

ДРЕВНЕ-ХРИСТИАНСКАЯ
ИКОНОГРАФИЯ

КАКЪ ВЫРАЖЕНІЕ ДРЕВНЕ-ЦЕРКОВНАГО ВЪРОСЗНАНІЯ.

ТОМЪ ПЕРЫЙ

РЕКТОРА МОСКОВСКОЙ ДУХОВНОЙ АКАДЕМИИ.

Архимандрита Христофора.



МОСКВА.
въ Университетской типографіи (М. Катковъ),
а Страстномъ бульварѣ
1886.

О П Е Ч А Т К И.

		<i>Налечанаго</i>	<i>Фундѣ</i>	<i>Фундѣ</i>
На	стр.	28 Фундѣ	Фундѣ	Фундѣ
"	"	— экивастическою	экивастическою.	экивастическою.
"	"	30 символическими	символически.	символически.
"	"	— баптистеріевъ	баптистеріевъ	баптистеріевъ
"	"	32 пронята	принята.	принята.
"	"	— привести	провести.	провести.
"	"	37 иконостаснымъ	иконостаснымъ	иконостаснымъ
"	"	— борьбу	судьбу	судьбу
"	"	18 одобрять	ободрять	ободрять
"	"	141 Сан-Галлина	Сан-Галлена	Сан-Галлена
"	"	143 Бога	бочки	бочки
"	"	149 находимъ	находился	находился
"	"	158 искупленія	искупленіе	искупленіе
"	"	162 доказываетъ	указываетъ	указываетъ
"	"	163 совершенно	совершилось.	совершилось.
"	"	165 Христось сопоставляется	Христось сопоставляется	Христось сопоставляется
"	"	166 не такъ мой пѣвецъ	Не такъ мой пѣвецъ.	Не такъ мой пѣвецъ.
"	"	168 христіанскаго произведе- денія	христіанскаго происхожденія	христіанскаго происхожденія
"	"	169 при чемъ представляется	при чемъ предполагается	при чемъ предполагается
"	"	181 Вышеписанными	Вышеописанными.	Вышеописанными.
"	"	191 особенныя фигуры	собенныя фигуры	собенныя фигуры
"	"	197 кирпичныхъ кѣтокъ	кирпичныхъ паятокъ	кирпичныхъ паятокъ
"	"	241 ходмизъ	ходмизъ	ходмизъ
"	"	253 скульпторами	скульптурами	скульптурами
"	"	263 flabellum	flabellum	flabellum
"	"	265 обнаруживаетъ	обнаруживается	обнаруживается
"	"	265 отдѣлять	не отдѣляли	не отдѣляли

Стран.	233	строка	9	сверху:	Сикема I.	Сикста I.
"	256	"	13	"	развалины	разсѣлины.
"	257	"	2	снизу:	eucurbita	eucurbita
"	262	"	9	"	на полѣ	на иеплѣ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Во всякомъ случаѣ, впрочемъ, критика реформаторовъ и возбужденный ими споръ вызвалъ потребность изученія *иконографіи* и не со стороны только вѣдшей исторіи, а и со стороны содержанія, со стороны *художественныхъ представленій*. Первый сдѣлалъ предметомъ изученія художественныя представленія иконографіи Johann Molanus профессоръ богословія въ семинаріи въ Лавенъ († 1585), въ сочиненіи: *de picturis et imaginibus sacris* (изд. сначала въ 1570 г. въ одной книгѣ, а потомъ въ 1794 въ четырехъ книгахъ). Третья книга этого сочиненія посвящена изображеніямъ святыхъ въ порядкѣ церковнаго года и объясненію ихъ атрибутовъ, а четвертая изображеніямъ Іисуса Христа. Но авторъ только изрѣдка указываетъ на дѣйствительныя иконы для оправданія тѣхъ или другихъ художественныхъ представленій и притомъ имѣлъ въ виду лишь иконы новѣйшаго времени.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Въ послѣдней четверти XVII вѣка стали обращать вниманіе на *древне-церковную утварь*, которая представляетъ интересъ не только по своей формѣ, но и по своему украшенію свящ. изображеніями. Помимо того, что нѣкоторые предметы случайно встрѣчаются въ сочиненіяхъ (напр. крестъ имп. Комнена), стали появляться мелкія сочиненія, специально посвященныя' отдѣльнымъ предметамъ утвари: таково сочиненіе Петра, епископа парижскаго, посвященное *раку съ мощами*, украшенной изображеніемъ Іоанна Крестителя съ крыльями (1631 г.); потомъ трактатъ о *греческомъ крестѣ* въ Кортенѣ, съ погруднымъ изображеніемъ Іисуса Христа, двухъ архангеловъ и нѣкоторыхъ святыхъ (1731 г.). Снимокъ съ интересной *епископской каведры* изъ слоновой кости въ равенскомъ соборѣ съ изображеніями изъ исторіи Іосифа и жизни І. Христа сдѣлалъ Vaschini (1708 г.).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

христіанской древности, по важности равняющихся памятникамъ подземнаго Рима.

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

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

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

на которой изображены якорь и двѣ рыбы съ надписью ἰησοῦς, и свинцовую печать изъ VII в. (1810 г.). Затѣмъ слѣдуетъ трактатъ на латинскомъ языкѣ о символахъ на произведеніяхъ древне-христіанскаго искусства (1819 г.). Потомъ, такъ какъ его этотъ предметъ заинтересовалъ, онъ расширилъ этотъ трактатъ и издалъ уже на нѣмецкомъ языкѣ сочиненіе о символахъ и художественныхъ представленіяхъ древнихъ христіанъ (1826 г.). Онъ пользовался при этомъ трудами Аринки, Болдетти, Боттари и др.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ДРЕВНЕ-ХРИСТИАНСКАЯ ИКОНОГРАФІЯ,

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

I.

Общій историческій обзоръ древне-церковной иконографіи.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

скульптурными и живописными изображениями древних храмовъ, сохранили цѣлый послѣдовательный рядъ художественныхъ представлений IV и V вѣка.

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

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

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

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

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

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

¹⁾ Schöne, Gesch. der bild. Kunst. B. III, s. 206.

²⁾ Münter, Sinnb. und Kunstvorstellungen. s. 9.

³⁾ Oratio, XIX. Opp. T. I, p. 313.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

народъ, еслибы и имѣлъ его подъ руками, не въ состоянiи былъ читать его по своей безграмотности. Такой взглядъ на изображенiя, какъ на средство ознакомленiя съ истинами: вѣры, высказывали согласно на Западѣ и на Востокѣ отцы и учителя церкви уже въ началѣ V вѣка, напр. Ниль и Павлинъ. Первый, указывая кресту мѣсто въ восточной части храма, высказываетъ совѣтъ, чтобы по обѣ стороны креста изображены были событiя Ветхаго и Новаго Завѣта, написанныя рукою живописца, съ тою цѣлью, чтобы неумѣющiе читать и потому лишенные возможности пользоваться Свящ. Писанiемъ чрезъ созерцанiе живописныхъ изображенiй получали впечатлѣнiе отъ добродѣтелей тѣхъ, кои праведно служили истинному Богу и такимъ образомъ побуждались къ подражанiю ихъ великимъ дѣламъ. Другой, говоря о мозаическомъ украшенiи устроенной имъ церкви св. Феликса въ Нолѣ событiями преимущественно изъ Ветхаго Завѣта, указываетъ на намѣренiе, чтобы привлечь тѣмъ вниманiе народа, среди котораго многiе только-что обращены, удержать его отъ языческихъ пиршествъ и возбудить чистое настроенiе чрезъ благочестивые образы и примѣры ветхозавѣтныхъ праведниковъ. Скоро послѣ этого времени въ Римѣ Сикстомъ III украшена церковь Марiи Маджоре, кромѣ событiй изъ исторiи дѣтства Иисуса Христа, мозаиками надъ колоннами главнаго корабля, представляющими многiя событiя изъ исторiи Авраама и Исаака, Моисея и Иисуса Навина. Въ этомъ преимущественно смыслѣ защищаль иконы и папа Григорiй Великiй къ концу VI в.: „живопись въ церквахъ, говоритъ онъ, употребляется для того, чтобы тѣ, которые не разумѣютъ писаннаго, по крайней мѣрѣ на стѣнахъ могли видѣть и читать то, чего не могутъ читать въ книгахъ“. Воззрѣнiе это держалось чрезъ весь среднiй вѣка и основнымъ положенiемъ было, что изображенiя суть книги для мiрянъ.

Но представляя нагляднымъ образомъ взору вѣрующихъ основанiе царства Божiя и его совершенiе въ только-что указанныхъ и указанныхъ выше изображенiяхъ, древне-христіанская церковь не хотѣла скрыть отъ взора вѣрующихъ и раскрытiе, усвоенiе его отдѣльными лицами: весьма рано она стала чествовать сначала мучениковъ, а потомъ учителей церкви и другихъ лицъ, всецѣло съ полнымъ самоотверженiемъ посвятившихъ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

браженіямъ событій изъ сваящ. исторіи, въ которыхъ представляется вѣрующему взору раскрытіе и возрастаніе царства Божія, присоединяются теперь представленія изъ исторіи начала міра и завершения царства Христова: это *твореніе міра* и *послѣдній судъ*, такъ какъ Иисусъ Христосъ есть Тотъ, кѣмъ все сотворено (Іоан. 1, 3), кѣмъ вселенная управляется (Дѣян. 17, 31) и кто имѣеть судить вселенную, пбо Отець ввѣрждъ судъ Сыну.

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

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

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

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

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

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

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

II.

Древне-христіанская символографія ¹⁾).

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

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

²⁾ 1 Кор. 2, 2.

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

1. *Дуловный образъ* Спасителя. Богочеловѣка Иисуса Христа и Его искупительной смерти, ближайшее выраженіе свое нашель въ монограммѣ имени Христова и въ изображеніи креста.

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

³⁾ Посл. къ Фялпп. 2, 9.

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

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

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

Какъ рано христіане стали употреблять монограмму имени Христова, археологи не опредѣляютъ съ точностію, хотя употребленіе ея относятъ ко временамъ весьма древнимъ. Въ пользу древности употребленія монограммы нѣкоторые ссылаются на 60 гл. 1 Апологіи Іустина мученика и на 11 гл. VI кн. Стромата Климента александрійскаго. Но археологъ Мамахи не соглашается съ этимъ, доказывая, что у Іустина и Климента имѣется въ виду греческая буква Т, которая означаетъ число 300. Впрочемъ онъ признаетъ, что монограмма была въ употребленіи не только во времена Діоклетіана, но и гораздо раньше, во времена Антониновъ и Адріана. Къ этому же времени возводитъ употребленіе монограммы Аринхи. Оба они ссылаются на одни и тѣ же памятники: на гробницы мученика и папы Каія, пострадавшаго при Діоклетіанѣ. Александра при Антонинѣ и Марія при Адрианѣ. Мюнтеръ также не оспариваетъ глубокой древности монограммы ⁶⁾). Ничего нѣтъ невозможнаго, что монограмма началомъ своимъ восходитъ, если не къ апостольскому вѣку, то ко времени близкому къ эпохѣ апостольской. И можетъ быть имѣть долю вѣроятія мнѣніе тѣхъ, которые начало употребленія монограммы возводятъ ко временамъ апостольскимъ и намеку на монограмму хотятъ видѣть уже въ Апокалипсисѣ, гдѣ говорится объ Ангелѣ, восходящемъ отъ востока и имѣющемъ печать Бога живаго ⁷⁾): *печать Бога живаго* (Signum Dei vivi) принимаютъ за монограмму. Еще естественнѣе видѣть намекъ на монограмму въ другомъ мѣстѣ: „побѣждающему дамъ вкушать кровяную манну, и дамъ ему *бѣлый камень и на камнѣ написаннае новое имя, котораго никто не знаетъ, кромѣ того, кто получастъ*“ ⁸⁾). Если нельзя утверждать, что подъ камнемъ съ

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

⁷⁾ Гл. 7, 2. Mamachi, t. III, p. 56

⁸⁾ Гл. 2, ст. 17.

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

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

Формы монограммы довольно разнообразны: однѣ проще, другія сложнѣе.

Наиболѣе употребительная и самая древняя форма монограммы:



Употребленіе такого графическаго знака въ качествѣ монограммы имени Христова тѣмъ естественнѣе было, что онъ раньше былъ извѣстенъ христіанамъ изъ язычниковъ, такъ какъ былъ въ употребленіи у языческихъ народовъ. У египтянъ онъ причислялся къ числу священныхъ іероглифовъ и встрѣчается на многихъ мѣдныхъ монетахъ царей Птолемеевъ, имѣющихся въ музеѣ, бывшемъ нѣкогда Пасквилини, а нынѣ кардинана Бонкомпаньи. Греки въ числѣ другихъ составныхъ буквъ употребляли и этотъ знакъ въ ихъ монументальномъ и заглавномъ письмѣ: его находятъ на античныхъ тетрадрахмахъ; на одной геммѣ онъ помѣщенъ надъ головами трехъ божествъ Юпитера, Аполлона и Діаны; эту составную букву греки употребляли не только въ началѣ, но и въ серединѣ словъ⁹⁾. Наконецъ на одной большой медали Траяна Деція встрѣчается монограмма, совершенно тождественная съ монограммой Христова имени¹⁰⁾. Монограмма этой формы безчисленное множество разъ встрѣчается въ римскихъ и неаполитанскихъ катакомбахъ и на разныхъ памятникахъ древне-христіанскаго искусства: на стѣнныхъ картинахъ, на сар-

⁹⁾ Aringhi, t. II, p. 300. Münter, Th. I. S. 33.

¹⁰⁾ Martigny, diction., p. 420—455.

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

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

¹¹⁾ Avinghi, t. I, pp. 197, 220, 250, 251, 262, 295, 304, 305, 306, 307, 323, 332, 333, 335, 336, 337, 341, 342, t. II, pp. 12, 13, 28, 53, 56, 55, 59, 60, 74, 75, 77, 78, 79, 89, 118, 120, 121, 128, 150, 151, 166, 213, 347, 348, 366.

¹²⁾ *Ib.* t. I, p. 297—299.

¹³⁾ *Ib.* I, p. 303. II, p. 195.

¹⁴⁾ *Ib.* I, 191, II, p. 194.

¹⁵⁾ *Ib.* II, 195.



¹⁶⁾ *Ib.* II, p. 387—389.

¹⁷⁾ На монетахъ изъ Константинова періода у Munt. Th. I. Taf. 1, Fig. 8 и на одной лампѣ только не въ Labago, а на верху въ вѣнкѣ и съ надписью на Labago EN TOYTO NIKA у Mamachi, t. III, p. 50.


¹⁸⁾ Schöne, Geschichtsforschungen über die kirchlichen Gebrauche und Einrichtungen der Christen B. III, S 433. Dict. 459.


¹⁹⁾ Münter. Th. I. S. 39.


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

Въ *сокращенномъ* видѣ монограмма эта представляетъ нѣсколько видоизмѣненій: иногда буква Р сокращается на половину и ставится надъ букво Х:  ²⁰⁾; или верхняя загнутая линия отбрасывается совсѣмъ и оставляется одна прямая, перпендикулярно пересѣкающая букву Х:  ²¹⁾; иногда присоединяется


еще линия поперечная, горизонтально пересѣкающая букву Х:

 ²²⁾, иногда—пзрѣдка впрочемъ—загнутая линия буквы Р сокращается на половину и Р принимаетъ видъ посоха или жезла

игуменскаго.  ²³⁾ или же загнутая соединяется съ одною

изъ косыхъ линий буквы Х простаго:  ²⁴⁾ или сложнаго ²⁵⁾;

и иногда видоизмѣняется буква Х; составляющія его линии укорачиваются и заканчиваются маленькими поперечными линиями

 ²⁶⁾. Путемъ этимъ сокращеній монограмма уже утрачиваетъ

²⁰⁾ На многихъ монетахъ Константиновой фамилии, по наблюденію Мюнтера. Th. 1. S. 37.

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

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

²³⁾ На глянцовой лампѣ, у Schöne Fig. 16.

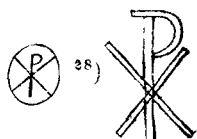
²⁴⁾ На монетѣ Магненція у Gretserus de S. Cruce. Münt. Th. 1. S. 35.

²⁵⁾ На надгробномъ камнѣ у Boldetti. Münter, Th. 1. S. 37.

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

характеръ монограммы и представляетъ переходъ къ вресту. Наконецъ въ нѣкоторыхъ случаяхъ встрѣчается одно X²⁷⁾.

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



Кругъ иногда также удваивается, образуя какъ

бы ореоль, и въ немъ помѣщается или простая однолинейная монограмма³⁰⁾ или двухлинейная³¹⁾, и притомъ буква X двухлинейная иногда образуется не параллельными прямыми линіями: а нѣсколько согнутыми. въ соединеніи одна съ другою составляющими какъ бы лучи³²⁾. Иногда простая монограмма услож-

²⁷⁾ На сосудѣ у Aringhi t. I. p. 197. Ее находятъ на нѣкоторыхъ императорскихъ медаляхъ, начиная съ Валентиніана, отца Валентова. Эта буква часто занимаетъ мѣсто монограммы въ Labago. Императоръ Юліанъ, говоря о своихъ враждебныхъ дѣйствіяхъ противъ христіанъ, выражается, что онъ велъ войну противъ X. Впрочемъ, онъ могъ такъ выразиться и въ отъ ошениі монограммы вообще, независимо отъ такой или иной формы. Мартини предполагаетъ, что эта форма быть-можетъ самая древнѣйшая форма монограммы, форма перваго вѣка такъ-называемой *disciplinae argani*. Dic'ion p. 415. Но вопросъ объ относительной древности различныхъ формъ монограммы едва ли можетъ-быть рѣшенъ безошибочно. Если приписывать эту форму тайной дисциплинѣ, то ее слѣдуетъ отнести къ сравнительно позднему времени и признать результатомъ указанныхъ видоизмѣненій.

²⁸⁾ Aringhi t. II. p. 59.



²⁹⁾ Ib. t. I. p. 307. t. II. 77. 78.

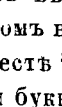
³⁰⁾ Ib. t. I. p. 333. t. II. p. 13. 56. 78. 151


³¹⁾ Ib. t. I. p. '97.

³²⁾ Ib. t. I. p. 303.

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

Другую сравнительно-самостоятельную форму монограммы представляетъ одно Р, раздѣленное поперечною линією: . Форма эта, по наблюденію археологовъ, произошла отъ первой и слѣдовательно позднѣе ея. Послѣ того какъ монограмма  потерпѣла около половины IV в. измѣненіе отъ проведенія по срединѣ ея въ точкѣ пересѣченія двухъ буквъ горизонтальной

линіи  съ 355 г. буква Х совсѣмъ исчезаетъ и остается

одна буква Р съ простою поперечною чертою посрединѣ: .

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

³³⁾ Mamachi t. III. p. 50 на лампѣ.

³⁴⁾ Aringhi t. II. p. 77.

³⁵⁾ Ib. t. II. p. 75.


³⁶⁾ Ib. t. II. p. 366.

³⁷⁾ Ib. t. I. p. 191 на саркофагѣ.


³⁸⁾ Aringhi t. I. p. 202. 295. 306. 332. 335. 344. t. II. p. 13. 53. 56. 58. 59. 74. 78. 146.


³⁹⁾ Aringhi t. II. p. 387. Münt. Th. 1. Taf. 1. Fig. 5.

исидоромъ и Библия Кембриджская ⁴⁰). Она встрѣчается весьма часто то вмѣстѣ съ монограммою первой формы, то одна: на надгробныхъ камняхъ ⁴¹), на лампахъ ⁴²), на монетахъ ⁴³); изображается въ различныхъ положеніяхъ ⁴⁴). По сторонамъ ея встрѣчаются греческія буквы Α Ω ⁴⁵). Иногда монограмма съ этими буквами помѣщается въ кругу ⁴⁶) или въ треугольникѣ ⁴⁷), а иногда какъ будто утверждается на вѣнкѣ, внутри котораго

крестъ  , если только концы вѣнка не обозначаютъ якорь.

какъ предполагаетъ Мюнтеръ, такъ какъ въ греческой тахиграммѣ

есть  αγκυρα ⁴⁸). Одинъ разъ монограмма эта соединяется

съ греческою буквою Ν  ⁴⁹). Наконецъ, повидимому, совершенно особую форму монограммы, составленную впрочемъ изъ отдѣльныхъ элементовъ вышеуказанныхъ формъ, представляетъ монограмма съ надгробнаго камня, найденнаго въ Сугубі, недалеко отъ Туниса, снимокъ которой сообщаетъ Мюнтеръ

⁴⁰) Aringhi t. I. pp 202. 263. 295. 332. t. II. pp. 13. 54. 56. 57. 58. 60. 74. 78. 302. Mamachi t. III. p. 63.

⁴¹) Aringhi t. II. p. 302.

⁴²) Banduri p. 213. 527.

⁴³) Aringhi t. I. p. 303. Mamachi t. III. p. 48. 63. 64.

⁴⁴) Aringhi t. I. p. 204. t. II. pp. 13. 56. 58. 6. Mamachi t. III. p. 66.

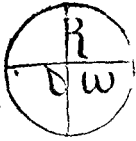
⁴⁵) Aringhi t. I. p. 204.

⁴⁶) Aringhi t. I. p. 341.

⁴⁷) Martigny, Dict. p. 414.

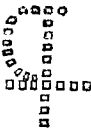
⁴⁸) Münter Th. 1. S. 35.

⁴⁹) Aringhi t. II. p. 54.




⁵⁰⁾). На некоторых памятниках монограмма эта,

безъ всякихъ прибавленій, является или составленною въ видѣ

шахматныхъ клѣточекъ  ⁵¹⁾ или орнаментированною такъ,

какъ будто она осыпана драгоценными камнями и въ этомъ послѣднемъ видѣ она представляетъ совершенный крестъ, такъ что при сопоставленіи ея съ подобнымъ же крестомъ разница оказывается только въ верхней части ⁵²⁾.


При всемъ разнообразіи видоизмѣненій, какия принимала монограмма имени Христова, основу ея всегда составляютъ *первые буквы* имени „Христосъ“. Есть впрочемъ нѣсколько такихъ формъ, которыя повидимому уклоняются отъ первоначальной основы и представляютъ скорѣе крестъ, чѣмъ монограмму. При этомъ обращаетъ на себя вниманіе одно обстоятельство,—именно. на памятникахъ Константина Великаго встрѣчаются



монограммы разныхъ формъ: то въ формѣ , которая была въ употребленіи уже раньше Константина, то въ формѣ креста простаго или болѣе или менѣе сложнаго. Обстоятельство это, можетъ-быть не случайное, наводитъ на вопросъ: въ какомъ видѣ представлялось Константину то знаменіе, которое видѣлъ онъ на небѣ предъ сраженіемъ, рѣшившимъ участь Максентія и доставившимъ единодержавіе Константину. Существуютъ два извѣстія относительно этого. Въ сочиненіи „De moribus persecutorum“ сообщается объ этомъ такъ: „Константинъ получилъ повелѣніе во снѣ сдѣлать небесное знаменіе на щитѣ и тогда начать сраженіе. Сообразно этому повелѣнію онъ ознаменовалъ щитъ буквою X, сверху на концѣ загнутаю. Transversa littera

⁵⁰⁾ Mänter Th. I. T. 35.

⁵¹⁾ Aringh. t. II. p. 79.

⁵²⁾ Aringhi t. I. p. 303.

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

Этимъ быть-можетъ и объясняется измѣнчивая форма монограммы не только на монетахъ Константина, но даже когда она является въ Labago: то она имѣетъ форму , то X, то .

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

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

⁵³⁾ Münter. Th. 1. S. 17.

⁵⁴⁾ Иллюстрированный міръ 1881 г. № 19 „Ложныя луны“.

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

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

IN CRISTO ✠ NIC REQVIESCIT IN PACE INNOOENS

PETRVS читаемъ въ одной надписи ⁵⁵⁾ и въ другой: IN XPO SANCTO ⁵⁶⁾. Но съ этимъ именемъ неразлучно соединялась *вѣра* въ Иисуса Христа, какъ *Бога*, какъ показываетъ слѣдующая

надпись: NI CLARI VIVAS IN DEO ✠ ⁵⁷⁾. Съ мыслью о Богѣ соединялась мысль о Богѣ *святомъ, единомъ* по существу, какъ

выражено въ слѣдующей надписи: DEO SANCTO ✠ UNI ⁵⁸⁾. При признаніи единства Божія исповѣдуется въ то же время божественное достоинство *И. Христа*, какъ *святаго великаго Господа*,

какъ Сына Божія: IN XPO SANCTO A ✠ Ω DOMINI NOSTRI IESV ✠ FILII ⁵⁹⁾. Прибавляемыя иногда въ надписяхъ латинскія

буквы DM, по мнѣнію нѣкоторыхъ археологовъ, означаютъ: DEO MAGNO или MAXIMO, равно какъ греческія буквы Θ Δ

означаютъ: Θεου υιος: HERCVLIO INNOCENTI IN ~~DM~~

✠ Θ Δ AN III etc ⁶⁰⁾. Его *собезначальное бытіе* со Отцемъ,

Его *отношеніе къ міру*, какъ первоисточника *всего* и *конечной цѣли*

⁵⁵⁾ Aringhi t. I. p. 251.

⁵⁶⁾ Mamachi t. III. p. 21.

⁵⁷⁾ Mamachi t. III. p. 16.

⁵⁸⁾ Aringhi t. II. p. 13. Mamachi t. III. p. 21.

⁵⁹⁾ Mamachi t. III. p. 21.

⁶⁰⁾ Aringhi t. II. p. 120. Mamachi t. III. p. 19. Schöne T. I. S. 321.


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

⁶⁰⁾ Апок. гл. 22, 13.



⁶¹⁾ De monogamia с. 5.

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

Въ монограммѣ выражается иногда отношеніе вѣрующихъ къ І. Христу какъ *Искупителю*, какъ въ жизни такъ и по смерти; какъ гласитъ надпись: REDEMPTA POLIXENE подѣ монограммою *Р* ⁶⁵). За Него они проливаютъ свою кровь: MARIVS...

QVI SATIS VIXIT DVM VITAM PRO CHO  CVM SAN-
QVINE CONSVMSIT IN PACE ⁶⁶). Въ Немъ они находятъ миръ

по смерти: IN PACE DEPOSITVS  ⁶⁷), REQUIESCIT IN

PACE  ⁶⁸); такъ что смерть христіанина есть мирный сонъ: 

⁶²) Schöne T. III, S. 438, Fig. 21.

⁶³) Martigny, Diction. p. 419—20, 3.

⁶⁴) Mart. Dict. p. 641. Ср. „Душепол. Чт.“ 1867 г. сентябрь, стр. 2.

⁶⁵) Aringhi t. II, p. 302.

⁶⁶) Aringhi t. I, p. 307.

⁶⁷) Aringhi t. I, p. 308.

⁶⁸) Aringhi t. II, p. 28.

LARGI IN PACE ⁶⁹⁾; REQUIESCIT IN SOMNO PACIS ✕⁷⁰⁾;

онъ не умираетъ, а переходитъ въ лучшую жизнь на небесахъ:
ALEXANDER MORTVVS NON EST SED VIVIT SVPER

ASTRA ✕⁷¹⁾ Онъ побѣдилъ смерть: эту мысль выражаютъ

встрѣчающіяся иногда по сторонамъ монограммы буквы: С V,
которыя, по объясненію археологовъ, означаютъ: CHRISTVS VIN-
CIT или CHRISTVS VICTOR ⁷²⁾. Ту же мысль, нужно полагать,

выражаетъ самая монограмма ⁷³⁾; буква N безъ сомнѣнія

означаетъ: NIKA. Его именемъ христіанинъ одерживаетъ побѣду
надъ грѣхомъ и смертію: на одномъ надгробномъ камнѣ чита-
емъ: IN HOC VINCES надъ монограммою ✕⁷⁴⁾. Символиче-

скимъ дополненіемъ этой мысли служатъ иногда пальмовыя вѣтви,
окружающія монограмму. Пальма, одинъ изъ любимыхъ сим-
воловъ грековъ и римлянъ и не безизвѣстный іудеямъ, получила
священное значеніе для христіанъ благодаря Апокалипсису, гдѣ
избранные, стоящіе предъ престоломъ Бога и Агнца, держатъ
пальмовыя вѣтви въ рукахъ, какъ символы одержанной ими по-
бѣды. Такъ какъ побѣда, побѣдившая міръ—вѣра Христова, а
виновникъ побѣды Онъ Самъ, то съ пальмовою вѣтвію у древ-
нихъ христіанъ неразлучна была мысль о Немъ и Его спаси-
тельной смерти, мысль нашедшая свое наглядное выраженіе въ
монограммѣ, окруженной пальмовыми вѣтвями ⁷⁵⁾.

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

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

⁷⁰⁾ Aringhi t. I, p. 203.

⁷¹⁾ Aringhi t. I, p. 307.

⁷²⁾ Mamachi t. III, p. 59. Münt. Th. I, S. 40.

⁷³⁾ Aringhi t. II, p. 54.

⁷⁴⁾ Aringhi t. I, 306.

⁷⁵⁾ Aringhi t. II, p. 77.

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

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

⁷⁶⁾ Aringhi t. II, p. 387.

⁷⁷⁾ У Аринги впрочемъ нѣтъ этой надписи, но у Мюветера есть.

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

⁷⁹⁾ На лампѣ у Schöue S. 390. Fig. 13.

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

⁸⁰⁾ Aringhi t. II, p. 387.

⁸¹⁾ Münt. Th. 1, S. 101.

⁸²⁾ Премудр. Сол. гл. 2, ст. 23.

⁸³⁾ Апок. гл. 12, 3. 13, 2. 4. 11. 16, 13. 20, 2.

⁸⁴⁾ Апок. гл. 2, 13.

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

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

⁸⁵⁾ Такъ объясняетъ это изображеніе вслѣдъ за Еккгедемъ Мюнтеръ. S. 102.

⁸⁶⁾ De vita Constantini III, с. 3.

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

⁸⁸⁾ Banduri t. II, p. 253, 298.

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

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

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

⁸⁹⁾ Band. t. II, p. 263.

⁹⁰⁾ Tanini p. 269.

⁹¹⁾ Согласно словамъ апостола 2 Тимое., 2, 3.

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

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

Въ залѣ засѣданій римскаго сената Августъ поставилъ, какъ извѣстно, Побѣду. На алтарь ея, при собраніяхъ сената, каждый сенаторъ долженъ былъ приносить еиміамъ и вино (по крайней мѣрѣ такъ дѣлалось при собраніяхъ сената въ храмѣ, по распоряженію Августа)⁸³). Алтарь съ изображеніемъ Побѣды стоялъ тамъ даже во времена христіанскихъ императоровъ. Первый приказалъ снять его Констанцій⁸⁴). Юліанъ снова возстановилъ его. Потомъ слѣдовали чисто-христіанскіе государи, изъ коихъ впрочемъ при Ювіанъ и Валентиніанъ I онъ еще стоялъ⁸⁵). Но Граціанъ, который первый сложилъ съ себя удерживаемый до тѣхъ поръ титулъ Pontifex maximus снова удалилъ его (предъ 379 г.)⁸⁶). Въ 382 г. языческою партіею сената дано было повелѣніе возстановить его⁸⁷), несмотря на сопротивленіе христіанской партіи сената, а при малолѣтнемъ Валентиніанъ младшемъ въ 384 г. возстановлено было Симмахомъ изображеніе Побѣды. Противъ этого Амвросій Медиоланскій писалъ императору два письма—одно тотчасъ, какъ ему стало это извѣстно, а другое послѣ того, какъ получилъ копію съ изображенія⁸⁸). Въ слѣдствіе этихъ писемъ императоръ уничтожилъ распоряженіе Симмаха⁸⁹). Знаменательнъ споръ между двумя выдающимися представителями язычества и христіанства, Симмахомъ и Амвросіемъ, которые не уступали другъ другу въ твердости убѣжденій и ревности за ихъ вѣру. О Побѣдѣ Амвросій говоритъ между про-

⁸³) Dio Cass. LI, 22. Ulrichs Rom. Topographie. Leipz. S. 34, 44, 47, 48.

⁸⁴) Symmach. Relat. c. 5, 7. Амврос. Epist. XVIII, c. 32. Piper, Mythologie und Symbolik der christl. Kunst. 1847. 131. 1 Abth. S. 169.

⁸⁵) Symmach. Relat. c. 3. Амврос. XVII, c. 16.

⁸⁶) Symmach. Relat. c. 18.

⁸⁷) Амврос. Epist. XVII, c. 10.

⁸⁸) Эти три документа еще существуютъ, два письма Амвросія Epist. 17 и 18. Opp. ed. Bened. T. II, 824, 833; Relatio Симмаха въ его Epist. Lib. X, ep. 54. Piper. Mythol. u. Symbol. B. I. 1 Abth. S. 170.

⁸⁹) Амврос. Epist. XVII.

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

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

¹⁰⁰) Амврос. Epist. XVIII, с. 30.

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

¹⁰²) Schöne, B. III. S. 438. Fig. 22.

¹⁰³) Schöne, B. III. S. 439.

¹⁰⁴) Schöne, B. III. S. 439. Fig. 24.

¹⁰⁵) Schöne. B. III. S. 440.


ROMANORVM, и на монетѣ Констанція съ надписью: GLORIA EXERCITVS ¹⁰⁶⁾.

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

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

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

¹⁰⁷⁾ Schöne, В. III. S. 439. Martigny, Diction, p. 460. Нѣкоторые нумизматики указываютъ впрочемъ на бронзовый медальонъ, гдѣ изображена моно-

грамма Христова имени  на знамени, которое держитъ Императоръ. Но

Мартини замѣчаетъ, что если эта медаль и подлинна, въ чемъ можно сомнѣваться, она должна быть чеканена въ первые годы Юліанова царства, потому что бюстъ представляетъ ея очень молодымъ.

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

¹⁰⁸⁾ Въ сочиненіи *de corona militis*.

¹⁰⁹⁾ 2 Тимое. 4, 8.

¹¹⁰⁾ 1 Петр. 5, 4.

¹¹¹⁾ Іак. 1, 12; Апок. 2, 10.

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

¹¹²⁾ Aringhi t. II, p. 75.

¹¹³⁾ Aringhi t. II, p. 366. Mamachi t. I, p. 141, 218.

¹¹⁴⁾ Mamachi t. III, p. 70.

¹¹⁵⁾ Mamachi t. III, p. 66.

¹¹⁶⁾ Mamachi t. III, p. 70.

¹¹⁷⁾ Aringhi t. I, p. 191.

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

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

¹¹⁸⁾ Mamachi t. I, p. 105.

