

Санкт-Петербургская  
православная духовная академия  
*Архив журнала «Христианское чтение»*

**Н.В. Покровский**

**Памятники живописи  
древнехристианского периода**

*Опубликовано:  
Христианское чтение. 1893. № 5-6. С. 426-477.*

© Сканирование и создание электронного варианта:  
Санкт-Петербургская православная духовная академия  
([www.spbda.ru](http://www.spbda.ru)), 2009. Материал распространяется на основе  
некоммерческой лицензии [Creative Commons 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/) с указанием  
авторства без возможности изменений.



СПбПДА  
Санкт-Петербург  
2009

## Памятники живописи древне-христианскаго періода <sup>1)</sup>.

**П**ЕРВЫЕ памятники древне-христианскаго искусства и иконографіи, найденные въ римскихъ катакомбахъ, относятся къ I—II в. Памятники эти, какъ легко понять, не имѣютъ еще того совершенно опредѣленнаго церковно-иконографическаго характера, по которому каждый безъ особеннаго труда отличить позднѣйшее христианское изображеніе, исполненное въ іератическомъ стилѣ, отъ всякаго другого. Прошло не менѣе трехъ — четырехъ столѣтій, пока опредѣлились съ достаточною ясностію главнѣйшіе типы христианскихъ изображеній и сформировался болѣе или менѣе опредѣленный циклъ христианскихъ изображеній. Христианское искусство не могло явиться вдругъ въ видѣ цѣльной законченной системы; оно развивалось постепенно подъ ближайшимъ воздѣйствіемъ и руководствомъ христианской идеи съ одной стороны и вліяній со стороны господствовавшей въ то время художественной школы съ другой: первая давала искусству внутреннее содержаніе, вторая содѣйствовала развитію и установкѣ художественныхъ формъ. Первый періодъ исторіи христианскаго искусства и иконографіи — періодъ зачаточный. Съ точки зрѣнія иконографической — это періодъ преобладанія символизма; съ точки зрѣнія технической — періодъ преобладанія греко-римскихъ вліяній. Въ эпоху первоначальнаго распространенія христианства большая часть культурнаго міра находилась подъ художественнымъ вліяніемъ греко-римскаго искусства: оно было наиболѣе распро-

<sup>1)</sup> См. «Христ. Чтеніе» выпускъ I, статью: «Памятники православной иконографіи», стр. 38—73.

страненнымъ и доставляло пригодный матеріалъ для искусства христіанскаго. Основной характеръ греко-римскаго искусства заключается въ натурализмъ, въ наклонности къ точнѣйшему воспроизведенію предметовъ и явленій природы, въ смѣлости и широкой свободѣ рѣзда и кисти. Художникъ не связанъ былъ здѣсь никакими внѣшними ограниченіями, никакими условными требованіями и съ полнымъ просторомъ генія изображалъ жизнь въ ея натуральной наготѣ. Очевидно, принципъ этотъ не могъ быть переведенъ въ искусство христіанское: послѣднее могло взять отъ перваго лишь нѣкоторыя формы, одухотворивъ ихъ христіанскимъ содержаніемъ. Кругъ идей въ древне-христіанскомъ искусствѣ совершенно самобытный, какъ самобытно и само христіанство, и съ этой стороны оно не имѣло нужды прибѣгать къ искусству греко-римскому. Иное дѣло — художественная техника, доведенная до высокой степени совершенства въ мірѣ античномъ, и обычные художественные приемы: они оказывались приложимыми и къ искусству христіанскому; поэтому, тѣмъ же характеромъ свободы, непринужденности, граціозности, какимъ отличалось искусство греко-римское, отличается и искусство древне-христіанское; и чѣмъ болѣе, по времени, оно удаляется отъ перваго, тѣмъ болѣе утрачиваетъ эти характерныя черты: по одному этому признаку возможно отличить художественную фигуру I—II в. отъ фигуры III—IV в.

Вся совокупность памятниковъ древне-христіанской иконографіи и искусства можетъ быть сведена къ слѣдующимъ главнымъ группамъ: 1) фресковая живопись, 2) скульптура, 3) стеклянные сосуды съ золотыми фигурами и 4) мозаика. Произведенія металлическія представляютъ собою не очень значительную величину, а терракотта (лампы и т. п.) не отличаются богатствомъ и разнообразіемъ иконографическаго содержанія.

Мѣста погребенія и богослужебныхъ собраній всегда и вездѣ пользовались уваженіемъ, а у многихъ народовъ древности служили и мѣстами для приложенія искусства. Такъ было и въ христіанствѣ,—по побужденіямъ совершенно естественнымъ и самобытнымъ, независимо отъ стороннихъ влія-

ній. Въ христіанскихъ катакомбахъ стѣны и своды кубикулъ, криптъ и капеллъ, а иногда и корридоровъ украшались *фресковою живописью*. Содержаніе этихъ фресокъ, дошедшихъ до насъ въ значительномъ количествѣ, довольно разнообразно. Однѣ изъ нихъ имѣютъ чисто орнаментальный характеръ, другія выражаютъ въ наглядныхъ формахъ христіанскія мысли и понятія. Съ точки зрѣнія церковно-археологической особенный интересъ представляютъ послѣднія; но и онѣ довольно разнообразны по своему внутреннему содержанію, а потому точная классификація ихъ представляется довольно затруднительною. Укажемъ на двѣ классификаціи, предложенныя специалистами новѣйшаго времени; одна изъ нихъ принадлежитъ знаменитому р.-католическому ученому де-Росси; она принимается и послѣдователями де-Росси, напр. Аляромъ и Краузомъ; другая—протестантскому профессору В. Шульце. Въ основѣ первой лежитъ различіе самыхъ изображеній, по ихъ внутреннему значенію, независимо отъ хронологіи и отношенія ихъ къ искусству греко-римскому; отсюда вся совокупность этихъ изображеній распадается на слѣдующія шесть группъ: а) изображенія собственно символическія, выражающія христіанскія идеи посредствомъ художественныхъ знаковъ; б) аллегорическія, выражающія съ большею или меньшею точностію притчи Евангелія; в) изображенія третьей группы имѣютъ своимъ предметомъ историческіе факты и событія ветхаго и новаго завѣта; г) изображенія Спасителя, Богоматери и святыхъ; д) событія изъ жизни святыхъ и изъ исторіи церкви и е) эмблемы и дѣйствія литургическія.

Классификація В. Шульце отправляется отъ мысли о тѣснѣйшей зависимости христіанскаго искусства отъ языческаго и соотвѣтственно тому распредѣляетъ всю совокупность катакомбныхъ живописей по слѣдующимъ группамъ: а) античныя погребальныя изображенія, принятые христіанами безъ перемѣны ихъ внутренняго значенія (психея, сирены); б) христіанизированныя изображенія языческаго происхожденія (агнецъ, павлинъ, корабль, Орфей и др.); в) собственно христіанскія изображенія (ветхій и новый завѣтъ); г) изображенія историческія (портреты, эмблемы ремесла умер-

шаго и т. п.) и д) изображенія иконографическія (Спаситель, Богоматерь, апостолы). Мы удерживаемъ въ сокращеніи первую изъ этихъ классификацій, на томъ основаніи, что она предлагаетъ болѣе тонкій анализъ собственно христіанскихъ изображеній. Итакъ, обратимся прежде всего къ обзорѣнью символовъ, избирая изъ нихъ лишь самыя важныя и наиболѣе распространенныя.

а) Символическій знакъ заключаетъ въ себѣ лишь намѣкъ на христіанскую истину. Мысль художника выступаетъ здѣсь не во всей полнотѣ и ясности, но лишь въ одной болѣе или менѣе характерной чертѣ, выраженной въ простой формѣ. Для сторонняго наблюдателя, незнакомаго съ духомъ христіанства и тайною этой символики, символическіе знаки не могли быть понятными. Эту черту характера древне-христіанскаго искусства нельзя назвать случайною: она имѣетъ свои историческія причины. Христіанство явилось на востокѣ, гдѣ образы и символы идутъ неразлучно съ процессомъ мышленія; поэтому Спаситель, примѣняясь къ обычному складу восточнаго мышленія, пользовался формою притчей и подобій. Апостолы также. Многочисленные образцы символики можно видѣть и въ литературныхъ произведеніяхъ церковныхъ писателей первыхъ вѣковъ христіанства: Варнавы, Климента Александрійскаго, Оригена. Характеръ александрійской школы общезвѣстенъ. Припомнимъ, что ветхій завѣтъ служилъ сѣнію, образомъ и символомъ новаго завѣта. Отсюда и изобразительное искусство, подъ ближайшимъ воздѣйствіемъ евангельскаго текста и въ параллель съ общераспространенными формами выраженія религіозной идеи, легко могло вступить на путь символизма. Не говоримъ уже о томъ, что въ эпоху первоначальнаго распространенія христіанства символизмъ находилъ широкое примѣненіе въ греко-римскомъ искусствѣ; но обратимъ еще вниманіе на стѣспнительное положеніе древне-христіанской церкви: въ трудныя для христіанъ минуты легче было спастись отъ клеветы и незаслуженныхъ обвиненій подъ покровомъ символа, чѣмъ съ ясными историческими показателями христіанскаго исповѣданія, всегда достаточными для обвиненія на предубѣжденномъ языческомъ судѣ. Всѣ эти условія ставили символизмъ искусства

на широкую дорогу. Предъ нами, такимъ образомъ, выступаетъ цѣлый и довольно обширный циклъ символическихъ изображеній въ христіанскихъ катакомбахъ. Истолкованіе ихъ не представляетъ особенныхъ затрудненій, особенно послѣ того, какъ старые корифеи церковно-археологической науки, вложившіе столько знанія и труда въ это дѣло, указали руководственные принципы этой символики и тѣмъ облегчили для новѣйшихъ изслѣдователей разгадку символовъ, вновь открываемыхъ и являющихся перѣдко въ новыхъ комбинаціяхъ. Для правильнаго объясненія символа прежде всего необходимо знакомство съ эпохою, къ которой онъ относится: изъ двухъ объясненій одного и того же символа, при равенствѣ другихъ условій, очевидно вѣрнѣе то, которое наиболѣе соотвѣтствуетъ духу того времени: изображеніе ап. Петра съ ключами въ рукахъ въ памятникахъ первыхъ вѣковъ христіанства вѣрнѣе было бы признать просто иллюстраціею извѣстнаго евангельскаго разсказа, чѣмъ символомъ церковнаго главенства преемниковъ этого апостола на римской кафедрѣ: эта послѣдняя мысль въ ея новой тенденціозной р.-католической постановкѣ, была чужда древнему христіанству, и потому видѣть выраженіе ея въ указанномъ символѣ значило бы идти на переکورъ взглядамъ и понятіямъ древнихъ христіанъ. Ближайшимъ образомъ къ правильному истолкованію символовъ ведетъ сопоставленіе нѣсколькихъ изъ нихъ вмѣстѣ въ одной группѣ, или подлѣ положеніе символа и надписи одинаковаго содержанія: если мы часто встрѣчаемъ вмѣстѣ съ изображеніемъ птицы съ вѣткою въ клювѣ надпись *paax=миръ*, то можемъ съ полною вѣроятностію заключить, что птица эта означаетъ миръ, подобно голубю Ноя, возвѣстившему окончаніе потопа. Если мы положительно знаемъ, что монограмма, составленная изъ греческихъ буквъ X и P, означаетъ *Χριστός*, то, встрѣчая ее при изображеніи пастыря съ овечкою на плечахъ, заключаемъ, что этотъ пастырь есть I. Христосъ. Если изображеніе Орфея находится среди христіанскихъ изображеній и даже занимаетъ въ общей группѣ ихъ наиболѣе видное центральное мѣсто, то мы заключаемъ, что изображеніе это должно быть истолковано въ смыслѣ *христіанскаго* символа.

Чрезвычайно важнымъ руководствомъ въ дѣлѣ истолкованія символовъ служатъ памятники древне-христіанской письменности: если мы встрѣчаемъ на памятникахъ изображеніе агнца, пастыря, рыбы, Орфея, и если о тѣхъ же предметахъ, какъ символахъ, свидѣтельствуютъ намъ творенія древнихъ церковныхъ писателей, то уже не сомнѣваемся, что эти художественные знаки, найденные въ мѣстахъ христіанскаго погребенія, суть дѣйствительно символы съ опредѣленнымъ христіанскимъ значеніемъ. Такое истолкованіе будетъ соотвѣтствовать, какъ уже замѣчено, характеру возрѣній и понятій древне-христіанской эпохи.

*Якорь*—символь христіанской надежды: это одинъ изъ наиболѣе распространенныхъ древне-христіанскихъ символовъ. Указаніе на него находимъ прежде всего въ посланіи къ Евреямъ, гдѣ Апостоль уподобляетъ христіанскую надежду безопасному и крѣпкому якорю (Евр. VI, 18—19), а потомъ у Климента Александрійскаго, рекомендовавшаго, какъ мы видѣли, христіанамъ изображать этотъ символъ на своихъ перстняхъ. Почему якорю усвоено въ христіанствѣ такое значеніе,—понятно само собою: стоитъ лишь вспомнить объ его естественномъ назначеніи во время бури. Иногда якорь на памятникахъ помѣщается рядомъ съ другими христіанскими символами, напр. съ голубемъ. *Голубь* символъ Св. Духа: такое значеніе усвоено ему въ евангельскомъ разсказѣ о крещеніи І. Христа; поэтому и въ катакомбномъ изображеніи крещенія І. Христа (катак. Люцины) Духъ Святыи является въ видѣ голубя. Иногда голубь служитъ символомъ невинной христіанской души, какъ это видно изъ находящихся при немъ надписей: *anima innocens*, *anima simplex*. Если голубь изображенъ съ вѣткою въ клювѣ, то онъ служитъ символомъ мира, подобно голубю Ноя, какъ это подтверждается Тертуліаномъ <sup>1)</sup>; голубь съ виноградною кистию можетъ означать христіанскую душу, вкушающую отъ небесныхъ благъ. Изрѣдка голубь означаетъ апостола: таковы были 12 голубей, изображенныхъ въ церкви Феликса, построенной

<sup>1)</sup> Tertull. adv. Valent. II. Migne s. l. t. II, col. 544. De bapt. VIII. Migne s. l. t. I, col. 1208—1209.

