



Введение въ церковную археологію.

(Изъ лекцій † проф. А. П. Голубцова).

I.

Положеніе археологіи въ русскомъ обществѣ, школѣ и среди сред ныхъ ей специальностей. Возраженія противъ научной состоятельности археологіи и ихъ разборъ. Понятіе объ археологическомъ памятникѣ.— Опредѣленіе предмета церковной археологіи. Связь съ послѣднею литургики; замѣчанія объ отношеніи древне-христіанскаго быта къ церковно-обрядовымъ формамъ. Какъ понимаютъ науку церковныхъ древностей на Западѣ? Вспомогательныя научныя отрасли церковной археологіи; значеніе для разработки ея классической археологіи и исторіи. Задача церковной археологіи.

При изложеніи каждой науки, обязательны нѣкоторыя предварительныя объясненія и соображенія. Цѣль ихъ состоитъ въ томъ, чтобы показать, чего можно ожидать отъ науки, и на какіе вопросы она даетъ отвѣтъ. Я не скрою слабыхъ, скажу болѣе, непривлекательныхъ сторонъ своей специальности,—точно такъ же, какъ не пройду советѣмъ молчаніемъ и того, чѣмъ, по моему убѣжденію, она заслуживаетъ право на вниманіе не только ученаго специалиста, но и каждаго образованнаго человѣка. Въ этомъ случаѣ мнѣ предстоитъ щекотливая задача на первый же разъ развернуть казовый копецъ нашей науки и произнести послѣднее слово, къ которому пришла она послѣ упорныхъ и кропотливыхъ, удачныхъ, но еще чаще неудачныхъ работъ своихъ многочисленныхъ и иногда самоотверженныхъ труженниковъ. Въ общемъ вступительномъ очеркѣ каждая наука представляется болѣе или менѣе привлекательною: послѣдніе выводы,

великія научныя открытія и громкія имена ученыхъ способны озадачить и привлечь вниманіе всякаго, вступающаго въ невѣдомую область знанія, гдѣ передъ его глазами памѣренно собраны бывають наиболѣе цѣбныя и выдающіяся вещи. Впечатлѣніе оиѣ выноситъ довольно сильное, но жестоко оишбѣся бы тотъ, кто подумалъ бы, что при внимательномъ изученіи этой новой отрасли знанія ему прійдется часто любоваться красивыми видами и имѣть обращеніе только съ этою лицевою стороною дѣла. Если оиѣ дилетантъ, оиѣ остановится предъ этой внѣшностію и далѣе ея не поидеть; но если кто захочетъ узнать дѣло обстоятельно и отдать себѣ ясный отчетъ въ видѣнномъ, тому прійдется отказаться отъ красивыхъ видовъ и взглянуть на обратную сторону медали. Но вѣдь хорошо извѣстно, что эта сторона не очень привлекательна, что изнанка не всегда бываетъ красива, хотя по ней-то собственно и узнается работа ткача и доброта матеріала. Церковная археологія, бытъ можетъ, болѣе, чѣмъ какая-либо другая наука, обладаетъ незавиднымъ свойствомъ отталкивать отъ себя сухостію своего содержанія и отсутствіемъ жизненнаго интереса.

Въ ряду многочисленныхъ отраслей исторической науки она одна изъ самыхъ старыхъ по матеріалу, которымъ занимается, и едва ли не самая молодая по времени своего появленія на свѣтъ, по степени обработки и систематизаціи. Можетъ быть, благодаря этой отсталости она не успѣла еще занять настоящаго положенія въ ряду сродныхъ ей спеціальностей и не нашла себѣ должной оцѣнки въ школѣ и обществѣ. Ни въ какой научной области контрастъ между серьезнымъ пониманіемъ и ходячими представленіями не достигаетъ такихъ крупныхъ размѣровъ, какъ въ наукѣ древностей. Въ то время какъ спеціалисты, вълѣдствіе очень понятнаго психологическаго процесса, преувеличиваютъ значеніе предмета своихъ занятій и готовы въ археологіи находить рѣшеніе чуть ли не всѣхъ вопросовъ, связанныхъ съ исторіей челоуѣка, другіе, напротивъ, съ понятіемъ археологіи продолжаютъ соединять представленіе о такомъ знаніи, которое не имѣетъ подъ собою надлежащей почвы, теряется въ мелочахъ и занимается вопросами, ни къ чему не ведущими. Разумѣя подъ матеріалами археологіи разныя обломки, обрывки и всякаго рода старье, оиѣ

считаютъ занятіе этимъ предметомъ забавою празднаго любопытства и много-много ученою роскошью. Судить о томъ, что можетъ сдѣлать въ будущемъ наука древностей, еще не пришло время—это можно угадывать, но не рѣшать; можно оснаивать введеніе этого предмета въ курсъ нашей ередней школы, но едва ли возможно уже теперь сомнѣваться въ справедливости мысли, что этойъ еще сравнительно молодой отрасли знанія предстоить завидная будущность, когда въ ея распоряженіе поступитъ болѣе обширный вещественный матеріалъ, а главное—будутъ выработаны строгіе приемы или методы для оцѣнки этого матеріала и для заключеній объ его исторической цѣнности.

Въ то время, какъ другія науки уже привели въ извѣстность находящійся въ ихъ распоряженіи матеріалъ, археологія все еще его собираетъ и успѣла собрать далеко не все, что можно и нужно для приведенія въ извѣстность своихъ средствъ и для опредѣленія границъ своихъ изслѣдованій. Но нѣкоторымъ отдѣламъ она ходитъ еще ощушь и покуда не имѣетъ возможности выбраться на прямую и торную дорогу. Недостатокъ строго выработаннаго метода и точныхъ критеріевъ для научной оцѣнки уже имѣющихся данныхъ составляетъ большое мѣсто современной археологін, является мишенью для всевозможныхъ нападковъ на археологію со стороны ея научной состоятельности. Нападки эти дѣйствительно сильны, но археологія можетъ принять ихъ на себя только отчасти. Значительная доля этой несостоятельности должна пасть на слабое развитіе нѣкоторыхъ отраслей исторической науки, напр., этнографін, палеонтологін, палеографін, народной психологін и даже лингвистики. Чтобы представить дѣло нагляднѣе, укажу нѣсколько примѣровъ изъ общей археологін. До сихъ поръ, напримѣръ, не выработано вполнѣ положительнаго критерія для опредѣленія стилия первобытныхъ украшеній на посудѣ и костяныхъ орудіяхъ древнѣйшаго періода человѣческой жизни, не классифицированы эти признаки по эпохамъ и племенамъ, и такимъ образомъ наука довольствуется выводами приближительными и заключеніями предположительными. Не выяснены даже вполнѣ особенности, отличающія искусство и ремесла у народовъ историческихъ, между тѣмъ какъ каждое племя, каждый народъ кладетъ особенную печать на

свои издѣлія и на свои бытъ, согласно своему вкусу, а заимствованное у другихъ видоизмѣняетъ.

Поверхностиѣ возраженія, направляемая на археологію со стороны матеріала, который подлежитъ ея изученію. Говорятъ, что черепки, кости, куски заржавленнаго металла, остатки древнихъ зданій и надаранная неизвѣстно кѣмъ и для чего надписи—не научный матеріалъ, что наука древностей занимается пустяками и не имѣетъ ничего общаго съ серьезнымъ знаніемъ. Подобное сужденіе основывается на недоразумѣніи и есть результатъ неяснаго представленія объ археологическомъ памятникѣ и неумѣлаго къ нему отношенія. Но такъ какъ на этотъ счетъ строгое понятіе еще не установилось, а между тѣмъ безъ него невозможна систематическая постановка археологіи, какъ науки, то я и сдѣлаю нѣсколько замѣчаній о томъ, что нужно разумѣть подъ археологическимъ памятникомъ, и всѣ ли вещественныя остатки древности имѣютъ право на это названіе.

Въ отношеніи предметовъ древности существуютъ двѣ крайности, весьма невыгодно отзывающіяся на наукѣ. Одни перецѣниваютъ ихъ, другіе не доцѣниваютъ. Положимъ, мы нашли кусокъ мозаики или обломокъ стариннаго сосуда. Ультра-археологъ, котораго мы назвали перецѣнщикомъ, безъ дальнихъ околичностей сохранилъ эту находку, перенесетъ въ свою домашнюю коллекцію и, если онъ человѣкъ богатый, помѣститъ подъ витриной. Послѣдній—недоцѣнщикъ—не обратитъ на этотъ фрагментъ никакого вниманія, потому что, по его представленію, археологическій памятникъ есть нѣчто цѣльное, характерное, образцовое. И тотъ и другой неправы передъ наукою. Первый вноситъ въ нее приемы старьевщика и отождествляетъ археологическій предметъ съ рѣдкостью; послѣдній примѣняетъ къ оцѣнкѣ памятника масштабъ не научный, придавая значеніе только предметамъ монументальнымъ и хорошо сохранившимся. Держась такого односторонняго представленія, онъ суживаетъ въ ущербъ наукѣ объемъ матеріала, подлежащаго ея оцѣнкѣ. Гдѣ же правда и научное отношеніе къ предмету? Укажу здѣсь нѣсколько признаковъ, которые существенно необходимы для характеристики археологическаго памятника для выдѣленія и отличенія послѣдняго отъ того, что называется находкою и антикварнымъ предметомъ.

Чтобы быть памятникомъ археологическимъ, предметъ долженъ служить нагляднымъ изображеніемъ древняго быта или характеризовать воззрѣнія извѣстнаго времени. Онъ долженъ носить на себѣ печать эпохи, господствующаго въ ней вкуса и понятій. Угадать эти черты—это уже другой вопросъ, рѣшеніе котораго будетъ зависѣть не отъ качества матеріала, а отъ подготовки и умѣнья пѣвнителя. При отсутствіи исторической характерности предметъ долженъ носить по крайней мѣрѣ отпечатокъ личныхъ отношеній,—пусть это будутъ даже индивидуальныя черты, положенныя на него лицомъ, которое его сдѣлало или имъ владѣло. Мы, напримѣръ, имѣемъ много колецъ и печатей отъ византійской эпохи. Одни изъ этихъ предметовъ могутъ служить образчиками тогдашняго мастерства, другіе выражаютъ суетвѣрныя понятія того времени и употреблялись какъ филактеріи и амулеты, третьи разъясняютъ исторію византійскихъ святыхъ. Это сторона общая. Но вотъ г. Детье находитъ въ Константинополѣ и описываетъ перстень съ печатью Іоанна Каппадокійца, извѣстнаго дѣятеля и сотрудника имп. Юстиніана. Въ общемъ—кольцо не даетъ ничего новаго сравнительно съ другими извѣстными кольцами, но по имени владѣтеля, по личнымъ условіямъ, оно пріобрѣтаетъ значеніе памятника. Къ этому же роду типичныхъ признаковъ относятся и приписки въ рукописяхъ. Онѣ опредѣляютъ время происхожденія манускрипта, имя штеца и владѣтеля; говорятъ о назначеніи рукописи: предназначалась ли она для личнаго употребленія, или для вклада въ перковь на поминъ души, или для пополненія бібліотеки. То же лужно замѣтить объ имени живописца на иконѣ и мастера на другихъ предметахъ утвари.

Въ томъ случаѣ, когда дѣло идетъ о предметахъ мелкихъ, сохранившихся не вполне, пострадавшихъ отъ времени и представляющихъ изъ себя въ собственномъ смыслѣ обломки и случайные обрывки древнихъ предметовъ, однимъ изъ существенныхъ условій научнаго значенія подобныхъ остатковъ служитъ опредѣленіе условій изъ находенія, отношеніе къ другимъ вмѣстѣ съ ними найденнымъ (если таковыя находились) и сравненіе съ однородными предметами, уже извѣстными и оцѣненными въ наукѣ. Такимъ образомъ старинный желѣзный гвоздь, найденный

гдѣ-нибудь случайно, не можетъ привести ни къ какому научному выводу и не можетъ считаться археологическимъ памятникомъ: но если тотъ же самый гвоздь найденъ въ древней могилѣ, онъ указываетъ уже ея происхожденіе изъ эпохи такъ называемаго желѣзнаго вѣка и въ свою очередь проясняется другими предметами могильнаго инвентаря со стороны своего бытового значенія. Въ этихъ условіяхъ онъ остается только желѣзнымъ гвоздемъ и научнаго значенія не имѣетъ. Точно такъ же и отвалившійся кусокъ штукатурки со слѣдами живописи не имѣетъ самъ по себѣ археологическаго значенія, если неизвѣстно, на какомъ мѣстѣ и при какихъ условіяхъ онъ найденъ, къ какому роду относится по характеру живописи. При отсутствіи этихъ условій онъ теряетъ право на признаніе его археологическимъ памятникомъ и можетъ цѣпаться подъ витрину антикварія, какъ раритетъ или любопытный предметъ, но не больше. Слѣдуетъ имѣть въ виду и степень сохранности памятника. Сколько древнихъ надписей дондо до насъ въ такомъ поврежденномъ видѣ, что онѣ не только не могутъ быть удовлетворительно прочтены и объяснены, но даже ихъ смыслъ и палеографическіе признаки остаются совершенно неразгаданными.

Разъяснивъ такимъ образомъ, что не всякій предметъ старинны имѣетъ право считаться археологическимъ памятникомъ, мы должны прибавить въ заключеніе, что это значеніе они удерживаютъ или теряютъ не столько отъ собственной маловажности, сколько благодаря отсутствію тѣхъ условій, при которыхъ и самые незначительные остатки старинны становятся надежнымъ матеріаломъ и могутъ привести къ историческимъ заключеніямъ. Благодаря невниманію къ этимъ признакамъ археологовъ стараго времени, наука древностей потеряла немало весьма цѣннаго матеріала и потеряла не отъ нечестивенія памятниковъ,—нѣтъ, лучшие было бы, если бы они и доселѣ не являлись на свѣтъ Божій,—а оттого, что добывали ихъ неумѣлою рукою, отрывая отъ окружающей обстановки, съ которой они стояли въ тѣсномъ родствѣ и отъ которой получали извѣстный свой смыслъ и освѣщеніе. Подобные предметы потеряны для науки, а что еще хуже, даютъ поводъ къ ошибочнымъ заключеніямъ. Такъ, напримѣръ, перемѣщеніе костей и слѣды на нихъ

отъ грызуновъ въ могиллахъ повели къ созданію людодѣства въ такихъ мѣстахъ, гдѣ его не было. Недоразумѣніе произошло отъ невниманія къ условіямъ первоначальнаго положенія этихъ остатковъ и поверхностнаго ихъ анализа.

Третій упрекъ, который дѣлають археологи, относится къ мелочности и узкости ея работъ, къ разбросанности ея матеріаловъ и отсутствію въ археологіи широкихъ обобщеній. „Ограничиваться изученіемъ деталей, разрабатывать матеріальную сторону вещественнаго памятника, расплываться въ этомъ разобраніи—задача слишкомъ питчожная“, говорятъ, „для науки и едва ли оправдываетъ тѣ усилія, которыхъ требуетъ изученіе археологическихъ памятниковъ“. Въ исторіи почти каждой науки была пора, когда она занималась частностями и мелочами, изучала отдѣльные факты и терялась въ подробностяхъ, не всегда отдавая себѣ ясный отчетъ въ томъ, къ чему приведетъ вся эта предварительная работа, и какое зданіе сложится изъ этихъ разрозненныхъ, случайно попадавшихъ подъ руку матеріаловъ. Археологія долге другихъ держалась и держится на почвѣ этого кропотливаго труда, копаясь въ землѣ, собирая обломки, роясь въ пыли библіотекъ и читая по складамъ старинныя надписи и фоліанты. Трудолюбивый изслѣдователь, которому теперешняя наука обязана своимъ фундаментомъ, имѣлъ передъ глазами кучу разбросаннаго, гдѣ пошло, матеріала, разбирать и приводить его въ порядокъ и мало-помалу доходить до его историческаго значенія. Съ этой поры началась уже классификація разбросаннаго матеріала, и изъ кучи обломковъ сталъ собираться музей, въ которомъ каждая вещь нашла свое мѣсто въ составѣ дѣлаго согласно съ хронологическими и историческими условіями ея происхожденія. Въ этомъ уже обработанномъ видѣ археологическіе памятники подлежатъ теперь нашему изученію. Мы имѣемъ дѣло не съ обломками, Богъ вѣсть откуда къ намъ попавшими, не съ массою фрагментовъ сомнительнаго достоинства, не съ знаками непонятныхъ алфавитовъ, пацарапанными неизвѣстно кѣмъ и для чего, не съ обрывками стараго костюма, не съ диковишками и рѣдкостями, но съ историческими памятниками, какъ съ представителями древняго быта человѣчества. Мы руководимся выборомъ, мы изучаемъ историческій фактъ. У

насъ есть уже цѣль положительная. Относясь подобнымъ образомъ къ дѣлу, мы равно далеки и отъ поверхностнаго дилетантизма, который въ археологическомъ матеріалѣ видитъ коллекцію старинныхъ диковинокъ, и отъ узкаго спеціализма, который смѣшиваетъ мелкое и крупное, неважное и важное, цѣнитъ фактъ для факта и не заходитъ далѣе его одиночнаго значенія.

Къ счастью, для нашей науки проходитъ эта схоластическая пора, и живая историческая мысль начинаетъ связывать и пропихать изученіе мертвыхъ и нѣмыхъ памятниковъ древности. Но „мертвые и нѣмые“—понятіе относительное. Это—выраженія, которыя отъ частаго употребленія стѣлались стереотипными, но которыхъ смыслъ далеко не такъ ясенъ, какъ того требовала бы санкція ихъ долговременнаго употребленія. Памятникъ отдаленнаго прошедшаго мертвъ, но лишь до тѣхъ поръ, пока не поняли его значенія въ исторической жизни; онъ нѣмъ до тѣхъ поръ, пока не выучились понимать его языкъ, не прислушались къ его говору о томъ далекомъ прошломъ, отъ котораго онъ уцѣлѣлъ до насъ. И если бы можно было собрать во едино этихъ неподкупныхъ свидѣтелей давно минуваго и прислушаться къ тому, что говоритъ чрезъ нихъ прошедшая жизнь человѣчества, тогда предъ нами повторилась бы его прошлая судьба, предстали бы интересы и задачи нашихъ отдаленныхъ предковъ.—Палеонтологъ, изучая строеніе и функціи какаго-либо ископаемаго организма, геологъ, анализируя составъ и особенности различныхъ формаций, трудятся въ той же области и для тѣхъ же цѣлей, что и археологъ. Какъ для первыхъ задача простирается гораздо далѣе изученія той или другой окаменѣлости, организма, той или другой формации, а центръ тяготѣнія ихъ работъ лежатъ въ тѣхъ выводахъ, къ которымъ приводитъ изученіе формъ ископаемаго міра, такъ и для археолога не пергаментъ стараго фолианта имѣетъ цѣнность, не остатокъ разрушеннаго зданія самъ по себѣ драгоценная находка, а тѣ историческія и бытовія отношенія, которыя уясняются по монументальнымъ остаткамъ прежняго. Объяснимъ это нагляднѣе. Археологъ, разрывая курганъ, открываетъ подъ насыпью могильный склепъ и въ немъ скелеты покойниковъ, какъ они лежали, можетъ быть, цѣлыя сотни лѣтъ, а около нихъ разныя вещи изъ

домашняго обихода: сосуды, оружіе и металлическія принадлежности костюма. Но этимъ остаткамъ онъ воскрешаетъ бытовую жизнь могильнаго племени, давно уже исчезнушаго съ лица земли, воспроизводитъ обряды погребенія, угадываетъ его представленія о загробной жизни и дѣлаетъ много другихъ заключеній объ исторической судьбѣ обитателей этого некрополя. Часто одна какая-нибудь надпись открываетъ изъ мнѣвшей жизни народовъ такія подробности, о которыхъ молчитъ преданіе и забыла народная память. Сколько, напримѣръ, свѣта пролило было въ свое время въ Египетскую древность, когда Шампольонъ нашель ключъ къ чтенію іероглифовъ, и разобрано было клинообразное письмо Ассирійцевъ! Какъ увеличались свѣдѣнія о жизни древнихъ Египтянъ и Римлянъ послѣ изслѣдованій Лепсіуса и раскопокъ на мѣстѣ древней Помпеи! Не буду говорить о крупномъ научномъ значеніи послѣдующихъ открытій Смита въ Ассиріи и Шлимана на мѣстѣ древней Трои и Микенъ и весьма—весьма многихъ другихъ позднѣйшихъ изслѣдователей. Эти пріобрѣтенія елишкомъ въски для того, чтобы оцѣнить ихъ значеніе въ нѣсколькихъ общихъ фразахъ. Переходя къ временамъ болѣе близкимъ, мы видимъ, что благодаря эпитафійкѣ разъяснилось многое изъ древнѣйшей исторіи христіанства. Доказано, напримѣръ, что нѣкоторые члены римской императорской семьи въ II и III вв. уже исповѣдывали христіанство, а продолжающаяся и до сихъ поръ разработка катакомбъ привела ко многимъ выводамъ, совершенно измѣняющимъ историческія воззрѣнія, основанныя на разсказахъ церковнаго историка Евсевія и другихъ письменныхъ памятникахъ. Таково, по нашему мнѣнію, истинное значеніе археологическаго памятника и таково должно быть научное отношеніе къ нему.

Представляется вопросъ: какого же рода памятники подлежатъ нашему изученію? Все то, что носитъ на себѣ слѣды древности, свидѣтельствующіе о той или другой сторонѣ древняго быта, подлежитъ вѣдѣнію археологій въ широкомъ смыслѣ этого слова. Могильный курганъ съ его содержимымъ, древнія утвари и одежды, монеты и медали, памятники водчества, живописи и вазины—все это и многое другое входитъ въ понятіе археологій. Но самое названіе нашего предмета—*церковная археологія*—даетъ уже первый общій

признакъ для спеціализаціи обширнаго и разнообразнаго археологическаго матеріала, подлежащаго изученію науки древностей, и опредѣляетъ кругъ нашихъ непосредственныхъ занятій. Но на счетъ этого названія нужно еще договориться и разъяснить, въ какомъ смыслѣ оно можетъ быть принято. Какъ и большая часть названій наукъ, оно условно и приобрѣло право гражданства своею стародавностію; на самомъ дѣлѣ, въ приложеніи къ нашей спеціальности, оно очень широко, неопредѣленно и не даетъ яснаго представленія о дѣлѣ. Въ понятіе церковной археологіи ¹⁾ отправляясь отъ этого названія, входитъ все, что когда-либо существовало въ древней церкви, а теперь отчасти вышло изъ употребленія, отчасти еще существуетъ, но уже въ измѣненномъ видѣ. Такое широкое обозначеніе позволяетъ подводить подъ него все вообще формы, въ какихъ выражалась древне-христіанская жизнь: будутъ ли это формы вѣроученія и богослуженія, или каноническія постановленія, или отношенія бытовья. Но это было бы такое сложное содержаніе, для обозрѣнія котораго потребовалось бы изложеніе исторіи вѣроученія, церковнаго обряда, каноническаго права, что вовсе нейдетъ къ нашей спеціальности и для нашего изученія не обязательно. Поставленное въ такія широкія рамки, это названіе есть остатокъ прежняго пониманія, когда подъ археологіею въ греко-римскомъ мірѣ разумѣли собственно древнюю исторію, изображеніе событій и учрежденій отдаленнаго прошлаго. Въ первый разъ это слово было употреблено Платономъ въ его діалогѣ: *Гиппіасъ*, гдѣ словомъ *ἀρχαιολογία* онъ обозначаетъ разсказы о древнихъ народахъ, герояхъ, людяхъ и ихъ бытѣ, о томъ, какъ въ древности создавались города. Все эти разсказы о минувшихъ временахъ сокращенно (*συνληψὸν*) называетъ онъ *ἀρχαιολογία*. Понятно, что область церковной археологіи гораздо тѣнѣе не только что такового пониманія, но и опредѣленія ея въ смыслѣ науки *христіанскихъ* древностей. Не разбрасываясь по другимъ спеціальностямъ и не захватывая не принадлежащаго матеріала, церковный археологъ ближайшимъ образомъ имѣетъ дѣло съ двумя категоріями данныхъ, именно: съ формами церковнаго богослуженія (=культы) и отчасти

¹⁾ Какъ справедливо замѣчаетъ Герпке въ своемъ руководствѣ.

древне-христіанскаго быта. Въ понятіе церковнаго культа входятъ двѣ стороны: *литургическая*, то есть, различныя формы богослужебной обрядности въ ихъ историческомъ развитіи, и *мокументальная*—тѣ вещественныя средства, которыя составляютъ обстановку и матеріаль литургическихъ дѣйствій, то есть храмъ, какъ архитектурное цѣлое, со всѣми приспособленіями, относящимися къ богослуженію, церковная живопись, одежды, утварь и всё вообще вещественныя богослужебныя принадлежности. Задача первой части—изложить исторію церковнаго обряда; задача второй—представить исторію церковнаго искусства, по крайней мѣрѣ, въ его главнѣйшихъ отрасляхъ. Взятая вмѣстѣ эти части соотвѣтствуютъ тому, что на языкѣ классической археологін называется: *antiquitates religiosae*, древности религіозныя. Но кромѣ формъ богослуженія въ область церковной археологін, какъ я сказалъ, входитъ еще отчасти изученіе древне-христіанскаго быта. Подъ словомъ *бытъ* мы разумѣемъ внѣшнюю обстановку всеневной жизни, тѣ ея формы и обрядности, въ которыхъ выражаются потребности общезжитія, заботы о пищѣ, одеждѣ и жилищѣ, духъ общества и его міросозерпаніе. Объединяя въ своей программѣ формы церковно-литургической и бытовой жизни, я не ввожу, какъ можетъ показаться съ перваго взгляда, двухъ обособленныхъ категорій данныхъ, но беру двѣ стороны одного и того же явленія, связанныя другъ съ другомъ органически, имѣющія самыя близкія точки соприкосновенія. Справедливое вообще, это положеніе получаетъ особенную силу, когда рѣчь идетъ о первоначальномъ христіанскомъ обществѣ, гдѣ жизнь церковная или то, что теперь называютъ культомъ, не стояла совсѣмъ особнякомъ и не выдѣлялась черезчуръ изъ условій всеневнаго быта, но перѣдко отсюда брала свое начало и здѣсь коренилась, какъ на своей почвѣ. Если эти два главныя вопроса нашей науки перевести на языкъ общей археологін или, употребляя школьное выраженіе, *archeologia profana*, то они будутъ, пожалуй, соотвѣтствовать двумъ главнымъ отдѣламъ послѣдней: исторіи искусства и этнографіи. Не научно, конечно, выдѣлять памятники искусства изъ памятниковъ быта, потому что пограничная черта между ними неуловима, и переходъ отъ однихъ къ другимъ нельзя отдѣлнить демаркаціонною линіею. Но при-

пшая это дѣленіе за остатокъ стараго понятія объ археологii, какъ *объ исторіи искусства и притомъ искусства античнаго*, мы въ правѣ отнести въ эту часть памятники, монументальные, въ которыхъ высказались не будущія стремленія челоуѣка, а художественныя воззрѣнія и идеалы цѣлой эпохи и цѣлыхъ народовъ. Въ наукѣ церковныхъ древностей этому отдѣлу будетъ соответствовать исторія церковнаго искусства, выразившаяся въ монументальныхъ памятникахъ, имѣющихъ связь съ общею культурою челоуѣчества. Что же касается до этнографіи, задача которой состоитъ въ изученіи народнаго быта и его психологическихъ особенностей, то подъ эту категорію отойдетъ другая часть нашей специальности—исторія церковнаго обряда и отчасти древне-христіанскаго быта.—Это послѣднее соображеніе мы разовьемъ подробнѣе въ своемъ мѣстѣ, а теперь сдѣлаемъ нѣсколько краткихъ объяснительныхъ замѣчаній объ отношеніи бытовыхъ формъ къ церковно-обрядовымъ.

Вопросъ о взаимномъ отношеніи богослуженія или культа, какъ говорятъ на западѣ, и быта до сихъ поръ не былъ предметомъ парочкаго, спеціальнаго изученія, сколько мнѣ извѣстно, и находился даже подъ вліяніемъ особыхъ доктринъ, пренятствовавшихъ его научной постановкѣ. Связь между этими явленіями или не понимали, или игнорировали, или даже искусственно разрывали. Подъ вліяніемъ ультра-религіозныхъ воззрѣній находили даже несомвѣстнымъ съ честью и достоинствомъ церковнаго обряда проводить какую-либо внутреннюю связь между нимъ и обычаями житейскаго практики. Въ церковномъ богослуженіи или культѣ склонны были видѣть скорбій противодѣйствіе и отрицаніе формъ бытовыхъ, нежели какія бы то ни было родственныя стороны съ ними. Подобныхъ доводовъ нельзя назвать основательными ни съ точки зрѣнія церковной, ни съ точки зрѣнія исторической, и вотъ почему. Какъ церковныя, такъ и бытовые обряды имѣютъ свое основаніе и разъясненіе въ законахъ и формахъ общечелоуѣческаго или мѣстнаго символическаго языка. Каждый литургическій обрядъ, какъ извѣстная богослужебная форма, представляетъ или одиночный символическій актъ, или цѣлый рядъ подобныхъ актовъ, выразителями которыхъ служатъ особыя движенія, особенныя священподѣйствія и извѣстная группировка внѣш-

ныхъ знаковъ или вещественныхъ предметовъ. Такихъ органовъ или какъ бы факторовъ обряда очень много, но все они сводятся къ извѣстнымъ элементарнымъ дѣйствіямъ и приѣмамъ, которые лежатъ и въ основѣ обрядовъ бытовой жизни. Вѣрная вообще эта мысль получаетъ еще большую силу, когда мы возьмемъ во вниманіе не всеневную, будничную обстановку жизни, а тѣ ея формы, которыя складывались по поводу знаменательныхъ явленій ея и, какъ выходящія изъ ряда обыкновенныхъ, были отличаемы тишичными обрядами. Соплтемся въ примѣръ на обычаи, наблюдавшіеся въ древности при рожденіи ребенка, при заключеніи брачныхъ союзовъ, при похоронныхъ церемоніяхъ и поминальныхъ обрядахъ. Во всѣхъ этихъ случаяхъ жителѣвскій обрядъ пользовался въ главныхъ чертахъ тѣми же средствами, какія были приняты и въ церковномъ богослуженіи для выраженія соотвѣствующихъ идей. Только при этомъ никогда не нужно упускать изъ виду, что церковный обрядъ въ его установившемся, неподвижномъ строѣ сохраняетъ древнія, архаическія формы общечеловѣческой символики, а бытовой обрядъ постоянно мѣняется подъ вліяніемъ успѣховъ культуры, съ развитіемъ вкуса и жителѣвскихъ удобствъ. Поэтому было бы по меньшей мѣрѣ странно, если бы кому-либо вздумалось, напримѣръ, проводить параллель между жителѣвскимъ костюмомъ недавняго прошлаго и церковными одеждами; но другое дѣло, если взять для сравненія еврейскія одежды, греко-римскій костюмъ и его видоизмѣненіе въ Византіи: тогда эта параллель окажется необходимою и уяснить многое въ составѣ тенеречнаго нашего богослужебнаго облаченія. Молитвенныя жесты христіанствъ, за исключеніемъ, разумѣется, крестнаго знаменія, столько же принадлежатъ христіанскому міру, сколько и до-христіанскому: столько же были употребительны въ жителѣвской практикѣ, сколько и въ христіанствѣ. Или, напримѣръ, круговое хожденіе—хороводъ, эмблема, на нашу взглядъ, солнца и солнечнаго пути, съ незапамятныхъ временъ сдѣлалась выраженіемъ радости и веселья въ быту народномъ. Припомнимъ аналогическое явленіе и въ литургической практикѣ, въ обрядахъ обхожденія новокрещеннаго вокругъ купели, посвящаемыхъ въ іерархическія степени вокругъ престола, новобрачныхъ вокругъ анаоя, крестныхъ ходовъ вокругъ

храмовъ, городовъ и селеній. Внутреннему значенію этого обряда—символа радости духовной—соотвѣтствуетъ и литургическій языкъ. Въ самомъ дѣлѣ какимъ словомъ обозначается этотъ обрядъ кругообразнаго хожденія? словомъ *χορεύειν* (отъ *χορός* = хоръ, хороводъ, хороводный танецъ съ пѣніемъ), что значитъ: водить хороводы, плясать, веселиться, ликовать, и этимъ послѣднимъ словомъ переводится *χορεύω* въ извѣстномъ стихѣ, который поютъ при обхожденіи посвящаемыхъ, новобрачныхъ: *Исайе ликуй*. Въ нашихъ старинныхъ требникахъ эта бытовая черта нашла себѣ мѣсто въ слѣдующемъ характерномъ выраженіи: *ходить около, узоколь*, а извѣстно, что *коло* въ старо-славянскомъ языкѣ означаетъ кругъ, колесо, кольцо, а по аналогіи съ круговымъ движеніемъ—и самый хороводъ. Такъ обрядъ специально церковный сводится къ простѣйшей основѣ, къ элементарному обряду, въ какомъ выражаетъ себя общечеловѣческое сознаніе. Употребленіе перстней и вѣнковъ во время брачныхъ церемоній, процессій съ зажженными свѣтильниками, куренія и разные виды цѣлованія во время службъ, устройство престола, основою для котораго послужилъ столъ, украшеніе храмовъ живописью и рѣзбой—откуда взялись всѣ эти литургическія подробности, чему онѣ обязаны своимъ значеніемъ, неотразимымъ вліяніемъ на чувство человѣка? Почему всѣ эти формы такъ близки и доступны всѣмъ, такъ много говорятъ нашему сердцу и сдѣлались воспитательнымъ орудіемъ въ рукахъ христіанской церкви? Ужъ конечно не потому, что онѣ придуманы, прикованы, но благодаря общей психологической основѣ, на которой держатся. Есть обряды, впрочемъ очень немногіе, имѣющіе, такъ сказать, универсальный, общечеловѣческій характеръ. Они не принадлежатъ одному какому-либо народу или опредѣленной мѣстности, не выработаны какою-либо отдѣльною религіозною сектою и не составляютъ принадлежности частнаго культа или богослуженія, но выражаютъ общечеловѣческое содержаніе и при томъ въ такой формѣ, которая вполнѣ отвѣчаетъ этому содержанію и ясно говоритъ сознанію различныхъ эпохъ и народностей. Такія всеобщія міровыя формы символикъ стоятъ выше религіознаго партикуляризма и берутъ начало изъ тѣхъ же источниковъ, къ которымъ обращается порой и христіанское религіозное міро-

созерцаніе. Вотъ почему рядомъ съ специфическими формами библейской символики древне-христіанское искусство заключаетъ въ себѣ нѣсколько и такихъ, которыя имѣли мѣсто въ античномъ искусствѣ и наблюдались въ домашней практикѣ греко-римскаго міра. Въ этихъ міровыхъ формахъ частное и индивидуальное исчезаетъ: онѣ не принимаются и не заимствуются, но составляютъ общее достояніе человѣчества и необходимый элементъ его духовной жизни. Разбирая съ этой стороны церковный обрядъ, мы найдемъ въ теперешнемъ его строѣ нѣсколько и такихъ подробностей, которыя общи ему съ бытовыми формами древняго міра и съ языкомъ общечеловѣческой символики. Поэтому историкъ церковнаго обряда никогда не долженъ упускать совершенно изъ вида этой важной стихіи въ развитіи богослуженія, а толкователь послѣдняго долженъ строго отличать внутреннюю его сторону отъ виѣшней. Отправляясь отъ послѣдней, ему предстоитъ задача выяснить сначала общечеловѣческой смыслъ той или другой церковно-обрядовой формы, а затѣмъ уже конкретный, специальный, выработанный церковной символикой.

Развиваемой мысли, повидимому, противорѣчитъ то обстоятельство, что христіанская церковь перѣдко враждебно и отрицательно относилась къ обрядамъ бытовой жизни и старалась всѣми мѣрами искоренять ихъ. Но противъ самаго ядръ обряда, какъ извѣстной формы, вооружалась въ этихъ случаяхъ церковь? Конечно, нѣтъ, а противъ тѣхъ идей, которыя проводникомъ служили обрядъ. Если идея обряда не заключаетъ въ себѣ ничего предосудительнаго, или если она забыта и отжила свой вѣкъ, тогда и обрядъ становится безразличною формою, подъ которой можетъ укрыться самое разнообразное содержаніе. Такъ и бываетъ обыкновенно въ эпоху упадка народной жизни, когда стародавнія формы быта уже отжили свой вѣкъ и, потерявъ первоначальное значеніе, обратились въ мертвый обрядъ, которому слѣдуютъ по привычкѣ и для успокоенія совѣсти. Въ такомъ случаѣ обрядъ, какъ мертвая буква, или совершенно исчезаетъ изъ практики, или разлагается, и его разрозненные детали или подробности, принимая новыя сочетанія, входятъ въ составъ другихъ обрядовъ и образуютъ изъ себя новыя бытовыя формы. Эти послѣднія подвергаются той же участи, колеблясь и измѣ-

нясь вмѣстѣ съ колебаніемъ народной жизни. Даже и въ тѣхъ случаяхъ, когда извѣстный бытовой или культовый обрядъ встрѣчалъ противодѣйствіе со стороны христіанства, онъ не былъ осуждаемъ на совершенное уничтоженіе, но нерѣдко только сглаживался и измѣнялся подѣ вліяніемъ церковныхъ учрежденій и въ этомъ переработанномъ видѣ приобреталъ право на дальнѣйшее существованіе. Въ такомъ случаѣ происходила или ассимиляція христіанскаго обряда съ бытовой практикой, или возникали какія-либо новыя учрежденія, въ которыхъ человѣкъ прежняго строя могъ найти замѣну или пополненіе своихъ старыхъ понятій. Исторія средневѣковой церкви представляетъ много примѣровъ этой примирительной практики. Такъ образовались мѣстные народные обычаи, въ которыхъ оказывалась значительная примѣсь суевѣрныхъ понятій, но которые тѣмъ не менѣе получили церковную переработку, стали въ связь съ церковными обрядами и получили объясненіе съ точки зрѣнія послѣднихъ. Въ области теоретической этому направленію соответствуетъ тотъ способъ объясненія древняго міра, по которому послѣдній является какъ бы предчувствіемъ христіанства, слабымъ подобіемъ его религіозныхъ идей. У насъ, напримѣръ, еще и до сихъ поръ держится по мѣстамъ обычай отпраивать поминки по умершемъ въ первые дни Ѳоминной недѣли. Этотъ чисто народный обычай получилъ названіе *радунницъ* и сопровождается подробностями, ведущими свое начало изъ языческой практики. Въ эти же дни справляется и церковное поминованіе, такъ какъ въ пасхальную недѣлю церковнаго поминованія—девятинъ и сорокоуста—по древнимъ уставамъ, не полагалось. Народный обычай примыкаетъ къ церковному, какъ дополнительная часть, какъ уступка стародавнему обряду, но не какъ самостоятельная часть съ своимъ специально-языческимъ характеромъ. Или, напримѣръ, въ средніе вѣка съ началомъ февраля мѣсяца совпадалъ языческій праздникъ очищенія, продолжавшійся нѣсколько дней и давшій этому мѣсяцу самое названіе: *februarius* отъ *februus*; *februare enim purgare dicimus quo mense lustrabatur civitas*. Въ противовѣсъ этому празднику папы установили въ день Срѣтенія совершать торжественную процессію съ зажженными свѣтильниками, обстановка которой была явно разсчитана на противодѣйствіе древне-римскому

празднику *lustrationis* и могла служить его замѣною. „Исходъ съ литіей въ монастырь“ или церкви до часовъ и литургии 2 февраля, въ день Срътенія, предписывается и нашимъ Тинникомъ.

На томъ же пути сближенія съ церковнымъ обрядомъ дѣйствовала и народная практика. Въ обществѣ, принявшемъ христіанство, но еще не успѣвшемъ усвоить его духа, происходитъ обыкновенно борьба между преданіями прошлаго и новыми религіозными идеями. Общій строй жизни еще продолжаетъ держаться на прежнихъ основахъ, но рядомъ съ нимъ складается другой порядокъ, подъ вліяніемъ церкви и ея учреждений. На первыхъ порахъ и въ сферахъ наиболѣе замкнутыхъ эти два строя встрѣчаются какъ двѣ враждебныя и одна другой противорѣчащія формы жизни, но затѣмъ острая борьба смягчается, народная жизнь ищетъ выхода изъ этого противорѣчія и старается найти между старымъ и новымъ какія-либо общія точки сближенія. Время и привычка постепенно сглаживаютъ контрастъ между ними снимаютъ со стараго болѣе рѣзкія, выдающіяся его черты, и въ этомъ смягченномъ видѣ прокладываютъ ему путь къ сближенію съ формами церковными. Осмысливая эти послѣднія все еще съ точки зрѣнія своихъ прежнихъ понятій, народъ, находящійся на этой ступени религіознаго сознанія, является двоевѣрнымъ. Онъ не только двойтсся между старымъ и новымъ порядкомъ жизни, между представленіями языческими и христіанскими, но старается приурочить послѣднія къ формамъ своего стародавняго быта, связать съ ними и въ этомъ видѣ сдѣлать болѣе доступными пониманію. Подъ вліяніемъ такого народнаго пониманія лица христіанскаго цикла являются съ атрибутами старинныхъ языческихъ боговъ. Такъ пророкъ Ілія въ народномъ пониманіи удержалъ нѣкоторыя черты сходства съ Перуномъ; почитаніе св. Пятницы или Петки осложнилось суевѣрными представленіями изъ народной мифологіи; праздникъ Іоанна Крестителя 24 іюня соединился съ представленіями и обрядами лѣтняго солнцестоянія; св. Власій замѣнилъ древняго Волоса. Въ исторіи народныхъ суевѣрій христіанскаго періода такихъ параллелей слишкомъ много для того, чтобы могло возникнуть сомнѣніе въ дѣйствительности такого *qui pro quo*: съ этими попытками осмыслить хри-

стѣпанскій обрядъ на народный ладъ приходится встрѣчаться чуть ли не на каждомъ шагу. Вотъ почему для изучающаго старинный бытъ народа христіанской эпохи, какой бы то ни было мѣстности и происхожденія, знакомство съ церковнымъ обрядомъ и его формами можетъ оказать очень важную услугу для пониманія самихъ этнографическихъ явленій и преимущественно для уясненія того пути, которымъ совершалось развитіе и обработка народнаго обряда съ его вышней стороны. Это особенно нужно сказать о той сторонѣ народнаго быта, которой обыкновенно отводятъ мѣсто подъ рубрикой: *народный дневникъ*, гдѣ записываются повѣрья, легенды, обычаи и обряды, приуроченные къ извѣстнымъ днямъ годичнаго круга; но годичный циклъ въ этой рубрицѣ расположенъ по церковному календарю и сама народная практика къ нему привязывается такъ или иначе свои любимыя стародавнія повѣрья. На этой переходной ступени своего развитія народный обрядъ получаетъ смѣшанный характеръ: съ одной стороны, онъ удерживаетъ черты своего примитивнаго типа, но, съ другой, принимаетъ въ себя многія подробности и элементы церковной практики. За примѣрами такого взаимодействія ходить не далѣко, и довольно обратить вниманіе на факты, отмѣчаемые въ нашихъ этнографическихъ сборникахъ. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ Малороссіи 15-го января до недавняго сравнительно времени справляли праздникъ „одданія“. Одданіемъ, какъ объясняютъ это слово въ Трудахъ Этнографической экспедиціи, въ юго-западной Россіи называется волшебство, посредствомъ котораго колдунъ можетъ сдѣлать, что у человѣка заведутся во внутренности ящерицы и гады ¹⁾. Что за странное объясненіе, и какъ оно сложилось? Вѣроятно, такъ. Это повѣрье и самое названіе основываются на томъ, что 14 января въ уставѣ полагается отданіе праздника богоявленія, а такъ какъ съ крещеніемъ Спасителя, по церковному представленію, соединилось потребленіе ивѣздящихся въ водѣ змѣевъ и драконовъ, то очень вѣроятно, съ днемъ, когда этотъ праздникъ прекращается, съ одданіемъ, связалось повѣрье, что эти гады и змѣи опять приобрѣтаютъ силу. Это церковное представленіе оказало вліяніе и на самую иконографію, вызвавъ на мнѣша-

¹⁾ Труд. т. III, народн. дневникъ.

торахъ крещенія Христова фигуры драконовъ и чудовищъ подь водою. Въ лицевой псалтири Троицкой Лавры Симона Азарьина, 1634 года, замѣчательна въ этомъ отношеніи иллюстрація словъ псалма: *ты стерлъ еси главы змѣвъ въ водѣ, ты сокрушилъ еси главу змѣву* (Ис. LXXIII, 13). Относящаяся сюда миниатюра представляетъ Крещеніе Христово въ слѣдующемъ видѣ. На вершинѣ горы крестъ съ копіемъ, губкою и другими аксессуарами распятія, подь нимъ голова Адамова: слѣва выдается изъ облака погрудное изображеніе Бога Отца: изъ усть его длинный лучъ свѣта падаетъ на Христа; внизу подь водою представлены схематически два змѣя съ раздунутою пастью и высунутыми остроконечными языками, между ними голова бѣса; по сторонамъ два ангела пронзаютъ его копиями (л. 96). Эта иконографическая подробность и ея объясненіе имѣютъ въ свою очередь основаніе въ словахъ молитвы при крещеніи: „Ты Іорданскія струи освятилъ еси, съ небесе ниспославый Святаго Твоего Духа, и главы тамо гнѣдящихся сокрушилъ еси змѣвъ“ (л. 34) ¹⁾. Въ связи съ этимъ объясняется и легенда о Каинѣ и о рукописаніи грѣховномъ въ той формѣ, какъ она изложена въ апокрифѣ, изданномъ покойнымъ Тихонравовымъ ²⁾. Двѣнадцать змѣвъ стерегли это рукописаніе на днѣ Іордана, но когда Христосъ пришелъ креститься на Іорданъ, тогда главы змѣвы стали въ струяхъ іорданскихъ противу Господа, и „сокруши змѣвы главы въ водѣ“.—Другой примѣръ подобнаго же синкретизма въ обрядѣ. На второй день праздника Рождества Христова византійскія женицны имѣли обыкновеніе приносить хлѣбы въ честь родившей Богородицы ³⁾. Основую служить праздникъ въ память родиль Богородицы, или *ἐπιλόχεια τῆς Θεοτόκου*, положенный 26 декабря въ нѣкоторыхъ греческихъ мѣсяцесловахъ (о немъ же между прочимъ говоритъ 79 правило Трульскаго собора).—Четвертокъ (Страстной недѣли называется чистымъ и утромъ въ этотъ день купаются, но извѣстно, что въ этотъ день воспоминается умовеніе Христомъ ногъ апостоловъ, и справляется подобный же обрядъ въ церкви.

¹⁾ *Σὲ τὴ Ἰορδάνειαι ἄβυσσος ἤρυσσας οὐρανόθεν καταπέμψας τὸ Ἅγιον Πνεῦμα καὶ τὰς κεφαλὰς τῶν ἐκείσε ἐμδολητότων ἀνενετήρας δρακόντων.*—*Coar. Εὐχολ.* р. 352.

²⁾ Памятники отречевой литер. I, 16—17.

³⁾ [Въ тотъ же день на Руси праздновали Году и Рожаницамъ,—*Голубинскаго Исг. Р. Ц. I, 2^о, 855*].

Сводя къ общему итогу высказанныя соображенія, я прихожу къ тому заключенію, что между обрядомъ бытовымъ и церковнымъ всегда были болѣе или менѣе близкія точки соприкосновенія. Это взаимодѣйствіе было обоюдное: благодаря ему, народный бытъ оставилъ свои слѣды въ области церковнаго обряда, а церковный обрядъ въ свою очередь дѣйствовалъ на обработку и складъ народныхъ обычаевъ.

Мы опредѣлили нашу науку въ смыслѣ исторіи церковнаго культа и частію древне-христіанскаго быта. Строгіе археологи нашего времени расходятся съ принятымъ нами опредѣленіемъ въ томъ отношеніи, что источникомъ для науки древностей признаютъ только вещественные, монументальные матеріалы, а письменные памятники допускаютъ лишь въ самомъ ограниченномъ числѣ, насколько они нужны для пониманія и объясненія вещественныхъ данныхъ. Всею болѣе къ ихъ системѣ христіанской археологіи подходитъ понятіе исторіи христіанскаго искусства, но и оно подходитъ лишь отчасти по свойству матеріала и оказывается значительно уже по объему разрабатываемыхъ предметовъ. После проф. Шипера, обработавшаго этотъ вопросъ въ своемъ „Монументальномъ богословіи“, лучшимъ словомъ по этому предмету продолжаетъ служить монографія недавно умершаго Крауза, профессора церковной исторіи сначала въ Страсбургскомъ, а потомъ въ Фрейбургскомъ университетѣ, гдѣ онъ велъ и курсъ археологіи: „О задачахъ и объемѣ церковной археологіи“. Въ этомъ сочиненіи Краузъ пытается установить понятіе, содержаніе и объемъ церковной археологіи. Подъ его перомъ она является наукой очень разнообразнаго содержанія, въ составъ которой входятъ: 1) древности церковнаго управленія и права, 2) древности культа, 3) древности частной жизни, 4) древности искусства и 5) древности литературы и догматики. Всѣ эти отдѣлы, принадлежащіе разнороднымъ спеціальностямъ, связываются у него единствомъ обрабатываемаго матеріала. Но соединить на этомъ основаніи всѣ эти доктрины едва ли возможно, особенно при теперешнемъ состояніи монументальныхъ свѣдѣній, и во многихъ случаяхъ пришлось бы ограничиться лишь отрывочными данными, а не цѣлостнымъ научнымъ изложеніемъ каждой части. Поэтому болѣе практичныя и осторожныя систематики нашей науки ограничиваются лишь

тремя отдѣлами: 1) исторіей древне-христіанскаго искусства, къ которой присоединяются еще двѣ особыя отрасли—эпиграфика и нумизматика, 2) топографіей христіанскаго искусства и 3) методикою самой науки.

Впрочемъ при той или другой постановкѣ нашего предмета для обработки его требуются очень широкія вспомогательныя научныя средства, такъ что едва ли другая какая специальность нуждается въ такомъ множествѣ предварительныхъ знаній, какъ археологія. Многіе, правда, злоупотребляли и злоупотребляютъ этимъ названіемъ и считаютъ археологомъ вовсе не того, кого слѣдуетъ. Въ старину малограмотный коммерсантъ, закупившій у букинистовъ старыхъ книгъ и составившій коллекцію разныхъ диковинокъ, уже считался археологомъ; искатели матеріальной наживы, копатели кладовъ также имѣли притязаніе принадлежать къ дѣятелямъ на археологическомъ поприщѣ; да и теперь многіе любители рѣдкостей, не имѣя ни солиднаго образованія, ни ученой подготовки, слывуть подъ этимъ незаслуженнымъ именемъ, на самомъ же дѣлѣ мало чѣмъ отличающіеся отъ гробокопателей и старьевщиковъ. Археологъ долженъ быть лингвистъ, обладать солиднымъ знаніемъ исторіи вообще и культуры въ частности, а для церковнаго археолога необходимо еще спеціальное богословское образованіе и знаніе церковной литературы. Безъ этого условія объяснять археологическіи памятники—дѣло невозможное. Опредѣлить его значеніе въ культурной жизни, его связь съ тою или другою стороною церковнаго быта можно только при пособіи историческихъ и литературныхъ данныхъ, только съ помощію анализа и изученія тогдашней жизни и сохранившихся остатковъ. Копатели и собиратели нужны только какъ рабочая сила, какъ добывательный аппаратъ, да и тотъ можетъ достигнуть своей цѣли лишь при опытныхъ руководителяхъ. Лица, оставившія видный слѣдъ въ исторіи нашей науки, были разносторонними учеными и удивляли своею эрудиціей. Съ этимъ обширнымъ кабинетнымъ образованіемъ они соединяли еще настойчивость, трудолюбіе и способность къ продолжительному и упорному труду. Таковъ, напримеръ, былъ знаменитый Бозіо (род. около 1576 г.), слишкомъ триста лѣтъ тому назадъ принявшійся за ученіе римскихъ катакомбъ. Въ Римѣ, въ бібліотекѣ Santa Maria della Vallicella,

сохранилась масса собственноручныхъ его замѣтокъ, извлеченій и трактатовъ, составляющихъ четыре большіе тома—болѣе, чѣмъ тысячу листовъ in folio. Изъ этой гигантской работы видно, что онъ перечиталъ едва ли не всѣхъ извѣстныхъ въ то время восточныхъ и западныхъ отцовъ церкви и писателей, былъ знакомъ съ соборными актами и постановленіями, со всею литературою житій святыхъ, съ церковными историками и богословами, и кромѣ того съ обширною литературою классиковъ и средневѣковыхъ путешественниковъ. Приступивъ къ дѣлу съ такими серьезными научными средствами, онъ въ 36 лѣтъ сдѣлалъ гораздо болѣе, чѣмъ его преемники чуть ли не въ продолженіе двухъ столѣтій. И вотъ причина, почему его изслѣдованія до сихъ поръ остаются трудомъ капитальнымъ и не теряютъ своей цѣны при темеренныхъ работахъ въ области катакомбъ, несмотря на то, что онъ ведется очень опытною рукою и при гораздо лучшихъ научныхъ и техническихъ условіяхъ.

Что касается нашихъ ближайшихъ, школьныхъ цѣлей, то здѣсь я ограничусь общимъ указаніемъ лишь на главныя вспомогательныя научныя отрасли: въ ряду этихъ послѣднихъ назову преимущественно классическую археологію и исторію. Христіанство возникло и развивалось на почвѣ античнаго міра, который ко времени его появленія достигъ высокой степени развитія особенно въ культурномъ и бытовомъ отношеніяхъ. Эти формы составили ту историческую среду, въ которой вращался современный христіанству греко-римскій міръ. Такимъ образомъ, почва, на которой происходило первоначальное развитіе христіанской жизни, была пропитана традиціями многовѣковой жизни античнаго міра, и едва ли не бóльшая часть этихъ элементовъ, и надобно сознаться, элементовъ, обладавшихъ особенною устойчивостью, относилась къ быту того времени и отчасти удержалась въ художественной и богослужебной жизни христіанства. Что бы ни говорили о дряхлости отживавшихъ своей вѣкъ учреждений и формъ античнаго міра, исторія опытомъ многихъ столѣтій разрушаетъ эту научную иллюзію. Оказывается, что новыя начала, внесенныя христіанствомъ, входили въ эту одряхлѣвшую жизнь путемъ кровавыхъ жертвъ и изумительныхъ усилій. Отъ этой сильной зависимости не была даже свободна эпоха начинавшагося торжества христіанства. Взгля-

нѣмъ ли на монеты Константиновой эпохи и цѣлаго ряда его преемниковъ, и мы увидимъ на лицевой сторонѣ этихъ монетъ рядомъ съ крестомъ и монограммой Христа языческій штемпель въ видѣ крылатаго гения, богини побѣды и другихъ античныхъ символовъ; спустимся ли изъ этой официальной сферы въ область житейскихъ отношеній, и мы увидимъ силу язычества въ массѣ бытовыхъ формъ, въ обычаяхъ и суевѣрїяхъ, съ которыми христіанскіе моралисты ведутъ постоянную борьбу въ V—VI и слѣд. вѣкахъ. При такой живучести языческихъ формъ жизни, какъ бы мы ни стали представлять отношеніе къ нимъ церкви—въ видѣ ли рѣзкаго протеста или болѣе снисходительнаго отношенія—все равно, *мы не поняли бы происхожденія и задачи многихъ христіанскихъ учреждений, если бы вздумали игнорировать обстановку, среди которой они возникли и сложились.* Хотимъ ли мы понять ходъ развитія церковнаго искусства въ области архитектуры и иконографіи, намъ нужно обратиться къ памятникамъ тогдашней античной живописи и зодчества. Какъ-такоембная живопись несетъ слѣды античныхъ образцовъ и стоитъ въ тѣсной связи съ тѣми остатками классической живописи, которые сохранились въ Помпѣи и Римѣ. Христіанскіе храмы въ ихъ установившемся архитектурномъ типѣ ведутъ свое начало отъ римскихъ базиликъ и отсюда заимствовали мотивы для отдѣлки и украшеній. Церковныя одежды въ довольно значительной своей части были бы необъяснимы безъ знанія римскаго костюма того времени. Словомъ, *безъ археологій греко-римской археологія церковная стала бы книгой безъ начала, и эта потеря перваго листа изъ нея была бы не вознаградимой утратою для исторіи церковнаго быта и древне-христіанскихъ отношеній.* Пособіе классической археологій особенно чувствительно при разъясненіи вопросовъ, относящихся къ быту и древностямъ христіанскимъ за тотъ періодъ, когда историческая жизнь испытывала на себѣ вліяніе классическаго міра, и когда этотъ послѣдній жилъ и дѣйствовалъ, какъ твердое міровоззрѣніе и живой историческій факторъ. Первые пять-шесть столѣтій христіанской эры были окрашены этимъ античнымъ колоритомъ, и почти вся тогдашняя жизнь еще держалась на классической основѣ. Паденіе Рима подъ натискомъ пришлыхъ народовъ, выступленіе на историческую сцену германцевъ и

образованіе восточной римской имперіи или византійскаго міра даютъ новое направленіе тогдашней исторической жизни и пускаютъ въ ходъ такія формы искусства и такія отношенія въ быту церковномъ и житейскомъ, которыхъ не зналъ античный міръ, и которыя противорѣчили его основному строю. Теперь въ области церковнаго обряда и искусства постепенно начинаютъ сказываться разности между востокомъ и западомъ; онѣ принимаютъ съ теченіемъ времени рѣзко выраженную форму, и теперешній обрядъ нашей русской церкви есть уже отчасти результатъ этого обособленія. Вся наша церковность, наше богослуженіе, наши каноническія отношенія носятъ на себѣ печать византійской отдѣлки и извѣстны намъ больше не въ древне-христіанской, а въ этой тоже древней и не менѣе характерной формѣ. Такимъ образомъ, понять смыслъ теперешняго церковнаго обряда и опредѣлить характеръ существовавшаго у насъ нѣкогда искусства нельзя иначе, какъ въ связи съ церковною и отчасти политическою жизнію средневѣковой Греціи. Эта задача лежитъ на особенной обязанности нашей науки и составляетъ существенное отличіе ея постановки въ сравненіи съ западной школой. Тамъ изучаютъ церковныя древности главнымъ образомъ въ предѣлахъ обозначеннаго нами классическаго періода. Дальнѣйшую разработку предоставляютъ разнаго рода историческимъ отраслямъ. Не такъ долженъ смотрѣть на дѣло русскій церковный археологъ. Онъ обязанъ имѣть дѣло не съ перво-христіанскими только церковными древностями, но съ искусствомъ и богослуженіемъ еще и греческой церкви, которыя перенесли къ намъ вмѣстѣ съ вѣрою, развивались у насъ параллельно движенію обряда и искусства въ Византіи. Древне христіанское искусство и богослуженіе представляютъ первый шагъ и зачатки художественнаго и литургическаго движенія, и, зная только этотъ первый шагъ, мы слишкомъ мало поняли бы въ богослуженіи и церковномъ искусствѣ позднѣйшемъ. Такова въ главныхъ чертахъ задача нашей науки.

Соотвѣтствуютъ ли этой задачѣ наличныя средства, которыми располагаетъ наука церковныхъ древностей въ настоящее время, и какъ высокъ вообще уровень, до котораго поднялась она въ своемъ историческомъ развитіи?

(Продолженіе слѣдуетъ).



Введение въ церковную археологію.

(Изъ лекцій † проф. А. П. Голубцова).

I.

Положеніе археологіи въ русскомъ обществѣ, школѣ и среди сред ныхъ ей специальностей. Возраженія противъ научной состоятельности археологіи и ихъ разборъ. Понятіе объ археологическомъ памятникѣ.— Определеніе предмета церковной археологіи. Связь съ послѣднею литургики; замѣчанія объ отношеніи древне-христіанскаго быта къ церковно-обрядовымъ формамъ. Какъ понимаютъ науку церковныхъ древностей на Западѣ? Вспомогательныя научныя отрасли церковной археологіи; значеніе для разработки ея классической археологіи и исторіи. Задача церковной археологіи.

При изложеніи каждой науки, обязательны нѣкоторыя предварительныя объясненія и соображенія. Цѣль ихъ состоитъ въ томъ, чтобы показать, чего можно ожидать отъ науки, и на какіе вопросы она даетъ отвѣтъ. Я не скрою слабыхъ, скажу болѣе, непривлекательныхъ сторонъ своей специальности,—точно такъ же, какъ не пройду советѣмъ молчаніемъ и того, чѣмъ, по моему убѣжденію, она заслуживаетъ право на вниманіе не только ученаго специалиста, но и каждаго образованнаго человѣка. Въ этомъ случаѣ мнѣ предстоитъ щекотливая задача на первый же разъ развернуть казовый копецъ нашей науки и произнести послѣднее слово, къ которому пришла она послѣ упорныхъ и кропотливыхъ, удачныхъ, но еще чаще неудачныхъ работъ своихъ многочисленныхъ и иногда самоотверженныхъ труженниковъ. Въ общемъ вступительномъ очеркѣ каждая наука представляется болѣе или менѣе привлекательною: послѣдніе выводы,

великія научныя открытія и громкія имена ученыхъ способны озадачить и привлечь вниманіе всякаго, вступающаго въ невѣдомую область знанія, гдѣ передъ его глазами памѣренно собраны бывають наиболѣе цѣбныя и выдающіяся вещи. Впечатлѣніе оиѣ выноситъ довольно сильное, но жестоко оишбѣся бы тотъ, кто подумалъ бы, что при внимательномъ изученіи этой новой отрасли знанія ему прійдется часто любоваться красивыми видами и имѣть обращеніе только съ этою лицевою стороною дѣла. Если оиѣ дилетантъ, оиѣ остановится предъ этой внѣшностью и далѣе ея не поидеть; но если кто захочетъ узнать дѣло обстоятельно и отдать себѣ ясный отчетъ въ видѣнномъ, тому прійдется отказаться отъ красивыхъ видовъ и взглянуть на обратную сторону медали. Но вѣдь хорошо извѣстно, что эта сторона не очень привлекательна, что изнанка не всегда бываетъ красива, хотя по ней-то собственно и узнается работа ткача и доброта матеріала. Церковная археологія, бытъ можетъ, болѣе, чѣмъ какая-либо другая наука, обладаетъ незавиднымъ свойствомъ отталкивать отъ себя сухостію своего содержанія и отсутствіемъ жизненнаго интереса.

