ДРЕВНЕ-ХРИСТІАНСКАЯ

ИКОНОГРАФІЯ

КАКЪ ВЫРАЖЕНІЕ ДРЕВНЕ-ЦЕРКОВНАГО ВѢРОСОЗНАНІЯ.

Сочиненіе

РЕКТОРА МОСКОВСКОЙ ДУХОВНОЙ АКАДЕМІИ.

Архимандрита Христофора.

МОСКВА.
Въ Университетской типографіи (М. Катковъ),
на Страстномъ бульварѣ.
1886.

Изъ 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 №№ „Православнаго Обозрѣнія“
за 1886 годъ.

ОПЕЧАТКИ.

		Напечатано:	*Должно быть:*
На	стр. 28	Фулдѣ	Фундѣ
„	„ —	энкавастическою	энкавастическою.
„	„ 30	символическими	символически.
„	„ —	бантистеріевъ	баптистеріевъ
„	„ 32	пронята	принята.
„	„ —	привести	провести.
„	„ 37	иконостасныхъ	иконописныхъ.
„	„ —	борьбу	судьбу
„	„ 48	одобрять	ободрять
„	„ 141	Сан-Галлина	Сан-Галлена
„	„ 143	Бога	бочки
„	„ 149	находимъ	находился
„	„ 158	искупленія	искупленіе
„	„ 162	доказываетъ	указываетъ
„	„ 163	совершено	совершилось.
„	„ 165	Христосъ сопоставляется	Христосъ противопоставляется
„	„ 166	не тамъ мой пѣвецъ	Не такъ мой пѣвецъ.
„	„ 168	христіанскаго произведенія	христіанскаго происхожденія
„	„ 169	при чемъ представляется	при чемъ предполагается
„	„ 181	Вышеписанными	Вышеописанными.
„	„ 191	особенныя фигуры	согбенныя фигуры
„	„ 197	кирпичныхъ клѣтокъ	кирпичныхъ плитокъ
„	„ 241	холмик	холмикѣ
„	„ 253	скульпторами	скульптурами
„	„ 263	flabelium	flabellum
„	„ 265	обнаруживаетъ	обнаруживается
„	„ 268	отдѣлять	не отдѣлили

Были ли въ древне-христіанской церкви, въ первые вѣка, въ употребленіи иконы или нѣтъ?—Этотъ, такъ часто повторявшійся въ спорѣ объ иконахъ вопросъ, обыкновенно защитниками иконъ рѣшаемъ былъ утвердительно, а противниками отрицательно. Та и другая изъ спорящихъ сторонъ ссылались на письменныя свидѣтельства древности. Между тѣмъ должна быть права какая-нибудь одна изъ нихъ или же должно быть признано среднее мнѣніе, которое на столь обще поставленный вопросъ не осмѣливается отвѣчать рѣшительно, ни въ утвердительномъ смыслѣ, ни въ отрицательномъ, а требуетъ сначала точнаго опредѣленія того, что разумѣется въ данномъ случаѣ подъ иконами.

Первые христіане *происходившіе* изъ *іудейства,* вмѣстѣ съ десятословіемъ естественно внесли въ христіанскую церковь и отвращеніе къ идолопоклонству и его кумирамъ, какое питали къ нимъ прежде, будучи іудеями. Если языческія статуи уже тогда были для нихъ мерзостію, могли ли они благопріятно относиться къ нимъ, сдѣлавшись христіанами.

Точно также и *язычники*, обратившіеся въ христіанство, могли лишь съ отвращеніемъ смотрѣть на своихъ прежнихъ боговъ и уже опасеніе возврата къ древнему идолослуженію должно было побуждать ихъ избѣгать сколько возможно не только прежнихъ художественныхъ образовъ, но и всякихъ изображеній. Потому народъ и называлъ первыхъ христіанъ безбожниками, что они ни въ мѣстахъ общественныхъ богослужебныхъ собраній не имѣли статуй прежнихъ боговъ, ни въ домахъ не употребляли

и не чтили никакихъ кумировъ. Они устраняли даже картины и скульптуры, служившія къ украшенію домовъ и утвари домашней, такъ какъ тѣ и другія напоминали имъ древніе миѳы о богахъ и могли смущать ихъ миръ душевный.

Отвращеніе къ статуямъ и кумирамъ перенесено было впослѣдствіи и на художниковъ—исполнителей ихъ. Художникъ, дѣлавшій кумиры и статуи, хотя бы самъ и не покланялся имъ, трактовался какъ служитель ихъ, такъ какъ содѣйствовалъ идолослуженію. Отцы и учители церкви, какъ св. Іустинъ, Климентъ александр. и особенно Тертулліанъ сильно возставали противъ изображеній, ссылаясь на заповѣдь десятословія, запрещавшую всякіе образы и подобія, равно какъ и противъ художниковъ—исполнителей статуй и кумировъ. Въ апостольскихъ постановленіяхъ прямо и рѣшительно сказано: „дѣлатель кумировъ, ставшій христіаниномъ или пусть откажется отъ этой работы или да извержется изъ церкви“.

Но такіе строгіе приговоры относились къ пластическимъ произведеніямъ лишь настолько, насколько они находились въ связи съ идолослуженіемъ и если иногда осуждаются всѣ произведенія изобразительнаго искусства, всѣ изображенія безъ исключенія, то не слѣдуетъ забывать, что тогда не легко было найти художественное произведеніе, которое бы не напоминало о языческой миѳологіи.

Христіанскаго искусства въ строгомъ смыслѣ въ первыя времена христіанства еще не знали, да и не могли о немъ думать первые христіане, пока сама жизнь не сдѣлала возможнымъ такое *соединеніе* сверхчувственной идеи съ чувственною формою, при которомъ та и другая сохраняла свойственный характеръ и такимъ образомъ между *красотою* классическаго искусства и *духовною истиною* христіанства установился тотъ *вождельнный міръ*, когда истина откровенной вѣры не отвергала чувственную красоту, какъ нѣчто грѣховное, а чувственная красота въ свою очередь служила носительницею и выразительницею высокихъ идей вѣры. Въ этомъ именно и состоитъ сущность христіанскаго искусства: ибо какъ въ области вѣры и жизни, такъ и въ области искусства христіанство проповѣдуетъ слово *примиренія*. Въ классическомъ искусствѣ язычества преобладала *чувственность* и

духъ, носитель божественной искры, идеала истины, блага и красоты, былъ слугою чувственности, которая ему и обязана была характеромъ идеальной красоты. Въ іудействѣ преобладалъ *духъ*, стремившійся къ чистой истинѣ и боявшійся соблазновъ чувственной красоты. Только христіанство могло установить между истиною и чувственною формою, между духомъ и плотію, не смотря на ихъ внутреннюю борьбу, тотъ *вожделѣнный союзъ*, которому христіанское искусство обязано своимъ бытіемъ и свойственною ему прелестію.

Но это дѣло соединенія и примиренія въ области искусства могло начаться не вдругъ и идти лишь медленнымъ шагомъ, путемъ робкихъ попытокъ. Въ самомъ дѣлѣ, съ одной стороны классическое искусство предлагало самыя привлекательныя формы красоты, но онѣ были носителями языческаго политеизма и отмѣчены были характеромъ лжи и суевѣрія; съ другой стороны, христіанское ученіе представляло возвышеннѣйшія духовныя идеи, которыя являлись въ такомъ лучезарномъ свѣтѣ, производили такое побѣждающее впечатлѣніе на сердце, что у созерцающаго ихъ слово замирало на устахъ. Какъ же не выпали бы рѣзецъ и кисть изъ рукъ художника!... Однако *полудуховный получувственный* человѣкъ все-таки невольно ощущалъ потребность въ чувственныхъ формахъ для выраженія сверхчувственныхъ идей и стремился къ такимъ формамъ, чтобы запечатлѣть, наглядно, въ образахъ представить то, что евангеліе представляло духовному взору въ богодухновенномъ словѣ. Церковь не могла отвергнуть столь глубоко коренящейся въ природѣ человѣка потребности и отклонить предложеніе искусства—въ этой непритязательной формѣ послужить христіанству. И вотъ съ конца втораго вѣка все больше и больше входятъ въ употребленіе въ христіанской церкви различныя изображенія сначала чисто *символическія*, потомъ *полусимволическія* и *полуисторическія* и наконецъ *историческія* въ строгомъ смыслѣ, на которыхъ развивалось и выработывалось древне-христіанское искусство и которыя въ цѣломъ своемъ объемѣ представляютъ богатый циклъ образовъ для позднѣйшей иконографіи. Научное изученіе художественныхъ представленій или образовъ древне-церковнаго изобразительнаго искусства, начиная съ самыхъ простыхъ гра-

ческихъ знаковъ до болѣе или менѣе сложныхъ художественныхъ композицій, по сохранившимся литературнымъ извѣстіямъ и особенно памятникамъ, лучшій отвѣтъ на вопросъ: были ли въ древней церкви въ употребленіи иконы или нѣтъ и какой характеръ имѣло древне-церковное чествованіе иконъ.

Научное изученіе памятниковъ древне-церковной иконографіи, какъ и памятниковъ древне-церковнаго искусства вообще, началось лишь въ новое время, т.-е. *со времени реформаціи* и въ различныя времена принимало различныя направленія.

Съ начала реформаціи до половины XVII вѣка *иконы* вызываютъ критику со стороны протестантовъ и вмѣстѣ съ тѣмъ служатъ имъ оружіемъ въ полемикѣ противъ папства (въ Германіи); съ другой стороны становятся предметомъ систематическаго изученія (въ Нидерландахъ и Италіи).

Изученіе Св. Писанія, особенно критика греческаго текста, которою началась реформаторская эпоха богословія, естественно привели къ знакомству съ древними рукописями и притомъ такими, которыя украшены были миніатюрами. Да и независимо отъ этого въ позднѣйшихъ рукописяхъ и печатныхъ книгахъ предлагались изображенія съ практическою цѣлію, для нагляднаго ознакомленія съ предметами вѣры, не говоря уже о томъ, что церковныя зданія, внутри и снаружи, украшались обыкновенно изображеніями. Реформаторы съ жаромъ ухватились за этотъ предметъ и издавна существовавшія иконы, то подвергались критикѣ, то употреблялись какъ оружіе въ полемикѣ съ папствомъ. Лютеръ, Меланхтонъ и др., какъ извѣстно, указывали на неправильное изображеніе свящ. предметовъ на современныхъ имъ иконахъ: новыми же сатирическими изображеніями, направленными противъ папства, пользовались въ борьбѣ съ послѣднимъ. Кальвиномъ и Цвинглемъ возбужденъ былъ даже вопросъ о самомъ употребленіи иконъ въ храмахъ, вопросъ, по которому завязался литературный споръ не только между католиками и протестантами, но и въ средѣ послѣднихъ между собою. Литература, вызванная этимъ споромъ, вращалась большею частію около вопроса: могутъ ли быть употребляемы и чествуемы иконы въ церквахъ или нѣтъ,—вопроса, который былъ рѣшаемъ pro и contra, частію путемъ соображеній, теоретическихъ и практиче-

скихъ, частію путемъ историческимъ. Но изученіе самыхъ памятниковъ иконографіи со стороны художественныхъ представленій не входило въ задачу этого спора.

Во всякомъ случаѣ, впрочемъ, критика реформаторовъ и возбужденный ими споръ вызвалъ потребность *изученія иконографіи* и не со стороны только внѣшней исторіи, а и со стороны содержанія, со стороны *художественныхъ представленій*. Первый сдѣлалъ предметомъ изученія художественныя представленія иконографіи Iohann Molanus профессоръ богословія въ семинаріи въ Лэвенѣ († 1585), въ сочиненіи: de picturis et imagiqibus sacris (изд. сначала въ 1570 г. въ одной книгѣ, а потомъ въ 1594 въ четырехъ книгахъ). Третья книга этого сочиненія посвящена изображеніямъ святыхъ въ порядкѣ церковнаго года и объясненію ихъ аттрибутовъ, а четвертая изображеніямъ Іисуса Христа. Но авторъ только изрѣдка указываетъ на дѣйствительныя иконы для оправданія тѣхъ или другихъ художественныхъ представленій и притомъ имѣлъ въ виду лишь иконы новѣйшаго времени.

Впослѣдствіи мало-по-малу пробуждался интересъ то къ *отдѣльнымъ памятникамъ* иконографіи, то къ *цѣлой* ея *области*. Такъ Iac Gretser изслѣдованію исторіи *изображеній креста* посвятилъ цѣлое сочиненіе: de cruce Ingolst. 1608. Federicus Barromaus, архіепископъ миланскій, напротивъ обнимаетъ *всю область иконографіи* въ сочиненіи: de pictura Sacra libri II (1634). Онъ занимается не только произведеніями живописи, но христіанскими изображеніями вообще (не исключая разнаго рода скульптурныхъ изображеній) съ цѣлію дать художникамъ руководство къ достойному изображенію священныхъ предметовъ.

Во второй половинѣ XVI вѣка исходнымъ пунктомъ и средоточіемъ археологическаго изученія сталъ *Римъ*, благодаря своему историческому значенію и сокрытымъ въ немъ и подъ нимъ сокровищамъ. Первымъ изслѣдователемъ его, посвятившимъ ему всю кратковременную жизнь (39 лѣтъ) былъ Onofrio Panvini о умершій въ 1538 году. Но его работы имѣютъ больше значенія для исторіи Рима и его архитектуры. Для иконографіи же и для изобразительнаго древне-христіанскаго искусства вообще больше значенія имѣетъ Antonio Bosio, жившій въ Римѣ въ качествѣ

агента Мальтезіанскаго ордена. Онъ поставилъ задачею своей жизни изслѣдованіе древне-христіанскихъ кладбищъ или *усыпальницъ Рима*, которымъ посвятилъ всѣ свои труды отъ 1567 до 1600 года, посѣщая ихъ съ другомъ своимъ de Rossi и другими. Онъ описалъ *скульптурныя* и *живописныя изображенія* и снялъ съ нихъ копіи. Сочиненіе свое онъ не успѣлъ окончить: его привелъ въ порядокъ и дополнилъ Severano, священникъ ораторіума; оно издано (въ 1638 г.) въ четырехъ книгахъ, изъ коихъ послѣдняя принадлежитъ издателю Severano. Латинскую обработку его, съ немногими измѣненіями и прибавленіями, представляетъ сочиненіе Aringhi: Roma subterranea novissima (1651 г.).

Во второй половинѣ XVII в. въ Германіи снова оживаетъ интересъ къ изученію церковной иконографіи, частію въ цѣломъ ея объемѣ, частію въ отдѣльныхъ пунктахъ. Но при этомъ вполнѣ преобладаетъ еще литературно-историческій интересъ; знакомство же съ самыми памятниками остается на заднемъ планѣ. Главное сочиненіе этого рода—сочиненіе Joh. Reiske: de imaginibus Iesu Christi Ien. 1685 г. Затѣмъ можно указать на два мелкіе трактата того же направленія, какъ: Insignia quatuor evangelistorum, Gottfr. Sprotta, профессора въ Іенѣ, Ien. 1667 и 1671 г., и потомъ: disquisitio de nimbis antiquorum Joh. Nicolai Jen. 1699 г. Далѣе слѣдуетъ цѣлый рядъ трактатовъ, писанныхъ частію съ критическою цѣлію, чтобы предохранить библейскія событія отъ ложнаго пониманія, частію съ практическою цѣлію, чтобы предостеречь отъ ошибокъ мастеровъ-живописцевъ. Сюда относятся прежде всего трактаты нѣмецкихъ ученыхъ Iunger'a и Rohr'a явившіяся въ Лейпцигѣ въ 1678 и 1679 г. Трактатъ перваго: de inanibus picturis показываетъ лишь знакомство автора съ литературою, къ произведеніямъ же искусства, особенно древняго, непосредственнаго отношенія не имѣетъ. Гораздо интереснѣе трактатъ другаго ученаго: pictor errans in historia sacra, въ которомъ трактуется по порядку о библейскихъ событіяхъ Ветхаго Завѣта и главнымъ образомъ о событіяхъ изъ жизни Іисуса Христа и указываются въ изображеніи ихъ многія погрѣшности противъ Св. Писанія и противъ еврейскихъ обычаевъ. Но и этотъ авторъ опирается не на собственное личное знакомство съ памятниками, а какъ самъ говоритъ въ предисловіи, собралъ то, что нашелъ въ сочиненіяхъ ученыхъ. Затѣмъ

слѣдуютъ трактаты: Joh. Fabricius-a, disputatio theologica qua historia Sacra contra nonnulos pictorum errores vindicatur Att. 1684, и Hilscher'a, de erroribus pictorum circa nativitatem Christi. Leipz. 1689 и 1705. Къ нимъ примыкаетъ, наконецъ, сочиненіе Huldericus'a Pulsuicensis о погрѣшностяхъ живописцевъ въ изображеніи библейскихъ событій В. и Новаго Завѣта, на нѣмецкомъ языкѣ, состоящее главнымъ образомъ изъ извлеченій изъ Рора и Брауна и др.

Критическое отношеніе къ церковной иконографіи пробудилось и въ другихъ странахъ. Во Франціи появились: Remarques sur les erreurs des peintres dans la representation de nos mistères et dans des sujets tirez de l'histoire Sacrée, переведенныя и на нѣмецкій языкъ; въ нихъ порицается у современныхъ живописцевъ искаженіе костюмовъ лицъ въ большей части евангельскихъ событій.

Но главное сочиненіе въ этомъ направленіи появилось въ Испаніи—это сочиненіе Айялы, на латинскомъ и испанскомъ языкѣ (1730 г.), въ которомъ послѣдовательно разсматриваются и ученымъ образомъ объясняются предметы изображеній въ порядкѣ церковнаго года и свящ. исторіи.

Дальнѣйшему изученію памятниковъ древне-церковной иконографіи не мало содѣйствовало отысканіе и приведеніе въ извѣстность новыхъ источниковъ, а также основаніе вспомогательной науки, латинской и греческой палеографіи; эту эпоху обозначили два бенедиктинца изъ конца XVII и начала XVIII вѣка, Мабильонъ и Монфоконъ. Путешествуя собственно съ литературными цѣлями, они не оставляли безъ вниманія и памятниковъ иконографіи. Мабильонъ напр. описалъ Библію въ церкви св. Павла въ Римѣ съ миніатюрами. У Монкофона также встрѣчаются хотя изрѣдка, въ видѣ исключеній, памятники изобразительнаго искусства, какъ напр. рельефы древне-христіанскаго саркофага, представляющіе три фигуры, ошибочно принимаемыя имъ за трехъ ангеловъ, присутствовавшихъ при сожженіи Содома.

Съ конца XVII вѣка, благодаря ревностному изученію христіанскихъ древностей, особенно въ Италіи, стали обнародывать памятники древне-христіанской изобразительности, частію изъ катакомбъ, частію изъ церквей. Открытія Бозіо были какъ бы откровеніемъ невѣдомаго дотолѣ міра: первобытная церковь пред-

стала въ полномъ свѣтѣ, съ ея догматами, дисциплиною, символикою, заставлявшею говорить безмолвныя стѣны и могилы, но такъ какъ этотъ образъ церкви имѣлъ большое сходство съ современными формами быта католической церкви, то диссиденты старались бросить тѣнь сомнѣнія на подлинность монументовъ подземнаго Рима или давать имъ объясненіе сообразное съ ихъ нововведеніями. Этотъ споръ вызвалъ новое изслѣдованіе подземныхъ сокровищъ, и новые борцы церкви отправились на новые поиски въ подземелья.

Въ восполненіе того, что уже приведено было въ извѣстность изъ катакомбъ римскихъ въ сочиненіяхъ Bosio и Aringhi, теперь явился рядъ сочиненій на итальянскомъ языкѣ, изъ коихъ одни посвящены частнымъ отдѣламъ: таково прежде всего сочиненіе Bertoli (1681 г.), въ которомъ обнародованы *лампы съ изображеніями*, потомъ сочиненіе Buonarroti, въ которомъ приведены въ извѣстность *стекла и стеклянные сосуды съ изображеніями* (1716 г.); другіе посвящены описанію усыпальницъ вообще, и объясненію ихъ древности съ приложеніемъ копій со многихъ изображеній, таково сочиненіе Boldetti (1720 г.). Завершенія для того времени литература эта достигла въ лицѣ Bottari, который послѣ Аринхи, по предложенію папы Климента XII, снова обнародовалъ саркофаги и стѣнную живопись Рима въ обширномъ сочиненіи (сост. изъ трехъ томовъ) съ учеными комментаріями. Сочиненіе издано въ 1737, 1746 и 1754 гг. Снимки исполнены, какъ и снимки Аринхи, по рисункамъ Бозіо, хранящимся донынѣ въ Ватиканѣ.

Изъ живописи, украшавшей церкви, обнародованы прежде всего *мозаики*. Ciampini первый снялъ копіи съ произведеній этого рода въ церквахъ Рима и Равенны и объяснилъ въ своемъ сочиненіи: vetera monimenta (1690 г.).

Одинъ изъ важныхъ источниковъ для исторіи иконографіи, безспорно составляетъ *миніатюрная живопись*, которою съ древнихъ временъ христіанства украшались *рукописи* священныхъ и богослужебныхъ книгъ. По этому со второй половины XVII в. на нее было обращено большое вниманіе и памятники ея стали приводиться въ извѣстность, то по одиночкѣ, то въ болѣе или менѣе цѣломъ объемѣ сначала въ Германіи и Франціи, потомъ въ Италіи, Англіи и Россіи.

Лямбекъ въ своемъ комментаріи вѣнской импер. библіотеки, обнародовалъ между прочимъ, *миніатюры* древней греческой рукописи *книги Бытія*. Изъ рукописи *Григорія Назіанзина*, въ парижской библіотекѣ, двѣ миніатюры сообщены Дю-Канжемъ (1680 г.) Монфоконъ снялъ копіи съ многихъ миніатюръ греческихъ рукописей какъ Священнаго Писанія, такъ и отцевъ церкви (1705, 1715 гг.). Нѣсколько позже обнародованы еще три рукописи: *греческій менологій* X вѣка съ миніатюрами на первую половину года отъ сентября до февраля, изданъ на греческомъ и латинскомъ языкѣ со всѣми изображеніями въ литографическихъ снимкахъ, кардиналомъ Албани (1727 г.); рукопись *свящ. книгъ Новаго Завѣта* (безъ Апокалипсиса) XII вѣка; миніатюры ея, представляющіе евангелистовъ и событія изъ жизни Іисуса Христа, Пр. Богородицы и апостоловъ, описаны Шэнлебеномъ (1738 г.) и изданы Мюрромъ; наконецъ *сирское евангеліе* въ библіотекѣ Медичи во Флоренціи, имѣющее опредѣленную дату 586 г., миніатюры коего, воспроизводящія частію событія изъ жизни І. Христа, частію фигуры пророковъ, обнародованы Ассемани (1742 г.).

Благодаря приведенію въ извѣстность такихъ важныхъ источниковъ, естественно собрался матеріалъ, разработка котораго могла составить содержаніе систематическаго труда, и дѣйствительно такой трудъ на первый разъ для части этого матеріала издалъ Petrus Zorn (1743 г.).

Въ послѣдней четверти XVII вѣка стали обращать вниманіе на *древне-церковную утварь*, которая представляетъ интересъ не только по своей формѣ, но и по своему украшенію свящ. изображеніями. Помимо того, что нѣкоторые предметы случайно встрѣчаются въ сочиненіяхъ (напр. крестъ имп. Комнена), стали появляться мелкія сочиненія, спеціально посвященныя отдѣльнымъ предметамъ утвари: таково сочиненіе Петра, епископа парижскаго, посвященное *ракѣ съ мощами*, украшенной изображеніемъ Іоанна Крестителя съ крыльями (1681 г.); потомъ трактатъ о *греческомъ крестѣ* въ Кортонѣ, съ погруднымъ изображеніемъ Іисуса Христа, двухъ архангеловъ и нѣкоторыхъ святыхъ (1731 г.). Снимокъ съ интересной *епископской каведры* изъ слоновой кости въ равенскомъ соборѣ съ изображеніями изъ исторіи Іосифа и жизни І. Христа сдѣлалъ Bacchini (1708 г.).

Отдѣльную доску отъ этой каѳедры, которая была отломана (теперь впрочемъ хранится при ней) издалъ Bandini, ученый комментаторъ флорентійскихъ библіотекъ (1746 г.): на ней представлено претвореніе воды въ вино и другая сцена, которую Bandini объясняетъ, какъ путешествіе родителей І. Христа въ Виѳлеемъ, что признается впрочемъ ошибочнымъ.

Въ сочиненіи Мамахи въ числѣ древностей скопировано не мало изображеній съ памятниковъ древне-христіанскаго искусства, саркофаговъ, лампъ, стеколъ и др.

Средина XVIII вѣка составляетъ эпоху, когда изученіе памятниковъ достигаетъ высшей степени оживленія. Италія идетъ впереди другихъ странъ. Новое движеніе изученію памятниковъ дали здѣсь *частныя* и *общественныя собранія* христіанскихъ древностей, частію еще донынѣ существующія. Музей въ Веронѣ (основанный Маффеи 1749 г.), собраніе кардинала Angelo Maria Quirini († 1755 г.), доставшееся городу Brescia, собраніе кардинала Passionei († 1761 г.) представляютъ много христіанскихъ памятниковъ. Самое же важное собраніе Museum Christianum, основанный папою Бенедиктомъ XIV въ ватиканскомъ дворцѣ, который вмѣщаетъ въ себѣ множество христіанскихъ саркофаговъ, равно какъ утварей и иконъ, и еще теперь считается замѣчательнѣйшимъ собраніемъ памятниковъ высокой христіанской древности. Въ это же время стали появляться публикаціи древне-церковныхъ памятниковъ съ учеными коментаріями.

Самые важные труды въ этомъ направленіи принадлежатъ флорентійскому ученому богослову Горп. Кромѣ того, что онъ привелъ въ извѣстность Museum Florentinum (1731—1742 гг.), онъ издавалъ (за 1748 г.) журналъ, посвященный классическимъ и христіанскимъ древностямъ, подъ названіемъ Simbolae litterariae. Потомъ издалъ собраніе *Геммъ* съ изображеніями, въ числѣ которыхъ есть нѣсколько христіанскихъ. Но главное его сочиненіе въ этомъ направленіи Thesaurus diptichorum, въ которомъ приведены въ извѣстность рѣзныя работы изъ слоновой кости, консульскіе диптихи и церковные доски, простыя и складныя, т.-е. диптихи и триптихи; оно явилось послѣ его смерти (1759 г.) въ трехъ томахъ. Ученый Allegranza привелъ въ извѣстность памятники города Милана: древне-христіанскіе саркофаги, мозаики и др.

Рядомъ со спеціальными описаніями и изображеніями памятниковъ, въ это время памятниками вообще и въ особенности *памятниками иконографіи* стали пользоваться какъ *источниками въ историческихъ трудахъ*. Самымъ виднымъ представителемъ исторической переработки монументальнаго матеріала является Паоло Пачіауди (1750—1785 г.). Впрочемъ, онъ и спеціально занимался памятниками; такъ онъ написалъ трактатъ о древнемъ распятіи и древнихъ крестахъ въ Равеннѣ. Но главный трудъ его, имѣющій болѣе важное значеніе въ отношеніи памятниковъ иконографіи, это сочиненіе объ Іоаннѣ Крестителѣ. Поводомъ къ составленію этого сочиненія было приглашеніе со стороны гроссмейстера іоаннитскаго ордена написать исторію послѣдняго. Пачіауди хотѣлъ предпослать исторіи ордена исторію Крестителя, котораго рыцари эти почитаютъ какъ своего патрона. Но такъ какъ чисто-историческій матеріалъ уже не разъ обрабатывался, то онъ избралъ новый путь: задачею своею онъ поставилъ собрать и уяснить христіанскія древности, изъ которыхъ бы видно было постоянное почитаніе Крестителя какъ въ латинской, такъ и въ греческой церкви. Сочиненіе его, поэтому, обнимаетъ посвященныя Іоанну Крестителю церкви и баптистріи, литургическія учрежденія въ честь его, праздники, молитвы, гимны и народные обычаи, связанные съ праздниками, а также иконы, диптихи и пр. Между художественными памятниками—мозаиками, миніатюрами и скульптурами, снимки съ которыхъ представлены въ его сочиненіи, многіе приведены въ извѣстность въ первый разъ, напр. богатый изображеніями греческій триптихъ, хранящійся въ христіанскомъ музеѣ Ватикана, которымъ онъ воспользовался, благодаря расположенію къ нему папы Бенедикта XIV. Онъ высоко цѣнитъ этотъ музей, признавая при этомъ историческое значеніе такихъ собраній: благодаря памятникамъ, говоритъ онъ, предстаютъ взорамъ всѣхъ древніе свидѣтели христіанской религіи и благочестія, истинное богослуженіе, происхожденіе церкви и начало свящ. обрядовъ.

Нѣмецкій ученый Вальхъ въ своей исторіи еретиковъ (1762 г.) пользовался, гдѣ представлялся случай и художественными памятниками, какъ рѣзные камни Василидіанъ; нѣсколько позже (1770 г.) въ своемъ критическомъ сочиненіи объ источникахъ церковной исторіи онъ отводитъ видное мѣсто между ними па-

мятникамъ. При изслѣдованіи древностей стали обращать вниманіе и на художественные памятники. Вернсдорфъ, профессоръ университета сначала въ Лейпцигѣ (съ 1752 г.), потомъ въ Виттенбергѣ (1756—1792 г.), написавшій множество трактатовъ по древней церковной исторіи, особенно литургическаго содержанія, разсматривалъ и археологическіе предметы, какъ напр. изображеніе голубя въ свящ. мѣстахъ (1773 г.). Религіозно-историческій элементъ, сравненіе христіанскихъ древностей съ языческими замѣчается у двухъ братьевъ Цейблихъ. Карлъ-Генрихъ Цейблихъ, профессоръ въ Виттенбергѣ (съ 1752—1763 г.) трактуетъ объ изображеніи І. Христа, которое импер. Александръ Северъ поставилъ въ своемъ Lararium вмѣстѣ съ изображеніями языческихъ боговъ и мудрецовъ, а также объ изображеніи Минервы по образу Христа. Германъ Цейблихъ, профессоръ гимназіи въ Іенѣ (съ 1755—1787 г.), при изученіи классической археологіи затрогивалъ вопросы, имѣющіе значеніе и для археологіи христіанской, напр. объ изображеніи смерти, каковой вопросъ возбужденъ раньше Лессингомъ (1769 г.).

Благодаря богатому матеріалу, который теперь только сталъ доступенъ, явилась возможность и потребность *систематическаго изученія* памятниковъ христіанскаго искусства. Такимъ спеціальнымъ и систематическимъ изученіемъ памятниковъ занялся первый Ажинкуръ (род. 1730 г.). Онъ старался обозрѣть памятники искусства по возможности всѣхъ вѣковъ съ самыхъ древнихъ временъ до новѣйшаго времени, снять копіи и тѣмъ дать основу для исторіи христіанскаго искусства. Обширное сочиненіе его окончено послѣ его смерти и вышло въ 6 томахъ съ 325 литографическими снимками. Литографіи его хотя и не всегда удачны, имѣютъ важное значеніе, потому что нѣкоторые памятники съ тѣхъ поръ исчезли, напр. ворота церкви св. Павла въ Римѣ.

Къ второстепеннымъ изслѣдователямъ памятниковъ древнехристіанскаго искусства принадлежитъ Millin († 1818 г.). Во время путешествія въ южную Францію и верхнюю Италію, онъ описывалъ встрѣчавшіяся произведенія искусства, равно какъ и въ литографіяхъ къ своему путешествію по южной Франціи даетъ снимки съ существовавшихъ тамъ памятниковъ высокой

христіанской древности, по важности равняющихся памятникамъ подземнаго Рима.

Съ первой четверти XIX столѣтія замѣчается новое оживленіе изученія памятниковъ древности вообще и иконографіи въ частности. Въ это время появляется во Франціи первый въ области искусства историкъ Emeric-David: онъ написалъ исторію древне-христіанской живописи отъ Константина до XII вѣка (1811—1812 г.).

Съ особенною же ревностію стали заниматься изученіемъ памятниковъ христіанскаго искусства нѣмецкіе ученые сначала въ Италіи, а потомъ и въ другихъ странахъ. Подъ редакціею Нибура и Бунзена составлено вновь описаніе Рима, явившееся въ 1830—1842 г. Вмѣстѣ съ этимъ появились монографіи о памятникахъ древне-христіанскаго искусства: о катакомбахъ въ Неаполѣ Беллермана, о церквахъ Равенны Кваста, и о церкви св. Марка въ Венеціи Крейтца. Рядомъ съ изученіемъ отдѣльныхъ памятниковъ шли работы нѣмцевъ по части систематическаго изученія исторіи христіанскаго искусства. Шульцъ предпринялъ составленіе исторіи христіанскаго искусства въ Нижней Италіи, которое не успѣлъ окончить († 1855 г.) и которая издана Квастомъ; Ваагенъ, директоръ картинной галлереи, въ Берлинѣ для изученія исторіи искусства объѣхалъ почти всѣ страны Европы и при изученіи живописи обращалъ особое вниманіе на миніатюры. Онъ составилъ описаніе картинной галлереи въ Берлинѣ, а также описаніе собранія памятниковъ въ Петербургѣ, гдѣ онъ былъ два раза 1861 и 1862 гг. Впослѣдствіи составилъ описаніе памятниковъ искусства въ Вѣнѣ. Куглеръ, кромѣ описанія отдѣльныхъ памятниковъ, каковы миніатюры въ нѣмецкихъ библіотекахъ, издалъ руководство къ исторіи живописи (1837 г.) и исторіи искусствъ (1842 г.). Шназе издалъ большое изслѣдованіе объ изобразительномъ искусствѣ древнихъ (1843 г.).

Рядомъ съ изученіемъ памятниковъ иконографіи съ *художественно-исторической* стороны продолжалось собственно *археологическое* изученіе ихъ. Капитальный трудъ въ этомъ направленіи принадлежитъ Мюнтеру. Сначала онъ занимался собираніемъ и изученіемъ классическихъ памятниковъ, а потомъ перешелъ къ изученію христіанскихъ древностей. Прежде всего онъ объяснилъ два памятника собственной коллекціи: древне-христіанскую гемму,

на которой изображены якорь и двѣ рыбы съ надписью Ἰησοῦ, и свинцовую печать изъ VII в. (1810 г.). Затѣмъ слѣдуетъ трактатъ на латинскомъ языкѣ о символахъ на произведеніяхъ древне-христіанскаго искусства (1819 г.). Потомъ, такъ какъ его этотъ предметъ заинтересовалъ, онъ расширилъ этотъ трактатъ и издалъ уже на нѣмецкомъ языкѣ сочиненіе о символахъ и художественныхъ представленіяхъ древнихъ христіанъ (1825 г.). Онъ пользовался при этомъ трудами Аринхи, Болдетти, Боттари и др.

Кромѣ этого общаго обозрѣнія древнихъ памятниковъ со стороны худож. представленій обслѣдовались съ той же стороны отдѣльныя серіи памятниковъ, напр. *геммы*, имѣющіе значеніе для исторіи гностическихъ системъ первыхъ вѣковъ осмотрѣны и разобраны Маттеромъ (1828 г.): Мюллеръ, еп. мюнстерскій, трактовалъ о *мозаикахъ*, сохранившихся въ алтаряхъ христіанскихъ церквей съ V в. (1835 г.).

Отдѣльные памятники иконографіи встрѣчаются въ руководствахъ по археологіи, напр. въ археологіи Рейнвальда упоминаются нѣкоторые символы и прилагаются снимки, а также въ сочиненіяхъ по исторіи догматовъ худож. представленія принимаются во вниманіе. Дорнеръ въ своемъ сочиненіи о лицѣ Іис. Христа (1845 г.) въ доказательство вѣры въ божество Іисуса Христа противъ Бауровой школы, ссылается между прочимъ и на памятники древне-христіанскаго искусства, на символы древнихъ христіанъ.

Въ то же время появились важныя вспомогательныя средства къ изученію памятниковъ древне-христіанскаго искусства вообще и иконографіи въ особенности: атласъ къ исторіи искусства Куглера (1845 г.), Dictionair von Guenerbault, Dictionair Martigny и учебникъ иконографіи христіанской Grosnier.

Между археологами позднѣйшаго времени, занимавшимися изученіемъ катакомбъ римскихъ, одно изъ видныхъ мѣстъ занимаетъ M. Louis Perret. Обширное сочиненіе его высоко цѣнится въ художественномъ отношеніи, особенно по прекраснымъ рисункамъ. Въ немъ въ первый разъ сдѣлана попытка вѣрнаго воспроизведенія этихъ небрежныхъ, но полныхъ жизни очерковъ, которые составляютъ первые опыты христіанской живописи. Но величественные рисунки, изъ коихъ нѣкоторые знакомятъ съ па-

мятниками неизданными и весьма интересными съ художественной и археологической стороны, не составляютъ единственнаго достоинства произведенія Перре: пятый томъ заключаетъ въ себѣ много надписей христіанскихъ, воспроизведенныхъ посредствомъ калекъ. которыя (надписи) не потеряли своей цѣны даже съ появленіемъ несравненнаго собранія de Rossi.

Благодаря этимъ художественно-историческимъ и археологическимъ работамъ, въ которыхъ все больше и больше открывалось значеніе художественныхъ памятниковъ въ богословскомъ отношеніи, естественно должна была все больше и больше созрѣвать мысль—*разсматривать памятники* христіанскаго искусства вообще какъ *проявленія* и *свидѣтельства* христіанскаго церковнаго *вѣросознанія* и *жизни* и во взаимной связи съ тѣмъ и другою. Мысль эта принадлежитъ нѣмецкому богослову Пиперу. Онъ созналъ вполнѣ широкое значеніе, которое могутъ имѣть памятники въ примѣненіи къ богословской наукѣ. Къ мысли дать памятникамъ иное положеніе, чѣмъ какое занимали они до тѣхъ поръ въ богословской наукѣ привели его чтенія о церковныхъ древностяхъ. Съ этою мыслію онъ сначала (1845 г.) старался привести въ извѣстность то, что еще оставалось скрытымъ въ музеяхъ и библіотекахъ. Затѣмъ во введеніи къ своему сочиненію Kunstmythologie (1847—1851) онъ высказываетъ взглядъ на памятники, какъ источники историческаго богословія и въ самомъ сочиненіи слѣдить переходъ языческихъ религіозно-худож. представленій въ христіанское искусство. Въ своемъ Evangelischer Kalender подвергаетъ обслѣдованію нѣкоторые частные пункты христіанской иконографіи. Общій обзоръ исторіи развитія христіанскихъ изображеній представляетъ его сочиненіе: der christliche Bilderkreis (1851 г.). Наконецъ въ своемъ Einleitung in monumentale Theologie (1867 г.) указываетъ путь къ систематическому и спеціальному изученію памятниковъ, какъ источниковъ богословія.

Направленіе Пипера въ дѣлѣ изученія памятниковъ не было явленіемъ одиночнымъ. Съ его легкой руки на памятники все больше и больше стали обращать вниманіе въ богословскихъ сочиненіяхъ не только въ Германіи, но и въ другихъ странахъ. Въ англійской литературѣ извѣстны два сочиненія богослов-

скихъ, изъ коихъ въ одномъ изображенія расположены въ порядкѣ догматической системы (1852 г.), въ другомъ главнымъ образомъ въ порядкѣ жизни Іисуса Христа (1855 г.). Послѣ явилось сочиненіе „жизнь Іисуса Христа“, составленное тоже на основаніи памятниковъ.

Не находя возможнымъ и полезнымъ полную духа жизни и свободы древне-христіанскую иконографію подводить на какую-нибудь строго выдержанную систему, мы прослѣдимъ ее въ главныхъ ея направленіяхъ и формахъ и представимъ, насколько возможно полнѣе и яснѣе, выразившееся въ ней древне-церковное вѣросознаніе, какъ въ общемъ историческомъ ея развитіи, такъ и въ частныхъ художественныхъ представленіяхъ.

ДРЕВНЕ-ХРИСТІАНСКАЯ ИКОНОГРАФІЯ.

(понимаемая не въ смыслѣ только церковной живописи въ строгомъ смыслѣ, а въ смыслѣ религіозной изобразительности вообще), какъ и все христіанское искусство развивалась и вырабатывалась какъ по содержанію, такъ и по своимъ формамъ, медленно и постепенно, обусловливаясь въ своемъ развитіи и образованіи съ одной стороны *до-христіанскими воззрѣніями на изображенія* и значеніемъ послѣднихъ въ культѣ языческихъ народовъ, съ другой—постепеннымъ развитіемъ и образованіемъ *церковнаго вѣроученія* и принимая различныя направленія.

I.

Общій историческій обзоръ древне-церковной иконографіи.

1) *Содержаніе и различныя направленія древне-христіанской иконографіи до четвертаго вѣка.*

Древне-христіанская иконографія возникла на почвѣ, орошенной христіанской кровію,—*на могилахъ мучениковъ*. Могилы родныхъ и близкихъ и донынѣ повсюду привлекаютъ вѣрующее и любящее сердце. Но для первыхъ христіанъ, у которыхъ подъ вліяніемъ гоненій воспитывалось и поддерживалось болѣе сильное чувство отчужденности отъ этого міра, а также болѣе живое чувство общенія всѣхъ членовъ царства Божія, даже тѣхъ, которые отошли въ вѣчное отечество, могилы единовѣрцевъ были особенно любимымъ и священнымъ мѣстомъ, тѣмъ больше, что тамъ они находили убѣжище отъ гоненій. Вѣрующіе поэтому сходились тамъ, совершали богослуженіе, прославляя Бога и

благоговѣйно чествуя память мучениковъ. Тутъ-то вдали отъ взоровъ враждебнаго міра, живые дѣлили съ мертвыми свои вѣрованія, чаянія и надежды. Безмолвными, но краснорѣчивыми свидѣтелями этихъ завѣтныхъ вѣрованій и упованій служатъ *надгробные памятники*, открытые и открываемые еще донынѣ на древне-христіанскихъ кладбищахъ. Это или *простые камни* или *иплыя гробницы*, покрытыя *скульптурными и живописными изображеніями*, то безъ искусственными, то высокохудожественными.

На *надгробныхъ камняхъ*, большею частію сдѣланныхъ грубо, древніе христіане изображали весьма часто драгоцѣнное *имя Господа Іисуса Христа*, то въ видѣ *монограммы*, то посредствомъ греческаго названія рыбы: ἰχθυς. Отчасти въ соединеніи съ этимъ символическимъ письмомъ, отчасти независимо отъ него, мало-по-малу стали употреблять они и *символическія изображенія*: изображеніе *креста*, *рыбы*, *рыболова*, *якоря*, то отдѣльно, то въ связи съ кораблемъ, *голубя*, *агнца*, *добраго пастыря*, изрѣдка миѳологическій *образъ Орфея*, присоединяя къ этимъ главнымъ символамъ символы побочные. Древнимъ христіанамъ тѣмъ естественнѣе было обратиться къ этимъ символамъ, что послѣдніе были знакомы имъ и представляли готовыя художественныя формы. Съ другой стороны такія изображенія тѣмъ меньше могли встрѣтить возраженія со стороны церкви, что художникъ въ этомъ случаѣ пользовался образами Св. Писанія и его образный языкъ переводилъ на языкъ художественный, облекалъ въ художественные образы. Притомъ этотъ символически-художественный языкъ вполнѣ гармонировалъ съ образнымъ объясненіемъ истинъ вѣры и нравственности, преобладавшимъ въ отеческой литературѣ первыхъ вѣковъ. Символическія изображенія поэтому могли самымъ позволительнымъ образомъ удовлетворять естественной потребности имѣть внѣшнее средство нагляднаго представленія высокихъ духовныхъ идей христіанства.

Но такого рода изображенія не могли долго удовлетворять христіанъ, потому что могли вести къ недоразумѣніямъ и перетолкованіямъ со стороны враговъ христіанства. Такъ наприм. агнецъ служилъ для христіанина символомъ жертвы—смерти Іисуса Христа, но благоговѣніе, съ какимъ христіане относились къ этому символу, враждебные іудеи могли истолковать въ смыслѣ почитанія животнаго и могли трактовать христіанъ, какъ

секту, отдѣлившуюся отъ іудейства лишь для того, чтобы возвратиться къ древнему египетскому культу животныхъ и въ такомъ случаѣ язычники предпочли бы покланяться своимъ первымъ человѣкообразнымъ изображеніямъ, чѣмъ изображенію животныхъ.

Стѣнныя живописныя картины и *рельефы саркофаговъ* представляютъ дальнѣйшее развитіе христіанской иконографіи. Здѣсь встрѣчаемъ цѣлый рядъ изображеній *полусимволическихъ и полуисторическихъ*, сюжеты которыхъ взяты изъ исторіи Ветхаго Завѣта: изображеніе *грѣхопаденія* первыхъ людей, *созданія* Адама и Евы, изображеніе *жертвы Каина и Авеля* и слѣдовавшаго за нею братоубійства, *жертвоприношенія Авраама* и другихъ событій изъ жизни этого патріарха, равно какъ знаменательнѣйшихъ событій изъ исторіи другихъ патріарховъ, изображеніе *Моисея изувающаго сапоги* при приближеніи къ горящей купинѣ, *получающаго скрижали завѣта* или *изводящаго воду изъ скалы* и др. Къ этимъ изображеніямъ незамѣтно естественнымъ образомъ привела литературная борьба съ іудействомъ въ области ученія, борьба, въ которой христіане путемъ всей ветхозавѣтной исторіи старались доказать мессіанское достоинство Іисуса Христа. Переходъ къ этимъ, исключительно христіанскому искусству свойственнымъ, изображеніямъ составляетъ важный шагъ въ исторіи христіанской иконографіи.

Оставаясь при исключительно символическомъ направленіи христіанская иконографія легко могла бы при изображеніи историческихъ событій христіанства впасть въ египетскую манеру изображенія. Такъ, еслибы при изображеніи крещенія Христова Духъ Св. былъ изображаемъ въ видѣ голубя, Іисусъ Христосъ въ видѣ агнца, а Богъ Отецъ посредствомъ словъ: Ты сынъ Мой возлюбленный, какъ иногда и дѣлалось, то цѣлое мало чѣмъ отличалось бы отъ египетскаго іероглифическаго письма. Чтобы избѣжать этой опасности, а съ тѣмъ вмѣстѣ удовлетворить все больше пробуждавшейся и сознававшейся потребности въ такого рода изображеніяхъ, которыя бы служили общедоступнымъ средствомъ для наученія и утвержденія въ вѣрѣ, вышеуказанныя символически-историческія библейскія изображенія являлись самыми подручными и цѣлесообразными. Вся исторія израильскаго народа была, съ христіанской точки зрѣнія, величественною про-

образовательною исторіею того, что имѣло совершиться во времена Новаго Завѣта. Поэтому христіанскому художнику естественно было представлять взору христіанъ событія, которыя записаны въ Св. Писаніи, какъ прообразы нашедшіе свое исполненіе въ христіанствѣ, тѣмъ болѣе, что въ отношеніи этихъ изображеній не могло быть никакихъ недоразумѣній, со стороны іудеевъ по крайней мѣрѣ.

Но само собою разумѣется, что и эти изображенія ветхозавѣтныхъ событій сами по себѣ не могли вполнѣ удовлетворить христіанъ, они въ свою очередь служили переходною ступенью къ изображеніямъ *собственно историческимъ*. Помимо того, что эти полусимволическія и полуисторическія изображенія по своей природѣ уже требовали дополненія, постепенный переходъ изъ области полемики къ положительному раскрытію и уясненію христіанства выдвигалъ на первый планъ *событія евангельской исторіи*. Дать послѣднимъ *монументальное выраженіе* и поставить въ мысленное соотношеніе съ ветхозавѣтными событіями—это представляло высокій интересъ для христіанскаго художника и вполнѣ достойную задачу для искусства. И дѣйствительно, къ изображеніямъ ветхозавѣтныхъ событій уже на стѣнахъ катакомбъ и особенно на саркофагахъ непосредственно примыкаютъ изображенія собственно историческія, хотя еще съ символическимъ оттѣнкомъ: это цѣлый рядъ *событій изъ жизни Іисуса Христа*, преимущественно изъ общественной его дѣятельности.

Совокупность этихъ изображеній въ ихъ разнообразныхъ видоизмѣненіяхъ и сочетаніяхъ представляетъ своеобразный, исключительно древнему христіанству свойственный, художественный языкъ, на которомъ оно монументальнымъ образомъ запечатлѣло и повѣдало отдаленнымъ вѣкамъ цѣлую оригинальную *систему вѣропредставленія*. Въ то время, какъ въ символическихъ изображеніяхъ древне-христіанское вѣросознаніе выразилось преимущественно въ его отношеніи къ язычеству, въ изображеніяхъ ветхозавѣтныхъ событій и сопоставленій ихъ съ событіями изъ жизни Іисуса Христа нашло свое выраженіе живое отношеніе между христіанствомъ и Ветхимъ Завѣтомъ, событія которыхъ являются въ древне-христіанскомъ сознаніи какъ звенья одного великаго историческаго цѣлаго—домостроительства человѣческаго спасенія. Въ тѣхъ и другихъ существо христіанства, съ его

основными истинами и съ его универсальнымъ характеромъ, получаетъ довольно полное и многостороннее развитіе, вполнѣ гармонирующее съ раскрытіемъ его въ древне-церковной литературѣ Въ силу этого изображенія эти, самымъ позволительнымъ образомъ удовлетворяя чувство изящнаго, въ то же время знакомили народъ съ *содержаніемъ* Ветхаго и Новаго Завѣта. давали возможность наглядно видѣть *внутреннюю связь* между *временами предсказанія* и *исполненія* и часто внушительнѣе и краснорѣчивѣе говорили сердцу, чѣмъ проповѣдь.

Христіанская иконографія такимъ образомъ уже на гробницахъ христіанъ обнимаетъ *существенное содержаніе христіанской вѣры*. Правда, она замкнута еще въ тѣсномъ кругу представленій, которыя притомъ даютъ скорѣе чувствовать главное содержаніе вѣры, чѣмъ созерцать его наглядно, но полнота чувства именно и есть мотивъ указанныхъ представленій. Юное христіанское искусство еще такъ-сказать лепетало какъ дитя, но оно соединяло въ себѣ невинность и глубокое, цѣльное чувство дитяти, въ пророческомъ взорѣ котораго просвѣчивало предчувствіе великаго будущаго, наступившаго со времени признанія правъ христіанства на существованіе.

2) *Древне-церковная иконографія съ четвертаго до девятаго вѣка.*

Съ государственнымъ переворотомъ, совершившимся при Константинѣ Великомъ, условія для развитія христіанскаго искусства вообще и иконографіи въ частности существенно измѣнились. До тѣхъ поръ христіане должны были вести борьбу за существованіе и мѣстами ихъ общественнаго богослуженія были мѣста ихъ убѣжища. Если въ относительно мирное время и появлялись церковныя зданія, то съ перемѣною правленія были разрушаемы; часто даже погребальныя мѣста были разоряемы Можно ли было думать объ украшеніи изображеніями зданій, которыя не сегодня завтра могли подвергнуться опустошенію? Совсѣмъ иное дѣло, когда знаменіемъ Креста завоевана была свобода религіознаго исповѣданія и христіанство скоро стало господствующею религіею: искусство тогда свободно могло предпринять выполненіе великой задачи—наглядно выразить и развернуть предъ взоромъ вѣрующихъ все содержаніе божественнаго откровенія. Это составляло теперь насущную потребность церкви, которая должна была при новыхъ условіяхъ позаботиться объ устройствѣ внѣш-

няго положенія, которое бы соотвѣтствовало этимъ условіямъ. Недостаточно было того, что христіанское ученіе одержало побѣду надъ возраженіями іудейскихъ и языческихъ противниковъ. Чтобы удержать за собою пріобрѣтенное силою ученія господствующее положеніе, церковь должна была фактически упразднить не только іудейство уже почти безсильное, но и язычество, которое, потерявши поле борьбы въ области ученія, еще сильно было своимъ культомъ. Для окончательной побѣды она должна была уравновѣсить средства. Ей нужно было такое внѣшнее устройство, которое бы внушало благоговѣніе какъ іудеямъ, такъ и язычникамъ, которое бы обратившемуся въ христіанство іудею наглядно показывало, что христіанство есть исполненіе его прежнихъ завѣтныхъ чаяній и стремленій, и въ то же время привлекало бы сердце и взоръ обратившагося язычника, привыкшаго читать въ знакомыхъ ему образахъ и картинахъ живыя повѣсти о своихъ богахъ и герояхъ; въ замѣнъ этихъ ложныхъ сказокъ она должна была представить *монументальныя свидѣтельства* новой истинной вѣры.

Свобода имѣла благотворное вліяніе на гробничную иконографію: лучшіе саркофаги съ исторически-библейскими представленіями принадлежатъ ко времени слѣдовавшему за Константиновымъ правленіемъ. Съ гражданскимъ правопризнаніемъ христіанства устранены тѣсныя границы, въ которыхъ замкнуто было христіанское искусство въ пространственномъ отношеніи: изъ подземельевъ оно призвано было къ украшенію болѣе обширныхъ и свѣтлыхъ святыхъ мѣстъ. Со времени Константина повсюду старались разрушенныя церкви вновь возобновлять величественнѣе и пышнѣе и сооружать новыя, такъ какъ число вѣрующихъ чрезвычайно возросло: большія поверхности стѣнъ и широкіе своды храмовъ давали живописи возможность шире и вольнѣе развернуться и предлагали достойное мѣсто для выполненія ея великихъ задачъ.

Съ внѣшнею свободою, съ этимъ внѣшнимъ поводомъ и вызывомъ совпадало внутреннее побужденіе къ болѣе широкой художественной дѣятельности. Если въ первыхъ вѣкахъ художественныя стремленія обнаруживаются лишь спорадически и если еще и въ четвертомъ вѣкѣ эти стремленія встрѣчали сильное противодѣйствіе со стороны нѣкоторыхъ учителей церкви,

то причина этого независимо отъ опасенія, какое внушало древнее греко-римское искусство, служившее прототипомъ для древнехристіанскаго, заключалось въ томъ, что для собственно-христіанскаго искусства нужно было наперед приготовить почву. Нельзя же было идеи или событія Откровенія прямо превратить въ художественныя представленія: они должны были быть сначала пережиты. Когда пастухи или волхвы ушли изъ Виѳлеема, гдѣ они своими глазами видѣли родившагося Спасителя міра, тогда навѣрное ни одному изъ нихъ (хотя бы между ними былъ и живописецъ) и въ голову не приходило набросить эскизъ этой чудной картины; точно также не могло это придти въ голову ни одному изъ тѣхъ, которые присутствовали при распятіи Христа Спасителя и при видѣ совершавшагося тамъ били въ грудь, (Лук. 23, 48) или кому-нибудь изъ богобоязненныхъ мужей, которые въ день пятидесятницы, услышавъ апостоловъ говорящихъ разными языками, поражены были удивленіемъ (Дѣян. 2, 6, 87).

Впечатлѣніе производимое такими и подобными событіями, и вѣсть, которая разносилась объ нихъ по всему міру, работали сначала въ душахъ тѣхъ, которые думали лишь о своемъ спасеніи. Они слишкомъ сильно, слишкомъ глубоко охватывали существо человѣка, въ немъ слишкомъ многое смѣшивалось и переплеталось, чтобы представленіе о событіи можно было отдѣлить и превратить въ образы. Притомъ названныя и подобныя имъ событія пространственно и временно хотя отодвигались въ нѣкоторое отдаленіе, но внутренно были тѣмъ ближе, что они будучи удостовѣрены и утверждены силою Евангелія, получали значеніе жизненнаго опыта. Къ этому присоединялась наконецъ цѣлая сумма опытовъ: такъ что дѣйствіе Евангелія, какъ силы образующей общество и побѣждающей міръ, не только вѣрою было постигаемо, но видимо находилось у всѣхъ предъ глазами. Это вселенское церковное единство христіанскаго общества образовалось въ теченіе третьяго вѣка и довершено въ четвертомъ вѣкѣ, когда паденіе язычества служило нагляднымъ знаменіемъ времени для будущности христіанства. Тогда-то, во времена борьбы, равно какъ временнаго покоя, была приготовлена почва, на которой могло произрасти христіанское искусство. Понятною становится послѣ этого та боязливая медленность, съ которою выступало христіанское искусство: оно не могло преждевременно

вывести на свѣтъ тайны внутренней жизни и потому говоритъ сначала только намеками, посредствомъ простыхъ знаковъ или символовъ. Это яснымъ становится также и изъ сдерживаемаго пламени энергіи, съ которою оно, когда настало его время, открывало міръ мыслей и формъ, которымъ оно въ состояніи было вдохнуть новую непреходящую жизнь.

Жизнь вѣры такимъ образомъ прежде всего была движущею силою древне-христіанскаго искусства. Въ обществѣ христіанскомъ мало-по-малу пробудилось и созрѣло стремленіе—дать предметамъ вѣры объективное бытіе, чтобы имѣть ихъ передъ глазами. Это побуждало членовъ общества, одаренныхъ художественными способностями, заниматься искусствомъ и возлагало на нихъ обязанность украшать при посредствѣ его мѣста общественнаго чествованія. Такимъ образомъ христіанскіе храмы съ четвертаго и особенно пятаго вѣка стали украшаться священными изображеніями. Здѣсь-то находили разрѣшеніе великія задачи, какія ставило искусству время.

Но рядомъ съ большими задачами теперь возникло множество мелкихъ церковныхъ потребностей, которымъ должно было удовлетворить искусство. Оно должно было украшать изображеніями церковную утварь: алтарныя принадлежности и евхаристическіе сосуды, крещальни и купели, епископскія каѳедры и сѣдалища, а въ послѣдствіи переносные престолы и раки для мощей. Преимущественно же Свящ. Писаніе, въ цѣломъ объемѣ и въ отдѣльныхъ частяхъ, а также богослужебныя книги вызвали обширную дѣятельность въ тѣсныхъ границахъ. Въ гоненіе Діоклетіана, въ началѣ IV вѣка, языческая власть, какъ извѣстно, рѣшилась уничтожить свящ. книги христіанъ и многіе епископы и другія духовныя лица скорѣе соглашались идти на мученическую смерть, чѣмъ выдать ихъ для сожженія: такъ высоко чтили и такъ дорого цѣнили слово Божіе Въ слѣдовавшія затѣмъ мирныя времена благоговѣніе къ слову Божію старались доказать и увѣковѣчить чрезъ копированіе дорогихъ списковъ и художественное украшеніе ихъ. Стремленіе къ такого рода украшенію сохранялось долгое время: ему мы обязаны большимъ числомъ рукописей свящ. книгъ, украшенныхъ внутри миніатюрами, а снаружи часто скульптурами, именно рѣзьбою на слоновой кости. Рукописи эти такимъ образомъ, вмѣстѣ съ

скульптурными и живописными изображеніями древнихъ храмовъ, сохранили цѣлый послѣдовательный рядъ художественныхъ представленій IV и V вѣка.

Содержаніе этихъ *представленій* въ рукописяхъ свящ. книгъ понятно само собою. Книгу *Бытія* естественно украшали изображеніями, относящимися къ первобытнымъ временамъ рода человѣческаго и къ исторіи израильскаго народа, *Евангелія* изображеніями событій изъ евангельской исторіи, *Апокалипсисъ* Іоанна Богослова — изображеніями видѣній тайнозрителя. При этомъ искусству предоставлялась полная свобода: христіанскіе художники не стѣснялись въ выборѣ, какъ книги для украшенія художественными изображеніями, такъ и отдѣльныхъ предметовъ для этихъ изображеній: поэтому украшеніе книгъ Св. Писанія естественно должно было вести къ развитію иконографіи, если не въ качественномъ отношеніи, не въ отношеніи художественнаго достоинства, то во всякомъ случаѣ въ количественномъ, въ отношеніи числа представленій или сюжетовъ. Тоже самое нужно сказать относительно *церковной утвари*. Та или другая церковная утварь, смотря по своему назначенію, вела къ тому или другому опредѣленному кругу представленій: *крещальни* требовали изображеній, относящихся или къ крещенію или къ благовѣстію Евангелія, которое возбуждая вѣру приготовляло къ крещенію; *евхаристическіе сосуды* требовали изображеній, относящихся къ существу евхаристіи, къ таинственной жертвѣ—смерти Іисуса Христа, которую возвѣщали вѣрующіе, вкушая свящ. вечерю. Что же касается *храмовъ*, то украшеніе ихъ открывало широкое поле для болѣе обширнаго круга представленій: здѣсь представлялась для выбора цѣлая область Откровенія, изъ которой художники могли свободно брать и сюжеты для своихъ произведеній и почерпать силу вдохновенія для болѣе или менѣе сложныхъ композицій.

Естественно было ожидать, что предметомъ художественнаго представленія прежде всего сдѣлается *образъ начальника или основателя вѣры—Господа Іисуса Христа*. Но относительно Его лица не вдругъ выработалось систематически-опредѣленное, ясное ученіе. Для этого потребовалась продолжительная духовная работа, продолжительная и упорная борьба съ разнаго рода лжеученіями, благодаря которой постепенно шагъ за шагомъ раскры-

валась и уяснялась одна сторона Его личности и совершеннаго Имъ дѣла за другою и входили въ церковное сознаніе. Цѣлые вѣка работали надъ опредѣленіемъ догматовъ вѣры. А отъ этого опредѣленія зависѣли и художественныя представленія. Такимъ образомъ рядомъ съ жизнію вѣры, изъ которой возникало христіанское искусство, другою движущею силою послѣдняго было *развитіе церковнаго вѣроученія*, которое имѣлось въ виду при изображеніяхъ. Такъ, напр. между событіями изъ жизни Іисуса Христа значеніе его зачатія и рожденія сознано было съ надлежащею ясностію и полнотою сравнительно позже, чѣмъ значеніе Его смерти и воскресенія, вслѣдствіе чего и день рожденія Его сталъ праздноваться позже дня воскресенія или праздника Пасхи. Тотъ же порядокъ замѣчается и въ иконографіи относительно изображенія событія рождества Христова. И не только выборъ предметовъ зависѣлъ отъ развитія церковнаго ученія; иногда предметъ изображенія своимъ появленіемъ впервые обязанъ былъ развитію предмета вѣры. Такъ ангелы весьма рано появились въ христіанскомъ искусствѣ на основаніи описаній, находящихся въ Свящ. Писаніи; но изображенія чиновъ ангельскихъ могли появиться не раньше, какъ послѣ того, когда выработалось въ церкви ученіе о нихъ, изложенное въ сочиненіи Діонисія Ареопагита.

Дошедшія до насъ свѣдѣнія относительно украшенія изображеніями христіанскихъ *храмовъ* весьма скудны: особенно мало извѣстно относительно развитія собственно *храмовой иконографіи въ Восточной церкви*.

Въ началѣ IV вѣка какъ будто храмы еще не украшались иконописью. По крайней мѣрѣ, въ исторіи разрушенія великой церкви въ Никомидіи при Діоклитіанѣ ничего не говорится объ изображеніяхъ, которыя бы тамъ находились. Даже о нѣкоторыхъ храмахъ устроенныхъ уже въ IV вѣкѣ неизвѣстно, были ли они украшены изображеніями. Евсевій, описывая церковь св. апостоловъ въ Константинополѣ и церковь св. гроба въ Іерусалимѣ, не даетъ никакого повода допускать въ нихъ такого рода украшеніе. Только на ровной кровлѣ храма въ Константинополѣ кажется былъ обходъ, украшенный мѣдными и золотыми рельефами (De vita const. IV, c. 58). О статуяхъ и изображеніяхъ въ самой церкви Евсевій не говоритъ ни слова,

а что касается 12 колоннъ въ честь 12 апостоловъ, о которыхъ онъ упоминаетъ, то это не были изображенія, хотя и имѣли значеніе символовъ (ib. c. 60). Настоящихъ изображеній не было также и въ Іерусалимской церкви. Только о символахъ упоминаетъ Евсевій. Таковы были: агнцы, олени, голуби, дельфины (De vita const· III cop. 40). Только въ концѣ IV вѣка встрѣчаются указанія на употребленіе иконъ въ церквахъ. Древнѣйшимъ свидѣтельствомъ кажется должно быть признано свидѣтельство саламинскаго епископа Епифанія (368 г.). Въ своемъ письмѣ къ епископу іерусалимскому Іоанну, которое сохранилъ Іеронимъ [1]) онъ пишетъ: „на пути чрезъ Анаблату, деревню въ Палестинѣ, нашелъ я завѣсу въ дверяхъ церкви, на которой нарисованъ образъ или Христа или святаго, точно не помню; когда я увидѣлъ, что въ церкви висѣло изображеніе человѣка вопреки заповѣди Свящ. Писанія, я разорвалъ завѣсу и посовѣтовалъ предстоятелямъ церкви завернуть въ нее трупъ бѣдняка и погребсти“. Григорій Нисскій († 394) въ своемъ похвальномъ словѣ въ память св. Ѳеодора (370 г.) говоритъ о картинѣ въ построенной въ честь его церкви, на которой живописецъ живо изобразилъ страданія святаго [2]). Въ другомъ мѣстѣ описываетъ онъ видѣнную имъ въ храмѣ картину, представлявшую жертвоприношеніе Авраама, на которую онъ не могъ безъ слезъ смотрѣть. Григорій Назіанзинъ, жившій въ то же время, въ похвальномъ словѣ на память отца своего Григорія, бывшаго также епископомъ Низіанза, упоминаетъ о построенной имъ въ этомъ городѣ церкви, въ которой находилась прекрасная картина, но ничего не говоритъ о содержаніи картины [3]). Въ другомъ мѣстѣ, въ письмѣ къ Олимпію, градоправителю имп. Юліана, котораго онъ проситъ пощадить городъ Діокесарію, жители котораго совершили преступленіе, онъ также упоминаетъ о построенной имъ церкви, которая служила украшеніемъ города. Св. Василій В. († 379) говоритъ: „я исповѣдую явленіе Сына Божія во плоти и св. Марію Матерь Божію. Признаю также св. апостоловъ, пророковъ и мучениковъ. Ихъ образы чту и лобызаю съ зна-

---

[1]) Schöne, Gesch. der bild. Kunst. B. III, s. 206.
[2]) Munter, Sinnb. und Kunstvorstellungen. s. 9.
[3]) Oratio, XIX. Opp. T. I, p. 313.

мнованіемъ, такъ какъ они святыми апостолами преданы и не запрещены, а напротивъ во всѣхъ нашихъ церквахъ написаны". Хотя описанія ни одной современной ему церкви до насъ не дошло, тѣмъ не менѣе свѣдѣнія нѣсколько позднѣйшаго времени вполнѣ подтверждаютъ его слова.

Мы знаемъ, что въ срединѣ V вѣка одна изъ главныхъ церквей Константинополя, церковь Божіей Матери въ Влахернѣ украшена была иконами, которыя представляли вочеловѣченіе Бога-Слова и дѣла и чудеса Іисуса Христа до вознесенія Его на небо и сошествія Св. Духа. Храмъ св. Софіи въ Константинополѣ въ VI вѣкѣ украшенъ былъ, судя по современнымъ свѣдѣніямъ и памятникамъ такъ же, какъ и церковь Влахернская. А въ VIII вѣкѣ, когда возникло иконоборство, предметами спора являются изображенія Іисуса Христа, Богоматери, ангеловъ, апостоловъ, мучениковъ и святыхъ: всѣ эти иконы были отвергнуты на иконоборческомъ соборѣ въ Константинополѣ въ 754 г., а въ 787 году почитаніе ихъ вновь возстановлено на седьмомъ вселенскомъ соборѣ въ Никеѣ. По недостатку опредѣленныхъ извѣстій, а также благодаря тому, что памятники иконографіи подверглись уничтоженію отъ рукъ иконоборцевъ, ходъ развитія этой храмовой иконографіи прослѣдить довольно трудно и если можно, то только отрывочно, по частямъ и по соображенію уже съ позднѣйшими извѣстіями и памятниками. Иное дѣло—*западная иконографія*. На западѣ для изученія ея довольно богатый матеріалъ представляютъ памятники, еще существующіе или по крайней мѣрѣ извѣстные письменно. Св. Павлинъ, епископъ Нолы (393) довольно обстоятельно описываетъ изображенія, устроенныя по его распоряженію въ построенныхъ имъ двухъ церквахъ св. Феликса въ Нолѣ и въ Фулдѣ. Намѣреніемъ его было занять часто стекавшійся въ праздники святаго народъ и удержать отъ пьянства и разгула. Это были картины, исполненныя живописью такъ-называемою энкавастическою и мозаикою и представлявшія агнца Божія и другіе символическіе образы, а также библейскія ветхозавѣтныя событія. Этотъ способъ украшать стѣны церквей встрѣтилъ сочувствіе. Бл. Августинъ (396) во многихъ мѣстахъ своихъ писаній говоритъ объ изображеніяхъ Авраама, приносящаго жертву и объ образахъ апостоловъ Петра и Павла. Христіанскій поэтъ Пруденцій, жившій въ началѣ V

вѣка, сообщаетъ объ изображеніи мученической смерти Кассіана въ посвященной въ честь его церкви и описываетъ на стѣнахъ церкви св. Ипполита написанныя мученическія страданія этого епископа. Въ сочиненіяхъ римскаго епископа Григорія Великаго, который защищаетъ иконы противъ Серена, епископа марсельскаго, часто говорится объ изображеніяхъ, исполненныхъ въ его время: и уже гораздо раньше епископы соперничали въ изобрѣтеніи болѣе прочнаго и болѣе изящнаго способа украшенія церквей и потому мозаика часто заступала мѣсто живописи красками. Особенно отличались этимъ римскіе епископы. Сикстъ III (431—440) приказалъ исполнить мозаики въ капеллѣ его имени. Его преемникъ Левъ Великій приказалъ въ разрушенной огнемъ базиликѣ св. Павла на Остійской дорогѣ самый большой сводъ выложить мозаикой. Иларій повелѣлъ въ 462 году украсить изображеніями изъ мелкихъ камней церковь Іоанна Крестителя и евангелиста Іоанна въ Латеранѣ, а Симплицій (467—483) церковь св. Маріи Маджіоре. Ихъ примѣру слѣдовали папы VI и VII вѣка, равно какъ объ украшеніи храмовъ изображеніями заботились и царственныя особы, напр. Галла Плацидія заботилась о мозаикахъ въ церкви святыхъ Назарія и Кельсія.

Средоточіе всѣхъ христіанскихъ художественныхъ представленій на Западѣ, какъ и на Востокѣ, составляетъ *образъ Христа Спасителя*. Конечно о внѣшнемъ сходствѣ изображеній съ первообразомъ не могло быть и рѣчи послѣ того, какъ вѣка протекли со времени явленія Его на землю; подлиннаго преданія о наружности Богочеловѣка не сохранилось; сохранившееся же преданіе равно какъ образы Его не признавались безусловно подлинными. Рядомъ съ представленіемъ Іисуса Христа въ конкретно-индивидуальномъ видѣ еще держалось въ церкви символическое представленіе Его подъ образомъ добраго пастыря, который впрочемъ только одинъ разъ встрѣчается передъ срединою V вѣка въ Равеннѣ, въ церкви свв. Назарія и Кельсія (надгробная церковь императрицы Галлы Плацидіи), гдѣ видимъ его сидящимъ между овцами на ландшафтѣ. Но совершенно обычное явленіе представляетъ агнецъ Божій, который одинъ представленъ въ Римѣ въ срединѣ купола двухъ ораторій изъ второй половины того же вѣка. Обыкновенно же онъ встрѣчается вмѣстѣ съ личнымъ образомъ Іисуса Христа, въ возвышенной и полной

мысли композиціи, которая является господствующею въ эту эпоху въ церквахъ Рима: древнѣйшая между ними и наиболѣе замѣчательная въ этомъ отношеніи церковь свв. Косьмы и Даміана изъ первой половины VI вѣка (ок. 530 г.), съ сохранившимся еще мозаическимъ украшеніемъ, первообразу которой слѣдовали позднѣйшія церкви, въ особенности церковь Сан-Прасседе въ началѣ IX вѣка. Въ изображеніяхъ, украшающихъ эту церковь, Богочеловѣкъ Іисусъ Христосъ представляется взору вѣрующихъ въ состояніи славы.

Одновременно съ подобнаго рода представленіями облекаются въ опредѣленные образы главнѣйшія *событія изъ жизни Христа Спасителя*, преимущественно *рожденіе, крещеніе и смерть*. Послѣднія два событія, представлявшіяся прежде только символическими, теперь стали изображаться реально, ближе къ дѣйствительности, исторически. Къ представленію *крещенія* Христова естественный поводъ давало украшеніе бантистеріевъ или крещаленъ, какъ зданій спеціально назначенныхъ для совершенія крещенія, которое совершалось въ древней церкви чрезъ погруженіе, а не чрезъ обливаніе, какъ практикуется теперь въ западной церкви. Правда, изображеніе крещенія встрѣчается уже раньше, одинъ разъ на саркофагѣ (ок. средины IV вѣка): но событіе представлено символически. Представленіе же конкретно-историческое въ первый разъ встрѣчается въ началѣ V вѣка въ мозаикахъ купола бантистерія Сан-Джованни ин'Фонте въ Равеннѣ, Затѣмъ слѣдуютъ два другія представленія въ Равеннѣ же: одно мозаическое, совершенно сходное съ предшествующимъ, въ куполѣ другой первоначально аріанской церкви конца V или начала VI вѣка; другое—рельефъ изъ слоновой кости на епископскомъ сѣдалищѣ Маримина, относящійся къ срединѣ VI в. За ними ближайшій по времени мраморный рельефъ надъ главными вратами церкви Іоанна Крестителя въ концѣ VII вѣка. Съ IX вѣка представленіе крещенія Христова становится обыкновеннымъ.

Въ свою очередь представленіе *рожденія* и *смерти* Христа Спасителя вызвано было богословскими спорами, возникшими въ области ученія, преимущественно въ греческой церкви, которые привели къ нему отрицательнымъ образомъ. Споры эти начались съ 439 года и продолжались до 680 г. Для прекраще-

нія этихъ споровъ и для рѣшенія возбужденныхъ ими богословскихъ вопросовъ въ этотъ промежутокъ времени созваны были, какъ извѣстно, четыре вселенскихъ собора. Дѣло шло о жизненномъ вопросѣ христіанства, именно о соединеніи двухъ естествъ во Іисусѣ Христѣ, божественнаго и человѣческаго. Въ какомъ отношеніи находились эти два естества въ Іисусѣ Христѣ, соединились ли въ одно лицо или же сохраняли относительную самостоятельность и независимость одно отъ другаго? Одна сторона съ Несторіемъ патріархомъ константинопольскимъ во главѣ, какъ извѣстно, настаивала на раздѣленіи двухъ естествъ столь рѣзкомъ, что уничтожалось единство лица: не хотѣли свойства божественной природы переносить на человѣческую и обратно, вслѣдствіе чего Марію, мать Іисуса Христа, не хотѣли называть Матерью Бога, Богородицею (Θεοτοκος), такъ какъ Іисусъ Христосъ родился отъ нея, по ученію несторіанъ, не какъ Богъ, но только какъ человѣкъ. Другая сторона—православная напротивъ утверждала, что отъ Дѣвы родился Сынъ Божій, истинный Богъ, и притомъ съ первой минуты человѣческаго бытія, съ минуты зачатія онъ былъ таковымъ, а не послѣ рожденія, какъ утверждала противная сторона и потому сторонники православнаго ученія придавали большую важность названію Дѣвы Маріи Богородицею и протестовали противъ названія ея Христородицею. Въ этомъ смыслѣ уже папа Целестинъ въ 440 г. рѣшительно высказался на римскомъ соборѣ противъ Несторія, который и былъ низложенъ въ слѣдующемъ году на Ефесскомъ вселенскомъ соборѣ, на которомъ состоялось опредѣленіе относительно спорнаго вопроса, заключавшееся въ томъ, что Іисусъ Христосъ есть истинный Богъ, отъ Отца въ вѣчности рожденный и истинный человѣкъ, рожденный отъ Дѣвы Маріи. Слѣдствіемъ этихъ споровъ и опредѣленій въ отношеніи къ искусству было то, что для послѣдняго представилась новая задача, если не выдвинуть впервые, то съ большею энергіею разрабатывать представленіе исторіи рожденія и зачатія Іисуса Христа и идеалъ Той, которая послужила виновницею этихъ событій, виновницею вочеловѣченія Бога-Слова, соотвѣтственно ихъ важности, высотѣ и святости. И дѣйствительно тотчасъ послѣ утвержденія ученія и соборнаго признанія Дѣвы Маріи Богородицею преемникъ Целестина, папа Сикстъ III (432—440)

приказалъ соорудить въ Римѣ церковь въ честь Богоматери (Sancta Maria mater Dei, нынѣ S. Maria maggiore—первая церковь въ честь св. Маріи) и украсить ее мозаиками. Мозаики обнимаютъ начальныя событія изъ жизни Іисуса Христа, начиная съ благовѣщенія до того времени, когда отрокъ Іисусъ является въ храмѣ среди первосвященниковъ и книжниковъ іудейскихъ. Скоро потомъ въ Константинополѣ императрица Пульхерія, принимавшая горячее участіе въ несторіанскихъ спорахъ, повелѣла соорудить великолѣпную церковь въ честь Матери Божіей во Влахернѣ, которая, какъ упоминали мы выше, была украшена изображеніями событій изъ жизни Спасителя, особенно тайны Его вочеловѣченія.

Это—древнѣйшія представленія начальныхъ событій жизни Іисуса Христа; первыя, мозаики церкви римской, еще сохранились. Всѣ эти изображенія такъ были располагаемы, чтобы наглядно представить вѣрующему взору нераздѣльность божественнаго естества Іисуса Христа съ Его человѣческою природою.

Къ художественному представленію *смерти* Христа Спасителя привелъ нѣсколько позже противоположный интересъ: этимъ хотѣли запечатлѣть и упрочить ученіе объ относительной самостоятельности и раздѣльности двухъ естествъ въ лицѣ Іисуса Христа, вопреки тѣмъ, которые допускали совершенное сліяніе и смѣшеніе ихъ и признавали одну природу въ Іисусѣ Христѣ, Богочеловѣческую. Какъ скоро признано было не только возможнымъ, но и вполнѣ справедливымъ усвоить пр. Дѣвѣ названіе Матери Божіей, изъ котораго въ отношеніи къ рожденію Іисуса Христа естественно слѣдовало, что оно не было только рожденіемъ человѣка, но рожденіемъ Бога, то уже нѣкоторые изъ тѣхъ, которые настаивали на этомъ названіи, совершенно послѣдовательно находили возможнымъ и даже неизбѣжнымъ говорить также о страданіи и смерти Бога. Сначала простой и повидимому непредставлявшій опасности, выводъ этотъ получилъ догматическое значеніе, привелъ его къ фальшивому мнѣнію, выразившемуся въ извѣстной формулѣ: „Богъ или Единый отъ Св. Троицы распятъ“,—формулѣ, которая въ свою очередь принята была въ „трисвятое“ Фуллономъ, горячимъ сторонникомъ означеннаго мнѣнія. Чтобы пропагандировать это мнѣніе, привести въ народную массу, въ Антіохіи, гдѣ онъ составилъ пар-

тію и принялъ санъ епископа, около 470 г., онъ сдѣлалъ прибавку въ „трисвятомъ“, которое пѣлось такъ: „святый Боже, святый крѣпкій, святый безсмертный, распныйся за ны, помилуй насъ“. Слѣдствіемъ этого была въ высшей степени горячая борьба, дошедшая даже (около 475 г.) до кровопролитія. Но такъ какъ означенная прибавка представляла противовѣсъ и опроверженіе несторіанской ереси, то она такъ понравилась современемъ сирійскому народу и даже многимъ православнымъ, что когда тамъ взяла верхъ партія православная (въ 518 г.), епископы послѣдней удержали формулу, православность которой была признана даже пятымъ вселенскимъ соборомъ въ 593 году. Но когда около этого же времени сторонники ученія объ одной природѣ во Христѣ рѣшительно отдѣлились отъ другихъ христіанъ, прибавка была уничтожена и сдѣлалась исключительною особенностью первыхъ, мнѣнію которыхъ она во всякомъ случаѣ благопріятствовала. Чтобы наглядно показать несообразность выраженія *распныйся* въ отношеніи къ божеству Іисуса Христа, монахъ Анастасій Синаитъ прибѣгнулъ къ слѣдующему средству. Онъ изобразилъ на доскѣ образъ Іисуса Распятаго и написалъ слова: Богъ Слово, душа, тѣло. Держа эту доску въ рукѣ онъ обратился къ сторонникамъ формулы: „Богъ распятый: вотъ виситъ на крестѣ Сынъ Божій, который есть Богъ Слово, душа и тѣло: кто же изъ этихъ трехъ пострадалъ и умеръ?“ Они сконфуженные отвѣчали: „тѣло Христово умерло“. А душа не умерла?— спросилъ онъ: отвѣчали: „нѣтъ“. Тогда онъ сказалъ: не стыдно ли вамъ душу Христа считать безсмертною, а о божествѣ нѣтъ. Святый безсмертный, пострадавшій и умершій за насъ? Извѣстіе объ этомъ поступкѣ Анастасій сообщилъ самъ въ своей книгѣ, приложивъ къ ней и изображеніе Распятаго; изображенію этому онъ придаетъ столь важное значеніе, что въ особомъ примѣчаніи заклинаетъ переписчиковъ копировать его въ томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ оно помѣщено имъ; благодаря этому оно и дошло до насъ въ рукописяхъ его книги и между прочимъ въ вѣнской рукописи. Въ то же время о противникахъ православнаго ученія извѣстно, что они враждебно относились къ изображеніямъ Іисуса Христа вообще. Изъ этого слѣдуетъ, что образъ Распятаго служилъ средствомъ для нагляднаго представленія ученія церкви и фактическимъ доказательствомъ истинности человѣческой природы

Іисуса Христа: въ отличіе отъ Его божественнаго существа, безстрастнаго и неизмѣннаго. Съ этою именно цѣлью украшена миніатюрами рукопись Евангелія, хранящаяся въ музеѣ во Флоренціи на сирскомъ языкѣ, вышедшая изъ монастыря Цагбы въ Месопотаміи и относящаяся къ тому времени, когда велись тамъ споры объ этомъ предметѣ, именно къ 586 г. Что этотъ именно споръ былъ мотивомъ художественнаго представленія Распятаго въ рукописи и что въ основаніе его положена указанная тенденція, доказательствомъ этого служитъ то обстоятельство, что изображеніе Распятаго—первый и главный образъ въ рукописи и вмѣстѣ съ изображеніемъ воскресенія занимаетъ цѣлую страницу, а за ними слѣдуютъ изображенія вознесенія и сошествія Св. Духа, одинаковыхъ съ ними размѣровъ, тогда какъ изображенія начальныхъ событій изъ жизни Спасителя отъ Благовѣщенія помѣщаются на поляхъ книги. Изображенія Распятаго и Воскресшаго въ сирской рукописи — это древнѣйшія изображенія послѣднихъ событій земной жизни Спасителя и Его прославленія,—изображенія, которыя слѣдовательно Востоку обязаны своимъ происхожденіемъ. Изображеніе Распятаго скоро потомъ появляется въ храмахъ и въ VIII вѣкѣ становится обычнымъ, украшая по преимуществу священнѣйшее мѣсто храма, гдѣ совершалась святая евхаристія, такъ какъ то и другая служили живымъ воспоминаніемъ смерти Христа Спасителя, составлявшей завершеніе дѣла искупленія, совершеннаго Имъ.

Но въ то время какъ священное мѣсто храма, алтарь, вмѣщалъ въ себѣ и представлялъ взору вѣрныхъ наглядный образъ завершенія дѣла искупленія, рано уже въ сознаніи христіанскаго общества возникла мысль представить вѣрующему взору начало и исторію домостроительства человѣческаго спасенія въ побочныхъ, второстепенныхъ мѣстахъ храма. Уже при украшеніи гробницъ рука вѣрующаго художника старалась представить съ большею или меньшею полнотою ходъ свящ. исторіи, по крайней мѣрѣ главныя событія Ветхаго и Новаго Завѣта. Тогда какъ представленія перваго рода непосредственно служили *назиданію*, послѣднія въ то же время назначались для *ученія* истинамъ вѣры. Въ такомъ ученіи чувствовалась весьма сильная потребность въ ту пору, когда Свящ. Писаніе мало было распространено и для большинства народа было недоступно и когда простой

народъ, еслибы и имѣлъ его подъ руками, не въ состояніи былъ читать его по своей безграмотности. Такой взглядъ на изображенія, какъ на средство ознакомленія съ истинами вѣры, высказывали согласно на Западѣ и на Востокѣ отцы и учители церкви уже въ началѣ V вѣка, напр. Нилъ и Павлинъ. Первый, указывая кресту мѣсто въ восточной части храма, высказываетъ совѣтъ, чтобы по обѣ стороны креста изображены были событія Ветхаго и Новаго Завѣта, написанныя рукою живописца, съ тою цѣлью, чтобы неумѣющіе читать и потому лишенные возможности пользоваться Свящ. Писаніемъ чрезъ созерцаніе живописныхъ изображеній получали впечатлѣніе отъ добродѣтелей тѣхъ, кои праведно служили истинному Богу и такимъ образомъ побуждались къ подражанію ихъ великимъ дѣламъ. Другой, говоря о мозаическомъ украшеніи устроенной имъ церкви св. Феликса въ Нолѣ событіями преимущественно изъ Ветхаго Завѣта, указываетъ на намѣреніе, чтобы привлечь тѣмъ вниманіе народа, среди котораго многіе только-что обращены, удержать его отъ языческихъ пиршествъ и возбудить чистое настроеніе чрезъ благочестивые образы и примѣры ветхозавѣтныхъ праведниковъ. Скоро послѣ этого времени въ Римѣ Сикстомъ III украшена церковь Маріи Маджіоре, кромѣ событій изъ исторіи дѣтства Іисуса Христа, мозаиками надъ колоннами главнаго корабля, представляющими многія событія изъ исторіи Авраама и Исаака, Моисея и Іисуса Навина. Въ этомъ преимущественно смыслѣ защищалъ иконы и папа Григорій Великій къ концу VI в.: „живопись въ церквахъ, говоритъ онъ, употребляется для того, чтобы тѣ, которые не разумѣютъ писаннаго, по крайней мѣрѣ на стѣнахъ могли видѣть и читать то, чего не могутъ читать въ книгахъ“. Воззрѣніе это держалось чрезъ всѣ средніе вѣка и основнымъ положеніемъ было, что изображенія суть *книги для мірянъ*.

Но представляя наглядным образомъ взору вѣрующихъ основаніе царства Божія и его совершеніе въ только-что указанныхъ и указанныхъ выше изображеніяхъ, древне-христіанская церковь не хотѣла скрыть отъ взора вѣрующихъ и *раскрытіе, усвоеніе* его отдѣльными лицами: весьма рано она стала чествовать сначала мучениковъ, а потомъ учителей церкви и другихъ лицъ, всецѣло съ полнымъ самоотверженіемъ посвятившихъ

свою жизнь и дѣятельность продолженію дѣла Христова. Какъ прежде на ихъ гробахъ общество собиралось для богослуженія, такъ въ болѣе благопріятныя времена надъ ними сооружали храмы, въ которыхъ въ извѣстное время совершаема была также ихъ память, о чемъ свидѣтельствуютъ и донынѣ многія проповѣди, дошедшія до насъ изъ христіанской древности. Съ проповѣдью въ этихъ храмахъ соперничало искусство, чтобы живо сохранить память святыхъ чрезъ представленіе красками ихъ исторіи. Древнѣйшее извѣстіе объ этомъ находимъ у великаго каппадокійскаго учителя церкви Григорія Нисскаго во второй половинѣ IV вѣка. Въ своей проповѣди въ честь мученика Ѳеодора, говоренной въ построенной надъ его мощами церкви, онъ описываетъ ея художественное украшеніе; тамъ говорится о живописцѣ, которому принадлежитъ украшеніе: „въ своемъ образѣ онъ раскрылъ цвѣтъ своего искусства, представивъ геройскіе подвиги мученика, его борьбу, его страданія, звѣрскія лица тирановъ, ихъ неистовства, раскаленныя печи, блаженное окончаніе борьбы и образъ рѣшителя борьбы—Христа въ человѣческомъ видѣ“. Эта послѣдняя идея выражается и въ существующихъ еще мозаикахъ VI вѣка въ Римѣ и Равеннѣ, которыя, хотя не представляютъ исторіи святыхъ, но изображаютъ ихъ лично въ совершенномъ состояніи у Господа, отъ котораго они получаютъ свою награду. Такъ въ церкви Санъ-Витале въ Равеннѣ изображенъ св. Виталій, котораго ангелъ приводитъ къ возсѣдающему на міровомъ шарѣ Спасителю, подразумѣвается для возложенія вѣнца (Іак. I, 12); тогда какъ въ церкви свв. Косьмы и Даміана въ Римѣ, напротивъ, оба эти святые, ведомые ангелами, приносятъ вѣнцы свои Господу (согласно Апок. 4, 10). Впрочемъ святые не всегда занимаютъ это скромное и вполнѣ согласное съ Свящ. Писаніемъ положеніе. Благодаря болѣе одушевленному ихъ почитанію, ихъ образы въ нѣкоторыхъ случаяхъ занимаютъ центральное положеніе. Такъ въ церкви св. Аполлинарія въ Равеннѣ (ок. 675 г.) и въ церкви св. Венанція въ Римѣ (ок. 642 г.) среднее мѣсто въ алтарѣ занимаютъ въ первой Аполлинарій, въ послѣдней Богоматерь, тогда какъ въ другихъ случаяхъ это мѣсто занимаетъ обыкновенно образъ Іисуса Христа. Впрочемъ и здѣсь, въ томъ и другомъ случаѣ, поверхъ образовъ святыхъ помѣщается погрудный

образъ І. Христа, вслѣдствіе чего лица святыхъ все-таки находятся въ подчиненномъ отношеніи къ личности І. Христа. Но въ мозаикахъ св. Агнессы въ Римѣ (ок. 624 г.) св. Агнесса стоящая подъ вѣнцомъ, который держитъ рука исходящая изъ облаковъ, съ двумя папами по сторонамъ занимаетъ середину, какъ главная фигура, причемъ образа І. Христа вовсе нѣтъ: постановка новая, которая впрочемъ въ тогдашнее время встрѣчается лишь какъ исключеніе.