какъ символъ управленія во имя царя-Христа и другихъ государственныхъ принадлежностей и на разныхъ общественныхъ памятникахъ, переживая даже вѣшнія судьбы христіанства. Словомъ монограмма и по своему внутреннему значенію и по вѣшнему положенію занимала то мѣсто и пользовалась тѣмъ благоговѣйнымъ почтеніемъ и поклоненіемъ, кавое должно принадлежать личному образу Иисуса Христа, которому она и уступила въ послѣдствіи свое мѣсто и значеніе.

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

¹¹⁹⁾ Песа.

креста въ видѣ своихъ инструментовъ; человекъ самъ изображаетъ собою крестъ, когда простираетъ руки свои на молитву ¹²⁰). Въ концѣ втораго и въ началѣ третьяго вѣка употребленіе и чествованіе креста до такой степени стало общераспространеннымъ, что объ этомъ знали уже язычники и обвиняли христіанъ въ поклоненіи кресту, какъ божеству. „Что касается до тѣхъ людей, говоритъ Тертуліанъ, которые обвиняютъ насъ въ поклоненіи кресту, то мы того не стыдимся“. Дальше говоритъ, что еслибы христіане поклонялись кресту, какъ Богу, то въ такомъ случаѣ они ничѣмъ не отличаются отъ язычниковъ, которые также поклоняются дереву. „Какое дѣло до формы, когда матеріалъ одинъ и тотъ же и когда онъ почитается за Бога? Какое различіе между крестомъ и между афинскою Палладою или еаросскою Церерою, которыя не иное что, какъ кусокъ грубаго и безобразнаго дерева?.. Впрочемъ обожая трофеи, вы сами обожаете кресты, на которыхъ трофеи держатся. Войска ваши благоговѣютъ въ своимъ знаменамъ, клянутся имъ, предпочитаютъ ихъ всѣмъ богамъ ¹²¹). Тертуліанъ, какъ и Іустинъ, видитъ форму креста повсюду въ природѣ; даже птицы, распростирая крылья, образуютъ крестъ ¹²²). Минудій Феликсъ, подобно Тертуліану, говоритъ язычникамъ: ваши побѣдные трофеи представляютъ не только форму креста, но и распятаго (на древкѣ прибывалось оружіе, шлемъ и щитъ). Какъ Тертуліанъ, такъ и Феликсъ образъ креста видятъ въ кораблѣ съ распущенными парусами, какъ бы съ распростертыми руками ¹²³). Если древніе христіане придавали такое высокое значеніе формѣ креста, что считали ее основною формою въ мірозданіи, если такъ рано уже былъ предметомъ чествованія крестъ, сдѣланный изъ дерева, то употребленіе изображеній креста должно быть, если не раньше, то ужъ никакъ не позже, притомъ самый взглядъ на форму креста имѣлъ безспорно вліяніе на различныя формы изображеній его и на примѣненіе формы креста въ церковно-общественномъ быту. Крестъ, въ качествѣ символа искупленія, какъ и естественно ожидать, часто встрѣчается на христіанскихъ монументахъ то

¹²⁰) Аполог. 1, гл. 72.

¹²²) De oratione с. 23.

¹²³) Octavius p. 287.

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

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

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

¹²⁵⁾ Aringhi, Roma Subter. II, 58.

¹²⁶⁾ De Rossi Bullet 1863, p. 35.

¹²⁷⁾ Martigny, Dict. 184. 2.

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

¹²⁹⁾ Aringhi, t. II, p. 387.

¹³⁰⁾ Munt. Sinnb. u. Kunstvorst. H. I. S. 71.

одеждѣ Іоанна Крестителя¹³¹). Какъ долго удерживалась эта форма креста въ восточной церкви, показываетъ фактъ, что она встрѣчается на такъ-называемыхъ корсунскихъ вратахъ въ новгородскомъ Софійскомъ соборѣ, работанныхъ константинопольскими мастерами¹³²).

Откуда взялась эта форма креста и какимъ образомъ получила значеніе у древнихъ христіанъ? Графическій знакъ такой формы встрѣчается между египетскими іероглифами. Какое значеніе имѣлъ онъ у египтянъ, неизвѣстно; возможны лишь болѣе или менѣе вѣроятныя предположенія на этотъ счетъ. Большинство ученыхъ видятъ въ немъ знакъ, подобный лобному знаку, какимъ почитатели и поклонники Вишну и Сивы въ Индіи клеймили чело и признаютъ его символомъ рожденія, но это объясненіе отвергнуто учеными Zoega и Böttinger'омъ. Другіе принимаютъ его за Нильскій ключъ, который въ другихъ случаяхъ имѣетъ крестообразную бороду¹³³). Это послѣднее обстоятельство подало даже поводъ къ мнѣнію объ употребленіи у египтянъ креста въ качествѣ религіознаго символа и чествованія его¹³⁴). Не раздѣляя этого послѣдняго мнѣнія, мы не можемъ не признать вѣроятнымъ мнѣніе первое, отождествляющее знакъ этотъ съ нильскимъ ключемъ и въ такомъ случаѣ, какъ и послѣдній, считать символомъ жизни и благосостоянія, неразрывно связаннаго съ приливомъ и отливомъ Нила, какъ бы отпирасяго и запираемаго таинственнымъ ключемъ божества. Но чтобы буква Т была у язычниковъ вообще символомъ будущей жизни, избавленія и блаженства, какъ полагаетъ Мартини, это возможно, но требуетъ историческихъ доказательствъ¹³⁵). Символъ этотъ находятъ на монетахъ Цтолмеевъ; а также, когда разрушенъ былъ Серапеумъ въ 395 г. при Θεодосіи I, этотъ знакъ нашли, къ общему удивленію, высѣченнымъ на многихъ кам-

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

¹³²) Adelung, die Korsunischen Thüren in der Kathedalkirche zur h. Sophia in Nowgorod. S. 103. Taf. IX.

¹³³) Munt. Sinnb. u. Kunstvorst. H. I. S. 70.

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

¹³⁵) Mart. Dict. p. 184 2.

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴¹⁾ Aringhi, t. II, p. 303.

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

¹⁴³⁾ Быт. XIV, 14.

¹⁴⁴⁾ Посл. Варн. гл. 9. Клим. алекс. Stromata VI, с. 11.

¹⁴⁵⁾ Ad Marci cap. XV.

¹⁴⁶⁾ In Iesaiæ c. XXVI и Ezech. IX, 4.

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

¹⁴⁸⁾ In Iobum c. XXXIX.

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

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

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



¹⁴⁹⁾ Adv. haeres. lib. II, c. 24.

¹⁵⁰⁾ Enarrat. in psalm. c. III. Martigny, Diction. p. 184.

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

¹⁵¹) Павланъ, еп. Ноны говорить о двойномъ начертаніи креста въ видѣ мачты, съ наткнутыми реями и въ видѣ монограммы Христова имени. Поэтъ Пруденцій прямо называетъ крестомъ монограмму, которую Константинъ Великій начертать на военныхъ знаменахъ и щитахъ. Блаж. Іеронимъ также видитъ въ монограммѣ Х образъ креста (In Hierem. cap. XXX). Притомъ монограммѣ усвояются такіа названія, которыя свойственны и кресту Христову: знаменіе Господне, знаменіе Христово (Signum Dei, Signum Christi), знаменіе небесное, знаменіе спасительнаго призванія. Ecb. de vita Constant. cap. XXXI, Martigny, Diet p. 417.

ковъ, христіане весьма рано могли изображать крестъ Христовъ въ настоящемъ, видѣ т.-е. въ той формѣ, какую дѣйствительно имѣлъ онъ по преданію. Такъ на мелкихъ предметахъ, которые обыкновенно христіане носили при себѣ, изображеніе креста Христова могло быть употребляемо весьма рано. Письменныхъ указаній на этотъ счетъ нѣтъ, но сохранилось нѣсколько перстневыхъ камней съ выгравированнымъ на нихъ изображеніемъ креста, которые по стилю относятся ко времени весьма древнему ¹⁵²). И археологъ Мамахи едва ли не правъ, когда утверждаетъ, что уже во времена импер. Септимія Севера богатые христіане носили кольца съ изображеніемъ на нихъ креста Христова хотя къ сожалѣнію не представляетъ доказательствъ этого ¹⁵³)

Что же касается общественныхъ мѣстъ и религіозныхъ памятниковъ, которые доступны были язычникамъ, христіане конечно должны были осторожнѣе употреблять изображеніе креста въ такихъ мѣстахъ и на такихъ памятникахъ. Въ этомъ-то случаѣ главнымъ образомъ крестъ и замѣняли имъ монограмма имени Христова, греческая буква Γ , якорь и пр. Но какъ только настали времена, относительно спокойныя, и христіанскія общества получили возможность устроиться сколько-нибудь въ церковномъ смыслѣ, эти же символы естественно должны были перейти въ изображеніе креста, каковой переходъ Мартиньи пытается указать хронологически. По его наблюденію монограмма  около половины IV в. (347), претерпѣваетъ легкое измѣненіе отъ проведенія по самой срединѣ ея въ точкѣ пресѣченія двухъ буквъ горизонтальной линіи: ; затѣмъ съ 355 г. послѣдовало новое измѣненіе; буква X совершенно исчезаетъ и остается одна буква P съ простою поперечною чертою по срединѣ: P . Эта

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

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

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

¹⁵⁴) Diction. p. 417.

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


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

¹⁵⁶⁾ Homil. quod Christus sit Deus c. IX. Cp. Homil. 55 in Matth.


¹⁵⁷⁾ Martigny, Diction. p. 186.

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

Встрѣчаются на древне-христіанскихъ памятникахъ двѣ формы креста, уклоняющіяся еще больше отъ обыкновенной формы. Одну такую форму представляетъ греческая буква Ф. Она встрѣчается на монетахъ императора Льва IV Хазарскаго. По вѣроятному предположенію Мюнтера, круглзя форма образовалась

изъ четырехъугольной , которая встрѣчается въ надпи-


скахъ ¹⁵⁹⁾. Нумизматики не знали, какъ объяснить происхождение и смыслъ этого графическаго знака. Но Авзоній уже показываетъ его древность и значеніе: *et crucis effigie Palamedica porrigitur Ф* ¹⁶⁰⁾. Другую форму, уклоняющуюся отъ обыкновенной, представляетъ форма равноконечнаго креста, но съ загнутыми

концами . Она встрѣчается на многихъ памятникахъ ¹⁶¹⁾

изъ коихъ мы имѣемъ подъ руками только два Въ простомъ


¹⁵⁸⁾ Martigny, Dict. p. 184.

¹⁵⁹⁾ Sinnb. und Kunstvorst. H. 1. S. 73. Между прочимъ эту форму креста находятъ на мраморной колоннѣ, въ саду княгини Радзивилъ въ Ловичѣ, въ

числѣ начальныхъ буквъ имени Христова 

¹⁶⁰⁾ Ibid.

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

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

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

¹⁶²) D'Agincourt, t. 5, pl. XII, fig. 1.

¹⁶³) D'Agincourt, t. IV, Sculpt. pl. VIII, fig. 29.

¹⁶⁴) *Münter. Sinnbild. und Kunstvorst.* H. 1. S. 72. Anm. 82.

¹⁶⁵) D'Agincourt, t. III. Sculpt. p. 7.

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

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

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

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

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

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

¹⁶⁸⁾ Munt. *ibid.*

¹⁶⁹⁾ Schöne.

¹⁷⁰⁾ Vita Constantini III, 48

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

¹⁷¹⁾ Mart. Dict. 187, III.

¹⁷²⁾ Schöne.

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

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

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

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

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

¹⁷⁵⁾ Ibid. S. 95.

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

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

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

¹⁷⁷⁾ Münter, Symb. und Kunstvorft. H. 1, S. 74.

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

¹⁷⁹⁾ Münt. Simb. u. Kunstvorft. ibid.

¹⁸⁰⁾ Piper, Mythol. u. Simbol. ibid.

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

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

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

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

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

¹⁸⁴⁾ *Лук.* 1, 78.

¹⁸⁵⁾ *Малах.* 4, 2.

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

¹⁸⁷⁾ Какъ можно предполагать по мнѣнію Мюнтера, на основаніи одного мѣста панегерика Евменія (*cap.* 21). *Münt. Sinnb. u. Kunstvorft.* S. 76.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹⁵⁾ Sinnb. S. 75.

¹⁹⁶⁾ Schöne, S. 437.

¹⁹⁷⁾ Schöne.

¹⁹⁸⁾ Schöne. fig 23.

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

¹⁹⁹) Schöne, S. 439, fig. 24. Labarum—форма его на монетахъ Граціана.

²⁰⁰) Schöne 440, fig. 26.

²⁰¹) Твор. Св. Отц. въ рус. пер. т. 1, стр. 116. Созом. Церк. Истор. V, 2.

²⁰²) Schöne, fig. 27.

²⁰³) Schöne, fig. 28.

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

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

²⁰⁴) Schöne, fig. 30.

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

²⁰⁶) Schöne, S. 442.

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

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

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

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

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

²⁰⁷⁾ Martigny, Dict. p. 188.

²⁰⁸⁾ De civitate Dei lib. XVII, 25.

ченное уже Цицероном²⁰⁹⁾, не могло остаться незамѣченнымъ въ Египтѣ, въ этой классической странѣ іероглифовъ, и особенно въ Александріи—въ этомъ центрѣ аллегорическихъ и мистическихъ тонкостей богословскихъ²¹⁰⁾. Александрійскіе богословы не могли не воспользоваться этимъ совпаденіемъ слова ΙΧΘΥС съ дорогимъ для нихъ предметомъ вѣры; мало того, они могли смотрѣть на него не какъ на дѣло случая, а какъ на нѣчто провиденціальное, какъ на таинственную формулу, данную церкви самимъ Богомъ для прикрытія ея свящ. тайнъ отъ враговъ. Въ александрійской церкви на него обратили вниманіе нужно полагать весьма рано, и Климентъ александрійскій, рекомендуя христіанамъ употреблять въ числѣ символовъ рыбу²¹¹⁾, предполагалъ вѣроятно хорошо извѣстнымъ мистическій смыслъ ея названія, если не считалъ нужнымъ объяснять его; слѣдовательно въ его время, уже во второмъ вѣкѣ, названіе ΙΧΘΥС было во всеобщемъ употребленіи.

Благодаря этому открытію, названіе ΙΧΘΥС естественно получило значеніе графическаго символа имени Христова и формулы христіанскаго исповѣданія вѣры во Христа и въ этомъ значеніи часто встрѣчается на древне-христіанскихъ памятникахъ, то сопровождая соответствующее ему изображеніе, то независимо отъ него. Въ качествѣ самостоятельнаго символа оно встрѣчается иногда на рѣзныхъ камняхъ: такъ на одной геммѣ вырѣзано горизонтально ΙΧΘΥС²¹²⁾; на другой вырѣзанъ якорь, а на обо-

|
X
Υ
C

ротной сторонѣ вырѣзано вертикально Θ²¹³⁾. Къ нему иногда

присоединяется греческая буква Ν, означающая по объясненію

²⁰⁹⁾ De divinatione II, cap. 54.

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

²¹¹⁾ Paedag. I, III. n. 11 и 106.

²¹²⁾ Münter, Th. 1. Taf. 1. Fig. 22.

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

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

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

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

²¹⁵) Münter, Sinnbild. I. S. 51.

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

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

²¹⁶⁾ Munter, S. 49.

²¹⁷⁾ Münster, S. 49 и 50.

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

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

²¹⁸⁾ Тертул. О крещ. гл. III—IV.

²¹⁹⁾ Martigny, p. 544.

²²⁰⁾ Martigny, p. 544.

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

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

На древнихъ памятникахъ выражается подъ символомъ рыбы христіанское вѣроисповѣданіе вообще, заключающееся въ греческомъ названіи рыбы, и раскрывается съ большею или меньшею обстоятельностью въ подробностяхъ понятіе о существѣ І. Христа и сущности искупленія. На ониксъ-камеѣ изъ собранія принца датскаго Христіана-Фридриха изображенъ плывущій дельфинъ и подъ нимъ эпитафъ ІХΘΥСъ²²⁴⁾: дельфинъ очевидно символъ личности Христа Спасителя. Какъ бы объясненіе этого мистическаго названія, представляетъ гемма, на которой между двумя рыбами эпитафъ ІХ ΩΤΗΡ Θ. Υ.²²⁵⁾. Представленіе нѣсколько расширяется на двухъ другихъ геммахъ. Одна изъ нихъ представляетъ дельфина, плывущаго по водѣ, съ эпитафомъ надъ нимъ ΧΘΥС (І пропущено или изглажено) и съ греческими буквами Α. Ω. по сторонамъ²²⁶⁾. На другой дельфинъ изображенъ обвиншимся вокругъ якоря, верхній конецъ котораго представляетъ

²²¹⁾ Homiliar. in Evang. I—II. Homil. XXIV.

²²²⁾ О крещ. гл. 1.

²²³⁾ De civitate Dei lib. XVIII, cap. 23.

²²⁴⁾ Münter Th. 1. Taf. 1. Fig. 23.

²²⁵⁾ Mamachi t. I, p. 56

²²⁶⁾ Mamachi t. III, p. 22.

крестъ; по сторонамъ эпиграфъ ΙΧΘΥΣ ²⁷²). Въ первомъ случаѣ выражена мысль объ І. Христѣ, какъ первопринципѣ всего (Α), а слѣдовательно и водной стихіи, въ которой Онъ подобно дельфину является властелиномъ и посредствомъ которой возраждаетъ и спасаетъ, возвращая все къ источнику воды живой какъ конечной цѣли бытія (Ω). Въ другомъ случаѣ указывается прямо на то орудіе или средство, которымъ совершилъ Онъ наше искупленіе и на условіе, при которомъ возможно для насъ личное спасеніе, на оружіе смерти, крестъ подъ образомъ якоря. вокругъ котораго обвился дельфинъ. Дельфинъ по свидѣтельству древнихъ естествоиспытателей въ виду угрожающей опасности мореплавателямъ, когда имъ не удается бросить якорь такъ, чтобы онъ вѣдрился крѣпко въ землю, подплываетъ и помогаетъ укрѣпить якорь; или когда дѣтищу его угрожаетъ опасность, онъ прикрываетъ его своимъ чревомъ ²²⁸). Въ представленіи дельфина, обвиняшагося вокругъ якоря, слѣдовательно выражается всеобъемлющая божественная любовь, съ которою І. Христосъ претерпѣлъ смерть ради спасенія нашего и водрузилъ крестъ, какъ самый надежный якорь для ищущихъ спасенія.

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

²²⁷) Ibid. u. Münster, 1. Taf. 1. fig. 21.

²²⁸) Aringhi, t. II, p. 334.

²²⁹) Aringhi, t. II, p. 244. Münster, 1. Taf. III. 72.

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

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

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

²³⁰⁾ Münter, 1. S. 51.

²³¹⁾ Aringhi t. II. p. 334.

²³²⁾ О крещ. гл. 1.

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

²³³) Martigny, p. 545.

²³⁴) Aringhi t. I. p. 306, t. II, p. 151.

²³⁵) Aringhi t. I. p. 306.

²³⁶) Aringhi, t. II, p. 232. Münster, Th. 1. Taf. 1. fig. 19.

²³⁷) Mamachi t. I. XXXI.

²³⁸) Münster Th. 1. Taf. 1. fig. 4.

²³⁹) D'Agincourt, livr. II, tab. XVIII, 25.

²⁴⁰) Polidoro, Pisces part. 1.

благодатию воды крещенія, самыя крещальныя водоемы получили названіе латинское *piscina*. Отъ этой рыбы, говоритъ Опатъ Милевитскій, которая насъ питаетъ, исцѣляетъ, искушаетъ назвали крещальныя источники *piscina*, которыхъ вода—этотъ воздухъ рыбъ—очищаетъ насъ отъ всѣхъ нечистотъ и спасаетъ насъ ²⁴¹⁾.

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

²⁴¹⁾ Опатъ Милев. Adv. Parmen.

²⁴²⁾ Aringhi t. II. p. 332.

²⁴³⁾ Tract. XII. In Joann. Martigny, p. 245. Тр. К. Д. Ар. 1866 г. № 9, стр. 40.

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

²⁴⁴) Martigny, p. 546. 3.

²⁴⁵) Ep. ad Rustic. n. XX.

²⁴⁶) Ep. XIII. Ad Pammach. § 11.

²⁴⁷) Martigny, Dict. p. 246.

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

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

мертвыхъ въ гробу, озаряющій ихъ до общаго воскресенія (Лазарь), когда праведный судъ рѣшитъ ихъ судьбу (вѣсы) на вѣки. Подобное же изображеніе встрѣчается на другомъ памятникѣ, только безъ свѣтильника, но съ монограммою надъ Лазаремъ²⁴⁹). Вѣчная жизнь представлялась христіанамъ скорѣе свѣтлою и отрадною, чѣмъ мрачною и страшною, и смерть представлялась переходомъ въ страну блаженства. Этимъ и объясняется частое повтореніе изображенія дельфиновъ на христіанскихъ памятникахъ. Мысль, что умершіе должны переплывать темную рѣку, хотя носитъ мифологическій оттѣнокъ—мысль общечеловѣческая, встрѣчающаяся во все времена у всехъ народовъ: это символическое обозначеніе состоянія души послѣ смерти. Символика такого рода нечужда была и древнимъ христіанамъ: къ ней же принадлежатъ и дельфины, которые встрѣчаются на памятникахъ, то въ связи съ кораблемъ, то самостоятельно. Мифъ о переселеніи душъ умершихъ на блаженные острова на классическихъ памятникахъ, какъ мы сказали, представлялся подъ образомъ дельфиновъ. На античныхъ геммахъ встрѣчаются глубокомысленныя представленія въ этомъ родѣ: такъ на Халцедонѣ, въ музеѣ во Флоренціи, дельфинъ перевозитъ на своей спинѣ урну съ пепломъ покойника, на одномъ стеклѣ изображена Психея на суднѣ, везомомъ дельфинами, которыми она управляетъ одною рукою, а въ другой—везетъ плату²⁵⁰). Элементы этого представленія перешли въ древне-христіанское искусство: на христіанскихъ гробницахъ дельфины являются съ мифологическимъ оттѣнкомъ. На надгробномъ камнѣ изъ усыпальницы св. Ефрема дельфинъ является одинъ, а на камнѣ въ музеѣ Кирхера, съ урною и голубемъ около него²⁵¹). Вообще изображеніе дельфиновъ на христіанскихъ гробницахъ напоминаетъ то же самое значеніе, съ какимъ встрѣчаются они и на римскихъ памятникахъ: въ немъ заключается намекъ на мифологическое представленіе о переправѣ на острова блаженныхъ,—представленіе, которое въ

²⁴⁹) Mamachi t. III, p. 18.

²⁵⁰) Piper, Evangelisch. Kalend. 1855 г.

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

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

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

²⁵²) Во многихъ случаяхъ впрочемъ дельфины могли служить простою де-корацией: такъ любили утварь, особенно лампы устроить въ формѣ дельфи-новъ. *Pip., Mythol. S. 226.*

²⁵³) *Martigny, Diction.*

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

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

²⁵⁴) Mamachi, t. III, p. 22, fig. 11.

²⁵⁵) Историч. обзоръ пѣснопѣній пр. Филарета Черниг.

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

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

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

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

²⁵⁷) Руков. для сельск. паст. 1870.

²⁵⁸) Миниатюра манускрипта Геррады. Тр. К. Д. Ак. 1866 г. № 7, стр. 36.

Христѣ и привлекающей души человѣческой, то образъ *корабля* былъ для древнихъ христіанъ, съ одной стороны, образомъ жизни, полной тревоженій, съ другой, сохраняющей благодатной силы, дѣйствующей въ церкви, подобно кораблю управляемой и руководимой І. Христомъ, своимъ главою, среди тревоженій міра и ведущей къ предопредѣленной цѣли, къ небесной пристани. Представлять жизнь подѣ образомъ мореплаванія было въ обычаѣ у древнихъ народовъ. Въ частности мысль о смерти, какъ пристани, часто повторяется, какъ утѣшеніе во время страданій старости. Не менѣе было въ обычаѣ входить въ загробную жизнь представлять подѣ образомъ путешествія по сушѣ и по водѣ. Первое замѣчается у Этрусковъ. По вѣрѣ же Грековъ и Римлянъ умершимъ предстояло путешествіе водою. На ихъ гробахъ поэтому изображался перевозчикъ съ весломъ въ лодкѣ, древній Харонъ, который перевозитъ людей черезъ Ахеронъ ³⁵⁹⁾. У христіанъ мысль о жизни и смерти непосредственно соединялась съ мыслью о церкви, какъ спасительномъ ковчегѣ, управляемомъ Христомъ. На одномъ древнемъ памятникѣ, представляющемъ переходъ отъ прежде разсмотрѣнныхъ символовъ къ изображеніямъ полуисторическимъ, божественный Кормчій и Рыбарь управляетъ судномъ, а ап. Петръ, представитель апостоловъ, которыхъ І. Христосъ обѣщалъ сдѣлать ловцами человѣковъ, съѣтью извлекаетъ изъ моря большую рыбу, чѣмъ выражается фактическая передача миссіи рыбака—спасительной ловитвы управля-

³⁵⁹⁾ Мысль объ этомъ перевозѣ по мнѣнію Пипера не греческаго происхожденія, Гомеръ и Гезіодъ не знали его. Вѣроятно онъ перешелъ къ грекамъ отъ египтянъ; самое имя Харона принадлежитъ имъ. У грековъ вѣрованіе это появилось въ VII ст., а популярнымъ стало вѣкомъ позже. Харона представляли сначала старикомъ, угрюмымъ, но не злымъ. Только поэты превратили его въ злаго демона. Виргилій напр. придаетъ ему огненные глаза, этруски дали ему уши животного. На римскихъ памятникахъ впрочемъ онъ является просто перевозчикомъ въ лодкѣ, напр. на саркофагѣ въ Луврѣ. На саркофагѣ въ музеѣ въ Палермо Харонъ изображенъ въ лодкѣ пристающимъ къ берегу, тогда какъ на другой сторонѣ является Геркулесъ съ Церберомъ, а въ срединѣ женщина, лежащая на одрѣ смерти, окруженная божествами смерти (Pip. Mythol. u. Simb.). Христіанское представленіе церкви подѣ образомъ корабля, управляемаго Іисусомъ Христомъ, являлось такимъ образомъ фактическимъ опроверженіемъ языческаго мѣта и монументальнымъ противобѣсомъ представленіямъ римскаго искусства.

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

²⁶⁰) Mamachi, t. I, p. 240. Тр. К. А. 1866 г., № 7.

²⁶¹) Münter, Th. 1, Taf. III, Fig. 71. Ср. Martigny.

²⁶²) Aringhi, t. II, p. 244. Mamachi, t. I, p. 261. Münter, Taf. III, fig. 72.

²⁶³) Mamachi, t. III.

²⁶⁴) Ibidem, p. 99.

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

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

²⁶⁵) Martigny, Diction.

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

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

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

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

Съ мыслию о кораблѣ нераздѣльно представленіе о *якорь*, какъ съ мореплаваніемъ неразлучны тревоги и опасности. Въ обыкновенномъ естественномъ значеніи якорь составляетъ надежду и часто единственное средство спасенія для мореплавателей. Въ христіанской символикѣ якорь тѣмъ скорѣе могъ получить значеніе, что онъ у древнихъ народовъ считался священнымъ и употреблялся въ качествѣ символа. По мѣвнiю Періуса, якорь былъ символомъ помощи и спасенія (*salutis ac praesidii*)²⁶⁶). По наблюденію Мюнтера онъ часто встрѣчается на монетахъ греческихъ городовъ. Первоначально онъ означалъ безопасную морскую пристань. Потомъ понятіе стало расширяться и якорь сталъ образомъ цвѣтущаго государства. Часто также онъ встрѣчается на монетахъ македонскихъ царей Сирія, потому что мать Селевка Никатора воображала, что получила этого сына отъ Аполлона и при своемъ пробужденіи нашла въ постелѣ видѣнное во снѣ кольцо, въ которомъ вложенъ якорь; равно какъ Селевкъ будто явился на свѣтъ съ родимымъ пятномъ въ видѣ якоря на бедрахъ. Въ Паренонѣ въ Аѳонахъ вмѣстѣ съ оливковымъ деревомъ изображенъ былъ и якорь, какъ символъ покровительства вмѣстѣ съ Аѳиною Посейдона—бога моря²⁶⁷). Какъ скоро языческое міросозерцаніе уступило мѣсто христіанскому, якорь весьма рано получилъ въ послѣднемъ значеніе символа надежды на Христа и вѣчнаго особеннаго пристанища, уготованнаго Христомъ для вѣрующихъ въ Него. Ап. Павелъ въ посланіи къ Евреямъ, объясняя значеніе клятвы, употребленной въ завѣтѣ съ Авраамомъ, говоритъ, что Богъ употребилъ клятву, „дабы въ двухъ

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

²⁶⁷) Münter, Sinnb. Th. I, S. 28.

непреложныхъ вещахъ, въ которыхъ невозможно Богу солгать, твердое утѣшеніе имѣли мы, прибѣгнушіе взяться за предлагающую надежду, которая для души есть какъ бы якорь безопасный и крѣпкій, и входитъ во внутреннѣйшее за завѣсу, куда предтечею за насъ вошелъ Иисусъ, сдѣлавшись первосвященникомъ во вѣкъ по чину Мельхиседекову²⁶⁸). Сравненіе апостола дало санкцію этому символу и послужило стимуломъ для употребленія его въ отношеніи къ І. Христу, какъ въ церковной литературѣ, такъ и на вещественныхъ памятникахъ древнихъ христіанъ. Въ литературѣ древне-христіанской якорь часто употребляется въ качествѣ символа вѣры и надежды. Св. Златоустъ говоритъ, что вѣра подобна якорю удерживаетъ повсюду отъ колебанія умъ, который ей вѣряется. Блаженъ, говоритъ онъ при другомъ случаѣ, кто надежду свою полагаетъ въ Богъ: держись удаленный отъ всего другаго, твердо на этомъ якорѣ. Въ этомъ же смыслѣ употребляетъ его Амвросій въ толкованіи на приведенное мѣсто изъ посланія къ Евреямъ: „какъ якорь, брошенный съ корабля, говоритъ онъ, не позволяетъ ему колебаться, несмотря на вѣтеръ, дѣлаетъ его устойчивымъ, такъ и вѣра, укрѣпляемая надеждой, вводитъ въ пониманіе вещей, почему апостоль и прибавляетъ: входитъ во внутреннѣйшее за завѣсу. Василій В. говоритъ, что вѣра надежнѣе всякаго якоря²⁶⁹).

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

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

²⁶⁸) Евр. 6, 18—20.

²⁶⁹) Aringhi, t. II, p. 237.

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

стороны изображенъ якорь, съ другой перпендикулярно Θ ²⁷²⁾.

I
X
Υ
C

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

²⁷⁰⁾ Aringhi, t. II, p. 59, 60.

²⁷¹⁾ Mamachi t. III, p. 22, fig. 2.

²⁷²⁾ Mamachi t. I, p. 428.

²⁷³⁾ Aringhi, t. II, p. 151.

²⁷⁴⁾ Ibid t. I, p. 306

²⁷⁵⁾ Mamachi, t. III, p. 22, fig. 1.

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

²⁷⁶) Münter, Th. 1, Taf. II, fig. 43.

²⁷⁷) Münter, Th. 1, Taf. 1, fig. 4.

²⁷⁸) Mamachi, t. 1, p. XXXI.

²⁷⁹) Ibid. t. III, p. 22.

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

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

²⁸⁰⁾ Munter, Th. 1.

²⁸¹⁾ Быт. IV, 4. XXII, 13.

²⁸²⁾ Исх. XII.

²⁸³⁾ Іован. 1; 29.

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

²⁸⁴) 1 Петр. 1, 19.

²⁸⁵) Апокал. 5, 9.

²⁸⁶) Іуст. Фил. Разгов. съ Трифон. XXI. Тертул. Прот. Іуд. VII.

²⁸⁷) Гимнь Клим. Алекс. Педагогъ.

²⁸⁸) Пасх. канонъ Дамаск.

²⁸⁹) Martigny, Diction. p. 19.

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

Цѣлью пришествія І. Христа на землю было возвратить человѣка къ первобытному состоянію райскаго блаженства. Цѣль эту Онъ исполнилъ чрезъ свое божественное ученіе или проповѣдь прежде всего и потомъ чрезъ свою смерть. Эта мысль прежде всего нашла свое символическое выраженіе въ образахъ агнца на днѣ вызолоченныхъ евхаристическихъ чашъ²⁹⁰⁾, перешедшимъ потомъ и на другіе памятники христіанской древности. Въ основаніи изображенія Агнца въ этомъ случаѣ лежитъ тожество идеи, олицетворяемой въ Агнца, и идеи евхаристіи, какъ таинственной жертвы. Агнецъ представляется обыкновенно стоящимъ на горѣ или скалѣ, изъ которой истекаетъ четыре потока,—говоримъ на горѣ или скалѣ потому, что трудно сказать положительно, гору или камень имѣли въ виду и изображали древне-христіанскіе художники какъ здѣсь, такъ и въ другихъ подобныхъ изображеніяхъ Агнца и лично самого І. Христа; возможно то и другое, и двойственное объясненіе поэтому допускается учеными археологами, комментирующими древне-христіан-

²⁹⁰⁾ Buonar. Vetri. tav. VI. I. Чаша такая относится къ разряду памятниковъ весьма древнихъ, а потому и самый способъ представленія признается самымъ древнимъ. Martigny, Diction, p. 19.

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

²⁹¹⁾ Munter, Sinnb. S. 82.

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

²⁹³⁾ Martigny, Diction.

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

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

христiанскихъ стеклянныхъ сосудахъ ²⁹⁶⁾, на надгробныхъ камняхъ и въ позднѣйшихъ мозаикахъ до IX в.: на свящ. горѣ, изъ нѣдръ которой текутъ четыре потока, стоитъ Агнецъ Божiй; по ту и другую сторону два города. Иерусалимъ и Виелеемъ, какъ показываютъ латинскiя надписи; изъ городовъ выходятъ агнцы и направляются къ горѣ; надъ послѣднею надпись: Иорданъ. По объясненiю Мартиньи агнцы, выходящiе изъ Иерусалима, означаютъ вѣрущихъ, обратившихся изъ иудейства, а агнцы, выходящiе изъ Виелеема, означаютъ христiанъ, обратившихся изъ язычества, такъ какъ въ Виелеемѣ родившiйся Спаситель принялъ въ лицѣ маговъ первенцевъ языческихъ. Нерасположенiе между язычниками и иудеями продолжалось и по переходѣ въ христiанство и принимало иногда острый характеръ; оно-то и послужило, нужно полагать, мотивомъ этой знаменательной символической композици, цѣлью которой было наглядно показать единство духовнаго возрожденiя въ противоположность различiю плотскаго происхожденiя. Она должна была выражать и напоминать мысль св. Павла, что въ христiанствѣ нѣтъ различiя между эллиномъ и иудеемъ, что Иорданъ или крещенiе уничтожаетъ это національное различiе, что одна вѣра, потому что одно Евангелiе, четырьмя потоками (евангелистами) изливаемое во всѣ концы мiра, напоетъ одинаково иудеевъ и язычниковъ, приходящихъ къ Агнцу, одно крещенiе, одинъ Господь, и что всѣ христiане, какаго бы происхожденiя они ни были, суть дѣти одного Отца Небеснаго ²⁹⁷⁾, одно духовное словесное стадо, предводимое Агнцомъ Божиимъ ²⁹⁸⁾. Цѣлое такимъ образомъ представляетъ христiанское общество или Церковь, глава которой—Агнецъ, предавшiй себя за насъ, чтобы очистить ее банею водною и своимъ учениемъ.