Въ ряду многочисленныхъ отраслей исторической науки она одна изъ самыхъ старыхъ по матеріалу, которымъ занимается, и едва ли не самая молодая по времени своего появленія на свѣтъ, по степени обработки и систематизаціи. Можетъ быть, благодаря этой отсталости она не успѣла еще занять настоящаго положенія въ ряду сродныхъ ей спеціальностей и не нашла себѣ должной оцѣнки въ школѣ и обществѣ. Ни въ какой научной области контрастъ между серьезнымъ пониманіемъ и ходячими представленіями не достигаетъ такихъ крупныхъ размѣровъ, какъ въ наукѣ древностей. Въ то время какъ спеціалисты, вълѣдствіе очень понятнаго психологическаго процесса, преувеличиваютъ значеніе предмета своихъ занятій и готовы въ археологіи находить рѣшеніе чуть ли не всѣхъ вопросовъ, связанныхъ съ исторіей челоуѣка, другіе, напротивъ, съ понятіемъ археологіи продолжаютъ соединять представленіе о такомъ знаніи, которое не имѣетъ подъ собою надлежащей почвы, теряется въ мелочахъ и занимается вопросами, ни къ чему не ведущими. Разумѣя подъ матеріалами археологіи разныя обломки, обрывки и всякаго рода старье, оиѣ

считаютъ занятіе этимъ предметомъ забавою празднаго любопытства и много-много ученою роскошью. Судить о томъ, что можетъ сдѣлать въ будущемъ наука древностей, еще не пришло время—это можно угадывать, но не рѣшать; можно оснаивать введеніе этого предмета въ курсъ нашей ередней школы, но едва ли возможно уже теперь сомнѣваться въ справедливости мысли, что этой еще сравнительно молодой отрасли знанія предстоить завидная будущность, когда въ ея распоряженіе поступитъ болѣе обширный вещественный матеріалъ, а главное—будутъ выработаны строгіе приемы или методы для оцѣнки этого матеріала и для заключеній объ его исторической цѣнности.

Въ то время, какъ другія науки уже привели въ извѣстность находящійся въ ихъ распоряженіи матеріалъ, археологія все еще его собираетъ и успѣла собрать далеко не все, что можно и нужно для приведенія въ извѣстность своихъ средствъ и для опредѣленія границъ своихъ изслѣдованій. Но нѣкоторымъ отдѣламъ она ходитъ еще ощушь и покуда не имѣетъ возможности выбраться на прямую и торную дорогу. Недостатокъ строго выработаннаго метода и точныхъ критеріевъ для научной оцѣнки уже имѣющихся данныхъ составляетъ большое мѣсто современной археологін, является мишенью для всевозможныхъ нападковъ на археологію со стороны ея научной состоятельности. Нападки эти дѣйствительно сильны, но археологія можетъ принять ихъ на себя только отчасти. Значительная доля этой несостоятельности должна пасть на слабое развитіе нѣкоторыхъ отраслей исторической науки, напр., этнографін, палеонтологін, палеографін, народной психологін и даже лингвистики. Чтобы представить дѣло нагляднѣе, укажу нѣсколько примѣровъ изъ общей археологін. До сихъ поръ, напримѣръ, не выработано вполнѣ положительнаго критерія для опредѣленія стили первобытныхъ украшеній на посудѣ и костяныхъ орудіяхъ древнѣйшаго періода человеческой жизни, не классифицированы эти признаки по эпохамъ и племенамъ, и такимъ образомъ наука довольствуется выводами приближительными и заключеніями предположительными. Не выяснены даже вполнѣ особенности, отличающія искусство и ремесла у народовъ историческихъ, между тѣмъ какъ каждое племя, каждый народъ кладетъ особенную печать на

свои издѣлія и на свои бытъ, согласно своему вкусу, а заимствованное у другихъ видоизмѣняетъ.

Поверхностиѣ возраженія, направляемая на археологію со стороны матеріала, который подлежитъ ея изученію. Говорятъ, что черепки, кости, куски заржавленнаго металла, остатки древнихъ зданій и надараннныя неизвѣстно кѣмъ и для чего надписи—не научный матеріалъ, что наука древностей занимается пустяками и не имѣетъ ничего общаго съ серьезнымъ знаніемъ. Подобное сужденіе основывается на недоразумѣніи и есть результатъ неяснаго представленія объ археологическомъ памятникѣ и неумѣлаго къ нему отношенія. Но такъ какъ на этотъ счетъ строгое понятіе еще не установилось, а между тѣмъ безъ него невозможна систематическая постановка археологіи, какъ науки, то я и сдѣлаю нѣсколько замѣчаній о томъ, что нужно разумѣть подъ археологическимъ памятникомъ, и всѣ ли вещественныя остатки древности имѣютъ право на это названіе.

Въ отношеніи предметовъ древности существуютъ двѣ крайности, весьма невыгодно отзывающіяся на наукѣ. Одни перецѣниваютъ ихъ, другіе не доцѣниваютъ. Положимъ, мы нашли кусокъ мозаики или обломокъ стариннаго сосуда. Ультра-археологъ, котораго мы назвали перецѣнщикомъ, безъ дальнихъ околичностей сохранивъ эту находку, перенесетъ въ свою домашнюю коллекцію и, если онъ человѣкъ богатый, помѣститъ подъ витриной. Послѣдній—недоцѣнщикъ—не обратитъ на этотъ фрагментъ никакого вниманія, потому что, по его представленію, археологическій памятникъ есть нѣчто цѣльное, характерное, образцовое. И тотъ и другой неправы передъ наукою. Первый вноситъ въ нее приемы старьевщика и отождествляетъ археологическій предметъ съ рѣдкостью; послѣдній примѣняетъ къ оцѣнкѣ памятника масштабъ не научный, придавая значеніе только предметамъ монументальнымъ и хорошо сохранившимся. Держась такого односторонняго представленія, онъ суживаетъ въ ущербъ наукѣ объемъ матеріала, подлежащаго ея оцѣнкѣ. Гдѣ же правда и научное отношеніе къ предмету? Укажу здѣсь нѣсколько признаковъ, которые существенно необходимы для характеристики археологическаго памятника для выдѣленія и отличенія послѣдняго отъ того, что называется находкою и антикварнымъ предметомъ.

Чтобы быть памятникомъ археологическимъ, предметъ долженъ служить нагляднымъ изображеніемъ древняго быта или характеризовать воззрѣнія извѣстнаго времени. Онъ долженъ носить на себѣ печать эпохи, господствующаго въ ней вкуса и понятій. Угадать эти черты—это уже другой вопросъ, рѣшеніе котораго будетъ зависѣть не отъ качества матеріала, а отъ подготовки и умѣнья пѣлителя. При отсутствіи исторической характерности предметъ долженъ носить по крайней мѣрѣ отпечатокъ личныхъ отношеній,—пусть это будутъ даже индивидуальныя черты, положенныя на него лицомъ, которое его сдѣлало или имъ владѣло. Мы, напримѣръ, имѣемъ много колець и печатей отъ византійской эпохи. Одни изъ этихъ предметовъ могутъ служить образчиками тогдашняго мастерства, другіе выражаютъ суетвѣрныя понятія того времени и употреблялись какъ филактеріи и амулеты, третьи разъясняютъ исторію византійскихъ святыхъ. Это сторона общая. Но вотъ г. Детье находитъ въ Константинополѣ и описываетъ перстень съ печатью Іоанна Каппадокійца, извѣстнаго дѣятеля и сотрудника имп. Юстиніана. Въ общемъ—кольцо не даетъ ничего новаго сравнительно съ другими извѣстными кольцами, но по имени владѣтеля, по личнымъ условіямъ, оно пріобрѣтаетъ значеніе памятника. Къ этому же роду типичныхъ признаковъ относятся и приписки въ рукописяхъ. Онѣ опредѣляютъ время происхожденія манускрипта, имя штеца и владѣтеля; говорятъ о назначеніи рукописи: предназначалась ли она для личнаго употребленія, или для вклада въ перковь на поминъ души, или для пополненія бібліотеки. То же лужно замѣтить объ имени живописца на иконѣ и мастера на другихъ предметахъ утвари.

Въ томъ случаѣ, когда дѣло идетъ о предметахъ мелкихъ, сохранившихся не вполне, пострадавшихъ отъ времени и представляющихъ изъ себя въ собственномъ смыслѣ обломки и случайные обрывки древнихъ предметовъ, однимъ изъ существенныхъ условій научнаго значенія подобныхъ остатковъ служитъ опредѣленіе условій изъ находенія, отношеніе къ другимъ вмѣстѣ съ ними найденнымъ (если таковыя находились) и сравненіе съ однородными предметами, уже извѣстными и оцѣненными въ наукѣ. Такимъ образомъ старинный желѣзный гвоздь, найденный

гдѣ-нибудь случайно, не можетъ привести ни къ какому научному выводу и не можетъ считаться археологическимъ памятникомъ: но если тотъ же самый гвоздь найденъ въ древней могилѣ, онъ указываетъ уже ея происхожденіе изъ эпохи такъ называемаго желѣзнаго вѣка и въ свою очередь проясняется другими предметами могильнаго инвентаря со стороны своего бытового значенія. Въ этихъ условіяхъ онъ остается только желѣзнымъ гвоздемъ и научнаго значенія не имѣетъ. Точно такъ же и отвалившійся кусокъ штукатурки со слѣдами живописи не имѣетъ самъ по себѣ археологическаго значенія, если неизвѣстно, на какомъ мѣстѣ и при какихъ условіяхъ онъ найденъ, къ какому роду относится по характеру живописи. При отсутствіи этихъ условій онъ теряетъ право на признаніе его археологическимъ памятникомъ и можетъ цѣпаться подъ витрину антикварія, какъ раритетъ или любопытный предметъ, но не больше. Слѣдуетъ имѣть въ виду и степень сохранности памятника. Сколько древнихъ надписей дошло до насъ въ такомъ поврежденномъ видѣ, что онѣ не только не могутъ быть удовлетворительно прочтены и объяснены, но даже ихъ смыслъ и палеографическіе признаки остаются совершенно неразгаданными.

Разъяснивъ такимъ образомъ, что не всякій предметъ старинны имѣетъ право считаться археологическимъ памятникомъ, мы должны прибавить въ заключеніе, что это значеніе они удерживаютъ или теряютъ не столько отъ собственной маловажности, сколько благодаря отсутствію тѣхъ условій, при которыхъ и самые незначительные остатки старинны становятся надежнымъ матеріаломъ и могутъ привести къ историческимъ заключеніямъ. Благодаря невниманію къ этимъ признакамъ археологовъ стараго времени, наука древностей потеряла немало весьма цѣннаго матеріала и потеряла не отъ нечестивенія памятниковъ,—нѣтъ, лучшие было бы, если бы они и доселѣ не являлись на свѣтъ Божій,—а оттого, что добывали ихъ неумѣлою рукою, отрывая отъ окружающей обстановки, съ которой они стояли въ тѣсномъ родствѣ и отъ которой получали извѣстный свой смыслъ и освѣщеніе. Подобные предметы потеряны для науки, а что еще хуже, даютъ поводъ къ ошибочнымъ заключеніямъ. Такъ, напримѣръ, перемѣщеніе костей и слѣды на нихъ

отъ грызуновъ въ могиллахъ повели къ созданію людодѣства въ такихъ мѣстахъ, гдѣ его не было. Недоразумѣніе произошло отъ невниманія къ условіямъ первоначальнаго положенія этихъ остатковъ и поверхностнаго ихъ анализа.

Третій упрекъ, который дѣлають археологи, относится къ мелочности и узкости ея работъ, къ разбросанности ея матеріаловъ и отсутствію въ археологіи широкихъ обобщеній. „Ограничиваться изученіемъ деталей, разрабатывать матеріальную сторону вещественнаго памятника, расплываться въ этомъ разобраніи—задача слишкомъ питчожная“, говорятъ, „для науки и едва ли оправдываетъ тѣ усилія, которыхъ требуетъ изученіе археологическихъ памятниковъ“. Въ исторіи почти каждой науки была пора, когда она занималась частностями и мелочами, изучала отдѣльные факты и терялась въ подробностяхъ, не всегда отдавая себѣ ясный отчетъ въ томъ, къ чему приведетъ вся эта предварительная работа, и какое зданіе сложится изъ этихъ разрозненныхъ, случайно попадавшихся подъ руку матеріаловъ. Археологія долге другихъ держалась и держится на почвѣ этого кропотливаго труда, копясь въ землѣ, собирая обломки, роясь въ пыли библіотекъ и читая по складамъ старинныя надписи и фоліанты. Трудолюбивый изслѣдователь, которому теперешняя наука обязана своимъ фундаментомъ, имѣть передъ глазами кучу разбросаннаго, гдѣ пошло, матеріала, разбирать и приводить его въ порядокъ и мало-по-малу доходить до его историческаго значенія. Съ этой поры началась уже классификація разбросаннаго матеріала, и изъ кучи обломковъ сталъ собираться музей, въ которомъ каждая вещь нашла свое мѣсто въ составѣ дѣлаго согласно съ хронологическими и историческими условіями ея происхожденія. Въ этомъ уже обработанномъ видѣ археологическіе памятники подлежатъ теперь нашему изученію. Мы имѣемъ дѣло не съ обломками, Богъ вѣсть откуда къ намъ попавшими, не съ массою фрагментовъ сомнительнаго достоинства, не съ знаками непонятныхъ алфавитовъ, пацарапанными неизвѣстно кѣмъ и для чего, не съ обрывками стараго костюма, не съ диковишками и рѣдкостями, но съ историческими памятниками, какъ съ представителями древняго быта человѣчества. Мы руководимся выборомъ, мы изучаемъ историческій фактъ. У

насъ есть уже цѣль положительная. Относясь подобнымъ образомъ къ дѣлу, мы равно далеки и отъ поверхностнаго дилетантизма, который въ археологическомъ матеріалѣ видитъ коллекцію старинныхъ диковинокъ, и отъ узкаго спеціализма, который смѣшиваетъ мелкое и крупное, неважное и важное, цѣнитъ фактъ для факта и не заходитъ далѣе его одиночнаго значенія.

Къ счастью, для нашей науки проходитъ эта схоластическая пора, и живая историческая мысль начинаетъ связывать и пропихать изученіе мертвыхъ и живыхъ памятниковъ древности. Но „мертвые и живые“—понятіе относительное. Это—выраженія, которыя отъ частаго употребленія стѣлались стереотипными, но которыхъ смыслъ далеко не такъ ясенъ, какъ того требовала бы санкція ихъ долговременнаго употребленія. Памятникъ отдаленнаго прошедшаго мертвъ, но лишь до тѣхъ поръ, пока не поняли его значенія въ исторической жизни; онъ живъ до тѣхъ поръ, пока не выучились понимать его языкъ, не прислушались къ его говору о томъ далекомъ прошломъ, отъ котораго онъ уцѣлѣлъ до насъ. И если бы можно было собрать во едино этихъ неподкупныхъ свидѣтелей давно минувшаго и прислушаться къ тому, что говоритъ чрезъ нихъ прошедшая жизнь человѣчества, тогда предъ нами повторилась бы его прошлая судьба, предстали бы интересы и задачи нашихъ отдаленныхъ предковъ.—Палеонтологъ, изучая строеніе и функціи какаго-либо ископаемаго организма, геологъ, анализируя составъ и особенности различныхъ формаций, трудятся въ той же области и для тѣхъ же цѣлей, что и археологъ. Какъ для первыхъ задача простирается гораздо далѣе изученія той или другой окаменѣлости, организма, той или другой формации, а центръ тяготѣнія ихъ работъ лежатъ въ тѣхъ выводахъ, къ которымъ приводитъ изученіе формъ ископаемаго міра, такъ и для археолога не пергаментъ стараго фолианта имѣетъ цѣнность, не остатокъ разрушеннаго зданія самъ по себѣ драгоценная находка, а тѣ историческія и бытовія отношенія, которыя уясняются по монументальнымъ остаткамъ прежняго. Объяснимъ это нагляднѣе. Археологъ, разрывая курганъ, открываетъ подъ насыпью могильный склепъ и въ немъ скелеты покойниковъ, какъ они лежали, можетъ быть, цѣлыя сотни лѣтъ, а около нихъ разныя вещи изъ

домашняго обихода: сосуды, оружіе и металлическія принадлежности костюма. Но этимъ остаткамъ онъ воскрешаетъ бытовую жизнь могильнаго племени, давно уже исчезнушаго съ лица земли, воспроизводитъ обряды погребенія, угадываетъ его представленія о загробной жизни и дѣлаетъ много другихъ заключеній объ исторической судьбѣ обитателей этого некрополя. Часто одна какая-нибудь надпись открываетъ изъ мнѣвшей жизни народовъ такія подробности, о которыхъ молчитъ преданіе и забыла народная память. Сколько, напримѣръ, свѣта пролило было въ свое время въ Египетскую древность, когда Шампольонъ нашель ключъ къ чтенію іероглифовъ, и разобрано было клинообразное письмо Ассирійцевъ! Какъ увеличались свѣдѣнія о жизни древнихъ Египтянъ и Римлянъ послѣ изслѣдованій Лепсіуса и раскопокъ на мѣстѣ древней Помпеи! Не буду говорить о крупномъ научномъ значеніи послѣдующихъ открытій Смита въ Ассиріи и Шлимана на мѣстѣ древней Трои и Микенъ и весьма—весьма многихъ другихъ позднѣйшихъ изслѣдователей. Эти пріобрѣтенія елишкомъ въски для того, чтобы оцѣнить ихъ значеніе въ нѣсколькихъ общихъ фразахъ. Переходя къ временамъ болѣе близкимъ, мы видимъ, что благодаря эпитафійкѣ разъяснилось многое изъ древнѣйшей исторіи христіанства. Доказано, напримѣръ, что нѣкоторые члены римской императорской семьи въ II и III вв. уже исповѣдывали христіанство, а продолжающаяся и до сихъ поръ разработка катакомбъ привела ко многимъ выводамъ, совершенно измѣняющимъ историческія воззрѣнія, основанныя на разсказахъ церковнаго историка Евсевія и другихъ письменныхъ памятникахъ. Таково, по нашему мнѣнію, истинное значеніе археологическаго памятника и таково должно быть научное отношеніе къ нему.

Представляется вопросъ: какого же рода памятники подлежатъ нашему изученію? Все то, что носитъ на себѣ слѣды древности, свидѣтельствующіе о той или другой сторонѣ древняго быта, подлежитъ вѣдѣнію археологій въ широкомъ смыслѣ этого слова. Могильный курганъ съ его содержимымъ, древнія утвари и одежды, монеты и медали, памятники водчества, живописи и вазины—все это и многое другое входитъ въ понятіе археологій. Но самое названіе нашего предмета—*церковная археологія*—даетъ уже первый общій

признакъ для спеціализаціи обширнаго и разнообразнаго археологическаго матеріала, подлежащаго изученію науки древностей, и опредѣляетъ кругъ нашихъ непосредственныхъ занятій. Но на счетъ этого названія нужно еще договориться и разъяснить, въ какомъ смыслѣ оно можетъ быть принято. Какъ и большая часть названій наукъ, оно условно и приобрѣло право гражданства своею стародавностію; на самомъ дѣлѣ, въ приложеніи къ нашей спеціальности, оно очень широко, неопредѣленно и не даетъ яснаго представленія о дѣлѣ. Въ понятіе церковной археологіи ¹⁾ отправляясь отъ этого названія, входитъ все, что когда-либо существовало въ древней церкви, а теперь отчасти вышло изъ употребленія, отчасти еще существуетъ, но уже въ измѣненномъ видѣ. Такое широкое обозначеніе позволяетъ подводить подъ него все вообще формы, въ какихъ выражалась древне-христіанская жизнь: будутъ ли это формы вѣроученія и богослуженія, или каноническія постановленія, или отношенія бытовья. Но это было бы такое сложное содержаніе, для обозрѣнія котораго потребовалось бы изложеніе исторіи вѣроученія, церковнаго обряда, каноническаго права, что вовсе нейдетъ къ нашей спеціальности и для нашего изученія не обязательно. Поставленное въ такія широкія рамки, это названіе есть остатокъ прежняго пониманія, когда подъ археологіею въ греко-римскомъ мірѣ разумѣли собственно древнюю исторію, изображеніе событій и учрежденій отдаленнаго прошлаго. Въ первый разъ это слово было употреблено Платономъ въ его діалогѣ: *Гиппіасъ*, гдѣ словомъ *ἀρχαιολογία* онъ обозначаетъ разсказы о древнихъ народахъ, герояхъ, людяхъ и ихъ бытѣ, о томъ, какъ въ древности создавались города. Все эти разсказы о минувшихъ временахъ сокращенно (*συνληψθην*) называетъ онъ *ἀρχαιολογίας*. Понятно, что область церковной археологіи гораздо тѣнѣе не только что такового пониманія, но и опредѣленія ея въ смыслѣ науки *христіанскихъ* древностей. Не разбрасываясь по другимъ спеціальностямъ и не захватывая не принадлежащаго матеріала, церковный археологъ ближайшимъ образомъ имѣетъ дѣло съ двумя категоріями данныхъ, именно: съ формами церковнаго богослуженія (=культы) и отчасти

¹⁾ Какъ справедливо замѣчаетъ Герпке въ своемъ руководствѣ.

древне-христіанскаго быта. Въ понятіе церковнаго культа входятъ двѣ стороны: *литургическая*, то есть, различныя формы богослужебной обрядности въ ихъ историческомъ развитіи, и *мокументальная*—тѣ вещественныя средства, которыя составляютъ обстановку и матеріаль литургическихъ дѣйствій, то есть храмъ, какъ архитектурное цѣлое, со всѣми приспособленіями, относящимися къ богослуженію, церковная живопись, одежды, утварь и всё вообще вещественныя богослужебныя принадлежности. Задача первой части—изложить исторію церковнаго обряда; задача второй—представить исторію церковнаго искусства, по крайней мѣрѣ, въ его главнѣйшихъ отрасляхъ. Взятая вмѣстѣ эти части соотвѣтствуютъ тому, что на языкѣ классической археологін называется: *antiquitates religiosas*, древности религіозныя. Но кромѣ формъ богослуженія въ область церковной археологін, какъ я сказалъ, входитъ еще отчасти изученіе древне-христіанскаго быта. Подъ словомъ *бытъ* мы разумѣемъ внѣшнюю обстановку всеневной жизни, тѣ ея формы и обрядности, въ которыхъ выражаются потребности общезжитія, заботы о пищѣ, одеждѣ и жилищѣ, духъ общества и его міросозерпаніе. Объединяя въ своей программѣ формы церковно-литургической и бытовой жизни, я не ввожу, какъ можетъ показаться съ перваго взгляда, двухъ обособленныхъ категорій данныхъ, но беру двѣ стороны одного и того же явленія, связанныя другъ съ другомъ органически, имѣющія самыя близкія точки соприкосновенія. Справедливое вообще, это положеніе получаетъ особенную силу, когда рѣчь идетъ о первоначальномъ христіанскомъ обществѣ, гдѣ жизнь церковная или то, что теперь называютъ культомъ, не стояла совсѣмъ особнякомъ и не выдѣлялась черезчуръ изъ условій всеневнаго быта, но перѣдко отсюда брала свое начало и здѣсь коренилась, какъ на своей почвѣ. Если эти два главныя вопроса нашей науки перевести на языкъ общей археологін или, употребляя школьное выраженіе, *archeologia profana*, то они будутъ, пожалуй, соотвѣтствовать двумъ главнымъ отдѣламъ послѣдней исторіи искусства и этнографіи. Не научно, конечно, выдѣлять памятники искусства изъ памятниковъ быта, потому что пограничная черта между ними неуловима, и переходъ отъ однихъ къ другимъ нельзя отдѣлнить демаркаціонною линіею. Но при-

пшая это дѣленіе за остатокъ стараго понятія объ археологii, какъ *объ исторіи искусства и притомъ искусства античнаго*, мы въ правѣ отнести въ эту часть памятники, монументальные, въ которыхъ высказались не будущія стремленія челоуѣка, а художественныя воззрѣнія и идеалы цѣлой эпохи и цѣлыхъ народовъ. Въ наукѣ церковныхъ древностей этому отдѣлу будетъ соответствовать исторія церковнаго искусства, выразившаяся въ монументальныхъ памятникахъ, имѣющихъ связь съ общею культурою челоуѣчества. Что же касается до этнографіи, задача которой состоитъ въ изученіи народнаго быта и его психологическихъ особенностей, то подъ эту категорію отойдетъ другая часть нашей специальности—исторія церковнаго обряда и отчасти древне-христіанскаго быта.—Это послѣднее соображеніе мы разовьемъ подробнѣе въ своемъ мѣстѣ, а теперь сдѣлаемъ нѣсколько краткихъ объяснительныхъ замѣчаній объ отношеніи бытовыхъ формъ къ церковно-обрядовымъ.

Вопросъ о взаимномъ отношеніи богослуженія или культа, какъ говорятъ на западѣ, и быта до сихъ поръ не былъ предметомъ парочкаго, спеціальнаго изученія, сколько мнѣ извѣстно, и находился даже подъ вліяніемъ особыхъ доктринъ, пренятствовавшихъ его научной постановкѣ. Связь между этими явленіями или не понимали, или игнорировали, или даже искусственно разрывали. Подъ вліяніемъ ультра-религіозныхъ воззрѣній находили даже несомвѣстнымъ съ честью и достоинствомъ церковнаго обряда проводить какую-либо внутреннюю связь между нимъ и обычаями житейскаго практики. Въ церковномъ богослуженіи или культѣ склонны были видѣть скорбій противодѣйствіе и отрицаніе формъ бытовыхъ, нежели какія бы то ни было родственныя стороны съ ними. Подобныхъ доводовъ нельзя назвать основательными ни съ точки зрѣнія церковной, ни съ точки зрѣнія исторической, и вотъ почему. Какъ церковныя, такъ и бытовые обряды имѣютъ свое основаніе и разъясненіе въ законахъ и формахъ общечелоуѣческаго или мѣстнаго символическаго языка. Каждый литургическій обрядъ, какъ извѣстная богослужебная форма, представляетъ или одиночный символическій актъ, или цѣлый рядъ подобныхъ актовъ, выразителями которыхъ служатъ особыя движенія, особенныя священподѣйствія и извѣстная группировка внѣш-

ныхъ знаковъ или вещественныхъ предметовъ. Такихъ органовъ или какъ бы факторовъ обряда очень много, но все они сводятся къ извѣстнымъ элементарнымъ дѣйствіямъ и приѣмамъ, которые лежатъ и въ основѣ обрядовъ бытовой жизни. Вѣрная вообще эта мысль получаетъ еще большую силу, когда мы возьмемъ во вниманіе не всеневную, будничную обстановку жизни, а тѣ ея формы, которыя складывались по поводу знаменательныхъ явленій ея и, какъ выходящія изъ ряда обыкновенныхъ, были отличаемы тишичными обрядами. Соплтемся въ примѣръ на обычаи, наблюдавшіеся въ древности при рожденіи ребенка, при заключеніи брачныхъ союзовъ, при похоронныхъ церемоніяхъ и поминальныхъ обрядахъ. Во всѣхъ этихъ случаяхъ жителѣвскій обрядъ пользовался въ главныхъ чертахъ тѣми же средствами, какія были приняты и въ церковномъ богослуженіи для выраженія соотвѣствующихъ идей. Только при этомъ никогда не нужно упускать изъ виду, что церковный обрядъ въ его установившемся, неподвижномъ строѣ сохраняетъ древнія, архаическія формы общечеловѣческой символики, а бытовой обрядъ постоянно мѣняется подъ вліяніемъ успѣховъ культуры, съ развитіемъ вкуса и жителѣвскихъ удобствъ. Поэтому было бы по меньшей мѣрѣ странно, если бы кому-либо вздумалось, напримѣръ, проводить параллель между жителѣвскимъ костюмомъ недавняго прошлаго и церковными одеждами; но другое дѣло, если взять для сравненія еврейскія одежды, греко-римскій костюмъ и его видоизмѣненіе въ Византіи: тогда эта параллель окажется необходимою и уяснить многое въ составѣ тенеречнаго нашего богослужебнаго облаченія. Молитвенныя жесты христіанствъ, за исключеніемъ, разумѣется, крестнаго знаменія, столько же принадлежатъ христіанскому міру, сколько и до-христіанскому: столько же были употребительны въ жителѣвской практикѣ, сколько и въ христіанствѣ. Или, напримѣръ, круговое хожденіе—хороводъ, эмблема, на нашу взгляды, солнца и солнечнаго пути, съ незапамятныхъ временъ сдѣлалась выраженіемъ радости и веселья въ быту народномъ. Припомнимъ аналогическое явленіе и въ литургической практикѣ, въ обрядахъ обхожденія новокрещеннаго вокругъ купели, посвящаемыхъ въ іерархическія степени вокругъ престола, новобрачныхъ вокругъ аналоя, крестныхъ ходовъ вокругъ

храмовъ, городовъ и селеній. Внутреннему значенію этого обряда—символа радости духовной—соотвѣтствуетъ и литургическій языкъ. Въ самомъ дѣлѣ какимъ словомъ обозначается этотъ обрядъ кругообразнаго хожденія? словомъ *χορεύειν* (отъ *χορός* = хоръ, хороводъ, хороводный танецъ съ пѣніемъ), что значитъ: водить хороводы, плясать, веселиться, плясывать, и этимъ послѣднимъ словомъ переводится *χορεύω* въ извѣстномъ стихѣ, который поютъ при обхожденіи посвящаемыхъ, новобрачныхъ: *Исайе микуй*. Въ нашихъ старинныхъ требникахъ эта бытовая черта нашла себѣ мѣсто въ слѣдующемъ характерномъ выраженіи: *ходить около, узоколь*, а извѣстно, что *коло* въ старо-славянскомъ языкѣ означаетъ кругъ, колесо, кольцо, а по аналогіи съ круговымъ движеніемъ—и самый хороводъ. Такъ обрядъ специально церковный сводится къ простѣйшей основѣ, къ элементарному обряду, въ какомъ выражаетъ себя общечеловѣческое сознаніе. Употребленіе перстней и вѣнковъ во время брачныхъ церемоній, процессій съ зажженными свѣтильниками, куренія и разные виды цѣлованія во время службъ, устройство престола, основою для котораго послужилъ столъ, украшеніе храмовъ живописью и рѣзбой—откуда взялись всѣ эти литургическія подробности, чему онѣ обязаны своимъ значеніемъ, неотразимымъ вліяніемъ на чувство человѣка? Почему всѣ эти формы такъ близки и доступны всѣмъ, такъ много говорятъ нашему сердцу и сдѣлались воспитательнымъ орудіемъ въ рукахъ христіанской церкви? Ужъ конечно не потому, что онѣ придуманы, прикованы, но благодаря общей психологической основѣ, на которой держатся. Есть обряды, впрочемъ очень немногіе, имѣющіе, такъ сказать, универсальный, общечеловѣчскій характеръ. Они не принадлежатъ одному какому-либо народу или опредѣленной мѣстности, не выработаны какою-либо отдѣльною религіозною сектою и не составляютъ принадлежности частнаго культа или богослуженія, но выражаютъ общечеловѣческое содержаніе и при томъ въ такой формѣ, которая вполнѣ отвѣчаетъ этому содержанію и ясно говоритъ сознанію различныхъ эпохъ и народностей. Такія всеобщія міровыя формы символикки стоятъ выше религіознаго партикуляризма и берутъ начало изъ тѣхъ же источниковъ, къ которымъ обращается порой и христіанское религіозное міро-

созерцаніе. Вотъ почему рядомъ съ специфическими формами библейской символики древне-христіанское искусство заключаетъ въ себѣ нѣсколько и такихъ, которыя имѣли мѣсто въ античномъ искусствѣ и наблюдались въ домашней практикѣ греко-римскаго міра. Въ этихъ міровыхъ формахъ частное и индивидуальное исчезаетъ: онѣ не принимаются и не заимствуются, но составляютъ общее достояніе человѣчества и необходимый элементъ его духовной жизни. Разбирая съ этой стороны церковный обрядъ, мы найдемъ въ теперешнемъ его строѣ нѣсколько и такихъ подробностей, которыя общи ему съ бытовыми формами древняго міра и съ языкомъ общечеловѣческой символики. Поэтому историкъ церковнаго обряда никогда не долженъ упускать совершенно изъ вида этой важной стихіи въ развитіи богослуженія, а толкователь послѣдняго долженъ строго отличать внутреннюю его сторону отъ виѣшней. Отправляясь отъ послѣдней, ему предстоитъ задача выяснить сначала общечеловѣческой смыслъ той или другой церковно-обрядовой формы, а затѣмъ уже конкретный, специальный, выработанный церковной символикой.

Развиваемой мысли, повидимому, противорѣчитъ то обстоятельство, что христіанская церковь перѣдко враждебно и отрицательно относилась къ обрядамъ бытовой жизни и старалась всѣми мѣрами искоренять ихъ. Но противъ самаго ядръ обряда, какъ извѣстной формы, вооружалась въ этихъ случаяхъ церковь? Конечно, нѣтъ, а противъ тѣхъ идей, которыя проводникомъ служили обрядъ. Если идея обряда не заключаетъ въ себѣ ничего предосудительнаго, или если она забыта и отжила свой вѣкъ, тогда и обрядъ становится безразличною формою, подъ которой можетъ укрыться самое разнообразное содержаніе. Такъ и бываетъ обыкновенно въ эпоху упадка народной жизни, когда стародавнія формы быта уже отжили свой вѣкъ и, потерявъ первоначальное значеніе, обратились въ мертвый обрядъ, которому слѣдуютъ по привычкѣ и для успокоенія совѣсти. Въ такомъ случаѣ обрядъ, какъ мертвая буква, или совершенно исчезаетъ изъ практики, или разлагается, и его разрозненныя детали или подробности, принимая новыя сочетанія, входятъ въ составъ другихъ обрядовъ и образуютъ изъ себя новыя бытовыя формы. Эти послѣднія подвергаются той же участи, колеблясь и измѣ-

нясь вмѣстѣ съ колебаніемъ народной жизни. Даже и въ тѣхъ случаяхъ, когда извѣстный бытовой или культовый обрядъ встрѣчалъ противодѣйствіе со стороны христіанства, онъ не былъ осуждаемъ на совершенное уничтоженіе, но нерѣдко только сглаживался и измѣнялся подѣ вліяніемъ церковныхъ учрежденій и въ этомъ переработанномъ видѣ приобреталъ право на дальнѣйшее существованіе. Въ такомъ случаѣ происходила или ассимиляція христіанскаго обряда съ бытовой практикой, или возникали какія-либо новыя учрежденія, въ которыхъ человѣкъ прежняго строя могъ найти замѣну или пополненіе своихъ старыхъ понятій. Исторія средневѣковой церкви представляетъ много примѣровъ этой примирительной практики. Такъ образовались мѣстные народные обычаи, въ которыхъ оказывалась значительная примѣсь суевѣрныхъ понятій, но которые тѣмъ не менѣе получили церковную переработку, стали въ связь съ церковными обрядами и получили объясненіе съ точки зрѣнія послѣднихъ. Въ области теоретической этому направленію соответствуетъ тотъ способъ объясненія древняго міра, по которому послѣдній является какъ бы предчувствіемъ христіанства, слабымъ подобіемъ его религіозныхъ идей. У насъ, напримѣръ, еще и до сихъ поръ держится по мѣстамъ обычаи отпралять поминки по умершемъ въ первые дни Ѳоминной недѣли. Этотъ чисто народный обычай получилъ названіе *радунницъ* и сопровождается подробностями, ведущими свое начало изъ языческой практики. Въ эти же дни справляется и церковное поминованіе, такъ какъ въ пасхальную недѣлю церковнаго поминованія—девятинъ и сорокоуста—по древнимъ уставамъ, не полагалось. Народный обычай примыкаетъ къ церковному, какъ дополнительная часть, какъ уступка стародавнему обряду, но не какъ самостоятельная часть съ своимъ специально-языческимъ характеромъ. Или, напримѣръ, въ средніе вѣка съ началомъ февраля мѣсяца совпадалъ языческій праздникъ очищенія, продолжавшійся нѣсколько дней и давшій этому мѣсяцу самое названіе: *februarius* отъ *februus*; *februare enim purgare dicimus quo mense lustrabatur civitas*. Въ противовѣсъ этому празднику папы установили въ день Срѣтенія совершать торжественную процессію съ зажженными свѣтильниками, обстановка которой была явно разсчитана на противодѣйствіе древне-римскому

празднику *lustrationis* и могла служить его замѣною. „Исходъ съ литіей въ монастырь“ или церкви до часовъ и литургіи 2 февраля, въ день Срътенія, предписывается и нашимъ Тинникомъ.

На томъ же пути сближенія съ церковнымъ обрядомъ дѣйствовала и народная практика. Въ обществѣ, принявшемъ христіанство, но еще не успѣвшемъ усвоить его духа, происходитъ обыкновенно борьба между преданіями прошлаго и новыми религіозными идеями. Общій строй жизни еще продолжаетъ держаться на прежнихъ основахъ, но рядомъ съ нимъ складается другой порядокъ, подъ вліяніемъ церкви и ея учреждений. На первыхъ порахъ и въ сферахъ наиболѣе замкнутыхъ эти два строя встрѣчаются какъ двѣ враждебныя и одна другой противорѣчащія формы жизни, но затѣмъ острая борьба смягчается, народная жизнь ищетъ выхода изъ этого противорѣчія и старается найти между старымъ и новымъ какія-либо общія точки сближенія. Время и привычка постепенно сглаживаютъ контрастъ между ними снимаютъ со стараго болѣе рѣзкія, выдающіяся его черты, и въ этомъ смягченномъ видѣ прокладываютъ ему путь къ сближенію съ формами церковными. Осмысливая эти послѣднія все еще съ точки зрѣнія своихъ прежнихъ понятій, народъ, находящійся на этой ступени религіознаго сознанія, является двоевѣрнымъ. Онъ не только двойтс между старымъ и новымъ порядкомъ жизни, между представленіями языческими и христіанскими, но старается приурочить послѣднія къ формамъ своего стародавняго быта, связать съ ними и въ этомъ видѣ сдѣлать болѣе доступными пониманію. Подъ вліяніемъ такого народнаго пониманія лица христіанскаго цикла являются съ атрибутами старинныхъ языческихъ боговъ. Такъ пророкъ Ілія въ народномъ пониманіи удержалъ нѣкоторыя черты сходства съ Перуномъ; почитаніе св. Пятницы или Петки осложнилось суевѣрными представленіями изъ народной мифологіи; праздникъ Іоанна Крестителя 24 іюня соединился съ представленіями и обрядами лѣтняго солнцестоянія; св. Власій замѣнилъ древняго Волоса. Въ исторіи народныхъ суевѣрій христіанскаго періода такихъ параллелей слишкомъ много для того, чтобы могло возникнуть сомнѣніе въ дѣйствительности такого *qui pro quo*; съ этими попытками осмыслить хри-

стѣпанскій обрядъ на народный ладъ приходится встрѣчаться чуть ли не на каждомъ шагу. Вотъ почему для изучающаго старинный бытъ народа христіанской эпохи, какой бы то ни было мѣстности и происхожденія, знакомство съ церковнымъ обрядомъ и его формами можетъ оказать очень важную услугу для пониманія самихъ этнографическихъ явленій и преимущественно для уясненія того пути, которымъ совершалось развитіе и обработка народнаго обряда съ его вышней стороны. Это особенно нужно сказать о той сторонѣ народнаго быта, которой обыкновенно отводятъ мѣсто подъ рубрикой: *народный дневникъ*, гдѣ записываются повѣрья, легенды, обычаи и обряды, приуроченные къ извѣстнымъ днямъ годичнаго круга; но годичный циклъ въ этой рубрицѣ расположенъ по церковному календарю и сама народная практика къ нему привязывается такъ или иначе свои любимыя стародавнія повѣрья. На этой переходной ступени своего развитія народный обрядъ получаетъ смѣшанный характеръ: съ одной стороны, онъ удерживаетъ черты своего примитивнаго типа, но, съ другой, принимаетъ въ себя многія подробности и элементы церковной практики. За примѣрами такого взаимодействія ходить не далѣко, и довольно обратить вниманіе на факты, отмѣчаемые въ нашихъ этнографическихъ сборникахъ. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ Малороссіи 15-го января до недавняго сравнительно времени справляли праздникъ „одданія“. Одданіемъ, какъ объясняютъ это слово въ Трудахъ Этнографической экспедиціи, въ юго-западной Россіи называется волшебство, посредствомъ котораго колдунъ можетъ сдѣлать, что у человѣка заведутся во внутренности ящерицы и гады ¹⁾. Что за странное объясненіе, и какъ оно сложилось? Вѣроятно, такъ. Это повѣрье и самое названіе основываются на томъ, что 14 января въ уставѣ полагается отданіе праздника богоявленія, а такъ какъ съ крещеніемъ Спасителя, по церковному представленію, соединилось потребленіе ивѣздящихся въ водѣ змѣвъ и драконовъ, то очень вѣроятно, съ днемъ, когда этотъ праздникъ прекращается, съ одданіемъ, связалось повѣрье, что эти гады и змѣи опять приобрѣтаютъ силу. Это церковное представленіе оказало вліяніе и на самую иконографію, вызвавъ на мнѣша-

¹⁾ Труд. т. III, народн. дневникъ.

торахъ крещенія Христова фигуры драконовъ и чудовищъ подь водою. Въ лицевой псалтири Троицкой Лавры Симона Азарьина, 1634 года, замѣчательна въ этомъ отношеніи иллюстрація словъ псалма: *ты стерлъ еси главы змѣвъ въ водѣ, ты сокрушилъ еси главу змѣву* (Ис. LXXIII, 13). Относящаяся сюда миниатюра представляетъ Крещеніе Христово въ слѣдующемъ видѣ. На вершинѣ горы крестъ съ копіемъ, губкою и другими аксессуарами распятія, подь нимъ голова Адамова: слѣва выдается изъ облака погрудное изображеніе Бога Отца: изъ усть его длинный лучъ свѣта падаетъ на Христа; внизу подь водою представлены схематически два змѣя съ раздунною частью и высунутыми остроконечными языками, между ними голова бѣса; по сторонамъ два ангела пронзаютъ его копиями (л. 96). Эта иконографическая подробность и ея объясненіе имѣютъ въ свою очередь основаніе въ словахъ молитвы при крещеніи: „Ты Іорданскія струи освятилъ еси, съ небесе ниспославый Святаго Твоего Духа, и главы тамо гнѣдящихся сокрушилъ еси змѣвъ“ (л. 34) ¹⁾. Въ связи съ этимъ объясняется и легенда о Каинѣ и о рукописаніи грѣховномъ въ той формѣ, какъ она изложена въ апокрифѣ, изданномъ покойнымъ Тихонравовымъ ²⁾. Двѣнадцать змѣвъ стерегли это рукописаніе на днѣ Іордана, но когда Христосъ пришелъ креститься на Іорданъ, тогда главы змѣвы стали въ струяхъ іорданскихъ противу Господа, и „сокруши змѣвы главы въ водѣ“.—Другой примѣръ подобнаго же синкретизма въ обрядѣ. На второй день праздника Рождества Христова византійскія женицны имѣли обыкновеніе приносить хлѣбы въ честь родившей Богородицы ³⁾. Основую служить праздникъ въ память родиль Богородицы, или *ἐπιλόχεια τῆς Θεοτόκου*, положенный 26 декабря въ нѣкоторыхъ греческихъ мѣсяцесловахъ (о немъ же между прочимъ говоритъ 79 правило Трульскаго собора).—Четвертокъ (Страстной недѣли называется чистымъ и утромъ въ этотъ день купаются, но извѣстно, что въ этотъ день воспоминается умовеніе Христомъ ногъ апостоловъ, и справляется подобный же обрядъ въ церкви.

¹⁾ *Σὲ τὴ Ἰορδάνειαι ἄβηθα ἡρῶσαις ὀφρανόθεν καταπέφυας τὸ Ἅγιον Σοῦ Πνεῦμα καὶ τὰς κεφαλὰς τῶν ἐκείσε ἐμδωλητότων ἀνετηρίων δρακότων.*—*Coar. Εὐχολ.* р. 352.

²⁾ Памятники отречевой литер. I, 16—17.

³⁾ [Въ тотъ же день на Руси праздновали Году и Рожаницамъ.—*Голубинскаго Исг. Р. Ц. I, 2^е, 855*].

Сводя къ общему итогу высказанныя соображенія, я прихожу къ тому заключенію, что между обрядомъ бытовымъ и церковнымъ всегда были болѣе или менѣе близкія точки соприкосновенія. Это взаимодѣйствіе было обоюдное: благодаря ему, народный бытъ оставилъ свои слѣды въ области церковнаго обряда, а церковный обрядъ въ свою очередь дѣйствовалъ на обработку и складъ народныхъ обычаевъ.

Мы опредѣлили нашу науку въ смыслѣ исторіи церковнаго культа и частію древне-христіанскаго быта. Строгіе археологи нашего времени расходятся съ принятымъ нами опредѣленіемъ въ томъ отношеніи, что источникомъ для науки древностей признаютъ только вещественные, монументальные матеріалы, а письменные памятники допускаютъ лишь въ самомъ ограниченномъ числѣ, насколько они нужны для пониманія и объясненія вещественныхъ данныхъ. Всею болѣе къ ихъ системѣ христіанской археологіи подходитъ понятіе исторіи христіанскаго искусства, но и оно подходитъ лишь отчасти по свойству матеріала и оказывается значительно уже по объему разрабатываемыхъ предметовъ. После проф. Шипера, обработавшаго этотъ вопросъ въ своемъ „Монументальномъ богословіи“, лучшимъ словомъ по этому предмету продолжаетъ служить монографія недавно умершаго Крауза, профессора церковной исторіи сначала въ Страсбургскомъ, а потомъ въ Фрейбургскомъ университетѣ, гдѣ онъ велъ и курсъ археологіи: „О задачахъ и объемѣ церковной археологіи“. Въ этомъ сочиненіи Краузъ пытается установить понятіе, содержаніе и объемъ церковной археологіи. Подъ его перомъ она является наукой очень разнообразнаго содержанія, въ составъ которой входятъ: 1) древности церковнаго управленія и права, 2) древности культа, 3) древности частной жизни, 4) древности искусства и 5) древности литературы и догматики. Всѣ эти отдѣлы, принадлежащіе разнороднымъ спеціальностямъ, связываются у него единствомъ обрабатываемаго матеріала. Но соединить на этомъ основаніи всѣ эти доктрины едва ли возможно, особенно при теперешнемъ состояніи монументальныхъ свѣдѣній, и во многихъ случаяхъ пришлось бы ограничиться лишь отрывочными данными, а не цѣлостнымъ научнымъ изложеніемъ каждой части. Поэтому болѣе практичныя и осторожныя систематики нашей науки ограничиваются лишь

тремя отдѣлами: 1) исторіей древне-христіанскаго искусства, къ которой присоединяются еще двѣ особыя отрасли—эпиграфика и нумизматика, 2) топографіей христіанскаго искусства и 3) методикою самой науки.

Впрочемъ при той или другой постановкѣ нашего предмета для обработки его требуются очень широкія вспомогательныя научныя средства, такъ что едва ли другая какая специальность нуждается въ такомъ множествѣ предварительныхъ знаній, какъ археологія. Многіе, правда, злоупотребляли и злоупотребляютъ этимъ названіемъ и считаютъ археологомъ вовсе не того, кого слѣдуетъ. Въ старину малограмотный коммерсантъ, закупившій у букинистовъ старыхъ книгъ и составившій коллекцію разныхъ диковинокъ, уже считался археологомъ; искатели матеріальной наживы, копатели кладовъ также имѣли притязаніе принадлежать къ дѣятелямъ на археологическомъ поприщѣ; да и теперь многіе любители рѣдкостей, не имѣя ни солиднаго образованія, ни ученой подготовки, слывуть подъ этимъ незаслуженнымъ именемъ, на самомъ же дѣлѣ мало чѣмъ отличающіеся отъ гробкопателей и старьевщиковъ. Археологъ долженъ быть лингвистъ, обладать солиднымъ знаніемъ исторіи вообще и культуры въ частности, а для церковнаго археолога необходимо еще специальное богословское образованіе и знаніе церковной литературы. Безъ этого условія объяснять археологическіи памятники—дѣло невозможное. Опредѣлить его значеніе въ культурной жизни, его связь съ тою или другою стороною церковнаго быта можно только при пособіи историческихъ и литературныхъ данныхъ, только съ помощію анализа и изученія тогдашней жизни и сохранившихся остатковъ. Копатели и собиратели нужны только какъ рабочая сила, какъ добывательный аппаратъ, да и тотъ можетъ достигнуть своей цѣли лишь при опытныхъ руководителяхъ. Лица, оставившія видный слѣдъ въ исторіи нашей науки, были разносторонними учеными и удивляли своею эрудиціей. Съ этимъ обширнымъ кабинетнымъ образованіемъ они соединяли еще настойчивость, трудолюбіе и способность къ продолжительному и упорному труду. Таковъ, напримеръ, былъ знаменитый Бозіо (род. около 1576 г.), слишкомъ триста лѣтъ тому назадъ принявшійся за ученіе римскихъ катакомбъ. Въ Римѣ, въ бібліотекѣ Santa Maria della Vallicella,

сохранилась масса собственноручныхъ его замѣтокъ, извлеченій и трактатовъ, составляющихъ четыре большіе тома—болѣе, чѣмъ тысячу листовъ in folio. Изъ этой гигантской работы видно, что онъ перечиталъ едва ли не всѣхъ извѣстныхъ въ то время восточныхъ и западныхъ отцовъ церкви и писателей, былъ знакомъ съ соборными актами и постановленіями, со всею литературою житій святыхъ, съ церковными историками и богословами, и кромѣ того съ обширною литературою классиковъ и средневѣковыхъ путешественниковъ. Приступивъ къ дѣлу съ такими серьезными научными средствами, онъ въ 36 лѣтъ сдѣлалъ гораздо болѣе, чѣмъ его преемники чуть ли не въ продолженіе двухъ столѣтій. И вотъ причина, почему его изслѣдованія до сихъ поръ остаются трудомъ капитальнымъ и не теряютъ своей цѣны при темеренныхъ работахъ въ области катакомбъ, несмотря на то, что онъ ведется очень опытною рукою и при гораздо лучшихъ научныхъ и техническихъ условіяхъ.

Что касается нашихъ ближайшихъ, школьныхъ цѣлей, то здѣсь я ограничусь общимъ указаніемъ лишь на главныя вспомогательныя научныя отрасли: въ ряду этихъ послѣднихъ назову преимущественно классическую археологію и исторію. Христіанство возникло и развивалось на почвѣ античнаго міра, который ко времени его появленія достигъ высокой степени развитія особенно въ культурномъ и бытовомъ отношеніяхъ. Эти формы составили ту историческую среду, въ которой вращался современный христіанству греко-римскій міръ. Такимъ образомъ, почва, на которой происходило первоначальное развитіе христіанской жизни, была пропитана традиціями многовѣковой жизни античнаго міра, и едва ли не бóльшая часть этихъ элементовъ, и надобно сознаться, элементовъ, обладавшихъ особенною устойчивостью, относилась къ быту того времени и отчасти удержалась въ художественной и богослужебной жизни христіанства. Что бы ни говорили о дряхлости отживавшихъ своей вѣкъ учреждений и формъ античнаго міра, исторія опытомъ многихъ столѣтій разрушаетъ эту научную иллюзію. Оказывается, что новыя начала, внесенныя христіанствомъ, входили въ эту одряхлѣвшую жизнь путемъ кровавыхъ жертвъ и изумительныхъ усилій. Отъ этой сильной зависимости не была даже свободна эпоха начинавшагося торжества христіанства. Взгля-

нѣмъ ли на монеты Константиновой эпохи и цѣлаго ряда его преемниковъ, и мы увидимъ на лицевой сторонѣ этихъ монетъ рядомъ съ крестомъ и монограммой Христа языческой штемсель въ видѣ крылатаго гения, богини победы и другихъ античныхъ символовъ; спустимся ли изъ этой официальной сферы въ область житейскихъ отношеній, и мы увидимъ силу язычества въ массѣ бытовыхъ формъ, въ обычаяхъ и суевѣрїяхъ, съ которыми христіанскіе моралисты ведутъ постоянную борьбу въ V—VI и слѣд. вѣкахъ. При такой живучести языческихъ формъ жизни, какъ бы мы ни стали представлять отношеніе къ нимъ церкви—въ видѣ ли рѣзкаго протеста или болѣе снисходительнаго отношенія—все равно, *мы не поняли бы происхожденія и задачи многихъ христіанскихъ учреждений, если бы вздумали игнорировать обстановку, среди которой они возникли и сложились.* Хотимъ ли мы понять ходъ развитія церковнаго искусства въ области архитектуры и иконографіи, намъ нужно обратиться къ памятникамъ тогдашней античной живописи и зодчества. Какъ-такоембная живопись несетъ слѣды античныхъ образцовъ и стоитъ въ тѣсной связи съ тѣми остатками классической живописи, которые сохранились въ Помпѣи и Римѣ. Христіанскіе храмы въ ихъ установившемся архитектурномъ типѣ ведутъ свое начало отъ римскихъ базиликъ и отсюда заимствовали мотивы для отдѣлки и украшеній. Церковныя одежды въ довольно значительной своей части были бы необъяснимы безъ знанія римскаго костюма того времени. Словомъ, *безъ археологій греко-римской археологія церковная стала бы книгой безъ начала, и эта потеря перваго листа изъ нея была бы не вознаградимой утратою для исторіи церковнаго быта и древне-христіанскихъ отношеній.* Пособіе классической археологій особенно чувствительно при разъясненіи вопросовъ, относящихся къ быту и древностямъ христіанскимъ за тотъ періодъ, когда историческая жизнь испытывала на себѣ вліяніе классическаго міра, и когда этотъ послѣдній жилъ и дѣйствовалъ, какъ твердое міровоззрѣніе и живой историческій факторъ. Первые пять-шесть столѣтій христіанской эры были окрашены этимъ античнымъ колоритомъ, и почти вся тогдашняя жизнь еще держалась на классической основѣ. Паденіе Рима подъ натискомъ пришлыхъ народовъ, выступленіе на историческую сцену германцевъ и

образованіе восточной римской имперіи или византійскаго міра даютъ новое направленіе тогдашней исторической жизни и пускаютъ въ ходъ такія формы искусства и такія отношенія въ быту церковномъ и житейскомъ, которыхъ не зналъ античный міръ, и которыя противорѣчили его основному строю. Теперь въ области церковнаго обряда и искусства постепенно начинаютъ сказываться разности между востокомъ и западомъ; онѣ принимаютъ съ теченіемъ времени рѣзко выраженную форму, и теперешній обрядъ нашей русской церкви есть уже отчасти результатъ этого обособленія. Вся наша церковность, наше богослуженіе, наши каноническія отношенія носятъ на себѣ печать византійской отдѣлки и извѣстны намъ больше не въ древне-христіанской, а въ этой тоже древней и не менѣе характерной формѣ. Такимъ образомъ, понять смыслъ теперешняго церковнаго обряда и опредѣлить характеръ существовавшаго у насъ нѣкогда искусства нельзя иначе, какъ въ связи съ церковною и отчасти политическою жизнію средневѣковой Греціи. Эта задача лежитъ на особенной обязанности нашей науки и составляетъ существенное отличіе ея постановки въ сравненіи съ западной школой. Тамъ изучаютъ церковныя древности главнымъ образомъ въ предѣлахъ обозначеннаго нами классическаго періода. Дальнѣйшую разработку предоставляютъ разнаго рода историческимъ отраслямъ. Не такъ долженъ смотрѣть на дѣло русскій церковный археологъ. Онъ обязанъ имѣть дѣло не съ перво-христіанскими только церковными древностями, но съ искусствомъ и богослуженіемъ еще и греческой церкви, которыя перенесли къ намъ вмѣстѣ съ вѣрою, развивались у насъ параллельно движенію обряда и искусства въ Византіи. Древне христіанское искусство и богослуженіе представляютъ первый шагъ и зачатки художественнаго и литургическаго движенія, и, зная только этотъ первый шагъ, мы слишкомъ мало поняли бы въ богослуженіи и церковномъ искусствѣ позднѣйшемъ. Такова въ главныхъ чертахъ задача нашей науки.

Соотвѣтствуютъ ли этой задачѣ наличныя средства, которыми располагаетъ наука церковныхъ древностей въ настоящее время, и какъ высокъ вообще уровень, до котораго поднялась она въ своемъ историческомъ развитіи?

(Продолженіе слѣдуетъ).



О древне-христианской живописи.

(Изъ лекцій † проф. А. П. Голубцова).

I.

Живопись, какъ украшеніе житейской обстановки и какъ средство для выраженія религіозно нравственныхъ представленій у первыхъ христіанъ. Живопись въ христіанскихъ храмахъ и ея религіозно-культовое назначеніе. Характеръ отношеній къ церковной живописи христіанскихъ писателей Евсевія Кесарійскаго, Епифанія Кипрскаго, оо. Эльверскаго собора 386 года, Василия Великаго, Іоанна Златоуста, Астерія Амасійскаго, Григорія Двоеслова Нила подвижника и другихъ. Иконоборство, его отношеніе къ церковному искусству и значеніе въ исторіи послѣдняго.

О первыхъ произведеніяхъ христіанскаго искусства имѣется мало историко-литературныхъ данныхъ, какъ и вообще обо всемъ томъ, что касается бытовой жизни вѣрующихъ трехъ первыхъ столѣтій. Приходится судить о нихъ по немногимъ отрывочнымъ свѣдѣніямъ, передаваемымъ древними церковными писателями: Тертуллианомъ, Принесемъ Ліонскимъ, Климентомъ Александрійскимъ, и на основаніи самыхъ памятниковъ, дошедшихъ до насъ изъ глубокой христіанской древности. По нимъ мы судимъ не только о положеніи искусства въ тогдашнемъ христіанскомъ обществѣ, но и о различныхъ его родахъ, бывшихъ въ употребленіи у тогдашнихъ художниковъ. Изображая способы, какими пользовались послѣдніе, занимаясь своею профессіей, Тертуллианъ говоритъ, что они знали ваятельное, рѣзное и ткацкое искусство; дѣлали изображенія, поясняетъ онъ, изъ гипса, камня, мѣди, серебра и нитокъ; рисовали восковыми красками съ помощію орудія, извѣстнаго подъ именемъ

cauterium. Ириней, изобличая лжеученія гностическихъ сектъ своего времени, подтверждаетъ существованіе у христіанъ названныхъ Тертуліаномъ отраслей искусства, въ частности живописныхъ изображеній и разнаго рода скульптурныхъ работъ. Въ сочиненіяхъ Климента Александрійскаго, борюнагося противъ роскоши въ жизни наиболѣе состоятельныхъ членовъ христіанскаго общества, порицавшаго особенно расточительность женщинъ и ихъ суетную страсть къ нарядамъ, можно найти указанія на многія принадлежности домашняго обихода: стеклянныя *росписныя* чашы, зеркала, перстни и т. п. Этотъ родъ предметовъ, изъ которыхъ значительнѣйшее большинство занимаетъ среднее мѣсто между произведеніями искусства и издѣліями ремесленнаго производства, во множествѣ сохранился въ римскихъ катакомбахъ. Изслѣдованіе послѣднихъ, продолжающееся до сихъ поръ, съ каждымъ днемъ, можно сказать, увеличиваетъ массу уже найденныхъ въ нихъ памятниковъ этого рода и постепенно восполняетъ и обогащаетъ наши скудныя *письменныя* свѣдѣнія о художественно-бытовой сторонѣ жизни древнихъ христіанъ все новыми и новыми *вещественными* данными.

Древнѣйшія кладбища по своей обстановкѣ были миниатюрнымъ, какъ бы сказать, подобіемъ или подражаніемъ всендневной жизни тѣхъ поколѣній, которыя легли своими костями въ ихъ могилахъ, склепахъ или пещерахъ. До-христіанская древность смотрѣла на гробъ, какъ на послѣднее жилище человѣка, куда онъ сходитъ, чтобы начать новую и безконечную жизнь, впрочемъ аналогичную съ тою, какую велъ на землѣ. Отсюда гробъ, въ противоположность временному жилью, становился и назывался „вѣчнымъ домомъ“ души, мѣстомъ продолжительнаго сна и покоя переходящихъ въ иной міръ. Выражаясь словами одной античной надписи, гробъ это такое второе жилье, *quo dormiendum et permanendum est*. *Haec est domus aeterna, ubi omnes pariter aevum degerent*. Согласно этому представленію и возникъ обычай въ самомъ приготовленіи могильныхъ помѣщеній подражать устройству обыкновенныхъ жилищъ, напоминать по возможности структуру ихъ, обставляя могилы умершихъ разными предметами ихъ домашняго быта. То, что составляло обстановку и украшеніе временнаго жилья, по воззрѣнію древнихъ, долж-

но было найти себѣ мѣсто и въ вѣчномъ ихъ жилищѣ. Обстановка и декорация могилъ во многомъ соотвѣтствуютъ, поэтому, культурному состоянію общества, изъ котораго вышли покойникъ, и даютъ понятіе объ его вѣрованіяхъ, виѣшенемъ бытѣ, объ эстетической сторонѣ его жизни.

Слѣды того же представленія сохранились отчасти и въ христіанской эпиграфикѣ: традиціонныя воззрѣнія, вынесенныя изъ народной среды, не могли скоро исчезнуть или сразу пасть подъ вліяніемъ христіанства. Благодаря этому обстоятельству, въ христіанскихъ усыпальницахъ и появились слѣдующія надписи: *Florentia, quae vixit annos XXVI, crescens, fecit benemerenti et sibi et suis domum aeternam, in pace*: или: *domus Amorati, domum emit sibi...* Иоаннъ Златоустъ сильно вооружался въ свое время противъ этого названія и самого обычая хоронить съ покойниками въ могилахъ тѣ самыя предметы, которые служили имъ во вседневной жизни, а Эльвирскій соборъ постановилъ даже правило: *Cereos per diem in coemeteriis non incendi, inquietandi enim sanctorum spiritus non sunt* (сап. 34). Въ связи съ этою символическою гроба и въ христіанскихъ усыпальницахъ появилось множество разнаго рода предметовъ. По мѣсту нахождения ихъ можно раздѣлить на двѣ группы: первая, многочисленнѣйшая, находилась внутри гробницъ, то-есть въ локулахъ и аркосоліяхъ, другая—виѣ ихъ или на поверхности. Къ этой послѣдней принадлежатъ разнаго рода металлическія, костяныя и стекляныя вещицы, втиснутыя въ известъ или цементъ, которыми смазывались и задѣлывались по краямъ черепицы и плиты, закрывавшія входъ или отверстіе локуловъ и аркосоліевъ. Въ какомъ количествѣ попадаются эти предметы, показываютъ производимыя въ катакомбахъ раскопки. Такъ въ усыпальницѣ св. Агнесы, заключающей въ себѣ 5753 локула, при вскрытіи и обследованіи ихъ, было найдено: 33 глиняныхъ сосуда, 131 лампа, 283 стеклянныхъ сосуда и произведеній изъ эмали, 6 стеклянныхъ блюдеъ, 148 колецъ изъ кости, 29 монетъ и до 150 предметовъ болѣе мелкихъ и разнаго назначенія, такъ что весь инвентаръ добытыхъ въ этой усыпальницѣ вещей простирается до 780-ти. Между локулами много совершенно пустыхъ и расхищенныхъ охотниками до наживы, но зато другіе обставлены очень богато и видимо принадлежали людямъ состоятельнымъ.