Любовь къ священнымъ изображеніямъ переходила иногда должныя границы, низводя ихъ изъ области богослужебнаго употребленія въ сферу обыденной жизни. Такъ уже св. Астерій (V в.) обличалъ современниковъ за то, что они одежды свои украшаютъ свящ. изображеніями. Съ другой стороны, при такомъ свободномъ отношеніи къ свящ. изображеніямъ естественно не могъ сохраняться въ своей первоначальной чистотѣ самый способъ изображенія свящ. лицъ и событій: живописцы позволяли себѣ много свободы въ составленіи рисунковъ и такимъ образомъ больше и больше искажался церковный стиль, неизбѣжнымъ слѣдствіемъ чего являлась профанація свящ. предметовъ. Поэтому быть-можетъ во время Григорія В. († 604 г.) Серенъ еп. марсельскій приказалъ забѣлить изображенія на стѣнахъ церквей и уничтожить висящія иконы, чего св. Григорій Двоесловъ не одобрилъ однако. Въ тоже время иконостаснымъ искусствомъ пользовались и разныя секты для проведенія въ народъ своихъ ложныхъ мнѣній. Между тѣмъ усиленіе на восточныхъ границахъ византійской имперіи магометанства, смотрѣвшаго на почитаніе иконъ, какъ на идолопоклонство, заставляло задумываться надъ этимъ вопросомъ. И вотъ греческій императоръ Левъ Исавръ (716—741 г.) будто въ видахъ пресѣченія злоупотребленія свящ. изображеніями и для привлеченія къ христіанству магометанъ и іудеевъ сдѣлалъ распоряженіе отъ 726 г. выше вѣшать иконы, а когда это распоряженіе оказалось безуспѣшнымъ, воспретилъ совсѣмъ почитаніе иконъ и эдиктомъ 730 г. предписалъ уничтоженіе ихъ. Загорѣлась борьба, въ которой погибла большая часть памятниковъ иконографіи, но которая рѣшила дальнѣйшую борьбу послѣдней, кровію исповѣдниковъ запечатлѣвъ навсегда кругъ свящ. сюжетовъ и древне-церковныя иконописныя традиціи.

Въ 787 г. при императрицѣ Иринѣ, по настоянію св. Тарасія патріарха константинопольскаго, созванъ былъ соборъ въ Никеѣ, VII вселенскій, на которомъ св. отцы поставили: „хранимъ не нововводно всѣ писаніемъ или безъ писанія установленныя для насъ церковныя преданія, отъ нихъ же едино есть иконнаго живописанія изображеніе, яко повѣствованію евангельской проповѣди согласующее и служащее намъ къ увѣренію истиннаго, а не воображаемаго воплощенія Бога Слова и къ подобной пользѣ, яже бо едино другимъ указуются, несомнѣнно едино другимъ уясняются. Симъ тако сущимъ, акп царскимъ путемъ шествующе, послѣдующе богоглаголивому ученію св. отецъ нашихъ и преданію каѳолическія церкви, со всякою достовѣрностію и тщательнымъ разсмотрѣніемъ опредѣляемъ: подобно изображенію честнаго и животворящаго креста полагати во святыхъ Божіихъ церквахъ, на свящ. сосудахъ и одеждахъ, на стѣнахъ и на доскахъ, въ домахъ и на путѣхъ, честныя и святыя иконы, написанныя красками и изъ дробныхъ камней и изъ другаго способнаго къ тому вещества устрояемыя, якоже иконы Господа и Бога и Спаса нашего Іисуса Христа, непорочныя Владычицы нашея святыя Богородицы, а также и честныхъ ангеловъ и всѣхъ святыхъ и преподобныхъ мужей. Ибо честь, воздаваемая образу, къ первообразному восходитъ, и поклоняющійся иконѣ поклоняется существу изображеннаго на ней".

Хотя иконоборчество опять появилось послѣ VII вселенскаго собора при имп. Львѣ V (813—820 г.), который отвергъ опредѣленіе этого собора и на соборѣ въ Константинополѣ (815 г.) строго запретилъ иконы, но при императрицѣ Ѳеодорѣ окончательно было осуждено, и греческая церковь праздновала и донынѣ празднуетъ одержанную на соборѣ константинопольскомъ 842 г. побѣду надъ иконоборствомъ и возстановленіе иконопочитанія, какъ торжество православія.

3) *Продолженіе и завершеніе древне-церковной иконографіи на Западѣ съ IX до XIII вѣка.*

Древне-церковная иконографія достигла своего завершенія въ греческой церкви въ борьбѣ съ иконоборчествомъ въ VIII вѣкѣ, а въ Западной церкви въ богатомъ украшеніи множества римскихъ церквей въ началѣ IX вѣка мозаиками, примыкающими къ древне-христіанскимъ первообразамъ.

Въ IX вѣкѣ, благодаря вліянію Карла В. художественная дѣятельность возникаетъ въ странахъ, находившихся до сихъ поръ въ тѣни. При немъ получила новое развитіе въ особенности церковная архитектура и съ тѣхъ поръ находила все болѣе широкое поприще: не только древнія церкви были возобновлены, но и сооружено много новыхъ. Съ возраставшимъ обращеніемъ народовъ шло рука-объ-руку сооруженіе монастырей и учрежденіе епископскихъ каѳедръ. Но что касается богослужебныхъ мѣстъ, то они прежде всего должны были удовлетворять нуждѣ, прежде чѣмъ можно было думать объ украшеніи; трудно было вдругъ найти талантовъ и рукъ для этого. Церкви конечно не оставлялись безъ украшенія иконами; но иконы эти мало имѣли значенія въ художественномъ отношеніи и объ нихъ дошли до насъ лишь отрывочныя свѣдѣнія. Впрочемъ пробѣлъ этотъ восполнялся богатою художественною дѣятельностью на малыхъ предметахъ, произведенія которой сохранились въ связной послѣдовательности: это *миніатюры* и *рельефы* на крышкахъ изъ слоновой кости, украшающіе свящ. книги, которыя являются посредствующимъ звеномъ въ развитіи церковной иконографіи. Здѣсь въ первый разъ, по крайней мѣрѣ на Западѣ, получили художественное выраженіе многія событія и мысли Св. Писанія, которыя впослѣдствіи усвоило и монументальное искусство и наглядно представляло взору вѣрующихъ въ церковныхъ зданіяхъ.

Древнѣйшимъ и богатѣйшимъ памятникомъ греческаго искусства этого времени признается манускриптъ проповѣди Григорія Назіанзина въ Парижѣ, написанный для имп. Василія Македонянина (867—886 г.). Онъ содержитъ въ себѣ многочисленныя миніатюры изъ св. исторіи Ветхаго Завѣта, начиная съ созданія первыхъ людей и грѣхопаденія ихъ и кончая исторіею св. трехъ отроковъ еврейскихъ, ввергенныхъ Навуходоносоромъ въ пещь огненную, и мученичествомъ Маккавеевъ, и миніатюры Новаго Завѣта, начиная съ Благовѣщенія и кончая сошествіемъ Св. Духа и мученичествомъ апостоловъ, а также миніатюры на нѣкоторыя событія изъ исторіи и жизни святыхъ, въ особенности изъ времени автора. На Западѣ кромѣ Карла В. о копированіи рукописей и украшеніи ихъ изображеніями заботились преимущественно Карлъ Лысый, Оттонъ II и Генрихъ II. Для этого назначались прежде всего четыре Евангелія или въ полномъ

собраніи (евангеліаріи), или только евангельскія чтенія въ порядкѣ церковнаго года (евангелистаріи), потомъ все Св. Писаніе (Библія) и отдѣльныя книги, особенно псалмы. Изъ богослужебныхъ книгъ украшаемы были миніатюрами преимущественно сакраментарій (Agende) и миссалій (требникъ литургіи для воскресныхъ и праздничныхъ дней на весь годъ). Евангелія украшались обыкновенно изображеніями четырехъ евангелистовъ: такъ три рукописи съ изображеніемъ Карла В. (двѣ въ Парижѣ и одна въ Трирѣ, кромѣ образа Спасителя содержатъ только изображенія евангелистовъ. Рядъ событій изъ жизни Спасителя въ первый разъ изъ латинскихъ рукописей представляетъ сакраментарій въ Парижѣ, писанный въ Метцѣ, вѣроятно по побужденію еп. Drogo, сына Карла В. († 855 г.). А также латинская Библія въ Парижѣ, изъ времени Людовика Благочестиваго, переданная въ 850 г. изъ церкви въ Турѣ Карлу Лысому, въ первый разъ представляетъ рядъ изображеній изъ всего Св. Писанія отъ сотворенія перваго человѣка до Откровенія Іоанна Богослова: но здѣсь все-таки дается только одна миніатюра предъ наиболѣе важными библейскими событіями, какъ и евангельская исторія снабжена лишь однимъ изображеніемъ. Гораздо богаче украшена изображеніями библейскихъ и евангельскихъ событій другая, при самомъ Карлѣ Лысомъ написанная, латин. Библія въ Римѣ. За ней слѣдуетъ цѣлый рядъ манускриптовъ въ послѣдующіе вѣка: это преимущественно евангельскія книги. Изъ нихъ въ Германіи можно указать изъ X в.: Псалтирь въ Штутгардѣ, Евангеліарій Оттона II въ Готѣ и Евангеліарій еп. Егберта (178—993 г.) въ Трирѣ; изъ XI вѣка: Евангеліарій и Евангелистаріи Генриха II, оба изъ Бамбергской соборной библіотеки въ Мюнхенѣ, а также Евангеліарій вмѣстѣ съ Откровеніемъ Іоанна, подарокъ Кунигунда, въ Бамбергѣ.

Между многочисленными представленіями событій изъ священной, особенно евангельской исторіи, составляющихъ содержаніе этихъ миніатюръ, по значимости и частому повторенію выдаются два представленія, которыя преимущественно предъ другими являются и въ рельефахъ на крышкахъ изъ слоновой кости: *это I. Христосъ на крестѣ* и *I. Христосъ во славѣ*. Представленіе *I. Христа во славѣ* встрѣчается въ двухъ евангеліаріяхъ Карла В. въ Парижѣ, въ Евангеліаріѣ Лотаря тамъ же,

на верхней крышкѣ изъ слоновой кости Евангеліарія, находящагося также въ Парижѣ и принадлежащаго предположительно времени Карла Лысаго, и на доскѣ изъ слоновой кости въ Сенъ-Галлѣ, принадлежавшей аббату Тутило изъ конца IX вѣка.

Еще чаще встрѣчается теперь представленіе *Распятаго*, такъ какъ оно уже по происхожденію своему имѣетъ знаменательную исторію. Отнынѣ представленіе это получаетъ тѣмъ большее значеніе, что въ историческомъ ходѣ, какой приняло оно послѣ испытанныхъ имъ видоизмѣненій, оно больше чѣмъ всякій другой пунктъ христіанской иконографіи отражаетъ различный характеръ эпохъ и различныхъ церквей. Одинъ изъ древнѣйшихъ и знаменательнѣйшихъ памятниковъ этого періода представляетъ диптихъ изъ слоновой кости Агильтруды, герцогини Сполетской, данный ею около 880 г. въ даръ монастырю Рамбона и находящійся нынѣ въ христіанскомъ музеѣ Ватикана.

Западная церковная иконографія съ XI до XIII вѣка основывается на миніатюрной живописи, которая такъ усердно разрабатывалась въ рукописяхъ, и получаетъ широкое развитіе, которое можно видѣть и въ самыхъ памятникахъ.

Мозаическая живопись въ Италіи и Сициліи, употреблявшаяся въ церквахъ и въ нѣкоторыхъ лучшихъ зданіяхъ, обнимаетъ всю свящ. исторію отъ начала до конца міра: такое содержаніе представляютъ мозаики въ соборѣ св. Марка въ Венеціи, достигшія такого объема только съ XI вѣка, а также мозаики въ Палермо изъ XII вѣка. Стѣны церквей чаще украшались фресковою живописью (которая въ новѣйшее время открыта изъ-подъ штукатурки во многихъ церквахъ Германіи), къ которой, вмѣсто прежнихъ мозаикъ, присоединялась теперь живопись по стеклу на окнахъ: содержаніе той и другой взято изъ библейской исторіи, а также изъ исторіи святыхъ. За живописью слѣдуетъ скульптура, благодаря которой образное украшеніе изъ внутренности церквей перешло на наружныя стѣны, изъ конхъ особеннымъ убранствомъ отличалась передняя сторона. Правда, въ XI вѣкѣ встрѣчаются церкви романскаго стиля почти безъ украшеній, но въ слѣдующемъ вѣкѣ онѣ богато снабжаются скульптурами: особенно это нужно сказать о церквахъ Германіи.

Замѣчательна постепенность, съ какой искусство переносило свящ. образы извнутри храмовъ во внѣ. Прежде всего оно ста-

ралось украсить тѣ мѣста на наружной сторонѣ церкви, которыя сами по себѣ имѣли нѣкоторую знаменательность, нѣкоторое символическое значеніе въ отношеніи къ идеѣ цѣлаго и которыя прежде всего представлялись взору вѣрующаго; на этихъ-то мѣстахъ старались, въ ограниченныхъ размѣрахъ конечно, дать художественное выраженіе содержанію евангельской исторіи: таковы скульптуры на церковныхъ вратахъ, которыя дѣлались частью изъ бронзы, частью изъ дерева, и еще существуютъ въ большомъ числѣ. Такъ на главныхъ вратахъ церкви св. Павла въ Римѣ, сдѣланныхъ во второй половинѣ XI вѣка (1070 г.) въ Константинополѣ, вычеканена на бронзѣ и выложена серебромъ исторія Іисуса Христа, начиная съ Благовѣщенія и рожденія до вознесенія и сошествія Св. Духа, въ 12 поляхъ, а также изображенія 12 апостоловъ вмѣстѣ съ изображеніями ихъ смерти или мученичества, а подъ ними изображенія 12 пророковъ. Та же евангельская исторія составляетъ содержаніе рельефовъ на деревянныхъ вратахъ въ церкви св. Марка въ Кельнѣ изъ конца XII вѣка: сюжеты расположены въ 26 поляхъ (6 большихъ и 20 меньшихъ). Особеннаго вниманія заслуживаютъ мѣдныя врата въ соборѣ въ Гольдесгеймѣ, какъ по своей древности (изъ нач. XI в. 1015 г.), такъ и по свойству изображеній, въ которыхъ проводится параллель между Ветхимъ и Новымъ Завѣтомъ. Этотъ параллелизмъ составляетъ, какъ извѣстно, одну изъ основныхъ мыслей Св. Писанія: не только исторія народа Божія является въ немъ прообразомъ исторіи Сына Божія, когда напр. Его возвращеніе изъ Египта сопоставляется съ исходомъ оттуда сыновъ Израиля (Матѳ. 2, 15) и смерть Іисуса Христа съ установленіемъ пасхальной вечери (I Кор. 5, 7), но явленіе Сына Божія ставится въ прообразовательное соотношеніе и съ первобытною исторіею міра и человѣческаго рода. Ибо если Іисусъ Христосъ называется вторымъ Адамомъ (I Кор. 15, 45, 47) въ томъ смыслѣ, что съ Нимъ начинается возрожденіе рода человѣческаго, то естественно и вочеловѣченіе Сына Божія и созданіе перваго человѣка находится въ соотвѣтствіи одно съ другимъ, и если Іисусъ Христосъ умеръ ради грѣха перваго человѣка и его послѣдствій, то должно быть соотвѣтствіе между грѣхопаденіемъ послѣдняго и крестною смертію перваго. Дальше, такъ какъ воскресеніе Іисуса Христа возстановляетъ нарушен-

ный порядокъ міра и служитъ началомъ новаго міроваго порядка, то оно естественно стоитъ въ параллели съ твореніемъ міра какъ возсозданіе его. Представить отношеніе Ветхаго и Новаго Завѣта наглядно чрезъ сопоставленіе изображеній изъ исторіи того и другаго — это съ самыхъ древнихъ временъ составляло задачу искусства. Съ большею широтою являются эти параллельныя изображенія впервые во время Карла В. въ церкви его дворца въ Индельгеймѣ, гдѣ противопоставлены 12 изображеній изъ Ветхаго Завѣта и 12 изъ Новаго, хотя строгаго соотвѣтствія между ними нѣтъ. Потомъ на вратахъ въ Гильдесгеймѣ 1015 года, сдѣланныхъ при еп. Бернвардѣ, расположены параллельныя изображенія изъ Ветхаго и Новаго Завѣта въ 16 поляхъ попарно: на одномъ крылѣ идутъ изображенія отъ созданія жены до убійства Каиномъ Авеля, на другомъ изображеніи отъ Благовѣщенія до Воскресенія, точнѣе до явленія Воскресшаго Магдалинѣ. Подобнымъ же образомъ противопоставлены событія изъ исторіи первыхъ людей и изъ жизни Іисуса Христа по сторонамъ портала церкви св. Зенона въ Веронѣ изъ второй половины XII вѣка. Къ этому параллелизму лицъ присоединяется еще параллелизмъ учрежденій Ветхаго и Новаго Завѣта, синагоги и церкви, которыя олицетворялись въ видѣ женскихъ фигуръ: какъ въ миніатюрахъ свящ. книгъ онѣ являются по ту и другую сторону Распятаго, такъ въ XII и XIII в. онѣ располагаются по сторонамъ церковнаго портала въ видѣ статуй, напр. на сѣверномъ порталѣ собора въ Бамбергѣ, на западномъ порталѣ св. женъ въ Трирѣ и на южномъ порталѣ Страсбургскаго Мюнстера.

Но на самомъ важномъ мѣстѣ наружной стороны храмовъ, въ срединѣ надъ порталомъ, въ это время помѣщаются изображенія, занимавшія прежде первое мѣсто внутри храма: это—*I. Христосъ во славѣ*, потомъ *I. Христосъ на крестѣ* и особенно *Богоматерь* съ младенцемъ Іисусомъ.

Изображеніе I. Христа во славѣ, помѣщавшееся издавна уже внутри храмовъ на главной стѣнѣ, и въ это время помѣщается тамъ же. Снаружи Іисусъ Христосъ, сѣдящій на престолѣ между Богоматерью и святымъ, представленъ въ мозаическомъ изображеніи еще изъ конца X в. въ церкви аббатства Гротта Феррата, на передней сторонѣ, а также въ мозаическомъ изображеніи изъ

начала XIII вѣка въ соборѣ Сполето, между Богоматерью и Іоанномъ. Въ нѣкоторыхъ церквахъ романскаго стиля встрѣчается на томъ же мѣстѣ иногда изображеніе въ рельефѣ благословляющаго Христа, сѣдящаго на престолѣ или на радугѣ: напр. на сѣверномъ порталѣ собора въ Майнцѣ изъ XII вѣка и на западномъ порталѣ собора въ Вѣнѣ, въ томъ и другомъ случаѣ Іисусъ Христосъ изображенъ въ глоріи, поддерживаемой двумя ангелами; и въ такомъ же точно видѣ на южномъ порталѣ церкви въ Регенсбургѣ, предположительно изъ начала XIII вѣка.

Но изображеніе Распятія не часто встрѣчается въ церквахъ этого времени, по крайней мѣрѣ помѣщеніе его на главной стѣнѣ, по наблюденію ученыхъ, только постепенно входило въ обычай. Сначала встрѣчается оно въ церкви св. Урбана въ Римѣ, на греческомъ фресковомъ изображеніи отъ 1011 г.: оно помѣщено внутри церкви надъ входомъ, тогда какъ противъ него на главной стѣнѣ зданія представленъ Іисусъ Христосъ на престолѣ между двумя ангелами и двумя апостолами. Но вѣкомъ позже, въ церкви св. Климента въ Римѣ Распятіе является уже на главной стѣнѣ, въ мозаикахъ трибуны, въ качествѣ средняго образа: онъ окруженъ множествомъ символовъ и виноградною лозою (согласно Іоан. 15, 1. 5). И съ этихъ поръ оно встрѣчается и снаружи, надъ порталами церквей роскошнаго стиля въ видѣ рельефа, напр. на сѣверномъ порталѣ въ церкви въ Арштадтѣ; а также въ видѣ статуи исполнено оно вмѣстѣ съ св. Троицею въ алтарѣ въ церкви въ Векселькургѣ въ XIII в. Но и въ это время иногда употребляется еще и символическое представленіе страданій Христовыхъ, и притомъ на видномъ мѣстѣ храма: такъ въ Векселькургѣ на главномъ порталѣ изображенъ алтарь съ крестомъ, точно также на порталѣ церкви св. Маріи въ Тосканеллѣ по сторонамъ Богоматери, возсѣдающей на тронѣ съ младенцемъ Іисусомъ на рукахъ, изображенъ съ одной стороны Агнецъ, съ другой принесеніе Авраамомъ въ жертву Исаака.

Первенствующее положеніе, занимаемое въ этомъ случаѣ изображеніями Богоматери, обусловливалось все больше возраставшимъ чествованіемъ св. Дѣвы Маріи, которое въ свою очередь имѣло основаніе въ религіозномъ направленіи времени,

будучи возбуждаемо и усиливаемо восторженными похвалами св. Дѣвѣ, какія выражали проповѣдники тогдашняго времени въ своихъ проповѣдяхъ. Искусство, въ этомъ настроеніи эпохи нашедшее мотивъ для соотвѣтственнаго представленія св. Дѣвы Маріи, въ свою очередь не мало содѣйствовало ея чествованію и прославленію. Сюда относится прежде всего представленіе Дѣвы Маріи съ младенцемъ Христомъ на рукахъ и помѣщеніе ея образа снаружи на самомъ важномъ мѣстѣ церковнаго зданія, при чемъ Матери оказывается какъ бы равное почтеніе съ Сыномъ. Но еще замѣтнѣе это въ представленіи св. Дѣвы во славѣ, когда она увѣнчивается Богомъ Отцемъ или божественнымъ своимъ Сыномъ. То и другое представленіе находится въ церкви св. Маріи въ Римѣ около 1140 г. и на золотыхъ воротахъ въ Фрейбергѣ—остаткѣ церкви св. Дѣвы изъ второй половины XII вѣка: въ первой мозаики абсида представляютъ св. Дѣву Марію сѣдящею на пышномъ тронѣ рядомъ съ Іисусомъ Христомъ, Имъ вѣнчанною и превознесенною и какъ бы равною Ему, а въ мозаикахъ на передней сторонѣ св. Марія возсѣдаетъ съ Младенцемъ на престолѣ и къ Ней съ той и другой стороны подходятъ 10 женщинъ. Въ рельефѣ на золотыхъ вратахъ означенныя два представленія помѣщены вмѣстѣ: на полукруглой дугѣ, надъ растворомъ вратъ, въ серединѣ изображена св. Марія съ Младенцемъ возсѣдающею на тронѣ, и поклоненіе трехъ царей, на углубленіи же дуги она представляется вѣнчаемою Богомъ Отцомъ. Въ силу этого Богоматерь съ Младенцемъ и впослѣдствіи часто занимаетъ главное мѣсто на передней сторонѣ церквей: или надъ порталомъ, напр. на южномъ порталѣ церкви въ Гельнгаузѣ и на западномъ порталѣ въ церкви Елисаветы въ Марбургѣ, въ первомъ случаѣ между святыми, въ другомъ между поклоняющимися ангелами; или внизу портала напр. на главномъ порталѣ Мюнстера въ Страсбургѣ и въ церкви Лоренца въ Нюрнбергѣ (всѣ XIII вѣка).

Независимо отъ намѣченныхъ новыхъ элементовъ въ пониманіи и представленіи частныхъ сюжетовъ искусство въ эту эпоху сдѣлало шагъ впередъ, расширивъ и дополнивъ область иконографіи новыми представленіями. Къ многочисленнымъ изо-

браженіямъ событій изъ свящ. исторіи, въ которыхъ представляется вѣрующему взору раскрытіе и возрастаніе царства Божія, присоединяются теперь представленія изъ исторіи начала міра и завершенія царства Христова: это *твореніе міра* и *послѣдній судъ*, такъ какъ Іисусъ Христосъ есть Тотъ, кѣмъ все сотворено (Іоан. 1, 3), кѣмъ вселенная управляется (Дѣян. 17, 31) и кто имѣетъ судить вселенную, ибо Отецъ ввѣрилъ судъ Сыну.

Древне-христіанское искусство не дерзало проникать въ тайну творенія. Представленіе творенія чуждо христіанской древности. Лишь постепенно искусство дошло до этого представленія. Древне-христіанская иконографія не восходитъ выше представленія грѣхопаденія, которымъ начинаются и миніатюры вѣнской рукописи книги Бытія. Только съ VI вѣка и то изрѣдка появляются несмѣлыя попытки представленія созданія первой жены. Но въ IX вѣкѣ встрѣчается созданіе первыхъ людей въ миніатюрахъ къ книгѣ Бытія, а въ X вѣкѣ созданіе міра, при чемъ солнце и луна, земля и море, или четыре стихіи міра олицетворены въ миніатюрахъ отчасти къ Псалму 136, 7—9 ст., отчасти къ Іоан. 1 гл. 3 ст.

Впослѣдствіи въ XI в. является полное представленіе шестодневa или шести дней творенія, напр. въ греч. рукописи Библіи во Флоренціи XI в.

Не вдругъ искусство дошло и до представленія послѣдняго суда: только постепенно мало-по-малу отъ намековъ въ евангельскихъ притчахъ и апостольскихъ посланіяхъ оно пришло къ болѣе широкому изображенію его на основаніи Апокалипсиса. Первый намекъ на послѣдній судъ представляетъ безъ сомнѣнія стѣнная фресковая картина въ римскихъ катакомбахъ, изображающая евангельскую притчу о дѣвахъ мудрыхъ и юродивыхъ. Болѣе свободное представленіе суда въ первый разъ встрѣчается, но тоже въ видѣ намека, въ Ниссѣ въ Каппадокіи, въ церкви св. Ѳеодора въ IV в. на картинѣ представлявшей мученичество этого святаго. Іисусъ Христосъ представленъ судіею борьбы его съ мучителями (согласно съ 2 Тим. 4, 7, 8). Потомъ двѣ евангельскія притчи, въ которыхъ изображается общій и

частный судъ, представлены наглядно одна въ храмѣ, другая въ миніатюрахъ рукописи. Евангельская притча, представляющая послѣдній судъ подъ образомъ стада, раздѣляемаго Сыномъ Божіимъ (Мѳ. 25, 31), исполнена по приказанію еп. Павлина Наланскаго въ нач. V в. въ церкви св. Феликса въ Фунди. Іисусъ Христосъ представленъ какъ судія стоящимъ на скалѣ; по правую руку четыре агнца, а по лѣвую четыре козла: отвернувшись отъ послѣднихъ, Онъ съ нѣжностію обнимаетъ первыхъ. Дальше въ миніатюрахъ IX в. развивается представленіе суда на основаніи притчи о богачѣ и Лазарѣ (Лук. 16, 19—31): тотъ и другой изображаются въ трехъ положеніяхъ—въ земной жизни, въ минуты смерти и въ загробномъ состояніи. Такого рода представленіе встрѣчается прежде всего въ греческой рукописи проповѣдей Григорія Назіанзина въ Парижѣ изъ IX в.; шире разъивается оно въ латинскомъ евангеліи Оттона II въ Гота изъ второй половины X в. Наконецъ апокалипсическое изображеніе суда (Ап. 20, 11—15) представляется въ миніатюрахъ изъ XI в.: въ рукописи Апокалипсиса въ Бамбергѣ и въ бамбергскомъ евангеліаріи въ Мюнхенѣ.

Съ этой поры изображеніе послѣдняго страшнаго суда переходитъ въ храмъ и даже на наружную сторону церквей и становится въ связь съ главными эпохами евангельской исторіи и съ событіями Ветхаго Завѣта, такъ что въ важнѣйшихъ зданіяхъ на порталахъ и по сторонамъ ихъ, въ каменныхъ рельефахъ, наглядно представлялось созерцанію вѣрующихъ существо христіанской вѣры въ главныхъ эпохахъ исторіи царства Божія, отъ начала міра до конца его. Такое содержаніе представляютъ уже скульптуры на золотыхъ воротахъ въ Фрейбургѣ изъ XII в.; еще шире раскрывается оно съ конца XIII в. на главномъ порталѣ Мюнстера въ Страсбургѣ. Тоже содержаніе представляетъ главный порталъ въ церкви Лоренца въ Нюрнбергѣ.

Такимъ образомъ позднѣйшая иконографія въ томъ видѣ, какъ она является въ представленномъ очеркѣ и въ особенности въ болѣе или менѣе цѣлостныхъ произведеніяхъ западнаго искусства, которое находилось еще въ живой связи и преемственности съ восточнымъ греческимъ искусствомъ, по своему содержанію пред-

ставляетъ продолженіе и дальнѣйшее развитіе древне-христіанскаго искусства и того главнаго принципа, какой является господствующимъ въ древне-христіанской иконографіи. Но въ разработкѣ этого принципа замѣчаются значительныя разности въ древне-христіанскомъ и позднѣйшемъ какъ восточномъ, такъ и западномъ искусствѣ. Тамъ и здѣсь раскрывается сущность Евангелія, только здѣсь больше въ историческихъ чертахъ, тогда какъ въ древне-христіанскомъ искусствѣ, напр. въ мозаикахъ римскихъ церквей она обозначалась лишь кратко, главнымъ образомъ чрезъ символы. Но въ то время, какъ въ древне-христіанской иконографіи Іисусъ Христосъ изображался преимущественно какъ учитель (иногда лишь въ видѣ агнца), здѣсь Онъ является лично, какъ первосвященникъ на крестѣ (Евр. 9, 11, 12) какъ царь міра на престолѣ и наконецъ, какъ рѣшитель судьбы міра и людей, какъ судія на судѣ, который представляется взору вѣрующихъ съ возможною полнотою и внушительностію; въ то время какъ тамъ взоръ вѣрующихъ почти всецѣло обращенъ въ одну сторону, къ ожидаюшему ихъ блаженству (см. Іоан. 5, 24), здѣсь, такъ какъ уклоненіе отъ христіанскаго идеала въ области вѣры и жизни становилось все ощутительнѣе и замѣтнѣе въ средѣ церкви, въ иконографіи все съ большею живостію и выразительностію представляется взору отчетъ, который долженъ нѣкогда дать каждый о своихъ дѣлахъ добрыхъ и злыхъ. А такъ какъ краски и даже рѣзецъ съ его прежней скромной дѣятельностію оказались недостаточно сильными противъ все больше и больше усыпляющаго времени и такъ какъ храмы все меньше и меньше привлекали внутрь себя, то стали заставлять по возможности говорить самые камни, обращая ихъ въ образы. И такимъ образомъ не только въ церкви, но и на наружной сторонѣ зданія входящимъ отвнѣ и даже мимоходящимъ предстаютъ священные образы, какъ безмолвная, но внятная и краснорѣчивая евангельская проповѣдь христіанскому народу, въ особенности простому, темному люду, которому недоступно писанное Слово Божіе, чтобы добрыхъ одобрять и укрѣплять въ вѣрѣ, а злыхъ устрашать и побуждать къ покаянію и обращенію на путь истины и добра.

II.

Древне-христіанская символографія [1]).

Не судихъ вѣдѣти что въ васъ, точію Христа и сего распята [2]). *Идеальный духовный образъ Спасителя*, по примѣру апостола, живо сохранялся и въ душахъ вѣрующихъ и служилъ замѣною *личнаго созерцанія Богочеловѣка*. Но скоро или не скоро этотъ внутренній образъ, по свойству человѣческой природы, долженъ былъ такъ-сказать проситься наружу, чтобы облечься во внѣшнюю видимую форму, получить объективное тѣлесное бытіе, воплотиться, если можно такъ выразиться. И онъ-то былъ внутреннимъ *мотивомъ* первоначальнаго хрпстіанскаго искусства, опредѣлявшимъ различныя фазы его развитія и въ тоже время средоточіемъ и высшею цѣлію его. Образъ этотъ слишкомъ всеобъемлющъ, слишкомъ высокъ, а искусство было еще слишкомъ слабо и неопытно, чтобы создать для него разомъ болѣе или менѣе соотвѣтствующую форму. Оно должно было идти къ осуществленію его медленно, путемъ опытовъ. Для этой цѣли оно должно было воспользоваться отчасти тѣми формами представленія, какія предлагала ему древность, насколько формы эти могли служить для выраженія духовныхъ идей христіанства не только

---

[1]) По этому отдѣлу появлялись статьи въ духовныхъ журналахъ, отчасти переводныя, отчасти болѣе или менѣе самостоятельныя; но въ нихъ христіанскіе символы трактуются отдѣльно, внѣ взаимной связи и почти независимо отъ памятниковъ, равно и отъ до-христіанскихъ представленій.

[2]) 1 Кор. 2, 2

безъ ущерба, но и съ пользою для вѣры. Съ образомъ Богочеловѣка Іисуса Христа, въ какой бы формѣ Его ни представляли, въ непосредственной или болѣе или менѣе отдаленной связи стояли всѣ завѣтныя вѣрованія, чаянія и надежды древнихъ христіанъ, тѣмъ больше, что символически-художественныя формы, благодаря своей эластичной природѣ, допускали самое широкое примѣненіе.

1. *Духовный образъ* Спасителя. Богочеловѣка Іисуса Христа и Его искупительной смерти, ближайшее выраженіе свое нашелъ въ *монограммѣ имени Христова* и въ изображеніи *креста*.

а) Однимъ изъ первыхъ, если не самымъ первымъ предметомъ символически-художественнаго представленія древнихъ христіанъ было, какъ и естественно ожидать, драгоцѣнное *имя Господа Іисуса Христа*, имя, которое, по словамъ апостола, выше всякаго имени, предъ которымъ должно преклоняться всякое колѣно небесныхъ, земныхъ и преисподнихъ, которое всякій языкъ долженъ исповѣдать и кромѣ котораго нѣтъ другаго имени подъ небесемъ, о немже подобаетъ спастися [3]). Нужно ли болѣе сильное побужденіе къ благоговѣйному почитанію имени Христова и къ уясненію неизмѣримо-глубокаго, таинственнаго значенія его какъ въ области литературы церковной, такъ и въ области церковнаго искусства? „Христосъ, говоритъ Лактанцій, не собственное имя, а наименованіе власти и царства. По словопроизводству съ греческаго и еврейскаго оно означаетъ помазанника Божія, предвозвѣщеннаго и прообразованнаго царемъ Давидомъ и другими пророками и потому, какъ выражается Августинъ Sacramenti plane nomen est [4]). Чтобы имѣть всегда предъ глазами это святѣйшее и таинственнѣйшее имя, не подвергая его кощунственному поруганію язычниковъ, христіане употребляли *монограмму этого имени*, слагавшуюся изъ двухъ начальныхъ буквъ Х и Р. Употребленіе такого рода монограммъ было въ обычаѣ у грековъ и римлянъ [5]). Монограмма имени Христова

---

[3]) Посл. къ Филипп. 2, 9.

[4]) Aringhi, Roma subterranea t. II, p. 299.

[5]) Dictionnaire des antiquités chretiennes Martigny, p. 420.

безчисленное множество разъ встрѣчается на древне-христіанскихъ памятникахъ какъ частныхъ, такъ и общественныхъ.

Какъ рано христіане стали употреблять монограмму имени Христова, археологи не опредѣляютъ съ точностію, хотя употребленіе ея относятъ ко временамъ весьма древнимъ. Въ пользу древности употребленія монограммы нѣкоторые ссылаются на 86 гл. 1 Апологіи Іустина мученика и на 11 гл. VI кн. Стромат Климента александрійскаго. Но археологъ Мамахи не соглашается съ этимъ, доказывая, что у Іустина и Климента имѣется въ виду греческая буква Т, которая означаетъ число 300. Впрочемъ онъ признаетъ, что монограмма была въ употребленіи не только во времена Діоклетіана, но и гораздо раньше, во времена Антониновъ и Адріана. Къ этому же времени возводитъ употребленіе монограммы Аринхи. Оба они ссылаются на одни и тѣ же памятники: на гробницы мученика и папы Каія, пострадавшаго при Діоклетіанѣ. Александра при Антонинѣ и Маріи при Адріанѣ. Мюнтеръ также не оспариваетъ глубокой древности монограммы [6]). Ничего нѣтъ невозможнаго. что монограмма началомъ своимъ восходитъ, если не къ апостольскому вѣку, то ко времени близкому къ эпохѣ апостольской. И можетъ быть имѣетъ долю вѣроятія мнѣніе тѣхъ, которые начало употребленія монограммы возводятъ ко временамъ апостольскимъ и намекъ на монограмму хотятъ видѣть уже въ Апокалипсисѣ, гдѣ говорится объ Ангелѣ, восходящемъ отъ востока и имѣющемъ печать Бога живаго [7]): *печать Бога живаго* (Signum Dei vivi) принимаютъ за монограмму. Еще естественнѣе видѣть намекъ на монограмму въ другомъ мѣстѣ: „побѣждающему дамъ вкушать сокровенную манну, и дамъ ему *бѣлый камень и на камнѣ написанное новое имя, котораго никто не знаетъ, кромѣ того, кто получаетъ*“ [8]). Если нельзя утверждать, что подъ камнемъ съ

---

[6]) Aringhi, t. II, p. 299. Mamachi, Origines et antiquitates christianae t. III, p. 54—56. Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen. Th. 1. S. 33—34.

[7]) Гл. 7, 2. Mamachi. t. III, p. 56.

[8]) Гл 2, ст. 17.

таинственнымъ именемъ разумѣется именно камень съ начертанною на немъ монограммою, во всякомъ случаѣ нельзя не признать, что христіане легко могли сдѣлать употребленіе изъ этого символическаго образа, особенно во время гоненій, и множество камней съ разными символическими знаками и въ томъ числѣ съ монограммою, сохранившихся отъ древнихъ временъ, служатъ свидѣтелями этого.

Монограмма Христова имени представляетъ интересный графическій символъ какъ *въ формальномъ отношеніи*, такъ и *въ матеріальномъ*, т.-е. со стороны *содержанія* или *внутренняго смысла*, какой соединяли съ нимъ древніе христіане.

Формы монограммы довольно разнообразны: однѣ проще, другія сложнѣе.

Наиболѣе употребительная и самая древняя форма монограммы . Употребленіе такого графическаго знака въ качествѣ монограммы имени Христова тѣмъ естественнѣе было, что онъ раньше былъ извѣстенъ христіанамъ изъ язычниковъ, такъ какъ былъ въ употребленіи у языческихъ народовъ. У египтянъ онъ причислялся къ числу священныхъ іероглифовъ и встрѣчается на многихъ мѣдныхъ монетахъ царей Птоломеевъ, имѣющихся въ музеѣ, бывшемъ нѣкогда Пасквалини, а нынѣ кардинана Бонкомпаньи. Греки въ числѣ другихъ составныхъ буквъ употребляли и этотъ знакъ въ ихъ монументальномъ и заглавномъ письмѣ: его находятъ на античныхъ тетрадрахмахъ; на одной геммѣ онъ помѣщенъ надъ головами трехъ божествъ Юпитера, Аполлона и Діаны; эту составную букву греки употребляли не только въ началѣ, но и въ серединѣ словъ [9]). Наконецъ на одной большой медали Траяна Деція встрѣчается монограмма, совершенно тожественная съ монограммой Христова имени [10]). Монограмма этой формы безчисленное множество разъ встрѣчается въ римскихъ и неаполитанскихъ катакомбахъ и на разныхъ памятникахъ древне-христіанскаго искусства: на стѣнныхъ картинахъ, на сар-

---

[9]) Aringhi, t. II, p. 300. Munter, Th. I. S. 33.

[10]) Martigny, diction., p. 420—455.

жофагахъ и надгробныхъ камняхъ [11]); на глиняныхъ и стеклянныхъ сосудахъ [12]); на лампахъ [13]); иногда между двумя фигурами [14]); иногда на одеждѣ изображеннаго лица [15]); на кольцахъ [16]) и на многихъ монетахъ, особенно со времени Константина В. Константинъ, какъ извѣстно, помѣстилъ монограмму въ такъ-называемомъ Labaro, которымъ онъ замѣнилъ орла и другіе воинскіе знаки. Поэтому на монетахъ Константиновой фамиліи монограмма эта находится обыкновенно въ Labaro, который встрѣчается и на другихъ памятникахъ; Labarum иногда стоитъ между двумя воинами [17]), а иногда императоръ держитъ его въ рукѣ: такъ изображались на монетахъ Константинъ, Констансъ, Ветраніо, Магненцій, Констанцій, Галлъ, старшій братъ Юліана, Граціанъ [18]). Юліанъ изъ вражды къ христіанству уничтожилъ монограмму въ Labaro, но преемникомъ его Іовіаномъ она снова возстановлена, хотя съ теченіемъ времени она мало-по-малу исчезаетъ на монетахъ и не встрѣчается на нихъ со времени Марціана [19]).

Неустойчивое внѣшнее положеніе христіанъ, гоненія, то ослабѣвавшія, то усиливавшіяся съ одной стороны, и внутреннее мистическое настроеніе, слагавшееся подъ вліяніемъ гоненій и нашедшее свое выраженіе въ аллегорически-мистическомъ направленіи александрійской богословской школы съ другой, — обусловливали различныя видоизмѣненія какъ древне-христіанской символики вообще, такъ и въ частности монограммы имени

---

[11]) Aringhi, t. I, pp. 197, 220, 250, 251, 262, 295, 304, 305, 306, 307, 328, 332, 333, 335, 336, 337, 341, 342, t. II, pp. 12, 13, 28, 53, 56, 58, 59, 60, 74, 75, 77, 78, 79, 89, 118, 120, 121, 128, 150, 151, 166, 213, 347, 348, 366.

[12]) Ib. t. I, p. 297—299.

[13]) Ib. I, p. 303. II, p. 195.

[14]) Ib. I, 191, II, p. 194.

[15]) Ib. II, 195.

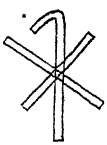
[16]) Ib. II, p. 387—389.

[17]) На монетѣ изъ Константинова періода у Münt. Th. 1. Taf. 1. Fig. 8 и на одной лампѣ только не въ Labaro, а на верху въ вѣнкѣ и съ надписью на Labaro EN TOYTO NIKA у Mamachi, t. III, p. 50.

[18]) Schöne, Geschichtsforsebungen über die kirchlichen Gebräuche und Einrichtungen der Chriften B. III, S. 438. Dict. 459.

[19]) Münter. Th. I. S. 39.

Христова. Отсюда монограмма является то въ *сокращенномъ* и *простомъ* видѣ, то въ болѣе *полномъ* и *знаменательномъ*.

Въ *сокращенномъ* видѣ монограмма эта представляетъ нѣсколько видоизмѣненій: иногда буква Р сокращается на половину и ставится надъ букво Х: [20]); или верхняя загнутая линія отбрасывается совсѣмъ и оставляется одна прямая, перпендикулярно пересѣкающая букву Х: [21]); иногда присоединяется еще линія поперечная, горизонтально пересѣкающая букву Х: [22]), иногда—изрѣдка впрочемъ—загнутая линія буквы Р сокращается на половину и Р принимаетъ видъ посоха или жезла игуменскаго. [23]) или же загнутая соединяется съ одною изъ косыхъ линій буквы Х простаго: [24]) или сложнаго [25]); а иногда видоизмѣняется буква Х; составляющія его линіи укорачиваются и заканчиваются маленькими поперечными линіями [26]). Путемъ этимъ сокращеній монограмма уже утрачиваетъ

---

[20]) На многихъ монетахъ Константиновой фамили, по наблюденію Мюнтера. Th. 1. S. 37.

[21]) На надгроб. кам. у Aringhi t. I. p. 306. Mamachi t. I. p. 177. На монетахъ Анеимія и Анастасія. Banduri Numismat. pp. 584, 610. Munt. Th. 1. S. 36.

[22]) На монетахъ Констанція въ собраніи Мюнтера, ib. 36.

[23]) На глиняной лампѣ, у Schone Fig. 16.

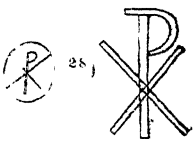
[24]) На монетѣ Магненція у Gretserus de S. Cruce. Munt. Th. 1. S. 35.

[25]) На надгробномъ камнѣ у Boldetti. Munter, Th. 1. S. 37.

[26]) На надгробномъ камнѣ у Aringhi t. 1. p. 334.

характеръ монограммы и представляетъ переходъ къ кресту. Наконецъ въ нѣкоторыхъ случаяхъ встрѣчается одно X [27]).

Съ другой стороны монограмма этой формы не всегда употребляется въ простомъ, безъискусственномъ видѣ. Благоговѣйное чувство, какое питали христіане къ этому графическому символу, замѣнявшему дорогой для нихъ образъ, старалось украсить его, придать ему болѣе или менѣе *изящный видъ* и въ то же время выразить прикровенно божественное достоинство Того, Кому принадлежитъ это имя, чтобы сдѣлать послѣднее предметомъ сколько *религіознаго чествованія*, столько *эстетическаго наслажденія*. Стремленіе это выразилось въ *удвоеніи линій* составныхъ буквъ монограммы и въ помѣщеніи монограммы въ *кругу*:

 [28]) [29]). Кругъ иногда также *удвояется*, образуя какъ

бы ореолъ, и въ немъ помѣщается или простая однолинейная монограмма [30]) или двухлинейная [31]), и притомъ буква X двухлинейная иногда образуется не параллельными прямыми линіями: а нѣсколько согнутыми, въ соединеніи одна съ другою составляющими какъ бы лучи [32]). Иногда простая монограмма услож-

---

[27]) На сосудѣ у Aringhi t. 1. p. 197. Ее находятъ на нѣкоторыхъ императорскихъ медаляхъ, начиная съ Валентиніана, отца Валентова. Эта буква часто занимаетъ мѣсто монограммы въ Labaro. Императоръ Юліанъ, говоря о своихъ враждебныхъ дѣйствіяхъ противъ христіанъ, выражается, что онъ велъ войну противъ X. Впрочемъ, онъ могъ такъ выразиться и въ отношеніи монограммы вообще, независимо отъ такой или иной формы. Мартиньи предполагаетъ, что эта форма быть-можетъ самая древнѣйшая форма монограммы, форма перваго вѣка такъ-называемой disciplinae arcani. Dict. p. 415. Но вопросъ объ относительной древности различныхъ формъ монограммы едва ли можетъ-быть рѣшенъ безошибочно. Если приписывать эту форму тайной дисциплинѣ, то ее слѣдуетъ отнести къ сравнительно позднему времени и признать результатомъ указанныхъ видоизмѣненій.

[28]) Aringhi t. II. p. 59.

[29]) Ib. t. I. p. 307. t. II. 77. 78.

[30]) Ib. t. I. p. 333. t. II. p. 13. 56. 78. 151

[31]) Ib. t. I. p. 197.

[32]) Ib. t. I. p. 303.

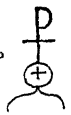
няется линіею пересѣкающею ее горизонтально и дающею ей видъ креста [33]). Изрѣдка монограмма украшена *пальмовыми вѣтвями* со всѣхъ сторонъ [34]), или утверждается на *вѣнкѣ*, образуемомъ изъ двухъ пальмовыхъ вѣтвей [35]), или является изображенною на большомъ сплетенномъ вѣнкѣ [36]), или же въ лавровомъ вѣнкѣ, утвержденномъ на крестѣ [37]). Во многихъ случаяхъ по сторонамъ ея стоятъ греческія буквы: А и Ω [38]). Наиболѣе сложный видъ представляетъ монограмма *въ соединеніи въ крестомъ* въ видѣ буквы Т и съ буквами А Ω по сторонамъ лежащаго ✕ [39]).

Другую сравнительно-самостоятельную форму монограммы представляетъ одно Р, раздѣленное поперечною линіею: ☧. Форма эта, по наблюденію археологовъ, произошла отъ первой и слѣдовательно позднѣе ея. Послѣ того какъ монограмма  потерпѣла около половины IV в. измѣненіе отъ проведенія по срединѣ ея въ точкѣ пересѣченія двухъ буквъ горизонтальной линіи  съ 355 г. буква Х совсѣмъ исчезаетъ и остается одна буква Р съ простою поперечною чертою посрединѣ: ☧.

Эта форма монограммы Христова имени извѣстна у археологовъ подъ названіемъ крестообразной, или монограмматическаго креста. По свидѣтельству Ефрема Сирина (IV в.) форма эта была въ большомъ употребленіи на Востокѣ и единственною въ Египтѣ. Поэтому она является и въ Библіяхъ Александрійскихъ, каковы Библія Ватиканская, Библія Синайская, изданная недавно Ти-

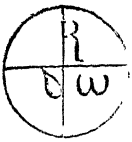
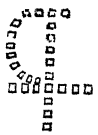
---

[33]) Mamachi t. III. p. 50 на лампѣ.
[34]) Aringhi t. II. p. 77.
[35]) Ib. t. II. p. 75.
[36]) Ib. t. II. p 366.
[37]) Ib. t. I. p. 191 на саркофагѣ.
[38]) Aringhi t. I. p. 202. 295. 306 332. 335. 344. t. II. p. 13. 53. 56. 58. 59. 74. 78 146.
[39]) Aringhi t. II. p. 387. Munt. Th. 1. Taf. 1. Fig. 5.

шендорфомъ, и Библія Кембриджская [40]). Она встрѣчается весьма часто то вмѣстѣ съ монограммою первой формы, то одна: на надгробныхъ камняхъ [41]), на лампахъ [42]), на монетахъ [43]); изображается въ различныхъ положеніяхъ [44]). По сторонамъ ея встрѣчаются греческія буквы A Ω [45]). Иногда монограмма съ этими буквами помѣщается въ кругу [46]) или въ трехугольникѣ [47]), а иногда какъ будто утверждается на вѣнкѣ, внутри котораго крестъ , если только концы вѣнка не обозначаютъ якорь, какъ предполагаетъ Мюнтеръ, такъ какъ въ греческой тахиграфіи есть  αγκυρα [48]). Одинъ разъ монограмма эта соединяется съ греческою буквою N  [49]). Наконецъ, повидимому, совершенно особую форму монограммы, составленную впрочемъ изъ отдѣльныхъ элементовъ вышеуказанныхъ формъ, представляетъ монограмма съ надгробнаго камня, найденнаго въ Curubi, недалеко отъ Туниса, снимокъ которой сообщаетъ Мюнтеръ

---

[40]) Aringhi t. I. pp. 202. 263. 295. 332. t. II. pp. 13. 54. 56. 57. 58. 60. 74. 78. 302. Mamachi t. III. p. 63.
[41]) Aringhi t. II. p. 302.
[42]) Banduri p. 213. 527.
[43]) Aringhi t. I. p. 303. Mamachi t. III. p. 48. 63. 64.
[44]) Aringhi t I. p. 204. t. II. pp. 13. 56. 58. 6. Mamachi t. III. p. 66.
[45]) Aringhi t. I. p. 204.
[46]) Aringhi t. I. p. 341.
[47]) Martigny, Dict. p. 414.
[48]) Munter Th. 1. S. 35.
[49]) Aringhi t. II. p. 54.


[50]). На нѣкоторыхъ памятникахъ монограмма эта, безъ всякихъ прибавленій, является или составленною въ видѣ шахматныхъ клѣточекъ  [51]) или орнаментированною такъ, какъ будто она осыпана драгоцѣнными камнями и въ этомъ послѣднемъ видѣ она представляетъ совершенный крестъ, такъ что при сопоставленіи ея съ подобнымъ же крестомъ разница оказывается только въ верхней части [52]).

При всемъ разнообразіи видоизмѣненій, какія принимала монограмма имени Христова, основу ея всегда составляютъ *двѣ первыя буквы* имени „Христосъ“. Есть впрочемъ нѣсколько такихъ формъ, которыя повидимому уклоняются отъ первоначальной основы и представляютъ скорѣе крестъ, чѣмъ монограмму. При этомъ обращаетъ на себя вниманіе одно обстоятельство,— именно, на памятникахъ Константина Великаго встрѣчаются монограммы разныхъ формъ: то въ формѣ , которая была въ употребленіи уже раньше Константина, то въ формѣ креста простаго или болѣе или менѣе сложнаго. Обстоятельство это, можетъ-быть не случайное, наводитъ на вопросъ: въ какомъ видѣ представлялось Константину то знаменіе, которое видѣлъ онъ на небѣ предъ сраженіемъ, рѣшившимъ участь Максентія и доставившимъ единодержавіе Константину. Существуютъ два извѣстія относительно этого. Въ сочиненіи „De mortibus persecutorum“ сообщается объ этомъ такъ: „Константинъ получилъ повелѣніе во снѣ сдѣлать небесное знаменіе на щитѣ и тогда начать сраженіе. Сообразно этому повелѣнію онъ ознаменовалъ щитъ буквою X, сверху на концѣ загнутою. Transversa littera

---

[50]) Munter Th. 1. T. 35.
[51]) Aringh. t. II. p. 79.
[52]) Aringhi t. I. p. 303.

X, summo capite circumflexa, которою обозначенъ coeleste signum Dei, по мнѣнію Мюнтера, могла быть не иное что, какъ простой крестъ, изображенный такимъ образомъ  [53]). По извѣстію Евсевія, „когда день склонялся къ вечеру, Константинъ увидѣлъ на небѣ свѣтовой столбъ, который своими лучами чудесно представлялъ образъ креста; потомъ ему явился Христосъ въ видѣніи и велѣлъ ему устроить крестъ такъ, какъ онъ его видѣлъ и употребить его противъ врага какъ знамя, которое доставитъ ему побѣду". Въ томъ и другомъ извѣстіи такимъ образомъ знаменіе представляется въ видѣ креста, но креста, имѣвшаго по всей вѣроятности неправильную форму, т.-е. не такую, какая обыкновенно придается кресту, а такую, какую могли образовать лучи, исходившіе отъ свѣтоваго столба, и какая могла напечатлѣться въ воображеніи Константина, при естественномъ колебаніи лучей, свойственномъ метеорологическимъ явленіямъ, и притомъ въ полумракѣ вечернихъ сумерокъ. Этимъ быть-можетъ и объясняется измѣнчивая форма монограммы не только на монетахъ Константина, но даже когда она является въ Labaro: то она имѣетъ форму , то X, то .

Въ пользу нашего предположенія мы можемъ сослаться на одно современное явленіе, замѣченное въ Сѣверной Америкѣ, въ Денверѣ въ штатѣ Колорадо, 14 февраля 1881 года. Какъ только на небѣ показалась луна, отъ нея во всѣ стороны пошли свѣтовыя полосы, образовавшія собою вертикальныя линіи, такъ-называемые свѣтовые столбы и линіи горизонтальныя. Своимъ взаимнымъ пересѣченіемъ эти свѣтовыя полосы образовали бѣлый крестъ, въ центрѣ котораго находилась луна. Полосы эти являются слѣдствіемъ отраженія луннаго свѣта горизонтальными и вертикальными поверхностями кристалловъ снѣга [54]).

Если различныя видоизмѣненія формы монограммы представляютъ не малый интересъ, то еще интереснѣе прослѣдить и

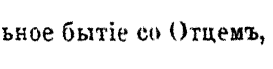
---

[53]) Munter. Th. 1. S. 17.

[54]) Иллюстрированный міръ 1881 г. № 19 „Ложныя луны".

указать, съ помощію надписей, тотъ *внутренній религіозный смыслъ*, какой соединяли съ этимъ графическимъ знакомъ тѣ *понятія* о Христѣ Спасителѣ, тѣ задушевныя *вѣрованія* и *чаянія*, какія связывали древніе христіане съ этимъ дорогимъ именемъ.

Нѣтъ сомнѣнія, что монограмма прежде всего означала самое *имя Іисуса Христа*, какъ показываютъ и нѣкоторыя надгробныя надписи, служащія поясненіемъ къ монограммѣ.

IN CRISTO  HIC REQVIESCIT IN PACE INNOCENS PETRVS читаемъ въ одной надписи [55]) и въ другой: IN XRO SANCTO [56]). Но съ этимъ именемъ неразлучно соединялась *вѣра* въ Іисуса Христа, *какъ Бога*, какъ показываетъ слѣдующая надпись: HILARI VIVAS IN DEO  [57]). Съ мыслью о Богѣ соединялась мысль о Богѣ *святомъ*, *единомъ* по существу, какъ выражено въ слѣдующей надписи: DEO SANCT  UNI [58]). При признаніи единства Божія исповѣдуется въ то же время божественное достоинство І. Христа. какъ *святаго великаго Господа*, какъ Сына Божія: IN *XPO* SANCTO A  Ω DOMINI NOSTRI IESV  FILII [59]) Прибавляемыя иногда въ надписяхъ латинскія буквы DM, по мнѣнію нѣкоторыхъ археологовъ, означаютъ: DEO MAGNO или MAXIMO, равно какъ греческія буквы Θ  означаютъ: Θεου υιος: HERCVLIO INNOCENTI IN    AN III etc [60]). Его собезначальное бытіе со Отцемъ, Его отношеніе къ міру, какъ первоисточника всего и конечной цѣли

---

[55]) Aringhi t. I. p. 251.
[56]) Mamachi t. III. p. 21.
[57]) Mamachi t. III. p. 16.
[58]) Aringhi t. II. p. 13. Mamachi t. III. p. 21.
[59]) Mamachi t. III. p. 21.
[60]) Aringhi t. II. p. 120. Mamachi t. III. p 19. Schoue T. 1. S. 321.

всякаго бытія, особенно наглядно выражается въ сопровождающихъ монограмму первой и послѣдней буквахъ греческаго алфавита: Α Ω. Буквы эти уже въ Апокалипсисѣ употребляются въ мистическомъ смыслѣ [60]). Поэтому съ ранняго времени учители церкви занимались истолкованіемъ этихъ буквъ въ приложеніи къ І. Христу. Тертулліанъ находитъ въ нихъ образъ связи начала и конца: такъ какъ отъ А идутъ къ Ω и отъ Ω возвращаются къ А, то буквы эти показываютъ, что во Христѣ совершается движеніе начала къ концу и обратное движеніе конца къ началу, что все домостроительство (dispositio, οἰκονομία), имѣя конецъ въ томъ, чрезъ кого оно началось, въ ставшемъ плотію Словѣ, кончается такъ же, какъ началось. Итакъ во Христѣ все возвращается къ своему началу, какъ и ап. Павелъ говоритъ; такъ что въ христіанствѣ возстановляется свобода пищи и единство брака, какъ было въ началѣ, и наконецъ человѣкъ возвращается въ рай, гдѣ онъ былъ въ началѣ [61]). Это одна изъ основныхъ христіанскихъ мыслей, которая легла въ основаніе празднованія эпифаніи или явленія Бога во плоти и выраженіемъ которой на древне-христіанскихъ памятникахъ служатъ буквы Α Ω, почти неразлучныя съ монограммою имени Христова. Употребленіе этихъ буквъ въ качествѣ символовъ божественнаго достоинства Іисуса Христа началомъ своимъ восходитъ, нужно полагать, къ весьма раннему времени: первоначально онѣ были лишь выраженіемъ словъ Апокалипсиса: *Азъ есмь Алфа и Омега, начало и конецъ, сый и иже бѣ и грядый*; потомъ александрійское богословіе поставило ихъ въ связь съ системою вѣроученія, съ ученіемъ о Логосѣ, которое было въ началѣ, которымъ все сотворено и которымъ все возсоединено во Христѣ. Буквы эти получили такимъ образомъ не только теоретически-богословскій интересъ, но исторически-жизненное значеніе, были выраженіемъ историческаго хода домостроительства человѣческаго спасенія. Не мудрено поэтому, что онѣ, въ связи съ монограммою, нашли широкое примѣненіе, особенно со времени аріанской ереси, отвергавшей божество Іисуса Христа. Императоръ Констансъ, противникъ аріанъ и поборникъ ученія православнаго, помѣстилъ

---

[60]) Апок. гл. 22, 13.

[61]) De monogamia c. 5.

эти буквы съ монограммою въ Labarum, какъ торжественное выраженіе своей вѣры въ вѣчное бытіе І. Христа [62]). Въ видахъ противодѣйствія аріанской ереси безъ сомнѣнія, эти мистическія буквы помѣщались и донынѣ помѣщаются внутри сіянія вокругъ главы Спасителя. Смыслъ этихъ буквъ до такой степени былъ общепонятенъ, что въ нѣкоторыхъ церквахъ въ древнее время ее употребляли какъ самый удобный способъ передать оглашеннымъ христіанское ученіе о двухъ естествахъ въ лицѣ І. Христа и объ искупленіи совершеннымъ Богочеловѣкомъ [63]). Мысль о божественномъ достоинствѣ І. Христа, наглядно выражаемая этими буквами, выражается также или дополняется, когда монограмма одна или съ этими буквами помѣщается на нѣкоторыхъ надгробныхъ памятникахъ въ *кругѣ* или въ равностороннемъ *треугольникѣ*: первый служитъ символомъ *безконечности, вѣчности*, а послѣдній указываетъ на *единосущіе* и *равночестность* трехъ лицъ Святой Троицы: монограмма въ такомъ случаѣ служитъ выраженіемъ вѣры, что *Іисусъ Христосъ есть начало и конецъ всего сущаго, единъ отъ Святыя Троицы* [64]).

Въ монограммѣ выражается иногда отношеніе вѣрующихъ къ І. Христу какъ *Искупителю*, какъ въ жизни такъ и по смерти, какъ гласитъ надпись: REDEMPTA POLIXENE подъ монограммою ☧ [65]). За Него они проливаютъ свою кровь: MARIVS... QVI SATIS VIXIT DVM VITAM PRO CHO ☧ CVM SANQVINE CONSVMSIT IN PACE [66]). Въ Немъ они находятъ миръ по смерти: IN PACE DEPOSITVS ☧ [67]), REQVIESCIT IN PACE ☧ [68]); такъ что смерть христіанина есть мирный сонъ: ☓

---

[62]) Schöne T. III, S. 438, Fig. 21.
[63]) Martigny, Diction. p. 419—20, 3.
[64]) Mart. Dict. p. 641. Ср. „Душепол. Чт.“ 1867 г., сентябрь, стр. 2.
[65]) Aringhi t. II, p. 302.
[66]) Aringhi t. I, p. 307.
[67]) Aringhi t. I, p. 308.
[68]) Aringhi t. II, p. 28.

LARGI IN PACE [69]); REQVIESCIT IN SOMNO PACIS [70]); онъ не умираетъ, а переходитъ въ лучшую жизнь на небесахъ: ALEXANDER MORTVVS NON EST SED VIVIT SVPER ASTRA [71]) Онъ побѣдилъ смерть: эту мысль выражаютъ встрѣчающіяся иногда по сторонамъ монограммы буквы: C V, которыя, по объясненію археологовъ, означаютъ: CHRISTVS VINCIT или CHRISTVS VICTOR [72]). Ту же мысль, нужно полагать, выражаетъ самая монограмма  [73]); буква N безъ сомнѣнія означаетъ: NIKA. Его именемъ христіанинъ одерживаетъ побѣду надъ грѣхомъ и смертію: на одномъ надгробномъ камнѣ читаемъ: IN HOC VINCES надъ монограммою  [74]) Символическимъ дополненіемъ этой мысли служатъ иногда пальмовыя вѣтви, окружающія монограмму. Пальма, одинъ изъ любимыхъ символовъ грековъ и римлянъ и не безизвѣстный іудеямъ, получила священное значеніе для христіанъ благодаря Апокалипсису, гдѣ избранные, стоящіе предъ престоломъ Бога и Агнца, держатъ пальмовыя вѣтви въ рукахъ, какъ символы одержанной ими побѣды. Такъ какъ побѣда, побѣдившая міръ—вѣра Христова, а виновникъ побѣды Онъ Самъ, то съ пальмовою вѣтвію у древнихъ христіанъ неразлучна была мысль о Немъ и Его спасительной смерти, мысль нашедшая свое наглядное выраженіе въ монограммѣ, окруженной пальмовыми вѣтвями [75]).

Особенно знаменательный смыслъ представляетъ монограмма на одномъ вѣнчальномъ кольцѣ, въ соединеніи съ другими сим-

---

[69]) Aringhi t. I, p. 304. Выраженіе IN PACE въ большинствѣ случаевъ или сопровождаетъ монограмму или предшествуетъ ей. Глубокій смыслъ этой формулы объясненъ мною въ „Воскресномъ Чтеніи“ въ статьѣ: Надгробныя надписи древнихъ христіанъ.

[70]) Aringhi t. I, p. 203.

[71]) Aringhi t. I, p. 307.

[72]) Mamachi t. III, p. 59. Munt. Th. I, S. 40.

[73]) Aringhi t II, p. 54.

[74]) Aringhi t. I, 306.

[75]) Aringhi t. II, p. 77.

волами раскрывающая ту же самую мысль въ примѣненіи къ личной жизни христіанина: монограмма соединена съ крестомъ въ формѣ буквы Т, нижній конецъ котораго вонзается въ свернувшагося кольцомъ змія; по сторонамъ сверху греческія буквы: А Ω, а внизу два голубя [76]). Монограмма представляетъ такимъ образомъ І. Христа, какъ виновника человѣческаго счастья, который, будучи вѣчнымъ началомъ и источникомъ всякаго бытія и всякой жизни (А), ради насъ распятый на крестѣ (Т), побѣдилъ крестомъ коварнаго змія, лишившаго первыхъ людей райскаго блаженства и разрушившаго богоустановленный семейный союзъ, возстановилъ возможность земнаго счастія въ свящ. союзѣ во имя Христово подъ условіемъ невинности (голуби), союзѣ, который служитъ залогомъ вѣчнаго, никогда нескончаемаго блаженства (символомъ котораго является кольцо), источникъ котораго въ Христѣ (ω). Этотъ смыслъ выражаетъ надпись: SALVS [77]). На другомъ концѣ монограмма сопоставлена съ голубемъ, держащимъ масличную вѣтвь въ клювѣ; Іисусъ Христосъ, примирившій всяческая, возвратилъ счастье и миръ въ богоустановленный, но разрушенный супружескій союзъ [78]).

Побѣда, одержанная христіанствомъ надъ язычествомъ при Константинѣ и продолжавшаяся еще потомъ *борьба* между тѣмъ и другимъ нашли свое монументальное выраженіе между прочимъ въ цѣломъ рядѣ изображеній монограммы имени Христова въ соединеніи съ другими дополнительными символами. Въ Labaro Константина она является, какъ образъ того небеснаго знаменія, которымъ Константинъ одержалъ побѣду, рѣшившую его личную участь и дальнѣйшую судьбу христіанства, и потому сопровождается тѣми словами, какія слышалъ Константинъ съ неба: HOC VINCES [79]). Съ христіанской точки зрѣнія побѣда христіанства надъ язычествомъ есть вмѣстѣ съ тѣмъ побѣда надъ врагомъ человѣческаго спасенія: эта побѣда особенно наглядно и характерно выражена на монетѣ Константина, на которой Labarum, съ монограммою наверху, нижнимъ концомъ сво-

---

[76]) Aringhi t. II, p. 387.

[77]) У Аринхи впрочемъ нѣтъ этой надписи, но у Мюнтера есть.

[78]) Manachi t. I, p. 187; t III, 57 (тоже).

[79]) На лампѣ у Schoue S. 390. Fig. 13.

имъ *прободаетъ змія*; по сторонамъ надпись: SPES PVBLICA [80]). Змій употреблялся и у языческихъ народовъ въ качествѣ символа, не въ одинаковомъ впрочемъ смыслѣ. Змій на шлемѣ Паллады, а также обвившійся около треножника Аполлонова, былъ безъ сомнѣнія символомъ мудрости, знанія настоящаго и будущаго; обвившійся около жезла бога здоровья—символомъ знанія природы, прилагаемаго къ лѣченію болѣзней. У египтянъ онъ былъ символомъ міроваго духа и творца міра [81]). Такое значеніе змія быть-можетъ стоитъ въ связи съ библейскимъ воззрѣніемъ, приписывающимъ змію глубокую мудрость, глубокое знаніе и разумъ, соединенные впрочемъ съ хитростью и коварствомъ. Не остался безъ вліянія въ данномъ случаѣ быть-можетъ и библейскій образъ мѣднаго змія, употребленный Моисеемъ въ качествѣ врачебнаго средства противъ укушенія змѣй. Библейская идея мудрости, соединяемая съ представленіемъ змія, перешла и въ христіанство: самъ І. Христосъ рекомендуетъ его своимъ послѣдователямъ какъ образъ мудрости, хотя конечно не въ смыслѣ хитрости. Но преобладающимъ понятіемъ въ христіанствѣ всегда было понятіе зла, олицетворяемое въ діаволѣ, котораго, согласно библейскому воззрѣнію [82]) и ученію самого І. Христа, почти вся древняя церковь считала искусителемъ прародителей и которому змій послужилъ лишь орудіемъ. Рѣшительное значеніе въ этомъ случаѣ имѣлъ Апокалипсисъ, въ которомъ злой духъ называется древнимъ зміемъ или даже дракономъ [83]). Понятіе о змѣѣ, какъ виновникѣ зла, встрѣчается и въ апокрифахъ, напр. въ Актахъ ап. Ѳомы и у всѣхъ почти отцевъ церкви восточной и западной. Уклоненіе представляла только александрійская школа, которая въ райскомъ змѣѣ видѣла символъ сластолюбія. Замѣчательно, что уже въ Апокалипсисѣ тронъ пергамскаго Эскулапа называется тономъ сатаны [84]). Это представленіе собственно перенесено христіанами на всѣхъ другихъ языческихъ боговъ и на все языческое, какъ

---

[80]) Aringhi t. II, p. 387.
[81]) Munt. Th. 1, S. 101.
[82]) Премудр. Сол. гл. 2, ст. 23.
[83]) Апок. гл. 12, 3. 13, 2. 4. 11. 16, 13. 20, 2.
[84]) Апок. гл. 2, 13.

произведеніе боговъ и въ представленіи этомъ соединились и получили отрицательное значеніе всѣ вышеуказанныя значенія, соединявшіяся у языческихъ народовъ съ представленіемъ змія; такъ что послѣдній сталъ олицетвореніемъ ложной мудрости языческой и всего религіознаго языческаго культа, словомъ олицетвореніемъ язычества, какъ созданія злаго духа, господствующаго въ мірѣ. Въ этомъ смыслѣ является онъ и на вышеупомянутой монетѣ Константина: spes publica основывается именно на побѣдѣ древняго змія Іисусомъ Христомъ. имя котораго утверждается на Labaro [85]). Въ такомъ же смыслѣ употребленъ онъ на вѣнчальномъ перстнѣ. Монета эта получаетъ объясненіе чрезъ извѣстіе Евсевія, что самъ Константинъ велѣлъ сдѣлать въ своемъ дворцѣ въ Константинополѣ изображеніе, на которомъ онъ представленъ былъ съ крестомъ, пронзающимъ дракона [86]). Личное вѣросознаніе Константина высказалось на многихъ монетахъ его, на которыхъ монограмма нерѣдко сопровождается надписью: SALV AVG. Поворотъ какъ въ личномъ, такъ и въ народномъ вѣросознаніи и постепенный переходъ отъ языческихъ вѣрованій къ христіанству особенно наглядно даетъ себя замѣтить на монетахъ, на которыхъ христіанскій символъ соединяется съ языческими образами.

Такой синкретизмъ христіанскихъ представленій съ языческими встрѣчаютъ на нѣкоторыхъ мѣдныхъ монетахъ Константина съ *образомъ Марса* и *монограммою* имени Христова. Представленіе бога войны на монетахъ Константина до обращенія его въ христіанство было дѣломъ обыкновеннымъ. Монеты эти представляютъ два типа: на однихъ Марсъ изображается нагой, въ шлемѣ, правою рукою опирается на копье, а лѣвою держитъ стоящій на землѣ щитъ, кругомъ опись: MARTI PATRI CONSERVATORI [87]); на другихъ бюстъ Марса, иногда съ чертами лица Константина (какъ и въ полной фигурѣ Марсъ изображается съ чертами лица императора на мѣдныхъ монетахъ) и съ описью: MARTI CONSERVATORI [88]). Многія монеты этого

---

[85]) Такъ объясняетъ это изображеніе вслѣдъ за Еккгелемъ Мюнтеръ. S. 102.

[86]) De vita Constantini III, c. 3.

[87]) Banduri Numism. imp. Rom. T. II, p. 253, 263, 264. Tanini Suppl. ad Bandur. p. 269.

[88]) Banduri t. II, p. 253, 298.

двойнаго чекана не представляютъ никакихъ слѣдовъ христіанскаго вѣроисповѣданія Константина. Но недавно найдены двѣ мѣдныя монеты, на которыхъ именно къ этому изображенію присоединена монограмма Христова имени. Одна изъ этихъ монетъ представляетъ бюстъ Константина въ шлемѣ (или Марса съ чертами Константина), съ описью: MARTI CONSERVATORI и съ монограммою на шлемѣ [89]). На другой Марсъ, въ полной фигурѣ, опирающійся на копье и щитъ, на щитѣ монограмма [90]). Когда Константинъ представляется въ видѣ Марса—это конечно простая аллегорія: этимъ обозначается онъ какъ воинственный. Но аллегорія вѣроятно употреблена собственно въ христіанскомъ смыслѣ. Вѣрующіе того времени вообще смотрѣли на себя какъ на militia Christi [91]); тѣмъ больше Константинъ могъ смотрѣть на себя какъ споборника Христа, когда одержавъ Его именемъ побѣду надъ врагами, водрузилъ знамя Христово и упрочилъ за нимъ господство, вѣру въ Марса перемѣнилъ на вѣру во Христа: въ лицѣ его самъ Марсъ какъ бы уступилъ мѣсто Христу, принялъ сторону Христа. Эту-то мысль и выражаетъ посвященная Константину надпись: MARTI CONSERVATORI и монограмма на шлемѣ и на щитѣ, тѣмъ больше, что на томъ и другомъ самъ онъ, по извѣстію Евсевія, велѣлъ изображать „небесное знаменіе“ [92]).

Гораздо чаще встрѣчается на памятникахъ древне-христіанскаго искусства *крылатая Побѣда* въ соединеніи съ христіанскими символами, то съ монограммою, то съ крестомъ; причемъ естественно всякая мысль о личномъ бытіи и Божественномъ существѣ этой развѣнчанной богини устранялась и образъ ея употреблялся въ качествѣ простаго олицетворенія, хотя быть-можетъ съ нимъ соединялась христіанская мысль объ ангелѣ побѣды посылаемомъ отъ Бога.

Сравнительно болѣе частое повтореніе этого образа на древнехристіанскихъ памятникахъ въ связи съ исторіею культа Побѣды и споровъ изъ за него даетъ возможность прослѣдить пе-

---

[89]) Band. t. II, p. 263.

[90]) Tanini p. 269.

[91]) Согласно словамъ апостола 2 Тимоѳ., 2, 3.

[92]) Евс. De vita Const. Lib. 1, c. 31.

переходъ отъ язычества къ христіанству, какъ христіанство сначала только офиціально признано было государями и терпѣло около себя язычество и потомъ путемъ борьбы возвысилось до религіи всеобщей, господствующей.

Въ залѣ засѣданій римскаго сената Августъ поставилъ, какъ извѣстно, Побѣду. На алтарь ея, при собраніяхъ сената, каждый сенаторъ долженъ былъ приносить ѳиміамъ и вино (по крайней мѣрѣ такъ дѣлалось при собраніяхъ сената въ храмѣ, по распоряженію Августа) [93]). Алтарь съ изображеніемъ Побѣды стоялъ тамъ даже во времена христіанскихъ императоровъ. Первый приказалъ снять его Констанцій [94]). Юліанъ снова возстановилъ его. Потомъ слѣдовали чисто-христіанскіе государи, изъ коихъ впрочемъ при Іовіанѣ и Валентиніанѣ I онъ еще стоялъ [95]). Но Граціанъ, который первый сложилъ съ себя удерживаемый до тѣхъ поръ титулъ Pontifex maximus, снова удалилъ его (предъ 379 г.) [96]). Въ 382 г. языческою партіею сената дано было повелѣніе возстановить его [97]), несмотря на сопротивленіе христіанской партіи сената, а при малолѣтнемъ Валентиніанѣ младшемъ въ 384 г. возстановлено было Симмахомъ изображеніе Побѣды. Противъ этого Амвросій Медіоланскій писалъ императору два письма—одно тотчасъ, какъ ему стало это извѣстно, а другое послѣ того, какъ получилъ копію съ изображенія [98]). Въ слѣдствіе этихъ писемъ императоръ уничтожилъ распоряженіе Симмаха [99]). Знаменателенъ споръ между двумя выдающимися представителями язычества и христіанства, Симмахомъ и Амвросіемъ, которые не уступали другъ другу въ твердости убѣжденій и ревности за ихъ вѣру. О Побѣдѣ Амвросій говоритъ между про-

---

[93]) Dio Cass. LI, 22. Urlichs Rom. Topographie. Leipz. S. 34, 44, 47, 48.

[94]) Symmach. Relat. c. 5, 7. Амврос. Epist. XVIII, c. 32. Piper, Mythologie und Symbolik der christl. Kunst. 1847. 131. 1 Abth. S. 169.

[95]) Symmach. Relat. c. 3. Амврос. XVII, c. 16.

[96]) Symmach. Relat. c. 18.

[97]) Амврос. Epist. XVII, c. 10.

[98]) Эти три документа еще существуютъ, два письма Амвросія Epist. 17 и 18. Opp. ed. Bened. T. II, 824, 833; Relatio Симмаха въ его Epist. Lib. X, ep. 54. Pip. Mythol. u. Symb. B. 1. 1 Abth. S. 170.

[99]) Амврос. Epist. XVII.

чимъ: „ее считали богинею, тогда какъ побѣда есть свойство (munus), а не сила (potestas): donatur, non dominatur, legionum gratia, non religionum potentia“ [100]).

Такъ смотрѣли на Побѣду и христіанскіе императоры и потому даже тѣ, которые уничтожили алтарь ея, не колеблясь оставили ея изображеніе на монетахъ, такъ какъ оно употреблялось лишь въ аллегорическомъ смыслѣ. Нужно замѣтить впрочемъ, что оно только и встрѣчается на монетахъ, да на нѣкоторыхъ диптихахъ и круглыхъ предметахъ. Въ усыпальницахъ и христіанскихъ церквахъ его не встрѣчаютъ вовсе; на христіанскомъ саркофагѣ встрѣчается только одинъ разъ [101]). На монетахъ изображеніе Побѣды часто соединялось съ монограммою Христова имени. Такъ Ветраніо и Магненцій обыкновенно изображались на своихъ монетахъ держащими Labarum съ монограммою, причемъ первому Побѣда возлагаетъ вѣнокъ на голову, а послѣдній держитъ Побѣду на правой рукѣ [102]). Констанцій также изображается съ Labarum и монограммою, при чемъ Побѣда возлагаетъ на него вѣнецъ; кругомъ монеты опись: HOC SIGNO VICTOR ERIS [103]). Граціанъ на своихъ монетахъ изображался съ маленькою Побѣдою на правой рукѣ, а въ лѣвой съ Labarum, получившимъ въ его время нѣсколько иную форму; кругомъ монеты опись: GLORIA NOVI SAECULI [104]). На монетахъ Ѳеодосія I и Эми, первой жены его, а также Евдокіи, жены Аркадія и Евдокіи, жены Ѳеодосія младшаго и Марціана монограмма изображается на щитѣ богини Побѣды [105]). Древняя богиня какъ бы сама подчиняется Христу. Уступая Христу побѣду, она уступаетъ вмѣстѣ съ тѣмъ и славу неразлучную съ побѣдою. На монетѣ Валенса поэтому изображается монограмма съ описью: GLORIA

---

[100]) Амврос. Epist. XVIII, c. 30.

[101]) Beschreib. Roms II, 2. S. 26, n. 16. На саркофагѣ въ Ватиканскомъ музеѣ, на которомъ справа представлено поклоненіе царей, слѣва двѣ Побѣды, между которыми женскій бюстъ, въ то время какъ въ срединѣ изображены два генія, которые держатъ надпись. Mythol. u. Symb. B. 1. S. 173.

[102]) Schone, B. III. S. 438. Fig. 22.

[103]) Schöne, B. III. S. 439.

[104]) Schöne, B. III. S. 439. Fig 24.

[105]) Schöne. B. III S. 440.

ROMANORVM, и на монетѣ Констанiiя съ надписью: GLORIA EXERCITVS [106]).

Отражая общественное вѣросознаніе со стороны отношенія языческихъ и христіанскихъ представленій и занимая повсюду центральное мѣсто въ общественной жизни, монограмма естественно должна была переживать и внѣшнія судьбы христіанства въ его борьбѣ съ язычествомъ. И дѣйствительно, какъ только вступилъ на престолъ Юліанъ, врагъ христіанства, монограмма должна была уступить мѣсто языческимъ божествамъ, Аполлону, Юпитеру, особенно египетскимъ, Изидѣ, Анубису, Серапису, Горусу и другимъ древнимъ божествамъ [107]). Но это была временная и послѣдняя побѣда язычества и какъ скоро Галилеянинъ побѣдилъ Юліана и христіанство снова восторжествовало,—монограмма, какъ знамя „побѣды, побѣдившей міръ, вѣры Христовой", какъ представительница Христа, опять заняла подобающее мѣсто въ Labarum.

Занимая столь центральное мѣсто повсюду въ религіозно-общественной жизни, являясь представительницею личнаго образа самого Іисуса Христа и одержанной Имъ побѣды, монограмма естественно не могла быть только украшеніемъ древне-христіанскихъ монументовъ или даже только предметомъ внутренней вѣры, но была вмѣстѣ съ тѣмъ предметомъ частнаго и общественнаго чествованія и поклоненія, какъ представительница личности Христа, какъ образъ Его. Этимъ объясняется то, что монограмма различнымъ образомъ украшалась и принимала все больше и больше художественный видъ по мѣрѣ того, какъ она пріобрѣтала общественное значеніе. Какъ знамя общественной, государственной вѣры, одержавшей побѣду, на сравнительно позд-

---

[106]) Munt. Sinnb. u. Kunstvorst. 1 Heft. S. 36.

[107]) Schöne, B. Ш. S. 439. Martigny, Diction, p. 460. Нѣкоторые нумизматики указываютъ впрочемъ на бронзовый медальонъ, гдѣ изображена монограмма Христова имени ☧ на знамени, которое держитъ Императоръ. Но Мартиньи замѣчаетъ, что если эта медаль и подлинна, въ чемъ можно сомнѣваться, она должна быть чеканена въ первые годы Юліанова царства, потому что бюстъ представляетъ его очень молодымъ.

нихъ памятникахъ она является или на лавровомъ вѣнкѣ или внутри вѣнка. Это представленіе монограммы имени Христова безспорно имѣетъ связь съ широкимъ употребленіемъ вѣнковъ въ язычествѣ и съ тѣмъ значеніемъ, какое имъ придавали. По принятому въ греко-римскомъ мірѣ обычаю вѣнками награждались побѣдители на играхъ, полководцы, одержавшіе побѣды; вѣнками увѣнчивались императоры и божества, и наконецъ ревностные граждане и воины награждались вѣнками. Христіане первыхъ вѣковъ, при естественномъ отвращеніи ко всему, что имѣло хоть отдаленную связь съ язычествомъ, питали отвращеніе и къ этому обычаю, какъ показываетъ примѣръ воина карѳагенскаго, который будучи награжденъ вѣнкомъ отъ языческаго начальства, сбросилъ его съ себя, за что порицаемъ былъ нѣкоторыми христіанами чуждыми предразсудка, но горячо защищаемъ былъ Тертулліаномъ [108]). Изъ этого же примѣра впрочемъ видно, что болѣе трезвые христіане уже въ началѣ третьяго вѣка не видѣли въ этомъ обычаѣ ничего противнаго христіанскому чувству. Притомъ этому обычаю благопріятствовало слагавшееся подъ вліяніемъ гоненій воззрѣніе, что христіане составляютъ militia Christi, и символическій языкъ Св. Писанія, въ которомъ говорится о вѣнцѣ правды [109]), о вѣнцѣ чести [110]). о вѣнцѣ жизни [111]). Все это мало-по-малу должно было помирить христіанъ съ употребленіемъ вѣнковъ въ своей обыкновенной жизни, а съ тѣмъ вмѣстѣ содѣйствовать принятію ихъ въ кругъ религіозной символики. Съ побѣдою же христіанства надъ язычествомъ вѣнки естественно могли послужить христіанамъ однимъ изъ наиболѣе подручныхъ и въ то же время наиболѣе знаменательныхъ символовъ выраженія этой побѣды, тѣмъ больше, что этимъ наглядно и рельефно могла быть выражена противоположность христіанства язычеству: все великое, все достойное чести, все побѣдоносное сосредоточивалось теперь въ христіанствѣ и въ его Основателѣ, именемъ котораго совершена побѣда. Этому-то имени и долженъ принадлежать вѣнокъ чести и славы, кото-

---

[108]) Въ сочиненіи de corona militis.

[109]) 2 Тимоѳ. 4, 8.

[110]) 1 Петр. 5, 4.

[111]) Іак. 1, 12, Апок. 2, 10.

рымъ христіане и украшали его. Такъ мы видимъ монограмму Христова имени стоящею на вѣнкѣ на одномъ надгробномъ камнѣ [112]); на двухъ другихъ памятникахъ она является изображенною на вѣнкѣ, сплетенномъ изъ лавровыхъ вѣтвей, изъ коихъ на одномъ вѣнокъ стоитъ на двухъ пальмовыхъ вѣтвяхъ [113]). На двухъ надгробныхъ камняхъ монограмма изображена внутри вѣнка: на одномъ изъ вѣнковъ произрастаютъ вверхъ двѣ большихъ лавровыхъ вѣтви, указывающія быть-можетъ на плоды совершенной Христомъ побѣды или на жизненное отношеніе къ нему погребенныхъ подъ камнемъ вѣрующихъ, какъ отпрысковъ той побѣдоносной жизни, источникъ которой во Христѣ [114]); на другомъ монограмма въ лавровомъ вѣнкѣ съ буквами A ω по сторонамъ, изъ вѣнка внизу какъ будто истекаютъ два потока, а вверху по сторонамъ вѣнка два голубя держатъ въ клювахъ маленькіе кресты въ кругахъ, равно какъ такой же крестъ на самомъ вѣнкѣ: два голубя и два потока—тоже вѣроятно вѣрующіе въ ихъ отношеніи къ Іисусу Христу, какъ источнику истинной жизни и побѣды надъ смертію [115]). Въ болѣе общемъ смыслѣ и въ болѣе торжественномъ видѣ представленіе это о Христѣ выражено на памятникахъ, на которыхъ монограмма въ вѣнкѣ изображена стоящею на крестѣ: на одномъ памятникѣ она сама имѣетъ форму сложнаго, лучистаго креста и при этомъ изъ подножія креста, на которомъ стоитъ она, произрастаютъ двѣ вѣтви [116]); на другомъ, именно на саркофагѣ изъ ватиканскаго цеметерія, она стоитъ на длинномъ крестѣ между 12-ю апостолами, обращенными къ ней въ полупрофиль и жестомъ правой руки выражающими благоговѣйный восторгъ, а подъ вѣтвями креста изображенъ самъ Іисусъ Христосъ, воскресшій въ видѣ юноши, и двѣ жены, которымъ явился Онъ по воскресеніи [117]). Очевидно, что монограмма въ этомъ случаѣ представляетъ уже переходъ къ изображенію распятаго Христа и значенія Его

---

[112]) Aringhi t. II, p. 75.
[113]) Aringhi t. II, p. 366. Mamachi t. I, p. 141, 218.
[114]) Mamachi t. III, p. 70.
[115]) Mamachi t. III, p. 66.
[116]) Mamachi t. III, p. 70.
[117]) Aringhi t. I, p. 191.

смерти для апостоловъ и для всѣхъ вѣрующихъ, какъ начала и источника воскресенія, Наконецъ, такъ какъ средствомъ усвоенія жертвы—смерти Іисуса Христа и дѣйствительнымъ залогомъ примиренія съ Богомъ, воскресенія и безсмертія для вѣрующихъ служитъ евхаристія, то монограмма на одномъ надгробномъ камнѣ изображена надъ чашею, и ту и другую два голубя осѣняютъ масличными вѣтвями: ученіе о евхаристіи какъ плоти и крови самого Христа и значеніе ея какъ примирительной жертвы наглядно выражено въ этой символической композиціи, которая какъ бы говоритъ, что Іисусъ Христосъ умиротворилъ небо и землю кровію креста Своего, которую даетъ вѣрнымъ Своимъ въ чашѣ евхаристіи [118]).

Монограмма имени Христова такимъ образомъ, первоначально служившая монументальнымъ выраженіемъ тайной вѣры христіанъ, долженствовавшихъ скрываться въ подземельяхъ, и надежды среди безотраднаго настоящаго на лучшее будущее за предѣлами этой жизни, на вѣчный блаженный миръ во Христѣ Іисусѣ, съ одной стороны путемъ видоизмѣненій и сочетаній съ другими символами мало-по-малу раскрывала *вѣросознаніе древней церкви относительно личности Богочеловѣка* и естественнымъ и послѣдовательнымъ путемъ *приводила къ личному Его образу*, который она временно замѣняла и представляла, и къ болѣе реальному, конкретно-историческому представленію тѣхъ идей и событій, которыя она заключала въ себѣ, какъ зародышѣ, идеальнымъ, духовнымъ образомъ. Съ другой стороны и по своему внѣшнему положенію, занимая всегда центральное положеніе относительно другихъ символовъ, съ торжествомъ христіанства, когда послѣднее получило право гражданства, признано государственною религіею, монограмма имени Христова является торжественнымъ знаменіемъ вѣры, побѣдившей міръ и въ качествѣ представительницы личности Христа, получаетъ *церковно-гражданское значеніе* и занимаетъ *господствующее мѣсто* не только въ христіанскихъ храмахъ, но и на царскомъ знамени, на царскомъ шлемѣ и воинскихъ щитахъ, какъ символъ побѣдоносной силы христіанства или точнѣе, какъ образъ самого Христа, которому уступили мѣсто Марсъ и Побѣда, на скипетрѣ царскомъ,

[118]) Mamachi t. I, p. 105.