Павлиномъ Ноланскимъ. Символь этотъ удержанъ въ православной церкви доселѣ; онъ нашель себѣ мѣсто и въ символикѣ русскихъ сектантовъ. — Рѣже встрѣчается въ древне-христіанской символикѣ другая птица—*фениксъ*: онъ найденъ былъ въ фрескахъ катакомбъ миланскихъ, въ мозаикахъ римскихъ церквей—Козьмы и Даміана и Пракседы и нѣкоторыхъ памятникахъ скульптуры (рис. 4) <sup>1)</sup>. Иногда онъ держитъ въ клювѣ вѣтку, иногда голова его украшена сіяніемъ. Въ христіанствѣ фениксъ служилъ символомъ воскресенія. Основаніе этого заключается въ древнемъ возрѣніи на эту птицу, выраженномъ въ легендарныхъ сказаніяхъ до-христіанской древности и средневѣковья. Легенда о фениксѣ извѣстна была древнимъ египтянамъ; о ней знали Геродотъ

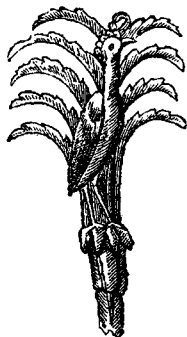


Рис. 4. Фениксъ.

и Тацитъ; она находится въ такъ называемой „Книгѣ мертвыхъ“. Изъ древне-христіанскихъ писателей о ней говорятъ Климентъ Римскій въ 1 посланіи къ Коринѳянамъ, Тертуллианъ, Оригенъ, составитель Постановленій апостольскихъ (кн. V, гл. 7), Кириллъ Іерусалимскій; обычно повторяется разсказ этотъ въ такъ наз. фізіологахъ. „Въ восточныхъ странахъ около Аравіи,—приводимъ слова Климента Римскаго,—совершается необыкновенное знаменіе. Тамъ есть птица, называемая фениксомъ. Будучи единственною въ своемъ родѣ, она живетъ 500 лѣтъ. Когда приближается время ея смерти, она устраиваетъ себѣ гнѣздо изъ ливана, мирры и другихъ благовонныхъ растений; входитъ въ это гнѣздо и умираетъ. Но изъ ея истлѣвшей плоти рождается червь, который питается влагою умершей и покрывается перьями. И вотъ, возмужавъ, онъ беретъ гнѣздо, гдѣ покоятся кости его умершаго предка; съ этою пошею онъ летитъ изъ страны аравійской въ Египетъ, въ городъ, называемый Іліополемъ; и когда достигаетъ этого мѣста, то въ виду всѣхъ полагаетъ эти останки на жертвенникъ солнца, и затѣмъ возвращается туда, откуда прилетѣлъ.

<sup>1)</sup> Перечислены: Kraus, R. E. II, S. 622—624.



Жрецы разсматривают лѣтописи и узнаютъ, что птица прилетѣла чрезъ 500 лѣтъ <sup>1)</sup>). Въ язычествѣ фениксъ былъ символомъ вѣчности, въ христіанствѣ сталъ символомъ безсмертія. — *Павлинъ* служилъ символомъ безсмертія, такъ какъ, по мнѣнію древнихъ, тѣло его не подвергалось разложенію. *Пѣтухъ* — символъ воскресенія, потому что своимъ пѣніемъ пробуждаетъ онъ людей отъ сна, а пробужденіе отъ сна, по Пруденцію, переноситъ мысль христіанина къ страшному суду. Въ соединеніи съ изображеніемъ ап. Петра, какъ это часто видно на саркофагахъ, пѣтухъ имѣетъ историческое значеніе: онъ указываетъ на отреченіе этого апостола. — Символъ *агнецъ* (рис. 5), заимствованный первоначально изъ жизни пастушеской и потому простой и понятный, но въ то же время и выразительный, былъ весьма распространенъ въ христіанскомъ искусствѣ. Изображеніе это имѣетъ свою исторію. а) Самая простая и древнѣйшая форма этого символа—это изображеніе агнца безъ всякихъ аксессуаровъ, или съ сосудомъ для молока: вѣроятно, это означаетъ Христа и евхаристію. б) Слѣдующая ступень—изображеніе агнца на горѣ, изъ которой вытекаютъ 4 ручья: два другіе агнца стоять у ручьевъ и пьютъ воду. Примѣровъ этого изображенія на древнихъ памятникахъ весьма много. Гора означаетъ церковь, 4 ручья—рѣки райскія—Фисонъ, Гіонъ, Тигръ и Евфратъ, а въ дальнѣйшемъ смыслѣ оны означаютъ 4-хъ евангелистовъ, которые распространили ученіе Христова по всѣмъ четыремъ странамъ свѣта; Агнецъ на горѣ—глава церкви І. Христосъ; два агнца, пьющіе воду,—символы христіанскихъ душъ, жаждущихъ воды живой, въ частнѣйшемъ смыслѣ они означаютъ вѣрующихъ изъ іудеевъ и язычниковъ. в) Съ половины IV в. при агнцѣ Христѣ появляется монограмма имени І. Христа



Рис. 5. Агнецъ.

<sup>1)</sup> Clem. I Rom. Epist. ad Corinth. c. XXV. Migne s. gr. t. I, col. 261—265.

или крестъ. Таково было изображеніе въ церкви въ Фунди, построенной Павлиномъ Ноланскимъ. г) Въ V в. символъ агнца разоблачается до такой степени, что становится рядомъ съ прямыми изображеніями. Образцовый примѣръ такого смѣшаннаго изображенія нашель Буонаротти на одномъ стеклянномъ сосудѣ изъ римскихъ катакомбъ (рис. 6). Все изображеніе раздѣляется на двѣ части — верхнюю и нижнюю: въ одной помѣщены символы, а въ другой прямыя изображенія, соотвѣтствующія символамъ. Значеніе символовъ, такимъ



Рис. 6. Стеклянный сосудъ Буонаротти.

образомъ, раскрыто и объяснено этими прямыми изображеніями. Въ части символической мы видимъ агнца на горѣ, изъ которой текутъ 4 ручья; по сторонамъ агнца изображены два города съ надписями Ierusalem, Veele(hemus); изъ городскихъ воротъ съ той и другой стороны выходятъ по три агнца. Въ соотвѣтствіи съ этимъ изображеніемъ въ другой части картины видимъ Спасителя на горѣ, изъ которой течетъ рѣка; Онъ соотвѣтствуетъ агнцу; по правую Его сторону—Иоаннъ Креститель: онъ соотвѣтствуетъ городу Іерусалиму и тремъ

агнцамъ и олицетворяетъ собою церковь изъ іудеевъ; по лѣвую сторону—неизвѣстная личность, соотвѣтствующая городу Вилелему и вмѣстѣ съ нимъ олицетворяющая церковь изъ язычниковъ; рѣка у подножія Спасителя—это Іорданъ, символъ крещенія. По всему видно, что составитель рисунка для этихъ изображеній жилъ въ переходную эпоху (IV—V вв.), когда еще былъ въ обычаѣ символическій способъ изображенія Спасителя, а съ другой стороны были уже достаточно извѣстны и прямыя изображенія Его. Соединивъ вмѣстѣ оба способа, онъ облегчилъ задачу истолкованія символовъ. Къ этой же категоріи смѣшанныхъ изображеній можно отнести

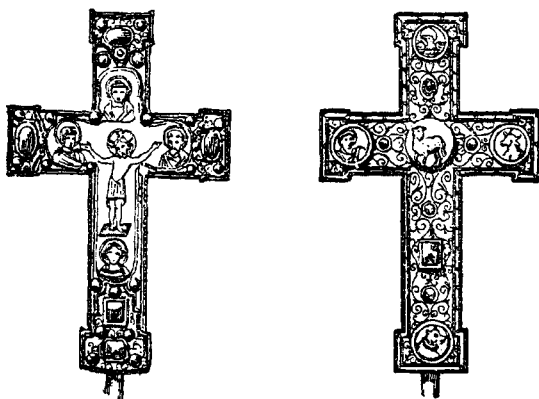


Рис. 7—8. Крестъ велитернскій.

нѣсколько изображеній агнца на саркофагѣ Юнія Басса (см. ниже). д) Въ V же столѣтіи изображеніе агнца получаетъ еще одну характерную особенность—нимбъ (мозаика Пуденціаны). По этому признаку мы всегда узнаемъ въ агнцѣ Самого Христа. е) Къ концу VI столѣтія художники стали изображать агнца у подножія креста, какъ символъ Агнца, закланнаго за грѣхи міра (мозаика въ ц. Козьмы и Даміана въ Римѣ). На крестахъ ватиканскомъ и велитернскомъ, изданныхъ Борджіа (рис. 7—8), агнецъ находится уже не у подножія креста, но въ центрѣ пресѣченія балокъ креста. Переживаніе этой послѣдней формы можно видѣть и въ позднѣйшихъ па-

мятниковъ средневѣковья и даже эпохи возрожденія, но лишь на западѣ, а не на востокѣ. Определеніемъ трульскаго собора (691 — 692 г.) символическое изображеніе Агнца — Христа отмѣнено, и вмѣсто него предписаны прямыя изображенія І. Христа «по человѣческому естеству (*κατὰ τὸν ἀνθρώπινον χαρακτήρα*)<sup>1)</sup>. Соборъ мотивируетъ свое постановленіе тѣмъ, что „агнецъ“ есть символъ ветхозавѣтный и что въ новомъ завѣтѣ приличнѣе замѣнить его ясными и определенными изображеніями событій искупленія. Едва ли нужно предполагать, что въ VII в. изображенія агнца получили особенное распространеніе и что это было поводомъ къ постановкѣ особаго вопроса о нихъ на соборѣ. Для возбужденія вопроса достаточно было и нѣсколькихъ отдѣльныхъ случаевъ такихъ изображеній; а что такіе случаи не были явленіемъ зауряднымъ, это можно видѣть уже изъ того, что до насъ не дошло ни одного византійскаго изображенія „агнца показуемаго перстомъ Предтечи“ (*ἀμνὸς δακτύλῳ τοῦ Προδρόμου δεκνόμενος*), съ котораго собственно и начинается соборное определеніе. Едва ли также нужно вмѣстѣ съ Штокбауеромъ<sup>2)</sup> предполагать, что определеніе это направлено противъ другаго болѣе ранняго определенія, узаконившаго символъ агнца въ искусствѣ и запретившаго прямыя изображенія І. Христа, въ виду несторіанства и евтихіанства; прямыхъ основаній для этого нѣтъ. Напротивъ такое определеніе составляло бы для V—VI в. анахронизмъ. Насколько позволяетъ судить наличный составъ памятниковъ, это было эпоха, когда вырабатывался уже определенный византійскій типъ І. Христа, появлялись лицевыя Евангелія и цѣльные историческіе циклы изображеній, относящихся къ лицу І. Христа, въ мозаикахъ. Идти на встрѣчу этому иконографическому движенію съ символическою фігурою агнца было бы и несовременно и бесполезно.

Къ числу древне-христіанскихъ символовъ нужно отнести также *крестъ*. Тѣ формы его, которыя мы имѣемъ въ употребленіи въ настоящее время, появились въ христіанствѣ не вдругъ. Крестъ въ глазахъ язычника служилъ орудіемъ по-

<sup>1)</sup> Canon. apost. et concil. veterum selecti. Berolini 1889. Conc. Quinisext. c. 82.

<sup>2)</sup> Stockbauer, Kunstgesch. d. Kreuzes S. 167—168.


зорной казни, и потому почитаніе его христіанами вызывало насмѣшки и порицанія: язычники называли христіанъ крестопоклонниками, возводили на нихъ обвиненія въ грубомъ безбожїи и изображали предметы ихъ почитанія въ каррикатурномъ видѣ. Одинъ изъ памятниковъ каррикатурнаго остроумія дошелъ до насъ и теперь хранится въ музеѣ Кирхера въ Римѣ. Подобныя насмѣшки и клеветы вынуждали христіанъ скрывать свои догматы подъ покровомъ символа. Дѣйствительно, христіане на первыхъ порахъ не только не изображали нигдѣ распятаго Спасителя, но даже не имѣли и прямыхъ изображеній креста. Распространенный въ дохристіанской древности обычай изображенія монограммъ на перстняхъ, печатяхъ и другихъ предметахъ подаль христіанамъ мысль монограммическаго изображенія Христа и креста.



Рис. 9. Древнехристіанскія монограммы.

Древнѣйшую изъ такихъ монограммъ представляетъ буква Х, означающая какъ Христа, такъ и крестъ, на которомъ Онъ былъ распятъ. Монограмма эта появляется на гробницахъ христіанъ, печатяхъ и перстняхъ ранѣе III вѣка. Въ III вѣкѣ она осложняется присоединеніемъ буквы I въ срединѣ: монограмма эта означаетъ Ἰησοῦς Χριστός. Въ III—IV вѣкѣ явилось дальнѣйшее видоизмѣненіе этой монограммы — въ видѣ соединенныхъ буквъ Х и Р. (рис. 9); монограмма эта называется монограммою Константиноюю, потому что, по повелѣнію императора Константина, послѣ видѣнія имъ креста на небѣ, изображена была на полковыхъ знаменахъ <sup>1)</sup>, а потомъ и на монетахъ, какъ самого Константина, такъ и послѣдующихъ императоровъ: Констанса, Магненція, Ювиніана, Валентиніана I-го, Граціана, Валентиніана II, Θεодосія, Гонорія и Аркадія.

<sup>1)</sup> Евсевій, О жизни царя Конст. кн. I, гл. 28 и слѣд.

Всѣ эти монограммы, ясно выражая имя Христа, имѣли лишь весьма отдаленное сходство съ христіанскимъ крестомъ: только наиболѣе посвященные въ тайны христіанской символики могли отсюда переходить мыслію къ кресту, остальные—смотрѣли на эти знаки, какъ на обыкновенные инициалы. Только послѣ Константина Великаго мы встрѣчаемъ уже на памятникахъ древности попытку разоблаченія этого символа и приближенія его формъ къ формамъ дѣйствительнаго креста; первая попытка этого рода относится къ 355 году и представляетъ букву Р, перечеркнутую горизонтально; получается, такимъ образомъ, форма креста въ соединеніи съ буквою Р; около того же времени фигура эта появляется на монетахъ, какъ восточныхъ, такъ и западныхъ. Отселѣ съ IV в. формы монограммъ сильно разнообразятся, хотя и имѣютъ въ основѣ своей формы, нами отмѣченныя (рис. 9). Такъ называемая свастика, въ видѣ , имѣетъ темное происхожденіе.—Естественнымъ продолженіемъ этихъ монограмматическихъ формъ было прямое изображеніе креста. На памятникахъ древности оно появляется около времени Θεодосія Великаго, когда, слѣдовательно, христіанство проникло уже во всѣ сферы гражданской, общественной и домашней жизни. Древнѣйшіе примѣры, за исключеніемъ креста въ катакомбахъ Люцины, относятся къ V и слѣд. вѣкамъ: въ церкви Назарія и Цельса въ Равеннѣ; въ Солунскихъ мозаикахъ въ видѣ клеймъ съ изображеніемъ креста; въ катакомбахъ Понтіана и проч. Въ отличіе отъ креста монограмматическаго, который въ средніе вѣка стали называть бургундскимъ, Андреевскимъ (по преданію, на немъ былъ распятъ Андрей Первозванный) и *crux decussata*, кресту прямому усвояются наименованія: *crux commissa* и *crux immissa*: первый называется также крестомъ тау, по сходству его съ еврейскою и греческою буквою τ; второй—общеупотребительный крестъ съ V в. подраздѣляется на греческій (+), когда вертикальная и горизонтальная балки равны, и латинскій, въ которомъ вертикальный брусъ длиннѣе горизонтальнаго (+); раздѣленіе это, впрочемъ, неточно: тотъ и другой изъ нихъ въ древности употреблялись одинаково какъ на востокѣ, такъ и на западѣ; различаютъ также крестъ патріаршій, папскій, апостола Петра,

рыцарскій, испанскій, русскій; но эти различія—дѣло позднѣйшаго времени.