Прежніе археологи принимали эти предметы за условные знаки или символы, по которымъ христіане узнавали другъ друга среди единовѣрцевъ, распознавали и отличали свои могилы отъ чужихъ; имъ придавался религіозный смыслъ; но теперь это объясненіе многими оставлено, и со времени Рауль Рошетта находеніе и назначеніе этихъ предметовъ въ христіанскихъ могилахъ стали объяснять по аналогіи съ подобными же принадлежностями, находимыми въ римскихъ языческихъ гробницахъ. Тѣ и другіе предметы, за сравнительно-немногими исключеніями, имѣли бытовое, а не религіозно-культурное значеніе ¹⁾. А разъ это такъ, мы въ правѣ по нимъ судить и вообще о направленіи и характерѣ тогдашняго искусства, о тѣхъ представленіяхъ и сюжетахъ, которые были въ то время у христіанъ наиболѣе популярными и любимыми. Въ этомъ отношеніи весьма любопытны изображенія на разныхъ предметахъ домашняго обихода, находимыхъ въ катакомбахъ, каковы, на примѣръ, лампы, чаши, туалетныя принадлежности, дѣтскія игрушки и т. п. Здѣсь преобладаютъ два рода изображеній: сюжеты чисто декоративнаго свойства, заимствованные изъ предметовъ природы и явленій обыденной жизни и отчасти библейскія историческія сцены съ нѣкоторыми изображеніями христіанскаго живописнаго круга. Такъ, на примѣръ, терракотовая лампа устроена въ видѣ корабля со снастями и кормчимъ; на верхней части другихъ лампочекъ сдѣланы изображенія дѣтскаго или женскаго личика, на весьма многихъ вытиснены фигуры: канделябра, пальмовой или масличной вѣтки, ягненка, голубя, якоря, лошади и т. д. Какъ бы въ параллель съ ними, на другихъ многочисленныхъ предметахъ того же домашняго прибора идутъ изображенія: рыбы, голубя съ оливковой вѣтвью въ клювѣ, прор. Іоны, схватываемаго или выбрасываемаго морскимъ чудовищемъ, Орфея, добраго пастыря, буквъ: *α* и *ω* и особенно часто монограммы имени Христова. Стекланные сосуды съ росписными донышками

¹⁾ Не раздвѣляя вполнѣ реалистической школы, покойный Росси какъ бы двоился между символическимъ объясненіемъ и историческимъ, во это колебаніе, эта въ своемъ родѣ непослѣдствительность иногда искушались у него болѣе вѣрнымъ опредѣленіемъ отдѣльныхъ предметовъ и болѣе многостороннею ихъ оцѣнкою.

(Vetri d'oro, Goldgläser) даютъ также нѣсколько матеріала для этой характеристики. Нѣкоторые изъ нихъ, позднѣйшіе по времени, украшенные изображеніями Иисуса Христа, апостоловъ Петра и Павла, Богоматери и вообще святыхъ, имѣли, повидимому, культовое употребленіе, служили вѣроятно сосудами для евхаристіи, чашами для вина во время агаль, и т. п., но гораздо большее число и древнѣйшихъ изъ нихъ принадлежало къ предметамъ домашняго хозяйства и отмѣчено надписями и изображеніями бытового характера. Такъ, напримѣръ, на многихъ изъ нихъ по краямъ читаются слова: *me ζεβες* (правильнѣе: *ζήσες*), то-есть: *Пей, живи!* Это восклицаніе, что - то въ родѣ нашего тоста во время питья, имѣло значеніе здравицы. Весьма часто по срединѣ донышка наведены золотомъ мужская или женская фигура, супружеская чета и даже цѣлая семья, т. е. родители съ своими дѣтьми, къ которымъ собственно выше приведенное восклицаніе и подобныя ему благожеланія и относятся. Здѣсь мы имѣемъ такимъ образомъ портретныя какъ бы изображенія лицъ, которымъ эти сосуды при жизни были поднесены въ подарокъ, вообще принадлежали, и вмѣстѣ съ которыми они сошли въ могилу. На другихъ представлены чисто бытовыя сцены: мастеръ-плотникъ среди занятыхъ работою своихъ подмастерій, охотникъ съ гончими въ погонѣ за оленемъ и дикою лошадью, юноши въ палестрѣ въ борьбѣ между собой, наѣздникъ цирка на квадричѣ. На очень многихъ сосудахъ послѣдовательно развертывается передъ зрителемъ семейная жизнь. Любопытно, напримѣръ, часто повторяющееся изображеніе молодой четы, надъ которой крылатый геній держитъ вѣнокъ или же прямо кладетъ вѣнки на ихъ головы; или, напримѣръ, на низенькой скамьѣ сидитъ мать съ обнаженною грудью, а около нея стоитъ малютка, котораго она собираетъ, повидимому, кормить. Окружающая фигуры надпись гласитъ: *Cosa vivas (cum) parentibus tuis*. Или, напримѣръ, представлена сидящая на креслѣ богато одѣтая молодая женщина съ ребенкомъ на колѣняхъ, около которой стоитъ не менѣе ея нарядная служанка и обмахиваетъ ее опахаломъ. Надписи на сосудахъ, подобно сей часъ переданной, обыкновенно выражаютъ благопожеланія изображеннымъ на нихъ лицамъ и невольно переносятъ вниманіе изслѣдователя къ аналогическимъ формуламъ римской

эпиграфики, которыя въ свою очередь были заимствованы изъ языка житейскаго.

Такова была первая ступень, съ которой начало свою исторію изобразительное искусство въ христіанскомъ мірѣ, ступень *промежуточная*, если можно такъ сказать, между ремесломъ и настоящимъ художествомъ. Въ этой формѣ своего существованія, въ *начальной* стадіи своего развитія перво-христіанское искусство раздѣляло тѣ же самыя задачи, что и современное ему искусство античное. Оно шло рука объ руку съ обычаями домашними, служило украшеніемъ житейской обстановки и удовлетворяло своими издѣліями прежде и больше всего эстетическимъ стремленіямъ тогдашняго христіанскаго общества. Это была именно та сторона дѣла, съ которой смотрѣлъ на современное ему христіанское искусство Климентъ Александрійскій, допускавшій употребленіе произведеній живописи, пластики и мелкихъ промышленныхъ искусствъ въ качествѣ средства улучшить домашнюю обстановку и устроить свою жизнь съ удовольствіемъ и большимъ или меньшимъ комфортомъ. Имѣя въ виду требованія христіанской морали, онъ только возставалъ противъ соблазнительныхъ и вообще неприличныхъ изображеній, которыя встрѣчались на тогдашнихъ кольцахъ, и вмѣсто принятыхъ у римлянъ сюжетовъ совѣтовалъ прибѣгать къ символамъ болѣе строгаго и достойнаго христіанъ характера. „Печати у насъ“, говорилъ онъ, „должны быть съ изображеніемъ голубя, рыбы, корабля съ распущенными парусами, музыкальной лиры, которою пользовался Поликрать, корабельнаго якоря, который рѣзбою изображалъ Селевкъ. Если кто рыболовъ, тотъ (цуеть) вспомнить объ апостолѣ и объ увлекаемыхъ изъ воды дѣтяхъ“. Св. отецъ совѣтовалъ далѣе избѣгать изображеній на перстняхъ меча или лука, какъ предметовъ, принадлежащихъ войнѣ и распрямъ, чашъ (*κύπελλα*), какъ принадлежности языческихъ культовъ. „Мы вѣдь состоимъ друзьями мира“, наставлялъ онъ „и должны быть людьми воздержными. Многіе носятъ перстни съ изображеніями на нихъ въ обнаженномъ видѣ своихъ возлюбленныхъ изъ мужчинъ или изъ женщинъ, какъ будто для невольнаго напоминанія себѣ о своихъ любовныхъ удовольствіяхъ: это разнузданность“. Эта выдержка, равно какъ и наличныя произведенія древне-христіанскаго искусства, да-

ють понять, что уже съ самыхъ первыхъ его временъ началъ выдѣляться кругъ спеціально христіанскихъ по содержанію изображеній. Последнія нашли себѣ мѣсто уже на предметахъ домашняго обихода, какъ мы видѣли, и мало-по-малу взяли перевѣсъ надъ античными сюжетами. А сдѣлавшись проводникомъ христіанскихъ понятій и ставъ въ болѣе близкую связь съ религіозными потребностями христіанскаго общества, искусство естественно должно было принять болѣе специфическій характеръ. Этотъ поворотъ началъ сказываться очень рано, когда искусство еще не успѣло выйти изъ предѣловъ дома, но, понятно, обнаружился со всею ясностію уже послѣ того, какъ оно нашло себѣ приложение къ обрядамъ свадебнымъ, похороннымъ и другимъ проявленіямъ религіознаго быта вѣрующихъ. Христіане иначе, чѣмъ язычники, смотрѣли на бракъ (Ефес. V, 31—32), и конечно уже не случайно на стеклянныхъ чашахъ, употреблявшихся у нихъ при брачныхъ церемоніяхъ, вмѣсто амура съ крылышками, мы видимъ Христа, возлагающаго вѣнцы на брачующихся, или находимъ Его монограмму или евангельскій свитокъ между головами новобрачныхъ. Не безъ умысла, разумѣется, изображаются послѣдніе на сосудахъ соединяющими свои руки надъ алтаремъ, а надписи: *vivatis in Deo*—„живите въ Богѣ“ не случайно окружаютъ ихъ изображеніе. Всѣми этими деталями христіанскій художникъ хотѣлъ сказать, что брачный союзъ и супружеская жизнь должны быть о Господѣ. У христіанъ были свои особенныя представленія о загробной жизни; они естественно находили себѣ выраженіе въ могильныхъ надписяхъ и тѣхъ предметахъ и украшеніяхъ, которыми обставлялись и убирались мѣста погребенія. Подъ вліяніемъ этихъ представленій корабль, якорь, пальма, голубь, оливковая вѣтвь становились уже нагляднымъ выраженіемъ извѣстнаго отношенія христіанъ къ своимъ покойникамъ, образнымъ представленіемъ о загробной жизни, получали такимъ образомъ особый внутренній смыслъ, который выдвигалъ ихъ далеко за предѣлы простой декораціи и придавалъ имъ значеніе символическое. При проводахъ, погребеніи и поминовеніи почившихъ у христіанъ пѣлись псалмы, читались молитвы и священныя книги, говорились поученія, совершалась евхаристія, справлялись поминальныя обѣды въ формѣ агашъ,

раздавалась милостыня, словомъ, соблюдались особые погребальные обряды. Естественно, что предметы, употреблявшіеся при исполненіи послѣднихъ, должны были соответствовать имъ по своему виду и украшеніямъ. Разъ въ усыпальницы къ своимъ могиламъ собирались христіане справлять свои праздники и обряды, они неизбѣжно приносили свою особую окраску въ этотъ интимный міръ, въ свои священныя подземелья, и такъ или иначе перерабатывали и украшали тѣ предметы, которые были назначены для аналогическихъ отправленій въ быту языческомъ. И вотъ причина, почему рядомъ съ общеизвѣстными классическими сюжетами на гробничныхъ плитахъ, на разныхъ утваряхъ и вообще предметахъ катакомбнаго инвентаря мы встрѣчаемъ значительнѣйшее число изображеній библейски-историческаго характера. Если отъ этихъ мелкихъ издѣлій перейти къ стѣнной живописи катакомбъ, то нельзя будетъ не замѣтить, что въ ней христіанскій характеръ выражается еще яснѣе: здѣсь являются уже извѣстныя сочетанія библейскихъ сюжетовъ, сложившіяся, такъ сказать, въ извѣстныя группы и подобранныя съ опредѣленною мыслію для выраженія христіанскихъ понятій о смерти и воскресеніи. Эти и подобныя изображенія, помимо своего непосредственнаго, орнаментальнаго назначенія, какъ живописныя картины, должны были говорить сознанію тогдашняго христіанскаго общества и производить извѣстнаго рода нравственное воздѣйствіе. Степень пониманія этой символики и ясность ея усвоенія, конечно, вопросъ другого рода, но это уже зависѣло не отъ назначенія изображеній, а отъ другихъ причинъ. И если Мелитонъ Сардійскій или кто-либо другой подъ его именемъ занимался объясненіемъ смысла самыхъ обыкновенныхъ изображеній тогдашней живописи, это показываетъ, что имъ уже усвоили особый внутренній смыслъ и особое воспитательное значеніе. Кромѣ стѣнной живописи катакомбъ, къ этому же роду памятниковъ искусства относятся вышеупомянутыя сосуды съ золотыми донышками IV-го и слѣдующихъ вѣковъ и древне-христіанскіе саркофаги съ преобладающимъ на нихъ кругомъ библейскихъ и новозавѣтныхъ сюжетовъ. Въ этомъ примѣненіи своемъ къ цѣлямъ дидактическимъ искусство принимало особый, въ извѣстномъ смыслѣ тенденціозный характеръ: становилось однимъ изъ средствъ для проведенія

извѣстныхъ идей и для выраженія даже полемическихъ отношеній. Такъ, напримѣръ, живописью начали пользоваться сектанты для того, чтобы посредствомъ ея наглядно передавать свои доктрины и чрезъ то облегчить ихъ усвоеніе. Въ этомъ упрекалъ, какъ извѣстно, Тертуліанъ одного изъ ересіарховъ своего времени, гностика Гермогена, и ставилъ ему въ вину между прочимъ то обстоятельство, что онъ *pingit illicite*. Называя его лжецомъ по кисти и перу, Тертуліанъ хотѣлъ сказать, что сочиненія Гермогена заключаютъ неправильное ученіе точно такъ же, какъ ложно и то, что выходило изъ-подъ его кисти.

Успѣвъ весьма рано стать въ житейскомъ быту и подземныхъ усыпальницахъ языкомъ христіанскаго сознанія, искусство живописи, по переходѣ своемъ въ храмы сдѣлало еще одинъ шагъ впередъ, поставило и усвоило себѣ открыто цѣли религіозно-культурныя. Изъ живописи религіознаго содержанія оно преобразуется въ иконографію, становится по существу *res sacra*, а отношеніе къ нему постепенно измѣняется въ строго-религіозное. Живописныя и рѣзныя изображенія получаютъ характеръ священныхъ, публично въ храмахъ выступаетъ иконопочитаніе. Но на пути къ послѣдней цѣли, на этой ступени своего внутренняго развитія, христіанскому искусству всего больше пришлось испытать недоразумѣній и лишь послѣ продолжительной борьбы удалось ему завоевать прочное и независимое положеніе. Когда мы говоримъ объ этомъ въ нѣкоторомъ смыслѣ новомъ положенія живописи въ храмахъ, это не значить, чтобы первыя открытыя церкви, положимъ базилики, были уже обильно снабжены ея произведеніями и выдвинули особый кругъ изображеній, котораго прежде искусство совершенно не знало или къ которому относилось оно совсѣмъ иначе. Напротивъ, первыя церкви, сколько мы о нихъ знаемъ изъ уцѣлѣвшихъ до настоящаго времени памятниковъ и древнѣйшихъ письменныхъ извѣстій, были сравнительно очень небогаты живописью, напримѣръ мозаиками, и представляли скорѣе въ большинствѣ своемъ голыя стѣны, обложенныя мраморомъ. Еще менѣе можно сказать, чтобы въ первыхъ христіанскихъ храмахъ живопись была принимаема за иконопись въ позднѣйшемъ смыслѣ слова. Но дѣло въ томъ, что со времени собственно построенія открытыхъ, не-

рѣдко великолѣпнѣйшихъ храмовъ и въ нихъ именно начинаеть весьма замѣтно развиваться то религіозно-культурное назначеніе живописи, о которомъ идетъ рѣчь, и слѣды котораго въ частномъ христіанскомъ употребленіи восходятъ и учеными относятся еще къ болѣе отдаленнымъ временамъ. Писателямъ II—III столѣтій приходилось, повидимому, уже встрѣчаться съ отдѣльными случаями подобнаго употребленія. Видя въ произведеніяхъ искусства поддержку язычества, а въ художникахъ продолжателей того дѣла, которому служили дѣлатели идоловъ, хотя продолжателей и въ болѣе мягкой формѣ, Тертуліанъ рѣшительно, какъ извѣстно, отвергалъ ихъ употребленіе въ христіанскомъ обществѣ. Рѣзкій протестъ Тертуліана противъ всякаго рода изображеній основывался въ концѣ концовъ на опасеніи, какъ бы съ допущеніемъ и обращеніемъ послѣднихъ между христіанами не завелся у нихъ именно обычай, аналогичный съ языческимъ почитаніемъ Божества во внѣшнемъ образѣ. Поворотъ въ эту сторону не заставилъ себя долго ждать и нашель себѣ выраженіе въ практикѣ нѣкоторыхъ сектантскихъ общинъ: василидіанъ, карпократіанъ, коллиридіанъ, совершавшихъ суевѣрные обряды предъ имѣвшимися у нихъ изображеніями Христа и, какъ кажется, Богоматери: украшавшихъ ихъ вѣнками, приносившихъ жертвы и оказывавшихъ имъ другіе знаки религіознаго почтенія, подобно язычникамъ (*reliquam observantiam, ut gentes faciunt*). Понятно, что все, напомилавшее подобныя отношенія въ христіанской практикѣ, не могло не вызывать строгаго осужденія. Разъ изображеніе становилось какъ бы представителемъ почитаемаго религіознаго существа, обращалось въ священный предметъ, передъ которымъ человекъ молился, приходя въ храмъ, это легко могло подать поводъ къ предположенію, что религіозное отношеніе обращено на самое изображеніе, на изображаемое лицо или на картину. Какъ всякое новшество, священныя изображенія и иконы, явившіяся у христіанъ въ церквахъ, въ общественномъ употребленіи, не могли быть встрѣчены съ самаго начала вездѣ и всѣми одобрительно, не могли не вызывать въ нѣкоторыхъ, а особенно въ христіанахъ изъ іудеевъ, которымъ строго запрещалось дѣлать кумиры, противодѣйствія себѣ. Отсюда произтекъ рядъ опасеній и недоразумѣній, которыя продол-

жаются цѣлыя столѣтія и лишь въ концѣ концовъ разрѣшаются въ положительномъ смыслѣ, въ формѣ разтѣяннаго и догматически обоснованнаго иконопочитанія. Отмѣтимъ здѣсь главные моменты этой въ нѣкоторомъ родѣ борьбы двухъ сторонъ и выяснимъ мотивы, изъ-за которыхъ происходили вѣковыя недоразумѣнія.

Изъ катакомбной живописи, Иринея и другихъ авторовъ хорошо извѣстно, что между христіанами въ III вѣкѣ уже вращались лицевыя изображенія Спасителя, Богоматери и апостоловъ; цѣлый рядъ библейскихъ лицъ и, по крайней мѣрѣ съ IV вѣка, мучениковъ, вообще святыхъ, украшалъ церкви, дома и даже утварь христіанъ. Но вотъ къ Евсевию Кесарійскому обращается Констанція, сестра Константина Великаго, и проситъ его достать ей изображеніе Христа. Желаніе очень естественное, на исполненіе котораго она имѣла столько же права, сколько и десятки—сотни лицъ, владѣвшихъ такими изображеніями. Какъ же отнесся къ этому желанію образованный епископъ? Онъ пишетъ Констанціи письмо, въ которомъ довольно рѣзко осуждаетъ ея желаніе и спрашиваетъ: „Что разумѣешь и какой это такой, какъ ты говоришь, образъ Христа? Истинный ли и неизмѣняемый и въ существѣ посящій Его черты, или тотъ, который Онъ воспринялъ ради насъ, облекшись въ зракъ раба?“ Христа изображать не слѣдуетъ, такъ какъ со стороны божественной Онъ не изобразимъ, а со стороны человѣческой изображать Его въ образѣ раба значило бы унижать Его достоинство и низводить на уровень тѣхъ изображеній, про которыя въ Писаніи сказано: „Не сотвори себѣ кумира и всякаго подобія“. Для простодушнаго пониманія въ просьбѣ Констанціи не было ничего неприличнаго или страннаго, но Евсевій взглянулъ на дѣло, какъ богословъ, сталъ рѣшать вопросъ принципиально. Ему представилась при этомъ аналогія между изображеніемъ божества или героя въ до-христіанскомъ мірѣ и изображеніемъ Христа, между почитаніемъ изображеній идолодѣлателей у язычниковъ и возможностью подобнаго же злоупотребленія у христіанъ. Напомнивъ Констанціи заповѣдь, которою запрещалось дѣлать изображеніе того, что на небѣ и на землѣ, Евсевій заключилъ свою рѣчь разсказомъ объ одной женщинѣ, принесшей къ нему какихъ-то два изображенія, повидимому философовъ, и выдавшей одно изъ

нихъ за Христово, другое за Павлово. „А чтобы не соблазнялась ни она, ни другіе,—я отнять у ней эти изображенія и удержалъ ихъ у себя, считая неприличнымъ выставлять ихъ на показъ и тѣмъ *навлекать на себя осужденіе въ идолопоклонствѣ, представляя въ образѣ Бога нашего*“. Евсевій Кесарійскій, какъ видно изъ сказаннаго, былъ не только противъ общественнаго употребленія священныхъ изображеній, но не желалъ допускать ихъ даже въ частномъ употребленіи.

Но вотъ другой примѣръ. Елифаній Кипрскій, въ бытность свою въ Палестинѣ, проходя селеніемъ Анаватъ, обратилъ вниманіе на горѣвшую предъ какимъ-то зданіемъ лампаду. Узнавъ, что это церковь, онъ вошелъ въ нее помолиться и на (олтарной) завѣсѣ увидѣлъ изображеніе Христа или какого-либо святого (*imaginem quasi Christi vel sancti cuiusdam*),—„ибо недостаточно помню, чье было изображеніе“, поясняетъ онъ въ письмѣ къ Іоанну, епископу Іерусалимскому,—увидѣлъ и пришелъ въ негодованіе. „Когда я увидѣлъ, что вопреки Писанію въ церкви виситъ изображеніе, я разорвалъ завѣсу“ (*Quum vidissem in ecclesia contra auctoritatem Scripturarum pendere imaginem, scidi illud, t. e. velum*) и далъ приказаніе церковнику вынести ее вонъ и употребить на обертываніе тѣла умершаго бѣдняка. Когда стража стала роптать на поступокъ Елифанія и потребовала за уничтоженную ткань заплатитъ новую, онъ обѣщалъ исполнить это справедливое требованіе. Посылая Іерусалимскому епископу новую завѣсу, Елифаній просилъ его внушить однакоже пресвитеру этого храма, „что въ церкви Христовой не слѣдуетъ вѣшать подобныхъ завѣсѣ, противныхъ нашей вѣрѣ“. Эти письмо Елифанія Кипрскаго признается неподлиннымъ произведеніемъ св. отца и можетъ быть, справедливо. Въ данномъ случаѣ вопросъ этотъ почти безразличенъ, а важенъ для насъ тотъ мотивъ, то воззрѣніе, которое въ письмѣ проводится, будетъ ли оно столбѣтемъ моложе и старше. Елифаній († 403), конечно, немало видѣлъ подобныхъ сюжетовъ на своемъ вѣку: священныхъ картинъ въ тогдашнемъ быту было такъ много,—но онъ недоволенъ былъ, зачѣмъ это изображеніе повѣшено въ церкви, и пронизываетъ, какъ кажется, по поводу самаго изображенія, замѣчая, что хорошенько даже не знаетъ, кого собственно оно представляло. Ему, какъ родомъ еврею, можно догадываться, неприятно было,

что въ храмѣ, на виду у всѣхъ, красуется не просто картина или рядъ сюжетовъ декоративнаго свойства, а человѣческая фигура, одинокій ликъ, на которомъ сосредоточивалось общее молитвенное вниманіе.

Выраженіемъ или, лучше сказать, отголоскомъ того же положенія живописнаго искусства въ христіанской церкви является одно изъ опредѣленій Иллибеританскаго или Эльвирскаго собора, бывшаго въ 306 году. 36-е правило его, послужившее въ рукахъ протестантскихъ писателей XVI—XVII столл. основою ихъ вѣроисповѣдныхъ воззрѣній на иконопочитаніе, гласитъ слѣдующее: *Placuit picturas in ecclesia esse non debere. ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur.* то-есть, угодно собору, чтобы въ церквахъ не было живописныхъ изображеній, чтобы не изображалось на стѣнахъ того, что служить предметомъ почитанія и поклоненія. Это постановленіе испанскаго собора до сихъ поръ не нашло себѣ удовлетворительнаго разьясненія, и во всякомъ случаѣ его настоящій смыслъ объясняется какими-либо особенными условіями этой провинціальной церкви, но къ сожалѣнію они остаются неизвѣстными. Тѣ объясненія, которыя предложены учеными, или принимаютъ за свою исходную точку выраженіе: *in parietibus*, т. е. говорятъ: изображенія допускаются, но только не на стѣнахъ, въ видахъ предохраненія ихъ отъ профанаціи, въ предупрежденіе возможности оскверненія священныхъ предметовъ со стороны преслѣдовавшихъ въ то время христіанъ язычниковъ и въ интересахъ *disciplinae arcani*; или же отпращиваются отъ словъ: *colitur et adoratur*, т. е. хотятъ сказать, что настоящимъ правиломъ не дозволяется изображать кистью такіе предметы, которымъ поклоняются, запрещается, иначе сказать, религіозно-культурное назначеніе живописи. Последнее объясненіе имѣетъ на своей сторонѣ болѣе вѣроятности, такъ какъ оправдывается ближайшимъ смысломъ всего правила и дальнѣйшими явленіями церковной жизни. Дѣло въ томъ, что рядъ свидѣтельствъ, неблагопріятныхъ для церковной живописи, опредѣленіемъ Эльвирскаго собора о ней не заканчивается, а идетъ гораздо далѣе, вплоть до иконоборства, образуя собою какъ бы особое направленіе или теченіе въ области христіанской мысли, которое можно назвать если не иконоборческимъ въ позднѣйшемъ смыслѣ этого слова, то во всякомъ случаѣ

отрицательнымъ и своего рода иконофобіей. Всѣ эти нерѣдко отрывочныя извѣстія сводятся къ тому же началу и объясняются тѣми же причинами, что легли въ основу и тѣхъ несочувственныхъ отзывовъ о священныхъ изображеніяхъ, которые мы привели и передали выше. Противная послѣднимъ партія въ IV и слѣдующихъ вѣкахъ примыкала болѣе или менѣе явно къ различнымъ ересямъ: евноміанамъ, несторіанамъ, монофизитамъ, но сама не выходила непосредственно изъ началъ этихъ еретическихъ сектъ, а скорѣе пользовалась ими, какъ поводомъ къ протесту и противъ другихъ явленій церковной жизни того времени. Такъ, напримѣръ, при императорѣ Зенонѣ, одинъ изъ представителей монофизитства Филоксенъ, епископъ сирійскаго города Іераполиса, скрывавшій въ недоступныя мѣста иконы Спасителя и уничтожавшій иконы ангеловъ, разсуждалъ о послѣднихъ такимъ образомъ: „Не слѣдуетъ безтѣлесныхъ ангеловъ дѣлать тѣлесными и изображать ихъ въ тѣлесномъ образѣ, какъ будто бы они имѣли человѣческія формы. Не слѣдуетъ равнымъ образомъ воздавать честь и славу Христу посредствомъ живописной Его иконы; напротивъ надобно знать, что Онъ принимаетъ одно только служеніе духомъ и истиною. Надобно знать и то, что изображать Св. Духа въ видѣ голубя есть признакъ дѣтской мысли, такъ какъ евангельскія сказанія нигдѣ не учатъ, чтобы Духъ Святой былъ голубемъ, но только говорятъ, что онъ нѣкогда явился въ видѣ голубя. Если Онъ одинъ разъ явился въ такомъ видѣ, то изъ этого отнюдь не слѣдуетъ, что благочестивымъ христіанамъ прилично дѣлать тѣлесный образъ Его“. Анастасій Синаитъ (VI в.) вынужденъ былъ защищать употребленіе иконъ противъ какихъ-то неизвѣстныхъ враговъ, позволявшихъ поносить послѣднія. „Какъ наносящій безчестіе портрету императора подвергается справедливому наказанію, какъ будто бы нанесъ оскорбленіе самому императору, хотя портретъ есть не что иное, какъ дерево и краски, смѣшанныя съ воскомъ, такъ точно и оказывающій безчестіе какому-либо образу (святаго)“, по словамъ его, „наноситъ оскорбленіе тому самому, чей это образъ“. Въ VII вѣкѣ Іоаннъ, епископъ Фессалоникійскій, въ одномъ изъ своихъ словъ свидѣтельствуетъ, что нѣкоторыя лица его времени называли христіанъ за иконопочитаніе язычниками-идолопоклонниками и говорили

по этому поводу: „какимъ образомъ возможно въ чувственномъ видѣ изображать Бога невидимаго, Бога Духа? Если же христіане въ свое оправданіе скажутъ, что Богъ явился во плоти, то на какомъ основаніи они изображаютъ ангеловъ, духовъ безплотныхъ, существъ разумныхъ?“ Рядъ этихъ свидѣтельствъ можно бы увеличить еще нѣсколькими новыми, но для насъ въ данномъ случаѣ важна не цифра, а фактъ, не количество, а качество ихъ или, лучше сказать, тотъ итогъ, къ которому сводятся эти разновременныя и разномѣстныя историческія показанія. Но это только одна сторона дѣла.

Рядомъ съ выше отмѣченными данными о противодѣйствіи иконоупотребленію въ церкви и одновременно съ ними образуется и течетъ не прерывающагося струей другой потокъ, другое направленіе сознанія, которое нельзя иначе назвать, какъ иконофильствомъ. Констатируя самый фактъ употребленія иконъ въ церкви, оно-то и распространяетъ, еще чаще оправдываетъ и защищаетъ этотъ обычай противъ нападеній враждебной партіи. Этому направленію церковнаго сознанія той эпохи соответствуетъ и дѣйствительная практика христіанскаго общества, которое какъ въ своей домашней жизни, такъ еще болѣе въ церковной открываетъ самое широкое мѣсто религіозной живописи и пользуется ею для религіозно-воспитательныхъ и культовыхъ цѣлей. На этой почвѣ стояли прежде всего нѣкоторые изъ представителей богословской мысли того времени. Такъ, напримѣръ, Василій Великій видѣлъ въ живописи лучшее средство для изображеній мученическихъ подвиговъ и подспорье своему ораторскому слову. Обращаясь къ живописцамъ, въ словѣ на память Варлаама мученика св. отецъ говоритъ слѣдующее: „Возстаньте теперь предо мною вы, славные живописатели (*ζωγράφοι*) подвижническихъ заслугъ. Добавьте своимъ искусствомъ это неполное изображеніе борца. Красками вашей мудрости освѣтите неясно представленнаго мною вѣщносца. Пусть буду побѣжденъ вашимъ живописаніемъ доблестныхъ дѣлъ мученика; радъ буду признать надъ собою и нынѣ подобную побѣду вашей крѣпости. Посмотрю на этого борца, живѣе изображеннаго на вашей картинѣ“. Нѣкоторыя изъ подобныхъ изображеній доходили тогда до стѣсени портретныхъ подобій извѣстнаго лица и

были помѣщаемы на картинахъ и разныхъ предметахъ домашней утвари. Иоаннъ Златоустъ говоритъ объ антиохійскомъ епископѣ Мелетіи, что „многіе начертывали образъ его и на сосудахъ, и на перстняхъ, и на печатахъ, и на чапкахъ брачныхъ чертоговъ, и на стѣнахъ, чтобы вездѣ видѣть тѣлесный образъ его и такимъ путемъ имѣть утѣшеніе въ разлукѣ съ нимъ“. По словамъ Астерія, епископа Амасійскаго (IV в.), „нѣкій благочестивый живописецъ съ великимъ искусствомъ и весьма живо представилъ на картинѣ исторію всѣхъ страданій“ мученицы Евѣиміи „и повѣсилъ эту картину около гроба ея, чтобы всѣ смотрѣли на оную“... „При воспоминаніи о картинѣ“, замѣчаетъ о себѣ Астерій, „я невольно проливаю слезы, и чувство сильной горести прерываетъ мое повѣствованіе“. Григорій Нисскій не могъ также безъ слезъ проходить мимо изображенія принесенія Авраамомъ въ жертву Исаака. Григорій Богословъ въ одномъ изъ своихъ стихотвореній передаетъ случай поразительнаго впечатлѣнія, которое производитъ иногда икона на душу человѣка. „Какой-то невоздержанный юноша пригласилъ непотребную женщину. Когда она подошла къ воротамъ, на которыхъ находилась икона внимательно смотрѣвшаго св. Полемона, то, увидѣвши эту икону, тотчасъ, говорятъ, воротилась, бывъ побѣждена этимъ взглядомъ; изображеннаго на иконѣ она устыдилась, какъ бы живого“. Мы не будемъ продолжать этихъ выписокъ, но ограничимся въ данномъ разѣ лишь сопоставленіемъ отмѣченныхъ фактовъ и попытаемся кратко выяснитъ то, что въ вопросѣ объ иконоупотребленіи составляло жгучую сторону дѣла, и что послужило главною причиною къ образованію этихъ двухъ различныхъ лагерей.

Возможность или невозможность, доступность или недоступность извѣстныхъ религіозныхъ предметовъ для художественнаго воспроизведенія, для изображенія ихъ кистью или рѣзцомъ, составляли вопросъ частный, имѣвшій мѣсто относительно такихъ иконографическихъ сюжетовъ, которые не легко поддавались внѣшнему воспроизведенію, на примѣръ: Богъ Отецъ, Духъ Святой, ангелы. Но въ большинствѣ случаевъ несогласіе шло изъ-за вопроса: какъ относиться къ художественнымъ изображеніямъ, т. е. считать ли ихъ за одну благочестивую, внушительную декорацию, за из-

вѣстный историческій сюжетъ, или же за изображеніе религиозное, т. е. за предметъ поклоненія? Это-то послѣднее обстоятельство, несмотря на повсемѣстное распространеніе церковной живописи на западѣ и востокѣ, начиная съ IV—V вѣка, продолжаетъ занимать и волновать умы того времени и вызываетъ представителей церкви къ разъясненіямъ. Я приведу изъ исторіи того времени нѣсколько фактовъ, свидѣтельствующихъ о не установившемся еще представленіи объ иконоупотребленіи въ церковной практикѣ и о затрудненіяхъ, возникавшихъ при опредѣленіи его истиннаго смысла или значенія.

Такъ Серенъ, епископъ Марсельскій (VI в.), уничтожилъ въ своей церкви иконы, признавши употребленіе ихъ соблазнительнымъ и опаснымъ, и былъ вынужденъ на эту крутую мѣру суевѣрными, крайностями, въ которыя вдавались по отношенію къ нимъ нѣкоторые изъ членовъ его епархіи. Римскій папа Григорій Двоесловъ не одобрилъ поступка епископа Марсельскаго и послалъ къ нему особое письмо, въ которомъ объяснялъ, въ какихъ видахъ благоразумно и полезно допускать употребленіе иконъ и не лишать церковь этого украшенія. Доводы эти очень любопытны для характеристики возрѣвій такого виднаго церковнаго дѣятеля, какимъ былъ папа Григорій Великій, и вмѣстѣ разъясняютъ положеніе спорнаго вопроса. „Мнѣ сдѣлалось извѣстнымъ“, писалъ послѣдній епископу Серену, „что ты, возбужденный неблагоприятною ревностію, разрушилъ изображенія святыхъ подъ тѣмъ предлогомъ, что имъ не слѣдуетъ поклоняться (*ne adorati debuissent*). За то, что ты запретилъ поклоняться имъ, мы тебя хвалимъ, а за то, что разрушилъ, порицаемъ. Скажи, братъ, слыхано ли когда-нибудь о священникѣ, что бы онъ поступилъ такимъ образомъ? Не должно ли было остановить тебя отъ этого поступка хотя то соображеніе, что ты не святѣе и не умнѣе прочихъ? Ибо иное дѣло поклоняться изображаемому, какъ Богу, и иное дѣло чрезъ изображеніе научиться и воздавать честь изображаемому. Что для умѣющихъ читать письмо, то для неграмотныхъ замѣняютъ изображенія. Не слѣдовало разрушать то, что назначено въ церкви не для поклоненія, но для наставленія (*non ad adorandum, sed ad instruendum*). Докажи, что ты предрасположенъ не противъ самыхъ изображеній на иконахъ, но

противъ недостойнаго къ нимъ отношенія, а потому не препятствуй желающимъ дѣлать изображенія святыхъ, но предостерегай отъ почитанія самаго вещества изображеній“. Къ той же категоріи данныхъ нужно отнести и соображенія, высказанныя столѣтіемъ съ небольшимъ ранѣе Ниломъ Синаитомъ, подвижникомъ V стол., также въ письмѣ къ епарху Олимпіодору. Только здѣсь точкою отправленія для разсужденій объ иконахъ послужило не грубо-чувственное и суевѣрно-подозрительное къ нимъ отношеніе, которое нужно было разсѣять, но явленіе нѣсколько иного свойства—крайнее усиленіе религіозной виѣшности, чрезвычайное къ ней усердіе, выразившееся въ излишкѣ живописныхъ украшеній. Епархъ Олимпіодоръ, одинъ изъ важныхъ сановниковъ имперіи, задумалъ устроить храмъ въ честь мучениковъ и свое мнѣніе о планѣ церкви, а главное—ея внутреннемъ убранствѣ сообщилъ Нилу подвижнику, котораго уважалъ какъ своего наставника, прося у него совѣта на счетъ росписи храма. Послѣдній, по мысли строителя, долженъ былъ заключать въ себѣ слѣдующій кругъ живописныхъ сюжетовъ. Въ олтарѣ онъ хотѣлъ помѣстить изображенія Христа и мучениковъ, а въ самомъ храмѣ по стѣнамъ изобразить ловлю звѣрей, спасающихся бѣгствомъ зайцевъ и сернь, мрежи, извлекающія рыбу изъ моря,—словомъ развернуть цѣлый рядъ пейзажей и сельскихъ картинъ. Эта пестрота изображеній не поиравилась Нилу. Строгій аскетъ и врагъ всякаго излишества, онъ не одобрилъ подобнаго разнообразія сюжетовъ и поставилъ на видъ Олимпіодору, что такая разнохарактерность и роскошь въ украшеніи храма могутъ вредно подѣйствовать на душевное расположеніе молящихся въ немъ, станутъ противодѣйствовать цѣлямъ религіознаго назиданія. „По моему“, разсуждалъ подвижникъ, „есть немало неразумнаго и дѣтскаго въ этомъ намѣреніи отягощать или услаждать глазъ присутствующихъ такимъ великимъ множествомъ изображеній. Для установившагося и зрѣлаго религіознаго смысла прилично и достаточно во святилищѣ, къ востоку отъ божественнѣйшаго жертвенника (*τεμένους*) изобразить одинъ только крестъ и болѣе ничего (*ἓνα καὶ μόνον σταυρόν*), ибо однимъ спасительнымъ крестомъ уврачеванъ человѣчскій родъ и отчаяннымъ повсюду возвѣщается надежда“, а стѣны храма украсить священными изображеніи-

ями. „Пусть рука живописца“, писалъ онъ, „наполнить храмъ исторіями ветхаго и новаго завѣта,—для чего? Чтобы и тѣ, кто не знаютъ грамоты и не могутъ читать божественныхъ писаній, разсматривая живописныя изображенія, приводили себѣ на память мужественные подвиги искренно послужившихъ Богу и возбуждались къ соревнованію достославнымъ и приспомятымъ доблестямъ, по которымъ землю обмѣняли на небо, предпочтя видимому невидимое“. Украшеніе крестами и священными исторіями рекомендовалъ Нилъ и для церковнаго притвора. По мысли его равно, какъ св. Григорія Великаго и другихъ лучшихъ моралистовъ того времени, иконы должны быть допускаемы въ церквахъ въ видахъ религіозно-нравственныхъ, какъ могучее воспитательное средство и весьма полезный обычай, на ряду съ чтеніемъ Писаній и церковною проповѣдью. Примѣровъ злоупотребленія живописнымъ искусствомъ въ быту церковномъ, подобныхъ отмѣченнымъ въ письмахъ Григорія Великаго и преп. Нила Синайскаго, можно было бы привести и еще нѣсколько. Старые протестантскіе писатели очень старательно ихъ собирали и въ свою пользу комментировали, но серьезнаго вывода изъ нихъ, строго говоря, нельзя сдѣлать никакого въ виду цѣлаго, длиннаго ряда неопровержимыхъ фактовъ разумнаго и совершенно законнаго отношенія къ иконографіи и пользованія ею. Извѣстная истина, что тѣнь такъ же стара, какъ и свѣтъ... Факты указываютъ только на то, что на пространствѣ нѣсколькихъ столѣтій были разныя направленія въ рѣшеніи трактуемаго вопроса, и изъ столкновенія и борьбы ихъ вырабатывалась истина, постепенно выяснялось и опредѣлялось то среднее нормальное теченіе, по которому всегда движется историческая жизнь.

Наступившее съ началомъ VIII вѣка иконоборство ¹⁾ съ

¹⁾ Правительственное преслѣдованіе иконъ открыто было Львомъ Исаврянскимъ, издавшимъ въ 726 году эдиктъ враждебный иконопочитанію. Какія побужденія заставили его наложить свою руку на обычай, столь распространенный и столь высоко почитавшійся въ то время—рѣшить трудно, такъ какъ эдиктъ этотъ утраченъ, и мы знаемъ о содержаніи его лишь по ссылкамъ на него въ актахъ собора 754 года. Полагаютъ, что императоръ былъ подвигнутъ на эту крутую мѣру вліяніями іудеевъ, которые въ иконопочитаніи видѣли нарушеніе второй заповѣди десяти-словія, и магометанъ, отвергавшихъ живопись вслѣдствіе религіознаго

внутренней своей стороны представляло продолженіе того же направленія, которое три-четыре вѣка назадъ заявило себя сначала недовѣрчиво, а потомъ и явно враждебно къ употребленію иконъ въ церкви съ религіозною цѣлію. Только въ эпоху иконоборства эти отношенія приняли острую форму и выразились въ видѣ рѣзкаго протеста и желчной оппозиціи. Благодаря принципиальной постановкѣ вопроса, это дѣло приняло широкіе размѣры и стало на степень историко-догматическаго явленія. Отрицательная сторона, опираясь на поддержку правительства, отъ слова перешла къ дѣлу, пустила въ ходъ деспотическія мѣры, стала разрушать и истреблять иконы, запрещала ихъ производство и такимъ образомъ явилась съ характеромъ репрессивнымъ, какъ иконоборческая. Это движеніе важно не только въ исторіи догмата, куда оно входитъ своею существеннѣйшею стороною, но и въ исторіи искусства, для котораго даетъ не-

спиритуализма. Нельзя думать, чтобы этотъ одинъ мотивъ, если онъ и дѣйствительно имѣлъ мѣсто, исчерпывалъ сущность иконоборческаго движенія, создавшаго цѣлую литературу и двѣ сильныя партіи изъ многочисленныхъ сторонниковъ, ве имѣвшихъ ничего общаго ни съ иудеями, ни съ магометанами, до которыхъ имъ не было никакого дѣла. Нельзя въ этомъ движеніи видѣть только борьбу императорской придворной партіи, потому что споръ возникалъ нѣсколько разъ, и противная иконопочитацію сторона дѣйствовала не одною вооруженною силою, но и оружіемъ слова, путемъ литературной полемики и историческихъ доводовъ. Она принимала къ сердцу этотъ вопросъ, какъ догматическое явленіе, какъ положеніе, которому въ практикѣ соответствовало строго сложившійся порядокъ вещей. Не отрицая совсѣмъ указанныхъ мотивовъ, мы однако держимся той мысли, что иконоборство тѣснымъ образомъ связано съ направлениемъ тогдашней церковной живописи, примыкаетъ къ длинному ряду предшествовавшихъ богословскихъ споровъ, соприкасается съ еutihianствомъ и монофизитствомъ,—мысль, которую не разъ проводили защитники иконопочитанія въ борьбѣ съ своими противниками. Въ культовомъ и церковно-историческомъ отношеніи иконоборство было сильнымъ отголоскомъ того древне-христіанскаго направленія въ богословіи, которое въ большей или меньшей степени раздѣляли Тертуліанъ, Епифанія, Кирилль Александрійскій и даже Златоустъ, возстававшіе противъ языческаго искусства съ его циническимъ и чувственнымъ характеромъ. Иначе говоря—это древне-христіанское обращеніе къ ндоло, къ извѣстнымъ основамъ культа еллиновъ съ ало завѣтною идеею богослововъ и въ неравнѣтныхъ умахъ смѣшалось съ отрицаніемъ искусства вообще, тогда какъ великіе писатели IV-V вв. тщательно различали эти двѣ стороны.

мало цѣнныхъ историческихъ указаній и фактическихъ разъясненій. Съ этой стороны мы и коснемся этого явленія.

Желая оправдать историческими данными свои положенія, какъ та, такъ и другая сторона, то-есть иконопочитатели и иконоборцы, поставили на видъ и старались критически оцѣнить извѣстія древнихъ писателей объ иконахъ и ихъ употребленіи въ церкви. Для православной стороны эта историко-критическая работа осложнялась и затруднялась еще тѣмъ, что нѣкоторые изъ этихъ свидѣтельствъ говорили, по-видимому, скорѣе въ пользу ихъ противниковъ, а потому нуждались въ защитѣ и разъясненіяхъ. На эту апологетическую почву и выступилъ одинъ изъ первыхъ защитниковъ иконопочитанія Іоаннъ Дамаскинъ въ трехъ своихъ извѣстныхъ словахъ: *Λόγοι ἀπολογητικοὶ πρὸς διαβάλλοντας τὰς εἰκόνας*. Противники иконопочитанія ссылались въ свое оправданіе на извѣстное уже намъ письмо Епифанія Кипрскаго, въ которомъ онъ рассказываетъ о своемъ поступкѣ съ изображеніемъ на завѣсѣ въ Анавлатской церкви. Іоаннъ Дамаскинъ, не входя въ подробное разсмотрѣніе возраженія, разсѣкаетъ гордіевъ узелъ тѣмъ, что отвергаетъ подлинность этого письма, при чемъ замѣчаетъ, что Епифаній никогда не могъ поступить такъ въ своей церкви, которая до сихъ поръ, до времени самого Дамаскина, богата иконами. А если бы даже и вѣрно было, что говорится въ письмѣ объ Епифаніи то и тогда это составляло бы единичный фактъ и не подрывало бы нисколько церковнаго преданія. Константинопольскій патріархъ Никифоръ написалъ цѣлое защитительное сочиненіе за Епифанія, въ которомъ доказывалъ, что этотъ послѣдній раздѣлялъ церковное возрѣніе на божество и человечество І. Христа и на иконы, что въ его отзывѣ о карпократіанахъ нѣтъ ничего враждебнаго послѣднимъ, и что письмо, на которое ссылались иконоборцы, подложно и принадлежитъ не Епифанію, а какому-то другому автору, раздѣлявшему мнѣнія докетовъ, манихеевъ и прочихъ еретиковъ, котораго онъ называетъ *Ἐπιφανίδης* ¹⁾. Особенно сильно

¹⁾ По словамъ патр. Никифора. Сидетскій митрополитъ Ѳома, современникъ иконоборческаго волненія, самолично видѣлъ одну еретическую книгу, въ которой имя Епифанія надъ спорнымъ письмомъ было писано по выскобленному мѣсту, и можно было еще различать, что сначала тутъ стояло имя Епифанида. Митр. Ѳома открыто засвидѣтельствовалъ объ

уширять на слабые пункты этой критики иконоборческой соборъ 754 года. Онъ ссылался далѣе на авторитетъ Евсевія Кесарійскаго, который въ приведенномъ нами выше письмѣ къ Констанціи такъ рѣзко высказался противъ ея желанія имѣть у себя изображеніе Іисуса Христа. Соборъ православныхъ не придалъ значенія свидѣтельству Евсевія, какъ вышедшему изъ подъ пера аріанина. Но какая связь была между арианствомъ Евсевія и высказаннымъ имъ въ письмѣ взглядомъ на иконы, соборъ, къ сожалѣнію, не выяснилъ. Когда иконоборство, осужденное на Никейскомъ соборѣ 787 года, снова поднялось подъ защитою императоровъ Льва Армянина и Теофила, и снова началась литературная борьба двухъ партій, патр. Никифоръ подвергъ доводы Евсевія догматической критикѣ и опровергъ ихъ съ этой точки зрѣнія. Евсевій спрашивалъ, какъ мы видѣли, Констанцію, въ какомъ видѣ желала бы она имѣть изображеніе Христа: со стороны ли неизмѣняемой внутренней Его природы или въ образѣ раба? Патр. Никифоръ говоритъ, что возраженіе это не имѣетъ смысла, что этотъ вопросъ такъ же страненъ, какъ если бы живописецъ, желая снять чей-либо портретъ, спросилъ у этого человѣка: представить ли ему изображеніе души или тѣла его? И та и другая сторона во Христѣ неотдѣлимы — подобно тому, какъ въ каждомъ человѣкѣ неотдѣлима душа отъ тѣла.

Иконоборцы приводили еще свидѣтельство изъ сочиненія: „Путешествія св. апостоловъ“, будто ев. Іоаннъ Богословъ выразилъ свое недовольство, когда ему показана была написанная живописцемъ съ него икона, которую одинъ изъ учениковъ его, нѣкій Ликомедъ, поставилъ въ своей спальнѣ, увѣнчивалъ, возжигалъ предъ нею свѣчи и тѣмъ выражалъ свое почтеніе. По прочтеніи этой записи на седьмомъ вселен-

этомъ предъ соборомъ епископовъ, вполнѣ повѣрившихъ ему и тѣмъ избличившихъ настоящаго виновника. Изъ этого трактата п. Никифора (Contra Eriphanidem) мы узнаемъ, что подъ именемъ Епифанія вращалось тогда нѣскольکو сочиненій подобнаго рода и, весьма вѣроятно, подложныхъ. Одно изъ нихъ было извѣстно подъ такимъ заглавіемъ: „Изъ слова св. Епифанія противъ тѣхъ, которые по языческому обычаю пишутъ иконы Христа, Богородицы, мучениковъ и даже ангеловъ и пророковъ;“ другое—подъ именемъ: „Письмо къ Θεодосію“. Слова патр. Никифора въ защиту иконопочитанія въ переводѣ проф. *И. Д. Андреева* изданы Моск. Дух. Академіей въ 65 томѣ „Твореній святыхъ отцевъ“.

скомъ соборѣ, члены его не безъ прониі замѣтили, что иконоборцы основываютъ свои лжеученія на апокрифическихъ, не заслуживающихъ никакого довѣрія источникахъ. Отцы Никейскаго собора, слѣдуетъ замѣтить, употребили два засѣданія на приведеніе въ извѣстность и разборъ историческихъ свидѣтельствъ объ иконахъ, причѣмъ докладываемы были самыя документы, заключавшіе въ себѣ эти свѣдѣнія, а выдержки изъ нихъ были занесены даже въ соборныя акты. Для историка эти свѣдѣнія очень важны и поучительны. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ сохранились указанія, заимствованныя изъ источниковъ, теперь уже не существующихъ; другія были доставлены современниками и очевидцами относительно извѣстныхъ имъ иконъ: иныя, наконецъ, замѣчательны въ экзегетическомъ отношеніи, какъ образецъ рѣшенія спорныхъ вопросовъ и какъ матеріалъ для характеристики тогдашнихъ церковныхъ воззрѣній.

Самымъ вѣскимъ аргументомъ въ пользу иконопочитанія соборъ признавалъ практику древней церкви, а потому старался привести въ извѣстность и поставить на видъ все, что дошло до него по этому вопросу отъ древнихъ писателей. Такихъ указаній сохранилось однако не много, и вотъ причина, почему у всѣхъ апологетовъ иконопочитанія приводятся одни и тѣ же историческіе доводы, разбираются одни и тѣ же свидѣтельства изъ практики и преданія. Отмѣтимъ здѣсь кратко наиболѣе цѣнное. Ссылались на переданный уже нами выше рассказъ Григорія Богослова объ изображеніи св. Полемона, ведшаго первоначально распущенную и вообще безпорядочную жизнь, но потомъ, подъ вліяніемъ бесѣдъ философа Ксенократа, оставившаго прежній образъ жизни. Изображеніе, представлявшее Полемона въ моментъ этого исправленія, производило, по словамъ св. отцовъ, сильное дѣйствіе, какъ мы уже имѣли случай сказать, на нравственное расположеніе тѣхъ лицъ, которыя имѣли возможность взирать на эту икону. Изъ Григорія Нисскаго приводили на соборѣ то мѣсто, гдѣ онъ описалъ трогательное изображеніе принесенія въ жертву Исаака, и выдержку изъ похвальнаго его слова Теодору Тирону, въ которой описывается внутреннее убранство храма, устроеннаго въ честь этого мученика, и идетъ рѣчь объ его изображеніи, представлявшемъ въ самыхъ живыхъ и яркихъ чертахъ главные моменты его мученичества. Изъ Василія Великаго при-

водили то мѣсто изъ бесѣды на память мученика Варлаама, гдѣ онъ, обращаясь къ живописцамъ, предлагаетъ имъ изобразить мученической подвигъ Варлаама въ чертахъ, болѣе конкретныхъ и живыхъ, чѣмъ это возможно для ораторскаго слова. Ссылались на похвальное слово Златоуста въ честь Антиохійскаго епископа Мелетія, въ которомъ упоминается объ обращающихся въ тогдашнемъ частномъ употребленіи изображеніяхъ этого уважаемаго пастыря. Указывали и на письмо Нила подвижника къ Олимпіодору, но любопытно, что на него же ссылались и иконоборцы на соборѣ 754 года, но приводили его въ искаженномъ видѣ, именно вмѣсто словъ: „украсить стѣны храма священными изображеніями“ читали: „оставить ихъ нерасписанными“. Въ этомъ признавались нѣкоторые изъ членовъ собора 787 года, которые прежде принадлежали къ партіи иконоборцевъ и подписали опредѣленія собора 754 года. Впрочемъ справедливость требуетъ сказать, что и на соборѣ православныхъ не всегда руководились строгими правилами исторической критики и не вездѣ обращали вниманіе на подлинность документовъ, которыми пользовались. Такъ, на примѣръ, ссылались на повѣствованіе объ образѣ Спасителя въ Веритѣ, который былъ разбитъ однимъ іудеемъ и при этомъ источилъ изъ себя кровь, что и послужило причиною обращенія въ христіанство тамошнихъ іудеевъ. Это сказаніе приводилось съ именемъ Аванасія. Съ другой стороны здѣсь цитуются были подлинныя документы, въ настоящее время, какъ мы сказали, къ сожалѣнію утраченныя и извѣстныя теперь лишь по актамъ этого собора. Таково именно свидѣтельство Антипатра, епископа Бостры, о знаменитой статуѣ Спасителя въ Панеадѣ, заимствованное изъ одной утраченной теперь его проповѣди. Свидѣтельство объ этомъ памятникѣ Евсевія Кесарійскаго, какъ нерѣшительное, высказанное съ оговорками и сомнѣніемъ, не могло служить сильнымъ аргументомъ, да къ тому же и авторитетъ историка въ глазахъ православнаго собора стоялъ очень низко, и его, какъ еретика и человѣка вообще мало надежнаго, по возможности старались обходить. Потому и имѣла такое важное значеніе ссылка на Антипатра. Не менѣе важное значеніе имѣло и приведенное на соборѣ свидѣтельство Астерія, епископа Амасійскаго, объ изображе-

нии мученичества св. Евѣиміи въ церкви ея имени въ Халкидонѣ. Заслуживаетъ также особеннаго вниманія цѣлый рядъ свидѣтельствъ о чудотворныхъ иконахъ—свидѣтельствъ, частію заявленныхъ очевидцами, частію заимствованныхъ изъ историческихъ актовъ. Такова была икона Спасителя и Богоматери съ Косьюю и Даміаномъ въ церкви этихъ святыхъ въ Константинополѣ. Когда заявлено было о чудесахъ, совершившихся при перенесеніи мощей мученика Анастасія изъ Персіи въ Кесарію Палестинскую, гдѣ находился и его образъ, тогда уполномоченные изъ Рима, послы папы Адріана, заявили, что икона его вмѣстѣ съ главою перенесены были въ Римъ и до сихъ поръ находятся въ одномъ монастырѣ близъ его. Точно также, когда засвидѣтельствовано было объ иконѣ святыхъ Кира и Іоанна въ Александріи и о чудесахъ, совершавшихся отъ нея, то одинъ монахъ объяснилъ, что этотъ образъ стоитъ тамъ и понынѣ и совершаетъ исцѣленія. Къ тому же времени относятся два свидѣтельства, заключающіяся въ письмѣ патр. Германа: одно объ иконѣ Богоматери въ Созополѣ въ Писидіи, которая получила муро изъ руки, другое объ образѣ апостоловъ и пророковъ съ ихъ изреченіями о Христѣ, находившемся въ императорскомъ дворцѣ. Какъ многочисленны были эти свидѣтельства, и какое сильное впечатлѣніе производили они, показываетъ заявленіе патр. Тимофея, который сказалъ, что сердца вѣрныхъ насыщены сказаніями отцовъ, а Теодоръ, епископъ Мирскій, державшійся прежде иконоборчества, послѣ того, какъ эти свидѣтельства были приведены, воскликнулъ: „Благодареніе Господу, Который привелъ къ познанію истины путемъ отеческихъ изреченій“.

Когда въ началѣ IX вѣка, несмотря на постановленіе вселенскаго собора 787 года, иконоборческія смуты опять были подняты императорами Львомъ Армяниномъ, Теофиломъ и другими, православные богословы были снова вызваны на защиту иконопочитанія и, подобно своимъ предшественникамъ, съ особеннымъ вниманіемъ остановились на разсмотрѣніи историческихъ доводовъ. Кромѣ извѣстныхъ уже намъ ссылокъ, посланіе трехъ восточныхъ патріарховъ къ импер. Теофилу приводитъ нѣсколько новыхъ данныхъ изъ области иконографіи. Такъ, напримѣръ, оно придаетъ большее значеніе сказанію о томъ, что ев. Лука написалъ образъ

Богородицы. Апологія повторяетъ далѣе цѣликомъ свидѣтельство Евагрія о Нерукотворенномъ образѣ Спасителя, данномъ Авгарю Едесскому, и при этомъ даже приводитъ подробное описаніе наружнаго вида Иисуса Христа, согласно съ которымъ еще Константинъ Великій приказалъ написать для себя образъ Христа. Но откуда посланіе заимствовало эти свѣдѣнія, неизвѣстно, а извѣстнымъ остается только то, что описаніе наружности Христовой стояло въ зависимости отъ существовавшаго въ то или другое время его иконографическаго типа.

Иконоборческія волненія не прошли безслѣдно и для Запада. Правда, они коснулись его только отчасти, стороною; но все же Западъ не остался безучастнымъ свидѣтелемъ происходившаго на Востокѣ движенія и высказалъ свое мнѣніе о спорномъ вопросѣ. Папы: Григорій II, Стефанъ III и Адріанъ стали рѣшительно на сторону защитниковъ иконопочитанія и, желая доказать свою независимость отъ придворной партіи, смѣло опровергали доводы иконоборцевъ-императоровъ. Но нѣсколько иначе, чѣмъ Италия, отнеслась къ дѣлу Галлія. Спустя три года послѣ второго Никейскаго собора, на западѣ появилось знаменитое сочиненіе, трактовавшее о спорномъ вопросѣ, такъ называемыя Карловы книги (*Libri Carolini*). Они составлены по инициативѣ и отъ имени Карла Великаго кѣмъ-либо изъ богослововъ того времени и, вѣроятно, принадлежатъ перу его любимца и совѣтника Алкуина. Карлъ говоритъ, что онъ предпринялъ этотъ трудъ, съ согласія епископовъ своего царства, въ опроверженіе ложныхъ мнѣній, заявленныхъ во время иконоборческихъ волненій. Отношеніе его къ этому вопросу двусмысленное. Онъ не раздѣляетъ воззрѣній ни той ни другой стороны, находя ихъ крайними, и старается держаться средняго пути въ рѣшеніи спорнаго вопроса. Этотъ средній путь, по его мнѣнію, состоитъ въ признаніи иконъ, какъ украшенія церквей и какъ памятниковъ, напоминающихъ о прошедшемъ. О религіозномъ отношеніи къ нимъ, при такомъ взглядѣ, разумѣется, не можетъ быть и рѣчи.