какъ символъ управленія во имя царя-Христа и другихъ государственныхъ принадлежностяхъ и на разныхъ общественныхъ памятникахъ, переживая даже внѣшнія судьбы христіанства. Словомъ монограмма и *по своему внутреннему значенію и по внѣшнему положенію* занимала то мѣсто и пользовалась тѣмъ благоговѣйнымъ *почтеніемъ* и *поклоненіемъ*, какое должно принадлежать личному образу Іисуса Христа, которому она и уступила впослѣдствіи свое мѣсто и значеніе.

б) Рядомъ съ монограммою, однимъ изъ самыхъ дорогихъ и священныхъ символовъ для древнихъ христіанъ былъ *крестъ*, какъ символъ смерти Христа Спасителя и совершеннаго Имъ искупленія, принадлежащій безъ сомнѣнія также и къ самымъ древнимъ символамъ. Если монограмма заключала въ себѣ цѣльный духовный образъ Христа Спасителя, котораго одного хотѣлъ ап. Павелъ имѣть въ сердцѣ и умѣ самъ и видѣть въ жизни вѣрующихъ, то крестъ выражалъ одну сторону этого образа— *Христа распятаго*. Что скорѣе и естественнѣе всего могло служить для нихъ постояннымъ видимымъ напоминаніемъ Распятаго, какъ не крестъ, который послужилъ орудіемъ распятія, и если слова апостола сами уже не указываютъ на этотъ символъ, то они должны были послужить мотивомъ къ его употребленію, какъ скоро стала пробуждаться потребность въ чувственныхъ, образныхъ представленіяхъ высокихъ духовныхъ истинъ вѣры. Что крестъ по крайней мѣрѣ голгоѳскій весьма рано уже былъ предметомъ благоговѣйнаго воспоминанія, это показываютъ слова апостольскаго ученика Игнатія Богоносца: „мой духъ въ прахъ предъ крестомъ“ [119]). Отъ воспоминанія голгоѳскаго креста естественно было перейти къ благоговѣйному чествованію образа креста вообще. И дѣйствительно, во второмъ вѣкѣ уже высказывается такое высокое уваженіе къ самой формѣ креста вообще, которое необходимо заставляетъ предполагать употребленіе и чествованіе креста въ такой или иной формѣ. Іустинъ философъ говоритъ, что форма креста—основная форма во всей природѣ, что нѣтъ ремесленника, который бы не употреблялъ формы

[119]) Посл.

креста въ видѣ своихъ инструментовъ; человѣкъ самъ изображаетъ собою крестъ, когда простираетъ руки свои на молитву [120]). Въ концѣ втораго и въ началѣ третьяго вѣка употребленіе и чествованіе креста до такой степени стало общераспространеннымъ, что объ этомъ знали уже язычники и обвиняли христіанъ въ поклоненіи кресту, какъ божеству. „Что касается до тѣхъ людей, говоритъ Тертулліанъ, которые обвиняютъ насъ въ поклоненіи кресту, то мы того не стыдимся". Дальше говоритъ, что еслибы христіане поклонялись кресту, какъ Богу, то въ такомъ случаѣ они ничѣмъ не отличаются 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 ѳаросскою Церерою, которыя не иное что, какъ кусокъ грубаго и безобразнаго дерева?.. Впрочемъ обожая трофеи, вы сами обожаете кресты, на которыхъ трофеи держатся. Войска ваши благоговѣютъ къ своимъ знаменамъ, клянутся ими, предпочитаютъ ихъ всѣмъ богамъ [121]). Тертулліанъ, какъ и Іустинъ, видитъ форму креста повсюду въ природѣ; даже птицы, распростирая крылья, образуютъ крестъ [122]). Минуцій Феликсъ, подобно Тертулліану, говоритъ язычникамъ: ваши побѣдные трофеи представляютъ не только форму креста, но и распятаго (на древкѣ прибивалось оружіе, шлемъ и щитъ). Какъ Тертулліанъ, такъ и Феликсъ образъ креста видятъ въ кораблѣ съ распущенными парусами, какъ бы съ распростертыми руками [123]). Если древніе христіане придавали такое высокое значеніе формѣ креста, что считали ее основною формою въ мірозданіи, если такъ рано уже былъ предметомъ чествованія крестъ, сдѣланный изъ дерева, то употребленіе изображеній креста должно быть, если не раньше, то ужъ никакъ не позже, притомъ самый взглядъ на форму креста имѣлъ безспорно вліяніе на различныя формы изображеній его и на примѣненіе формы креста въ церковно-общественномъ быту.

Крестъ, въ качествѣ символа искупленія, какъ и естественно ожидать, часто встрѣчается на христіанскихъ монументахъ то

---

[120]) Апологет. 1, гл. 72.

[122]) De oratione c. 23.

[121]) Octavius p. 287.

одинъ, то въ соединеніи съ другими символами и въ различныхъ формахъ.

Одною изъ древнѣйшихъ, если не самою древнею формою креста, встрѣчающеюся на древне-христіанскихъ памятникахъ, должна быть признана форма *греческой буквы* Т. У археологовъ крестъ такого рода называется crux commissus или patibulatus. Въ этой формѣ крестъ встрѣчается на четырехъ памятникахъ у Больдетти [124]). У Аринхи крестъ этой формы представляется сложеннымъ изъ маленькихъ квадратиковъ, на подобіе шахматовъ, раздѣленныхъ между собою незначительными промежутками [125]). На древне-христіанскихъ гробницахъ иногда крестъ въ видѣ буквы Т употребляется въ серединѣ имени умершаго въ надгробныхъ надписяхъ; такъ изображенъ онъ на мраморѣ III вѣка, недавно найденномъ въ циметеріѣ Каллиста: IRETNE [126]). По мнѣнію Мартиньи первые христіане употребляли Т на гробницахъ, какъ іероглифическій знакъ будущей жизни [127]). Съ опредѣленною же датою 370 г. извѣстенъ только одинъ памятникъ, представляющій изображеніе креста въ видѣ Т [128]). Эту же форму креста мы встрѣчали уже въ соединеніи съ монограммою [129]). Иногда же крестъ этой формы соединяется съ якоремъ. Въ такомъ видѣ крестъ встрѣчается, по наблюденію Мюнтера, на монетахъ императора Констанса, Константина, Константина Пагоната и Ираклія, чеканенныхъ для Сициліи [130]). На западѣ трехконечный крестъ безъ якоря на концѣ постоянно удерживался. Онъ встрѣчается на мозаикахъ, напр. на мозаикѣ, сдѣланной при папѣ Іоаннѣ IV, около 642 г. въ базиликѣ Ѳеодора, именно на

---

[124]) Munt. Sinnb. u. Kunstvorstel. 1 Heft. p 70.

[125]) Aringhi, Roma Subter. II, 58.

[126]) De Rossi Bullet 1863, p. 35.

[127]) Martigny, Dict. 184. 2.

[128]) Памятникъ этотъ сообщаетъ Больдетти. Martigny, Diction. p. 185. Съ этимъ монументальнымъ свидѣтельствомъ въ пользу древняго употребленія креста въ такой формѣ совпадаетъ почти по времени письменное свидѣтельство Зенона Веронскаго, вступившаго на епископскую каѳедру въ 362 году, что онъ на куполѣ выстроенной имъ церкви поставилъ крестъ въ видѣ греческой буквы T: in modum tau litterae prominens lignum. Mart. Dict. p. 186.

[129]) Aringhi, t. II, p. 387.

[130]) Munt. Sinnb. u Kunstvorst. H. 1. S. 71

одеждѣ Іоанна Крестителя[131]). Какъ долго удерживалась эта форма креста въ восточной церкви, показываетъ фактъ, что она встрѣчается на такъ-называемыхъ корсунскихъ вратахъ въ новгородскомъ Софійскомъ соборѣ, работанныхъ константинопольскими мастерами [132]).

Откуда взялась эта форма креста и какимъ образомъ получила значеніе у древнихъ христіанъ? Графическій знакъ такой формы встрѣчается между египетскими іероглифами. Какое значеніе имѣлъ онъ у египтянъ, неизвѣстно; возможны лишь болѣе или менѣе вѣроятныя предположенія на этотъ счетъ. Большинство ученыхъ видятъ въ немъ знакъ, подобный лобному знаку, какимъ почитатели и поклонники Вишну и Сивы въ Индіи клеймили чело и признаютъ его символомъ рожденія, но это объясненіе отвергнуто учеными Zoega и Böttinger'омъ. Другіе принимаютъ его за Нильскій ключъ, который въ другихъ случаяхъ имѣетъ крестообразную бородку [133]). Это послѣднее обстоятельство подало даже поводъ къ мнѣнію объ употребленіи у египтянъ креста въ качествѣ религіознаго символа и чествованія его [134]). Не раздѣляя этого послѣдняго мнѣнія, мы не можемъ не признать вѣроятнымъ мнѣніе первое, отожествляющее знакъ этотъ съ нильскимъ ключемъ и въ такомъ случаѣ, какъ и послѣдній, считать символомъ жизни и благосостоянія, неразрывно связаннаго съ приливомъ и отливомъ Нила, какъ бы отпираемаго и запираемаго таинственнымъ ключемъ божества. Но чтобы буква Т была у язычниковъ вообще символомъ будущей жизни, избавленія и блаженства, какъ полагаетъ Мартиньи, это возможно, но требуетъ историческихъ доказательствъ [135]). Символъ этотъ находятъ на монетахъ Птоломеевъ; а также, когда разрушенъ былъ Серапеумъ въ 395 г. при Ѳеодосіи I, этотъ знакъ нашли, къ общему удивленію, высѣченнымъ на многихъ кам-

---

[131]) Paciandi de cultu S. Iohannis Bapt. p. 182.

[132]) Adelung, die Korssunischen Thüren in der Kathedralkirche zur h. Sophia in Nowgorod. S. 103. Taf. IX.

[133]) Munt. Sinnb. u. Kunstvorst. H. 1. S. 70.

[134]) Въ недавнее время одинъ французскій ученый, M. de Mortillet, написалъ цѣлую диссертацію: „о крестѣ, какъ религіозномъ символѣ до христіанства".

[135]) Mart. Dict. p. 184. 2.

нихъ фундамента [136]). Такъ какъ іероглифъ этотъ и его толкованіе по всей вѣроятности уже пережили столѣтія и не безъизвѣстны были раньше христіанамъ, особенно египетскимъ, то нетрудно понять, что христіане и прежде всего египетскіе [137]) подложили подъ (еврейскую) букву Т, по начертанію сходную съ іероглифомъ, точно также мистическій смыслъ, какъ египтяне соединяли его съ іероглифомъ, могли принять его за іероглифъ будущей жизни [138]) и воспользоваться этою буквою, чтобы скрыть подъ нею свящ. орудіе таинства искупленія отъ взоровъ язычниковъ и предохранить святыню отъ профанаціи, какъ съ тою же цѣлію скрывали они подъ монограммою драгоцѣнное имя Спасителя. Вмѣстѣ съ тѣмъ могла возникнуть мысль, что крестъ, на которомъ былъ распятъ І. Христосъ, имѣлъ именно такую форму [139]). Этимъ быть можетъ объясняется то обстоятельство, что Аквила и Θеодотіонъ, переводя мѣсто пророка Іезекіиля: *обойди весь Іерусалимъ и сдѣлай знакъ на челахъ мужей*, вмѣсто выраженія LXX: και δος σημειον επι τα μετωπα των ανδρων, употребили выраженіе: σημειωσιν του θαυ επι τα μετωπα, руководствуясь вѣроятно соображеніемъ, что подъ знакомъ пророкъ могъ разумѣть древнее финикійское и самаританское тавъ, которое часто, хотя не всегда, имѣло форму †, равно какъ эта послѣдняя замѣнялась X [140]). Аквила впрочемъ перемѣнилъ впослѣдствіи свое мнѣніе и во второмъ изданіи θαυ опустилъ. Но разъ внесена была эта буква въ текстъ Священнаго Писанія въ качествѣ символа, этого было достаточно, чтобы дать санкцію этой буквѣ и соединенному съ нею смыслу, такъ гармонировавшему все больше и больше усиливавшимся въ александрійскомъ богословіи мистическимъ направленіемъ. Оригенъ приводя поцитованное

---

[136]) Munt. Sinnb. u. Kunstvorst. H. 1. S. 70.

[137]) Что эта форма креста египетскаго происхожденія и что египетскіе христіане первые стали употреблять ее, доказательствомъ этого между прочимъ можетъ служить то, что Антоній В. носилъ пенулу съ начертанною на ней буквою Т. Martigny, Dict. p. 484, 2.

[138]) Сокр. Цер. Ист. V, 17. Руфинъ Ист. Цер. II, 29. Munt. Sinnb. u. Kunstvorst. H. 1. S. 70.

[139]) Павлинъ, еп. Нолы и другіе древніе писатели нерѣдко называютъ крестъ Спасителя греческою буквою Т.

[140]) Munt. Sinnb. u. Kunstvorst. H. 1. S. 69.

выше мѣсто по первому изданію Аквилы, замѣчаетъ при этомъ: еврейскій христіанинъ сказалъ, что древніе алфавиты даютъ буквѣ тавъ форму креста. Въ сирійскихъ рукописяхъ, какъ утверждаетъ Аринхи, въ вышеприведенномъ мѣстѣ читается: Signa crucem, хотя въ печатныхъ изданіяхъ этого выраженія нѣтъ, а просто читается: ознаменуй чело [141]). Тертулліанъ, приводя это мѣсто также по переводу Аквилы и Ѳеодотіона, замѣчаетъ, что греческая буква Τ и латинское T есть образъ креста [142]). Буква эта должна была получить тѣмъ большее значеніе, что она благопріятствовала мистическимъ сближеніямъ новозавѣтныхъ событій съ ветхозавѣтными. По объясненію Варнавы и Климента греческая буква тавъ есть число 300; прибавивъ къ нему IH, начальныя буквы имени IHCOYC, находили, что 318 (IH=18) мужей обрѣзанныхъ Авраамомъ [143]), были прообразомъ оправданія, совершеннаго I. Христомъ на крестѣ, что было весьма важно въ спорѣ съ іудеями [144]). Іеронимъ говоритъ уже независимо отъ вышеприведеннаго мѣста: буква Τ пишется какъ знаменіе спасенія и креста [145]); и въ другомъ мѣстѣ: въ древнемъ еврейскомъ письмѣ, которое самаритяне и донынѣ употребляютъ, послѣдняя буква тавъ имѣетъ форму креста, которымъ христіане знаменуютъ свое чело [146]). Тоже говорятъ Амвросій, Августинъ и друг. Августинъ и Григорій В. видятъ прообразъ креста въ трехъ стахъ воинахъ Гедеона [147]), но Григорій указываетъ при этомъ различіе между формою Τ и крестомъ: это только подобіе, говоритъ онъ, ибо еслибы надъ поперечною линіею была прибавлена вершина, это было бы не подобіе уже, а самый крестъ [148]). Слѣдовательно Григорій В. уклоняется отъ обыкновеннаго мнѣнія о крестѣ, будто онъ былъ

---

[141]) Aringhi, t. II, p. 303.

[142]) Adv. Marcionem III, 22: est enim littera Graecorum Thau, nostra autem T, species crucis, quam portendebant futuram in frontibus nostris apud veram et catholicam Hierusalem.

[143]) Быт. XIV, 14.

[144]) Посл. Варн. гл. 9. Клим. алекс. Stromata VI, c. 11.

[145]) Ad Marci cap. XV.

[146]) In Iesaiae c. XXVI и Ezech. IX, 4.

[147]) Кн. Судей VII, 6. Август. Sermo 108 de tempore.

[148]) In Iobum c. XXXIX.

устроенъ какъ Т. Впрочемъ быть можетъ и другіе отцы и учители церкви такъ именно смотрѣли на эту форму, т.-е. какъ на подобіе только, указывающее на настоящую форму креста. Какъ бы то ни было, вышеприведенныя мѣста дѣлаютъ совершенно естественнымъ и понятнымъ присутствіе этой формы креста на древне-христіанскихъ памятникахъ.

Но какъ ни знаменательна была эта форма, какъ ни пригодна для мистическихъ толкованій богословскихъ и для прикровеннаго созерцанія и чествованія подъ образомъ простой буквы свящ. орудія тайны искупленія вѣрующими, форма эта могла лишь временно и по нуждѣ замѣнить изображеніе дѣйствительнаго креста, на которомъ распятъ Христосъ. Если и существовало мнѣніе, что такую форму имѣлъ дѣйствительный крестъ Христовъ, то это мнѣніе было, нужно полагать, частное, богословское, поддерживавшееся въ интересахъ аллегорическаго толкованія Свящ. Писанія. Господствующее же преданіе въ церкви было то, что орудіемъ спасенія былъ *крестъ четырехконечный*, какъ наиболѣе цѣлесообразный. Такой крестъ, нужно полагать, имѣлъ въ виду уже Іустинъ, видѣвшій образъ его въ человѣкѣ, молящемся съ распростертыми руками, вслѣдствіе чего и такой способъ молитвы былъ обычнымъ въ древней церкви, какъ свидѣтельствуютъ молящіяся фигуры, изображавшіяся въ катакомбахъ. А Ириней прямо описываетъ крестъ Христовъ, какъ четырехконечный: Habitus, fines, et summitates habet quinque; duas in longitudine, duas in latitudine, unam in medio [149]). Еще съ большею опредѣленностію говоритъ бл: Августинъ: erat latitudo, in qua porrectae sunt manus: longitudo a terra surgens, in qua erat corpus infixum; altitudo ab illo divexo ligno sursum quod eminet, т.-е. въ крестѣ была ширина, по которой простерты были руки, длина, восходившая отъ земли, къ которой было пригвождено тѣло и высота, которая господствовала вверху скрещеннаго дерева [150]).

Какъ рано древніе христіане стали изображать *крестъ четырехконечный* (immissus)—опредѣленный, рѣшительный отвѣтъ на этотъ вопросъ едва ли есть возможность дать теперь. Судя по

---

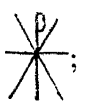
[149]) Adv. haeres. lib. II, c. 24.

[150]) Enarrat. in psalm. c. Ш. Martigny, Diction. p. 184.

тому благоговѣйному чествованію, какимъ пользовался крестъ уже въ третьемъ вѣкѣ (что видно изъ вышеприведеннаго мѣста Тертулліана), когда уже поклонялись вещественному образу креста, можно почти съ увѣренностію признать, что изображеніе креста было по преимуществу обычнымъ изображеніемъ у древнихъ христіанъ съ самаго ранняго времени. Что же касается того, изображался ли крестъ трехконечный или четырехконечный—въ сущности это безразлично. Строгое разграниченіе этихъ формъ—дѣло позднѣйшаго утонченнаго научнаго анализа, далекаго отъ древней живой вѣры, живаго вѣросознанія. Въ самомъ дѣлѣ, уже монограмма имени Христова, древность которой не подлежитъ сомнѣнію, по начертанію своему представляетъ крестъ не только въ формѣ буквы Т и Х, но и четырехконечной, точно такъ, какъ съ самымъ именемъ Іисуса Христа въ древне-христіанскомъ сознаніи неразлучно соединялась мысль о смерти его, вслѣдствіе чего монограмма часто называется у древнихъ писателей именемъ креста [151]). Изъ этого слѣдуетъ, что монограмма Христова имени и крестъ Христовъ имѣли значеніе тожественное. Равнымъ образомъ якорь часто имѣетъ форму четырехконечнаго креста. Цѣль изображенія креста подъ буквою Т и включенія его въ монограмму или присоединенія къ якорю, какъ мы уже сказали, состояла въ томъ, чтобы скрыть отъ взоровъ язычниковъ и предохранить отъ профанаціи дѣйствительный предметъ чествованія. Эту цѣль нужно имѣть въ виду и при рѣшеніи вопроса относительно древности изображенія четырехконечнаго креста, въ качествѣ отдѣльнаго самостоятельнаго символа. Само собою разумѣется, что тамъ, гдѣ не угрожала опасность профанаціи святыни и гдѣ ее удобно было скрыть отъ глазъ язычни-

---

[151]) Павлинъ, еп. Нолы говоритъ о двоякомъ начертаніи креста въ видѣ мачты, съ наткнутыми реями и въ видѣ монограммы Христова имени. Поэтъ Пруденцій прямо называетъ крестомъ монограмму, которую Константинъ Великій велѣлъ начертать на воинскихъ знаменахъ и щитахъ. Блаж. Іеронимъ также видитъ въ монограммѣ Х образъ креста (In Hierem. cap. XXX). Притомъ монограммѣ усвояются такія названія, которыя свойственны и кресту Христову. знаменіе Господне, знаменіе Христово (Signum Dei, Signum Christi), знаменіе небесное, знаменіе спасительнаго призванія. Eeb. de vita Constant. cap. XXXI, Martigny, Dict. p. 417.

ковъ, христіане весьма рано могли изображать крестъ Христовъ въ настоящемъ, видѣ т.-е. въ той формѣ, какую дѣйствительно имѣлъ онъ по преданію. Такъ на мелкихъ предметахъ, которые обыкновенно христіане носили при себѣ, изображеніе креста Христова могло быть употребляемо весьма рано. Письменныхъ указаній на этотъ счетъ нѣтъ, но сохранилось нѣсколько перстневыхъ камней съ выгравированнымъ на нихъ изображеніемъ креста, которые по стилю относятся ко времени весьма древнему [152]). И археологъ Мамахи едва ли не правъ, когда утверждаетъ, что уже во времена импер. Септимія Севера богатые христіане носили кольца съ изображеніемъ на нихъ креста Христова хотя къ сожалѣнію не представляетъ доказательствъ этого [153]) Что же касается общественныхъ мѣстъ и религіозныхъ памятниковъ, которые доступны были язычникамъ, христіане конечно должны были осторожнѣе употреблять изображеніе креста въ такихъ мѣстахъ и на такихъ памятникахъ. Въ этомъ-то случаѣ главнымъ образомъ крестъ и замѣняли имъ монограмма имени Христова, греческая буква Т, якорь и пр. Но какъ только настали времена, относительно спокойныя, и христіанскія общества получили возможность устроиться сколько-нибудь въ церковномъ смыслѣ, эти же символы естественно должны были перейти въ изображеніе креста, каковой переходъ Мартиньи пытается указать хронологически По его наблюденію монограмма  около половины IV в. (347), претерпѣваетъ легкое измѣненіе отъ проведенія по самой срединѣ ея въ точкѣ пресѣченія двухъ буквъ горизонтальной линіи: ; затѣмъ съ 355 г. послѣдовало новое измѣненіе; буква X совершенно исчезаетъ и остается одна буква P съ простою поперечною чертою по срединѣ: . Эта

[152]) Perret. IV, pl. XVI, 74. Mart. Dict. p. 185.

[153]) Mamachi, t. III, p. 47. Въ актахъ II Никейскаго собора сохранилось извѣстіе о мученикѣ Прокопіѣ, пострадавшемъ при имп. Діоклетіанѣ въ началѣ IV вѣка, что онъ носилъ на шеѣ крестъ, сдѣланный на половину изъ золота, на половину изъ серебра (Act. IV).

форма монограммы извѣстна у археологовъ подъ названіемъ крестообразной или монограмматическаго креста. Въ V вѣкѣ исчезаетъ въ начертаніи монограммы имени Христова и черта, принадлежащая буквѣ P, а остается одна перпендикулярная линія, въ соединеніи съ поперечною образующая четырехконечный крестъ †, который наконецъ и заступилъ мѣсто монограммы во всѣхъ случаяхъ ея употребленія [154]). Переходъ изображенія монограммы въ изображеніе креста можно замѣтить на памятникахъ при сопоставленіи креста съ монограммою [155]). Преобразованіе это совершалось конечно постепенно въ разныхъ мѣстахъ, насколько позволяли это обстоятельства; инициатива въ этомъ случаѣ должна принадлежать третьему вѣку, когда крестъ сталъ уже предметомъ открытаго общественнаго поклоненія, извѣстнымъ даже язычникамъ. Положеніе Росси, что на гробницахъ спеціально простой крестъ появляется не раньше половины четвертаго вѣка, едва ли можно признать безусловно вѣрнымъ. Между изображеніями креста, встрѣчающимися въ катакомбахъ, многія по всей вѣроятности начертаны рукою укрывавшихся тамъ древнихъ христіанъ, а не рукою поклонниковъ, въ сравнительно позднѣйшее время, какъ утверждаетъ ученый Росси. И несмотря на признанный авторитетъ этого римскаго археолога, едва ли можно логически сдѣлать изъ его изслѣдованій выводъ, что четырехконечный крестъ въ общественныхъ мѣстахъ и на открытыхъ памятникахъ религіозныхъ является не раньше пятаго вѣка; если даже и признать, что ни на одномъ монументѣ съ опредѣленною датою до V вѣка не встрѣчается крестъ immissus † или крестъ равноконечный называемый греческимъ +. Мартиньи справедливо замѣчаетъ, что катакомбы еще не сказали своего послѣдняго слова, что есть много вещей неизслѣдованныхъ

---

[154]) Diction. p. 417.

[155]) Aringhi t. I, 303. Mamachi t. I, p. 163. t. III. p. 48. Крестъ и монограмма изображены на двухъ лампахъ почти одинаково, разница только въ верхней части P, такъ что если отнять эту часть, то монограмма совершенно отождествляется съ крестомъ. На одной лампѣ, дѣйствительно верхняя часть отдѣлена значительнымъ промежуткомъ, такъ что безъ нея нижняя часть монограммы представляетъ настоящій четырехконечный крестъ. Mamachi. t. III, p. 47.

изслѣдованіе которыхъ прольетъ много свѣта на этотъ предметъ, и въ особенности катакомбы св. Каллиста могли бы дать знаменитому изслѣдователю данныя, способныя измѣнить его мнѣніе. Впрочемъ принимая V вѣкъ за эпоху перваго появленія на памятникахъ христіанскаго искусства креста въ собственномъ смыслѣ, знаменитый кавалеръ де-Росси безъ сомнѣнія имѣлъ въ виду памятники донынѣ существующіе. Но въ виду тѣхъ свѣдѣній и памятниковъ, какіе имѣются въ настоящее время, выводъ Росси оказывается по меньшей мѣрѣ поспѣшнымъ. Въ восточной церкви употребленіе креста не только частное (обычай носить крестъ на шеѣ), но и общественное въ разныхъ случаяхъ, особенно при церковныхъ процессіяхъ, исторически извѣстно уже въ IV вѣкѣ. Во времена Златоуста „знаменіе креста, по его словамъ, можно было видѣть повсюду, въ домахъ, на площадяхъ, въ пустыняхъ, на дорогахъ, на холмахъ и горахъ, на корабляхъ, на островахъ, на ложахъ и оружіи, въ спальняхъ, на серебряной и золотой посудѣ и на стѣнахъ [156]). Такое широкое употребленіе креста восходитъ еще выше: уже во времена Константина В. въ Римѣ и другихъ городахъ водружался крестъ на площадяхъ и въ другихъ общественныхъ мѣстахъ. Начало же этого обычая восходитъ безъ сомнѣнія еще выше, именно къ третьему, если не къ концу втораго вѣка, что было бы вполнѣ согласно съ свидѣтельствомъ Тертулліана. По крайней мѣрѣ это нужно сказать относительно нѣкоторыхъ провинцій, въ которыхъ христіанство эмансипировалось раньше, чѣмъ въ Римѣ. И самъ Росси замѣчаетъ это относительно Африки и въ особенности Карѳагена, который представляетъ мраморы, отъ четвертаго вѣка украшенные этимъ священнымъ символомъ [157]). Въ виду этихъ теоретическихъ соображеній и фактическихъ данныхъ, представляемыхъ памятниками древности, едва ли можно серьёзно возражать противъ преданія какъ православной, такъ и католической церкви, что начертаніе креста и чествованіе его священнаго образа есть установленіе апостольское. Что же касается нѣкоторой разности въ формѣ креста западнаго и восточнаго, то памятники древности не даютъ основанія унижать одну форму на счетъ другой.

---

[156]) Homil. quod Christus sit Deus c. IX. Ср. Homil. 55 in Matth.

[157]) Martigny, Diction. p. 186.

Третью древнѣйшую форму представляетъ крестъ въ видѣ буквы X. Это сокращенная форма монограммы Христова имени. Можетъ быть эту форму монограммы или креста имѣлъ въ виду императоръ Юліанъ, который, говоря о своихъ враждебныхъ дѣйствіяхъ противъ христіанъ, сказалъ, что онъ велъ войну противъ X. Со времени Валентиніана, отца Валентова, она встрѣчается на оборотной сторонѣ нѣкоторыхъ императорскихъ медалей, а также на знамени. Этотъ crux decussatus, какъ называютъ его археологи, признается бургундскимъ крестомъ или крестомъ св. Андрея, потому что апостолъ по преданію былъ распятъ на такомъ крестѣ [158]).

Встрѣчаются на древне-христіанскихъ памятникахъ двѣ формы креста уклоняющіяся еще больше отъ обыкновенной формы. Одну такую форму представляетъ греческая буква Ф. Она встрѣчается на монетахъ императора Льва IV Хазарскаго. По вѣроятному предположенію Мюнтера, круглая форма образовалась изъ четырехъугольной , которая встрѣчается въ надписяхъ [159]). Нумизматики не знали, какъ объяснить происхожденіе и смыслъ этого графическаго знака. Но Авзоній уже показываетъ его древность и значеніе: et crucis effigie Palamedica porrigitur Ф [160]). Другую форму, уклоняющуюся отъ обыкновенной, представляетъ форма равноконечнаго креста, но съ загнутыми концами . Она встрѣчается на многихъ памятникахъ [161]) изъ коихъ мы имѣемъ подъ руками только два. Въ простомъ

---

[158]) Martigny, Dict. p. 184.

[159]) Sinnb. und Kunstvorst. H. 1. S. 73. Между прочимъ эту форму креста находятъ на мраморной колоннѣ, въ саду княгини Радзивилъ въ Ловичѣ, въ числѣ начальныхъ буквъ имени Христова .

[160]) Ibid.

[161]) У Boldetti, pp. 60, 87 351, 352, у Lupi, p. 11 и у Allegranza. Munter-Sinnb. und Kunstvorst. H. 1. S. 72.

однолинейномъ видѣ она находится на одеждѣ гробокопателя, на подолѣ два раза и на правомъ плечѣ [162]), и въ удвоенномъ видѣ на кускѣ гранита, найденномъ въ катакомбахъ  [163]).

На саркофагѣ Миланскаго собора, украшенномъ рельефными изображеніями событій Ветхаго Завѣта, на верхнихъ краяхъ его высѣчены такого рода кресты въ перемѣшку съ розами [164]). Относительно образованія, мѣста происхожденія и значенія этой формы думаютъ различно. Allegranza, при объясненіи названнаго саркофага Миланскаго собора, замѣчаетъ, что эта форма креста образована изъ четырехъ гаммъ-гаммъ—Г, крестъ на крестъ положенныхъ одна на другую. Visconti объясняетъ ее еще проще: по его мнѣнію, это—ни больше, ни меньше какъ знакъ раздѣленія или окончанія, тоже что наша точка въ письмѣ, каковой знакъ приходилось ему замѣчать на античныхъ монетахъ и гиряхъ. По предположенію Мюнтера форма эта произошла изъ Нижней Нубіи, такъ какъ она встрѣчается на груди японскихъ кумировъ Хаса, извѣстна была также древнѣйшимъ народамъ Европы; она встрѣчается на этрусскихъ памятникахъ и на кельтско-галльскихъ монетахъ. Подъ этою именно формою, по словамъ Ажинкура, въ Тибетѣ представляютъ Бога распятаго для спасенія рода человѣческаго [165]). Относительно древности этой формы креста трудно сказать что-нибудь рѣшительное. Но когда бы ни появилась эта форма, откуда бы и какимъ бы образомъ ни произошла она, во всякомъ случаѣ съ большею вѣроятностію кажется можно признать, что она не декоративное только имѣла значеніе, но и христіанско-символическое; это вполнѣ гармонируетъ съ настроеніемъ древнихъ христіанъ, желавшихъ повсюду видѣть дорогой образъ креста. Съ теченіемъ времени она могла конечно утратить свое первоначальное значеніе и превратиться въ простой орнаментъ. Но и въ качествѣ орнамента она встрѣчается чаще въ церковной архитектурѣ и на утвари церковной какъ сравнительно древней, такъ и позднѣйшей.

---

[162]) D'Agincourt, t. 5, pl. XII, fig. 1.
[163]) D'Agincourt, t. IV, Sculpt. pl. VIII, fig. 29.
[164]) Munter, Sinnbild. und Kunstvorst. H. 1. S. 72. Anm. 82.
[165]) D'Agincourt, t. III. Sculpt. p. 7.

Памятники, какъ ни мало ихъ сохранилось, возводятъ начало изображенія креста четырехконечнаго къ четвертому вѣку, если не выше. Самымъ древнимъ изъ сохранившихся памятниковъ, по вѣроятному предположенію Мюнтера, долженъ быть признанъ крестъ, украшающій тіару современнаго императору Северу Авгаря эдесскаго, на уцѣлѣвшихъ монетахъ. По преданію христіанство появилось въ Эдессѣ весьма рано, тотчасъ по вознесеніи Іисуса Христа. На монетахъ эдесскихъ царей, предшественниковъ Авгаря, обыкновенно изображаются вышитыя на тіарахъ солнце, луна и звѣзды, указывающія на господствовавшій тамъ сабеизмъ, который христіанство не успѣло еще вытѣснить совершенно. Но рано или поздно эти сабеистическіе образы должны были уступить мѣсто символамъ новой религіи, и потому какъ скоро шитье на тіарахъ эдесскихъ царей, изображенныхъ на монетахъ, имѣетъ сходство съ формою креста, будутъ ли это сложенные въ крестообразной формѣ перлы или драгоцѣнные камни, это не простое украшеніе, не случайность, а результатъ новыхъ религіозныхъ идей: по мѣрѣ того, какъ новая религія вытѣсняла древнюю, мѣсто древнихъ символовъ занялъ символъ христіанства. Монеты съ изображеніемъ Авгаря служатъ слѣдовательно памятниками поворота въ вѣросознаніи народа. Присутствіе креста на тіарѣ Авгаря эдесскаго тѣмъ естественнѣе и понятнѣе, что Юлій африканскій въ своей хроникѣ называетъ его святымъ мужемъ (ἱερὸν ἄνδρα) [166]).

Четырехконечный крестъ, съ удлиненнымъ нижнимъ концемъ, найденъ на кирпичахъ въ развалинахъ Діоклетіановыхъ бань въ Римѣ [167]). Съ такимъ же крестомъ, и притомъ декорированнымъ геммами, изображенъ Іисусъ Христосъ на саркофагѣ Проба и Пробы, монументѣ, который относятъ къ 395 году. Съ четвертаго же вѣка, притомъ съ первой половины его, крестъ встрѣ-

---

[166]) Епифаній, по предположенію Мюнтера, говоритъ вѣроятно о томъ же Авгарѣ (adv. haeres. LVI) и называетъ его ὁσιώτατον ἄνδρα. Sinnb. und Kunstvorft. H. 1, S. 72.

[167]) Aringhi t. II, p. 184. Если это фактъ,—кромѣ Аринхи никто изъ археологовъ не упоминаетъ объ этомъ обстоятельствѣ,—то можно заключить, что при постройкѣ бань употреблены были христіане, которые и высѣкали на камняхъ утѣшительный символъ въ знакъ терпѣнія ради вѣры.

чается на кольцахъ, на надгробныхъ лампахъ [168]) и другихъ памятникахъ, въ особенности на монетахъ и медаляхъ государей начиная съ Константина В. И это естественно и понятно. Но для насъ теперь важенъ не столько фактъ употребленія образа креста Христова на памятникахъ, сколько выраженіе посредствомъ его идей христіанства, какъ новой государственной религіи въ ея отношеніи къ язычеству.

Со времени Константина крестъ, какъ и монограмма имени Христова, долженъ былъ получить особенное значеніе и рядомъ съ нею долженъ былъ явиться *знаменемъ побѣды христіанства надъ язычествомъ* и въ тоже время въ качествѣ символа гражданскаго правопризнанія, пріобрѣтеннаго христіанствомъ, занять подобающее мѣсто на общественныхъ памятникахъ. По разсказу Евсевія, императоръ Константинъ тотчасъ по принятіи христіанства велѣлъ повѣсить надъ входомъ его дворца въ Константинополѣ свое изображеніе такого рода: надъ его головою изображенъ былъ крестъ, а подъ ногами пронзаемый и низвергаемый въ бездну змѣй [169]). Евсевій такъ объясняетъ этотъ образъ: драконъ былъ символомъ тиранніи, угнетавшей раньше церковь Божію и вмѣстѣ символомъ діавола, какъ тайнаго врага рода человѣческаго. При этомъ Евсевій прибавляетъ, что изображеніе возбудило большое удивленіе, такъ какъ всѣхъ изумило глубокомысліе и остроуміе императора, который какъ бы по вдохновенію свыше далъ форму словамъ пророка, называющаго врага церкви зміемъ. Евсевій упоминаетъ также о крестѣ, сооруженномъ изъ драгоцѣнныхъ камней и изъ золота, который поставилъ Константинъ въ лучшей залѣ своего дворца [170]) и который какъ новый палладіумъ имперіи занялъ мѣсто богини Побѣды, которую прежніе императоры ставили обыкновенно въ своей спальной комнатѣ. Константинъ велѣлъ также поставить въ столицѣ свою статую на порфировой колоннѣ, которая представляла его держащимъ въ лѣвой рукѣ шаръ земной, а въ правой крестъ. Затѣмъ, онъ помѣстилъ крестъ въ такъ-называемый Labarum, который вмѣсто прежнихъ воинскихъ знаменъ сдѣлался знаме-

---

[168]) Munt. ibid.

[169]) Schone.

[170]) Vita Constantini III, 48.

немъ римскихъ легіоновъ и уже самъ по себѣ чрезъ поперечную балку получилъ форму креста. А такъ какъ общество христіанъ есть воинство Христово въ духовномъ смыслѣ (militia Christi), такъ какъ церковь подъ знаменемъ креста продолжала вести борьбу съ врагомъ рода человѣческаго, древнимъ зміемъ или дракономъ, то со времени Константина Labarum съ знаменіемъ креста, замѣнившимъ образъ дракона, употреблявшагося прежде на знаменахъ, думаютъ, сталъ предноситься въ церковныхъ процессіяхъ, какъ тріумфъ вѣры Христовой. Вслѣдствіе чего носившее его лицо, діаконъ или другой клирикъ, назывался въ Римѣ draconarius [171]). Наконецъ Константинъ повелѣлъ изображать крестъ, на гербахъ, на броняхъ, щитахъ и шлемахъ и на монетахъ. Монеты, благодаря прочности матеріала, за исчезновеніемъ другихъ памятниковъ, служатъ почти единственными памятниками постепенно одерживаемой крестомъ побѣды надъ языческими вѣрованіями, постепеннаго переворота, произведеннаго христіанствомъ въ общественномъ вѣросознаніи, переворота, который мы уже отчасти отмѣтили въ цѣломъ ряду монетъ съ монограммою имени Христова и который въ такомъ же видѣ представляется на монетахъ съ изображеніемъ креста, являющимся иногда вмѣстѣ съ монограммою, а иногда отдѣльно и самостоятельно, въ связи съ символами языческими. Отъ Константина, впрочемъ, немного сохранилось монетъ съ изображеніемъ креста; гораздо чаще встрѣчаются монеты его, на которыхъ изображены Побѣда, Марсъ, Непобѣдимое солнце и др. языческіе символы. Это показываетъ, что или повелѣніе Константина чеканить крестъ на монетахъ не исполнялось въ точности, или онъ самъ еще не вполнѣ отрѣшился отъ тѣхъ образовъ отцовской вѣры, съ которыми сжился съ дѣтства [172]). То и другое конечно возможно, хотя кажется вѣроятнѣе послѣднее. Подтвержденіемъ этого могутъ служить монеты, весьма немногія впрочемъ, на поляхъ которыхъ крестъ изображенъ рядомъ съ богомъ солнца: такого рода монеты находятся въ музеяхъ въ Вѣнѣ и Копенгагенѣ, четыре такихъ монеты имѣлъ Мюнтеръ въ своемъ собраніи, двѣ изъ нихъ онъ

---

[171]) Mart. Dict. 187, III.

[172]) Schone.

получилъ изъ Александріи [173]). Мы должны нѣсколько долѣе остановиться здѣсь, чтобы уяснить себѣ религіозно-историческій смыслъ и значеніе этихъ монетъ.

Нельзя не признать, что довольно рано уже началось сближеніе идей въ культѣ *Аполлона* и *христіанскомъ культѣ*. Сближеніе это было подготовлено съ обѣихъ сторонъ чрезъ отношеніе къ солнцу, такъ что Аполлонъ, какъ богъ солнца, могъ быть принимаемъ за образъ І. Христа [174]).

Уже въ первыя времена христіанства, особенно со времени Коммода, въ язычествѣ произошелъ замѣтный поворотъ: древняя вѣра въ боговъ, если не совсѣмъ еще угасла въ сердцахъ ихъ поклонниковъ, то по крайней мѣрѣ лишилась своей прежней силы и искренности, религія римлянъ все больше и больше клонилась къ упадку. Въ виду этого разложенія политеизма естественно обращали взоръ на новую религію, и смутно угадывая въ чемъ заключается ея сила, стали искать точки опоры въ идеѣ единаго Бога, въ пантеистическомъ конечно смыслѣ. Переходъ къ пантеизму подготовленъ былъ частію спекулятивнымъ путемъ, когда отъ міра переходили къ божеству какъ душѣ міра, частію миѳологическимъ путемъ, когда изъ всѣхъ боговъ или вѣрнѣе изъ аттрибутовъ, составили единое божество. Въ томъ и другомъ случаѣ такимъ божествомъ являлось солнце, которое какъ благодѣтельное свѣтило, источникъ свѣта и теплоты, принимаемо было или за существо, или за форму проявленія божества или за символъ его. Въ смыслѣ древней натурфилософіи уже Софоклъ называлъ Геліоса отцемъ всѣхъ вещей [175]). Впослѣдствіи идея эта достигла всеобщаго признанія [176]). Всемірная имперія римская способствовала къ тому, что исповѣдники разныхъ системъ суевѣрія встрѣчались между собою и такимъ путемъ образовался синкретизмъ, благодаря которому сабеистическій принципъ востока сдѣлался господствующимъ и на западѣ: азіатскій и египетскій культъ слились съ греко-римскою рели-

---

[173]) Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. B. 1, Th. 1, S. 86.

[174]) Piper, Mythol. u. Simbol. B. 1, Th. 1, S. 94, § 14, 1.

[175]) Ibid. S. 95.

[176]) Макроб. Saturnal. lib. 1, cap. 17.

гіею [177]). Изъ Египта перешелъ къ римлянамъ культъ Сераписа, котораго отождествили съ Зевсомъ и Геліосомъ, культъ, о распространеніи котораго свидѣтельствуютъ многія надписи, посвященныя Зевсу-Геліосу-великому Серапису [178]). Изъ Азіи произошелъ культъ Миѳры, какъ служеніе собственно солнцу. Прошедшее черезъ руки киликійскихъ морскихъ разбойниковъ, и особенно развитое и образованное греками и римлянами, служеніе Миѳрѣ стало общеизвѣстнымъ [179]). Это именно служеніе нашло свое выраженіе въ культѣ Цибеллы и Аттиса, такъ какъ Аттисъ вмѣстѣ съ Реею, матерью всѣхъ вещей, почитался какъ богъ солнца; поэтому надпись на алтарѣ Цибеллы и Аттиса въ Римѣ (370 г. по Р. Хр.) называетъ его высочайшимъ и всевѣдущимъ (потому что онъ все видитъ), который во всѣ времена производилъ все достойное и чистое [180]). Словомъ, язычество частію путемъ естественнаго процесса развитія естественной религіи, частію искусственно, въ видахъ противодѣйствія христіанству, сосредоточило въ солнцѣ все богопочтеніе. Натурфилософія языческая въ свою очередь воспользовалась этимъ и единому христіанскому Богу старалось противопоставить единый пантеизмъ, концентрировавшійся въ солнцѣ [181]). Поворотъ этотъ, замѣчаемый уже со времени Коммода, въ послѣднихъ результатахъ своихъ выразился въ концѣ третьяго и въ четвертомъ вѣкѣ.

Уже на монетахъ импер. Галліена и Клавдія Готескаго, который какъ дѣдъ Констанція Хлора, можетъ считаться родоначальникомъ константиновской фамиліи, находятъ изображеніе бога солнца съ надписью вокругъ: SOL AVG [182]). Авреліанъ былъ сыномъ паннонской или дакійской жрицы бога солнца и ревностнымъ почитателемъ этого божества. Въ Константиновой фамиліи, кажется, почитаніе бога солнца было наслѣдственнымъ и онъ считался ея богомъ-покровителемъ. Этимъ быть-можетъ объясняется не

---

[177]) Munter, Symb. und Kunstvorft. H. 1, S. 74.

[178]) Mythol. u. Simbol. B. 1, Th. 1, S. 95.

[179]) Munt. Simb. u. Kunstvorft. ibid.

[180]) Piper, Mythol. u. Simbol. ibid.

[181]) См. „Тр. К. Ак." 1883 г., январь, „Происхожденіе и значеніе праздника Рождества Христова.

[182]) Eckhel, Doctrina Numor. Veterum VII, p. 400.

только то, что изображеніе бога солнца безчисленное множество разъ встрѣчается на монетахъ Константина и его сыновей, но и то, что и регенты его времени, напр. Максиминъ Даза и Ликиній, чеканили тоже изображеніе на своихъ монетахъ [183]).

Съ другой стороны и христіане принимали солнце за образъ І. Христа. Уже у прор. Захаріи Онъ называется востокомъ свыше [184]); пророкъ Малахія предсказывалъ о солнцѣ правды [185]). Сравненіе І. Христа съ солнцемъ часто употребляли отцы и учители церкви, особенно же подробно развивалось оно въ четвертомъ вѣкѣ. Мотивомъ примѣненія этого сравненія въ области культа долженъ былъ послужить воскресный день, который совпадалъ съ днемъ солнца (dies solis). Съ введеніемъ въ качествѣ самостоятельнаго обще-церковнаго праздника 25 декабря Рождества Христова, съ котораго солнце начинаетъ возвращать свою силу, сравненіе І. Христа съ солнцемъ получило широкое и знаменательное выраженіе въ символикѣ христіанскаго культа. Богъ солнца, каковымъ былъ въ позднѣйшемъ язычествѣ Аполлонъ, котораго почитали даже какъ θεος σωτηρ, изъ всѣхъ языческихъ божествъ, менѣе всѣхъ другихъ божествъ былъ ненавистенъ христіанамъ и они съ самаго начала отмѣчали нѣкоторыя черты сходства между имъ и І. Христомъ [186]). По крайней мѣрѣ они не смотрѣли на него какъ на враждебнаго демона, а язычники думали даже, что видѣніе Константина было явленіемъ Аполлона [187]). Принимая все это въ соображеніе, нетрудно объяснить появленіе креста рядомъ съ образомъ Аполлона на монетахъ императора Константина, и христіане изъ язычниковъ

---

[183]) Eckhel, VIII, p. 54. Banduri, VII, p. 163. Что же касается въ особенности монетъ Константина и его сыновей съ изображеніемъ его бюста на одной сторонѣ и бога солнца на другой, то изъ 50 имѣлъ только Мюнтеръ въ своемъ собраніи. Sinnb. u. Kunstvorft. S. 74, Anm. 91.

[184]) Лук. 1, 78.

[185]) Малах. 4, 2.

[186]) Предсказанія Аполлоновыхъ оракуловъ многими христіанами читались съ уваженіемъ, и нѣкоторыя относили, какъ и многія выраженія Сивиллиныхъ книгъ, прямо къ Іисусу Христу (Лактанц. Institut. IV, 13, II, 18, 19).

[187]) Какъ можно предполагать по мнѣнію Мюнтера, на основаніи одного мѣста панегирика Евменія (cap. 21). Munt. Sinnl. u. Kunstvorft. S. 76.

не находили никакого соблазна въ такомъ синкретизмѣ. Впрочемъ, что императоръ Константинъ и по переходѣ въ христіанство сохранялъ еще нѣкоторую привязанность къ богу своихъ предковъ, доказательствомъ этого служитъ тотъ фактъ, что онъ, уничтоживши изображенія другихъ боговъ, щадилъ статуи Аполлона и многія изъ нихъ поставилъ на ипподромѣ въ качествѣ украшенія своей новой столицы, чтобы они могли быть, по крайней мѣрѣ, предметомъ удивленія, какъ художественныя произведенія. Одну статую Аполлона поставилъ онъ на порфировой колоннѣ, далъ ей свое имя и окружилъ ея голову лучами, которыя онъ велѣлъ выковать изъ открытыхъ матерью его Еленою гвоздей креста [188]). Послѣ этого едва ли можно основательно оспаривать подлинность вышеназванныхъ монетъ императора Константина, на которыхъ рядомъ съ крестомъ является изображеніе Аполлона.

Между тѣмъ подлинность этихъ монетъ подвергалась сомнѣнію, вопервыхъ потому, что онѣ рѣдки, а особенно потому, что между несомнѣнно Константиновыми монетами, найденными въ Трирѣ, ни одной такой нѣтъ, а напротивъ на большей части подлинно Константиновскихъ монетъ, чеканенныхъ въ Трирѣ, на томъ мѣстѣ, гдѣ въ разсматриваемыхъ монетахъ изображенъ крестъ, находится буква T, равно какъ на сторонѣ бога солнца буква F—каковыя буквы ученые читаютъ: Tertia Fabrica; къ этимъ буквамъ, полагаютъ, на монетахъ позднѣйшей чеканки могъ быть присоединенъ крестъ. На основаніи этого соображенія и указанныхъ данныхъ возникло мнѣніе, что разсматриваемыя монеты новой итальянской фабрикаціи [189]).

Но мнѣніе это оказалось поспѣшнымъ при болѣе тщательномъ изслѣдованіи данныхъ, на которыхъ оно основано. Вопервыхъ, монеты не такъ рѣдки, какъ полагали. Въ музеѣ въ Вѣнѣ оказалась не одна только такая монета, а три, всѣ мѣдныя [190]). Въ императорскомъ кабинетѣ монетъ въ Берлинѣ, гдѣ насчитываютъ 78 мѣдныхъ монетъ Константина В. [191]) съ изображеніемъ бога

---

[188]) Wernsdorf, Poetae latini minores IV, pars II, pag. 772.

[189]) Wyttenbach въ trier. Vronik. S. 59.

[190]) Piper, Mythol. u. Symbolik B. 1, Th. 1, S. 98.

[191]) Только на пяти изображена голова его, а на всѣхъ остальныхъ онъ является въ полной фигурѣ.

солнца и надписью кругомъ SOLI INVICTO, большею частію SOLI INVICTO COMITI (и на нѣкоторыхъ изъ нихъ буквы T и F въ срединѣ поля монеты по сторонамъ бога солнца), найдены двѣ монеты на которыхъ богъ солнца держитъ въ лѣвой рукѣ шаръ, съ звѣздою внизу, а на правой сторонѣ, на одной высотѣ съ шаромъ, вычеканенъ стоящій крестъ. Три другія изъ этихъ монетъ представляютъ крестъ въ видѣ буквы X [192]). Затѣмъ въ разсматриваемыхъ спорныхъ монетахъ королевскаго собранія въ Берлинѣ не находятъ никакого слѣда фальсификаціи. Наконецъ, монеты эти чеканились не въ Трирѣ только, а и въ другихъ мѣстахъ [193]). Слѣдовательно если не самыя монеты (какъ вещественные памятники), то по крайней мѣрѣ типъ монетъ долженъ быть признанъ подлиннымъ.

Такимъ образомъ монеты эти представляютъ одни изъ древнѣйшихъ памятниковъ постепеннаго поворота въ вѣросознаніи Константина и государственной религіи римской имперіи вообще именно, какъ господствовавшее до тѣхъ поръ язычество, представителемъ котораго является богъ солнца, постепенно смѣняется и вытѣсняется христіанствомъ, символомъ коего служитъ крестъ. На древнѣйшихъ монетахъ Константина часто встрѣчается богъ солнца, которому поклонялись предки его и котораго онъ особенно чтилъ, какъ бога-покровителя своего дома и который пользовался особенною любовію народа. Въ Трирѣ, гдѣ христіанство появилось рано, гдѣ Константинъ построилъ великолѣпный храмъ Аполлона и вмѣстѣ учредилъ первое христіанское епископство [194]), образъ бога солнца является рядомъ съ крестомъ и на монетахъ. Правда, сопоставленіе креста съ образомъ бога

---

[192]) Эти пять экземпляровъ монетъ находятся тамъ въ отдѣлѣ Константиновыхъ монетъ.

[193]) Только на одной изъ монетъ съ стоящимъ крестомъ въ Берлинскомъ музеѣ отчетливо видны буквы PT. Иногда находящіеся внизу буквы указываютъ и другія мѣста чеканки монетъ. Одна берлинская монета съ лежащимъ крестомъ имѣетъ внизу буквы DS. Изъ двухъ вѣнскихъ монетъ одна имѣетъ внизу буквы AQP, другая AQS, т.-е. Aquileja, какъ читаетъ Пиперъ. Ibid. S. 99. Anm.

[194]) Первое историческое извѣстіе объ этомъ епископствѣ Пиперъ видитъ въ упоминаніи Агриціуса Трирскаго между собравшимися въ 314 году въ Арлѣ епископами. А по мнѣнію Мюнтера Агриціусъ былъ уже четвертый епископъ Трирскій.

солнца могло быть дѣломъ мастеровъ, которые могли сдѣлать и безъ его вѣдома, какъ замѣчаетъ Мюнтеръ [195]), но такое сопоставленіе, по вѣрному замѣчанію Пипера, было также вполнѣ въ духѣ Константина. умѣвшаго, по крайней мѣрѣ на первыхъ порахъ, соединить почитаніе этого бога предковъ съ почитаніемъ креста Наконецъ нѣсколько позже, когда Константинъ одержалъ побѣду силою креста, бога солнца замѣняютъ монограмма имени Христова и побѣдоносный символъ христіанства—крестъ Христовъ.

Колебаніе между старою и новою вѣрою замѣчается также на монетахъ Константина младшаго: на нихъ онъ представляется большею частію какъ побѣдитель, держащій въ правой рукѣ Labarum, а на лѣвой богиню побѣды: а на монетахъ, которыя провинціи и города чеканили въ честь его, часто встрѣчаются языческія божества, особенно египетскія и Sol invictus, а также Jupiter conservator. На нѣкоторыхъ монетахъ изображается богиня Рима съ богинею побѣды на рукѣ, а на полѣ монеты крестъ. Эти монеты, по предположенію Мюнтера, чеканены до смерти цезаря Криспа. первороднаго сына Константина († 326 г.). Изъ этого же времени сохранилась еще монета, на которой сидящая женская фигура держитъ въ рукѣ крестъ или міровой шаръ съ крестомъ, это очевидно богиня Рима, какъ бы предоставляющая кресту верховное міродержавіе; шаръ служитъ символомъ римской имперіи, представлявшей весь современный міръ (orbis terrarum) [196]). На монетахъ Іовіана изображается или Labarum съ монограммою или міровой шаръ съ крестомъ на верху. который онъ держитъ на лѣвой рукѣ [197]). На монетахъ Валентиніана I († 375 г.) и Валенса опять замѣчается синкретизмъ: на нѣкоторыхъ изъ нихъ оба императора представляются сидящими на тронѣ и держащими правою рукою шаръ земной съ крестомъ наверху, а надъ ними Побѣда съ распростертыми крыльями, которая впрочемъ, по замѣчанію Шэне, имѣетъ уже видъ ангела, причемъ, очевидно, языческая идея смѣняется уже христіанскою, языческая богиня преобразуется въ ангела [198]). Граціанъ на нѣ-

[195]) Sinnb. S. 75.
[196]) Schone, S. 437.
[197]) Schone.
[198]) Schone. fig 23.

которыхъ монетахъ держитъ на правой рукѣ маленькую Побѣду, а въ лѣвой Labarum съ крестомъ [199]). Евдоксія, супруга Аркадія, на нѣкоторыхъ монетахъ изображается съ Побѣдою, которая держитъ или крестъ или щитъ съ монограммою. На монетахъ Галлы Плацидіи, дочери Ѳеодосія В. и супруги Констанція, изображается крестъ въ лавровомъ вѣнкѣ [200]). Это представленіе сдѣлалось любимымъ, нужно полагать, особенно со времени Юліана. Кромѣ общей идеи о побѣдѣ креста мотивомъ къ такому представленію послужилъ особенный случай. Юліанъ, принося однажды жертву, говорятъ, нашелъ во внутренности животнаго крестъ въ вѣнкѣ: во всѣхъ присутствующихъ это возбудило ужасъ и смятеніе. Чтобы успокоить народъ, Юліанъ сказалъ: крестъ и кругъ означаютъ, что христіане отвсюду окружены и заперты [201]). Былъ ли такой случай въ дѣйствительности или это плодъ благочестивой народной фантазіи, искусство не могло этимъ не воспользоваться. Ѳеодосій младшій чаще всего изображается на монетахъ съ земнымъ шаромъ, на которомъ утверждается крестъ, или съ Побѣдою на рукѣ, или со щитомъ, на которомъ изображенъ крестъ. На монетахъ Пульхеріи, сестры Ѳеодосія младшаго, изображается Побѣда съ длиннымъ крестомъ въ правой рукѣ: Побѣда же съ крестомъ въ правой рукѣ изображается на монетахъ Валентиніана III. На монетахъ Марціана то онъ самъ держитъ Labarum съ монограммою, то Побѣда пишетъ монограмму на щитѣ; то изображается крестъ, окруженный вѣнкомъ—символомъ побѣды. Авитъ на монетахъ держитъ въ правой рукѣ длинный крестъ, на подобіе копья, а на лѣвой маленькую Побѣду. Такимъ же образомъ представляется Маіоріанъ, Лидій Северъ и Левъ Ѳракіянинъ; первый и послѣдній притомъ наступаютъ правою ногою на голову змія [202]). На монетахъ Анѳимія Левъ подаетъ ему руку, а надъ ними виситъ крестъ въ вѣнкѣ. На монетахъ Оливія крестъ впервые является въ нѣсколько измѣненной формѣ, четыре конца его расширяются [203]). Гликерій въ правой рукѣ держитъ крестъ, подобный

---

[199]) Schone, S. 439, fig. 24. Labarum—форма его на монетахъ Граціана.
[200]) Schone 440, fig. 26.
[201]) Твор. Св. Отц. въ рус. пер. т. 1, стр. 116. Созом. Церк. Истор. V, 2.
[202]) Schone, fig. 27.
[203]) Schone, fig. 28.

копью, а на лѣвой маленькую Побѣду. На монетахъ Зенона, Василиска, Анастасія, Непота и Ромула изображается Побѣда, которая держитъ крестъ; такое же представленіе на монетахъ императора Іустина Ѳракіянина и его супруги Евѳиміи. На монетахъ Юстиніана иногда изображается Побѣда, которая держитъ въ правой рукѣ жезлъ, оканчивающійся наверху въ видѣ греческой буквы Р, а въ лѣвой земной шаръ, на которомъ стоитъ крестъ; на другихъ монетахъ представляется самъ Юстиніанъ, держащій на правой рукѣ земной шаръ съ утверждающимся на немъ крестомъ, а въ лѣвой щитъ съ изображеніемъ всадника, подъ лошадью коего лежитъ побѣжденный, и на сторонѣ около головы другой крестъ [204]). На монетахъ Тиверія изображается крестъ на подножіи нѣсколькихъ ступеней и въ такомъ видѣ встрѣчается очень часто; ступеней обыкновенно три, а на нѣкоторыхъ монетахъ и больше [205]). Тиверій первый также изображается съ короною, на которой стоитъ крестъ; въ правой рукѣ онъ держитъ свитокъ, а въ лѣвой скипетръ, на которомъ символъ древней исчезнувшей славы Рима—орелъ [206]). Такимъ образомъ монеты съ ихъ изображеніями наглядно показываютъ, какъ древній *языческій духъ*, выразившійся въ символахъ, мало-по-малу исчезалъ, и послѣдніе, если и употреблялись еще, то занимали подчиненное положеніе, *господствующее мѣсто уступая кресту*, все больше и больше побѣждавшему міръ и наконецъ окончательно восторжествовавшему.

Занявъ подобающее мѣсто въ христіанскихъ храмахъ, этотъ чудесный тріумфъ сдѣлался предметомъ торжественнаго чествованія и поклоненія и благоговѣйнаго украшенія. Два такихъ креста, исполненныхъ живописью на стѣнахъ, представляетъ баптистерій св. Понтіана. Оба почти одинаковой формы и оба украшены въ нижней длинной части цвѣтами, а на полѣ всѣхъ четырехъ вѣтвей своихъ геммами; надъ поперечною балкою, на обоихъ концахъ два горящіе факела, а внизу привѣшены символическія буквы А. ω. Впослѣдствіи крестъ украшался еще съ бо́льшимъ великолѣпіемъ. Вмѣстѣ съ образомъ Распятаго изо-

[204]) Schone, fig. 30.

[205]) На одной монетѣ у Шэне четыре ступени (fig. 31).

[206]) Schöne, S. 442.

бражались многія событія Ветхаго и Новаго Завѣта, рѣзцомъ или живописью. Иногда крестъ украшался металлическими медальонами, представлявшими въ барельефѣ различные свящ. сюжеты. Буонарроти опубликовалъ одинъ любопытный крестъ такого рода: въ центрѣ его добрый пастырь, а вокругъ него Адамъ и Ева, Ной въ ковчегѣ, Іона въ трехъ главныхъ положеніяхъ, Даніилъ во рву львиномъ, жертвоприношеніе Авраама, Самсонъ несущій ворота Газы и Моисей, изводящій воду изъ скалы. Такого рода кресты принадлежатъ уже средневѣковому искусству [207]).

2) Общія черты духовнаго образа Іисуса Христа, компактно выражавшіяся въ изображеніи монограммы и креста, дальнѣйшее развитіе и выраженіе нашли въ цѣломъ рядѣ символическихъ представленій.

а) Одно изъ первыхъ мѣстъ въ ряду этихъ представленій по общеупотребительности и широтѣ внутренняго значенія безспорно должно принадлежать представленію Іисуса Христа подъ образомъ *рыбы*.

Прежде всего греческое названіе *рыбы*, ΙΧΘΥΣ, принадлежавшее къ символическому письму древнихъ христіанъ, выражая имя І. Христа, представляетъ такъ-сказать компендіумъ христіанскаго вѣроученія, заключаетъ въ себѣ вѣроисповѣданіе въ общей древнѣйшей и простѣйшей формѣ, такъ какъ ΙΧΘΥΣ составляютъ начальныя буквы словъ: Ἰησοῦς Χριστος Θεοῦ Υιος Σωτηρ *Іисусъ Христосъ Сынъ Божій Спаситель*. Если вы соедините, говоритъ блаж. Августинъ, первыя буквы пяти греч. словъ: Ἰησοῦς Χριστος Θεου Υιος Σωτηρ въ одно слово, то получите ΙΧΘΥΣ, которое таинственно выражаетъ имя Христосъ [208]).

Въ этомъ словѣ заключаются начальныя буквы всѣхъ главныхъ названій І. Христа, выражающихъ Его божество, человѣчество и отношеніе къ міру. Гдѣ и кѣмъ открыто это совпаденіе буквъ, сказать трудно. Предположительно приписываютъ это открытіе александрійскимъ христіанамъ. Акростишное стихотвореніе въ такъ-называемыхъ сивиллиныхъ книгахъ, замѣ-

---

[207]) Martigny, Dict. p. 188.

[208]) De civitate Dei lib. XVIII, 25.

ченное уже Цицерономъ [209]), не могло остаться незамѣченнымъ въ Египтѣ, въ этой классической странѣ іероглифовъ, и особенно въ Александріи—въ этомъ центрѣ аллегорическихъ и мистическихъ тонкостей богословскихъ [210]). Александрійскіе богословы не могли не воспользоваться этимъ совпаденіемъ слова ΙΧΘΥC съ дорогимъ для нихъ предметомъ вѣры; мало того, они могли смотрѣть на него не какъ на дѣло случая, а какъ на нѣчто провиденціальное, какъ на таинственную формулу, данную церкви самимъ Богомъ для прикрытія ея свящ. тайнъ отъ враговъ. Въ александрійской церкви на него обратили вниманіе нужно полагать весьма рано, и Климентъ александрійскій, рекомендуя христіанамъ употреблять въ числѣ символовъ рыбу [211]), предполагалъ вѣроятно хорошо извѣстнымъ мистическій смыслъ ея названія, если не считалъ нужнымъ объяснять его; слѣдовательно въ его время, уже во второмъ вѣкѣ, названіе ΙΧΘΥC было во всеобщемъ употребленіи.

Благодаря этому открытію, названіе ΙΧΘΥC естественно получило значеніе графическаго символа имени Христова и формулы христіанскаго исповѣданія вѣры во Христа и въ этомъ значеніи часто встрѣчается на древне-христіанскихъ памятникахъ, то сопровождая соотвѣтствующее ему изображеніе, то независимо отъ него. Въ качествѣ самостоятельнаго символа оно встрѣчается иногда на рѣзныхъ камняхъ: такъ на одной геммѣ вырѣзано горизонтально ΙΧΘΥC [212]); на другой вырѣзанъ якорь, а на обо-

Ι
Χ
ротной сторонѣ вырѣзано вертикально Θ [213]). Къ нему иногда
Υ
C

присоединяется греческая буква N, означающая по объясненію

---

[209]) De divinatione II, cap. 54.

[210]) Анонимный авторъ книги De promission. et benedict. Dei (II, 39) говоритъ: ιχθυς, latine piscem, sacris litteris, majores nostri interpretati sunt hoc ex sybyllinis versibus colligentes. Martigny, Diction. p. 544. Münter Th. 1. Труды Кіев. Д. Академіи 1866, № 7.

[211]) Paedag. I, Ш. n. 11 и 106.

[212]) Munter, Th. 1. Taf. 1. Fig. 22.

[213]) Mamachi t. I. p. 428. Martigny Diction. p. 545. Münter I. Taf. 1. Fig. 3.

ученыхъ археологовъ NIKA: оно встрѣчается на камняхъ и на монетахъ. Какъ скоро названіе ΙΧΘΥC такъ удачно выражало сущность христіанскаго вѣроисповѣданія, то ничего не могло быть естественнѣе, что рыба сдѣлалась для христіанъ олицетвореніемъ этого вѣроисповѣданія, символомъ самого Христа, который часто и называется на ихъ символически-мистическомъ языкѣ рыбою. Первый поводъ и нѣкоторое основаніе къ этому могъ подать библейскій разсказъ о рыбѣ, пойманной по повелѣнію ангела юнымъ Товіею, печень которой прогнала демона и возвратила зрѣніе слѣпому. Между этою рыбой и І. Христомъ, изгнавшимъ силою крестной смерти князя міра, владычествовавшаго на землѣ, и разсѣявшимъ свѣтомъ божественнаго ученія мракъ грѣха и невѣдѣнія, слѣдовательно какъ бы возвратившимъ зрѣніе столь долго слѣпотствовавшему человѣчеству, такая поразительная аналогія, что рыбу эту можно считать первообразомъ всѣхъ символическихъ рыбъ, такъ часто встрѣчающихся на древне-христіанскихъ памятникахъ [214]). Сопоставленіе Іисуса Христа съ рыбою не могло представлять ничего соблазнительнаго ни для христіанъ изъ язычниковъ, ни для христіанъ изъ іудеевъ, такъ какъ гармонировало съ ихъ до-христіанскими воззрѣніями. Христіанамъ изъ язычниковъ оно могло быть тѣмъ болѣе пріятнымъ, что у нихъ самихъ было сказаніе о священной рыбѣ, которой они приписывали такое свойство, что тамъ, гдѣ находится она въ морѣ, не можетъ явиться никакое чудовище [215]). Они естественно могли соединить представленіе объ І. Христѣ, какъ побѣдителѣ врага человѣческаго рода, съ представленіемъ объ этой чудесной рыбѣ, которая побѣдоносно гос-

---

Мюнтеръ думаетъ, что древніе христіане изображали это мистическое названіе на своихъ щитахъ и знаменахъ, вслѣдствіе чего обвиняемы были въ служеніи рыбамъ, каковое обвиненіе могло тѣмъ правдоподобнѣе казаться, что христіанство произошло изъ восточныхъ странъ, гдѣ служеніе рыбамъ, какъ божествамъ было въ обычаѣ. Какъ ни вѣроятно это, но мнѣніе это нуждается въ доказательствѣ.

[214]) Блаж. Августинъ говоритъ est Christus piscis ille qui ad Tabiam ascendit de flumine vivus, cujus jecore per passionem assato fugatus est diabolus. Тр. К. Д. Ак. 1866 г. № 9, стр. 38.

[215]) Munter, Sinnbild. 1. S. 51.

подствовала въ глубинѣ моря, какъ знаменіе креста на землѣ, тѣмъ больше, что рыба, когда распускаетъ плавательныя перья, дѣйствительно изображаетъ крестъ. Еще меньше соблазна могло представлять сопоставленіе І. Христа съ рыбою для іудеевъ христіанъ. Въ талмудѣ Мессія называется рыбою. Нѣкоторые іудейскіе ученые, какъ извѣстно, явленіе Мессіи ставятъ въ связь съ созвѣздіемъ рыбъ: соединеніе планетъ Юпитера и Сатурна въ созвѣздіи рыбъ должно быть по ихъ мнѣнію предзнаменованіемъ Его рожденія. Въ Гемарѣ говорится о знаменіи, которое должно предшествовать рожденію Мессіи: о борьбѣ звѣздныхъ образовъ Thanînim—рыбъ, по объясненію Глотты. Объ этой борьбѣ звѣздныхъ образовъ, какъ предвѣстницѣ болѣе чистой религіи, которая должна уничтожить идолослуженіе, упоминается и въ сивиллиныхъ книгахъ [216]). Ничего нѣтъ удивительнаго, если христіане изъ іудеевъ вспомнили эту идею и образъ рыбы перенесли на Спасителя, чтобы показать своимъ невѣрующимъ сотечественникамъ, что Онъ есть истинный Мессія, къ которому относилось и на которомъ исполнилось предзнаменованіе, доказательствомъ чего служитъ совпаденіе начальныхъ буквъ Его имени съ названіемъ рыбы. Въ частности дельфинъ, также принадлежащій къ числу рыбъ и встрѣчающійся на древне-христіанскихъ памятникахъ, въ древности считался другомъ человѣка; басня объ Аріонѣ, Церанусѣ и другихъ, вытащенныхъ будто бы изъ воды дельфинами, навѣрное извѣстна была христіанамъ. Къ этому могло присоединиться еще другое значеніе. На языческихъ монументахъ нерѣдко встрѣчаются морскія животныя, особенно дельфины, какъ символы блаженства, участниками котораго должны быть добродѣтельные и въ мистеріи посвященные люди по смерти на островахъ блаженныхъ, куда души ихъ будутъ перенесены на спинахъ этихъ морскихъ животныхъ [217]). Представленіе это весьма легко могло быть перенесено на Іисуса Христа.

Къ этимъ религіозно-мистическимъ древне-христіанскимъ представленіямъ присоединялись также представленія о природныхъ свойствахъ рыбы, представленія, взятыя отчасти изъ частныхъ

---

[216]) Münter, S. 49.

[217]) Munter, S. 49 и 50.

наблюденій и разсказовъ, а отчасти изъ современной естественной науки. Наконецъ тѣ и другія представленія объединялись въ понятіи о существѣ и достоинствѣ воды, какъ стихіи, въ которой живутъ рыбы и которая получила особенное значеніе въ христіанствѣ. Изъ совокупности этихъ элементовъ, переплавленныхъ такъ-сказать христіанскимъ сознаніемъ, сложился цѣльный образъ вѣропредставленія, средоточіе котораго составляетъ личность Богочеловѣка І. Христа.

Вода по воззрѣнію одного изъ видныхъ представителей александрійскаго мистическаго направленія богословской мысли и міросозерцанія,—древнѣйшая стихія, благодатная по своему происхожденію. При сотвореніи міра она, какъ вещество совершенное, изящное, чистое служило единственнымъ сѣдалищемъ, престоломъ для Духа Божія. Посредствомъ же воды Онъ творилъ всѣ части вселенной, не исключая человѣка. „Довольно уже и того, что мы привели, говоритъ онъ, чтобы открыть прообразъ (крещенія) съ самаго начала міра. Духъ Божій, носившійся верху воды, самъ указалъ намъ, что онъ крещающимся доставитъ духовное возрожденіе .. Природа воды, освященная Духомъ Божіимъ, получила силу освящать человѣка въ таинствѣ крещенія [218]). Возсозданіе міра такимъ образомъ сопоставляется съ первоначальнымъ созданіемъ его, и какъ тамъ процессъ творенія производился при посредствѣ воды, такъ точно и здѣсь при посредствѣ воды совершается возрожденіе. При такомъ сопоставленіи міръ представлялся въ древне-христіанскомъ сознаніи какъ бы обширнымъ моремъ, жизнь котораго возникла изъ воды, оплодотворяемой вѣяніемъ божественнаго Духа, и который не иначе могъ быть возрожденъ, какъ при посредствѣ воды. И дѣйствительно жизнь на символическомъ языкѣ древней церкви часто представляется моремъ: ubique mare saeculum legimus, говоритъ Оптатъ Милевитскій [219]), а люди, по выраженію Амвросія медіоланскаго, суть рыбы, плавающія въ этомъ морѣ: pisces qui hanc enavigant vitam [220]). Но для того, чтобы могло совершиться возрожденіе человѣчества, погибшаго въ житейскомъ морѣ, нужно

---

[218]) Тертул. О крещ. гл. III—IV.
[219]) Martigny, p. 544.
[220]) Martigny, p. 544.

было, чтобы Слово, *имже вся быша*, снизошло въ это море, внесло въ него новую зиждительную силу, стало первенцомъ и источникомъ новой жизни. И дѣйствительно оно стало плотію и явилось какъ небесная рыба въ этомъ мірѣ: „Оно благоволило, по выраженію св. Григорія В., сокрыться въ водахъ человѣческаго рода и захотѣло быть уловленнымъ сѣтію нашей смерти“ [221]).

Но Іисусъ Христосъ одержалъ побѣду надъ смертію и явился первенцемъ новой благодатной жизни для вѣрующихъ. У Тертулліана Онъ называется поэтому *рыбою предводительницею* [222]), у Павлина Нольскаго *рыбою воды живой* [223]). Блаж. Августинъ говоритъ, что ΙΧΘΥϹ есть мистическое имя Христа, потому что въ безднѣ смерти, какъ въ глубинѣ водъ, онъ остался живымъ, т.-е. безъ грѣха. Вѣропредставленіе это нашло широкое монументальное выраженіе на разныхъ памятникахъ древне-христіанскаго искусства, относящихся то непосредственно лично къ І. Христу, то къ церкви и къ вѣрующимъ.

На древнихъ памятникахъ выражается подъ символомъ рыбы христіанское вѣроисповѣданіе вообще, заключающееся въ греческомъ названіи рыбы, и раскрывается съ бо́льшею или меньшею обстоятельностію въ подробностяхъ понятіе о существѣ І. Христа и сущности искупленія. На оникс-камеѣ изъ собранія принца датскаго Христіана-Фридриха изображенъ плывущій дельфинъ и подъ нимъ эпиграфъ ΙΧΘΥϹ [224]): дельфинъ очевидно символъ личности Христа Спасителя. Какъ бы объясненіе этого мистическаго названія, представляетъ гемма, на которой между двумя рыбами эпиграфъ ΙΧ ϹΩΤΗΡ Θ. Υ. [225]). Представленіе нѣсколько расширяется на двухъ другихъ геммахъ. Одна изъ нихъ представляетъ дельфина, плывущаго по водѣ, съ эпиграфомъ надъ нимъ ΧΘΥϹ (Ι пропущено или изглажено) и съ греческими буквами Α. Ω. по сторонамъ [226]). На другой дельфинъ изображенъ обвившимся вокругъ якоря, верхній конецъ котораго представляетъ

---

[221]) Homiliar. in Evang. I—II. HomiI. XXIV.
[222]) О крещ. гл. 1.
[223]) De civitate Dei lib. XVIII, cap. 23.
[224]) Münter Th. 1. Taf. 1. Fig. 23.
[225]) Mamachi t. I, p. 56.
[226]) Mamachi t. III, p. 22.

крестъ; по сторонамъ эпиграфъ ΙΧΘΥϹ [227]). Въ первомъ случаѣ выражена мысль объ І. Христѣ, какъ первопринципѣ всего (А), а слѣдовательно и водной стихіи, въ которой Онъ подобно дельфину является властелиномъ и посредствомъ которой возраждаетъ и спасаетъ, возвращая все къ источнику воды живой какъ конечной цѣли бытія (Ω). Въ другомъ случаѣ указывается прямо на то орудіе или средство, которымъ совершилъ Онъ наше искупленіе и на условіе, при которомъ возможно для насъ личное спасеніе, на оружіе смерти, крестъ подъ образомъ якоря, вокругъ котораго обвился дельфинъ. Дельфинъ по свидѣтельству древнихъ естествоиспытателей въ виду угрожающей опасности мореплавателямъ, когда имъ не удается бросить якорь такъ, чтобы онъ внѣдрился крѣпко въ землю, подплываетъ и помогаетъ укрѣпить якорь; или когда дѣтищу его угрожаетъ опасность, онъ прикрываетъ его своимъ чревомъ [228]). Въ представленіи дельфина, обвившагося вокругъ якоря, слѣдовательно выражается всеобъемлющая божественная любовь, съ которою І. Христосъ претерпѣлъ смерть ради спасенія нашего и водрузилъ крестъ, какъ самый надежный якорь для ищущихъ спасенія

Дальше І. Христосъ представляется на памятникахъ, какъ основатель и руководитель церкви, которая подобно кораблю, обуреваемому волнами, утверждается на немъ, какъ незыблемомъ основаніи. На одной геммѣ изображенъ плывущій корабль съ апостолами, въ числѣ которыхъ ап. Петръ; подъ кораблемъ дельфинъ, какъ бы несущій его на своей спинѣ, на носу корабля и на мачтѣ два голубя, по водѣ идетъ І. Христосъ и простираетъ руку утопающему Петру [229]). Мотивомъ этого представленія служило очевидно извѣстное евангельское событіе, но въ немъ выражена общая мысль. Такое же представленіе, но имѣющее несомнѣнно общее значеніе, представляетъ другой рѣзной камень: дельфинъ плыветъ подъ судномъ, какъ на только-что описанной геммѣ, но нѣтъ ни ап. Петра, ни І. Христа. Очевидно это— церковь, на что указываетъ крестъ, а дельфинъ никто иной, какъ І. Христосъ, какъ справедливо объясняетъ это изображеніе

---

[227]) Ibid. и Munter, 1. Taf. 1. fig. 21.
[228]) Aringhi, t. II, p. 334.
[229]) Aringhi, t. II, p. 244. Münter, 1. Taf. III. 72.

Мюнтеръ [230]). Признавать дельфина въ этомъ случаѣ символомъ врага церкви, какъ объясняютъ нѣкоторые, едва ли возможно, потому что неизвѣстно было ни одного случая, когда-бы діаволъ изображаемъ былъ подъ видомъ рыбы. Между тѣмъ положеніе дельфина подъ кораблемъ въ качествѣ символа І. Христа является естественнымъ, вполнѣ согласнымъ съ свойствомъ, которое ему приписывали древніе и которое могло быть не безъизвѣстно христіанамъ: именно среди самой жестокой бури, которая заставляетъ блѣднѣть мореплавателей, дельфинъ всплываетъ на поверхность воды и своимъ плескомъ выражаетъ какъ бы радость [231]). Мысль объ этомъ неустрашимомъ мужествѣ дельфина и соединяли христіане съ представленіемъ его подъ кораблемъ въ качествѣ символа основателя и руководителя церкви.

Отношеніе вѣрующихъ къ І. Христу, какъ источнику новой жизни, часто выражается подъ образомъ рыбы какъ въ древнеотеческой литературѣ, такъ и на древнихъ христіанскихъ монументахъ. Съ образомъ рыбы соединялось представленіе о крещеніи въ водѣ,—стихіи, въ которой могутъ жить только рыбы; въ водѣ крещенія христіане получали новую благодатную силу, безъ которой душа человѣческая не можетъ жить, какъ рыба безъ воды; сила же эта подается І. Христомъ. „Мы какъ рыбки, говоритъ Тертулліанъ, предводимыя І. Христомъ, рыбою нашею, рождаемся въ водѣ и не можемъ иначе сохранить жизни своей, какъ пребывая въ той же водѣ“, т.-е. сохраняя вѣру въ таинственную силу крещенія и надежду на І. Христа; потеря же этой вѣры и надежды влечетъ духовную смерть. О Квинтиллѣ, гностической учительницѣ, онъ говоритъ, что она особенно умѣла умерщвлять рыбокъ, т.-е. совращать христіанъ посредствомъ ложнаго ученія, отвергавшаго таинственное значеніе крещенія [232]).

Быть-можетъ и даже весьма вѣроятно, что древніе христіане не безъ вниманія къ еретическимъ мнѣніямъ о таинствѣ крещенія такъ часто употребляли изображеніе рыбы на своихъ памятникахъ и при посредствѣ его старались напечатлѣть предъ глазами сущность этого таинства, ту таинственную связь, въ

---

[230]) Munter, 1. S. 51.

[231]) Aringhi t. II. p. 384.

[232]) О крещ. гл. 1.

какую ставитъ оно вѣрующихъ ко Христу Спасителю. На одномъ надгробномъ камнѣ въ музеѣ Кирхера, найденномъ въ катакомбахъ, изображенъ якорь между двумя рыбами и надъ нимъ эпиграфъ: ΙΧΘΥϹ ΖΟΝΤΩΝ; Іисусъ Христосъ Сынъ Божій Спаситель живущихъ [233]). Но спасеніе должно быть удѣломъ только тѣхъ, кои живутъ и умираютъ съ непоколебимою надеждою на І. Христа, сохраняя въ то же время чистоту и невинность, пріобрѣтенныя въ крещеніи. Эта мысль выражается на многихъ памятникахъ чрезъ сопоставленіе изображенія рыбы съ якоремъ и голубемъ: на двухъ надгробныхъ камняхъ изображена рыба съ якоремъ [234]), на одномъ съ голубемъ [235]), большею частію встрѣчаются двѣ рыбы по сторонамъ якоря, какъ на надгробныхъ камняхъ [236]), такъ особенно на рѣзныхъ камняхъ; напр. на геммѣ [237]) у Мамахи и на сердоликѣ у Мюнтера [238]). Въ этомъ случаѣ рыбы быть-можетъ изображаютъ христіанскихъ супруговъ, умершихъ (на надгробныхъ камняхъ) и живыхъ (на рѣзныхъ камняхъ); послѣдніе быть-можетъ назначались для вѣнчальныхъ колецъ, и символы ихъ выражали мысль о бракѣ, какъ союзѣ во Христѣ двухъ вѣрующихъ душъ, сочетавшихся уже Ему въ крещеніи, жизнь коихъ утверждается на немъ какъ на якорѣ. Встрѣчаемыя также иногда свинцовыя плитки съ выдавленными двумя рыбами назначались вѣроятно для бѣдныхъ христіанъ, которые не въ состояніи были имѣть драгоцѣнные камни [239]). На одномъ памятникѣ изображенъ младенецъ, сидящій на рыбѣ, который представляетъ безъ сомнѣнія новокрещеннаго, жизнь котораго утверждается на Христѣ [240]). Такъ какъ Іисусъ Христосъ по выраженію Оріенція еп. ельвирскаго (V в.) Самъ рыба, родившаяся въ водахъ, есть виновникъ крещенія, то рыбу изображали обыкновенно въ крещальняхъ и на купеляхъ, и отъ таинственной рыбы, невидимо сходящей и освящающей своею

---

[233]) Martigny, p. 545.
[234]) Aringhi t. I. p. 306, t. II, p. 151.
[235]) Aringhi t. I. p. 306.
[236]) Aringhi, t. II, p. 232. Munter, Th. 1. Taf. 1. fig. 19.
[237]) Mamachi t. I. XXXI.
[238]) Munter Th. 1. Taf. 1. fig. 4.
[239]) D'Agincourt, livr. II, tab. XVIII, 25.
[240]) Polidoro, Pisces part. 1.

благодатію воды крещенія, самые крещальные водоемы получили названіе латинское piscina. Отъ этой рыбы, говоритъ Оптатъ Милевитскій, которая насъ питаетъ, исцѣляетъ, искупаетъ назвали крещальные источники piscina, которыхъ вода—этотъ воздухъ рыбъ—очищаетъ насъ отъ всѣхъ нечистотъ и спасаетъ насъ [241]).

Подъ образомъ рыбы наконецъ какъ нельзя нагляднѣе выражалась мысль, что Слово Божіе, снисшедшее въ воды человѣческаго бытія и погрузившееся въ бездну смерти, чтобы спасти утопавшее человѣчество, возродивши его въ водѣ крещенія, *питаетъ его своею плотію*, чтобы даровать ему нетлѣніе и жизнь вѣчную. Рыбы, какъ извѣстно, питаются взаимно своимъ мясомъ, вслѣдствіе чего египтяне напр. считали рыбу нечистою и воздерживались отъ ея употребленія. Другіе же народы напротивъ приписывали рыбѣ нѣчто божественное, напр. спрійцы и также не употребляли рыбу въ пищу, потому что почитаемая у нихъ богиня *Атергатисъ* означаетъ на ихъ языкѣ: *безъ рыбы* [242]). То и другое представленіе легко могло быть перенесено на І. Христа: какъ божественная рыба, Онъ питаетъ другія рыбы своею собственною плотію и кровію. Юлій Африканъ называетъ Іисуса Христа большою рыбою, пойманной удою Божіею и питающей цѣлый міръ своею плотію. Спаситель Сынъ Божій, говоритъ Просперъ Аквитанскій, есть рыба, сваренная своими страданіями и ежедневно питающая и просвѣщающая насъ своими внутренностями. Блаж. Августинъ говоритъ: „Господь сдѣлалъ ученикамъ своимъ обѣдъ, состоящій изъ рыбы, которую они видѣли пекущуюся на огнѣ и изъ хлѣба. Рыба—это Христосъ; Онъ же есть хлѣбъ, сошедшій съ неба, какъ Самъ Онъ говоритъ о себѣ [243]). Древніе христіане не могли не воспользоваться рыбою, чтобы скрыть подъ символическимъ покровомъ святѣйшее таинство евхаристіи отъ невѣжественныхъ язычниковъ и предохранить ее отъ ложныхъ толкованій. Извѣстно, что христіанъ обвиняли въ употребленіи человѣческаго мяса. Въ предотвращеніе соблазна христіане вмѣсто carnem fagere употребляли иногда выраженіе

---

[241]) Оптатъ Милев. Adv. Parmen.

[242]) Aringhi t. II. p. 332.

[243]) Tract. XII. In Ioan. Martigny, p. 245. Тр. К. Д. Ак. 1866 г. № 9, стр. 40.

piscem fagere [244]). Соотвѣтственно этому могли изображать таинство евхаристіи подъ образомъ рыбы въ разныхъ положеніяхъ. Въ качествѣ символическаго обозначенія таинства евхаристіи рыба употреблялась на многихъ памятникахъ, какъ показываетъ фресковая живопись, недавно открытая въ катакомбахъ св. Каллиста и въ особенности одинъ надгробный камень съ обширною надписью. При одномъ взглядѣ на замѣчательныя фрески, превосходныя копіи съ которыхъ сняты въ диссертаціи Де-Росси, по замѣчанію Мартиньи нельзя не убѣдиться, что писатели и художники имѣли въ виду однѣ и тѣ же аллегоріи, что тѣ и другіе хотѣли двоякою эмблемою хлѣба и рыбы представить уму и взору не нравственное только единеніе вѣрующаго съ Іисусомъ Христомъ, но именно высшее и внутреннѣйшее единеніе, какое производитъ таинство евхаристіи. Чтобы оцѣнить неизмѣримую догматическую важность въ отношеніи къ таинству евхаристіи, нужно замѣтить прежде всего, что по стилю, полному вкуса, равно какъ по относительному совершенству ихъ исполненія, онѣ относятся къ прекрасному вѣку римскаго искусства, т.-е. къ той эпохѣ, въ которой для насъ такъ важно найти печать или лучше типическое выраженіе нашихъ вѣрованій, именно къ первой половинѣ III вѣка. На стѣнѣ одной изъ погребальныхъ пещеръ два раза начертано изображеніе рыбы, плывущей по водѣ и несущей на хребтѣ корзину съ хлѣбами, и подъ хлѣбами внизу корзины виденъ красный и продолговатый предметъ, очень ясно распознаваемый сквозь корзину, это сосудъ стеклянный, наполненный виномъ. Объясненіемъ этого изображенія можетъ служить мѣсто блаж. Іеронима, указывающаго на обычай первыхъ христіанъ уносить съ собою тѣло Господа въ кошницахъ, а кровь въ стеклянныхъ сосудахъ [245]). Благодаря соединенію двухъ символовъ І. Христа—хлѣба и рыбы, памятникъ является иллюстраціею мысли, выраженной еп. Павлиномъ: Panis ipse verus et aquae vivae piscis [246]). Рыба, олицетвореніе Спасителя, носитъ и предлагаетъ вѣрующимъ хлѣбъ и вино, два вещества, подъ которыми Онъ благоволилъ дать имъ Свою плоть и кровь [247]).

---

[244]) Martigny, p. 546. 3.
[245]) Ep. ad Rustic. n. XX.
[246]) Ep. XIII. Ad Pammach. § 11.
[247]) Martigny, Dict. p. 246.