Всѣ эти изображенія креста не имѣютъ еще на себѣ изображенія распятаго Спасителя. Воззрѣніе на крестъ, какъ орудіе позорной казни, было еще свѣжо въ первые три—четыре вѣка, а потому христіане остерегались изображать распятіе Спасителя во всей его наготѣ; его замѣняли отчасти простой крестъ, отчасти крестъ съ изображеніемъ агнца у подножія или въ центрѣ креста; крестная смерть представлялась также подъ образами жертвоприношенія Авраама и Іоны во чревѣ кита. Древнѣйшія изображенія распятія въ

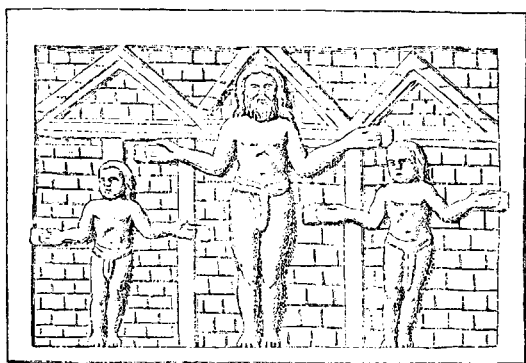


Рис. 10. Изображеніе распятія І. Хр. на дверяхъ церкви Сабинны въ Римѣ.

прямомъ видѣ появляются не ранѣе V—VI в.: на дверяхъ церкви Сабинны въ Римѣ (рис. 10); на британской таблѣткѣ изъ слоновой кости и въ сирійскомъ кодексѣ Евангелія, писанномъ въ 586 году монахомъ Раввулою въ монастырѣ Загба въ Месопотаміи и хранящемся въ настоящее время въ Лаврентіевой библиотекѣ во Флоренціи (рис. ниже) <sup>1)</sup>.

Продолжая обзоръ древне-христіанскихъ символовъ, отмѣтимъ еще фигуру льва, какъ символъ силы и могущества, орла—символъ юности („обновится яко орля юность твоя“),

<sup>1)</sup> Иконографическая исторія распятія подробно изложена въ нашемъ соч. Евангеліе въ пам. иконографіи ч. III, гл. V (Спб. 1892).

проводя въ то же время безконечную разницу между личностію Орфея и І. Христа. Аббатъ Мартиньи находитъ въ орфической поэзіи не мало идей, сходныхъ съ идеями ветхаго и новаго завѣта; въ частности, опираясь на нѣкоторыя замѣчанія христіанскаго апологета Іустина мученика и Климента Александрійскаго, полагаетъ, что ученіе объ единомъ Богѣ, выраженное въ этой поэзіи, стоитъ близко къ ученію библейскому о томъ же предметѣ <sup>1)</sup>). Нашъ отечественный ученый проф. Е. И. Ловягинъ придерживается иного мнѣнія: онъ не находитъ здѣсь близкаго сходства и не довѣряетъ предположенію древнихъ о томъ, что Орфей (если былъ онъ личностію историческою) заимствовалъ это ученіе отъ іудеевъ; напротивъ видитъ въ ученіи Орфея о Богѣ ясныя слѣды пантеистическихъ воззрѣній <sup>2)</sup>). Такъ или иначе, во всякомъ случаѣ древніе христіане находили здѣсь нѣкоторыя черты сходства, хотя бы это послѣднее и далеко не простиралось до тождества; а это было достаточно для того, чтобы христіане, воспитанные въ преданіяхъ классической древности, могли воспользоваться общеизвѣстною фігурою героя для цѣлей христіанскихъ: для нихъ было довольно и того, если эта фігура давала лишь слабый намекъ на христіанскую идею.

б) Ко второй категоріи символическихъ изображеній относятся тѣ, которыя воспроизводятъ въ образахъ притчи Спасителя, и потому точнѣе они называются аллегорическими. Въ исторіи образованія и развитія христіанскихъ изображеній аллегоріи занимаютъ вторую высшую ступень: здѣсь художникъ изображаетъ уже не отдѣльные простые знаки, не одни неясныя намеки на ту или другую мысль христіанства, но развертываетъ предъ глазами зрителя цѣльныя, иногда довольно сложныя сцены, по которымъ узнаются даже нѣкоторыя подробности евангельской притчи; здѣсь, слѣдовательно, творчество болѣе обширное, чѣмъ въ символѣ, и болѣе опредѣленное въ своей идеѣ. Сюда относятся: виноградная лоза, означающая Самого І. Христа, сѣятель и др.: формы ихъ не представляютъ особаго интереса, а значеніе понятно

<sup>1)</sup> Martigny, Dictionnaire des ant. chr. «Orphée».

<sup>2)</sup> Е. И. Ловягинъ, Отнош. классич. писат. къ библейскимъ, по возвр. древн. аполог. стр. 132 и др.



само собою. Болѣе любопытны притчи о 10 дѣвахъ и о Добромъ Пастырѣ. Первое неполное изображеніе притчи о 10 дѣвахъ находится въ фрескахъ катакомбъ Агніи III в. Другое болѣе полное и ясное, въ катакомбахъ Кириака IV в. (рис. 12): въ срединѣ изображенъ І. Христосъ съ бородою, въ нимбѣ; одесную Его пять мудрыхъ дѣвъ въ туникахъ съ пылающими факелами въ рукахъ; слѣва пять неразумныхъ дѣвъ съ погасшими и опущенными внизъ факелами. І. Христосъ жестомъ правой руки приглашаетъ мудрыхъ дѣвъ. Этотъ памятникъ показываетъ, что въ IV в. было уже довольно распространено изъясненіе жениха притчи въ смыслѣ І. Христа, ясно выраженное въ толкованіяхъ І. Златоуста, Теофилакта болгарскаго и въ церковныхъ пѣснопѣніяхъ (се



Рис. 12. Притча о 10 дѣвахъ въ катак. Кириака.

Женихъ грядетъ въ полночи). Съ нѣкоторыми видоизмѣненіями композиція эта перешла сперва въ византійскую, а потомъ и въ русскую иконографію.—Аллегорія „Добрый Пастырь“ имѣетъ тѣсную связь съ символомъ агнца и опирается на библейскія основанія. Въ книгѣ пророка Іезекіиля (XXXIV) и въ псалмахъ Давида (XXII) міръ представляется подь образомъ овчарни, управляемой Богомъ—пастыремъ. Въ этихъ образахъ отражается способъ представленія воспитанный пастушеской жизнію народа. Но вмѣстѣ съ тѣмъ подь этою простою идиллическою формою скрывается указаніе на высшія отношенія между Пастыремъ и стадомъ. Въ соотвѣтствіи съ ветхозавѣтнымъ примѣненіемъ этого символа, Спаситель прямо на-

зываетъ Себя пастыремъ: „Я пастырь добрый“ (Іоан. X, 14...); „Я пришелъ къ погибшимъ овцамъ дома Израилева“ (Мѡ. XV, 24). Отсюда символъ пастыря перешелъ въ древнюю литературу. Климентъ Александрійскій прилагаетъ къ Спасителю наименованіе пастыря разумныхъ овецъ и пастыря царскихъ овецъ; Аверкій, епископъ іерапольскій, замѣчаетъ о себѣ въ составленной имъ эпитафіи, что онъ „ученикъ пастыря агнца“. Такимъ образомъ символъ этотъ приобрѣлъ право гражданства въ литературѣ уже въ первые вѣка христіанства. Въ сферѣ искусства то же самое. Тертуліанъ говоритъ, что въ его время существовалъ обычай украшать изображеніями Добраго



Рис. 13. Добрый Пастырь изъ катак. Прискиллы.

Пастыря сосуды. Множество подобныхъ изображеній въ римскихъ катакомбахъ, Латеранскомъ и Кирхеровомъ музеяхъ, на стѣнахъ, саркофагахъ, лампахъ и т. д., числомъ около 150, не оставляютъ никакого сомнѣнія въ ихъ древнемъ происхожденіи.

Добрый Пастырь на христіанскихъ памятникахъ (рис. 13) обыкновенно является въ видѣ юноши безъ бороды, по большей части съ короткими волосами, правильнымъ и симпатичнымъ лицомъ; одѣтъ въ туніку, опоясанную по

чресламъ: это обычная въ древности одежда употреблявшаяся не только пастухами, но и знатными лицами. Длинная туника была единственною одеждою (верхнею) древнихъ пастуховъ: она защищала ихъ какъ отъ холода, такъ и отъ жара; во время работы и движенія она подбиралась посредствомъ двухъ поясовъ—подъ мышками и вокругъ чреслъ; объ этомъ опоясаніи чреслъ упоминается и въ священномъ Писаніи при указаніи на поспѣшность или готовность къ движенію (Лук. XII, 35). Въ обуви Пастыря замѣчается разнообразіе: иногда Онъ обутъ въ сандалии, иногда въ сапоги, иногда покрыты только верхнія части ногъ; иногда Онъ безъ всякой обуви. Голова пастыря часто обнажена; изрѣдка встрѣчается надъ нею монограмма имени І. Христа, сіяніе,  $\alpha$  и  $\omega$ . Таковы обычныя формы Добраго Пастыря на памятникахъ древности. Формы эти давали нѣкоторый поводъ сопоставлять христіанскаго пастыря съ соответствующими изображениями языческаго характера и считать его рабскою копіею языческо-миѳологическаго сюжета. Въ языческой древности извѣстны были эти формы; для примѣра укажемъ на изображенія Меркурія: Меркурій, покровитель стадъ, по древнему сказанію, спасъ городъ Танагру (въ Беотіи) отъ чумы, явившись въ образѣ пастуха съ бараномъ на плечахъ. Поэтому греческіе художники иногда изображали его или въ видѣ пастуха со стоящею подлѣ него овцею, или съ овцею на плечахъ. Нѣсколько подобныхъ статуэтокъ и рельефовъ сохранилось доселѣ. Кромѣ Меркурія, изображался у грековъ въ видѣ пастуха съ козликомъ на плечахъ также Сатиръ. Встрѣчается также на памятникахъ греко-римскаго искусства изображеніе пастуха съ овцею,—не какъ миѳологическій образъ, а какъ картинка природы въ соответствіе съ картинами идиллической поэзіи <sup>1)</sup>. Многочисленные памятники этого рода доказываютъ, что изображеніе пастыря находило широкое примѣненіе въ искусствѣ еще ранѣе появленія христіанства. Однакожь, было бы не вполне основательно думать, что христіанскіе художники прямо заимство-

<sup>1)</sup> Примѣры: Bergner, Der gute Hirt in der altchristl. Kunst. Berlin. 1890.

вали этотъ сюжетъ изъ античной древности и приладили его механически къ притчѣ о Добромъ Пастырѣ. Они могли создать художественный образъ Добраго Пастыря подѣ влияніемъ наблюденій надъ живою дѣйствительностію: безъ сомнѣнія, древніе пастухи носили овецъ на своихъ плечахъ, какъ это дѣлается и доселѣ; а ближайшимъ и вполне достаточнымъ мотивомъ къ разработкѣ этого типа послужила, конечно, евангельская притча о Добромъ Пастырѣ. Если же, несмотря на различіе мотивовъ этого изображенія въ христіанствѣ и язычествѣ, между ними иногда оказывается нѣкоторое сходство въ художественныхъ формахъ, то это легко объясняется единствомъ школы, которая имѣла опредѣленные техническіе приемы, приложимые одинаково въ практикѣ художниковъ какъ языческихъ, такъ и христіанскихъ. Сходство этого рода въ иныхъ случаяхъ настолько значительно, что ставить изслѣдователя въ затруднительное положеніе: какъ отличить христіанское изображеніе Добраго Пастыря отъ языческаго? Разрѣшить это затрудненіе однажды навсегда невозможно. Иногда дѣло разрѣшается на основаніи ясныхъ атрибутовъ изображенія пастыря, иногда на основаніи обстановочныхъ изображеній, иногда, наконецъ, чрезъ наблюденіе фізіономическихъ отгѣнковъ изображенной фігуры. Пусть признаки эти не всегда одинаково надежны; однакожь, до сей поры они помогали изслѣдователямъ счастливо избѣгать грубыхъ заблужденій. Подробности изображенія Добраго Пастыря на памятникахъ христіанства довольно разнообразны: иногда онъ стоитъ, опершись на свой посохъ, между двумя пальмами, приложивъ правую руку къ головѣ; иногда онъ изображенъ въ тотъ моментъ, когда навязываетъ на бичевку свою собаку; иногда—съ овцею на плечахъ. Въ этомъ разнообразіи формъ нѣкоторые <sup>1)</sup> видятъ указаніе на различные моменты притчи о Добромъ Пастырѣ, именно: отправленіе за пропавшею овцею и возвращеніе съ нею въ овчарню; но доказать, что художникъ христіанскій имѣлъ въ виду эту именно цѣль—не легко. Обыкновенными атрибутами и аксессуарами Добраго Пастыря служатъ: сосудъ для молока, который нѣкоторыми археоло-

<sup>1)</sup> Martigny, Dict. подѣ сл. Pasteur.

гамн объясняется въ смыслѣ евхаристическаго сосуда, — пастушескій посохъ, флейта или дудка (*syrix*), иногда монограмма имени І. Христа или прямой крестъ, какъ напр. въ мавзолеѣ Галлы Плакиды въ Равеннѣ, иногда — солнце, мѣсяцъ и звѣзды.