Сочиненіе дѣлится на четыре части, изъ которыхъ двѣ первыя занимаютъ критикою библейскихъ и историческихъ свидѣтельствъ за и противъ иконопочитанія; третья излагаетъ исповѣданіе вѣры, а въ четвертой разсматриваются

различные предметы, относящиеся до спорнаго пункта. Чтобы оцѣнить направленіе этого труда и ту точку зрѣнія, съ которой его составители смотрятъ на дѣло, мы приведемъ нѣсколько выдержекъ изъ исторической части Карловыхъ книгъ. Нельзя отнять у нихъ достоинства строгой критики, простирающейся иногда до корректуры текста извѣстнаго цитата, но нельзя не видѣть въ то же время, какъ Libri Carolini при видимомъ безпристрастіи стараются уменьшать силу доводовъ за иконопочитаніе, что само собою вытекало уже изъ того положенія, какое они приняли въ спорномъ вопросѣ. Такъ относительно переписки I. Христа съ Авгарёмъ, гдѣ находится указаніе на Нерукотворенный образъ, Libri Carolini замѣчаютъ, что этотъ документъ подложный, да и въ томъ, что извѣстно изъ Евсевія, ничего не говорится о Нерукотворенномъ образѣ. Замѣтимъ, что историческая критика не имѣетъ основаній считать поддѣльными документы, приводимые у Евсевія, а потому и заключеніе Карловыхъ книгъ не имѣетъ достаточной силы. Другое дѣло вопросъ о томъ, какіе выводы можно сдѣлать изъ этихъ документовъ относительно исторіи Нерукотвореннаго образа, и насколько они, т. е. документы, могутъ оправдывать утвердившееся мнѣніе о чудесномъ происхожденіи этого знаменитаго образа. Точно такъ же поступаетъ авторъ и съ свидѣтельствомъ объ изображеніи Полемона, то-есть считаетъ его неисторическимъ и неподлиннымъ. Относительно извѣстнаго мѣста изъ Григорія Нисскаго, гдѣ онъ описываетъ изображеніе принесенія въ жертву Исаака, тотъ же авторъ ограничивается поверхностнымъ замѣчаніемъ: „Его жизнь и эта проповѣдь намъ неизвѣстна“. Еще далѣе онъ заподозриваетъ и самую подлинность этого сочиненія. Сторонники иконопочитанія, желая ослабить значеніе рѣзкаго поступка Елипфанія съ завѣсою въ Анавлатской церкви, указывали на то, что эта церковь имѣетъ много священныхъ изображеній, сдѣланныхъ его учениками. На этотъ аргументъ Libri Carolini отвѣчаютъ тѣмъ, будто эти изображенія сдѣланы были вовсе не для того, чтобы имъ воздавать поклоненіе, но просто для украшенія; да къ тому же часто отъ хорошихъ учителей происходятъ дурные ученики. Относительно преданія объ иконахъ апостола Петра и Павла, которыя подарены были папою Сильвестромъ Константину Великому, въ нашемъ сочиненіи

дѣлается замѣчаніе, что иконы эти предназначались не для почитанія, а для пользованія ими въ качествѣ портретовъ. Анализируя аргументацію второго Никейскаго собора, Libri Carolini останавливаются между прочимъ на томъ его замѣчаніи, что Епифаній, относясь, повидимому, неблагоклонно къ иконамъ, не включаетъ однако иконопочитателей въ разрядъ еретиковъ. Въ опроверженіе этого соображенія авторъ ссылается на блаж. Августина, который причисляетъ къ еретикамъ симоніанъ и карпократіанъ, изъ которыхъ первые почитали изображенія Симона волхва и Елены, его спутницы, а послѣдніе воздавали ту же почесть не только Гомеру и Пинѳагору, но и изображеніямъ І. Христа и ап. Павла. Но отвѣтъ, какъ легко видѣть, натянутый. Не продолжая выдержекъ изъ этого любопытнаго церковно-историческаго документа, мы этими данными ограничимъ свое знакомство съ памятниками литературной полемики, вызванной иконоборствомъ. Не говоря о догматическомъ обоснованіи спорнаго вопроса, мы впервые встрѣчаемся здѣсь съ попыткою критически отнестись къ историческимъ свидѣтельствамъ объ иконопочитаніи и привести въ извѣстность древнѣйшія священныя изображенія, какъ фактическое доказательство древне-церковной практики иконопочитанія и какъ наглядное опроверженіе противоположнаго взгляда.—Такова историко-апологетическая сторона дѣла, выяснившаяся во время иконоборческихъ волненій. Какое вліяніе имѣли послѣднія на ходъ самаго церковнаго искусства, и какими послѣдствіями они сопровождались въ его дальнѣйшихъ судьбахъ?

По самому существу своему иконоборство было явленіемъ, враждебнымъ развитію церковнаго искусства, и если иконоборческія смуты имѣли нѣкоторыя послѣдствія противоположнаго свойства и дали церковному искусству нѣсколько иное направленіе, то это зависѣло не отъ самыхъ принциповъ этого антихудожественнаго явленія, а отъ условій и вліяній стороннихъ, отъ того положенія, которое создалось при встрѣчѣ двухъ различныхъ направленій въ области христіанской мысли. Иконоборство оспаривало самое право дѣлать какія бы то ни было изображенія священныхъ предметовъ для религіознаго употребленія и такимъ образомъ осуждало на застою цѣлую отрасль искусства церковнаго. Иконоборцы были фактическими врагами послѣдняго, потому что

относились къ его произведеніямъ вандалски, истребляли повсюду иконы, уничтожали рукописи съ миниатюрами, преслѣдовали художниковъ. Каковы бы ни были мотивы извѣстнаго эдикта Льва Исаврянина (726 года), онъ осуждалъ сначала на удаленіе изъ олтарей, а потомъ на совершенно изгнаніе изъ храмовъ всякаго рода изображенія, будутъ ли они исполнены кистью на доскѣ, или мозаической работой на стѣнахъ, или вообще какимъ бы то ни было способомъ на церковныхъ сосудахъ и олтарныхъ завѣсахъ. Что императорское распоряженіе не было мертвою буквой, но приводилось въ исполненіе, показываютъ самые факты. Такъ была испровергнута и разрушена знаменитая мѣдная статуя Спасителя, находившаяся въ Халкѣ, надъ входными воротами константинопольскаго императорскаго дворца, при чемъ произошло кровавое столкновеніе между исполнявшей порученіе военною стражей и народною толпой, въ которой особеннымъ энтузіазмомъ отличились женщины. Извѣстенъ поступокъ импер. Теофила съ живописцемъ Лазаремъ, котораго онъ пыталъ и мучилъ, чтобы отклонить отъ его ремесла, а когда увидѣлъ, что тотъ все-таки не перестаетъ заниматься своимъ дѣломъ, велѣлъ жечь ему руки раскаленнымъ желѣзомъ. Только ходатайство импер. Теодоры спасло его отъ вѣрной смерти. Патр. Фотій въ письмѣ къ болгарскому царю Михаилу въ самыхъ рѣзкихъ чертахъ изображаетъ образъ дѣйствій иконоборцевъ-императоровъ, говоритъ, что иконы Христовы при нихъ подвергались всякаго рода профанаци: ихъ волочили по площадямъ и улицамъ, попирали ногами, предавали наконецъ сожженію. Вопросъ впрочемъ не въ томъ, больше или меньше уничтожено было иконъ въ это время, одинъ ли только Лазарь былъ преслѣдуемъ за свою профессію или многіе изъ его собратій, и какъ было велико ихъ число... Важность не въ этихъ отдѣльныхъ случаяхъ преслѣдованія, прекратившихся съ иконоборствомъ, а въ томъ положеніи дѣлъ, какое было создано этимъ явленіемъ. Сгруппируемъ по возможности кратко главные его результаты.

Для церковнаго искусства, конечно, это была пора не благоприятная. Не могло явиться много охотниковъ заниматься ремесломъ запрещеннымъ: страхъ запрета не даетъ времени и средствъ посвятить себя дѣлу съ полнымъ удобствомъ; но

во всякомъ случаѣ было бы преувеличеннымъ мнѣніемъ сказать, что во времена иконоборства произошла полная остановка или прекращеніе цѣлой и такой значительной отрасли, какъ искусство церковное. Много цѣнныхъ памятниковъ христіанской живописи, мозаики и особенно скульптуры погибло въ это время, много книгъ съ миниатюрами было истреблено. Объ этомъ вандалскомъ отношеніи говорятъ безспорныя свидѣтельства; но въ общемъ потеря не была такъ важна и существенна, чтобы повліять на судьбу церковнаго искусства вообще. Это не помѣшало, напримѣръ, студійскимъ монахамъ готовить въ это же самое время отличныя рукописи съ миниатюрами, изъ которыхъ нѣкоторыя сохранились и доселѣ. Могла быть задержана до известной степени частная предпріимчивость, но вкусъ и любовь къ искусству не потеряли ничего. Иконоборческіе императоры не были вандалами по отношенію къ искусству вообще. Правда, Левъ Исаврявинъ, этотъ грубый солдатъ, случайно попавшій на византійскій тронъ, разрушилъ нѣсколько статуй въ Константинополѣ, но историкъ вѣрно опредѣлилъ мотивъ такого варварскаго поступка, сказавъ: *διὰ τὸ ἄλογον αὐτὸν εἶναι*. Послѣдній изъ иконоборческихъ императоровъ Теофилъ, несмотря на свои тенденціи, приобрѣлъ себѣ даже большую известность въ исторіи византійскаго искусства, какъ усердный строитель, реставраторъ дворца и покровитель художниковъ, которыхъ вызывалъ и всячески у себя удерживалъ. Разумѣется, только благодаря художественнымъ преданіямъ могли съ слѣдующею династіей—македонскою явиться такіе видные дѣятели въ области искусства, какъ Константинъ Порфирородный и другіе. Въмѣсто религіозной живописи иконоборческіе императоры вызывали къ занятіямъ пейзажемъ и декоративною живописью. Императоръ Теофилъ, истребивъ въ одной церкви иконныя изображенія, велѣлъ покрыть ее растительными и геометрическими узорами, такъ что внутренность ея представляла потомъ, по мѣткому выраженію анналиста, какъ бы садъ и огородъ.

Въ виду обнаруженнаго иконоборческими спорами неудовлетворительнаго состоянія иконописнаго дѣла церковь была наведена на мысль объ усиленіи контроля надъ исполненіемъ живописныхъ изображеній, назначавшихся для цер-

ковнаго употребленія. Выраженіемъ ея заботливости положить нѣкоторыя границы личному произволу художниковъ въ области христіанской иконографіи и явилось замѣчательное постановленіе седьмого вселенскаго собора, по которому не-изобрѣтеніе живописца (*εφεύρεσις*) создаетъ, производитъ иконы, по ненарушимый законъ и преданіе церкви (*θεομοθεσία καὶ παράδοσις*); ей, святымъ отцамъ, принадлежитъ содержаніе, право композиціи иконъ (*διατάξις*), а живописцу одно только ихъ исполненіе (*τέχνη*). На почвѣ этого церковнаго воззрѣнія и сложилось иконописное преданіе, легшее въ основу такъ называемыхъ подлинниковъ или руководствъ къ живописи. Но, вытравъ, благодаря имъ, въ относительномъ единообразіи и строгости исполненія религиозныхъ сюжетовъ, церковное искусство потеряло многое въ художественномъ и эстетическомъ отношеніи. На эту порчу живописнаго стиля повліяло между прочимъ то обстоятельство, что со времени иконоборства церковная живопись на Востоку разорвала всякую связь со скульптурою и такимъ образомъ въ значительной мѣрѣ отрѣшилась отъ образцовъ античнаго искусства. Надобно вообще замѣтить, что хотя эта отрасль искусства съ самаго начала и не имѣла широкаго употребленія въ христіанской церкви, какъ стоявшая въ особенно близкихъ отношеніяхъ съ преданіями и культомъ языческаго міра, тѣмъ не менѣе произведеніями пластики и скульптуры, даже въ видѣ статуй, богослужебныя мѣста христіанъ украшались, и это не дѣлало первоначально большаго соблазна. Но такъ какъ противники иконопочитанія смотрѣли на употребленіе иконъ, какъ на повтореніе идолопоклонства, сравнивали ихъ съ языческими идолами, то православной сторонѣ предстояло теперь удалить изъ практики иконолатріи все, что могло дать пищу подобнымъ обвиненіямъ, и придать иконопочитанію возможно болѣе духовное значеніе. Вотъ почему Никейскій соборъ 787 года отнесся такъ строго къ пластикѣ, а патр. Германъ, защищая иконопочитаніе, нашелъ нужнымъ оговориться касательно употребленія статуй и извѣстнѣй слѣдующимъ образомъ: „Мы говоримъ это не въ томъ смыслѣ, чтобы признавать удобнымъ употребленіе мѣдныхъ статуй“ (*ἐπιτηδεύειν ἐκ χαλκοῦ στήλας*). Еще строже и рѣшительнѣе осуждаетъ онъ пластику въ другомъ мѣстѣ: „Иное дѣло образъ (*εἰκών*) и иное

изваяніе (*αγαλμα*). И когда Богъ образоваль (вылѣпилъ) Адама, то сказалъ: сотворимъ челоуѣка по образу Нашему и по подобію, и сотворилъ челоуѣка по образу Божію. И такъ что же? Если челоуѣкъ есть образъ Божій, то не есть ли изваяніе, статуя? А если такъ, то идолопоклонство и нечестіе? Да не будетъ!“ Авторъ Карловыхъ книгъ, жившій въ эпоху иконоборческихъ смуть и, конечно, хорошо понимавшій отношеніе современной ему богословской мысли къ вопросу объ употребленіи въ церкви скульптурныхъ изображеній, очень ясно даетъ понять, что на произведенія пластики въ то время на Востокъ смотрѣли весьма неблаговидно и подозрительно, и это отношеніе опредѣлилось и усилилось еще болѣе подъ вліяніемъ постановленія Никейскаго собора. Имѣя въ виду этотъ неблагопріятный взглядъ, авторъ *Libri Carolini* оспариваетъ ту мысль, будто одна живопись можетъ называться благочестивымъ искусствомъ, то есть, какъ будто она не раздѣляетъ съ прочими отраслями искусствъ условій набожности и нечестія. Все дѣло въ употребленіи.

Чуждаясь статуарной пластики, восточное церковное искусство удержало скульптуру только въ барельефахъ и орнаментикѣ, въ формѣ рѣзного дѣла. Рѣзбою украшаемы были оклады книгъ, дощечки диптиховъ изъ слоновой кости, царскія двери и многое множество другихъ предметовъ церковной утвари. Измельчаніе скульптуры, подчинившейся декоративнымъ цѣлямъ, отразилось и на византійской живописи. Историки послѣдней, основываясь главнымъ образомъ на изученіи миниатюръ въ греческихъ рукописяхъ VIII—XIII стол., приходятъ къ тому заключенію, что византійская живопись этого времени, уклоняясь отъ образцовъ классическаго изящнаго стиля, все больше и больше падаетъ въ художественномъ отношеніи. Миниатюры временъ Македонской династіи, хотя бы, на примѣръ, изъ рукописей сочиненій Григорія Богослова, Псалтири IX вѣка въ Парижской бібліотекѣ, становятся рѣже, совсѣмъ не тѣ, что во времена Комненовъ, замѣняются композиціями плохого рисунка и ремесленнаго вообще характера. О стилѣ этихъ миниатюръ еще Унгеръ замѣтилъ: „Даже лучшія изъ нихъ не имѣютъ ничего общаго съ изяществомъ прежнихъ. На нихъ употреблено много золота, фигуры длинны и угловаты, съ грубыми очертаніями; го-

ловы неуклюжи и драпировки отдѣланы очень ремесленно. Начала этого вырожденія искусства обнаружались еще раньше, образецъ чему уже представляютъ миниатюры Василиева *Минологія* X—XI стол.—трудъ восьми мастеровъ того времени, оставившихъ свои имена подъ произведеніями своей кисти. Лабартъ говоритъ про нихъ: „Въ этихъ миниатюрахъ уже нѣтъ и слѣда искусства античнаго. Рисунокъ во многихъ миниатюрахъ довольно правильный, но положенія часто очень искусственны, движенія рѣзки. Замѣчается сверхъ того наклонность въ пропорціяхъ фигуръ—особенность византійской школы XI вѣка“.

Была даже одна полезная сторона, хотя она произошла и помимо воли заправителей иконоборческаго движенія, именно она содѣйствовала распространенію византійскаго искусства за предѣлами восточной имперіи, преимущественно на западѣ, въ Италіи, Германіи. Преслѣдованіе, поднятое на иконописцевъ, вынудило ихъ оставить свое отечество и эмигрировать въ Италію, гдѣ они нашли себѣ радушный приемъ прежде всего у римскихъ папъ. Византійскихъ художниковъ-монаховъ перебралось на западъ не мало, и они были свѣдущи не только въ живописи, но въ другихъ отрасляхъ искусства и промышленности. Папа св. Паскалій (817—824 гг.) отдалъ въ ихъ распоряженіе особый монастырь и поручилъ имъ расписать церковь св. Цециліи¹⁾. Вслѣдствіе этого художественная связь Востока съ адриатическимъ поморьемъ и Ломбардіей еще болѣе укрѣпилась и выразилась въ византійскихъ особенностяхъ церковной архитектуры послѣдней, въ появленіи на западѣ живописныхъ школъ византійскаго пошиба, въ широкомъ распространеніи здѣсь многочисленныхъ и разнообразныхъ произведеній рѣзного, литейнаго, эмалеваго дѣла византійскаго характера. Разумѣется, мы не думаемъ только этимъ переселеніемъ греческихъ художниковъ и мастеровъ въ Италію объяснять вліяніе Византіи на произведенія западнаго искусства въ романскій періодъ, но между многими факторами, обусловившими это явленіе, иконоборческія смуты должны занять очень видное мѣсто²⁾.

¹⁾ Gregorovius, *Geschichte d. Stadt Rom*, III, s. 52. 54. Stuttg. 1876.

²⁾ Въ этомъ же смыслѣ имѣли значеніе для исторіи искусства и многія секты, вынужденныя вслѣдствіе преслѣдованій и политиче-

скихъ условій оставить мѣста своего первоначальнаго поселенія и эмигрировать въ другія страны. Это между прочимъ слѣдуетъ замѣтить о павликіанахъ и богомилахъ. Секта павликіанъ образовалась около половины VII вѣка въ предѣлахъ Месопотаміи и Арменіи. Константинъ Копронимъ выселилъ часть павликіанъ во Фракію для защиты сѣверной границы имперіи отъ нападеній враговъ. Іоаннъ Цимисхій также переселилъ значительную колонію павликіанъ изъ Халибскихъ горъ въ долины Гевуса. Здѣсь во Фракіи, Македоніи и въ придунайскихъ странахъ павликіане стали въ близкія отношенія къ славянамъ, а затѣмъ, подъ именемъ каваровъ и альбигойцевъ, заняли Далмацію и гораю Францію. Въ связи съ этимъ передвиженіемъ павликіанъ не излишне упомянуть и о переселеніи армянъ къ сѣвернымъ и западнымъ берегамъ Чернаго моря, въ Крымъ и къ устьямъ Дуная и далѣе въ Польшу, послѣ разрушенія турками-сельджуками ихъ главнаго города Ани въ 1064 году. Не этимъ ли путемъ эмиграціи распространялось между прочимъ вліяніе византійскаго и отчасти армянскаго искусства на церковную архитектуру Сербіи, Валахіи и другихъ придунайскихъ странъ? (См. сообщеніе проф. Головацкаго въ Труд. 1-го археол. съѣзда о дерев. церквяхъ въ Галичинѣ).

(Продлженіе слѣдуетъ).



О древне-христианской живописи.

(Изъ лекцій † проф. А. П. Голубцова).

II.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

кусствомъ чарующее вліяніе не только на людей и живот-ныхъ, но и на бездушную природу: привлекалъ милость бо-говъ, утишалъ ярость морскихъ волнъ, останавливалъ те-ченіе рѣкъ, усмирялъ дикихъ звѣрей, деревья и скалы за-ставлялъ внимать своимъ звукамъ. Въ изображеніи Фило-страта Орфей—молодой человѣкъ, съ острымъ и пронизатель-нымъ взглядомъ, съ едва замѣтною бородой. Этотъ именно типъ Орфея—и сохранился въ упомянутой усыпальницѣ До-митиллы въ наибольшей чистотѣ античнаго стиля и со всеми его традиціонными чертами. Здѣсь онъ представленъ сидя-щимъ на скалѣ, среди склонившихся къ нему деревьевъ, въ фригійской шапочкѣ и короткой подпоясанной туникѣ, съ закинутымъ за плечи плащомъ. Лѣвою рукою онъ придержи-живаетъ опущенную на лѣвое же колѣно лиру, а правую перебираетъ струны. На деревьяхъ и у ногъ музыканта птицы и животныя: павлинъ, голуби, левъ, лошадь, овцы, заяцъ, змѣя, черепаха и, повидному, лисица, въ разныхъ положеніяхъ, слушаютъ его игру. Мѣстонахожденіе фрески, которую Больдетти склоненъ былъ считать одною изъ са-мыхъ древнихъ, и картины библейскаго содержанія, окру-жающія изображеніе Орфея, ставятъ внѣ всякаго сомнѣнія христіанское происхожденіе ея. Представленные на ней ветхо- и ново-завѣтныя сцены имѣютъ близкое отношеніе къ главному сюжету, дополняютъ его и всѣ выражаютъ одну мысль о томъ, что человѣкъ, несмотря на свое безсиліе, бываетъ силенъ, при содѣйствіи Божиемъ, торжествовать надъ враждебными ему силами и даже побѣждать самую природу. Кромѣ стѣнной живописи фигура Орфея, съ нѣ-которыми вариантами въ подробностяхъ, иногда попадаетъ на лампахъ, геммахъ, монетахъ и другихъ мелкихъ пред-метахъ утвари, но вообще говоря, встрѣчается довольно рѣдко и, по наблюденіямъ Росси, не приобрѣла правъ гра-жданства въ катакомбной живописи: не говоримъ уже о цер-ковныхъ мозаикахъ, въ которыхъ мы ее совсѣмъ не видимъ.

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

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

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

¹⁾ De monarch. 2; Cohort. ad. Gr. 15.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

оно направляется ¹⁾). Въ Индіи найденъ былъ крестъ, на вершинѣ котораго, по однимъ, представленъ былъ голубъ, по другимъ—павлинъ. Если послѣднее вѣрно, замѣчаетъ преосв. Христофоръ, „то въ изображеніи павлина на крестѣ самымъ нагляднымъ и знаменательнымъ образомъ истина христіанская встрѣтилась, такъ сказать, съ истинною религіею языческой, вѣра въ безсмертіе чрезъ крестъ съ темнымъ чувствомъ безсмертія, выразившимся подъ символомъ язычества“ ²⁾).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Какой пастухъ (въ свободномъ переводѣ) затруднится отвести на

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

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

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

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

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

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

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

¹⁾ De civitate Dei, XVIII, 23, 1.

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

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

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

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

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

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

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

вѣковаго искусства продолжали имѣть значеніе и нѣкоторые изъ перво-христіанскихъ писателей, придерживавшихся аллегорическаго метода въ экзегетикѣ: Варнава съ его мистическимъ толкованіемъ Писанія, Климентъ Александрійскій, Оригенъ и др. Климентъ Александрійскій говоритъ, напримѣръ, иносказательно о гienѣ и горлицѣ: Оригенъ, называя свои объясненія физиологіей, разсуждалъ въ томъ же духѣ о львѣ, оленѣ, аистѣ, коршунѣ и другихъ особахъ животнаго міра. Епифаній Кипрскій, съ именемъ котораго ходило не принадлежащее ему сочиненіе *περὶ ζῴων*, Григорій Вел., Исидоръ Севильскій, Рабанъ Мавръ, Алкуинъ, Бернардъ Клервуйскій и другіе многіе занимаютъ не послѣднее мѣсто въ этой отрасли средне-вѣковой литературы. Для ознакомленія съ нею ученаго міра оказала большую услугу кардиналь Питра, издавшій нѣсколько документовъ подобнаго рода въ своемъ собраніи до него не напечатанныхъ греческихъ и латинскихъ церковныхъ авторовъ ¹⁾. Здѣсь помѣщенъ, подъ именемъ Мелитона Сардійскаго, извѣстнаго писателя половины II-го вѣка, обширный обнимающій цѣлыхъ три главы: *De bestiis, de hominibus et de civitate*, сводъ аллегорическихъ толкованій. Судя по многочисленнымъ анахронизмамъ, встрѣчающимся въ сочиненіи, его нельзя признать въ цѣломъ подлиннымъ произведеніемъ Мелитона; но, нѣтъ сомнѣнія, въ него вошло нѣсколько главъ изъ утраченнаго теперь энциклопедическаго трактата послѣдняго: *Clavis*. Приведемъ изъ него нѣсколько выдержекъ, чтобы дать наглядное представленіе о пріемахъ и характерѣ содержащихся въ немъ толкованій. Въ отдѣлѣ *De bestiis* ²⁾ вотъ какія значенія усвояются волку. Волкъ—это дьяволъ. Основаніе: наемникъ видитъ волка грядущаго, оставляетъ овецъ и бѣжитъ. Волкъ символизируетъ еретиковъ и злыхъ князей: приндуть къ вамъ волки хищные въ одеждѣ овчей. Волкъ—низложенный хищникъ: будутъ пастись волкъ съ агнцемъ. Волки означали демоновъ. Въ отдѣлѣ *De hominibus* ³⁾ слово *mulier* толкуется въ слѣдующихъ значеніяхъ.

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

²⁾ *Op. cit. t. III pp. 62—63.*

³⁾ *Op. cit. t. III p. 103.*

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

¹⁾ Op. cit. t. III pp. 338—373.

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

(Окончаніе будетъ).

О древне-христианской живописи.

(Изъ лекцій † проф. А. П. Голубцова).

(Окончаніе).

III.

Собственныя или историческія изображенія на памятникахъ древне-христианскаго искусства. Описаніе нѣкоторыхъ изъ нихъ; замѣчанія о значеніи ихъ въ образованіи иконописныхъ типовъ.—Изображеніе Бога Отца. Мнѣнія нѣкоторыхъ учителей церкви о неизобразимости Его. Символическія изображенія Бога Отца; позднее появленіе собственныхъ изображеній Его и главнѣйшіе ихъ типы.—Изображеніе Иисуса Христа. Существованіе изображеній Иисуса Христа въ первые времена христианства у язычниковъ, еретиковъ и православныхъ. Мнѣнія отцовъ и учителей церкви о наружномъ видѣ Спасителя. Идеальный типъ Христа въ катакомбномъ искусствѣ. Изображенія Спасителя на памятникахъ византийскаго искусства. Восточное и западное преданія о Нерукотворенномъ образѣ.

Другой классъ древне-христианскихъ изображеній составляютъ сюжеты историческаго характера. Въ сравненіи съ символическими они занимаютъ второстепенное мѣсто и уступаютъ имъ въ количественномъ и качественномъ отношеніи. Христианское искусство первыхъ временъ какъ бы боялось объективныхъ изображеній, употребляло одежду аллегорій и символа для выраженія не только отвлеченныхъ понятій, но даже и для представленія библейскихъ лицъ и событій, не рискуя изображать ихъ въ ихъ непосредственномъ видѣ, въ ихъ естественныхъ очертаніяхъ ¹⁾. Основной ха-

¹⁾ Библейскія сцены въ древнѣйшихъ произведеніяхъ христианскаго искусства нерѣдко являлись съ атрибутами символическихъ изображеній. Въ самомъ размѣщеніи ихъ соблюдалась извѣстная группировка, основаніемъ которой служило символическое или типологическое значе-

раκτήръ перво-христіанскаго искусства остается такимъ образомъ символическимъ; историческій элементъ сначала привходитъ къ нему, какъ дополненіе, а самостоятельнаго значенія достигаетъ уже потомъ, послѣ IV-го вѣка.—Первые опыты объективной живописи или изображеній собственныхъ, безъ аллегорической окраски, принадлежатъ декоративной живописи; гдѣ предметы растительнаго и животнаго царства являлись безъ всякой символической подкладки, просто какъ украшеніе, какъ болѣе или менѣе удачное воспроизведеніе природы. Сюда относятся далѣе изображенія разныхъ бытовыхъ предметовъ, которые указывали на образъ жизни, на общественное положеніе покойника и соотвѣтствовали тѣмъ предметамъ обыденной жизни, которые по тѣмъ или другимъ соображеніямъ клали вмѣстѣ съ покойникомъ въ могилу. Таковы, напримѣръ, изображенія вѣсовъ, молотка, наковальни и многихъ другихъ ремесленныхъ орудій. Нерѣдко и сами покойники представляются за своими житейскими занятіями. Такъ кузнецъ обрабатываетъ кусокъ металла, скульпторъ въ своей мастерской, гробокопатели киркою продѣлываютъ углубленія локуловъ, хозяинъ съ сосудомъ въ рукѣ, портной работаетъ въ своей мастерской, гладиаторъ на аренѣ въ борьбѣ, дѣти играютъ съ ручными звѣрями, пастухи около стадъ. Одна фреска въ усыпальницѣ св. Каллиста представляетъ продавщицу цвѣтовъ, а можетъ быть и овощей, которая, выложивъ на лотки свой товаръ, предлагаетъ его покупателямъ. Въ этихъ и подобныхъ имъ изображеніяхъ развертывается такимъ образомъ передъ нами прошлая жизнь покойниковъ, оживаютъ ихъ практическіе интересы, домашняя обстановка, словомъ, та сторона жизни, которой, по теперешнему церковному представленію, нѣтъ

ніе этихъ сценъ. Такъ, напримѣръ, не случайно конечно часто попадающееся во фресковой живописи, какъ и въ скульптурѣ саркофаговъ, и нами уже ранѣе отмѣченное сочетаніе сюжетовъ: прор. Іоны, Давида во рвѣ львиномъ и Лазаря, воскрешаемаго Спасителемъ. Общая мысль, которая связываетъ эти сюжеты, есть мысль о торжествѣ жизни надъ смертію. Съ теченіемъ времени, вышедши изъ катакомбъ и освободившись отъ символической обстановки, библейскіе сюжеты развиваются свободнѣе и полнѣе, не стѣняясь параллелизма съ новозавѣтными событіями и все больше и больше приобрятая значеніе картинъ историческаго содержания.

мѣста на могильныхъ памятникахъ, но которая была совершенно въ духѣ античнаго міросозерцанія и глобоко вошла въ практику и тогдашняго христіанскаго общества ¹⁾.

Весьма любопытную группу въ этомъ отдѣлѣ сюжетовъ представляютъ изображенія семейныхъ столовъ. Нѣкоторыя изъ нихъ имѣютъ евхаристическое содержаніе, какъ мы уже говорили, но другія представляютъ не больше, какъ семейную сцену и отличаются непосредственностію. Вокругъ стола или, лучше сказать, на краю полукруглой подушки или сѣгмы сидятъ или возлежатъ нѣсколько мужчинъ, женщинъ, а иногда и дѣтей. На столѣ—хлѣбъ и рыбы на блюдахъ; тутъ же чаша съ виномъ и стаканы. На одной картинѣ подобнаго содержанія представлены и прислужницы стола, къ которымъ сидящіе обращаются съ приказаніями. Такъ надъ головой одной изъ нихъ читается слѣдующая надпись: *Agare misce mi*, т. е. Агапа смѣшай вино (римляне не пили вина въ чистомъ видѣ, но разбавляли его водою и соединяли съ разными спеціями). Обязанность другой прислужницы, стоящей по другую сторону стола поясняется надписью, которая гласитъ: *Irene da calda*, Ирпина подай теплой воды. Вся картина дышитъ свѣжестью дѣйствительной жизни и воспроизводитъ обычную домашнюю обстановку стола. Подобныя сцены нерѣдко встрѣчаются и въ римскихъ языческихъ гробницахъ, изображая такъ называемую трапезу мертвыхъ. Тамъ онѣ имѣютъ чисто житейскій характеръ и представляютъ умершаго или погребенную чету въ одномъ изъ обыкновенныхъ житейскихъ занятій. Какъ близко простиралось въ этомъ отношеніи сходство между катакомбными надгробіями и гробничными сюжетами грековъ и римлянъ, можно видѣть изъ сравненія классическихъ изображеній съ христіанскими, и это сходство простирается такъ далеко, что христіанскій мастеръ видимо руководился иногда принятыми античными образцами. Но если въ нѣкоторыхъ случаяхъ

¹⁾ Любопытны аллюзіи, намеки на имена покойниковъ. Такъ имя Драконтія иллюстрируется изображеніемъ извивающагося змія, Туртура—имѣетъ на сторонѣ фигуру голубя, Люпусъ-юноша нашелъ себя двойника въ волкѣ, а что еще любопытнѣе, такъ это изображеніе окорока, которымъ остроумный сочинитель эпитафіи иллюстрировалъ женское имя Первы. Такія аллюзіи нерѣдко встрѣчаются также на греко-римскихъ языческихъ памятникахъ.

подражаніе античной живописи выходило очень близкое, за то въ другихъ христіанскіе художники оставляли своеобразный отпечатокъ въ деталяхъ картины, въ нѣкоторыхъ мелкихъ, но тѣмъ не менѣе своеобразныхъ чертахъ. Такъ, на примѣръ, не случайно конечно они изображали участниковъ стола чаще всего *въ числѣ семи человекъ*, въ такомъ числѣ, которое, внѣ сомнѣнія, имѣло отношеніе къ семи апостоламъ, участвовавшимъ въ трапезѣ со Христомъ на берегу Тиверіадскаго озера. Еще менѣе случайно присутствіе рыбы на блюдахъ, а поднятыя руки пирующихъ невольно напоминаютъ какъ бы молитвенный жестъ христіанъ.

Къ историческимъ изображеніямъ въ катакомбахъ слѣдуетъ отнести и воспроизведеніе нѣкоторыхъ церковныхъ обрядовъ, какъ они совершались въ перво-христіанскую пору, именно крещенія и бракозаключенія. Что касается прочихъ таинствъ, то безспорныхъ изображеній ихъ не встрѣчается въ катакомбахъ, и попытки объяснить въ этомъ смыслѣ нѣкоторые сомнительные сюжеты большею частію не имѣютъ успѣха и ведутся съ предзанятою мыслию доказать древность тѣхъ или другихъ литургическихъ учрежденій путемъ монументальныхъ данныхъ.

Само собою разумѣется, что, говоря объ историческихъ изображеніяхъ, мы включаемъ въ это число и такъ называемые библейскіе сюжеты, но должны при этомъ сдѣлать оговорку относительно нѣкоторыхъ, которые являются съ символическимъ отбѣнкомъ и скорѣе принадлежать по своему направленію къ области несобственныхъ изображеній. Склонность христіанскихъ художниковъ къ символизму оставила и въ этой области очень замѣтные слѣды. Символическое искусство какъ бы не хотѣло заразъ уступить свое мѣсто историческимъ изображеніямъ, но лишь мало-по-малу освобождалось отъ символической окраски. Эта нерѣшительность, это колебаніе выйти на прямую дорогу, оставивши окольный путь символическихъ аллюзій, выразилась въ представленіи одного и того же сюжета въ традиціонной символической и собственной исторической формѣ, но такъ, что оба эти приѣма существуютъ рядомъ одинъ съ другимъ на памятникахъ одного и того же времени и даже на одномъ и томъ же изображеніи. Изъ многихъ образцовъ этого рода беремъ въ примѣръ описаніе стѣнописи въ базиликѣ Фе-

ликаса, устроенной Павлиномъ Нолапскимъ. Описывая мозаики на олтaрной абсидѣ, послѣдній знакомить насъ съ слѣдующею картиною, гдѣ оба эти пріема существуютъ одновременно. „Во всемъ таинственномъ величїи“, говоритъ онъ, „сіяетъ Троица: въ образѣ Агнца стоитъ Христось, голось Отца гремитъ съ неба, а въ видѣ голубя сходитъ Духъ Св.“ Слѣдуя далѣе за описателемъ, мы видимъ окруженный блестящимъ вѣнцомъ крестъ (этотъ вѣнецъ обыкновенно помѣщался на перекрестьи вѣтвей креста, въ самомъ его центрѣ), а около креста хоръ голубей, которые означали сонмъ апостоловъ. А вотъ и объясненіе этой картины описателемъ: „Голось Отца и Духъ Св., говоритъ онъ, свидѣтельствуютъ о Христѣ, какъ о Богѣ, а крестъ и Агнецъ изображаютъ Его, какъ св. жертву, а пурпуръ и пальма служатъ символами Его царства и побѣды“. Все это, какъ видимъ, рядъ символическихъ знаковъ, выражающихъ представленіе о страждущемъ и въ самыхъ страданїяхъ торжествующемъ Христѣ. Но вотъ тутъ же является Христось и въ собственномъ видѣ, стоящимъ на скалѣ, изъ которой истекають четыре источника—символы четырехъ евангелистовъ.

Кромѣ указаннаго пріема, переходный моментъ отъ перваго къ второму роду искусства выразился еще въ сообщенїи символическимъ фигурамъ свойствъ и дѣйствїй лицъ и предметовъ историческихъ. Замѣчательный образчикъ такого синкретизма представляютъ нѣкоторые изъ барельефовъ на саркофагѣ Юнія Басса. Этотъ чрезвычайно важный въ исторїи искусства саркофагъ, судя по надписи на немъ, былъ назначенъ для погребенїя въ немъ Юнія Басса, принадлежавшаго, по свидѣтельству Пруденція, къ патриціанскому семейству и скончавшагося вскорѣ по назначенїи своемъ префектомъ Рима ¹⁾. Саркофагъ изъ бѣлаго мрамора, украшенъ коринтскими колонками, которыя раздѣляютъ его переднюю или лицевую сторону на десять отдѣленїй, расположенныхъ въ два пояса: верхній и нижній ²⁾. На фризѣ

¹⁾ Надпись, идущая въ одну строку по верхнему краю лицевой стороны саркофага, нижеслѣдующая: „Юній-Бассъ, мужъ славнѣйшїй, который жилъ 42 года, два мѣсяца. Въ годъ назначенїя въ префекты Рима отошелъ къ Богу въ восьмой день календы сентябрьскихъ, при Евсевїи и Ипатїи консулахъ“ (23 авг. 359 г.).

²⁾ По срединѣ верхняго пояса поставленъ Христось, сидящїй на пре-

Между ними, надъ колонками именно послѣдняго, между арками, и находятся интересующія насъ изображенія, гдѣ вмѣсто историческихъ лицъ являются дѣйствующими агнцы. Въ первомъ промежуткѣ агнецъ ведетъ овцу черезъ Чермное море, во второмъ посохомъ ударяетъ въ скалу и источаетъ воду, въ третьемъ, касаясь жезломъ кошницъ, чудесно размножаетъ хлѣбы, въ четвертомъ агнецъ приподнялъ свою ногу надъ головой другого агнца, находящагося въ водѣ, на котораго нисходитъ Духъ Св. въ видѣ голубя,— очевидно, изображается крещеніе Христово; въ пятомъ отдѣленіи агнецъ получаетъ скрижали завѣта и, наконецъ, въ шестомъ воскрешаетъ Лазаря. Въ подобномъ же родѣ въ усыпальницѣ св. Сикста изображена Сусанна, невижно осужденная іудейскими старѣйшинами, которые представлены по сторонамъ ея въ видѣ двухъ хищныхъ животныхъ, изъ которыхъ одно походитъ на волка, а другое на лисицу. Надъ ними надпись: *senioris* (вмѣсто *seniores*), надъ агнцемъ—*susanna*. Впрочемъ этотъ способъ изображенія не имѣлъ будущности въ древне-христіанскомъ искусствѣ, и такая антихудожественная просопопея заходила за предѣлы правдоподобнаго символизма и переходила въ область аллегоріи и лицевой морали.

Когда выступили на сцену изображенія собственныя, историческія, безъ всякой символической окраски, христіанское искусство сдѣлало важный шагъ впередъ, но еще не рѣшило послѣдней задачи, налагавшейся на него самымъ ходомъ историческаго развитія. Разумѣемъ установку типовъ для историческихъ событій и особенно для лицъ иконографическаго цикла. Дѣло въ томъ, что изображеніе, напримѣръ, хотя бы пророка Іоны, извергаемаго китомъ, есть

столѣ; за нимъ двѣ бородатыя фигуры, а подъ ногами олицетвореніе неба или міра, а въ боковыхъ отдѣленіяхъ, вправо и влево, изображены: Христосъ между двумя воинами, Пилать умывающій руки, ап. Петръ подъ стражей и жертвоприношеніе Авраама. По срединѣ нижняго пояса—входъ Господень въ Іерусалимъ, Давидъ во рвѣ львиномъ, ап. Павелъ подъ стражей, грѣхопаденіе Адама и Евы и Іовъ на гноищѣ. На боковыхъ сторонахъ саркофага представлены: на одной—сборъ винограда мальчиками, на другой—сцены жнты и охоты. Символическія изображенія здѣсь какъ бы переходятъ въ сельскій пейзажъ и простую декорацию.

чисто историческая картина, въ которой не можетъ быть и рѣчи о типичномъ образѣ пророка,—точно такъ же, какъ и изображеніе Христа, бесѣдующаго съ самарянкою, воскрешающаго Лазаря, торжественно вступающаго въ Иерусалимъ — дѣло совершенно иного рода, чѣмъ индивидуальныи живописныи типъ Христа. Здѣсь, какъ само собою понятно, интересъ изображенія сосредоточивается не на типичномъ образѣ Христа, но на общемъ содержаніи библейской картины, на представленіи сцены дѣйствія, хотя въ то же время остается несомнѣннымъ, что въ этихъ чисто историческихъ сюжетахъ было положено зерно для образованія типовъ христіанской иконографіи, данъ матеріаль для выработки опредѣленныхъ иконописныхъ образцовъ. Какъ постепенно выработывались эти типы и чрезъ какія формы прошли они прежде, чѣмъ достигли полной иконографической законченности,—это показываетъ намъ исторія важнѣйшихъ предметовъ христіанскаго иконографическаго круга. Скажемъ здѣсь объ изображеніи двухъ первыхъ лицъ св. Троицы.

Изображеніе Бога Отца. Изображеніе Бога Отца принадлежитъ къ числу наиболѣе трудныхъ и мало доступныхъ для иконографіи сюжетовъ, и это прежде всего потому, что съ именемъ Бога Отца въ представленіи христіанъ связывается мысль о Богѣ въ Его абсолютномъ бытіи, отрѣшенномъ отъ всякихъ чувственныхъ формъ (подобно тому, какъ въ ветхомъ завѣтѣ такимъ абсолютнымъ существомъ былъ Ягова), или о томъ, что на языкѣ философскомъ называется Божествомъ. Перво-христіанскій спиритуализмъ еще болѣе усложнялъ эту задачу и представлялъ невозможною всякую попытку въ вещественныхъ очертаніяхъ объять и заключить Существо безтѣлесное и неограниченное. На этой идеальной основѣ, совершенно понятной для теоретика-богослова, стоялъ между прочимъ Оригенъ, какъ можно видѣть изъ слѣдующихъ его выраженій, имѣющихъ близкое отношеніе къ иконографіи Бога Отца. „Изображенія боговъ у язычниковъ были различны“, говоритъ онъ: „одни болѣе, другія менѣе совершенныя, какъ напримѣръ въ произведеніяхъ Фидія и Полклетта. То же различіе замѣчается и между христіанами: есть между ними такіе, которые создали совершеннѣйшій образъ всемогущаго Бога—образъ, съ которымъ не можетъ сравниться и Олимпійскій Зевсъ Фидія:

это тѣ души, которыя созерцають Бога и подражаютъ Ему, преимущественно же это есть созданный по образу Божию единородный Сынъ Отца“ ¹⁾. Въ этомъ отрывкѣ кромѣ замѣчательнаго сопоставленія Олимпійскаго Зевса съ образомъ верховнаго Бога христіанъ, какъ аналогичныхъ типовъ искусства, для насъ важно еще проводимое имъ сближеніе между образомъ Сына и образомъ Отца, какъ однородными, а эта черта имѣла вліяніе на выработку и установку иконографическаго типа Бога Отца. Это спиритуалистическое воззрѣніе Оригена на счетъ неизобразимости Божества раздѣляли и послѣдующіе церковные писатели. Такъ Θεодоритъ Кирскій († 450) говоритъ, что, „слѣдуя заповѣди десятословія, мы не должны изображать Божества въ какихъ-либо чувственныхъ знакахъ, такъ какъ Божество невидимо и неопишимо“. Ревностный защитникъ иконопочитанія, патр. Германъ отъ лица православныхъ замѣчалъ, что они никогда не думали изображать невидимое Божество въ какомъ бы то ни было видѣ, образѣ, подобіи или начертаніи (*εἰκὼν, ὁμοίωμα, σχῆμα, μορφή*). Но еще рѣшительнѣе и прямѣе высказывается въ томъ же смыслѣ современникъ его и столь же горячій защитникъ иконопочитанія папа Григорій II. Онъ даетъ ясно понять, что въ то время изображеній Бога Отца не существовало, и церковь не принимала ихъ. „Почему мы не представляемъ въ чувственномъ образѣ и не изображаемъ красками Отца Господа нашего I. Христа? Потому что не знаемъ, каковъ Онъ есть, и потому что существо Божіе не можетъ быть видимо для очей и неизобразимо красками“. Изъ западныхъ писателей такой же взглядъ выражали блаж. Августинъ и авторъ „Карловыхъ книгъ“. *Si Deus incorporeus est, necesse est, ut corporaliter pingi non possit. Igitur invisibilis est et incorporeus prorsus (совершенно), corporalibus materiis pingi non potest.*

Естественно поэтому, что изображеніе Бога Отца встрѣчается рѣдко въ искусствѣ первыхъ трехъ - четырехъ вѣковъ, а если и встрѣчается, то лишь въ историческихъ картинахъ изъ ветхаго завѣта, гдѣ Богъ Отецъ принимаетъ видимое участіе въ судьбѣ человѣка, или въ символическомъ видѣ, какъ одно изъ лицъ св. Троицы. Когда въ случаяхъ подоб-

¹⁾ Contr. Celsum VIII, 17, p. 756.

наго рода историческіи сюжеты требовали изображенія Бога Отца, художникъ становился въ затрудненіе, и его фантазія отказывалась дать образъ Существу безтѣлесному. Это затруднительное положеніе заставляло его прибѣгать къ символическимъ формамъ представленія, слѣдую которымъ всего чаще изображали Бога Отца въ видѣ руки, выходящей съ неба на первое время безъ сіянія, а начиная съ V в. съ нимбомъ или вѣнцомъ вокругъ нея. Рука эта имѣетъ ветхозавѣтное происхожденіе („Бысть на мнѣ рука Іеговы“, „Руцѣ Твои сотвориште мя“) и служитъ символомъ всемогущества и творческой силы. Символическая рука всего чаще изображается въ жертвоприношеніи Исаака, при полученіи Моисеемъ скрижалей закона, въ сценѣ Мелхиседека и друг. Иногда рука Іеговы изображается держащею вѣнецъ надъ головою мучениковъ, какъ символъ воздаянія за ихъ терпѣніе.

Символическая форма представленія Бога Отца въ видѣ руки или подъ другимъ какимъ знакомъ, казалось, навсегда должна была бы остаться въ области христіанскаго искусства для изображеній Вседержителя, и она дѣйствительно держалась въ иконографіи гораздо дольше, чѣмъ другіе символы, и продолжала существовать въ то время, какъ прочіе отошли въ область исторіи. Но и этой формѣ пришлось уступить вліяніямъ антропоморфизма. Рука съ нимбомъ и сіяніемъ изъ облака давали мало пищи воображенію особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда нужно было представить Бога Отца въ чертахъ Существа личнаго и дѣйствующаго. И вотъ, чтобы удовлетворить этому запросу, искусство начинаетъ прибѣгать къ человѣкообразнымъ формамъ представленія Вседержителя; какъ на древнѣйшую попытку въ этомъ родѣ можно указать на мозаики въ базиликѣ Маріи Великой въ Римѣ. Здѣсь мы видимъ переходъ отъ первыхъ символическихъ приемовъ къ антропоморфическимъ. На одной изъ этихъ мозаикъ изображено взятіе Іерихона. Присутствіе Бога Отца обозначено человѣческою фигурой, выдающеюся на половину изъ облака. На другой представленъ Богъ Отецъ въ сценѣ благословенія Мелхиседекомъ возвращающагося Авраама. Д'Аженкуръ сопоставляетъ эти картины съ двумя барельефами на Трояновой колоннѣ, гдѣ изображено сраженіе римскихъ войскъ съ даками и явленіе Юпитера. Въ даль-

нѣйшемъ развитіи этого типа бюстъ Бога Отца замѣняется Его полною фігурою. Мы встрѣчаемся съ двумя главными вариантами этой фигуры. Образцомъ перваго можетъ служить Богъ Отецъ въ моментъ творенія Адама, гдѣ Онъ изображается въ видѣ юноши или человѣка средняго возраста, съ бородою, въ широкой туникѣ. Имѣя въ виду этотъ приемъ изображенія, естественно приходишь къ тому заключенію, что антропоморфическій типъ Бога Отца въ древне-христианскомъ искусствѣ образовался по аналогіи съ типомъ катакомбнаго Христа, или просто оба эти типа смѣшивались. Какъ далеко простиралось это смѣшеніе, видно изъ того, что въ иныхъ картинахъ (напр. въ храмѣ св. Марка въ Венеціи) Богъ Отецъ въ моментъ творенія Адама изображается съ крестомъ въ рукѣ. Если богословскій тактъ художника не оскорблялся этимъ смѣшеніемъ двухъ отдѣльныхъ типовъ и считалъ себя неправымъ передъ догматикою, онъ и тогда могъ найти выходъ изъ затрудненія въ идеѣ единства лицъ св. Троицы по существу и въ библейскомъ представленіи Сына творческою силою и мудростію Отца. Въ силу этихъ то догматическихъ воззрѣній, а главное въ виду затрудненій иконографическихъ христианское искусство допускало смѣшеніе типическихъ чертъ иконографіи Сына съ иконнымъ образомъ Бога Отца. Выраженіе Оригена, на которое мы ссылались выше, можетъ служить исходнымъ пунктомъ для примиренія затрудненій, выходящихъ изъ этого художественнаго синкретизма. Другой вариантъ того же антропоморфическаго типа образовался въ древне-христианскомъ искусствѣ подъ вліяніемъ пророческихъ видѣній Господа Саваоѳа въ изображеніяхъ Іезекіиля и Даніила. Но замѣчательно, что типъ Ветхаго деньми выработался уже въ позднѣйшемъ средневѣковомъ искусствѣ и такимъ образомъ на много столѣтій опоздалъ передъ Его молодымъ идеальнымъ типомъ. Даже въ видѣніи Даніила Бога Отца представляли молодымъ.

Особенный классъ изображеній представляютъ геммы и медальоны гностическаго происхожденія, въ которыхъ проводится параллель между Іеговою и Зевсомъ. На одной древней геммѣ гностическаго происхожденія, которая относится изслѣдователями ко второму и не позднѣе какъ къ третьему вѣку, вырѣзано изображеніе Юпитера, который въ одной

рукъ держитъ скипетръ, а изъ другой бросаетъ молніи. Подъ ногами у него орель, обычный символъ Зевса, распустивъ крылья, поднявъ голову къ громовержцу. На обратной сторонѣ геммы надпись: *ιαω σαβαω*, въ которой нельзя не прочесть въ сокращеніи имени ветхозавѣтнаго Божества: Іегова Саваоѣ. Это чтеніе или, лучше сказать, интерпретація надписи имѣетъ основаніе въ объясненіи Теодорита Кирскаго, который по поводу подобной же надписи выразился такимъ образомъ: *καλοῦσι δε Θεὸν Σαμαρεῖται Ιαβε, Ἰουδαῖοι δε Ιάω*, а Макровій это имя *Ιαω* усвоетъ верховному Богу іудеевъ. Въ виду такого нагляднаго сближенія намъ представляется дѣломъ совершенно безразличнымъ, откуда ведетъ происхожденіе эта загадочная гемма,—вышла ли она изъ языческихъ кружковъ или изъ какой-нибудь гностической секты, державшейся синкретизма, какъ справедливо, намъ кажется, отзываются о ней изслѣдователи искусства. Важенъ общій выводъ, который мы въ правѣ изъ нея сдѣлать, что въ этомъ памятникѣ сохранилось наглядное подтвержденіе мысли Варрона, что іудеи (уклоняясь въ идолопоклонство?) почитали Зевса, хотя и не подъ этимъ классическимъ именемъ, и что такая параллель находитъ себѣ оправданіе въ памятникахъ искусства. Другой замѣчательный памятникъ того же рода представляетъ гемма, на которой вырѣзаны бюсты Юпитера, Аполлона и Діаны. Замѣчательно, что голова Юпитера увѣнчана монограммою Христа съ надписью кругомъ: *vivasin Deo*. Но это восклицаніе составляетъ одинъ изъ характеристическихъ признаковъ христіанской эпитафистики и несомнѣнно принадлежитъ мастеру-христіанину. Третья гемма представляетъ образчикъ синкретизма, въ которомъ гностическія идеи о верховномъ Богѣ выражены въ изображеніи Аполлона или солнца съ надписью на обратной сторонѣ: *Ιαω*. Воспоминаніе объ этой порѣ синкретизма сохранилось и въ извѣстіи Теодора Чтеца объ одномъ живописцѣ, который возмѣлъ нечестивую мысль изобразить Христа въ чертахъ античнаго Зевса. Этотъ живописецъ, склоняясь на убѣжденія одного язычника, представилъ Христа въ видѣ Юпитера Олимпійскаго и сдѣлалъ это съ цѣлію наглядно показать, что почитаніе, воздаваемое христіанами Спасителю, должно принадлежать Зевсу и есть видоизмѣненіе послѣдняго. Такимъ образомъ это изображеніе было притязаніемъ со сто-

роны языческой партіи удержатъ за своимъ развѣчаннымъ богомъ его прежнее величіе на счетъ культа христіанскаго. Поступокъ этотъ впрочемъ достойнымъ образомъ былъ наказанъ, и у художника, осмѣлившагося на это нечестивое дѣло, отсохла рука, и лишь въ послѣдствіи была ему возвращена по молитвѣ патр. Геннадія.

Наша старинная иконопись представляетъ образцы всѣхъ, выше разсмотрѣнныхъ типовъ, начиная съ символической руки и кончая антропоморфическимъ образомъ Ветхаго деньми. Но распространенность и даже разнообразіе этихъ типовъ не могли разрушить недоумѣній, проходящихъ черезъ всю исторію нашей живописи и служившихъ отголоскомъ строгихъ воззрѣній на неизобразимость Божества. Эти недоумѣнія наши себѣ мѣсто въ нашей Кормчей, въ извѣстномъ правилѣ о невозможности изображать духовное и безтѣлесное существо Божіе, но время отъ времени возникали и возобновлялись подъ влияніемъ разныхъ историческихъ и богословскихъ условий. Такъ въ половинѣ XVI в. дьякъ Висковатый, приводилъ въ смущеніе церковную власть своими нападками на тогдашнюю иконопись, утверждая, что Бога въ существѣ Своемъ изображать нельзя и не позволено, и возставая на этомъ основаніи противъ ходячихъ тогда изображеній Ветхаго деньми, предвѣчнаго Совѣта, а равно и противъ лицевого изображенія перваго члена символа вѣры. Воззрѣнія Висковатаго, не принятыя или, лучше сказать, принятыя наполовину въ XVI вѣкѣ, можетъ быть, изъ опасенія раціонализма, были повторены и провозглашены у насъ отъ имени Московскаго собора 1667 г. Въ виду усилившихся разногласій относительно иконныхъ изображеній соборъ между прочимъ сдѣлалъ такое постановленіе: „Повелѣваемъ убо отнынѣ Господа Саваоѳа образъ впредь не писати въ нечлѣсныхъ и неприличныхъ видѣніяхъ, зане Саваоѳа, сирѣчь Отца, никтоже видѣ когда во плоти“. Соборъ накладываетъ veto на одно изъ распространеннѣйшихъ изображеній св. Троицы въ древне-русской иконописи—изображеніе слѣдующаго содержанія: „Господа Саваоѳа, брадоу сѣда, и едиnorodнаго Сына Его во чревѣ Его писати и голубѣ между Ими зѣло нечлѣпо и неприлично есть“. Мы спросимъ: почему? Мотивъ приводится тотъ же, что и прежде: „зане кто видѣ Отца по Божеству? Отець бо не имать плоти, и Сынъ не во

плоти родился отъ Отца прежде вѣковъ"... Продолжая свою аргументацію въ этомъ родѣ, соборъ говоритъ: „Сего ради Саваоа, иже есть Божество, и тое предвѣчное рожденіе едиnorodнаго Сына отъ Отца умомъ точію подобаесть намъ разумѣти, а писати въ образѣхъ отнюдь не подобаесть и невозможно“. Особенно замѣчательнъ въ этой аргументаціи слѣдующій доводъ: „Обаче аще и Даніиль пророкъ глаголетъ: яко видѣхъ Ветхаго деньми сѣдяща на судищи, и то не о Отцѣ разумѣется, но о Сынѣ, иже будетъ во второе пришествіе судити всякаго языка“. Здѣсь слышится тотъ же тонъ, что и въ древне-христіанской живописи, которая, желая устранить трудность изображенія Бога Отца, за неимѣніемъ подходящихъ красокъ, пользовалась иконографическимъ подобіемъ Іисуса Христа и въ этой формѣ изображала Саваоа. Чтобы покончить съ воззрѣніями Московскаго собора, приведу еще одну выдержку изъ его постановленій, касающуюся разбираемаго нами сюжета: „Еще пишутъ на иконахъ св. Благовѣщенія Саваоа, иже отъ устъ дышитъ, и то дыханіе идетъ во чрево Пречистые Богородицы. И кто то видѣ, и кое писаніе о семъ свидѣтельствуесть, и откуда сіе взято? Явно есть, яко таковъ обычай и ина, ему подобная, отъ нѣкоторыхъ суемудрыхъ или, паче рещи, бумудрыхъ и безумныхъ пріятя. И обаче сего ради повелѣваемъ: отнынѣ то суемудрое и безмѣстное писаніе да престанеть. Точію во Апокалипсисѣ св. Іоанна по нуждѣ пишется и Отець въ сѣдинѣ ради тамошнихъ видѣній“.—Въ заключеніе дѣлается наставленіе въ верхнемъ ярусѣ иконостаса вмѣсто Саваоа ставить крестъ. Суемудріе, противъ котораго такъ сильно вооружался соборъ Московскій, не было впрочемъ какимъ-нибудь нашимъ доморощеннымъ изобрѣтеніемъ, но имѣетъ себѣ основаніе въ образцахъ средневѣковой византійской живописи и усилилось особенно подъ вліяніемъ западной живописи, которая въ патріаршескій періодъ начинаетъ очень замѣтно проникать въ область нашей иконографіи и вызываетъ сильныя протесты со стороны строгой церковной партіи. Но такъ или иначе, только изображеніе Бога Отца не имѣло успѣха въ церковномъ искусствѣ и не заняло твердаго положенія, колеблясь между разнообразными „переводами“ и пріемами.

Изображеніе Іисуса Христа. Лишь Богочеловѣка болѣе.

чѣмъ какое другое историческое лицо, имѣль право и основаніе разсчитывать на художественное воспроизведеніе и сохраненіе въ христіанскомъ обществѣ. Вся Іудея съ Галилеей видѣла І. Христа, слушала Его рѣчи и легко, конечно, могла удержать въ памяти обликъ своего божественнаго Учителя. Но Евангелія не говорятъ намъ ни слова о наружномъ видѣ Спасителя, не даютъ даже самаго общаго представленія о чертахъ и характерѣ Его лица. Правда, нѣкоторые изъ изслѣдователей Свящ. Писанія находили указаніе на красоту виѣшняго вида Христа въ извѣстныхъ словахъ женщины: Блаженно чрево, носившее Тя, и сосца, яже еси ссаль (Лук. XI, 27), но это очень искусственное заключеніе, да къ тому же и оно ничего не даетъ для нагляднаго представленія лица Христова. Не сохранилось такихъ свѣдѣній и изъ первыхъ временъ христіанства. Церковные источники, говоря о Христѣ, вездѣ имѣють въ виду Его нравственную сторону, Его значеніе, какъ божественной личности, и забывая о виѣшности, видятъ въ немъ выразителя духовныхъ совершенствъ человѣческой природы. Этотъ идеальный обликъ рисуютъ христіанамъ апостолы, мужи апостольскіе, апологеты и другіе древне-христіанскіе писатели. Вотъ въ какомъ смыслѣ ап. Павелъ имѣль право написать Галатамъ, что предъ глазами ихъ былъ начертанъ образъ распятаго Христа (III, 1), хотя они Христа воочию не видали. Въ области искусства христіанскаго изображенія Распятаго появилось уже спустя четыре-пять столѣтій послѣ этого событія и опоздало сравнительно съ изображеніями другихъ событій въ Его жизни, между тѣмъ ап. Павелъ употребляетъ въ посланіи къ Гал. (III, 1) выраженіе такого рода, что рѣчь идетъ какъ будто объ изображеніи кистію на картинѣ или о художественномъ образѣ, дѣйствующемъ на зрѣніе: *προεγράφη κατ' ὀφθαλμοῦς*,—говоритъ онъ. Изъ этихъ и подобныхъ источниковъ, развѣ они богословскаго характера, разумѣется, еще ничего нельзя вывести ни за ни противъ существованія изображеній Христа въ эту пору и рѣшать такъ или иначе вопросъ объ ихъ портретности или условности. Рѣшеніе послѣдняго должно было принадлежать практикѣ и шло несомнѣнно изъ той среды или кружка, гдѣ въ представленіи о наружности Христа руководилъ не отвѣченными богословскими соображеніями, но

воспоминаніями о Его лицѣ, преданіями отъ людей, близкихъ къ Нему по времени, гдѣ въ простотѣ души хотѣли имѣть изображеніе І. Христа, какъ всякому. хочется имѣть портретъ дорогого ему или почему-либо замѣчательнаго лица. А сомнѣваться въ существованіи съ самыхъ первыхъ вѣковъ христіанства изображеній Спасителя нѣтъ никакихъ основаній. По словамъ св. Иринея Лионскаго, гностики и преимущественно между ними карпократіане имѣли у себя частію нарисованныя, частію изъ другого матеріала изготовленные изображенія (*imagines depictas et de reliqua materia fabricatas*) и возводили начало ихъ ко временамъ Самого Христа, указывая на Его подлинное изображеніе, исполненное будто бы по приказанію Пилата еще во время земной жизни Спасителя; они украшали ихъ вѣнками, ставили вмѣстѣ съ изображеніями философовъ: Пифагора, Платона, Аристотеля и другихъ и оказывали имъ знаки религіознаго почтенія, подобно язычникамъ ¹⁾. Епифаній Кипрскій, замѣтвая разсказъ у Иринея, поясняетъ его въ томъ смыслѣ, что одни изъ изображеній у карпократіанъ были писанныя красками (*εἰκόνας ἐδζωγράφους διὰ χρωμάτων*), другія сдѣланы изъ золота, серебра и иного вещества (*ἐκ χρυσοῦ καὶ ἀργύρου καὶ λοιπῆς ὑλης*); что названные еретики совершали передъ ними свои таинства и приносили жертвы. Изъ Сиріи и Египта, этихъ главныхъ центровъ гностицизма, идѣлія и частію статуэтки гностиковъ переходили на западъ, и писатель, извѣстный съ именемъ Августина ²⁾, разсказываетъ, что нѣкая женщина изъ секты карпократіанъ, по имени Маркеллина, прибывшая въ Римъ, по свидѣтельству Иринея, при папѣ Аникитѣ (157—168 г.), поклонялась изображеніямъ І. Христа, ап. Павла, Гомера и Пифагора. Лампридій, жизнеописатель Александра Севера (222—235 г.), передаетъ, что въ своей домашней божницѣ (*in laqueo suo*) этотъ императоръ вмѣстѣ съ изображеніями боговъ, мифологическихъ лицъ—Аполлонія и Орфея и своихъ предковъ—имѣлъ еще образы Христа и Авраама, воздавая имъ въ утренніе часы религіозное почитаніе ³⁾. Все это показываетъ, что суще-

¹⁾ Прот. ересей I, 25, в по русск. пер. *Преображенскаго* въ памятникахъ древн. христ. письменности, стр. 105. Москва. 1868.