Евхаристія служила дѣйствительнымъ залогомъ *воскресенія и жизни вѣчной*, даруемой І. Христомъ вѣрующимъ. Съ представленіемъ рыбы поэтому въ сознаніи вѣрующихъ соединялась мысль о *безсмертіи* возрожденной въ крещеніи души, о *воскресеніи* и *загробной жизни*. Мысль эта особенно наглядно выражена въ одной надгробной надписи на недавно (въ 1839 г.) найденномъ памятникѣ глубокой христіанской древности: онъ сооруженъ древне-христіанскимъ обществомъ или скорѣе его предстоятелемъ нѣкоему Пекторію. Въ греческой надписи его говорится: „рыба небеснаго, божественнаго рода, безсмертная здѣсь (на землѣ), освященнымъ сердцемъ должна ты изъ иного источника почерпать для себя божественную воду. Ты долженъ, другъ, утолять жажду души твоей въ текущей отъ вѣчности премудрости Господней. Отъ Спасителя благочестивыхъ прими въ руку сладчайшую пищу, пищу и питіе, рыбы утѣшительный образъ. Кровь проливаетъ земля, я молюсь Тебѣ, Господь и Спаситель; Ты одинъ приносишь покой, Ты свѣтъ мертвыхъ въ гробу. О, начальниче спасенія, услада моего сердца, если Тебѣ пріятны сосвидѣтели, милостивъ буди и къ моимъ (пасомымъ) и помяни душу нашего Пекторія“. Въ надписи пастырь сначала обращается къ Пекторію, какъ христіанину вообще, возрожденному въ крещеніи (почему и называетъ его рыбою), освященнымъ сердцемъ призванному черпать свойственную ему воду изъ живаго, присноте кущаго источника, слова Божія, потомъ слѣдуетъ указаніе на предсмертное принятіе евхаристіи, символомъ которой служила рыба, которую, полагаютъ, влагали и притомъ подъ двумя видами древніе христіане въ руку умершему и наконецъ молитва отъ лица общества объ усопшемъ. Дополненіемъ и монументальнымъ выраженіемъ мыслей и чувствъ, выраженныхъ въ приведенной надписи, служитъ надгробный камень, на которомъ изображена плывущая рыба, предъ нею домъ, дальше свѣтильникъ съ семью лампадами и Лазарь воскресшій, надъ нимъ монограмма имени Христова, а вверху надъ домомъ вѣсы [248]). Рыба—умершій христіанинъ, домъ—домъ Отца небеснаго, въ которомъ уготовано мѣсто праведнымъ душамъ, свѣтильникъ—свѣтъ ученія Христова, просвѣщающій всякаго человѣка, свѣтъ

[248]) Aringhi t. II. p. 12. Mamachi, t. III, p. 39.

мертвыхъ въ гробу, озаряющій ихъ до общаго воскресенія (Лазарь), когда праведный судъ рѣшитъ ихъ судьбу (вѣсы) на вѣки. Подобное же изображеніе встрѣчается на другомъ памятникѣ, только безъ свѣтильника, но съ монограммою надъ Лазаремъ [249]). Вѣчная жизнь представлялась христіанамъ скорѣе свѣтлою и отрадною, чѣмъ мрачною и страшною, и смерть представлялась переходомъ въ страну блаженства. Этимъ и объясняется частое повтореніе изображенія дельфиновъ на христіанскихъ памятникахъ. Мысль, что умершіе должны переплывать темную рѣку, хотя носитъ миѳологическій оттѣнокъ—мысль общечеловѣческая, встрѣчающаяся во всѣ времена у всѣхъ народовъ: это символическое обозначеніе состоянія души послѣ смерти. Символика такого рода нечужда была и древнимъ христіанамъ: къ ней же принадлежатъ и дельфины, которые встрѣчаются на памятникахъ, то въ связи съ кораблемъ, то самостоятельно. Миѳъ о переселеніи душъ умершихъ на блаженные острова на классическихъ памятникахъ, какъ мы сказали, представлялся подъ образомъ дельфиновъ. На античныхъ геммахъ встрѣчаются глубокомысленныя представленія въ этомъ родѣ: такъ на Халцедонѣ, въ музеѣ во Флоренціи, дельфинъ перевозитъ на своей спинѣ урну съ пепломъ покойника, на одномъ стеклѣ изображена Психея на суднѣ, везомомъ дельфинами, которыми она управляетъ одною рукою, а въ другой—везетъ плату [250]). Элементы этого представленія перешли въ древне-христіанское искусство: на христіанскихъ гробницахъ дельфины являются съ миѳологическимъ оттѣнкомъ. На надгробномъ камнѣ изъ усыпальницы св. Ефрема дельфинъ является одинъ, а на камнѣ въ музеѣ Кирхера, съ урною и голубемъ около него [251]). Вообще изображеніе дельфиновъ на христіанскихъ гробницахъ напоминаетъ то же самое значеніе, съ какимъ встрѣчаются они и на римскихъ памятникахъ: въ немъ заключается намекъ на миѳологическое представленіе о переправѣ на острова блаженныхъ,—представленіе, которое въ

---

[249]) Mamachi t. III, p. 18.

[250]) Piper, Evangelisch. Kalend. 1855 г.

[251]) На христіанское происхожденіе перваго указываетъ монограмма, а другаго слово redempta. Встрѣчаются дельфины и на многихъ саркофагахъ. Piper, Mythologie S. 223.

сущности не только не противорѣчило христіанскому вѣрованію въ блаженную загробную жизнь, но напротивъ дѣлало доступною послѣднюю для пониманія христіанъ изъ язычниковъ подъ знакомою имъ простою и наивною формою [252]).

б) Во внутренней мысленной связи съ представленіемъ Іисуса Христа подъ образомъ рыбы находится представленіе Его подъ образомъ *рыболова*, далеко впрочемъ не такъ употребительное, какъ первое. Мотивомъ для этого представленія могли послужить, хотя не прямо, слова І. Христа апостоламъ: я сдѣлаю васъ ловцами человѣковъ. Если апостолы—ловцы человѣковъ, то Онъ—ловецъ апостоловъ и ловецъ человѣковъ по преимуществу. Съ другой стороны къ этому представленію естественно могло привести представленіе І. Христа подъ образомъ рыбы. Какъ ни наглядно представлялась вѣра въ Спасителя подъ образомъ рыбы, мысль христіанская стремилась къ личному представленію Его. Непосредственный переходъ къ этому представленію характерно, хотя на простой взглядъ нѣсколько странно выраженъ на одномъ драгоцѣнномъ камнѣ, на которомъ изображенъ человѣкъ, одѣтый въ рыбную кожу, подобно узкой верхней одеждѣ покрывающую все тѣло и голову кромѣ лица. Одною рукою онъ дѣлаетъ жестъ, какъ бы передаетъ ученикамъ миссію рыбарей, а въ другой—держитъ корзину (кошницу) съ рыбой или для рыбы. По мнѣнію Полидори человѣкъ этотъ изображаетъ І. Христа, о которомъ можно сказать, что онъ былъ рыбою по усвоенію нашей человѣческой природы, а по силѣ своего божественнаго слова рыболовомъ [253]). Эта мысль и лежитъ въ основаніи названнаго представленія. На одномъ саркофагѣ. найденномъ въ подземельяхъ Ватикана, изображенъ рыболовъ, который удитъ рыбу; одна взялась за уду, двѣ другія высунули головы изъ воды; малое дитя одной рукой поддерживаетъ удочку, другою указываетъ на взявшуюся рыбу; на рукѣ у рыболова корзина. Впереди его стоитъ дерево, изъ-за котораго онъ закидываетъ удочку; около дерева цапля или аистъ, какъ представитель птицъ, тоже ловящихъ

---

[252]) Во многихъ случаяхъ впрочемъ дельфины могли служить простою декораціею: такъ любили утварь, особенно лампы устроять въ формѣ дельфиновъ. Pip., Mythol. S. 226.

[253]) Martigny, Diction.

рыбу. Относительно этого представленія можетъ быть вопросъ: не изображена ли здѣсь сцена изъ обыкновеннаго быта, изъ занятій покойника? Едва ли можно допустить это. Въ такомъ случаѣ это представленіе находилось бы въ противорѣчіи съ общимъ направленіемъ древне-христіанскаго искусства и являлось бы ни чѣмъ неоправдываемымъ исключеніемъ; оно нарушало бы рядъ другихъ представленій, символическое значеніе которыхъ въ большинствѣ случаетъ несомнѣнно. Сверхъ того, идеальный характеръ представленія, обнаруживающійся особенно въ обнаженной дѣтской фигурѣ, не позволяетъ видѣть въ этой сценѣ обыкновенное представленіе рыбной ловли: дѣтская фигура въ изображеніи дѣйствительнаго явленія была бы даже совершенно неумѣстна. Поэтому скорѣе кажется слѣдуетъ видѣть въ рыболовѣ согласно съ Мюнтеромъ символическое представленіе Іисуса Христа, которому служитъ ангелъ, изображенный на античный манеръ въ видѣ дитяти. Другое представленіе находимъ на одной геммѣ у Мамахи. Оно короче, но за то касательно символическаго значенія его въ отношеніи къ личности І. Христа не можетъ быть сомнѣнія. Рыболовъ, прикрытый только пеленою отъ пояса до колѣнъ, съ корзиною въ лѣвой рукѣ, держитъ въ правой на удочкѣ пойманную рыбу: между рыбою и рыболовомъ епиграфъ: ΙΧΘΥΣ [254]). Эпиграфъ конечно относится не къ рыбѣ, такъ какъ это само собой понятно, а къ рыболову и выражаетъ имя І. Христа Спасителя, а рыба лишь дополняетъ смыслъ этого слова, указывая на способъ и предметъ спасенія.

Древне-христіанское искусство въ этомъ случаѣ шло объ руку съ церковной литературой, то дававшей ему матеріалъ, то пользовавшейся его образами для проведенія высокихъ истинъ въ сознаніе народа. Въ гимнѣ Климента александрійскаго Іисусъ Христосъ называется ловцомъ смертныхъ, уловляющимъ ихъ сладкою пищею ученія своего [255]). Григорій Назіанзинъ говоритъ: Іисусъ благоволилъ сдѣлаться ловцомъ, чтобы рыбу, т.-е. человѣка, колеблющагося въ непостоянныхъ и опасныхъ водахъ этой жизни, извлечь изъ бездны на высоту [256]), Іисусъ уловилъ

---

[254]) Mamachi, t. III, p. 22, fig. 11.

[255]) Историч. обзоръ пѣснопѣній пр. Филарета Черниг.

[256]) Oratio XXI. Тр. К. Д. Ад. 1886, № 7. Münter, Simbol. S. 52.

тебя на уду, говоритъ Кириллъ іерусалимскій, не для того, чтобы умертвить, но для того, чтобы ты будучи мертвымъ возродился къ жизни [257]). Приведенныя мѣста предполагаютъ образъ этотъ какъ извѣстный и служатъ какъ бы объясненіемъ его. Въ вышеописанныхъ изображеніяхъ рыболова представлена символически именно премудрая спасающая благодатная сила, таинственно привлекающая души человѣческія; это наглядно выражено тѣмъ, что двѣ рыбы высовываютъ изъ воды головы и какъ бы невольно спѣшатъ взяться на удочку чуднаго рыболова. Что касается цапли или аиста, то онъ можетъ быть служитъ символомъ опасности, угрожающей людямъ со стороны враждебной демонической силы и въ частности со стороны ложнаго ученія, если они пренебрегутъ призывомъ спасающаго ловца человѣковъ. Выраженіе Тертулліана о Прискиллѣ, умѣвшей искусно умерщвлять рыбокъ, дѣлаетъ совершенно естественнымъ пониманіе птицы, ловящей рыбу, рядомъ съ рыболовомъ въ смыслѣ символа умерщвляющей ереси.

Мотивъ, лежащій въ основаніи описанныхъ художественныхъ представленій, удержанъ въ сравнительно позднѣйшемъ представленіи совершенно иного характера. Такъ какъ І. Христосъ, уловляя людей удою своего божественнаго слова, только исполнялъ тѣмъ волю Отца Своего, то художникъ, чтобы выразить это отношеніе І. Христа къ Богу Отцу, а съ тѣмъ вмѣстѣ и все дѣло спасенія, нашелъ возможнымъ и умѣстнымъ представить І. Христа подъ образомъ уды, а Бога Отца подъ образомъ рыболова. На миніатюрѣ одного манускрипта Богъ Отецъ держитъ уду, леса которой составлена изъ ветхозавѣтныхъ патріарховъ и пророковъ, начиная отъ Адама у самой десницы Божіей и кончая Давидомъ у самой уды, которая есть самъ І. Христосъ висящій на крестѣ. Христосъ ищетъ Левіаѳана: чудовище кусаетъ крестъ и издыхаетъ, а христіане прилѣпляясь ко кресту, получаютъ спасеніе [258]).

в) Если подъ образомъ рыбы была выражаема тайна возрожденія человѣчества во Христѣ, подъ образомъ рыболова—чудесное дѣйствіе всемогущей Божественной благодати, обитающей во

---

[257]) Руков. для сельск. паст. 1870.

[258]) Миніатюра манускрипта Герррады. Тр. К. Д. Ак. 1866 г. № 7, стр. 36.

Христѣ и привлекающей души человѣческія, то образъ *корабля* былъ для древнихъ христіанъ, съ одной стороны, образомъ жизни, полной треволненій, съ другой, сохраняющей благодатной силы, дѣйствующей въ церкви, подобно кораблю управляемой и руководимой І. Христомъ, своимъ главою, среди треволненій міра и ведущей къ предопредѣленной цѣли, къ небесной пристани. Представлять жизнь подъ образомъ мореплаванія было въ обычаѣ у древнихъ народовъ. Въ частности мысль о смерти, какъ пристани, часто повторяется, какъ утѣшеніе во время страданій старости. Не менѣе было въ обычаѣ входъ въ загробную жизнь представлять подъ образомъ путешествія по сушѣ и по водѣ. Первое замѣчается у Этрусковъ. По вѣрѣ же Грековъ и Римлянъ умершимъ предстояло путешествіе водою. На ихъ гробахъ поэтому изображался перевозчикъ съ весломъ въ лодкѣ, древній Харонъ, который перевозитъ людей черезъ Ахеронъ [259]). У христіанъ мысль о жизни и смерти непосредственно соединялась съ мыслью о церкви, какъ спасительномъ ковчегѣ, управляемомъ Христомъ. На одномъ древнемъ памятникѣ, представляющемъ переходъ отъ прежде разсмотрѣнныхъ символовъ къ изображеніямъ полуисторическимъ, божественный Кормчій и Рыбарь управляетъ судномъ, а ап. Петръ, представитель апостоловъ, которыхъ І. Христосъ обѣщалъ сдѣлать ловцами человѣковъ, сѣтью извлекаетъ изъ моря большую рыбу, чѣмъ выражается фактическая передача миссіи рыболова—спасительной ловитвы управля-

---

[259]) Миѳъ объ этомъ перевозѣ по мнѣнію Пипера не греческаго происхожденія. Гомеръ и Гезіодъ не знали его. Вѣроятно онъ перешелъ къ грекамъ отъ египтянъ; самое имя Харона принадлежитъ имъ. У грековъ вѣрованіе это появилось въ VII ст., а популярнымъ стало вѣкомъ позже. Харона представляли сначала старикомъ, угрюмымъ, но не злымъ. Только поэты превратили его въ злаго демона. Виргилій напр. придаетъ ему огненные глаза, этруски дали ему уши животнаго. На римскихъ памятникахъ впрочемъ онъ является просто перевозчикомъ въ лодкѣ, напр. на саркофагѣ въ Луврѣ. На саркофагѣ въ музеѣ въ Палермо Харонъ изображенъ въ лодкѣ пристающимъ къ берегу, тогда какъ на другой сторонѣ является Геркулесъ съ Цербером, а въ срединѣ женщина, лежащая на одрѣ смерти, окруженная божествами смерти (Pip. Mythol. u. Symb.). Христіанское представленіе церкви подъ образомъ корабля, управляемаго Іисусомъ Христомъ, являлось такимъ образомъ фактическимъ опроверженіемъ языческаго миѳа и монументальнымъ противовѣсомъ представленіямъ римскаго искусства.

емой имъ церкви въ лицѣ апостоловъ. На боку судна эпиграфъ: IHCVC [260]). Въ томъ же значеніи изображенъ корабль и на одной яшмѣ, изданной кардиналомъ Боржіа, съ именемъ IHCOV [261]), на оборотной сторонѣ: корабль, кажется съ распущенными парусами, а можетъ быть съ покрытымъ верхомъ; на немъ 6 человѣкъ, изъ коихъ одинъ стоитъ и управляетъ рулемъ, это навѣрное и есть I. Христосъ, имя котораго вырѣзано на оборотѣ; шесть гребцовъ на одной сторонѣ корабля предполагаютъ по мнѣнію Мартиньи шесть и на другой сторонѣ, и представляютъ апостоловъ. Въ такомъ же смыслѣ употребляется корабль на извѣстной геммѣ, гдѣ онъ поддерживается дельфинами и утопающаго Петра спасаетъ Христосъ [262]). Смыслъ этой геммы весьма знаменателенъ: церковь утверждается на I. Христѣ, невидимо, внутренно поддерживающемъ ее; буря, разрушающая корабли, не страшна церкви и всѣмъ тѣмъ, которые пребываютъ въ ней, если они сохраняютъ чистоту и невинность и простоту вѣры, подобно голубямъ (изъ коихъ одинъ сидитъ на мачтѣ, а другой на носу корабля); сомнѣніе же и колебаніе, удаляя отъ церкви, влечетъ за собою неминуемую гибель, если особенная чудодѣйственная помощь Христова не спасетъ, какъ спасла апостола Петра. На другомъ рѣзномъ камнѣ корабль съ крестомъ, поддерживаемый дельфиномъ, также знаменуетъ церковь, поддерживаемую I. Христомъ [263]). Особенно же замѣчательный памятникъ представляетъ мѣдная лампа, устроенная въ формѣ корабля съ мачтою и распущенными парусами, на передней и задней части двѣ фигуры—на носу стоящая, на кормѣ сидящая и правящая рулемъ [264]). Мамахи принимаетъ эти фигуры за ап. Петра и Павла; но кажется правдоподобнѣе объясненіе Мюнтера, что фигура, сидящая на кормѣ, есть I. Христосъ, Глава и Господь церкви, а стоящая впереди—ап. Петръ. Послѣдній, съ нѣсколько приподнятыми руками, смотритъ въ даль, какъ бы усматривая тамъ ту безмятежную, блаженную пристань, къ которой ведетъ

---

[260]) Mamachi, t. I, p. 240. Тр. К. А. 1866 г., № 7.
[261]) Münter, Th. 1, Taf. III, Fig. 71. Ср. Martigny.
[262]) Aringhi, t. II, p. 244. Mamachi, t. I, p. 261. Münter, Taf. III, fig. 72.
[263]) Mamachi, t. III.
[264]) Ibidem, p. 99.

свою церковь Христосъ. Корабли на вышеуказанныхъ памятникахъ имѣютъ мачту,—это естественно: корабли безъ мачты не бываютъ. Но на памятникахъ она имѣетъ тоже символическое значеніе. Амвросій медіоланскій говоритъ: arbor quaedam in navi est crux in ecclesia, qua inter tot totius saeculi blanda et perniciosa naufragia incolumis sola servatur; и въ другомъ мѣстѣ: sicut autem ecclesia sine cruce stare non potest, ita et sine arbore navis infirma est [265]). Отсюда на мачтѣ (на памятникахъ) является поперечная балка, къ которой прикрѣпляется парусъ: устроенную такимъ образомъ мачту древняя церковь признавала символомъ креста. Доска надъ мачтою, съ надписью: Dominus legem dat etc., довершаетъ сходство ея съ крестомъ голгоѳскимъ, на которомъ Пилатъ утвердилъ титло съ именемъ І. Христа.

Въ вышеописанныхъ памятникахъ, такимъ образомъ, наглядно выражается вѣра древнихъ христіанъ, что церковь, созданная крестною смертію І. Христа, подобно кораблю утверждается на Немъ, что Онъ Самъ поддерживаетъ и руководитъ ее, отчасти невидимо, силою благодати, сообщаемой вѣрующимъ въ крещеніи, отчасти видимо чрезъ апостоловъ и ихъ преемниковъ, и наконецъ въ случаѣ особенной опасности, необыкновеннымъ чудодѣйственнымъ образомъ. Не можемъ при этомъ не указать на аналогичное представленіе, взятое прямо изъ языческой миѳологіи съ перетолкованіемъ его въ отношеніи къ христіанству и церкви: это представленіе Улисса на кораблѣ, найденное на открытомъ недавно и опубликованномъ ученымъ антикваріемъ монументѣ, который онъ относитъ къ III вѣку. Это фрагментъ скульптуры саркофага изъ катакомбъ св. Каллиста, представляющій Улисса на кораблѣ и его спутниковъ; около корабля три сирены, въ видѣ женщинъ съ птичьими ногами, изъ коихъ одна держитъ въ рукѣ двѣ флейты, другая лиру, а третья таблетту или volumen. Типъ вполнѣ миѳологическій. Но христіанское происхожденіе монумента доказывается монограммою собственнаго имени TVRANIO. Въ монограммѣ буквы T и V расположены такимъ образомъ, что составляютъ двойной образъ креста. Буква T, какъ мы видѣли, была формою креста, равнымъ образомъ V имѣло въ древности мистическое значеніе, какъ доказалъ Ленорманъ въ

[265]) Martigny, Diction.

своей диссертаціи о надписяхъ, начертанныхъ на скалахъ Синая по объясненію Максима грека оно было символомъ крестнаго восхожденія.

Къ объясненію представленія въ цѣломъ можетъ служить мѣсто въ проповѣди Максима, еп. Туринскаго V в. „Мірскія басни повѣствуютъ, что Улиссъ, въ продолженіе 10 лѣтъ бывшій игрушкою капризовъ моря и никакъ не могшій пристать къ своему отечеству, прибитъ былъ въ одинъ день къ мѣсту, гдѣ раздавались пѣсни сиренъ. И такъ велико было очарованіе ихъ пѣнія, что слышавшіе его чувствовали непреодолимое влеченіе не къ пристани, куда хотѣли, но къ пропасти. Но Улиссъ, желая устоять противъ гибельнаго соблазна, заткнулъ уши своихъ спутниковъ воскомъ, а себя велѣлъ привязать къ мачтѣ своего судна". Если такимъ образомъ миѳъ предполагаетъ, что Улиссъ спасся отъ опасности, привязавъ себя къ мачтѣ своего корабля, то не съ большимъ ли правомъ можемъ мы провозглашать то, что достовѣрно и искренно: именно, что въ этотъ день (т.-е. въ великій пятокъ) цѣлый родъ человѣческій спасенъ отъ опасности смерти древомъ креста? Въ самомъ дѣлѣ, съ тѣхъ поръ, какъ Христосъ пригвожденъ ко кресту, мы проходимъ закрывши уши мимо соблазновъ міра; насъ удерживаютъ гибельныя пѣсни его, мы не отвращаемъ лица отъ лучшей жизни, чтобы впасть въ бездну похоти. Древо креста не только возвратило человѣка, который пригвожденъ къ нему, въ его отечество, но даже сплою своего образа охраняетъ спутниковъ, находившихся около него. Что крестъ даетъ намъ снова видѣть наше отечество послѣ многихъ страданій, Господь Самъ изъяснилъ это, говоря разбойнику, распятому на крестѣ: нынѣ будешь со Мною въ раю (Лук. XXIII). Разбойникъ этотъ, долго заблуждавшійся и совершившій злодѣянія, не могъ бы войти въ отечество рая, еслибы не былъ пригвожденъ къ древу. Ибо что̀ мачта въ кораблѣ, то крестъ въ церкви, который одинъ даетъ силу пройти среди соблазновъ и опасностей міра. Итакъ въ этомъ кораблѣ (церкви) тотъ, кто привязалъ себя къ древу креста или закрылъ уши свои божественными писаніями, тотъ не убоится заманчивыхъ соблазновъ роскоши. Въ самомъ дѣлѣ, не есть ли голосъ сиренъ нѣжное пожеланіе похоти, которое своими чарами ослабляетъ твердость души, и она гибнетъ чрезъ это. Итакъ Христосъ Господь рас-

пять на крестѣ, чтобы спасти весь родъ человѣческій отъ кораблекрушенія этого міра.

Толкованіе это, нужно полагать, было популярнымъ въ церкви въ первыхъ вѣкахъ, и образъ Улисса, привязаннаго къ мачтѣ своего корабля, былъ однимъ изъ символовъ, подъ которымъ христіане во время гоненій старались напоминать себѣ образъ Спасителя, распятаго на крестѣ ради погибшаго человѣчества. Очень можетъ быть, что этотъ миѳическій образъ и вызвалъ вышеописанныя представленія церкви подъ образомъ корабля.

Съ мыслію о кораблѣ нераздѣльно представленіе о *якорѣ*, какъ съ мореплаваніемъ неразлучны тревоги и опасности. Въ обыкновенномъ естественномъ значеніи якорь составляетъ надежду и часто единственное средство спасенія для мореплавателей. Въ христіанской символикѣ якорь тѣмъ скорѣе могъ получить значеніе, что онъ у древнихъ народовъ считался священнымъ и употреблялся въ качествѣ символа. По мнѣнію Періуса, якорь былъ символомъ помощи и спасенія (salutis ac praesidii) [266]). По наблюденію Мюнтера онъ часто встрѣчается на монетахъ греческихъ городовъ. Первоначально онъ означалъ безопасную морскую пристань. Потомъ понятіе стало расширяться и якорь сталъ образомъ цвѣтущаго государства. Часто также онъ встрѣчается на монетахъ македонскихъ царей Сиріи, потому что мать Селевка Никатора воображала, что получила этого сына отъ Аполлона и при своемъ пробужденіи нашла въ постелѣ видѣнное во снѣ кольцо, въ которомъ вложенъ якорь; равно какъ Селевкъ будто явился на свѣтъ съ родимымъ пятномъ въ видѣ якоря на бедрахъ. Въ Парѳенонѣ въ Аѳинахъ вмѣстѣ съ оливковымъ деревомъ изображенъ былъ и якорь, какъ символъ покровительства вмѣстѣ съ Аѳиною Посейдона—бога моря [267]). Какъ скоро языческое міросозерцаніе уступило мѣсто христіанскому, якорь весьма рано получилъ въ послѣднемъ значеніе символа надежды на Христа и вѣчнаго особеннаго пристанища, уготованнаго Христомъ для вѣрующихъ въ Него. Ап. Павелъ въ посланіи къ Евреямъ, объясняя значеніе клятвы, употребленной въ завѣтѣ съ Авраамомъ, говоритъ, что Богъ употребилъ клятву, „дабы въ двухъ

---

[266]) Aringhi, t. II, p. 336. Martigny, p. 31.

[267]) Munter, Sinnb. Th. I, S. 28.

непреложныхъ вещахъ, въ которыхъ невозможно Богу солгать, твердое утѣшеніе имѣли мы, прибѣгшіе взяться за предлежащую надежду, которая для души есть какъ бы якорь безопасный и крѣпкій, и входитъ во внутреннѣйшее за завѣсу, куда предтечею за насъ вошелъ Іисусъ, сдѣлавшись первосвященникомъ во вѣкъ по чину Мелхиседекову“ [268]). Сравненіе апостола дало санкцію этому символу и послужило стимуломъ для употребленія его въ отношеніи къ І. Христу, какъ въ церковной литературѣ, такъ и на вещественныхъ памятникахъ древнихъ христіанъ. Въ литературѣ древне-христіанской якорь часто употребляется въ качествѣ символа вѣры и надежды. Св. Златоустъ говоритъ, что вѣра подобна якорю удерживаетъ повсюду отъ колебанія умъ, который ей ввѣряется. Блаженъ, говоритъ онъ при другомъ случаѣ, кто надежду свою полагаетъ въ Богѣ: держись удаленный отъ всего другаго, твердо на этомъ якорѣ. Въ этомъ же смыслѣ употребляетъ его Амвросій въ толкованіи на приведенное мѣсто изъ посланія къ Евреямъ: „какъ якорь, брошенный съ корабля, говоритъ онъ, не позволяетъ ему колебаться, несмотря на вѣтеръ, дѣлаетъ его устойчивымъ, такъ и вѣра, укрѣпляемая надеждой, вводитъ въ пониманіе вещей, почему апостолъ и прибавляетъ: входитъ во внутреннѣйшее за завѣсу. Василій В. говоритъ, что вѣра надежнѣе всякаго якоря [269]).

На монументахъ древнихъ христіанъ якорь употреблялся, нужно полагать, съ самыхъ раннихъ поръ. По крайней мѣрѣ уже Климентъ александрійскій упоминаетъ о немъ въ числѣ символовъ, которые онъ совѣтуетъ вырѣзать на кольцахъ. Но это заставляетъ предполагать болѣе раннее употребленіе его: какъ скоро Климентъ рекомендуетъ употреблять его въ качествѣ символа на такихъ вещахъ, какъ кольца, то значитъ онъ издавна освященъ уже церковно-общественнымъ употребленіемъ.

Какъ бы то ни было, во всякомъ случаѣ якорь—одинъ изъ самыхъ употребительныхъ символовъ на древне-христіанскихъ монументахъ: онъ часто встрѣчается не только на стѣнахъ катакомбъ и на надгробныхъ камняхъ, гдѣ онъ тѣмъ болѣе умѣстенъ, что умершіе достигли пристани, но и на лампахъ и на

---

[268]) Евр. 6, 18—20.

[269]) Aringhi, t. II, p. 237.

рѣзныхъ камняхъ. Почти всегда онъ соединяется съ какимъ-нибудь другимъ символомъ, точнѣе указывающимъ его значеніе, или даже съ нѣсколькими символами. Прежде всего самая монограмма имени Христова въ нижней части своей принимаетъ на нѣкоторыхъ надгробныхъ камняхъ форму якоря, чѣмъ выражается согласно съ вышеприведеннымъ желаніемъ апостола надежда христіанъ, неразрывно связанная съ дорогимъ именемъ и личностію Христа Спасителя, представительницею котораго является монограмма [270]). Какъ само стоятельный символъ, якорь соединяется съ другими символами, представляющими развитіе этой мысли. Чаще всего встрѣчается онъ рядомъ съ рыбою или только съ греческимъ названіемъ ΙΧΘΥC. На одной геммѣ изображенъ якорь и по сторонамъ его ΙΧΘΗ [271]); на другой съ одной стороны изображенъ якорь, съ другой перпендикулярно

Ι
Χ
Θ [272])
Υ
C

Смыслъ этого сопоставленія очевиденъ: І. Христосъ, Сынъ Божій, Спаситель, возраждающій вѣрующихъ въ крещеніи, есть надежнѣйшій для нихъ якорь, на который они возлагаютъ всю свою надежду средп треволненій жизни. Мысль эта съ нѣкоторымъ дополненіемъ выражается и на надгробныхъ камняхъ, на которыхъ якорь и рыба являются рядомъ: на одномъ рыба и простой якорь [273]), на другомъ рыба и якорь въ формѣ креста [274]): умершіе, возрожденные въ водѣ крещенія, жили и умерли съ надеждою на Христа Спасителя и съ вѣрою въ крестную смерть Его и чрезъ то достигли мирной блаженной пристани. Значеніе крестной смерти выражено чрезъ непосредственное соединеніе на одной геммѣ рыбы и якоря: рыба обвилась вокругъ якоря [275]). Рыба можетъ быть принимаема и за І. Христа и за христіанина; якорь кромѣ обыкновеннаго значенія въ этомъ случаѣ, да и во

---

[270]) Aringhi, t. II, p. 59, 60.
[271]) Mamachi t. III, p. 22, fig. 2.
[272]) Mamachi t. I, p. 428.
[273]) Aringhi, t. II, p. 151.
[274]) Ibid t. I, p. 306.
[275]) Mamachi, t. III, p. 22, fig. 1.

многихъ другихъ, можетъ означать крестъ, такъ какъ онъ имѣетъ крестообразную форму. При такомъ сочетаніи очевидно выражается мысль, что І. Христосъ, искупившій вѣрующихъ по своей безпредѣльной благости своею крестною смертію и возродившій въ водѣ крещенія, есть единственная надежда спасенія; возрожденный христіанинъ, сочетавшійся Христу и сораспятый съ Нимъ, можетъ безопасно достигнуть пристани, твердо держась этого якоря. Дальнѣйшее развитіе этой мысли представляетъ надгробный камень, на которомъ якорь кромѣ рыбы соединяется съ другими символами, отчасти поясняющими, отчасти дополняющими ея значеніе. На камнѣ стоитъ якорь, затѣмъ голубь съ масличною вѣтвію въ клювѣ и наконецъ чаша съ лежащими на ней крестообразно нарѣзанными хлѣбами [276]). Если на вышеописанныхъ памятникахъ якорь своею формою напоминаетъ крестъ и крестную смерть; а соединеніе рыбы съ якоремъ указываетъ въ тоже время на вѣру въ смерть Христову и сораспятіе съ нимъ, какъ условіе спасенія, то здѣсь указывается на средство, чрезъ которое христіанинъ дѣлается дѣйствительнымъ участникомъ въ смерти Христовой, т.-е. таинство евхаристіи, въ которой онъ получаетъ залогъ мира (голубь съ масличною вѣтвью) и ручательство за полученіе спасенія и блаженства во Христѣ (якорь). Якорь между двумя рыбами, встрѣчаемый на многихъ перстневыхъ камняхъ, означаетъ вѣроятно надежду христіанскихъ супруговъ: такъ на одномъ сердоликѣ якорь стоитъ между двумя рыбами и кругомъ епиграфъ: ΙΗCΟΥ [277]); на одной геммѣ якорь также между двумя рыбами и надъ якоремъ и подъ нимъ епиграфъ: ΙΗCΟΥC ΧΡЄΙCΤΟC [278]); на другой геммѣ якорь въ такомъ же положеніи и кругомъ имя: PELACI [279]). Если на двухъ первыхъ камняхъ якорь—Христосъ, а имя, стоящее на послѣднемъ—имя супруга или супруги, то якорь между двумя рыбами выражаетъ идею христіанскаго брака, какъ союза двухъ возрожденныхъ во имя І. Христа и съ надеждою на Него. На вѣнчаль-

---

[276]) Munter, Th. 1, Taf. II, fig. 43.
[277]) Munter, Th. 1, Taf. 1, fig. 4.
[278]) Mamachi, t. 1, p. XXXI.
[279]) Ibid. t. III, p. 22.

номъ кольцѣ у Больдетти [280]) якорь вырѣзанъ возлѣ судна. Судно означаетъ очевидно жизнь христіанскихъ супруговъ, ввѣрившихъ судьбу свою І. Христу, какъ надежнѣйшему якорю. Впрочемъ можетъ быть съ представленіемъ судна и якоря соединялась мысль о церкви и надежда на спасеніе въ лонѣ церкви или надежда церкви, какъ объясняетъ Мюнтеръ.

г) Искупительное значеніе жертвы—смерти І. Христа, составляющее средоточіе древне-христіанскаго вѣропредставленія во всѣхъ предшествующихъ образахъ, свое особенное, спеціальное символически-конкретное выраженіе нашло въ образѣ *агнца*. И это совершенно естественно. Уже въ ветхомъ завѣтѣ, какъ извѣстно, агнецъ служилъ прообразомъ обѣтованнаго искупителя: кромѣ агнца, принесеннаго въ жертву Богу Авелемъ и кромѣ овна, котораго принесъ въ жертву Богу Авраамъ вмѣсто сына своего Исаака, [281]) особенно знаменательнымъ прообразомъ былъ агнецъ пасхальный [282]). Кровь пасхальнаго агнца только въ силу прообразовательнаго отношенія его къ обѣтованному Искупителю спасла отъ смерти первенцевъ израильскихъ при избіеніи Ангеломъ первенцевъ египетскихъ; благодаря тому же прообразовательному значенію кровь агнца, которой первосвященникъ однажды въ годъ кропилъ на очистилище, очищала грѣхи народа. Вѣра въ очистительную силу агнца, основанная на прообразовательномъ отношеніи его къ имѣвшему придти Мессіи, до такой степени жива была въ сознаніи лучшей части израильскаго народа, что въ сознаніи послѣдняго ея представителя, служившаго такъ-сказать переходнымъ звеномъ отъ ветхозавѣтнаго вѣросознанія къ новозавѣтному, идея агнца и идея Искупителя непосредственно слились въ одинъ живой образъ: „се Агнецъ Божій, вземляй грѣхи міра“, говорилъ Предтеча народу своему, указывая на І. Христа, [283]) въ крещеніи отъ него принявшаго на себя великое служеніе искупленія рода человѣческаго. Этотъ двойственный образъ Агнца-Христа запечатлѣлся навсегда въ древне-церковномъ сознаніи. Апостолы не разъ по-

---

[280]) Münter, Th. 1.
[281]) Быт. IV, 4. XXII, 13.
[282]) Исх. XII.
[283]) Іоан. 1; 29.

вторяли христіанамъ своего времени, что они искуплены кровію непорочнаго Агнца Христа [284]). Въ откровеніи Іоанна образъ этотъ является съ особенною, если можно такъ выразиться, драматическою живостію [285]). Въ литературѣ древне-церковной [286]), въ особенности поэтической, образъ этотъ также былъ однимъ изъ самыхъ любимыхъ [287]). Какъ долго и какъ живо сохранился онъ въ церковномъ сознаніи—показываютъ вдохновенныя пасхальныя пѣсни знаменитаго церковнаго поэта: „Христосъ жертва живая, Агнецъ Божій, вземляй грѣхи міра“ [288]). Трудно выразить съ большею живостью непосредственное совпаденіе въ образѣ вѣросознанія ветхозавѣтнаго съ новозавѣтнымъ, христіанскимъ. Это-то непосредственное совпаденіе христіанскаго вѣросознанія съ ветхо-завѣтнымъ въ образѣ агнца и было причиною частаго употребленія его на памятникахъ христіанскаго искусства. Художники съ неменьшею живостью, какъ богословы и поэты, чувствовали внутреннюю силу этого образа. Если въ предшествующихъ символическихъ представленіяхъ христіанское вѣросознаніе старалось стать въ живую связь съ вѣросознаніемъ языческимъ, такъ-сказать шло къ нему навстрѣчу, хотѣло приблизить къ понятіямъ язычниковъ и сдѣлать доступными свои вѣрованія посредствомъ знакомыхъ ему образовъ, говорило съ нимъ его дѣтскимъ языкомъ,—то образомъ Агнца оно воспользовалось для монументальнаго выраженія внутренней связи между ветхимъ и новымъ завѣтомъ, непосредственнаго перехода отъ перваго къ послѣднему и притомъ въ главнѣйшей части его—въ жертвѣ, какъ пользовалось имъ и въ области богослуженія вообще. Совершенно естественно поэтому изображеніе Агнца, въ качествѣ символа страждущаго Спасителя, явилось на всѣхъ родахъ памятниковъ древне-христіанскаго искусства, какъ восточной такъ и западной церкви [289]), и тѣмъ скорѣе это должно было случиться, что оно сверхъ того имѣло при тѣхъ услові-

---

[284]) 1 Петр. 1, 19.
[285]) Апокал. 5, 9.
[286]) Іуст. Фил. Разгов. съ Трифон. XXI. Тертул. Прот. Іуд. VII.
[287]) Гимнъ Клим. Алекс. Педагогъ.
[288]) Пасх. канонъ Дамаск.
[289]) Martigny, Diction. p. 19.

яхъ, въ какихъ находились древніе христіане, ту выгоду, что представляло дорогой образъ Искупителя, не обнаруживая тайны предъ язычниками съ одной стороны, съ другой—не подавая повода къ соблазну для слабой вѣры новообращенныхъ,—что могло бы случиться при изображеніи Страдающаго Спасителя. Символическій образъ Агнца на памятникахъ древне-христіанскаго искусства шести вѣковъ представляетъ различныя видоизмѣненія во внѣшнихъ представленіяхъ его, въ которыхъ все яснѣе и нагляднѣе воплощались и олицетворялись свойства дѣйствительнаго, личнаго Агнца-Христа, и которыя самымъ естественнымъ и послѣдовательнымъ образомъ привели наконецъ къ реальному изображенію страждущаго Спасителя, къ изображенію Распятаго на крестѣ. Прослѣдить эти видоизмѣненія, не съ внѣшней только стороны, какъ обыкновенно дѣлается, а со стороны выразившагося въ нихъ вѣросознанія—весьма интересно сколько съ археологической, столько же, если не больше, съ богословско-исторической точки зрѣнія.

Цѣлью пришествія І. Христа на землю было возвратить человѣка къ первобытному состоянію райскаго блаженства. Цѣль эту Онъ исполнилъ чрезъ свое божественное ученіе или проповѣдь прежде всего и потомъ чрезъ свою смерть. Эта мысль прежде всего нашла свое символическое выраженіе въ образахъ агнца на днѣ вызолоченныхъ евхаристическихъ чашъ [290]), перешедшимъ потомъ и на другіе памятники христіанской древности. Въ основаніи изображенія Агнца въ этомъ случаѣ лежитъ тожество идеи, олицетворяемой въ Агнцѣ, и идеи евхаристіи, какъ таинственной жертвы. Агнецъ представляется обыкновенно стоящимъ на горѣ или скалѣ, изъ которой истекаетъ четыре потока,—говоримъ на горѣ или скалѣ потому, что трудно сказать положительно, гору или камень имѣли въ виду и изображали древне-христіанскіе художники какъ здѣсь, такъ и въ другихъ подобныхъ изображеніяхъ Агнца и лично самого І. Христа; возможно то и другое, и двойственное объясненіе поэтому допускается учеными археологами, комментирующими древне-христіан-

---

[290]) Buonar. Vetri. tav. VI. I. Чаши такія относятся къ разряду памятниковъ весьма древнихъ, а потому и самый способъ представленія признается самымъ древнимъ. Martigny, Diction, p. 19.

скіе памятники. Если въ данномъ случаѣ изображена гора, то этимъ указывается на несѣкомую гору, которую созерцалъ въ видѣніи пророкъ [291]) и въ которой отцы церкви видятъ прообразъ Св. Дѣвы; если же изображенъ камень, то это—камень безъ рукъ и безъ ногъ, отпавшій отъ горы, подъ которымъ церковь разумѣетъ Спасителя, чудесно родившагося отъ Пресв. Дѣвы Маріи [292]); слѣдовательно въ томъ и другомъ случаѣ выражается мысль о чудесномъ, сверхъестественномъ происхожденіи Агнца, т.-е. изображаемаго имъ Христа. Что касается четырехъ потоковъ истекающихъ изъ-подъ ногъ Агнца,—то въ нихъ знаменательно соединены конечная цѣль явленія Агнца и средство, какимъ онъ осуществилъ свою цѣль: они означаютъ, по совершенно правдоподобному объясненію археологовъ, четыре райскіе потока [293]), къ которымъ духовнымъ образомъ возвращенъ человѣкъ чрезъ четыре потока евангельской проповѣди, изливающіе животворную воду на весь міръ [294]). Агнецъ при такой символической обстановкѣ является какъ бы олицетвореніемъ словъ Спасителя: кто жаждетъ, да пріидетъ ко мнѣ и піетъ. Что такое именно впечатлѣніе долженъ былъ производить этотъ образъ на душу вѣрующихъ,—фактическимъ подтвержденіемъ этого служитъ саркофагъ въ Марсели,—на которомъ представленіе дополнено изображеніемъ двухъ оленей, утоляющихъ жажду водою текущихъ изъ горы источниковъ [295]) – символовъ душъ вѣрующихъ, утоляющихъ свою духовную жажду водою божественнаго ученія Христова. Болѣе опредѣленный богословскій смыслъ представляетъ весьма интересная символическая композиція, встрѣчающаяся по наблюденію археологовъ довольно часто на древне-

---

[291]) Münter, Sinnb. S. 82.

[292]) Ирин. Adv. haeres. 1. 6. III. c. 28. Это выражено и въ церковной пѣсни: камень отъ несѣкомыя горы, Тебе Дѣво, краеугольный отсѣчеся.

[293]) Martigny, Diction.

[294]) Павлинъ еп. Нолы четыре потока принимаетъ за символы четырехъ евангелистовъ. Въ данномъ случаѣ Мюнтеръ придаетъ имъ то же значеніе.

[295]) Martigny, Diction, p. 18. Саркофагъ этотъ относится предположительно къ V вѣку, когда олени, спѣшащіе къ источнику водному, изображались, по наблюденію археологовъ, въ качествѣ символовъ Псалма, 41, 2. Сб. Общ. Р. И. Объ образописаніи зап. Струкова. Моск. 1870 г., стр. 6.

христіанскихъ стеклянныхъ сосудахъ [296]), на надгробныхъ камняхъ и въ позднѣйшихъ мозаикахъ до IX в.: на свящ. горѣ, изъ нѣдръ которой текутъ четыре потока, стоитъ Агнецъ Божій; по ту и другую сторону два города, Іерусалимъ и Виѳлеемъ, какъ показываютъ латинскія надписи; изъ городовъ выходятъ агнцы и направляются къ горѣ; надъ послѣднею надпись: Іорданъ. По объясненію Мартиньи агнцы, выходящіе изъ Іерусалима, означаютъ вѣрующихъ, обратившихся изъ іудейства, а агнцы, выходящіе изъ Виѳлеема, означаютъ христіанъ, обратившихся изъ язычества, такъ какъ въ Виѳлеемѣ родившійся Спаситель принялъ въ лицѣ маговъ первенцевъ языческихъ. Нерасположеніе между язычниками и іудеями продолжалось и по переходѣ въ христіанство и принимало иногда острый характеръ; оно-то и послужило, нужно полагать, мотивомъ этой знаменательной символической композиціи, цѣлью которой было наглядно показать единство духовнаго возрожденія въ противоположность различію плотскаго происхожденія. Она должна была выражать и напоминать мысль св. Павла, что въ христіанствѣ нѣтъ различія между эллиномъ и іудеемъ, что Іорданъ или крещеніе уничтожаетъ это національное различіе, что одна вѣра, потому что одно Евангеліе, четырьмя потоками (евангелистами) изливаемое во всѣ концы міра, напоятъ одинаково іудеевъ и язычниковъ, приходящихъ къ Агнцу, одно крещеніе, одинъ Господь, и что всѣ христіане, какого бы происхожденія они ни были, суть дѣти одного Отца Небеснаго [297]), одно духовное словесное стадо, предводимое Агнцомъ Божіимъ [298]). Цѣлое такимъ образомъ представляетъ христіанское общество или Церковь, глава которой—Агнецъ, предавшій себя за насъ, чтобы очистить ее банею водною и своимъ ученіемъ.

Идея Искупителя, соединяемая съ образомъ Агнца, нѣсколько расширяется и является въ болѣе активной формѣ, когда на Агнца переносятся аттрибуты другаго болѣе конкретнаго символа, когда Агнецъ изображается съ принадлежностями па-

---

[296]) Buonar. Vetri. tav. VII.

[297]) Martigny, p. 20. Münter, S. 82. 2.

[298]) Объ образописаніи. Стрыкова, стр. 7.

стыря—сосудомъ для молока и пастушескимъ жезломъ [299]). Онъ понимается въ такомъ случаѣ, какъ Агнецъ—пастырь, быть-можетъ въ соотвѣтствіе съ словами тайновидца о пострадавшихъ за вѣру Христову: „Агнецъ будетъ пасти ихъ и водить ихъ на живые источники водъ [300]), какъ объясняетъ Мартиньи; но вѣроятнѣе кажется, что этимъ выражается отношеніе І. Христа къ земной церкви соотвѣтственно съ выраженіемъ гимна Климента объ І. Христѣ, какъ Агнцѣ и Пастырѣ; жезлъ—символъ власти І. Христа, о которомъ сказано было уже пророкомъ, что онъ жезломъ желѣзнымъ будетъ пасти и что жезлъ правости—жезлъ царства Его; что касается сосуда,—онъ служитъ символомъ ученія Христова, которое сравнивается въ Свящ. Писаніи съ молокомъ. Впрочемъ, въ основаніи этого представленія кажется лежатъ не отрывочно взятыя слова Апокалипсиса или гимна, а цѣлое воззрѣніе, связанное съ понятіемъ объ Агнцѣ, какъ прообразѣ І. Христа. Агнецъ, или что то же—вѣра въ прообразовательное значеніе Агнца, вывела израильтянъ изъ Египта и руководила ими въ продолженіи всего странствованія къ обѣтованной землѣ въ лицѣ Моусея, управлявшаго ими частію мѣрами кротости, частію жезломъ наказаній, и привела ихъ въ обѣтованную землю, текущую медомъ и млекомъ; Моусей лишь былъ видимымъ представителемъ этой вѣры и невидимаго руководства Агнца-Христа [301]). Воззрѣніе это, лежащее въ основаніи приведенныхъ словъ Апокалипсиса, тѣмъ болѣе могло найти мѣсто на гробницахъ мучениковъ, что они по выраженію церковной пѣсни „проповѣдая Агнца Божія, сами закланы были, какъ агнцы“,—выраженію, внушенному вѣроятно этимъ поэтическимъ образомъ,—и что послѣ земнаго странствованія, въ продолженіе котораго Агнецъ питалъ ихъ молокомъ, они вступили въ страну, гдѣ текутъ райскіе источники воды живой.

Затѣмъ на Агнца переносятся уже историческія свойства и

---

[299]) Aringhi, t. I. p. Такъ изображенъ Агнецъ на фресковой стѣнной картинѣ въ усыпальницѣ Св. Каллиста, фрески которой признаютъ сравнительно древнѣйшими.

[300]) Апокал. VII, 7.

[301]) Моусей былъ также прообразомъ Іисуса Христа и, какъ увидимъ, часто изображался въ этомъ качествѣ на древне-христіанскихъ памятникахъ.

дѣйствія, и агнецъ является активнымъ символомъ опредѣленныхъ историческихъ лицъ въ событіяхъ ветхаго завѣта и такимъ же символомъ І. Христа не въ идеальномъ только Его значеніи, но и въ Его исторической дѣятельности, въ опредѣленныхъ событіяхъ Его жизни. Такъ на саркофагѣ Юнія Баска, монументъ IV в., фризъ, отдѣляющій горизонтально одинъ отъ другаго два ряда изображеній, представляетъ подъ образами агнцевъ событія Новаго и Ветхаго завѣта, сопоставленныя между собою: изведеніе воды изъ скалы и полученіе скрижалей, крещеніе І. Христа, умноженіе хлѣбовъ и воскресеніе Лазаря, причемъ вмѣсто Моисея, Іоанна и І. Христа, ихъ дѣйствія исполняетъ агнецъ [302]).

Но самый важный и существенный моментъ понятія агнца, какъ прообраза, — жертва, совершенная истиннымъ Агнцемъ-Христомъ на крестѣ. А такъ какъ по существу своему, какъ символъ, агнецъ былъ не символомъ только смерти, а образомъ живаго, страждущаго и распятаго Христа, то на него, какъ и на прежде разсмотрѣнные символы, древне-христіанское сознаніе перенесло и въ его изображеніи съ присоединеніемъ другихъ символическихъ деталей олицетворило историческія свойства и дѣйствія І. Христа, чтобы наглядно, хотя все еще прикровенно, представить взорамъ вѣрующихъ страданіе и смерть Богочеловѣка и ихъ таинственное значеніе. При этомъ нужно полагать имѣлось въ виду демонстрировать такъ-сказать догматъ божества І. Христа вопреки заблужденію Арія, осужденному на первомъ Никейскомъ соборѣ въ 325 г. Въ церкви св. Феликса, сооруженной св. Павлиномъ въ Нолѣ, Іисусъ Христосъ изображенъ былъ подъ образомъ Агнца, стоящаго подъ крестомъ. Подъ кровавымъ крестомъ,—говоритъ еп. Павлинъ въ своемъ описаніи этой церкви,—въ образѣ Агнца, стоитъ Христосъ, Агнецъ, жертва насильственной смерти, Котораго Духъ Святой осѣняетъ въ образѣ кроткой птицы и Которому Отецъ подаетъ вѣнецъ изъ пламенныхъ облаковъ [303]). Въ этомъ представленіи съ мыслью о крестной смерти, какъ жертвѣ агнца, соединяется мысль о побѣдѣ надъ смертію, за которую Отецъ вѣнчаетъ его вѣнцемъ

---

[302]) Aringhi, t. I. p. 177. Martigny, p. 20.

[303]) Münter, Sinnbilder. S. 82.

славы,—славы, которую имѣлъ Онъ у Отца прежде существованія міра и которою Отецъ вѣнчаетъ Его теперь за добровольно Имъ понесенное уничиженіе до крестной смерти.

Мозаическая картина на большой аркѣ въ церкви св. Косьмы и Даміана въ Римѣ, исполненная, какъ полагаетъ Ажинкуръ, въ 530 г., представляетъ Агнца, лежащаго на престолѣ, поддерживаемомъ четырьмя колоннами; около него на престолѣ же стоитъ крестъ; по сторонамъ престола семь свѣтильниковъ и по два ангела съ той и другой стороны. По угламъ символы евангелистовъ съ книгами; дальше 24 старца въ бѣлыхъ одеждахъ, каждый держитъ вѣнецъ на рукахъ, прикрытыхъ одеждою. Это, очевидно, Агнецъ Апокалипсическій [304]). Этотъ апокалипсическій образъ въ высшей степени знаменательно выражаетъ значеніе св. евхаристіи и ея отношенія къ прообразовательной пасхальной вечери, какъ своему историческому первообразу, съ одной стороны, съ другой—къ крестной смерти Христа Спасителя, Который, какъ истинный Агнецъ, закланный за грѣхи міра на крестѣ, въ евхаристіи дѣйствительнымъ образомъ даетъ вѣрующимъ свою плоть и кровь и чрезъ то дѣлаетъ ихъ участниками въ принесенной Имъ жертвѣ.

Такое отожествленіе въ древне-христіанскомъ сознаніи прообраза съ осуществившею его личностію І. Христа само по себѣ, естественно и незамѣтно должно было привести къ личному изображенію Его. И дѣйствительно, на нѣкоторыхъ саркофагахъ рядомъ съ образомъ Агнца является образъ І. Христа въ полусимволической и полу-исторической обстановкѣ.

На одномъ мраморномъ саркофагѣ І. Христосъ стоитъ на холмѣ или камнѣ, изъ котораго истекаетъ четыре потока; около него съ правой стороны стоитъ агнецъ, тоже на холмѣ или камнѣ, съ монограммою Христова имени на головѣ; съ лѣвой стороны у холма, на которомъ стоитъ І. Христосъ, стоитъ овца [305]). На

---

[304]) Апокал. V, 6. D'Agincourt, t. V. pl. XVI fig. 9.

[305]) Aringhi, t. I. p. 185. Монограмма Христова имени, или монограмматическій крестъ, какъ называетъ его Мартиньи, указываетъ по его мнѣнію что памятники, на которыхъ онъ является, должны быть второй половины четвертаго вѣка, по крайней мѣрѣ это нужно сказать относительно Рима (Dict. p. 20. 6). Хотя съ его мнѣніемъ нельзя согласиться вообще и без-

другомъ саркофагѣ I. Христосъ также стоитъ на камнѣ или холмѣ и около Него агнецъ, у котораго на головѣ крестъ, а около холма или камня нѣсколько овецъ [306]). Агнецъ въ томъ и другомъ случаѣ занимаетъ подчиненное положеніе, уступая первенство личному образу Того, прообразомъ Кого онъ былъ. Монограмма на первомъ памятникѣ указываетъ именно на это прообразовательное отношеніе агнца къ личности Христа, равно какъ крестъ на головѣ агнца на другомъ памятникѣ нѣсколько точнѣе опредѣляетъ это отношеніе, указывая на крестную смерть какъ жертву, прообразомъ которой въ специфическомъ смыслѣ была жертва пасхальнаго агнца. Овцы служатъ символами вѣрующихъ, для которыхъ I. Христосъ есть не только Агнецъ закланный, но и пастырь. Частнѣе присутствіе овецъ въ данномъ случаѣ выражаетъ отношеніе къ I. Христу не только вѣрующихъ вообще, но въ особенности умершихъ,—ихъ личную вѣру и надежду на Его имя и Его крестную смерть [307]). Судя по формѣ креста, памятникъ можетъ быть отнесенъ не раньше какъ къ V в. Болѣе широкій смыслъ представляетъ третій саркофагъ въ полусимволическомъ и полуисторическомъ сопоставленіи цѣлаго ряда символовъ съ соотвѣтственнымъ рядомъ личныхъ образовъ. Подъ изображеніемъ I. Христа между десятью фигурами по сторонамъ и двумя фигурами (мужскою и женскою) у Его ногъ, стоитъ агнецъ между двѣнадцатью другими агнцами [308]). Такъ какъ между верхнимъ и нижнимъ изображеніемъ почти полное соотвѣтствіе, то подъ 12 овцами всего естественнѣе, кажется, разумѣть 12 апостоловъ. Но нельзя оставить безъ вниманія одно обстоятельство, которое нарушаетъ, если не соотвѣтствіе между символами и лицами, то историческій смыслъ, который по всей видимости имѣлся въ виду при изображеніи лицъ, а при изображеніи символовъ какъ будто упущенъ изъ виду: именно, по ту и другую сторону I. Христа по 5 апостоловъ и одинъ у ногъ, слѣдовательно всѣхъ апостоловъ 11, 12-й

условно, но въ данномъ случаѣ въ примѣненіи къ саркофагамъ пожалуй оно можетъ быть признано вѣрнымъ.

[306]) Ibid. 1. 185.

[307]) Martigny, Dict. p. 20. 6.

[308]) Aringhi, t. 1. p. 189.

же женская фигура, тоже наклонившаяся у ногъ Спасителя. Очень возможно, что здѣсь имѣлось въ виду опредѣленное евангельское событіе, можетъ быть явленіе І. Христа 11-ти ученикамъ по воскресеніи. Внизу между тѣмъ агнецъ стоитъ между двѣнадцатью агнцами, по 6 съ той и другой стороны. Не безъ основанія поэтому нѣкоторые комментаторы подъ 12-ю агнцами разумѣютъ 12 колѣнъ Израиля. Возраженіе Мюнтера противъ этого объясненія, будто римскіе христіане, какъ происходившіе изъ язычниковъ большею частію, мало имѣли отношенія къ колѣнамъ израильскимъ и что апостолы были гораздо ближе имъ, едва ли можетъ имѣть значеніе потому что и христіане изъ язычниковъ не могли не знать о двѣнадцати колѣнахъ Израиля и объ отношеніи къ нимъ соотвѣтствующаго числа избранныхъ апостоловъ; это-то соотвѣтствіе, можно полагать, и выражено именно на разсматриваемомъ саркофагѣ. Агнецъ, составлявшій въ качествѣ прообраза Мессіи средоточіе духовной жизни 12-ти колѣнъ израильскаго народа, есть Мессія Христосъ, основатель новаго царства, съ 12-ю апостолами во главѣ, какъ свидѣтелями-очевидцами Его смерти и воскресенія, въ соотвѣтствіе 12-ти колѣнамъ Израиля съ ихъ старѣйшинами, которые должны уступить мѣсто новому Израилю, духовному,—таковъ по нашему разумѣнію смыслъ разсматриваемаго памятника.

Такимъ образомъ, если на преждеописанныхъ памятникахъ подъ образомъ Агнца выражалось значеніе крестной смерти І. Христа, ея отношеніе къ жертвѣ ветхозавѣтной, — словомъ выражалось духовное значеніе І. Христа, какъ Спасителя душъ вѣрующихъ,—то на послѣднемъ памятникѣ предстоитъ предъ нами въ полусимволическомъ и полуисторическомъ изображеніи живая историческая связь между ветховавѣтною Церковью и церковью новозавѣтною, основанною І. Христомъ, какъ учрежденіями, изъ коихъ первое было приготовленіемъ послѣдняго, и потому естественно должно уступить ему мѣсто. Ветхозавѣтная Церковь исполнила свою миссію, предназначенную ей Іеговою; обѣтованный Мессія, явившійся во Христѣ, основалъ новую Церковь, зиждущуюся не на обѣтованіи, не на животной жертвѣ, бывшей только тѣнію грядущаго, а на Немъ самомъ, какъ краеугольномъ камнѣ, на дѣйствительной смерти Его, и управляемую Имъ посредствомъ избранныхъ апостоловъ. Въ то же время,

въ этомъ сопоставленіи дѣйствительнаго лица Спасителя и символа на указанныхъ памятникахъ нашли живое выраженіе два естества или двѣ природы Спасителя: съ одной стороны Агнецъ, жертва закланная ради спасенія рода человѣческаго, съ другой— божественное Слово, несозданная Премудрость, отъ вѣчности раздѣлявшая славу съ Отцемъ, прославленная воскресеніемъ и царствующая въ церкви [309]). Въ пятомъ вѣкѣ образъ Агнца Божія употреблялся для украшенія сосудовъ священныхъ, о чемъ свидѣтельствуетъ серебряная патена Петра Хрисолога, изданная въ сочиненіи Пачіауди [310]). Въ основаніи этого лежитъ та же древняя идея о евхаристіи и ея отношеніи къ ветхозавѣтной пасхальной жертвѣ. А мозаическая картина на большой аркѣ въ церкви Косьмы представляетъ Агнца на престолѣ [311]). Въ шестомъ вѣкѣ Агнецъ по наблюденію Мартиньи является часто на рукѣ Іоанна Крестителя, который по этой причинѣ, въ позднѣйшее время названъ agniferus [312]). Экземпляръ такой символической группы находимъ у Пачіауди: Предтеча въ лѣвой рукѣ держитъ длинный крестъ, а на правой Агнца, съ крестомъ на рамѣ, лежащаго кажется на книгѣ [313]). Группа есть ни что иное, какъ олицетвореніе словъ Предтечи: се Агнецъ Божій, вземляй грѣхи міра. Иногда Агнецъ изображался лежащимъ на книгѣ, олицетворяя въ такомъ случаѣ слова Апокалипсиса: достоинъ Агнецъ закланный взять книгу [314]), такъ какъ онъ возвѣстилъ міру Евангеліе. Этотъ послѣдній мотивъ выраженъ на одномъ памятникѣ, вѣроятно также шестаго вѣка, на которомъ Агнецъ, съ крестообразнымъ нимбомъ и кажется съ вѣнкомъ на головѣ, стоитъ между двумя символами евангелистовъ, держа приподнятою переднею ногою крестъ на бедрѣ, по лѣвую его сторону тѣлецъ съ книгою между передними ногами, по правую Ангелъ съ книгою, котораго Мюнтеръ ошибочно принялъ за I. Христа [315]).

---

309) Martigny, p. 20. 5.
310) Paciaudi, De cultu S. Ioan. Bapt. p. 166.
311) См. выше.
312) Martigny, p. 20.
313) Paciaudi, p. 168.
314) Martigny, p. 20.
315) Arigny, t. II. p. 295. Изображеніе Евангелистовъ въ видѣ крылатыхъ

Представленія древней церкви на вышеописанныхъ памятникахъ, какъ видимъ, держались еще въ границахъ идеальнаго пониманія отношенія между прообразомъ и дѣйствительною личностью Христа Спасителя. Но уже въ нихъ положено начало для болѣе реальнаго воззрѣнія, доведеннаго въ послѣдствіи до крайности. Развитіе этого воззрѣнія въ области искусства шло объ руку съ символико-литургическими представленіями І. Христа какъ Агнца. Понятіе объ І. Христѣ какъ Агнцѣ выразилось въ цѣломъ рядѣ литургическихъ обрядовъ, которыми обставлено совершеніе евхаристіи и средоточіе которыхъ составляла часть свящ. евхаристическаго хлѣба, называемая агнцемъ. Воззрѣніе, постепенно воплощавшееся въ этихъ обрядахъ, все съ большею и большею наглядностію и драматическою живостью представлявшихъ исторію страданій непорочнаго и пречистаго Агнца, естественно не могло не отразиться и на художественныхъ представленіяхъ. И дѣйствительно нѣсколько позднѣе мозаикъ Косьмы и Даміана изображенія Агнца представляютъ съ драматическою живостью страданія Спасителя со всѣми подробностями: Агнецъ изображается съ открытою раною въ боку и съ ранами въ ногахъ, и изъ ранъ течетъ кровь. На нѣкоторыхъ мозаикахъ онъ представляется стоящимъ на престолѣ у подножія креста, изъ раны въ боку течетъ кровь и падаетъ въ чашу; отъ чаши кровь раздѣляется на 5 потоковъ, которые соединяются потомъ въ одинъ. При такой живости представленія страданій Христа Спасителя въ образѣ Агнца неудивительно, что образъ этотъ долго удовлетворялъ религіозному чувству вѣрующихъ, замѣняя представленіе дѣйствительнаго лица Распятаго. Но съ

животныхъ встрѣчается уже въ V вѣкѣ въ церкви Галлы Плацидіи въ Равеннѣ. Что касается нимба, то вокругъ головы Агнца онъ является по наблюденію Мартиньи только съ половины V вѣка, тогда какъ въ отношеніи къ изображеніямъ Іисуса Христа въ человѣческомъ видѣ употребленіе его замѣчается въ IV вѣкѣ. Самый древній примѣръ употребленія нимба вокругъ головы Агнца Божія представляетъ мозаика въ церкви Іоанна Латеранскаго 462 г., потомъ слѣдуютъ мозаики въ церкви Косьмы и Даміана въ Римѣ въ 530 г. и Св. Виталія въ Равеннѣ 547 г. Почти къ этой же эпохѣ относится предположительно диптихъ Миланскаго собора, представляющій Агнца съ нимбомъ. Послѣ этой эпохи Агнецъ Божій является съ нимбомъ крестообразнымъ, ясно указывающимъ на Распятаго Спасителя. Mart. Dict. p. 20.

другой стороны, реалистическое направленіе, выражавшееся въ этихъ художественныхъ представленіяхъ, указываетъ на пробуждавшуюся все сильнѣе и сильнѣе потребность дѣйствительнаго, личнаго изображенія страждущаго Христа, которая естественно должна была вызвать такое изображеніе, потому что при охлажденіи религіознаго чувства, которымъ отчасти и обусловливалось развитіе указаннаго реалистическаго направленія, послѣднее повело бы къ профанаціи святыни,—что̀ кажется и случилось. Поэтому VI Вселенскій соборъ (681 г.) въ Константинополѣ запретилъ представленіе I. Христа въ образѣ Агнца и постановилъ, чтобы онъ не иначе былъ изображаемъ, какъ въ человѣческомъ видѣ. „На нѣкоторыхъ честныхъ иконахъ,—говорится въ 82 правилѣ,—изображается перстомъ Предтечевымъ показываемый Агнецъ, который принятъ въ образъ благодати, чрезъ законъ показуя намъ истиннаго Агнца Христа Бога нашего. Почитая древніе образа и сѣни, преданныя церкви, какъ знаменія и предначертанія истины, мы предпочитаемъ благодать и истину, пріемля оную какъ исполненіе закона. Сего ради, дабы и искусствомъ живописанія очамъ всѣхъ представляемо было совершенное, повелѣваемъ отнынѣ образъ Агнца, вземлюшаго грѣхи міра, Христа Бога нашего на иконахъ представлять по человѣческому существу, вмѣсто ветхаго 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 [316]).

Впрочемъ, несмотря на это запрещеніе, даже тогда, когда обычай изображать I. Христа лично былъ принятъ повсюду, агнецъ иногда изображался у ногъ I. Христа. Обычай этотъ держался по наблюденію Мартиньи почти неизмѣнно до X вѣка, особенно въ Западной церкви [317]).

При разсмотрѣніи памятниковъ, представляющихъ I. Христа подъ образомъ агнца, невольно останавливаетъ на себѣ наше вниманіе символическое представленіе отношенія I. Христа къ церкви ветхозавѣтной со стороны Его просвѣтительной дѣятельности, отношенія къ Нему Бога Отца и наконецъ взаимнаго от-

[316]) Munter, Sinnb. S. 82. Объ образописаніи. Струкова. М. 1870. 7.
[317]) Martigny, p. 21.

ношенія между личностью Богочеловѣка и Духомъ Святымъ и освятительной дѣятельности ихъ въ церкви, въ невидимомъ внутреннемъ союзѣ.

На вышеописанной мозаикѣ въ церкви Космы и Даміана около Агнца лежащаго на престолѣ, какъ мы видѣли, стоятъ *четыре свѣтильника*. Седмиствольный свѣтильникъ скиніи и храма іерусалимскаго не только имѣлъ большое значеніе для евреевъ и употреблялся въ качествѣ символа на надгробныхъ памятникахъ, но и для христіанъ былъ прообразомъ просвѣтительной дѣятельности І. Христа, который есть свѣтъ истинный, просвѣщающій всякаго человѣка, въ частности прообразомъ Его ученія. Климентъ Александрійскій говоритъ: aliud quoque aenigma aureum candelabrum signi Christi: non figura solum, sed et ea etiam, quod lucem immittit multifariam multisque modis in eos, qui in ipsum credunt [318]). Въ этомъ общемъ значеніи седмиствольный свѣтильникъ нерѣдко встрѣчается на памятникахъ древнихъ христіанъ, преимущественно въ катакомбахъ, гдѣ темнота, требовавшая употребленія свѣтильника, естественно располагала къ мысли о высшемъ свѣтѣ, который и во тьмѣ свѣтитъ, и къ монументальному выраженію этой мысли. Такъ онъ изображенъ на двухъ лампахъ [319]) и на надгробномъ памятникѣ нѣкоего Калевія въ видѣ треножника, на вершинѣ котораго 7 маленькихъ лампъ [320]). Этотъ послѣдній памятникъ составляетъ какъ бы переходъ къ мозаическому изображенію, на которомъ является 7 свѣтильниковъ. Мозаика эта независимо отъ общаго значенія свѣтильника имѣетъ непосредственное отношеніе къ видѣнію Апокалипсиса, въ которомъ тайнозритель видѣлъ 7 свѣтильниковъ и посреди ихъ подобнаго Сыну человѣческому, который въ мозаикѣ, примѣнительно къ другому видѣнію изображается символически подъ образомъ Агнца. Поэтому свѣтильникъ кромѣ общаго значенія долженъ имѣть здѣсь спеціальное значеніе, которое отчасти указываетъ самъ тайнозритель. „Семь свѣтильниковъ суть семь церквей“ [321]). Поэтому въ сочиненіи противъ іудеевъ, приписы-

---

[318]) Strom. V, cap. 6.

[319]) Mamachi, t. III, p. 39. 40. Aringhi, t. II, 352, 353.

[320]) Aringhi, t. II, p. 357. Mamachi, t. III, p. 39.

[321]) Апокал. 1, 12, 22.

ваемомъ Кипріану, говорится: sterilis septem peperit et quae plurimos habebat filios infirmata est. Filii autem sunt ecclesiae septem. Unde et Paulus septem ecclesiis scripsit, et Apocalipsis ecclesias septem ponit... et lucerna septifomis in Tabernaculo [322]). Семь церквей или семь обществъ, современныхъ тайнозрителю, являются носителями того свѣта, который принесъ въ міръ Агнецъ Божій, лежащій на престолѣ между свѣтильниками; они должны распространять этотъ свѣтъ по всему міру, проповѣдуя Агнца Божія.

На картинѣ въ церкви св. Феликса Богъ Отецъ подаетъ Агнцу, стоящему надъ крестомъ *вѣнецъ* изъ пламенныхъ облаковъ. Вѣнецъ этотъ—вѣнецъ правды, котораго онъ удостоился, какъ первенецъ праведниковъ, исполнившій волю Отца и котораго удостоитъ Онъ вѣрныхъ послѣдователей своихъ [323]), вѣнецъ жизни и вѣнецъ славы, который получаетъ Онъ за то, что смирилъ себя, послушлигъ былъ до смерти, смерти крестной, и который дастъ Онъ любящимъ Его агнцамъ и пастырямъ, вѣрно пасущимъ стадо царственныхъ овецъ [324]), наконецъ это вѣнецъ царства, который возвращаетъ Ему Отецъ, вмѣсто терноваго вѣнца, съ которымъ Онъ, какъ Первосвященникъ, приносилъ всемірную жертву на Голгоѳѣ и закланъ былъ какъ агнецъ: ибо Онъ возсѣлъ съ Отцемъ на престолѣ и воцарился во вѣки [325]).

д) Отношеніе Духа Св. къ І. Христу—Агнцу Божію, выражено подъ символомъ *голубя*, какъ выразилось оно при крещеніи Спасителя. Птица эта была памятна одинаково древнимъ христіанамъ изъ язычниковъ и іудеевъ, какъ священная пророчественная птица небесной богини Діаны и какъ посланница Ноя и вѣстница мира Божія, была любима, какъ символъ простоты и невинности, священна, какъ образъ Духа Св. Неудивительно, что подъ этимъ дорогимъ образомъ христіане не только представляли Духа Св., но вообще выражали свои дорогія вѣрованія и чаянія. Чистая птица эта была кажется въ древней церкви образомъ Іисуса Христа, какъ показываютъ слова Тертулліана:

---

[322]) Adv. Judaeos cap. 20. Münter, Sinnb. Th. 1. S. 86.

[323]) 2 Тим. IV, 8.

[324]) 1 Петр. V, 4. Іак. 1, 12.

[325]) Апокалипс.

in summo Christum columba demonstrare solita est, serpens vero tentare. Illa et a primordio divini pacis praeco, ille a primordio divini imaginis praedo [326]). Въ числѣ именъ, какими называли Іисуса Христа, встрѣчается также Columba [327]). Но между памятниками трудно указать съ положительностію хотя бы одинъ, на которомъ бы подъ образомъ голубя представленъ былъ несомнѣнно І. Христосъ. Впрочемъ Мартиньи указываетъ одинъ памятникъ, на которомъ голубь является символомъ І. Христа. Это—лампа, недавно найденная въ древне-христіанской усыпальницѣ св. Катерины Чіузской; на дискѣ лампы изображенъ голубь съ крестомъ въ клювѣ. Голубь съ двумя аттрибутами—крестомъ и масличною вѣтвью, несомнѣнно изображаетъ Іисуса Христа, и эта символическая компиляція по вѣрному объясненію Мартиньи выражаетъ мысль, что І. Христосъ, чистый и невинный, кровію креста умиротворилъ небо и землю, какъ говоритъ апостолъ [328]). Монументъ этотъ, нужно полагать съ Мартиньи, единственный въ своемъ родѣ и восходитъ, какъ и самая катакомба, гдѣ онъ найденъ, къ самой глубокой древности [329]). Правда, мы находимъ голубя изображеннымъ на монограммѣ Христова имени на одной надгробной лампѣ [330]), или даже лампу, сдѣланную въ видѣ голубя [331]). Но трудно сказать рѣшительно, Іисуса ли Христа представляетъ голубь или же Духа Св. Сочетаніе этого символа съ монограммою во всякомъ случаѣ весьма знаменательно въ догматическомъ отношеніи: этимъ выражается вѣра древнихъ христіанъ въ соприсутствіе Св. Духа въ Іисусѣ Христѣ, неразлучное съ его именемъ съ той минуты, какъ Онъ принялъ это имя, съ минуты вочеловѣченія, а не со времени только крещенія, какъ думали нѣкоторые еретики. Имѣлось ли въ виду при такомъ сочетаніи монограммы съ символомъ еретическое мнѣніе или нѣтъ, во всякомъ случаѣ выше-

---

[326]) Adv. Valentinianos, c. 2.

[327]) Tu mihi, Christe, columba potens—говоритъ поэтъ Пруденцій. Diction. Mart. p. 362.

[328]) Колос. 1, 20.

[329]) Mart., p. 362, tab. 5.

[330]) Aringhi, t. 1, p. 301. Mamachi, t. III.

[331]) Aringhi, t. II, p. 325.

указанная лампа, древность которой не подлежитъ сомнѣнію, служитъ замѣчательнымъ памятникомъ вѣры древней церкви въ божество І. Христа, особенно въ связи съ вышеприведенными надписями при монограммѣ имени Христова. Картина въ церкви св. Феликса въ Нолѣ, описанная выше, служитъ какъ бы дополненіемъ и развитіемъ этой вѣры: надъ Агнцемъ, стоящимъ подъ крестомъ, паритъ Духъ Св. въ видѣ кроткой птицы, а Отецъ изъ облаковъ налагаетъ на Него вѣнецъ. Соприсущій І. Христу съ минуты рожденія Духъ Св. неразлученъ былъ съ Агнцемъ до крестной смерти. Послѣдняя мысль выражается безъ сомнѣнія и въ этомъ случаѣ, когда голубь изображается надъ крестомъ напр. на мозаикѣ въ абсидѣ латеранской базилики,—мозаикѣ изданной Бозіо [332]). О событіи крещенія Христова, при которомъ изображается обыкновенно голубь, нѣтъ нужды и говорить, такъ какъ помимо соотвѣтствія изображенія крещенія св. событію, въ изображеніи этомъ подъ символомъ голубя выражается тоже самое отношеніе Духа Св. къ личности І. Христа, какъ и въ изображеніи въ церкви св. Феликса.

Мысль о неразлучномъ соприсутствіи Духа Св. съ личностью І. Христа естественно переносима была древними христіанами и на церковь, какъ Его тѣло. Поэтому сама церковь прежде всего представляема была подъ символомъ голубя, и два голубя, изображенные одинъ противъ другаго, признавались символами церкви, церкви ex circumcisione, и церкви ex gentibus [333]). Когда символъ этотъ употреблялся для обозначенія апостоловъ, какъ дѣлалось во время св. Павлина, когда представляли крестъ и на немъ вѣнецъ изъ 12 голубей, то этимъ выражалось безъ сомнѣнія ихъ внутреннее отношеніе къ І. Христу и Св. Духу, обусловливавшее ихъ нравственныя качества. Изображеніе же 12 голубей на полѣ креста, вмѣсто распятаго тѣла Спасителя, какъ въ мозаикѣ св. Климента въ Римѣ [334]), указываетъ въ частности на отношеніе апостоловъ къ смерти Христовой, отношеніе которое выражено ап. Павломъ: „не себѣ живу, но живу вѣрою

---

[332]) De cruce triumfante lib. VI, c. 12.

[333]) Macarius. Hagioglypt. p. 222. Mart. 163.

[334]) Mamachi, t. I, p. 67.

въ Сына Божія, возлюбившаго меня и предавшаго Себя за меня... Христу сраспялся". Это можно сказать и о другихъ апостолахъ. Еще частнѣе подъ этимъ символомъ находила иногда выраженіе историческая эпоха гражданскаго правопризнанія христіанства или церкви: два голубя на вѣтвяхъ креста, украшеннаго геммами и утвержденнаго на Labarum, по мнѣнію нѣкоторыхъ толкователей христіанскихъ древностей были фигуральнымъ выраженіемъ мира церкви, дарованнаго Константиномъ. Ученіе, что Духъ Св. есть одушевляющее начало церковной жизни, съ самыхъ древнихъ поръ присущее древней церкви, нашло свое монументальное выраженіе въ цѣломъ рядѣ художественныхъ символовъ, украшавшихъ христіанскій храмъ, какъ средоточіе и центръ христіанскаго общества. Въ алтаряхъ храмовъ христіанскихъ надъ престоломъ подъ киворіемъ въ древности вѣшались серебряные и золотые голуби, въ которыхъ сохраняли евхаристическіе дары. Северъ, глава монофизитскихъ акефаловъ, въ прошеніи анатолійскаго духовенства къ пятому вселенскому собору въ Константинополѣ (536 г.), обвиняемъ былъ между прочимъ въ томъ, что онъ отринулъ золотыхъ и серебряныхъ голубей, которые вѣшались предъ алтарями, какъ образы Духа Св. [335]). Значеніе это символъ сохранялъ въ теченіе 18 вѣковой исторіи и донынѣ еще удерживаетъ свое мѣсто предъ алтаремъ, если не въ видѣ скульптурнаго произведенія, то въ видѣ живописнаго изображенія, а нѣкогда на западѣ, да и въ древней Россіи, утверждался иногда на крестѣ, вѣнчавшемъ храмъ. Кромѣ общаго значенія, въ алтарѣ и предъ алтаремъ символъ этотъ имѣлъ особенное значеніе въ отношеніи къ таинству евхаристіи, указывая на особенное и исключительное присутствіе Св. Духа въ этомъ священнѣйшемъ мѣстѣ и исключительное дѣйствіе его въ таинствѣ евхаристіи. Эта послѣдняя мысль безспорно лежала въ основаніи обычая древней церкви употреблять серебряныхъ и золотыхъ голубей для храненія св. даровъ. Особенное дѣйствіе Духа Св. въ таинствѣ крещенія также нашло монументальное выраженіе.

---

[335]) Wernsdorf, de simulacro Columba in locis sacris. Wittemb. 1773, p. 16, 17. Münter, 1, 106. Папы дарили въ церкви такихъ голубей. Иннокентій I († 417 г.) подарилъ церкви св. Гервасія и Протасія золоченаго голубя въ 30 ф.; Иларій († 467 г.) подарилъ церкви св. Іоанна золотаго голубя.

Голубь вѣшался не только въ храмахъ, но и въ баптистеріяхъ *или крещальняхъ*, какъ свидѣтельствуетъ Амвросій и какъ показываетъ уже приведенный выше фактъ, что Севера обвиняли въ томъ, что крещальни украшенныя голубями лишилъ этой святыни [336]). Отношеніе вѣрующихъ къ крещенію и евхаристіи также выражается подъ этимъ символомъ. Въ мозаической картинѣ въ Равеннѣ V в. голуби изображены пьющими изъ источника, а на саркофагѣ св. Амвросія въ Миланѣ изображены два голубя пьющими изъ чаши [337]). Духъ Св. по ученію церкви есть источникъ жизни не только церкви какъ тѣла Христова, но и каждаго истиннаго христіанина. Эта мысль должна была руководить древними христіанами, когда они вѣшали изображенія голубей надъ гробами мучениковъ, полагали изображенія голубей въ гробы ихъ, а иногда даже останки мучениковъ полагали въ золотыхъ голубей. Конечно голубь при этомъ могъ имѣть и другое значеніе въ примѣненіи лично къ мученику, такъ какъ невинность и кротость—всегдашніе спутники мученичества. Но эти качества, равно какъ и то мужество, съ какимъ мученики переносили страданія за вѣру Христову, есть плодъ Св. Духа. Если же Духъ Св. есть источникъ мужества, то Онъ же есть источникъ и всякой другой дѣятельности въ области церкви. Какъ Духъ истины, Онъ источникъ церковно-проповѣднической дѣятельности, требующей просвѣщенія мысли и особеннаго одушевленія или вдохновенія. Таково дѣйствительно было воззрѣніе древней церкви, засвидѣтельствованное монументальнымъ образомъ. Въ катакомбахъ свв. Марцеллина и Петра найдена мраморная каѳедра, на спинѣ которой стоитъ голубь, украшенный вѣнцомъ. Голубь помѣщенъ былъ на церковной каѳедрѣ въ Софійскомъ храмѣ въ Константинополѣ [338]) и въ западныхъ церквахъ часто встрѣчается еще донынѣ. Въ томъ же значеніи употреблялся голубь въ отношеніи къ частнымъ проповѣдникамъ. Сохранились древнія изображенія, гдѣ голубь сидитъ на головѣ или на правомъ

---

[336]) Münter, 1, S. 106. Schone, Geschichtforschungen über die Kirchlichen Gebräuche und Einricht. der Christen. Berl. 1819. Th. II, S. 281, 284.

[337]) Martigny, p. 163.

[338]) Дю-Канжъ, Constantinopolis christiana. L. III, p. 69.

плечѣ папы Григорія В., чѣмъ очевидно выражается мысль, что Григорій писалъ свои сочиненія по вдохновенію Духа Св. Одно изъ такихъ изображеній находится въ криптѣ Ватиканской церкви: это мраморный рельефъ, гдѣ голубь сидя на плечѣ Григорія, какъ будто шепчетъ ему на ухо. Другое изображеніе находится въ рукописи библіотеки Сан-Галлина X в. и приведена въ извѣстность аббатомъ Гербертомъ въ сочиненіи о пѣніи [339]). Ближайшимъ мотивомъ къ этому представленію послужилъ разсказъ біографовъ Григорія, что писецъ, которому онъ диктовалъ свое толкованіе на послѣднія видѣнія пророка Іезекіиля, видѣлъ на его головѣ голубя, вложившаго свой клювъ въ его уста. Подобное разсказывается у Ефрема Сирина о Василіи В.: св. Ефремъ видѣлъ голубя на плечѣ Василія [340]). Разсказъ этотъ, вѣренъ ли онъ или нѣтъ, во всякомъ случаѣ въ связи съ описаннымъ изображеніемъ служитъ свидѣтельствомъ, что древняя церковь считала Св. Духа источникомъ проповѣдническаго вдохновенія. Какъ въ области ученія Духъ Св. есть источникъ истины и просвѣщенія, такъ руководящее начало въ области церковнаго управленія, рядомъ съ ученіемъ І. Христа, есть Духъ Св. Это воззрѣніе древней церкви, котораго въ сущности не отрицали даже еретики и которое опредѣленнѣе выразилось на вселенскихъ соборахъ, запечатлѣно монументальнымъ образомъ при изображеніи послѣднихъ: на потолкѣ комнаты или церкви, гдѣ собирались соборы, изображаемъ былъ голубь въ знакъ того, что они собирались во имя Св. Духа и въ соотвѣтствіе выраженію: изволися Св. Духу [341]). Кромѣ этого, вся внутренняя жизнь истинныхъ послѣдователей Христовыхъ съ ея характерическими особенностями приписывалась древними христіанами дѣйствію Св. Духа и вѣрѣ въ І. Христа и Его ученіе. Поэтому, еслибы при употребленіи символа и не было непосредственнаго

---

[339]) De cantu et musica sacra t. I, tab. 1.

[340]) Münter, 1, 107.

[341]) Одно такого рода изображеніе, представляющее соборъ, бывшій при папѣ Сильвестрѣ можно видѣть у Аринхи (t. II, p. 183). Изображеніе сравнительно новаго времени по признанію Мюнтера, но идея древняя.

указанія на его отношеніе къ личности І. Христа или Св. Духа, во всякомъ случаѣ мысль объ этомъ отношеніи слѣдуетъ подразумѣвать на основаніи общаго свойства всякаго символа, въ силу коего онъ можетъ имѣть самое широкое примѣненіе. Павлинъ еп. Нольскій даетъ замѣтить, что символъ употреблялся въ отношеніи къ христіанамъ вообще. Чистота и незлобіе считались свойствами голубя. Тертулліанъ говоритъ даже, что голубь не имѣетъ желчи. Въ этомъ общемъ значеніи (незлобія и чистоты) символъ безчисленное множество разъ встрѣчается на надгробныхъ камняхъ, особенно такихъ, подъ которыми погребены дѣти и дѣвицы, умершія въ ранней юности. На гробахъ молодыхъ дѣвицъ онъ служитъ символомъ цѣломудрія. На гробѣ жены или мужа онъ означаетъ супружескую вѣрность; такъ какъ на взаимную любовь горлицъ нерѣдко отцы церкви указывали, какъ на образецъ супружеской любви. Въ этомъ послѣднемъ примѣненіи символъ встрѣчается часто въ связи съ монограммою, чѣмъ выражается идея христіанскаго брака, которою обусловливается супружеская чистота и вѣрность. Такъ часто видимъ двухъ голубей съ монограммою въ серединѣ между ними [342]). На одномъ рѣзномъ камнѣ у подножія монограммы, около которой обвился змѣй, два голубя съ бочкою въ срединѣ, на которой стоитъ монограмма. Голуби держатъ масличныя вѣтви въ клювахъ надъ монограммою, осѣняя ее [343]), Два голубя съ деревомъ по срединѣ [344]). Два голубя, изображенные, съ деревомъ по срединѣ служили вѣроятно символомъ плодородія, напоминая выраженіе: жена твоя яко лоза плодовитая; бочка и голуби съ масличною вѣтвью означаютъ супружеское согласіе, а монограмма— Іисуса Христа, во имя котораго соединены были супруги при жизни, ради котораго они хранили миръ и согласіе, оставаясь согласно Его слову, мудрыми, какъ змія и цѣлыми какъ голуби, и который осѣнялъ ихъ своимъ благословеніемъ при жизни и теперь вѣнчаетъ славою по смерти (монограмма надъ голубями).

---

[342]) Aringhi, II, p. 12, 119, 151.
[343]) Ibid, II, 348.
[344]) Aringhi. II, 325.

Идея супружескаго согласія, символизируемая подъ образомъ голубей, дополняется символомъ, указывающимъ на значеніе брака не только самого по себѣ, но и по отношенію къ обществу вѣрующихъ, разумѣемъ *бочку*. Бочка довольно часто встрѣчается на памятникахъ древне-христіанскаго искусства

Во многихъ случаяхъ значеніе бочки трудно понять [345]). Едва ли можно думать, чтобы бочка была символомъ того, что мученики проливали свою кровь какъ вино, (вмѣстилищемъ котораго служитъ бочка), примѣнительно къ выраженію Кипріана, какъ полагаютъ нѣкоторые; для храненія вина у римлянъ служили амфоры, а не бочки. Въ силу этого и стеклянные сосуды въ видѣ бочекъ, находимые въ катакомбахъ, едва ли могли служить для сохраненія крови мучениковъ. Слѣдовательно бочка должна была имѣть символическое значеніе, котораго нужно искать въ свойствѣ Бога. Бочка состоитъ, какъ извѣстно, изъ многихъ лотковъ или досокъ, соединенныхъ обручами. Поэтому возможно, что она служила символомъ согласія. прежде всего супружескаго, а затѣмъ и союза общественнаго или церковнаго. То и другое значеніе имѣетъ бочка, когда она является между двумя голубями съ монограммою надъ нею [346]) или подъ нею [347]): она является въ такомъ случаѣ символомъ общества, соединеннаго во Христѣ различными связями (по апостолу), въ общеніи съ которымъ находились супруги, и символомъ супружескаго согласія, составляющаго основаніе союза и единства церкви.

Съ другой стороны, съ представленіемъ голубя часто соединяется символъ, заключающій въ себѣ не только идею мира во Христѣ, но и идею безсмертія, это—*масличная вѣтвь*. Такъ какъ масличная вѣтвь была принесена Ною голубемъ въ знакъ того, что земля освободилась отъ водъ потопа и потому голубь съ масличною вѣтвью почти всегда изображался при представленіи ковчега Ноева, то естественно христіане соединяли съ масличною вѣтвью понятіе мира. Тертулліанъ говоритъ: olea signum etiam apud nationes deprehenditur [348]).