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

²⁹⁶⁾ Buonar. Vetri. tav. VII.

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

²⁹⁸⁾ Объ изображенiи. Струкова, стр. 7.

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

Затѣмъ на Агнца переносятся уже историческія свойства и

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

³⁰⁰) Апокал. VII, 7.

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

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

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

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

³⁰³) Münter, Sinnbilder. S. 82.

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

Мозаическая картина на большой аркѣ въ церкви св. Космы и Даміана въ Римѣ, исполненная, какъ полагаетъ Ажинкуръ, въ 530 г., представляетъ Агнца, лежащаго на престолѣ, поддерживаемомъ четырьмя колоннами; около него на престолѣ же стоитъ крестъ; по сторонамъ престола семь свѣтильниковъ и по два ангела съ той и другой стороны. По угламъ символы евангелистовъ съ книгами; дальше 24 старца въ бѣлыхъ одеждахъ, каждый держитъ вѣнецъ на рукахъ, прикрытыхъ одеждою. Это, очевидно, Агнецъ Апокалипсическій³⁰⁴). Этотъ апокалипсическій образъ въ высшей степени знаменательно выражаетъ значеніе св. евхаристіи и ея отношенія къ прообразовательной пасхальной вечери, какъ своему историческому первообразу, съ одной стороны, съ другой—къ крестной смерти Христа Спасителя, Который, какъ истинный Агнецъ, закланный за грѣхи міра на крестѣ, въ евхаристіи дѣйствительнымъ образомъ даетъ вѣрующимъ свою плоть и кровь и чрезъ то дѣлаетъ ихъ участниками въ принесенной Имъ жертвѣ.

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

На одномъ мраморномъ саркофагѣ І. Христосъ стоитъ на холмѣ или камнѣ, изъ котораго истекаетъ четыре потока; около него съ правой стороны стоитъ агнецъ, тоже на холмѣ или камнѣ, съ монограмму Христова имени на головѣ; съ лѣвой стороны у холма, на которомъ стоитъ І. Христосъ, стоитъ овца³⁰⁵). На

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

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

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

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

³⁰⁶) Ibid. 1. 185.

³⁰⁷) Martigny, Dict. p. 20. 6.

³⁰⁸) Aringhi, t. 1. p. 189.

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

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

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

³⁰⁹) Martigny, p. 20. 5.

³¹⁰) Paciaudi, De cultu S. Ioan. Bapt. p. 166.

³¹¹) См. выше.

³¹²) Martigny, p. 20.

³¹³) Paciaudi, p. 168.

³¹⁴) Martigny, p. 20.

³¹⁵) Arigny, t. II. p. 295. } Изображеніе Евангелистовъ въ видѣ крылатыхъ

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

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

другой стороны, реалистическое направлѣніе, выражавшееся въ этихъ художественныхъ представленіяхъ, указываетъ на пробуждающуюся все сильнѣе и сильнѣе потребность дѣйствительнаго, личнаго изображенія страдающаго Христа, которая естественно должна была вызвать такое изображеніе, потому что при охлажденіи религіознаго чувства, которымъ отчасти и обусловливалось развитіе указаннаго реалистическаго направлѣнія, послѣднее повело бы къ профанціи святыни,—что кажется и случилось. Поэтому VI Вселенскій соборъ (681 г.) въ Константинополѣ запретилъ представленіе І. Христа въ образѣ Агнца и постановилъ, чтобы онъ не иначе былъ изображаемъ, какъ въ человѣческомъ видѣ. „На нѣкоторыхъ честныхъ иконахъ,—говорится въ 82 правилѣ,—изображается перстомъ Предтечевымъ показываемый Агнецъ, который принять въ образъ благодати, чрезъ законъ показуя намъ истиннаго Агнца Христа Бога нашего. Почитая древніе образа и сѣни, преданныя церкви, какъ знаменія и предначертанія истины, мы предпочитаемъ благодать и истину, пріемля оную какъ исполненіе закона. Сего ради, дабы и искусствомъ живописанія очамъ всѣхъ представляемо было совершенное, повелѣваемъ отнынѣ образъ Агнца, вземлюшаго грѣхи міра, Христа Бога нашего на иконахъ представлять по человѣческому существу, вмѣсто ветхаго Агнца: да чрезъ то созерцая смиреніе Бога Слова, приводимся къ воспомнанію житія Его во плоти, Его страданія и спасительныя смерти и симъ образомъ совершившагося искупленія ³¹⁶⁾).

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

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

³¹⁶⁾ Münter, Sinnb. S. 82. Объ образописаніи. Струкова. М. 1870. 7.

³¹⁷⁾ Martigny, p. 21.

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

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

³¹⁸) Strom. V, cap. 6.

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

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

³²¹) Апокал. 1, 12, 22.

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

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

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

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

³²³) 2 Тим. IV, 8.

³²⁴) 1 Петр. V, 4. Іак. 1, 12.

³²⁵) Апокалипс.

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

³²⁶) Adv. Valentinianos, c. 2.

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

³²⁸) Колос. 1, 20.

³²⁹) Mart., p. 362, tab. 5.

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

³³¹) Aringhi, t. II, p. 325.

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

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

³³²) De cruce triumphante lib. VI, c. 12.

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

³³⁴) Mamachi, t. I, p. 67.

въ Сына Божія, возлюбившаго меня и предавшаго Себя за меня... Христу сраспялся". Это можно сказать и о другихъ апостолахъ. Еще частіѣе подѣ этимъ символомъ находила иногда выраженіе историческая эпоха гражданскаго правопризнанія христіанства или церкви: два голубя на вѣтвяхъ креста, украшеннаго геммами и утвержденаго на *Labaqum*, по мнѣнію нѣкоторыхъ толкователей христіанскихъ древностей были фигуральнымъ выраженіемъ мира церкви, дарованнаго Константиномъ. Ученіе, что Духъ Св. есть одушевляющее начало церковной жизни, съ самыхъ древнихъ поръ присущее древней церкви, нашло свое монументальное выраженіе въ цѣломъ рядѣ художественныхъ символовъ, украшавшихъ христіанскій храмъ, какъ средоточіе и центръ христіанскаго общества. Въ алтаряхъ храмовъ христіанскихъ надъ престоломъ подѣ киворіемъ въ древности вѣшались серебряные и золотые голуби, въ которыхъ сохраняли евхаристическіе дары. Северъ, глава монофизитскихъ акефаловъ, въ прошеніи анатолійскаго духовенства къ пятому вселенскому собору въ Константинополь (536 г.), обвиняемъ былъ между прочимъ въ томъ, что онъ отринулъ золотыхъ и серебряныхъ голубей, которые вѣшались предѣ алтарями, какъ образы Духа Св.³²⁵. Значеніе это символъ сохранялъ въ теченіе 18 вѣковой исторіи и донинѣ еще удерживаетъ свое мѣсто предѣ алтаремъ, если не въ видѣ скульптурнаго произведенія, то въ видѣ живописнаго изображенія, а нѣкогда на западѣ, да и въ древней Россіи, утверждался иногда на крестѣ, вѣнчавшемъ храмъ. Кромѣ общаго значенія, въ алтарѣ и предѣ алтаремъ символъ этотъ имѣлъ особенное значеніе въ отношеніи къ таинству евхаристіи, указывая на особенное и исключительное присутствіе Св. Духа въ этомъ священнѣйшемъ мѣстѣ и исключительное дѣйствіе его въ таинствѣ евхаристіи. Эта послѣдняя мысль безспорно лежала въ основаніи обычая древней церкви употреблять серебряныхъ и золотыхъ голубей для храненія св. даровъ. Особенное дѣйствіе Духа Св. въ таинствѣ крещенія также нашло монументальное выраженіе.

³²⁵) Wernsdorf, de simulacro Columba in locis sacris. Wittemb. 1773, p. 16, 17. Munter, 1, 106. Папы дарили въ церкви такихъ голубей. Иннокентій I († 417 г.) подарилъ церкви св. Гervasія и Протасія золоченаго голубя въ 30 ф.; Иларій († 467 г.) подарилъ церкви св. Іоанна золотого голубя.

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

³³⁶) Münter, 1, S. 106. Schöne, Geschichtsforschungen über die Kirchlichen Gebräuche und Einricht. der Christen. Berl. 1819. Th. II, S. 281, 284.

³³⁷) Martigny, p. 163.

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

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

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

³⁴⁰) Munter, 1, 107.

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

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

³⁴²) Aringhi, II, p. 12, 119, 151.

³⁴³) Ibid, II, 348.

³⁴⁴) Aringhi, II, 325.

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

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

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

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

³⁴⁶) Aringhi, II, 348.

³⁴⁷) Boldetti, p. 164.

³⁴⁸) De bapt. c. 8.

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

³⁴⁹) De Noe et Arca cap. 19.

³⁵⁰) Aringhi, II, p. 348.

³⁵¹) Ibid. p. 325.

³⁵²) Lupi, S. 121 и 182.

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

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

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

³⁵³) Comment. in Amos. c. 9.

ставленъ совершенно такъ, какъ на христіанскихъ саркофагахъ²⁵⁴⁾. Следовательно одинъ образъ копированъ съ другаго. Но какой? Христіанскій ли съ языческаго или наоборотъ?

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

²⁵⁴⁾ Piper, *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst*. Weimar. 1877. B. 1. Abth. 1. S. 80—81.

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

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

³⁵⁶) Röstel, in der Beschreib. Roms. Th. 1. S. 415.

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

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

³⁵⁹) Mythol. und Symb. I, 1. S. 85.

³⁶⁰) Clarac, Musée de sculpture pl. 254.

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

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

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

³⁶¹) Mythol. u. Symb. Bl. 1. S. 85.

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

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

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

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

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

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

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

³⁶⁴) Ис. 63, 11.

³⁶⁵) Числъ 27, 16, 17.

³⁶⁶) Пс. 77, 71.

³⁶⁷) Пс. 23, 1, 2.

³⁶⁸) Пс. 94, 7. 99, 3.

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

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

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

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

³⁷⁰) Іезек. 34, 11. 12. 23.

³⁷¹) Ис. 40, 11.

³⁷²) Іоан. 10, 12. Лук. 15, 3—7. Мате. 18, 12. 13.

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

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

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

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

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

³⁷⁴) De pudicit. c. VII и X.

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

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

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

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

³⁷⁶) Aringhi, t. I, p. 187. Munter, Taf. II, fig. 30.

³⁷⁷) Aringhi, t. II, p. 130.

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

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

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

³⁷⁹) Munter, Taf. II, fig. 29.

³⁸⁰) Aringhi. t. I, p. 329.

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

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

³⁸¹) D'Agincourt. t. V, pl. VII, fig. 1.

³⁸²) Münter, Taf. II, fig. 33.

³⁸³) Aringhi, t. I, p. 327.

³⁸⁴) Лук. гл. 15.

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

³⁸⁵) Aringhi, t. I, p. 193.

³⁸⁶) Aringhi, t. I, p. 231.

³⁸⁷) Aringhi, t. I, p. 327, 331.

³⁸⁸) Aringhi, t. II, p. 41, 49.

³⁸⁹) Aringhi, t. II, p. 85.

³⁹⁰) Aringhi, t. II, p. 125, 126, 129.

³⁹¹) D'Agincourt, t. IV, pl. IV, fig. 2.

³⁹²) Aringhi, t. II, p. 330, 351.

³⁹³) Mamachi, t. III, p. 18.

Поэтому, какъ въ предшествующихъ этому представленію изображеніяхъ выражалась скорбь пастыря о заблудшей овцѣ и отправленіе его на поиски, такъ и рядъ другихъ изображеній представляютъ пастыря съ радостію возвращающимся или уже возвратившимся къ своему стаду. На одной живописной картинѣ въ катакомбахъ св. Каллиста пастырь приближается къ стаду, двѣ овцы встрѣчаютъ его, поднимая къ нему свои головы; дальше три овцы щиплютъ траву; наконецъ двѣ остальные, какъ бы услышавъ приближеніе, тоже повернули головы навстрѣчу пастырю³⁹⁴). На одномъ саркофагѣ онъ представленъ, кажется, только что возвратившимся: онъ безъ палки и кажется снимаетъ овцу съ плечъ, а между тѣмъ смотритъ на одного изъ помощниковъ, ласкающаго овцу, тогда какъ другая овца, поднявши изъ-за него голову, смотритъ пастыря въ лице; другой помощникъ стоитъ опершись на палку, около него стоятъ и лежатъ овцы³⁹⁵). Возвратившимся къ своему стаду представляется онъ безъ сомнѣнія и въ томъ случаѣ, когда по ту и другую сторону его стоятъ по двѣ овцы³⁹⁶),

Представленія добраго пастыря съ одною овцею³⁹⁷), кромѣ общей догматической идеи, выражаютъ личную вѣру умершаго или умершей въ таинство искупленія и надежду на Искупителя.

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

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

³⁹⁴) Arinchi, t. I, p. 325.

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

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

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

³⁹⁸) Aringhi, t. I, pp. 195, 325, 331, 349; t. II, pp. 31, 32, 33, 34, 35, 36; 43, 45, 47, 83, 87, 88, 91, 135, 139, 145, 153. D'Agincourt, t. V, pl. VI, fig. 2, pl. IX, fig. 8, 15. Schöne, T. I, S. 312, fig. 7, на чашѣ.

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

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

³⁹⁹) Aringhi, t. II, p. 85, 87.

⁴⁰⁰) Aringhi, t. II, p. 48.

⁴⁰¹) D'Agincourt, t. V, pl. VI. fig. 5.

⁴⁰²) Gori и Монтеръ.

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

Но не теперь только, а въ теченіе цѣлыхъ вѣковъ прежде пастырь поддерживалъ и сохранялъ церковь, ибо къ нему относились всѣ ветхозавѣтныя обѣтованія и прообразы, вѣрою въ которые жило дохристіанское человѣчество. Мысль эта раскрывается чрезъ сопоставленіе добраго пастыря съ представленіями ветхозавѣтныхъ событій, имѣвшихъ прообразовательное значеніе и съ соответствующими событіями новозавѣтными, указывающими на исполненіе на немъ прообразовъ. Такъ съ пастыремъ рядомъ видимъ Ноя въ ковчегѣ, которому голубь несетъ масличную ветвь ⁴⁰²), Авраама, приносящаго въ жертву единственнаго сына своего ⁴⁰³), Иону, поглощаемого морскимъ чудовищемъ и выбрасываемаго обратно ⁴⁰⁴), Моисея, получающаго скрижали закона ⁴⁰⁵) и изводящаго воду изъ скалы ⁴⁰⁷), Данила между львами ⁴⁰⁸), трехъ отроковъ въ печи ⁴⁰⁹), умноженіе хлѣбовъ ⁴¹⁰), воскресеніе Лазаря ⁴¹¹) и наконецъ Павліна ⁴¹²), символическое значеніе котораго согласуется съ значеніемъ нѣкоторыхъ изъ ветхозавѣтныхъ прообразовъ и съ значеніемъ воскресенія Лазаря. Съ употребленіемъ этого языческаго символа быть-можетъ

⁴⁰²) Aringhi, t. II, pp. 32, 33, 43, 125.

⁴⁰³) Aringhi, t. II, pp. 32, 117.

⁴⁰⁴) Aringhi, t. I, p. 331; t. II, pp. 31, 33, 41, 43, 44, 85, 129, 139.

⁴⁰⁵) Arinchi, t. II, p. 38.

⁴⁰⁷) Aringhi, t. II, pp. 36, 41, 43, 85, 88, 117, 125.

⁴⁰⁸) Aringhi, t. II, pp. 32, 43, 47, 83, 87, 125, 129.

⁴⁰⁹) Aringhi, t. II, p. 83.

⁴¹⁰) Aringhi, t. II, pp. 31, 38, 43, 125.

⁴¹¹) Aringhi, t. II, pp. 31, 32, 43, 88.

⁴¹²) Aringhi. t II, p. 139

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

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

⁴¹³⁾ Mamachi, t. III, p. 78.

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

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

⁴¹⁴⁾ Piper, Mythol. und Symbol. B. I Abth. I. p. 79.

⁴¹⁵⁾ Ирян. Adv. haev. lib. I. c. 23. n. 2.

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

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

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

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

⁴¹⁶) Aringhi, t. II, p. 61.

⁴¹⁷) Иоан. 10, 6.

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

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

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

⁴¹⁸) Munter, Sinnb. u. Kunstvorst. H. I. S. 89.

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

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

⁴²⁰⁾ Мате. 3, 7.

⁴²¹⁾ Мате. 7, 15.

⁴²²⁾ Мате. 3, 9.

⁴²³⁾ Клим. Алекс. Cohort. ad Graec. c. I. p. 2—4. ed. Potter.

⁴²⁴⁾ Евс. Orat. de laud. Constantin. c. 14.

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

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

⁴²⁵) Cohort. ad Graec. c. 15 и 36.

⁴²⁶) Pip. Mythol. u. Simb. B. I. Abth. I. S. 126.

⁴²⁷) Mate. 15, 24.

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

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

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

⁴²⁹) Aringhi t. I. p. 317.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

только не переходить въ ропотъ и отчаяніе, а растворяется от-
радною надеждою на продолженіе жизни за предѣлами гроба;
такъ и въ символическихъ изображеніяхъ, которыми древніе хри-
стіане украшали гробы своихъ умершихъ, вмѣстѣ съ глубокою
печалію, выражалась *надежда на жизнь заиробную*. Независимо
отъ того, что эта надежда неразлучна была въ древне-христіан-
скомъ сознаніи съ именемъ, личностью и искупительною дѣятель-
ностью І. Христа, когда это имя, эта личность и эта дѣятель-
ность выражались въ глубоко-знаменательныхъ символахъ, она
нашла спеціальное выраженіе на памятникахъ съ живыхъ, *цѣль-
ныхъ образехъ*.

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

⁴³³⁾ Serm. IV.

⁴³⁴⁾ In Cantic. I, 16.

⁴³⁵⁾ Aringhi, II, p. 340; Mamachi, t. I, p. 408

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

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

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

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

⁴³⁶) Aringhi, t. II, 323

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

⁴³⁷) Aringhi, II, 130.

⁴³⁸) Aringhi, II, 139.

⁴³⁹) Ibid. II, 145.

⁴⁴⁰) Boldetti, p. 231.

⁴⁴¹) Boldetti, p. 36.

⁴⁴²) Ажингуръ, II, tab. IV. 4.

комаго съ индѣйскими нарѣчїями, думаютъ, что то не голубь, а павлинь, который былъ гербомъ города, въ которомъ крестъ найденъ, получившаго отъ него и самое названіе (Ma-jal-rig—Pfaenstadt, какъ переводить Мюнтеръ), по причинѣ множества павлиновъ, витавшихъ въ сосѣднихъ лѣсахъ. Если такъ, то въ изображеніи павлина на крестѣ самымъ нагляднымъ и знаменательнымъ образомъ истина христіанская такъ-сказать встрѣтилась съ истинною религіею языческой, вѣра въ безсмертіе чрезъ крестъ съ темнымъ чувствомъ безсмертія, выразившимся подъ символомъ язычества. Крестъ по предположенію Мюнтера, могъ принадлежать индѣйской церкви томасскихъ христіанъ, этой колоніи антиохійской церкви.

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

⁴⁴³) Lib. II, с. 73.

⁴⁴⁴) Annal. IV, 28.

⁴⁴⁵) Евс. Praeparat. Evang. IX, с. 29.

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

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

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

⁴⁴⁷) Creuzer, Symbolik.

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

⁴⁴⁹) Евс. Праераг. Evang. lib. IX, c. 29.

⁴⁵⁰) Авторъ этого стихотворенія неизвѣстенъ; въ некоторыхъ ученыхъ приписывается Лактанцію. (Мюнтеръ).

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

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

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

⁴⁵²) 1 Посл. гл. 25, 26.

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

⁴⁵⁴) Serm. XXXVII.

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

III.

Символически-историческая иконография.

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

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

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

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

¹⁾ D'Agincourt. t. IV, pl. XII, 1.

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

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

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

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

²⁾ Denkmäler der Kunst. Taf. III, fig. 4.

достигнуть и выразить образно самый таинственный процесс созданія, если не Адама, такъ какъ это въ предѣлахъ всякаго представленія, то по крайней мѣрѣ Евы, что казалось болѣе возможнымъ. Подобное представленіе созданія Евы изъ ребра Адама, принятое Ажинкуртомъ безъ достаточнаго основанія за виднѣе Іезекіиля, встрѣчается на одномъ саркофагѣ Ватиканскаго циментерія. Юный Адамъ лежитъ навзничъ на землѣ въ положеніи спящаго. Изъ лѣваго бока, какъ бы мановеніемъ божественнаго могущества образуясь изъ ребра является головной скелеть—это первый моментъ органически-творческой дѣятельности. Потомъ, скелеть этотъ продолжающимся дѣйствіемъ закона природы и силы божественной формируется и принимаетъ свой настоящій видъ, видъ головы, съ правильнымъ лицомъ, которая находится въ непосредственной связи съ первоначальнымъ скелетомъ ея и съ тѣломъ Адама, какъ бы выростая изъ него. вмѣстѣ и одновременно съ головою формировалось конечно и тѣло и путемъ этого таинственнаго процесса явилась женщина. Потому-то въ непосредственной связи съ этимъ представленіемъ акта творческаго находится представленіе, какъ Богъ приводитъ Еву въ ея мужу Адаму. Адамъ съ тѣми же чертами лица и формами тѣла, какъ у лежащей фигуры, стоитъ рядомъ съ Евою, черты лица которой тѣ же, что у головы. Ноги Евы соприкасаются какъ съ скелетомъ и головою, такъ и съ бокомъ лежащей фигуры, чѣмъ выражена какъ постепенность творческаго акта, такъ и одновременность органическаго процесса образованія всѣхъ частей. Господь Богъ въ видѣ юноши, въ античной одеждѣ, со свиткомъ въ лѣвой рукѣ, правою беретъ Еву за руку, представляя ее Адаму. За нимъ стоитъ юная фигура и внимательно смотритъ изъ-за плеча на новосозданную чету³⁾. По мѣрѣ того, какъ утрачивалась духовная чуткость пониманія божественныхъ вещей, свойственная древнему христіанству, съ одной стороны; съ другой—по той мѣрѣ, какъ искусство христіанское порывало связь съ унаслѣдованными античными законами и формами художественнаго представленія, оно все болѣе и болѣе привязывалось къ буквѣ библейскаго текста и вмѣсто того, чтобы выражать духъ и смыслъ его, старалось иллюстрировать подробности его, облакая каждую

³⁾ D'Agincourt, t. IV, pl. VIII, 3.

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

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

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

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

⁴⁾ D'Agincourt, t. V, pl. XLI, 2.

⁵⁾ Ib. t. V, pl. XVIII, 4.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁾ Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen II. S. 45.

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

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

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

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

¹¹⁾ Denkmäler der Kunst. Taf. III. Fig. 8. Martigny, Dictionnaire p. 16

¹²⁾ Martigny, Dictionnaire p. 17.

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

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

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

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

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

¹⁴⁾ Martigny, Dictionnaire p. 17.

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

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

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

¹⁶⁾ Martigny, Diction. p. 17.

¹⁷⁾ De paradiso c. XIII.

¹⁸⁾ Aringhi, t. I, p. 151.

¹⁹⁾ Ibid. t. II, p. 61.

смоковницы, чтобы прикрыть наготу. Это мнѣніе не было единственнымъ. На одномъ памятникѣ у Перрѣ дерево представляетъ смоковницу съ однимъ плодомъ ²⁰⁾.

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

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

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

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

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

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

²¹⁾ D'Agincourt, Histoire.

²²⁾ D' Agincourt, t. V, pl. XIX, 5.

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

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

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

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

²³) Ib. t. V, pl. XLI, 2.

²⁴) Denkmäler der Kunst. Taf. XIV, Fig. 10.

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

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

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

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

²⁵⁾ Münter, Sinnb. und Kunstvorst. H. II. S. 47.

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

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

²⁷⁾ De Vita Thez. antiq. Benevent. p. 72.

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

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

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

среди́нѣ дерево съ грушевидными плодами, по обѣимъ сторонамъ его двѣ человѣческія фигуры, мужская и женская, протягивающія руки къ плодамъ дерева; позади женской фигуры поднимается змѣй²⁸⁾.

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

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

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

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

Одинъ изъ рельефовъ принадлежитъ саркофагу, найденному въ цеметеріѣ Люцины (Coemeterio Lucinae)²⁹⁾. Археологъ Мюнтеръ относитъ его къ раннимъ временамъ христіанства, хотя не опредѣляетъ съ точностію времени его происхожденія. Рельефъ представляетъ разсматриваемое событіе въ такомъ видѣ. Каинъ полуобнаженный³⁰⁾, какъ земледѣлецъ подноситъ сидящему на камнѣ величественному мужу виноградный гроздь; позади Авель, одѣтый въ тунику, съ смиреннымъ видомъ приноситъ на рукахъ ягненка. Сидящій на камнѣ мужъ съ величественнымъ видомъ и кажется съ строгимъ выраженіемъ въ лицѣ и во взорѣ движеніемъ правой руки указываетъ на жертву Каина. Позади ея стоятъ двѣ фигуры; третья фигура обращена лицомъ къ сценѣ, представляющей изгнаніе ангеломъ Адама и Евы изъ рая³¹⁾.

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

²⁹⁾ Снимки съ него находятся у Бозіо, Боттари, Арияхи и у Мюнтера.

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

³¹⁾ Münter, Simb. u. Voistel. Taf. VIII, Fig. 33.

и тогда, какъ совершилось братоубійство. По Мартиньи это также Адамъ. Но зачѣмъ нужно было представлять Адама и Еву въ первомъ случаѣ и въ послѣднемъ Адама, когда тутъ же рядомъ представлено изгнаніе Адама и Евы? Находя болѣе правдоподобнымъ объясненіе Мюнтера относительно двухъ первыхъ фигуръ, мы не можемъ согласиться съ нимъ и съ Мартиньи относительно третьей фигуры. Эта послѣдняя скорѣе относится къ исторіи паденія и какъ въ самостоятельной картинѣ представляетъ Бога, приговоръ котораго исполняетъ ангель³²⁾.

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

³²⁾ Atinghi, t. I, p. 254.

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

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

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

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

³³⁾ Agincourt, t. IV, pl. VIII, fig. 5. Martigny, Diction. p. 2.

³⁴⁾ Mart. Diction. p. 2.

³⁵⁾ D'Agincourt, t. V, pl. XVI, fig. 10.

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

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

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

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

3) После создания и падения прародителей и после первого братоубийства, история человечества представляет, по свидетельству Библии, все болѣе и болѣе усиливавшееся развитіе зла съ его мрачными послѣдствіями. Когда зло достигло того предѣла, дальше котораго уже не могло идти, когда мѣра грѣха переполнилась, родъ человѣческой такъ-сказать изжился, когда остатокъ добра сталъ ничтожнымъ въ сравненіи съ суммою зла и ему угрожала опасность затеряться, исчезнуть въ хаосѣ послѣдняго,—правосудіе и премудрая благость Міроправителя прибѣгла къ послѣдному, единственно-возможному въ предѣлахъ правды средству спасенія самоуничтожавшагося человѣческаго рода, спасенія послѣднихъ оставшихся добрыхъ началъ: разумѣмъ *всемірный потопъ*, отъ котораго спасены особеннымъ образомъ Ной съ своимъ семействомъ, какъ единственные представители добрыхъ началъ, какъ святое сѣмя, благодаря которому только и могъ существовать тогдашній міръ.

а) Преданіе о большомъ потопѣ въ отдаленныя времена, отъ котораго спаслось лишь нѣсколько человѣкъ, сдѣлавшихся родоначальниками послѣдующаго человечества, сохранялось въ древности почти у всѣхъ народовъ. У разныхъ народовъ оно видоизмѣнялось и образовывалось примѣнительно къ мѣстнымъ историческимъ условіямъ и религіознымъ понятіямъ. Самымъ древнѣйшимъ и по всей вѣроятности съ библейскимъ сказаніемъ наиболѣе согласнымъ нужно считать вавилоно-ассирійское преданіе о всемірномъ потопѣ, сохранившееся вмѣстѣ съ другими въ открытой новѣйшими изслѣдованіями бібліотекъ Сарданапалова дворца въ Ниневіи³⁸⁾. После этого преданія наиболѣе близко къ библейскому сказанію преданіе, сложившееся во Фригіи. По сказанію Сивиллиныхъ книгъ, какъ и по сказанію Библии, ковчегъ остановился на горѣ Араратъ, и онъ называется *кѣвотъ*, тѣмъ самымъ именемъ, которое усвоено ему въ греческомъ переводѣ книги Бытія и въ новозавѣтныхъ книгахъ³⁹⁾. На нѣкоторыхъ медаляхъ или монетахъ фригійскаго города Аратеа встрѣчается изображеніе ковчега въ видѣ четырехугольнаго ящика.

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

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

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

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

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

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

⁴⁰⁾ Cp. Münter, Sinnb. und Kunstvorst. H. II, S. 51—52. Martigny, Dict. p. 437—438.

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

б) Совершенно естественнo и понятнo послѣ этого столь ча-

⁴¹⁾ 1 Петр. Ш, 20. 21.

⁴²⁾ De baptismo с. 8 онъ называетъ ея ecclesia figurata, а въ гл. 12 говорятъ: ecclesiae figuram navis illa praeferebat.

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

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

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

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

⁴⁴⁾ Быт. VI. 14—18.

⁴⁵⁾ Быт. VIII, 8—11.

⁴⁶⁾ Denkmäler der Kunst. Taf. III, fig. 10.

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

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

⁴⁷⁾ D'Agincourt, t. IV, pl. VIII, fig. 6.

⁴⁸⁾ Быт. 7, 20. Martigny, Dict. 439.

⁴⁹⁾ D'Agincourt, t. V, pl. XII, fig. 7.

⁵⁰⁾ Martigny, Dict. 438.

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

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

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

Наконецъ мысль христіанская при представленіи ковчега Ноева въ пещерахъ и на могилахъ вообще естественно должна была переноситься за предѣлы этой жизни, въ обители вѣчнаго покоя. Образъ Ноя въ ковчегѣ долженъ былъ говорить взору христіанина, что вѣрные, покоющіеся въ гробницахъ, какъ умершіе въ общеніи съ церковію, достигли вѣчнаго покоя и мира. Эту идею выражаетъ какъ имя Ноя, означающее покой⁵²⁾, такъ и голубь съ масличною вѣтвію, которая однозначуща съ выраженіемъ *in pace*⁵³⁾.

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

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

⁵²⁾ Eriph. Naeges. XXXIX, n. 7.

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

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

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

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

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

⁵⁴⁾ Гл. XI, 17—19.

⁵⁵⁾ Adv. Haeres. IV. с. 21, въ нѣкоторыхъ изданіяхъ с. 38.

⁵⁶⁾ Prosp. De prom. Dei pars I. с. 17.

⁵⁷⁾ In Ps. L.

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

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

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

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

⁵⁸⁾ De deitate Filii et Spiritus Sancti.

⁵⁹⁾ Perrêt vol. III. pl. XX. Martigny, Diction. p. 5.

⁶⁰⁾ Denkmäler der Kunst. Taf. III. fig. 10.

⁶¹⁾ D'Agincourt, t. V, pl. VI, fig. 1.

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

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

⁶³) D'Agincourt t. IV. pl. VI. fig. 5. Cp. Denkmäler der Kunst. Taf. III. Fig. 8.

⁶⁴) D'Agincourt t. IV. pl. V. fig. 2.

⁶⁵) D'Agincourt t. IV. pl. V. fig. 6.

рукою понишую голову сына, правую замахнулся мечемъ, но десница Вышняго останавливаетъ его; около Авраама стоитъ овенъ, повернувъ къ нему голову ⁶⁶).

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

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

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

⁶⁶) D'Agincourt t. V. p. XVI, fig. 12.

⁶⁷) Aringhi t. II. p. 117.

⁶⁸) Bottari tav. CLXIX, 2.

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

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

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

⁶⁹⁾ Martigny, Diction. p. 5—6.

⁷⁰⁾ Aringhi, t. 1, p. 197 и 199.

⁷¹⁾ Aringhi, t. I, p. 189. 191. 375.

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

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

⁷³⁾ Aringhi, t. I, p. 353.

⁷³⁾ Aringhi, t. I, p. 177, на саркофагѣ Юнія Басса и p. 193.

⁷⁴⁾ Aringhi, II, p. 117.

⁷⁵⁾ Aringhi, t. II, p. 32, 37, 49.

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

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

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

⁷⁶) Ажик. t. V. pl. XVI, 12,

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

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

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

⁷⁷⁾ Ажинк. t. V. pl. XV, 5.

⁷⁸⁾ T. V. pl. XVIII, 5.

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

Между мозаиками церкви Марія Маджоре есть одна, относящаяся спеціально къ Исааку. *Исаакъ благословляетъ Иакова*, по снимка у насъ нѣтъ подъ руками ⁸⁰⁾.

Въ греческомъ манускриптѣ книги Бытія IV или V в., хранящемся въ императорской Вѣнской библіотекѣ, въ цѣломъ рядѣ миниатюръ развертывается *исторія Исаака, Иакова и Иосифа*.

Вопервыхъ, *Ревекка*, вышедши изъ города Нѣхора почерпнуть воды, встрѣчаетъ раба Авраамова, который проситъ ее напоить его и его верблюдовъ. Въ верхней части миниатюры (справа отъ зрителя) городъ съ зданіями и башнями, возвышающійся на горѣ. По крутому склону горы, по лѣстницѣ съ перилами сходитъ Ревекка съ амфорою или кувшиномъ на плечѣ. У подножія горы сидитъ юноша, усталый и истомленный отъ путешествія по зною и отъ жажды. Увидѣвши Ревекку, онъ проситъ напоить его верблюдовъ, что она и исполняетъ въ слѣдующей сценѣ. У колодца стоятъ верблюды. Ревекка, ставъ одною ногою на срубъ колодца и почерпнувъ кувшинъ, даетъ пить прежде рабу и онъ поддерживая руками подаваемый кувшинъ и нагнувшись, пьетъ. Сцена полна естественности и правды. Одинъ изъ верблюдовъ пьетъ изъ самаго колодца, протянувъ свою длинную шею ⁸¹⁾.

