

- [Введение](#)
 - [Где, когда и кем положено начало собиранию и изучению памятников христианского искусства](#)
 - [Краткий обзор дохристианских культовых сооружений](#)
 - [Места молитвенных собраний христиан I–III веков](#)
 - [Происхождение, назначение и устройство римских катакомб](#)
 - [Об отношении христиан первых веков к искусству вообще, к живописи в частности](#)
 - [Общие замечания о развитии христианской живописи](#)
 - [Символический характер древнехристианской живописи и причины, его обусловившие](#)
 - [Собственные или исторические изображения на памятниках древнехристианского искусства](#)
 - [О древнейших изображениях Божией Матери](#)
 - [Изображения креста в дохристианское время](#)
 - [Существовал ли надзор над деятельностью живописцев в первенствующей церкви](#)
 - [Из истории древнерусской иконописи](#)
 - [Древнерусский иконописец и перемены, происшедшие в положении его в XV–XVI вв](#)
 - [Влияние Запада на Русь и нашу иконопись в XVII в](#)
 - [Происхождение и первоначальный состав древнерусского иконописного подлинника](#)
 - [Как развивалось понятие о необходимости погребения умерших](#)
 - [Места погребения у древних в связи с формой погребения](#)
 - [О христианской надгробной эпиграфике](#)
 - [Примечание](#)
-

Введение

Положение археологии в русском обществе, школе и среди сродных ей специальностей. Возражения против научной состоятельности археологии и их разбор. Понятие об археологическом памятнике. Определение предмета церковной археологии. Связь с последней литургики; замечания об отношении древнехристианского быта к церковно-обрядовым формам. Как понимают науку церковных древностей на Западе? Вспомогательные научные отрасли церковной археологии; значение для разработки ее классической археологии и истории. Задача церковной археологии.

При изложении каждой науки обязательны некоторые предварительные объяснения и соображения. Цель их состоит в том, чтобы показать, чего можно ожидать от науки, и на какие вопросы она дает ответ. Я не скрою слабых, скажу более, непривлекательных сторон своей специальности, — точно так же, как не пройду совсем молчанием и того, чем, по моему убеждению, она заслуживает право на внимание не только ученого специалиста, но и каждого образованного человека. В этом случае мне предстоит щекотливая задача на первый же раз развернуть казовый конец нашей науки и произнести последнее слово, к которому пришла она после упорных и кропотливых, удачных, но еще чаще — неудачных работ своих многочисленных и иногда самоотверженных тружеников. В общем вступительном очерке каждая наука представляется более или менее привлекательной: последние выводы, великие научные открытия и громкие имена ученых способны озадачить и привлечь внимание всякого, вступающего в неведомую область знания, где перед его глазами намеренно собраны бывают наиболее ценные и выдающиеся вещи. Впечатление он выносит довольно сильное, но жестоко ошибся бы тот, кто подумал бы, что при внимательном изучении этой новой отрасли знания ему придется часто любоваться красивыми видами и иметь обращение только с этой лицевой стороной дела. Если он дилетант, он остановится перед этой внешностью и далее ее не пойдет; но если кто захочет узнать дело обстоятельно и отдать себе ясный отчет в виденном, тому придется отказаться от красивых видов и взглянуть на обратную сторону медали. Но ведь хорошо известно, что эта сторона не очень привлекательна, что изнанка не всегда бывает красива, хотя по ней-то собственно и узнается работа ткача и доброта материала. Церковная археология, быть может, более, чем какая-либо другая наука,

обладает незавидным свойством отталкивать от себя сухостью своего содержания и отсутствием жизненного интереса.

В ряду многочисленных отраслей исторической науки она — одна из самых старых по материалу, которым занимается, и едва ли не самая молодая по времени своего появления на свет, по степени обработки и систематизации. Может быть, благодаря этой отсталости она не успела еще занять настоящего положения в ряду сродных ей специальностей и не нашла себе должной оценки в школе и обществе. Ни в какой научной области контраст между серьезным пониманием и ходячими представлениями не достигает таких крупных размеров, как в науке древностей. В то время как специалисты, вследствие очень понятного психологического процесса, преувеличивают значение предмета своих занятий и готовы в археологии находить решение чуть ли не всех вопросов, связанных с историей человека, другие, напротив, с понятием археологии продолжают соединять представление о таком знании, которое не имеет под собой надлежащей почвы, теряется в мелочах и занимается вопросами, ни к чему не ведущими. Разумея под материалами археологии разные обломки, обрывки и всякого рода старье, они считают занятие этим предметом забавой праздного любопытства и много-много ученой роскошью. Судить о том, что может сделать в будущем наука древностей, еще не пришло время — это можно угадывать, но не решать: можно оспаривать введение этого предмета в курс нашей средней школы, но едва ли возможно уже теперь сомневаться в справедливости мысли, что этой еще сравнительно молодой отрасли знания предстоит завидная будущность, когда в ее распоряжение поступит более обширный вещественный материал, а главное — будут выработаны строгие приемы или методы для оценки этого материала и для заключений об его исторической ценности.

В то время, как другие науки уже привели в известность находящийся в их распоряжении материал, археология все еще его собирает и успела собрать далеко не все, что можно и нужно для приведения в известность своих средств и для определения границ своих исследований. По некоторым отделам она ходит еще ощупью и покуда не имеет возможности выбраться на прямую и торную дорожку. Недостаток строго выработанного метода и точных критериев для научной оценки уже имеющихся данных составляет большое место современной археологии, является мишенью для всевозможных нападок на археологию со стороны ее научной состоятельности. Нападки эти действительно сильны, но археология может принять их на себя только отчасти. Значительная доля этой

несостоятельности должна пасть на слабое развитие некоторых отраслей исторической науки, напр., этнографии, палеонтологии, палеографии, народной психологии и даже лингвистики. Чтобы представить дело нагляднее, укажу несколько примеров из общей археологии. До сих пор, например, не выработано вполне положительного критерия для определения стиля первобытных украшений на посуде и костяных орудиях древнейшего периода человеческой жизни, не классифицированы эти признаки по эпохам и племенам, и, таким образом, наука довольствуется выводами приблизительными и заключениями предположительными. Не выяснены даже вполне особенности, отличающие искусство и ремесла у народов исторических, между тем, как каждое племя, каждый народ кладет особенную печать на свои изделия и на свой быт, согласно своему вкусу, а заимствованное у других видоизменяет.

Поверхностны возражения, направляемые на археологию со стороны материала, который подлежит ее изучению. Говорят, что черепки, кости, куски заржавленного металла, остатки древних зданий и нацарапанные неизвестно кем и для чего надписи — не научный материал, что наука древностей занимается пустяками и не имеет ничего общего с серьезным знанием. Подобное суждение, основанное на недоразумении, и есть результат неясного представления об археологическом памятнике и неумелого к нему отношения. Но так как на этот счет строгое понятие еще не установилось, а, между тем, без него невозможна систематическая постановка археологии, как науки, то я и сделаю несколько замечаний о том, что нужно разуметь под археологическим памятником, и все ли вещественные остатки древности имеют право на это название.

В отношении предметов древности существуют две крайности, весьма невыгодно отзывающиеся на науке. Одни переоценивают их, другие недооценивают. Положим, мы нашли кусок мозаики или обломок старинного сосуда. Ультра-археолог, которого мы назвали переценщиком, без дальних околичностей сохранит эту находку, перенесет в свою домашнюю коллекцию и, если он человек богатый, поместит под витриной. Последний — недоценщик — не обратит на этот фрагмент никакого внимания, потому что, по его представлению, археологический памятник есть нечто цельное, характерное, образцовое. И тот, и другой неправы перед наукой. Первый вносит в нее приемы старьевщика и отождествляет археологический предмет с редкостью; последний применяет к оценке памятника масштаб не научный, придавая значение только предметам монументальным и хорошо сохранившимся. Держась такого одностороннего представления, он суживает в ущерб науке объем

материала, подлежащего ее оценке. Где же правда и научное отношение к предмету? Укажу здесь несколько признаков, которые существенно необходимы для характеристики археологического памятника, для выделения и отличия последнего от того, что называется находкой и антикварным предметом.

Чтобы быть памятником археологическим, предмет должен служить наглядным отображением древнего быта или характеризовать воззрения известного времени. Он должен носить на себе печать эпохи, господствующего в ней вкуса и понятий. Угадать эти черты — это уже другой вопрос, решение которого будет зависеть не от качества материала, а от подготовки и умения ценителя. При отсутствии исторической характерности предмет должен носить, по крайней мере, отпечаток личных отношений, — пусть это будут даже индивидуальные черты, положенные на него лицом, которое его сделало или им владело. Мы, например, имеем много колец и печатей от византийской эпохи. Одни из этих предметов могут служить образчиками тогдашнего мастерства; другие выражают суеверные понятия того времени и употреблялись как филактерии и амулеты; третьи разъясняют историю византийских святынь. Это сторона общая. Но вот г. Детье находит в Константинополе и описывает перстень с печатью Иоанна Каппадокийца, известного деятеля и сотрудника имп. Юстиниана. В общем — кольцо не дает ничего нового сравнительно с другими известными кольцами, но по имени владельца, по личным условиям, оно приобретает значение памятника. К этому же роду типичных признаков относятся и приписки в рукописях. Они определяют время происхождения манускрипта, имя писца и владельца; говорят о назначении рукописи: предназначалась ли она для личного употребления, или для вклада в церковь на помин души, или для пополнения библиотеки. То же нужно заметить об имени живописца на иконе и мастера на других предметах утвари.

В том случае, когда дело идет о предметах мелких, сохранившихся не вполне, пострадавших от времени и представляющих из себя в собственном смысле обломки и случайные обрывки древних предметов, одним из существенных условий научного значения подобных остатков служит определение условий их нахождения, отношение к другим вместе с ними найденным (если таковые находились) и сравнение с однородными предметами, уже известными и оцененными в науке. Таким образом, старинный железный гвоздь, найденный где-нибудь случайно, не может привести ни к какому научному выводу и не может считаться археологическим памятником; но если тот же самый гвоздь найден в

древней могиле, он указывает уже ее происхождение из эпохи так называемого железного века и, в свою очередь, проясняется другими предметами могильного инвентаря со стороны своего бытового значения. Вне этих условий он остается только железным гвоздем и научного значения не имеет. Точно так же и отвалившийся кусок штукатурки со следами живописи не имеет сам по себе археологического значения, если неизвестно, на каком месте и при каких условиях он найден, к какому роду относится по характеру живописи. При отсутствии этих условий он теряет право на признание его археологическим памятником и может попасть под витрину антиквария, как раритет или любопытный предмет, но не больше. Следует иметь в виду и степень сохранности памятника. Сколько древних надписей дошло до нас в таком поврежденном виде, что они не только не могут быть удовлетворительно прочитаны и объяснены, но даже их смысл и палеографические признаки остаются совершенно неразгаданными.

Разъяснив, таким образом, что не всякий предмет старины имеет право считаться археологическим памятником, мы должны прибавить в заключение, что это значение они удерживают или теряют не столько от собственной маловажности, сколько благодаря отсутствию тех условий, при которых и самые незначительные остатки старины становятся надежным материалом и могут привести к историческим заключениям. Благодаря невниманию к этим признакам археологов старого времени, наука древностей потеряла немало весьма ценного материала и потеряла не от исчезновения памятников, — нет, лучше было бы, если бы они и доселе не являлись на свет Божий, — а от того, что добывали их неумелой рукой, отрывая от окружающей обстановки, с которой они стояли в тесном родстве и от которой получали известный свой смысл и освещение. Подобные предметы потеряны для науки, а что еще хуже, дают повод к ошибочным заключениям. Так, например, перемещение костей и следы на них от грызунов в могилах повели к созданию людоедства в таких местах, где его не было. Недоразумение произошло от невнимания к условиям первоначального положения этих останков и поверхностного их анализа.

Третий упрек, который делают археологии, относится к мелочности и узкости ее работ, к разбросанности ее материалов и отсутствию в археологии широких обобщений. «Ограничиваться изучением деталей, разрабатывать материальную сторону вещественного памятника, расплываться в этом разнообразии — задача слишком ничтожная, — говорят, — для науки и едва ли оправдывает те усилия, которых требует изучение археологических памятников». В истории почти каждой науки была пора, когда она занималась частностями и мелочами, изучала

отдельные факты и терялась в подробностях, не всегда отдавая себе ясный отчет в том, к чему приведет вся эта предварительная работа, и какое здание сложится из этих разрозненных, случайно попадавших под руку материалов. Археология долее других держалась и держится на почве этого кропотливого труда, копаясь в земле, собирая обломки, роясь в пыли библиотек и читая по складам старинные надписи и фолианты. Трудлюбивый исследователь, которому теперешняя наука обязана своим фундаментом, имел перед глазами кучу разбросанного где попало материала, разбирал и приводил его в порядок и мало-помалу доходил до его исторического значения. С этой поры началась уже классификация разбросанного материала, и из кучи обломков стал собираться музей, в котором каждая вещь нашла свое место в составе целого согласно с хронологическими и историческими условиями ее происхождения. В этом уже обработанном виде археологические памятники подлежат теперь нашему изучению. Мы имеем дело не с обломками, бог весть откуда к нам попавшими, не с массой фрагментов сомнительного достоинства, не с знаками непонятных алфавитов, нацарапанными неизвестно кем и для чего, не с обрывками старого костюма, не с диковинками и редкостями, но с историческими памятниками, как с представителями древнего быта человечества. Мы руководимся выбором, мы изучаем исторический факт, у нас есть уже цель положительная. Относясь подобным образом к делу, мы равно далеки и от поверхностного дилетантизма, который в археологическом материале видит коллекцию старинных диковинок, и от узкого специализма, который смешивает мелкое и крупное, неважное и важное, ценит факт для факта и не заходит далее его одиночного значения.

К счастью, для нашей науки проходит эта схоластическая пора, и живая историческая мысль начинает связывать и проникать в изучение мертвых и немых памятников древности. Но «мертвые и немые» — понятие относительное. Это — выражения, которые от частого употребления сделались стереотипными, но которых смысл далеко не так ясен, как того требовала бы санкция их долговременного употребления. Памятник отдаленного прошедшего мертв, но лишь до тех пор, пока не поняли его значения в исторической жизни; он нем до тех пор, пока не выучились понимать его язык, не прислушались к его говору о том далеком прошлом, от которого он уцелел до нас. И если бы можно было собрать воедино этих неподкупных свидетелей давно минувшего и прислушаться к тому, что говорит через них прошедшая жизнь человечества, тогда перед нами повторилась бы его прошлая судьба, предстали бы интересы и задачи наших отдаленных предков. Палеонтолог, изучая строение и функции

какого-либо ископаемого организма; геолог, анализируя состав и особенности различных формаций, трудятся в той же области и для тех же целей, что и археолог. Как для первых задача простирается гораздо дальше изучения той или другой окаменелости, организма, той или другой формации, а центр тяготения их работ лежит в тех выводах, к которым приводит изучение форм ископаемого мира, так и для археолога не пергамент старого фолианта имеет ценность, не остаток разрушенного здания сам по себе — драгоценная находка, а те исторические и бытовые отношения, которые уясняются по монументальным остаткам прежнего. Объясним это нагляднее. Археолог, разрывая курган, открывает под насыпью могильный склеп и в нем — скелеты покойников, как они лежали, может быть, целые сотни лет, а около них — разные вещи из домашнего обихода: сосуды, оружие и металлические принадлежности костюма. По этим остаткам он воскрешает бытовую жизнь могильного племени, давно уже исчезнувшего с лица земли, воспроизводит обряды погребения, угадывает его представления о загробной жизни и делает много других заключений об исторической судьбе обитателей этого некрополя. Часто одна какая-нибудь надпись открывает из минувшей жизни народов такие подробности, о которых молчит предание и забыла народная память. Сколько, например, света пролито было в свое время в египетскую древность, когда Шампольон нашел ключ к чтению иероглифов, и разобрано было клинообразное письмо ассириян! Как увеличились сведения о жизни древних египтян и римлян после исследований Лепсиуса и раскопок на месте древней Помпеи! Не буду говорить о крупном научном значении последующих открытий Смита в Ассирии и Шлимана на месте древней Трои и Микен и весьма-весьма многих других позднейших исследователей. Эти приобретения слишком вески для того, чтобы оценить их значение в нескольких общих фразах. Переходя к временам более близким, мы видим, что благодаря эпиграфике разъяснилось многое из древнейшей истории христианства. Доказано, например, что некоторые члены римской императорской семьи во II и III вв. уже исповедовали христианство, а продолжающаяся и до сих пор разработка катакомб привела ко многим выводам, совершенно изменяющим исторические воззрения, основанные на рассказах церковного историка Евсевия и других письменных памятниках. Таково, по нашему мнению, истинное значение археологического памятника, и таково должно быть научное отношение к нему.

Представляется вопрос: какого же рода памятники подлежат нашему изучению? Все то, что носит на себе следы древности, свидетельствующие

о той или другой стороне древнего быта, подлежит ведению археологии в широком смысле этого слова. Могильный курган с его содержимым, древние утвари и одежды, монеты и медали, памятники зодчества, живописи и ваяния — все это и многое другое входит в понятие археологии. Но самое название нашего предмета — *церковная археология* — дает уже первый общий признак для специализации обширного и разнообразного археологического материала, подлежащего изучению науки древностей, и определяет круг наших непосредственных занятий. Но на счет этого названия нужно еще договориться и разъяснить, в каком смысле оно может быть принято. Как и большая часть названий наук, оно условно и приобрело право гражданства своей стародавностью; на самом деле, в приложении к нашей специальности, оно очень широко, неопределенно и не дает ясного представления о деле. В понятие церковной археологии, отправляясь от этого названия, входит все, что когда-либо существовало в древней церкви, а теперь отчасти вышло из употребления, отчасти еще существует, но уже в измененном виде. Такое широкое обозначение позволяет подводить под него все вообще формы, в каких выражалась древнехристианская жизнь: будут ли это формы вероучения и богослужения, или канонические постановления, или отношения бытовые. Но это было бы такое сложное содержание, для обозрения которого потребовалось бы изложение истории вероучения, церковного обряда, канонического права, что вовсе нейдет к нашей специальности и для нашего изучения не обязательно. Поставленное в такие широкие рамки, это название есть остаток прежнего понимания, когда под археологией в греко-римском мире разумели собственно древнюю историю, изображение событий и учреждений отдаленного прошлого. В первый раз это слово было употреблено Платоном в его диалоге: *Гиппиас*, где словом ἀρχαιολογία он обозначает рассказы о древних народах, героях, людях и их быте, о том, как в древности создавались города. Все эти рассказы о минувших временах сокращенно (συλλήβδην) называет он ἀρχαιολογίαν. Понятно, что область церковной археологии гораздо теснее не только что такового понимания, но и определения ее в смысле науки *христианских древностей*. Не разбрасываясь по другим специальностям и не захватывая не принадлежащего материала, церковный археолог ближайшим образом имеет дело с двумя категориями данных, именно: с формами церковного богослужения (= культа) и отчасти древнехристианского быта. В понятие церковного культа входят две стороны: *литургическая*, то есть, различные формы богослужебной обрядности в их историческом развитии, и *монументальная* — те вещественные средства, которые составляют

обстановку и материал литургических действий, то есть храм, как архитектурное целое, со всеми приспособлениями, относящимися к богослужению, церковная живопись, одежды, утварь и все вообще вещественные богослужебные принадлежности. Задача первой части — изложить историю церковного обряда; задача второй — представить историю церковного искусства, по крайней мере, в его главнейших отраслях. Взятые вместе эти части соответствуют тому, что на языке классической археологии называется: *antiquitates religiosas*, древности религиозные. Но кроме форм богослужения в область церковной археологии, как я сказал, входит еще отчасти изучение древнехристианского быта. Под словом *быт* мы разумеем внешнюю обстановку повседневной жизни, те ее формы и обрядности, в которых выражаются потребности общежития, заботы о пище, одежде и жилище, духе общества и его миросозерцание. Объединяя в своей программе формы церковно-литургической и бытовой жизни, я не ввожу, как может показаться с первого взгляда, двух обособленных категорий данных, но беру две стороны одного и того же явления, связанные друг с другом органически, имеющие самые близкие точки соприкосновения. Справедливое вообще, это положение получает особенную силу, когда речь идет о первоначальном христианском обществе, где жизнь церковная или то, что теперь называют культом, не стояла совсем особняком и не выделялась чересчур из условий повседневного быта, но нередко отсюда брала свое начало и здесь коренилась, как на своей почве. Если эти два главных вопроса нашей науки перевести на язык общей археологии или, употребляя школьное выражение, *archeologia profana*, то они будут, пожалуй, соответствовать двум главным отделам последней: истории искусства и этнографии. Не научно, конечно, выделять памятники искусства из памятников быта, потому что пограничная черта между ними неуловима, и переход от одних к другим нельзя отделить демаркационной линией. Но принимая это деление за остаток старого понятия об археологии, как об истории искусства и притом искусства античного, мы вправе отнести в эту часть памятники, монументальные, в которых высказались не будничные стремления человека, а художественные воззрения и идеалы целой эпохи и целых народов. В науке церковных древностей этому отделу будет соответствовать история церковного искусства, выразившаяся в монументальных памятниках, имеющих связь с общей культурой человечества. Что же касается до этнографии, задача которой состоит в изучении народного быта и его психологических особенностей, то под эту категорию отойдет другая часть нашей

специальности — история церковного обряда и отчасти древнехристианского быта. — Это последнее соображение мы разовьем подробнее в своем месте, а теперь сделаем несколько кратких объяснительных замечаний об отношении бытовых форм к церковно-обрядовым.

Вопрос о взаимном отношении богослужения или культа, как говорят на западе, и быта до сих пор не был предметом нарочитого, специального изучения, сколько мне известно, и находился даже под влиянием особых доктрин, препятствовавших его научной постановке. Связь между этими явлениями или не понимали, или игнорировали, или даже искусственно разрывали. Под влиянием ультра-религиозных воззрений находили даже несовместимым с честью и достоинством церковного обряда проводить какую-либо внутреннюю связь между ним и обычаями житейской практики. В церковном богослужении или культе склонны были видеть скорей противодействие и отрицание форм бытовых, нежели какие бы то ни было родственные стороны с ними. Подобные доводы нельзя назвать основательными ни с точки зрения церковной, ни с точки зрения исторической, и вот почему. Как церковные, так и бытовые, обряды имеют свое основание и разъяснение в законах и формах общечеловеческого или местного символического языка. Каждый литургический обряд, как известная богослужебная форма, представляет или одиночный символический акт, или целый ряд подобных актов, выразителями которых служат особые движения, особенные священнодействия и известная группировка внешних знаков или вещественных предметов. Таких органов или как бы факторов обряда очень много, но все они сводятся к известным элементарным действиям и приемам, которые лежат и в основе обрядов бытовой жизни. Верная вообще эта мысль получает еще большую силу, когда мы возьмем во внимание не вседневную, будничную обстановку жизни, а те ее формы, которые складывались по поводу знаменательных явлений ее и, как выходявшие из ряда обыкновенных, были отличаемы типичными обрядами. Сошлемся в примере на обычаи, наблюдавшиеся в древности при рождении ребенка, при заключении брачных союзов, при похоронных церемониях и поминальных обрядах. Во всех этих случаях житейский обряд пользовался в главных чертах теми же средствами, какие были приняты и в церковном богослужении для выражения соответствующих идей. Только при этом никогда не нужно упускать из виду, что церковный обряд в его установившемся, неподвижном строе сохраняет древние, архаические формы общечеловеческой символики, а бытовой обряд постоянно меняется под влиянием успехов культуры, с

развитием вкуса и житейских удобств. Поэтому было бы по меньшей мере странно, если бы кому-либо вздумалось, например, проводить параллель между житейским костюмом недавнего прошлого и церковными одеждами; но другое дело, если взять для сравнения еврейские одежды, греко-римский костюм и его видоизменение в Византии: тогда эта параллель окажется необходимой и уяснит многое в составе теперешнего нашего богослужебного облачения. Молитвенные жесты христиан, за исключением, разумеется, крестного знамения, столько же принадлежат христианскому миру, сколько и дохристианскому; столько же были употребительны в житейской практике, сколько и в христианстве. Или, например, круговое хождение — хоровод, эмблема, на наш взгляд, солнца и солнечного пути, с незапамятных времен сделалась выражением радости и веселья в быту народном. Припомним аналогичное явление и в литургической практике, в обрядах обхождения новокрещенного вокруг купели, посвящаемых в иерархические степени — вокруг престола, новобрачных — вокруг аналая, крестных ходов — вокруг храмов, городов и селений. Внутреннему значению этого обряда — символа радости духовной — соответствует и литургический язык. В самом деле, каким словом обозначается этот обряд кругообразного хождения? словом χορεύειν (от χορός= хор, хоровод, хороводный танец с пением), что значит: водить хороводы, плясать, веселиться, ликовать, и этим последним словом переводится χορεύω в известном стихе, который поют при обхождении посвящаемых, новобрачных: *Исаие ликуй*. В наших старинных требниках эта бытовая черта нашла себе место в следующем характерном выражении: *ходить около, узоколь*, а известно, что *коло* в старославянском языке означает круг, колесо, кольцо, а по аналогии с круговым движением — и самый хоровод. Так обряд специально церковный сводится к простейшей основе, к элементарному обряду, в каком выражает себя общечеловеческое сознание. Употребление перстней и венков во время брачных церемоний, процессии с зажженными светильниками, курения и разные виды целования во время служб, устройство престола, основой для которого послужил стол, украшение храмов живописью и резьбой — откуда взялись все эти литургические подробности, чему они обязаны своим значением, неотразимым влиянием на чувство человека? Почему все эти формы так близки и доступны всем, так много говорят нашему сердцу и сделались воспитательным орудием в руках христианской церкви? Уж конечно не потому, что они придуманы, приноровлены, но благодаря общей психологической основе, на которой держатся. Есть обряды, впрочем, очень немногие, имеющие, так сказать, универсальный, общечеловеческий

характер. Они не принадлежат одному какому-либо народу или определенной местности, не выработаны какой-либо отдельной религиозной сектой и не составляют принадлежности частного культа или богослужения, но выражают общечеловеческое содержание и при том в такой форме, которая вполне отвечает этому содержанию и ясно говорит сознанию различных эпох и народностей. Такие всеобщие мировые формы символики стоят выше религиозного партикуляризма и берут начало из тех же источников, к которым обращается порой и христианское религиозное созерцание. Вот почему рядом со специфическими формами библейской символики древнехристианское искусство включает в себе несколько и таких, которые имели место в античном искусстве и наблюдались в домашней практике греко-римского мира. В этих мировых формах частное и индивидуальное исчезает; они не принимаются и не заимствуются, но составляют общее достояние человечества и необходимый элемент его духовной жизни. Разбирая с этой стороны церковный обряд, мы найдем в теперешнем его строе несколько таких подробностей, которые общи ему с бытовыми формами древнего мира и с языком общечеловеческой символики. Поэтому историк церковного обряда никогда не должен упускать совершенно из вида этой важной стихии в развитии богослужения, а толкователь последнего должен строго отличать внутреннюю его сторону от внешней. Отправляясь от последней, ему предстоит задача выяснить сначала общечеловеческий смысл той или другой церковно-обрядовой формы, а затем уже конкретный, специальный, выработанный церковной символикой.

Развиваемой мысли, по-видимому, противоречит то обстоятельство, что христианская церковь нередко враждебно и отрицательно относилась к обрядам бытовой жизни и старалась всеми мерами искоренять их. Но против самого ли обряда, как известной формы, вооружалась в этих случаях церковь? Конечно, нет, а против тех идей, которых проводником служил обряд. Если идея обряда не включает в себе ничего предосудительного, или если она забыта и отжила свой век, тогда и обряд становится безразличной формой, под которой может укрыться самое разнообразное содержание. Так и бывает обыкновенно в эпоху упадка народной жизни, когда стародавние формы быта уже отжили свой век и, потеряв первоначальное значение, обратились в мертвый обряд, которому следуют по привычке и для успокоения совести. В таком случае обряд, как мертвая буква, или совершенно исчезает из практики, или разлагается, и его разрозненные детали или подробности, принимая новые сочетания, входят в состав других обрядов и образуют из себя новые бытовые формы.

Эти последние подвергаются той же участи, колеблясь и изменяясь вместе с колебанием народной жизни. Даже и в тех случаях, когда известный бытовой или культовый обряд встречал противодействие со стороны христианства, он не был осуждаем на совершенное уничтожение, но нередко только сглаживался и изменялся под влиянием церковных учреждений и в этом переработанном виде приобретал право на дальнейшее существование. В таком случае происходила или ассимиляция христианского обряда с бытовой практикой, или возникали какие-либо новые учреждения, в которых человек прежнего строя мог найти замену или пополнение своих старых понятий. История средневековой церкви представляет много примеров этой примирительной практики. Так образовались местные народные обычаи, в которых оказалась значительная примесь суеверных понятий, но которые, тем не менее, получили церковную переработку, стали в связь с церковными обрядами и получили объяснение с точки зрения последних. В области теоретической этому направлению соответствует тот способ объяснения древнего мифа, по которому последний является как бы предчувствием христианства, слабым подобием его религиозных идей. У нас, например, еще и до сих пор держится по местам обычай отправлять поминки по умершему в первые дни Фоминой недели. Этот чисто народный обычай получил название *радуниц* и сопровождается подробностями, ведущими свое начало из языческой практики. В эти же дни справляется и церковное поминовение, так как в пасхальную неделю церковного поминовения — девяти и сорокоуста — по древним уставам, не полагалось. Народный обычай примыкает к церковному, как дополнительная часть, как уступка стародавнему обряду, но не как самостоятельная часть со своим специально-языческим характером. Или, например, в средние века с началом февраля совпадал языческий праздник очищения, продолжавшийся несколько дней и давший этому месяцу самое название: *februarius* от *februo*; *februlare enim purgare dicimus quo mense lustrabatur civitas*. В противовес этому празднику папы установили в день Сретения совершать торжественную процессию с зажженными светильниками, обстановка которой была явно рассчитана на противодействие древнеримскому празднику *lustrationis* и могла служить его заменой, «Исходить с литией вне монастыря» или церкви до часов и литургии 2 февраля, в день Сретения, предписывается и нашим Типиконом.

На том же пути сближения с церковным обрядом действовала и народная практика. В обществе, принявшем христианство, но еще не успевшем усвоить его духа, происходит обыкновенно борьба между

преданиями прошлого и новыми религиозными идеями. Общий строй жизни еще продолжает держаться на прежних основах, но рядом с ним слагается другой порядок под влиянием церкви и ее учреждений. На первых порах и в сферах наиболее замкнутых эти два строя встречаются как две враждебные и одна другой противоречащие формы жизни, но затем острая борьба смягчается, народная жизнь ищет выхода из этого противоречия и старается найти между старым и новым какие-либо общие точки сближения. Время и привычка постепенно сглаживают контраст между ними, снимают со старого более резкие, выдающиеся черты, и в этом смягченном виде прокладывают ему путь к сближению с формами церковными. Осмысливая эти последние все еще с точки зрения своих прежних понятий, народ, находящийся на этой ступени религиозного сознания, является двоеверным. Он не только двоится между старым и новым порядком жизни, между представлениями языческими и христианскими, но старается приурочить последние к формам своего стародавнего быта, связать с ними и в этом виде сделать более доступными пониманию. Под влиянием такого народного понимания лица христианского цикла являются с атрибутами старинных языческих богов. Так, пророк Илия в народном понимании удержал некоторые черты сходства с Перуном; почитание св. Пятницы или Петки осложнилось суеверными представлениями из народной мифологии; праздник Иоанна Крестителя 24 июня соединился с представлениями и обрядами летнего солнцестояния; св. Власий заменил древнего Волоса. В истории народных суеверий христианского периода таких параллелей слишком много для того, чтобы могло возникнуть сомнение в действительности такого *qui pro quo*; с этими попытками осмыслить христианский обряд на народный лад приходится встречаться чуть ли не на каждом шагу. Вот почему для изучающего старинный быт народа христианской эпохи, какой бы то ни было местности и происхождения, знакомство с церковным обрядом и его формами может оказать очень важную услугу для понимания самих этнографических явлений и преимущественно для уяснения того пути, которым совершалось развитие и обработка народного обряда с его внешней стороны. Это особенно нужно сказать о той стороне народного быта, которой обыкновенно отводят место под рубрикой: «*народный дневник*», где записываются поверья, легенды, обычаи и обряды, приуроченные к известным дням годовичного круга; но годовичный цикл в этой рубрике расположен по церковному календарю и сама народная практика к нему привязывает так или иначе свои любимые стародавние поверья. На этой переходной ступени своего развития народный обряд получает

смешанный характер; с одной стороны, он удерживает черты своего примитивного типа, но, с другой, принимает в себя многие подробности и элементы церковной практики. За примерами такого взаимодействия ходить не далеко, и довольно обратить внимание на факты, отмечаемые в наших этнографических сборниках. В некоторых местах Малороссии 15-го января до недавнего сравнительно времени справляли праздник «одданья». Одданьем, как объясняют это слово в Трудах Этнографической экспедиции, в юго-западной России называется волшебство, посредством которого колдун может сделать, что у человека заведутся во внутренности ящерицы и гады. Что за странное объяснение, и как оно сложилось? Вероятно, так. Это поверье и самое название основываются на том, что 14 января в уставе полагается отдание праздника Богоявления, а так как с крещением Спасителя, по церковному представлению, соединилось потребление гнездящихся в воде змиев и драконов, то, очень вероятно, с днем, когда этот праздник прекращается, с отданием, связано поверье, что эти гады и змеи опять приобретают силу. Это церковное представление оказало влияние и на самую иконографию, вызвав на миниатюрах крещения Христова фигуры драконов и чудовищ под водой. В лицевой псалтири Троицкой Лавры Симона Азарьина, 1634 года, замечательна в этом отношении иллюстрация слов псалма: *Ты стерл еси главы змиев в воде, Ты сокрушил еси главу змиеву* (Пс. LXXIII, 13). Относящаяся сюда миниатюра представляет Крещение Христово в следующем виде. На вершине горы крест с копьем, губкой и другими аксессуарами распятия, под ним — голова Адамова; слева выдается из облака погрудное изображение Бога Отца; из уст его длинный луч света падает на Христа; внизу — под водой представлены схематически два змий с разинутой пастью и высунутыми остроконечными языками, между ними — голова беса; по сторонам — два ангела пронзают его копьями (л. 96). Эта иконографическая подробность и ее объяснение имеют, в свою очередь, основание в словах молитвы при крещении:

«Ты и Иорданския струи освятил еси, с небесе ниспославый Святаго Твоего Духа, и главы тамо гнездящихся сокрушил еси змиев» (л. 34). В связи с этим объясняется и легенда о Каине и о рукописании греховном в той форме, как она изложена в апокрифе, изданном покойным Тихонравовым. Двенадцать змиев стерегли это рукописание на дне Иордана, но когда Христос пришел креститься на Иордан, тогда главы змиевы стали в струях иорданских против Господа, и «сокруши змиевы главы в воде». — Другой пример подобного же синкретизма в обряде. На второй день праздника Рождества Христова византийские женщины имели обыкновение приносить хлебы в честь родившей Богоматери. Основой

служит праздник в память родин Богородицы, или ἐπιλόχεια της Θεοτόκου, положенный 26 декабря в некоторых греческих месяцесловах (о нем же между прочим говорит 79 правило Трулльского собора). — Четверток Страстной недели называется чистым, и утром в этот день купаются, но известно, что в этот день воспоминается умовение Христом ног апостолов, и справляется подобный же обряд в церкви⁵.

Сводя к общему итогу высказанные соображения, я прихожу к тому заключению, что обрядом бытовым и церковным всегда были более или менее близкие точки соприкосновения. Это взаимодействие было обоюдное; благодаря ему народный быт оставил свои следы в области церковного обряда, а церковный обряд, в свою очередь, действовал на обработку и склад народных обычаев.

Мы определили нашу науку в смысле истории церковного культа и частью древнехристианского быта. Строгие археологи нашего времени расходятся с принятым нами определением в том отношении, что источником для науки древностей признают только вещественные, монументальные материалы, а письменные памятники допускают лишь в самом ограниченном числе, насколько они нужны для понимания и объяснения вещественных данных. Всего более к их системе христианской археологии подходит понятие истории христианского искусства, но и оно подходит лишь отчасти по свойству материала и оказывается значительно уже по объему разрабатываемых предметов. После проф. Пипера, обработавшего этот вопрос в своем «Монументальном богословии» лучшим словом по этому предмету продолжает служить монография недавно умершего Крауза, профессора церковной истории сначала в Страсбургском, а потом в Фрейбургском университете, где он вел и курс археологии: «О задачах и объеме церковной археологии» . В этом сочинении

Крауз пытается установить понятие, содержание и объем церковной археологии. Под его пером она является наукой очень разнообразного содержания, в состав которой входят: 1) древности церковного управления и права, 2) древности культа, 3) древности частной жизни, 4) древности искусства и 5) древности литературы и догматики. Все эти отделы, принадлежащие разнородным специальностям, связываются у него единством обрабатываемого материала. Но соединить на этом основании все эти доктрины едва ли возможно, особенно при теперешнем состоянии монументальных сведений, и во многих случаях пришлось бы ограничиться лишь отрывочными данными, а не целостным научным изложением каждой части. Поэтому более практичные и осторожные

систематики нашей науки ограничиваются лишь тремя отделами: 1) историей древнехристианского искусства, к которой присоединяются еще две особые отрасли — эпиграфика и нумизматика, 2) топографией христианского искусства и 3) методикой самой науки.

Впрочем, при той или другой постановке нашего предмета для обработки его требуются очень широкие вспомогательные научные средства, так что едва ли другая какая специальность нуждается в таком множестве предварительных знаний, как археология. Многие, правда, злоупотребляли и злоупотребляют этим названием и считают археологом вовсе не того, кого следует. В старину малограмотный коммерсант, накупивший у букинистов старых книг и составивший коллекцию разных диковинок, уже считался археологом; искатели материальной наживы, копатели кладов также имели притязание принадлежать к деятелям на археологическом поприще; да и теперь многие любители редкостей, не имея ни солидного образования, ни ученой подготовки, слывут под этим незаслуженным именем, на самом же деле мало чем отличаются от гробокопателей и старьевщиков. Археолог должен быть лингвистом, обладать солидным знанием истории вообще и культуры в частности, а для церковного археолога необходимо еще специальное богословское образование и знание церковной литературы. Без этого условия объяснять археологический материал — дело невозможное. Определить его значение в культурной жизни, его связь с той или другой стороной церковного быта можно только при пособии исторических и литературных данных, только с помощью анализа и изучения тогдашней жизни и сохранившихся ее остатков. Копатели и собиратели нужны только как рабочая сила, как добыва-тельный аппарат, да и тот может достигнуть своей цели лишь при опытных руководителях. Лица, оставившие видный след в истории нашей науки, были разносторонними учеными и удивляли своей эрудицией. С этим обширным кабинетным образованием они соединяли еще настойчивость, трудолюбие и способность к продолжительному и упорному труду. Таков, например, был знаменитый Бозио (род. около 1576 г.), с лишком триста лет тому назад принявшийся за учение римских катакомб. В Риме, в библиотеке Santa Maria della Vallicella, сохранилась масса собственноручных его заметок, извлечений и трактатов, составляющих четыре больших тома — более, чем тысячу листов in folio. Из этой гигантской работы видно, что он перечитал едва ли не всех известных в то время восточных и западных отцов церкви и писателей, был знаком с соборными актами и постановлениями, со всей литературой житий святых, с церковными историками и богословами, и, кроме того, с

обширной литературой классиков и средневековых путешественников. Приступив к делу с такими серьезными научными средствами, он в 36 лет сделал гораздо более, чем его преемники чуть ли не в продолжение двух столетий. И вот причина, почему его исследования до сих пор остаются трудом капитальным и не теряют своей цены при теперешних работах в области катакомб, несмотря на то, что они ведутся очень опытной рукой и при гораздо лучших научных и технических условиях.

Что касается наших ближайших, школьных целей, то здесь я ограничусь общим указанием лишь на главные вспомогательные научные отрасли; в ряду этих последних назову преимущественно классическую археологию и историю. Христианство возникло и развивалось на почве античного мира, который ко времени его появления достиг высокой степени развития особенно в культурном и бытовом отношениях. Эти формы составили ту историческую среду, в которой вращался современный христианству греко-римский мир. Таким образом, почва, на которой происходило первоначальное развитие христианской жизни, была пропитана традициями многовековой жизни античного мира, и едва ли не большая часть этих элементов, и надобно сознаться, элементов, обладавших особенной устойчивостью, относилась к быту того времени и отчасти удержалась в художественной и богослужебной жизни христианства. Что бы ни говорили о дряхлости отживавших свой век учреждений и форм античного мира, история опытом многих столетий разрушает эту научную иллюзию. Оказывается, что новые начала, внесенные христианством, входили в эту одряхлевшую жизнь путем кровавых жертв и изумительных усилий. От этой сильной зависимости не была даже свободна эпоха начинавшегося торжества христианства. Взглянем ли на монеты Константиновой эпохи и целого ряда его преемников, и мы увидим на лицевой стороне этих монет рядом с крестом и монограммой Христа языческий штемпель в виде крылатого гения, богини победы и других античных символов; спустимся ли из этой официальной сферы в область житейских отношений, и мы увидим силу язычества в массе бытовых форм, в обычаях и суевериях, с которыми христианские моралисты ведут постоянную борьбу в V–VI и сл. веках. При такой живучести языческих форм жизни, как бы мы ни стали представлять отношение к ним церкви — в виде ли резкого протеста или более снисходительного отношения — все равно, мы не поняли бы происхождения и задачи многих христианских учреждений, если бы вздумали игнорировать обстановку, среди которой они возникли и сложились. Хотим ли мы понять ход развития церковного искусства в

области архитектуры и иконографии, нам нужно обратиться к памятникам тогдашней античной живописи и зодчества. Катакомбная живопись носит следы античных образцов и стоит в тесной связи с теми остатками классической живописи, которые сохранились в Помпее и Риме. Христианские храмы в их установившемся архитектурном типе ведут свое начало от римских базилик и отсюда заимствовали мотивы для отделки и украшений. Церковные одежды в довольно значительной своей части были бы необъяснимы без знания римского костюма того времени. Словом, без археологии греко-римской археология церковная стала бы книгой без начала, и эта потеря первого листа из нее была бы не вознаградимой утратой для истории церковного быта и древнехристианских отношений. Пособие классической археологии особенно чувствительно при разъяснении вопросов, относящихся к быту и древностям христианским за тот период, когда историческая жизнь испытывала на себе влияние классического мира, и когда этот последний жил и действовал, как твердое мировоззрение и живой исторический фактор. Первые пять-шесть столетий христианской эры были окрашены этим античным колоритом, и почти вся тогдашняя жизнь еще держалась на классической основе. Падение Рима под натиском пришлых народов, выступление на историческую сцену германцев и образование восточной римской империи или византийского мира дают новое направление тогдашней исторической жизни и пускают в ход такие формы искусства и такие отношения в быту церковном и житейском, которых не знал античный мир, и которые противоречили его основному строю. Теперь в области церковного обряда и искусства постепенно начинают сказываться разности между востоком и западом; они принимают с течением времени резко выраженную форму, и теперешний обряд нашей русской церкви есть уже отчасти результат этого обособления. Вся наша церковность, наше богослужение, наши канонические отношения носят на себе печать византийской отделки и известны нам больше не в древнехристианской, а в этой тоже древней и не менее характерной форме. Таким образом, понять смысл теперешнего церковного обряда и определить характер существовавшего у нас некогда искусства нельзя иначе, как в связи с церковной и отчасти политической жизнью средневековой Греции. Эта задача лежит на особенной обязанности нашей науки и составляет существенное отличие ее постановки в сравнении с западной школой. Там изучают церковные древности, главным образом, в пределах обозначенного нами классического периода. Дальнейшую разработку предоставляют разного рода историческим отраслям. Не так должен смотреть на дело русский церковный археолог. Он обязан иметь дело не с

первохристианскими только церковными древностями, но с искусством и богослужением еще и греческой церкви, которые перешли к нам вместе с верою, развивались у нас параллельно движению обряда и искусства в Византии. Древнехристианское искусство и богослужение представляют первый шаг и зачатки художественного и литургического движения, и, зная только этот первый шаг, мы слишком мало поняли бы в богослужении и церковном искусстве позднейшем. Такова в главных чертах задача нашей науки.

Где, когда и кем положено начало собиранию и изучению памятников христианского искусства

Где, когда и кем положено начало собиранию и изучению памятников христианского искусства. Замечательнейшие из западных музеев христианских древностей. Собрания русских церковных древностей. Система монументального богословия проф. Пипера.

Соответствуют ли этой задаче наличные средства, которыми располагает наука церковных древностей в настоящее время, и как высок вообще уровень, до которого поднялась она в своем историческом развитии? Отвечая на этот вопрос, я должен сказать, что церковная археология есть явление сравнительно молодое, и что она далеко отстала от других богословских отраслей, и раньше начавших свое историческое поприще, и скорее достигших обработки. В этом отношении была особенно несчастлива именно история церковного искусства. Как-то долго люди науки не могли додуматься до признания важности изучения памятников христианского богослужения; да, кроме того, собрание и приобретение их требовало больших расходов, было соединено с затруднениями, которые отталкивали научную любознательность и способны были охладить самое настойчивое усердие. Успеху монументальных работ немало мешала исключительная, церковная точка зрения, с которой смотрели на задачи церковной археологии ее случайные деятели.

Занятия церковными древностями начались с эпохи Возрождения, и в эту, собственно, пору положены были первые зачатки собирания и научного изучения памятников христианского искусства. Но так как вкусы того времени тяготели к искусству и литературе классического греко-римского мира, то памятники искусства церковного затрагивались лишь мимоходом, случайно, — когда на них наталкивались при поисках за антиками. Переселение многих ученых греков в Италию после катастрофы, постигшей Константинополь в 1453 году, было возбуждительным мотивом к занятию этим предметом. В числе первых эмигрантов из Константинополя оказалось немало людей науки, владевших не только в совершенстве греческим языком, но и знанием классической древности вообще. Принятые с полным радушием в Италии, они сделались учителями в высших школах Рима, Флоренции, Болоньи и некоторых других городов и

повели дело с таким успехом, что довольно скоро приобрели себе достойных учеников и продолжателей, а через них пропагандировали изучение классических древностей не только в самой Италии, но во Франции и Германии. Под влиянием этих стремлений, итальянские ученые предпринимали многочисленные путешествия для отыскания памятников искусства, ездили по соборам, церквам и монастырям, посещали библиотеки и архивы и отовсюду извлекали предметы старины. Более систематические труды по части христианского искусства начались с Рима и его памятников. Онуфрий Панвинио первый занялся описанием базилик Рима, а бессмертный Бозио, как я уже упоминал о том, отважился проникнуть в римские катакомбы и привел в известность массу древнехристианских памятников первоначального зодчества, фресковой живописи и скульптуры, с которых, собственно, и началась научная разработка истории христианского искусства. По следам этих тружеников шли их продолжатели. Не довольствуясь находками, они стали составлять из них собрания, и небогатые на первый раз коллекции антиков послужили основанием для обширных музеев, которые стали появляться на Западе с половины XVII века. Из многих учреждений этого рода следует назвать и в самых общих чертах познакомиться с некоторыми, более замечательными по количеству и качеству собранного в них монументального материала. Во главе их по старшинству и по содержанию бесспорно нужно поставить Ватиканский музей в Риме. Он был основан в половине позапрошлого века папою Венедиктом XIV (1740–1758). Помимо громадного количества художественных и бытовых произведений греко-римского мира, в состав его вошли преимущественно памятники искусства, извлеченные Антониом Бозио и его многочисленными продолжателями из катакомб, а самое учреждение музея совпало с временем нового исследования римских подземелий, произведенного Боттари. Это самое богатое и ценное собрание предметов христианской древности. Здесь все памятники — древнехристианские саркофаги, надгробные плиты, диптихи и т. д. и т. д. — в оригиналах и дают исследователю такой обширный материал, которого не отыщешь нигде более. Этот музей постоянно затем пополнялся, и, когда в 50-х годах прошлого столетия теперь уже покойный де Росси предпринял свое исследование римских катакомб, прежнее помещение Ватикана оказалось недостаточным, и папа Пий IX в 1854 г. открыл новое отделение в Латеранском дворце, вследствие чего этот отдел в отличие от Ватиканского музея называется Латеранским. Сюда вошли многочисленные эпиграфические коллекции, остатки фресковой живописи, множество надгробных камней с рельефными изображениями символического и

исторического характера — главным образом, предметы, добытые исследованиями патера Марки и его даровитейшего ученика Росси, а из Ватиканского музея перемещена часть богатой коллекции древнехристианских саркофагов и знаменитая статуя Ипполита Римского. Римский музей, основанный еще в XVII веке иезуитом Кирхером, известен ученому миру своей богатейшей коллекцией древнехристианских лампочек, мраморной статуэткой Доброго Пастыря и карикатурным изображением распятого с ослиной головой. Не говорим уже о том, что, помимо названных собраний, весь «вечный город» в его целом: Рим подземный — с его неисчерпаемыми богатствами древнехристианского быта и художества и надземный — с его базиликами, блещущими драгоценными мраморами, представляется нам единственным в своем роде и ни с чем не сравнимым, прежде всего, церковно-археологическим музеем.

Во Франции и Германии изучение христианского искусства долго не возбуждало такого широкого интереса, как в Италии, а потому и музеи являются здесь позже. По своему составу и содержанию они относятся или к востоку и древнеклассическому миру, или к средневековой эпохе и включают, главным образом, памятники романо-византийской эпохи, немецкой готики и стиля возрождения. Имея больше местное значение — для христианской археологии Франции и Германии, для нас потому они не особенно важны. Но, зато, в Берлине есть образцовое учреждение этого рода, приспособленное к систематическому, строго научному изучению христианского искусства и, несмотря на отсутствие оригинальных произведений, заслужившее себе европейскую известность. Разумею относительно небольшой музей христианских древностей при Берлинском университете. Инициатива этого учреждения и дальнейшие труды его по его устройству принадлежали известному берлинскому профессору Пиперу в сообществе некоторых западных ученых, содействовавших учредителю своими трудами и отчасти материальными средствами. Опираясь на эти средства, Пипер уже в 60 гг. прошлого столетия видел свое предприятие осуществленным и прочно обеспеченным в своей дальнейшей будущности. Так как этот музей образцовый и лучше других соответствует целям научного изучения христианского искусства, то я и остановлюсь несколько подробнее на передаче его содержания. Расположение предметов искусства в музее сделано опытной рукой, а главное, проникнуто живой исторической мыслью, проведенною систематически в общем плане и деталях этого замечательного учреждения, представляющего как бы очерк христианской культуры по монументальным данным. Первый отдел музея носит название

«преддверия христианства» и изображает переходный момент от политеизма к монотеизму, насколько он отразился в произведениях последней эпохи языческого греко-римского мира. Здесь помещены памятники античного искусства, в которых обнаруживается возвышение религиозного сознания от грубой политеистической формы представления к единобожию, и в которых как бы отразилось предчувствие христианского откровения. Здесь размещены картины помпейянской живописи, снимки с монет, гемм и надписей на различных предметах античного искусства, как напр.: «Высочайшему Богу, вечному Богу», также изображения богинь вечности и провидения. Бюсты греческих и римских философов, возвышавшихся над представлениями народной религии, дополняют содержание этого руководительного отдела и переводят зрителя к главному, т. е. древнехристианскому. Сюда вошли, прежде всего, надгробные надписи, извлеченные из катакомб, снятые с саркофагов Рима, Флоренции, Германии и Франции. За этим эпиграфическим отделом располагается отдел церковной архитектуры с дополняющими его предметами утвари. Здесь помещены планы и модели важнейших произведений церковного зодчества, начиная с катакомбных крипт до позднейших произведений романского и готического стилей. Рядом с архитектурным отделом идет серия памятников христианской живописи и скульптуры. Этот чрезвычайно любопытный отдел включает множество снимков и оригиналов, начиная самой древней эпохой христианства до памятников средневековой живописи и произведений итальянской школы. В параллель с этим размещено там и здесь большое количество снимков с миниатюр на древних рукописях и образцы палеографические. Говоря вообще, Берлинский музей не богат количеством собранных предметов и имеет очень немного оригиналов, так что в этом отношении он уступает не только известнейшим музеям Италии, Англии и Франции, но, может быть, и некоторым частным собраниям. Но то, что дает ему особенное значение в ряду других, — это план его устройства и строгая систематичность, благодаря которым Берлинский музей является образцом научно-устроенных собраний этого рода и может служить к наглядному ознакомлению не только с замечательнейшими образцами, но и целыми эпохами христианского искусства.

Что касается до собраний древностей, находящихся у нас, то они состоят большей частью из предметов старорусского быта и церковного искусства и из весьма немногих памятников византийских. Связь между теми и другими понятна сама собой, и о ней я распространяться не буду. Замечу только, что предметы нашей родной старины еще далеко не все

приведены в известность и описаны, а главное, рассеяны по церковным, монастырским и соборным ризницам, по музеям археологических обществ и институтов, епархиальных церковно-археологических комитетов и губернских архивных комиссий, по магазинам антиквариата и домам частных владельцев-любителей древностей. Для знакомства с церковным искусством на Руси особенно важны цельные собрания церковных древностей при Академии Художеств, Музее Императора Александра III, Московском Румянцевском музее и Киевской Духовной Академии. Из коллекций византийско-русской старины, собранных в Румянцевском музее, особенного внимания церковного археолога заслуживают: собрание икон и утвари, привезенное с православного востока Севастьяновым, и многочисленные снимки с миниатюр замечательных Афонских рукописей. Необычайно быстро, благодаря, главным образом, щедрым пожертвованиям частных лиц, развившийся археологический музей при Киевской Академии всегда будет возбуждать глубокий интерес в церковных археологах своей богатой коллекцией в высшей степени разнообразных, редких и дорогих древнегреческих и русских икон. Нечего и говорить, что Синодальная ризница в Москве представляет богатейшее собрание подлинных предметов церковной утвари и облачения, начиная с XIV века; особенно же их много от периода патриаршего. Однородные с ней собрания находятся в ризницах лавр Троице-Сергиевской и Киево-Печерской, Киево-Софийского и Новгородского Софийского соборов и в некоторых других церковных хранилищах. Здесь бесспорно уцелели драгоценные памятники нашей церковной старины, по которым наглядно представляешь себе обстановку нашего старинного богослужения, быт высшего духовенства и монашества и много других явлений нашей церковной жизни.

Но все эти собрания носят местный, условный отпечаток и не дают понятия о ходе искусства на Руси, о движении нашей культурной жизни. Для этой последней цели, очевидно, нужны собрания систематические или научно-организованные музеи, сила которых не в количестве материала, но в его подборе, не в числе оригиналов, а в последовательном расположении слепков, снимков и фотографий, воспроизводящих наиболее типичные памятники минувшей жизни. В этом отношении может оказать важную услугу нашей исторической и церковно-археологической науке открытый в мае 1883 года Императорский Российский Исторический музей в Москве. В настоящем своем виде он не оправдывает еще вполне плана, по которому был задуман, но все же представляет весьма солидное начало осуществления положенной в его основу грандиозной мысли «наглядно

изобразить русскую церковную и бытовую жизнь посредством вещественных памятников, сохранившихся на русской почве». В настоящее время открыто лишь 13 залов. Собранные в первых пяти залах предметы обнимают культуру первобытного населения теперешней территории России; по ряду предметов, бывших в употреблении у них за этот доисторический период, эпоха эта известна в науке под именем каменного, бронзового и железного века. Далее, в 6-й зале, идут памятники эллино-скифские или остатки могильных сооружений и предметов утвари, принадлежавших варварским племенам, кочевавшим в южных степях России; за ними следуют в музее памятники быта и искусства греческих племен, некогда населявших наше Черноморье. Эти поселения образовались из греческих колоний, которые выселились на берега Эвксинского понта для торговых сношений, завели здесь конторы, гавани и перенесли культуру своей родины. Первые следы их относятся к VII в. до Р. Х., а самыми древними из этих поселений были Пантикапея у Керченского пролива и Ольвия при устьях Буга.

Христианские памятники (в зале В) начинаются находками на месте древнего Херсонеса, находившегося совсем неподалеку от нынешнего Севастополя. Херсонес, где крестился св. Владимир, был передаточным пунктом, через который церковная жизнь и богослужебная обрядность Византии перешла на Русь, и, когда Владимир Святой построил в Киеве свою знаменитую Десятинную церковь, то, выражаясь словами летописца, «вдал в нее все, еже бе взял из Корсуня: иконы, сосуды и кресты». Восточная окраина Черноморья (зала Б), или теперешнее наше Закавказье, была тоже занята греческими поселениями, хотя и не так густо, как его северный берег. Но некоторые местности Закавказья, например Пицунда и Кутаиси, сохранили и до сих пор остатки древнегреческого христианства в каменных крестах, в разного рода развалинах архитектурных памятников, напр., в Кутаисском соборе, выстроенном в половине XI века.

Но памятники церковного искусства на Руси древнейшей эпохи не были нашим национальным произведением: они взяты или готовыми из Византии, или представляют их подражание. А византийские памятники, со своей стороны, составляют продолжение, видоизменение и переработку форм искусства древнехристианского. Поэтому для сознательного изучения древнерусского искусства необходимо привести и поставить его в связь с этими древнейшими прототипами. Этой последней цели, собственно, и должна служить круглая зала (А) в Историческом музее, напоминающая своей архитектурой храм св. Софии в Константинополе. Зала эта и по сие время далеко не заполнена, и в ее составе чувствуются очень крупные

пробелы, но и то, что успели сделать для ее пополнения, заслуживает серьезного внимания в научном отношении. В куполе этой ротонды, в простенках между верхними окнами, находятся лицевые изображения из катакомб, в сводах с их парусами — снимки с некоторых раввенских мозаик и несколько изображений из св. Софии Константинопольской. Здесь же, посредине залы, красуется вышеназванная нами статуя Ипполита Римского, до сих пор нигде еще не воспроизведенная в слепке; саркофаг Юния Басса половины IV века из крипты св. Петра в Риме и еще несколько образцов того же рода из Латеранского музея. Дальнейшие приобретения позволяют надеяться, что эта зала сослужит хорошую службу для занимающихся церковной археологией и даст снимки с таких предметов, которые не для всех доступны даже и на месте нахождения их подлинников. Последующие две из открытых зал (7 и 8) заняты, главным образом, памятниками Киевской Руси. В одной из них помещены предметы древности с 988 г., т. е. года крещения Руси, до 1054 года — смерти Ярослава I; во второй — с 1054 года до 1125 года, заканчивая княжением Мономаха. Из предметов, собранных в них, заслуживают особенного внимания превосходно исполненные копии с мозаических изображений Киево-Софийского собора, каковы: Тайная вечеря под двумя видами; Благовещение, на котором Богородица изображена с клубком пурпуровой пряжи в руке и веретеном; слепок с древнего колокола, найденного в Десятинной церкви; гробница Ярослава Мудрого; кальки с жанровой стенописи в притворе Киево-Софийского собора, изображающей, по-видимому, эпизоды великокняжеской охоты и некоторые сцены из византийского цирка. Последние 5 зал заняты памятниками Великого Новгорода со Псковом, Владимиро-Суздальской области и Москвы.

Высокий интерес, которого достигло изучение церковного искусства, вызвал длинный ряд выдающихся трудов на Западе и у нас по этой части, благодаря которым литература нашего предмета обогатилась капитальными пособиями. Не будем перечислять этих замечательных произведений учености, трудолюбия и симпатий к церковным древностям, но остановимся на одном из них, в котором лучше других, на мой взгляд, выяснено важное значение памятников церковного искусства для изучающего христианское богослужение и вообще богословие, и обозначился, так сказать, кульминационный пункт, до которого может подняться, дойти наша специальность в своем историческом развитии. Говоря это, разумею «Введение в монументальное богословие» проф. Пипера, в котором проектирован был в свое время смелый план построения науки церковных древностей. Под археологическими памятниками

берлинский профессор разумел все вообще вещественные данные, которые обязаны своим происхождением христианскому сознанию и могут служить выражением религиозной жизни христианского общества в разные эпохи его существования. Но это не есть история христианского искусства, как понимали до него археологию систематики с легкой руки исследователей античной жизни, — а, скорее, история внутренней жизни и культурных отношений по монументальным остаткам прошлого. Задача исследователя их, по воззрению Пипера, состоит не в характеристике форм искусства и определении техники, стилей и истории производств, а в тех выводах и приложениях к христианской науке, которые могут быть сделаны на основании этих памятников. В этом пункте монументального богословия лежит центр тяжести всей системы Пипера и окончательные выводы из богатого материала христианских древностей, тщательно им сгруппированных. Церковная архитектура с ее стилями входит в эту часть преимущественно своей символикой. Приложение церковной живописи или иконографии гораздо шире и значительнее. Предметы церковной иконографии, как известно, очень разнообразны, и ее содержание заимствуется частью из Библии, частью из истории церковной до последних времен и событий церковной жизни. Благодаря этому широкому содержанию, иконография дает богатый материал для истории Царства Божия на земле и уясняет множество предметов, относящихся к области вероучения и морали. Уже Иоанн Дамаскин в своем слове об иконах сравнивал их с переводами и толкованиями писания. Нет нужды говорить, сколько услуг могут оказать в этом отношении нумизматика и эпиграфика, разумеется, христианского периода. В них заключается обильный источник для характеристики первохристианских воззрений на загробную жизнь, на почитание святых, для уяснения первоначальных отношений христиан к языческому обществу и многое другое. Этот материал уже давно стал обращать внимание западно-европейских ученых и вызвал со стороны некоторых из них мысль о построении особенной науки под именем «Theologia lapidaris». Возвращаясь к труду Пипера, я должен заметить, что он ограничился одним введением и не был подвинут вперед ни на шаг. Правда, в этом введении были положены солидные основы новой науки, но самое здание ее не было начато, и вот причина, почему эта смелая и, можно сказать, гениальная мысль, облетев в свое время ученую среду, теперь как бы замерла и отошла со смертью автора в область попыток, правда серьезных, но не оправдавшихся на деле. Да всестороннее оправдание этого плана едва ли и возможно при наличных средствах, которыми располагает теперешняя наука церковных древностей, при далеко еще не

законченном собирании ее материалов.

Краткий обзор дохристианских культовых сооружений

Краткий обзор дохристианских культовых сооружений. Почему церковное зодчество должно служить исходным началом чтений по истории церковного искусства. Краткий обзор дохристианских культовых сооружений: мегалитические памятники, обрядовые формы домашнего богослужения, особенности устройства первобытных храмов, греко-римские храмы.

Изучение различных отраслей христианского искусства мы начнем с архитектуры не потому, впрочем, чтобы этот род искусства в самом начале имел видных представителей в христианском мире и на первых же порах нашел прочную почву для своего развития. Этого не было, и надобно сознаться, напротив, что в первые века христианства эта отрасль искусства была поставлена в очень невыгодные условия для своего развития вследствие стесненного положения христиан в греко-римском мире и преобладания между ними, так сказать, домашнего и как бы семейного богослужения. Я беру церковное зодчество за исходную точку своих чтений по истории христианского искусства, имея в виду особенное значение храма для богослужения, а следовательно и для всех тех форм искусства, которые с богослужением неразрывно связаны. Храм, в каком бы несовершенном виде мы ни стали представлять его себе, есть постоянное средоточие литургической практики, как бы она ни была проста и малосодержательна: эта последняя, т. е. богослужебная практика, развивается во всей широте только там, где существуют постоянные места молитвенных собраний, и где единичное религиозное чувство получает характер общественный. Можно, конечно, представлять себе религию и без храмов, но эта религия всегда будет бедна внешней обстановкой, и в области такого отвлеченного, внутреннего богопоклонения нет места для искусства и обрядовых символических форм. Как, например, может развиваться вне храма церковная живопись? К чему, при его отсутствии, могут примкнуть или где найдут себе точку опоры многие другие отрасли искусства? Где найдет себе место и усовершенствуется самый богослужебный обряд? История человечества рядом серьезных фактов, в виде монументальных остатков его давно минувшего быта, убеждает нас в той исторической аксиоме, что первые проблески искусства

приурочивались к первым памятникам религиозности, были ли то могилы, жертвенники или идолы в виде грубо отесанных камней. Но, прежде чем религиозное сознание дошло до идеи храма в его законченном виде, прежде чем богослужение развилось настолько, чтобы вызвать необходимость систематически устроенных зданий этого рода, искусство должно было пройти через целый ряд форм, в которых последовательно и мало-помалу выражалась религиозная идея, и постепенно слагался и вырастал образец храма со всеми его литургическими приспособлениями. Работа человечества над созданием этого святилища длилась целые тысячелетия; едва ли не каждое поколение клало свой новый камень в это величественное здание, пока не выработало его идеального типа, который, как мне представляется, осуществился всего полнее и целостнее в христианских храмах цветущей эпохи церкви. Но это уже конец пути, пройденного самим христианским храмом: посмотримся, насколько позволяет даль почти 19-ти веков, в его начало и постараемся уяснить себе прежде всего то, как отнеслось христианство к храмовым и вообще архитектурным типам, выработанным дохристианским миром, чем и как воспользовалось оно, и с чего, собственно, началась история христианского храма; наметим хотя бы главные пункты этой сложной многовековой религиозно-строительной работы.

Первобытная эпоха человечества более известна нам по догадкам и более или менее вероятным соображениям, чем по достоверным данным. О жизни и начальных внешних формах богослужения первобытного человека мы знаем или по аналогии с бытом теперешних некультурных племен, или по позднейшим сравнительно историческим отзывам; вещественные же остатки его быта проясняют судьбу архаического храма лишь в самой слабой степени. В начальной стадии религиозного сознания, по-видимому, вся природа была тем обширным храмом, в котором божество являлось первобытному человеку, проявляло свою силу, и где оно обитало, по его представлению. Сам живя под открытым небом или где-нибудь в пещере или землянке, он не привязывал, как кажется, прочно своих религиозных представлений к определенному месту и потому был далек еще от мысли о храме. Но со временем он пытается, как бы сказать, локализовать свои религиозные представления, приурочивает присутствие божества непременно к известным местам, которые и становятся первыми центрами богослужения, прототипами в некотором смысле позднейших храмов или, лучше сказать, их фундаментом и краеугольным камнем. Эти места человек старался отличить, отметить каким-либо видимым знаком, посвящал их божеству и приспособлял их к отправлению своих религиозных обрядов.

Таким образом закладывалось, кажется нам, первое основание храма. Легко понять отсюда ту тесную связь, в которой стояла первая идея храма или святилища с возникновением религиозной обрядности и появлением первых устойчивых знаков набожности. Но, с другой стороны, и первый камень храмового здания есть результат присущей человеку потребности выразить свое религиозное чувство во внешних формах: отнимите у него эту потребность, ограничьте область его религиозной жизни одним сознанием божества, — и ему не будет надобности приходить для своих сношений с божеством на условное место, тем меньше — ставить на нем какое-либо изображение или жертвенник.

Разнообразными соображениями или, лучше сказать, впечатлениями руководился первобытный человек в выборе места и обстановки для своих религиозных отправок, — и, конечно, выдающиеся явления природы, воспоминания о знаменательных приключениях, совершившихся здесь или там, наконец, общие символично-поэтические представления определяли такой выбор и прикрепляли религиозное сознание к готовым центрам. Дремучий лес с его тайнами, широко раскинувшиеся многолетние деревья, пещеры и гроты в местностях гористых, берега рек и озер — привлекали религиозное чувство человека и указывали ему место для жертвенника. От этой эпохи сохранился для нас образчик храма в так называемом жертвеннике и могильном камне. Иногда тот и другой смешивались, но иногда существовали отдельно, и это обособление сделалось особенно заметным в эпоху более развитого религиозного культа. Я не буду приводить тех мест из Библии, которые указывают на существование и религиозное употребление жертвенника во времена патриархальные, ни указывать на многочисленные данные этого рода культовой практики в мире языческом. Предания об этих временах еще сохранились в памяти истории; средневековый быт, известия древних западных миссионеров, свидетельства наших летописей и множество других исторических памятников говорят нам, что примитивный жертвенник очень долго держался в дохристианском быту народов и упорно отказывался уступить свое место влиянию проповедников христианства. В постановлениях церковной власти и в известиях летописцев мы то и дело находим указания на *arbores*, *saxa*, *lapides*, *fontes* (деревья, скалы, камни, ручьи), которые служили притонами культа у народов средней Европы, с жрецами и кровавыми жертвами, с целым строем обрядов. До нас сохранились и живые свидетели этого культа в разного рода погребальных и жертвенных сооружениях первобытного человека. Уже давно они обращали на себя внимание историков и туристов, но научная обработка и классификация их

началась недавно, а еще позднее уяснилось их первоначальное назначение.

Самое древнее, что мы имеем для знакомства с этими памятниками, принадлежит к так называемым мегалитическим сооружениям. Мегалитические памятники, понимаемые в широком смысле этого слова, обнимают древнейшие сооружения человека, сделанные из огромных камней и имевшие погребальное или жертвенное назначение. Они сложены без цемента из огромных плит или каменных масс и получили под рукою человека лишь слабую обработку и самое примитивное техническое приспособление. По своему происхождению они относятся к доисторическому быту человечества и составляют первые памятники его религиозного зодчества. «Хотя в них нет еще стремления к художественной отделке или тонкому изящному вкусу, — замечает один русский их исследователь, — а проявляются лишь следы непомерных усилий, потраченных на грубое сооружение, но общий характер этих каменных масс поражает диким величием. Невольно удивляешься тому неизвестному народу, который одними руками, быть может, без помощи механических орудий, в состоянии был передвигать эти огромные массы и громоздить их одну на другую. Понятным становится, смотря на огромную величину плит и колоссальные обломки дикого камня, отчего народное воображение приписывало эти первобытные сооружения великанам». В географическом отношении область этих памятников очень широка; она обнимает северную и среднюю полосу западной Европы, южный край России, затем перебирается за Урал и Алтай и захватывает часть Нового Света, а по своим представителям распадается на несколько классов.

Познакомимся с простейшими и более известными формами этих монументальных сооружений. Самыми древними между ними надобно считать пещеры. Они представляли для первобытного человека готовое убежище, служившее и жильем, и защитой, и похоронным склепом. Здесь находили много остатков его архаического быта, в виде кремневых или каменных орудий, как-то: топоров, ножей, стрел, копий и некоторых предметов из бронзы, как-то: колец, шейных украшений и других предметов домашнего быта. В некоторых пещерах уже заметны слабые следы орнаментации. Готовое помещение, данное природой, первобытный человек старался украшать и убирать, накладывая таким образом свою печать на произведение природы. Он покрывал письменами или, лучше сказать, нарезам и геометрическими рисунками стены этих неприхотливых помещений; здесь находимы были, хотя и изредка, грубые изображения животных и рыб, нацарапанные на камне или на кости острым орудием. Эти первобытные пещеры были заняты потом людьми

высшей и, говоря относительно, уже культурной расы, которая в этих экскавациях сделала могильники и применила подземные гроты к устройству храмов. Так было в Индии, так появились пещерные церкви Сирии и Палестины, переделанные из пещер руками христианских пустынников.

Более специальное назначение имели курганы, tumuli. Так называются конусообразные земляные насыпи, покрывавшие могилы похороненных под ними покойников и служившие, кроме того, местом для религиозных церемоний. Происхождение курганов относится к отдаленному доисторическому периоду жизни человечества и граничит с первыми проблесками культуры и с зародышами погребальной практики. Исторические известия о курганах значительно опоздали против первых опытов этого рода сооружений и относятся к историческому периоду человечества. Я не буду вдаваться в подробное описание строения и назначения древних курганов, ни останавливаться на религиозных обрядах, которых они были свидетелями; ограничусь лишь общим замечанием, что могилы были древнейшими центрами культа и предупреждали собою появление специально молитвенных зданий, или храмовых построек. Многие из курганов, разрытых в средней Европе и в пределах южной России, судя по открытым в них предметам домашнего быта, положенным вместе с покойником, принадлежали так называемому каменному периоду и появились, по-видимому, в ту эпоху, когда человек еще не знал употребления металлов, обходился одними орудиями из камня или кости. В истории храма могильные сооружения, как древнейшие центры культа, занимают видное место и со стороны архитектурной. Мы увидим впоследствии подражание формам tumulus'a в архитектурных постройках позднейшего времени и применение их к устройству храмов.

К первобытным сооружениям того же религиозно-обрядового типа принадлежат еще так называемые *кельтские* или *друидические* памятники. Но употребляя это название, я должен оговориться, что оно не точно и, если доселе еще не изгнано из книжного языка, то лишь в силу давности и благодаря привычке. Кельтские памятники явились с этим названием благодаря тем ученым, которые впервые исследовали их в средней Европе и приурочили к народности кельтов и к их религии друидизма. Теперь найдено, что друидические памятники принадлежат чуть ли не всей Европе, встречаются в Африке, в Новом Свете, а при дальнейших изысканиях обещают сделаться достоянием всего мира. Поэтому вопрос о народности древних строителей, так называемых, не точно, кельтских сооружений, теряет свою силу и должен быть решен согласно с

историческими и этнологическими данными той страны, которой принадлежат эти памятники. Самые их названия: дольмены, менгиры или пёльваны, кромлехи обязаны условному языку исследователей и заимствованы из старого кельтского языка *Дольмены*, или каменные столы, сложены из огромных неотесанных камней и имеют вид стола, верхняя доска которого лежит на 2-х, 3-х или 4-х каменных плитах, поставленных ребром. Доска эта иногда лежит наклонно и покрыта бороздками для стока жертвенной крови и возлияний. Иногда камни бывают покрыты письменами и грубыми рельефами, что дает понятие о проблесках эстетического чувства у первобытных поселян данной местности. Иногда же дольмены бывают сложены из целого ряда каменных глыб, расположенных в виде стенок, покрытых сверху и представляющих как бы камеру или галерею. Какое назначение имели дольмены? На этот вопрос являются два решения и с одинаковым правом. Одни считают их остатками первобытных жертвенников, другие — могильными ящиками и гробницами, в которые клали умерших. Но для нас в данном случае нет большой важности, на какой стороне останется первенство, потому что, оставив за ними и специально-погребальное назначение, мы должны будем отнести их к разряду культовых памятников. Положительно доказано, что обряд погребения составлял одну из самых ранних форм культа, во все времена тесным образом связывался с религиозными обрядами, — и на местах погребения всего чаще приносили жертвы. Раскопки, сделанные в недавнее время в Крыму, показали, что под грудой камней лежали кости. Иногда же под покрывшей, как бы в ящике, открывали костяк, в полулежачем положении, прислоненным к стенке дольмена, как бы сидя. На основании одного древнего объяснения, это положение давали погребенным по аналогии с положением младенца в утробе матери, а умершие, по представлению древних, сходили в землю как бы в лоно общей матери — природы. Значит, дольмены в первобытную эпоху служили вместо гробов, куда клали покойника, как в ящик, и где до сих пор в этом сидячем положении сохранились скелеты.

Менгиры или *пёльваны* имеют вид более или менее высокого столба, сложенного из камней. Вершина его иногда представляет сужение или расширение, и весь камень в последнем случае получает вид опрокинутого обелиска. Иногда пёльваны покрыты надписями и изображениями, но чаще не имеют никакой отделки и представляют грубую массу нагроможденных камней (глыб). И до сих пор не решено положительно, какое назначение имели памятники. Одни полагают, что это были могильные сооружения, другие — что это были грубые изображения идолов, подобные каменным

бабам, находимым в южной полосе России. Но что бы они ни означали, их религиозное назначение не подвержено никакому сомнению. Что около них были приносимы жертвы, на это указывают находимые около них в небольших вырытых ямах кости, уголь и зола. Очевидно, это остатки производившихся здесь жертвоприношений, а может быть, и остатки человеческих жертв, которые были приносимы на месте каких-либо замечательных событий или вблизи кладбищ. Соединение нескольких пёльванов, расположенных в форме круга или эллипса, составляет так называемые *кромлехи*. Кромлехи принадлежат к числу древних памятников, оставленных аборигенами средней Европы, и отмечены определенным религиозным характером. Кромлехи суть не что иное, как священная ограда, обозначавшая место, избранное для жертвоприношения и посвященное какому-либо божеству. Это назначение ясно видно из того, что посередине кромлеха иногда находится дольмен, как жертвенник. Кромлех, таким образом, более сложная, более обставленная форма древнего жертвенника, близко граничащая с эпохой появления храмов в виде огороженных или обсаженных деревьями пространств, имевших религиозно-культовое назначение. Миссионер Лафито, посещавший Северную Америку, говорит, что видел в Индейской Виргинии храм, устроенный в виде подобного кольца или пояса, уставленного каменными столбами. В заключение упомяну еще об одном оригинальном роде памятников, известных под именем каменных баб. Сооружения, известные под этим названием, представляют из себя иногда простые обрубки камня с поставленной на верху их человеческой головой, чаще же имеют вид человеческой фигуры полуобнаженной или вовсе голой с уродливыми очертаниями, говорящими об отсутствии вкуса и крайней бедности технических средств, которыми располагали их строители. Каменными бабами покрыто пространство от верховьев Енисея до устьев Дуная и Черного моря. Довольно попадаетеся их в Екатеринославской и Херсонской губернии, где они встречаются десятками, но все больше и больше исчезают от истребления и от перевозки в разные музеи. В этих грубых изваяниях мы имеем изображения идолов или бюсты покойников, которые были погребены в ближних курганах, и память о которых хотели сохранить посредством этих грубых статуй. Первоначальная эпоха их возникновения не обозначена в истории точно так же, как и первоначальные идеи, вызвавшие их появление; но их жертвенное и религиозное назначение в быту позднейших исторических племен не подлежит никакому сомнению. Путешественник Рубруквис, проезжавший нашим южным краем в половине XIII века, обратил внимание на каменные бабы и был свидетелем

связанного с ними религиозного культа. С этими же остатками язычества должны были вести борьбу первые прозелиты христианства, жившие уже много-много спустя после первых насельников этого края и строителей этих статуй. Новгородская летопись говорит о Стефане, просветителе Пермском, что он научил землю зырян вере Христовой, где прежде кланялись зверям, деревьям, огню, воде и золотой бабе.

Оканчивая на этом перечень религиозных сооружений первобытного человека, мы должны заметить, что сохранившиеся их представители не всегда относятся к примитивной поре человечества, но принадлежат во многих случаях историческим временам. Но и относясь к этой сравнительно поздней эпохе, они обязаны своим происхождением племенам, стоявшим на низшей степени культуры и представлявшим по этому самому близкую аналогию с бытом архаических племен. Эта аналогия становится тем яснее, что и у современных дикарей мы встречаем подобные же сооружения, и ничто не мешает видеть в них повторение того, что существовало целые века и тысячелетия ранее их появления. Дайте ребенку ящик с деревянными кубиками, и он сейчас же начнет строить из них дольмены, менгиры и кромлехи. Младенческие племена употребляли вместо игрушечного материала глыбы, камни, обломки скал, но делали, в сущности, то же самое. Человек развивался не одновременно на великой поверхности своего земного отечества: одни раньше, другие позже — и вот почему в то время, как Италия и Палестина видели уже первые опыты христианских храмов с их типичной архитектурой, в это же время где-нибудь в Индии или в средней Европе продолжался во всей силе языческий культ с своей примитивной обстановкой; в то время, как в Греции славился Парфенон, в Индии продолжались пещерные храмовые постройки, а где-нибудь в более отдаленном уголке мира, в среде его многочисленных некультурных племен религиозные обряды все еще приурочивались к дольменам, кромлехам, курганам и другим архаическим формам жертвенника. Не каждый народ проходил через все эти ступени строительной деятельности и не от каждого из них остались следы мегалитических построек, но это нисколько не мешает принимать эти последние за первичные, начаточные формы архитектуры и с них начинать древнейший период ее существования. Здесь мы имеем перед глазами и первобытный строительный материал в виде валунов и необделанных каменных масс, и первобытные технические средства, и самую примитивную манеру стройки, кое-где определявшуюся самыми первыми и непосредственными идеями символизма. Но, в то же время, *мегалитические* сооружения и не простые житейские постройки,

назначенные для неприхотливых нужд питания, рождения и самозащиты; это не юрта или палатка современного дикаря, но действительные сооружения, поражающие своей громадной формой и имеющие какое-то особенное, выходящее из обыкновенного ряда значение. Это значение мы, не колеблясь, назовем культовым, — это обстоятельство наложило на них своего рода монументальную печать и обеспечило их долговечность. Этим принципом руководились, например, египтяне, которые строили твердые каменные гробницы, как вечное жилище для своих покойников, между тем как свое обыкновенное жилье строили на скорую руку, и от него не осталось и следа. К таким же привилегированным зданиям относились и жилища богов, то есть, храмы, как это доказывают колоссальные развалины последних, сохранившиеся до сих пор и приводящие в удивление каждого наблюдателя.

Таковы те первобытные сооружения, которые послужили первичной формой храмовых построек, и к которым человек древнейшего периода приурочивал отправление своих религиозных обрядов. Как легко видеть, все они далеко не удовлетворяли идеи храма в позднейшем установившемся смысле слова. Более полную и организованную форму храма мы встречаем в так называемом домашнем культе. Известно, что у древних народов, прежде чем сложился порядок культа общественного, парадного, публичного, богослужение отправлялось в семье и дома, вследствие чего самая обстановка домашнего очага получила некоторые приспособления и изменения согласно с условиями этого патриархального культа. Точкой отправления для создания этой практики послужило почитание умерших членов семьи и родичей под именем покровителей и защитников семейного очага. Обычай хоронить умерших в том доме, где они жили, ведет свое начало из глубокой древности и практиковался на глазах истории у фиванцев. Сначала домашний культ группировался около этих домашних божеств, но с течением времени все больше и больше расширялся, принимая в свою среду более известных представителей многочисленного цикла, под именем лавров и пенатов. Культ этот, общий всем народам, в своей наиболее развитой форме известен из римской практики. По словам Макровия, каждое семейство в Риме отправляло ежегодно свои домашние праздники в честь богов — покровителей. На этих семейных церемониях перед своими пенатами глава семейства пользовался древним патриархальным правом лица литургического или жреца, а семейный очаг превращался на время в религиозное учреждение, в особого рода семейный храм. Как живо сознавалось в римском обществе это религиозное значение отца семейства по отношению к членам его дома,

видно из того выражения, которым римская юридическая практика обозначила отношение несовершеннолетнего сына к его отцу. «*A sacris patris dimitti*» — вот формула, которой римлянин обозначил отделение совершеннолетнего члена семейства от опеки родительской. Равным образом и усыновление кого-либо выражалось термином: «*obstringi sacris patris, a quo adoptebatur*». Считаю излишним замечать, что домашний культ римлян нимало не исключал общественных центров богослужения и публичных религиозных обрядов, которые были строго определены законом и имели прочно сложившуюся иерархию. Обычай домашнего культа шел рядом с ним и был отголоском древнейшей практики, общей всем патриархальным народам и некогда во всей силе державшейся у римлян. Внешняя сторона этого культа при всем разнообразии обрядовых подробностей, вносимых каждым семейным кружком, может быть представлена в следующих общих формах. Древние отводили в своих домах особенные помещения для семейных богов и в этих-то молельнях справляли в честь их религиозные обряды. Эти помещения находились во внутренней части дома, откуда и сами боги домашнего цикла получили название: *penates*, от *penitus-penitior*, *dii penetrales*. Изображения их хранились в особенных ящичках или ковчегах; к последним иногда приделывались дверцы, которые хозяин в случае нужды мог отворять и затворять, — вещь, похожая на наши киоты и божницы. Так как домашний культ был в древности очень распространен, то существовал особый цех ремесленников, которые занимались приготовлением этих ковчежцев. К такого рода ремесленникам принадлежал и упоминаемый в Деяниях Апостольских Димитрий среброковач, который занимался приготовлением серебряных ящичков для изваяний Артемиды Ефесской, культ которой был очень распространен в Малой Азии. Эту домашнюю святыню ставили на стол или треножник, против которого помещался жертвенник, а на этом последнем приносились жертвы и делались возлияния.

В истории языческого культа эти ковчежцы или киоты с домашней святыней имеют то важное значение, что составляют переход к устройству постоянных храмов или учреждению общественного культа. Древние писатели, как языческие, так и христианские, много говорят о повозках или колесницах, на которых возили изображения богов. Они приписывают введение этого обычая то целым народам, то отдельным лицам, и хотя подобные ссылки имеют большей частью легендарный характер, но они важны, как отголосок древнего предания об этой давнишней и широко распространенной форме культа. Скиния Молоха у прор. Амоса, *וּבְחֹרֶם הָעִיר* у Евсевия составляют то же самое явление, только более

развитое и богаче прежнего обставленное. История и археологические памятники свидетельствуют, что употребление священных колесниц с изображениями составляло существенную принадлежность всех древних религий, имело место в практике египтян и финикийян. В позднейшие времена у греков и римлян они носили название подвижных храмов, «*templa gestatoria*», и употреблялись в культе наиболее известных богов, считавшихся покровителями и охранителями целых местностей. Так, в Риме возили на колеснице изображение богини Τύχη, или Фортуны, покровительницы города, а в Греции таким же почетом пользовалась статуя Паллады. Повозка с ее изображением, в сопровождении целой толпы народа, двигалась в торжественной процессии по Афинам, пока не достигала р. Инаха, где ее вместе с колесницей погружали в воду, — затем этой водой кропили дома и городские здания.

Устройство постоянных храмов, как определенных центров богослужения, не отделяется от культовых сооружений первобытного человека какой-нибудь резкой пограничной чертой, но тесно соприкасается с ними. Храм, как жилище божества, есть дальнейшее развитие того понятия, какое заключалось в идее архаического жертвенника, и есть более полное и широкое удовлетворение той потребности заключить, привязать, укрепить за собою божество, которую человек всегда сознавал и пытался осуществить внешним образом. Кромлех или открытая каменная ограда — вот, по моему мнению, прототип древнего храма и первый шаг, сделанный человеком на переходном пути от жертвенника к сооружениям более сложного храмового характера. Так как громадное расстояние времен отделяет нас от эпохи построения первобытных храмов, то понятно, что ни один из них не уцелел до нас в полном виде, и мы можем теперь судить о них более или менее предположительно на основании остатков архаических сооружений, представляющих более или менее сохранившиеся развалины. Я укажу для знакомства с этой примитивной архитектурой на остатки больших каменных сооружений в графстве Вильтшир, к северу от Салисбери, в Ирландии. Эти каменные руины называются «стонхендж» и имеют вид 4-х концентрических кругов, сложенных из стоячих камней, соединенных вверху на всем протяжении круга архитравами или балками. В центре среднего круга находится большая каменная плита, более чем на половину вросшая в землю, и эту плиту многие из археологов принимают за остаток жертвенника. Более простая конструкция ограничивалась проведением одного ряда, то есть, устройством ограды, которой отмечалось избранное для богослужения место и выделялось из ряда других, как особенное, святое, назначенное

служить местопребыванием божества. Поэтому первобытные храмы имели ту архитектурную особенность, что устраивались без кровли и оставались сверху открытыми. Указание на эту особенность храмового устройства можно находить в самом названии *templū igni*, которое происходит от древнелатинского глагола *templō*, что значит *смотрю, наблюдаю*. Этимологическое значение этого слова показывает, что храмы, по представлению древних, были местами открытыми, откуда взгляд простирался на все стороны и беспрепятственно мог быть обращен на небо, где находились светила небесные, а эти светила служили, как известно, божествами астрального культа. К этому же заключению приводит и другая более обыкновенная этимология этого слова, имеющего один общий корень с греческим *τέμενος*. *Τέμενος* в своем первоначальном значении означает всякое пространство — отделенное, отрезанное (от *τέμνω*), а отсюда, далее, определенное для известного назначения. Часто под словом *τέμενος* разумели часть земли или известное пространство, отделенное для религиозных действий, совершавшихся авгурами, а также очерченную жезлом авгуров часть неба, на которой они наблюдали за полетом птиц и производили свои гадания. Еще более часто стали придавать это название храму в его простейшей форме, указывая таким образом на его наружный вид, как на место, обнесенное оградой или обсаженное деревьями. Внутри ограды помещался жертвенник с изваянием идола, и к нему-то сходил народ для совершения религиозных обрядов. Древнегерманские названия храма, по объяснению Гримма в его *Deutsche Mythologie*, имеют корень в словах, обозначающих лес, что, конечно, имеет свое основание в обычаях древних германцев приносить свои жертвы в лесах и священных рощах под тенью ветвистых дубов. Если такие открытые пространства были вначале сборными пунктами культа в известном племени или общине, то не мудрено, что и в позднейших храмовых постройках повторялся тот же тип и выражались древнейшие культовые предания. Впрочем, символические или простые практические соображения вызвали такое устройство храмов, нет сомнения, что оно имело место в первобытной архитектуре и оставило следы в исторических памятниках. Например, знаменитый Карнакский храм в Египте не имеет покрытия в большей части своей площади; крыша устроена только над святилищем и прилежащими к нему залами. Вероятно, сначала стали покрывать место, где стояла статуя бога, и где отправлял обряды жрец, остальное же пространство оставалось открытым; в базиликах и древних христианских храмах двор сохранил эту особенность до сравнительно позднего времени. У Чиампини, в его *Vetera monimenta* представлен план

такого здания. Храм на этом рисунке имеет вид четырехугольника, обнесенного со всех сторон стеной. В одной из них четвероугольный пролет, ведущий во внутренность ограды и, очевидно, служащий дверью. Нигде не видно следов свода или сужения и никаких намеков на крышу. При таком устройстве становятся излишними всякие отверстия сбоку для пропуска света. Боковые окна являются уже впоследствии; даже и тогда, как стали выводить крышу сводом, здание освещалось не боковыми окнами, а сверху посредством отверстия, которое оставляли в центре купола. В этом роде устроен был Пантеон и храм Ромула. Но это уже постройки позднейшего времени. Переходя теперь от этих подготовительных основных форм к архитектурным сооружениям, осуществившим в более полном виде идею храма, как святилища, то есть определенного средоточия культа, мы должны сделать наперед одно замечание, что эти позднейшие, более последовательно проведенные храмовые формы, в существе дела отправляются от древнейших, разрабатывают и развивают их в более или менее законченных сооружениях. Так одни из них подражают принятой там или здесь форме жилья, другие отправляются от могильной насыпи, иные представляют дальнейшую разработку пещер. Индусские храмы принадлежат к двум последним типам и представляют весьма любопытное явление в области древнейшей храмовой архитектуры.

Первоначальная религия индусов — браминизм, как известно, отличалась пантеистическим характером и представляла верховное существо, Брахму, в виде мирового духа, проявляющего себя в воплощениях, результатом которых является индусская троица, Тримурти. Вне этого момента воплощений — божество неуловимо и неизобразимо; оно есть проникающая вселенную и живущая в ней духовная мировая сила, ускользающая от всякого ограничения и определения, будет ли то ограничение местное, или определение теоретически-логическое. Представляя себе верховное существо в формах абсолютного бытия, индус переносил на него идею необъятности и разнообразия сил природы и отождествлял последнюю с первым. Само собой понятно, такая форма религии не благоприятствует искусству и развитию храмовой архитектуры. Эта последняя получает у индусов права гражданства с того времени, как идеальное представление божества заменилось в буддизме реальным, антропоморфическим и дало новое направление искусству и набожности. За три столетия до Рождества Христова, благодаря энергичным усилиям царя Асоки, учение Будды сделалось государственной религией индусов и с этим переворотом связываются первые типичные памятники индусской

архитектуры. И любопытно, что самые ранние из них связываются с именем Будды и тесным образом примыкают к его памяти. По смерти Будды его тело было разделено, как говорят индусские легенды, на восемь частей и погребено в восьми местах, под восемью могильными курганами (ступами, топами). Затем, уже при царе Асоке, семь из этих реликвий были вынуты и подвергнуты новому делению, так что составилось 84 тысячи частичек, которые были положены в драгоценные ковчезцы и разосланы по всем, даже маленьким городам царства. Чтобы сохранить память о первом могильном помещении восьми реликвий Будды, каждый из этих ковчезцев был поставлен под ступу. От этого-то могильного кургана, превратившегося затем в круглую каменную башенку, и ведут свое начало первые буддийские храмы. Для нас они важны не по своей легендарной основе, которую можно принять и не принять без важных последствий для научного вывода, а по отношению к той основной форме, какую они взяли за точку отправления. А эта форма *tumulus*'а говорит нам о силе влияния, которое имели могильные сооружения на выработку архитектурной формы дохристианского храма и на ее дальнейшее проведение. И, действительно, в различных местах Ост-Индии попадаетесь большое число храмов, обработанных в виде больших курганов. Наилучше сохранившимся памятником этого рода служит храм в Бгильзе, описанный Ферпоссоном и Лассеном. Он имеет вид массивной постройки на круглом фундаменте, выведенной конически, в виде кургана или насыпной могилы. Высота его — 54 фута, поперечник фундамента — около 120 футов; вокруг него идет крытая галерея, а снаружи вся эта постройка обведена каменным забором, представляя из себя как бы загороженный стог сена. Четверо ворот, расположенных в направлении четырех стран света, ведут в здание и замечательны по своей скульптурной отделке. Перед северным и южным входом возвышаются две колонны в 33 ф. высотой. Если отнять пристройки, то в храме Бгильза мы будем иметь точную копию *tumulus*'а, который, как нельзя лучше, соответствовал представлению индусов о непрочности всего земного, для которого символом служил — мыльный пузырь. Чтобы покончить с формой топ, скажем, что эти памятники были строены из обожженной глины, как и теперь строится большинство зданий в средней Азии и Индии, и облицованы известкой. Размер их очень различен: есть имеющие более 200 футов высоты.

Другая не менее распространенная форма индусских храмов пошла от пещерных сооружений и берет эти последние за исходную точку. Первобытный человек при устройстве как своих жилищ, так и помещений для своего бога, прибегал всегда к средствам, которые находились у него

под руками, и без дальних околичностей приспособлял к этой цели то, что давала ему природа. Но человек древнейшего периода, живший в горных местностях, был по необходимости троглодитом, то есть, пользовался для житья естественными пещерами и гротами и старался эти экскавации применить к неприхотливым условиям своего домашнего быта. Если пещера была защищена от ветра и нелегко доступна для зверей, имела вход открытый на юг, так что получала довольно тепла и света, этого было достаточно для обращения такой пещеры в жилье. Впоследствии человек стал готовить пещеры искусственно, расширяя готовые или пробивая новые в мягких горных слоях, например, в песчанике. Такими пещерами богаты наши Крым и Закавказье, где сохранились самые разнообразные формы пещерных жилищ, обработанных рукой человека. Подобно тому, что мы можем в миниатюрных сравнительно размерах изучать у себя дома, представляют гигантские доисторические пещеры Индии и такие формы их, как знаменитая Ментонская пещера с найденным в ней скелетом и бытовыми остатками первобытного человека. Древнейшие приспособления пещер к устройству больших храмов мы находим в Индии и Египте, но если от этих архаических колоссальных форм перейти к позднейшим, то мы найдем, что ими наполнена большая часть горных стран Европы, и к этим памятникам уже давно обратилась история церковной архитектуры, как к одному из весьма важных своих источников. Древнейшие из этих сооружений в Индии находятся на левом берегу реки Фалгус, притока Ганга. Они вырублены в очень твердой скале и хорошо отделаны. Общая их форма — это ряд низких галерей, суживающихся кверху сводообразно. В некоторых из них находится вырубленное полукруглое углубление в виде ниши, и в этом выступе иногда помещается каменное возвышение в виде *tumulus'a* в память Будды. Вторая группа лежит в Ориссе на Удаягири или «горе солнечного восхода». Она представляет более сложную систему пещерных сооружений и отличается соединением галерей с подземными комнатами. Пещеры более крупных размеров имеют перед собой балконы или галереи, опирающиеся на столбы (в ширину от 6 до 10 футов). Из этого портика открывается ход в главную внутреннюю пещеру, размеры которой в той или другой местности различны. Самая большая имеет 56 футов в длину, и по сторонам — две меньшие, отделяемые от главной двумя или тремя колоннами при входе. Стены этих подземелий украшены иногда барельефами, изображающими военные сцены, чудовищные фигуры, растительные формы, а иногда и браминских богов. Связь подземных храмов с позднейшей церковной архитектурой не может подлежать никакому сомнению. Тут возможны два способа применения: первый — в

широких размерах, когда подземное пространство прорезывалось в разных направлениях широкими галереями, которые разбегаются в стороны в виде сети; или второй — в размерах небольших, когда естественная пещера или искусственно обработанная экскавация применялась в богослужебных целях и обращалась в храм. Образцом первой системы служат катакомбы, о которых мы будем говорить подробно далее, а второй — весьма многие случаи обращения в христианские церкви отдельных пещер или искусственная обработка их для этой цели. Чтобы познакомиться с этим последним родом памятников, приведу одно любопытное известие из жизни Саввы Освященного, передаваемое биографом его, Кириллом Скифопольским. Известно, что лавра Саввы Освященного находилась близ Иерусалима, и ее первые насельники, не имея правильного общежития, устраивали для себя скитки и монастыри поблизости главного центра, заправляемого Саввой, и селились группами. «В одну ночь блаженный Савва вышел из своей пещеры и направился к находившемуся недалеко потоку с пением псалмов. И вот на западном утесе ручья видит он огненный столп, опирающийся на землю, а вершиною касающийся неба. Подошедши к этому месту, он нашел здесь большую и удивительную пещеру, как бы самую природою обработанную в виде церкви: на восточной ее стене находится выступ (κόυχη), с северной стороны отделение, похожее на диаконик, а с юга широкий вход, достаточно освещенный проникающими сюда солнечными лучами». Таким образом, пещера была обращена устьем к югу, на солнечную сторону — черта, которая замечается очень часто в пещерных жилищах и служила одним из условий пригодности самой пещеры. «Приведши в порядок и очистивши с Божьей помощью эту пещеру, он положил совершать в ней по субботам и воскресеньям обычное правило». Наши старинные паломники любили посещать эту пещеру, и вот как отзывается о ней игумен Даниил: есть к западу от потока «пещера дивна под скалою каменою, и в той пещере церкви Святыя Богородица, и ту пещеру показа Бог Святому Савве столпом огненным». Наши Киевские пещеры, Инкерманские в Крыму и Кавказские, обработанные в виде церквей, принадлежат к этому типу.

Подражание в устройстве храмов типу обыкновенного человеческого жилья находит себе подтверждение в отзывах древних писателей о божницах и храмах у разных народов. Жилище человека, во всяком случае, было лучшим из всех помещений, назначенных для обитания. На приспособлении этого помещения к удобствам человека выразилось все искусство, вся сила изобретательности первобытных людей, и для водворения божества они не могли придумать ничего лучшего, как

заимствовать отсюда образец храма, — тем более, что божество, по их представлению, обладало теми же, только лучшими свойствами и стояло в самых близких отношениях к быту и нуждам человека, являясь стражем и хозяином его дома и семьи. Археологических памятников этого рода не сохранилось; они сошли с лица земли вместе с жилищами древнего человека, оставив след в темных преданиях и нескольких отрывочных известиях древних писателей; но путешественники и миссионеры до сих пор открывают у современных дикарей такие храмы, почти ничем не отличающиеся от обыкновенных жилищ. Шалаш, хата, сакля, землянка, деревянное или каменное строение — вот помещения, которые человек низшей культуры отдавал для жилья божеству, и которые он отделял и украшал, окружал той же обстановкой, как и свои собственные помещения. Принося ему в жертву стрелы и копья, лучшие части убитых животных, человек-зверолов обставлял божницу теми же предметами убранства и продовольствия, которые составляли лучшее украшение его собственного жилья. Человек более культурный изменял эту обстановку согласно с условиями своего быта, но в общем оставался верен той мысли, что божество есть нечто весьма близкое к нему по своему положению, потребностям и по участию в ближайших интересах его непрехотливой жизни.

В сравнении со всеми этими сооружениями греко-римская архитектура представляет широкий шаг вперед и вместе выработанный тип зодчества. Грек в созданиях своего искусства идеализовал природу и, отправляясь от известных ее форм, перерабатывал последние, давал им то, что называется художественной формой, — стоит, например, сопоставить ствол дерева и колонны различных орденов. Та же художественная переработка проявляется и в концепции целого архитектурного здания, положим, храма. Приравнивать его к какой-либо примитивной форме жилья, к каким-нибудь заурядным житейским образцам, конечно, нельзя. Связь с ними уже так далека, что проводить ее последовательно было бы крупной натяжкой. Можно утверждать только то, что античный мир унаследовал представление о храме, как о доме божества, и старался заключить последнее в особо устроенном для него помещении, которое было отведено ему в особой комнатке или *cella*, находившейся внутри храма. Затем окружающие его колоннады, портик с фронтоном, богатые скульптурные украшения на наружных фасадах, а иногда и живопись — все это уже носит печать художественной отделки, составляет труд мысли и богатого образования.

В греко-римских постройках мы имеем три главные типа,

характеристика которых необходима для понимания христианской храмовой архитектуры. Первый тип, в собственном смысле храмовый, в общем известен; он состоит из фронтона при входе и ряда колонн. Познакомимся с его внутренним устройством. Главную часть греческого храма составляло небольшое отделение, известное под именем «cella». Оно, собственно, назначалось для культовых отправлений и составляло покой или помещение, где стояло изваяние божества с жертвенником, на котором ставились дары и приносились жертвы. Это отделение находилось обыкновенно в западной стороне храма и имело вход с востока; а ближе к западной стене стояло на возвышении изображение или ἄλμα. Судя по тому, как требовал культ, целла или вплоть закрывалась крышей, или часть ее оставалась открытой. В первом случае свет проникал через боковые двери, а когда этого было недостаточно — то посредством особых отверстий, ὀλτον, сверху, в крыше. Вокруг целлы, которая иногда занимала и центральное положение, стояло несколько рядов колонн, на которых опиралась крыша, со стороны фасада выдававшаяся фронтоном или треугольником. Эти портики или галереи из колонн, окружавшие целлу, служили местом для народа и иногда имели преддверие или проύλαιον, открытую площадку, которая служила входом или папертью. Здесь помещались иногда жертвенные столики, на которые клали приношения. Отличительную особенность греческой архитектуры, как в храмовых постройках, так и в зданиях гражданского и бытового характера, составляет употребление прямых линий. Римляне немного изменили этот типичный план греческого храма и удержали его главное пространственное деление. Второй тип представляют храмы с круглым основанием. Их производят от tumulus'a и родиной их считают восток. К этому роду построек принадлежат римские мавзолеи, термы или бани, а типичным представителем — знаменитый пантеон. По устройству своему это — ротонда или круглое здание, заканчивающееся сверху полусферическим, купольным покрытием, вроде того, как устраиваются наши цирки и железнодорожные ротонды для локомотивов и вагонов. Третий тип составляют так называемые базилики. Это не храмы, а частные здания, где производился суд, и вели торговлю. Отличительная их черта состоит в удлинённости плана и в разделении здания по длине на нечетное число отделений, так называемых нефов, рядами колонн. Среднее отделение иногда заканчивалось выступом или абсидой.

Этими тремя архитектурными формами исчерпываются главные типы греко-римского зодчества. Как отнеслось к ним христианство, как и чем воспользовалось оно при выработке своих церковных стилей и каким

путем шло развитие храмовой христианской архитектуры?

Но, чтобы отвечать на эти вопросы, нам следовало бы перешагнуть через три-четыре первых столетия христианской эры, потому что только здесь мы могли бы встретиться с памятниками первохристианского зодчества и наблюдать применение к церковным сооружениям известных архитектурных законов. Но христианские религиозные собрания и первые зачатки богослужения, с которыми должно было сообразоваться внутреннее расположение молитвенных зданий, были даны гораздо раньше, а потому и история христианского храма начинается много прежде появления типичных образцов этого рода и совпадает с первыми стремлениями новообразовавшейся христианской общины к самостоятельности.

Места молитвенных собраний христиан I–III веков

Молитвенные храмины и открытые христианские храмы первых трех веков. Собrania первых верующих в Иерусалимском храме и по домам. Положение и устройство первохристианского молитвенного помещения; приспособление его к потребностям богослужения. Как долго существовал у христиан обычай собираться по домам. Как рано появляются у христиан особые богослужебные здания. Исторические сведения о существовании, положении и внутреннем устройстве первых церквей на открытых местах. Возражения против существования за это время открытых храмов у христиан и разбор их.

Где и как происходили собрания первых христиан для молитвы, — общий ответ на это дают Деяния и Послания Апостольские, особенно вторая глава книги Деяний, в 46 стихе которой говорится следующее: *«И каждый день (апостолы с другими верующими) единодушно пребывали в храме и, преломляя по домам хлеб, принимали пищу в веселии и простоте сердца»*. Отсюда ясно открывается существование у первых христиан общих с иудеями публичных собраний в храме (εν τῷ ἱερῷ) и более тесных и замкнутых по домам (κατ' οἴκων). Первые были необходимым следствием возникновения христианства среди иудейства и близких отношений Иисуса Христа и Его учеников к Иерусалимскому храму. Хотя исповедание Христа и крещение в Него проводили резкую грань между обществом иудейским и первохристианским, но ветхозаветное Писание и молитва, насколько они входили в состав храмового еврейского богослужения, могли служить как бы пропедевтикою христианства для иудеев и приготавливали их к последнему особенно своей прообразовательной стороной. Вторые, то есть, собрания по домам, отвечали потребностям первых христиан, как особого религиозного общества, выходили из их естественного стремления уединиться, отправлять собственные обряды, молиться Богу в среде своих собратий и единоверцев. Если первые имели главным образом миссионерскую задачу и посещались христианами из иудеев, то последние удовлетворяли религиозным интересам христианского общества и служили средством для взаимного единения и сношения между собою его членов. В смешанных храмовых собраниях, конечно, не было места для совершения

таинства евхаристии и вообще христианского богослужения. Это последнее происходит в домашних закрытых собраниях христиан. Со временем последние взяли перевес над первыми и послужили почвой, где зародился и мало-помалу созрел христианский обряд, и постепенно слагались те литургические и дисциплинарные требования, с которыми должны были сообразоваться впоследствии открытые храмы христиан.

Как только образовалось зерно христианской общины, члены ее в числе ста двадцати человек собираются в Иерусалиме в особой горнице, где и пребывают все единодушно в молитве и молении (Деян. I, 13–14, 16). Неизвестно, была ли это та самая горница, в которой Христос совершил с учениками пасхальную вечерю и установил таинство евхаристии, как предполагают некоторые; но нет сомнения, что она была собственностью кого-либо из лиц, принадлежавших этой небольшой общине. Когда число членов иерусалимской общины, вследствие вдохновенной проповеди ап. Петра в день Пятидесятницы, значительно увеличилось, и одного дома, как бы он ни был поместителен, оказалось недостаточно, верующие стали собираться для молитв и преломления хлеба по домам *группами* или кружками. Эти первые места собраний христиан были *молитвенными храминами*, молельнями в частных домах, а не храмами в строгом смысле слова. Христианство начало с них, как начинает всякая вновь возникающая религиозная община, у которой и богослужение находится еще в зародыше и потому не требует сложных приспособлений для своего совершения, и внешнее положение не обеспечено, да и средства материальные не велики, так что и при желании улучшить и развить обрядовую обстановку оказываются непреодолимые препятствия. У христиан первого времени такого стремления, нужно заметить, и не было. То, что называется теперь богослужением, было у них так незатейливо и однообразно, что легко обходилось простыми домашними средствами. Они соблюдали известные часы молитвы, образцом для которых послужил обычай Иерусалимского храма, и которые у христиан получили особый религиозный характер по воспоминаниям о Христе, с ними связанным. Но молиться ли в эти знаменательные сроки дня, или независимо от них, конечно, можно было с полным удобством дома. Христиане так и делают: они собираются для общих молитв в домах своих единоверцев и у себя дома упражняются в одиночной молитве. Что же касается до совершения евхаристии, то это не было вначале какое-нибудь сложное литургическое действие с широкой обрядовой обстановкой; в своей первоначальной форме это было простое с внешней стороны, но таинственное с внутренней *преломление хлеба и благословение чаши*, совершавшиеся с известными молитвами

предстоятелем собрания.

Когда в день воскресный или в присутствии апостолов составлялись многолюдные собрания, для них избирались более просторные помещения в домах состоятельных владельцев-христиан, и самое богослужение являлось уже с более развитой обрядовой обстановкой. В таком виде изображает ап. Павел молитвенные собрания христиан в Коринфе, где происходило и чтение Писания с объяснением его, и пение гимнов, и евхаристия с агапами. На языке Апостольских Посланий это называется сходиться вместе (ἐπί τοαυτό), а самые собрания обозначаются словом ἐκκλησία. Эти многолюдные собрания и в век апостольский, по-видимому, отличались от тесных семейных кружков и назывались *церквями* — ἐκκλησίαν, то есть, собраниями кат' ἐξοχήν. Они ясно противопоставляются домам, служившим житейским целям и не имевшим литургического назначения. Так ап. Павел, упрекая коринфских христиан в неприличном поведении на общих вечерах любви, указав на жадность, с которой некоторые позволяли себе пользоваться общественным столом, говорит в заключение: *«разве у вас нет домов на то, чтобы есть и пить, или пренебрегаете церковь Божию и унижаете неимущих!»* (1 Кор. XI, 18, 20–22, 33–34; см. XIV, 34–35). Здесь церковь (ἐκκλησία) есть нечто совершенно отличное от дома (οἰκία); она противопоставляется ему не как помещение, не как место собрания, а по своему назначению для особых отправления, имеющих религиозный литургический характер. Таким образом, слово ἐκκλησία не дает никаких указаний на внешний вид молитвенных зданий, молитвенных помещений, и удобно мирится с каждым из них, начиная простым домом и кончая самым совершенным византийским храмом. Равным образом и название христианских церквей *молитвенным домом* или просто *домом* не всегда указывает на домовые помещения для богослужебных собраний, но весьма часто прилагается к церквям, как открытым зданиям, какими без сомнения они были в IV веке. Обозначение это важно в истории церковной архитектуры, как воспоминание о той поре, когда храмы были в домах, и когда христианское богослужение замыкалось всецело в их пределах. В этом же общем смысле собрания следует понимать и те выражения ап. Павла, в которых он обращается к Акиле и Прискилле, Нимфану, Филимону и другим, приветствуя их вместе с домашней их церковью. *«Приветствуйте Прискиллу и Акилу, сотрудников моих во Христе Иисусе... и домашнюю их церковь»* (καί τήν κατ' οἶκον αὐτῶν ἐκκλησίαν) 17. Не о здании, конечно, идет здесь речь, и немыслимо посылать приветствие помещению, но для нас важна терминология, именно та связь, в какую поставлены здесь ἐκκλησία с οἶκος, как религиозная община с ее

богослужебным центром. Имея в виду эту практику, св. Иоанн Златоуст в свое время заметил: «прежде дома были церквами, а теперь церковь сделалась домом»; как и в другом месте, изображая строгие нравы первых христиан, выразился таким образом: «они (т. е. христиане) были так благочестивы, что могли и свой дом превратить в церковь».