---

[345]) Aringhi, II. 91, 145. Mam. III, 91.

[346]) Aringhi, II, 348.

[347]) Boldetti, p. 164.

[348]) De bapt. c. 8.

Съ этимъ соглашается и Амвросій медіоланскій [349]). Масличное дерево употреблялось также у отцевъ церкви, какъ образъ плодовитости въ добрыхъ дѣлахъ, праведности, тихой жизни и сострадательности. Его красный, спокойный, постоянно цвѣтущій зеленый видъ дѣлалъ его любимымъ символомъ, а частое упоминаніе о немъ въ Ветхомъ Завѣтѣ, особенно въ псалмахъ, дѣлало его священнымъ образомъ. На надгробныхъ камняхъ, поэтому безчисленное множество разъ встрѣчаются голуби, сидящіе на масличной вѣтви, вѣрнѣе держащіе ее въ когтяхъ или держащіе ее въ клювѣ. Къ указаннымъ уже примѣрамъ прибавимъ еще одинъ. На надгробномъ камнѣ пятилѣтнему мальчику изображена урна съ монограммою имени Христова, а по сторонамъ два голубя, которые держатъ масличныя вѣтви надъ урною [350]). Очевидно этимъ выражена мысль, что праведное дитя мирно и блаженно почиваетъ въ Господѣ. Изрѣдка встрѣчается цѣлое масличное дерево. Такъ на памятникѣ восьмилѣтняго дитяти по сторонамъ надписи изображены два дерева масличныя, каждое между двумя голубями [351]). Символъ выражаетъ тоже мирный сонъ праведнаго дитяти. Въ дополненіе къ вышеуказаннымъ символамъ прибавляется иногда виноградный гроздъ. На памятникѣ трехмѣсячнаго мальчика изображенъ голубь на масличной вѣтви, надъ которымъ виситъ виноградный гроздъ. На другомъ два голубя съ монограммою въ срединѣ, при одномъ изъ нихъ виноградная кисть, а внизу надпись: Mogiri in pace. Выраженіе: in pace служитъ поясненіемъ значенія масличной вѣтви, тогда какъ виноградная кисть указываетъ на внутреннее отношеніе умершаго ко Христу, какъ источнику истинной жизни, отношеніе, какое указалъ Самъ Онъ, сказавши ученикамъ, а въ лицѣ ихъ и всѣмъ послѣдователямъ: Я лоза, вы—вѣтви, безъ Меня не можете творить ничего; это-то тѣснѣйшее отношеніе ко Христу и обусловливаетъ тотъ миръ, который вкушаетъ мученикъ по смерти [352]). По мнѣнію Іеронима, подъ образомъ вино-

---

[349]) De Noe et Arca cap. 19.
[350]) Aringhi, II, p. 348.
[351]) Ibid. p. 325.
[352]) Lupi, S. 121 и 182.

градной лозы обозначалась кровь І. Христа и мучениковъ за вѣру Христову [353]). Это значеніе, не исключая того, какое придали мы этому символу, примѣнимо въ данномъ случаѣ, такъ какъ во внутреннѣйшее отношеніе ко Христу вѣрующіе вступаютъ черезъ кровь Христову, вкушаемую въ евхаристіи и служащую залогомъ блаженнаго мира во Христѣ по смерти и участія въ Его новой вѣчной вечери, на которой Онъ обѣщалъ пить съ вѣрными вино новое, не отъ этого плода лознаго.

е) Но ни въ одномъ образѣ личность І. Христа не представляется съ такою непосредственною живостію, какъ въ *образѣ добраго пастыря*, который былъ такъ-сказать предтечею Его личнаго образа.

На древнее и широкое употребленіе образа добраго пастыря быть-можетъ имѣло вліяніе то обстоятельство, что образъ пастуха былъ однимъ изъ обыкновенныхъ сюжетовъ классическаго искусства, слѣдовательно воспроизведеніе его не представляло никакихъ трудностей для христіанскаго художника съ формальной, технической стороны. Образъ пастуха, несущаго овцу на плечахъ, часто встрѣчается на памятникахъ античнаго искусства, равно какъ самое представленіе неоднократно выражается въ идиллической поэзіи римлянъ. На одной картинѣ Геркуланума наприм. представленъ юноша, съ наброшенною сзади шкурою, нагой впрочемъ, въ лавровомъ вѣнкѣ и съ корзиною, наполненною плодами; на плечахъ несетъ онъ ягненка, четыре ноги котораго держитъ лѣвою рукою соединенными на груди. Образъ этотъ встрѣчается и на надгробныхъ памятникахъ—въ рельефахъ и на живописныхъ картинахъ: на стѣнной картинѣ гробницы Назоновъ, при представленіи временъ года, изображенъ между прочимъ пастухъ, нагой и въ танцующей позѣ, съ палкою въ одной рукѣ и съ козломъ на плечахъ; на саркофагѣ въ villa Cesia, нынѣ Marco Simone близъ Рима, одинъ изъ рельефовъ представляетъ пастуха, несущаго на плечахъ ягненка; такое же представленіе находятъ на саркофагѣ въ Тортонѣ; на обоихъ саркофагахъ образъ пастуха съ овцою на плечахъ пред-

---

[353]) Comment. in Amos. c. 9.

ставленъ совершенно такъ, какъ на христіанскихъ саркофагахъ [354]). Слѣдовательно одинъ образъ копированъ съ другаго. Но какой? Христіанскій ли съ языческаго или наоборотъ?

Относительно представленія на саркофагѣ Marco Simone Бунзенъ относящій его къ III или IV христіанскому вѣку, замѣчаетъ, что это или индивидуальное представленіе, взятое изъ круга занятій умершаго, или же мы имѣемъ здѣсь примѣръ подражанія христіанскому символу у язычниковъ. Послѣднее почти невѣроятно. И вообще трудно указать отличительную черту между языческимъ и христіанскимъ образомъ въ тѣхъ случаяхъ, когда нѣтъ другихъ признаковъ христіанскаго происхожденія художественнаго произведенія. Правда, на христіанскихъ памятникахъ образъ добраго пастыря обыкновенно занимаетъ средину, въ качествѣ главнаго образа, тогда какъ въ только-что упомянутыхъ языческихъ рельефахъ онъ занимаетъ второстепенное мѣсто. Но и въ этомъ отношеніи бываютъ исключенія, когда на христіанскихъ гробницахъ образъ добраго пастыря находится на концѣ, а на другомъ концѣ молящаяся фигура. Такъ точно и на языческихъ памятникахъ онъ могъ быть помѣщаемъ и въ срединѣ. Не можемъ не указать здѣсь на два саркофага, на которыхъ въ срединѣ находится образъ пастуха съ овцою на плечахъ, но происхожденіе коихъ, языческіе ли они или христіанскіе, спорно. По превосходной работѣ оба саркофага относятъ ко второму христіанскому вѣку. Одинъ найденъ въ усыпальницѣ Урбана и теперь находится въ саду дворца Корсини въ Римѣ. На лѣвой сторонѣ изображена сидящая на украшенномъ сѣдалищѣ молодая женщина, играющая на лирѣ, у ногъ которой два нагіе обнявшіеся мальчика: предъ нею стоитъ женская фигура, которую она кажется учитъ играть; двѣ другія женскія фигуры позади ея. На правой сторонѣ сидитъ молодой мущина, со свиткомъ въ лѣвой рукѣ и съ поднятою правою рукою, какъ бы декламируя; предъ нимъ стоитъ старый мущина, два другіе позади его. Боттари высказалъ предположеніе, что это языческое произведеніе. Мюнтеръ и Рэстель (Röstell) признаютъ его за христіанское на томъ основаніи, что на немъ изображенъ доб-

---

[354]) Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. Weimar. 1877. B. 1. Abth. 1. S. 80—81.

рый пастырь. Мюнтеръ видитъ въ изображенной на немъ сценѣ домашнее богослуженіе христіанъ [355]): молодая женщина играетъ на лирѣ, мущина кажется поетъ подъ ея игру. По объясненію Рэстеля, лица изображенныя—сивиллы и пророки [356]). Точно также объясняетъ представленіе и Кинкель, прибавляя, что это подтверждаетъ особенно живой краснорѣчивый жестъ у юноши, а у дѣвицы въ пророческомъ экстазѣ открывшаяся грудь, которую иначе трудно было бы объяснить на христіанской гробницѣ [357]). Но противъ этого пониманія говоритъ особенно то, что молодая женщина вовсе не въ возбужденно-экстатическомъ состояніи, а напротивъ спокойно выслушиваетъ наставленіе; то же нужно сказать и о юношѣ въ другой сценѣ. Поэтому цѣлое скорѣе можетъ относиться къ воспитанію двухъ половъ, какъ объясняетъ Рауль-Рошетъ [358]). Пиперъ считаетъ рельефъ этотъ положительно языческимъ произведеніемъ. Что же касается пастыря, находящагося въ срединѣ между двумя овцами и несущаго овцу на плечахъ, то значеніе его Пиперъ находитъ не яснымъ и склоняется къ мнѣнію, что эта группа присоединена позже христіанскимъ художникомъ, замѣчая, что фигура пастыря втрое меньше другихъ [359]). Другой саркофагъ сомнительнаго происхожденія хранится въ Луврѣ. Главное представленіе его занимающее средину,—добрый пастырь, несущій овцу на плечахъ; съ той и другой стороны львиныя головы. Графъ Кларакъ отнесъ этотъ саркофагъ къ концу втораго христіанскаго вѣка и сначала принялъ за языческое произведеніе, высказавъ предположеніе, что юный пастухъ можетъ быть Аристей, почитавшійся за одно изъ полевыхъ божествъ и между прочимъ за покровителя пастуховъ; а потомъ, когда Вельнеръ напомнилъ ему о добромъ пастырѣ, онъ рѣшительно отказался отъ этого мнѣнія и признялъ саркофагъ произведеніемъ первыхъ временъ христіанства [360]). Противъ христіанскаго происхожденія саркофага

---

[355]) Sinnbilder und Kunstvorst. der alt. Christ. H. 1. S. 84. Taf. III, Fig. 61

[356]) Röstell, in der Beschreib. Roms. Th. 1. S. 415.

[357]) Kinkel, Gesch. der bildenden Künste bei den christlichen Völkern. S. 192.

[358]) Raoul-Rochette Mem. sur les antiq. chret. p. 14.

[359]) Mythol. und Symb. I, 1. S. 85.

[360]) Clarac, Musée de sculpture pl. 254.

повидимому говоритъ присутствіе львиныхъ головъ, которыя какъ замѣчаетъ Пиперъ, совсѣмъ лишни на христіанскомъ саркофагѣ [361]). На подлинно христіанскихъ саркофагахъ дѣйствительно не встрѣчаются львиныя головы, хотя нельзя сказать чтобы онѣ совсѣмъ чужды были древне-христіанскому искусству: онѣ встрѣчаются напр. въ качествѣ украшенія на ковчегѣ Ноя, имѣющемъ форму круглаго сосуда, на стѣнной картинѣ изъ катакомбъ Прискиллы [362]).

Какъ бы ни было впрочемъ, мы остановились на этихъ двухъ памятникахъ съ цѣлію показать, что христіанское искусство въ изображеніи добраго пастыря непосредственно примкнуло къ античному образцу. Но если образецъ этотъ имѣлъ неоспоримое значеніе для христіанскаго искусства въ формальномъ отношеніи, онъ не могъ однако самъ по себѣ быть мотивомъ, впервые вызвавшимъ христіанское изображеніе добраго пастыря. Съ представленіемъ пастуха на языческихъ памятникахъ въ большинствѣ случаевъ не соединялась никакая религіозная мысль: онъ служилъ лишь украшеніемъ. Между тѣмъ древніе христіанскіе художники, полные религіознаго одушевленія, въ своихъ образахъ выражали, какъ мы видѣли уже, глубокія христіанскія идеи и притомъ согласно съ направленіемъ богослововъ своего времени сопоставляли или лучше противопоставляли эти идеи идеямъ язычества. Поэтому и въ данномъ случаѣ мотивъ, имѣвшій болѣе сильное и рѣшительное вліяніе на воспроизведеніе образа пастыря, долженъ быть религіознаго свойства.

Такое значеніе можно думаемъ признать за подобными же представленіями классической древности миѳологическаго содержанія. Такъ Гермесъ или Меркурій представляемъ былъ иногда *съ ягненкомъ около него*, какъ въ Коринѳѣ, потому что онъ считался покровителемъ и размножителемъ стада, а иногда изображался *несущимъ ягненка на плечахъ*. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ Гермесъ κριοφορος имѣлъ даже храмъ, напр. въ Танагѣ, гдѣ въ праздникъ его самый красивый юноша ходилъ вокругъ города съ ягненкомъ на плечахъ, въ знакъ того, что Гермесъ, какъ говорили, обнеся ягненка вокругъ стѣнъ города, спасъ его отъ

---

[361]) Mythol. u. Symb. Bl. 1. S. 85.

[362]) Munter, Sinnb. und Kunstvorst. H. 1. X. Taf.

заразы. Сохранилось также много памятниковъ съ изображеніемъ Гермеса, несущаго ягненка. Въ Пемброкковскомъ собраніи въ Вильтонгаузѣ хранится небольшая мраморная статуя: Гермесъ несетъ на плечахъ ягненка, ноги коего держитъ на груди обѣими руками,—представленіе совершенно такое же, какъ изображается обыкновенно добрый пастырь на христіанскихъ памятникахъ. Въ силу этого сходства естественно допустить, что Гермесъ кріофоросъ, въ качествѣ художественнаго представленія, служилъ первообразомъ для христіанскихъ художниковъ представить добраго пастыря въ христіанскомъ смыслѣ, причемъ однако они вовсе не думали сравнивать самыя лица—І. Христа и Гермеса. Еще естественнѣе допустить связь изображенія добраго пастыря съ другимъ миѳологическимъ представленіемъ потому, что христіанскіе художники могли имѣть случай прямо копировать его: это сатиръ, несущій на плечахъ козла или ягненка. Юнаго сатира съ пастушескимъ жезломъ въ правой рукѣ, несущаго на плечахъ козла, переднія ноги коего онъ держитъ лѣвою рукою, представляетъ статуя въ Ильдефонсо. На рельефѣ одного саркофага въ Піо-Клементиновскомъ музеѣ въ вакхическомъ шествіи сатиръ изображенъ несущимъ на плечахъ ягненка и притомъ совершенно такъ, какъ на христіанскихъ памятникахъ добрый пастырь,—онъ держитъ на своей груди соединенныя ноги ягненка [363]).

Итакъ, мотивомъ, вызвавшимъ христіанскій художественный образъ добраго пастыря, могли послужить небезъизвѣстныя христіанскимъ художникамъ религіозно-миѳологическія художественныя представленія классической древности и вмѣстѣ съ представленіемъ изъ пастушеской жизни дали имъ готовые образцы; такъ что христіанскій добрый пастырь могъ быть воспроизведеніемъ какъ пастуха, несущаго на плечахъ овцу или бога-покровителя пастуховъ Аристея, такъ и Гермеса, покровителя стадъ или сатира, смотря потому, гдѣ какой изъ этихъ образцовъ находимъ подъ руками у христіанскаго художника, а въ этомъ выразилась естественная зависимость юнаго христіанскаго искусства отъ античнаго. Эта зависимость ограничивалась конечно исключительно внѣшнею, формальною стороною представленія, безъ вся-

[363]) Pip. Mythol. u. Symb. B. 1. Abth. 1. S. 77—79.

каго положительнаго отношенія къ миѳологическимъ представленіямъ. Но такъ какъ христіане вообще чувственнымъ представленіямъ языческаго пантеизма всегда старались противопоставить духовныя идеи христіанства, то такое отрицательное отношеніе возможно и въ этомъ случаѣ: божествамъ, покровителямъ стадъ и пастуховъ, противопоставляли образъ единаго божественнаго Пастыря душъ.

Главнымъ же мотивомъ къ употребленію этого образа безъ сомнѣнія послужили притчи Іисуса Христа, въ которыхъ Онъ называетъ себя добрымъ пастыремъ; тѣмъ больше, что образъ этотъ, простой и изящный, полонъ глубокаго внутренняго значенія; взятый непосредственно изъ жизни, онъ однако находится въ живой связи съ домостроительствомъ человѣческаго спасенія проходитъ чрезъ всю его исторію. Человѣческій родъ и въ частности избранный народъ израильскій по библейскому представленію есть великое стадо, а Богъ есть пастырь, руководящій его частію невидимою рукою, частію посредствомъ пастырей, представителей Его.

Началомъ своимъ образъ этотъ восходитъ къ великимъ вождямъ израильскаго народа, которые были провозвѣстниками грядущаго Мессіи-пастыря и прообразами Его. Такъ Моисей, освободитель и руководитель освобожденнаго избраннаго народа, называется пастыремъ овецъ Господнихъ [364]); названіе это переходитъ къ преемнику его Іисусу Навину [365]). Великій царь Давидъ былъ избранъ Богомъ пасти народъ Его и пасъ его въ чистотѣ сердца своего и руками мудрыми водилъ его [366]). На библейскомъ языкѣ часто самъ Богъ и дѣйствія Его промысла какъ относительно отдѣльныхъ лицъ, такъ и относительно цѣлаго народа, изображаются и прославляются подъ образомъ пасты „Господь пастырь мой, говоритъ Давидъ, я ни въ чемъ не буду нуждаться. Онъ покоитъ меня на злачныхъ пажитяхъ и водитъ меня къ водамъ тихимъ [367]). Весь народъ израильскій называет овцами паствы Его [368]). Подъ Его покровительствомъ какъ цари,

---

[364]) Ис. 63, 11.
[365]) Числъ 27, 16, 17.
[366]) Пс. 77, 71.
[367]) Пс. 23, 1, 2.
[368]) Пс. 94, 7. 99, 3.

такъ пророки и священники были пастырями народа. Когда они допускали народъ до заблужденія, судъ Божій свершался надъ народомъ. Такъ, устами пророковъ Іереміи и Іезекіиля Богъ обличаетъ невѣрныхъ пастырей: „вы разсѣяли овецъ Моихъ и разогнали ихъ, и не смотрѣли за ними. Израиль—разсѣянное стадо львы разогнали его [369]). Съ обличеніемъ соединяется и утѣшеніе, въ которомъ искупительная дѣятельность Мессіи представляется подъ образомъ дѣятельности пастыря. Я самъ отыщу овецъ Моихъ и осмотрю ихъ. Какъ пастухъ повѣряетъ стадо свое въ тотъ день, когда находится среди стада своего разсѣяннаго, такъ Я пересмотрю овецъ Моихъ. И поставлю надъ ними одного пастыря, который будетъ пасти ихъ [370]). Вотъ Господь Богъ грядетъ съ силою. Онъ какъ пастырь будетъ пасти стадо свое; агнцевъ будетъ брать на руки и носить на груди своей и водить дойныхъ [371]).

Эти-то обѣтованія и предсказанія имѣлъ въ виду І. Христосъ когда фарисеямъ и всему народу объявилъ: „Я пастырь добрый“ и когда въ отвѣтъ на ропотъ фарисеевъ и книжниковъ, что Онъ принимаетъ грѣшниковъ, предложилъ притчу о заблудшей и найденной овцѣ [372]). Этимъ Онъ указалъ на исполненіе на немъ ветхозавѣтныхъ пророчествъ. Благодаря именно этой внутренней связи образнаго представленія ветхозавѣтнаго и новозавѣтнаго откровенія, какъ предсказанія и исполненія, образъ добраго пастыря рано и живо вошелъ въ сознаніе и жизнь церкви и нашелъ широкое примѣненіе какъ въ церковной литературѣ, такъ и въ монументальной художественной дѣятельности древнихъ христіанъ.

Въ самомъ дѣлѣ уже въ посланіяхъ апостольскихъ дѣятельность преемниковъ Христовыхъ обозначается выраженіемъ „пасти стадо Христово“. Представленіе объ Іисусѣ Христѣ, какъ добромъ пастырѣ, легло въ основаніе извѣстной книги Ерма, называемой „Пастырь“. Въ извѣстномъ гимнѣ Климента александрійскаго І. Христосъ воспѣвается какъ „царскаго стада пастырь, пастырь духовныхъ овецъ“. Извѣстно также, какъ часто

---

[369]) Іерем. 23, 2. 50, 6. Іезек. 34, 1—10.

[370]) Іезек. 34, 11. 12. 23.

[371]) Ис. 40, 11.

[372]) Іоан. 10, 12. Лук. 15, 3—7. Матѳ. 18, 12. 13.

отцы церкви въ своихъ проповѣдяхъ занимались истолкованіемъ притчи о заблудшей овцѣ, напр. Оригенъ, Епифаній и др. [373]). Образъ добраго пастыря до сихъ поръ живетъ въ молитвахъ и пѣсняхъ церковныхъ. Христіанскіе художники, вообще охотно пользовавшіеся данными, какія предлагали священныя книги, для украшенія монументовъ всякаго рода, естественно не могли не воспользоваться элементами, болѣе чѣмъ достаточными для того, чтобы составить на основаніи ихъ, хотя не независимо отъ всякой сторонней помощи, какъ полагаетъ Мартиньи, одинъ изъ самыхъ прекрасныхъ и дорогихъ образовъ.

Художественное воспроизведеніе образа добраго пастыря, нужно полагать, весьма рано вошло въ употребленіе въ церкви, особенно въ западной. По крайней мѣрѣ въ Африканской церкви во время Тертулліана существовали уже чаши съ гравированнымъ изображеніемъ добраго пастыря, и судя по тону, какимъ говоритъ объ этомъ Тертулліанъ, изображеніе добраго пастыря на чашѣ было дѣломъ обыкновеннымъ, слѣдовательно давнимъ уже [374]). Въ римской церкви также рано употреблялся этотъ образъ: между изображеніями въ катакомбахъ св. Каллиста есть изображенія добраго пастыря, которыя относятся археологами къ III и даже II вѣку [375]). Въ восточной церкви образъ этотъ также былъ въ употребленіи: Евсевій упоминаетъ объ изображеніяхъ добраго пастыря, которыя онъ видѣлъ.

Образъ добраго пастыря встрѣчается на всѣхъ родахъ памятниковъ древне-христіанскаго искусства: на надгробныхъ камняхъ, на стѣнныхъ живописныхъ картинахъ, на саркофагахъ, на сосудахъ стеклянныхъ и металлическихъ, на лампахъ, на кольцахъ, на античныхъ геммахъ и другихъ рѣзныхъ камняхъ.

Всѣ эти памятники въ совокупности представляютъ цѣлый циклъ изображеній, въ которыхъ то съ наивною простотою, то съ большею или меньшею художественностію и съ болѣе или менѣе глубокимъ чувствомъ и смысломъ раскрывается предно-

---

[373]) Ориг. Ad Lucam XV, 4—5. Епиф. Oratio in S. et Magnum Sabbatum. Ср. Aringhi, Roma Subterran. Munter, Sinnb. und Kunstvorst. Anonsti, Denkwürdigkeiten. B. II, S. 367 и 194. Martigny, Dict. p. 513.

[374]) De pudicit. c. VII и X.

[375]) Aginc. Hist. de la peint. t. V, p. 20.

сившаяся христіанскому сознанію тайна искупленія міра во Христѣ, а съ тѣмъ вмѣстѣ воспроизводятся евангельскія притчи о добромъ пастырѣ, полагающемъ душу за овецъ и о погибшей овцѣ, которую онъ ищетъ и возвращаетъ въ стадо. При всемъ разнообразіи этихъ изображеній ихъ можно подвести подъ извѣстныя группы, чтобы прослѣдить съ большею или меньшею ясностію и широтою раскрывающееся въ нихъ вѣропредставленіе древнихъ христіанъ.

Отношеніе Іисуса Христа къ людямъ, Его отеческая *любовь* и *нѣжность* выражается въ *отношеніи Добраго пастыря къ овцамъ*, въ нѣжной заботливости и ласковомъ обращеніи съ ними. На одномъ саркофагѣ ватиканскаго циметерія Добрый пастырь стоитъ между двумя деревьями, съ пастушескимъ жезломъ въ лѣвой рукѣ, а правою ласкаетъ овцу, поднявшую къ нему голову, другая съ лѣвой стороны тоже подняла къ нему голову и смотритъ на него, какъ бы ожидая ласки [376]). Почти въ такомъ же положеніи изображенъ онъ въ циметеріѣ Прпскиллы: Онъ стоитъ между деревьями, опершись на палку и склонивъ голову; правую руку простираетъ къ овцѣ, поднявшей къ нему голову; другая щиплетъ траву у его ногъ [377]). Въ этихъ картинахъ, очевидно, представляется пастырь добрый, готовый душу свою положить за овецъ, который называетъ овецъ по имени и гласа котораго слушаютъ овцы.

Чудесное, чарующее дѣйствіе этого голоса прекрасно выражено въ картинахъ катакомбъ свв. Сатурнина и Каллиста. Въ лѣсу, подъ тѣнію деревьевъ, сидитъ пастырь, стерегущій свое стадо. Въ правой рукѣ у него флейта. Онъ повидимому только что пересталъ играть, стадо внимавшее ему, упоенное звуками, забыло о травѣ; съ удивленіемъ и любовію смотритъ пастырь на безмолвныхъ животныхъ [378]). *Флейта*, очевидно является символомъ сладости ученія І. Христа, которая засвидѣтельствована въ Евангеліи (никто никогда не говорилъ такъ какъ этотъ человѣкъ, сказали посланные взять Іисуса Христа), а все изображеніе служитъ самою простою и въ тоже время въ высшей сте-

---

[376]) Aringhi, t. I, p. 187. Münter, Taf. II, fig. 30.

[377]) Aringhi, t. II. p. 130.

[378]) Aringhi, t. I, p. 327. D'Agincourt, t. V, pl. VIII, fig. 4.

пени изящною иллюстраціею словъ І. Христа: овцы гласа моего слушаютъ. Что подобныя представленія древняя церковь относила къ І. Христу, это показываетъ мозаика въ церкви свв. Назарія и Кельсія изъ временъ императрицы Галлы Плацидіи (440 г.), обозначающая переходъ отъ добраго пастыря къ Іисусу Христу. Добрый пастырь, въ видѣ красиваго юноши, въ свободной и изящной позѣ сидитъ на камнѣ, очевидно въ полѣ, по холмамъ котораго разбросаны деревья. Голова его окружена нимбомъ; въ лѣвой рукѣ онъ держитъ крестъ, правою ласкаетъ овцу, въ то время какъ пять другихъ овецъ, изъ коихъ одна лежитъ, другія стоятъ, повернули къ нему свои головы, какъ бы внимая его голосу [379]).

Безконечная благость и *любовь* побудила Сына Божія принять человѣчество и явиться на землю, чтобы взыскать и спасти погибшаго человѣка. Чѣмъ неизмѣримѣе была полнота любви, тѣмъ безпредѣльнѣе должна быть *скорбь*, наполнявшая сердце Богочеловѣка въ теченіе всей Его жизни. Эту-то внутреннюю, въ глубинѣ Его чистой души таившуюся скорбь, древне-христіанское искусство выразило въ наивной формѣ, въ *образѣ пастыря, скорбящаго о заблудшей овцѣ*. На одномъ надгробномъ камнѣ юный пастырь стоитъ, съ нѣсколько наклоненною головою, съ печальнымъ лицемъ, опершись лѣвою рукою на палку, а правую приложивъ къ груди и скрестивъ ноги—положеніе самое естественное въ состояніи грустнаго раздумья. Пастырь, очевидно, скорбитъ и можетъ быть молится о погибшей овцѣ [380]). Еще съ большею естественностію и изяществомъ выражена скорбь пастыря, соединенная съ молитвою, на живописной картинѣ со свода погребальной пещеры, открытой въ Римѣ въ 1779 г. внѣ саларскихъ воротъ. Пастырь стоитъ между двумя деревьями, съ наклоненною нѣсколько на бокъ головою, съ грустнымъ лицемъ и поднятыми къ небу глазами, сопровождая свою горесть энергическимъ жестомъ руки, выражающимъ рѣшимость пойти искать потерянную овцу. Скорбь его такъ сильна, что отражается на овцахъ: одна смотритъ на него, какъ бы выражая сочувствіе, другая, лежащая на землѣ, тоже повернула къ нему голову, какъ

---

[379]) Munter, Taf. II, fig. 29.

[380]) Aringhi. t. I, p. 329.

бы разбуженная его молитвеннымъ воплемъ [381]). На стеклянномъ кускѣ, составлявшемъ вѣроятно дно сосуда, по предположенію Мюнтера, пастырь стоитъ также между двумя деревьями, опершись лѣвою рукою на палку, а правую простирая надъ головою; какъ будто послѣ раздумья, онъ принимаетъ рѣшеніе оставить стада, представительницею котораго служитъ лежащая у его ногъ овца, чтобы искать заблудшую овцу; его туника перепоясана два раза, чтобы удобнѣе идти (такъ изображалась обыкновенно богиня охоты); его ноги не обуты, какъ обыкновенно, а обвернуты такъ-называемыми fasciis cruralibus, тоже для удобства [382]). Наконецъ, на одномъ памятникѣ онъ представленъ уже въ дорогѣ: онъ усталъ и сидитъ на камнѣ въ лѣсу, склонивъ нѣсколько на сторону голову съ печальнымъ лицемъ, лѣвою рукою опершись на свою палку, а жестомъ правой руки выражая свое горе [383]).

Но вотъ добрый пастырь, наконецъ *нашелъ заблудшую овцу и несетъ ее на плечахъ*—это самое обыкновенное, безчисленное множество разъ встрѣчающееся на древне-христіанскихъ памятникахъ представленіе. Въ немъ-то именно выражается *тайна воплощенія Сына Божія и искупленія человѣчества въ лицѣ Богочеловѣка*, примѣнительно къ евангельской притчѣ о заблудшей овцѣ. „Не оставитъ ли онъ стадо и не пойдетъ ли искать заблудшую овцу? И когда найдетъ ее, возьметъ съ радостію на плечи свои и принесши домой созоветъ друзей и сосѣдей и скажетъ имъ: порадуйтесь со мною, я нашелъ свою пропавшую овцу“ [384]), Изображеніе добраго пастыря съ овцею на плечахъ, въ сущности всегда одинаковое, видоизмѣняется только въ подробностяхъ, примѣнительно къ даннымъ условіямъ или сообразно съ такимъ или инымъ оттѣнкомъ художественнаго замысла, съ тѣмъ или инымъ чувствомъ, одушевлявшимъ художника въ данную минуту. Такъ иногда пастырь изображается одинъ стоящимъ или идущимъ съ овцею на плечахъ, быть-можетъ для обозначенія дѣла искупленія только вообще. Въ такомъ видѣ

---

[381]) D'Agincourt. t. V, pl. VII, fig. 1.
[382]) Münter, Taf. II, fig. 33.
[383]) Aringhi, t. I, p. 327.
[384]) Лук. гл. 15.

представляетъ его мраморная статуэтка въ латеранскомъ музеѣ; въ такомъ же видѣ изображенъ онъ на мраморномъ саркофагѣ [385]), на фрескѣ циметерія Понтіана [386]), на фрескѣ циметерія св. Каллиста [387]), въ циметеріѣ свв. Марцеллина и Петра [388]), въ циметеріѣ св. Агнесы [389]), въ циметеріѣ Прискиллы [390]); на погребальной урнѣ изъ катакомбъ св. Урбана [391]), на двухъ лампахъ [392]). Надъ однимъ изъ такихъ изображеній помѣщена монограмма, свидѣтельствующая о тожествѣ добраго пастыря съ личностью Іисуса Христа въ древне-церковномъ сознаніи [393]). Во всѣхъ этихъ изображеніяхъ христіанскіе художники выразили тайну искупленія человѣчества во Христѣ съ тою строгостью, какая свойственна была древней церкви въ пониманіи духовныхъ истинъ вообще и которая выразилась въ одной церковной пѣсни, несмотря на ея поэтическую форму: „и заблудшее обрѣтъ овча, на рамо воспріимъ ко Отцу принесетъ и своему хотѣнію“; искупленіе представляется образно, но въ то же время строго-догматически, согласно съ понятіемъ о божественномъ существѣ Іисуса Христа, соприсущемъ Отцу и неподлежащемъ условіямъ пространства. Этотъ внутренній, духовный, таинственный актъ и олицетворяетъ собою пастырь съ овцею ва плечахъ. Это представленіе выражающее истину искупленія въ себѣ самой, въ ея сущности, нужно полагать и было собственно церковнымъ представленіемъ, т.-е. признаннымъ и одобреннымъ церковію, чѣмъ быть можетъ и объясняется столь частое повтореніе его. Всѣ же другія представленія—дѣло свободной творческой фантазіи художника, которая не могла оставаться въ границахъ церковно-догматической концепціи, невольно принимая болѣе легкій полетъ и переходя къ поэтическому языку притчи съ одной стороны, съ другой соединяя съ общею догматическою идеею частныя вѣрованія и чаянія, отчасти обще-христіанскія представленія.

---

[385]) Aringhi, t. I, p. 193.
[386]) Aringhi, t. I, p. 231.
[387]) Aringhi, t. I, p. 327, 331.
[388]) Aringhi, t. II, p. 41, 49.
[389]) Aringhi, t. II, p. 85.
[390]) Aringhi, t. II, p. 125, 126, 129.
[391]) D'Agincourt, t. IV, pl. IV, fig. 2.
[392]) Aringhi, t. II, p. 330, 351.
[393]) Mamachi, t. III, p. 18.

Поэтому, какъ въ предшествующихъ этому представленію изображеніяхъ выражалась скорбь пастыря о заблудшей овцѣ и отправленіе его на поиски, такъ и рядъ другихъ изображеній представляютъ пастыря съ радостію возвращающимся или уже возвратившимся къ своему стаду. На одной живописной картинѣ въ катакомбахъ св. Каллиста пастырь приближается къ стаду, двѣ овцы встрѣчаютъ его, поднявъ къ нему свои головы; дальше три овцы щиплютъ траву; наконецъ двѣ остальныя, какъ бы услышавъ приближеніе, тоже повернули головы навстрѣчу пастырю [394]). На одномъ саркофагѣ онъ представленъ, кажется, только что возвратившимся: онъ безъ палки и кажется снимаетъ овцу съ плечъ, а между тѣмъ смотритъ на одного изъ помощниковъ, ласкающаго овцу, тогда какъ другая овца, поднявши изъ-за него голову, смотритъ пастырю въ лице; другой помощникъ стоитъ опершись на палку, около него стоятъ и лежатъ овцы [395]). Возвратившимся къ своему стаду представляется онъ безъ сомнѣнія и въ томъ случаѣ, когда по ту и другую сторону его стоятъ по двѣ овцы [396]),

Представленія добраго пастыря *съ одною овцею* [397]), кромѣ общей догматической идеи, выражаютъ личную вѣру умершаго или умершей въ таинство искупленія и надежду на Искупителя.

Наиболѣе же обыкновенное представленіе, въ которомъ выражается общая догматическая идея въ ея отношеніи къ личной жизни христіанъ съ одной стороны, съ другой въ связи съ богословскимъ пониманіемъ сущности искупленія, это представленіе *пастыря съ овцею на плечахъ между двумя овцами* [398]).

Подъ *овцею заблудшею* нѣкоторые отцы церкви, какъ извѣстно, разумѣли *Адама падшаго*, какъ представителя падшаго въ лицѣ его человѣчества, вообще же разумѣли подъ нею *падшее естество человѣческое*. Подъ овцами во всѣхъ вышеописанныхъ представленіяхъ можно разумѣть *впрующихъ* вообще; въ послѣднемъ

---

[394]) Arinchi, t. I, p. 325.

[395]) Aringhi, t. II, p. 123. D'Agincourt, t. V, pl. XII, fig. 11.

[396]) Aringhi, t. I, p. 197. D'Agincourt, t. IV, pl. VIII, fig. 12.

[397]) Aringhi, t. II, p. 30, 117, 292 (гемма).

[398]) Aringhi, t. I, pp. 195, 325, 331, 349; t. II, pp. 31, 32, 33, 34, 35, 38; 43, 45, 47, 83, 87, 88, 91, 135, 139, 145, 153. D'Agincourt, t. V, pl. VI, fig. 2, pl. IX, fig. 8, 15. Schone, T. I, S. 312, fig. 7, на чашѣ.

же представленіи въ частности, кромѣ двухъ вѣрующихъ живыхъ или умершихъ и можетъ быть христіанъ супруговъ, художнику христіанскому, нужно полагать, предносилась мысль о падшихъ прародителяхъ. По крайней мѣрѣ мысль эта выражена на двухъ картинахъ въ катакомбахъ св. Агнесы, гдѣ изображеніе добраго пастыря сопоставлено съ изображеніемъ Адама и Евы около дерева познанія добра и зла [399]): на первой картинѣ пастырь изображенъ одинъ съ овцею на плечахъ, на другой между двумя овцами. Грѣхопаденіе первыхъ людей было причиною воплощенія Сына Божія и искупленія Адама отъ грѣха и смерти—было цѣлію Его пришествія на землю. Поэтому сопоставленіе не только естественно, но весьма знаменательно въ богословскомъ и художественномъ отношеніи. Грѣхъ первыхъ людей, разрушивъ ихъ душевный миръ, удалилъ ихъ отъ Бога—источника мира и блаженства. І. Христосъ, принявъ естество человѣческое и возсоединивъ его съ Богомъ, снова возвратилъ падшимъ миръ и они опять при Немъ. Между этими двумя группами полная симметрія.

Но Адамъ и Ева, родоначальники человѣчества, въ тоже время первые члены насажденной Богомъ церкви. Ихъ паденіе, разрушивъ союзъ всего сотвореннаго съ Богомъ, потрясло основы церкви. Съ размноженіемъ ихъ потомства разливался грѣхъ въ мірѣ и церковь падала все больше и больше; только небесный пастырь удерживалъ ее отъ окончательнаго паденія. Эта идея прекрасно выражена на памятникахъ, представляющихъ *церковь подъ образомъ овчарни*, въ видѣ небольшаго зданія, или около пастыря, какъ въ катакомбахъ Марцеллина и Петра [400]), или на рукѣ у него въ тѣхъ же катакомбахъ [401]), а еще нагляднѣе на одной геммѣ, гдѣ овчарня представлена падающею, но возвратившійся съ найденною овцею пастырь поддерживаетъ ее [402]). Нѣтъ сомнѣнія, что овчарня служитъ символомъ церкви, которая по выраженію апостольскихъ постановленій, подобна двору овчему: она представляется падающею, когда Спаситель пришелъ на землю искать заблудшую овцу; но вотъ Онъ возвращается съ

---

[399]) Aringhi, t. II, p. 85, 87.
[400]) Aringhi, t. II, p. 43.
[401]) D'Agincourt, t. V, pl. VI. fig. 5.
[402]) Gori и Мюнтеръ.

овцею и поддерживаетъ ее, снова становится ея незыблемымъ основаніемъ, ея главою, на всемощной десницѣ котораго она зиждется теперь. Какъ добрый пастырь, положившій душу свою за овецъ, Онъ Самъ теперь пасетъ ихъ; небесный Дверникъ отворяетъ Ему двери и овцы слушаютъ голоса Его и идутъ за нимъ. Этотъ образъ притчи представленъ на одномъ саркофагѣ: пастырь стоитъ у овчарни, двери которой открыты; Онъ съ жезломъ, очевидно, ведетъ овецъ на пастбище и полуобернувшись какъ бы зоветъ ихъ; овцы выходятъ на голосъ пастыря и направляются за нимъ.

Но не теперь только, а въ теченіе цѣлыхъ вѣковъ прежде пастырь поддерживалъ и сохранялъ церковь, ибо къ нему относились всѣ ветхозавѣтныя обѣтованія и прообразы, вѣрою въ которые жило дохристіанское человѣчество. Мысль эта раскрывается чрезъ сопоставленіе добраго пастыря съ представленіями ветхозавѣтныхъ событій, имѣвшихъ прообразовательное значеніе и съ соотвѣтствующими событіями новозавѣтными, указывающими на исполненіе на немъ прообразовъ. Такъ съ пастыремъ рядомъ видимъ Ноя въ ковчегѣ, которому голубь несетъ масличную ветвь [403]), Авраама, приносящаго въ жертву единственнаго сына своего [404]), Іону, поглощаемаго морскимъ чудовищемъ и выбрасываемаго обратно [405]), Моисея, получающаго скрижали закона [406]) и изводящаго воду изъ скалы [407]), Даніила между львами [408]), трехъ отроковъ въ пещи [409]), умноженіе хлѣбовъ [410]), воскресеніе Лазаря [411]) и наконецъ Павлина [412]), символическое значеніе котораго согласуется съ значеніемъ нѣкоторыхъ изъ ветхозавѣтныхъ прообразовъ и съ значеніемъ воскрешенія Лазаря. Съ употребленіемъ этого языческаго символа быть-можетъ

---

[403]) Aringhi, t. II, pp. 32, 33, 43, 125.
[404]) Aringhi, t. II, pp. 32, 117.
[405]) Aringhi, t. I, p. 331; t. II, pp. 31, 33, 41, 43, 44, 85, 129, 139.
[406]) Aringhi, t. II, p. 38.
[407]) Aringhi, t. II, pp. 38, 41, 43, 85, 88, 117, 125.
[408]) Aringhi, t. II, pp. 32, 43, 47, 83. 87, 125, 129.
[409]) Aringhi, t. II, p. 83.
[410]) Aringhi, t. II, pp. 31, 38, 43, 125.
[411]) Aringhi, t. II, pp. 31, 32, 43, 88.
[412]) Aringhi. t II, p. 139.

соединялась мысль о приготовительной и охраняющей дѣятельности пастыря въ средѣ язычества. При этомъ сопоставленіи образа добраго пастыря съ ветхозавѣтными и новозавѣтными событіями, указывающими на необыкновенныя средства, какія употреблялъ пастырь для поддержанія и сохраненія церкви, преобладающее представленіе—смерть Христова, какъ искупительная жертва за грѣхи міра и воскресеніе, въ которыхъ положено основаніе нашего воскресенія и безсмертія, какъ въ паденіи Адама и Евы положено начало смерти.

Добрый пастырь, какъ видно изъ цитатъ, сопоставлялся на различныхъ памятникахъ то съ тѣми, то съ другими ветхозавѣтными событіями. Но у Чіампини есть металлическая доска, на которой вмѣстѣ съ добрымъ пастыремъ изображены почти всѣ вышеуказанныя библейскія событія: рядомъ съ пастыремъ двѣ овцы; внизу Іона, вверху и по сторонамъ Адамъ и Ева, Ной, Даніилъ, Авраамъ, приносящій въ жертву Исаака и Моисей, изводящій воду изъ скалы. Это показываетъ, что въ вышеуказанныхъ случаяхъ, тѣ или другія событія не случайно изображались около пастыря, а на основаніи внутренней связи между тѣмъ и другими, съ цѣлію выразить ту или другую сторону общей богословской мысли, что вся ветхозавѣтная исторія есть прообразъ дѣла искупленія во Христѣ. Еще болѣе замѣчательный памятникъ представляетъ въ этомъ отношеніи одна лампа, представляющая глубокомысленную художественную композицію. На ней посрединѣ стоитъ добрый пастырь съ овцою на плечахъ; внизу около него овцы въ различныхъ положеніяхъ, съ обращенными къ нему головами; съ лѣвой стороны Іона спитъ у дерева подъ нависшею надъ нимъ тыквою, и голубь надъ тыквою; по правую сторону Іона же, выбрасываемый чудовищемъ; надъ нимъ ковчегъ съ сидящимъ на немъ голубемъ; вверху съ одной стороны солнце, съ другой луна, представленная человѣкообразно, въ видѣ полуфигуръ, одна съ лучами вокругъ головы, другая съ покрываломъ, которое она держитъ надъ головою; между ними семь звѣздъ, расположенныя надъ пастыремъ [413]). Эта гемма, очевидно представляетъ не простое сопоставленіе образовъ, основанное лишь на общей связи ихъ съ главнымъ обра-

[413]) Mamachi, t. III, p. 78.

зомъ, но художественную композицію съ опредѣленнымъ замысломъ, въ основаніи которой лежитъ идея художника, соединяющая всѣ образы въ одно художественное цѣлое. Какая же это идея? Мюнтеръ, объясняя эту гемму, подъ образомъ пастыря разумѣетъ І. Христа, подъ образомъ ковчега — церковь; въ Іонѣ видитъ прообразъ І. Христа. Звѣзды онъ объясняетъ двояко. По одному объясненію, онѣ могли напоминать о звѣздѣ, о которой говоритъ Игнатій въ своихъ посланіяхъ, которая выше всѣхъ звѣздъ взошла на небѣ, свѣтъ которой неописуемъ и новость которой возбуждала удивленіе, чрезъ которую уничтожена всякая магія, всякій союзъ неправды расторгнутъ; а солнце и луна съ другими звѣздами составляютъ хоръ для этой звѣзды. По другому объясненію, которому Мюнтеръ отдаетъ предпочтеніе, звѣзды въ данномъ случаѣ имѣютъ отношеніе къ творенію тѣлъ небесныхъ; подъ образомъ пастыря въ такомъ случаѣ нужно разумѣть божественное Слово (λόγος), имъ же вся быша. Но не удовлетворившись повидимому и этимъ объясненіемъ, Мюнтеръ допускаетъ, что лампу могъ сдѣлать языческій художникъ и изъ предубѣжденія, что христіане покланяются небеснымъ тѣламъ, солнцу и лунѣ могъ придать аттрибуты языческихъ божествъ, ихъ олицетворяющихъ. Объясненіе это, не удовлетворившее самого Мюнтера, не можетъ быть принято ни вообще, ни въ большей части подробностей, за исключеніемъ объясненія образовъ, значеніе которыхъ и безъ того ясно; сверхъ того, Мюнтеръ даетъ лишь отрывочное объясненіе отдѣльныхъ образовъ, не уясняя общаго смысла, общей идеи композиціи, отъ которой частные образы и получаютъ то или другое значеніе. Что пастырь изображаетъ Іисуса Христа, Коего Іона служитъ прообразомъ, а ковчегъ церковь—это не требуетъ объясненія. Не такъ ясно значеніе другихъ образовъ, хотя намекъ на него заключается въ нихъ самихъ. Не безъ основанія конечно изображены семь овецъ и семь звѣздъ. Подъ семью овцами всего естественнѣе разумѣть въ данномъ случаѣ семь церквей, упоминаемыхъ въ Апокалипсисѣ, что̀ кажется признаетъ и Мюнтеръ, хотя не придаетъ этому никакого значенія и замѣчаніе на этотъ счетъ поставилъ въ скобкахъ. А между тѣмъ. это помогаетъ объясненію значенія семи звѣздъ, о которыхъ также упоминается въ Апокалипсисѣ. Но такъ какъ здѣсь являются солнце и луна, то онѣ могутъ

имѣть дѣйствительное значеніе и въ отношеніи къ мірозданію, или точнѣе въ отношеніи къ божественному достоинству пастыря, и у Игнатія, на котораго ссылается Мюнтеръ, есть другое мѣсто, гдѣ онъ, опровергая гностически-докетическое мнѣніе, что Іисусъ Христосъ впервые открылся въ крещеніи, говоритъ: „какъ же открылся Тотъ, кто солнце и звѣзды засвѣтилъ?“ Возможно, такимъ образомъ, что композиція направлена противъ гностически-докетическихъ мнѣній и художественныхъ представленій и общій смыслъ ея такой: добрый пастырь, пришедшій на землю взыскать и спасти погибшую овцу, которую онъ несетъ на раменахъ, есть воплотившееся Слово, которымъ въ началѣ сотворены солнце, луна и звѣзды, которое управляло Церковію въ ветхомъ завѣтѣ, сохранивъ ее отъ окончательнаго истребленія потопомъ въ лицѣ Ноя, въ силу имѣвшей совершиться искупительной трехдневной смерти Его, прообразованной Іоною, и которое по воскресеніи, согласно прообразу, стало главою Церкви, пастыремъ семи церквей, которыя, какъ овцы, слушаютъ гласа Его, довершая дѣло спасенія посредствомъ семи духовъ Божіихъ. При такомъ глубоко-христіанскомъ смыслѣ этого прекраснаго памятника, его ни въ какомъ случаѣ нельзя считать произведеніемъ языческаго художника; съ другой стороны, его нельзя признать и гностическимъ памятникомъ, какъ это дѣлаетъ Шэне, потому что между образами, окружающими образъ добраго пастыря, нѣтъ ни одного, который бы указывалъ на гностическое вѣроученіе. Къ гностическимъ древностямъ нѣкоторые археологи [414]) относятъ также сердоликъ, на которомъ вырѣзанъ пастырь съ овцою на плечахъ и съ двумя овцами около него, по правую сторону луна и осьмилучистая звѣзда надъ нею, и кругомъ греческая надпись необъяснимая. Но и тутъ, кромѣ греческаго письма, которое по замѣчанію Мюнтера похоже на письмо на несомнѣнно-гностическихъ геммахъ, ничто не доказываетъ на гностическое вѣроученіе. Правда, послѣдователи Симона волхва, какъ извѣстно, объясняли притчу о заблудшей овцѣ согласно съ ихъ ученіемъ о душепереселеніи, примѣнительно къ Симону и его Еленѣ [415]), а они во второмъ вѣкѣ были многочисленны и

[414]) Piper, Mythol. und Symbol. B. I. Abth. I. p. 79.
[415]) Ирин. Adv. haev. lib. I. c. 23. n. 2.

вымерли только въ IV вѣкѣ. Слѣдовательно, ничего нѣтъ невозможнаго, что сердоликъ произошедъ отъ симоніанъ или другихъ гностиковъ. Но доказать этого нѣтъ возможности: сердоликъ не представляетъ никакихъ данныхъ для этого. Напротивъ, присутствіе на немъ другихъ чисто-православныхъ символовъ, какъ рыба и якорь на оборотной сторонѣ, указываютъ на православное происхожденіе, и предположеніе Мюнтера, будто та и другая сторона неодновременно вырѣзаны и что передняя сторона (лицевая) имѣла виновникомъ гностика, а задняя православнаго христіанина, какъ совершенно произвольное, не можетъ имѣть никакого значенія. Наконецъ, не можетъ ли служить къ уясненію происхожденія этого памятника присутствіе луны и звѣзды? Что могутъ означать они? Намъ кажется, они указываютъ прежде всего на событіе рожденія Христа Спасителя, совершившееся при свѣтѣ луны и звѣздъ и имѣвшее свидѣтелями только ночныхъ сторожей-пастуховъ, и сверхъ того звѣзда напоминаетъ чудесную звѣзду, приведшую мудрецовъ восточныхъ къ родившемуся, а также ту великую звѣзду, о которой говоритъ Игнатій Богоносецъ, которая взошла выше всѣхъ звѣздъ на небѣ и чрезъ которую уничтожена всякая магія и всякій союзъ неправды расторгнутъ, слѣдовательно луна и звѣзда съ одной стороны служатъ какъ бы свидѣтелями дѣйствительнаго рожденія добраго пастыря, какъ человѣка, съ другой—доказательствомъ его божественнаго достоинства. Въ такомъ случаѣ смыслъ сочетанія символовъ весьма знаменательный: добрый пастырь—это Тотъ, чье рожденіе совершено чудеснымъ образомъ въ тиши ночной, Кому поклонялись виѳлеемскіе пастыри, получившіе вѣсть отъ ангеловъ, и мудрецы восточные, приведенные чудесною звѣздою; Онъ—истинный пастырь, пришедшій взыскать и спасти погибшую овцу—падшее человѣчество, которое Онъ принялъ и возвратилъ къ Отцу; овцы слушаютъ гласа Его и въ Немъ полагаютъ свою надежду и жизнь. Смыслъ этотъ, какъ ни выражайте его—несомнѣнно православный.

Чувство исторической жизни, пробивавшееся въ древне-христіанскомъ искусствѣ сквозь символическій покровъ, съ особенною силою высказалось на одномъ саркофагѣ, открытомъ близъ церкви св. Лаврентія внѣ стѣнъ Рима, на которомъ представлена полу-символически миссія Іисуса Христа въ отношеніи къ

народамъ. Добрый пастырь, съ жезломъ въ лѣвой рукѣ, стоитъ между двѣнадцатью апостолами, въ соотвѣтствіи съ которыми внизу двѣнадцать овецъ, изъ коихъ одну Онъ ласкаетъ правою рукою; дальше, по краямъ саркофага, два помощника его и нѣсколько другихъ овецъ: одинъ ласкаетъ овцу, другой держитъ овцу на рукахъ и съ нѣжностью смотритъ на нее [416]). По объясненію Мюнтера, которое кажется можно признать за вѣрное, двѣнадцать овецъ означаютъ 12 колѣнъ израильскихъ; а подъ остальными нужно разумѣть другихъ овецъ, о которыхъ І. Христосъ говорилъ апостоламъ: и ины овцы имамъ, яже не суть отъ двора сего и тыя ми подобаетъ привести [417]). Эту миссію должны были исполнить и исполнили апостолы,—на что и указываютъ два помощника, ласкающіе и заботящіеся объ овцахъ.

Не можемъ въ заключеніе не остановиться на одной подробности въ изображеніяхъ Добраго Пастыря: это—*жезлъ* и *флейта*, обычная принадлежность пастуховъ, съ которою они изображаются обыкновенно и на языческихъ памятникахъ. На христіанскихъ памятникахъ эти средства, какими пользуется пастухъ при управленіи стадомъ, имѣли конечно символическое значеніе, какъ указаніе на тѣ средства, какія употребляетъ добрый пастырь въ отношеніи къ своему стаду. Жезлъ есть символъ власти, облеченной правомъ употреблять мѣры наказанія въ случаѣ непослушанія овецъ. Добрый пастырь никогда не пользуется этою властію, не прибѣгаетъ къ жезлу; даже Моисей, этотъ пастырь израильскаго народа, прообразовавшій Добраго Пастыря, употребляетъ жезлъ больше для дѣлъ милосердія, чѣмъ для наказанія жестоковыйнаго народа; тѣмъ меньше могъ прибѣгать къ нему пастырь добрый, пришедшій душу свою положить за овцы. Онъ употребляетъ другое средство: какъ обыкновенный пастухъ, съ любовію заботящійся о своемъ стадѣ, чтобы пріучить и расположить его къ себѣ, употребляетъ рожокъ или флейту, на звукъ которой оно сбѣгается,—такъ добрый пастырь пасетъ своихъ овецъ силою и сладостію слова своего и мѣрами кротости и любви—символомъ чего и служитъ флейта, или находящаяся обыкновенно въ рукѣ у него, или висящая у него

---

[416]) Aringhi, t. II, p. 61.
[417]) Іоан. 10, 6.

на поясѣ, или лежащая на землѣ около него или на деревѣ. Эта символическая особенность, характеризующая духъ христіанскаго ученія и христіанство вообще, какъ оно понималось древнею Церковію, служила къ уясненію церковнаго воззрѣнія на пастырское служеніе, какъ продолженіе дѣятельности добраго пастыря.

ж) Въ аналогической связи съ изображеніемъ добраго пастыря находится изображеніе Орфея, древняго ѳракійскаго пѣвца и основателя религіи. Въ качествѣ основателя одной изъ главныхъ религій языческихъ Орфей почитаемъ былъ философами-платониками; а также имп. Александръ Северъ поставилъ его изображеніе въ своей молельнѣ рядомъ съ изображеніемъ Авраама и І. Христа [418]). Нѣтъ сомнѣнія, что христіанамъ это небезъизвѣстно было. Но не это конечно было причиною расположенія христіанъ къ Орфею. Мотивомъ какъ литературнаго употребленія этого миѳическаго образа, такъ и художественнаго воспроизведенія его послужилъ безъ сомнѣнія главнымъ образомъ миѳъ, въ первый разъ встрѣчающійся у Симонида и трагиковъ, что Орфей своимъ пѣніемъ привлекалъ дикихъ звѣрей и птицъ, и даже и деревья и скалы приводилъ въ движеніе. Представленіе этой сцены встрѣчается на александрійскихъ монетахъ Антонина и Марка Аврелія, которыя могли быть извѣстны христіанамъ [419]). Благодаря этому религіозно-миѳологическому свойству, образъ Орфея могъ служить для христіанъ какъ бы прообразомъ І. Христа въ языческомъ культѣ и дополненіемъ къ образу добраго пастыря.

Примѣненіе исторіи Орфея къ І. Христу рано встрѣчается въ церковно-богословской литературѣ, именно у Климента Александрійскаго и Евсевія. У Климента впрочемъ не столько Орфей сопоставляется съ І. Христомъ, сколько І. Христосъ сопоставляется ему. Климентъ вспоминаетъ миѳъ, что этотъ ѳракійскій мудрецъ только чрезъ свое пѣніе укрощалъ дикихъ звѣрей и привлекалъ деревья, и потомъ, какъ Орфея, такъ и другихъ ему

---

[418]) Münter, Sinnb. u. Kunstvorst. H. I. S. 89.

[419]) Одна такая монета Марка Аврелія, на которой Орфей является играющій на лирѣ, окруженный звѣрями, снята у Mionnet'a Descript. des. Médaill. Suppl. T. IX. p. 24. fig. 3.

подобныхъ, обзываетъ обманщиками, которые подъ видомъ музыки развращали нравы, располагали людей къ идолослуженію и такимъ образомъ посредствомъ пѣнія и волшебства повергали ихъ въ крайнее рабство. Не тамъ мой пѣвецъ,—продолжаетъ онъ,—который пришелъ разрушить рабство тираническихъ демоновъ: онъ одинъ изъ всѣхъ обуздалъ самую дурную дичь, людей,—именно птицъ, т.-е. непостоянныхъ между ними, гадовъ, т.-е. хитрыхъ и обманчивыхъ, львовъ, т.-е. страстныхъ, а также свиней, т.-е. сластолюбивыхъ, волковъ, т.-е. хищныхъ, и пробудилъ камни и чурбаны, т.-е. глупыхъ. Въ пользу этой символики Климентъ ссылается на Св. Писаніе, гдѣ фарисеи и саддукеи называются порожденіемъ ехидновымъ [420]), лжепророки хищными волками въ овечьей шкурѣ [421]), гдѣ говорится, что Богъ можетъ изъ камней воздвигнуть чадъ Авраама [422]). Такъ Христосъ,—заключаетъ Климентъ,—сжалился надъ невѣжествомъ и жестокосердіемъ поистинѣ окаменѣлыхъ, вѣровавшихъ въ камни, возбудивъ въ нихъ сѣмя благочестія и добродѣтели, и такіе камни, равно какъ всѣхъ названныхъ выше дикихъ звѣрей, чрезъ небесное пѣніе превратилъ въ благонравныхъ людей [423]). Евсевій еще шире развиваетъ это сравненіе въ его похвальной рѣчи Константину. Какъ Орфей,—говоритъ онъ,—по эллинскому миѳу пѣніемъ и игрою на лирѣ обуздывалъ дикихъ звѣрей и даже приводилъ въ движеніе деревья, такъ всесогласное Слово Божіе, принявъ человѣческую природу, исцѣлило дикія и животныя страсти души врачевствомъ божественнаго ученія. Образъ этотъ Евсевій переноситъ не только на дѣло І. Христа, но и на личность Его. Подобно лирѣ фракійскаго пѣвца человѣческая природа, которую принялъ Сынъ Божій, была инструментомъ, посредствомъ котораго Онъ дѣйствовалъ, особенно когда Онъ больнымъ душамъ, искавшимъ божества въ природѣ, является какъ вочеловѣчившійся Богъ [424]). Такимъ образомъ, по представленію Климента и Евсевія, то, что Орфей производилъ въ фи-

---

[420]) Матѳ. 3, 7.
[421]) Матѳ. 7, 15.
[422]) Матѳ. 3, 9.
[423]) Клим. Алекс. Cohort. ad Graec. c. I. p. 2—4. ed. Potter.
[424]) Евс. Orat. de laud. Constantin. c. 14.

зической и неразумной природѣ, І. Христосъ произвелъ въ духовно-нравственномъ мірѣ, что̀ у перваго было лишь волшебствомъ или баснею, у послѣдняго осуществилось въ божественной силѣ и истинѣ. Такова одна сторона господствовавшаго въ Церкви мнѣнія относительно Орфея. Съ другой стороны, Орфей признавался предтечею чистаго ученія, на основаніи приписываемыхъ ему пѣсней. Іустинъ философъ говоритъ: Орфей былъ первымъ учителемъ политеизма и проповѣдывалъ 360 боговъ; но въ послѣдствіи онъ отказался отъ этого ученія и своему сыну, а также и другимъ, слушавшимъ его, возвѣстилъ единаго Бога [425]). Такъ-называемыя орфическія пѣсни, которыя древніе христіане не колеблясь приписывали древнему пѣвцу, дѣйствительно прославляютъ единаго Бога [426]).

Понятно послѣ этого, какое жизненное значеніе долженъ былъ имѣть образъ Орфея для древнихъ христіанскихъ художниковъ и въ какомъ смыслѣ Іисусъ Христосъ представлялся на древнехристіанскихъ памятникахъ подъ образомъ Орфея. Онъ являлся какъ бы естественнымъ дополненіемъ къ образу добраго пастыря. Сопоставленіе этихъ двухъ образовъ,—добраго пастыря, который зоветъ своихъ овецъ по имени и овцы слушаютъ голоса его и идутъ на его голосъ или на звукъ его флейты, и Орфея, пѣніемъ и игрою привлекающаго звѣрей,—какъ нельзя нагляднѣе, хотя незамѣтнымъ образомъ, подъ символическимъ покровомъ могло характеризовать божественную силу и небесную прелесть христіанскаго ученія. Частнѣе, чрезъ это сопоставленіе могла быть выражена двоякая миссія І. Христа и христіанства: добрый пастырь является образомъ І. Христа, посланнаго къ погибшимъ овцамъ дома Израилева [427]), тогда какъ Орфей, окруженный дикими звѣрями служитъ образомъ дѣятельности Іисуса Христа въ языческомъ мірѣ. Въ то время какъ пастырь пасетъ овецъ, людей, больше или меньше образованныхъ и въ обыкновенномъ и религіозномъ смыслѣ,—Орфей привлекаетъ и приручаетъ дикихъ звѣрей, варваровъ. Христіанство въ первыхъ вѣкахъ уже стало проникать къ дикимъ, варвар-

---

[425]) Cohort. ad Graec. c. 15 и 36.
[426]) Pip. Mythol. u. Simb. B. I. Abth. I. S. 126.
[427]) Матѳ. 15, 24.

скимъ народамъ,—какъ свидѣтельствуютъ Ириней, Тертулліанъ, Оригенъ и др.,—и своимъ благотворнымъ вліяніемъ смягчать ихъ дикіе нравы [428]). Если принять во вниманіе, до какого состоянія духовной дикости доведено было политеизмомъ язычество вообще ко времени появленія христіанства, и какимъ небеснымъ миромъ и чудесною сладостію повѣяло послѣднее на воспріимчивыя души, какой глубокій переворотъ произвело въ религіозно-нравственномъ мірѣ,—мы поймемъ какой живой и всеобъемлющій смыслъ долженъ былъ имѣть въ глазахъ христіанъ образъ Орфея, который, несмотря на свое отвращеніе ко всему языческому, они воспроизводили на своихъ художественныхъ памятникахъ въ качествѣ символа Іисуса Христа, истиннаго Учителя и Утѣшителя людей.

Памятниковъ съ изображеніемъ Орфея, несомнѣнно христіанскаго произведенія, сохранилось немного. Наиболѣе интересные памятники—это два фреска въ катакомбахъ св. Климента. На одномъ изъ нихъ Орфей, занимающій центръ картины, сидитъ на холмѣ, между деревьями, одѣтый въ короткую тунику, съ фригійскою шапкою на головѣ, и играетъ на пятиструнной лирѣ; около него дикіе звѣри съ мирными животными, какъ бы очарованные его игрою, внимаютъ ему: голубь и павлинъ на деревьяхъ; лошадь, двѣ овцы, змѣй, черепаха, ловчій у ногъ льва и собака [429]). На другомъ фрескѣ Орфей, также въ срединѣ и между деревьями, въ фригійской шапкѣ и въ длинной туникѣ, на лѣвомъ колѣнѣ держитъ четырехструнную лиру, а правою приготовляется играть. Звѣри, домашнія животныя и птицы внимаютъ его пѣснѣ [430]). Центральное положеніе Орфея, какое повсюду занимаетъ на древне-христіанскихъ памятникахъ символъ, имѣющій ближайшее отношеніе къ І. Христу, а также и то, что онъ окруженъ библейскими прообразами І. Христа, ясно показываютъ, что оба фреска христіанскаго происхожденія. Кромѣ вышеуказанной общей идеи, выраженной въ образѣ Орфея, нельзя не

---

[428]) Ср. Munter, Sinnb. u. Kunstvorst. H. I. S. 89. Piper. Mythol. u. Simb. B. I. Abth. I. S. 127.

[429]) Aringhi t. I. p. 317.

[430]) Aringhi, t. I. p. 321. Munter, Sinnb. u. Kunstvorst. H. I. Fig. 64.

обратить вниманія на нѣкоторыя частности. Прежде всего не безъ намѣренія быть-можетъ въ первой картинѣ около льва представлена лежащая овца, равно какъ въ другой, по одной сторонѣ два льва, на другой два верблюда и корова, какъ представители дикихъ и домашнихъ, мирныхъ животныхъ. При этомъ христіанскій художникъ быть-можетъ имѣлъ въ виду пророчество о томъ времени, когда левъ будетъ мирно жить съ ягненкомъ, и хотѣлъ выразить этимъ сопоставленіемъ всепримиряющій характеръ христіанства. Такое значеніе христіанства предуказано въ ветхомъ завѣтѣ; поэтому Орфея окружаютъ ветхозавѣтные прообразы: Давидъ, играющій на арфѣ,—причемъ представляется дѣйствіе его игры, укрощавшей бѣшенство Саула;—Даніилъ между двумя львами, и Моисей, изводящій воду изъ скалы; послѣдній является не только какъ руководитель и законодатель, посредствомъ закона обуздывавшій страсти человѣческія, но главнымъ образомъ какъ представитель божественной силы, которая чудеснымъ образомъ дѣйствовала въ Ветхомъ Завѣтѣ даже на физическую природу и которая во всей полнотѣ обитала во Христѣ, источникѣ силы и жизни, и дѣйствовала въ несравненно высшей степени, возвращая жизнь мертвымъ,—что̀ выражено чрезъ воскресеніе Лазаря. Моисей, какъ и Орфей—равно символы, прообразы одной и той же чудесной силы божественной, дѣйствовавшей въ исторіи израильскаго народа въ лицѣ богоизбранныхъ людей и путемъ чрезвычайныхъ дѣйствій, имѣвшихъ прообразовательное значеніе, и въ язычествѣ путемъ естественныхъ религій и представителей ихъ,—силы, имѣвшей открыться и открывшейся особеннымъ образомъ во Христѣ, давшемъ еще при жизни доказательство своей власти надъ смертію, и своею смертію поправшемъ смерть и даровавшемъ вѣрующимъ въ Него съ простотою, представителемъ которыхъ служитъ голубь,—надежду безсмертія, темное предчувствіе котораго не чуждо было и язычникамъ, и потому символомъ его является павлинъ,—символъ безсмертія у языческихъ народовъ. Наконецъ, на второмъ фрескѣ, надъ изображеніемъ Орфея и противъ Моисея, изводящаго воду изъ скалы, изображена Богоматерь съ младенцемъ Іисусомъ на рукахъ, къ чудесному рожденію Котораго собственно и относится чудо, совер-

шенное Моисеемъ, какъ самъ Моисей является прообразомъ, а Орфей символомъ Его личности.

Знаменательный смыслъ этихъ двухъ символическихъ композицій, сообразно съ сдѣланными частными замѣчаніями, можно вообще формулировать такъ: если слабый человѣкъ, обладающій естественнымъ даромъ или надѣленный сверхъестественною, божественною силою, не только укрощалъ страсти людей, но даже подчинялъ себѣ самую природу съ ея законами,—то это только образы Богочеловѣка Іисуса Христа, виновника и законодателя самой природы, Который, чудеснымъ образомъ родившись отъ Дѣвы, вопреки законамъ естества, чрезъ воскресеніе уничтожилъ смерть и даровалъ людямъ безсмертіе, приготовляя ихъ къ нему и преобразуя ихъ нравственную природу животворною силою своего ученія.

Кромѣ этихъ двухъ памятниковъ образъ Орфея встрѣчается еще на двухъ неизданныхъ мраморныхъ саркофагахъ въ Римѣ, на одной лампѣ въ кабинетѣ древностей въ Парижѣ, на геммѣ въ христіанскомъ музеѣ Ватикана, и на шести античныхъ камняхъ въ музеѣ въ Берлинѣ [431]).

На мозаикахъ христіанскихъ церквей, равно какъ на миніатюрахъ свящ. книгъ образъ этотъ не встрѣчается. И это весьма естественно, потому что въ мозаикахъ и миніатюрахъ символическое направленіе смѣняется историческимъ, которое все больше и больше преобладаетъ, и символическій элементъ, даже чисто-христіанскаго свойства, или занимаетъ второстепенное мѣсто, или же такъ реалистически понимается, что совпадаетъ съ историческимъ. Образъ Орфея не поддавался подобнаго рода преобразованію и потому былъ оставленъ. Правда, въ одной миніатюрѣ Псалтири въ Парижѣ X в., въ срединѣ коей представленъ мужъ, играющій на лирѣ и окруженный овцами и козлами, нѣкорые хотятъ видѣть Орфея [432]). Но это скорѣе Давидъ среди стада, а не Орфей.

3) Какъ въ надгробныхъ надписяхъ древнихъ христіанъ нерѣдко выражается скорбь о смерти близкихъ, но скорбь эта не

---

[431]) Piper, Mythol. u. Simb. B. I. Abth. 1. S. 123.

[432]) Duval Monum. des arts du dessin rec. par le B. Denon. T. I. pl. XXXIX.

только не переходитъ въ ропотъ и отчаяніе, а растворяется отрадною надеждою на продолженіе жизни за предѣлами гроба; такъ и въ символическихъ изображеніяхъ, которыми древніе христіане украшали гробы своихъ умершихъ, вмѣстѣ съ глубокою печалію, выражалась *надежда на жизнь загробную*. Независимо отъ того, что эта надежда неразлучна была въ древне-христіанскомъ сознаніи съ именемъ, личностью и искупительною дѣятельностью І. Христа, когда это имя, эта личность и эта дѣятельность выражались въ глубоко-знаменательныхъ символахъ, она нашла спеціальное выраженіе на памятникахъ въ живыхъ, *цѣльныхъ образахъ*.

Къ такимъ образамъ прежде всего принадлежатъ *образы взятые изъ природы*. Съ точки зрѣнія откровенія видимая природа въ цѣломъ объемѣ своемъ представляетъ образъ невидимаго, духовнаго; между безчисленными формами есть такія, которыми уже язычники пользовались для украшенія могилъ своихъ покойниковъ. Это прежде всего растенія, какъ: *кипарисъ, сосна* или *елка*. *Кипарисъ* считался у грековъ и римлянъ священнымъ деревомъ и въ качествѣ символа ставился у дверей дома, гдѣ былъ покойникъ. Древніе христіане удержали этотъ символъ, но языческое понятіе, соединявшееся съ нимъ, естественно должно было видоизмѣниться. Въ то время какъ для язычниковъ это былъ символъ непробудной смерти, для христіанъ онъ сталъ символомъ не печали только, не вѣчнаго траура, а символомъ неувядаемой жизни. Въ такомъ именно смыслѣ понимаетъ его Амвросій: всегда цвѣтущій кипарисъ, который никогда не теряетъ своихъ листьевъ, есть образъ праведнаго [433]). Григорій В. также сравниваетъ праведныхъ съ кипарисомъ, такъ какъ дерево это неподвержено гніенію [434]). Въ этомъ значеніи конечно употреблялось изображеніе кипариса на древне-христіанскихъ памятникахъ; таково, единственное впрочемъ, извѣстное намъ изображеніе на надгробномъ памятникѣ: кипарисъ изображенъ между двумя домами [435]). Домы, очевидно, дополняютъ символъ: они указываютъ на обители въ домѣ Отца небеснаго, уготованныя Спасителемъ для пра-

[433]) Serm. IV.
[434]) In Cantic. I, 16.
[435]) Aringhi, II, p. 340; Mamachi, t. I, p. 408.

ведныхъ. *Сосна* и *елка* также употреблялись у язычниковъ въ качествѣ символовъ постоянной печали или траура, такъ какъ и онѣ никогда не теряютъ своихъ темнозеленыхъ листьевъ: вѣтви ихъ ставились у дверей дома, въ которомъ былъ покойникъ и бросались по пути похоронной процессіи. Аринхи и Мамахи говорятъ, что сосна и елка встрѣчаются и на христіанскихъ надгробныхъ памятникахъ, но самыхъ памятниковъ не указываютъ и снимковъ съ нихъ не сообщаютъ.

Дальнѣйшее развитіе *идеи безсмертія* представляютъ *двѣ птицы*—одна дѣйствительная, другая миѳическая: *павлинъ* и *фениксъ*.

Павлинъ, священная птица Юноны, былъ символомъ безсмертія уже у язычниковъ. Изображеніе ея часто встрѣчается на римскихъ монетахъ, особенно посвящавшихся императрицамъ; онъ представлялся то стоящимъ съ волокущимся или распущеннымъ вѣерообразно хвостомъ, то парящимъ съ душею императрицы, которую онъ несетъ на небо. Съ римскихъ памятниковъ представленіе павлина естественно могло перейти и на христіанскіе памятники, также въ качествѣ *символа идеи безсмертія*. У отцовъ церкви правда павлинъ не пользовался симпатіею: Іеронимъ, напр. видитъ въ немъ образъ іудейскаго народа, а въ позднѣйшей символикѣ онъ служитъ символомъ гордости и ея первовиновника—діавола [436]). Тѣмъ не меньше нѣкоторые отцы церкви, принимая образъ павлина и въ этомъ значеніи, соединяютъ съ нимъ мысль о безсмертіи. Бл. Августинъ, напр. пользуясь мнѣніемъ, будто плоть павлина нетлѣнна, этимъ старается доказать, что осужденные грѣшники могутъ продолжать жить въ адскомъ огнѣ. Въ области же искусства древніе христіане могли соединять съ этимъ образомъ то понятіе, какое соединялось съ нимъ въ языческомъ культѣ и въ языческомъ искусствѣ.

На древне-христіанскихъ памятникахъ *изображеніе павлина* встрѣчается довольно часто. Мы видимъ его на двухъ картинахъ изъ катакомбъ св. Прискиллы: на одной картинѣ онъ изображенъ стоящимъ съ распущеннымъ хвостомъ, въ кругу или скорѣе вѣнкѣ, сплетенномъ изъ вѣтвей пальмы, надъ главнымъ изобра-

---

[436]) Aringhi, t. II, 323.

женіемъ добраго пастыря, между двумя голубями, ласкающаго одну изъ стоящихъ около него овецъ [437]). Съ мыслью о возвращеніи заблудшей овцы, естественно совпадала мысль о возвращеніи души къ Богу, какъ понимали притчу древніе христіане, и эта мысль выражена подъ образомъ павлина. Таже мысль выражена на картинѣ одного cubiculi въ тѣхъ же катакомбахъ Прискиллы: посрединѣ добрый пастырь съ овцею на плечахъ и между двумя овцами и двумя деревьями, на вершинахъ которыхъ два голубя; въ двухъ боковыхъ поляхъ два павлина, въ двухъ другихъ два голубя; въ четырехъ углахъ четыре голубя съ масличными вѣтвями [438]). Въ катакомбахъ св. Агнесы на одной картинѣ изображенъ павлинъ, стоящій на шарѣ, съ распущеннымъ хвостомъ, между двумя вазами съ исходящимъ изъ нихъ пламенемъ [439]). Въ катакомбахъ св. Каллиста на картинѣ потолка такое же изображеніе, только безъ вазъ, повторяется пять разъ, смѣняясь библейскими событіями [440]). На саркофагѣ св. Констанціи павлинъ изображенъ въ двухъ углахъ; въ срединѣ агнецъ. Точно также на одной доскѣ у Больдетти павлинъ стоитъ рядомъ съ агнцемъ [441]). Понимать ли агнца въ смыслѣ символа невинности, которая дѣлаетъ человѣка достойнымъ безсмертія или въ смыслѣ непорочнаго Агнца Божія, своею смертію возвратившаго человѣка къ безсмертію—во всякомъ случаѣ павлинъ является какъ свидѣтель языческаго вѣросознанія о присущей ему вѣрѣ или по крайней мѣрѣ предчувствіи безсмертія. Мысль о безсмертіи, возстановленномъ чрезъ жертву, въ сопоставленіи съ языческою вѣрою въ безсмертіе еще нагляднѣе выражена на картинѣ изъ четвертаго вѣка, представляющей крестъ между двумя павлинами [442]). Въ Индіи найденъ крестъ, на верхнемъ концѣ котораго, по сообщенію Іеронима, повторенному Бароніемъ, изображенъ голубь; но Мюнтеръ, частію на основаніи рисунка, частію на основаніи разсказа друга его, пастора, хорошо зна-

---

[437]) Aringhi, II, 130.
[438]) Aringhi, II, 139.
[439]) Ibid. II, 145.
[440]) Boldetti, p. 231.
[441]) Boldett, p. 36.
[442]) Ажинкуръ, II, tab. IV. 4.

комаго съ индійскими нарѣчіями, думаютъ, что то не голубь, а павлинъ, который былъ гербомъ города, въ которомъ крестъ найденъ, получившаго отъ него и самое названіе (Ma-jal-pur—Pfauenstadt, какъ переводитъ Мюнтеръ), по причинѣ множества павлиновъ, витавшихъ въ сосѣднихъ лѣсахъ. Если такъ, то въ изображеніи павлина на крестѣ самымъ наглядным и знаменательнымъ образомъ истина христіанская такъ-сказать встрѣтилась съ истиною религіи языческой, вѣра въ безсмертіе чрезъ крестъ съ темнымъ чувствомъ безсмертія, выразившимся подъ символомъ язычества. Крестъ по предположенію Мюнтера, могъ принадлежать индійской церкви томасскихъ христіанъ, этой колоніи антіохійской церкви.

Если съ образомъ павлина древне-христіанское сознаніе лишь посредственно соединяло идею безсмертія, благодаря языческому вѣрованію, или вѣрнѣе приводило его во свидѣтели существованія этой идеи въ язычествѣ, то болѣе непосредственнымъ выраженіемъ, такъ-сказать чувственнымъ олицетвореніемъ и воплощеніемъ этой идеи была чудная птица востока—*фениксъ*. Гдѣ отечество этой птицы—въ Индіи ли или въ Китаѣ, въ Персіи или Аравіи—до сихъ поръ еще не изслѣдовано. Древніе писатели упоминаютъ о фениксѣ, начиная съ Геродота [443]). Тацитъ говоритъ о четырехъ историческихъ явленіяхъ его: при Сезострисѣ, Амазисѣ, Птоломеѣ III и даже при импер. Тиверіи [444]). По сохранившейся до насъ сагѣ онъ появляется въ Индіи и умираетъ въ Аравіи: его сынъ, разсказывается въ сагѣ, дѣлаетъ изъ мирры яйцо, въ которомъ полагаетъ его мертвое тѣло и несетъ его на своихъ крыльяхъ въ Египетъ въ храмъ солнца, Геліополисъ, гдѣ сожигаетъ его [445]). Миѳъ этотъ—астрономическій: мертвый фениксъ есть протекшее время, истекшій кругъ лѣтъ. Указаніе на это находятъ въ самомъ названіи: φοινιξ есть египетское ΦΕΝΕΞ, отъ ΕΝΕΞ, dicor, Seculum, а Ф префексъ, мужескій членъ. Изображеніе феникса часто встрѣчается на монументахъ ѳивскихъ, на стѣнахъ храмовъ въ Ѳивахъ, въ Филэ,

---

[443]) Lib. II, c. 73.
[444]) Annal. IV, 28.
[445]) Euc. Praepar. Evang. IX, c. 29.

въ Эдфу и пр. [446]). По описаніямъ онъ похожъ на орла, то больше, то меньше, съ золотыми и красными перьями, иногда съ вѣнцемъ изъ перьевъ на головѣ. На памятникахъ онъ представлятся символически, въ видѣ человѣкообразнаго окрыленнаго генія, иногда въ соединеніи съ Сиріусомъ и съ чашею, символомъ разлитія Нила [447]).

Фениксъ небезъизвѣстенъ былъ, полагаютъ, и іудеямъ. Упоминаніе о немъ видятъ въ словахъ Іова: „хочу умереть въ гнѣздѣ моемъ и умножить дни мои какъ Chul“. Chul считается за имя чудной птицы и самый корень этого слова, означающій „родиться“ оправдываетъ это [448]). Въ Талмудѣ и другихъ древнееврейскихъ сочиненіяхъ въ вышеприведенномъ мѣстѣ разумѣется фениксъ. Раввины описываютъ его видъ, приписываютъ ему продолженіе жизни тысячу лѣтъ, и трактуютъ о его безсмертіи, ибо его смерть въ ихъ глазахъ есть возрожденіе и одинъ іудейскій поэтъ, не зная его, описываетъ его какъ царя птицъ, съ разноцвѣтно-блестящими перьями, пурпуровою грудью, темно-желтою шеей и мелодическимъ голосомъ [449]). Свѣдѣніе о фениксѣ перешло къ евреямъ безъ сомнѣнія отъ египтянъ. Отъ нихъ же конечно оно перешло и къ римлянамъ, у которыхъ онъ и былъ преимущественно символомъ безсмертія, почему въ стихотвореніи de Phoenice онъ называется aeterna avis [450]). Изображеніе феникса довольно часто встрѣчается на римскихъ монетахъ: на монетахъ, чеканенныхъ при Адріанѣ въ честь Траяна, онъ изображался стоящимъ на міровомъ шарѣ, съ описью SAEC AVR, какъ символъ возвратившагося при этомъ императорѣ золотаго вѣка; на монетѣ Каракаллы и на монетѣ Карина съ описью: AETERNITAS AVSS; на египетскихъ монетахъ при Антонинѣ Піи, съ описью AIΩN. На одномъ яшписѣ съ одной стороны изображенъ фениксъ съ окруженною лучами головою, съ другой, египетскій священный змѣй Хнуфисъ или Агафодемонъ [451]).

---

[446]) Jomard, Description de l'Egypte Antique. Tom. 1, c. 5, § 6.

[447]) Creuzer, Symbolik.

[448]) Іов. XXIX. 18. Въ русскомъ переводѣ читается: какъ песокъ, но раввины считали chul за имя птицы.

[449]) Евс. Praepar. Evang. lib. IX, c. 29.

[450]) Авторъ этого стихотворенія неизвѣстенъ; нѣкоторыми учеными приписывается Лактанцію. (Мюнтеръ).

[451]) Caylus, Recueil d'Antiquites tom. V, pl. XXIII.

Естественно послѣ этого, что древніе христіане хорошо знали о фениксѣ и не могли не воспользоваться имъ для оправданія своихъ завѣтныхъ вѣрованій. Ближайшимъ поводомъ къ этому быть-можетъ послужило сказаніе о явленіи феникса при Тиверіи. Да и независимо отъ этого самое свойство этой птицы, которая по нѣкоторымъ сагамъ сама себя приноситъ въ жертву сама себя сожигаетъ, и изъ своего пепла вновь возрождается воскресаетъ, должно было бы дать ей одно изъ видныхъ мѣстъ въ образномъ языкѣ древнихъ христіанъ. Идея, лежащая въ основѣ языческаго миѳа, гармонировала съ христіанской идеею искупленія чрезъ смерть и воскресеніе, и фениксъ въ качествѣ образа легко могъ быть примѣненъ къ распятому и воскресшему Спасителю міра, а потомъ и вообще сдѣлаться символомъ воскресенія. Въ этомъ послѣднемъ значеніи имъ пользуется уже Климентъ Римскій [452]). Упоминаетъ о немъ и Оригенъ, но лишь въ доказательство всемогущества Божія. Тертулліанъ говоритъ о немъ въ книгѣ о воскресеніи плоти, цитуя Пс. XCI, 13, гдѣ праведникъ сравнивается съ пальмою, которая на греческомъ называется φοινιξ. Въ сочиненіи Phisiologus, приписываемомъ неправильно Епифанію Саламинскому, миѳъ о фениксѣ примѣняется къ Іисусу Христу и воскресеніе Его доказывается или точнѣе оправдывается возрожденіемъ этой птицы послѣ трехъ дней, какъ говорятъ нѣкоторыя саги [453]). Григорій Назіанзинъ пользуется этимъ миѳомъ даже для объясненія чудеснаго рожденія Іисуса Христа [454]); онъ же употребляетъ его и какъ образъ воскресенія мертвыхъ вообще. Какъ умирающій фениксъ расцвѣтаетъ для новой юности, послѣ многихъ лѣтъ раждаясь въ огнѣ, и изъ ветхаго пепла возникаетъ безсмертное тѣло, такъ должны жить вѣчно и умирающіе, которые сгараютъ пламеннымъ стремленіемъ къ царю Христу.

Такимъ образомъ господствующее значеніе, какое древніе христіане соединяли съ фениксомъ это—значеніе образа воскресенія Въ этомъ значеніи онъ употребляемъ былъ и на надгробныхъ памятникахъ древнихъ христіанъ. Впрочемъ памятниковъ съ

---

[452]) 1 Посл. гл. 25, 26.

[453]) Ciampini, II, p. 147, 168. Boldetti, p. 230.

[454]) Serm. XXXVII.

изображеніемъ феникса сохранилось весьма немного. О надгробныхъ памятникахъ, на которыхъ фениксъ безспорно былъ символомъ воскресенія, имѣются лишь письменныя извѣстія. Такъ о св. Цициліи, жившей около 230 г., разсказывается, что она велѣла на каменныхъ гробахъ умерщвленныхъ христіанъ, Максима, Валеріана и Тибурція, высѣчь феникса, какъ символъ живой надежды на воскресеніе. Въ память ея по повелѣнію папы (около 820 г.) сдѣлана мозаика, на которой стоитъ фениксъ; онъ изображается также и на другихъ современныхъ мозаикахъ. Въ первой мозаикѣ онъ представленъ стоящимъ на вѣтвяхъ пальмы, греческое названіе которой совпадаетъ съ его названіемъ и которая считалась безсмертнымъ деревомъ и была символомъ побѣды надъ смертію. Гораздо чаще изображеніе феникса встрѣчается на монетахъ со времени Константина Великаго, но не въ религіозномъ, а чисто въ гражданскомъ смыслѣ, какъ символъ возстановленія имперіи римской Константиномъ и его сыновьями, хотя лучистый вѣнецъ вокругъ головы, съ какимъ является онъ, указываетъ и на религіозное значеніе, и быть-можетъ на связь его образа съ образомъ Виновника возрожденія человѣчества и возстановленія религіозно-нравственной, какъ и гражданской свободы.

III.

Символически-историческая иконографія.

Исторія Ветхаго Завѣта съ христіанской точки зрѣнія была прообразовательною исторіею того, что имѣло исполниться въ Новомъ Завѣтѣ: въ ней какъ въ зеркалѣ древніе христіане созерцали то, что совершилось предъ ихъ глазами; и потому-то древне-христіанскіе художники съ любовію воспроизводили лица и событія ветхозавѣтной исторіи, созерцая въ нихъ и Мессію обѣтованнаго и Христа во плоти пришедшаго.

1) Кругъ изображеній, взятыхъ изъ исторіи Ветхаго Завѣта, на древне-христіанскихъ монументахъ начинается грѣхопаденіемъ первыхъ людей. Но довольно рано уже съ этимъ событіемъ соединяется непосредственно изображеніе созданія первыхъ людей. Поэтому для цѣльности представленія художественнаго воспроизведенія библейскаго разсказа въ памятникахъ древне-христіанской иконографіи, мы начнемъ обозрѣніемъ памятниковъ съ изображеніемъ *созданія* Адама и Евы.

а) На одной доскѣ изъ слоновой кости, греческой школы IV вѣка, *божественный актъ созданія первыхъ людей* представленъ въ самой простой формѣ. Прежде всего Адамъ лежитъ навзничь, совершенно нагой, очевидно только-что вышедшій изъ рукъ Творца. Таинственный процессъ творчества художникъ благоразумно отказался изображать: не видно даже, сообщено ли первозданному Адаму дыханіе жизни или имѣетъ быть сообщено;

благоговѣніе удерживало художника отъ человѣкообразнаго представленія непостижимаго акта. Надъ Адамомъ въ медальонѣ или кругѣ просто изображенъ Іисусъ Христосъ, въ поясъ, кажется, благословляющій простертою десницею, что̀ очевидно и выражаетъ библейскую мысль, что Богъ вдунулъ въ лице Адама дыханіе жизни. Замѣчательно, что изображенъ не Богъ-Отецъ, а Іисусъ Христосъ. Это объясняется съ одной стороны тѣмъ, что христіанское сознаніе еще противилось человѣкообразному представленію Бога, Котораго никто не видѣлъ и не можетъ видѣть, и что христіанское искусство поэтому не создало еще даже условной формы для Его представленія, которая появилась нѣсколько позже, или по крайней мѣрѣ еще не дерзало употреблять ее, замѣняя ее образомъ Іисуса Христа, который, какъ единородный Сынъ, сый въ лонѣ Отца, одинъ видѣлъ Его и открылъ Его людямъ въ своемъ лицѣ. Съ другой стороны, изображеніе Іисуса Христа при представленіи созданія Адама и Евы, безъ сомнѣнія, находится въ связи съ довольно распространеннымъ въ древней церкви мнѣніемъ, что Адамъ созданъ Іисусомъ Христомъ по тому образу, въ которомъ имѣлъ Онъ явиться на землѣ, въ силу чего Адамъ считался прообразомъ Іисуса Христа. Наконецъ, сопоставленіе Адама и Христа, какъ двухъ сыновъ человѣческихъ, было любимою темою еретиковъ, доводившихъ его до крайности, до отожествленія Христа съ Адамомъ. Очень можетъ быть поэтому, что художникъ хотѣлъ выразить, вопреки еретикамъ, православную мысль объ отношеніи между Адамомъ, какъ созданіемъ, и Іисусомъ Христомъ, какъ создателемъ. Дальше на разсматриваемомъ памятникѣ изображается созданіе Евы. Адамъ лежитъ въ положеніи спящаго; между тѣмъ десница Вышняго, исходящая изъ облаковъ, мановеніемъ своего всемогущества созидаетъ изъ его же собственнаго существа помощницу ему: она стоитъ уже около него, какъ будто тайною силою выросшая изъ его существа, съ юнымъ, дѣтски-невиннымъ лицемъ, съ дѣтскою преданностью простирая обѣ свои руки къ благословляющей ее десницѣ Создателя [1]). Послѣдняя въ данномъ случаѣ занимаетъ мѣсто Іисуса Христа въ первомъ сюжетѣ. Десница Божія часто

[1]) D'Agincourt, t. IV, pl. XII, 1.

