



О древне-христианской живописи.

(Изъ лекцій † проф. А. П. Голубцова).

II.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁾ De monarch. 2; Cohort. ad. Gr. 15.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

какъ не Богъ, Творецъ всего, сообщилъ мясу мертвѣго павлина свойство *не портиться*? Хотя разсказъ мой и покажется, пожалуй, невѣроятнымъ, однако съ нами былъ такой случай. Въ Карвагенѣ намъ предложили эту птицу свареную; мы приказали изъ ея груди вырѣзать кусокъ мякоти достаточной на нашъ взглядъ величины и спрятать; этотъ кусокъ, спустя такое количество дней, послѣ котораго всякое другое мясо испортилось бы, когда его намъ предложили, не имѣлъ для нашего обонянія ни малѣйшаго непріятнаго запаха. Спрятавъ его снова, мы нашли его такимъ же по истеченіи болѣе чѣмъ тридцати дней, и такимъ же по истеченіи года, съ тою только разницею, что мясо сдѣлалось нѣсколько суше и жестче¹⁾.—Въ виду до-христіанской символики и отмѣченныхъ свойствъ павлина вполне естественно было и первымъ вѣрующимъ воспользоваться имъ для выраженія своего ученія о воскресеніи тѣла по смерти, и они дѣйствительно умѣло воспользовались имъ. Павлинъ довольно часто встрѣчается на ихъ гробницахъ, на стѣнахъ и сводахъ катакомбъ и многихъ другихъ предметахъ могильнаго инвентаря. Онъ изображается на нихъ или совершенно отдѣльно стоящимъ спокойно съ опущеннымъ внизъ хвостомъ или же чаще въ связи съ другими знаками и изображеніями, по общему признанію, заключавшимъ въ себѣ прямой или косвенный намекъ на безсмертіе и воскресеніе. Павлинъ представленъ здѣсь то среди зелени и деревьевъ, какъ бы въ райской обстановкѣ, съ оливковою или пальмовою вѣтвями—символами мира и побѣды, въ частности мира загробнаго и побѣды надъ смертію; то—въ связи съ изображеніемъ добраго пастыря съ агнцемъ на плечахъ, исторіей прор. Іоны, воскресеніемъ Лазаря—все такими сюжетами, которые не оставляютъ ни малѣйшаго сомнѣнія на счетъ символики интересующей насъ птицы. Въ катакомбахъ св. Агнессы и въ усыпальницѣ свв. Марцеллина и Петра павлинъ изображенъ стоящимъ на шарѣ съ распущеннымъ вѣерообразно хвостомъ; комментаторы этихъ двухъ фресокъ не безъ основанія, повидимому, усматриваютъ въ шарѣ какъ бы оставляемую воскресшимъ тѣломъ землю, а въ поднятыхъ вверхъ красивыхъ перьяхъ павлина—небо, куда

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

оно направляется¹⁾. Въ Индіи найденъ былъ крестъ, на вершинѣ котораго, по однимъ, представленъ былъ голубь, по другимъ—павлинъ. Если послѣднее вѣрно, замѣчаетъ преосв. Христофоръ, „то въ изображеніи павлина на крестѣ самымъ нагляднымъ и знаменательнымъ образомъ истина христіанская встрѣтилась, такъ сказать, съ истинною религіею языческой, вѣра въ безсмертіе чрезъ крестъ съ темнымъ чувствомъ безсмертія, выразившимся подъ символомъ язычества“²⁾.

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

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

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

²⁾ Древне-христіанск. иконографія, стр. 173—174. М. 1886.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁾ У Тибулла, напримѣръ, имѣетъ непосредственное отношеніе къ этому представленію слѣдующій стихъ:

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

Какой пастухъ (въ свободномъ переводѣ) затруднится отвести на

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

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

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

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

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

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

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

¹⁾ De civitate Dei, XVIII, 23, 1.

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

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

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

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

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

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

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

вѣковаго искусства продолжали имѣть значеніе и нѣкоторые изъ перво-христіанскихъ писателей, придерживавшихся аллегорическаго метода въ экзегетикѣ: Варнава съ его мистическимъ толкованіемъ Писанія, Климентъ Александрійскій, Оригенъ и др. Климентъ Александрійскій говоритъ, напримѣръ, иносказательно о гienѣ и горлицѣ: Оригенъ, называя свои объясненія фізіологіей, рассуждалъ въ томъ же духѣ о львѣ, оленѣ, аистѣ, коршунѣ и другихъ особахъ животнаго міра. Епифаній Кипрскій, съ именемъ котораго ходило не принадлежащее ему сочиненіе *περὶ λίθων*, Григорій Вел., Исидоръ Севильскій, Рабанъ Мавръ, Алкуинъ, Бернардъ Клервуйскій и другіе многіе занимаютъ не последнее мѣсто въ этой отрасли средне-вѣковой литературы.

Для ознакомленія съ нею ученаго міра оказала большую услугу кардиналъ Питра, издавшій нѣсколько документовъ подобнаго рода въ своемъ собраніи до него не напечатанныхъ греческихъ и латинскихъ церковныхъ авторовъ ¹⁾. Здѣсь помѣщенъ, подъ именемъ Мелитона Сардійскаго, извѣстнаго писателя половины II-го вѣка, обширный обнимающій цѣлыхъ три главы: *De bestiis, de hominibus et de civitate*, сводъ аллегорическихъ толкованій. Судя по многочисленнымъ анахронизмамъ, встрѣчающимся въ сочиненіи, его нельзя признать въ цѣломъ подлиннымъ произведеніемъ Мелитона; но, нѣтъ сомнѣнія, въ него вошло нѣсколько главъ изъ утраченнаго теперь энциклопедическаго трактата послѣдняго: *Clavis*. Приведемъ изъ него нѣсколько выдержекъ, чтобы дать наглядное представленіе о пріемахъ и характерѣ содержащихся въ немъ толкованій. Въ отдѣлѣ *De bestiis* ²⁾ вотъ какія значенія усвояются волку. Волкъ—это діаволь. Основаніе: наемникъ видитъ волка грядущаго, оставляетъ овецъ и бѣжитъ. Волкъ символизируетъ еретиковъ и злыхъ князей; принудятъ къ вамъ волки хищные въ одеждѣ овчей. Волкъ—низложенный хищникъ: будутъ пастись волкъ съ агнцемъ. Волки означали демоновъ. Въ отдѣлѣ *De hominibus* ³⁾ слово *mulier* толкуется въ слѣдующихъ значеніяхъ.

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

²⁾ *Op. cit. t. III pp. 62—63.*

³⁾ *Op. cit. t. III p. 103.*

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

¹⁾ Op. cit. t. III pp. 338—373.

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

(Окончаніе будетъ).