Само собой понятно, что не может быть и речи о точном воспроизведении первохристианского молитвенного дома. Не только не сохранилось его изображений, но нет и сколько-нибудь удовлетворительного описания его устройства, нет даже самых общих указаний на ту обстановку, которой эти молельни хотя бы на время богослужебных собраний отличались от обыкновенных христианских жилищ того времени. Приходится поэтому отметить лишь несколько подробностей этого архаического христианского храма по кратким отрывочным известиям и случайным замечкам, дошедшим до нас от тогдашних писателей. По вознесении Господа, ученики Его, возвратившись с горы Елеонской в Иерусалим, *взошли в горницу* (ἀνέβησαν εἰς τὸ ὑπερώον), где и пребывали все единодушно в молитве (Деян. I, 13). В *горнице* (ἐν ὑπερώῳ) была положена Тавифа в ожидании погребения (Деян. IX, 37, 39). В тех же Деяниях Апостольских рассказывается о посещении ап. Павлом Троады и о молитвенном собрании, которое имел здесь апостол с другими верующими. «Во время продолжительной беседы Павловой один юноша, именем Евтих, сидевший на окне, погрузился в глубокий сон и, пошатнувшись, упал вниз с *третьего жилья* и поднят был мертвым» (Деян. XX, 9). Дом был *трехэтажный* (τρίστέυος), а горница, в которой происходило собрание и преломление хлеба, имела окна и ночью освещалась довольно значительным числом светильников. Таким образом, несколько одновременных свидетельств указывают на помещение богослужебных собраний христиан в верхней части жилья, *во внутренней комнате верхнего этажа* дома. На такое положение христианских молелен делает несколько намеков и автор *Филопатриса* — известного сатирического произведения, где осмеиваются нравы христиан 19,— сочинения, не признаваемого современной критикой подлинным сочинением Лукиана Самосатского. «Случай завел меня в незнакомый дом, — говорит он от имени героя своего произведения, — *поднявшись по лестнице, я очутился в комнате с вызолоченными карнизами*, которая напоминала собой палаты Менелая. Здесь я нашел, впрочем, не прекрасную Елену (виновницу Троянского побоища), а коленопреклоненных людей с бледными лицами». Нет основания видеть в этом месте лишь одну карикатуру и упрекать автора в злонамеренном искажении дела; в словах

его не трудно подметить и черты, указывающие на молитвенное собрание христиан в доме какого-либо из своих богатых сочленов. Христианство с самых первых времен не было религией только бедняков. Анания и Сапфира были владельцами поземельной собственности; Филимон, к которому ап. Павел писал послание, имел раба, за которого апостол ходатайствует. Великое множество христиан в Риме, как показывают катакомбные памятники и надписи, состояло не из одних рабов, но и из лиц богатых и знатного происхождения.

Представленное описание первохристианского молитвенного дома до того обще и бледно, что может быть отнесено ко всякому жилью, ко всякому помещению, безотносительно к тому особому назначению, какое они получали в богослужебном употреблении христиан. Это обстоятельство приобретает особенную важность в глазах исследователей. Так как устройство обыкновенных жилищ того времени, особенно греко-римских домов, довольно хорошо известно, то ученые путем рассмотрения внутреннего расположения последних надеются дать несколько более определенных и подробных указаний на помещение и убранство первохристианских молелен.

Словом *οίκος*, которым называются иногда в Деяниях и Посланиях Апостольских места молитвенных собраний христиан, по мнению некоторых ученых, обозначались в первое время христианства не вообще дома, а известного устройства и назначения комнаты в них. Если это положение еще не может считаться доказанным в отношении к еврейским и вообще восточным жилищам, то оно должно быть признано бесспорным по отношению к греко-римским домам. До нас сохранились образчики последних в Помпее и Геркулануме, где их открыли под массой лавы, выброшенной Везувием в 79-м году по Рождестве Христовом. Судя по этим сравнительно хорошо сохранившимся памятниками и описаниями Витрувия, специалиста-архитектора времен Августа, помпейские дома, при поразительном сходстве между собой, почти все были двухэтажные, состояли из множества маленьких комнат и были разделены на две половины: переднюю — *публичную*, и заднюю — *семейную*. Узким проходом — нашей передней, входили с улицы в так называемый *атриум* — довольно большой четырехугольный зал с отверстием по середине крыши для пропуска света и для проведения дождевой воды, лившейся в каменный резервуар, устроенный на полу. Около атриума группировался ряд маленьких комнат, хозяйственное и житейское назначение которых трудно определить теперь с точностью, точно также, как их число и относительное положение. Видно только, что римляне того времени жили

гораздо теснее и уютнее, чем живем теперь мы. К задней стороне атриума, прямо против входа с улицы, примыкал *таблиний*, служивший чем-то вроде кабинета для хозяина дома, где он принимал посетителей по делам. Этой рабочей комнатой оканчивалась передняя половина дома, сообщавшаяся с заднею, доступной только для друзей и близких знакомых, посредством коридоров. Центральную часть семейного помещения составлял *перистиль* — большой великолепный зал, получивший свое название от поставленных параллельно стенам его рядов колонн. Подобно атриуму, перистиль получал освещение сверху и снабжен был также бассейном. По бокам его шли небольших размеров семейные комнаты, как-то: спальни, столовая, гардеробная и др. Продолжая путь через перистиль вглубь дома, мы встречаем ближе или дальше от него *продолговатое четырехугольное* помещение, известное под именем *оікоc-а* (по-латыни *oecus*). Что такое был этот *оікоc*? При неодинаковости своих размеров и устройства в различных римских домах, все же это был довольно обширный зал, *делившийся иногда по длине на три части двумя рядами колонн*, поддерживавших кровлю. Он превосходил окружающие перистиль семейные покои не только своей обширностью и величиной окон и дверей, но и убранством. Стены его расписывались живописью, пол отделялся мозаикой, а для ночного освещения по стенам висели лампы и люстры.

Составляя наиболее поместительную и почетную часть хозяйской половины, эти *экусы* или *икосы* служили праздничной столовой или *триклинием*, в котором сходились для пиршеств и бесед не только члены семьи, но и близкие знакомые и друзья хозяина дома. Эти-то просторные комнаты, удаленные от уличного шума и нескромного постороннего взгляда, при том же хорошо обставленные, и могли служить, по мнению ученых, удобным помещением для христиан на время многочисленных собраний для совещаний между собой, молитв, совершения евхаристии и соединенных с ней вечерей любви. Предположение весьма правдоподобное, оправдываемое до некоторой степени и евангельским повествованием. Комната, в которой собирались первые верующие, предназначена была для вечерей, служила столовой. Воскресший Христос, явившись одиннадцати ученикам Своим, застал их *возлежавшими* (*ἀνακείμενοις*), спросил о пище, и они подали Ему часть печеной рыбы и сотового меда (Марк. XVI, 14; Лук. XXIV, 41–42). Вероятность предположения возрастает еще больше оттого, что Витрувием и другими древними писателями отмеченные нами *икосы* сопоставляются и даже отождествляются с *домовыми базиликами* (*basilicae dotne-sticae*) — теми великолепнейшими и громаднейшими залами, которые устраивались во

дворцах цезарей и в палатах знатнейших римских граждан. Но что домовые базилики имели иногда богослужебное назначение, это доказывается отчасти сходством их с структурой первых христианских *базилических* церквей, но главным образом положительными историческими данными. В так называемых «Воспоминаниях св. Климента» рассказывается, что один из знатных христиан в Антиохии, по имени Феофил, «*освятил под именем церкви огромную базилику своего дома*» (ut domus suae ingentem basilicam ecclesiae nomine consecraret) и передал ее в распоряжение своих единоверцев 21

Итак, первыми христианскими церквями, выражаясь неточно и предположительно, были *столовые* залы частных домов. Избирая эти, а не другие помещения для своих богослужебных собраний, христиане, без сомнения, делали в них и некоторые приношения, сообразно с потребностями своего богослужения. Стол, седалища и другие необходимые принадлежности обычных столовых могли, конечно, служить естественной обстановкой христианских молитвенных собраний и связанных с ними религиозных отправлений, но последние, разумеется, не могли совсем обойтись без особых нарочитых приспособлений. Сам Спаситель, прежде чем совершить последнюю вечерю, посылает наперед двух учеников Своих, чтобы они *приготовили Ему есть пасху*; Он совершает последнюю и учреждает новозаветное таинство *в горнице большой, устланной и уже готовой*. Пример Господа был священным и обязательным для всех веровавших в Него. За отсутствием положительных данных, нельзя сказать, впрочем, определенно, в чем именно выразились заботы первых христиан по устройству и приношению применительно к нуждам христианского богослужения своих домовых помещений. Можно лишь предполагать с большой, однако, вероятностью, что приспособления эти состояли в приготовлении стола для совершения евхаристии, возвышения для чтеца, мест для священнодействующих и молящихся и особого столика, а может быть, и отдельной комнатки, куда складывались приношения верующих до выделения из них веществ, необходимых для таинства. В *Апостольских Постановлениях* молитвенный дом, как сейчас увидим, является уже с довольно сложными приспособлениями, необходимыми для совершения евхаристии епископом со служащими ему пресвитерами и диаконами, в виду многочисленного собрания. Правда, памятник, на который я ссылаюсь, немного позднее того времени, о котором веду речь; но не надобно забывать, что описываемый в нем образ храма и порядок, строго наблюдавшийся в последнем, явились не вдруг, а слагались постепенно и, нет сомнения, имеют в своей основе

первохристианский молитвенный дом с его апостольской практикой.

Обычай верующих первых веков собираться на молитву и богослужение в наиболее поместительных и удобных домах своих сочленов, вызванный особыми обстоятельствами, в которых находилась юная, небогатая и гонимая христианская община, не был, впрочем, явлением только вынужденным, а потому и не прекратился с веком апостольским и послеапостольским. Находя себе опору в патриархальном строе семьи и в недостатке открытых и вполне поместительных церквей, поддерживаемый стесненным положением христиан в греко-римском мире, этот обычай глубоко вошел в нравы христианского общества и выразился в устройстве молелен или маленьких церквей в домах. «И дома Божии (τοὺς οἴκους τοῦ Θεοῦ), — говорят о последних отцы Гангрского собора, — почитаем и собрания, бывающие в них, яко святыя и полезныя приемлем, не заключая благочестия в домах, но почитая всякое место, созданное во имя Божие» (прав. 21). В канонических памятниках они чаще называются ο! εὐκτήριοι οἶκοι ἐνδὸν οἰκίας. В этих *молитвенных храминах*, внутри домов находившихся, христиане продолжали по-прежнему собираться на молитву, совершать евхаристию, крестить и отпевать. Впрочем, ввиду появляющихся время от времени еретиков и раскольников, державшихся ложного учения, особых обычаев и чуждавшихся иерархии и общественного богослужения, церковная власть стала с недоверием относиться к этим закрытым домашним собраниям и мало-помалу стеснять их самостоятельность. Отсюда отправляется длинный ряд положительных дисциплинарных мер, идущих с IV века и направленных к ограничению домашних собраний для богослужения. Так Гангрский собор, слова которого о домах Божиих мы только что привели, подвергает отлучению тех, которые составляют особые собрания, «не имея с собою пресвитера по воле епископа» (прав. 6); Лаодикийский собор не позволяет совершать евхаристию в домах (прав. 58); Трульский собор запрещает крестить *в молитвеннице, внутри дома обретающейся* (прав. 59, сн. пр. 31), а второй Карфагенский собор постановил на этот счет еще более строгие правила. Имея в виду схизматиков своего времени, св. Василий Великий говорил также: «послушайте вы, оставляющие *церковь* (τὴν ἐκκλησίαν) и собирающиеся в общих домах, где приносите жалкие обломки (мнимо) честного тела: возносить молитвы должно среди Иерусалима, то есть церкви Божией».

Трудно с точностью определить, с какого времени христиане начали строить особые здания для своих богослужебных собраний, когда появились у них первые *открытые храмы*, на которые указывает

сектантам в только что приведенных словах кесарийский архипастырь. И эта трудность возрастает еще больше оттого, что черта, отделяющая домашнюю молельню от храма в собственном смысле, почти неуловима, и переход от первой к последнему мог совершиться благодаря самым незначительным приспособлениям. Молитвенное здание могло быть более или менее выдающимся и открытым, судя по тому, каково было положение христиан в той или другой местности, и зависело в сильной степени от материальных средств общины. Как понимать слова: οἶκος, ἐκκλησία и другие синонимические выражения писателей первых веков, когда дело касается внешнего вида церковных зданий, — вопрос этот останется неразрешимым до тех пор, пока мы не будем иметь более конкретных признаков, объясняющих эти выражения применительно к форме первохристианских молитвенных зданий. Впрочем, к концу второго и в начале третьего веков уже проскальзывают известия о существовании открытых храмов у христиан, и я приведу из них более типичные и достоверные.

В начале III века большая часть малоазийских областных городов уже имела у себя церковную иерархию, и христианские общины группировались около своих епископов с подчиненным им клиром. Закладка и построение церквей входили в круг их пастырских забот и были одним из средств объединения самих общин. Св. Григорий Нисский в «Слове о жизни св. Григория Чудотворца» так представляет его деятельность на этом поприще: прибыв в Неокесарию, он «тотчас приступил к *построению храма*, потому что все деньгами и трудами содействовали этому предприятию. Этот храм есть тот самый, строению которого он положил начало, а достойно украсил его один из его преемников. Храм сей видим доныне... Сей великий муж заложил его *на самом видном месте* города, полагая как бы некоторое основание своего святительства, и совершил это дело при помощи божественной силы, как свидетельствует последующее время. Ибо во время случившегося в наши времена в городе сильнейшего землетрясения, когда почти все до основания погибло, когда все здания, как частные, так и общественные разрушились и обратились в развалины, — один сей храм остался целым и невредимым»... Жители соседнего с Неокесарией города Команы посылают к св. Григорию посольство с просьбой, «чтоб он пришел к ним и находящуюся у них церковь утвердил священством», т. е. «назначил кого-либо из них в епископы *устроенной у них церкви*». Другое более известное и раннее свидетельство относится ко времени императора Александра Севера (222–235) и связывается с его личным отношением к христианству.

Этот государь отличался веротерпимостью и довольно благосклонно относился к религиозным обществам империи. Уважая Христа, как замечательную историческую личность, он поставил Его образ в своей божнице (in Iaragio) вместе с изображениями Авраама, Орфея и других отечественных богов. Следующий рассказ дает понять, что Север не только терпел христиан, но даже позволял им, по-видимому, открыто отправлять свое богослужение. Христиане приобрели, вероятно, покупкой участок общественной земли (quendam locum, qui publicus fuerat) и хотели построить на нем церковь. Место это, должно быть, оказалось выгодным для постройки гостиницы, и трактирщики начали с христианами процесс. Когда дело доложено было императору, он распорядился в пользу христиан и выразился таким образом: *лучше пусть на этом месте поклоняются Божеству* каким бы то ни было образом, чем отдавать его попинариям (rescripsit melius esse, ut quomodocunque illic Deus colatur, quam popinariis dedatur). Изображая сравнительно спокойное положение христианской церкви при императорах, предшествовавших Диоклетиану, Евсевий не находит слов для выражения своей радости при представлении этого благоденствия. «Кто и как опишет, — спрашивает он, — эти многочисленные обращения ко Христу, это множество собраний во всяком городе и эти замечательные стечения в молитвенных домах (ἐν τοῖς προσευκτηρίοις), отчего, не довольствуясь уже старыми зданиями, христиане по всем городам начали строить с самого основания обширные церкви» (ευρείας εἰς πλάτος ἀνά πάσας τὰς πόλεις ἐκ θεμελίων ἀνίστων ἐκκλησίας). Замечательно, что эдикт Диоклетиана направляется с особенной силой против их богослужебных зданий и повелевает «повсюду разрушать церкви до основания». «Мы собственными глазами видели, — замечает по этому поводу историк церкви, — и разрушение молитвенных домов с верху до низу (ἐξ ὕψους εἰς ἑδᾶφος) — до самых оснований, и сожжение божественных и священных книг среди площадей»... Все это показывает, что церкви в то время уже составляли видную собственность христиан и вошли в число предметов, подвергавшихся правительственному преследованию. А каковы были эти церкви, — можно отчасти судить по следующему рассказу Лактанция. В Никомидии, резиденции Диоклетиана, был разрушен принадлежавший христианам храм, и вот при каких обстоятельствах произошло его разрушение. «С первым рассветом дня пришли к церкви нашей военные и полицейские чиновники с значительным отрядом стражи и, разломав двери, стали искать изображения Божества, жечь священные книги, все грабить и разрушать. Одни расхищали всякого рода вещи, другие от страху бежали. Галерий и

Диоклетиан равнодушно смотрели на это позорище, ибо никодимийская церковь была построена *на возвышении* и можно было видеть ее из дворца. Они рассуждали между собой, предать ли сожжению это священное здание». Из опасения пожара, который мог угрожать соседним постройкам, решено было разломать его. «Тогда подступили к нему вооруженные топорами и другими орудиями преторианцы, и, хотя храм был *весьма высок* (*editissimum*), но в короткое время разрушен до основания». Отсюда видно, что никодимийская церковь представляла из себя здание довольно больших размеров, поднимавшееся на значительную высоту и окруженное общественными постройками. Но возможность сломать ее, хотя и средствами целой когорты, показывает, что это не было здание твердой постройки и не выделялось в этом отношении от обыкновенных жилых домов.

Для полноты этого очерка приведу еще несколько известий и соображений о положении, виде и внутреннем устройстве первых открытых храмов христиан. Тертуллиан в своем трактате об *идолопоклонстве* (сар. VII), говоря о христианских художниках, занимавшихся приготовлением языческих статуй, выражается в одном месте таким образом: «не горько ли видеть, как христианин, оставляя на время идолов, приходит в нашу *церковь*; как он из мастерской демона является в *дом Божий*». Сами по себе эти слова, конечно, не дают прямого указания на существование церкви, как открытого здания, предназначенного для общественного богослужения; выражения: *ecclesia* и *domus Dei* можно здесь с полным правом принимать и в смысле домашнего богослужебного помещения, в значении молитвенной храмины. Но у Тертуллиана есть другое место в сочинении против Валентиниана, из которого видно, что речь идет у него об открытом храме, как здании с определенным назначением и установившимся, если можно так выразиться, архитектурным планом. «*Дом нашего голубя*, — говорит он своим обычным фигуральным языком, — *прост, всегда на возвышенном и открытом месте и обращен к свету*: образ св. Духа любит восток — образ Христа». Здесь под домом голубя (*domus columbae*), в противоположность еретическим собраниям, Тертуллиан понимает христианские собрания и их средоточие — христианскую церковь. Чтобы подкрепить эту мысль, приведу очень похожее место из второй книги 57-й главы *Апостольских Постановлений*, где в более конкретных и подробных чертах описывается устройство христианского храма. Хотя вторая книга *Постановлений* будет немного моложе названных трактатов Тертуллиана и признается в своем настоящем виде произведением третьего века, однако не должно упускать

из внимания и то обстоятельство, что ни одна типичная архитектурная форма не появляется сразу, как *deus ex machina*. «Да будет, — говорится здесь, — здание *продолговато, обращено на восток, с пастофориями по обеим сторонам к востоку*, подобно кораблю. В середине да будет поставлен престол епископа, по обеим же сторонам его пусть сидят пресвитеры, а диаконы пусть стоят около одетые в полное облачение... По их распоряжению в *другой части здания* пусть сядут миряне с полным безмолвием и благочинием, а женщины отдельно, и они пусть сидят, соблюдая молчание. В середине же чтец, став *на некотором возвышении*, пусть читает книги Моисеевы... А привратники пусть стоят при входах мужчин, охраняя их, диакониссы же при входах женщин»... В восьмой книге того же памятника еще с большей ясностью обрисовывается перед нами первая часть храма (βῆμα) или *алтарь с жертвенником* (θυσιαστήριον), возле которого располагалось духовенство во главе с епископом, совершавшим евхаристию. Из канонического послания, известного с именем св. Григория Неоке-сарийского (после 264 г.), знаем также, что не только полноправные члены христианской общины, но и разные классы кающихся занимали в храме свои определенные места. Так, *плачущие* стояли вне врат молитвенного дома (ἐξω τῆς πύλης τοῦ εὐκτήριου), *слушающие* — внутри врат в *притворе* (ἐνδοθεν τῆς πύλης ἐν τῷ νάρθηκι), а *припадающие* помещались уже внутри врат самого храма (ἐσωθεν τῆς πύλης τοῦ ναοῦ).

Из приведенных свидетельств и историко-канонических данных не трудно усмотреть, что существование открытых, довольно ясно определившихся внутри и снаружи церковей у христиан конца второго и третьего веков составляет положительный исторический факт и само собою устраняет мысль противоположную. Но несмотря на то, против этого факта на Западе не очень давно возражали, а некоторые наши доморожденные сектанты и по сие время находят, что преследуемые язычниками христиане не могли совершать своего богослужения открыто, а потому и не могли иметь особых храмов. Оставаясь в пределах исторического факта, не заподозривая подлинности документов, из которых заимствуются нами представленные сведения, а заподозривать нет никаких оснований, нельзя не видеть в этом возражении некоторых недоразумений и натяжек, с разъяснением которых и самое дело получает совершенно иной вид. Прежде всего, нет надобности настаивать на многочисленности таких открытых храмов у христиан второго и третьего веков и предполагать в них в полном смысле слова монументальные здания, устроенные с большими издержками и роскошью.

Первохристианские οἶκοι εὐχης, ἐκκλησίαι могли возникать только в тех местностях, где положение христиан было сколько-нибудь обеспеченным от насилия язычников, и лишь тогда, когда правительственные лица не отличались фанатизмом и жестокостью. Что такие лица были, что для христиан наступали времена спокойствия более или менее продолжительного, это можно видеть уже из приведенных слов Евсевия. Несмотря на некоторые преувеличения и свой пессимистический взгляд, названный историк о преемниках Валериана и некоторых других императорах отзывается как о лицах, расположенных к христианству или, по крайней мере, относившихся к нему безразлично. Если мы припомним также, что христиане второго и следующих веков продолжали совершать свои службы и молитвы в частных домах, то значительный процент христианских богослужебных мест должен отойти к этому роду храмов. Нельзя думать, чтоб собрания христиан в этих домах были всегда тайными и запрещенными. Правительство об этих сборищах могло знать и не препятствовать христианам собираться, и это особенно вероятно в такое время, когда во главе управления стояли люди благомыслящие и справедливые. Стоило теперь христианам сделать только один шаг вперед, и их молитвенный дом легко мог превратиться в христианскую церковь в тесном смысле этого слова. Приспособленный к открытому богослужению и многочисленному собранию христиан, отмеченный снаружи крестом или другим каким-либо внешним, видимым знаком, указывающим на его священно-религиозное назначение, такой молитвенный дом был именно тем самым открытым храмом, о котором идет теперь речь, и возможность которого заподозривали старые протестантские исследователи.

Более, по-видимому, силы имело другое их возражение, направлявшееся со стороны христианского спиритуализма и не утратившее даже для нашего времени всего своего значения. Смысл этого возражения состоит в том, что христиане первых времен чуждались религиозной внешности, не строили алтарей и храмов в противоположность язычникам и этим самым возбуждали против себя подозрение правительства, которое видело в них людей скрывавшихся и бегавших света, признавало их тайной сектой, а собрания их считало безнравственными и преступными. Повод к такому заключению дают отзывы некоторых апологетов: Минуция Феликса, Арнобия, Оригена и других, которые на упрек язычников, обращенный к христианам, что они не имеют «никаких храмов, никаких жертвенников, ни общепринятых изображений», не только не отрицают этого факта, но, по-видимому, прямо с ним соглашаются и видят в этом отсутствии у христиан религиозной внешности прямое достоинство

христианского богочтения по сравнению с языческим. По словам Оригена, христиане не устроят храмов своему Богу, потому что *тела их суть храмы Божи*^и. По словам Минуция Феликса, для христиан вовсе и не нужны храмы и жертвенники. «Думаете ли вы, — спрашивает он в своем Октавии язычников, — что мы скрываем предмет нашего богочтения, если не имеем ни храмов, ни жертвенников? Какое изображение Божие я сделаю, когда сам человек, правильно рассматриваемый, есть образ Божий? Какой храм Ему построю, когда весь этот мир, созданный Его могуществом, не может вместить Его? И если я — человек — люблю жить просторно, то как заключу в одном небольшом здании столь великое существо! Не лучше ли содержать Его в нашем уме, святить Его в нашем сердце?»¹. Но что, строго говоря, следует отсюда по отношению к занимающему нас вопросу? То, что христианство, как религия духа, полагает всю суть отношений к Богу в служении Ему духом и истиной; но отсюда никоим образом не следует отрицания религиозной внешности и, в частности, храмов в принципе. Христиане довольствовались в своих религиозных отношениях самой скромной литургической обстановкой, которая для тогдашних римлян казалась чем-то невозможным и представлялась как бы отрицанием внешнего богочтения в сравнении с массивными жертвенниками, монументальными зданиями и вообще художественными предметами языческого культа. Привыкший к этой показной стороне культа, язычник свысока смотрел на религию, бедную этими формами, и отсутствие их ставил в упрек ее сторонникам. Христианский апологет аргументирует *ad hominem*, указывая значение, силу религии в духовном ее содержании. Вне этого апологетического приема он оставался бы в заведомом противоречии с положительными данными, с которыми он был знаком по собственному опыту. Так уже ап. Павел упоминает о существовании *жертвенника* (θυσιαστήριον) или *престола* (τράπεζα). Игнатий Богоносец говорит, что у христиан должен быть один *жертвенник*, как и один Христос. В *Откровении* Иоанна Богослова (XI, 1–2) идеальный храм Божий, размеры которого должен был снять тайнозритель, состоит из трех частей: *жертвенника*, места для *поклоняющихся* и внешнего *двора* или *преддверия*. Тертуллиан ясно говорит о престоле или жертвеннике, когда называет его *altare* и *ага*. Таким образом, замечания и суждения апологетов об отсутствии у христиан храмов и жертвенников не могут быть приняты в собственном смысле и противоречат фактическим данным. Но, и оставляя за апологетами эти суждения, мы были бы неправы, приняв их за выражение воззрений всего тогдашнего христианского общества и отождествив возвышенные

представления ученых защитников христианства с действительным положением вещей. Что Ориген, например, в своем отзыве стоит на абстрактной почве и не передает исторического факта, — это можно утверждать на основании его же собственных слов, как скоро он спускается с этой возвышенной области в мир обычных житейских отношений и становится лицом к лицу с понятиями большинства. Отправляясь от этого последнего, в одной из своих бесед он говорит о христианах своего времени, что они воздавали почтение служителям Божиим, с охотой следовали их наставлениям, с искренним расположением и полной готовностью старались об украшении храма и о службе при нем, но мало заботились о внутреннем очищении себя. Эта односторонность составляет, конечно, недостаток в глазах проповедника, но там, где существовала гармония между расположением души и набожностью, там достигалось и полное выражение христианского идеала. В другом месте Ориген прямо констатирует факт существования у христиан его времени храмов, когда говорит, что по случаю землетрясения, в котором были обвинены христиане, открылось на них преследование и были сожжены их церкви.

Таким образом, аргументация противников существования открытых храмов у христиан второго и третьего веков опровергается внутренним смыслом приводимых ими в свою пользу свидетельств и наличными фактами. В основе ее лежит тенденциозная мысль, утратившая в настоящее время всякое значение, благодаря успехам исторической науки и особенно археологическим открытиям.

Происхождение, назначение и устройство римских катакомб

Происхождение, назначение и устройство римских катакомб. Исторические сведения и свидетельства о назначении катакомб. Связь катакомб с погребальными обычаями древних. Мнения о времени и способе образования римских катакомб; результаты исследований Росси по этому вопросу. Свидетельства о богослужебном назначении катакомб; их устройство. Насколько справедливо мнение, что катакомбные крипты представляют первообраз позднейших церквей.

Мы изложили условия происхождения и главные черты устройства первохристианских храмов, сначала как домовых молелен, а потом как открытых мест христианского богослужения. Но молитвенные собрания верующих первых трех-четырех веков имели еще тайную, подземную историю, которая проходила неведомо для остального мира под сводами пещер и которая, говоря относительно, лишь не так давно открылась во всех своих подробностях, сделавшись предметом научного исследования. Разумею римские катакомбы.

Несмотря на огромное и в высшей степени важное значение, которым пользовались катакомбы в общественной и религиозной жизни первоначального христианского общества, о них не сохранилось сколько-нибудь обстоятельных сведений от древнейшей эпохи. Почти никто из современников славной поры их существования не оставил нам сведений о том, когда, кем и как они были устроены, каким целям служили, как будто это гигантское сооружение вовсе не существовало тогда или было совершенно им неизвестно. Правда, многочисленные надписи и изображения, находящиеся на стенах и сводах этих подземелий, указывают на присутствие в них христианских покойников, воспроизводят перед нами имена римских епископов и мучеников II–III веков и бесчисленного множества простых верующих; но эта генеалогия катакомб начерчена сторонней рукой и вовсе не для того, чтобы поведать миру историю знаменитого некрополя: это уже сами пещеры говорят о себе и своей древнейшей судьбе... Литературная известность катакомб начинается с того времени, как подземный Рим, выполнив свое историческое назначение, стал делаться памятником прошлого. За исключением кратких указаний, случайно оброненных немногими древними писателями, самое

раннее и более значительное, что мы знаем о римских катакомбах, принадлежит двум почти одновременным западным писателям: блаж. Иерониму и Аврелию Пруденцию. Первый, воспитываясь в Риме, посещал эти подземелья и оставил нам живой очерк личных впечатлений, вынесенных им из этих посещений. «Вместе со своими товарищами-сверстниками, — рассказывает о себе блаж. Иероним, — я имел обычай по воскресным дням посещать гробницы апостолов и мучеников, спускаться часто в пещеры, вырытые в глубине земли, в стенах которых по обеим сторонам лежат тела усопших, и в которых такая темнота, что здесь почти сбывается это пророческое изречение: *да внидут во ад живи* (Псал. LIV, 16). Изредка свет, впускаемый сверху, умеряет ужас мрака, так что отверстие, чрез которое он входит, лучше назвать щелью, чем окном. Там ходят шаг за шагом (ощупью), и среди мрачной ночи вспоминается этот Virгилиев стих: „повсюду ужас, и самое безмолвие пугает душу“.» Описывая в стихах «Страдание блаженнейшего мученика Ипполита», Пруденций вносит несколько новых черт в изображение катакомб и тем дополняет блаж. Иеронима. «Недалеко от того места, где оканчивается городской вал, на возделанной местности, к нему примыкающей, открывает свои темные ходы глубокая крипта. Покатая тропа, извиваясь, ведет в это убежище, лишенное света. Дневной свет проникает в крипту чрез вход, а в извилистых галереях ее уже в нескольких шагах от входа чернеет темная ночь. Впрочем, в эти галереи бросают ясные лучи сверху отверстия, прорубленные в своде крипты; и хотя в крипте встречаются там и здесь темные места, тем не менее чрез означенные отверстия значительный свет освещает внутренность высеченного пространства. Таким образом дается возможность под землею видеть свет отсутствующего солнца и наслаждаться его сиянием. В таком тайнике скрывается тело Ипполита, подле которого *воздвигается жертвенник для божественных священнодействий*».

С IV-го века катакомбы начинают утрачивать свое первоначальное назначение; с этого времени римские первосвященники перестают хорониться в них, и папа Мелхиад (314 г.) был последний, которому пришлось найти посмертный покой in coemeterio Callisti. Преемник его — св. Сильвестр, столь известный в ряду современников Константина Вел., был положен уже не в подземной крипте, а в надземной базилике, нарочно для того построенной и получившей название от имени этого папы. Примеру представителей клира стал следовать народ. Хотя и в V веке погребение еще продолжалось в катакомбах, но большинство верующих начало предпочитать подземельям надземные кладбища, прилежавшие к

тем *мемориям* или открытым зданиям, которые с очень раннего времени начали возводить христиане на местах своего погребения преимущественно над усыпальницами мучеников и других наиболее чтимых своих усопших собратий. Сокращение числа надгробных надписей, сохранившихся в катакомбах от этого периода, довольно ясно показывает на уменьшение в них числа погребений. Впрочем, это не мешало римским катакомбам пользоваться громкой известностью и благоговейным почитанием в христианском мире. Священные воспоминания, связанные с этими дорогами для христианского чувства подземельями, не могли сразу выйти из недр земли на ее поверхность и по-прежнему влекли сюда набожных читателей христианской святыни. В IV–V веках многочисленные толпы богомольцев, движимые желанием поклониться на могилах апостолов, мучеников и исповедников, направляются в римские пещеры. Оставляя на стенах катакомб, особенно возле гробниц с мощами святых, следы своих посещений в виде изображений и надписей, некоторые из этих поклонников заносили свои наблюдения в путевые записки, которые в связи с мартирологиями и до сих пор служат для исследователя важным пособием при изучении катакомб. Но скоро не стало побуждений к посещению святых подземного Рима. После разгрома и страшных опустошений, произведенных готами, вандалами и другими народами в Риме и его окрестностях, римские первосвященники по разным побуждениям стали выносить из катакомб останки наиболее чтимых святынь в пригородные и городские базилики, и это перенесение продолжалось в течение нескольких столетий. Как усердно действовали папы на этом поприще, доказывают официальные перечни вынесенных ими реликвий и известия летописные. Папа Бонифаций IV, по случаю освящения пантеона в христианскую церковь, вывез, по преданию, из катакомб тридцать две повозки с мощами святых. В IX веке, при папе Пасхалии, как гласит надпись в базилике Пракседы, было извлечено из катакомб две тысячи триста святых мощей. Вследствие этого обстоятельства, а также благодаря постепенному запустению священных подземелий, сильно уменьшилось число их поклонников. В конце IX века путешествия в римские катакомбы почти прекращаются, а в XI–XII стол. лишь изредка упоминаются одиночные случаи подобных посещений. Подземный Рим, привлекавший к себе взоры всего древнехристианского мира, приходит в забвение в темную средневековую эпоху: по нелегко объяснимой причине даже надземный Рим почти совсем забывает свое славное кладбище и все то сравнительно немногое, что было написано о нем.

Триста лет тому назад, в 1578 году 31 мая, рабочие, разрывавшие землю близ Рима для добывания строительных материалов, неожиданно наткнулись на каменные плиты, покрытые древними надписями и изображениями. Местность, где произошло это случайное открытие, находится in via Salaria — на Саларской дороге, ведущей в Рим с севера. Находка возбудила большой интерес, и слух о ней скоро разнесся в Риме и его окрестностях, привлекая, как и всегда, к месту раскопок толпы любопытных. Никто не мог тогда предугадать великих последствий для науки, связанных с этим ничтожным, по-видимому, открытием, а между тем, благодаря ему, археологическая наука начала с тех пор свое существование и, можно сказать, впервые появилась на свет вместе с подземным Римом и великим множеством сохранившихся в нем памятников древнехристианского искусства. Но откуда взялся этот подземный мир, что вызвало его к жизни, и кому он обязан был своим происхождением, — вопросы эти долго не поддавались удовлетворительному решению, и только в сравнительно недавнее время удалось, наконец, овладеть ключом к объяснению и прийти к положительным выводам. Происхождение римских катакомб связано с погребальными обычаями древних и ближайшим образом объясняется из условий погребения в Риме и из положения христиан в этом городе. Два главных способа погребения существовали в древнем мире: *сожжение трупа* (crematio) и *зарывание его в землю* (inhumatio) или погребение в собственном смысле. Народы семитические держались последнего способа; в Греции существовали оба, но преобладающей формой было трупосожжение. В Италии по городам также было в обычае трупосожжение, но в сельском быту, особенно между простыми и бедными людьми, держалось стародавнее обыкновение хоронить покойников в землю. В местностях гористых чаще всего для каждого покойника высекали в скале особое местечко — отверстие, которое заваливали камнем или заставляли плитой. Иногда для той же цели пробивали по склонам целые помещения, наподобие больших комнат или склепов, по стенам которых вырубали небольшие углубления, куда и клали покойников вроде того, как кладут их в гроб. Известен был и особый тип подземных могил, когда вместо камер в скале вырывали в более мягких слоях почвы подземные галереи с комнатами, куда и сносили покойников, размещая их рядами по стенам в приготовленных нишах. Эти-то подземные галереи, простирающиеся иногда на весьма значительное расстояние, и составляют то, что называют теперь *катакомбами*.

Как ведущие начало из погребального обычая, широко

практиковавшегося в древности, катакомбы, разумеется, не могут быть приурочены к какой-либо определенной местности. Теперь найдено, что они принадлежат чуть ли не всей Европе, в немалом числе встречаются в Азии и Африке, а при дальнейших изысканиях обещают сделаться достоянием всего древнего христианского мира. Наибольшей известностью в современной археологической науке по древности и богатству монументального материала, кроме главных — римских, пользуются еще катакомбы неаполитанские, галльские, сицилийские и большая галерея близ Александрии с найденной в ней любопытной фреской евхаристического содержания. Все катакомбы, как западные, так и восточные, помимо сходства в своем устройстве, имеют еще ту особенность, что выходят на большие дороги и лежат за городской чертой — *extra muros*, согласно обычаю, которым запрещалось в видах гигиенических хоронить кого-либо в самом городе. Это требование по отношению к Риму выражено в законе XII-ти таблиц следующим образом: *Nominem mortuum in urbe ne sepelito neve urito*, т. е. мертвого в городе не должно ни хоронить, ни сжигать. А так как закон этот был обязательным для всех, то и вышло так, что и христианские, и еврейские, и римские могилы очутились в одном месте, в недалеком расстоянии от города.

Представляя собой сеть подземных коридоров, идущих в разных направлениях, римские катакомбы занимают огромное пространство, но еще значительнее их протяжение в длину. Хотя они и не заходят далее трех миль за черту города и держатся постоянно в этом районе, но число галерей так велико, пересекаются они столь часто, что в целом получается весьма сложный лабиринт со множеством разветвлений и в несколько этажей. Если бы эти коридоры и переходы развернуть в одну линию, то они заняли бы протяжение чрезвычайно длинное. Хотя точные размеры катакомб еще не приведены в полную известность, но, по вычислениям патера Марки, пространство, ими занимаемое, равняется 1200 километрам, а по позднейшим, более точным, вычислениям Микеля Росси исследованная их сеть простирается до 876 километров или 120 географических миль (120x7 = 840 верстам). Обработка такого обширного пространства, имевшего первоначально несомненно более скромные размеры и расширявшегося постепенно, составляла труд нескольких столетий. В этом все исследователи христианской древности согласны между собой, но они сильно расходятся в решении вопроса о времени и способе образования этого замечательного подземного кладбища.

До очень недавнего времени было почти общепринятым мнение, что подземные галереи близ Рима и Неаполя были вырыты задолго до христиан

римлянами или же первобытными обитателями Италии для собственной надобности. Одни из защитников этого мнения, и между ними Бозио, утверждали, что катакомбы суть не что иное, как древнеримские каменоломни, откуда рабочие извлекали строительный материал (туф). Так как спрос на камни и песок был весьма большой, то и самые каменоломни приняли со временем значительные размеры. Чтобы не повредить верхнего грунта, необходимого для земледельческих работ, римляне вели эти подземные шахты на значительном углублении, причем верхний слой почвы оставался нетронутым. Эти каменоломни, о которых упоминает Цицерон, говоря об убийстве в них одного римского гражданина, назывались у римлян *arenariae* — *lathomiae* и находились за чертой города. С течением времени эти каменоломни были заброшены. В эпоху гонений христиане воспользовались этими малоизвестными и недоступными подземельями, как местом убежища. Здесь они хоронили своих единоверцев и отправляли свое богослужение. Воспользоваться этими оставленными подземельями и затем укрепить их за собой они могли тем легче, что работы в каменоломнях производились рабами и людьми низших классов, к которым принадлежало большинство первых римских христиан. Известно также, что римское правительство имело обыкновение не только назначать христиан на земляные и строительные работы, но и ссылать их в рудники за исповедание веры. Так, при импер. Траяне св. Климент Римский был сослан в инкерманские каменоломни близ Херсонеса — нынешнего Севастополя. Работавшие в каменоломнях христиане сообщили о них своим единоверцам, как о безопасном убежище от преследований врагов, и, будучи хорошо знакомы с расположением пещерных ходов, легко могли сделаться их руководителями в этом подземном лабиринте.

Другие защитники дохристианского происхождения катакомб, и между ними Пеллича и Бинтерим, относили начало их к глубокой доисторической древности и объясняли образование этих подземелий из обычая древних народов прокладывать в гористых местностях подземные пути для удобнейшего сообщения. В доказательство своей гипотезы они ссылались, между прочим, на свидетельство Страбона, который говорит, что в Кампании существовал некогда такой именно обычай. Когда аборигены этой страны были вытеснены новыми насельниками, не знавшими об этих подземных сооружениях, первоначальное назначение катакомб было забыто и следы их существования затеряны. Так продолжалось до христианской эры. Христиане заняли эти забытые подземелья, потому что никто ими не владел и никому они не были нужны. Поступив в их распоряжение, эти подземные проходы были возобновлены и применены к

целям погребения. Прилагая эту гипотезу к образованию катакомб вообще, названные нами ученые особенно пользуются ею для объяснения происхождения катакомб неаполитанских. К тому же предположению склонны были и некоторые из римлян в ту пору, когда впервые сделались известны находки на месте катакомб. Передавая ходячую молву об этих подземных диковинках, один тогдашний писатель говорит следующее: «римляне были чрезвычайно удивлены, узнав об открытии доселе неизвестных подземных ходов и городов, и невольно вспомнили по этому случаю старинные рассказы о подземных ходах Кампании»

В новейшее время теория дохристианского происхождения римских катакомб в той или другой форме ее оставлена. Марки и Росси, основываясь главным образом на структуре катакомб, резко отличающихся от каменоломен и песочных ям, и катакомбной эпиграфике, подкрепляемой историческими данными, пришли к совершенно противоположному заключению, что эти подземелья — дело рук христианских и им одним обязаны как своим происхождением, так и обработкой. Это мнение, сделавшееся теперь господствующим в науке, может показаться на первый раз парадоксальным. Возникает вопрос: как могли христиане совершить такое громадное предприятие почти на глазах своих врагов? Как бы скрытно ни вели они свое дело, эта подземная работа вблизи города и в виду городской администрации не могла же ни для кого оставаться тайной. Но если бы даже и предположить последнее, как бы оно странно ни было, останется необъяснимым: на какие средства был совершен этот громадный труд, и на каких правах христиане могли сделаться владельцами такого обширного земельного пространства?

Если приступить к решению этих вопросов с теми данными, которые сообщают нам тогдашние письменные памятники, например, мартирологии и церковная история Евсевия, то подобное дело представляется невозможным и стоит в разладе с положением христиан в римском обществе. Исследование катакомб значительно ослабило пессимистический взгляд церковного историка и представило несколько в ином свете первоначальные отношения к христианам римского общества. Де-Росси удалось доказать, что катакомбы образовались из частных земельных владений, принадлежавших римским собственникам. Эти последние по праву владельцев удерживали за собой и передавали их своим наследникам, когда переходили в христианство; и совершали этот акт передачи путем дарения — *ex indulgentia*. Здесь они устраивали или одиночную могилу, или целый семейный склеп, куда допускали своих наследников и лиц близких, точно обозначая круг этих лиц и их права на

могилу. В одной надписи, открытой де-Росси в 1853 году в катакомбе Нерее, читается следующее: *Marcus Antonius Restutus fecit ypogeum sibi et suis fidentibus in Domino*. Другая надпись, найденная тем же лицом в 1865 году, излагает дело еще яснее и гласит следующее: *Monumentum Valerii Mercurii et Iulittes Iuliani et Quintilii verecundes libertis libertabusque posterisque eorum at (= ad) religionem pertinentes (pertinentibus) meam*. Затем обозначается в надписи, какое количество земли принадлежит к этому памятнику: *Hoc amplius in circuitum circa monumentum lati longi per pedes sinus, quod pertinet ad ipsum monumentum*. Согласно с употребительной в римских гробницах надписью: *Hoc monumentum haeredes sequitur* — этот памятник предоставляется наследникам, в этом же роде встречаются эпитафии и на христианских надгробных памятниках. Все это указывает на полные юридические права владельцев участков. В приведенных надписях один из владельцев могилы (*ypogeum*) выражает желание, чтобы в его склепе нашли себе посмертный приют только его единоверцы, а другой распространяет это право на отпущенников, отпущенниц и их потомков под условием принадлежности их к христианству. Так образовались *sepulchra familiaria* — *семейные усыпальницы*, послужившие, вероятно, точкой отправления в образовании катакомб. Будучи вначале частными владениями — своего рода топографическими единицами, с течением времени эти фамильные склепы постепенно расширялись и соединялись между собой, входили в систему общего подземного кладбища, все больше и больше охватывавшего подгородное пространство Рима. Это увеличение или нарастание катакомбной территории можно угадывать по различным названиям могильных склепов: в этих названиях слышатся имена отдельных лиц и целых фамилий, бывших первоначальными владельцами известного участка, той или другой части теперешних катакомб. Между этими собственниками были лица богатых фамилий и знатного происхождения, а потому не совсем справедливо мнение, будто христианское общество в Риме состояло лишь из рабов и бедняков. Действительно, из этого класса много было христиан, и легко понять, почему христианство делало быстрые успехи в этом слое населения; но рядом с ними на стороне христианства скоро оказалась и влиятельная часть римского общества, лица высокого положения и патрицианских фамилий. В катакомбных усыпальницах между массой темных, безвестных гробов де-Росси нашел памятники с почтенными именами из рода Цецилиев, Корнелиев, Эмилиев, Флавиев и других. Известно также, что христиан вначале смешивали с иудеями, во множестве проживавшими в то время в Риме; но иудейская нация пользовалась у римлян покровительством

законов и имела юридические права, простиравшиеся и на ее религиозные верования, пока эти последние не расходились с государственными интересами. Благодаря этому обстоятельству и христиане могли пользоваться на первых порах некоторыми льготами терпимой секты и беспрепятственно исполнять свои погребальные обряды. Такое снисходительное отношение было в духе самого римского законодательства. По римским законам, гроб с телом умершего считался *предметом священным* (res sacra), а всякое место, предназначенное для погребения, признавалось неприкосновенным, как locus religiosus. Римскими обычаями вменялось каждому в обязанность хоронить попадавшееся где бы то ни было мертвое тело, или, по крайней мере, *бросить на мертвеца горсть земли* с произнесением положенных молитвенных слов. В праве погребения не было отказываемо и самим преступникам. Вот почему и останки христианских мучеников нередко на глазах их мучителей были уносимы и предаваемы погребению их братьями по вере. Без сомнения, языческий фанатизм затруднял это дело до невозможности: чернь нападала иногда и на христианские кладбища, угрожая им разрушением. Известное восклицание Тертуллиана: *ageae pop sint*, разумеется, неоднократно повторялось язычниками, но это не было формальным отнятием у христиан права погребения. До половины III века неизвестно ни одного эдикта, ни одного правительственного распоряжения, которым бы отнималось у христиан это право; и нет сомнения, что в это именно время возникло большинство катакомбных склепов. Даже указ импер. Валериана 257 года, которым запрещалось *«делать собрания или посещать так называемые усыпальницы»*, был направлен не против самого погребального обряда, а против собраний, к которым он давал повод, собраний, казавшихся римскому правительству подозрительными. В 260 году Галлиен отменил распоряжение своего предшественника и предоставил в распоряжение христианских епископов «места богослужебные» — loca religiosa, и между ними усыпальницы, конфискованные в силу эдикта Валерианова³⁹. С этого времени правительственные распоряжения относительно христианских кладбищ меняются и пользование ими подвергается опасности. Но теперь больше, чем в другое какое-либо время христиане принуждены были скрываться в своих подземельях и делать из них места убежища.

В пользу этой свободы погребения в Риме говорят, наконец, права и преимущества, предоставленные римскими законами товариществам бедных людей, составлявшимся для обеспечения их членам приличного погребения. Эти корпорации, так называемые collegia funeraria, были

вызваны двумя причинами: недостатком, а следовательно, дороговизной мест погребения и бедностью большинства людей среднего и низшего класса, отпущенников и рабов. Оба мотива были до того настоятельны, что принудили правительство, относившееся вообще недоверчиво к корпорациям, не только терпеть их, но и оградить их существование положительным законом. Надписи, находимые в римских колумбариях или гробницах, заверяют их существование самым наглядным образом. Так, например, по закону коллегии Эскулапа и Гигии, как он излагается на одном могильном памятнике, два лица: Сильвия Марцеллина, дочь Гаия, и Публий Зенон, отпущенник Августа, пожертвовали в память умерших лиц из коллегии Эскулапа и Гигии определенную сумму денег и кроме того земельный участок, ограничив пользование этим пожертвованием известными условиями. Другой в высшей степени любопытный памятник этого рода представляет как бы устав погребальной коллегии и знакомит нас как с подробностями ее внутреннего устройства, так и с обрядовой стороной погребения и поминок. Из него видно, что каждая коллегия, избравшая обыкновенно в покровители себе какое-либо божество, имела свои праздничные дни, связанные с именами выдающихся ее членов. В эти дни происходили главные собрания участников той или другой ассоциации. Церемонии, соблюдавшиеся при этом, состояли в том, что родственники или исполнители воли умершего отправлялись на его могилу, украшали ее венками и посыпали цветами, именно: розами в день розарий и фиалками в день виолярий. Помимо цветов иногда делались возлияния и вообще приносилась заупокойная жертва. По окончании этих обрядов устраивался поминальный обед для лиц, близких покойнику и участников церемонии. Из других источников известно, что члены коллегии ежемесячно вносили в общую кассу небольшую, около семи копеек, сумму на постройку и поддержку усыпальницы и соответственно взносу получали известной величины надел. Полученный надел поступал в полную собственность владельца, и он имел право распоряжаться им по своему усмотрению. Он не мог продавать его, дарить и завещать, точно так же, как увеличивать размер надела посредством покупки и наследства. Христианство явилось и делало свои первые успехи в то самое время, когда погребальные общества получили широкое распространение в римской империи, особенно в самом Риме, и когда закон, обеспечивающий существование этих ассоциаций, был в полной силе. Благодаря исследованиям Росси оказалось, что христиане наравне с прочими погребальными коллегиями широко воспользовались этим законом. Их товарищества известны в надписях под разными именами. В одной — их коллегия называется *ecclesia fratrum*, а другой —

ее члены зовутся *fratres* и ἀδελφοί; иногда это товарищество обозначается выражением *cultores Verbi*, или просто словом *corpus*. Из Тертуллиана известно, что христиане делали ежемесячный взнос в церковную сокровищницу, часть которого шла на погребение бедных. У них так же, как и у римлян среди которых они жили, практиковался обычай украшать могилу единоверцев цветочными гирляндами. По крайней мере из слов блаж. Иеронима видно, что некоторые мужья на могилах своих жен разбрасывали фиалки, розы, лилии и пурпуровые цветы и этими поминками облегчали свою сердечную скорбь.

Судя по огромным пространствам, вырытым в окрестностях Рима, можно себе представить, какая оживленная работа происходила тогда в подземном Риме и сколько тяжелого труда было положено на исполнение этого долга *pietatis* относительно умерших. У христиан эта работа лежала на обязанности особого класса низших служителей церкви, так называемых *fossores*, κοπάται. При каждой усыпальнице, по-видимому, состояло известное число таких лиц, как можно заключать, например, из следующей надписи: Δοῦνίνφ κοπάσαντι ἰσ (= εἰς) ταῦτα τα χωρία ἐπέγραψεν Χρυσῆς, ἡ οὐμβρος αὐτοῦ. Эти χωρία, или участки, отмечались особыми значками, по которым каждый из них узнавал пределы своего района. Есть некоторые основания думать, что все вместе фоссоры составляли правильно организованное учреждение, значение которого усилилось особенно с III века: они причисляются теперь к клирикам низшего разряда — *ordinis minoris* и заведуют усыпальницами под наблюдением епископа или пресвитеров, им назначенных. На обязанности их лежало не только отведение и приготовление могил на общем участке, но и посредничество между приобретателями и продавцами. В одной надписи записано что-то вроде договора между копателем Гиляром и покупателем Артемизием, заключенного в присутствии двух свидетелей — гробокопателя Севера и некоего Лаврентия, причем обозначена и цена за проданную могилу. Вот восстановленные слова этой надписи: *Emptum locum ad Artemisio bisomum. Hoc est et pretium datum fossori Hilario, id est folles numero 1500, praesentia Severi fossoris et Laurentis.* Или например: *Herculanus et Claudia se vivis emerunt a Aurentino fossore... Serbulus emit bisomum a Leontio fossore.* Первенствующая церковь поминала фоссоров в своих молитвах под именем *труждающихся*, а в римских катакомбах память о них до сих пор сохраняется в изображениях гробокопателей на стенах склепов и галерей. Здесь они представлены или в момент работы, или стоящими спокойно с орудиями своего ремесла, между которыми выдаются: топор, кирка, лом и глиняная лампочка для освещения темных коридоров. Замечательно в этом

отношении изображение фоссора Диогена в усыпальнице св. Марцеллина и Петра со следующей надписью над ним: *Diogenes fossor in pace depositus octavo calendas octobris*.

Кроме погребального назначения катакомбы служили местами собраний христиан для молитвы и богослужения. Надобно вообще заметить, что кладбища еще в дохристианском мире считались местами священными и пользовались особенным уважением. Для христиан кладбище получило еще высшее религиозное значение оттого, что между могилами единоверцев и родственников хранились здесь и драгоценные останки мучеников, которые, выражаясь словами свидетелей мученической кончины св. Поликарпа Смирнского, ценились ими дороже золота и драгоценных камней. Почитание памяти мучеников, ежегодные собрания для молитвы в день их кончины или *natalitia martyrum* были зерном христианского культа святых, а потому и места, хранившие эти останки, преимущественно перед прочими избирались для богослужебных отправлений. Отсюда ведут начало наши престолы с полагаемыми в них частицами св. мощей, и произошло название отверстия (*sepulchrum*), куда кладут мощи на Западе; отсюда поминование умерших и самый строй некоторых частей древней литургии. В Апостольских постановлениях (VI, 30) делается следующее наставление: «собирайтесь в усыпальницах (*ἐν κοιμητήριοις*) для чтения священных книг и пения псалмов по почившим мученикам и всем от века святым и по братьям своим, почившим о Господе. И вместообразную (*ἀντίτυπον*) приятную евхаристию царского тела Христова приносите в церквах своих и усыпальницах, а когда выносите почивших, то провожайте их с псалмопением, если они веруют о Господе». Самый древний из сохранившихся календарей, так называемый римский, носит заглавие: *Depositio martyrum* и перечисляет немало имен мучеников, тела которых хранились в катакомбах, например: *Fabiani in Callisti*, т. е. *coemeterio*, *Sebastiani in Catacumbas*, *Januarii in Pretextati*, *Saturnini in Thrasonis*. Нет сомнения, что в дни памяти, отмеченные здесь, богослужение справлялось в тех местах, где находились останки мученика, а это само собой указывает на совершение литургии и молитв в катакомбах. «Какие горькие времена, — говорится в одной надписи из усыпальницы Каллиста, приведенной у Барония, — мы не можем совершать в безопасности таинств и даже молиться в наших пещерах!» Но, признавая богослужебное назначение катакомб за факт неоспоримый, не следует видеть в них каких-либо обширных и хорошо обставленных для совершения литургии помещений. На первом плане стояло их погребальное назначение, а литургическое удовлетворялось лишь

настолько, насколько это совместимо было с первым. Чтобы убедиться в этом нагляднее, необходимо ближе познакомиться с расположением и устройством катакомб, с их архитектурными особенностями.

В общем строение катакомб одинаково, где бы мы ни наблюдали их; но в частности замечается много особенностей, которые зависели или от свойства почвы, в которой они вырыты, или от местных погребальных обычаев. Римские катакомбы, вырытые на глубине от 8 до 25 метров, иногда состоят из одного этажа, иногда из двух, трех и даже четырех, — причем нижние этажи сообщаются с верхним и с поверхностью земли посредством высеченных в туфе лестниц, кое-где выстланных мраморными плитами. Эти лестницы, то узкие и крутые, то отлогие и широкие, ведут или прямо в подземные ходы, или наперед в небольшие комнаты с выбитыми иногда в стенах их местами для сидения. Начинаясь у оснований лестниц или только что отмеченных передних, эти ходы или галереи прорезывают подземное пространство во всевозможных направлениях, тянутся по прямой или ломаной линии на значительное протяжение, причем то и дело пересекаются под прямым или тупым углом другими галереями; эти, в свою очередь, перекрещиваются новыми путями, разбегающимися в стороны, подобно сложной сети нервов в организме. *Катакомбные галереи* — это длинные узкие коридоры, высеченные в туфе довольно правильно, в противоположность аренам, вырытым не по плану, а по направлению залежей добываемого материала. По одним из этих галерей могут свободно двигаться двое в ряд, по другим с трудом можно пройти одному. В некоторых усыпальницах галереи низки, едва превышают человеческий рост; в иных достигают нескольких саженей. В плоских или сводистых плафонах коридоров изредка пробиты так называемые *luminaria* — четырехугольные или круглые отверстия, которые, посредством труб сообщаясь с поверхностью земли, слабо освещают подземные пути и несколько освежают их удушливую атмосферу. Стены коридоров в несколько рядов, расположенных горизонтально один над другим, наподобие полок в шкафу, покрыты *продолговатыми четырехугольными углублениями*. Это *loci*, *loculi* — различной величины местечки, куда клали по одному, по два, по три и даже по четыре тела умерших, плотно заделывая отверстие черепичной или мраморной плитой, на которой писали эпитафию, сопровождая ее символическими или историческими изображениями. По длине галерей, в стенах их, находятся проломы — своего рода двери, которые ведут в комнаты, там и здесь разбросанные в сети коридоров и известные под именем *кубикул* и *крипт*. В древнехристианских надгробных надписях не существует строгого

разграничения между названиями *cubicula* и *crypta*, и оба выражения употребляются безразлично; но на языке новых исследователей принято отличать кубикулы от крипт и разуметь под первыми отдельные, меньшие по размерам, комнаты. Кубикулы суть не что иное, как фамильные склепы, предназначавшиеся для погребения членов одного, в большинстве случаев, семейства. И до сих пор сохранились внутри кубикулов надписи, в которых можно читать имена их владельцев, например, *cubiculum Domitiani*, *cubiculum Gaudentii*, *Argentarii* и других. Будучи, как и крипты, разнообразными по форме: квадратными, многоугольными, круглыми и т. п., кубикулы изрезаны по стенам, подобно галереям, многочисленными локулами. Есть из них такие, в которых насчитывается до семидесяти и более локулов разной величины, расположенных в десять и более рядов. Переднюю, главную и наиболее выдающуюся часть кубикулы составляет *monumentum arcuatum* и *arcosolium*. Что это за принадлежность? Это сводообразная, вроде устья русской печи, высеченная в стене кубикулы ниша, заключавшая в себе или мраморный саркофаг с останками умершего, или, чаще, более или менее значительное углубление, сделанное вертикально по направлению к полу и служившее гробницей для погребаемых тел. Отсюда происходит и самое название этой аркообразной с гробом ниши: *monumentum arcuatum* или *arcosolium*, т. е. памятник под аркой. Слово *solium* означало у римлян урну, где хранили прах от сожженного тела и даже саркофаг; христиане употребляли это название для обозначения полукруглых углублений в стене, куда вообще клались тела, но особенно того из них, которое содержало мощи мученика. Останки его, положенные в это углубление, закрывались плитой на известном расстоянии от пола, причем сводообразная часть ниши оставалась совершенно открытой. Горизонтальная плита, прикрывавшая гробницу мученика, называлась *mensa* и служила престолом, на котором совершалось таинство евхаристии. К этому-то престолу и относится следующее место у поэта Пруденция: «Сей жертвенник, — замечает последний, сказавши об устройстве престола на гробнице св. Ипполита, — раздаятель таинства и вместе верный страж своего мученика, сохраняет останки его в гробнице до ожидаемого пришествия Вечного Судии и питает святою снедью жителей Тибра».

Несколько сложнее было устройство крипт, под которыми новые исследователи катакомб разумеют соединение в одном целом двух, трех и даже более подземных комнат. Превосходя кубикулы своими размерами, а нередко и внутренним убранством, особенно обилием архитектурных орнаментов и фресковых изображений, покрывающих их потолки и стены,

крипты преимущественно и служили местами, куда собирались римские христиане для молитв и богослужения. Их нередко называют теперь *капеллами* и даже *базиликами*, как помещения, до некоторой степени приноровленные к целям общественного богослужения и устроенные на средства церковной общины, а не частных лиц. Наибольшей известностью из катакомбных крипт пользуется церковь в усыпальнице св. Агнессы, открытая в 1842 году патером Марки и относимая учеными по времени своего происхождения не позднее, как к началу III века. Представляя в общем продолговатый четырехугольник (46 футов длины и около 8 шир.), она состоит из пяти квадратных кубикул, соединенных между собой по одной прямой линии. Обычная катакомбная галерея разрезает этот продольник почти под прямым углом на две неравные половины: одну — в две кубикулы, другую — в три. Отправляясь от обычной древней церкви отделять мужчин от женщин при богослужении, Марки и другие полагают, что меньшая половина, в которой кроме обломков от мраморных плит ничего не сохранилось, служила помещением для женщин, а большая — в три залы, предназначалась для мужчин и алтаря. Последний занимал целую кубикулу и отделялся от двух остальных, вероятно, решетками, линия которых обозначена полуколоннами из туфа, выбитыми при входе в эту третью переднюю кубикулу и служившими, по-видимому, и опорой для решеток, и пограничной чертой между местом для мирян и алтарем. В передней стороне последнего устроена небольшая полукруглая ниша, а в ней — высеченное из камня епископское место, вроде кресла с ручками, по сторонам которого находятся каменные грубой работы скамьи для пресвитеров. Не уцелело престола, но должно предполагать его посреди алтаря, перед седалищем епископа. В стороне от описанной церкви находятся еще две кубикулы, соединенные с ней и между собой общим коридором. Они имели или одно погребальное назначение, или служили местом для оглашенных, а может быть, удовлетворяли и другим потребностям христианского богослужения.

Излишне говорить о том, как важно для истории архитектуры христианского храма изучение катакомбных церквей — этого архитектурного прототипа христианских богослужебных зданий. Но, к сожалению, эта интересная сторона дела при теперешнем состоянии катакомб разъясняется лишь отчасти, и из структуры крипт далеко нельзя вывести целостного представления об устройстве и расположении катакомбного храма. Некоторые из этих указателей уничтожены временем, а уцелевшие дают понятие лишь о главных и существенных чертах внутреннего устройства подземного храма, оставляя в стороне его

подробности. Далее, не всегда можно доверять и тем показаниям, какие здесь находятся. Шаткость монументальных данных, представляемых катакомбной архитектурой, зависит от двух условий: от нетвердости хронологических дат при определении времени происхождения и окончательного устройства той или другой катакомбной крипты и, во-вторых, от субъективного взгляда исследователей и эластичности, так сказать, делаемых ими объяснений.

Хронологические данные об устройстве той или другой крипты и даже целого кладбища часто основываются на догадках ученых; многое, что считается принадлежащим глубокой христианской древности, на самом деле появилось позднее. Катакомбы расширялись и обстраивались постепенно, а у исследователей часто недостает критерия для безошибочных хронологических заключений. А без этого критерия не может быть и речи о действительном прототипе или первооснове церковной архитектуры. Эластичность объяснения тех или других катакомбных форм состоит в том, что исследователи объясняют уцелевшие черты катакомбной архитектуры по аналогии с установившимися теперь формами; от этого многое получает несвойственное назначение и неверное освещение. Так, например, многие ученые находили и находят в катакомбных церквах отдельные помещения для мужчин и женщин, притвор для оглашенных, отделение для жертвенника, но на основаниях недостаточно устойчивых, твердых и больше априорных. Можно утверждать положительно лишь одно, что в катакомбных церквах сохранились несомненные черты древнеалтарного устройства, и в этом отношении крипты действительно могут служить первичным типом христианского алтаря. Мы уже сказали, как устраивался в катакомбах престол в форме аркосолиума; но кроме этой формы встречается здесь и другая — это престол четырехугольный, поддерживаемый четырьмя ножками или колонками по углам. Передняя часть крипты часто выдвигается полукруглым выступом, занятым гробом мученика или седалищем епископа; эта абсидальная форма алтаря была принята потом в базиликах и в храмах византийских и доселе удерживается как на востоке, так и на западе. В замечательной сохранности и немалом количестве сохранились в катакомбах епископские кафедры — первичные образцы теперешнего горного места, откуда епископы проповедовали и учили народ. Кафедры эти не были отдельными возвышенными седалищами, но в большинстве случаев вырубались в передней стене крипты в виде невысокого кресла с глухими стенками. По бокам главной кафедры и несколько ниже ее устроились сидения для пресвитеров — своего рода

сопрестолие. Они имеют вид невысокой каменной скамьи по окружности абсиды или же вдоль стен алтаря. Последний вместе с аркосолиумом иногда отделялся или, лучше сказать, защищался от напора присутствующих резной решеткой, следы которой до сих пор сохранились в усыпальницах Прискиллы, Каллиста и некоторых других. Алтарный пол изредка устраивался несколько выше помоста остальной части храма. Вот главные и, нам кажется, бесспорно древние формы катакомбной архитектуры, которые сделались типическими для храмового зодчества и выдерживались во внутреннем плане последующих церквей христианских: вот в каком смысле может быть признано верным замечание многих археологов, что в подземных храмах, в катакомбах находится прототип дальнейшего церковного зодчества.

Об отношении христиан первых веков к искусству вообще, к живописи в частности

Об отношении христиан первых веков к искусству вообще, к живописи в частности. Состояние классического искусства перед появлением христианства. Как относились к художественным произведениям апологеты, большинство членов христианского общества и еретические кружки. Положение искусства в первохристианском миревообще.

Христианство явилось после того, как древний античный мир прошел долгий путь развития во всех сторонах культурной жизни. Все эти стороны, как легко понять уже из общего строя греко-римской жизни, были проникнуты элементами язычества и связаны с его религиозными представлениями. Классическое искусство стояло на той же почве. Свои художественные идеалы, свое общечеловеческое содержание оно выражало в формах, отвечавших тогдашнему миросозерцанию, и по тесной связи, какая существовала между ними, и представлениями античной мифологии, глубоко входило в религию и служило ее проводником. Искусство было переполнено мифологическими образами, и классический художник не мог отрешиться от них в своих созданиях. С этим характером являлись не только изображения богов, героев и те или другие принадлежности культа, но нередко и обыкновенные явления жизни и предметы природы. Самую распространенную и доведенную до высшей степени совершенства отраслью искусства в классическом мире была пластика или скульптура, но в статуях и изваяниях последний почитал своих богов, и этот род искусства так тесно слился с античной религией, что казался совсем неотделимым от нее. Не говоря уже о пластике, другие отрасли искусства и, прежде всего, произведения живописи питались и, так сказать, внушались большею частью мифами и легендами, выводившимися на сцену в жанровых картинках из тогдашнего быта, в пейзажах и орнаментах, украшавших плафоны и стены греко-римских жилищ. Предметы комнатного убранства и обыкновенной домашней утвари, как-то: люцерны или лампочки, находимые в колумбариях, ящички для духов и другие безделушки женского туалета, даже кухонные принадлежности вроде весов и кастрюль, ситков и форм для пирожного, в своих украшениях также не свободны от этого мифологического мотива, отделаны в том же языческо-классическом

вкусе. Ни один из народов древнего мира не обладал таким художественным чутьем, и нигде искусство не занимало такого видного положения в общем строе жизни, в частности — в области религиозной, как в Греции. Самая религия греков была в лице своих богов не чем иным, как культом эстетического антропоморфизма, а потому и художественная форма, в которую облекались религиозные представления грека, сделалась в их религии существенною стихией, сплотилась с ее содержанием и воспитывала религиозное чувство вернее всяких догматических формул и теоретических правил. Римляне заимствовали у этрусков космогонию и мифологию, близкую к греческой, а потом, когда вошли в непосредственные сношения с греками на правах победителей, усвоили себе самую эстетическую оболочку греческой религии и ее художественные формы. Большинство художников, особенно живописцев, работавших в Риме, были первоначально греки или же образовавшиеся в их школе римляне; большая часть сюжетов была целиком заимствована из эллинской мифологии и эпоса. Не следует забывать и того, что с упадком древней религии и с разложением римского общества наступила пора и общего нравственного принижения, вследствие чего искусство приняло ложное направление, усвоило и разрабатывало мотивы, благоприятствовавшие тогдашней распушенности нравов. Так, например, нельзя не видеть, что живопись времен империи некоторым из сюжетов отдает предпочтение и почти не затрагивает мифов и легенд, которые заключали в себе что-либо важное и серьезное, под вымыслом скрывали какую-нибудь философскую мысль, религиозную или моральную истину. Изверившемуся и нравственно развращенному обществу нравилось в мифологии и легендах то, что было в них грациозного и пикантного. Оно интересовалось мифами, в которых рассказывалось про любовь и любовные предприятия богов Олимпа, про их приключения и разного рода слабости. «Кажется, — замечает Жюль Март, характеризуя состояние живописи при империи, — что греко-римские живописцы не знали других сюжетов, кроме любовных. За редкими исключениями их мифологические картины суть только чувственные и сладострастные анекдоты». Не довольствуясь в своих произведениях шаловливыми амурами, нагими nereидами и вакханками в самых нескромных позах, предприимчивыми в любви фавнами и сатирами, художники названной эпохи расписывали плафоны и стены похождениями богов и богинь высшего разряда — проказами Юпитера, Марса, Аполлона, Нептуна и Вакха, грехами Венеры на Олимпе и вне его, приключениями Дианы и Эндимиона, Юноны и Париса, Полифема и Галатеи, Цирцеи и Улисса, Леандра и Геро и т. д. Кто

усомнился бы в подобном характере греко-римского искусства за время появления христианства, тому самое лучшее поехать в Италию, чтобы в секретных отделениях ее музеев и откопанных домах Помпеи и Геркуланума видеть эти рассчитанные на возбуждение низкой страсти произведения живописи и ваяния и наблюдать на месте бесконечный ряд еще более соблазнительных и уже совсем непристойных по своим сюжетам картин. В древнеклассическом искусстве, когда строгий эстетический вкус водил резцом и кистью художника, форма была выражением идеи в лучшем смысле этого слова; в эпоху упадка искусства форму поставили выше всего, и чувственно-вызывающие положения заменили собою художественные формы древней живописи и пластики.

В таком в общих чертах положении застало христианство мир античный с его хотя бы на вид и очаровательным, но, в сущности, легким и утонченным искусством, служившим интересам языческой религии. Понятно само собою, что христианство в виду грубо-чувственного направления греко-римского искусства не могло с ним помириться и в лице некоторых своих представителей стало к нему в решительную оппозицию. К этому присоединилось и влияние иудейства, которое стояло в столь близких догматических и литургических отношениях к христианству, и из среды которого вышли первые его последователи. Отвращая евреев от идолопоклонства и исходя из мысли о неизобразимости Божества, как существа абсолютного, ветхозаветная религия своею заповедью: *Не сотвори себе кумира и всякого подобия* (Исх. XX, 4; Второз. V, 8) запрещала представление Божества в каком бы то ни было чувственном образе. Насколько вторая заповедь осуждала искусство в его принципе — это другой совершенно вопрос; но замечательно, что в некоторых богословских кружках понимание ее было самое буквальное, и христианские моралисты пользовались этою формулой против употребления искусства в церкви и для своих апологетических целей.

В первые века существования церкви, когда нетерпимость к язычеству выражалась в форме резкого протеста, и религиозный антагонизм препятствовал членам нового религиозного общества провести границу между искусством и представлениями, с которыми оно связывалось в мире языческом, — в среде христианства образовалась партия, которая отнеслась к классическому искусству до того враждебно, что в пылу полемики готова была отрицать в самом принципе его приложение в христианстве. Наиболее ярким выразителем убеждений этой суровой, антихудожественной партии, дошедшей до самых крайних выводов, является, без сомнения, Тертуллиан. По своему характеру он принадлежал к числу тех живых, быстро

увлекающихся натур, которые не знают благоразумной и сдержанной тактики, но, преследуя любимую мысль, являются или крайними оптимистами или же отъявленными пессимистами, смотря по свойству дела. Проникнутый ненавистью к идолопоклонству и нетерпимый ко всему, что имело какую-либо связь с ним и могло служить для него пищей, Тертуллиан с этой точки зрения видит в искусстве опору языческих понятий, причину их успешного распространения, поддержку враждебного христианству культа. Сила и влияние язычества были бы, по нему, ничтожны без пышности и суетного великолепия его богослужения. «Прежде, чем появились в мире делатели идолов, храмы были пусты и стены их голы. Хотя идолопоклонство существовало и ранее, но оно не имело имени. А когда дьявол ввел в мир делателей статуй и всякого рода изображений, эта язва рода человеческого получила как бы тело и имя». Конечно, резкие нападки Тертуллиана направлялись главным образом против делателей идолов, но его горячая натура не удержалась на этой почве и в жару увлечения заходила так далеко, что не отделяла искусства самого в себе от того положения, какое оно занимало в то время в мире языческом, от той действительно некрасивой роли, какую ему приходилось играть в судьбе древних религий. По его понятию, искусство есть тайное идолослужение, и те, которые посвящают ему свои силы — будут ли то ваятели, живописцы или граверы, — все они служат делу дьявола и распространяют интересы язычества. Всякое искусство, производящее идола, какого бы рода оно ни было, становится главою идолопоклонства. И не важно, выходит ли изображение из рук ваятеля, скульптора или швеи, сработан ли идол из гипса, красок, камня, меди, серебра или ниток. Из чего бы ни сделан был идол — все равно, так как не в материале дело, а в его форме, в том, что называют словом εἶδος. Εἶδωλον уменьшительное от εἶδος, а это по-гречески значит форма, образ. Таким образом, всякую форму, всякое изображение — большое или малое, должно назвать идолом; всякий, делающий изображения, участвует в грехе идолопоклонства. У Тертуллиана не только заявлен протест против языческого искусства, но оспаривается самый его принцип — формальная сторона. Уже по тому одному, что искусство имеет дело с образами, формами, он признает его орудием идолопоклонства и простирает этот резкий отзыв на все роды искусства без исключения. «Есть много и других видов искусств, — замечает он в другом месте, — которые, хотя не соприкасаются с приготовлением идолов, однако не безвинны в том, что дает силу последним. Все равно: строишь ты или украшаешь, воздвигаешь ли храм, жертвенник или божницу, вырабатываешь ли металлические полосы или

устрояешь для идолов украшения или даже помещение». «Бог равно запрещает, — продолжает рассуждать апологет, — и делать идолов, и поклоняться им. Изображение или кумир делается для того, чтобы поклоняться ему... Вот почему для искоренения идолопоклонства в божественном писании сказано: *Не сотвори себе кумира и всякого подобия, елика на небеси горе, и елика на земли низу, и елика в водах под землею*». Бывшие у евреев некоторые изображения, например, медного змия в пустыне, сделаны были по особому на то повелению Божию, с прообразовательно-таинственной целью и составляли исключение из правила, но не уничтожали его. Ветхозаветный закон и для христиан имеет силу. И затем, обращаясь к христианским художникам, которые продолжали заниматься деланием идолов, не хотели отказаться от своей прежней профессии и в оправдание себя и своего старого ремесла ссылались на слова апостола: «*Кийждо в звании, в нем же призван бысть, в том да пребывает*» (1 Кор. VII, 20), Тертуллиан замечает, что хотя бы ясного предписания на этот счет и не дано было, но уже одного чина крещения достаточно для убеждения в том, что искусство приготовления идолов противно нашей вере и недостойно христианина, отрицающегося сатаны и всех дел его. Намекая на обет, произносимый при крещении, он спрашивает: «Можешь ли ты языком отвергать то, что признаешь делом рук своих? исповедовать веру в единого Бога, приготовляя многих? Я только делаю, но не поклоняюсь им, говоришь ты. Правда, но ты приготовляешь их для поклонения, приносишь им в жертву свои дарования и труды, — становишься для них более, чем жрецом, потому что, благодаря тебе, у них будут жрецы». Идолоделателям, «которых по настоящему не следовало бы и принимать в недра церкви Божией», Тертуллиан рекомендует для пропитания обратиться к сродным ремеслам, чтобы не умереть с голоду. Он не прочь бы также изгнать произведения искусства из христианской среды и не допускает употребления их даже в домашнем быту. Декоративная сторона в обстановке жилищ — и та должна быть оставлена, как не соответствующая строгим нравам и степенности членов новой духовной религии. Тертуллиану не нравится, что во время языческих торжеств при входе в христианские жилища возжигаются светильники и даже в таком большом количестве, что оставляют за собой дома язычников. Лавровые венки, которыми по праздникам христиане убрали свои жилища, также возбуждают в нем неудовольствие и протест.

Не разделяя крайнего взгляда и резких суждений об искусстве Тертуллиана, другие апологеты, раннейшие и позднейшие его по времени, тоже далеки были от сочувственного отношения к употреблению

христианами священных изображений. Хотя они и не высказывались на этот счет так полно, ясно и решительно, как Тертуллиан, но это видно из их аргументации там, где приходилось им иметь дело с произведениями искусства в их культовом применении в классическом мире. В подобных случаях апологеты судили об искусстве по большей части не как объективные спокойные наблюдатели, а как полемисты и моралисты. Везде оно представляется у них, как неразлучный спутник язычества, неизменно-постоянный атрибут его, или же в разладе с доброй нравственностью. В этом отношении писатели первых веков христианства, за немногими исключениями, обнаружили поразительное единомыслие: суждение, высказанное одним, в той или другой форме почти всегда находит место у другого. Различие, замечаемое между ними, небольшое и зависело от неодинаковости, так сказать, почвы, на которой они стояли, и точек зрения, от которых отправлялись в своих рассуждениях об изображениях Божества и религиозно-культовом значении искусств. Тертуллиан, как мы видели, отвергал последние в силу связи их с идолопоклонством и ввиду опасностей со стороны язычества. Большинство же древнехристианских апологетов, исходя из понятия о Боге, как едином безначальном и несозданном Существе, невидимом и вездесущем Духе, величие Которого необъятно, утверждали, что Его невозможно каким-либо чувственным образом представить, да Он и не нуждается в этом, требуя от нас лишь духовного поклонения. Нашлись между ними и такие, впрочем очень немногие, которые не видели надобности в изобразительных искусствах в деле богопочтения, основываясь на возвышенном представлении природы человека, могущего без всяких видимых посредств входить в общение с Божеством.

Аристид недоумевал, как это эллины, превосходя образованностью варваров, поклонявшихся в своих храмах изображениям тварных существ и предметов, сами дошли до поклонения бесчувственным идолам. «Удивляюсь, как они, видя последних, делаемых мастерами, привязываемых и вращаемых ими, не поняли, что это не боги. Поэты и философы их говорят, что изображения сделаны в честь Бога-Вседержителя и подобны Ему, Тому, Кого никогда никто не видал, чтобы судить, на что Он похож, и никто увидеть не может. Они рассуждают о Нем, как об имеющем нужду в жертвах, возлияниях и в храмах, но Бог ничего из этого не ищет, и заблуждаются люди, так думающие» 55. «Мы не приносим множества жертв, — писал св. Иустин Мученик 56, — не делаем венков из цветов в честь тех, которых сделали люди и, поставивши в храмах, называли богами; ибо знаем, что они бездушны и мертвы и образа Божия не имеют.

Мы не думаем, чтобы Бог походил на такие изображения, в которых, говорят некоторые, они представили Его для почитания... Да и нужно ли сказывать вам, когда вы сами знаете, как художники обделывают вещество, обтесывают и вырезают, плавят и куят и нередко из негодных сосудов, посредством искусства, переменивши только вид и давши им образ, делают то, что называют богами. Вот что мы считаем не только противным разуму, но и оскорбительным для Бога, Который имеет неизреченную славу и образ»... Татиан, по словам которого языческая философия полна противоречий, а поэзия служила лишь к тому, чтобы изображать битвы, любовные похождения богов и растление души, серьезно изучал классическое искусство и пришел к убеждению, что «его произведения заключают в себе много вздора». Он смеялся над статуями знаменитых мастеров, изображавших недостойных мужей и еще чаще развратных женщин, и советовал язычникам истреблять памятники подобного нечестия и искать того, что поистине прекрасно. «Бога, Которого нельзя видеть человеческими глазами, нельзя изобразить, по нему, никаким искусством». Упрекая в высокомерии и похвальбе греков, считавших себя изобретателями искусств, Татиан, наоборот, подчеркивает, что они заимствовали искусство от варваров, что вавилоняне изобрели астрономию, египтяне — геометрию, финикийцы — письма, циклопы — металлическое производство. Да и хвалиться этими изобретениями не следует. Обратная сторона дела, по мысли Афинагора, как бы дополняющего в данном пункте Татиана, состоит в том, что доколе не было искусств, не было и идолопоклонства. Не будь пластики, не было бы и истуканов; не будь живописи, не появились бы изображения богов в очертаниях красками. Нужны были художники и их искусство, чтобы статуи и изображения богов получили существование. Христиане ли, отличающие Бога от материи, станут поклонниками сделанных из вещества идолов, будут сторонниками искусств, создавших религию язычества и упрочивших его богопочтение? «Но есть люди, — замечает Мелитон Сардийский, — которые говорят: в честь Бога мы делаем идола, и почитаем именно образ Бога сокровенного. Не знают они, что Бог на всяком месте... А ты, жалкий человек, которому Бог присутствует в тебе, вне тебя и над тобою, идешь и покупаешь себе из дома художника дерево, которое обрезано и обработано в поругание Божие; приносишь жертву этому истукану и не знаешь, что тебя осуждает Око всевидящее и говорит тебе: как невидимый Бог может быть вырезан»? Феофилу Антиохийскому особенно смешным казалось, что сами каменосечцы, ваятели, живописцы и плавильщики ставят ни во что своих богов, пока они находятся в

мастерских художников, их отделяющих, а потом, когда переместят их в храмы, приходят к ним с усердием и с запасом жертв и возлияний, забывая, что эти боги продолжают оставаться тем же, чем были в их руках, то есть: камнем, медью, деревом, краской или другим каким веществом. «Вид Бога, — замечает св. отец, — неописуем и неизъясним»; его могут созерцать очами душевными лишь люди, свободные от греха, очистившие себя от всякой скверны. Мысль о возможности внутреннего общения человека с Богом и превосходстве его пред внешним богочтением особенно рельефно была выдвинута Минуцием Феликсом. На упрек язычника в том, что христиане не могут ни сами видеть, ни другим показать Бога, Которого чтут, он замечает: «Да, мы потому и веруем в Бога, что не видим Его, но можем Его чувствовать сердцем... Бог повсюду и не только близок к нам, но и находится внутри нас»... «Какое изображение Его я сделаю, — спрашивает себя немного выше апологет, — когда сам человек, правильно рассматриваемый, есть образ Божий? Какой храм Ему построю, когда весь этот мир, созданный Его могуществом, не может вместить Его? Не лучше ли содержать Его в нашем уме, святить Его в глубине нашего сердца?».

Климент Александрийский, яркими красками изображающий чувственное направление классического искусства и умело разоблачающий всю нелепость почитания язычниками бесчувственных идолов, предостерегал верующих своего времени от того и другого и находил весьма мудрым ветхозаветное запрещение делать какие-либо изображения Божества. «Законодатель хотел возвысить наши умы в созерцательные области, а не останавливать их на материи. Неправда, будто величие Божие потеряет в своем блеске, если Божество не будет представляемо обыденным искусством; напротив, поклоняться Существу бестелесному, примечаемому лишь оком духовным, изображая Его в чувственном образе, значит только унижать Его... Так думали и евреи, воздвигнув храм без кумиров в нем». Еще лучше и правильнее поступают христиане, «не привязывая ни к какому определенному месту присутствия Того, Кто объемлет Собою всю вселенную». Душа чистая есть храм, более угодный Богу, чем все великолепные здания, воздвигнутые в честь Его человеческою рукою». Сторонниками того же спиритуалистического взгляда и вместе противниками религиозно-обрядовой внешности были Арнобий, Лактанций и Ориген. Не чувствуя сам потребности и не признавая религиозно-воспитательного значения за христианскими символами для других, Арнобий сильно восставал против изображений Божества и даже прямо находил оскорбительным для величия Божия их религиозное

употребление. Ученик его, Лактанций, допуская изображения в качестве напоминательных знаков, решительно отрицал, однако же, необходимость образа для чествования Бога вездесущего и смотрел на живописцев с ваятелями, как на распространителей идолопоклонства и языческих суеверий, наравне с поэтами. Ориген, как натура возвышенно-самоуглубленная, в глазах которого тела христиан были храмами Божиими, не придавал, понятно, значения делам только наружной набожности и не одобрял, например, лиц, прилагавших старания к благоуукрашению церквей, но мало заботившихся об исправлении своего нрава и воспитании в себе религиозной настроенности. Он неблагосклонно относился и к искусству, усматривая своего рода ложь в нем, видя, как своими произведениями оно отвлекало людей неразумных от предметов духовных и мысли о Боге и обращало к земле, прилепляло к чувственному их душевные очи.

Разумеется, в жизни каждого из названных писателей, их происхождении, образовании, индивидуальных склонностях и увлечении тем или другим учением, например, монтанизмом и аскетизмом, можно находить обстоятельства, не располагавшие их в пользу употребления христианами изображений с религиозными целями: но общей причиной нерасположения апологетов к искусству было, без сомнения, его грубо-чувственное направление в соединении со служебно-культовой ролью в мире языческом. К неблагоприятному отношению к религиозно-художественным изображениям могли дать повод и первые произведения искусства, вращавшиеся в христианском обществе и выходившие из его среды. Кто бы ни были художники, занимавшиеся этим делом, на первое время они по необходимости принадлежали античной школе и держались ее образцов. Они не успели еще выработать самостоятельной формы для выражения сюжетов и профанировали эти последние не с злонамеренною целью, а по неумению стать выше обычных приемов тогдашней школы. Переменив религиозные верования, они оказались бессильными переменить художественный стиль, отделаться от вековых преданий и стать в уровень с содержанием библейских и евангельских сюжетов. Выходило, таким образом, что христианские изображения доброго пастыря несколько походили на жанровые картинки классических художников, в которых выводились на сцену пастухи, окруженные стадами и с овечками на плечах; апостолы и пророки изображались с атрибутами почтенных лиц римского служебного мира, а новые религиозные идеи нередко выражались в символах языческого происхождения. Даже в сравнительно позднее время художники делали попытки изображать Христа в чертах античного Зевеса. Если подобный способ изображения был допускаяем на стенах катакомб, в

христианских усыпальницах, находившихся, вероятно, под наблюдением клириков, то что же сказать о домашнем быте, о частном употреблении, куда этот надзор не проникал, где предметы искусства имели декоративное значение, а потому допускали более свободы в исполнении и принимались с меньшею разборчивостью?

Но на отрицательном отношении к религиозному искусству христианство не могло остановиться. С безусловным осуждением искусства отвергалась и всякая церковная внешность. На такой холодной высоте суждения, на какой стояли некоторые из древнехристианских писателей, не могло удержаться христианское чувство, не входя в безысходное противоречие с потребностями сердца и естественными склонностями своей природы. Решение этой важной задачи о применении искусства в области христианского культа должно было принадлежать воззрению более умеренному и спокойному, и оно не замедлило дать себя знать в то самое время, как раздавались несочувственные голоса против искусства. Сами представители отрицательного направления уже давали выход к такому примирительному взгляду. Если исключить резкий, беспощадный отзыв Тертуллиана, ведь и по их мнению искусство враждебно христианству не в самом принципе, а в том приложении, какое из него сделали, употребив его орудием язычества, средством для выражения и распространения его религиозных идей. Вопрос о христианском искусстве при таком объяснении дела не решался непременно отрицательно, и его возможность не подрывалась. Не говоря уже об отцах церкви IV–V стол., защищавших употребление искусства против нападений на него и довольно решительно определивших ту услугу, которую оно оказывало, оказывает и будет оказывать церкви, даже и первые предубежденные ценители искусства придавали важное значение личному отношению художника к своему делу и разграничивали ремесло, работу, формальную сторону от того, как, для чего и по каким побуждениям она производилась. Тертуллиан в свое время, как мы видели, уже имел дело с такими художниками, которые и по переходу в христианство не желали расставаться со своими старыми занятиями — деланием идолов, и оценивал значение их доводов с точки зрения не искусства, но того дела, которому они служили искусством. К сожалению, Тертуллиан и другие апологеты, вообще говоря, разделявшие этот взгляд, не развили его подробно в своих сочинениях и не провели последовательно только потому, что находились в борьбе с язычеством и видели в искусстве сильное орудие его пропаганды. Когда же они смотрели на памятники искусства с точки зрения исторической, то и рассуждали совершенно иначе. Тут они

оказывались знатоками и ценителями искусства. С видимым интересом они заносят на страницы своих трактатов те или иные известия о многих произведениях античной пластики, порой обстоятельно описывают их и невольно отдают должное этим прекрасным произведениям художественного творчества. Несмотря на видимый антагонизм, писатели первых веков христианства принесли значительную пользу истории классического искусства, отметив многие из замечательнейших его памятников и объяснив их внутренний смысл. Сами вышедши из интеллигентной среды, они обнаружили хорошее знакомство с греко-римским искусством и его художественными идеями. Они не опасались оскорбить чувство своих современников или набросить невыгодный свет на христианский догмат, когда пользовались, например, сравнениями, взятыми из области искусства, разъясняя христианское учение о бессмертии души и воскресении тела; или, желая наглядно представить библейское учение о творении мира, изображали Творца под видом художника, создающего из гипса или глины задуманное изваяние. Подобных художественных образов и намеков, которыми особенно охотно и широко пользовались моралисты, догматики и экзегеты последующего времени, немало можно найти и в сочинениях первых христианских писателей. Обличая еретиков, Иринеи Лионский, например, весьма нередко за сравнениями и подобиями для тех или других лиц и предметов обращался к области искусств, к которым сам явно был расположен и к изучению которых, как своего рода добродетели, он приглашал лжеучителей. Св. отец глубоко сознавал и довольно подробно объяснял смысл ветхозаветных обрядовых предписаний и новозаветных священнодействий и важное значение их для человека, как существа телесно-духовного. Чувства благодарности, любви и почтения к Богу не иначе могут выражаться последним, как видимым образом; с другой стороны, и «подобие предметов духовных, небесных не может быть приближено иначе к нашему пониманию», как с помощью земных вещей. При таком взгляде Иринеи Лионский не мог быть врагом священных изображений и не порицал карпократиан за то только, что они изображали Христа. Климент Александрийский, учивший о духовном поклонении Богу и ревниво оберегавший христиан от языческого идолослужения и нравственно-развращающего влияния античного искусства, как глубокий знаток классической культуры, также не был в принципе противником последнего. Искусство заслуживает похвалы и уважения, как бы так рассуждал он, но его не должно ценить наравне с истиною (ἐλαϊνεῖσθω μὲν ἡ τέχνη, μὴ ἀπατάτω δὲ τὸν ἄνθρωπον ὡς ἀλήθεια). Он умел понимать настоящее искусство и вместе с современниками отдавал должную дань

удивления произведениям знаменитых мастеров: Праксителя, Лизиппа и Алеллеса. «Без сомнения, никто не затруднится, — говорил он и о других, — отличить живопись истинно-художественную от вульгарной и пошлой, музыку благопристойную от разнузданной, красоту истинную от поддельной». Но так как в действительности Клименту нередко приходилось наблюдать, как вредно бывает на людей — особенно порочных — действие искусств, то он полагал различие между последними, делил их на менее полезные и более полезные. Из ряда последних его особенною любовью пользовалась архитектура, которая, по его словам, чрезвычайно изощряет душевные способности, делает душу наиболее восприимчивой к пониманию и способной отличить истину от лжи и, наконец, от предметов чувственных возвышает нас к вещам, лишь умом постигаемым. Впрочем решителями вопроса об искусстве в его отношении к христианству не могли быть эти теоретики — писатели со своими идеальными или, по крайней мере, односторонними взглядами на дело. Лично они могли стоять выше потребности в наглядном, художественном выражении религии и относиться отрицательно ко всякому внешнему культу. Но не так смотрела на дело масса христианского общества, для которой суждения интеллигентных личностей, в роде апологетов, едва ли имели, не говорим, обязательную силу, но даже и руководственное значение. И вот причина того противоречия, в котором очутились вышеизложенные нами строгие воззрения при столкновении их с интересами живой среды и с наличными опытами художественной деятельности между христианами. Посредствующим орудием для сближения этих противоречий сделалась та нейтральная почва, на которой всего легче могли уживаться правила христианские с преданиями языческими. Такою средою сделалась на первый раз домашняя жизнь христиан, где предметы искусства держались в качестве житейской обстановки и, как своего рода обычай безразличный, не приходили в столкновение с новыми религиозными идеями. Здесь опасения язычества не могли быть так сильны, как в сфере церковной, а естественная склонность к приятной обстановке домашней жизни, к привычным удовольствиям и наслаждениям, находили себе в искусстве и его произведениях свободное удовлетворение. Климент Александрийский, которому церковно-историческая наука обязана многими драгоценными сведениями касательно частной жизни первых христиан, с одной стороны, констатирует широкое развитие в них эстетических потребностей, а с другой — высказывает свое собственное мнение, что эти стремления, правильно поставленные и удовлетворяемые, не противоречат

христианской морали. Он не устранял, подобно Тертуллиану, декоративной стороны из бытовой жизни верующих, а, напротив, допускал живопись, пластику и мелкие промышленные искусства в качестве средства улучшить житейскую обстановку и устроить жизнь более или менее с удовольствием. Жители Александрии его времени, особенно женщины, были заражены страстью к роскоши в одеждах, в уборах, вообще в нарядах. Советуя христианкам обуздывать себя в стремлении к этого рода вещам, одеваться прилично, то есть чисто, просто и беспритязательно, он не высказывает однако же безусловного запрещения носить им золотые украшения и одежды из более тонких и нежных материй. Он снисходит к женщинам, живущим в достатке, тем более к богатым, и позволяет им в надлежащее время и в границах умеренности наряжаться не из тщеславия или роскоши, а для того только, чтобы одним своим мужьям нравиться. Дозволяет не только женам носить золотое кольцо на пальце, но и мужьям перстень — не для украшения, а в воспоминание брачного обета в верности и для наложения печатей в домовом хозяйстве на то, что требует охраны. Только имея в виду требования христианской степенности, Климент Александрийский восстает против неприличных изображений, встречающихся на тогдашних перстнях, и вместо принятых у язычников сюжетов рекомендует христианам вырезать на них символы более строгого и достойного характера. «Печати у нас должны быть с изображением голубя, рыбы, корабля с распущенными парусами, музыкальной лиры, которою пользовался Поликрат, корабельного якоря, который резьбою изображал Селевк. Если кто рыболов, тот (пусть) вспомнит об апостоле и об извлекаемых из воды сетях». Он советовал далее избегать изображений на перстнях меча или лука, как предметов, относящихся к войне и распрям, чаш (κύπελλα), как принадлежности языческих культов. «Мы ведь состоим друзьями мира, — поясняет он, — и должны быть людьми воздержанными. Многие носят перстни с изображениями на них в обнаженном виде своих возлюбленных из мужчин или из женщин, как будто для невольного напоминания себе о своих любовных удовольствиях: это разнузданность»... Даже Тертуллиан, несмотря на свое враждебное отношение к современному искусству, и тот должен был поневоле сказать за него слово, когда ссылаясь в видах полемических на христианские чаши с изображением доброго пастыря и овцы (*procedant ipsae picturae calicum vestrorum; quern in calice depingis*). Свидетельства обоих учителей церкви, оправдываемые, как нельзя лучше, наличными предметами искусства, уцелевшими от этого древнейшего периода, показывают нам, какой круг сюжетов был в употреблении верующих первых веков, и как рано лучшими

из них проведена была черта раздела между христианским и нехристианским элементами в искусстве.

Второй средой, где искусство могло развиваться свободнее, и где на него смотрели гораздо снисходительнее, были еретические кружки первых веков. О той роли, какую они играли в отношении тогдашнего искусства, нужно, впрочем, заметить, что она в одно и то же время была и положительной, и отрицательной, полезной для его будущности и вредной. Еретические секты первых веков были, как известно, довольно многочисленны, и если искусство находило себе приют в этих рассеянных кружках, это уже не могло не пропагандировать его в современном христианском мире; но, с другой стороны, как общества не признанные церковью, они не могли иметь достаточного авторитета, чтобы поддержать его репутацию в православной среде. Если бытовая жизнь христиан выдвигала преимущественно декоративную сторону искусства, то еретическим сектам едва ли не принадлежит первая попытка пустить в обращение некоторые произведения кисти и резца с характером изображений священных и религиозных. Если со временем последнее предположение и будет отвергнуто, как ошибочное, то и тогда нельзя будет подвергать сомнению, тем более отрицать справедливости той мысли, что еретическим сектам первых веков и, в частности, гностикам принадлежало видное участие в первоначальной судьбе христианского искусства. С совершенно определенным взглядом на христианское религиозное искусство еретики выступают в то самое время, когда представители православной стороны, в виду опасений со стороны язычества, высказывались на этот счет несочувственно или нерешительно, и нам очень мало известно об их положительном значении в истории первохристианского искусства.

Гностицизм соединял в себе начала платонизма и Александрийской философии с воззрениями христианскими и стремился привести те и другие в равновесие. Религиозные культы востока с их символикою, мистериями и тайным учением составили обстановку гностических доктрин и вызвали у сектантов занятие искусством, наложив на него своеобразный мистический отпечаток. Св. Иринеи, Тертуллиан и впоследствии Епифаний Кипрский, познакомившие нас с вероучением и разного рода обычаями гностических партий, отметили также и несколько фактов, указывающих на их практическое значение в первоначальной судьбе христианского искусства. Так, Тертуллиан упрекал Гермогена за то, что он к другим отступлениям от истины присоединил и занятие искусством. *Pingit illicite* — это выражение, употребленное Тертуллианом,

допускает два объяснения: его можно понимать или в том смысле, что живопись, которою занимался Гермоген, есть искусство непозволительное, или так, что пользовался ею непозволительно, то есть, употреблял искусство для каких-либо тенденциозных целей, пускал в обращение недостойные художественные опыты. Последнее понимание нам представляется более правдоподобным, так как сектанты вообще пользовались искусствами, в частности живописью, для того, чтобы посредством их наглядно представлять свои лжеучения и тем облегчать народной массе их усвоение. Но как бы ни стали понимать это место, для нас несомненным остается одно, что в обществе, которому Гермоген положил начало, практиковались некоторые отрасли искусства, и Тертуллиан относился к этому делу с негодованием, называя ересиарха: *pictor pessimus*⁷⁸. Следы христианской иконографии и ее религиозного употребления можно находить у последователей Василида. По словам Иринея, они «занимались волхвованием, употребляли изображения (*utuntur imaginibus*), заклинания, вызывания и другие проделки». Усвоив некоторые черты культовой практики язычества и пользуясь двоеверием первых прозелитов христианства, василидиане увлекали последних на свою сторону магией, заговорами, вызыванием духов и, как можно догадываться, особыми суеверными обрядами перед изображениями, которые выходили из их мастерских. Иринея не объясняет, какие именно были эти изображения. Ключом к разгадке может послужить впрочем то, что он говорит далее о карпократианах. У последних, по его словам, были в употреблении изображения, сделанные кистью, а также изготовленные из других материалов. По мнению сектантов, эти изображения, между прочим, представляли Христа в подлинном Его виде, дошедшем будто бы в снимке, сделанном Пилатом. «Они украшают их венками и выставляют вместе с изображениями светских философов, именно, с изображениями Пифагора, Платона, Аристотеля и прочих, и оказывают им другие знаки почтения подобно язычникам». Епифаний, дополняя Иринея, комментирует его в том смысле, что названные еретики совершали перед ними свои таинства и приносили жертвы. Кроме художественных изображений Христа, у гностиков имелись, вероятно, и образы других лиц из круга христианской иконографии, как, например, изображения апостолов Петра и Павла, которые, по словам Евсевия, вращались тогда между христианами. Но едва ли не больше всего художественная деятельность гностиков сосредоточивалась на фабрикациях в немалом числе сохранившихся от них гемм, известных в науке под именем: «Абраксас», в которых особенно рельефно выразился религиозный синкретизм этих сектантов.

Гностические геммы относятся к очень ранней поре христианского искусства и представляют из себя медальоны с символическими изображениями и надписями, и имели в свое время значение амулетов или талисманов. Название Αβραξας одними производится от имени верховного бога последователей Василида, другие роднят это слово с Αβρακουρα — именем матери богов Изида; но вероятнее объяснение тех, которые в этом слове видят буквенное обозначение верховного бога или Плиромы, так как число греческих букв, составляющих это слово, если перевести их на цифры, составит 365, равное сумме дней солнечного года. Местом происхождения этих гемм, так сказать, их родиною, были Сирия и Египет — главные очаги гностицизма.

Не останавливаясь на других факторах в первоначальной истории христианского искусства, уже на основании представленных данных можно прийти к тому заключению, что положение искусства в первохристианском мире не было вполне обеспеченным, что его произведения не у всех христиан находили одинаково сочувственный прием. Искусству нужно было победить нерасположение к себе прежде всего некоторых представителей богословской мысли того времени, чтобы приобрести права общепризнанного гражданства среди христиан и занять потом подобающее место в области их богослужения. Свивши себе гнездо сначала в христианском доме, искусство незаметно потом проникало в храм, постепенно переходило в те стороны церковной жизни, которые имели ближайшее отношение к жизни бытовой, как например, в обряды брака и погребения, в обстановку агап и другие общественно-религиозные учреждения. В этом-то осторожном движении первохристианского искусства, а главное, в разборчивом и даже, пожалуй, подозрительном отношении к его произведениям многих древнехристианских писателей и заключается та черта, которую старые протестантские исследователи называли *Kunsthass* — технофобией или враждебным отношением первых христиан к искусству. Теперь эта теория почти оставлена в церковно-археологической науке, и лучшие представители последней, например, проф. Краус, отзываются о ней, как о басне (*die erste und schlimmste Fabel*); но факт, обозначенный в свое время этим словом — *Kunsthass*, остается в своей прежней силе и оправдывается до некоторой степени действительным положением первохристианского искусства. Не надобно только при этом никогда упускать из вида следующих обстоятельств. Несочувственное отношение к искусству и даже отвращение от него некоторых из первенствующих христиан мало имеют что общего с теми вероисповедными односторонними воззрениями, которыми первоначально

была вызвана эта теория (vom Kunstthass der ersten Christen) — разумею первых протестантских догматиков, которым она нужна была для подтверждения своего учения о непочитании икон. Но с этим полемическим приемом положение искусства в древнехристианском обществе можно связывать только искусственным образом. Нерасположение к произведениям искусства далеко не было всеобщим среди первых христиан и в своей резкой форме заявлено было только некоторыми лицами и самое большее — кружками. Наконец, не должно забывать, что это несочувственное отношение было вызвано главным образом противодействием современному античному искусству и горячим желанием устранить его развращающее влияние на вероучение и нравы первохристианского общества.

Да и эти опасения строгих ревнителей христианства не могли продолжаться долго. Стоило только вложить христианское содержание в художественные формы, оживить их христианским духом, чтобы обеспечить навсегда положение искусства в христианском мире и сделать его могучим воспитательным орудием в руках новозаветной церкви. Это благоприятное, положительное движение в сторону искусства началось очень рано и привело к совершенно противоположному явлению, то есть к самому широкому внесению внешних форм культа и предметов искусства в область христианского богослужения. Как рано началось это стремление, показывает инвентарь катакомб. Усыпальницы с их археологическим богатством принадлежат самой ранней поре христианства, и, судя по надписям и художественному стилю, некоторые изображения, уцелевшие в них, ведут свое начало от II–III века. Замечательно, что даже в тех местах, где христиане в эпоху гонений едва находили себе уголок безопасности, даже в то время, когда у них не было возможности да, пожалуй, и хороших материальных средств широко поставить свое богослужение и заботиться о религиозной внешности, — здесь и в эту именно пору были положены задатки будущего процветания искусства в главных его отраслях: архитектуре, живописи и ваянии. Своды и стены этих подземелий покрыты живописью, саркофаги украшены барельефами; даже церковная архитектура нашла здесь своих представителей в крипах, предназначавшихся, между прочим, и для богослужебных целей. Христианству предстояла теперь задача дать новое направление отживавшему свой век классическому искусству, пересоздать его, очистить от языческих наростов, а в этом очищенном виде применить к своим потребностям. Каким путем шло это обособление христианского искусства, как последовательно вырабатывался самостоятельный язык христианского

чувства, — решение этого вопроса и составляет предмет истории искусства церковного.

Общие замечания о развитии христианской живописи

Общие замечания о развитии христианской живописи; три периода в ее истории. Живопись как украшение житейской обстановки и как средство для выражения религиозно-нравственных представлений у первых христиан. Живопись в христианских храмах и ее религиозно-культовое назначение. Характер отношений к церковной живописи христианских писателей: Евсевия Кесарийского, Епифания Кипрского, оо. Эльвирского собора 306 года, Василия Великого, Иоанна Златоуста, Астерия Амасийского, Григория Двоеслова, Нила подвижника и других. Иконоборство, его отношение к церковному искусству и значение в истории последнего.

Обозрение истории церковной живописи начнем с общих предварительных замечаний относительно условий происхождения ее в христианском мире и выясним исходную точку для дальнейшего обозрения ее памятников. В самом деле, где исходный пункт и точка зарождения этой отрасли искусства в христианском мире, и с чего началось ее развитие? Для решения этого вопроса нам следует припомнить тот исторический пункт, с которого мы начали историю христианского храма. Как там мы начали с домашних собраний и в устройстве обыкновенных молелен наметили прототип христианского храма, — ту основную единицу, с которой началось движение церковной архитектуры, так и в вопросе о происхождении церковной иконографии нам предстоит начать с того же домашнего очага. Прежде чем искусство проникло в храм и поступило на службу церкви, оно свило себе гнездо в христианском доме, жило в домашнем употреблении и служило обстановкой повседневной жизни. В этот примитивный период своего существования оно могло называться христианским по той среде, в которой вращалось, отчасти по содержанию сюжетов, но по форме, по обработке этого содержания и по назначению тесно примыкало к тогдашнему античному искусству и не успело еще сделаться языком христианского сознания, органом церковно-религиозной жизни. Затем оно начинает обособляться и принимает религиозный характер, как это видно в живописи катакомбной. Не оставляя античных форм и техники, живопись этой эпохи стремится выразить христианские идеи, свое собственное содержание, но при недостатке самостоятельных

форм прибегает к помощи символов и выражается языком фигуральным. Рядом с символами выступают библейско-исторические сюжеты. Они отмечают первый шаг этого искусства на поприще объективного, исторического, собственного, а не символического изображения сюжетов из христианского цикла вместе с новозаветными лицами и событиями. Но эти лица входили в катакомбную живопись, как члены целой исторической картины, а не как отдельные типичные личности; а если и выступали отдельно, то не иначе, как под тою же символической окраской. Так Христа изображают здесь под образом Орфея, в виде пастуха с ягненком на плечах, или в форме какой-либо ветхозаветной личности, имевшей типологическое значение в отношении Христа. Дальнейшему церковному искусству предстояло выработать иконографические типы для лиц и событий христианского цикла, определить существенные черты для каждого из таких изображений и таким образом подчинить иконописное искусство образцам, одобренным и проверенным церковным употреблением. В этих фазисах заключается круг развития христианской иконографии от первых ее опытов до периода послеиконоборческого, когда утвердился принцип иконописного предания, а религиозная живопись стала иконописью и получила исключительно церковное назначение. Соответственно этому распорядку и весь путь, пройденный христианской живописью, распадается на три следующие периода: 1. Период первохристианский, памятниками которого служат произведения христианского искусства трех первых веков. В этот период живопись в техническом отношении следует классическому стилю и развивается под его преобладающим влиянием. Цикл живописных сюжетов еще очень ограничен и перемешан с изображениями античного и общечеловеческого содержания. 2. Второй период, совпадающий с эпохой Константина и продолжающийся до VIII в., т. е. до времени иконоборства, относительно объема живописного цикла несравненно полнее и богаче. Он обнимает уже полную систему христианских сюжетов и по господствующему характеру их воспроизведения может быть назван историческим в противоположность предшествующему — символическому периоду искусства. Это была цветущая пора в истории христианского искусства, когда оно, с одной стороны, еще не успело утратить изящества своей античной формы, а с другой, будучи предоставлено свободе художественного выполнения, не было стеснено условными правилами церковного контроля. 3. Третий и последний период, который удобнее всего назвать периодом установки иконографических типов, начинается приблизительно со времен иконоборства и продолжается через всю историю дальнейшей

византийской иконографии. В этот период художественная сторона иконографии падает, и получает над нею перевес богословское направление, т. е. обработка иконографических сюжетов на основе церковного предания и строгих догматических формул. С этих пор история церковной живописи распадается на два направления: византийское и западное. Византийское, следуя во всей строгости основам иконописного предания, сохраняет церковный стиль, но, продолжая идти путем принятых образцов, замирает в неподвижных формах и мельчает. Западное мало-помалу отрешается от условий иконописного предания, вдается в художественный реализм и усваивает светский характер. В этих границах мы и будем рассматривать историю христианской живописи.

О первых произведениях христианского искусства имеется мало историко-литературных данных, как и вообще обо всем том, что касается бытовой жизни верующих трех первых столетий. Приходится судить о них по немногим отрывочным сведениям, передаваемым древними церковными писателями: Тертуллианом, Иринеем Лионским, Климентом Александрийским, и на основании самих памятников, дошедших до нас из глубокой христианской древности. По ним мы судим не только о положении искусства в тогдашнем христианском обществе, но и о различных его родах, бывших в употреблении у художников того времени. Изображая способы, какими пользовались последние, занимаясь своею профессией, Тертуллиан говорит, что они знали ваятельное, резное и ткацкое искусство; делали изображения, поясняет он, из гипса, камня, меди, серебра и ниток; рисовали восковыми красками с помощью орудия, известного под именем *cauterium*. Иринеи, изобличая лжеучения гностических сект своего времени, подтверждает существование у христиан названных Тертуллианом отраслей искусства, в частности, живописных изображений и разного рода скульптурных работ. В сочинениях Климента Александрийского, боровшегося против роскоши в жизни наиболее состоятельных членов христианского общества, порицавшего особенно расточительность женщин и их суетную страсть к нарядам, можно найти указания на многие принадлежности домашнего обихода: стеклянные *рописные* чаши, зеркала, перстни и т. п. Этот род предметов, из которых значительнейшее большинство занимает среднее место между произведениями искусства и изделиями ремесленного производства, во множестве сохранился в римских катакомбах. Исследование последних, продолжающееся до сих пор, с каждым днем, можно сказать, увеличивает массу уже найденных в них памятников этого рода и постепенно восполняет и обогащает наши скудные *письменные*

сведения о художественно-бытовой стороне жизни древних христиан все новыми и новыми *вещественными* данными.

Древнейшие кладбища по своей обстановке были миниатюрным, как бы сказать, подобием или подражанием вседневной жизни тех поколений, которые легли своими костями в их могилах, склепах или пещерах. Дохристианская древность смотрела на гроб, как на последнее жилище человека, куда он сходит, чтобы начать новую и бесконечную жизнь, впрочем, аналогичную с тою, какую вел на земле. Отсюда гроб, в противоположность временному жилью, становился и назывался «вечным домом» души, местом продолжительного сна и покоя переходящих в иной мир. Выражаясь словами одной античной надписи, гроб — это такое второе жилье, *quo dormiendum et permanendum est. Haec est domus aeterna, ubi omnespariter aevum degerent*. Согласно этому представлению и возник обычай в самом приготовлении могильных помещений подражать устройству обыкновенных жилищ, напоминать по возможности структуру их, обставлять могилы умерших разными предметами их домашнего быта. То, что составляло обстановку и украшение временного жилья, по воззрению древних, должно было найти себе место и в вечном их жилище. Обстановка и декорация могил во многом соответствуют поэтому культурному состоянию общества, из которого вышел покойник, и дают понятие об его верованиях, внешнем быте, об эстетической стороне его жизни.