встрѣчается на древне-христіанскихъ памятникахъ. Это—самый древній способъ изображенія Бога-Отца, по наблюденію Мартиньи, исключительно господствовавшій на памятникахъ иконографіи первыхъ четырехъ вѣковъ христіанства. Мотивомъ такого символическаго представленія Бога Отца служило ветхозавѣтное понятіе о Богѣ, всецѣло сохранившееся и въ христіанствѣ. Богъ по существу своему невидимъ и непостижимъ: Онъ открывается людямъ только въ твореніи и въ дѣлахъ своихъ, а такъ какъ всякое дѣло по обыкновенному человѣческому представленію предполагаетъ участіе рукъ, то изображеніе руки естественно могло служить самымъ наглядным и въ тоже время наиболѣе приличнымъ символомъ для напоминанія о всемогущемъ Творцѣ и Промыслителѣ вселенной, тѣмъ больше что ветхозавѣтное Свящ. Писаніе, изображая всемогущество Божіе, употребляетъ именно этотъ символическій образъ; такъ Псалмопѣвецъ называетъ небеса дѣломъ рукъ Божіихъ; и подъ этимъ же символомъ изображаетъ промышленіе Вездѣсущаго о человѣкѣ: „поселюсь ли на краю моря и тамъ рука Твоя наставитъ Меня и удержитъ Меня десница Твоя“. На основаніи подобныхъ образныхъ выраженій художникъ христіанскій, чтобы выразить въ данномъ случаѣ библейскую мысль, что Богъ взялъ ребро у Адама, естественно употребилъ образъ десницы Божіей. Почему онъ не употребилъ ея въ первомъ сюжетѣ, объясненіе этого мы уже отчасти сдѣлали; употребляя образъ Іисуса Христа въ первомъ случаѣ, онъ имѣлъ въ виду другую мысль. Но очевидно было бы ошибкою выводить изъ этого, что по выраженному въ разсматриваемомъ памятникѣ представленію созданіе Адама приписывается Іисусу Христу, а созданіе Евы Богу-Отцу. Помимо того, что все сотворено Богомъ-Отцемъ чрезъ Сына, безъ Него же ничто же бысть, еже бысть, и что въ созданіи первыхъ людей участвовали всѣ три лица Св. Троицы, самую десницу нѣкоторые отцы церкви считаютъ символомъ Сына Божія или Слова, Имже вся быша. Относить ли этотъ образъ къ Богу-Отцу или Слову, во всякомъ случаѣ этотъ символъ всемогущества Божія былъ въ большомъ употребленіи въ первыхъ четырехъ вѣкахъ христіанства; онъ встрѣчается въ различныхъ изображеніяхъ на разныхъ произведеніяхъ древне-христіанскаго искусства: на живописныхъ

картинахъ, на мозаикахъ, въ барельефахъ на саркофагахъ и другихъ памятникахъ. Это показываетъ, что онъ наиболѣе соотвѣтствовалъ духу древне-христіанскаго вѣропредставленія, которому противно было всякое другое изображеніе невидимаго Бога, которое могло вести къ матеріальному представленію, тѣмъ больше что были еретики, которые представляли Бога существомъ тѣлеснымъ. Очень можетъ быть, что при преимущественномъ употребленіи десницы въ качествѣ символа Бога-Отца нечужда была христіанскому художнику и полемическая тенденція.

На епископской каѳедрѣ въ Равеннѣ VI вѣка, сдѣланной изъ слоновой кости и украшенной рельефами, рельефъ, вырѣзанный на спинкѣ, представляетъ исторію созданія Евы уже съ большею подробностью и драматичностью. Адамъ лежитъ на землѣ кверху спиною, съ вытянутыми впередъ руками, какъ будто нарочито для того, чтобы Богъ взялъ у него ребро для созданія ему жены. Впрочемъ самый актъ созданія изображенъ въ духѣ прежняго представленія. Ева какъ будто выросла изъ его существа, такъ тѣсно соединены тѣла ихъ, и съ дѣтски юнымъ, невиннымъ лицемъ стоитъ предъ своимъ Создателемъ; Господь Богъ въ видѣ ветхаго денми благословляетъ ее, и Духъ Святый въ видѣ голубя спускается на нее; два крылатыхъ ангела, кажется, держатъ одежды [2]). Въ этомъ представленіи мы замѣчаемъ уже два новыхъ момента: это—участіе Духа Святаго въ созданіи Евы и присутствіе ангеловъ. Первое совершенно согласно съ духомъ пониманія библейскаго текста древнею церковію, т.-е. что въ созданіи первыхъ людей принимали участіе всѣ три лица Св. Троицы на что̀ указываетъ и предшествующее представленіе Что же касается присутствія ангеловъ съ одеждами, оно основывается не на текстѣ, а на богословскомъ представленіи о служебномъ участіи ангеловъ въ судьбѣ человѣка съ минуты появленія его на свѣтъ; въ частности одежды, которыя держатъ ангелы, по нашему мнѣнію служатъ символомъ чистоты и невинности, охраняемыхъ по вѣрѣ церкви ангелами; другаго значенія онѣ не могутъ имѣть, такъ какъ первые люди не нуждались въ одеждѣ.

Вышеописанными простыми представленіями созданія Адама и Евы не удовлетворилось послѣдующее искусство. Оно старалось

[2]) Denkmaler der Kunst. Taf. III, fig. 4.

постигнуть и выразить образно самый таинственный процессъ созданія, если не Адама, такъ какъ это внѣ предѣловъ всякаго представленія, то по крайней мѣрѣ Евы, что̀ казалось болѣе возможнымъ. Подобное представленіе созданія Евы изъ ребра Адама, принятое Ажинкуромъ безъ достаточнаго основанія за видѣніе Іезекіиля, встрѣчается на одномъ саркофагѣ Ватиканскаго цимитерія. Юный Адамъ лежитъ навзничь на землѣ въ положеніи спящаго. Изъ лѣваго бока, какъ бы мановеніемъ божественнаго могущества образуясь изъ ребра является головной скелетъ—это первый моментъ органически-творческой дѣятельности. Потомъ, скелетъ этотъ продолжающимся дѣйствіемъ закона природы и силы божественной формируется и принимаетъ свой настоящій видъ, видъ головы, съ правильнымъ лицемъ, которая находится въ непосредственной связи съ первоначальнымъ скелетомъ ея и съ тѣломъ Адама, какъ бы выростая изъ него. Вмѣстѣ и одновременно съ головою формировалось конечно и тѣло и путемъ этого таинственнаго процесса явилась женщина. Потому-то въ непосредственной связи съ этимъ представленіемъ акта творческаго находится представленіе, какъ Богъ приводитъ Еву къ ея мужу Адаму. Адамъ съ тѣми же чертами лица и формами тѣла, какъ у лежащей фигуры, стоитъ рядомъ съ Евою, черты лица которой тѣ же, что у головы. Ноги Евы соприкасаются какъ съ скелетомъ и головою, такъ и съ бокомъ лежащей фигуры, чѣмъ выражена какъ постепенность творческаго акта, такъ и одновременность органическаго процесса образованія всѣхъ частей. Господь Богъ въ видѣ юноши, въ античной одеждѣ, со свиткомъ въ лѣвой рукѣ, правою беретъ Еву за руку, представляя ее Адаму. За нимъ стоитъ юная фигура и внимательно смотритъ изъ-за плеча на новосозданную чету [3]). По мѣрѣ того, какъ утрачивалась духовная чуткость пониманія божественныхъ вещей, свойственная древнему христіанству, съ одной стороны; съ другой—по той мѣрѣ, какъ искусство христіанское порывало связь съ унаслѣдованными античными законами и формами художественнаго представленія, оно все больше и больше привязывалось къ буквѣ библейскаго текста и вмѣсто того, чтобы выражать духъ и смыслъ его, старалось иллюстрировать подробности его, облекая каждую

[3]) D'Agincourt, t. IV, pl. VIII, 3.

отдѣльно въ соотвѣтственную художественную форму. Это особенно замѣтно въ миніатюрной живописи, которою украшали священныя книги, особенно относительно—позднѣйшаго времени.

Миніатюры латинской Библіи, хранящейся въ церкви св. Павла въ Римѣ, представляютъ цѣлый рядъ изображеній, иллюстрирующихъ исторію созданія первыхъ людей. Прежде всего Богъ создаетъ Адама. Адамъ лежитъ уже вполнѣ образованный; наклонившись надъ нимъ, Создатель какъ бы оканчиваетъ свое произведеніе, придерживая его правою рукою за плечо, а указательный перстъ лѣвой приложивъ къ лѣвому боку, какъ бы возбуждая органическую дѣятельность въ этомъ безжизненномъ еще организмѣ. Затѣмъ, Адамъ стоитъ уже предъ Создателемъ и послѣдній простираетъ къ нему указательный перстъ правой руки, влагая въ него безсмертную душу. Дальше, новосозданный житель рая спитъ подъ тѣнью деревъ, склонивши свою голову на правую руку. Творецъ приступаетъ къ созданію ему помощницы, вынимая для этого у спящаго ребро крючкомъ, съ осторожностію хирурга. Потомъ, Ева лежитъ уже образованная изъ вынутаго у Адама ребра; окончившій свое произведеніе Творецъ наклонился къ ней и правою рукою какъ бы пробуждаетъ ее къ бытію, а лѣвою указываетъ на окружающій ее рай, который ожидаетъ ее. Въ слѣдъ за этимъ Онъ представляетъ пробужденную Еву Адаму: тотъ и другая выражаютъ удивленіе при видѣ другъ друга [4]).

Мозаика подъ портикомъ церкви св. Марка въ Венеціи, исполненная въ XI вѣкѣ, представляетъ созданіе Евы. Адамъ лежитъ у дерева, склонивши голову на правую руку, а лѣвую машинально опустивши и одну ногу заложивши на другую,—положеніе весьма естественное во время сна. Создатель съ крестомъ въ лѣвой рукѣ, завернутой въ плащъ, опустившись около него на одно колѣно, осторожно вынимаетъ ребро изъ бока спящаго. Въ основаніи этого представленія, какъ въ основаніи перваго, лежитъ очевидно богословская мысль, что и Творцемъ Евы, какъ и Адама, былъ Іисусъ Христосъ [5]).

Почти то же представленіе созданія Евы повторяется на главномъ фасадѣ Моденскаго собора (романо-ломбардской архитектуры

---

[4]) D'Agincourt, t. V, pl. XLI, 2.

[5]) Ib. t. V, pl. XVIII, 4.

конца XI вѣка), работанномъ въ началѣ XII вѣка, исключая вышеуказанной богословской мысли. Адамъ лежитъ въ томъ же положеніи, какъ на предшествующемъ памятникѣ. Богъ, въ видѣ старца, съ длинными волосами и съ бородою, облеченный въ широкую мантію, мановеніемъ своего всемогущества создаетъ изъ ребра спящаго Еву, которая, какъ бы выростая изъ самаго существа Адама, стоитъ въ дѣтски-невинной позѣ предъ Создателемъ, который, держа ее за руку лѣвою рукою, правую съ двумя простертыми перстами простираетъ къ ея лицу, влагая въ нее душу [6]).

Такимъ образомъ, по древне-церковному вѣросознанію, насколько выразилось оно въ разсмотрѣнныхъ художественныхъ представленіяхъ, въ созданіи Адама и Евы принимали участіе всѣ три лица Св. Троицы. Отношеніе ихъ къ этому акту можетъ быть выражено такъ: Богъ-Отецъ чрезъ Сына наитіемъ Св. Духа создалъ первыхъ людей. Представленіе созданія Адама и Евы, такимъ образомъ выражая вѣру древней церкви, могло и должно было служить опроверженіемъ съ одной стороны языческихъ мнѣній, съ другой гностически-еретическихъ ученій, обличаемыхъ Иринеемъ и другими отцами церкви. Посредствомъ чувственныхъ представленій христіане хотѣли запечатлѣть и упрочить истину откровеннаго ученія, что созданіе человѣка было дѣломъ рукъ Божіихъ, а не дѣломъ природы, какъ думали языческіе философы, а тѣмъ меньше дѣломъ злаго принципа діміурга, какъ думали нѣкоторые еретики, и что слѣдовательно первый человѣкъ по природѣ своей вышелъ совершеннымъ изъ рукъ всесовершеннаго и всемогущаго Творца. Но съ другой стороны совершенство это было не безусловное: отъ свободной воли человѣка зависѣло сохранить его или нѣтъ. Возможность паденія не только не устранялась, хотя всемогущій Творецъ могъ устранить ее, но она предусматривалась Всевѣдущимъ, и Сынъ Божій, чрезъ котораго созданъ человѣкъ, въ предвѣчномъ совѣтѣ принялъ на себя возможную вину созданнаго Имъ, рѣшившись искупить ее крестною смертію. Эта послѣдняя мысль, безъ сомнѣнія, выражена въ изображеніи І. Христа при созданіи Евы съ крестомъ. Въ предвѣ-

---

[6]) Denkmaler der Kunst. Taf. XV, fig. 1. D'Agincourt, t. IV, pl. XXI, 6.

дѣніи возможнаго уклоненія первыхъ людей съ пути добра, Богъ ввѣрилъ ангеламъ охрану ихъ чистоты и невинности (ангелы съ одеждами). Что касается самаго процесса созданія, то древнѣйшіе памятники показываютъ только, что этотъ актъ—дѣло всемогущества Божія и въ частности, что Ева создана изъ существа Адама. Буквально ли понимался библейскій разсказъ о созданіи ея изъ ребра или въ смыслѣ единства ея природы съ Адамомъ—трудно сказать, хотя вѣроятнѣе послѣднее. Буквальное же пониманіе замѣтно лишь въ миніатюрѣ латинской Библіи; но независимо отъ того, что миніатюры этой Библіи относительно поздняго времени, миніатюра по существу своему не можетъ быть выраженіемъ болѣе или менѣе общаго вѣропониманія, такъ что представленіе постепенности въ созданіи первыхъ людей въ миніатюрахъ не можетъ имѣть значенія въ религіозно-историческомъ отношеніи.

б) Долго ли богосозданные Адамъ и Ева наслаждались блаженствомъ въ раю,—осталось неизвѣстнымъ. За то Бытописаніе не оставляетъ въ неизвѣстности относительно роковаго событія, лишившаго ихъ первобытной чистоты и невинности, а съ тѣмъ вмѣстѣ и райскаго блаженства—разумѣемъ *грѣхопаденіе первыхъ людей.*

Событіе это по справедливости всегда привлекало вниманіе вѣрующихъ: оно служитъ положительнымъ отвѣтомъ на вопросъ о первой причинѣ грѣха, бѣдствій и смерти,—вопросъ, всегда глубоко занимавшій человѣчество, который однако всегда оставался бы безъ отвѣта, еслибы названное событіе не проливало на него свѣта. Въ этомъ роковомъ фактѣ и заключалось начало зла, разлившагося во всемъ мірѣ. Въ Адамѣ, какъ представителѣ человѣчества, всѣ согрѣшили, чрезъ него грѣхъ вошелъ въ міръ, и смерть стала царствовать безъисключительно надъ всѣми людьми—вотъ простая разгадка тайны, до которой однако въ теченіе тысячелѣтій не могла дойти, да и никогда не дошла бы „премудрость міра“. Но если въ грѣхопаденіи первыхъ людей заключается источникъ зла и смерти, какъ неизбѣжнаго слѣдствія, то съ нимъ съ другой стороны непосредственно связано начало утѣшенія—обѣтованіе о имѣвшемъ послѣдовать, „по исполненіи временъ“, искупленіи отъ грѣха и смерти, возсозданіи падшаго Адама и возвращеніи его къ потерянному блажен-

ству,—обѣтованіе, которое исполнилось въ христіанствѣ. Вкусившаго по совѣту жены отъ дерева познанія добра и зла Адама искупилъ новый Адамъ, Христосъ, родившійся отъ Дѣвы и распятый на древѣ. Съ фактомъ грѣхопаденія такимъ образомъ соединяется начало грѣха и смерти и начало искупленія и жизни. Глубокій смыслъ этого событія вѣра первыхъ христіанъ старалась представить не въ отвлеченномъ только видѣ, но воспроизвести въ образахъ, дать ему монументальное выраженіе, напечатлѣть рѣзцомъ и красками.

Художественное представленіе этого событія встрѣчается на стѣнахъ катакомбъ, на саркофагахъ, на миніатюрахъ, украшающихъ рукописи священныхъ книгъ, и на другихъ памятникахъ древне-христіанскаго искусства.

Въ представленіяхъ грѣхопаденія первыхъ людей прежде всего съ психологическою вѣрностію выражается то непосредственное слѣдствіе, какимъ сопровождалось оно,—именно сознаніе вины, стыдъ и раскаяніе, на которомъ основывалась и которымъ обусловливалась возможность искупленія.

Въ одной изъ капеллъ катакомбы свв. Марцеллина и Петра при Via Labicana, живописная стѣнная картина, относимая Ажинкуромъ къ IV или V вѣку, представляетъ Адама и Еву тотчасъ послѣ паденія. Между ними стоитъ дерево—древо познанія добра и зла, вокругъ котораго обвился змій; совершивъ свою предательную миссію, онъ уже спускается съ дерева. Адамъ и Ева, прежде не замѣчавшіе своей наготы, теперь почувствовали стыдъ, закрывая древесными листьями соблазнительные члены [7]). Въ глубокомъ раздумьи стоятъ они теперь. Голоса Божія они повидимому еще не слышатъ, но внутренній голосъ подсказалъ имъ, что сладкія мечты обманули ихъ, что добро и зло они дѣйствительно узнали, какъ обѣщалъ змѣй, но это знаніе вмѣсто того, чтобы сдѣлать ихъ подобными Богу, лишило ихъ того душевнаго покоя и блаженства, какимъ они наслаждались, и взамѣнъ принесло лишь угрызеніе совѣсти. Жестъ правой руки

---

[7]) На лампѣ, цитуемой Ажинкуромъ, какъ произведеніе перваго вѣка христіанства (Terres cuites pl. XXIV. n. 2) Ева представлена ищущею покрова въ тотъ моментъ, когда она хочетъ лишиться покрова своей невинности, принимая плодъ (Martigny, Dictionnaire p. 16).

Евы, обращенной къ Адаму, и мрачное выраженіе лица того и другой довольно ощутительно даютъ чувствовать это именно состояніе разочарованія и сожалѣнія. Ева какъ будто оправдывается предъ Адамомъ, указывая на своего обольстителя [8]).

Подобное же живописное изображеніе встрѣчается въ одной изъ пещеръ усыпальницы св. Климента и другихъ мучениковъ, между Via Appia и Ardeatina, передъ Римомъ. Картина представляетъ тотъ же самый моментъ послѣ паденія. Между Адамомъ и Евою—тоже древо познанія добра и зла, съ листьями, вокругъ котораго обвился змѣй, кажется тоже спускающійся уже. Адамъ и Ева наги, но уже опоясанные листьями, прикрываютъ обѣими руками соблазнительные члены: такъ сильно чувство стыда. Лицо и фигура Адама какъ бы живымъ укоромъ обращены къ Евѣ; послѣдняя стоитъ съ опущеннымъ взоромъ, какъ бы стыдясь взглянуть ему въ глаза; она кажется даже не оправдывается; одно горе выражается въ ея юномъ, изящномъ лицѣ [9]).

Впрочемъ столь естественная въ состояніи дѣтства попытка Адама и Евы извинить себя не могла быть забыта при представленіи грѣхопаденія, тѣмъ больше, что со времени его попытка эта повторяется, какъ природная слабость, чрезъ всю исторію религіозно-нравственной жизни человѣчества. Попытка Евы отмѣчена, какъ мы видѣли, на первомъ памятникѣ. Точно также, на одной живописной картинѣ, представляющей Адама и Еву послѣ вкушенія запрещеннаго плода, Адамъ представленъ оправдывающимся предъ стоящимъ около него Ангеломъ, ссылаясь на Еву, соблазнившую его, — какъ объясняетъ Больдетти [10]).

Но это не послужило къ его оправданію, потому что онъ глава жены, и если онъ не сумѣлъ удержать за собою дарованныхъ ему Богомъ правъ, то долженъ нести всѣ послѣдствія преступленія, на которыя обрекаетъ ихъ произнесенный Богомъ приговоръ. Этотъ моментъ выраженъ въ рельефѣ на саркофагѣ Юнія Басса, представляющемъ Адама и Еву послѣ изреченнаго имъ приговора. Они стоятъ около роковаго дерева, отвернув-

---

[8]) D'Agincourt, histoire de l'art par les monuments. t. V. pl. IX. 1.

[9]) Denkmäler der Kunst, Taf. III. Fig. 9.

[10]) Munter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen H. II. S. 45.

шись другъ отъ друга; безутѣшное горе выражается въ изящныхъ лицахъ и нѣсколько наклоненныхъ фигурахъ. Около Адама стоитъ связанный снопъ—символъ земледѣлія, которымъ онъ долженъ будетъ заниматься, чтобъ снискивать себѣ пропитаніе; около Евы стоитъ ягненокъ, повернувъ къ ней свою голову—вѣроятно также символъ хозяйства, въ которомъ она должна искать утѣшенія, какъ объясняетъ Мюнтеръ, или символъ занятія пряжею для одѣянія себя и своего семейства, какъ объясняетъ Мартиньи. Змѣй, обвившійся вокругъ дерева, разинувъ свою пасть, какъ будто съ злорадствомъ смотритъ на нее [11]).

На нѣкоторыхъ монументахъ сопоставлены состояніе первыхъ людей, предшествовавшее ихъ паденію и состояніе, какое ожидало ихъ въ силу изреченнаго приговора. Такъ, на фрагментахъ саркофага св. Амвросія въ Миланѣ Адамъ и Ева въ раю изображены стоящими между двумя деревьями, безъ сомнѣнія древомъ жизни и древомъ познанія добра и зла,—это состояніе блаженства въ раю; затѣмъ они сидятъ у дерева, по которому змій поднимается къ Евѣ и кажется обращается къ ней съ рѣчью, какъ думаетъ Мартиньи. Дальше изображены два дерева, съ одной стороны Адамъ копаетъ землю, а съ другой Ева вынимаетъ изъ ноги занозу [12]).

Но осужденные на тяжкій трудъ и неразлучныя съ нимъ болѣзни и страданія, Адамъ и Ева не обречены приговоромъ Божіимъ на окончательную погибель; имъ дана надежда на искупленіе. Эта мысль съ большею или меньшею ясностію выражалась при изображеніи паденія.

На одномъ саркофагѣ между Адамомъ и Евою стоитъ одѣтый юноша, который какъ будто утѣшаетъ ихъ и словамъ котораго они съ радостью внимаютъ; къ нему ласкается ягненокъ, къ которому онъ простираетъ лѣвую руку. Боттари видитъ въ юношѣ Бога, возвѣщающаго судъ прародителямъ. Мартиньи также фигуру юноши принимаетъ за Бога, произносящаго страшный приговоръ и въ изображеніи Бога юношею видитъ указаніе на Его вѣчную юность, одинъ изъ главныхъ аттрибутовъ божества. Но кажется вѣроятнѣе объясненіе Мюнтера, что это—ангелъ,

---

[11]) Denkmaler der Kunst. Taf. III. Fig. 8. Martigny, Dictionnaire p. 16.
[12]) Martigny, Dictionnaire p. 17.

изгоняющій ихъ изъ рая и вмѣстѣ съ тѣмъ утѣшающій надеждою на искупленіе, а агнецъ—символъ Агнца Божія, имѣвшаго по предопредѣленію Божію взять на себя грѣхи міра [13]).

Еще яснѣе представлено обѣтованіе объ Искупителѣ на древнемъ перстневомъ камнѣ. Змій—искуситель изображенъ съ роковымъ яблокомъ во рту. Адамъ и Ева стоятъ на колѣнахъ, въ состояніи глубокаго раскаянія и уничиженія предъ мужемъ, который низко наклоняется къ нимъ. Думаютъ, что это—олицетворенное Слово Божіе, простирающее руку прародителямъ, чтобы поднять ихъ. Вѣроятность этого объясненія подтверждается тѣмъ, что кромѣ многихъ символовъ, сопровождающихъ эту сцену и выражающихъ надежду искупленія (какъ якорь, ковчегъ Ноевъ съ голубемъ), означенный мужъ опирается ногами на рыбу—символъ Слова Божія, имѣвшаго облечься въ человѣческую природу и снизойти въ бездну грѣховнаго міра [14]).

Исполненіе обѣтованія объ искупленіи падшихъ прародителей въ Іисусѣ Христѣ представлено на бронзовомъ медальонѣ у Buonarrotti: на немъ изображены Адамъ и Ева, вкушающіе отъ запрещеннаго плода, а внизу добрый пастырь, несущій на плечахъ заблудшую овцу [15]).

Вкушеніе запрещеннаго плода имѣло растлѣвающее дѣйствіе на природу первыхъ людей, произвело извращеніе нравственныхъ понятій и стремленій и какъ въ сѣмени, заключало въ себѣ начало всѣхъ видовъ и формъ грѣховности. Такимъ роковымъ по своимъ нравственнымъ послѣдствіямъ фактомъ являлось паденіе первыхъ людей всегда въ церковномъ сознаніи,—что естественно не могло не сказаться такъ или иначе и на художественныхъ представленіяхъ его. И дѣйствительно, на одномъ стеклѣ въ собраніи Буонаротти, представляющемъ названное событіе, художникъ украсилъ шею Евы богатымъ ожерельемъ съ привѣшаннымъ къ нему шарикомъ,—украшеніемъ, какое употребляли въ древности, по замѣчанію Мартиньи, юноши и женщины,—а руки ея браслетами. Можетъ-быть это просто воль-

---

[13]) Aringhi, Roma Subterranea t. 1. p. 351. Munter, Sinnbilder und Kunstvorst. H. II. S. 45. Martigny, Dictionnaire p. 16.

[14]) Martigny, Dictionaire p. 17.

[15]) По Buonarrotti tav. 1. fig. 1. Martigny, p. 15.

ность, свойственная художникамъ, какъ и поэтамъ; но можетъ быть также, и это кажется вѣроятнѣе, что художникъ хотѣлъ выразить этимъ нравственную мысль, именно показать, что суетность, свойственная особенно женскому полу, въ первородномъ грѣхѣ имѣетъ свое начало. Это тѣмъ вѣроятнѣе, что означенныя украшенія трактовались древними отцами церкви, какъ оскорбленіе для Бога. А нѣкоторые раввины іудейскіе прямо утверждали, что Ева послѣ своего паденія употребляла не только необходимыя одежды, но и всякаго рода суетныя украшенія. Но болѣе важную особенность разсматриваемаго памятника составляетъ то, что дерево изображено на немъ съ семью плодами,—въ чемъ быть-можетъ заключается намекъ на семь смертныхъ грѣховъ, порожденныхъ грѣхопаденіемъ [16]).

Кстати о деревѣ познанія добра и зла. Относительно природы этого злополучнаго дерева много было разсужденій, но вопросъ остается открытымъ. Памятники, на которыхъ оно изображено, мало проливаютъ свѣта на смыслъ традицій первыхъ вѣковъ христіанства на этотъ счетъ. Отцы церкви кажется понимали дерево въ символическомъ смыслѣ. По объясненію св. Амвросія дерево познанія добра и зла представляетъ божественный законъ; когда мы не повинуемся этому закону, мы уподобляемся Адаму и Евѣ, т.-е. лишаемся благодати и дѣлаемся безобразными, какъ въ своихъ собственныхъ глазахъ, такъ и въ очахъ Божіихъ [17]). Эта мысль, нужно полагать, имѣлась въ виду, когда на нѣкоторыхъ саркофагахъ дерево, у котораго стоитъ Ева, представляетъ просто сухой стволъ безъ вѣтвей, листьевъ и плодовъ [18]), и когда рядомъ съ представленіемъ паденія изображается Моисей, получающій скрижаль закона [19]). У нѣкоторыхъ впрочемъ съ символическимъ пониманіемъ соединялось представленіе о деревѣ, какъ простой смоковницѣ. Поэтъ Пруденцій говоритъ, что Ева сначала была чиста, какъ голубь, но сдѣлалась черною, послушавшись совѣта змія и склонивъ къ тому же Адама, и что змій далъ имъ листья

---

[16]) Martigny, Diction. p. 17.
[17]) De paradiso c. XIII.
[18]) Aringhi, t. I, p. 151.
[19]) Ibid. t. II, p. 61.

смоковницы, чтобы прикрыть наготу. Это мнѣніе не было одиночнымъ. На одномъ памятникѣ у Перрэ дерево представляетъ смоковницу съ однимъ плодомъ [20]).

Миніатюры манускрипта книги Бытія воспроизводятъ событіе грѣхопаденія въ полнотѣ и порядкѣ библейскаго разсказа. Представленія эти правда имѣютъ характеръ художественной иллюстраціи свящ. текста и мало представляютъ символически-богословскаго элемента. Тѣмъ не меньше миніатюры эти имѣютъ неоспоримый интересъ, помимо своей древности, по способу драматическаго представленія означеннаго событія, а также потому, что онѣ дополняютъ вышеописанныя представленія.

На одной миніатюрѣ Адамъ и Ева представлены въ тотъ моментъ, когда они еще колеблются въ своемъ намѣреніи вкусить запрещеннаго плода. Деревья съ плодами представляютъ рай. Адамъ и Ева стоятъ подъ ихъ вѣтвями; плоды заповѣднаго дерева привлекаютъ ихъ взоры, возбуждая преступное желаніе. Недостаетъ только змія, присутствіе котораго предполагается. Впрочемъ, отсутствіе змія быть-можетъ указываетъ на аллегорическое пониманіе библейскаго текста въ данномъ случаѣ, которое имѣло преобладающее значеніе въ александрійской богословской школѣ и легко могло вліять на художника-миніатюриста. По объясненію Тертулліана, напримѣръ, змій есть символъ сладострастія. Движимая похотью Ева подноситъ яблоко ко рту лѣвою рукою, а правою подаетъ другое яблоко Адаму. Послѣдній дѣлаетъ нерѣшительный шагъ и робко протягиваетъ руку къ запрещенному плоду, видимо неохотно исполняя прихотливое желаніе жены соблазнительницы... Чувство стыда обличило ихъ, заставивъ прикрыть листьями наготу свою; являющаяся въ облакахъ десница Вышняго, на равенство съ которымъ они дерзнули посягнуть, символизируетъ страшный голосъ, услышавъ который они бѣгутъ отъ страха; ихъ особенныя фигуры, съ опущенными лицами, выражаютъ одинъ страхъ, безотчетный дѣтскій страхъ, когда дитя, не зная что дѣлать, бѣжитъ куда попало. Вотъ они скрылись въ деревьяхъ. Но отеческій голосъ, полный укора и состраданія, зоветъ ихъ, и они,

---

[20]) Perret, Catacombes. t. II. pl. XXII. Martigny, Diction. p. 17. t. V. pl. XIX. 4.

показывая свои головы изъ-за деревьевъ, какъ будто объясняютъ причину своего бѣгства [21]).

На другой миніатюрѣ того же манускрипта Богъ, представленный также подъ образомъ десницы, проклинаетъ змія, который, какъ бы ощущая силу проклятія, свертывается кольцомъ на деревѣ и удаляется съ него. Адамъ и Ева, одѣтые уже въ короткую одежду, стоятъ рядомъ, склонивъ свои головы, отягченныя горемъ; какъ бы изнемогая подъ тяжестью душевной печали, Ева хватается рукою за стоящее около нея дерево. На другой сторонѣ миніатюры юноша (вѣроятно ангелъ, хотя безъ крыльевъ) осторожно и какъ будто сочувствуя ихъ горю, ведетъ Адама и Еву изъ рая. Не охотно разстаются они съ блаженнымъ жилищемъ. Ева, сложивъ руки на груди, идетъ съ поникшею головою; Адамъ склонилъ голову на бокъ, подпирая ее одною рукою, которую поддерживаетъ другая: обычное, наивное выраженіе горя. Входъ въ рай уже закрытъ для нихъ, потому что позади ихъ стоитъ ангелъ, вооруженный огненнымъ мечемъ въ видѣ колеса, которымъ защищаются врата рая [22]).

Съ нѣкоторыми разностями въ подробностяхъ и дополненіями, нелишенными интереса, воспроизводится исторія паденія въ миніатюрахъ латинской Библіи церкви св. Павла въ Римѣ. Адамъ и Ева стоятъ у дерева, вокругъ ствола котораго обвившійся змѣй уже внушилъ имъ горделивыя мечты. Ева уже вкусила запрещеннаго плода и подала мужу, и почувствовавъ наготу свою, они прикрыли ее листьями; въ то же время Богъ является позади Евы, и простирая къ змѣю Свою карающую десницу, произноситъ грозный приговоръ. Вслѣдъ за этимъ приговоръ приводится въ исполненіе. Ангелъ, замахнувшись мечемъ, гонитъ преступниковъ изъ рая. Ева, приложивши лѣвую руку къ щекѣ, кажется съ плачемъ бѣжитъ изъ рая; Адамъ сохраняетъ больше твердости. Здѣсь мы замѣчаемъ уже начало той реалистической манеры изображенія, какая является преобладающею въ послѣдующихъ представленіяхъ этого событія въ западномъ искусствѣ и которая чужда была искусству древнѣйшему. Наконецъ, послѣдующая миніатюра представляетъ то состояніе первыхъ

---

[21]) D'Agincourt, Histoire.

[22]) D' Agincourt, t. V, pl. XIX, 5.

людей, которое было послѣдствіемъ преступленія божественной заповѣди. Въ шалашѣ или подъ навѣсомъ, устроеннымъ изъ древесныхъ вѣтвей, Адамъ, одѣтый въ сплетенную изъ вѣтвей и листьевъ одежду, едва прикрывающую наготу, работаетъ, въ правой рукѣ держа нѣчто въ родѣ каната, а правою дѣлаетъ жестъ, выражающій кажется жалобу на трудность работы и укоръ, обращенный къ Евѣ; а послѣдняя въ такомъ же жалкомъ одѣяніи, какъ и онъ, сидитъ у столба своей хижины, держа на рукахъ дитя, съ задумчивымъ печальнымъ лицемъ, обращеннымъ къ труженику-мужу [23]).

На бронзовыхъ воротахъ Гильдесгейскаго собора, сдѣланныхъ въ 1005 году, исторія Адама и Евы, какъ на древнихъ саркофагахъ, находится въ ритмическомъ сопоставленіи съ исторіею І. Христа: на лѣвомъ крылѣ—событія изъ исторіи Адама и Евы, на правомъ— событія изъ жизни І. Христа. Рельефъ, представляющій грѣхопаденіе, не представляетъ ничего особеннаго; но въ рельефѣ, представляющемъ изгнаніе прародителей изъ рая, замѣчается продолженіе указанной реалистической манеры изображенія: ангелъ, какъ и въ миніатюрѣ Библіи, замахнувшись мечемъ, гонитъ Адама и Еву. Ева съ дѣтски-наивнымъ плачемъ озирается назадъ, приложивши къ лицу правую руку [24]).

Вообще чѣмъ дальше, тѣмъ больше при изображеніи этого событія въ западномъ искусствѣ преобладаетъ формальная сторона и усложненіе подробностей, а древній символически-богословскій, дидактическій элементъ отодвигается на задній планъ.

Художественное представленіе грѣхопаденія первыхъ людей по намѣренію древней церкви должно было служить монументальнымъ выраженіемъ и свидѣтельствомъ ея ученія, что начало грѣха не въ природѣ человѣка, какъ произведенія злаго принципа, какъ учили еретики, а въ неправильномъ употребленіи богосозданнымъ человѣкомъ дарованной ему свободы, въ уклоненіи воли человѣка отъ воли Божіей, въ нарушеніи божественнаго закона, слѣдствіемъ чего было растлѣніе природы, а съ тѣмъ вмѣстѣ лишеніе райскаго блаженства. Съ другой стороны представленіе грѣхопаденія, какъ и представленіе созданія первыхъ людей, было

---

[23]) Ib. t. V, pl. XLI, 2.

[24]) Denkmaler der Kunst. Taf. XIV, Fig. 10.

фактическимъ опроверженіемъ нѣкоторыхъ еретиковъ, слишкомъ унижавшихъ Адама и Еву и представлявшихъ паденіе ихъ до такой степени глубокимъ, что оно исключало всякую возможность спасенія, а послѣдствія его до того гибельными для потомства, что со стороны послѣдняго Адамъ и Ева ничего кромѣ презрѣнія не заслуживаютъ. Вопреки этому ученію, представителемъ котораго между прочимъ былъ Татіанъ, церковь въ лицѣ художниковъ, безъ сомнѣнія руководившихся ея мудрыми указаніями, рѣзцомъ и кистью хотѣла напечатлѣть предъ взорами вѣрующихъ и передать отдаленнымъ вѣкамъ свою вѣру и свое ученіе, что какъ ни глубоко было паденіе, раскаявшійся Адамъ однако спасенъ по вѣрѣ въ обѣтованнаго ему Искупителя, который подобно пастырю возвратилъ заблудшую овцу Отцу Своему, и что слѣдовательно его можно вспоминать съ благоговѣніемъ, а не съ отвращеніемъ. Это намѣреніе древней церкви противопоставить ложнымъ мнѣніямъ еретиковъ отровенную истину въ образахъ тѣмъ болѣе вѣроятно, что встрѣчается нѣсколько стеколъ, украшенныхъ живописными изображеніями Адама и Евы, которыя исполнены во время Татіана, какъ думаетъ Мартиньи. Въ слѣдующихъ вѣкахъ оставались вѣрны этой практикѣ и держались аналогичныхъ мотивовъ.

Повидимому ничего не можетъ быть проще и естественнѣе послѣ этого, какъ происхожденіе и частое употребленіе представленія грѣхопаденія въ древне-христіанскомъ искусствѣ объяснять прямо и непосредственно изъ библейскаго разсказа объ этомъ событіи, которому искусство старалось дать монументальное выраженіе въ томъ видѣ и смыслѣ, какъ отражалось оно въ древне-церковномъ вѣросознаніи. Между тѣмъ такое объясненіе представлялось нѣкоторымъ западнымъ ученымъ слишкомъ простымъ и недостаточнымъ по крайней мѣрѣ по отношенію къ формальной или художественной сторонѣ представленія. Поэтому стали искать, не встрѣчается ли чего-нибудь подобнаго у древнихъ народовъ, и съ этою цѣлію одни обратились къ древностямъ восточныхъ народовъ, другіе къ классическимъ древностямъ. Прежде всего обращено было вниманіе на Египетъ—эту страну іероглифовъ. Между развалинами Мемноніума въ Ѳивахъ найдена археологомъ Норденомъ доска съ изображеніемъ, съ которымъ нашли возможнымъ поставить въ связь библейское событіе. На

доскѣ изображена женщина, сидящая на кубическомъ камнѣ, которая правою рукою указываетъ на сикоморовое дерево, стоящее между нею и мужскою фигурою, которая въ свою очередь протягиваетъ указательный палецъ правой руки къ утвержденной на вѣтвяхъ дерева дощечкѣ съ іероглифами; позади женщины стоитъ мужская фигура, которая кажется смотритъ на эту сцену [25]). Полагаютъ, что Моисей, наставленный во всякой египетской мудрости (Дѣян. VII, 22), не понимая цѣлаго образа, представляющаго быть-можетъ Озириса, Изиду и Горуса, сдѣлалъ изъ этихъ трехъ лицъ Адама и Еву и Іегову. Но Мюнтеръ справедливо замѣчаетъ, что въ этомъ изображеніи кромѣ дерева ничто не даетъ повода разумѣть іероглифическое представленіе паденія. Тутъ дѣло не въ снятіи и вкушеніи плода съ дерева, а въ іероглифическомъ письмѣ, которое мущина какъ будто хочетъ прочесть, а женщина кажется предостерегаетъ его объ опасности, могущей отъ этого произойти. Каковъ бы ни былъ впрочемъ смыслъ этого іероглифа, трудно допустить, чтобы Моисей перетолковалъ его и создалъ изъ него исторію паденія; а еще труднѣе кажется допустить, чтобы этотъ безобразный іероглифъ могъ послужить для христіанскаго художника образцомъ или даже мотивомъ къ представленію исторіи грѣхопаденія. Мюнтеръ скорѣе готовъ допустить связь этого представленія съ іероглифомъ индійскимъ, представляющимъ мущину и женщину стоящими около дерева и разговаривающими между собою; мущина совершенно одѣтый; женщина, одѣтая отъ плечъ, какъ будто извиняется; у ея ногъ сидитъ нагое дитя. Дитя по его мнѣнію можетъ указывать на настоящую причину паденія прародителей, согласно выраженіямъ Филона и нѣкоторыхъ отцовъ церкви. Но это одно предположеніе, на которомъ онъ и не настаиваетъ.

Болѣе естественнымъ представляется сближеніе художественнаго представленія исторіи паденія съ миѳологическими представленіями античнаго искусства, но и то не относительно содержанія, а относительно формы. По мнѣнію ученаго Пипера напр. къ представленію грѣхопаденія могли дать поводъ многія событія изъ исторіи героевъ, въ которыхъ змѣй является въ качествѣ стража сокровища или святыни Къ числу такихъ событій

[25]) Munter, Sinnb. und Kunstvorst. H. II. S. 47.

принадлежитъ прежде всего одно изъ дѣяній Геркулеса, похищеніе гесперидскихъ яблоковъ, которое часто представлялось въ рельефахъ греческихъ храмовъ, на монетахъ, геммахъ и вазахъ. Иногда это событіе обозначалось только посредствомъ яблока, которое Геркулесъ держитъ въ рукѣ, а иногда изображалось только дерево съ змѣемъ и Гесперіды. Большею же частію представляется цѣлое событіе, какъ Геркулесъ похищаетъ съ дерева яблоко или принимаетъ его отъ одной изъ Гесперидъ. Змѣй изображается какъ обыкновенный змѣй (лишь изрѣдка съ двумя и тремя головами). Обыкновенно онъ является обвившимся вокругъ ствола дерева. Иногда представляется онъ надъ головою Геркулеса свернувшимся на деревѣ; иногда обвивается вокругъ дерева снизу вверхъ, какъ обыкновенно представляется онъ и на христіанскихъ памятникахъ. На мѣдной медали Антонія Пія событіе это изображено такъ: въ срединѣ дерево съ яблоками, около ствола котораго обвился змѣй, слѣва Гесперіды, изъ коихъ двѣ уходятъ отъ него, а третья съ удивленіемъ смотритъ на это явленіе; на другой сторонѣ стоитъ Геркулесъ, нагой съ львиною шкурою въ лѣвой рукѣ и палкою подъ мышкой, а правая рука простерта къ плодамъ дерева. Интересна также мраморная таблица въ Беневентѣ: на правомъ полѣ ея дерево съ змѣемъ; подъ деревомъ лежитъ спящая одна изъ гесперидъ; около нея стоитъ Геркулесъ съ кожею на плечахъ, держа въ лѣвой рукѣ палку, а правою срывая одно изъ яблокъ. Вверху надпись: Ἡρακλῆ σωτῆρι Π. Ἰούνιος Ἰανουάριος Αὐγουστ(αλις) ἀνέθηκεν [26]). Ученый de Vita замѣчаетъ относительно этого рельефа, что при видѣ его каждому приходитъ на мысль преступленіе Адама и Евы. Онъ предполагаетъ поэтому, что это было первоначально христіанское произведеніе, представлявшее грѣхопаденіе, которому Юній Іаннуарій далъ другое толкованіе и воспользовался имъ для посвященія Геркулесу, или скорѣе Іаннуарій этотъ, когда нашелъ распространеннымъ у христіанъ представленіе грѣхопаденія, вообразилъ, что это ничто иное, какъ миѳъ похищенія, и избралъ его сюжетомъ для своего произведенія [27]). Но это одни слова, потому что серьезно никому не можетъ придти въ

[26]) Piper, Mythol. und Symbolik. B. 1. Abth. 1. S. 67—69.

[27]) De Vita Thes. antiq. Benevent. p. 72.

голову принять за грѣхопаденіе описанную сцену мраморнаго рельефа, даже безъ надписи: Геркулеса нельзя не признать по палкѣ и шкурѣ, не говоря уже о томъ, что Ева не спала подъ деревомъ, когда Адамъ срывалъ яблоко, но она первая дала отъ плода мужу и онъ ѣлъ (Быт. 3, 6), какъ обыкновенно и представляется на христіанскихъ памятникахъ.

Еще болѣе ложно мнѣніе, что въ миѳѣ о похищеніи Геркулесомъ гесперидскихъ яблоковъ скрывается исторія Адама и Евы. Между тѣмъ и другою рѣшительная противоположность. По библейскому разсказу змій склонилъ Еву вкусить запрещеннаго плода, а въ миѳѣ драконъ сторожитъ яблоки отъ похищенія, такъ что Геркулесъ долженъ былъ умертвить его, чтобы похитить ихъ. Затѣмъ въ то время какъ преступленіе Адама сопровождается наказаніемъ не только для него, но и для потомства, похищеніе яблоковъ Геркулесомъ считается за благодѣяніе и описанная мраморная таблица съ изображеніемъ этого дѣянія посвящается ему, какъ благодѣтелю (σωτηρ). Слѣдовательно въ этомъ художественномъ представленіи ни въ какомъ случаѣ нельзя видѣть первообразъ для древне-христіанскаго представленія грѣхопаденія въ матеріальномъ отношеніи или въ отношеніи содержанія; развѣ только въ формальномъ отношеніи могъ имѣть значеніе частный мотивъ—именно дерево съ запрещеннымъ плодомъ и обвившійся вокругъ него змѣй.

Впрочемъ несомнѣнно, что преданіе о грѣхопаденіи первыхъ людей сохранялось у древнихъ народовъ и служило даже сюжетомъ художественнаго представленія, какъ показало новѣйшее открытіе въ развалинахъ Сарданапалова дворца въ Ниневіи. Какъ извѣстно, тамъ открыта цѣлая библіотека, состоящая изъ квадратныхъ кирпичныхъ клѣтокъ, покрытыхъ клинообразнымъ письмомъ и представляющихъ фрагменты записанныхъ вавилоно-ассирійскихъ преданій о мірозданіи, о первобытномъ состояніи людей и ихъ грѣхопаденіи, о всемірномъ потопѣ, о столпотвореніи вавилонскомъ и Вавилонѣ. Преданія эти, впервые записанныя около 2000 лѣтъ до Р. Хр., въ общемъ и даже въ нѣкоторыхъ подробностяхъ оказываются согласными съ библейскимъ разсказомъ объ этихъ до-историческихъ событіяхъ. И рядомъ съ этими преданіями найдены барельефы, служащіе иллюстраціями къ нимъ. Одинъ изъ этихъ барельефовъ представляетъ грѣхопаденіе: по-

срединѣ дерево съ грушевидными плодами, по обѣимъ сторонамъ его двѣ человѣческія фигуры, мужская и женская, протягивающія руки къ плодамъ дерева; позади женской фигуры поднимается змѣй [28]).

2) Послѣ исторіи Адама и Евы, ихъ созданія, паденія и злополучной участи, съ неменьшимъ вниманіемъ и участіемъ христіанская мысль останавливалась на трагической судьбѣ ихъ *ближайшихъ потомковъ*, судьбѣ, которая являлась неизбѣжнымъ слѣдствіемъ грѣхопаденія и въ которой впервые сказалась глубокая порча природы человѣческой, происшедшая съ нарушеніемъ божественной заповѣди и въ тоже время страшнымъ образомъ оправдался божественный приговоръ: разумѣемъ *жертву Каина и Авеля* и *братоубійство*. Грѣхъ и смерть въ страшномъ видѣ предстали взорамъ прародителей въ этомъ противоестественномъ фактѣ, являвшемъ собою прообразъ той борьбы добра и зла, которая въ самыхъ разнообразныхъ формахъ проходитъ чрезъ всю послѣдующую исторію человѣчества. Представителемъ добра является Авель, представителемъ зла Каинъ. Зло одержало побѣду надъ добромъ. Эта борьба добра со зломъ, въ лицѣ двухъ братьевъ—Каина и Авеля, мотивъ этой борьбы и трагическій исходъ ея—все это уже само по себѣ представляетъ высокохудожественный интересъ. Но въ глазахъ древнихъ христіанъ событіе это имѣло несравненно болѣе высокій, религіозно-историческій интересъ. Побѣда зла надъ добромъ—лишь временная и притомъ физическая и кажущаяся; дѣйствительная же духовная побѣда на сторонѣ Авеля, въ свѣтломъ образѣ котораго просвѣчивалъ образъ Того, Кто имѣлъ совершить побѣду надъ самымъ виновникомъ зла, стереть главу змія и потерпѣвши смерть, доставить людямъ жизнь и безсмертіе. Не удивительно поэтому, если въ раннія времена христіанства исторія первыхъ двухъ братьевъ нашла монументальное выраженіе, отчасти въ непосредственной связи съ исторіею прародителей, отчасти независимо отъ нея. Памятниковъ правда сохранилось немного, но за

---

[28]) Въ аудиторіи морскаго музея, гдѣ профессоръ Аѳанасьевъ читалъ публичную лекцію объ этихъ открытіяхъ, выставлена была копія съ этого въ высшей степени замѣчательнаго барельефа. Въ настоящее время барельефъ этотъ находится въ Британскомъ музеѣ. Газ. „Современность“ 1880, № 231.

то сохранившіеся памятники принадлежатъ къ древнѣйшимъ и лучшимъ произведеніямъ христіанскаго искусства.

а) Извѣстны четыре памятника, представляющіе *жертву Каина и Авеля*: это три рельефа, украшавшіе древніе саркофаги, изъ копхъ два найдены въ катакомбахъ и одинъ въ городѣ Арлѣ, и мозаика.

Одинъ изъ рельефовъ принадлежитъ саркофагу, найденному въ цеметеріѣ Люцины (Coemeterio Lucinae) [29]). Археологъ Мюнтеръ относитъ его къ раннимъ временамъ христіанства, хотя не опредѣляетъ съ точностію времени его происхожденія. Рельефъ представляетъ разсматриваемое событіе въ такомъ видѣ. Каинъ полуобнаженный [30]), какъ земледѣлецъ подноситъ сидящему на камнѣ величественному мужу виноградный гроздъ; позади Авель, одѣтый въ тунику, съ смиреннымъ видомъ приноситъ на рукахъ ягненка. Сидящій на камнѣ мужъ съ величественнымъ видомъ и кажется съ строгимъ выраженіемъ въ лицѣ и во взорѣ движеніемъ правой руки указываетъ на жертву Каина. Позади ея стоятъ двѣ фигуры; третья фигура обращена лицомъ къ сценѣ, представляющей изгнаніе ангеломъ Адама и Евы изъ рая [31]).

Сидящій величественный мужъ, по объясненію Мюнтера, съ которымъ согласно и объясненіе Мартиньи, представляетъ Бога, который не простираетъ правую руку къ жертвѣ Каина, какъ кажется Мартиньи, а отвергаетъ ее, согласно съ библейскимъ разсказомъ, сопровождая свой приговоръ кроткимъ, но выразительнымъ жестомъ. Двѣ другія фигуры, по объясненію Мюнтера, два ангела сопровождающіе Бога, которыхъ художникъ изобразилъ въ данномъ случаѣ примѣнительно къ богоявленію, бывшему Аврааму, а по объясненію Мартиньи, это Адамъ и Ева. Но спрашивается, кто третья фигура? Мюнтеръ разумѣетъ Адама, замѣчая притомъ, что христіанскій художникъ, представляя Адама юношей, не обращалъ вниманіе на различіе возраста, тѣмъ больше, что Адамъ находился въ цвѣтущемъ возрастѣ еще

---

[29]) Снимки съ него находятся у Бозіо, Боттари, Аринхи и у Мюнтера.

[30]) Занимавшіеся земледѣліемъ въ древности носили одежду, едва прикрывавшую нижнюю половину тѣла, для легкости и удобства: indus aga, говоритъ Виргилій въ своихъ Георгикахъ. Мартиньи, Diction. p. 2.

[31]) Munter, Sinnb. u. Vorstel. Taf. VIII, Fig. 33.

и тогда, какъ совершилось братоубійство. По Мартиньи это также Адамъ. Но зачѣмъ нужно было представлять Адама и Еву въ первомъ случаѣ и въ послѣднемъ Адама, когда тутъ же рядомъ представлено изгнаніе Адама и Евы? Находя болѣе правдоподобнымъ объясненіе Мюнтера относительно двухъ первыхъ фигуръ, мы не можемъ согласиться съ нимъ и съ Мартиньи относительно третьей фигуры. Эта послѣдняя скорѣе относится къ исторіи паденія и какъ въ самостоятельной картинѣ представляетъ Бога, приговоръ котораго исполняетъ ангелъ [32]).

Другой рельефъ, представляющій тотъ же сюжетъ, составляетъ украшеніе саркофага, найденнаго въ цеметеріѣ св. Агнесы и изданнаго со многими другими археологомъ Аринхи. Копія съ рельефа заимствована у него Ажинкуромъ. Тотъ и другой не опредѣляютъ съ точностію времени происхожденія саркофага, но послѣдній помѣщаетъ рельефъ его между древнѣйшими памятниками. Представленіе разсматриваемаго сюжета почти тоже, что на первомъ рельефѣ, съ нѣкоторою разницею впрочемъ какъ въ числѣ фигуръ, такъ и въ стилѣ рельефа. Богъ въ видѣ цвѣтущаго мужа, напоминающаго сидящаго на тронѣ Юпитера, возсѣдаетъ на сѣдалищѣ, наполовину прикрытомъ, ноги Его покоятся на подножіи (suppendaneum—аттрибутъ величія въ древнія времена). Предъ Нимъ стоятъ братья Каинъ и Авель: первый съ обнаженнымъ правымъ плечемъ, въ свободной позѣ, съ смѣлымъ выраженіемъ лица подаетъ связанный снопъ; другой, одѣтый въ тунику, перепоясанную два раза, въ смиренной позѣ, съ робкимъ выраженіемъ, держитъ на рукахъ ягненка. Рядомъ съ Каиномъ стоитъ мужская фигура. Богъ какъ будто принимаетъ снопъ изъ рукъ Каина, тогда какъ на первомъ памятникѣ онъ отвергаетъ его жертву. Небрежность ли это или ошибка художника, или же послѣдній хотѣлъ выразить мысль, что Богъ готовъ былъ принять жертву Каина и если отвергаетъ ее, то дѣлаетъ это неохотно, какъ бы медлитъ своимъ приговоромъ, ожидая перемѣны настроенія съ его стороны. Предполагать столь грубую ошибку въ христіанскомъ скульпторѣ едва ли можно; скорѣе нужно предполагать, что это сдѣлано съ вышеуказаннымъ намѣреніемъ или же допустить, что рисунокъ не совсѣмъ

---

[32]) Aringhi, t. I, p. 254.

точенъ. Что касается стоящаго рядомъ съ Каиномъ мужа, то это вѣроятно Адамъ, присутствующій при жертвоприношеніи дѣтей своихъ. Стиль этого рельефа не такъ смѣлъ и свободенъ въ отношеніи главной фигуры, какъ стиль перваго: тамъ Богъ является съ величественными чертами, съ поражающимъ взглядомъ судіи, здѣсь напротивъ онъ представленъ въ видѣ отца, снисходительнаго и милостиваго въ своемъ нелицепріятномъ приговорѣ [33]).

Тотъ же сюжетъ воспроизводится на одномъ саркофагѣ въ Арлѣ, но относительно рельефа этого саркофага мы знаемъ только, что Богъ изображенъ одѣтымъ въ тунику и палліумъ, накинутый на манеръ греческихъ философовъ [34]).

Мозаика церкви Сан' Витале въ Равеннѣ отличается оригинальнымъ пониманіемъ и представленіемъ этого событія, основаннымъ не на библейскомъ разсказѣ, а на церковномъ толкованіи библейскаго событія. Мозаика представляетъ по одну сторону жертвенника Авеля, воздѣвающаго руки къ небу, съ другой—Мелхиседека, приносящаго жертву, состоящую изъ хлѣба и вина [35]). Въ тожествѣ этихъ двухъ лицъ сомнѣваться нельзя: надъ головами написаны ихъ имена. Это сопоставленіе двухъ лицъ, раздѣленныхъ временемъ и историческими обстоятельствами, основано на аналогіи мысли, на томъ прообразовательномъ значеніи, какое соединяло церковное вѣросознаніе съ жертвою Авеля и Мелхиседека, и на внутреннемъ отношеніи жертвы того и другаго къ безкровной жертвѣ, приносимой церковію.

Авель какъ лично, такъ и въ своей жертвѣ былъ образомъ Искупителя. Этотъ образъ кроткаго пастуха, нужно полагать, предносился христіанскимъ художникамъ отчасти и при безсчисленныхъ представленіяхъ добраго пастыря. Агнецъ, принесенный Авелемъ въ жертву и принятый Богомъ, какъ жертва благоугодная Ему—образъ агнца Божія, имѣвшаго принести Себя въ жертву за грѣхи міра. Жертва Мелхиседека, состоящая изъ хлѣба и вина, въ свою очередь есть образъ евхаристической жертвы, которая по существу своему есть тоже, что жертвопри-

---

[33]) Agincourt. t. IV, pl. VIII, fig. 5. Martigny, Diction. p. 2.
[34]) Mart. Diction. p. 2.
[35]) D'Agincourt, t. V, pl. XVI, fig. 10.

ношеніе божественнаго Агнца. Сопоставляя два образа, отдѣленные исторически болѣе чѣмъ на двѣ тысячи лѣтъ, хотѣли выразить этимъ глубокую внутреннюю связь таинства евхаристіи съ исторіею Ветхаго Завѣта, который въ главнѣйшей существеннѣйшей части своей съ самаго начала и въ продолженіи исторіи приготовлялъ къ этому таинству, которое въ свою очередь имѣетъ цѣлію возвратить человѣчество къ тому времени, когда не будетъ болѣе нужды ни въ какой жертвѣ, когда настанетъ царство Агнца и Первосвященника по чину Мельхиседека и царству Его не будетъ конца. Эта прекрасная идея историческаго единства жертвы обоихъ завѣтовъ, такъ живо сохранявшаяся въ древнецерковномъ сознаніи, выражается и въ евхаристическихъ молитвахъ [36]).

б) Жертва Авеля, принесенная отъ чистаго, смиреннаго сердца была принята Богомъ, какъ жертва пріятная и угодная Ему, въ то время какъ жертва Каина, какъ принесенная не отъ чистаго сердца, была отвергнута. Роковымъ слѣдствіемъ этого предпочтенія жертвы одного изъ братьевъ и отверженія жертвы другаго было *братоубійство*—первое убійство въ исторіи. Необычайный, противоестественный фактъ не могъ быть не отмѣченъ рѣзцемъ или кистію древне-христіанскихъ художниковъ, хотя само собою разумѣется не могъ привлекать къ себѣ большой симпатіи, наравнѣ съ другими событіями первобытной исторіи, какъ фактъ противный природѣ и чуждый внутренняго религіознаго содержанія. Единственный изъ древнѣйшихъ извѣстныхъ намъ памятниковъ, на которомъ первое братоубійство нашло монументальное выраженіе, это доска изъ слоновой кости греческой школы IV вѣка, по мнѣнію Ажинкура. Каинъ въ короткой одеждѣ, подкравшись изъ-за деревьевъ, замахивается камнемъ на брата своего Авеля, послѣдній уже упалъ на землю однимъ колѣномъ и опираясь на одну руку, другою хочетъ защищать себя отъ новаго удара; лице его обращено къ брату, какъ будто съ мольбою о пощадѣ [37]).

---

[36]) Въ литургіи Апостольскихъ постановленій впрочемъ только упоминается о жертвѣ Авеля принятой Богомъ и о Мелхиседекѣ, какъ первосвященникѣ (кн. VIII); въ римской же литургіи прямо сопоставляется евхаристическая жертва съ жертвою Авеля, Авраама и Мелхиседека. Martigny, Dict. p. 3. „Авелевы дары“ упоминаются въ одной изъ молитвъ литургіи Василія В.

[37]) D'Agincourt, t. IV, pl. XII, fig. 1.

3) Послѣ созданія и паденія прародителей и послѣ перваго братоубійства, исторія человѣчества представляетъ, по свидѣтельству Библіи, все болѣе и болѣе усиливавшееся развитіе зла съ его мрачными послѣдствіями. Когда зло достигло того предѣла, дальше котораго уже не могло идти, когда мѣра грѣха переполнилась, родъ человѣческій такъ-сказать изжился, когда остатокъ добра сталъ ничтожнымъ въ сравненіи съ суммою зла и ему угрожала опасность затеряться, исчезнуть въ хаосѣ послѣдняго,—правосудіе и премудрая благость Міроправителя прибѣгла къ послѣднему, единственно-возможному въ предѣлахъ правды средству спасенія самоуничтожавшагося человѣческаго рода, спасенія послѣднихъ оставшихся добрыхъ началъ: разумѣемъ *всемірный потопъ*, отъ котораго спасены особеннымъ образомъ Ной съ своимъ семействомъ, какъ единственные представители добрыхъ началъ, какъ святое сѣмя, благодаря которому только и могъ существовать тогдашній міръ.

а) Преданіе о большомъ потопѣ въ отдаленныя времена, отъ котораго спаслось лишь нѣсколько человѣкъ, сдѣлавшихся родоначальниками послѣдующаго человѣчества, сохранялось въ древности почти у всѣхъ народовъ. У разныхъ народовъ оно видоизмѣнялось и образовывалось примѣнительно къ мѣстнымъ историческимъ условіямъ и религіознымъ понятіямъ. Самымъ древнѣйшимъ и по всей вѣроятности съ библейскимъ сказаніемъ наиболѣе согласнымъ нужно считать вавилоно-ассирійское преданіе о всемірномъ потопѣ, сохранившееся вмѣстѣ съ другими въ открытой новѣйшими изслѣдованіями библіотекѣ Сарданапалова дворца въ Ниневіи [38]). Послѣ этого преданія наиболѣе близко къ библейскому сказанію преданіе, сложившееся во Фригіи. По сказанію Сивиллиныхъ книгъ, какъ и по сказанію Библіи, ковчегъ остановился на горѣ Араратѣ, и онъ называется κιβωτός, тѣмъ самымъ именемъ, которое усвоено ему въ греческомъ переводѣ книги Бытія и въ новозавѣтныхъ книгахъ [39]). На нѣкоторыхъ медаляхъ или монетахъ фригійскаго города Аратеа встрѣчается изображеніе ковчега въ видѣ четырехугольнаго ящика.

---

[38]) См. въ газ. „Современность“ 1880 г. № 231 замѣтку о лекціи проф. Аванасьева объ этомъ открытіи въ аудиторіи Морскаго музея.

[39]) Быт. VIII, 4. Посл. къ Евр. IX, 4. 1 Петр. III, 20.

Многіе истолкователи древностей правда ставятъ его въ связь съ миѳомъ о Девкаліонѣ и Пиррѣ; но на одной изъ монетъ находятъ буквы NΩ. которыя по мнѣнію нѣкоторыхъ ученыхъ слѣдуетъ читать NΩE, и потому изображеніе всего естественнѣе объяснять изъ древнихъ традицій страны, сохранившихъ еврейское имя.

На одной монетѣ обыкновенное представленіе: Ной, одѣтый въ тунику, стоя въ четырехугольномъ ящикѣ, принимаетъ голубя, летящаго къ нему съ масличною вѣтвью въ клювѣ. Другая медаль представляетъ нѣкоторыя особенности. На ней изображены двѣ сцены. Разъ мужчина и женщина, т.-е. Ной съ женою, стоятъ въ ковчегѣ,—обстоятельство не встрѣчающееся на другихъ памятникахъ. Передъ κιβωτός надпись NΩE. На крышкѣ сидитъ птица, принимаемая археологомъ Мартиньи за ворона, другая летаетъ съ масличною вѣтвью въ клювѣ. Потомъ, Ной и жена стоятъ внѣ ковчега,—причемъ тотъ и другая лѣвую руку держатъ на груди, а правая, равно какъ взоръ ихъ обращены къ небу, въ знакъ выраженія благодарности Богу.

Монеты съ такого рода изображеніями относятся ко времени императоровъ Севера, Макрина и Филиппа Чернаго. На одной впрочемъ подобной монетѣ изъ временъ Александра Севера, на ящикѣ находится надпись, которая повидимому противорѣчитъ вышеприведенному объясненію монетныхъ изображеній. Надпись эта: NEΩK, которую читаютъ NEΩKορων, храмовой сторожъ,—титулъ, усвоявшійся обыкновенно въ Малой Азіи тѣмъ лицамъ, которыя, считая какой-нибудь знаменитый храмъ особенно священнымъ, посвящали особенныя заботы къ его охраненію и украшенію Но уже первое названіе города Аратеа, κιβωτός, по предположенію Мюнтера указываетъ на связь его основанія или первоначальной исторіи съ древнимъ преданіемъ о потопѣ, а потому и имя Ноя на его монетахъ можетъ быть защищаемо [40]).

Если преданіе о потопѣ, хотя смутное и искаженное, хранилось у народовъ языческихъ, то для христіанъ, не только принимавшихъ историческую достовѣрность Моисеевыхъ книгъ, но и признававшихъ за нимя авторитетъ богодухновенныхъ ска-

---

[40]) Ср. Munter, Sinnb. und Kunstvorst. H. II, S. 51—52. Martigny, Dict. p. 437—438.

заній, всемірный потопъ былъ несомнѣннымъ, историческимъ фактомъ, и фактомъ въ высокой степени знаменательнымъ по отношенію къ христіанству. Апостолъ Петръ уже видѣлъ въ потопѣ образъ христіанскаго крещенія и тѣмъ далъ поводъ христіанской мысли къ дальнѣйшимъ сравненіямъ и уподобленіямъ [41]). И дѣйствительно, весьма рано уже христіанская мысль воспользовалась этимъ образомъ для развитія ученія о церкви и ковчегъ Ноевъ явился однимъ изъ подручнѣйшихъ и наиболѣе наглядныхъ символовъ идеи церкви. Въ спасеніи Ноя видѣли образъ спасенія рода человѣческаго чрезъ І. Христа. Тертулліанъ прямо называетъ ковчегъ Ноевъ образомъ церкви и даже прообразовательною церковію [42]). Изъ африканской церкви такимъ образомъ быть-можетъ впервые вышло сравненіе церкви съ ковчегомъ; въ ней же если не впервые возникло, то по крайней мѣрѣ получило полное развитіе ученіе о единой каѳолической церкви, внѣ которой нѣтъ спасенія. И въ самомъ дѣлѣ, ни одинъ образъ не въ состояніи былъ такъ наглядно представить это ученіе, какъ именно ковчегъ Ноя, въ которомъ восемь человѣкъ спаслись отъ потопа, въ то время какъ остальной человѣческій родъ и все, что осталось внѣ ковчега, погибло. Въ частности, среди гоненій, какимъ подвергалась церковь, онъ былъ утѣшительнымъ образомъ гонимой воинствующей церкви, въ которой находятъ безопасное убѣжище вѣрующіе, и изъ которой послѣ бурь и треволненій жизни выйдутъ они, чтобы насладиться вѣчнымъ миромъ въ церкви торжествующей. Тѣмъ болѣе былъ пріятенъ этотъ образъ христіанамъ тѣхъ областей, въ сосѣдствѣ съ которыми находилась гора Араратъ, гдѣ думали видѣть даже остатки ковчега. Фирмилліанъ, епископъ Кесаріи Каппадокійской, въ письмѣ къ епископу карѳагенскому о крещеніи еретиковъ ясно говоритъ: ковчегъ Ноя былъ ничто иное, какъ таинство (т.-е. образъ) церкви Христовой [43]),

б) Совершенно естественно и понятно послѣ этого столь ча-

---

[41]) 1 Петр. III, 20. 21.

[42]) De baptismo c. 8 онъ называетъ его ecclesia figurata, а въ гл. 12 говоритъ: ecclesiae figuram navis illa praeferebat.

[43]) Epist. Cypriani 75, ср. 69 ad Magnum, 74 ad Pompon. и de Unitate ecclesiae.

стое *изображеніе ковчега Ноева* на древне-христіанскихъ монументахъ—на стѣнныхъ живописныхъ картинахъ въ катакомбахъ, на простыхъ надгробныхъ камняхъ, на саркофагахъ, на гравированныхъ камняхъ, на лампахъ и медальонахъ.

Общая постановка этого сюжета такова. Ной стоитъ обыкновенно въ четырехугольномъ ящикѣ, каковую форму дѣйствительно имѣлъ ковчегъ по описанію Моисея [44]), простирая руки, чтобы принять голубя, который долженъ принести ему вѣсть объ уменьшеніи воды [45]). Это общее представленіе больше или меньше видоизмѣняется на различныхъ памятникахъ, соотвѣтственно частнымъ мотивамъ, одушевлявшимъ христіанскаго художника въ томъ или другомъ случаѣ, такъ что можно различать фазы библейскаго событія и съ большею или меньшею вѣроятностію угадывать ту или другую религіозную мысль, предносившуюся сознанію художника въ данномъ случаѣ, рядомъ съ общею мыслію, всегда присущею разсматриваемому символу.

На крышкѣ одной изъ гробницъ цеметерія свв. Марцеллина и Петра Ной, совершенно нагой, безбородый юноша, стоитъ въ ковчегѣ въ видѣ ящика, простирая руки къ голубю, который спускается къ нему [46]). Изображеніе Ноя въ обнаженномъ видѣ, нужно полагать, указывая съ одной стороны на его чистоту и невинность, близкую къ первобытному состоянію, благодаря которой онъ и спасенъ столь чудеснымъ образомъ, указываетъ также на отрѣшенность его отъ всего земнаго, пристрастіе къ которому такъ часто мѣшаетъ спасенію. Ковчегъ не имѣетъ крышки, что указываетъ быть-можетъ на окончаніе потопа, но не совершенное, потому что голубь, спускающійся къ Ною, еще безъ вѣтви. Можно думать, что событіе взято въ моментъ, когда Ной первый разъ выпустилъ голубя. Какъ бы ни было впрочемъ, не смотря на то, что мы видимъ здѣсь лишь намекъ на библейское событіе, отъ этого рельефа даже въ снимкѣ вѣетъ ясностію, простотою и свѣжестью мысли. въ особенности въ той гармонической связи, какъ бы ритмическомъ сочетаніи, въ какомъ находится онъ съ другими сюжетами.

---

[44]) Быт. VI. 14—18.

[45]) Быт. VIII, 8—11.

[46]) Denkmaler der Kunst. Taf. III, fig. 10.

Другой памятникъ, рельефъ саркофага, найденнаго въ цеметеріи св. Каллиста, представляетъ Ноя также стоящимъ въ четырехугольномъ ящикѣ и принимающимъ голубя. Но Ной изображенъ въ видѣ зрѣлаго мужа съ бородою, одѣтаго въ тунику. Голубь несетъ въ клювѣ масличную вѣтвь. Въ ковчегѣ замѣтно небольшое отверстіе или окно; онъ какъ будто еще плыветъ по волнамъ, обозначеннымъ волнистыми линіями [47]). Послѣдній моментъ событія представляетъ фрагментъ барельефа, находящагося подъ портикомъ церкви св. Маріи въ Транстеверѣ: онъ представляетъ Ноя и трехъ сыновей его, воздающихъ благодареніе Богу за спасеніе. Всѣ они стоятъ предъ алтаремъ, съ котораго поднимается пламя, съ воздѣтыми руками и съ обращенными къ небу взорами, примѣнительно къ библейскому разсказу: и создалъ Ной жертвенникъ Богу [48]).

Въ вышеприведенныхъ представленіяхъ, очевидно, преобладаетъ экзегетическій элементъ, не исключавшій конечно общей идеи, какую соединяло древне-христіанское сознаніе съ представленіемъ этого событія вообще. Но есть нѣсколько памятниковъ, въ которыхъ общая идея раскрывается въ частныхъ представленіяхъ богословскихъ. Такъ, фрескъ въ цеметеріѣ св. Прискиллы представляетъ Ноя въ видѣ юноши стоящимъ въ ковчегѣ съ распростертыми руками; онъ изображенъ не въ профиль, какъ на другихъ памятникахъ, а фасомъ; на правой сторонѣ голубь съ масличною вѣтвью. Ковчегъ—уже не четырехугольный ящикъ, а имѣетъ круглую форму, форму древней цисты или купѣли, стоитъ на четырехъ ножкахъ и украшенъ тремя фантастическими львиными головами [49]). На саркофагѣ св. Амвросія Медіоланскаго ковчегъ имѣетъ форму шестиугольную и на немъ буква F [50]). На форму ковчега такимъ образомъ имѣли вліяніе или формы церквей, какъ полагаетъ Мартиньи, или форма крещальныхъ и другихъ церковныхъ сосудовъ. Этимъ, очевидно, выражается богословская мысль о прообразовательномъ отношеніи чудеснаго спасенія Ноя въ ковчегѣ къ христіанской церкви

---

[47]) D'Agincourt, t. IV, pl. VIII, fig. 6.
[48]) Быт. 7, 20. Martigny, Dict. 439.
[49]) D'Agincourt, t. V, pl. XII, fig. 7.
[50]) Martigny, Dict. 438.

вообще и въ частности къ таинству крещенія. Церковь для современнаго міра—то же, что ковчегъ Ноевъ для міра допотопнаго: какъ воды потопа служили очистительнымъ средствомъ для тогдашняго грѣховнаго міра, такъ вода крещенія служитъ таинственнымъ очистительнымъ средствомъ грѣховъ современнаго міра, и кто чрезъ погруженіе въ эту воду не входитъ въ благодатный ковчегъ, тому угрожаетъ гибель не временная и тѣлесная, какъ тогда, а вѣчная, духовная. Такая спасительная сила церкви и крещенія основывается на искупительной смерти Спасителя, которая была единственнымъ основаніемъ и милости Божіей къ Ною. Эта послѣдняя мысль и выражена, безъ сомнѣнія, въ положеніи Ноя съ распростертыми крестообразно руками на фрескѣ цеметерія св. Прискиллы, и неоднократно выражалась на другихъ памятникахъ. Крестообразное распростертіе рукъ—обычный образъ молитвы у первыхъ христіанъ и потому положеніе Ноя можетъ выражать молитвенное настроеніе, весьма естественное въ его положеніи. Но оно имѣло по вѣроятному объясненію Мартиньи и символически-прообразовательное значеніе. Ной является въ такомъ случаѣ прообразомъ страждущаго, распятаго Христа, вѣра въ котораго была основаніемъ его спасенія и смерть котораго имѣла быть источникомъ духовнаго возрожденія и спасенія будущаго человѣчества. Какъ Ной, спасенный въ ковчегѣ отъ потопа по вѣрѣ во Христа-Искупителя, былъ родоначальникомъ послѣпотопнаго человѣчества, такъ Христосъ, распятый и умершій, по воскресеніи изъ мертвыхъ сталъ родоначальникомъ новаго рода — рода спасаемыхъ крещеніемъ въ смерть Христову. Подтвержденіемъ или лучше развитіемъ этой послѣдней мысли служитъ рельефъ на одномъ саркофагѣ, гдѣ Ной принимаетъ оливковую вѣтвь, принесенную голубемъ, который сидитъ на деревѣ, безъ листьевъ и даже вѣтвей. Дерево прежде всего служитъ образомъ опустошенія, произведеннаго потопомъ, какъ объясняетъ Мартиньи, но оно можетъ быть принято и за символъ дерева, послужившаго орудіемъ спасенія; тоже значеніе можетъ имѣть оно и на другомъ саркофагѣ, когда оно помѣщено въ самомъ ковчегѣ вмѣсто Ноя [51]). Боттари думаетъ, что это

[51]) Впрочемъ такого представленія я не нашелъ у Аринхи не только въ цитируемомъ Мартиньи мѣстѣ, но ни на одномъ саркофагѣ, по крайней мѣрѣ

оливковое дерево, и что помѣщая его въ ковчегѣ, символѣ церкви, художникъ имѣлъ намѣреніе обозначить временный миръ, какой быть-можетъ данъ былъ ей во время исполненія саркофага послѣ гоненія; а по Мартиньи сюжетъ этотъ можетъ быть объясняемъ въ смыслѣ воскресенія. Но всего вѣроятнѣе кажется, что оно имѣетъ значеніе символа спасительнаго креста, которымъ дарованъ вѣчный миръ чрезъ смерть и воскресеніе Распятаго на немъ. Еще нагляднѣе раскрывается означенная мысль въ сопоставленіи Ноя съ исторіею Іоны. Такъ на одномъ саркофагѣ ковчегъ изображенъ приставшимъ около камня и рядомъ исторія Іоны. На другомъ голубь сидитъ на кормѣ корабля Іоны, а Ной простираетъ руки, чтобы принятъ его. Исторія же Іоны—прообразъ пострадавшаго и воскресшаго Христа.

Наконецъ мысль христіанская при представленіи ковчега Ноева въ пещерахъ и на могилахъ вообще естественно должна была переноситься за предѣлы этой жизни, въ обители вѣчнаго покоя. Образъ Ноя въ ковчегѣ долженъ былъ говорить взору христіанина, что вѣрные, покоющіеся въ гробницахъ, какъ умершіе въ общеніи съ церковію, достигли вѣчнаго покоя и мира. Эту идею выражаетъ какъ имя Ноя, означающее покой [52]), такъ и голубь съ масличною вѣтвію, которая однозначуща съ выраженіемъ in pace [53]).

4) Отъ восьми человѣкъ, чудеснымъ образомъ спасенныхъ отъ потопа, произошелъ новый родъ человѣческій, которому обѣщано было, что онъ уже не подвергнется той же участи, какъ родъ допотопный. Но первый не могъ быть лучше послѣдняго. По мѣрѣ удаленія отъ своего родоначальника, представителя чистаго богопознанія и добра, потомство Ноя постепенно удалялось отъ той цѣли, къ которой Богъ, въ силу своего первобытнаго обѣтованія, велъ человѣчество, такъ что для достиженія этой цѣли требовалось особенное средство. Вѣрный своему обѣтованію—не истреблять больше человѣческій родъ, подобно тому

въ имѣющемся у меня подъ руками изданіи. Мартиньи имѣлъ въ рукахъ другое изданіе, отличающееся отъ изданія, находящагося въ академической библіотекѣ (въ Кіевѣ).

[52]) Epiph. Haeres. XXXIX, n. 7.

[53]) Объясненіе этого выраженія см. Воскр. Чт. за 188...

какъ истребленъ допотопный, Богъ употребляетъ другое средство. Изъ среды всего послѣпотопнаго человѣчества Онъ избираетъ одного человѣка—Авраама, вступаетъ съ нимъ въ особый завѣтъ, даетъ ему великія обѣтованія и принимаетъ его и его потомство подъ особое покровительство. Если Ноя и его семейство Онъ спасъ чудеснымъ образомъ отъ потопа, то не менѣе чудеснымъ образомъ руководитъ судьбою нового избранника. Съ него начинается новая эпоха въ исторіи домостроительства человѣческаго спасенія, эпоха полная богооткровеній, богоявленій, прообразовъ, пророчествъ и особенныхъ религіозныхъ учрежденій, которыя продолжаются до исполненія первобытнаго обѣтованія Божія о спасительномъ Сѣмени жены—до воплощенія Сына Божія. Богъ неоднократно являлся Аврааму, бесѣдовалъ съ нимъ, дѣлалъ его участникомъ въ рѣшеніи судебъ народовъ и городовъ и наконецъ въ лицѣ его далъ человѣчеству наглядный и разительный образъ той великой жертвы, къ которой приготовляетъ Онъ человѣчество и которая одна въ состояніи спасти міръ. Такое значеніе Авраама, доведенное іудейскими толкователями даже до крайностей, естественно не могло быть забыто и древними христіанами. Напротивъ, такъ какъ въ христіанствѣ именно оно получило свой настоящій смыслъ, то смыслъ этотъ, кромѣ памятниковъ древне-христіанской письменности, запечатлѣнъ и на христіанскихъ художественныхъ памятникахъ.

а) Вниманіе древнихъ христіанъ сосредоточивалось главнымъ образомъ на *принесеніи Авраамомъ въ жертву Богу единственнаго сына своего Исаака.* И это естественно и совершенно понятно. Фактъ этотъ даже съ точки зрѣнія художественной представляетъ высокій интересъ. Въ самомъ дѣлѣ, отецъ, долгое время не имѣвшій дѣтей и получившій сына только подъ старость, долженъ по требованію Бога принести этого единственнаго сына Ему въ жертву, и онъ не безъ внутреннсй конечно борьбы рѣшается принести эту жертву; эта борьба родительскаго чувства съ чувствомъ долга по отношенію къ Богу кончается побѣдою послѣдняго, которая должна привести повидимому неизбѣжно къ трагическому концу,—но развязка выходитъ неожиданною: Богъ удерживаетъ Авраама въ тотъ моментъ, когда онъ готовъ былъ принести эту страшную жертву, и вмѣсто Исаака указываетъ ему на овна. Этотъ внутренній трагизмъ, эта неожиданная развязка—мотивъ

чисто классическій и былъ между прочимъ причиною того, что сюжетъ этотъ воспроизводимъ былъ особенно часто. Христіане изъ язычниковъ, воспитанные подъ вліяніемъ художественныхъ произведеній, могли видѣть въ этомъ сюжетѣ замѣну великихъ твореній классическаго искусства, и даже съ избыткомъ, потому что внутреннее содержаніе его безмѣрно превышало содержаніе лучшихъ религіозно-художественныхъ произведеній, въ родѣ группы Необидовъ, которыхъ боги губятъ для удовлетворенія своей мести, или группы Лаокоона, который погибаетъ у жертвенника, на которомъ онъ хотѣлъ принести жертву, съ двумя сыновьями. Но художественный интересъ былъ не единственнымъ и даже не главнымъ побужденіемъ къ частому воспроизведенію этого сюжета на памятникахъ. Для древнихъ христіанъ важнѣе былъ внутренній религіозный смыслъ событія, въ которомъ совмѣщались два элемента, составлявшіе внутреннюю исторію всего домостроительства человѣческаго спасенія—это вѣра Авраама въ обѣтованіе Божіе и прообразовательное отношеніе личности и жертвы Исаака ко Христу, обѣтованному Искупителю. На вѣру Авраама указывалъ уже ап. Павелъ въ посланіи къ Евреямъ [54]). Иринеи говоритъ: въ Авраамѣ прообразована вѣра наша, поелику патріархъ нашей вѣры и пророкъ былъ [55]). Исаакъ вообще признавался прообразомъ Іисуса Христа, а овенъ, запутавшійся рогами въ кусту, былъ образомъ Господа, увѣнчаннаго терніемъ [56]), или по Августину Распятаго Спасителя [57]),

Благодаря своему художественному и въ особенности религіозному интересу событіе это весьма рано, нужно полагать, и съ особенною любовію воспроизводилось на разныхъ монументахъ древне-христіанскаго искусства. Какое глубокое впечатлѣніе производило изображеніе его на воспріимчивыя души,—показываетъ отзывъ Григорія Нисскаго. Онъ говоритъ, что не могъ безъ слезъ смотрѣть на такую картину, потому что искусство такъ наглядно представляло Исаака, съ связанными назади руками, преклоняющаго колѣна передъ жертвенникомъ; отца

---

[54]) Гл. XI, 17—19.

[55]) Adv. Haeres. IV. c. 21, въ нѣкоторыхъ изданіяхъ c. 38.

[56]) Prosp. De prom. Dei pars I. c. 17.

[57]) In Ps. L.

его съ поднявшимися волосами, съ поникшею головою, смотрящаго въ лицо сыну, правою рукою замахивающагося ножемъ, который уже касается его тѣла, какъ голосъ съ неба повелѣваетъ удержать его. Такимъ образомъ внутренній трагизмъ, именно борьба чувства любви съ чувствомъ долга,—вызывала слезы въ впечатлительной душѣ Григорія, но не слезы горести, а слезы умиленія [58]).

Памятниковъ, представляющихъ это событіе, чрезвычайно много; мы выбираемъ болѣе важные изъ нихъ, на которыхъ отмѣчены съ большею ясностью различныя фазы событія или выражена та или другая богословская мысль.

Первый моментъ событія представляетъ одинъ катакомбный фрескъ: Авраамъ стоитъ около жертвенника и указываетъ перстомъ на горящій огонь, а съ другой стороны Исаакъ несетъ дрова для жертвоприношенія [59]). Подобное же представленіе на крышкѣ одной изъ гробницъ цеметерія свв. Марцеллина и Петра. Исаакъ несетъ на плечѣ дрова къ жертвеннику, имѣющему форму стола или кельтскаго долмена; Авраамъ стоитъ уже готовый къ предстоящему дѣлу, съ занесеннымъ ножемъ въ правой рукѣ; но десница Вышняго, исходящая изъ облака, предупреждаетъ его намѣреніе [60]),

Самое жертвоприношеніе представляетъ фрескъ со свода погребальной пещеры, который у Ажинкура помѣщенъ между самыми древними памятниками. По своей простотѣ и несложности оно вполнѣ гармонируетъ съ остатками античной стѣнописи. На жертвенникѣ самой примитивной формы—въ родѣ камня или древеснаго пня горитъ огонь. Авраамъ, въ видѣ юноши, стоитъ, положивъ правую руку на голову сына. Послѣдній, движимый предчувствіемъ или инстинктивнымъ страхомъ, ухватился руками за его одежду. Десницы Божіей не видно [61]). Другой фрескъ изъ цеметерія свв. Марцеллина и Петра представляетъ событіе съ большою подробностью и драматичностью. На жертвенникѣ,

---

[58]) De deitate Filii et Spiritus Sancti.
[59]) Perrêt vol. III. pl. XX. Martigny, Diction. p. 5.
[60]) Denkmaler der Kunst. Taf. III. fig. 10.
[61]) D'Agincourt, t. V, pl. VI, fig. 1.

круглой кажется формы, горитъ огонь. Авраамъ въ видѣ юноши, въ правой рукѣ держитъ поднятый ножъ, лѣвою держитъ за голову Исаака, стоящаго на колѣнахъ, спиною къ отцу, съ связанными назади руками, совершенно какъ на картинѣ, упоминаемой Григоріемъ Нисскимъ; десница Божія указываетъ на стоящаго у жертвенника овна [62]). На саркофагахъ представленіе этого событія нѣсколько искусственнѣе и на нѣкоторыхъ представляетъ особенности. На саркофагѣ Юнія Басса, у жертвенника съ нѣсколькими ступенями, на которомъ горитъ огонь, Исаакъ съ связанными назади руками и съ поникшею головою припалъ на одно колѣно. Авраамъ, въ видѣ зрѣлаго мужа, положивъ лѣвую руку на голову сына, правою заноситъ ножъ, но десница исходящая изъ облаковъ удерживаетъ его. По лѣвую сторону стоитъ юноша или отрокъ или другъ дома; справа у ногъ Авраама овенъ, съ поднятою кверху головою; какъ бы изъявляющій готовность замѣнить Исаака [63]). На другомъ саркофагѣ, Исаакъ одною ногою стоитъ на жертвенникѣ, имѣющемъ форму римскаго престола, съ связанными назади руками. Авраамъ, одною рукою придерживая сына за голову, другою замахнулся ножемъ, но десница Вышняго останавливаетъ его. Около жертвенника стоитъ овенъ [64]). Въ такомъ же почти видѣ, съ незначительными разностями, представленъ этотъ сюжетъ на саркофагѣ изъ ватиканскаго цеметерія на Villa Medicis. Жертвенника нѣтъ и Исаакъ преклоняетъ колѣна на землю. Авраамъ въ юномъ видѣ и въ короткой опоясанной одеждѣ, около него овенъ и другая фигура.—Исаакъ нагой [65]). Событіе это и на древнихъ мозаикахъ воспроизводилось совершенно въ томъ же духѣ, какъ на саркофагахъ. Мозаика въ церкви Санъ-Витале въ Равеннѣ (VI в. именно 547 г.) между другими сюжетами изъ Ветхаго и Новаго Завѣта представляетъ и жертвоприношеніе Авраама. На четырехугольномъ жертвенникѣ сидитъ Исаакъ, съ руками сложенными на колѣнахъ, Авраамъ придерживая лѣвою

---

[62]) D'Agincourt, t. V, pl. XII, fig 5. Martigny, Diction. p. 5. снимокъ.

[63]) D'Agincourt t. IV. pl. VI. fig. 5. Ср. Denkmaler der Kunst. Taf. III. Fig. 8.

[64]) D'Agincourt t. IV. pl. V. fig. 2.

[65]) D'Agincourt t. IV. pl. V. fig. 6.

рукою поникшую голову сына, правою замахнулся мечемъ, но десница Вышняго останавливаетъ его; около Авраама стоитъ овенъ, повернувъ къ нему голову [66]).

На двухъ памятникахъ представленъ послѣдній моментъ событія—благодарность Богу Авраама и Исаака и принесеніе овна въ жертву вмѣсто Исаака. На одномъ фрескѣ Авраамъ стоитъ на жертвенникѣ, съ крестообразно распростертыми руками, съ одной стороны жертвенника Исаакъ въ такомъ же молитвенномъ положеніи, а съ другой овенъ [67]). На другой стѣнной живописной картинѣ Авраамъ держитъ одною рукою стоящаго сына, а другою въ то же время простираетъ ножъ надъ головою овна, стоящаго у жертвенника съ горящимъ пламенемъ [68]). Въ основаніи этихъ представленій лежитъ мысль выраженная апостоломъ: „Авраамъ радъ былъ бы видѣть день *той* (день искупленія) и видѣлъ и возрадовался“.

