это требованіе естественности и исторической вѣрности? Существуетъ ли граница, которая отдѣляетъ эти черты отъ того односторонняго реализма, которому подчинилось, напримѣръ, западное церковное искусство? Или въ стремленіи къ художественности, т.-е. натуральности и историческому выполненію сюжета, церковный живописецъ можетъ рисовать вмѣсто иконъ жанровыя картины, вмѣсто ликовъ святыхъ—портреты?

Не видимъ нужды объяснять здѣсь разности, какая существуетъ между вѣрностію исторіи и природѣ или естественностію, съ одной стороны, и натурализмомъ и портретностію съ другой—или, что то же, устанавливать границы между этими понятіями; но считаемъ необходимымъ дать категорическій отвѣтъ на вопросъ: въ какомъ же отношеніи къ указаннымъ требованіямъ стоятъ искусство византійское и наши иконописные подлинники, составляющіе отпрыскъ того же византійскаго корня? Древнѣйшія и лучшія произведенія византійской кисти этимъ условіямъ удовлетворяютъ, наши подлинники, за немногими исключеніями, нѣтъ. Поэтому и удерживать ихъ *полностію, цѣликомъ* въ теперешн

ней иконописной практикѣ, какъ норму во всемъ, было бы дѣломъ некритичнымъ и совершенно напраснымъ. Воскресить вполнѣ древне-русскую иконопись едва ли въ состояніи самыя энергическія стремленія нашего времени, и это, разумѣется, было бы анахронизмомъ, насильственнымъ возстановленіемъ замершей старины, но никакъ не естественнымъ и желаннымъ ея возрожденіемъ. Но отрѣшиться отъ неуклюжихъ только формъ нашего стариннаго подлинника еще не значитъ стать на путь западной итальянской или академической живописи; это еще не значитъ отказаться отъ основъ нашего иконописнаго преданія, порвать всякую связь съ византійскимъ искусствомъ и повторять увлеченія и ошибки артистическихъ школъ Запада. Мы всегда слишкомъ многимъ жертвовали Западу, не зная или просто не желая знать, какъ лучше поставить свои собственныя силы, какъ управиться съ тѣми готовыми средствами, какія имѣются дома подъ руками. Такъ и въ данномъ случаѣ намъ не зачѣмъ ходить въ мастерскія западныхъ художниковъ той или другой живописной школы, но стоитъ лишь исправить свои же подлинники, то-есть сличить и согласовать ихъ между собой, а главное улучшить, *усовершенствовать* ихъ *техническую художественную* сторону.

Наши иконописные мастера, жившіе два и больше столѣтій тому назадъ, не понимали и даже совсѣмъ не знали иногда основныхъ условій натуральности изображенія, не умѣли поставить фигуру въ анатомически-правильное положеніе, дать ей естественный жестъ, соблюсти требованія перспективы; но кто же и говоритъ, что нынѣшнимъ иконописцамъ слѣдуетъ останавливаться на этой жалкой ступени техническаго умѣнья и копировать грубые опыты малеванья, оставшіеся отъ XVI—XVII стол. въ нѣкоторыхъ старинныхъ церквахъ? Что же касается до самыхъ мотивовъ и, такъ сказать, рамокъ изображенія, обрисованныхъ въ краткихъ замѣчаніяхъ подлинника, то я не знаю: есть ли въ нихъ, серьезно говоря, что-нибудь противорѣчащее требованіямъ вкуса, что-нибудь дикое, нетерпимое, варварское, какъ отзываются нѣкоторые? То, что мы назвали бы идеальностію изображенія,—эта черта, при всей наивности художественнаго смысла нашихъ старыхъ иконниковъ, проведена въ подлинникахъ съ замѣчательною послѣдовательностію. Изображенія

подлинника не портреты, а скорѣе иконописные типы; въ нихъ нѣтъ ни вялой западной сантиментальности, ни грубаго реализма, но проходитъ совершенно вѣрная мысль: совмѣстить въ изображеніи каждаго святого и общія черты его, какъ епископа, князя, монаха.. и нѣкоторыя характеристическія особенности его болѣе или менѣе дѣйствительнаго облика. Вотъ съ этой-то послѣдней стороны и слѣдуетъ смотрѣть на тѣ мелкія индивидуальныя примѣты, которыми подлинникъ старается выдѣлить лицо одного святого изъ другихъ, принадлежащихъ къ тому же классу или лику. Такъ, напримѣръ, всѣ епископы изображены въ нашемъ подлинникѣ въ одномъ общемъ традиціонномъ видѣ, который принято называть *святительскимъ;* но одного изъ нихъ указывается писать съ тѣми, другого съ иными особенностями въ положеніи тѣла, въ выраженіи лица, въ видѣ, цвѣтѣ и величинѣ волосъ на головѣ и въ бородѣ. И эти предписанія касательно особенностей внѣшняго вида святыхъ въ большинствѣ случаевъ идутъ отъ болѣе или менѣе достовѣрнаго преданія о томъ или другомъ изъ нихъ. Правильно понявъ и оцѣнивъ эту черту, современный художникъ всегда сумѣетъ дать изображаемому лицу особенное выраженіе, оразнообразить монотонныя фигуры подлинника, оживить ихъ историческою мыслію и все это сдѣлать, не выходя изъ условій самого подлинника, не относясь къ нему свысока, какъ къ чему-то дѣтскому и наивному.

Да, наконецъ, эти хотя бы и монотонныя фигуры, вѣдь онѣ гораздо ближе къ нашему національному пониманію, къ условіямъ нашего историческаго прошлаго, ко всему строю нашей народной жизни, чѣмъ тѣ посредственныя копіи съ исписанныхъ западныхъ оригиналовъ, которыми нерѣдко снабжаютъ насъ наши академическіе художники въ quasi-иконахъ разныхъ святыхъ своего кабинетнаго издѣлія. Въ нашей православной церкви эти кабинетные этюды будутъ столько же неумѣстны, какъ и фигуры разнаго рода лордовъ, маркизовъ и дожей были бы неумѣстны при изображеніи бытовой жизни нашихъ крестьянъ. Наводнять нашу иконографію этими псевдо-христіанскими типами, вносить въ нее эту пестроту чуждыхъ формъ было бы нарушеніемъ самыхъ простыхъ требованій народнаго смысла и отозвалось бы профанаціей религіозныхъ сюжетовъ. Для людей школы

и интеллигенціи, для любителей и знатоковъ искусства есть картинныя галлереи, музеи, театры и много другихъ средствъ эстетическаго самообразованія; но видѣть въ церкви оправданіе требованій школы и интеллигенціи было бы незаконнымъ и ничѣмъ неоправдываемымъ притязаніемъ на счетъ огромнаго большинства.

Кромѣ общихъ сейчасъ высказанныхъ требованій, обязательныхъ для каждаго иконографическаго изображенія, какъ произведенія искусства, есть еще требованія болѣе спеціальныя, касающіяся обработки живописнаго сюжета, условій и постановки его выполненія. Разумѣемъ отношеніе изображаемыхъ лицъ или событій къ условіямъ того времени, которому они принадлежали, и выполненіе этихъ условій въ иконографіи. Какъ далеко однако же можетъ и должно простираться это соотвѣтствіе иконографическаго сюжета съ историческими условіями, и въ какомъ отношеніи стоятъ къ этому принципу наши иконописные подлинники?

X.

Изъ исторіи древне-русской иконописи. — Происхожденіе и первоначальный составъ древне-русскаго иконописнаго подлинника; дальнѣйшее осложненіе его съ расширеніемъ русскаго агіологическаго цикла. На основаніи какихъ источниковъ создались иконописныя подобія отечественныхъ святыхъ? Различіе подлинниковъ и время ихъ появленія на Руси.

Происхожденіе русскихъ иконописныхъ подлинниковъ тѣсно связано съ происхожденіемъ и положеніемъ на Руси самаго церковнаго искусства. Не пріурочивалсь къ какому-либо опредѣленному времени, наши подлинники тѣмъ не менѣе въ своемъ зародышѣ, въ своемъ основномъ началѣ даны были при самомъ первомъ возникновеніи живописи въ нашихъ храмахъ. Дальнѣйшее развитіе этого начала *иконографическаго однообразія*, выражаемаго подлинниками, происходило подъ вліяніемъ двухъ условій: положительнаго и отрицательнаго. Подъ первымъ разумѣемъ ту зависимость, которую долгое время испытывала православная Россія со стороны Византіи въ области искусства; подъ вторымъ—особенныя историческія обстоятельства, вызывавшія нашу духовную власть къ охраненію церковно-художественныхъ преданій.

Русскій иконописецъ первыхъ временъ, работая совмѣстно и подъ надзоромъ греческаго мастера, естественно слѣдовалъ тѣмъ правиламъ, которыя получалъ отъ своего руководителя. Эти правила и художественные пріемы въ свою очередь усвоялись ближайшими учениками русскаго иконописца и такимъ образомъ передавались отъ мастера къ подмастерьямъ, изъ одной мѣстности въ другую. И такимъ путемъ—путемъ устнаго вліянія и при посредствѣ самыхъ иконописныхъ образцовъ—становились извѣстными иконографическіе типы и вырабатывался иконописный стиль. Глубокая историческая древность, къ которой наши подлинники XVII—XVIII вѣковъ возводятъ свое происхожденіе, составляетъ несомнѣнный отголосокъ древняго преданія объ исконной зависимости Россіи отъ Византіи въ области церковнаго искусства. И хотя эта связь въ дѣйствительности была уже давно порвана, однако же русскій иконописецъ XVII—XVIII

вѣковъ основныя начала своего искусства стремился возвести къ этому идеалу и указывалъ на Юстиніановъ храмъ св. Софіи съ его мозаическими украшеніями, какъ на историческую основу своей профессіи. „Сію книгу *минологіумъ* или *мартирологіумъ*, то-есть перечень святыхъ въ лѣто Господне“, говорится во введеніи къ нѣкоторымъ нашимъ подлинникамъ, „восточный кесарь Василій Македонянинъ повелѣлъ письменными изображеніями описать, и потомъ пространно тотъ минологіумъ изображенъ древне-греческими мудрыми и трудолюбивѣйшими живописцами. Но еще въ дни Юстиніана царя великаго, когда онъ создалъ *Великую церковь* (Софійскую), въ ней были устроены 360 престоловъ, какъ говорятъ, на каждый день во имя святаго храмъ, а въ немъ образъ, еще же части и мощи святыхъ. Но послѣ, за многовременное.. разрушеніе прекрасныхъ и драгихъ тамо вещей, многое изъ всего этого въ забвеніе пришло. А что осталось, есть и доселѣ въ Святой горѣ Аѳонской и въ иныхъ святыхъ мѣстахъ писаны чудныя иконы святыхъ *мѣсячныя*. И отъ тѣхъ *переводовъ* (оригиналовъ или подлинниковъ и копій) еще во дни великихъ и благовѣрныхъ князей русскихъ переписывались древними греческими и русскими живописцами прежде въ Кіевѣ, потомъ въ Новгородѣ, и донынѣ такіе образа во святыхъ церквахъ писаны обрѣтаются. Съ тѣхъ же мѣсячныхъ иконъ и этотъ подлинникъ древними живописцами списанъ словесно на хартіяхъ, что и доселѣ между живописцами въ Россіи обносится“ [1]). Разумѣется, это было одностороннее лишь притязаніе, потому что позднѣйшее русское церковное искусство черпало свои мотивы изъ источниковъ менѣе цѣнныхъ, чѣмъ мозаики Юстиніанова храма, и довольствовалось копіями позднѣйшаго происхожденія и далеко не столь правильной и изящной работы, какъ произведенія древней византійской живописи, не утратившей еще нѣкоторыхъ чертъ своего античнаго происхожденія.

Постепенное ослабленіе, а съ паденіемъ Константинополя и совершенное прекращеніе церковно-художественнаго вліянія Византіи на Русь, съ одной стороны, и все болѣе и болѣе возраставшій въ послѣдней спросъ на иконы, при-

[1]) *Сахаровъ*, Изслѣдов. о русск. иконопис., прилож. стр. 4; ср.: *Буслаевъ*, Очерки, т. II стр. 344—345.

влекавшій къ занятію иконописью людей мірскихъ и зачастую въ ней не свѣдущихъ, съ другой,—и были тѣми особенными явленіями нашей церковно-исторической жизни, которыя послужили вторымъ и наиболѣе важнымъ условіемъ или мотивомъ къ появленію иконографическихъ подлинниковъ и притомъ въ видѣ письменнаго кодекса положительныхъ правилъ. Разсмотрѣнная отчасти нами 43-я глава Стоглаваго собора, служа выраженіемъ заботливости духовной власти объ охранѣ иконописнаго дѣла отъ профанаціи неискусныхъ мастеровъ и отъ свѣтскихъ мотивовъ современнаго искусства западнаго, составляетъ вмѣстѣ съ тѣмъ и первый важнѣйшій документъ въ начальной исторіи нашего иконописнаго подлинника. Въ ней не только ясно и настойчиво высказана мысль о подчиненіи иконописцевъ надзору епископовъ въ занятіяхъ своимъ мастерствомъ, но и опредѣляется характеръ тѣхъ частныхъ предписаній и постановленій, изъ которыхъ впослѣдствіи составился полный кодексъ подлинника. Въ основу постановленія положено Стоглавомъ иконное, можно сказать, требованіе „не описывать Божества отъ самосмышленія и своими догадками; но чтобъ гораздые иконники и ихъ ученики писали образъ Господа нашего Іисуса Христа, Пречистой Его Матери и святыхъ съ превеликимъ тщаніемъ, по образу и по подобію, и по существу, съ древнихъ образцовъ, какъ греческіе живописцы писали и какъ писалъ Андрей Рублевъ и прочіе пресловутые живописцы" [1]).

Въ этихъ словахъ Стоглаваго собора, выражающихъ суть нашего иконописнаго подлинника, намѣчается и самый составъ его. Обнимая собою всѣ тѣ же отдѣлы, что и греческое руководство къ живописи [2]), не исключая даже и части технической, древне-русскій подлинникъ лишь тѣмъ отличался отъ послѣдняго, что никогда не слѣдовалъ систематическому, книжному плану его, а располагалъ свое содержаніе по днямъ церковнаго года, и потому въ него вошли только тѣ памяти и лица, которыя записаны были въ мѣсяцесловахъ, а не весь кругъ библейскихъ и церковно-

---

[1]) Стоглава стр. 205, 210 и др.

[2]) О греческомъ иконописномъ подлинникѣ см выше

историческихъ сюжетовъ. Такъ какъ содержаніе нашего подлинника изложено по церковному календарю, а этотъ календарь перенесенъ былъ къ намъ готовымъ изъ Византіи, то и главнѣйшая часть изображеній подлинника относится къ праздникамъ и святымъ тогдашняго греческаго церковнаго года и повторяетъ типичныя черты византійскаго иконописнаго стиля. Но съ теченіемъ времени въ составъ церковнаго года стали входить у насъ памяти отечественныхъ святыхъ и праздники русскаго происхожденія. Съ расширеніемъ мѣсяцеслова по необходимости должно было осложняться и содержаніе подлинника. Эта вторая составная часть русскихъ подлинниковъ, соотвѣтственно медленному развитію русскаго агіологическаго цикла, сначала занимала въ немъ лишь небольшую, дополнительную часть, излагалась совершенно отдѣльно и какъ бы терялась въ массѣ календарнаго матеріала, принесеннаго къ намъ изъ Греціи. Въ этомъ отношеніи развитіе нашего подлинника шло рука объ руку и подчинялось одинаковому закону съ судьбою нашихъ богослужебныхъ книгъ, куда мѣстно-русскій элементъ также проникалъ лишь мало-по-малу, и количество русскихъ святыхъ, здѣсь записанныхъ до XVI вѣка, ограничивается сравнительно незначительною цифрою.

Болѣе полный и обстоятельный перечень русскихъ святыхъ явился лишь предъ Стоглавымъ соборомъ, благодаря столь извѣстному дѣятелю той эпохи, московскому митрополиту Макарію. По его мысли былъ собранъ въ Москвѣ въ 1547 г. соборъ, на которомъ канонизовано было не менѣе 21-го изъ русскихъ угодниковъ, и однимъ изъ нихъ положено было общее празднованіе—во всей русской церкви, а другимъ мѣстное—въ той области, гдѣ они жили и прославились при жизни или по смерти чудесами. Но такъ, какъ этимъ числомъ не былъ исчерпанъ кругъ русскихъ угодниковъ, и свѣдѣнія о жизни и дѣятельности многихъ изъ нихъ приведены были въ извѣстность лишь спустя нѣсколько времени послѣ этого собора, то созванъ былъ черезъ два года второй, на которомъ причтено было къ лику святыхъ еще около 17 лицъ и положена была имъ служба и праздники. Впослѣдствіи этотъ кругъ святыхъ увеличивался по мѣрѣ приведенія въ извѣстность мѣстно-прославившихся подвижниковъ. Но извѣстно, что въ числѣ видимыхъ знаковъ, ко-

торыми выражалось почитаніе новоявленныхъ угодниковъ, заключалось изображеніе ихъ на иконѣ, поставленіе этой иконы въ церкви или часовнѣ и отправленіе предъ нею службы и молитвъ. Правда, существованіе образа не всегда еще означало признаніе извѣстнаго лица святымъ, но объяснялось просто желаніемъ имѣть его изображеніе на память, подобно тому, какъ мы дорожимъ теперь портретами лицъ уважаемыхъ и почему либо къ намъ близкихъ. Но въ большинствѣ случаевъ эти подобія лицъ свято поживших ъ означали ту высшую степень нравственнаго совершенства, за которой раньше или позже слѣдовало признаніе извѣстнаго лица святымъ, его церковное чествованіе, при которомъ и его изображеніе получало религіозное значеніе, становилось св. иконою. Такимъ образомъ, одновременно съ внесеніемъ ново-канонизованнаго святого въ мѣсяцесловъ, открывалось для него мѣсто въ иконописномъ подлинникѣ, благодаря чему и этотъ послѣдній осложнялся и развивался, получалъ новыя имена и подобія. Относясь къ разному времени и вышедши изъ различныхъ мѣстностей, подлинники естественно отличаются другъ отъ друга численностію русскихъ святыхъ, зависѣвшею отъ полноты мѣстныхъ святцевъ.

Иконописныя подобія отечественныхъ святыхъ, конечно, не вдругъ получили ту устойчивость, опредѣленность и, такъ сказать, *стереотипность*, съ которыми являются въ подлинникахъ, но прошли извѣстный кругъ развитія или, лучше сказать, мало-по-малу переходили отъ живыхъ и портретныхъ изображеній къ иконнымъ-схематическимъ, гдѣ, за немногими исключеніями, утратили свой конкретный лицевой типъ. Отъ этого послѣдняго остались лишь самыя общія черты, да и тѣ, переходя подъ рукою неумѣлаго мастера на икону стушевывались и теряли типичность. Параллельно этому обезцвѣчиванію изображенія на полотнѣ шло его обезличиваніе и въ толковомъ подлинникѣ. Если судить по указаніямъ нашихъ историческихъ документовъ, то оказывается, что уже давно, очень давно существовали у насъ опыты портретной живописи, которая отправлялась отъ живого лица, воспроизводя и передавая его типичныя черты. Припомнимъ разсказъ *Печерскаго Патерика* объ иконописцахъ, пришедшихъ изъ Влахернъ для расписыванія великой

Печерской церкви. Они разсказываютъ, что два инока являлись къ нимъ съ предложеніемъ подряда, и въ доказательство вѣрности своихъ словъ описываютъ наружность своихъ нанимателей. Тогда игуменъ выноситъ имъ икону препп. Антонія и Ѳеодосія; „видѣвше же греци образъ ихъ, поклонишася, глаголюще, яко сіи суть воистину". Предположеніе, что печерскіе подвижники являлись имъ въ безличномъ иконномъ подобіи съ условными аттрибутами монашескаго образа, что этому безличному подобію соотвѣтствовалъ образъ святыхъ, находившійся въ Кіево-Печерской лаврѣ,—это предположеніе не имѣло бы смысла: иконники безъ сомнѣнія хорошо знали, что по этимъ условнымъ чертамъ не возможно добраться до конкретнаго образа. Значитъ, дѣло идетъ о портретномъ изображеніи святыхъ, которое сохранялось въ ихъ обители и въ большей или меньшей степени соотвѣтствовало ихъ дѣйствительной наружности. Выраженіе нашихъ житійниковъ, что тѣ или другіе святые явились въ видѣніи „тѣмъ образомъ, какъ писаны на иконѣ", показываетъ, что икона, по тогдашнему понятію, представляла святого особымъ образомъ и передавала его отличительныя черты.

Наши лѣтописи рисуютъ изрѣдка изображенія князей съ ихъ личными примѣтами, и чѣмъ тотъ или другой изъ нихъ былъ извѣстнѣе и замѣчательнѣе, тѣмъ крѣпче сохранялся его обликъ, тѣмъ лучше передавались типичныя черты его наружности. Вотъ, напримѣръ, портретъ сына Владиміра Святого Бориса: „тѣломъ бяше красенъ и высокъ, лицемъ круглъ, плечи высоцѣ, въ чреслѣхъ тонокъ, очима добръ и веселъ, брада мала и усъ, младъ бо бѣ еще". Тѣ же описанія наружности и тѣ же портретныя подобія, составленныя на основаніи ихъ, встрѣчаются и въ сказаніяхъ о жизни святыхъ. Такъ, напримѣръ, составитель житія Нифонта Новгородскаго заключаетъ разсказъ о смерти его слѣдующей замѣткой: „бысть же святый средній тѣломъ, браду имѣя продолгу не вельми и не широку, тьмяну, полсѣду, свилася на четверо". Это извѣстіе легло въ основу изображеній этого святого по нашимъ подлинникамъ.

Изъ другихъ житійныхъ сказаній извѣстно, что въ монастыряхъ нашихъ были живописцы, которые еще при жизни или же по смерти того или другого настоятеля или извѣст-

наго своимъ вліяніемъ инока писали съ него портретъ, и этотъ послѣдній сохранялся въ обители и служилъ основаніемъ для изображенія святого на иконѣ. Любопытный разсказъ въ этомъ отношеніи представляетъ повѣсть о преп. Евфросинѣ Псковскомъ—извѣстномъ не столько въ отечественной агіологіи, сколько по своему житію, составленному инокомъ Василіемъ съ цѣлію поддержать употребленіе сугубой аллилуіи и полемизировать съ противниками этого обычая. Послѣдній разсказываетъ о себѣ, что, предъ тѣмъ, какъ писать житіе, онъ имѣлъ ночное видѣніе, въ которомъ явился ему самъ преп. Евфросинъ и далъ наставленіе „описать тайну пресвятыя аллилуіа, въ ней же есть свѣтъ живый". Инокъ Василій захотѣлъ провѣрить явленіе святолѣпнаго старца, назвавшагося Евфросиномъ, и сказалъ себѣ: „аще то будетъ не истина, но привидѣніе противнаго, то иду и соглядаю образъ преподобнаго". Обращеніе къ этому способу повѣрки было тѣмъ надежнѣе въ данномъ случаѣ, что, по словамъ повѣсти, „образъ преп. Евфросина бѣ при животѣ его написанъ въ монастырѣ отай святаго отъ нѣкоего Игнатія, живущаго въ той обители, нарочита зѣло живописца. Той же Игнатіе живописецъ видѣ св. отца, въ духовныхъ добродѣтеляхъ изрядно сіяюща, образъ св. отца Евфросина на хартіи написа и имя его подписа и сохрани его". Понятно, что строгіе подвижники, какъ и всѣ вообще благочестивые люди древней Руси, неблагосклонно смотрѣли на портретное искусство и снимать свое подобіе считали дѣломъ непристойнымъ. И вотъ причина, почему образъ преп. Евфросина писался *отаи*, т.-е. потихоньку, сохранялся въ глубокой тайнѣ и только „по времени, егда умре живописецъ Игнатіе, обрѣтенъ бысть образъ св. отца между работами этого мастера и явленъ бысть Памфилію игумену и ученику блаж. Евфросина. Памфилій же игуменъ повѣда образъ св. отца, како обрѣтенъ бысть, и о добродѣтельномъ житіи блаженнаго отца и о чудесѣхъ, при животѣ его бывшихъ, архіепископу Великаго Новагорода Геннадію". Результатомъ этихъ сношеній было то, что приказано было иконописцу образъ св. отца на иконѣ написать и поставить надъ гробомъ святого. Къ этому-то образу, имѣвшему характеръ портретнаго подобія, и обратился послѣ видѣнія названный нами жизнеописатель преп. Евфросина, и осмотръ вполнѣ

убѣдилъ его въ дѣйствительномъ явленіи ему святого: „и тѣмъ же образомъ азъ видѣхъ явльшагося ми во снѣ, якоже на иконѣ написанъ“. О преподобномъ Діонисіи Троицкомъ разсказывается, что когда онъ положенъ былъ во гробъ, то „нѣкоторые иконописцы подобіе лица его на бумагѣ начертаху“.

Еще чаще можно встрѣтить въ житіяхъ святыхъ примѣры того, что изображенія ихъ писались иконниками долго спустя послѣ ихъ кончины *по памяти*, по воспоминаніямъ и изустнымъ разсказамъ лицъ, ихъ хорошо знавшихъ и почему-либо близкихъ къ нимъ при жизни. Въ царствованіе Ѳеодора Алексѣевича иноками Воломскаго Воздвиженскаго монастыря (Волог. епарх.) понадобилась икона основателя послѣдняго преп. Симона, и они заказали ее изографу Михаилу Гаврилову Чистому, который былъ сожителемъ преподобнаго и зналъ его образъ: *„яко на жива зря, образъ писаше“*. Монахи Каргопольскаго Ошевенскаго монастыря послѣ чудеснаго явленія одному изъ старцевъ преп. Александра, основавшаго обитель, также пожелали имѣть икону своего пустыноначальника, но, къ сожалѣнію, иконописецъ Симонъ, къ которому они обратились, недоумѣвалъ, какъ *по образу подобна написати его*: много лѣтъ прошло со смерти святого, никто изъ живущихъ въ монастырѣ не помнилъ лица его, и нигдѣ не нашлось иконы его. Къ счастію, пришелъ въ это время съ Онеги, изъ мѣстечка Псала, нѣкто Никифоръ Филипповъ, лично знавшій св. Александра, и сообщилъ иконописцу, что святой былъ средняго роста, лицомъ сухъ, образомъ умиленъ; очи влущенныя, борода небольшая не очень густая, волосы русые, сѣдой виловину [1]).

Отголоскомъ этихъ первоначальныхъ портретныхъ изображеній русскихъ святыхъ остались описанія ихъ внѣшняго вида въ нашихъ *толковыхъ* иконописныхъ подлинникахъ. Эти описанія, при всей ихъ блѣдности, отправляются отъ дѣйствительныхъ чертъ извѣстнаго лица и воспроизводятъ его индивидуальныя особенности; но на практикѣ мы напрасно стали бы искать оправданія этой портретности. Довольно взять въ расчетъ безпомощное состояніе тогдашняго живописнаго искусства, чтобы отказаться отъ подобной на-

[1]) Сборникъ Общества древне-русск. иск на 1866 г., отд. II стр. 128—129.

дежды и прійти къ заключеніямъ на этотъ счетъ болѣе скромнымъ. Подлинныя черты наружности передавались схематически, иконнымъ пошибомъ, и вскорѣ теряли ту типичность, индивидуальность, которая дѣлаетъ извѣстное изображеніе портретомъ. Даже лицевыя изображенія нашихъ князей и царей, сохранившіяся отъ древняго времени, исполнены въ этомъ иконномъ пошибѣ и лишены индивидуальности. Напримѣръ, въ *Изборникѣ Святославовомъ* на заглавномъ листѣ представленъ князь Святославъ Ярославичъ, внукъ Владиміра, со своимъ семействомъ; но достаточно взглянуть на эту семейную картину, чтобы замѣтить, что всѣ лица, за исключеніемъ извѣстныхъ внѣшнихъ примѣтъ, изображены на одинъ манеръ и отличаются другъ отъ друга ростомъ, одеждой, бородой и волосами [1]).

Такимъ образомъ болѣе или менѣе достовѣрныя изображенія русскихъ святыхъ послужили первымъ основаніемъ для внесенія ихъ въ лицевые подлинники; но этотъ путь не былъ единственнымъ и не исчерпываетъ полнаго состава русскихъ лицевыхъ святцевъ. Другія подобія образовались по аналогіи съ древне-греческими иконописными типами, и это имѣло мѣсто въ тѣхъ случаяхъ, когда дѣло шло, напримѣръ, о лицахъ святыхъ, давно всѣми забытыхъ (въ отношеніи наружности), но сходныхъ по своей дѣятельности, по образу жизни, по имени, наконецъ по тѣмъ сказаніямъ, съ какими они являлись въ агіологіи. Отъ этого внутренняго сходства заключали къ внѣшнему, и такимъ путемъ создавались иконописныя изображенія тѣхъ русскихъ святыхъ, о наружномъ видѣ которыхъ ни устныхъ, ни письменныхъ свѣдѣній совсѣмъ не имѣлось. Здѣсь повторилось явленіе, которое имѣло мѣсто въ древне-русской агіографіи, въ литературѣ житій святыхъ. Многія изъ нихъ, слѣдуя однимъ и тѣмъ же описательнымъ пріемамъ, не столько передаютъ конкретныя, индивидуальныя черты изъ жизни описываемыхъ лицъ, сколько содержатъ одни и тѣ же, повидимому, общія мѣста, повѣствуютъ объ одинаковыхъ обстоятельствахъ ихъ жизни и дѣятельности. Читатель Четіихъ миней легко замѣтитъ, напримѣръ, что въ житіяхъ юродивыхъ, одинаковымъ подвигомъ подвизавшихся, проходитъ одна черта, у

[1]) Миніатюра издана въ *Древностяхъ* Россійск. госуд., отд. IV, № 2.

епископовъ другая, у преподобныхъ третья, общая каждому изъ этихъ трехъ родовъ жизнеописаній [1]). Это естественно и понятно само собой. Соотвѣтственно этому же пріему и иконописцы руководились извѣстными общими примѣтами при изображеніи того или другого святого, судя по тому, принадлежалъ-ли онъ къ лику святителей, мучениковъ, преподобныхъ, царей и т. д. Примѣняясь къ этому, преп. Сергія изображали одинаково съ Кирилломъ Бѣлозерскимъ, князя Ѳеодора Черниговскаго съ Василіемъ Ярославскимъ; словомъ, повторяли тотъ самый пріемъ, какой былъ принятъ въ византійскомъ подлинникѣ, преслѣдовавшемъ не типъ, но черту родовую, свойственную цѣлому классу или лику однородныхъ святыхъ. Не входя въ обсужденіе достоинствъ и недостатковъ отмѣченнаго иконографическаго пріема, понятныхъ и безъ нарочитыхъ рѣчей, скажемъ въ заключеніе о томъ, что именно изъ себя представляютъ иконописные подлинники, и къ какому времени они относятся.