Следы того же представления сохранились отчасти и в христианской эпиграфике: традиционные воззрения, вынесенные из народной среды, не могли скоро исчезнуть или сразу пасть под влиянием христианства. Благодаря этому обстоятельству в христианских усыпальницах и появились следующие надписи: *Florentia, quae vixit annos XXVI, crescens, fecit benemerenti et sibi et suis domum aeternam, in pace*, или: *domus Amorati, domum emit sibi...* Иоанн Златоуст сильно вооружался в свое время против этого названия и самого обычая хоронить с покойниками в могилах те самые предметы, которые служили им во вседневной жизни, а Эльвирский собор постановил даже правило: *Cereos per diem in coemeteriis non incendi, inquietandi enim sanctorum spiritus non sunt* (can. 34). В связи с этою символическою гроба и в христианских усыпальницах появилось множество разного рода предметов. По месту нахождения их можно разделить на две группы: первая, многочисленнейшая, находилась внутри гробниц, то есть в локулах и аркосолиях, другая — вне их или на поверхности. К этой последней принадлежат разного рода металлические, костяные и стеклянные вещицы, втиснутые в известь или цемент, которыми

смазывались и заделывались по краям черепицы и плиты, закрывавшие вход или отверстие локулов и аркосолиев. В каком количестве попадают эти предметы, показывают производимые в катакомбах раскопки. Так, в усыпальницах св. Агнесы, заключающей в себе 5753 локула, при вскрытии и обследовании их, было найдено: 33 глиняных сосуда, 131 лампа, 283 стеклянных сосуда и произведений из эмали, 6 стеклянных блюд, 148 колец из кости, 29 монет и до 150 предметов более мелких и разного назначения, так что весь инвентарь добытых в этой усыпальнице вещей простирается до 780. Между локулами много совершенно пустых и расхищенных охотниками до наживы, но зато другие обставлены очень богато и видимо принадлежали людям состоятельным.

Прежние археологи принимали эти предметы за условные знаки или символы, по которым христиане узнавали друг друга среди единоверцев, распознавали и отличали свои могилы от чужих; им придавался религиозный смысл; но теперь это объяснение многими оставлено, и со времени Рауль Рошетта нахождение и назначение этих предметов в христианских могилах стали объяснять по аналогии с подобными же принадлежностями, находимыми в римских языческих гробницах. Те и другие предметы, за сравнительно немногими исключениями, имели бытовое, а не религиозно-культовое значение. А раз это так, мы вправе по ним судить и вообще о направлении и характере тогдашнего искусства, о тех представлениях и сюжетах, которые были в то время у христиан наиболее популярными и любимыми. В этом отношении весьма любопытны изображения на разных предметах домашнего обихода, находимых в катакомбах, каковы, например, лампы, чаши, туалетные принадлежности, детские игрушки и т. п. Здесь преобладают два рода изображений: сюжеты чисто декоративного свойства, заимствованные из предметов природы и явлений обыденной жизни, и отчасти библейские исторические сцены с некоторыми изображениями христианского живописного круга. Так, например, терракотовая лампа устроена в виде корабля со снастями и кормчим; на верхней части других лампочек сделаны изображения детского или женского личика, на весьма многих вытиснены фигуры: канделябра, пальмовой или масличной ветки, ягненка, голубя, якоря, лошади и т. п. Как бы в параллель с ними, на других многочисленных предметах того же домашнего прибора идут изображения: рыбы, голубя с оливковой ветвью в клюве, прор. Ионы, схватываемого или выбрасываемого морским чудовищем, Орфея, доброго пастыря, букв: α и ω и особенно часто монограммы имени Христова. Стеклянные сосуды с росписными доньшками (Vetri d'oro, Goldglaser) дают также несколько

материала для этой характеристики. Некоторые из них, позднейшие по времени, украшенные изображениями Иисуса Христа, апостолов Петра и Павла, Богородицы и вообще святых, имели, по-видимому, культовое употребление, служили, вероятно, сосудами для евхаристии, чашами для вина во время агап, и т. п., но гораздо большее число и древнейших из них принадлежало к предметам домашнего хозяйства и отмечено надписями и изображениями бытового характера. Так, например, на многих из них по краям читаются слова: $\pi\epsilon\ \zeta\epsilon\sigma\epsilon\varsigma$ (правильнее: $[\zeta\eta\sigma\eta\varsigma]$), то есть: *Пей, живи!* Это восклицание, что-то вроде нашего тоста во время питья, имело значение здравицы. Весьма часто посередине доньшка наведены золотом мужская или женская фигура, супружеская чета и даже целая семья, т. е. родители со своими детьми, к которым, собственно, вышеприведенное восклицание и подобные ему благожелания и относятся. Здесь мы имеем, таким образом, портретные как бы изображения лиц, которым эти сосуды при жизни были поднесены в подарок, вообще принадлежали, и вместе с которыми они сошли в могилу. На других представлены чисто бытовые сцены: мастер-плотник среди занятых работою своих подмастерий, охотник с гончими в погоне за оленем и дикой лошады, юноши в палестре в борьбе между собой, наездник цирка на квадриге. На очень многих сосудах последовательно разворачивается перед зрителем семейная жизнь. Любопытно, например, часто повторяющееся изображение молодой четы, над которой крылатый гений держит венок или же прямо кладет венки на их головы; или, например, на низенькой скамье сидит мать с обнаженной грудью, а около нее стоит малютка, которого она собирает, по-видимому, кормить. Окружающая фигуры надпись гласит: *Cosa vivas (cum) parentibus tuis*. Или, например, представлена сидящая на кресле богато одетая молодая женщина с ребенком на коленях, около которой стоит не менее ее нарядная служанка и обмахивает ее опахалом. Надписи на сосудах, подобно сей час переданной, обыкновенно выражают благопожелания изображенным на них лицам и невольно переносят внимание исследователя к аналогическим формулам римской эпиграфики, которые в свою очередь были заимствованы из языка житейского.

Такова была первая ступень, с которой начало свою историю изобразительное искусство в христианском мире, ступень *промежуточная*, если можно так сказать, между ремеслом и настоящим художеством. В этой форме своего существования, в *начальной* стадии своего развития первохристианское искусство разделяло те же самые задачи, что и современное ему искусство античное. Оно шло рука об руку с обычаями домашними, служило украшением житейской обстановки и удовлетворяло

своими изделиями прежде и больше всего эстетическим стремлениям тогдашнего христианского общества. Это была именно та сторона дела, с которой смотрел на современное ему христианское искусство Климент Александрийский; он допускал употребление произведений живописи, пластики и мелких промышленных искусств в качестве средства улучшить домашнюю обстановку и устроить свою жизнь с удовольствием и большим или меньшим комфортом и восставал лишь против соблазнительных и вообще неприличных изображений, встречавшихся на тогдашних кольцах, советуя прибегать к символам более строгого и достойного христиан характера. Его слова, уже приведенные нами выше, равно как и наличные произведения древнехристианского искусства, дают понять, что уже с самых первых его времен начал выделяться круг специально христианских по содержанию изображений. Последние нашли себе место уже на предметах домашнего обихода, как мы видели, и мало-помалу взяли перевес над античными сюжетами. А сделавшись проводником христианских понятий и став в более близкую связь с религиозными потребностями христианского общества, искусство, естественно, должно было принять более специфический характер. Этот поворот начал сказываться очень рано, когда искусство еще не успело выйти из пределов дома, но, понятно, обнаружился со всею ясностью уже после того, как оно нашло себе приложение к обрядам свадебным, похоронным и другим проявлениям религиозного быта верующих. Христиане иначе, чем язычники, смотрели на брак (Ефес. V, 31–32), и конечно уже не случайно на стеклянных чашах, употреблявшихся у них при брачных церемониях, вместо амура с крылышками мы видим Христа, возлагающего венцы на врачующихся, или находим Его монограмму, или евангельский свиток между головами новобрачных. Не без умысла, разумеется, изображаются последние на сосудах соединяющими свои руки над алтарем, а надпись: *vivatis in Deo* — «живите в Боге» не случайно окружает их изображение. Всеми этими деталями христианский художник хотел сказать, что брачный союз и супружеская жизнь должны быть о Господе. У христиан были свои особенные представления о загробной жизни; они, естественно, находили себе выражение в могильных надписях и тех предметах и украшениях, которыми обставлялись и убирались места погребения. Под влиянием этих представлений корабль, якорь, пальма, голубь, оливковая ветвь становились уже наглядным выражением известного отношения христиан к своим покойникам, образным представлением о загробной жизни, получали таким образом особый внутренний смысл, который выдвигал их далеко за пределы простой декорации и придавал им значение символическое. При

проводах, погребении и поминании почивших у христиан пелись псалмы, читались молитвы и священные книги, говорились поучения, совершалась евхаристия, справлялись поминальные обеды в форме агап, раздавалась милостыня, словом, соблюдались особые погребальные обряды. Естественно, что предметы, употреблявшиеся при исполнении последних, должны были соответствовать им по своему виду и украшениям. Раз в усыпальницы к своим могилам собирались христиане справлять свои праздники и обряды, они неизбежно приносили свою особую окраску в этот интимный мир, в свои священные подземелья, и так или иначе перерабатывали и украшали те предметы, которые были назначены для аналогических отправлений в быту языческом. И вот причина, почему рядом с общеизвестными классическими сюжетами на гробничных плитах, на разных утварях и вообще предметах катакомбного инвентаря мы встречаем значительнейшее число изображений библейско-исторического характера. Если от этих мелких изделий перейти к стенной живописи катакомб, то нельзя будет не заметить, что в ней христианский характер выражается еще яснее: здесь являются уже известные сочетания библейских сюжетов, сложившиеся, так сказать, в известные группы и подобранные с определе́нною мыслию для выражения христианских понятий о смерти и воскресении. Эти и подобные изображения, помимо своего непосредственного, орнаментального назначения, как живописные картины, должны были говорить сознанию тогдашнего христианского общества и производить известного рода нравственное воздействие. Степень понимания этой символики и ясность ее усвоения, конечно, вопрос другого рода, но это уже зависело не от назначения изображений, а от других причин. И если Мелитон Сардийский или кто-либо другой под его именем занимался объяснением смысла самых обыкновенных изображений тогдашней живописи, это показывает, что им уже усвояли особый внутренний смысл и особое воспитательное значение. Кроме стенной живописи катакомб, к этому же роду памятников искусства относятся вышеупомянутые сосуды с золотыми доньшками IV-го и следующих веков и древнехристианские саркофаги с преобладающим на них кругом библейских и новозаветных сюжетов. В этом применении своем к целям дидактическим искусство принимало особый, в известном смысле тенденциозный, характер, становилось одним из средств для проведения известных идей и для выражения даже полемических отношений.

Успев весьма рано стать в житейском быту и подземных усыпальницах языком христианского сознания, искусство живописи, по переходе своем в храмы сделало еще один шаг вперед, поставило и усвоило себе открыто

цели религиозно-культовые. Из живописи религиозного содержания оно преобразуется в иконографию, становится, по существу, *res sacra*, а отношение к нему постепенно изменяется в строго религиозное. Живописные и резные изображения получают характер священных, публично в храмах выступает иконопочитание. Но на пути к последней цели, на этой ступени своего внутреннего развития, христианскому искусству всего больше пришлось испытать недоразумений и лишь после продолжительной борьбы удалось ему завоевать прочное и независимое положение. Когда мы говорим об этом, в некотором смысле новом, положении живописи в храмах, это не значит, что первые открытые церкви, положим базилики, были уже обильно снабжены ее произведениями и выдвинули особый круг изображений, которого прежде искусство совершенно не знало или к которому относилось оно совсем иначе. Напротив, первые церкви, сколько мы о них знаем из уцелевших до настоящего времени памятников и древнейших письменных известий, были сравнительно очень небогаты живописью, например, мозаиками, и представляли скорее, в большинстве своем, голые стены, обложенные мрамором. Еще менее можно сказать, чтобы в первых христианских храмах живопись была принимаема за иконопись в позднейшем смысле слова. Но дело в том, что со времени, собственно, построения открытых, нередко великолепнейших храмов и в них именно начинает весьма заметно развиваться то религиозно-культовое назначение живописи, о котором идет речь, и следы которого в частном христианском употреблении восходят и учеными относятся еще к более отдаленным временам. Писателям II–III столетий приходилось, по-видимому, уже встречаться с отдельными случаями подобного употребления. Видя в произведениях искусства поддержку язычества, а в художниках — продолжателей того дела, которому служили делатели идолов, хотя продолжателей и в более мягкой форме, Тертуллиан решительно, как известно, отвергал их употребление в христианском обществе. Резкий протест Тертуллиана против всякого рода изображений основывался, в конце концов, на опасении, как бы с допущением и обращением последних между христианами, не завелся у них именно обычай, аналогичный с языческим почитанием Божества во внешнем образе. Поворот в эту сторону не заставил себя долго ждать и нашел себе выражение в практике некоторых сектантских общин: василидиан, карпократиан, коллиридиан, совершавших суеверные обряды перед имевшимися у них изображениями Христа и, как кажется, Богоматери: украшавших их венками, приносивших жертвы и оказывавших им другие знаки религиозного почтения, подобно язычникам (*reliquam*

observantiam, ut gentes faciunt). Понятно, что все, напоминавшее подобные отношения в христианской практике, не могло не вызывать строгого осуждения. Раз изображение становилось как бы представителем почитаемого религиозного существа, обращалось в священный предмет, перед которым человек молился, приходя в храм, это легко могло подать повод к предположению, что религиозное отношение обращено на самое изображение, на изображаемое лицо или на картину. Как всякое новшество, священные изображения и иконы, явившись у христиан в церквях, в общественном употреблении, не могли быть встречены с самого начала везде и всеми одобрительно, не могли не вызывать в некоторых, а особенно в христианах из иудеев, которым строго запрещалось делать кумиры, противодействия себе. Отсюда проистек ряд опасений и недоразумений, которые продолжают целые столетия и лишь, в конце концов, разрешаются в положительном смысле, в форме разъясненного и догматически обоснованного иконопочитания. Отметим здесь главные моменты этой, в некотором роде, борьбы двух сторон и выясним мотивы, из-за которых происходили вековые недоразумения.

Из катакомбной живописи, Иринея и других авторов хорошо известно, что между христианами в III веке уже вращались лицевые изображения Спасителя, Богоматери и апостолов; целый ряд библейских лиц и, по крайней мере с IV века, мучеников, вообще святых, украшал церкви, дома и даже утварь христиан. Но вот к Евсевию Кесарийскому обращается Констанция, сестра Константина Великого, и просит его достать ей изображение Христа. Желание очень естественное, на исполнение которого она имела столько же права, сколько и десятки, сотни лиц, владевших такими изображениями. Как же отнестся к этому желанию образованный епископ? Он пишет Констанции письмо, в котором довольно резко осуждает ее желание и спрашивает: «Что разумеешь и какой это такой, как ты говоришь, образ Христа? Истинный ли и неизменяемый и в существе носящий Его черты, или тот, который Он воспринял ради нас, облекшись в зрак раба?» Христа изображать не следует, так как со стороны божественной Он не изобразим, а со стороны человеческой изображать Его в образе раба значило бы унижать Его достоинство и низводить на уровень тех изображений, про которые в Писании сказано: «Не сотвори себе кумира и всякого подобия». Для простодушного понимания в просьбе Констанции не было ничего неприличного или странного, но Евсевий взглянул на дело, как богослов, стал решать вопрос принципиально. Ему представилась при этом аналогия между изображением божества или героя в дохристианском мире и изображением Христа, между почитанием изображений

идолоделателей у язычников и возможностью подобного же злоупотребления у христиан. Напомнив Констанции заповедь, которою запрещалось делать изображение того, что на небе и на земле, Евсевий заключил свою речь рассказом об одной женщине, принесшей к нему каких-то два изображения, по-видимому, философов, и выдавшей одно из них за Христово, другое — за Павлово «А чтобы не соблазнялась ни она, ни другие, — я отнял у ней эти изображения и удержал их у себя, считая неприличным выставлять их напоказ и тем навлекать на себя осуждение в идолопоклонстве, представляя в образе Бога нашего». Евсевий Кесарийский, как видно из сказанного, был не только против общественного употребления священных изображений, но не желал допускать их даже в частном употреблении.

Но вот другой пример. Епифаний Кипрский, в бытность свою в Палестине проходя селением Анават, обратил внимание на горевшую перед каким-то зданием лампаду. Узнав, что это церковь, он вошел в нее помолиться и на (алтарной) завесе увидел изображение Христа или какого-либо святого (*imaginem quasi Christivel sancti cujusdam*), — «ибо недостаточно помню, чье было изображение», — поясняет он в письме к Иоанну, епископу Иерусалимскому, — увидел и пришел в негодование. «Как я увидел, что вопреки Писанию в церкви висит изображение, я разорвал завесу» (*Quum vidissem in ecclesia contra auctoritatem Scripturarum pendere imaginem, scidi illud, т. е. velum*) и дал приказание церковнику вынести ее вон и употребить на обертывание тела умершего бедняка. Когда стража стала роптать на поступок Епифания и потребовала за уничтоженную ткань заплатить новою, он обещал исполнить это справедливое требование. Посылая Иерусалимскому епископу новую завесу, Епифаний просил его внушить однако же пресвитеру этого храма, «что в церкви Христовой не следует вешать подобных завес, противных нашей вере». Это письмо Епифания Кипрского признается неподлинным произведением св. отца и, может быть, справедливо. В данном случае вопрос этот почти безразличен, а важен для нас тот мотив, то воззрение, которое в письме проводится, будет ли оно столетием моложе и старше. Епифаний (403), конечно, немало видел подобных сюжетов на своем веку: священных картин в тогдашнем быту было так много, — но он недоволен был, зачем это изображение повешено в церкви, и иронизирует, как кажется, по поводу самого изображения, замечая, что хорошенько даже не знает, кого, собственно, оно представляло. Ему, как родом еврею, можно догадываться, неприятно было, что в храме, на виду у всех, красуется не просто картина или ряд сюжетов декоративного свойства, а человеческая

фигура, одинокий лик, на котором сосредоточивалось общее молитвенное внимание.

Выражением или, лучше сказать, отголоском того же положения живописного искусства в христианской церкви является одно из определений Иллибеританского или Эльвирского собора, бывшего в 306 году. 36-е правило его, послужившее в руках протестантских писателей XVI–XVII стол, основой их вероисповедных воззрений на иконопочитание, гласит следующее: *Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur*, то есть, угодно собору, чтобы в церквях не было живописных изображений, чтобы не изображалось на стенах того, что служит предметом почитания и поклонения. Это постановление испанского собора до сих пор не нашло себе удовлетворительного разъяснения, и, во всяком случае, его настоящий смысл объясняется какими-либо особенными условиями этой провинциальной церкви, но к сожалению они остаются неизвестными. Те объяснения, которые предложены учеными, или принимают за свою исходную точку выражение: *in parietibus*, т. е. говорят: изображения допускаются, но только не, на стенах, в видах предохранения их от профанации, в предупреждение возможности осквернения священных предметов со стороны преследовавших в то время христиан язычников и в интересах *disciplinae arcani*; или же отправляются от слов: *colitur et adoratur*, т. е. хотят сказать, что настоящим правилом не дозволяется изображать кистью такие предметы, которым поклоняются, запрещается, иначе сказать, религиозно-культовое назначение живописи. Последнее объяснение имеет на своей стороне более вероятности, так как оправдывается ближайшим смыслом всего правила и дальнейшими явлениями церковной жизни. Дело в том, что ряд свидетельств, неблагоприятных для церковной живописи, определением Эльвирского собора о ней не заканчивается, а идет гораздо далее, вплоть до иконоборства, образуя собою как бы особое направление или течение в области христианской мысли, которое можно назвать если не иконоборческим в позднейшем смысле этого слова, то, во всяком случае, отрицательным и своего рода иконофобией. Все эти нередко отрывочные известия сводятся к тому же началу и объясняются теми же причинами, что легли в основу и тех несочувственных отзывов о священных изображениях, которые мы привели и передали выше. Противная последним партия в IV и следующих веках примыкала более или менее явно к различным ересям: евномианам, несторианам, монофизитам, но сама не выходила непосредственно из начал этих еретических сект, а скорее пользовалась ими, как поводом к протесту и против других явлений церковной жизни

того времени. Так, например, при императоре Зеноне, один из представителей монофизитства Филоксен, епископ сирийского города Иераполиса, скрывавший в недоступные места иконы Спасителя и уничтожавший иконы ангелов, рассуждал о последних таким образом: «Не следует бестелесных ангелов делать телесными и изображать их в телесном образе, как будто бы они имели человеческие формы. Не следует равным образом воздавать честь и славу Христу посредством живописной Его иконы; напротив надобно знать, что Он принимает одно только служение духом и истиною. Надобно знать и то, что изображать Св. Духа в виде голубя есть признак детской мысли, так как евангельские сказания нигде не учат, чтобы Дух Святой был голубем, но только говорят, что он некогда явился в виде голубя. Если Он один раз явился в таком виде, то из этого отнюдь не следует, что благочестивым христианам прилично делать телесный образ Его». Анастасий Синаит (VI в.) вынужден был защищать употребление икон против каких-то неизвестных врагов, позволявших поносить последние. «Как наносящий бесчестие портрету императора подвергается справедливому наказанию, как будто бы нанес оскорбление самому императору, хотя портрет есть не что иное, как дерево и краски, смешанные с воском, так точно и оказывающий бесчестие какому-либо образу (святого), — по словам его, — наносит оскорбление тому самому, чей это образ». В VII веке Иоанн, епископ Фессалоникийский, в одном из своих слов свидетельствует, что некоторые лица его времени называли христиан за иконопочитание язычниками-идолопоклонниками и говорили по этому поводу: «каким образом возможно в чувственном виде изображать Бога невидимого, Бога Духа? Если же христиане в свое оправдание скажут, что Бог явился во плоти, то на каком основании они изображают ангелов, духов бесплотных, существ разумных?» Ряд этих свидетельств можно бы увеличить еще несколькими новыми, но для нас в данном случае важна не цифра, а факт, не количество, а качество их или, лучше сказать, тот итог, к которому сводятся эти разновременные и разноместные исторические показания. Но это только одна сторона дела.

Рядом с вышеотмеченными данными о противодействии иконоупотреблению в церкви и одновременно с ними образуется и течет непрерывающейся струей другой поток, другое направление сознания, которое нельзя иначе назвать, как иконофильством. Констатируя самый факт употребления икон в церкви, оно-то и распространяет, еще чаще оправдывает и защищает этот обычай против нападений враждебной партии. Этому направлению церковного сознания той эпохи соответствует и действительная практика христианского общества, которое как в своей

домашней жизни, так еще более в церковной открывает самое широкое место религиозной живописи и пользуется ею для религиозно-воспитательных и культовых целей. На этой почве стояли прежде всего некоторые из представителей богословской мысли того времени. Так, например, Василий Великий видел в живописи лучшее средство для изображений мученических подвигов и подспорье своему ораторскому слову. Обращаясь к живописцам, в слове на память Варлаама мученика, св. отец говорит следующее: «Восстаньте теперь предо мною вы, славные живописатели (ζωγράφοι) подвижнических заслуг. Добавьте своим искусством это неполное изображение борца. Красками вашей мудрости освятите неясно представленного мною венценосца. Пусть буду побежден вашим живописанием доблестных дел мученика; рад буду признать над собою и ныне подобную победу вашей крепости. Посмотрю на этого борца, живее изображенного на вашей картине». Некоторые из подобных изображений доходили тогда до степени портретных подобий известного лица и были помещаемы на картинах и разных предметах домашней утвари. Иоанн Златоуст говорит об антиохийском епископе Мелетии, что «многие начертывали образ его и на сосудах, и на перстнях, и на печатях, и на чашах брачных чертогов, и на стенах, чтобы везде видеть телесный образ его и таким путем иметь утешение в разлуке с ним». По словам Астерия, епископа Амасийского (IV в.), «некий благочестивый живописец с великим искусством и весьма живо представил на картине историю всех страданий» мученицы Евфимии «и повесил эту картину около гроба ее, чтобы все смотрели на оную»... «При воспоминании о картине, — замечает о себе Астерий, — я невольно проливаю слезы, и чувство сильной горести прерывает мое повествование». Григорий Нисский не мог также без слез проходить мимо изображения принесения Авраамом в жертву Исаака. Григорий Богослов в одном из своих стихотворений передает случай поразительного впечатления, которое производит икона на душу человека. «Какой-то невоздержанный юноша пригласил непотребную женщину. Когда она подошла к воротам, на которых находилась икона внимательно смотревшего св. Полемона, то, увидевши эту икону, тотчас, говорят, воротилась, быв побеждена этим взглядом; изображенного на иконе она устыдилась: как бы живого». Мы не будем продолжать этих выписок, но ограничимся в данном случае лишь сопоставлением отмеченных фактов и попытаемся кратко выяснить то, что в вопросе об иконоупотреблении составляло жгучую сторону дела, и что послужило главной причиной к образованию этих двух различных лагерей.

Возможность или невозможность, доступность или недоступность

известных религиозных предметов для художественного воспроизведения, для изображения их кистью или резцом, составляли вопрос частный, имевший место относительно таких иконографических сюжетов, которые не легко поддавались внешнему воспроизведению, например: Бог Отец, Дух Святой, ангелы. Но в большинстве случаев несогласие шло из-за вопроса: как относиться к художественным изображениям, т. е. считать ли их за одну благочестивую, внушительную декорацию, за известный исторический сюжет, или же за изображение религиозное, т. е. за предмет поклонения? Это-то последнее обстоятельство, несмотря на повсеместное распространение церковной живописи на Западе и Востоке, начиная с IV–V века, продолжает занимать и волновать умы того времени и вызывает представителей церкви к разъяснениям. Я приведу из истории того времени несколько фактов, свидетельствующих о неустановившемся еще представлении об иконоупотреблении в церковной практике и о затруднениях, возникавших при определении его истинного смысла или значения.

Так, Серен, епископ Марсельский (VI в.), уничтожил в своей церкви иконы, признавши употребление их соблазнительным и опасным, и был вынужден на эту крутую меру суевериями, крайностями, в которые вдавались по отношению к ним некоторые из членов его епархии. Римский папа Григорий Двоеслов не одобрил поступка епископа Марсельского и послал к нему особое письмо, в котором объяснял, в каких видах благораумно и полезно допускать употребление икон и не лишать церковь этого украшения. Доводы эти очень любопытны для характеристики воззрений такого видного церковного деятеля, каким был папа Григорий Великий, и, вместе, разъясняют положение спорного вопроса. «Мне сделалось известным, — писал последний епископу Серену, — что ты, возбужденный неблагоприятною ревностью, разрушил изображения святых под тем предлогом, что им не следует поклоняться (*ne adorari debuissent*). За то, что ты запретил поклоняться им, мы тебя хвалим, а за то, что разрушил, порицаем. Скажи, брат, слыхано ли когда-нибудь о священнике, чтобы он поступил таким образом? Не должно ли было остановить тебя от этого поступка хотя то соображение, что ты не святее и не умнее прочих? Ибо иное дело поклоняться изображаемому, как Богу, и иное дело через изображение научиться и воздавать честь изображаемому. Что для умеющих читать письмо, то для неграмотных заменяют изображения. Не следовало разрушать то, что назначено в церкви не для поклонения, но для наставления (*non ad adorandum, sed ad instruendum*). Докажи, что ты предрасположен не против самых изображений на иконах,

но против недостойного к ним отношения, а потому не препятствуя желаящим делать изображения святых, но предостерегай от почитания самого вещества изображений». К той же категории данных нужно отнести и соображения, высказанные столетием с небольшим ранее Нилом Синаитом, подвижником V стол., также в письме к епарху Олимпиодору. Только здесь точкою отправления для рассуждений об иконах послужило не грубо-чувственное и суеверно-подозрительное к ним отношение, которое нужно было рассеять, но явление несколько иного свойства — крайнее усиление религиозной внешности, чрезвычайное к ней усердие, выразившееся в излишке живописных украшений. Епарх Олимпиодор, один из важных сановников империи, задумал устроить храм в честь мучеников и свое мнение о плане церкви, а главное — ее внутреннем убранстве, сообщил Нилу подвижнику, которого уважал как своего наставника, прося у него совета насчет росписи храма. Последний, по мысли строителя, должен был заключать в себе следующий круг живописных сюжетов. В алтарь он хотел поместить изображения Христа и мучеников, а в самом храме по стенам изобразить ловлю зверей, спасающихся бегством зайцев и серн, мережи, извлекающие рыбу из моря, — словом развернуть целый ряд пейзажей и сельских картин. Эта пестрота изображений не понравилась Нилу. Строгий аскет и враг всякого излишества, он не одобрил подобного разнообразия сюжетов и поставил на вид Олимпиодору, что такая разнохарактерность и роскошь в украшении храма могут вредно подействовать на душевное расположение молящихся в нем, станут противодействовать целям религиозного назидания. «По моему, — рассуждал подвижник, — есть немало неразумного и детского в этом намерении отягощать или услаждать глаз присутствующих таким великим множеством изображений. Для установившегося и зрелого религиозного смысла прилично и достаточно во святилище, к востоку от божественнейшего жертвенника (τεμένους) изобразить один только крест и более ничего (ενα καὶ μόνον σταυρόν), ибо одним спасительным крестом уврачеван человеческий род и отчаянным повсюду возвещается надежда», а стены храма украсить священными изображениями. «Пусть рука живописца, — писал он, — наполнит храм историями ветхого и нового завета, — для чего? Чтобы и те, кто не знают грамоты и не могут читать божественных писаний, рассматривая живописные изображения, приводили себе на память мужественные подвиги искренно послуживших Богу и возбуждались к соревнованию достославным и приснопамятным доблестям, по которым землю обменяли на небо, предпочтя видимому невидимое». Украшение крестами и священными историями рекомендовал

Нил и для церковного притвора. По мысли его равно, как св. Григория Великого и других лучших моралистов того времени, иконы должны быть допускаемы в церквах в видах религиозно-нравственных, как могучее воспитательное средство и весьма полезный обычай, наряду с чтением Писаний и церковного проповедью. Примеров злоупотребления живописным искусством в быту церковном, подобных отмеченным в письмах Григория Великого и преп. Нила Синайского, можно было бы привести и еще несколько. Старые протестантские писатели очень старательно их собирали и в свою пользу комментировали, но серьезного вывода из них, строго говоря, нельзя сделать никакого ввиду целого, длинного ряда неопровержимых фактов разумного и совершенно законного отношения к иконографии и пользования ею. Известная истина, что тень так же стара, как и свет... Факты указывают только на то, что на пространстве нескольких столетий были разные направления в решении трактующего вопроса, и из столкновения и борьбы вырабатывалась истина, постепенно выяснялось и определялось то среднее нормальное течение, по которому всегда движется историческая жизнь.

Наступившее с началом VIII века иконоборство с внутренней своей стороны представляло продолжение того же направления, которое три-четыре века назад заявило себя сначала недоверчиво, а потом и явно враждебно к употреблению икон в церкви с религиозною целью. Только в эпоху иконоборства эти отношения приняли острую форму и выразились в виде резкого протеста и желчной оппозиции. Благодаря принципиальной постановке вопроса, это дело приняло широкие размеры и стало на степень историко-догматического явления. Отрицательная сторона, опираясь на поддержку правительства, от слова перешла к делу, пустила в ход деспотические меры, стала разрушать и истреблять иконы, запрещала их производство и таким образом явилась с характером репрессивным, как иконоборческая. Это движение важно не только в истории догмата, куда оно входит своею существеннейшею стороною, но и в истории искусства, для которого дает немало ценных исторических указаний и фактических разъяснений. С этой стороны мы и коснемся этого явления.

Желая оправдать историческими данными свои положения, как та, так и другая сторона, то есть иконопочитатели и иконоборцы, поставили на вид и старались критически оценить известия древних писателей об иконах и их употреблении в церкви. Для православной стороны эта историко-критическая работа осложнялась и затруднялась еще тем, что некоторые из этих свидетельств говорили, по-видимому, скорее в пользу их противников, а потому нуждались в защите и разъяснениях. На эту апологетическую

почву и выступил один из первых защитников иконопочитания Иоанн Дамаскин в трех своих известнейших словах: Λόγοι ἀπολογητικοί πρὸς διαβάλλοντας τὰς ἁγίας εἰκόνας. Противники иконопочитания ссылались в свое оправдание на известное уже нам письмо Епифания Кипрского, в котором он рассказывает о своем поступке с изображением на завесе в Анавлатской церкви. Иоанн Дамаскин, не входя

в подробное рассмотрение возражения рассекает гордиев узел тем, что отвергает подлинность этого письма, причем замечает, что Епифаний никогда не мог поступить так в своей церкви, которая до сих пор, до времени самого Дамаскина, богата иконами. А если бы даже и верно было, что говорится в письме об Епифании, то и тогда это составляло бы единичный факт и не подрывало бы несколько церковного предания. Константинопольский патриарх Никифор написал целое защитительное сочинение за Епифания, в котором доказывал, что этот последний разделял церковное воззрение на божество и человечество И. Христа и на иконы, что в его отзыве о карпократианах нет ничего враждебного последним, и что письмо, на которое ссылались иконоборцы, подложно и принадлежит не Епифанию, а какому-то другому автору, разделявшему мнения докетов, манихеев и прочих еретиков, которого он называет Ἐπιφανίδης. Особенно сильно упирал на слабые пункты этой критики иконоборческий собор 754 года. Он ссылался далее на авторитет Евсевия Кесарийского, который в приведенном нами выше письме к Констанции так резко высказался против ее желания иметь у себя изображение Иисуса Христа. Собор православных не придавал значения свидетельству Евсевия, как вышедшему из-под пера арианина. Но какая связь была между арианством Евсевия и высказанным им в письме взглядом на иконы, собор, к сожалению, не выяснил. Когда иконоборство, осужденное на Никейском соборе 787 года, снова поднялось под защиту императора Льва Армянина и Феофила, и снова началась литературная борьба двух партий, патр. Никифор подверг доводы Евсевия догматической критике и опроверг их с этой точки зрения. Евсевий спрашивал, как мы видели, Констанцию, в каком виде желала бы она иметь изображение Христа: со стороны ли неизменяемой внутренней Его природы или в образе раба? Патр. Никифор говорит, что возражение это не имеет смысла, что этот вопрос так же странен, как если бы живописец, желая снять чей-либо портрет, спросил у этого

человека: представить ли ему изображение души или тела его? И та и другая сторона во Христе неотделимы — подобно тому, как в каждом человеке неотделима душа от тела.

Иконоборцы приводили еще свидетельство из сочинения:

«Путешествия св. апостолов», будто св. Иоанн Богослов выразил свое недовольство, когда ему показана была написанная живописцем с него икона, которую один из учеников его, некий Ликомед, поставил в своей спальне, увенчивал, возжигал перед нею свечи и тем выражал свое почтение. По прочтении этой записи на седьмом вселенском соборе, члены его не без иронии заметили, что иконоборцы основывают свои лжеучения на апокрифических, не заслуживающих никакого доверия источниках. Отцы Никейского собора, следует заметить, употребили два заседания на приведение в известность и разбор исторических свидетельств об иконах, причем докладываемы были самые документы, заключавшие в себе эти сведения, а выдержки из них были занесены даже в соборные акты. Для историка эти сведения очень важны и поучительны. В некоторых из них сохранились указания, заимствованные из источников, теперь уже не существующих; другие были доставлены современниками и очевидцами относительно известных им икон; иные, наконец, замечательны в экзегетическом отношении, как образец решения спорных вопросов и как материал для характеристики тогдашних церковных воззрений.

Самым веским аргументом в пользу иконопочитания собор признавал практику древней церкви, а потому старался привести в известность и поставить на вид все, что дошло до него по этому вопросу от древних писателей. Таких указаний сохранилось однако немного, и вот причина, почему у всех апологетов иконопочитания приводятся одни и те же исторические доводы, разбираются одни и те же свидетельства из практики и предания. Отметим здесь кратко наиболее ценное. Ссылались на переданный уже нами выше рассказ Григория Богослова об изображении св. Полемона, ведшего первоначально распущенную и вообще беспорядочную жизнь, но потом, под влиянием бесед философа Ксенократа, оставившего прежний образ жизни. Изображение, представлявшее Полемона в момент этого исправления, производило, по словам св. отцов, сильное действие, как мы уже имели случай сказать, на нравственное расположение тех лиц, которые имели возможность взирать на эту икону. Из Григория Нисского приводили на соборе то место, где он описал трогательное изображение принесения в жертву Исаака, и выдержку из похвального его слова Феодору Тирону, в которой описывается внутреннее убранство храма, устроенного в честь этого мученика, и идет речь об его изображении, представлявшем в самых; живых и ярких чертах главные моменты его мученичества. Из Василия Великого приводили то место из беседы на память мученика Варлаама, где он, обращаясь к живописцам, предлагает им изобразить мученический

подвиг Варлаама в чертах, более конкретных и живых, чем это возможно для ораторского слова. Ссылались на похвальное слово Златоуста в честь Антиохийского епископа Мелетия, в котором упоминается об обращавшихся в тогдашнем частном употреблении изображениях этого уважаемого пастыря. Указывали и на письмо Нила подвижника к Олимпиодору, но любопытно, что на него же ссылались и иконоборцы на соборе 754 года, но приводили его в искаженном виде, именно, вместо слов: «украсить стены храма священными изображениями» читали: «оставить их нерасписанными». В этом признавались некоторые из членов собора 787 года, которые прежде принадлежали к партии иконоборцев и подписали определения собора 754 года. Впрочем, справедливость требует сказать, что и на соборе православных не всегда руководились строгими правилами исторической критики и не везде обращали внимание на подлинность документов, которыми пользовались. Так, например, ссылались на повествование об образе Спасителя в Верите, который был разбит одним иудеем и при этом источил из себя кровь, что и послужило причиною обращения в христианство тамошних иудеев. Это сказание приводилось с именем Афанасия. С другой стороны, здесь цитируемы были подлинные документы, в настоящее время, как мы сказали, к сожалению утраченные и известные теперь лишь по актам этого собора. Таково именно свидетельство Антипатра, епископа Бостры, о знаменитой статуе Спасителя в Панаде, заимствованное из одной утраченной теперь его проповеди. Свидетельство об этом памятнике Евсевия Кесарийского, как нерешительное, высказанное с оговорками и сомнением, не могло служить сильным аргументом, да к тому же и авторитет историка в глазах православного собора стоял очень низко, и его, как еретика и человека вообще мало надежного, по возможности старались обходить. Потому-то и имела такое важное значение ссылка на Антипатра. Не менее важное значение имело и приведенное на соборе свидетельство Астерия, епископа Амасийского, об изображении мученичества св. Евфимии в церкви ее имени в Халкидоне. Заслуживает также особенного внимания целый ряд свидетельств о чудотворных иконах — свидетельств, частью заявленных очевидцами, частью заимствованных из исторических актов. Такова была икона Спасителя и Богоматери с Косьмою и Дамианом в церкви этих святых в Константинополе. Когда заявлено было о чудесах, совершившихся при перенесении мощей мученика Анастасия из Персии в Кесарию Палестинскую, где находился и его образ, тогда уполномоченные из Рима, послы папы Адриана, заявили, что икона его вместе с главою перенесены были в Рим и до сих пор находятся в одном монастыре близ его. Точно так

же, когда засвидетельствовано было об иконе святых Кира и Иоанна в Александрии и о чудесах, совершавшихся от нее, то один монах объяснил, что этот образ стоит там и поныне и совершает исцеления. К тому же времени относятся два свидетельства, заключающиеся в письме патр. Германа: одно — об иконе Богородицы в Созополе в Писидии, которая источала миро из руки, другое — об образе апостолов и пророков с их изречениями о Христе, находившемся в императорском дворце. Как многочисленны были эти свидетельства, и какое сильное впечатление производили они, показывает заявление патр. Тимофея, который сказал, что сердца верных насыщены сказаниями отцов, а Феодор, епископ Мирский, державшийся прежде иконоборчества, после того, как эти свидетельства были приведены, воскликнул: «Благодарение Господу, Который привел к познанию истины путем отеческих изречений».

Когда в начале IX века, несмотря на постановление вселенского собора 787 года, иконоборческие смуты опять были подняты императорами Львом Армянином, Феофилом и другими, православные богословы были снова вызваны на защиту иконопочитания и, подобно своим предшественникам, с особым вниманием остановились на рассмотрении исторических доводов. Кроме известных уже нам ссылок, послание трех восточных патриархов к импер. Феофилу приводит несколько новых данных из области иконографии. Так, например, оно придает большое значение сказанию о том, что св. Лука написал образ Богородицы. Апология повторяет далее целиком свидетельство Евагрия о Нерукотворенном образе Спасителя, данном Авгарю Эдесскому, и при этом даже приводит подробное описание наружного вида Иисуса Христа, согласно с которым еще Константин Великий приказал написать для себя образ Христа. Но откуда послание заимствовало эти сведения, неизвестно, а известным остается только то, что описание наружности Христовой стояло в зависимости от существовавшего в то или другое время его иконографического типа.

Иконоборческие волнения не прошли бесследно и для Запада. Правда, они коснулись его только отчасти, стороною; но все же Запад не остался безучастным свидетелем происходившего на востоке движения и высказал свое мнение о спорном вопросе. Папы: Григорий II, Стефан III и Адриан стали решительно на сторону защитников иконопочитания и, желая доказать свою независимость от придворной партии, смело опровергали доводы иконоборцев-императоров. Но несколько иначе, чем Италия, отнеслась к делу Галлия. Спустя три года после второго Никейского собора, на западе появилось знаменитое сочинение, трактовавшее о

спорном вопросе, так называемые Карловы книги (*Libri Carolini*). Они составлены по инициативе и от имени Карла Великого кем-либо из богословов того времени и, вероятно, принадлежат перу его любимца и советника Алкуина. Карл говорит, что он предпринял этот труд с согласия епископов своего царства в опровержение ложных мнений, заявленных во время иконоборческих волнений. Отношение его к этому вопросу двусмысленное. Он не разделяет воззрений ни той, ни другой стороны, находя их крайними, и старается держаться среднего пути в решении спорного вопроса. Этот средний путь, по его мнению, состоит в признании икон, как украшения церквей и как памятников, напоминающих о прошедшем. О религиозном отношении к ним при таком взгляде, разумеется, не может быть и речи.

Сочинение делится на четыре части, из которых две первые занимаются критикою библейских и исторических свидетельств за и против иконопочитания; третья излагает исповедание веры, а в четвертой рассматриваются различные предметы, относящиеся до спорного пункта. Чтобы оценить направление этого труда и ту точку зрения, с которой его составители смотрят на дело, мы приведем несколько выдержек из исторической части Карловых книг. Нельзя отнять у них достоинства строгой критики, простирающейся иногда до корректуры текста известного цитата, но нельзя не видеть в то же время, как *libri Carolini* при видимом беспристрастии стараются уменьшать силу доводов за иконопочитание, что само собою вытекало уже из того положения, какое они приняли в спорном вопросе. Так, относительно переписки И. Христа с Авгарем, где находится указание на Нерукотворенный образ, *libri Carolini* замечают, что этот документ подложный, да и в том, что известно из Евсевия, ничего не говорится о Нерукотворенном образе. Заметим, что историческая критика не имеет оснований считать поддельными документы, приводимые у Евсевия, а потому и заключение Карловых книг не имеет достаточной силы. Другое дело — вопрос о том, какие выводы можно сделать из этих документов относительно истории Нерукотворенного образа, и насколько они, т. е. документы, могут оправдывать утвердившееся мнение о чудесном происхождении этого знаменитого образа. Точно так же поступает автор и со свидетельством об изображении Полемона, то есть считает его неисторическим и неподлинным. Относительно известного места из Григория Нисского, где он описывает изображение принесения в жертву Исаака, тот же автор ограничивается поверхностным замечанием: «Его жизнь и эта проповедь нам неизвестны». Еще далее он заподозривает и самую подлинность этого сочинения. Сторонники иконопочитания, желая

ослабить значение резкого поступка Епифания с завесою в Анавлатской церкви, указывали на то, что эта церковь имеет много священных изображений, сделанных его учениками. На этот аргумент *Libri Carolini* отвечают тем, будто эти изображения сделаны были вовсе не для того, чтобы им воздавать поклонение, но просто для украшения; да к тому же часто от хороших учителей происходят дурные ученики. Относительно предания об иконах апостола Петра и Павла, которые подарены были папою Сильвестром Константину Великому, в нашем сочинении делается замечание, что иконы эти предназначались не для почитания, а для пользования ими в качестве портретов. Анализируя аргументацию второго Никейского собора, *Libri Carolini* останавливаются, между прочим, на том его замечании, что Епифаний, относясь, по-видимому, неблагоклонно к иконам, не включает однако иконопочитателей в разряд еретиков. В опровержение этого соображения автор ссылается на блаж. Августина, который причисляет к еретикам симониан и карпократиан, из которых первые почитали изображения Симона волхва и Елены, его спутницы, а последние воздавали ту же почесть не только Гомеру и Пифагору, но и изображениям И. Христа и ап. Павла. Но ответ, как легко видеть, натянутый. Не продолжая выдержек из этого любопытного церковно-исторического документа, мы этими данными ограничим свое знакомство с памятниками литературной полемики, вызванной иконоборством. Не говоря о догматическом обосновании спорного вопроса, мы впервые встречаемся здесь с попыткою критически отнестись к историческим свидетельствам об иконопочитании и привести в известность древнейшие священные изображения, как фактическое доказательство древнецерковной практики иконопочитания и как наглядное опровержение противоположного взгляда. — Такова историко-апологетическая сторона дела, выяснившаяся во время иконоборческих волнений. Какое влияние имели последние на ход самого церковного искусства, и какими последствиями они сопровождались в его дальнейших судьбах?

По самому существу своему иконоборство было явлением, враждебным развитию церковного искусства, и если иконоборческие смуты имели некоторые последствия противоположного свойства и дали церковному искусству несколько иное направление, то это зависело не от самых принципов этого антихудожественного явления, а от условий и влияний сторонних, от того положения, которое создалось при встрече двух различных направлений в области христианской мысли. Иконоборство оспаривало самое право делать какие бы то ни было изображения священных предметов для религиозного употребления и таким образом

осуждало на застой целую отрасль искусства церковного. Иконоборцы были фактическими врагами последнего, потому что относились к его произведениям вандальски, истребляли повсюду иконы, уничтожали рукописи с миниатюрами, преследовали художников. Каковы бы ни были мотивы известного эдикта Льва Исаврянина (726 года), он осуждал сначала на удаление из алтарей, а потом — на совершенное изгнание из храмов всякого рода изображений, будут ли они исполнены кистью на доске, или мозаической работой на стенах, или вообще каким бы то ни было способом на церковных сосудах и алтарных завесах. Что императорское распоряжение не было мертвой буквой, но приводилось в исполнение, показывают самые факты. Так была ниспровергнута и разрушена знаменитая медная статуя Спасителя, находившаяся в Халке, над входными воротами константинопольского императорского дворца, причем произошло кровавое столкновение между исполнявшей поручение военной стражей и народной толпой, в которой особенным энтузиазмом отличились женщины. Известен поступок импер. Феофила с живописцем Лазарем, которого он пытал и мучил, чтобы отклонить от его ремесла, а когда увидел, что тот все-таки не перестает заниматься своим делом, велел жечь ему руки раскаленным железом. Только ходатайство импер. Феодоры спасло его от верной смерти. Патр. Фотий в письме к болгарскому царю Михаилу в самых резких чертах изображает образ действий иконоборцев-императоров; говорит, что иконы Христовы при них подвергались всякого рода профанации: их волочили по площадям и улицам, попирали ногами, предавали, наконец, сожжению. Вопрос, впрочем, не в том, больше или меньше уничтожено было икон в это время, один ли только Лазарь был преследуем за свою профессию или многие из его собратий, и как было велико их число... Важность не в этих отдельных случаях преследования, прекратившихся с иконоборством, а в том положении дел, какое было создано этим явлением. Сгруппируем по возможности кратко главные его результаты.

Для церковного искусства, конечно, это была пора не благоприятная. Не могло явиться много охотников заниматься ремеслом запрещенным: страх запрета не дает времени и средств посвятить себя делу с полным удобством; но, во всяком случае, было бы преувеличенным мнением сказать, что во времена иконоборства произошла полная остановка или прекращение целой и такой значительной отрасли, как искусство церковное. Много ценных памятников христианской живописи, мозаики и особенно скульптуры погибло в это время, много книг с миниатюрами было истреблено. Об этом вандальском отношении говорят бесспорные

свидетельства; но в общем, потеря не была так важна и существенна, чтобы повлиять на судьбу церковного искусства вообще. Это не помешало, например, студийским монахам готовить в это же самое время отличные рукописи с миниатюрами, из* которых некоторые сохранились и доселе. Могла быть задержана до известной степени частная предприимчивость, но вкус и любовь к искусству не потеряли ничего. Иконоборческие императоры не были вандалами по отношению к искусству вообще. Правда, Лев Исаврянин, этот грубый солдат, случайно попавший на византийский трон, разрушил несколько статуй в Константинополе, но историк верно определил мотив такого варварского поступка, сказав: *διὰ τὸ ἵλοῦν αὐτὸν εἶναι*. Последний из иконоборческих императоров — Феофил, несмотря на свои тенденции, приобрел себе даже большую известность в истории византийского искусства, как усердный строитель, реставратор дворца и покровитель художников, которых вызывал и всячески у себя удерживал. Разумеется, только благодаря художественным преданиям могли со следующей династией — Македонской, явиться такие видные деятели в области искусства, как Константин Порфирородный и другие. Вместо религиозной живописи иконоборческие императоры вызывали к занятиям пейзажем и декоративною живописью. Император Феофил, истребив в одной церкви иконные изображения, велел покрыть ее растительными и геометрическими узорами, так что внутренность ее представляла потом, по меткому выражению анналиста, как бы сад и огород.

В виду обнаруженного иконоборческими спорами неудовлетворительного состояния иконописного дела, церковь была наведена на мысль об усилении контроля над исполнением живописных изображений, назначавшихся для церковного употребления. Выражением ее заботливости положить некоторые границы личному произволу художников в области христианской иконографии и явилось замечательное постановление седьмого вселенского собора, по которому не изобретение живописца (*ἐφεύρεσις*) создает, производит иконы, но ненарушимый закон и предание церкви (*θεσμὸς θεοῦ καὶ παράδοσις*); ей, святым отцам, принадлежит содержание, право композиции икон (*διατάξις*), а живописцу одно только их исполнение (*τέχνη*). На почве этого церковного воззрения и сложилось иконописное предание, легшее в основу так называемых подлинников или руководств к живописи. Но, выиграв, благодаря им, в относительном единообразии и строгости исполнения религиозных сюжетов, церковное искусство потеряло многое в художественном и эстетическом отношении. На эту порчу живописного стиля повлияло,

между прочим, то обстоятельство, что со времени иконоборства церковная живопись на Востоке разорвала всякую связь со скульптурою и таким образом в значительной мере отрешилась от образцов античного искусства. Надобно вообще заметить, что хотя эта отрасль искусства с самого начала и не имела широкого употребления в христианской церкви, как стоявшая в особенно близких отношениях с преданиями и культом языческого мира, тем не менее, произведениями пластики и скульптуры, даже в виде статуй, богослужебные места христиан украшались, и это не делало первоначально большого соблазна. Но так как противники иконопочитания смотрели на употребление икон, как на повторение идолопоклонства, сравнивали их с языческими идолами, то православной стороне предстояло теперь удалить из практики иконно-латрии все, что могло дать пищу подобным обвинениям, и придать иконопочитанию возможно более духовное значение. Вот почему Никейский собор 787 года отнесся так строго к пластике, а патр. Герман, защищая иконопочитание, нашел нужным оговориться касательно употребления статуй и изваяний следующим образом: «Мы говорим это не в том смысле, чтобы признавать удобным употребление медных статуй» (ἐπιτηδεύειν ἐκ χαλκοῦ στήλας). Еще строже и решительнее осуждает он пластику в другом месте: «Иное дело образ (εἶκὼν) и иное — изваяние (δύαμα). И когда Бог образовал (вылепил) Адама, то сказал: сотворим человека по образу Нашему и по подобию, и сотворил человека по образу Божию. И так что же? Если человек есть образ Божий, то не есть ли изваяние, статуя? А если так, то идолопоклонство и нечестие? Да не будет!» Автор Карловых книг, живший в эпоху иконоборческих смут и, конечно, хорошо понимавший отношение современной ему богословской мысли к вопросу об употреблении в церкви скульптурных изображений, очень ясно дает понять, что на произведения пластики в то время на востоке смотрели весьма неблагоприятно и подозрительно, и это отношение определилось и усилилось еще более под влиянием постановления Никейского собора. Имея в виду этот неблагоприятный взгляд, автор I libri Carolini оспаривает ту мысль, будто одна живопись может называться благочестивым искусством, то есть, как будто она не разделяет с прочими отраслями искусств условий набожности и нечестия. Все дело в употреблении.

Чуждаясь статуарной пластики, восточное церковное искусство удержало скульптуру только в барельефах и орнаментике, в форме резного дела. Резьбою украшаемы были оклады книг, дощечки диптихов из слоновой кости, царские двери и многое множество других предметов церковной утвари. Измельчание скульптуры, подчинившейся декоративным

целям, отразилось и на византийской живописи. Историки последней, основываясь главным образом на изучении миниатюр в греческих рукописях VIII–XIII стол., приходят к тому заключению, что византийская живопись этого времени, уклоняясь от образцов классического изящного стиля, все больше и больше падает в художественном отношении. Миниатюры времен Македонской династии, хотя бы, например, из рукописей сочинений Григория Богослова, Псалтири IX века в Парижской библиотеке, становятся реже, совсем не те, что во времена Комненов, заменяются композициями плохого рисунка и ремесленного вообще характера. О стиле этих миниатюр еще Унгер заметил: «Даже лучшие из них не имеют ничего общего с изяществом прежних. На них употреблено много золота, фигуры длинны и угловаты, с грубыми очертаниями; головы неуклюжи и драпировки отделаны очень ремесленно. Начала этого вырождения искусства обнаружились еще ранее, образец чему уже представляют миниатюры Василиева Минология X–XI стол. — труд восьми мастеров того времени, оставивших свои имена под произведениями своей кисти. Лабарт говорит про них: «В этих миниатюрах уже нет и следа искусства античного. Рисунок во многих миниатюрах довольно правильный, но положения часто очень искусственны, движения резки. Замечается сверх того наклонность в пропорциях фигур — особенность византийской школы XI века».

Была даже одна полезная сторона, хотя она произошла и помимо воли заправителей иконоборческого движения, именно она содействовала распространению византийского искусства за пределами восточной империи, преимущественно на западе, в Италии, Германии. Преследование, поднятое на иконописцев, вынудило их оставить свое отечество и эмигрировать в Италию, где они нашли себе радушный прием прежде всего у римских пап. Византийских художников-монахов перебралось на запад не мало, и они были сведущи не только в живописи, но и в других отраслях искусства и промышленности. Папа св. Пасхалий (817–824 гг.) отдал в их распоряжение особый монастырь и поручил им расписать церковь св. Цецилии. Вследствие этого художественная связь Востока с адриатическим поморьем и Ломбардией еще более укрепилась и выразилась в византийских особенностях церковной архитектуры последней, в появлении на западе живописных школ византийского пошиба, в широком распространении здесь многочисленных и разнообразных произведений резного, литейного, эмалевого дела византийского характера. Разумеется, мы не думаем только этим переселением греческих художников и мастеров в Италию объяснять влияние Византии на произведения западного

искусства в романский период, но между многими факторами, обусловившими это явление, иконоборческие смуты должны занять очень видное место.

Символический характер древнехристианской живописи и причины, его обусловившие

Символический характер древнехристианской живописи и причины, его обусловившие. Отношение первохристианской живописи к античной; сюжеты, заимствованные из греко-римского искусства и их переработка в христианском (Орфей, феникс и др.). Символы христианского происхождения; сюжеты библейские и евангельские. Замечания о христианской символической живописи в средние века.

Обозначив путь, по которому следовало в своем развитии христианское искусство, и выяснив его положение в домашнем быту, подземных усыпальницах и церковном употреблении, попытаемся разобраться теперь в массе произведений древнехристианской живописи и решить вопрос о первоначальной форме, характере ее сюжетов. Обратившись за решением к памятникам первохристианского искусства и к свидетельствам об этом предмете в древней церковной литературе, мы должны будем прийти к тому заключению, что большая часть изображений, бывших в ходу у христиан первых времен, принадлежала к символическому циклу. Почти всю массу произведений древнехристианского искусства, за исключением разве одних декоративных сюжетов и картин чисто исторического содержания, со времени первого исследователя катакомб Бозио стали объяснять и до сих пор весьма многие объясняют в символическом смысле, то есть, видят в них условные знаки для наглядного представления тех или других догматических идей. Аринги сравнивал первохристианские изображения с особым рода книгами и вообще письменами, которые только тем и отличаются от произведений догматистов и проповедников, что написаны другим более наглядным шрифтом, употребляющим в дело иные графические средства. Выражаясь словами проф. Пипера, весь этот круг изображений назначен был для выражения основных христианских понятий о грехе, законе и искуплении. Вся религия, ее догматы и мораль, ее надежды и обетования, говорит Мартини, нашли себе выражение в этом иероглифическом языке, в этой остроумной, многозначительной системе символических образов. По мнению некоторых исследователей древнехристианского искусства, в последних отразились даже спорные вопросы, волновавшие

первохристианский мир.

Отправляясь от такой исключительной оценки памятников первохристианского искусства, исследователи его всю задачу толкования или, выражаясь техническим языком, интерпретации сводили к выделению из того или другого памятника, того или другого изображения заключающихся в нем понятий и представлений, а вспомогательным средством для такой работы признавали священное писание и церковную литературу. Согласно этому приему, твердость объяснения тех или иных сюжетов возрастает по мере того, как увеличивается численность цитат в его пользу и чем выше стоит достоверность источников, на которые интерпретаторы ссылаются. Что касается частных случаев объяснения, то этот прием имеет полную силу. Чтобы понять значение символического $\chi\theta\upsilon\varsigma$ в христианском искусстве, лучшее средство заключается в тех объяснениях этого слова, которые даны церковными писателями; чтобы войти в дух символического агнца на христианских памятниках, нет ничего лучше, как проследить его значение по Библии и, в частности, по Апокалипсису. Но возводить этот церковный прием толкования в общий закон, пользоваться им при всяком данном разе — это не исчерпывало бы всей сущности дела и во многих случаях оказалось бы несостоятельным с исторической стороны. Одним из неудобств такого приема интерпретации являются мно-гомыслие в одном и том же сюжете, а вместе с тем и субъективность оценки. Следуя этому приему толкования, в изображении Адама и Евы пришлось бы увидеть и образ воссоздания падшего человечества во Христе, и протест против гностических учений, и свидетельство в пользу повторяемости покаяния, и наставление о повиновении закону Божию. В силу такого субъективного воззрения на предметы катакомбной живописи, в глазах католической и протестантской партии она сделалась орудием вероисповедных целей, которым та и другая сторона пользовалась для оправдания своих готовых положений, с которыми памятники первохристианского искусства не имели иногда ничего общего, а попали в число свидетелей по делу, возникшему тысячу лет спустя, благодаря недоразумению или преднамеренной тенденции людей, ведущих по тому или иному вопросу спор. Если, по словам католиков, в римских катакомбах дано решение вопросов о главенстве папы, почитании икон, пресуществлении святых даров, по разным частным пунктам церковной практики, то это нисколько не мешало и сторонникам противоположного направления призывать подземный Рим на очную ставку с надземным и доказывать очевидный контраст первохристианских воззрений с позднейшими католическими доктринами. Нравственно-

религиозный, доказательный и апологетический характер стали присваивать произведениям христианского искусства не в первый период его существования, как было нами выше сказано, но уже впоследствии. С таким характером всего меньше и при том же с самого начала могли появиться произведения катакомбного, гробничного искусства, имевшие ближайшее отношение к погребальной обстановке. Они получили это значение главным образом в открытых храмах, сделавшись воспитательным орудием в руках церкви.

Disciplina arcani или стремление скрывать, держать в тайне от непосвященных, т. е. язычников, а частью и от оглашенных, предметы веры и культа, несомненно была одной из главных причин, сильным доводом в пользу *символического* направления произведений первохристианской живописи, но она не была во всяком случае единственным источником для происхождения последнего. Известно, что это правило (*disciplina arcani*) простиралось на сравнительно незначительное лишь число догматических истин и обрядовых форм, касалось главным образом таинств крещения и причащения, а между тем, к области этих последних принадлежит относительно ничтожная доля изображений в живописном круге катакомб. Исключительно символическому пониманию этих сюжетов противоречит и то обстоятельство, что одно и то же изображение повторяется несколько раз в одной и той же галерее, кубикуле и на смежных локулах. Почему оказывалось такое предпочтение одним сюжетам перед другими, — с точки зрения исключительно одного символизма объяснить невозможно и трудно угадать, каким идеям хотели дать ход, выдвигая именно эту группу изображений, этот род сюжетов предпочтительно перед другими?

Объяснение (почему первохристианское искусство усвоило себе характер символический), предложенное проф. Пипером и основывающееся на законе постепенного развития религиозной идеи в самом сознании христиан, как мнение знатока христианских древностей, заслуживает того, чтобы несколько подробнее остановиться на нем. В истории христианского искусства, по его словам, можно различать два периода: первый — до IV столетия, в котором искусство является с характером условным, символическим; и следующий за ним — послеконстантиновский. В первом — предметами живописи и ваяния были эмблемы и подобию, во втором его сюжетами становятся *исторические* лица и события. Некоторые из последних и во втором периоде не встречаются между изображениями собственными, продолжая появляться на памятниках по-прежнему в символической форме. Эта постепенность, довольно заметно обозначающаяся в характере древнехристианского

искусства, имела свое основание не в каких-либо внешних обстоятельствах, как, например, опасение христиан за свою безопасность или нежелание их выставлять напоказ перед язычниками и тем профанировать предметы величайшей для них важности, эта постепенность коренилась в условиях самого развития христианского религиозного сознания. Отличие символических изображений от собственных и исторических состоит в том, что в изображениях последнего рода мысль художника находит себе полное и всестороннее выражение. Образ, которым пользуется здесь художник для воплощения своей идеи, адекватен содержанию ее и связан с нею органически. Не то в искусстве символическом: там между предметом изображения и самим изображением нет необходимой, непосредственной связи, а есть лишь связь внешняя, условная. В символическом образе идея воплощается не вся, но только отчасти. Потому-то переход от символических форм искусства к представлениям собственным указывает на высшее развитие идеи и обнаруживает ее зрелость, благодаря которой делается возможным и ее переход из сферы темного сознания в область полного и ясного реального обнаружения. Этот процесс развития идеи составляет общий психологический закон жизни, и ему следовала в своем развитии история всякого искусства, на первых страницах которой встречаются произведения искусства символического. Прежде, чем слово обнаружит сокровенную мысль человека и вынесет на свет Божий идею, надобно, чтобы эта идея зародилась и твердо вошла в область сознательной жизни души, чтобы она окрепла и сделалась внутренним достоянием человека, частью его личности, а до тех пор она не примет звуковой формы и не выльется из души в одежде слова. Так и первохристианскому обществу надлежало сначала усвоить себе новые божественные идеи и уже после того дать им жизнь вовне, сообщить им внешнее художественное выражение. Из этого-то взаимного отношения между развитием идеи и ее реализацией и объясняется та форма, в которой явились первые произведения христианского искусства, именно символическая форма, в которой картина относится еще внешним образом к идее, не выражает, а только подразумевает и слабо напоминает ее.

Объяснение проф. Пипера представляет очень остроумную теорию, но страдает некоторой искусственностью и натяжками. Относительно слабое сознание христианской истины в первую пору жизни христианской общиной еще не приводило необходимо к символизму в ее выражении. Если дело идет о выражении догматических идей или возвышенных нравственных представлений, то никогда и нигде они не могли обойтись без символической оболочки, потому что стояли и стоят выше какой-либо

положительной формы и не могут быть выражены ни в одном адекватном образе. Если же дело идет об изображении исторических сюжетов, то они очень рано стали являться с характером исторических картин, имели место в первохристианском искусстве и развивались одновременно и рядом с сюжетами содержания символического. Не отрицая совершенно значения за этой теорией и допуская влияние *disciplina arcani* на образование символического направления древнехристианской живописи, мы думаем, что причина последнего лежала также в нерешительном отношении тогдашнего общества к искусству, в недоразумениях насчет его значения и во взаимных отношениях христиан из иудеев и христиан из язычников между собою. Первые, стоя на строгой основе Моисеева закона, относились к искусству неприязненно и даже враждебно; вторые были на его стороне. Последнее, сочувственное к художественным произведениям, отношение со временем взяло верх, но на первых порах должно было ограничиться полумерами, чтобы примирить по возможности интересы той и другой партии. Нужно было найти такую нейтральную почву, на которой сошлись бы обе стороны, и могло состояться примирение античных преданий с ригористическими представлениями иудействующих христиан. Надлежало отыскать такую форму художественного представления, которая удовлетворяла бы и эстетическим стремлениям молодого христианского общества и, в то же время, отвечала бы его спиритуалистическому направлению. В обоих отношениях *символическое* представление составляло самую удобную форму для искусства. В нем внешний образ служил только напоминанием другого высшего содержания и сам по себе не имел самостоятельного значения. Это был чувственный знак, которого назначение состояло в том, чтобы возводить мысль от данного предмета к представлениям иного рода и на них сосредоточивать внимание. Если на стенах катакомб глаз встречал изображение рыбы, то это изображение не имело ничего общего с представлением фетишизма, потому что сила изображения заключалась не в фигуре рыбы, как известного экземпляра из мира животного, а в том значении, какое соединялось со словом *ἰχθύς*, которое графически и символически изображало Христа, Сына Божия, Спасителя. Точно также фигура пастыря, несущего на плечах овцу или стоящего среди стада, не была портретом Христа, чувственным Его изображением, а олицетворяла идею Христа, как доброго пастыря, изображала его отношение к верующей душе по смыслу известной притчи о последнем.

Как бы мы ни стали, впрочем, объяснять себе происхождение символического направления в произведениях первохристианского

искусства, каковы бы ни были мотивы этого явления, нельзя упускать из виду одного важного обстоятельства для оценки этих памятников и для установки более прочных приемов их интерпретации, а именно: катакомбные изображения имеют тесную связь с представлениями о погребенных в тех или других склепах лицах и состоят в близкой аналогии с сюжетами на надгробных греко-римских памятниках. На греческих надгробных памятниках древнейшей эпохи замечается целая масса изображений, посредством которых имели в виду передать какие-либо черты из жизни покойника или выразить известное о нем представление, выходящее из его личных качеств. Так, например, изображали воина в воинских доспехах, детей в борьбе между собою, юношей в тот момент, как они, отправляясь в палестру, натирали маслом свое тело, родных и знакомых в дружеской беседе или за столом, словом, представляли сцены из быта и прошлых отношений покойника, в которых, выражаясь словами Гете, художник более или менее удачно увековечивал память об умершем и выражал наглядно свою мысль о загробной жизни человека, сошедшего с мирской сцены. То же воззрение проводилось и на позднейших римских памятниках. В живописях на плафоне и стенах погребальных склепов, в скульптурах саркофагов разворачивается вседневная жизнь человека в ее главных моментах и выдающихся событиях, каковы: рождение и воспитание детей, вступление в брак, упражнения в палестре, игры цирка, пастушеская жизнь, сцены охоты, похороны и другие сюжеты подобного же житейски-реалистического характера. Не осталось чуждым этому направлению, как увидим, и первохристианское искусство. Катакомбные стенописи и надгробные памятники христиан нередко изображают те же личные бытовые черты из жизни покойника и различные предметы его профессии.

В позднейшие времена греческого искусства, под влиянием отчасти римских понятий, начало изменяться объективно-спокойное направление гробничной живописи и скульптуры, и появился новый круг изображений, в котором фигурирует множество мифологических сюжетов. Вместо людей выступают боги и герои, но основная мысль остается та же, что и прежде: представить явления повседневной жизни под этой мифологической оболочкой. Благодаря такому направлению резца и кисти, вместо двух молодых любящих лиц являются Пелей и Фетида, похождения Язона и Медеи украшают саркофаг новобрачных, приключения Мелеагра заменяют обыкновенную сцену охоты, а Пелопс и Аномай, как мифические основатели олимпийских игр, являются взамен юношей среди палестрических упражнений. Кроме этих картин с преобладающим

индивидуальным характером, рядом с изображением событий из жизни умерших, выступает и развивается целый цикл общих мифологических образов, выражающих идеи смерти, загробной жизни и, если угодно, бессмертия в виде продолжающейся жизни в элизиуме или аиде. Таковы: Эрос и Психея, некоторые вакхические сцены, орнаменты, выражающие мысль о жизни и постоянной смене разрушения и обновления в природе.

Христианское искусство возникло в эту именно пору преобладания мифологического направления в искусстве классическом и под влиянием этого направления перенесло некоторые из этих мифологических сюжетов на свои памятники в виде готовых символических образов или в качестве просто могильных украшений. Что между этими образами попали в христианские катакомбы и такие, которые имели близкое отношение к представлениям греко-римского мира о смерти и загробной жизни, это подтверждается такими, например, сюжетами, как Амур и Психея, феникс, Нереиды, диоскуры, голова Медузы и несколько других. Но это влияние было очень ограниченное; многие из них встречаются лишь эпизодически и не оставили о себе следа в искусстве христианском, появившись как бы случайно и также без отзыва исчезнув. Но христианство не менее, чем античный мир, имело надобность в выражении на гробничных памятниках представлений о жизни, смерти и воскресении. Только в выражении этих представлений оно пошло гораздо далее античного мирозерцания и создало ряд своих собственных образов, заимствовав их из общего языка природы и из событий и лиц библейских. Вот под этим-то условием и вошли многие из последних в область катакомбной живописи и нашли себе место в ее стенописях и на саркофагах христианских. Библейские события и лица являются здесь нередко в связи с представлениями о мертвых или наряду с такими символами, которые отмечены гробничным характером и с этим же значением известны в древнеримском искусстве, например: павлин, маски, четыре времени года, гранатное яблоко и другие. В соединении этих образов без сомнения участвовала руководительная мысль, а не произвол художника. Целый ряд библейских лиц и сцен, как нельзя лучше, подходил к выражению этих идей и вполне заменял аналогические фигуры из области классической мифологии. Как Мелеагр, Селена, Ариадна, Адонис, Эндимион носили на себе черты погребенных лиц и служили как бы их представителями, так и в христианском искусстве Ной в ковчеге изображался в чертах погребенного за той или другой плитой лица, фигура Ионы служила иногда напоминанием об юноше, Лазарь и Даниил во рве львином также носили типичные черты известных лиц и могли служить их выразителями. С тем же значением у некоторых древних

писателей являются типы Иова и Сампсона. Такое употребление библейских исторических лиц и событий, в качестве напоминательных знаков для лиц и предметов похоронного цикла, имеет свое основание во всеобщем веровании древней церкви в воскресение тел по смерти. Для доказательства этой истины против оспаривавших ее язычников, апологеты ссылались между прочим и на библейские события, особенно же на чудеса, совершенные Христом. Спаситель, по словам Иустина мученика, проявил Свою чудодейственную силу для того, чтобы исполнить ветхозаветные пророчества и дать наглядное уверение в будущем воскресении. Воскрешение дочери Иаира, сына вдовы Наинской и Лазаря, по выражению Ириния, имели целью, *ut ejus (Christi) de resurrectione credatur sermo*. Такое же апологетическое значение имели в глазах древних церковных писателей и чудеса ветхозаветные, как например: изведение воды из камня, взятие на небо Илии, видение Иезекииелем поля, усеянного костями, спасение трех отроков в печи вавилонской и Ионы, извергнутого из пасти китовой. А эти изображения и были преобладающими в катакомбном искусстве, своего рода излюбленными сюжетами библейского характера. Не касаясь их художественного значения, но с этой именно догматико-апологетической точки зрения сводят их в одно целое и рассматривают Апостольские Постановления — известный памятник церковной литературы III–IV века. «Воскресивший четверодневного Лазаря, и дочь Иаира, и сына вдовы, и Самого Себя воздвигнувший по воле Отца, давший нам залог воскресения в лице Ионы, изведенного после трех дней пребывания во чреве китовом, освободивший трех отроков из печи и Даниила из уст Львовых, не бессилен будет и нас воскресить из мертвых». Речь идет далее о чудесах новозаветных и из сопоставления этих явлений сочинитель приходит к тому же убеждению в необходимости воскресения. Искусство воспользовалось этими же данными, как готовыми представлениями, имевшими такое близкое отношение к целям гробничной живописи и широко провело их в области своих художественных форм. И вот, когда христианскому художнику представилась задача украсить гроб и склеп своего единоверца изображениями, соответственными их назначению, он естественно обратился к тем библейским сюжетам, которые и в литературе, и в общем сознании тогдашнего христианского общества получили это особое понимание и представлялись типичными образами будущего воскресения. И как между этими сценами, лицами и чудесами некоторые приобрели особенную силу, известность и доказательность по отношению к представлению воскресения, то они-то, естественно, и нашли себе особенно радушный прием и широкое приложение. Конечно,

невозможно с этой точки зрения оценивать всю массу сюжетов и форм первохристианского катакомбного искусства; это было бы натяжкой и преувеличением. Целые группы символов и библейских изображений не подходят под эту рамку, но нет сомнения, что весьма значительное число тех и других легко объясняются с этой точки зрения и получают особую окраску и освещение. При таком понимании их широкая область символизма приобретает более твердости, устойчивости и единообразия. Возникает целая группа сюжетов и форм с определенным внутренним значением, какого они не имели бы вне этой общей идеи, при субъективном и одностороннем символическом толковании, хотевшем находить в них оправдание нравственно-догматических и культовых положений, сложившихся уже впоследствии и не имевших прямого отношения к задачам и целям искусства первохристианского. Но мы увидим далее, что выше отмеченною идеей не исчерпывается область существующих в катакомбах символических знаков, что есть среди них целый ряд и таких, в которых выражались представления иного рода, и в примере таких сложных символов мы приведем и несколько ниже разберем изображения рыбы.

Итак, первохристианское искусство избрало своею внешнею формой преимущественно символ; символический мотив, как показывают уцелевшие памятники, был в нем преобладающим. Откуда же заимствовало оно свои символы, каким вообще путем оно усвоило их себе и приспособило к художественному выражению христианских идей?

Символ, как условный знак для выражения известного представления, как напоминательная форма соединяемой с ним мысли, сам по себе не имеет значения, но получает его по связи с представляемой им идеей. Поэтому область символического языка очень обширна, и его формы рассеяны повсюду. Необъятная природа с ее многообразными явлениями, в которые художественное творчество вкладывает душу, в которых воображение находит соответствие с явлениями психической жизни, и сам человек в его различных отношениях — таковы два главных источника, откуда черпало искусство богатый материал для своего символического языка. Первохристианская символика заимствовала свое содержание прежде всего из этого же круга образов. В данном отношении дохристианский мир и христианский, классические народы и романские племена, средневековая эпоха и новейшее время сходились между собою, оставаясь в то же время более или менее самостоятельными и свободными в области искусства. Не столько рабское подражание готовым художественным образцам руководило в этом случае выбором прежних

сюжетов, сколько общечеловеческий, так сказать, смысл, по которому они становились всеобщим, мировым достоянием. Каждая эпоха имела свои особенные идеалы, создавала свой специальный язык, свои излюбленные художественные формы; но ни одна эпоха не могла, вместе с тем, обойтись без помощи этого универсального поэтического языка природы. С глубокой, например, древности имели обыкновение изображать в погребальных склепах и на могильных камнях картины разрушения, заимствованные из жизни природы: птицу представляли на дереве клюющею плоды, козла — ощипывающим листья, орла — растерзывающим змею, льва — пожирающим оленя. Изображали точно также картины любви, верности и счастья, помещая на саркофагах супругов рядом, подающими друг другу руку. Эти художественные образы были усвоены христианством не с формальной только стороны, но и со стороны их внутреннего значения. Генезис таких художественных форм растительного и животного мира, как изображения венка, пальмы, павлина и многих других, вошедших в содержание христианского символического искусства, коренился в конце концов, повторяем, не столько в каких-либо национальных особенностях, сколько во всеобщем языке человечества. Этим легко и вполне естественно объясняется, почему довольно значительная часть христианских символов стоит в тесной связи с формами классического и восточного искусств.

Другим источником, из которого заимствовал свои формы первохристианский символизм, служили библейские образы и представления. Богатый фигурами и аллегориями язык пророчеств и всей еврейской поэзии давал обильный материал для первохристианской символики. Голубь с оливковою ветвью, седмисвещ-ник, жезл Ааронов, многие библейские события и лица принадлежат к этой категории. И собственно христианские представления оказали также влияние на выработку символического языка и создали несколько типичных форм, составляющих его лучшее украшение. Многие из них выработались на основе новозаветных приточных представлений и были обязаны преимущественно евангельскому повествованию, как например: образ доброго пастыря, виноградной лозы и друг. В этом отношении на развитие христианской символики имел сильное влияние типичный язык Апокалипсиса с его таинственными видениями и драматическими картинами. Укажем на некоторые. На древних памятниках часто встречаются буквы α и ω . Будучи заимствованы из Апокалипсиса, они служили эмблемою, выражением Вечного Бога и вместе являлись как бы знаком христианства, печатью живого Бога, которой запечатлены были

члены нового вечного царства Христова. Символы четырех евангелистов хотя имеют свое основание в видении прор. Иезекииля, но, судя по тому, что в христианском искусстве они появляются только в IV в., можно заключать, что эти символические животные имели своим прототипом Апокалипсическое видение. Наконец, один из наиболее распространенных и любимых символов, прошедший целый ряд изменений, имевший такое близкое отношение к идее Христа, как Мессии и Искупителя, символ агнца имеет в Апокалипсисе свое поэтическое, если позволительно так выразиться, обоснование.

Произведения христианского символического искусства рассеяны повсюду, во множестве встречаются как на востоке, так и на западе; но главною областью, откуда дошла наибольшая часть их, являются катакомбы. Этой живописью покрыты плафоны и стены усыпальниц, а также плиты, которыми заделывались *loculi*. Обращает внимание на себя при этом художественная, как бы сказать, симметрия, которой подчинялось распределение катакомбных стенописей. Обыкновенно потолки, а нередко, и стены усыпальниц разбиваются на различные более или менее правильные геометрические фигуры. То это круг или многогранник, занимающий почти весь потолок; то круг, пересеченный крестом или монограммой; то круг, разделенный радиусами на несколько частей. Середина плафона, как и эти последние, заполнена чаще всего по белому фону рядом изображений, иногда сближенных между собою по внутреннему значению или связанных какою-либо общою идеей. Центр свода в усыпальнице Домитиллы занят, например, изображением играющего на лире Орфея, а вокруг него, по спускам плафона, Даниила среди львов, Моисея, источающего воду из скалы, Давида с пращей, Христа, воскрешающего Лазаря, вперемежку со сценками из пастушеской жизни. В других катакомбных помещениях комбинация фигур на потолке иная, но везде подчинена своего рода системе в расположении символических изображений, и еще более простых орнаментов.

Символические изображения на памятниках древнехристианского, преимущественно катакомбного искусства могут быть сведены к трем группам. Первая и самая незначительная из них по объему включает в себе гробничные изображения, целиком заимствованные с античных памятников. Они перешли в первохристианское искусство или в силу своего внутреннего общечеловеческого смысла, который отвечал христианским представлениям о смерти и воскресении, или копировались бессознательно, переходя с могильных римских памятников на христианские вследствие рутины мастеров. Там и здесь они спорадически

встречаются на памятниках II–III веков и, если исключить из них мотивы декоративные, общие катакомбной живописи с орнаментацией римских, а отчасти и еврейских гробниц, известны наперечет и в очень небольшом числе. Таково, например, изображение Амура и Психеи. Хорошо известно содержание этого поэтического мифа, в котором древние выражали представление о сродстве душ и о встрече для полной взаимной жизни любящих существ в загробном мире. Нет сомнения, что с этим именно значением, а не в качестве простого только декоративного украшения был принят этот сюжет в римских гробницах. Легенда эта была слишком известна, чтобы оставаться непонятной для простолюдина, а тем более для образованной части римского общества, видевшего в этом рассказе известную философему, как нельзя лучше подходившую к гробничной живописи. И вот по ассоциации представлений, изображение Амура и Психеи красуется на потолке в катакомбах Януария близ Неаполя, а фигура Эроса с крылышками и колчаном за спиной занимает видное место во входной зале усыпальницы Домитиллы, одной из самых древних римских катакомб. К этой же группе относятся и фигуры из цикла вакхического, например: пантеры, козла, масок. Вакхические сцены на гробничных греко-римских памятниках имели отношение к культу Диониса, который символизировал собою смену времен года, постоянный процесс обновления природы, а соответственно этому и борьбу между жизнью и смертью. Конечно, христианское искусство не могло принять этих сцен во всех их подробностях: в них было много деталей со слишком резким отпечатком язычества, которые отталкивали от себя христианское чувство; но отрывки из этих картин попадаются очень нередко. Довольно указать на сюжеты в катакомбе Януария и некоторых римских усыпальницах, чтобы убедиться в присутствии подобных мотивов на христианских памятниках. С таким значением могли перейти в область живописного цикла христианских могил изображения Нереид, Горгоны, гранатного яблока, сирен и некоторые другие. Такое влияние языческой символики не представляет собою ничего странного. Древние народные представления и образы искусства, на них основанные, так тесно входили в сознание первых христиан из язычников, так твердо держались в их памяти, что нужно было пройти целым столетиям, чтобы вытеснить эти привычные сюжеты и заменить их новыми. Нет сомнения, что во многих случаях внутреннее значение этих сюжетов хорошо сознавалось художниками, но, за неимением подходящих популярных символов христианского содержания, на время заменяли первыми последние. Работа христианского духа выражалась лишь в том, что цельную картину мифологического

содержания разрывали и, вырывая из нее менее резкие детали, тем самым ослабляли ее первоначальный типичный внутренний смысл, заслоняли мифологическое значение и мало-помалу низводили на степень декоративного украшения. В этом значении античные символы продолжали существовать и в период полного развития христианской символики, получив тот безразличный общечеловеческий характер, который уже не заключал в себе ничего специально языческого и мог хорошо отвечать воззрениям каждой религии и каждого культа. Ученые старой школы были поэтому не совсем правы, объясняя подобные изображения в каком-либо христианском смысле и выводя его отсюда с большей или меньшей натяжкой; не права была и другая сторона, для которой вся эта группа сюжетов представлялась бессодержательными формами декоративного свойства, такими сюжетами, с которыми в представлении тогдашнего общества не соединялось никакого особенного смысла.

Вторую группу символических изображений составляют сюжеты дохристианского, чаще всего, языческого происхождения, но переработанные под влиянием христианским. В первой группе христианское искусство пассивно воспринимало подходящие формы греко-римского искусства. В той форме, о которой поведем далее речь, оно обнаруживает первые проблески самостоятельности, осмысливая по-своему и видоизменяя в этом направлении готовые формы античного искусства. Число сюжетов этой второй группы очень значительно, и огромное большинство символов дохристианских подверглось этой переработке. В одних сюжетах легко проследить эту работу христианского сознания простым сличением с аналогическими формами дохристианского искусства; относительно других мы имеем положительные свидетельства у христианских писателей; но затем остается значительная часть сюжетов, для которой этот путь проверки не существует, и мы не можем положительно утверждать, какой особенный смысл соединяло с ними христианское сознание. Поэтому-то они и остаются под сомнением. Впрочем, дело не в количестве этих форм: для нас гораздо важнее познакомиться с более типичными из них и выяснить те пути и аналогии, при посредстве которых совершалась эта переработка, происходило осмысление художественного материала, выработанного античным искусством, и становилась возможною его постановка на почву христианскую. Возьмем для такого анализа изображение Орфея и объясним, каким образом произошло его усвоение христианским искусством.

У *Симонида* и некоторых греческих поэтов рассказывается об Орфее

баснословное предание, будто он, владея в совершенстве игрою на лире, производил своим искусством чарующее влияние не только на людей и животных, но и на бездушную природу: привлекал милость богов, утишал ярость морских волн, останавливал течение рек, умирал диких зверей, деревья и скалы заставлял внимать своим звукам. В изображении Филострата Орфей — молодой человек, с острым и проницательным взглядом, с едва заметной бородой. Этот именно тип Орфея и сохранился в упомянутой усыпальнице Домитиллы в наибольшей чистоте античного стиля и со всеми его традиционными чертами. Здесь он представлен сидящим на скале, среди склонившихся к нему деревьев, в фригийской шапочке и короткой подпоясанной тунике, с закинутым за плечи плащом. Левою рукою он придерживает опущенную на левое же колено лиру, а правую — перебирает струны. На деревьях и у ног музыканта птицы и животные: павлин, голуби, лев, лошадь, овцы, заяц, змея, черепаха и, по-видимому, лисица — в разных положениях слушают его игру. Местонахождение фрески, которую Больдетти склонен был считать одной из самых древних, и картины библейского содержания, окружающие изображение Орфея, ставят вне всякого сомнения христианское происхождение ее. Представленные на ней ветхо- и новозаветные сцены имеют близкое отношение к главному сюжету, дополняют его и все выражают одну мысль о том, что человек, несмотря на свое бессилие, бывает силен, при содействии Божию, торжествовать над враждебными ему силами и даже побеждать саму природу. Кроме стенной живописи фигура Орфея, с некоторыми вариантами в подробностях, иногда попадает на лампах, геммах, монетах и других мелких предметах утвари, но вообще говоря, встречается довольно редко и, по наблюдениям Росси, не приобрела прав гражданства в катакомбной живописи; не говорим уже о церковных мозаиках, в которых мы ее совсем не видим.

Какими мотивами руководствуясь, христиане дали место Орфею в ряду своих символических изображений, какой смысл они соединяли с ним? Переход баснословного певца фракийского с языческих памятников на христианские имел за себя двоякого рода основания: художественное и богословское. Последнее разъясняется воззрением церковных писателей на Орфея и его значение в истории древнего мира. Евсевий Кесарийский в «Похвальном слове царю Константину» проводит очень ясную параллель между Христом и Орфеем в следующих выражениях: «Спаситель людей, — говорит он, — посредством человеческого тела, которое Он захотел соединить со Своим Божеством, всем даровал блага и спасение, подобно тому, как музыкант посредством лиры всем показывал свое искусство.

Орфей, как рассказывается в греческих баснях, очаровывал своим пением всякого рода зверей и, ударяя плектром по струнам музыкального орудия, укрощал ярость диких животных. Греки воспевают эти чудеса и верят, что бездушная лира не только внушает кротость зверям, но что, повинаясь чарующей музыке, даже и деревья двигаются со своих мест. Точно таким же образом мудрейшее Слово Божественное, силой и могуществом Которого держится все, различным образом врачует души человеческие, погрязшие во всевозможных пороках, и, приняв в Свои руки человеческую природу, как бы некоторый музыкальный инструмент — творение Своей мудрости, начало бряцать таинственные песни уже не бессловесным зверям, а разумным существам, и врачеваниями небесного учения исцелило всю дикость в нравах греков и варваров, даже все неистовые и зверские страсти душ»...

Видя в Орфеевой лире символ благодатного влияния учения Христова на сердца людей, христианская древность не ограничивалась, впрочем, сближением Орфея со Христом в пределах сложившегося в нем мифа, но проводила смысл последнего дальше, считала Орфея еще представителем возвышенного учения о Боге в древнем мире и едва ли не первым выразителем там монотеизма. Во многих местах своих сочинений Иустин Мученик говорит об Орфее, что сначала он был проповедником политеизма и учил о 360 богах, но под конец жизни раскаялся в своем заблуждении и передал своему сыну другое учение, столь чистое, как будто он лицом к лицу видел славу Божию. Основываясь на таком представлении об Орфее, древнецерковная литература сохранила нам несколько отрывков Орфеевой поэзии, содержащих монотеистически-возвышенные представления о Боге, как о Духе и Творце всего существующего. Разумеется, не может быть и сомнения, что орфические поэмы в том виде, как они передаются Иустином Мучеником, Климентом Александрийским и другими, не только не могут принадлежать баснословному певцу фракийскому и появились уже в христианскую эпоху, под влиянием христианского учения; но уже самое имя Орфея, поставленное во главе их, показывает, каким сочувствием в то время пользовалась эта личность между христианами, и как легко могла она войти в круг символических изображений древнехристианского искусства. Эта мысль об Орфее пережила и эпоху первых церковных писателей, мужей апостольских с апологетами, и нашла место в сочинениях догматистов IV–V веков. Довольно указать для этого на Григория Богослова, Златоуста, Августина, Феодорита и Лактанция.

К представлению И. Христа под образом Орфея мог подать повод и родственный с ним художественный тип доброго пастыря, под которым

первохристианское искусство особенно любило изображать Христа. Образ Орфея в этом отношении есть как бы дальнейшее развитие идеи доброго пастыря и составляет его прекрасное дополнение. Как здесь свирелью созывает он овец, так там, в образе Орфея, не только созывает, но и привлекает к себе своей лирой, а диких животных умиряет и делает ручными.

Другой, не менее употребительный на памятниках древнехристианского искусства символ, в основе которого также лежит предание языческого происхождения, и который по своей основной идее принадлежит к области мифологии или, лучше сказать, к циклу животной басни, есть изображение феникса. Сказание о фениксе весьма древнего происхождения и было известно едва ли не всем народам дохристианского востока. Геродот первый излагает нам это предание и даже описывает наружность самой птицы. По его словам, феникс через каждые пятьсот лет прилетал из Аравии в Египет и приносил с собою мертвое тело своего отца в храм солнца в Илиополисе, где и предавал его сожжению. Геродот говорит, что эта чудная птица походила складом на орла и была покрыта красными и золотыми перьями, но при этом замечает, что сам не видал этой птицы, а знает о ней по рисункам. После Геродота долгое время история молчит о фениксе. Уже Овидию принадлежит честь восстановления этой басни и украшения ее еще большими и невероятными подробностями. Ему вместе с Плинием сказание о фениксе обязано тем дополнением, что эта чудесная птица, предчувствуя будто бы свою скорую смерть, приготавливала себе гнездо из благовонных растений, ложилась в него и умирала; из трупа ее нарождался червь, а из него развивался птенец, который и предавал погребению прах своего отца. Тацит, резюмируя разные сказания об этой птице, с особенными подробностями излагает занимательную ее историю, но не утверждает ничего положительного со своей стороны, а только передает, что ему известно из других источников, и выражается неопределенно: «говорят». Замечательно, что предание о фениксе не осталось совершенно чуждым и еврейской поэзии и нашло себе применение в представлениях семитов, где оно было принято, по-видимому, в том же смысле, как и в мире языческом. Иов говорит: *с гнездом моим скончаюсь, и дни мои как феникс умножатся*. Соотношение понятий: гнезда, феникса, продолжительности жизни не может быть подвержено сомнению; так переводят это место многие из комментаторов Библии, но LXX толковников перевели «феникс» — финиковое дерево, а в нашем русском переводе архим. Макария читается: «а дни мои будут многи, как песок» (Иов. XXIX, 18).

В сказаниях о фениксе заметно выделяется одна черта, которая дает ему особенное значение, и которой мы напрасно стали бы искать в судьбе какого-либо другого живого существа, — это нескончаемое продолжение жизни феникса, его вечное обновление и оживление. А раз эта черта была связана с готовым образом, его стали употреблять в качестве символического знака бессмертия и воскресения и пользоваться им для выражения этих истин в области искусства. В этом значении изображался феникс на монетах римских императоров в соединении со словами αἰών или aeternitas (вечность) и с другими выражениями, означавшими величие Рима, славу и крепость царского дома и апофеозу императоров. В другом, более общем, значении встречается это изображение на древних греческих саркофагах, как выражение веры в бессмертие. В этом последнем смысле образ феникса приходился к делу тем лучше, что в рассказе, который послужил для него основой, уже заключалось приспособление к тогдашнему обычаю римлян предавать тела умерших сожжению, и феникс, исполняя над трупом своего отца обряд погребения, как бы служил олицетворением этой священной обязанности в отношении умерших.

Не менее широка была известность этого символа в мире христианском. Уже св. Климент Римский — известный апостольский муж, приводил сказание о фениксе и его чудесной судьбе в подтверждение истинности будущего воскресения, преобразуемого явлениями видимой природы. «Почтем ли мы удивительным и непостижимым, если Творец всего воскресит тех, которые в уповании благой веры свято служили Ему, когда Он и в этой птице открывает нам величие обетования Своего?» «Как умирающий феникс, — по выражению св. Григория Богослова, — расцветает для новой юности, после многих лет рождаясь в огне, и из ветхого пепла возникает бессмертное тело, так должны жить вечно и умирающие, которые сгорают пламенным стремлением к Царю Христу». Тот же самый аргумент приводят и *Постановления Апостольские* против эллинов, сомневавшихся в будущем воскресении; на него же и для той же цели ссылается и св. Кирилл Иерусалимский, раскрывая учение символа веры о воскресении мертвых. Не приводя других свидетельств того же содержания, укажем лучше на новое догматическое применение, которое делают из этого мифа древнецерковные писатели. Тот же св. Григорий Богослов, изложив учение об исхождении св. Духа от Отца в отличие от чудесного рождения Сына, в разъяснение последнего приводит и историю феникса. Удивительное происхождение этой птицы у некоторых западных писателей представляется аналогией сверхъестественного рождения Христа от Девы Марии. Так Руфин пользуется фениксом, как аргументом,

посрамляющим язычников, глумившихся над сверхъестественным рождением Христа от Пресв. Девы. По аналогии с тем же сказанием в средневековой поэзии составилось много гимнов в честь Богоматери, где слышатся частые намеки на историю феникса, и Пресв. Дева Мария называется огнем жизни, в котором обновлялся древний феникс и непостижимым образом давал бытие новому представителю своего баснословного рода.

При таком широком приложении сказания о фениксе к уяснению разных догматических истин понятно, что этот символ мог перейти из области языческого искусства в сферу религиозно-художественных представлений христианского творчества. И мы действительно находим его в христианских усыпальницах на саркофагах и мелких изделиях утвари, на монетах послеконстантиновой эпохи и других памятниках древнехристианского искусства. В некоторых случаях феникс соединялся с изображением пальмы, чему, кроме сходства в их символике, много способствовало и общее для пальмы и феникса греческое название *φοτνίξ*. В таком именно сочетании находятся они на одном древнем саркофаге, описанном Бозио и Аринги. На главном месте изображен И. Христос, стоящий на скале; по обеим сторонам его две пальмы, и на одной из них представлен феникс. Изображение феникса сравнительно долго держалось в христианском искусстве и было принято между прочим в мозаиках равеннских и особенно римских базилик, где феникс представлялся иногда с нимбом или сиянием вокруг головы, подобно венцу на лице святых. К концу XIII века наша баснословная птица является на одной из Латеранских мозаик в следующем оригинальном и содержательном сочетании: внизу погрудного изображения Спасителя представлен большой крест, из подножия которого истекают четыре источника, по аналогии с четырьмя райскими реками. Прямо под крестом город, перед воротами которого стоит херувим с обнаженным мечом; среди города пальмовое дерево, на вершине которого сидит феникс. Город в этой символической картине означает новый Иерусалим или град вечного живого Бога — Церковь, а феникс олицетворяет духа жизни, оживившего сухие человеческие кости Иезекилева видения, т. е. служит символом воскресения народов, среди которых созиждется Церковь. Ангел с мечом, по сходству с Эдемским херувимом, дает мысль, что Церковь есть новый рай, насажденный Христом.

История феникса имела очень широкое приложение в области христианского искусства и не только в живописи, но и в религиозной литературе средних веков оставила яркие следы своего влияния. Можно

сказать, что из этого мифического типа христианское мирозерцание извлекло так много сторон, пригодных для апологетических и дидактических целей, как едва ли из какого другого древнего мифа. И надобно сознаться, что эта поэтическая традиция древнего востока пришлась по мысли богословам и сослужила большую службу делу христианства.

Третьим символом языческого происхождения, чаще феникса встречающимся на памятниках христианских, назовем павлина. Павлин — священная птица Юноны — принадлежал к числу любимых сюжетов дохристианского искусства. Будучи простым украшением одних его произведений, на других памятниках он являлся в качестве выразителя идеи вечности, служил символом бессмертия. В объяснение такого значения изображения павлина прежде всего следует сказать, что он относится к тем птицам, которые ежегодно, с наступлением зимы, теряют свои перья, чтобы снова опериться к весне, когда вся природа обновляется и как бы снова оживает. Блаж. Августин в своем сочинении: «О граде Божием», следуя представлению древних, отмечает другое еще более идущее сюда свойство павлина. Разъясняя на *естественных* примерах справедливость той мысли, что «тела людей, осужденных на вечное мучение, будут гореть в огне не сгорая и страдать не погибая», он спрашивает между прочим: «Кто как не Бог, Творец всего, сообщил мясу мертвого павлина свойство *не портиться*»? Хотя рассказ мой и покажется, пожалуй, невероятным, однако с нами был такой случай. В Карфагене нам предложили эту птицу сваренную; мы приказали из ее груди вырезать кусок мякоти достаточной на наш взгляд величины и спрятать; этот кусок, спустя такое количество дней, после которого всякое другое мясо испортилось бы, когда его нам предложили, не имел для нашего обоняния ни малейшего неприятного запаха. Спрятав его снова, мы нашли его таким же по истечении более чем тридцати дней, и таким же по истечении года, с той только разницей, что мясо сделалось несколько суше и жестче». Ввиду дохристианской символики и отмеченных свойств павлина вполне естественно было и первым верующим воспользоваться им для выражения своего учения о воскресении тел по смерти, и они действительно умело воспользовались им. Павлин довольно часто встречается на их гробницах, на стенах и сводах катакомб и многих других предметах могильного инвентаря. Он изображается на них или совершенно отдельно стоящим спокойно с опущенным вниз хвостом, или же чаще в связи с другими знаками и изображениями, по общему признанию, заключавшими в себе прямой или косвенный намек на бессмертие и воскресение. Павлин

представлен здесь то среди зелени и деревьев, как бы в райской обстановке, с оливковой или пальмовой ветвями — символами мира и победы, в частности, мира загробного и победы над смертью; то — в связи с изображением доброго пастыря с агнцем на плечах, историей прор. Ионы, воскрешением Лазаря — все такими сюжетами, которые не оставляют ни малейшего сомнения насчет символики интересующей нас птицы. В катакомбах св. Агнессы и в усыпальнице св. Марцеллина и Петра павлин изображен стоящим на шаре с распущенным веерообразно хвостом; комментаторы этих двух фресок не без основания, по-видимому, усматривают в шаре как бы оставляемую воскресшим телом землю, а в приподнятых кверху красивых перьях павлина — небо, куда оно направляется. В Индии найден был крест, на вершине которого, по одним, представлен был голубь, по другим — павлин. Если последнее верно, замечает преосв. Христофор, «то в изображении павлина на кресте самым наглядным и знаменательным образом истина христианская встретилась, так сказать, с истиною религии языческой, вера в бессмертие, через крест, с темным чувством бессмертия, выразившимся под символом язычества».

К той же категории смешанных символов принадлежит изображение корабля как символа жизни, направляющейся к неизбежной для всех пристани — смерти. «Путь жизни, как он опасен!» — говорится в одном греческом стихотворении. «Теснимые бурями, мы часто бедствуем, как пловец на море. Судьба сидит у руля и правит утлым судном. Как бы по морским волнам идет опасный путь. Одному благоприятствует попутный ветер, другому нет, но в конце концов принимает каждого из пловцов под землею мрачная пристань смерти», «Я нашел пристань, — восклицает в одной античной эпитафии умерший, — а пристань всех есть смерть», — говорит Епиктет. Согласно с этой символикой, на одной катакомбной доске изображен плывущий с распущенными парусами корабль по направлению к стоящему направо от него маяку, который указывает на близость желанной пристани. Вверху надпись: *Firmia Victoria, qui vixit annos LXV*. Сюда же следует отнести изображения: пальмы, венка и короны, как символов победы, в частности — победы над смертью; оливковой ветви — символа мира, мира загробного; якоря — символа надежды, в частности — христианской надежды будущего воскресения.

К третьей и последней группе отходят символы, обязанные своим происхождением христианству и неизвестные по памятникам античным. Они составляют преобладающее большинство и заимствованы большей частью из источников ветхо- и новозаветных, иногда с примесью сказаний апокрифических. Многие из этих сюжетов имеют исторический характер,

потому что воспроизводят лица и события, выводимые в Библии, а потому их место, по-видимому, должно было бы быть в области исторических изображений; но мы относим их к символическому кругу на основании их внутреннего смысла, ввиду того особенного значения, с которым они являются в области церковного искусства, и который заслоняет собою их непосредственный, ближайший исторический смысл. Таковы, например, изображения: Ноя, пророков Ионы и Даниила, воскрешения Лазаря, чудесного насыщения народа в пустыне, чуда в Кане Галилейской и мн. др.

Изображение Ноя весьма просто и характеристично. Он представляется обыкновенно бородатым, иногда, впрочем, и безбородым юношей, стоящим в четырехугольном ящике, изображающем ковчег. Руки его подняты по направлению к голубю, несущему ему оливковую ветвь — знак мира. Никаких других дополнений, взятых из библейского рассказа, в древних памятниках христианского искусства не встречается. Внутренность ковчега с его содержанием, сцена впуска и выпуска животных, изображение семейства Ноева — все это уже принадлежит позднему искусству, а в древних памятниках встречается лишь одно характерное дополнение в виде фигуры, стоящей около ковчега с поднятыми руками и означающей погребенное на этом месте лицо. С тою же мыслью на одном древнем саркофаге представлена стоящая в ковчеге женщина с поднятыми молитвенно руками и, как видно из надписи, эта фигура есть не что иное, как просто изображение или в своем роде портрет положенной в этом саркофаге покойницы.

Пророк Иона является в катакомбной живописи в разных положениях и везде сохраняет классический тип юноши. Чаще всего Иона изображается в ту минуту, как морское чудовище выбрасывает его из своей пасти на берег, но также нередко можно видеть его сбрасываемым корабельщиками в море и поглощаемым животным. Без сомнения, в первой сцене хотели изобразить момент воскресения, а в последней — момент смерти, разрешающейся оживлением. Не менее характерно и третье положение Ионы, где он представляется покоящимся под тенью широколистственного растения, которое защищает его от знойных лучей. Эта прохлада и довольство отдыхающего или как бы уснувшего человека в гробничной живописи выражали ту мысль, что смерть есть как бы мирный (in pace) сон, состояние упокоения в месте злчном и прохладном. С художественной стороны здесь замечательна самая фигура Ионы, обыкновенно голая, прекрасно обработанная, во многом напоминающая классический тип Аполлона.

По способу изображения и по внутреннему смыслу к этой фигуре

прор. Ионы весьма близко подходит изображение прор. Даниила во рве львином — изображение весьма любимое и потому очень распространенное и во фресках катакомб, и в скульптуре саркофагов. В первое время прор. Даниила обыкновенно изображали среди двух львов, с воздетыми молитвенно руками и, за редкими исключениями, совершенно нагим и без всяких принадлежностей; но затем его начали мало-помалу облачать, и в таком виде представляют нам его фрески и миниатюры средних веков.

Воскрешение Лазаря является нередко на памятниках в виде дополнения к прор. Даниилу и ставится с ним в ближайшую связь, как сцена однородная. Изображение это, несмотря на схематичность рисунка, в лучших образцах поражает своею грандиозностью и величавой фигурой Христа, Который или с повелительным жестом обращается к пещере, где лежит Лазарь, или жезлом касается выходящего из нее мертвеца. Лазарь изображается обыкновенно в виде спеленатой мумии, стоящей или, лучше сказать, прислоненной к portalу небольшого античного монумента, представляющего собою пещеру. В рельефах саркофагов сцена эта дополняется изображением плачущей у ног Христовых Марии, присутствием апостолов и других свидетелей этого чудесного события.

Сближая эти разноцветные и разнородные сюжеты, то есть, трех отроков в пещи вавилонской, пророков Иону и Даниила и воскрешение Лазаря, помещая их нередко в усыпальницах на одном и том же своде или саркофаге, как бы в заученном сочетании, древнехристианское искусство имело в виду внутреннюю связь, существующую между ними, а этой связью служила истина воскресения, которую превосходно выражали все эти события, и которой всецело были проникнуты первые христиане.

Из символов, обязанных христианскому сознанию не своею внешней формой, но происхождением или, лучше сказать, содержанием, мы отметим еще два наиболее важных и употребительных, именно — изображение Христа под образом доброго пастыря и в виде рыбы. Смысл первого символа настолько понятен, что не нуждается в разъяснении, но его художественная история предупреждает катакомбный образ доброго пастыря и представляет несколько аналогических ему типов в искусстве классическом. Ра-уль-Рошетт, Пипер и другие исследователи, потратившие немало труда на выяснение происхождения художественного типа доброго пастыря, считали первообразом его классическое представление Гермеса или Меркурия под видом пастуха, несущего на плечах барашка, почему он и назывался греками крьюфброс;. Ему, по словам Павзания, был посвящен в Танагре (в Виотии) храм. В праздник в честь этого покровителя стад

красивейший из юношей города обходил вокруг стен его с барашком на плечах, в воспоминание о том, как некогда Гермес таким же точно способом избавил город от чумы. Роднили ученые изображение христианского доброго пастыря и с фигурой сатира, несущего на плечах овцу или козу. На одном из саркофагов Латеранского музея находится изображение вакхической процессии, во главе которой шествует сатир с ягненком на плечах, а рядом с ним другой, с козленком на спине. Первая фигура представляет видимое сходство с христианским добрым пастырем, разумеется, если сатира заменить человеком. Указывают, наконец, на изображения пастушеской жизни в картинах буколического содержания и в идиллической поэзии римлян, где тип пастыря с овцою на плечах или козленком на груди составляет очень обыкновенный и любимый образ. В ряду изображений этого идиллического содержания особенно замечательна одна из картин, украшающих внутренность погребального склепа семейства Назонов. Между множеством сюжетов разного рода, разбросанных по плафону гробницы, здесь эмблематически представлена весна под видом следующей сельской сцены: по одну сторону девушка с полною корзиною цветов на голове возвращается домой, по другую — пастух с посохом в правой руке и с ягненком на плечах, которого придерживает за ноги левою рукой. Тут же на плафоне склепа изображен и другой пастух, окруженный стадом, близко напоминающий аналогические изображения во фресковой живописи и на саркофагах христианских. Это сходство в изображениях классического пастуха и христианского доброго пастыря иногда простирается так далеко, что становится почти невозможным провести грань между ними и безошибочно отнести отмеченный ими памятник к разряду христианских. Было бы конечно странным не признавать этой очевидной аналогии, но вопрос существенный в том: есть ли в данном случае связь генетическая, и действительно ли добрый пастырь христианского искусства есть только копия идиллического пастуха на картинах римских? Еще менее можно проводить эту аналогию в содержание и дух этого сюжета и отрывать его от родной почвы в евангельских повествованиях, в притче о Христе — Добром Пастыре духовного стада.

В заключение нам остается сделать несколько замечаний об одном весьма распространенном и замысловатом символе, занимавшем видное положение не только в круге древнехристианской символики, но и в области догматических представлений. Имеем в виду изображение рыбы. Разъяснение этого знака и его происхождение были предметом весьма многих остроумных соображений, но общего основного принципа для

такого истолкования еще не предложено, и дело ограничивается более или менее состоятельными частными догадками. Чтобы установить такой руководящий критерий, нужно иметь в виду всю массу изображений этого рода и начинать их историю с глубокой древности. По происхождению своему этот символ принадлежит дохристианскому миру; в разных сочетаниях он задолго до христианства фигурирует на памятниках сирийских, финикийских, египетских и его популярность на востоке не подлежит ни малейшему сомнению. В христианстве изображение рыбы становится известно очень рано, судя по словам Климента Александрийского, рекомендовавшего христианам для украшения колец и перстней между прочим и его, и сохранилось в очень большом числе. Любопытно, что на западе этот знак перешел и был известен с греческим названием, и объяснение его здесь, как и на востоке, отправлялось от греческого ἰχθῦς — своей *родной* формулы. Какой смысл связывало с этим символом первохристианское сознание? Древние церковные писатели и большая часть позднейших исследователей искусства отправлялись от анаграмматического или энигматического значения слова ἰχθῦς, в котором, по разложении на буквы, они находили *начальные* буквы полного имени Богочеловека или следующих пяти слов: Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ. Это буквенное значение слова ἰχθῦς было рано подмечено христианскими экзегетами, и вероятно в Александрии — этом центре аллегорического толкования впервые был открыт и поставлен на вид таинственный смысл этого знаменитого слова, сделавшегося потом ходячим термином для обозначения Христа-Богочеловека. Уже Климент Александрийский в своем гимне Спасителю делает несколько довольно прозрачных намеков на это внутреннее значение символа рыбы и на его особенное отношение ко Христу. Обращаясь к Нему, составитель гимна между прочим говорит: «Ловец смертных (рыболов), Тобою спасаемых! Ты уловляешь чистых рыб в волнах неприязненных из моря нечестия для жизни блаженной». Тертуллиан проводит смысл символа еще дальше и объясняет его прямо в одно и то же время в отношении Христа и христиан. «Мы маленькие рыбки, говорит он, предводимые нашею ἰχθῦς, в воде рождаемся и не иначе, как в воде пребывая, будем спасены». Ориген кратко и без всякого объяснения замечает: Χριστός ο τροπικῶς λεγόμενος ἰχθῦς, — Христос, аллегорически называемый рыбою. Это анаграмматическое значение ἰχθῦς со всею ясностью было раскрыто западными писателями, которые конечно не сами придумали это объяснение, но заимствовали его с востока. «Если соединить в одно слово, говорит бл. Августин, начальные буквы следующих пяти греческих имен: Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ, то

получим слово Ἰχθύς, которым таинственно обозначается имя Христа». Вероятно, бл. Августин руководился в своем толковании тем стихотворением, которое вошло в Сивиллины книги, было известно Евсевию и составлено акростихически, так что из инициалов его получался в переводе акростих: Иисус Христос, Сын Божий, Крест (Σταυρός). Как скоро такое объяснение было дано, ἰχθύς сделалось своего рода кабалистическим знаком, священной формулой, в которой заключалась сущность исповедания христианского, а самое изображение рыбы служило выразительным, вполне понятным знаком для отличия последователей Христа от членов всех других религиозных обществ. В слове ἰχθύς, употребляя выражение Оптата Милевитского, *per singulas litteras turba sanctorum nominum continetur*.