Наконецъ, не можемъ не указать на два памятника, представляющіе сравнительно болѣе рѣзкія особенности въ пониманіи сюжета. На одномъ камнѣ, обнародованномъ Монфокономъ, Авраамъ совершенно нагой держитъ за волосы колѣнопреклоненнаго Исаака. Неожиданно являющійся ангелъ ведетъ къ нему овна и дѣлаетъ ему знакъ удержаться. На четырехъ углахъ камня—ангелы съ распростертыми крыльями. Ангелъ замѣняетъ здѣсь десницу Божію. По замѣчанію Мартиньи, это единственный памятникъ, на которомъ встрѣчается такая замѣна.

Еще болѣе интересный памятникъ представляетъ стекло въ собраніи Буонаротти. Въ ту минуту, какъ Авраамъ хочетъ заколоть Исаака, онъ поворачиваетъ голову направо, откуда—предполагается—слышенъ голосъ. Но вмѣсто десницы, символизирующей этотъ голосъ на другихъ памятникахъ, находится циста (сосудъ) заключающая въ себѣ плоды и свернутый снурокъ. Снурокъ, употреблявшійся какъ извѣстно для измѣренія земли, былъ у іудеевъ символомъ наслѣдственнаго права. Въ данномъ случаѣ онъ служитъ очевидно символомъ обладанія землею Ханаанскою, обѣщанною потомкамъ Авраама (1 Паралип.

---

[66]) D'Agincourt t. V. p. XVI, fig. 12.
[67]) Aringhi t. II. p. 117.
[68]) Bottari tav. CLXIX, 2.

1. XVI, 18). Плоды—символъ или безчисленнаго потомства отца вѣрующихъ, какъ объясняетъ Мартиньи, или скорѣе богатства обѣтованной земли Очевидно, художникъ, помѣстивъ эти предметы предъ глазами Авраама, руководился соображеніемъ, что мысль объ обѣтованіяхъ Божіихъ его потомству удерживала отъ колебанія его вѣру въ тотъ моментъ, когда принося сына своего онъ казалось дѣлалъ невозможнымъ исполненіе обѣтованій, которыя покоились на главѣ этого единственнаго сына [69]).

Воспроизведенное на вышеописанныхъ памятникахъ, съ незначительными разностями, библейское событіе само по себѣ повидимому не имѣетъ никакого отношенія къ личности и дѣятельности Спасителя, прообразомъ котораго считался Исаакъ. Между тѣмъ взятое въ связи съ другими изображеніями, оно получаетъ болѣе широкій смыслъ, и прообразовательное отношеніе его къ І. Христу предстаетъ предъ нами съ возможною ясностію и полнотою.

Прежде всего жертвоприношеніе Авраама неоднократно сопоставляется съ изображеніемъ грѣхопаденія прародителей [70]), чѣмъ выражается внутренняя связь обѣтованія, даннаго Аврааму и покоющагося на единородномъ сынѣ его, съ первобытнымъ обѣтованіемъ о Сѣмени жены, имѣвшемъ стереть главу змія. Единородный сынъ Авраама есть образъ этого обѣтованнаго сѣмени и только поэтому Аврааму обѣщано, что о сѣмени его благословятся всѣ народы. Та же мысленная, внутренняя связь выражается чрезъ сопоставленіе жертвоприношенія съ Моисеемъ, получающимъ законъ [71]), сопоставленіе, которое основано на художественномъ законѣ, но которому не чужда и богословская идея: какъ обѣтованіе, данное Аврааму, такъ и законъ, данный Моисею, есть дѣло одной и той же десницы Божіей;—это—два звена одного и того же божественнаго откровенія, имѣющія цѣль не въ себѣ самихъ, а въ томъ сѣмени Авраама, о которомъ благословятся всѣ народы и по отношенію къ которому законъ былъ лишь руководителемъ, воспитателемъ—пѣ-

---

[69]) Martigny, Diction. p. 5—6.

[70]) Aringhi, t. 1, p. 197 и 199.

[71]) Aringhi, t. I, p. 189. 191. 375.

стуномъ, по выраженію апостола. Законъ Моисеевъ исполнилъ свою миссію, хотя во имя этого же закона осужденъ былъ Тотъ, къ которому онъ приготовлялъ. Это выражено сопоставленіемъ жертвоприношенія Авраама съ Моисеемъ, получающимъ законъ, и Пилатомъ, умывающимъ руки [72]). Судъ Пилата надъ Іисусомъ Христомъ и приговоръ, произнесенный имъ—начало смерти, этой великой жертвы, которую древне-христіанское искусство еще не дерзало изображать: ее замѣняетъ на нѣкоторыхъ памятникахъ именно сопоставленіе жертвы Авраама и—Іисуса Христа на судѣ у Пилата [73]). На образъ жертвы, прообразованной жертвою Авраама, на образъ смерти Спасителя легкій намекъ можно видѣть въ представленіи Авраама и Исаака съ крестообразно-распростертыми руками: они благодарятъ Бога за то, что жертву, которой требовалъ Богъ отъ нихъ и которую замѣняетъ теперь овенъ, добровольно принялъ на себя Тотъ, кто по исполненіи временъ имѣлъ явиться и дѣйствительно явился какъ Агнецъ и Пастырь, какъ жертва и первосвященникъ: изображеніе Добраго пастыря рядомъ съ описаннымъ изображеніемъ Авраама и выражаетъ эту мысль [74]). Наконецъ, сущность и цѣль прообразованной жертвы крестной, принятой на себя и и совершенной добрымъ пастыремъ, есть возвращеніе заблудшей овцы или падшаго человѣка къ утраченному безсмертію и съ тѣмъ вмѣстѣ потерянному райскому блаженству. Выраженіемъ этой мысли безъ сомнѣнія служитъ сопоставленіе: жертвоприношенія Авраама, грѣхопаденія или изгнанія прародителей изъ рая и воскресенія Лазаря [75]), представляющаго образъ общаго воскресенія, по мысли церкви.

б) Принесеніе въ жертву Исаака, главное событіе изъ жизни Авраама, какъ нельзя больше отвѣчавшее простому, непосредственному древне-христіанскому воззрѣнію на жертву Іисуса Христа, какъ Агнца непорочнаго, прообразомъ которой были Исаакъ и овенъ, было не единственное событіе, отмѣченное на древне-

---

[72]) Aringhi, t. I, p. 353.
[73]) Aringhi, t. I. p. 177, на саркофагѣ Юнія Басса и p. 193.
[74]) Aringhi. II, p. 117.
[75]) Aringhi, t. II, p. 32, 37, 49.

христіанскихъ памятникахъ. И другія событія, или предшествовавшія этому событію или слѣдовавшія за нимъ,—событія также полныя столько же высоко-поэтическаго, сколько религіознаго смысла, не могли изгладиться изъ христіанскаго сознанія. И дѣйствительно, по той мѣрѣ какъ древне-христіанское сознаніе раскрывалось внутренно, и по той мѣрѣ какъ пріобрѣтенная свобода давала большій просторъ для его внѣшняго проявленія,—оно не замедлило дать монументальное выраженіе и другимъ событіямъ изъ жизни Авраама, то въ связи съ разсмотрѣннымъ, то отдѣльно, независимо отъ него.

На вышеописанной мозаикѣ VI вѣка рядомъ съ жертвоприношеніемъ Авраама представлено одно изъ *богоявленій подъ видомъ трехъ странниковъ*. Подъ дубомъ, за простымъ четыреугольнымъ, изъ дерева сдѣланнымъ (на подобіе обыкновенныхъ столовъ съ ножками и распорками между ними) столомъ, кажется накрытымъ сверху, сидятъ три странника или юноши рядомъ; предъ ними стоитъ кажется блюдо, къ которому одинъ простираетъ руку. Изъ-за дуба, гдѣ виднѣется жилище Авраама, патріархъ, радый посѣтителямъ, съ услужливостью несетъ другое кушанье, На порогѣ жилища стоитъ старая Сарра, жена его, какъ бы наблюдая, какъ то необычные странники примутъ ея стряпню, а можетъ быть любопытствуя взглянуть на посѣтителей. Сцена полна глубокаго чувства жизни и притомъ жизни патріархальной, простой, наивной [76]). Это событіе послужило прототипомъ для цѣлаго ряда художественныхъ твореній съ изображеніемъ ветхозавѣтной Троицы.

Между мозаиками церкви Санта-Маріа Маджоре, V вѣка, есть мозаика, представляющая сцену *встрѣчи Авраама съ Мелхиседекомъ*. Авраамъ, въ сопровожденіи ли депутаціи отъ союза побѣжденныхъ имъ царей или своихъ воиновъ, ѣдетъ на конѣ. Онъ обратился къ нимъ лицемъ и ведетъ бесѣду. Мелхиседекъ, царь Салимскій, идетъ къ нему навстрѣчу и подноситъ хлѣбы въ корзинѣ, а у ногъ стоитъ вино въ сосудѣ. Надъ ними Всевышній, имя котораго благословлялъ Мелхиседекъ за побѣду, дарованную Аврааму, рукою указываетъ на Мелхиседека, подносящаго дары, давая знать Аврааму, чтобы онъ принялъ отъ него благосло-

[76]) Ажинк. t. V. pl. XVI, 12,

веніе [77]). Образъ Вышняго, представленнаго какъ бы въ облакѣ, напоминаетъ изображеніе Юпитера и весьма хорошо дополняетъ сцену, которая была бы вполнѣ патріархальна, еслибы въ Авраамѣ было столько же простоты, сколько въ Мелхиседекѣ, и еслибы первый не такъ рѣзко отличался отъ послѣдняго торжественностью, парадностью. Въ отношеніи стиля мозаики этой церкви Ажинкуръ не безъ основанія ставитъ его въ параллель съ барельефами Траяновой колонны.

Мозаика подъ портикомъ церкви св. Марка въ Венеціи, исполненная въ XI вѣкѣ, представляетъ *обрѣзаніе*, предписанное Аврааму и совершаемое послѣднимъ надъ сыномъ Исаакомъ. При обрядѣ присутствуютъ домашніе и какъ кажется, не безъ нѣкотораго страха, потому что задніе невольно хватаются за переднихъ; эти послѣдніе держатъ Исаака, ногами опирающагося на низкій столикъ (табуретку), на которомъ стоитъ сосудъ очевидно для стока крови. Авраамъ не безъ робости совершаетъ впервые тяжелый, но Богомъ заповѣданный обрядъ [78]). Въ художественномъ отношеніи мозаика эта, какъ и другая мозаика церкви св. Марка (созданіе жены), не высокаго достоинства. По замѣчанію Zanetti, недостатокъ благопристойности въ представленіи этихъ сюжетовъ свидѣтельствуетъ, что они суть плодъ вѣка невѣжества. Но этотъ приговоръ свидѣтельствуетъ скорѣе о щекотливости вкуса этого ученаго и можетъ быть приложенъ къ болѣе древнимъ и болѣе лучшимъ художественнымъ произведеніямъ, представляющимъ подобные моменты. Для насъ важнѣе самый обрядъ обрѣзанія, совершенный въ первый разъ отцомъ вѣрующихъ, и отмѣненный не сущими отъ обрѣзанія, какъ образъ обрѣзанія духовнаго.

Къ представленнымъ сюжетамъ, относящимся къ жизни Авраама, въ XIV вѣкѣ греческая живопись присоединила еще одинъ. Въ греческомъ манускриптѣ XIV в., составляющемъ часть Библіи и представляющемъ послѣдній проблескъ и конецъ миніатюры въ Греціи, одна изъ миніатюръ представляетъ *Авраама, молящагося о помилованіи Содома* ради праведниковъ, которые находятся въ немъ. Глубокій старецъ, съ длинными во-

---

[77]) Ажинк. t. V. pl. XV, 5.
[78]) T. V. pl. XVIII, 5.

лосами и довольно густою бородою, полный состраданія къ преступному городу, съ одушевленіемъ, которымъ дышетъ вся его фигура, отражаясь въ изящно-драпирующихся складкахъ одежды, въ воздѣтыми руками, молитъ о пощадѣ. Изъ облака исходитъ благословляющая десница Вышняго, отъ перстовъ которой три луча падаютъ на главу старца. Глава окружена нимбомъ [79]).

Между мозаиками церкви Марія Маджоре есть одна, относящаяся спеціально къ Исааку. *Исаакъ благословляетъ Іакова*, но снимка у насъ нѣтъ подъ руками [80]).

Въ греческомъ манускриптѣ книги Бытія IV или V в., хранящемся въ императорской Вѣнской библіотекѣ, въ цѣломъ рядѣ миніатюръ развертывается *исторія Исаака, Іакова* и *Іосифа*.

Вопервыхъ, *Ревекка*, вышедши изъ города Нахора почерпнуть воды, встрѣчаетъ раба Авраамова, который проситъ ее напоить его и его верблюдовъ. Въ верхней части миніатюры (справа отъ зрителя) городъ съ зданіями и башнями, возвышающійся на горѣ. По крутому склону горы, по лѣстницѣ съ перилами сходитъ Ревекка съ амфорою или кувшиномъ на плечѣ. У подножія горы сидитъ юноша, усталый и истомленный отъ путешествія по зною и отъ жажды. Увидѣвши Ревекку, онъ проситъ напоить его верблюдовъ, что она и исполняетъ въ слѣдующей сценѣ. У колодца стоятъ верблюды. Ревекка, ставъ одною ногою на срубъ колодца и почерпнувъ кувшинъ, даетъ пить прежде рабу и онъ подерживая руками подаваемый кувшинъ и нагнувшись, пьетъ. Сцена полна естественности и правды. Одинъ изъ верблюдовъ пьетъ изъ самаго колодца, протянувъ свою длинную шею [81]).

Дальше, *Исаакъ скрывается у Авимелеха* царя филистимскаго, съ Іаковомъ и Исавомъ и своею женою Ревеккою, которую онъ представляетъ какъ свою сестру; но Авимелехъ, замѣтивъ въ окошко обращеніе его съ Ревеккою болѣе близкое, чѣмъ съ сестрою, дѣлаетъ ему выговоръ. Правую сторону миніатюры занимаетъ зданіе, дворецъ царскій, двухъ этажный съ круглыми башнями по угламъ, заканчивающимися пирамидками. Въ другой половинѣ миніатюры, распадающейся на двѣ части, въ верхней

---

[79]) Ажинк. t. V. pl. LXII, 2.

[80]) У Мюнтера, см. зап. 125.

[81]) Быт. гл. XXIV, V. 15—18. Манускр. л. 7, стр. 1. Ажинк. t. V, pl. XIX, 6.

Исаакъ очевидно представляетъ дѣтей своихъ и Ревекку, выдавая за сестру. У самаго зданія происходитъ сцена уже по принятіи Исаака въ домъ Авимелеха, именно Исаакъ обнимаетъ Ревекку какъ жену свою. Между тѣмъ Авимелехъ незамѣтно для супруговъ наблюдаетъ за ними въ окошко одной изъ башенъ, просунувъ голову. Нижняя часть второй половины миніатюры представляетъ уже сцену, слѣдовавшую за открытіемъ Авимелеха. Послѣдній сидитъ на стулѣ внѣ дома, въ присутствіи слугъ своихъ и дѣлаетъ Исааку выговоръ, въ отвѣтъ на который Исавъ съ живостью объясняетъ ему дѣло, за нимъ Исаакъ-старецъ стоитъ съ домочадцами въ робкой позѣ [82]).

Лаванъ, сопровождаемый своими братьями, *преслѣдуетъ Іакова* въ его бѣгствѣ, догоняетъ на горѣ Галаадъ и требуетъ похищенныхъ боговъ. Внизу миніатюры лежатъ отдыхающіе верблюды и скотъ Іакова, распущенный для покормки. Вверху (съ лѣвой стороны отъ зрителя) раскинута палатка, въ которой очевидно отдыхаютъ путники-бѣглецы. У палатки стоитъ Іаковъ, котораго Лаванъ, съ двумя слугами, (а можетъ быть другой Исавъ) спрашиваетъ о похищенныхъ богахъ. Іаковъ, не зная ничего объ этомъ, съ удивленіемъ разставивъ руки, слушаетъ его и ведетъ въ палатку, чтобы разузнать. За группою стоитъ дерево, на вѣтви котораго виситъ сѣдло, а у подножія лошади [83]).

Мозаика церкви Санта-Маріа Маджоре въ Римѣ, произведеніе V вѣка, представляетъ два сюжета изъ исторіи Исава и Іакова. Послы Іакова испрашиваютъ для него у Исава его дружбу. Три посла, вооруженные копьями и щитами, входятъ къ Исаву, (входъ обозначенъ воротами, устроенными въ видѣ башни или стѣны съ аркою) и объявляютъ цѣль посольства. Исавъ выслушиваетъ повидимому съ удивленіемъ эту вѣсть, выказывающимся особенно въ жестѣ рукъ. За нимъ или почти рядомъ съ нимъ стоитъ вооруженный воинъ его, присутствуя съ безмолвнымъ спокойствіемъ при этой сценѣ. Дальше, за деревомъ стоятъ домочадцы Исава, изъ коихъ одинъ кажется передаетъ подслушанную вѣсть другимъ. Заручившись чрезъ пословъ согласіемъ Исава, Іаковъ лично изъявляетъ ему свою покорность, падая на

---

[82]) Быт. гл. XXVI, V. 8—10. Манускр. л. 8, ст. 2. Ажинк. ib. 7.

[83]) Быт. XXXI, V. 23—35. Манускр. fol. 10, pag. 2. Ажинк. ib. 8.

колѣна; Исавъ съ своей стороны радушно принимаетъ его и тоже упавъ на одно колѣно обнимаетъ брата. Позади Исава его вооруженные домочадцы, позади Іакова также сопровождающіе его домочадцы, но не вооруженные, только у одного посохъ. Вверху миніатюры два дерева [84]).

Исторія *Іосифа* представляется въ миніатюрахъ этого манускрипта съ драматическою подробностію и живостію. Вотъ *Іосифъ* спитъ на ложѣ, подложивши одну руку подъ голову, другую машинально опустивши—поза весьма естественная; беззаботный, крѣпкій сонъ чувствуется во всей его фигурѣ. *Онъ видитъ во снѣ солнце, луну и 11 звѣздъ, которыя ему поклоняются.* Въ углу миніатюры, какъ разъ противъ спящаго, часть свода, въ которой представленъ видѣнный имъ сонъ: солнце, луна и звѣзды. Солнце и луна представлены въ видѣ маленькихъ человѣкоподобныхъ фигуръ: первое съ короною на головѣ и съ лучами, исходящими отъ лица, вторая съ полумѣсяцемъ на головѣ, въ видѣ двухъ рожковъ. Дальше, *Іосифъ разсказываетъ родителямъ и братьямъ видѣнный имъ сонъ*: юный, одушевленный стоитъ онъ предъ семействомъ, жестомъ руки поясняя свой разсказъ; отецъ и мать сидятъ, братья стоятъ за ними, отецъ наклоняется ближе, въ раздумьи слушаетъ, склонивъ голову на правую руку, а лѣвую машинально опустивъ на колѣни; мать съ свойственною женщинѣ живостію, внимая словамъ любимаго сына, жестомъ руки выражаетъ удивленіе. Съ не меньшимъ интересомъ, но можетъ-быть съ другими чувствами слушаютъ разсказъ Іосифа его братья: передніе наклоняютъ головы и съ напряженнымъ вниманіемъ ловятъ слова брата, причемъ одинъ кажется закрываетъ уста другому, позади стоящему, который можетъ-быть раскрылъ ихъ, чтобы сдѣлать замѣчаніе, другой жестомъ руки выражая удивленіе, обращается къ послѣднему съ замѣчаніемъ, на которое тотъ дѣлаетъ руками жестъ, показывающій, что онъ вполнѣ раздѣляетъ его мнѣніе и испытываетъ невольный страхъ. Сцена полна жизни и патріархальной простоты. Внизу миніатюры *одиннадцать братьевъ пасутъ въ полѣ стадо* отца своего, и разсѣвшись частію по одиночкѣ, частію группами, вѣроятно объясняютъ сонъ брата и совѣщаются о его погибели.

---

[84]) Agincourt. t. V, pl. XV. 4.

Въ одной группѣ, состоящей изъ трехъ человѣкъ, одинъ беззаботно играетъ на свирѣли, въ то время какъ другой съ живостію и энергіею сообщаетъ вѣроятно свой планъ другой группѣ—близъ сидящимъ братьямъ, изъ коихъ пять сидятъ въ разныхъ позахъ, а шестой кажется лежитъ у одного на колѣнахъ; два передніе внимательно слушаютъ говорящаго, выставившись нѣсколько впередъ, а сидящій за ними посреди группы какъ будто испытываетъ грусть или раздумье, опустивъ голову на руку. Изъ двухъ поодаль сидящихъ братьевъ одинъ дѣлаетъ энергическій жестъ рукою, высказываясь въ пользу или противъ задуманнаго дѣла, между тѣмъ какъ послѣдній, сидящій за нимъ, какъ будто приходитъ въ ужасъ предъ коварнымъ замысломъ братьевъ противъ брата. Около братьевъ-пастуховъ лежитъ стадо козъ и овецъ, которымъ нѣтъ никакого дѣла ни до замысла братьевъ, ни до опасности угрожающей Іосифу: одни отдыхаютъ лежа или стоя, другіе щиплютъ траву; сколько движенія и страсти въ группѣ пастуховъ, столько безстрастія и спокойствія въ группѣ безсловесныхъ свидѣтелей преступнаго замысла; этотъ контрастъ сообщаетъ какую-то особенную наивную прелесть картинѣ [85]).

Дальше, *Іаковъ отправляетъ Іосифа къ братьямъ отнести пищу.* Старецъ сидитъ на креслѣ, сдѣланномъ изъ гнущихся деревьевъ; Іосифъ, уже собравшись, прощается съ маленькимъ братомъ Веніаминомъ; мать, стоя позади Іосифа, не безъ тайной тревоги кажется смотритъ на эту сцену. Простившись, Іосифъ отправляется въ путь, за нимъ бѣжитъ Веніаминъ; впереди его является ангелъ хранитель, при видѣ котораго Веніаминъ выражаетъ удивленіе. На пути Іосифъ встрѣчаетъ человѣка, спрашиваетъ его, гдѣ найти братьевъ, человѣкъ указываетъ ему дорогу къ нимъ черезъ гору... Вотъ онъ уже перешелъ гору и спускается съ вершины; братья замѣтили его и одинъ изъ-подъ руки смотритъ вдаль. Зловѣщая радость пробѣгаетъ среди братьевъ; замыселъ ихъ долженъ исполниться [86]).

Іосифъ, проданный братьями, попадаетъ ко двору египетскаго царя. Плѣненная красотою юнаго Іосифа сладострастная *жена*

---

[85]) Быт. гл. XXXVII, V. 9—11. Манускр. fol. 15, стр. 1. Ажинк. t. V, pl. XIX, 9.

[86]) Быт. гл. XXXVII, V. 12—20. Манускр. fol. 15, pag. 2. Ажинк. pl. XIX, 10

Пентефрія приглашаетъ его раздѣлить съ нею ложе. Въ альковѣ или полукруглой нишѣ, съ колоннами по бокамъ, помѣщается ложе, на которомъ покоилась роскошная египтянка; на него-то приглашала она Іосифа; но цѣломудренный юноша отказался отъ этого преступнаго удовольствія, и высвободившись изъ ея объятій, старается уйти изъ опочивальни; между тѣмъ распаленная страстью женщина схватываетъ его за плащъ, стараясь удержать. Борьба цѣломудрія съ страстію, не переступая за предѣлы приличія, выражается весьма живо и наглядно въ этой миніатюрѣ: въ женщинѣ, въ легкой очевидно спальной одеждѣ, съ обнаженными руками, съ спальною повязкою на головѣ, въ ея позѣ, въ лицѣ, въ напряженіи рукъ—во всемъ дышетъ страсть, со всею энергіею. Равно какъ въ положеніи Іосифа, въ поворотѣ головы, въ положеніи ногъ, высказывается страхъ къ невѣдомому еще преступленію и усиліе вырваться изъ рукъ развратной женщины. Дальше, на этой же миніатюрѣ, *Пентефрій*, а можетъ быть *жрецъ*, въ нижней узкой, длинной одеждѣ и въ широкой, нѣсколько короче, мантіи въ родѣ фелони, съ тіарою на головѣ, *въ молитвенномъ положеніи*, съ обращеннымъ къ небу лицемъ и съ воздѣтыми руками, въ коихъ держитъ снурокъ съ привѣсками на концахъ. За нимъ два юноши, какъ будто достаютъ воду изъ колодца или совершаютъ какой-нибудь обрядъ [87]).

Раздраженная неудачею склонить Іосифа на преступную связь, жена Пентефрія *мститъ ему*. Вотъ она торжественно одѣтая, съ короною на головѣ, предстаетъ предъ мужа, въ сопровожденіи женщины и показываетъ ему плащъ, который держитъ послѣдняя, объясняя, что Іосифъ хотѣлъ посягнуть на ея честь, а когда она хотѣла кричать, онъ убѣжалъ, оставивъ плащъ въ ея опочивальнѣ. Торжественность и мнимо-оскорбленная невинность дѣлаетъ правдоподобною ея ложь и вводитъ въ заблужденіе мужа, который какъ будто пораженный дерзостью принятаго имъ евреянина, слушаетъ объясненіе жены съ сдерживаемымъ гнѣвомъ, слегка выказывающимъ себя въ энергическомъ движеніи ногъ и правой руки. Между тѣмъ, стоящій за нимъ Іосифъ съ изумле-

---

[87]) Быт. XXXIX, V. 12. Man. fol. 16, p. 1. Ажинк. pl. XIX, 11.

ніемъ слушаетъ наглую клевету и какъ бы не вѣритъ ушамъ своимъ. Это характерно выражено въ положеніи его головы и въ машинальномъ движеніи правой ноги и руки, съ разставленными пальцами, естественномъ въ подобномъ положеніи. За нимъ стоятъ женщина и мущина, придворные вѣроятно: первая повернувъ лице къ мущинѣ, указываютъ рукою на Іосифа съ естественнымъ чувствомъ удивленія такой дерзости съ его стороны, послѣдній раздѣляетъ ея удивленіе соотвѣтственнымъ жестомъ правой руки. Сцена полна жизненной правды и естественности [88]).

По обвиненію жены Пентефрія Іосифъ былъ заключенъ въ темницу. Но Провидѣніе хранило его и дало ему средство къ освобожденію и еще большему возвышенію его при дворѣ царя египетскаго. Фараонъ видитъ *сонъ*, который никто не въ состояніи истолковать ему. Іосифъ объявляетъ, что онъ можетъ это сдѣлать. Фараонъ приказываетъ привести его. Царь съ короною на головѣ сидитъ въ своемъ дворцѣ на сѣдалищѣ; позади и съ лѣвой стороны стоятъ два тѣлохранителя, изъ коихъ послѣдній со щитомъ и копьемъ. На противоположной сторонѣ, изъ дверей темницы, одинъ изъ стражей выпускаетъ Іосифа, приподнявъ завѣсу, закрывавшую входъ (вмѣсто двери), за которою стоитъ Іосифъ въ широкой темничной одеждѣ; впереди другой стражъ, который долженъ сопровождать его къ царю. Въ срединѣ, въ двери дворца уже вошелъ Іосифъ и предсталъ предъ лице Фараона. Царь величественнымъ жестомъ правой руки съ двумя простертыми пальцами объясняетъ Іосифу видѣнный имъ сонъ. Послѣдній, какъ бы исполненный вдохновенія, выказывающагося въ оживленномъ лицѣ, въ свободной позѣ и въ жестѣ рукъ, (изъ коихъ лѣвая опущена съ простертымъ указательнымъ пальцемъ, а правая простерта къ царю), *объясняетъ послѣднему его сонъ* [89]).

Предсказанный Іосифомъ въ темницѣ хлѣбодару и виночерпію сонъ сбывается. Фараонъ празднуетъ день своего рожденія. Внутри дворца посредине стоитъ столъ, уставленный блюдами, которыя поправляетъ одинъ изъ слугъ; рядомъ съ нимъ сидитъ музы-

---

[88]) Быт. XXXIX, V. 16—18. Man. fol. 16, p. 2. Ажинк. pl. XIX, 12.
[89]) Быт. XLI, V. 17—36. Man. fol. 18, p. 2. Ажинк. pl. XIX, 14.

кантъ, играющій на двухъ свирѣляхъ. Близъ стола полукруглое сѣдалище, на которомъ возсѣдаетъ Фараонъ съ приближенными. Хлѣбодаръ, возстановленный въ своей должности, подноситъ ему хлѣбъ, который онъ беретъ простертою правою рукою; за хлѣбодаромъ новый виночерпій съ двумя сосудами. Между тѣмъ прежній виночерпій уже виситъ внѣ дома на висѣлицѣ, обреченный въ добычу птицамъ, изъ коихъ одна уже летитъ клевать тѣло его; трое слугъ, вѣроятно исполнявшихъ приговоръ, стоятъ около; одинъ несетъ вѣрно принадлежности казни, другой кажется хочетъ бросить камень въ летящую птицу или въ злополучнаго висѣльника [90]).

Патріархъ *Іаковъ*, чувствуя приближеніе своей кончины, *призываетъ дѣтей своихъ, чтобы благословить ихъ* и возвѣстить имъ грядущее. Старецъ съ длинными, вьющимися на концахъ волосами, въ торжественно-величественной позѣ, съ строгимъ лицемъ возсѣдаетъ на простомъ сѣдалищѣ: лице его, нѣсколько обращенное въ сторону, поза и особенно жестъ правой приподнятой руки полны сознанія важности и торжественности минуты и высокаго неземнаго вдохновенія. Предъ нимъ стоятъ 12 сыновей, въ скромныхъ почтительныхъ позахъ, съ грустными задумчивыми лицами, вполнѣ отвѣчающими данной минутѣ, безмолвно внимая словамъ вдохновеннаго старца. За ними дверь, обозначающая, что сцена происходитъ въ домѣ. Сцена полна патріархальной простоты и трогательнаго величія [91]).

Передъ смертію патріархъ Іаковъ *возлагаетъ руки* и *благословляетъ внуковъ своихъ Ефрема и Манассію*, въ присутствіи Іосифа и Асенеѳы, ихъ отца и матери. Маститый старецъ возсѣдаетъ на сѣдалищѣ; онъ погруженъ въ глубокую думу, предъ нимъ дѣтскія фигуры Ефрема и Манассіи, съ дѣтски невинными лицами и съ безотчетными движеніями. Какъ бы движимый тайною силою, старецъ вопреки принятому обычаю и вопреки желанію отца и матери складываетъ руки крестообразно, такъ что правая рука приходится не на главу старшаго, а младшаго, вопреки разсчетамъ отца и матери. Отецъ, какъ бы въ испугѣ быстрымъ движеніемъ хочетъ переложить лѣвую руку Іакова, но уже поздно, правая рука старца крѣпко обняла голову Ма-

[90]) Быт. XL, 20—22. Manuscr. fol. 17, p. 2. Ажинк. pl. XIX, 13.

[91]) Быт. XLIX, 1. Manuscr. fol. 23, p. 2. Ажинк. pl. XIX, 15.

нассіи. Мать, стоя за Іосифомъ и приложивши лѣвую руку къ груди, съ недоумѣніемъ смотритъ на происшедшую сцену [92]).

Наконецъ, *Іаковъ скончался.* На одрѣ, просто, но прекрасно сдѣланномъ, лежитъ величественный старецъ, съ тѣмъ же строго спокойнымъ лицемъ, какъ при благословеніи дѣтей, но уже чуждымъ жизни. Іосифъ, принявъ послѣдній вздохъ отца, теперь со слезами обнимаетъ тѣло его, припавъ лицемъ къ его холодному лицу. Другіе сыновья и женщины стоятъ у одра и тоже плачутъ по умершемъ. Дальше уже набальзамированный и сповитый трупъ Іакова въ печально-семейной процессіи провожаютъ къ мѣсту погребенія: двое несутъ тѣло на плечахъ; за тѣломъ идутъ женщины, съ громкими рыданіями, сопровождаемыми жестами, выражающими неудержимое горе, одна скрестивъ руки на груди, другая простерши высоко вверхъ, позади женщинъ остальные домашніе; рядомъ съ ними Іосифъ въ торжественно-печальной позѣ что-то несетъ въ рукахъ. Впереди пещера, поверхъ которой нѣсколько деревьевъ, та пещера въ землѣ Ханаанской, которую Авраамъ купилъ, чтобы служить гробницею для его фамиліи [93]).

Всѣ эти миніатюры представляютъ простую иллюстрацію библейскаго текста и имѣютъ почти исключительно художественно-историческій и археологическій интересъ; въ богословскомъ же отношеніи мало имѣютъ значенія.

5) Послѣ патріарховъ одинъ изъ величественныхъ прообразовъ Іисуса Христа—Спасителя человѣчества представляетъ *Моисей* какъ по своей личности, такъ и по своей исторической дѣятельности.

Моисей находился въ столь близкомъ общеніи съ Богомъ, какое только возможно для человѣка: Богъ говорилъ съ нимъ лицемъ къ лицу, какъ бы съ другомъ своимъ, и Самъ засвидѣтельствовалъ, что онъ вѣренъ былъ во всемъ дому Его. Но онъ былъ лишь рабъ и прообразъ Того, кто, какъ сынъ, есть господинъ надъ домомъ Божіимъ. Моисею ввѣрено было насадить законъ и порядокъ въ дому Божіемъ и буквою закона умертвить ложную свободу; вѣчная же благодать и истина могла излиться

[92]) Быт. XLVIII, 17—19. Manuscr. fol. 23, p. Ажинк. pl. XIX, 1.

[93]) Быт. гл. L, 1—13. Manuscr. fol. 24, p. 2· D' Agincourt. t. V, Peint. pl. XIX, 16.

надъ домомъ Божіимъ только чрезъ Того, въ которомъ вся полнота Божества обитала тѣлесно, и только Сынъ, слова коего— суть духъ и животъ, могъ даровать жизнь и свободу. Вотъ почему древніе христіане такъ часто воспроизводили древній величавый образъ Моисея на своихъ памятникахъ. Они избирали преимущественно такія событія изъ его жизни, которыя имѣли болѣе или менѣе близкое отношеніе къ личности и дѣятельности Искупителя.

а) Первое—высоко-знаменательное событіе въ жизни Моисея составляетъ *явленіе ему Бога въ горящемъ терновомъ кустѣ* на горѣ Хоривъ, чтобы поручить ему освобожденіе народа израильскаго изъ египетскаго рабства, когда Богъ сказалъ Моисею: изуй сапоги отъ ногъ твоихъ, ибо мѣсто, на которомъ стоишь, свято [94]). Эти слова и послужили для древне-христіанскихъ художниковъ мотивомъ для воспроизведенія этого событія, которое резюмируется чисто въ духѣ античнаго искусства въ средоточномъ моментѣ, въ дѣйствіи Моисея, которое является отвѣтомъ на божественное повелѣніе и въ себѣ самомъ заключаетъ указаніе цѣли, для которой оно совершается, такъ что у зрителя-христіанина при первомъ взглядѣ на изображеніе этого дѣйствія возстаетъ во всей полнотѣ цѣлое библейское событіе: именно Моисей представляется *изувающимъ сапоги*. Обыкновенно онъ является одинъ, и развязывая ремни своихъ сандалій, онъ обращаетъ взоръ въ ту сторону, откуда слышится голосъ Божій. Такъ представляетъ его величественный фрескъ цеметерія св. Каллиста. Одѣтый въ тунику, украшенную напереди двумя пурпуровыми полосами, и палліумъ, Моисей поставилъ ногу на камень и обративъ лице свое въ сторону (къ мѣсту видѣнія— предполагается, откуда слышитъ голосъ), простираетъ руки, чтобы исполнить повелѣніе Божіе [95]). Это самое простое представленіе, заключающее въ себѣ лишь намекъ на событіе, такъ что даже нѣтъ обуви на ногахъ Моисея. Въ основаніи представленія, независимо отъ требованія античнаго искусства, лежитъ очевидно высокая нравственная мысль о безпредѣльной покорности и преданности волѣ Божіей, о готовности исполнить всякое ея требо-

[94]) Исх. гл. Ш, 1—5.
[95]) Aringhi, t. I, p. 322.

ваніе, составлявшихъ существенныя черты личности великаго вождя, которому ввѣрена столь высокая миссія какъ по отношенію къ народу израильскому, такъ въ особенности по отношенію къ христіанству и его Основателю. Эта идея беззавѣтной преданности и готовности жертвовать всѣмъ ради ввѣренной ему миссіи еще яснѣе и рельефнѣе открывается чрезъ сопоставленіе Моисея съ Іовомъ, сидящимъ на кучѣ навоза. Художнику христіанскому предносилось съ одной стороны величіе исторической задачи, къ исполненію которой призывалъ Богъ великаго избранника, съ другой—то безграничное самоотверженіе, какое требовалось съ его стороны для выполненія этой задачи, та постоянная, ни предъ какими жертвами не отступающая вѣрность своему высокому призванію, которая составляла дѣйствительно неотъемлемую черту характера Моисея въ теченіе всей его дѣятельности и которую засвидѣтельствовалъ самъ Богъ. Нравственная гармонія характера двухъ великихъ мужей подъ кистью христіанскаго художника выразилась сама собою въ антично художественной гармоніи представленія· слѣдовательно послѣднее есть какъ бы нравственная характеристика Моисея, какъ раба Божія, оставшагося вѣрнымъ Ему съ минуты призванія до конца жизни, несмотря на всѣ ея тяжести. Почти въ такомъ же видѣ, впрочемъ менѣе изящно и съ незначительнымъ дополненіемъ, представляетъ Моисея въ данный моментъ другой фрескъ цеметерія св. Каллиста: онъ одѣтъ въ одну тунику и безъ обуви; но голосъ Божій символизируется подъ образомъ десницы, исходящей изъ облаковъ [96]). Тоже представленіе повторяется на мозаикѣ въ церкви Сан' Витале въ Равеннѣ, и указанная нами мысль выражена еще съ бо́льшею наглядностію чрезъ сопоставленіе Моисея, изувающаго сапоги, съ приносящими жертву Авелемъ и Мелхиседекомъ: великая нравственная жертва, къ какой призывается Моисей, ставится во внутреннюю связь съ жертвою Авеля и Мелхиседека, и вмѣстѣ съ тѣмъ указывается на бо́льшее совершенство первой какъ болѣе духовной, нравственной надъ послѣднею [97]). Иногда позади Моисея, изувающаго сапоги, изображается юноша, къ которому Моисей обращаетъ лице, развязывая ремень обуви: такое представленіе видимъ въ

---

[96]) Aringhi. t. 1, p. 331.

[97]) D'Agincourt t. V. Peint. pl. XVI, fig. 10.

рельефѣ одного ватиканскаго саркофага [98]). На другомъ саркофагѣ предъ Моисеемъ стоятъ двѣ фигуры, изъ коихъ одна со свиткомъ въ лѣвой рукѣ жестомъ правой руки какъ будто сопровождаетъ повелѣніе, которое Моисей и исполняетъ. Это безъ сомнѣнія самъ Богъ, хотя Онъ изображенъ не старцемъ, а античнымъ юношею. Что касается другой фигуры, стоящей въ тѣни, то это конечно ангелъ [99]). На предшествующемъ же саркофагѣ юношу можно понимать въ томъ и другомъ смыслѣ. Наконецъ, въ синайскомъ монастырѣ св. Екатерины есть мозаика VI вѣка, на которой Моисей изображенъ стоящимъ на колѣнахъ предъ горящимъ кустомъ [100]).

Это событіе въ жизни вождя и законодателя еврейскаго народа независимо отъ своего собственнаго значенія въ отношеніи къ личности Моисея понималось и трактовалось отцами и учителями древней церкви въ символическомъ смыслѣ: по толкованію Григорія Назіанзина [101]) и блаж. Августина [102]) оно представляетъ образъ отреченія отъ міра, произносимаго христіаниномъ при крещеніи. Представленіе его на христіанскихъ гробницахъ имѣло цѣлію показать, что возрожденный крещеніемъ вѣрный умеръ, совлекшись благодатію Св. Духа ветхаго человѣка и что для того, чтобы сдѣлаться достойнымъ предстать предъ Богомъ, онъ отрѣшился отъ грѣховной плоти, подобно тому какъ Моисей долженъ былъ снять обувь, чтобы приблизиться къ горящей купинѣ. На памятникахъ впрочемъ кругозоръ мысли гораздо шире: Моисей, изувающій сапоги, есть образъ души, отрѣшившейся отъ всего земнаго еще при жизни и отошедшей съ твердымъ упованіемъ, что Богъ воскреситъ нѣкогда тлѣнную плоть, какъ вѣровалъ Іовъ [103]) и какъ Спаситель воскресилъ друга своего Лазаря, по вѣрѣ сестры его Маріи, которая рядомъ съ Моисеемъ, изувающимъ сапоги, изображена у ногъ Спасителя [104]). Наконецъ, *купина горѣвшая и несгоравшая* по церковному вѣропредставленію была символомъ приснодѣвства Богоматери, какъ выражено

[98]) Aringhi. t. I, p. 201.
[99]) Aringhi, t. I, p. 347.
[100]) Martigny, Diction. p. 411.
[101]) Oratio XLII.
[102]) Serm. CI. Dict. p. 411.
[103]) Aringhi, t. I, p. 322.
[104]) Aringhi, t. I, p. 347.

въ одномъ изъ догматиковъ. Можетъ быть эта мысль лежитъ въ основаніи мозаики синайской, представляющей Моисея на колѣнахъ предъ горящимъ кустомъ.

б) Миссію, къ которой призывалъ Богъ Моисея изъ горящей купины, составляло *освобожденіе народа израильскаго изъ рабства египетскаго*, освобожденіе, ознаменовавшееся чудеснымъ *переходомъ черезъ Чермное море* и *потопленіемъ египтянъ*. Это послѣднее событіе, и само по себѣ имѣвшее важное значеніе историческое, имѣло знаменательный смыслъ съ христіанской точки зрѣнія. *Освобожденіе израильскаго народа отъ рабства египетскаго* въ глазахъ первыхъ христіанъ было образомъ *искупленія*, чрезъ которое человѣчество освободилось отъ власти демона; вѣра Христова вводитъ насъ въ рай, какъ Моисей ввелъ народъ Божій въ обѣтованную землю [105]). *Переходъ черезъ Красное море* уже ап. Павелъ сравнивалъ съ крещеніемъ [106]). Это сравненіе послужило поводомъ къ развитію церковнаго ученія, что переходъ чрезъ Красное море былъ прообразомъ христіанскаго крещенія, ученія, которое резюмировано блаж. Августиномъ въ короткихъ словахъ: per mare trānsitus baptismus est [107]). Преслѣдованіе израильтянъ Фараономъ, по аллегорическому толкованію Отцевъ церкви, служитъ образомъ козней, употребляемыхъ врагомъ человѣческаго рода, чтобы воспрепятствовать спасенію людей [108]). Ударъ жезломъ по морю и раздѣленіе моря, образовавшее крестъ, являлось въ глазахъ христіанъ образомъ божественнаго креста [109]).

Монументы древне-христіанскаго искусства представляютъ это событіе то въ болѣе широкомъ, то въ болѣе краткомъ видѣ. Исходною точкою различныхъ представленій обыкновенно берется тотъ моментъ, когда израильтяне вступили на берегъ и когда море снова сомкнулось, чтобы поглотить египтянъ. Когда пред-

---

[105]) Григ. Нисс. hom. III. In Cant. Златоуст. Hom. ad neophyt.

[106]) 1 Кор. X, 2.

[107]) Serm. CCCLII.

[108]) Август. Serm. XC. Detemp. Cp. Martigny, Dict. p. 339.

[109]) Очень можетъ быть, что церковному поэту Дамаскину древне-христіанскіе художественные памятники давали образы для его пѣсней: „крестъ начертавъ Моисей прямо жезломъ Чермное пресѣче и пр. Въ покаянномъ канонѣ Андрея Критскаго также встрѣчается мысль, что Моисей ударилъ жезломъ во образъ креста божественнаго.

ставленіе этого событія соединяется съ другими событіями Ветхаго и Новаго Завѣта, оно естественно сокращается до самыхъ общихъ намековъ. Таково напр. представленіе на одномъ саркофагѣ ватиканскаго цеметерія. Фараонъ, на колесницѣ или квадригѣ, на подобіе греческой, запряженной четырьмя лошадьми, стремительно бросается на дно моря, въ разверзшуюся пучину, держа въ лѣвой рукѣ копье, а правою погоняя коней: онъ почти настигаетъ бѣглецовъ, а скачущій впереди всадникъ уже у самаго берега. Но случай замедляетъ дѣло: одна изъ лошадей спотыкается и падаетъ. Между тѣмъ Моисей, стоящій уже на противоположномъ берегу, держа въ лѣвой рукѣ свитокъ, правою простираетъ надъ моремъ чудодѣйственный жезлъ, мановеніемъ котораго разступившіяся воды смыкаются и топятъ гонителя: два человѣка, утопающіе въ волнахъ, высовываютъ головы и, простирая къ Фараону руки, молятъ о спасеніи. Около Моисея стоятъ два человѣка, взрослый и дитя, которое кажется продолжаетъ путь: это единственные представители израильскаго народа [110]).

Съ большею подробностію представляетъ это событіе рельефъ на саркофагѣ, хранящемся въ монастырѣ францисканскомъ, въ Спалато, въ Далмаціи. Преслѣдуемые израильтяне уже достигли противоположнаго берега и мирно продолжаютъ свой путь. На берегу стоитъ Моисей, опершись на жезлъ, уже свершившій свое чудное дѣло. Рѣзкій контрастъ торжественно-спокойному характеру этой группы представляетъ дикое смятеніе гонителей, гибнущихъ въ бурныхъ волнахъ моря. Фараонъ, сопровождаемый всадниками, вооруженными по римски, мчится на двухколесной колесницѣ въ разверзшуюся пучину. Позади Фараона и его конвоя видна башня—это или городъ Раамсесъ, изъ котораго вышли египтяне, или Пигахиротъ, гдѣ въ послѣдній разъ расположенъ былъ лагеремъ народъ Божій; виденъ даже послѣдній всадникъ, выѣзжающій изъ воротъ. Впереди израильтянъ на берегу выведены двѣ арки, представляющія какъ бы городъ. Тутъ же представлены въ античномъ духѣ три лежащія фигуры, олицетворяющія мѣстность, рѣку Нилъ и море; богъ моря съ рогомъ изобилія какъ будто предостерегаетъ Фараона [111]).

---

[110]) Aringhi, t. I, p. 199. 2. D'Agincourt, t. IV, pl. VIII. fig. 1. Ср. описаніе у Мюнтера Sinnb. und Kunstvorst. II. 2. S. 57 и Мартиньи Dict. p. 399.

[111]) Aringhi, t. II, p. 191. 2. Ср. Munter, H. 2. S. 57—8.

На саркофагѣ въ городѣ Э, въ южной Франціи, картина еще шире: представлены обстоятельства, предшествовавшія и сопровождавшія главное событіе. На малой сторонѣ саркофага, слѣва отъ зрителя, представленъ Фараонъ на тронѣ, объявляющій Моисею свое рѣшеніе на его просьбы отпустить народъ; Моисей, обратившись къ стоящимъ въ воротахъ дворца израильтянамъ, показываетъ имъ свернутый свитокъ, въ которомъ безъ сомнѣнія заключается декретъ объ освобожденіи. У ногъ Моисея — дитя, собака и нѣкоторыя другія домашнія животныя. На малой сторонѣ справа,—исходъ изъ Египта. Впереди израильтянинъ, несущій на плечахъ мѣшокъ съ сбитымъ тѣстомъ; потомъ Моисей показывающій женщинѣ плодъ, который онъ хочетъ сорвать съ дерева; у подножія дерева дитя, простирающее руку къ женщинѣ; а на самомъ концѣ—группа израильтянъ смотритъ на эту сцену. По предположенію Мартиньи художникъ хотѣлъ выразить этимъ миръ и благоденствіе, сопутствующіе преслѣдуемымъ. Но гораздо вѣроятнѣе, что этимъ выражено плодородіе обѣтованной земли, поставляемое Моисеемъ на видъ израильтянамъ, чтобы побудить ихъ къ скорѣйшему выходу. На главномъ фасѣ развертывается картина перехода чрезъ море и гибели египтянъ. Между израильтянами нѣкоторые несутъ дѣтей и домашнюю утварь, а у одного обернутъ вокругъ шеи мѣшокъ съ сбитымъ тѣстомъ [112]). Въ нижней части барельефа видна лежащая женщина, опершись локтемъ на корзину съ плодами: это олицетвореніе Египта, встрѣчающееся на монетахъ и гравированныхъ камняхъ. Дальше старецъ, также лежащій и льющій воду изъ опрокинутой урны,—олицетвореніе моря. На правомъ концѣ главнаго же фаса женщина бьетъ въ тимпанъ; это по предположенію Мартиньи Марія, сестра Аарона, которая пѣла пѣснь освобожденія [113]). Это событіе воспроизводится также на трехъ саркофагахъ города Арля, изъ коихъ два въ музеѣ и одинъ въ церкви св. Трофима. Въ представленіяхъ этого сюжета на этихъ саркофагахъ отмѣчаютъ ту особенность, что впереди группы израильтянъ, которые готовятся переходить

---

[112]) Исх. XII, 34.
[113]) Исх. XV, 20.

чрезъ море, изображенъ *свѣтовой столбъ*, узнаваемый по пламени, вѣнчающему его капитель [114]).

Мозаика на тріумфальной аркѣ въ церкви Санта Марія Маджіоре представляетъ событіе въ тотъ моментъ, когда переходъ совершается. По срединѣ разступившихся водъ широкое открытое пространство, по которому длинными рядами идутъ израильтяне, а въ нѣкоторомъ разстояніи египтяне выходятъ изъ города и бросаются въ погоню за бѣглецами. Мозаика по мнѣнію Мюнтера относится ко времени Сикема I (441 г.).

Кромѣ этой мозаики другихъ древнихъ живописныхъ представленій разсматриваемаго событія не сохранилось. Миніатюры греческихъ и латинскихъ манускриптовъ относительно позднѣйшаго времени представляютъ въ изображеніи этого событія аналогію съ изображеніями на саркофагахъ. Миніатюра латинскаго манускрипта Библіи (IX в.), хранящейся въ церкви св. Павла представляетъ событіе въ такомъ видѣ: Израильтяне уже вступили на берегъ и продолжаютъ путь; нѣкоторые несутъ на головахъ захваченные сосуды и другія сокровища. Моисей, обернувшись къ морю, простираетъ надъ нимъ жезлъ, и море, смыкаясь топитъ гонителей; колесницы опрокидываются лошади бунтуются; ѣхавшій на колесницѣ (Фараонъ вѣроятно), опрокидывается навзничь; пѣшіе потонули, едва головы видны, а одинъ пытается плыть по волнамъ къ берегу [115]).

Въ греческомъ манускриптѣ Библіи XIV вѣка событіе воспроизводится въ духѣ античнаго искусства. Израильтяне уже на берегу. Предъ ними огненный столпъ. Преслѣдующіе египтяне тонутъ въ волнахъ моря, сомкнувшагося по мановенію жезла Моисея, который смотритъ на ихъ гибель съ противоположнаго берега. Богъ моря, олицетворенный въ образѣ обнаженной молодой фигуры съ трезубцемъ (можетъ быть Посейдонъ), высунувшись изъ воды до пояса, какъ бы заграждаетъ имъ путь. Гибель представлена въ ужасающей картинѣ: ѣдущій впереди на колесницѣ, падая на сторону, поднялъ вверхъ руку, какъ бы умоляя о помощи, другой упалъ внизъ головою; двое еще держатся на

---

[114]) Martigny, Diction. p. 399—400.

[115]) Ср Martigny, Dict. p. 400 и Münter, H. 2. S. 58.

[116]) D'Agincourt. t. V, pl. XLI, fig. 3.

водѣ съ поднявшимися отъ ужаса волосами. Упущенное знамя плаваетъ по водѣ. Самъ Фараонъ, сопровождаемый конными тѣлохранителями, держится за колеса своей колесницы, уже погрузившейся въ воду съ лошадьми, но богиня водъ, олицетворенная въ видѣ женской обнаженной фигуры, высунувшись высоко надъ водою, топитъ его, схвативъ обѣими руками за голову. На берегу, гдѣ стоятъ израильтяне, на горѣ двѣ фигуры, женщина, сидящая задомъ къ погибающимъ, поднявъ правую руку, оборачиваетъ къ нимъ лице, и мущина, въ видѣ темнаго очерка или тѣни, припавъ на одно колѣно, смотритъ изъ-подъ покрова, который держитъ онъ распростертымъ въ видѣ дуги надъ головою [117]).

Разсмотрѣнное событіе только одинъ разъ сопоставлено съ событіемъ изъ жизни Іисуса Христа,—это на ватиканскомъ саркофагѣ. Но это единственное сопоставленіе весьма характерно выражаетъ отношеніе этого событія къ искупительной дѣятельности І. Христа. Переходъ чрезъ Чермное море сопоставленъ съ торжественнымъ входомъ І. Христа въ Іерусалимъ. Сопоставленіе основано на внутренней аналогіи мысли. Переходъ израильтянъ чрезъ Чермное море, сопровождавшійся гибелью Фараона и его войска—начало вступленія въ обѣтованную землю, но имъ предстоялъ еще длинный и трудный путь къ этой землѣ, въ продолженіе котораго приходилось много выстрадать, а многимъ умереть, и даже самому Моисею не суждено увидѣть счастія спасеннаго имъ народа въ обѣтованной землѣ. Онъ—рабъ, исполнившій волю господина; его миссія кончена, и онъ почилъ въ виду обѣтованной земли, но не вошелъ въ нее, какъ не вошла большая часть тѣхъ, которыхъ вывелъ онъ изъ Египта: она досталась въ удѣлъ ихъ потомкамъ. Въ свою очередь обѣтованная земля была лишь прообразомъ райскаго блаженства, уготованнаго Господиномъ вѣрнымъ рабамъ своимъ. Торжественный входъ Іисуса Христа въ Іерусалимъ есть торжественное заявленіе Мессіею своего достоинства и своихъ правъ, какъ сына и наслѣдника, которому дана всякая власть на небѣ и на землѣ, который вмѣсто закона принесъ въ міръ благодать и истину, которому одному принадлежитъ царство и который пришелъ осво-

---

[117]) D'Agincourt, t. V, pl. LXII, fig. 4.

бодить чадъ Авраама отъ власти князя тьмы, отъ рабства грѣха и смерти и возвратить истинную обѣтованную землю. Но царство Его не отъ міра, и прежде чѣмъ вступить въ свои права, Ему предстоялъ тяжелый крестный путь и Ему суждено умереть, прежде чѣмъ чада Авраама вкусятъ плоды искупленія; и это досталось въ удѣлъ не по плоти чадамъ Авраама, а по духу, духовному Израилю, который въ свою очередь долженъ пройти длинный путь испытаній, питаясь духовною манною—тѣломъ и кровію Спасителя. Эта послѣдняя мысль выражена присоединеніемъ къ двумъ первымъ событіямъ благословенія хлѣбовъ и рыбъ, которое служило символомъ евхаристіи [118]).

в) Въ нѣкоторыхъ стѣнныхъ картинахъ катакомбъ и рельефахъ саркофаговъ археологи видятъ изображеніе чудеснаго *ниспосланія манны съ неба* во время странствованія израильтянъ по пустынѣ. Такъ на картинѣ цеметерія св. Каллиста между прочимъ изображенъ мужъ, стоящій около семи коробовъ, съ простертою надъ ними правою рукою. Аринхи видитъ въ этой картинѣ Моисея, собравшаго манну въ семь коробовъ [119]). И это очень вѣроятно, потому что сцена эта помѣщена между другими ветхозавѣтными сценами и черты мужа—обычныя черты изображенія Моисея. Нельзя того же сказать относительно другой картины того же цеметрія, гдѣ мужъ стоитъ между семью коробами, касаясь одного изъ нихъ палочкою: голова мужа стерта, а постановка фигуры можетъ относиться къ умноженію хлѣбовъ. Положеніе сцены между фигурою, держащею блюдо съ хлѣбами, и между самарянкою тоже не объясняетъ смысла сцены. Впрочемъ, если въ фигурѣ съ блюдомъ признать намекъ на умноженіе хлѣбовъ согласно съ Аринхи, то можно согласиться и съ его объясненіемъ вышеуказанной сцены въ отношеніи къ манѣ небесной, собранной Моисеемъ [120]). Во всякомъ случаѣ чудесное ниспосланіе манны могло быть такъ или иначе отмѣчено на древне-христіанскихъ памятникахъ въ качествѣ прообраза манны духовной—тѣла и крови Христовой, преподаваемыхъ въ евха-

---

[118]) Aringhi, t. I, p. 199.
[119]) Aringhi t. I. p. 315.
[120]) Aringhi t. I. p. 319.

ристіи. Основаніемъ для этого могли служить слова ап. Павла: и всѣ ѣли одну и ту же духовную пищу [121]).

г) Но если монументальное воспроизведеніе чудеснаго ниспосланія манны и смыслъ вышеуказанныхъ изображеній подлежатъ сомнѣнію,—за то несомнѣннымъ и очевиднымъ является смыслъ изображеній, представляющихъ Моисея, *изводящаго воду изъ скалы* [122]),—изображеній, безчисленное множество разъ повторяющихся на надгробныхъ камняхъ, на живописныхъ стѣнныхъ картинахъ катакомбъ, въ рельефахъ саркофаговъ и на другихъ мелкихъ памятникахъ. Апостолъ Павелъ въ вышеприведенномъ мѣстѣ слишкомъ ясно и прямо указываетъ прообразовательное отношеніе этого событія къ Іисусу Христу, чтобы христіане могли не дать ему монументальнаго выраженія. „И всѣ пили,—говоритъ онъ,—одно и то же духовное питіе; ибо пили изъ послѣдующаго духовнаго камня: камень же былъ Христосъ [123]). Отцы церкви раскрывали и уясняли прообразовательное значеніе событія согласно съ ученіемъ апостола. Блаж. Іеронимъ говоритъ: ударенъ камень и потекли воды, тотъ камень, который сказалъ: кто жаждетъ пить да приходитъ ко Мнѣ и пьетъ [124]). Въ другомъ мѣстѣ онъ дополняетъ слова апостола: камень же былъ Христосъ—словами: коего ребро, прободенное копьемъ, источило воду и кровь, возвѣщая намъ крещеніе и мученичество [125]). Мысль, что Моисей, ударомъ жезла извлекшій воду изъ камня, прообразовалъ истекшую изъ прободеннаго ребра Спасителя кровь, выражена въ канонѣ Андрея Критскаго.

Представленіе этого событія почти одинаково на всѣхъ памятникахъ, съ незначительными разностями. Самое простое представленіе находимъ на одной живописной картинѣ катакомбы при Via Latina. Моисей, представленный юношей, одѣтымъ въ широкій плащъ, ударяетъ жезломъ въ скалу [126]). Почти такое же представленіе повторяется на живописной картинѣ со свода

---

[121]) 1 Кор. 10, 3.
[122]) Исх. XVII, 6. Числъ XX, 8. 11. Втор. VIII, 15.
[123]) 1 Кор. 10, 4.
[124]) Апок. XXII, 17, Comment in PS. LXXVII.
[125]) Comment. in jes cap. 48.
[126]) Agincourt. t. 1. pl. VI. I.

пещеры цеметерія свв. Каллиста и Петра, а также на картинѣ въ одной изъ пещеръ катакомбы св. Марцеллина съ незначительною разностію въ рисункѣ [127]). Нѣсколько шире событіе это представлено на картинѣ одной изъ пещеръ катакомбъ св. Прискиллы. Моисей, съ юношескимъ лицемъ, въ короткой опоясанной туникѣ, простираетъ жезлъ къ скалѣ; съ лѣвой стороны внизу у скалы человѣкъ,—кажется подставляющій руки подъ струю воды, бьющую изъ скалы; съ правой стороны три фигуры, выражающія удивленіе при видѣ совершающагося чуда [128]). Многочисленныя представленія на саркофагахъ въ общемъ согласны съ катакомбными, равно какъ и между собою, съ самыми незначительными варіаціями.

Больше разнообразія и интереса представляетъ внутренняя сторона представленій—монументальное выраженіе, раскрытіе и уясненіе прообразовательнаго значенія событія въ отношеніи къ Іисусу Христу, путемъ сопоставленія его съ событіями изъ жизни Іисуса Христа. На одной картинѣ катакомбъ св. Каллиста противъ Моисея, изводящаго воду изъ скалы, изображена Богоматерь съ младенцемъ Іисусомъ, сидящимъ на колѣнахъ, съ простертою къ Моисею правою рукою, а позади Богоматери величественная фигура старца съ простертою благословляющею правою рукою [129]). Кто эта фигура и какое отношеніе имѣетъ она къ двумъ первымъ изображеніямъ—опредѣлить трудно. Что же касается сопоставленія Моисея, изводящаго воду изъ скалы съ Богоматерію,—то въ основаніи ея лежитъ мысль апостола, соединенная съ пророчествомъ о чудесномъ рожденіи Спасителя отъ Дѣвы подъ образомъ отдѣленія камня отъ горы. Божественный Младенецъ собственною рукою указываетъ на прообразовательное отношеніе къ нему даннаго событія, какъ бы говоря, что Онъ именно есть тотъ камень, который прообразовалъ камень, источившій воду въ пустынѣ. Взятое же въ цѣломъ представленіе выражаетъ мысль церковной пѣсни: отъ несѣкомыя горы, Дѣвы, краеугольный камень отсѣчеся. Изведеніе воды Моисеемъ часто сопоставляется съ умноженіемъ или благосло-

---

[127]) Agincourt, t. V. pl. VI. 3. pl. IX. 4.
[128]) Agincourt, t. V. pl. IX. 13.
[129]) Arringhi, t. I. p. 231.

веніемъ хлѣбовъ и рыбъ [130]). Не одинъ законъ художественной симметріи руководилъ художникомъ въ этомъ случаѣ (I. Христосъ при умноженіи хлѣбовъ обыкновенно касается жезломъ стоящихъ предъ нимъ коробовъ, какъ Моисей касается жезломъ камня), но скорѣе внутренняя аналогія событій: чудодѣйственная сила, изведшая рукою Моисея воду изъ камня пустыни, обитая во всей полнотѣ въ Томъ, кого Моисей былъ прообразомъ въ своемъ лицѣ и въ совершенномъ имъ событіи, открылась въ умноженіи хлѣбовъ—событіи еще болѣе чудесномъ, превышающемъ законы природы. Мысль о продолженіи дѣйствія благодатной силы, дѣйствовавшей въ Ветхомъ Завѣтѣ и въ Завѣтѣ Новомъ, и о полнотѣ этой силы въ лицѣ Богочеловѣка и выражается въ сопоставленіи Моисея, изводящаго воду изъ скалы, и I. Христа, умножающаго или благословляющаго хлѣбы.— Дальше, на одномъ саркофагѣ представлены рядомъ—Моисей, изводящій изъ камня воду, которую пьетъ израильтянинъ, припавъ на колѣна, и Іисусъ Христосъ съ раскрытою книгою на лѣвой рукѣ и съ благословляющею правою рукою, а у ногъ его scrinia съ 8-ю свитками [131]). I. Христосъ, въ описанной обстановкѣ, олицетворяя сказанныя Имъ слова: кто жаждетъ, пусть приходитъ и пьетъ, какъ бы говоритъ: Я—камень, источившій воду въ пустынѣ, Я—Тотъ, о комъ возвѣщали законъ и пророки, у Меня источникъ, текущій въ жизнь вѣчную, и пьющій изъ него не вжаждетъ во вѣки, тогда какъ пившіе воду въ пустынѣ снова испытывали жажду; законъ и пророки имѣли временное значеніе, относились къ Нему и въ Немъ, въ Его навсегда открытомъ міру Евангеліи нашли свое завершеніе и исполненіе. Но чаще всего Моисей, изводящій воду изъ скалы, сопоставляется съ Іисусомъ Христомъ, котораго Марія, сестра Лазаря, проситъ о воскресеніи брата, или съ самымъ совершеніемъ чуда воскрешенія Лазаря [132]). Кругъ идей, воплощенныхъ въ образахъ Моисея въ разныхъ событіяхъ его исторіи, въ этомъ послѣднемъ сопоставленіи достигаетъ своего завершенія. Освободитель еврейскаго народа ниспосылалъ манну и источалъ воду

---

[130]) Ср. Aringhi, t. I. p. 183. I, 191. I, 311, 313. t. II. p. 125.

[131]) Aringhi, t. II. p. 71.

[132]) Aringhi, t. I. p. 191. 195. 197. 347, t. II. p. 14. 49.

изъ безжизненной скалы, чтобы утолить временный голодъ и жажду освобожденнаго имъ народа,—Спаситель человѣчества, образомъ котораго служилъ онъ, Самъ есть хлѣбъ животный, сшедшій съ неба и источникъ воды живой, питающій и напояющій какъ посредствомъ ученія, такъ особеннымъ и таинственнымъ образомъ посредствомъ божественной евхаристіи. Кто ѣстъ отъ хлѣба этого и пьетъ изъ этого божественнаго источника, тотъ не только не вжаждетъ во вѣки, но и живъ будетъ во вѣки: воскрешеніе Лазаря представляетъ наглядное и неопровержимое тому доказательство.

Послѣ выясненнаго нами смысла представленія Моисея, изводящаго воду изъ скалы, на древне-христіанскихъ памятникахъ, нельзя не указать на своеобразное и тенденціозное объясненіе этого представленія нѣкоторыми археологами западными. По мнѣнію нѣкоторыхъ отцевъ церкви Моисей, изводящій воду изъ скалы, есть также образъ ап. Петра: поставленный руководителемъ христіанскаго народа, онъ источилъ изъ камня, который есть Христосъ, воды жизни вѣчной и открылъ всѣмъ людямъ животворные источники Его ученія. На нѣкоторыхъ памятникахъ дѣйствительно какъ будто въ основаніи представленія Моисея, изводящаго воду, лежитъ вышеуказанное мнѣніе. Напримѣръ, на днѣ одной чаши около Моисея, изводящаго воду изъ скалы написано имя PETRUS; а также типъ Моисея на нѣкоторыхъ саркофагахъ напоминаетъ, по мнѣнію Мартиньи, впрочемъ условному, традиціонный типъ образа Петра. Подкупленные этимъ остроумнымъ сближеніемъ, на которое уполномочиваютъ впрочемъ тексты, равно какъ поцитованные памятники, нѣкоторые антикваріи, напримѣръ Боттари, Полидори и Мархи, оставляя совершенно въ сторонѣ прямой смыслъ, нашли себя въ правѣ приписать древне-христіанскимъ художникамъ намѣреніе всегда и вездѣ представлять подъ образомъ Моисея, изводящаго воду изъ скалы, князя апостоловъ. Такое фальшивое толкованіе этого представленія опровергается какъ вышеуказанными сопоставленіями его съ событіями изъ жизни І. Христа, такъ особенно сопоставленіемъ его съ изображеніемъ отреченія Петра [133]).

д) *Полученіе Моисеемъ скрижалей завѣта на горѣ Синаѣ* [134])—

---

[133]) Aringhi, t. I. p. 199. Martigny, Diction. p. 412.

[134]) Исх. XXXI, 18.

событіе величайшей важности не только въ исторіи израильскаго народа, но и въ исторіи домостроительства человѣческаго спасенія вообще. Въ этомъ событіи Моисей, какъ представитель завѣта между Богомъ и народомъ Его, изъ котораго имѣлъ произойти по плоти обѣтованный Мессія, становится еще въ болѣе близкое отношеніе къ послѣднему: образъ Іисуса Христа просвѣчиваетъ въ немъ съ большею ясностію и полнотою. На горѣ Синаѣ онъ входитъ въ самое близкое общеніе съ Богомъ, говоритъ съ Нимъ лицомъ къ лицу. Но какъ рабъ, онъ не видитъ этого лица, котораго никто не можетъ видѣть,—не бо узритъ человѣкъ лицо Божіе и живъ будетъ. Только Іисусъ Христосъ, какъ единородный сынъ, Сый въ лонѣ Отчи, видѣлъ Бога и повѣдалъ міру. Законъ полученный отъ Бога и данный Моисеемъ народу израильскому былъ пѣстуномъ во Христа: возбуждая сознаніе грѣховности и рабства, онъ долженъ былъ воспитывать потребность нравственной свободы, потребность истины и благодати. Эта истина и благодать, а съ тѣмъ вмѣстѣ и истинная нравственная свобода и дана во Христѣ.

Эта идея отношенія между двумя завѣтами и ихъ основателями, идея исполненія и завершенія закона въ христіанствѣ, которую такъ широко раскрывали отцы и учители церкви первыхъ вѣковъ въ своей полемической литературѣ, направленной противъ іудеевъ, и лежитъ безъ сомнѣнія въ основаніи частаго воспроизведенія на древне-христіанскихъ художественныхъ памятникахъ полученія Моисеемъ закона на горѣ Синаѣ. Съ другой стороны мотивомъ этого представленія могъ служить ложный взглядъ на Ветхій Завѣтъ и въ частности на законъ Моисеевъ нѣкоторыхъ гностическихъ сектъ и особенно секты манихеевъ. Первыя считали Ветхія Завѣтъ дѣломъ злаго принципа, деміурга, а послѣдніе (по Августину) утверждали, что Моисей получилъ законъ отъ князя тьмы, а не отъ истиннаго Бога. Представленіе разсматриваемаго событія служило отчасти фактическимъ протестомъ противъ еретическаго мнѣнія, очень распространеннаго въ первыхъ вѣкахъ. Равнымъ образомъ на надгробныхъ камняхъ и въ погребальныхъ пещерахъ оно служило утѣшительнымъ свидѣтельствомъ, что умершіе избѣжали заразы этой ереси.

Представленіе этого событія совершенно одинаково на всѣхъ

памятникахъ. Моисей обыкновенно стоитъ на небольшомъ холмик и простертою правою рукою со страхомъ принимаетъ скрижали закона отъ исходящей изъ облаковъ десницы Божіей. Такъ изображено событіе это на двухъ стѣнныхъ живописныхъ картинахъ въ цеметеріѣ свв. Марцеллина и Петра [135]), на трехъ саркофагахъ Ватиканскаго цеметерія [136]), на саркофагѣ въ цеметеріѣ Люцины [137]), на саркофагѣ, открытомъ близъ церкви св. Себастіана [138]), на саркофагѣ, открытомъ близъ церкви св. Лаврентія внѣ стѣнъ Рима [139]), и наконецъ на саркофагѣ, относительно котораго неизвѣстно съ точностію, найденъ ли онъ въ усыпальницахъ или внѣ ихъ [140]). Нѣсколько шире представленіе на мозаикѣ въ церкви Санъ-Витале въ Равеннѣ (547 г.): Моисей простираетъ закутанную въ одежду руку, по восточному обычаю; вверху десница Божія безъ скрижалей. Внизу, у подошвы горы, нѣсколько человѣкъ израильтянъ [141]).

Сопоставленіе этого представленія съ другими больше или меньше ясно выражаетъ отношеніе событія къ христіанству. Моисей, какъ пастырь дома израилева, сопоставляется съ Добрымъ Пастыремъ [142]). Чрезъ сопоставленіе его съ жертвоприношеніемъ Авраама, встрѣчающееся нѣсколько разъ [143]), указывается живая связь новаго Завѣта, въ который вступалъ Богъ съ израильскимъ народомъ въ лицѣ Моисея на Синаѣ, съ древнимъ завѣтомъ, заключеннымъ съ Авраамомъ: первый есть продолженіе послѣдняго. Та же десница Вышняго, которая удержала руку Авраама отъ страшной жертвы, даетъ законъ, имѣющій цѣлію приготовить къ единой, великой жертвѣ, принесенной на Голгоѳѣ. Эта связь, съ одной стороны, возводитъ къ первобытному завѣту, къ обѣтованію, данному въ раю Адаму и Евѣ

---

[135]) Aringhi, t. II. p. 38. 41.
[136]) Aringhi, t. I. p. 183. 189. 191.
[137]) Aringhi, t. I. p. 253.
[138]) Aringhi, t. I. 351.
[139]) Aringhi, t. II. p. 61. 1.
[140]) Aringhi, t. II. p. 191.
[141]) D'Agincourt, t. V. pl. XVI. fig. 12.
[142]) Aringhi, t. II. p. 38.
[143]) Aringhi, t. I. p. 189. 253. 351 и на равеннской мозаикѣ. Agincourt t V. pl. XVI, fig. 12.

при ихъ изгнаніи изъ рая [144]); съ другой—завѣтъ Моисея ставится въ связь какъ съ этимъ обѣтованіемъ, такъ и исполненіемъ его во Христѣ, такъ какъ Моисей, получающій законъ, является между представленіемъ изгнанія изъ рая прародителей ангеломъ, утѣшающимъ ихъ надеждою на искупленіе кровію агнца (къ ангелу ласкается ягненокъ) и поклоненія волхвовъ младенцу Іисусу, сидящему на колѣнахъ у Богоматери [145]). Сверхъ того это послѣднее сопоставленіе выражаетъ широкій кругозоръ древней богословской мысли, по которому Богъ — Слово, вѣчный пастырь, съ минуты паденія разными путями велъ человѣчество къ вѣрѣ въ обѣтованнаго Искупителя: какъ законъ, данный Моисею, былъ путеводною звѣздою, ведшею Израиля къ Обѣтованному, такъ небесная звѣзда привела восточныхъ маговъ къ колыбели родившагося Спасителя.

е) Наконецъ, на одномъ изъ древне-христіанскихъ памятниковъ, именно на живописной картинѣ цеметерія св. Каллиста изображенъ Моисей, *разбивающій заповѣди* [146]). Онъ стоитъ, держа скрижали въ лѣвой рукѣ, а поднятою правою рукою сопровождаетъ свою рѣчь; его волосы подняты; вся фигура его исполнена свящ. величія и строгости [147]).

ж) Кромѣ указанныхъ отдѣльныхъ событій изъ жизни Моисея почти вся *исторія его жизни* воспроизводится въ мозаикахъ церкви Санта Маріа Маджіоре, V вѣка. Прежде всего, дочь фараона сидитъ на тронѣ и отдаетъ матери Моисея на воспитаніе спасеннаго ею изъ воды младенца. Три юныя дѣвицы сопровождаютъ мнимую кормилицу—одна несетъ повитое дитя, другая—корзинку, въ которой оно найдено. Внизу, подъ этою сценою, изображенъ Моисей, обвиняемый въ убійствѣ предъ фараономъ. Потомъ слѣдуетъ бракъ Моисея и Сепфоры и Моисей, стерегущій стада Іеѳора, тестя своего. Затѣмъ, онъ изображенъ возвращающимся въ Египетъ съ женою и дѣтьми послѣ бѣгства въ землю мадіамскую. Онъ несетъ жезлъ, съ помощію котораго совершилъ столько чудесъ. Братъ его Ааронъ выходитъ къ нему

---

[144]) Aringhi, t. I. p. 351.
[145]) Aringhi, t. II. p. 61. 191.
[146]) Исх. XXXII, 19.
[147]) Aringhi, t. I. fig. 319

навстрѣчу и кланяется ему. Нѣсколько ниже израильтяне, роптавшіе на Бога, съ удивленіемъ видятъ падающихъ коростелей. Дальше слѣдуетъ исторія золотаго тельца; потомъ Моисей, изводящій воду изъ скалы, и внизу Моисей, повелѣвающій Іисусу Навину съ отборными воинами идти навстрѣчу амалекитянамъ тогда какъ самъ онъ восходитъ на гору для молитвы. Въ слѣдующей картинѣ изображено начинающееся сраженіе въ долинѣ, а на горѣ Моисей, которому Ааронъ и Оръ поддерживаютъ руки, уставшія отъ долгой молитвы. Затѣмъ бунтъ Корея и его единомышленниковъ противъ законодателя [148]), и наконецъ Моисей отдаетъ израильтянамъ книгу Второзаконія, повелѣвая хранить ее въ ковчегѣ завѣта. Мозаики очевидно имѣютъ уже характеръ простой иллюстраціи библейскаго текста, подобно миніатюрамъ [149]).

3) Миніатюры латинскаго манускрипта Библіи IX вѣка отчасти повторяютъ, отчасти дополняютъ мозаики. Прежде всего изображаются въ нихъ обстоятельства, относящіяся къ рожденію и воспитанію Моисея. Старецъ, вѣроятно отецъ, въ сопровожденіи домочадца, дрожащими руками пускаетъ въ рѣку Нилъ корзинку съ лежащимъ въ ней младенцемъ, сопровождающій старца съ ужасомъ отворачивается отъ этой сцены. Надъ ними изображена полуобнаженная фигура, съ жезломъ на плечѣ, олицетворяющая быть-можетъ бога рѣки Нила, съ любопытствомъ взирающаго на эту сцену. Затѣмъ, пущенная корзина приплываетъ къ берегу. Дочь царя, вышедшая къ рѣкѣ, замѣтила корзинку и приказываетъ сопровождавшей ее прислугѣ достать ее. Прислуга достаетъ корзинку и беретъ изъ нея дитя. Лежащая какъ будто на водѣ, полунагая или совсѣмъ нагая фигура помогаетъ достать или удерживаетъ правою рукою корзинку, лѣвою рукою дѣлая жестъ по направленію къ дочери фараона. Фигура эта быть-можетъ олицетвореніе богини водъ. Дальше, слуга или дочь фараона несетъ дитя къ хижинѣ и отдаетъ его женщинѣ, вышедшей къ ней навстрѣчу. Между этою миніатюрою и слѣдующею, ниже, съ правой стороны отъ зрителя, стоитъ Моисей около дерева, съ лицемъ обращеннымъ вверхъ, какъ будто въ

[148]) Числъ гл. XVI.

[149]) Martigny, Diction. p. 413.

молитвенномъ состояніи; голова окружена ореоломъ. Ниже изображено чудо, совершенное Моисеемъ въ состязаніи съ волхвами египетскими. На тронѣ, подъ балдахиномъ, сидитъ фараонъ; по сторонамъ два тѣлохранителя. На лѣвой сторонѣ стоитъ Моисей съ жезломъ въ правой рукѣ; на правой волхвы. Мановеніемъ своего чудодѣйственнаго жезла Моисей превратилъ жезлы волхвовъ въ змѣй, которыя (двѣ) ползутъ у подножія трона; одну изъ нихъ беретъ за хвостъ одинъ изъ волхвовъ, другую Ааронъ, голова котораго окружена нимбомъ. Затѣмъ, на горѣ, на склонѣ которой по ту и другую сторону два дерева, Моисей принимаетъ руками, обернутыми плащемъ, скрижаль изъ десницы Божіей, исходящей изъ облаковъ. У подошвы горы вблизи дерева стоитъ или Ааронъ или Іисусъ Навинъ.

Ниже, во второмъ полѣ миніатюры, въ шатрѣ, раздѣленномъ колоннами на двѣ половины, въ меньшемъ отдѣленіи стоятъ Моисей съ Іисусомъ Навиномъ позади его, и держа въ рукахъ свитокъ даетъ распоряженіе стоящему предъ нимъ человѣку относительно построенія скиніи; послѣдній внимательно слушаетъ его, указывая пальцемъ на свитокъ, который содержитъ планъ скиніи. Стоящій въ другомъ отдѣленіи шатра народъ съ любопытствомъ и удивленіемъ вслушивается въ распоряженіе своего вождя. Еще ниже, идетъ оживленная работа по устройству скиніи: главное дѣло уже кажется сдѣлано, палатка готова; доканчиваются лишь работы по украшенію и установкѣ по мѣстамъ священныхъ предметовъ. Одни прикрѣпляютъ завѣсы во святомъ-святыхъ, гдѣ стоитъ уже ковчегъ завѣта, на который указываетъ рукою фигура съ нимбомъ вокругъ головы, стоящая во святомъ; справа (отъ зрителя) другая фигура съ нимбомъ же, въ святомъ дальше первой, обратившись къ народу, дѣлаетъ рукою жестъ, внушающій должное благоговѣніе къ святой минутѣ; на противоположной сторонѣ также группа народа (изъ 5 человѣкъ), обернувшагося въ противоположную сторону къ двумъ фигурамъ, изъ коихъ одна (передняя), съ нимбомъ, указывая правою рукою на ковчегъ, даетъ какое-то наставленіе. Между этими симметрично расположенными группами (по 7 фигуръ) стоитъ седьмисвольный свѣтильникъ, приходящійся какъ разъ противъ ковчега завѣта. Дальше, во дворѣ скиніи, готовится жертва для всесожженія: посреди двора стоятъ два или три животныхъ, изъ коихъ

одно уже пало отъ удара, нанесеннаго заклателемъ, который снова замахнулся топоромъ, чтобы повторить ударъ, другому Моисей или жрецъ съ нимбомъ или даетъ что-то или кладетъ на голову. По ту и другую сторону закаланія жертвы—группы народа, уравненныя какъ и въ предшествующей сценѣ (по 6 въ каждой), въ молитвенномъ состояніи, съ лицами, обращенными къ святому-святыхъ, и туда же простертыми руками [150]). Въ сценахъ много оживленія, близкаго къ жизненной правдѣ; группы расположены съ античною симметріею; религіозный интересъ и одушевленіе, охватившее массу народа израильскаго, выражено весьма наглядно, напр. вѣшающіе завѣсы,—какъ спѣшатъ докончить свою работу! Не менѣе замѣчательно разнообразіе мотивовъ какъ въ постановкѣ отдѣльныхъ фигуръ, такъ и въ расположеніи группъ. Форма и планъ скиніи, какъ продолговатаго четырехугольника съ тремя отдѣленіями, соблюденъ; даже намѣчено, что святое отдѣлялось отъ двора колоннами (одна), а святое-святыхъ отъ святаго только завѣсою. Ковчегъ завѣта сдѣланъ въ формѣ напрестольныхъ металлическихъ ковчеговъ христіанскихъ; по сторонамъ его два лика херувимскихъ съ шестью сердцеобразно сложенными крылами [151]).

Въ греческомъ манускриптѣ XIV вѣка изображено между прочимъ слѣдующее событіе. Моисей передъ смертію завѣщаетъ собравшимся израильтянамъ соблюденіе закона, преподаетъ имъ благословеніе, затѣмъ восходитъ на гору Аваримъ, откуда видитъ землю обѣтованную и умираетъ. Два зданія на лѣвой сторонѣ (отъ зрителя) миніатюры: одно въ нижнемъ углу, другое выше на значительномъ разстояніи отъ него. Предъ угольнымъ зданіемъ трехугольникомъ расположены толпы израильтянъ: одну группу (внизу миніатюры) составляютъ воины, вооруженные щитами, противъ которыхъ за деревомъ часть народа; другая группа состоитъ исключительно изъ народа. Противъ этого трехугольника, на возвышенномъ мѣстѣ, гдѣ видны нѣсколько деревьевъ, стоитъ законодатель Моисей въ сопровожденіи трехъ лицъ. Въ одушевленной позѣ стоитъ онъ предъ своимъ народомъ и дѣлая шагъ впередъ, энергическимъ жестомъ правой руки сопровождаетъ

---

[150]) Ажинкуръ t. V, pl. XLI, 4.

[151]) Ажинкуръ, t. V, pl. XLI, 3.

свое одушевленное слово, свое предсмертное завѣщаніе ввѣренному его руководству народу. Сопровождающія его лица, внимая словамъ Боговидца, жестомъ рукъ выражаютъ свое безмолвное сочувствіе предъ народомъ. Слово вождя производитъ сильное впечатлѣніе и находитъ сочувственный откликъ: въ народныхъ массахъ происходитъ сильное движеніе; охватившее ихъ предчувствіе близкой разлуки съ своимъ вождемъ передается отъ одного къ другому, вызывая сожалѣніе объ этой разлукѣ и полную готовность слѣдовать его наставленіямъ. Въ верхней части миніатюры съ правой (отъ зрителя) стороны Моисей стоитъ на горѣ Аваримъ среди деревьевъ; рука изъ облаковъ, сопровождаемая лучами, указываетъ ему, очевидно, на обѣтованную землю, которая уже видна съ этой горы, но въ которую не суждено было войти ему. Моисей обернулъ лице свое къ невидимому городу, и выражаетъ не то чувство восторга при видѣ столь давно желанной цѣли долгаго и труднаго странствованія, не то чувство невольнаго страха и сожалѣнія, что онъ долженъ умереть въ виду обѣтованной земли, не вошедши въ ту землю, которая была цѣлью всѣхъ его стремленій и заботъ. Но такъ или иначе приговоръ Божій долженъ исполниться: таковъ удѣлъ людей, исполняющихъ не свою волю, а волю Бога руководящаго народами. И вотъ Моисей лежитъ уже мертвый, закрывши глаза, которымъ дано лишь взглянуть на землю обѣтованную, и опустивши руки, совершившія столько чудесъ; слетающій съ неба ангелъ, съ простертыми и почти касающимися его головы руками, какъ бы принимаетъ душу его, уже оставившую свое обветшавшее тѣло [152]).

6) Сотрудникъ и преемникъ Моисея, Іисусъ Навинъ, также какъ и Моисей былъ прообразомъ Іисуса Христа, и древне-христіанское искусство тѣмъ охотнѣе воспроизводило его симпатичный образъ и его исторію, что имя великаго вождя израильскаго народа совпадало съ именемъ Спасителя и вождя народовъ.

а) Изъ исторіи Іисуса Навина отмѣчено на одномъ изъ древнехристіанскихъ памятниковъ прежде всего путешествіе его въ

---

[152]) Второз. 32, 34.

[153]) Agincourt t. V pl. XLI, 6.

землю Ханаанскую, въ которое онъ, вмѣстѣ съ Халевомъ, отправленъ былъ Моисеемъ, чтобы разузнать дѣйствительно ли богата эта земля. По библейскому разсказу, они возвращаясь взяли съ собою, въ доказательство плодородія этой страны, много виноградныхъ гроздъ, которые несли два человѣка на жезлахъ [154]). Это-то событіе и изображено на одной надгробной лампѣ: два человѣка несутъ на палкѣ виноградный гроздъ (Mamachi t. III, p. 97).

Мозаика церкви Санта Маріа Маджіоре представляетъ рядъ изображеній, воспроизводящихъ исторію завоеванія Ханаанской земли. Между ними выдаются двѣ картины: Іисусъ Навинъ въ тотъ моментъ, когда онъ во время сраженія въ долинѣ Аялона остановилъ солнце, при чемъ изображены солнце и луна рядомъ, а Іисусъ Навинъ, окруженный воинами, стоитъ на возвышенномъ мѣстѣ [155]), и затѣмъ паденіе стѣнъ Іерихона, вокругъ которыхъ обносимъ былъ ковчегъ завѣта, изображенный въ видѣ четырехугольнаго ящика [156]).

7) Въ продолженіе дальнѣйшей исторіи еврейскаго народа, въ разныя эпохи—эпохи войнъ и мира, внутренняго благоденствія и внѣшнихъ страданій и бѣдствій, процвѣтанія вѣры и упадка религіознаго духа—въ преемственномъ порядкѣ являлись посланники Іеговы, носители мессіанской вѣры, мессіанскаго духа, которые поддерживали эту вѣру и этотъ духъ, когда онъ ослабѣвалъ, возжигали огонь вѣры, когда онъ угасалъ, во всемъ блескѣ внѣшняго или внутренняго величія являли вожделѣнный образъ Мессіи, когда онъ начиналъ тускнѣть и затмѣваться. Вниманіе вѣрующихъ христіанъ охотно, съ любовію останавливалось на этихъ лицахъ—прообразахъ Того, чей образъ носили они въ сердцѣ, на комъ покоились ихъ чаянія и надежды. Въ свою очередь христіанскіе художники находили въ этихъ прообразахъ и источникъ вдохновенія и достойные предметы для рѣзца и кисти. Въ нихъ воплощали они завѣтныя вѣрованія, думы и чувства, неразрывно связанныя съ имѣнемъ Того, на комъ они исполни-

---

[154]) Числъ, XIII, 7—26.
[155]) Mamachi, t. III, p. 97.
[156]) Кн. Іисуса Навина, гл. X, 12.
[157]) D'Agincourt, t. V, pl. XXVIII.

лись: въ этихъ прообразахъ вѣрующіе созерцали дорогой образъ своего Спасителя и Господа и находили въ нихъ утѣшеніе въ страданіяхъ и бѣдствіяхъ, какія терпѣли отъ внѣшнихъ и внутреннихъ враговъ.

а) *Самсонъ*, растерзавшій льва, потрясшій столбы языческаго храма и вынесшій на спинѣ ворота города Газы, естественно долженъ былъ представляться древнимъ христіянамъ образомъ духовной силы и могущества Христа Спасителя. По мнѣнію древнихъ христіанъ, язычники свой миѳъ о Геркулесѣ создали на основаніи библейской исторіи Самсона. Дѣйствительно есть сходство между Самсономъ, разрывающимъ льва, и Геркулесомъ, побѣждающимъ немезійскихъ львовъ; эта борьба Геркулеса со львами часто изображалась на греческихъ художественныхъ памятникахъ. Но между христіанскими памятниками не сохранилось ни одного, на которомъ бы представлена была борьба Самсона со львомъ. Объясняется ли это неспособностію древне-христіанскихъ художниковъ воспроизвести эту борьбу, какъ думаетъ Мюнтеръ, или же скорѣе желаніемъ избѣжать недоразумѣній и перетолкованій такого представленія въ пользу языческаго миѳа— рѣшить трудно. Иное дѣло Самсонъ, *потрясающій столбы храма* или *выносящій ворота на плечахъ*: тутъ сближеніе могло быть сдѣлано безъ опасенія двусмысленнаго толкованія. И дѣйствительно, Самсонъ въ этихъ двухъ дѣйствіяхъ трактовался отцами церкви какъ прообразъ Іисуса Христа, разрушившаго ворота ада, гдѣ души праведныхъ ожидали его пришествія, и отверзшаго врата неба [157]). Это объясненіе служило и для художниковъ мотивомъ къ изображенію названныхъ событій изъ жизни Самсона, хотя памятниковъ съ этимъ изображеніемъ немного, да и тѣ сомнительнаго содержанія. На одной стѣнной картинѣ изъ римскихъ катакомбъ, снятой у Бозіо, изображенъ онъ, по сообщенію Мюнтера, потрясающимъ столбы воротъ Газы [158]), а можетъ-быть столбы храма, если только онъ изображенъ потрясающимъ столбы. У Аринхи между катакомбными картинами такого изображенія нѣтъ. Изображеніе Самсона, несущаго ворота Газы, встрѣчается. Предположительно за такое представле-

[157]) Aringhi, t. I, p. 12.