Дальше, *Исаакъ скрывается у Авимелеха* царя филистимскаго, съ Иаковомъ и Исавомъ и своею женою Ревеккою, которую онъ представляетъ какъ свою сестру; но Авимелехъ, замѣтивъ въ окошко обращеніе его съ Ревеккою болѣе близкое, чѣмъ съ сестрою, дѣлаетъ ему выговоръ. Правую сторону миниатюры занимаетъ зданіе, дворецъ царскій, двухъ этажный съ круглыми башнями по угламъ, заканчивающимися пирамидками. Въ другой половинѣ миниатюры, распадающейся на двѣ части, въ верхней

⁷⁹⁾ Ажик. t. V. pl. LXII, 2.

⁸⁰⁾ У Мюнтера, см. зап. 125.

⁸¹⁾ Быт. гл. XXIV, V. 15—18. Манускр. л. 7, стр. 1. Ажик. t. V, pl. XIX, 6.

Исаакъ очевидно представляетъ дѣтей своихъ и Ревекку, выдавая за сестру. У самаго зданія происходитъ сцена уже по принятіи Исаака въ домъ Авимелеха, именно Исаакъ обнимаетъ Ревекку какъ жену свою. Между тѣмъ Авимелехъ незамѣтно для супруговъ наблюдаетъ за ними въ окошко одной изъ башенъ, просунувъ голову. Нижняя часть второй половины миниатюры представляетъ уже сцену, слѣдовавшую за открытіемъ Авимелеха. Послѣдній сидитъ на стулѣ внѣ дома, въ присутствіи слугъ своихъ и дѣлаетъ Исааку выговоръ, въ отвѣтъ на который Исаавъ съ живостью объясняетъ ему дѣло, за нимъ Исаакъ-старецъ стоитъ съ домочадцами въ робкой позѣ ⁸²⁾.

Лаванъ, сопровождаемый своими братьями, *преслѣдуетъ Иакова* въ его бѣгствѣ, догоняетъ на горѣ Галаадъ и требуетъ похищенныхъ боговъ. Внизу миниатюры лежатъ отдыхающіе верблюды и скоть Иакова, распущенный для покормки. Вверху (съ лѣвой стороны отъ зрителя) раскинута палатка, въ которой очевидно отдыхаютъ путники-бѣглецы. У палатки стоитъ Иаковъ, котораго Лаванъ, съ двумя слугами, (а можетъ быть другой Исаавъ) спрашиваетъ о похищенныхъ богахъ. Иаковъ, не зная ничего объ этомъ, съ удивленіемъ разставивъ руки, слушаетъ его и ведетъ въ палатку, чтобы разузнать. За группою стоитъ дерево, на вѣтви котораго виситъ сѣдло, а у подножія лошади ⁸³⁾.

Мозаика церкви Санта-Марія Маджоре въ Римѣ, произведеніе V вѣка, представляетъ два сюжета изъ исторіи Исава и Иакова. Послы Иакова спрашиваютъ для него у Исава его дружбу. Три посла, вооруженные копьями и щитами, входятъ къ Исаву, (входъ обозначенъ воротами, устроенными въ видѣ башни или стѣны съ аркою) и объявляютъ цѣль посольства. Исаавъ выслушиваетъ повидимому съ удивленіемъ эту вѣсть, выказывающимся особенно въ жестѣ рукъ. За нимъ или почти рядомъ съ нимъ стоитъ вооруженный воинъ его, присутствуя съ безмолвнымъ спокойствіемъ при этой сценѣ. Дальше, за деревомъ стоятъ домочадцы Исава, изъ коихъ одинъ кажется передаетъ подслушанную вѣсть другимъ. Заручившись чрезъ пословъ согласіемъ Исава, Иаковъ лично изъявляетъ ему свою покорность, падая на

⁸²⁾ Быт. гл. XXVI, V. 8—10. Манускр. л. 8, ст. 2. Ажин. ib. 7.

⁸³⁾ Быт. XXXI, V. 23—35. Манускр. fol. 10, pag. 2. Ажин. ib. 8.

колѣна; Исава съ своей стороны радушно принимаетъ его и тоже упавъ на одно колѣно обнимаетъ брата. Позади Исава его вооруженные домочадцы, позади Иакова также сопровождающие его домочадцы, но не вооруженные, только у одного посохъ. Вверху миниатюры два дерева ⁸⁴).

Исторія *Иосифа* представляется въ миниатюрахъ этого манускрипта съ драматическою подробностію и живостію. Вотъ *Иосифъ* спитъ на ложѣ, подложивши одну руку подъ голову, другую машинально опустивши—поза весьма естественная; беззаботный, крѣпкій сонъ чувствуется во всей его фигурѣ. *Онъ видитъ во снѣ солнце, луну и 11 звѣздъ, которыя ему поклоняются.* Въ углу миниатюры, какъ разъ противъ спящаго, часть свода, въ которой представленъ видѣнный имъ сонъ: солнце, луна и звѣзды. Солнце и луна представлены въ видѣ маленькихъ человѣкоподобныхъ фигуръ: первое съ короною на головѣ и съ лучами, исходящими отъ лица, вторая съ полумѣсяцемъ на головѣ, въ видѣ двухъ рожковъ. Дальше, *Иосифъ рассказываетъ родителямъ и братьямъ видѣнный имъ сонъ*: юный, одушевленный стоитъ онъ предъ семействомъ, жестомъ руки поясняя свой рассказъ; отецъ и мать сидятъ, братья стоятъ за ними, отецъ наклоняется ближе, въ раздумьи слушаетъ, склонивъ голову на правую руку, а лѣвую машинально опустивъ на колѣни; мать съ свойственною женщинѣ живостію, внимая словамъ любимаго сына, жестомъ руки выражаетъ удивленіе. Съ не меньшимъ интересомъ, но можетъ-быть съ другими чувствами слушаютъ рассказъ *Иосифа* его братья: передніе наклоняютъ головы и съ напряженнымъ вниманіемъ ловятъ слова брата, причемъ одинъ кажется закрываетъ уста другому, позади стоящему, который можетъ-быть раскрылъ ихъ, чтобы сдѣлать замѣчаніе, другой жестомъ руки выражая удивленіе, обращается къ послѣднему съ замѣчаніемъ, на которое тотъ дѣлаетъ руками жестъ, показывающій, что онъ вполнѣ раздѣляетъ его мнѣніе и испытываетъ невольный страхъ. Сцена полна жизни и патриархальной простоты. Внизу миниатюры *одинадцать братьевъ пасутъ въ полѣ стадо отца своего, и разсѣвшись частію по одиночкѣ, частію группами, вѣроятно объясняютъ сонъ брата и совѣщаются о его гибели.*

⁸⁴) Agincourt. t. V, pl. XV. 4.

Въ одной группѣ, состоящей изъ трехъ человѣкъ, одинъ беззаботно играетъ на свирѣли, въ то время какъ другой съ живостію и энергіею сообщаетъ вѣроятно свой планъ другой группѣ—близъ сидящимъ братьямъ, изъ коихъ пять сидятъ въ равныхъ позахъ, а шестой кажется лежить у одного на колѣнахъ; два передніе внимательно слушаютъ говорящаго, выставившись нѣсколько впередъ, а сидящій за ними посреди группы какъ будто испытываетъ грусть или раздумье, опустивъ голову на руку. Изъ двухъ поодаль сидящихъ братьевъ одинъ дѣлаетъ энергическій жестъ рукою, высказываясь въ пользу или противъ задуманнаго дѣла, между тѣмъ какъ послѣдній, сидящій за нимъ, какъ будто приходитъ въ ужасъ предъ коварнымъ замысломъ братьевъ противъ брата. Около братьевъ-пастуховъ лежитъ стадо козъ и овецъ, которымъ нѣтъ никакого дѣла ни до замысла братьевъ, ни до опасности угрожающей Іосифу: одни отдыхаютъ лежа или стоя, другіе щиплютъ траву; сколько движенія и страсти въ группѣ пастуховъ, столько безстрастія и спокойствія въ группѣ безсловесныхъ свидѣтелей преступнаго замысла; этотъ контрастъ сообщаетъ какую-то особенную наивную прелесть картинѣ ⁸⁵⁾.

Дальше, *Іаковъ отправляетъ Іосифа къ братьямъ отнестипищу*. Старецъ сидитъ на креслѣ, сдѣланномъ изъ гнущихся деревьевъ; Іосифъ, уже собравшись, прощается съ маленькимъ братомъ Веніаминомъ; мать, стоя позади Іосифа, не безъ тайной тревоги кажется смотреть на эту сцену. Простившись, Іосифъ отправляется въ путь, за нимъ бѣжитъ Веніаминъ; впереди его является ангелъ хранитель, при видѣ котораго Веніаминъ выражаетъ удивленіе. На пути Іосифъ встрѣчаетъ человѣка, спрашиваетъ его, гдѣ найти братьевъ, человѣкъ указываетъ ему дорогу къ нимъ черезъ гору... Вотъ онъ уже перешелъ гору и спускается съ вершины; братья замѣтили его и одинъ изъ-подъ руи смотритъ вдаль. Зловѣщая радость пробѣгаетъ среди братьевъ; замыселъ ихъ долженъ исполниться ⁸⁶⁾.

Іосифъ, проданный братьями, попадаетъ во дворъ египетскаго царя. Плѣненная красотою юнаго Іосифа сладострастная жена

⁸⁵⁾ Быт. гл. XXXVII, V. 9—11. Манускр. fol. 15, стр. 1. Ажинк. t. V, pl. XIX, 9.

⁸⁶⁾ Быт. гл. XXXVII, V. 12—20. Манускр. fol. 15, pag. 2. Ажинк. pl. XIX, 10

Пентефрія приглашаетъ его раздѣлить съ нею ложе. Въ альковѣ или полукруглой нишѣ, съ колоннами по бокамъ, помѣщается ложе, на которомъ покоилась роскошная египтянка; на него-то приглашала она Іосифа; но цѣломудренный юноша отказался отъ этого преступнаго удовольствія, и высвободившись изъ ея объятій, старается уйти изъ опочивальни; между тѣмъ распаленная страстью женщина схватываетъ его за плащъ, стараясь удерживать. Борьба цѣломудрія съ страстію, не переступая за предѣлы приличія, выражается весьма живо и наглядно въ этой миниатюрѣ: въ женщинѣ, въ легкой очевидно спальной одеждѣ, съ обнаженными руками, съ спальной повязкою на головѣ, въ ея позѣ, въ лицѣ, въ напряженіи рукъ—во всемъ дышетъ страсть, со всею энергіею. Равно какъ въ положеніи Іосифа, въ поворотѣ головы, въ положеніи ногъ, высказывается страхъ къ невѣдомому еще преступленію и усиліе вырваться изъ рукъ развратной женщины. Дальше, на этой же миниатюрѣ, *Пентефрій*, а можетъ быть *жрецъ*, въ нижней узкой, длинной одеждѣ и въ широкой, нѣсколько короче, мантии въ родѣ фелони, съ тіарою на головѣ, въ молитвенномъ положеніи, съ обращеннымъ къ небу лицомъ и съ-воздѣтыми руками, въ коихъ держитъ свурокъ съ привѣсками на концахъ. За нимъ два юноши, какъ будто достаютъ воду изъ колодца или совершаютъ какой-нибудь обрядъ⁸⁷⁾.

Раздраженная неудачею склонить Іосифа на преступную связь, жена Пентефрія *мститъ ему*. Вотъ она торжественно одѣтая, съ короною на головѣ, предстаетъ предъ мужа, въ сопровожденіи женщины и показываетъ ему плащъ, который держитъ послѣдняя, объясняя, что Іосифъ хотѣлъ посягнуть на ея честь, а когда она хотѣла кричать, онъ убѣждалъ, оставивъ плащъ въ ея опочивальнѣ. Торжественность и мнимо-оскорбленная невинность дѣлаетъ правдоподобною ея ложь и вводитъ въ заблужденіе мужа, который какъ будто пораженный дерзостью принятаго имъ евреянина, слушаетъ объясненіе жены съ сдерживаемымъ гнѣвомъ, слегка выказывающимъ себя въ энергическомъ движеніи ногъ и правой руки. Между тѣмъ, стоящій за нимъ Іосифъ съ изумле-

⁸⁷⁾ Быт. XXXIX, v. 12. Ман. fol. 16, p. 1. Ажинг. pl. XIX, 11.

ніемъ слушаетъ наглуго клевету и какъ бы не вѣрять ушамъ своимъ. Это характерно выражено въ положеніи его головы и въ машинальномъ движеніи правой ноги и руки, съ разставленными пальцами, естественномъ въ подобномъ положеніи. За нимъ стоятъ женщина и мужчина, придворные вѣроятнo: первая повернувъ лице къ мужчине, указываютъ рукою на Іосифа съ естественнымъ чувствомъ удивленія такой дерзости съ его стороны, послѣдній раздѣляетъ ея удивленіе соответственнымъ жестомъ правой руки. Сцена полна жизненной правды и естественности ⁸⁸).

По обвиненію жены Пентефрія Іосифъ былъ заключенъ въ темницу. Но Провидѣніе хранило его и дало ему средство къ освобожденію и еще большому возвышенію его при дворѣ царя египетскаго. Фараонъ видитъ сонъ, который никто не въ состояніи истолковать ему. Іосифъ объявляетъ, что онъ можетъ это сдѣлать. Фараонъ приказываетъ привести его. Царь съ короною на головѣ сидитъ въ своемъ дворцѣ на сѣдалищѣ; позади и съ лѣвой стороны стоятъ два тѣлохранителя, изъ коихъ послѣдній со щитомъ и копьемъ. На противоположной сторонѣ, изъ дверей темницы, одинъ изъ стражей выпускаетъ Іосифа, приподнявъ завѣсу, закрывавшую входъ (вмѣсто двери), за которою стоитъ Іосифъ въ широкой темничной одеждѣ; впереди другой стражъ, который долженъ сопровождать его къ царю. Въ срединѣ, въ двери дворца уже вошелъ Іосифъ и предсталъ предъ лице Фараона. Царь величественнымъ жестомъ правой руки съ двумя простертыми пальцами объясняетъ Іосифу видѣнный имъ сонъ. Послѣдній, какъ бы испoшеннѣй вдохновенія, выказывающагося въ оживленномъ лицѣ, въ свободной позѣ и въ жестѣ рукъ, (изъ коихъ лѣвая опущена съ простертымъ указательнымъ пальцемъ, а правая простерта къ царю), *объясняетъ послѣднему его сонъ* ⁸⁹).

Предсказанный Іосифомъ въ темницѣ хлѣбодару и виночерпию сонъ сбывается. Фараонъ празднуетъ день своего рожденія. Внутри дворца посрединѣ стоитъ столъ, уставленный блюдами, которыя поправляетъ одинъ изъ слугъ; рядомъ съ нимъ сидитъ музы-

⁸⁸) Быт. XXXIX, V. 16—18. Ман. fol. 16, p. 2. Ажикк. pl. XIX, 12.

⁸⁹) Быт. XLI, V. 17—36. Ман. fol. 18, p. 2. Ажикк. pl. XIX, 14.

кантъ, играющій на двухъ свирѣляхъ. Близъ стола полукруглое сѣдалище, на которомъ возсѣдаетъ Фараонъ съ приближенными. Хлѣбодарь, возстановленный въ своей должности, подноситъ ему хлѣбъ, который онъ беретъ простертою правою рукою; за хлѣбодаромъ новый виночерпій съ двумя сосудами. Между тѣмъ прежній виночерпій уже виситъ внѣ дома на висѣлицѣ, обреченный въ добычу птицамъ, изъ коихъ одна уже летитъ клевать тѣло его; трое слугъ, вѣроятно исполнявшихъ приговоръ, стоятъ около: одинъ несетъ вѣрно принадлежности казни, другой кажется хочетъ бросить камень въ летящую птицу или въ злополучнаго висѣльника ⁹⁰⁾.

Патріархъ *Иаковъ*, чувствуя приближеніе своей кончины, *призываетъ дѣтей своихъ, чтобы благословить ихъ* и возвѣстить имъ грядущее. Старецъ съ длинными, вьющимися на концахъ волосами, въ торжественно-величественной позѣ, съ строгимъ лицомъ возсѣдаетъ на простомъ сѣдалищѣ: лице его, нѣсколько обращенное въ сторону, поза и особенно жестъ правой приподнятой руки полны сознанія важности и торжественности минуты и высокаго неземнаго вдохновенія. Предъ нимъ стоятъ 12 сыновей, въ скромныхъ почтительныхъ позахъ, съ грустными задумчивыми лицами, вполне отвѣчающими данной минутѣ, безмолвно внимая словамъ вдохновеннаго старца. За ними дверь, обозначающая, что сцена происходитъ въ домѣ. Сцена полна патріархальной простоты и трогательнаго величія ⁹¹⁾.

Передъ смертію патріархъ *Иаковъ* *вознимаетъ руки и благословляетъ внуковъ своихъ Ефрема и Манассію*, въ присутствіи Іосифа и Асенеѣы, ихъ отца и матери. Мститый старецъ возсѣдаетъ на сѣдалищѣ; онъ погруженъ въ глубокую думу, предъ нимъ дѣтскія фигуры Ефрема и Манассіи, съ дѣтски невинными лицами и съ безотчетными движеніями. Какъ бы движимый тайною силою, старецъ вопреки принятому обычаю и вопреки желанію отца и матери складываетъ руки крестообразно, такъ что правая рука приходится не на главу старшаго, а младшаго, вопреки расчетамъ отца и матери. Отецъ, какъ бы въ испугъ быстрымъ движеніемъ хочетъ переложить лѣвую руку *Иакова*, но уже поздно, правая рука старца крѣпко обняла голову *Ма-*

⁹⁰⁾ Быт. XL, 20—22. Manuscr. fol. 17, p. 2. Ажннк. pl. XIX, 18.

⁹¹⁾ Быт. XLIX, 1. Manuscr. fol. 28, p. 2. Ажннк. pl. XIX, 15.

нассии. Мать, стоя за Иосифомъ и приложивши лѣвую руку къ груди, съ недоумѣніемъ смотритъ на происшедшую сцену ⁹²⁾.

Наконецъ, *Иаковъ скончался*. На одрѣ, просто, но прекрасно сдѣланномъ, лежитъ величественный старецъ, съ тѣмъ же строго спокойнымъ лицомъ, какъ при благословеніи дѣтей, но уже чуждымъ жизни. Иосифъ, принявъ послѣдній вздохъ отца, теперь со слезами обнимаетъ тѣло его, припавъ лицомъ къ его холодному лицу. Другіе сыновья и женщины стоятъ у одра и тоже плачутъ по умершемъ. Дальше уже набальзамированный и сповитый трупъ Иакова въ печально-семейной процессіи провожаютъ къ мѣсту погребенія: двое несутъ тѣло на плечахъ; за тѣломъ идутъ женщины, съ громкими рыданіями, сопровождаемыми жестами, выражающими неудержимое горе, одна скрестивъ руки на груди, другая простерши высоко вверхъ, позади женщинъ остальные домашніе; рядомъ съ ними Иосифъ въ торжественно-печальной позѣ что-то несетъ въ рукахъ. Впереди пещера, поверхъ которой нѣсколько деревьевъ, та пещера въ землѣ Ханаанской, которую Авраамъ купилъ, чтобы служить гробницею для его фамиліи ⁹³⁾.

Всѣ эти миниатюры представляютъ простую иллюстрацію библейскаго текста и имѣютъ почти исключительно художественно-историческій и археологическій интересъ; въ богословскомъ же отношеніи мало имѣютъ значенія.

5) Послѣ патріарховъ одинъ изъ величественныхъ прообразовъ Иисуса Христа—Спасителя человечества представляетъ *Моисей* какъ по своей личности, такъ и по своей исторической дѣятельности.

Моисей находился въ столь близкомъ общеніи съ Богомъ, какое только возможно для человѣка: Богъ говорилъ съ нимъ лицомъ къ лицу, какъ бы съ другомъ своимъ, и Самъ засвидѣтельствовалъ, что онъ вѣренъ былъ во всемъ дому Его. Но онъ былъ лишь рабъ и прообразъ Того, кто, какъ сынъ, есть господиномъ надъ домомъ Божиимъ. Моисею ввѣрено было насадить законъ и порядокъ въ дому Божіемъ и буквою закона умертвить ложную свободу; вѣчная же благодать и истина могла излиться

⁹²⁾ Бьт. XLVIII, 17—19. Manuscr. fol. 23, p. Ажинк. pl. XIX, 1.

⁹³⁾ Быт. гл. L, 1—13. Manuscr. fol. 24, p. 2. D' Agincourt. t. V, Peint. pl. XIX, 16.

надъ домомъ Божиимъ только чрезъ Того, въ которомъ вся полнота Божества обитала тѣлесно, и только Сынъ, слова коего—суть духъ и животъ, могъ даровать жизнь и свободу. Вотъ почему древніе христіане такъ часто воспроизводили древній величавый образъ Моисея на своихъ памятникахъ. Они избирали преимущественно такія событія изъ его жизни, которыя имѣли болѣе или менѣе близкое отношеніе къ личности и дѣятельности Искупителя.

а) Первое—высоко-знаменательное событіе въ жизни Моисея составляетъ *явленіе ему Бога въ горящемъ терновомъ кустѣ* на горѣ Хоривъ, чтобы поручить ему освобожденіе народа израильскаго изъ египетскаго рабства, когда Богъ сказалъ Моисею: *изуй сапоги отъ ногъ твоихъ, ибо мѣсто, на которомъ стоишь, свято* ⁹⁴⁾. Эти слова и послужили для древне-христіанскихъ художниковъ мотивомъ для воспроизведенія этого событія, которое резюмируется чисто въ духѣ античнаго искусства въ средоточномъ моментѣ, въ дѣйствіи Моисея, которое является отвѣтомъ на божественное повелѣніе и въ себѣ самомъ заключаетъ указаніе цѣли, для которой оно совершается, такъ что у зрителя-христіанина при первомъ взглядѣ на изображеніе этого дѣйствія возстаетъ во всей полнотѣ цѣлое библейское событіе: именно Моисей представляется *изувающимъ сапоги*. Обыкновенно онъ является одинъ, и развязывая ремни своихъ сандалій, онъ обращаетъ взоръ въ ту сторону, откуда слышится голосъ Божій. Такъ представляетъ его величественный фрескъ цеметерія св. Каллиста. Одѣтый въ тунику, украшенную напередѣ двумя пурпуровыми полосами, и палліумъ, Моисей поставилъ ногу на камень и обративъ лице свое въ сторону (къ мѣсту виднѣя—предполагается, откуда слышится голосъ), простираетъ руки, чтобы исполнить повелѣніе Божіе ⁹⁵⁾. Это самое простое представленіе, заключающее въ себѣ лишь намекъ на событіе, такъ что даже нѣтъ обуви на ногахъ Моисея. Въ основаніи представленія, независимо отъ требованія античнаго искусства, лежитъ очевидно высокая нравственная мысль о безпредѣльной покорности и преданности волѣ Божіей, о готовности исполнить всякое ея требо-

⁹⁴⁾ Исх. гл. III, 1—5.

⁹⁵⁾ Aringhi, t. I, p. 322.

ваніе, составлявшихъ существенныя черты личности великаго вождя, которому вѣрена столь высокая миссія какъ по отношенію къ народу израильскому, такъ въ особенности по отношенію къ христіанству и его Основателю. Эта идея беззавѣтной преданности и готовности жертвовать всѣмъ ради вѣренной ему миссіи еще яснѣе и рельефнѣе открывается чрезъ сопоставленіе Моисея съ Іовомъ, сидящимъ на кучѣ навоза. Художнику христіанскому предносилось съ одной стороны величіе исторической задачи, къ исполненію которой призывалъ Богъ великаго избранника, съ другой—то безграничное самоотверженіе, какое требовалось съ его стороны для выполненія этой задачи, та постоянная, ни предъ какими жертвами не отступающая вѣрность своему высокому призванію, которая составляла дѣйствительно неотъемлемую черту характера Моисея въ теченіе всей его дѣятельности и которую засвидѣтельствовалъ самъ Богъ. Нравственная гармонія характера двухъ великихъ мужей подъ кистью христіанскаго художника выразилась сама собою въ антично художественной гармоніи представленія слѣдовательно послѣднее есть какъ бы нравственная характеристика Моисея, какъ раба Божія, остававшагося вѣрнымъ Ему съ минуты призванія до конца жизни, несмотря на всѣ ея тяжести. Почти въ такомъ же видѣ, впрочемъ менѣе изящно и съ незначительнымъ дополненіемъ, представляетъ Моисея въ данный моментъ другой фрескъ цеметерія св. Каллиста: онъ одѣтъ въ одну тунику и безъ обуви; но голосъ Божій символизируется подъ образомъ десницы, исходящей изъ облаковъ ⁹⁶⁾). Тоже представленіе повторяется на мозаикѣ въ церкви Сан' Витале въ Равеннѣ, и указанная нами мысль выражена еще съ болѣею наглядностію чрезъ сопоставленіе Моисея, изувающаго сапоги, съ приносящими жертву Авелемъ и Мелхиседекомъ: великая нравственная жертва, къ какой призывается Моисей, ставится во внутреннюю связь съ жертвою Авеля и Мелхиседека, и вмѣстѣ съ тѣмъ указываетъ на болѣе совершенство первой какъ болѣе духовной, нравственной надъ послѣднею ⁹⁷⁾). Иногда позади Моисея, изувающаго сапоги, изображается юноша, къ которому Моисей обращаетъ лице, развязывая ремень обуви: такое представленіе видимъ въ

⁹⁶⁾ Anngli. t. 1, p. 331.

⁹⁷⁾ D'Agincourt t. V. Peint. pl. XVI, fig. 10.

рельефъ одного ватиканскаго саркофага ⁹⁸⁾. На другомъ саркофагѣ предъ Моисеемъ стоятъ двѣ фигуры, изъ коихъ одна со свиткомъ въ лѣвой рукѣ жестомъ правой руки какъ будто сопровождаетъ повелѣніе, которое Моисей и исполняетъ. Это безъ сомнѣнія самъ Богъ, хотя Онъ изображенъ не старцемъ, а античнымъ юношею. Что касается другой фигуры, стоящей въ тѣни, то это конечно ангелъ ⁹⁹⁾. На предшествующемъ же саркофагѣ юношу можно понимать въ томъ и другомъ смыслѣ. Наконецъ, въ синайскомъ монастырѣ св. Екатерины есть мозаика VI вѣка, на которой Моисей изображенъ стоящимъ на колѣнахъ предъ горящимъ кустомъ ¹⁰⁰⁾.

Это событіе въ жизни вожди и законодателя еврейскаго народа независимо отъ своего собственнаго значенія въ отношеніи къ личности Моисея понималось и трактовалось отцами и учителями древней церкви въ символическомъ смыслѣ: по толкованію Григорія Назіанзина ¹⁰¹⁾ и блаж. Августина ¹⁰²⁾ оно представляетъ образъ отреченія отъ міра, произносимаго христіаниномъ при крещеніи. Представленіе его на христіанскихъ гробницахъ имѣло цѣлю показатъ, что возрожденный крещеніемъ вѣрный умеръ, соевлекшись благодатію Св. Духа ветхаго человѣка и что для того, чтобы сдѣлаться достойнымъ предстать предъ Богомъ, онъ отрѣшился отъ грѣховной плоти, подобно тому какъ Моисей долженъ былъ снять обувь, чтобы приблизиться къ горячей купинѣ. На памятникахъ впрочемъ кругозоръ мысли гораздо шире: Моисей, изувающій сапоги, есть образъ души, отрѣшившейся отъ всего земнаго еще при жизни и отошедшей съ твердымъ упованіемъ, что Богъ воскреситъ нѣкогда тлѣнную плоть, какъ вѣровалъ Іовъ ¹⁰³⁾ и какъ Спаситель воскресилъ друга своего Лазаря, по вѣрѣ сестры его Маріи, которая рядомъ съ Моисеемъ, изувающимъ сапоги, изображена у ногъ Спасителя ¹⁰⁴⁾. Наконецъ, *купина горящая и негорящая* по церковному вѣропредставленію была символомъ приснодѣвства Богоматери, какъ выражено

⁹⁸⁾ Aringhi, t. I, p. 201.

⁹⁹⁾ Aringhi, t. I, p. 347.

¹⁰⁰⁾ Martigny, Diction. p. 411.

¹⁰¹⁾ Oratio XLII.

¹⁰²⁾ Serm. Cf. Dict. p. 411.

¹⁰³⁾ Aringhi, t. I, p. 322.

¹⁰⁴⁾ Aringhi, t. I, p. 347.

въ одномъ изъ догматиковъ. Можетъ быть эта мысль лежитъ въ основаніи мозаики синайской, представляющей Моисея на когънахъ предъ горящимъ кустомъ.

б) Миссію, къ которой призывалъ Богъ Моисея изъ горящей купины, составляло *освобожденіе народа израильскаго изъ рабства египетскаго*, освобожденіе, ознаменовавшееся чудеснымъ *переходомъ черезъ Черное море и потопленіемъ египтянъ*. Это послѣднее событіе, и само по себѣ имѣвшее важное значеніе историческое, имѣло знаменательный смыслъ съ христіанской точки зрѣнія. *Освобожденіе израильскаго народа отъ рабства египетскаго* въ глазахъ первыхъ христіанъ было образомъ *искупленія*, чрезъ которое человечество освободилось отъ власти демона; въра Христова вводитъ насъ въ рай, какъ Моисей ввелъ народъ Божій въ обѣтованную землю ¹⁰⁵). *Переходъ черезъ Красное море* уже ап. Павелъ сравнивалъ съ крещеніемъ ¹⁰⁶). Это сравненіе послужило поводомъ къ развитію церковнаго ученія, что переходъ чрезъ Красное море былъ прообразомъ христіанскаго крещенія, ученія, которое резюмировано блаж. Августиномъ въ короткихъ словахъ: *per mare trānsitus baptismus est* ¹⁰⁷). Преслѣдованіе израильтянъ Фараономъ, по аллегорическому толкованію Отцевъ церкви, служить образомъ козней, употребляемыхъ врагомъ человеческого рода, чтобы воспрепятствовать спасенію людей ¹⁰⁸). Ударъ жезломъ по морю и раздѣленіе моря, образовавшее крестъ, являлось въ глазахъ христіанъ образомъ божественнаго креста ¹⁰⁹).

Монументы древне-христіанскаго искусства представляютъ это событіе то въ болѣе широкомъ, то въ болѣе краткомъ видѣ. Исходною точкою различныхъ представленій обыкновенно берется тотъ моментъ, когда израильтяне вступили на берегъ и когда море снова сомкнулось, чтобы поглотить египтянъ. Когда пред-

¹⁰⁵) Григ. Нисс. hom. III. In Cant. Златоуст. Hom. ad neophyt.

¹⁰⁶) 1 Кор. X, 2.

¹⁰⁷) Serm. CCCLII.

¹⁰⁸) Август. Serm. XC. Detemp. Ср. Martigny, Dict. p. 339.

¹⁰⁹) Очень можетъ быть, что церковному поэту Дамаскину древне-христіанскіе художественные памятники давали образы для его пѣней: „крестъ начертавъ Моисей прямо жезломъ Черное пресѣче и пр. Въ покаянномъ канонѣ Андрея Критскаго также встрѣчается мысль, что Моисей ударилъ жезломъ во образъ креста божественнаго.

ставленіе этого событія соединяется съ другими событіями Ветхаго и Новаго Завѣта, оно естественно сокращается до самыхъ общихъ намековъ. Таково напр. представленіе на одномъ саркофагѣ ватиканскаго цеметерія. Фараонъ, на колесницѣ или квадригѣ, на подобіе греческой, запряженной четырьмя лошадьми, стремительно бросается на дно моря, въ разверзшуюся пучину, держа въ лѣвой рукѣ копье, а правую погоняя коней: онъ почти настигаетъ бѣглецовъ, а скачущій впереди всадникъ уже у самаго берега. Но случай замедляетъ дѣло: одна изъ лошадей спотыкается и падаетъ. Между тѣмъ Моисей, стоящій уже на противоположномъ берегу, держа въ лѣвой рукѣ свитокъ, правую простираетъ надъ моремъ чудодѣйственный жезлъ, мановеніемъ котораго разступившіяся воды смыкаются и топятъ гонителя: два человѣка, утопающіе въ волнахъ, высовываютъ головы и, простирая къ Фараону руки, молятъ о спасеніи. Около Моисея стоятъ два человѣка, взрослый и дитя, которое кажется продолжаетъ путь: это единственные представители израильскаго народа ¹¹⁰).

Съ большею подробностію представляетъ это событіе рельефъ на саркофагѣ, хранящемся въ монастырѣ францисканскомъ. въ Спалато, въ Далмаціи. Преслѣдуемые израильтяне уже достигли противоположнаго берега и мирно продолжаютъ свой путь. На берегу стоитъ Моисей, опершись на жезлъ, уже свершившій свое чудное дѣло. Рѣзкій контрастъ торжественно-спокойному характеру этой группы представляетъ дикое смятеніе гонителей, гибнущихъ въ бурныхъ волнахъ моря. Фараонъ, сопровождаемый всадниками, вооруженными по римски, мчится на двухколесной колесницѣ въ разверзшуюся пучину. Позади Фараона и его конвой видна башня—это или городъ Раамсесъ, изъ котораго вышли египтяне, или Пигахироэъ, гдѣ въ послѣдній разъ расположенъ былъ лагерьмъ народъ Божій; виденъ даже послѣдній всадникъ, вывзающій изъ воротъ. Впереди израильтянъ на берегу выведены двѣ арки, представляющія какъ бы городъ. Тутъ же представлены въ античномъ духѣ три лежащія фигуры, олицетворяющія мѣстность, рѣку Нилъ и море; богъ моря съ рогомъ изобилія какъ будто предостерегаетъ Фараона ¹¹¹).