Значеніе этого символа объясняется легко изъ евангельской притчи о Доброе Пастырѣ. Пастырь есть Спаситель, поднявшій на свои рамена заблудшую овцу, — Искупитель рода человѣческаго. Въ этомъ случаѣ трудно согласиться съ мнѣніемъ В. Шульце, который видитъ въ Доброе Пастырѣ символъ покровительства и защиты мертвыхъ, или символъ власти І. Христа надъ смертію и отверженія пажитей райскихъ <sup>1)</sup>. Объясненіе это стоитъ въ связи съ цѣлымъ взглядомъ автора на древнѣйшія живописи катакомбъ: онъ полагаетъ, что эти живописи направлены къ выраженію идеи о смерти, погребеніи и загробной жизни и примыкаютъ къ погребальной символикѣ язычества. Правдоподобность этого взгляда, повидимому, подтверждается тѣмъ, что живописи эти находятся въ мѣстахъ погребенія — катакомбахъ. Но онъ очень узокъ и не обнимаетъ сполна всей совокупности древнѣйшихъ изображеній. Въ частности онъ узокъ и по отношенію къ символу „Добрый Пастырь“: фигура эта изображалась не въ однихъ только мѣстахъ погребенія, но и на предметахъ обычнаго употребленія, напр. на лампахъ; по свидѣтельству Тертуліана, христіане изображали ее на сосудахъ <sup>2)</sup>: какъ бы ни истолковали мы назначеніе этихъ сосудовъ, — признаемъ ли ихъ сосудами церковными, или предназначенными для домашняго употребленія, во всякомъ случаѣ, какъ самые сосуды эти, такъ и изображаемый на нихъ Добрый Пастырь имѣли не погребальное значеніе. Болѣе вѣроятно широкое истолкованіе рассматриваемой аллегоріи въ предѣлахъ широкаго значенія евангельской притчи.

в) Третью категорію катакомбныхъ изображеній составляютъ *библейскія событія*. Цикль ихъ не очень разнообразенъ по содержанію: одни и тѣже сюжеты чередуются обыч-

<sup>1)</sup> V. Schultze, Die Katacomben S. 113.

<sup>2)</sup> Tertull. De pudicit. c. VII.

но, не замѣняясь другими. Сверхъ того, однообразіе замѣтно здѣсь даже и въ художественной обработкѣ ихъ: всѣ изображенія, сходныя по основной мысли, представляются въ близко сходныхъ художественныхъ формахъ. Явленіе это, по мнѣнію нѣкоторыхъ археологовъ (Аляръ, Краузъ), объясняется тѣмъ, что церковь уже въ то время контролировала дѣятельность художниковъ и держала ее въ опредѣленныхъ границахъ. Ограниченіе же это вызывалось, будто бы, тѣмъ, что каждое изображеніе этого рода должно было выражать извѣстную идею или догму, точное опредѣленіе которой могло быть предоставлено только церкви, а не произволу художниковъ. Вѣроятность такого объясненія не можетъ быть доколѣ подтверждена ни точными ссылками на свидѣтельства древне-церковной письменности, ни соображеніями, вытекающими изъ

общихъ понятій объ отношеніи церкви къ искусству въ то время. Намъ кажется, что указанное явленіе можно объяснить проще, помимо ссылокъ на вмѣшательство церкви. Дѣло въ томъ, что изображенія эти относятся преимущественно къ III—IV в., когда искусство елопилось



Рис. 14. Ной и оранта въ кат. Оравона въ Римѣ.

уже къ упадку. Бѣдность изобрѣтенія и подражательность суть необходимыя слѣдствія упадка; а отсюда и однообразіе.

Одинъ изъ важнѣйшихъ сюжетовъ этой категоріи—*Ной въ ковчегъ*, встрѣчающій голубя съ вѣткою, возвращающагося по окончаніи потопа (рис. 14). Ной является иногда бородастымъ мужчиною, иногда молодымъ человѣкомъ безъ бороды: онъ стоитъ въ ковчегѣ, имѣющемъ форму небольшого ящика съ откинутою назадъ крышкою; въ рукахъ у него, или на нѣкоторомъ разстояніи отъ него изображена птица съ вѣткою въ клювѣ. Въ одномъ случаѣ, именно на саркофагѣ V в. въ Трирѣ, вмѣстѣ съ Ноемъ изображены и нѣкоторые члены его семейства, также нѣкоторые изъ животныхъ, взятыхъ имъ въ ковчегъ. Изображеніе Іоны (рис. 15) имѣло

нѣсколько видовъ: иногда мы видимъ, какъ корабельщики бросаютъ Иону въ открытую пасть морского чудовища, подплывшаго къ кораблю, или какъ это чудовище извергаетъ его на берегъ; иногда Иона представляется сидящимъ или лежащимъ подъ деревомъ, снабженнымъ листьями и плодами, или подъ вѣтвями засохшаго дерева, или же подъ открытымъ небомъ; иногда всѣ эти изображенія соединяются въ одной и той же картинѣ, какъ напр. въ фрескахъ катакомбъ Каллиста. Во всѣхъ этихъ случаяхъ Иона представляется въ обнаженномъ видѣ; и съ этой стороны фигура его составляетъ, наряду съ темными другими, рѣдкое явленіе въ древне-христианской

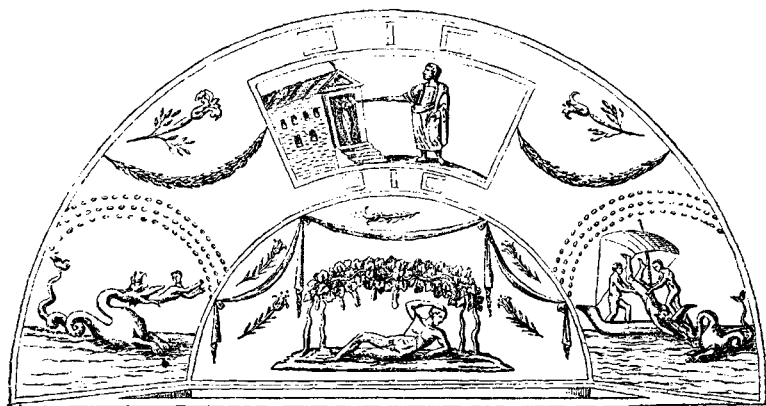


Рис. 15. Изображ. Ионы и воскрешенія Лазаря въ катак. Прискиллы.

живописи, сохранившее античную манеру. Чудовище, поглощающее Иону, всегда имѣетъ одну и ту же фантастическую форму. Изображеніе Ионы, помимо своего историческаго значенія, можетъ быть разсматриваемо, какъ символическое: къ этому толкованію вынуждаютъ прямые сопоставленія Ионы съ Спасителемъ, выраженные въ новомъ завѣтѣ и въ древне-христианской литературѣ. Въ такомъ же символическомъ смыслѣ можетъ быть истолковано и изображеніе *Даніила* во рвѣ львиномъ: Даніиль—символь воскресенія. „Тотъ, кто воскресилъ Лазаря четверодневнаго, говорится въ Постановленіяхъ апостольскихъ, кто извлекъ Иону живымъ и невредимымъ

чрезъ три дня изъ чрева морского чудовища, трехъ отроковъ изъ вавилонской печи и Даниїла изъ пасти львиной, Тотъ имѣеть силу возвратить намъ жизнь“. Обыкновенно Даниїль изображается на памятникахъ въ обнаженномъ видѣ между двумя львами, съ воздѣтыми какъ бы для молитвы руками. На памятникахъ сравнительно поздняго времени (отъ IV в.) онъ является уже въ поясѣ, затѣмъ—въ туникѣ, наконецъ—въ полной фригійской одеждѣ. Въ то же время подъ вліяніемъ апокрифическихъ сказаній является вмѣстѣ съ изображеніемъ Даниїла прор. Аввакумъ, приносящій ему пищу, и царь вавилонскій, смотрящій на своего плѣнника. Изображеніе это, равно какъ и изображеніе прор. Іоны перешли, въ нѣсколько видоизмѣненныхъ формахъ, и въ византійскую иконографію.

Изображенія *Моисея*: иногда онъ представленъ въ тотъ моментъ, когда снимаетъ свои сандалии для того, чтобы приблизиться къ горящему кусту: одна нога его поставлена на камень, самъ онъ наклоняется, чтобы развязать ремни сандалій, иногда же смотритъ въ ту сторону, откуда слышенъ божественный гласъ, изображаемый иногда въ видѣ руки, протянутой изъ облаковъ. Чаше встрѣчается изображеніе Моисея, изводящаго воду изъ камня въ пустынѣ: Моисей касается своимъ жезломъ скалы, изъ которой струится вода; два израильянина припадаютъ къ этой водѣ и пьютъ ее <sup>1)</sup>. Иногда Моисей изображенъ въ тотъ моментъ, когда онъ получаетъ отъ Бога скрижали закона. Изображенія эти имѣютъ историческій, но не символическій характеръ; исключеніе можетъ быть допущено для Моисея, изводящаго воду, такъ какъ эта вода, по Тертулліану, символически указываетъ на крещеніе.

Къ этой же категоріи библейскихъ изображеній нужно отнести — изображеніе трехъ отроковъ въ огненной печи, Адама и Евы въ моментъ грѣхопаденія, Каина и Авеля (въ скульптурѣ саркофаговъ), изъ которыхъ первый приноситъ въ жертву Богу снопы жита или виноградъ и является въ обнаженномъ видѣ, по обычному представленію земледѣль-

<sup>1)</sup> Многочисленные примѣры въ скульптурѣ саркофаговъ. См. ниже.



цевъ въ античномъ искусствѣ,—второй приносить въ жертву агнца и одѣтъ въ тунику и пенулу; далѣе — изображеніе Іова, Сампсона, Давида, Или, возносящагося на небо. Товіи, Сусанны—въ видѣ овечки между двумя волками.

Изъ числа новозавѣтныхъ событій находимъ въ живописяхъ катакомбъ поклоненіе волхвовъ. Изображеніе это повторяется здѣсь до 10 разъ, именно: въ катакомбахъ Домитиллы III в., въ катак. Маркеллина и Петра III в., Оразона III в., Кириака IV в., Бальбины IV вѣка, Каллиста (два поврежденных), Прискиллы и Домитиллы. Общій типъ изображенія слѣдующій (рис. 16): Богоматерь обычно сидитъ на креслѣ; она одѣта въ длинную тунику съ



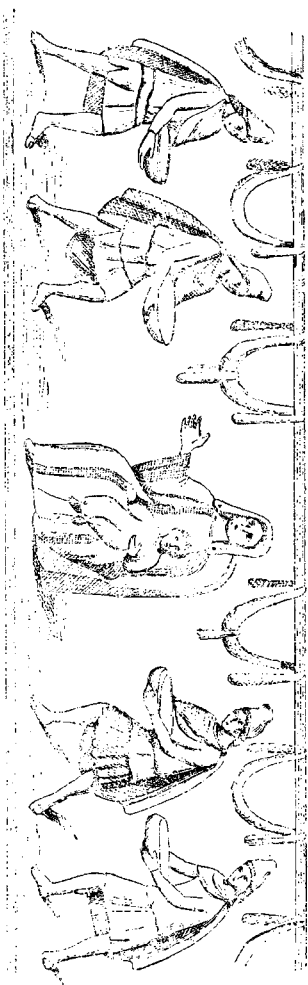
Рис. 16. Поклоненіе волхвовъ въ катак. Каллиста.

широкими или узкими рукавами; на головѣ ея покрывало; иногда (кубикула Цециліи въ катак. Каллиста; катак. Маркеллина и Петра) голова ея открыта. На рукахъ Богоматери Младенецъ, одѣтый въ длинную тунику, иногда съ клавирами; Онъ въ возрастѣ одного—двухъ лѣтъ; правую руку Онъ простираетъ иногда къ дарамъ волхвовъ. Волхвы являются въ числѣ двухъ, трехъ или четырехъ: они стоятъ въ поклоненномъ положеніи передъ І. Христомъ и Богоматерью всё вмѣстѣ (рис. 16), или по два съ той и другой стороны (рис. 17); въ рукахъ ихъ блюда или ящики съ дарами. Одежды ихъ: короткая опоясанная туника и анаксириды; на плеча накинута широкой безрукавный плащъ съ застежкой

на правомъ или на лѣвомъ плечѣ; на головахъ ихъ фригійскіе колпаки. Обстановочныхъ изображеній, которыя указывали бы на мѣсто, гдѣ просходитъ дѣйствіе, въ домѣ, или пещерѣ, или на открытомъ воздухѣ, здѣсь нѣтъ. — Есть въ

катакомбахъ неясныя изображенія *Благовѣщенія Пресв. Богородицы, крещенія І. Христа* (см. ниже); но одно изъ самыхъ любимыхъ древне-христіанскими художниками и прекраснѣйшихъ изображеній, — это изображеніе воскрешенія Лазаря. Число ихъ простирается свыше 20-ти въ катакомбахъ: Каллиста III в., въ кубикулѣ Цециліи (четыре), въ катакомбахъ на *via Latina*, Маркеллина и Петра (пять), Агнесы (три), Оразона и Сатурнина (три), Домитиллы, Прискиллы, Гермеса (два) и въ неаполитанскихъ катакомбахъ Январія. Типическія черты изображенія поэтимъ памятникамъ состоятъ въ слѣдующемъ (рис. 18). І. Христосъ въ обычномъ типѣ юноши держитъ въ правой рукѣ жезль и касается имъ спеленутой муміи, стоящей въ гробницѣ. Въ одномъ случаѣ гробница имѣетъ видъ пещеры (катак. Гермеса, (рис. 19), въ большинствѣ же случаевъ она представляетъ собою форму римскихъ

Рис. 17. Фреска катак. Домптылли.



колюмбаріевъ, въ которыхъ помѣщались урны съ прахомъ умершихъ: зданіе небольшое, довольно высоко поднятое надъ поверхностью почвы, снабженное лѣстницею, фасадомъ, украшеннымъ двумя колоннами или просто столбами, съ

антаблеманомъ и пофронтоннымъ покрытиемъ. Подобную форму имѣли и нѣкоторые іудейскіе мавзолеи, съ дорійскими и іонійскими колоннами, напр. такъ наз. гробницы Авессалома, Захаріи; въ долинѣ Иосафатовой и др.; однако поставить въ генетическую связь съ ними гробницу Лазаря мы не можемъ: древность этихъ гробницъ дѣло темное; въ ихъ архитектурныхъ формахъ замѣтны элементы греческіе и египетскіе. Но на саркофагахъ гробница Лазаря съ римскими колоннами несомнѣнно отражаетъ на себѣ слѣды греко-римской погребальной практики. Лазарь представляетъ

совершенное подобіе небольшой муміи: лицо его открыто, но голова и все тѣло покрыто саваномъ, связаннымъ пеленками. Незначительные размѣры изображенія Лазаря заставляли нѣкоторыхъ предполагать, — не имѣли ли художники въ виду сравненіе Лазаря, возрожденнаго къ новой жизни, съ младенцемъ; но если мы знаемъ, что этотъ приѣмъ уменьшенія фигуръ



Рис. 18. Фреска катак. Маркеллина и Петра.