Принято различать два рода подлинниковъ: *лицевые* и *толковые*. Первые содержатъ въ себѣ *иконописныя*, т.-е. рисованныя изображенія святыхъ, послѣдніе—*словесное* описаніе ихъ наружнаго вида, или указаніе иконописцамъ, въ какихъ чертахъ изображать то или другое лицо. Напримѣръ: „Сентября 1 дня. Память преп. отца нашего Симеона Преп. Симеонъ сѣдъ, въ схимѣ, на главѣ власы извились. Сентября 2. Св. мученикъ Мамантъ младъ, подобіе Егорьево, риза киноварь, исподь лозорь. Въ той же день св. Іоаннъ Постникъ русъ, брада Василія Кесарійскаго, а покороче, риза бѣла со кресты". Первые, т.-е. лицевые подлинники, по времени предшествуютъ послѣднимъ и составляютъ первоначальное руководство для иконописцевъ въ видѣ *лицевыхъ святцевъ*, т.-е. изображеній святыхъ, расположенныхъ по днямъ церковнаго года. До насъ дошло два экземпляра такихъ святцевъ—оба XVII вѣка и оба въ латинскомъ изданіи [2]). И тотъ и дру-

---

[1]) Подробнѣе см. у проф. *В. О. Ключевскаго:* Древне-русск. житія святыхъ, стр. 358—438.

[2]) Первые, такъ называемые *Папеброхіевы*, по имени издавшаго ихъ ученаго іезуита Папеброхія, напечатаны въ Acta Sanctorum у Болландистовъ и потомъ перепечатаны у Мартынова въ его Annus ecclesiasticus graeco-slavicus. Они происхожденія южно-русскаго и были составлены въ 1628 году (зам. подъ 23 сент.) Памвою Берындою—ученымъ

гой составляютъ чистый типъ святцевъ безъ всякихъ замѣчаній, изъ которыхъ видно было бы, что они назначались въ руководство живописцамъ. Эти лицевые святцы, осложненные замѣчаніями для иконописцевъ и составляютъ лицевые подлинники. Ихъ сохранилось довольно въ нашихъ старинныхъ рукописяхъ, но изданы только два: такъ называемый Строгановскій и Антоніева Сійскаго монастыря. Всѣ они не старше XVII или конца XVI вѣка.

Древнѣйшіе подлинники отличаются краткостію текста и сжатостію иконографическихъ указаній. Видно, что они присоединились къ готовымъ изображеніямъ, какъ особая объяснительная статья, и представляютъ первый опытъ приложенія лицевыхъ святцевъ къ иконографическимъ задачамъ. Чѣмъ эти замѣчанія короче и, такъ сказать, рельефнѣе, тѣмъ древнѣе самая редакція подлинника; напротивъ, чѣмъ они сложнѣе и полнѣе, тѣмъ позднѣе время ихъ происхожденія. Можно сказать, что тѣ описанія толковыхъ подлинниковъ, которыя состоятъ въ указаніи на цвѣтъ одежды и на самыя общія черты наружности, представляютъ зерно, изъ котораго развился затѣмъ полный текстъ толковыхъ подлинниковъ. Постепенное осложненіе послѣднихъ можно прослѣдить по различнымъ ихъ редакціямъ, относящимся къ разному времени. Напримѣръ, подъ 24 ноября о великомученицѣ Екатеринѣ замѣчено: „св. великом. Екатерина пострадала въ лѣто 5804: риза лазорь, исподъ баканъ, въ десницѣ крестъ“. По другому позднѣйшему подлиннику къ этому описанію прибавлено: „лѣвая молебна, персты вверхъ“. По редакціямъ еще болѣе позднимъ: „на головѣ вѣнецъ царскій, власы просты, аки у дѣвицы, риза лазорь, исподъ киноварь, бармы царскія до подола, и на плечахъ, и на рукахъ; рукава широки; въ правой рукѣ крестъ, въ лѣвой свитокъ, а въ немъ пишетъ: *Господи Боже услыши мене, даждь поминающимъ имя Екатерины отпущеніе грѣховъ*“... [1])

печатникомъ и лексикологомъ, трудившимся въ Львовѣ и Кіевѣ (зап. подъ 13 января). Святые и праздники изображены въ нихъ въ клѣткахъ, по порядку памятей мѣсяцеслова, подобно тому, какъ пишутся и теперь иконы, извѣстныя подъ именемъ *святцевъ*. Въ нихъ очень замѣтно западное вліяніе. Другой экземпляръ такихъ же лицевыхъ святцевъ изданъ извѣстнымъ Ассеманомъ, подъ именемъ *Каппоніевыхъ*.

[1]) Сборникъ Общества древне-русск. иск. на 1866 г., стр. 34.

Эти пространныя записи очевидно были бы излишни при лицевыхъ подлинникахъ, гдѣ каждый изъ самаго изображенія могъ видѣть эти подробности.

Мы сказали, что наши древнѣйшіе лицевые подлинники извѣстны по рукописямъ XVII и не ранѣе конца XVI вѣка. Кромѣ другихъ признаковъ на это указываетъ самый составъ ихъ и присутствіе въ нихъ русскихъ памятей, утвержденныхъ на соборахъ 1547—1549 годовъ, а нѣкоторые святые канонизованы и того позже. Безъ сомнѣнія, основа нашихъ подлинниковъ много старше, и мы по памятникамъ иконографіи можемъ наблюдать, что святые и праздники въ XVI и XV вѣкахъ изображались точно такъ, какъ принято писать ихъ въ подлинникахъ XVI—XVII вѣка. Это значитъ, что иконныя изображенія гораздо раньше письменнаго кодекса отлились въ извѣстную типичную форму, которая потомъ готовою принята въ подлинникъ. Но это обстоятельство не даетъ еще повода относить происхожденіе лицевыхъ или толковыхъ подлинниковъ, какъ систематическихъ кодексовъ для иконографіи, ко времени значительно ранѣе того, отъ котораго дошли до насъ эти памятники. Уже изъ того обстоятельства, что Стоглавъ не упоминаетъ о такихъ руководствахъ для иконописца, а совѣтуетъ писать съ древнихъ образцовъ и указываетъ на иконы Андрея Рублева, изъ этого уже можно заключать, что во времена Стоглава еще не было такихъ подлинниковъ, иначе соборъ упомянулъ бы о нихъ. Стоглавъ своими правилами далъ только сильный толчокъ къ появленію лицевыхъ подлинниковъ, которые примкнули къ нему, какъ къ своей основѣ, и поставили его опредѣленіе объ иконописи и иконописцахъ во главѣ своихъ наставленій.

Самая система, въ которой является нашъ подлинникъ, не допускаетъ возможности болѣе ранняго появленія этого кодекса. Нашъ подлинникъ расположенъ въ порядкѣ церковнаго года и имѣетъ въ своей основѣ святцы или мѣсяцесловъ. Это видно какъ изъ состава ихъ, такъ отчасти и изъ заглавій, изъ которыхъ приведемъ, напримѣръ, слѣдующее: „Книга глаголемая Подлинникъ, сирѣчь, описаніе Господскимъ праздникамъ и всѣмъ святымъ достовѣрное сказаніе, како ихъ воображати отъ мѣсяца септемврія до мѣсяца августа, по уставу лавры отца нашего Саввы Освященнаго“.

Такимъ образомъ въ подлинникѣ мы имѣемъ не что иное, какъ святцы, только осложненные лицевыми изображеніями. Но святцы въ строгомъ смыслѣ слова появились у насъ сравнительно не рано и самые древніе изъ нихъ представляютъ извлеченіе изъ синаксарей, помѣщенное отдѣльно отъ устава, въ которомъ эти синаксари записывались. Большинство нашихъ святцевъ принадлежитъ XVI—XVII вв., и на основѣ этихъ-то послѣднихъ создались лицевые подлинники.

Наконецъ, къ тому же заключенію приводитъ и расположеніе въ подлинникахъ памятей святыхъ на основаніи Іерусалимскаго устава. Подобно славянскимъ богослужебнымъ книгамъ, во главѣ нѣкоторыхъ подлинниковъ находится замѣчаніе, что они расположены по синаксарю *Іерусалимскому*. Но древнѣйшимъ уставомъ русской церкви былъ *Студійскій*, и особенностями его практики опредѣлялись направленіе и составъ нашихъ церковныхъ книгъ. Іерусалимскій же уставъ вошелъ въ употребленіе у насъ съ XIV вѣка, а вытѣснилъ совершенно уставъ Студійскій еще позднѣе. Не видимъ надобности говорить здѣсь объ особенностяхъ Студійскаго и Іерусалимскаго синаксарей и насколько глубоко проведено было различіе обоихъ типиковъ въ составѣ церковнаго календаря. Можно не признавать этого различія, но тѣмъ не менѣе ссылка на Іерусалимскій, а не на Студійскій уставъ въ нашихъ подлинникахъ служитъ положительнымъ указаніемъ на позднее происхожденіе самыхъ записей съ такимъ заглавіемъ.

ПРИЛОЖЕНІЕ.

Археологія погребальныхъ обычаевъ.

I.

Какъ развивалось понятіе о необходимости погребенія умершихъ?— Обряды погребенія въ греко-римскомъ мірѣ и у первохристіанъ. Погребеніе, какъ долгъ живыхъ въ отношеніи умершихъ, по воззрѣнію древнихъ Ревность христіанъ къ погребенію умершихъ, побужденія къ исполненію этого долга. Погребальные обряды у древнихъ грековъ и римлянъ и въ перво-христіанскомъ мірѣ: ихъ сходство и различія

Та сторона церковнаго культа, которую мы затрогиваемъ, имѣетъ свою долгую исторію въ нравахъ и обычаяхъ отдаленнаго до-христіанскаго міра и можетъ быть понята только въ связи съ послѣднею. Какъ одинъ изъ фактовъ исторіи цивилизаціи, погребальные обычаи древнихъ народовъ раскрываютъ передъ нами картину нравственнаго и эстетическаго ихъ развитія; они держатся своимъ концомъ въ быту еще нетронутаго цивилизаціей человѣка и потомъ, идя все дальше и дальше историческимъ путемъ, подвигаютъ насъ къ временамъ культурнымъ; вводятъ, наконецъ, въ область быта, вѣрованій, нравственныхъ и эстетическихъ потребностей уже цивилизованнаго міра. Какъ и относительно другихъ сторонъ религіозной и бытовой жизни древняго міра, мы находимъ въ греко-римской практикѣ болѣе полную форму погребальныхъ церемоній, которой суждено было оказать сильное вліяніе на христіанскую практику и здѣсь получить своего рода видоизмѣненіе и переработку. Намъ хорошо извѣстны погребальныя церемоніи грековъ и римлянъ, и знанія ихъ, конечно, было бы довольно для пониманія генеалогіи христіанскаго погребальнаго культа, но греко-римская форма погребенія есть уже продуктъ высокой ци-

вилизаціи. Было время, были цѣлыя племена, которыя, повидимому, не подозрѣвали какихъ-либо нравственныхъ отношеній къ умершимъ, не стѣснялись смотрѣть на нихъ, какъ на мертвечину, отдавать ихъ на жертву дикимъ звѣрямъ и оставлять на произволъ судьбы. Миссіонеры христіанства уже на глазахъ недалекой исторіи заставали подобныя явленія среди народовъ, предъ которыми они являлись съ проповѣдью Евангелія.

У дикарей, гдѣ отношенія между живыми держатся на грубыхъ матеріальныхъ понятіяхъ, гдѣ не можетъ быть и помину о нравственныхъ отношеніяхъ къ человѣку, какъ къ лицу, тамъ было совершенно въ порядкѣ вещей, если сынъ убивалъ своего семидесятилѣтняго отца, чтобы избавить его отъ тягости старческой жизни и себя отъ убыточнаго и лишняго человѣка, котораго нужно кормить. Точно такъ же было совершенно умѣстно, если онъ съѣдалъ свою жертву вмѣстѣ съ убитыми на охотѣ животными безъ всякой мысли о погребеніи убитаго. Такъ именно было у скиѳовъ и масагетовъ, по свидѣтельству Геродота. То же самое представляетъ намъ и современный бытъ нѣкоторыхъ дикарей, которые, находясь на ступени развитія первобытнаго человѣка, смотрятъ на умершаго такъ же прямо, какъ на трупъ убитаго или павшаго животнаго, и утилизируютъ его, какъ предметъ житейскаго потребленія. Съ этимъ грубо матеріальнымъ взглядомъ первобытнаго человѣка сходилось искусственное воззрѣніе людей школы. Такъ циники ставили ни во что погребеніе, и замѣчательно въ этомъ отношеніи сужденіе Діогена. Друзья спросили его, какъ бы онъ желалъ быть погребеннымъ? На это онъ отвѣчалъ: „выбросьте мой трупъ куда-нибудь на поле!“—„Что же? значитъ, на съѣденіе птицамъ и звѣрямъ?“—„Нѣтъ“, съ ироніей отвѣтилъ на это философъ: „положите около меня палку, которой я стану отгонять ихъ“.—„Но вѣдь ты не можешь взяться за нее“, спросили недогадливые друзья.—„Если я не буду ничего чувствовать, мнѣ все равно, кто бы ни сталъ пользоваться моимъ трупомъ, буду ли я гнить въ землѣ или разлагаться на ея поверхности“. Нѣкоторые изъ христіанскихъ апологетовъ высказывали такой же разсудочный взглядъ на отношеніе къ тѣлу умершаго и говорили, что процессъ разрушенія одинаково касается трупа, какимъ бы способомъ

онъ ни былъ скрытъ и какою бы смертію ни умеръ человѣкъ. Къ этому же воззрѣнію склонялся и дуализмъ христіанскихъ аскетовъ: Антонія Великаго, Ефрема Сирина и другихъ, которые считали тѣло источникомъ и стимуломъ зла и въ отрѣшеніи человѣка отъ влеченій и узъ тѣлесной природы полагали задачу и вѣнецъ совершенства Какъ скоро сама природа или, по ихъ воззрѣнію, милосердіе Божіе разрывало путемъ смерти этотъ опасный союзъ, оказывать уваженіе тѣлу—этой разрушенной темницѣ души—было бы несправедливымъ и недостойнымъ. Впрочемъ прямое непосредственное чувство человѣка легко брало верхъ надъ этими взглядами,—и вотъ причина, почему на самой ранней зарѣ жизни человѣчества уже были положены зачатки извѣстнаго культа мертвыхъ; къ этому культу примкнули первые религіозные обряды и съ него начались первыя представленія о душѣ и загробной жизни. Историкъ обряда, историкъ религіи, историкъ искусства, словомъ, изслѣдователь первобытной культуры здѣсь найдетъ самый ранній матеріалъ для сужденія о первыхъ задаткахъ эстетическаго, религіознаго развитія человѣчества. На первыхъ порахъ, когда еще человѣку не знакомы были высшія нравственныя побужденія, его заботы о сохраненіи мертваго тѣла вытекали изъ естественнаго отвращенія къ трупу, который считается нечистымъ самъ по себѣ и прикосновеніе къ которому должно сопровождаться очищеніемъ.

Этотъ первичный, такъ сказать, гигіенически-матеріальный взглядъ въ извѣстной мѣрѣ раздѣляемъ былъ евреями и египтянами [1]). Кто шелъ еще дальше по пути развитія, тотъ легко находилъ много другихъ высшихъ побужденій къ заботамъ о погребеніи своего родича или односельца, а подъ вліяніемъ чувства гуманности эта естественная забота возвысилась на степень нравственнаго долга, священной обязанности въ отношеніи каждаго человѣка, какого бы рода и

[1]) Не въ этомъ ли же смыслѣ судилъ и Авраамъ, когда, покупая у сыновъ Хеттеевыхъ землю для погребенія жены своей Сарры, высказывалъ такое желаніе: дайте мнѣ во владѣніе могилу, гдѣ бы я могъ схоронить отъ лица моего свою умершую. Мотивомъ къ погребенію, повидимому, служитъ здѣсь простое желаніе удалить отъ своего лица, отъ своего взгляда предметъ, возбуждающій непріятное ощущеніе своимъ присутствіемъ.

національности онъ ни былъ. Мы знаемъ, что эта мысль въ большей или меньшей степени была присуща всѣмъ народамъ древняго міра. Египтяне, персы, индусы въ своей миѳологіи и своихъ могильныхъ сооруженіяхъ оставили намъ слѣды широко развитаго у нихъ погребальнаго культа. На этой ступени нравственнаго развитія стояли древніе греки, у которыхъ мы находимъ уже вполнѣ осмысленное понятіе этого долга и характеристическіе примѣры тонкихъ нравственныхъ отношеній къ умершему. Изъ всѣхъ народовъ древняго міра греки, какъ извѣстно, особенно отличались развитымъ чувствомъ гуманности, эстетическимъ вкусомъ и блестящею интеллигенціею Ихъ житейскія отношенія носили уже рѣзкій отпечатокъ разумной цивилизаціи; ихъ поэтическій взглядъ на природу и явленія человѣческой жизни держалъ ихъ вдали отъ узкаго матеріализма расчетливыхъ римлянъ. Поэтому религія у нихъ рано принимаетъ къ сердцу заботу о смертныхъ останкахъ человѣка и въ собственномъ смыслѣ создаетъ культъ мертвыхъ. У грековъ впервые этотъ культъ получилъ нравственно-религіозное основаніе и впервые былъ поставленъ въ связь съ идеей человѣка, какъ личности, и съ уваженіемъ къ нему, какъ существу дорогому. Уже Гомеръ называлъ погребеніе *γέρας θανόντων*—(честью, воздаваемою мертвымъ), выраженіемъ почтенія къ умершимъ, а Еврипидъ—*δίκην*, долгомъ справедливости. Исократъ, говоря о войнѣ ѳиванцевъ съ аргонавтами, влагаетъ въ уста царя ихъ Адраста слѣдующія слова: „Погребеніе мертвыхъ есть древній обычай и право всеобщее, которое раздѣляютъ всѣ народы. Оно произошло не изъ человѣческаго разума, но внушено умомъ божественнымъ“. Греческая миѳологія отцомъ и изобрѣтателемъ погребенія признаетъ Плутона, одного изъ великихъ боговъ. Но миѳологія есть не что иное, какъ поэтическое представленіе того или другого факта въ народномъ пониманіи, это есть своего рода баснословная эпопея, въ которой поэтическое чутье представляетъ въ образахъ отдаленныя судьбы прошедшаго, едва сохранившіяся въ народной памяти. Подъ именемъ Плутона грекъ, слѣдовательно, олицетворялъ и боготворилъ первую идею этого культа, поэтически воспроизводилъ тотъ моментъ цивилизаціи, когда эта идея была впервые сознана и нашла себѣ представителя въ одномъ лицѣ или цѣломъ

рядѣ личностей. И вотъ признательное чувство грека поселило Плутона между богами и отмежевало ему область подземнаго міра, куда, по вѣрованію грека, сходили души умершихъ и гдѣ онѣ продолжали свое загробное существованіе. Міросозерцаніе грека шло такимъ образомъ дальше земной участи человѣка, оно продолжало ее за гробомъ и создало рядъ миѳологическихъ картинъ, въ которыхъ дѣйствующими лицами съ одной стороны являются души умершихъ, а съ другой—съ Плутономъ во главѣ, Харонъ, Миносъ и другія лица, составляющія судей и повелителей этого темнаго царства. Но эти полумертвыя тѣни, перенесенныя волею рока въ область подземнаго міра съ его неподвижною, непривычною и холодною обстановкою, чувствуютъ себя слишкомъ близкими къ той средѣ, которую только что оставили: онѣ хотѣли бы возвратиться въ прежній свѣтъ, если бы стоглазый Аргусъ и многоголовый Церберъ не мѣшали ихъ оживленію для прежней жизни. Припомнимъ слова Одиссея, который лучше хотѣлъ быть послѣднимъ работникомъ—пахаремъ въ царствѣ живыхъ, чѣмъ первымъ почетнымъ гостемъ въ царствѣ мертвыхъ, для того, чтобы судить о томъ тяготѣніи, которое обнаруживали души умершихъ къ обычной жизни съ ея суетливою и безпокойною дѣятельностью. Припомнимъ поэтическій мивъ объ Орфеѣ и Евридикѣ, томившейся желаніемъ возвратиться въ объятія своего возлюбленнаго и начать прежній образъ жизни, и мы поймемъ, что мрачный адъ и элизіумъ были для грека слишкомъ плохою замѣною радостей настоящей жизни и ея обычнаго порядка. И вотъ души умершихъ неравнодушно относятся къ своимъ тѣламъ; онѣ чувствуютъ себя неспокойными, пока эти послѣднія не преданы землѣ, и пока живые не исполнили въ отношеніи къ нимъ священнаго долга погребенія Въ видѣ тѣней, по воззрѣнію грека, онѣ носятся вокругъ своего земного жилища, какъ бы не желая разстаться съ своими прежними связями, отрѣшиться отъ прежняго круга привязанностей. Съ другой стороны, грекъ чувствовалъ, что и его связи съ умершими не покончены: онъ хоронитъ своего родича въ своемъ же домѣ, на мѣстѣ его прежней жизни, и вѣритъ, что съ бездушнымъ трупомъ присутствуетъ невидимо самый духъ умершаго Этотъ духъ становится для него предметомъ почитанія и зачисляется въ домашніе боги-по-

кровители, которымъ грекъ создаетъ особенный культъ. Къ нимъ обращается онъ въ минуты семейныхъ радостей и невзгодъ, ихъ приглашаетъ къ участію въ своихъ семейныхъ событіяхъ, какъ членовъ дома, правда, уже сошедшихъ съ домашней сцены, однако живо сочувствующихъ тому, что происходитъ на мѣстѣ ихъ прежней дѣятельности. Чтобы исполнить свой долгъ въ отношеніи къ умершему, онъ забывалъ злобу и месть, естественное неравенство и оказывалъ это почтеніе къ трупу, а поруганіе надъ нимъ считалъ величайшимъ преступленіемъ, которое не могло пройти даромъ и миновать заслуженнаго наказанія со стороны боговъ. Чтобы еще сильнѣе оттѣнить преступность этого рода дѣйствій, греческая миѳологія связала неисполненіе долга погребенія надъ умершимъ съ его загробною судьбою. По представленію грека, души умершихъ до тѣхъ поръ не могли достигнуть Елисейскихъ полей, пока ихъ тѣла не были преданы землѣ Гомеръ воспроизводитъ передъ нами древнее еллинское воззрѣніе, когда заставляетъ тѣнь Эльпенора обратиться къ Одиссею съ слѣдующими словами: „Заклинаю тебя твоимъ потомствомъ, твоею супругою и отцомъ, воспитавшимъ тебя, умоляю именемъ Телемаха, котораго ты оставилъ въ своемъ родномъ домѣ, не оставлять меня непогребеннымъ, чтобы не постигло тебя божеское наказаніе“. Греки не знали проклятія болѣе страшнаго, какъ умереть непогребеннымъ (ἄταφος) и изъ всѣхъ родовъ смерти самою ужасною почитали гибель на морѣ, потому что поглощенные волнами трупы оставались безъ погребенія [1]). Съ этою мыслію плывшіе по морю, когда находились въ опасности крушенія, привязывали къ своему тѣлу дорогія вещи, какія кто имѣлъ, на случай, если бы трупъ его былъ прибитъ волнами къ берегу. Первый, кто нашелъ бы этотъ трупъ, обязывался немедленно предать его землѣ, а въ награду за эту услугу могъ воспользоваться драгоцѣнными вещами, найденными при трупѣ. Но если даже и не было такого вознагражденія, законы греческіе строго требовали отъ каждаго исполненія погребальнаго

---

[1]) Овидій, которому было все равно, какою бы ни умереть смертію, которому жизнь была очень тяжела, въ одномъ мѣстѣ высказываетъ слѣдующее желаніе: „только бы не погибнуть мнѣ на морѣ, а то смерть будетъ для меня наградою“

долга въ отношеніи умершаго. Кто отказывался отъ этого, не былъ допускаемъ къ богослуженію, отдѣлялся отъ общества и считался нечистымъ до тѣхъ поръ, пока не принималъ извѣстныхъ религіозныхъ освященій. Законодатель предусматривалъ такіе казуистическіе случаи, какъ слѣдующій: если путникъ случайно въ дорогѣ находилъ мертвое тѣло, а между тѣмъ крайняя необходимость заставляла его продолжать путь безостановочно, тогда онъ долженъ былъ по крайней мѣрѣ бросить на трупъ три горсти земли и этимъ исполнить долгъ погребенія. Позднѣе это чувство привязанности къ покойнику усложнилось у грековъ родственно-національными и кровными побужденіями. Друзья и родственники умершаго не удовлетворялись простымъ исполненіемъ погребенія. Они заставляли умершаго искать себѣ послѣдняго пріюта ближе къ родной землѣ, въ сосѣдствѣ съ своимъ домомъ. Этимъ, именно, чувствомъ проникнута слѣдующая эпитафія: „Я лежу далеко отъ Италіи и мѣста моей родины, это отдаленіе для меня хуже самой смерти“. Софоклъ вводитъ насъ въ тотъ же кругъ представленій, когда изображаетъ сцену разставанія Электры съ своимъ братомъ Орестомъ и влагаетъ въ ея уста слѣдующую рѣчь: „Провожая тебя изъ этого родного дома, я думаю, не лучше ли было бы тебѣ разстаться съ жизнью здѣсь, прежде чѣмъ ты отойдешь въ чужую землю, гдѣ тебя, быть можетъ, ожидаетъ одинокая могила вдали отъ твоихъ родныхъ и друзей“. Но ничто не говоритъ столько объ уваженіи грековъ къ правамъ погребенія, какъ законы относительно рабовъ и солдатъ, умершихъ на полѣ сраженія. Извѣстно, что античный міръ не былъ гуманенъ въ своихъ отношеніяхъ къ рабамъ, точно такъ же, какъ былъ мало разборчивъ въ средствахъ истребленія непріятелей. И рабъ и непріятель были одинаково безправными личностями, по понятію древнихъ. Къ тѣмъ и другимъ не прилагались требованія снисхожденія и гуманности и позволялись всякаго рода несправедливости и лишенія. Но и для этихъ безправныхъ личностей право погребенія признавалось священнымъ закономъ, и только въ минуту крайняго раздраженія или чтобы представить весь ужасъ, весь трагизмъ военнаго погрома, грекъ позволялъ себѣ лишать могилы убитыхъ своихъ непріятелей и съ злорадствомъ мечтать о томъ, какъ трупы ихъ бу-

дутъ отданы на растерзаніе хищнымъ звѣрямъ и птицамъ. Но этому поруганію предавались лишь злѣйшіе враги грековъ, на которыхъ всею тяжестью ложилась кара враговъ, на самомъ же дѣлѣ они и въ военное время въ высокой степени уважали право погребенія и оказывали почтеніе къ павшимъ во время битвы. На что былъ разъяренъ Ахиллесъ противъ своего давнишняго соперника Гектора, какими грубыми истязаніями онъ вымещалъ свою злобу надъ своею жертвою, когда она попала въ его руки! но это не помѣшало ему и его сподвижникамъ уважить просьбу престарѣлаго отца Гектора, когда онъ явился въ станъ грековъ съ просьбой о возвращеніи ему трупа сына для погребенія. Припомнимъ, наконецъ, ту замѣчательную сцену въ Иліадѣ, когда послѣ жаркихъ схватокъ подъ стѣнами Трои враждебныя стороны заключали перемиріе и при свѣтѣ факеловъ, забывши недавнюю вражду, подбирали съ поля битвы умершихъ, сожигали ихъ, зарывали въ могилы, насыпали надъ ними холмъ и отправляли обычныя религіозныя церемоніи.

При такомъ воззрѣніи на дѣло, понятно, что у грековъ, а затѣмъ и римлянъ лишеніе погребенія считалось величайшимъ наказаніемъ, и ему подвергались лица, совершенно отверженныя въ глазахъ общества, чуждыя всякихъ правъ, потерявшія самое человѣческое достоинство. Обрекая на эту позорную участь отъявленныхъ преступниковъ, этотъ приговоръ большею частью соединялся съ какимъ-нибудь публичнымъ наказаніемъ, по исполненіи котораго трупъ преступника оставался на мѣстѣ казни, становясь добычею птицъ и животныхъ. Потому-то такъ и страшна была казнь чрезъ повѣшеніе и распятіе, что она оставляла преступника въ этомъ позорномъ положеніи до тѣхъ поръ, пока трупъ не сгнивалъ и не разрушался. Потому-то страшно было и побитіе камнями, за которымъ слѣдовало тоже безпризорное состояніе трупа, лишеннаго могильнаго покоя. Гекторъ, въ которомъ нѣжное чувство часто заглушало военный героизмъ, не нашелъ ни одной угрозы сильнѣе этого позора. Чтобы привлечь малодушныхъ и робкихъ своихъ согражданъ къ участію въ битвѣ, онъ долженъ былъ тронуть самое больное и нѣжное ихъ мѣсто и сказать: „Тотъ, кого я увижу убѣжавшимъ съ поля битвы, вдали отъ нашихъ кораблей, будетъ немедленно убитъ, и его трупъ растерзаютъ собаки

передъ стѣнами нашего города, вдали отъ родной могилы, гдѣ покоятся кости его братьевъ, сестеръ и родныхъ". Потому-то греки съ римлянами не хоронили предателей отечества, тирановъ, уличенныхъ въ ограбленіи храмовъ и вообще въ святотатствѣ, въ публичномъ оскорбленіи боговъ и ихъ изображеній, а также самоубійцъ [1]).