Но дело в том, что такое толкование символа рыбы образовалось уже впоследствии и впервые встречается, как мы видели, в конце III и в IV веке, между тем как употребление самого символа начинается гораздо раньше и, можно сказать, к более ранней эпохе относятся его наиболее известные и характерные изображения. Рядом с этим анаграмматическим объяснением в церковной литературе древнейшего периода встречаются другие объяснения этого символа применительно также к Иисусу Христу, как учредителю таинств крещения и причащения. Соответственно этому и в области искусства составляет особый своеобразный цикл изображений рыбы. Отправляясь от этих художественных данных, анаграмматическое объяснение придется признать уже недостаточным и бледным, нуждающимся в более конкретном приеме, который бы ближе подходил к евхаристическому значению знака рыбы. На эту-то сторону и направляются теперь объяснения ἰχθύς. Приведем из них несколько более состоятельных. Известно, что насыщение Христом народа в пустыне совершилось посредством нескольких хлебов и рыб, и что Христос, явившись по воскресении ученикам своим на берегу Тивериадского озера, разделил с ними трапезу после чудесной ловли рыбы, причем, взяв хлеб и рыбу, раздавал им. Оба эти евангельские события церковные писатели объясняли применительно к евхаристии, а потому и рыба получила в представлении христиан значение евхаристическое. По аналогии с этим для объяснения символики рыбы приводятся и слова Спасителя: «Кто из вас, если сын попросит у него хлеба, подаст ему камень, или если попросит рыбы, подаст ему змею» (Мф. VII, 9—10)? Здесь рыба в противоположность змее, означающей дьявола, относится ко Христу как к истинному хлебу жизни, почему он и называется на одной надписи ἰχθύς ζώντων — рыба живых или хлеб жизни. Теперь, чтобы это евхаристическое значение рыбы стало для

нас яснее, познакомимся с главными изображениями этого рода на памятниках. Ряд их открывается нередко попадающеюся в катакомбах картиною, на которой представляется стол с лежащими на нем несколькими хлебами и рыбами и семью сидящими за столом участниками трапезы. Эта картина, разумеется, есть не что иное, как воспроизведение евангельского рассказа о том, как воскресший Христос разделил со своими учениками трапезу близ Тивериадского озера. В этом явлении Христа и в предшествовавшей ему обильной ловле рыбы экзегеты видели указание на успех евангельской проповеди, а в самой трапезе — аналогию с тайною вечерею, особенно если припомнить, что при другом подобном же случае Христос был узнан учениками «в преломлении хлеба». Благодаря этой аналогии, рыба так тесно сплотилась с духовною трапезою христиан, что сделалась символом евхаристии. Сюда относится также фреска в усыпальнице св. Каллиста, в которой представлен тоже стол с положенною на нем рыбою, а около стола — две фигуры, из которых одна — мужская — объясняется в значении священника, совершающего таинство, а другая — женская, молящаяся с воздетыми руками в смысле предстоящей церкви. Известно далее изображение рыбы, которая несет на своей спине корзину с семью хлебами и склянкою красного вина под ними. Опять символы евхаристии. Отмечу, наконец, и еще одну любопытную композицию того же евхаристического содержания, где рыба фигурирует в связи с историей умножения хлебов и превращения воды в вино на браке в Кане Галилейской. Имеем в виду очень интересную картину, открытую в катакомбах близ Александрии, теперь, к сожалению, обрушившихся. Она была помещена в алтаре над престолом и имела следующий вид: в середине картины стоит Христос, а по сторонам его, апостолы Петр и Андрей, из которых последний подносит Христу на блюде две рыбы. У ног Христа несколько коробов, наполненных хлебами. На левом поле картины изображен брак в Кане с гостями, сидящими подле стола, между которыми видное место занимает фигура с надписью: ἡ αὐτὴ Μαρία. На правом поле представлено несколько человек, сидящих также за столом, с надписью над головами: τὰς εὐλογίας τοῦ Χριστοῦ ἐσθίωντες, т. е. употребляющие в пищу благословенные хлебы Христа. Под термином εὐλογία, означавшим в позднейшее время антидор, благословенные хлебы вообще, на древнецерковном языке разумелась евхаристия. Итак, в этой фреске, под оболочкой библейских сцен, имевших евхаристическое значение, центральным пунктом служит изображение рыбы. Как понятна была тогда эта символика рыбы, и какое широкое толкование допускала она, доказательством могут служить две древнехристианских эпитафии: одна

над гробом Аверкия, епископа Иерапольского, который еще при жизни велел сделать ее на своей гробнице, а другая — на могильной плите некоего христианина Асхандия. Рассказав о своих путешествиях по городам Сирии и своей бытности в Риме, куда он отправлялся поклониться останкам апостолов и мучеников, Аверкий говорит, что во время этих странствований «вера предносила и предлагала ему в пищу рыбу (ἰχθύν) из источника жизни, великую непорочную рыбу, которую приняла пречистая Дева (αὐνὴ παρθένος), передала ее в пищу друзьям своим (по вере) и она же дала им доброе смешение из вина и хлеба». Аверкий заключает свое исповедание следующим обращением: «Всякий единоверный со мною помолись за меня!» Фигуральный язык эпитафии дает скорее аллюзии, намеки, чем ясное представление о Христе как хлебе евхаристическом, сообщаемом в таинстве верующим, но основной мотив понятен. Кроме евхаристического содержания надпись эта еще важна по своему отношению к учению о Богородице и представляет Ее источником, из которого получила начало, восприняла плоть Ἰχθύς ζωής. Надгробная надпись Асхандия захватывает более широкий круг представлений, раскрывает зараз под образом рыбы учение о крещении и причащении и составляет один из важнейших памятников для христианской археологии. Мраморная разбитая на шесть кусков плита с этой эпитафией, писанной по-гречески, случайно была выкопана в 1839 году рабочими на христианском кладбище южнофранцузского города Отэна (Autun), на месте которого в древности находился знаменитый римский Augustodunum (вблизи Lugduna или теперешнего Лиона) — богатое торговое поселение со значительной греческой колонией. Христианство было сильно здесь уже во втором веке. Лионская и Вьенская церкви находились тогда в постоянных сношениях с Малой Азией, получая отсюда церковную иерархию и просвещение. Одним из жителей города, христианином Лекторием, на могиле своих родителей и была положена плита с надписью, которую в переводе так можно передать: «О божественный род небесного Ἰχθύς'β, прими с сердцем, преисполненным уважения, бессмертную жизнь между смертными. Обнови свою душу, о друг, в божественных водах вечными потоками премудрости, дарующей сокровища. Прими пищу Спасителя святых, сладкую как мед; возьми, вкуси и пей, ты держишь Ἰχθύς'З в твоих руках. Ἰχθύς, дай мне милость, которую горячо желаю, Учитель и Спаситель: да почиет моя мать в мире, я тебя умоляю, свет умерших. Асхандий, мой отец, которого обожаю вместе с нежною матерью и со всеми моими родственниками в мире Ἰχθύς'β, вспомни о твоём Пектории». Надпись, заметно распадающаяся по содержанию на два отделения,

начальными буквами пяти первых своих строк образует акrostих: ιχθϋς. У нее столько общих мыслей и даже выражений с некоторыми местами из творений Иринея Лионского, что один из ученых, ее восстанавливавший (Ленорман), склонен был признать составителем эпитафии кого-либо из спутников и собеседников названного только что св. отца.

Составляя преобладающее содержание гробничной живописи, символические формы пережили эпоху Константина Вел. и, как остаток прежнего художественного языка, как отголосок древнего предания, попадают нередко и в мозаиках христианских церквей IV–VI стол., и на окладах диптихов, и на резных дощечках из слоновой кости, и в штемпеле монет; но это были явления уже не частые, говоря относительно. Начиная временем того же импер. Константина Вела, особенно в период расцвета мозаической живописи, древнехристианская символика мало-помалу стала утрачивать свою непосредственную, так сказать свежесть, заметно стала приходить в упадок, постепенно вытесняемая историческими изображениями и иконографическими типами. Период ее ослабления продолжался впрочем сравнительно недолго. В средние века символика возродилась с новой силой и нашла себе место не только в изобразительных искусствах, но даже в архитектуре, поэзии и богословской литературе того времени. После некоторого промежутка символы, прежде употреблявшиеся, опять были вызваны к жизни, дополнены новыми и составили обширный круг изображений, державшихся наряду и наравне с сюжетами исторического содержания. Средние века внесли в эту область сказочный элемент и составили частью на основе мифических сказаний, частью под влиянием свободной изобретательности цикл символических форм самого фантастического, чудовищного свойства. Имея назначение декоративное, они, однако, не были чистым вымыслом, пустыми без всякого содержания формами, развлекавшими лишь праздное любопытство и ничего не дававшими для нравственного образования и развития тех, которые искали в храме назидания. Многие, пожалуй, могли и не видеть ничего дальше такой или иной художественной формы и удовлетворялись одной декоративной стороной, не подозревая ничего кроме того, что она давала глазу; но такое отношение составляло, во всяком случае, явление ненормальное и не оправдывало цели, которой должна была служить храмовая символика. Если и в первохристианскую эпоху символические формы искусства находили себе оправдание и смысл в соответствующем толковании, если и тогда церковная литература не оставляла в стороне внутреннего содержания, прикрывавшегося символической оболочкой, — тем менее

могла оставаться равнодушной к этому анализу позднейшая богословская мысль, когда религиозное искусство, вышедши из своего младенческого состояния, подчинилось влиянию церкви и сделалось орудием ее воспитательных целей; когда, наконец, не стало той почвы, которая дала самую жизнь и смысл этим образам. Имея всегда свою точку опоры в сознании времени, в любимых представлениях известной эпохи, символическое искусство никогда не обходилось без толкования и комментировалось так или иначе в поэзии и литературе. Древнехристианская письменность шла рука об руку с художественной символикой, с одной стороны поясняя ее, а с другой — сама подготавливала типы, давала материал для произведений ее. В тех же самых отношениях стояла к символическому искусству и средневековая литература.

Еще александрийские ученые, вероятно, под влиянием иносказательных представлений, свойственных вообще Востоку, обнаружили особенное расположение к аллегории, мистике и теософии. Среди них же едва ли не впервые начали появляться и широко вращаться и мистико-аллегорические толкования явлений и предметов природы в отдельных формулах и целых сборниках разного названия, как-то: *ιερὰ, μαυικά, τεράστια, θαυμάσια, ακούσματα*. Под влиянием этих толкований и на основе упомянутых сборников и появились средневековые *физиологи*; некоторые из них были известны с именами знаменитых древних писателей, греческих и римских. Так с именем Апулея обращалось сочинение *De piscibus et animalibus*, Филону приписывался трактат *Περὶ ζῴων*. Множество других имен, с авторитетом мнимой древности, приобрело себе известность в этом роде литературы. Для символики средневекового искусства продолжали иметь значение и некоторые из первохристианских писателей, придерживавшихся аллегорического метода в экзегетике: Варнава с его мистическим толкованием Писания, Климент Александрийский, Ориген и др. Климент Александрийский говорит, например, иносказательно о гиене и горлице; Ориген, называя свои объяснения физиологией, рассуждал в том же духе о льве, олене, аисте, коршуне и других особях животного мира. Епифаний Кипрский, с именем которого ходило не принадлежащее ему сочинение *Περὶ λίθων*, Григорий Вел., Исидор Севильский, Рабан Мавр, Алкуин, Бернارد Клервуйский и многие другие занимают не последнее место в этой отрасли средневековой литературы.

Для ознакомления с нею ученого мира оказал большую услугу кардинал Питра, издавший несколько документов подобного рода в своем собрании до него не напечатанных греческих и латинских церковных

авторов. Здесь помещен, под именем Мелитона Сардийского, известного писателя половины II века, обширный обнимающий целых три главы: *de bestiis*, *de hominibus* и *de civitate*, свод аллегорических толкований. Судя по многочисленным анахронизмам, встречающимся в сочинении, его нельзя признать в целом подлинным произведением Мелитона; но, нет сомнения, в него вошло несколько глав из утраченного теперь энциклопедического трактата последнего: *Clavis*. Приведем из него несколько выдержек, чтобы дать наглядное представление о приемах и характере содержащихся в нем толкований. В отделе *De bestiis* от какие значения усвоятся волку. Волк — это дьявол. Основание: наемник видит волка грядущего, оставляет овец и бежит. Волк символизирует еретиков и злых князей: придут к вам волки хищные в одежде овчей. Волк — низложенный хищник: будут пастись волк с агнцем. Волки означали демонов. В отделе *De hominibus* ово *mulier* толкуется в следующих значениях. Женщина означает церковь. Для такого толкования есть аналогия и в древнехристианском искусстве. Мудрость; основание — изречение Соломона: веселись с женою юности твоей. Чувственные помышления. Душа, управляемая разумом. Символ слабости. Олицетворение Вавилона. Еретические заблуждения. — Другой документ такого же содержания, приводимый у Питра под названием *Φυσιολογος* известный по рукописи XII, XIII и позднейших веков, включает в себе объяснение природы четвероногих, птиц, рыб, пресмыкающихся и камней. Составитель его обнаруживает значительные познания по естественной истории и древней литературе включительно до апокрифических сочинений. В манере его описаний и объяснений чувствуется начетчик-резонер, располагающий свои сведения в системе и последовательности. Сочинитель обыкновенно начинает с краткого описания того или другого предмета, указывает на его главные черты или характерные особенности и для каждой предлагает свое особенное толкование (*ερμηνεία*), с которым соединяется какое-либо нравоучение, или проводится параллель между объясняемою чертою и каким-либо историческим, догматическим или литургическим понятием. Прием, какого держится автор *Физиолога*, везде один и тот же и приблизительно может быть выражен так: во главе каждого отделения обозначено название того или другого объясняемого животного, например, о льве, о змее, о муравье; потом приводится какой-либо типичный текст, касающийся того или другого из них, а после этого автор говорит от себя: физиолог сказал о таком-то предмете, что он имеет два, три, четыре отличительных свойства (*φύσεις*). Излагается, в чем состоит первое свойство и непосредственно затем приводится аллегорическое объяснение; так же поступает составитель со вторым, третьим и т. д.

свойством. Таким способом наш *Физиолог* объясняет более 60 названий различных животных, вводя в круг своих толкований даже имена мифологических существ и вымышленных животных, заимствуя их из классической мифологии, сказок и апокрифов.

В связи с приведенными и им подобными схоластико-аллегорическими толкованиями и развивался круг символических изображений средневекового искусства, и если сравнить последние с объяснительными формулами *физиологов*, то нельзя будет не видеть, что художественное творчество редко выходило из границ, очерченных толкованиями *физиологов*, и держалось тех же образов и представлений, которые составляли содержание тогдашнего мистико-аллегорического экзегеса.

Собственные или исторические изображения на памятниках древнехристианского искусства

Собственные или исторические изображения на памятниках древнехристианского искусства. Описание некоторых из них; замечания о значении их в образовании иконописных типов. Изображение Бога Отца. Мнения некоторых учителей церкви о неизобразимости Его. Символические изображения Бога Отца; позднее появление собственных изображений Его и главные их типы. Изображение Иисуса Христа. Существование изображений Иисуса Христа в первые времена христианства у язычников, еретиков и православных. Мнения отцов и учителей церкви о наружном виде Спасителя. Идеальный тип Христа в катакомбном искусстве. Изображения Спасителя на памятниках византийского искусства. Восточное и западное предания о Нерукотворенном образе.

Другой класс древнехристианских изображений составляют сюжеты исторического характера, В сравнении с символическими они занимают второстепенное место и уступают им в количественном и качественном отношении. Христианское искусство первых времен как бы боялось объективных изображений, употребляло одежду аллегии и символа для выражения не только отвлеченных понятий, но даже и для представления библейских лиц и событий, не рискуя изображать их в их непосредственном виде, в их естественных очертаниях. Основной характер первохристианского искусства остается, таким образом, символическим; исторический элемент сначала привходит к нему как дополнение, а самостоятельного значения достигает уже потом, после IV века. Первые опыты объективной живописи или изображений собственных, без аллегорической окраски, принадлежат декоративной живописи, где предметы растительного и животного царства являлись без всякой символической подкладки, просто как украшение, как более или менее удачное воспроизведение природы. Сюда относятся далее изображения разных бытовых предметов, которые указывали на образ жизни, на общественное положение покойника и соответствовали тем предметам обыденной жизни, которые по тем или другим соображениям клали вместе с покойником в могилу. Таковы, например, изображения весов, молотка,

наковальни и многих других ремесленных орудий. Нередко и сами покойники представляются за своими житейскими занятиями. Так, кузнец обрабатывает кусок металла, скульптор в своей мастерской, гробокопатели киркою проделывают углубления локулов, хозяин с сосудом в руке, портной работает в своей мастерской, гладиатор на арене в борьбе, дети играют с ручными зверями, пастухи около стад. Одна фреска в усыпальнице св. Каллиста представляет продавщицу цветов, а может быть и овощей, которая, выложив на лотки свой товар, предлагает его покупателям. В этих и подобных им изображениях развертывается, таким образом, перед нами прошлая жизнь покойников, оживают их практические интересы, домашняя обстановка, словом, та сторона жизни, которой, по теперешнему церковному представлению, нет места на могильных памятниках, но которая была совершенно в духе античного мирозерцания и глубоко вошла в практику тогдашнего христианского общества.

Весьма любопытную группу в этом отделе сюжетов представляют изображения семейных столов. Некоторые из них имеют евхаристическое содержание, как мы уже говорили, но другие представляют не больше, как семейную сцену и отличаются непосредственностью. Вокруг стола или, лучше сказать, на краю полукруглой подушки или сигмы сидят или возлежат несколько мужчин, женщин, а иногда и детей. На столе — хлеб и рыбы на блюдах; тут же чаша с вином и стаканы. На одной картине подобного содержания представлены и прислужницы стола, к которым сидящие обращаются с приказаниями. Так, над головой одной из них читается следующая надпись: *Agare misce mi*, т. е. Агапа, смешай вино (римляне не пили вина в чистом виде, но разбавляли его водою и соединяли с разными специями). Обязанность другой прислужницы, стоящей по другую сторону стола, поясняется надписью, которая гласит: *Irene da calda* — Ирина, подай теплой воды. Вся картина дышит свежестью действительной жизни и воспроизводит обычную домашнюю обстановку стола. Подобные сцены нередко встречаются и в римских языческих гробницах, изображая так называемую трапезу мертвых. Там они имеют чисто житейский характер и представляют умершего или погребенную чету в одном из обыкновенных житейских занятий. Как близко простиралось в этом отношении сходство между катакомбными надгробиями и гробничными сюжетами греков и римлян, можно видеть из сравнения классических изображений с христианскими, и это сходство простирается так далеко, что христианский мастер, видимо, руководился иногда принятыми античными образцами. Но если в некоторых случаях

подражание античной живописи выходило очень близкое, зато в других христианские художники оставляли своеобразный отпечаток в деталях картины, в некоторых мелких, но, тем не менее, своеобразных чертах. Так, например, не случайно, конечно, они изображали участников стола чаще всего *в числе семи человек*, в таком числе, которое, вне сомнения, имело отношение к семи апостолам, участвовавшим в трапезе со Христом на берегу Тивериадского озера. Еще менее случайно присутствие рыбы на блюдах, а поднятые руки пирующих невольно напоминают как бы молитвенный жест христиан.

К историческим изображениям в катакомбах следует отнести и воспроизведение некоторых церковных обрядов, как они совершались в первохристианскую пору, именно крещения и бракосочетания. Что касается прочих таинств, то бесспорных изображений их не встречается в катакомбах, и попытки объяснить в этом смысле некоторые сомнительные сюжеты большей частью не имеют успеха и ведутся с предзанятой мыслью доказать древность тех или других литургических учреждений путем монументальных данных.

Само собою разумеется, что, говоря об исторических изображениях, мы включаем в это число и так называемые библейские сюжеты, но должны при этом сделать оговорку относительно некоторых, которые являются с символическим оттенком и скорее принадлежат по своему направлению к области несобственных изображений. Склонность христианских художников к символизму оставила и в этой области очень заметные следы. Символическое искусство как бы не хотело зараз уступить свое место историческим изображениям, но лишь мало-помалу освобождалось от символической окраски. Эта нерешительность, это колебание выйти на прямую дорогу, оставивши окольный путь символических аллюзий, выразились в представлении одного и того же сюжета в традиционной символической и собственной исторической форме, но так, что оба эти приема существуют рядом один с другим на памятниках одного и того же времени и даже на одном и том же изображении. Из многих образцов этого рода берем в пример описание стенописи в базилике Феликса, устроенной Павлином Ноланским. Описывая мозаики на алтарной абсиде, последний знакомит нас со следующей картиной, где оба эти приема существуют одновременно. «Во всем таинственном величии, — говорит он, — сияет Троица: в образе агнца стоит Христос, голос Отца гремит с неба, а в виде голубя сходит Дух Св.» Следуя далее за описателем, мы видим окруженный блестящим венцом крест (этот венец обыкновенно помещался на перекрестье ветвей креста, в

самом его центре), а около креста хор голубей, которые означали сонм апостолов. А вот и объяснение этой картины писателем: «Голос Отца и Дух Св., — говорит он, — свидетельствуют о Христе как о Боге, а крест и агнец изображают Его как св. жертву, а пурпур и пальма служат символами Его царства и победы». Все это, как видим, ряд символических знаков, выражающих представление о страждущем и в самых страданиях торжествующем Христе. Но вот тут же является Христос и в собственном виде, стоящим на скале, из которой истекают четыре источника — символы четырех евангелистов.

Кроме указанного приема, переходный момент от первого ко второму роду искусства выразился еще в сообщении символическим фигурам свойств и действий лиц и предметов исторических. Замечательный образчик такого синкретизма представляют некоторые из барельефов на саркофаге Юния Басса. Этот чрезвычайно важный в истории искусства саркофаг, судя по надписи на нем, был назначен для погребения в нем Юния Басса, принадлежавшего, по свидетельству Пруденция, к патрицианскому семейству и скончавшегося вскоре по назначении своим префектом Рима. Саркофаг из белого мрамора, украшен коринфскими колонками, которые разделяют его переднюю или лицевую сторону на десять отделений, расположенных в два пояса: *верхний и нижний* колонками именно последнего, между арками, и находятся интересующие нас изображения, где вместо исторических лиц являются действующими агнцы. В первом промежутке агнец ведет овцу через Черное море, во втором — посохом ударяет в скалу и источает воду, в третьем, касаясь жезлом кошиц, чудесно размножает хлебы, в четвертом агнец приподнял свою ногу над головой другого агнца, находящегося в воде, на которого нисходит Дух Св. в виде голубя, — очевидно, изображается крещение Христово; в пятом отделении агнец получает скрижали завета и, наконец, в шестом — воскрешает Лазаря. В подобном же роде в усыпальнице св. Сикста изображена Сусанна, невинно осужденная иудейскими старейшинами, которые представлены по сторонам ее в виде двух хищных животных, из которых одно походит на волка, а другое — на лисицу. Над ними надпись: *senioris* (вместо *seniores*), над агнцем — *susanna*. Впрочем этот способ изображения не имел будущности в древнехристианском искусстве, и такая антихудожественная просопопея заходила за пределы правдоподобного символизма и переходила в область аллегории и лицевой морали.

Когда выступили на сцену изображения *собственные*, исторические, без всякой символической окраски, христианское искусство сделало

важный шаг вперед, но еще не решило последней задачи, налагавшейся на него самым ходом исторического развития. Разумею установку типов для исторических событий и особенно для лиц иконографического цикла. Дело в том, что изображение, например, хотя бы пророка Ионы, извергаемого китом, есть чисто историческая картина, в которой не может быть и речи о типичном образе пророка, — точно так же, как и изображение Христа, беседующего с самарянкой, воскрешающего Лазаря, торжественно вступающего в Иерусалим, — дело совершенно иного рода, чем индивидуальный живописный тип Христа. Здесь, как само собою понятно, интерес изображения сосредоточивается не на типичном образе Христа, но на общем содержании библейской картины, на представлении сцены действия, хотя в то же время остается несомненным, что в этих чисто исторических сюжетах было положено зерно для образования типов христианской иконографии, дан материал для выработки определенных иконописных образцов. Как постепенно вырабатывались эти типы и через какие формы прошли они прежде, чем достигли полной иконографической законченности, — это показывает нам история важнейших предметов христианского иконографического круга. Начнем с изображений лиц св. Троицы.

Изображение Бога Отца. Изображение Бога Отца принадлежит к числу наиболее трудных и мало доступных для иконографии сюжетов, и это прежде всего потому, что с именем Бога Отца в представлении христиан связывается мысль о Боге в Его абсолютном бытии, отрешенном от всяких чувственных форм (подобно тому, как в ветхом завете таким абсолютным существом был Иегова), или о том, что на языке философском называется Божеством. Первохристианский спиритуализм еще более усложнял эту задачу и представлял невозможной всякую попытку в вещественных очертаниях обнять и заключить Существо бестелесное и неограниченное. На этой идеальной основе, совершенно понятной для теоретика-богослова, стоял между прочим Ориген, как можно видеть из следующих его выражений, имеющих близкое отношение к иконографии Бога Отца. «Изображения богов у язычников были различны, — говорит он, — одни более, другие менее совершенные, как, например, в произведениях Фидия и Поликлета. То же различие замечается и между христианами: есть между ними такие, которые создали совершеннейший образ всемогущего Бога — образ, с которым не может сравниться и Олимпийский Зевс Фидия; это те души, которые созерцают Бога и подражают Ему, преимущественно же это есть созданный по образу Божию едиnorodный Сын Отца». В этом отрывке, кроме замечательного сопоставления Олимпийского Зевса с

образом верховного Бога христиан как аналогичных типов искусства, для нас важно еще проводимое им сближение между образом Сына и образом Отца как однородными, а эта черта имела влияние на выработку и установку иконографического типа Бога Отца. Это спиритуалистическое воззрение Оригена на счет неизобразимости Божества разделяли и последующие церковные писатели. Так, Феодорит Кирский (450) говорит, что, «следуя заповеди десятословия, мы не должны изображать Божества в каких-либо чувственных знаках, так как Божество невидимо и неописуемо». Ревностный защитник иконопочитания, патр. Герман от лица православных замечал, что они никогда не думали изображать невидимое Божество в каком бы то ни было виде, образе, подобии или начертании (εἰκών, ὁμοίωμα, σχῆμα, μορφή). Но еще решительнее и прямее высказывается в том же смысле современник его и столь же горячий защитник иконопочитания папа Григорий П. Он дает ясно понять, что в то время изображений Бога Отца не существовало, и церковь не принимала их. «Почему мы не представляем в чувственном образе и не изображаем красками Отца Господа нашего Иисуса Христа? Потому что не знаем, каков Он есть, и потому что существо Божие не может быть видимо для очей и неизобразимо красками». Из западных писателей такой же взгляд выражали блаж. Августин и автор «Карловых книг».

Естественно поэтому, что изображение Бога Отца встречается редко в искусстве первых трех — четырех веков, а если и встречается, то лишь в исторических картинах из ветхого завета, где Бог Отец принимает видимое участие в судьбе человека, или в символическом виде, как одно из лиц св. Троицы. Когда в случаях подобного рода исторический сюжет требовал изображения Бога Отца, художник становился в затруднение, и его фантазия отказывалась дать образ Существу бестелесному. Это затруднительное положение заставляло его прибегать к символическим формам представления, следуя которым всего чаще изображали Бога Отца в виде руки, выходящей с неба, на первое время без сияния, а начиная с V в. с нимбом или венцом вокруг нее. Рука эта имеет ветхозаветное происхождение («Бысть на мне рука Иеговы», «Руце Твои сотвориште мя») и служит символом всемогущества и творческой силы, Символическая рука всего чаще изображается в жертвоприношении Исаака, при получении Моисеем скрижалей закона, в сцене Мелхиседека и друг. Иногда рука Иеговы изображается держащею венец над головою мучеников как символ воздаяния за их терпение.

Символическая форма представления Бога Отца в виде руки или под другим каким знаком, казалось, навсегда должна была бы остаться в

области христианского искусства для изображений Вседержителя, и она действительно держалась в иконографии гораздо дольше, чем другие символы, и продолжала существовать в то время, как прочие отошли в область истории. Но и этой форме пришлось уступить влияниям антропоморфизма. Рука с нимбом и сияние из облака давали мало пищи воображению особенно в тех случаях, когда нужно было представить Бога Отца в чертах Существа личного и действующего. И вот, чтобы удовлетворить этому запросу, искусство начинает прибегать к человекообразным формам представлений Вседержителя; как на древнейшую попытку в этом роде можно указать на мозаики в базилике Марии Великой в Риме. Здесь мы видим переход от первых символических приемов к антропоморфическим. На одной из этих мозаик изображено взятие Иерихона. Присутствие Бога Отца обозначено человеческой фигурой, выдающеюся наполовину из облака. На другой представлен Бог Отец в сцене благословения Мелхиседеком возвращающегося Авраама. Д'Аженкур сопоставляет эти картины с двумя барельефами на Трояновой колонне, где изображено сражение римских войск с даками и явление Юпитера. В дальнейшем развитии этого типа бюст Бога Отца заменяется Его полной фигурой. Мы встречаемся с двумя главными вариантами этой фигуры. Образцом первого может служить Бог Отец в момент творения Адама, где Он изображается в виде юноши или человека среднего возраста, с бородою, в широкой тунике. Имея в виду этот прием изображения, естественно приходишь к тому заключению, что антропоморфический тип Бога Отца в древнехристианском искусстве образовался по аналогии с типом катакомбного Христа, или просто оба эти типа смешивались. Как далеко простиралось это смешение, видно из того, что в иных картинах (напр. в храме св. Марка в Венеции) Бог Отец в момент творения Адама изображается с крестом в руке.

Если богословский такт художника и оскорблялся этим смешением двух отдельных типов и считал себя неправым перед догматикой, он и тогда мог найти выход из затруднения в идее единства лиц св. Троицы по существу и в библейском представлении Сына творческой силой и мудростью Отца. В силу этих-то догматических воззрений, а главное, ввиду затруднений иконографических христианское искусство допускало смешение типических черт иконографии Сына с иконным образом Бога Отца. Выражение Оригена, на которое мы ссылались выше, может служить исходным пунктом для примирения затруднений, выходящих из этого художественного синкретизма. Другой вариант того же антропоморфического типа образовался в древнехристианском искусстве

под влиянием пророческих видений Господа Саваофа в изображениях Иезекииля и Даниила. Но замечательно, что тип Ветхого деньми выработался уже в позднейшем средневековом искусстве и таким образом на много столетий опоздал перед Его молодым идеальным типом. Даже в видении Даниила Бога Отца представляли молодым.

Особенный класс изображений представляют геммы и медальоны гностического происхождения, в которых проводится параллель между Иеговою и Зевсом. На одной древней гемме гностического происхождения, которая относится исследователями ко второму и не позднее, как к третьему веку, вырезано изображение Юпитера, который в одной руке держит скипетр, а из другой бросает молнии. Под ногами у него орел, обычный символ Зевса, распустив крылья, поднял голову к громовержцу. На обратной стороне геммы надпись: ιαω σαβαω , в которой нельзя не прочесть в сокращении имени ветхозаветного Божества: Иегова Саваоф. Это чтение или, лучше сказать, интерпретация надписи имеет основание в объяснении Феодорита Кирского, который по поводу подобной же надписи выразился таким образом: $\kappa\alpha\lambda\omicron\upsilon\sigma\iota\ \delta\epsilon\ \Theta\epsilon\omicron\nu\ \Sigma\alpha\mu\alpha\rho\epsilon\acute{\iota}\tau\alpha\iota\ \text{Ιαβε},\ \text{Ἰουδαῖοι}\ \delta\epsilon\ \text{Ιαω}$, а Мак-ровий это имя Ιαω усваивает верховному Богу иудеев. Ввиду такого наглядного сближения нам представляется делом совершенно безразличным, откуда ведет происхождение эта загадочная гемма, — вышла ли она из языческих кружков или из какой-нибудь гностической секты, державшейся синкретизма, как справедливо, нам кажется, отзываются о ней исследователи искусства. Важен общий вывод, который мы вправе из нее сделать, что в этом памятнике сохранилось наглядное подтверждение мысли Варрона, что иудеи (уклоняясь в идолопоклонство?) почитали Зевса, хотя и не под этим классическим именем, и что такая параллель находит себе оправдание в памятниках искусства. Другой замечательный памятник того же рода представляет гемма, на которой вырезаны бюсты Юпитера, Аполлона и Дианы. Замечательно, что голова Юпитера увенчана монограммой Христа с надписью кругом: vivas in Deo . Но это восклицание составляет один из характеристических признаков христианской эпиграфики и несомненно принадлежит мастеру-христианину. Третья гемма представляет образчик синкретизма, в котором гностические идеи о верховном Боге выражены в изображении Аполлона или солнца с надписью на обратной стороне: Ιαω . Воспоминание об этой поре синкретизма сохранилось и в известии Феодора Чтеца об одном живописце, который возымел нечестивую мысль изобразить Христа в чертах античного Зевса. Этот живописец, склоняясь на убеждения одного язычника, представил Христа в виде Юпитера Олимпийского и сделал это с

целью наглядно показать, что почитание, воздаваемое христианами Спасителю, должно принадлежать Зевсу и есть видоизменение последнего. Таким образом это изображение было притязанием со стороны языческой партии удержать за своим развенчанным богом его прежнее величие насчет культа христианского. Поступок этот, впрочем, достойным образом был наказан, и у художника, осмелившегося на это нечестивое дело, отсохла рука, и лишь впоследствии была ему возвращена по молитве патр. Геннадия.

Наша старинная иконопись представляет образцы всех выше рассмотренных типов, начиная с символической руки и кончая антропоморфическим образом Ветхого деньми. Но распространенность и даже разнообразие этих типов не могли разрушить недоумений, проходящих через всю историю нашей живописи и служивших отголоском строгих воззрений на неизобразимость Божества. Эти недоумения нашли себе место в нашей Кормчей, в известном правиле о невозможности изображать духовное и бестелесное существо Божие, но время от времени возникали и возобновлялись под влиянием разных исторических и богословских условий. Так в половине XVI в. дьяк Висковатый приводил в смущение церковную власть своими нападка на тогдашнюю иконопись, утверждая, что Бога в существе Своем изображать нельзя и не позволено, и восставая на этом основании против ходячих тогда изображений Ветхого деньми, предвечного Совета, а равно и против лицевого изображения первого члена символа веры. Воззрения Висковатого, не принятые или, лучше сказать, принятые наполовину в XVI веке, может быть, из опасения рационализма, были повторены и провозглашены у нас от имени Московского собора 1667 г. В виду усилившихся разногласий относительно иконных изображений собор между прочим сделал такое постановление: «Повелеваем убо отныне Господа Саваофа образ впредь не писати в нелепых и неприличных видениях, зане Саваофа, сиречь Отца, никтоже виде когда во плоти». Собор накладывает veto на одно из распространеннейших изображений св. Троицы в древнерусской иконописи — изображение следующего содержания: «Господа Саваофа, брадою седа, и едиnorodного Сына Его во чреве Его писати и голубь между Ими зело нелепо и неприлично есть». Мы спросим: почему? Мотив приводится тот же, что и прежде: «зане кто виде Отца по Божеству? Отец бо не имать плоти, и Сын не во плоти родися от Отца прежде веков»... Продолжая свою аргументацию в этом роде, собор говорит: «Сего ради Саваофа, Иже есть Божество, и тое предвечное рождение едиnorodного Сына от Отца умом точию подобает нам разумети, а писати в образех отнюдь не подобает и

невозможно». Особенно замечателен в этой аргументации следующий довод: «Обаче аще и Даниил пророк глаголет: яко видех Ветхого деньми сядяща на судищи, и то не о Отце разумеется, но о Сыне, Иже будет во второе пришествие судити всякого языка». Здесь слышится тот же тон, что и в древнехристианской живописи, которая, желая устранить трудность изображения Бога Отца, за неимением подходящих красок, пользовалась иконографическим подобием Иисуса Христа и в этой форме изображала Саваофа. Чтобы покончить с воззрениями Московского собора, приведу еще одну выдержку из его постановлений, касающуюся разбираемого нами сюжета: «Еще пишут на иконах св. Благовещения Саваофа, Иже от уст дышит, и то дыхание идет во чрево Пречистые Богородицы. И кто то виде, и кое писание о сем свидетельствует, и откуда сие взято? Явно есть, яко таков обычай и ина, ему подобная, от некоторых суемудрых или, паче рещи, бумудрых и безумных приятся. И обаче сего ради повелеваем: отныне то суемудрое и безместное писание да престанет. Точию во Апокалипсисе св. Иоанна по нужде пишется и Отец в седине ради тамошних видений». — В заключение делается наставление в верхнем ярусе иконостаса вместо Саваофа ставить крест. Суемудрие, против которого так сильно вооружался собор Московский, не было впрочем каким-нибудь нашим доморощенным изобретением, но имеет себе основание в образцах средневековой византийской живописи и усилилось особенно под влиянием западной живописи, которая в патриаршеский период начинает очень заметно проникать в область нашей иконографии и вызывает сильные протесты со стороны строгой церковной партии. Но так или иначе, только изображение Бога Отца не имело успеха в церковном искусстве и не заняло твердого положения, колеблясь между разнообразными «переводами» и приемами.

Изображение Иисуса Христа. Лик Богочеловека более, чем какое другое историческое лицо, имел право и основание рассчитывать на художественное воспроизведение и сохранение в христианском обществе. Вся Иудея с Галилеей видела И. Христа, слушала Его речи и легко, конечно, могла удержать в памяти облик своего божественного Учителя. Но Евангелия не говорят нам ни слова о наружном виде Спасителя, не дают даже самого общего представления о чертах и характере Его лица. Правда, некоторые из исследователей Свящ. Писания находили указание на красоту внешнего вида Христа в известных словах женщины: Блаженно чрево, носившее Тя, и сосца, яже еси сосал (Лук. XI, 27), но это очень искусственное заключение, да к тому же и оно ничего не дает для наглядного представления лица Христова. Не сохранилось таких сведений

и из первых времен христианства. Церковные источники, говоря о Христе, везде имеют в виду личности, и забывая о внешности, видят в Нем выразителя духовных совершенств человеческой природы. Этот идеальный облик рисуют христианам апостолы, мужи апостольские, апологеты и другие древнехристианские писатели. Вот в каком смысле ап. Павел имел право написать Галатам, что перед глазами их был начертан образ распятого Христа (III, 1), хотя они Христа воочию не видали. В области искусства христианского изображения Распятого появилось уже спустя четыре-пять столетий после этого события и опоздало сравнительно с изображениями других событий в Его жизни, между тем ап. Павел употребляет в послании к Гал. (III, 1) выражение такого рода, что речь идет как будто об изображении кистью на картине или о художественном образе, действующем на зрение: *προεϋράφη κατ' οφθαλμοῦς*, — говорит он. Из этих и подобных источников, раз они богословского характера, разумеется, еще ничего нельзя выводить ни за, ни против существования изображений Христа в эту пору и решать так или иначе вопрос об их портретности или условности. Решение последнего должно было принадлежать практике и исходило несомненно из той среды или кружка, где в представлении о наружности Христа руководились не отвлеченными богословскими соображениями, но воспоминаниями о Его лице, преданиями от людей, близких к Нему по времени, где в простоте души хотели иметь изображение И. Христа, как всякому хочется иметь портрет дорогого ему или почему-либо замечательного лица. А сомневаться в существовании с самых первых веков христианства изображений Спасителя нет никаких оснований. По словам св. Иринея Лионского, гностики и преимущественно между ними карпократиане имели у себя частью нарисованные, частью из другого материала изготовленные изображения (*imagines depictas et de reliqua materia fabricatas*) и возводили начало их ко временам Самого Христа, указывая на Его подлинное изображение, исполненное будто бы по приказанию Пилата еще во время земной жизни Спасителя; они украшали их венками, ставили вместе с изображениями философов: Пифагора, Платона, Аристотеля и других и оказывали им знаки религиозного почтения, подобно язычникам. Епифаний Кипрский, заимствуя рассказ у Иринея, поясняет его в том смысле, что одни из изображений у карпократиан были писанные красками (*εἰκόνας εὐζωγράφους δια χρωμάτων*), другие сделаны из золота, серебра и иного вещества (*ἐκ χρυσοῦ καὶ ἀργύρου καὶ λοιπῆς ἰλῆς*); что названные еретики совершали перед ними свои таинства и приносили жертвы. Из Сирии и Египта, этих главных центров гностицизма, изделия и частью статуэтки гностиков переходили на

запад, и писатель, известный с именем Августина, рассказывает, что некая женщина из секты карпократиан, по имени Маркеллина, прибывшая в Рим, по свидетельству Иринея, при папе Аниките (157–168 гг.), поклонялась изображениям Христа, ап. Павла, Гомера и Пифагора. Лампридий, жизнеописатель Александра Севера (222–235 гг.), передает, что в своей домашней божнице (*in larario suo*) этот император вместе с изображениями богов, мифологических лиц — Аполлония и Орфея и своих предков — имел еще образы Христа и Авраама, воздавая им в утренние часы религиозное почитание. Все это показывает, что существовало народное предание о сохранении настоящего изображения И. Христа, и под этим именем как между христианами, так и между язычниками ходило по рукам в первые века немало таких изображений: на них был, по-видимому, большой спрос и соответственно ему значительное приготовление. Констанция, сестра Константина Вел., прося Евсевия, епископа Кесарийского, достать ей изображение Христа, руководилась тем же непосредственным желанием, что и другие набожные люди, хотевшие во что бы то ни стало отыскать и иметь у себя подлинный образ Спасителя. Резко осудив вполне естественное желание Констанции, Евсевий однако же и в письме к ней, и в своей церковной истории констатирует и существование в тогдашнем языческом быту обычая изображать замечательных в том или ином отношении лиц для домашнего, так сказать, употребления, и нахождение у христиан его времени живописных изображений апостолов Петра и Павла и Самого Христа.

Другой совершенно вопрос, насколько возвращавшиеся среди еретиков, язычников и православных изображения Христа соответствовали действительности и воспроизводили подлинные черты лица Христова? На этот вопрос можно отвечать с полным правом отрицательно, — уже с самых первых времен христианства теряется нить, по которой можно было дойти до такого подлинного изображения и сказать: вот этот из сохранившихся образцов есть истинный образ Христов, в таком-то известии идет речь об изображении, которое имеет за собою все преимущества подлинности. Вместо таких определенных указаний мы имеем несколько последовательно развивавшихся художественных типов лица Христова и целый ряд исторических свидетельств об отсутствии такого достоверного образа. Дело в том, что уже со второго века, со времен, самых близких к преданиям о жизни и деятельности Спасителя, в церковной литературе возник спор о характере лица Христова, — спор, сводившийся к следующему простому вопросу: каков был Христос по Своему внешнему виду — красив или невзрачен? Трактуя с догматической

точки зрения, руководясь отвлеченными богословскими соображениями, последний решали тогда различно. Одни из учителей церкви, исходя из мысли об уничтожении, принятом Искупителем, опираясь на слова прор. Исайи: Несть вида Ему, ниже славы: и видехом Его, и не имяше вида, ни доброты, но вид Его бесчестен, умален паче всех сынов человеческих (LIII, 2–3; ср. LII, 14), и на основании буквального понимания слов ап. Павла: Себе умалил, зрак раба приим (Филипп. II, 7–8), — высказывали ту мысль, что Христос имел не только непредставительную, но положительно некрасивую наружность. Мнение это держалось в течение первых трех — четырех столетий и имело на своей стороне видных представителей богословской мысли того времени. Иустин Мученик в Разговоре с Трифоном неоднократно говорит, что Христос благоволил сделаться человеком без вида и славы, являлся, по словам Писаний, без красоты и, когда приходил на Иордан, «был принимаем за плотника». Сказав о божественном происхождении Спасителя, Ириней замечает, что Он был некрасив, подвержен страданию (*indecorus et passibilis*) и презираем в народе. «Если плоть есть нечто рабское, как свидетельствует о сем св. Павел, то кто станет украшать рабыню подобно продавцу невольников? — спрашивает Климент Александрийский. — А что Сам Господь имел вид вовсе не прекрасный, говорит о том Дух Св. устами прор. Исайи»... Господь же «принял на Себя тело невзрачное и презренное», по словам Климента Александрийского, потому что опасался, как бы красота Его внешнего вида не отвлекла внимания слушателей от Его учения; истинная красота Сына Божия заключалась, по нему, не в красивой плоти, представляющейся глазам, а в Его душе и духовных совершенствах. В том же смысле выражался и Тертуллиан, а Кирилл Александрийский уже ушел до крайности и утверждал, что Сын Божий принял образ самого некрасивого из людей. Что такое мнение, несмотря на свою парадоксальность, было довольно распространено, это можно видеть отчасти из того, что Цельс в своих упреках христианству не затруднился высказать, как общепризнанное положение, что Христос имел наружность невзрачную. Указывая на несоответствие между Его нравственными достоинствами, о которых говорят его последователи, и физическими несовершенствами, в которых они также соглашались, Цельс замечает: «Если во Христе обитал Дух Божественный, то Он должен был бы превосходить наружностью всех прочих людей, но вы сами сознаетесь, что Он был малоросл и некрасив лицом». Другие отцы и учителя церкви: Григорий Нисский, Августин, Амвросий Медиоланский, не разделявшие такого узкобуквального понимания пророческих и апостольского

выражений об уничижении Христа, держались противоположного взгляда и считали Богочеловека представителем совершенной красоты. «Если бы Он не имел в лице и во взоре чего-то небесного, — писал блаж. Иероним, — апостолы никогда не последовали бы за Ним тотчас», и в другом месте: «Поистине сияние и величие сокровенного Божества, которые отражались и в Его человеческом лице, могли привлекать их к Нему при первом взгляде на Него». «Не только тогда, когда творил чудеса, Он был достоин удивления, — пишет о Христе Иоанн Златоуст, — но и когда только видели Его, Он был исполнен великой благодати. Возвещая это, пророк воспевает: красен добротою паче сынов человеческих (Псал. XLIV, 3). Если же Исаяя говорит о Христе: не имяше вида, ни доброты, то он имел при этом в виду то, что совершилось во время Его страдания, то поношение, которое понес Он, вися на кресте, то уничижение, какое терпел повсюду во всю Его жизнь».

При большей строгости догматических понятий о лице Христа и постепенном их уяснении эти два различные до противоположности мнения о наружности Его получили несколько иную постановку и примкнули к учению о двояком состоянии Спасителя: состоянии уничижения и состоянии прославления Его. Ориген высказал о внешнем виде Христа очень оригинальный и вместе как бы примирявший прежние противоречия взгляд, будто превосходство тела Христова, по сравнению с телами других людей, состояло в том, что Он всем, взиравшим на Него, являлся так, как того требовало внутреннее состояние и благо каждого. И не должно удивляться, если материя, изменчивая и непостоянная по своей природе, по воле Творца принимала такие формы и свойства, что можно было сказать о Христе: Он не имеет ни вида, ни доброты, а иногда становилась славною, столь поразительной и удивления достойной, что три апостола, бывшие на горе с Иисусом, падали на лица свои от Его величия и красоты. В приложении к изображениям И. Христа рассуждения Оригена, как и все вышеизложенные речи писателей церковных, будут значить то, что эти изображения не пользовались у последних большой верой, не имели в их глазах силы какого-либо авторизованного образца и были различны. Разнообразие зависело от того, как относился к делу тот или другой художник, какую задачу он себе ставил и в каком состоянии или в какой момент хотел он изобразить Христа. Тут открывалось широкое место субъективности, и блаж. Августин ясно дает понять, что в его время не существовало прочно установившегося иконографического типа Спасителя, и всякий изображал Его по-своему, руководясь при этом личными соображениями. «Лицо воплотившегося Господа, которое во

всяком разе (каково бы оно ни было) было одно, различно изображается по различию бесчисленных форм понимания». (*Dominicae fades carnis innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur*). Подобную же мысль, много спустя, выражали, по свидетельству патр. Фотия (Epist. 64), и иконоборцы защитникам иконопочитания, с упреком спрашивая их: «Какой из образов Христа истинный: тот ли, что у римлян, эллинов, египтян, или который пишут индейцы? Все они не похожи друг на друга».

Чем объяснить отсутствие или же весьма раннее исчезновение подлинного образа Христова? Как могло случиться, что первенствующие христиане не приложили стараний с помощью искусства закрепить и сохранить в памяти потомства дорогие черты своего Учителя, а ближайшие к эпохе Христовой лица так скоро позабыли внешний вид Его? То и другое могло зависеть от многих причин. Отметим из них те, которые представляются наиболее вероятными, объяснив при этом, в каком смысле нужно понимать дело, когда идет речь об исчезновении подлинного изображения И. Христа, о забвении Его наружности. Трудно допустить, чтобы мысль о художественном изображении Сына Божия могла зародиться в сознании уверовавших во Христа иудеев, которым прежняя религия строгою заповедью: Не сотвори себе кумира и всякого подобия (Исх. XX, 4. Второзак. V, 8) запрещала представление божества в каком бы то ни было чувственном образе. Веками воспитанное отвращение от всякого изображения и старые опасения идолопоклонства не могли быстро пройти в их душе и смениться — при всем благоговении ко Христу — потребностью красками или резцом воспроизвести Его лик. Если бы даже и предположить подобное желание у христиан из иудеев, сколько бы сомнительною ни представлялась нам его возможность, едва ли бы и оказался среди них художник, который сумел бы осуществить его. Совсем иной оборот получают наши речи в отношении к христианам из язычников, в статуях и изваяниях обыкновенно почитавших своих богов, с детства привыкавших в своей домашней обстановке видеть разного рода изображения тех или других замечательных людей. Здесь опасения идолопоклонства, если и имели место по принятии новой духовной религии, то во всяком случае не в такой степени, как у обращенных из иудейства. У христиан из язычников могло скорее появиться и, по-видимому, легче осуществиться желание изобразить так или иначе И. Христа, Сына Божия. Но могли ли и у них попытки этого рода увенчаться полным успехом? Что такое было портретное искусство в то время и в каком положении оно тогда находилось? Предъявляя теперешние строгие требования, нужно будет сказать, что в общем оно было слабым подобием

того искусства, с которым мы знакомы в настоящее время по точным фотографическим копиям. В большинстве случаев до безупречной передачи оригинала оно не поднималось, и самое большее, что им достигалось, это типичность родовая, племенная, выражавшаяся в национальных признаках лица, в определенном покрое одежды, в известной манере постановки фигуры и вообще в обработке доличного, причем почти все индивидуальное и случайное ускользало от внимания художника, и о конкретном не могло быть и речи. Даже при соблюдении последнего требования в первоначальном изображении, при повторении его в снимках, черты индивидуальные постепенно сглаживались, и оставались лишь самые крупные отличительные признаки. Мы не имеем теперь, строго говоря, портретов ни Константина Вел., ни Златоуста, несмотря на то, что это были лица чрезвычайно популярные: изображения их были очень распространены и помещались на разных памятниках. Бюст равноапостольного императора на монетах скорее можно признать условным снимком с его лица, чем портретом: удержан римский тип лица, принятый тогда официальный костюм, известные атрибуты царской власти — и только. Из множества однородных нумизматических фигур выделить эту последнюю очень нелегко, и решающее значение принадлежит надписи и другим условным признакам. Варрон составленные им биографии знаменитых римлян снабдил их портретами. Нельзя сказать, чтобы они отличались портретностью. Так и относительно изображения Иисуса Христа была полная возможность подобного обезличения даже при существовании относительно близкого, исторически верного снимка с Его лица. Это приблизительно та же история, которая повторялась, много спустя, в русской иконографии, где святых одного и того же лика писали на одно лицо, не исключая и некоторых своих отечественных, с которых изображения сделаны были еще при их жизни.

Церковно-исторические и литературные данные, на которые мы ссылались выше, не говорят также и против существования древних преданий о внешнем виде Христа. Разногласия отцов и учителей церкви в суждениях о лице Спасителя выходили не из различных преданий о наружности Его, потому что невозможно и предположить преданий до такой степени противоположных, а обязаны были своим происхождением соображениям отвлеченно догматического свойства и отвечали состоянию и характеру тогдашнего библейского толкования. Отрицательная сторона в вопросе, конечно, не представляла себе Богочеловека *ge ipsa* некрасивым, но имела в виду библейское представление Мессии, Его духовный облик, к которому прилаживало и свое представление о наружном виде Его. Точно

так же и сторона положительная судила о последнем, руководясь воззрениями идеального свойства. Говоря о красоте Спасителя на основании отдельных выражений Свящ. Писания и исключительных фактов из Его жизни, отцы и учителя церкви разумели не обыкновенную естественную красоту, а внутреннюю, неземную, просвечивавшую во взоре, во всех чертах Его лица. У Оригена, по которому Христос являлся каждому согласно его душевной настроенности, мы видим не Христа исторического, не объект внешнего изображения, а известного рода нравственный облик, идеальный тип, представляемый более или менее удачно, судя по степени духовной восприимчивости человека. Да представители духовной мысли того времени, как и ближайшие ученики Спасителя, глубоко проникнутые верою в Его божественную личность, относились как-то равнодушно к внешней стороне, к человеческому виду Его. Как предмет чувственного воззрения, Христос был далек или будто бы различен для них; между Ним, как историческим обликом, и сознанием богословов стоял, если позволительно так выразиться, туман философских умозрений, сквозь который истинные черты лица Иисусова доходили в неясном виде, а выдавался, напротив, идеальный Его образ или Христос символический. Подлинные изображения Христа имели более низменное, так сказать, происхождение, основывались на неясных воспоминаниях о Его наружности, примыкали к разного рода сказаниям и вращались преимущественно в народной среде; но будущности, к сожалению, они не имели и не оказали заметного влияния на образование и развитие иконографического типа Христа. Они как-то затерялись, уступив место более принятым изображениям Спасителя, которые дошли до нас в памятниках катакомбных и во всех дальнейших произведениях церковного искусства.

Катакомбный образ Христа отличается идеальным характером. Он очень далек от исторической действительности и обязан своим происхождением работе античного мастера, который, рисуя Христа, переносил на Него условные черты тогдашнего грека или римлянина, придавая Ему кроме того несоответствующую юность и моложаво мягкие черты лица. Что римский художник копировал знакомые ему лики и вложил свои приемы — это понятно само собой; что же касается до моложавости, то она объясняется лучше всего из античного представления о божестве, как о существе, обладающим вечною юностью и неувядаемой красотой. Внешние атрибуты могущества, недостижимого величия были ему чужды, по крайней мере, в лучшую пору первохристианского искусства. Катакомбный образ Христа сохранился до нас в двух видах: древнейшем,

представителями которого служат исторические картины из нового завета, где Христос является действующим лицом, и в позднейшем, к которому принадлежат Его отдельные изображения во весь рост или грудные в медальоне.

В большей части исторических картин Христос изображается в чертах самого раннего юношеского возраста с круглым еще неустановившимся овалом лица, без бороды — юношей от 15 до 20 лет. Этот тип выдерживается очень последовательно и примыкает тесным образом к изображению доброго пастыря; только вместо деревенской короткой одежды и принадлежностей пастушеской жизни, Ему дается классический костюм в виде тоги и туники. Для настоящего знакомства с этим юношеским типом Христа очень важно изображение Его в сцене исцеления кровоточивой на фреске усыпальницы Претекстата. Представьте себе трех юношей с кругловатым овалом лица, с коротенькими курчавыми волосами, но без всяких признаков даже пробивающейся бороды; одеты они в короткие рубашки, которые обрисовывают нижнюю часть красивой ноги; на плечи у них слегка наброшены тоги или паллиумы, — и вы будете иметь понятие об изображении Христа с двумя Его учениками. Они представлены стоящими; а у ног Христа упавшая на колени женщина, она дотрагивается до подола Его рубашки. Или вот, напр., Христос, исцеляющий слепорожденного, как он изображен на фреске усыпальницы Каллиста. Стройная, моложавая фигура Его задрапирована в широкую одежду, которая облегает все тело красивыми складками; несколько склонившись вперед и поставив правую ногу на выдавшийся кусок камня, Он дотрагивается до глаз слепого юноши, который стоит пред Ним на коленях. В других сюжетах повторяется тот же классический тип, но лицо Христово представляется несколько старше, что доказывается более продолговатым сформировавшимся овалом и небольшою бородою. К этому типу принадлежит большая часть одиночных изображений Христа, где Он представлен в рост или в медальоне. Они-то и послужили точкою отправления для последующих и всего более подходили к историческим условиям наружности Христа, хотя, разумеется, вполне им не соответствовали. Здесь был принят классический тип, и Христос являлся в одеждах молодого, более или менее важного римлянина, следовательно, опять в чертах условных. Когда Он изображается в качестве учителя, Ему придается свиток пергамента, с которым обыкновенно представлялись у греков и римлян ораторы, риторы, законодатели и иногда цари, в момент произнесения ими речи или приговора, а также консулы в своем официальном наряде. Руки Его протянуты; у ног Его несколько круглых

коробков со свитками. Отличительным признаком наружности служат длинные волосы, с пробором посредине, падающие на плечи кудрявыми прядями, большой открытый лоб; черты лица и осанка проникнуты благородством и достоинством; ноги не обуты или в сандалиях. Катакомбный тип Христа принят в западной науке объяснять подражанием фигуре античного Аполлона, но едва ли есть какая надобность прибегать к подобному предположению. Античный Аполлон, как известно, принадлежит пластике, и здесь выработался его тип; подражанием ему можно считать чуть ли не все юношеские фигуры античного искусства, но никто не станет утверждать, что они действительно отсюда ведут свое начало. В частности, что касается катакомбного Христа, то Его длинные волосы и борода, в большей части одиночных изображений, не подходят к принятому типу Аполлона и гораздо естественнее объясняются подражанием тогдашним изображениям живых лиц.

Мозаический тип Христа составляет продолжение катакомбного и повторяет обе сейчас указанные его формы. Представителями этого типа служат мозаики Равенских церквей и древнеримских базилик, составляющие весьма важный и содержательный отдел древнехристианской иконографии. Сравнительно с катакомбными изображениями в них замечается желание выработать индивидуальный тип И. Христа, приближающийся к действительности; но это желание оправдывается лишь наполовину, и по-прежнему замечается перевес идеального катакомбного типа. Так напр., Христос в мавзолее Галлы Плакиды в Равенне представлен в виде доброго пастыря, но уже с нимбом или венцом на голове, чего древнее искусство до V века не знает, и с большим крестом в левой руке. Он сидит на скале и правою рукою гладит по голове подошедшего к нему ягненка. Одежда на Нем широкая античная, а не пастушеская, волосы на голове длинные, вьющиеся по плечам, но бороды нет. Но совершенно иначе представлен Он в мозаике Аполлинария в Равенне (VI в.) на суде перед Пилатом. Здесь выступает новая особенность — старческое лицо, длинные сухие волосы, довольно большие усы и борода; все лицо носит сухой иконный отпечаток, между тем как тут же Пилат изображен молодым человеком, с небольшою обрамляющею подбородок бородою, с короткими волосами и правильными чертами лица.

Византийское искусство не вдруг дошло до теперешнего иконного типа. Вначале оно стояло довольно близко к образцам первохристианским и мало отличалось от лучших его произведений, но потом вместе с упадком преданий хорошей школы и в связи с особым направлением византийской

иконописи, мало-помалу стал вырабатываться тот безжизненный иконный тип, который был принят в византийской стенописи и на иконах. В противоположность изящной простоте классического типа, где красота и молодость, благородство черт лица рисуют перед нами идеальную фигуру прекрасного из земнородных, в византийском искусстве Спаситель является или как Вседержитель с атрибутами Его божественного достоинства, или в виде архиерея, царя, на богато убранном троне в обстановке владыки и повелителя. Вся обстановка, Его окружающая, рассчитана на передачу этого впечатления. Но из этой характеристики еще не следует, чтобы в позднейшей живописи погибли античные предания и появился какой-то новый, дотоле неизвестный тип. Нет, если мы возьмем новые типы, принятые для изображения Христа в позднейшей иконописи, мы увидим, что в них сохранилось еще немало древнехристианских черт, которые, пережив десяток столетий, бессознательно копировались живописцами и оживали в таких изделиях, которые с античными воззрениями не имели ничего общего. У нас, напр., есть изображение Христа Эммануила. Представляется Он молодым, почти юношей, без бороды, с длинными кудрявыми волосами, с мягкими, еще не установившимися чертами лица. Около Него херувимы. Тип этот есть не что иное, как повторение древнехристианского безбородого Христа. В нашей иконографии очень известно изображение Δέσπoς: Христос на троне с предстоящими. Прототипом его служат еще катакомбные изображения Христа как учителя, где Он представлен стоящим на кафедре с слушающими его учениками или иудеями. Руки вытянуты, пальцы сложены благословляющим образом; иногда в левой руке свиток, который в византийской живописи заменен раскрытым евангелием.

Несмотря на различие исторических и технических условий, при которых вышли на свет разобранные нами художественные типы Христа, все они представляют более или менее идеальный образ, за которым не видно Христа по плоти. Это или Христос приточный в одежде доброго пастыря, или Христос юный — олицетворение античной цветущей красоты, или Христос с атрибутами почтенного римлянина, как учитель, и, наконец, как царь и первосвященник в торжественной обстановке византийского владыки. Везде он стоит очень высоко над землею, между ним и живым историческим Христом целая бездна расстояния; для непосредственного чувства от него веет холодом искусственной концепции, хотя бы задуманной и исполненной в видах самого глубокого благоговения ко Христу и Его богочеловеческой личности. Христос богословствующего ума без сомнения не мог удовлетворить запросы большинства простых

христиан, которые желали видеть в Нем человека по преимуществу и слышать как можно больше подробностей об Его земной жизни. Навстречу этому естественному желанию шло предание со своими простыми и очень увлекательными рассказами, между которыми сохранились сказания о наружности Христа, о том, как произошли Его подлинные изображения. Этими сказаниями, в эпоху их появления, всего менее желали что-либо доказывать и оправдывать; к ним не подходили с преднамеренною целию провести какой-либо художественный тип, дать ход известным изображениям, установить известный прием в иконографии или, что всего меньше, оправдать иконоупотребление, — этой переделке подверглись эти рассказы уже под пером писателей-догматиков и в попытках богословов и историков приурочить их к известной фазе в художественном развитии образа Христова. Очень понятно, что этими сказаниями пользовались всего более во время иконоборства и притом с апологетическою целью, но зародились они гораздо раньше, и гораздо глубже лежит причина, которою они были вызваны. Кто был их творцом и пустил в обращение, неизвестно. Но замечательно, что все они или, по крайней мере, главные связываются с лицами нееврейского происхождения, — таковы: Пилат, Лентул, Авгарь, Вероника, кровоточивая жена, родом сиро-финикиянка.

Первое место между этими сказаниями бесспорно принадлежит преданию об Эдесском Нерукотворенном образе. Оно имеет очень древнее происхождение, и первые его следы относятся ко II–III веку нашей эры, но окончательно оно сложилось со всеми детальными подробностями не ранее VIII–IX века. У Евсевия записан рассказ о письменном сношении Иисуса Христа с Авгарем, Эдесским князем, и приводятся самые письма, которыми они обменялись друг с другом; по словам Евсевия, они хранились в Эдесском архиве и оттуда были извлечены и изданы им в его истории. Имя *авгарь* было родовым прозвищем Эдесских владетелей, подобно тому как фараон и каган были общим названием для владетелей Египта и Хазарии. Тот авгарь, который имел сношения со Христом, был 15-м князем Эдессы и называется Авгарем Черным или Укхомо. Он правил, по одним, между 9—46, а по другим, между 13—50 годами нашей эры. Молва о Христе, как видно из евангелия, доходила и до слуха язычников. В Эдессу она могла проникнуть тем легче, что Месопотамия, где находилась Осроена, или Эдесское царство (нынешняя Орфа), состояла в близких сношениях с Палестиною (в Эдессе жили евреи). Вот в главных чертах рассказ Евсевия. Услышав о чудесах Спасителя, Авгарь послал к Нему с письмом доверенное лицо и просил в нем И. Христа прибыть в Эдессу и исцелить его от болезни (проказы). При этом Авгарь приглашал Спасителя

поселиться в его царстве, где и обещал Ему безопасный от преследований уголок. Спаситель отказался от этого предложения, но в собственноручном письме обещал исполнить просьбу об исцелении и прислать для этой цели в Эдессу одного из Своих учеников. В силу этого обещания, по вознесении Христа, явился сюда ап. Фаддей, был приглашен ко двору князя и исцелил его от болезни. Этим и ограничивается рассказ Евсевия. Как видим, он передает только одну сторону дела, именно констатирует факт письменного сношения между Христом и Авгарем, на основании документов, хранившихся в Эдесских архивах. Другая сторона, где уже дело идет об изображении Христа, и начинается история самого Эдесского убруса, разъясняется в так называемой «доктрине или учении Аддея» — сочинении, написанном на сирском языке и в 1876 г. изданном на английском языке по рукописи Петербургской Имп. Публичной библиотеки. Это сочинение имеет вид официальной записи, которая была составлена царским письмоводителем Лерубною и скреплена Ананом, государственным потарием, или архивариусом. Этот документ был положен последним в тамошнем архиве вместе с другими официальными бумагами и царскими указами. По сказанию доктрины Аддея (в 344 году эры Селевкидов или 31–32 году христианской), Авгарь Укхомо послал двух своих вельмож Мар-Ухаба и Шалиашзрана вместе с архивариусом Ананом в Елевтерополис к римскому наместнику Сабину с каким-то поручением. Возвращаясь домой, они узнают, что в Иерусалиме творит чудеса Христос и, увлеченные молвою о Нем, отправляются в Иерусалим с шедшим туда народом, чтобы собственным опытом убедиться в этом на месте. Здесь Анан записал все, что слышал о Христе и, вернувшись к себе, сообщил эту запись своему князю. Это известие до такой степени поразило Авгаря, что он решился было сам отправиться в Иерусалим увидеть Христа, но, не получив разрешения от римского наместника, послал к Христу письмо такого же почти содержания, как и известное из истории Евсевия, и получил на него от Христа ответ. Узнав об отказе Христа прийти в Эдессу, Авгарь отправляет к нему Анана, который, будучи «княжеским живописцем», снимает с Христа портрет и приносит его в Эдессу к Авгарю. Вот первый в истории ясный след знаменитого убруса, а так как названный нами документ относится, по мнению ученых, к III в., то, значит, существование этого образа предупреждает рассказ Евсевия на целое столетие. Почему же Евсевий не упомянул об образе Христа? Потому что держался только одного текста писем и ими руководился. Это была запись неполная, в которую вошли только письма, а не было известия об образе. Притом сам Евсевий говорит, что он перевел только одни

официальные документы. Но рассказ доктрины Аддея полнее, и нет никакого основания считать его за вымышленный или за произвольное распространение того же краткого источника, которым пользовался Евсевий. Это дополнение выходит из самой сущности рассказа, передаваемого в доктрине Аддея, именно, что Авгарь страстно желал видеть Христа, но, не могши исполнить этого самолично, должен был ограничиться портретным Его изображением. Это изображение должно было таким образом заменить его личное свидание. Моисей Хоренский, армянский историк V века, примыкает непосредственно к этому сказанию и, излагая историю сношений Христа с Авгарем согласно с Евсеем, прибавляет в заключение небольшую заметку, что посланец Авгаря Анан вместе с письмом от Христа принес и самый образ, который с тех пор и хранился в Эдессе. Вот второе свидетельство, из которого видно, что в V веке в Эдессе находился образ, с которым связывалось предание о непосредственном происхождении его от Христа. А самый город и того раньше считался под особым покровительством Спасителя. В этом смысле выражается Ефрем Сирин, диакон Эдесского царства, обращаясь к своему городу с следующим воззванием: «Благословенный град Эдесса, мать премудрости, ты получил благословение от Сына Божия чрез Его ученика. Да пребудет это благословение с тобою». Воззвание само по себе мало определенное, но едва ли благословение, о котором здесь идет речь, можно относить к присутствию в Эдессе Нерукотворенного образа и основывать на этой цитате его существование. Во всяком случае это объяснение не может считаться делом решенным и в свою очередь вызывает вопрос, не идет ли здесь речь о каком-нибудь другом обстоятельстве? Ключ к разъяснению в этом смысле дает одно место из Прокопия в его сочинении *de bello persico*. Говоря о судьбе Эдессы и об осаде ее Хозроем, он сообщает об одном предзнаменовании, по которому жители ее считали свой город недоступным для врагов, — именно, он говорит, что между Христом и Авгарем существовала переписка по известному уже нам поводу, и, если верить ходячей молве, Христос будто бы в Своем письме к Авгарю присоединил уверение, что его город не будет никогда и никем завоеван. *Nos etiam subiunxisse fama est urbem semper inexpugnabilem fore barbaris* (Lib. II, cap. 13). Не принимая на себя ответственности за достоверность такого сообщения, Прокопий прибавляет, что историки об этом обстоятельстве не упоминают; что только между гражданами существовала подобная уверенность, а самая хартия, заключавшая письмо Христа к Авгарю, была заделана в городских воротах, как филактерии или предохранительное средство. К сожалению, дальнейший рассказ Прокопия

об этой хартии прерывается за утратою текста, и мы узнаем далее только личное мнение об этом предмете нашего писателя; а мнение это таково, что, вероятно, этих писем не было, эдеесцы сами выдумали подобный хвастливый эпизод из патриотического тщеславия. Таким образом, Ефрем Сирин и Прокопий передают еще новую подробность, которая хотя неизвестна из Евсевия, но непосредственно примыкает к рассказу его и упрочивает за Эдессою судьбу этой хартии. Еще далее с VI века идет уже целый ряд положительных свидетельств в смысле доктрины Аддея и известного нам прибавления в истории Моисея Хоренского. Развиваясь на почве первоначального простого рассказа, эти дополнения разрастаются затем в целый драматический эпизод. В IX–X веке они слагаются в цельный рассказ, и составляется полная история Нерукотворенного убруса.

Проследим вкратце ее главные стадии. Евагрий, современник Прокопия, говорит о Нерукотворенном образе по тому же поводу, что и последний, именно в описании осады Эдессы Хозроем. При этом он ссылается на известие Прокопия о переписке Христа с Авгарем, об уверенности жителей в неприступности их города, но прибавляет с своей стороны, что такого дополнения касательно будущности Эдессы нет в подлинном письме Христа, сообщаемом у Евсевия. Но что убеждение тогдашних эдеесцев было не напрасное и оправдалось самим делом, это он затем и доказывает из обстоятельств осады Эдессы, которая не имела успеха и была снята персами благодаря чудесам от Нерукотворенного образа. Когда все усилия зажечь хворостяной осадный вал, сделанный неприятелями, оказались напрасными, и исчезла всякая надежда на человеческую помощь, жители города обращаются к последнему средству — приносят богоначертанный образ (θεότεκτον εἰκόνα), сделанный не человеческими руками, но присланный Христом Авгарю, который желал видеть Его (L. IV, с. 27). Эту икону они кладут в ров с водой, окропляют этой водой зажженный вал неприятельский; огонь истребляет осадное сооружение, и неприятели бегут с городских стен. Еще подробнее и в виде целого романтического эпизода излагают происхождение Нерукотворенного образа св. Иоанн Дамаскин и Константин Порфирородный. По словам их, Авгарь посылал ко Христу своего живописца Анана, снять с Него портрет, но живописец, при всех усилиях, не мог уловить и передать на полотне черты лица Христова. Тогда Христос снизошел к напрасным попыткам живописца, приложил к Своему лицу кусок полотна — ὑάτιον, на котором и отпечатлелось его изображение. Оно-то и было отправлено к Авгарю. На VII вселенском соборе подлинность Нерукотворенного образа была поставлена вне всякого

сомнения, и рассказ Иоанна Дамаскина стал выражением соборного мнения об этом замечательном предмете.

До сих пор мы имели дело главным образом со *сказаниями* об Эдесском убрусе. Представляется вопрос: как рано и в каком виде является самый предмет, служащий для них основанием, и какова была дальнейшая судьба этой реликвии? Краткое известие Моисея Хоренского, что в его время этот образ уже находился в Эдессе, есть первое положительное указание на существование Нерукотворенного образа, но оно не находит себе свидетелей до Евагрия, который впервые, можно сказать, выводит на свет Божий эту святыню и приурочивает к ней судьбу самого города. Видно, что до этого времени круг ее известности был неширок и ограничивался тем небольшим уголком, из которого этот образ вышел и где он хранился; общецерковного значения он не имел, как и большая часть древнехристианских святынь, которые весьма чтились на своей родине и были связаны с известными преданиями, носившими личный, временный отпечаток. Вне условий этой местной окраски и субъективного отношения они утрачивали значительную часть своей внутренней ценности и находили себе слабый отзвук на стороне. Поэтому Тацитовское правило: *major e longinquo reverentia*, т. е. «издали все кажется святее», в первохристианском мире не имело значения. Чтобы объяснить нам это долгое молчание о своей местной святыне и незнание о ней в тогдашнем мире, позднейшие писатели, с Евагрием во главе, рассказывают следующее: сын Авгаря поднял гонение на христиан, и вот, чтобы спасти эту святыню от истребления, Эдесский епископ Аддей заделал изображение Спасителя в городскую стену, где оно и оставалось скрытым до шестого века. Нашествие Хозроя вызвало его на свет Божий и засвидетельствовало о его чудесном происхождении. Евагрий был, конечно, далек от мысли распространять известие об этом образе и обратить на него всеобщее внимание, но его рассказ, облеченный в такую убедительную форму, сам собою достигал этой цели и выдвигал на вид такой важный памятник христианской древности, не нашедший себе до сих пор должного признания. Известность его начинает с тех пор расти и достигает особенного значения в эпоху иконоборства. За это время с необычайным усердием та и другая сторона, иконоборцы и иконопочитатели, старались истолковывать и объяснять в свою пользу древние предания об иконах; благодаря этой апологической работе всплывали и разъяснялись местные сказания об иконах, приводились в известность и наличные памятники христианской иконографии. В эту пору существование такого образа, как Эдесский убрус, вышедший из рук Самого Христа, был величайшим

приобретением для апологетики и решал множество вопросов, вызванных полемикой за и против иконопочитания. Нами уже упомянуто было о том, как воспользовалась этим аргументом православная сторона; теперь можем прибавить к сказанному только то, что собор далеко не исчерпал всех данных, касающихся Эдесского убруса, и ограничился лишь более известными о нем сведениями, которые были переданы Евсевием и Евагрием; по видимому, местные силы, в лице месопотамского духовенства, не приняли участия в разъяснении истории своей святыни и умалили ее значение в спорном вопросе. А между тем, этот образ был уже тогда на глазах всех, и св. Иоанн Дамаскин говорит, что этот знаменитый образ хранился в целости, и Эдесская церковь хвалилась им, как царским скипетром, т. е. надеялась наслаждаться миром под охраною этой реликвии. Современник Дамаскина Лев Диакон, в бытность свою в Эдессе, как говорит, самолично видел эту икону и был свидетелем величайшего уважения, каким она пользовалась в этом городе. Это было уже накануне общецерковной известности Эдесского убруса. В половине X века он был перенесен в Константинополь, средоточие тогдашних святынь восточных, и в память этого события был учрежден церковный праздник, известный под именем «Нерукотворенного Спаса» под 16 августа. Подробности этого обстоятельства излагаются в особом сказании — *narratio de imagine edessina*, составителем которого считается Константин Порфирородный, при котором и произошло это перенесение. Но этому мнению об авторе противоречит обращение сочинителя к Нерукотворенному образу с молитвою за того, «который благодатно и смиренно повелевает нами и достойным образом прославляет память Твоего пришествия». Константин Порфирородный, будучи императором в то время, едва ли мог так выразиться о себе самом. Можно признать несомненным, что это сказание современно перенесению и изложено по инициативе и с ведома императора, при котором и по воле которого совершилось перенесение самой реликвии. Связывая с этим образом предание о величии своего города, эдессцы очень дорожили им и только тогда решились расстаться с своею святынею, когда Роман Лакапин, соправитель Константина Порфирородного, его тесть, угрожал за несогласие разрушением города и соглашался снять осаду под условием уступки этого образа. Получив его, он, по словам сказания, не только прекратил военные действия, но и заплатил за него богатый выкуп (в 12 тыс. серебрянников) и отпустил на волю 200 знатных Эдесских пленников. Перенесение Нерукотворенного образа произошло в 944 г. авг. 16. В XIII веке патриарх Константинопольский Герман II написал канон в честь Нерукотворенного образа, а

празднование ему перешло из Греции в Россию, как видно из древних месяцесловов при евангелиях, где под 16 августа записан этот праздник и у нас. В Константинополе образ был поставлен в церкви Богоматери Фаросской и поступил в число государственных реликвий, которые выносились и показывались народу только в назначенные дни. Вместе с ним появляется здесь и собственноручное послание Христа к Авгарю, хотя в сказании о перенесении об этом документе и не упоминается. Долго ли сохранялся здесь Эдесский убрус, и какова была его дальнейшая судьба, куда он девался — на эти вопросы, к сожалению, ни историки, ни народная молва не дают положительного ответа. Одни утверждают, что он был вывезен из Константинополя крестоносцами вместе с другими реликвиями и сохранялся в Риме в церкви св. Сильвестра. Но замечательно, что в перечне дворцовых реликвий византийских он продолжал появляться в XII и XIV веке, а отсюда следует, что или копия принималась за оригинал, или неверно известие о крестоносцах. По другим известиям, Иоанн Палеолог (1341–1391) за услуги, оказанные ему венецианцами во время династических усобиц, подарил его генуэзскому командору Леонардо Монтальдо; этим последним он был перенесен в Геную, хранился сначала в его семейной часовне, а потом был отказан армянскому монастырю св. Варфоломея. Путем дальнейшего переселения он наконец появляется в Риме и здесь до сих пор показывается под именем св. Убруса. Наконец, существует и такой рассказ, что Нерукотворный образ потонул во время переправы его в Венецию. Где правда — решить трудно; исторический путь, каким можно было бы добраться до этой реликвии, потерян, и нам остается теперь знакомиться с подлинником по тем изображениям, которые с именем Нерукотворного образа или то *αγιον πανδηλιον* сохранились в византийской и западной иконографии. Тип этот известен. С художественной стороны он напоминает тот образ, который был принят для одиночных изображений Христа в катакомбах и получил дальнейшую обработку в мозаиках.

В тесной связи с ним стоят и описания внешнего вида Христа. Все они имеют очевидное родство между собой и воспроизводят один и тот же основной образец, который в различных версиях описаний разрабатывался и видоизменялся согласно с развитием иконографии и под влиянием типов живой действительности. Нет сомнения, что эти описания самым тесным образом примыкают к Эдесскому убрусу и имеют в основе, если не самый Нерукотворенный образ, то во всяком случае копии и образцы тождественного с ним иконографического типа, а потому и не вносят в иконографию лица Христова особых, дотоле неизвестных черт,

разрабатывая старый тип, только в направлении, более реальном и подходящем к племенным чертам лица И. Христа. Самое древнее из этих описаний передается в так называемом Лентуловом докладе римскому сенату. Лентул, от имени которого оно ведется, был будто бы проконсулом Иудеи во время Спасителя и называется предшественником Пилата. Свое описание он представил римскому сенату. Но довольно одного беглого взгляда на этот портрет, чтобы видеть его позднейшее христианское происхождение. Приведем его подробнее. «Великому и почтенному Сенату Римскому от Публия Лентула, правителя Иудеи, привет. В настоящее время явился и теперь еще живет в Иудее муж, одаренный великим могуществом, — имя его Иисус Христос. Народ называет его сильным пророком, а ученики — Сыном Божиим. Он воскрешает мертвых и исцеляет всякого рода болезни и недуги. Этот человек высок ростом, важен и имеет наружность, полную достоинства, так что внушает взирающим на него в одно и то же время страх и любовь. Волосы у него на голове гладкие, темноватого цвета (каштановые), падают с плеч прядями и разделены пробором посреди, по обычаю назореев. Лоб у него открытый и гладкий, на лице нет пятен и морщин, цвет лица слегка красноватый. Борода рыжая и густая, не длинная, но раздвоившаяся. Глаза голубые и необыкновенно блестящие. Стан его высок, руки прямые и длинные, плечи красивы. Речь его обдуманная, верная и сдержанная. Это прекраснейший из земнородных». Читая это описание, нельзя не заметить, что оно вышло из-под пера христианина и включает в себе такое благоговейное отношение к описываемой личности и такое знакомство с Писанием, каких можно ожидать разве только от человека, знакомого с евангелием; но когда именно появилось это описание, на это нет положительных указаний. Во всяком случае оно относится к целому ряду псев-донимных сочинений, которых так много выходило под именами разных писателей в III и IV вв. Имя Лентула, как правителя Иудеи, не встречается в официальных списках римских памятников того времени и точно так же вымышлено, как и самое содержание этого пресловутого послания. Положительно известно, что предшественником Пилата был не Лентул, а Валерий Гратус.

Описание это известно теперь в латинском переводе и найдено в рукописи между сочинениями Ансельма Кентерберийского, следовательно в списке XI–XII в.; но подлинник греческий, без сомнения, гораздо старше и предупреждает Ансельмову копию на много столетий. Уже гностики приурочивали практиковавшееся у них изображение Христа к подлиннику, дошедшему от Пилата, вероятно в силу той же связи, по которой и первое описание Христовой наружности возводится к римскому проконсулу.

Иоанн Дамаскин несомненно знал это сказание и в своем описании наружности Христа только переработал его в смысле иудейского национального типа; а может быть, он воспользовался уже готовою переработкою, на которую ссылается под именем древних историков, не объясняя, каких именно. Просопография Христа ему обязана некоторыми более конкретными чертами, из которых мы отметим следующие: брови сросшиеся, густые (признак красоты), длинный нос, сутуловатость (немного согнувшийся), черная борода, цвет лица — зрелой пшеницы (σιτόχρους), слегка смуглый, как и у Богородицы. В этом описании уже заметны типичные черты еврейской физиономии, только несколько нейтрализованные древним преданием и сбивающиеся на тогдашний византийский иконный пошиб. Если сравнить с ним позднейшее описание, заключающееся в истории Никифора Каллиста (Ц. И. I, 40), то сходство между обоими окажется очень велико, но Каллист, руководясь Дамаскиным, несколько от него отличается и, как кажется, потому, что стоял под влиянием тогдашних византийских племенных черт и подчинялся принятому здесь иконному пошибу. Он сообщает точную меру роста Христова (7 спитам = пядей), ставит на вид Его рыжеватость, говорит, что Он очень походил в выражении, цвете лица и манерах на Богоматерь. Это описание послужило основанием для изображения Христа как в греческих, так и в наших иконописных подлинниках.

Тип Христа, изображаемый под именем το αγιον πανδηλιον есть произведение восточной иконографии и составляет по преимуществу византийский тип образа Христова. Главная идея, которая выражается в этом лице, есть идея величия Спасителя, и в этом отношении Нерукотворенный образ составляет как бы продолжение и видоизменение того же типа, который образовался в искусстве первохристианском.

Запад так же, как и Восток, был неравнодушен к вопросу о подлинном типе лица Христова и имел свой Нерукотворенный образ и особую историю его происхождения. Только это предание гораздо более позднее и есть переработка восточного на западный лад. Но характер изображения существенно отличен от восточного и составляет прототип «ессе homo», т. е. Христа страждущего. Уже это одно показывает, что западный тип не принадлежит первохристианскому искусству, а образовался не ранее VI–VII века, когда стали открыто изображать страждущего Христа. Но отдалять его в средние века тоже нет оснований. Дело в том, что уже Иоанн Дамаскин и Константин Порфирородный делают указания на изображение Христа, известное с именем Вероники, и не отделяют его существенно от восточного. Что это за предание? Не входя в подробности, изложим его

вкратце. Одна благочестивая женщина, жившая в Иерусалиме, по имени Вероника, она же и Марфа, сестра Лазаря, подала Иисусу Христу полотенце утереть пот в то время, как Он, утомленный тяжестью креста, проходил мимо ее дома на пути к Лобному месту. Когда Христос приложил это полотенце к Своему лицу, на нем отпечатлелось Его изображение, и когда это полотенце было сложено вдвое, получилось неведомым образом три оттиска. Один из них остался в Иерусалиме, два остальные отправлены в Рим и Испанию. Позднейшее сказание прибавляет, что Вероника не хотела ни за что расстаться с этим дорогим приобретением, но когда Тиверий узнал, что этот образ имеет исцеляющую силу, то послал в Иерусалим своего приближенного человека Волютиана с поручением принести этот образ в Рим. Волютиан похитил его у Вероники и с ним прибыл к Тиверии. Узнав о похищении, Вероника отправилась по следам похитителя и также достигла Рима. Тиверий получил исцеление от одного взгляда на этот чудесный образ. Другие редакции этого сказания еще более приближаются к основной форме восточного сказания об Эдесском убрусе. По одному свидетельству XII в., евангелист Лука, по просьбе Вероники, трижды принимался снимать изображение с лица Христова, но всякий раз не имел успеха. Тогда Господь сжалился над ним, пришел к Веронике и, сядя за стол, попросил умыться. На полотенце, которым Он утерся, получилось Его изображение. Но несмотря на свои особенности, западное сказание имеет самое близкое отношение к восточному и есть другая его версия и дальнейшая разработка. Переменяются люди, модифицируются обстоятельства дела, но главные черты остаются одни и те же, конечно, если сравнивать эти сказания уже в подробной, сложившейся в их форме. Восточная подкладка слышится и в самом имени: *Вероника*, около которого группируется вся эта история. Это не есть имя собственное, но нарицательное и в латинской переделке означает истинный, подлинный образ (*vera* — *εἰκὼν*), от которого получилось и собственное имя, послужившее подкладкой целому сказанию. Образ, известный под этим именем, так же как и Эдесский убрус, представляет одно лицо Христа, только покрытое терновым венцом. На лице выражается страдание и глубокое уныние. Лучшие художники Запада пробовали свои силы на воспроизведении этого типа. Наше изображение распятия с терновым венцом — сравнительно недавнего происхождения — берет свое начало отсюда же.

О древнейших изображениях Божией Матери

О древнейших изображениях Божией Матери. Как рано становятся известными изображения Божией Матери. Катакомбные изображения Ее: Богоматерь в виде молящейся женщины (orantis); Богородица с младенцем Христом; изображение Богоматери в усыпальнице св. Агнессы. Византийский тип Богоматери. Предание о написании Ее иконы св. евангелистом Лукою; возражения против него и разбор их.

Первоначальная судьба изображений Божией Матери весьма слабо освещена в памятниках древней христианской письменности, несравненно меньше, чем художественная история образа Христова, и потому может быть прослежена на основании весьма небольшого числа литературных данных. От трех первых веков христианства совсем не дошло до нас указаний, относящихся к иконографии Богоматери, а свидетельства IV–V веков и некоторые априорные соображения говорят, по-видимому, даже против существования в то время подлинных Ее изображений или признанных таковыми. «Мы не знаем лица Девы Марии, — писал блаж. Августин, — от Которой безмужно и нетленно, чудесным образом родился Христос... Верим, что Господь Иисус Христос родился от Девы, имя Которой Мария... Но такое ли лицо было у Марии, какое представляет в уме, когда мы говорим или вспоминаем об этом, мы совсем не знаем и не убеждены. Можно сказать, сохраняя веру: может быть, Она имела такое лицо, может быть, — не такое». Мы не думаем, чтобы эти слова не имели никакого отношения к изображениям Божией Матери и означали только то, что блаж. Августин от себя и от лица своих современников хотел сказать: ни я, ни они не видали Богородицы, а потому и не знаем, какова Она была лицом. Если бы в церкви Иппонийской в то время, когда жил и управлял ею блаж. Августин (430 г), существовали и были общеизвестны подлинные, верные до портретности изображения Богоматери, и церковь, как таким, придавала бы им веру, тогда блаж. Августин не мог бы так решительно говорить о незнании им и его современниками лица Божией Матери. Недостаточное знакомство первых прозелитов христианства с изобразительными искусствами, уединение и замкнутость восточных женщин, появлявшихся не иначе, как с покрывалом на лице, и наконец

особенная, необычайная скромность Пресвятой Девы, избегавшей всякой показности: *Она слагает глаголы в сердце своем* (Лук. II, 19, 51), по-видимому, также могут служить косвенным доказательством против появления портретных изображений Богоматери у первенствующих христиан. Уже ввиду сказанного есть основание предполагать, что первые вращавшиеся в христианском мире изображения Матери Божией были идеальными типами, то есть, выражали представления о Ней христиан — тот идеал, в котором являлась Она чувству и сознанию верующих того времени. *Simulacrum mentis, figura probitatis* — образ возвышенного ума и выражение высокого нравственного настроения, как говорит св. Амвросий Медиоланский, вот те идеальные черты, которыми проникнута была наружность Богоматери, по воззрению древних церковных писателей, и которыми в соединении с физической красотой запечатлены в большей или меньшей степени все сохранившиеся до нас Ее древнейшие изображения. Впоследствии к этим общим характерным чертам присоединилась одна подробность, если можно так выразиться, конкретная, индивидуальная, благодаря которой изображения Божией Матери были поставлены в тесную связь с иконографическим подобием Спасителя. Автор известного «Послания к импер. Феофилу о святых иконах» и Никифор Каллист, описывая внешний вид Иисуса Христа, прибавляют в заключение, что Он *во всем, особенно в выражении, цвете и форме лица, был подобен своей божественной и непорочной Матери*. Но так как эти описания в значительной мере были основаны на обращавшихся тогда изображениях Спасителя, то естественно, что этому замечанию о сходстве лица Богоматери с Иисусом Христом соответствовали Ее действительные изображения.

Сказанным исчерпывается все то существенное, что можно сказать о древнейшей иконографии Богоматери на основании литературных источников. Относительно недавние исследования в области римских катакомб пролили немало света на художественную историю изображений Богородицы, значительно подвинув вперед изучение Ее иконографии, и то, что прежде казалось более или менее основательною догадкой, теперь имеет за себя наглядные доказательства. Новооткрытые произведения древнейшего катакомбного искусства дополнили скудные исторические сведения по данному вопросу положительными фактами и представили целый ряд изображений Божией Матери. Вопреки мнению, разделявшемуся большинством старых протестантских исследователей, будто до не-христианских споров не было изображений Богоматери, мы находим в вещественных данных наглядное его опровержение и в праве

считать это старое положение за результат предвзятой теории и намеренного игнорирования наличных памятников древнехристианского искусства. Весь вопрос современной археологии относительно катакомбных изображений Богородицы сводится к выделению их из ряда однородных фигур обыкновенных женщин, к установке определенных, положительных признаков для иконографии Богоматери. Признаки эти, надобно сознаться, еще очень шатки и, за исключением изображений Богородицы в евангельских картинах да немногих фигур, обозначенных надписью: Maria или Мага, остается место предположению: не имеем ли мы в данном случае простое изображение молящейся женщины или женщины с младенцем в руках, то есть, матери семейства — и только. Еще автор *Карловых книг*, сочинения, появившегося на западе после седьмого вселенского собора и трактовавшего по вопросу об иконопочитании, сомневавшийся в подлинности существовавших тогда изображений Богоматери и смешивавший их с изображениями библейских женщин, не без основания спрашивал: «если изображение жены с младенцем в руках есть воспроизведение пророчества Исаии о Деве, имеющей родить Сына (Исаии VII, 14), и заслуживает почитания, откуда известно, что это образ Богоматери? При взгляде на женщину с младенцем в руках, но без надписи, как узнаешь: Сарра ли это с Исааком или Елизавета с Иоанном?» Вот почему и новейшие исследователи сильно расходятся между собой в определении катакомбных сюжетов, относящихся к занимающему нас предмету, и в то время, как одни из них, например Шульце, насчитывают около *пятидесяти* изображений Божией Матери, другие, и между ними Ленер, имея в виду тот же катакомбный материал, описывают с лишком *восемьдесят*. Но, конечно, дело не в числе, а в твердости основного иконографического критерия и в общем выводе, который, несмотря на колебание в цифре, приводит к несомненному заключению, что катакомбное искусство дало в зародыше почти все главные типы позднейших изображений Богоматери.

Между многочисленными изображениями молящихся, так называемых *orantes*, на стенах и сводах катакомб весьма часто встречаются женские фигуры этого рода и между прочим в обществе доброго пастыря. Для древнейшей художественной истории Богоматери последние имеют первостепенное значение и несомненно повлияли на выработку Ее иконографического типа. Большая часть этих фигур не имеют при себе пояснительных надписей и, всего вероятнее, представляют погребенных там или здесь женщин. Но есть между ними несколько и таких, которые комментируются надписями, красноречиво говорящими, что под образом

молящейся жены древние христиане имели обыкновение изображать иногда не кого другого, как пресв. Деву Марию. Сходство в постановке, одежде и чертах лица между безымянными фигурами этого рода и отмеченными надписью: Maria, Mara и т. п. показывает, что в этих орантах мы имеем не портретный, индивидуальный тип Богоматери, но условное Ее изображение, принятое для каждой степенной христианской женщины. Длинная рубашка (*tunica talaris*), схваченная поясом, или же широкорукавная далматика с пурпуровыми полосами, головной платок — вуаль, низко падающая на плечи (иногда впрочем голова бывает открыта), и поднятые руки в молитвенном положении — такова обычная постановка этих фигур, общая анонимным изображениям женщин и именным фигурам, означающим Богоматерь или какую-либо святую, например: Вене-ранду, Перегрину, Пуденциану. Так как вуаль служила и служит покрывалом невест, то отсюда было недалеко и до символического значения, по которому Богоматерь являлась как бы невестою и на этом основании могла олицетворять собою Церковь, которая называется в Свящ. Писании чистою девою, обрученною Христу, Наибольший интерес и значение для иконографии Богородицы представляют лицевые изображения этого рода на донышках расписных стеклянных сосудов, находимых в катакомбах, которые доставляют значительный процент именных изображений Богоматери, Здесь Она является то между двумя деревьями, означающими рай, то между апостолами Петром и Павлом, то рядом с св. Анною и Агнессою. Над головами их, по окружности донышка надпись: Petrus — Maria — Paulus, Anne — Mara, Agnes — Maria. Но особенно замечательно в этом отношении резное изображение на мраморной плитке, найденной в южной Франции, неподалеку от Тарасконы, в крипте св. Максимиана. Оно относится исследователями не позднее как к V веку и представляет молящуюся жену в широкой далматике и, по-видимому, головном покрове, ниспадающем на плечи и грудь; над головой Ее варварскою латынью надписано: Maria virgo minester de tempulo Gerosale, Мария Дева — служительница из храма Иерусалимского. В этой надписи заключается, вероятно, указание на древнее предание о том, что пресв. Дева, по прошествии трех лет, была приведена Своими родителями в храм Иерусалимский и здесь посвящена на служение Богу.

Этот образ молящейся Богоматери следует считать одним из древнейших; он пережил период катакомбной и мозаической живописи и перешел в византийско-русскую стенопись и на иконы. Стоит для этой цели припомнить замечательное мозаическое изображение Богоматери над входною дверью в св. Софии Константинопольской, где Она представлена в

круглом медальоне, по правую сторону Спасителя, с молитвенно простертыми к Нему руками... Величественные изображения Богоматери с воздетыми руками над горним местом в Киево-Софийском (Нерушимая Стена) и Гелат-ском, близ Кутаиса, соборах есть весьма близкое подражание изучаемому нами катакомбному типу. Изображение Божией Матери в столь распространенных у нас *деисусах* составляет также повторение *Mariae orantis* катакомбной живописи. Вообще говоря, этот образ молящейся пресв. Девы имеет весьма важное значение в истории культа Богоматери: на нем Она представляется, как *хо-датаица и заступница рода христианского*. Изображение Ее среди деревьев, в райской обстановке указывает на то, что Она имеет особенно близкий доступ к небу и других возводит туда же. Здесь Ей усваивается самостоятельное религиозное значение, а не по связи с Богомладенцем, Которого Она в большинстве изображений держит на руках Своих.

Совершенно иной иконографический тип разрабатывают в катакомбах исторические сцены, в которых Богоматерь принимает участие по смыслу евангельского рассказа. Из этих немногочисленных в произведениях катакомбного искусства сюжетов, относящихся, как известно, к первым дням земной жизни Спасителя, по древности и общераспространенности на памятниках древнехристианского периода выдается поклонение волхвов. Изображения этого события считаются самыми древними из исторических картин и лучшими исследователями относятся к III-му и даже к концу II столетия. В них Богоматерь является обыкновенно сидящею на кресле такой же формы, как епископские кафедры в катакомбных церквях. Волхвы в коротких опоясанных туниках и фригийских шапках, в числе трех или четырех, подносят свои дары Спасителю, сидящему на коленях Своей Матери. Богородица, как и Христос, одета в длинную, падающую до ног тунику с иноцвет-ными полосами, с более или менее длинным покрывалом на главе. Одновременно с этою сценою волхвов, нередко на древних памятниках, преимущественно в скульптуре саркофагов, изображается и рождество Христово, и, таким образом, картина как бы разделяется на две части. Центр всего изображения составляет Христос Младенец. Он лежит в яслях — корзине, очень похожей на ванну, спеленатый в виде мумии; возле яслей вол и осел. В голове у Него сидит Богоматерь, а за Нею в удивлении Иосиф, большею частию старческая фигура с бородой. Тут же пастухи с клюкою, а издали видны приближающиеся волхвы с дарами, руководимые звездой. В одиночных сценах поклонения волхвов нельзя не видеть первых опытов изображения Богоматери с Иисусом Христом, первых зачатков того типа,

который получил наибольшую известность и распространенность в византийской иконописи под именем: Μητήρ Θεοῦ.

Еще ближе выражают этот традиционный византийский тип Божией Матери две замечательнейших по древности и по художественности исполнения катакомбных фрески — в усыпальницах Прискиллы и св. Агнессы. Если бы мы имели твердые данные для определения времени происхождения названных фресок, а не были принуждены довольствоваться различными соображениями исследователей, то эти два изображения послужили бы достаточным основанием утверждать, что даже и теперешний византийско-русский тип ведет свое начало из самого раннего периода катакомбной живописи и там имеет своих первых представителей.

На одной из внутренних стенок аркосолия в усыпальнице Прискиллы представлена красивая молодая женщина с широким, падающим густыми складками на плечи и грудь покрывалом на голове. На ее полуобнаженных руках младенец без всякого одеяния; откинувши головку немного назад, он прильнул к груди матери, по-видимому, собирающейся его кормить. С левой стороны от зрителя стоит лицом к женщине молодой мужчина с накинутым на левое плечо плащом — паллием; в левой руке его, кажется, свиток пергамента, а правая поднята в направлении к звезде, почти находящейся над головой малютки. Он, по-видимому, говорит что-то женщине, сосредоточенно слушающей его речь. От всей этой картины веет свободой замысла и непринужденностью художественного исполнения; она обнаруживает в живописце отличное знакомство столько же со строением человеческого тела, сколько с приемами и техникой лучшей поры классического искусства, и потому более авторитетными учеными относится к самой ранней поре христианства, ко временам императоров из дома Флавиев и уже никак не позднее первых Антонинов. Что женщина с младенцем в этой фреске изображает Богородицу и Христа, в этом не может быть никакого сомнения; между истолкователями фрески существует лишь разногласие относительно значения мужской фигуры. Одни хотят видеть в ней св. Иосифа Обручника и всю картину объясняют в смысле семейной сцены в его доме, другие — одного из волхвов, третьи, с покойным де Росси во главе, открывшим и самую фреску, пророка Исаию, предсказывающего об имеющем явиться в мир великом Свете, Который озарит людей, ходящих во тьме (Исаии IX, 2–3; LX, 2–3, 19). Ввиду неполной сохранности фрески трудно разрешить вопрос положительно, но принимая во внимание юношеский вид мужчины и приличествующий философам образ одеяния, не свойственные ни праведному Иосифу, ни

одному из волхвов, приходивших издалека на поклонение Спасителю, мы думаем, что более правды в последнем предположении. Это изображение Богородицы, при всей не-иератичности, так сказать, его письма, имеет очень близкую аналогию с одним из позднейших изображений Ее, известным с именем *Млекопитательницы*.

Фреска из катакомб Агнессы представляет прототип для еще более известного и дорогого нам по историческим воспоминаниям образа Божией Матери. Когда Андрей Боголюбский с подручными ему удельными князьями подступил в 1169 году к Новгороду и стал осаждать его, святитель новгородский Иоанн, по указанию свыше, вынес из церкви Спаса на Ильинской улице образ Богородицы и поставил его на городской стене. Когда одна из вражеских стрел вонзилась в лик Богородицы, икона повернулась задом к неприятелю. Это воодушевило осажденных: они сделали удачную вылазку и прогнали последнего. Обстоятельство это дало иконе новгородской название *Знамения*, и в память этого события учрежден был праздник, который и теперь празднуется в нашей церкви 27-го ноября. Разумеется, всем хорошо известно, какое изображение Божией Матери пишется у нас под этим именем. Хотя мы и привыкли считать его безраздельно с самою чудотворною иконою своею домашнею святынею, но на самом деле оно имеет очень отдаленную историю, и его первообраз находится в усыпальнице св. Агнессы. На плоской стенке одного из аркосолиев последней находится поясное изображение Богородицы, обращенной лицом к зрителю, с молитвенно простертыми руками; на голове Ее вуаль, спускающаяся на плечи, шею украшает ожерелье из драгоценных камней, на груди Младенец Христос, обращенный также лицом к зрителю. Две монограммы, симметрически расположенные по сторонам фрески, отсутствие нимбов у Спасителя и Божией Матери и, наконец, особенности стиля достаточно говорят за принадлежность изображения времени Константина Великого и переходной эпохе в истории христианского искусства. Если сравнить с художественной стороны данное изображение Богородицы с вышеотмеченными, особенно с Прискиллинскою Мадонной, то между ними при некотором сходстве окажется значительная разница. Если последняя по технике и исполнению всецело принадлежит античной школе искусства и почти не носит на себе следов влияния христианского учения, то первая лишь только напоминает классические образцы смелостью кисти своего мастера, круглым овалом полных ликов Богородицы и Христа и гармониею линий целой картины. Там, в усыпальнице Прискиллы, мы видим римлянку в обычном ее костюме, в живой и совершенно натуральной позе; здесь на всем

изображении лежит отпечаток некоторой сухости, условности и даже иератической важности. Большие круглые черные глаза, дорогое ожерелье, роскошная стола, прикрывающая плечи и руки, все в изображении Богородицы в катакомбе Агнессы служит уже предвестником тех художественных начал народов Востока, которые потом в соединении к классическими формами отживавшего греко-римского искусства, на основе христианских понятий, образовали то, что принято теперь называть византийским искусством.

Византийский тип изображений Богоматери в древнейший период истории искусства на Востоке не отделялся от западного такими резкими чертами, как это обнаружилось впоследствии. Изящный, чисто женственный тип Богоматери, образцом которого служат Ее изображения в наилучших равеннских и константинопольских мозаиках, в древнейших миниатюрах рукописей и отчасти в мелких памятниках резного и металлического дела, показывает, что и в Византии вначале следовали классическим образам и, вообще говоря, держались реального направления. Только в отличие от катакомбных Мадонн Богоматерь, за редкими исключениями, изображали здесь с большим низко опущенным на чело платом или омофором на главе, глубоко задрапированною в широкие одежды, и вообще во всей костюмировке старались подражать знатым византийским женщинам. Византийские художники иногда рисовали Ее гораздо старше своих настоящих лет и со строгим выражением на величественно прекрасном лице. Она представляла как бы идеал византийской женщины, преданной нежному материнскому чувству и вместе совсем чуждой мирских страстей и увлечений. Благословляя своих дочерей на замужество или отправляя их в монастырь, византийский отец считал своею святою обязанностью поручить будущность своего детища покровительству Царицы Небесной и снабжал его иконою пресвятой Девы. Константин Великий, если доверять позднейшим свидетельствам Кедрина и Зонары, основав свою новую столицу, посвятил ее Богоматери, под защитою которой совершались потом все главнейшие политические события восточной империи. Византийские живописцы начали старательно изучать сказания о жизни Богородицы, сохранившиеся в разного рода памятниках письменности; усердно перечитывали похвальные слова и гимны в честь Ее, сочиненные церковными ораторами, и вместе с этим круг изображений Божией Матери мало-помалу разрастался и принимал в себя по временам сюжеты апокрифического свойства. Но рядом с этим разнообразием сюжетов, с этою пестротою обстановки шла установка иконного типа Богоматери, в церковной литературе появляются время от

времени своды главных известий об Ее жизни и обстоятельствах смерти, к которым присоединялись иногда и описания Ее наружности. Некий инок Епифаний, писатель XII века, посвятил себя подобного рода труду и в византийской литературе приобрел себе то же значение, что и знаменитый творец *Legenda aurea* на западе Iacob de Voragine. Западное искусство обязано было золотой легенде многими подробностями, касающимися иконографии Богородицы, точно так же, как восточное заимствовало у Епифания устойчивые черты для наружности Божией Матери. Эти черты в несколько переработанном виде вошли в историю Никифора Каллиста и послужили основой для иконописцев при изображении внешнего вида Пресвятой Девы. «Во всех вещах, — пишет о Богоматери церковный историк, — Она была честна, говорила немного и необходимое; была внимательна и приветлива, всем честь и почитание воздавала. Роста была среднего, а по словам некоторых несколько больше среднего. Свободою пристойного слова в отношении ко всякому человеку пользовалась без смеха, без смущения и особенно без гнева. Лицо Ее было пшеничного цвета, волосом светлоруса, живые глаза со зрачками как бы оливкового цвета. Брови имела крутые и изрядно черные, нос довольно длинный, губы розовые, полные приятности во время разговора; лицо не круглое, но слегка продолговатое, руки и персты длинные. Она была скромна, не притворна, не предавалась изнеженности, предпочитала смирение. Одежды естественных цветов с любовью носила, о чем и доныне свидетельствует священное главы Ее покрывало. Вообще сказать, во всех делах Ее присутствовала великая божественная благодать». В этой характеристике замечается соединение живых черт восточной физиономии с условными штрихами нравственного характера, которые ослабляют силу непосредственного впечатления и представляют наружность Богоматери гораздо мягче и ровнее. Энергический тип восточной женщины здесь нейтрализуется соображениями художественными и моральными.

«*Описание образа и нрава преблагословенная Марии Девы Богородицы*», сделанное Никифором Каллистом и повлиявшее, как кажется, на соответствующую статью греческого иконописного подлинника, довольно рано было переведено на славянский язык и весьма нередко попадает в наших старинных рукописных сборниках с вышеприведенным заглавием. Еще чаще можно встретить его в переделке старых русских книжников применительно к тому или другому обстоятельству. Приведем в образец одну из этих переделок по известной *Повести о иконном изображении, како и когда зачлася иконное изображение и Сказанию о написании иконы Богоматери Одигитрии*. «Возраст средние

меры Ея имущи», читаем здесь о наружном виде пресвятой Девы. «Благодатное же оно и святое лицо мало окружно и чело святолепно, продолгующ нос, добро-гладостне налево лежащ, и очи зело добре, черне же и благокрасне зеницы, такоже и брови. Устне же Всенепорочныя червленою красотою побагренне, и персти богоприятных рук тонкостию истончене во умеренней долгости, и благосиятельныя главы власы русы кратостны украшены. Риза же темнобагряна, якоже и Давид глаголет: рясны златыми одеяна и преиспещрена и преукрашена; и на ней же убо паки над главою звезду имать сего свидетельства, яко прежде рождения Дева. На правую же плещу такоже звезду совершенного непорочнаго девства имать, сицево, яко и по рождении паки Дева. Имать же Приснодевья образ близ главы своея от обою страну надписание ему от букв сложено сице: Μρ Θυ. И се есть писмена гречески суть, толкует же ся сице: Μητηρ Θεοῦ, славянским языком: Матерь Богу. Во объятии же на левую руку Ея воображена имать держащи иже вся содержащего превечнаго Младенца, Господа нашего Иисуса Христа»...Эти повести или сказания, судя по множеству нередко иллюстрированных списков, в которых они дошли до нас, несомненно имели руководственное значение при изображении лика Богоматери древнерусскими иконописцами, неуклонно следовавшими византийским преданиям. Не забыты совсем эти переделки до сих пор, и их можно увидеть теперь в иконописных школах при монастырях в руках иноков, заправляющих последними.

Общеизвестное предание, в равной мере разделяемое православными и католиками, возводит древность изображений Богоматери ко времени Ее жизни и связывает их начало с именем евангелиста Луки. Первый, у кого находится указание на икону Богородицы кисти последнего, есть Феодор Чтец — историк времен Юстина и Юстиниана, сохранившийся в отрывках в некоторых древних рукописях, всего больше в церковной истории Никифора Каллиста. Он передает, что императрица Евдокия, вдова Феодосия Младшего, отправившись на поклонение в Палестину, прислала из Иерусалима в Константинополь сестре своей Пульхерии, жене императора Маркиана, образ Богоматери, писанный евангелистом Лукою. Говоря о событии кратко, без всяких пояснений и оговорок, историк как бы дает тем самым понять, что он имеет в виду факт непререкаемый и всем известный. Однако же после Феодора Чтеца мы больше двух столетий не находим в письменных памятниках его подтверждения. Зато от VIII века имеется несколько почти сходных между собою известий о занимающей нас иконе. Св. Андрей Критский, скончавшийся мученически в 761 году, древним преданием доказывая употребление св. икон, между прочим

ссылается на всеобщее свидетельство о том, что ап. Лука «собственноручно изобразил как самого воплотившагося Христа, так и Его непорочную Матерь» и что эти изображения, пользующиеся известностью в Риме, находятся в Иерусалиме. Неизвестный автор *Слова об иконах к Константину Копрониму*, пользуясь фактом написания св. Лукою изображения Богоматери в тех же апологетических целях, замечает об иконе, что она послана была евангелистом к некоему Феофилу. В известном житии Стефана Нового, пострадавшего за святые иконы в 757 г., рассказывается, что константинопольский архиепископ Герман, увещевая Льва Исавра отказаться от мысли о преследовании иконопочитания, в подтверждение древности священных изображений, кроме статуи Спасителя, воздвигнутой кровоточивою женою и Эдесского убруса, указывал также на образ Девы Богородицы, написанный евангелистом Лукою и потом отправленный куда-то из Иерусалима. В *Послании к императору Феофилу о св. Иконах*, относимом учеными к 845–846 году и приписываемом трем восточным патриархам, передается, что боговдохновенный Лука еще при жизни пресв. Богородицы — в то время, как Она обитала на Сионе, живописными составами начертил на доске Ее честный образ для последующих поколений и из уст самой Девы Марии услышал обещание, что благодать Ее пребудет с его иконою. Симеон Метафраст, большой любитель риторики, составивший сто тридцать два жизнеописания святых, в начале X-го века передает интересующее нас сказание уже в несколько распространенной редакции. «Всего отраднее то, — пишет он, — что евангелист Лука человеческий вид Христа моего и образ Той, Которая родила Его и дала Ему человеческое естество, первый изобразив воском и красками, передал, чтобы чтили их даже до сего времени, почитая недостаточным, если он не будет созерцать в изображениях и образах черты любимых им лиц, что служит знаком его горячей любви. И это он сделал не для себя только, но и для всех верных, любящих Христа». В знаменитом минологии императора Василия Болгаробойцы (976—1025) кратко и ясно сказано, что евангелист Лука родом антиохиец, был по занятиям врач и живописец. Феофан Керамевс, архиепископ Тавро-менийский (1130–1150), в беседе на неделю православия, раскрывая на примерах ту мысль, что почитание икон искони и свыше установлено, прибавляет в заключение: «и Лука, красноречивый евангелист, воском и красками написал икону Богоматери, держащей Господа на святых Своих руках, которая доныне сохраняется в великом городе», т. е. Константинополе. Сравнительно более полные сведения по данному вопросу мы находим в первый раз в церковной истории Никифора

Каллиста. Отметивши согласно с Василиевым минологием, что св. Лука был врач и вместе весьма сведущий живописец, последний пишет: «Передают, что он первый изобразил живописью образ Христа и боголепно Родившей Его, еще же и верховных апостолов, и что от него это высокое и почтенное искусство распространилось потом по всей вселенной». Не сообщая более никаких сведений об изображениях Спасителя и апостолов Петра и Павла кисти еванг. Луки, Никифор Каллист не оставляет нас в неведении насчет его иконы Богоматери и дважды, хотя по одному и тому же поводу, упоминает об ее последующей судьбе. Рассказывая о делах религиозного усердия императрицы Пульхерии, перечисляя храмы в честь Божией Матери, ею построенные, он говорит: «Второй храм Одигитриевский, где она поставила присланную из Антиохии икону Матери Слова, которую собственноручно при жизни Ея написал божественный апостол Лука. Она видела сей образ и сообщила благодать Своему изображению. Икона эта сначала в месте, называемом Трибунал, творила чудеса, которые и до сих пор совершаются. Пульхерия установила, чтобы в этом храме в третий день седмицы совершалось бдение и молитвословие, что и доныне наблюдается». Не приводя здесь довольно многочисленных и разнообразных известий о чудотворной Одигитриевской иконе Богоматери из византийских и средневековых западных писателей, заметим только, что святыня эта, по согласному свидетельству всех их, пользовалась благоговейным почитанием всех византийцев, имела весьма важное значение в их политической истории и была хорошо известна по слухам и копиям с нее западным христианам. Предание о написании этой иконы самим евангелистом Лукою было общераспространено между византийцами, не возбуждало в них какого-либо недоверия к себе и, конечно, только в качестве несомненного факта религиозной жизни могло войти в греческий иконописный подлинник. Позднейший составитель последнего, находившийся под сильным влиянием этого предания, давая наставление живописцам об изображении внешнего вида апостолов и евангелистов, о св. Луке кратко говорит: «Евангелист Лука не старый, кудрявый, с малою бородой, *изображает икону Богородицы*». И действительно на некоторых древних иконах и в миниатюрах рукописей мы видим его с иконописными принадлежностями, пишущим икону Богоматери или уже представляющим ей свой оконченный труд. Чаще всего такого рода иллюстрации можно встретить в русских рукописях подле известных уже нам: «Повести о иконном изображении, како и когда зачлася» и «Сказания о написании иконы Богоматери Одигитрии», именно против следующих слов текста, не лишенных в настоящем случае интереса:

«По воскресении и по восшествии еже на небеса Господа нашего Иисуса Христа и по излитии Святаго Духа, минувшим пятнадцать летом, славный апостол и евангелист Лука, ему же похвала во благовестии Христове, написа еже о Христе евангелие и о рождышей Того приснодевей Марии, таже и Деяния святых апостол в книжицы. И паки той первый бо естественнаго иконнаго изображения еже живописати, самоблагоумне извык, написа на дсце начертание пречистыя самая Владычицы наша Богородицы и приснодевы Марии, изящне видение Тоя изуподобив опасно... И приносит к первообразней Госпоже и всех Царице. Она же, очи Свои возложши на ту икону и... возрадовавшись убо, глаголет к тому благоговейне вкупе же и со властью: благодать Моя с тобою да будет»... Принадлежности художнического звания стали как бы отличительным иконографическим признаком евангелиста Луки, а сам он с давнего времени считался в христианском мире покровителем иконописцев, под защитою которого в набожную средневековую эпоху возникали и существовали на Западе целые общества художников.