находилъ въ древне-христіанскомъ искусствѣ постоянное примѣненіе при изображеніи чудесъ исцѣленій и воскрешеній, то и въ настоящемъ случаѣ можемъ обойтись безъ символической подкладки. Фигура Лазаря, какъ замѣчено, имѣетъ видъ египетской муміи. Были ли знакомы христіанскіе художники съ египетскими муміями, какъ полагалъ Мюнтеръ, или нѣтъ, во всякомъ случаѣ они знали соответствующую форму погребенія іудеевъ и руководились въ данномъ случаѣ

прямымъ указаніемъ евангельскаго текста: и вышелъ умершій обвитый по рукамъ и ногамъ погребальными пеленами, и лицо его обвязано было платкомъ. Иисусъ говоритъ имъ: развяжите его, пусть идетъ (Іоан. XI, 44). Лазарь обыкновенно стоитъ въ дверяхъ колюмбарія: быть можетъ это положеніе усвоилось ему по соображеніямъ чисто техническимъ, или же художники хотѣли представить Лазаря уже воскрешеннымъ и выходящимъ изъ гроба.

г) Четвертый классъ заключаетъ въ себѣ изображенія литургическаго характера, т. е. тѣ, которыя представляютъ совершеніе церковныхъ таинствъ, или указываютъ на нихъ лишь символически. Сюда относится изображеніе рыбы. Такъ какъ

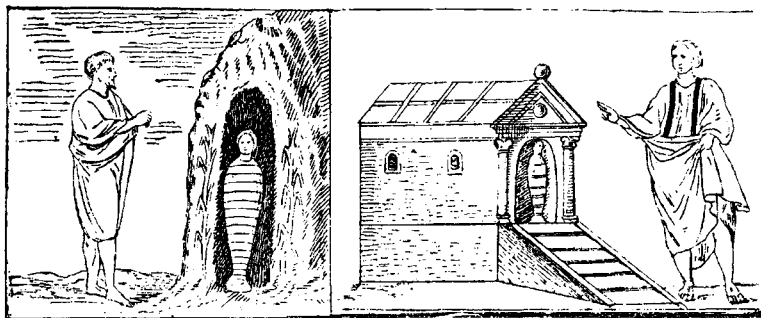


Рис. 19—20. Фрески катак. Гермеса, Маркеллина и Петра.

первые послѣдователи І. Христа принадлежали къ числу рыбаковъ, то Спаситель въ Своемъ обращеніи съ ними, примѣняясь къ ихъ состоянію, называетъ ихъ ловцами людей. Въ другой разъ уподобляетъ царство небесное неводу, наполненному различнаго рода рыбами (Матѣ. XIII, 47—48; IV, 19; Марк. I 17; Лук. V, 10); въ третій разъ проводитъ параллель между небесными благами и рыбою (Матѣ. VII, 9—11). Въ этихъ сравненіяхъ Спасителя, заимствованныхъ изъ обычной жизни, заключается первый мотивъ для введенія рыбы въ кругъ символовъ изобразительнаго искусства. Къ этому присоединилось еще одно весьма важное обстоятельство, которое содѣйствовало распространенію этого символа. Греческое наименованіе рыбы „ἰχθῦς“ заключаетъ въ себѣ пять монограммъ, относя-

щихся къ Иисусу Христу: „Ἰησοῦς, Χριστός, Θεοῦ, Υἱός, Σωτήρ“. Мысль эта раскрывается въ сочиненіяхъ Мелитона сардійскаго, Оригена, Опгата милевитскаго, Августина и Максима туринскаго <sup>1)</sup>. Принадлежитъ ли это открытіе самимъ христіанамъ, или заимствовано ими отъи? Дѣло въ томъ, что въ 8-й книгѣ Сивиллиныхъ пророчествъ приводится акростихъ, изъ первыхъ буквъ котораго составляется Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ Σταυρός, т. е. тоже самое, что, по указанію древнихъ, заключается и въ наименованіи рыбы, лишь съ прибавленіемъ Σταυρός. Императоръ Константинъ Великій въ своей рѣчи къ собранію святыхъ прямо утверждалъ, что этотъ акростихъ изобрѣтенъ эритрейскою Сивиллою, пророчествовавшею о Христѣ. „Впрочемъ многіе, говоритъ онъ, не вѣрятъ этому, хотя допускаютъ, что эритрейская Сивилла дѣйствительно пророчествовала. Многіе подозрѣваютъ, что эти стихи сочинены кѣмъ нибудь изъ читателей нашей вѣры, нечуждымъ стихотворнаго дара, и пущены въ свѣтъ подъ ложнымъ именемъ, какъ предсказанія Сивиллы, потому что въ нихъ содержатся мысли полезныя для жизни... Но истина сдѣлалась очевидною, когда прилежнымъ изслѣдованіемъ нашихъ точнѣе соображены были времена, такъ что теперь уже никто не станетъ утверждать, будто это стихотвореніе написано послѣ пришествія Христа... и будто произнесенныя Сивиллою въ давнія времена стихи неподлинны. Всѣмъ извѣстно, что приведенное стихотвореніе было въ рукахъ Цицерона, который перевелъ его на латинскій языкъ и помѣстилъ въ числѣ своихъ твореній“. Итакъ, акростихъ этотъ, по общему признанію современниковъ равноапостольнаго царя, повѣренному тщательными разслѣдованіями, дѣйствительно составленъ въ первый разъ Сивиллою пророчицею. Даръ пророчества признанъ за Сивиллами древними церковными писателями. Но такъ какъ несомнѣнно, что въ Сивиллины книги многое внесено было уже въ христіанскую эпоху, даже во II вѣкѣ, то возможно и другое предположеніе, а именно: акростихъ этотъ могъ быть изобрѣтенъ уже въ христіанское время, подъ вліяніемъ положительныхъ свѣдѣній о лицѣ І. Христа. Кѣмъ это сдѣлано,—

<sup>1)</sup> Мѣста эти изложены въ изд. Петры: *Spicilegium solesm.* т. III, р. 525 и др.

сказать трудно. Быть можетъ,—однимъ изъ тѣхъ лицъ, которыя скрыли свои имена подъ именемъ Сивиллы, или же къмъ либо изъ христіанъ александрійскихъ, среди которыхъ изобрѣтательность этого рода находила особенно благосклонный приемъ, а отъ нихъ заимствовано это открытіе и въ Сивиллины книги. Символическое значеніе рыбы довольно широко. Рыба означаетъ І. Христа, какъ основателя и хранителя церкви, что видно изъ изображенія на извѣстной ониксовой камѣ, гдѣ представленъ корабль церкви, покоющійся на рыбѣ (рис. 21). Рыба означаетъ иногда христіанина. Но особенно выдѣляется значеніе рыбы евхаристическое. Въ катакомбахъ Люцины находится замѣчательное въ этомъ смыслѣ изображеніе: оно представляетъ двухъ плавающихъ рыбъ, на спинахъ которыхъ находятся корзины, наполненныя хлѣбами. Рыба—І. Христосъ  $\iota\chi\theta\upsilon\varsigma$ , хлѣбы—символь евхаристіи. Таже самая мысль еще съ

большею ясностію раскрыта въ надписи (IV в.), открытой въ 1839 году на кладбищѣ—въ Отунѣ, гдѣ находится стихотворное (въ видѣ акростиha) обращеніе къ Спасителю, чтобы Онъ насытилъ Пекторія рыбою, сладкою какъ медъ. Въ цѣлой надписи рѣчь идетъ о крещеніи и евхаристіи. Въ надгробной надписи фригійскаго



Рис. 21. Оникс. камей.

епископа Аверкія, составленной имъ самимъ во II вѣкѣ, находится выраженіе той же мысли. Особенный интересъ ея заключается въ послѣднихъ словахъ:

„Вѣра руководила мною и предлагала (мнѣ) въ пищу рыбу— $\iota\chi\theta\upsilon\varsigma$ —отъ источника (жизни), ту великую и чистую рыбу, которую держала въ своихъ нѣдрахъ непорочная Дѣва и которую она дала друзьямъ для яденія во всѣ времена, предлагая еще цѣлебное вино, смѣшанное съ хлѣбомъ... Всякій единомышленникъ мой, читая это, помолится о мнѣ“.

Очевидно, рѣчь идетъ о таинствѣ евхаристіи: символъ евхаристіи—рыба; на ряду съ нею—другіе символы—хлѣбъ и вино. Сопоставленіе этой эпитафій съ указаннымъ изображеніемъ изъ катакомбы Люцины представляетъ символъ рыбы съ хлѣбами въ видѣ ясномъ и опредѣленномъ. Рыба является

также въ изображеніи извѣстнаго евангельскаго чуда умноженія хлѣбовъ, и если принять въ соображеніе то, что нѣкоторые изъ древнихъ авторовъ (бл. Августинъ, Просперъ) объясняютъ это чудо въ смыслѣ евхаристіи, то возможно будетъ допустить, что и въ этихъ изображеніяхъ есть намекъ на евхаристію.

Цѣлый рядъ сакраментальныхъ изображеній открытъ въ катакомбахъ Каллиста, рядомъ съ такъ называемою папскою криптою. Время происхожденія этихъ живописей III-й вѣкъ. Онѣ расположены въ пяти помѣщеніяхъ. При входѣ въ первое по лѣвую сторону отъ двери представляется фигура Моисея, изводящаго воду; Моисей изображенъ въ видѣ молодого человѣка въ короткой туникѣ. Подлѣ него сидитъ на берегу (на скалѣ) другой обнаженный человѣкъ съ шляпою на головѣ: въ правой рукѣ его удочка, на которой онъ тащитъ изъ воды рыбу. Далѣе, обѣденный столъ, вокругъ котораго сидятъ семь обнаженныхъ фигуръ: одною рукою они дѣлаютъ какой-то жестъ, другую протягиваютъ къ столу, на которомъ находятся двѣ большія рыбы. Предъ столомъ уцѣлѣли также части семи корзинъ съ хлѣбами. На слѣдующей стѣнѣ изображенъ корабль въ моментъ бурнаго крушенія: волны хлещутъ черезъ его палубу; одинъ изъ людей уже упалъ въ море и погибаетъ въ волнахъ, кормчій также готовъ броситься въ воду; лишь одно лицо стоитъ посреди корабля съ руками, воздѣтыми, какъ будто, для молитвы; надъ нимъ въ сіяніи видна другая фигура молодого человѣка, простирающаго надъ его головою свою руку. На той же стѣнѣ изображенъ актъ крещенія Мужъ, облеченный въ тогу со свиткомъ въ лѣвой рукѣ, возлагаетъ свою правую руку на голову обнаженнаго мальчика, стоящаго въ водѣ. По правую сторону этой сцены находится сидящая мужская фигура въ палліумѣ, спущенномъ съ праваго плеча; правою рукою онъ дѣлаетъ ораторскій жестъ. На правой отъ входа стѣнѣ изображено воскрешеніе Лазаря, птица, два дельфина, изъ коихъ одинъ съ трезубцомъ, и фигура фоссора (гробокопателя). Потолокъ комнаты украшенъ изображеніемъ Добраго Пастыря съ агнцами, цвѣтами, вазами, павлинами и проч.; надъ заднею стѣною изображенъ тренож-

никъ съ двумя хлѣбами и рыбою, подлѣ него 7 корзинъ съ хлѣбами; справа Іона подлѣ деревомъ, слѣва тотъ же Іона, ввергаемый въ море. Въ слѣдующей комнатѣ — налѣво отъ входа тотъ же Моисей, какъ и въ первой комнатѣ; затѣмъ — Іона въ трехъ уже извѣстныхъ намъ моментахъ; крещеніе, какъ и въ первой комнатѣ (рис. 22—23), разслабленный съ своимъ ложемъ; на задней стѣнѣ вечера, а по сторонамъ ея жертвоприношеніе Авраама и треножникъ съ рыбою и хлѣбами (рис. 24), подлѣ котораго находится одѣтый въ паліумъ мужчина и женщина съ воздѣтыми руками. Своды украшены такъ же, какъ и въ первой комнатѣ. Третья комната заключаетъ въ себѣ изображенія воскрешенія Лазаря, трехъ сценъ



Рис. 22—23. Фрески сакрамент. капеллы.

изъ исторій Іоны, Моисея, и вечера, въ которой участвуютъ 7 лицъ (рис. 25). Комнаты 4-ая и 5-ая бѣднѣе предшествующихъ и не представляютъ въ своихъ изображеніяхъ ничего новаго. Изъ всѣхъ этихъ изображеній самыя древнія и лучшія по стилю находятся въ первой комнатѣ, которая главнымъ образомъ и служила образцомъ при расписаніи второй <sup>1)</sup>; третья расписывалась по образцу первыхъ двухъ и т. д. Общій характеръ этихъ изображеній символическій, какъ это показываетъ уже ихъ сопоставленіе: трудно допустить, чтобы напр. фигура рыболова и сцена вечера могли явиться здѣсь, какъ обычныя бытовья картины, когда на ряду съ ними стоятъ изображенія священнаго характера, какъ вос-

<sup>1)</sup> V. Schultze, Archäol. Stud. S. 34 ff.



крещеніе Лазаря, Моисей и Иона. Но относительно значенія этихъ изображеній въ дѣломъ и cadaго въ отдѣльности археологи еще не пришли къ соглашенію. По мнѣнію Росси и его школы, изображенія эти имѣютъ слѣдующій смыслъ. Изображенія Моисея, рыболова и разслабленнаго указываютъ на таинство крещенія. Въ частности, скала, изъ которой Моисей изводитъ воду, знаменуетъ, согласно съ ветхимъ и новымъ завѣтомъ (1 Кор. X, 3; Ис. XXV, 6) Самого І. Христа, какъ таинственную скалу, источающую воды благодати въ пустынѣ этого міра. Моисей обозначаетъ апостола Петра; ему дана власть открывать въ божественной скалѣ источникъ жизни и низводитъ живую воду на дѣтей церкви посредствомъ бани крещенія.