---

[1]) Понятно, какого рода мотивы руководили древними законодателями въ лишеніи этого права преступниковъ трехъ первыхъ классовъ: патріотическое и религіозное чувство было сильно развито въ древнемъ мірѣ, и тотъ, кто открыто оскорблялъ это чувство, признавался совершенно потеряннымъ въ глазахъ общества и заслуживающимъ самаго тяжкаго наказанія. Но что сказать о самоубійствѣ—такомъ актѣ, который, по-видимому, не былъ связанъ ни съ однимъ изъ этихъ мотивовъ и основывался на правѣ человѣка располагать самимъ собою по внушенію своего личнаго чувства? Рѣшеніе вопроса будетъ зависѣть отъ разъясненія того, какъ понималъ греко-римскій міръ права личности и въ какую связь поставлялъ онъ послѣднюю въ отношеніи къ государству. Если мы раскроемъ теорію государственнаго права, какъ она изложена въ политической философіи Платона и Аристотеля, въ ихъ знаменитыхъ трактатахъ о политикѣ и республикѣ, то должны будемъ согласиться, что личность, по смыслу законодательства, совершенно исчезала въ общемъ строѣ государственной жизни и въ механизмѣ общественнаго управленія. Подданный всецѣло принадлежалъ государству, онъ—его пассивный органъ, рабочая сила, нужная для достиженія извѣстныхъ цѣлей. Отсутствіе этой силы есть отсутствіе колеса или другого какого прибора въ машинѣ. Кто лишаетъ себя жизни, тотъ выходитъ изъ повиновенія этому всепоглощающему строю жизни, тотъ произвольно порываетъ связь съ общественнымъ организмомъ и идетъ противъ общаго порядка. Аристотель прямо говоритъ, что „лишившіе сами себя жизни, наказываются безславіемъ отъ государства, потому что ему нанесли оскорбленіе". По законамъ Платоновой республики самоубійцъ погребали одиноко, вдали отъ общихъ могилъ, безъ всякихъ обрядовъ, надъ ними нельзя было ни насыпать могильнаго кургана, ни ставить памятника, ни дѣлать надгробной надписи. По словамъ Плинія, самоубійцы въ силу закона, относимаго ко временамъ Тарквинія Приска, не только оставлялись безъ погребенія, но тѣла ихъ пригвождались ко кресту и въ этомъ положеніи оставлялись на истребленіе. Что, именно, это условно-государственное, а не другое какое воззрѣніе мотивировало эти строгія мѣры противъ самоубійцъ, можно видѣть изъ тѣхъ отступленій, какими позднѣйшее римское законодательство хотѣло ограничить силу этого строгаго закона. Кто умиралъ отъ трусости, отъ страха опасности, тому угрожалъ общественный позоръ; но кто лишалъ себя жизни, истощивъ свои силы въ борьбѣ со врагомъ и не хотѣлъ ему отдаться живымъ, тотъ совершалъ подвигъ героизма, и его рѣшимость считалась проявленіемъ гражданской и военной доблести. Еще больше была смягчена строгость этого правила

Вырываніе труповъ изъ могилъ было самымъ позорнымъ, хотя и нерѣдкимъ, способомъ наказанія, употреблявшимся въ древности надъ лицами уже погребенными. Тревожить кости мертваго и въ могилѣ — на это рѣшались только въ случаяхъ крайняго негодованія и мести. Извѣстный диктаторъ Сулла приказалъ вырыть кости Марія и бросить ихъ въ рѣку, но, какъ бы спохватившись, что сдѣлалъ такое страшное оскорбленіе памяти человѣка, передъ смертію обязалъ приближенныхъ сжечь себя, опасаясь, чтобы не повторилась и съ нимъ когда-нибудь та же исторія, что и съ костями Марія. Періандръ, тиранъ коринѳскій (628—584 до Р. Х), опасаясь той же участи, нерѣдкой для тирановъ послѣ ихъ смерти, рѣшился погубить множество жертвъ,

---

въ послѣднія времена республики, когда страсти и общественная деморализація притупили чувство жизни и поселили къ ней равнодушіе въ самыхъ вліятельныхъ классахъ общества. Когда одни, подобно Горацію, проповѣдывали эпикурейское наслажденіе жизнію и практически осуществляли это правило, другіе отчасти подъ вліяніемъ пресыщенія этою игрою жизни, а отчасти изъ желанія противодѣйствовать этому эпикурейскому направленію, смотрѣли на жизнь, какъ на тяжелый даръ для того, кому онъ выпалъ на долю, и учили быть готовымъ каждую минуту пресѣчь эту скучную исторію самоубійствомъ. Эта тягость жизни—taedium vitae была болѣзнію того времени, изъ которой римскій гражданинъ искалъ выхода въ насильственной смерти Нравы времени не замедлили оказать свое вліяніе и на юридическую практику. Утонченная мораль замѣнила прежнее строгое воззрѣніе на самоубійство,—и вотъ лучшіе люди того времени, какъ, напримѣръ, Катонъ, носятъ съ собою ядъ, чтобы каждую минуту имѣть возможность покончить съ жизнію, и дѣйствительно кончаютъ этимъ путемъ жизненную карьеру, когда страсти, соперничество и несбывшіяся надежды оставляли въ нихъ одно тяжелое чувство, съ которымъ они не могли жить Сенека превозноситъ похвалами Демосѳена за то, что тотъ имѣлъ довольно силы, преслѣдуемый горестями жизни наложить на себя руку, предпочесть смерть безславію и горькой судьбинѣ Одобряя самоубійство въ принципѣ, римское законодательство тѣмъ не менѣе старалось сохранить за республикою тѣнь ея прошлаго полновластія; оно вступаетъ въ сдѣлку съ этою массою кандидатовъ на смерть, дозволяетъ самоубійство всякому, кто только донесетъ сенату о причинахъ, побудившихъ его на самоубійство. Исполнивъ эту юридическую формальность, каждый имѣлъ право отправляться ad patres, не теряя надежды получить подобающее погребеніе и оставить по себѣ хорошую репутацію между живыми (Quintilianus, Declamat IV: Qui causas voluntariae mortis in senatu non reddideret, insepultus abjiciatur). Такъ, уступая требованіямъ времени, мало-по-малу ослаблялся древній законъ о самоубійцахъ.

чтобы спасти себя отъ этого неминуемаго позора. По разсказу Діогена Лаэртскаго, онъ рѣшился для этой цѣли на слѣдующую мѣру: онъ приказалъ двумъ юношамъ въ глубокую полночь выйти на дорогу и убить перваго попавшагося имъ путника и тайно отъ всѣхъ похоронить; противъ этихъ двухъ онъ выслалъ еще четырехъ, которымъ далъ приказаніе поступить такъ же съ оставшимися двумя; противъ этихъ четверыхъ выслалъ новыхъ, все повышая число убійцъ; въ заключеніе явился между другими путниками и самъ тиранъ, былъ также убитъ, и его могила во множествѣ другихъ не была узнана. За достовѣрность этого разсказа, разумѣется, нельзя ручаться, но онъ показываетъ, что страхъ быть лишеннымъ погребенія и потревоженнымъ въ могилѣ превосходилъ самый страхъ смерти и вызывалъ опасавшагося этой участи на самыя отчаянныя рѣшенія.—Римское законодательство съ своей стороны выразило это уваженіе къ неприкосновенности могильнаго покоя, наложивъ строгія наказанія на тѣхъ, которые изъ видовъ корысти или по другимъ какимъ причинамъ отваживались на расхищеніе могилъ и разрытіе труповъ. Послѣднее преступленіе судилось по уголовнымъ законамъ и подвергало виновныхъ смертной казни или ссылкѣ при смягчающихъ обстоятельствахъ.

Христіанство поставило почитаніе умершихъ на болѣе прочномъ и широкомъ основаніи, очистивъ и освободивъ античное представленіе о погребеніи, какъ о необходимомъ долгѣ въ отношеніи къ усопшимъ, отъ миѳологической оболочки, отъ грубой формы народнаго пониманія. Если древній грекъ облекалъ идею о связи между душою и тѣломъ въ миѳологическую картину и заставлялъ тѣнь Патрокла или Эльпенора молить о погребеніи своего тѣла, христіанство, отбросивъ эту символическую оболочку, прямо высказало мысль о необходимости уваженія къ тѣлу, какъ органу безсмертной души, и въ нѣкоторомъ отношеніи было право, называя греческое представленіе пустымъ и сказочнымъ. Для души въ ея отрѣшенности отъ тѣла было все равно, какъ бы ни относились къ покинутой ею оболочкѣ. Эта мысль высказывалась очень ясно блаж. Августиномъ въ опроверженіе миѳическихъ представленій грековъ. „Какая странность!“ говорилъ онъ: „душа нуждается въ исполненіи долга относительно своего тѣла, какъ будто она что-то уноситъ отсюда въ тотъ

міръ! Еще страннѣе, когда считаютъ лишеніе погребенія за оскорбленіе души". Златоустъ называетъ обычай погребенія всеобщимъ закономъ, обязательнымъ для грека и скиѳа, а потому всюду распространеннымъ (Cfr. Const Apost. VI, 30). Точно также и идея воскресенія нимало не выигрывала и нимало не теряла отъ того, въ какомъ бы видѣ ни оставлено было на землѣ тѣло, имѣющее воскреснуть, потому что воскрешеніе есть дѣло всемогущества, которому все равно, какимъ бы путемъ ни разрѣшилось тѣло на свои элементы, какимъ бы способомъ оно ни было сохранено. Это соображеніе было обычною мыслію апологіи, какъ скоро она разсматривала вопросъ о матеріи тѣла съ христіанской точки зрѣнія и въ отношеніи къ воскресенію. „Всякое тѣло", говоритъ Минуцій Феликсъ, или высыхаетъ въ пыль, или испаряется влажностію, „или разсыпается въ прахъ и, исчезая въ воздухѣ, теряется для вида, но храненіе этихъ элементовъ есть дѣло Божіе". Приведши слова поэта: coelo tegitur, qui non habet urnam, Августинъ продолжаетъ: „Еще меньше слѣдуетъ нападать на христіанъ за непогребеніе мертвыхъ тѣлъ, потому что послѣдуетъ нѣкогда, согласно обѣщанію, возстановленіе плоти и членовъ, не погребенныхъ только въ землѣ, но и сохранившихся всякимъ другимъ способомъ въ великомъ лонѣ природы". Потому-то христіане громко смѣялись надъ язычниками, которые страшнымъ образомъ уродовали тѣла христіанъ, бросали ихъ въ рѣку, разбивали на мелкія частички, чтобы разрушить этимъ способомъ надежды христіанъ на воскресеніе. Христіане смѣялись надъ этою наивною логикою язычниковъ, но тѣмъ не менѣе были далеко неравнодушны къ мертвымъ останкамъ своихъ собратій и не жалѣли никакихъ усилій, чтобы дать имъ приличное погребеніе. Въ самый разгаръ преслѣдованій, когда всего естественнѣе было думать каждому о своей собственной безопасности, мы видимъ необычайную ревность христіанъ къ сохраненію мертвыхъ, соединявшуюся съ опасностію для жизни. Но понятно, что христіане обнаруживали особенное усердіе къ сохраненію тѣлъ мучениковъ, потому что это были первые страдальцы за вѣру, борцы за христіанскія убѣжденія, которыми вся община гордилась, и память которыхъ была особенно дорога и священна. Христіане дорожили, какъ святынею и сокровищемъ, всякимъ предметомъ,

послѣ нихъ оставшимся. Тѣмъ цѣннѣе и важнѣе для нихъ были останки мученика, которые служили живымъ свидѣтельствомъ ихъ вѣры, крѣпости и носили слѣды вынесенныхъ страданій Но христіане погребали не только своихъ единовѣрцевъ; они распространяли заботу о погребеніи и на людей чуждой вѣры, на самихъ своихъ враговъ и гонителей. Почему? По чувству состраданія и человѣколюбія, по побужденіямъ гуманности и уваженія къ человѣку, какого бы онъ ни былъ происхожденія, словомъ — по тѣмъ мотивамъ, которые у Тертулліана и Лактанція называются humanitas и benignitas, а у другихъ христіанскихъ писателей иными синонимическими выраженіями. Это нравственное отношеніе къ умершему усиливалось еще болѣе представленіемъ о безсмертіи души и будущемъ воскресеніи тѣла. Это представленіе сообщало цѣну безжизненному трупу, какъ сѣмени будущаго живого тѣла, и отстраняло мысль о нечистотѣ трупа На основаніи этого соображенія Апостольскія Постановленія опровергаютъ мысль объ осквернении при прикосновеніи къ трупу и внушаютъ христіанамъ остерегаться этихъ іудейскихъ и эллинскихъ представленій.

При сходствѣ внутреннихъ основаній погребальнаго культа христіанъ съ тѣми же отношеніями изъ міра классическаго, понятно, что и самая практика, самые погребальные обряды должны были быть и были у христіанъ во многомъ сходны съ тою же стороною дѣла въ быту до-христіанскомъ. Начнемъ съ практики греко-римскаго міра у постели умирающаго. Когда кто-нибудь заболѣвалъ тяжелою и опасною болѣзнію, древніе имѣли обыкновеніе ставить у дверей дома, гдѣ лежалъ больной, сучекъ мирта и лаврового дерева. Первый, по мнѣнію древнихъ, имѣлъ силу удалять злыхъ геніевъ и не допустить ихъ вредить больному, а вторымъ хотѣли умилостивить Аполлона, особенно любившаго лавровое дерево по воспоминанію о Дафнѣ, превратившейся отъ его преслѣдованій въ послѣднее. Древніе думали, что нечаянная смерть мужчинъ происходитъ по волѣ Аполлона, а женщинъ похищаетъ смерть по распоряженію Діаны. Когда Улиссъ въ царствѣ Аида встрѣтилъ тѣнь своей матери, онъ обратился къ ней съ такими вопросами: „Скажи мнѣ или лучше разскажи, какому роду смерти подвергла тебя судьба? Свела ли тебя въ могилу продолжительная болѣзнь или

убила тебя Діана своими мѣткими стрѣлами?“ Улиссъ, находясь вдали отъ дома, не зналъ, какъ умерла его мать, а потому и спрашивалъ объ этомъ ея тѣнь. Въ объясненіе этого повѣрья нужно замѣтить, что древніе олицетворяли Аполлона въ видѣ солнца, а Діану въ видѣ луны. А такъ какъ этимъ свѣтиламъ издревле приписывалось большое вліяніе на жизнь и смерть людей, то на ихъ представителей и была перенесена послѣдняя судьба смертныхъ. Всѣ умершіе, по воззрѣнію древнихъ, состояли подъ властью боговъ ада. Чтобы обезпечить переходящимъ въ эту область благопріятную судьбу, древніе считали необходимымъ отрѣзать съ головы умершаго клочекъ волосъ и посвящали его Плутону, главному богу ада. У Еврипида смерть представлена съ косою, которою она готова прежде всего отсѣчь прядь волосъ у Альцесты, обреченной волею боговъ на смерть въ замѣну своего супруга. Боги, благопріятствуя смертнымъ, сами посылаютъ своихъ геніевъ для этой операціи, чтобы ускорить и облегчить минуту смерти покровительствуемыхъ ими лицъ. Вотъ что говоритъ о Дидонѣ Виргилій въ одной изъ пѣсней Энеиды: „Всемогущая Юнона, сжалившись надъ долгою болѣзнью и труднымъ концомъ жизни Дидоны, посылаетъ съ Олимпа Ириду, которая освобождаетъ ея страждущую душу и расторгаетъ связь между членами тѣла. Прозерпина, благосклонная прежде, теперь въ припадкѣ гнѣва, медлитъ снять съ ея головы прядь волосъ. И вотъ Прида, разсѣкая своими пурпуровыми крыльями воздухъ, спускается съ неба и останавливается надъ головою Дидоны. „Я исполняю надъ тобою этотъ священный долгъ“, говоритъ она, „и разрѣшаю тебя отъ твоего тѣла“. Сказавши это, она отрѣзаетъ правою рукою часть волосъ,—и вотъ мгновенно исчезаетъ теплота ея тѣла и жизнь разрѣшается въ воздухъ“ Эта поэтическая легенда показываетъ намъ, въ какую близкую связь поставляли древніе послѣднюю судьбу человѣка съ участіемъ геніевъ-хранителей, разрѣшавшихъ душу отъ тѣла. Когда близость смерти становилась несомнѣнною, древніе имѣли обыкновеніе приносить молитвы Меркурію, который, по греко-римскому воззрѣнію, сопровождалъ души въ царство Плутона и отъ котораго зависѣло сдѣлать этотъ путь благополучнымъ или несчастнымъ. Эти молитвы или обѣты, обраща-

лись ли они къ Меркурію или къ кому-нибудь другому изъ боговъ, назывались *εὐχαὶ ἐξιτήριοι*, т. е. молитвы *отходныя*, и вели свое начало отъ обыкновенія древнихъ молиться передъ отправленіемъ въ путь. Этотъ переходъ изъ здѣшней жизни въ иную, называемый какъ на церковномъ, такъ и на классическомъ языкѣ *ἔξοδος*, выходъ, отправленіе въ путь, сдѣлался синонимическимъ понятіемъ смерти, *θάνατος*. Въ самую минуту смерти приближенные махали платками по воздуху вокругъ постели умирающаго для того, чтобы отогнать отъ его изголовья злыхъ демоновъ и разсѣять воздушные призраки, толпившіеся около умирающаго и нарушавшіе его предсмертный покой. Этими предосторожностями думали предохранить душу умершаго отъ фурій, которыя сторожили ее, какъ свою новую жертву. Свободная отъ ихъ козней, она могла благополучно добраться до Елисейскихъ полей, гдѣ пребывали души умершихъ, и счастливо миновать роковой поворотъ налѣво при вступленіи въ царство Плутоново. Надобно было каждому проходить мимо этого страшнаго мѣста, гдѣ, по выраженію Виргилія, „дорога развѣтвляется на двѣ стороны: одна направо, ведущая къ жилищу великаго бога или Плутона,—это путь въ элизіумъ; другая налѣво—путь грѣшниковъ. Тамъ ожидали новоприбывшую тѣнь Миносъ, Радамантъ и другіе судьи подземнаго царства, каждый въ своей области. Но мы не станемъ слѣдить за этою судьбой души въ ея новомъ подземномъ мірѣ; это повело бы насъ очень далеко въ область греко-римской миѳологіи, а потому мы возвратимся къ постели умершаго.

Первымъ дѣломъ ближайшихъ лицъ въ отношеніи умершаго было *закрытіе* его *глазъ*. Агамемнонъ, умершій вдали отъ своего отечества и своей супруги Клитемнестры, горько жаловался Одиссею въ царствѣ Плутоновомъ на то, что онъ умеръ, никѣмъ не оплаканный, и что даже не было супруги, которая закрыла бы ему при смерти глаза и ротъ. Это было требованіемъ благообразія и внѣшней пристойности, общимъ какъ всѣмъ народамъ, такъ въ особенности эстетически развитымъ грекамъ. Вѣдь раскрытый и неподвижно устремленный глазъ покойника способенъ производить самое тяжелое впечатлѣніе. Пока горитъ искра жизни въ человѣкѣ, глаза его составляютъ одно изъ условій красоты и служатъ выраженіемъ его души. Но какъ скоро искра жизни погасаетъ,

остается одинъ неподвижно мутный взглядъ, безъ смысла и выраженія [1]). Требованіе благообразія въ самой позѣ составляло заботу благовоспитаннаго грека и не покидало его даже въ самую минуту смерти. Такъ о Поликсенѣ Еврипидъ говоритъ, что она, даже и умирая, была озабочена мыслію умереть въ приличной позѣ и старалась закрыть свое тѣло отъ постороннихъ взглядовъ, повинуясь чувству цѣломудрія и пристойности А императоръ Августъ, умирая, даже спросилъ зеркало и, смотрясь въ него, приказалъ поправить на головѣ волосы и съ безпокойствомъ глядѣлъ на свои осунувшіяся щеки

То же побужденіе внѣшней опрятности объясняетъ и обычай омовенія умершаго. Какъ строго исполнялся этотъ обрядъ у грековъ и римлянъ, можно видѣть изъ примѣра Сократа, который передъ тѣмъ, какъ выпить ядъ, взялъ ванну, чтобы по смерти не утруждать этою работою женщинъ Обмытое тѣло покрывали мазями и масломъ или ароматическими веществами, судя по средствамъ и состоянію умершаго. Бальзамированіе умершихъ въ Египтѣ было однимъ изъ видовъ этой операціи и было направлено къ возможно болѣе долгому сохраненію трупа въ цѣлости. Въ древнѣйшія времена у грековъ трупъ обвертывали въ большую простыню съ головы до ногъ, потомъ надѣвали на него бѣлую широкую одежду и въ этомъ видѣ предавали землѣ Такъ говоритъ Гомеръ о погребеніи Патрокла Приготовляя къ погребенію, древніе греки имѣли обыкновеніе украшать головы умершихъ вѣнками изъ живыхъ цвѣтовъ, лавровыми и миртовыми вѣтвями—обрядъ, который былъ удержанъ и въ христіанской погребальной практикѣ, какъ это видно изъ орнаментовъ на христіанскихъ памятникахъ въ катакомбахъ Дурандъ въ своемъ Rationale divinorum officiorum говоритъ, что умершихъ принято вѣнчать лаврами или плющемъ, долго не вянущими растеніями, изображающими надежду воскресенія. Наши вѣнчики составляютъ продолженіе или, лучше сказать, замѣну того же обычая.

---

[1]) Ср изображеніе Еврипидомъ смерти Гекубы Закрытіе глазъ было общимъ обычаемъ древности, и только римляне позволяли себѣ отступать отъ него, когда клали трупъ на костеръ для сожженія и при этомъ оставляли глаза открытыми, какъ бы обращенными къ небу. Такъ говоритъ Плиній.

Когда тѣло умершаго было такимъ образомъ приготовлено, его клали въ ближайшей ко входу комнатѣ, ногами къ дверямъ, и оставляли въ этомъ положеніи на нѣсколько дней, до того времени, когда назначалось самое погребеніе. Во все это время тѣло покойника было предметомъ самаго заботливаго ухода; его тщательно охраняли отъ насѣкомыхъ, отъ вліянія воздуха; заботились, чтобы оно осталось цѣлымъ и неприкосновеннымъ. Передъ самымъ зарытіемъ въ землю, въ ротъ покойнику клали монету, которая предназначалась въ уплату Харону за перевозку души умершаго черезъ воды Стикса. Эта цѣна, простиравшаяся до трехъ оболовъ, была, какъ видно, нормальная и нерѣдко находила иллюзію въ эпиграммахъ комическихъ поэтовъ насчетъ подкупности судей и чиновниковъ. Кромѣ этой платы за провозъ, клали въ руку умершаго еще особую лепешку изъ меду и муки для укрощенія Цербера, стерегшаго входъ въ царство Плутона. Объ этомъ упоминаетъ Виргилій въ слѣдующей сценѣ похожденія Энея у береговъ Стикса. Энею нужно выйти изъ подземнаго царства, но при самомъ выходѣ изъ пещеры лежитъ страшный трехголовый Церберъ, своимъ громкимъ лаемъ оглашая окрестности пещеры. Увидя этого опаснаго стража, Эней бросаетъ ему лепешку, и голодный песъ, схватывая добычу, начинаетъ пожирать ее заразъ тройною пастью и растягивается на землѣ, на всемъ протяженіи пещеры. Тогда Эней занимаетъ выходъ, усыпивши внимательнаго стража, и поспѣшно выходитъ на берегъ волшебнаго Стикса. Во все время, пока умершій оставался въ домѣ, время-отъ-времени громко произносилось его имя, и эта церемонія составляла такъ называемое conclamatio. Причину conclamationis указываетъ Плиній въ слѣдующихъ словахъ. „Такъ какъ можно ошибиться насчетъ присутствія жизненнаго духа въ тѣлѣ обмершихъ, то и употребляютъ вскрикиваніе къ умершему, чтобы тѣмъ скорѣе вызвать его къ жизни, если умершій находится въ летаргіи, или скорѣе уничтожить послѣднія слабыя искры жизненной силы, если бы онѣ оставались“.

Пока тѣло оставалось въ домѣ, было принято за правило выставлять при входѣ или на крышѣ условные знаки, напоминавшіе каждому о нахожденіи въ немъ покойника. Это дѣлалось для того, чтобы желавшіе могли безошибочно входить въ домъ для прощанія съ умершимъ. Такими зна-

ками служили кипарисовыя и сосновыя вѣтви, которыя въ этихъ случаяхъ приставлялись къ дверямъ дома. Римская символика связала формы и природныя свойства этихъ деревьевъ съ представленіемъ о мертвецѣ и пользовалась ими, какъ символомъ безжизненнаго, сухого и холоднаго трупа. Другіе вѣшали при входѣ волосы въ знакъ того, что домъ находится въ плачѣ и неутѣшной горести. Извѣстно, что рвать волосы на головѣ было очень обычнымъ пріемомъ во время погребальныхъ обрядовъ. Присутствіе этихъ признаковъ было такъ характеристично, что хоръ въ одной пьесѣ Еврипида прямо отказывается вѣрить въ смерть Альцесты, не видя наружныхъ знаковъ этого происшествія при входѣ въ домъ, гдѣ лежала умершая.

День погребенія обыкновенно назначался заблаговременно; для людей знатныхъ и богатыхъ объявляли о такой церемоніи особенные герольды, и въ такомъ случаѣ погребеніе называлось публичнымъ (funera publica). Люди бѣдные и незнатные, разумѣется, не пользовались этою привилегіей и довольствовались похоронами тайными (funera tacita). Не достигшіе совершеннолѣтняго возраста также лишались публичнаго погребенія; ихъ похороны назывались funera acerba.

Ни въ греческой, ни въ римской практикѣ не былъ строго опредѣленъ день похоронъ Въ случаяхъ важныхъ срокъ этотъ длился отъ 6—7 дней до девяти. Тѣло Ахиллеса, по словамъ Гомера въ Одиссеѣ, оставалось 17 дней непогребеннымъ.

Самая обстановка похоронной процессіи не заключала церемоній, рѣзко выдающихся изъ ряда нынѣ употребительныхъ. Трупъ несли до самаго мѣста погребенія на носилкахъ, въ сопровожденіи близкихъ родственниковъ и знакомыхъ и среди неизбѣжной толпы любопытныхъ; при этомъ играли въ рожки и флейты, а иногда приглашались и актеры, которые представляли на всемъ пути разнаго рода мимическія сцены. Выборъ ихъ не всегда соотвѣтствовалъ самой церемоніи и отличался иногда шутливо-комическимъ характеромъ. Особенное явленіе, впрочемъ не неизвѣстное и въ позднѣйшихъ похоронныхъ обрядахъ, составляли такъ называемыя praeficae, или наемныя плакальщицы, которыя шли во главѣ массы плачущихъ женщинъ и своимъ примѣромъ давали тонъ всему собранію. Профессія эта была въ

большомъ ходу особенно у римлянъ позднѣйшаго времени и давала занимавшимся ею большой доходъ. Плакальщицы имѣли наготовѣ приличныя случаю жалобныя пѣсни, которыя онѣ повторяли на всемъ пути кортежа, сопровождая свои причитанья всхлипываніями и громкимъ плачемъ, напоминавшимъ дикій вой, какъ замѣчаетъ одинъ римскій юмористъ. Эти подкупныя слезы, возбуждая негодованіе благоразумныхъ людей того времени и насмѣшку сатириковъ, приходились однако по нраву тщеславнымъ родственникамъ умершаго и возбуждали соревнованіе со стороны женщинъ. Мужчины и женщины остригали себѣ волосы и бросали ихъ на носилки къ покойнику. Они распространяли этотъ обрядъ глубокой печали и на животныхъ, именно: остригали у лошадей гривы и шерсть у овецъ. Такъ представляется дѣло у Гомера; такъ оно и должно было быть, если представить, въ какомъ близкомъ отношеніи къ человѣку низшей культуры стояли его домашнія животныя, какъ онъ считалъ этихъ послѣднихъ участниками своихъ радостей и горестей и видѣлъ въ нихъ необходимую часть своего хозяйства и какъ бы членовъ своего домашняго быта. Непосредственность и живость чувства у народовъ, стоявшихъ на низшей степени образованія, давали мѣсто самымъ эксцентрическимъ и свободнымъ его выраженіямъ во время погребальныхъ обрядовъ. Они рвали на себѣ волосы, одежды, громко рыдали и все это сопровождали самыми рѣзкими тѣлодвиженіями. Женщины нерѣдко до крови царапали ногтями лица и щеки, колотили себя въ грудь. На похоронахъ знатныхъ лицъ нарочно назначались на это дѣло рабы, гладіаторы и плѣнники. Они обязаны были передъ костромъ, на которомъ сожигали умершаго, ранить себя ножами или пронзать кожу острыми орудіями, чтобы на самомъ дѣлѣ пролить кровь свою на могилѣ умершаго. Чтобы положить конецъ этимъ неприличнымъ выходкамъ и сдержать плачущихъ въ предѣлахъ умѣренности, римскіе законы прямо запрещали женщинамъ царапать до крови щеки, но, какъ видно изъ позднѣйшей практики, мало успѣвали въ этомъ.

Какъ отнеслось къ этому обычаю христіанство? Оно смотрѣло, особенно въ первыя времена, не такъ мрачно и безъисходно на смерть, какъ въ послѣдующія, когда страхъ адскихъ мученій, находившій себѣ опору въ представленіяхъ

многихъ отцовъ, заслонилъ собою свѣтлую картину загробной будущности. Перво-христіане съ радостію, съ свѣтлою надеждою провожали въ могилу тѣла мучениковъ и желали сами подвергнуться той же участи Это желаніе, если оно и не приводилось въ исполненіе, было уже задаткомъ для болѣе свѣтлаго воззрѣнія на смерть, чѣмъ обычное воззрѣніе грековъ и римлянъ. Не скорбѣть по умершимъ, подобно язычникамъ, не имѣющимъ надежды воскресенія,—это апостольское правило не было только доктриною въ первохристіанскомъ мірѣ, но и исполнялось на практикѣ. Чувство вѣры и упованія сдерживала потребность слезъ по умершимъ, а тамъ, гдѣ противъ воли скорбь прорвалась наружу, она не выступала въ такихъ эксцентрическихъ формахъ, какъ это мы выше отмѣтили. Отцы церкви не были сухими ригористами; они понимали, что плакать при потерѣ дорогого существа—естественная потребность, отъ которой зависитъ самое успокоеніе сердца. Потому плачъ въ ихъ глазахъ infirmitatis et naturae dolor, и они считали излишнимъ запрещать его въ предѣлахъ умѣренности. Зато негодованіе ихъ не знало предѣловъ, когда имъ приходилось быть свидѣтелями крайнихъ, эксцентрическихъ выраженій сожалѣнія объ умершемъ. Здѣсь они разражались цѣлымъ рядомъ обличеній и угрозъ. Какъ рано началось это уклоненіе къ нравамъ языческимъ—такъ называютъ отцы обычай предаваться неумѣренной скорби по умершимъ,—сказать трудно; но, что оно имѣло мѣсто въ половинѣ третьяго вѣка, свидѣтелемъ является Кипріанъ. Въ своемъ трактатѣ о смертности онъ показываетъ, что въ его время несоотвѣтствіе между христіанскими воззрѣніями и христіанскою практикою на этотъ счетъ давало себя чувствовать очень ясно. Нѣкоторые изъ лицъ, близкихъ къ умершимъ, стали надѣвать траурное платье, провожая покойниковъ. Кипріанъ по этому поводу замѣчаетъ, что такъ поступать не слѣдуетъ, что это обычай язычниковъ, которые легко могутъ укорять за это христіанъ въ слабости ихъ вѣры, и что лица, по которымъ носятъ трауръ ихъ почитатели, облечены на небѣ въ бѣлыя одежды. Онъ указываетъ на то, что у христіанъ своя особая логика, свой особенный міръ представленій. И вотъ въ половинѣ V вѣка, провожая тѣло мученика Максима, христіанскія дѣвы, составляя около его гроба хоръ пѣвцовъ, сдерживали

свои слезы и не давали имъ воли, чтобы не обнаружить сомнѣнія въ славѣ и блаженствѣ почившаго. Но такъ дѣлали немногіе; это было исключеніемъ въ области христіанскихъ нравовъ тогдашняго времени, и чаще повторялись сцены противоположнаго свойства, чѣмъ находилъ подражаніе настоящій примѣръ христіанскихъ дѣвственницъ. Выслушаемъ для этой цѣли самихъ свидѣтелей тогдашнихъ нравовъ и воспользуемся ихъ живыми картинами для характеристики этой стороны похоронныхъ обычаевъ. „Въ ряду многихъ другихъ золъ вошла въ церковь особенная болѣзнь, свойственная преимущественно женщинамъ“, говоритъ Златоустъ „Что онѣ дѣлаютъ? Хвастливо выставляютъ на показъ свое горе и слезы, бьютъ себя до крови въ грудь, рвутъ волосы, царапаютъ щеки не отъ горя, а иногда просто на показъ; а другія доводятъ свое безстыдство до того, что среди улицы обнажаютъ грудь и плечи въ припадкѣ изступленія. Что ты дѣлаешь, женщина? Безстыдно обнажаешь себя среди толпы, когда вокругъ тебя мужчины; рвешь волосы, блуждаешь глазами, вертишься и дико воешь. Не станутъ ли смѣяться надъ нами язычники? Не скажутъ ли, что наша вѣра въ воскресеніе есть одинъ вымыселъ. Они скажутъ: нѣтъ воскресенія, догматъ христіанскій—выдумка и ложь“.—„Я замѣчаю“, говоритъ другой христіанскій писатель VI в. Амвросій: „что женщины часто, громко и на виду всѣхъ кричатъ, какъ бы боясь, чтобы ихъ горе не осталось не замѣченнымъ; наряжаются въ особенное траурное платье, какъ будто въ немъ есть способность чувствовать горе; растрепанную голову марают грязью и даже (верхъ неприличія!) раздираютъ одежды, разстегиваются и выставляютъ на показъ наготу тѣла. Онѣ какъ бы торгуютъ стыдомъ и потеряли его цѣну. И вотъ дерзкіе глаза вызываются на сладострастные взгляды, на любовь къ этимъ обнаженнымъ членамъ, чего не было бы никогда, если бы скромность сдерживала эти порывы чувства отчаянія, переходящіе въ безстыдство. О, если бы эти черныя одежды покрывали не тѣло только, но и душу, а то сквозь печальную одежду пробивается такъ часто безстыдство, наглость и хвастовство!“ Не приводимъ другихъ свидѣтельствъ того же рода: и приведенныхъ довольно, чтобы видѣть до какихъ широкихъ размѣровъ доходило иногда выраженіе христіанскаго соболѣз-

нованія по умершимъ между христіанами IV и V столѣтіи.