²⁾ *De haeresibus*, cap. 7; ed. Oeler, Corp. haer. I, 198.

³⁾ *Vita Alex. Severi*, cap. 29.

ствоvalo народное преданіе о сохраненіи настоящаго изображенія І. Христа, и подь этимъ именемъ какъ между христіанами, такъ и между язычниками ходило по рукамъ въ первые вѣка не мало такихъ изображеній: на нихъ былъ: повидному, большой спросъ и соотвѣтственно ему значительное приготовленіе. Констанція, сестра Константина Вел., прося Евсевія, епископа Кесарійскаго, достать ей изображеніе Христа, руководилась тѣмъ же непосредственнымъ желаніемъ, что и другіе набожные люди, хотѣвшіе во что бы то ни стало отыскать и имѣть у себя подлинный образъ Спасителя. Рѣзко осудивъ вполнѣ естественное желаніе Констанціи, Евсевій однакоже и въ письмѣ къ ней ¹⁾ и въ своей церковной исторіи ²⁾ констатируетъ и существованіе въ тогдашнемъ языческомъ быту обычая изображать замѣчательныхъ въ томъ или иномъ отношеніи лицъ для домашняго, такъ сказать, употребленія, и нахожденіе у христіанъ его времени живописныхъ изображеній апостоловъ Петра и Павла и Самого Христа.

Другой совершенно вопросъ, насколько враждавшіе среди еретиковъ, язычниковъ и православныхъ изображенія І. Христа соотвѣтствовали дѣйствительности и воспроизводили подлинныя черты лица Христова? На этотъ вопросъ можно отвѣчать съ полнымъ правомъ отрицательно,—уже съ самыхъ первыхъ временъ христіанства теряется нить, по которой можно было бы дойти до такого подлиннаго изображенія и сказать: вотъ этотъ изъ сохранившихся образцовъ есть истинный образъ Христовъ, въ такомъ-то извѣстн идетъ рѣчь объ изображеніи, которое имѣетъ за собою всѣ преимущества подлинности. вмѣсто такихъ опредѣленныхъ указаній мы имѣемъ нѣсколько послѣдовательно развивавшихся художественныхъ типовъ лица Христова и цѣлый рядъ историческихъ свидѣтельствъ объ отсутствіи такого достовѣрнаго образа. Дѣло въ томъ, что уже со второго вѣка, со временъ самыхъ близкихъ къ преданіямъ о жизни и дѣятельности Спасителя, въ церковной литературѣ возникъ споръ о характерѣ лица Христова.—споръ, сводившійся къ слѣдующему простому вопросу: каковъ былъ Христосъ по

1) *E. v. Dobschütz*, *Christusbilder* I, S. 101—102 прилож.

2) *Lib. VII*, с. 18; русск. перев. стр. 424—425.

Своему внѣшнему виду—красивъ или невзраченъ? Трактуютъ догматической точки зрѣнія, руководясь отвлеченными богословскими соображеніями, послѣдній рѣшали тогда различно. Одни изъ учителей церкви, исходя изъ мысли объ уничиженіи, принятомъ Искупителемъ, опираясь на слова прор. Исаи: Нѣсть вида ему, ниже славы: и видѣхомъ его, и не имяше вида, ни доброты, но видъ его безчестенъ, умаленъ паче всѣхъ сыновъ человѣческихъ (ЛIII, 2—3; ср. ЛII, 14), и на основаніи буквального пониманія словъ ап. Павла: Себѣ умалилъ, зракъ раба примѣ (Филипп. II, 7—8), высказывали ту мысль, что І. Христосъ имѣлъ не только не представительную, но положительно некрасивую наружность. Мнѣніе это держалось въ теченіе первыхъ трехъ-четырехъ столѣтій и имѣло на своей сторонѣ видныхъ представителей богословской мысли того времени. Іустинъ Мученикъ въ Разговорѣ съ Трифономъ ¹⁾ неоднократно говоритъ, что Христосъ благоволилъ сдѣлаться человѣкомъ безъ вида и славы, являлся, по словамъ Писаній, безъ красоты и, когда приходилъ на Іорданъ, „былъ принимаемъ за плотника“. Сказавъ о божественномъ происхожденіи Спасителя, Иринеи замѣчаетъ, что Онъ былъ некрасивъ, подверженъ страданію (*indecorus et passibilis*) и презираемъ въ народѣ ²⁾. „Если плоть есть нѣчто рабское, какъ свидѣтельствуешь о семъ св. Павелъ, то кто станетъ украшать рабыню подобно продавцу невольниковъ?—спрашиваетъ Климентъ Александрійскій.—А что Самъ Господь имѣлъ видъ вовсе не прекрасный, говоритъ о томъ Духъ св. устами прор. Исаи“ ³⁾... Господь же „принялъ на Себя тѣло невзрачное и презрѣнное“, по словамъ Климента Александрійскаго, потому, что опасался, какъ бы красота Его внѣшняго вида не отвлекла вниманія слушателей отъ Его ученія; истинная красота Сына Божія заключалась, по нему, не въ красивой плоти, представляющейя глазамъ, а въ Его душѣ и

¹⁾ §§ 85, 88, 100; русск. пер. *Преображенскаго* въ Памятн. древн. христ. письмен. т. III, стр. 288, 296, 312. Москва. 1862.

²⁾ Прот. ересей III, 19,2; русск. пер. стр. 372. Москва. 1868. Спб. 1900, стр. 293.

³⁾ *Paedag.* III, cap. 1; русск. пер. *Н. И. Корсунскаго*, стр. 244—245. Ярославль. 1890.

духовныхъ совершенствахъ ¹⁾. Въ томъ же смыслѣ выражался и Тертуллианъ ²⁾, а Кириллъ Александрійскій уже ушелъ до крайности и утверждалъ, что Сынъ Божій принялъ образъ самаго некрасиваго изъ людей. Что такое мнѣніе, несмотря на свою парадоксальность, было довольно распространено, это можно видѣть отчасти изъ того, что Цельсъ въ своихъ упрекахъ христіанству не затруднился высказать, какъ общепризнанное положеніе, что Христосъ имѣлъ наружность невзрачную. Указывая на несоотвѣтствіе между Его нравственными достоинствами, о которыхъ говорятъ его послѣдователи, и физическими несовершенствами, въ которыхъ они также соглашались, Цельсъ замѣчаетъ: „Если во Христѣ обиталъ Духъ Божественный, то Онъ долженъ былъ бы превосходить наружностію всѣхъ прочихъ людей, но вы сами сознаетесь, что Онъ былъ малоросль и некрасивъ лицомъ“ ³⁾. Другіе отцы и учителя церкви: Григорій Нисскій, Августинъ, Амвросій Медиоланскій, не раздѣлявшіе такого узко-буквальнаго пониманія пророческихъ и апостольскаго выраженій объ уничиженіи Христа, держались противоположнаго взгляда и считали Богочеловѣка представителемъ совершенной красоты. „Если бы Онъ не имѣлъ въ лицѣ и во взорѣ чего-то небеснаго“, писалъ блаж. Іеронимъ ⁴⁾: „апостолы никогда не послѣдовали бы за Нимъ тотчасъ“, и въ другомъ мѣстѣ: „Понстинъ сіяніе и величіе сокровеннаго Божества, которья отражались и въ Его чело-вѣческомъ лицѣ, могли привлекать ихъ къ нему при первомъ взглядѣ на Него“ ⁵⁾. „Не только тогда, когда творили чудеса, Онъ былъ достоинъ удивленія“, пишетъ о Христѣ Іоаннъ Златоустъ, „но и когда только видѣли Его, Онъ былъ исполненъ великой благодати. Возвѣщая это пророкъ воспѣваетъ: красенъ добротою паче сыновъ чело-вѣческихъ (Псал. XLIV, 3). Если же Исаія говоритъ о Христѣ: не имяше виданн доброты, то онъ имѣлъ при этомъ въ виду то, что совершилось во время Его страданія, то поношеніе, которое

¹⁾ Stromät. II, cap. 5; III, cap. 17; VI, cap. 17; русск. пер. *Н. И. Корсунскаго* стр. 193, 195, 382, 767.

²⁾ Advers. Marc. 3, 17; Adv. Iudaeos c. 14.

³⁾ Origen. Contra Celsum VI, 74.

⁴⁾ Ep. 65 ad Principiam.

⁵⁾ Подлинныя слова у *E. v. Dobschütz*, Christusbilder I, 107 прилож.

понесъ Онъ. вися на крестѣ. то уничтоженіе, какое терпѣль повсюду во всю Его жизнь“¹⁾.

При большей строгости догматическихъ понятій о лицѣ Христа и постепенномъ ихъ уясненіи эти два различныя до противоположности мнѣнія о наружности Его получили нѣсколько иную постановку и примкнули къ ученію о двоякомъ состояніи Спасителя: состояніи уничтоженія и состояніи прославленія Его. Оригенъ высказалъ о внѣшнемъ видѣ Христа очень оригинальный и вмѣстѣ какъ бы примирявшій прежнія противорѣчія взглядъ, будто превосходство тѣла Христова, по сравненію съ тѣлами другихъ людей, состояло въ томъ, что Онъ всѣмъ, взиравшимъ на Него, являлся такъ, какъ того требовало внутреннее состояніе и благо каждаго. И не должно удивляться, если матерія, измѣнчивая и непостоянная по своей природѣ, принимала такія формы и свойства по волѣ Творца, что можно было сказать о Христѣ: Онъ не имѣетъ ни вида, ни доброты, а иногда становилась славною, столь поразительною и удивленія достойною, что три апостола, бывшіе на горѣ съ Иисусомъ, падали на лица свои отъ Его величія и красоты²⁾. Въ приложеніи къ изображеніямъ І. Христа разсужденія Оригена, какъ и всѣ вышеизложенныя рѣчи писателей церковныхъ, будутъ значить то, что эти изображенія не пользовались у послѣднихъ большою вѣрой; не имѣли въ ихъ глазахъ силы какого-либо авторизованнаго образца и были различны. Разнообразіе зависѣло отъ того, какъ относился къ дѣлу тотъ или другой художникъ, какую задачу онъ себѣ ставилъ и въ какомъ состояніи или въ какой моментъ хотѣлъ онъ изобразить Христа. Тутъ открывалось широкое мѣсто субъективности, и блаж. Августинъ ясно даетъ понятъ³⁾, что въ его время не существовало прочно установившагося иконографическаго типа Спасителя, и всякій изображалъ Его по своему, руководясь при этомъ личными соображеніями. „Лицо воплотившагося Господа, которое во всякомъ разѣ (— каково бы оно ни было—) было одно, различно изображается по различію безчисленныхъ формъ пониманія“ (domi-

1) Прибавл. къ твор. св. отецъ, ч. 38, стр. 254—255.

2) *Contra Celsum* VI, 77.

3) *De trinitate* VIII, 4.

nicae facies carnis innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur). Подобную же мысль, много спустя, выражали, по свидѣтельству патр. Фотія (Epist. 64), и иконоборцы защитникамъ иконопочитанія, съ упрекомъ спрашивая ихъ: „Какой изъ образовъ Христа истинный: тотъ-ли, что у римлянъ, еллиновъ, египтянъ, или который явнѣе индѣйцы? Всѣ они не похожи другъ на друга“¹⁾.

Чѣмъ объяснить отсутствіе или же весьма раннее исчезновеніе подлиннаго образа Христова? Какъ могло случиться, что первенствующіе христіане не приложили стараній съ помощію искусства закрѣпить и сохранить въ памяти потомства дорогія черты своего Учителя, а ближайшія къ эпохѣ Христовой лица такъ скоро позабыли внѣшній видъ Его? То и другое могло зависѣть отъ многихъ причинъ. Отмѣтимъ изъ нихъ тѣ, которыя представляются наиболѣе вѣроятными, объяснивъ при этомъ, въ какомъ смыслѣ нужно понимать дѣло, когда идетъ рѣчь объ исчезновеніи подлиннаго изображенія І. Христа, о забвеніи Его наружности. Трудно допустить, чтобы мысль о художественномъ изображеніи Сына Божія могла зародиться въ сознаніи увѣровавшихъ во Христа іудеевъ, которымъ прежняя религія строгою заповѣдію: Не сотвори себѣ кумира и всякаго подобія (Исх. XX, 4. Второзак. V, 8) запрещала представленіе божества въ какомъ бы то ни было чувственномъ образѣ. Вѣками воспитанное отвращеніе отъ всякаго изображенія и старыя опасенія идолопоклонства не могли быстро пройти въ ихъ душѣ и смѣниться—при всемъ благоговѣніи ко Христу—потребностію красками или рѣзцомъ воспроизвести Его ликъ. Если бы даже и предположить подобное желаніе у христіанъ изъ іудеевъ, сколько бы сомнительною ни представлялась намъ его возможность, едва ли бы и оказался среди нихъ художникъ, который сумѣлъ бы осуществить его. Совсѣмъ иной оборотъ получаютъ наши рѣчи въ отношеніи къ христіанамъ изъ язычниковъ, въ статуяхъ и пзваяніяхъ обыкновенно почитавшихъ своихъ боговъ, съ дѣтства привыкавшихъ въ своей домашней обстановкѣ видѣть разнаго рода изображенія тѣхъ или другихъ замѣчательныхъ людей. Здѣсь опасенія идолопоклонства, если и имѣли мѣсто по

¹⁾ E. v. Dobschütz Christusbilder I, 107 прилож.

принятіи новой духовной религіи, то во всякомъ разѣ не въ такой степени, какъ у обращенныхъ изъ іудейства. У христіанъ изъ язычниковъ могло скорѣе появиться и, повидному, легче осуществиться желаніе изобразить такъ или иначе І. Христа, Сына Божія. Но могли ли и у нихъ попытки этого рода увѣнчаться полнымъ успѣхомъ? Что такое было портретное искусство въ то время и въ какомъ положеніи оно тогда находилось? Предъявляя теперешнія строгія требованія, нужно будетъ сказать, что въ общемъ оно было слабымъ подобіемъ того искусства, съ которымъ мы знакомы въ настоящее время по точнымъ фотографическимъ копіямъ. Въ большинствѣ случаевъ до безупречной передачи оригинала оно не поднималось, и самое большее, что имъ достигалось, это типичность родовая, племенная, выражавшаяся въ національныхъ признакахъ лица, въ опредѣленномъ покрое одежды, въ извѣстной манерѣ постановки фигуры и вообще въ обработкѣ доличнаго, при чемъ почти все индивидуальное и случайное ускользало отъ вниманія художника, и о конкретномъ не могло быть и рѣчи. Даже при соблюденіи послѣдняго требованія въ первоначальномъ изображеніи, при повтореніи его въ снимкахъ, черты индивидуальныя постепенно сглаживались, и оставались лишь самые крупные отличительные признаки. Мы не имѣемъ теперь, строго говоря, портретовъ ни Константина Вел., ни Златоуста, несмотря на то, что это были лица чрезвычайно популярныя: изображенія ихъ были очень распространены и помѣщались на разныхъ памятникахъ. Бюстъ равноапостольнаго императора на монетахъ скорѣе можно признать условнымъ снимкомъ съ его лица, чѣмъ портретомъ: удержанъ римскій типъ лица, принятый тогда официальный костюмъ, извѣстные атрибуты царской власти—и только. Изъ множества однородныхъ нумизматическихъ фигуръ выдѣлить эту послѣднюю очень нелегко, и рѣшающее значеніе принадлежитъ надписи и другимъ условнымъ признакамъ. Варронъ составленные имъ біографіи знаменатыхъ римлянъ снабдилъ ихъ портретами. Нельзя сказать, чтобы они отличались портретностію. Такъ и относительно изображенія І. Христа была полная возможность подобнаго обезличенія даже при существованіи относительно близкаго, исторически-вѣрнаго снимка съ Его лица. Это приблизительно та же исторія, которая повторялась,

много спустя, въ русской иконографіи, гдѣ святыхъ одного и того же лика писали на одно лицо, не исключая и нѣкоторыхъ своихъ отечественныхъ, съ которыхъ изображенія сдѣланы были еще при ихъ жизни.

Церковно-историческія и литературныя данныя, на которыя мы ссылались выше, не говорятъ также и противъ существованія древнихъ преданій о внѣшнемъ видѣ Христа. Разногласія отцовъ и учителей церкви въ сужденіяхъ о лицѣ Спасителя выходили не изъ различныхъ преданій о наружности Его, потому что невозможно и предположить преданій до такой степени противоположныхъ, а обязаны были своимъ происхожденіемъ соображеніямъ отвлеченно-догматическаго свойства и отвѣчали состоянію и характеру тогдашняго библейскаго толкованія. Отрицательная сторона въ вопросѣ, конечно, не представляла себѣ Богочеловѣка *re ipsa* некрасивымъ, но имѣла въ виду библейское представленіе Мессіи, Его духовный обликъ, къ которому прилаживало и свое представленіе о наружномъ видѣ Его. Точно также и сторона положительная судила о послѣднемъ, руководясь воззрѣніями идеальнаго свойства. Говоря о красотѣ Спасителя на основаніи отдѣльныхъ выраженій Свящ. Писанія и исключительныхъ фактовъ изъ его жизни, отцы и учителя церкви разумѣли не обыкновенную естественную красоту, а внутреннюю, неземную, просвѣчивавшую во взорѣ, во всѣхъ чертахъ Его лица. У Оригена, по которому Христосъ каждому согласно его душевной настроенности, мы видимъ не Христа историческаго, не объектъ внѣшняго изображенія, а извѣстнаго рода нравственный обликъ, идеальный типъ, представляемый болѣе или менѣе удачно, судя по степени духовной воспріимчивости человѣка. Да представители духовной мысли того времени, какъ и ближайшіе ученики Спасителя, глубоко проникнутые вѣрою въ Его божественную личность, относились какъ-то равнодушно къ внѣшней сторонѣ, къ человѣческому виду Его. Какъ предметъ чувственнаго воззрѣнія, Христосъ былъ далекъ или будто бы различенъ для нихъ; между Нимъ, какъ историческимъ обликомъ, и сознаніемъ богослововъ стоялъ, если позволительно такъ выразиться, туманъ философскихъ умозрѣній, сквозь который истинныя черты лица Иисусова доходили въ неясномъ видѣ, а выдавался, напротивъ идеальный Его образъ или Христосъ

символическій. Подлинныя изображенія І. Христа имѣли болѣе низменное, такъ сказать, происхожденіе, основывались на неясныхъ воспоминаніяхъ о Его наружности, примыкали къ разнаго рода сказаніямъ и вращались преимущественно въ народной средѣ; но будущности, къ сожалѣнію, они не имѣли и не оказали замѣтнаго вліянія на образованіе и развитіе иконографическаго типа Христа. Они какъ-то затерялись, уступивъ мѣсто болѣе принятымъ изображеніямъ Спасителя, которыя дошли до насъ въ памятникахъ катакомбныхъ и во всѣхъ дальнѣйшихъ произведеніяхъ церковнаго искусства.

Катакомбный образъ І. Христа отличается идеальнымъ характеромъ. Онъ очень далекъ отъ исторической дѣйствительности и обязанъ своимъ происхожденіемъ работѣ античнаго мастера, который, рисуя І. Христа, переносилъ на Него условныя черты тогдашняго грека или римлянина, придавая Ему кромѣ того несоотвѣтствующую юность и моложаво-мягкія черты лица. Что римскій художникъ копировалъ знакомые ему лики и вложилъ свои приемы—это понятно само собой; что же касается до моложавости, то она объясняется лучше всего изъ античнаго представленія о божествѣ, какъ о существѣ, обладающимъ вѣчною юностію и неувядаемой красотою. Внешніе атрибуты могущества, недостижимаго величія были ему чужды, по крайней мѣрѣ, въ лучшую пору перво-христіанскаго искусства. Катакомбный образъ І. Христа сохранился до насъ въ двухъ видахъ: древнѣйшемъ, представителями котораго служатъ историческія картины изъ Новаго Завѣта, гдѣ Христосъ является дѣйствующимъ лицомъ, и въ позднѣйшемъ, къ которому принадлежатъ его отдѣльныя изображенія во весь ростъ или грудныя въ медальонѣ. Въ большей части историческихъ картинъ Христосъ изображается въ чертахъ самаго ранняго юношескаго возраста съ круглымъ еще неустановившимся оваломъ лица, безъ бороды—юношей отъ 15 до 20 лѣтъ.

Этотъ типъ выдерживается очень послѣдовательно и примыкаетъ тѣснымъ образомъ къ изображенію добраго пастыря: только вмѣсто деревенской короткой одежды и принадлежностей пастушеской жизни, Ему дается классическій костюмъ въ видѣ тоги и туники. Для настоящаго знакомства съ этимъ юношескимъ типомъ Христа очень важно изображеніе его

въ сценѣ исцѣленія кровоточивой на фрескѣ усыпальницы Претекстата. Представьте себѣ трехъ юношей съ кругловатымъ оваломъ лица, съ коротенькими курчавыми волосами, но безъ всякихъ признаковъ даже пробивающейся бороды; одѣты они въ короткія рубашки, которыя обрисовываютъ нижнюю часть красивой ноги; на плечи у нихъ слегка наброшены тоги или паллумы,—и вы будете имѣть понятіе объ изображеніи Христа съ двумя его учениками. Они представлены стоящими; а у ногъ Христа упавшая на колѣни женщина, она дотрогивается до подола его рубашки. Или вотъ напр. Христосъ, исцѣляющій слѣпорожденнаго, какъ онъ изображенъ на фрескѣ усыпальницы Каллиста. Стройная, моложавая фигура Его задрапирована въ широкую одежду, которая облегаетъ все тѣло красивыми складками; нѣсколько склонившись впередъ и поставивъ правую ногу на выдавшійся кусокъ камня, Онъ дотрогивается до глазъ слѣпота, который стоитъ предъ нимъ на колѣняхъ. Въ другихъ сюжетахъ повторяется тотъ же классическій типъ, но лицо Христово представляется нѣсколько старше, что доказывается болѣе продолговатымъ сформировавшимся оваломъ и небольшою бородою. Къ этому типу принадлежитъ большая часть одиночныхъ изображеній Христа, гдѣ Онъ представленъ въ ростъ или въ медальонѣ. Они-то и послужили точкою отправленія для послѣдующихъ и всего болѣе подходили къ историческимъ условіямъ наружности Христа, хотя, разумѣется, вполне имъ не соотвѣтствовали. Здѣсь былъ принятъ классическій типъ, и Христосъ являлся въ одеждахъ молодого, болѣе или менѣе важнаго римлянина, слѣдовательно опять въ чертахъ условныхъ. Когда Онъ изображается въ качествѣ учителя, Ему дается свитокъ пергамента, съ которымъ обыкновенно представлялись у грековъ и римлянъ ораторы, риторы, законодатели и иногда цари, въ моментъ произнесенія ими рѣчи или приговора, а также консулы въ своемъ официальномъ нарядѣ. Руки Его протянуты; у ногъ Его нѣсколько круглыхъ коробковъ со свитками. Отличительнымъ признакомъ наружности служатъ длинные волосы, съ пробормомъ по срединѣ, падающіе на плечи кудрявыми прядями, большой открытый лобъ; черты лица и осанка проникнуты благородствомъ и достоинствомъ: ноги не обуты или въ сандаляхъ. Катакомбный типъ Христа

принято въ западной наукѣ объяснять подраженіемъ фигурѣ античнаго Аполлона, но едва ли есть какая надобность прибѣгать къ подобному предположенію. Античный Аполлонъ, какъ извѣстно, принадлежитъ пластикѣ, и здѣсь выработался его типъ; подраженіемъ ему можно считать чуть ли не всѣ юношескія фигуры античнаго искусства, но никто не станеть утверждать, что онѣ дѣйствительно отсюда ведутъ свое начало. Въ частности, что касается катакомбнаго Христа, то Его длинные волосы и борода, въ большей части одиночныхъ изображеній, не подходятъ къ принятому типу Аполлона и гораздо естественнѣе объясняются изъ подражанія тогдашнимъ изображеніямъ живыхъ лицъ.

Мозаическій типъ Христа составляетъ продолженіе катакомбнаго и повторяетъ обѣ сейчасъ указанныя его формы. Представителями этого типа служатъ мозаики Равенскихъ церквей и древне-римскихъ базиликъ, составляющія весьма важный и содержательный отдѣлъ древне-христіанской иконографіи. Сравнительно съ катакомбными изображеніями въ нихъ замѣчается желаніе выработать индивидуальный типъ І. Христа, приближающійся къ дѣйствительности; но это желаніе оправдывается лишь наполовину, и по-прежнему замѣчается перевѣсъ идеальнаго катакомбнаго типа. Такъ напр. Христосъ въ мавзолеѣ Галлы Плакиды въ Равеннѣ представленъ въ видѣ добраго пастыря, но уже съ нимбомъ или вѣнцомъ на головѣ, чего древнее искусство до V вѣка не знаетъ, и съ большимъ крестомъ въ лѣвой рукѣ. Онъ сидитъ на скалѣ и правою рукою гладитъ по головѣ подопедашаго къ нему ягненка. Одежда на немъ широкая античная, а не пастушеская, волосы на головѣ длинные, вьющіеся по плечамъ, но бороды нѣтъ. Но совершенно иначе представляется Онъ въ мозаикѣ Аполлинарія въ Равеннѣ (VI в.) на судѣ передъ Пилатомъ. Здѣсь выступаетъ новая особенность — старческое лицо, длинные сухіе волосы, довольно большіе усы и борода; все лицо носитъ сухой иконный отпечатокъ, между тѣмъ какъ тутъ же Пилатъ изображенъ молодымъ человѣкомъ, съ небольшою обрамляющею подбородокъ бородою, съ короткими волосами и правильными чертами лица.

Византійское искусство не вдругъ дошло до теперешняго иконнаго типа. Вначалѣ оно стояло довольно близко къ

образцамъ перво-христіанскимъ и мало отличалось отъ лучшихъ его произведеній, но потомъ вмѣстѣ съ упадкомъ преданій хорошей школы и въ связи съ особымъ направле-ніемъ византійской иконописи, мало-по-малу сталъ вырабаты-ваться тотъ безжизненный иконный типъ, который былъ принятъ въ византійской стѣнописи и на иконахъ. Въ противоположность изящной простотѣ классическаго типа, гдѣ красота и молодость, благородство чертъ лица рисуютъ передъ нами идеальную фигуру прекраснаго изъ земнородныхъ, въ византійскомъ искусствѣ Спаситель является или какъ Вседержитель съ атрибутами Его божественнаго достоинства, или въ видѣ архіерея, царя, на богато убранномъ тронѣ въ обстановкѣ владыки и повелителя. Вся обстановка, его окружающая, рассчитана на передачу этого впечатлѣнія. Но изъ этой характеристики еще не слѣдуетъ, чтобы въ позднѣйшей живописи погибли античныя преданія и появился какой-то новый, дотолѣ неизвѣстный типъ. Нѣтъ, если мы возьмемъ новые типы, принятые для изображенія Христа въ позднѣйшей иконописи, мы увидимъ, что въ нихъ сохранилось еще не мало древне-христіанскихъ чертъ, которыя, переживъ десятокъ столѣтій, бессознательно копировались живописцами и оживали въ такихъ издѣліяхъ, которыя съ античными воззрѣніями не имѣли ничего общаго. У насъ, напр., есть изображеніе Христа Эммануила. Представляется Онъ молодымъ, почти юношей безъ бороды, съ длинными кудрявыми волосами, съ мягкими, еще не установившимися чертами лица. Около Него херувимы. Типъ этотъ есть не что иное, какъ повтореніе древне-христіанскаго безбородаго Христа. Въ нашей иконографіи очень извѣстно изображеніе *Λένσις*: Христосъ на тронѣ съ предстоящими. Прототипомъ его служатъ еще катакомбныя изображенія Христа, какъ учителя, гдѣ Онъ представленъ стоящимъ на кафедрѣ съ слушающими его учениками или іудеями. Руки вытянуты, пальцы сложены благословляющимъ образомъ: иногда въ лѣвой рукѣ свитокъ, который въ византійской живописи замѣненъ раскрытымъ евангеліемъ.

Несмотря на различіе историческихъ и техническихъ условій, при которыхъ вышли на свѣтъ разобранные нами художественные типы Христа, все они представляютъ болѣе или менѣе идеальный образъ, за которымъ не видно Христа

по плоти. Это или Христосъ приточный въ одеждѣ добраго пастыря, или Христосъ юный—олицетвореніе античной цвѣтущей красоты, или Христосъ съ атрибутами почетнаго римлянина, какъ учитель, и, наконецъ, какъ царь и перво-священникъ въ торжественной обстановкѣ византійскаго владыки. Вездѣ Онъ стоитъ очень высоко надъ землею, между нимъ и живымъ историческимъ Христомъ цѣлая бездна разстоянія; для непосредственнаго чувства отъ него вѣетъ холодомъ искусственной концепціи, хотя бы задуманной и исполненной въ видахъ самаго глубокаго благоговѣнія ко Христу и Его богочеловѣческой личности. Христосъ богословствующаго ума безъ сомнѣнія не могъ удовлетворить запросамъ большинства простыхъ христіанъ, которые желали видѣть въ Немъ человѣка по преимуществу и слышать какъ можно больше подробностей объ Его земной жизни. Навстрѣчу этому естественному желанію шло преданіе со своими простыми и очень увлекательными рассказами, между которыми сохранились сказанія о наружности Христа, о томъ, какъ произошли Его подлинныя изображенія. Этими сказаніями, въ эпоху ихъ появленія, всего менѣе желали что-либо доказать и оправдывать; къ нимъ не подходили съ преднамѣренною цѣлію провести какой-либо художественный типъ, дать ходъ извѣстнымъ изображеніямъ, установить извѣстный пріемъ въ иконографіи или, что всего меньше, оправдать иконоупотребленіе,—этой передѣлкѣ подверглись эти рассказы уже подъ перомъ писателей-догматиковъ и въ попыткахъ богослововъ и историковъ приурочить ихъ къ извѣстной фазѣ въ художественномъ развитіи образа Христова. Очень понятно, что этими сказаніями пользовались всего болѣе во время иконоборства и притомъ съ апологетическою цѣлью, но зародились они гораздо раньше, и гораздо глубже лежитъ причина, которою они были вызваны. Кто былъ ихъ творцомъ и пустилъ въ обращеніе, неизвѣстно. Но замѣчательно, что всѣ они или по крайней мѣрѣ главныя связываются съ лицами не еврейскаго происхожденія. Таковы: Пилать, Лентуль, Авгарь, Вероника, кровоточивая жена, родомъ сиро-финикіянка.

Первое мѣсто между этими сказаніями безспорно принадлежитъ преданію объ Эдескомъ Нерукотворенномъ образѣ. Оно имѣетъ очень древнее происхожденіе, и первые его слѣды

относятся ко II—III вѣку нашей эры, но окончательно оно сложилось со всѣми детальными подробностями не ранѣе VIII—IX вѣка. У Евсевія записанъ разсказъ о письменномъ сношеніи Іисуса Христа съ Авгаремъ, эдесскимъ княземъ, и приводятся самыя письма, которыми они обмѣнялись другъ съ другомъ; по словамъ Евсевія, они хранились въ эдесскомъ архивѣ и оттуда были извлечены и изданы имъ въ его исторіи. Имя Авгарь было родовымъ прозвищемъ эдесскихъ владѣтелей, подобно тому какъ фараонъ и каганъ были общимъ названіемъ для владѣтелей Египта и Хазаріи. Тотъ Авгарь, который имѣлъ сношенія со Христомъ, былъ 15-мъ княземъ Эдессы и называется Авгаремъ Чернымъ или Укхомо. Онъ правилъ, по однимъ, между 9—46, а по другимъ между 13—50 годами нашей эры. Молва о Христѣ, какъ видно изъ евангелія, доходила и до слуха язычниковъ. Въ Эдессу она могла проникнуть тѣмъ легче, что Месопотамія, гдѣ находилась Осроена или Эдесское царство (нынѣшняя Орфа), стояла въ близкихъ сношеніяхъ съ Палестиною (въ Эдессѣ жили евреи)¹⁾. Вотъ въ главныхъ чертахъ разсказъ Евсевія. Услышавъ о чудесахъ Спасителя, Авгарь послалъ къ Нему съ письмомъ довѣренное лицо и просилъ въ немъ І. Христа прибыть въ Эдессу и исцѣлить его отъ болѣзни (проказы). При этомъ Авгарь приглашалъ Спасителя поселиться въ его царствѣ, гдѣ и обѣщалъ Ему безопасный отъ преслѣдованій уголокъ. Спаситель отказался отъ этого предложенія, но въ собственноручномъ письмѣ обѣщалъ исполнить просьбу объ исцѣленіи и прислать для этой цѣли въ Эдессу одного изъ своихъ учениковъ. Въ силу этого обѣщанія, по вознесеніи Христа, явился сюда ап. Фаддей, былъ приглашенъ ко двору князя и исцѣлилъ его отъ болѣзни. Этимъ и ограничивается разсказъ Евсевія. Какъ видимъ, онъ передаетъ только одну сторону дѣла, именно констатируетъ фактъ письменнаго сношенія между Христомъ и Авгаремъ, на основаніи документовъ, хранившихся въ эдесскихъ архивахъ. Другая сторона, гдѣ уже дѣло идетъ объ изображеніи Хри-

¹⁾ Изъ Евсевія извѣстно, что уже въ концѣ II-го вѣка въ Осроенѣ существовала церковная организація, а отсюда можно заключать о продолжительномъ существованіи здѣсь христіанства.

ста, и начинается исторія самаго Эдесскаго убруса, разъясняется въ такъ называемой „доктринѣ или ученіи Аддея“—сочиненіи, написанномъ на сирскомъ языкѣ и въ 1876 г. изданномъ на англійскомъ языкѣ по рукописи Петербургской Имп. Публичной библіотеки. Это сочиненіе имѣетъ видъ официальной записи, которая была составлена царскимъ письмоводителемъ Лерубною и скрѣплена Ананомъ, государственнымъ нотариемъ или архивариусомъ. Этотъ документъ былъ положенъ послѣднимъ въ тамошнемъ архивѣ вмѣстѣ съ другими официальными бумагами и царскими указами. По сказанію доктрины Аддея (въ 344 году эры Селевкидовъ или 31—32 году христіанской) Авгарь Укхомо послалъ двухъ своихъ вельможъ Марь-Ухаба и Шаліашэрана вмѣстѣ съ архивариусомъ Ананомъ въ Елевтерополисъ къ римскому намѣстнику Сабину съ какимъ-то порученіемъ. Возвращаясь домой, они узнаютъ, что въ Іерусалимѣ творить чудеса Христосъ, и, увлеченные молвою о Немъ, отправляются въ Іерусалимъ съ шедшимъ туда народомъ, чтобы собственнымъ опытомъ убѣдиться въ этомъ на мѣстѣ. Здѣсь Ананъ записалъ все, что слышалъ о Христѣ, и, вернувшись къ себѣ, сообщилъ эту записъ своему князю. Это извѣстіе до такой степени поразило Авгаря, что онъ рѣшился было самъ отправиться въ Іерусалимъ увидѣть Христа, но, не получивъ разрѣшенія отъ римскаго намѣстника, послалъ къ Христу письмо такого же почти содержанія, какъ и извѣстное изъ исторіи Евсевія, и получилъ на него отъ Христа отвѣтъ. Узнавъ объ отказѣ Христа придти въ Эдессу, Авгарь отправляетъ къ нему Анана, который, будучи „княжескимъ живописцемъ“, снимаетъ съ Христа портретъ и приноситъ его въ Эдессу къ Авгарю. Вотъ первый въ исторіи ясный слѣдъ знаменитаго убруса, а такъ какъ названный нами документъ относится, по мнѣнію ученыхъ, къ III в., то, значитъ, существованіе этого образа предупреждаетъ рассказъ Евсевія на цѣлое столѣтіе. Почему же Евсевій не упомянулъ объ образѣ Христа? Потому что держался только одного текста писемъ и ими руководился. Это была записъ неполная, въ которую вошли только письма, а не было извѣстія объ образѣ. Притомъ самъ Евсевій говоритъ, что онъ перевелъ только одни официальные документы. Но рассказъ доктрины Аддея полнѣе, и нѣтъ никакого основанія считать

его за вымышленный или за произвольное распространение того же краткаго источника, которымъ пользовался Евсевій. Это дополненіе выходитъ изъ самой сущности разсказа, передаваемого въ доктринѣ Аддея, именно, что Авгарь страстно желалъ видѣть Христа, но, не могли исполнить этого самолично, долженъ былъ ограничиться портретнымъ Его изображеніемъ. Это изображение должно было такимъ образомъ замѣнить его личное свиданіе. Моисей Хоренскій, армянскій историкъ V вѣка, примыкаетъ непосредственно къ этому сказанію и, излагая исторію сношеній Христа съ Авгаремъ согласно съ Евсевіемъ, прибавляетъ въ заключеніе небольшую замѣтку, что посланецъ Авгаря Ананъ вмѣстѣ съ письмомъ отъ Христа принесъ и самый образъ, который съ тѣхъ поръ и хранился въ Едессѣ ¹⁾. Вотъ второе свидѣтельство, изъ котораго видно, что въ V вѣкѣ въ Эдессѣ находился образъ, съ которымъ связывалось преданіе о непосредственномъ происхожденіи его отъ Христа. А самый городъ и того раньше считался подъ особымъ покровительствомъ Спасителя. Въ этомъ смыслѣ выражается Ефремъ Сиринъ, діаконъ Эдесскаго царства, обращаясь къ своему городу съ слѣдующимъ воззваніемъ: „Благословенный градъ Эдесса, мать премудрости, ты получилъ благословеніе отъ Сына Божія чрезъ Его ученика. Да пребудетъ это благословеніе съ тобою“. Воззваніе само по себѣ мало опредѣленное, но едва ли благословеніе, о которомъ здѣсь идетъ рѣчь, можно относить къ присутствію въ Эдессѣ Нерукотвореннаго образа и основывать на этомъ цитатѣ его существованіе. Во всякомъ случаѣ это объясненіе не можетъ считаться дѣломъ рѣшеннымъ и въ свою очередь вызываетъ вопросъ, не плетъ ли здѣсь рѣчь о какомъ-нибудь другомъ обстоятельстве? Ключъ къ разьясненію въ этомъ смыслѣ даетъ одно мѣсто изъ Прокопія въ его сочиненіи *de bello persico*. Говоря о судьбѣ Эдессы и объ осадѣ ея Хозроемъ, онъ сообщаетъ объ одномъ предзнаменованіи, по которому жители ея считали свой городъ недоступнымъ для враговъ,—именно, онъ говоритъ, что между Христомъ и Авгаремъ существовала переписка по извѣстному уже намъ поводу, и, если

¹⁾ II кн. 29—30: „Hanc epistolam attulit Ananus, Abgari cursor, semelque eam Salvatoris imaginem, quae in oppido Edessa extat“.

вѣрить ходячей мысли, Христосъ будто бы въ Своемъ письмѣ къ Авгарю присоединилъ увѣреніе, что его городъ не будетъ никогда и никѣмъ завоеванъ. Hoc etiam subiunxisse fama est urbem semper inexpugnabilem fore barbaris (Lib. II, cap. 13). Не принимая на себя отвѣтственности за достовѣрность такого сообщенія, Прокопій прибавляетъ, что историки объ этомъ обстоятельствѣ не упоминаютъ; что только между гражданами существовала подобная увѣренность, а самая хартія, заключавшая письмо Христа къ Авгарю, была задѣлана въ городскихъ воротахъ, какъ филиктерій или предохранительное средство. Къ сожалѣнію, дальнѣйшій рассказъ Прокопія объ этой хартіи прерывается за утратою текста, и мы узнаемъ далѣе только личное мнѣніе объ этомъ предметъ нашего писателя. А мнѣніе это таково, что, вѣроятно, этихъ писемъ не было, эдессцы сами выдумали подобный хвастливый эпизодъ изъ патріотическаго тщеславія. Такимъ образомъ. Ефремъ Сиринъ и Прокопій передаютъ еще новую подробность, которая хотя неизвѣстна изъ Евсевія, но непосредственно примыкаетъ къ разсказу его и упрочиваетъ за Эдессою судьбу этой хартіи. Еще далѣе съ VI вѣка идетъ уже цѣлый рядъ положительныхъ свидѣтельствъ въ смыслѣ доктрины Аддея и извѣстнаго намъ прибавленія въ исторіи Моисея Хоренскаго. Развиваясь на почвѣ первоначальнаго простого разсказа, эти дополненія разрастаются затѣмъ въ цѣлый драматическій эпизодъ. Въ IX—X вѣкѣ они слагаются въ цѣльный разсказъ, и составляетъ полная исторія Нерукотвореннаго убрса.

Прослѣдимъ вкратцѣ ея главныя стадіи. Евагрій, современникъ Прокопія, говоритъ о Нерукотворенномъ образѣ по тому же поводу, что и послѣдній, именно въ описаніи осады Эдессы Хозроемъ. При этомъ онъ ссылается на извѣстіе Прокопія о перепискѣ Христа съ Авгаремъ, объ увѣренности жителей въ неприступности ихъ города, но прибавляетъ съ своей стороны, что такого дополненія касательно будущности Эдессы нѣтъ въ подлинномъ письмѣ Христа, сообщаемомъ у Евсевія. Но что убѣжденіе тогдашнихъ эдессцевъ было не напрасное и оправдалось самимъ дѣломъ, это онъ затѣмъ и доказываетъ изъ обстоятельствъ осады Эдессы, которая не имѣла успѣха и была снята персами благодаря чудесамъ отъ Нерукотвореннаго образа. Когда всѣ усилія

зажечь хворостяной осадный валъ, сдѣланный непріятелями, оказались напрасными, и нечезла всякая надежда на чело-вѣческую помощь, жители города обращаются къ послѣд-нему средству—приносятъ богоначертанный образъ (*θεότοκτον εἰκόνα*) сдѣланный не чело-вѣческими руками, но при-сланный Христомъ Авгарю, который желалъ видѣть Его (L. IV с. 27). Эту икону они кладутъ въ ровъ съ водой, окропляютъ этой водой зажженный валъ непріятельскій; огонь истребляетъ осадное сооруженіе, и непріятели бѣгутъ съ городскихъ стѣнъ. Еще подробнѣе и въ видѣ цѣлаго роман-тического эпизода излагаютъ происхождение Нерукотворен-наго образа св. Іоаннъ Дамаскинъ и Константинъ Порфирородный. По словамъ ихъ, Авгарь послалъ ко Христу сво-его живописца Анана, снять съ Него портретъ, но живопи-сець, при всѣхъ усиліяхъ, не могъ уловить и передать на полотнѣ черты лица Христова. Тогда Христосъ снизошелъ къ напраснымъ попыткамъ живописца, приложилъ къ Сво-ему лицу кусокъ полотна *ἰστίον*, на которомъ и отпечата-лось его изображеніе. Оно-то и было отправлено къ Ав-гарю ¹⁾. На VII вселенскомъ соборѣ подлинность Нерукотво-реннаго образа была поставлена внѣ всякаго сомнѣнія, и рассказъ Іоанна Дамаскина сталъ выраженіемъ соборнаго мнѣнія объ этомъ замѣчательномъ предметѣ ²⁾.

До сихъ поръ мы имѣли дѣло главнымъ образомъ съ

¹⁾ De fide orthod. IV, 16.

²⁾ Впрочемъ эта исторія не вездѣ была принята съ такимъ единодуш-нымъ довѣріемъ, и еще много разѣе на римскомъ соборѣ папа Геласій высказался о ней съ недо-вѣріемъ и отнесъ ее къ числу апокрифиче-скихъ; но современныя иконоборству папы признавали ее подлинною и ссылались на сказаніе о Нерукотворенномъ образѣ въ своей полемикѣ съ иконоборцами. Въ суевѣрной литературѣ византійскихъ легендъ это по-сланіе Іисуса Христа къ Авгарю заняло впослѣдствіи довольно видное мѣсто и вмѣстѣ съ описаніемъ наружности Христа признавалось цѣлительнымъ средствомъ противъ разныхъ болѣзней. Выраженіемъ этого вѣрованія служить слѣдующее послѣсловіе къ этому посланію въ нѣко-торыхъ славянскихъ рукописяхъ: „Сіе же посланіе идеже аще будетъ кто на пути или на рати или на мори, или огнемъ жегому или трясави-цею палиму или пѣвы точашу, или неисдѣльная страсти нмуши или каа симъ подобна да раздрѣшаша сѣя вся о Господѣ Іисусѣ Христѣ“. Большой должесть былъ носить на себѣ бумажку съ написаннымъ на ней посланіемъ, а надъ опасно больнымъ прочитывалъ особый заговоръ съ молитвою объ этомъ священникъ.

сказаніями объ Эдесскомъ убрѣсѣ. Представляется вопросъ: какъ рано и въ какомъ видѣ является самый предметъ, служащій для нихъ основаніемъ, и какова была дальнѣйшая судьба этой реликвіи? Краткое извѣстіе Моисея Хоренскаго, что въ его время этотъ образъ уже находился въ Эдессѣ, есть первое положительное указаніе на существованіе Нерукотворнаго образа, но оно не находитъ себѣ свидѣтелей до Евагрія, который впервые, можно сказать, выводитъ на свѣтъ Божій эту святыню и приурочиваетъ къ ней судьбу самого города. Видно, что до этого времени кругъ ея извѣстности былъ не широкъ и ограничивался тѣмъ небольшимъ уголкомъ, изъ котораго этотъ образъ вышелъ и гдѣ онъ хранился; обще-церковнаго значенія онъ не имѣлъ, какъ и большая часть древне-христіанскихъ святынь, которыя весьма чтились на своей родинѣ и были связаны съ извѣстными преданіями, носившими личный, временный отпечатокъ. Въ условій этой мѣстной окраски и субъективнаго отношенія онъ утрачивали значительную часть своей внутренней цѣнности и находили себѣ слабый отзывъ на сторонѣ. Потому Тацитовское правило: *major e longinquo reverentia*, т. е. „издали все кажется святѣе“, въ перво-христіанскомъ мірѣ не имѣло значенія. Чтобы объяснить намъ это долгое молчаніе о своей мѣстной святынѣ и незнаніе о ней въ тогдашнемъ мірѣ, позднѣйшіе писатели, съ Евагріемъ во главѣ, рассказываютъ слѣдующее: сынъ Авгаря поднялъ гоненіе на христіанъ, и вотъ, чтобы спасти эту святыню отъ истребленія, эдесскій епископъ Аддей задѣлалъ изображеніе Спасителя въ городскую стѣну, гдѣ оно и оставалось скрытымъ до шестого вѣка. Нашествіе Хозроя вызвало его на свѣтъ Божій и засвидѣтельствовало о его чудесномъ происхожденіи. Евагрію было, конечно, далеко отъ мысли распространить извѣстіе объ этомъ образѣ и обратить на него всеобщее вниманіе, но его рассказъ, облеченный въ такую убѣдительную форму, самъ собою достигалъ этой цѣли и выдвигалъ на видъ такой важный памятникъ христіанской древности, не нашедшій себѣ до сихъ поръ должнаго признанія. Извѣстность его начинается съ тѣхъ поръ расти и достигаетъ особеннаго значенія въ эпоху иконоборства. За это время съ необычайнымъ усердіемъ та и другая сторона, иконоборцы и иконопочитатели, старались истолковывать и объяснять въ свою

пользу древняго преданія объ иконахъ; благодаря этой апологетической работѣ всплывали и разъяснялись мѣстные сказанія объ иконахъ, приводились въ извѣстность и наличные памятники христіанской иконографіи. Въ эту пору существованіе такого образа, какъ Эдесскій убрूसъ, вышедшій изъ рукъ Самого Христа, былъ величайшимъ приобрѣтеніемъ для апологетики и рѣшалъ множество вопросовъ, вызванныхъ полемикою за и противъ иконопочитанія. Нами уже упомянуто было о томъ, какъ воспользовалась этимъ аргументомъ православная сторона; теперь можемъ прибавить къ сказанному только то, что соборъ далеко не исчерпалъ всѣхъ данныхъ, касающихся Эдесскаго убруса, и ограничился лишь болѣе извѣстными о немъ свѣдѣніями, которыя были переданы Евсеіемъ и Евагріемъ; повидимому, мѣстные силы, въ лицѣ месопотамскаго духовенства, не приняли участія въ разъясненіи исторіи своей святыни и умалили ея значеніе въ спорномъ вопросѣ. А между тѣмъ, этотъ образъ былъ уже тогда на глазахъ всѣхъ, и св. Іоаннъ Дамаскинъ говоритъ, что этотъ знаменитый образъ хранился въ цѣлости, и Эдесская церковь хвалилась имъ, какъ царскимъ скипетромъ, т. е. надѣялась наслаждаться миромъ подъ охраною этой реликвіи. Современникъ Дамаскина Левъ Діаконъ, въ бытность свою въ Эдессѣ, какъ говоритъ, самолично видѣлъ эту икону и былъ свидѣтелемъ величайшаго уваженія, какимъ она пользовалась въ этомъ городѣ. Это было уже наканунѣ обще-церковной извѣстности Эдесскаго убруса. Въ половинѣ X вѣка онъ былъ перенесенъ въ Константинополь, средоточіе тогдашнихъ святынь восточныхъ, и въ память этого событія былъ учрежденъ церковный праздникъ, извѣстный подъ именемъ „Нерукотвореннаго Спаса“ подъ 16 августа. Подробности этого обстоятельства излагаются въ особомъ сказаніи—*narratio de imagine edessina*, составителемъ котораго считается Константинъ Порфирородный, при которомъ и произошло это перенесеніе. Но этому мнѣнію объ авторѣ противорѣчитъ обращеніе сочинителя къ Нерукотворенному образу съ молитвою за того, „который благодатно и смиренно повелѣваетъ намъ и достойнымъ образомъ прославляетъ память Твоего пришествія“. Константинъ Порфирородный, будучи императоромъ въ то время, едва ли могъ такъ выразиться о себѣ самомъ. Можно при-

знать несомнѣннымъ, что это сказаніе современно перенесенію и изложено по инициативѣ и съ вѣдома императора, при которомъ и по волѣ котораго совершилось перенесеніе самой реликвіи. Связывая съ этимъ образомъ преданіе о величіи своего города, эдесцы очень дорожили имъ и только тогда рѣшились разстаться съ своею святынею, когда Романъ Лакапинъ, соправитель Константина Порфиророднаго, его тесть, угрожалъ за несогласіе разрушеніемъ города и соглашался снять осаду подъ условіемъ уступки этого образа. Получивъ его, онъ, по словамъ сказанія, не только прекратилъ военныя дѣйствія, но и заплатилъ за него богатый выкупъ (въ 12 тыс. сребренниковъ) и отпустилъ на волю 200 знатныхъ эдесскихъ плѣнниковъ. Перенесеніе Нерукотвореннаго образа произошло въ 944 г. авг. 16. Въ XIII вѣкѣ патріархъ Константинопольскій Германъ II написалъ канонъ въ честь Нерукотвореннаго образа, а празднованіе ему перешло изъ Греціи въ Россію, какъ видно изъ древнихъ мѣсяцеслововъ при евангеліяхъ, гдѣ подъ 16 августа записанъ этотъ праздникъ и у насъ. Въ Константинополь образъ былъ поставленъ въ церкви Богоматери Фаросской и поступилъ въ число государственныхъ реликвій, которые выносились и показывались народу только въ назначенные дни. вмѣстѣ съ нимъ появляется здѣсь и собственно-ручное посланіе Христа къ Авгарю, хотя въ сказаніи о перенесеніи объ этомъ документѣ и не упоминается. Долго ли сохранялся здѣсь Эдесскій убрूसъ, и какова была его дальнѣйшая судьба, куда онъ дѣвался—на эти вопросы, къ сожалѣнію, ни историки, ни народная молва не даютъ положительнаго отвѣта. Одни утверждаютъ, что онъ былъ вывезенъ изъ Константинополя крестоносцами вмѣстѣ съ другими реликвіями и сохранялся въ Римѣ въ церкви св. Сильвестра. Но замѣчательно, что въ перечнѣ дворцовыхъ реликвій византійскихъ онъ продолжалъ появляться въ XII и XIV вѣкѣ, а отсюда слѣдуетъ, что или копія принималась за оригиналъ или невѣрно извѣстіе о крестоносцахъ. По другимъ извѣстіямъ, Іоаннъ Палеологъ (1341—1391) за услуги, оказанныя ему венеціанцами во время династическихъ усобицъ, подарилъ его генуэзскому командиру Леонардо Монтальдо; этимъ послѣднимъ онъ былъ перенесенъ въ Геную,

хранился сначала въ его семейной часовнѣ, а потомъ былъ отказанъ армянскому монастырю св. Варѳоломея. Путемъ дальнѣйшаго переселенія онъ наконецъ появляется въ Римѣ и здѣсь до сихъ поръ показывается подъ именемъ св. Убруса. Наконецъ, существуетъ и такой рассказъ, что Нерукотворный образъ потонулъ во время переправы его въ Венецію. Гдѣ правда — рѣшить трудно; историческій путь, какимъ можно было бы добраться до этой реликвии, потерянъ, и намъ остается теперь знакомиться съ подлинникомъ по тѣмъ изображеніямъ, которыя съ именемъ Нерукотворнаго образа ими „*τὸ ἄγιον μανθῆλιον*“ сохранились въ византійской и западной иконографіи. Типъ этотъ извѣстенъ. Съ художественной стороны онъ напоминаетъ тотъ образъ, который былъ принятъ для одиночныхъ изображеній Христа въ катакомбахъ и получилъ дальнѣйшую обработку въ мозаикахъ.

Въ тѣсной связи съ нимъ стоятъ и описанія внѣшняго вида Христа. Всѣ они имѣютъ очевидное родство между собою и воспроизводятъ одинъ и тотъ же основной образецъ, который въ различныхъ версияхъ описаній разрабатывался и видоизмѣнялся согласно съ развитіемъ иконографіи и подъ вліяніемъ типовъ живой дѣйствительности. Нѣтъ сомнѣній, что эти описанія самымъ тѣснымъ образомъ примыкаютъ къ эдесскому убрусу и имѣютъ въ основѣ, если не самый Нерукотворенный образъ, то во всякомъ случаѣ копіи и образцы тождественнаго съ нимъ иконографическаго типа, а потому и не вносятъ въ иконографію лица Христова особыхъ, до толѣ неизвѣстныхъ чертъ, разрабатывая старый типъ, только въ направленіи, болѣе реальномъ и подходящемъ къ племеннымъ чертамъ лица І. Христа. Самое древнее изъ этихъ описаній передается въ такъ называемомъ Лентуловомъ докладѣ римскому сенату. Лентуль, отъ имени котораго оно ведется, былъ будто бы проконсуломъ Іудеи во время Спасителя и называется предшественникомъ Пилата. Свое описаніе онъ представилъ римскому сенату. Но довольно одного бѣглаго взгляда на этотъ портретъ, чтобы видѣть его позднѣйшее христіанское происхожденіе. Приведемъ его подробнѣе. „Великому и почтенному сенату Римскому отъ Публия Лентула, правителя Іудеи, привѣтъ. Въ настоящее время явился и теперь еще живетъ въ Іудеѣ мужъ, одаренный великимъ могуществомъ,—имя его Иисусъ Христосъ. Народъ

называетъ его сильнымъ пророкомъ, а ученики Сыномъ Божиимъ. Онъ воскрешаетъ мертвыхъ и исцѣляетъ всякаго рода болѣзни и недуги. Этотъ человѣкъ высокъ ростомъ, важень и имѣетъ наружность, полную достоинства, такъ что внушаетъ взирающимъ на него въ одно и то же время страхъ и любовь. Волосы у него на головѣ гладкіе, темноватаго цвѣта (каштановые), падаютъ съ плечъ прядями и раздѣлены проборомъ посреди, по обычаю назореевъ. Лобъ у него открытый и гладкій, на лицѣ нѣтъ пятенъ и морщинъ, цвѣтъ лица слегка красноватый. Борода рыжая и густая, не длинная, но раздвоившаяся. Глаза голубые и необыкновенно блестящіе. Станъ его высокъ, руки прямы и длинны, плечи красивы. Рѣчь его обдуманная, вѣрная и сдержанная. Это прекраснѣйшій изъ земнородныхъ“. Читая это описаніе, нельзя не замѣтить, что оно вышло изъ-подъ пера христіанина и заключаетъ въ себѣ такое благоговѣйное отношеніе къ описываемой личности и такое знакомство съ писаніемъ, какихъ можно ожидать развѣ только отъ человѣка, знакомаго съ евангеліемъ; но когда именно появилось это описаніе, на это нѣтъ положительныхъ указаній. Во всякомъ случаѣ оно относится къ цѣлому ряду псевдонимныхъ сочиненій, которыхъ такъ много выходило подъ именами разныхъ писателей въ III и IV вв. Имя Лентула, какъ правителя Іудеи, не встрѣчается въ официальныхъ спискахъ римскихъ памятниковъ того времени и точно такъ же вымышлено, какъ и самое содержаніе этого пресловутаго посланія. Положительно извѣстно, что предшественникомъ Пилата былъ не Лентуль, а Валерій Грагусъ.

Описаніе это извѣстно теперь въ латинскомъ переводѣ и найдено въ рукописи между сочиненіями Ансельма Кентерберійскаго, слѣдовательно въ спискѣ XI—XII в.; но подлинникъ греческій, безъ сомнѣнія, гораздо старше и предупреждаетъ Ансельмову копію на много столѣтій. Уже гностики пріурочивали практиковавшееся у нихъ изображеніе Христа къ подлиннику, дошедшему отъ Пилата, вѣроятно въ силу той же связи, по которой и первое описаніе Христовой наружности возводится къ римскому проконсулу. Іоаннъ Дамаскинъ несомнѣнно зналъ это сказаніе и въ своемъ описаніи наружности Христа только переработалъ его въ смыслѣ іудейскаго національнаго типа; а мо-

жетъ быть, онъ воспользовался уже готовою переработкою, на которую ссылается подъ именемъ древнихъ историковъ, не объясняя, какихъ именно. Просопографія Христа ему обязана нѣкоторыми болѣе конкретными чертами, изъ которыхъ мы отмѣтимъ слѣдующія: брови сросшіяся, густыя (признакъ красоты), длинный носъ, сутуловатость (немного согнувшійся), черная борода, цвѣтъ лица—зрѣлой пшеницы (*σιτόχρους*), слегка смуглый, какъ и у Богородицы. Въ этомъ описаніи уже замѣтны типичныя черты еврейской фizioноміи, только нѣсколько нейтрализованныя древнимъ преданіемъ и сбивающіяся на тогдашній византійскій иконный пошибъ. Если сравнить съ нимъ позднѣйшее описаніе, заключающееся въ исторіи Никифора Каллиста (Ц. И. I, 40), то сходство между обоими окажется очень велико, но Каллисть руководясь Дамаскинымъ, нѣсколько отъ него отличается и, какъ кажется, потому, что стоялъ подъ вліяніемъ тогдашнихъ византійскихъ племенныхъ чертъ и подчинялся принятому здѣсь иконному пошибу. Онъ сообщаетъ точную мѣру роста Христова (7 спитамъ=пядей), ставитъ на видъ Его рыжеватость, говоритъ, что Онъ очень походилъ въ выраженіи, цвѣтѣ лица и манерахъ на Богоматерь. Это описаніе послужило основаніемъ для изображенія Христа какъ въ греческихъ, такъ и нашихъ иконописныхъ подлинникахъ.

Типъ Христа, изображаемый подъ именемъ *τὸ ἄγιον μυσθίλιον* есть произведеніе восточной иконографіи и составляетъ по преимуществу византійскій типъ образа Христова. Главная идея, которая выражается въ этомъ лицѣ, есть идея величія Спасителя, и въ этомъ отношеніи Нерукотворенный образъ составляетъ какъ бы продолженіе и видоизмѣненіе того же типа, который образовался въ искусствѣ перво-христіанскомъ.

Западъ такъ же, какъ и Востокъ, былъ равнодушенъ къ вопросу о подлинномъ типѣ лица Христова и имѣлъ свой Нерукотворенный образъ и особую исторію его происхожденія. Только это преданіе гораздо позднѣе и есть переработка восточнаго на западный ладъ. Но характеръ изображенія существенно отличенъ отъ восточнаго и составляетъ прототипъ „esse homo“, т. е. Христа страждущаго. Уже это одно показываетъ, что западный типъ не принадлежитъ перво-христіанскому искусству, а образовался не ранѣе VI—VII вѣка,

когда стали открыто изображать страждущаго Христа. Но отдавать его въ средніе вѣка тоже нѣтъ основаній. Дѣло въ томъ, что уже Іоаннъ Дамаскинъ и Константинъ Порфирородный дѣлають указанія на изображеніе Христа, извѣстное съ именемъ Вероники, и не отдѣляютъ его существенно отъ восточнаго. Что это за преданіе? Не входя въ подробности, наложимъ его вкратцѣ. Одна благочестивая женщина, жившая въ Іерусалимѣ, по имени Вероника, она же и Марѳа, сестра Лаазаря, подала Іисусу Христу полотенце утереть потъ, въ то время, какъ Онъ, утомленный тяжестью креста, проходилъ мимо ея дома на пути къ Лобному мѣсту. Когда Христосъ приложилъ это полотенце къ Своему лицу, на немъ отпечатлѣлось Его изображеніе, и когда это полотенце было сложено на трое, получилось невѣдомымъ образомъ три оттиска. Одинъ изъ нихъ остался въ Іерусалимѣ, два остальные отправлены въ Римъ и Испанію. Позднѣйшее сказаніе прибавляетъ, что Вероника не хотѣла ни за что разстаться съ этимъ дорогимъ приобрѣтеніемъ, но когда Тиверій узналъ, что этотъ образъ имѣетъ исцѣляющую силу, то послалъ въ Іерусалимъ своего приближеннаго человека Волютіана съ порученіемъ принести этотъ образъ въ Римъ. Волютіанъ похитилъ его у Вероники и съ нимъ прибылъ къ Тиверію. Узнавъ о похищеніи, Вероника отправилась по слѣдамъ похитителя и также достигла Рима. Тиверій получилъ исцѣленіе отъ одного взгляда на этотъ чудесный образъ. Другія редакціи этого сказанія еще болѣе приближаются къ основной формѣ восточнаго сказанія объ Эдесскомъ уброеѣ. По одному свидѣтельству XII в., евангелистъ Лука, по просьбѣ Вероники, трижды принимался снимать изображеніе съ лица Христова, но всякій разъ не имѣлъ успѣха. Тогда Господь съжалился надъ нимъ, пришелъ къ Вероникѣ и, сядя за столъ, попросилъ умыться. На полотенцѣ, которымъ Онъ утерся, получилось Его изображеніе. Но несмотря на свои особенноти, западное сказаніе имѣетъ самое близкое отношеніе къ восточному и есть другая его версія и дальнѣйшая разработка. Перемѣняются люди, модифицируются обстоятельства дѣла, но главныя черты остаются однѣ и тѣ же, конечно, если сравнивать эти сказанія уже въ подробной, сложившейся въ ихъ формѣ. Восточная подкладка слышится и въ самомъ имени: *Веро-*

ника, около котораго группируется вся эта исторія. Это не есть имя собственное, но нарицательное и въ латинской передѣлкѣ означаетъ истинный, подлинный образъ (*vera—είκόν*), отъ котораго получилось и собственное имя, послужившее подкладкой цѣлому сказанію. Образъ, извѣстный подъ этимъ именемъ, также какъ и Эдесскій убрусъ, представляетъ одно лицо Христа, только покрытое терновымъ вѣнцомъ. На лицѣ выражается страданіе и глубокое уныніе. Лучшіе художники запада пробовали свои силы на воспроизведеніи этого типа. Наше изображеніе распятія съ терновымъ вѣнцомъ—сравнительно недавняго происхожденія—беретъ свое начало отсюда же.