¹¹⁰) Aringhi, t. I, p. 199. 2. D'Agincourt, t. IV, pl. VIII. fig. 1. Ср. описаніе у Мюнтера *Symb. und Kunstvorst. H. 2. S. 57* и *Мартиньи Dict. p. 399.*

¹¹¹) Aringhi, t. II, p. 191. 2. Ср. *Münter, H. 2. S. 57—8.*

На саркофагъ въ городъ Э, въ южной Франціи, картина еще шире: представлены обстоятельства, предшествовавшія и сопровождавшія главное событіе. На малой сторонѣ саркофага, слѣва отъ зрителя, представленъ Фараонъ на тронѣ, объявляющій Моисею свое рѣшеніе на его просьбы отпустить народъ; Моисей, обратившись къ стоящимъ въ воротахъ дворца израильтянамъ, показываетъ имъ свернутый свитокъ, въ которомъ безъ сомнѣнія заключается декретъ объ освобожденіи. У ногъ Моисея—дѣтя, собака и нѣкоторые другія домашнія животныя. На малой сторонѣ справа,—исходъ изъ Египта. Впереди израильтянинъ, несущій на плечахъ мѣшокъ съ сбитымъ тѣстомъ; потомъ Моисей, показывающій женщинѣ плодъ, который онъ хочетъ сорвать съ дерева; у подножія дерева дѣтя, простирающее руку къ женщинѣ; а на самомъ концѣ—группа израильтянъ смотритъ на эту сцену. По предположенію Мартиньи художникъ хотѣлъ выразить этимъ миръ и благоденствіе, сопутствующіе преслѣдуемымъ. Но гораздо вѣроятнѣе, что этимъ выражено плодородіе обѣтованной земли, поставляемое Моисеемъ на видъ израильтянамъ, чтобы побудить ихъ къ скорѣйшему выходу. На главномъ фасѣ развертывается картина перехода чрезъ море и гибели египтянъ. Между израильтянами нѣкоторые несутъ дѣтей и домашнюю утварь, а у одного обернуть вокругъ шеи мѣшокъ съ сбитымъ тѣстомъ ¹¹²⁾. Въ нижней части барельефа видна лежащая женщина, опершись локтемъ на корзину съ плодами: это олицетвореніе Египта, встрѣчающееся на монетахъ и гравированныхъ камняхъ. Дальше старецъ, также лежащій и льющій воду изъ опрокинутой урны,—олицетвореніе моря. На правомъ концѣ главнаго же фаса женщина бьетъ въ тимпанъ; это по предположенію Мартиньи Марія, сестра Аарона, которая пѣла пѣснь освобожденія ¹¹³⁾. Это событіе воспроизводится также на трехъ саркофагахъ города Арля, изъ коихъ два въ музеѣ и одинъ въ церкви св. Трофима. Въ представленіяхъ этого сюжета на этихъ саркофагахъ отмѣчаютъ ту особенность, что впереди группы израильтянъ, которые готовятся переходить

¹¹²⁾ Исх. XII, 34.

¹¹³⁾ Исх. XV, 20.

через море, изображень *святовой столбъ*, узнаваемый по пламени, вѣнчающему его капитель ¹¹⁴).

Мозаика на триумфальной аркѣ въ церкви Санта Марія Маджоре представляетъ событіе въ тотъ моментъ, когда переходъ совершается. По срединѣ разступившихся водъ широкое открытое пространство, по которому длинными рядами идутъ израильтяне, а въ нѣкоторомъ разстояніи египтяне выходятъ изъ города и бросаются въ погоню за бѣглецами. Мозаика по мнѣнію Мюнтера относится ко времени Сижема I (441 г.).

Кромѣ этой мозаики другихъ древнихъ живописныхъ представлений разсматриваемаго событія не сохранилось. Миниатюры греческихъ и латинскихъ манускриптовъ относительно позднѣйшаго времени представляютъ въ изображеніи этого событія аналогію съ изображениями на саркофагахъ. Миниатюра латинскаго манускрипта Библии (IX в.), хранящейся въ церкви св. Павла, представляетъ событіе въ такомъ видѣ: Израильтяне уже вступили на берегъ и продолжаютъ путь; нѣкоторые несутъ на головахъ захваченные сосуды и другія сокровища. Моисей, обернувшись къ морю, простираетъ надъ нимъ жезлъ, и море, смыкаясь топить гонителей; колесницы опрокидываются лошади бунтуются; вхавшій на колесницѣ (Фараонъ вѣроятно), опрокидывается навзничъ; пѣшіе потонули, едва головы видны, а одинъ пытается плыть по волнамъ къ берегу ¹¹⁵).

Въ греческомъ манускриптѣ Библии XIV вѣка событіе воспроизводится въ духѣ античнаго искусства. Израильтяне уже на берегу. Предъ ними огненный столпъ. Преслѣдующіе египтяне тонуть въ волнахъ моря, сомкнувшагося по мановенію жезла Моисея, который смотритъ на ихъ гибель съ противоположнаго берега. Богъ моря, олицетворенный въ образѣ обнаженной молодой фигуры съ трезубцемъ (можетъ быть Посейдонъ), высунувшись изъ воды до пояса, какъ бы заграждаетъ имъ путь. Гибель представлена въ ужасающей картинѣ: вдушій впереди на колесницѣ, падая на сторону, поднялъ вверхъ руку, какъ бы умоляя о помощи, другой упалъ внизъ головою; двое еще держатся на

¹¹⁴) Martigny, Diction. p. 399—400.

¹¹⁵) Ср. Martigny, Dict. p. 400 и Münter, H. 2. S. 58.

¹¹⁶) D'Agincourt. t. V, pl. XLI, fig. 3.

водѣ съ поднявшимися отъ ужаса волосами. Упущенное знамя плаваетъ по водѣ. Самъ Фараонъ, сопровождаемый конными тѣлохранителями, держится за колеса своей колесницы, уже погружившейся въ воду съ лошадьми, но богиня водъ, олицетворенная въ видѣ женской обнаженной фигуры, высунувшись высоко надъ водою, топить его, схвативъ обѣими руками за голову. На берегу, гдѣ стоятъ израильтяне, на горѣ двѣ фигуры; женщина, сидящая задомъ къ погибающимъ, поднявъ правую руку, обращиваетъ къ нимъ лице, и мушца, въ видѣ темнаго очерка или тѣни, припавъ на одно колѣно, смотритъ изъ-подъ покрыва, который держитъ онъ распростертымъ въ видѣ дуги надъ головою ¹¹⁷).

Разсмотрѣнное событіе только одинъ разъ сопоставлено съ событіемъ изъ жизни Иисуса Христа,—это на ватиканскомъ саркофагѣ. Но это единственное сопоставленіе весьма характерно выражаетъ отношеніе этого событія къ искупительной дѣятельности І. Христа. Переходъ чрезъ Чермное море сопоставленъ съ торжественнымъ входомъ І. Христа въ Іерусалимъ. Сопоставленіе основано на внутренней аналогіи мысли. Переходъ израильтянъ чрезъ Чермное море, сопровождавшійся гибелью Фараона и его войска—начало вступленія въ обѣтованную землю, но имъ предстоялъ еще длинный и трудный путь къ этой землѣ, въ продолженіе котораго приходилось много выстрадать, а многимъ умереть, и даже самому Моисею не суждено увидѣть счастья спасеннаго имъ народа въ обѣтованной землѣ. Онъ—рабъ, исполнившій волю господина; его миссія кончена, и онъ почилъ въ виду обѣтованной земли, но не вошелъ въ нее, какъ не вошла бѣлая часть тѣхъ, которыхъ вывелъ онъ изъ Египта: она досталась въ удѣлъ ихъ потомкамъ. Въ свою очередь обѣтованная земля была лишь прообразомъ райскаго блаженства, уготованнаго Господиномъ вѣрнымъ рабамъ своимъ. Торжественный входъ Иисуса Христа въ Іерусалимъ есть торжественное заявленіе Мессіею своего достоинства и своихъ правъ, какъ сына и наследника, которому дана всякая власть на небѣ и на землѣ, который вмѣсто закона принесъ въ міръ благодать и истину, которому одному принадлежитъ царство и который пришелъ осво-

¹¹⁷) D'Agincourt, t. V, pl. LXII, fig. 4.

бодить чадъ Авраама отъ власти князя тьмы, отъ рабства грѣха и смерти и возвратитъ истинную обѣтованную землю. Но царство Его не отъ міра, и прежде чѣмъ вступитъ въ свои права, Ему предстоятъ тяжелый крестный путь и Ему суждено умереть, прежде чѣмъ чада Авраама вкусятъ плоды искупленія; и это досталось въ удѣлъ не по плоти чадамъ Авраама, а по духу. духовному Израилю, который въ свою очередь долженъ пройти длинный путь испытаній, питаясь духовною манною—тѣломъ и кровію Спасителя. Эта послѣдняя мысль выражена присоединеніемъ въ двумъ первымъ событіямъ благословенія хлѣбовъ и рыбъ, которое служило символомъ евхаристіи ¹¹⁸).

в) Въ нѣкоторыхъ стѣнныхъ картинахъ катакомбъ и рельефахъ саркофаговъ археологи видятъ изображеніе чудеснаго *ниспосланія манны съ неба* во время странствованія израильтянъ по пустынь. Такъ на картинѣ цеметерія св. Каллиста между прочимъ изображенъ мужъ, стоящій около семи коробовъ, съ простертою надъ ними правою рукою. Аринхи видитъ въ этой картинѣ Моисея, собравшаго манну въ семь коробовъ ¹¹⁹). И это очень вѣроятно, потому что сцена эта помѣщена между другими ветхозавѣтными сценами и черты мужа—обычныя черты изображенія Моисея. Нельзя того же сказать относительно другой картины того же цеметрія, гдѣ мужъ стоитъ между семью коробами, касаясь одного изъ нихъ палочкою: голова мужа стерта, а постановка фигуры можетъ относиться къ умноженію хлѣбовъ. Положеніе сцены между фигурою, держащею блюдо съ хлѣбами, и между самаряною тоже не объясняетъ смысла сцены. Впрочемъ, если въ фигурѣ съ блюдомъ признать намекъ на умноженіе хлѣбовъ согласно съ Аринхи, то можно согласиться и съ его объясненіемъ вышеуказанной сцены въ отношеніи къ маннѣ небесной, собранной Моисеемъ ¹²⁰). Во всякомъ случаѣ чудесное ниспосланіе манны могло быть такъ или иначе отмѣчено на древне-христіанскихъ памятникахъ въ качествѣ прообраза манны духовной—тѣла и крови Христовой, преподаваемыхъ въ ехва-

¹¹⁸) Aringhi, t. I, p. 199.

¹¹⁹) Aringhi t. I. p. 313.

¹²⁰) Aringhi t. I. p. 319.

ристiи. Основанiемъ для этого могли служить слова ап. Павла: и всѣ ѣли одну и ту же духовную пищу ¹²¹⁾.

г) Но если монументальное воспроизведенiе чудеснаго испосланиа манны и смыслъ вышеуказанныхъ изображенiй подлежатъ сомнѣнiю,—за то несомнѣннымъ и очевиднымъ является смыслъ изображенiй, представляющихъ Моисея, *изводящаго воду изъ скалы* ¹²²⁾,—изображенiй, безчисленное множество разъ повторяющихся на надгробныхъ камняхъ, на живописныхъ стѣнныхъ картинахъ катакомбъ. въ рельефахъ саркофаговъ и на другихъ мелкихъ памятникахъ. Апостоль Павелъ въ вышеприведенномъ мѣстѣ слишкомъ ясно и прямо указываетъ прообразовательное отношенiе этого событiя къ Иисусу Христу, чтобы христiане могли не дать ему монументальнаго выраженiя. „И всѣ пили,—говоритъ онъ,—одно и то же духовное питiе; ибо пили изъ послѣдующаго духовнаго камня: камень же былъ Христосъ ¹²³⁾. Отцы церкви раскрывали и уясняли прообразовательное значенiе событiя согласно съ ученiемъ апостола. Блаж. Иеронимъ говоритъ: ударенъ камень и потекли воды, тотъ камень, который сказалъ: кто жаждетъ пить да приходитъ ко Мнѣ и пить ¹²⁴⁾. Въ другомъ мѣстѣ онъ дополняетъ слова апостола: камень же былъ Христосъ—словами: коего ребро, прободенное копьемъ, источило воду и кровь, возвѣщая намъ крещенiе и мученичество ¹²⁵⁾. Мысль, что Моисей, ударомъ жезла извлекшiй воду изъ камня, прообразовалъ истекшую изъ прободеннаго ребра Спасителя кровь, выражена въ канонѣ Андрея Критскаго.

Представленiе этого событiя почти одинаково на всѣхъ памятникахъ, съ незначительными разностями. Самое простое представленiе находимъ на одной живописной картинѣ катакомбы при *Via Latina*. Моисей, представленный юношей, одѣтымъ въ широкiй плащъ, ударяетъ жезломъ въ скалу ¹²⁶⁾. Почти такое же представленiе повторяется на живописной картинѣ со свода

¹²¹⁾ 1 Кор. 10, 3.

¹²²⁾ Исх. XVII, 6. Чтень XX, 8. 11. Втор. VIII, 15.

¹²³⁾ 1 Кор. 10, 4.

¹²⁴⁾ Апок. XXI, 17, Comment in PS. LXXVII.

¹²⁵⁾ Comment. in jes cap. 48.

¹²⁶⁾ Agincourt. t. 1. pl. VI. I.

пещеры цеметерія свв. Каллиста и Петра, а также на картинѣ въ одной изъ пещеръ катакомбы св. Марцеллина съ незначительною разностию въ рисунокѣ ¹²⁷⁾). Нѣсколько шире событіе это представлено на картинѣ одной изъ пещеръ катакомбъ св. Прискиллы. Моисей, съ юношескимъ лицомъ, въ короткой опоясанной туникѣ, простираетъ жезлъ къ скалѣ; съ лѣвой стороны внизу ускалы человекъ, — кажется подставляющій руки подъ струю воды, бьющую изъ скалы; съ правой стороны три фигуры, выражающія удивленіе при видѣ совершающагося чуда ¹²⁸⁾). Многочисленные представленія на саркофагахъ въ общемъ согласны съ катакомбными, равно какъ и между собою, съ самыми незначительными вариациями.

Больше разнообразія и интереса представляетъ внутренняя сторона представленій—монументальное выраженіе, раскрытіе и уясненіе прообразовательнаго значенія событія въ отношеніи къ Иисусу Христу, путемъ сопоставленія его съ событіями изъ жизни Иисуса Христа. На одной картинѣ катакомбъ св. Каллиста противъ Моисея, изводящаго воду изъ скалы, изображена Богоматерь съ младенцемъ Иисусомъ, сидящимъ на колѣнахъ, съ простертою къ Моисею правую рукою, а позади Богоматери величественная фигура старца съ простертою благословляющею правую рукою ¹²⁹⁾). Кто эта фигура и какое отношеніе имѣетъ она къ двумъ первымъ изображеніямъ—опредѣлить трудно. Что же касается сопоставленія Моисея, изводящаго воду изъ скалы съ Богоматерію, — то въ основаніи ея лежитъ мысль апостола, соединенная съ пророчествомъ о чудесномъ рожденіи Спасителя отъ Дѣвы подъ образомъ отдѣленія камня отъ горы. Божественный Младенецъ собственною рукою указываетъ на прообразовательное отношеніе къ нему даннаго событія, какъ бы говоря, что Онъ именно есть тотъ камень, который прообразовалъ камень, источившій воду въ пустынь. Взятое же въ цѣломъ представленіе выражаетъ мысль церковной пѣсни: отъ нестяжанаго горы. Дѣвы, краеугольный камень отъсѣся. Изведеніе воды Моисеемъ часто сопоставляется съ умноженіемъ или благосло-

¹²⁷⁾ Agincourt, t. V. pl. VI. 3. pl. IX. 4.

¹²⁸⁾ Agincourt, t. V. pl. IX. 13.

¹²⁹⁾ Aringhi, t. I. p. 231.

веніемъ хлѣбовъ и рыбъ ¹³⁰). Не одинъ законъ художественной симметріи руководилъ художникомъ въ этомъ случаѣ (І. Христосъ при умноженіи хлѣбовъ обыкновенно касается жезломъ стоящихъ предъ нимъ коробовъ, какъ Моисей касается жезломъ камня), но скорѣе внутренняя аналогія событій: чудодѣйственная сила, изведшая рукою Моисея воду изъ камня пустыни, обитая во всей полнотѣ въ Томъ, кого Моисей былъ прообразомъ въ своемъ лицѣ и въ совершенномъ имъ событіи, открылась въ умноженіи хлѣбовъ—событіи еще болѣе чудесномъ, превышающемъ законы природы. Мысль о продолженіи дѣйствія благодатной силы, дѣйствовавшей въ Ветхомъ Заветѣ и въ Заветѣ Новомъ, и о полнотѣ этой силы въ лицѣ Богочеловѣка и выражается въ сопоставленіи Моисея, изводящаго воду изъ скалы, и І. Христа, умножающаго или благословляющаго хлѣбы.—Дальше, на одномъ саркофагѣ представлены рядомъ—Моисей, изводящій изъ камня воду, которую пьетъ израильтянинъ, припавъ на колѣна, и Иисусъ Христосъ съ раскрытою книгою на лѣвой рукѣ и съ благословляющею правою рукою, а у ногъ его скіпія съ 8-ю свитками ¹³¹). І. Христосъ, въ описанной обстановкѣ, олицетворяя сказанныя Имъ слова: кто жаждетъ, пусть приходитъ и пьетъ, какъ бы говорить: Я—камень, источившій воду въ пустынѣ, Я—Тотъ, о комъ возвѣщали законъ и пророки, у Меня источникъ, текущій въ жизнь вѣчную, и пьющій изъ него не вжадетъ во вѣки, тогда какъ пившіе воду въ пустынѣ снова испытывали жажду; законъ и пророки имѣли временное значеніе, относились къ Нему и въ Немъ, въ Его навсегда открытомъ міру Евангеліи нашли свое завершеніе и исполненіе. Но чаще всего Моисей, изводящій воду изъ скалы, сопоставляется съ Иисусомъ Христомъ, котораго Марія, сестра Лазаря, проситъ о воскресеніи брата, или съ самымъ совершеніемъ чуда воскресенія Лазаря ¹³²). Кругъ идей, воплощенныхъ въ образахъ Моисея въ разныхъ событіяхъ его исторіи, въ этомъ послѣднемъ сопоставленіи достигаетъ своего завершенія. Освободитель еврейскаго народа ниспосылалъ манну и источалъ воду

¹³⁰) Ср. Aringhi, t. I. p. 183. I, 191. I, 311, 313. t. II. p. 125.

¹³¹) Aringhi, t. II. p. 71.

¹³²) Aringhi, t. I. p. 191. 195. 197. 347, t. II. p. 14. 49.

изъ безжизненной скалы, чтобы утолить временный голодъ и жажду освобожденнаго имъ народа,—Спаситель человечества, образомъ котораго служилъ онъ, Самъ есть хлѣбъ животный, сшедшій съ неба и источникъ воды живой, питающій и напояющій какъ посредствомъ ученія, такъ особеннымъ и таинственнымъ образомъ посредствомъ божественной евхаристіи. Кто вѣтъ отъ хлѣба этого и пьетъ изъ этого божественнаго источника, тотъ не только не вжадеть во вѣки, но и живъ будетъ во вѣки: воскрешеніе Лазаря представляетъ наглядное и неопровержимое тому доказательство.

Послѣ выясненнаго нами смысла представленія Моисея, изводящаго воду изъ скалы, на древне-христіанскихъ памятникахъ, нельзя не указать на своеобразное и тенденціозное объясненіе этого представленія нѣкоторыми археологами западными. По мнѣнію нѣкоторыхъ отцевъ церкви Моисей, изводящій воду изъ скалы, есть также образъ ап. Петра: поставленный руководителемъ христіанскаго народа, онъ источилъ изъ камня, который есть Христосъ, воды жизни вѣчной и открылъ всемъ людямъ животворные источники Его ученія. На нѣкоторыхъ памятникахъ дѣйствительно какъ будто въ основаніи представленія Моисея, изводящаго воду, лежитъ вышеуказанное мнѣніе. Напримѣръ, на днѣ одной чаши около Моисея, изводящаго воду изъ скалы написано имя PETRUS; а также типъ Моисея на нѣкоторыхъ саркофагахъ напоминаетъ, по мнѣнію Мартиньи, впрочемъ условному, традиціонный типъ образа Петра. Подкупленные этимъ остроумнымъ сближеніемъ, на которое уполномочиваютъ впрочемъ тексты, равно какъ почитованные памятники, нѣкоторые антикваріи, напримѣръ Боттари, Полидори и Мархи, оставляя совершенно въ сторонѣ прямой смыслъ, нашли себя въ правѣ приписать древне-христіанскимъ художникамъ намѣреніе всегда и вездѣ представлять подъ образомъ Моисея, изводящаго воду изъ скалы, князя апостоловъ. Такое фальшивое толкованіе этого представленія опровергается какъ вышеуказанными сопоставленіями его съ событіями изъ жизни І. Христа, такъ особенно сопоставленіемъ его съ изображеніемъ отреченія Петра ¹³³⁾.

д) *Полученіе Моисеемъ скрижалей завета на горѣ Синаѣ* ¹³⁴⁾—

¹³³⁾ Aringhi, t. I, p. 199. Martigny, Diction. p. 412.

¹³⁴⁾ Исх. XXXI, 18.

событіе величайшей важности не только въ исторіи израильскаго народа, но и въ исторіи домостроительства человѣческаго спасенія вообще. Въ этомъ событіи Моисей, какъ представитель завѣта между Богомъ и народомъ Его, изъ котораго имѣлъ произойти по плоти обѣтованный Мессія, становится еще въ болѣе близкое отношеніе къ послѣднему: образъ Іисуса Христа просвѣчиваетъ въ немъ съ большею ясностію и полнотою. На горѣ Синаѣ онъ входитъ въ самое близкое общеніе съ Богомъ, говоритъ съ Нимъ лицомъ къ лицу. Но какъ рабъ, онъ не видитъ этого лица, котораго никто не можетъ видѣть,—не бо узрѣть чловѣкъ лицо Божіе и живъ будетъ. Только Іисусъ Христосъ, какъ единородный сынъ, Сый въ лонѣ Отчи, видѣлъ Бога и повѣдалъ міру. Законъ полученный отъ Бога и данный Моисеемъ народу израильскому былъ пѣстуномъ во Христа: возбуждая сознаніе грѣховности и рабства, онъ долженъ былъ воспитывать потребность нравственной свободы, потребность истины и благодати. Эта истина и благодать, а съ тѣмъ вмѣстѣ и истинная нравственная свобода и дана во Христа.

Эта идея отношенія между двумя завѣтами и ихъ основателями, идея исполненія и завершения закона въ христіанствѣ, которую такъ широко раскрывали отцы и учителя церкви первыхъ вѣковъ въ своей полемической литературѣ, направленной противъ іудеевъ, и лежитъ безъ сомнѣнія въ основаніи частаго воспроизведенія на древне-христіанскихъ художественныхъ памятникахъ полученія Моисеемъ закона на горѣ Синаѣ. Съ другой стороны мотивомъ этого представленія могъ служить ложный взглядъ на Ветхій Завѣтъ и въ частности на законъ Моисеевъ нѣкоторыхъ гностическихъ сектъ и особенно секты манихеевъ. Первые считали Ветхія Завѣтъ дѣломъ злаго принципа, деміурга, а послѣдніе (по Августину) утверждали, что Моисей получилъ законъ отъ князя тьмы, а не отъ истиннаго Бога. Представленіе разсматриваемаго событія служило отчасти фактическимъ протестомъ противъ еретическаго мнѣнія, очень распространеннаго въ первыхъ вѣкахъ. Равнымъ образомъ на надгробныхъ камняхъ и въ погребальныхъ пещерахъ оно служило утѣшительнымъ свидѣтельствомъ, что умершіе избѣжали заразы этой ереси.

Представленіе этого событія совершенно одинаково на всѣхъ

памятникахъ. Моисей обыкновенно стоитъ на небольшомъ холмикъ и простертою правою рукою со страхомъ принимаетъ скрижали закона отъ исходящей изъ облаковъ десницы Божией. Такъ изображено событіе это на двухъ стѣнныхъ живописныхъ картинахъ въ цеметеріѣ свв. Марцеллина и Петра ¹³⁵⁾, на трехъ саркофагахъ Ватиканскаго цеметерія ¹³⁶⁾, на саркофагѣ въ цеметеріѣ Люцины ¹³⁷⁾, на саркофагѣ, открытомъ близъ церкви св. Себастіана ¹³⁸⁾, на саркофагѣ, открытомъ близъ церкви св. Лаврентія внѣ стѣнъ Рима ¹³⁹⁾, и наконецъ на саркофагѣ, относительно котораго неизвѣстно съ точностію, найденъ ли онъ въ усыпальницахъ или внѣ ихъ ¹⁴⁰⁾. Нѣсколько шире представленіе на мозаикѣ въ церкви Санъ-Витале въ Равеннѣ (547 г.): Моисей простараетъ закутанную въ одежду руку, по восточному обычаю; вверху десница Божія безъ скрижалей. Внизу, у подошвы горы, нѣсколько человекъ израильтянъ ¹⁴¹⁾.

Сопоставленіе этого представленія съ другими больше или меньше ясно выражаетъ отношеніе событія къ христіанству. Моисей, какъ пастырь дома израилева, сопоставляется съ Добрымъ Пастыремъ ¹⁴²⁾. Черезъ сопоставленіе его съ жертвоприношеніемъ Авраама, встрѣчающееся нѣсколько разъ ¹⁴³⁾, указывается живая связь новаго Завѣта, въ который вступалъ Богъ съ израильскимъ народомъ въ лицѣ Моисея на Синаѣ, съ древнимъ завѣтомъ, заключеннымъ съ Авраамомъ: первый есть продолженіе послѣдняго. Та же десница Вышняго, которая удержала руку Авраама отъ страшной жертвы, даетъ законъ, имѣющій цѣлю приготовить къ единой, великой жертвѣ, принесенной на Голгоѣѣ. Эта связь, съ одной стороны, возводитъ къ первобытному завѣту, къ обѣтованію, данному въ раю Адаму и Евѣ

¹³⁵⁾ Aringhi, t. II. p. 38. 41.

¹³⁶⁾ Aringhi, t. I. p. 183. 189. 191.

¹³⁷⁾ Aringhi, t. I. p. 253.

¹³⁸⁾ Aringhi, t. I. 351.

¹³⁹⁾ Aringhi, t. II. p. 61. 1.

¹⁴⁰⁾ Aringhi, t. II. p. 191.

¹⁴¹⁾ D'Agincourt, t. V. pl. XVI. fig. 12.

¹⁴²⁾ Aringhi, t. II. p. 38.

¹⁴³⁾ Aringhi, t. I. p. 189. 253. 351 и на равеннской мозаикѣ. Agincourt t. V. pl. XVI, fig. 12.

при ихъ изгнаніи изъ рая ¹⁴⁴); съ другой—завѣтъ Моисея ставится въ связь какъ съ этимъ обѣтованіемъ, такъ и исполненіемъ его во Христѣ, такъ какъ Моисей, получающій законъ, является между представленіемъ изгнанія изъ рая прародителей ангеломъ, утѣшающимъ ихъ надеждою на искупленіе кровію агнца (къ ангелу ласкается ягненокъ) и поклоненія волхвовъ младенцу Иисусу, сидящему на колѣнахъ у Богоматери ¹⁴⁵). Сверхъ того это послѣднее сопоставленіе выражаетъ широкій кругозоръ древней богословской мысли, по которому Богъ — Слово, вѣчный пастырь, съ минуты паденія разными путями велъ человѣчество къ вѣрѣ въ обѣтованнаго Искупителя: какъ законъ, данный Моисею, былъ путеводною звѣздою, ведшею Израиля къ Обѣтованному, такъ небесная звѣзда привела восточныхъ маговъ къ колыбели родившагося Спасителя.

е) Наконецъ, на одномъ изъ древне-христіанскихъ памятниковъ, именно на живописной картинѣ цеметерія св. Каллиста изображенъ Моисей, *разбивающій заповѣди* ¹⁴⁶). Онъ стоитъ, держа скрижали въ лѣвой рукѣ, а поднятою правою рукою сопровождаетъ свою рѣчь; его волосы подняты; вся фигура его исполнена свящ. величія и строгости ¹⁴⁷).

ж) Кромѣ указанныхъ отдѣльныхъ событій изъ жизни Моисея почти вся *исторія его жизни* воспроизводится въ мозаикахъ церкви Санта Марія Маджіоре, V вѣка. Прежде всего, дочь фараона сидитъ на тронѣ и отдаетъ матери Моисея на воспитаніе спасеннаго ею изъ воды младенца. Три юныя дѣвицы сопровождаютъ мнимую кормилицу—одна несетъ повитое дитя, другая—корзинку, въ которой оно найдено. Внизу, подъ этою сценою, изображенъ Моисей, обвиняемый въ убійствѣ предъ фараономъ. Потомъ слѣдуетъ бракъ Моисея и Сепфоры и Моисей, стерегущій стада Іеѡора, тестя своего. Затѣмъ, онъ изображенъ возвращающимся въ Египетъ съ женою и дѣтьми послѣ бѣгства въ землю мадіамскую. Онъ несетъ жезлъ, съ помощію котораго совершилъ столько чудесъ. Братъ его Ааронъ выходитъ къ нему

¹⁴⁴) Aringhi, t. I. p. 351.

¹⁴⁵) Aringhi, t. II. p. 61. 191.

¹⁴⁶) Исх. XXXII, 19.

¹⁴⁷) Aringhi, t. I. fig. 319

навстрѣчу и кланяется ему. Нѣсколько ниже израильтяне, роптавшіе на Бога, съ удивленіемъ видятъ падающихъ коростелей. Дальше слѣдуетъ исторія золотого тельца; потомъ Моисей, изводящій воду изъ скалы, и внизу Моисей, повелѣвающій Иисусу Навинну съ отборными войнами идти навстрѣчу амалекитянамъ тогда какъ самъ онъ восходитъ на гору для молитвы. Въ слѣдующей картинѣ изображено начинающееся сраженіе въ долинѣ, а на горѣ Моисей, которому Ааронъ и Оръ поддерживаютъ руки, уставшія отъ долгой молитвы. Затѣмъ бунтъ Корея и его единомышленниковъ противъ законодателя ¹⁴⁸⁾, и наконецъ Моисей отдаетъ израильтянамъ книгу Второзаконія, повелѣвая хранить ее въ ковчегѣ завѣта. Мозаики очевидно имѣютъ уже характеръ простой иллюстраціи библейскаго текста, подобно миниатюрамъ ¹⁴⁹⁾.

з) Миниатюры латинскаго манускрипта Библии IX вѣка отчасти повторяютъ, отчасти дополняютъ мозаики. Прежде всего изображаются въ нихъ обстоятельства, относящіяся къ рожденію и воспитанію Моисея. Старецъ, вѣроятно отецъ, въ сопровожденіи домочадца, дрожащими руками пускаетъ въ рѣку Нилъ корзинку съ лежащимъ въ ней младенцемъ, сопровождающій старца съ ужасомъ отворачивается отъ этой сцены. Надъ ними изображена полуобнаженная фигура, съ жезломъ на плечѣ, олицетворяющая быть-можетъ бога рѣки Нила, съ любопытствомъ взирающаго на эту сцену. Затѣмъ, пущенная корзина приплываетъ къ берегу. Дочь царя, вышедшая къ рѣкѣ, замѣтила корзинку и приказываетъ сопровождавшей ее прислугѣ достать ее. Прислуга достаетъ корзинку и беретъ изъ нея дитя. Лежащая какъ будто на водѣ, полунагая или совсѣмъ нагая фигура помогаетъ достать или удерживаетъ правою рукою корзинку, лѣвою рукою дѣлая жестъ по направленію къ дочери фараона. Фигура эта быть-можетъ олицетвореніе богини водъ. Дальше, слуга или дочь фараона несетъ дитя къ хижинѣ и отдаетъ его женщинѣ, вышедшей къ ней навстрѣчу. Между этою миниатюрою и слѣдующею, ниже, съ правой стороны отъ зрителя, стоитъ Моисей около дерева, съ лицомъ обращеннымъ вверхъ, какъ будто въ

¹⁴⁸⁾ Числъ гл. XVI.

¹⁴⁹⁾ Martigny, Diction. p. 413.

молитвенномъ состояніи; голова окружена ореоломъ. Ниже изображено чудо, совершенное Моисеемъ въ состязаніи съ волхвами египетскими. На тронѣ, подъ балдахиномъ, сидитъ фараонъ; по сторонамъ два тѣлохранителя. На лѣвой сторонѣ стоитъ Моисей съ жезломъ въ правой рукѣ; на правой волхвы. Мановеніемъ своего чудодѣйственнаго жезла Моисей превратилъ жезлы волхвовъ въ змѣй, которыя (двѣ) ползутъ у подножія трона; одну изъ нихъ беретъ за хвостъ одинъ изъ волхвовъ, другую Ааронъ, голова котораго окружена нимбомъ. Затѣмъ, на горѣ, на склонѣ которой по ту и другую сторону два дерева, Моисей принимаетъ руками, обернутыми плащомъ, скрижаль изъ десницы Божіей, исходящей изъ облаковъ. У подошвы горы вблизи дерева стоитъ или Ааронъ или Іисусъ Навинъ.

Ниже, во второмъ полѣ миниатюры, въ шатрѣ, раздѣленномъ колоннами на двѣ половины, въ меньшемъ отдѣленіи стоятъ Моисей съ Іисусомъ Навиномъ позади его, и держа въ рукахъ свитокъ даетъ распоряженіе стоящему предъ нимъ челоуѣку относительно построенія скиніи; послѣдній внимательно слушаетъ его, указывая пальцемъ на свитокъ, который содержитъ планъ скиніи. Стоящій въ другомъ отдѣленіи шатра народъ съ любопытствомъ и удивленіемъ вслушивается въ распоряженіе своего вождя. Еще ниже, идетъ оживленная работа по устройству скиніи: главное дѣло уже кажется сдѣлано, палатка готова; доканчиваются лишь работы по украшенію и установкѣ по мѣстамъ священныхъ предметовъ. Одни прикрѣпляютъ завѣсы во святомъ-святыхъ, гдѣ стоитъ уже ковчегъ завѣта, на который указываетъ рукою фигура съ нимбомъ вокругъ головы, стоящая во святомъ; справа (отъ зрителя) другая фигура съ нимбомъ же, въ святомъ дальше первой, обратившись къ народу, дѣлаетъ рукою жестъ, внушающій должное благоговѣніе къ святой минутѣ; на противоположной сторонѣ также группа народа (изъ 5 челоуѣкъ), обернувшись въ противоположную сторону къ двумъ фигурамъ, изъ коихъ одна (передняя), съ нимбомъ, указывая правою рукою на ковчегъ, даетъ какое-то наставленіе. Между этими симметрично расположенными группами (по 7 фигуръ) стоитъ седьмистольный свѣтильникъ, приходящійся какъ разъ противъ ковчега завѣта. Дальше, во дворѣ скиніи, готовится жертва для всесоженія: посреди двора стоятъ два или три животныхъ, изъ коихъ

одно уже пало отъ удара, нанесеннаго заклателемъ, который снова замахнулся топоромъ, чтобы повторить ударъ, другому Моисей или жрецъ съ нимбомъ или даетъ что-то или кладетъ на голову. По ту и другую сторону закаланія жертвы—группы народа, уравниенныя какъ и въ предшествующей сценѣ (по 6 въ каждой), въ молитвенномъ состояннн, съ лицами, обращенными къ святому-святыхъ, и туда же простертыми руками¹⁵⁰). Въ сценахъ много оживленія, близкаго къ жизненной правдѣ; группы расположены съ античною симметріею; религіозный интересъ и одушевленіе, охватившее массу народа израильскаго, выражено весьма наглядно; напр. вѣшающіе завѣсы,—какъ слѣшать докончить свою работу! Не менѣ замѣчательно разнообразіе мотивовъ какъ въ постановкѣ отдѣльныхъ фигуръ, такъ и въ расположеніи группъ. Форма и планъ скиннн, какъ продолговатаго четырехугольника съ тремя отдѣленіями, соблюденъ; даже намѣчено, что святое отдѣлялось отъ двора колоннами (одна), а святое-святыхъ отъ святаго только завѣсою. Ковчегъ завѣта сдѣланъ въ формѣ напрестольныхъ металлическихъ ковчеговъ христіанскихъ; по сторонамъ его два лика херувимскихъ съ шестью сердцеобразно сложенными крылами¹⁵¹).