Предание, имеющее за себя длинный ряд в существенном не разногласящих свидетелей, ни в ком, по-видимому, не должно бы вызывать сомнения относительно своей подлинности, а между тем многие из ученых, касавшихся рассматриваемого предания, не верили в его достоверность. Некоторые, впрочем весьма немногие из археологов, пытались даже объяснить происхождение этой, как они выражаются, легенды и подорвать силу говорящих в пользу ее свидетельств. Сказание о написании евангелистом Лукою иконы Богородицы, говорят они, не имеет под собою твердой исторической опоры и есть не более, как недоразумение, основанное на смешении двух совершенно различных имен. Мадонны, известные с именем евангелиста Луки, на самом деле суть будто бы произведения флорентийского живописца XI века по имени Luca Santo. Написанные последним, они приписаны были потом евангелисту по забвению, вследствие тождества имени и под влиянием вполне понятного стремления связывать происхождение той или другой уважаемой святыни с именами более замечательных и известных церковных деятелей. Может быть, такое объяснение и справедливо по отношению к некоторым из тех многочисленных мадонн, которые выдаются за иконы евангелиста Луки в Италии и других местах Западной Европы, но в отношении к занимающему нас преданию оно есть, правда, остроумная, но произвольная и ничего не объясняющая догадка. Свидетельства о написании евангелистом Лукою иконы Божией Матери на несколько столетий предупреждают собою флорентийского живописца, давая тем самым знать, что предание не при

нем и не после него возникло, как бы следовало по рассматриваемой гипотезе, а существовало задолго до Luca Santo. Подобною же несостоятельностью отличается и большая часть возражений, которые придуманы и направлены отрицательною критикой против оснований, приводимых противоположною стороною в защиту подлинности предания об евангел. Луке, как иконописце. Не видим надобности приводить здесь всех этих возражений, частью опровергнутых новейшими открытиями в области древнехристианской катакомбной живописи, частью уже разобранных в отечественной археологической литературе, но нельзя обойти совершенным молчанием двух-трех серьезных недоумений, которые может возбудить и действительно возбуждало в душе безпристрастного исследователя данное предание.

Императрицы Евдокия и Пульхерия, которых называет Феодор Чтец, сообщая впервые об иконе Богоматери еванг. Луки, это две замечательные женские личности в культурной истории Византии пятого столетия. Первая — дочь философа, славилась своею любо-знательностию, классическим образованием и посвящала свои досуги литературным трудам, занимаясь комментариями на книгу Бытия и описывая в стихах подвиги мучеников; последняя отличалась набожностью, любовью к храмоздательству, и ее имя связано с несколькими монастырями, построенными в Константинополе и его окрестностях. Церковный историк Созомен несколько глав своей четвертой книги посвящает похвале добродетелям Пульхерии и ее сестер, доброму учению, которое она внушила своему брату императору; ее стойкости в православии, препятствовавшей развитию новых, народившихся в V веке ересей; религиозной женской общине, учрежденной сестрами, и подробно рассказывает об обретении мощей сорока мучеников. Другой источник церкви Сократ в предпоследней главе своей истории упоминает о паломничестве импер. Евдокии в Иерусалим в 438-м году и о тех многочисленных вкладыях, которые сделала она в разные церкви на востоке. Но замечательно, что ни тот, ни другой историк совсем не говорят о драгоценной посылке, отправленной императрицей из Иерусалима в Константинополь своей венценосной сестре.

Еще более примечательным и малопонятным представляется в данном случае молчание седьмого вселенского собора, который в своих свидетельствах об иконопочитании ни одним словом не упомянул об этом весьма важном обстоятельстве. Видно, что собор, тщательно исследовавший и разыскивавший древние известия об иконах в подтверждение православного учения, дважды в своих деяниях сославшись на историю Феодора Чтеца, или считал свидетельство

последнего об иконе Богоматери еванг. Луки слабым, или вовсе не знал его. Иначе икона, всеми чтимая, находившаяся в одном из известнейших константинопольских монастырей, собиравшая около себя толпы богомольцев, должна была бы послужить сильным доводом за иконопочитание. Молчание отцов собора об этой иконе дает основание сомневаться, чтобы в Константинополе в то время была икона, известная с именем евангелиста Луки, а потому для достоверности упоминания о ней Феодора Чтеца недостает твердой почвы. Свидетельства об этой иконе появляются, и то независимо от Феодора Чтеца, в эпоху иконоборства и у писателей менее компетентных, например, в анонимных посланиях об иконах, в житии Стефана Нового и других сочинениях.

Кроме этих хронологических, так сказать, затруднений, связанных с историей сказания об иконе Богоматери, писанной еванг. Лукою, достоверность рассматриваемого предания заподозривается еще на основании некоторых исторических соображений. Художническая деятельность еванг. Луки есть не более, говорят, как предположение, лишенное твердых оснований. Апостол Лука, как известно, был врач по своим занятиям, и нигде — ни в свящ. Писании, ни у писателей церкви первых веков — не находится даже и намек на то, чтобы он был живописец или написал образ пресвятой Девы. При том же преданием он признается одним из семидесяти апостолов и, стало быть, евреем по происхождению. Но известно, что живопись, вместе с другими изобразительными искусствами не знакома была иудеям в силу заповеди не делать *подобия, елика на небеси и на земли*. Допустив согласно с некоторыми древними учителями церкви: Тертуллианом, Иеронимом, Августинном и новейшими исследователями свящ. Писания, что еванг. Лука был родом из язычников, легко будет выйти из только что указанного затруднения и в значительной мере ослабить силу связанного с ним возражения. Гораздо труднее разрешить недоумения, вызываемые молчанием историков и отцов Никейского собора о присланной с востока драгоценной святыне. Разумеется, невозможно сказать что-либо положительное и определенное в разъяснение этих недоумений. Всего вероятнее, что Созомен и Сократ потому не упомянули в своих историях о присылке из Иерусалима иконы Богоматери еванг. Луки, а отцы Никейского собора потому не сослались на последнюю в защиту иконопочитания, что и факт присылки и самая икона слишком известны были их современникам. От чего бы ни зависело, впрочем, неупоминание церковных писателей и седьмого вселенского собора об иконе Богоматери, полученной импер. Пульхерией из Иерусалима, из него нельзя с *решительностью* заключать о

несуществовании иконы, о неподлинности известия о ней Феодора Чтеца и недостоверности самого предания. Нам представляется, что объективный исследователь, оставаясь в пределах относящихся к последнему исторических свидетельств, не заподозривая подлинности документов, из которых они заимствуются — а заподозривать нет достаточных оснований, — должен прийти лишь к следующим заключениям касательно изучаемого предмета. I. Евангелист Лука, по преданию весьма распространенному, не заключающему в себе чего-либо несообразного и передаваемому многими позднейшими церковными писателями, был знаком с живописным искусством и между прочим исполнил воском и красками икону Божией Матери. II. Круг известности этой иконы в продолжение первых четырех-пяти столетий был очень неширок и ограничивался тем небольшим сравнительно уголком, откуда вышел этот образ и где он первоначально хранился. Общецерковного значения, как и большая часть древнехристианских святынь, высоко чтившихся на своей родине и находивших относительно слабое признание на стороне, он не имел и потому, вероятно, не оказал влияния на первые художественные представления Божией Матери. III. Известные в Греции и у нас в России иконы Богородицы евангел. Луки несомненно представляют повторение древнейшего иконного типа, образовавшегося окончательно на Востоке. IV. Приуроченный к имени еванг. Луки, этот византийский тип сначала во время иконоборческих волнений, а затем в эпоху крестовых походов греческие мастера распространили по всей Западной Европе, преимущественно в Италии, где возникла греко-итальянская школа живописи, передавая его с некоторыми изменениями последующим поколениям и временам. Отсюда вышли знаменитые и уважаемые в католическом мире Мадонны св. Луки, известные в довольно значительном числе в Риме, Италии, Испании и других странах. V. Из свидетельства Феодора Чтеца видно, что икона, писанная еванг. Лукою, около половины V века была перенесена из Иерусалима в Константинополь и затем находилась в Одигитриевском монастыре. В XII веке, по словам Феофана Керамевса, она продолжала сохраняться в Константинополе. Никифор Каллист утверждает то же самое в XIV веке. Небезынтересно, что задолго до этого времени у нас на Руси уже известны были иконы Богоматери еванг. Луки, принесенные в XI–XII стол. из Царьграда, а в католических странах, например в Риме, и ранее того показывались иконы, приписывавшиеся тому же самому евангелисту. Где находится теперь подлинная икона, писанная еванг. Лукою, какова была ее действительная судьба, что с нею случилось, — решить трудно. Исторический путь, каким

можно было бы дойти до этой драгоценной святыни и едва ли не самого замечательного памятника христианской живописи, если не совсем потерян, то, во всяком случае, весьма затруднен множеством разноречивых и сбивчивых указаний касательно ее местонахождения.

Изображения креста в дохристианское время

Изображения креста в дохристианское время. Как рано христиане начали почитать крест. Причины сравнительно позднего появления изображений последнего на памятниках христианского искусства. Монограммы имени Христова (*cruces dissimulatae*). Главные виды прямого изображения креста. Символические формы распятия; представление распятия в собственном виде. Древнейшие распятия и их описания. Символика распятий. Из истории крестного знамения.

Великое знамя христианства — крест — есть в то же время мировой, общечеловеческий символ. Если апостол Павел и говорит, что слово крестное служит соблазном для иудеев, эллинам кажется безумием и только для христиан составляет предмет силы и знамение спасения, то в этих словах речь идет у него не о самом знаке креста, как известной символической форме, а о том особом представлении, которое сложилось о кресте в христианском мире по отношению ко Христу, в связи с значением его, как орудия позорной смерти, постигавшей у древних образованных народов самых отъявленных преступников. Только в этом последнем значении греко-римский мир с презрением относился ко кресту и считал позорным его изображение. Но если взять во внимание символическое значение последнего, то нельзя будет не видеть, что в истории человечества на долю этого знака выпала более светлая и знаменательная судьба, которая, быть может, разъяснена была бы для нас менее, если бы счастливо не совпала с образом креста Христова и не получила на счет последнего особого права на внимание науки.

Художественная история креста начинается далеко за пределами христианской эры и открывается целым рядом аналогических знаков в символике индусов, египтян, вавилонян, этрусков и в орнаментации народов классического мира. Как украшение, как символ и известный мифологический атрибут, крест принадлежал к числу широко распространенных знаков и нередко связывался с религиозными представлениями архаического мира. У индусов часто встречается загадочный знак или в виде перпендикулярной черты, перечеркнутой горизонтальной линией на подобие печатного *z* или латинского *s*, или в виде четырех гамм, соединенных между собою концами, или положенных

одна на другую крест-накрест. Варианты этой фигуры разнообразны, но все они не выходят из общей схемы креста и в науке известны с техническим именем *свастики*, или священного креста индусов (*сruх gammata*). В Египте приложение этого знака было еще обширнее; он является здесь в виде креста с ручкой (*сruх ansata*), имеющего такую форму: горизонтальная черта, имеющая над собою непосредственно кружок, перечеркнута сверху вниз перпендикулярной линией — фигура очень похожая на знак планеты Венеры, где верхний кружок объясняют в смысле круглого зеркала богини, а нижнюю черту — в значении ручки к нему. Египетские цари и царицы нередко изображаются с таким знаком; они держат его за ручку вроде того, как ап. Петр — ключ. Египетские амулеты, представляющие жука с распушенными крыльями, принадлежат к той же категории знаков. На одном египетском памятнике, относимом знатоками древности к 15 столетию до Р. Х., крест представлен в круге, без всякой головки; иногда перпендикулярный отрог креста соединялся с изображением змеи, как бы служившей для него точкой опоры. У вавилонян подобный же знак встречается как застежка на груди царей. На одном ассирийском памятнике, открытом в Корсабаде, представлен человек с орлиной головой, с кольцом в одной руке и крестом в другой. К области той же символической фигуры нужно отнести и букву *tau* (Т), древнейшее начертание которой известно из финикийских и еврейских алфавитов и имеет вид то андреевского, то прямолинейного креста, а иногда и теперешней греческой буквы *tau*. Сочетания и формы рассматриваемого знака, встречающиеся у других народов, примыкают к основной, сейчас описанной форме, как разновидности одного общего прототипа, из которого они выходят и развиваются.

Любопытно и важно то, что описанные нами и подобные им знаки на памятниках древнего искусства не были случайными, не появлялись так себе, благодаря произвольному размаху руки, но имели внутреннее значение, служили выражением известных идей, были символами. Какой смысл соединялся с ними, не всегда легко и можно бывает определить. Благодаря филологическим и археологическим разысканиям новейших ученых, всего больше вероятности остается за объяснением египетского *сruх ansata* в пользу его связи с культом солнца. В египетской символике этот знак трактуется как атрибут Ногус'а, а египетский Горус — сын солнца и носит этот круг с крестообразной ручкой, как символ своего отца. С таким же знаком изображался египетский Ра, один из богов астрального круга. Отсюда становится понятным, что кружок, венчающий крест, есть не что иное, как изображение солнца, источника жизни, а самый крест

представляет исходящие из него лучи и у египтян называется словом, обозначающим жизнь. Змея, обвивающая по временам головку креста или упирающаяся в его перпендикулярный нижний отрог, точно также имеет некоторое отношение к культу солнца и невольно напоминает собою аналогичный образ Моисеева змия, поднятого на шест, при взгляде на которого ужаленные змеями израильтяне получали исцеление, и который служил прообразом Христа, вознесенного на крест. В индийской символике изображение креста стоит в связи с представлением огня и тесно примыкает к символике последнего. Мы получим самую простую форму креста, если соединим под прямым углом два продолговатых куска дерева и заставим их вращаться на оси в точке пересечения. Но такой именно вид имел прибор, употреблявшийся древними индусами во время религиозных процессий в честь огня; он напоминал им не что иное, как древнейший способ добывания огня посредством трения двух кусков дерева. Индийский жрец в виде креста держал, таким образом, символический знак огня, теплоты, перед которым толпа преклонялась, как перед источником мировой жизни.

С таким значением символа жизни могли появиться и получить священное употребление крест на груди египетских мумий, изображения креста в круге на могильных памятниках этрусков и тому подобные символические сочетания. У краснокожих индейцев Америки жрецы носили знак креста на своих одеждах, и, по словам миссионеров, он назывался у них *древом спасения*; но, быть может, тут уже сказалось влияние христианства, с которым были знакомы древнейшие аборигены этой страны... В виду сказанного христианские апологеты и древние церковные писатели (Иустин, Тертуллиан, Минуций Феликс и др.), находившие образ креста во многих явлениях природы и положениях человека, были отчасти правы, когда утверждали, что крест был известен дохристианским народам и почитаем ими. Когда, по распоряжению Феодосия Великого, разрушен был Знаменитый храм Сераписа в Александрии, под развалинами его, на камнях фундамента были найдены какие-то иероглифические знаки и изображения в виде креста. Христиане ссылались на эту находку в доказательство того, что это позорное в глазах язычников изображение пользовалось у них большим почтением и принадлежало к числу священных знаков. Язычники, напротив, отрицали всякую связь этого знака с христианским крестом и утверждали, что он принадлежал к стародавним их символам, а сведущие в иероглифах присоединяли с своей стороны, что этот знак выражал собою мысль о будущей жизни, — объяснение, подтверждаемое новейшими изысканиями

относительно индийской свастики и однородных с нею ассирийских символов. Но это же разногласие христиан и язычников в понимании знака показывает, что та и другая сторона смотрела на христианский крест не с точки зрения общечеловеческой символики, а видела в нем изображение известного орудия казни, которое никоим образом не входило в смысл дохристианских символических изображений этого рода. Если бы на первом плане была поставлена общечеловеческая сторона данного символа, то с вероятностью состоялся бы более примирительный взгляд на дело, и изображение креста получило бы более видное место в первохристианском искусстве. В действительности этого не случилось, и на основании точных данных, представляемых археологической наукой, можно утверждать положительно, что в продолжение первых трех веков прямое изображение креста не входило в круг предметов христианского искусства, по крайней мере, не появлялось открыто.

Нет сомнения, что христиане с самых первых времен относились с благоговением к кресту, насколько он был связан с воспоминанием о Христе и Его искупительной жертве. В конце второго и в начале третьего века чествование креста до такой степени было распространено, что об этом уже знали язычники и издевались над христианами, называя их *spūs religiosi*, *cruciolae* (крестопоклонники). Христианские апологеты не отвергали этого обвинения, но только старались выяснить настоящий смысл приписываемого им культа. Любопытный археологический памятник представляет в этом отношении карикатурное изображение распятия, найденное в 1856 году патером Гарручи на развалинах палатинского дворца в Риме при следующей обстановке. На стене здания грубыми штрихами начерчен трехконечный крест (в форме Т) с прикрепленной к нему человеческой фигурой с ослиной головой. Около креста, по левую сторону, стоит человек с поднятой рукой, как бы собираясь положить на себя крестное знамение. Внизу группы подпись: «Ἀλεξάνδρεος σέβετε (вместо σέβεται) υἱόν». Судя по небрежности рисунка и неправильности подписи можно думать, что все это изображение было начерчено *ex improviso* неумелой рукой и первым попавшимся под руку острым орудием, может быть, гвоздем. Так как эта стена принадлежала не к главному зданию, а к черным людским комнатам, то очень вероятно, что какой-нибудь римский служитель, один из пажей дворца, хотел в этой карикатуре осмеять своего товарища, христианина Алексамена, и представил его при отправлении религиозного культа. Чтобы понять смысл этой карикатуры, должно припомнить одну из тех басен, которые были распространяемы язычниками насчет первых христиан, именно обвинение,

будто последние боготворили осла. Ближайшим поводом к ее составлению послужил с вероятностью рассказ Тацита про иудеев, что они, изгнанные из Египта, томясь в пустыне жаждой, были наведены на след источника стадом ослов и в благодарность за свое спасение стали считать это животное священным. По словам Диодора, Антиох Епифан, овладев Иерусалимом, нашел в иерусалимском храме высеченное из камня изображение всадника, едущего на осле. Египтяне выдумали эту басню в насмешку над евреями, которых они знали как кочевников до поселения в Египте; они рассказывали про них и другой миф, будто Тифон спасся на осле из битвы с богами и построил Иерусалим. Так как христиан весьма многие из язычников в первое время смешивали с иудеями, то на них перенесли и самые эти выдумки. На основе этих басен очень рано стали появляться карикатурные изображения; Тертуллиан рассказывает, что в его время какой-то иудей выдумал новое изображение христианского Бога с надписью: «Deus christianorum onokoites». Изображение представляло чудовищную фигуру, одетую в тогу, с ослиными ушами, с когтями на лапах и с книгой в одной из них. Цельс называет христиан ослопоклонниками и, как видно из Оригена, основывает это оскорбительное прозвище на некоторых изображениях, обращавшихся у офитов, которые называли своего бога Ονοηλ и изображали его όνοειδής, т. е. похожим на осла. К этой же категории принадлежит карикатура палатинского дворца. По выделении из этого факта исторического элемента, в нем останется справедливой лишь одна идея почитания христианами Распятого — идея, от которой еще нет необходимого перехода к существованию самих изображений креста и распятия. И действительно, изучение древних памятников христианского искусства приводит к заключению о чрезвычайной редкости изображений, не говоря — распятия: его нигде не находится, — но и самого креста. Оба они появляются уже спустя довольно долгое время и значительно опаздывают перед другими сюжетами древнехристианского искусства.

Не трудно, кажется, объяснить, вследствие чего произошло это несоответствие, и почему идея Распятого, лежащая в основе христианского исповедания, долгое время оставалась вне художественного, образного выражения. Главная причина этого явления заключается в том особенном представлении, которое соединялось с именем креста и крестной смерти, как самого позорного и возмутительного рода наказания. Надобно было пройти многому времени, чтобы изображение распятого Христа, независимо от своего религиозного значения, сделалось открытым символом христианства и заняло видное место в церковном искусстве; нужно было, чтобы впечатление недавнего подавляющего события

сгладилось настолько, чтобы образ последнего уже не возбуждал того тяжелого чувства, каким он сопровождался в непосредственном сознании первохристиан. Это обстоятельство сообщило своеобразную черту истории изображений креста, вызвав особый способ его представления, так называемые *cruces dissimulatas*, заключающие в себе более или менее понятную аллюзию на крест, большее или меньшее сходство с формой его. Эти скрытые, прикровенные кресты и представляют собой первые, и по времени и по способу выражения, опыты христианского искусства на поприще ставрографии. Самый важный и более распространенный из них составляют, конечно, монограммы имени Христова. Систему главнейших знаков этого рода можно представить в следующем порядке:

I. X. Это — начальная буква имени *Χριστός* в ее простейшем графическом начертании и вместе основная форма для последующих, более сложных видов монограммы, символ и выражение всей сущности христианства и его верований. Смысл этого знака был настолько понятен для христиан и нехристиан, что Юлиан лаконически, но в то же время характеристично и глубоко верно выразил свои враждебные отношения к христианству, назвав их борьбою против X.

II. "Ж" Та же буква, перечеркнутая посредине перпендикулярной чертой, обозначающей букву I, начальную в имени *Ιησους*. В первый раз такой знак встречается в надгробной надписи (*Pastor et Titiana et Marciana Marciano filio benemerenti in "Ж" fecerunt. Vivas inter sanctos*), относимой Росси к 268 или 269 году.

III. "Ж" Новая комбинация того же знака с буквою p, представляющая наиболее употребительный вид монограммы. Она встречается на христианских памятниках первой половины IV века.

Нельзя не видеть, что сила всех этих знаков заключается в имени *Христос*, которое представляется здесь в различных графических сочетаниях. Что же касается до изображения креста, то его фигура еще не определилась, так сказать, и лишь дает себя предчувствовать и угадывать в разных буквенных комбинациях имени Христова.

IV. Новый шаг в этом направлении сделан был христианским искусством, когда монограмма получила вид буквы p с прямым и длинным нижним концом, перечеркнутым горизонтально "P". Здесь яснее выступает очертание креста, хотя оно и нейтрализуется его верхней частью, замкнутой в виде буквы p. В катакомбах в первый раз этот знак встречается, по словам Росси, в 355 году.

Из желания иметь более близкое и подходящее к кресту изображение развился в первохристианском искусстве целый длинный ряд

символических знаков (скрытых крестов), в которых внешняя форма боролась с внутренним содержанием знака, с его идеей.

К той же группе монограмматических знаков принадлежит и изображение на лабаруме Константина Великого. Многие из писателей указывают на лабарум, как на осязательное доказательство той мысли, что уже в начале IV века публично употреблялось и привилось к искусству изображение креста. Но если разобрать рассказ Евсевия о labarum'e и проследить его историю, то окажется, что на стороне этого осязательного знака далеко не так много доказательной силы, как это принято думать. Евсевий говорит, что Константин перед сражением с Максентием видел в полдень явившееся на небе в светозарных лучах знамение креста со словами: τοῦτ' ὁ νίκᾳ. В следующую ночь Константину явился Христос с знаменем креста и велел сделать с последнего изображение, как знамя и защиту против врагов. Константин на другой же день призвал мастеров, описал им явившееся знамение и приказал по образцу его устроить знамя для своего войска. «На копье, обложенном золотом, — говорит Евсевий, довольно подробно описывая эту знаменитую хоругвь Константина, — была наложена сверху поперечина, образовавшая с ним знак креста. На самой вершине копья был утвержден золотой венчик, украшенный драгоценными камнями, а в нем символ спасительного имени — две буквы, обозначающие имя Христово, т. е. Х, пересеченное Р (дело идет, очевидно, о монограмме Христа "Ж"). Эти буквы царь впоследствии имел обычай носить и на шлеме. На поперечине висел тонкий белый плат — царская ткань, покрытая различными драгоценными камнями и искрившаяся лучами света. Часто вышитый золотом, этот плат казался невыразимо красивым и, вися на поперечине, имел одинаковую широту и длину. На прямом копье, которого нижний конец был весьма длинен, под знаком креста, на самой верхней части описанной ткани висело, сделанное из золота, грудное изображение боголюбезного царя и его детей».

Из этого описания видно, что поперечина, составлявшая среднюю ветвь креста, имела чисто механическое значение и предназначена была поддерживать кусок полотна, представлявший царское знамя. Таким образом, главное, что придавало христианский характер этому знамени, есть монограмма имени Христова, а не крест, которого здесь и не было.

Это спасительное знамение, продолжает Евсевий, царь употреблял во время опасности, как защиту, и повелел, чтобы такие же знамена были введены во всех войсках. Знамя это сделалось походным у Константина и затем перешло в практику позднейших императоров. Юлиан Отступник приказал снять с лабарума это изображение, но при Иовиниане, его

преемнике, оно снова было восстановлено. Со времени последнего лабарум получает новое дополнение к монограмме в виде креста, а на одной монете Валента вместо монограммы на нем уже выступает четвероконечный крест.

С половины IV века символические формы постепенно начинают уступать место собственному изображению креста, и победа христианства над язычеством, как торжество креста, вызывает открытое изображение последнего в житейском быту, в церковном культе и на государственных реликвиях. В начале V века на очень многих общественных памятниках встречается собственное изображение креста, без всякой символической оболочки. «Крест находится повсюду, — свидетельствует Златоуст в своей беседе о Божестве Христовом, — в домах, на площадях, в пустынях, на дорогах, на холмах и горах, на кораблях и островах, на одрах и оружиях, в брачных чертогах, на золотых и серебряных сосудах, на стенах. Ибо мы не стыдимся креста, напротив, он нам дорог и достолюбезен всюду, где только может быть изображен».

В археологической науке между древнейшими изображениями настоящего, неприкровенного креста принято различать три основных вида, именно: *cruz commissa*, *cruz immissa* и *cruz decussata*.

Cruz commissa или *patibulata* — одна из древнейших, если не самая древняя форма креста, встречающаяся на древнехристианских памятниках. *Cruz commissa* — трехконечный, он состоит из двух брусьев, из которых поперечный накладывается сверху на продольный, утвержденный вертикально к земле, так что оба вместе представляют собою фигуру греческой и латинской буквы Т. Эта форма креста, помимо простого, без перекладин, столба (σκόλοψ) и столба или кола с раздвоениями, в виде вилки (так наз. *furca*), была в употреблении еще в дохристианском мире, у греков и римлян. Она наглядно представляется у известного сатирика Лукиана Самосатского в его сочинении: «Процесс букв». В последнем выводятся согласные буквы азбуки с разными жалобами на управляющих ими гласных, и между прочим сигма жалуется на тав за то, что последняя по правилам аттического произношения часто вторгается в ее область и подражает произношению своей соседки. В то же время на букву тав поднимается общее негодование за то, что ее формой тираны воспользовались для устройства крестов. В связи с этой формой и в христианском искусстве появилось изображение креста в виде буквы *tau*. «В одной букве Т ты имеешь крест», говорит св. Варнава, и Тертуллиан: «греческая буква *tau*, а наша (латинская) Т есть образ креста». Существует мнение, что Христос был распят на кресте такой именно формы, т. е. трехконечном, разделяемое многими археологами и подтверждаемое

отчасти карикатурным изображением распятия и практикой римского мира. Для усвоения ее кресту Христову немало содействовало и воспоминание о том мистическом знаке *tau*, который, по повелению Иеговы, должен был изобразить пророк Иезекииль (IX, 4) на челе жителей Иерусалима. «И сказал Господь ему: пройди посреди града Иерусалима и изобрази *tau* на лицах мужей, стнящих и болезнующих о всех беззакониях, совершающихся среди них». Символическое значение этого знака объясняют Варнава в своем послании (гл. 9) и Климент Александрийский. «Авраам, — говорит первый из них, — обрезал из дома своего десять, и восемь, и триста мужей. Какое же ведение было дано ему в этом? Узнайте сперва, что такое десять и восемь, и потом, что такое триста. Десять и восемь выражаются: десять — буквою *iota* (ι), восемь — буквою *iota* (η), и вот начало имени Иисус. А так как крест в образе буквы *tau* должен был указать на благодать искупления, то и сказано: *и триста*. Итак, в двух буквах открывается имя Иисус, а в одной третьей — крест». Не без влияния, конечно, этой символики и в катакомбном искусстве, и на христианских саркофагах имя умершего иногда прерывается вставкою буквы *tau*, или же эта последняя ставится перед именем, как символ спасения и Христа.

Cruz immissa или *capitata* — четырехконечный; короткая поперечная балка его вставляется в продольную так, что верхушка продольной балки выдается над поперечной. Эта форма креста подразделяется на так называемую *греческую* или квадратную, в которой поперечная балка равна продольной и таким образом крест получает вид +, и на *латинскую*, у которой продольная балка значительно длиннее поперечной, так что крест имеет форму f.

Самое древнее изображение креста этого рода, как уже замечено выше, находится в катакомбах св. Люцилы; другое его изображение найдено в катакомбах, на доньшке стеклянного сосуда, и представляет христианина с *cruz immissa*, имеющим форму + и изображенным у него на челе. С V века *cruz immissa* становится общеупотребительным.

Крест, на котором умер Спаситель, по господствующему в Церкви преданию, был *четыреконечный* — *cruz immissa* или *capitata*.

Cruz decussata, иначе — *косой*, представляет крест в виде буквы X и состоит из двух, наискось одна к другой положенных, перекладин. Археологами он нередко называется *бургундским*, или *андреевским*, так как, по преданию, на таком именно кресте был распят св. апостол Андрей Первозванный. *Cruz decussata* представляет собой не столько в строгом смысле крест, сколько условный знак, прикровенное изображение его.

Иероним говорит, что Церковь видела в греческой букве Х образ креста. А так как этой же буквой начиналось имя Χριστός, то буква Х служила столько же священным символом для имени Христа, сколько и для Его креста.

Отмеченный выше в художественной истории креста поворот, как нельзя лучше, совпадал с фактами действительных явлений креста, которых мы имеем сразу три: явление Константину Великому во время войны с Максентием, обретение царицей Еленой креста в Иерусалиме и явление его в Иерусалиме, виденное на небе и описанное Кириллом Иерусалимским в письме к Констанцию. О первом из этих явлений мы уже сказали, говоря о лабаруме Константина Великого; теперь несколько слов о втором из них, особенно важном по его решающему значению относительно формы и исторической судьбы подлинного креста Христова.

Прежде всего нужно заметить, что история обретения креста Господня передается четырьмя ближайшими по времени историками: Сократом, Созоменом, Руфином и Феодоритом, но по какому-то странному и нелегко объяснимому обстоятельству, совершенно опускается Евсевием, который, подробно говорит о пилигримстве Елены и о делах ее религиозного усердия в Палестине, который сам жил неподалеку от места, где совершилось обретение креста, и, находясь в близких отношениях к дому Константина В., мог иметь об этом деле самые точные сведения.

Свидетельства названных нами четырех историков касаются более обстоятельств нахождения креста, чем занимаются описанием его внешнего вида. Они говорят, что все три креста были совершенно сходны между собой, и отличить между ними крест Христов не было никакой возможности, и что только чудесное испытание, предложенное епископом Макарием, решило вопрос касательно подлинного креста Христова. Все они говорят, что кресты были деревянные, но ни один из историков не дает указания на то, из какого дерева они были сделаны, а потому свидетельство Златоуста и других позднейших церковных писателей, что крест Христов был *трехсоставный*, т. е. состоял из кедра, кипариса и певго, не имеет основания в подлинном рассказе упомянутых выше историков. По свидетельству Амвросия, крест Христов был узан будто бы по находившейся на нем надписи, положенной Пилатом. «Св. Елена, — говорит он, — искала среднего креста, но очень могло случиться, что время и перевороты изменили их относительное положение. Тогда она обратилась к евангельскому повествованию и нашла, что на среднем кресте была помещена надпись: „Иисус Назорей, царь иудейский“. Этим восстановлена была истина и открыт спасительный крест. Она нашла надпись и

поклонилась Царю, а не древу, потому что это есть заблуждение язычников и суетное дело нечестивых». Не трудно заметить, что этот рассказ Амвросия стоит в противоречии с указаниями Сократа, Созомена, Руфина и Феодорита, которые не говорят о сохранении на кресте Христовом принадлежащей ему надписи, а утверждают, что путь к такому различению был потерян и нужно было обратиться к чудесному испытанию для отличения истинного от найденных вместе с ним. Впрочем названные историки сходятся на этот счет с Амвросием, ибо говорят, что надпись была найдена — только отдельно от крестов. Дальнейшая судьба креста Христова теряется из вида; известно только, что благочестивой матери Константина пришло на ум разделить крест на несколько частей, из которых одну она оставила в базилике св. гроба в Иерусалиме, другую положила в церкви св. креста в Константинополе, а третью передала Константину для собственного употребления. С тех пор целостность креста Христова была навсегда потеряна. Кирилл Иерусалимский, живший тридцать лет спустя после нахождения креста, хотя и считает его осязательным свидетельством воскресения Христова, но из слов его видно, что в Иерусалиме тогда была лишь часть этой святыни, а прочие находились по разным местам. Что эта реликвия очень рано утратила свою целостность видно из того, что Златоуст в Антиохии, недалеко от того места, где произошло самое открытие креста, мог всенародно в «слове о кресте и разбойнике» сказать, что Христос не оставил своего креста на земле, но взял с Собой и вознесся от земли на небо, что с ним, этим знамением своих страданий и спасения, Он явится во второе пришествие для суда.

Если уже во времена Златоуста были скудны сведения о голгофском кресте, то понятное дело, что теперь, когда частицы последнего распространены едва ли не по всему свету, и когда чуть ли не все христианские страны имеют притязания на обладание этой священнейшей реликвией, — не может быть и речи о каком-либо цельном представлении его внешнего вида.

Дальнейшую и вместе последнюю фазу в художественной истории креста представляют распятия или крестификсы. Эта позднейшая археологическая форма креста, в которой не только изображение орудия распятия, но и представление страждущего Спасителя нашли себе соответствующее выражение, замыкает собой все предшествующие и есть как бы их завершение.

С самых первых времен христианства представителями богословской мысли, за отсутствием портретных изображений Спасителя, было высказано два совершенно противоположных воззрения на Его

наружность. Одни из отцов и учителей Церкви (Иустин, Климент и Кирилл Александрийские, Тертуллиан и др.), опираясь на слова пророка Исая: *«несть вида Ему, ниже славы, и видехом Его, и не имяше вида, ниже доброты, но вид Его безчестен, умален паче всех сынов человеческих»* (LIII, 2, 3) и на основании буквального понимания слов ап. Павла: *«зрак раба прием»* (Филлип. II, 7), высказывали ту мысль, что Иисус Христос имел не только непредставительную, но и положительно невзрачную наружность; другие (Златоуст, Иероним, Григорий Нисский, Амвросий Медиоланский, Феодорит, Августин), выходя из слов Псалмопевца: *«красен добротою паче всех сынов человеческих, излился благодать во устех Твоих»* (Псал. XLIV, 3), считали Богочеловека представителем совершеннейшей красоты. Последнее мнение восторжествовало в первохристианском искусстве, и в соответствии с ним выработался катакомбный, идеальный тип юного Христа и целый ряд изображений Последнего в светлые минуты Его жизни. В катакомбных фресках на каждом шагу приходится наблюдать, как Христос принимает поклонение от волхвов, творит чудеса, является великим Учителем, торжественно вступает в Иерусалим и, наоборот, не видно ни одного изображения, где бы Он был судим, страдал и вообще так или иначе был унижаем. В изображении распятия христианскому искусству предстояло решить вопрос о представлении И. Христа в момент Его унижения, в том состоянии, когда, по словам пророка, Он не имел ни вида, ни доброты. Эта художественная теория нашла себе прекрасное объяснение в следующей надписи на ковчеге византийского креста времен Константина Профирогенита, так называемом по месту его нахождения Лимбур-гском кресте. «Господь, будучи распят на кресте, — говорится в ней, — уже не был прекрасным, ибо Бог пострадал по человеческому естеству. Василий Проэдр украсил ковчежец креста, на котором распростертый Христос привлек к Себе весь мир. Христос имел совершенную красоту, но умирая, утратил ее, чтобы украсить безобразный вид, данный мне грехом».

Разделяя общую судьбу христианского искусства, распятие прошло несколько предварительных форм, прежде чем достигло полного и точного выражения. Прежде всего появились символические формы распятия, в которых под оболочкой условно взятого образа давались более или менее ясные намеки на это изображение, и в этом смягченном виде представлялось оно христианскому сознанию. Любопытный материал для подобной символики дан был между прочим в легенде об Улиссе. Последний, как известно, велел привязать себя к мачте, чтобы спастись от соблазнительного цения сирен. Для христианского искусства

художественное усвоение этой картины было тем удобнее, что мачта и якорь, последний особенно с поперечиной наверху его "f"., имели самое близкое отношение к символике креста. На одном христианском саркофаге сохранился барельеф, сюжет которого был заимствован из рассказа об Улиссе. Что приключение последнего было понимаемо и объясняемо в значении символики распятия, видно из одного слова на Великую пятницу Мартина Турского (V в.), который резко провел и обозначил эту параллель между Христом и Улиссом. «По свидетельству языческих басней, — говорит он, — Улисс, в продолжение десяти лет бывший игрушкой морских бурь, препятствовавших ему возвратиться в отечество, загнан был в одно место, где сирены увлекали мореплавателей своими соблазнительными песнями. Улисс, желая предохранить себя от этого гибельного соблазна, велел залепить себе и своим спутникам уши, а себя привязать к корабельной мачте. Если, — продолжает проповедник, — эта вымышленная повесть уверяет, что Улисс избег гибели, привязав себя к дереву своего корабля, то не должны ли мы с большим правом провозгласить ту истину, что в настоящий день весь род человеческий спасся от ужасов вечной смерти древом крестным? Так и в духовном корабле — Церкви — всякий, кто будет привязан к дереву креста и заградит свои уста словами Писания, будет безопасен от соблазнительных прелестей мира. И вот, чтобы освободить род человеческий от крушения в волнах мира, Христос благоволил вознести Себя на крест».

Само собой понятно, что подобная символика не могла прочно привиться к христианскому искусству и рассчитывать в нем на продолжительную будущность. Последнюю судьбу мог иметь образ более подходящий и выразительный и во всяком случае с *библейским* характером, что действительно и можно сказать о символическом агнце.

В истории христианского искусства этот образ проходит ряд видоизменений, принимает различного рода атрибуты, по которым легко проследить самый процесс развития христианской идеи о Распятии и различные моменты, которые она проходила в христианском сознании.

Сначала изображали одного агнца, без всяких дополнительных атрибутов, каковы: монограмма, нимб, крест. В связи с последним знаком агнец приобретает определенное жертвенное значение и представляет Христа, как «Агнца, вземлющего грехи мира». Под этой символической формой Христос изображается у Павлина Ноланского в описании внутреннего убранства христианской базилики. «Под крестом, окрашенным в кровавый цвет, — говорит он, — стоит Христос — Агнец в образе белоснежного агнца, да невинная жертва принесется несправедливой

смерти». Иногда агнец представляется лежащим на жертвеннике, у подножия креста, как жертва совсем приготовленная к закланию или уже умершая. Еще далее, но все еще в границах символической туманности, агнец изображается с проколотым боком, из которого струится кровь. В VI веке выступает новая символическая комбинация, совпадающая с изображением распятия в собственном виде. Разумею изображение креста с агнцем на его вершине или в медальоне посреди креста, в точке пересечения его ветвей. Трулльский собор дает понять, как широко распространена была эта символика, когда запрещает изображать Христа в виде агнца, на которого указывал рукой Предтеча, и советует представлять Его в собственном виде, «κατὰ τὸν ἀνθρώπινον χαρακτήρα».

Но нигде употребление этого символа не заходило так далеко и до такой нехудожественной пестроты, как на саркофаге Юния Басса. Юний Басс принадлежал к знатному римскому роду и в половине IV в. занимал очень видную административную должность. На его гробнице, сделанной из белого мрамора, в промежуточных пространствах между арками, Христос изображен в виде агнца, в целом ряде событий из Его земной жизни. Символический агнец своим жезлом касается корзин, наполненных хлебами, им же ударяет о скалу, принимает крещение, своей ножкой совершает исцеления, словом — производит те самые действия, которые, по смыслу евангельского рассказа, должен был бы совершить Христос, и везде является Его представителем.

В конце VI века замечается попытка сбросить последнюю оболочку символизма в отношении распятия и представить его в собственном виде. В первых опытах этого рода, собственно говоря, еще нет распятия, потому что Христос представляется отдельно от креста, над ним в медальоне или при его подножии, с благословляющим жестом, с открытыми глазами и без всяких признаков страдания, между тем как аксессуары, обстановка изображения заимствованы из обстоятельств распятия и напоминают его. В таком виде изображается распятие на дне росписного сосуда, в котором папа Григорий Великий († 604 г.) послал масла от мощей в катакомбах лонгобардской царице Теодолинде. Крест здесь представлен в виде зеленеющего дерева, с двумя коленопреклоненными гениями по сторонам. Над ним, в крестчатом нимбе, среди олицетворений солнца и луны, лик Спасителя. Распятия собственно еще нет, но обстановка его уже налицо: по сторонам креста изображены два пригвожденных разбойника и тут же предстоящие Христу Богородица и евангелист Иоанн. Но и этой идеализации, по-видимому, было недостаточно: христианский художник спешит предупредить тяжелое впечатление страданий и смерти Спасителя,

помещая под распятием изображение воскресения Христова с мироносицами, идущими ко гробу, сидящим около него ангелом и с надписью поверх гроба: «Anestì o Kristos» (ἀνέστη ὁ Χριστός). К той же категории принадлежит изображение Христа с распростертыми горизонтально руками, среди двух пригвожденных на крестах разбойников, как бы стоящего в молитвенном положении, но так, что самого креста, к которому относится фигура Спасителя, не видно и угадать недостающее предоставляется самому зрителю.

Первые известия об изображении в собственном смысле распятия идут с востока и не восходят ранее VI века; к этому же времени относятся и первые изображения круцификсов. Родиной последних с полным правом можно считать восток, по крайней мере отсюда вышел и распространился древнейший из известных типов распятия. Восток, как известно, долгое время, более трех с половиной столетий был поприщем оживленной догматической борьбы с арианством и разного рода христологическими ересями, выродившимися из несторианства. С этими спорами связывается происхождение одного из древнейших изображений распятия. Около 600 года ученый греческий монах Анастасий Синаит написал полемическое сочинение против акефалов, одной из многочисленных монофизитских сект, под именем: «Ὁδὴνός sive dux viae adversus acephalos». К этому сочинению он приложил изображение распятия, из которого и заимствует между прочим доводы против монофизитства. «Вот, — говорит Анастасий, обращаясь к распятию, — Сын Божий висит на кресте; это — Бог Слово, душа и тело. Кто из сих трех претерпел смерть и лишился жизни? Еретик отвечает: тело Христово. А не душа? нет». Доведши до этого признания, автор 'Οδῆνός'α говорит: «как же вы не стыдитесь к песни Трисвятого прибавлять: *распныйся за ны?*» Этой аргументации он придает столь большую важность, что закликает переписчиков своего сочинения вместе с текстом передавать неприкосновенно и приложенное к нему изображение. В силу ли этого желания Синаита, или вследствие других каких причин, только это изображение сохранилось и до сих пор в рукописи Венской библиотеки, заключающей в себе творения Синаита. В области ставрографии крест Анастасия Синаита важен, как первообраз византийских круцификсов, передающий главные черты греческих распятий. Крест этот с двумя поперечными ветвями: одна заменяет дощечку или титло, к другой пригвождены руки Спасителя; кроме того, есть широкое подножие; следовательно — крест осмиконечный. Христос представлен уже умершим, склонившим голову, увенчанную нимбом; из прободенного ребра бьет струя крови; обе ноги пригвождены; вся фигура

подалась на правую сторону; середина тела, до колен, покрыта повязкой. Надпись на кресте: Ις Χς; по сторонам: Θεός λόγος, σώμα, ψυχή.

Другое, еще более древнее из сохранившихся изображений распятия, находится в числе миниатюр известного сирийского евангелия Раввулы. Его родина — монастырь Загба в Месопотамии, а теперь оно составляет одно из драгоценных сокровищ знаменитой библиотеки св. Лаврентия во Флоренции. Манускрипт, относящийся к 586 году, включает в себе несколько изображений из жизни Спасителя и между ними на первом плане Его распятие. Последнее представлено в сложной картине, со всей обстановкой и подробностями изображаемого события, извлеченными из евангельского повествования и апокрифов. Христос пригвожден к кресту среди двух разбойников; Он одет в длинную безрукавную тунику. По сторонам Его два воина, из которых один копьем пронзает ребро Спасителя, а другой подает Ему губку, намоченную оцетом. При подножии креста три воина делят Его одежду; поодаль от креста, с одной стороны — Богородица и апостол Иоанн с видом глубокой скорби, с другой — группа женщин, обративших свои взоры на Распятого. Сверху, по сторонам креста, солнце и луна в диске, а среди них, над главой Распятого надпись: «Сей есть царь иудейский». Если от этих произведений греческой кисти обратиться к современным им западным круцификсам, то нельзя будет не признать, что восточное искусство в представлении этого сюжета пошло дальше западного и ранее последнего решило вопрос об изображении распятого Христа в собственном виде. Последнее продолжало идеализовать этот сюжет и старалось всячески смягчить, ослабить тяжелое впечатление при виде униженного, страждущего Спасителя. Эта разница в характере художественного типа западных и восточных круцификсов особенно заметно начала обнаруживаться с VIII и IX вв. и сделалась предметом полемики между греками и латинянами в эпоху разделения церквей. Кардинал Гумберт в одном из своих сочинений, так называемом «*Dialogus inter Romanum et Constantinopolitanum*», направленном против греков, ставит им в вину то обстоятельство, что они изображают распятого Христа в виде человека, близкого к смерти. Что хотел сказать этим Гумберт, видно из ответа на это обвинение патриарха Михаила Керуллария. «Вы упрекаете нас, — говорит последний, — в том, что мы не допускаем изменять естественный человеческий вид Христа в неестественный»... Отсюда само собой вытекает, что греки изображали Распятого со всеми признаками страждущего и умирающего человека, что возбуждало недовольство со стороны латинян, державшихся идеализованного типа распятий и находивших византийский тип слишком реальным,

несоответствовавшим достоинству лица Христова.

Дальнейшее осложнение распятий шло рука об руку с развитием их символики. Последняя была особенно любима в средние века, которым бесспорно и принадлежит честь создания символической иконографии креста и распятия. Не излишним считаем остановиться здесь на некоторых, более характерных и древних, символических аксессуарах распятия.

И в отеческих сочинениях, и в произведениях церковной гимнографии очень рано начинает чувствоваться стремление сблизить крест с «древом жизни» и провести параллель между этими знаменательными предметами. «Древо жизни, насажденное Богом в раю, — говорит Иоанн Дамаскин, — прообразовало крест, потому что как чрез древо вошла в мирь смерть, так чрез древо должны быть дарованы нам жизнь и воскресение». На основе этого сближения образовалась затем целая легенда такого содержания.

Когда Адам тяжело заболел и почувствовал приближение смерти, он послал своего сына Сифа к вратам рая — выпросить у ангела ветвь от древа жизни. Сиф исполнил поручение своего отца, но, возвратившись, застал его уже умершим. Он похоронил его и посадил на могиле принесенную ветвь; она принялась и разрослась в огромное дерево, которое во времена Соломона было срублено для постройки Иерусалимского храма, но при всех усилиях мастеров не могло быть употреблено в дело и брошено было в поток Кедрон. Здесь оно долгое время лежало без употребления и оставалось нетронутым до времен Христа; тогда из него сделан был крест Христов. Генеалогия крестного древа, изображенная в этой легенде, усвоена была искусством и дала повод к изображению креста в виде зеленеющего дерева или древесного ствола с ветвями; иногда же продольная и поперечная балки креста украшались резьбой, представлявшей живые вьющиеся растения. В первом виде распятие изображено на многих памятниках западного искусства и между прочим на описанном выше сосуде Теодолинды; крест здесь наглядно представляется, как *arbor vitae*.

В числе аксессуаров распятия было принято и широко распространено изображение солнца и луны, то в форме их астрономических знаков, то в виде двух фигур, мужской и женской, помещавшихся обыкновенно в медальонах над главой Спасителя. Солнце представляется всегда по правую сторону, а луна — по левую. Этим олицетворением христианское искусство более или менее удачно старалось изобразить момент всеобщего оцепенения природы и мрака, возвестивших смерть Богочеловека (Лук. XXIII, 43–45). На одних распятиях поясные человеческие фигуры,

олицетворявшие солнце и луну, представлены с поникшими головами, в знак скорби, на других — они закрывают свои лица то платком, то обеими своими руками. Древнее искусство считало солнце, а вместе с ним и луну необходимой принадлежностью распятий, и потому изображения этих светил небесных встречаются в большей части крестов как западного, так и восточного происхождения.

Особенным богатством и разнообразием отличается символика подножия распятия; в своих различных комбинациях она дает материал для характеристики самых догматических представлений, свойственных той или другой эпохе. Из аксессуаров этой последней категории самым древним может быть признано изображение змея или дракона с яблоком во рту, извивающегося у подножия креста. Этот символ змея (или дракона) искусителя, попираемого крестом, был в употреблении еще при Константине Великом; затем он ожил с новой силой в средневековом искусстве и, наконец, в произведениях восточной ставрографии явился в форме полумесяца под крестом. Последний подкрестный атрибут у нас по большей части объясняют в смысле символа магометанства, побеждаемого христианством.

Вместо змея, а нередко и в соединении с ним, под ногами Распятого или при подножии креста, изображалась мертвая голова, иногда одна, иногда с двумя накрест сложенными костями. Представление черепа с костями под крестом составляет неотъемлемую принадлежность современных нам распятий. Древнее искусство и церковная литература представляют для этой символической детали и письменные, и художественные мотивы. Череп, помещаемый под ногами Спасителя или у подножия креста, служит символом черепа Адамова, а отношение между Адамом и Христом известно. «В Адаме все мы умираем, а во Христе живем» (1 Кор. XV, 21–22). В этом смысле Христос называется Новым Адамом. У древних церковных писателей (Тертуллиана, Оригена, Киприана, Афанасия, Иеронима, Епифания, Василия Великого и др.) встречается даже мнение, будто Адам был погребен на Голгофе, на том самом месте, где потом был распят Христос, что вследствие погребения там останков этого праотца и самое место было названо *лобным*. Впоследствии этому мнению придали поэтическую окраску, и возникло целое апокрифическое сказание о погребении Адама, передаваемое в так называемой *книге Адама*. По этому сказанию Ной, по повелению Божию, взял с собою тело Адама в ковчег и, умирая, поручил Симеону погребсти его в том месте, которое Сам Бог назначит для этого через ангела. Следуя этому указанию, Симеон и Мелхиседек, так говорит эта легенда, похоронили тело

Адама на Голгофе и на пути к месту погребения слышали следующий голос: «В стране, куда мы идем, явится и пострадает Слово Божие, а на том месте, где я буду погребен, Оно будет распято и оросит Своею кровию мой череп. Тогда-то и совершится мое искупление».

Церковное искусство воспользовалось этим сказанием и ввело его в цикл своих представлений. Следуя ему, стали изображать при подножии креста или голову Адама, или до половины выдавшуюся из гроба фигуру человека со взором и руками, обращенными к распятому Спасителю. В этом отношении любопытный памятник представляет резное изображение распятия из слоновой кости XII века, снятое проф. Пипером в его евангелическом календаре на 1861 год. Спаситель представлен пригвожденным ко кресту; две женские плачущие фигуры, со знаками солнца и луны, представляют олицетворения последних. У самых ног Спасителя — чаша, куда стекает кровь, пролитая на кресте; под чашей извивающийся дракон, а еще ниже — наполовину выдавшаяся из земли фигура человека с протянутыми руками и взором, обращенным к Спасителю. Это — Адам. Варианты этой фигуры очень многочисленны, и, сличая разные формы крестных изображений средневекового цикла, можно подмечать различные мотивы и оттенки в воспроизведении этой дополнительной части крестификсов. Хотя как самая восстающая из гроба фигура, так особенно череп и кости при подножии креста принадлежат уже позднему средневековому искусству и не встречаются на древних памятниках, тем не менее, эта символическая подробность распятия важна и замечательна по ее отношению к изображению воскресения Христова.

Следует заметить, что последний сюжет в позднейшей иконографии изображается совершенно иначе, чем на памятниках древнехристианского искусства. Древняя Церковь, верная исторической правде и евангельскому повествованию о том, что воскресение И. Христа совершилось тайно, без свидетелей, не изображала самого момента воскресения и не знала Христа возносящегося или, если позволительно так выразиться, вылетающего из гроба, как это представляется на теперешних иконах. Древнее искусство изображало воскресение или в момент посещения мироносицами открытого гроба с сидящим возле него на камне ангелом, вестником воскресения, или же сближало это событие с историей распятия. Мы уже видели замечательный опыт такого изображения в рисунке на дне сосуда, посланного лонгобардской царице Теодолинде Григорием Великим. К тому же художественному циклу должна быть отнесена и следующая картина на одном саркофаге в Латеранском музее. Передняя часть саркофага представляет вид портала, образованного из колонн; между последними

изображен крест, увенчанный монограммой Христа, окруженной пальмовым венком. У подножия креста гроб и около него спят два воина, облокотившись на щит. В этой характерной символической-исторической картине сгруппированы три момента: крест, гроб и воскресение Христа. Главная часть барельефа представляет сцену у гроба Христова, на что указывают фигуры двух воинов, сидящих у входа в него. Но картина захватывает более обширный круг представлений и воспроизводит в то же время самую историю распятия и воскресения. На первое указывает крест — главный предмет всей картины. Над крестом, по обе его стороны, виднеются два лица: одно в лучистом венце и изображает солнце, другое — с серпом и служит олицетворением луны; а солнце и луна, как уже сказано выше, составляют обычный аксессуар распятий. Убранство креста ясно указывает на воскресение: лавровый венок, украшающий верхнюю часть его, с монограммой имени Христова, составляет эмблему воскресения, а орел, парящий над крестом и господствующий над всей картиной, не обозначает ли также символа воскресения, соответственно словам пророка: «обновится яко орля юность Твоя» (Псал. СИ, 5)? Так в этой сжатой, но многосодержательной картине искусство сблизило три главных события из жизни Богочеловека: страдания, смерть и победу над адом.

В связи с символикой креста и на основе ее выработалось и распространенное в древнехристианском искусстве представление воскресения Христова под образом сошествия в ад. Это, так сказать, заключительный акт крестной истории, непосредственно предшествовавший самому воскресению. Как Победитель смерти, Христос изображался с крестом в руке, стоящим на веревках ада; последний олицетворялся иногда в образе поверженного дракона или другого какого чудовища. По сторонам торжествующего Христа ряд открытых гробов с поднимающимися оттуда праотцами, пророками и царями. Все они с глубоким чувством умиления простирают свои взоры и руки к Спасителю. Над всеми этими воскресающими представителями ветхозаветного мира господствует фигура Адама, находящегося по правую сторону Христа и извлекаемого Им из гроба.

Для создания этой грандиозной и сложной картины христианское искусство, нет сомнения, воспользовалось различными апокрифическими сказаниями, между которыми первое место должно занять так называемое *Евангелие Никодима*, где (И ч. гл. XVII–XXVII) выступает перед нами целая религиозная поэма, в которой со всеми подробностями рисуется событие сошествия Христова во ад. Из этого источника черпали свое вдохновение церковные ораторы и составители церковных служб, к нему

обращались богословы, из него же и иконография заимствовала мотивы и аксессуары для изображений воскресения. «И тотчас, — говорится в Никодимовом евангелии, — медные врата сокрушились и железные запоры сломались, и все связанные мертвые разрешились от уз. И пошел Царь славы, как человек, и все темницы ада просветились... Царь славы простер десницу Свою, взял и воздвиг праотца Адама. Потом, обратясь к прочим, сказал: сюда — со Мною все, умерщвленные древом, к которому он прикоснулся; вот Я опять всех вас воскрешаю древом креста. И потом Он стал всех изводить вон, и праотец Адам, исполнившись радости, сказал: благодарю Твое величие, Господи, что Ты вывел меня из ада преисподнего. Также и все пророки и святые сказали: благодарим Тебя, Христос, Спаситель мира, что Ты возвел от тления жизнь нашу».

Сравнивая с этими отрывками детали нашего изображения даже на миниатюрах XII–XIII вв., нельзя не заметить, что оно примыкает к евангелию Никодима самым тесным образом и всецело выходит из его содержания. И там и здесь событие воскресения Христова представляется в связи с сошествием в ад и воскрешением умерших. То, что у нас теперь считается одним из ближайших плодов воскресения и выражением торжества над смертью, древнее искусство не отделяло от самого акта воскресения. Теперешние стихиры великой субботы: «Днесь ад стена вопиет...», в которых изображается плач ада, разрушаемого Христом и теряющего своих узников, по древним греческим триодям и нашим старинным рукописным уставам полагаются на вечерни в первый день Пасхи, а это показывает, что содержание их непосредственно относилось к событию воскресения Христова, неразрывно с ним соединялось и на самом деле есть не что иное, как поэтический комментарий к древним изображениям воскресения Христова под образом сошествия в ад.

Легко догадаться, что представление воскресения Христова под образом сошествия в ад и аксессуары распятия в виде головы Адама или поясной фигуры его при подножии креста стоят между собою в тесной логической и исторической связи, которую ясно поняло и воспроизвело христианское искусство в двух родственных иконографических сюжетах. Изображая под крестом Спасителя или одну фигуру воскрешающего Адама, или окружая Его целым рядом восстающих из гробов мертвецов, оно хотело представить мрачное событие уничтожения Христова с его светлой стороны. Новейшее искусство не поняло этих религиозно-эстетических идеалов древне христианского искусства и, водясь идеей уничтоженного Христа, представило картину распятия преимущественно с ее мрачной и тяжелой стороны. Терновый венец, которым оно, вместо сияния или

царской диадемы, окружило голову Распятого, изможденное страданиями тело, в котором можно, кажется, пересчитать все кости, отпечаток страдания на всей фигуре и, вдобавок, обнаженный череп при подножии креста, — все это слишком мрачными красками рисует образ. Богочеловека и чуждо идеальных мотивов древнехристианского искусства.

Из истории крестного знамения. В связи с вопросом об изображениях креста на памятниках христианского искусства стоит крестное знамение или изображение креста посредством движения руки во время молитвы и благословения. Несмотря на широкую распространенность у христиан этого знака, древние свидетельства, письменные и сохранившиеся на монументах, приводят нас к заключению, далеко не столь общему и решительному, как этого можно бы было ожидать на основании теперешней практики.

Положение древних христиан во время молитвы было различно. Они обращались лицом к востоку, молились стоя и сидя, преклоняли голову и колена, клали поясные и земные поклоны, падали ниц, воздевали руки. Самым распространенным и обычным из указанных действий у них было *воздеяние* или *поднятие рук* (ἐπαρσις τῶν χερῶν, *elevatio manuum*). Оно употребляемо было едва ли не всеми древними дохристианскими народами и встречается в значении молитвенного приема на этрусских, греческих и римских памятниках. Стоя или коленопреклоненные, со взором, обращенным к востоку, и *руками, поднятыми к небу*, — так обыкновенно молились язычники. *Habitus orantium hic est*, свидетельствует Апулей, *ut manibus extensis in coelum prescetur*. *Поднимая руки к небу*, молились евреи, и Псалмопевец, говоря о *воздеянии рук*, имел в мыслях действительный обычай, которым в его время сопровождалась молитва. Псевдофилон рассказывает о терапевтах, что они молились *sublatis in coelum oculis et manibus*. Со стороны древних христиан, вышедших из иудеев и язычников, было поэтому совершенно естественно держаться своего прежнего молитвенного знака. Св. апостол Павел прямо выражал желание, «чтобы мужи на всяком месте произносили молитвы, *воздевая чистые руки* без гнева и сомнения» (1 Тим. II, 8). Ряд свидетельств из древних церковных писателей: Иустина, Минуция Феликса, Климента Александрийского, Тертуллиана, Оригена, Евсевия, Златоуста, Амвросия Медиоланского, Дионисия Ареопагита, Астерия Амасийского, Феодорита, Августина, Иоанна Лествичника, Исаака Сириянина, Кассиана и других не только знакомит нас с существованием *воздеяния рук* во время молитвы у христиан, но и указывает на предпочтительное употребление этого молитвенного приема перед всеми прочими. «Мы, христиане, всегда

молимся за всех императоров, — пишет Тертуллиан в своей апологии, — поднимая глаза к небу, *простирая свободно руки*, потому что они чисты, с обнаженною головою, потому что нам нечего стыдиться, и, наконец, без покрывала, потому что наша молитва происходит от сердца». В другом своем сочинении Тертуллиан еще яснее выражается о молитвенном знаке у первохристиан: «Сознание преступлений отцов не позволяет израильтянам *поднимать руки свои к небу*, дабы новый Исаия не воскликнул к ним: увы, язык грешный (И, 4)! или бы и Сам Иисус Христос не возгнушался ими. Но мы не только *поднимаем*, но и *свободно простираем руки к небу*, подобно как Христос простер их на кресте, и в сем униженном положении смело исповедуем Господа нашего». «Простирать во время молитвы руки — это обычный образ молитв святых», по словам св. Василия Великого. Оставаясь подолгу на молитве с воздетыми к небу руками, христианские женщины иногда так уставали от напряжения, что должны были прибегать к услугам посторонних лиц и заставлять других держать на весу свои руки, подражая, может быть, примеру Моисея, которому такое содействие оказывали Аарон и Ор (Исх. XVII, 11–12). Памятники древнехристианского искусства, сохранившиеся в катакомбах, ставят вне всякого сомнения употребление древними христианами воздеяния рук во время молитвы. Никакой другой молитвенный знак не встречается так часто в катакомбной живописи, как способ молитвы с поднятыми кверху руками. Едва ли можно найти в катакомбах и одну такую капеллу, в которой не было бы так называемых *orantes*, или, что то же, молящихся с воздетыми руками. Икона Знамения Божией Матери, прототип которой относится к глубокой древности и находится в усыпальнице св. Агнессы, может дать читателю ясное представление о катакомбных *orantes*. Рассматриваемый нами молитвенный знак пережил первохристианскую эпоху, держался в церковной практике во все продолжение средних веков и существует в литургическом употреблении до сего времени. Замечания, попадающиеся в тексте древних литургий и древнегреческих уставов, свидетельствующих о практике X–XII и последующих веков, самым ясным образом доказывают древность этого обычая. И замечательно, что эти указания относятся к таким частям богослужения, которые дошли от древнейших времен, как обычаи первенствующей церкви. Например, шестопсалмие на утрени есть не что иное, как видоизмененная форма древнего псалмопения во время утренних собраний первохристиан для молитвы. В это время, по указаниям древних уставов, присутствовавшие молились стоя, с простертыми вверх руками. В уставе Саввы Сербского, в чине последования утреннего богослужения говорится, что, когда начнут читать светильничные молитвы,

тогда «*вси руце воздеют* по писанию: воздвигните руки ваша во святая, и паки: в воздеянии руку моею жертва вечерняя». «*Воздевшие руце*, — читаем в службе Постной триоди, в следованной Псалтири Киприана, митрополита московского, — станем молящся в своей мысли, глаголюще молитву св. Ефрема: Господи Владыко живота моего». Последнюю великопостную молитву, по смыслу действующего доселе церковного устава, следует творить с воздетыми руками. Теперь этот способ молитвы удержался на литургии, когда священнослужитель, *воздевая руки*, молится перед престолом во время Херувимской песни и перед освящением даров.

Удержав на первых порах привычное выражение молитвенного расположения духа, первохристиане очень рано дали воздеянию рук во время молитвы свой смысл. В трактате Тертуллиана *De oratione* (с. XVII) мы встречаем пример стремления усвоить этому способу молитвы (воздеянию рук) специально-христианское значение. Тертуллиан настаивает на том, чтобы христиане, молясь, *не поднимали слишком рук*, как это делали язычники, а только *распростирали* (*expandere*) их в горизонтальном положении... Хотя он и осуждает первый способ молитвы за то, что в нем будто бы выражается самомнение, нескромность, но, очевидно, *предпочтение второго способа основывается у него на аналогии его с фигурой креста Христова* и напоминает, как выражается сам Тертуллиан, страдания Господа.

Понятное дело, что рядом с воздеянием рук у древнейших христиан мог существовать свой особый христианский молитвенный знак, в первое время, быть может, не столь употребительный и распространенный, как поднятие рук. Христиане с самого начала существования церкви могли на себе и на других изображать и при всяком удобном случае употреблять крест Христов, как священнейшее напоминание о дарованных через него спасении и жизни. По словам св. Василия Великого, обычай знаменаться крестным знамением христиане, несомненно, *прияли от апостольского предания*. В апокрифическом евангелии Никодима о воскресших в час смерти Христовой сыновьях Симеона Богоприимца: Харине и Левкии, передается, что они, прежде чем начали рассказывать синедриону о своем воскресении, «сделали на лицах своих изображение креста». В позднейших сочинениях нередко встречаются указания на то, что и сами апостолы знаменовали крестным знамением как других, так и себя. При мужах апостольских, особенно же в период, непосредственно следовавший за послеапо-стольским, крестное знамение получило широкое распространение и освящало, можно сказать, всю христианскую жизнь. «При всяком успехе и удаче, — писал Тертуллиан, — при всяком входе и

выходе, при одеянии и обувании, приступая к трапезе, возжигая светильники, ложась спать, садясь за какое-либо занятие, мы *ограждаем свое чело крестным знамением* (signaculo crucis frontem terimus)». В том же смысле выражаются о крестном знамении Кирилл Иерусалимский, Златоуст, Ефрем Сирийский и др.

Как изображали на себе первохристиане знак креста? Мы теперь для этого слагаем известным образом пальцы правой руки и потом, полагая последнюю на челе, груди, на правом и левом плечах, изображаем на себе таким образом крест в больших размерах. В христианской древности не было ни такого перстосложения, ни того широкого размаха руки, который становится необходимым при теперешнем способе знаменования себя крестом. Правда, в карикатурном изображении распятия, найденном при раскопках во дворце цезарей на Палатинском холме, по-видимому, сохранилось указание на то, что христиане с самых первых времен уже молились как мы, поднимая правую руку к лицу для изображения на себе большого креста. Христианин Алексамен как будто изображен с таким именно молитвенным жестом; но это изображение не ведет к указанному выводу. В данном изображении нужно видеть не что иное, как воспроизведение очень употребительного античного жеста, состоявшего в том, что греки и римляне, приветствуя своих богов, подносили правую руку к устам, как бы посылая поцелуй. Апулей в известной поэме «Золотой Осел» так выражается о гражданах города, приходивших на поклон к Психее: они, приложив правую руку к своим губам и первый палец положив на вытянутый указательный, поклонялись сей царице, как богине. Можно думать, что этот же обычай имел в виду и Иов, когда, оправдываясь перед друзьями в каких-то тайных преступлениях, за которые будто бы он страдает, между прочим говорил им: «Видя свет солнечный, как он сияет, и месяц, как он величественно ходит, прельстился ли я в тайне сердца моего, и в честь им уста мои целовали ли руку мою» (XXXI, 26–27)? Древние, вместо нашего большого креста, употребляли малые кресты, полагая их на разных членах тела отдельно — на челе, на груди, на устах, на руках, на очах и на плечах. В сочинении св. Ипполита Римского об антихристе говорится: «даст (антихрист) им (верующим) знамение на правой руке и на челе, дабы никто не мог делать креста *правою рукою на челе*: но рука его будет связана, и от сего он *не будет иметь возможности знаменовать свои члены*». Отцы церкви и древние церковные писатели убеждали не стыдиться креста Христова и открыто изображать его на себе, в особенности на челе, как на самой видной части тела. «Крестное знамение, — по словам Златоуста, — ежедневно начертывается на челе

нашем, как бы на столбе», или, как писал Амвросий Медиоланский, «знамение полагается *на челе*, как на месте стыда, чтобы мы не стыдились исповедовать распятого Христа, Который не стыдится называть нас братьями». «Да не стыдимся креста Христова, — увещевал Кирилл Иерусалимский, — хотя бы кто-нибудь и утаил, ты явно печатлей *на челе*». «Мы, будучи христианами, станем уклоняться от язычников и иудеев..., — писал Ефрем Сирин, — *чело* наше будем увенчивать драгоценным и животворящим крестом». «Не без причины, — замечает бл. Августин, — Христос благоволил, чтобы знамение Его печатлелось *на челе* нашем, как на месте стыдливости; сие для того, дабы христианин не стыдился поношения Христова». Согласно с этими свидетельствами показание дает и церковная археология. Сохранившееся в катакомбах, на донышке стеклянного сосуда, изображение молодого христианина, у которого на лбу нарисован небольшой четырехконечный крест, а вокруг надпись: *Liber pisa*, еще более подтверждает ту мысль, что древние христиане имели обычай изображать малые кресты на членах своего тела, преимущественно на челе. Вместе или, лучше сказать, одновременно с последним древние любили крестить свою *грудь* — *вместилище сердца*. «Если заметишь, — говорит Златоустый, — что сердце твое начнет воспламеняться, то σφράγισον στήθος (грудь), τὸν σταυρόν ἐπιθεῖς». Если возложением креста на челе христиане свидетельствовали свое исповедание, свою веру в Распятого, то, ограждая свою грудь или сердце крестным знамением, они хотели выразить свою преданность, свою любовь к Нему. Подразумевая ту или другую мысль, выражая такое или иное чувство, *они крестили свои уста, очи и плечи*. «Будем возвышать сие знамение (крест), — говорит Ориген, — будем носить знаки победы на *раменах* наших и на *челах* наших». «Будем обносить крест, — увещевает Ефрем Сирин, — и *на челе*, и *на очах*, и *на устах*, и *на персях*, и *на всех членах наших*» «Извествуй себе быти плоть, — читаем в Четьи-Минеи под 1 числом апреля о препод. Марии Египетской, — а не дух, ни привидение сущую, *знамена крестным знамением чело свое, и очи, и устне, и перси*».

Знаменуя тот или другой член тела, древние христиане делали на нем или один крест или сряду три, один вслед за другим. По словам Иоанна Мосха, св. Иулиан, епископ Бострский, когда подан ему был стакан с ядом, «положил на стакане *трехкратное* изображение креста перстом своим и сказал: Во имя Отца и Сына и Св. Духа». Что касается вопроса о том, сколькими и какими именно перстами руки древние христиане творили на себе крестное знамение, то об этом не встречается в древних письменных памятниках каких-либо положительных церковных постановлений или

предписаний. Точно так же памятники древнехристианского искусства, давая материал для различения перстосложений, могут иметь в поставленном вопросе *не решающее, а лишь статистическое* значение, представляя исследователю основания для заключений о наибольшей повторяемости тех или других молитвенных приемов, такого или иного перстосложения. Даже в позднейшую пору христианской живописи, в так называемый мозаический период, не выработался по этому предмету в иконографии определенный образец, но употреблялись безразлично разные способы, и это зависело, конечно, от того, что позднейшие произведения живописи и мозаики копировались с древнейших образцов, где господствовало в этом отношении широкое разнообразие. Древние христиане, можно решительно настаивать, не придерживались или, лучше сказать, не следовали одному определенному перстосложению: *они изображали на себе крестное знамение и рукою, и одним перстом, и перстами,*

В VIII кн. Аlost. Постановлений замечается, что епископ перед началом литургии верных должен следующим образом вести себя. «Архиерей, молясь в себе вместе со священниками, одетый в светлую одежду и стоя перед жертвенником, *сделавши рукою знамение креста на челе* (tropaeum crucis in fronte *manu faciat*.... το τροπαῖον τοῦ σταυροῦ κατὰ τοῦ μετώπου τῇ χειρὶ ποιησάμενος), говорит: Благодать Вседержителя Отца и любовь Господа нашего И. Христа, и причастие Св. Духа да будет со всеми вами». В приведенных словах нет ни слова о перстах и перстосложениях; из них видно только, что древние крестились вообще рукой. Из других древних свидетельств видно, что в первые времена церкви *всего чаще изображали крест одним перстом* (δακτύλῳ, digito). «Когда знаменуешься крестом, — говорит Златоуст, — то представляй всю знаменательность креста. Не просто *перстом* (δακτύλῳ) должно изображать его, но должны сему предшествовать сердечное расположение и полная вера». Современник Златоуста, св. Епифаний Кипрский о некоем Иосифе, которого он знал лично, говорит, что он, «*собственным своим перстом* положив на сосуде печать креста и призвав имя Иисусово, сказал: именем Иисуса Назарянина да будет в воде сей сила к уничтожению всякого чародейства». Блаж. Иероним о преп. матери Павле свидетельствует, что она перед кончиной, «*держа перст* над устами, изобразила на них крестное знамение» (In. Epit. s. Paulae). Блаж. Феодорит Кирский о преп. Маркиане, происходившем из города Кира, пишет: «Святой *перстом* вообразил крестное знамение, а устами дунул на него (змия), и, как трость от огня, змий тотчас исчез», и о преп. Юлиане: «призвав Господа и *перстом* показуя

победный знак, он прогнал весь страх». «Когда великий дракон хотел напасть на св. Доната, то он, — по словам историка Созомена, — *перстом* изобразил пред ним в воздухе знамение креста и плюнул; слюна попала зверю в рот, и он издох». Григорий Двоеслов пишет о монахе Мартирии: «он сделал знак креста *перстом*»..., и о пресвитере Аманции: «человек Божий изобразил крест *перстом*». Из целого ряда только что приведенных свидетельств следует само собою, что *единоперстие* было древней, в течение целых веков существовавшей и значительно распространенной формой *перстосложения*. Древние любили изображать на себе крестное знамение *одним перстом*, так как это было и удобно при возложении малых крестов на каждом члене тела в отдельности и наглядно показывало единство Божие много-божникам, а им самим напоминало один из главных догматов христианства. Но на основании указанных святоотеческих мест нельзя решительно утверждать, что *единоперстие* было в православной церкви *первоначальной и древнейшей формой перстосложения*, предупредившей собой все другие, как это было высказано в сороковых годах и снова вскользь повторено за самое последнее время в нашей церковно-исторической литературе.

Св. Кирилл Иерусалимский, старший современник (f 386) Златоуста (род. 347), первого по времени церковного писателя, сохранившего нам свидетельство о существовании у первохристиан *единоперстия* в крестном знамении, в одном из своих огласительных поучений, произнесенных им около 347 г., говорил, как выше замечено, готовящимся ко св. крещению: «Да не стыдимся исповедовать Распятого; с дерзновением *да изображаем перстами* (δακτύλοις) знамение креста на челе и на всем».... Оставаясь таким образом верным одной хронологической последовательности свидетельств, нельзя не видеть, что *многоперстие* существовало в христианской церкви *если не ранее единоперстия, то и не позднее его*. Многоперстное и единоперстное крестные знамения могли *одновременно* появиться и существовать в христианской церкви, не вытесняя или не исключая друг друга. Нельзя не пожалеть, что св. Кирилл Иерусалимский, учивший своих современников изображать крестное знамение *перстами*, не сказал о числе их. Из слов его: «с дерзновением *да изображаем перстами* знамение креста на челе и на всем», не видно, разумел ли он при этом пятиперстие, троеперстие или еще что-нибудь. Его неопределенное выражение: Ἐπὶ μετώπῳ μετὰ παρρησίας δακτύλοις ἢ σφραγὶς καὶ ἐπὶ πάντων δ σταυρὸς γυνέσθω, равнозначно, нужно полагать, с вышеприведенным по данному вопросу замечанием Апост. Постановлений: ...το τρίπαιον του σταυροῦ κατὰ του μετώπου τη χεὶρί ποιησάμενος... Во всяком случае, в

словах св. Кирилла Иерусалимского: *да изображаем перстами знамение креста* искать указания на существование в то время *двуперстия* или *троеперстия* было бы смелой, ни на чем решительно не основанной попыткой. *Двуперстие*, по заключению наших и иностранных ученых, серьезно им занимавшихся, *появилось в христианской церкви в связи с христологическими спорами, а именно, монофизитством*. Когда монофизиты стали смотреть на единоперстие, дотоле употреблявшееся в крестном знамении, как на символическое, наглядное выражение своего учения о единой природе в Иисусе Христе, тогда православные, вопреки монофизитам, начали знаменоваться *двумя перстами*, исповедуя тем два естества во Христе. Отсюда само собой следует, что *двуперстие есть также древняя, своим началом к концу пятого века восходящая форма перстосложения, но позднейшая не только по сравнению с многоперстием и единоперстием, указания на существование которых сохранились до нас уже от IV в., но и троеперстием*. Последнее, т. е. существование в христианской церкви троеперстия ранее двуперстия, должно быть бесспорным, несомненным положением в глазах самих защитников теории постепенного, так сказать, *осложнения перстосложения для крестного знамения в связи с развитием христианского вероучения*. Появление двуперстного крестного знамения, по их совершенно справедливым, вполне согласным с историческими свидетельствами словам, стоит в тесной связи с монофизитской ересью; троеперстие, выражающее учение о св. Троице, в силу данной теории должно было возникнуть во время споров о троичности и единосущии лиц в Божестве. Споры, касавшиеся учения о святой Троице, как известно, предшествовали христологическим, а отсюда вытекает, что троеперстное крестное знамение должно было появиться ранее двуперстного. Что это предположение согласно с историей, что троеперстие в самом деле имело связь с догматическими спорами о св. Троице и было уже известно в то время христианам, это до некоторой степени, нам кажется, подтверждается известною повестью о св. Мелетии Антиохийском, как она передается церковными историками: Феодоритом, Созоменом и Никифором Каллистом. Когда православные просили на Антиохийском соборе св. Мелетия, *ut compendiarium ipsis doctrinam traderet, ostensis tribus digitis ac deinde duobus compressis unoque ut erat relicto*, τρεῖς ὑποδείξας δακτύλους, εἶτα τοὺς δύο συναγαγὼν καὶ τὸν ἕνα καταλὶπὼν, memorabilem illam protulit sententiam: tria sunt, quae intelliguntur, sed tanquam unum alloquimur, Τρία τα νοούμενα, ὡς ἐνὶ δε διαλεγόμεθα, Святому Мелетию нужно было кратко и в то же время общепонятно выразить на соборе, пред великим множеством людей, православное учение о троичности и вместе

единосущии лиц в Божестве, и вот он прибегает к наглядному символическому знаку. Он показывает сначала три перста, а потом, два из них пригнув, оставляет один и изрекает: трех разумею, а говорю как об одном. Эти сами по себе довольно неопределенные слова, эта *compendiaria doctrina* Мелетия не достигла бы цели, осталась бы непонятной для многих из его слушателей, если бы не сопровождалась со стороны св. отца общеупотребительным, всем хорошо известным из раннейшей религиозно-обрядовой практики молитвенным жестом.

Мы не берем на себя нелегкого труда следить за тем, как в дальнейшем существовании отмеченные нами три, так сказать, главные формы перстосложения брали перевес одна над другой, становились преобладающими в той или другой христианской стране вследствие таких или иных явлений в области церковного вероучения, — ни решать вопроса о том, вследствие каких исторических причин рассматриваемый молитвенный знак сначала, в эпоху разделения церквей, видоизменился и оразнообразился, а потом с XIII стол. на греческом востоке неизвестно кем стал сводиться к единообразию рядом с другими церковно-обрядовыми действиями. Мы отметим только одну черту в литературной истории занимающего нас вопроса, именно отсутствие положительных указаний на способе перстосложения в богослужебных памятниках, где всего естественнее было бы найти разъяснение, как нужно класть на себе крест во время молитвы. Вопреки широкому разнообразию в способе перстосложения как греческие, так и наши богослужебные книги, говорят только о поклонах или метаниях, коленопреклонениях и воздеянии рук во время молитвы, но ничего не упоминают о том, каким образом нужно при этом креститься и даже нужно ли. Замечательно во всяком случае, что, когда речь идет о метаниях, о крестном знамении совсем умалчивается, а говорится о возвышении рук, о числе поклонов; между последними различаются большие и малые, и указывается, в какие промежутки и с какими молитвами класть их. Богослужебные книги остановились таким образом на древнехристианских способах молитвы и не внесли на свои страницы позднейшие ее приемы в виде так или иначе полагаемого крестного знамения. Нам известно только одно указание в последнем смысле, находящееся в синодальном уставе XII в. Если монах не успеет к началу службы, замечается здесь в статье о том, как нужно входить в церковь, он должен положить три поклона перед церковными дверьми, затем *крестное знамение на челе и на персех назнаменовав*, встать на своем месте. Как понимать это знаменование крестом чела и персей? Видеть ли в нем два приема полного крестного знамения, два размаха руки, или же

просто это означает, что нужно было отдельно перекрестить сначала чело, а затем грудь? Ввиду древнехристианской практики нельзя не склониться к последнему мнению.

В заключение своего очерка сделаем несколько замечаний о перстосложении при благословении, не входя в тонкости этого сложного вопроса. Древнейший способ благословения состоял в *возложении рук на голову* (χενροθεσία, impositio manuum), и подобно воздеянию рук, с которым тесно связан, он известен был дохристианскому миру. Иудеи хорошо знакомы были с этим обычаем благословения. Благословляя перед своей смертью сыновей Иосифа, «Израиль простер правую руку свою и *положил на голову* Ефрему..., а левую на голову Манасии» (Быт. XLVIII, 14 и сл.). Освященный в новом завете примером Самого Спасителя, *благословившего чрез руковозложение* детей, и апостолами, обычай благословлять возложением рук получил широкую распространенность в древнехристианской церкви. Как необходимая составная часть, руковозложение входило в древности в совершение почти всех таинств и многих церковных обрядов. Чрез руковозложение священники благословляли обыкновенно мирян в древней церкви. Увещевая женщин не украшать своих голов чужими волосами, Климент Александрийский говорит: Τίτι γάρ ὁ πρεσβύτερος ἐπιτίθησι χεῖρα; τίνα δὲ εὐλογήσει; οὐ τὴν γυναικίκα τὴν κεκοσμημένην, ἀλλὰ τὰς ἀλλότριας τρίχας καὶ δι' αὐτῶν οἴλλην κεφαλὴν.

К указанному сейчас способу благословения с очень ранней поры примкнул в христианской церкви обычай крестить (σφραγίζειν), несколько напоминающий собою употреблявшееся у евреев в торжественных случаях благословение посредством *поднятия* руки. Рассуждая о перстосложении в крестном знамении, мы довольно подробно говорили о том, что и как крестили христиане; теперь же коротко заметим, что почти также в древности лица хиротонисованные благословляли народ и совершали разного рода освящения во время церковных служб. Любопытно, что первоначальный способ благословения в своем развитии многое напоминает или, лучше сказать, повторяет из истории перстосложения для крестного знамения. Сколько можно судить по позднейшим, имеющимся на этот предмет данным, в *древней церкви благословляли и всей вообще рукой, и двумя, и тремя перстами*, благословляли *отдельные члены тела, так и все лицо человека*. В евангелии Никодима о Самом Спасителе рассказывается, что во время сошествия во ад, по Своем воскресении, Он «благословил Адама на челе знаменiem креста и сделал то же самое по отношению к патриархам, пророкам, мученикам и праотцам». Неизвестный

грек XII в., перечисляя в своей статье разные заблуждения латинян, между прочим писал следующее во обличение их архипастырей: «некоторые *пятью перстами* как-то *благословляют* и пальцем лицо знаменуют, подобно монофелитам, между тем как персты в знамениях должны быть располагаемы так, чтобы через них означались два естества и три лица, как показал Христос, когда, возносясь на небеса, воздвиг руки Свои и благословил учеников». На так называемых Корсунских вратах в новгородском Софийском соборе латинский епископ Александр представлен с *двуперстным* благословением. У Льва IV, папы Римского, есть такое наставление касательно благословения св. даров: «чашу и хлеб знаменуйте правильным крестом, т. е. не вокруг и кое-как перстами, как делают многие, но, разогнув два пальца и большой внутрь сложивши, через которые означается Троица, правильно старайтесь изображать сие знамение +, *ибо не иначе можете благословлять что-либо*». Лука, епископ Тудентский (в Испании, f 1288), совсем не делает никакого различия в перстосложении для крестного знамения и благословения, когда говорит: *tribus digitis extensis, id est, pollice, indice et medio, duobus aliis plicatis, sub invocatione Deficae Trinitatis, nos et alios consignamus*. Что касается формы, в какую складывались пальцы для благословения в древнехристианской церкви, то с археологической точки зрения вопрос этот нелегко разрешим, потому что памятники христианского искусства дают нам такое множество различных по виду приемов благословения, что нет, кажется, возможности подвести их к одному правилу. До нас немало дошло, напр., монет от византийской эпохи; на штемпеле их нередко встречаем изображения благословляющей руки, совсем не похожие одно на другое. На монетах Юстиниана Спаситель представлен держащим правую руку, по-видимому, на благословение: три последних пальца сжаты и пригнуты к ладони, указательный простерт вверх, большого не видно. На монетах Михаила Рангавы — два пальца благославляющей руки, указательный и средний, подняты вместе, два других несколько согнуты, но не пригнуты, большого не видно. На монетах фамилии Василия Македонянина благословляющая рука Спасителя сложена не одинаково: на иных все пальцы порознь, на иных три последних сжаты. Последний образ перстосложения видим и на некоторых монетах Константина и Романа. На монетах фамилии Ласкарисов так изображено благословение: три последних пальца сжаты вместе и согнуты, указательный поднят вверх, большого не видно. На монетных изображениях фамилии Палеологов обе руки отрока Иисуса представлены благословляющими: два первых пальца простерты прямо, два других согнуты, большой положен на них. Произведения

древнехристианской живописи, скульптуры и мозаики представляют еще более разнообразия в изображениях благословляющей руки, чем монеты.

Трудность свести разнообразие к единству, сделать какие-нибудь научные выводы о способе перстосложения на благословение, помимо плохой в большинстве случаев сохранности художественных памятников, увеличивается часто еще от того, что изображения Христа и святых, которые принято называть благословляющими, не имеют такого значения в действительности и ведут свое начало от античных изображений, представляющих ораторов и философов. Древние любили сопровождать слова свои жестами; языческие ораторы и философы прежде, чем держать какие-либо речи или излагать свое учение, прибегали обыкновенно к самым разнообразным телодвижениям, как бы приветствуя тем своих слушателей, или возбуждая в них внимание. На вечере у одной знатной женщины, Ипатии Бурреи, один из гостей, по словам Апулея, начиная свой рассказ, принял следующую позу: подобравши около себя ковер, на котором сидел, и приподнявшись немного на локте, он поднял правую руку и, по примеру ораторов, искусно образовал жест, пригнувши два последних пальца к ладони, а остальные держа на свободе. Нет ничего обыкновеннее, как встретить с этим или подобным жестом изображения в античной живописи и пластике. В античных картинах этот жест весьма часто дополняется еще свитком, который держат в своих руках ораторы, философы и вообще люди ученые, да чем-то вроде кадочки или лукошка (*scrinium*) у ног их, с несколькими книгами или свитками. Стоит только припомнить, сколько подобных изображений встречается в катакомбах, когда дело идет о Христе, как учителе, об апостолах и пророках, как проповедниках, чтобы убедиться если не в тождестве, то, по крайней мере, в тесной связи этих историко-символических сюжетов и их атрибутов с обычными приемами представления риториков и философов у классических живописцев и скульпторов. Возникши и выросши на почве, пропитанной традициями многовековой жизни античного мира, молодое христианское искусство, как хорошо уже известно теперь, воспользовалось всем из классического искусства, чем только можно было, начиная с обычных приемов техники до цельного усвоения готовых художественных образцов. Не пренебрегло оно и условными жестами языческих ораторов и философов, применив их к своим целям и вложив в чуждые ему формы новое христианское

Существовал ли надзор над деятельностью живописцев в первенствующей церкви

Существовал ли надзор над деятельностью живописцев в первенствующей церкви. Чем он был вызван впоследствии. Время появления толкового и лицевого подлинников; понятие о них Ерминия Дионисия Фурноаграфиота, их содержание и характер. Значение подлинника в истории византийской иконографии.

В первое время своего существования христианское искусство было свободной профессией; им мог заниматься всякий, имевший для этого умение и техническую подготовку. Религиозный строй христианской общины и ее боязливо-осторожное отношение к искусству античного мира предохраняли молодое искусство если не от вторжения, то, по крайней мере, от распространения изображений, чуждых ему по содержанию или выполненных с какой-нибудь заведомо ложной мыслью. Такие изображения хотя и обращались в еретических кружках первых веков, но никогда не были принимаемы в общецерковную среду и признавались произведениями непозволительными, злонамеренными, наряду с литературными произведениями, выходившими из-под пера частных лиц или сект, отчужденных церковью. Правда, советы, данные Климентом Александрийским христианам касательно того, чтобы символы, вырезаемые ими на кольцах и перстнях, носили христианский, а не языческий характер, далее не совсем лестные отзывы Ириния и Епифания о разного рода религиозных произведениях кисти и резца гностиков показывают, что уже тогда существовали в своем роде границы, за чертой которых то или другое художественное произведение становилось запретным, апокрифическим. Эти границы, или лучше сказать, это разборчивое отношение к предметам искусства, выражались не в виде запретительных мер, не в форме надзора церковной власти, но выходили из самого настроения тогдашних христиан, из их религиозных идеалов. Едва ли даже можно допустить ту мысль, чтобы напр. в катакомбах, где произведения кисти нередко отличаются непринужденной свободой и богатством творчества, живопись исполнялась под наблюдением церковных клириков. Если, выражаясь по-теперешнему, и существовал контроль, то он определял лишь общие требования, которым должен был подчиняться художник в своей деятельности, и никогда не простирался на мелочи и

подробности в смысле готовой рамки или образчика для исполняемого изображения. Иконописных правил *в этом смысле* древняя церковь не знала; напротив, она относилась к живописным сюжетам свободно, обращая внимание на их смысл и символику, и допускала даже такие изображения, как Орфей, феникс, Амур и Психея, которые или прямо были взяты из античного искусства, или были выполняемы под влиянием греко-римских образцов и техники. Это было тем удобнее, что вначале большая часть произведений христианского искусства имела декоративное значение, служила, как напр. в катакомбах, украшением гробов, склепов и разного рода житейских предметов в семье и доме. Если же и можно находить иногда в древнейших памятниках христианского искусства некоторое однообразие в постановке и композиции символических и исторических сюжетов, то это происходило не от существования каких-либо авторизованных и обязательных церковных правил, а выходило из свойств изображаемого сюжета, из подражания готовым образцам и существования обычных приемов художественной техники. Рутинная, как и всегда, заставляла идти путем подражания тех заурядных мастеров, которые в своем занятии находили средство к жизни и удовлетворялись готовыми образцами, находившими себе и хороший сбыт, и безопасное употребление.

С течением времени, когда искусство стало в ближайшее отношение к церковному культу, когда число иконографических сюжетов увеличилось, а эти последние оразнообразились в своем исполнении, прежнее совершенно свободное отношение к живописным работам оказалось неудобным: оно стало сопровождаться последствиями, бросавшими невыгодный свет на религиозный характер живописных изображений. Вследствие такого положения дел явилась надобность оградить исполнение священных изображений от произвола художников, приблизить их к церковному пониманию и поставить в теснейшее отношение к тому, как они представлялись и разрабатывались в Библии, сказаниях о святых и церковной гимнографии. Иконоборческие смуты дали *решительный*, можно сказать, толчок для решения вопроса о надзоре над деятельностью иконописцев и таким образом предрешили вопрос о *подлиннике*. В каком виде была представлена здесь задача церковного контроля, и определено положение художника, — выражением этого может служить одно из постановлений седьмого вселенского собора, в котором ясно говорится, что иконы создаются не изобретением (ἐψεύρεσις) живописца, но в силу ненарушимого закона и предания (θεσμοθεσία καὶ παράδοσις) вселенской церкви, что сочинять и предписывать есть дело не живописца, но святых отцов: этим последним принадлежит право композиции (διάταξις) икон, а

живописцу одно только их исполнение (τέκνη), часть техническая, понимаемая в тесном смысле этого слова, то есть, рисунок, колорит, внешняя механическая работа. И вот как бы в замене святоотеческой теоретической системы иконописания является иконописный подлинник.

Из каких источников последний взял свое содержание, и в каком отношении его правила о способе изображения того или другого сюжета стоят к типам и формам древнехристианского искусства? Сказавши, что иконописный подлинник был вызван необходимостью дать единство и однообразие иконографическим изображениям, внести в исполнение их более церковного характера, мы отнюдь не должны представлять себе этих правил законодательным актом церковной власти, предписанием для живописцев следовать тому или другому признанному образцу и больше ничего. Нет, образование подлинника никоим образом нельзя отделять от общей истории церковного искусства. В этой последней положены были основные начала позднейшей редакции иконографических типов и выработались главнейшие элементы, из которых сложился кодекс подлинника; а потому для изучения основ последнего нужно брать во внимание целую массу исторически вырабатывавшихся форм церковной живописи и, следя за постепенным изменением этих последних, открывать в них и самые основы подлинника. Для этой работы первым и необходимым пособием служат собрания и снимки с памятников церковного искусства, как восточного, так и западного, а потом — литературные источники, в которых сохранились до нас описания разного рода иконографических сюжетов. Оба эти источника, взятые вместе, дают материал для истории образования подлинника тем более ценный, что правила относительно живописи долгое время не были записаны и формулированы и передавались путем практических наставлений и через изучение готовых образцов. Вот почему гораздо ранее письменного изложения правил подлинника уже установилось на востоке замечательное однообразие в манере изображения церковных сюжетов, и эти изображения, за немногими исключениями, совпали с теми правилами, которые уже впоследствии были формулированы в кодексе подлинника. Это показывает, что, несмотря на свое охранительное назначение, подлинник всегда стоял в зависимости от наиболее устойчивых и чаще других повторявшихся иконографических типов и этим последним придал санкцию, как лучшим и наиболее совершеннейшим. Укажу для примера на изображения Рождества, Воскресения и Вознесения Христова. В позднейшем подлиннике они формулировались в таком виде и с такими подробностями, с какими встречаются за несколько столетий ранее, в

мозаиках римских и равеннских церквей, в разных окладах диптихов X–XI веков и в миниатюрной живописи всего средневекового периода. Другой пример: общий прием изображать святителей в облачении дан был задолго до появления рукописных подлинников, например, в изображениях святых на мозаиках Константинопольской Софии, затем — в миниатюрах минологии императора Василия, наконец, в стенной живописи древнейших русских церквей. В этом отношении основы подлинника положены были еще в преданиях древнехристианского искусства и упредили своим появлением известное нам постановление Никейского собора, но упредили, повторяем, не в смысле предписаний или, еще меньше, дисциплинарного акта, а в смысле более твердых и устойчивых сюжетов общего искусства.

Когда явились первые записанные правила касательно того, как изображать тот или другой иконописный сюжет, или, что то же, в какое время явился *толковый* греческий подлинник? Составители русских подлинников относили начало его к эпохе Юстиниана. Но если это справедливо относительно общих основ византийско-русской иконографии, то не может быть признано верным в отношении подлинника, как цельной теоретической системы иконописания. Время Юстиниана было временем прогресса и свободы творчества в византийском искусстве; последнее еще не успело разработать тогда всех необходимых сторон иконописания, между тем как подлинник представляет собою, как увидим ниже, завершительный акт творчества и узаконивает уже принцип неподвижности в области церковного искусства. Самый ранний образец греческого подлинника сохранился до нас в отрывке *«из древностей церковной истории Ульпия Римлянина о наружном виде богоносных отцов»*. Отрывок этот, помеченный 993 годом, находится в одной из рукописей Московской Синодальной библиотеки и представляет описание наружности некоторых наиболее известных отцов церкви, например, Дионисия Ареопагита, Афанасия Александрийского, Кирилла Иерусалимского, Григория Богослова, Иоанна Златоуста и других. Описания составлены с величайшей подробностью и во многом напоминают собою известное Лентулово описание лица Христова, с той, впрочем, разницей, что они не заключают в себе никаких отзывов или морали, но составляют до мелочных подробностей обрисованный портрет каждого лица, где не забыты ни размеры носа, ни длина бороды, ни степень плешивости, ни другие тонкости такого же свойства. Вот описание наружности Златоуста: «Иоанн Антиохийский роста весьма малого, голову на плечах имел большую, крайне худощав. Нос имел длинноватый, ноздри широкие, цвет лица бледно-желтый, глаза ввалившиеся, большие, по

временам светящиеся приветливостью, лоб открытый и большой, изрытый многими морщинами, большие уши, небольшую, очень редкую, украшенную сединою бороду». Видно, что описание сделано с натуры и составлено кем-нибудь вскоре после смерти святителя на основании его живого облика... Отрывок из Ульпиевой истории принадлежит к категории тех литературных памятников, где впервые были собраны и записаны предания о наружном виде замечательнейших церковных деятелей. Предания эти имели основание частью в биографиях святых, частью в устных рассказах и воспоминаниях лиц, стоявших к ним в близких отношениях. Вначале эти записи не имели систематического вида, с которым явились в кодексе подлинника, но составляли необходимую часть, или, лучше сказать, дополнение к биографическим и историческим сведениям о данном лице; но затем были собраны в один состав и послужили для живописцев указанием, как и в каком виде изображать того или другого святого. Как скоро появились подобные записи, к ним стали присоединять время от времени и *лицевые*, то есть рисованные, живописные, изображения упоминаемых лиц и событий. Об этом роде памятников может дать ясное представление так называемый минологий греческого императора Василия II, жившего в конце X и начале XI в. При каждом жизнеописании святого, которые следуют в этой замечательной рукописи одно за другим в календарном порядке, находится раскрашенная миниатюра, занимающая половину ненаполненного текстом листа. Рисунки, в количестве 430, исполненные по золотому полю лучшими артистическими силами Византии, драгоценны как для истории быта и церковной жизни того времени, так и в отношении художественном. Для нас в данном случае миниатюры Василиева минология важны со стороны их значения в истории образования иконописного подлинника, поскольку они, заключая в себе сравнительно полный цикл иконографических сюжетов, долгое время служили компетентными образцами для позднейших живописцев. Впрочем, изображения рассматриваемой рукописи не имеют притязания дать тем или другим типам художественную и церковную санкцию; заключая в себе все необходимые задатки *лицевого* подлинника, они; тем не менее, не составляют руководства в иконописании в строгом смысле слова: значительный объем и в то же время относительная неполнота содержания не позволяют лицевому минологии императора Василия встать в ряду иконописных подлинников.

Полный и систематически составленный кодекс греческого подлинника дошел до нас в списке очень позднего времени, именно XVIII в., и носит следующее название: *εμπνεΐα της ζωγραφικῆς* или

наставление в живописном искусстве. Происхождение и судьба названного нами списка тесно связаны с Афоном и тамошними иконописными школами. Со времени упадка политической жизни Византии, Афон сделался хранителем ее церковных преданий, замкнутым уголком, куда не заходили ни влияния запада, ни смуты политические, ни нововведения церковные. Известно, что основание общежитных афонских монастырей началось с VIII–IX в., и вскоре, благодаря быстрой колонизации этого укромного местечка, образовалась на Афоне целая монашеская община со множеством монастырей и скитов, храмов и келий. С тех пор и строгое церковное искусство, многое к тому времени потерявшее в Византии, нашло себе убежище на св. горе, где еще в XI в. по преданию, нужно заметить, очень смутному, жил какой-то знаменитый живописец Мануил Панселин — полуисторическая личность, оставившая по себе очень громкую славу на Афоне, но, к сожалению, слишком скудные сведения о своем происхождении, об обстоятельствах жизни и своих трудах. По словам позднейшего предания, «он, как лучезарное солнце, воссиял в Солуни и, блистая лучами живописного искусства, как некое солнце и светозарная луна, превзошел и затмил всех древних и новых живописцев». В этой восторженной похвале слышится между прочим и аллюзия на самое имя изографа: πανσέληνος — совершенно луновидный. Славный живописец не остался без продолжателей; после его смерти афонские монахи с особенною любовью и большим тщанием разыскивали произведения Мануиловой кисти и подражали им, как образцу недостижимого совершенства, а более талантливые и преданные своему делу стали с течением времени приводить в известность и записывать иконописные предания, которых держались Панселин и прочие именитые изографы. Так в начале XVIII в. составлено было Дионисием, живописцем и иеромонахом из Фурны, названное нами руководство в живописном искусстве.

Чтобы нагляднее представить себе греческий иконописный подлинник и вернее оценить потом его значение в истории церковной живописи, познакомимся с содержанием и характером Ерминии Дионисия. Разделенная составителем на три части, она начинается вступлением, рисующим перед нами воззрение византийского иконописца на свою профессию, как на занятие, освященное церковью, как на известную отрасль религиозного труда, почтенного по своему назначению. Посвящая свою книгу Богоматери, Дионисий говорит, что он подражает евангелисту Луке, исполняет долг благоговения к величию и дивной красоте Богородицы и в конце концов уверен, что как ей, так и Творцу всего, будет

угоден и благоприятен труд его. За предисловием, написанным со смирением, однако и не без чувства собственного достоинства, следует первая часть, в которой даются наставления, как готовить краски и лаки, как наводить румянцы на уста Богоматери и святых, которые были не стары, как рисовать глаза и брови, как отделять волосы и бороды... «Дабы придать лучший вид последним, — читаем в трактате Дионисия о последних, — протяни волоски за конец их, но не далеко. Потом изготви жидкие белила и тонко освети ими волосы. Для оттенения усов употребляй чисто черную краску..., а для губ красноватый телесный колер»... Заботливый и предусмотрительный учитель не оставил своих учеников в неведении и относительно *натуральной* живописи; он дал им в своем руководстве правила о размерах членов человеческого тела, заимствовав их, однако ж, как сейчас увидим, не из наблюдения природы. «Знай, ученик мой, — пишет Дионисий, — что естественный рост человека от чела до подошвы измеряется девятью яйцами, или мерами. Сперва размерь голову, разделив ее на три части; в первой из них помести чело, во второй нос, а в третьей остальную часть лица; волосы же пиши за чертою сего яйца, на меру носа; кроме сего от носа до конца бородки отмеряй три равные части, из коих две составят бородку, а одна рот. Что касается до шеи, то она имеет меру носа. Потом от подбородка до середины тела отмеряй три равные части, и до колен две, отбавив на колена часть, равную носу. Далее еще две части отмеряй до лодыжек и от них часть, равную носу, до подошвы, да до ногтей одну часть... Что касается до глаз, то размер их одинаков и расстояние между ними столько же длинно, сколько длинен глаз... Длина уха равна длине носа. Если человек рисуется нагой, то середина его в ширь определяется четырьмя носами, а если в одежде — одним с половиною яйцом»... Этот условный характер греческого иконописного подлинника не менее сказывается во второй части руководства к живописи. Расположенная Дионисием в порядке библейских и церковно-исторических событий, она начинается изображением ангельских чинов и падения сатаны, обнимает всю историю ветхого и нового завета и заканчивается описанием картин символично-аллегорического содержания; словом, в целом очерке она представляет подробный перечень сюжетов христианской иконографии и, по характеру своего содержания, может быть названа в полном смысле иконографическою. Какого приема держится руководство при передаче иконописных сюжетов? Оно представляет нам греческую живопись в позднейший период ее развития и во многом уклоняется не только от образцов древнехристианской живописи в катакомбах, на саркофагах и мозаиках, но даже отличается и от позднейших

миниатюр. Составитель часто отправляется не от готовых образцов древней живописи, но стоит на почве исторического рассказа, дополняя его по местам апокрифическими деталями и вообще старается представить более или менее подробную картину и обстоятельства известного события. Такие дополнения допускаются иногда и в библейский рассказ с целью оживить несложную историческую картину, дать ей живописную постановку и освещение. Нужно, напр., изобразить убийство Авеля и плач Адама с Евою над своим сыном, — к библейскому рассказу привходит новая черта в образе ангела, который парит над головой Адама и держит свиток с надписью: *«не плачь, восстанет бо в последний день»*. В изображении бегства св. семейства в Египет картина дополняется видом города и падающих со стен его идолов, причем имеется в виду известное сказание, что присутствие Иисуса Христа в Египте было ознаменовано падением идолов. По местам видны следы богословских соображений и проводятся догматические параллели в духе церковного толкования. Таково, напр., сближение смещения языков во время столпотворения и сошествия Св. Духа на апостолов в виде огненных языков, — сближение, проведенное на основании догматического соотношения между этими двумя событиями по смыслу церковной песни: *«егда снисшед, языки слия»*... Так видение Моисеем горящей купины изображается в типологическом смысле, как прообраз приснодевства Богородицы, почему в середине горящего куста полагается изображение Богоматери. Есть даже следы мифологических представлений и классического языка, что особенно заметно в картинах аллегорического содержания, каковы, напр., жизнь истинного монаха, изображение возрастов человеческой жизни. Здесь изображается Амур, ангелы представлены в виде античных гениев, а ад называется классическим именем тартара. Таково же, например, и изображение Иордана в виде старика, который оборотясь назад лицом, со страхом смотрит на Христа, вошедшего в воду для крещения, а сам льет воду из сосуда. Картина эта, по смыслу подлинника, должна изображать Иордан, *«возвратившийся вспять»*... Невольно вспоминаются при этом античные фрески и равеннские мозаики, а еще раньше один эпизод из Илиады, где река Скамандр гонится за одним из героев эпопеи. Эта условность руководства чувствуется еще сильнее в отделе притчей, формой для которых служат житейские общественные явления позднейшего времени, а самые притчи изображаются не со стороны своего содержания, а со стороны внутреннего смысла и заключающейся в них морали. Так в притче о сеятеле живописец не изображает перед зрителем ни поля, ни земледельца, ни посева, а рисует проповедующего Христа и

четыре группы его слушателей в положениях, соответствующих объяснению приточного рассказа. Одни разговаривают между собою и, нашептываемые дьяволом, совершенно не слушают Христа; другие, хотя и слушают, но ввиду идолов, к которым принуждают их идти воины с обнаженными мечами, оставляют Христа; третьи сидят за роскошными столами в обществе веселых женщин и забывают то, что слышали; наконец, четвертые, избранный кружок слушателей, на которых падает слово Христово, как зерно на добрую почву, представлены в виде бичующих себя монахов, служащих священников и народа, молящегося в церкви. Впрочем, здесь еще ясен образ; но вот нужно изобразить в лицах слова: «*вы свет миру*», и руководство представляет епископа в облачении перед народом в церкви, а над ним Христа, держащего свиток со словами, которые здесь иллюстрируются. В изображении притчи о зерне горчичном автор прибегает к чрезвычайно неудачному приему иллюстрации, изображая из рта Спасителя выросшее дерево, на ветвях которого сидят вместо птиц апостолы, на которых обращены взоры народа. Ввиду этих наивных иллюстраций не знаешь, чему отдать предпочтение — этим ли нескладным опытам или простому сознанию художественного бессилия в виде простого свитка со словами притчи без всяких аксессуаров. Впрочем мысль, которая лежит в основе этого догматического изображения притчей, имеет также свою хорошую сторону и обличает своего рода художественный такт. Приточный образ, представленный в очертании и красках, есть нечто иное, чем аллегорическая картина в ее словесной форме, в виде приточного рассказа. Перенесите последнюю на полотно, и она не будет иметь той прозрачности, легкости и доступности пониманию, которою обладает в притче. Выйдет пейзаж, жанровая картинка, чувственный облик предмета, при котором внутренний смысл притчи или ускользает без объяснения, или грубо затушевывается очертаниями реального предмета и отступает на задний план. Для нравоучительных целей приемы подлинника, без всякого сомнения, подходят гораздо лучше, но в художественном отношении они очень недостаточны и односторонни.

Третья часть руководства заключает правила относительно размещения икон в храме, т. е. как расписывать внутренность церкви стенною живописью. Нужно иметь в виду, что везде, где подлинник говорит о церковной живописи, он имеет в виду собственно стенопись, а не иконы на досках, и ни слова не упоминает об иконостасе. Этот последний тогда уже несомненно существовал, хотя и в малых размерах, но не упоминается в подлиннике как раз потому, что руководство к живописи имеет в виду стенопись, а потом основаниями своими подлинник восходит

к тому времени, когда об иконостасе еще ничего не знали. Ярусы последнего образовались по аналогии с размещением стенописи и стали соответствовать тем поясам, на которые делилась стенная живопись от потолка до пола церкви. Первые изображения в церквях начались с алтаря и группировались на алтарном выступе; далее стали расписывать мозаикою и красками купол и его своды; рядом с этим идет расписывание церкви по стенам и паперти. Исходной точкой для размещения икон афонский подлинник берет купол и, постепенно спускаясь с него, разделяет, таким образом, внутренность храма горизонтальными рядами на пять поясов, из которых каждому усваивает особый круг изображений. В куполе помещается изображение Христа Вседержителя в разноцветном ореоле, представляющем радугу — для символики купола в смысле неба это обстоятельство очень замечательно; Христос изображается с евангелием и благословляющею рукою; по сторонам Его Богородица с Предтечею в молении, т. е. изображение деисуса. В шейке или барабане под куполом идет ряд пророков; еще ниже по углам, между столбами, поддерживающими купол, в так называемых пандактивах, четыре евангелиста. Собственно первый ряд стенописи начинается при основании купола с алтарного свода или абсиды, на котором помещается изображение Богоматери на троне с младенцем Христом и надпись $\mu\eta\tau\eta\rho\ \Theta\epsilon\omicron\upsilon\ \acute{\upsilon}\psi\lambda\omicron\tau\epsilon\rho\alpha\ \tau\omicron\upsilon\upsilon\ \omicron\upsilon\rho\sigma\acute{\alpha}\nu\omicron\upsilon\upsilon$. Опять аллюзия на символическое значение алтарного свода в смысле неба. Она еще более поддерживается предстоящими Богородице архангелами Михаилом и Гавриилом. В древнехристианской стенописи над горним местом помещались разные изображения: крест, Христос, Божья Матерь, изображение праздника и святого, которому посвящается храм, но с течением времени, в византийский период, все эти сюжеты начинают уступать место изображению Богоматери, а в афонской живописи это место становится Ее неотъемлемым. От Нее по ту и другую сторону церкви подлинник назначает изображать 12 главных праздников, страдание и воскресение Христовы. Второй ряд начинается со стороны алтаря изображением божественной литургии; здесь сосредоточиваются главные изображения литургического содержания, имеющие отношение к евхаристии. Что такое божественная литургия, как иконографический сюжет? Божественная литургия есть символическое воспроизведение великого входа на литургии, причем совершителями этого обряда являются Христос и ангелы. Но я не буду передавать его своими словами, а изложу, как он записан в подлиннике: «на восточной стороне алтаря рисуется сень, а под нею престол с лежащим на нем евангелием; по правую сторону престола стоит Христос в архиерейском облачении и благословляет. Около

Него целый ряд ангелов, которые образуют около престола круг, оканчивающийся у левой стороны престола, где вторично изображается Христос и снимает дискос с головы ангела, одетого в диаконское облачение. Два ангела кадят на Христа и два держат свечи; тут же стоят ангелы в священнических ризах и держат потир, крест, копье, лжицу, губку». Продолжением этого изображения по сторонам церкви служат картины из евангельской истории и чудеса Христовы. Третий ряд начинается со стороны алтаря не менее оригинальным изображением литургического содержания, известным под названием: *раздаяние тела и крови Христовой* — μετάδοσις. Это есть не что иное, как византийский тип изображения Тайной Вечери, весьма любопытный по приемам художественного исполнения и по своему значению в истории искусства. В катакомбной живописи нет изображения Тайной Вечери, а есть изображения семейных столов, где представлены в большем или меньшем числе участники трапезы. Затем античный способ стал применяться к изображениям христианских агап, и при этом делались намеки на Тайную Вечерю Христа. Более раннее из известных нам изображений Тайной Вечери сохранилось в равеннской базилике Аполлинария Nuovo VII в. и в миниатюрах Россанского кодекса четвероевангелия. Отсюда выработалось западное изображение Тайной Вечери, образцом которого служит известное изображение Тайной Вечери Леонардо да Винчи, перешедшее и в восточную иконографию.