Голубцов А. П. О начале, первых десятилетиях (1744—1759 гг.) и направлении иконописной школы Троице-Сергиевой Лавры: [Реферат на заседании X Археологического съезда в Риге] // Богословский вестник 1903. Т. 2. № 6. С. 237—258 (2-я пагин.).

О началѣ, первыхъ дѣтателяхъ (1744—1759 гг.) и направленіи иконописной школы Троице-Сергіевой лавры ¹⁾.

Среди имѣющихся у насъ на Руси *духовныхъ* училищъ живописи по давности возникновенія, многолюдству учащихся, относительной благоустроенности и сравнительному достатку художественно-образовательныхъ и еще болѣе церковно-археологическихъ средствъ одно изъ первыхъ мѣстъ занимаетъ иконописная школа Троице-Сергіевой лавры. Начало иконописанія въ названномъ монастырѣ ученые изслѣдователи возводятъ или ко времени жизни его основателя, преп. Сергія Радонежскаго, или ко времени управленія обителью его преемникомъ и ученикомъ преп. Никономъ. Несомнѣнно, что въ монастырскихъ актахъ первой половины XV в. встрѣчаются изрѣдка подписи иконниковъ, а нѣкоторыя изъ рукописей, уцѣлѣвшихъ отъ того времени въ лаврской библиотекѣ, украшены миниатюрами. Синодики и разнаго рода описи монастыря и прилежавшихъ къ нему слободъ XVI—XVII вв. уже содержатъ въ себѣ длинный рядъ именъ иконописцевъ изъ иноковъ и монастырскихъ слугъ и даже позволяютъ судить въ извѣстной мѣрѣ о постепенномъ увеличеніи числа тѣхъ и другихъ. Изъ писцовыхъ книгъ 1624 г. узнаемъ именно, что въ подмонастырномъ селѣ Клементьевѣ было восемь дворовъ, принадлежавшихъ иконописцамъ; въ описи монастыря 1641 г. показана *иконная слобода* съ пятнадцатью такими дворами, а въ пере-

¹⁾ Рефератъ, прочитанный съ сокращеніями 7 августа 1896 года въ засѣданіи отдѣленія церковныхъ древностей X археологическаго съезда въ г. Ригѣ.

писныхъ книгахъ 1678 г. значится уже 25 дворовъ иконониковъ, работавшихъ на монастырь и получавшихъ за то денежное жалованье и отсыпной хлѣбъ ¹⁾. Сохранились до нашего времени въ значительномъ числѣ, но къ сожалѣнію далеко не всѣ въ первоначальномъ видѣ, и иконописныя издѣлія старыхъ Троицкихъ иконониковъ. Любители и историки древне-русской иконописи, высоко цѣня произведенія кисти извѣстнаго Андрея Рублева, стоявшаго въ близкихъ отношеніяхъ къ монастырю преп. Сергія, не выдѣляютъ впрочемъ *Троицкихъ* писемъ изъ ряда другихъ. Фактъ этотъ приходится объяснять или нашимъ еще недостаточно-полнымъ знакомствомъ съ своею церковною стариною, или же тѣмъ обстоятельствомъ, что такихъ писемъ съ яркими художественно-техническими признаками ихъ мѣстнаго происхожденія и совсѣмъ не существовало ²⁾. Иконописание въ монастырѣ преп. Сергія было или добровольнымъ въ часы досуга отъ монастырскихъ послушаній занятіемъ немногихъ сравнительно любителей-иконовъ, или же обязательно-принудительнымъ, казеннымъ, какъ говорится, и при томъ-же слѣпнымъ трудомъ монастырскихъ служекъ, немного получавшихъ отъ своего ремесла и удовлетворявшихъ своими издѣліями не взыскательнымъ требованіямъ простыхъ благочестивыхъ поклонниковъ. Въ томъ и другомъ случаѣ искусство писанія иконъ прибрѣталось практически, перенималось сыномъ у отца или брата, подсматривалось мальчикомъ у мастера хозяина. Переходя по наслѣдству въ семьѣ, представляя своего рода фамиліную собственность и вмѣстѣ художественной

¹⁾ Подробнѣе объ этомъ въ статьѣ *іером. Арсенія*: Историческія свѣдѣнія объ иконописаніи въ Троицкой Сергіевой лаврѣ, напечат. въ Сборникѣ Общ. древне-русс. искусства на 1873 г., стр. 119—121.

²⁾ Въ разрѣшеніи вопроса о характерѣ древней лаврской иконописи важное значеніе должна имѣть большая, на четырехъ декахъ или своего рода *затворахъ* икона съ изображеніемъ, въ 20 отдѣлахъ, всей исторіи явленія Аврааму трехъ странниковъ. Эта превосходная по отличной сохранности, свѣжести и яркости красокъ и выдержанности стиля икона почти недоступна для научнаго ея обслѣдованія, находясь теперь въ глухой аркѣ стѣны за новою ракою преп. Никона. Раньше, когда надгробіе преп. Никона стояло въ *самомъ сѣверо-западномъ углу* храма, а не посреди ея сѣверной стѣны, икона помѣщалась какъ бы надъ ракою, была виднѣе, бывъ лучше освѣщена и вся обращена лицевою своею стороной къ молящемуся.

секретъ, которымъ одинъ иконописный дворъ не охотно дѣлился съ другимъ, иконописание въ старой иконной слободѣ Троицкаго монастыря, понятно, не могло быть и на самомъ дѣлѣ не было предметомъ открытаго обученія въ одной общей иконописной мастерской, тѣмъ болѣе въ правильно устроенной въ монастырѣ для этой цѣли школѣ. Послѣдней суждено было возникнуть здѣсь лишь въ половинѣ сороковыхъ годовъ прошлаго столѣтія.

Въ генварѣ 1744 года архимандритомъ Троицкаго монастыря назначенъ былъ славившійся тогда даромъ краснорѣчія придворный проповѣдникъ Арсеній Могилянской. Талантливый питомецъ Кіевской Академіи и Харьковскаго коллегіума, многое выдавшій уже въ жизни, онъ съ первыхъ же шаговъ управленія лаврой заявилъ себя столь же расчетливымъ хозяиномъ, сколько и способнымъ администраторомъ. Твердо самъ держась правила „исправлять случившіяся въ Троицкой лаврѣ церковныя и протчія строенія изъ казенныхъ матеріаловъ казенными жъ тоя лавры мастеровыми людьми, а не подрядомъ“, онъ не упускалъ случая напоминать о томъ своему Учрежденному Собору и не разъ внушалъ ему: „Ежели въ какомъ мастерствѣ зависить обительская потреба, а мастеровыхъ людей обрѣтается не довольно, опредѣлять ко обученію таковаго мастерства изъ дѣтей оныхъ художниковъ или изъ протчихъ служительскихъ дѣтей тому способныхъ, дабы лавра снабдена была всякими мастеровыми людьми своими изобильно“¹⁾. Ища, разумѣется, прежде всего пользы лавры, онъ не забывалъ и интересовъ художественнаго образованія и въ первый же годъ своего управленія счелъ нужнымъ обучать иконописи учениковъ незадолго передъ тѣмъ открытой въ лаврѣ Семинаріи. „Для исправленія случившагося въ Троицкой лаврѣ живописнаго и рисовальнаго мастерства и обученія при Семинаріи такому жъ мастерству изъ представленныхъ отъ учителей семинаристовъ десяти человекъ“ въ 1744 году былъ приглашенъ и „заручнымъ Его Преосвященства приказаніемъ опредѣленъ“ рисовальныхъ и живописныхъ дѣлъ мастеръ Николай Степановъ сынъ Каменскій, имѣвшій какое-то отношеніе къ г. Нѣ-

¹⁾ Протоколы Учрежд. Соб. 1749 г., № 360, л. 147 об.—148; см. Журналы Учрежд. Соб. 1747 г. № 681.

жину. За обученіе семинаристовъ велѣно ему производить по сту рублей на годъ ¹⁾—вознагражденіе скудное на нашъ взглядъ, но приличное и достаточное для того времени, особенно при готовомъ для учителя помѣщеніи и столѣ.

Взятый 12-го февраля зачѣмъ-то въ Петербургъ, по распоряженію преосв. Арсенія, онъ вернулся къ мѣсту службы лишь 2 іюня, подѣ конецъ учебнаго года въ Семинаріи. Лаврскія власти, занятые въ то время приготовленіями къ переливкѣ своего Царь-колокола и внутреннимъ убранствомъ имѣвшагося въ монастырѣ царскаго дворца, поспѣшили прикомандировать Каменскаго „къ колоколеннымъ мастерамъ для рисованія портретовъ, орнаментовъ и протчихъ фигуръ“ на колоколь и для „присмотра надѣ опредѣленными къ тому колоколенному дѣлу рѣщиками и чеканщиками“. А когда исполнилъ онъ это порученіе, его заставили сочинять „ко украшенію въ чертогахъ Ея Императ. Величества принадлежащія мастерамъ рисунки“ ²⁾. Колоколь въ этотъ разъ не вылился и портреты съ орнаментами, приготовленные для него Каменскимъ, остались безъ примѣненія. Впослѣдствіи, въ 1750—52 гг., при расчеканкѣ благополучно отлитаго въ 1748 году Царь-колокола, за оригиналь были приняты сдѣланные изъ бѣлой глины и воска портреты придворнаго живописца того времени француза Каравака ³⁾; но о рисункахъ, сочиненныхъ Николаемъ Степановичемъ для царскихъ чертоговъ—нынѣ главнаго корпуса Московской дух. Академіи, можно составить наглядное представленіе по тѣмъ богатымъ и разнообразнымъ лѣпнымъ украшеніямъ, которыя сплошь покрываютъ своды и амбразуры оконъ верхняго этажа названнаго зданія и были исполнены въ свое время по его эскизамъ ⁴⁾. Не входя въ данномъ разѣ въ подробный разборъ содержанія послѣднихъ, замѣтимъ лишь, что авторъ ихъ не лишенъ былъ отъ природы эстетическаго вкуса, вещьлю воспитаннаго на орнаментальныхъ образцахъ поздней эпохи возрожденія, усердно слѣдовалъ имъ въ своихъ работахъ, свободно владѣлъ карандашомъ и былъ вполне подго-

¹⁾ Указы Учрежд. Собору 1746 г., № 66, л. 170; см. Журнал. 1748 г., № 57, л. 43.

²⁾ Журналы 1746 г., № 481, лл. 830—832.

³⁾ Протоколы 1748 г., № 123; 1752 г. № 85, л. 301; № 183, лл. 593—594.

⁴⁾ Проток. 1747 г., № 103, лл. 380—381.

товленъ къ тому, чтобы руководить при Троицкой Семинаріи классомъ рисованія, который и въ новомъ (1745 — 46) учебномъ году не позаботились однакожь открыть.

Страшный пожаръ, случившійся въ Посадѣ и лаврѣ 17 мая 1746 года и не пощадившій внутри и внѣ ея вмѣстѣ съ прочими зданіями (въ числѣ ихъ „и построенныя коштомъ лавры мужескія и женскія богадѣльни“) святыхъ церквей и часовень ¹⁾, потребовалъ множества рабочихъ рукъ послѣ себя и напомнилъ, кому слѣдуетъ, о полузабытомъ классѣ живописи. Преосвящ. Арсеній, просматривая представленный ему въ концѣ іюля семинарскій отчетъ со списками учениковъ и не найдя въ немъ никакого указанія на обученіе послѣднихъ живописи, предписалъ Учрежденному Собору сообщить ему: „Колико у Каменского для обученія живописного и рисовальнаго мастерства семинаристовъ, и кто и съ котораго времени имъ приняты, и сколько изъ нихъ оному мастерству обучились; такожъ и онъ, Каменской, будучи въ Троицкой лаврѣ, живописного и рисовальнаго мастерства что чего исправилъ; буде же онъ изъ вышечисанного чего не исправилъ, то для чего?“ ²⁾. Понятно, что въ своей казенной канцеляріи, къ которой прежде всего обратился Соборъ за справками, не нашлось данныхъ для рѣшенія предложенныхъ вопросовъ. Наставники Семинаріи письменно заявляли, что „семинаристовъ десять человекъ еще съ начала 1745 года для обученія Каменскому они давали, и сами ученики о томъ обученіи ему не разъ говорили, токмо де онъ, Каменской, ихъ не бралъ за поѣздкою въ городъ Нѣжинъ, токмо де туды не ѣздилъ и тѣхъ учениковъ не взялъ не знамо чего ради“. Интендантская контора, заправлявшая тогда почти всѣми семинарскими дѣлами, чувствуя за собою несомнѣнную вину, въ тотъ же день—22 сентября, какъ получено было отъ преосв. Арсенія неприятное предписаніе, поспѣшила назначить для обученія живописи восемь человекъ. Самъ Каменскій оправдывался тѣмъ, что сначала онъ взять былъ въ Петербургъ, а затѣмъ все время занимался на колоколенномъ дворѣ и въ чертогахъ, да и „прочія по приказаніямъ дѣла исправлялъ онъ безтѣлственно и остановки

1) Проток. 1746 г. № 37, л. 113—114; см. Проток. 1753 г. № 90, л. 241.

2) Указы 1746 г., № 66, л. 170.

ни въ чемъ не учинилъ и, что чего гдѣ исполнилъ, о томъ за множествомъ въ работѣ его званіевъ сказать не упомнить. Ктому же для обученія оныхъ семинаристовъ полаты ему не отведено, и сентября съ 22 дня сего года *опредѣленныхъ ему отъ учителей семинаристовъ живописному и рисовальному мастерству обучаетъ онъ съ ревностію, точію де вскорѣ обучить не возможно*“. Выгораживая себя и семинарскую корпорацію, Учрежденный Соборъ въ своемъ репортѣ къ архіеп. Арсенію лишь вскользь упоминалъ о „протчихъ дѣлахъ“, безостановочно исполнявшихся Каменскимъ по его же приказаніямъ, и старательно выяснялъ то, что клонилось къ обвиненію учителя.... „Полаты якобы ему ко обученію семинаристовъ не отведено, и то ево показаніе неправильное, ибо, когда бъ оной Каменскій учениковъ опредѣленныхъ себѣ принялъ, могъ бы о полатѣ докладъ учинить Учрежденному собору, которую бъ полату небезнадежно отъ Учрежденного Собора отвезть было позволено. Потомъ же де онъ опредѣленъ былъ для рисованія партретовъ и ко украшенію въ Чертогахъ рисунковъ и протчаго, и между тѣмъ исправленіемъ можно бъ ему и учениковъ обучать и надъ ними присмотръ имѣть“¹⁾.... Указомъ отъ 6 ноября преосв. Арсеній приказывалъ немедленно дать Каменскому еще двухъ семинаристовъ, „которыхъ (вмѣстѣ съ прочими) ему какъ живописному, такъ и рисовальному мастерству обучить совершенно“ и требовать отъ него по третямъ года въ Учрежд. Соборъ донесеній о занятіяхъ учениковъ. „За неученіе семинаристовъ и за напрасныя ево отговорки“, читаемъ далѣе въ указѣ, „надлежало бъ у него, Каменскаго, изъ опредѣленнаго ему жалованья учинить вычетъ, однако нынѣ ему отъ Учрежденного Собора объявить съ подпискою, что ежели онъ опредѣленныхъ учениковъ обучать будетъ рачительно, съ дозволеньемъ за прежнее упущеніе, и въ томъ Учрежд. Соборомъ усмотренъ будетъ, то вычету не будетъ учинено“.²⁾ По счастью угрозу главнаго начальника послѣднему не пришлось приводить въ исполненіе. Неожиданно для всѣхъ открытый при Семинаріи классъ рисованія и живописи попалъ

¹⁾ Журналы 1746 г., № 395, л. 717—718; № 481, л. 830—833. Указы 1746 г., № 91, л. 221 об.

²⁾ Указы 1746 г., № 91, л. 221—222.

въ руки художника, быть можетъ, немножко и лѣниваго, но способнаго и знающаго свое ремесло, съумѣвшаго съ самаго начала правильно поставить дѣло обученія семинаристовъ рисованію и тѣмъ положить прочное основаніе при Троицкой лаврѣ живописной школѣ, которая 22-го сентября 1896 года не безъ сознанія своихъ заслугъ въ области художественнаго образованія главнымъ образомъ мѣстнаго населенія могла бы праздновать сто пятидесятую годовщину своего существованія.

Первыми учениками этой школы были разночинцевы дѣти, съ 1743 года находившіеся въ Семинаріи „для обученія славяно-греко-латинскихъ школѣ“, именно: Сидоръ Леньковъ, Иванъ Желтухинъ, Алексѣй Муратовъ, Иванъ Токаревъ, Иванъ Устиновъ, священниковъ сынъ Григорій Клементьевскій и дьячковы дѣти: Петръ Андреевъ и Ѳеодоръ Хрептовскій. Трехъ послѣднихъ, по мнѣнію Учрежденнаго Собора, слѣдовало бы уволить отъ обученія рисованію, замѣнивъ ихъ кѣмъ-либо изъ „служительскихъ нижнихъ чиновъ дѣтей, понеже священниковъ и дьячковы дѣти въ греко-латинской школѣ учатся въ надежду священства, а служительскія въ пользу Троицкія лавры“¹⁾. Вслѣдствіе ли указа объ этомъ въ Интендантскую контору или почему-либо другому, но только имени одного изъ нихъ—Петра Андреева не встрѣчаемъ уже болѣе въ исторіи школы. Полагаемъ, что на его мѣсто и во исполненіе предписанія архіеп. Арсенія съ 28 ноября были опредѣлены еще трое: Петръ Благовѣщенскій, Иванъ Митневскій и Ѳеодоръ Кирилловъ.²⁾ Ровно черезъ годъ, 1-го декабря 1747 года, въ силу представленія семинарской инспекціи и указа преосвященнаго, Учр. Соборъ заблагоразсудилъ отдать еще Каменскому служня сына Николая Рагозина, страдавшаго косноязычіемъ, „за нерачительное ево нынѣ въ Семинаріи обученіе и за умышленную ко отбыванію отъ оной Семинаріи самовольную женитьбу на страхъ прочимъ“ (семинаристамъ)³⁾. Среди учениковъ живописной школы впослѣдствіи его мы также не видимъ: онъ

1) Указы 1749 г., № 124, л. 381. Журналы 1746 г., № 481, л. 873.

2) Журналы 1746 г., № 14, л. 1024—1025; 1748 г., № 56, л. 42 об. — 43; Проток. 1749 г., № 506, лл. 541—542; Указы 1749 г., № 124, л. 381.

3) Журналы 1747 г., №№ 681 и 704.

или усерднѣе началъ учиться, или вѣроятнѣе отдавъ быть въ другое мастерство.

Одни изъ учениковъ (Желтухинъ, Благовѣщенскій, Токаревъ и Григорій Клементьевскій) содержались на своемъ коштѣ; другіе (Леньковъ, Митневскій, Кирилловъ и Муратовъ) пользовались отъ лавры „дневною пищею“, которой по цѣнѣ производилось въ годъ на каждаго по 12 р. ¹⁾ Про всѣхъ ихъ нужно сказать, что были очень бѣдны и даже нѣкоторые изъ нихъ сиживали „подъ карауломъ немалое время“ за неплатежъ подушныхъ и прочихъ податей. Претерпѣвая крайнюю нужду, они все же примѣрно учились. Къ сожалѣнію въ дѣлахъ лаврскаго архива нѣтъ указаній на то, съ чего началось и какъ велось ихъ обученіе. Знаемъ лишь, что 26 генваря 1747 года Учрежд. Соборъ „по доношенію рисовальныхъ и живописныхъ дѣлъ учителя Ник. Каменскаго разсуждалъ о покупкѣ для обученія семинаристовъ въ Санктъ-Петербургѣ *рисовальныхъ разными манерами трехъ азбукъ, да листовъ печатныхъ разныхъ исторей штихованихъ и оумованихъ* въ листъ и въ четверть листа по дюжинѣ, да у архиваріуса синоцкаго Якова Звѣрева *алебастровыхъ статуи*, да въ Москвѣ черного и бѣлого карандашу по полупуду, синей бумаги стопы и трубокъ карандашныхъ мѣдныхъ дюжины“ и опредѣлил все немедленно приобрѣсти за исключеніемъ статуи, которыхъ рѣшилъ „не покупать впредь до разсмотрѣнія“ ²⁾: онъ не видѣлъ въ своихъ храмахъ статуи и, вѣроятно зналъ, что восточное церковное искусство чуждалось статуарной пластики. Занятія учениковъ шли успѣшно: въ концѣ первой же трети учебнаго года, 23 генваря, Каменскій представилъ „рисовальные образцы с надписаніемъ учениковыхъ именъ“ въ Учр. Соборъ, который при репортѣ отослалъ ихъ преосв. Арсенію „съ таковымъ своимъ мнѣніемъ, что тому Каменскому удержанное на 1746 годъ денежное жалованье за ево нынѣ во обученіи тѣхъ семинаристовъ рисовальному и живописному мастерству удовлетвореніе и за ево жъ, по приказаніемъ соборнымъ, въ лаврѣ работы выдать надлежитъ. А по про-

¹⁾ Журналы 1748 г., № 56 л. 42—43. Проток. 1749 г., № 506 л. 541—542. Указы 1749 г., № 124 л. 380—381; № 168 л. 511, № 173 л. 526.

²⁾ Журналы 1747 г., № 89 л. 71.

шестви цѣлаго учебнаго года, 29 генв. 1748 г., вниманію Учр. Собора были предложены Каменскимъ вмѣстѣ съ рисунками и картины мастерства его учениковъ ¹⁾. Четыремъ изъ нихъ, до этого времени изъ лавры ничего не получавшимъ, но подававшимъ хорошія надежды (Желтухину, Благовѣщенскому, Токареву и Григорію Клементьевскому) соборъ тогда же опредѣлилъ „выдавать изъ казны Троицкія лавры впредь до указа в годъ человѣку по осми рублевъ для пропитанія, на одежду и на обувь и на платежъ за себя подушныхъ денегъ, паче же ради охотнѣйшаго к лучшему того мастерства понятію“ ²⁾. Ихъ товарищамъ, просившимъ также за свой трудъ денежнаго и еще хлѣбнаго жалованья, тоже было назначено вознагражденіе, получать которое имъ пришлось уже при новомъ учителѣ ³⁾.

5 февраля 1748 г. Николай Степанычъ, которому вѣроятно наскучило трехлѣтнее пребываніе среди нерасположенныхъ къ нему иноковъ, просилъ Учрежденный Соборъ отпустить его „съ пашпортомъ“ въ Петербургъ „для ево нуждъ“ и уволить отъ занимаемой въ лаврѣ должности. Монастырскіе власти, повидимому, оцѣнившіе наконецъ своего рисовальнаго учителя, пытались остановить его отъ принятаго рѣшенія невыдачей ему зажитого жалованья, но совсѣмъ иначе взглянулъ на дѣло архіеп. Арсеній ⁴⁾. Замѣстивъ въ недолгое время почти всѣ „знатныя послушанія“ въ своей лаврѣ образованными малороссами и желая послѣдить обновленіемъ лаврскихъ церквей и прочихъ строеній послѣ пожара, онъ еще за годъ передъ этимъ письменно просилъ архимандрита Кіево-Межигорскаго монастыря Іоасафа Маевского прислать къ нему для пристража надъ иконописцами и ихъ исправленія живописныхъ дѣлъ мастера іером. Павла Казановича, котораго могъ знать лично. Просьба преосвященнаго была уважена: 18 іюля 1747 года Казановичъ былъ уже въ лаврѣ съ двумя своими племянниками изъ Могилева, Игнатіемъ да Яковомъ Бороховичами, обучавшимися у него и у другихъ мастеровъ живописному руководѣнію и

1) Журналы 1747 г., № 69 л. 53 об.—54; № 343 л. 266 об.—267; № 395 л. 312; Указы 1747 г., л. 158.

2) Журналы 1748 г., № 56 л. 42 об.—43.

3) Указы 1749 г., № 124 л. 380—381.

4) Журналы 1748 г., № 74 л. 53; № 131 л. 98.

разсчитывавшими найти себѣ здѣсь работу „съ довольнымъ награжденіемъ“. Освобожденный, въ виду крайней нужды въ живописномъ искусствѣ, „отъ чреды седмичной и партикулярныхъ молебныхъ служебъ“, Казановичъ на первый же разъ получилъ для себя и своихъ сродичей просторныя келліи съ прислужникомъ для топки печей и посылокъ, ежедневную „порцію противъ дву іеромонаховъ и одного простаго монаха“, двадцать пять рублей вознагражденія на годъ, да „въ свою полную команду всѣхъ лаврскихъ иконописцевъ, судописцевъ и протчихъ къ тому искусныхъ людей“ съ настойчивымъ предписаніемъ „имѣть за ними во исправленіи подлежащихъ имъ дѣлъ прилежное смотреніе, дабы не гуляли и даннымъ матеріаломъ, кромѣ казеннаго, на сторону въ дѣло отнюдь не употребляли и напрасно не тратили и ему, Казановичу, во всемъ были послушны“ 1).

Не молодой, по природѣ дѣятельный, въ своемъ художествѣ опытный и всей душой ему преданный, отецъ Павелъ немедленно, по своемъ прибытіи въ лавру, принялся за украшеніе церкви и другихъ монастырскихъ зданій: сочинялъ „абрисы“ главъ 2) и иконостасовъ, принималъ послѣдніе отъ

1) Указы 1745 г., №№ 1, 7 и 44, лл. 12—13, 20—21, 55. Проток. 1747 г., № 105, л. 386. Журналы 1747 г., № 471, л. 372об. — 373; № 553, л. 445 об.—446.

2) Раннею весной 1651 года въ лаврѣ былъ поднятъ вопросъ „о строеніи на Успенской церкви ея вмѣсто обетшавшихъ вновь боковыхъ четырехъ главъ“. 4 апр. заправлявшій тогда въ лаврѣ строительными работами нѣкто Гезель Жуковъ, по просьбѣ казначея іером. Мануила, прислалъ въ казенную канцелярію „учиненный имъ вновь тѣмъ главамъ рисунокъ с маштабомъ, да живописныхъ дѣлъ іером. Павломъ Казановичемъ учинены два рисунка, изъ которыхъ одинъ противъ *планной* книги и нынѣ состоящихъ главъ съ малымъ прибавленіемъ, а протчіе де всѣ противъ той учиненной въ 1745 году *планной* книги ничѣмъ не сходственны и разными манеры“. Канцелярія спрашивала у Учрежд. собора: по какому рисунку перестраивать главы? Соборъ приказалъ всѣ рисунки послать въ Петербургъ въ контору Его Преосвященства: „Ежели благоразсмотреніемъ (послѣдняго) соблаговолено будетъ оныя главы перестраивать по новому абрису, то по мнѣнію Учрежд. собора къ лучшему украшенію удобнѣе, кажется, перестраивать по учиненному іером. Павл. Казановичемъ рисунку“. Въ маѣ послѣдовалъ указъ „учинить Учрежд. Собору по своему разсмотренію, точію смотря того, дабы оныя *четыре главы были по-препорции* состоящей на той же Успенской церкви *средней главы неотмѣнно*“. Соборъ поручилъ Казановичу „учинить рисунокъ по

рѣшниковъ, изготовлялъ проекты, „какіе въ которомъ мѣстѣ приличествуютъ написаны быть святыя образа“, составлялъ смѣты, а главное „всякое иконописное и живописное и прочее по ево искусству мастерство со тщаніемъ отправлялъ и надъ обрѣтающимися въ лаврѣ иконописцами надсмотреніе имѣлъ непрестанно“ ¹⁾. За какіе-нибудь 10—11-ть мѣсяцевъ съ начала своего нахождения въ лаврѣ Казановичъ въ сообществѣ съ одними Бороховичами успѣлъ написать на церкви Іоанна Предтечи отъ святыхъ вратъ образъ Спасителя съ предстоящими, а кругомъ оконъ ея „компердыменты и ангеловъ съ фруктами“; на архіерейскихъ келліяхъ отъ Москвы орнаменты около окошекъ; на вызолоченномъ флюгерѣ съ одной стороны Спасителевъ образъ, съ другой Предтечу выгушевать; въ С.-Петербургѣ Его Пресвященству написать икону явленія Богоматери преп. Сергію; на верху десяти шкафовъ въ бібліотекѣ лица подписать; *при трапезѣ на паперти образъ Господа Саваова съ Св. Духомъ и Нерукотвореннымъ Спасомъ* ²⁾ и еще нѣсколько

примѣру имѣющейся средней главы, въ пропорцію какъ тѣмъ главамъ быть надлежитъ и представить ему вскорѣ“. Лѣтомъ 1751 года не успѣли перестроить всѣхъ главъ; двѣ изъ нихъ пришлось дѣлать въ 1752 году (Проток. 1751 г. №№ 72 и 101, лл. 218. 301 — 302; 1752 г. № 98. Указы 1751 г. №№ 88 и 210. Журналы 1752 г. №№ 90 и 212). Въ настоящее время боковыя главы пропорціально со среднею; всѣ онѣ огромныхъ размѣровъ и имѣютъ форму луковницъ. Замѣна прежнихъ полусферическихъ главъ луковичными и первоначальнаго по-закомарамъ покрытія собора четырехскатнымъ вызвали неизбежное подвышеніе шеи средней главы, что ясно видно изъ двойныхъ карнизовъ, изъ иной кладки и облицовки ея. Съ увеличеніемъ шеи средней главы вдвое противъ изначальной ея высоты получилась *перегрузка*, которая въ связи съ закладкою промежутковъ между кружалами и разобраніемъ въ XVIII-мъ же столѣтіи огромной западной паперти и вызвала, полагаемъ, *трещины въ подпружныхъ аркахъ, сводахъ и всѣхъ четырехъ стѣнахъ собора* по продольной и поперечной осямъ его. При устроеніи Всѣхсвятской церкви въ подпольномъ помѣщеніи, когда вынуто и вывезено было огромное количество булыжнаго камня, щебня и земли изъ подъ Успенскаго собора, основанія его были ослаблены, трещины увеличились и видны теперь со всѣхъ четырехъ сторонъ храма сверху донизу.

¹⁾ Журналы 1747 г., № 601 л. 479 об.—480; Проток. 1748 г. (книга № 722), № 92 лл. 286 — 291; № 57 л. 184; Проток. 1748 г. (книга № 721), № 56, лл. 197—199.

²⁾ Отмѣченныя иконы и до сихъ поръ находятся за стеклами надъ сѣвернымъ входомъ въ Трапезную церковь. Предполагаемъ, что при напи-

другихъ иконъ заготовить. Не даромъ, прося себѣ и Бороховичамъ въ 1748 году увеличенія вознагражденія, онъ смѣло поставлялъ на видъ Учрежденному Собору, что „какъ онъ, Павелъ, съ двумя малороссіяны въ трудахъ непрестанно пребываютъ, такъ и троицкіе иконописцы съ судописцами подь присмотромъ ево всякое исправленіе имѣють нелѣбною“. Не безъ основаній, конечно, и Учр. Соборъ, удовлетворяя его просьбу, неоднократно репортовалъ потомъ своему священно-архимандриту, что помянутый іеромонахъ и находящіеся при немъ ученики „являются весьма искусны и трудолюбны“, что послѣдніе „и сами быть достойны иконописными мастерами, какихъ не скоро отыскать возможно ¹⁾“... Сравненіе новаго смотрителя иконописной мастерской съ учителемъ новозаведенной въ лаврѣ живописной школы невольно само напрашивалось всѣмъ и было, разумѣется, не въ пользу Каменскаго. Послѣдній, вѣроятно, это горько чувствовалъ, но къ чести его слѣдуетъ замѣтить, что, оставляя должность учителя, онъ самъ рекомендовалъ Учреж. Собору „отдать имѣвшихся у него учениковъ *одиннадцать* человекъ съ казенными рисовальными и кунштовыми книгами и прочими инструментами“ своему въ нѣкоторомъ родѣ сопернику и коллегѣ по занятіямъ. Увольняя Николая Степановича „съ подлежащимъ опредѣленнаго денежнаго жалованья награжденіемъ“, преосв. Арсеній согласился съ нимъ насчетъ преемника, поручилъ „впредь до указа“ его учениковъ „въ смотреніе и обученіе живописному надзирателю“ монаху Павлу Казановичу.

Съ назначеніемъ новыхъ наставниковъ, естественно, не-

савиі *Нерукотвореннаго Спаса* о. Павелъ взялъ за образецъ *Святый Убрусъ* Ушаковского письма—извѣстный мѣстный образъ въ Троицкомъ лаврскомъ соборѣ, но вслѣдствіе условій пространства нѣсколько измѣнилъ пропорціи. Тѣлесный свѣтлый колеръ и холодно-рѣзкое выраженіе глазъ и всего лица Спасителя также замѣтно отличаютъ и ставятъ много ниже работу Казановича по сравненію съ произведеніемъ Симона Ушакова. Мягче, художественнѣе и уже совсѣмъ не по-вконному написана о. Павломъ глава Господа Саваога, находящаяся надъ Нерукотвореннымъ Славомъ. Впрочемъ судить по теперешнему состоянію иконъ объ ихъ первоначальномъ характерѣ довольно трудно: иконы неразъ починивались и оживлялись въ краскахъ.

¹⁾ Проток. 1748 г. (кв. № 721), № 56, лл. 197—199; Проток. 1748 г. (кв. № 722), № 116 л. 354—355; № 182 л. 588—589.

рѣдко происходятъ болѣе или менѣе замѣтныя измѣненія и въ самомъ дѣлѣ обученія и въ положеніи учащихся. Такъ случилось отчасти и теперь. Привыкшій къ монашеской субординаціи, не покладая рукъ самъ работавшій и, по видимому, не знавшій усталости въ трудѣ, вообще строгій къ себѣ, о. Павелъ, понятно, не могъ любить всякаго бездѣля и долженъ былъ быть требовательнымъ учителемъ и неумолимымъ подѣ часъ надзирателемъ. Не прошло и двухъ-трехъ недѣль со вступленія его въ должность, какъ это для всѣхъ учениковъ его стало очевидно. Иванъ Устиновъ разъ, въ бытность свою въ кельѣ наставника для обученія, при прочихъ семинаристахъ „сказывалъ за собою дѣло монастырское и просился въ Москву“, въ Тайную канцелярію, „а послѣдствію болѣе за нимъ ничего не оказалось и въ Москву къ отсылкѣ по силѣ указовъ не подлежателенъ“. Было определено, конечно, не безъ воздѣйствія учителя: „при собраніи рисовальной науки учениковъ учинить Устинову плетью наказаніе, дабы впредь такъ чинить и праздно рѣчей проносить было не повадно, и по наказаніи изъ-подъ караула оной наукѣ отдать по прежнему ¹⁾“. И эта суровая педагогическая мѣра не была одною изъ тѣхъ строгостей, къ которымъ прибѣгаютъ иногда на первыхъ порахъ для острастки учениковъ вновь определенныя къ нимъ наставники. Девять лѣтъ спустя, живописнаго мастерства ученикъ Викторъ Княжнинъ, уже пожалованный за свое ремесло чиномъ подьячаго, по доношенію іером. Павла, „за лѣностное обученіе и ослушаніе“ былъ отрѣшенъ отъ подьячихъ, лишень жалованья и совсѣмъ вымаранъ изъ чиновнаго списка, а товарищамъ его было тогда же объявлено съ подпискою: „Ежели кто изъ нихъ, взирая на помянутого Княжнина, въ обученіи находится будетъ лѣностно и нерачительно, или каковыя чинить отважится ослушанія, тѣ имѣють быть по *жесточайшемъ* наказаніи определены при лаврѣ *въ самыя подлыя чины*“ ²⁾.

Усиливъ дисциплину, о. Павелъ Казановичъ не произвелъ какой-либо существенной перемѣны въ постановкѣ самаго обученія, но пошелъ по пути, намѣченному его предшествен-

¹⁾ Журналы 1748 г., № 193 л. 144.

²⁾ Журналы 1757 г., № 56 л. 71.

никомъ. Старые ученики вмѣстѣ съ вновь опредѣленнымъ Ѳеодоромъ Харитоновымъ, безотлучно находясь теперь при учителѣ и пользуясь его постоянными указаніями, продолжали учиться рисованію карандашомъ и писать красками, смотря по способностямъ и успѣхамъ cadaго, при чемъ „къ лутчему того мастерства понятію“ по прежнему служили для нихъ тѣ казенныя рисовальныя и кунштовыя книги, которыя вмѣстѣ съ прочими покупными инструментами перешли отъ Каменскаго къ его преемнику. Въ виду недостатка или изветшанія этихъ пособій въ концѣ августа 1750 года самимъ преосвященнымъ было куплено въ Петербургѣ и отослано въ лавру для передачи живописному учителю печатныхъ картинъ искуснѣйшаго мастерства на двадцать рублевъ—изъ денегъ, незадолго передъ тѣмъ данныхъ импер. Елизаветой Петровной на Троицкую семинарію ¹⁾. Черезъ два съ половиной года, когда нѣкоторые изъ учениковъ Казановича, изучивъ рисованіе и живопись, занялись уже иконописаніемъ, въ замѣнъ старыхъ, неудовлетворительныхъ пособій потребовались новыя. Въ февралѣ 1753 года, съ разрѣшенія Учр. Собора, самимъ учителемъ было куплено у Ренберцовъ въ Москвѣ 258 картинъ и листовъ, неодинаковыхъ по величинѣ и достоинству, съ изображеніями: Бога Отца съ Св. Духомъ, Спасителя, Богоматери, апостоловъ и другихъ лицъ, „съ разными компердиментами“, цѣною на сорокъ четыре рубля и пять копѣекъ. Всѣ эти картины и листы, оказавшіеся, по освидѣтельствованіи, „самыхъ хорошихъ кунштовъ“, были отданы въ содержаніе о. Павлу „для лутчаго имѣющимся въ смотреніи ево ученикамъ живописнаго писанія и имъ съ разныхъ кунштовъ къ понятію показанія“ ²⁾. По нимъ доучивались ученики Каменскаго; по

¹⁾ Журн. 1750 г., № 141 л. 138.

²⁾ Въ засѣданіи своемъ 1 Марта 1753 года Учрежд. Соборъ слушалъ донесеніе о. Павла Казановича такого содержанія: „...Для лутчаго имѣющимся въ смотреніи ево ученикамъ живописнаго писанія і имъ с разныхъ кунштовъ къ понятію показанія велѣно ему, гдѣ надлежитъ, купить печатныхъ картинъ по ево, Казановича, разсмотренію, которыхъ де въ бытность ево в Москвѣ, на собственные ево, Казановича, деньги у Ренберцовъ и куплено, а имянно: тритдять картинъ, на которыхъ иконы Бога Отца с св. Духомъ, Христосъ Спаситель и Богоматерь и святыи апостолы, двухъ нумеровъ, по 20 коп. картина; 12-ть картинъ - стоящій святыи апостолы, каждая картина по 15 коп.; тринадцать картинъ боль-

нимъ-же начали учиться у него и тѣ десять человекъ, которые, по приказанію новаго архимандрита лавры Аѳанасія, въ ноябрѣ 1753 года были набраны въ Троицкой Холуйской слободѣ „изъ маловозрастныхъ, 12 — 15 лѣтнихъ крестьянскихъ дѣтей грамотныхъ, острыхъ и къ иконописному художеству надежныхъ“ 1).

По счастью чья-то бережливая рука собрала въ свое время, какъ сѣумѣла, и переплела въ четырехъ тетрадяхъ 2) немногіе остатки изъ множества тѣхъ гравированныхъ листовъ и картинъ, на которыхъ ученики интересующей насъ старой Троице-Сергіевской лаврской живописной школы упражняли свои руку и глазъ и воспитывали свой художественный вкусъ. Среди нихъ мы находимъ десятка два таблицъ изъ руководства къ рисованію Іоганна Даніеля Герца 3), до полтора листа листовъ изъ изданій Гильдта 4), Марилье 5) и друг.,

шихъ на ригаловой бумагѣ, каждая по рублю; 11-ть картинъ поменьши—разныя иконы—такожъ на ригаловой бумагѣ по 50 коп.; 18-ть картинъ по 25 к. меньшихъ; 9-ть картинъ по 15 коп., 45 картинъ меньшихъ по 10 коп.; семдесятъ листовъ с разными компердимиентами по 7 коп. каждая; 50-ть листовъ меньшихъ в разныхъ лицахъ по пяти коп. каждая. Всего картинъ и листовъ 258, цѣною на 44 рубля 5 коп... А понеже оныя картины и листы Учрежд. соборомъ для вышепоказанной в нихъ потребности купить приказано было подлинно и по свидѣтельству Учрежд. Собора тѣ картины и листы оказались самыхъ хорошихъ кунштовъ, того ради (Соборъ) приказалъ: объявленные картины и листы по явствующей описи записать, гдѣ надлежитъ, приходомъ и отдать в содержание ему, Казановичу, а данные за оныя картины и листы и за покупной до иллюминацій гумигуть денги, 44 р. 60 к., записавъ въ шнурозапечатанную книгу, выдать с роспискою“. Протоколы 1753 г., № 37 (Книга 728) л. 121.

1) Журн. 1753 г. № 77 л. 69; сл. Указ. 1758 г. № 430 л. 1258.

2) Лаврск. библиот. сборники №№ 331—334.

3) Удѣлѣлъ между прочими первый листъ шестой части названнаго руководства съ такимъ заголовкомъ: *Naturae artis studio feliciter representatae Pars VI, exhibens varios status et formas corporis humani truncati a tenera ad decrepitam usque aetatem.* Соотвѣтствующее заглавіе тутъ же сдѣлано и на нѣмецкомъ: *Der Gründlich und vollkommenen Anweisung zum Zeichnen. Sechster Theil vorstellend allerhand Arthen und Stellungen von Leibern allein von der Kindheit an bis auf das hohe Alter verlegt, gezeichnet und gestochen von Iohan Daniel Herz.* Сборникъ (№ 331, л. 30) библиот. Троицк. лавры.

4) Сохранился изъ него листокъ съ заглавіемъ: *Einige und nach der neuesten Façon eingerichtete Vassi oder Geschirr invetirt und gezeichnet von I. F. Hildt.* Ibid. л. 49.

5) *Nouveaux Trophées ou Cartouches representant les Artes et les Scien-*

съ именами преимущественно нѣмецкихъ и французскихъ гравировъ второй половины восемнадцатаго столѣтїя. Внѣшность этихъ листовъ и особенно таблицъ, захватанныхъ руками, запачканныхъ чернилами и красками, изорванныхъ и подклеенныхъ, исколотыхъ иголкою по контурамъ фигуръ и снабженныхъ юмористическими замѣтками школьникова¹⁾, не оставляетъ ни малѣйшаго сомнѣнїя въ томъ, что они не разъ и не два были въ рукахъ послѣднихъ²⁾. Весьма мало среди нихъ уцѣлѣло гравюръ съ церковно-библейскими сюжетами³⁾; громадное большинство листовъ занимаютъ *Unterschiedene neue Cartousche (Diverses Cartouches à la moderne)*, или *Nouveaux Trophées ou Cartouches*, на которыхъ въ лицахъ и эмблемахъ изображена природа въ ея многообразныхъ явленїяхъ. Солнце и планеты, времена года и дня, страны и части свѣта съ ихъ стихїями и обитателями, государства, искусства и науки, словомъ почти весь міръ Божїй выведенъ здѣсь или въ ложно-классическихъ формахъ древне-греческихъ боговъ и богинь или въ образѣ смертныхъ — красивыхъ женщинъ и мужчинъ, среди роскошнаго, по большей части, растительнаго орнамента, съ разными атрибутами, граціозно поддерживаемыми безчисленными генїями.

Разумѣется, подобные рисовальные и живописные образцы съ ихъ изящными, полными жизни и движенїй фигурами должны были глубоко врѣзаться въ памяти учениковъ Каменскаго съ Казановичемъ и отразиться потомъ на ихъ произведенїяхъ. Результатомъ близкаго знакомства съ ними

ces composés avec les Attributs qui les caractérisent inventés et dédiés à Mr. Morlot peintre par son eleve et son ami Marillier. Сборн. № 332.

1) Сборникъ № 331 л. 17. № 334 лл. 66. 67. 69. 71. 73—75.

2) Менѣ другихъ, по видимому, было въ употребленїи голландское изданїе 1624 года: *Iachtboeck gheteykent door Antoni Tempest*. Сборн. № 334.

3) Сохранились именно листы съ изображенїями: Рождества Христова, двѣнадцатилѣтняго отрока Иисуса въ храмѣ Иерусалимскомъ, Спасителя въ бесѣдѣ съ учениками на горѣ Елеонской (Марк. XIII, 15), Распятїя и Воскресенїя Христова, св. Иоанна Предтечи, прав. Елизаветы съ нимъ же, царя Давида, играющаго на гусляхъ, прор. Или, еванг. Матвея, великом. Варвары, св. Агнессы, св. Иеронима, Каетана и совершенїя таинствъ: s. Poenitentiae, s. Confirmationis, s. Baptismae, s. Ordinis, s. Matrimonii, s. Unctionis, и другг. Сборн. № 331 лл. 15. 36—38. 51—52; № 334 лл. 1. 3—4. 8. 10—11. 73. 76. 78—80. 42 об. 45 об. 47 об.—50 обор.

и было прежде всего появленіе среди старыхъ иконографическихъ сюжетовъ новыхъ иновѣрныхъ темъ, ранѣе не работывавшихся, сколько намъ извѣстно, Троицкими „чиновными“ иконописцами. Самъ Казановичъ, какъ выше сказано, обновляя въ 1747 году надвратную церковь св. Іоанна Предтечи, пишетъ снаружи вокругъ оконъ ея *компердыменты* (франц. *compartiments?*) и *ангеловъ съ фруктами*, а въ августѣ 1748 года въ проэктѣ иконостаса для Смоленской церкви рядомъ съ Богоявленіемъ помѣщаетъ „*Спасителя, мучимого при столпѣ*“. Между картинами, представленными въ сентябрѣ 1752 года учениками живописной школы на разсмотрѣніе Собора, мы находимъ „*Богоматерь съ Превѣчнымъ Младенцемъ и Предтечею, при томъ же Іосифѣ*“, и „*двѣ страстныхъ иконы Христа и Богоматери*“ ¹⁾. Эти и подобные имъ сюжеты западнаго искусства, понятно, не въ силахъ были вытѣснить собою изъ древнихъ лаврскихъ соборовъ

1) 28 сент. 1752 г. Учрежд. Соборъ разсуждалъ „о написанныхъ опредѣленными в наученіе ко іером. Павлу Казановичу разнаго званія людьми живописныхъ картинахъ, а имянно: 1) Сидоромъ Ленковымъ — Богоотца с Христомъ і апостолы, глаголющимъ: оставите дѣтей, приходящихъ ко Миѣ; да Троица Святая и Соборъ Архістратигъ седми; 2) Петромъ Благовѣщенскимъ — Архіереовъ старозаконныхъ Мелхиседека и Аарона; 3) Иваномъ Митневскимъ—Богоотца с Христомъ и св. Духомъ, второй—великомуч. Варвары; 4) Иваномъ Желтухинымъ — Захарія и Елисаветы; 5) Иваномъ Токаревымъ—Распятія Господня; 6) Викторомъ Княжнинимъ—четырехъ евангелистовъ на дскахъ; 7) Ѳеодоромъ Кириловымъ — Богоматерѣ с Превѣчнымъ Младенцемъ и Предтечею, при томъ же Іосифѣ; 8) Григоріемъ Климентовскимъ—Видѣнія Чудотворца Сергія и двѣ страстныхъ иконы Христа и Богоматери; 9) Алексіемъ Муратовымъ — Предтеча поучаетъ фарисеовъ, второй Іоанна Богослова; 10) Ѳеодоромъ Хрептовскимъ—Христа благословящаго, изъ которыхъ означенными учениками написанныхъ картинъ оказались овые хорошей, другіе же посредственной работы, а опредѣленное онымъ ученикамъ жалованье имѣеть быть равное. Приказалъ: для прилѣжнаго оными учениками в живописномъ художествѣ исправленія сверхъ опредѣленнаго имъ жалованья в награжденіе, записавъ в расходную книгу, выдать означенному іером. Павлу Казановичу изъ Казенной Троицкія Лавры суммы денегъ 20 рублей, которые оному іеромонаху раздѣлить показаннымъ ученикамъ по усмотренію той ихъ работы, кому сколько подлежательно, дабы добрые въ живописномъ исправленіи ученики от посредственныхъ награждены были с повышедіемъ, а посредственные, смотря на ту отмѣтку, ревность имѣли во исправленіи оного писма противъ тѣхъ же хорошихъ писцовъ прилѣжную“. Протоко. 1752 г. № 161 л. 531; № 217 л. 675—676.

старинныхъ иконъ въ золотыхъ и серебро-позлащенныхъ окладахъ, но они въ достаточномъ количествѣ успѣли проникнуть во второстепенные лаврскіе храмы, особенно въ трапезы, часовни, настоятельскіе покои, братскія кельи и здѣсь въ свою очередь, повидимому, прочно осѣлись. Разъ допустивъ въ иконостасы православныхъ храмовъ изображенія, принятыя римско-католическою церковію о. Павелъ съ его учениками и на традиціонные византійско-русскіе иконописные типы уже долженъ былъ глядѣть не совсѣмъ такъ, какъ смотрѣлъ старый троицкій иконникъ на свой переводъ. Строго-консервативное къ нимъ отношеніе смѣнилось въ его школѣ болѣе или менѣе свободнымъ. Преосв. Арсеній, едва успѣвъ познакомиться съ первыми иконами кисти Казановича, указомъ отъ 8 марта 1748 года предписывалъ Учрежд. Собору „писать отнынѣ въ оной лаврѣ случающіеся образа видѣнія пресв. Богоматере преп. чудотворцу Сергію живописцамъ инвенцію такую, какъ нынѣ посланный изъ Санктъ-Петербурга съ подъячимъ Васильемъ Байковымъ образъ написанъ“¹⁾. Неизвѣстно, что это была за инвенція и слѣдовалъ ли ей потомъ Казановичъ, которому съ подпискою былъ объявленъ указъ; но документально засвидѣтельствовано то, что подъ его присмотромъ въ 1752—53 годахъ три Холуйскихъ иконописца (Стефанъ Оботинъ, Никита Андреевъ Меншой и Иванъ Суботинъ) писали названную икону „противъ данного имъ трехрублеваго куншиту“²⁾.

Послѣ того, какъ старинный и мѣстно-чтимый образъ, въ тысячахъ экземпляровъ ежегодно расходившійся по рукамъ поклонниковъ со всей Руси, заставили писать на западный манеръ, по какому-то трехрублевому куншту, что удивительнаго, если древнее иконописное преданіе, доселѣ еще державшееся въ стѣнахъ знаменитаго монастыря, стало въ немъ забываться, и мѣсто прежняго писанія иконъ съ лучшихъ византійско-русскихъ образцовъ заступило рабское подражаніе новѣйшимъ произведеніямъ итальянскихъ, нѣмецкихъ и французскихъ художниковъ и гравировъ. Удивительно то, что новыя иконы, писанныя не по-иконному, а

¹⁾ Журн. 1748 г. № 159 л. 117.

²⁾ *Иером. Арсеній*, Истор. свѣд. объ иконоп. въ Троиц. лаврѣ: питом. Сборникъ на 1873 г. стр. 125.

по-живописному, на которыхъ фигуры съ ихъ пластическими формами и свободными до непринужденности движеніями согласены съ живою дѣйствительностію, гдѣ приняты во вниманіе законы перспективы и правильнаго освѣщенія, но забыто лишь религіозное назначеніе предмета, встрѣтили благосклонный пріемъ у иноковъ, аскетизмъ и строгая мораль которыхъ должна бы удалять изъ иконописнаго искусства то, что слишкомъ много говоритъ эстетическому чувству и производитъ черезчуръ пріятное впечатлѣніе на глазъ ¹⁾.

¹⁾ Къ наглядному ознакомленію съ этимъ свободнымъ и нѣсколько даже фривольнымъ направленіемъ, проникшимъ въ лаврскую церковную живопись въ половинѣ XVIII стол., могли бы отчасти служить *мѣстныя* иконы надвратной *Предтечевской* церкви (Спасителя, Божіей Матери, Явленія Ея преп. Сергію и въ особенности Рождества Іоанна Предтечи) и *Михеевской* (Спасителя, Богоматери и посѣщенія Ею преп. Сергія), если бы въ 1901—1903 годахъ онѣ не были *совершенно заново переписаны*. Иконы для церкви Іоанна Предтечи были изготовлены въ 50-хъ, а для Михеевской въ 80-хъ годахъ XVIII стол. Въ отношеніи свободы замысла, композиціи и исполненія послѣднія особенно были типичны. Богоматерь на иконѣ въ церкви преп. Михея изображена была сидящею съ скорбно-задумчивымъ выраженіемъ въ лицѣ и руками сложенными персты въ персты на десномъ колѣнѣ. Справа отъ зрителя въ сердце Ея направлень былъ мечъ, а позади, изъ-за главы Ея виднѣлся крестъ съ обычнымъ титломъ и терновымъ вѣнцомъ въ перекрестьи. Въ общемъ икона являлась иллюстраціей къ словамъ Симеона Богопримца: *И тебѣ же самой душу пройдетъ оружіе* (Луки 2, 35). Спаситель былъ представленъ коленнопреклоненнымъ съ страдальческимъ взоромъ, устремленнымъ на чашу, поддерживаемую вверху ангелами. Образъ явленія Богоматери сохраненъ и только поновленъ въ краскахъ. Богатый орнаментъ изъ картушей, вазъ съ цвѣтами и гирляндъ украшалъ двѣ первыя иконы и отчасти чеканщикомъ переведенъ былъ на оклады. На серебр. ризѣ Спасителя была надпись: „1786-го году месеца декабря 23 дня зделана сия риза на образъ Спасителя по обещанію. Ерьмонахъ Ізмаиль“; на окладѣ иконы явленія Богоматери: „1793 года месеца сентебря 18 дня зделана сия риза по обѣщанію коштомъ іеромонаха Геласія“. Старые типичные оклады теперь замѣнены новыми.—Всѣ эти иконы невольно приходили на память намъ въ Ригѣ, при обоарѣнннхъ достопримѣчательностей тамошней, при архіерейскомъ домѣ, *Алексѣевской* церкви, которая, какъ видно изъ надписи на одномъ изъ столбовъ ея, была „зачата и совершена раченіемъ“ генералъ-поручика А. П. Долгорукаго (род. 1700 г., ум. 29 мая 1761 г.), въ десятилѣтнее губернаторство его въ городѣ. Нѣкоторыя мѣстныя и на столбахъ находящіяся иконы ея, напримѣръ, собора пресв. Богородицы, святыхъ: Ігнатія Богоносца, Іоанна Милостиваго и муч. Антиція, трехъ вселенскихъ святителей (письма Алексѣя Контарева) и въ особенности образъ Петра и Павла, соборъ архистр. Михаила и Воздвиженіе креста Господня—всѣ

Особенно дорожили власти образами кисти о. Павла Казановича. Получивъ отъ него въ сентябрѣ 1748 года десять иконъ *явленія Богоматери пр. Сергію*, они наказывали ризничему „блюсти ихъ накрѣпко и никуда не отдавать безъ соборнаго приказанія“¹⁾. Эти иконы подносились только высочайшимъ особамъ да знатнымъ персонамъ въ благословеніе отъ обители²⁾. Цѣнились и вообще труды о. Павла по украшенію лавры, церковное и прочее благолѣпіе которой самимъ Учр. Соборомъ ставились въ прямую связь съ его именемъ. Признавая его по сравненію съ Каменскимъ много трудолюбивѣе и лаврѣ полезнѣе, послѣдній постепенно улучшалъ ему столъ и увеличивалъ вознагражденіе. Находя и этого недостаточнымъ, въ присутствіи своемъ 9 сент. 1752 года Соборъ постановляетъ сшить о. Павлу шубу на лисьемъ мѣху съ шелковымъ верхомъ, а чрезъ какіе-нибудь полгода послѣ этого „за вѣлѣностныя труды его въ исправленіи живописнаго искусства и рачительнѣйшее прилежаніе въ смотрѣніи надъ иконописцами и ученіи семинаристовъ“ опредѣляетъ ему жалованье и порцію „противу соборныхъ и трапезовать за соборнымъ столомъ“³⁾. Счумѣвъ стать авторитетомъ у своихъ властей по всѣмъ вопросамъ, касавшимся его службы и профессіи, Казановичъ дѣлается извѣстнымъ и за предѣлами Троицкаго монастыря. Въ маѣ 1752 г. поступаетъ въ обученіе къ нему іеромонахъ Орховицкаго монастыря изъ Славоніи, Захарія Алексѣевъ, пріѣхавшій было сначала въ Кіевъ, „для исправленія себя во иконопиствѣ, но не сыскавшій ни въ одномъ изъ тамошнихъ монастырей искуснаго въ иконо-

три кисти *Дорогобужскаго* Феодора Леонова (1757—1758 гг.), — живыми позами изображенныхъ на нихъ лицъ, своимъ реальнымъ исполненіемъ и богатымъ помѣстамъ орнаментомъ весьма близко напоминали выше названные и отчасти описанные наши лаврскіе образа. Направленіе церковной живописи тамъ и здѣсь въ общемъ одинаково и зависѣло на юго-западѣ и въ Малороссіи отъ тѣхъ-же причинъ, что и на Москвѣ. Даже представителями искусства въ послѣдней, „живописныхъ дѣлъ мастерами“ являлись на сѣверѣ нерѣдко тогда малороссіане..

¹⁾ Проток. 1748 г., № 116 л. 355.

²⁾ Проток. 1749 г., № 464 л. 431—432.

³⁾ Прот. 1749 г. № 386 л. 225—226. Прот. 1751 г., № 72 л. 218; № 101 л. 301—302. Проток. 1752 г., № 7 (дополнит.), л. 881; Проток. 1753 г., № 38 л. 123., сл. Журн. 1753 г., № 107 л. 96.

писаніи мастера“ ¹⁾. Въ 1758 году у него-же учится служительскій сынъ Новгородскаго Антоніева монастыря ²⁾.

Чувствительный уколъ самолюбію о. Павла и критика направленія, даннаго имъ живописной лаврской школѣ и Троицкому иконописанію, послѣдовали съ той стороны, откуда всего менѣе, повидимому, ихъ можно было ожидать. 22 октября 1758 года духовникъ импер. Елизаветы Петровны, протоіерей московскаго Благовѣщенскаго собора Ѳеодоръ Дубянскій, писалъ архим. лавры Гедеону: „Октября 1 дня Ея Импер. Величество, въ присутствіе свое въ придворной церкви, изустно ему указать соизволила объявить именной своего Импер. Величества указъ, дабы отнынѣ впредь въ Свято-Троицкой Сергіевой лаврѣ образа преп. чудотворца Сергія писаны были *противъ прежняго*, ибо Ея Величество соизволила усмотрѣть, что *нынѣ пишутся они съ отмыною*“. Архимандритъ наикрѣпчайше подтверждалъ Учрежд. Собору „немедленно объявить съ подпискою іеромонаху Павлу, чтобы тѣ образа писаны были въ силу вышеобъявленнаго высочайшаго Ея Имп. Величества повелѣнія“ ³⁾. Къ сожалѣнію, справедливое замѣчаніе императрицы и строгое предписаніе монастырскимъ властямъ слишкомъ запоздали. Въ сентябрѣ 1759 г. о. Павелъ „за старостію и слабостію здоровья“ просилъ уволить его отъ должности учителя ⁴⁾, а заступившіе его мѣсто въ живописной школѣ Петръ Благовѣщенскій и Исидоръ Ленъковъ ⁵⁾ — самые лучшіе и даровитые изъ его учениковъ, будучи вызваны поочередно въ Петербургъ для „иконного и протчаго живописнаго исправленія“ въ церкви Троицкой Новосергіевской пустыни, „избирали принадлежащія къ тому рисунки съ кунштовой Библии“, нарочно для этой цѣли, по распоряженію архим. Гедеона, затребованной изъ лавры ⁶⁾. Да и сама Государыня, заботившаяся о писаніи

¹⁾ Журн. 1752 г., № 119 л. 108, сл. Указы 1752 г. № 121 л. 355—356.

²⁾ Указы 1758 г., № 231 л. 728.

³⁾ Указы 1758 г., № 375 л. 1084.

⁴⁾ Указы 1759 г., № 398 л. 319.

⁵⁾ Указы 1759 г., № 398.

⁶⁾ „Понеже потребна въ ымѣющуюся въ Санктъ-Петербургѣ Троицкую Ново-Сергіевскую пустыню для исправленія въ новопостроенной большой церкви иконнаго и протчаго живописнаго украшенія кунштова Библия, с которой бы возможно было надлежащія къ тому избирать рисунки; того ради Его Высокопреподобіе приказалъ Учрежденному Собору, спра-

образовъ преп. Сергія „по прежнему“ и въ то же время хотѣвшая десятками статуй украсить строившуюся тогда въ лаврѣ колокольню, дозволившая преосв. Арсенію къ соблазну инокѣвъ убрать геніями и полуобнаженными женскими фигурами своды своихъ Троицкихъ покоевъ и предписывавшая чрезъ св. Синодъ выносить повсюду изъ церквей старыя иконы неискуснаго письма ¹⁾, подъ вліяніемъ господствовавшихъ у насъ тогда вкуса и понятій, не разъ забывала то, о чемъ говорило ей неподдѣльное религиозное чувство въ Благовѣщенскомъ соборѣ въ праздникъ Покрова Богоматери.

А. Голубцовъ.