II.

Мѣста погребенія у древнихъ въ связи съ формой погребенія.— Катакомбы, какъ мѣста погребенія у первыхъ христіанъ; ихъ происхожденіе; способъ погребенія у древнихъ христіанъ.—Устройство катакомбъ, какъ мѣстъ погребенія.—Характеръ орнаментаціи катакомбъ въ связи съ орнаментаціей надгробныхъ памятниковъ и мѣстъ погребенія у древнихъ.—Воззрѣнія христіанъ на смерть по даннымъ древнѣйшихъ вещественныхъ памятниковъ; видоизмѣненіе этихъ воззрѣній въ позднѣйшее время.— Представленія о смерти древнихъ и позднѣйшихъ христіанъ по письменнымъ памятникамъ

Остается разсмотрѣть, какъ хоронили древніе своихъ умершихъ,какъ совершался у нихъ самый актъ погребенія. Забота о погребеніи умершихъ у всѣхъ народовъ соединялась съ заботою объ устройствѣ для нихъ могилъ. Классическая археологія представляетъ намъ три главныхъ формы этого рода памятниковъ Древнѣйшею изъ нихъ и чаще встрѣчающеюся нужно считать могильный курганъ (tumulus). Во времена Гомера у грековъ было въ обычаѣ надъ трупомъ насыпать холмъ, а надъ могилами царей и лицъ особенно значительныхъ насыпаемы были такіе высокіе курганы, которые гиперболически сравниваютъ съ горами [1]). Подъ этою насыпью, или холмомъ оставлялось выложенное камнемъ или просто отгороженное деревянными брусьями пустое пространство въ видѣ большой комнаты, по срединѣ которой стоялъ деревянный гробъ или каменный саркофагъ, куда клали умершаго. Чтобы хотя въ самыхъ общихъ чертахъ ознакомиться съ обстановкою и погребальными обрядами „курганнаго“ періода, сдѣлаю резюме этихъ обрядовъ на основаніи раскопокъ, произведенныхъ въ различныхъ мѣстностяхъ Западной Европы, а также въ южной и средней полосѣ Россіи. Курганный способъ погребенія распространенъ былъ въ очень обширной полосѣ европейскаго ма-

---

[1]) Къ этому роду могильныхъ сооруженій относятся многіе курганы, сохранившіеся и до сихъ поръ въ южной Россіи близъ Херсонеса и Керчи и представляющіе древне-скиѳскія могилы. Раскопки этихъ кургановъ привели къ нѣкоторымъ открытіямъ, важнымъ для ознакомленія съ внутреннею структурою погребальныхъ склеповъ этого рода и съ многими принадлежностями домашняго быта, найденными во внутренности этихъ кургановъ.

терпка, и пользовались имъ какъ древніе обитатели его, жившіе за нѣсколько столѣтій до Р. Х., такъ и принадлежавшіе уже къ культурному періоду исторіи. Мы можемъ назвать нѣкоторыя изъ этихъ племенъ, теперь по большей части уже вымершихъ, но въ большинствѣ случаевъ ихъ происхожденіе и историческая судьба составляютъ для ученыхъ terram incognitam и доступны лишь настолько, насколько это возможно знать по сохранившимся въ ихъ могилахъ остаткахъ ихъ быта. Представители курганнаго времени уже стояли на довольно высокой ступени цивилизаціи: они прошли періодъ каменнаго вѣка, когда люди не знали еще металлическихъ орудій и не умѣли обрабатывать металлы,— въ этихъ могилахъ найдено много вещей не только бронзовыхъ, но и желѣзныхъ; а эпоха желѣзнаго производства началась на памяти исторіи, и многія древнія племена еще принадлежатъ къ такъ называемому бронзовому періоду, когда знали обработку мѣди, приготовленіе бронзы, но еще мало были знакомы съ искусствомъ ковать желѣзо. Курганныя раскопки показали, что у народовъ, оставившихъ эти могилы, употреблялись безразлично оба способа погребенія: и сожиганіе и преданіе трупа землѣ въ цѣломъ его видѣ, и что, слѣдовательно, эти формы погребальной практики не могутъ быть раздѣлены рѣшительною чертою, но долгое время существовали совмѣстно, пока, наконецъ, трупосожиганіе не уступило мѣсто теперешнему способу погребенія. Мы назвали бы послѣдній христіанскимъ, если бы этому не противорѣчили нѣкоторыя данныя, добытыя путемъ раскопокъ; такъ, при сожженныхъ тѣлахъ были иногда находимы кресты и привѣски съ христіанскими изображеніями, а это показываетъ, что племена, употреблявшія трупосожженіе, были уже знакомы съ христіанствомъ.

Слѣдующая форма могильныхъ памятниковъ брала за образецъ храмовыя постройки и отличалась въ собственномъ смыслѣ *монументальнымъ* характеромъ. Это были очень высокія и вообще большія каменныя сооруженія, нерѣдко состоявшія изъ двухъ этажей: нижняго, лежавшаго нѣсколько глубже поверхности земли, и верхняго, поднимавшагося на подобіе башни или домовой постройки и сообщавшагося съ нижнимъ обычно посредствомъ лѣстницы. Вступая въ римскую гробницу, находишь въ срединѣ ея болѣе

или иди менѣе просторную четырехъугольную или же круглую залу, расписанную живописью нерѣдко лучшихъ классическихъ мастеровъ. Стѣны ея въ нѣсколько рядовъ прорѣзаны симметрически расположенными углубленіями, часто сводообразными нишами. Въ эти углубленія ставились урны, или вазы, мраморныя, каменныя, черепичныя, заключавшія кости и пепелъ отъ сожженнаго трупа Часто въ этихъ нишахъ ставились рядомъ двѣ урны съ прахомъ мужа и жены или же другихъ лицъ, связанныхъ при жизни особенно близкими отношеніями. Иногда урны стояли въ нишахъ открыто, иногда задѣлывались въ стѣны гробницы, такъ что оставалась видна только верхняя ихъ часть, прикрытая крышкой. Средняя камера вела иногда въ меньшія боковыя комнаты съ таковыми же, какъ и она устройствомъ и назначеніемъ; иногда она была лишь обведена узкимъ корридоромъ, по стѣнамъ котораго вездѣ были видны ниши съ урнами и эпитафіями надъ ними.

Третью и послѣднюю группу классическихъ могилъ составляютъ подземныя могилы, или гроты. Древнѣйшія изъ нихъ высѣчены въ скалахъ и приноровлены къ сохраненію труповъ въ цѣльномъ видѣ.

Изъ этого краткаго обзора могильныхъ сооруженій видно, что въ древнемъ мірѣ существовало два главныхъ способа погребенія: сожиганіе и закапываніе трупа (crematio et inhumatio). У грековъ съ римлянами историческаго періода было въ обыкновеніи сожигать тѣла умершихъ; но эта форма погребенія не была первоначальною: въ древнѣйшую эпоху греки и римляне предавали тѣла землѣ, хоронили ихъ въ собственномъ смыслѣ, подобно тому, какъ это было въ обычаѣ у древнихъ персовъ, египтянъ и евреевъ. Цицеронъ въ своемъ трактатѣ о законахъ говоритъ, что встарину всѣ народы держались этого правила, и оно оставалось въ полной силѣ до Геркулеса, которому Грецiя была обязана новою формою погребенія. Нѣтъ сомнѣнія, что закапываніе тѣлъ есть простѣйшая форма и для исполненія болѣе сподручная, чѣмъ сжиганіе тѣлъ, требующее сноровки и большихъ приготовленій, а потому естественно она и была въ употребленіи у народовъ простыхъ и безыскусственныхъ. И у грековъ, какъ показали новѣйшія раскопки, сожиганіе тѣлъ не вытѣснило вовсе закапыванія,—объ эти формы продолжали

существовать вмѣстѣ, и послѣдняя, т. е. сохраненіе тѣла въ цѣломъ видѣ, была употребляема при погребеніи лицъ, особенно знатныхъ. Шлиманъ въ своихъ надѣлавшихъ такъ много шума раскопкахъ Трои и Микенъ открылъ нѣсколько саркофаговъ съ отлично сохранившимися трупами, покрытыми золотою одеждою и въ золотыхъ маскахъ. Но съ другой стороны имя Геркулеса, которому преданіе приписываетъ введеніе въ обычай сожигать тѣла умершихъ, показываетъ, что послѣдній способъ вошелъ въ греческую практику тоже очень рано, во времена героическія. Въ Иліадѣ эта форма представляется вошедшею въ общее употребленіе. Религіозныя представленія грековъ, вѣроятно, имѣли вліяніе на принятіе этой формы предпочтительно предъ зарываніемъ. Древніе приписывали огню очищающую силу. Тѣло безъ души—одинъ трупъ и при томъ съ признаками разложенія, а потому и было въ ихъ глазахъ чѣмъ-то нечистымъ. Эта нечистота уничтожалась, какъ скоро трупъ подвергали дѣйствію огня. На основаніи этого представленія Еврипидъ выражается о Клитемнестрѣ: „ея тѣло было очищено огнемъ“, когда говоритъ о сожженіи ея трупа. Какое бы представленіе ни имѣли древніе о духѣ, это представленіе все же было, и, предавая тѣло огню, они думали облегчить духу, связанному съ тѣломъ, выходъ изъ его земной оболочки вмѣстѣ съ огнемъ и дымомъ, поднимавшимися къ небу. Фениксъ сожигаетъ себя на кострѣ, разставаясь съ жизнію, по смыслу поэтической легенды, нашедшей такое обширное приложеніе и въ мірѣ христіанскомъ. Индѣйскіе аскеты очень часто избирали себѣ этотъ родъ смерти и прибѣгали къ нему въ минуты недовольства жизнію и тоски по небу. Трупъ сжигали на кострѣ. Его клали на самую верхушку костра, иногда вмѣстѣ съ носилками; полагали трупъ на спину съ глазами открытыми, обращенными къ небу, какъ говоритъ Плиній, описывая обычай римлянъ своего времени. У древнихъ грековъ церемонія сожженія была обставлена очень драматично и представляла довольно сложную сцену. По изображенію Иліады, костеръ Патрокла, былъ во сто футовъ. Передъ нимъ было убито много овецъ и черныхъ воловъ, жиромъ которыхъ Ахиллесъ помазалъ трупъ Патрокла съ ногъ до головы Вокругъ него разложили на кострѣ убитыхъ животныхъ; тутъ же поставили сосуды съ медомъ

и масломъ, а въ довершеніе всего возложили на костеръ двѣнадцать плѣнныхъ троянцевъ, которыхъ Ахиллесъ собственноручно убилъ. У древнихъ считалось хорошимъ предзнаменованіемъ, если трупъ загорался скоро и обращался въ пепелъ безъ остатка мускулистыхъ частей. Потому Ахиллесъ и употребилъ такое большое количество жира, когда приготовлялъ съ сожженію тѣло своего друга Вмѣстѣ съ смертными останками греки любили сжигать его платье, оружіе, словомъ все, что было цѣннаго изъ вещей, принадлежавшихъ къ хозяйству умершаго. Ближайшіе родственники или друзья умершаго зажигали костеръ. Ахиллесъ, поджегши костеръ Патрокла и видя, что огонь распространяется слабо, обратился съ молитвою къ Борею и Зефиру присоединить свою помощь и раздуть огонь. Вокругъ пылающаго костра трижды объѣзжали всадники съ громкими восклицаніями, потрясавшими воздухъ, и при звукахъ музыки. Въ это же время родственники и друзья умершаго, въ виду пылающаго костра, дѣлали возліянія Бахусу, призывали тѣнь умершаго и совершали по немъ поминки. Пепелъ тщательно собирали вмѣстѣ съ костями.

Въ самыя древнія времена у грековъ и римлянъ умершихъ погребали въ самомъ городѣ или въ селеніи, гдѣ кто жилъ; но впослѣдствіи этотъ обычай былъ оставленъ, и только привилегированныя лица, прославившіяся какими-либо великими заслугами, удержали за собою это право. Въ то время, когда еще не положено было на этотъ счетъ законодательныхъ запрещеній, было въ обычаѣ хоронить хозяина или членовъ семейства въ самомъ домѣ, который ими занимался. У аѳинянъ даже существовалъ законъ, которымъ хозяинъ дома, при постройкѣ, обязывался отводить особенное мѣсто для погребенья себя и своихъ родичей. Съ теченіемъ времени, когда увеличеніе народонаселенія и распространеніе здравыхъ понятій сдѣлали древній обычай неудобнымъ, хоронить кого бы то ни было въ стѣнахъ города было строго запрещено, и для кладбищъ были отведены мѣста за чертою его. Въ законахъ 12-ти таблицъ, древнѣйшемъ юридическомъ документѣ римлянъ, уже находится слѣдующее постановленіе: ne quis in ubre sepeliretur neve uretur, которое потомъ въ главныхъ чертахъ было повторено римскими императорами. Только Ликургъ, будто бы, въ видахъ педаго-

гическихъ оставилъ въ полной силѣ древній обычай. Чтобы пріучить своихъ молодыхъ гражданъ къ презрѣнію смерти и неустрашимости, онъ приказалъ производить погребеніе публично и хоронить умершихъ въ самомъ городѣ между жилищами его гражданъ.—Мѣста, отведенныя за чертою города для кладбищъ, были то общественныя, то составляли частную собственность, находившуюся въ поляхъ и садахъ тѣхъ или другихъ лицъ. Особенно любили римляне устраивать свои кладбища вблизи большихъ дорогъ. Богатые люди даже нарочно покупали придорожные участки и ставили на нихъ памятники. Мысль, которою руководились римляне въ выборѣ этого мѣста для могилъ, Варронъ объясняетъ слѣдующимъ образомъ: эти могилы должны были напоминать проходящимъ, что мертвые были когда-то живыми, а живые рано или поздно подвергнутся той же участи. Имѣя въ виду эту топографію кладбищъ своего времени, Златоустъ говорилъ: „Всякій городъ, всякая укрѣпленная мѣстность имѣетъ передъ входомъ могилы; эти могилы и передъ воротами, и при началѣ общественныхъ полей,—словомъ, бросаются въ глаза каждому, кто хотѣлъ бы войти въ черту обитаемаго города“. Какъ бы разсчитывая на вниманіе проходящихъ мимо того или другого некрополя, древніе дѣлали на памятникахъ надписи, которыхъ содержаніе прямо обращалось къ путникамъ, напримѣръ: Aspice, viator, и т. п. Такимъ образомъ вокругъ большихъ городовъ, особенно Рима съ его многочисленнымъ населеніемъ, скоро образовались обширные некрополи съ великолѣпными склепами, принадлежавшими богатымъ фамиліямъ. Римляне были очень неравнодушны къ вопросу о погребеніи и старались какъ можно торжественнѣе обставить могилы своихъ предковъ. Они нарочно пріобрѣтали землю для этой цѣли на мѣстахъ болѣе видныхъ, строили на нихъ гробницы, закрѣпляли за собою эти участки, какъ фамильную собственность. Никто изъ постороннихъ не имѣлъ права посягать на эту собственность или мѣшать съ прахомъ важной патриціанской фамиліи прахъ плебея или лица, принадлежавшаго къ другому родословному древу. Какъ ревниво берегли римляне эту собственность, видно между прочимъ изъ эпитафій на могильныхъ камняхъ. „Рацилія Евтихія“, читается на одной изъ нихъ, „поставила этотъ памятникъ Рацилію Телефору, су-

пругу и покровителю, своему сыну и ихъ свободнымъ потомкамъ мужского и женскаго пола. А если бы кто захотѣлъ возбудить послѣ моей смерти притязаніе на этотъ памятникъ и отнять его у моей фамиліи, подвергнется такому-то взысканію". Такъ образовались наслѣдственныя и фамильныя могилы, права на которыя были съ точностію опредѣлены въ римскомъ законодательствѣ вмѣстѣ съ подробнымъ обозначеніемъ, кто изъ фамиліи собственника имѣлъ право на эту могилу и кто не имѣлъ. Первоначально владѣльцы были очень заняты вопросомъ о допущеніи тѣхъ или другихъ изъ своихъ родственниковъ къ пользованію могилою и обыкновенно, во избѣжаніе исковъ и претензій съ ихъ стороны, обозначали точно, кто могъ считать себя ихъ наслѣдникомъ, напримѣръ: Sibi et conjugi et liberis et libertis et libertabus eorum fecit, то-есть, могила предоставлялась въ пользованіе всего нисходящаго потомства владѣльца; или, напримѣръ: Hoc monumentum haeredes non sequitur, т.-е., могила составляла собственность извѣстнаго лица, и никто изъ наслѣдниковъ не имѣлъ на нее права.

Для лицъ бѣдныхъ, не имѣвшихъ поземельной собственности, существовали общія могилы или sepulchra communia. Правительство отводило за городомъ особенныя мѣста, куда каждый безъ различія званія и состоянія, какъ въ общую могилу, могъ класть своихъ покойниковъ. Эти могилы назывались puticoli. Онѣ отводились неподалеку отъ городской заставы, близъ Эсквилійскихъ воротъ, какъ говоритъ Варронъ, и представляли глубокіе рвы и ямы, вырытыя на общественный счетъ для этой цѣли. Сюда безъ разбора бросали трупы рабовъ и бѣдняковъ, также политическихъ преступниковъ, часто не закрывая землею, но оставляя трупы на виду. Замѣчательный контрастъ между роскошными могильными склепами знатныхъ римлянъ съ ихъ урнами и отличною отдѣлкой и между этими заброшенными ямами, гдѣ суждено было находить послѣдній пріютъ убогому населенію вѣчнаго города какъ бы въ награду за его безустанную работу и страдальческую жизнь подъ гнетомъ богатаго высшаго класса! Видъ этихъ могилъ въ свое время вызвалъ грустное чувство одного изъ римскихъ поэтовъ, который въ своей сатирѣ посвятилъ нѣсколько строкъ на размышленіе „объ этомъ убогомъ пріютѣ несчастнаго

римскаго люда". Но ни эта сатира, ни самый видъ этихъ грустныхъ могилъ не измѣнили положенія дѣла, и бѣдный людъ долго раздѣлялъ свою могильную судьбу съ трупами животныхъ, выбрасываемыхъ за городъ, пока христіанство не вывело его изъ этого унизительнаго положенія.

Теперь намъ слѣдуетъ сказать о томъ, гдѣ и какъ хоронили своихъ умершихъ первые вѣрующіе. Отвѣтъ на эти вопросы, естественно, обращаетъ наше вниманіе къ такъ называемымъ катакомбамъ, ихъ происхожденію и структурѣ. Христіанскія усыпальницы должно отнести къ третьему виду могильныхъ сооруженій классическаго міра; форма ихъ не исключительно принадлежитъ христіанству и не имъ была первоначально выработана. Катакомбы находятся, какъ извѣстно теперь, во многихъ мѣстностяхъ: самыя обширныя около Рима и Неаполя, далѣе въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ Азіи, Африки. Мы обратимъ на нихъ вниманіе въ настоящій разъ лишь потому, что они нашли себѣ особенно обширное примѣненіе къ христіанскому погребенію и представляютъ въ цѣломъ и частностяхъ оригинальную систему кладбищъ, отличающуюся довольно значительно отъ тѣхъ формъ, которыя мы выше указали. Вопросъ о происхожденіи собственно римскихъ катакомбъ долгое время считался въ археологіи спорнымъ, раздѣлявшимъ изслѣдователей на два лагеря. Одни доказывали до-христіанское происхожденіе этихъ подземелій и думали видѣть въ нихъ слѣды древнихъ каменоломенъ или же подземные пути сообщенія еще большей давности; другіе приписывали происхожденіе разсматриваемыхъ галлерей съ комнатами исключительно труду христіанъ и усвояли имъ погребальное назначеніе. Конечно, окончательное рѣшеніе этого вопроса лежитъ внѣ общихъ теоретическихъ соображеній и могло быть дано лишь путемъ фактическаго изученія этого рода подземныхъ кладбищъ на самомъ мѣстѣ ихъ нахожденія. Потому-то и имѣютъ особенно важное значеніе для освѣщенія темныхъ сторонъ этого вопроса результаты работъ, произведенныхъ въ катакомбахъ покойнымъ Росси. Онъ рѣшалъ этотъ вопросъ въ томъ смыслѣ, что катакомбы были вырыты самими христіанами для погребенія своихъ братій по вѣрѣ. Христіане съ уваженіемъ смотрѣли на тѣло умершаго и признавали погребеніе нравственнымъ долгомъ. Они съ ужасомъ от-

вращались отъ языческаго обычая бросать трупы бѣдныхъ людей въ общія ямы. У христіанъ было даже запрещено класть одного умершаго на другого и требовалось, чтобы каждый умершій имѣлъ свое особенное мѣсто, гдѣ онъ лежалъ бы одиноко въ ожиданіи воскресенія. Римскій клиръ, посылая во время Декіева гоненія посланія карѳагенскому клиру, напоминалъ ему, что нѣтъ выше обязанности, какъ погребать мучениковъ и другихъ христіанъ. Амвросій Медіоланскій допускалъ даже, что для погребенія вѣрующихъ, въ случаѣ нужды, можно перелить и продать церковные сосуды. Изъ этого уваженія христіанъ къ погребальной обязанности Росси выводилъ побужденія для христіанъ къ произведенію той гигантской работы, которая потребовалась отъ нихъ при прорытіи катакомбъ на столь огромномъ и до сихъ поръ еще не измѣренномъ разстояніи. Но подлинно ли катакомбы дѣло рукъ христіанскихъ? Кто далъ маленькому, загнанному и преслѣдуемому обществу право и средства у самыхъ воротъ Рима вырыть подземелья громадныхъ размѣровъ? Обыкновенныя ссылки на единодушіе христіанъ и энергію ихъ, къ какимъ прибѣгаютъ защитники христіанскаго происхожденія катакомбъ, слишкомъ недостаточны, чтобы объяснить фактъ возникновенія послѣднихъ, требовавшій не однихъ нравственныхъ, но и громадныхъ матеріальныхъ усилій. Въ виду этихъ затрудненій нашли за лучшее первоначально принять катакомбы за древне-римскія каменоломни, изъ которыхъ извлекался нѣкогда строительный матеріалъ и которыми впослѣдствіи воспользовались христіане. Существованіе этихъ каменоломенъ не есть гипотеза, но историческій фактъ. Цицеронъ сообщаетъ объ убійствѣ въ его время человѣка въ этихъ **areae, arenaria.** Такъ какъ эти мѣста были совершенно пустыми, и въ нихъ могли находить пристанище люди, желавшіе укрыться, то они всего болѣе были удобны христіанамъ для совершенія ихъ богослуженія и погребенія умершихъ. Христіане могли скоро и легко узнать отъ своихъ первыхъ единовѣрцевъ, которые, принадлежа къ бѣдному и низшему классу римскаго общества, сами, по всей вѣроятности, были работниками въ этихъ подземныхъ шахтахъ. Они могли быть руководителями въ этомъ лабиринтѣ подземныхъ ходовъ, гдѣ легко могъ заблудиться незнакомый съ ихъ планомъ. Это мнѣніе, до такой степени

правдоподобное на первый разъ, было принято большинствомъ и лишь въ относительно-недавнее время нашло себѣ опроверженіе въ ученыхъ работахъ Росси, которому слѣдуютъ и новѣйшіе излагатели нашего вопроса. Росси, сравнивъ форму каменоломенъ съ структурой христіанскихъ катакомбъ, нашелъ между ними ту существенную разницу, что катакомбы отличаются большею прямолинейностью въ направленіи и узостью самыхъ ходовъ, что дѣлало невозможнымъ извлеченіе изъ нихъ камня и песку, между тѣмъ какъ каменоломни гораздо шире, неправильнѣе и, какъ нельзя лучше, приспособлены къ условіямъ этого промысла. Замѣчено далѣе, что почва, въ которой вырыты катакомбы, представляетъ слой, непригодный для построекъ по свойству заключающагося въ немъ матеріала.

Другой вопросъ, рѣшеніе котораго тѣсно связано съ исторіей происхожденія катакомбъ, состоитъ въ слѣдующемъ: употребленный въ нихъ способъ погребенія есть ли самостоятельное измышленіе христіанъ или былъ извѣстенъ и до нихъ? Въ отвѣтъ на это должно сказать, что изъ разсмотрѣнныхъ нами формъ могильныхъ сооруженій наиболѣе монументальная уже близко подходила къ условіямъ погребенія, встрѣчаемаго нами въ катакомбахъ. Тѣ же подземныя камеры, только въ меньшемъ размѣрѣ, и то же размѣщеніе труповъ въ нишахъ этихъ погребальныхъ комнатъ и галлерей. Особенно близкіе образцы для катакомбной системы погребенія представляли восточныя страны: Іудея, Сирія, Финикія, гдѣ погребеніе производилось именно такимъ способомъ, и гдѣ до сихъ поръ уцѣлѣли остатки подземныхъ галлерей съ комнатами для сохраненія въ нихъ умершихъ. Раскопки, произведенныя въ Крыму, также дали матеріалъ для изученія этой системы погребенія. Такъ, напримѣръ, въ пещерахъ, выбитыхъ въ скалахъ близъ Инкермана, продѣланы ниши или рядъ таковыхъ въ видѣ полокъ или ложъ, на которыя въ цѣломъ видѣ клали покойниковъ. Восточные культы существовали и въ Римѣ и легко могли держаться въ предѣлахъ всемірной имперіи вслѣдствіе близкихъ сношеній Рима съ востокомъ и другими странами тогдашняго культурнаго міра. Всѣ эти народы приносили съ собою въ предѣлы Рима свои вѣрованія и привычки. Имъ позволено было молиться и погребать мертвыхъ по-своему. Религіозно-обря-

довый синкретизмъ, явившійся въ результатѣ встрѣчи древнихъ вѣрованій съ новыми ученіями около времени возникновенія и первоначальнаго распространенія христіанства, могъ дать и разсматриваемой нами формѣ погребенія историческую почву и обезпечить ей дальнѣйшее существованіе. Мало-по-малу и языческій Римъ сталъ склоняться къ новому культу: по крайней мѣрѣ съ половины второго вѣка, со времени Антониновъ, сталъ замѣтно выходить изъ употребленія обычай сожигать тѣла умершихъ, и язычники все чаще и чаще начали устраивать, подобно восточнымъ народамъ, подземныя могилы (Макробій). Около этого приблизительно времени происходитъ въ окрестностяхъ Рима оживленная подземная работа, возникаютъ одна за другою катакомбы съ ихъ погребальною практикой. Каждая секта старалась отмежевать себѣ особенное мѣсто, уединиться въ своемъ собственномъ кладбищѣ. Въ получившемся такимъ путемъ громадномъ некрополѣ должны были естественно сказаться національныя, религіозныя и бытовыя особенности, придававшія каждой группѣ могилъ въ этомъ кладбищѣ болѣе или менѣе типичный характеръ. Христіанскія катакомбы можно узнать по двумъ признакамъ. Онѣ обширнѣе всѣхъ прочихъ. Ни у одного исповѣданія нѣтъ такихъ огромныхъ галлерей, ни такого множества въ нихъ могилъ, какъ у христіанъ! Никто, по-видимому, не сознавалъ столько потребности группироваться и соединяться по смерти, какъ они. Затѣмъ углубленія или ниши, гдѣ помѣщали тѣла умершихъ, въ подземельяхъ христіанскихъ закрыты доской мраморной, каменной, черепичной, которая плотно вставлялась въ отверстіе локула и замазывалась по краямъ цементомъ.

Религіозно-обрядовой синкретизмъ, господствовавшій въ Римѣ около времени христіанства, даетъ такимъ образомъ исходную точку опоры для рѣшенія проблемы о происхожденіи катокомбъ, между тѣмъ какъ фактическая сторона ея—вопросъ о способахъ и средствахъ выполненія такого громаднаго плана, какъ устройство катакомбъ, все еще остается мало выясненнымъ. Въ самомъ дѣлѣ, на какія средства христіане исполняли свои подземныя работы, и какъ могло римское правительство смотрѣть равнодушно на эту работу, когда оно такъ ревниво слѣдило за первыми движеніями

новаго религіознаго кружка и вездѣ старалось ставить ему затрудненія? Но припомнимъ, что выше было нами сказано о томъ высокомъ уваженіи, какимъ пользовалось дѣло погребенія у грековъ и римлянъ, какъ они создали цѣлый культъ мертвыхъ и оградили неприкосновенность могилъ самымъ строгимъ правительственнымъ и религіознымъ контролемъ. Извѣстно, что римское законодательство считало священными самыя мѣста погребенія и неотъемлемою собственностію лицъ, въ вѣдѣніи которыхъ они находились (nulla vi movere ac delere posset) [1]). Въ силу такого строгаго обезпеченія неприкосновенности могилъ владѣльцы поземельныхъ участковъ обыкновенно ставили монументы на пограничныхъ мѣстахъ своихъ владѣній и тѣмъ предохраняли ихъ отъ посягательства на нихъ со стороны сосѣдей. Съ другой стороны, въ силу той же неприкосновенности и святости мѣстъ погребенія римскими законами строго запрещалось ставить гробницы и вырывать могилы ближе, чѣмъ на 60 ф. отъ жилья или хозяйственныхъ построекъ сосѣда-собственника, потому что близость могилы, какъ мѣста священнаго, служила препятствіемъ для обыкновеннаго житейскаго употребленія участка, прилежащаго къ могилѣ. Такое отношеніе общественнаго мнѣнія въ Римѣ и римскихъ законовъ къ кладбищамъ было лучшимъ обезпеченіемъ безопасности и неприкосновенности христіанскихъ гробницъ. Поэтому не слѣдуетъ представлять себѣ римскія катакомбы дѣломъ совершенно секретнымъ, извѣстнымъ лишь однимъ

---

[1]) Эпоха, къ которой относится возникновеніе катакомбъ, была одержима какою-то погребальною маніей: и богатые и бѣдные и разные плебеи по происхожденію—всѣ были заняты мыслію о лучшемъ устройствѣ для себя могилъ, что, по-видимому, такъ дисгармонировало съ всеобщимъ равнодушіемъ къ жизни, господствовавшимъ въ римскомъ обществѣ послѣднихъ временъ республики. Составлялись цѣлыя общества, которыя поставляли своею цѣлію погребеніе своихъ собратій (collegia funeraticia). Соединяясь вмѣстѣ, бѣдные люди вносили ежемѣсячно извѣстную сумму, чтобы по смерти быть погребенными не въ общихъ puticoli, а въ болѣе приличныхъ гробницахъ, гдѣ бы прахъ ихъ оставался неприкосновеннымъ и могъ лежать спокойно Даже рабы могли принадлежать къ этимъ союзамъ. Много античныхъ могилъ (колюмбарій) обязано своимъ происхожденіемъ этимъ союзамъ, на которые само правительство смотрѣло безъ опасеній, а общество поддерживало ихъ своими участіемъ и отчасти средствами.