Византийский перевод этого сюжета представляет Тайную Вечерю в литургической картине. Христос изображается в момент раздаяния апостолам хлеба и чаши, около престола, в двух картинах с правой и левой стороны; на одной Он стоит и преподает чашу подходящим шести апостолам, на другой — раздает хлеб такому же числу учеников. На более ранних изображениях нет ни потира, ни дискоса, но Христос представлен с хлебом, от которого отламывает часть, чтобы передать подходящему апостолу, а вместо потира он держит в руке или глубокую чашу, вроде теперешней миски, или кувшин с ручкою и из него приобщает апостолов. В таком виде преподавалось причастие в древней церкви, и византийские изображения Тайной Вечери воспроизводят перед нами древнейшую пору церковной практики. Как на любопытную особенность, имевшую место в официальном и церковном быту Византии, можно указать на то, что апостолы подходят к престолу с протянутыми руками, обернутыми верхним плащом. Этим обозначается глубокое уважение к принимаемому предмету и подающему лицу; так, напр., получали царедворцы хартии из рук императора и передавали ему какие-нибудь предметы. Этот сюжет

очень часто изображается в мозаиках греческих церквей, а отсюда перешел к нам и встречается в наших древних церквях, на горнем месте, напр., в Киево-Софийском и Киево-Михайловском соборах. Греческий подлинник Дионисия прибавляет к этому следующую любопытную деталь. Позади апостолов, подходящих к чаше, представлен Иуда, отвернувшись назад; рот у него искривлен, и в него входит демон. На известных нам изображениях этой фигуры нет, да и было бы в высшей степени неудобно на таком месте и среди такой торжественной обстановки помещать фигуру демона.

Четвертый ряд заключает в себе иконы разных святых. В алтаре изображаются святители, по сторонам — мученики и преподобные, а на западной стороне и языческие поэты. Пятый и последний ряд — разных святых.

Давши наставление живописцу касательно главной части храма, руководство к живописи ведет его в притвор и дает указания, как расписывать эту часть, трапезу, фонтан на дворе, а затем показывает, как расписывать храм, когда он устроен в стиле купольном или в виде базилики.

После всего сказанного о содержании и характере наставления в живописном искусстве Дионисия Фурноаграфиота, кажется, не нужно слишком много распространяться о той пользе, которую извлекала церковная власть из подобного контроля над деятельностью иконописцев, равно как и о тех вредных последствиях, которыми должно было сопровождаться для церковного искусства появление иконописного подлинника. Достаточно сказать, что церковная живопись на востоке во все продолжение средних веков шла рука об руку с правилами подлинника и под влиянием последнего определилось ее направление. Едва ли не в конце XI в. уже прекращается самостоятельная разработка иконографии в Византийской империи, и все, что она произвела в следующие века, было не чем иным, как бледной вариацией на старую тему. Вдвинутое в узкую рамку подлинника, ограниченное задачами исключительно церковными, искусство удовлетворялось готовым разработанным до мелочей кругом изображений, дальше которых не шло и не хотело идти ввиду нешироких требований, которые к нему предъявлялись. Известное число излюбленных сюжетов было принято для образного представления библейского текста и церковно-исторических событий; ряд готовых типов служил для изображения Христа, апостолов и святых. Это не фигуры в строгом смысле художественного образа, но скорее их схемы, не самые тела человеческие, но их однообразные облики, в которых тогдашнее искусство стремилось передать выражение чего-то возвышенного, одухотворенного, неземного.

Вот та черта, которою лица святых должны отличаться от наружности простых смертных, по смыслу требований подлинника. Это отсутствие художественной типичности и выразительности подлинник старался заменить условными атрибутами, принятыми однажды навсегда для характеристики известного пола, возраста, звания и положения. Здесь именно причина, почему, напр., лик ангельский в произведениях византийского искусства отличается всегда кудрявыми, вьющимися по плечам волосами, церемониальною одеждою с принадлежностями царедворцев-телохранителей; святители изображаются с короткими, по большей части седыми волосами на голове, с хорошо развитою бородою, в фелони, из-под которой одна рука благословляет, а другая держит евангелие; все благочестивые жены походят на св. Анну, а молодые женщины — на Богоматерь; тип Иосифа служит образцом для представления благочестивых мужей... Но оставаясь совершенно внешними приметами, эти атрибуты поясняли дело не больше вывески или надписи. Даже самые византийские типы по большей части утратили в иконописи свой положительный характер и, меняясь под влиянием времени и племенных разновидностей, из которых слагалась в разное время Византийская империя, приняли условный и однообразный отпечаток, который постоянно повторяется, но никогда не возвышается до типичности национальной. Наиболее выдающиеся его особенности можно передать в следующих чертах: высокий рост в соединении с необыкновенной худощавостью фигуры, небольшие очень вялые оконечности, маленькая голова на длинной тонкой шее, широкий и низкий лоб, узкий нос с двумя глубокими бороздками по сторонам и сильно выдающийся подбородок; большие впалые глаза и нависшая лобная кость в связи с темно-оранжевым цветом тела, изможденного трудами и лишениями вольного подвига о спасении, придают лицу выражение сосредоточенности и мрачной угрюмости. В молодых лицах полнота переходит в опухлость, а в пожилых выдается худоба и общая сухость тела, сбивающаяся на аскетизм. В этом облике, общем для каждой физиономии, мы имеем не племенной тип, не выражение господствующего вкуса или эстетических понятий, но условное сочетание черт, из которых слагается церковное благообразие и благолепность лица, на которое смотрят в церкви и поучаются.

Зависимость ее от византийской. Рассказ Патерика о построении и украшении Великой Печерской церкви; преп. Алипий. Значение Киева и Новгорода в дальнейшей истории нашей иконописи. Краткие сведения о первых иконописцах, работавших во владимирских и московских храмах. Старец Андрей Рублев.

Строгановские письма.

Русское церковное искусство составляет младшую отрасль византийского и было обязано ему как своим происхождением, так первоначальным направлением и техникой. Влияние последнего на первое было тем решительнее и прочнее, что византийское искусство X–XI веков, когда началась наша церковная жизнь, уже выработало свои отличительные формы, вполне определило свой внутренний характер и отношение к богослужению и действовало в эту пору, как твердо сложившаяся система. Церковная живопись на Руси подчинилась этому влиянию едва ли не более, чем прочие роды искусства, и с первых же шагов своих у нас получила тот *священный* характер, которым отличались произведения византийского церковного стиля, и вся сила которого состояла в удержании готовых иконографических типов, освященных временем и назначением. Обнаруживая больше рост количественный и географический, наша церковная живопись долгое время сохраняла свой неподвижный и однообразный характер. Древнейшие памятники ее в Киеве, Владимире, Суздале, Ростове, Новгороде, Пскове и Москве повторяют один мотив, держатся одного условного греческого образца и следуют так называемому *иконописному подлиннику*, по отношению к которому всякое новое понимание иконографического сюжета, новый прием в его исполнении являются нововведением, уклонением в сторону мирского, антицерковного искусства, своего рода его профанацией.

Киев, мать городов русских, был колыбелью нашего искусства. Он послужил первою почвою, на которую пали семена христианства, занесенные из Византии, и где они получили самый ранний уход. Здесь построены были и первые церкви, в которых нашла себе место церковная живопись. Какого рода была эта последняя, и из чьих рук вышли первые произведения киевской церковной кисти, — об этом дошло до нас несколько любопытных, но, к сожалению, отрывочных сведений в Печерском Патерике и начальной летописи. В первом рассказываются обстоятельства появления Печерского монастыря, быт и подвиги его первых насельников и между прочим история построения великой Печерской церкви. Строителями последней были четыре мастера зодчих, пришедшие из Царьграда по указанию свыше. И вот в каком именно виде изображаются подробности этого дела. Богоматерь в сонном видении вызвала мастеров во Влахерны — известное предместье Константинополя, где находился знаменитый монастырь с существовавшею при нем школою царских иконописцев, и здесь не только заповедала им «взградити себе церковь» на Руси, но и дала для нее мощи святых и свою икону со словами:

«та наместная да будет». С этою чудотворною иконою зодчие прибыли в Киев и вручили ее удивленным чудесным посольством преп. Антонию и Феодосию. Спустя десять лет, в 1083 году, когда великая церковь была уже окончена строением, но еще не отделана и не освящена, пришли, по сказанию Патерика, из того же богохранимого Константина града мастера иконного писания к блаж. Никону, бывшему тогда печерским игуменом (1078–1088), и сказали ему, что приглашены расписать живописью церковь, но при этом изъявляли негодование на неисполнение одного условия, заключенного ими с нанимателями. Церковь оказывается гораздо больше той, которую они подрядились расписать, и потому они готовы возвратить полученное в задаток золото и отправиться обратно домой. Разумеется, это заявление поставило игумена и всю братию в величайшее недоумение: подобного уговора они ни с кем не заключали, и приезд иконописцев был для них совершенною неожиданностью. Византийцы, в свою очередь, представляли свидетелей договора, описывали наружность двух иноков-старцев, заключавших с ними условие, и по этому описанию монастырская братия узнала в явившихся не кого другого, как препп. Антония и Феодосия. Но прошло уже несколько лет, как они умерли, и, следовательно, могли явиться византийцам не иначе, как в видении. Для удостоверения игумен вынес живописцам икону преподобных, и «видевши греци образ ею, поклонишася, глаголюще, яко сии еста воистину». После этого они остались в монастыре и с благоговейным усердием принялись за украшение его великой церкви мозаикой и живописью. Таков рассказ Патерика Печерского. Как бы ни относился историк искусства к его содержанию, он должен будет прийти на основании его к тому несомненному заключению, что для расписывания Печерской церкви иконники были наняты за определенную плату в Константинополе, причем с ними заключено было условие, в котором показаны были размеры церкви и объяснено, какие и где поместить в ней священные изображения.

Византийские художники, вызванные для росписи Киево-Печерского храма, и были одними из числа первых насадителей византийской иконописи в Русской земле. Они, по словам Патерика, вместе с мастерами-каменоздателями, живот свой скончали в Печерском монастыре и были погребены в нем в особом притворе. Благодаря им, здесь образовалась своя живописная в некотором роде школа, в которой учились иконному мастерству природные русские и между ними преподобный Алипий Печерский. В ранней молодости он отдан был своими родителями в научение «иконного писания» греческим мастерам; в качестве ученика помогал им при отделке мозаикой и живописью великой Печерской церкви

и за время расписывания последней хорошо изучил иконописное искусство. *Иконы писати*, — замечает о нем биограф, — *хитр бе зело*». Постриженный в иноки, он все время, свободное от церковных служб и келейного правила, проводил в писании икон: работал на игумена, братию и свой монастырь, снабжал своим рукоделием сторонние церкви, принимал заказы от частных лиц и все это делал не ради прибытка и не требуя вознаграждения себе за труд. Работой своей платил он за краски; полученное от христоробцев за иконы шло у него на милостыню нищим. Разумеется, дорого ценились произведения, выходившие из кельи искусного и добродетельного иконника, к тому же еще при жизни прославленного от Бога даром врачевания болезней. Иконы Алипиева письма были известны не только между простыми христоробцами, но и людьми знатными, как в Киеве, так и далеко за пределами его области. Всею душой преданный своему рукоделию, преп. Алипий не переставал писать иконы до самой своей смерти. Достоверно не известно, были ли у него ученики; но позднейшее сказание, занесенное в русский иконописный подлинник, об одном из печерских чудотворцев, по имени Григорий, передает, что он «был *сотрудником* преп. Алипия» и написал много икон. Жизнеописатель последнего — печерский инок Поликарп прикровенно дает понять, что к авторитетному голосу преп. Алипия чутко прислушивались другие живописцы, бывшие уже в то время в Киеве в немалом числе.

Преп. Алипий, сколько известно, был первым *русским* живописцем и, быть может, не без основания признавался некоторыми *прародителем* русского, точнее киевского иконописания. Последнее было продолжением византийского, подражанием ему и, вероятно, существенно не разнилось от писем *корсунских*. При имени последних мысль каждого невольно переносится в Корсунь, или древний Херсонес, где крестился вел. князь Владимир и откуда вместе с греческою царевною Анною он привез в свою столицу греческое духовенство, мощи св. Климента Римского и ученика его Фивы и много разной церковной утвари. Задумав построить свою знаменитую *десятинную* церковь, он «послав приведе мастера от грек *и украси ю иконами* и поручи ю Анастасу корсунянину и попы корсунские пристави служить в ней, *и еда ту все, еже бе взял в Корсуні: иконы и сосуды и кресты*».

Чем послужил Корсунь для Киева при св. Владимире, тем стал потом Киев для всех остальных городов русских. Из него, как средоточия тогдашней религиозной жизни, христианство шло к окраинам России; вместе с верою переносились сюда церковно-обрядовые порядки, а с ними

и церковное искусство. Первые храмы в Ростове, Суздале, Новгороде и других городах устраиваются и отделяются по образцу киевских. Фрески, иконы и мозаика являются здесь, как и там, главным средством к украшению церквей и исполняются руками тех же византийских мастеров и их учеников из русских, что и в Киеве. К сожалению, половецкие и татарские погромы, нанесшие удар благосостоянию нашей древней столицы, весьма рано положили конец и ее художественно-просветительному влиянию. Разорение города побудило киевских князей перенести свой княжеский стол на север и заставило церковное искусство искать себе новых приютов. В конце XII и в XIII столетиях последнее развивается во Владимиро-Суздальской области, и, в частности, живопись находит для себя особенно благоприятную почву в Новгороде и Пскове. Со времени утраты Киевом, а затем и Владимиром политического значения, последние продолжают оставаться хранителями и распространителями греческих иконописных начал. И недаром *Новгородскую*, так называемую, школу иконописания почитают одною из древнейших и наиболее известных русских иконописных школ. Довольно значительное число фресок, сохранившихся от рассматриваемого времени в новгородских и частью псковских соборах и церквях, навсегда останется памятником ее действительного существования и несомненно-византийского направления. Правда, частые сношения с Западом по делам торговли и вообще сближение с немцами, влиявшие на общественную жизнь Пскова и Новгорода, положили особый отпечаток и на произведения новгородской живописи, придав ей более свободный характер; но они не изменили ее существа. Лишь со временем, с ослаблением политического могущества, начал утрачивать Новгород и свое художественное значение, послужив под конец своими иконописными преданиями и умением, подобно прочим городам русским, к возвеличению Москвы.

Становясь центром государственной и церковной жизни, последняя постепенно собирала и сосредоточивала в себе художественные силы с разных концов Русской земли. Св. Петр митрополит — первый святитель Москвы († на 21 декабря 1326 г.), заложивший с князем Иоанном Даниловичем Успенский собор, был и первым известным московским иконописцем. Предание связывает с его именем несколько икон, но более чтимыми из них являются: *Успение Божьей Матери* в нижнем ярусе иконостаса Большого Успенского собора и еще икона *Богоматери*, нарочито именуемая *Петровскою*, писанная св. Петром еще в то время, как он жил на Волыни, в основанном им Спасо-Преображенском Ратском монастыре, и поднесенная митр. Максиму. Обе иконы усвоятся святителю

в летописях, древних описях Успенского собора и уставах патриаршей службы. *Образ Пречистыя Богородицы, что Петр Чудотворец писал*, говоря языком названных документов, составлял необходимую принадлежность крестных ходов и вообще духовных торжеств, справлявшихся в Московском соборе по большим праздникам.

Будучи сам *чудным иконником*, святитель мог, разумеется, своим личным примером и других располагать к благочестиво-полезному занятию живописью, но нет оснований считать его родоначальником московской школы иконописания. В 1343 году преемник св. Петра — митроп. Феогност, грек по рождению и образованию, «подписывал свою соборную церковь Пречистыя Богородицы *греческими мастерь*», а великий князь Семен Иоаннович украшал в то же время Архангельский собор с помощью своих *русских иконников*, вероятно вызванных в Москву из других городов. На следующий год «велением и казною вел. кн. Анастасии» расписана была церковь св. Спаса на Бору, «а мастера старейшины и начальницы *быша рустии родом, а гречестии ученицы*: Гойтан, и Семен, и Иван, и прочии их ученицы и дружины». Таким образом, украсителями первых каменных храмов Москвы, насадителями в ней иконописного искусства были те же греки с обучавшимися у них же природными русскими. Участие византийцев в благоуукрашении столичных церквей продолжалось немалое время после этого. В конце XIV столетия переехал из Новгорода в Москву грек Феофан иконник и здесь последовательно, в течение десяти лет (1395–1405), расписал церковь Рождества пресв. Богородицы, соборы Архангельский и Благовещенский. При росписи первой трудился с ним иконописец Симеон Черный, а в последнем помогали греченину старец Прохор с Городца да *чернец Андрей Рублев*. Значит, и наш знаменитый изограф имел удобный случай близко изучать византийское иконописание и, быть может, довершил свое художественное образование в школе поседевшего в своем ремесле грека Феофана, недаром, конечно, прозванного современниками *философом*. Отлично изучив иконописное искусство, инок Андрей Рублев всей душой отдался ему и заявил себя широкою и плодотворною художественною деятельностью. Вместе со своим учителем и со-другом Даниилом Черным он расписывал соборы Успенский во Владимире и Троицкий в Сергиевой лавре и оставил несколько произведений своей кисти в Спасо-Андрониковом монастыре. В лицевом житии преп. Сергия Радонежского одна миниатюра представляет Андрея Рублева пишущим на стене церкви последней обители *Нерукотворенный образ* и, следовательно, заверяет и увековечивает его деятельность здесь наглядным свидетельством. А указание на то, как

смотрел наш иконописец на свое рукоделие, мы имеем в духовной грамоте преп. Иосифа Волоколамского, который, перечисляя святых, живших до него в русских монастырях, писал следующее: «Блаж. Андроник бѣше великими добродетельми сияя, и с ним бѣху ученицы его, Савва и Александр, и чуднии они пресловущии иконописцы, Даниил и ученик его Андрей, и инии мнози такови же и толику добродетель имуще и толико потщание о постничестве и иноческом жителъстве, якоже им божественныя благодати сподобитися и толико в божественную любовь предустпети, яко никогда же о земных упражнятися, но всегда ум и мысль возносити к невещественному и божественному свету, чувственное же око всегда возводити ко еже от вещных вапов (= красок) написанным образом Владыки Христа и Пречистыя Его Матери и всех святых, яко и на самый праздник Светлого Воскресения на седалищах сѣдѣща и пред собою имуща всечестныя и божественныя иконы и на тех неуклонно зряща, божественныя радости и светлости исполняху(ся) и не точию на той день тако творяху, но и в прочая дни, егда живописательству не прилежаху». В глубоком понимании иконописи и религиозно-благоговейном отношении к предмету своих постоянных занятий и заключалась сила того несравнимого авторитета, каким пользовалось имя нашего художника у современников и потомков. «Преподобный Андрей — Радонежский иконописец, прозванием Рублев, писаше многая святыя иконы чудны зело и украшенны», говорится о нем в Клинецовском иконописном подлиннике, а биограф преп. Сергия прибавляет к этому: «Андрей иконописец преизрядный, всех превосходящ в премудрости зельне и сѣдины честны имея». Иконы Рублева письма всегда дорого ценились русскими людьми и признавались образцовыми. Как афонская школа иконописи считала за лучшее подражать пресловутому Мануилу Панселину, которого признавала своим главой, так для древнерусского иконописца в одном имени Рублева сливалось все то лучшее, к чему он стремился в своем искусстве. Не будучи отцом московского иконописания, Андрей Рублев, несомненно, был его лучшим представителем и обновителем. Оставаясь верен задачам церковной живописи, он оживил *монотонность пошиба* и привнес в иконопись ту художественность исполнения, которою отличались потом лучшие произведения московской кисти, близко соприкасавшиеся с этой стороны с иконами так называемого *Строгановского* письма.

В половине XVI века, при царе Иване Васильевиче Грозном, на северо-востоке России приобрел важное торгово-промышленное и колонизаторское значение род именитых людей Строгановых. Они участвовали и в покорении Сибири, заботились о заселении нашей северо-

восточной окраины, заводили здесь школы и иконописные мастерские. От них ведет свое начало и имя так называемая *Строгановская* иконописная школа, памятниками которой остались многочисленные иконы и один из древнейших наших *лицевых подлинников*. Связанные с новгородскими своим происхождением Строгановские письма оставили далеко позади себя первые совершенством своей техники. Чистотой и тонкостью отделки, изящным подбором ярких цветов и красок и необыкновенною тщательностью исполнения всех иногда удивительно миниатюрных фигур Строгановские письма заметно выделяются из ряда других иконных пошибов и составляют последнюю ступень в развитии византийско-русской иконописи. Приятно действуя на зрение своею художественностью, иконы Строгановского письма строгим видом изображенных на них ликов не переставали в то же время назидать религиозное чувство наших благочестивых предков, весьма любивших церковное благолепие.

Из истории древнерусской иконописи

Древнерусский иконописец и перемены, происшедшие в положении его в XV–XVI вв

Из истории древнерусской иконописи. Древнерусский иконописец и перемены, происшедшие в положении его в XV–XVI вв. Взгляд Стоглавого собора на нравственные и умственные качества иконника и сущность иконописания. Пожар 1547 года в Москве и иконографические новшества. Возражения против них дьяка Висковатого. Собор 1554 года; объяснения священника Сильвестра. Отношение Зиновия Отенского и преп. Максима Грека к изображениям западного происхождения. Каким путем последние заходили на Русь.

Шестнадцатый век имел очень важное значение в истории древнерусской иконописи: тут впервые ясно обозначились в ней задатки нового направления, которое в противоположность старому, строго державшемуся унаследованных от Византии иконописных преданий и типов, допускало подражание западным живописным образцам. Постановления Стоглавого собора, разъясняющие взгляд наших предков на иконописца и отчасти самые основы русского иконописного предания, и известный *Розыск* по делу дьяка Висковатого навсегда останутся письменным выражением этих двух различных направлений и начинавшегося в нашей иконографии как бы раскола, разделившего потом русских людей на два различных лагеря: сторонников византийской иконописи и итальянской живописи.

Положение художника везде и всегда служило лучшим мерилom положения искусства в том или другом обществе, а умственное и нравственное развитие последнего всегда имели неотразимое влияние на характер его деятельности и ее направление. Наши *древнейшие* и наиболее замечательные иконописцы: преп. Алипий Печерский, старец Андрей Рублев и друг. стояли под живым влиянием византийских мастеров и выходили из монастырей. Это вполне естественно и понятно. Древнерусские монастыри были первыми рассадниками просвещения; из них вышло и развилось просветительное начало всей русской жизни, и для искусства церковного они были почвою во многих отношениях благоприятною. Весь склад монастырской жизни развивал в иконописце церковный взгляд на дело, которому он служил; в его душе, как и в душе афонского подвижника, к которому всегда стремился русский инок, как к

высшему идеалу, не было почти места для тех интересов, которые принято называть теперь эстетическими — светскими: напротив, он боязливо отстранялся от подобных впечатлений, чтобы не смешать своего дела с служением целям недостойным. Весь запас его умственных сведений и интересов исчерпывался тем, что давалось чтением богослужебных книг, житий святых и много-много сочинений отеческих.

С течением времени, с возникновением особенных явлений в нашей церковно-исторической жизни, изменились условия иконописного дела в России и самое положение иконописного мастера. По мере того, как распространялось христианство в различных уголках нашего отечества, увеличивался и спрос на иконы, и в XV–XVI веках ни в одной стране христианского мира он не был так велик, как в России. Это вызвало обширное приготовление икон, начиная миниатюрным складнем или *пядницею* и до больших картин сложного содержания, до так называемых *многоличных* икон, представлявших что-то вроде живописных религиозно-исторических поэм. Множество рабочих рук потребовалось теперь для изготовления икон; иконописное искусство от греков и их непосредственных учеников — монахов и клириков — по необходимости должно было перейти к мирским людям — *горожанам и поселянам*. В половине XVI века оно столь сильно распространилось между ними, что сделалось предметом ремесленного производства, требовавшего значительного числа рабочих, которые стали составлять из себя как бы промышленные цехи.

Новая среда, в которой пришлось вращаться теперь заурядному иконнику, понятно, во многом отличалась от прежней, менее ее была богата художественными знаниями и вообще духовным содержанием и не могла благотворно отзываться на его произведениях. На Руси в XV–XVI веках нелегко было найти людей с самою скромною подготовкою к занятию иконописью. Правда, в истории русской иконописи того времени встречается несколько имен, занимавших все же видное место и в истории просвещения на Руси, — таковы имена митрополитов московских: Симона, Варлаама, Макария и некоторых других лиц, но это были по-прежнему иноки. Если же мы возьмем во внимание большинство *рядовых* иконописцев не из привилегированных мастерских, каковыми были строгановские, то должны будем согласиться, что оно было очень мало подготовлено для своей профессии. Если принять далее в соображение то, чего требовала от церковного живописца масса простого населения, то легко будет заметить, что ее требования не были рассчитаны на него, как художника. По свойству своих духовных интересов и малоразвитости

эстетического вкуса и понимания она спрашивала с живописца сюжетов не столько художественных, сколько занимательных и назидательных, и удовлетворялась вполне, когда неуклюжие миниатюры разного рода сборников или лубочные картины топорной работы приходили на помощь ее умственному и нравственному воспитанию. Прибавим к этому, чтобы лучше понять историческую почву, на которой развивалось тогдашнее иконописание, что в половине XV века, с окончательным падением Византии, совсем порвалась художественная связь, соединявшая доселе Россию с Востоком, а между тем на западе в это время церковное искусство, покончив совершенно с иконографическими преданиями, стало подражать образцам искусства античного и преследовать цели художественного реализма, оставя в стороне интересы религиозные.

Указанные обстоятельства, в связи с разного рода беспорядками в церковной и общественной жизни на Руси, вызывали духовную власть обратить внимание на иконописное дело и обеспечить последнее от порчи и светских мотивов западного искусства. И действительно, Стоглавый собор, членам которого хорошо были известны и положение иконописца в древнерусском обществе, и те условия, в которые он был поставлен теперь, в видах предохранения иконописного искусства от профанации, обратил прежде всего свое внимание на нравственные качества живописного мастера и его благоповедение. «Подобает быть живописцу, — сказано в соборном определении, — смиренну, кротку, благоговейну, не празднословцу, не смехотворцу, не сварливу, не завистливу, не пьянице, не грабителю, не убийце, наипаче же всего хранить чистоту душевную и телесную со всяким опасением; а кто не может до конца так пребыть, пусть женится по закону. Подобает живописцам часто приходить к отцам духовным, во всем с ними советоваться и по их наставлению жить в посте, молитве и воздержании со смирennemудрием, без всякого зазора... Если кто из мастеров-живописцев или их учеников начнет жить не по правилам: в пьянстве, нечистоте и всяком бесчинстве, святителям таковых в запрещение полагать, от дела иконного отлучать и касаться того не велеть». Стоглав смотрел на иконописание, как на одну из отраслей церковной службы, и потому относился к занимавшимся этим делом, как к лицам высшей нравственной категории. По мысли его, это был как бы средний класс между мирянами и монахами.

Для признания в звании иконописца Стоглавый собор считал необходимою и техническую подготовку ученика в иконописной школе, именно приобретение им умения верно и согласно с церковными правилами делать снимки с оригинала. «Если которому из учеников

откроет Бог живописное рукоделие, и приводит того мастер к святителю. Если святитель увидит, что написанное учеником будет *по образу и подобию*, и что в чистоте и благочестии живет он, то, благословив его, научает и впредь благочестно жить и святого оного дела держаться со всяким усердием». При этом епископ обязан был учить мастера быть беспристрастным в отношении к своим ученикам — «не поборать ни по брате, ни по сыне, ни по ближнем». «Если кому не даст Бог такового рукоделия, станет писать худо или жить не по правилам, а мастер объявит его гораздым и во всем достойным и покажет написание инаго, святитель, обыскав, полагает такового мастера под запрещением, а ученику тому иконного дела отнюдь не касаться». Нельзя не отдать должной справедливости составителям этого постановления за то, что они едва ли не первые обратили серьезное внимание на улучшение иконописного дела в древней России и подчинили мастерство и взаимные отношения иконописцев строгому церковному надзору. Но, требуя от каждого из кандидатов иконописного мастерства предварительного изучения его под руководством живописца-мастера, Стоглав, к сожалению, ничего не говорит об умственном развитии этих лиц и ограничивается одним исчислением их нравственных качеств. И впоследствии, при учреждении царской иконописной школы, испытание мастеров производилось со стороны их технического умения, а поручная запись, которую выдавали в свою очередь избираемые в *жалованные* и *кормовые* иконописцы, заключала в себе лишь одно обязательство «всегда б4с своею братией быть неотлучно, не пить и не бражничать и к государеву делу, к иконному письму, всегда быть готову».

Отсутствие умственного развития и теоретических знаний собор надеялся как будто восполнить тем, что отнимал право заниматься живописью у людей, практически не подготовленных к занятию иконописью, и находил неуважительною отговорку тех, которые, не имея надлежащего умения и способностей, брались за иконописание, как за средство к прокормлению. «А которые по сие время писали иконы не учась, *самовольством* и не по образу, и те иконы променивали дешево поселянам-невеждам, тем запрещение положить, чтобы учились у добрых мастеров; и которым Бог не даст (живописнаго рукоделия), и им от такового дела престать... Если начнут говорить: мы тем живем и питаемся, то таким речам их не внимать, потому что не зная говорят и греха себе в том не ставят. Не всем человекам иконописцами быть: много различных рукоделий даровано людям от Бога для пропитания и жизни, кроме иконнаго письма».

Собор старался далее выдвинуть самую личность иконописца и

поставить ее в положение привилегированное, окружить ее известною долею почтения со стороны общества, почетом от власти духовной и светской. Архиепископы и епископы, в силу сего постановления, должны были беречь и почитать живописцев больше простых людей; вельможи и простолюдины обязывались в чести иметь их за иконное изображение. Самому царю хитрых и гордых мастеров-живописцев приходилось жаловать. Это определение, вышедшее из уважения к иконному мастерству, как к церковной профессии, конечно, способствовало сравнительно обеспеченному и в своем роде почтенному положению лиц, занимавшихся иконописью; но узкие рамки, в которые тот же собор ставил деятельность этих лиц, и нравственная точка зрения, преобладавшая в представлении идеала иконописца, были одною из причин, почему иконопись и после Стоглавого собора все-таки оставалась у нас, особенно по захолустным городкам и селам, *на степени ремесла* и не могла возвыситься до значения и требований искусства.

«Да и о том святителям великое попечение и бережение иметь каждому в своей области, — читаем в Стоглавникс, — чтобы гораздые иконники и их ученики писали *с древних образцов*» или, как пояснено в другом месте, «*«о образу и по подобию и по существу, смотря на образ древних живописцев»*. Являясь прежде всего набожным человеком, верным исполнителем церковных правил, словом, христианином безукоризненной жизни, русский иконописец, по воззрению Стоглава, должен быть еще строгим хранителем древних общепризнанных образцов иконописи. В руководство и подражание отцы собора рекомендовали ему иконы *Рублевскаго* письма и решительным правилом требовали «не описывать Божества *от самосмышления, своими догадками*»; в самостоятельности иконописца они видели не более, как произвол, нарушавший чистоту византийско-русского предания.

Из опасения, как бы не привзошло в церковную живопись элементов светских, иконописцу запрещено было также употреблять свою кисть на изображение предметов, не принадлежавших к области церковно-религиозной. «Не подобает ему, — говорится в одном рукописном руководстве к живописи, — кроме святых воображений ничтоже начертывать, рекше воображать, еже есть на глумление человеком: ни зверска образа, ни змиева, ниже ино что, кроме прилучшихся деяний, якоже есть удобно и подобно».

Церковный контроль, так четко стоявший на страже древнего иконописного предания, имел в то время действительные основания опасаться вторжения в нашу иконографию новых идей и появления в ней

мотивов, чуждых общепризнанным церковным образцам. В пользу этой возможности говорило напряженное состояние тогдашней богословской мысли, затронутой рационалистическим учением Матвея Башкина и Феодосия Косого. Их отрицательные мнения сильно волновали тогдашний книжный мир, возбуждая в нем разного рода вопросы и сомнения. Если уж нашла себе сторонников среди русских людей такая отрицательная мысль, как непризнание почитания икон, мощей и святых, то тем легче могли проникнуть нововведения в область иконографии. И они действительно проникли.

В 1547 году страшный пожар посетил Москву и истребил в ней много церквей со всею их утварью и св. иконами. По распоряжению государя, из Новгорода, Смоленска, Дмитрова, Звенигорода и многих других городов были привезены иконы и поставлены в придворном Благовещенском соборе, пока не будут изготовлены новые. Одновременно с этим государь послал за иконописцами в Новгород, Псков и в иные города с приказанием им явиться в Москву. Иконники съехались, и царь велел им писать иконы, каждому по своему назначению; некоторым из них приказано было подписывать царские палаты. Главную работу пришлось исполнять при этом новгородским и псковским иконописцам: им, как более сведущим, поручено было написать наибольшее число икон. По словам известного священника Сильвестра, он, с соизволения государя, заказал новгородским и псковским иконникам написать: «Св. Троицу Живоначальную в деяниях, да Верую во единого Бога Отца, да Хвалите Господа с небес, да Софию Премудрость Божию, да Достойно есть» с образцов, взятых в Троицком и Симоновском монастырях. И там и здесь, как мы видели, славился своими работами иконописец Андрей Рублев. Псковские иконники: Останя, да Яков, да Михайло, да Якушко, да Семен Высокий Глаголь, отпросившись на родину, в свою очередь написали там с товарищами: Страшный суд, Обновление храма Воскресения в Иерусалиме, Страсти Господни и икону с четырьмя изображениями: «И почи Бог в день седмый, Единородный Сыне, Приидите людие трисоставному Божеству поклонимся и Во гробе плотски». Эти иконы привезены были потом в Москву и вместе с образами, написанными здесь новгородскими иконниками, по повелению государя, были поставлены в Архангельском и Благовещенском соборах и Вознесенском монастыре.

Против этих-то новых икон, занявших в Благовещенском соборе место старых привозных чудных образов, теперь из него вынесенных и с честью царем, митрополитом и народом отпущенных с Москвы, и изъявил свои сомнения дьяк Иван Михайлович Висковатый — знаменитый канцлер,

выражаясь нынешним языком, царя Ивана Васильевича Грозного. Насколько эта личность обрисовывается перед нами в ее речах и из хода судебного дела, вызванного протестом, видно, что Висковатый имел редкую в то время начитанность в богословских книгах, сносился с Башкиным и защищал от нападений его православную христианскую веру. Не принадлежа к числу его сторонников, он позволял себе однако же критически относиться к исполнению иконописных сюжетов и находил в привезенных из Пскова и вновь написанных в Москве новгородцами иконах новшества, несогласные с богословскими понятиями и правилами древнерусской иконописи. Не входя в подробности этого любопытного во многих отношениях протеста, познакомимся лишь с главными основаниями, на которых держался этот защитник старорусского церковного предания, и с теми нововведениями, которые, по его мнению, допущены были в тогдашнюю нашу иконографию.

Висковатый утверждал, что нельзя представлять в очертаниях красками *невидимого* Божества и *безплотных*, и потому вооружался против вращавшихся тогда изображений Ветхого деньми, Господа Саваофа, и Предвечного Совета. На том же основании восставал он и против лицевого изображения первого члена символа веры. «Мне думается, — говорил он, — что *Верую во единого Бога Отца Вседержителя, Творца небу и земли, видимым же всем и невидимым*, писать подобает словами (не в лицах, а подписью), а от толе бы писать и воображать по плотскому смотрению иконным письмом Господа нашего Иисуса Христа и весь символ до конца». Как далеко заходила тогда живописная иллюстрация текста священных книг и церковных песней, как она не везде разборчива была, видно из тех сюжетов, по поводу которых выражал Висковатый свое недоумение. «Он имел сомнение, — как сам заявлял, — о Ветхом образовании Господа Саваофа и Превечном Совете; об изображении, как Бог почил от всех дел Своих, и Троицком деянии; о Приидите людие трисоставному Божеству поклонимся, Единородном Сыне и Во гробе плотски, о всей бытии и Адамовом сотворении». Все эти названия показывают нам, какой обширный круг изображений вошел в употребление тогдашней церковной живописи, и что такое были *многоличные* иконы с *деяньми*.

Висковатый находил противным церковным правилам изображение Распятого на кресте, прикрытого херувимскими крыльями и с руками *сжатыми*, вопреки словам канона: *Длани на кресте распростер, исцеляя неудержанно простертую во Едеме руку первозданного*. Сжатие рук он считал суетным мудрованием тех, которые помышляли, что не очистил

Господь наш греха Адамова, а о крыльях, которыми прикрываемо было тело Иисусово на кресте, сомневался на том основании, что таково будто бы было мнение латинян. Внутренний смысл довода тот, что западное искусство изображало распятие Христово со многими символическими аксессуарами и старалось идеализовать этот живописный сюжет подробностями, представлявшими славу Распятого.

Различие *переводов* одной и той же иконы также смущало Висковатого: он желал бы «писать иконы одним образцом, чтобы было несоблазнено, а то в паперти одна икона, а в церкви другая, то же писано, а не тем видом». Он сильно сомневался и насчет того, что, вопреки установившемуся обычаю, не было надписей на новых иконах, которые объясняли бы их значение: «кого вопрошу, и они рассказать не умеют, а подписи нет». Наконец, Висковатого соблазняла живопись, которою расписывали царские палаты, и он с особенным ударением указывал на пляшущую жонку, изображавшую, быть может, танцующую грацию. «И о том, государь, — писал дьяк митр. Макарию, — была вся ревность моя, что образы Спаса, Пречистыя и св. угодников Его сняли и в то место поставили *свои мудрования*... по своему разуму, а не по божественному писанию, потому что в средней палате государя нашего написан образ Спасов, да тутю ж близ него написана жонка, спустя рукава, как бы пляшет, а подписано над нею: блужение, а иное — ревность, и иныя глумления... О том смущаюсь, государь, прости мя и настави на лучшее, да укрепится дух мой»...

Сомнения насчет новописанных икон, устно и письменно заявленные Висковатым митр. Макарию, дважды в январе 1554 года обсуждались на соборе, по повелению царя. За разрешение недоумений дьяка взялся владыка Макарий, с самого же начала отметивший всю несообразность его рассуждений, что «он говорит и мудрствует о св. иконах не гораздо, так как живописцы невидимаго Божества по существу не описывают, а пишут и воображают по пророческому видению и по древним образцам греческим, по преданию святых апостол и св. отец». Получив от митрополита разъяснение на все свои возражения, Висковатый раскаялся, просил прощения в своем заблуждении и даже писал особый покаянный ответ, в котором отказывался от своих прежних мнений и признавал их ложными. Его подвергли церковному покаянию на три года и, под страхом отлучения от Церкви, потребовали от него впредь не держать у себя на дому книг и не учить других предметам священным, а самому «о невидимом Божестве не испытывать и о непостижимом Существе не рассуждать, но только веровать»...

Но так как заведывание росписью Благовещенского собора было поручено священнику Сильвестру, то допрос Висковатого естественно вызывал к разъяснениям и этого последнего. В своем ответе по поводу некоторых обвинений дьяка Сильвестр имел в виду показать ненарушимость иконописного предания, составлявшего дотоле краеугольный камень русской иконографии. С этой целью он выясняет историческое происхождение ее, причем группирует известные ему факты на две категории, из которых в первой собирает сведения о деятельности по устройству и благоукрашению храмов первых русских князей в Киеве и Новгороде, во второй говорит о таковой же деятельности новгородских владык. Сославшись на основное правило, которого искони держались на Руси в церковном зодчестве и живописи, Сильвестр говорит, что он следовал ему и не повинен ни в каких новшествах. «Когда вел. князь Владимир сам крестился в Корсуне и, приехав в Киев, заповедал всем креститься, и тогда вся русская страна крестилась... И князь великий Владимир Ярославич повелел в Новгороде поставить церковь каменную св. Софию *по цареградскому обычаю*, и икона София, Премудрость Божия, *греческий перевод* (= копия с греческого), тогда же написана; а во Пскове поставили Троицу Живо-начальную, в Юрьеве монастыре — Георгия святого, на Городище — Благовещение... Все те церкви ставили вел. князя и по иконописцев посылали по греческих. Да во многих монастырях владыки новгородские церкви строили каменные с подписями и честными иконами украшали: и во всех тех церквах, равно как и в Москве, Владимире, Пскове, Твери, Суздале, Смоленске и во всей великаго государя державе, *на стенах и иконах греческое и корсунское письмо и здешних мастеров с тех же образов письмо*».

Обращаясь затем к своей личности, Сильвестр прибавляет: «и ты, государь св. митрополит, и весь освященный собор, общите и рассудите, аще едину черту приложил аз своего разума: все иконы, как и Бытейския деяния и иныя многия притчи, от древняго предания, как иконники пишут: неприкосновен есмь сам ни которому делу, писали иконники все со старых образцов своих». Но, отклонив от себя ответственность в потворстве каким бы то ни было нововведениям в области иконописи, он не защищает однако же написанных псковскими и новгородскими живописцами икон от некоторых промахов и не утверждает, чтобы они были во всем согласны с принятыми на Москве иконописными типами. Имея в виду это последнее, он обращается к собору духовных лиц с просьбою подвергнуть выставленные в Благовещенском соборе иконы строгому исследованию; предлагает исправить их по божественным писаниям и по правилам св.

отцов, «если что в них будет не по существу или образцы непрямы будут». И освященный собор, вероятно, со слов самого же Сильвестра, должен был отметить несколько таких своеобразных вариантов в новой иконописи собора и осудить их. «А где написан Христов образ на кресте руки сжаты, а инде ослаблены, — говорил председатель собора Висковатому, — и то иконники написали не гораздо, не по древним образцам греческим, от своего неразумия, и мы те образы велели переписать»... Дьяк Висковатый в своих нападках на тогдашнюю иконопись не стоял особняком, и не все новшества в последней были отмечены им. Мы видим, что обращались в то время и другие странные иконографические сюжеты, имевшие свой круг почитателей и противников, свои толкования и в некотором смысле свои теоретические основы. К Зиновию, ученику Максима Грека, подобно ему испытывавшему тогда заключение в Новгородском Отенском монастыре, приходили из Старо-Русского монастыря клирошане, между которыми был и иконописец-мирянин Феодор. Среди других недоумений они обратились к Зиновию с вопросом: как смотреть на появившееся тогда изображение Бога Отца в образе царя Давида в соединении с распятием Христовым? «Повеждь нам, — говорили клирошане, — неции убо икону сию не принимают поклоняться, овии же чудятся и хвалят, аки зело мудр образец составлен». Икона успела обратить на себя внимание, получила оригинальное название *Богоотца*, и вместе с нею ходило по рукам сказание, в котором с подробными объяснениями описывался этот апокрифический сюжет. Зиновий приказывает наперед прочесть ему это сказание и затем уже подробно разбирает его и резко порицает, как самую мысль, так и детали этого вымышленного изображения, признавая его во всем несогласным с истиною и с воззрениями православной догматики. Находя несообразным самое название иконы, он считает оскорблением величия Божия представлять безначального и бесконечного Бога в образе хотя и святого человека, но все же создания Его и раба, то есть царя Давида. Совсем неприличным признает он и изображение на иконе Бога Отца *со схимой на главе и с омофором на плечах*: «схима бо не владыку и царя показывает, но раба покорена; царя убо показывает диадема и порфира. Схиму имут мниси, а не цари»... Поверх схимы на главе Саваофа был представлен *венец с семью рогами*, которые сказание объясняло в смысле семи веков. Этот аксессуар и его странное символическое толкование имели, нам кажется, гностический характер и примыкали к учению гностиков об зонах. Семь рогов апокалипсического агнца, означавшие семь очей или семь духов Божиих, по словам Зиновия, не могли во всяком случае оправдывать символики сказания. Фигура Бога Отца, помещавшаяся

собственно за крестом, из-за которого выдавалась лишь верхняя часть ее, тогда как нижняя была закрыта херувимскими крыльями, на руке, державшей меч, имела *железную рукавицу*. В оценке этого аксессуара Зиновий обращает внимание на грубый реализм этого символического придатка, которым, очевидно, хотели выразить силу и крепость карающей десницы Божией. Если бы, говорит он, подобные символические выражения, встречающиеся в Ветхом Завете, передавать буквально, тогда появилось бы много изображений нелепых и антирелигиозных. Перед изображением Бога Отца был начертан крест, а на нем «Иисус млад сидит в бронях железных и во шлеме медне». Это новая черта переносит нас в самую раннюю пору иконографии креста Христова и представляет повторение одной подробности древнейшего типа идеальных распятий. Как известно, древние христиане долго не изображали распятия Христова в собственном виде и поэтизировали этот сюжет разного рода комбинациями, заменявшими прямое изображение Распятого. К числу этих комбинаций принадлежало изображение Христа в медальоне на верхнем отроге креста или посередине его, в месте пересечения поперечной его части с продольною; а для выражения идеи торжествующего Христа изображали Его в идеальном типе — молодым, безбородым, в юношеском возрасте, без отношения к действительным летам Его жизни. В нашем изображении Спасителя не распятым, а восседающим наверху креста и притом юным, молодым, нельзя не видеть повторения этих обоих приемов художественной идеализации распятия Христова. Но Зиновий, будучи несомненно одним из образованнейших русских людей XVI века, как видно, не имел понятия об этом эстетическом приеме древнего искусства и взглянул на дело с богословской точки зрения, а потому и порицал это изображение за несоблюдение исторической правды и своевольное отношение художника к евангельской истории. «А еже в бронях железных и шлеме медне Иисусу с креста слезти на ада, ни един от богословец предаст, или кто воспет от отец», равно как не говорится и о том,

чтобы «Иисусу младу на кресте сидети: все это мудрования чуждые правоверных и есть диаволе хуление. Господа же Иисуса Христа, — продолжает наш богослов, — распята в 33-е лето возраста плоти Его, евангелисти писаша не сидящего в бронях на кресте, но нага распята, пригвождена ко кресту протяженнома рукама». Мало того, — он находил здесь даже следы манихейской ереси: «млада Иисуса на кресте сидяща, а не распята начертана по ереси манихейстей, тии бо глаголют Христа привидением распята, а не истиною». Таким образом, в богословско-историческом экзегесе Зиновия мы видим не что иное, как сухое указание

на окончательно сформировавшийся в византийском искусстве тип распятия, который служил для него и точкою отправления, и основанием всей аргументации. Его-то, несомненно, и имел в виду Зиновий, разбирая непонятное для него изображение креста на иконе Богоотца. Под фигурую юного Иисуса был изображен белый серафим пригвожденным ко кресту, а на поперечных ветвях его были представлены два багряных херувима. По объяснению сказания, «бел серафим — душа Иисусова, багряны херувимы — ум ей и слово». Подобной замены распятия Христа серафимом в древнехристианском искусстве, сколько нам известно, не встречается; но она имела, предполагаем, отношение к тогдашним христологическим спорам о духовном теле Христа, недоступном будто бы страданию и смерти, и получила право гражданства в позднейшем искусстве западном. Вся эта странная, но тем не менее любопытная символическая картина показывает, что, несмотря на отмеченную нами скудость умственных и художественных интересов в массе простого народа того времени, несмотря на господство иконописных образцов византийского искусства, западное влияние незаметно подкрадывалось к нам и заявляло себя в области иконографии. Принятое одними, появляясь спорадически, оно не проходило бесследным, но вызывало толки, сомнения, рассуждения, часть которых отразилась и в богословской литературе того времени. Но если одни не знали, как смотреть на этот выходивший из ряда сюжет, а другие, как Зиновий, безусловно его порицали и без дальних околичностей приурочивали к различным еретическим сектам, находились в то время и люди, смотревшие на это изображение гораздо снисходительнее, которые видели в нем излишнее и соблазнительное для простых верующих произведение свободной художественной фантазии, а не дело еретической пропаганды. Таков был, между прочим, Максим Грек, учитель инока Зиновия, со слов которого мы изложили этот замечательный иконографический сюжет.

Псковский дьяк Михайло Григорьевич Мисюръ-Мунехин обращался к переводчику, состоявшему при Максиме Греке, Димитрию Герасимову с вопросом: как смотреть на это необычайное изображение, и православно ли оно? Димитрий Герасимов, в свою очередь, спрашивал о том Максима Грека и сообщил ответ последнего в письме к дьяку Мисюрю во Псков. Для генеалогии нашего сюжета оно дает несколько любопытных разъяснений, из которых несомненно открывается, что прежде появления иконы Богоотца в Москве этот сюжет был уже известен и служил предметом обсуждения в Новгороде при архиепископе Геннадии (1484–1504), что там он возбуждал сомнения, но большинство, с иконниками во главе,

высказалось в пользу его, и он остался.

Иконографическому сюжету западного происхождения не трудно было в то время попасть в мастерскую новгородского иконника. Подобно тому, как Корсунь послужил в свое время посредником между Киевскою Русью и Византией, при передаче первой христианской веры и церковного искусства последнею, — Новгород и Псков были своего рода передаточными пунктами в сношениях инославного Запада с северною Русью. Через них шли к нам не только предметы торговли и изделия промышленного производства, но и произведения искусства. Сосуды преп. Антония Римлянина, прибывшие с ним, по преданию, из Рима; так называемые *Корсунския* врата Новгородского Софийского собора, сделанные в конце XII века магдебургскими мастерами, и многие другие памятники навсегда останутся вещественным доказательством наших давних сношений с Западом. Первое появление резных икон в Пскове указывает, мне кажется, на тот же самый факт, то есть на сношения наши с Западом. В 1540 году какие-то прохожие старцы из чужой земли принесли во Псков две *резных* иконы: св. Николая Чудотворца и Параскевы Пятницы. Это обстоятельство привело псковичей в большое недоумение, и некоторые стали даже говорить, что поклонение иконам *на рези* есть то же, что и поклонение идолам. Волнение принимало все большие размеры, и тогда старцы с иконами были взяты и отправлены в Новгород к архиепископу Макарию. Просвещенный архипастырь сам приложился к этим иконам, пел перед ними молебен и, отпуская иконы обратно, велел псковичам встретить их соборно и выменять у старцев. Псковичи послушались и в виду благоприятного отзыва уважаемого владыки поместили эти странные для них иконы в своих церквях: святителя Николая Чудотворца и мученицы Параскевы. Как ни неопределенно известие об этом происшествии в летописи, остается однако ж полная вероятность предполагать, что здесь идет речь об изображениях, имевших западное происхождение и лишь случайно занесенных к нам прохожими старцами. Скульптурный род изделий, процветавший, как известно, на западе в эпоху романского и особенно готического стилей, был широко там распространен и легко, стало быть, в данное время мог проникнуть на Русь. Правда, резьба по дереву искони существовала у наших предков и служила обыкновенным украшением их неприхотливых жилищ, о чем нередко и с большою похвалою отзывались иностранцы, путешествовавшие по России; но эти резные иконы неизвестны в церковном употреблении за древнейший период нашей истории.

Влияние Запада на Русь и нашу иконопись в XVII в

Из истории древнерусской иконописи. Влияние Запада на Русь и нашу иконопись в XVII в. Сетования по этому поводу составителя «Щита веры» и распоряжения патриархов Никона и Иоакима. Школа царских иконописцев; отношение ее к западным живописным образцам. Послание изографа Иосифа; артистическая теория последнего и ее отношение к первохристианским художественным воззрениям. Направление, данное Ушаковым нашей иконописи. Церковно-правитель-ственные распоряжения XVII в. касательно иконописания.

XVII век был замечательнейшею порой в жизни древнерусского общества: здесь встретились старорусские предания с новым сильным течением, шедшим к нам с запада через Литву, Польшу и Малороссию. То, что прежде доставлялось в Россию отрывками и случайно из-за моря, теперь полилось в нее целым потоком, мутный источник которого лежал в недрах латинства и выродившегося из него протестантства. Это течение сопровождалось не только усвоением нашими предками житейских удобств, созданных западноевропейской культурой, но и появлением из-под печатного станка южно- и западно-русских типографий длинного ряда книг и брошюр (= *выкладов*), в которых пропагандировались латинские заблуждения, постепенно проникавшие в общество и порождавшие в нем споры из-за католических доктрин: о времени пресуществления св. даров, *Filioque*, опресноках. Московская духовная и отчасти светская власть принимала зависевшие от нее меры против вторжения этих иноверных учений и иноземных новшеств, но была бессильна остановить движение этого потока. Сама она историческими событиями не раз вынуждалась прибегать к этим книжкам и опираться на южно-русских ученых, которые служили у нее и переводчиками, и учителями в только что заводившихся тогда на Москве школах, и официальными проповедниками, — вообще занимали видное и деятельное положение в литературе и обществе. То же влияние дало себя почувствовать с несравненно большею только против прежнего силой и в области церковной живописи, которая стала перенимать теперь манеру западных живописцев с их реальною кистью и принялась трактовать такие сюжеты, которых дотоле или вовсе не знала, или тщательно при встрече с ними сторонилась. Одновременно с

новотворными книгами, латинского обычая наполненными и лишь по имени принадлежавшими восточной церкви, у нас появились и «неции латино-ученицы, младоумении иконописцы, паче же сами латинские и лютерския части сущии», которые, вопреки традициям древнерусской иконописи, начали заявлять и преследовать цели по преимуществу *артистические*. Московский собор 1667 года в статье об иконописцах, вероятно, имел в виду это новое направление церковной живописи, но занятый полемикой с раскольниками оставил в тени эту сторону дела и ограничился общим замечанием в духе Стоглава: «Повелеваем быть над иконописцами искусному художнику и доброму человеку из духовного чина в старостах, то есть начальником и дозорщиком, да не поругаются невежды святым иконам Христа, Богоматери и угодников Его, худым и нелепым письмом пишуще, и да престанет всякое суемудрие неправедное, иже обыкоша всяк собою писати без свидетельства».

Мы не имеем такого исторического документа или канонического постановления, которые в цельном очерке обрисовывали бы тенденции иконописцев-западников и самый процесс борьбы с ними; но зато в разного рода статьях и отзывах русской литературы XVII века нет недостатка в указаниях на частные пункты, против которых направлялась последняя. Не ходя далеко, сошлемся в подтверждение на духовное завещание патр. Иоакима, в котором он со всею искренностью выставлял на вид отмеченный поворот в области живописи и его связь с западными веяниями, и приведем несколько мест из известного «*Щита веры*» в образчике тогдашних жалоб на новшества, вкрадывавшиеся в церковную живопись. Здесь между прочим говорится, что латинствующие и лютеранствующие иконописцы «на хартиях пишут и печатают святых дебелими и утучненными лицами и убеленными телесы и с нагими тела некими частями, имже лепотствует быти покровенным ради благообразия». В частности «икону Пресв. Богородицы пишут дебелоличну, отхро-вену главу имущу, простовласату, перси святыя и сосцы голы, яже никогда же кем-либо видена быша, но от самага младенства Ея покровена бе всетелесно... Ношаше же не цветную или многоценную яковую одежду, но всегда во всем житии Своем имяше одежду смиренную, смуглую, малоценную. И Самого Христа Бога младенческий образ пишут вся удеса даже и до студных нага без всякаго благоговения. Подобно нелепо пишут Предтечу у св. Елизаветы в недрах, инии в объятых, пред Христом младенечным играюща, нага же всеми удесы суща. И св. апостолов вместо пророческих о Христе образований и гаданий держимых пишут с умерщвляющими тыя орудии (с орудиями их страданий) и нагия

голени имуща, ноги и руки до локтей обнажены, и иныя нелепоты, очесем благоговейных приносящая стыд... Не бесчестие ли есть святым, яко св. мироносицы Марии Магдалины икону пишут яко блудницу, ваны новаплени?» И в другом месте: «нынешнии латинстии и люторстии ученицы иконописцы знаменование у Христа Бога, имя Его божественное о ѿ, и креста св. образ и у Пречистыя Богородицы девства Ея нетленного проповедание, оныя три звезды, престаща мнози писати. И сие чюже истинного православия». Высказавши и еще немало горьких сетований по поводу вторжения в русскую иконопись фривольных и светских мотивов тогдашней западной живописи, составитель *Щита* приходит к тому заключению, что «епископы или их наместники ведети должныствуют и назирати, каковы в церкви образу попущати... Того убо ради должныствуют иконописцы ко епископом носити тыя на благословение, и да благообразныя и по преданию древнему написанныя приимутся, не таковыя же да взбранятся».

Несмотря на предостережения духовной власти и изъятия негодования со стороны представителей ее, эти вольнодумные произведения церковной кисти мало-помалу переходили к нам на Русь в виде икон, исполненных на фряжский образец, живописных картин и особенно печатных или гравированных листов, которыми во множестве снабжали нас немецкие земли. К великому соблазну благочестивых людей того времени, они появились в открытой продаже и нашли себе значительный спрос. Кроме иконного ряда, который представлял собою обширный рынок для сбыта изделий по этой части и находился на нынешней Никольской улице, существовало в Москве и еще несколько мест, где торговали теми же произведениями. Около Спасских ворот, на мосту, который перекинут был через ров, тянувшийся вдоль кремлевской стены, были также устроены лари и лавочки, где напоказ проходящим выставались и, разумеется, раскупались те же соблазнительные картины. Московские крестцы или площади, пересекавшиеся улицами, также не свободны были от продажи немецких печатных листов с еретическими изображениями святых. Будучи великим ревнителем греческих обрядов и в частности византийских иконописных преданий, святейший патриарх Никон едва ли не первый из духовных властей начал горячо бороться со злом. Через своих людей он всюду, даже из домов самых знатных московских сановников, отбирал иконы нового письма, приказывал выкалывать им глаза и в таком виде носить их по городу и объявлять царский указ, угрожавший строгим наказанием тем, кто впредь осмелится писать подобные иконы. Возмущенный новшествами и желая вочто бы то

ни стало изъять их из иконографии, он решился даже в 1654 г. всенародно, в присутствии царя и антиохийского патриарха Макария, предать анафеме в неделю православия всех, кто впредь будет писать или держать у себя в доме *франкские* иконы 280. Зло и после этого не уменьшалось, а, напротив, усиливалось. По распоряжению патр. Иоакима, особые глашатаи (бирючи) должны были выходить на городские площади и объявлять всенародно, «чтоб на бумажных листах икон святых не печатали и немецких еретических не покупали и в рядах и по крестцам не продавали; а если сему кто учинится преслушен и начнет ради корысти своей такими листами впредь торговать и развращенно неправо печатать, тому быть от великих государей в жестоком наказании».

Но крайности всегда вызывают среднее, умеренное направление, в котором та и другая сторона сходятся, как на нейтральной почве, и получают право более прочного и спокойного дальнейшего существования. Так произошло и с нашей иконографией в XVII стол. Примирить византийско-русские иконописные предания с началами новой итальянской живописи взяла на себя школа царских жалованных и кормовых живописцев, которая учреждена была при Оружейной палате в 60-х годах XVII века царем Алексеем Михайловичем и все время состояла на содержании и под охраной правительства. Отправляясь, быть может, из слабых опытов исторической живописи, находившей себе дотоле приют в царских палатах, боярских избах и миниатюрах рукописей, и будучи организована из московских и городских добрых мастеров, новая живописная школа сосредоточила в себе все, что было лучшего тогда по этой части на Руси. Из этой школы вышел и долго во главе ее стоял знаменитый изограф того времени Симон Федорович Ушаков, далеко опередивший своих современников по широте и новизне своих художественных понятий. Талантливый, трудолюбивый и чрезвычайно плодовитый, он оставил нам много икон своей кисти, до сих пор украшающих монастырские и приходские церкви в разных местностях России. Но не о количестве написанных им икон будет последующая речь, не об устройстве его школы и судьбе этой замечательной личности, а о том направлении, которое Ушаков старался внести в тогдашнюю нашу иконопись, об его отношениях к художественным произведениям Запада. Для характеристики лучших представителей царской иконописной школы и, в частности, тех воззрений, которые разделял и преследовал в своей деятельности ее глава, помимо икон Ушаковской кисти, служит еще единственное в своем роде послание изографа Иосифа к Симону Ушакову направленное в защиту живописной манеры последнего от нападков на нее

со стороны иконописцев старого пошиба.

Не разрывая связи с преданиями древнерусской иконописи и не становясь в разлад с церковными взглядами на задачи последней, изограф Иосиф тем не менее заявляет свое решительное недовольство *ремесленническим* характером ее. «Нигде в других странах, — пишет он к своему современнику и единомышленнику, — не видать такого бесчинства, как у нас ныне. На честное и премудрое иконное художество поношение и уничтожение от невежд произошло. Везде по деревням и по селам прасолы и щепетинники иконы крошнями таскают, а писаны они так ругательно, что иные походят не на человеческие образы, а на диких людей. И, что всего бесчестнее, прасол у прасола их перекупает, что щепье, — по сто и по тысячи в кострах. Шуяне, холуяне и палешане на торжках продают их и развозят по деревням и врознь на яйцо и на луковицу, как детские дудки, продают, а большею статьею на опойки и на всякую рухлядь меняют. И простой народ щепетинники те своими блудными словами обаяючи, говорят, будто от доброписания спасения не бывает; и, то слышавши, сельские жители добрых писммен не собирают, а ищут дешевых». Ввиду этого выражения благородного негодования становится понятным, почему через все послание оскорбленного в религиозном чувстве автора проходит замечательная и в то время еще столь редкая в иконописце черта сочувствия к художественным образцам западной живописи, которую мы напрасно стали бы искать не только в воззрениях Стоглава, вооружавшегося против всего иноземного, как *поганских обычаев*, но и в понятиях, державшихся у нас целое столетие спустя. Полемизируя с одним из своих противников, стоявшим на почве старого воззрения, и принимая под свою защиту западную живопись, Иосиф спрашивает: «Неужели ты скажешь, что только одним русским дано писать иконы, и только одному русскому иконописанию следует поклоняться, а от прочих земель икон не принимать и не почитать? Только ты так мудрствуешь, а если хочешь разуметь, то знай, что в иностранных землях таков стяжательный нрав к любомудрию, наипаче же к сему премудрому живописанию прилежит, что не только Христов или Богородичен образ на стенах и на деках живоподобно пишут и на листах печатать искусны, но и земных царей своих персоны в забвение не полагают». Нашего просвещенного иконописца в произведениях западных мастеров поражало то, что они библейско-исторические события и лица «будто живые изображают». С беспристрастием истинного художника он отдает должную дань удивления успехам западного искусства и рекомендует своему противнику пользоваться прекрасным, кому бы оно ни принадлежало. «Когда у

иноземцев мы видим Христов или Богородичен образ выдрукован (напечатан) или премудрым живописанием изображен, тогда очи наши многой любви и радости исполняются. Мы не уподобляемся своим неверием жидам, не разжигаемся завистью и не укоряем иностранцев, видя у них хорошо написанные иконы. Такие благодатные вещи паче всех земных вещей предпочитаем и от иноземных любочестно выкупаем, иныя же за великий дар испрашиваем и приемлем Христово изображение на листах или досках, любезно целуячи, и по закону к иерею таковые иконы (для освящения) приносим». Приведенные выражения не нуждаются в комментариях: они настолько прозрачны, что сквозь них со всей ясностью просвечивает идея необходимого для русских иконописцев сближения с Западом. «Нам зазираешь от иноземцев иконные изображения принимать, — замечает он своему антагонисту, — а сам ты хитроделия иноземного касаешься. Вопросы отца своего, пусть тебе скажет, пусть скажут тебе и старцы твои, что во всех наших христианско-русских церквах все утвари священные, фелони и омофоры, пелены и покровы, всякая хитроткань и златоплетенья, каменье дорогое и жемчуг, все это от иноземцев приемлешь, в церковь вносишь, престол и иконы тем украшаешь и ничто скверно или отменно не нарицаешь!».

Возникши на почве византийско-русских иконописных традиций, но созревши под животворным влиянием идей и художественных произведений, издавна, как мы видели, заносившихся к нам с Запада, живописная школа Ушакова, как ни странно на первый взгляд представляется, опиралась на сочувствие патр. Никона, действовала от его лица и его авторитетом скрепляла свои симпатии и стремления, сильно расходившиеся с общим строем мыслей того времени. «Великий государь, святейший Никон патриарх, — говорит изограф Иосиф, — добрую ревность имеет о премудром живописании святых икон, и таковым благолепием наипаче тщится святая церковь украшать, и художество живописания не проклиняет, а грубых и неистовых иконописцев не только латинских, но и русских плохих не похваляет, и на большее уничиженье Церкви святой плохописных икон не приемлет, а истоваго живописанья не отлагает, неистово же пишушим возбраняет». Как ни благовидны выражения, в которых представляется здесь отношение патриарха Никона к делу *истоваго живописанья*, нельзя однако же не заметить, что привнесение последнего в древнерусскую иконопись было своего рода реформой, на которую люди, державшиеся старины, вправе были указывать, как на отступление или новизну, дотоле неизвестную, или, по крайней мере, непризнанную, в которой легко было открыть элементы

чуждые, выходившие из пределов прежних иконографических приемов. Как известно, один из преобладавших в поздне-византийской и древнерусской иконописи мотивов определился аскетическою настроенностью умов того времени, вследствие чего почти все без различия святые появились на иконах с выражением сосредоточенности и даже угрюмости на лице, со смугловатым цветом тела, изможденного трудами и лишениями вольного подвига о спасении. Этой основной идее соответствовал и самый фон изображения, обыкновенно очень темный, густо наведенный, отчего икона принимала совсем мрачный характер. Художественное чувство лучших мастеров царской школы, воспитанное на образцах западной живописи, возмущалось этим мрачным и притом же однообразным колоритом и хотело внести побольше света, радости и жизни в представление религиозных сюжетов. Иконограф Иосиф горячо отстаивал ту мысль, что аскетический характер, с каким без различия изображаются на иконах лики святых, далеко не общий и неизбежный для всех атрибут святости, что изможденное состояние плоти, которому предавались христианские подвижники, есть временный, переходный момент в их жизни, который разрешается в конце концов состоянием просветления, славы, духовного торжества, и что останавливаться художнику на времени их земного унижения значило бы забывать важнейшее. «Где таково указание избрали, несмысленные любопытатели, — обращается Иосиф к противной стороне, — чтобы писать лица святых *одною формою, смугло и темновидно?* Весь ли род человеческий во едино обличье создан? Все ли святые смуглы и тощи были?. Если и в житиях о многих святых повествуется, как они смиряли себя постом, низу-леганием и неумовением, то по смерти своей от светлых мест и блаженного покоя не могут ли они просветиться и преложиться от таковых скорбей в радость и величие неизглаголанное?». Темнота и очадение приличны дьяволу да, разве, нераскаявшимся грешникам, по заключению нашего красноречивого иконографа.

Но главное, против чего с особенною силою восстает и ратует он, так это — против укоренившегося, в силу установившейся манеры и недостатка технических средств, обычая древнерусских иконописцев представлять свежие и молодые лица с тем же оттенком сухости и старчества, с каким изображали они и лики прочих святых. В оправдание своей артистической теории светлых иконописных типов он высказывает разного рода библейские и церковно-исторические соображения. Последние настолько характерны и серьезны, так далеко выходят из ряда обычных воззрений того времени, обнаруживают, наконец, такое

художественное развитие в их авторе, что не излишним считаем привести здесь дословно хотя некоторые из них. «В изображении Благовещения, — пишет Иосиф, — арх. Гавриил предстоит, Пресв. Дева же сидит. Как обыкновенно представляется ангел во Святая святых, так и архангелово лице пишется световидно и прекрасно, юношеское, а не зловидно и темнообразно. У Девы же, — как повествует Златоуст, — лице девичье, уста девичьи и прочее устроение девичье. В изображении Рождества Христова видим Матерь сидящу, Отроча же в яслях младо лежащее; а если Отроча младо, то как же можно лице Его мрачно и темнообразно писать? Напротив того, всячески подобает Ему быть белу и румяну, паче же лепу, а не безлепичну, по пророку глаголющему: *Господь воцарися и в лепоту облечеся...* Так же и все прочее во плоти бытие Его и пришествие пишется, как грядет Он на вольные страсти, как едет на ослати; в самых же страстях пред Пилатом умилен стоит»... Прилагая то же начало к другим иконографическим сюжетам, он продолжает: «Когда великий в пророках Моисей принял на Синае от Господа закон и сошел с горы, держа в руках скрижаль, начертанную перстом Божиим, тогда сыны Израилевы не могли взирать на лице Моисеево от светлости, бывшей на нем... Ужели и лице Моисеево писать мрачно и смугло, по обычаю и по любви к темнообразию и очаделым лицам!. Прекрасна была Сусанна видением и многая таковыя древле обретались. А вот в наши времена, — обращается Иосиф к своему противнику, — ты завещаешь изографам писать образа мрачные и неподоболепные и противно древнему писанию учишь нас лгать; ибо как в древнем завете, так и в новой благодати многие святые мужеска пола и женска видением были благообразны. Не была ли прекрасна христианского царя мать, благородная царица Елена?. Преславная мученица Екатерина по красоте и светлости лица своего так и названа была от еллинов — тезоименитая небесной луне. И о великомученице Варваре сказано, что не бывало в человеках такой красоты, подобной ангельскому виду».

Русский живописец XVII в., сам того не замечая, по одному подражанию лучшим западным образцам, в своих суждениях о характере иконописных изображений Спасителя, Божией Матери и святых стал как бы на почву первохристианских художественных воззрений. По крайней мере, имея в виду памятники катакомбной живописи, точно так же как и произведения раннейшего византийского стиля, нельзя не признать, что древнехристианское искусство чуждалось изображений мрачных и суровых, что оно избегало сюжетов, оставлявших тяжелое впечатление в зрителе, и старалось возбуждать своими представлениями чувства противоположные. Говоря в своем месте о древних приемах

художественной идеализации распятия Христова, мы заметили, что в первохристианском искусстве не встречается типов страждущего и вообще уничиженного Христа, но что Он изображался там в чертах свежего, цветущего возраста, в торжественных положениях Своей земной жизни, как великий Учитель, Царь и Чудотворец. Художественные воззрения живописной школы Ушакова с его сторонниками до некоторой степени соответствовали этому идеалу древнехристианского искусства и вместе составляли протест против крайностей того сурового, антихудожественного направления, к которому принадлежали на Руси дьяк Висковатый, инок Зиновий и их единомышленники. Иконописцы старой русской школы в живом художественном воспроизведении священных лиц или событий склонны были видеть соблазн и повод к нечистым чувственным представлениям; лучший представитель царской школы жалованных и кормовых живописцев держался той мысли, что истиннохристианское воззрение на икону делает невозможным такой соблазн, и что только в конец испорченное сердце может открыть повод к низким, чувственным воззрениям в представлении религиозных сюжетов по законам здоровой и живой действительности.

Чувство красоты, которого не доставало набожному иконнику времени Стоглава, пробудившись в душе нашего живописца XVII века под влиянием западных идей и произведений нового искусства, не могло уже в нем заснуть. Озаривши жизнерадостным светом его скромную мастерскую, освежающе подействовав на его религиозно настроенную мысль, оно сообщило иное направление и его кисти. Художественное начало, введенное Ушаковым в иконопись, продолжало действовать в произведениях учеников его и оказало соответствующее влияние на характер иконописных *подлинников*, или руководств, которым следовал в своем мастерстве древнерусский иконописец. Сравнивая позднейший, образовавшийся в конце XVII — начале XVIII стол. подлинник с другими более ранними, легко заметить, что первый допускает много новых живописных деталей, характеризующих изображаемую личность или историческое событие, оживляет общую картину действия подробностями из действительной жизни, вводит начало естественности и портретности. Не говоря о разного рода мелочах, в которых сказывается стремление придать каждому лицу его индивидуальный, отличительный характер, составитель подлинника делает очень часто замечания о красоте того или другого лица, чего мы напрасно стали бы искать в подлинниках более раннего происхождения. Это стремление к живости и к изяществу изображения проглядывает даже в характеристике христианских аскетов.

Болезненное чувство, возбуждаемое изображением физического страдания или видом изможденного трудами и лишениями организма, в последней редакции подлинника смягчается некоторыми замечаниями, предоставляющими живописцу право давать более светлый и успокоительный характер представляемому сюжету. Этой цели позднейший редактор подлинника достигает, между прочим, тем, что при изображении внешнего вида подвижников и мучеников нередко делает дополнения о внешней красоте и благолепии их в дни юности или даже в самое время страданий.

Вопреки этому эстетическому направлению иконописного подлинника выработалась другая его редакция, так называемая *Клинцовская* — раскольничья, в которой с особенной силой было повторено прежнее требование о соблюдении однообразия типов и колорита в иконописи и выражено строгое запрещение принимать образцы иноземные и подражать им. Партия староверов, державшаяся за неподвижную старину, уличила Ушакова с его сторонниками в пристрастии к Западу и нашла в художественном направлении, данном им русскому иконописанию, начала отпадения от веры, *никонианство*. И она была права с своей *раскольничьей*. точки зрения, потому что живописные принципы Ушакова, хотя и мотивировались определениями столь чтимого старообрядцами Стоглавого собора, шли против обычной иконописной практики своего времени и были провозвестниками нового, более свободного движения художественных идей. В произведениях Ушакова и его учеников древнерусская иконопись снова взошла на степень искусства и обнаружила в своем развитии замечательный прогресс, последствия которого очень резко обозначились в новой истории нашего церковного искусства. Впрочем, успехи последнего и в свое время были замечены и по достоинству, кем следует, оценены.

Правительственные мероприятия второй половины XVII века и начала XVIII касательно церковной живописи, надобно отдать им полную справедливость, были далеки от той односторонности, с какой посмотрели на дело отдельные иерархические лица и отнеслась старообрядческая партия. Но все они клонились к тому, чтобы предохранить нашу иконографию от крайностей тогдашней западной живописи, от вторжения в нее светских мотивов и чувственно-вызывающих форм последней, и чтобы удержать наших живописцев на уровне иконописного приличия, которое, конечно, понимали тогда с точки зрения *старых переводов* или одобренных образцов подлинника. В этом духе составлены указы царя Алексея Михайловича 1667–1669 годов и выражается грамота восточных

патриархов с тогдашним нашим первосвятителем Иоасафом II, данная 12 мая 1668 года на имя «царския полаты начальнейшаго изографа Симона Ушакова». Государь не раз приказывал, чтобы честные иконы писались только «самыми искусными иконописцами и самым добрым мастерством, по преданию святых и богоносных отец, по необходимому обычаю святых восточных церкви, по приличности дел и лиц». Это, собственно говоря, основа, на которой держался и Стоглавый собор, но с другой стороны в царской грамоте предписывалось: «всякое же нелепие и неприличие к тому да не вообразится, *хитрость* же и *благое искусство* весьма, со всяким тщанием да хранимо будет..., да не виною неискуснаго начертания образа лица некоего святого в небрежении будет». Патриархи в своей грамоте, а вслед за ними и царь Алексей Михайлович разделяли живописцев на шесть разрядов, по степени их опытности в своем художестве, и создавали таким образом целую иконописную как бы школу, в которой должны были получать постепенное приготовление и усовершенствование ученики. Последние подчинялись надзору и руководству «самых искусных живописцев и благоговейных иконописателей», без свидетельства и одобрения которых не могли заниматься своею профессией.

«Ради лучшего благолепия и чести святых икон» указом 1707 года Петр Великий учредил особое для них управление с митрополитом Стефаном Яворским во главе. Органом этого управления явилась в Москве *палата изуграфств*, Подчиненная ведению суперинтенданта Ив. Петр. Зарудного. Ему, как «искусному в том художестве», поручено было смотреть, чтобы живописцы и иконописцы святые иконы писали «благолепно и удобоподобно по древним свидетельствованным подлинникам и образам», чтобы от неискуснаго и плохого письма «иконам святым от иностранных посмеяния и зазрения не было». Этот контроль простирался на всю организацию иконописного дела и определял как правоспособность живописцев к занятию своим мастерством, так и достоинство их произведений. Ввиду «многой несправы в иконном писании» в апреле 1722 года было снова предписано «иконное изображение исправлять по содержанию церковнаго обычая», причем было также запрещено употреблять в церкви, как и дома, резные и литые иконы, за исключением распятий и *малых* крестов и панагий, искусною резьбою учрежденных, «понеже в греческих и в других православных странах оных резных и отливных икон не бывало и ныне не обретається, а в Россию сей обычай... вшел от иноверных, а наипаче от римлян и от последующих им порубежных нам поляков, которым, яко благочестивой нашей вере не согласным, после-довати не подобает».

Несмотря на все сдерживающие и охранительные начала, русская иконопись, как видно из всего вышесказанного, еще два с половиной столетия тому назад обнаружила решительный поворот к более живому, *эстетическому* направлению и стала усваивать образцы западного искусства. Не будучи делом самостоятельного художественного развития, движение это вначале было явлением подражательным, и потому с точки зрения нашей культуры, нашего национального художественного вкуса оно не могло иметь большого значения, как и все наносное и подражательное, не обоснованное на прочных началах внутреннего развития. Для нас в этом явлении наиболее интересным и важным представляется раскол, раздвоивший русское общество на два лагеря: сторонников византийской иконописи и итальянской живописи. Этот разлад, не ограничиваясь старообрядческой партией, перешел затем в литературу и грозит в наше время сделаться тем нескончаемым вопросом, о котором можно толковать сколько угодно и не прийти ни к какому соглашению. Эта странная особенность в положении данного вопроса зависит от двух причин: от резкого различия точек зрения, с которых обсуждается вопрос о *нормальной* церковной живописи, и от сбивчивости представлений о сущности искусства итальянского и византийского, когда заходит речь о приложении их к церковной практике. Бесплодность рассуждений происходит от того, что спорящие стороны не дают себе труда определить ясно и отчетливо: в чем достоинство, так сказать, *суть* живописи церковной, и как относятся к запросам или требованиям последней живопись византийская и наши старинные иконописные подлинники?

Оставив в стороне односторонние мнения на этот счет, выходящие из замкнутого круга ревнителей неподвижного иконного типа — староверов, мы вправе считать презрительное и недоверчивое отношение к византийской живописи результатом недоразумения и слабой историко-археологической подготовки. С именем византийской живописи привыкли соединять понятие о чем-то тупом, грубом, безобразном и смешивают иконы позднейшей византийской работы или наших старых суздальских богомазов с произведениями древней византийской живописи, с ее лучшими опытами. Не зная о них, думают, что их нет; не имея понятия о цветущей поре византийского искусства, судят о последнем по неудачным образцам времени его упадка. Не думаем, чтобы объективный, беспристрастный сторонник византийской живописи когда-нибудь сказал: перенесите на стены наших церквей фрески афонских живописцев или копируйте старые изделия наших шуян, холуян и палешан, — это значило бы переворачивать дело наизнанку. Но с другой стороны, один только

недруг ее по предубеждению или по своему невежеству может сказать: замарайте, уничтожьте, как негодные, мозаики солунские, софийские и равеннские, а рисуйте вместо них картины Тициана или Рубенса. Если представители спорного вопроса будут продолжать стоять на этой исключительной почве, дело не подвинется ни на шаг, и спор останется неоконченным.

Но раз на помощь рассуждающим явится со своими советами история, присоединится изучение искусства, подадут голос памятники, дело представится в ином свете, и первоначальная пропасть, разделяющая оба лагеря, начнет больше и больше выравниваться. Не говоря о том, что живописные произведения византийской и древнерусской иконографической школы проникнуты религиозным одушевлением и были обязаны теплему благочестивому чувству набожных мастеров того времени, в них виден эстетический вкус, художественная постановка, умение придать изображаемому лицу или сюжету жизнь и выразительность. Эти художественные иконографические образцы принадлежат той поре византийского искусства, когда оно еще не успело выродиться в безжизненный *схематизм* и стояло под животворным влиянием классического греко-римского искусства, из которого вышло и с которым некоторое время шло рука об руку. Наш иконописный подлинник в его позднейшей установившейся редакции верно передает лишь внешнюю, формальную, но не художественную сторону этих лучших образцов византийского искусства. Он копирует лицевые изображения, выполняет со всею тщательностью детальную сторону известного рисунка, но пренебрегает его художественной стороной и в этом отношении остается несравненно ниже своих прототипов.

Легко понять, как произошла эта художественная деградация. Соблюдение художественных условий во всяком изображении или картине зависит от искусства мастера, от талантливости и умелости его кисти, от того, насколько он сам в душе художник и знаток своего мастерства. Наш подлинник возводит свою древность, как после узнаем, ко временам Юстиниановой Софии и знаменитого минология императора Василия II (975—1025); он не прочь гордиться тем, что передал во всей точности суть византийской иконографии; но эти притязания преувеличены. Ему удалось схватить, повторяем, внешнюю сторону дела, между тем как внутренняя — художественная, осталась и до сих пор остается для него *pium desiderium*. Кто знаком со стилем солунских и софийских мозаик, для того совершенно ясно, какая громадная разница лежит между этими древними высокохудожественными композициями и иконописными сюжетами

нашего подлинника... Итак, на историко-археологической почве становится возможным примирение действительного положения вещей с тем предубежденным мнением, какое существует на счет византийского искусства в представлении большинства, и это примирение состоится тем скорее, чем быстрее и основательнее будет идти у нас изучение Византии, и чем короче установится знакомство с ее древними художественными памятниками.

Разлагая общее требование *художественности* изображения на его конкретные черты, получаем два необходимых условия для каждого хорошего произведения живописи, именно *естественность* и *историческую верность*. С этих сторон и слышатся всего чаще нападки на нашу старинную и византийскую иконопись. Нападки эти, вообще говоря, справедливы и при количественном, так сказать, решении вопроса будут иметь за себя сильную заручку в весьма многих образчиках древнерусской иконописи. Но как далеко можно простираť это требование естественности и исторической верности? Существует ли граница, которая отделяет эти черты от того одностороннего реализма, которому подчинилось, например, западное церковное искусство? Или в стремлении к художественности, т. е. натуральности и историческому выполнению сюжета, церковный живописец может рисовать вместо икон жанровые картины, вместо ликов святых — портреты?

Не видим нужды объяснять здесь разности, какая существует между верностью истории и природе или естественностью, с одной стороны, и натурализмом и портретностью с другой — или, что то же, устанавливать границы между этими понятиями; но считаем необходимым дать категорический ответ на вопрос: в каком же отношении к указанным требованиям стоят искусство византийское и наши иконописные подлинники, составляющие отпрыск того же византийского корня? Древнейшие и лучшие произведения византийской кисти этим условиям удовлетворяют, наши подлинники, за немногими исключениями, нет. Поэтому и удерживать их *полностью, целиком* в теперешней иконописной практике, как норму во всем, было бы делом некритичным и совершенно напрасным. Воскресить вполне древнерусскую иконопись едва ли в состоянии самые энергические стремления нашего времени, и это, разумеется, было бы анахронизмом, насильственным восстановлением замершей старины, но никак не естественным и желанным ее возрождением. Но отрешиться от неуклюжих только форм нашего старинного подлинника еще не значит стать на путь западной итальянской или академической живописи; это еще не значит отказаться от основ

нашего иконописного предания, порвать всякую связь с византийским искусством и повторять увлечения и ошибки артистических школ Запада. Мы всегда слишком многим жертвовали Западу, не зная или просто не желая знать, как лучше поставить свои собственные силы, как управиться с теми готовыми средствами, какие имеются дома под руками. Так и в данном случае нам незачем ходить в мастерские западных художников той или другой живописной школы, но стоит лишь исправить свои же подлинники, то есть сличить и согласовать их между собой, а главное, улучшить, усовершенствовать их *техническую художественную* сторону.

Наши иконописные мастера, жившие два и больше столетий тому назад, не понимали и даже совсем не знали иногда основных условий натуральности изображения, не умели поставить фигуру в анатомически правильное положение, дать ей естественный жест, соблюсти требования перспективы; но кто же и говорит, что нынешним иконописцам следует останавливаться на этой жалкой ступени технического умения и копировать грубые опыты малеванья, оставшиеся от XVI–XVII стол. в некоторых старинных церквях? Что же касается до самых мотивов и, так сказать, рамок изображения, обрисованных в кратких замечаниях подлинника, то я не знаю: есть ли в них, серьезно говоря, что-нибудь дикое, нетерпимое, варварское, как отзываются некоторые? То, что мы назвали бы идеальностью изображения, — эта черта, при всей наивности художественного смысла наших старых иконников, проведена в подлинниках с замечательной последовательностью. Изображения подлинника не портреты, а скорее иконописные типы; в них нет ни вялой западной сентиментальности, ни грубого реализма, но проходит совершенно верная мысль: совместить в изображении каждого святого и общие черты его, как епископа, князя, монаха... и некоторые характеристические особенности его более или менее действительного облика. Вот с этой-то последней стороны и следует смотреть на те мелкие индивидуальные приметы, которыми подлинник старается выделить лицо одного святого из других, принадлежащих к тому же классу или лику. Так, например, все епископы изображены в нашем подлиннике в одном общем традиционном виде, который принято называть *святительским*; но одного из них указывается писать с теми, другого — с иными особенностями в положении тела, в выражении лица, в виде, цвете и величине волос на голове и в бороде. И эти предписания касательно особенностей внешнего вида святых в большинстве случаев идут от более или менее достоверного предания о том или другом из них, Правильно поняв и оценив эту черту, современный художник всегда сумеет дать изображаемому лицу особенное

выражение, оразнообразить монотонные фигуры подлинника, оживить их исторической мыслью и все это сделать, не выходя из условий самого подлинника, не относясь к нему свысока, как к чему-то детскому и наивному.

Да, наконец, эти хотя бы и монотонные фигуры, ведь они гораздо ближе к нашему национальному пониманию, к условиям нашего исторического прошлого, ко всему строю нашей народной жизни, чем те посредственные копии с исписанных западных оригиналов, которыми нередко снабжают нас наши академические художники в quasi-иконах разных святых своего кабинетного изделия. В нашей православной церкви эти кабинетные этюды будут столько же неуместны, как и фигуры разного рода лордов, маркизов, и дожей были бы неуместны при изображении бытовой жизни наших крестьян. Наводнять нашу иконографию этими псевдохристианскими типами, вносить в нее эту пестроту чуждых форм было бы нарушением самых простых требований народного смысла и отозвалось бы профанацией религиозных сюжетов. Для людей школы и интеллигенции, для любителей и знатоков искусства есть картинные галереи, музеи, театры и много других средств эстетического самообразования; но видеть в церкви оправдание требований школы и интеллигенции было бы незаконным и ничем неоправдываемым притязанием насчет огромного большинства.

Кроме общих сейчас высказанных требований, обязательных для каждого иконографического изображения, как произведения искусства, есть еще требования более специальные, касающиеся обработки живописного сюжета, условий и постановки его выполнения. Разумею отношение изображаемых лиц или событий к условиям того времени, которому они принадлежали, и выполнение этих условий в иконографии. Как далеко однако же может и должно простирается это соответствие иконографического сюжета с историческими условиями, и в каком отношении стоят к этому принципу наши иконописные подлинники?

Происхождение и первоначальный состав древнерусского иконописного подлинника

Из истории древнерусской иконописи. Происхождение и первоначальный состав древнерусского иконописного подлинника; дальнейшее осложнение его с расширением русского агиологического цикла. На основании каких источников создались иконописные подоби́я отечественных святых? Различие подлинников и время их появления на Руси.

Происхождение русских иконописных подлинников тесно связано с происхождением и положением на Руси самого церковного искусства. Не приурочиваясь к какому-либо определенному времени, наши подлинники тем не менее в своем зародыше, в своем основном начале даны были при самом первом возникновении живописи в наших храмах. Дальнейшее развитие этого начала *иконографического однообразия*, выражаемого подлинниками, происходило под влиянием двух условий: положительного и отрицательного. Под первым разумею ту зависимость, которую долгое время испытывала православная Россия со стороны Византии в области искусства; под вторым — особенные исторические обстоятельства, вызывавшие нашу духовную власть к охранению церковно-художественных преданий.

Русский иконописец первых времен, работая совместно и под надзором греческого мастера, естественно, следовал тем правилам, которые получал от своего руководителя. Эти правила и художественные приемы, в свою очередь, усваивались ближайшими учениками русского иконописца и таким образом передавались от мастера к подмастерьям, из одной местности в другую. И таким путем — путем устного влияния и при посредстве самых иконописных образцов — становились известными иконографические типы и вырабатывался иконописный стиль. Глубокая историческая древность, к которой наши подлинники XVII–XVIII веков возводят свое происхождение, составляет несомненный отголосок древнего предания об исконной зависимости России от Византии в области церковного искусства. И хотя эта связь в действительности была, уже давно порвана, однако же русский иконописец XVII–XVIII веков основные начала своего искусства стремился возвести к этому, идеалу и указывал на Юстинианов храм св. Софии с его мозаическими украшениями, как на историческую основу своей профессии. «Сию книгу *минологиум* или

мартирологиум, то есть перечень святых в лето Господне, — говорится во введении к некоторым нашим подлинникам, — восточный кесарь Василий Маке-; донянин повелел письменными изображениями описать, и потом пространно тот минологиум изображен древнегреческими мудрыми и трудолюбивейшими живописцами. Но еще в дни Юстиниана царя великаго, когда он создал *Великую церковь* (Софийскую), в ней были устроены 360 престолов, как говорят, на каждый день во имя святого храм, а в нем образ, еще же части и мощи святых. Но после, за многовременное... разрушение прекрасных и драгих тамо вещей, многое из всего этого в забвение пришло. А что осталось, есть и доселе в святой горе Афонской и в иных святых местах писаны чудныя иконы святых *месячныя*. И от тех *переводов* (оригиналов или подлинников и копий) еще во дни великих и благоверных князей русских переписывались древними греческими и русскими живописцами прежде в Киеве, потом в Новгороде, и донныне такие образа во святых церквях писаны обретаются. С тех же *месячных* икон и этот подлинник древними живописцами списан словесно на хартиях, что и доселе между живописцами в России обносится». Разумеется, это было одностороннее лишь притязание, потому что позднейшее русское церковное искусство черпало свои мотивы из источников менее ценных, чем мозаики Юстинианова храма, и довольствовалось копиями позднейшего происхождения и далеко не столь правильной и изящной работы, как произведения древней византийской живописи, не утратившей еще некоторых черт своего античного происхождения.

Постепенное ослабление, а с падением Константинополя и совершенное прекращение церковно-художественного влияния Византии на Русь, с одной стороны, и все более и более возраставший в последней спрос на иконы, привлекавший к занятию иконописью людей мирских и зачастую в ней не сведущих, с другой, — и были теми особенными явлениями нашей церковно-исторической жизни, которые послужили вторым и наиболее важным условием или мотивом к появлению иконографических подлинников и притом в виде письменного кодекса положительных правил. Рассмотренная отчасти нами 43-я глава Стоглавого собора, служа выражением заботливости духовной власти об охране иконописного дела от профанации неискусных мастеров и от светских мотивов современного искусства западного, составляет вместе с тем и первый важнейший документ в начальной истории нашего иконописного подлинника. В ней не только ясно и настойчиво высказана мысль о подчинении иконописцев надзору епископов в занятиях своим мастерством, но и определяется характер тех частных предписаний и

наставлений, из которых впоследствии составилась полный кодекс подлинника. В основу постановления положено Стоглавом исконное, можно сказать, требование «не описывать Божества от самосмышления и своими догадками; но чтоб гораздые иконники и их ученики писали образ Господа нашего Иисуса Христа, Пречистой Его Матери и святых с превеликим тщанием, по образу и по подобию и по существу, с древних образцов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев и прочие пресловутые живописцы».

В этих словах Стоглавого собора, выражающих суть нашего иконописного подлинника, намечается и самый состав его. Обнимая собою все те же отделы, что и греческое руководство к живописи, не исключая даже и части технической, древнерусский подлинник лишь тем отличался от последнего, что никогда не следовал систематическому, книжному плану его, а располагал свое содержание по дням церковного года, и потому в него вошли только те памяти и лица, которые записаны были в месяцесловах, а не весь круг библейских и церковно-исторических сюжетов. Так как содержание нашего подлинника изложено по церковному календарю, а этот календарь перенесен был к нам готовым из Византии, то и главнейшая часть изображений подлинника относится к праздникам и святым тогдашнего греческого церковного года и повторяет типичные черты византийского иконописного стиля. Но с течением времени в состав церковного года стали входить у нас памяти отечественных святых и праздники русского происхождения. С расширением месяцеслова по необходимости должно было осложняться и содержание подлинника. Эта вторая составная часть русских подлинников, соответственно медленному развитию русского агиологического цикла, сначала занимала в нем лишь небольшую, дополнительную часть, излагалась совершенно отдельно и как бы терялась в массе календарного материала, принесенного к нам из Греции. В этом отношении развитие нашего подлинника шло рука об руку и подчинялось одинаковому закону с судьбою наших богослужебных книг, куда местно русский элемент также проникал лишь мало-помалу, и количество русских святых, здесь записанных до XVI века, ограничивается сравнительно незначительной цифрой.

Более полный и обстоятельный перечень русских святых явился лишь перед Стоглавым собором, благодаря столь известному деятелю той эпохи, московскому митрополиту Макарию. По его мысли был собран в Москве в 1547 г. собор, на котором канонизовано было не менее 21-го из русских угодников, и одним из них положено было общее празднование — во всей русской церкви, а другим — местное, в той области, где они жили и

прославились при жизни или по смерти чудесами. Но так как этим числом не был исчерпан круг русских угодников, и сведения о жизни и деятельности многих из них приведены были в известность лишь спустя несколько времени после этого собора, то созван был через два года второй, на котором причтено было к лику святых еще около 17 лиц и положена была им служба и праздники. Впоследствии этот круг святых увеличивался по мере приведения в известность местно прославившихся подвижников. Но известно, что в числе видимых знаков, которыми выражалось почитание новоявленных угодников, заключалось изображение их на иконе, прославление этой иконы в церкви или часовне и отправление перед ней службы и молитв. Правда, существование образа не всегда еще означало признание известного лица святым, но объяснялось просто желанием иметь его изображение на память, подобно тому, как мы дорожим теперь портретами лиц уважаемых и почему либо к нам близких. Но в большинстве случаев эти подобию лиц свято поживших означали ту высшую степень нравственного совершенства, за которой раньше или позже следовало признание известного лица святым, его церковное чествование, при котором и его изображение получало религиозное значение, становилось св. иконой. Таким образом, одновременно с внесением новоканонизованного святого в месяцеслов, открывалось для него место в иконописном подлиннике, благодаря чему и этот последний осложнялся и развивался, получал новые имена и подобию. Относясь к разному времени и вышедши из различных местностей, подлинники, естественно, отличаются друг от друга численностью русских святых, зависевшей от полноты местных святцев.

Иконописные подобию отечественных святых, конечно, не вдруг получили ту устойчивость, определенность и, так сказать, *стереотипность*, с которыми являются в подлинниках, но прошли известный круг развития или, лучше сказать, мало-помалу переходили от живых и портретных изображений к иконно-схематическим, где, за немногими исключениями, утратили свой конкретный лицевой тип. От этого последнего остались лишь самые общие черты, да и те, переходя под рукой неумелого мастера на икону стусевывались и теряли типичность. Параллельно этому обесцвечиванию изображения на полотне шло его обезличивание и в толковом подлиннике. Если судить по указаниям наших исторических документов, то оказывается, что уже давно, очень давно существовали у нас опыты портретной живописи, которая отправлялась от живого лица, воспроизводя и передавая его типичные черты. Припомним рассказ *Печерского Патерика* об иконописцах, пришедших из Влахерн для

расписывания великой Печерской церкви. Они рассказывают, что два инок являлись к ним с предложением подряда, и в доказательство верности своих слов описывают наружность своих нанимателей. Тогда игумен выносит им икону препп. Антония и Феодосия; «видевше же греци образ их, поклонишася, глаголюще, яко сии суть воистину». Предположение, что печерские подвижники являлись им в безличном иконном подобии с условными атрибутами монашеского образа, что этому безличному подобию соответствовал образ святых, находившийся в Киево-Печерской лавре, — это предположение не имело бы смысла: иконники без сомнения хорошо знали, что по этим условным чертам невозможно добраться до конкретного образа. Значит, дело идет о портретном изображении святых, которое сохранялось в их обители и в большей или меньшей степени соответствовало их действительной наружности. Выражение наших житийников, что те или другие святые явились в видении «тем образом, как писаны на иконе», показывает, что икона, по тогдашнему понятию, представляла святого особым образом и передавала его отличительные черты.

Наши летописи рисуют изредка изображения князей с их личными приметами, и чем тот или другой из них был известнее и замечательнее, тем крепче сохранялся его облик, тем лучше передавались типичные черты его наружности. Вот, например, портрет сына Владимира Святого Бориса: «телом бяше красен и высок, лицом кругл, плечи висоце, в чреслах тонок, очима добр и весел, брада мала и ус, млад бо бе еще». Те же описания наружности и те же портретные подобию, составленные на основании их, встречаются и в сказаниях о жизни святых. Так, например, составитель жития Нифонта Новгородского включает рассказ о смерти его следующей заметкой: «бысть же Святый средний телом, браду имея продолгу не вельми и не широку, тмяну, полседу, свилася на четверо». Это известие легло в основу изображений этого святого по нашим подлинникам.

Из других житийных сказаний известно, что в монастырях наших были живописцы, которые еще при жизни или же по смерти того или другого настоятеля или известного своим влиянием инок писали с него портрет, и этот последний сохранялся в обители и служил основанием для изображения святого на иконе. Любопытный рассказ в этом отношении представляет повесть о преп. Евфросине Псковском — известном не столько в отечественной агиологии, сколько по своему житию, составленному иноком Василием с целью поддержать употребление сугубой аллилуйи и полемизировать с противниками этого обычая. Последний рассказывает о себе, что перед тем, как писать житие, он имел

ночное видение, в котором явился ему сам преп. Евфросин и дал наставление «описать тайну пресвятыя аллилуиа, в ней же есть свет живой». Инок Василий захотел проверить явление святолепного старца, назвавшегося Ев-фросином, и сказал себе: «аще то будет не истина, но привидение противнаго, то иду и соглядаю образ преподобнаго». Обращение к этому способу проверки было тем надежнее в данном случае, что, по словам повести, «образ преп. Евфросина бе при животе его написан в монастыре отай святаго от некоего Игнатия, живущаго в той обители, нарочита зело живописца. Той же Игнатие живописец виде св. отца, в духовных добродетелях изрядно сияюща, образ св. отца Евфросина на хартии написа и имя его подписа и сохрани его». Понятно, что строгие подвижники, как и все вообще благочестивые люди древней Руси, неблагосклонно смотрели на портретное искусство и снимать свое подобие считали делом непристойным. И вот причина, почему образ преп. Евфросина писался *отай*, т. е. потихоньку, сохранялся в глубокой тайне и только «по времени, егда умре живописец Игнатие, обретен бысть образ св. отца между работами этого мастера и явлен бысть Памфилию игумену и ученику блаж. Евфросина. Памфилий же игумен поведа образ св. отца, како обретен бысть, и о добродетельном житии блаженнаго отца и о чудесех, при животе его бывших, архиепископу Великаго Новагорода Геннадию». Результатом этих сношений было то, что приказано было иконописцу образ св. отца на иконе написать и поставить над гробом святого. К этому-то образу, имевшему характер портретного подобия, и обратился после видения названный нами жизнеописатель преп. Евфросина, и осмотр вполне убедил его в действительном явлении ему святого: «и тем же образом аз видех являпагося ми во сне, якоже на иконе написан». О преподобном Дионисии Троицком рассказывается, что когда он положен был в гроб, то «некоторые иконописцы подобие лица его на бумаге начертаху».

Еще чаще можно встретить в житиях святых примеры того, что изображения их писались иконниками долго спустя после их кончины *по памяти*, по воспоминаниям и изустным рассказам лиц, их хорошо знавших и почему-либо близких к ним при жизни. В царствование Феодора Алексеевича инокам Воломского Воздвиженского монастыря (Волог. епарх.) понадобилась икона основателя последнего преп. Симона, и они заказали ее изографу Михаилу Гаврилову Чистому, который был сожителем преподобного и знал его образ: «яко на жива зря, образ писаше». Монахи Каргопольского Ошевенского монастыря после чудесного явления одному из старцев преп. Александра, основавшего обитель, также пожелали иметь

икону своего пустынноначальника, но, к сожалению, иконописец Симон, к которому они обратились, недоумевал, как *по образу подобна написати его*: много лет прошло со смерти святого, никто из живших в монастыре не помнил лица его, и нигде не нашлось иконы его. К счастью, пришел в это время от Онеги, из местечка Псала, некто Никифор Филиппов, лично знавший св. Александра, и сообщил иконописцу, что святой был среднего роста, лицом сух, образом умилен; очи влущенные, борода небольшая, не очень густая, волосы русые, седой вполовину.

Отголоском этих первоначальных портретных изображений русских святых остались описания их внешнего вида в наших *толковых* иконописных подлинниках. Эти описания, при всей их бледности, отправляются от действительных черт известного лица и воспроизводят его индивидуальные особенности; но на практике мы напрасно стали бы искать оправдания этой портретности. Довольно взять в расчет беспомощное состояние тогдашнего живописного искусства, чтобы отказаться от подобной надежды и прийти к заключениям на этот счет более скромным. Подлинные черты наружности передавались схематически, иконным пошибом, и вскоре теряли ту типичность, индивидуальность, которая делает известное изображение портретом. Даже лицевые изображения наших князей и царей, сохранившиеся от древнего времени, исполнены в этом иконном пошибе и лишены индивидуальности. Например, в *Изборнике Святославовом* на заглавном листе представлен князь Святослав Ярославич, внук Владимира, со своим семейством; но достаточно взглянуть на эту семейную картину, чтобы заметить, что все лица, за исключением известных внешних примет, изображены на один манер и отличаются друг от друга ростом, одеждой, бородой и волосами.

Таким образом, более или менее достоверные изображения русских святых послужили первым основанием для внесения их в лицевые подлинники; но этот путь не был единственным и не исчерпывает полного состава русских лицевых святцев. Другие подобиya образовались по аналогии с древнегреческими иконописными типами, и это имело место в тех случаях, когда дело шло, например, о лицах святых, давно всеми забытых (в отношении наружности), но сходных по своей деятельности, по образу жизни, по имени, наконец по тем сказаниям, с какими они являлись в агиологии. От этого внутреннего сходства заключали к внешнему, и таким путем создавались иконописные изображения тех русских святых, о наружном виде которых ни устных, ни письменных сведений совсем не имелось. Здесь повторилось явление, которое имело место в древнерусской агиографии, в литературе житий святых. Многие из них, следуя одним и

тем же описательным приемам, не столько передают конкретные, индивидуальные черты из жизни описываемых лиц, сколько содержат одни и те же, по-видимому, общие места, повествуют об одинаковых обстоятельствах их жизни и деятельности. Читатель Четых Миней легко заметит, например, что в житиях юродивых, одинаковым подвигом подвизавшихся, проходит одна черта, у епископов — другая, у преподобных — третья, общая каждому из этих трех родов жизнеописаний. Это естественно и понятно само собой. Соответственно этому же приему и иконописцы руководились известными общими приметами при изображении того или другого святого, судя по тому, принадлежал ли он к лику святителей, мучеников, преподобных, царей и т. д. Применяясь к этому, преп. Сергия изображали одинаково с Кириллом Белозерским, князя Феодора Черниговского с Василием Ярославским; словом, повторяли тот самый прием, какой был принят в византийском подлиннике, преследовавшем не тип, но черту родовую, свойственную целому классу или лику однородных святых. Не входя в обсуждение достоинств и недостатков отмеченного иконографического приема, понятных и без нарочитых речей, скажем в заключение о том, что именно из себя представляют иконописные подлинники, и к какому времени они относятся.

Принято различать два рода подлинников: *лицевые* и *толковые*. Первые содержат в себе *иконописные*, т. е. рисованные изображения святых, последние — *словесное* описание их наружного вида, или указание иконописцам, в каких чертах изображать то или другое лицо. Например: «Сентября 1 дня. Память преп. отца нашего Симеона. Преп. Симеон сед, в схиме, на главе власы извились. Сентября 2. Св. ученик Мамант млад, подобие Егорьево, риза киноварь, исподь лозорь. В той же день св. Иоанн Постник рус, брада Василия Кесарийского, а покороче, риза бела со кресты». Первые, т. е. лицевые подлинники, по времени предшествуют последним и составляют первоначальное руководство для иконописцев в виде *лицевых святцев*, т. е. изображений святых, расположенных по дням церковного года. До нас дошло два экземпляра таких святцев — оба XVII века и оба в латинском издании. И тот и другой составляют чистый тип святцев без всяких замечаний, из которых видно было бы, что они назначались в руководство живописцам. Эти лицевые святцы, осложненные замечаниями для иконописцев и составляют лицевые подлинники. Их сохранилось довольно в наших старинных рукописях, но изданы только два: так называемый Строгановский и Антониева Сийского монастыря. Все они не старше XVII или конца XVI века.

Древнейшие подлинники отличаются краткостью текста и сжатостью иконографических указаний. Видно, что они присоединились к готовым изображениям, как особая объяснительная статья, и представляют первый опыт приложения лицевых святцев к иконографическим задачам. Чем эти замечания короче и, так сказать, рельефнее, тем древнее самая редакция подлинника; напротив, чем они сложнее и полнее, тем позднее время их происхождения. Можно сказать, что те описания толковых подлинников, которые состоят в указании на цвет одежды и на самые общие черты наружности, представляют зерно, из которого развился затем полный текст толковых подлинников. Постепенное осложнение последних можно проследить по различным их редакциям, относящимся к разному времени. Например, под 24 ноября о великомученице Екатерине замечено: «св. великом. Екатерина пострадала в лето 5804: риза лазорь, испод бакан, в деснице крест». По другому позднейшему подлиннику к этому описанию прибавлено: «левая молебна, персты вверх». По редакциям еще более поздним: «на голове венец царский, власы просты, аки у девицы, риза лазорь, испод киноварь, бармы царския до подола, и на плечах, и на руках; рукава широки; в правой руке крест, в левой свиток, а в нем пишет: *Господи Боже услыши мене, даждь поминающим имя Екатерины отпущение грехов*»... Эти пространные записи, очевидно, были бы излишни при лицевых подлинниках, где каждый из самого изображения мог видеть эти подробности.

Мы сказали, что наши древнейшие лицевые подлинники известны по рукописям XVII и не ранее конца XVI века. Кроме других признаков на это указывает самый состав их и присутствие в них русских памятней, утвержденных на соборах 1547–1549 годов, а некоторые святые канонизованы и того позже. Без сомнения, основа наших подлинников много старше, и мы по памятникам иконографии можем наблюдать, что святые и праздники в XVI и XV веках изображались точно так, как принято писать их в подлинниках XVI–XVII века. Это значит, что иконные изображения гораздо раньше письменного кодекса отлились в известную типичную форму, которая потом готовой принята в подлинник. Но это обстоятельство не дает еще повода относить происхождение лицевых или толковых подлинников, как систематических кодексов для иконографии, ко времени значительно ранее того, от которого дошли до нас эти памятники. Уже из того обстоятельства, что Стоглав не упоминает о таких руководствах для иконописца, а советует писать с древних образцов и указывает на иконы Андрея Рублева, из этого уже можно заключать, что во времена Стоглава еще не было таких подлинников, иначе собор упомянул

бы о них. Стоглав своими правилами дал только сильный толчок к появлению лицевых подлинников, которые примкнули к нему, как к своей основе, и поставили его определение об иконописи и иконописцах во главе своих наставлений.

Самая система, в которой является наш подлинник, не допускает возможности более раннего появления этого кодекса. Наш подлинник расположен в порядке церковного года и имеет в своей основе святцы или месяцеслов. Это видно как из состава их, так отчасти и из заглавий, из которых произведем, например, следующее: «Книга глаголемая Подлинник, сиречь, описание Господским праздникам и всем святым достоверное сказание, како их вообра-жати от месяца септемвриа до месяца августа, по уставу лавры отца нашего Саввы Освященнаго». Таким образом в подлиннике мы имеем не что иное, как святцы, только осложненные лицевыми изображениями. Но святцы в строгом смысле слова появились у нас сравнительно не рано и самые древние из них представляют извлечение из синаксарей, помещенное отдельно от устава, в котором эти синаксари записывались. Большинство наших святцев принадлежит XVI–XVII вв., и на основе этих-то последних создались лицевые подлинники.

Наконец, к тому же заключению приводит и расположение в подлинниках памятней святых на основании Иерусалимского устава. Подобно славянским богослужебным книгам, во главе некоторых подлинников находится замечание, что они расположены по синаксарю *Иерусалимскому*. Но древнейшим уставом русской церкви был *Студийский*, и особенностями его практики определялись направление и состав наших церковных книг. Иерусалимский же устав вошел в употребление у нас с XIV века, а вытеснил совершенно устав Студийский еще позднее. Не видим надобности говорить здесь об особенностях Студийского и Иерусалимского синаксарей и насколько глубоко проведено было различие обоих типиков в составе церковного календаря. Можно не признавать этого различия, но, тем не менее, ссылка на Иерусалимский, а не на Студийский устав в наших подлинниках служит положительным указанием на позднее происхождение самих записей с таким заглавием.

Как развивалось понятие о необходимости погребения умерших

Как развивалось понятие о необходимости погребения умерших. Обряды погребения в греко-римском мире и у первохристиан. Погребение, как долг живых в отношении умерших, по воззрению древних. Ревность христиан к погребению умерших; побуждения к исполнению этого долга. Погребальные обряды у древних греков и римлян и в первохристианском мире: их сходство и различия.