въсь въ Троицкой Семинарской библіотекѣ или въ книгохранительной полатѣ, ежели таковыхъ кувштовыхъ Библей находится при лаврѣ двѣ, то изъ оныхъ одну для вышеписанного исправленія прислать въ С.-Петербургъ со отправляющимися въ домъ Его Высокопреподобія, къмъ надлежитъ, служителями во всякой крайней скорости. А котораго числа и съ кѣмъ имяны оная Библия послана быть имѣеть, объ ономъ в домовую кантору репортовать немедленно. А егда изъ реченныхъ Библей при лаврѣ имѣется одна, то уже оной не присылать, понеже таковая Библия куплена будетъ въ С.-Петербургѣ“. Указы 1759 г. № 54 л. 136 (книга № 779); см. № 499 л. 570, кн. № 780.

¹⁾ Указы 1759 г., № 137, л. 346, сл. № 384, л. 289.



Объ отношеніи христіанъ II—III столл. къ искусству ¹⁾.

Христіанство явилось послѣ того, какъ древній, античный міръ прошелъ долгій путь развитія во всѣхъ сторонахъ культурной жизни. Всѣ эти стороны, какъ легко понять уже изъ общаго строя греко-римской жизни, были проникнуты элементами язычества и связаны съ его религіозными представленіями. Классическое искусство стояло на той же почвѣ. Свои художественные идеалы, свое общечеловѣческое содержаніе оно выражало въ формахъ, отвѣчавшихъ тогдашнему міросозерцаію, и по тѣсной связи, какая существовала между ними и представленіями античной міеологіи, глубоко входило въ религію и служило ея проводникомъ. Искусство было переполнено міеологическими образами, и классическій художникъ не могъ отрѣшиться отъ нихъ въ своихъ созданіяхъ. Съ этимъ характеромъ являлись не только изображенія боговъ, героевъ и тѣ или другія принадлежности культа, но нерѣдко и обыкновенныя явленія жизни и предметы природы. Самою распространенною и доведенною до высшей степени совершенства отраслю искусства въ классическомъ мірѣ была пластика или скульптура, но въ статуяхъ и изваяніяхъ послѣдній почиталъ своихъ боговъ и этотъ родъ искусства такъ тѣсно слился съ античною религіей, что казался совсѣмъ неотдѣлимымъ отъ нея. Не говоря уже о пластикѣ, другія отрасли искусства и прежде всего произведенія живописи питались и, такъ сказать, вну-

¹⁾ Рефератъ, предложенный съ сокращеніями въ засѣданіи отдѣленія церковныхъ древностей VIII археологическаго съезда въ г. Москвѣ.

пались большею частію мифами и легендами, выведившимися на сцену въ жанровыхъ картинкахъ изъ тогдашняго быта, въ пейзажахъ и орнаментахъ, украшавшихъ плафоны и стѣны греко-римскихъ жилищъ. Предметы комнатнаго убранства и обыкновенныя домашнія утвари, какъ-то: люцерны или лампочки, находимыя въ колюмбаріяхъ, ящички для духовъ и другія бездѣлушки женскаго туалета, даже кухонныя принадлежности въ родѣ вѣсовъ и кастрюлей, ситковъ и формъ для пирожнаго, въ своихъ украшеніяхъ также не свободны отъ этого мифологическаго мотива, отдѣланы въ томъ же языческо-классическомъ вкусѣ. Ни одинъ изъ народовъ древняго міра не обладалъ такимъ художественнымъ чутьемъ, и нигдѣ искусство не занимало такого виднаго положенія въ общемъ строѣ жизни, частіе—въ области религіозной, какъ въ Греціи. Самая религія грековъ была въ лицѣ своихъ боговъ не чѣмъ инымъ, какъ культомъ эстетическаго антропоморфизма, а потому и художественная форма, въ которую облекались религіозныя представленія грека, сдѣлалась въ ихъ религіи существенною стихіей, сплотилась съ ея содержаніемъ и воспитывала религіозное чувство вѣрнѣ всякихъ догматическихъ формулъ и теоретическихъ правилъ. Римляне заимствовали у Этрусковъ космогонію и мифологію, близкую къ греческой, а потомъ, когда вошли въ непосредственныя отношенія съ греками на правахъ побѣдителей, усвоили себѣ самую эстетическую оболочку греческой религіи и ея художественныя формы. Большинство художниковъ, особенно живописцевъ, работавшихъ въ Римѣ, были первоначально греки или же образовавшіеся въ ихъ школахъ римляне; большая часть сюжетовъ были цѣликомъ заимствованы изъ еллинской мифологіи и эпоеи. Не слѣдуетъ забывать и того, что съ упадкомъ древней религіи и съ разложеніемъ римскаго общества наступила пора и общаго нравственнаго приниженія, вслѣдствіе чего искусство приняло ложное направленіе, усвоило и разрабатывало мотивы, благопріятствовавшіе тогдашней распущенности нравовъ. Такъ, на примѣръ, нельзя не видѣть, что живопись временъ имперіи нѣкоторымъ изъ сюжетовъ отдаетъ предпочтеніе и почти не затрогиваетъ мифовъ и легендъ, которые заключали въ себѣ что-либо важное и серьезное, подъ вымысломъ скрывали какую-нибудь философскую мысль, ре-

лигіозную или моральную истину. Извѣрившемуся и нравственно развращенному обществу нравилось въ міеологіи и легендахъ то, что было въ нихъ граціознаго и пикантнаго. Оно интересовалось міеами, въ которыхъ рассказывалось про любовь и любовныя предпріятія боговъ Олимпа, про ихъ приключенія и разнаго рода слабости. „Кажется“, замѣчаетъ Жюль Мартъ, характеризуя состояніе живописи при имперіи, „что греко-римскіе живописцы не знали другихъ сюжетовъ, кромѣ любовныхъ. За рѣдкими исключеніями ихъ міеологическія картины суть только чувственные и сладострастные анекдоты“¹⁾. Не довольствуясь въ своихъ произведеніяхъ шаловливыми амурами, нагими nereидами и вакханками въ самыхъ нескромныхъ позахъ, предпримчивыми въ любви фавнами и сатирами, художники названной эпохи росписывали плафоны и стѣны похождениями боговъ и богинь высшаго разряда—проказами Юпитера, Марса, Аполлона, Нептуна и Вакха, грѣхами Венеры на Олимпѣ и вѣдъ его, приключеніями Діаны и Эндиміона, Юноны и Париса, Полифема и Галатеи, Цирцеи и Улисса, Леандра и Геро и т. д. Кто усумнился бы въ подобномъ характерѣ греко-римскаго искусства за время появленія христіанства, тому самое лучшее поѣхать въ Италію, чтобы въ секретныхъ отдѣленіяхъ ея музеевъ и откопанныхъ домахъ Помпеи и Геркуланума видѣть эти разсчитанныя на возбужденіе низкой страсти произведенія живописи и ваенія и наблюдать на мѣстѣ безконечный рядъ еще болѣе соблазнительныхъ и уже совсѣмъ непристойныхъ по своимъ сюжетамъ картинъ²⁾. Въ древне-классическомъ искусствѣ, когда строгій эстетическій вкусъ водилъ рѣзцомъ и кистью художника, форма была выраженіемъ идеи въ лучшемъ смыслѣ этого слова: въ эпоху упадка искусства форму поставили выше всего и чувственно-вызывающія положенія замѣнили собою художественныя формы древней живописи и пластики.

Въ такомъ въ общихъ чертахъ положеніи застало христіанство міръ античный съ его хотя бы на видъ и очаро-

¹⁾ Руководство къ этрусской и римской археологіи, въ переводѣ Первова, стрр. 89—91, 95—98. Митава. 1890 г.

²⁾ *Классовскій В.*, Помпея и открытыя въ ней древности, стрр. 69—71, 97—98, 144—145, 159, 165—166, 169—171, 177—178, 191, 195, 203, 214, 216—219, 222, 229—230, 274, 280—283, СПб. 1856.

вательнымъ, но въ сущности легкимъ и утонченнымъ искусствомъ, служившимъ интересамъ языческой религіи. Понятно само собою, что христіанство въ виду грубо-чувственного направленія греко-римскаго искусства не могло съ нимъ помириться и въ лицѣ нѣкоторыхъ своихъ представителей стало къ нему въ рѣшительную оппозицію. Къ этому присоединилось и вліяніе іудейства, стоявшаго въ столь близкихъ догматическихъ и литургическихъ отношеніяхъ къ христіанству и изъ среды котораго вышли первые его послѣдователи. Отвращая евреевъ отъ идолопоклонства и исходя изъ мысли о неизобразимости Божества, какъ существа абсолютнаго, ветхозавѣтная религія своею заповѣдью: *Не сотвори себѣ кумира и всякаго подобія* (Исх. XX, 4; Второз. V, 8) запрещала представленіе Божества въ какомъ бы то ни было чувственномъ образѣ. Насколько вторая заповѣдь осуждала искусство въ его принципѣ—это другой совершенно вопросъ; но замѣчательно, что въ нѣкоторыхъ богословскихъ кружкахъ пониманіе ея было самое буквальное, и христіанскіе моралисты пользовались этою формулою противъ употребленія искусства въ церкви и для своихъ апологетическихъ цѣлей.

Въ первые вѣка существованія церкви, когда нетерпимость къ язычеству выражалась въ формѣ рѣзкаго протеста и религіозный антагонизмъ пренятствовалъ членамъ новаго религіознаго общества провести границу между искусствомъ и представленіями, съ которыми оно связывалось въ мірѣ языческомъ,—въ средѣ христіанства образовалась партія, которая отнеслась къ классическому искусству до того враждебно, что въ пылу полемики готова была отрицать въ самомъ принципѣ его приложеніе въ христіанствѣ. Наиболее яркимъ выразителемъ убѣжденій этой суровой, антихудожественной партіи, дошедшей до самыхъ крайнихъ выводовъ, является безъ сомнѣнія Тертуллианъ. По своему характеру онъ принадлежалъ къ числу тѣхъ живыхъ, быстро увлекающихся натуръ, которыя не знаютъ благоразумной и сдержанной тактики, но, преслѣдуя любимую мысль, являются или крайними оптимистами или же отъявленными пессимистами, смотря по свойству дѣла. Проникнутый ненавистью къ идолопоклонству и нетерпимый ко всему, что имѣло какую-либо связь съ нимъ и могло служить для него пищей, Тертуллианъ съ этой точки зрѣнія видитъ въ искусствѣ

опору языческихъ понятій, причину ихъ успѣшнаго распространенія, поддержку враждебнаго христіанству культа. Сила и вліяніе язычества были бы, по нему, ничтожны безъ пышности и суетнаго великолѣпія его богослуженія. „Прежде, чѣмъ появились въ мірѣ дѣлатели идоловъ, храмы были пусты и стѣны ихъ голы. Хотя идолопоклонство существовало и ранѣе, но оно не имѣло имени. А когда диаволь ввелъ въ мірѣ дѣлателей статуй и всякаго рода изображеній, эта язва рода человѣческаго получила какъ бы тѣло и имя“. Конечно рѣзкія нападки Тертулліана направлялись главнымъ образомъ противъ дѣлателей идоловъ, но его горячая натура не удержалась на этой почвѣ и въ жару увлеченія заходила такъ далеко, что не отдѣляла искусства самого въ себѣ отъ того положенія, какое оно занимало въ то время въ мірѣ языческомъ, отъ той дѣйствительно некрасивой роли, какую ему приходилось играть въ судьбѣ древнихъ религій. По его понятію, искусство есть тайное идолослуженіе, и тѣ, которые посвящаютъ ему свои силы—будутъ ли то ваятели, живописцы или граверы, — всѣ они служатъ дѣлу діавола и распространяютъ интересы язычества. Всякое искусство, производящее идола, какого бы рода оно ни было, становится главою идолопоклонства. И не важно, выходитъ ли изображеніе изъ рукъ ваятеля, скульптора или швеи; сработанъ ли идолъ изъ гипса, красокъ, камня, мѣди, серебра или нитокъ. Изъ чего бы ни сдѣланъ былъ идолъ—все равно, такъ какъ не въ матеріалѣ дѣло, а въ его формѣ, въ томъ, что называютъ словомъ *είδος*. *Εἶδωλον* уменьшительное отъ *είδος*, а это по-гречески значитъ форма, образъ. Такимъ образомъ всякую форму, всякое изображеніе—большое или малое должно назвать идоломъ; всякій дѣлающій изображенія участвуетъ въ грѣхѣ идолопоклонства ¹⁾. X

¹⁾ De idolatria capp. 1 и 3. „Exinde iam caput facta est idololatriae ars omnis, quae idolum quoquomodo edit. Neque enim interest, an plastes effingat, an caelator exsculpat, an phrygio detexat: quia nec de materia refert, an gypso, an coloribus, an lapide, an aere, an argento, an filo formetur idolum. Quando enim et sine idolo idololatria fiat, utique, cum adest idolum, nihil interest, quale sit, qua de materia, qua de effigie, ne qui putet id solum idolum habendum, quod humana effigie sit consecratum. Ad hoc necessaria est vocabuli interpretatio: *είδος* graece formam sonat; ab eo per diminutionem *είδωλον* deductum, aequè apud nos formulam fecit. Igitur om-

Тертуллиана не только заявленъ протестъ противъ языческаго искусства, но оспаривается самый его принципъ—формальная сторона. Уже потому одному, что искусство имѣетъ дѣло съ образами, формами, онъ признаетъ его орудіемъ идолопоклонства и простираетъ этотъ рѣзкій отзывъ на всѣ роды искусства безъ исключенія. „Есть много и другихъ видовъ искусствъ, замѣчаетъ онъ въ другомъ мѣстѣ, которые хотя не соприкасаются съ приготовленіемъ идоловъ, однако не безвинны въ томъ, что даетъ силу послѣднимъ. Все равно: строишь ты или украшаешь, воздвигаешь ли храмъ, жертвенникъ или божницу, вырабатываешь ли металлическія полосы или устрояешь для идоловъ украшенія или даже помѣщеніе“¹⁾. „Богъ равно запрещаетъ“, продолжаетъ рассуждать апологетъ, „и дѣлать идоловъ и поклоняться имъ. Изображеніе или кумиръ дѣлается для того, чтобы поклоняться ему... Вотъ почему для искорененія идолопоклонства въ божественномъ писаніи сказано: *Не сотвори себѣ кумира и всякаго подобія, елика на небеси горѣ, и елика на земли низу, и елика въ водахъ подѣ землею*“. Бывшія у Евреевъ нѣкоторыя изображенія, на примѣръ мѣднаго змія въ пустынѣ, сдѣланы были по особому на то повелѣнію Божію, съ прообразовательнo-таинственною цѣлію и составляли исключеніе изъ правила, но не уничтожали его²⁾. Ветхозавѣтный законъ и для христіанъ имѣетъ силу. И затѣмъ, обращаясь къ христіанскимъ художникамъ, которые продолжали заниматься дѣланіемъ идоловъ, не хотѣли отказать отъ своей прежней профессіи и въ оправданіе себя и своего стараго ремесла ссылались на слова апостола: *„Кійждо въ званіи, въ немъ же призванъ бысть, въ томъ да*

nis forma vel formula idolum se dici exposcit. Inde idololatria omnis circa omne idolum famulatus est servitus. Inde et omnis idoli artifex eiusdem et unius est criminis: nisi parum idololatricam populus admisit, quia simulacrum vituli, et non hominis sibi consecravit“. Сн. русск. перев. Карнеева, ч. 1, стр. 118—119.

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

²⁾ De idol. capp. 4—5; русск. пер. ч. 1 стр. 119—121.

пребываетъ (1 Кор. VII, 20), Тертуллианъ замѣчаетъ, что хотя бы яснаго предписанія на этотъ счетъ и не дано было, но уже одного чина крещенія достаточно для убѣжденія въ томъ, что искусство приготовленія идоловъ противно нашей вѣрѣ и недостойно христіанина, отрицающагося сатаны и всѣхъ дѣлъ его. Намекая на обѣтъ, произносимый при крещеніи, онъ спрашиваетъ: „Можешь ли ты языкомъ отвергать то, что признаешь дѣломъ рукъ своихъ? исповѣдывать вѣру въ единаго Бога, приготовляя многихъ? Я только дѣлаю, но не поклоняюсь имъ, говоришь ты. Правда, но ты приготовляешь ихъ для поклоненія, приносишь имъ въ жертву свои дарованіе и труды,—становишься для нихъ болѣе, чѣмъ жрецомъ, потому что, благодаря тебѣ, у нихъ будутъ жрецы“. Идолодѣлателямъ, „которыхъ по настоящему не слѣдовало бы и принимать въ нѣдра церкви Божіей“¹⁾, Тертуллианъ рекомендуетъ для пропитанія обратиться къ сроднымъ ремесламъ, чтобы не умереть съ голоду²⁾. Онъ не прочь бы также изгнать произведенія искусства изъ христіанской среды и не допускаетъ употребленія ихъ даже въ домашнемъ быту. Декоративная сторона въ обстановкѣ жилищъ и та должна быть оставлена, какъ не соответствующая строгимъ нравамъ и степенности членовъ новой духовной религіи. Тертуллиану не нравится, что во время языческихъ торжествъ при входѣ въ христіанскія жилища возжигаются свѣтильники и даже въ такомъ большомъ количествѣ, что оставляютъ за собой дома язычниковъ. Лавровые вѣнки, которыми по праздникамъ христіане убирали свои жилища, также возбуждаютъ въ немъ неудовольствіе и протестъ³⁾.

Не раздѣляя крайняго взгляда и рѣзкихъ сужденій объ искусствѣ Тертуллиана, другіе апологеты, раннѣйшіе и позднѣйшіе его по времени, тоже далеки были отъ сочувственнаго отношенія къ употребленію христіанами священныхъ изображеній. Хотя они и не высказались на этотъ счетъ такъ полно, ясно и рѣшительно, какъ Тертуллианъ, но это

1) Въ Апостольскихъ Постановленіяхъ сказано: „Дѣлатель кумировъ, ставши христіаниномъ, пусть откажется отъ этой работы, или да извержется изъ церкви“.

2) De idol. capp. 6—8; русск. пер. ч. 1 стр. 122—125.

3) De idol. capp. 10 и 15; русск. пер. ч. 1 стр. 128, 136. Сн. Посланіе къ женѣ, по русск. пер. ч. 2 стр. 220.

видно изъ ихъ аргументаціи тамъ, гдѣ приходилось имъ имѣть дѣло съ произведеніями искусства въ ихъ культовомъ примѣненіи въ классическомъ мірѣ. Въ подобныхъ случаяхъ апологеты судили объ искусствѣ по большей части не какъ объективные спокойные наблюдатели, а какъ полемисты или моралисты. Вездѣ оно представляется у нихъ, какъ неразлучный спутникъ язычества, неизмѣнно-постоянный атрибутъ его, или же въ разладѣ съ доброй нравственностію. Въ этомъ отношеніи писатели первыхъ вѣковъ христіанства, за немногими исключеніями, обнаружили поразительное единомысліе: сужденіе, высказанное однимъ, въ той или другой формѣ почти всегда находитъ мѣсто у другого. Различіе, замѣчаемое между ними, небольшое и зависѣло отъ неодинаковости, такъ сказать, почвы, на которой они стояли, и точекъ зрѣнія, отъ которыхъ отправлялись въ своихъ разсужденіяхъ объ изображеніяхъ Божества и религіозно-культовомъ значеніи искусствъ. Тертуллианъ, какъ мы видѣли, отвергалъ послѣднія въ силу связи ихъ съ идолопоклонствомъ и въ виду опасностей со стороны язычества. Большинство же древне-христіанскихъ апологетовъ, исходя изъ понятія о Богѣ, какъ единомъ безначальномъ и несозданномъ Существѣ, невидимомъ и вездѣсущемъ Духѣ, величіе Котораго необъятно, утверждали, что Его невозможно какимъ-либо чувственнымъ образомъ представить, да Онъ и не нуждается въ этомъ, требуя отъ насъ лишь духовнаго поклоненія. Нашлись между ними и такіе, впрочемъ очень немногіе, которые не видѣли лично надобности въ изобразительныхъ искусствахъ въ дѣлѣ богопочтенія, основываясь на возвышенномъ представленіи природы человѣка, могущаго безъ всякихъ видимыхъ средствъ входить въ общеніе съ Божествомъ.

Аристидъ недоумѣвалъ, какъ это Еллины, превосходя образованностію варваровъ, поклонявшихся въ своихъ храмахъ изображеніямъ тварныхъ существъ и предметовъ, сами дошли до поклоненія безчувственнымъ идоламъ. „Удивляюсь, какъ они, видя послѣднихъ, дѣлаемыхъ мастерами, привязываемыхъ и вращаемыхъ ими, не поняли, что это не боги. Поэты и философы ихъ говорятъ, что изображенія сдѣланы въ честь Бога-Вседержителя и подобны Ему, Тому, Кого никогда никто не видалъ, чтобы судить, на что Онъ похожъ, и

никто увидать не можетъ. Они разсуждаютъ о Немъ, какъ объ имѣющемъ нужду въ жертвахъ, возліяніяхъ и въ храмахъ, но Богъ ничего изъ этого не ищетъ, и заблуждаются люди, такъ думающіе“¹⁾. „Мы не приносимъ множества жертвъ“, писалъ св. Іустинъ Мученикъ²⁾, „не дѣлаемъ вѣнковъ изъ цвѣтовъ въ честь тѣхъ, которыхъ сдѣлали люди и, поставивши въ храмахъ, назвали богами; ибо знаемъ, что они бездушны и мертвы и образа Божія не имѣютъ. Мы не думаемъ, чтобы Богъ походилъ на такія изображенія, въ которыхъ, говорятъ нѣкоторые, они представили Его для почитанія... Да и нужно ли сказывать вамъ, когда вы сами знаете, какъ художники обдѣлываютъ вещество, обтесываютъ и вырѣзываютъ, плавятъ и куютъ и нерѣдко изъ негодныхъ сосудовъ, посредствомъ искусства перемѣнивши только видъ и давши имъ образъ, дѣлаютъ то, что называютъ богами“³⁾. Вотъ что мы считаемъ не только противнымъ разуму, но и оскорбительнымъ для Бога, Который имѣетъ неизрѣченную славу и образъ“... Тагіанъ, по словамъ котораго языческая философія полна противорѣчій, а поэзія служила лишь къ тому, чтобы изображать битвы, любовныя похождения боговъ и растлѣніе души, серьезно изучалъ классическое искусство и пришелъ къ убѣжденію, что „его произведенія заключаютъ въ себѣ много вздора“. Онъ смѣялся надъ статуями знаменитыхъ мастеровъ, изображавшихъ недостойныхъ мужей и еще чаще развратныхъ женщинъ, и совѣтовалъ язычникамъ истреблять памятники подобнаго нечестія и искать того, что по-истинѣ прекрасно. „Бога, Котораго нельзя видѣть человѣческими глазами, нельзя изобразить, по нему, никакимъ искусствомъ“⁴⁾. Упрекая въ высокоуміи и похвальбѣ грековъ, считавшихъ себя изобрѣтателями ис-

1) *Покровскій А. И.*, Философъ Аристидъ и его недавнооткрытая апологія. стр. 14—15. 18—19. 27. Сергіевъ Посадъ. 1898 г.

2) Первой Апологіи гл. 9. Памятники древней христіанск. письменности въ русскомъ переводѣ свящ. *Преображенскаго*, т. III стр. 44—45. Москва. 1862 г.

3) Изъ какого вещества и посредствомъ какого искусства получили образъ тѣхъ, которыхъ Еллины считали за боговъ,—объ этомъ подробнѣе у автора Посланія къ Диогнету, гл. 2. Памятн. древн. христ. письм. т. IV. стр. 14—15. Москва. 1863.

4) Рѣчь противъ Еллиновъ, главы 1, 3, 4, 33—35; Памятн. древн. христ. письмен. т. IV, стр. 135—137, 139—140, 173—175.

искусствъ, Татіанъ наоборотъ подчеркиваетъ, что они заимствовали искусство отъ варваровъ, что Вавилоняне изобрѣли астрономію, Египтяне геометрію, Финикійцы письма, циклопы металлическое производство. Да и хвалиться этими изобрѣтеніями не слѣдуетъ. Обратная сторона дѣла, по мысли Аѳинагора, какъ бы дополняющаго въ данномъ пунктѣ Татіана, состоитъ въ томъ, что доколѣ не было искусствъ, не было и идолопоклонства. Не будь пластики, не было бы и истукановъ; не будь живописи, не появились бы изображенія боговъ въ очертаніяхъ красками. Нужны были художники и ихъ искусство, чтобы статуи и изображенія боговъ получили существованіе. Христіане ли, отличающіе Бога отъ матеріи, станутъ поклонниками сдѣланныхъ изъ вещества идоловъ, будутъ сторонниками искусствъ, создавшихъ религію язычества и упрочившихъ его богопочтеніе ¹⁾? „Но есть люди, замѣчаетъ Мелитонъ Сардійскій, которые говорятъ: въ честь Бога мы дѣлаемъ идола, и почитаютъ именно образъ Бога сокровеннаго. Не знаютъ они, что Богъ на всякомъ мѣстѣ.... А ты, жалкій человѣкъ, которому Богъ присутствуетъ въ тебѣ, внѣ тебя и надъ тобою, идешь и покупаешь себѣ изъ дома художника дерево, которое обрѣзано и обработано въ поруганіе Божіе; приносишь жертву этому истукану и не знаешь, что тебя осуждаетъ Око всевидящее и говоритъ тебѣ: какъ невидимый Богъ можетъ быть вырѣзанъ“ ²⁾? Теофилу Антиохійскому особенно смѣшнымъ казалось, что сами каменосѣчцы, ваятели, живописцы и плавильщики ставятъ ни во что своихъ боговъ, пока они находятся въ мастерскихъ художниковъ, ихъ отдѣлывающихъ, а потомъ, когда перемѣстятъ ихъ въ храмы, приходятъ къ нимъ съ усердіемъ и съ запасомъ жертвъ и возліаній, забывая, что эти боги продолжаютъ оставаться тѣмъ-же, чѣмъ были въ ихъ рукахъ, то есть: камнемъ, мѣдью, деревомъ, краской или другимъ какимъ веществомъ. „Видь Бога, замѣчаетъ св. отецъ, неописуемъ и неизъяснимъ“; его могутъ созерцать очами душевными лишь люди, свободные отъ грѣха, очистившіе себя

¹⁾ Апологін Аѳинагора главы 4, 6, 10, 15—18, 26; Памятн. древн. христ. письмен. т. V, стрр. 16, 19, 23, 30—34, 51. Москва, 1864.

²⁾ Рѣчь Мелитона въ Памятн. древн. христ. письмен., т. VII стрр. 30—31, 35—36, 39—41. Москва, 1866.

отъ всякой скверны ¹⁾. Мысль о возможности внутренняго общенія челоуѣка съ Богомъ и превосходствѣ его предъ внѣшнимъ богочтеніемъ особенно рельефно была выдвинута Минуціемъ Феликсомъ. На упрекъ язычника въ томъ, что христіане не могутъ ни сами видѣть, ни другимъ показать Бога, Котораго чтутъ, онъ замѣчаетъ: „Да, мы потому и вѣруемъ въ Бога, что не видимъ Его, но можемъ Его чувствовать сердцемъ... Богъ повсюду и не только близокъ къ намъ, но и находится внутри насъ“... „Какое изображеніе Его я сдѣлаю“, спрашиваетъ себя немного выше апологетъ, когда самъ челоуѣкъ, правильно разсматриваемый, есть образъ Божій? Какой храмъ Ему построю, когда весь этотъ міръ, созданный Его могуществомъ, не можетъ вмѣстить Его? Не лучше ли содержать Его въ нашемъ умѣ, святить Его въ глубинѣ нашего сердца?“ ²⁾.

Климентъ Александрійскій, яркими красками изображающій чувственное направленіе классическаго искусства и умѣло разоблачающій всю нелѣпость почитанія язычниками безчувственныхъ идоловъ, предостерегалъ вѣрующихъ своего времени отъ того и другого и находилъ весьма мудрымъ ветхозавѣтное запрещеніе дѣлать какія-либо изображенія Божества. „Законодатель хотѣлъ возвысить наши умы въ созерцательныя области, а не останавливать ихъ на матеріи. Неправда, будто величіе Божіе потеряетъ въ своемъ блескѣ, если Божество не будетъ представляемо обыденнымъ искусствомъ; напротивъ, поклоняясь Существо безтѣлесному, примѣчаемому лишь окомъ духовнымъ, изображая Его въ чувственномъ образѣ, значить только унижать Его.... Такъ думали и Евреи, воздвигнувъ храмъ безъ кумировъ въ немъ“. Еще лучше и правильнѣе поступаютъ христіане, „не привязывая ни къ какому опредѣленному мѣсту присутствія Того, Кто объемлетъ Собою всю вселенную“. Душа чистая есть храмъ болѣе угодный Богу, чѣмъ всѣ великолѣпныя зданія,

¹⁾ *Феофила* къ Автолику книга первая, главы 2—3, 10; кн. 2 глава 2; въ Памятн. древн. христ. письмен, т. VI, стр. 10—11, 18, 24—25. Москва, 1865.

²⁾ *Минуція Феликса* Октавій, главы VII, X, XXI, XXIII, XXIX, XXXII; въ Памятн. древн. христ. письмен. т. VII, стр. 58—59, 62—63, 79—82, 85, 96, 100—101.

воздвигнутыя въ честь Его человѣческою рукою ¹⁾. Сторонниками того же спиритуалистическаго взгляда и вмѣстѣ противниками религіозно-обрядовой вѣщности были Арнобіи, Лактанцій и Оригенъ. Не чувствуя самъ потребности и не признавая религіозно-воспитательнаго значенія за христіанскими символами для другихъ, Арнобіи сильно возставаля противъ изображеній Божества и даже прямо находилъ оскорбительнымъ для величія Божія ихъ религіозное употребленіе ²⁾. Ученикъ его Лактанцій, допуская изображенія въ качествѣ напминательныхъ знаковъ, рѣшительно отрицалъ однакожь необходимость для чествованія образа Бога вездѣсущаго и смотрѣлъ на живописцевъ съ ваятелями, какъ на распространителей идолопоклонства и языческихъ суевѣрій, наравнѣ съ постами. Оригенъ, какъ натура возвышенно-самоуглубленная, въ глазахъ котораго тѣла христіанъ были храмами Божиими, не придавалъ, понятно, значенія дѣламъ только наружной набожности и не одобрялъ, на примѣръ, лицъ, прилагавшихъ старанія къ благоукрашенію церквей, но мало заботившихся объ исправленіи своего нрава и воспитаніи въ себѣ религіозной настроенности. Онъ неблагосклонно относился и къ искусству, усматривая своего рода ложь въ немъ, видя, какъ своими произведеніями оно отвлекало людей неразумныхъ отъ предметовъ духовныхъ и мысли о Богѣ и обращало къ землѣ, прилѣпляло къ чувственному ихъ душевныя очи ³⁾.

Разумѣется, въ жизни каждаго изъ названныхъ писателей, ихъ происхожденіи, образованіи, индивидуальныхъ склонностяхъ и увлеченіи тѣмъ или другимъ ученіемъ, на примѣръ монтанизмомъ и аскетизмомъ, можно находить обстоятельства, не располагавшія ихъ въ пользу употребленія христіанами изображеній съ религіозными цѣлями; но общео причиною нерасположенія апологетовъ къ искусству было безъ сомнѣнія его грубо чувственное направленіе въ соединеніи съ служебно-культовою ролью въ мірѣ языческомъ. Къ неблагопріятному отношенію къ религіозно-художествен-

¹⁾ Стромать кн. V, гл. 5, 11; кн. VI гл. 5; перев. *Н. Корсунскаго* столб. 539, 583, 808.

²⁾ *Arnobii Disputat. adv. gent., lib. VI c. 1. Augusti, Beitr. z. christl. Kunstgesch. I, 103—146, II. 81* и далѣе.

³⁾ *Contra Celsum lib. VIII. c. 9; 10* Бесѣда на кн. Исуса Навина.

нымъ изображеніямъ могли дать поводъ и первыя произведенія искусства, вращавшіяся въ христіанскомъ обществѣ и выходившія изъ его среды. Кто бы ни были художники, занимавшіеся этимъ дѣломъ, на первое время они по необходимости принадлежали античной школѣ и держались ея образцовъ. Они не успѣли еще выработать самостоятельной формы для выраженія христіанскихъ сюжетовъ и профанировали эти послѣдніе не съ злонамѣренною цѣлю, а по неумѣнью стать выше обычныхъ приемовъ тогдашней школы. Переимѣнивъ религіозныя вѣрованія, они оказывались безсильными переимѣнить художественный стиль, отдѣлаться отъ вѣковыхъ преданій и стать въ уровень съ содержаніемъ библейскихъ и евангельскихъ сюжетовъ. Выходило такимъ образомъ, что христіанскія изображенія добраго пастыря нѣсколько походили на жанровыя картинки классическихъ художниковъ, въ которыхъ выводились на сцену пастухи, окруженные стадами и съ овечками на плечахъ; апостолы и пророки изображались съ атрибутами почтенныхъ лицъ римскаго служебнаго міра, а новыя религіозныя идеи нерѣдко выражались въ символахъ языческаго происхожденія. Даже въ сравнительно позднее время художники дѣлали попытки изображать Христа въ чертахъ античнаго Зевеса. Если подобный способъ изображенія былъ допускаемъ на стѣнахъ катакомбъ, въ христіанскихъ усыпальницахъ, находившихся, вѣроятно, подъ наблюденіемъ клириковъ, то что же сказать о домашнемъ бытѣ, о частномъ употребленіи, куда этотъ надзоръ не проникалъ, гдѣ предметы искусства имѣли декоративное значеніе, а потому допускали болѣе свободы въ исполненіи и принимались съ меньшею разборчивостью?

Но на отрицательномъ отношеніи къ религіозному искусству христіанство не могло остановиться. Съ безусловнымъ осужденіемъ искусства отвергалась и всякая церковная внѣшность. На такой холодной высотѣ сужденія, на какой стояли нѣкоторые изъ древне-христіанскихъ писателей, не могло удержаться христіанское чувство, не входя въ безысходное противорѣчіе съ потребностями сердца и естественными склонностями своей природы. Рѣшеніе этой важной задачи о примѣненіи искусства въ области христіанскаго культа должно было принадлежать возрѣнію болѣе умѣренному и спокойному, и оно не замедлило дать себя знать въ то са-

мое время, какъ раздавались несочувственные голоса противъ искусства. Сами представители отрицательнаго направленія уже давали выходъ къ такому примирительному взгляду. Если исключить рѣзкій, беспощадный отзывъ Тертуллиана, вѣдь и по ихъ мнѣнію искусство враждебно христіанству не въ самомъ принципѣ, а въ томъ приложеніи, какое изъ него сдѣлали, употребивъ его орудіемъ язычества, средствомъ для выраженія и распространенія его религіозныхъ идей. Вопросъ о христіанскомъ искусствѣ при такомъ объясненіи дѣла не рѣшался непременно отрицательно и его возможность не подрывалась. Не говоря уже объ отцахъ церкви IV—V столл., защищавшихъ употребленіе искусства противъ нападеній на него и довольно рѣшительно опредѣлившихъ ту услугу, которую оно оказывало, оказываетъ и будетъ приносить церкви ¹⁾; даже и первые предубѣжденные цѣнители искусства придавали важное значеніе личному отношенію художника къ своему дѣлу и разграничивали ремесло, работу, формальную сторону отъ того, какъ, для чего и по какимъ побужденіямъ она производилась. Тертуллианъ въ свое время, какъ мы видѣли, уже имѣлъ дѣло съ такими художниками, которые и по переходѣ въ христіанство не желали разставаться съ своими старыми занятіями—дѣланіемъ идоловъ и оцѣнивали значеніе ихъ доводовъ съ точки зрѣнія не искусства, но того дѣла, которому они служили искусствомъ. Къ сожалѣнію Тертуллианъ и другіе апологеты, вообще говоря, раздѣлявшіе этотъ взглядъ, не развили его подробно въ своихъ сочиненіяхъ и не провели послѣдовательно только потому, что находились въ борьбѣ съ язычествомъ и видѣли въ искусствѣ сильное орудіе его пропаганды. Когда же они смотрѣли на памятники искусства съ точки зрѣнія исторической, то и разсуждали совершенно иначе. Тутъ они оказывались знатоками и цѣнителями искусства. Съ видимымъ интересомъ они заносятъ на страницы своихъ трактатовъ такія или иныя извѣстія о многихъ произведеніяхъ античной пластики, порою обстоятельно описываютъ ихъ и невольно отдають дол-

¹⁾ Обстоятельныя рѣчи объ этомъ въ статьѣ И. С. Бачалдина: Изобразительныя искусства и святые отцы церкви IV вѣка, помѣщенной въ журналъ *Вѣра и Церковь* за 1902 г.

жное этимъ прекраснымъ произведеніямъ художественнаго творчества. Не смотря на видимый антагонизмъ, писатели первыхъ вѣковъ христіанства принесли значительную пользу исторіи классическаго искусства, отмѣтивъ многіе изъ замѣчательнѣйшихъ его памятниковъ и объяснивъ ихъ внутренній смыслъ. Сами вышедши изъ интеллигентной среды, они обнаружили хорошее знакомство съ греко-римскимъ искусствомъ и его художественными идеями. Они не опасались оскорбить чувство своихъ современниковъ или набросить невыгодный свѣтъ на христіанскій догматъ, когда пользовались, напримѣръ, сравненіями, взятыми изъ области искусства, разясняя христіанское ученіе о безсмертіи души и воскресеніи тѣлъ ¹⁾; или, желая наглядно представить библейское ученіе о твореніи міра, изображали Творца подъ видомъ Художника, создающаго изъ гипса или глины задуманное изваяніе ²⁾. Подобныхъ художественныхъ образовъ и намековъ, которыми особенно охотно и широко пользовались моралисты, догматики и экзегеты послѣдующаго времени, не мало можно найти и въ сочиненіяхъ первыхъ христіанскихъ писателей. Обличая еретиковъ, Иринея Ліонскій, напримѣръ, весьма нерѣдко за сравненіями и подобіями для тѣхъ или другихъ лицъ и предметовъ обращался къ области искусствъ ³⁾, къ которымъ самъ явно былъ расположенъ и къ изученію которыхъ, какъ своего рода добродѣтели, онъ приглашалъ лжеучителей ⁴⁾. Св. отецъ глубоко сознавалъ и и довольно подробно объяснялъ смыслъ ветхозавѣтныхъ обрядовыхъ предписаній и новозавѣтныхъ священнодѣйствій и важное значеніе ихъ для человѣка, какъ существа тѣлесно-духовнаго. Чувства благодарности, любви и почтенія къ Богу не иначе могутъ выражаться послѣднимъ, какъ видимымъ образомъ; съ другой стороны и „подобіе предметовъ духовныхъ, небесныхъ не можетъ быть приближено иначе къ нашему пониманію“, какъ съ помощію земныхъ

¹⁾ *Климентъ Римскаго* первое посланіе къ Коринѣ. гл. XXV, въ Памятн. древн. христ. письмен. т. II, стр. 127—128. Москва, 1860.

²⁾ Памятн. др. хр. письм. т. IV стр. 20, 69; т. V стр. 31; т. VII стр. 72.

³⁾ *Иринея Ліонскаго* пять книгъ противъ ересей въ Памятн. др. христ. письм., стр. 33, 147, 149, 181, 201.

⁴⁾ Тамъ-же, стр. 258—259.

вещей¹⁾. При такомъ взглядѣ Приней Лионскій не могъ быть врагомъ священныхъ изображеній и не порицать Карпократіанъ за то только, что они изображали Христа. Климентъ Александрійскій, учившій о духовномъ поклоненіи Богу и ревниво оберегавшій христіанъ отъ языческаго идолослуженія и нравственно-развращающаго вліянія античнаго искусства²⁾, какъ глубокій знатокъ классической культуры, также не былъ въ принципѣ противникомъ послѣдняго. Искусство заслуживаетъ похвалы и уваженія, какъ бы такъ разсуждалъ онъ, но его не должно цѣнить наравнѣ съ истиною (*ἐπιτελοῦμαι μὲν ἢ τέχνη, μὴ ἀπατάω δὲ τὸν ἄνθρωπον ὡς ἀλήθεια*). Онъ умѣлъ понимать настоящее художество и вмѣстѣ съ современниками отдавалъ должную дань удивленія произведеніямъ знаменитыхъ мастеровъ: Праскителя, Лизиппа и Апеллеса. „Безъ сомнѣнія никто не затруднится“, говорилъ онъ и о другихъ, „отличить живопись истинно-художественную отъ вульгарной и пошлой, музыку благопристойную отъ разнузданной, красоту истинную отъ поддѣльной“³⁾. Но такъ какъ въ дѣйствительности Клименту нерѣдко приходилось наблюдать, какъ вредно бываетъ на людей особенно порочныхъ дѣйствіе искусствъ, то онъ полагалъ различіе между послѣдними, дѣлилъ ихъ на менѣе полезныя и болѣе полезныя. Изъ ряда послѣднихъ его особенною любовію пользовалась архитектура, которая, по его словамъ, чрезвычайно изоцряетъ душевныя способности, дѣлаетъ душу наиболѣе воспримчивою къ пониманію и способною отличить истину отъ лжи и, наконецъ, отъ предметовъ чувственныхъ возвышаетъ насъ къ вещамъ, лишь умомъ постигаемымъ⁴⁾.

Впрочемъ рѣшителями вопроса объ искусствѣ въ его отношеніи къ христіанству не могли быть эти теоретики-писатели съ своими идеальными или по крайней мѣрѣ односторонними взглядами на дѣло. Лично они могли стоять выше потребности въ наглядномъ, художественномъ выра-

1) Тамъ же стрр. 449, 463—470, 478, 484.

2) Увѣщаніе къ Еллинамъ въ перев. Н. Корсунскаго, стт. 107—114, 120—121, 123. Ярославль, 1888; Строматъ кн. VII гл. 5 ст. 808.

3) Строматъ кн. VI, гл. 17, въ перев. Корсунскаго ст. 766. Kraus, Geschichte d. christlichen Kunst, B. I s. 63.

4) Строматъ кн. VI гл. 11, въ перев. Корсунскаго ст. 712.

женіи религіи и относиться отрицательно ко всякому внѣшнему культу. Но не такъ смотрѣла на дѣло масса христіанскаго общества, для которой сужденія интеллигентныхъ личностей, въ родѣ апологетовъ, едва-ли имѣли, не говоримъ, обязательную силу, но даже и руководственное значеніе. И вотъ причина того противорѣчія, въ которомъ очутились выше изложенныя нами строгія воззрѣнія при столкновеніи ихъ съ интересами живой среды и съ наличными опытами художественной дѣятельности между христіанами. Посредствующимъ орудіемъ для сближенія этихъ противорѣчій сдѣлалась та нейтральная почва, на которой всего легче могли уживаться правила христіанскія съ преданіями языческими. Такою средою сдѣлалась на первый разъ домашняя жизнь христіанъ, гдѣ предметы искусства держались въ качествѣ житейской обстановки и, какъ своего рода обычай безразличный, не приходили въ столкновеніе съ новыми религіозными идеями. Здѣсь опасенія язычества не могли быть такъ сильны, какъ въ сферѣ церковной, а естественная склонность къ пріятной обстановкѣ домашней жизни, къ привычнымъ удовольствіямъ и наслажденіямъ, находили себѣ въ искусствѣ и его произведеніяхъ свободное удовлетвореніе. Климентъ Александрійскій, которому церковно-историческая наука обязана многими драгоцѣнными свѣдѣніями касательно частной жизни первыхъ христіанъ, съ одной стороны констатируетъ широкое развитіе въ нихъ эстетическихъ потребностей, а съ другой — высказываетъ свое собственное мнѣніе, что эти стремленія, правильно поставленныя и удовлетворяемыя, не противорѣчатъ христіанской морали. Онъ не устранялъ, подобно Тертуллиану, декоративной стороны изъ бытовой жизни вѣрующихъ, а напротивъ допускалъ живопись, пластику и мелкія промышленныя искусства въ качествѣ средства улучшить житейскую обстановку и устроить жизнь болѣе или менѣе съ удовольствіемъ. Жители Александріи его времени, особенно женщины, были заражены страстью къ роскоши въ одеждахъ, въ уборахъ, вообще въ нарядахъ. Совѣтуя христіанкамъ обуздывать себя въ стремленіи къ этого рода вещамъ, одѣваться прилично, то есть чисто, просто и безпритязательно, онъ не высказываетъ однакоже безусловнаго запрещенія носить имъ золотыя украшенія и одежды изъ болѣе тонкихъ и нѣжныхъ

матеріи. Онъ снисходитъ къ женщинамъ, живущимъ въ достаткѣ, тѣмъ болѣе къ богатымъ, и позволяетъ имъ въ надлежащее время и въ границахъ умѣренности наряжаться не изъ тщеславія или роскоши, а для того только, чтобы однимъ своимъ мужьямъ нравиться. Дозволяетъ не только женамъ носить золотое кольцо на пальцѣ, но и мужьямъ перстень—не для украшенія, а въ воспоминаніе брачнаго обѣта въ вѣрности и для наложенія печатей въ домовомъ хозяйствѣ на то, что требуетъ охраны ¹⁾. Только имѣя въ виду требованія христіанской степенности, Климентъ Александрійскій возстаетъ противъ неприличныхъ изображеній, встрѣчавшихся на тогдашнихъ перстняхъ, и вмѣсто принятыхъ у язычниковъ сюжетовъ рекомендуетъ христіанамъ вырѣзать на нихъ символы болѣе строгаго и достойнаго характера. „Печати у насъ должны быть съ изображеніемъ голубя, рыбы, корабля съ распущенными парусами, музыкальной лиры, которою пользовался Поликратъ; корабельнаго якоря, который рѣзбою изображалъ Селевкъ. Если кто рыболовъ, тотъ (пусть) вспомнитъ объ апостолѣ и объ извлекаемыхъ изъ воды дѣтяхъ“. Онъ совѣтовалъ далѣе избѣгать изображеній на перстняхъ меча или лука, какъ предметовъ, относящихся къ войнѣ и распрямъ, чашъ (*κύπελλα*), какъ принадлежности языческихъ культовъ. „Мы вѣдь состоимъ друзьями мира“, поясняетъ онъ, „и должны быть людьми воздержными. Многіе носятъ перстни съ изображеніями на нихъ въ обнаженномъ видѣ своихъ возлюбленныхъ изъ мужчинъ или изъ женщинъ, какъ будто для невольнаго напоминанія себѣ о своихъ любовныхъ удовольствіяхъ: это разнузданность ²⁾“... Даже Тертуллианъ, несмотря на свое враждебное отношеніе къ современному искусству, и тотъ долженъ былъ поневолѣ сказать за него слово, когда ссылался въ видахъ полемическихъ на христіанскія чаши съ изображеніемъ добраго пастыря и овцы (*procedant ipsae picturae calicum vestrorum; quem in calice depingis*) ³⁾. Свидѣтельства обоихъ учителей церкви, оправдываемыя, какъ нельзя лучше, наличными предметами искусства, уцѣлѣв-

1) Педагога кн. III, глава 11, въ перев. Корсунскаго ст. 295—299.

2) Тамъ же, столбцы 300—301.

3) De pudicitia, capp. 7 и 10.

ними отъ этого древнѣйшаго періода, показываютъ намъ, какой кругъ сюжетовъ былъ въ употребленіи вѣрующихъ первыхъ вѣковъ и какъ рано лучшими изъ нихъ проведена была черта раздѣла между христіанскимъ и не—христіанскимъ элементами въ искусствѣ.

Второю средой, гдѣ искусство могло развиваться свободнѣе и гдѣ на него смотрѣли гораздо снисходительнѣе, были еретическіе кружки первыхъ вѣковъ. О той роли, какую они играли въ отношеніи тогдашняго искусства, нужно впрочемъ замѣтить, что она въ одно и то же время была и положительною и отрицательною, полезною для его будущности и вредною. Еретическія секты первыхъ вѣковъ были, какъ извѣстно, довольно многочисленны, и если искусство находило себѣ пріютъ въ этихъ разсѣянныхъ кружкахъ, это уже не могло не пропагандировать его въ современномъ христіанскомъ мірѣ; но съ другой стороны, какъ общества не признанныя церковію, они не могли имѣть достаточнаго авторитета, чтобы поддерживать его репутацію въ православной средѣ. Если бытовая жизнь христіанъ выдвигала преимущественно декоративную сторону искусства, то еретическимъ сектамъ едва ли не принадлежитъ первая попытка пустить въ обращеніе нѣкоторыя произведенія кисти и рѣзца съ характеромъ изображеній священныхъ и религіозныхъ. Если со временемъ послѣднее предположеніе и будетъ отвергнуто, какъ ошибочное, то и тогда нельзя будетъ подвергать сомнѣнію, тѣмъ болѣе отрицать справедливости той мысли, что еретическимъ сектамъ первыхъ вѣковъ и въ частности гностикамъ принадлежало видное участіе въ первоначальной судьбѣ христіанскаго искусства. Съ совершенно опредѣленнымъ взглядомъ на христіанское религіозное искусство еретики выступаютъ въ то самое время, когда представители православной стороны, въ виду опасеній со стороны язычества, высказывались на этотъ счетъ несочувственно или нерѣшительно, и намъ очень мало извѣстно объ ихъ положительномъ значеніи въ исторіи первохристіанскаго искусства.

Гностицизмъ соединялъ въ себѣ начала платонизма и Александрійской философіи съ возрѣніями христіанскими и стремился привести тѣ и другія въ равновѣсіе. Религіозныя культы востока съ ихъ символическою, мистеріями и тай-

нымъ ученіемъ составили обстановку гностическихъ доктринъ и вызвали у сектантовъ занятіе искусствомъ, наложивъ на него своеобразный мистическій отпечатокъ. Св. Иринея, Тертуллианъ и впоследствии Епифаній Кипрскій, познакомившіе насъ съ вѣроученіемъ и разнаго рода обычаями гностическихъ партій, отмѣтили также и нѣсколько фактовъ, указывающихъ на ихъ практическое значеніе въ первоначальной судьбѣ христіанскаго искусства. Такъ Тертуллианъ упрекалъ гностика Гермогена за то, что онъ къ другимъ отступленіямъ отъ истины присоединилъ и занятіе искусствомъ. *Pingit illicite*—это выраженіе, употребленное Тертуллианомъ, допускаетъ два объясненія: его можно понимать въ томъ смыслѣ, что живопись, которою занимался Гермогенъ, есть искусство непозволительное, или такъ—пользовался ею непозволительно, то есть, употреблялъ искусство для какихъ-либо тенденціозныхъ цѣлей, пускалъ въ обращеніе недостойные художественные опыты. Последнее пониманіе намъ представляется болѣе правдоподобнымъ, такъ какъ сектанты вообще пользовались искусствами, въ частности живописью, для того, чтобы посредствомъ ихъ наглядно представлять свои лжеученія и тѣмъ облегчать народной массѣ ихъ усвоеніе. Но какъ бы ни стали понимать это мѣсто, для насъ несомнѣннымъ остается одно, что въ обществѣ, которому Гермогенъ положилъ начало, практиковались нѣкоторыя отрасли искусства, и Тертуллианъ относился къ этому дѣлу съ негодованіемъ, называя ересіарха: *pictor pessimus* ¹⁾. Слѣды христіанской иконографіи и ея религіознаго употребленія можно находить у послѣдователей Василида. По словамъ Иринея, они „занимались волхвованіемъ, употребляли изображенія (*utuntur imaginibus*), заклинанія, вызыванія и другія продѣлки“ ²⁾. Усвоивъ нѣкоторыя черты культовой практики язычества и пользуясь двоевѣріемъ первыхъ прозелитовъ христіанства, Василидиане увлекали послѣднихъ на свою сторону магіей, заговорами, вызываніемъ духовъ и, какъ можно догадываться, особыми суевѣрными обрядами предъ изображеніями, которыя выходили изъ ихъ мастерскихъ. Иринея не объясняетъ, какія

¹⁾ Противъ Гермогена гл. I; въ перев. Карнеева ч. IV, стр. 67—68.

²⁾ Противъ ересей кн. I, гл. XXIV, 5; русск. перев. въ Памятн. древн. хр. писемъ. стр. 100.

именно были эти изображенія. Ключемъ къ разгадкѣ можетъ послужить впрочемъ то, что онъ говоритъ далѣе о Карпократіанахъ. У послѣднихъ, по его словамъ, были въ употребленіи изображенія, сдѣланныя кистью, а также изготовленные изъ другихъ матеріаловъ. По мнѣнію сектантовъ, эти изображенія между прочимъ представляли Христа въ подлинномъ Его видѣ, дошедшемъ будто бы въ снимкѣ, сдѣланномъ Пилатомъ. „Они украшаютъ ихъ вѣнками и выставляютъ вмѣстѣ съ изображеніями свѣтскихъ философовъ, именно съ изображеніями Пифагора, Платона, Аристотеля и прочихъ, и оказываютъ имъ другіе знаки почтенія подобно язычникамъ“¹⁾. Епифаній, дополняя Иринея, комментируетъ его въ томъ смыслѣ, что названные еретики совершали предъ ними свои таинства и приносили жертвы. Кромѣ художественныхъ изображеній Христа у гностиковъ имѣлись вѣроятно и образы другихъ лицъ изъ круга христіанской иконографіи, какъ напримѣръ изображенія апостоловъ Петра и Павла, которыя, по словамъ Евсевія, вращались тогда между христіанами. Но едва ли не больше всего художественная дѣятельность гностиковъ сосредоточивалась на фабрикаціи въ немаломъ числѣ сохранившихся отъ нихъ геммъ, извѣстныхъ въ наукѣ подъ именемъ: „Абракасъ“, въ которыхъ особенно рельефно выразился религіозный синкретизмъ этихъ сектантовъ. Гностическія геммы относятся къ очень ранней порѣ христіанскаго искусства и представляютъ изъ себя медальоны съ символическими изображеніями и надписями и имѣли въ свое время значеніе амулетовъ или талисмановъ. Названіе *Αβραξας* однимъ производится отъ имени верховнаго бога послѣдователей Василида, другіе роднятъ это слово съ *Αβραχουρα*—именемъ матери боговъ Изиды; но вѣроятнѣе объясненіе тѣхъ, которые въ этомъ словѣ видятъ буквенное обозначеніе верховнаго бога или Плиромы, такъ какъ число греческихъ буквъ, составляющихъ это слово, если перевести ихъ на цифры, составитъ 365, равное суммѣ дней солнечнаго года²⁾. Мѣстомъ происхожденія этихъ геммъ, такъ сказать

¹⁾ Противъ ересей кн. I, гл. XXV, 6; русск. пер. стр. 105.

²⁾ Kraus, *Rea*—Encyclopädie d. christl. Alterthümer, s. v. Abraxas, B. I ss. 6—10; Древности—труды Московск. археологич. общества, т. IV, проток. № 79, стр. 25—26; см. Древностей т. VI, проток. № 99, стр. 25—26.

ихъ родиною, были Сирія и Египеть—главные очаги гностицизма.

Не останавливаясь на другихъ факторахъ въ первоначальной исторіи христіанскаго искусства, уже на основаніи представленныхъ данныхъ можно придти къ тому заключенію, что положеніе искусства въ перво-христіанскомъ мірѣ не было вполнѣ обезпеченнымъ, что его произведенія не у всѣхъ христіанъ находили одинаково сочувственный приѣмъ. Искусству нужно было побѣдить нерасположеніе къ себѣ прежде всего нѣкоторыхъ представителей богословской мысли того времени, чтобы пріобрѣсти права общепризнаннаго гражданства среди христіанъ и занять потомъ подобающее мѣсто въ области ихъ богослуженія. Свивши себѣ гнѣздо сначала въ христіанскомъ домѣ, искусство незамѣтно потомъ проникало въ храмъ, постепенно переходило въ тѣ стороны церковной жизни, которыя имѣли ближайшее отношеніе къ жизни бытовой, какъ напримѣръ въ обрядахъ брака и погребенія, въ обстановкѣ аганъ и другихъ общественно - религіозныхъ учрежденій. Въ этомъ-то осторожномъ движеніи перво-христіанскаго искусства, а главное въ разборчивомъ и даже пожалуй подозрительномъ отношеніи къ его произведеніямъ многихъ древне-христіанскихъ писателей и заключается та черта, которую старые протестантскіе изслѣдователи назвали *Kunstthass*—технофобіей или враждебнымъ отношеніемъ первыхъ христіанъ къ искусству. Теперь эта теорія почти оставлена въ церковно-археологической наукѣ и лучшіе представители послѣдней, напримѣръ проф. Краусъ, отзываются о ней, какъ о баснѣ (*die erste und schlimmste Fabel*) ¹⁾; но фактъ, обозначенный въ свое время этимъ словомъ — *Kunstthass*, остается въ своей прежней силѣ и оправдывается до нѣкоторой степени дѣйствительнымъ положеніемъ перво-христіанскаго искусства. Не надобно только при этомъ никогда упускать изъ вида слѣдующихъ обстоятельствъ. Несочувственное отношеніе къ искусству и даже отвращеніе отъ него нѣкоторыхъ изъ первенствующихъ христіанъ мало имѣютъ что общаго съ тѣми вѣронсповѣдными односторонними воззрѣніями, которыми первоначально была вызвана эта теорія (*vom Kunstthass der ersten Christen*)—разумѣемъ первыхъ

¹⁾ Geschichte d. christlich. Kunst, B. I s. 58.

протестантскихъ догматиковъ, которымъ она нужна была для подтвержденія своего ученія о непочитаніи иконъ. Но съ этимъ полемическимъ приѣмомъ положеніе искусства въ древне - христіанскомъ обществѣ можно связывать только искусственнымъ образомъ. Нерасположеніе къ произведеніямъ искусства далеко не было всеобщимъ среди первыхъ христіанъ и въ своей рѣзкой формѣ заявлено было только нѣкоторыми лицами и самое большее—кружками. Наконецъ не должно забывать, что это несочувственное отношеніе было вызвано главнымъ образомъ противоѣдѣтельствомъ современному античному искусству и горячимъ желаніемъ устранить его развращающее вліяніе на вѣроученіе и нравы первохристіанскаго общества.

Да и эти опасенія строгихъ ревнителей христіанства не могли продолжаться долго. Стоило только вложить христіанское содержаніе въ художественныя формы, оживить ихъ христіанскимъ духомъ, чтобы обезпечить навсегда положеніе искусства въ христіанскомъ мірѣ и сдѣлать его могучимъ воспитательнымъ орудіемъ въ рукахъ ново-завѣтной церкви. Это благопріятное, положительное движеніе въ сторону искусства началось очень рано и привело къ совершенно противоположному явленію, то есть, къ самому широкому внесенію внѣшнихъ формъ культа и предметовъ искусства въ область христіанскаго богослуженія. Какъ рано началось это стремленіе, показываетъ инвентарь катакомбъ. Усыпальницы съ ихъ археологическимъ богатствомъ принадлежатъ самой ранней порѣ христіанства и, судя по надписямъ и художественному стилю, нѣкоторыя изображенія, упѣлѣвшія въ нихъ, ведутъ свое начало отъ II—III вѣка. Замѣчательно, что даже въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ христіане въ эпоху гоненій едва находили себѣ уголокъ безопасности, даже въ то время, когда у нихъ не было возможности да пожалуй и хорошихъ матеріальныхъ средствъ широко поставить свое богослуженіе и заботиться о религіозной внѣшности,—здѣсь и въ эту именно пору были положены задатки будущаго процвѣтанія искусства въ главныхъ его отрасляхъ: архитектурѣ, живописи и ваяніи. Своды и стѣны этихъ подземелій покрыты живописью, саркофаги украшены барельефами; даже церковная архитектура нашла здѣсь своихъ представителей въ криптахъ, предназначав-

шихся между прочимъ и для богослужебныхъ цѣлей. Христіанству предстояла теперь задача дать новое направленіе отживавшему свой вѣкъ классическому искусству, пересоздать его, очистить отъ языческихъ наростовъ и въ этомъ очищенномъ видѣ примѣнить къ своимъ потребностямъ. Какимъ путемъ шло это обособленіе христіанскаго искусства, какъ послѣдовательно вырабатывался самостоятельный языкъ христіанскаго чувства,—рѣшеніе этого вопроса и составляетъ предметъ исторіи искусства церковнаго.

А. Голубцовъ.



Введение въ церковную археологію.

(Изъ лекцій † проф. А. П. Голубцова).

(Окончаніе).

II.

Гдѣ, когда и кѣмъ положено начало собранію и изученію памятниковъ христіанскаго искусства? Замѣчательнѣйшіе изъ западныхъ музеевъ христіанскихъ древностей. Собранія русскихъ церковныхъ древностей. Система монументальнаго богословія проф. Пипера.

Отвѣчая на вопросъ о средствахъ, которыми располагаетъ наука церковныхъ древностей, я долженъ сказать, что церковная археологія, есть явленіе сравнительно молодое, и что она далеко отстала отъ другихъ богословскихъ отраслей, и раньше начавшихъ свое историческое поприще и скорѣе достигшихъ обработки. Въ этомъ отношеніи была особенно несчастлива именно исторія церковнаго искусства. Какъ-то долго люди науки не могли додуматься до признанія важности изученія памятниковъ христіанскаго богослуженія; да кромѣ того собраніе и приобрѣтеніе ихъ требовало большихъ расходовъ, было соединено съ затрудненіями, которыя отталкивали научную любознательность и способны были охладить самое настойчивое усердіе. Успѣху монументальныхъ работъ немало мѣшала исключительная, церковная точка зрѣнія, съ которой смотрѣли на задачи церковной археологіи ея случайные дѣятели.