[158]) Суд. XVI, 3.

ніе признается фрескъ цеметерія св. Ерма [159]), и таковымъ же можетъ быть признанъ также фрескъ цеметерія Марцеллина и Петра [160]). Предметъ, который несетъ изображенное лицо, довольно отличенъ отъ постели разслабленнаго, котораго иногда принимаютъ за Самсона; впрочемъ въ послѣднемъ случаѣ Аринхи видитъ разслабленнаго. Неоспоримымъ древнимъ памятникомъ, представляющимъ Самсона, признается только бронзовый медальонъ, на которомъ Самсонъ, несущій ворота, изображенъ въ срединѣ между многими другими символами христіанскими [161]).

б) *Давидъ*, сначала пастырь, а потомъ царь, помазанникъ Божій, отъ сѣмени котораго имѣлъ родиться и родился Іисусъ Христосъ, въ своемъ лицѣ и нѣкоторыхъ чертахъ своей жизни, съ особенною же ясностію и полнотою въ своихъ боговдохновенныхъ пѣсняхъ представилъ черты образа великаго царственнаго потомка своего. Древне-христіанское искусство однако рѣдко пользовалось образомъ Давида и тѣми чертами, въ какихъ изображается у него обѣтованный наслѣдникъ его престола. Согласно съ преобладавшимъ въ первыхъ вѣкахъ умонастроеніемъ оно кажется обращало вниманіе на черты его пастырской жизни. По крайней мѣрѣ къ этой именно жизни относится единственное представленіе изъ исторіи Давида, извѣстное изъ древне-христіскаго періода: это—*представленіе Давида съ пращею*, напоминающее поединокъ его съ Голіаѳомъ. Представленіе это находится на живописной картинѣ цеметерія св. Каллиста. Въ одномъ изъ полей этой картины изображенъ юноша, одѣтый въ короткую опоясанную пастушескую тунику; онъ какъ будто приготовился къ борьбѣ, держа въ рукѣ пращу съ вложеннымъ въ нее камнемъ. Галіаѳа нѣтъ впрочемъ [162]). Это единоборство Давида съ Голіаѳомъ и побѣда перваго надъ послѣднимъ трактовалась всегда церковію, какъ образъ побѣды, одержанной Іисусомъ Христомъ, пастыремъ душъ, надъ гордымъ сатаною. Указываютъ еще на другой памятникъ съ тѣмъ же представленіемъ на мозаику. Давидъ изображенъ одѣтымъ почти такъ же, какъ

---

159) Bottari pl. CLXXXVII, 2.

160) Aringhi, t. II, p. 43.

161) Martigny, Diction, p. 589. Ср. Münter, H. 1, S. 61.

162) Aringhi, t. I, p.817.

на предшествующемъ памятникѣ, съ тѣмъ различіемъ, что снабженъ пастушескою сумою. Голіаѳъ вооруженъ щитомъ, на которомъ кругомъ надпись: Sum ferus et fortis cupiens dare vulnera mortis; надъ его головою имя его: GOLIA. Имя Давида написано



позади его въ полѣ перпендикулярно: B. Въ уста Давида также



вложены слова, написанныя перпендикулярно: STERNITVR ELATVS STAT MITIS AD ALTA LEVATUS [163]). Это почти тоже, что выраженіе: возносяйся смирится, и смиряяйся вознесется [164]).

в) Если въ образѣ Давида древне-христіанское искусство представляло побѣду, одержанную І. Христомъ надъ адомъ и сатаною, то *образъ Иліи*, взятаго на небо, былъ образомъ воскресенія. И дѣйствительно, между ветхозавѣтными образами нѣтъ ни одного, который бы съ такою наглядностію и осязательностію фактически воплощалъ идею безсмертія, которая присуща была всегда ветхозавѣтному сознанію религіозному и которая въ христіанствѣ стала любимою, завѣтною идеею, какъ воплощаетъ эту идею *вознесеніе Иліи на небо*. Что событіе это имѣло для древнихъ христіанъ такое именно значеніе, т.-е. понималось какъ образъ воскресенія,—это видно изъ писаній Иринея [165]). Такое пониманіе этого событія тѣмъ естественнѣе и возможнѣе, что по вѣрованію, общему христіанамъ и іудеямъ, взятый на небо пророкъ Божій имѣетъ въ концѣ временъ явиться предтечею Мессіи на землѣ, какъ, по свидѣтельству Евангелій, онъ уже являлся въ качествѣ свидѣтеля преображенія Спасителя на Ѳаворѣ. Такимъ образомъ идея безсмертія, олицетворяемая въ образѣ Иліи, въ христіанскомъ сознаніи являлась въ живой связи и зависимости отъ источника безсмертія и всякой жизни, на котораго только предуказывало вознесеніе Иліи живымъ на небо. Впрочемъ образъ Иліи и съ другой стороны ставился въ

---

[163]) Martigny, Diction. p. 203.

[164]) Лук. XIV, 2.

[165]) Ирин. Adv. haeres lib. I, v. c. 5.

отношеніе къ образу Спасителя: Григорій В. разсматриваетъ вознесеніе Иліи, какъ прообразъ вознесенія Іисуса Христа [166]), съ которымъ оно совпадаетъ по внѣшнему характеру. Потому то изображеніе этого событія довольно часто встрѣчается на древнехристіанскихъ гробницахъ и на другихъ памятникахъ.

Обывновенное представленіе разсматриваемаго событія, въ общемъ одинаковое на всѣхъ памятникахъ, таково: Илія, стоя на колесницѣ запряженной лошадьми, возносится на небо, отдавая милоть Елисею. Въ подробностяхъ это представленіе нѣсколько разнообразится на разныхъ памятникахъ, при чемъ общая идея образа раскрывается въ индивидуальныхъ чертахъ. На двухъ саркофагахъ Ватиканскаго цеметерія представленіе совершенно одинаковое какъ само по себѣ, такъ и по положенію его между другими представленіями: Илія на совершенно античной квадригѣ, запряженной четырьмя лошадьми, уносится отъ земли, передавая Елисею милоть. Внизу лежитъ мужская фигура, съ тростникомъ въ рукѣ и увѣнчанная тростникомъ, склонившись на лежащую бокомъ урну, изъ которой течетъ вода: это, по объясненію Мюнтера и Мартиньи, олицетвореніе Іордана въ видѣ бога рѣки, совершенно въ духѣ античнаго греко-римскаго искусства. Илія въ обоихъ рельефахъ представленъ античнымъ безбородымъ юношею, тогда какъ Елисей съ бородою [167]). Этимъ, по вѣроятному объясненію Боттари, принятому Мюнтеромъ и Мартиньи, художникъ хотѣлъ выразить вѣчную юность, которою пророкъ имѣлъ наслаждаться въ истинномъ Едемѣ, куда онъ взятъ и которая, прибавимъ, такъ гармонируетъ съ идеею безсмертія, такъ какъ старость есть путь къ смерти. На двухъ другихъ памятникахъ, именно на саркофагѣ цеметерія Люцины [168]) и на живописной картинѣ цеметерія св. Каллиста [169]) и Елисей, какъ Илія, изображенъ юношей. Сверхъ этого, послѣдній изъ этихъ памятниковъ представляетъ еще особенность, нелишенную значенія: именно прор. Илія возносится не на колесницѣ, а стоитъ на воздухѣ или на облакахъ [170]). Такъ какъ изобра-

---

[166]) Lib. II. In Evang. homil. XXIX, § 6.
[167]) Aringhi, t. I, p. 189, 191.
[168]) Aringhi, t. I, p. 254.
[169]) Aringhi, t. I, p. 322.
[170]) Münter, H. 1. S. 61.

женіе Иліи сопоставлено здѣсь съ воскрешеніемъ Лазаря Іисусомъ Христомъ, то мысль о безсмертіи, выраженная лишь слабо въ первомъ представленіи, теперь усиливается и представляется съ большею наглядностію и очевидностію посредствомъ новозавѣтнаго событія, въ которомъ ветхозавѣтный образъ находитъ свое исполненіе и которое въ свою очередь является лишь образомъ и увѣреніемъ общаго воскресенія, когда всѣ, по пророческому слову апостола, восхищени будемъ на облацѣхъ и въ срѣтеніе Господне на воздусѣхъ, чтобы всегда пребывать вѣчно и неразлучно съ Господомъ.

На саркофагѣ св. Амвросія представленіе нѣсколько расширено примѣнительно къ библейскому разсказу; на заднемъ планѣ изображены двѣ фигуры, которыя издали смотрятъ на это чудо и представляютъ, по вѣроятному объясненію Мартиньи, пятьдесятъ сыновъ пророческихъ, стоявшихъ у береговъ Іордана [171]). Это еще нагляднѣе представлено на фрагментѣ неизданнаго барельефа латеранскаго музея, гдѣ двое дѣтей выражаютъ удивленіе при видѣ огненной колесницы, на которой возносится Илія. Снимокъ съ этого фрагмента сдѣланъ у Мартиньи [172]).

Какъ извѣстно, колесница, на которой взятъ былъ Илія, нѣкоторыми отцами понималась не буквально. Такъ Максимъ Туринскій думалъ, что Илія взятъ былъ ангелами. Подобное мнѣніе быть-можетъ руководило художникомъ при представленіи даннаго событія на одной камеѣ, изданной у Перрэ, на которой ангелъ управляетъ конями, а пророкъ сидитъ въ колесницѣ [173]).

Наконецъ, согласно библейскому событію, на всѣхъ вышеуказанныхъ памятникахъ возносящійся на небо Илія передаетъ милоть свою ученику своему Елисею. По идеямъ древности передача милоти была символомъ перехода ученія и пророческаго духа отъ Иліи къ Елисею. Поэтому событіе это трактовалось съ этой стороны нѣкоторыми отцами, какъ образъ вознесенія Іисуса Христа, передававшаго полномочіе своимъ апостоламъ и послѣдователямъ. Св. Златоустъ говоритъ: „Илія возносясь на небо оставилъ милоть Елисею, Іисусъ возносясь оставилъ даръ

---

[171]) 4 Цар. 11, 7.

[172]) Diction. p. 231.

[173]) Martigny, Dict. p. 231.

своей благодати своимъ ученикамъ, благодати, которая не одного содѣлала пророкомъ, но безчисленное множество Елисеевъ: и болѣе великихъ и славныхъ, чѣмъ онъ: infinitos Eliseos, atque adeo illo multo majores et illustriores [174]). Эту мысль быть-можетъ имѣлъ въ виду художникъ, сопоставляя съ этимъ событіемъ Іисуса Христа, стоящаго съ раскрытою книгою и бесѣдующаго съ тремя [175]) или съ двумя учениками [176]). Златоустъ еще дальше идетъ: онъ сравниваетъ милоть съ плотію Іисуса Христа, которую Онъ оставилъ вѣрующимъ въ таинствѣ евхаристіи. Elias melotem discipulo reliquit. Filius autem Dei ascendens suam nobis carnem reliquit [177]). Эта мысль безъ сомнѣнія лежитъ въ основаніи сопоставленія Иліи возносящагося и умноженія хлѣбовъ, которое служило символомъ евхаристіи [178]).

Что касается формальной или художественной стороны разсмотрѣннаго представленія, то оно имѣетъ прототипомъ представленіе классическаго искусства, именно представленіе восхода солнца, которое было обыкновеннымъ между античными скульпторами: Геліосъ представляется на колесницѣ запряженной четырьмя возносящимися вверхъ лошадьми, подъ которыми внизу видно олицетвореніе океана. Такъ представленіе это является на многихъ барельефахъ въ Піо-Клементиновскомъ музеѣ [179]) и на знаменитомъ миѳровскомъ барельефѣ въ Луврѣ [180]) Таже композиція находится на крышкѣ саркофага въ церкви Jan Lorenzo fuore le mura въ Римѣ, относящаяся къ первымъ временамъ третьяго вѣка [181]). Равнымъ образомъ эта композиція встрѣчается на камняхъ въ Флорентинскомъ музеѣ [182]) и на монетахъ Антонина, Марка Аврелія и Коммода [183]).

---

[174]) Homil. II. In cescens. Dom.
[175])) Aringhi. t. I, p. 189.
[176]) Aringhi, t. I, p. 191.
[177]) Homil. II. Ad popnl. Antioch.
[178]) Aringhi, t. II. p. 322.
[179]) Visconti Mns. Pio-Clem. T. IV, pl. XVIII.
[180]) Boullon Musée des Antiq. T. III. Basreliefs pl. XVI.
[181]) Platner, Beschreibung Roms. III, 3. S. 246, 2. S. 331.
[182]) Gori Mus. Florent. T. II, p. 138. Tab. LXXXVII.
[183]) Eckhel Doctr. nnmm. T. VII, p. 123.
[184]) Седулій. Piper, Mythol. nnd Symb. B. I. Abth. 1. S. 7 .

Если при представленіи вознесенія Иліи удержанъ океанъ или скорѣе онъ превращенъ въ бога рѣки, то онъ взятъ конечно не какъ образъ, а просто какъ миѳологическій символъ; простое олицетвореніе Іордана, при которомъ происходило событіе. Точно также, какъ скоро античная композиція миѳологическаго содержанія употреблена христіанскимъ искусствомъ для представленія ветхозавѣтнаго событія, то представленіе это въ сценѣ солнечнаго восхода имѣетъ лишь формальный типъ, безъ всякаго отношенія къ внутреннему содержанію.

Иное дѣло было бы, еслибы нашлась общая идея, еслибы Илія ставился въ параллель съ самымъ богомъ солнца. Теперь, правда, находится такое сопоставленіе, такъ какъ поэтъ изъ первой половины пятаго вѣка замѣчаетъ, что Иліи особенно пристойна пламенная небесная колесница, такъ какъ имя Илія и Геліосъ почти тоже. Но это впрочемъ—полу-ученое, полу-поэтическое замѣчаніе, на которомъ нельзя ничего обосновать въ отношеніи даннаго представленія и древніе художники едва ли руководились такимъ мотивомъ.

г) *Пророкъ Іона* во всѣ времена признавался церковію однимъ изъ самыхъ наглядныхъ прообразовъ Іисуса Христа. Основаніе для этого далъ самъ Христосъ [185]). Согласно съ словами Іисуса Христа, чудесное событіе въ жизни Іоны—поглощеніе китомъ, трехдневное пребываніе живымъ во чревѣ его и возвращеніе его снова къ жизни, имѣло двоякое значеніе для христіанъ: въ одно время оно было прообразомъ и смерти и воскресенія Іисуса Христа [186]). Помимо этого догматическаго значенія, непосредственно вытекающаго изъ существа самаго событія, древнебогословская мысль придавала послѣднему еще религіозно-историческое значеніе. Блаж. Августинъ проводитъ такую параллель между пророкомъ Іоною и Іисусомъ Христомъ. Какъ Іона съ корабля сошелъ во чрево Кита, такъ Христосъ съ древа (т.-е. со креста) сошелъ въ могилу, т.-е. въ бездну смерти, и какъ Іона подвергся этому испытанію для спасенія тѣхъ, которымъ угрожала гибель отъ разразившейся бури, такъ Христосъ подвергся смерти для спасенія тѣхъ, которые были обуреваемы

---

[185]) Матѳ. XII, 39. Лук. XI, 30.

[186]) Август. In psalm, LXXXVIII. Петр. Хрисол. Serm de Ionae proph. signo.

волнами міра сего; и еще, какъ Іонѣ прежде велѣно проповѣдывать ниневитянамъ, и однако его проповѣдь услышана была только по выходѣ его изъ чрева китова,' такъ точно хотя провозвѣстіе Евангелія послано прежде язычникамъ, оно достигло до нихъ только послѣ воскресенія Христова“ [187]). Наконецъ, исторія Іоны, какъ прообразъ воскресенія Іисуса Христа, естественно должна была служить для древнихъ христіанъ и образомъ общаго воскресенія, такъ какъ послѣднее находится въ необходимой связи съ первымъ, какъ его логическое слѣдствіе. И дѣйствительно, отцы и учители церкви, напр. Ириней и Тертулліанъ изъ исторіи прор. Іоны доказывали возможность воскресевія [188]). Это тѣмъ естественнѣе было, что древніе христіане вѣрили іудейскому преданію, сообщаемому Епифаніемъ, будто Іона былъ воскрешенный пророкомъ Елисеемъ сынъ сарептской вдовы [189]). Это чудесное двукратное спасеніе Іоны отъ смерти придавало особенную важность его исторіи въ глазахъ христіанъ, независимо отъ того, что она должна была, по свойству своему, придтись по вкусу фантазіи художниковъ, у которыхъ не исчезло еще воспоминаніе о миѳологическихъ картинахъ античнаго искусства, какъ справедливо замѣчаетъ Мюнтеръ [190]).

Послѣ этого совершенно понятно необыкновенно частое воспроизведеніе на древне-христіанскихъ памятникахъ исторіи пророка Іоны. Нѣтъ ни одного рода памятниковъ, на которыхъ бы не встрѣчалась она: надгробные камни, фрески катакомбъ, рельефы саркофаговъ, лампы, металлическіе медальоны, гравированные камни, стеклянныя чаши, диптихи—безчисленное множество разъ представляютъ исторію Іоны то въ сокращенномъ то въ болѣе или менѣе подробномъ и полномъ видѣ.

Согласно библейскому разсказу, Іона обыкновенно изображается то выбрасываемымъ изъ корабля въ море и поглощаемымъ морскимъ животнымъ [191]), то выбрасываемымъ этимъ послѣднимъ на берегъ [192]), то лежащимъ или сидящимъ подъ тыквою съ

---

[187]) Epist. ad Deogratias quaest. VI. De Iona 34. Mart. Dict. 344.

[188]) Ирин. Adv. Haeres, V, 5. Тертул. de resurrectione carnis c. 48.

[189]) Vitae Prophetarum cap. XVI.

[190]) Sinnb. und Kunstvorst. H. II. S. 64.

[191]) Кн. прор. Іоны I, 15. II, 1.

[192]) II, 11.

листьями и плодами [193]), то наконецъ изнывающимъ отъ зноя подъ засохшею тыквою или подъ открытымъ небомъ [194]).

Изображеніе корабля съ выбрасываемымъ въ море Іоною часто встрѣчается. Іона изображается выбрасываемымъ изъ корабля однимъ или нѣсколькими матросами [195]), послѣдніе иногда одѣты [196]), иногда совсѣмъ наги, чтобы свободнѣе дѣйствовать во время бури, какъ изображались матросы и на языческихъ художественныхъ памятникахъ [197]). Буря, бывшая непосредственною причиною несчастія пророка, олицетворена подъ видомъ богини луны [198]) или обозначена чрезъ тритона, который паритъ въ воздухѣ и играетъ въ раковинный рогъ [199]), а на одномъ саркофагѣ Ватиканскаго цеметерія представлена подъ образомъ полуфигуры съ крыльями, которая высовываясь изъ развалины горы, неистово дуетъ на корабль. Олицетвореніе это очевидно заимствовано у античнаго искусства, представлявшаго вѣтры подъ образами живыхъ существъ, съ крыльями (Bottari tav. Martigny Diction, p. 345). Морское животное или намѣревается поглотить Іону [200]) или уже отчасти поглотило [201]). Животное это представляетъ фантастическое чудовище, съ странными формами, напоминающими иногда козерога [202]) и во всякомъ случаѣ мало имѣющее общаго съ породою рыбы, упоминаемой въ библейскомъ разсказѣ. Что за рыбу представляли себѣ при этомъ древне-христіанскіе художники, трудно сказать. Всего вѣроятнѣе, что они не заботились съ точностію согласовать изображеніе морскаго животнаго съ библейскимъ названіемъ его, а просто взяли за образецъ какое-нибудь миѳическое представленіе, въ родѣ исторіи Андромеды, которую Персей спасалъ изъ челюстей

---

[193]) IX, 5—6.
[194]) IV, 8—9.
[195]) Aringhi, t. I, p. 347. 1. Bottari XXXI.
[196]) Bottari XXXVII, LXXXVI.
[197]) Напр. на алтарѣ Нептуна у Gori Inscr. Doniauae. Tom. V, n, 1.
[198]) Bottari XLII.
[199]) Bottari LXXXV.
[200]) Bottari XXXI, XXXVII, XLII, LVI.
[201]) Bottari LXXXVI.
[202]) Bottari tav. CXX. Martigny Diction. p. 345.

морскаго звѣря, какъ справедливо полагаетъ Мюнтеръ. Исторія эта безъ сомнѣнія часто была воспроизводима языческими художниками и не могла не быть извѣстною древнимъ христіанамъ, такъ какъ въ первыхъ вѣкахъ христіанства показывали цѣпи Андромеды и кости чудовища [202]).

Іона, поглощенный китомъ, чрезъ три дня выброшенъ былъ имъ обратно на берегъ живымъ и невредимымъ. На древне-христіанскихъ памятникахъ, иногда въ непосредственной связи съ первою сценою, иногда отдѣльно, изображается Іона, *выбрасываемый обратно поглотившимъ его чудовищемъ* [205]). При этомъ иногда два чудовища, одно противъ другаго: одно поглощаетъ, другое выбрасываетъ, а иногда чудовище представляется съ двумя головами: одна поглощаетъ пророка, другая выбрасываетъ обратно [205]). Иногда въ видѣ исключенія, вмѣсто чудовища, являются двѣ рыбы, обращенныя одна къ другой: одна поглощаетъ Іону, другая выбрасываетъ на берегъ [206]).

На ряду съ этимъ главнымъ событіемъ изъ исторіи пророка, то въ связи съ нимъ, то отдѣльно, на древне-христіанскихъ памятникахъ изображались побочныя обстоятельства, какъ отдохновеніе Іоны подъ тыквою и глубокая скорбь его, доходившая до желанія смерти.

Часто мы видимъ на памятникахъ Іону *отдыхающимъ подъ тѣнью вьющагося растенія*, образующаго иногда шалашъ или палатку, а иногда изящную арку; онъ лежитъ обыкновенно опершись на правую руку [207]). Иногда, впрочемъ, онъ сидитъ въ задумчиво-грустномъ положеніи [208]). Относительно растенія Kikajon, подъ которымъ лежалъ Іона въ древности существовали различныя мнѣнія. Блаженный Августинъ считалъ его за плющъ, согласно переводу 70-ти, въ которомъ стоитъ κολοκυνθαν. Въ древней Вульгатѣ оно называется cucurbita, а въ Вульгатѣ Іеронима hedera [209]). Христіанскіе художники также неодинаково

---

[203]) Münter, Sinnb, und Kunstvorst. H. 1. S. 65.
[204]) Bottari, LIII.
[205]) Bottari, LXXXV. 2.
[206]) Bosio, p. 105. Bottari, tab. XLII.
[207]) Aringhi. t. I, 311, 349. T. II, 41.
[208]) Bosio, LXXXI. 1.
[209]) Martigny, Diction. p. 345.

представляли это растеніе. Впрочемъ, большею частью на памятникахъ представляется вьющееся растеніе съ плодами, слѣдовательно тыква, а не плющь. Это cucurbita lagenaria—фляга-тыква. Въ новое время на Западѣ мѣдная лампа, на которой изображенъ Іона, сидящій подъ тыквою, возбудила недоразумѣніе. Кирхеръ лежащую фигуру принялъ за женщину, именно за Венеру и это подало поводъ видѣть въ тыквѣ нѣчто иное. Но монограмма Христова имени, окруженная тыквами, показываетъ, что лампа должна быть христіанская, а слѣдовательно и въ лежащей фигурѣ, изображенной въ такомъ же точно положеніи, въ какомъ обыкновенно изображается на древнихъ памятникахъ Іона, слѣдуетъ видѣть этого именно пророка [210]).

Глубокая печаль пророка, наконецъ, также нашла выраженіе на древнихъ памятникахъ. Иногда онъ сидитъ, задумчивый и печальный, подъ засыхающею тыквою, но еще съ листьями [211]), а иногда онъ сидитъ на камнѣ обнаженный подъ тыквою уже безъ листьевъ [212]); или, наконецъ, одѣтый въ тунику лежитъ онъ подъ открытымъ небомъ и солнце въ видѣ лучистой головы испускаетъ изъ облаковъ лучи на него [213]), и онъ рукою предохраняетъ голову отъ лучей солнца. У св. Кипріана есть одно мѣсто, представляющее какъ бы описаніе подобной картины: „печальный юноша, съ нѣкоторымъ прискорбнымъ негодованіемъ подперши щеку рукою, сидѣлъ съ мрачнымъ лицемъ“ [214]).

Всѣ описанныя сцены встрѣчаются на древне-христіанскихъ памятникахъ или порознь, или по двѣ [215]), по три [216]), или всѣ вмѣстѣ [217]).

Во всѣхъ этихъ картинахъ живописныхъ, скульптурныхъ и гравированныхъ Іона изображается совершенно нагимъ, за исключеніемъ одного фреска цеметерія св. Каллиста, гдѣ онъ одѣтъ въ тунику и палліумъ [218]).

---

[210]) Munter, Sinnb. und Kunstvorst. H. II, S. 65.
[211]) Aringhi, t. II. p. 127. 4.
[212]) Aringhi, p. 311.
[213]) Bosio, LXV.
[214]) Epist. XI, Martigny, Dict. p. 345.
[215]) Aringhi, t. I, p. 197, 347, 349. t. II, 61, 73, 124.
[216]) Aringhi, t. I, p. 201. T. II, p. 137, 145.
[217]) Aringhi, t. II, p. 45.
[218]) Bottari, LXV.

Не можемъ не обратить вниманія еще на одну особенность представленія этого сюжета на нѣкоторыхъ памятникахъ. Въ одномъ барельефѣ, на носу корабля, изъ котораго выбрасываютъ Іону, стоитъ *юноша* и кажется плачетъ [219]). Предположеніе Мартиньи, что это быть можетъ самъ Іона въ тотъ моментъ, когда ему объявлено рѣшеніе, кажется правдоподобнымъ. На одномъ надгробномъ камнѣ у Перрэ Іона изображенъ въ видѣ малаго дитяти, которое стоитъ въ присутствіи чудовища съ открытою пастью и плачетъ, поднося руку къ глазамъ [220]). Въ такомъ наивномъ представленіи заключается по всей вѣроятности какой-нибудь аллегорическій смыслъ, но объясненіемъ его археологи не занимались [221]).

Чтобы понять и яснѣе представить себѣ широкій богословскій смыслъ всѣхъ вышеописанныхъ, повидимому совершенно однообразныхъ композицій, безчисленное множество разъ повторяющихся на древне-христіанскихъ памятникахъ, ихъ слѣдуетъ разсматривать въ связи съ другими представленіями.

Прежде всего мы замѣчаемъ, что исторія пророка Іоны часто сопоставляется съ образомъ Добраго пастыря. Такъ на одномъ саркофагѣ Іона, выбрасываемый въ пасть чудовища, и образъ Добраго пастыря находятся въ симметрическомъ расположеніи на двухъ концахъ саркофага [222]). На одной живописной картинѣ Іона подъ тыквою, а вверху надъ аркою Добрый пастырь [223]). Выраженная въ этой картинѣ общая мысль, что Добрый пастырь явился дѣйствительнымъ исполнителемъ миссіи, на которую прообразовательно предуказывала миссія пророка Іоны, въ другихъ памятникахъ раскрывается съ большею ясностью и подробностью въ частныхъ индивидуальныхъ чертахъ. На одной картинѣ цеметерія св. Агнесы мысль художника переносится къ роковому

---

[219]) Bottari, tav. XXXI.

[220]) Perret, t. V, pl. LVII.

[221]) Martigny, Diction. p. 345. Выраженіе церковной пѣсни „Іону младенца изблева морскій звѣрь“, если не имѣетъ въ основаніи подобныхъ художественныхъ представленій,—во всякомъ случаѣ послѣднія выражаютъ, нужно полагать, ту же мысль, какую выражаетъ церковная пѣснь—безсѣменное воплощеніе Слова и идею возрожденія.

[222]) Aringhi t. I. p. 103. Ср. 349.

[223]) Aringhi, I, 331. Ср. II, 41, 49, 129.

событію первобытной исторіи, обусловливавшему миссію какъ Іоны, такъ и Добраго пастыря: въ центрѣ картины Добрый пастырь, а по сторонамъ его, въ двухъ поляхъ, симметрично сопоставлены,—грѣхопаденіе первыхъ людей и Іона, лежащій подъ засохшею тыквою и защищающій рукою голову отъ солнца [324]). Любовь Божія къ падшему человѣчеству, которая казалась непонятною пророку, отрекавшемуся отъ своей миссіи, и для объясненія которой Богъ прибѣгнулъ къ столь простому средству, изсушивъ насажденную пророкомъ и въ одну ночь выросшую тыкву, по представленію художника была мотивомъ искупительной дѣятельности Спасителя. Съ другой стороны прообразъ въ данномъ художественномъ представленіи ставится въ связь съ обѣтованіемъ, даннымъ падшимъ прародителямъ; исторія Іоны является продолженіемъ и дальнѣйшимъ раскрытіемъ первобытнаго откровенія объ Искупителѣ. Дальше характеръ и значеніе прообраза уясняется чрезъ сопоставленіе съ древнѣйшими однородными по своей идеѣ событіями, съ другой стороны опредѣленнѣе указывается отношеніе его къ жизни и искупительной дѣятельности І. Христа чрезъ сопоставленіе съ частными событіями этой жизни и дѣятельности. На одномъ саркофагѣ Іона, поглощенный и выбрасываемый чудовищемъ, сопоставленъ съ событіемъ рождества Христова и поклоненіемъ волхвовъ [325]). Чудесное пребываніе Іоны во чревѣ кита является, очевидно, образомъ сверхъестественнаго рожденія Богочеловѣка: такъ широко понимала прообразъ древне-христіанская богословская мысль. Таже идея, безъ сомнѣнія, выражается и чрезъ сопоставленіе исторіи Іоны съ поклоненіемъ волхвовъ [326]). Но ближайшимъ образомъ чудо съ пророкомъ Іоною имѣло прообразовательное отношеніе къ смерти и воскресенію Іисуса Христа. А такъ какъ древнехристіанское искусство еще не дерзало касаться рѣзцомъ или кистію этихъ высочайшихъ тайнъ вѣры, то оно выражало отношеніе къ нимъ разсматриваемаго прообраза чрезъ сопоставленіе

---

[324]) Aringhi, II, 85.

[325]) Aringhi, I, 347.

[326]) Aringhi, I, 349. Въ канонѣ на Рождество Христово воплощеніе и рожденіе Слова сравнивается съ поглощеніемъ и изверженіемъ Іоны морскимъ звѣремъ.

его съ событіями, или предшествовавшими смерти и воскресенію І. Христа или слѣдовавшими за ними. Такъ чтобы выразить идею воскресенія вообще, образомъ которой служило чудесное спасеніе Іоны, и вмѣстѣ съ тѣмъ указать образно на смерть І. Христа, древне-христіанское искусство часто сопоставляетъ исторію Іоны съ воскрешеніемъ Лазаря, которое служило образомъ воскресенія Христова. Такъ на одной живописной картинѣ, въ центрѣ которой изображенъ Добрый пастырь, въ боковыхъ поляхъ—Іона подъ тыквою, воскрешеніе Лазаря и умноженіе хлѣбовъ (символъ евхаристіи)[227]).

д) Личность *Іова* въ древне-христіанскомъ сознаніи была однимъ изъ самыхъ наглядныхъ прообразовъ страждущаго Спасителя, а съ тѣмъ вмѣстѣ живымъ пророчественнымъ образомъ воскресенія человѣческой плоти. Древніе христіане находили, что у Іова яснѣе, чѣмъ у всѣхъ другихъ пророковъ ветхозавѣтныхъ, возвѣщено высокое откровеніе о воскресеніи плоти. Откровеніе это выражено въ слѣдующихъ словахъ: „я знаю, что Искупитель мой живъ и что Онъ воскреситъ кожу мою“[228]). Въ концѣ перваго вѣка, Климентъ Римскій, ученикъ ап. Петра и сотрудникъ ап. Павла.—этотъ великій учитель, въ устахъ котораго, по выраженію св. Иринея, слышалась еще проповѣдь апостоловъ, употребивши всѣ сравненія изъ области природы въ пользу воскресенія тѣла и приведши доказательства изъ Св. Писанія, завершаетъ ихъ словами Іова по переводу 70-ти толковниковъ[229]) Св. Амвросій приводитъ поцитованное мѣсто также въ смыслѣ пророчества о воскресеніи плоти[230]). Кириллъ Іерусалимскій употребляетъ это мѣсто какъ очевидное свидѣтельство въ пользу воскресенія[231]). Въ переводѣ Іеронима приведенное мѣсто съ

---

[227]) Aringhi, II, 30. На другой картинѣ четыре сцены изъ исторіи Іоны съ Добрымъ пастыремъ въ центрѣ и вверху воскрешеніе Лазаря (Арин. II 45); на третьей три сцены и воскрешеніе Лазаря вверху (Арин. II, 145; ср. 137). Та же идея безсмертія выражена на одной картинѣ катакомбъ Прискиллы чрезъ сопоставленіе однородныхъ символовъ: голубей съ масличною вѣтвью, двухъ павлиновъ и Іоны, выбрасываемаго чудовищемъ (Арин. II, 139).

[228]) Гл. XIX, 35.

[229]) I Посл. къ Коринѳ. гл. 26.

[230]) De fide resurrect. lib. II.

[231]) Оглас. поуч. 18.

особенною ясностію и точностію выражаетъ догматъ о воскресеніи плоти и потому введено даже въ литургическія молитвы и пѣсни западной церкви, а также встрѣчается на гробницахъ римскихъ и неаполитанскихъ, напр. на гробницѣ св. епископа Флавіана, умершаго въ срединѣ VI вѣка, надпись слово въ слово воспроизводитъ текстъ Вульгаты; въ неаполитанскихъ надписяхъ scio замѣняется словомъ credo [232]).

Само собою понятно, какую высокую важность долженъ былъ имѣть въ глазахъ древнихъ христіанъ образъ Іова и какъ рано онъ долженъ былъ сдѣлаться предметомъ христіанскаго искусства. И дѣйствительно, римскіе монументы, воспроизводящіе его, принадлежатъ по замѣчанію Мартиньи ко времени предшествующему Іерониму. Сравнительно позднѣйшій изъ этихъ монументовъ, саркофагъ Юнія Басса, на которомъ воспроизведенъ образъ Іова, имѣетъ дату 359 года, слѣдовательно почти на полвѣка раньше перевода Виѳлеемскаго отшельника. Что же касается катакомбныхъ картинъ живописныхъ, онѣ еще болѣе высокой древности: онѣ принадлежатъ цеметеріямъ св. Домициллы, св. Каллиста, свв. Марцеллина и Петра, и по мнѣнію самыхъ компетентныхъ археологовъ относятся къ III вѣку [233]).

На живописныхъ стѣнныхъ картинахъ катакомбъ римскихъ Іовъ представляется обыкновенно *сидящимъ на кучѣ навоза*, согласно греческому переводу 70-ти [234]). Барельефы на саркофагахъ представляютъ его *на полѣ*, согласно еврейскому тексту [235]).

На всѣхъ памятникахъ онъ изображается въ состояніи глубокой скорби и уныній; это состояніе съ особенною силою выражено на фрескѣ цеметерія свв. Марцеллина и Петра, гдѣ голова его опущена на грудь, рука машинально упала на колѣна, взоръ полонъ глубокой меланхоліи [236]). Внутреннему состоянію вполнѣ соотвѣтствуетъ его одежда: онъ одѣтъ обыкновенно въ простую короткую тунику и рѣдко въ палліумъ; правое плечо и рука иногда обнажены; а на одной картинѣ онъ представленъ

---

[232]) Martigny, Diction. 342.
[233]) Martigny, Diction. p. 343.
[234]) Bottari, tav. CV. Perret, I, XXV.
[235]) Bosio, p. 45. Bottari, tav. XV.
[236]) Aringhi, t. II, 34.

почти обнаженнымъ, только съ перекинутымъ черезъ плечо старымъ полотномъ, къ которому прикрѣплены куски ветхой одежды, прикрывающіе нижнюю часть тѣла сзади и спереди [237]). Этимъ христіанскіе художники, очевидно, имѣли въ виду выразить глубокое уничиженіе, въ какое впалъ онъ, лишившись богатства. Такого рода одежду въ древности носили рабы и люди, занимавшіеся тяжелыми работами; рабамъ иногда давали даже тунику съ однимъ лѣвымъ рукавомъ, чтобы правая рука всегда была свободна [238]). Барельефъ на саркофагѣ Юнія Басса вмѣстѣ съ Іовомъ представляетъ его жену и одного изъ друзей, пришедшаго посѣтить его: жена его стоитъ предъ нимъ въ глубокомъ траурѣ знаменитыхъ римскихъ матронъ, согласно съ описаніемъ Тертулліана; въ одной рукѣ она держитъ платокъ, которымъ прикрываетъ свой носъ и ротъ, предохраняя себя отъ дурнаго запаха, исходившаго отъ ранъ ея злополучнаго мужа и отъ зловоннаго дыханія, которое, какъ самъ онъ жаловался, было для нея предметомъ отвращенія [239]); другою рукою она держитъ предъ собою и протягиваетъ къ мужу предметъ, который объясняется археологами различно: по предположенію Боттари это—flabelium—вѣеръ, или даже зеркало; по предположенію Мюнтера тоже или вѣеръ или зрительное стекло, что по меньшей мѣрѣ сомнительно; предположеніе же Гарруччи, будто это—colum vinarium, которымъ она хочетъ ударить мужа, положительно невѣроятно. Самымъ естественнымъ и правдоподобнымъ представляется объясненіе Северано, принимаемое Аринхи и Мартиньи, что она подаетъ ему на палкѣ хлѣбъ [240]). Третье лице, стоящее рядомъ съ женою предъ Іовомъ, никто иной, какъ одинъ изъ друзей Іова, быть можетъ Елифазъ, который первый пытался утѣшить его. Почти въ тѣхъ же условіяхъ представляетъ Іова копія съ барельефа г. Арля, опубликованная Эдмондомъ Ле-Блановъ, съ тою впрочемъ разностію, что жена Іова одна предъ нимъ, что Іовъ вмѣсто кучи навоза сидитъ на складномъ стулѣ античной формы, sedes decussata, и

---

[237]) Aringhi, II, 14.

[238]) Martigny, Diction. p. 341.

[239]) Іов. XIX, 17.

[240]) Aringhi, t. I, lib. II, c. x. p. 177. Münter, Sinnb. H. II, S. 67. Martigny, Dict. p. 342.

правую ногу свою поставилъ на три предмета шарообразной формы, которые археологи затрудняются объяснить [241]). Это единственный памятникъ, представляющій Іова на креслѣ. На одномъ фрескѣ [242]) Іовъ, сидящій на кучѣ навоза, держитъ въ рукѣ предметъ, которымъ кажется скоблитъ свою ногу: это безъ сомнѣнія черепокъ, которымъ онъ, по разсказу Библіи [243]) чистилъ гной на своихъ ранахъ. Барельефы галльскихъ саркофаговъ представляютъ Іова согласно съ римскими, съ нѣкоторыми разностями въ подробностяхъ. На саркофагѣ музея Lapidaire въ Ліонѣ [244]) Іовъ сидитъ на кучѣ навоза, одѣтый въ тунику и короткую мантію, и держитъ предъ собою нѣчто въ родѣ свернутаго свитка, чѣмъ выражено по всей вѣроятности желаніе Іова, чтобы слова его были записаны, желаніе осуществленное въ книгѣ, переходящей изъ рода въ родъ подъ его именемъ; предъ нимъ стоятъ двое изъ его друзей въ дорожномъ одѣяніи, и указывая рукою, смотрятъ на него съ выраженіемъ иронін. Подобнымъ же образомъ представляютъ Іова саркофаги города Арля, съ разностію въ числѣ и въ положеніи друзей: на одномъ саркофагѣ два друга помѣщены одинъ впереди Іова, другой позади; на другомъ только одинъ другъ предъ Іовомъ въ положеніи говорящаго [245]). Наконецъ, нельзя не указать на одну особенность, свойственную всѣмъ древне-христіанскимъ памятникамъ, воспроизводящимъ образъ Іова: послѣдній всегда представляется на нихъ юношею. Это объясняется прежде всего, конечно, вліяніемъ античнаго искусства; но весьма возможно, что христіанскіе художники имѣли при этомъ въ виду выразить нравственную крѣпость и юность духа, которую сохранилъ этотъ безпримѣрный въ дохристіанской исторіи страдалецъ среди всѣхъ несчастій, неожиданно и вопреки ветхозавѣтнымъ понятіямъ о правдѣ Божіей обрушившихся на него, и въ своемъ лицѣ подтвердилъ ветхозавѣтное представленіе, что праведникъ разцвѣтетъ какъ финикъ. Образъ Іова поэтому являлся въ древне-христіанскомъ сознаніи достой-

---

[241]) Mart. Dict. p. 342.
[242]) Bottari, XCI.
[243]) Іов. II, 8.
[244]) Подъ № 764.
[245]) Millin, Midi de la France XLVII, 1.

нымъ прототипомъ пострадавшаго по опредѣленію правды Божіей праведника, образъ котораго древне-христіанское искусство представляло съ чертами неувядаемой юности, которую языческое греко-римское искусство присвояло богамъ. Эта гармонія двухъ образовъ особенно наглядно обнаруживаетъ при ихъ сопоставленіи.

Прообразовательное отношеніе Іова къ Спасителю раскрывается чрезъ сопоставленіе перваго частію съ однородными по идеѣ ветхозавѣтными прообразами, частію съ образомъ самаго Іисуса Христа. Когда образъ Іова на одной живописной картинѣ является рядомъ съ образомъ Іоны, отдыхающаго подъ тыквою и затѣмъ лежащаго подъ открытымъ небомъ, палимаго лучами, и съ образомъ Товіи, несущаго пойманную рыбу, вокругъ Ноя, стоящаго въ ковчегѣ съ распростертыми крестообразно руками, и занимающаго центръ картины [246]), этимъ выражается общая идея спасенія отъ страданій, какъ послѣдствій грѣха, чрезъ смерть Того, къ кому всѣ эти прообразы относятся. Эта общая идея въ болѣе широкомъ и болѣе конкретномъ видѣ представляется чрезъ сопоставленіе Іова съ Добрымъ пастыремъ, стоящимъ между двумя овцами и несущимъ на плечахъ заблудшую овцу [247]): съ идеею спасенія отъ страданій вообще соединяется идея спасенія отъ грѣха, какъ причины всѣхъ страданій и въ частности страданій даже такого великаго праведника какъ Іовъ, который не чуждъ былъ вины предъ Богомъ, предъ которымъ и солнце не чисто, какъ справедливо доказывали его друзья и какъ самъ сознавалъ онъ. Это спасеніе совершено чрезъ страданіе и смерть І. Христа, на которыя Онъ, Владыка неба и земли, Царь Израиля, осужденъ былъ Пилатомъ, не обрѣтавшимъ однако въ немъ вины, и которыя предуказаны въ лицѣ Іова: положеніе послѣдняго между барельефами, представляющими Іисуса Христа сидящаго надъ античною фигурою, съ распростертымъ надъ головою покровомъ, олицетворяющею сводъ небесный и І. Христа, ведомаго на судъ къ Пилату, умывающему руки, на саркофагѣ Юнія Басса, прекрасно выражаетъ эту мысль [248]).

---

[246]) Aringhi, I, 317.
[247]) Aringhi, II, 34.
[248]) Aringhi, I, 177.

Идея безсмертія души лежитъ безъ сомнѣнія въ основаніи сопоставленія Іова на одной живописной картинѣ съ Моисеемъ, изувающимъ сапоги [249]), помимо нравственной идеи объ отрѣшеніи отъ всего земнаго, которое составляетъ необходимое условіе приближенія къ Богу и истиннаго служенія Ему. Чувство нравственной близости къ Богу, чувство внутренняго общенія съ Нимъ, присущее Іову, не смотря на то, что Богъ повидимому оставилъ Его, и основанная на этомъ чувствѣ надежда, что послѣ того какъ душа его оставитъ изможденное страданіями тѣло, которое рано или поздно она должна оставить по непреложному закону природы или что тоже по волѣ Бога, она увидитъ Бога своего лицемъ къ лицу—все это прекрасно гармонируетъ съ образомъ Моисея, который, чтобы приблизиться къ горящей купинѣ и предстать предъ лице Бога, долженъ былъ по Его повелѣнію изуть сапоги, въ чемъ первые христіане видѣли образъ души, которая только по разлученіи съ тѣломъ предстаетъ предъ лице Бога, входитъ въ непосредственное общеніе съ Нимъ. Такое живое пониманіе двухъ библейскихъ образовъ, повидимому совершенно разнородныхъ, свидѣтельствуетъ о свободномъ, но въ тоже время глубокомъ богословскомъ образованіи древне-христіанскаго художника, такъ что въ его художественномъ сознаніи вполнѣ отразилось обще-христіанское, обще-церковное сознаніе. Но вѣра Іова не ограничивалась чаяніемъ безсмертія души по разлукѣ ея съ тѣломъ: онъ вѣровалъ, что Искупитель, Котораго онъ былъ прообразомъ и къ Которому переносился внутренній взоръ его, воскреситъ и кожу его, т.-е. тѣло. Эту вѣру или вѣрнѣе предчувствіе воскресенія плоти, какъ въ смыслѣ временнаго возстановленія ея, такъ и въ смыслѣ будущаго общаго воскресенія, основаніемъ и условіемъ котораго имѣло быть воскресенія Спасителя, художникъ не могъ лучше выразить, какъ сопоставивъ Іова съ воскрешеніемъ Лазаря [250]) на картинѣ, центръ которой занимаетъ Добрый пастырь съ овцею на плечахъ. Если воскрешеніе Лазаря присоединить къ картинѣ, на которой Іовъ сидитъ на кучѣ съ поникшею головою, съ лицемъ обращеннымъ

[249]) Aringhi, I, 322.
[250]) Aringhi, II, 14.

къ Доброму пастырю [251]), какъ подобныя картины и предносились нужно полагать, сознанію древнихъ христіанъ по ассоціаціи идей,—то получится цѣльная художественная композиція, наглядно выражающая вѣру Іова: „Искупитель мой живъ и Онъ воскреситъ кожу мою". Оправданіе этой вѣры—Добрый пастырь и І. Христосъ, воскрешающій Лазаря. Наконецъ рельефъ на саркофагѣ въ Лионскомъ музеѣ (№ 764) представляетъ Іова съ свернутымъ свиткомъ въ рукѣ,—что указываетъ, очевидно, какъ мы сказали, на желаніе Іова, чтобы слова его были написаны въ книгѣ на память потомства. Христіанскій художникъ выразилъ этимъ съ одной стороны исполненіе желанія въ книгѣ съ его именемъ, которая передается изъ рода въ родъ, съ другой вѣру древней церкви въ подлинность книги Іова, въ происхожденіи ея отъ самого Іова.

е) Исторія *трехъ отроковъ еврейскихъ*, отказавшихся воздать божеское поклоненіе золотому кумиру по повелѣнію Навуходоносора и ввержденныхъ въ пещь огненную, была предметомъ благоговѣйнаго воспоминанія у древнихъ христіанъ и частаго воспроизведенія на художественныхъ памятникахъ.

На нѣкоторыхъ монументахъ отроки представляются въ тотъ моментъ, когда ихъ приводятъ къ статуѣ, которой они должны были поклониться по повелѣнію царя. На живописной стѣнной картинѣ цеметерія св. Каллиста Седрахъ, Мисахъ и Авденаго стоятъ предъ статуею Навуходоносора [252]). Статуя на этой картинѣ, какъ и во всѣхъ другихъ случаяхъ, когда представляется это историческое событіе на христіанскихъ монументахъ, представляетъ не самую фигуру, согласно съ свящ. текстомъ, а бюстъ, стоящій на вершинѣ колонны [253]). Это уклоненіе отъ библейскаго текста объяснить не трудно. Помимо того, что изобразить статую такихъ громадныхъ размѣровъ, въ коихъ представляется золотая статуя у Даніила—шесть лактей въ ширину и шесть въ высоту [254]), было бы трудно,—художникъ христіанскій безъ сомнѣнія понималъ размѣры статуи вмѣстѣ съ

---

[251]) Aringhi, II, 34.
[252]) Aringhi, t. I. p. 331.
[253]) Ср. Ar. I. 185.
[254]) Дан. III, 1.

колонною, на которой она утверждалась. Поэтому, представленіе это является вещественнымъ комментаріемъ свящ. текста,—комментаріемъ, который получаетъ большой авторитетъ въ связи съ данными античнаго искусства, сообщаемыми Климентомъ александрійскимъ [255]). По извѣстію Климента древніе, прежде чѣмъ дошли до искусства ваять статую, почитали божество подъ видомъ колоннъ. Потомъ мало-по-малу они придумали изображать голову на вершинѣ, ставили столбики съ человѣческою головою и бюсты. Впослѣдствіи они стали дѣлать цѣлыя статуи, но по принципу ноги и руки отдѣлять отъ тѣла. Таковы статуи въ футлярахъ или кивотахъ, которыя находятъ у этрусковъ и египтянъ. Дедалъ первый снабдилъ статуи руками и ногами и его современники, пораженные этою новостью, думали, что онъ нашелъ средство заставить статуи ходить и дѣйствовать. Если принять во вниманіе, что изображаемое событіе относится ко времени, когда искусство стояло вообще не высоко,—то пониманіе библейскаго текста христіанскимъ художникомъ можетъ быть согласно съ дѣйствительностью. Предъ статуею на разсматриваемой картинѣ стоитъ, какъ полагаютъ, самъ царь: онъ указываетъ на нее пальцемъ, величественно повернувъ голову къ стоящимъ за нимъ еврейскимъ отрокамъ, очевидно повелѣвая имъ воздать статуѣ божескія почести. Положеніе отроковъ показываетъ непреодолимое отвращеніе къ тому, что отъ нихъ требуютъ. У одного изъ нихъ связаны на переди руки,—что обыкновенно замѣчаютъ на статуяхъ плѣнниковъ, хранящихся въ Капитоліи и въ Фарнезскомъ дворцѣ и въ барельефахъ арки Константина; другой, руки котораго свободны, дѣлаетъ правою рукою жестъ, выражающій отвращеніе. Оба они одѣты въ короткую тунику, опоясанную; на головахъ остроконечная персидская или фригійская шапка, какая встрѣчается на античныхъ статуяхъ, напримѣръ на головѣ Атиса и бога Лунуса, на головѣ Париса, на картинахъ, представляющихъ жертвоприношеніе богу Миѳрѣ, а также на головѣ Пріама въ ватиканской рукописи Виргилія [256]).

Разсмотрѣнное представленіе симметрически сопоставлено съ

---

[255]) Strom. lib. I. c. I.

[256]) Martihny, Diction. p. 285.

представленіемъ христіанскаго содержанія—поклоненіемъ восточныхъ маговъ младенцу Христу. Помимо художественнаго интереса, сопоставленіе это имѣетъ глубоко-знаменательный богословскій смыслъ. Между тѣмъ и другимъ представленіемъ полная симметрія съ внѣшней стороны: въ томъ и другомъ одинаковое число фигуръ; тремъ отрокамъ соотвѣтствуетъ три волхва, царю— Богоматерь, статуѣ или бюсту царя—младенецъ Христосъ. Но гораздо важнѣе внутренняя высоко-художественная и глубокая богословская идея, обусловливающая эту внѣшнюю симметрію, составляющая содержаніе, душу этихъ двухъ представленій и дающая жизнь фигурамъ. Сопоставляя эти два представленія христіанскій художникъ хотѣлъ ложному культу языческому противопоставить истинный культъ христіанскій, поклоненіе Богу въ духѣ и истинѣ, отсюда внутренній смыслъ того и другаго представленія, при кажущемся наружномъ сходствѣ ихъ, совершенно противоположенъ. Языческій культъ имѣлъ рабскій, принудительный характеръ; внутренняя или внѣшняя необходимость составляли его основу. Боги языческіе были или олицетворенія явленій природы или просто люди. Естественнымъ слѣдствіемъ пантеизма былъ почти повсюду цезаризмъ въ крайнемъ его проявленіи: цари считали себя не только представителями, но олицетвореніями божества, живыми богами. Такъ было въ Персіи и иначе не могло быть въ вавилоно-ассирійскомъ царствѣ Навуходоносоръ представляется въ библейской исторіи ревностнымъ поборникомъ этого культа царей: онъ требовалъ отъ всѣхъ безъ исключенія поклоненія своему изображенію. Но вотъ три отрока выступаютъ противниками этого культа: они видятъ въ немъ похищеніе правъ Іеговы, которому одному принадлежитъ честь и поклоненіе, и имѣющаго нѣкогда явиться на землѣ обѣтованнаго Мессіи, которому должны будутъ поклоняться всѣ народы. Какъ поклонники живаго истиннаго Бога, какъ прообразы будущаго духовнаго культа, они отказываются воздать божескую честь вещественному образу смертнаго и никакая сила не въ состояніи принудить ихъ къ тому. Совершенно иное дѣло культъ хрпстіанскій. Тотъ, Кто *не восхищеніемъ непщева равенъ быти Богу*, но Себе умалилъ зракъ раба пріимъ, Кто есть *образъ ѵпостаси Его*,—Тотъ не силою принуждаетъ покланяться себѣ. Божественное право Его признается представителями духа ис-

тины и свободы и движимые этимъ духомъ они приходятъ сами воздать честь и поклоненіе истинному царю и Богу. Такимъ образомъ рабскому, чувственному культу языческому противопоставляется духовный, свободный, истинный культъ христіанскій.

На саркофагѣ изъ ватиканскаго циметерія этотъ же сюжетъ представленъ нѣсколько сокращеннѣе, но за то дополненъ представленіемъ отроковъ въ пещи огненной и сопоставленъ также съ поклоненіемъ волхвовъ. Рельефъ представляетъ Навуходоносора сидящимъ на sella curulis въ воинскомъ костюмѣ съ Paludamento; позади его стоитъ одинъ изъ тѣлохранителей; предъ нимъ юный человѣкъ, который касаясь лѣвою рукою бюста, стоящаго на колоннѣ, правою дѣлаетъ жестъ въ отвѣтъ на жестъ царя и повернувъ къ нему лицо, какъ будто отвѣчаетъ на его слова [257]). По объясненію Боттари, вѣроятность котораго признаетъ Мюнтеръ, рельефъ представляетъ Навуходоносора въ тотъ моментъ, когда онъ повелѣваетъ покланяться его статуѣ. Тутъ же рядомъ отроки въ пещи. На другомъ концѣ саркофага поклоненіе волхвовъ.

Только въ одномъ или двухъ случаяхъ эти двѣ сцены соединены въ одну картину. Гораздо чаще встрѣчается одно представленіе отроковъ въ пещи. Представленіе это въ общемъ на всѣхъ памятникахъ почти одинаково: отроки обыкновенно стоятъ въ растопленной печи, объятые пламенемъ, съ распростертыми руками въ молитвенномъ положеніи; на головахъ почти всегда фригійскій pileus и только изрѣдка головы ихъ открыты [258]).

Въ подробностяхъ же замѣчаются разности на различныхъ памятникахъ. Прежде всего, одежда ихъ, описанная въ книгѣ Даніила [259]), представляетъ замѣтныя разности какъ сравнительно съ этимъ описаніемъ, такъ и между собою. Иногда они одѣты въ одну простую тунику, опоясанную [260]) или даже свободную [261]); иногда туника украшена напереди одною [262]) или

---

[257]) Ar. 1. 185.
[258]) Bottari LIX.
[259]) Дан. III, 21.
[260]) Bottari LXIX.
[261]) Bott. CXXXIII.
[262]) Bott. CLXXXI.

двумя пурпуровыми полосами [263]), которыя назывались у древнихъ clavi. На нѣкоторыхъ памятникахъ [264]) одинъ изъ трехъ отроковъ имѣетъ двѣ пурпуровыхъ полосы, нисходящія до подола туники; два другіе имѣютъ двѣ короткія полосы, доходящія только до половины груди: это послѣднее украшеніе называлось у древнихъ paragauda. Нѣкоторые же памятники представляютъ ихъ одѣтыми въ хламиду, какъ барельефъ латеранскаго музея, копія съ котораго находится у Мартиньи, другіе—съ наброшенною на плечи penula [265]) или съ sagum, прикрѣпленномъ на груди застежкою [266]).

Что касается печи, она въ въ большинствѣ случаевъ похожа на саркофагъ безъ крышки, съ тремя арочными отверстіями напереди, куда класть дрова; при ней иногда находится человѣкъ, усиливающій огонь, подсовывая дрова длинною палкою. Картина въ катакомбахъ св. Прискиллы представляетъ печь особеннаго вида: это большая арка или скорѣе родъ бесѣдки, сплетенной изъ струй пламени надъ головами совершенно нагихъ отроковъ [267]). Но самую важную особенность представляетъ встрѣчающееся на нѣкоторыхъ монументахъ кромѣ трехъ отроковъ четвертое лицо, стоящее иногда между отроками среди пламени, а иногда внѣ печи. Такъ на ватиканскомъ саркофагѣ около печи стоитъ человѣкъ, одѣтый въ тунику и палліумъ, держа въ лѣвой рукѣ свернутый свитокъ, поднятою правою рукою какъ будто сопровождаетъ рѣчь или благословляетъ. Кажется, онъ утѣшаетъ отроковъ. Ученый антикварій Боттари колеблется—признать ли въ этомъ человѣкѣ Даніила или Сына Божія.

Что касается Даніила, то книга его имени не позволяетъ примѣшивать его къ представленію этого событія. Напротивъ, мысль объ участіи въ событіи Сына Божія, умѣстная, по Боттари, при представленіи его находитъ основаніе въ книгѣ Даніила. Впрочемъ, текстъ книги представляетъ нѣкоторое затрудненіе и въ этомъ отношеніи. Въ книгѣ Даніила говорится въ

---

[263]) Bott. LIX.
[264]) Bott. CLXXXVI.
[265]) Bott. CLXXXV.
[266]) Bott. LXXXVII.
[267]) Bott. CLVIII.

одномъ мѣстѣ объ ангелѣ, что онъ расторгъ узы трехъ отроковъ и сдѣлалъ пламя прохладнымъ [268]). Въ другомъ мѣстѣ разсказывается, чта Навуходоносоръ вмѣстѣ съ отроками видѣлъ среди пламени *человѣка подобнаго Сыну Божію*. Спрашивается, видѣлъ ли Навуходоносоръ просто *ангела* или, озаренный свыше, узналъ дѣйствительно *Сына Божія*? Первое мнѣніе наиболѣе принятое, такъ какъ въ Свящ. Писаніи часто Ангелы называются сынами Божіими [269]) и кромѣ того по мнѣнію нѣкоторыхъ комментаторовъ царь могъ при этомъ имѣть въ виду и обозначить этимъ именемъ какого-нибудь изъ полубоговъ халдейской ѳеогоніи Какъ бы ни было впрочемъ, кажется за несомнѣнное можно признать съ археологомъ Мартиньи, что въ барельефѣ ватиканскаго саркофага художникъ имѣлъ въ виду представить *Сына Божія*. Доказательствомъ этого прежде всего можетъ служить то обстоятельство, что человѣкъ, стоящій внѣ печи, держитъ въ рукѣ свитокъ, который, сколько извѣстно, въ древности не давался въ качествѣ аттрибута ангеламъ. Затѣмъ, въ IV вѣкѣ, къ которому предположительно относится ватиканскій саркофагъ, было въ ходу богословское мнѣніе, что чудо съ отроками совершено Сыномъ Божіимъ. Мнѣніе это въ поэтической формѣ выражено Пруденціемъ, который влагаетъ въ уста Навуходоносора слова, имѣющія такой смыслъ: печь приняла только трехъ человѣкъ, но вотъ четвертый между ними, презирающій пламя: это Сынъ Божій, я исповѣдую Его и побѣжденный покланяюсь Ему... Сынъ совершилъ это чудо; я вижу Его, это Самъ Богъ и истинный Сынъ Божій [270]). Ватиканскій барельефъ впрочемъ уклоняется отъ библейскаго разсказа, представляя Сына Божія не въ самой печи, а сбоку. Это сдѣлано быть-можетъ съ тою цѣлію, какъ предполагаетъ Мартиньи, чтобы представить очевидное дѣйствіе всемогущества, совершенное надъ огнемъ, надъ которымъ Онъ поднялъ руку съ повелѣвающимъ или благословляющимъ жестомъ.

---

[268]) Дан. III, 49. Эта мысль нашла примѣненіе и въ церкви: „тѣлу златому премудрыя дѣти не послужиша и въ пламень сами поидоша... среди пламени возопиша, и ороси я ангелъ... (канонъ Св. Причащ.).

[269]) Iов. I, 1. II, 1. Пс. LXXXVIII 7.

[270]) Apotheos. vers. 130 и 138.

Интересный въ этомъ отношеніи памятникъ представляетъ доска изъ слоновой кости V вѣка: на ней *окрыленная фигура* простираетъ *крестъ* надъ пламенемъ, чтобы потушить его [271]). Это, нужно полагать, не просто ангелъ, а ангелъ завѣта, какъ иногда называется Сынъ Божій въ Свящ. Писаніи. А на днѣ одной чаши I. Христосъ простираетъ жезлъ надъ печью, точно такъ. какъ представляется Онъ при совершеніи умноженія хлѣбовъ. Слѣдовательно идея, что Сынъ Божій, I. Христосъ, совершилъ чудо съ отроками,—общая идея художникамъ древности [272]).

Эта же идея, хотя съ меньшею ясностью, но за то ближе къ библейскому тексту, нужно полагать, выражена и въ барельефѣ другаго ватиканскаго саркофага, на которомъ представленію отроковъ въ пещи предшествуетъ представленіе Навуходоносора, повелѣвающаго покланяться его статуѣ [273]). Между двумя отроками, стоящими уже въ печи, стоитъ третье лицо со сложенными на груди руками и съ открытою головою, тогда какъ на головахъ двухъ отроковъ фригійскія шапки. Третьяго отрока воинъ ведетъ къ печи, изъ которой одинъ изъ находящихся тамъ отроковъ подаетъ ему руку. Не можетъ быть кажется сомнѣнія, что художникъ держался въ данномъ случаѣ текста, гдѣ говорится, что Навуходоносоръ видѣлъ между отроками Сына Божія, тѣмъ больше, что и самъ Навуходоносоръ представленъ. Художникъ считалъ излишнимъ держаться какого-нибудь частнаго толкованія чуда: присутствіе Сына Божія въ печи объясняетъ все.

Нельзя не отмѣтить еще одну характерную особенность, которую представляетъ стѣнная живописная картина изъ катакомбъ св. Приссиллы: надъ головами трехъ отроковъ изображенъ голубь съ масличною вѣтвью въ клювѣ [274]). Мнѣніе Мартиньи, который видитъ въ немъ символъ мира, ниспосланнаго небомъ на отроковъ, несмотря на угрозы нечестиваго царя, и освобожденія ихъ изъ пламени,—это мнѣніе кажется можетъ быть принято за вѣрное. Что же касается дополненія, какое дѣлаетъ онъ къ

---

[271]) Gori, Thesaur. diplich. t. III. Tab. VIII.

[272]) Идея эта вполнѣ согласна съ вѣрою древней церкви, неоднократно выражаемой въ церковныхъ пѣсняхъ. „Въ пещь огненную ко отрокомъ еврейскимъ снисшедшаго и пламень въ росу преложшаго Бога—пойте дѣла и пр.

[273]) Ar. 1. 185.

[274]) Bott. CLXXXI.

этому мнѣнію, что голубь, будучи символомъ мира и освобожденія, былъ вмѣстѣ съ тѣмъ аллегорическимъ представленіемъ ангела, посланнаго съ неба совершить это чудо.—это дополненіе не согласно съ общепринятымъ значеніемъ символа и совершенно излишне, такъ какъ въ сущности ничего не прибавляетъ къ первому мнѣнію, которое само по себѣ вполнѣ достаточно [275]).

Отношеніе разсматриваемаго представленія къ личности Сына Божія уже съ достаточною ясностію выражается въ присоединеніи къ тремъ отрокамъ на нѣкоторыхъ памятникахъ четвертаго лица, притомъ съ аттрибутами, прямо указывающими на личность І. Христа. Но этимъ общимъ указаніемъ на отношеніе даннаго представленія къ личности Спасителя не ограничивались древне-христіанскіе художники. Они старались подробнѣе раскрыть и уяснить его путемъ сопоставленія этого сюжета частію съ ветхозавѣтными событіями, аналогичными по идеѣ, частію съ представленіями собственно христіанскими. Такъ разсматриваемое представленіе иногда сопоставляется съ жертвоприношеніемъ Авраама [276]). Основаніемъ для такого сопоставленія служила не только идея жертвы, но главнымъ образомъ единство вѣры въ Обѣтованнаго, прообразомъ Котораго былъ Исаакъ, въ Его смерть, ради которой Богъ не только щадитъ народъ свой, но и совершаетъ столь чудныя дѣла. Мысль эта расширяется чрезъ сопоставленіе даннаго событія съ исторіею пр. Іоны, поглощаемаго и выбрасываемаго чудовищемъ, и исторіею Ноя [277]): смерть и воскресеніе Обѣтованнаго имѣли своимъ послѣдствіемъ воскресеніе и безсмертіе людей, образъ котораго вмѣстѣ съ Іоною и Ноемъ представляютъ отроки, оставшіеся невредимыми среди разрушительной стихіи [278]). Живая вѣра и пламенная молитва,—послѣдняя иногда характерно выражается въ молящейся фигурѣ, съ крестообразно распростер-

---

[275]) Mart. Dict. p. 287

[276]) Ar. I. 313. II 127

[277]) Ar. I, 349. II, 87.

[278]) Этотъ широкій смыслъ событія прекрасно выражаетъ пасхальная пѣснь: „Отроки отъ пещи избавевый, бывъ человѣкъ—страждетъ яко смертенъ и страстію смертное въ нетлѣніе облачитъ благолѣпіе"...

тыми руками [279]),—были причиною того, что Добрый Пастырь бодрствовалъ надъ благочестивыми отроками, какъ и надъ провозвѣстникомъ его Даніиломъ [280]): Добрый Пастырь посрединѣ между тремя отроками и Даніиломъ во рвѣ львиномъ. Божественная сила, измѣнившая свойство человѣческаго естества и природу огня, пламень котораго былъ для отроковъ какъ бы прохладною кущею, въ которой они воспѣвали хвалу и благодареніе Господу,—эта божественная сила дѣйствовала и въ томъ случаѣ, когда нѣсколькими хлѣбами насытились нѣсколько тысячъ человѣкъ и благодарили Бога. Три отрока въ пламени въ видѣ бесѣдки съ воздѣтыми руками, сопоставленные съ народомъ, благодарящимъ на колѣнахъ Бога [281]), выражая эту мысль, указываютъ въ тоже время на таинственное дѣйствіе, вслѣдствіе жертвы—смерти Христовой, благодатной силы въ хлѣбѣ св. евхаристіи. Дальше, Тотъ Кто охладилъ пламя, своимъ крещеніемъ освятилъ природу воды, давъ ей способность возрождать человѣческое естество, и угасилъ вѣчное пламя для тѣхъ, кто возрождается Духомъ и огнемъ въ водѣ крещенія, съ вѣрою въ явившуюся на Іорданѣ Св. Троицу, исповѣдниками и образомъ которой были отроки, Троицѣ равночисленіи. Безъ сомнѣнія эта широкая догматическая мысль лежитъ въ основаніи сопоставленія трехъ отроковъ съ крещеніемъ І. Христа [282]). Симметрія между тѣмъ и другимъ представленіемъ—три лица въ томъ и другомъ—ручается за то, что сопоставленіе вовсе не случайное, а основанное на свойственной древней богословской мысли ассоціаціи представленій. Съ указаннымъ нами общимъ смысломъ могла соединяться также у древне-христіанскаго художника особенная мысль объ огненномъ крещеніи, которое признавалось равносильнымъ крещенію водою, если язычники, увѣровавшіе во Христа, сожигаемы были, не принявъ христіанскаго крещенія. Равно какъ гоненія вообще, которымъ постоянно подвергались вѣрующіе, находили свой образъ въ представленіи отроковъ. Кириллъ александрійскій сравниваетъ съ вавилонскою

---

[279]) Ag. II. 87. 127.
[280]) Ag. II. 83.
[281]) Ag. II. 113
[282]) Ag I. 228

печью церковь, гдѣ люди вмѣстѣ съ ангелами поютъ хвалы Господу и непрестанно приносятъ Ему долгъ благодарности [283]). Наконецъ, такъ какъ отроки оставались невредимыми, то изображеніе ихъ само по себѣ могло служить и дѣйствительно служило, по объясненію Иринея и Тертулліана, однимъ изъ символовъ воскресенія [284]). Въ силу столь широкаго внутренняго смысла, соединявшагося съ разсмотрѣннымъ представленіемъ, оно дѣйствительно способно было ободрить христіанъ къ мученичеству,—съ каковою цѣлію и предлагалось взорамъ вѣрующихъ въ усыпальницахъ.

ж) Одно изъ видныхъ мѣстъ между историческими образами І. Христа на древне-христіанскихъ монументахъ занимаетъ *пророкъ Даніилъ*. Два обстоятельства его жизни могли имѣть отношеніе въ глазахъ древнихъ христіанъ къ Спасителю: пророкъ Даніилъ одержалъ побѣду безъ палки и безъ меча надъ свящ. змѣемъ или дракономъ, который, по извѣстію Геродота [285]) почитаемъ былъ въ качествѣ божества вавилонянами, тирянами, египтянами и другими народами [286]). Археологи указываютъ нѣсколько памятниковъ, на которыхъ, по ихъ мнѣнію, воспроизводится это событіе. Таковъ прежде всего рельефъ на саркофагѣ Ватиканскаго цеметерія [287]). Даніилъ стоитъ здѣсь предъ жертвенникомъ, на которомъ горитъ огонь, и подаетъ дракону, обвившемуся вокругъ дерева за жертвенникомъ, нѣчто въ родѣ тѣста: это хлѣбъ смѣшанный изъ смолы, жиру и воску. Чистота стиля и согласіе съ лучшими традиціями античнаго искусства заставили ученаго Лябуса (Labus) предположить, что композиція эта могла быть сочинена только христіанскимъ художникомъ III в., взявшимъ за образецъ представленіе на оборотной сторонѣ медали Коммода, гдѣ змію, обвившемуся около дерева, приносятъ возліяніе вина на жертвенникѣ. Рельефъ на саркофагѣ въ Веронѣ [288]) представляетъ этотъ сюжетъ съ нѣкоторою разностію: змѣй кажется выходитъ здѣсь изъ храма; предъ которымъ стоитъ

---

[283]) Ep. XXXVII. Ad. Olyp.

[284]) Ирин. Adv. Haeres. lib. V. c. 5. 2. Тертул. de resurrect.

[285]) Lib. II, 44—45.

[286]) Дан. XIV, 22—26

[287]) Aringhi, t. I, p. 289.

[288]) Maffei, Verona illustr. part. III. p. 54.

жертвенникъ. Рельефъ на саркофагѣ въ музеѣ Арльскомъ [289]) представляетъ Даніила, какъ думаютъ, въ моментъ, предшествовавшій совершенію отравленія. Онъ стоитъ съ поднятою къ небу правою рукою, призывая безъ сомнѣнія помощь Божію; а позади его змѣй у подножія жертвенника. Но самый интересный памятникъ представляетъ дно чаши, въ первый разъ опубликованной Гарруччи [290]): на немъ, позади Даніила, изображенъ Спаситель; пророкъ Даніилъ, готовясь поднести смертоносное тѣсто дракону, выходящему изъ пещеры, обращается къ Спасителю за помощію. Это единственный памятникъ, съ очевидностію представляющій смыслъ изображаемаго событія и отношеніе Даніила къ Спасителю вообще: пророкъ Божій, по пониманію древней церкви, былъ прообразомъ Спасителя какъ вообще, такъ и въ этомъ случаѣ; равно какъ драконъ есть образъ адскаго дракона, побѣду надъ которымъ, прообразованную побѣдою Даніила, одержалъ Іисусъ Христосъ.

Смерть бога вавилонянъ была причиною того, что Даніилъ вторично брошенъ былъ въ львиный ровъ [291]), гдѣ онъ оставался шесть дней цѣлымъ и невредимымъ. Это событіе изъ жизни пророка имѣло въ глазахъ первыхъ христіанъ символически прообразовательное значеніе въ отношеніи къ страданіямъ Спасителя и къ надеждамъ ихъ вообще. Не рѣшаясь представлять страданія Спасителя прямо и непосредственно, въ реально-историческомъ видѣ, христіане довольствовались аллегорическими и символически-прообразовательными представленіями, напоминавшими печальныя тайны ихъ вѣры и между ними представленіе Даніила во рву львиномъ — одно изъ самыхъ наглядныхъ и потому наиболѣе частыхъ [292]). Представляя страданія Спасителя, событіе это въ тоже время служило христіанамъ символомъ воскресенія вообще, надежда коего поддерживала ихъ среди гоненій [293]). Потому-то фактъ этотъ постоянно воспроизводится на всѣхъ родахъ памятниковъ древне-христіанскаго искусства: на

---

[289]) Musée n. 17. Mart. p, 200.
[290]) Garruccі Vetri III. 13, 16.
[291]) Дан. III, 39.
[292]) Іерон. In Psalm. XVI.
[293]) Іерон. In Daoh IX.

простыхъ надгробныхъ камняхъ [294]), на живописныхъ стѣнныхъ картинахъ катакомбъ, на саркофагахъ, на перетневыхъ камняхъ [295]), на глиняныхъ лампахъ [296]) и др. памятникахъ скульптуры и живописи.

Какъ ни однообразно представленіе разсматриваемаго событія, подробности его не лишены интереса. Почти всѣ памятники, за исключеніемъ двухъ-трехъ, представляютъ Даніила нагимъ совершенно. Это, думаемъ, не случайность. Такъ какъ Спаситель распятъ въ обнаженномъ видѣ, то этимъ художникъ имѣлъ въ виду указать наглядно на отношеніе образа Даніила къ страждущему Спасителю. Это тѣмъ болѣе вѣроятно, что и въ тѣхъ немногихъ случаяхъ, когда Даніилъ представляется такъ или иначе одѣтымъ, одежда его имѣетъ сходство съ одеждою, какою прикрыто было тѣло Спасителя на крестѣ. Такъ на фрагментѣ саркофага изъ цеметерія Прискиллы, по достоинству стиля относящагося къ первымъ вѣкамъ [297]), тѣло Даніила опоясано по чреслямъ пеленою, совершенно такъ, какъ обыкновенно изображается І. Христосъ опоясаннымъ на крестѣ. На двухъ фрескахъ цеметерія Прискиллы, не позднѣе VI вѣка, по мнѣнію Мартиньи, Даніилъ является съ перевязью, которая съ плеча падаетъ на лѣвый бокъ и связывается подъ правою рукою [298]). Впрочемъ, на нѣкоторыхъ памятникахъ онъ изображенъ совсѣмъ одѣтымъ. Такъ на весьма древнемъ саркофагѣ онъ одѣтъ въ опоясанную тунику и пенулу (penula), накинутую на руки и ниспадающую назади, и на ногахъ имѣетъ обувь горную, т.-е. сандаліи [299]). Одѣтымъ въ тунику съ рукавами является онъ также на бронзовомъ медальонѣ въ коллекціи Ваттикана [300]). Барельефъ, найденный въ Алжиріи и обнародованный комендантомъ De la Mare [301]), по стилю признаваемый (предположительно) древнѣе саркофаговъ катакомбъ, представляетъ Даніила въ фригійской

---

[294]) Perret. V, pl. XII, 3.
[295]) Perret IV, pl. XVI, 8.
[296]) Le Blant.
[297]) Bottari CXCV.
[298]) Bottari CLXVII—CLXX. Mart. p. 200.
[299]) Ciampini Vet. mon. II, p. 7.
[300]) Bottari II. p. 26.
[301]) Revue Archeol. VI. p. 196

или персидской шапкѣ, въ узкой одеждѣ, спускающейся подъ ноги и въ плащѣ поверхъ ея.

Даніилъ обыкновенно изображается фасомъ въ молитвенномъ положеніи, т.-е. съ распростертыми по древнему обычаю крестообразно руками, а иногда съ поднятыми кверху. По библейскому разсказу, онъ брошенъ былъ въ ровъ, въ которомъ находилось семь львовъ, но на древне-христіанскихъ памятникахъ для краткости и симметріи онъ представляется всегда только между двумя львами. Быть-можетъ и въ этомъ случаѣ древне-христіанскіе художники сообразовались съ обстоятельствами смерти Іисуса Христа, распятаго между двумя разбойниками. Интересную особенность представляетъ дно чаши [302]), на которомъ вмѣсто львовъ, по сторонамъ Даніила изображены два растенія въ цвѣту. Почти такое же стекло обнародовано Гарруччи [303]). Идея смерти и воскресенія Спасителя, прообразъ которыхъ древняя церковь видѣла въ Даніилѣ, очевидно совпадали въ сознаніи христіанскихъ художниковъ. Крестообразно воздѣтыми или распростертыми руками, прообразовавшими распятіе Спасителя, по мысли церкви, Даніилъ заградилъ уста львовъ (руцѣ распростеръ Даніилъ—въ канонѣ). Два цвѣтущія растенія безъ сомнѣнія—образъ жизни, воскресенія. Что касается рва, то извѣстенъ только одинъ памятникъ, не воспроизводящій, а только напоминающій его; это стѣнная живописная картина цеметерія свв: Марцеллина и Петра, на которой ровъ представляетъ нѣчто въ родѣ лодки или продолговатаго ящика, передняя часть котораго выгнута, а задняя похожа на спинку [304]). Возможно, что христіанскій художникъ имѣлъ въ виду при этомъ гробъ Спасителя, чтобы нагляднѣе выразить близость событій, прообразующаго и прообразуемаго.

Согласно библейскому разсказу, около Даніила часто изображается пророкъ Аввакумъ, приносившій ему пищу, по повелѣнію Божію, и что особенно замѣчательно, на саркофагѣ латеранскаго музея Аввакумъ представленъ поднятымъ за волосы рукою ангела соотвѣтственно библейскому тексту [305]). Аввакумъ обыкно-

---

[302]) Buonarr. II, 3.
[303]) Vetri III, 12.
[304]) Bottari CXXII.
[305]) Дан. XIV. 32—35.

венно изображается подающимъ Даніилу крестообразно нарѣзанные хлѣбы, положенные въ чашу [306]); а иногда онъ держитъ только въ рукахъ корзину съ ручкою [307]). На одномъ медальонѣ Ватиканскаго музея Аввакумъ лѣвою рукою, простертою чрезъ полукруглую ограду, окружающую ровъ, подаетъ Даніилу маленькую чашу, въ видѣ лодочки, содержащую пищу, свойство которой нельзя распознать, а правою держитъ pedum или пастушескій жезлъ, поддерживаемый противъ плеча. А на противоположной сторонѣ, другой человѣкъ, драпированный въ палліумъ, простираетъ къ Даніилу руку, какъ будто благословляя или сопровождая рѣчь. Относительно этой личности, которую обыкновенно толкователи оставляютъ безъ объясненія, можно кажется согласиться съ предположеніемъ Мартиньи, что она по намѣренію художника, должна напоминать присутствіе Бога или Сына Божія, усмиряющаго ярость львовъ. Но что касается пищи, приносимой Аввакумомъ которая, по мнѣнію многихъ западныхъ отцовъ, есть образъ утѣшенія, какое молитвы живыхъ доставляютъ душамъ въ чистилищѣ [308]), то это ни на чемъ не основанное, тенденціозное толкованіе. Ужъ если придавать символическое значеніе, кромѣ собственнаго, историческаго, крестообразно нарѣзаннымъ хлѣбамъ, то естественнѣе всего ставить ихъ въ связь съ евхаристическими хлѣбами, съ таинственною евхаристическою пищею, которая называется пищею ангельскою, и прообразомъ которой были хлѣбы, приносимые Аввакумомъ Даніилу, который въ нихъ предвкушалъ такъ-сказать чрезъ вѣру таинственную пищу тѣла и крови Христа Спасителя. Эта прекрасная и глубокая идея, что ветхозавѣтные праведники предвкушали вѣрою эту пищу, и дѣлаясь причастниками тѣла и крови Христовой, получали оправданіе, какъ христіане получаютъ оправданіе чрезъ принятіе съ вѣрою евхаристическаго хлѣба—нерѣдко выражается на древне-христіанскихъ памятникахъ.

Наконецъ, на саркофагѣ Юлія Басса Даніилъ представленъ между двумя стоящими лицами, имѣющими въ рукахъ свернутый

---

[306]) Bottari XLIX.
[307]) Bottari LXXXIX.
[308]) Aringhi, t. II, p. 504 Mart. 201.

свитокъ [309]) Они представляютъ безъ всякаго сомнѣнія сатраповъ, которые по библейскому разсказу произносили и приводили въ исполненіе законъ, осуждающій на съѣденіе львовъ всякаго кто впродолженіе тридцати дней обратился бы съ прошеніемъ къ кому-нибудь другому, кромѣ царя персидскаго, даже къ божеству [310]). А на стѣнной картинѣ цеметерія св. Каллиста два лица со свитками сидятъ на курульскихъ креслахъ и предъ ними Scrinia со свитками [311]).

Отношеніе разсмотрѣннаго представленія къ личности и искупительной дѣятельности Іисуса Христа выражается и въ сопоставленіи его съ другими представленіями. Идея искупленія, какъ примиренія человѣка съ природою, ставшею во враждебное отношеніе къ нему вслѣдствіе грѣхопаденія первыхъ людей, чрезъ вкушеніе отъ древа познанія добра и зла положившихъ начало борьбѣ между добромъ и зломъ въ природѣ и исторіи, между вѣрою и невѣріемъ—эта идея выражается въ сопоставленіи Даніила между львами съ представленіемъ съ одной стороны Добраго пастыря между двумя овцами [312]) и съ другой—съ представленіемъ грѣхопаденія первыхъ людей [313]). Въ борьбѣ добра со зломъ, вѣры съ невѣріемъ, зло и невѣріе одерживало временную побѣду, но въ лучшихъ представителяхъ и выразителяхъ вѣры въ обѣтованное сѣмя, какъ Авраамъ, Ной, Моисей, Іона и Даніилъ, побѣда оставалась на ея сторонѣ. Эта мысль проходитъ чрезъ сопоставленія Даніила съ названными лицами [314]). Вѣра въ Обѣтованнаго уже въ Ветхомъ Завѣтѣ доставляла своимъ избранникамъ торжество надъ смертію и они жили жизнію воскресенія, которую имѣлъ даровать и даровалъ Тотъ, кто Самъ умеръ и воскресъ и воскресилъ умершаго Лазаря. При сопоставленіи Даніила съ исторіею Іоны, Моисеемъ, изувающимъ сапоги съ одной стороны, и воскресеніемъ Лазаря съ другой, основанномъ на указанной мысли, Даніилъ очевидно является образомъ

---

[309]) Aringhi, t. I, p. 177.
[310]) Дан. VI.
[311]) Aringhi, t. I, p. 314.
[312]) Aringhi, t. II, p. 47, 83, 87.
[313]) Aringhi, t. II, p. 87. I. 177, 199.
[314]) Arinhgi, t. I, p. 323, II, 32, 39, 43.

воскресенія или безсмертія [315]). Вѣра въ Обѣтованнаго, ради которой Даніилъ отказался отъ поклоненія языческому божеству, привела посредствомъ звѣзды мудрецовъ язычества, чтобы поклониться явившемуся царю міра: это выражено чрезъ сопоставленіе Даніила съ поклоненіемъ волхвовъ [316]), сопоставленіе тѣмъ болѣе естественное, что мѣстомъ происхожденія маговъ нѣкоторые полагали Персію. Вѣра Даніила въ Обѣтованнаго укрощала ярость звѣрей, ученіе явившагося Спасителя, подобно пѣнію Орфея, привлекало и смягчало жестокіе нравы людей: (Даніилъ при главномъ образѣ Орфея [317]), и хотя оно было причиною Его смерти, но воскресеніемъ Онъ одержалъ побѣду надъ смертію, даровавъ людямъ безсмертіе: Даніилъ между Іисусомъ Христомъ, учащимъ, котораго хотятъ взять, и воскрешеніемъ Лазаря [318]).

3) *Образъ Товіи* имѣлъ значеніе въ глазахъ древнихъ христіанъ не столько самъ по себѣ, сколько благодаря рыбѣ, въ греческомъ названіи которой они, какъ видѣли мы, находили начальныя буквы имени Христова и которая вслѣдствіе этого была символомъ Іисуса Христа вообще. Исторія Товіи извѣстна. Юный Товія, по повелѣнію ангела, поймалъ въ водахъ Тигра рыбу, печень которой освободила Сару отъ злаго духа, а желчь возвратила зрѣніе старому Товиту. Древне-христіанская богословская мысль, такъ склонная къ разнаго рода сближеніямъ и аллегорическимъ толкованіямъ библейскихъ событій, естественно поставила и это чудо въ символическое соотношеніе съ главнымъ предметомъ своихъ вѣрованій, съ личностью Спасителя и дѣломъ совершеннаго Имъ спасенія. Какъ рыба избавила Сару отъ злаго духа и возвратила зрѣніе Товиту, такъ Іисусъ Христосъ освободилъ человѣчество отъ власти діавола и разсѣялъ мракъ, въ которомъ оно блуждало, просвѣтивъ омраченный духъ свѣтомъ своего ученія [319]). Разъ сдѣлано такое сближеніе въ области богословской мысли, оно перешло и въ область монументальнo-

---

[315]) Aringhi, t. I, p. 201, 322. II. 39, 43, 45.

[316]) Aringhi, t. I, p. 199; II, 71.

[317]) Aringhi, t. I, p. 317.

[318]) Aringhi, t. II, p. 71.

[319]) Въ такомъ смыслѣ понимаютъ и объясняютъ рыбу бл. Августинъ (Serm. IV. De SS. apost. Petro и Paulo) и Оптатъ Милевитскій (Contr. Parmen. lib. III).

художественной дѣятельности, которая ни въ одну эпоху не стояла въ такой живой непосредственной связи съ богословскимъ ученіемъ, какъ въ эпоху древне-христіанскую. Исторія Товіи сдѣлалась однимъ изъ сюжетовъ древне-христіанскаго искусства.

Хотя памятниковъ съ воспроизведеніемъ исторіи Товіи сравнительно немного, тѣмъ не меньше, взятые вмѣстѣ, они представляютъ главныя фазы этой исторіи въ порядкѣ библейскаго разсказа.

На одной стѣнной живописной картинѣ римскихъ катакомбъ, предположительно II вѣка, мы видимъ юнаго Товію, отправляющагося въ путь подъ руководствомъ ангела [320]). Другая картина представляетъ Товію, тотчасъ послѣ улова рыбы: Товія почти въ совершенно обнаженномъ видѣ держитъ въ правой рукѣ удочку, съ висящею на крючкѣ рыбою, а въ лѣвой дорожный посохъ [321]). Этотъ же моментъ нѣсколько иначе представляетъ картина, открытая въ 1849 г. въ цеметеріи свв. Ѳрасона и Сатурнина: Товія еще нагой, только съ повязкою пониже пояса; рыба лежитъ около ангела, одѣтаго въ длинную тунику. На стеклѣ въ собраніи Buonarrotti [322]) и на совершенно похожемъ стеклѣ, снятомъ археологомъ Перрэ [323]) и на трехъ, почти похожихъ, изданныхъ Гарруччи [324]), Товія изображенъ одѣтымъ въ короткую, опоясанную тунику, онъ держитъ рыбу, вложивъ руку въ ея пасть. Товія изображенъ также, на бронзовой патерѣ, изданной ученымъ іезуитомъ Marchi въ 1844 г., относительно которой онъ думаетъ, что она употреблялась въ первые вѣка для совершенія крещенія чрезъ обливаніе. Съ этимъ мнѣніемъ едва ли можно согласиться. Не вѣрнѣе ли предположить, что она употреблялась при агапахъ, такъ какъ рыба была не только символомъ крещенія, но и евхаристіи.

Одна катакомбная картина представляетъ Товію возвращающимся домой: онъ несетъ въ рукѣ вещь, въ которой видятъ сердце и желчь рыбы, а впереди его собака [325]). А на саркофагѣ

---

[320]) D'Agincourt. t. V, pl. VII, fig. 3.
[321]) Bottari LXV.
[322]) Tav. II, fig. 2.
[323]) Vol. IV, pl. XXV, fig. 33.
[324]) Vetri III.
[325]) Eogioglypta, p. 76.

въ Веронѣ взятъ послѣдній моментъ, когда Товія уже приближался къ дому: предъ домомъ или портикомъ собака, ласкающаяся къ старику [326]). Это вполнѣ согласно съ библейскимъ разсказомъ, по которому сопровождала его собака, которая могла прибѣжать впередъ, чтобы возвѣстить о его приходѣ старику-отцу [327]).

Наконецъ, ученый археологъ De Rossi цитуетъ живописную картину, недавно открытую въ катакомбахъ св. Сатурника, которая представляетъ всю исторію съ такою полнотою, какъ ни одинъ изъ извѣстныхъ доселѣ монументовъ [328]).

БИБЛІОТЕКА
СОЦІАЛИСТИЧЕСКОЙ
АКАДЕМІИ

[326]) Maffei Verona illustrata part. III. p. 54.
[327]) Кн. Товита, XI, 9.
[328]) De christian. monum. IXΘYN exhibent. p. 13.