Та сторона церковного культа, которую мы затрагиваем, имеет свою долгую историю в нравах и обычаях отдаленного дохристианского мира и может быть понята только в связи с последней. Как один из фактов истории цивилизации, погребальные обычаи древних народов раскрывают перед нами картину нравственного и эстетического их развития; они держатся своим концом в быту еще нетронутой цивилизацией человека и потом, идя все дальше и дальше историческим путем, подвигают нас к временам культурным; вводят, наконец, в область быта, верований, нравственных и эстетических потребностей уже цивилизованного мира. Как и относительно других сторон религиозной и бытовой жизни древнего мира, мы находим в греко-римской практике более полную форму погребальных церемоний, которой суждено было оказать сильное влияние на христианскую практику и здесь получить своего рода видоизменение и переработку. Нам хорошо известны погребальные церемонии греков и римлян, и знания их, конечно, было бы довольно для понимания генеалогии христианского погребального культа, но греко-римская форма погребения есть уже продукт высокой цивилизации. Было время, были целые племена, которые, по-видимому, не подозревали каких-либо нравственных отношений к умершим, не стеснялись смотреть на них, как на мертвечину, отдавать их на жертву диким зверям и оставлять на произвол судьбы. Миссионеры христианства уже на глазах недалекой истории заставляли подобные явления среди народов, перед которыми они являлись с проповедью Евангелия.

У дикарей, где отношения между живыми держатся на грубых материальных понятиях, где не может быть и помину о нравственных отношениях к человеку, как к лицу, там было совершенно в порядке вещей, если сын убивал своего семидесятилетнего отца, чтобы избавить его от

тягости старческой жизни и себя от убыточного и лишнего человека, которого нужно кормить. Точно так же было совершенно уместно, если он съедал свою жертву вместе с убитыми на охоте животными без всякой мысли о погребении убитого. Так именно было у скифов и массагетов, по свидетельству Геродота. То же самое представляет нам и современный быт некоторых дикарей, которые, находясь на ступени развития первобытного человека, смотрят на умершего так же прямо, как на труп убитого или павшего животного, и утилизируют его, как предмет житейского потребления. С этим грубо материальным взглядом первобытного человека сходилась искусственное воззрение людей школы. Так циники ставили ни во что погребение, и замечательно в этом отношении суждение Диогена. Друзья спросили его, как бы он желал быть погребенным? На это он отвечал: «выбросьте мой труп куда-нибудь на поле!» — «Что же? значит, на съедение птицам и зверям?» — «Нет, — с иронией ответил на это философ, — положите около меня палку, которой я стану отгонять их». — «Но ведь ты не можешь взяться за нее, — спросили недогадливые друзья. — Если я не буду ничего чувствовать, мне все равно, кто бы ни стал пользоваться моим трупом, буду ли я гнить в земле или разлагаться на ее поверхности». Некоторые из христианских апологетов высказывали такой же рассудочный взгляд на отношение к телу умершего и говорили, что процесс разрушения одинаково касается трупа, каким бы способом он ни был скрыт и какой бы смертью не умер человек. К этому же воззрению склонялся и дуализм христианских аскетов: Антония Великого, Ефрема Сирина и других, которые считали тело источником и стимулом зла и в отрешении человека от влечений и уз телесной природы полагали задачу и венец совершенства. Как скоро сама природа или, по их воззрению, милосердие Божие разрывало путем смерти этот опасный союз, оказывать уважение телу — этой разрушенной темнице души — было бы несправедливым и недостойным. Впрочем прямое непосредственное чувство человека легко брало верх над этими взглядами, — и вот причина, почему на самой ранней заре жизни человечества уже были положены зачатки известного культа мертвых; к этому культу примкнули первые религиозные обряды и с него начались первые представления о душе и загробной жизни. Историк обряда, историк религии, историк искусства, словом, исследователь первобытной культуры здесь найдет самый ранний материал для суждения о первых задатках эстетического, религиозного развития человечества. На первых порах, когда еще человеку не знакомы были высшие нравственные побуждения, его заботы о сохранении мертвого тела вытекали из естественного отвращения к трупу, который считается

нечистым сам по себе и прикосновение к которому должно сопровождаться очищением.

Этот первичный, так сказать, гигиенически-материальный взгляд в известной мере разделяем был евреями и египтянами. Кто шел еще дальше по пути развития, тот легко находил много других высших побуждений к заботам о погребении своего родича или односельца, а под влиянием чувства гуманности эта естественная забота возвысилась на степень нравственного долга, священной обязанности в отношении каждого человека, какого бы рода и национальности он ни был. Мы знаем, что эта мысль в большей или меньшей степени была присуща всем народам древнего мира. Египтяне, персы, индусы в своей мифологии и своих могильных сооружениях оставили нам следы широко развитого у них погребального культа. На этой ступени нравственного развития стояли древние греки, у которых мы находим уже вполне осмысленное понятие этого долга и характеристические примеры тонких нравственных отношений к умершему. Из всех народов древнего мира греки, как известно, особенно отличались развитым чувством гуманности, эстетическим вкусом и блестящей интеллигенцией. Их житейские отношения носили уже резкий отпечаток разумной цивилизации; их поэтический взгляд на природу и явления человеческой жизни держал их вдали от узкого материализма расчетливых римлян. Поэтому религия у них рано принимает к сердцу заботу о смертных останках человека и в собственном смысле создает культ мертвых. У греков впервые этот культ получил нравственно-религиозное основание и впервые был поставлен в связь с идеей человека, как личности, и с уважением к нему, как существу дорогому. Уже Гомер называл погребение *γέρασ θανόντων* — (честью, воздаваемой мертвым), выражением почтения к умершим, а Еврипид — *δίκην*, долгом справедливости. И Сократ, говоря о войне фиванцев с аргонавтами, влагает в уста царя их Адраста следующие слова: «Погребение мертвых есть древний обычай и право всеобщее, которое разделяют все народы. Оно произошло не из человеческого разума, но внушено умом божественным». Греческая мифология отцом и изобретателем погребения признает Плутона, одного из великих богов. Но мифология есть не что иное, как поэтическое представление того или другого факта в народном понимании, это есть своего рода баснословная эпопея, в которой поэтическое чутье представляет в образах отдаленные судьбы прошедшего, едва сохранившиеся в народной памяти. Под именем Плутона грек, следовательно, олицетворял и боготворил первую идею этого культа, поэтически воспроизводил тот момент цивилизации, когда эта идея

была впервые осознана и нашла себе представителя в одном лице или целом ряде личностей. И вот признательное чувство грека поселило Плутона между богами и отмежевало ему область подземного мира, куда, по верованию грека, сходили души умерших и где они продолжали свое загробное существование. Миросозерцание грека шло таким образом дальше земной участи человека, оно продолжало ее за гробом и создало ряд мифологических картин, в которых действующими лицами с одной стороны являются души умерших, а с другой — с Плутоном во главе, Харон, Минос и другие лица, составляющие судей и повелителей этого темного царства. Но эти полумертвые тени, перенесенные волей рока в область подземного мира с его неподвижной, непривычной и холодной обстановкой, чувствуют себя слишком близкими к той среде, которую только что оставили; они хотели бы возвратиться в прежний свет, если бы стоглазый Аргус и многоголовый Цербер не мешали их оживлению для прежней жизни. Припомним слова Одиссея, который лучше хотел быть последним работником — пахарем в царстве живых, чем первым почетным гостем в царстве мертвых, для того, чтобы судить о том тяготении, которое обнаруживали души умерших к обычной жизни с ее суетливой и беспокойной деятельностью. Припомним поэтический миф об Орфее и Евридике, томившейся желанием возвратиться в объятия своего возлюбленного и начать прежний образ жизни, и мы поймем, что мрачный аид и элизиум были для грека слишком плохой заменой радостей настоящей жизни и ее обычного порядка. И вот души умерших равнодушно относятся к своим телам; они чувствуют себя беспокойными, пока эти последние не преданы земле, и пока живые не исполнили в отношении к ним священного долга погребения. В виде теней, по воззрению грека, они носятся вокруг своего земного жилища, как бы не желая расстаться со своими прежними связями, отрешиться от прежнего круга привязанностей. С другой стороны, грек чувствовал, что и его связи с умершими не покончены: он хоронит своего родича в своем же доме, на месте его прежней жизни, и верит, что с бездушным трупом присутствует невидимо самый дух умершего. Этот дух становится для него предметом почитания и зачисляется в домашние боги-покровители, которым грек создает особенный культ. К ним обращается он в минуты семейных радостей и невзгод, их приглашает к участию в своих семейных событиях, как членов дома, правда, уже сошедших с домашней сцены, однако живо сочувствующих тому, что происходит на месте их прежней деятельности. Чтобы исполнить свой долг в отношении к умершему, он забывал злобу и месть, естественное неравенство и оказывал это почтение к трупу, а

порушение над ним считал величайшим преступлением, которое не могло пройти даром и миновать заслуженного наказания со стороны богов. Чтобы еще сильнее оттенить преступность этого рода действий, греческая мифология связала неисполнение долга погребения над умершим с его загробной судьбой. По представлению грека, души умерших до тех пор не могли достигнуть Елисейских полей, пока их тела не были преданы земле. Гомер воспроизводит перед нами древнее эллинское воззрение, когда заставляет тень Эльпенора обратиться к Одиссею со следующими словами: «Заклинаю тебя твоим потомством, твоей супругой и отцом, воспитавшим тебя, умоляю именем Телемаха, которого ты оставил в своем родном доме, не оставлять меня непогребенным, чтобы не постигло тебя божеское наказание». Греки не знали проклятия более страшного, как умереть непогребенным (ἄταφος) и из всех родов смерти самой ужасной почитали гибель на море, потому что поглощенные волнами трупы оставались без погребения. С этой мыслью плывшие по морю, когда находились в опасности крушения, привязывали к своему телу дорогие вещи, какие кто имел, на случай, если бы труп его был прибит волнами к берегу. Первый, кто нашел бы этот труп, обязывался немедленно предать его земле, а в награду за эту услугу мог воспользоваться драгоценными вещами, найденными при трупе. Но если даже и не было такого вознаграждения, законы греческие строго требовали от каждого исполнения погребального долга в отношении умершего. Кто отказывался от этого, не был допускаем к богослужению, отделялся от общества и считался нечистым до тех пор, пока не принимал известных религиозных освящений. Законодатель предусматривал такие казуистические случаи, как следующий: если путник случайно в дороге находил мертвое тело, а между тем крайняя необходимость заставляла его продолжать путь безостановочно, тогда он должен был, по крайней мере, бросить на труп три горсти земли и этим исполнить долг погребения. Позднее это чувство привязанности к покойнику усложнилось у греков родственно-национальными и кровными побуждениями. Друзья и родственники умершего не удовлетворялись простым исполнением погребения. Они заставляли умершего искать себе последнего приюта ближе к родной земле, в соседстве со своим домом. Этим именно чувством проникнута следующая эпитафия: «Я лежу далеко от Италии и места моей родины, это отдаление для меня хуже самой смерти». Софокл вводит нас в тот же круг представлений, когда изображает сцену расставания Электры со своим братом Орестом и влагает в ее уста следующую речь: «Провожая тебя из этого родного дома, я думаю, не лучше ли было бы тебе расстаться с жизнью здесь, прежде чем ты

отойдешь в чужую землю, где тебя, быть может, ожидает одинокая могила вдали от твоих родных и друзей». Но ничто не говорит столько об уважении греков к правам погребения, как законы относительно рабов и солдат, умерших на поле сражения. Известно, что античный мир не был гуманен в своих отношениях к рабам, точно так же, как был мало разборчив в средствах истребления неприятелей. И раб и неприятель были одинаково бесправными личностями, по понятию древних. К тем и другим не прилагались требования снисхождения и гуманности и позволялись всякого рода несправедливости и лишения. Но и для этих бесправных личностей право погребения признавалось священным законом, и только в минуту крайнего раздражения или чтобы представить весь ужас, весь трагизм военного погрома, грек позволял себе лишать могилы убитых своих неприятелей и со злорадством мечтать о том, как трупы их будут отданы на растерзание хищным зверям и птицам. Но этому поруганию предавались лишь злейшие враги греков, на которых всей тяжестью ложилась кара врагов; на самом же деле они и в военное время в высокой степени уважали право погребения и оказывали почтение к павшим во время битвы. На что был разъярен Ахиллес против своего давнишнего соперника Гектора, какими грубыми истязаниями он вымещал свою злобу над своею жертвою, когда она попала в его руки! Но это не мешало ему и его сподвижникам уважить просьбу престарелого отца Гектора, когда он явился в стан греков с просьбой о возвращении ему трупа сына для погребения. Припомним, наконец, ту замечательную сцену в Илиаде, когда после жарких схваток под стенами Трои враждебные стороны заключали перемирие и при свете факелов, забывши недавнюю вражду, подбирали с поля битвы умерших, сжигали их, зарывали в могилы, насыпали над ними холм и отправляли обычные религиозные церемонии.

При таком воззрении на дело понятно, что у греков, а затем и римлян лишение погребения считалось величайшим наказанием, и ему подвергались лица, совершенно отверженные в глазах общества, чуждые всяких прав, потерявшие самое человеческое достоинство. Обрекая на эту позорную участь отъявленных преступников, этот приговор большей частью соединялся с каким-нибудь публичным наказанием, по исполнении которого труп преступника оставался на месте казни, становясь добычею птиц и животных. Потому-то так и страшна была казнь через повешение и распятие, что она оставляла преступника в этом позорном положении до тех пор, пока труп не сгнивал и не разрушался. Потому-то страшно было и побитие камнями, за которым следовало тоже беспризорное состояние трупа, лишенного могильного покоя. Гектор, в котором нежное чувство

часто заглушало военный героизм, не нашел ни одной угрозы сильнее этого позора. Чтобы привлечь малодушных и робких своих сограждан к участию в битве, он должен был тронуть самое больное и нежное их место и сказать: «Тот, кого я увижу убежавшим с поля битвы, вдали от наших кораблей, будет немедленно убит, и его труп растерзают собаки перед стенами нашего города, вдали от родной могилы, где покоятся кости его братьев, сестер и родных». Потому-то греки с римлянами не хоронили предателей отечества, тиранов, уличенных в ограблении храмов и вообще в святотатстве, в публичном оскорблении богов и их изображений, а также самоубийц.

Вырывание трупов из могил было самым позорным, хотя и нередким способом наказания, употреблявшимся в древности над лицами уже погребенными. Тревожить кости мертвого и в могиле — на это решались только в случаях крайнего негодования и мести. Известный диктатор Сулла приказал вырыть кости Мария и бросить их в реку, но, как бы спохватившись, что сделал такое страшное оскорбление памяти человека, перед смертью обязал приближенных сжечь себя, опасаясь, чтобы не повторилась и с ним когда-нибудь та же история, что и с костями Мария. Периаандр, тиран коринфский (628–584 до Р. Х.), опасаясь той же участи, нередкой для тиранов после их смерти, решился погубить множество жертв, чтобы спасти себя от этого неминуемого позора. По рассказу Диогена Лаэртского, он решился для этой цели на следующую меру: он приказал двум юношам в глубокую полночь выйти на дорогу и убить первого попавшегося им путника и тайно от всех похоронить; против этих двух он выслал еще четырех, которым дал приказание поступить так же с оставшимися двумя; против этих четверых выслал новых, все повышая число убийц; в заключение явился между другими путниками и сам тиран, был также убит, и его могила во множестве других не была узнана. За достоверность этого рассказа, разумеется, нельзя ручаться, но он показывает, что страх быть лишенным погребения и потревоженным в могиле превосходил самый страх смерти и вызывал опасавшегося этой участи на самые отчаянные решения. Римское законодательство со своей стороны выразило это уважение к неприкосновенности могильного покоя, наложив строгие наказания на тех, которые из видов корысти или по другим каким причинам отваживались на расхищение могил и разрытие трупов. Последнее преступление судилось по уголовным законам и подвергало виновных смертной казни или ссылке при смягчающих обстоятельствах.

Христианство поставило почитание умерших на более прочном и

широком основании, очистив и освободив античное представление о погребении, как о необходимом долге в отношении к усопшим, от мифологической оболочки, от грубой формы народного понимания. Если древний грек облакал идею о связи между душой и телом в мифологическую картину и заставлял тень Патрокла или Элпенора молить о погребении своего тела, христианство, отбросив эту символическую оболочку, прямо высказало мысль о необходимости уважения к телу, как органу бессмертной души, и в некотором отношении было право, называя греческое представление пустым и сказочным. Для души в ее отрешенности от тела было все равно, как бы ни относились к покинутой ею оболочке. Эта мысль высказывалась очень ясно блаж. Августином в опровержение мифических представлений греков. «Какая странность! — говорил он, — душа нуждается в исполнении долга относительно своего тела, как будто она что-то уносит отсюда в тот мир! Еще страннее, когда считают лишение погребения за оскорбление души». Златоуст называет обычай погребения всеобщим законом, обязательным для грека и скифа, а потому всюду распространенным (Cfr. Const. Apost. VI, 30). Точно также и идея воскресения нимало не выигрывала и нимало не теряла от того, в каком бы виде ни оставлено было на земле тело, имеющее воскреснуть, потому что воскрешение есть дело всемогущества, которому все равно, каким бы путем ни разрешилось тело на свои элементы, каким бы способом оно ни было сохранено. Это соображение было обычной мыслью апологии, как скоро она рассматривала вопрос о материи тела с христианской точки зрения и в отношении к воскресению. «Всякое тело, — говорит Минуций Феликс, — или высыхает в пыль, или испаряется влажностью, или рассыпается в прах и, исчезая в воздухе, теряется для вида, но хранение этих элементов есть дело Божие». Приведши слова поэта: *coelo tegitur, qui non habet urnam*, Августин продолжает: «Еще меньше следует нападать на христиан за непогребение мертвых тел, потому что последует некогда, согласно обещанию, восстановление плоти и членов, не погребенных только в земле, но и сохранившихся всяким другим способом в великом лоне природы». Потому-то христиане громко смеялись над язычниками, которые страшным образом уродовали тела христиан, бросали их в реку, разбивали на мелкие частички, чтобы разрушить этим способом надежды христиан на воскресение. Христиане смеялись над этой наивной логикой язычников, но, тем не менее, были далеко равнодушны к мертвым останкам своих собратий и не жалели никаких усилий, чтобы дать им приличное погребение. В самый разгар преследований, когда всего естественнее было думать каждому о своей собственной безопасности, мы

видим необычайную ревность христиан к сохранению мертвых, соединявшуюся с опасностью для жизни. Но понятно, что христиане обнаруживали особенное усердие к сохранению тел мучеников, потому что это были первые страдальцы за веру, борцы за христианские убеждения, которыми вся община гордилась, и память которых была особенно дорога и священна. Христиане дорожили, как святыней и сокровищем, всяким предметом, после них оставшимся. Тем ценнее и важнее для них были останки мученика, которые служили живым свидетельством их веры, крепости и носили следы вынесенных страданий. Но христиане погребали не только своих единоверцев; они распространяли заботу о погребении и на людей чуждой веры, на самих своих врагов и гонителей. Почему? По чувству сострадания и человеколюбия, по побуждениям гуманности и уважения к человеку, какого бы он ни был происхождения, словом — по тем мотивам, которые у Тертуллиана и Лактанция называются *humanitas* и *benignitas*, а у других христианских писателей иными синонимическими выражениями. Это нравственное отношение к умершему усиливалось еще более представлением о бессмертии души и будущем воскресении тела. Это представление сообщало цену безжизненному трупу, как семени будущего живого тела, и отстраняло мысль о нечистоте трупа. На основании этого соображения Апостольские Постановления опровергают мысль об осквернении при прикосновении к трупу и внушают христианам остерегаться этих иудейских и эллинских представлений.

При сходстве внутренних оснований погребального культа христиан с теми же отношениями из мира классического, понятно, что и самая практика, самые погребальные обряды должны были быть и были у христиан во многом сходны с той же стороной дела в быту дохристианском. Начнем с практики греко-римского мира у постели умирающего. Когда кто-нибудь заболел тяжелой и опасной болезнью, древние имели обыкновение ставить у дверей дома, где лежал больной, сучок мирта и лаврового дерева. Первый, по мнению древних, имел силу удалять злых гениев и не допустить их вредить больному, а вторым хотели умиловить Аполлона, особенно любившего лавровое дерево по воспоминанию о Дафне, превратившейся от его преследований в последнее. Древние думали, что нечаянная смерть мужчин происходит по воле Аполлона, а женщин похищает смерть по распоряжению Дианы. Когда Улисс в царстве Аида встретил тень своей матери, он обратился к ней с такими вопросами: «Скажи мне или лучше Расскажи, какому роду смерти подвергла тебя судьба? Свела ли тебя в могилу продолжительная болезнь или убила тебя Диана своими меткими стрелами?» Улисс, находясь вдали от дома, не знал,

как умерла его мать, а потому и спрашивал об этом ее тень. В объяснение этого поверья нужно заметить, что древние олицетворяли Аполлона в виде солнца, а Диану — в виде луны. А так как этим светилам издревле приписывалось большое влияние на жизнь и смерть людей, то на их представителей и была перенесена последняя судьба смертных. Все умершие, по воззрению древних, состояли под властью богов аида. Чтобы обеспечить преходящим в эту область благоприятную судьбу, древние считали необходимым отрезать с головы умершего клочок волос и посвящали его Плутону, главному богу аида. У Еврипида смерть представлена с косой, которой она готова прежде всего отсечь прядь волос у Альцесты, обреченной волей богов на смерть в замену своего супруга. Боги, благопритствуя смертным, сами посылают своих гениев для этой операции, чтобы ускорить и облегчить минуту смерти покровительствуемых ими лиц. Вот что говорит о Дидоне Virгилий в одной из песней Энеиды: «Всемогущая Юнона, сжалившись над долгою болезнью и трудным концом жизни Дидоны, посылает с Олимпа Ириду, которая освобождает ее страждущую душу и расторгает связь между членами тела. Прозерпина, благосклонная прежде, теперь в припадке гнева, медлит снять с ее головы прядь волос. И вот Ирида, рассекая своими пурпуровыми крыльями воздух, спускается с неба и останавливается над головою Дидоны. „Я исполняю над тобою этот священный долг, — говорит она, — и разрешаю тебя от твоего тела“. Сказавши это, она отрезает правую рукою часть волос, — и вот мгновенно исчезает теплота ее тела и жизнь разрешается в воздух». Эта поэтическая легенда показывает нам, в какую близкую связь поставляли древние последнюю судьбу человека с участием гениев-хранителей, разрешавших душу от тела. Когда близость смерти становилась несомненной, древние имели обыкновение приносить молитвы Меркурию, который, по греко-римскому воззрению, сопровождал души в царство Плутона и от которого зависело сделать этот путь благополучным или несчастным. Эти молитвы или обеты, обращались ли они* к Меркурию или к кому-нибудь другому из богов, назывались εὐχαῖ ἐξιτήριαι, т. е. молитвы *отходные*, и вели свое начало от обыкновения древних молиться перед отправлением в путь. Этот переход из здешней жизни в иную, называемый как на церковном, так и на классическом языке ἐξόδος, выход, отправление в путь, сделался синонимическим понятием смерти, θάνατος. В самую минуту смерти приближенные махали платками по воздуху вокруг постели умирающего для того, чтобы отогнать от его изголовья злых демонов и рассеять воздушные призраки, толпившиеся около умирающего и нарушавшие его предсмертный покой. Этими

предосторожностями думали предохранить душу умершего от фурий, которые сторожили ее, как свою новую жертву. Свободная от их козней, она могла благополучно добраться до Елисейских полей, где пребывали души умерших, и счастливо миновать роковой поворот налево при вступлении в царство Плутоново. Надобно было каждому проходить мимо этого страшного места, где, по выражению Виргилия, «дорога разветвляется на две стороны: одна направо, ведущая к жилищу великого бога или Плутона, — это путь в элизиум; другая налево — путь грешников. Там ожидали новоприбывшую тень Минос, Радамант и другие судьи подземного царства, каждый в своей области». Но мы не станем следить за этой судьбой души в ее новом подземном мире; это повело бы нас очень далеко в область греко-римской мифологии, а потому мы возвратимся к постели умершего.

Первым делом ближайших лиц в отношении умершего было *закрытие* его *глаз*. Агамемнон, умерший вдали от своего отечества и своей супруги Клитемнестры, горько жаловался Одиссею в царстве Плутоновом на то, что он умер, никем не оплаканный, и что даже не было супруги, которая закрыла бы ему при смерти глаза и рот. Это было требованием благообразия и внешней пристойности, общим как всем народам, так в особенности эстетически развитым грекам. Ведь раскрытый и неподвижно устремленный глаз покойника способен производить самое тяжелое впечатление. Пока горит искра жизни в человеке, глаза его составляют одно из условий красоты и служат выражением его души. Но как скоро искра жизни погасает, остается один неподвижно мутный взгляд, без смысла и выражения. Требование благообразия в самой позе составляло заботу благовоспитанного грека и не покидало его даже в самую минуту смерти. Так о Поликсене Еврипид говорит, что она, даже и умирая, была озабочена мыслью умереть в приличной позе и старалась закрыть свое тело от посторонних взглядов, повинаясь чувству целомудрия и пристойности. А император Август, умирая, даже спросил зеркало и, смотрясь в него, приказал поправить на голове волосы и с беспокойством глядел на свои осунувшиеся щеки.

То же побуждение внешней опрятности объясняет и обычай омовения умершего. Как строго исполнялся этот обряд у греков и римлян, можно видеть из примера Сократа, который перед тем, как выпить яд, принял ванну, чтобы по смерти не утруждать этой работой женщин. Обмытое тело покрывали мазями и маслом или ароматическими веществами, судя по средствам и состоянию умершего. Бальзамирование умерших в Египте было одним из видов этой операции и было направлено к возможно более

долгому сохранению трупа в целости. В древнейшие времена у греков труп обвертывали в большую простыню с головы до ног, потом надевали на него белую широкую одежду и в этом виде предавали земле. Так говорит Гомер о погребении Патрокла. Приготовляя к погребению, древние греки имели обыкновение украшать головы умерших венками из живых цветов, лавровыми и миртовыми ветвями — обряд, который был удержан и в христианской погребальной практике, как это видно из орнаментов на христианских памятниках в катакомбах. Дуранд в своем *Rationale divinorum officiorum* говорит, что умерших принято венчать лаврами или плющом, долго не вянущими растениями, изображающими надежду воскресения. Наши венчики составляют продолжение или, лучше сказать, замену того же обычая.

Когда тело умершего было таким образом приготовлено, его клали в ближайшей к входу комнате, ногами к дверям, и оставляли в этом положении на несколько дней, до того времени, когда назначалось самое погребение. Во все это время тело покойника было предметом самого заботливого ухода; его тщательно охраняли от насекомых, от влияния воздуха; заботились, чтобы оно осталось целым и неприкосновенным. Перед самым зарытием в землю в рот покойнику клали монету, которая предназначалась в уплату Харону за перевозку души умершего через воды Стикса. Эта цена, простиравшаяся до трех оболов, была, как видно, нормальная и нередко находила иллюзию в эпиграммах комических поэтов насчет подкупности судей и чиновников. Кроме этой платы за провоз, клали в руку умершего еще особую лепешку из меда и муки для укрощения Цербера, стерегшего вход в царство Плутона. Об этом упоминает Виргилий в следующей сцене похождения Энея у берегов Стикса. Энею нужно выйти из подземного царства, но при самом выходе из пещеры лежит страшный трехголовый Цербер, своим громким лаем оглашая окрестности пещеры. Увидя этого опасного стража, Эней бросает ему лепешку, голодный пес, схватывая добычу, начинает пожирать ее зараз тройною пастью и растягивается на земле, на всем протяжении пещеры. Тогда Эней занимает выход, усыпивши внимательного стража, и поспешно выходит на берег волшебного Стикса. Во все время, пока умерший оставался в доме, время от времени громко произносилось его имя, и эта церемония составляла так называемое *conclamatio*. Причину *conclamationis* указывает Плиний в следующих словах: «Так как можно ошибиться насчет присутствия жизненного духа в теле обмерших, то и употребляют вскрикивание к умершему, чтобы тем скорее вызвать его к жизни, если умерший находится в летаргии, или скорее уничтожить последние слабые искры жизненной

силы, если бы они оставались».

Пока тело оставалось в доме, было принято за правило выставлять при входе или на крыше условные знаки, напоминавшие каждому о нахождении в нем покойника. Это делалось для того, чтобы желавшие могли безошибочно войти в дом для прощания с умершим. Такими знаками служили кипарисовые и сосновые ветви, которые в этих случаях приставлялись к дверям дома. Римская символика связала формы и природные свойства этих деревьев с представлением о мертвеце и пользовалась ими, как символом безжизненного, сухого и холодного трупа. Другие вешали при входе волосы в знак того, что дом находится в плаче и неутешной горести. Известно, что рвать волосы на голове было очень обычным приемом во время погребальных обрядов. Присутствие этих признаков было так характерно, что хор в одной пьесе Еврипида прямо отказывается верить в смерть Альцесты, не видя наружных знаков этого происшествия при входе в дом, где лежала умершая.

День погребения обыкновенно назначался заблаговременно; для людей знатных и богатых объявляли о такой церемонии особенные герольды, и в таком случае погребение называлось публичным (*funera publica*). Люди бедные и незнатные, разумеется, не пользовались этой привилегией и довольствовались похоронами тайными (*funera tacita*). Не достигшие совершеннолетнего возраста также лишались публичного погребения; их похороны назывались *funera acerta*.

Ни в греческой, ни в римской практике не был строго определен день похорон. В случаях важных срок этот длился от 6–7 дней до девяти. Тело Ахиллеса, по словам Гомера в Одиссее, оставалось 17 дней непогребенным.

Самая обстановка похоронной процессии не заключала церемоний, резко выдающихся из ряда ныне употребительных. Труп несли до самого места погребения на носилках, в сопровождении близких родственников и знакомых и среди неизбежной толпы любопытных; при этом играли в рожки и флейты, а иногда приглашались и актеры, которые представляли на всем пути разного рода мимические сцены. Выбор их не всегда соответствовал самой церемонии и отличался иногда шутливо-комическим характером. Особенное явление, впрочем не неизвестное и в позднейших похоронных обрядах, составляли так называемые *praeficae*, или наемные плакальщицы, которые шли во главе массы плачущих женщин и своим примером давали тон всему собранию. Профессия эта была в большом ходу особенно у римлян позднейшего времени и давала занимавшимся ею большой доход. Плакальщицы имели наготове приличные случаю

жалобные песни, которые они повторяли на всем пути кортежа, сопровождая свои причитанья всхлипываниями и громким плачем, напоминавшим дикий вой, как замечает один римский юморист. Эти подкупные слезы, возбуждая негодование благоразумных людей того времени и насмешку сатириков, приходились однако по нраву тщеславным родственникам умершего и возбуждали соревнование со стороны женщин. Мужчины и женщины остригали себе волосы и бросали их на носилки к покойнику. Они распространяли этот обряд глубокой печали и на животных, именно: остригали у лошадей гривы и шерсть у овец. Так представляется дело у Гомера; так оно и должно было быть, если представить, в каком близком отношении к человеку низшей культуры стояли его домашние животные, как он считал этих последних участниками своих радостей и горестей и видел в них необходимую часть своего хозяйства и как бы членов своего домашнего быта. Непосредственность и живость чувства у народов, стоявших на низшей степени образования, давали место самым эксцентрическим и свободным его выражениям во время погребальных обрядов. Они рвали на себе волосы, одежды, громко рыдали и все это сопровождали самыми резкими телодвижениями. Женщины нередко до крови царапали ногтями лица и щеки, колотили себя в грудь. На похоронах знатных лиц нарочно назначались на это дело рабы, гладиаторы и пленники. Они обязаны были перед костром, на котором сжигали умершего, ранить себя ножами и пронзать кожу острыми орудиями, чтобы на самом деле пролить кровь свою на могиле умершего. Чтобы положить конец этим неприличным выходкам и сдерживать плачущих в пределах умеренности, римские законы прямо запрещали женщинам царапать до крови щеки, но, как видно из позднейшей практики, мало успевали в этом.

Как отнеслось к этому обычаю христианство? Оно смотрело, особенно в первые времена, не так мрачно и безысходно на смерть, как в последующие, когда страх адских мучений, находивший себе опору в представлениях многих отцов, заслонил собой светлую картину загробной будущности. Первохристиане с радостью, со светлой надеждой провожали в могилу тела мучеников и желали сами подвергнуться той же участи. Это желание, если оно и не приводилось в исполнение, было уже задатком для более светлого воззрения на смерть, чем обычное воззрение греков и римлян. Не скорбите по умершим, подобно язычникам, не имеющим надежды воскресения, — это апостольское правило не было только доктриной в первохристианском мире, но и исполнялось на практике. Чувство веры и упования сдерживало потребность слез по умершим, а там,

где против воли скорбь просилась наружу, она не выступала в таких эксцентрических формах, как это мы выше отметили. Отцы церкви не были сухими ригористами; они понимали, что плакать при потере дорогого существа — естественная потребность, от которой зависит самое успокоение сердца. Потому плач в их глазах *infirmittatis et naturae dolor*, и они считали излишним запрещать его в пределах умеренности. Зато негодование их не знало пределов, когда им приходилось быть свидетелями крайних, эксцентрических выражений сожаления об умершем. Здесь они раздражались целым рядом обличений и угроз. Как рано началось это уклонение к нравам языческим — так называют отцы обычай предаваться неумеренной скорби по умершим, — сказать трудно; но, что оно имело место в половине третьего века, свидетелем является Киприан. В своем трактате о смертности он показывает, что в его время несоответствие между христианскими воззрениями и христианской практикой на этот счет давало себя чувствовать очень ясно. Некоторые из лиц, близких к умершим, стали надевать траурное платье, провожая покойников, Киприан по этому поводу замечает, что так поступать не следует, что это обычай язычников, которые легко могут укорять за это христиан в слабости их веры, и что лица, по которым носят траур их почитатели, облечены на небе в белые одежды. Он указывает на то, что у христиан своя особая логика, свой особенный мир представлений. И вот в половине V века, провожая тело мученика Максима, христианские девы, составляя около его гроба хор певцов, сдерживали свои слезы и не давали им воли, чтобы не обнаружить сомнения в славе и блаженстве почившего. Но так делали немногие; это было исключением в области христианских нравов тогдашнего времени, и чаще повторялись сцены противоположного свойства, чем находил подражание настоящий пример христианских девственниц. Выслушаем для этой цели самих свидетелей тогдашних нравов и воспользуемся их живыми картинами для характеристики этой стороны похоронных обычаев. «В ряду многих других зол вошла в церковь особенная болезнь, свойственная преимущественно женщинам, — говорит Златоуст. — Что они делают? Хвастливо выставляют напоказ свое горе и слезы, бьют себя до крови в грудь, рвут волосы, царапают щеки не от горя, а иногда просто напоказ; а другие доводят свое бесстыдство до того, что среди улицы обнажают грудь и плечи в припадке исступления. Что ты делаешь, женщина? Бесстыдно обнажаешь себя среди толпы, когда вокруг тебя мужчины; рвешь волосы, блуждаешь глазами, вертишься и дико воешь. Не станут ли смеяться над нами язычники? Не скажут ли, что наша вера в воскресение есть один вымысел. Они скажут: нет воскресения, догмат христианский — выдумка и

ложь». — «Я замечаю, — говорит другой христианский писатель VI в. Амвросий, — что женщины часто, громко и на виду всех кричат, как бы боясь, чтобы их горе не осталось незамеченным; наряжаются в особенное траурное платье, как будто в нем есть способность чувствовать горе; растрепанную голову марают грязью и даже (верх неприличия!) раздирают одежды, расстегиваются и выставляют напоказ наготу тела. Они как бы торгуют стыдом и потеряли его цену. И вот дерзкие глаза вызываются на сладостные взгляды, на любовь к этим обнаженным членам, чего не было бы никогда, если бы скромность сдерживала эти порывы чувства отчаяния, переходящие в бесстыдство. О, если бы эти черные одежды покрывали не тело только, но и душу, а то сквозь печальную одежду пробивается так часто бесстыдство, наглость и хвастовство!» Не приводим других свидетельств того же рода: и приведенных довольно, чтобы видеть, до каких широких размеров доходило иногда выражение христианского соболезнавания по умершим между христианами IV и V столетий.

Места погребения у древних в связи с формой погребения

Места погребения у древних в связи с формой погребения. Катакомбы как места погребения у первых христиан; их происхождение; способ погребения у древних христиан. Устройство катакомб как мест погребения. Характер орнаментации катакомб в связи с орнаментацией надгробных памятников и мест погребения у древних. Воззрения христиан на смерть по данным древнейших вещественных памятников; видоизменение этих воззрений в позднейшее время. Представления о смерти древних и позднейших христиан по письменным памятникам.

Остается рассмотреть, как хоронили древние своих умерших, как совершался у них самый акт погребения. Забота о погребении умерших у всех народов соединялась с заботой об устройстве для них могил. Классическая археология представляет нам три главных формы этого рода памятников. Древнейшей из них и чаще встречающейся нужно считать могильный курган (tumulus). Во времена Гомера у греков было в обычае над трупом насыпать холм, а над могилами царей и лиц особенно значительных насыпаемы были такие высокие курганы, которые гиперболически сравнивают с горами. Под этой насыпью, или холмом оставлялось выложенное камнем или просто отгороженное деревянными брусьями пустое пространство в виде большой комнаты, посередине которой стоял деревянный гроб или каменный саркофаг, куда клали умершего. Чтобы хотя в самых общих чертах ознакомиться с обстановкой и погребальными обрядами «курганного» периода, сделаю резюме этих обрядов на основании раскопок, произведенных в различных местностях Западной Европы, а также в южной и средней полосе России. Курганный способ погребения распространен был в очень обширной полосе европейского материка, и пользовались им как древние обитатели его, жившие за несколько столетий до Р. Х., так и принадлежавшие уже к культурному периоду истории. Мы можем назвать некоторые из этих племен, теперь по большей части уже вымерших, но в большинстве случаев их происхождение и историческая судьба составляют для ученых *terrain incognitam* и доступны лишь настолько, насколько это возможно знать по сохранившимся в их могилах остатках их быта. Представители

курганного времени уже стояли на довольно высокой ступени цивилизации: они прошли период каменного века, когда люди не знали еще металлических орудий и не умели обрабатывать металлы, — в этих могилах найдено много вещей не только бронзовых, но и железных; а эпоха железного производства началась на памяти истории, и многие древние племена еще принадлежат к так называемому бронзовому периоду, когда знали обработку меди, приготовление бронзы, но еще мало были знакомы с искусством ковать железо. Курганные раскопки показали, что у народов, оставивших эти могилы, употреблялись безразлично оба способа погребения: и сжигание, и предание трупа земле в целом его виде, и что, следовательно, эти формы погребальной практики не могут быть разделены решительной чертой, но долгое время существовали совместно, пока, наконец, трупосжигание не уступило место теперешнему способу погребения. Мы назвали бы последний христианским, если бы этому не противоречили некоторые данные, добытые путем раскопок; так, при сожженных телах были иногда находимы кресты и привески с христианскими изображениями, а это показывает, что племена, употреблявшие трупосожжение, были уже знакомы с христианством.

Следующая форма могильных памятников брала за образец храмовые постройки и отличалась в собственном смысле *монументальным* характером. Это были очень высокие и вообще большие каменные сооружения, нередко состоявшие из двух этажей: нижнего, лежавшего несколько глубже поверхности земли, и верхнего, поднимавшегося наподобие башни или домовой постройки и сообщавшегося с нижним обычно посредством лестницы. Вступая в римскую гробницу, находишь в середине ее более или менее просторную четырехугольную или же круглую залу, расписанную живописью нередко лучших классических мастеров. Стены ее в несколько рядов прорезаны симметрически расположенными углублениями, часто сводообразными нишами. В эти углубления ставились урны, или вазы, мраморные, каменные, черепичные, заключающие кости и пепел от сожженного трупа. Часто в этих нишах ставились рядом две урны с прахом мужа и жены или же других лиц, связанных при жизни особенно близкими отношениями. Иногда урны стояли в нишах открыто, иногда заделывались в стены гробницы, так что оставалась видна только верхняя их часть, прикрытая крышкой. Средняя камера вела иногда в меньшие боковые комнаты с таковыми же, как и она, устройством и назначением; иногда она была лишь обведена узким коридором, по стенам которого везде были видны ниши с урнами и эпитафиями над ними.

Третью и последнюю группу классических могил составляют

подземные могилы, или гроты. Древнейшие из них высечены в скалах и приурочены к сохранению трупов в цельном виде.

Из этого краткого обзора могильных сооружений видно, что в древнем мире существовало два главных способа погребения: сжигание и закапывание трупа (*crematio et inhumatio*). У греков с римлянами исторического периода было в обыкновении сжигать тела умерших; но эта форма погребения не была первоначальной: в древнейшую эпоху греки и римляне предавали тела земле, хоронили их в собственном смысле, подобно тому, как это было в обычае у древних персов, египтян и евреев. Цицерон в своем трактате о законах говорит, что в старину все народы держались этого правила, и оно оставалось в полной силе до Геркулеса, которому Греция была обязана новой формой погребения. Нет сомнения, что закапывание тел есть простейшая форма и для исполнения более сподручная, чем сжигание тел, требующее сноровки и больших приготовлений, а потому естественно она и была в употреблении у народов простых и безыскусственных. И у греков, как показали новейшие раскопки, сжигание тел не вытеснило вовсе закапывания, — обе эти формы продолжали существовать вместе, и последняя, т. е. сохранение тела в целом виде, была употребляема при погребении лиц, особенно знатных. Шлиман в своих наделавших так много шума раскопках Трои и Микен открыл несколько саркофагов с отлично сохранившимися трупами, покрытыми золотой одеждой и в золотых масках. Но, с другой стороны, имя Геркулеса, которому предание приписывает введение в обычай сжигать тела умерших, показывает, что последний способ вошел в греческую практику тоже очень рано, во времена героические. В Илиаде эта форма представляется вошедшей в общее употребление. Религиозные представления греков, вероятно, имели влияние на принятие этой формы предпочтительно перед зарыванием. Древние приписывали огню очищающую силу. Тело без души — один труп и при том с признаками разложения, а потому — и было в их глазах чем-то нечистым. Эта нечистота уничтожалась, как скоро труп подвергали действию огня. На основании этого представления Еврипид выражается о Клитемнестре: «ее тело было очищено огнем», когда говорит о сожжении ее трупа. Какое бы представление ни имели древние о духе, это представление все же было, и, предавая тело огню, они думали облегчить духу, связанному с телом, выход из его земной оболочки вместе с огнем и дымом, поднимавшимся к небу. Феникс сжигает себя на костре, расставаясь с жизнью, по смыслу поэтической легенды, нашедшей такое обширное приложение и в мире христианском. Индейские аскеты очень часто избирали себе этот род

смерти и прибегали к нему в минуты недовольства жизнью и тоски по небу. Труп сжигали на костре. Его клали на самую верхушку костра, иногда вместе с носилками; полагали труп на спину с глазами открытыми, обращенными к небу, как говорит Плиний, описывая обычай римлян своего времени. У древних греков церемония сожжения была обставлена очень драматично и представляла довольно сложную сцену. По изображению Илиады, костер Патрокла был во сто футов. Перед ним было убито много овец и черных волов, жиром которых Ахиллес помазал труп Патрокла с ног до головы. Вокруг него разложили на костре убитых животных; тут же поставили сосуды с медом и маслом, а в довершение всего возложили на костер двенадцать пленных троянцев, которых Ахиллес собственноручно убил. У древних считалось хорошим предзнаменованием, если труп загорался скоро и обращался в пепел без остатка мускулистых частей. Потому Ахиллес и употребил такое большое количество жира, когда готовил к сожжению тело своего друга. Вместе со смертными останками греки любили сжигать его платье, оружие, словом все, что было ценного из вещей, принадлежавших к хозяйству умершего. Ближайшие родственники или друзья умершего зажигали костер. Ахиллес, поджегши костер Патрокла и видя, что огонь распространяется слабо, обратился с молитвой к Борею и Зефиру присоединить свою помощь и раздуть огонь. Вокруг пылающего костра трижды объезжали всадники с громкими восклицаниями, потрясавшими воздух, и при звуках музыки. В это же время родственники и друзья умершего, в виду пылающего костра, делали возлияния Бахусу, призывали тень умершего и совершали по нем поминки. Пепел тщательно собирали вместе с костями.

В самые древние времена у греков и римлян умерших погребали в самом городе или в селении, где кто жил; но впоследствии этот обычай был оставлен, и только привилегированные лица, прославившиеся какими-либо великими заслугами, удержали за собой это право. В то время, когда еще не положено было на этот счет законодательных запрещений, было в обычае хоронить хозяина или членов семейства в самом доме, который ими занимался. У фиванцев даже существовал закон, которым хозяин дома при постройке обязывался отводить особенное место для погребения себя и своих родичей. С течением времени, когда увеличение народонаселения и распространение здравых понятий сделали древний обычай неудобным, хоронить кого бы то ни было в стенах города было строго запрещено, и для кладбищ были отведены места за чертой его. В законах 12 таблиц, древнейшем юридическом документе римлян, уже находится следующее постановление: *ne quis in ubre sepeliretur neve uretur*, которое потом в

главных чертах было повторено римскими императорами. Только Ликург, будто бы, в видах педагогических оставил в полной силе древний обычай. Чтобы приучить своих молодых граждан к презрению смерти и неустрашимости, он приказал производить погребение публично и хоронить умерших в самом городе между жилищами его граждан. Места, отведенные за чертою города для кладбищ, были то общественные, то составляли частную собственность, находившуюся в полях и садах тех или других лиц. Особенно любили римляне устраивать свои кладбища вблизи больших дорог. Богатые люди даже нарочно покупали придорожные участки и ставили на них памятники. Мысль, которой руководились римляне в выборе этого места для могил, Варрон объясняет следующим образом: эти могилы должны были напоминать проходящим, что мертвые были когда-то живыми, а живые рано или поздно подвергнутся той же участи. Имея в виду эту топографию кладбищ своего времени, Златоуст говорил: «Всякий город, всякая укрепленная местность имеет перед входом могилы; эти могилы и перед воротами, и при начале общественных полей, — словом, бросаются в глаза каждому, кто хотел бы войти в черту обитаемого города». Как бы рассчитывая на внимание проходящих мимо того или другого некрополя, древние делали на памятниках надписи, которых содержание прямо обращалось к путникам, например: *Aspice, viator*, и т. п. Таким образом вокруг больших городов, особенно Рима с его многочисленным населением, скоро образовались обширные некрополи с великолепными склепами, принадлежавшими богатым фамилиям. Римляне были очень равнодушны к вопросу о погребении и старались как можно торжественнее обставить могилы своих предков. Они нарочно приобретали землю для этой цели на местах более видных, строили на них гробницы, закрепляли за собой эти участки, как семейную собственность. Никто из посторонних не имел права посягать на эту собственность или мешать с прахом важной патрицианской фамилии прах плебея или лица, принадлежавшего к другому родословному древу. Как ревниво берегли римляне эту собственность, видно между прочим из эпитафий на могильных камнях, «Рацилия Евтихия, — читается на одной из них, — поставила этот памятник Рацилию Телефору, супругу и покровителю, своему сыну и их свободным потомкам мужского и женского пола. А если бы кто захотел возбудить после моей смерти притязание на этот памятник и отнять его у моей фамилии, подвергнется такому-то взысканию». Так образовались наследственные и семейные могилы, права на которые были с точностью определены в римском законодательстве вместе с подробным обозначением, кто из фамилии собственника имел право на эту могилу и

кто не имел. Первоначально владельцы были очень заняты вопросом о допущении тех или других из своих родственников к пользованию могилой и обыкновенно, во избежание исков и претензий с их стороны, обозначали точно, кто мог считать себя их наследником, например: *Sibi et socijugi et liberis et libertis et libertabus eorum fecit*, то есть, могила предоставлялась в пользование всего нисходящего потомства владельца; или, например: *Hic monumentum haeredes non sequitur*, т. е., могила составляла собственность известного лица, и никто из наследников не имел на нее права.

Для лиц бедных, не имевших поземельной собственности, существовали общие могилы или *sepulchra communia*. Правительство отводило за городом особенные места, куда каждый без различия звания и состояния, как в общую могилу, мог класть своих покойников. Эти могилы назывались *puticoli*. Они отводились неподалеку от городской заставы, близ Эсквилийских ворот, как говорит Варрон, и представляли глубокие рвы и ямы, вырытые на общественный счет для этой цели. Сюда без разбора бросали трупы рабов и бедняков, также политических преступников, часто не закрывая землей, но оставляя трупы на виду. Замечательный контраст между роскошными могильными склепами знатных римлян с их урнами и отличной отделкой и между этими заброшенными ямами, где суждено было находить последний приют убогому населению вечного города как бы в награду за его безустанную работу и страдальческую жизнь под гнетом богатого высшего класса! Вид этих могил в свое время вызвал грустное чувство одного из римских поэтов, который в своей сатире посвятил несколько строк на размышление «об этом убогом приюте несчастного римского люда». Но ни эта сатира, ни самый вид этих грустных могил не изменили положения дела, и бедный люд долго разделял свою могильную судьбу с трупами животных, выбрасываемых за город, пока христианство не вывело его из этого унижительного положения.

Теперь нам следует сказать о том, где и как хоронили своих умерших первые верующие. Ответ на эти вопросы, естественно, обращает наше внимание к так называемым катакомбам, их происхождению и структуре. Христианские усыпальницы должно отнести к третьему виду могильных сооружений классического мира; форма их не исключительно принадлежит христианству и не им была первоначально выработана. Катакомбы находятся, как известно теперь, во многих местностях: самые обширные — около Рима и Неаполя, далее — в некоторых местностях Азии, Африки, Мы обратим на них внимание в настоящий раз лишь потому, что они нашли себе особенно обширное применение к христианскому погребению и представляют в целом и частностях оригинальную систему кладбищ,

отличающуюся довольно значительно от тех форм, которые мы выше указали. Вопрос о происхождении собственно римских катакомб долгое время считался в археологии спорным, разделявшим исследователей на два лагеря. Одни доказывали дохристианское происхождение этих подземелий и думали видеть в них следы древних каменоломен или же подземные пути сообщения еще большей давности; другие приписывали происхождение рассматриваемых галерей с комнатами исключительно труду христиан и усваивали им погребальное назначение. Конечно, окончательное решение этого вопроса лежит вне общих теоретических соображений и могло быть дано лишь путем фактического изучения этого рода подземных кладбищ на самом месте их нахождения. Потому-то и имеют особенно важное значение для освещения темных сторон этого вопроса результаты работ, произведенных в катакомбах покойным Росси. Он решал этот вопрос в том смысле, что катакомбы были вырыты самими христианами для погребения своих братьев по вере. Христиане с уважением смотрели на тело умершего и признавали погребение нравственным долгом. Они с ужасом отвращались от языческого обычая бросать трупы бедных людей в общие ямы. У христиан было даже запрещено класть одного умершего на другого и требовалось, чтобы каждый умерший имел свое особенное место, где он лежал бы одиноко в ожидании воскресения. Римский клир, посылая во время Декиева гонения послания карфагенскому клиру, напоминал ему, что нет выше обязанности, как погребать мучеников и других христиан. Амвросий Медиоланский допускал даже, что для погребения верующих, в случае нужды, можно перелить и продать церковные сосуды. Из этого уважения христиан к погребальной обязанности Росси выводил побуждения для христиан к производству той гигантской работы, которая потребовалась от них при прорытии катакомб на столь огромном и до сих пор еще не измеренном расстоянии. Но подлинно ли катакомбы — дело рук христианских? Кто дал маленькому, загнанному и преследуемому обществу право и средства у самых ворот Рима вырыть подземелья громадных размеров? Обыкновенные ссылки на единодушные христиан и энергию их, к каким прибегают защитники христианского происхождения катакомб, слишком недостаточны, чтобы объяснить факт возникновения последних, требовавший не одних нравственных, но и громадных материальных усилий. Ввиду этих затруднений нашли за лучшее первоначально принять катакомбы за древнеримские каменоломни, из которых извлекался некогда строительный материал и которыми впоследствии воспользовались христиане. Существование этих каменоломен не есть гипотеза, но исторический факт. Цицерон сообщает об убийстве в его время человека в

этих *areae*, *arenaria*. Так как эти места были совершенно пустыми, и в них могли находить пристанище люди, желавшие укрыться, то они всего более были удобны христианам для совершения их богослужения и погребения умерших. Христиане могли скоро и легко узнать от своих первых единоверцев, которые, принадлежа к бедному и низшему классу римского общества, сами, по всей вероятности, были работниками в этих подземных шахтах. Они могли быть руководителями в этом лабиринте подземных ходов, где легко мог заблудиться незнакомый с их планом. Это мнение, до такой степени правдоподобное на первый взгляд, было принято большинством и лишь в относительно недавнее время нашло себе опровержение в ученых работах Росси, которому следуют и новейшие излагатели нашего вопроса. Росси, сравнив форму каменоломен со структурой христианских катакомб, нашел между ними ту существенную разницу, что катакомбы отличаются большей прямолинейностью в направлении и узостью самих ходов, что делало невозможным извлечение из них камня и песка, между тем как каменоломни гораздо шире, неправильнее и как нельзя лучше приспособлены к условиям этого промысла. Замечено далее, что почва, в которой вырыты катакомбы, представляет слой, непригодный для построек по свойству заключающегося в нем материала.

Другой вопрос, решение которого тесно связано с историей происхождения катакомб, состоит в следующем: употребленный в них способ погребения есть ли самостоятельное измышление христиан или был известен и до них? В ответ на это должно сказать, что из рассмотренных нами форм могильных сооружений наиболее монументальная уже близко подходила к условиям погребения, встречаемого нами в катакомбах. Те же подземные камеры, только в меньшем размере, и то же размещение трупов в нишах этих погребальных комнат и галерей. Особенно близкие образцы для катакомбной системы погребения представляли восточные страны: Иудея, Сирия, Финикия, где погребение производилось именно таким способом и где до сих пор уцелели остатки подземных галерей с комнатами для сохранения в них умерших. Раскопки, произведенные в Крыму, также дали материал для изучения этой системы погребения. Так, например, в пещерах, выбитых в скалах близ Инкермана, проделаны ниши или ряд таковых в виде полок или лож, на которые в целом виде клали покойников. Восточные культы существовали и в Риме и легко могли держаться в пределах всемирной империи вследствие близких сношений Рима с востоком и другими странами тогдашнего культурного мира. Все эти народы приносили с собой в пределы Рима свои верования и привычки. Им

позволено было молиться и погребать мертвых по-своему. Религиозно-обрядовый синкретизм, явившийся в результате встречи древних верований с новыми учениями около времени возникновения и первоначального распространения христианства, мог дать и рассматриваемой нами форме погребения историческую почву и обеспечить ей дальнейшее существование. Мало-помалу и языческий Рим стал склоняться к новому культу: по крайней мере с половины второго века, со времени Антонинов, стал заметно выходить из употребления обычай сжигать тела умерших, и язычники все чаще и чаще начали устраивать, подобно восточным народам, подземные могилы (Макробий). Около этого приблизительно времени происходит в окрестностях Рима оживленная подземная работа, возникают одна за другой катакомбы с их погребальной практикой. Каждая секта старалась отмежевать себе особенное место, уединиться в своем собственном кладбище. В получившемся таким путем громадном некрополе должны были, естественно, сказаться национальные, религиозные и бытовые особенности, придававшие каждой группе могил в этом кладбище более или менее типичный характер. Христианские катакомбы можно узнать по двум признакам. Они обширнее всех прочих. Ни у одного исповедания нет таких огромных галерей, ни такого множества в них могил, как у христиан! Никто, по-видимому, не сознавал столько потребности группироваться и соединяться по смерти, как они. Затем углубления или ниши, где помещали тела умерших, в подземельях христианских закрыты доской мраморной, каменной, черепичной, которая плотно вставлялась в отверстие локула и замазывалась по краям цементом.

Религиозно-обрядовый синкретизм, господствовавший в Риме около времени христианства, дает таким образом исходную точку опоры для решения проблемы о происхождении катакомб, между тем как фактическая сторона ее — вопрос о способах и средствах выполнения такого громадного плана, как устройство катакомб, все еще остается мало выясненным. В самом деле, на какие средства христиане исполняли свои подземные работы, и как могло римское правительство смотреть равнодушно на эту работу, когда оно так ревниво следило за первыми движениями нового религиозного кружка и везде старалось ставить ему затруднения? Но припомним, что выше было нами сказано о том высоком уважении, каким пользовалось дело погребения у греков и римлян, как они создали целый культ мертвых и оградил неприкосновенность могил самым строгим правительственным и религиозным контролем. Известно, что римское законодательство считало священными самые места погребения и неотъемлемой собственностью лиц, в ведении которых они

находились (*nulla vi movere ac delere posset*). В силу такого строгого обеспечения неприкосновенности могил владельцы поземельных участков обыкновенно ставили монументы на пограничных местах своих владений и тем предохраняли их от посягательства на них со стороны соседей. С другой стороны, в силу той же неприкосновенности и святости мест погребения римскими законами строго запрещалось ставить гробницы и вырывать могилы ближе, чем на 60 ф. от жилья или хозяйственных построек соседа-собственника, потому что близость могилы, как места священного, служила препятствием для обыкновенного житейского употребления участка, прилежащего к могиле. Такое отношение общественного мнения в Риме и римских законов к кладбищам было лучшим обеспечением безопасности и неприкосновенности христианских гробниц. Поэтому не следует представлять себе римские катакомбы делом совершенно секретным, известным лишь одним христианам, а самые погребальные комнаты считать местом убежища, недоступным проницательности римского правительства. Для последнего работы христиан в катакомбах и устройство в них мест для покойников были далеко не тайной. Римский закон, уважавший права кладбищ во всех иномверных обществах, не мог отказать в этом покровительстве или снисхождении и могилам христианским. Укажут на гонения, когда право погребения так открыто нарушилось со стороны римского правительства, когда язычники намеренно рубили и уродовали тела христиан, бросали их в ямы, чтобы только лишить их погребения. Но, во-первых, это были положения исключительные. Здесь действовала разъяренная чернь, не разбирая прав. Это буйство против мертвого христианина было обратной стороной дела, которого лицевая сторона показывала признаки все же уважения к нему. Гонения на христиан, нужно заметить, не были при том же постоянны и повсеместны: в одном месте они свирепствовали известное время, а в другом их не было. В это время христиане были свободны от посягательств со стороны толпы. А с другой стороны, мы видим, что правительство римское, при Нероне и Домициане преследуя христиан, не коснулось их могил и этим разграничило свое отношение к живым и мертвым. Это благоразумное отношение продолжалось до половины 111-го столетия, когда мы в первый раз узнаем об эдикте импер. Валериана, которым запрещались собрания христиан в катакомбах, а самые катакомбы были признаны местами незаконных убежищ для христиан. Но до тех пор христиане пользовались свободой в деле погребения и могли устраивать даже открытые гробницы для погребения своих умерших. И это — совершенно ошибочный взгляд, к сожалению, впрочем разделяемый еще

многими, будто трехвековая эпоха до Константина Вел. была порой необузданного насилия в отношении христиан, и будто во все это время они не имели никакой юридической охраны, никаких гражданских прав и стояли вне покровительства законов. Странно представлять, чтобы в самом деле значительная часть государственного населения, все больше и больше разраставшаяся, стояла совершенно изолированной, уединившейся общиной, своего рода государством в государстве. Нет, по изображению даже одного из апологетов, христиане плотно входили в состав тогдашнего общества, занимались ремеслами наравне с прочими членами государства, остававшимися в язычестве, и вели образ жизни, сближавший их по внешнему виду со всем остальным населением. Христиане были терпимы. Если это отношение нарушалось более или менее чувствительно в критические периоды преследований, тем не менее оно возвращалось, когда гонения проходили, и дело принимало прежний вид.

Известно, что со II–III столетия стали переходить в христианство богатые римляне и римлянки. Не видно, чтобы римское правительство лишало всех этих лиц их прежнего общественного положения или всякий раз налагало конфискацию на их имущество. Памятники, воздвигнутые ими для погребения себя и своих родственников, точно также, как и изображения мужчин и женщин в катакомбах в богатом и нарядном костюме, показывают, что все эти лица продолжали владеть значительными средствами. По всей вероятности этим лицам принадлежала и инициатива в устройстве катакомб. Они первые расчистили почву для этого гигантского предприятия и положили начало кладбищам, которые потом разрослись в целый подземный город мертвых. Дело могло обстоять так. Члены патрицианской фамилии или просто лица с хорошим состоянием, по переходе в христианство, желали устроить для себя могильные склепы, как это было в обычае у их современников-язычников. Чувство религиозной обособленности побуждало, разумеется, их искать себе могильный приют отдельно по возможности от язычников. В Риме был обычай, чтобы желающий построить гробницу наперед обозначил, кого он намерен допустить к погребению с собой. Обыкновенно, отец семейства погребался вместе со своим домом, а если был из знатных, то допускал сюда своих клиентов и отпущенников. Гробница была его собственностью, которой он распоряжался по своему усмотрению. Этим правом легко могли воспользоваться и христиане. Более видные и достаточные из них могли приобрести покупкой известный участок земли, построить на нем гробницу или склеп и потом, расширяя его постепенно и включая в свою усыпальницу единоверцев, положить начало целому кладбищу, которое

концетрировалось вокруг главной гробницы. Таково могло быть историческое начало катакомб, составлявших сначала собственность частных, более или менее богатых и знатных лиц. Благочестивые жены, первые и притом самые ревностные последовательницы нового учения, как, например, Домитилла, Люцина и др., и богатые христиане из римлян, например, Претекстат, Тразон, с именами которых известны усыпальницы в катакомбах, были именно владельцами как известных территорий, так и гробниц, на них устроенных. При таких условиях христиане не имели особенных поводов скрывать своих могил и бояться вторжения в эту заветную область римлян-язычников.

Росси, производя раскопки близ Рима, в той местности, где, по его соображению, должны были находиться могилы знаменитой в истории церкви фамилии Флавиев, открыл вход в одну из самых древних христианских усыпальниц, именно в усыпальницу Домитиллы. Это открытие во многом изменило прежнее мнение о катакомбах. Вход в гробницу представлял простой классический портик лучшей эпохи искусства. На фронте видно место исчезнувшей надписи. Дверь ведет в переднюю или вестибюль, украшенный роскошной живописью, представляющей сельские сцены и группы из животных и растительного мира. Затем следует главная погребальная зала: по бокам ее меньшие погребальные камеры. Эта часть стояла над поверхностью грунта, возвышалась на несколько сажен, как это наблюдается и в могильных монументах римлян. Общий вид и расположение этого склепа были так живо проникнуты античным духом и столь многое напоминали из его монументальной области, что трудно было на первый раз признать христианское происхождение этого памятника. Но опытный взгляд Росси скоро отметил группу признаков, которые позволили ему с несомненностью причислить этот монумент к христианским могильным сооружениям. Если картины на стенах этой усыпальницы живо напоминали фрески цветущей эпохи римского искусства, зато нельзя было не заметить между ними символических фигур из круга иконографических сюжетов катакомбного христианского цикла; таковы, например, изображения Даниила во рве львином и прор. Ионы под кущей, сюжеты христианские, представлявшие в то же время кисти художника много свободы и условий для аналогии с подобными же сюжетами дохристианского искусства... Это последнее обстоятельство, разумеется, близкое сходство этой могилы с римскими, было одним из условий, обеспечивавших христианам неприкосновенность их могил и правительственную гарантию их могильным сооружениям. В самых приемах христианского погребения не

было затем ничего резко выдающегося. Могильная судьба знатного язычника и состоятельного христианина мало чем отличались между собой по внешности и этим вносили примиряющий элемент в первые отношения язычников к христианам. Гробница Домитиллы есть совершенное подражание римским могилам. Известно, что христиане воздвигали над прахом умерших, особенно мучеников, часовни — *martyria*. Последние были не что иное, как повторение классических образцов — своего рода зал, которые римляне устраивали на могилах своих близких и в которых совершали свои похоронные церемонии. Вначале эти *martyria*, или *cellae*, были очень скромных размеров, но потом, со времени Константина, их расширили, обратили в церкви и дали им базилическую форму, столь принятую для храмовых зданий того времени.

Новое воззрение насчет происхождения римских катакомб, выработанное Росси и его продолжателями, сделало важный шаг вперед по пути исследования данного вопроса и пролило свет на многие стороны древнейшей истории церкви. Если письменные памятники этой эпохи представляют нам одну картину кровавой резни, в которой христиане играли роль безответных и жалких жертв правительственной нетерпимости и народного фанатизма, то вещественные — значительно ослабляют силу этого безотрадного взгляда и дают повод заключать о некоторых юридических правах, которыми пользовались христиане в эту эпоху гонений. При новой постановке вопроса о происхождении катакомб сами собой решаются и устраняются такие мелкие, но неразрешимые с точки зрения прежней теории недоумения, как: куда христиане девали землю, которая вырывалась в катакомбах; откуда они доставали для этих работ необходимые инструменты; как они переносили в катакомбы тела своих усопших, когда за ними всюду следили римляне.

Скажем теперь об устройстве катакомб (применительно к нуждам погребения). Они представляют из себя теперь обширную сеть подземных коридоров, то и дело взаимно пересекающихся, идущих в разных направлениях. Первоначально они состояли из мелких участков, которыми, на правах собственника, владел тот или другой из христиан, и в пределах которых производилась сначала подземная работа. Когда в участке, принадлежавшем известному владельцу, все места были уже заняты могилами, тогда нужда заставляла над первым или под первым рядом галерей устраивать второй, третий и т. д. и соединять их между собой посредством лестницы. Когда и это средство оказывалось недостаточным, стали, вероятно, расширять и бороздить подземное пространство во всевозможных направлениях, и план катакомб постепенно получал вид

современного лабиринта или очень затейливо устроенной сети подземных ходов. В ней можно примечать своего рода центральные пункты, или просторные усыпальницы, к которым примыкает большее или меньшее число галерей. Эти усыпальницы с прилежащими к ним коридорами, по всей вероятности, и соответствуют земельным участкам, приобретенным частными владельцами и составлявшим отдельные первоначально топографические единицы, из которых и составились потом катакомбы. Стены галерей в несколько рядов покрыты продолговатыми четырехугольными углублениями (*loci, loculi*), в которые вкладывались тела умерших. Отверстие их заставлялось такой или иной плитой, на которой начертывалась эпитафия. По длине галереи там и здесь пробиты большие отверстия или двери, которые открывают вход в смежные комнаты, известные под именем кубикул. Названием *cubiculum* обозначались у римлян комнаты, назначенные для спальни. Кубикулы в катакомбах — погребальные склепы, по большей части составлявшие фамильную собственность. И до сих пор внутри их сохранились надписи, в которых значатся имена владельцев того или другого склепа, например: *cubiculum Domitiani, cubiculum Gaudentii argentarii* и др. В этих склепах, часто очень просторных, хоронились целые семейства и родственники того лица, которое владело склепом. Есть кубикулы, в которых насчитывается до 70-ти и более локулов разной величины, расположенных в 10 и более рядов. Лица, не имевшие средств для покупки столь обширных и особых помещений да и не нуждавшиеся в них, приобретали себе небольшие места для двух-трех лиц. Для этой цели они входили в сношения с гробокопателями (*fossores, κοπιᾱται.*), которые приготавливали для желавших могильные ниши на общем кладбище. Между надписями не мало можно встретить таких, в которых говорится, что известное лицо приготовило могилу для себя, своего отца или матери, муж для жены, отец для детей. Судя по числу мест, на которые рассчитывал тот или другой заказчик, и самые могилы или *loculi* назывались *bisomi* (двуместные), *trisomi* и т. д., например: *Valerius Rogatiamis se vivo fecit bisomum sibi et conjugī suae, in pace.* Главную принадлежность большинства кубикул составляет *monumentum arcuatum*. Так называлось углубление, сравнительно с локулами, большего размера, высеченное в стене кубикулы, чаще прямо против входа в нее, и заключавшее в себе нередко мощи мученика или исповедника. Ниша эта имела и классическое название: *arcosolium* — гробница под аркой, вырубленная или выведенная в стене сводом. Аркосолиум с останками мученика служил в кубикуле центром, подле которого размещались локулы с обыкновенными, рядовыми покойниками.

Близость к аркосолиуму была желанной, считалась почетной; быть положенным ante, supra, retro sanctos составляло предмет величайшей заботливости для христиан и обеспечивало как бы наиболее верное достижение блаженной будущности.

Переходя от структуры катакомб к их орнаментации, невольно поражаешься особенно одной чертой, резко бросающейся в глаза каждому при виде покрывающих эти подземные склепы живописей. Выбор сюжетов и вообще характер декорации катакомб обнаруживают светлое, успокоительное мирозерцание, которым проникнуты были первые христиане, укрывавшиеся в этих подземельях от своих гонителей и предававшие здесь земле своих единоверцев. Надобно вообще сознаться, что древний мир любил рисовать на своих гробах и кладбищах картины жизни и счастья, окружать свои могилы воспоминаниями обычных радостей здешней жизни и ее вседневной обстановки. Своей орнаментацией древние склепы возбуждают именно это представление. Сравнивая живописные сюжеты на античных могильных памятниках с теми же сюжетами в катакомбном искусстве, в частности на христианских саркофагах, приходишь к заключению о тесной генетической связи между христианским и классическим искусством прежде всего со стороны технической, а затем усматриваешь замечательную близость и в самом выборе сюжетов там и здесь. Римляне любили украшать гробницы своих предков самой затейливой и роскошной живописью. Зала в погребальном склепе фамилии Назонов или Спиционов заключала богатое собрание антиков. Лучшие мастера украшали стены этих склепов своими художественными произведениями; скульптуры часто представляли фигуры классических героев и замечательнейшие сцены из мифологии. Изящество форм и грация в рисунке удаляют всякую мысль о том, что находишься в жилище мертвых; напротив, вся обстановка дышит прелестью действительной жизни, кажется, нарочно рассчитана на то, чтобы в самых богатых и привлекательных формах ввести представление о жизни в это царство мертвых и заглушить мысль о смерти силой этих живых и грациозных впечатлений. Какая, например, пестрая картина раскинута перед зрителем на плафоне гробницы Назонов, но при всей своей пестроты и разнообразии проникнутая одним смыслом и отмеченная одним характером! Орфей с лирой в руках собирает вокруг себя группы диких животных, укрощая их звуками своей музыки. Эдип, объясняющий загадку сфинкса; Прозерпина, похищаемая Плутоном; Андромаха, выводимая из Плутонова царства Тезеем; Пегас, наяды, дельфины, феи — все это художественно изображено и перевито симметрично

расположенными гирляндами из цветов, узорами, раскинутыми в самых живописных очертаниях. Рядом с этими мифологическими сюжетами изображаются картины из сельской и домашней жизни; тут видишь пасущееся стадо с пастухом, играющим на свирели, здесь — фигуры разных домашних животных в прихотливых комбинациях с изображениями предметов из царства флоры и фауны. Тем же характером проникнута и декоративная сторона христианских памятников в катакомбах. Правда, мы не встретим здесь обнаженных классических типов, не найдем мифологических сцен в роде похищения Прозерпины или любовных походов Аполлона, словом, картин со слишком ярким колоритом паганизма, но общий взгляд на украшения катакомбных склепов может убедить каждого, что между описанным циклом изображений в гробнице Назонов и картинами христианских склепов есть как будто живая родственная связь, и что общее впечатление, выносимое от тех и других, однородно. Выбор сюжетов как здесь, так и там определяется одной общей мыслью — развернуть перед взором живых в царстве мертвых светлые и успокоительные картины жизни, счастья и радостей. Объяснять происхождение этого рода сюжетов в христианских памятниках одним механическим копированием, невыработанностью цикла для представлений христианских, силой античных влияний на художников, украшавших стены и внутренность христианских кубикулов, будет, во всяком случае, односторонне и неполно, если не принять при этом во внимание более глубоких внутренних оснований, давших место подобному сближению именно самых представлений о смерти, для которых художественные украшения могил там и здесь служили иллюстрацией. Войдем в дух этих представлений, насколько это будет возможно на основании данных, представляемых классическим и христианским искусством, и, прежде всего, остановимся на решении вопроса: под какой символической формой и в каких чертах изображали смерть? В 1769 г. Лессинг написал сочинение, посвященное этому предмету. В своем остроумном и критическом опыте немецкий эстетик опровергал мнение Винкельмана, будто древние художники изображали смерть в виде скелета или костлявой мумии. Он старался доказать, что во всех произведениях древнего искусства и в литературе преобладает представление о смерти, как о двойнике сна. Поэтический язык античного мира как бы сглаживал тот резкий смысл, который звучал в выражении: «умереть» — *mori*, *θνῆσκειν*, и старался смягчить его словами более мягкими и нежными и образами более приветливыми. Так, *abiit* (*Virginus apius plenus annis*) — *отошел* — употребляется вместо: «умер». У Гомера понятие смерти

заменяется синонимическим выражением: κάμνειν — быть утомленным, устать, так что умерший по буквальному смыслу этого языка будет значить: «утомившийся, уставший». Как видим, образ берется из обыкновенных явлений жизни, из состояния упадка и ослабления жизненной силы. Еще чаще проводится параллель между смертью и сном. Смерть есть более продолжительный сон; это — тот крепкий, железный, по выражению поэта, сон, от которого так трудно бывает пробуждение, и который бывает следствием истощения физических сил. В этом духе выражается Катулл, когда заставляет одного влюбленного говорить по смерти к своей возлюбленной: «Как скоро зашло для нас яркое светило дня и наступила долгая ночь, в которую нам суждено покоиться продолжительным сном». Этот фигуральный поэтический язык нашел себе соответствующую форму в представлении античного искусства, которое изображало смерть в виде крылатого гения с опрокинутым и погашенным факелом. Горящий светоч представляет символ дня, света; погашенный светоч — эмблема ночи. Как днем идет деятельная и бодр-ственная жизнь с ее заботами, так и с наступлением ночи настает пора отдохновения, и вместе с наступлением сна прекращение житейской деятельности. Вот общий смысл античной эмблемы. Если она хорошо выражала идею сна и ночного спокойствия, то стоило только расширить ее смысл, и она могла удобно выразить представление о смерти. Атрибуты этой фигуры смерти дополняют еще более картину античного представления: гений изображается крылатым, этой чертой намекается на быстроту и неожиданность перехода от жизни к смерти, — мысль, которую довольно прозрачно иллюстрирует Цицерон, когда говорит: «Ожидает ли меня спокойная старость, или смерть обовьет меня своими черными крылами»? В левой руке гения венок. Это — венок мертвых. Греки и римляне, как нам уже известно, обвивали венками голову своих покойников, друзья бросали венки на носилки, заключавшие труп; усыпали цветами и гирляндами самый костер, на котором сжигался умерший. Зеленью и цветами украшали могилу. Бабочка под венком составляла аксессуар в античной символике смерти. Кому не известно, что, по воззрению древних, бабочка была символом души, отрешенной от тела, и что в метаморфозах ее древние усматривали путь стремления души к небу? Так представляется эта идея в одной из бесед Платона. Подобное изображение смерти мы встречаем на одной из ламп, которых так много найдено в погребальных склепах римлян. Ночь изображена в виде молодой женщины, окутанной в туманное широкое покрывало, которым она обвивает двух крылатых гениев, из которых один, черного цвета, представляет смерть, а другой, белый и прозрачный, служит символом сна.

Это сопоставление двух столь разнородных состояний под одной общей формой показывает, как тесно сближали древние в своих понятиях сон и смерть и какую близкую параллель проводили они между ними (*aeternale Somnium, in Agro Somnii*).

Христианство, со своей стороны, дало все условия для поддержки и развития этого античного представления. Христианство в своем воззрении на смерть стоит, понятно, неизмеримо выше греко-римского; оно смотрит на этот акт еще светлее и чище, чем смотрела религия классического мира. Там это понятие не было уделом массы, а скорее составляло достояние наиболее развитой части греко-римского мира, представителей, так сказать, его интеллигенции. Неустрашимо смотреть в глаза смерти, кроме героев да еще нескольких лиц из числа тогдашних философов, могли немногие, между тем как христианство достигло блестящим образом этого в лице своих первых последователей. Они шли на смерть с радостью, со словами молитвы и славословия. Игнатий Богоносец с восторженным нетерпением ищет смерти за Христа, и толпа мучеников в колизее, терзаемых зверями, идет по его следам. На церковном языке первохристианской эпохи дни смерти мученической назывались *dies natales* — днями рождения для новой жизни. Эта совокупность данных не оставляет никакого сомнения в том, что первенствующие христиане смотрели ясным взором на смерть и в силу этого воззрения окружали гробы своих единоверцев образами самого отрадного и успокоительного свойства. По тому же самому они могли сочувственно отнестись и к самому* циклу тех изображений, которыми украшались погребальные памятники греков и римлян. Потому-то между памятниками христианского искусства первых веков нет ни одного, который бы представлял смерть с ее грозной и ужасающей стороны, под видом скелета, вооруженного косой и часами. Исключение из этого правила представляют гностические экземпляры гемм, где смерть представлена в этом именно ужасающем виде скелета. Два льва на всем скаку везут колесницу, на которой смерть в виде скелета держит в одной руке бразды, а в другой кнут. Перед скелетом возницы стоит другой скелет, а третий лежит под колесницей. Непонятная надпись с каббалистическими знаками, наполовину перемешанная с греческими буквами, покрывает лицевую сторону этой геммы. Вероятно, главная фигура представляет смерть в виде победителя и царя мертвых, который на торжественной колеснице несется в царстве живых, всюду внося смерть и разрушение. Если миновать эту загадочную гемму, то мы найдем на древних памятниках христианского искусства, представляющих последнюю судьбу человека, сочетание символов совершенно противоположного свойства, возводящих мысль к

отрадным и успокоительным представлениям. Венки, фениксы или пеликаны, пальмы, несущийся к пристани корабль — вот более обычные символические формы для христианских представлений о загробной судьбе человека. Если скажут, что эти символы не синонимы смерти, а образы жизни и воскресения, символы надежды, то это замечание будет совершенно справедливо и раскроет перед нами ту мысль, что древние христиане изображали не смерть, а жизнь, не борьбу, а победу, не страх, но надежду и радость. Поэтому мы не находим в катакомбах и картинах мученичества, что, конечно, не могло бы обойтись без впечатления потрясающего характера, но вместо картин самих мучений, видим символы подвигов мучеников, их награды за страдание. Но, сходясь с античным искусством в общей идее изображения смерти, христианские художники не усвоили себе ее символа в виде крылатого гения с опрокинутым и погашенным светильником. На саркофагах, на картинах, украшающих стены и потолки подземного Рима, наконец, в древних миниатюрах этот символ встречается сравнительно редко. Почему эта символическая форма осталась вне христианского употребления? Основание к тому лежало в самой идее этого символа, в его несоответствии с христианским представлением, которое шло далее античного. Гений смерти с опрокинутым и потушенным светильником был слишком мрачен для того, чтобы быть символом светлого христианского представления о смерти, заключал сам в себе безотрадную мысль о последней, как о вечной ночи, где нет света, а одна темная неизвестность (*Perpetua nox mortis aperta via est*). Чуждаясь мрака, христианство стремится к свету; его символом смерти мог быть светильник горящий и прямо стоящий, а не опрокинутый и погашенный.

К сожалению, христианское искусство недолго держалось на этой высоте воззрения; с IV–V века оно начинает делать крутой поворот к символике противоположного свойства, и этот переход мало-помалу становится законом. Символ смерти в виде скелета входит все больше и больше в употребление и вытесняет прежние символы. Прекращение мученичества, строгая мораль аскетов, измождение плоти, страх адских мучений — вот новые условия, изменившие первоначальное христианское мирозерцание. А как скоро совершился этот поворот, было уже в порядке вещей внести мрачный колорит в художественное изображение и самой смерти. Библейские аналогии помогли образованию этого типа. Припомнили Иезекиилю видение поля, усеянного костями, потом собрание этих костей в один состав, — и вот была уже готова почва для оправдания нового символа смерти в виде скелета. В этом символе

ужасающая сторона смерти предстала во всей ее наготе, и духу времени, расположенному смотреть на смерть с преобладающим мрачным настроением, скелет пришелся, как нельзя лучше, по вкусу и стал украшать собой могильные памятники христиан. Но в этих же могилах были погребены и тела мучеников, в которых они пострадали, сделались святыми, стали предметом почитания. Этих останков искали; они хранились под алтарями, творили чудеса. Кости и скелет получали таким образом в сознании христиан высокое значение, становились в некотором роде символом бессмертия, делались примиряющим средством; ослаблялось вместе с тем несколько и мрачное представление безжизненного скелета. На установку этого типа повлияло также и изображение распятия. Последнего не видно на памятниках первохристианского искусства, потому что оно, как символ позорного наказания, могло парализовать свежее христианское чувство и противоречило спокойному мирозерцанию и эстетическому такту христианских художников. С течением времени крест, как символ победы Христовой, начал мало-помалу входить в область христианского искусства с атрибутами, прояснявшими его символическое значение, и наконец в V–VI столл. появляются изображения не только креста, но и распятия. В последнем уже была решена христианским искусством задача воспроизведения мертвого тела. Вместе с типом Распятого получило право гражданства и изображение человеческого скелета. У подножия креста является череп Адама с голенными костями — эмблема смерти, побежденной крестом Христовым. Средние века как на востоке, так и на западе были эпохой преобладания этого страшного символа смерти, и фантазия художников прибегала к самым мрачным краскам, к самым чудовищным комбинациям, чтобы представить смерть как можно ужаснее и как можно сильнее поразить ею чувство зрителя. В Византии это мрачное представление согласовано, как нельзя лучше, с сухими и изможденными фигурами аскетов, которые определили характер византийской иконописи. На западе до XIV в., как говорит Отте, смерть изображали под разными символическими фигурами более ясного и эстетического свойства, чем скелет или обнаженный череп с костями. Для этой цели пользовались образом садовника, который вырывает негодную траву и вырубают одно за другим сухие деревья. В XIV в. над Германией пронеслась страшная гроза, под именем черной смерти, и унесла с собой множество жертв. Под влиянием паники, наведенной этим опустошением, явилась драматическая поэма: «Танец смерти» с иллюстрациями к ней Гольбейна. Она представляет из себя ряд отдельных эпизодов, из которых в каждом

является пляшущая смерть, безобразный остов с косой и серпом или с каким-нибудь музыкальным инструментом: скрипкой, волынкой, дудкой. С иронической улыбкой, которая так пластически обрисовывается фигурой мертвой костлявой головы, и с насмешливым движением она то приглашает, то насильно увлекает в пляску лиц разных сословий, начиная от папы до пастуха и нищего, от дряхлого старца до новорожденного ребенка. Более ранние художники изображали пляску смерти очень наивно, представляли целый хоровод пляшущих остовов, сцепившихся рука за руку со своими жертвами. Позднейшие живописцы разделяли пляску на отдельные эпизоды и давали изображению смерти более прихотливые и остроумные комбинации. Как велико было эстетическое безвкусие тогдашней Германии, можно уже видеть из того, что на эту драму нашлись любители-исполнители, а еще больше оказалось зрителей. Не мудрено поэтому, если иллюстрации этой драмы и ее фигуры глубоко вошли в область искусства и заняли очень видное место в ряду иконографических сюжетов, которыми западные художники так любили украшать порталы и внутренность своих храмов. До какой степени эстетический такт древнего искусства был потерян в этих карикатурных фигурах смерти и как односторонне и мрачно настроено было теперь христианское сознание и представление о последней судьбе человека, разрушаемого смертью, можно видеть из тех положений, в каких представлена здесь смерть. Художники в «Пляске смерти» самым безжалостным образом трактовали несчастного человека. Так, между прочим, представлен нищий слепой в Базельской пляске мертвых: он опирается на клюку; его ведет собака, привязанная на веревочке, за которую бедняк держится. Смерть вырывает клюку из его рук, а ножницами перерезывает путеводную вервь; перед ним глубокая яма, к которой он приближается. Столь же мало успокоительного и справедливого и в образе трудолюбивого пахаря, возделывающего свое небольшое и скудное поле: смерть ведет по борозде его волов, запряженных в соху. Мрачный колорит этой картины лишь немного уравнивается мыслью о возмездии, которое смерть приносит с собой за людские пошлости и за грубое нарушение человеческих прав, по всей видимости, столь вошедшее в нравы современного Гольбейну общества. Говоря о художественных памятниках этого рода, нельзя не вспомнить и «Коня Смерти» Альбрехта Дюрера. Пожилых лет рыцарь, в полном вооружении и с поднятым забралом едет по лесу на коне. Из-за леса поднимается скала, на вершине которой видны здания. Рыцарю сопутствуют два страшных персонажа, какие только может представить себе самое мрачное воображение: смерть и дьявол. Надобно заметить, что эти два понятия стали почти нераздельными

с тех пор, как идея смерти получила исключительно мрачный оттенок в произведениях средневекового искусства. Смерть идет рядом с рыцарем, держа в руках песочные часы; позади его — дьявол с звериным рылом и рогами — чрезвычайно не художественно выполненный тип. Эта мысль о неотвязчивом сопутствовании смерти человеку на каждом шагу его жизни носит в себе мрачный элемент и если бы даже она не олицетворялась в таких чудовищных образах, как здесь, и тогда было бы ясно, какое безотрадное представление лежит в ее основе. Эта мрачная символика смерти, ведущая свое начало с поля, усеянного мертвыми костями Иезекиилева видения, и поддержанная аскетическим направлением века, нашла себе обширное применение и в византийском искусстве. Довольно для этой цели прочитать последнюю главу руководства по иконографии Дионисия Фурноаграфиота, которой, как нельзя лучше, отвечает изображение смерти по народному и книжному представлению старинной Руси (в апокрифической пьеске: «Прения живота со смертию»). Эта символика, византийская по своему происхождению, близка к картинам Гольбейна и Альбрехта Дюрера: «и внезапно пришла к нему смерть, образ имея страшен, обличие имея человеческое и грозный вид. Ужасно было смотреть на нее. И несла она с собою много мечей и кос, скованных на человеков, и ножей, и пил, и рожнов, и серпов, и бритв, а также несла и члены человеческого тела, отсеченные, и многое другое неведомое, чем она исполняет свои козни над человеком». В произведениях нашей лубочной живописи точно так же, как в миниатюре и иллюстрациях разного рода житий и сказаний нравоучительных, этот образ смерти нашел себе полное воспроизведение и получил тот живой устойчивый тип, с которым и до сих пор живет в народном понимании и в представлениях религиозно-аскетической литературы.

Монументальная история христианских представлений о смерти находит себе оправдание и в письменных памятниках, в самой истории церковной практики погребения и в общем его строе. В продолжение трех-четырех первых веков мы имеем лишь небольшие сведения о том, как совершалось погребение, какие употреблялись при этом обряды, что и как пели христиане, провожая умерших на могилу. Насколько можно судить из отрывочных сведений на этот счет, обстановка и смысл этого обряда исключали то мрачное настроение, каким проникнуто последование погребения в дошедшем до нас его изложении. Первохристианское погребение получало свой смысл и свою форму от живых воспоминаний о смерти и от представлений о загробной участи мучеников, а потому оно было скорее радостным, чем печальным обрядом, назидательным для

живых, и служило выражением почтения к умершим. Из Апостольских Постановлений мы узнаем, что верующие провожали своих умерших с пением псалмов и с горящими светильниками в руках, служившими символом радости (VI, 30), — обычай особенно замечательный потому, что христиане хоронили умерших днем, а не ночью, как можно видеть из указа импер. Юлиана, запрещавшего христианам похороны днем, чтобы скрыть от посторонних глаз эту неприятную церемонию. «Они, — говорит о христианах Дионисий Александрийский, — брали в руки и обнимали тела святых, закрывали их глаза, смыкали уста, носили на плечах, прикасались к ним, обмывали, одевали и сопровождали их многолюдным шествием». Христиане, сказали мы, на проводах умерших пели псалмы. «Провожайте усопших (κεκοιμηένων) с пением, если они умерли верными в Господе, ибо честна пред Господом смерть преподобных его», или, как говорится в другом месте: «обратись, душа моя, в покой твой, ибо Господь благодетельствовал тебе», или, как еще говорится: «память праведных с похвалами, и праведных души в руце Божии» (Constit. Apostol. VI, 30). Выбор этих псалмов имеет большую важность для нашей цели, потому что он служит выражением внутреннего расположения провожавших, так как есть основание думать, что пели именно этого рода псалмы и песни. Истолкователем этих чувств является Златоуст. Он говорит, какие именно псалмы пели в это время христиане, и устанавливает на основании их истинную точку зрения для представления христианского о смерти и погребении. «Скажите мне, — спрашивает он, — что означают горящие светильники? Не провожаем ли мы умерших, как подвижников? Что означают песнопения? Не прославляем ли мы Бога, не благодарим ли Его, что Он, наконец, увенчал отшедшаго, освободил от трудов и принял его к Себе? Помысли, что ты поешь в это время, — продолжает он, — обратись, душе моя, в покой твой, яко Господь благодетельствовал тебе», и еще: «Не убоюсь зла, яко Ты со мною», и еще: «Ты еси прибежище мое от скорби, обдержавшая мя». Что содержат эти песни, как не славословие и благодарение Богу за то, что Он увенчал, избавил от трудов почившаго и, отогнав страх, соединил с Собою отшедшаго». Этим духом в значительной степени проникнуто изложение чина погребения в сочинениях ПсевдоДионисия Ареопагита. Резюмируя частные черты его изображения в одном очерке, можно представить их в следующем виде: *приближающийся к концу своих подвигов исполняется святой радости*, — в этих словах изображается личное отношение христианина к своей последней судьбе. Далее присные усопшего ублажают его, как победоносца, достигшего желанного конца, и просят, чтобы и им сподобиться той же участи —

выражение первого непосредственного чувства, каким близкие к умершему лица встречают его смерть. «Взявши усопшаго, приносят его к священноначальнику как бы для получения священных венцов, и он принимает почившаго с веселием, возносит за него молитву благодарения Богу. Затем читаются из Евангелия места, содержащие учение о воскресении, и дополняются пением псалмов того же содержания. Предстоятель вспоминает имена святых усопших, к которым присоединяет и молитву о новопреставленных; затем возливает елей на умершаго, дает ему целование и предает земле». Совокупность этих обрядов дает представление о светлых и успокоительных воззрениях и чувствах, которыми руководились христиане в своих отношениях к умершему. Но что представляет практика позднейшей церкви? Явление, если не совершенно противоположного, то во всяком случае отличного свойства, в котором можно примечать лишь слабые остатки представлений древнехристианских. Его главный тон, его основной мотив настроены значительно иначе.

Составление нынешнего погребального последования относится к VIII–IX векам и в главных частях принадлежит перу И. Дамаскина и Феофана Начертанного. Этому последнему принадлежит канон, а первому — надгробные тропари, непосредственно следующие за каноном. В каноне на погребение, в особенности, в так называемых отходных молитвах, кажется, намеренно были сведены все устрашающие черты смерти, и все внимание сосредоточено на том, чтобы представить как можно темней и ужасней положение умирающего. Это воззрение, которому в области искусства и по времени, и по характеру соответствует изображение смерти в виде скелета с косою и циферблатом, отсчитывающего положенное число минут для своей жертвы, это воззрение в нашем последовании погребения нашло себе соответственное выражение. «Плачу и рыдаю, когда помышляю о смерти и вижу красоту, созданную по образу Божию, лежащую во гробе, безобразную, бесславную, не имущую вида», или: «Вспомнил я пророка, взывающего: земля и пепел я; посмотрел в гроб, вижу кости нагия и говорю себе: кто ж тут царь или воин, кто богач или бедняк, праведник или грешник» — вот основной тон долгой плачевной песни, которая слышится в нашем погребальном последовании и отдается в душе каждого мрачными звуками сожаления, скорби, а, пожалуй, и отчаяния. Только воспоминания о мучениках, в противоположность этим печальным песням, служат отголоском древнехристианской практики. Эти песни стоят во главе каждой песни канона, как дань позднейшей церковной лирики памяти культа мучеников. Нам понятен исторический путь, которым вошли и удержались

в составе настоящего последования эти песни в честь мучеников, но первоначально радостный мотив этих песней уже значительно ослаблен и дисгармонизирует с печальной картиной смерти, начертанной тут же самыми мрачными красками. Горькие слова, которые исходят из уст умирающего: «Я отхожу от вас, покидаю и оставляю всех друзей моих; не знаю, куда иду, и что со мною сделается»; этот язык слишком не походит на последние слова надежды и веры, которыми проникнуто было сознание умиравших членов-первенцев христианской церкви; а изображение внешнего вида покойника, на котором так любят останавливаться позднейшие составители похоронных песней, это старание их выводить перед взором живых облик обезображенного смертью трупа сколько противоречат преданиям древнехристианского искусства, столько же способны возбуждать тяжелое безотрадное впечатление в присутствующих. Практически-религиозные цели, которыми водились в этом случае церковные гимнографы, и общий характер современных им воззрений на состояние умершего, служат оправданием их мрачного представления, но они не имеют за себя оснований в первохристианской практике и представляют, повторяем, явление, чуждое свободным, светлым и эстетически высоким убеждениям первенствующей церкви. Исходя из светлого представления древних христиан о смерти, становится совершенно понятным, почему древние кладбища назывались *усыпальницами* и с ними связывались успокоительные и благодарные воспоминания христиан: они были озарены так светло мыслью о мучениках, так переполнены их останками, что сделались священными, святыми местами и привлекали к себе посетителей, подобно храмам и жертвенникам. С таким именно характером являются римские катакомбы.

О христианской надгробной эпиграфике

О христианской надгробной эпиграфике. Эпиграфика как отдел археологии; важность ее изучения. Признаки для определения древнейших надгробных надписей в катакомбах. Различия их по времени происхождения, способу исполнения и орфографии. Стиль эпитафий. Формулы и выражения, заимствованные из греко-римской терминологии. Постепенная выработка христианского стиля и отличительные черты христианских надписей.

В связи с катакомбами, как местами христианского погребения, стоит изучение христианской эпиграфики, которая в настоящее время разработана уже настолько, что в связи с палеографией составляет самостоятельную отрасль археологии и весьма важное лингвистическое пособие при изучении древних памятников христианского искусства и истории. Мы касаемся этого предмета непосредственно после исследования христианского погребения и катакомбного инвентаря именно потому, что большая часть христианских надписей и самых интересных для исследователя принадлежит катакомбам и сохранилась на саркофагах различных местностей христианского мира. Можно на первый раз сомневаться в интересе изучения этого отдела археологии и признать его, пожалуй, праздной забавой ученой любознательности, работой, не приносящей действительной пользы историческому знанию; но это может показаться лишь с первого взгляда: на самом же деле археология мертва без эпиграфического языка. Надписи, начертанные на камнях или могилах древнейшей эпохи, составляют лучший комментарий их назначения, и, если археологические открытия часто совершались благодаря случайной какой-нибудь находке, то нет сомнения, что большая часть не только находок, но и произведений монументальных получила научное значение лишь благодаря эпиграфическому языку, которым прояснены были исторические и бытовые явления, их вызвавшие и остававшиеся совершенно недоступными для понимания при изучении одного голого вещественного памятника. Среди множества могил и еще большего множества различных предметов искусства, рассеянных там и здесь в пределах христианского мира, внимание исследователя должно было бы рассеяться и потеряться, если бы оно не находило для себя точек опоры в хронологических и исторических данных, представляемых эпиграфикой. Обильное население римских пещер со всей их могильной обстановкой не

сразу и не одновременно наполнило катакомбы; прошло несколько веков, пока заселился этот колоссальный некрополь своими безмолвными обитателями. Если бы эта масса памятников оставалась без своего говора, тогда трудно было бы провести между ними хронологические черты и отделить древнейшее от позднейшего и обратно. Христианская эпиграфика, таким образом, дает важное пособие для этого дела и проливает яркий свет на хронологические отношения тех или других предметов древности. Но есть еще одна сторона, с которой эпиграфика может оказать исследователю важную услугу и открыть много нового и интересного в историческом отношении. Мы разумею ту услугу, которую язык христианских надписей оказывает в решении вопроса о быте и верованиях христиан древнейшей эпохи, о взаимных отношениях между христианством и язычеством в их историческом соприкосновении. Сравнение христианского эпиграфического языка с языком классической древности дает очень важный и богатый материал для заключений о судьбе самых христианских понятий, об их развитии в генетической зависимости от соответствующих представлений греко-римского мира, об их субъективном понимании в различные эпохи христианского общества.

Но между другими отраслями археологического знания эпиграфика — самая младшая и лишь два с половиной столетия тому назад получила научную обработку и возбудила к себе сочувствие любителей древности. Этот кропотливый и, на первый взгляд, мало благодарный труд, естественно, отталкивал от себя любознательность ученую, и лишь спустя долгое время, когда получили должное развитие другие отрасли археологии, когда изучение классического мира и его памятников сделало крупные успехи, появились труды по эпиграфике и первые собрания церковных надписей. Прочные начала для систематического обоснования этого отдела древностей положены были знаменитым Бозио, которому принадлежит честь если не открытия, то, по крайней мере, первого научного изучения катакомб в архитектурном, художественном и эпиграфическом отношениях. Ему обязаны мы сравнительно небольшим собранием надписей, которое дополнили, объяснили и обставили историческими и археологическими замечаниями уже его преемники, находившиеся в более благоприятных условиях для разработки этого дела. В последующее время над собиранием и редакцией древнейших надписей Рима трудился Джиовани-Баттиста де Росси. Он взялся за этот труд в 1844 г., по поручению Марки, одного из деятельнейших собирателей древностей. «Христианские надписи со всех по возможности древних памятников христианского искусства» — вот обширная задача труда,

предпринятого Росси в области эпиграфики. Первый том его (*Inscriptiones Christianae urbis Romae saeculo septimo antiquiores*), заключающий в себе одни только надписи надгробные с ясно обозначенными хронологическими признаками первых шести веков, содержит около 1400 (1374) надписей — цифру, которая значительно превосходит *христианский* эпиграфический материал, собранный до него. Этот том важен между прочим, как ключ к пониманию христианской палеографии и эпиграфики. В нем автор предпосылает введение или *Prolegomena*, в котором кроме общих соображений излагает разные хронологические сведения и определяет признаки, по которым можно узнавать время происхождения той или другой надписи (приложены палеографические образцы надгробной письменности). Каждую из надписей, особенно труднейшие из них, он расшифровал и объяснил. Некоторые из объяснений Росси имеют вид ученого комментария и особенно важны для изучения древней хронологии, как античной, так и особенно христианской. Стоит только с эпиграфическими образцами Росси, точно обозначенными хронологически, сравнить другие надписи, чтобы иметь возможность причислить эти последние к той или другой хронологической серии.

Первый вопрос, с которого естественно начать изучение христианской эпиграфики, касается хронологии или времени происхождения той или другой надписи. В этом отношении христианские могильные камни распадаются на два больших класса: первый — с ясно обозначенными хронологическими признаками, второй — без таковых. Хронология христианских памятников древнейшего времени следует тому способу времяисчисления, который употреблялся в тогдашнем греко-римском мире, и лишь спорадически в отдельных случаях встречаются памятники с данными христианской хронологии. По наблюдениям Росси, христианская эра, т. е. вычисление времени от Р. Х., не встречается на памятниках ранее VII в. Напротив, в каждой местности христиане следовали той самой эре, какая была там в употреблении. У римлян дохристианской эры летосчисление велось от основания Рима (*ab urbe condita*), за 753 г. до Р. Х., а потом годы обозначались по именам консулов, правивших в Риме. Вот обыкновенная формула этих надписей: *Valeria Severa vixit annos triginta, recessit nonis juliis, Julio et Eusebio consulibus*. Здесь мы приводим все слова вполне и с соблюдением грамматических правил, но в оригинале некоторые слова написаны сокращенно, как было принято тогда писать, а иные совершенно неправильно, как например: *vicit* вм. *vixit*. Это обозначение времени по именам консулов дает верные указания на время происхождения той или другой надписи, потому что у римлян

существовали записи консулов в полном хронологическом порядке, и эти записи имели официальное значение под именем *Fasti consulares*. Ряд консулов идет в непрерывном порядке в течение пяти с половиной веков христианской эры и оканчивается Василием Младшим (*Basilius Junior*), проходившим свою должность в 541 году. После него для обозначения времени употреблялась формула: *post consulatum (Basilii Junioris) anno primo, secundo, decimo* и т. д. Эта формула употреблялась в продолжение 46 лет *post consulatum* и прекращается на 587 году по Р. Х. (летосчисление по индиктиону, с которым на памятниках мы встречаемся с половины V в., в Риме было введено с 517–522 гг.). Следы христианской хронологии, как было уже замечено, встречаются лишь изредка и теряются в массе хронологических дат, выработанных гражданской практикой. Христианская эра не получила прав гражданства, оставалась вне общего употребления, была непонятна, появлялась в исключительных случаях. С IV–V вв. в Риме начали обозначать хронологию по именам тамошних епископов, и это представляло совершенную аналогию с обозначением летосчисления по консулам, но надобно заметить, что могильных камней с такими хронологическими датами найдено три-четыре, да и те подвергаются сильному сомнению (Kraus, 479). Гораздо более их сохранилось в надписях по стенам церковных зданий, и здесь-то *chronologia episcoporum* преобладает перед другими. Обыкновенно писали так: *salvo episcopo*, или *temporibus sancti episcopi*, или просто: *sub Damaso episcopo*. На нескольких египетских памятниках употреблено летосчисление *ἀπό μαρτύρων*. При обозначении делений месяца употреблялись выражения: календы, иды и ноны, а дни недели обозначались по-римски: *dies Jovis*, *dies Lunae*, *dies Martis*, *dies Mercurii*, *Veneris*, *Saturni*, *dies Solis*. В надписи 404 года впервые встречается христианское название воскресенья: *dies Dominica*.

При определении времени происхождения надписей без ясно обозначенных хронологических признаков, указателями служат данные палеографические, заимствуемые из особенностей письма, формы или характера букв, также из свойств формулы и украшений, сопровождающих надпись. Замечено кроме того несколько общих признаков, отличающих памятники известного столетия, известной эпохи. Не входя в эти палеографические подробности, заметим следующее: до нас дошло очень немного надписей доконстантиновской эпохи, в которых бы точно обозначено было время происхождения памятника; но большая часть таких надписей уже принадлежит IV, V и следующим векам. Чем объяснить это обстоятельство, когда нам известно, что в катакомбах известный процент могил принадлежит этому периоду, и при том сохранились надписи от

первого-третьего веков? В собрании Росси самая древняя надпись могильная принадлежит к консульству Веспасиана и, следовательно, относится к 71 году. Из второго века мы имеем две надписи, точно обозначенные именами консулов, из III-го — около 25-ти: число в своей сложности очень незначительное, особенно в сравнении с надписями из IV–V вв. В объяснение этого пробела de Blant и Росси привели несколько соображений. Они того мнения, что христиане древнейшей эпохи или вовсе оставляли без надписей могилы своих единоверцев, или употребляли надписи очень краткие, обозначая только имя умершего, день и час его смерти, с какимнибудь кратким благожеланием. Лаконизм этот действительно составляет отличительную черту эпитафий христианских доконстантиновского времени и подтверждается эпиграфическими данными. Христиане ограничивались тем, что писали имя похороненного, редко обозначали день и месяц его кончины, еще реже писали имя консула. Зато они вносили имена умерших в диптихи, по которым всегда удобно было справиться о дне смерти того или другого лица, а это было так важно в первохристианской практике для своевременного собрания в годовщину их смерти, *anniversaria celebratione*. Эта особенность эпиграфического стиля дает если не точное, то, по крайней мере, приблизительное указание на время происхождения любопытных надписей христианских и подводит их под две обширные категории или рубрики. Надписи краткой редакции принадлежат древнейшему периоду истории христианства, говоря приблизительно, эпох трех первых веков. Надписи с более подробным содержанием имеют и более позднее происхождение. Относительно первых нужно заметить, что они сопровождаются краткими благожеланиями или *acclamations*, в которых выражается личное отношение живых к умершему. Чаще других употребляются следующие: *Vivas in Deo, in pace, cum sanctis*. Там, где обозначено время смерти и погребения, *tempus depositionis*, иногда присоединяются похвалы умершему, но похвалы очень скромные, простые, краткие, согласно со стилем примитивных эпитафий. Напротив, в надписях позднейшего времени замечаются следы риторики и многословия в изложении. Не говоря о точном определении времени смерти и возраста погребенного лица, мы замечаем в них желание ставить на вид его достоинства и выражать их в гиперболическом тоне, например: *miraе sapientiae* и проч. Лаконическое *acclamatio: in pace, in Domino*, тоже распространяется прибавлениями: *hie jacet, hic positus in pace, hic quiescit* (IV и V вв.). Можно шаг за шагом проследить, имея под руками труд Росси, как постепенно усложнялся и развивался в этом направлении ляпидарный стиль христианских памятников, отражавших искусственное, а бы

выразился, праздное, риторическое направление позднейшей могильной христианской эпиграфики. В эпитафиях V–VI вв. читаются целые тирады, составленные из рифмованных эпиграмм, изложенные по всем правилам риторики и, может быть, писанные по заказу, например: *Hic requiescit in pace turtura, dulcis (дорогая) Petronii conjux, Deo serviens unice (как никто), fidei arnica, castis moribus ornata, communis fidelibus amicis, familiae grata, natorum nutrix, unquam amara (всегда любезная) marito, quae vixit...* Это уже напоминает золотые мещанские надписи... Важную услугу для определения хронологии христианских надписей оказывает, наконец, характер записанных в них имен. Чем древнее надписи, тем более в них имен, заимствованных из римской практики, и, напротив, чем они позднее, тем их менее. Из наблюдения над содержанием христианских эпитафий оказывается, что в первые три века преобладают имена и прозвища, заимствованные из мира античных богов и героев; таковы, например: *Ammonius, Aphrodisius, Bacchus, Αρτεμῖς, Diogenes, Φοῖβος*. К ним примыкают такие же *nomina gentilitia*, взятые из предметов животного и растительного царства. Христианские имена попадают за этот период очень редко и спорадически; по содержанию своему они выражают религиозные идеи или взяты с еврейского, например: *Авраамий, Benedictus, Daniel, Ελπιζα, Σωζομένη, Θεόδουλος*. Согласно с античной оноματοлогией встречаются двойные имена, например: *Muscula quae et Galatea, Asellus qui et Martinianus*. Прежде эту двуименность объясняли таким образом: одно из имен языческое, а другое христианское, но, вероятнее, мы имеем здесь соединение гражданского имени с прозвищем бытовым.

Античные надписи соединяют с именем покойника какой-нибудь похвальный эпитет или почетную черту. Христиане вначале пользовались этими эпитетами очень осторожно, и их надписи отличались лаконизмом. Но затем, с III–IV века, уже начинается накопление этих похвальных предикатов, и появляется целая масса таких хвалебных эпитетов, из которых отметим следующие: *benemerens* (очень частый), *bonus, bonae memoriae, dulcis, dulcissimus, famulus Dei, ἄκακος, θεοσεβης*. На одной галльской надписи о пресвитере Валерии сказано: *qui fuit ad Dei officium paratus, humanitas in eo satis laudanda, amicus omnibus*. Сюда же следует отнести и буквы: *v. c, c. f.* в конце эпитафий, что означает: *vir clarissimus, clarissima femina*.

Замечательно отсутствие в надписях имени: «мученик», *martyr, confessor*, несмотря на то, что между катакомбными покойниками, несомненно, было большое число их. Число древнехристианских надписей, где упоминалось бы о рабах, *servi*, крайне незначительно: их можно

насчитать до 30 точно так же, как и с упоминанием отпущенников. Некоторые объясняют этот пробел из того обстоятельства, что первые христиане принадлежали к низшему сословию и не имели у себя рабов; другие — что вообще у христиан не было в обыкновении отмечать общественное положение лиц, особенно такое некрасивое, как это. Но ни то, ни другое объяснение фактически не подтверждается. Прямой вывод отсюда будет тот, что вообще число рабов у христиан было очень невелико, а потому и в надписях имена их встречаются так редко. В противоположность *servus* и *δοῦλος* здесь иногда встречается уравнивающее всех название *δοῦλος Θεοῦ*, *δοῦλος χρηστianos*. Впрочем, в усыпальнице Прискиллы читается надпись, из которой видно, что одна богатая чета, *Secundus et Rufina*, при смерти своей дочери отпустила на волю семь рабов. Для суждения о положении рабов в древнехристианском обществе весьма замечательны так называемые *bullae* или металлические дощечки, которые привязывали на шею беглых и ненадежных рабов, и в которых прописывалось, кто этот раб и куда его следует возвратить из побега. Вот образчик подобной надписи на одной металлической дощечке: *tene me, quia fugi, et revoca me Victori acolitho a dominico Clementis* "Ж". Из этой эпитафии, таким образом, оказывается, что владельцем раба был некто аколупф Виктор при церкви св. Климента, вероятно, в Риме. Что церкви и монастыри также держали рабов подобно древним святилищам, это составляет бесспорный факт. Из надписей, где говорится о рабах, приведем для примера хотя бы следующую: *hie situs Notatus servus fidelissimus*. Скажем теперь о материальной, вещественной стороне памятников древнехристианского ляпидарного стиля.

Памятники, о которых у нас теперь идет речь, большей частью принадлежат к гробничным камням и состоят из надписей (*tituli*, *epitaphia*) на стенах и локулах катакомб, на христианских и языческих саркофагах. Материал, на котором сделаны эти надписи, большей частью камень, но иногда встречается обожженная глина, еще реже — доски из слоновой кости, а также и свинцовые. Большая часть надписей сделаны резцом вглубь (*graffito*) и некоторые из них выкрашены. Эти последние, писанные надписи сделаны суриком или иногда чернилами или, что весьма редко, наведены золотом. Кроме этих материалов употреблялся в катакомбной эпиграфике и уголь. Углем, например, начерчено на одной мраморной доске имя: *Severa*; но чаще им пользовались в черепичной и глиняной работе. Уголь, как видно, был графическим средством в руках бедного люда, преимущественно у римских слуг и торговцев. Когда открыли в Помпеях остатки древних помещений, то замечено было, что черные людские

комнаты нередко были покрыты надписями, сделанными углем. Как и теперь на кладбищах встречаются надписи, сделанные грубо и самым примитивным способом, так и на локулах катакомб. Люди бедные ставили имя покойника, чертили какой-нибудь знак или восклицание, но таких надписей сохранилось немного, не потому, впрочем, что их процент был так незначителен, а потому что надписи, сделанные этим способом, по своей непрочности легко уступали влиянию времени, выветривались и вытирались от неосторожного обращения. Большая часть исследователей того мнения, что свойство графического материала на христианских памятниках зависело от условий внешнего положения христиан: мраморные доски со скульптурными украшениями употреблялись во времена спокойствия, а черепичные — во времена гонений, когда христиане не имели ни материальных средств, ни времени на приготовление лучшего материала для гробниц. Но это — едва ли верное предположение. Гораздо естественнее искать основание этому различию в неравенстве материального состояния самых членов первохристианской общины. Люди знатные и богатые из римского общества, сохранявшие и по переходе в христианство любовь к изящной обстановке быта, имели возможность употреблять мраморные доски с изящными резными надписями, а другие довольствовались скромными локулами и надписями, сделанными киноварью, углем, первым попавшимся острым орудием. Любопытный тип представляют камни с двойными эпитафиями: на лицевой стороне доски читается христианская, а на обратной — языческая. Так, например, Мабильон представил образец следующей надписи: на одной стороне камня: *Diis manibus, Bitoni Salario, qui vixit annos XXXVI (triginta sex).* Битон, памяти которого посвящена эта надпись, был известный в Риме гладиатор, который погиб при импер. Каракалле в неравной борьбе с тремя соперниками и за то удостоился погребения на государственный счет и особенной эпитафии. Ее содержание иллюстрируется скульптурным изображением *всадника с копьем в руке*. На том же камне, только с обратной стороны, читается другая надпись: в начале ее начерчен крест; далее следует: *Hic in somno pacis requiescit Maxentius, qui vixit in hoc saeculo... annos... menses... recessit...* Как объяснить появление камней в катакомбах с христианско-языческими надписями? Взяв их у римлян, христиане переносили их на свои надписи, не уничтожая старых языческих. В одной из древних Херсонесских базилик найдена была вделанной в стену, близ дверей из притвора в церковь, мраморная плита с рельефным изображением. Сюжет его заимствован из античной жизни и напоминает барельефы, которыми

древние любили украшать стенки саркофагов и гробничные вообще плиты. Представлен здесь именно мужчина в классическом костюме; он держит в руке венок и готов надеть его на голову стоящей вблизи его женщины. В нижней части этого барельефа грубым и неправильным почерком вырезана надпись: Κύριε, βοήθι τον ἱκον τῶτον ἀμήν — «Господи, помоги дому сему. Аминь». Надпись — христианского происхождения, на что указывают кроме того и кресты, вырезанные в ее промежутках и в верхней части плиты. Как попала последняя в христианский храм? Сначала она принадлежала какому-нибудь херсонесскому семейству и служила могильной плитой; потом, когда владельцы ее приняли христианство, она пожертвована была ими на устройство храма. Чтобы сделать эту плиту удобной для такого употребления и сгладить лежавший на ней резкий отпечаток язычества, присоединили к ней вышеприведенную надпись и покрыли самую плиту в нескольких местах изображениями креста. Подобным же путем могли попасть и в катакомбы плиты с двойными надписями, подобно плите Битоновой.