христіанамъ, а самыя погребальныя комнаты считать мѣстомъ убѣжища, недоступнымъ проницательности римскаго правительства. Для послѣдняго работы христіанъ въ катакомбахъ и устройство въ нихъ мѣстъ для покойниковъ были далеко не тайною. Римскій законъ, уважавшій права кладбищъ во всѣхъ иновѣрныхъ обществахъ, не могъ отказать въ этомъ покровительствѣ или снисхожденіи и могиламъ христіанскимъ.—Укажутъ на гоненія, когда право погребенія такъ открыто нарушилось со стороны римскаго правительства, когда язычники намѣренно рубили и уродовали тѣла христіанъ, бросали ихъ въ ямы, чтобы только лишить ихъ погребенія. Но, во-первыхъ, это были положенія исключительныя. Здѣсь дѣйствовала разъяренная чернь, не разбирая правъ. Это буйство противъ мертваго христіанина было оборотною стороною дѣла, котораго лицевая сторона показывала признаки все же уваженія къ нему. Гоненія на христіанъ, нужно замѣтить, не были при томъ же постоянны и повсемѣстны: въ одномъ мѣстѣ они свирѣпствовали извѣстное время, а въ другомъ ихъ не было. Въ это время христіане были свободны отъ посягательствъ на неприкосновенность своихъ могилъ даже и со стороны толпы. А съ другой стороны, мы видимъ, что правительство римское, при Неронѣ и Домиціанѣ преслѣдуя христіанъ, не коснулось ихъ могилъ и этимъ разграничило свое отношеніе къ живымъ и мертвымъ. Это благоразумное отношеніе продолжалось до половины III-го столѣтія, когда мы въ первый разъ узнаемъ объ эдиктѣ импер. Валеріана, которымъ запрещались собранія христіанъ въ катакомбахъ, а самыя катакомбы были признаны мѣстами незаконныхъ убѣжищъ для христіанъ. Но до тѣхъ поръ христіане пользовались свободою въ дѣлѣ погребенія и могли устраивать даже открытыя гробницы для погребенія своихъ умершихъ И это—совершенно ошибочный взглядъ, къ сожалѣнію, впрочемъ раздѣляемый еще многими, будто трехвѣковая эпоха до Константина Вел. была порою необузданнаго насилія въ отношеніи христіанъ, и будто во все это время они не имѣли никакой юридической охраны, никакихъ гражданскихъ правъ и стояли внѣ покровительства законовъ. Странно представлять, чтобы въ самомъ дѣлѣ значительная часть государственнаго населенія, все больше и больше разраставшаяся, стояла совершенно изолированною.

уединившеюся общиною, своего рода государствомъ въ государствѣ. Нѣтъ, по изображенію даже одного изъ апологетовъ, христіане плотно входили въ составъ тогдашняго общества, занимались ремеслами наравнѣ съ прочими членами государства, остававшимися въ язычествѣ, и вели образъ жизни, сближавшій ихъ по внѣшнему виду со всѣмъ остальнымъ населеніемъ Христіане были терпимы. Если это отношеніе нарушалось болѣе или менѣе чувствительно въ критическіе періоды преслѣдованій, тѣмъ не менѣе оно возвращалось, когда гоненія проходили, и дѣло принимало прежній видъ

Извѣстно, что со II—III столѣтія стали переходить въ христіанство богатые римляне и римлянки. Не видно, чтобы римское правительство лишало всѣхъ этихъ лицъ ихъ прежняго общественнаго положенія или всякій разъ налагало конфискацію на ихъ имущество. Памятники, воздвигнутые ими для погребенія себя и своихъ родственниковъ, точно также, какъ и изображенія мужчинъ и женщинъ въ катакомбахъ въ богатомъ и нарядномъ костюмѣ, показываютъ, что всѣ эти лица продолжали владѣть значительными средствами. По всей вѣроятности этимъ лицамъ принадлежала и инціатива въ устройствѣ катакомбъ. Они первые расчистили почву для этого гигантскаго предпріятія и положили начало кладбищамъ, которыя потомъ разрослись въ цѣлый подземный городъ мертвыхъ. Дѣло могло обстоять такъ. Члены патриціанской фамиліи или просто лица съ хорошимъ состояніемъ, по переходѣ въ христіанство, желали устроить для себя могильные склепы, какъ это было въ обычаѣ у ихъ современниковъ-язычниковъ. Чувство религіозной обособленности побуждало, разумѣется, ихъ искать себѣ могильный пріютъ отдѣльно по возможности отъ язычниковъ. Въ Римѣ былъ обычай, чтобы желающій построить гробницу напередъ обозначилъ, кого онъ намѣренъ допустить къ погребенію съ собою. Обыкновенно отецъ семейства погребался вмѣстѣ съ своимъ домомъ, а если былъ изъ знатныхъ, то допускалъ сюда своихъ кліентовъ и отпущенниковъ. Гробница была его собственностію, которою онъ распоряжался по своему усмотрѣнію. Этимъ правомъ легко могли воспользоваться и христіане. Болѣе видные и достаточные изъ нихъ могли пріобрѣсти покупкою извѣстный участокъ земли, построить на

немъ гробницу или склепъ и потомъ, расширяя его постепенно и включая въ свою усыпальницу единовѣрцевъ, положить начало цѣлому кладбищу, которое концетрировалось вокругъ главной гробницы. Таково могло быть историческое начало катакомбъ, составлявшихъ сначала собственность частныхъ, болѣе или менѣе богатыхъ и знатныхъ лицъ. Благочестивыя жены, первыя и притомъ самыя ревностныя послѣдовательницы новаго ученія, какъ, напримѣръ, Домитилла, Люцина и др., и богатые христіане изъ римлянъ, напримѣръ, Претекстатъ, Тразонъ, съ именами которыхъ извѣстны усыпальницы въ катакомбахъ, были именно владѣтелями какъ извѣстныхъ территорій, такъ и гробницъ, на нихъ устроенныхъ. При такихъ условіяхъ христіане не имѣли особенныхъ поводовъ скрывать своихъ могилъ и бояться вторженія въ эту завѣтную область римлянъ язычниковъ.

Росси, производя раскопки близъ Рима, въ той мѣстности, гдѣ, по его соображенію, должны были находиться могилы знаменитой въ исторіи церкви фамиліи Флавіевъ, открылъ входъ въ одну изъ самыхъ древнихъ христіанскихъ усыпальницъ, именно въ усыпальницу Домитиллы. Это открытіе во многомъ измѣнило прежнее мнѣніе о катакомбахъ. Входъ въ гробницу представлялъ простой классическій портикъ лучшей эпохи искусства. На фронтонѣ видно мѣсто исчезнувшей надписи. Дверь ведетъ въ переднюю или вестибюль, украшенный роскошною живописью, представляющею сельскія сцены и группы изъ животныхъ и растительнаго міра. Затѣмъ слѣдуетъ главная погребальная зала: по бокамъ ея меньшія погребальныя камеры. Эта часть стояла надъ поверхностью грунта, возвышалась на нѣсколько саженъ, какъ это наблюдается и въ могильныхъ монументахъ римлянъ [1]). Общій видъ и расположеніе этого склепа были такъ живо проникнуты античнымъ духомъ и столь многое напоминали изъ его монументальной области, что трудно было на первый

---

[1]) Очевидно, стояла у всѣхъ на виду, обращая на себя общее вниманіе. Значитъ, римляне настолько уважали права погребенія и гробничную собственность, что позволяли христіанамъ строить на своей землѣ могильный склепъ, а допустивши это, они уже тѣмъ самымъ допускали и другія права, предоставленныя ихъ законодательствомъ собственникамъ могилъ, и прежде всего право владѣльца допускать къ погребенію въ своемъ склепѣ близкихъ ему лицъ или наслѣдниковъ.

разъ признать христіанское происхожденіе этого памятника. Но опытный взглядъ Росси скоро отмѣтилъ группу признаковъ, которые позволили ему съ несомнѣнностію причислить этотъ монументъ къ христіанскимъ могильнымъ сооруженіямъ. Если картины на стѣнахъ этой усыпальницы живо напоминали фрески цвѣтущей эпохи римскаго искусства, зато нельзя было не примѣтить между ними символическихъ фигуръ изъ круга иконографическихъ сюжетовъ катакомбнаго христіанскаго цикла; таковы, напримѣръ, изображеніе Даніила во рвѣ львиномъ и прор. Іоны подъ кущею, сюжеты христіанскіе, представлявшіе въ то же время кисти художника много свободы и условій для аналогіи съ подобными же сюжетами до-христіанскаго искусства Это послѣднее обстоятельство, разумѣемъ близкое сходство этой могилы съ римскими, было однимъ изъ условій, обезпечивавшихъ христіанамъ неприкосновенность ихъ могилъ и правительственную гарантію ихъ могильнымъ сооруженіямъ Въ самыхъ пріемахъ христіанскаго погребенія не было затѣмъ ничего рѣзко выдающагося. Могильная судьба знатнаго язычника и состоятельнаго христіанина мало чѣмъ отличались между собою по внѣшности и этимъ вносили примиряющій элементъ въ первыя отношенія язычниковъ къ христіанамъ. Гробница Домитиллы есть совершенное подражаніе римскимъ могиламъ. Извѣстно, что христіане воздвигали надъ прахомъ умершихъ, особенно мучениковъ, часовни—martyria Послѣднія были не что иное, какъ повтореніе классическихъ образцовъ—своего рода залъ, которыя римляне устрояли на могилахъ своихъ близкихъ и въ которыхъ совершали свои похоронныя церемоніи Вначалѣ эти martyria, или cellae, были очень скромныхъ размѣровъ, но потомъ, со времени Константина, ихъ расширили, обратили въ церкви и дали имъ базилическую форму, столь принятую для храмовыхъ зданій того времени

Новое воззрѣніе насчетъ происхожденія римскихъ катакомбъ, выработанное Росси и его продолжателями, сдѣлало важный шагъ впередъ по пути изслѣдованія даннаго вопроса и пролило свѣтъ на многія стороны древнѣйшей исторіи церкви. Если письменные памятники этой эпохи представляютъ намъ одну картину кровавой рѣзни, въ которой христіане играли роль безотвѣтныхъ и жалкихъ жертвъ пра-

вительственной нетерпимости и народнаго фанатизма, то вещественные—значительно ослабляютъ силу этого безотраднаго взгляда и даютъ поводъ заключать о нѣкоторыхъ юридическихъ правахъ, которыми пользовались христіане въ эту эпоху гоненій. При новой постановкѣ вопроса о происхожденіи катакомбъ сами собою рѣшаются и устраняются такія мелкія, но неразрѣшимыя съ точки зрѣнія прежней теоріи недоумѣнія, какъ: куда христіане дѣвали землю, которая вырывалась въ катакомбахъ; откуда они доставали для этихъ работъ необходимые инструменты, какъ они переносили въ катакомбы тѣла своихъ усопшихъ, когда за ними всюду слѣдили римляне.

Скажемъ теперь объ устройствѣ катакомбъ (примѣнительно къ нуждамъ погребенія). Онѣ представляютъ изъ себя теперь обширную сѣть подземныхъ корридоровъ, то и дѣло взаимно пересѣкающихся, идущихъ въ разныхъ направленіяхъ. Первоначально онѣ состояли изъ мелкихъ участковъ, которыми, на правахъ собственника, владѣлъ тотъ или другой изъ христіанъ, и въ предѣлахъ которыхъ производилась сначала подземная работа. Когда въ участкѣ, принадлежавшемъ извѣстному владѣльцу, всѣ мѣста были уже заняты могилами, тогда нужда заставляла надъ первымъ или подъ первымъ рядомъ галлерей устраивать второй, третій и т. д. и соединять ихъ между собою посредствомъ лѣстницы. Когда и это средство оказывалось недостаточнымъ, стали, вѣроятно, расширять и бороздить подземное пространство во всевозможныхъ направленіяхъ, и планъ катакомбъ постепенно получалъ видъ современнаго лабиринта или очень затѣйливо устроенной сѣти подземныхъ ходовъ. Въ ней можно примѣчать своего рода центральные пункты, или просторныя усыпальницы, къ которымъ примыкаетъ большее или меньшее число галлерей. Эти усыпальницы съ прилежащими къ нимъ корридорами, по всей вѣроятности, и соотвѣтствуютъ земельнымъ участкамъ, пріобрѣтеннымъ частными владѣтелями и составлявшимъ отдѣльныя первоначально топографическія единицы, изъ которыхъ и составились потомъ катакомбы. Стѣны галлерей въ нѣсколько рядовъ покрыты продолговатыми четырехъ угольными углубленіями (loci, loculi), въ которыя вкладывались тѣла умершихъ. Отверстіе ихъ заставлялось такою или иною плитой, на которой начертывалась эпи-

тафія. По длинѣ геллереи тамъ и здѣсь пробиты большія отверстія или двери, которыя открываютъ входъ въ смежныя комнаты, извѣстныя подъ именемъ кубикулъ. Названіемъ cubiculum обозначались у римлянъ комнаты, назначенныя для спальни. Кубикулы въ катакомбахъ—погребальные склепы, по большей части составлявшіе фамильную собственность И до сихъ поръ внутри ихъ сохранились надписи, въ которыхъ значатся имена владѣльцевъ того или другого склепа, напримѣръ: cubiculum Domitiani, cubiculum Gaudentii argentarii и др. Въ этихъ склепахъ, часто очень просторныхъ, хоронились цѣлыя семейства и родственники того лица, которое владѣло склепомъ. Есть кубикулы, въ которыхъ насчитывается до 70-ти и болѣе локуловъ разной величины, расположенныхъ въ 10 и болѣе рядовъ. Лица, не имѣвшія средствъ для покупки столь обширныхъ и особыхъ помѣщеній да и не нуждавшіяся въ нихъ, пріобрѣтали себѣ небольшія мѣста для двухъ-трехъ лицъ. Для этой цѣли они входили въ сношенія съ гробокопателями (fossores, *κοπιαται*), которые приготовляли для желавшихъ могильныя ниши на общемъ кладбищѣ Между надписями не мало можно встрѣтить такихъ, въ которыхъ говорится, что извѣстное лицо приготовило могилу для себя, своего отца или матери, мужъ для жены, отецъ для дѣтей. Судя по числу мѣстъ, на которыя разсчитывалъ тотъ или другой заказчикъ, и самыя могилы или loculi назывались bisomi (двумѣстныя), trisomi и т. д.; напримѣръ: Valerius Rogatianus se vivo fecit bisomum sibi et conjugi suae, in pace. Главную принадлежность большинства кубикулъ составляетъ monumentum arcuatum. Такъ называлось углубленіе, сравнительно съ локулами, бо́льшаго размѣра, высѣченное въ стѣнѣ кубикулы, чаще прямо противъ входа въ нее, и заключавшее въ себѣ нерѣдко мощи мученика или исповѣдника. Ниша эта имѣла и классическое названіе: arcosolium—гробница подъ аркою, вырубленная или выведенная въ стѣнѣ сводомъ. Аркосоліумъ съ останками мученика служилъ въ кубикулѣ центромъ, подлѣ котораго размѣщались локулы съ обыкновенными, рядовыми покойниками Близость къ аркосоліуму была желанною, считалась почетною; быть положеннымъ ante, supra, retro sanctos составляло предметъ величайшей заботливости для христіанъ и обезпечивало какъ бы наиболѣе вѣрное достиженіе блаженной будущности.

Переходя отъ структуры катакомбъ къ ихъ орнаментаціи [1]), невольно поражаешься особенно одною чертой, рѣзко бросающейся въ глаза каждому при видѣ покрывающихъ эти подземные склепы живописей. Выборъ сюжетовъ и вообще характеръ декораціи катакомбъ обнаруживаютъ свѣтлое, успокоительное міросозерцаніе, которымъ проникнуты были первые христіане, укрывавшіеся въ этихъ подземельяхъ отъ своихъ гонителей и предававшіе здѣсь землѣ своихъ единовѣрцевъ. Надобно вообще сознаться, что древній міръ любилъ рисовать на своихъ гробахъ и кладбищахъ картины жизни и счастія, окружать свои могилы воспоминаніями обычныхъ радостей здѣшней жизни и ея вседневной обстановки. Своею орнаментаціей древніе склепы возбуждаютъ именно это представленіе Сравнивая живописные сюжеты на античныхъ могильныхъ памятникахъ съ тѣми же сюжетами въ катакомбномъ искусствѣ, въ частности на христіанскихъ саркофагахъ, приходишь къ заключенію о тѣсной генетической связи между христіанскимъ и классическимъ искусствомъ прежде всего со стороны технической, а затѣмъ усматриваешь замѣчательную близость и въ самомъ выборѣ сюжетовъ тамъ и здѣсь.

Римляне любили украшать гробницы своихъ предковъ самою затѣйливою и роскошною живописью. Зала въ погребальномъ склепѣ фамиліи Назоновъ или Сципіоновъ заключала богатое собраніе антиковъ. Лучшіе мастера украшали стѣны этихъ склеповъ своими художественными произведеніями; скульптуры часто представляли фигуры классическихъ героевъ и замѣчательнѣйшія сцены изъ миѳологіи. Изящество формъ и грація въ рисункѣ удаляютъ всякую мысль о томъ, что находишься въ жилищѣ мертвыхъ; напротивъ вся обстановка дышитъ прелестію дѣйствительной жизни, кажется, нарочно разсчитана на то, чтобы въ самыхъ богатыхъ и привлекательныхъ формахъ ввести представленіе о жизни въ это царство мертвыхъ и заглушить мысль о смерти силою этихъ живыхъ и граціозныхъ впечатлѣній. Какая, напримѣръ, пестрая картина раскинута передъ зри-

---

[1]) Подъ орнаментаціей мы разумѣемъ въ широкомъ смыслѣ слова всю декоративную часть христіанскихъ памятниковъ, состоявшую въ разнаго рода живописныхъ и скульптурныхъ изображеніяхъ на нихъ

телемъ на плафонѣ гробницы Назоновъ, но при всей своей пестротѣ и разнообразіи проникнутая однимъ смысломъ и отмѣченная однимъ характеромъ! Орфей съ лирою въ рукахъ собираетъ вокругъ себя группы дикихъ животныхъ, укрощая ихъ звуками своей музыки. Эдипъ, объясняющій загадку сфинкса, Прозерпина, похищаемая Плутономъ, Андромаха, выводимая изъ Плутонова царства Тезеемъ, Пегасъ, наяды, дельфины, феи—все это художественно изображено и перевито симметрично расположенными гирляндами изъ цвѣтовъ, узорами, раскинутыми въ самыхъ живописныхъ сочетаніяхъ Рядомъ съ этими миѳологическими сюжетами изображаются картины изъ сельской и домашней жизни; тутъ видишь пасущееся стадо съ пастухомъ, играющимъ на свирѣли, здѣсь—фигуры разныхъ домашнихъ животныхъ въ прихотливыхъ комбинаціяхъ съ изображеніями предметовъ изъ царства флоры и фауны. Тѣмъ же характеромъ проникнута и декоративная сторона христіанскихъ памятниковъ въ катакомбахъ. Правда, мы не встрѣтимъ здѣсь обнаженныхъ классическихъ типовъ, не найдемъ миѳологическихъ сценъ въ родѣ похищенія Прозерпины или любовныхъ похожденій Аполлона, словомъ, картинъ съ слишкомъ яркимъ колоритомъ паганизма, но общій взглядъ на украшенія катакомбныхъ склеповъ можетъ убѣдить каждаго, что между описаннымъ цикломъ изображеній въ гробницѣ Назоновъ и картинами христіанскихъ склеповъ есть какъ будто живая родственная связь, и что общее впечатлѣніе, выносимое отъ тѣхъ и другихъ, однородно. Выборъ сюжетовъ какъ здѣсь, такъ и тамъ опредѣляется одною общею мыслію—развернуть передъ взоромъ живыхъ въ царствѣ мертвыхъ свѣтлыя и успокоительныя картины жизни, счастія и радостей. Объяснять происхожденіе этого рода сюжетовъ въ христіанскихъ памятникахъ однимъ механическимъ копированіемъ, невыработанностію цикла для представленій христіанскихъ, силою античныхъ вліяній на художниковъ, украшавшихъ стѣны и внутренность христіанскихъ кубикулъ, будетъ во всякомъ случаѣ односторонне и неполно, если не принять при этомъ во вниманіе болѣе глубокихъ внутреннихъ основаній, давшихъ мѣсто подобному сближенію, именно, самыхъ представленій о смерти, для которыхъ художественныя украшенія могилъ тамъ и здѣсь служили иллюстраціей. Войдемъ въ

духъ этихъ представленій, насколько это будетъ возможно на основаніи данныхъ, представляемыхъ классическимъ и христіанскимъ искусствомъ, и прежде всего остановимся на рѣшеніи вопроса: подъ какою символическою формой и въ какихъ чертахъ изображали смерть? Въ 1769 г. Лессингъ написалъ сочиненіе, посвященное этому предмету. Въ своемъ остроумномъ и критическомъ опытѣ нѣмецкій эстетикъ опровергалъ мнѣніе Винкельмана, будто древніе художники изображали смерть въ видѣ скелета или костлявой муміи Онъ старался доказать, что во всѣхъ произведеніяхъ древняго искусства и въ литературѣ преобладаетъ представленіе о смерти, какъ о двойникѣ сна. Поэтическій языкъ античнаго міра какъ бы сглаживалъ тотъ рѣзкій смыслъ, который звучалъ въ выраженіи. „умереть"—mori, *θνήσκειν*, и старался смягчить его словами болѣе мягкими и нѣжными и образами болѣе привѣтливыми. Такъ, abiit (Virginius apius plenus annis)—*отошелъ* употребляется вмѣсто: „умеръ". У Гомера понятіе смерти замѣняется синонимическимъ выраженіемъ: *κάμειν*—быть утомлену, устать, такъ что умершій по буквальному смыслу этого языка будетъ значить: „утомившійся, уставшій". Какъ видимъ, образъ берется изъ обыкновенныхъ явленій жизни, изъ состоянія упадка и ослабленія жизненной силы Еще чаще проводится параллель между смертію и сномъ. Смерть есть болѣе продолжительный сонъ, это—тотъ крѣпкій, желѣзный, по выраженію поэта, сонъ, отъ котораго такъ трудно бываетъ пробужденіе, и который бываетъ слѣдствіемъ истощенія физическихъ силъ. Въ этомъ духѣ выражается Катуллъ, когда заставляетъ одного влюбленнаго говорить по смерти къ своей возлюбленной: „Какъ скоро зашло для насъ яркое свѣтило дня и наступила долгая ночь, въ которую намъ суждено покоиться продолжительнымъ сномъ". Этотъ фигуральный поэтическій языкъ нашелъ себѣ соотвѣтствующую форму въ представленіи античнаго искусства, которое изображало смерть въ видѣ крылатаго генія съ опрокинутымъ и погашеннымъ факеломъ. Горящій свѣточъ представляетъ символъ дня, свѣта, погашенный свѣточъ—эмблема ночи. Какъ днемъ идетъ дѣятельная и бодрственная жизнь съ ея заботами, такъ и съ наступленіемъ ночи наступаетъ пора отдохновенія и вмѣстѣ съ наступленіемъ сна прекращеніе житейской дѣятельности. Вотъ общій смыслъ

античной эмблемы. Если она хорошо выражала идею сна и ночного спокойствія, то стоило только расширить ея смыслъ, и она могла удобно выразить представленіе о смерти. Аттрибуты этой фигуры смерти дополняютъ еще болѣе картину античнаго представленія: геній изображается крылатымъ, этою чертою намекается на быстроту и неожиданность перехода отъ жизни къ смерти,—мысль, которую довольно прозрачно иллюстрируетъ Цицеронъ, когда говоритъ: „Ожидаетъ ли меня спокойная старость, или смерть обовьетъ меня своими черными крылами“? Въ лѣвой рукѣ генія вѣнокъ. Это—вѣнокъ мертвыхъ. Греки и римляне, какъ намъ уже извѣстно, обвивали вѣнками голову своихъ покойниковъ, друзья бросали вѣнки на носилки, заключавшія трупъ, усыпали цвѣтами и гирляндами самый костеръ, на которомъ сжигался умершій. Зеленью и цвѣтами украшали могилу Бабочка подъ вѣнкомъ составляла аксессуаръ въ античной символикѣ смерти. Кому не извѣстно, что, по воззрѣнію древнихъ, бабочка была символомъ души, отрѣшенной отъ тѣла, и что въ метаморфозахъ ея древніе усматривали путь стремленія души къ небу? Такъ представляется эта идея въ одной изъ бесѣдъ Платона. Подобное изображеніе смерти мы встрѣчаемъ на одной изъ лампъ, которыхъ такъ много найдено въ погребальныхъ склепахъ римлянъ. Ночь изображена въ видѣ молодой женщины, окутанной въ туманное широкое покрывало, которымъ она обвиваетъ двухъ крылатыхъ геніевъ, изъ которыхъ одинъ, чернаго цвѣта, представляетъ смерть, а другой, бѣлый и прозрачный, служитъ символомъ сна. Это сопоставленіе двухъ столь разнородныхъ состояній подъ одною общею формою показываетъ, какъ тѣсно сближали древніе въ своихъ понятіяхъ сонъ и смерть и какую близкую параллель проводили они между ними (aeternale Somnium, in Agro Somnii).

Христіанство, съ своей стороны, дало всѣ условія для поддержки и развитія этого античнаго представленія. Христіанство въ своемъ воззрѣніи на смерть стоитъ, понятно, неизмѣримо выше греко-римскаго; оно смотритъ на этотъ актъ еще свѣтлѣе и чище, чѣмъ смотрѣла религія классическаго міра. Тамъ это понятіе не было удѣломъ массы, а скорѣе составляло достояніе наиболѣе развитой части греко-римскаго міра, представителей, такъ сказать, его интел-

лигенціи. Неустрашимо смотрѣть въ глаза смерти, кромѣ героевъ да еще нѣсколькихъ лицъ изъ числа тогдашнихъ философовъ, могли немногіе, между тѣмъ какъ христіанство достигло блестящимъ образомъ этого въ лицѣ своихъ первыхъ послѣдователей. Они шли на смерть съ радостію, съ словами молитвы и славословія. Игнатій Богоносецъ съ восторженнымъ нетерпѣніемъ ищетъ смерти за Христа, и толпа мучениковъ въ колизеѣ, терзаемыхъ звѣрями, идетъ по его стѣдамъ. На церковномъ языкѣ перво-христіанской эпохи дни смерти мученической назывались dies natales —днями рожденія для новой жизни Эта совокупность данныхъ не оставляетъ никакого сомнѣнія въ томъ, что первенствующіе христіане смотрѣли яснымъ взоромъ на смерть и въ силу этого воззрѣнія окружали гробы своихъ единовѣрцевъ образами самаго отраднаго и успокоительнаго свойства. По тому же самому они могли сочувственно отнестись и къ самому циклу тѣхъ изображеній, которыми украшались погребальные памятники грековъ и римлянъ. Потому-то между памятниками христіанскаго искусства первыхъ вѣковъ нѣтъ ни одного, который бы представлялъ смерть съ ея грозной и ужасающей стороны, подъ видомъ скелета, вооруженнаго косою и часами. Исключеніе изъ этого правила представляютъ гностическіе экземпляры геммъ, гдѣ смерть представлена въ этомъ именно ужасающемъ видѣ скелета. Два льва на всемъ скаку везутъ колесницу, на которой смерть въ видѣ скелета держитъ въ одной рукѣ бразды, а въ другой кнутъ. Передъ скелетомъ возницы стоитъ другой скелетъ, а третій лежитъ подъ колесницею Непонятная надпись съ кабалистическими знаками, на половину перемѣшанная съ греческими буквами, покрываетъ лицевую сторону этой геммы. Вѣроятно, главная фигура представляетъ смерть въ видѣ побѣдителя и царя мертвыхъ, который на торжественной колесницѣ несется въ царствѣ живыхъ, всюду внося смерть и разрушеніе. Если миновать эту загадочную гемму, то мы найдемъ на древнихъ памятникахъ христіанскаго искусства, представляющихъ послѣднюю судьбу человѣка, сочетаніе символовъ совершенно противоположнаго свойства, возводящихъ мысль къ отраднымъ и успокоительнымъ представленіямъ. Вѣнокъ, фениксъ или пеликанъ, пальма, несущійся къ пристани корабль—вотъ болѣе обычныя симво-

лическія формы для христіанскихъ представленій о загробной судьбѣ человѣка. Если скажутъ, что эти символы не синонимы смерти, а образы жизни и воскресенія, символы надежды, то это замѣчаніе будетъ совершенно справедливо и раскроетъ передъ нами ту мысль, что древніе христіане изображали не смерть, а жизнь, не борьбу, а побѣду, не страхъ, но надежду и радость. Поэтому мы не находимъ въ катакомбахъ и картинъ мученичества, что, конечно, не могло бы обойтись безъ впечатлѣнія потрясающаго характера, но, вмѣсто картинъ самыхъ мученій, видимъ символы подвиговъ мучениковъ, ихъ награды за страданіе. Но, сходясь съ античнымъ искусствомъ въ общей идеѣ изображенія смерти, христіанскіе художники не усвоили себѣ ея символа въ видѣ крылатаго генія съ опрокинутымъ и погашеннымъ свѣтильникомъ На саркофагахъ, на картинахъ, украшающихъ стѣны и потолки подземнаго Рима, наконецъ, въ древнихъ миніатюрахъ этотъ символъ встрѣчается сравнительно рѣдко. Почему эта символическая форма осталась внѣ христіанскаго употребленія? Основаніе къ тому лежало въ самой идеѣ этого символа, въ его несоотвѣтствіи съ христіанскимъ представленіемъ, которое шло далѣе античнаго. Геній смерти съ опрокинутымъ и потушеннымъ свѣтильникомъ былъ слишкомъ мраченъ для того, чтобы быть символомъ свѣтлаго христіанскаго представленія о смерти, заключалъ самъ въ себѣ безотрадную мысль о послѣдней, какъ о вѣчной ночи, гдѣ нѣтъ свѣта, а одна темная неизвѣстность (Perpetua nox mortis aperta via est). Чуждаясь мрака, христіанство стремится къ свѣту; его символомъ смерти могъ быть свѣтильникъ горящій и прямо стоящій, а не опрокинутый и погашенный.