Въ греческомъ манускриптѣ XIV вѣка изображено между прочимъ слѣдующее событіе. Моисей передъ смертію завѣщаетъ собравшимся израильтянамъ соблюденіе закона, преподаетъ имъ благословеніе, затѣмъ восходитъ на гору Аваримъ, откуда видитъ землю обѣтованную и умираетъ. Два зданія на лѣвой сторонѣ (отъ зрителя) миниатюры: одно въ нижнемъ углу, другое выше на значительномъ разстоянн отъ него. Предъ угольнымъ зданіемъ трехугольникомъ расположены толпы израильтянъ: одну группу (внизу миниатюры) составляютъ воины, вооруженные щитами, противъ которыхъ за деревомъ часть народа; другая группа состоитъ исключительно изъ народа. Противъ этого трехугольника, на возвышенномъ мѣстѣ, гдѣ видны нѣсколько деревьевъ, стоитъ законодатель Моисей въ сопровожденн трехъ лицъ. Въ одушевленной позѣ стоитъ онъ предъ своимъ народомъ и дѣлая шагъ впередъ, энергическимъ жестомъ правой руки сопровождаетъ

¹⁵⁰) Ажинкуръ t. V, pl. XLI, 4.

¹⁵¹) Ажинкуръ, t. V, pl. XLI, 3.

свое одушевленное слово, свое предсмертное завѣщаніе вътреннему его руководству народу. Сопровождающія его лица, внимая словамъ Боговидца, жестомъ рукъ выражаютъ свое безмолвное сочувствіе предъ народомъ. Слово вождя производитъ сильное впечатлѣніе и находитъ сочувственный откликъ: въ народныхъ массахъ происходитъ сильное движеніе; охватившее ихъ предчувствіе близкой разлуки съ своимъ вождемъ передается отъ одного къ другому, вызывая сожалѣніе объ этой разлукѣ и полную готовность слѣдовать его наставленіямъ. Въ верхней части миниатюры съ правой (отъ зрителя) стороны Моисей стоитъ на горѣ Аваримъ среди деревьевъ; рука изъ облаковъ, сопровождаемая лучами, указываетъ ему, очевидно, на обѣтованную землю, которая уже видна съ этой горы, но въ которую не суждено было войти ему. Моисей обернулъ лице свое къ невидимому городу, и выражаетъ не то чувство восторга при видѣ столь давно желанной цѣли долгаго и труднаго странствованія, не то чувство невольнаго страха и сожалѣнія, что онъ долженъ умереть въ виду обѣтованной земли, не вошедши въ ту землю, которая была цѣлью всѣхъ его стремленій и заботъ. Но такъ или иначе приговоръ Божій долженъ исполниться: таковъ удѣлъ людей, исполняющихъ не свою волю, а волю Бога руководящаго народами. И вотъ Моисей лежитъ уже мертвый, закрывши глаза, которымъ дано лишь взглянуть на землю обѣтованную, и опустивши руки, совершившія столько чудесъ; слетающій съ неба ангелъ, съ простертыми и почти касающимися его головы руками, какъ бы принимаетъ душу его, уже оставившую свое обветшавшее тѣло ¹⁵³⁾.

6) Сотрудникъ и преемникъ Моисея, Иисусъ Навинъ, также какъ и Моисей былъ прообразомъ Иисуса Христа, и древне-христіанское искусство тѣмъ охотнѣе воспроизводило его симпатичный образъ и его исторію, что имя великаго вождя израильскаго народа совпадало съ именемъ Спасителя и вождя народовъ.

а) Изъ исторіи Иисуса Навина отмѣчено на одномъ изъ древне-христіанскихъ памятниковъ прежде всего путешествіе его въ

¹⁵²⁾ Второз. 32, 34.

¹⁵³⁾ Agincourt t. V pl. XLI, 6.

землю Ханаанскую, въ которое онъ, вмѣстѣ съ Халевомъ, отправленъ былъ Моисеемъ, чтобы разузнать дѣйствительно ли богата эта земля. По библейскому разсказу, они возвращаясь взяли съ собою, въ доказательство плодородія этой страны, много виноградныхъ гроздь, которые несли два человѣка на жезлахъ ¹⁵⁴). Это-то событіе и изображено на одной надгробной лампѣ: два человѣка несутъ на палкѣ виноградный гроздь (Mamachi t. III, p. 97).

Мозаика церкви Санта Марія Маджіоре представляетъ рядъ изображеній, воспроизводящихъ исторію завоеванія Ханаанской земли. Между ними выдаются двѣ картины: Іисусъ Навинъ въ тотъ моментъ, когда онъ во время сраженія въ долинѣ Аялона остановилъ солнце, при чемъ изображены солнце и луна рядомъ, а Іисусъ Навинъ, окруженный воинами, стоитъ на возвышенномъ мѣстѣ ¹⁵⁵), и затѣмъ паденіе стѣнъ Іерихона, вокругъ которыхъ обносимъ былъ ковчегъ завѣта, изображенный въ видѣ четырехугольнаго ящика ¹⁵⁶).

7) Въ продолженіе дальнѣйшей исторіи еврейскаго народа, въ разныя эпохи—эпохи войнъ и мира, внутренняго благоденствія и внѣшнихъ страданій и бѣдствій, процвѣтанія вѣры и упадка религіознаго духа—въ преемственномъ порядкѣ являлись посланники Іеговы, носители мессіанской вѣры, мессіанскаго духа, которые поддерживали эту вѣру и этотъ духъ, когда онъ ослабѣвалъ, возжигали огонь вѣры, когда онъ угасалъ, во всемъ блескѣ внѣшняго или внутренняго величія являли возделанный образъ Мессіи, когда онъ начиналъ тускнѣть и затмѣваться. Вниманіе вѣрующихъ христіанъ охотно, съ любовію останавливалось на этихъ лицахъ—прообразахъ Того, чей образъ носили они въ сердцахъ, на комъ покоились ихъ чаянія и надежды. Въ свою очередь христіанскіе художники находили въ этихъ прообразахъ и источникъ вдохновенія и достойные предметы для рѣзца и кисти. Въ нихъ воплощали они завѣтныя вѣрованія, думы и чувства, неразрывно связанныя съ именемъ Того, на комъ они исполни-

¹⁵⁴) Числѣ, XIII, 7—26.

¹⁵⁵) Mamachi, t. III, p. 97.

¹⁵⁶) Кн. Іисуса Навина, гл. X, 12.

¹⁵⁷) D'Agincourt, t. V, pl. XXVIII.

лись: въ этихъ прообразахъ вѣрующіе созерцали дорогой образъ своего Спасителя и Господа и находили въ нихъ утѣшеніе въ страданіяхъ и бѣдствіяхъ, какія терпѣли отъ внѣшнихъ и внутреннихъ враговъ.

а) *Самсонъ*, растерзавшій льва, потрясшій столбы языческаго храма и вынесшій на спинѣ ворота города Газы, естественно долженъ былъ представляться древнимъ христіанамъ образомъ духовной силы и могущества Христа Спасителя. По мнѣнію древнихъ христіанъ, язычники свой мифъ о Геркулесѣ создали на основаніи библейской исторіи Самсона. Дѣйствительно есть сходство между Самсономъ, разрывающимъ льва, и Геркулесомъ, побѣждающимъ немезійскихъ львовъ; эта борьба Геркулеса со львами часто изображалась на греческихъ художественныхъ памятникахъ. Но между христіанскими памятниками не сохранилось ни одного, на которомъ бы представлена была борьба Самсона со львомъ. Объясняется ли это неспособностію древне-христіанскихъ художниковъ воспроизвести эту борьбу, какъ думаетъ Мюнтеръ, или же скорѣе желаніемъ избѣгать недоразумѣній и перетолкованій такого представленія въ пользу языческаго мифа—рѣшить трудно. Иное дѣло Самсонъ, *потрясающій столбы храма или выносящій ворота на плечахъ*: тутъ сближеніе могло быть сдѣлано безъ опасенія двусмысленнаго толкованія. И дѣйствительно, Самсонъ въ этихъ двухъ дѣйствіяхъ трактовался отцами церкви какъ прообразъ Иисуса Христа, разрушившаго ворота ада, гдѣ души праведныхъ ожидали его пришествія, и отверзшаго врата неба ¹⁵⁹). Это объясненіе служило и для художниковъ мотивомъ къ изображенію названныхъ событій изъ жизни Самсона, хотя памятниковъ съ этимъ изображеніемъ немного, да и тѣ сомнительнаго содержанія. На одной стѣнной картинѣ изъ римскихъ катакомбъ, снятой у Бозіо, изображенъ онъ, по сообщенію Мюнтера, потрясающимъ столбы воротъ Газы ¹⁵⁸), а можетъ-быть столбы храма, если только онъ изображенъ потрясающимъ столбы. У Аринхи между катакомбными картинами такого изображенія нѣтъ. Изображеніе Самсона, несущаго ворота Газы, встрѣчается. Предположительно за такое представле-

¹⁵⁷) Aringhi, t. I, p. 12.

¹⁵⁸) Суд. XVI, 3.

ніе признается фрескъ цеметерія св. Ерма ¹⁵⁹), и таковымъ же можетъ быть признанъ также фрескъ цеметерія Марцеллина и Петра ¹⁶⁰). Предметъ, который несетъ изображенное лицо, довольно отличенъ отъ постели разслабленнаго, котораго иногда принимаютъ за Сампсона; впрочемъ въ послѣднемъ случаѣ Аринки видятъ разслабленнаго. Неоспоримымъ древнимъ памятникомъ, представляющимъ Сампсона, признается только бронзовый медальонъ, на которомъ Самсонъ, несущій ворота, изображенъ въ срединѣ между многими другими символами христіанскими ¹⁶¹).

б) *Давидъ*, сначала пастырь, а потомъ царь, помазанникъ Божій, отъ сѣмени котораго имѣлъ родиться и родился Иисусъ Христосъ, въ своемъ лицѣ и нѣкоторыхъ чертахъ своей жизни, съ особенною же ясностію и полнотою въ своихъ боговдохновенныхъ пѣсняхъ представилъ черты образа великаго царственнаго потомка своего. Древне-христіанское искусство однако рѣдко пользовалось образомъ Давида и тѣми чертами, въ какихъ изображается у него обѣтованный наслѣдникъ его престола. Согласно съ преобладавшимъ въ первыхъ вѣкахъ умонастроеніемъ оно кажется обращало вниманіе на черты его пастырской жизни. По крайней мѣрѣ къ этой именно жизни относится единственное представленіе изъ исторіи Давида, извѣстное изъ древне-христіанскаго періода: это—*представленіе Давида съ пращею*, напоминающее поединокъ его съ Голиаѳомъ. Представленіе это находится на живописной картинѣ цеметерія св. Каллиста. Въ одномъ изъ полей этой картины изображенъ юноша, одѣтый въ короткую опоясанную пастушескую тунику; онъ какъ будто приготовился къ борьбѣ, держа въ рукѣ пращу съ вложеннымъ въ нее камнемъ. Голиаѳа нѣтъ впрочемъ ¹⁶²). Это единоборство Давида съ Голиаѳомъ и побѣда перваго надъ послѣднимъ трактовалась всегда церковію, какъ образъ побѣды, одержанной Иисусомъ Христомъ, пастыремъ душъ, надъ гордымъ сатаною. Указываютъ еще на другой памятникъ съ тѣмъ же представленіемъ на мозаику. Давидъ изображенъ одѣтымъ почти такъ же, какъ

¹⁵⁹) Bottari pl. CLXXXVII, 2.

¹⁶⁰) Aringhi, t. II, p. 43.

¹⁶¹) Martigny, Diction, p. 589. Ср. Münter, H. 1, S. 61.

¹⁶²) Aringhi, t. I, p. 317.

на предшествующемъ памятникѣ, съ тѣмъ различіемъ, что снабженъ пастушескою сумою. Голиаѳъ вооруженъ щитомъ, на которомъ кругомъ надпись: Sum ferus et fortis cupiens dare vulnera mortis; надъ его головою имя его: GOLIA. Имя Давида написано

Δ

A

позади его въ полѣ перпендикулярно: В. Въ уста Давида также

I

Δ

вложены слова, написанныя перпендикулярно: STERNITVR ELATVS STAT MITIS AD ALTA LEVATUS ¹⁶³). Это почти тоже, что выраженіе: возносяся смирится, и смираяйся вознесется ¹⁶⁴).

в) Если въ образѣ Давида древне-христіанское искусство представляло побѣду, одержанную І. Христомъ надъ адомъ и сатаною, то образъ *Иліи*, взятаго на небо, былъ образомъ воскресенія. И дѣйствительно, между ветхозавѣтными образами нѣтъ ни одного, который бы съ такою наглядностію и осязательностію фактически воплощалъ идею безсмертія, которая присуща была всегда ветхозавѣтному сознанію религіозному и которая въ христіанствѣ стала любимою, завѣтною идеею, какъ воплощаетъ эту идею *вознесеніе Иліи на небо*. Что событіе это имѣло для древнихъ христіанъ такое именно значеніе, т.-е. понималось какъ образъ воскресенія,—это видно изъ писаній Иринея ¹⁶⁵). Такое пониманіе этого событія тѣмъ естественнѣе и возможнѣе, что по вѣрованію, общему христіанамъ и іудеямъ, взятый на небо пророкъ Божій имѣетъ въ концѣ временъ явиться предтечею Мессіи на землѣ, какъ, по свидѣтельству Евангелій, онъ уже являлся въ качествѣ свидѣтеля пресображенія Спасителя на *Ѡаворѣ*. Такимъ образомъ идея безсмертія, олицетворяемая въ образѣ *Иліи*, въ христіанскомъ сознаніи являлась въ живой связи и зависимости отъ источника безсмертія и всякой жизни, на котораго только предуказывало вознесеніе *Иліи* живымъ на небо. Впрочемъ образъ *Иліи* и съ другой стороны ставился въ

¹⁶³) Martigny, Diction. p. 203.

¹⁶⁴) Лук. XIV, 2.

¹⁶⁵) Ирин. Adv. haeres lib. I, v. с. 5.

отношеніе къ образу Спасителя: Григорій В. разсматриваетъ вознесеніе Илія, какъ прообразъ вознесенія Іисуса Христа ¹⁶⁶⁾, съ которымъ оно совпадаетъ по внѣшнему характеру. Потому то изображеніе этого событія довольно часто встрѣчается на древне-христіанскихъ гробницахъ и на другихъ памятникахъ.

Обыкновенное представленіе разсматриваемаго событія, въ общемъ одинаковое на всѣхъ памятникахъ, таково: Илія, стоя на колесницѣ запряженной лошадьми, возносится на небо, отдавая милость Елисею. Въ подробностяхъ это представленіе нѣсколько разнообразится на разныхъ памятникахъ, при чемъ общая идея образа раскрывается въ индивидуальныхъ чертахъ. На двухъ саркофагахъ Ватиканскаго цеметерія представленіе совершенно одинаковое какъ само по себѣ, такъ и по положенію его между другими представленіями: Илія на совершенно античной квадригѣ, запряженной четырьмя лошадьми, уносится отъ земли, передавая Елисею милость. Внизу лежитъ мужская фигура, съ тростникомъ въ рукѣ и увѣчанная тростникомъ, склонившись на лежащую бокомъ урну, изъ которой течетъ вода: это, по объясненію Мюнтера и Мартиньи, олицетвореніе Іордана въ видѣ бога рѣки, совершенно въ духѣ античнаго греко-римскаго искусства. Илія въ обоихъ рельефахъ представленъ античнымъ безбородымъ юношею, тогда какъ Елисей съ бородою ¹⁶⁷⁾. Этимъ, по вѣроятному объясненію Боттари, принятому Мюнтеромъ и Мартиньи, художникъ хотѣлъ выразить вѣчную юность, которую пророкъ имѣлъ наслаждаться въ истинномъ Едемѣ, куда онъ взялъ и которая, прибавимъ, такъ гармонируетъ съ идеею бессмертія, такъ какъ старость есть путь къ смерти. На двухъ другихъ памятникахъ, именно на саркофагѣ цеметерія Люцины ¹⁶⁸⁾ и на живописной картинѣ цеметерія св. Каллиста ¹⁶⁹⁾ и Елисей, какъ Илія, изображенъ юношей. Сверхъ этого, послѣдній изъ этихъ памятниковъ представляетъ еще особенность, нелишнюю значенія: именно прор. Илія возносится не на колесницѣ, а стоитъ на воздухѣ или на облакахъ ¹⁷⁰⁾. Такъ какъ избра-

¹⁶⁶⁾ Lib. II. In Evang. homil. XXIX, § 6.

¹⁶⁷⁾ Aringhi, t. I, p. 189, 191.

¹⁶⁸⁾ Aringhi, t. I, p. 254.

¹⁶⁹⁾ Aringhi, t. I, p. 322.

¹⁷⁰⁾ Münter, H. 1. S. 61.

женіе Иліи сопоставлено здѣсь съ воскрешеніемъ Лазаря Іисусомъ Христомъ, то мысль о безсмертіи, выраженная лишь слабо въ первомъ представленіи, теперь усиливается и представляется съ большею наглядностію и очевидностію посредствомъ новозавѣтнаго событія, въ которомъ ветхозавѣтный образъ находитъ свое исполненіе и которое въ свою очередь является лишь образомъ и увѣреніемъ общаго воскресенія, когда всѣ, по пророческому слову апостола, восхищени будемъ на облацѣхъ и въ срѣтеніе Господне на воздусѣхъ, чтобы всегда пребывать вѣчно и неразлучно съ Господомъ.

На саркофагѣ св. Амвросіа представленіе нѣсколько расширено примѣнительно къ библейскому разсказу; на заднемъ планѣ изображены двѣ фигуры, которыя издали смотрятъ на это чудо и представляютъ, по вѣроятному объясненію Мартиньи, пятьдесятъ сыновъ пророческихъ, стоявшихъ у береговъ Іордана ¹⁷¹⁾. Это еще нагляднѣе представлено на фрагментѣ неизданнаго барельефа латеранскаго музея, гдѣ двое дѣтей выражаютъ удивленіе при видѣ огненной колесницы, на которой возносится Илія. Снимокъ съ этого фрагмента сдѣланъ у Мартиньи ¹⁷²⁾.

Какъ извѣстно, колесница, на которой взятъ былъ Илія, нѣкоторыми отцами понималась не буквально. Такъ Максимъ Туринскій думалъ, что Илія взятъ былъ ангелами. Подобное мнѣніе быть-можетъ руководило художникомъ при представленіи даннаго событія на одной камѣ, изданной у Перрѣ, на которой ангелъ управляетъ конями, а пророкъ сидитъ въ колесницѣ ¹⁷³⁾.

Наконецъ, согласно библейскому событію, на всѣхъ вышеуказанныхъ памятникахъ возносящійся на небо Илія передаетъ милоть свою ученику своему Елисею. По идеямъ древности передача милоти была символомъ перехода ученія и пророческаго духа отъ Иліи къ Елисею. Поэтому событіе это трактовалось съ этой стороны нѣкоторыми отцами, какъ образъ вознесенія Іисуса Христа, передававшаго полномочіе своимъ апостоламъ и послѣдователямъ. Св. Златоустъ говоритъ: „Илія возносясь на небо оставилъ милоть Елисею, Іисусъ возносясь оставилъ даръ

¹⁷¹⁾ 4 Цар. 11, 7.

¹⁷²⁾ Diction. p. 231.

¹⁷³⁾ Martigny, Dict. p. 231.

своей благодати своимъ ученикамъ, благодати, которая не одного содѣлала пророкомъ, но безчисленное множество Елисеевъ: и болѣ великихъ и славныхъ, чѣмъ онъ: *infinitos Eliseos, atque adeo illo multo majores et illustriores* ¹⁷⁴⁾. Эту мысль быть-можетъ имѣлъ въ виду художникъ, сопоставляя съ этимъ событіемъ Иисуса Христа, стоящаго съ раскрытою книгою и бесѣдующаго съ тремя ¹⁷⁵⁾ или съ двумя учениками ¹⁷⁶⁾. Златоустъ еще дальше идетъ: онъ сравниваетъ милоть съ плотію Иисуса Христа, которую Онъ оставилъ вѣрующимъ въ таинствѣ евхаристіи. *Elias melotem discipulo reliquit, Filius autem Dei ascendens suam nobis carnem reliquit* ¹⁷⁷⁾. Эта мысль безъ сомнѣнія лежитъ въ основаніи сопоставленія Иліи возносящагося и умноженія хлѣбовъ, которое служило символомъ евхаристіи ¹⁷⁸⁾.

Что касается формальной или художественной стороны разсмотрѣннаго представленія, то оно имѣетъ прототипомъ представленіе классическаго искусства, именно представленіе восхода солнца, которое было обыкновеннымъ между античными скульпторами: Геліосъ представляется на колесницѣ запряженной четырьмя возносящимися вверхъ лошадьми, подъ которыми внизу видно олицетвореніе океана. Такъ представленіе это является на многихъ барельефахъ въ Піо-Клементинскомъ музеѣ ¹⁷⁹⁾ и на знаменитомъ миоровскомъ барельефѣ въ Луврѣ ¹⁸⁰⁾ Таже композиція находится на крышкѣ саркофага въ церкви Jan Lorenzo fuore le mura въ Римѣ, относящаяся къ первымъ временамъ третьяго вѣка ¹⁸¹⁾. Равнымъ образомъ эта композиція встрѣчается на камняхъ въ Флорентинскомъ музеѣ ¹⁸²⁾ и на монетахъ Антонина, Марка Аврелія и Коммода ¹⁸³⁾.

¹⁷⁴⁾ Homil. II. In cescens. Dom.

¹⁷⁵⁾) Aringhi. t. I, p. 189.

¹⁷⁶⁾ Aringhi, t. I, p. 191.

¹⁷⁷⁾ Homil. II. Ad popnl. Antioch.

¹⁷⁸⁾ Aringhi, t. II. p. 322.

¹⁷⁹⁾ Visconti Mus. Pio-Clem. T. IV, pl. XVIII.

¹⁸⁰⁾ Bouillon Musée des Antiq. T. III. Basreliefs pl. XVI.

¹⁸¹⁾ Platner, Beschreibung Roms. III, 3. S. 246, 2. S. 331.

¹⁸²⁾ Gori Mus. Florent. T. II, p. 138. Tab. LXXXVII.

¹⁸³⁾ Eckhel Doctr. numm. T. VII, p. 123.

¹⁸⁴⁾ Седулий. Piper, Mythol. nnd Symb. B. I. Abth. 1. S. 7.

Если при представленіи вознесенія Иліи удержанъ океанъ или скорѣе онъ превращенъ въ бога рѣки, то онъ взятъ конечно не какъ образъ, а просто какъ миеологическій символъ; простое олицетвореніе Иордана, при которомъ происходило событіе. Точно также, какъ скоро античная композиція миеологическаго содержанія употреблена христіанскимъ искусствомъ для представленія ветхозавѣтнаго событія, то представленіе это въ сценѣ солнечнаго восхода имѣетъ лишь формальный типъ, безъ всякаго отношенія къ внутреннему содержанію.

Иное дѣло было бы, еслибы нашлася общая идея, еслибы Илія ставился въ параллель съ самымъ богомъ солнца. Теперь, правда, находится такое сопоставленіе, такъ какъ поэтъ изъ первой половины пятаго вѣка замѣчаетъ, что Иліи особенно пристойна пламенная небесная колесница, такъ какъ имя Илія и Геліосъ почти то же. Но это впрочемъ—полу-ученое, полу-поэтическое замѣчаніе, на которомъ нельзя ничего обосновать въ отношеніи даннаго представленія и древніе художники едва ли руководились такимъ мотивомъ.

г) *Пророкъ Иона* во всѣ времена признавался церковію однимъ изъ самыхъ наглядныхъ прообразовъ Иисуса Христа. Основаніе для этого далъ самъ Христосъ¹⁸⁵). Согласно съ словами Иисуса Христа, чудесное событіе въ жизни Ионы—поглощеніе витомъ, трехдневное пребываніе живымъ во чревѣ его и возвращеніе его снова къ жизни, имѣло двоякое значеніе для христіанъ: въ одно время оно было прообразомъ и смерти и воскресенія Иисуса Христа¹⁸⁶). Помимо этого догматическаго значенія, непосредственно вытекающаго изъ существа самаго событія, древнебогословская мысль придавала послѣдному еще религіозно-историческое значеніе. Блаж. Августинъ проводитъ такую параллель между пророкомъ Ионою и Иисусомъ Христомъ. Какъ Иона съ корабля сошелъ во чрево Кита, такъ Христосъ съ древа (т.-е. со креста) сошелъ въ могилу, т.-е. въ бездну смерти, и какъ Иона подвергся этому испытанію для спасенія тѣхъ, которымъ угрожала гибель отъ разразившейся бури, такъ Христосъ подвергся смерти для спасенія тѣхъ, которые были обуреваемы

¹⁸⁵) Матѳ. XII, 39. Лук. XI, 30.

¹⁸⁶) Август. In psalm, LXXXVIII. Петр. Хрисол. Serm de Ionaе proph. signo.

волнами міра сего; и еще, какъ Іонѣ прежде вѣдно проповѣдывать ниневитянамъ, и однако его проповѣдь услышана была только по выходѣ его изъ чрева китова, такъ точно хотя провозвѣстіе Евангелія послано прежде язычникамъ, оно достигло до нихъ только послѣ воскресенія Христова¹⁸⁷⁾. Наконецъ, исторія Іоны, какъ прообразъ воскресенія Іисуса Христа, естественно должна была служить для древнихъ христіанъ и образомъ общаго воскресенія, такъ какъ послѣднее находится въ необходимой связи съ первымъ, какъ его логическое слѣдствіе. И дѣйствительно, отцы и учителя церкви, напр. Иринеи и Тертуліанъ изъ исторіи прор. Іоны доказывали возможность воскресенія¹⁸⁸⁾. Это тѣмъ естественнѣе было, что древніе христіане вѣрили іудейскому преданію, сообщаемому Епифаніемъ, будто Іона былъ воскрешенный пророкомъ Елисеемъ сынъ сарептской вдовы¹⁸⁹⁾. Это чудесное двукратное спасеніе Іоны отъ смерти придавало особенную важность его исторіи въ глазахъ христіанъ, независимо отъ того, что она должна была, по свойству своему, придти по вкусу фантазіи художниковъ, у которыхъ не исчезло еще воспоминаніе о мифологическихъ картинахъ античнаго искусства, какъ справедливо замѣчаетъ Мюнтеръ¹⁹⁰⁾.

Послѣ этого совершенно понятно необыкновенно частое воспроизведеніе на древне-христіанскихъ памятникахъ исторіи пророка Іоны. Нѣтъ ни одного рода памятниковъ, на которыхъ бы не встрѣчалась она: надгробные камни, фрески катакомбъ, рельефы саркофаговъ, лампы, металлическіе медальоны, гравированные камни, стеклянныя чаши, диптихи—безчисленное множество разъ представляютъ исторію Іоны то въ сокращенномъ то въ болѣе или менѣе подробномъ и полномъ видѣ.

Согласно библейскому разсказу, Іона обыкновенно изображается то выбрасываемымъ изъ корабля въ море и поглощаемымъ морскимъ животнымъ¹⁹¹⁾, то выбрасываемымъ этимъ послѣднимъ на берегъ¹⁹²⁾, то лежащимъ или сидящимъ подъ тыквою съ

¹⁸⁷⁾ Epist. ad Deogratias quaest. VI. De Iona 34. Mart. Dict. 344.

¹⁸⁸⁾ Ирин. Adv. Haeres, V, 5. Тертул. de resurrectione carnis c. 48.

¹⁸⁹⁾ Vitae Prophetarum cap. XVI.

¹⁹⁰⁾ Sinnb. und Kunstvorst. H. II. S. 64.

¹⁹¹⁾ Кн. прор. Іоны I, 15. II, 1.

¹⁹²⁾ II, 11.

листьями и плодами ¹⁹³⁾, то наконецъ пазывающимъ отъ зноа подѣ засохшею тыквою или подѣ открытымъ небомъ ¹⁹⁴⁾.

Изображеніе корабля съ выбрасываемымъ въ море Іоною часто встрѣчается. Іона изображается выбрасываемымъ изъ корабля однимъ или нѣсколькими матросами ¹⁹⁵⁾, послѣдніе иногда одѣты ¹⁹⁶⁾, иногда совсѣмъ наги, чтобы свободнѣе дѣйствовать во время бури, какъ изображались матросы и на языческихъ художественныхъ памятникахъ ¹⁹⁷⁾. Буря, бывшая непосредственною причиною несчастія пророка, олицетворена подѣ видомъ богини луны ¹⁹⁸⁾ или обозначена чрезъ тритона, который паритъ въ воздухѣ и играетъ въ раковинный рогъ ¹⁹⁹⁾, а на одномъ саркофагѣ Ватиканскаго цеметерія представлена подѣ образомъ полуфигуры съ крыльями, которая высовываясь изъ развалины горы, неистово дуетъ на корабль. Олицетвореніе это очевидно заимствовано у античнаго искусства, представлявшаго вѣтры подѣ образами живыхъ существъ, съ крыльями (Bottari tav. Martigny Diction, p. 345). Морское животное или намѣревается поглотить Іону ²⁰⁰⁾ или уже отчасти поглотило ²⁰¹⁾. Животное это представляетъ фантастическое чудовище, съ странными формами, напоминающими иногда козерога ²⁰¹⁾ и во всякомъ случаѣ мало имѣющее общаго съ породою рыбы, упоминаемой въ библейскомъ разсказѣ. Что за рыбу представляли себѣ при этомъ древне-христіанскіе художники, трудно сказать. Всего вѣроятнѣе, что они не заботились съ точностію согласовать изображеніе морскаго животнаго съ библейскимъ названіемъ его, а просто взяли за образецъ какое-нибудь мнѣическое представленіе, въ родѣ исторіи Андромеды, которую Персей спасалъ изъ челюстей

¹⁹³⁾ IX, 5—6.

¹⁹⁴⁾ IV, 8—9.

¹⁹⁵⁾ Aringhi, t. I, p. 347. 1. Bottari XXXI.

¹⁹⁶⁾ Bottari XXXVII, LXXXVI.

¹⁹⁷⁾ Напр. на алтарѣ Нептуна у Gori Inscr. Donianae. Tom. V, n. 1.

¹⁹⁸⁾ Bottari XLII.

¹⁹⁹⁾ Bottari LXXXV.

²⁰⁰⁾ Bottari XXXI, XXXVII, XLII, LVI.

²⁰¹⁾ Bottari LXXXVI.

²⁰²⁾ Bottari tav. CXX. Martigny Diction. p. 345.

морского звѣря, какъ справедливо полагаетъ Мюнтеръ. Исторія эта безъ сомнѣнія часто была воспроизводима языческими художниками и не могла не быть извѣстною древнимъ христіанамъ, такъ какъ въ первыхъ вѣкахъ христіанства показывали цѣпи Андромеды и кости чудовища ²⁰²).

Іона, поглощенный китомъ, чрезъ три дня выброшенъ былъ имъ обратно на берегъ живымъ и невредимымъ. На древне-христіанскихъ памятникахъ, иногда въ непосредственной связи съ первою сценою, иногда отдѣльно, изображается Іона, *выбрасываемый обратно поглотившимъ его чудовищемъ* ²⁰⁵). При этомъ иногда два чудовища, одно противъ другаго: одно поглощаетъ, другое выбрасываетъ, а иногда чудовище представляется съ двумя головами: одна поглощаетъ пророка, другая выбрасываетъ обратно ²⁰⁵). Иногда въ видѣ исключенія, вмѣсто чудовища, являются двѣ рыбы, обращенныя одна къ другой: одна поглощаетъ Іону, другая выбрасываетъ на берегъ ²⁰⁶).

На ряду съ этимъ главнымъ событіемъ изъ исторіи пророка, то въ связи съ нимъ, то отдѣльно, на древне-христіанскихъ памятникахъ изображались побочныя обстоятельства, какъ отдохновеніе Іоны подъ тыквою и глубокая скорбь его, доходившая до желанія смерти.

Часто мы видимъ на памятникахъ Іону *отдыхающимъ подъ тѣнью вьющагося растенія*, образующаго иногда шалашъ или палатку, а иногда изящную арку; онъ лежитъ обыкновенно опершись на правую руку ²⁰⁷). Иногда, впрочемъ, онъ сидитъ въ задумчиво-грустномъ положеніи ²⁰⁸). Относительно растенія *Kikajon*, подъ которымъ лежалъ Іона въ древности существовали различныя мнѣнія. Блаженный Августинъ считалъ его за плющъ, согласно переводу 70-ти, въ которомъ стоитъ *колокував*. Въ древней Вульгатѣ оно называется *cucurbita*, а въ Вульгатѣ Іеронима *hedera* ²⁰⁹). Христіанскіе художники также неодинаково

²⁰²) Münster, Sinnb. und Kunstvorst. Н. 1. S. 65.

²⁰⁴) Bottari, LIII.

²⁰⁵) Bottari, LXXXV. 2.

²⁰⁶) Bosio, p. 105. Bottari, tab. XLII.

²⁰⁷) Aringhi, t. I, 311, 349. Т. II, 41.