Въ связи съ этою сценою находятся фигура рыболова и сцена крещенія: дитя, крещенное въ водѣ, символически изображено подъ образомъ рыбы, извлекаемой изъ той же воды; рыболовъ, слѣдовательно, есть ни кто иной, какъ ап. Петръ. Дальнѣйшее изображеніе разслабленнаго имѣетъ отношеніе къ тому же таинству крещенія: согласно съ Тертуліаномъ и Оптатомъ милевитскимъ, разслабленный указываетъ собою на отпущеніе грѣховъ въ таинствѣ крещенія! Далѣе слѣдуютъ изображенія, указывающія на евхаристію: во 1-хъ, треножникъ съ мужчиною, одѣтымъ въ палліумъ. Мужчина этотъ христіанскій священникъ,—за это ручается уже его облаченіе: палліумъ составляетъ одежду философовъ и христіанскихъ священниковъ: такую одежду носили Аристидъ аѳинскій, Тертуліанъ, александрійскій пресвитеръ Гераклъ, Григорій чудотворецъ и др. Жепщина въ сторонѣ служитъ символомъ Христовой церкви, подобно тому, какъ въ римскихъ мозаикахъ подъ видомъ женщинъ изображались „*ecclesia ex circumcissione*“ и „*ecclesia ex gentibus*“, или же символомъ Богородицы. Ве-



Рис. 24. Фреска сакрамент. капеллы.

черя 7-ми лицъ за столомъ съ хлѣбами и рыбами означаетъ евхаристію; за это ручается евхаристическое значеніе хлѣба и рыбы, а также сопоставленіе этой сцены съ таинственною сценою крещенія: какъ послѣднее означаетъ таинство, такъ и первая. Жертвоприношеніе Авраама опять—символь евхаристіи; а равно и воскрешеніе Лазаря, такъ какъ „языкъ Спасителя, говорящаго о таинствѣ Его тѣла и крови, тотъ же самый, какъ и въ разговорѣ съ сестрою Лазаря Марією о воскресеніи; и потому-то будто бы Пруденцій сопоставляетъ евхаристію съ воскрешеніемъ Лазаря. Иона — символъ смерти и воскресенія Спасителя и затѣмъ—символь евхаристіи“. Таково значеніе главнѣйшихъ литургическихъ изображеній, по изъясненію римско-католическихъ ученыхъ.



Рис. 25. Фреска сакрамент. капеллы.

Другое объясненіе, принадлежитъ протестантскому ученому Шульце. По этому объясненію, фигура рыбы, извлекаемой рыболовомъ изъ глубины, означаетъ избавленіе чело­вѣческой души отъ власти діавола и привлеченіе къ новой жизни; слѣдовательно, изображеніе это, по своему внутреннему значенію, стоитъ въ тѣсной связи съ изображеніями пророка Ионы. Какъ Иона силою Божіею освобождается отъ неминуемой смерти въ волнахъ моря, такъ и всякій чело­вѣкъ при помощи той же силы избавляется отъ узъ діавола, представленныхъ здѣсь символически въ видѣ воды. Затѣмъ, въ образахъ вечери и треножника авторъ видитъ символы

вѣчнаго блаженства. Корабль, обуреваемый волнами, означаетъ не церковь, но указываетъ на историческое событіе, т. е. крушеніе корабля апостола Павла предъ островомъ Мальтою (Дѣян. XXVII, 41) и т. д. Общій выводъ автора заключается въ томъ, что всѣ эти, такъ называемыя сакраментальныя фрески имѣютъ совершенно погребальный характеръ: указываютъ на смерть и воскресеніе, представляютъ подъ видимыми образами загробное состояніе людей и съ этой стороны стоятъ въ связи съ погребальною символическою язычества.

г) Выраженіе идеи въ символѣ непременно должно было стѣснить объемъ художественнаго замысла, и отсюда возникла потребность установки изображеній прямыхъ, лишенныхъ символическихъ покрововъ. Такое стремленіе къ разоблаченію символовъ и установкѣ иконографическихъ типовъ въ христіанскомъ искусствѣ обнаружилось весьма рано, и уже отъ первыхъ вѣковъ христіанства мы имѣемъ нѣсколько прямыхъ *иконографическихъ* изображеній. Наиболѣе видное мѣсто среди нихъ занимаютъ изображенія *Спасителя, Богоматери и Апостоловъ*.

а) Въ исторіи изображенія Спасителя слѣдуетъ различать три главнѣйшихъ момента: символическія изображенія, изображенія прямыя въ античномъ типѣ и изображенія византійскаго типа, удерживаемыя въ православной церкви до настоящаго времени. Моменты эти соотвѣтствуютъ такимъ же моментамъ въ исторіи христіанскаго искусства вообще и стоятъ съ ними въ неразрывной связи.

Мы видѣли, что въ первоначальную эпоху христіанства І. Христосъ былъ изображаемъ подъ символомъ Добраго Пастыря, Агнца, Орфея и т. д.: въ этихъ изображеніяхъ мы видимъ не самого Христа, какъ лицо историческое, а лишь одинъ намекъ на Него, и различіе въ формахъ этихъ намековъ въ нныхъ случаяхъ до такой степени велико, что не безъ труда приходится узнавать въ двухъ различныхъ изображеніяхъ одно и тоже лицо. Подобное же разнообразіе, хотя не столь рѣзкое, наблюдается и въ первоначальныхъ *прямыхъ* изображеніяхъ Спасителя. На древнихъ памятникахъ (II—III вв.) встрѣчаются изображенія Спасителя, воскрешающаго

Лазаря, умножающаго хлѣбы и проч., но иногда Онъ является въ одномъ видѣ, иногда въ другомъ. Если отдѣлить менѣе важныя черты этого изображенія и сгруппировать въ одно цѣлое черты типическія, то мы получимъ такое понятіе объ этомъ первоначальномъ типѣ Спасителя: Спаситель является здѣсь молодымъ человѣкомъ, безъ бороды, съ короткими или длинными волосами, въ плащѣ, съ жезломъ въ правой рукѣ, или свиткомъ, какъ символомъ учительства; съ мягкими и симпатичными чертами лица и стройнымъ тѣлосложеніемъ. Типъ этотъ остается господствующимъ до половины IV столѣтія (см. рис. въ отд. саркофаговъ). Но не говоря уже о недостаточной устойчивости этого типа, мы ясно видимъ, что этотъ типъ не есть типъ историческій, — это скорѣе фигура античнаго героя, а не Спасителя, каковымъ Онъ былъ въ дѣйствительности. Иначе, впрочемъ, едва ли могло и быть. То была эпоха переходная въ исторіи искусства: никакихъ церковныхъ установленій относительно изображеній Спасителя не существовало; въ сферѣ самаго искусства еще не установились опредѣленные типы, и потому художники изображали Спасителя по своему личному усмотрѣнію, а такъ какъ ихъ художественные идеалы были воспитаны на античныхъ традиціяхъ, то отсюда и Спаситель явился въ томъ же античномъ типѣ. Типъ этотъ не былъ рабскою копіею съ существующихъ языческихъ или еретическихъ образцовъ, но свободнымъ идеальнымъ созданіемъ христіанскихъ художниковъ

*Примѣчаніе.* Рауль-Рошеттъ склоненъ былъ думать, что древнехристіанскія изображенія Спасителя явились подъ вліяніемъ изображеній, бывшихъ въ употребленіи у древнихъ еретиковъ. Достоверно извѣстно, что гностики, смѣшивая догматы христіанства съ суевѣріями язычества, имѣли въ своемъ распоряженіи изображенія Спасителя, въ видѣ золотыхъ, серебряныхъ и т. п. статуетокъ; статуетки эти почитались гностиками наряду съ изображеніями Пифагора, Платона, Аристотеля и другихъ мудрецовъ древности и украшались вѣнками, какъ это видно изъ сообщеній Иринея Ліонскаго. Особенно сильно распространено было это суевѣріе въ гностической сектѣ карпократіанъ. Иринея Ліонскій рассказываетъ, что нѣкая Маркеллина, изъ ревности къ еретическому заблужденію, прибыла съ востока въ Римъ, и представляла здѣсь для поклоненія образы І. Христа, Пифагора и др. (Iren. Haeres. l. I, c. XXV, Opp. ed. 1734, t. I, p. 104 — 105). Фактъ этотъ находится въ полномъ согласіи съ другимъ фактомъ, сообщеннымъ Лампрідіемъ въ жизнеописаніи Александра Севера. Лампрідій

разсказываетъ, что Александръ Северъ имѣлъ въ своей молельнѣ изображенія философовъ и другихъ достопочтенныхъ лицъ, а наряду съ ними ставилъ образы Христа, Авраама, Орфея и Аполлонія Тиваскаго и воздавалъ имъ божеское почитаніе. Факты, такимъ образомъ, налицо изображенія І. Христа существовали у древнихъ еретиковъ и эклектиковъ. Эти-то самыя изображенія, по мнѣнію Рауль-Рошетта, и послужили прототипами для соотвѣтствующихъ изображеній Христа среди православныхъ христіанъ. Въ подтвержденіе этого Рауль-Рошеттъ указываетъ на уцѣлѣвшіе до нашихъ дней, будто бы, гностическіе амулеты, относящіеся ко II—III в.: на одномъ изъ такихъ амулетовъ изображена въ профиль голова Спасителя, молодого и безбородого; изображеніе имѣетъ греческую надпись «Χριστός»; сюда присоединена рыба—одинъ изъ употребительнѣйшихъ древне-христіанскихъ символовъ. На другомъ амулетѣ — изображеніе Спасителя въ еврейскомъ типѣ съ длинными волосами, короткою и рѣдкою бородою, съ двумя надписями, сдѣланными по еврейски «Иисусъ» и: «Мессія царствуетъ и живетъ въ мирѣ; Богъ сталъ человѣкомъ» (R. Rochette, Discours sur l'orig. des types imit. de l'art. chr. p. 15 sq.). Со времяемъ Рауль-Рошетта число такихъ амулетовъ, въ видѣ бронзовыхъ подѣлокъ, значительно возрасло: они встрѣчаются и въ русскихъ собраніяхъ древностей, напр. въ Археологическомъ Институтѣ въ Спб. Но того значенія, какое усвоетъ имъ французскій ученый, они не имѣютъ. Во 1-хъ, самая принадлежность подобныхъ амулетовъ гностикамъ требуетъ доказательствъ: могли быть они гностическими, но могли принадлежать также и евреямъ, обращеннымъ въ христіанство. Во 2-хъ, если будетъ доказано, что эти амулеты дѣйствительно гностическіе, то спрашивается: дѣйствительно ли они древнѣе православныхъ изображеній? Отвѣтъ послѣдуетъ не въ пользу амулетовъ: въ II—III в. было уже не мало христіанскихъ изображеній Спасителя; они найдены въ катакомбахъ, а потому позволительно спросить: не составляютъ ли сами гностическія изображенія подражаніе православнымъ? Въ 3-хъ, наконецъ, допустимъ, что будетъ доказано древнѣйшее происхожденіе гностическихъ амулетовъ (въ будущихъ открытіяхъ); допустимъ, что будетъ доказано тождество этихъ изображеній съ православными, однакожь и въ этомъ случаѣ генетическая зависимость послѣднихъ отъ первыхъ не можетъ быть признана единственно въ силу заключенія «post hoc ergo propter hoc». Явленія сходныя могутъ быть въ тоже время самобытными и независимыми. По всѣмъ этимъ соображеніямъ взглядъ Рауль-Рошетта, съ его крайне шаткими основаніями, долженъ быть отвергнутъ.

Античный типъ Спасителя оставался господствующимъ въ христіанскомъ искусствѣ до IV столѣтія. Отсюда начинается постепенный поворотъ къ типу, извѣстному подъ названіемъ византійскаго: лицо Спасителя принимаетъ строгій и выразительный характеръ; волосы длинные съ проборою посрединѣ головы, появляется борода, иногда раздѣленная на двѣ части. Крестчатый нимбъ украшаетъ голову Спасителя. Типъ этотъ

іератическій, остающійся безъ существенныхъ измѣненій въ церкви восточной до настоящаго времени. Древнѣйшій образецъ такого изображенія открылъ Бозіо на одной таблѣткѣ изъ слоновой кости, хранящейся теперь въ ватиканскомъ музеѣ: онъ относится къ IV вѣку; къ тому же времени относятся изображенія на пяти саркофагахъ Латеранскаго музея открытыхъ Баттари, далѣе, въ катакомбахъ Домитиллы—изо-



Рис. 26. Фреска катак. Понтіана.

браженіе V—VI в. и въ катакомбахъ Понтіана (рис. Затѣмъ типъ этотъ проходитъ безъ значительныхъ переменъ въ мозаикахъ римскихъ, равенскихъ. Онъ удерживается въ средніе вѣка, съ нѣкоторыми измѣненіями, въ миниатюрахъ греческихъ, начиная съ Россанскаго кодекса (VI в.) и западныхъ, въ мозаикахъ (рис. 27) и въ другихъ произведеніяхъ искусства. Определенность его объясняется изъ основнаго іератическаго принципа византійской живописи, не допускавшаго произвольныхъ измѣненій, а широкое распространеніе его на

западъ указываетъ на высокое положеніе византійскаго искусства въ средніе вѣка, даже и въ западной Европѣ.

Какъ сложился въ иконографіи этотъ типъ? представляетъ ли онъ собою дѣйствительно точное изображеніе Богочеловѣка, Его портретъ, или же только идеальное воспроизведеніе Его внѣшняго образа, на основаніи какихъ либо иныхъ данныхъ, помимо портретности? Отмѣченная нами сейчасъ опредѣленность въ этомъ типѣ, повидимому, наводитъ на мысль объ его портретности; однакоже переходя къ точной оцѣнкѣ такого предположенія мы встрѣчаемся съ такими фактами, которые говорятъ противъ него. Пересматривая относящіяся къ

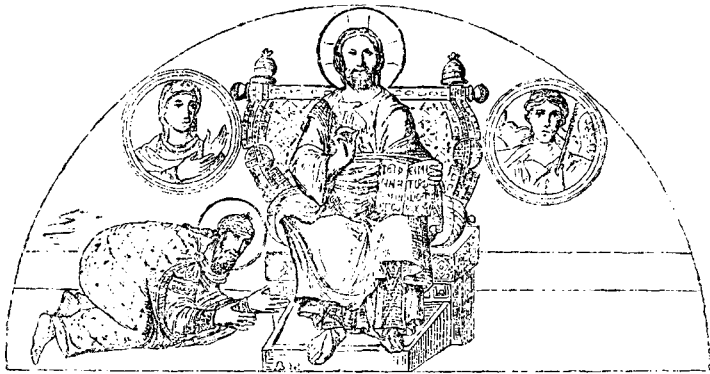


Рис. 27. Мозаика въ храмѣ Софіи въ Константинополѣ.