Къ сожалѣнію, христіанское искусство недолго держалось на этой высотѣ воззрѣнія; съ IV—V вѣка оно начинаетъ дѣлать крутой поворотъ къ символикѣ противоположнаго свойства, и этотъ переходъ мало-по-малу становится закономъ. Символъ смерти въ видѣ скелета входитъ все больше и больше въ употребленіе и вытѣсняетъ прежніе символы. Прекращеніе мученичества, строгая мораль аскетовъ, изможденіе плоти, страхъ адскихъ мученій—вотъ новыя условія, измѣнившія первоначальное христіанское міросозерцаніе. А какъ скоро совершился этотъ поворотъ, было уже въ порядкѣ вещей внести мрачный колоритъ въ художественное изоб-

раженіе и самой смерти. Библейскія аналогіи помогли образованію этого типа. Припомнили Іезекіилево видѣніе поля, усѣяннаго костями, потомъ собраніе этихъ костей въ одинъ составъ,—и вотъ была уже готова почва для оправданія новаго символа смерти въ видѣ скелета. Въ этомъ символѣ ужасающая сторона смерти предстала во всей ея наготѣ, и духу времени, расположенному смотрѣть на смерть съ преобладающимъ мрачнымъ настроеніемъ, скелетъ пришелся, какъ нельзя лучше, по вкусу и сталъ украшать собою могильные памятники христіанъ. Но въ этихъ же могилахъ были погребены и тѣла мучениковъ, въ которыхъ они пострадали, сдѣлались святыми, стали предметомъ почитанія. Этихъ останковъ искали; они хранились подъ алтарями, творили чудеса. Кости и скелетъ получали такимъ образомъ въ сознаніи христіанъ высокое значеніе, становились въ нѣкоторомъ родѣ символомъ безсмертія, дѣлались примиряющимъ средствомъ; ослаблялось вмѣстѣ съ тѣмъ нѣсколько и мрачное представленіе безжизненнаго скелета. На установку этого типа повліяло также и изображеніе распятія. Послѣдняго не видно на памятникахъ перво-христіанскаго искусства, потому что оно, какъ символъ позорнаго наказанія, могло парализовать свѣжее христіанское чувство и противорѣчило спокойному міросозерцанію и эстетическому такту христіанскихъ художниковъ. Съ теченіемъ времени крестъ, какъ символъ побѣды Христовой, началъ мало-по-малу входить въ область христіанскаго искусства съ аттрибутами, прояснявшими его символическое значеніе, и наконецъ въ V—VI столл. появляются изображенія не только креста, но и распятія. Въ послѣднемъ уже была рѣшена христіанскимъ искусствомъ задача воспроизведенія мертваго тѣла. Вмѣстѣ съ типомъ Распятаго получило право гражданства и изображеніе человѣческаго скелета. У подножія креста является черепъ Адама съ голенными костями—эмблема смерти, побѣжденной крестомъ Христовымъ. Средніе вѣка какъ на востокѣ, такъ и на западѣ были эпохою преобладанія этого страшнаго символа смерти, и фантазія художниковъ прибѣгала къ самымъ мрачнымъ краскамъ, къ самымъ чудовищнымъ комбинаціямъ, чтобы представить смерть какъ можно ужаснѣе и какъ можно сильнѣе поразить ею чувство зрителя. Въ Византіи это мрачное представленіе согласовано,

какъ нельзя лучше, съ сухими и изможденными фигурами аскетовъ, которыя опредѣлили характеръ византійской иконописи. На западѣ до XIV в., какъ говоритъ Отте, смерть изображали подъ разными символическими фигурами болѣе яснаго и эстетическаго свойства, чѣмъ скелетъ или обнаженный черепъ съ костями Для этой цѣли пользовались образомъ садовника, который вырываетъ негодную траву и вырубаетъ одно за другимъ сухія деревья. Въ XIV в надъ Германіей пронеслась страшная гроза, подъ именемъ черной смерти, и унесла съ собою множество жертвъ. Подъ вліяніемъ паники, наведенной этимъ опустошеніемъ, явилась драматическая поэма: „Танецъ смерти“ съ иллюстраціями къ ней Гольбейна. Она представляетъ изъ себя рядъ отдѣльныхъ эпизодовъ, изъ которыхъ въ каждомъ является пляшущая смерть, безобразный остовъ съ косою и серпомъ или съ какимъ-нибудь музыкальнымъ инструментомъ: скрипкою, волынкою, дудкою. Съ ироническою улыбкой, которая такъ пластически обрисовывается фигурой мертвой костлявой головы, и съ насмѣшливымъ движеніемъ она то приглашаетъ, то насильно увлекаетъ въ пляску лицъ разныхъ сословій, начиная отъ папы до пастуха и нищаго, отъ дряхлаго старца до новорожденнаго ребенка Болѣе ранніе художники изображали пляску смерти очень наивно, представляли цѣлый хороводъ пляшущихъ остововъ, сцѣпившихся рука за руку съ своими жертвами. Позднѣйшіе живописцы раздѣляли пляску на отдѣльные эпизоды и давали изображенію смерти болѣе прихотливыя и остроумныя комбинаціи. Какъ велико было эстетическое безвкусіе тогдашней Германіи, можно уже видѣть изъ того, что на эту драму нашлись любители-исполнители, а еще больше оказалось зрителей. Не мудрено по этому, если иллюстраціи этой драмы и ея фигуры глубоко вошли въ область искусства и заняли очень видное мѣсто въ ряду иконографическихъ сюжетовъ, которыми западные художники такъ любили украшать порталы и внутренность своихъ храмовъ. До какой степени эстетическій тактъ древняго искусства былъ потерянъ въ этихъ каррикатурныхъ фигурахъ смерти и какъ односторонне и мрачно настроено было теперь христіанское сознаніе и представленіе о послѣдней судьбѣ человѣка, разрушаемаго смертію, можно видѣть изъ тѣхъ положеній, въ какихъ представлена здѣсь смерть.

Художники въ „Пляскѣ смерти“ самымъ безжалостнымъ образомъ трактовали несчастнаго человѣка. Такъ, между прочимъ, представленъ нищій слѣпой въ Базельской пляскѣ мертвыхъ: онъ опирается на клюку; его ведетъ собака, привязанная на веревочкѣ, за которую бѣднякъ держится. Смерть вырываетъ клюку изъ его рукъ, а ножницами перерѣзываетъ путеводную вервь; передъ нимъ глубокая яма, къ которой онъ приближается. Столь же мало успокоительнаго и справедливаго и въ образѣ трудолюбиваго пахаря, воздѣлывающаго свое небольшое и скудное поле: смерть ведетъ по бороздѣ его воловъ, запряженныхъ въ соху. Мрачный колоритъ этой картины лишь немного уравновѣшивается мыслію о возмездіи, которое смерть приноситъ съ собою за людскія пошлости и за грубое нарушеніе человѣческихъ правъ, по всей видимости, столь вошедшее въ нравы современнаго Гольбейну общества. Говоря о художественныхъ памятникахъ этого рода, нельзя не вспомнить и „Коня Смерти“ Альбрехта Дюрера. Пожилыхъ лѣтъ рыцарь, въ полномъ вооруженіи и съ поднятымъ забраломъ ѣдетъ по лѣсу на конѣ Изъ-за лѣса поднимается скала, на вершинѣ которой видны зданія. Рыцарю сопутствуютъ два страшныхъ персонажа, какіе только можетъ представить себѣ самое мрачное воображеніе: смерть и дьяволъ. Надобно замѣтить, что эти два понятія стали почти нераздѣльными съ тѣхъ поръ, какъ идея смерти получила исключительно мрачный оттѣнокъ въ произведеніяхъ средне-вѣковаго искусства. Смерть идетъ рядомъ съ рыцаремъ, держа въ рукахъ песочные часы; позади его—дьяволъ съ звѣринымъ рыломъ и рогами—чрезвычайно не художественно выполненный типъ. Эта мысль о неотвязчивомъ сопутствованіи смерти человѣку на каждомъ шагу его жизни носитъ въ себѣ мрачный элементъ и если бы даже она не олицетворялась въ такихъ чудовищныхъ образахъ, какъ здѣсь, и тогда было бы ясно, какое безотрадное представленіе лежитъ въ ея основѣ. Эта мрачная символика смерти, ведущая свое начало съ поля, усѣяннаго мертвыми костями Іезекіилева видѣнія, и поддержанная аскетическимъ направленіемъ вѣка, нашла себѣ обширное примѣненіе и въ византійскомъ искусствѣ. Довольно для этой цѣли прочитать послѣднюю главу руководства по иконографіи Діонисія Фурноаграфіота, которой, какъ нельзя

лучше, отвѣчаетъ изображеніе смерти по народному и книжному преставленію старинной Руси (въ апокрифической пьескѣ: „Пренія живота съ смертію"). Эта символика, византійская по своему происхожденію, близка къ картинамъ Гольбейна и Альбрехта Дюрера: „и внезапу пришла къ нему смерть, образъ имѣя страшенъ, обличіе имѣя человѣческое и грозный видъ Ужасно было смотрѣть на нее. И несла она съ собою много мечей и косъ, скованныхъ на человѣковъ, и ножей, и пилъ, и рожновъ, и серповъ, и бритвъ, а также несла и члены человѣческаго тѣла, отсѣченные, и многое другое невѣдомое, чѣмъ она исполняетъ свои козни надъ человѣкомъ". Въ произведеніяхъ нашей лубочной живописи точно такъ же, какъ въ миніатюрѣ и иллюстраціяхъ разнаго рода житій и сказаній нравоучительныхъ, этотъ образъ смерти нашелъ себѣ полное воспроизведеніе и получилъ тотъ живой устойчивый типъ, съ которымъ и до сихъ поръ живетъ въ народномъ пониманіи и въ представленіяхъ религіозно-аскетической литературы.

Монументальная исторія христіанскихъ представленій о смерти находитъ себѣ оправданіе и въ письменныхъ памятникахъ, въ самой исторіи церковной практики погребенія и въ общемъ его строѣ Въ продолженіе трехъ-четырехъ первыхъ вѣковъ мы имѣемъ лишь небольшія свѣдѣнія о томъ, какъ совершалось погребеніе, какіе употреблялись при этомъ обряды, что и какъ пѣли христіане, провожая умершихъ на могилу. Насколько можно судить изъ отрывочныхъ свѣдѣній на этотъ счетъ, обстановка и смыслъ этого обряда исключали то мрачное настроеніе, какимъ проникнуто послѣдованіе погребенія въ дошедшемъ до насъ его изложеніи. Первохристіанское погребеніе получало свой смыслъ и свою форму отъ живыхъ воспоминаній о смерти и отъ представленій о загробной участи мучениковъ, а потому оно было скорѣе радостнымъ, чѣмъ печальнымъ обрядомъ, назидательнымъ для живыхъ, и служило выраженіемъ почтенія къ умершимъ. Изъ Апостольскихъ Постановленій мы узнаемъ, что вѣрующіе провожали своихъ умершихъ съ пѣніемъ псалмовъ и съ горящими свѣтильниками въ рукахъ, служившими символомъ радости (VI, 30),—обычай особенно замѣчательный потому, что христіане хоронили умершихъ днемъ, а не ночью, какъ можно видѣть изъ указа импер. Юліана, за-

прещавшаго христіанамъ похороны днемъ, чтобы скрыть отъ постороннихъ глазъ эту непріятную церемонію. „Они“, говоритъ о христіанахъ Діонисій Александрійскій, „брали въ руки и обнимали тѣла святыхъ, закрывали ихъ глаза, смыкали уста, носили на плечахъ, прикасались къ нимъ, обмывали, одѣвали и сопровождали ихъ многолюднымъ шествіемъ“. Христіане, сказали мы, на проводахъ умершихъ пѣли псалмы. „Провожайте усопшихъ (*κεκοιμημένων*) съ пѣніемъ, если они умерли вѣрными въ Господѣ, ибо честна предъ Господомъ смерть преподобныхъ его“, или, какъ говорится въ другомъ мѣстѣ: „обратись, душа моя, въ покой твой, ибо Господь благодѣтельствовалъ тебѣ“, или, какъ еще говорится: „память праведныхъ съ похвалами, и праведныхъ души въ рукѣ Божіи“ (Constit. Apostol. VI, 30). Выборъ этихъ псалмовъ имѣетъ большую важность для нашей цѣли, потому что онъ служитъ выраженіемъ внутренняго расположенія провожавшихъ, такъ какъ есть основаніе думать, что пѣли именно этого рода псалмы и пѣсни. Истолкователемъ этихъ чувствъ является Златоустъ. Онъ говоритъ, какіе именно псалмы пѣли въ это время христіане, и устанавливаетъ на основаніи ихъ истинную точку зрѣнія для представленія христіанскаго о смерти и погребеніи. „Скажите мнѣ“, спрашиваетъ онъ: „что означаютъ горящіе свѣтильники? Не провожаемъ ли мы умершихъ, какъ подвижниковъ? Что означаютъ пѣснопѣнія? Не прославляемъ ли мы Бога, не благодаримъ ли Его, что Онъ, наконецъ, увѣнчалъ отшедшаго, освободилъ отъ трудовъ и принялъ его къ Себѣ? Помысли, что ты поешь въ это время“, продолжаетъ онъ: „Обратися, душе моя, въ покой твой, яко Господь благодѣтельствовати тя“, и еще: „Не убоюся зла, яко Ты со мною“, и еще: „Ты еси прибѣжище мое отъ скорби, обдержащія мя“. Что содержатъ эти пѣсни, какъ не славословіе и благодареніе Богу за то, что Онъ увѣнчалъ, избавилъ отъ трудовъ почившаго и, отгнавъ страхъ, соединилъ съ Собою отшедшаго“. Этимъ духомъ въ значительной степени проникнуто изложеніе чина погребенія въ сочиненіяхъ псевдо-Діонисія Ареопагита. Резюмируя частныя черты его изображенія въ одномъ очеркѣ, можно представить ихъ въ слѣдующемъ видѣ: *приближающійся къ концу своихъ подвиговъ исполняется святой радости*,—въ этихъ словахъ изображается личное отношеніе

христіанина къ своей послѣдней судьбѣ. Далѣе присные усопшаго ублажаютъ его, какъ побѣдоносца, достигшаго желаннаго конца, и просятъ, чтобы и имъ сподобиться той же участи—выраженіе перваго непосредственнаго чувства, какимъ близкія къ умершему лица встрѣчаютъ его смерть. „Взявши усопшаго, приносятъ его къ священноначальнику какъ бы для полученія священныхъ вѣнцовъ, и онъ принимаетъ почившаго съ веселіемъ, возноситъ за него молитву благодаренія Богу. Затѣмъ читаются изъ Евангелія мѣста, содержащія ученіе о воскресеніи, и дополняются пѣніемъ псалмовъ того же содержанія. Предстоятель вспоминаетъ имена святыхъ усопшихъ, къ которымъ присоединяетъ и молитву о новопреставленныхъ [1]); затѣмъ возливаетъ елей на умершаго, даетъ ему цѣлованіе и предаетъ землѣ". Совокупность этихъ обрядовъ даетъ представленіе о свѣтлыхъ и успокоительныхъ воззрѣніяхъ и чувствахъ, которыми руководились христіане въ своихъ отношеніяхъ къ умершему. Но что представляетъ практика позднѣйшей церкви? Явленіе, если не совершенно противоположнаго, то во всякомъ случаѣ отличнаго свойства, въ которомъ можно примѣчать лишь слабые остатки представленій древне-христіанскихъ. Его главный тонъ, его основной мотивъ настроены значительно иначе

Составленіе нынѣшняго погребальнаго послѣдованія относится къ VIII—IX вѣкамъ и въ главныхъ частяхъ принадлежитъ перу І. Дамаскина и Θеофана Начертаннаго. Этому послѣднему принадлежитъ канонъ, а первому—надгробные тропари, непосредственно слѣдующіе за конономъ. Въ канонѣ на погребеніе, въ особенности, въ такъ называемыхъ отходныхъ молитвахъ, кажется, намѣренно были сведены всѣ устрашающія черты смерти, и все вниманіе сосредоточено на томъ, чтобы представить какъ можно темнѣй и ужаснѣй положеніе умирающаго. Это воззрѣніе, которому въ области искусства и по времени и по характеру соотвѣтствуетъ изображеніе смерти въ видѣ скелета съ косою и циферблатомъ, отсчитывающаго положенное число минутъ для своей жертвы, это воззрѣніе въ нашемъ послѣдованіи погребенія нашло

[1]) Въ Апостольскихъ Постановленіяхъ (VIII, 41) приводятся самыя прошенія объ умершемъ, произносимыя діакономъ и соотвѣтствующія теперешней заупокойной эктеніи, и кромѣ того записана молитва священника надъ умершимъ.

себѣ соотвѣтственное выраженіе „Плачу и рыдаю, когда помышляю о смерти и вижу красоту, созданную по образу Божію, лежащую во гробѣ, безобразную, безславную, не имущую вида“, или: „Вспомнилъ я пророка, взывающаго: земля и пепелъ я; посмотрѣлъ въ гробъ, вижу кости нагія и говорю себѣ кто жъ тутъ царь или воинъ, кто богатъ или бѣднякъ, праведникъ или грѣшникъ“—вотъ основной тонъ долгой плачевной пѣсни, которая слышится въ нашемъ погребальномъ послѣдованіи и отдается въ душѣ каждаго мрачными звуками сожалѣнія, скорби, а, пожалуй, и отчаянія. Только воспоминанія о мученикахъ, въ противоположность этимъ печальнымъ пѣснямъ, служатъ отголоскомъ древнехристіанской практики. Эти пѣсни стоятъ во главѣ каждой пѣсни канона, какъ дань позднѣйшей церковной лирики памяти культа мучениковъ. Намъ понятенъ историческій путь, которымъ вошли и удержались въ составѣ настоящаго послѣдованія эти пѣсни въ честь мучениковъ, но первоначально радостный мотивъ этихъ пѣсней уже значительно ослабленъ и дисгармонируетъ съ печальною картиною смерти, начертанною тутъ же самыми мрачными красками. Горьки слова, которыя исходятъ изъ устъ умирающаго: „Я отхожу отъ васъ, покидаю и оставляю всѣхъ друзей моихъ; не знаю, куда иду, и что со мною сдѣлается“; этотъ языкъ слишкомъ не походитъ на послѣднія слова надежды и вѣры, которыми проникнуто было сознаніе умиравшихъ членовъ-первенцовъ христіанской церкви; а изображеніе внѣшняго вида покойника, на которомъ такъ любятъ останавливаться позднѣйшіе составители похоронныхъ пѣсней, это стараніе ихъ выводитъ передъ взоромъ живыхъ обликъ обезображеннаго смертію трупа сколько противорѣчатъ преданіямъ древне-христіанскаго искусства, столько же способны возбуждать тяжелое безотрадное впечатлѣніе въ присутствующихъ. Практически-религіозныя цѣли, которыми водились въ этомъ случаѣ церковные гимнографы, и общій характеръ современныхъ имъ воззрѣній на состояніе умершаго, служатъ оправданіемъ ихъ мрачнаго представленія, но они не имѣютъ за себя основаній въ перво-христіанской практикѣ и представляютъ, повторяемъ, явленіе, чуждое свободнымъ, свѣтлымъ и эстетически-высокимъ убѣжденіямъ первенствующей церкви. Исходя изъ свѣтлаго представленія древнихъ христіанъ о смерти,

становится совершенно понятнымъ, почему древнія кладбища назывались *усыпальницами* и съ ними связывались успокоительныя и благодарныя воспоминанія христіанъ: они были озарены такъ свѣтло мыслію о мученикахъ, такъ переполнены ихъ останками, что сдѣлались священными, святыми мѣстами и привлекали къ себѣ посѣтителей, подобно храмамъ и жертвенникамъ. Съ такимъ именно характеромъ являются римскія катакомбы.

III.

О христіанской надгробной эпиграфикѣ Эпиграфика какъ отдѣлъ археологіи; важность ея изученія Признаки для опредѣленія древнѣйшихъ нагробныхъ надписей въ катакомбахъ Различія ихъ по времени происхожденія, по способу исполненія, по орѳографіи. Стиль эпитафій Формулы и выраженія, заимствованныя изъ грекоримской терминологіи. Постепенная выработка христіанскаго стиля и отличительныя черты христіанскихъ надписей

Въ связи съ катакомбами, какъ мѣстами христіанскаго погребенія, стоитъ изученіе христіанской эпиграфики, которая въ настоящее время разработана уже настолько, что въ связи съ палеографіей составляетъ самостоятельную отрасль археологіи и весьма важное лингвистическое пособіе при изученіи древнихъ памятниковъ христіанскаго искусства и исторіи. Мы касаемся этого предмета непосредственно послѣ изслѣдованія христіанскаго погребенія и катакомбнаго инвентаря именно потому, что большая часть христіанскихъ надписей и самыхъ интересныхъ для изслѣдователя принадлежитъ катакомбамъ и сохранилась на саркофагахъ различныхъ мѣстностей христіанскаго міра Можно на первый разъ сомнѣваться въ интересѣ изученія этого отдѣла археологіи и признать его, пожалуй, праздною забавой ученой любознательности, работой, не приносящей дѣйствительной пользы историческому знанію; но это можетъ показаться лишь съ перваго взгляда: на самомъ же дѣлѣ археологія мертва безъ эпиграфическаго языка. Надписи, начертанныя на камняхъ или могилахъ древнѣйшей эпохи, составляютъ лучшій комментарій ихъ назначенія, и, если археологическія открытія часто совершались благодаря случайной какой-нибудь находкѣ, то нѣтъ сомнѣнія, что большая часть не только находокъ, но и произведеній монументальныхъ получила науч-

ное значеніе лишь благодаря эпиграфическому языку, которымъ прояснены были историческія и бытовыя явленія, ихъ вызвавшія и остававшіяся совершенно недоступными для пониманія при изученіи одного голаго вещественнаго памятника. Среди множества могилъ и еще большаго множества различныхъ предметовъ искусства, разсѣянныхъ тамъ и здѣсь въ предѣлахъ христіанскаго міра, вниманіе изслѣдователя должно было бы разсѣяться и потеряться, если бы оно не находило для себя точекъ опоры въ хронологическихъ и историческихъ данныхъ, представляемыхъ эпиграфикою. Обильное населеніе римскихъ пещеръ со всею ихъ могильною обстановкою не сразу и не одновременно наполнило катакомбы; прошло нѣсколько вѣковъ, пока заселился этотъ колоссальный некрополь своими безмолвными обитателями. Если бы эта масса памятниковъ оставалась безъ своего говора, тогда трудно было бы провести между ними хронологическія черты и отдѣлить древнѣйшее отъ позднѣйшаго и обратно. Христіанская эпиграфика, такимъ образомъ, даетъ важное пособіе для этого дѣла и проливаетъ яркій свѣтъ на хронологическія отношенія тѣхъ или другихъ предметовъ древности. Но есть еще одна сторона, съ которой эпиграфика можетъ оказать изслѣдователю важную услугу и открыть много новаго и интереснаго въ историческомъ отношеніи. Мы разумѣемъ ту услугу, которую языкъ христіанскихъ надписей оказываетъ въ рѣшеніи вопроса о бытѣ и вѣрованіяхъ христіанъ древнѣйшей эпохи, о взаимныхъ отношеніяхъ между христіанствомъ и язычествомъ въ ихъ историческомъ соприкосновеніи. Сравненіе христіанскаго эпиграфическаго языка съ языкомъ классической древности даетъ очень важный и богатый матеріалъ для заключеній о судьбѣ самыхъ христіанскихъ понятій, объ ихъ развитіи въ генетической зависимости отъ соотвѣтствующихъ представленій грекоримскаго міра, объ ихъ субъективномъ пониманіи въ различныя эпохи христіанскаго общества.

Но между другими отрасляли археологическаго знанія эпиграфика—самая младшая и лишь два съ половиной столѣтія тому назадъ получила научную обработку и возбудила къ себѣ сочувствіе любителей древности. Этотъ кропотливый и, на первый разъ, мало благодарный трудъ естественно отталкивалъ отъ себя любознательность уче-

ную, и лишь спустя долгое время, когда получили должное развитіе другія отрасли археологіи, когда изученіе классическаго міра и его памятниковъ сдѣлало крупные успѣхи, появились труды по эпиграфикѣ и первыя собранія церковныхъ надписей. Прочныя начала для систематическаго обоснованія этого отдѣла древностей положены были знаменитымъ Бозіо, которому принадлежитъ честь, если не открытія, то по крайней мѣрѣ перваго научнаго изученія катакомбъ въ архитектурномъ, художественномъ и эпиграфическомъ отношеніяхъ. Ему обязаны мы сравнительно небольшимъ собраніемъ надписей, которое дополнили, объяснили и обставили историческими и археологическими замѣчаніями уже его преемники, находившіеся въ болѣе благопріятныхъ условіяхъ для разработки этого дѣла. Въ послѣдующее время надъ собираніемъ и редакціей древнѣйшихъ надписей Рима трудился Джіовани-Баттиста де-Росси. Онъ взялся за этотъ трудъ въ 1844 г., по порученію Марки, одного изъ дѣятельнѣйшихъ собирателей древностей. „Христіанскія надписи со всѣхъ по возможности древнихъ памятниковъ христіанскаго искусства“ —вотъ обширная задача труда, предпринятаго Росси въ области эпиграфики. Первый томъ его (Inscriptiones Christianae urbis Romae saeculo septimo antiquiores), заключающій въ себѣ однѣ только надписи надгробныя съ ясно обозначенными хронологическими признаками первыхъ шести вѣковъ, содержитъ около 1400 (1374) надписей — цыфру, которая значительно превосходитъ *христіанскій* эпиграфическій матеріалъ, собранный до него. Этотъ томъ важенъ между прочимъ, какъ ключъ къ пониманію христіанской палеографіи и эпиграфики. Въ немъ авторъ предпосылаетъ введеніе или Prolegomena, въ которомъ кромѣ общихъ соображеній, излагаетъ разныя хронологическія свѣдѣнія и опредѣляетъ признаки, по которымъ можно узнавать время происхожденія той или другой надписи (приложены палеографическіе образцы надгробной письменности). Каждую изъ надписей, особенно труднѣйшія изъ нихъ, онъ расшифровалъ и объяснилъ. Нѣкоторыя изъ объясненій Росси имѣютъ видъ ученнаго комментарія и особенно важны для изученія древней хронологіи, какъ античной, такъ и особенно христіанской. Стоитъ только съ эпиграфическими образцами Росси, точно обозначенными хронологически, сравнить другія надписи, чтобы имѣть возмож-

ность причислить эти послѣднія къ той или другой хронологической серіи [1]).

Первый вопросъ, съ котораго естественно начать изученіе христіанской эпиграфики, касается хронологіи или времени происхожденія той или другой надписи. Въ этомъ отношеніи христіанскіе могильные камни распадаются на два большихъ класса: первый—съ ясно обозначенными хронологическими признаками, второй — безъ таковыхъ. Хронологія христіанскихъ памятниковъ древнѣйшаго времени слѣдуетъ тому

[1]) Знаніе эпиграфическаго языка и умѣнье отличить подлинныя надписи отъ поддѣльныхъ было бы весьма важно въ томъ отношеніи, что могло бы предохранить отъ историческихъ ошибокъ и отъ преднамѣреннаго обмана со стороны составителей фальшивыхъ надписей. Извѣстно что этою работою были заняты многіе изъ средневѣковыхъ спекулянтовъ Широкое и выгодное поле для этой поддѣлки представляли въ средніе вѣка реликвіи мнимо-святыхъ, появлявшіяся съ самыми заманчивыми надписями на кладбищахъ и въ храмахъ католическихъ монастырей Изъ многихъ примѣровъ этого рода изберемъ нѣсколько. Григорій Турскій въ свое время (пол. VI в.) горько жаловался на эти продѣлки тогдашняго суевѣрнаго люда и разсказываетъ между прочимъ объ одномъ великомъ обманщикѣ, увѣрявшемъ всѣхъ, что онъ привезъ съ собою изъ Испаніи мощи разныхъ святыхъ. Несмотря на громкія надписи, которыми онъ украсилъ свои ковчеги съ реликвіями, изслѣдованіе показало, что вмѣсто святыни обманщикъ носилъ съ собою разныя коренья, кости и поддѣльныя вещички, слывшія за священные предметы. Въ половинѣ IX в. былъ основанъ Людовикомъ Благочестивымъ монастырь въ честь Климента Римскаго. Вскорѣ распространилась молва, что въ монастырѣ хранятся мощи его патрона, и къ этой святынѣ во множествѣ стекались богомольцы Когда одинъ изъ кардиналовъ захотѣлъ провѣрить вновь явившуюся святыню, ему показали гробъ св. Климента и на немъ слѣдующую надпись: Hic jacet sanctus Clemens Petri discipulus et a Petro papa secundus, qui jussu Trajani fuit in pelago mersus Замѣчательный примѣръ подобной поддѣлки представляетъ случай, бывшій съ извѣстнымъ историкомъ Барониемъ и рѣшившій споръ его съ кардиналомъ Санкторіемъ по вопросу о папѣ Феликсѣ Баронію былъ противъ признанія мученической кончины послѣдняго. Во время самаго разгара этой полемики, въ 1582 году, въ криптѣ Косьмы и Даміана, близъ Рима открывается вдругъ мраморный саркофагъ съ надписью: Corpus s Felicis et martyris, qui damnavit Constantium. Феликсъ названъ мученикомъ, пережившимъ Константина Баронію долженъ быть уступить при видѣ столь очевиднаго документа; историческая критика и палеографія не придаютъ никакого значенія этой надписи. Исторія эпиграфики сохранила нѣсколько именъ, которыя поддѣлку древнихъ надписей всвели въ ремесло и пользовались своими поддѣльными манускриптами съ злонамѣренною цѣлію, вводя въ обманъ другихъ.