²⁰⁸) Bosio, LXXXI. 1.

²⁰⁹) Martigny, Diction. p. 345.

представляли это растеніе. Впрочемъ, большею частью на памятникахъ представляется вьющееся растеніе съ плодами, слѣдовательно тыква, а не плющъ. Это *cucurbita lagenaria*—олягатыква. Въ новое время на Западѣ мѣдная лампа, на которой изображенъ Иона, сидящій подъ тыквою, возбудила недоразумѣніе. Кирхеръ лежащую фигуру принялъ за женщину, именно за Венеру и это подало поводъ видѣть въ тыквѣ нѣчто иное. Но монограмма Христова имени, окруженная тыквами, показываетъ, что лампа должна быть христіанская, а слѣдовательно и въ лежащей фигурѣ, изображенной въ такомъ же точно положеніи, въ такомъ обыкновенно изображается на древнихъ памятникахъ Иона, слѣдуетъ видѣть этого именно пророка ²¹⁰⁾.

Глубокая печаль пророка, наконецъ, также нашла выраженіе на древнихъ памятникахъ. Иногда онъ сидитъ, задумчивый и печальный, подъ засыхающею тыквою, но еще съ листьями ²¹¹⁾, а иногда онъ сидитъ на камнѣ обнаженный подъ тыквою уже безъ листьевъ ²¹²⁾; или, наконецъ, одѣтый въ тунику лежитъ онъ подъ открытымъ небомъ и солнце въ видѣ лучистой головы испускаетъ изъ облаковъ лучи на него ²¹³⁾, и онъ рукою предохраняетъ голову отъ лучей солнца. У св. Кипріана есть одно мѣсто, представляющее какъ бы описаніе подобной картины: „печальный юноша, съ нѣкоторымъ прискорбнымъ негодованіемъ подперши щеку рукою, сидѣлъ съ мрачнымъ лицемъ“ ²¹⁴⁾.

Всѣ описанныя сцены встрѣчаются на древне-христіанскихъ памятникахъ или порознь, или по двѣ ²¹⁵⁾, по три ²¹⁶⁾, или всѣ вмѣстѣ ²¹⁷⁾.

Во всѣхъ этихъ картинахъ живописныхъ, скульптурныхъ и гравированныхъ Иона изображается совершенно нагимъ, за исключеніемъ одного фреска цеметерія св. Каллиста, гдѣ онъ одѣтъ въ тунику и палліумъ ²¹⁸⁾.

²¹⁰⁾ Munter, Sinnb. und Kunstvorst. Н. II, S. 65.

²¹¹⁾ Aringhi, t. II, p. 127. 4.

²¹²⁾ Aringhi, p. 311.

²¹³⁾ Bosio, LXV.

²¹⁴⁾ Epist. XI, Martigny, Dict. p. 345.

²¹⁵⁾ Aringhi, t. I, p. 197, 347, 349. t. II, 61, 73, 124.

²¹⁶⁾ Aringhi, t. I, p. 201. T. II, p. 137, 145.

²¹⁷⁾ Aringhi, t. II, p. 45.

²¹⁸⁾ Bottari, LXV.

Не можемъ не обратить вниманія еще на одну особенность представленія этого сюжета на нѣкоторыхъ памятникахъ. Въ одномъ барельефѣ, на носу корабля, изъ котораго выбрасываютъ Иону, стоитъ *юноша* и кажется плачетъ ²¹⁹). Предположеніе Мартиньи, что это быть можетъ самъ Иона въ тотъ моментъ, когда ему объявлено рѣшеніе, кажется правдоподобнымъ. На одномъ надгробномъ камнѣ у Перре Иона изображенъ въ видѣ малаго дитяти, которое стоитъ въ присутствіи чудовища съ открытою пастью и плачетъ, поднося руку къ глазамъ ²²⁰). Въ такомъ наивномъ представленіи заключается по всей вѣроятности какой-нибудь аллегорическій смыслъ, но объясненіемъ его археологи не занимались ²²¹).

Чтобы понять и яснѣе представить себѣ широкій богословскій смыслъ всѣхъ вышеописанныхъ, повидимому совершенно однообразныхъ композицій, безчисленное множество разъ повторяющихся на древне-христіанскихъ памятникахъ, ихъ слѣдуетъ разсматривать въ связи съ другими представленіями.

Прежде всего мы замѣчаемъ, что исторія пророка Ионы часто сопоставляется съ образомъ Добраго пастыря. Такъ на одномъ саркофагѣ Иона, выбрасываемый въ пасть чудовища, и образъ Добраго пастыря находятся въ симметрическомъ расположеніи на двухъ концахъ саркофага ²²²). На одной живописной картинѣ Иона подъ тиковою, а вверху надъ аркою Добрый пастырь ²²³). Выраженная въ этой картинѣ общая мысль, что Добрый пастырь явился дѣйствительнымъ исполнителемъ миссіи, на которую прообразовательно предуказывала миссія пророка Ионы, въ другихъ памятникахъ раскрывается съ большею ясностью и подробностью въ частныхъ индивидуальныхъ чертахъ. На одной картинѣ цеметерія св. Агнесы мысль художника переносится къ роковому

²¹⁹) Bottari, tav. XXXI.

²²⁰) Perret, t. V, pl. LVII.

²²¹) Martigny, Diction. p. 345. Выраженіе церковной пѣсни „Иону младенца заблела морскій вѣбрь“, если не имѣетъ въ основаніи подобныхъ художественныхъ представленій,—во всякомъ случаѣ послѣднія выражаютъ, нужно полагать, ту же мысль, какую выражаетъ церковная пѣснь—бессѣмное воплощеніе Слова и идею возрожденія.

²²²) Aringhi t. I. p. 163. Ср. 349.

²²³) Aringhi, I, 331. Ср. II, 41, 49, 129.

событію первобытной исторіи, обусловливавшему миссію какъ Іоны, такъ и Добраго пастыря: въ центрѣ картины Добрый пастырь, а по сторонамъ его, въ двухъ поляхъ, симметрично сопоставлены,—грѣхопаденіе первыхъ людей и Іона, лежащій подъ засохшею тыквою и защищающій рукою голову отъ солнца ²²⁴). Любовь Божія къ падшему человечеству, которая казалась непонятною пророку, отрекавшемуся отъ своей миссіи, и для объясненія которой Богъ прибѣгнулъ къ столь простому средству, изеушивъ насажденную пророкомъ и въ одну ночь выросшую тыкву, по представленію художника была мотивомъ искупительной дѣятельности Спасителя. Съ другой стороны прообразъ въ данномъ художественномъ представленіи ставится въ связь съ обѣтованіемъ, даннымъ падшимъ прародителямъ; исторія Іоны является продолженіемъ и дальнѣйшимъ раскрытіемъ первобытнаго откровенія объ Искупителѣ. Дальше характеръ и значеніе прообраза уясняется чрезъ сопоставленіе съ древнѣйшими однородными по своей идеѣ событіями, съ другой стороны определеніе указываетъ отношеніе его къ жизни и искупительной дѣятельности І. Христа чрезъ сопоставленіе съ частными событіями этой жизни и дѣятельности. На одномъ саркофагѣ Іона, поглощенный и выбрасываемый чудовищемъ, сопоставленъ съ событіемъ рождества Христова и поклоненіемъ волхвовъ ²²⁵). Чудесное пребываніе Іоны во чревѣ кита является, очевидно, образомъ сверхъестественнаго рожденія Богочеловѣка: такъ широко понимала прообразъ древне-христіанская богословская мысль. Таже идея, безъ сомнѣнія, выражается и чрезъ сопоставленіе исторіи Іоны съ поклоненіемъ волхвовъ ²²⁶). Но ближайшимъ образомъ чудо съ пророкомъ Іоною имѣло прообразовательное отношеніе къ смерти и воскресенію Іисуса Христа. А такъ какъ древне-христіанское искусство еще не дерзало касаться рѣзцомъ или вѣстію этихъ высочайшихъ таинъ вѣры, то оно выражало отношеніе къ нимъ разсмагиваемаго прообраза чрезъ сопоставленіе

²²⁴) Aringhi, II, 85.

²²⁵) Aringhi, I, 347.

²²⁶) Aringhi, I, 349. Въ канонѣ на Рождество Христово воплощеніе и рожденіе Слова сравнивается съ поглощеніемъ и изверженіемъ Іоны морскимъ звѣремъ.

его съ событіями, или предшествовавшими смерти и воскресенію І. Христа или слѣдовавшими за ними. Такъ чтобы выразить идею воскресенія вообще, образомъ которой служило чудесное спасеніе Іоны, и вмѣстѣ съ тѣмъ указать образно на смерть І. Христа, древне-христіанское искусство часто сопоставляетъ исторію Іоны съ воскрешеніемъ Лазаря, которое служило образомъ воскресенія Христова. Такъ на одной живописной картинѣ, въ центрѣ которой изображенъ Добрый пастырь, въ боковыхъ поляхъ—Іона подъ тыквою, воскрешеніе Лазаря и умноженіе хлѣбовъ (символъ евхаристіи)²²⁷).

д) Личность *Іова* въ древне-христіанскомъ сознаніи была однимъ изъ самыхъ наглядныхъ прообразовъ страждущаго Спасителя, а съ тѣмъ вмѣстѣ живымъ пророчественнымъ образомъ воскресенія человѣческой плоти. Древніе христіане находили, что у *Іова* яснѣе, чѣмъ у всѣхъ другихъ пророковъ ветхозавѣтныхъ, возвышено высокое откровеніе о воскресеніи плоти. Откровеніе это выражено въ слѣдующихъ словахъ: „я знаю, что Искупитель мой живъ и что Онъ воскреситъ кожу мою“²²⁸). Въ концѣ перваго вѣка, Климентъ Римскій, ученикъ ап. Петра и сотрудникъ ап. Павла.—этотъ великій учитель, въ устахъ котораго, по выраженію св. Иринея, слышалась еще проповѣдь апостоловъ, употребивши всѣ сравненія изъ области природы въ пользу воскресенія тѣла и приведши доказательства изъ Св. Писанія, завершаетъ ихъ словами *Іова* по переводу 70-ти толковниковъ²²⁹). Св. Амвросій приводитъ процитованное мѣсто также въ смыслѣ пророчества о воскресеніи плоти²³⁰). Кириллъ Іерусалимскій употребляетъ это мѣсто какъ очевидное свидѣтельство въ пользу воскресенія²³¹). Въ переводѣ Іеронима приведенное мѣсто съ

²²⁷) Aringhi, II, 30. На другой картинѣ четыре сцены изъ исторіи Іоны съ Добрымъ пастыремъ въ центрѣ и вверху воскрешеніе Лазаря (Арин. II, 45); на третьей три сцены и воскрешеніе Лазаря вверху (Арин. II, 145; ср. 137). Та же идея безсмертія выражена на одной картинѣ катакомбъ Прискиллы чрезъ сопоставленіе однородныхъ символовъ: голубей съ масличною вѣтвью, двухъ павлиновъ и Іоны, выбрасываемаго чудовищемъ (Арин. II, 139).

²²⁸) Гл. XIX, 35.

²²⁹) I Посл. къ Корине. гл. 26.

²³⁰) De fide resurrect. lib. II.

²³¹) Оглас. поуч. 18.

особенною ясностію и точностію выражаетъ догматъ о воскресеніи плоти и потому введено даже въ литургическія молитвы и пѣсни западной церкви, а также встрѣчается на гробницахъ римскихъ и неаполитанскихъ, напр. на гробницѣ св. епископа Флавіана, умершаго въ срединѣ VI вѣка, надпись слово въ слово воспроизводитъ текстъ Вульгаты; въ неаполитанскихъ надписяхъ всю замѣняется словомъ *credo* ²³²),

Само собою понятно, какую высокую важность долженъ былъ имѣть въ глазахъ древнихъ христіанъ образъ Іова и какъ рано онъ долженъ былъ сдѣлаться предметомъ христіанскаго искусства. И дѣйствительно, римскіе монументы, воспроизводящіе его, принадлежать по замѣчанію Мартини ко времени предшествующему Иерониму. Сравнительно позднѣйшій изъ этихъ монументовъ, саркофагъ Юнія Басса, на которомъ воспроизведенъ образъ Іова, имѣетъ дату 359 года, слѣдовательно почти на полвѣка раньше перевода Вилелемскаго отшельника. Что же касается катакомбныхъ картинъ живописныхъ, онѣ еще болѣе высокой древности: онѣ принадлежатъ цеметеріямъ св. Домициллы, св. Баллиста, свв. Марцеллина и Петра, и по мнѣнію самыхъ компетентныхъ археологовъ относятся къ III вѣку ²³³).

На живописныхъ стѣнныхъ картинахъ катакомбъ римскихъ Іовъ представляется обыкновенно *сидящимъ на кучѣ навоза*, согласно греческому переводу 70-ти ²³⁴). Барельефы на саркофагахъ представляютъ его *на полѣ*, согласно еврейскому тексту ²³⁵).

На всѣхъ памятникахъ онъ изображается въ состояніи глубокой скорби и унынія; это состояніе съ особенною силою выражено на фрескѣ цеметерія свв. Марцеллина и Петра, гдѣ голова его опущена на грудь, рука машинально упала на колѣна, взоръ полонъ глубокой меланхоліи ²³⁶). Внутреннему состоянію вполнѣ соответствуетъ его одежда: онъ одѣтъ обыкновенно въ простую короткую туніку и рѣдко въ палліумъ; правое плечо и рука иногда обнажены; а на одной картинѣ онъ представленъ

²³²) Martigny, Diction. 342.

²³³) Martigny, Diction. p. 343.

²³⁴) Bottari, tav. CV. Perret, I, XXV.

²³⁵) Bosio p. 45. Bottari, tav. XV.

²³⁶) Aringhi, t. II, 34.

почти обнаженнымъ, только съ перекинутымъ черезъ плечо старымъ полотномъ, къ которому прикрѣплены куски ветхой одежды, прикрывающіе нижнюю часть тѣла сзади и спереди ²³⁷). Этимъ христіанскіе художники, очевидно, имѣли въ виду выразить глубокое уничиженіе, въ какое впалъ онъ, лишившись богатства. Такого рода одежду въ древности носили рабы и люди, занимавшіеся тяжелыми работами; рабамъ иногда давали даже тунику съ однимъ лѣвымъ рукавомъ, чтобы правая рука всегда была свободна ²³⁸). Барельефъ на саркофагѣ Юніа Басса вмѣстѣ съ Іовомъ представляетъ его жену и одного изъ друзей, пришедшаго посѣтить его: жена его стоитъ предъ нимъ въ глубокомъ траурѣ знаменитыхъ римскихъ матронъ, согласно съ описаніемъ Тертуліана; въ одной рукѣ она держитъ платокъ, которымъ прикрываетъ свой носъ и ротъ, предохраняя себя отъ дурнаго запаха, исходившаго отъ ранъ ея злополучнаго мужа и отъ зловоннаго дыханія, которое, какъ самъ онъ жаловался, было для нея предметомъ отвращенія ²³⁹); другою рукою она держитъ предъ собою и протягиваетъ къ мужу предметъ, который объясняется археологами различно: по предположенію Боттари это—*labelium*—вѣрвь, или даже зеркало; по предположенію Мюнтера тоже или вѣрвь или зрительное стекло, что по меньшей мѣрѣ сомнительно; предположеніе же Гарруччи, будто это—*colum vinarium*, которымъ она хочетъ ударить мужа, положительно невѣроятно. Самымъ естественнымъ и правдоподобнымъ представляется объясненіе Северано, принимаемое Аринхи и Мартиньи, что она подаетъ ему на палкѣ хлѣбъ ²⁴⁰). Третье лицо, стоящее рядомъ съ женою предъ Іовомъ, нѣкто иной, какъ одинъ изъ друзей Іова, быть можетъ Елифазъ, который первый пытался утѣшить его. Почти въ тѣхъ же условіяхъ представляетъ Іова копія съ барельефа г. Арля, опубликованная Эдмондомъ Ле-Бланомъ, съ тою впрочемъ разностию, что жена Іова одна предъ нимъ, что Іовъ вмѣсто кучи навоза сидитъ на складномъ стулѣ античной формы, *sedes decussata*, и

²³⁷) Aringhi, II, 14.

²³⁸) Martigny, Diction. p. 341.

²³⁹) Іов. XIX, 17.

²⁴⁰) Aringhi, t. I, lib. II, c. x. p. 177. Munter, Sinnb. Н. II, S. 67. Martigny, Dict. p. 342.

правую ногу свою поставилъ на три предмета шарообразной формы, которые археологи затрудняются объяснить ²⁴¹⁾. Это единственный памятникъ, представляющій Іова на креслѣ. На одномъ фрескѣ ²⁴²⁾ Іовъ, сидящій на кучѣ навоза, держитъ въ рукъ предметъ, которымъ кажется скоблить свою ногу; это безъ сомнѣнія черепокъ, которымъ онъ, по разсказу Библии ²⁴³⁾ чистилъ гной на своихъ ранахъ. Барельефы галльскихъ саркофаговъ представляютъ Іова согласно съ римскими, съ нѣкоторыми разностями въ подробностяхъ. На саркофагѣ музея Lapidaire въ Лионѣ ²⁴⁴⁾ Іовъ сидитъ на кучѣ навоза, одѣтый въ тунику и короткую мантию, и держитъ предъ собою нѣчто въ родѣ свернутого свитка, чѣмъ выражено по всей вѣроятности желаніе Іова, чтобы слова его были записаны, желаніе осуществленное въ книгѣ, переходящей изъ рода въ родъ подъ его именемъ; предъ нимъ стоятъ двое изъ его друзей въ дорожномъ одѣяніи, и указывая рукою, смотрятъ на него съ выраженіемъ ироніи. Подобнымъ же образомъ представляютъ Іова саркофаги города Арля, съ разностию въ числѣ и въ положеніи друзей: на одномъ саркофагѣ два друга помѣщены одинъ впереди Іова, другой позади; на другомъ только одинъ другъ предъ Іовомъ въ положеніи говорящаго ²⁴⁵⁾. Наконецъ, нельзя не указать на одну особенность, свойственную всѣмъ древне-христіанскимъ памятникамъ, воспроизводящимъ образъ Іова: послѣдній всегда представляется на нихъ юношею. Это объясняется прежде всего, конечно, вліяніемъ античнаго искусства; но весьма возможно, что христіанскіе художники имѣли при этомъ въ виду выразить нравственную крѣпость и юность духа, которую сохранилъ этотъ непримѣрный въ дохристіанской исторіи страдалецъ среди всѣхъ несчастій, неожиданно и вопреки ветхозавѣтнымъ понятіямъ о правдѣ Божіей обрушившихся на него, и въ своемъ лицѣ подтвердилъ ветхозавѣтное представленіе, что праведникъ разцвѣтетъ какъ финикъ. Образъ Іова поэтому являлся въ древне-христіанскомъ сознаніи достой-

²⁴¹⁾ Mart. Dict. p. 342.

²⁴²⁾ Bottari, XCI.

²⁴³⁾ Іов. II, 8.

²⁴⁴⁾ Подъ № 764.

²⁴⁵⁾ Millin, Midi de la France XLVII, 1.

нымъ прототипомъ пострадавшаго по опредѣленію правды Божіей праведника, образъ котораго древне-христіанское искусство представляло съ чертами неуявдаемой юности, которую языческое греко-римское искусство присвоило богамъ. Эта гармонія двухъ образовъ особенно наглядно обнаруживаетъ при ихъ сопоставленіи.

Прообразовательное отношеніе Іова къ Спасителю раскрывается чрезъ сопоставленіе перваго частію съ однородными по идеѣ ветхозавѣтными прообразами, частію съ образомъ самаго Іисуса Христа. Когда образъ Іова на одной живописной картинѣ является рядомъ съ образомъ Іоны, отдыхающаго подъ тыквою и затѣмъ лежащаго подъ открытымъ небомъ, падаемаго лучами, и съ образомъ Товіа, несущаго пойманную рыбу, вокругъ Ноя, стоящаго въ ковчегѣ съ распростертыми крестообразно руками, и занимающаго центръ картины ²⁴⁶⁾, этимъ выражается общая идея спасенія отъ страданій, какъ послѣдствій грѣха, чрезъ смерть Того, къ кому все эти прообразы относятся. Эта общая идея въ болѣе широкомъ и болѣе конкретномъ видѣ представляется чрезъ сопоставленіе Іова съ Добрымъ пастыремъ, стоящимъ между двумя овцами и несущимъ на плечахъ заблудшую овцу ²⁴⁷⁾: съ идеею спасенія отъ страданій вообще соединяется идея спасенія отъ грѣха, какъ причины всѣхъ страданій и въ частности страданій даже такого великаго праведника какъ Іовъ, который не чуждъ былъ вины предъ Богомъ, предъ которымъ и солнце не чисто, какъ справедливо доказывали его друзья и какъ самъ сознавалъ онъ. Это спасеніе совершено чрезъ страданіе и смерть І. Христа, на котораго Онъ, Владыка неба и земли, Царь Израиля, осужденъ былъ Пилатомъ, не обрѣтшимъ однако въ немъ вины, и котораго предуказаны въ лицѣ Іова: положеніе послѣдняго между барельефами, представляющими Іисуса Христа сидящаго надъ античною фигурою, съ распростертымъ надъ головою покровомъ, олицетворяющею сводъ небесный и І. Христа, ведомаго на судъ къ Пилату, умывающему руки, на саркофагѣ Юнія Басса, прекрасно выражаетъ эту мысль ²⁴⁸⁾.

²⁴⁶⁾ Aringhi, I, 317.

²⁴⁷⁾ Aringhi, II, 34.

²⁴⁸⁾ Aringhi, I, 177.

Идея безсмертія души лежитъ безъ сомнѣнія въ основаніи сопоставленія Іова на одной живописной картинѣ съ Моисеемъ, изувающимъ сапоги ²⁴⁹), помимо нравственной идеи объ отрѣшеніи отъ всего земнаго, которое составляетъ необходимое условіе приближенія къ Богу и истиннаго служенія Ему. Чувство нравственной близости къ Богу, чувство внутренняго общенія съ Нимъ, присущее Іову, не смотря на то, что Богъ повидимому оставилъ Его, и основанная на этомъ чувствѣ надежда, что послѣ того какъ душа его оставитъ изможденное страданіями тѣло, которое рано или поздно она должна оставить по непреложному закону природы или что тоже по волѣ Бога, она увидитъ Бога своего лицомъ къ лицу—все это прекрасно гармонируетъ съ образомъ Моисея, который, чтобы приблизиться къ горящей купинѣ и предстать предъ лице Бога, долженъ былъ по Его повелѣнію изуть сапоги, въ чемъ первые христіане видѣли образъ души, которая только по разлученіи съ тѣломъ предстаетъ предъ лице Бога, входить въ непосредственное общеніе съ Нимъ. Такое живое пониманіе двухъ библейскихъ образовъ, повидимому совершенно разнородныхъ, свидѣтельствуетъ о свободномъ, но въ тоже время глубокомъ богословскомъ образованіи древне-христіанскаго художника, такъ что въ его художественномъ сознаніи вполне отразилось обще-христіанское, обще-церковное сознаніе. Но вѣра Іова не ограничивалась чаяніемъ безсмертія души по разлукѣ ея съ тѣломъ: онъ вѣровалъ, что Искупитель, Котораго онъ былъ прообразомъ и къ Которому переносился внутренній взоръ его, воскреситъ и кожу его, т-е. тѣло. Эту вѣру или вѣрнѣе предчувствіе воскресенія плоти, какъ въ смыслѣ временнаго возстановленія ея, такъ и въ смыслѣ будущаго общаго воскресенія, основаніемъ и условіемъ котораго имѣло быть воскресенія Спасителя, художникъ не могъ лучше выразить, какъ сопоставивъ Іова съ воскресеніемъ Лазаря ²⁵⁰) на картинѣ, центръ которой занимаетъ Добрый пастырь съ овцею на плечахъ. Если воскресеніе Лазаря присоединить къ картинѣ, на которой Іовъ сидитъ на кучѣ съ поникшею головою, съ лицомъ обращеннымъ

²⁴⁹) Aringhi, I, 322.

• ²⁵⁰) Aringhi, II, 14.

къ Доброму пастырю ²⁵¹⁾, какъ подобныя картины и предносились нужно полагать, сознанию древнихъ христіанъ по ассоціаціи идей,—то получится цѣльная художественная композиція, наглядно выражающая вѣру Іова: „Искупитель мой живъ и Онъ воскреситъ кожу мою“. Оправданіе этой вѣры—Добрый пастырь и І. Христось, воскрешающій Лазаря. Наконецъ рельефъ на саркофагѣ въ Лѳонскомъ музеѣ (№ 764) представляетъ Іова съ свернутымъ свиткомъ въ рукѣ,—что указываетъ, очевидно, какъ мы сказали, на желаніе Іова, чтобы слова его были написаны въ книгѣ на память потомства. Христіанскій художникъ выразилъ этимъ съ одной стороны исполненіе желанія въ книгѣ съ его именемъ, которая передается изъ рода въ родъ, съ другой вѣру древней церкви въ подлинность книги Іова, въ происхожденіи ея отъ самого Іова.

е) Исторія *трехъ отроковъ еврейскихъ*, отказавшихся воздать оубожское поклоненіе золотому кумиру по повелѣнію Навуходоносора и вверженныхъ въ печь огненную, была предметомъ благоговѣйнаго воспоминанія у древнихъ христіанъ и частаго воспроизведенія на художественныхъ памятникахъ.

На нѣкоторыхъ монументахъ отроки представляются въ тотъ моментъ, когда ихъ приводятъ къ статуѣ, которой они должны были поклониться по повелѣнію царя. На живописной стѣнной картинѣ цеметерія св. Каллиста. Седрахъ, Мисахъ и Авденаго стоятъ предъ статуею Навуходоносора ²⁵²⁾. Статуя на этой картинѣ, какъ и во всѣхъ другихъ случаяхъ, когда представляется это историческое событіе на христіанскихъ монументахъ, представляетъ не самую фигуру, согласно съ свящ. текстомъ, а бюстъ, стоящій на вершинѣ колонны ²⁵³⁾. Это уклоненіе отъ библейскаго текста объяснить не трудно. Помимо того, что изобразить статую такихъ громаднхъ размѣровъ, въ копѣхъ представляется золотая статуя у Данила—шесть лактей въ ширину и шесть въ высоту ²⁵⁴⁾, было бы трудно,—художникъ христіанскій безъ сомнѣнія понималъ размѣры статуи вмѣстѣ съ

²⁵¹⁾ Aringhi, II, 34.

²⁵²⁾ Aringhi, t. I. p. 331.

²⁵³⁾ Ср. Ar. I. 185.

²⁵⁴⁾ Дан. III, 1.

колонною, на которой она утверждалась. Поэтому, представление это является вещественнымъ комментариемъ свящ. текста, — комментариемъ, который получаетъ большой авторитетъ въ связи съ данными античнаго искусства, сообщаемыми Климентомъ александрийскимъ ²⁵⁵). По извѣстію Климента древніе, прежде чѣмъ дошли до искусства ваять статую, почитали божество подъ видомъ колоннъ. Потомъ мало-по-малу они придумали изображать голову на вершинѣ, ставили столбики съ человѣческою головою и бюсты. Впослѣдствіи они стали дѣлать цѣлыя статуи, но по принципу ноги и руки отдѣлять отъ тѣла. Таковы статуи въ фотлярахъ или кивотахъ, которыя находятъ у этрусковъ и египтянъ. Дедалъ первый снабдилъ статуи руками и ногами и его современники, пораженные этою новостью, думали, что онъ нашелъ средство заставитьъ статуи ходить и дѣйствовать. Если принять во вниманіе, что изображаемое событіе относится ко времени, когда искусство стояло вообще не высоко, — то пониманіе библейскаго текста христіанскимъ художникомъ можетъ быть согласно съ дѣйствительностью. Предъ статуею на разсматриваемой картинѣ стоитъ, какъ полагаютъ, самъ царь: онъ указываетъ на нее пальцемъ, величественно повернувъ голову къ стоящимъ за нимъ еврейскимъ отрокамъ, очевидно повелѣвая имъ воздать статуѣ божескія почести. Положеніе отроковъ показываетъ непреодолимое отвращеніе къ тому, что отъ нихъ требуютъ. У одного изъ нихъ связаны на переди руки, — что обыкновенно замѣчаютъ на статуяхъ плѣнниковъ, хранящихся въ Капитоліи и въ Фарнезскомъ дворцѣ и въ барельефахъ арки Константина; другой, руки котораго свободны, дѣлаетъ правою рукою жестъ, выражающій отвращеніе. Оба они одѣты въ короткую тунику, омысанную; на головахъ остроконечная персидская или фригійская шапка, какая встрѣчается на античныхъ статуяхъ, напимѣръ на головѣ Атиса и бога Лунуса, на головѣ Париса, на картинахъ, представляющихъ жертвоприношеніе богу Миерѣ, а также на головѣ Пріама въ ватиканской рукописи Вергилія ²⁵⁶).

Разсмотрѣнное представленіе симметрически сопоставлено съ

²⁵⁵) Strom. lib. I. c. I.

²⁵⁶) Martigny, Diction. p. 285.

представленіемъ христіанскаго содержанія—поклоненіемъ восточныхъ маговъ младенцу Христу. Помимо художественнаго интереса, сопоставленіе это имѣетъ глубоко знаменательный богословскій смыслъ. Между тѣмъ и другимъ представленіемъ полная симметрія съ внѣшней стороны: въ томъ и другомъ одинаковое число фигуръ; тремъ отрокамъ соотвѣтствуетъ три волхва, царю— Богоматерь, статуѣ или бюсту царя—младенецъ Христосъ. Но гораздо важнѣе внутренняя высоко-художественная и глубокая богословская идея, обуславливающая эту внѣшнюю симметрію, составляющая содержаніе, душу этихъ двухъ представленій и дающая жизнь фигурамъ. Сопоставляя эти два представленія христіанскій художникъ хотѣлъ ложному культу языческому противопоставить истинный культъ христіанскій, поклоненіе Богу въ духѣ и истинѣ, отсюда внутренней смыслъ того и другаго представленія, при кажущемся наружномъ сходствѣ ихъ, совершенно противоположенъ. Языческій культъ имѣлъ рабскій, принудительный характеръ; внутренняя или внѣшняя необходимость составляли его основу. Боги языческіе были или олицетворенія явленій природы или просто люди. Естественнымъ слѣдствіемъ пантеизма былъ почти повсюду цезаризмъ въ крайнемъ его проявленіи: цари считали себя не только представителями, но олицетвореніями божества, живыми богами. Такъ было въ Персіи и иначе не могло быть въ вавилоно-ассирійскомъ царствѣ. Навуходоносоръ представляется въ библейской исторіи ревностнымъ поборникомъ этого культа царей: онъ требовалъ отъ всѣхъ безъ исключенія поклоненія своему изображенію. Но вотъ три отрока выступаютъ противниками этого культа: они видятъ въ немъ похищеніе правъ Іеговы, которому одному принадлежитъ честь и поклоненіе, и имѣющаго нѣкогда явиться на землѣ обѣтованнаго Мессіи, которому должны будутъ поклоняться всѣ народы. Какъ поклонники живаго истиннаго Бога, какъ прообразы будущаго духовнаго культа, они отказываются воздать божескую честь вещественному образу смертнаго и никакая сила не въ состояніи принудить ихъ къ тому. Совершенно иное дѣло культъ христіанскій. Тотъ, Кто не восхищеніемъ нещцева равенъ быти Богу, но Себе умалилъ зракъ раба пріимъ, Кто есть образъ тлостаси Его,—Тотъ не силою принуждаетъ покланяться себѣ. Божественное право Его признается представителями духа ис-

тины и свободы и движимые этимъ духомъ они приходятъ сами воздать честь и поклоненіе истинному царю и Богу. Такимъ образомъ рабскому, чувственному культу языческому противопоставляется духовный, свободный, истинный культъ христіанскій.

На саркофагѣ изъ ватиканскаго циметерія этотъ же сюжетъ представленъ нѣсколько сокращеннѣе, но за то дополненъ представленіемъ отроковъ въ печи огненной и сопоставленъ также съ поклоненіемъ волхвовъ. Рельефъ представляетъ Навуходоносора сидящимъ на sella curulis въ воинскомъ костюмѣ съ Paludamento; позади его стоитъ одинъ изъ тѣлохранителей, предъ нимъ юный человѣкъ, который касаясь лѣвою рукою бюста, стоящаго на колоннѣ, правую дѣлаетъ жестъ въ отвѣтъ на жестъ царя и повернувъ къ нему лицо, какъ будто отвѣчаетъ на его слова ²⁵⁷). По объясненію Боттари, вѣроятность котораго признаетъ Мюнтеръ, рельефъ представляетъ Навуходоносора въ тотъ моментъ, когда онъ повелѣваетъ поклоняться его статуѣ. Тутъ же рядомъ отроки въ печи. На другомъ концѣ саркофага поклоненіе волхвовъ.

Только въ одномъ или двухъ случаяхъ эти двѣ сцены соединены въ одну картину. Гораздо чаще встрѣчается одно представленіе отроковъ въ печи. Представленіе это въ общемъ на всѣхъ памятникахъ почти одинаково: отроки обыкновенно стоятъ въ растопленной печи, объятые пламенемъ, съ распростертыми руками въ молитвенномъ положеніи; на головахъ почти всегда фригійскій pileus и только изрѣдка головы ихъ открыты ²⁵⁸).

Въ подробностяхъ же замѣчаются разности на различныхъ памятникахъ. Прежде всего, одежда ихъ, описанная въ книгѣ Даніила ²⁵⁹), представляетъ замѣтныя разности какъ сравнительно съ этимъ описаніемъ, такъ и между собою. Иногда они одѣты въ одну простую тунику, опоясанную ²⁶⁰) или даже свободную ²⁶¹); иногда туника украшена напередѣ одною ²⁶²) или

²⁵⁷) Ar. 1. 185.

²⁵⁸) Bottari LIX.

²⁵⁹) Дан. III, 21.

²⁶⁰) Bottari LXIX.

²⁶¹) Bott. CXXXIII.

²⁶²) Bott. CLXXXI.

двумя пурпуровыми полосами ²⁶³), которые назывались у древних *clavi*. На некоторых памятниках ²⁶⁴) одинъ изъ трехъ отроковъ имѣетъ двѣ пурпуровыхъ полосы, нисходящія до подола туники; два другіе имѣютъ двѣ короткія полосы, доходяшія только до половины груди: это послѣднее украшеніе называлось у древнихъ *paragauda*. Некоторые же памятники представляютъ ихъ одѣтыми въ хламиду, какъ барельефъ латеранскаго музея, копія съ котораго находится у Мартини, другіе—съ наброшеною на плечи *penula* ²⁶⁵) или съ *sagum*, прикрѣпленномъ на груди застежкою ²⁶⁶).