Лицу І. Христа свѣдѣнія древнихъ церковныхъ писателей и Отцовъ церкви, мы замѣчаемъ, что они значительно различаются между собою и даже представляются противоположными. Одни изъ нихъ утверждаютъ, что древность не знала портретныхъ изображеній Спасителя. Такой отзывъ принадлежитъ Иринею Лионскому; ту же мысль подтвердилъ блаж. Августинъ, замѣтивъ, что христіане изображаютъ І. Христа различнымъ образомъ, каждый по своему. Патріархъ Фотій (IX в.) приводитъ тенденціозный вопросъ иконоборцевъ: каковъ былъ образъ І. Христа? Таковъ ли, какъ изображаютъ его римляне, или какъ индѣйцы, греки, египтяне? Греки полагали, будто Спаситель

пришелъ наземлю въ ихъ образѣ, римляне утверждали, что Онъ имѣлъ римское лицо, индѣйцы—индѣйское, эѳіопы—эѳіопское<sup>1)</sup> Какъ бы мы ни смотрѣли на этотъ вопросъ, однако несомнѣнно, что и при общеизвѣстности византійскаго типа І. Христа допускались въ немъ національныя отбѣнки, какъ это можно и теперь наблюдать напр. въ старинныхъ миниатюрахъ сирскихъ и коптскихъ и даже въ новѣйшемъ искусствѣ тѣхъ же сирійцевъ, коптовъ, армянъ, американскихъ негровъ. Любопытныя умы древнихъ опредѣляли образъ І. Христа на основаніи слѣдующихъ данныхъ. Одни изъ нихъ въ основу этого опредѣленія полагали пророчественныя слова Исаи: „нѣсть вида Ему ниже славы, и видѣхомъ Его, и не имяше вида, ниже доброты, но видъ Его безчестенъ, умаленъ паче всѣхъ сыновъ человѣческихъ“ (Ис. LIII, 2—3), и сообразно съ тѣмъ представляли І. Христа невзрачнымъ и малорослымъ. Таково было мнѣніе Іустина Мученика<sup>2)</sup>, Климента Александрійскаго<sup>3)</sup> и Тертулліана<sup>4)</sup>. Поэтому Цельсъ въ своихъ спорахъ съ христіанами ставилъ имъ въ упрекъ, что Христось, по ихъ словамъ, былъ малъ и невзраченъ, между тѣмъ какъ, соотвѣтственно своему значенію, Онъ долженъ бы быть совершеннѣйшимъ изъ всѣхъ людей даже и по внѣшности. Далѣе, Оригенъ писалъ, что Спаситель не имѣлъ опредѣленнаго вида, но представлялся каждому соотвѣтственно личному расположенію его духа. Напротивъ, Іоаннъ Златоустъ, основываясь на словахъ 44 псалма: „красенъ добротою, паче всѣхъ сыновъ человѣческихъ, изліяся благодать во устахъ Твоихъ“, считалъ Спасителя прекраснымъ по виду, и пророчественныя слова Исаи: „нѣсть вида Ему“ и проч. объяснялъ въ примѣненіи къ положенію Спасителя во время Его страданій<sup>5)</sup>. Того же мнѣнія держались Григорій Нисскій, Амвросій Медиоланскій, бл. Феодоритъ и блаж. Августинъ. Подобное разнообразіе отзывовъ едва ли было бы возможно, если бы древность знала портретныя изо-

<sup>1)</sup> Photii patr. ad Amphiloeh. quaest. CCV. Migne s. gr. t. CI, col. 948.

<sup>2)</sup> Just. M. Dial. c. Tryph. Opp. ed. 1615, p. 229—230; cf. p. 85.

<sup>3)</sup> Clem. alex. paedag. III, 1. Ed. 1641, p. 215.

<sup>4)</sup> Tertull. De carne Chr. c. IX. Migne s. l. t. II, col. 772.

<sup>5)</sup> S. I. Chrysost. Opp. t. V, p. 162—163. Ed. Montfauc.



браженія Спасителя. Были уже въ древности попытки найти хотя бы одно изъ такихъ портретныхъ изображеній, но онѣ не имѣли успѣха. Извѣстно, что Констанція, сестра императора Константина Великаго, искала такого портрета и обращалась съ просьбою о томъ къ кесарійскому епископу Евсевию, прося его содѣйствія, но Евсевій отказалъ на томъ основаніи, что такихъ портретовъ нѣтъ <sup>1)</sup>. Правда въ VII книгѣ своей церковной исторіи тотъ же Евсевій передаетъ въ видѣ слуха о томъ, что въ его время существовали какія-то изображенія І. Христа и апостоловъ Петра и Павла, но онъ лично не придастъ имъ важнаго значенія <sup>2)</sup>.

Типъ этотъ есть идеальное воспроизведеніе внѣшняго вида І. Христа, какимъ Онъ являлся въ сознаніи богослововъ и художниковъ того времени. Когда опредѣлились достаточно основныя положенія христіанства и настала пора самобытнаго внѣшняго выраженія ихъ въ искусствѣ, то первоначальныя классическія формы изображеній І. Христа были признаны неудобными. Эти формы были рассчитаны на изящество внѣшнее, но онѣ не выражали сполна христіанскаго понятія о лицѣ І. Христа. Лицо І. Христа, соотвѣтственно понятіямъ христіанъ, должно было выражать собою красоту нравственную, но не физическую; а потому изображеніе Его въ видѣ зрѣлаго мужа съ пріятною, но вмѣстѣ и строгою фізіономіею было пригоднѣе, чѣмъ изображеніе Его въ видѣ цвѣтущей молодостію античной фигуры. Новая форма въ одно и тоже время была и красива и отражала внутреннее величіе Богочеловѣка. — Начиная съ IV вѣка, типъ этотъ все болѣе и болѣе укрѣпляется въ христіанскомъ искусствѣ и, наконецъ, становится неизмѣннымъ. На него христіане смотрятъ, какъ на дѣйствительный портретъ Спасителя, и по нему составляютъ описанія внѣшняго вида І. Христа. Заслуживаетъ особеннаго вниманія описаніе этого вида, принадлежащее Іоанну Дамаскину. І. Христось, по словамъ Дамаскина, былъ высокъ и строенъ, имѣлъ прекрасные глаза, прямой носъ (ἐπίρρινος), выщипанные волосы, черную бороду, голову, склоненную нѣсколько впередъ, цвѣтъ тѣла желтова-

<sup>1)</sup> Sac. concil. coll. ed. Mansi t. XIII, p. 314.

<sup>2)</sup> Ц. И. VII, 8.

тый, какъ пшеница (σιτόχρους), подобно Своей матери, сросшія брови <sup>1)</sup>. Сходными чертами описываетъ этотъ типъ другой христіанскій писатель XIV вѣка Никифоръ Каллистъ: по словамъ его, Христосъ былъ прекрасенъ лицомъ, имѣлъ ростъ около семи пядей, волосы русые, не особенно густые, брови черныя, не особенно наклонныя, глаза русые и веселые, носъ длинный, бороду недлинную, волосы длинные, шею наклоненную, лицо округлое, подобно матери Своей, выраженіе безгнѣвное, важное и умное и т. д., во всемъ подобенъ Своей матери <sup>2)</sup>. Тоже самое, лишь съ нѣкоторыми варіаціями, повторяютъ извѣстное апокрифическое письмо Публія Лентула къ сенату <sup>3)</sup>, наши иконописные подлинники и составители отдѣльныхъ статей о наружномъ видѣ Спасителя въ нашихъ славяно-русскихъ сборникахъ.

Всѣ страны, принявшія изъ Византіи христіанство или только находившіяся подъ вліяніемъ ея культуры, усвоили себѣ этотъ образъ Спасителя: его мы встрѣчаемъ у славянъ, сирійцевъ, коптовъ, армянъ, грузинъ; и если въ чемъ проявляются національныя особенности въ отношеніи этого образа, то лишь въ нѣкоторыхъ отбѣнкахъ выраженія лица и главнымъ образомъ въ глазахъ: общія же формы его остаются неизмѣнными. Даже въ западной иконографіи, несмотря на ея обособленность отъ восточной съ XIII вѣка, типъ этотъ пережилъ эпоху возрожденія, памятную своимъ разрушеніемъ византійскихъ художественныхъ идеаловъ и формъ. Лучшіе художники XV — XVII вв. въ Италіи удерживали основныя черты этого типа и лишь идеализировали его сообразно своимъ художественнымъ вкусамъ; таково, напримѣръ, изображеніе Спасителя въ дрезденской галлерей, принадлежащее Гвидо Рени (Zinsgroschen). Нѣмецкіе и нидерландскіе художники, напр. Ейкъ и Гемлингъ, также полагали его въ основу своихъ произведеній. Можно сказать вообще, что типъ этотъ находилъ благосклонный приѣмъ у художниковъ идеаль-

<sup>1)</sup> I. Damasc. Opera t. I, p. 631. Ed. I. e. Quien.

<sup>2)</sup> Niceph. H. E. I, c. XL.

<sup>3)</sup> Münter, Sinnbilder II, S. 8. У Мюнтера можно читать всѣ непрочитавшія здѣсь замѣчанія древнихъ авторовъ о вѣншемъ видѣ И. Христа.

наго направленія, которые въ своихъ произведеніяхъ стремились къ выраженію глубокой религіозной идеи. Наоборотъ, тѣ изъ нихъ, которые приносили художественный идеалъ въ жертву натурализму, утратили чувство пониманія этого древняго типа и замѣнили его новыми, неизвѣстными, христіанской древности. Эти новые типы, впрочемъ, никоимъ образомъ не могутъ идти въ сравненіе съ типомъ древнимъ: основная черта ихъ заключается въ томъ, что они низводятъ Богочеловѣка въ рядъ обыкновенныхъ смертныхъ и надѣляютъ его всѣми признаками человѣческаго страданія и безпомощности, особенно въ моменты Его страданій. Но насколько такой натурализмъ умѣстенъ въ примѣненіи къ изображеніямъ обычнаго характера, настолько же онъ унижаетъ божественное достоинство Спасителя. Долгъ новѣйшаго искусства не измѣнять и искажать древній типъ І. Христа, но поддерживать его и сохранять.

Перейдемъ къ изображеніямъ Богоматери. Относительно вида Богоматери никогда не возникало крупныхъ разногласій: всѣ древніе авторы согласны въ томъ, что лицо Богоматери было прекраснымъ. Оно было, по словамъ Амвросія Медіоланскаго, образомъ возвышеннаго ума и нравственной чистоты <sup>1)</sup>. Подобнымъ же образомъ характеризуютъ типъ Богоматери апокрифическое евангеліе псевдо-Матѳея <sup>2)</sup>, авторы статей о Богоматери въ старинныхъ славяно-русскихъ сборникахъ <sup>3)</sup> и Никифоръ Каллистъ въ своей церковной исторіи <sup>4)</sup>. Уже на основаніи только этихъ отдѣльныхъ сообщеній можно предполагать, что художники древнѣйшіе при изображеніи Богоматери заботились какъ о художественности формы, такъ и о достоинствѣ выраженія. И это было весьма естественно. Изображая Богоматерь въ видѣ прекрасной и совершеннѣйшей женщины, художники не выступали изъ предѣловъ обычныхъ въ то время понятій объ изящномъ и не могли возбудить ни насмѣшливыхъ порицаній со стороны язычниковъ, ни упрековъ со стороны христіанъ, такъ какъ ни не-

<sup>1)</sup> Ambros. med. De virgin. II, c. II. Migne s. l. t XVI col. 209.

<sup>2)</sup> Tischendorf, Evang. apocr. p. 62.

<sup>3)</sup> Ипатьевскій сборн. XV—XVI в. № 25.

<sup>4)</sup> Niseph. Call. Hist. eccl. l. I, c. XL.

навистное язычество, столь важное по своей роли въ древней исторіи христіанства, ни само христіанство, ревностно оберегавшее чистоту и неприкосновенность христіанской догмы, никогда не оспаривали вѣнскихъ достоинствъ Богоматери и не склонялись къ представленію ея въ видѣ тщедушнаго человѣческаго образа. Эта общая характерная черта проходитъ во всѣхъ древнѣйшихъ изображеніяхъ Богоматери. Что же касается самаго характера формъ, въ которыхъ отображалось это общее возрѣніе, то съ этой стороны можно различить два главныхъ періода въ исторіи изображенія Бо-

гоматери: первый періодъ до IV—V вв. и второй византійскій.

Древнѣйшія изображенія Богоматери дошли до насъ изъ періода катакомбнаго: они найдены на стѣнахъ и сводахъ катакомбъ, а также на стеклянныхъ сосудахъ. Общее число ихъ по наиболѣе распространенному счету простирается до 50. Но число это должно быть значительно сокращено. Прежде



Рис. 28. Стекл. сосудъ.

всего сомнительна большая часть тѣхъ изображеній, которыя принято называть „orante“ и которыя представляютъ женщинъ, одѣтыхъ обычно въ тунику, съ воздѣтыми руками. Изображенія эти принимаются за изображенія Богоматери многими археологами. Слѣдуетъ признать, что въ числѣ ихъ дѣйствительно находится нѣсколько такихъ изображеній; таково прилагаемое (рис. 28) изображеніе съ надписью *María*, съ апостолами Петромъ и Павломъ по сторонамъ. Но говоря вообще, здѣсь необходима крайняя осторожность въ заключеніяхъ. Обыкновенно, основанія для такого заключенія выводятся,

во 1-хъ, изъ признаковъ, заключающихся въ самыхъ изображеніяхъ, во 2-хъ, изъ сопоставленія этихъ изображеній съ позднѣйшими. Сущность перваго основанія заключается въ томъ, что нѣкоторыя изъ фигуръ „orante“ имѣютъ надписи „Maria или Мага“; такихъ изображеній съ надписями на древнихъ стеклянныхъ сосудахъ найдено до 5. Что же изъ этого слѣдуетъ? Слѣдуетъ ли, что и остальные фигуры orante безъ надписей должны означать тоже самое лицо, т. е. Марію или Богоматерь? Такое заключеніе было бы поспѣшнымъ. Но оно окажется еще болѣе сомнительнымъ, если примемъ во вниманіе то, что нѣкоторыя изъ этихъ остальныхъ изображеній имѣютъ свои надписи „Agnesa и Peregrina“; число изображеній съ надписью „Agnesa“ болѣе чѣмъ въ два раза превосходитъ число изображеній съ надписью Maria (по счету Шульце 12), и слѣдовательно, по этой логикѣ, вѣрнѣе было бы считать всѣ изображенія orante за изображенія Агнесы. Второе основаніе заключается въ томъ, что подъ этою символическою фигурою иногда изображалась церковь Христова, а церковь въ свою очередь въ твореніяхъ Отцовъ церкви сравнивается съ Богоматерію,—слѣдовательно, orante имѣетъ связь съ Богоматерью. Однако въ памятникахъ *древняго* изобразительнаго искусства церковь никогда не представляется подъ видомъ orante; а символика среднихъ вѣковъ не можетъ служить критеріемъ для объясненій символовъ древнѣйшихъ. Какое же значеніе имѣютъ эти фигуры? Проф. В. Шульце, принимая въ соображеніе то, что нѣкоторыя изъ нихъ обозначены именемъ Маріи, другія — Агнесы, третьи — Пeregрины, полагаетъ <sup>1)</sup>, что здѣсь мы имѣемъ различныя изображенія женщинъ, въ родѣ портретовъ: это или личности наиболѣе выдающіяся почему нибудь, или состоящія въ родственныхъ отношеніяхъ къ обладателямъ тѣхъ сосудовъ, на которыхъ онѣ изображены. Orante—на саркофагахъ означаетъ или простое декоративное изображеніе, или портретъ погребенной въ саркофагѣ женщины. На сводахъ и стѣнахъ кубикулъ катакомбъ она имѣетъ такое же значеніе, какъ и на саркофагахъ. Что она могла быть допущена въ кубикулы, хотя бы послѣднія

<sup>1)</sup> V. Schultze, Archäol. Stud. S. 179—181.