способу времясчисленія, который употреблялся въ тогдашнемъ греко-римскомъ мірѣ, и лишь спорадически въ отдѣльныхъ случаяхъ встрѣчаются памятники съ данными христіанской хронологіи. По наблюденіямъ Росси, христіанская эра, т. е. вычисленіе времени отъ Р. Х., не встрѣчается на памятникамъ ранѣе VII в. Напротивъ, въ каждой мѣстности христіане слѣдовали той самой эрѣ, какая была тамъ въ употребленіи. У римлянъ до-христіанской эры лѣтосчисленіе велось отъ основанія Рима (ab urbe condita), за 753 г до Р. Х., а потомъ годы обозначались по именамъ консуловъ, правившихъ въ Римѣ. Вотъ обыкновенная формула этихъ надписей: Valeria Severa vixit annos triginta, recessit nonis juliis, Julio et Eusebio consulibus. Здѣсь мы приводимъ всѣ слова вполнѣ и съ соблюденіемъ грамматическихъ правилъ, но въ оригиналѣ нѣкоторыя слова написаны сокращенно, какъ было принято тогда писать, а иныя совершенно неправильно, какъ напримѣръ vicit вм. vixit. Это обозначеніе времени по именамъ консуловъ даетъ вѣрныя указанія на время происхожденія той или другой надписи, потому что у римлянъ существовали записи консуловъ въ полномъ хронологическомъ порядкѣ и эти записи имѣли официальное значеніе подъ именемъ Fasti consulares. Рядъ консуловъ идетъ въ непрерывномъ порядкѣ въ теченіе пяти съ половиною вѣковъ христіанской эры и оканчивается Василіемъ Младшимъ (Basilius Junior), проходившимъ свою должность въ 541 году. Послѣ него для обозначенія времени употреблялась формула: post consulatum (Basilii Junioris) anno primo, secundo, decimo и т. д. Эта формула употреблялась въ продолженіе 46 лѣтъ post consulatum и прекращается на 587 году по Р. Х. (лѣтосчисленіе по индиктіону, съ которымъ на памятникахъ мы встрѣчаемся съ половины V в., въ Римѣ было введено съ 517—522 гг.) Слѣды христіанской хронологіи, какъ было уже замѣчено, встрѣчаются лишь изрѣдка и теряются въ массѣ хронологическихъ датъ, выработанныхъ гражданскою практикою. Христіанская эра не получила правъ гражданства, оставалась внѣ общаго употребленія, была непонятна, появлялась въ исключительныхъ случаяхъ. Съ IV—V вв. въ Римѣ начали обозначать хронологію по именамъ тамошнихъ епископовъ, и это представляло совершенную аналогію съ обозначеніемъ лѣтосчисленія по консуламъ, но подобно замѣ-

тить, что могильныхъ камней съ такими хронологическими датами найдено три-четыре, да и тѣ подвергаются сильному сомнѣнію (Kraus, 479). Гораздо болѣе ихъ сохранилось въ надписяхъ по стѣнамъ церковныхъ зданій, и здѣсь-то chronologia episcoporum преобладаетъ передъ другими. Обыкновенно писали такъ: salvo episcopo, или temporibus sancti episcopi, или просто: sub Damaso episcopo. На нѣсколькихъ египетскихъ памятникахъ употреблено лѣтосчисленіе *ἀπὸ μαρτύρων*. При обозначеніи дѣленій мѣсяца употреблялись выраженія: календы, иды и ноны, а дни недѣли обозначались по-римски: dies Jovis, dies Lunae, dies Martis, dies Mercurii, Veneris, Saturni, dies Solis. Въ надписи 404 года впервые встрѣчается христіанское названіе воскресенья: dies Dominica

При опредѣленіи времени происхожденія надписей безъ ясно обозначенныхъ хронологическихъ признаковъ, указателями служатъ данныя палеографическія, заимствуемыя изъ особенностей письма, формы или характера буквъ, также изъ свойствъ формулы и украшеній, сопровождающихъ надпись Замѣчено кромѣ того нѣсколько общихъ признаковъ, отличающихъ памятники извѣстнаго столѣтія, извѣстной эпохи. Не входя въ эти палеографическія подробности, замѣтимъ слѣдующее: до насъ дошло очень немного надписей до-Константиновской эпохи, въ которыхъ бы точно обозначено было время происхожденія памятника; но большая часть такихъ надписей уже принадлежитъ IV, V и слѣдующимъ вѣкамъ. Чѣмъ объяснить это обстоятельство, когда намъ извѣстно, что въ катакомбахъ извѣстный процентъ могилъ принадлежатъ этому періоду, и при томъ сохранились надписи отъ перваго—третьяго вѣковъ? Въ собраніи Росси самая древняя надпись могильная принадлежитъ къ консульству Вес пасіана и, слѣдовательно, относится къ 71 году. Изъ второго вѣка мы имѣемъ двѣ надписи, точно обозначенныя именами консуловъ, изъ III-го—около 25-ти: число въ своей сложности очень незначительное, особенно въ сравненіи съ надписями изъ IV—V вв. Въ объясненіе этого пробѣла de Blant и Росси привели нѣсколько соображеній. Они того мнѣнія, что христіане древнѣйшей эпохи или вовсе оставляли безъ надписей могилы своихъ единовѣрцевъ, или употребляли надписи очень краткія, обозначая только имя умершаго, день и часъ его смерти, съ какимъ-нибудь краткимъ благожела-

ніемъ. Лаконизмъ этотъ дѣйствительно составляетъ отличительную черту эпитафій христіанскихъ до-Константиновскаго времени и подтверждается эпиграфическими данными. Христіане ограничивались тѣмъ, что писали имя похороненнаго, рѣдко обозначали день и мѣсяцъ его кончины, еще рѣже писали имя консула. Зато они вносили имена умершихъ въ диптихи, по которымъ всегда удобно было справиться о днѣ смерти того или другого лица, а это было такъ важно въ перво-христіанской практикѣ для своевременнаго собранія въ годовщину ихъ смерти, anniversaria celebratione Эта особенность эпиграфическаго стиля даетъ, если не точное, то по крайней мѣрѣ приблизительное, указаніе на время происхожденія любопытныхъ надписей христіанскихъ и подводитъ ихъ подъ двѣ обширныя категоріи или рубрики. Надписи краткой редакціи принадлежатъ древнѣйшему періоду исторіи христіанства, говоря приблизительно, эпохѣ трехъ первыхъ вѣковъ. Надписи съ болѣе подробнымъ содержаніемъ имѣютъ и болѣе позднее происхожденіе. Относительно первыхъ нужно замѣтить, что онѣ сопровождаются краткими благожеланіями или acclamationes, въ которыхъ выражается личное отношеніе живыхъ къ умершему. Чаще другихъ употребляются слѣдующія: Vivas in Deo, in pace, cum sanctis Тамъ, гдѣ обозначено время смерти и погребенія, tempus depositionis, иногда присоединяются похвалы умершему, но похвалы очень скромныя, простыя, краткія, согласно съ стилемъ примитивныхъ эпатафій. Напротивъ, въ надписяхъ позднѣйшаго времени замѣчаются слѣды реторики и многословія въ изложеніи. Не говоря о точномъ опредѣленіи времени смерти и возраста погребеннаго лица, мы замѣчаемъ въ нихъ желаніе ставить на видъ его достоинства и выражать ихъ въ гиперболическомъ тонѣ, напримѣръ: mirae sapientiae и проч. Лаконическое acclamatio: in pace, in Domino, тоже распространяется прибавленіями: hic jacet, hic positus in pace, hic quiescit (IV и V вв.). Можно шагъ-за-шагомъ прослѣдить, имѣя подъ руками трудъ Росси, какъ постепенно усложнялся и развивался въ этомъ направленіи ляпидарный стиль христіанскихъ памятниковъ, отражавшихъ искусственное, я бы выразился, праздное, риторическое направленіе позднѣйшей могильной христіанской эпиграфики. Въ эпитафіяхъ V—VI вв. читаются цѣлыя тирады, составленныя изъ риѳмованныхъ

эпиграммъ, изложенныя по всѣмъ правиламъ реторики и, можетъ быть, писанныя по заказу, напримѣръ: Hic requiescit in pace turtura, dulcis (дорогая) Petronii conjux, Deo serviens unice (какъ никто), fidei amica, castis moribus ornata, communis fidelibus amicis, familiae grata, natorum nutrix, unquam amara (всегда любезная) marito, quae vixit.. Это уже напоминаетъ золотыя мѣщанскія надписи.. Важную услугу для опредѣленія хронологіи христіанскихъ надписей оказываетъ, наконецъ, характеръ записанныхъ въ нихъ именъ. Чѣмъ древнѣе надписи, тѣмъ болѣе въ нихъ именъ, заимствованныхъ изъ римской практики, и, напротивъ, чѣмъ онѣ позднѣе, тѣмъ ихъ менѣе. Изъ наблюденія надъ содержаніемъ христіанскихъ эпитафій оказывается, что въ первые три вѣка преобладаютъ имена и прозвища, заимствованныя изъ міра античныхъ боговъ и героевъ; таковы, напримѣръ: Ammonius, Aphrodisius, Bacchus, *Αρτεμησια*, Diogenes, *Φοιβος*. Къ нимъ примыкаютъ такія же nomina gentilitia, взятыя изъ предметовъ животнаго и растительнаго царства. Христіанскія имена попадаются за этотъ періодъ очень рѣдко и спорадически; по содержанію своему они выражаютъ религіозныя идеи или взяты съ еврейскаго, напримѣръ: Авраамій, Benedictus, Daniel, *Ελπιζα*, *Σωζομενη*, *Θεοδουλος*. Согласно съ античною ономатологіей встрѣчаются двойныя имена, напримѣръ: Muscula quae et Galatea, Asellus qui et Martinianus. Прежде эту двуименность объясняли такимъ образомъ: одно изъ именъ языческое, а другое христіанское, но, вѣроятнѣе, мы имѣемъ здѣсь соединеніе гражданскаго имени съ прозвищемъ бытовымъ.

Античныя надписи соединяютъ съ именемъ покойника какой-нибудь похвальный эпитетъ или почетную черту. Христіане вначалѣ пользовались этими эпитетами очень осторожно, и ихъ надписи отличались лаконизмомъ. Но затѣмъ, съ III—IV вѣка, уже начинается накопленіе этихъ похвальныхъ предикатовъ, и появляется цѣлая масса такихъ хвалебныхъ эпитетовъ, изъ которыхъ отмѣтимъ слѣдующіе: benemerens (очень частый), bonus, bonae memoriae, dulcis, dulcissimus, famulus Dei, *ακακος*, *θεοσεβης*. На одной галльской надписи о пресвитерѣ Валеріи сказано: qui fuit ad Dei officium paratus, humanitas in eo satis laudanda, amicus omnibus. Сюда же слѣдуетъ отнести и буквы: v. c., c. f. въ концѣ эпитафій, что означаетъ: vir clarissimus, clarissima femina.

Замѣчательно отсутствіе въ надписяхъ имени: „мученикъ", martyr, confessor, несмотря на то, что между катакомбными покойниками, несомнѣнно, было большое число ихъ. Число древне-христіанскихъ надписей, гдѣ упоминалось бы о рабахъ, servi, крайне незначительно: ихъ можно насчитать до 30 точно такъ же, какъ и съ упоминаніемъ отпущенниковъ. Нѣкоторые объясняютъ этотъ пробѣлъ изъ того обстоятельства, что первые христіане принадлежали къ низшему сословію и не имѣли у себя рабовъ: другіе—что вообще у христіанъ не было въ обыкновеніи отмѣчать общественное положеніе лицъ, особенно такое некрасивое, какъ это. Но ни то, ни другое объясненіе фактически не подтверждается. Прямой выводъ отсюда будетъ тотъ, что вообще число рабовъ у христіанъ было очень невелико, а потому и въ надписяхъ имена ихъ встрѣчаются такъ рѣдко Въ противоположность servus и *δουλος* здѣсь иногда встрѣчается уравнивающее всѣхъ названіе *δουλος θεου*, *δουλος χριστιανος*. Впрочемъ въ усыпальницѣ Приссиллы читается надпись, изъ которой видно, что одна богатая чета, Secundus et Rufina, при смерти своей дочери отпустила на волю семь рабовъ. Для сужденія о положеніи рабовъ въ древне-христіанскомъ обществѣ весьма замѣчательны такъ называемыя bullae или металлическія дощечки, которыя привязывали на шею бѣглыхъ и ненадежныхъ рабовъ, и въ которыхъ прописывалось, кто этотъ рабъ и куда его слѣдуетъ возвратить изъ побѣга. Вотъ образчикъ подобной надписи на одной металлической дощечкѣ: tene me, quia fugi, et revoca me Victori acolitho a domnico Clementis ✠ . Изъ этой эпитафіи такимъ образомъ оказывается, что владѣльцемъ раба былъ нѣкто аколуѳъ Викторъ при церкви св. Климента, вѣроятно, въ Римѣ. Что церкви и монастыри также держали рабовъ подобно древнимъ святилищамъ, это составляетъ безспорный фактъ. Изъ надписей, гдѣ говорится о рабахъ, приведемъ для примѣра хотя слѣдующую: hic situs Notatus servus fidelissimus. Скажемъ теперь о матеріальной, вещественной сторонѣ памятниковъ древне-христіанскаго ляпидарнаго стиля.

Памятники, о которыхъ у насъ теперь идетъ рѣчь, большею частію принадлежатъ къ гробничнымъ камнямъ и состоятъ изъ надписей (tituli, epitaphia) на стѣнахъ и локулахъ катакомбъ, на христіанскихъ и языческихъ саркофагахъ. Матеріалъ, на

которомъ сдѣланы эти надписи, большею частію камень, но иногда встрѣчается обожженная глина, еще рѣже—доски изъ слоновой кости, а также и свинцовыя. Большая часть надписей сдѣланы рѣзцомъ вглубь (graffito) и нѣкоторыя изъ нихъ выкрашены. Эти послѣднія, писанныя надписи, сдѣланы сурикомъ или иногда чернилами или, что весьма рѣдко, наведены золотомъ. Кромѣ этихъ матеріаловъ употреблялся въ катакомбной эпиграфикѣ и уголь. Углемъ, напримѣръ, начерчено на одной мраморной доскѣ имя: Severa; но чаще имъ пользовались въ черепичной и глиняной работѣ. Уголь, какъ видно, былъ графическимъ средствомъ въ рукахъ бѣднаго люда, преимущественно у римскихъ слугъ и торговцевъ. Когда открыли въ Помпеяхъ остатки древнихъ помѣщеній, то замѣчено было, что черныя людскія комнаты нерѣдко были покрыты надписями, сдѣланными углемъ. Какъ и теперь на кладбищахъ встрѣчаются надписи, сдѣланныя грубо и самымъ примитивнымъ способомъ, такъ и на локулахъ катакомбъ. Люди бѣдные ставили имя покойника, чертили какой-нибудь знакъ или восклицаніе, но такихъ надписей сохранилось немного, не потому, впрочемъ, чтобы ихъ процентъ былъ такъ незначителенъ, а потому что надписи, сдѣланныя этимъ способомъ, по своей непрочности легко уступали вліянію времени, вывѣтривались и вытирались отъ неосторожнаго обращенія. Большая часть изслѣдователей того мнѣнія, что свойство графическаго матеріала на христіанскихъ памятникахъ зависѣло отъ условій внѣшняго положенія христіанъ: мраморныя доски съ скульптурными украшеніями употреблялись во времена спокойствія, а черепичныя—во времена гоненій, когда христіане не имѣли ни матеріальныхъ средствъ, ни времени на приготовленіе лучшаго матеріала для гробницъ. Но это—едва ли вѣрное предположеніе. Гораздо естественнѣе искать основаніе этому различію въ неравенствѣ матеріальнаго состоянія самыхъ членовъ перво-христіанской общины. Люди знатные и богатые изъ римскаго общества, сохранявшіе и по переходѣ въ христіанство любовь къ изящной обстановкѣ быта, имѣли возможность употреблять мраморныя доски съ изящными рѣзными надписями, а другіе довольствовались скромными локулами и надписями, сдѣланными киноварью, углемъ, первымъ попавшимся острымъ орудіемъ.—Любопытный типъ предста-

вляютъ камни съ двойными эпитафіями: на лицевой сторонѣ доски читается христіанская, а на обратной—языческая. Такъ, напримѣръ, Мабильонъ представилъ образецъ слѣдующей надписи: на одной сторонѣ камня: Diis manibus, Bitoni Salario, qui vixit annos XXXVI (triginta sex). Битонъ, памяти котораго посвящена эта надпись, былъ извѣстный въ Римѣ гладіаторъ, который погибъ при импер. Каракаллѣ въ неравной борьбѣ съ тремя соперниками и за то удостоился погребенія на государственный счетъ и особенной эпитафіи. Ея содержаніе иллюстрируется скульптурнымъ изображеніемъ *всадника съ копьемъ въ рукѣ*. На томъ же камнѣ, только съ обратной стороны, читается другая надпись: въ началѣ ея начерченъ крестъ; далѣе слѣдуетъ: Hic in somno pacis requiescit Maxentius, qui vixit in hoc saeculo... annos... menses... recessit.. Какъ объяснить появленіе камней въ катакомбахъ съ христіанско-языческими надписями? Взявъ ихъ у римлянъ, христіане переносили ихъ на свои кладбища и дѣлали только на другой сторонѣ свои надписи, не уничтожая старыхъ языческихъ. Въ одной изъ древнихъ Херсонесскихъ базиликъ найдена была вдѣланною въ стѣну, близъ дверей изъ притвора въ церковь, мраморная плита съ рельефнымъ изображеніемъ. Сюжетъ его заимствованъ изъ античной жизни и напоминаетъ барельефы, которыми древніе любили украшать стѣнки саркофаговъ и гробничныя вообще плиты. Представленъ здѣсь, именно, мужчина въ классическомъ костюмѣ; онъ держитъ въ рукѣ вѣнокъ и готовъ надѣть его на голову стоящей вблизи его женщины. Въ нижней части этого барельефа грубымъ и неправильнымъ почеркомъ вырѣзана надпись: *Κυριε, βοηθι τον οικον τϑτον αμην*—„Господи, помоги дому сему. Аминь“. Надпись—христіанскаго происхожденія, на что указываютъ кромѣ того и кресты, вырѣзанные въ ея промежуткахъ и въ верхней части плиты. Какъ попала послѣдняя въ христіанскій храмъ? Сначала она принадлежала какому-нибудь херсонесскому семейству и служила могильною плитой; потомъ, когда владѣтели ея приняли христіанство, она пожертвована была ими на устройство храма. Чтобы сдѣлать эту плиту удобною для такого употребленія и сгладить лежавшій на ней рѣзкій отпечатокъ язычества, присоединили къ ней вышеприведенную надпись и покрыли самую плиту въ нѣсколькихъ мѣстахъ изображеніями кре-

ста. Подобнымъ же путемъ могли попасть и въ катакомбы плиты съ двойными надписями подобно плитѣ Битоновой.

Что касается орѳографіи христіанскихъ эпитафій, то надобно замѣтить, что она отличается разнаго рода неправильностями, которыя дѣлаются тѣмъ замѣтнѣе, что повторяются на каждомъ шагу и какъ бы обращаются въ общее правило. Эта особенность эпиграфическаго языка стоитъ, разумѣется, въ связи съ недостатками техники и малограмотностію мастеровъ, занимавшихся этимъ дѣломъ Въ катакомбахъ нерѣдко поэтому встрѣчаются надписи, сдѣланныя совершенно неумѣлою рукой. Но иногда солицизмы надгробныхъ надписей зависѣли не отъ безграмотности писца, а отъ употребленія провинціализмовъ или мѣстныхъ наречій. Латинскій языкъ римскихъ провинцій не былъ классическимъ; онъ имѣлъ здѣсь свои идіотизмы, переходилъ въ народный говоръ и употреблялся преимущественно лицами низшихъ классовъ. Христіанство имѣло немало послѣдователей изъ этихъ классовъ какъ въ Римѣ, такъ и въ римскихъ провинціяхъ, а потому и гробничная латынь изобилуетъ провинціализмами, употребленіемъ однихъ согласныхъ и гласныхъ вмѣсто другихъ [1]). Что касается употребленія греческаго алфавита въ катакомбныхъ надписяхъ, то обстоятельство это имѣетъ свое основаніе въ нравахъ тогдашняго римскаго общества и составляетъ подражаніе греческому стилю Въ послѣднія времена республики между римлянами была распространена мода на греческое: греческіе нравы, греческій языкъ считались признакомъ высшей цивилизаціи, какъ въ XVIII стол. ту же роль играли у насъ французскіе нравы и языкъ. Многіе изъ знатныхъ римлянъ не иначе говорили, какъ пересыпая свою рѣчь греческими словами и фразами [2]). „Твои мать и отецъ“,

---

[1]) При сравненіи античныхъ могильныхъ надписей съ христіанскими эпитафіями легко замѣтить, что и здѣсь и тамъ повторяются однѣ и тѣ же орѳографическія ошибки, нѣкоторыя буквы перемѣшаны по созвучію, напримѣръ. b и v, ai и e; другія буквы, особенно при окончаніи словъ, совершенно опускаются, напримѣръ. t въ третьемъ лицѣ глаголовъ, а нѣкоторыя буквы совершенно произвольно прибавляются. Наконецъ, замѣчательна пестрота, съ какою въ надписяхъ перемѣшиваются шрифты греческій съ латинскимъ, буквы одного алфавита—съ буквами другого въ одной и той же надписи.

[2]) Плавтъ написалъ цѣлую комедію, въ которой осмѣялъ эту страсть

говоритъ Ювеналъ, обращаясь къ одной римской дамѣ, слѣдовавшей этому обычаю: „были природные римляне, а ты то-и-дѣло повторяешь: ζωή и ψυχή, какъ будто ты уроженка Авинъ и Аргоса". Въ силу этого обычая ἐν εἰρήνῃ замѣнило in pace, и вмѣсто того, чтобы писать эпитафію латинскими буквами, стали изображать ея текстъ буквами греческими, соблюдая при этомъ особенности греческаго выговора и орѳографіи (φηκι вм. fecі). Было и другое основаніе для этой орѳографіи: она служила признакомъ греческаго происхожденія покойника Въ столицу всемірной имперіи стекались въ то время представители всѣхъ націй со всѣхъ концовъ міра, и между ними значительный процентъ составляли греки [1]).

Обратимся теперь къ стилю христіанскихъ эпитафій и посмотримъ, въ какомъ отношеніи стоятъ онѣ къ эпитафіямъ римскимъ? Общая форма, которой слѣдуетъ большая часть римскихъ эпитафій, имѣетъ слѣдующій видъ: такой-то или такая-то поставили этотъ монументъ такому-то лицу (съ прибавленіемъ извѣстныхъ эпитетовъ) или нѣсколькимъ лицамъ. Точно обозначается этимъ послѣднимъ число лѣтъ ихъ жизни цифрою года, мѣсяца и дня. Къ этому иногда присоединяются замѣчаніе о томъ, кто и на какихъ условіяхъ можетъ быть владѣтелемъ этой могилы, и нѣкоторые условные знаки и символы. Тотъ же видъ въ общихъ чертахъ имѣютъ и христіанскія надгробныя надписи, и это было бы совершенно въ порядкѣ вещей, если бы при этомъ въ христіанскихъ надписяхъ не встрѣчалось терминовъ и замѣчаній, имѣющихъ спеціально-языческій смыслъ и перенесенныхъ на христіанскіе памятники слишкомъ неразборчивою или наивною рукой. Первымъ и самымъ серьезнымъ

въ своихъ современникахъ къ греческому, и гдѣ герои пьесы говорятъ ломанымъ латинскимъ языкомъ.

[1]) Чтеніе катакомбныхъ надписей затруднительно особенно оттого, что въ письменности этого рода не принято никакихъ правилъ пунктуаціи или дѣленія словъ; часто вся надпись сдѣлана въ одну строку; часто переносится то или другое слово вопреки принятымъ правиламъ орѳографіи. Въ нѣкоторыхъ надписяхъ пунктуація отдѣляетъ слова, въ другихъ—слоги, въ иныхъ—рядъ словъ, а раздѣлительными знаками служатъ иногда точки, иногда кресты и звѣздочки, а иногда фигурные знаки въ родѣ сердечекъ, розетокъ и тому под. Замѣтимъ, что всѣ эти знаки общи христіанскимъ эпитафіямъ вмѣстѣ съ языческими.

заимствованіемъ этого рода было употребленіе въ христіанскихъ надписяхъ буквъ: D. M. S., которыя должны быть прочтены: Diis manibus sacrum, т. е. посвящается богамъ-манамъ [1]). Какъ могла попасть эта классическая фраза въ область христіанской эпиграфики, когда она имѣетъ свое несомнѣнное основаніе въ представленіяхъ классической миѳологіи и пріобрѣла себѣ право гражданства въ эпиграфическомъ языкѣ римскихъ памятниковъ? Въ виду затрудненій, представляемыхъ этимъ фактомъ, одни хотѣли всѣ надписи съ этими неудобными и соблазнительными буквами признать за языческія; но это было рѣшеніе совершенно некритическое и противорѣчило яснымъ признакамъ христіанскаго происхожденія въ самой эпитафіи. Другіе придумали особое чтеніе этихъ буквъ и вмѣсто: Dis manibus читали: Deo magno или maximo, что казалось болѣе совмѣстнымъ съ христіанскимъ міровоззрѣніемъ Въ оправданіе этого чтенія ссылались между прочимъ на языческія надписи, гдѣ буквы D и M дѣйствительно имѣли такое значеніе. Но здѣсь была допущена натяжка. Дѣло въ томъ, что буквы D и M въ этомъ послѣднемъ значеніи рѣдко стояли безъ прибавленія имени того или другого божества: Jovis, Mithrae, къ которымъ собственно относился эпитетъ: Deus maximus. Да при томъ же это чтеніе могло имѣть мѣсто только въ тѣхъ случаяхъ, когда въ надписяхъ обозначены лишь начальныя буквы: D M., но есть и такія эпитафіи, гдѣ прямо читается: Dis manibus. Неудача этихъ

[1]) Вотъ образчикъ одной изъ такихъ эпитафій Animae sanctae colendae diis manibus sacrum, т. е. посвящается богамъ-покровителямъ этой святой и почтенной души. Затѣмъ говорится, что эту надпись и самый памятникъ устроила нѣкая Цецилія надъ прахомъ своего мужа, съ которымъ выражаетъ желаніе скорѣе соединиться тѣснѣйшими узами любви въ царствѣ Плутона. Что такое: Diis manibus и особенно эта фраза въ сочетаніи съ слѣдующими словами: animae sanctae colendae, какъ въ настоящей эпитафіи? Подъ именемъ . manes римляне представляли умершихъ въ состояніи ихъ отрѣшенности отъ тѣла. Такъ какъ эти души, перешедши въ царство подземныхъ духовъ, получали уже высшее значеніе, то греки и римляне обоготворяли ихъ подъ именемъ dii manes или *θεοὶ καταχθόνιοι*—подземные боги. Но чаще подъ dii manes разумѣли геніевъ-покровителей душъ, перешедшихъ въ царство тѣней Фраза, какъ видимъ, обязана своимъ происхожденіемъ одной изъ коренныхъ идей язычества и въ приложеніи къ христіанскимъ памятникамъ набрасываетъ тѣнь подозрѣнія на самую чистоту религіозныхъ идей первохристіанскаго міра.

и подобныхъ интерпретацій привела изслѣдователей къ новому предположенію, которое и сдѣлалось теперь господствующимъ. Формула эта, говорятъ, имѣетъ несомнѣнное языческое римское происхожденіе и стоитъ въ извѣстномъ отношеніи къ культу геніевъ-покровителей душъ въ подземномъ царствѣ; но на христіанскихъ памятникахъ эта надпись уже утратила свой живой миѳологическій характеръ и обратилась въ безсодержательную фразу, въ одну механическую формулу, повторявшуюся по навыку. Дѣло въ томъ, что у римлянъ, при большомъ спросѣ на могильные камни съ приличными эпитафіями, существовалъ особый цехъ мастеровъ, занимавшихся этимъ дѣломъ Въ силу извѣстныхъ религіозныхъ идей у нихъ установилась и переходила по традиціи, безъ перемѣны, извѣстная формула эпитафій, начинающаяся словами: Dis manibus. Вначалѣ эта формула имѣла тотъ смыслъ, что памятникъ посвящается богамъ-покровителямъ души умершаго, а потому писали: Dis manibus Albani, Corneliae, Juliae. Но затѣмъ этотъ первоначальный миѳологическій смыслъ началъ падать, и выраженіе: Dis manibus осталось внѣ логическаго согласованія съ тѣмъ или другимъ именемъ,—пишутъ: Dis manibus, точка; затѣмъ слѣдуетъ: такому-то лицу такой-то поставилъ памятникъ... Памятникъ уже посвящается тому или другому покойнику, а не Dis manibus. Христіанамъ нужно было имѣть могильные камни для своихъ кладбищъ; они обращались за покупкою ихъ къ римскимъ мастерамъ, а тѣ по старой привычкѣ надписи на нихъ начинали или буквами D. M. или полными словами: Dis manibus. Что дѣйствительно рутина мастеровъ этого дѣла крѣпко придерживалась формулы D. M., это можно считать очень вѣроятнымъ, и Марини сообщилъ одну интересную надпись, которая служила вывѣскою надъ мастерскою монументнаго мастера и гласила: „D M. Сюда можно обращаться за приготовленіемъ могильныхъ надписей и всякаго рода издѣлій изъ мрамора“. Наконецъ, сила вывода, какой можетъ и долженъ быть сдѣланъ изъ этой типичной формулы, значительно ослабляется статистикою. Если вѣрить Росси, на полное число имѣющихся теперь надписей римскихъ только разъ 35—40 встрѣчается D. M., а это составляетъ на 1300 надписей очень незначительный процентъ, тогда какъ въ массѣ римскихъ языческихъ эпитафій эти буквы

составляли несомнѣнно болѣе крупный процентъ (95%). Прежніе собиратели надписей насчитывали такихъ эпитафій гораздо больше; Росси считаетъ весьма многія изъ нихъ за языческія. Но, что особенно замѣчательно, эти необъяснимыя съ христіанской точки зрѣнія литеры (D. M.) встрѣчаются на памятникахъ поздняго времени, когда уже христіанская догматическая терминологія начала ясно вырабатываться, и различіе между христіанствомъ и язычествомъ обозначилось со всею ясностію.