Что касается орфографии христианских эпитафий, то надобно заметить, что она отличается разного рода неправильностями, которые делаются тем заметнее, что повторяются на каждом шагу и как бы обращаются в общее правило. Эта особенность эпиграфического языка стоит, разумеется, в связи с недостатками техники и малограмотностью мастеров, занимавшихся этим делом. В катакомбах нередко поэтому встречаются надписи, сделанные совершенно неумелою рукой. Но иногда солицизмы надгробных надписей зависели не от безграмотности писца, а от употребления провинциализмов или местных наречий. Латинский язык римских провинций не был классическим; он имел здесь свои идиотизмы, переходил в народный говор и употреблялся преимущественно лицами низших классов. Христианство имело немало последователей из этих классов как в Риме, так и в римских провинциях, а потому и гробничная латынь изобилует провинциализмами, употреблением одних согласных и гласных вместо других. Что касается употребления греческого алфавита в катакомбных надписях, то обстоятельство это имеет свое основание в нравах тогдашнего римского общества и составляет подражание греческому стилю. В последние времена республики между римлянами была распространена мода на греческое: греческие нравы, греческий язык считались признаком высшей цивилизации, как в XVIII стол. ту же роль играли у нас французские нравы и язык. Многие из знатных римлян не иначе говорили, как пересыпая свою речь греческими словами и фразами. «Твои мать и отец, — говорит Ювенал, обращаясь к одной римской даме,

следовавшей этому обычаю, — были природные римляне, а ты то и дело повторяешь: ζωή и ψυχή, как будто ты уроженка Афин и Аргоса». В силу этого обычая ἐν εἰρήνῃ заменило in pace, и вместо того, чтобы писать эпитафию латинскими буквами, стали изображать ее текст буквами греческими, соблюдая при этом особенности греческого выговора и орфографии (φεκι вм. feci). Было и другое основание для этой орфографии: она служила признаком греческого происхождения покойника. В столицу всемирной империи стекались в то время представители всех наций со всех концов мира, и между ними значительный процент составляли греки.

Обратимся теперь к стилю христианских эпитафий и посмотрим, в каком отношении стоят они к эпитафиям римским? Общая форма, которой следует большая часть римских эпитафий, имеет следующий вид: такой-то или такая-то поставили этот монумент такому-то лицу (с прибавлением известных эпитетов) или несколькими лицам. Точно обозначается этим последним число лет их жизни цифрой года, месяца и дня. К этому иногда присоединяются замечания о том, кто и на каких условиях может быть владельцем этой могилы, и некоторые условные знаки и символы. Тот же вид в общих чертах имеют и христианские надгробные надписи, и это было бы совершенно в порядке вещей, если бы при этом в христианских надписях не встречалось терминов и замечаний, имеющих специально-языческий смысл и перенесенных на христианские памятники слишком неразборчивой или наивной рукой. Первым и самым серьезным заимствованием этого рода было употребление в христианских надписях букв: D. M. S., которые должны быть прочтены: Diis manibus sacrum, т. е. посвящается богам-манам. Как могла попасть эта классическая фраза в область христианской эпиграфики, когда она имеет свое несомненное основание в представлениях классической мифологии и приобрела себе право гражданства в эпиграфическом языке римских памятников? В виду затруднений, представляемых этим фактом, одни хотели все надписи с этими неудобными и соблазнительными буквами признать за языческие; но это было решение совершенно некритическое и противоречило ясным признакам христианского происхождения в самой эпитафии. Другие придумали особое чтение этих букв и вместо: Dis manibus читали: Deo magno или maximo, что казалось более совместным с христианским мировоззрением. В оправдание этого чтения ссылались между прочим на языческие надписи, где буквы D и M действительно имели такое значение. Но здесь была допущена натяжка. Дело в том, что буквы D и M в этом последнем значении редко стояли без прибавления имени того или другого божества: Jovis, Mithrae, к которым собственно относился эпитет: Deus

maximus. Да при том же это чтение могло иметь место только в тех случаях, когда в надписях обозначены лишь начальные буквы: D. M., но есть и такие эпитафии, где прямо читается: Dis manibus. Неудача этих и подобных интерпретаций привела исследователей к новому предположению, которое и сделалось теперь господствующим. Формула эта, говорят, имеет несомненное языческое римское происхождение и стоит в известном отношении к культу гениев-; покровителей душ в подземном царстве; но на христианских памятниках эта надпись уже утратила свой живой мифологический характер и обратилась в бессодержательную фразу, в одну механическую формулу, повторявшуюся по привычке. Дело в том, что у римлян, при большом спросе на могильные камни с приличными эпитафиями, существовал особый цех мастеров, занимавшихся этим делом. В силу известных религиозных идей у них установилась и переходила по традиции, без перемены, известная формула эпитафий, начинающаяся словами: Dis manibus. Вначале эта формула имела тот смысл, что памятник посвящается богам-покровителям души умершего, а потому писали: Dis manibus Albani, Corneliae, Juliae. Но затем этот первоначальный мифологический смысл начал падать, и выражение: Dis manibus осталось вне логического согласования с тем или другим именем, — пишут: Dis manibus, точка; затем следует: такому-то лицу такой-то поставил памятник... Памятник уже посвящается тому или другому покойнику, а не Dis manibus. Христианам нужно было иметь могильные камни для своих кладбищ; они обращались за покупкой их к римским мастерам, а те по старой привычке надписи на них начинали или буквами D. M. или полными словами: Diis manibus. Что действительно рутина мастеров этого дела крепко придерживалась формулы D. M., это можно считать очень вероятным, и Марини сообщил одну интересную надпись, которая служила вывеской над мастерской монументного мастера и гласила: «D. M. Сюда можно обращаться за приготовлением могильных надписей и всякого рода изделий из мрамора». Наконец, сила вывода, какой может и должен быть сделан из этой типичной формулы, значительно ослабляется статистикой. Если верить Росси, на полное число имеющихся теперь надписей римских только раз 35–40 встречается D. M., а это составляет на 1300 надписей очень незначительный процент, тогда как в массе римских языческих эпитафий эти буквы составляли несомненно более крупный процент (95 %). Прежние собиратели надписей насчитывали таких эпитафий гораздо больше; Росси считает весьма многие из них за языческие. Но, что особенно замечательно, эти необъяснимые с христианской точки зрения литеры (D. M.) встречаются на памятниках позднего времени, когда уже

христианская догматическая терминология начала ясно вырабатываться, и различие между христианством и язычеством обозначилось со всей ясностью.

После такого крупного заимствования из области языческой терминологии мы не найдем уже ничего странного, если встретим в христианских эпитафиях повторение общей технической формы этого рода надписей на римских монументах. Так христиане усвоили своим гробам название: *locus, loculus*, а потому говорили: *locum sibi fecit, locum se vivo fecit*. Эти выражения сделались общими для христиан и язычников. Некоторые формулы древнехристианского эпитафического стиля образовались совершенно механически через усвоение античной фразеологии и повторение общеупотребительного в греко-римском мире языка. Эти формулы были освящены ежедневным употреблением и по самой употребительности сделались ходячими, утратили свой языческий смысл и обратились в поговорку. Тертуллиан говорит, что в его время христиане то и дело в обыденном разговоре употребляли фразы: *me Hercule, me dius Fidius* и друг., заключавшие божбу Геркулесом, но употребляли по незнанию и совершенно машинально. Даже и в общественной жизни, например, в титулятуре, удерживались языческие термины: *divus, aeternus*... Так точно проскользали подобные же фразы и в надгробные надписи. Некоторые формулы, утратив в обыкновенном житейском употреблении свой языческий характер, начали выражать христианские понятия. Желая, например, высказать мысль о будущем блаженстве умершего, составитель надписи употреблял выражение: «его душа улетела на Олимп» — термин совершенно античный, но смысл его христианский. Дьякону Урсиниану жена его поставила памятник, на котором написано было, «что праху ее супруга не страшны ужасы тартара». Опять язык классический, но его идея христианская, и ошибка не в смысле, а в употреблении неудачного термина. Еще более неудачным с этой точки зрения, но также мало повинным со стороны своего внутреннего смысла должно быть признано употребление на одной надписи выражения: «гора Тенар»; она находилась в Лаконии и, по верованию древних, имела отверстие, вводившее в подземное царство. Сюда же относится призывание Лахезы, одной из парк, распоряжавшихся судьбой человеческой жизни, на одном христианском саркофаге, вышедшее из-под пера какого-нибудь христианина. Прошло четыре-пять веков с тех пор как начал образовываться эпитафический стиль христианских надписей, а они продолжают время от времени обращаться к классическим воспоминаниям, как будто не было христианских форм, более удобных для выражения, чем

только что упомянутые классические. Рядом, например, с сожалением о кончине читается следующее прибавление в одной надписи V в.: «Здесь лежит Марина, которая честно и беспорочно прожила в сем мире и отошла ко Господу тридцати семи лет, отдав свой долг 24 декабря. Она любила Бога. — Не разрушай моей могилы и не показывай мне дневного света; если же ты покажешь мне свет, то да прольет на тебя Бог свет гнева». Затем следует монограмма и слово *íkOύς*. Первая половина этой надписи сделана в христианском духе, а последняя носит следы воспоминаний из языческой практики.

Вообще надобно заметить, что христианский эпиграфический стиль вначале совпадал с формулой языческих эпитафий, но затем мало-помалу вырабатывался и, отрешаясь от обычных приемов классической эпитафии, приобретал своеобразный отпечаток. В первом периоде, до Константина Вел., этот язык оставался невыработанным. Могильные надписи исполнены в древнем стиле и выдают свой христианский характер лишь немногими восклицаниями или отсутствием типичных признаков языческих. Затем эпитафии начинают дополняться христианской монограммой; в последующем периоде развития это отрешение лапидарного языка становится еще заметнее: указание на родовое происхождение покойника становится реже, и только иногда читаются имена родителей, устроивших семейную могилу или надгробную плиту для своего сына. Начало эпитафии открывается выражением: *Hic jacet, Hic pausat, Hic quiescit*, с прибавлением *in pace*. Это направление, развиваясь затем еще далее, выражается в таких чертах, которые указывают на разрыв умершего со связями здешнего мира и на его стремление к небу. Язычник оплакивает своих покойников, которые уходят куда-то, в неизвестную область мрака, в царство теней. В христианских надписях проходит радостное чувство. Разница языческого и христианского настроения дает себя сильно чувствовать в так называемых *acclamations*. На могиле дорогих лиц римлянин писал: *Sit tibi terra levis, ossa tua bene quiescant, avevale, di tibi benefaciant*, *χαῖρε, σὺδράμοι, δὲν σοι οὐρανὸς τὸ ψυχρὸν ὕδωρ*. В христианских надписях, хотя слышится тот же общечеловеческий мотив, то же *ewig menschliches*, но оно выливается в особых типичных формах выражения и стоит в связи с верованиями христиан, с их догматикой и церковным языком. Например: *Deus tibi refrigeret*. Собственно говоря, *refrigerium*, от *frigus* — холод, мороз, — место прохладное; представление — общее с формулой о холодной воде Озириса и ведет свое начало от представления древних о подземном царстве, куда сходят тени умерших, и которое называется *tartarus* — место холода и вечного оцепенения. Но в

других восклицаниях христианский мотив слышится сильнее, напр.: *vivas inter sanctos, vivas in Deo, ὁ Θεός αναπαύσει τὴν ψυχὴν ἐν σκήτραις ἁγίων*. — Римлянин поручает душу умершего покровительству подземных богов и, обращаясь к этим гениям, говорит: *peto vos, manes sanctissimae, commendatum habeatis (примите под свое покровительство) meum conjugem et velitis huic indulgentissimi esse horis nocturnis ut eum videam*, — прошу вас, священные *manes*, иметь под своим покровительством моего супруга и чтобы вы, милосердые, позволили мне видеть его в часы ночные. Иначе, конечно, звучит следующая эпитафия христианская: *μνηστῆρικ — ε τῆς καμψεως τῆ δουλῆς σῆ, dominus, nequando adumbretur (омрачится) spiritus*. Нередко в римских эпитафиях умерший обращается к оставшимся в живых с каким-нибудь благожеланием или просьбой, а так как римские кладбища устраивались на перекрестках дорог, ведущих в город, то эти обращения выпадали и на долю прохожих, которые по пути в город шли по этим некрополям. *Valete, viatores, salvete* (здравствуйте, путники, приветствую вас); *bene sit filiabus meis* (да будут счастливы); или: тебе говорю, прохожий: остановись и скажи мне: *sit tibi terra levis*. Этой классической фразой христиане пользовались в древнейшую пору буквально, а впоследствии видоизменили ее согласно со своими понятиями.

Глубокая перемена, которую христианство произвело в нравах и воззрениях человечества, отразилась и в представлениях о загробной жизни, а эти, в свою очередь, нашли себе выражение в эпитафиях. Древний римлянин относился к смерти со стоическим равнодушием или, по крайней мере, старался поставить себя на эту точку зрения, а потому говорил, указывая на свою могилу: *Haec domus aeterna est, hic sum situs, hic ego semper*. Иногда в борьбе с сомнениями на счет загробной будущности он оставался в раздумье на пороге жизни и смерти и переносил с собой это раздумье в могилу, накладывая на нее такую надпись: *Quo vadam, nescio, invitus morior, valete posterī*. Или, наконец, он утешает себя мыслью, что жизнь была прожита с полным наслаждением, поиски за ним увенчались успехом; смерть, пресекая нить жизни, делает свое дело в ту минуту, когда усталое и разбитое тело как бы само собой просится на покой. *Vixi quemadmodum volui, quare mortuus sum nescio*. Или, например, следующая надпись, принадлежащая какой-то женщине и при том вдове: «D. M. Кто знает меня, живите, матроны и матери семейств. Я пожила и кроме жизни ни во что не верила; я обрекла себя матери-кормилице Венере; кого могла, ловила любовью и хитростью. По смерти мужа не была вдовою; прошу: не преследуйте меня ненавистью. Остановись, прохожий, и остерегись, чтобы не наступить на меня, уже и без того долго попорченную». В

противоположность этим чувственным выражениям, в христианских эпитафиях на нас веет чувством степенности, скромности и преданности высшей воле, которая распоряжается судьбой людей. Такова, например: следующая надпись: *a Deo datae dignae et meritaе virgini et quiesce hie in pace jubente Christo suo*. Так появилось выражение: *sic vol. Deus*, замаскированное в буквах: *S. V. D.* В одной надписи IV в. читаем: *Hoc tibi Quintilla dictavit versus amatrix, quae post mortem tuam volui me ferro necari, sed Domini praecepta timens casta me in future promitti*.

Ввиду сходства, особенно вначале, христианского эпитафического языка с классическим невольно задаешься вопросом: нельзя ли указать несколько характеристических признаков, по которым с несомненностью можно было бы отличить произведения христианской надгробной эпитафики от языческой, нет ли особенной терминологии, которая проводила бы черту раздела между ними? На первом месте в ряду особенностей христианской могильной эпитафики должно поставить согретое христианским чувством, христианскими верованиями выражение или, лучше сказать, восклицание: *in pace* или, по-гречески, *εν ειρήνῃ*, в мире. Выражение: *рах* и *ειρήνῃ* имели обширное употребление в фразеологии и практике древней церкви. Климент Александрийский говорит, что христиане его времени, при встрече друг с другом, приветствовали взаимно словами: *ειρήνῃ σοι, рах тесит*. Из обыкновенного житейского употребления это приветствие перешло затем в церковный язык и стало употребляться также как выражение единения с церковью. *Racet dare*, по смыслу Тертуллиана и Киприана, значило принять кого-либо в церковное общение, признать принадлежащим к числу членов общины и войти с таковым лицом во все отношения единоверца и союзника. При таком обширном употреблении слова: *рах ειρήνῃ*, *in pace requiescit* или *abdormivit* значило то, что умерший пребыл до конца жизни в союзе с церковью и почил в мире с ней. Как восклицательная форма, как обращение, оно выражало желание мира, или, что — то же блаженства, умершему со стороны живых. Выражение *in pace* часто стоит вне всякой связи с общей конструкцией эпитафии, как девиз, с которым соединялся определенный смысл, известное представление, подобно тому, как выражение: *Dis manibus* часто стоит на древних памятниках вне логической связи с целой эпитафией. Такое грамматически неправильное сочетание выражения *in pace* есть лучшее подтверждение его глубоко-важного значения в стиле христианских эпитафий. Переводя это выражение на символический язык живописи, древние христиане часто изображали на могильных камнях рядом с этою формулой фигуру голубя с оливковой

ветвью, как символ мира.

Другим термином, на который можно указать, как на отличительный признак христианской эпитафии, служат выражения: *depositio* (греческое *κατάθεσις*) и *depositus*. Римляне, говоря о погребении, большей частью употребляли выражения: *situs*, *positus* — положен, между тем как христиане предпочитали им выражение *depositus*. Слово это на юридическом языке римлян означало отдачу вещи на сохранение под залог с правом возвращения ее собственнику после известного срока или по выполнении им известных условий. Понятно отсюда, какую идею хотели выразить христиане, употребляя этот термин в смысле погребения. Они хотели указать на будущее воскресение тела, которое предается земле лишь на несколько времени и должно быть взято отсюда по истечении назначенного срока. Вот два главных характеристических термина христианского надгробного стиля. Прибавим к этому еще несколько восклицаний и терминов, заимствованных из догматического языка христиан и указывающих на их религиозные и культовые представления. Отметим более замечательные. В некоторых надписях дает себя чувствовать живая вера в бессмертие, например: *vivas in pace, laetaris in pace*. Еще яснее выразит эту мысль следующий эпитет: *hie requiescit Laurentia, quae credidit resurrectionem*. В связи с этой идеей эпитафический язык представляет несколько выражений о счастливой участи, какой наслаждаются погребенные в загробной жизни. Есть прямые выражения, в которых указывается на рай и блаженство, например: *accepit requiem in Deo*, получил покой в Боге, *vivas in gloria Dei, scimus te in Christo*, или еще яснее: *in domo aeterno Dei*. Что касается до учения об отношении нашем к святым, то и на этот счет есть несколько очень ранних эпитафий, составленных в смысле учения о призывании святых. Эти последние представляются перешедшими в другую жизнь, и к ним в свою очередь переходят умирающие. В одной эпитафии будущее местопребывание называется *locus sanctorum*, в других: *inter sanctos, inter innocentes*. С другой стороны, и к умершим их друзья и родственники обращаются с просьбой, чтобы они молились за них и не оставляли своим покровительством. Вот образчик этих восклицаний: *vivas in Deo et roga! ora pro parentibus tuis, petas pro nobis Felix!* Ἐρωτα υπέρ τῶν, спроси о нас, вспомни о своем сыне Лектории, и другие. Но относительно этих и подобных формул нужно заметить, что они большей частью принадлежат довольно древней эпохе и наиболее древние из них чужды специфических признаков христианства, представляя их лишь спорадически. Есть и еще одна характеристическая формула, нередко встречающаяся в гробничной эпитафике и

представляющая оригинальное приложение технического языка римлян. Это восклицание, обращаемое всего чаще к живым в следующей лаконической форме: *pie, zeses* — пей, живи! Оно часто встречается на памятниках греко-римских. Но там употребление этой формулы имело совершенно эпикурейский смысл и служило выражением того беззаботного, ничем не возмущаемого наслаждения, которому отдавались участники пирушек и оргий. У христиан формула: *πίνε, ζεσε* читается на доньшках чаш и бокалов, находимых в гробницах, на стенах могил и на других предметах и, конечно, имела иной смысл, чем в классической фразеологии. Некоторые из предметов, украшенные этой надписью, служили при агапах или общественных столах, во время брачных и похоронных обедов. Выражение *πίνε* на них означало приглашение участвовать в этих трапезах, а слово *vivas* — желание счастья, блаженства. Некоторые из археологов высказали еще ту мысль, что словом *πίνε* на чашах выражалось указание на акт причащения, и что самые эти чаши были не что иное, как потиры или *calices*, из которых верующие принимали евхаристию. К этому разряду таинственных формул принадлежит следующая, например, греческая надпись: *pie, zeses εν αγαθοις*. Но слово *αγαθόν* на языке *disciplinae arcani* греческих отцов означало самый акт причащения и то высшее благо, которое достигается путем этого таинственного общения со Христом.

Наконец, к числу побочных аксессуарных признаков христианской эпиграфики следует отнести символические изображения, украшающие гробничные плиты. Эти знаки очень многочисленны, но из них мы назовем лишь несколько более типичных, именно: монограммы имени Христова, крест, буквы *α* и *ω*, Агнец, голубь и рыба. Надобно сознаться, что монограммы имени Христова есть одно из распространенных изображений в надгробной символике христиан. Оно обладает в гораздо большей и ясной степени теми характерными признаками, на которые мы указали, объясняя значение термина *in pace* в составе христианских эпитафий. Этот знак в христианском употреблении разделяет ту же судьбу, которая принадлежит термину: *Dis manibus* на памятниках греко-римских, хотя и не столь часто встречается, как этот последний. Имя Христово хотели писать сокращенно и для этого ограничились изображением двух первых букв его имени. В этом виде и получалась монограмма имени Христова. Особенный смысл и особенное значение ее заключались еще и в том, что монограмма служила в то же время и изображением креста. Но монограмма эта, как один из несомненных признаков христианского эпиграфического стиля, не может иметь притязания на первохристианскую древность и входит в

употребление со времени Константина, поместившего ее на военном знамени или лабаруме. До 312 г. монограмма Христова, по мнению Росси, встречается лишь спорадически. Не распространяя этого замечания на другие предметы христианского искусства помимо эпитафии, заметим лишь, что Климент Александрийский, перечисляя символические фигуры, употреблявшиеся для украшения христианских перстней, не упоминает о монограмме. При таком сравнительно позднем происхождении монограмматического знака делается вопросом притязательной учености возражение, будто знак этот заимствован христианами от язычников. Дело в том, что найдено несколько монет древних сирийских и римских, где вычеканена фигура, похожая на монограмму или на соединение букв *chi* и *rho*. Но нумизматика очень естественно разъединила монограмму Христа от этой загадочной фигуры и самый вопрос признала делом праздной любознательности — тем больше, что эта фигура встречается всего четыре-пять раз, и то совершенно изолированно.

Из символов, в собственном смысле, важным признаком христианской эпитафии служит рыба. Мистическое толкование этого знака, основывающееся на фонетическом его значении, сделало изображение рыбы самым распространенным символом Христа. Оно довольно часто встречается в соединении с монограммой и служит ее иллюстрацией. Важность этого символа по отношению к христианской эпитафии состоит в том, что этот символ имеет весьма древнее происхождение и стоит вне всякой связи с живописной иллюстрацией римских памятников. Две-три римские языческие надписи, в которых встречается этот символ, составляют слишком ничтожный процент для того, чтобы провести хотя бы самое слабое и натянутое сближение между ним и языком классических эпитафий. Этот символ далее едва ли не чаще всех прочих составляет украшение могильных надписей христианских, употребляется в разнообразных сочетаниях и имеет обширную литературу. Проф. Пипер в своей «Мифологии и символике христианского искусства», перебрав большую часть символических изображений на памятниках древнехристианского искусства и указав на языческие мотивы в их образовании, не коснулся нашего символа по невозможности подобрать к нему подходящую параллель в искусстве классическом. Аналогии в настоящем случае оказались слишком слабыми, а христианский смысл этого символа слишком ярким для того, чтобы затемнить его какими-либо остроумными или скептическими доводами. Беккер в своей монографии: «Изображение Иисуса Христа под образом рыбы» тщательно собрал древнехристианские надписи с этим символом и объяснил его значение для

эпиграфического языка в связи с самой идеей, которая лежала в основе этого символа и составляла исповедание веры в И. Христа как Богочеловека. Не повторяя этих соображений, отчасти высказанных нами в чтениях о христианской художественной символике, ограничимся здесь замечанием, что к циклу символа, именно, рыбы относятся две очень замечательные надписи и по своей оригинальной форме, и по типичности своего языка, и по свойству заключающегося в них догматического учения. В южной Франции, недалеко от Лиона, французский археолог de Blant открыл в 1839 г. куски разбитой гробничной плиты с древнегреческой надписью. Надпись оказалась довольно попорчена во многих местах и расшифровать ее стоило больших трудов. Близ Лиона, очень процветавшего во времена Августа и в торговом и в политическом отношении, рано образовались греческие колонии, привлеченные сюда между прочим торговыми предприятиями. Вероятно, одному из этих греческих поселенцев, уже христианину, и принадлежит относящаяся к IV или V веку эта надпись. Вот буквальный текст ее: «О, божественный род небесной рыбы (ἰχθύς), прими с сердцем, исполненным благоговения, бессмертный источник жизни среди смертных». Этим фигуральным языком составитель надписи излагает понятие о крещении. Но тут непереводаемая игра слов, вся сила которой состоит в символическом значении рыбы по отношению к Христу и в представлении христианина, очищенного в крещении через Христа, опять-таки под символом рыбы (потому-то Тертуллиан и называет христиан *pisciculi* — маленькие рыбки по отношению к Христу, Который называется: *piscis* и ἰχθύς). Надпись гласит далее: «Ожививши (погрузивши) душу в неиссякаемых струях (вечно текущих) вечной мудрости (*Sophia*), прими сладкую пищу Спасителя святых и алкая ешь и пей, держа рыбу в руках своих. О ἰχθύς, даруй мне эту благодать, я жажду ее, мой Господь и Спаситель». В этой тираде содержится аллегорическое учение о причащении в связи с крещением, опять-таки основанное на условном смысле *ἰχθύς*, и дается указание на самый способ приобщения в церкви первых времен, когда хлеб евхаристии (и вино) получали не из ложки, но в руку, и затем его потребляли. В последних стихах надписи содержится просьба Пектория, обращенная к положенным в этой гробнице отцу его и матери, помолиться за своего сына, и эта просьба высказывается в следующих выражениях: «Да поживает в мире мать моя, умоляю Тебя, Свет мертвых. Асхандий, мой отец, дорогой моему сердцу, вместе с нежною матерью и со всеми моими родственниками вспомните о Лектории на вечере ἰχθύς». Так эта надпись заражает светом на учение о крещении и причащении и говорит о

молитвах за умерших. С эпитафией Пектория в близкой связи стоит другая могильная надпись, принадлежащая Аверкию, замечательная по историческим и догматическим указаниям, в ней содержащимся. Хотя содержание ее заимствуется из письменных источников византийского происхождения, но смысл и дух ее позволяют отнести ее к подлинным произведениям, имеющим в основе оригинальный текст. Вот как она читается: «Я, гражданин избранного города (т. е. Иераполя) еще при жизни воздвигнул этот памятник, чтобы со временем найти в нем себе успокоение (замечательно, что здесь говорится об устройстве гробницы или памятника еще при жизни, — заботливость, показывающая и свободу составителя надписи и его достаточные средства). Мое имя Аверкий. Я ученик Св. Пастыря, Который пасет овец Своих на горах и долинах и имеет всевидящее око. Он научил меня слову истины и послал в Рим царицу, одетую в золотую одежду и золотую обувь». Замечательно воззрение на Рим, как на столицу, как на царственный город всего христианского мира, воззрение, высказываемое одним из восточных пилигримов, который желание посетить Рим считает за вдохновение свыше. Действительно, в продолжение трех-четырех первых веков Рим был центром, куда стремились пилигримы со всего христианского мира, привлекаемые сюда множеством могил мучеников и особенно желанием видеть и поклониться гробам апп. Петра и Павла. Так говорят Иероним на западе и Златоуст на востоке. Аверкий продолжает в духе этих свидетелей. «Я видел, — говорит он, — еще во время пути туда, народ, носящий золотые перстни на руках, видел область сирийскую, все ее города и между ними Низибис и перешел Евфрат». Затем следует переход от повествовательной части Аверкиевой надписи к части догматической. «Вера, — говорит далее надпись, — предносила и предлагала мне в пищу рыбу жизни, подавая пищу и питье» (указание на то, что Аверкий, как во время своих путешествий, так и в прочее время своей жизни, принимал таинство евхаристии, постоянно и глубоко веровал в силу этого таинства)". Замечательные строки Аверкиевой надписи возводят нас к древнеримским юридическим воззрениям на неприкосновенность могил и указывают на господство этих воззрений и в мире христианском. «Слова эти я, Аверкий, велел начертать на могильном камне, имея от роду семьдесят два года. Пусть помолится каждый, кто пройдет мимо него, но никто да не дерзает наложить другого холма на тот, который заключает мои кости. А кто поступит таким образом, тот римской казне заплатит две тысячи золотых штрафу и тысячу золотых Иераполю, моему любезнейшему отечеству». Последние слова надписи дают наглядное подтверждение той мысли, что не только языческие, но и

христианские могилы стояли под охраной римского законодательства. Христианин Аверкий сооружает могильный памятник и угрожает тем, кто осмелился бы посягнуть на него, определенным штрафом в пользу римского правительства и своего родного города.

Итак, символ рыбы имеет значение для характеристики древнехристианского эпиграфического стиля и составляет надежный критерий христианского происхождения известной надписи. Но то, что мы заметили относительно этого символа, не может распространяться на множество других символов древнехристианского искусства, частью по их близкому отношению к тем же сюжетам искусства древнеримского, частью, по их сравнительной редкости и малоупотребительности, если взять в расчет значительную массу христианских эпитафий и надписей, начиная с катакомб до памятников позднейшего церковного искусства.

Примечание

1Как справедливо замечает Герике в своем руководстве, — *Guericke*, *Lehrbuch der christlich kirchlichen Archaologie*.

2Труд. т. III, народн. дневник.

3Σὺ καὶ τὰ Ὀρδάνεια ρεῖθρα ἡγίασας οὐρανόθεν καταπέμψας το "Ἁγίον Σου Πνεῦμα καὶ. τὰς κεφαλὰς τῶν ἐκεῖσε ἐμφωλευόντων συνετριψας δρακόντων, — *Goar Eύχολ.* p. 371; ed. 2, 1730.

4Памятники отреченной литер. I, 16–17.

5В тот же день на Руси праздновали Роду и Рожаницам, — *Голубинского* Ист. Р. Ц. I, 22, 855.

6*F. Piper*, *Einleitung in die monumentale Theologie*. Cotha. 1867.

7*F. Kraus*, *Ueber Begriff, Urfang, Geschichte der christlichen Archaologie*. Freiburg. 1879.

8*F. Piper*, *Einleitung in die monumentale Theologie*, 1867, ss. 54–69.

9Гр. А. С. *Уваров*, Мегалитические памятники в России, — *Древности*. Труды Моск. Археол. Общ. VI, 270.

10. *Dolmendl* — камень, *maen* — стол; *menhir* — *maen* — камень, *hir* — длинный; *cromlech* — *crom* — очертание, окружность, *lech* — место. Названия составлены из слов кельтского языка ученым Бодэном (*Baudin*), — *Древности*. Труд. Моск. Арх. Общ. VI, 27111 П. С. Р. Л. V, 250.

12См. рис. у *Mullcr und Mothes*, *Illustirtes archaolog. WBrterbuch*, 1878. s. 578; нереставрированный вид его у *Ранке*, *Человек*, т. II, стр. 615. Сл. *Kugler*, *Handbuch der Kunstgeschichtc*, Stuttg- 1872, I, s. 4–5.

13 *Beÿs*, *Внешний быт народов*, М. 1873, I, 1, 355–356; сл. *Kugier*, *Handbuch der Kunstgeschichte*, I, 308.

15Сл. Прибавл. к изд. твор. св. отцов, 1884, ч. 34, стр. 468, прим. а. Тут же и о превращении другой пещеры из жилья в церковь.

16Пал. Сборн. т. I вып. 3, стр. 54.

17 Римл. XVI, 3–4; еп. Колос. IV, 15: Филим. 1, 2 и др.

18In *Malth.* XXXII: τότε αὶ οἰκίαι ἐκκλησίαι. ἦσαν νυνῖ. δε ἡ ἐκκλησία οἰκία γέγονε. In *Epist. ad Rom.* XXX: οὕτω γάρ ἦσαν εὐδόκιμοι, ὥς καὶ τὴν οἰκίαν ἐκκλησίαν ποιῆσαι.

19Время написания и автор названного произведения положительно неизвестны. В старое время *Филопатрис* приписывался известному Лукиану Самосатскому, но историческая критика признает его сочиненным не ранее IV века и даже гораздо позже. Во всяком разе нет оснований

отрицать в авторе *Филопатриса* знакомства с порядками древнехристианскими.

20 Описание помпейских домов и план одного из них см. у *Классовского*, Помпея и открытые в ней древности, стр. 65–74, 176–178. С. Петерб. 1856.

21 *Recognit.s.Clement.* X, 71. 60

22 *Homil. in Psalm.* CXV.

23 Творен, св. Григория Нисского в русое, перев. ч. VIII, стр. 159–160, 170–171. 62

24 *Lamprid. Vita Alexandr. Sever,* cap. X1LX.

25 *Histor. Eccles.* 1. VIII с 1; русск. перев. т. I, стр. 468–469.

26 *Ibid.* VIII, 2; русск. перев. т. I, стр. 470–461.

27 *De morte Persecut.* cap. XII; русск. перев. ч. 2, стр. 168. Изв. Русск. Археологическ. Инст. в Конст. т. II, 116, 175.

28 Творения Тертуллиана в русск. перев. ч. I, стр. 122–123. *Adv. Valentinian.* cap. III: *nostrae columbae domus simplex in editis semper et apertis ad lucem; am'at figura Spiritus Sancti orientem Chrisli figuram;* русск. перев. ч. IV, стр. 32.

29 Ο οἶκος ἐστὼ ἐπιμήκης κατ' ανατολὰς τετραμμένος ἐξ ἐκατέρων τῶν μερίδν τὰ παστοφῶρια πρὸς ἀναϊολήν, δστις εἴοικε νηί. Пастофории, по общепринятому мнению, — боковые отделения алтаря, куда вносились диаконами после причащения останки евхаристии, и где, надо полагать, предварительно складывались и хранились вместе с богослужебными принадлежностями приношения верующих. *Constit. Apostol. lib. VIII* cap. 13; Лаодик. соб. прав. 21.

30 *Постан. Апост.* в русск. перев. стр. 89–91, 266–268, 281 и др.

31 *Commentar. in Ezechielem* 1. XII, cap. XI: *Minge, Patrolog. ser. lat. t. XXV* col. 375.

32 *П. И. Цветков*, Аврелий Пруденций, прилож. стр. 191–192.

33 Будущему исследователю катакомб — *Антонио Бозио* было в это время не более трех лет. Этот гениальный антикварий, прозванный *Колумбом подземного Рима*, был уроженцем Мальты и свою раннюю молодость провел в Риме в *Collegio Romano*. Открытия, сделанные на месте древнего христианского кладбища, глубоко заинтересовали любознательного юношу. С 18 лет он посвятил себя изучению священных подземелий и продолжал свой труд в течение 36 лет с необычайной настойчивостью. Вооруженный солидными знаниями, какие только могла доставить ему тогдашняя литература, преимущественно же отеческие творения, жития святых, мартирологии и записки пилигримов, он

спустился в римские подземелья и по указанию этих руководителей, с опасностью собственной жизни, шаг за шагом овладевал нитью исторического лабиринта. Бозио сам рассказывает о себе, как однажды, в сопровождении нескольких спутников, он так увлекся и зашел так далеко, что потерял путь к выходу и едва не сделался жертвой неосторожности. Взятый на дорогу запас провизии и свеч был издержан, и положение до такой степени стало опасным, что, по собственным словам Бозио, его бедному телу предстояла участь найти себе последнее упокоевание среди могил и останков мучеников. К счастью науки этого не случилось, и увлекающийся исследователь сделался с тех пор осторожнее. Несмотря на новизну предмета, труды Бозио были чрезвычайно плодотворны. Он заносил на бумагу и отмечал все, что встречалось ему замечательного на пути: копировал надписи, делал снимки с живописен, чертил планы и иногда с такою верностью, какой удивлялись даже позднейшие ученые, находившиеся в более благоприятных условиях для исследования. Результаты своих работ Бозио не успел издать при жизни (1629). Его портфель и записки были изданы на итальянском языке в 1632 году патером Северано, благодаря друзьям и покровителям Бозио, особенно же благодаря меценату того времени, кардиналу Барберини, принявшему большое участие в этом ученом деле. Но не этому изданию суждено было приобрести известность и познакомить ученый мир с римскими катакомбами, а другому — вышедшему на латинском языке через двадцать слишком лет после смерти Бозио, в 1651 году, в Риме под редакцией *Лаоло-Аринги*. *Roma subterranea novissima* была принята на Западе с величайшим уважением, тем более, что она появилась в такое время, когда между католиками и протестантами шла горячая полемика из-за вопроса о богослужении. В этом замечательном сочинении, не утратившем своего капитального значения для наших дней, дан был фактический ответ на вопросы, заданные временем, а потому исследования Бозио имели самое живое, непосредственное отношение к тогдашним церковным затруднениям. — Дело, столь счастливо начатое Бозио, имело своих продолжателей; но все они и по энергии, и по научной подготовке стояли несравненно ниже Бозио, так что в продолжение почти двух следовавших за ним столетий не было сделано столько, сколько пришлось на долю названного ученого. Лишь в недавнее время работы в этом направлении далеко продвинулись вперед благодаря исследованиям патера Марки и особенно его знаменитого ученика, столь известного теперь в археологической науке, покойного *Джиованни Баттиста де-Росси* (20 сент. 1894 г.). Он усвоил себе метод (топографический) и приемы

исследований Бозио, принял за основание своих работ письменные источники по части христианского Рима и, благодаря этим руководительным данным, ярким светом осветил тайны подземного Рима и вывел на свет Божий памятники древнехристианского искусства и быта. Из многочисленных трудов его замечательнейшие: *Imagines selectae Deiparae Virginis* (Избранные изображения Девы Богородицы), три тома *Подземного христианского Рима* (*Roma soterranea cristiana*), изданные в 1864–1877 годах на средства папы Пия IX; *Inscriptiones christianae urbis Romae* — собрание надписей христианского Рима до VII века и *Bulletino di archeologia cristiana* — периодическое издание, в котором покойный «князь археологов» сообщал с 1863 года по день кончины результаты своих исследований в области катакомб. О трудах де-Росси см. статью барона *de-Bumme* в *Revue de l'Art Chretien* за 1894 г. кн. 6 и 1895 г. кн. 1 и 2; на русском статьи А. А. Дмитриевского: «По поводу празднеств в Риме в честь J. B. de-Rossi» (Тр. К. Д. А. 1892, № 6) и И. Цветаева: «Праздник христианской археологии в Риме» 20 и 25 апреля 1892 г.» М. 1893.

34Что касается названия *catacumbae*, то оно не принадлежит греко-римскому миру, но образовалось уже в христианскую эпоху и употреблялось сначала в качестве местного термина. Самое раннее известие, где встречается слово *catacumbae*, есть одна древняя хроника, в которой выражением *ad Catacumbas*, определяется место положения усыпальницы св. Севастиана. С течением времени, когда первоначальная топография римских кладбищ была забыта, это название стали безразлично прилагать ко всем подземным усыпальницам в окрестностях Рима и в других местах. Филологическое значение этого слова объясняют различно. Одни производят его от *κατά* — при и *κύμβος* — углубление, пещера; другие — от *κατά* и *tumba* — *τύμβος* — курган, могила; третьи (Марки и Росси) от *cubo*, *cumbo* — лежу. Впрочем, смысл всех этих производств одинаков, так как они отправляются от мысли о могиле и усыпальнице. Подробнее об этом у *Schultze*, *Die Katakomben*, s. 39–40; *Du Cange*, *Glossarium Latinitatis*, sub voce *catacumbae*, torn. II pag. 232.

35К древнейшим усыпальницам Дж. Б. Росси относит следующие: *Домитиллы* in *via ardeatina*, *Люцины* in *via appia*, *Претекстата* — там же, *Прискиллы* in *via salaria*, *Агнессы* in *via pomentana*. Несмотря на продолжительные исследования, в настоящее время известно не более половины римских усыпальниц, сведения о которых встречаются у древних писателей, а вполне раскопаны только кладбища *Каллиста* и *Агнессы*.

36*Pelliccia*, *De christianae ecclesiae politia* t. III, *Dissertatio de Coemeterio* §§ 1–2, pag. 302–309 и др.

37Schultze, Die Katakomben, ss. 29, 42.

38Классовский, Помпея и открытые в ней древности, стр. 123–124. СПб. 1856.

39Euseb. Hist, ecclesiast. I. VII cap. XI и XIII; русск. пер. т. I, стр. 413, 420.

40Когда дело идет о *колюмбариях* или гробницах, надо иметь в виду, что этот надел не был земельным, а измерялся числом приходившихся на долю владельца 41ollarum, т. е. погребальных урн или горшков, которые могли поместиться на известном пространстве. Колюмбарии у римлян состояли из более или менее поместительной комнаты над или под землей. Комната эта по стенам ее была изрезана горизонтальными нишами или углублениями, в которые вставлялись урны с пеплом и обгорелыми костями умершего. Вместимость углублений соответствовала размеру урн, так что последние совсем уходили в эти ниши, устье которых заставлялось плитой и замазывалось цементом. Обыкновенно каждая урна вмещала в себе прах одного лица, но случалось и так, что, по завещанию умерших, в одну и ту же olla клали пепел и кости двух лиц — супругов или друзей. Более крупные ниши, вмещавшие не пару урн, как обыкновенно, но более значительное число их, назывались aediculae. Члены погребальных коллегий, судя по количеству взноса, владели большим или меньшим числом этих урн: двумя, шестью, встречается даже указание на семь с половиной. 1 Apolog. cap. XXXIX.

42Epist. ad Pamraach. de obitu uxoris: Ceteri mariti super tumulos conjugum spargunt vidas, rosas, lilia floresque purpureos et dolorem pectoris his officiis consolantur. Pammachius noster sanctam favillam ossaque veneranda eleemosynae balsamis rigat.

43 Ibidem ss. 34, 42. 44 Русск. перев. стр. 209–210. 8245Такие loculi назывались locus bisomus, trisomus, quadrisomus. Allard, Rome souterraine, p. 40—4146 П. И. Цветков, Аврелий Пруденций, прилож. стр. 192

47 Руководство к этрусской и римской археологии, в переводе Перлова, стр. 89–91, 95–98. Митава. 1890 г.

48 Классовский В., Помпея и открытые в ней древности, стр. 69–71, 97–98, 144–145, 159, 165–166, 169–171, 177–178, 191, 195, 203, 214, 216–219, 222, 229–230, 274, 280–283. СПб. 1856.

49De idolatria capp. 1 и 3. «Exinde iam caput facta est idololatriae ars omnis, quae idolum quoquomodo edit. Neque enim interest, an plastes effingat, an caelator exsculpat, an phrygio detexat: quia nec de materia refert, an gypso, an coloribus, an lapide, an aere, an argento, an filo formetur idolum. Quando enim et sine idolo idololatria fiat, utique, cum adest idolum, nihil interest, quale

sit, qua de materia, qua de effigie, ac qui putet id solum idolum habendum, quod humana effigie sit consecratum. Ad hoc necessaria est vocabuli interpretatio: εἶδος graece formam sonat; ab eo per diminutionem εἶδωλον deductum, aequae apud nos formulam fecit. Igitur omnis forma vel formula idolum se dici exposcit. Inde idololatria omnis circa omne idolum famulatus est servitus. Inde et omnis idoli artifex eiusdem et unius est criminis: nisi parum idololatriam populus admisit, quia simulacrum vituli, et non hominis sibi consecravit». Сн. русск. перев. *Карнеева*, ч. 1, стр. 118–119.

50De idol. cap. 8: «Sunt et aliae complurium artium species, quae, etsi non conlingunt idolum fabricationem, taraen ea, sine quibus idola nil possunt, eodem crimine expediunt. Nee enim differt, an extruas vel exornes, si templum, si aram, si aediculam eius instruxeris, si bracteam expresseris, aut insignia aut etiam domum fabricaveris. Maior est eiusmodi opera, quae non effigiem confert, sed auctoriatem. Русск. пер. ч. 1, стр. 123.

51De idol. capp. 4–5; русск. перев. ч. 1, стр. 119–121.

52В Апостольских Постановлениях сказано: «Делатель кумиров, ставши христианином, пусть откажется от этой работы, или да извержется из церкви».

53De idol. capp. 6–8; русск. перев. ч. 1, стр. 122–125.

54De idol. capp. 10 и 15; русск. перев. ч. 1, стр. 128, 136. Сн. Послание к жене, по русск. перев. ч. 2, стр. 240.

55Покровский А. П., Философ Аристид и его недавно открытая апология, стр. 14–15, 18–19, 27. Сергиев Посад. 1898 г.

56Первой Апологии гл. 9; Памятники древней христианск. письменности в русском переводе свящ. *Преображенского*, т. III, стр. 44–45. Москва. 1862 г.

57Из какого вещества и посредством какого искусства получили образы те, которых эллины считали за богов, — об этом подробнее у автора Послания к Диогнету, гл. 2; Памятн. древн. христ. письм. т. IV, стр. 14–15. Москва. 1863.

58Речь против эллинов, главы 1, 3, 4, 33–35; Памяти, древн. христ. письмен. т. IV, стр. 135–137, 139–140, 173–175.

59Апология *Афинагора*, главы 4, 6, 10, 15–18, 26; Памятн. древн. христ. письмен. т. V, стр. 16, 19, 23, 30–34, 51. Москва. 1864.

60Речь *Мелитона* в Памятн. древн. христ. письмен., т. VII, стр. 30–31, 35–36, 39–41. Москва. 1866.

61Феофила к Автолику, книга первая, главы 2–3, 10; кн. 2, глава 2; Памятн. древн. христ. письмен, т. VI, стр. 10–11, 18, 24–25. Москва. 1865.

62Минунция *Феликса* Октавий, главы VII, X, XXI, XXIII, XXIX, XXXII;

Памяти, древн. христ. письмен, т. VII, стр. 58–59, 62–63, 79–82, 85, 96, 100–101.

63Стромат кн. V, гл. 5, 11; кн. VII, гл. 5; перев. *Н. Корсунского*, столб. 539, 583, 808.

64*Arnobii Disputat. adv. gent., lib. VI c. 1. Augusti, Beitr. z. christl. Kunstgesch. I, 103–146, II, 81 и далее.*

65Contra Celsum lib. VII, с. 9; 10. Беседа на кн. Иисуса Навина⁶⁶ Обстоятельные речи об этом в статье *И. С. Бачалдина*: Изобразительные искусства и святые отцы церкви IV века, помещенной в журнале *Вера и Церковь* за 1902 г.

67Климента Римского первое послание к Коринф, гл. XXV; Памятн. древн. христ. письмен. т. II, стр. 127–128. Москва, 1860.

68Памятн. др. хр. письм. т. IV, стр. 20, 69; т. V, стр. 31; т. VII, стр. 72.

69Ириней Лионского пять книг против ересей в Памяти, др. христ. письм., стр. 33, 147, 149, 181, 201.

70Там же, стр. 258–259.

71Там же, стр. 449, 463–470, 478, 484.

72Увещание к эллинам в перев. *Н. Корсунского*, стр. 107–114, 120–121, 123. Ярославль, 1888. Стромат кн. VII, гл. 5, ст. 808.

73Стромат кн. VI, гл. 17, в перев. *Корсунского*, ст. 766. *Kraus, Geschichte d. christlichen Kunst, B. I, s. 63.*

74Стромат кн. VI, гл. 11, в перев. *Корсунского*, ст. 712.

75Педагога кн. III глава 11, в перев. *Корсунского*, ст. 295–299.

76Там же, столбцы 300–301.

77De pudicitia, сар. 7 и 10

78Против Гермогена гл. 1; в перев. *Карнеева*, ч. IV, стр. 67–68.

79Против ересей кн. I, гл. XXIV, 5; русск. перев. в Памятн. древн. хр. письм., стр. 100.

80Против ересей кн. I, гл. XXV, 6; русск. перев., стр. 105.

81*Kraus, Real-Encyklopadie d. christl. Alterthumer, s. v. Abraxas, B. I, ss. 6—10. Древности. Труды Московск. археологич. общества, т. IV, проток. № 79, стр. 25–26; сн. Древностей т. VI, проток. № 99, стр. 25–26.*

82 Не разделяя вполне реалистической школы, покойный Росси как бы двоился между символическим объяснением и историческим, но это колебание, эта в своем роде непоследовательность иногда искупались у него более верным определением отдельных предметов и более многостороннею их оценкою⁸³ См. стр. 100.

84 См. стр. 102.

85Правительственное преследование икон открыто было Львом

Исаврянином, издавшим в 726 году эдикт враждебный иконопочитанию. Какие побуждения заставили его наложить свою руку на обычай, столь распространенный и столь высоко почитавшийся в то время — решить трудно, так как эдикт этот утрачен, и мы знаем о содержании его лишь по ссылкам на него в актах собора 754 года. Полагают, что император был подвигнут на эту крутую меру влияниями иудеев, которые в иконопочитании видели нарушение второй заповеди десятизакония, и магометан, отвергавших живопись вследствие религиозного спиритуализма. Нельзя думать, чтобы этот один мотив, если он и действительно имел место, исчерпывал сущность иконоборческого движения, создавшего целую литературу и две сильные партии из многочисленных сторонников, не имевших ничего общего ни с иудеями, ни с магометанами, до которых им не было никакого дела. Нельзя в этом движении видеть только борьбу императорской придворной партии, потому что спор возникал несколько раз, и противная иконопочитанию сторона действовала не одною вооруженною силою, но и оружием слова, путем литературной полемики и исторических доводов. Она принимала к сердцу этот вопрос, как догматическое явление, как положение, которому в практике соответствовал строго сложившийся порядок вещей. Не отрицая совсем указанных мотивов, мы однако держимся той мысли, что иконоборство тесным образом связано с направлением тогдашней церковной живописи, примыкает к длинному ряду предшествовавших богословских споров, соприкасается с евтихианством и монофизитством, — мысль, которую не раз проводили защитники иконопочитания в борьбе со своими противниками. В культовом и церковно-историческом отношении иконоборство было сильным отголоском того древнехристианского направления в богословии, которое в большей или меньшей степени разделяли Тертуллиан, Епифаний, Кирилл Александрийский и даже Златоуст, восстававшие против языческого искусства с его циническим и чувственным характером. Иначе говоря — это древнехристианское отвращение к идолу, к известным основам культа еллинов стало заветной идеей богословов и в неразвитых умах смешалось с отрицанием искусства вообще, тогда как великие писатели IV–V вв. тщательно различали эти две стороны.⁸⁶ По словам патр. Никифора, Сидетский митрополит Фома, современник иконоборческого волнения, самолично видел одну еретическую книгу, в которой имя Епифания над спорным письмом было писано по выскобленному месту, и можно было еще различить, что сначала тут стояло имя Епифанида. Митр. Фома открыто засвидетельствовал об этом перед собором епископов, вполне

поверивших ему и тем изобличивших настоящего виновника. Из этого трактата п. Никифора (*Contra Eriphanidem*) мы узнаем, что под именем Епифания вращалось тогда несколько сочинений подобного рода и, весьма вероятно, подложных. Одно из них было известно под таким заглавием: «Из слова св. Епифания против тех, которые по языческому обычаю пишут иконы Христа, Богородицы, мучеников и даже ангелов и пророков»; другое — под именем: «Письмо к Феодосию». Слова патр. Никифора в защиту иконопочитания в переводе проф. И. Д. Андреева изданы Моск. Дух. Академией в 65 томе «Творений святых отцов».

87Gregorovius, *Geschichte d. Stadt Rom*. Ill, s. 52, 54. Stuttg. 1876.

88В этом же смысле имели значение для истории искусства и многие секты, вынужденные вследствие преследований и политических условий оставить места своего первоначального поселения и эмигрировать в другие страны. Это, между прочим, следует заметить о павликианах и богомилах. Секта павликиан образовалась около половины VII века в пределах Месопотамии и Армении. Константин Копроним выселил часть павликиан во Фракию для защиты северной границы империи от нападений врагов. Иоанн Цимисхий также переселил значительную колонию павликиан из Халибских гор в долины Генуса. Здесь во Фракии, Македонии и в придунайских странах павликиане стали в близкие отношения к славянам, а затем, под именем кафаров и альбигойцев, заняли Далмацию и горную Францию. В связи с этим передвижением павликиан не излишне упомянуть и о переселении армян к северным и западным берегам Черного моря, в Крым и к устьям Дуная и далее в Польшу, после разрушения турками-сельджуками их главного города Ани в 1064 году. Не этим ли путем эмиграции распространялось между прочим влияние византийского и отчасти армянского искусства на церковную архитектуру Сербии, Валахии и других придунайских стран? (См. сообщение проф. Головацкого в Труд. 1-го археол. съезда о дерев, церквах в Галичине).

89 *Piper*, *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst*, B I, 1, 4–6. Weimar, 1847.

9 °Constit. Apost.lib.V, cap.7; русск. перев. 140–141. 140

91Так как огромное большинство символических сюжетов сделалось известно благодаря последним, и с римских усыпальниц собственно началось их изучение, то составилось мнение, что первоначальной родиной главнейших символов христианского искусства был запад, здесь было их царство и отсюда они распространились на восток. Ввиду немногих известий о произведениях этого рода у восточных писателей, такое заключение, по-видимому, представляется правильным, но ближайший

анализ этих символических форм, их смысл и значение могут привести едва ли не к противоположному заключению. По крайней мере, относительно некоторых не остается никакого сомнения, что они ведут свое начало с востока и отсюда уже были приняты и усвоены катакомбным искусством. Со слов Климента Александрийского мы перечислили некоторые из этих символических сюжетов много выше. Из этого свидетельства следует с очевидностью, что уже во втором веке последние были в Александрии ходячими, имели основание в общепринятых представлениях того времени. Нижеприводимая и объясняемая нами надпись на надгробной плите христианина Асхандия, найденная в южной Галлии, заключающая в себе греческий гимн в честь символической рыбы, отмечена таким ярким характером восточной поэзии, что, кажется, прежде чем попасть на могильный камень колониста-грека, она читалась на гробнице какого-либо христианина в Сирии, Египте. Особенно сильно говорят за это восточное влияние геммы с изображениями рыбы и греческими надписями. Так, на одной из них читается: $\text{I}\eta\varsigma\text{C}\text{H}\text{-}\epsilon\text{ }\rho\acute{o}\theta\eta\epsilon\iota$ вокруг символической рыбы, и имеется монограмма Христа. Бывшие на востоке в большом употреблении, в качестве предохранительных шейных привесок или амулетов, геммы эти имеют важное значение для разъяснения путей древнехристианской культуры и, в частности, символики. Восток был, по всей вероятности, родиной и местом первоначального распространения символического агнца, о котором Иустин Мученик говорит уже как об общеизвестном. А такие изображения, как верблюд, имеют явно местный восточный характер. Не следует, наконец, упускать из виду, что христианский Рим времен катакомб имел множество греческих колоний на востоке; весьма крупная цифра его надписей сделана по-гречески. Греческие уроженцы легко могли перенести с собою символику своего родного края и произвести сильное влияние на склад и характер катакомбной живописи.

92 De monarch. 2; Cohort, ad. Gr. 15.93 Epist. I ad Corinth. cap. 25–26; Писан. мужей апостольских в русск. пер. стр. 127–128. М. 1862.

94 Архим. *Христофор*, Древнехрист. иконограф. стр. 176.

95 Constit. Apost. lib. V, cap. 7; русск. пер. стр. 141–143.

96 Catech. XVIII, 8; русск. перев. стр. 262–263; изд. 2-е.

97 De civit. Dei lib. XXI, cap. 4; русск. перев. ч. 6, стр. 271.

98 Martigny, Dictionnaire des antiquites chretiennes, p. 500; ел. Kraus'a Real-Encyklopadie, B. II, s. 614.

99 Древнехристианск. иконография, стр. 173–174. М. 1886.

100 У Тибулла, например, имеет непосредственное отношение к этому

представлению следующий стих: *Non agnamve sinu pigeat fetumve capella Desertum oblita matre referre domum*. Какой пастух (в свободном переводе) затруднится отнести на своей груди в овчарню овечку или козленочка, оставленного козочкой, забывчивой матерью? Выражение: *humeris portare agnam* еще чаще встречаем у поэтов, например, Кальпурния, подражателя Тибулла.

101. Педагога в перев. *Корсунского* ст. 341. 156

102 *civitate Dei*, XVIII, 23, 1.

103 *cilegium solesmense complectens sanctorum patrum scriptorumque ecclesiasticorum anecdota hactenus opera. Parisiis*, 1855.

104 cit. t. III p. 62–63.

105 cit. t. III p. 103.

106 cit. t. III p. 338–373.

107 лейские сцены в древнейших произведениях христианского искусства нередко являлись с атрибутами символических изображений. В самом размещении их соблюдалась известная группировка, основанием которой служило символическое или типологическое значение этих сцен. Так, например, не случайно, конечно, часто попадающееся во фресковой живописи, как и в скульптуре саркофагов, и нами уже ранее отмеченное сочетание сюжетов: прор. Ионы, Даниила во рве львином и Лазаря, воскрешаемого Спасителем. Общая мысль, которая связывает эти сюжеты, есть мысль о торжестве жизни над смертью. С течением времени, вышедши из катакомб и освободившись от символической обстановки, библейские сюжеты развиваются свободнее и полнее, не стесняясь параллелизма с новозаветными событиями и все больше и больше приобретая значение картин исторического содержания¹⁰⁸опытны аллюзии, намеки на имена покойников. Так, имя Драконтии иллюстрируется изображением извивающегося змея, Туртура — имеет на стороне фигуру голубя, Люпус-юноша нашел себе двойника в волке, а что еще любопытнее, так это изображение окорока, которым остроумный сочинитель эпитафии иллюстрировал женское имя Перны. Такие аллюзии нередко встречаются также на греко-римских языческих памятниках.

109 На фризе между ними, надпись, идущая в одну строку по верхнему краю лицевой стороны саркофага, нижеследующая: «Юний Басс, муж славнейший, который жил 42 года, два месяца. В год назначения в префекты Рима отошел к Богу в восьмой день календ сентябрьских, при Евсевии и Ипатии консулах» (23 авг. 359 г.).

110 середине *верхнего* пояса поставлен» Христос, сидящий на престоле; за ним две бородатые фигуры, а под ногами олицетворение неба

или мира, а в боковых отделениях, вправо и влево, изображены: Христос между двумя воинами, Пилат, умывающий руки, ап. Петр под стражей и жертвоприношение Авраама. Посередине *нижнего* пояса — вход Господень в Иерусалим, Даниил во рве львином, ап. Павел под стражей, грехопадение Адама и Евы и Иов на гноище. На боковых сторонах саркофага представлены: на одной — сбор винограда мальчиками, на другой — сцены жнитва и охоты. Символические изображения здесь как бы переходят в сельский пейзаж и простую декорацию.

111Si Deus incorporeus est, necesse est, ut corporaliter pingi non possit. Igitur Contr. Celsum. VIII, 17, p. 756. invisibilis est et incorporeus prorsus (совершенно), corporalibus materiis pingi non potest.

112Прот. ересей I, 25,6 по русск. персв. *Преображенского* в Памятниках древн. христ. письменности, стр. 105. Москва. 1868.

113De haeresibus, cap. 7; ed. Oeler, Corp. haer. I, 198.

114Vita Alex. Sever., cap. 29.

115E. v. Dobschutz, Christusbilder I, S. 101–102 прилож.

116Lib. VII, с. 18; русск. перев. стр. 424–425.

117§§ 85, 88, 100; русск. перев. *Преображенского* в Памятн. древн. христ. письмен. т. III, стр. 288, 296, 312. Москва. 1862.

118Прот. ересей III, 19,2; русск. перев. стр. 372. Москва. 1868. СПб. 1900, стр.293.

119Paedag. III, cap. 1; русск. перев. *Н. И. Корсунского*, стр. 244–245. Ярославль. 1890.

120Stromat. II, cap. 5; III, cap. 17; VI, cap. 17; русск. перев. *Н. И. Корсунского*, стр. 193, 195, 382, 767.

121Advers. Marc. 3, 17; Adv. Iudaeos, с. 14.

122O rig ep. Contra Celsum VI, 74.

123Ep. 65 ad Principiam.

124Подлинные слова у E. v. Dobschutz, Christusbilder I, 107 прилож.

125Прибавл. к твор. св. отец, ч. 38, стр. 25—255.

126Contra Celsum VI, 77.

127De trinitate VIII, 4.

128E. v. Dolkhiltz, Christusbilder I, 107 прилож.

129Из Евсевия известно, что уже в конце 2-го века в Осроене существовала церковная организация, а отсюда можно заключать о продолжительном существовании здесь христианства.

130II кн. 29–30: «Hanc epistolam attulit Ananus, Abgari cursor, semelque earn Salvatoris imaginem, quae in oppido Edessa extat».

131De fide orthod. IV, 16.

132 Впрочем, эта история не везде была принята с таким единодушным доверием, и еще много ранее на римском соборе папа Геласий высказался о ней с недоверием и отнес ее к числу апокрифических; но современные иконоборству папы признавали ее подлинною и ссылались на сказание о Нерукотворенном образе в своей полемике с иконоборцами. В суеверной литературе византийских легенд это послание Иисуса Христа к Авгарю заняло впоследствии довольно видное место и вместе с описанием наружности Христа признавалось целительным средством против разных болезней. Выражением этого верования служит следующее послесловие к этому посланию в некоторых славянских рукописях: «Сие же послание: идеже аще будет кто на пути или на рати или на мори, или огнем жегому или трясавицею палиму или пены точащу, или неисцельныя страсти имущи или кая сим подобна — да раздрешаться сия вся о Господе Иисусе Христе». Больной должен был носить на себе бумажку с написанным на ней посланием, а над опасно больным прочитывал особый заговор с молитвою об этом священник¹³³ *Neque enim novimus faciem Virginis Mariae, ex qua Ille a viro intacta neque in ipso partu corrupta mirabiliter natus est. Nee quibus membrorum lineamentis fuerit Lazarus, nee Bethaniam, nee sepulchrum lapidemque ilium, quern removed jussit, cum eum resuscitaret, vidimus, nee monumentum novum excisum in petra, unde Ipse resurrexit, nee montem Oliveti, unde adscendit in coelum: neque omnino scimus, quicumque ista non vidimus, au ita sint, ut ea cogitamus; inno vero probabilius existimamus non esse ita... Credimus enim Dominum Iesum Christum natum de Virgine, quae Maria vocabatur... Utrum autem ilia facies Mariae fuerit, quae occurrerit animo, cum ista loquimur aut recordamur, nee novimus omnino, nee credimus. Itaque hie salva fide licet dicere, forte talem habebat faciem, forte non talem: forte autem de Virgine natus est Christus, nemo salva fide Christiana dixerit. De Trinitate lib. VIII, cap. 7. Opera August, t. VIII. col. 870. Parish's. 1688.*

134 Представляя характеристику нравственных качеств Богоматери в образе девам, св. отец говорит между прочим о Ней: *Nihil torvum in oculis, nihil in verbis proca, nihil in actu inverecundum: pop gestus fractior, pop incessus solutior, pop vox petulantior: ut ipsa corporis species simulacrum fuerit mentis, figura probitatis...* *De vrrginibus lib. II cap. 2. Oper. Ambros. t. II. col. 164. Parisiis. 1690.*

135 В послании к импер. Феофилу о святых иконах, при описании наружного вида Спасителя, употреблены такого рода выражения: *τάς μητρώας έμφερείας τα Ιδιώματα χαρακτηρίζων... σιτόχρουν τω είδει κατά την μητρώαν έμφάνειαν...* *Oper. Damasc. t. I. p. 631. Parisiis 1712.* Никифор Каллист говорит о Христе: *Σιτόχροος δε, καν ού στρογγύλην έχων την δψνν*

ἐτύγγανεν, ἀλλ' ὁ σκερ τῆς μητρός αὐτοῦ μικρόν βλοκαταβαίνουσιν, ολίγον δ' ἐπιφοινισσομένην, δσον ὑποφαίνειν το σεμνόν τε καὶ συνετόν τοῦ ἡΐου καὶ ἡμερον, καὶ το καθάπαξ ἀόργον. Κατά πάντα δέ? ἡν ἐμφερης τ' ἡ θεία καὶ πανασπίλψ ἐκείνου μητρί. *Ecclesiast. Hist. lib. I cap. XL Migne, Curs. patrol, graec. t. 145 col. 749* 136. Св. Епифаний Кипрский в своем сочинении против ересей сообщает любопытные, но, к сожалению, весьма неполные сведения о секте коллиридиан, приносивших в честь Богоматери какое-то печенье — коллириду, и от этого получивших самое название. «Некоторые женщины, — говорит он, — украсивши колесницу или четвероугольное седалище, разостлавши на нем белое полотно, в один из праздничных дней года, в течение нескольких дней предлагают хлеб и возносят жертву во имя Марии. Потом все они причащаются от хлеба». На основании некоторых выражений, употребленных св. отцом в опровержение этого суеверного почитания св. Девы, можно предполагать, что у коллиридиан существовали и изображения Богоматери, которые они, подобно читателям Деметры, приносившим богине жертвы от начатков жатвы в виде маленьких пирожков, помещали на повозке. Твор. Епифания в русск, перев. ч. I, стр. 10, 12; V, 173–174, 277–292, 362, 365, 393; VI, 31.

137 *Archaologische Studien uber altchristliche Monumente*, s. 177. Wien. 1880.

138 *Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten*, s. 286–331. Stuttgart. 1881.

139 *Garrucci, Storia della arte cristiana*, vol. II. tav. 66, 81

140 *Ecclesiast. Hist. lib. II c. 23 y Migne, Curs, patrol. graec. t. 145. col. 816.*

141 Рукоп. сборн. Флорищевой пустыни XVII в. № 121 (695) л. 55.

142 Памятн. древн, письмен. 1878 г. XIX. № 129; сл. Иосифовский Соборник 1642 г. л. 170 об. — 171 и рукописное сказание о явлении и чудесах Тихвинской иконы Богоматери, принадлежащей церковно-археологическому музею при Моск. д. Академии.

143 Λέγει δε, ως κοί ἡ βασίλεισσα Εὐδοκεία, ἀπελθούσα εἰς Ἱεροσόλυμα, οὐκέτι ὑπέστρεψε... καὶ δι ἡ Εὐδοκεία τῇ Πουλχερίᾳ τὴν εἰκόνα τῆς θεομήτορος, ἣν ο ἀπόστολος Λουκάς καθιστόρησεν, ἐξ Ἱεροσολύμων ἀπεστείλεν. *Ecclesiast. Hist. lib. I. Migne, Curs. patr. graec. t. 86 col. 165–166.*

144 Λουκαν τον ἀπόστολον καὶ εὐαγγελιστὴν, ἵπαντες οἱ τότε εἰρήκασιν, οἰκείαις ζωγραφῆσαι χερσιν αὐτόν τε τον σαρκωθέντα Χριστόν καὶ τὴν αὐτοῦ δχραντον Μητέρα καὶ τούτων τὰς εἰκόνας ἔχειν τὴν Ῥώμην εἰς οἰκείαν εὐ' κλειαν, καὶ ἐν Ἱεροσολύμοις δέ ἐπ' ἀκριβείας κετθαι ταύτας φασίν. *Boissonade, 'Ανέκδοτα vol. VI p. 472–473.* С приведенным свидетельством св. Андрея Критского сопоставляют (см. в *Revue de l'art chretien* 1894 t. V

livr. 6 p. 488) следующие слова св. Иоанна Дамаскина, его современника: Λουκαν τον απόστολον και ευαγγελιστήν εόζωγραφηκέναι τον Κύριον καὶ την Μητέρα αὐτοῦ, ὡν τὰς εἰκόνας ἔχειν την 'Ρωμαίων διαφημίζουσι πόλιν, ἐν δέ τοις Ἱεροσολύμοις ἐπ' ακριβείας κείνται. *De fide orthod. lib. IV c. XVI.*

145Βλέπε μοι και υον ευαγγελιστήν και απόστολον Λουκαν" ουχί της πανάχραντου και άειπαρθένου Μαρίας την τιμίαν εἰκόνα ανιστόρησε και προς θεόφιλον έπεμψε. *Damasc. oper. t. I pag. 618. Parisiis. 1712.*

146Ne longe abeam. post Christi in coelum ascensionem, mulier illa, quae sanguinis profluvio laborabat, ab eo sanitati restituta, ipsius imaginem, velut acceptum beneficium referens, exsculpsit. Ac prius etiam ab ipsomet Christo, ipsissima Patris imagine, divino linteo facies ipsius impressa est, ac toparchae Abagaro, id posulanti, Edessam missa, Demum ab euangelista Luca picta est. Quin ab Hierosolymis quoque Virginis Deigenitricis imago missa est. *Surii, De probatis sanctorum vitis, novembr. 28. pag. 635.*

147Καὶ γὰρ ὁ θεσπέσιος ἀπόστολος και ευαγγελιστής Λουκάς τον θετον και σεβάσμιον χαρακτήρα της παναγίου θεομήτορος Μαρίας, ἐτι ἐν σαρκί αὐτῆς ζώσης ἐν Ἱερουσαλήμ και τὰς διατριβας ποιούμενης ἐν τίῃ αγία Σιών, ζωγραφικαῖς τε μίξεσι την της πανάγνου στήλην ἐν πινάκι διεχάραξε, και ὡς ἐν κατόπτρῳ τη'μετέπειτα γενε α. ἐγκαταλελοιπῶς και ταύτην αὐτή υποδείξαντος' Ἡ χάρις μου μετ' αὐτῆς ἔσται. *Damasc. oper. t. I pag. 531. Parisiis. 1712.*

148Acta Sanctorum, octobris 18, t. VIII pag. 311.

149Λουκάς δ ευαγγελιστής υπήρχεν ἀπο 'Αντιοχείας της μεγάλης' ἱατρός την τέχνην και ζωγράφος. *Menologii graecor. pars prima, pag. 125.*

150Και Λουκάς δ γλαφυρός ευαγγελιστής την εἰκόνα τηζ θεομήτορος κηρω και χρώμασιν ἐζωγράφησεν, ἐν ταῖς ἱεραῖς ὠλέναις ἀγκαλιζομένην τὸν Κύριον, ητις ἐν τη μεγαλοπόλει νῦν διασώζεται. *Migne. Curs, patrolog. graec. t. 132 col. 439–440.*

151Λουκάς δέξ 'Αμτιοχίας εἶλκε το γένος, ητις κατὰ την Κοίλην κείται Συρίαν, τέχνη, η μεν ἱατρός, δκρως δέ την ζωγράφον τέχνην ἐξεπιστάμενος. Φασί δέ αὐτόνπρώτιστον την τε Χρίστου εἰκόνα και της αὐτόν θεοπρεπως τεκούσης, ἐτι δε και των κορυφαίων αποστόλων διὰ ζωγραφικῆς ἱστορήσαι τέχνης'κ' ἀντεῦθεν εἰς πασαν την οἰκουμένην το τοιούτον και πάντμον ἔργον ἐξνεχθῆναι. *Eccles. Hist. lib. II cap. XLIII. Migne Patr. graec. t. 145. col. 876.*

152Δεύτερος ὁ των 'Οδηγῶν ἐστίν, ἐν ωτήν ἐξ 'Αντιόχου σταλεῖσσαν εἰκόνα της τοῦ Λόγου Μητρός ἀνέτίθει, η'ν Λουκάς δ θεΤος ἀπόστολος χερσί καθιστόρει, ζώσης ἐτι, και τὸν τὴν τύπον δράισης και την χάριν τη μορφᾷ ἐνείσης. Ἡ δη τις εἰκὼν ἐν τῷ Τριβουναλίῳ λεγομένῳ πρώτως το ἐς δεῦρο τελούμενον αὐτῇ διεπράξατο ἐφ' ὃ κα'ι κατὰ την τρίτην των ἡμερων την παννυχίδα και, τήν λιτήν ἐνομοθέτει τελεῖσθαι" ὃ δὴ και ἐς δεῦρο δρᾶται

τηρούμενον. Hist. Ecclesiast. lib. XV cap. 14 *Migne*. Patrol, praes. t. 147 col. 44. В другом месте своей истории Никифор Каллист говорит, что образ Богородицы был прислан Евдокией из Иерусалима: 'Ετι δε καὶ δὴ τὴν τῶν Ὁδηγῶν αὐχῆσας ἐπωνυμίαν, ἐφ' ἧς δὲ πάλιν τὴν τε θεῖαν ἐκείνης μορφήν, ἥν' Ὁδὸς δὲ ἀπόστολος σανάδι γράφος κατέλιπεν εὐτυχῆσασα. τότε θεῖον ἐκείνης γάλα καὶ τὸ Ἱερὸν ἀτρακτον καὶ τὰ τοῦ Σωτῆρος σπάργαντα, ἐθήσαυρίσεν, Εὐδοκείας πεμψάσης τῇ βασιλίδος, ἥν' ἡ δὲ ἀφ' ἧς εἰς Ἱεροσόλυμα. Hist. Eccles. lib. XIV cap. 2. *Migne*, Patr. gr. t. 146 col. 1061. Дюканж думает, что икона Богородицы, писанная еванг. Лукою; хранилась сначала в Антиохии, потом перенесена была в Иерусалим и отсюда уже отослана в Константинополь. Constantinopol. Christ, lib. IV pag. 88.

153 Известия об Одигитриевской иконе и об участии ее в судьбах Византии времен Комменов и Палеологов собраны отчасти у Дюканжа. Ibid. pag. 88–92.

154 См. Ерминию Дионисия Фурноаграфиота в Труд. Киевск. дух. Акад. 1868 г. IV, 355.

155 Памятн, древн, письмен. 1878 г. XIX № 129; ел. рукоп. церковно-археологич. музея при Моск. дух. Академии.

158 Таковыми в Греции считаются: Влахернская, Милостивая на острове Кипре и Киккская; в России: Владимирская в Московском Успенском соборе, Смоленская в Смоленском Успенском соборе, Тихвинская в Новгородском Тихвинском монастыре и некоторые другие.

159 В Риме еванг. Луке приписываются иконы Богородицы в церквах Марии Великой, св. Доминика и Сикста и др., в Польше — Ченстоховская.

160 Коринф. I, 17 и след.

161 Смертная казнь через повешение или пригвождение на кресте считалась самой отвратительной, самой позорной и бесчестной (*servile, crudelissimum, teterrimum, extremum, damnatissimum, ignominiosissimum supplicium*).

162 Рисунки см. у *Stockbauer*, Kunstgeschichte d. Kreuzes, s. 91; *Kraus*, Real-Encyklopadie d. christlich. Allerthum. B. 2, s. 226, fig. 91 и 92.

163 Рисунок. *ibidem*. S. 225.

164 Рисунок. *ibidd*.

165 Ев. Иоан. III, 14–15.

166 *Munter*, Sinnbilder und Kunstvorst. H. 1, s. 70; *Stockbauer*, Kunstgeschichte d. Kreuzes, s. 94.

167 Единственный, исключительный пример прямого изображения креста (+) из эпохи II–III вв. найден в одной эпитафии в усыпальнице Люцилы; *Kraus*, Real-Encyklopadie. B. 2, s. 229.

168«Что касается до тех людей», говорит, например, Тертуллиан, «которые обвиняют нас в поклонении кресту, то мы не стыдимся этого». При этом он замечает, что если бы христиане поклонялись кресту, как Богу, то в таком случае они нечем не отличались бы от язычников, которые также поклоняются дереву. «Какое дело до формы, когда материал один и тот же и когда он почитается за Бога? Какое различие между крестом и между афинскою Палладою или фаросскою Церерою, которые не иное что, как кусок грубого и безобразного дерева?. Впрочем, обожая трофеи, — заключает апологет, — вы сами обожаете кресты, на которых трофеи держатся. Войска ваши благоговеют к своим знаменам, клянутся ими, предпочитают их всем богам». Apolog. cap. 16; изд. *Ochler'a*, стр. 177–179.

169 *Kraus*, Real-Encyklopad. B. 2 под слов.: Spottcrucifix; *Becker*, Das Spottcrucifix der rom. Kaiserpalaste.

170 *Тертулл.* Apolog., с 16.

171 *Stockbauer*, Kunstgeschichte d. Kreuzes, s. 80. *Тертулл* Apolog. cap. 16.

172 *Rossi*, Inscriptiones, p. 16, п. 10.

173 *Ibid.* №№ 39, 48, 52, 62, 63.

174 *Inscript.* n. 121.

175 Рисунки этих знаков и комментарии к ним можно найти у *Muntefa*, Sinnbilder und Kuntvorst, ss. 33–40, 68–79; *Stockbauer'a*, Kunstgeschichte d. Kreuzes, s. 81 —133; *Kraus'a*, в его Real-Encyklopadie d. christlichen Alterthiimer под слов.: Kreuz, Monogramm Christi, Munzen; особенно в сочинении: De monogrammate D. N. Iezu Christi et usitatis, Ejus effingendi modis. Mediolani. M. D. CCLXXIII.

176 *Vila Const. lib.* 1, с. 31.

177 О лабаруме ем. у *Kruus'u*: Real-Вncyklopadie. B. 2, s. 259–262; ст. *П. С. Ка-:итского*: «Лабарум Константина Великого» в Древностях, Археологич. Вестник, г. 1, стр. 8—11.

178 *Rossi*, *Inscript.*, p. 64 η. 101.

179 Не лишним считаем заметить, что хотя слово *labarum* и не употребляется до IV века, но самые знамена в форме лабарума, разумеется, за исключением монограммы, часто встречаются во времена республики и на монетах первых императоров и были известны под именем *vexilla*. Имея в виду эту форму знамен, Тертуллиан, отражая нападения язычников, мог обличать их самих в непоследовательности и навязывать им почитание креста, *culttim crucis*. Военские обычаи римлян, по его аргументации, уважают этот знак и придают ему священное значение «*Religio Romana*», пишет он в своей апологии (cap. 16), «*tota castrensia signa venerant, signa*

omnibus diis praeponit, signa jurat Omnes illi imagirum suggestus in signis monilia crucum sunt. Siphara ilia vexillorum et cantabrorum stolae crucum sunt. Laudo diligentiam; noluislis Hildas et incultas cruces consecrare».

181См. *Martigny*, *Dictipn*, p. 185.

182*Boldetti*, *Cimiteri dt Roma*, p. 60.

183 *Kraus*, *Real-Encyklopadie*. В. 2, s. 229.

184Руфин и Амвросий называют его *patibulum* — термин, заимствованный у римлян и обозначающий у них вообще орудие для привязывания или пригвождения людей с растянутыми руками в наказание.

185Какая наивная черта — предполагать, что св. Елена не знала ранее о такой надписи и не была предвараена об этом своими христианскими спутниками186Оглаш. IV, § 10. Περὶ τοῦ σταυροῦ; см. 10-е оглаш. § 19, 13-е оглаш. § 4.

187 Как в Ветх. Завете (напр. у Исаии XVI, 1), так и в Новом Икупитель не раз называется Агнцем. Ап. Петр пишет: «искуплени кровию, яко агнца непорочна и пречиста, Христа» (1 Пет. I, 19); и Предтеча Христов указал на Него словами: «се агнец Божий, взямляй грехи мира» (Ев. Иоан. I, 36).

188*Epistola* 32.

189*Kraus*, *Real-Encyklop.* В. 2. figg. 104–107, 99, 96.

190«На некоторых честных иконах изображается, перстом Предтечевым пока-зуемый, агнец, который принят во образ благодати, чрез закон показуя нам истиннаго Агнца, Христа Бога нашего. Почитая древние образы и сени, преданныя Церкви, как знамения и предначертания истины, мы предпочитаем благодать и истину, приемля оную, яко исполнение закона. Сего ради, дабы и искусством живописания очам всех представляемо было совершенное, повелеваем отныне образ Агнца, взямляющего грехи мира, Христа Бога нашего, на иконах представляти по человеческому естеству, вместо ветхаго агнца, да чрез то, созерцая смирение Бога Слова, приводимся к воспоминанию жития Его во плоти, Его страданія и спасительныя смерти и сим образом совершившегося искупления мира» (По книге Правил, изд. в Москве 1843 г., стр. 99—100, прав. 82).

191См. у *Kraus'a*: *Christliche Kunst*, Fig. 27; *Real-Encyclopadie* В. 2. Fig. 108.

192Рисунок см. у *Stockbauer'a*, s. 145. 193 Рисун. см. *ibid.* s. 164. Рисун. *ibid.* s. 165.

194 Перечень их с обстоятельными комментариями и довольно подробным очерком формы изображений распятия см. в статье: «К истории

изображений креста и распятия» — Христ. Чт. 1868, II стр. 731–765; 1860, ч. 1 стр. 406–436.

195 Она помещена в сборнике Ламберта, каноника XII века, в особом сказании: *De Adamo et de Hgno paradisi* 196 Другие примеры распятий этого рода указаны в Христ. Чтении, 1869, ч. 1 стр. 408 и 409.

197 *Евсевий*, *Vita Const. lib. III*, с. 3.

198 Евангелию Никодима обязаны, например, своим происхождением содержание служб на Вел. субботу и отчасти гимнография пасхальной службы.

199 Памятники древней христианской письменности, в русск. перев. т. I, стр. 52, 54.

200 *De mundo II*, 276.

201 Псал. LXXXVII, 10; CXL, 2; сн. 3 Цар. VIII, 54.

202 *Kraus*, *Real-Encyklopadie d. christlichen Alterthumer*, B. I s. 603.

203 Свидетельства многих из названных писателей приведены в статье *Л. С. Казанского*. «О воздеянии рук во время молитвы, как древнем обычае христиан». Душедол. Чт. 1876 ч. III стр. 461–468.

204 *De oratione*, с. XIV: *nos vero non attolimus tantum, sed etiam expandimus et de dominica passione modulati et orantes confitemur Christo*.

205 *Ed. Oehler*. t. 1 p. 666. Творр. Вас. В. т. II стр. 59–60.

206 Рисунки *orantes* в большом количестве можно найти у *Перре*, *Catacombs de Rome (volum. I–IV)*, *Гарручи*, *Storia della arte Christiana nei primi otto secoli della chiesa (Vol. II–VI)*, *Крауза* и многих др. На Московском соборе 1667 г. в виду преданий древнехристианской иконографии было между прочим постановлено такое определение: «А мучеников Христовых и прочих святых, когда пишут их стоящих и молящихся ко Христу Богу или ко Пресвятой Богородице, повелеваем их писати точию простертыми руками: зане то истинное моление изобразуется; а сложением перстов не изобразуется моление, но токмо исповедание веры». Братск. Слово, 1876 г. кн. 2 стр. 251.

207 *Kraus*, *Real-Encyklop.* B. II fig. 207.

208 Рукоп. М. Д. Акад. № 142 л. 268 обор

209 *Atqui cum modestia et humililate adorantes magis commendamus deo preces nostras, ne ipsis quidem manibus sublimius elatis, sed temperate ac probe elatis, ne vultu quidem in audaciam erecto. Oehler'u* p. 568, сн. 566.

210 *Orantes* в катакомбах действительно чаще встречаются с простертыми в горизонтальном направлении руками, чем с воздетыми в строгом смысле или поднятыми вверх.

211 В сочинениях Варсонофия предлагается вопрос (435-й): нужно ли

знаменоваться часто крестным знамением? Ответ: достаточно для спасения и однажды в день или ночь осенить себя крестным знамением. Если мы веруем, что первая печать стоит твердо, нет нужды в другой. Искание другой печати означает лишение первой печати. Бесы вводят нас в сомнение о действительности крестного знамения; но без смущения и сомнения можно и повторять. Душепол. Чт. 1876, III, 465—6.

212Св. Василия Вел. прав. 91 из 27 главы кн. о Св. Духе.

213Памятники древней христианской письменности в русск, перев., т. I стр. 46 гл. 1.

214Четъи-Минеи, сент. 26, окт. 3, нояб. 14, 16; *Златоуст*, In I Tim. hom. 12; *Августин*, sermo 92 de diversis, sermo 28 de sanct., fragm. 8 ex senn. de quinquages. resurr; *Никифор Каллист*, lib. II с. 42. Как знаменались апостолы, не известно. Они не заповедали, надо полагать, христианам одного определенного перстосложения для крестного знамения; иначе это перстосложение сохранялось бы неизменно в первенствующей церкви, и в IV в., как увидим ниже, христиане не могли бы креститься безразлично — и одним перстом, и перстами, и вообще рукою.

215De corona milit. с. 3; lib. II ad uxorem с. 5; Apologet. с. 23; сн. *Варнавы* Epistol. с. 12 и *Иустина* Apolog. I с. 55.

216Μη τοίνυν ἐπαισχυνθωμεν δμωλογησαι τον ἐσταυρωμενον ἐπί μετώπου μετά παρρησίας δακτύλοις ἢ σφραγίς καί ἐπί πάντων ο σταυρός γινέσθω' ἐπὶ αρτων βιβρωσκομένων, καί ἐπὶ ποτηριών πινομένων, ἐν εἰσοδοις, ἐν ἐξόδοις' про του tkνου κοιταζομένοις καί διανισταμένοις' δδεύουσι καί ἡρεμοῦσι. Оглаш. 13 § 36. *Златоуст* (In Matth. hom. LIV): Μηδεὶς αἰσχυνεσθω τα σεμνά της σωτηρίας ημών σύμβολα... ἀλλ' ὡς στέφανον, οὐ'τῳ περιφέρωμεν τὸν σταυρόν τοῦ Χριστοῦ. Καί γάρ πάντα δι' αὐτοῦ τελείται та καθ' ἡμας' кан трафнаи την μυστικὴν ἐκείνην τροφην, κδν χειροτονηθῆναι, κ\$ν δτιοῦν ἕτερον ποιησαι, πανταχοῦ τοῦτο της νίκης ἡμῖν παρίσταται σύμβολον. Δια τοῦτο καὶ ἐπὶ οικίας καί ἐπὶ των τοίχων, καί ἐπὶ των θυρίδων, καί ἐπὶ τοῦ μετώπου καί ἐπὶ της διανοίας, μετά πολλῆς ἐπιγράφομεν αὐτόν σπουδίγ;...» *Ефрем Сирин*: «Не рукою только полагай на себе крестное знамение, но и в мыслях запечатлевай оным всякое свое занятие: и вход свой, и исхождение свое во всякое время, и седение свое, и восстание, и одр свой, и какое ни проходишь служение, прежде всего запечатлей во имя Отца и Сына и Св. Духа», Творр. св. Ефрема, ч. IV стр. 371—2, Москва. 1850.

217Kraus, Real-Encyklop., B. I s. 603.

218Все эти свидетельства отмечены в ст. *Филарета*, архиепископа Черниговского: «Богослужение Русской Церкви домонгольского периода» в Чт. Общ. ист. и древ. 1847, № 7 стр. 29—30; сн. статью *митр. Макария*:

«Правило Стоглавого собора о двуперстии с исторической точки зрения» в Брат. Слове, 1875 г. кн. VI отд. II стр. 30–32. Ясные свидетельства об изображении первохристианами креста на челе, кроме вышеупомянутых отцов церкви, встречаются в сочинениях Киприана, Оригена, Лактанция, Евсевия, Василия Великого, Иеронима, ПсевдоИустина, Пруденция, Гавденция, в VIII кн. Апост. Постановл. и др.

219 *Boldetti*, *Cimiteri di Roma* p. 60.

220 *In Matth. hom.* 87.

221 *Hom.* 8 in divers. *Evangel*, loc.

222 Христ. Чт. 1831 г., 43 ч. стр. 228. И в слове об антихристе он же замечает: «чело, наподобие свечника, носит на себе свечу света, то есть знамение Спасителя нашего». — Василий Великий упоминает об изображении креста на *лице и персях* (*De Spir. Sanct.* с. XXVII); Амвросий Медиоланский — о печати на челе, на сердце, на раменах (В Объясн. Песн. Песн. VIII, 6); Григорий Нисский замечает о св. Макрине, что она «оградила себе знамением очи, уста и перси» (*Vita S. Macrinae*). Пруденций говорит ясно о знаменовании чела и груди: *frontem locumque cordis crucis figura signet* (*Cathemer.* VI, 129). В лат. кодексах Никодимова евангелия есть упоминание об изображении крестного знамения на языках. См. Памятники древней христ. письменности в русск. перев., т. I, стр. 46 примеч.

223 В житии ее пишется: *Haec dicens, signo crucis signat frontem suam oculosque et labia; simulque et pectori vexillum crucis infigens...* То же в Акт. муч. Веры и подруг ее. *Binter.* B. VII, Th. I s. 46–47.

224 *Signans ter digito suo calicem et dicens: in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti...* Сн. Розыск св. Димитрия Рост. стр. 479, где переведено *одесшцею*, *Pratum Spirituale*, с. 94.

225 *Constit. Apost. lib.* VIII с. 12. В том же смысле выражается и бл. Иероним (*In. PS.* 11): *manus pingat frontem.*

226 Бес. Liy на еванг. Матф.

227 *Eriphanius*, *Haeres.* 30 § 12 p. 137. Ἰώσηπος λαβὼν τὸ ἀγγὺς τοῦ βδάτος, σταυροῦ σφραγίδα ἐπιθεῖς τῷ ἀγγεῖ δ ἰ α τοῦ ἰδίου δ α κ τ ὕ λ. ο υ καὶ ἐπικαλεσάμενος τὸ δ'νομα Ἰησοῦ, εἶπεν...

228 *Cum draco adventum illius (Domati) sensisset et tanquam impetum in eum facturus, caput extulisset, ipse (Donatus) ex adverso ejus stans, signum crucis in aere digito depinxit, εἰς σταυροῦ σύμβολον τὸν ἀέρα τῷ δακτύλῳ κατεσημανε...* *Sozom* 1. VII с. 26 p. 292 de Donato ep. Об изображении крестного знамения перстом упоминает еще Григорий Турский (*lib.* III *miracul.* s. Martin.).

229Преосв. Макарий, Правило Стоглавого собора о двуперстии с исторической точки зрения, стр. 30 примеч. 10; Филарет Черниговский, Богослужение рус. церкви в домонгольский период, стр. 30 примеч. 4.

230Но каким же пальцем совершалось крестное знамение? Католики, следуя показаниям Петр. Дамиана (XI в.) и Бернарда, утверждают, что *большим* (pollice), а не указательным или каким бы то ни было другим. Binter. ex Gretser. Denkw., B. IV Th. 1 s. 519.

231Schaff, Geschichte d. alt. Kirche, s. 1166. Мы берем и сопоставляем здесь Златоуста с Кириллом Иерусалимским еще и потому, что на него прежде всего ссылаются исследователи, признающие единоперстие «первоначальною и древнейшею формою перстосложения» в крестном знамении. Κατήχησις 13 § 36.

232Что двуперстное крестное знамение стоит в прямой связи с монофизитством, пользовавшимся для наглядного подкрепления своего еретического учения о едином естестве в И. Христе употреблявшимся дотоле у христиан единоперстием, это с очевидностью следует из тех свидетельств о двуперстии, которые достаточно исследованы теперь в русской церковно-исторической литературе. См. преосв. Филарета, «Богосл. русск. церкви в домонгольский период», в Чт. Общ. ист. и др. 1847, № 7 стр. 31–32; преосв. Макария, «Правило Стоглавого собора о двуперстии с исторической точки зрения» в Брат. Сл. 1875, кн. IV, отд. II стр. 33–34 и Н. Каптерева: «Патриарх Никон и его противники в деле исправления церковных обрядов», стр. 76–85.

233Феодорит, Церк. ист., кн. II, гл. 31 стр. 192; Созомен, Церк. ист., кн. IV, гл. 28 стр. 299; Nicephor. Callist., Eccles. Hist., lib. IX cap. 48.

234Когда говорится δύο συναγαγών, торазумеются два из *показанных* пальцев, потому что говорится εἶτα, потом; а остальные два пальца и тогда, когда были показываемы три, конечно были сжаты. Τρία νοοῦμενα и т. д. относится уже не к пальцам, а лицам; это-то и есть compendiaria doctrina

235 Защитникам большей древности двуперстия сравнительно с троеперстием в крестном знамении, которые без сомнения найдут слабой нашу аргументацию, считаем не лишним напомнить весьма важное, опускаемое обыкновенно ими из внимания обстоятельство, что первое по времени из известных доселе в науке свидетельств за троеперстное крестное знамение (Льва IV, папы Римского с 847–855) предшествует первому по времени свидетельству за двуперстие (Илии Гевери, нестоманского митрополита Дамаска с 893 г.).

236Поскольку, конечно, они нам известны.

237«По окончании молитвы: «Иже на всякое время»., читаем напр. в

греч. уставе императрицы Ирины XII в., «следуют обычные коленопреклонения; более крепкими (из монахов) они совершаются без подставки для колен, а слабейшие делают их с помощью этой принадлежности. С коленопреклонениями соединяются пятнадцать поклонов (метаний), из которых первые три совершаются медленнее, так чтобы на каждом поклоне можно было всякому произнести три раза: „Боже, милостив буди"... Затем уже преклоняют колена и голову до земли, произнося: „Согреших, Господи, прости ми"... Остальные двенадцать поклонов делаются скорее — так, чтобы также можно было на каждом поклоне и коленопреклонении произнести показанные молитвы по одному разу. Во главе братии стоит при этом экклисиарх или настоятель, движениям которого строго должны следовать иноки, соразмеряя свои поклоны так, чтобы опускание на землю и поднимание происходило у всех в одно время».

238Марк. X, 16; сн. Мф. XIX, 13, 15.

239Деян. VI, 6; XIII, 3; 2 Тим. I, 6.

240Подробнее об этом у *Kraus'a* в Real-Encyklop. под словом Handauflegung.

241Paedag. 1. III p. 291, ed. *Poter*; Тертуллиан в трактате De baptismo замечает: Dehinc manus imponitur, per benedictionem advocans et invitans spiritum sanctum (cap. VIII, изд. *Oehler'n* p. 626); сн. *Август.* De bap. III, 16: manus impositio est oratio super hominem. Constit. Apost. 1. VIII с IX not. 22 у *Migne Patrol. Graec. t. I, 1083.*

242Лев. IX, 22, сн. Лук. XXIV, 50.

243*Kraus*, Real-Encyklop. B. II, под словом σφραγίς.

244Памятн, др. христ, письменности в рус. перев., т. I стр. 54 гл. 8.

245Quinque digitis quomodo aliqui (Latini) benedicunt, et cum pollice faciem signant, tanquam monotheletae... *Binter.*, Denkwurd. B. VII. Th. 2 s. 336.

246Преосв. Макарий, на основании исследований Гретзера, замечает, что латиняне совершали в продолжение веков крестное знамение и благословение — и одним, и двумя, и тремя, и всеми пятью перстами безразлично. Братск. Слово, 1875 г. кн. IV, отд. II, стр. 37 примеч. 20.

247Calicem et oblatam recta cruce signate, id est, non in circulo et variatione digitorum, ut plurimi faciunt, sed districtis duobus digitis et pollice intus recluso, per quos Trinitas annuitur, istud signum recte facere studete, non enim aliter quidquam potestis benedicere. *Binter.* B. IV. Th. 1 s. 519.

248 Братск. Сл. 1875, IV отд. II стр. 39 пр. 20.

249Дюканж, Constantinop. Christian., pp. 168, 116, 136, 159, 218, 242 и

др. У Гоара на изображении греческого святителя в полном облачении благословляющая рука представлена: два перста, указательный и средний, подняты и сжаты, безымянный с большим сложены накрест, мизинец поднят. На древнерусских архиерейских печатях по большей части два перста подняты вверх, два пригнуты и большой положен на последние, в котором здесь идет речь у Апулея, послужил образцом, по мнению автора художественной истории креста, для латинского благословения, отличительный признак которого составляют три поднятых пальца (большой, указательный и средний) и два остальных (безымянный и мизинец) пригнутые. *Stockbauer, Kunstgeschichte d. Kreuzes*, s. 278; ср. *Kraus'n Real-Encyklop.* В. I s. 601, 645. А греческое именованное благословение, по предположению того же ученого, ведет свое начало от жеста, о котором Квинтилиан говорил (*Instit. orat. lib. IX* с. 3); *Est autem gestus ille maxime communis, quo medius digitus in pollicem contrahitur explicatis tribus*, и который будто бы по расположению пальцев близко подходил к буквенному начертанию IC. XC. *Ibid.* s. 278.

250 Напечатано в Труд. К. Д. Академии за 1868 г., в переводе с греческого А. П.

251 Яковлев Влад., Памятники русской литературы XII и XIII веков, стр. CXVII–CXVIII, CXXI — CXXII.

252 Там же, стр. CLXXIV–CLXXX.

253 Лаврент. летоп.

254 Буслаев Ф. И., Общие понятия о русской иконописи, в *Сборнике Общества древнерусского искусства* на 1866 г., стр. 5.

255 Ровинский Д. А., История русских школ иконописания до конца XVII века, в *Записках Императ. археологич. Общества*, т. VIII, стр. 5, 28–29; Сахаров, *Исследования о русском иконописании*; прилож. стр. 13–14.

256 Ровинский, там же, стр. 5–6; Сахаров, там же, стр. 12–13, кн. 2.

257 Ровинский, там же, стр. 29. Сахаров, там же, стр. 13, кн. 2.

258 «Житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия Радонежского и всея России чудотворца», изд. в 1853 году в литографии Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, л. 227.

259 Сказания о русских и славянских святых, извлеченные из великих Миней Четьих, ч. I, стр. 257–258. С.-Петербург, 1868 г.

260 Сахаров, там же, прилож. стр. 14; Житие преп. Сергия (литографированное), л. 226 обор.

261 «Розыск или список о богохульных строках и о сумнении святых честных икон диака Ивана Михайлова сына Висковатаго в лето 7062-е» в отрывке напечатан Археограф. Экспедицией в томе I, под № 238, стр. 241–

249, а более исправно и полно Бодянским в Чтен. Общ. Истор. и Др. Российск. за 1849 г. № 3, стр. 1—23, под заглавием: «Московские соборы на еретиков XVI века»..., и за 1858, кн. 2, стр. 1—42, под заглавием: *Розыск...*

262Стоглава глава 43-я, по изд. Казанск., стр. 204, 207. 263Там же, стр. 206—207.

264Ровинский, Истор. русск, школ иконопис, стр. 33—35.

265Стоглав, стр. 207—208 266 Там же, стр. 205, 209, 210 267А. А. Э. т. I № 238, стр. 247; сн. ст. Бодянского: Московск. соборы, стр. 19—20.

268Розыск, стр. 2, 33—34, 36—37 и др. 276

269Там же, стр. 7, 18—20 и др.

270Там же, стр. 7, 11, 19—20, 25, 33—34 и мног. др.

271Там же, стр. 1—3, 14, 16, 17, 23, 37—40. 278

272А. А. Э. т. I № 238, стр. 246—248; сн. Бодянского: Московские соборы, стр. 20—21; Розыск, стр. 18—19.

273В Моск. Синод, рук. № 322 л. 243 об.: в святителстей одежи, в факу(—саккосе), на главе имея венец осмероуголен, под венцом митра бела...

274Отсюда таинственное значение седмичного числа перешло в древнерусскую символику и, весьма вероятно, под влиянием богомильских воззрений, почвою которых была Болгария. Нам известно о семи змиях, выходящих из одной головы на нескольких гностических геммах; из этого прототипа путем заимствования выродились, вероятно, древнерусские гривны или амулеты, на которых повторяется тот же апокрифический сюжет 275Инокa Зиновия. Истины показание к вопросившим о новом учении, стр. 974—976, 979—980, 982—984, 987. Казань, 1863. И. Д. Мансветова «Об изображении распятия на лжице»... в Древн. Моск. археол. общ., т. IV, стр. 43—44.

276Напечатано по рукописи Моск. Синод. библиот. (№ 322, л. 250 об.) в *Приб. к твор. св. отец* за 1859 г., ч. XIII, стр. 190—192, прот. А. Б. Горским в статье: Максим Грек святогорец.

277«Книги новотворныя, латинскаго сущия обычая наполненный, именем и словом святых восточных церкве предлагаемых, предпомянутый *Требник*, в Киеве изданный, именуемый великий, и *Мир* названная человека с Богом и иныя сим подобныя». Рукоп. Синод, библи. № 346 л. 268.

278Деян. московск. собора 1667 г. л. 21 об. — 22, изд. Братства св. Петра митр.; сн. Стоглава стр. 209, изд. Казанск.

279Рукоп. Моск. Синод. библи. № 346 лл. 183 об., 185 и др.; сн. с *Вопросами и ответами* из русской иконописи XVII века, изданными в *Вестнике* Общества древнерусск. искусства при Румянц. музее за 1874 г.,

матер, стр. 19–20.

280Преосв. Макарий, Патр. Никон в деле исправления церковных книг и обрядов, стр. 62–65.

281А. А. Э. IV, 200, стр. 255. См. об этом обширную статью Г. Д. Филимонова: Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи, в *Сборнике Общества древнерусск. искусства* на 1873 г., стр. 3—104.

282Оно носит несколько витиеватое заглавие: «О премудрой майстроте живописующих, сиречь о изящном мастерстве иконописующих, и целомудренном познании истинных персон и о дерзостном лжеписании неистовых образов».

283Буслаев Ф. И., Историч. очерк., т. II стр. 399.

284Там же, стр. 400.

285Там же, стр. 401.

286Там же, стр. 401–402.

287Там же, стр. 402.

288Там же, стр. 403–404.

289Там же, стр. 404–406. 290Черновой *отпуск памяти*, данной, по указу ц. Алексея Михайловича, на имя патриаршего боярина Беклемишева в октябре 1667 г., напечатан во *Временник Моск. общ. ист. и др. И. Е. Забелиным*, кн. VII, стр. 83–86; грамоты патриаршая и царская изданы П. П. Пекарским в *Известиях Импер. археол. общ.*, т. V, стр. 319–329.

291Извест. Импер. археол. общ., т. V, стр. 325–327.

292Там же, стр. 317–320, 330–335; см. Сахарова: Исследов. о русск. иконоп., прилож. II–IV. В связи с запрещением употреблять в церкви и дома резные и литые иконы стоит распоряжение Свят. Синода о снятии с образов привесок из серебряных и золотых монет, серег, ожерелий, лент и т. п. При сем велено было разъяснить приносителям, что от этих приносов иконам чинится безобразие и от инославных укоризна и нареkanie на святую Церковь.

294Стоглава стр. 205, 210 и др.

295О греческом иконописном подлиннике см. выше.

296Сборник Общества древнерусск. иск. на 1866 г., отд. II, стр. 128–129.

297Миниатюра издана в *Древностях Российск. госуд.*, отд. IV, № 2.

298Подробнее см. у проф. В. О. Ключевского: *Древнерусск. жития святых*, стр. 358–438.

299Первые, так называемые *Панеброхиевы*, по имени издавшего их ученого иезуита Папebroхия, напечатаны в *Acta Sanctorum* у Болландистов и потом перепечатаны у Мартынова в его *Annus ecclesiasticus graeco-*

slavicus. Они происхождения южно-русского и были составлены в 1628 году (зам. под 23 сент.) Памвою Берындюю — ученым печатником и лексикологом, трудившимся в Львове и Киеве (зап. под 13 января). Святые и праздники изображены в них в клетках, по порядку памятей месяцеслова, подобно тому, как пишутся и теперь иконы, известные под именем *святцев*. В них очень заметно западное влияние. Другой экземпляр таких же лицевых святцев издан известным Ассеманом, под именем *Каппониевых*.

30 °Сборник Общества древнерусск. иск. на 1866 г., стр. 34. 308

301 Не в этом ли же смысле судил и Авраам, когда, покупая у сынов Хеттеевых землю для погребения жены своей Сарры, высказывал такое желание: дайте мне во владение могилу, где бы я мог схоронить от лица моего свою умершую. Мотивом к погребению, по-видимому, служит здесь простое желание удалить от своего лица, от своего взгляда предмет, возбуждающий неприятное ощущение своим присутствием.

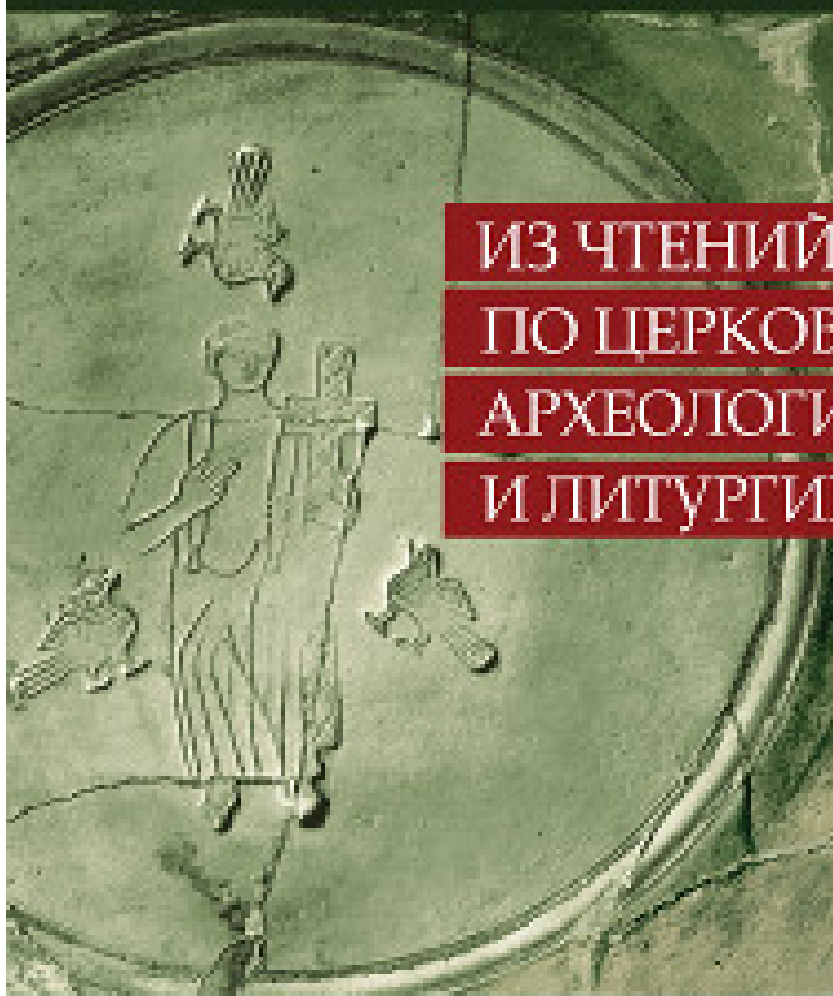
302 Овидий, которому было все равно, какой бы ни умереть смертью, которому жизнь была очень тяжела, в одном месте высказывает следующее желание: «только бы не погибнуть мне на море, а то смерть будет для меня наградой».

303 Понятно, какого рода мотивы руководили древними законодателями в лишении этого права преступников трех первых классов: патриотическое и религиозное чувство было сильно развито в древнем мире, и тот, кто открыто оскорблял это чувство, признавался совершенно потеряннным в глазах общества и заслуживающим самого тяжкого наказания. Но что сказать о самоубийстве — таком акте, который, по-видимому, не был связан ни с одним из этих мотивов и основывался на праве человека располагать самим собою по внушению своего личного чувства? Решение вопроса будет зависеть от разъяснения того, как понимал греко-римский мир права личности и в какую связь поставлял он последнюю в отношении к государству. Если мы раскроем теорию государственного права, как она изложена в политической философии Платона и Аристотеля, в их знаменитых трактатах о политике и республике, то должны будем согласиться, что личность, по смыслу законодательства, совершенно исчезала в общем строе государственной жизни и в механизме общественного управления. Подданный всецело принадлежал государству, он — его пассивный орган, рабочая сила, нужная для достижения известных целей. Отсутствие этой силы есть отсутствие колеса или другого какого прибора в машине. Кто лишает себя жизни, тот выходит из повиновения этому всепоглощающему строю жизни, тот произвольно порывает связь с общественным организмом и идет против

общего порядка. Аристотель прямо говорит, что «лишившие сами себя жизни, наказываются бесславием от государства, потому что ему нанесли оскорбление». По законам Платоновой республики самоубийц погребали одиноко, вдали от общих могил, без всяких обрядов, над ними нельзя было ни насыпать могильного кургана, ни ставить памятника, ни делать надгробной надписи. По словам Плиния, самоубийцы в силу закона, относимого ко временам Тарквиния Приска, не только оставались без погребения, но тела их пригвождались ко кресту и в этом положении оставались на истребление. Что, именно, это условно-государственное, а не другое какое воззрение мотивировало эти строгие меры против самоубийц, можно видеть из тех отступлений, какими позднейшее римское законодательство хотело ограничить силу этого строгого закона. Кто умирал от трусости, от страха опасности, тому угрожал общественный позор; но кто лишал себя жизни, истощив свои силы в борьбе с врагом и не хотел ему отдаться живым, тот совершал подвиг героизма, и его решимость считалась проявлением гражданской и военной доблести. Еще больше была смягчена строгость этого правила в последние времена республики, когда страсти и общественная деморализация притупили чувство жизни и поселили к ней равнодушие в самых влиятельных классах общества. Когда одни, подобно Горацию, проповедывали эпикурейское наслаждение жизнью и практически осуществляли это правило, другие отчасти под влиянием пресыщения этой игрой жизни, а отчасти из желания противодействовать этому эпикурейскому направлению, смотрели на жизнь, как на тяжелый дар для того, кому он выпал на долю, и учили быть готовым каждую минуту пресечь эту скучную историю самоубийством. Эта тягость жизни — *taedium vitae* была болезнью того времени, из которой римский гражданин искал выхода в насильственной смерти. Нравы времени не замедлили оказать свое влияние и на юридическую практику. Утонченная мораль заменила прежнее строгое воззрение на самоубийство, — и вот лучшие люди того времени, как, например, Катон, носят с собой яд, чтобы каждую минуту иметь возможность покончить с жизнью, и действительно оканчивают этим путем жизненную карьеру, когда страсти, соперничество и несбывшиеся надежды оставляли в них одно тяжелое чувство, с которым они не могли жить. Сенека превозносит похвалами Демосфена за то, что тот имел довольно силы, преследуемый горестями жизни наложить на себя руку, предпочесть смерть бесславию и горькой судьбине. Одобряя самоубийство в принципе, римское законодательство тем не менее старалось сохранить за республикой тень ее прошлого полновластия; оно вступает в сделку с этой массой кандидатов на

смерть, позволяет самоубийство всякому, кто только донесет сенату о причинах, побудивших его на самоубийство. Исполнив эту юридическую формальность, каждый имел право отправляться

А.П. ГОЛУБЦОВ



ИЗ ЧТЕНИЙ
ПО ЦЕРКОВНОЙ
АРХЕОЛОГИИ
И ЛИТУРГИКЕ

СПИСОК