и служили мѣстомъ общественныхъ собраній христіанъ,—это несомнѣнно: какъ орнаментъ, она не могла возбудить своимъ появленіемъ ни малѣйшихъ возраженій; какъ портретъ умершей, она могла занимать здѣсь мѣсто потому, что кубікулы на первыхъ порахъ были частными усыпальницами, принадлежавшими частнымъ лицамъ, гдѣ, слѣдовательно, владѣтель имѣлъ право изобразить какъ портретъ своей умершей родственницы, такъ и ея символъ. Нѣкоторыя изъ *фресковыхъ* изображеній Богоматери также подвергаются нѣкоторыми археологами сомнѣнію <sup>1)</sup>.

Тѣмъ не менѣе, мы все-таки имѣемъ не малое количество древнихъ изображеній Богоматери, на основаніи которыхъ можетъ быть восстановлена художественная исторія этихъ типовъ. Остановимся на наиболѣе крупныхъ образцахъ этого рода.

Первымъ по древности и художественности выполненія образцомъ нужно признать фресковое изображеніе Богома-

тери въ катакомбахъ Прискиллы (рис. 29). Оно открыто профессоромъ Де-Росси и, насколько можно судить по стилю и техникѣ, относится къ I—II вѣку. Катакомба, въ которой открыто это изображеніе, заключаетъ въ себѣ совокупность другихъ: добраго пастыря, неизвѣстнаго лица, трехъ фигуръ *orante* и проч. Между ними находится Богоматерь съ Младенцемъ и третьимъ лицомъ. Богоматерь представлена сидящею, съ покрытою головою, въ обычномъ костюмѣ римской



Рис. 29. Фреска катак. Прискиллы.

<sup>1)</sup> V. Schultze, Ibid. S. 181 ff.

женщины; выраженіе лица ея скромное, черты правильныя—классическія, взглядъ нѣсколько задумчивый, сосредоточенный. На рукахъ ея изображенъ Младенецъ съ лицомъ, обращеннымъ назадъ (къ зрителю) безъ всякаго одѣянія: голова и корпусъ его обнаруживаютъ въ художникѣ отличное знакомство съ анатоміею человѣческаго тѣла и вкусъ, воспитанный на классическихъ образцахъ изящнаго. Нѣсколько поодаль стоитъ молодой человѣкъ, одѣтый въ мантию древнихъ философовъ: въ лѣвой рукѣ онъ держитъ, повидимому, свитокъ, а правую указываетъ на Младенца и Богоматерь. Вверху изображена звѣзда. Школа Росси видитъ въ немъ пророка Исаію, который предсказалъ о просвѣщеніи свѣтомъ людей, ходящихъ во тмѣ (Ис. IX, 2). Но такое объясненіе не вполне соотвѣтствуетъ подробностямъ изображенія: лицо это указываетъ здѣсь не на звѣзду, какъ увѣряютъ защитники этого изъясненія, но на Богоматерь и Младенца. Не можетъ быть признано это лицо и за волхва, такъ какъ волхвы на памятникахъ древности обыкновенно являются во фригійскихъ шапкахъ, притомъ всегда въ числѣ двухъ, трехъ и даже четырехъ. Не можетъ быть признано оно и за пастыря, пришедшаго на поклоненіе Спасителю, такъ какъ пастыри обыкновенно изображались въ этомъ случаѣ съ посохами (*pedum*) и въ почтительной, нѣсколько униженной, позѣ. Наша фигура имѣетъ болѣе фамиллярную, чѣмъ почтительную позу... Остается признать въ ней одно изъ самыхъ естественныхъ лицъ для этой группы—Иосифа. Въ этомъ изображеніи мы не видимъ еще ясныхъ слѣдовъ вліянія догмы на христіанское искусство, а со стороны техники и художественнаго стиля оно всецѣло примыкаетъ къ греко-римскому искусству.—Слѣдующую ступень въ исторіи изображенія Богоматери представляетъ фресковое изображеніе въ катакомбѣ Маркеллина и Петра (*Via Labicana*): картина представляетъ поклоненіе волхвовъ. Центральное мѣсто принадлежитъ Богоматери: она сидитъ съ открытою головою, одѣта въ тунику, по которой чрезъ оба плеча тянутся двѣ темныя полосы; обѣими руками она придерживаетъ Младенца, одѣтаго также въ тунику. Съ двухъ сторонъ подходятъ два волхва въ обычныхъ фригійскихъ костюмахъ и на большихъ блюдахъ подносятъ

дары. По стилю изображеніе должно быть отнесено къ началу III вѣка. Если сопоставимъ это изображеніе съ предыдущимъ, то увидимъ между ними значительную разницу: тамъ изображеніе напоминаетъ семейную сцену, здѣсь—сцену церемоніальную; Богоматерь здѣсь сидитъ на тронѣ въ торжественной обстановкѣ и принимаетъ дары; тамъ Младенецъ обнаженъ, по обычному греко-римскому приему, здѣсь Онъ одѣтъ въ тунику. Самая поза Богоматери здѣсь не столь свободна и непринужденна, какъ въ первомъ изображеніи. По всему видно, что художникъ смотрѣлъ на свою работу не какъ на эскизъ съ натуры, а какъ на выраженіе извѣстной богословской мысли, требующее строгости стиля. Въ тоже время онъ не могъ сполна отрѣшиться отъ художественныхъ



Рис. 30. Фреска катак. Агніи.

традицій и обнаружилъ ихъ въ изящныхъ чертахъ изображенныхъ лицъ, художественной драпировкѣ, симметричномъ расположеніи фигуръ и окончательно увлекся, изобразивъ на блюдѣ волхва вмѣсто даровъ дѣтскія игрушки.

Въ этихъ изображеніяхъ поклоненія волхвовъ, число которыхъ довольно значительно (ср. рис. 16 и 17), мы видимъ первыя попытки къ установкѣ іератическаго типа Богоматери. Дальнѣйшій шагъ въ этомъ направленіи представляетъ поясное изображеніе Богоматери въ катакомбахъ Агніи (рис. 30). Богоматерь изображена здѣсь въ видѣ молодой красивой женщины, съ крупными чертами лица, большими глазами; на головѣ ея находится покрывало, на шеѣ ожерелье; роскошная мантия покрываетъ кор-



пусъ. Руки Богоматери простерты, и въ нѣдрахъ ея—Младенецъ Иисусъ. По этимъ послѣднимъ чертамъ разсматриваемое изображеніе напоминаетъ нашу икону Знаменія Божіей Матери. По сторонамъ Богоматери находятся двѣ монограммы. Какъ общая форма этого изображенія, удержанная въ нашей иконографіи доселѣ, такъ и его мѣстоположеніе на алтарной стѣнѣ христіанской катакомбы и, наконецъ, двѣ монограммы заставляютъ видѣть здѣсь именно образъ Богоматери. Время происхожденія его опредѣляется отчасти на основаніи формъ монограммъ, отчасти по стилю, уклоняющемуся отъ классическаго и близкаго къ византійскому стилю. По этимъ признакамъ оно должно быть отнесено къ IV вѣку, скорѣе къ первой его половинѣ, чѣмъ ко второй, такъ какъ Спаситель не имѣетъ еще нимба.

Отличительная черта всѣхъ этихъ изображеній состоитъ въ томъ, что они находятся въ большей или меньшей степени подъ вліяніемъ античной школы и потому являются свободными произведеніями художественнаго творчества: отсюда ихъ индивидуальность. Тѣмъ не менѣе уже и здѣсь можно наблюдать появленіе такихъ чертъ, изъ которыхъ сложился съ теченіемъ времени византійскій типъ Богоматери, и тѣмъ въ большей мѣрѣ, чѣмъ изображеніе позднѣе. Богоматерь въ катакомбахъ Агніи стоитъ уже на рубежѣ, отдѣляющемъ древне-христіанскій типъ отъ византійскаго.

Образованіе византійскаго типа Богоматери относится къ V—VI вв. Оно составляетъ результатъ тѣхъ условій, подъ которыми развился и окрѣпъ художественный византійскій стиль вообще. Но къ этому присоединилось еще одно событіе, содѣйствовавшее быстрому закрѣпленію его: это несторіанскіе споры. Съ этого именно времени почитаніе Богоматери приобрѣло особенное значеніе, съ этого времени стали чаще и чаще сооружать храмы въ честь Богоматери, отсюда и изображенія ея начали клониться къ однообразію; они стали не обычными произведеніями искусства, но служили цѣлямъ церкви, выражая собою истинное церковное возрѣніе на Богоматерь, и потому они должны были теперь отличаться строгою опредѣленностію и серьезнымъ характеромъ: свобода художественная стала подчиняться контролю церковнаго возрѣнія. Въ

византійскихъ памятникахъ, начиная отъ эпохи Юстиніана, типъ этотъ сложился окончательно въ томъ видѣ, въ какомъ всѣ мы привыкли представлять Богоматерь и въ какомъ представляютъ ее древнія византійскія сказанія, дошедшія до насъ въ памятникахъ письменности. Строгая величественная красота запечатлѣна на лицѣ Богоматери; черты лица правильныя, большіе глаза, прямой носъ, довольно большой подбородокъ, тонкое очертаніе губъ. Полная симметрія во всѣхъ деталяхъ изображенія. На головѣ Богоматери—обычный покровъ съ изображеніемъ креста; по сторонамъ головы надпись *MP. OY.* Образцы этого типа можно видѣть и въ древнихъ мозаикахъ св. Аполлинарія (in Classe) въ Равеннѣ и св. Софїи въ Константинополѣ, и въ миниатюрахъ рукописей, напр., въ ватиканскомъ минологіи, и въ скульптурѣ, и на монетахъ византійскихъ императоровъ, напр., Льва VI Философа, Романа IV Діогнета и Палеологовъ. Типъ этотъ въ основныхъ чертахъ удержанъ всѣми восточными христіанами и особенно старательно оберегаемъ былъ старинными русскими иконописцами. На западѣ онъ имѣлъ преобладающее значеніе въ теченіи всѣхъ среднихъ вѣковъ, какъ въ этомъ можно убѣдиться изъ разсмотрѣнія западныхъ чудотворныхъ иконъ того времени, мозаикъ въ нѣкоторыхъ рим.-католическихъ храмахъ (св. Марка въ Венеціи) и многочисленныхъ образцовъ въ главнѣйшихъ картинныхъ галереяхъ Европы. Достоинство этого типа заключается не въ роскоши внѣшнихъ формъ, но во внутреннемъ величіи, выраженномъ въ соответствующихъ формахъ. Этотъ именно типъ удержанъ и въ иконахъ, приписываемыхъ кисти ев. Луки.

Почти одновременно съ изображеніями Спасителя и Богоматери появились въ христіанскомъ искусствѣ и изображенія апостоловъ. Первоначально апостолы изображались въ символическихъ формахъ *ангеловъ*. Но уже въ катакомбный періодъ появились и прямыя изображенія ихъ. Типы ихъ въ это время еще не опредѣлились достаточно; обычный атрибутъ ихъ—свитокъ; одежда—туника и иматїи. Даже типы Петра и Павла, характернѣйшіе въ христіанской иконографіи, сложились не ранѣе IV—V в. Первоначально эти типы были молодежымы (рис. 28), но въ IV—V в. замѣнены типами старческими.

Превосходный образец этого рода нашель Больдетти на бронзовомъ медальонѣ IV—V в. въ катакомбахъ Домитиллы, хранящемся теперь въ Ватиканѣ: ап. Петръ имѣеть здѣсь крупныя черты лица, густые курчавые волосы и густую короткую бороду; черты лица ап. Павла — болѣе мягкія и деликатныя, голова лишена волосъ, борода длинная. Уже историкъ IV в. Евсеій упоминаеть о бывшихъ въ то время въ обращеніи среди христіанъ портретахъ апп. Петра и Павла, и возможно допустить, что типы ихъ на уцѣлѣвшихъ памятникахъ, притомъ вполне согласные съ описаніемъ ихъ въ памятникахъ древней письменности <sup>1)</sup>, заключаютъ въ себѣ нѣкоторыя портретныя черты. Типы эти удержаны и въ византійской и древне-русской иконографіи. — Изображенія мучениковъ и мученичества появляются въ искусствѣ не ранѣе IV вѣка, когда открылась возможность, не опасаясь преслѣдованій, явить всему міру христіанское исповѣданіе во всей его полнотѣ. Къ этой же эпохѣ торжества церкви относится и распространеніе изображеній вообще святыхъ. Новая эпоха выставляетъ и новые циклы христіанскихъ изображеній.

**Н. Повровскій.**

---

<sup>1)</sup> Вѣстн. общ. древне-русск. иск. 1874 г.; вып. 4 — 5, стр. 28 и слѣд. Ср. Фрикенъ, Римск. катак. ч. 3, стр. 174 и слѣд.



# САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ ДУХОВНАЯ АКАДЕМИЯ

Санкт-Петербургская православная духовная академия — высшее учебное заведение Русской Православной Церкви, готовящее священнослужителей, преподавателей духовных учебных заведений, специалистов в области богословских и церковных наук. Учебные подразделения: академия, семинария, регентское отделение, иконописное отделение и факультет иностранных студентов.

## **Проект по созданию электронного архива журнала «Христианское чтение»**

Проект осуществляется в рамках компьютеризации Санкт-Петербургской православной духовной академии. В подготовке электронных вариантов номеров журнала принимают участие студенты академии и семинарии. Руководитель проекта — ректор академии епископ Гатчинский **Амвросий** (Ермаков). Куратор проекта — проректор по научно-богословской работе священник Димитрий Юревич. Материалы журнала готовятся в формате pdf, распространяются на DVD-дисках и размещаются на академическом интернет-сайте.

**На сайте академии**  
**[www.spbda.ru](http://www.spbda.ru)**

- события в жизни академии
- сведения о структуре и подразделениях академии
- информация об учебном процессе и научной работе
- библиотека электронных книг для свободной загрузки