Послѣ такого крупнаго заимствованія изъ области языческой терминологіи мы не найдемъ уже ничего страннаго, если встрѣтимъ въ христіанскихъ эпитафіяхъ повтореніе общей технической формы этого рода надписей на римскихъ монументахъ. Такъ христіане усвоили своимъ гробамъ названіе: locus, loculus, а потому говорили: locum sibi fecit, locum se vivo fecit. Эти выраженія сдѣлались общими для христіанъ и язычниковъ. Нѣкоторыя формулы древне-христіанскаго эпиграфическаго стиля образовались совершенно механически чрезъ усвоеніе античной фразеологіи и повтореніе общеупотребительнаго въ греко-римскомъ мірѣ языка. Эти формулы были освящены ежедневнымъ употребленіемъ и по самой употребительности сдѣлались ходячими, утратили свой языческій смыслъ и обратились въ поговорку. Тертулліанъ говоритъ, что въ его время христіане то-и-дѣло въ обыденномъ разговорѣ употребляли фразы: me Hercule, me dius Fidius и другія, заключавшія божбу Геркулесомъ, но употребляли по незнанію и совершенно машинально. Даже и въ общественной жизни, напримѣръ, въ титулатурѣ, удерживались языческіе термины: divus, aeternus... Такъ точно проскользали подобныя же фразы и въ надгробныя надписи. Нѣкоторыя формулы, утративъ въ обыкновенномъ житейскомъ употребленіи свой языческій характеръ, начали выражать христіанскія понятія. Желая, напримѣръ, высказать мысль о будущемъ блаженствѣ умершаго, составитель надписи употреблялъ выраженіе: „его душа улетѣла на Олимпъ“—терминъ совершенно античный, но смыслъ его христіанскій. Діакону Урсиніану жена его поставила памятникъ, на которомъ написано было, „что праху ея супруга не страшны ужасы тартара“. Опять языкъ классическій, но его идея христіанская, и ошибка не въ смыслѣ, а въ употребленіи неудачнаго термина. Еще болѣе

неудачнымъ съ этой точки зрѣнія, но также мало повиннымъ со стороны своего внутренняго смысла должно быть признано употребленіе на одной надписи выраженія: „гора Тенаръ;“ она находилась въ Лаконіи и, по вѣрованію древнихъ, имѣла отверстіе, вводившее въ подземное царство. Сюда же относится призываніе Лахезы, одной изъ паркъ, распоряжавшихся судьбою человѣческой жизни, на одномъ христіанскомъ саркофагѣ, вышедшее изъ подъ пера какого-нибудь христіанина. Прошло четыре-пять вѣковъ съ тѣхъ поръ какъ началь образовываться эпиграфическій стиль христіанскихъ надписей, а онѣ продолжаютъ время-отъ-времени обращаться къ классическимъ воспоминаніямъ, какъ будто не было христіанскихъ формъ, болѣе удобныхъ для выраженія, чѣмъ только что упомянутыя классическія. Рядомъ, напримѣръ, съ сожалѣніемъ о кончинѣ читается слѣдующее прибавленіе въ одной надписи V в.: „Здѣсь лежитъ Марина, которая честно и безпорочно прожила въ семъ мірѣ и отошла ко Господу тридцати семи лѣтъ, отдавъ свой долгъ 24 декабря. Она любила Бога.—Не разрушай моей могилы и не показывай мнѣ дневного свѣта; если же ты покажешь мнѣ свѣтъ, то да прольетъ на тебя Богъ свѣтъ гнѣва“. Затѣмъ слѣдуетъ монограмма и слово *ἰχθύς*. Первая половина этой надписи сдѣлана въ христіанскомъ духѣ, а послѣдняя носитъ слѣды воспоминаній изъ языческой практики [1]).

[1]) Гдѣ основаніе этой послѣдней угрозы? У римлянъ право могилы считалось священнымъ, и тревожить прахъ умершаго признавалось величайшимъ оскорбленіемъ. Но это убѣжденіе не спасало римскихъ могилъ отъ жадности кладоискателей. Какъ только оказывалась малѣйшая возможность, они раскапывали могилу и вынимали изъ нея наиболѣе цѣнныя вещи Окрадываніе могилъ, при бѣдности римскаго люда, сдѣлалось чѣмъ-то въ родѣ ремесла и вызвало строгія мѣры преслѣдованія со стороны правительства. Частныя лица, съ своей стороны, угрозами страшныхъ проклятій въ своихъ эпитафіяхъ, старались отвлечь грабителей отъ этого покушенія Могилы христіанъ, особенно лицъ достаточныхъ изъ нихъ, служили также приманкою для этого промысла. Распространеніе этого злоупотребленія между христіанами вызвало много сильныхъ и рѣзкихъ обличеній со стороны Григорія Богослова, который изложилъ угрозы свои расхитителямъ гробовъ въ стихотворной формѣ, а многія изъ этихъ угрозъ цѣликомъ перешли въ христіанскія эпитафіи. Оставаясь вѣрною своему правилу уважать и въ могилѣ кости покойника, церковь преслѣдовала нарушеніе этого правила даже и въ тѣхъ случаяхъ, когда разрывали могилу для того, чтобы взять изъ нихъ кости мучениковъ. Нѣкоторые ру-

Вообще надобно замѣтить, что христіанскій эпиграфическій стиль вначалѣ совпадалъ съ формулою языческихъ эпитафій, но затѣмъ мало-по-малу вырабатывался и, отрѣшаясь отъ обычныхъ пріемовъ классической эпитафіи, пріобрѣталъ своеобразный отпечатокъ. Въ первомъ періодѣ, до Константина Вел., этотъ языкъ оставался невыработаннымъ. Могильныя надписи исполнены въ древнемъ стилѣ и выдаютъ свой христіанскій характеръ лишь немногими восклицаніями или отсутствіемъ типичныхъ признаковъ языческихъ. Затѣмъ эпитафіи начинаютъ дополняться христіанскою монограммою; въ послѣдующемъ періодѣ развитія это отрѣшеніе ляпидарнаго языка становится еще замѣтнѣе: указаніе на родовое происхожденіе покойника становится рѣже, и только иногда читаются имена родителей, устроившихъ семейную могилу или надгробную плиту для своего сына. Начало эпитафіи открывается выраженіемъ: Hic jacet, Hic pausat, Hic quiescit, съ прибавленіемъ in pace. Это направленіе, развиваясь затѣмъ еще далѣе, выражается въ такихъ чертахъ, которыя указываютъ на разрывъ умершаго со связями здѣшняго міра и на его стремленіе къ небу. Язычникъ оплакиваетъ своихъ покойниковъ, которые уходятъ куда-то, въ неизвѣстную область мрака, въ царство тѣней. Въ христіанскихъ надписяхъ проходитъ радостное чувство. Разница языческаго и христіанскаго настроенія даетъ себя сильно чувствовать въ такъ называемыхъ acclamationes. На могилѣ дорогихъ лицъ римлянинъ писалъ: Sit tibi terra levis, ossa tua bene quiescant, avevale, di tibi benefaciant, *χαῖρε, συδραμοι, δωῃ σοι οσιρις το ψυχρον ὑδωρ.* Въ христіанскихъ надписяхъ, хотя слышится тотъ же общечеловѣческій мотивъ, то же ewig menschliches, но оно выливается въ особыхъ типичныхъ формахъ выраженія и стоитъ въ связи съ вѣрованіями христіанъ, съ

ководились въ этомъ дѣлѣ благочестивыми побужденіями, другіе же обратили его въ промыслъ и открыто торговали костями мучениковъ. Ѳеодосій Великій, котораго никакъ нельзя упрекнуть въ недоброжелательствѣ церкви, нашелъ однако вынужденнымъ запретить это злоупотребленіе и остановить раскапываніе могилъ даже и подъ этимъ предлогомъ: «никому не переносить тѣла съ одного мѣста на другое, никому не тревожить мученика, никому не торговать его мощами». Средне-вѣковыя могильныя надписи особенно любили повторять эти угрозы и часто излагали ихъ въ особенно рѣзкихъ и сильныхъ выраженіяхъ, какъ это было принято на могилахъ римскихъ.

ихъ догматикою и церковнымъ языкомъ. Напримѣръ: Deus tibi refrigeret. Собственно говоря, refrigerium, отъ frigus—холодъ, морозъ,—мѣсто прохладное; представленіе—общее съ формулою о холодной водѣ Озириса и ведетъ свое начало отъ представленія древнихъ о подземномъ царствѣ, куда сходятъ тѣни умершихъ, и которое называется tartarus—мѣсто холода и вѣчнаго оцѣпенѣнія. Но въ другихъ восклицаніяхъ христіанскій мотивъ слышится сильнѣе, напр.: vivas inter sanctos, vivas in Deo, *ὁ Θεος αναπαυσει την ψυχην εν σκηναις αγιων.*—Римлянинъ поручаетъ душу умершаго покровительству подземныхъ боговъ и, обращаясь къ этимъ геніямъ, говоритъ: peto vos, manes sanctissimae, commendatum habeatis (примите подъ свое покровительство) meum conjugem et velitis huic indulgentissimi esse horis nocturnis ut eum videam,—прошу васъ, священные manes, имѣть подъ своимъ покровительствомъ моего супруга и чтобы вы, милосердые, позволили мнѣ видѣть его въ часы ночные. Иначе, конечно, звучитъ слѣдующая эпитафія христіанская: *μνησθητι κ— ε της καμησεως τ8 δουλ8 σ8*, dominus, nequando adumbretur (омрачится) spiritus. Нерѣдко въ римскихъ эпитафіяхъ умершій обращается къ оставшимся въ живыхъ съ какимъ-нибудь благожеланіемъ или просьбой, а такъ какъ римскія кладбища устраивались на перекресткахъ дорогъ: ведшихъ въ городъ, то эти обращенія выпадали и на долю прохожихъ, которые по пути въ городъ шли по этимъ некрополямъ. Valete, viatores, salvete (здравствуйте, путники, привѣтствую васъ); bene sit filiabus meis (да будутъ счастливы); или: тебѣ говорю, прохожій: остановись и скажи мнѣ: sit tibi terra levis. Этою классическою фразой христіане пользовались въ древнѣйшую пору буквально, а впослѣдствіи видоизмѣнили ее согласно со своими понятіями.

Глубокая перемѣна, которую христіанство произвело въ нравахъ и воззрѣніяхъ человѣчества, отразилась и въ представленіяхъ о загробной жизни, а эти въ свою очередь нашли себѣ выраженіе въ эпитафіяхъ. Древній римлянинъ относился къ смерти съ стоическимъ равнодушіемъ или по крайней мѣрѣ старался поставить себя на эту точку зрѣнія, а потому говорилъ, указывая на свою могилу: Haec domus aeterna est, hic sum situs, hic ero semper. Иногда въ борьбѣ съ сомнѣніями на счетъ загробной будущности онъ оставался въ раздумьѣ на порогѣ жизни и смерти и переносилъ съ

собою это раздумье въ могилу, накладывая на нее такую надпись: Quo vadam, nescio, invitus morior, valete posteri. Или, наконецъ, онъ утѣшаетъ себя мыслію, что жизнь была прожита съ полнымъ наслажденіемъ, поиски за нимъ увѣнчались успѣхомъ; смерть, пересѣкая нить жизни, дѣлаетъ свое дѣло въ ту минуту, когда усталое и разбитое тѣло какъ бы само собою просится на покой. Vixi quemadmodum volui, quare morfuus sum nescio. Или, напримѣръ, слѣдующая надпись, принадлежащая какой-то женщинѣ и при томъ вдовѣ: D. M. Кто знаетъ меня, живите, матроны и матери семействъ. Я пожила и кромѣ жизни ни во что не вѣрила; я обрекла себя матери-кормилицѣ Венерѣ; кого могла, ловила любовью и хитростью. По смерти мужа не была вдовою; прошу, не преслѣдуйте меня ненавистью. Остановись, прохожій, и остерегись, чтобы не наступить на меня, уже и безъ того долго попранную". Въ противоположность этимъ чувственнымъ выраженіямъ, въ христіанскихъ эпитафіяхъ на насъ вѣетъ чувствомъ степенности, скромности и преданности высшей волѣ, которая распоряжается судьбою людей. Такова, напримѣръ, слѣдующая надпись: a Deo datae dignae et meritae virgini et quiesce hic in pace jubente Christo suo Такъ появилось выраженіе: sic vol. Deus, замаскированное въ буквахъ: S. V. D. Въ одной надписи IV в. читаемъ: Hoc tibi Quintilla dictavit versus amatrix, quae post mortem tuam volui me ferro necari, sed Domini praecepta timens casta me in futuro promitti.

Въ виду сходства, особенно вначалѣ, христіанскаго эпиграфическаго языка съ классическимъ невольно задаешься вопросомъ: нельзя ли указать нѣсколько характеристическихъ признаковъ, по которымъ съ несомнѣнностію можно было бы отличить произведенія христіанской надгробной эпиграфики отъ языческой, нѣтъ ли особенной терминологіи, которая проводила бы черту раздѣла между ними? На первомъ мѣстѣ въ ряду особенностей христіанской могильной эпиграфики должно поставить согрѣтое христіанскимъ чувствомъ, христіанскими вѣрованіями выраженіе или, лучше сказать, восклицаніе: in pace или, по-гречески, ἐν εἰρήνῃ, въ мирѣ Выраженіе: pax и εἰρήνη имѣли обширное употребленіе въ фразеологіи и практикѣ древней церкви. Климентъ Александрійскій говоритъ, что христіане его времени, при

встрѣчѣ другъ съ другомъ, привѣтствовали взаимно словами: *εἰρήνη σοι*, pax tecum. Изъ обыкновеннаго житейскаго употребленія это привѣтствіе перешло затѣмъ въ церковный языкъ и стало употребляться также какъ выраженіе единенія съ церковью Pacem dare, по смыслу Тертулліана и Кипріана, значило принять кого-либо въ церковное общеніе, признать принадлежащимъ къ числу членовъ общины и войти съ таковымъ лицомъ во всѣ отношенія единовѣрца и союзника. При такомъ обширномъ употребленіи слова: pax, *εἰρήνη*, in pace requiescit или abdormivit значило то, что умершій пребылъ до конца жизни въ союзѣ съ церковью и почилъ въ мирѣ съ нею Какъ восклицательная форма, какъ обращеніе, оно выражало желаніе мира, или, что—то же, блаженства, умершему со стороны живыхъ. Выраженіе in pace часто стоитъ внѣ всякой связи съ общею конструкціей эпитафіи, какъ девизъ, съ которымъ соединялся опредѣленный смыслъ, извѣстное представленіе, подобно тому, какъ выраженіе: Dis manibus часто стоитъ на древнихъ памятникахъ внѣ логической связи съ цѣлой эпитафіей. Такое грамматически-неправильное сочетаніе выраженія in pace есть лучшее подтвержденіе его глубоко-важнаго значенія въ стилѣ христіанскихъ эпитафій. Переводя это выраженіе на символическій языкъ живописи, древніе христіане часто изображали на могильныхъ камняхъ рядомъ съ этою формулою фигуру голубя съ оливковою вѣтвью, какъ символъ мира.

Другимъ терминомъ, на который можно указать, какъ на отличительный признакъ христіанской эпитафіи, служатъ выраженія: depositio (греческое *καταθεσις*) и depositus. Римляне, говоря о погребеніи, большею частію употребляли выраженія: situs, positus—положенъ, между тѣмъ какъ христіане предпочитали имъ выраженіе depositus Слово это на юридическомъ языкѣ римлянъ означало отдачу вещи на сохраненіе подъ залогъ съ правомъ возвращенія ея собственнику послѣ извѣстнаго срока или по выполненіи имъ извѣстныхъ условій. Понятно отсюда, какую идею хотѣли выразить христіане употребляя этотъ терминъ въ смыслѣ погребенія Они хотѣли указать на будущее воскресеніе тѣла, которое предается землѣ лишь на нѣсколько времени и должно быть взято отсюда по истеченіи назначеннаго срока. Вотъ два, глав-

ныхъ характеристическихъ термина христіанскаго надгробнаго стиля. Прибавимъ къ этому еще нѣсколько восклицаній и терминовъ, заимствованныхъ изъ догматическаго языка христіанъ и указывающихъ на ихъ религіозныя и культовыя представленія. Отмѣтимъ болѣе замѣчательныя. Въ нѣкоторыхъ надписяхъ даетъ себя чувствовать живая вѣра въ безсмертіе, напримѣръ: vivas in pace, laetaris in pace. Еще яснѣе выражаетъ эту мысль слѣдующій эпитетъ: hic requiescit Laurentia, quae credidit resurrectionem. Въ связи съ этою идеею эпиграфическій языкъ представляетъ нѣсколько выраженій о счастливой участи, какою наслаждаются погребенные въ загробной жизни. Есть прямыя выраженія, въ которыхъ указывается на рай и блаженство, напримѣръ. accepit requiem in Deo, получилъ покой въ Богѣ, vivas in gloria Dei, scimus te in Christo, или еще яснѣе: in domo aeterno Dei. Что касается до ученія объ отношеніи нашемъ къ святымъ, то и на этотъ счетъ есть нѣсколько очень раннихъ эпитафій, составленныхъ въ смыслѣ ученія о призываніи святыхъ. Эти послѣдніе представляются перешедшими въ другую жизнь, и къ нимъ въ свою очередь переходятъ умирающіе. Въ одной эпитафіи будущее мѣстопребываніе называется locus sanctorum, въ другихъ: inter sanctos, inter innocentes. Съ другой стороны и къ умершимъ ихъ друзья и родственники обращаются съ просьбою, чтобы они молились за нихъ и не оставляли своимъ покровительствомъ. Вотъ образчикъ этихъ восклицаній: vivas in Deo et roga! ora pro parentibus tuis, petas pro nobis Fehx! *Ἐρωτᾶ ὑπὲρ ἡμῶν*, спроси о насъ, вспомни о своемъ сынѣ Пекторіи, и другія. Но относительно этихъ и подобныхъ формулъ нужно замѣтить, что онѣ большею частію принадлежатъ довольно древней эпохѣ и наиболѣе древнія изъ нихъ чужды специфическихъ признаковъ христіанства, представляя ихъ лишь спорадически Есть и еще одна характеристическая формула, нерѣдко встрѣчающаяся въ гробничной эпиграфикѣ и представляющая оригинальное приложеніе техническаго языка римлянъ. Это восклицаніе, обращаемое всего чаще къ живымъ въ слѣдующей лаконической формѣ: pie, zeses—пей, живи! Оно часто встрѣчается на памятникахъ греко-римскихъ. Но тамъ употребленіе этой формулы имѣло совершенно эпикурейскій смыслъ и служило выраженіемъ того беззаботнаго, ничѣмъ не возмущаемаго

наслажденія, которому отдавались участники пирушекъ и оргій [1]). У христіанъ формула: *πινε, ζεσες* читается на донышкахъ чашъ и бокаловъ, находимыхъ въ гробницахъ, на стѣнахъ могилъ и на другихъ предметахъ и, конечно, имѣла иной смыслъ, чѣмъ въ классической фразеологіи. Нѣкоторые изъ предметовъ, украшенные этою надписью, служили при агапахъ или общественныхъ столахъ, во время брачныхъ и похоронныхъ обѣдовъ. Выраженіе *πίνε* на нихъ означало приглашеніе участвовать въ этихъ трапезахъ, а слово vivas—желаніе счастія, блаженства. Нѣкоторые изъ археологовъ высказали еще ту мысль, что словомъ *πίνε* на чашахъ выражалось указаніе на актъ причащенія, и что самыя эти чаши были не что иное, какъ потиры или calices, изъ которыхъ вѣрующіе принимали евхаристію. Къ этому разряду таинственныхъ формулъ принадлежитъ слѣдующая, напримѣръ, греческая надпись: pie, zezes *εν αγαθοις*. Но слово *ἀγαθόν* на языкѣ disciplinae arcani греческихъ отцовъ означало самый актъ причащенія и то высшее благо, которое достигается путемъ этого таинственнаго общенія со Христомъ.

Наконецъ, къ числу побочныхъ аксессуарныхъ признаковъ христіанской эпиграфики слѣдуетъ отнести символическія изображенія, украшающія гробничныя плиты. Эти знаки очень многочисленны, но изъ нихъ мы назовемъ лишь нѣсколько болѣе типичныхъ, именно: монограммы имени Христова, крестъ, буквы *α* и *ω*, Агнецъ, голубь и рыба. Надобно сознаться, что монограммы имени Христова есть одно изъ распространенныхъ изображеній въ надгробной символикѣ христіанъ Оно обладаетъ въ гораздо большей и ясной степени тѣми характерными признаками, на которые мы указали, объясняя значеніе термина in pace въ составѣ христіан-

[1]) Катуллъ, Марціалъ, Петроній и другіе эпикурейцы-поэты употребляли эту фразу, какъ призывъ къ удовольствіямъ въ виду всеразрушающей смерти. Жить—vivere было у нихъ синонимомъ чувственнаго наслажденія, пить—bibere—однимъ изъ средствъ такого полнаго распоряженія благами жизни. И вотъ на надгробныхъ памятникахъ, какъ отголосокъ, какъ желаніе продолжить эту прерванную нить наслажденій, слышится vivas, и это послѣднее благожеланіе или напутствіе друзей обращается къ новому жителю элизіума. Anima dulcis, fruamur nos sine bibe,zezes!— вотъ одинъ изъ многихъ образчиковъ этого эпидарнаго стиля.

скихъ эпитафій. Этотъ знакъ въ христіанскомъ употребленіи раздѣляетъ ту же судьбу, которая принадлежитъ термину: Dis manibus на памятникахъ греко-римскихъ, хотя и не столь часто встрѣчается, какъ этотъ послѣдній. Имя Христово хотѣли писать сокращенно и для этого ограничились изображеніемъ двухъ первыхъ буквъ его имени. Въ этомъ видѣ и получалась монограмма имени Христова. Особенный смыслъ и особенное значеніе ея заключались еще и въ томъ, что монограмма служила въ то же время и изображеніемъ креста. Но монограмма эта, какъ одинъ изъ несомнѣнныхъ признаковъ христіанскаго эпиграфическаго стиля, не можетъ имѣть притязанія на перво-христіанскую древность и входитъ въ употребленіе со времени Константина, помѣстившаго ее на военномъ знаменіи или лабарумѣ. До 312 г. монограмма Христова, по мнѣнію Росси, встрѣчается лишь спорадически. Не распространяя этого замѣчанія на другія предметы христіанскаго искусства помимо эпиграфики, замѣтимъ лишь, что Климентъ Александрійскій, перечисляя символическія фигуры, употреблявшіяся для украшенія христіанскихъ перстней, не упоминаетъ о монограммѣ. При такомъ сравнительно позднемъ происхожденіи монограмматическаго знака дѣлается вопросомъ притязательной учености возраженіе, будто знакъ этотъ заимствованъ христіанами отъ язычниковъ. Дѣло въ томъ, что найдено нѣсколько монетъ древнихъ сирійскихъ и римскихъ, гдѣ вычеканена фигура, похожая на монограмму или на соединеніе буквъ *ли* и *ро*. Но нумизматика очень естественно разъединила монограмму Христа отъ этой загадочной фигуры и самый вопросъ признала дѣломъ праздной любознательности—тѣмъ больше, что эта фигура встрѣчается всего четыре-пять разъ и то совершенно изолированно.

Изъ символовъ, въ собственномъ смыслѣ, важнымъ признакомъ христіанской эпиграфики служитъ рыба. Мистическое толкованіе этого знака, основывающееся на фонетическомъ его значеніи, сдѣлало изображеніе рыбы самымъ распространеннымъ символомъ Христа. Оно довольно часто встрѣчается въ соединеніи съ монограммою и служитъ ея иллюстраціей. Важность этого символа по отношенію къ христіанской эпиграфикѣ состоитъ въ томъ, что этотъ символъ имѣетъ весьма древнее происхожденіе и стоитъ внѣ всякой связи съ живописною иллюстраціей римскихъ памят-

никовъ Двѣ три римскія языческія надписи, въ которыхъ встрѣчается этотъ символъ, составляютъ слишкомъ ничтожный процентъ для того, чтобы провести, хотя бы самое слабое и натянутое, сближеніе между нимъ и языкомъ классическихъ эпитафій. Этотъ символъ далѣе едва ли не чаще всѣхъ прочихъ составляетъ украшеніе могильныхъ надписей христіанскихъ, употребляется въ разнообразныхъ сочетаніяхъ и имѣетъ обширную литературу [1]). Проф. Пиперъ въ своей „Миѳологіи и символикѣ христіанскаго искусства", перебравъ большую часть символическихъ изображеній на памятникахъ древне-христіанскаго искусства и указавъ на языческіе мотивы въ ихъ образованіи, не коснулся нашего символа по невозможности подобрать къ нему подходящую параллель въ искусствѣ классическомъ. Аналогіи въ настоящемъ случаѣ оказались слишкомъ слабыми, а христіанскій смыслъ этого символа слишкомъ яркимъ для того, чтобы затемнить его какими-либо остроумными или скептическими доводами. Беккеръ въ своей монографіи: „Изображеніе Іисуса Христа подъ образомъ рыбы" тщательно собралъ древне-христіанскія надписи съ этимъ символомъ и объяснилъ его значеніе для эпиграфическаго языка въ связи съ самою идеею, которая лежала въ основѣ этого символа и составляла исповѣданіе вѣры въ І. Христа, какъ Богочеловѣка. Не повторяя этихъ соображеній, отчасти высказанныхъ нами въ чтеніяхъ о христіанской художественной символикѣ, ограничимся здѣсь замѣчаніемъ, что къ циклу символа, именно, рыбы относятся двѣ очень замѣчательныхъ надписи и по своей оригинальной формѣ, и по типичности своего языка, и по свойству заключающагося въ нихъ догматическаго ученія. Въ южной Франціи, недалеко отъ Ліона, французскій археологъ de Blant открылъ въ 1839 г. куски разбитой гробничной плиты съ древне-греческою надписью. Надпись оказалась довольно попорчена во многихъ мѣстахъ и расшифровать ее стоило большихъ трудовъ. Близъ Ліона, очень процвѣтавшаго во времена Августа и въ торговомъ и въ политическомъ отношеніи, рано образовались греческія колоніи, привлеченныя сюда между прочимъ торговыми предпріятіями. Вѣроятно одному изъ этихъ греческихъ поселенцевъ, уже христіанину, и принадлежитъ относящаяся къ IV или V вѣку эта надпись. Вотъ буквальный текстъ ея: „О божественный родъ

небесной рыбы (ἰχθύς), прими съ сердцемъ, исполненнымъ благоговѣнія, безсмертный источникъ жизни среди смертныхъ". Этимъ фигуральнымъ языкомъ составитель надписи излагаетъ понятіе о крещеніи. Но тутъ непереводимая игра словъ, вся сила которой состоитъ въ символическомъ значеніи рыбы по отношеніи ко Христу и въ представленіи христіанина, очищеннаго въ крещеніи чрезъ Христа, опять таки подъ символомъ рыбы (потому-то Тертулліанъ и называетъ христіанъ pisciculi—маленькія рыбки по отношенію ко Христу, Который называется piscis и ἰχθύς). Надпись гласитъ далѣе: „Ожививши (погрузивши) душу въ неизсякаемыхъ струяхъ (вѣчно текущихъ) вѣчной мудрости (Sophia), прими сладкую пищу Спасителя святыхъ и алкая ѣшь и пей, держа рыбу въ рукахъ своихъ. О Ἰχθύς, даруй мнѣ эту благодать, я жажду ея, мой Господь и Спаситель". Въ этой тирадѣ содержится аллегорическое ученіе о причащеніи въ связи съ крещеніемъ, опять-таки основанное на условномъ смыслѣ ἰχθύς, и дается указаніе на самый способъ пріобщенія въ церкви первыхъ временъ, когда хлѣбъ евхаристіи (и вино) получали не изъ лжицы, но въ руку и затѣмъ его потребляли. Въ послѣднихъ стихахъ надписи содержится просьба Пекторія, обращенная къ положеннымъ въ этой гробницѣ отцу его и матери, помолиться за своего сына, и эта просьба высказывается въ слѣдующихъ выраженіяхъ: „Да почиваетъ въ мирѣ мать моя, умоляю Тебя, Свѣтъ мертвыхъ. Асхандій, мой отецъ, дорогой моему сердцу, вмѣстѣ съ нѣжною матерью и со всѣми моими родственниками вспомните о Пекторіи на вечерѣ Ἰχθύς". Такъ эта надпись заразъ проливаетъ свѣтъ на ученіе о крещеніи и причащеніи и говоритъ о молитвахъ за умершихъ. Съ эпитафіей Пекторія въ близкой связи стоитъ другая могильная надпись, принадлежащая Аверкію, замѣчательная по историческимъ и догматическимъ указаніямъ, въ ней содержащимся. Хотя содержаніе ея заимствуется изъ письменныхъ источниковъ византійскаго происхожденія, но смыслъ и духъ ея позволяютъ отнести ее къ подлиннымъ произведеніямъ, имѣющимъ въ основѣ оригинальный текстъ. Вотъ какъ она читается: „Я, гражданинъ избраннаго города (т. е. Іераполя) еще при жизни воздвигнулъ этотъ памятникъ, чтобы со временемъ найти въ немъ себѣ успокоеніе (замѣчательно, что здѣсь говорится объ

устройствѣ гробницы или памятника еще при жизни,—заботливость, показывающая и свободу составителя надписи и его достаточныя средства). Мое имя Аверкій. Я ученикъ Св Пастыря, Который пасетъ овецъ Своихъ на горахъ и долинахъ и имѣетъ всевидящее око. Онъ научилъ меня слову истины и послалъ въ Римъ—царицу, одѣтую въ золотую одежду и золотую обувь". Замѣчательно воззрѣніе на Римъ, какъ на столицу, какъ на царственный городъ всего христіанскаго міра, воззрѣніе, высказываемое однимъ изъ восточныхъ пилигримовъ, который желаніе посѣтить Римъ считаетъ за вдохновеніе свыше. Дѣйствительно, впродолженіе трехъ-четырехъ первыхъ вѣковъ Римъ былъ центромъ, куда стремились пилигримы со всего христіанскаго міра, привлекаемые сюда множествомъ могилъ мучениковъ и особенно желаніемъ видѣть и поклониться гробамъ апп. Петра и Павла. Такъ говорятъ Іеронимъ на западѣ и Златоустъ на востокѣ. Аверкій продолжаетъ въ духѣ этихъ свидѣтелей „Я видѣлъ", говоритъ онъ, „еще во время пути туда, народъ, носящій золотые перстни на рукахъ, видѣлъ область сирійскую, всѣ ея города и между ними Низибисъ и перешелъ Евфратъ". Затѣмъ слѣдуетъ переходъ отъ повѣствовательной части Аверкіевой надписи къ части догматической. „Вѣра", говоритъ далѣе надпись, „предносила и предлагала мнѣ въ пищу рыбу жизни, подавая пищу и питіе" (указаніе на то, что Аверкій, какъ во время своихъ путешествій, такъ и въ прочее время своей жизни, принималъ таинство евхаристіи, постоянно и глубоко вѣровалъ въ силу этого таинства). Замѣчательныя строки Аверкіевой надписи возводятъ насъ къ древне-римскимъ юридическимъ воззрѣніямъ на неприкосновенность могилъ и указываютъ на господство этихъ воззрѣній и въ мірѣ христіанскомъ. „Слова эти я, Аверкій, велѣлъ начертать на могильномъ камнѣ, имѣя отъ роду семьдесятъ два года. Пусть помолится каждый, кто пройдетъ мимо его, но никто да не дерзаетъ наложить другого холма на тотъ, который заключаетъ мои кости. А кто поступитъ такимъ образомъ, тотъ римской казнѣ заплатитъ двѣ тысячи золотыхъ штрафу и тысячу золотыхъ Іераполю, моему любезнѣйшему отечеству". Послѣднія слова надписи даютъ наглядное подтвержденіе той мысли, что не только языческія, но и христіанскія могилы, стояли подъ охраною римскаго

законодательства. Христіанинъ Аверкій, сооружаетъ могильный памятникъ и угрожаетъ тѣмъ, кто осмѣлился бы посягнуть на него, опредѣленнымъ штрафомъ въ пользу римскаго правительства и своего родного города.

Итакъ, символъ рыбы имѣетъ значеніе для характеристики древне-христіанскаго эпиграфическаго стиля и составляетъ надежный критерій христіанскаго происхожденія извѣстной надписи. Но то, что мы замѣтили относительно этого символа, не можетъ распространяться на множество другихъ символовъ древне-христіанскаго искусства, частію по ихъ близкому отношенію къ тѣмъ же сюжетамъ искусства древне-римскаго, частію, по ихъ сравнительной рѣдкости и малоупотребительности, если взять въ расчетъ значительную массу христіанскихъ эпитафій и надписей, начиная съ катакомбъ до памятниковъ позднѣйшаго церковнаго искусства.