Что касается печи, она въ въ большинствѣ случаевъ похожа на саркофагъ безъ крышки, съ тремя арочными отверстіями напередѣ, куда класть дрова; при ней иногда находится человѣкъ, усиливающая огонь, подсовывая дрова длинною палкою. Картина въ катакомбахъ св. Прискиллы представляетъ печь особеннаго вида: это большая арка или скорѣе родъ бесѣдки, сплетенной изъ струй пламени надъ годовами совершенно нагихъ отроковъ ²⁶⁷). Но самую важную особенность представляетъ встречающееся на некоторыхъ монументахъ кромѣ трехъ отроковъ четвертое лицо, стоящее иногда между отроками среди пламени, а иногда внѣ печи. Такъ на ватиканскомъ саркофагѣ около печи стоитъ человѣкъ, одѣтый въ туннику и паллiумъ, держа въ лѣвой рукѣ свернутый свитокъ, поднятою правою рукою какъ будто сопровождаетъ рѣчь или благословляетъ. Кажется, онъ утѣшаетъ отроковъ. Ученый антикварій Боттари колеблется—признать ли въ этомъ человѣкѣ Даніила или Сына Божія.

Что касается Даніила, то книга его имени не позволяетъ примѣшивать его къ представленію этого событія. Напротивъ, мысль объ участіи въ событіи Сына Божія, умѣстная по Боттари, при представленіи его находитъ основаніе въ книгѣ Даніила. Впрочемъ, текстъ книги представляетъ некоторое затрудненіе и въ этомъ отношеніи. Въ книгѣ Даніила говорится въ

²⁶³) Bott. LIX.

²⁶⁴) Bott. CLXXXVI.

²⁶⁵) Bott. CLXXXV.

²⁶⁶) Bott. LXXXVII.

²⁶⁷) Bott. CLVIII.

одномъ мѣстѣ объ ангелѣ, что онъ расторгъ узы трехъ отроковъ и сдѣлалъ пламя прохладнымъ ²⁶⁸). Въ другомъ мѣстѣ разсказывается, что Навуходоносоръ вмѣстѣ съ отроками видѣлъ среди пламени *человѣка подобнаго Сыну Божію*. Спрашивается, видѣли ли Навуходоносоръ просто *атела* или, озаренный свыше, узналъ дѣйствительно *Сына Божія*? Первое мнѣніе наиболее принято, такъ какъ въ Свящ. Писаніи часто Ангелы называются сынами Божіими ²⁶⁹) и кромѣ того по мнѣнію нѣкоторыхъ комментаторовъ царь могъ при этомъ имѣть въ виду и обозначить этимъ именемъ какого-нибудь изъ полубоговъ халдейской теогоніи. Какъ бы ни было впрочемъ, кажется за несомнѣнное можно признать съ археологомъ Мартини, что въ барельефѣ ватиканскаго саркофага художникъ имѣлъ въ виду представить *Сына Божія*. Доказательствомъ этого прежде всего можетъ служить то обстоятельство, что человѣкъ, стоящій внѣ печи, держитъ въ рукѣ свитокъ, который, сколько извѣстно, въ древности не давался въ качествѣ атрибута ангеламъ. Затѣмъ, въ IV вѣкѣ, къ которому предположительно относится ватиканскій саркофагъ, было въ ходу богословское мнѣніе, что чудо съ отроками совершено *Сыномъ Божіимъ*. Мнѣніе это въ повѣстической формѣ выражено Пруденціемъ, который влагаетъ въ уста Навуходоносора слова, имѣющія такой смыслъ: 'печь приняла только трехъ человѣкъ, но вотъ четвертый между ними, презирающій пламя: это Сынъ Божій, я исповѣдую Его и побѣжденный поклоняюсь Ему... Сынъ совершилъ это чудо; я вижу Его, это Самъ Богъ истинный Сынъ Божій ²⁷⁰)'. Ватиканскій барельефъ впрочемъ уклоняется отъ библейскаго разсказа, представивъ Сына Божія не въ самой печи, а сбоку. Это сдѣлано быть-можетъ съ тою цѣлю, какъ предполагаетъ Мартини, чтобы представить очевидное дѣйствіе всемогущества, совершенное надъ огнемъ, надъ которымъ Онъ поднялъ руку съ повелѣвающимъ или благословляющимъ жестомъ.

²⁶⁸) Дан. III, 49. Эта мысль нашла примѣненіе и въ церкви: „тѣлу златому премудрѣя дѣти не послужаши и въ пламень сами поддоша... среди пламени возопиша, и ороси я ангель... (канонъ Св. Причаш.).

²⁶⁹) Іов. I, 1. Ц. 1. Пс. LXXXVIII 7.

²⁷⁰) Apotheos. vers. 130 и 138.

Интересный въ этомъ отношеніи памятникъ представляетъ доска изъ слоновой кости V вѣка: на ней *окрыленная фигура* простираетъ *крестъ* надъ пламенемъ, чтобы потушить его ²⁷¹). Это, нужно полагать, не просто ангель, а ангель завѣта, какъ иногда называется Сынъ Божій въ Свящ. Писаніи. А на днѣ одной чаши I. Христось простираетъ жезлъ надъ печью, точно такъ, какъ представляется Онъ при совершеніи умноженія хлѣбовъ. Слѣдовательно идея, что Сынъ Божій, I. Христось, совершилъ чудо съ отроками,—общая идея художникамъ древности ²⁷²).

Эта же идея, хотя съ меньшею ясностью, но за то ближе къ библейскому тексту, нужно полагать, выражена и въ барельефѣ другаго ватиканскаго саркофага, на которомъ представленію отроковъ въ печи предшествуетъ представленіе Навуходоносора, повелѣвающаго поклоняться его статуѣ ²⁷³). Между двумя отроками, стоящими уже въ печи, стоитъ третье лицо со сложенными на груди руками и съ открытою головою, тогда какъ на головахъ двухъ отроковъ фригійскія шапки. Третьяго отрока воинъ ведетъ къ печи, изъ которой одинъ изъ находящихся тамъ отроковъ подаетъ ему руку. Не можетъ быть кажется сомнѣнія, что художникъ держался въ данномъ случаѣ текста, гдѣ говорится, что Навуходоносоръ видѣлъ между отроками Сына Божія, тѣмъ больше, что и самъ Навуходоносоръ представленъ. Художникъ считалъ излишнимъ держаться какого-нибудь частнаго толкованія чуда: присутствіе Сына Божія въ печи объясняетъ все.

Нельзя не отмѣтить еще одну характерную особенность, которую представляетъ стѣнная живописная картина изъ катакомбъ св. Прискиллы: надъ головами трехъ отроковъ изображенъ голубъ съ масличною вѣтвью въ клювѣ ²⁷⁴). Мнѣніе Мартини, который видитъ въ немъ символъ мира, вѣспосланнаго небомъ на отроковъ, несмотря на угрозы нечестиваго царя, и освобожденія ихъ изъ пламени,—это мнѣніе кажется можетъ быть принято за вѣрное. Что же касается дополненія, какое дѣлаетъ онъ къ

²⁷¹) Gori, Thesaur. diplich. t. III. Tab. VIII.

²⁷²) Идея эта вполне согласна съ вѣрою древней церкви, неоднократно выражаемой въ церковныхъ пѣсняхъ. „Въ печь огненную ко отрокомъ еврейскимъ снисшедшаго и пламень въпросу предложшаго Бога—пойте дѣла и пр.

²⁷³) Ar. 1. 185.

²⁷⁴) Bott. CLXXXI.

этому мнѣнію, что голубь, будучи символомъ мира и освобожденія, былъ вмѣстѣ съ тѣмъ аллегорическимъ представленіемъ ангела, посланнаго съ неба совершить это чудо,—это дополненіе не согласно съ общепринятымъ значеніемъ символа и совершенно излишне, такъ какъ въ сущности ничего не прибавляетъ къ первому мнѣнію, которое само по себѣ вполне достаточно ²⁷⁵⁾.

Отношеніе разсматриваемаго представленія къ личности Сына Божія уже съ достаточною ясностію выражается въ присоединеніи къ тремъ отрокамъ на нѣкоторыхъ памятникахъ четвертаго лица, притомъ съ атрибутами, прямо указывающими на личность І. Христа. Но этимъ общимъ указаніемъ на отношеніе даннаго представленія къ личности Спасителя не ограничивались древне-христіанскіе художники. Они старались подробнѣе раскрыть и уяснить его путемъ сопоставленія этого сюжета частію съ ветхозавѣтными событіями, аналогичными по идеѣ, частію съ представленіями собственно христіанскими. Такъ разсматриваемое представленіе иногда сопоставляется съ жертвоприношеніемъ Авраама ²⁷⁶⁾. Основаніемъ для такого сопоставленія служила не только идея жертвы, но главнымъ образомъ единство вѣры въ Объятованнаго, прообразомъ Котораго былъ Исаакъ, въ Его смерть, ради которой Богъ не только щадитъ народъ свой, но и совершаетъ столь чудныя дѣла. Мысль эта расширяется чрезъ сопоставленіе даннаго событія съ исторією пр. Іоны, поглощаемаго и выбрасываемаго чудовищемъ, и исторією Ноя ²⁷⁷⁾: смерть и воскресеніе Объятованнаго имѣли своимъ послѣдствіемъ воскресеніе и безсмертіе людей, образъ Котораго вмѣстѣ съ Іоною и Ноемъ представляютъ оцѣнку, оставшіяся невредимыми среди разрушительной стихіи ²⁷⁸⁾. Живая вѣра и пламенная молитва,—последняя иногда характерно выражается въ молящейся фигурѣ, съ крестообразно распростер-

²⁷⁵⁾ Mart. Dict. p. 287

²⁷⁶⁾ Art. I, 313. II, 127.

²⁷⁷⁾ Art. I, 349. II, 87.

²⁷⁸⁾ Эгогъ широкій смыслъ событія прекрасно выражаетъ насмѣльная ісусова: „Отроки отъ печи избавевый, бывъ человекъ—страждеть яко смертенъ и страстію смертное въ негѣбѣхъ облачатъ благодѣніе“ ..

тими руками ²⁷⁹),—были причиною того, что Добрый Пастырь бодрствовал надъ благочестивыми отроками, какъ и надъ провозвѣстникомъ его Данииломъ ²⁸⁰): Добрый Пастырь посрединѣ между тремя отроками и Данииломъ во рвѣ львиномъ. Божественная сила, измѣнившая свойство человеческого естества и природу огня, пламень котораго былъ для отроковъ какъ бы прохладною кущею, въ которой они воспѣвали хвалу и благодареніе Господу,—эта божественная сила дѣйствовала и въ томъ случаѣ, когда нѣсколькими хлѣбами насытились нѣсколько тысячъ чловѣкъ и благодарили Бога. Три отрока въ пламени въ видѣ бесѣдки съ воздѣтыми руками, сопоставленные съ народомъ, благодарящимъ на колѣнахъ Бога ²⁸¹), выражая эту мысль, указываютъ въ тоже время на таинственное дѣйствіе, вслѣдствіе жертвы—смерти Христовой, благодатной силы въ хлѣбѣ св. евхаристіи. Дальше, Тотъ Кто охладилъ пламя, своимъ крещеніемъ освятилъ природу воды, давъ ей способность возрождать человеческое естество, и угасилъ вѣчное пламя для тѣхъ, кто возрождается Духомъ и огнемъ въ водѣ крещенія, съ вѣрою въ явившуюся на Иорданѣ Св. Троицу, исповѣдниками и образомъ которой были отроки, Троицъ равночисленіи. Безъ сомнѣнія эта широкая догматическая мысль лежитъ въ основаніи сопоставленія трехъ отроковъ съ крещеніемъ І. Христа ²⁸²). Симметрія между тѣмъ и другимъ представленіемъ—три лица въ томъ и другомъ—ручается за то, что сопоставленіе вовсе не случайное, а основанное на свойственной древней богословской мысли ассоціаціи представлений. Съ указаннымъ нами общимъ смысломъ могла соединяться также у древне-христіанскаго художника особенная мысль объ огненномъ крещеніи, которое признавалось равносильнымъ, крещенію водою, если язычники, увѣровавшіе во Христа, сожигаемы были, не принявъ христіанскаго крещенія. Равно какъ гоненія вообще, кото рымъ постоянно подвергались вѣрующіе, находили свой образъ въ представленіи отроковъ. Кириллъ александрійскій сравниваетъ съ вавилонскою

²⁷⁹) Аг. II. 87. 127.

²⁸⁰) Аг. II. 83.

²⁸¹) Аг. II. 113

²⁸²) Аг. I. 229

печью церковь, гдѣ люди выѣтъ съ ангелами поютъ хвалы Господу и непрестанно приносятъ Ему долгъ благодарности ²⁸³). Наконецъ, такъ какъ отроки оставались невредимыми, то изображеніе ихъ само по себѣ могло служить и дѣйствительно служило, по объясненію Иринея и Тертулліана, однимъ изъ символовъ воскресенія ²⁸⁴). Въ силу столь широкаго внутренняго смысла, соединявшагося съ разсмотрѣннымъ представленіемъ, оно дѣйствительно способно было ободрить христіанъ къ мученичеству,—съ каковою цѣлю и предлагалось взорамъ вѣрующихъ въ усыпальницахъ.

ж) Одно изъ видныхъ мѣстъ между историческими образами І. Христа на древне-христіанскихъ монументахъ занимаетъ *пророкъ Даніилъ*. Два обстоятельства его жизни могли имѣть отношеніе въ глазахъ древнихъ христіанъ къ Спасителю: пророкъ Даніилъ одержалъ побѣду безъ палки и безъ меча надъ свящ. змѣемъ или дракономъ, который, по извѣстію Геродота ²⁸⁵) почитаемъ былъ въ качествѣ божества вавилонянами, тирянами, египтянами и другими народами ²⁸⁶). Археологи указываютъ нѣсколько памятниковъ, на которыхъ, по ихъ мнѣнію, воспроизводится это событіе. Таковъ прежде всего рельефъ на саркофагѣ Ватиканскаго цеметерія ²⁸⁷). Даніилъ стоитъ здѣсь предъ жертвенникомъ, на которомъ горитъ огонь, и подаетъ дракону, обвившемуся вокругъ дерева за жертвенникомъ, нѣчто въ родѣ тѣста: это хлѣбъ смѣшанный изъ смолы, жиру и воску. Чистота стила и согласіе съ лучшими традиціями античнаго искусства заставили ученаго Лябуса (Labus) предположить, что композиція эта могла быть сочинена только христіанскимъ художникомъ III в., взявшимъ за образецъ представленіе на оборотной сторонѣ медали Коммода, гдѣ змѣю, обвившемуся около дерева, приносятъ воздѣланіе вина на жертвенникѣ. Рельефъ на саркофагѣ въ Веронѣ ²⁸⁸) представляетъ этотъ сюжетъ съ нѣкоторою разностію. змѣй вается выходить здѣсь изъ храма; предъ которымъ стоятъ

²⁸³) Ер. XXXVII. Ad. Olyp.

²⁸⁴) Ирин. Adv. Haeres. tib. V. c. 5. 2. Тертул. de resurrect.

²⁸⁵) Lib. II, 44—45.

²⁸⁶) Дан. XIV, 22—26.

²⁸⁷) Aringhi, t. I, p. 289.

²⁸⁸) Maffei, Verona illustr. part. III, p. 54.

жертвенникъ. Рельефъ на саркофагѣ въ музеѣ Арльскомъ ²⁸⁹⁾ представляетъ Даниила, какъ думаютъ, въ моментъ, предшествовавшій совершенію отравленія. Онъ стоитъ съ поднятою къ небу правою рукою, призывая безъ сомнѣнія помощь Божію; а позади его змѣя у подножія жертвенника. Но самый интересный памятникъ представляетъ дно чаши, въ первый разъ опубликованной Гарруччи ²⁹⁰⁾: на немъ, позади Даниила, изображенъ Спаситель; пророкъ Данииль, готовясь поднести смертоносное тѣсто дракону, выходящему изъ пещеры, обращается къ Спасителю за помощію. Это единственный памятникъ, съ очевидностію представляющій смыслъ изображаемаго событія и отношеніе Даниила къ Спасителю вообще: пророкъ Божій, по пониманію древней церкви, былъ прообразомъ Спасителя, какъ вообще, такъ и въ этомъ случаѣ; равно какъ драконъ есть образъ адскаго дракона, побѣду надъ которымъ, прообразованную побѣдою Даниила, одержалъ Иисусъ Христосъ.

Смерть бога вавилонянъ была причиною того, что Данииль вторично брошенъ былъ въ львиный ровъ ²⁹¹⁾, гдѣ онъ оставался шесть дней цѣлымъ и невредимымъ. Это событіе изъ жизни пророка имѣло въ глазахъ первыхъ христіанъ символически прообразовательное значеніе въ отношеніи къ страданіямъ Спасителя и къ надеждамъ ихъ вообще. Не рѣшаясь представлять страданія Спасителя прямо и непосредственно, въ реально-историческомъ видѣ, христіане довольствовались аллегорическими и символически-прообразовательными представленіями, напоминавшими печальныя тайны ихъ вѣры и между ними представленіе Даниила во рву львиномъ—одно изъ самыхъ наглядныхъ и потому наиболѣе частыхъ ²⁹²⁾. Представляя страданія Спасителя, событіе это въ тоже время служило христіанамъ символомъ воскресенія вообще, надежда коего поддерживала ихъ среди гоненій ²⁹³⁾. Потому-то фактъ этотъ постоянно воспроизводится на всѣхъ родахъ памятниковъ древне-христіанскаго искусства: на

²⁸⁹⁾ Musée n. 17. Mart. p. 200.

²⁹⁰⁾ Garrucci Vetri III. 13, 16.

²⁹¹⁾ Дан. III, 39.

²⁹²⁾ Иерон. In Psalm. XVI.

²⁹³⁾ Иерон. In Laoh. IX.

простых надгробныхъ камняхъ ²⁹⁴), на живописныхъ стѣнныхъ картинахъ катакомбъ, на саркофагахъ, на перетневыхъ камняхъ ²⁹⁵), на глиняныхъ лампахъ ²⁹⁶) и др. памятникахъ скульптуры и живописи.

Какъ ни однообразно представленіе разсматриваемаго событія, подробности его не лишены интереса. Почти всѣ памятники, за исключеніемъ двухъ-трехъ, представляютъ Даниїла нагимъ совершенно. Это, думаемъ, не случайность. Такъ какъ Спаситель распятъ въ обнаженномъ видѣ, то этимъ художникъ имѣлъ въ виду указать наглядно на отношеніе образа Даниїла къ страждущему Спасителю. Это тѣмъ болѣе вѣроятно, что и въ тѣхъ немногихъ случаяхъ, когда Даниїль представляется такъ или иначе одѣтымъ, одежда его имѣетъ сходство съ одеждою, какою прикрито было тѣло Спасителя на крестѣ. Такъ на фрагментѣ саркофага изъ цеметерія Прискиллы, по достоинству, стили относящагося къ первымъ вѣкамъ ²⁹⁷), тѣло Даниїла опоясано по чресламъ пеленою, совершенно такъ, какъ обыкновенно изображается І. Христосъ опоясаннымъ на крестѣ. На двухъ фрескахъ цеметерія Прискиллы, не позднѣ VI вѣка, по мнѣнію Мартиньи, Даниїль является съ перевязью, которая съ плеча падаетъ на лѣвый бокъ и связывается подъ правою рукою ²⁹⁸). Впрочемъ, на нѣкоторыхъ памятникахъ онъ изображенъ совсѣмъ одѣтымъ. Такъ на весьма древнемъ саркофагѣ онъ одѣтъ въ опоясанную тунику и пенулу (*penula*), накинутую на руки и ниспадающую назадъ, и на ногахъ имѣетъ обувь горную, т.-е. сандалии ²⁹⁹). Одѣтымъ въ тунику съ рукавами является онъ также на бронзовомъ медальонѣ въ коллекціи Ватикана ³⁰⁰). Барельефъ, найденный въ Алжиріи и обнаруженный комендантомъ De la Mare ³⁰¹), по стилю признаваемый (предположительно) древнѣе саркофаговъ катакомбъ, представляетъ Даниїла въ оригійской

²⁹⁴) Perret. V, pl. XII, 3.

²⁹⁵) Perret IV, pl. XVI, 8.

²⁹⁶) Le Blant.

²⁹⁷) Bottari CXCv.

²⁹⁸) Bottari CLXvII—CLXX. Mart. p. 200.

²⁹⁹) Ciampini Vet. mon. II, p. 7.

³⁰⁰) Bottari II. p. 26.

³⁰¹) Revue Archéol. VI. p. 196.

или персидской шапкѣ, въ узкой одеждѣ, спускающейся подъ ноги и въ плащѣ поверхъ ея.

Даніилъ обыкновенно изображается фасомъ въ молитвенномъ положеніи, т. е. съ распростертыми по древнему обычаю крестообразно руками, а иногда съ поднятыми кверху. По библейскому разсказу, онъ брошенъ былъ въ ровъ, въ которомъ находилось семь львовъ, но на древне-христіанскихъ памятникахъ для краткости и симметріи онъ представляется всегда только между двумя львами. Быть-можетъ и въ этомъ случаѣ древне-христіанскіе художники сообразовались съ обстоятельствами смерти Иисуса Христа, распятаго между двумя разбойниками. Интересную особенность представляетъ дно чаши ³⁰²⁾, на которомъ вмѣсто львовъ, по сторонамъ Даніила изображены два растенія въ цвѣту. Почти такое же стекло обнаружено Гарруччи ³⁰³⁾. Идея смерти и воскресенія Спасителя, прообразъ которыхъ древняя церковь видѣла въ Даніилѣ, очевидно совпадали въ сознаніи христіанскихъ художниковъ. Крестообразно воздѣтыми или распростертыми руками, прообразовавшими распятіе Спасителя, по мысли церкви, Даніилъ заградилъ уста львовъ (руцѣ распростеръ Даніилъ—въ канонѣ). Два цвѣтуція растенія безъ сомнѣнія—образъ жизни, воскресенія. Что касается рва, то извѣстенъ только одинъ памятникъ, не воспроизводящій, а только напоминающій его; это стѣнная живописная картина цеметерія свв: Марцеллина и Петра, на которой ровъ представляетъ нѣчто въ родѣ лодки или продолговатаго ящика, передняя часть котораго выгнута а задняя похожа на спинку ³⁰⁴⁾. Возможно, что христіанскій художникъ имѣлъ въ виду при этомъ гробъ Спасителя, чтобы нагляднѣе выразить близость событій, прообразующаго и прообразуемаго.

Согласно библейскому разсказу, около Даніила часто изображается пророкъ Аввакумъ, приносившій ему нищу, по повелѣнію Божію, и что особенно замѣчательно, на саркофагѣ латеранскаго музея Аввакумъ представленъ поднятымъ за волосы рукою ангела соответственно библейскому тексту ³⁰⁵⁾. Аввакумъ обычно

³⁰²⁾ Buonarr. II, 3.

³⁰³⁾ Vetri III, 12.

• ³⁰⁴⁾ Bottari CXXII.

³⁰⁵⁾ Дан. XIV. 32—35.

венно изображается подающимъ Даниїлу крестообразно наръзанные хлѣбы, положенные въ чашу ³⁰⁶⁾; а иногда онъ держитъ только въ рукахъ корзину съ ручкою ³⁰⁷⁾. На одномъ медальонѣ Ватиканскаго музея Аввакумъ лѣвою рукою, простертою чрезъ полукруглую ограду, окружающую ровъ, подаетъ Даниїлу маленькую чашу, въ видѣ лодочки, содержащую пищу, свойство которой нельзя распознать, а правою держитъ *redit* или пастушескій жезлъ, поддерживаемый противъ плеча. А на противоположной сторонѣ, другой человекъ, драпированный въ палиумъ, простираетъ къ Даниїлу руку, какъ будто благословляя или сопровождая рѣчь. Относительно этой личности, которую обыкновенно толкователи оставляютъ безъ объясненія, можно кажется согласиться съ предположеніемъ Мартини, что она по намѣренію художника, должна напоминать присутствіе Бога или Сына Божія, умиряющаго ярость львовъ. Но что касается пищи, приносимой Аввакумомъ которая, по мнѣнію многихъ западныхъ отцовъ, есть образъ утѣшенія, какое молитвы живыхъ доставляютъ душамъ въ чистилищѣ ³⁰⁸⁾, то это ни на чемъ не основанное, тенденціозное толкованіе. Ужъ если придавать символическое значеніе, кромѣ собственнаго, историческаго, крестообразно наръзаннымъ хлѣбамъ, то естественнѣе всего ставить ихъ въ связь съ евхаристическими хлѣбами, съ таинственною евхаристическою пищею, которая называется пищею ангельскою, и прообразомъ которой были хлѣбы, приносимые Аввакумомъ Даниїлу, который въ нихъ предвкушалъ такъ-сказать чрезъ вѣру таинственную пищу тѣла и крови Христа Спасителя. Эта прекрасная и глубокая идея, что ветхозавѣтные праведники предвкушали вѣрою эту пищу, и дѣлаясь причастниками тѣла и крови Христовой, получали оправданіе, какъ христіане получаютъ оправданіе чрезъ принятіе съ вѣрою евхаристическаго хлѣба—нерѣдко выражается на древне-христіанскихъ памятникахъ.

Наконецъ, на саркофагѣ Юлія Басса Даниїль представленъ между двумя стоящими лицами, имѣющими въ рукахъ свернутый

³⁰⁶⁾ Bottari XLIX.

³⁰⁷⁾ Bottari LXXXIX.

³⁰⁸⁾ Aringhi, t. II, p. 504 Mart. 201.

свитокъ ³⁰⁹⁾. Они представляютъ безъ всякаго сомнѣнія сатраповъ, которые по библейскому разсказу произносили и приводили въ исполненіе законъ, осуждающій на сѣденіе львовъ всякаго кто въ продолженіе тридцати дней обратился бы съ прошеніемъ, въ кому-нибудь другому, кромѣ царя персидскаго, даже къ бо-жеству ³¹⁰⁾ А на стѣнной картинѣ цеметерія св. Каллиста два лица со свитками сидятъ на курульскихъ креслахъ и предъ ними *Scrinia* со свитками ³¹¹⁾.

Отношеніе разсмотрѣннаго представленія къ личности и иску-дательной дѣятельности Иисуса Христа выражается и въ сопо-ставленіи его съ другими представленіями. Идея искупленія, какъ примиренія человѣка съ природою, ставшею во враждебное отношеніе къ нему вслѣдствіе грѣхопаденія первыхъ людей, чрезъ вкушеніе отъ древа познанія добра и зла положившихъ начало борьбѣ между добромъ и зломъ въ природѣ и исторіи, между вѣрою и невѣріемъ—эта идея выражается въ сопоставленіи Даниїла между львами съ представленіемъ съ одной стороны Добраго пастыря между двумя овцами ³¹²⁾ и съ другой—съ представле-ніемъ грѣхопаденія первыхъ людей ³¹³⁾. Въ борьбѣ добра со зломъ, вѣры съ невѣріемъ, зло и невѣріе одерживало временную побѣду, но въ лучшихъ представителяхъ и выразителяхъ вѣры въ обѣтованное сѣмя, какъ Авраамъ, Ной, Моисей, Иона и Да-ниїль, побѣда оставалась на ея сторонѣ. Эта мысль проходитъ чрезъ сопоставленія Даниїла съ названными лицами ³¹⁴⁾. Вѣра въ Обѣтованнаго уже въ Ветхомъ Завѣтѣ доставляла своимъ избранныкамъ торжество надъ смертію и они жили жизнью вос-кресенія, которую имѣлъ даровать и даровалъ Тотъ, кто Самъ умеръ и воскресъ и воскресилъ умершаго Лазаря. При сопоста-вленіи Даниїла съ исторіею Ионы, Моисеемъ, изувающимъ сапоги съ одной стороны, и воскресеніемъ Лазаря съ другой, основан-номъ на указанной мысли, Даниїль очевидно является образомъ

³⁰⁹⁾ Aringhi, t. I, p. 177.

³¹⁰⁾ Дан. VI.

³¹¹⁾ Aringhi, t. I, p. 314.

³¹²⁾ Aringhi, t. II, p. 47, 83, 87.

³¹³⁾ Aringhi, t. II, p. 87. I. 177, 199.

³¹⁴⁾ Aringhi, t. I, p. 323, II, 32, 39, 43.

воскресенія или безсмертія ³¹⁵). Вѣра въ Обѣтованнаго, ради которой Даниїль отказался отъ поклоненія языческому божеству, привела посредствомъ звѣзды мудрецовъ язычества, чтобы поклониться явившемуся царю міра: это выражено чрезъ сопоставленіе Даниїла съ поклоненіемъ волхвовъ ³¹⁶), сопоставленіе тѣмъ болѣе естественное, что мѣстомъ происхожденія маговъ нѣкоторые полагали Персію. Вѣра Даниїла въ Обѣтованнаго упрощала ярость звѣрей, ученіе явившагося Спасителя, подобно пѣнію Орфея, привлекало и смягчало жестокіе нравы людей: (Даниїль при главномъ образѣ Орфея ³¹⁷), и хотя оно было причиною Его смерти, но воскресеніемъ Онъ одержалъ побѣду надъ смертію, даровавъ людямъ безсмертіе: Даниїль между Іисусомъ Христомъ, учащимъ, котораго хотятъ взять, и воскресеніемъ Лазаря ³¹⁸).

3) *Образъ Товіи* имѣлъ значеніе въ глазахъ древнихъ христіанъ не столько самъ по себѣ, сколько благодаря рыбѣ, въ греческомъ названіи которой они, какъ видѣли мы, находили начальныя буквы имени Христова и которая вслѣдствіе этого была символомъ Іисуса Христа вообще. Исторія Товіи извѣстна. Юный Товія, по повелѣнію ангела, поймалъ въ водахъ Тигра рыбу, печень которой освободила Сару отъ злаго духа, а желчь возвратила зрѣніе старому Товиту. Древне-христіанская богословская мысль, такъ склонная къ разнаго рода сближеніямъ и аллегорическимъ толкованіямъ библейскихъ событій, естественно поставила и это чудо въ символическое соотношеніе съ главнымъ предметомъ своихъ вѣрованій, съ личностью Спасителя и дѣломъ совершеннаго Имъ спасенія. Какъ рыба избавила Сару отъ злаго духа и возвратила зрѣніе Товиту, такъ Іисусъ Христосъ освободилъ человѣчество отъ власти діавола и разсвѣтилъ мракъ, въ которомъ оно блуждало, просвѣтивъ омраченный духъ свѣтомъ своего ученія ³¹⁹). Разъ сдѣлано такое сближеніе въ области богословской мысли, оно перешло и въ область монументально-

³¹⁵) Aringhi, t. I, p. 201, 322. II, 39, 43, 45.

³¹⁶) Aringhi, t. I, p. 199; II, 71.

³¹⁷) Aringhi, t. I, p. 317.

³¹⁸) Aringhi, t. II, p. 71.

³¹⁹) Въ такомъ смыслѣ понимаютъ и объясняютъ рыбу бл. Августинъ (Serm IV. De SS. apost. Petro и Paulo) и Оптаві Милевитскій (Contr. Pagan. lib. III).

художественной дѣятельности, которая ни въ одну эпоху не стояла въ такой живой непосредственной связи съ богословскимъ ученіемъ, какъ въ эпоху древне-христіанскую. Исторія Товіи сдѣлалась однимъ изъ сюжетовъ древне-христіанскаго искусства.

Хотя памятниковъ съ воспроизведеніемъ исторіи Товіи сравнительно немного, тѣмъ не меньше, взятые вмѣстѣ, они представляютъ главныя фазы этой исторіи въ порядкѣ библейскаго разсказа.

На одной стѣнной живописной картинѣ римскихъ катакомбъ, предположительно II вѣка, мы видимъ юнаго Товію, отправляющагося въ путь подъ руководствомъ ангела ³²⁰⁾. Другая картина представляетъ Товію, тотчасъ послѣ улова рыбы: Товія почти въ совершенно обнаженномъ видѣ держитъ въ правой рукѣ удочку, съ висящею на крючкѣ рыбою, а въ лѣвой дорожный посохъ ³²¹⁾. Этотъ же моментъ нѣсколько иначе представляетъ картина, открытая въ 1849 г. въ цеметеріи свв. Фрасона и Сатурнина: Товія еще нагой, только съ повязкою пониже пояса; рыба лежитъ около ангела, одѣтаго въ длинную туніку. На стеклѣ въ собраніи Buonarrotti ³²²⁾ и на совершенно похожемъ стеклѣ, снятомъ археологомъ Перрѣ ³²³⁾ и на трехъ, почти похожихъ, изданныхъ Гарруччи ³²⁴⁾, Товія изображенъ одѣтымъ въ короткую, опоясанную туніку, онъ держитъ рыбу, вложивъ руку въ ея пасть. Товія изображенъ также, на бронзовой патерѣ, изданной ученымъ іезуитомъ Marchi въ 1844 г., относительно которой онъ думаетъ, что она употреблялась въ первые вѣка для совершенія крещенія чрезъ обливаніе. Съ этимъ мнѣніемъ едва ли можно согласиться. Не вѣрнѣе ли предположить, что она употреблялась при агапахъ, такъ какъ рыба была не только символомъ крещенія, но и евхаристіи.

Одна катакомбная картина представляетъ Товію возвращающимся домой: онъ несетъ въ рукѣ вещь, въ которой видятъ сердце и желчь рыбы, а впереди его собака ³²⁵⁾. А на саркофагѣ

³²⁰⁾ D'Agincourt, t. V, pl. VII, fig. 3.

³²¹⁾ Bottari LXV.

³²²⁾ Tav. II, fig. 2.

³²³⁾ Vol. IV, pl. XXV, fig. 33.

³²⁴⁾ Vetri III.

³²⁵⁾ Egioglypta, p. 76.

въ Веронѣ взять послѣдній моментъ, когда Товія уже приближался къ дому: предъ домомъ или портикомъ собака, ласкающаяся къ старику ³²⁶). Это вполне согласно съ библейскимъ разсказомъ, по которому сопровождала его собака, которая могла прибѣжать впередъ, чтобы возвѣстить о его приходѣ старику-отцу ³²⁷).

Наконецъ, ученый археологъ De Rossi цитуетъ живописную картину, недавно открытую въ катакомбахъ св. Сатурника, которая представляетъ всю исторію съ такою полнотою, какъ ни одинъ изъ извѣстныхъ доселѣ монументовъ ³²⁸).

³²⁶) Maffei Verona illustrata part. III. p 54.

³²⁷) Кн. Товита, XI, 9.

³²⁸) De christian. monum. IXOYN exhibit. p 13