Занятія церковными древностями начались съ эпохи Возрожденія, и въ эту собственно пору положены были первые зачатки собранія и научнаго изученія памятниковъ хри-

христіанскаго искусства. Но такъ какъ вкусы того времени тяготѣли къ искусству и литературѣ классическаго греко-римскаго міра, то памятники искусства церковнаго затрогивались лишь мимоходомъ, случайно, — когда на нихъ наталкивались при поискахъ за антиками. Переселеніе многихъ ученыхъ грековъ въ Италію послѣ катастрофы, постигшей Константинополь въ 1453 году, было возбуждательнымъ мотивомъ къ занятію этимъ предметомъ. Въ числѣ первыхъ эмигрантовъ изъ Константинополя оказалось немало людей науки, владѣвшихъ не только въ совершенствѣ греческимъ языкомъ, но и знаніемъ классической древности вообще. Принятые съ полнымъ радушіемъ въ Италію, они сдѣлались учителями въ высшихъ школахъ Рима, Флоренціи, Болоньи и нѣкоторыхъ другихъ городовъ и повели дѣло съ такимъ усердіемъ, что довольно скоро приобрѣли себѣ достойныхъ учениковъ и продолжателей, а черезъ нихъ пропагандировали изученіе классическихъ древностей не только въ самой Италіи, но во Франціи и Германіи. Подъ вліяніемъ этихъ стремленій, итальянскіе ученые предпринимали многочисленныя путешествія для отысканія памятниковъ искусства, ѣздили по соборамъ, церквамъ и монастырямъ, посѣщали бібліотеки и архивы и отовсюду извлекали предметы старины. Болѣе систематическіе труды по части христіанскаго искусства начались съ Рима и его памятниковъ. Онуфрій Панвиніо первый занялся описаніемъ базиликъ Рима, а безсмертный Бозіо, какъ я уже упоминалъ о томъ, отважился проникнуть въ римскія катакомбы и привелъ въ извѣстность массу древне христіанскихъ памятниковъ первоначальнаго зодчества, фресковой живописи и скульптуры, съ которыхъ собственно и началась научная разработка исторіи христіанскаго искусства. По слѣдамъ этихъ труженниковъ шли ихъ продолжатели. Не довольствуясь находками, они стали составлять изъ нихъ собранія, и небогатые на первый разъ коллекціи антиковъ послужили основаніемъ для обширныхъ музеевъ, которые стали появляться на Западѣ съ половины XVII вѣка. Изъ многихъ учрежденій этого рода слѣдуетъ назвать и въ самыхъ общихъ чертахъ познакомиться съ нѣкоторыми, болѣе замѣчательными по количеству и качеству собраннаго въ нихъ монументальнаго матеріала. Во главѣ ихъ и по старшинству и по со-

держанію безспорно нужно поставитъ Ватиканскій музей въ Римъ. Онъ былъ основанъ въ половинѣ позапрошлаго вѣка папою Венедиктомъ XIV (1740—1758). Помимо громаднаго количества художественныхъ и бытовыхъ произведеній греко-римскаго міра, въ составъ его вошли преимущественно памятники искусства, извлеченные Антоніемъ Бозіо и его многочисленными продолжателями изъ катакомбъ, а самое учрежденіе музея совпало съ временемъ новаго изслѣдованія римскихъ подземелій, произведеннаго Боттари. Это самое богатое и цѣнное собраніе предметовъ христіанской древности. Здѣсь всѣ памятники—древне-христіанскіе саркофаги, надгробныя плиты, диптихи и т. д. и т. д.—въ оригиналахъ и даютъ изслѣдователю такой обширный матеріалъ, котораго не отыщешь нигдѣ болѣе. Этотъ музей постоянно затѣмъ пополнялся, и, когда въ 50-хъ годахъ прошлаго столѣтія теперь уже покойный де-Росси предпринялъ свое изслѣдованіе римскихъ катакомбъ, прежнее помѣщеніе Ватикана оказалось недостаточнымъ, и папа Пій IX въ 1854 г. открылъ новое отдѣленіе въ Латеранскомъ дворцѣ, вѣдствіе чего этотъ отдѣлъ въ отличіе отъ Ватиканскаго музея называется Латеранскимъ. Сюда вошли многочисленныя эпитафическія коллекціи, остатки фресковой живописи, множество надгробныхъ камней съ рельефными изображеніями символическаго и историческаго характера—главнымъ образомъ, предметы, добытые изслѣдованіями папера Марки и его даровитѣйшаго ученика Росси, а изъ Ватиканскаго музея перемѣщена часть богатой коллекціи древне-христіанскихъ саркофаговъ и знаменитая статуя Исполита Римскаго. Римскій музей, основанный еще въ XVII вѣкѣ іезуитомъ Кирхеромъ, извѣстенъ ученому міру своею богатѣйшею коллекціей древне-христіанскихъ лампочекъ, мраморной статуеткой Добраго Пастыря и каррикатурнымъ изображеніемъ распятаго съ ослиной головой. Не говоримъ уже о томъ, что, помимо названныхъ собраній, весь „вѣчный городъ“ въ его цѣломъ, Римъ подземный съ его неисчерпаемыми богатствами древне-христіанскаго быта и искусства и подземный съ его базиликами, блестящими драгоценными мраморами, представляется намъ единственнымъ въ своемъ родѣ и ни съ чѣмъ не сравнимымъ прежде всего церковно-археологическимъ музеемъ.

Во Франціи и Германіи изученіе христіанскаго искусства долго не возбуждало такого широкаго интереса, какъ въ Италіи, а потому и музеи являются здѣсь позже. По своему составу и содержанію они относятся или къ востоку и древне-классическому міру или къ средневѣковой эпохѣ и заключаютъ главнымъ образомъ памятники романо-византійской эпохи, нѣмецкой готики и стиля возрожденія. Имѣя больше мѣстное значеніе—для христіанской археологіи Франціи и Германіи, для насъ потому они не особенно важны. Но зато въ Берлинѣ есть образцовое учрежденіе этого рода, приспособленное къ систематическому, строго-научному изученію христіанскаго искусства и, несмотря на отсутствіе оригинальныхъ произведеній, заслужившее себѣ европейскую извѣстность. Разумѣю относительно небольшой музей христіанскихъ древностей при Берлинскомъ университетѣ. Инициатива этого учрежденія и дальнѣйшіе труды его по его устройству принадлежали извѣстному берлинскому профессору Шперу въ сообществѣ нѣкоторыхъ западныхъ ученыхъ, содѣйствовавшихъ учредителю своими трудами и отчасти матеріальными средствами. Опираясь на эти средства, Шперъ уже въ 60 гг. прошлаго столѣтія видѣлъ свое предпріятіе осуществленнымъ и прочно обезпеченнымъ въ своей дальнѣйшей будущности. Такъ какъ этотъ музей образцовый и лучше другихъ соотвѣтствуетъ цѣлямъ научнаго изученія христіанскаго искусства, то я и остановлюсь нѣсколько подробнѣе на передачѣ его содержанія.—Расположеніе предметовъ искусства въ музеѣ сдѣлано опытною рукой, а главное проникнуто живою историческою мыслью, проведенною систематически въ общемъ планѣ и деталяхъ этого замѣчательнаго учрежденія, представляющаго какъ бы очеркъ христіанской культуры по монументальнымъ даннымъ. Первый отдѣлъ музея носитъ названіе „преддверія христіанства“ и изображаетъ переходный моментъ отъ политеизма къ монотеизму, насколько онъ отразился въ произведеніяхъ послѣдней эпохи языческаго греко-римскаго міра. Здѣсь помѣщены памятники античнаго искусства, въ которыхъ обнаруживается возвышеніе религіознаго сознанія отъ грубой политеистической формы представленія къ единобожію, и въ которыхъ какъ бы отразилось предчувствіе христіанскаго откровенія. Здѣсь размѣщены картины помпейанской живописи, снимки

съ монетъ, геммъ и надписей на различныхъ предметахъ античнаго искусства, какъ напр.: „Высочайшему Богу, вѣчному Богу“, также изображенія богинь вѣчности и провидѣнія. Бюсты греческихъ и римскихъ философовъ, возвышавшихся надъ представленіями народной религіи, дополняютъ содержаніе этого руководительнаго отдѣла и переводятъ зрителя къ главному, т. е. древне-христіанскому. Сюда вошли прежде всего надгробныя надписи, извлеченныя изъ катакомбъ, снятыя съ саркофаговъ Рима, Флоренціи, Германіи и Франціи. За этимъ эпиграфическимъ отдѣломъ располагается отдѣлъ церковной архитектуры съ дополняющими его предметами утвари. Здѣсь помѣщены планы и модели важнѣйшихъ произведеній церковнаго зодчества, начиная съ катакомбныхъ криптъ до позднѣйшихъ произведеній романскаго и готическаго стилей. Рядомъ съ архитектурнымъ отдѣломъ идетъ серія памятниковъ христіанской живописи и скульптуры. Этотъ чрезвычайно любопытный отдѣлъ заключаетъ множество снимковъ и оригиналовъ, начиная самую древнюю эпоху христіанства до памятниковъ средневѣковой живописи и произведеній итальянской школы. Въ параллель съ этимъ размѣщено тамъ и здѣсь большое количество снимковъ съ миниатюръ на древнихъ рукописяхъ и образцы палеографическіе. Говоря вообще, Берлинскій музей не богатъ количествомъ собранныхъ предметовъ и имѣетъ очень немного оригиналовъ, такъ что въ этомъ отношеніи онъ уступаетъ не только извѣстнѣйшимъ музеямъ Италіи, Англіи и Франціи, но, можетъ быть, и нѣкоторымъ частнымъ собраніямъ. Но то, что даетъ ему особенное значеніе въ ряду другихъ,—это планъ его устройства и строгая систематичность, благодаря которымъ Берлинскій музей является образцомъ научно-устроенныхъ собраній этого рода и можетъ служить къ наглядному ознакомленію не только съ замѣчательнѣйшими образцами, но и цѣлыми эпохами христіанскаго искусства.

Что касается до собраній древностей, находящихся у насъ, то они состоятъ болѣею частью изъ предметовъ старорусскаго быта и церковнаго искусства и изъ весьма немногихъ памятниковъ византійскихъ. Связь между тѣми и другими понятна сама собой, и о ней я распространяться не буду. Замѣчу только, что предметы нашей родной старины

еще далеко не всё приведены въ извѣстность и описаны, а главное разсѣяны по церковнымъ, монастырскимъ и соборнымъ ризницамъ, по музеямъ археологическихъ обществъ и институтовъ, епархіальныхъ церковно-археологическихъ комитетовъ и губернскихъ архивныхъ комиссій, по магазинамъ антикваріевъ и домамъ частныхъ владѣльцевъ-любителей древностей. Для знакомства съ церковнымъ искусствомъ на Руси особенно важны цѣльныя собранія церковныхъ древностей при Академіи Художествъ, Музеѣ Императора Александра III, Московскомъ Румянцевскомъ музеѣ и Кіевской Духовной Академіи. Изъ коллекцій византійско-русской старины, собранныхъ въ Румянцевскомъ музеѣ, особеннаго вниманія церковнаго археолога заслуживаютъ собраніе иконъ и утвари, привезенное съ православнаго востока Севастьяновымъ, и многочисленныя снимки съ миниатюръ замѣчательнѣйшихъ Аѳонскихъ рукописей. Необычайно быстро, благодаря главнымъ образомъ щедрымъ пожертвованіямъ частныхъ лицъ, развилійся археологическій музей при Кіевской Академіи всегда будетъ возбуждать глубокій интересъ въ церковныхъ археологахъ своею богатой коллекціей въ высшей степени разнообразныхъ, рѣдкихъ и дорогихъ древнегреческихъ и русскихъ иконъ. Нечего и говорить, что Синодальная ризница въ Москвѣ представляетъ богатѣйшее собраніе подлинныхъ предметовъ церковной утвари и облаченія, начиная съ XIV вѣка; особенно же ихъ много отъ періода патріаршаго. Однородныя съ нею собранія находятся въ ризницахъ лавръ Троице-Сергіевской и Кіево-печерской, Кіево-Софійскаго и Новгородскаго Софійскаго соборовъ и въ нѣкоторыхъ другихъ церковныхъ хранилищахъ. Здѣсь безспорно уцѣлѣли драгоцѣнныя памятники нашей церковной старины, по которымъ наглядно представляешь себѣ обстановку нашего стариннаго богослуженія, бытъ высшаго духовенства и монашества и много другихъ явленій нашей церковной жизни.

Но всё эти наши собранія носятъ мѣстный, условный отпечатокъ и не даютъ понятія о ходѣ искусства на Руси, о движеніи нашей культурной жизни. Для этой послѣдней цѣли, очевидно, нужны собранія систематическія или научно-организованныя музеи, сила которыхъ не въ количествѣ матеріала, но въ его подборѣ, не въ числѣ оригиналовъ, а въ

последовательномъ расположеніи слѣпковъ, снимковъ и фотографій, воспроизводящихъ наиболѣе типичные памятники минувшей жизни. Въ этомъ отношеніи можетъ оказать важную услугу нашей исторической и церковно-археологической наукѣ открытій въ маѣ 1883 года Императорскій Россійскій Историческій музей въ Москвѣ. Въ настоящемъ своемъ видѣ онъ не оправдываетъ еще вполне плана, по которому былъ задуманъ, но все же представляетъ весьма солидное начало осуществленія положенной въ его основу грандіозной мысли „наглядно изобразить русскую церковную и бытовую жизнь посредствомъ вещественныхъ памятниковъ, сохранившихся на русской почвѣ“. Въ настоящее время открыто лишь 13 залъ. Собранные въ первыхъ пяти залахъ предметы обнимаютъ культуру первобытныхъ насельниковъ теперешней территоріи Россіи; по ряду предметовъ, бывшихъ въ употребленіи у нихъ за этотъ доисторическій періодъ, эпоха эта извѣстна въ наукѣ подъ именемъ каменнаго, бронзоваго и желѣзнаго вѣка. Далѣе, въ 6-ой залѣ, идутъ памятники эллино-скифскіе или остатки могильныхъ сооруженій и предметовъ утвари, принадлежавшихъ варварскимъ племенамъ, кочевавшимъ въ южныхъ степяхъ Россіи; за ними слѣдуютъ въ музеѣ памятники быта и искусства греческихъ племенъ, иѣкогда населявшихъ наше Черноморье. Эти поселенія образовались изъ греческихъ колоній, которыя выселились на берега Эвксинскаго понта для торговыхъ сношеній, завели здѣсь конторы, гавани и перенесли культуру своей родины. Первые слѣды ихъ относятся къ VII в. до Р. Х., а самыми древними изъ этихъ поселеній были Пантикалаея у Керченскаго пролива и Ольвія при устьяхъ Буга.

Христіанскіе памятники (въ залѣ В) начинаются находками на мѣстѣ древняго Херсониса, находившагося совсѣмъ неподалеку отъ нынѣшняго Севастополя. Херсонисъ, гдѣ крестился св. Владиміръ, былъ передаточнымъ пунктомъ черезъ который церковная жизнь и богослужебная обрядность Византіи перешла на Русь, и, когда Владиміръ Святой построилъ въ Кіевѣ свою знаменитую Десятинную церковь, то, выражаясь словами лѣтописца, „вдалъ въ нее, все, еже бѣ взялъ изъ Корсуни: иконы, сосуды и кресты“. Восточная окраина Черноморья (зала Б) или теперешнее наше

Закавказье была тоже занята греческими поселеніями, хотя и не так густо, какъ его сѣверный берегъ. Но нѣкоторыя мѣстности Закавказья, напримѣръ Пшцунда и Кутансь, сохранили и до сихъ поръ остатки древне-греческаго христіанства въ каменныхъ крестахъ, въ разнаго рода развалинахъ архитектурныхъ памятникахъ, напр., въ Кутанскомъ соборѣ, выстроенномъ въ половинѣ XI вѣка.

Но памятники церковнаго искусства на Руси древнѣйшей эпохи не были нашимъ національнымъ произведеніемъ: они взяты или готовыми изъ Византіи, или представляютъ ихъ подражаніе. А византійскіе памятники съ своей стороны составляютъ продолженіе, видоизмѣненіе и переработку формъ искусства древне-христіанскаго. Поэтому для сознательнаго изученія древне-русскаго искусства необходимо привести и поставить его въ связь съ этими древнѣйшими прототипами. Этой послѣдней цѣли собственно и должна служить круглая зала (А) въ Историческомъ музеѣ, напоминающая своей архитектурой храмъ св. Софіи въ Константинополѣ. Зала эта и по сіе время далеко не заполнена, и въ ея составѣ чувствуются очень крупныя пробѣлы, но и то, что успѣли сдѣлать для ея пополненія, заслуживаетъ серьезнаго вниманія въ научномъ отношеніи. Въ куполѣ этой ротонды, въ простѣнкахъ между верхними окнами, находятся лицевыя изображенія изъ катакомбъ, въ сводахъ съ ихъ парусами—снимки съ нѣкоторыхъ равненскихъ мозаикъ и нѣсколько изображеній изъ св. Софіи Константинопольской. Здѣсь же, посрединѣ залы, красуется выше названная нами статуя Ипполита Римскаго, до сихъ поръ нигдѣ еще не воспроизведенная въ слѣпкѣ, саркофагъ Юнія Басса половины IV вѣка изъ крипты св. Петра въ Римѣ и еще нѣсколько образцовъ того же рода изъ Латеранскаго музея. Дальнѣйшія приобрѣтенія позволяютъ надѣяться, что эта зала сослужитъ хорошую службу для занимающихся церковной археологіей и дастъ снимки съ такихъ предметовъ, которые не для всѣхъ доступны даже и на мѣстѣ находженія ихъ подлинниковъ. Послѣдующія двѣ изъ открытыхъ залъ (7 и 8) заняты главнымъ образомъ памятниками Кіевской Руси. Въ одной изъ нихъ помѣщены предметы древности съ 988 г., т. е. года крещенія Руси, до 1054 года—смерти Ярослава I; во второй—съ 1054 года до 1125 года, заканчивая княженіемъ.

Мономаха. Изъ предметовъ, собранныхъ въ нихъ, заслуживаютъ особеннаго вниманія превосходно исполненныя копии съ мозаическихъ изображеній Кіево-Софійскаго собора, какъ: Тайная вечеря подъ двумя видами, Благовѣщеніе, на которомъ Богородица изображена съ клубкомъ пурпуровой пряжи въ рукѣ и веретенемъ, слѣпокъ съ древняго колокола, найденнаго въ Десятинной церкви, гробница Ярослава Мудраго, калыки съ жанровой стѣнописи въ притворѣ Кіево-Софійскаго собора, изображающей, повидимому, эпизоды велико-княжеской охоты и нѣкоторыя сцены изъ византійскаго цирка. Послѣднія 5 залъ заняты памятниками Великаго Новгорода со Псковомъ, Владиміро-Суздальской области и Москвы.

Высокій интересъ, котораго достигло изученіе церковнаго искусства, вызвалъ длинный рядъ выдающихся трудовъ на Западѣ и у насъ по этой части, благодаря которымъ литература нашего предмета обогатилась капитальными пособиями. Не будемъ перечислять этихъ замѣчательныхъ произведеній учености, трудолюбія и симпатій къ церковнымъ древностямъ, но остановимся на одномъ изъ нихъ, въ которомъ лучше другихъ на мой взглядъ, выяснено важное значеніе памятниковъ церковнаго искусства для изучающаго христіанское богослуженіе и вообще богословіе, и обозначился, такъ сказать, кульминаціонный пунктъ, до котораго можетъ подняться, дойти наша специальность въ своемъ историческомъ развитіи. Говоря это, разумѣю „Введеніе въ монументальное богословіе“ проф. Пипера, въ которомъ проектированъ былъ въ свое время смѣлый планъ построения науки церковныхъ древностей ¹⁾. Подъ археологическими памятниками берлинскій профессоръ разумѣлъ все вообще вещественныя данныя, которыя обязаны своимъ происхожденіемъ христіанскому сознанию и могутъ служить выраженіемъ религіозной жизни христіанскаго общества въ разныя эпохи его существованія. Но это не есть исторія христіанскаго искусства, какъ понимали до него археологію систематики съ легкой руки изслѣдователей античной жизни,— а скорѣе исторія внутренней жизни и культурныхъ отношеній по монументальнымъ остаткамъ прошлаго. Задача изслѣ-

¹⁾ *F. Piper, Einleitung in die monumentale Theologie, 1867, ss. 54—69.*

дователя ихъ, по воззрѣнію Пипера, состоитъ не въ характеристикѣ формъ искусства и опредѣленіи техники, стилей и исторіи производствъ, а въ тѣхъ выводахъ и приложенияхъ къ христіанской наукѣ, которыя могутъ быть сдѣланы на основаніи этихъ памятниковъ. Въ этомъ пунктѣ монументальнаго богословія лежитъ центръ тяжести всей системы Пипера и окончательные выводы изъ богатаго матеріала христіанскихъ древностей, тщательно имъ сгруппированныхъ. Церковная архитектура съ ея стилями входитъ въ эту часть преимущественно своей символикой. Приложение церковной живописи или иконографіи гораздо шире и значительнѣе. Предметы церковной иконографіи, какъ извѣстно, очень разнообразны, и ея содержаніе заимствуется частію изъ Библіи, частію изъ исторіи церковной до послѣднихъ временъ и событій церковной жизни. Благодаря этому широкому содержанію, иконографія даетъ богатый матеріалъ для исторіи Царства Божія на землѣ и уясняетъ множество предметовъ, относящихся къ области вѣроученія и морали. Уже Іоаннъ Дамаскинъ въ своемъ словѣ объ иконахъ сравнивалъ ихъ съ переводами и толкованіями писанія. Нѣтъ нужды говорить, сколько услугъ могутъ оказать въ этомъ отношеніи нумизматика и эпиграфика, разумѣется, христіанскаго періода. Въ нихъ заключается обильный источникъ для характеристики перво-христіанскихъ воззрѣній на загробную жизнь, на почитаніе святыхъ, для уясненія первоначальныхъ отношеній христіанъ къ языческому обществу и многое другое. Этотъ матеріалъ уже давно сталъ обращать вниманіе западно-европейскихъ ученыхъ и вызвалъ со стороны нѣкоторыхъ изъ нихъ мысль о построеніи особенной науки подъ именемъ „*Theologia lapidaris*“. Возвращаясь къ труду Пипера, я долженъ замѣтить, что онъ ограничился однимъ введеніемъ и не былъ подвинутъ впередъ ни на шагъ. Правда, въ этомъ введеніи были положены солидныя основы новой науки, но самое зданіе ея не было начато, и вотъ причина, почему эта смѣлая и, можно сказать, гениальная мысль, облетѣвъ въ свое время ученую среду, теперь какъ бы замерла и отонцла со смертію автора въ область попытокъ, правда серьезныхъ, но не оправдавшихся на дѣлѣ. Да всестороннее оправданіе этого плана едва ли и возможно при наличныхъ средствахъ, которыми располагаетъ теперешняя наука церков-

ныхъ древностей, при далеко еще не законченномъ собраніи ея матеріаловъ.

III.

Почему церковное зодчество должно служить исходнымъ началомъ чтеній по исторіи церковнаго искусства?—Краткій обзоръ до-христіанскихъ культовыхъ сооружений; мегалитическіе памятники, обрядовыя формы домашняго богослуженія, особенности устройства первобытныхъ храмовъ, греко-римскіе храмы.

Изученіе различныхъ отраслей христіанскаго искусства мы начнемъ съ архитектуры, не потому впрочемъ, чтобы этотъ родъ искусства въ самомъ началѣ имѣлъ видныхъ представителей въ христіанскомъ мірѣ и на первыхъ же порахъ лаяель прочную почву для своего развитія. *Этого не было*, и надобно сознаться, напротивъ, что въ первые вѣка христіанства эта отрасль искусства была поставлена въ очень невыгодныя условія для своего развитія вслѣдствіе стѣсненнаго положенія христіанъ въ греко-римскомъ мірѣ и преобладанія между ними, такъ сказать, домашняго и какъ бы семейнаго богослуженія. Я беру церковное зодчество за исходную точку своихъ чтеній по исторіи христіанскаго искусства, имѣя въ виду особенное значеніе храма для богослуженія, а слѣдовательно и для всѣхъ тѣхъ формъ искусства, которыя съ богослуженіемъ неразрывно связаны. Храмъ, въ какомъ бы несовершенномъ видѣ мы ни стали представлять его себѣ, есть постоянное средоточіе литургической практики, какъ бы она ни была проста и малосодержательна: эта послѣдняя, т. е. богослужебная практика, развивается во всей широтѣ только тамъ, гдѣ существуютъ постоянныя мѣста молитвенныхъ собраній, и гдѣ единичное религіозное чувство получаетъ характеръ общественный. Можно, конечно, представлять себѣ религію и безъ храмовъ, но эта религія всегда будетъ бѣдна внѣшнею обстановкою, и въ области такого отвлеченнаго, внутренняго богопоклоненія нѣтъ мѣста для искусства и обрядовыхъ символическихъ формъ. Какъ, на примѣръ, можетъ развиваться внѣ храма церковная живопись? Къ чему, при его отсутствіи, могутъ примкнуть или гдѣ найдутъ себѣ точку опоры многія другія отрасли искусства? Гдѣ найдетъ себѣ мѣсто и усовершенствуется самый богослужебный обрядъ? Исторія человѣчества рядомъ серьез-

ныхъ фактовъ, въ видѣ монументальныхъ остатковъ его давно минувшаго быта, убѣждаетъ насъ въ той исторической аксіомѣ, что первые проблески искусства приурочивались къ первымъ памятникамъ религіозности, были ли то могилы, жертвенники или идолы въ видѣ грубо отесанныхъ камней.—Но, прежде чѣмъ религіозное сознаніе дошло до идеи храма въ его законченномъ видѣ, прежде чѣмъ богослуженіе развилось настолько, чтобы вызвать необходимость систематически устроенныхъ зданій этого рода, искусство должно было пройти черезъ цѣлый рядъ формъ, въ которыхъ постѣдовательно и мало-по-малу выражалась религіозная идея, и постепенно слагался и выросталъ образецъ храма со всеми его литургическими приспособленіями. Работа человѣчества надъ созданіемъ этого святилища длилась цѣлыя тысячелѣтія; едва ли не каждое поколѣніе клало свой новый камень въ это величественное зданіе, пока не выработало его идеальнаго типа, который, какъ мнѣ представляется, осуществился всего полнѣе и цѣлостнѣе въ христіанскихъ храмахъ цѣтущей эпохи церкви.—Но это уже конецъ пути, пройденнаго самимъ христіанскимъ храмомъ: всмотримся, насколько позволяетъ даль почти 19-ти вѣковъ, въ его начало и постараемся уяснить себѣ прежде всего то, какъ отнеслось христіанство къ храмовымъ, и вообще архитектурнымъ типамъ, выработаннымъ до-христіанскимъ міромъ, чѣмъ и какъ воспользовалось оно, и съ чего собственно началась исторія христіанскаго храма, намѣтимъ хотя главные пункты этой сложной многовѣковой религіозно-строительной работы.

Первобытная эпоха человѣчества болѣе извѣстна намъ по догадкамъ и болѣе или менѣе вѣроятнымъ соображеніямъ, чѣмъ по достовѣрнымъ даннымъ. О жизни и начальныхъ внѣшнихъ формахъ богослуженія первобытнаго человѣка мы знаемъ или по аналогіи съ бытомъ теперешнихъ некультурныхъ племенъ, или по позднѣйшимъ сравнительно историческимъ отзывамъ; вещественные же остатки его быта проясняютъ судьбу архаическаго храма лишь въ самой слабой степени. Въ начальной стадіи религіознаго сознанія по-видимому вся природа была тѣмъ обширнымъ храмомъ, въ которомъ божество являлось первобытному человѣку, проявляло свою силу, и гдѣ оно обитало, по его представленію.

Самъ живя подъ открытымъ небомъ или гдѣ-нибудь въ пещерѣ или землянкѣ, онъ не привязывалъ, какъ кажется, прочно своихъ религіозныхъ представленій къ определенному мѣсту и потому былъ далекъ еще отъ мысли о храмѣ. Но со временемъ онъ пытался, какъ бы сказать, локализовать свои религіозныя представленія, приурочиваетъ присутствіе божества непременно къ извѣстнымъ мѣстамъ, которыя и становятся первыми центрами богослуженія, прототипами въ нѣкоторомъ смыслѣ позднѣйшихъ храмовъ или, лучше сказать, ихъ фундаментомъ и краеугольнымъ камнемъ. Эти мѣста человѣкъ старался отличить, отмѣнить какимъ-либо видимымъ знакомъ, посвящать ихъ божеству и приспособлялъ ихъ къ отправленію своихъ религіозныхъ обрядовъ. Такимъ образомъ закладывалось, кажется намъ, первое основаніе храма. Легко понять отсюда ту тѣсную связь, въ которой стояла первая идея храма или святилища съ возникновеніемъ религіозной обрядности и появленіемъ первыхъ устойчивыхъ знаковъ набожности. Но съ другой стороны и первый камень храмового зданія есть результатъ присущей человѣку потребности выразить свое религіозное чувство во внѣшнихъ формахъ: отнимите у него эту потребность, ограничьте область его религіозной жизни однимъ сознаніемъ божества,— и ему не будетъ надобности приходить для своихъ сношеній съ божествомъ на условное мѣсто, тѣмъ меньше—ставить на немъ какое-либо его изображеніе или жертвенникъ.

Разнообразными соображеніями или, лучше сказать, впечатлѣніями руководился первобытный человѣкъ въ выборѣ мѣста и обстановки для своихъ религіозныхъ отправленій,— и, конечно, выдающіяся явленія природы, воспоминанія о знаменательныхъ приключеніяхъ, совершившихся здѣсь или тамъ, наконецъ, общія символическо-поэтическія представленія, опредѣляли такой выборъ и прикрѣпляли религіозное сознаніе къ готовымъ центрамъ. Дремучій лѣсъ съ его тайнами, широко раскинувшіяся многолѣтнія деревья, пещеры и гроты въ мѣстностяхъ гористыхъ, берега рѣкъ и озеръ— привлекали религіозное чувство человѣка и указывали ему мѣсто для жертвенника. Отъ этой эпохи сохранился для насъ образецъ храма въ такъ называемомъ жертвенникѣ и могильномъ камнѣ. Иногда тотъ и другой смѣшивались, по

иногда существовали отдѣльно, и это обособленіе сдѣлалось особенно замѣтнымъ въ эпоху болѣе развитаго религіознаго культа. Я не буду приводить тѣхъ мѣстъ изъ Библии, которыя указываютъ на существованіе и религіозное употребленіе жертвенника во времена патриархальныя, ни указывать на многочисленныя данныя этого рода культовой практики въ мірѣ языческомъ. Преданія объ этихъ временахъ еще сохранились на памяти исторіи; средневѣковой бытъ, извѣстія древнихъ западныхъ миссіонеровъ, свидѣтельства нашихъ лѣтописей и множество другихъ историческихъ памятниковъ говорятъ намъ, что примитивный жертвенникъ очень долго держался въ до-христіанскомъ быту народовъ и упорно отказывался уступить свое мѣсто влиянію проповѣдниковъ христіанства. Въ постановленіяхъ церковной власти и въ извѣстіяхъ лѣтописцевъ мы то и дѣло находимъ указанія на *arbores, saxa, lapides, fontes* (дерева, скалы, камни, ручьи), которые служили притомами культа у народовъ средней Европы, съ жрецами и кровавыми жертвами, съ цѣлымъ строемъ обрядовъ. До насъ сохранились и живые свидѣтели этого культа въ разнаго рода погребальныхъ и жертвенныхъ сооруженіяхъ первобытнаго человѣка. Уже давно они обращали на себя вниманіе историковъ и туристовъ, но научная обработка и классификація ихъ началась недавно, а еще позднѣе уяснилось ихъ первоначальное назначеніе.

Самое древнее, что мы имѣемъ для знакомства съ этими памятниками, принадлежитъ къ такъ называемымъ мегалитическимъ сооруженіямъ. Мегалитическіе памятники, понимаемые въ широкомъ смыслѣ этого слова, обнимаютъ древнѣйшія сооруженія человѣка, сдѣланныя изъ огромныхъ камней и имѣвшія погребальное или жертвенное назначеніе. Они сложены безъ цемента изъ огромныхъ плитъ или каменныхъ массъ и получили подъ рукою человѣка лишь слабую обработку и самое примитивное техническое приспособленіе. По своему происхожденію они относятся къ доисторическому быту человѣчества и составляютъ первые памятники его религіознаго зодчества. „Хотя въ нихъ нѣтъ еще стремленія къ художественной отдѣлкѣ или тонкому изящному вкусу, замѣчаетъ одинъ русскій ихъ изслѣдователь, а проявляются лишь слѣды непомѣрныхъ усилій, потраченныхъ на грубое сооруженіе, по общій характеръ этихъ ка-

меньшихъ массъ поражаетъ дикимъ величіемъ. Невольно удивляешься тому неизвѣстному народу, который одними руками, быть можетъ, безъ помощи механическихъ орудій, въ состояніи былъ передвигать эти огромныя массы и громоздить ихъ одну на другую. Понятнымъ становится, смотря на огромную величину плитъ и колоссальныя обломки дикаго камня, отчего народное воображеніе приписывало эти первобытныя сооруженія великанамъ“¹⁾. — Въ географическомъ отношеніи область этихъ памятниковъ очень широка; она обнимаетъ сѣверную и среднюю полосу западной Европы, южный край Россіи, затѣмъ перебирается за Уралъ и Алтай и захватываетъ часть Новаго Свѣта, а по своимъ представителямъ распадается на нѣсколько классовъ.

Познакомимся съ простѣйшими и болѣе извѣстными формами этихъ монументальныхъ сооруженій. Самыми древними между ними надобно считать пещеры. Онѣ представляли для первобытнаго человѣка готовое убѣжище, служившее и жильемъ, и защитою, и похороннымъ склепомъ. Здѣсь находили много остатковъ его архаическаго быта, въ видѣ кремневыхъ или каменныхъ орудій, какъ-то: топоровъ, ножей, стрѣлъ, копій и нѣкоторыхъ предметовъ изъ бронзы, какъ-то: колець, шейныхъ украшеній и другихъ предметовъ домашняго быта. Въ нѣкоторыхъ пещерахъ уже замѣтны слабыя слѣды орнаментаціи. Готовое помѣщеніе, данное природою, первобытныи человѣкъ старался украшать и убирать, накладывая такимъ образомъ свою печать на произведеніе природы. Онъ покрывалъ письменами или, лучше сказать, нарѣзами и геометрическими рисунками стѣны этихъ неприхотливыхъ помѣщеній; здѣсь находимы были, хотя и изрѣдка, грубыя изображенія животныхъ и рыбъ, нацарапанныя на камнѣ или на кости острымъ орудіемъ. Эти первобытныя пещеры были заняты потомъ людьми высшей и, говоря относительно, уже культурной расы, которая въ этихъ экскаваціяхъ сдѣлала могильники и примѣнила подземные гrotты къ устройству храмовъ. Такъ было въ Индіи, такъ появились пещерныя церкви Сиріи и Палестины, передѣланныя изъ пещеръ руками христіанскихъ пустынниковъ.

¹⁾ Гр. А. С. Уваровъ, Мегалитическіе памятники въ Россіи, — Древности. Труды Моск. Археол. Общ. VI, 270.

Болѣе специальное назначеніе имѣли курганы, tumuli. Такъ называются конусообразныя земляныя насыпи, покрывавшія могилы похороненныхъ подъ ними покойниковъ и служившія кромѣ того мѣстомъ для религіозныхъ церемоній. Происхожденіе кургановъ относится къ отдаленному доисторическому періоду жизни человѣчества и граничитъ съ первыми проблесками культуры и съ зародышами погребальной практики. Историческія извѣстія о курганахъ значительно опоздали противъ первыхъ опытовъ этого рода сооружений и относятся къ историческому періоду человѣчества. Я не буду вдаваться въ подробное описаніе строенія и назначенія древнихъ кургановъ, ни останавливаться на религіозныхъ обрядахъ, которыхъ они были свидѣтелями; ограничусь лишь общимъ замѣчаніемъ, что могилы были древнѣйшими центрами культа и предупреждали собою появленіе специально молитвенныхъ зданій, или храмовыхъ построекъ. Многіе изъ кургановъ, разрытыхъ въ средней Европѣ и въ предѣлахъ южной Россіи, судя по открытымъ въ нихъ предметамъ домашняго быта, положеннымъ вмѣстѣ съ покойникомъ, принадлежали такъ называемому каменному періоду и появились повидимому въ ту эпоху, когда человѣкъ еще не зналъ употребленія металловъ, обходился одними орудіями изъ камня или кости. Въ исторіи храма могильныя сооружения, какъ древнѣйшіе центры культа, занимаютъ видное мѣсто и со стороны архитектурической. Мы увидимъ впослѣдствіи подражаніе формамъ tumulus'a въ архитектурныхъ постройкахъ позднѣйшаго времени и примѣненіе ихъ къ устройству храмовъ.

Къ первобытнымъ сооружениямъ того же религіозно-обрядоваго типа принадлежатъ еще такъ называемые *кельтскіе* или *друидическіе* памятники. Но употребляя это названіе, я долженъ оговориться, что оно не точно и, если доселѣ еще не изгнано изъ книжнаго языка, то лишь въ силу давности и благодаря привычкѣ. Кельтскіе памятники явились съ этимъ названіемъ благодаря тѣмъ ученымъ, которые впервые изслѣдовали ихъ въ средней Европѣ и приурочили къ народности кельтовъ и къ ихъ религіи друидизма. Теперь найдено, что друидическіе памятники принадлежатъ чуть ли не всей Европѣ, встрѣчаются въ Африкѣ, въ Новомъ Свѣтѣ, а при дальнѣйшихъ изысканіяхъ обѣщаютъ сдѣлаться достояніемъ

всего міра. Поэтому вопросъ о народности древнихъ строителей, такъ называемыхъ, не точно, кельтскихъ сооружений теряетъ свою силу и долженъ быть рѣшенъ согласно съ историческими и этнологическими данными той страны, которой принадлежать эти памятники. Самыя ихъ названія: дольмены, менгиры или пѣльваны, кромлехи обязаны условному языку изслѣдователей и заимствованы изъ стараго кельтскаго языка ¹⁾.

Дольмены, или каменные столы, сложены изъ огромныхъ неотесанныхъ камней и имѣютъ видъ стола, верхняя доска которая лежитъ на 2-хъ, 3-хъ или 4-хъ каменныхъ плитахъ, поставленныхъ ребромъ. Доска эта иногда лежитъ наклонно и покрыта бороздками для стока жертвенной крови и возлѣній. Иногда камни бываютъ покрыты письменами и грубыми рельефами, что даетъ понятіе о проблескахъ эстетическаго чувства у первобытныхъ насельниковъ данной мѣстности. Иногда же дольмены бываютъ сложены изъ цѣлаго ряда каменныхъ глыбъ, расположенныхъ въ видѣ стѣнокъ, покрытыхъ сверху и представляющихъ какъ бы камеру или галлерею. Какое назначеніе имѣли дольмены? На этотъ вопросъ являются два рѣшенія и съ одинаковымъ правомъ. Одни считаютъ ихъ остатками первобытныхъ жертвенниковъ, другіе—могильными ящиками и гробницами, въ которыя клали умершихъ. Но для насъ въ данномъ случаѣ нѣтъ большой важности, на какой сторонѣ останется первенство, потому что, оставивъ за ними и специально-погребальное назначеніе, мы должны будемъ отнести ихъ къ разряду культовыхъ памятниковъ. Положительно доказано, что обрядъ погребенія составлялъ одну изъ самыхъ раннихъ формъ культа, во все времена тѣснымъ образомъ связывался съ религіозными обрядами,—и на мѣстахъ погребенія всего чаще приносили жертвы. Раскопки, сдѣланныя въ недавнее время въ Крыму, показали, что подъ грудой камней лежали кости. Иногда же подъ покрывкою, какъ бы въ ящикѣ, открывали костякъ, въ полу-лежащемъ положеніи, прислоненнымъ къ стѣнкѣ.

¹⁾ Dolmen=dol—камень, таеп—столъ; menhir=таеп—камень, hir—длинный; cromlech=crom—очертаніе, окружность, lech—мѣсто. Названія составлены изъ словъ кельтскаго языка ученымъ Водэномъ (Vaudin),—Древности. Труд. Моск. Арх. Общ. VI, 271.

дольмена, какъ бы сидя. На основаніи одного древняго объясненія, это положеніе давали погребеннымъ по аналогіи съ положеніемъ младенца въ утробѣ матери, а умершіе, по представленію древнихъ, сходили въ землю какъ бы въ лоно общей матери—природы. Значить, дольмены въ первобытную эпоху служили вмѣсто гробовъ, куда клали покойника, какъ въ ящикъ, и съ тѣхъ поръ въ этомъ сидячемъ положеніи сохранились скелеты.

Менгиры или *пѣльваны* имѣютъ видъ болѣе или менѣе высокаго столба, сложеннаго изъ камней. Вершина его иногда представляетъ суженіе или расширеніе, и весь камень въ поствѣдномъ случаѣ получаетъ видъ опрокинутаго обелиска. Иногда пѣльваны покрыты надписями и изображеніями, но чаще не имѣютъ никакой отдѣлки и представляютъ грубую массу нагроможденныхъ камней (глыбъ). И до сихъ поръ не рѣшено положительно, какое назначеніе имѣли памятники. Одни полагаютъ, что это были могильныя сооруженія, другія—что это были грубые изображенія идоловъ, подобныя каменнымъ бабамъ, находимымъ въ южной полосѣ Россіи. Но что бы они ни означали, ихъ религіозное назначеніе не подвержено никакому сомнѣнію. Что около нихъ были приносимы жертвы, на это указываютъ находимыя около нихъ въ небольшихъ вырытыхъ ямахъ кости, уголь и зола. Очевидно, это остатки произведенныхъ здѣсь жертвоприношеній, а можетъ быть и остатки человѣческихъ жертвъ, которыя были приносимы на мѣстѣ кнѣихъ-либо замѣчательныхъ событій или въблизи кладбищъ. — Соединеніе нѣсколькихъ пѣльвановъ, расположенныхъ въ формѣ круга или эллипсиса, составляетъ такъ называемыя *кромлехи*. Кромлехи принадлежатъ къ числу древнихъ памятниковъ, оставленныхъ аборигенами средней Европы, и отмѣчены опредѣленнымъ религіознымъ характеромъ. Кромлехи суть не что иное, какъ священная ограда, обозначающая мѣсто, избранное для жертвоприношенія и посвященное какому-либо божеству. Это назначеніе ясно видно изъ того, что по срединѣ кромлеха иногда находится дольмень, какъ жертвенникъ. Кромлехъ, такимъ образомъ, болѣе сложная, болѣе обставленная форма древняго жертвенника, близко граничащая съ эпохою появленія храмовъ въ видѣ огороженныхъ или обсаженныхъ деревьями пространствъ, имѣвшихъ религіозно-культурное

назначеніе. Миссіонеръ Ласфито, посѣщавшій сѣверную Америку, говоритъ, что видѣлъ въ Индѣйской Виргиніи храмъ, устроенный въ видѣ подобнаго кольца или пояса, уставленнаго каменными столбами. — Въ заключеніе упомяну еще объ одномъ оригинальномъ родѣ памятниковъ, извѣстныхъ подъ именемъ каменныхъ бабъ. Сооруженія, извѣстныя подъ этимъ названіемъ, представляютъ изъ себя иногда простые обрубки камня съ поставленною на верху ихъ человѣческую голову, чаще же имѣютъ видъ человѣческой фигуры полуобнаженной или вовсе голой съ уродливыми очертаніями, говорящими объ отсутствіи вкуса и крайней бѣдности техническихъ средствъ, которыми располагали ихъ строители. Каменными бабами покрыто пространство отъ верховьевъ Енисея до устьевъ Дуная и Чернаго моря. Довольно попадается ихъ въ Екатеринославской и Херсонской губерніи, гдѣ онѣ встрѣчаются десятками, но все больше и больше исчезаютъ отъ истребленія и отъ перевозки въ разные музеи. Въ этихъ грубыхъ изваяніяхъ мы имѣемъ изображенія идоловъ или бюсты покойниковъ, которые были погребены въ ближнихъ курганахъ, и память о которыхъ хотѣли сохранить посредствомъ этихъ грубыхъ статуй. Первоначальная эпоха ихъ возникновенія не обозначена въ исторіи точно такъ же, какъ и первоначальныя идеи, вызвавшія ихъ появленіе: но ихъ жертвенное и религіозное назначеніе въ быту позднѣйшихъ историческихъ племенъ не подлежитъ никакому сомнѣнію. Путешественникъ Рубруквисъ, проѣзжавшій нашимъ южнымъ краемъ въ половинѣ XIII вѣка, обратилъ вниманіе на каменные бабы и былъ свидѣтелемъ связаннаго съ ними религіознаго культа. Съ этими же остатками язычества должны были вести борьбу первые прозелиты христіанства, жившіе уже много, много спустя послѣ первыхъ насельниковъ этого края и строителей этихъ статуй. Новгородская лѣтопись говоритъ о Стефанѣ, Просвѣтителѣ Черномомъ, что онъ научилъ землю зырянъ вѣрѣ Христовой, гдѣ прежде кланялись звѣрямъ, деревьямъ, огню, водѣ и золотой бабѣ ¹⁾.

Оканчивая на этомъ переченьъ религіозныхъ сооружений первобытнаго человѣка, мы должны замѣтить, что сохранив-

¹⁾ П. С. Р. Л. V, 250.

шіеся ихъ представители не всегда относятся къ примитивной порѣ человѣчества, но принадлежать во многихъ случаяхъ историческимъ временамъ. Но и относясь къ этой сравнительно поздней эпохѣ, они обязаны были своимъ происхожденіемъ племенамъ, стоявшимъ на низшей степеніи культуры и представлявшимъ по этому самому близкую аналогію съ бытомъ архаическихъ племенъ. Эта аналогія становится тѣмъ яснѣе, что и у современныхъ дикарей мы встрѣчаемъ подобныя же сооруженія, и ничто не мѣшаетъ видѣть въ нихъ повтореніе того, что существовало цѣлыя вѣка и тысячелѣтія ранѣе ихъ появленія. Дайте ребенку ящикъ съ деревянными кубиками, и онъ сейчасъ же начнетъ строить изъ нихъ дольмены, менгиры и кромлехи. Младенческія племена употребляли вмѣсто игрушечнаго матеріала глыбы, камни, обломки скалъ, но дѣлали въ сущности то же самое. — Человѣкъ развивался не одновременно на великой поверхности своего земного отечества: одни раньше, другіе позже—и вотъ почему въ то время, какъ Италия и Палестина видѣли уже первые опыты христіанскихъ храмовъ съ ихъ типичною архитектурою, въ это же время гдѣ-нибудь въ Индіи или въ средней Европѣ продолжался во всей силѣ языческой культъ съ своею примитивною обстановкою; въ то время, какъ въ Греціи славился Пареопонъ, въ Индіи продолжались пещерныя храмовыя постройки, а гдѣ-нибудь въ болѣе отдаленномъ уголкѣ міра, въ средѣ его многочисленныхъ некультурныхъ племенъ религиозные обряды все еще приурочивались къ дольменамъ, кромлехамъ, курганамъ и другимъ архаическимъ формамъ жертвенника. Не каждый народъ проходилъ черезъ все эти ступени строительной дѣятельности и не отъ cadaго изъ нихъ остались слѣды мегалитическихъ построекъ, но это нисколько не мѣшаетъ принимать эти послѣднія за первичныя, начаточныя формы архитектуры и съ нихъ начинать древнѣйшій періодъ ея существованія. Здѣсь мы имѣемъ передъ глазами и первобытныи строительный матеріалъ въ видѣ валуновъ и необдѣланныхъ каменныхъ массъ, и первобытныя техническія средства, и самую примитивную манеру стройки, кое-гдѣ опредѣлявшуюся самыми первыми и непосредственными идеями символизма. Но въ то же время *мегалитическія* сооруженія и не простыя житейскія постройки,

назначенныя для непрехотливыхъ нуждъ питанія, рожденія и самозащиты: это не юрта или палатка современнаго дикаря, но дѣйствительныя сооруженія, поражающія своею громадною формою и имѣющія какое-то особенное, выходящее изъ обыкновеннаго ряда значеніе. Это значеніе мы, колеблясь, назовемъ культовымъ,—это обстоятельство наложило на нихъ своего рода монументальную печать и обезпечило ихъ долговѣчность. Этимъ принципомъ руководились, напримѣръ, египтяне, которые строили твердыя каменные гробницы, какъ вѣчное жилище для своихъ покойниковъ, между тѣмъ какъ свое обыкновенное жилье строили на скорую руку, и отъ него не осталось и слѣда. Къ такимъ же привилегированнымъ зданіямъ относились и жилища боговъ, то-есть, храмы, какъ это доказываютъ колоссальныя развалины послѣднихъ, сохранившіяся до сихъ поръ и приводящія въ удивленіе каждаго наблюдателя.

Таковы тѣ первобытныя сооруженія, которыя послужили первичною формою храмовыхъ построекъ, и къ которымъ древнѣйшаго періода приурочивать отправленіе своихъ религіозныхъ обрядовъ. Какъ легко видѣть, все они далеко не удовлетворяли идеѣ храма въ позднѣйшемъ установившемся смыслѣ слова. Болѣе полную и организованную форму храма мы встрѣчаемъ въ такъ называемомъ домашнемъ культѣ. Извѣстно, что у древнихъ народовъ, прежде чѣмъ сложится порядокъ культа общественнаго, параднаго, публичнаго, богослуженіе отправлялось въ семьѣ и дома, вслѣдствіе чего самая обстановка домашняго очага получила нѣкоторыя приспособленія и измѣненія согласно съ условіями этого патріархальнаго культа. Точкою отправленія для созданія этой практики послужило почитаніе умершихъ членовъ семьи и родичей подъ именемъ покровителей и защитниковъ семейнаго очага. Обычай хоронить умершихъ въ томъ домѣ, гдѣ они жили, ведетъ свое начало изъ глубокой древности и практиковался на глазахъ исторіи у египтянъ. Сначала домашній культъ группировался около этихъ домашнихъ божествъ, но съ теченіемъ времени все больше и больше расширялся, принимая въ свою среду болѣе извѣстныхъ представителей многочисленнаго цикла, подъ именемъ ларовъ и пенатовъ. Культъ этотъ, общій всемъ народамъ, въ своей наиболѣе развитой формѣ извѣстенъ изъ римской

практики. По словамъ Макровія, каждое семейство въ Римѣ отправляло ежегодно свои домашніе праздники въ честь боговъ покровителей. На этихъ семейныхъ церемоніяхъ передъ своими пенатами глава семейства пользовался древнимъ патриархальнымъ правомъ лица литургическаго или жреца, а семейный очагъ превращался на время въ религиозное учрежденіе, въ особаго рода семейный храмъ. Какъ живо сознавалось въ римскомъ обществѣ это религиозное значеніе отца семейства по отношенію къ членамъ его дома, видно изъ того выраженія, которымъ римская юридическая практика обозначила отношеніе несовершеннолѣтняго сына къ его отцу. „*A sacris patris dimitti*“—вотъ формула, которою римлянинъ обозначилъ отдѣленіе совершеннолѣтняго члена семейства отъ опеки родительской. Равнымъ образомъ и усыновленіе кого-либо выражалось терминомъ: „*obstringi sacris patris, a quo adoptebatur*“. Считаю излишнимъ замѣчать, что домашній культъ римлянъ нисколько не исключалъ общественныхъ центровъ богослуженія и публичныхъ религиозныхъ обрядовъ, которые были строго опредѣлены закономъ и имѣли прочно сложившуюся іерархію. Обычай домашняго культа шелъ рядомъ съ нимъ и былъ отголоскомъ древнѣйшей практики, общей всѣмъ патриархальнымъ народамъ и нѣкогда во всей силѣ державшейся у римлянъ. Важнѣйшая сторона этого культа при всемъ разнообразіи обрядовыхъ подробностей, вносимыхъ каждымъ семейнымъ кружкомъ, можетъ быть представлена въ слѣдующихъ общихъ формахъ. Древніе отводили въ своихъ домахъ особенныя помѣщенія для семейныхъ боговъ и въ этихъ-то молельняхъ справляли въ честь ихъ религиозные обряды. Эти помѣщенія находились во внутренней части дома, откуда и сами боги домашняго цикла получили названіе: *penates*, отъ *penitus-penitior, dii penetrales*. Изображенія ихъ хранились въ особенныхъ ящичкахъ или ковчегахъ; къ послѣднимъ иногда придѣлывались дверцы, которыя хозяинъ въ случаѣ нужды могъ отворять и затворять,—вещь похожая на наши кіоты и божницы. Такъ какъ домашній культъ былъ въ древности очень распространенъ, то существовать особый цехъ ремесленниковъ, которые занимались приготовленіемъ этихъ ковчежцевъ. Къ такого рода ремесленникамъ принадлежалъ и упоминаемый въ Дѣянїяхъ апостольскихъ Димитрій ере-

броковачъ, который занимался приготовленіемъ серебряныхъ ящичковъ для изваяній Артемиды Ефесской, культъ которой былъ очень распространенъ въ Малой Азіи. Эту домашнюю святыню ставили на столъ или треножникъ, противъ котораго помѣщался жертвенникъ, а на этомъ послѣднемъ приносились жертвы и дѣлались возліанія.

Въ исторіи языческаго культа эти ковчежцы или кіоты съ домашнею святынею имѣютъ то важное значеніе, что составляютъ переходъ къ устройству постоянныхъ храмовъ или учрежденію общественнаго культа. Древніе писатели, какъ языческіе, такъ и христіанскіе, много говорятъ о повозкахъ или колесницахъ, на которыхъ возили изображенія боговъ. Они приписываютъ введеніе этого обычая то цѣлымъ народамъ, то отдѣльнымъ лицамъ, и хотя подобныя ссылки имѣютъ большую частію легендарный характеръ, но онѣ важны, какъ отголосокъ древняго предапія объ этой давнишней и широко распространенной формѣ культа. Слѣнія Молоха у прор. Амоса, *καὶ ζευγυφορέμενοι* у Евсевія составляютъ то же самое явленіе, только болѣе развитое и богаче прежняго обставленное. Исторія и археологическіе памятники свидѣтельствуютъ, что употребленіе священныхъ колесницъ съ изображеніями составляло существенную принадлежность всѣхъ древнихъ религій, имѣло мѣсто въ практикѣ египтянъ и финикянъ. Въ позднѣйшія времена у грековъ и римлянъ они носили названіе подвижныхъ храмовъ, „*templa gestatoria*“, и употреблялись въ культѣ наиболѣе извѣстныхъ боговъ, считавшихся покровителями и охранителями цѣлыхъ мѣстностей. Такъ въ Римѣ возили на колесницѣ изображеніе богини *Τύχη*, или Фортуны, покровительницы города, а въ Греціи такимъ же почетомъ пользовалась статуя Паллады. Повозка съ ея изображеніемъ, въ сопровожденіи цѣлой толпы народа, двигалась въ торжественной процессіи по Аѳинамъ, пока не достигала р. Инаха, гдѣ ее вмѣстѣ съ колесницею погружали въ воду,—затѣмъ этою водою кропили дома и городскія зданія.

Устройство постоянныхъ храмовъ, какъ определенныхъ центровъ богослуженія, не отдѣляется отъ культовыхъ сооружений первобытнаго человѣка какою-нибудь рѣзкою пограничною чертою, но тѣсно соприкасается съ ними. Храмъ, какъ жилище божества, есть дальнѣйшее развитіе того по-

нятія, какое заключалось въ идеѣ арханческаго жертвенника, и есть болѣе полное и широкое удовлетвореніе той потребности заключить, привязать, укрѣпить за собою божество, которую человѣкъ всегда сознавалъ и пытался осуществить вѣнѣшимъ образомъ. Кромлехъ или открытая каменная ограда—вотъ, по моему мнѣнію, прототипъ древняго храма и первый шагъ, сдѣланный человѣкомъ на переходномъ пути отъ жертвенника къ сооруженіямъ болѣе сложнаго храмоваго характера. Такъ какъ громадное разстояніе времени отдѣляетъ насъ отъ эпохи построенія первобытныхъ храмовъ, то понятно, что ни одинъ изъ нихъ не увидѣлъ до насъ въ полномъ видѣ, и мы можемъ теперь судить о нихъ болѣе или менѣе предположительно на основаніи остатковъ архаическихъ сооруженій, представляющихъ болѣе или менѣе сохранившіяся развалины. Я укажу для знакомства съ этою примитивною архитектурою на остатки большихъ каменныхъ сооруженій въ графствѣ Вильтширъ, къ сѣверу отъ Салисбери, въ Ирландіи. Эти каменные руины называются „стонхенджъ“¹⁾ и имѣютъ видъ 4-хъ concentрическихъ круговъ, сложенныхъ изъ стоячихъ камней, соединенныхъ вверху на всемъ протяженіи круга архитравами или балками. Въ центрѣ средняго круга находится большая каменная плита, болѣе чѣмъ на половину вросшая въ землю, и эту плиту многіе изъ археологовъ принимаютъ за остатокъ жертвенника. Болѣе простая конструкція ограждалась проведеніемъ одного ряда, то-есть, устройствомъ ограды, которою отмѣчалось избранное для богослуженія мѣсто и выдѣлялось изъ ряда другихъ, какъ особенное, святое, назначенное служить мѣстопребываніемъ божества. Поэтому первобытные храмы имѣли ту архитектурную особенность, что устраивались безъ кровли и оставались сверху открытыми. Указаніе на эту особенность храмоваго устройства можно находить въ самомъ названіи *templum*, которое происходитъ отъ древне-латинскаго глагола *templō*, что значитъ *смотрю, наблюдаю*. Этимологическое значеніе этого слова показываетъ, что храмы, по представленію древнихъ,

¹⁾ См. рис. у *Müller und Mothes*, *Illustriertes archäolog. Wörterbuch*, 1878, s. 578; переставрированный видъ его у *Ranke*, *Человѣкъ*, т. II, стр. 615. См. *Kugler*, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart. 1872, I, s. 4—5.

были мѣстами открытыми, откуда взглядъ простирался на все стороны и безпрепятственно могъ быть обращенъ на небо, гдѣ находились свѣтила небесныя, а эти свѣтила служили, какъ извѣстно, божествами астральнаго культа. Къ этому же заключенію приводитъ и другая болѣе обыкновенная этимологія этого слова, имѣющаго одинъ общій корень съ греческимъ *τέμενος*. *Τέμενος* въ своемъ первоначальномъ значеніи означаетъ всякое пространство—отдѣленное, отграниченное (отъ *τέμνω*), а отсюда, далѣе, опредѣленное для извѣстнаго назначенія. Частіе подъ словомъ *τέμενος* разумѣли часть земли или извѣстное пространство, отдѣленное для религіозныхъ дѣйствій, совершавшихся авгурами, а также очерченную жезломъ авгуровъ часть неба, на которой они наблюдали за полетомъ птицъ и производили свои гаданія. Еще частіе стали придавать это названіе храму въ его простѣйшей формѣ, указывая такимъ образомъ на его наружный видъ, какъ на мѣсто обнесенное оградой или обсаженное деревьями. Внутри ограды помѣщался жертвенникъ съ изваяніемъ идола, и къ нему-то сходился народъ для совершенія религіозныхъ обрядовъ. Древне-германскія названія храма, по объясненію Гримма въ его *Deutsche Mythologie*, имѣютъ корень въ словахъ, обозначающихъ лѣсъ, что, конечно, имѣетъ свое основаніе въ обычаяхъ древнихъ германцевъ приносить свои жертвы въ лѣсахъ и священныхъ рощахъ подъ тѣнью вѣтвистыхъ дубовъ. Если такія открытыя пространства были вначалѣ сборными пунктами культа въ извѣстномъ племени или общинѣ, то не мудрено, что и въ позднѣйшихъ храмовыхъ постройкахъ повторялся тотъ же типъ и выражались древнѣйшія культовые преданія. Впрочемъ, символическія ли или простыя практическія соображенія вызвали такое устройство храмовъ, нѣтъ сомнѣнія; что оно имѣло мѣсто въ первобытной архитектурѣ и оставило слѣды въ историческихъ памятникахъ. Напримѣръ, знаменитый Карнакскій храмъ въ Египтѣ не имѣетъ покрытія въ большей части своей площади: крыша устроена только надъ святилищемъ и прилежащими къ нему залами. Вѣроятно, сначала стали покрывать мѣсто, гдѣ стояла статуя бога, и гдѣ отправлялъ обряды жрецъ, остальное же пространство оставалось открытымъ: въ базиликахъ и древнихъ христіанскихъ храмахъ дворъ сохранилъ эту особен-

ность до сравнительно поздняго времени. У Чампини, въ его *Vetera monimenta* представленъ планъ такого зданія. Фасадъ храма въ этомъ рисункѣ имѣеть видъ четырехугольника, обнесеннаго со всѣхъ сторонъ стѣною. Въ одной изъ нихъ четырехугольный пролетъ, ведущій во внутренность ограды и очевидно служащій дверью. Нигдѣ не видно слѣдовъ свода или суженія и никакихъ намековъ на крышу. При такомъ устройствѣ становятся излишними всякія отверстія сбоку для пропуску свѣта. Боковыя окна являются уже впоследствии; даже и тогда, какъ стали выводить крышу сводомъ, зданіе освѣщалось не боковыми окнами, а сверху посредствомъ отверстия, которое оставляли въ центрѣ купола. Въ этомъ родѣ устроены были Пантеонъ и храмъ Ромула. Но это уже постройки позднѣйшаго времени. Переходя теперь отъ этихъ подготовительныхъ основныхъ формъ къ архитектурнымъ сооруженіямъ, осуществившимъ въ болѣе полномъ видѣ идею храма, какъ святилища, то-есть, опредѣленнаго средоточія культа, мы должны сдѣлать напередъ одно замѣчаніе, что эти позднѣйшія, болѣе послѣдовательно проведенныя храмовыя формы, въ существѣ дѣла отправляются отъ древнѣйшихъ, разрабатываютъ и развиваютъ ихъ въ болѣе или менѣе законченныхъ сооруженіяхъ. Такъ одніе изъ нихъ подражаютъ принятой тамъ или здѣсь формѣ жилья, другія отправляются отъ могильной насыпи, иныя представляютъ дальнѣйшую разработку пещеръ. Индусскіе храмы принадлежать къ двумъ послѣднимъ типамъ и представляютъ весьма любопытное явленіе въ области древнѣйшей храмовой архитектуры.

Первоначальная религія индусовъ—браманнизмъ, какъ извѣстно, отличалась пантеистическимъ характеромъ и представляла верховное существо, Брамму, въ видѣ міроваго духа, проявляющаго себя въ воплощеніяхъ, результатомъ которыхъ является индусская троица, Тримурти. Въ этого момента воплощеній—божество неуловимо и неизобразимо; оно есть проникающая вселенную и живущая въ ней духовная міровая сила, ускользающая отъ всякаго ограниченія и опредѣленія будетъ ли то ограниченіе мѣстное, или опредѣленіе теоретически-логическое. Представляя себѣ верховное существо въ формахъ абсолютнаго бытія, индусъ переносилъ на него идею необъятности и разнообразія силъ природы и отожде-

ствляяль послѣднюю съ первымъ. Само собою понятно, такая реформа религiи не благопрiятствуетъ искусству и развитiю храмовой архитектуры. Эта послѣдняя получаетъ у индусовъ права гражданства съ того времени, какъ идеальное представленiе божества замѣнилось въ буддизмѣ реальнымъ, антропоморфическимъ и дало новое направленiе искусству и набожности. За три столѣтiя до Рождества Христова, благодаря энергичнымъ усилiямъ царя Асоки, ученiе Будды сдѣлалось государственною религiею индусовъ и съ этимъ переворотомъ связываются первые типичные памятники индусской архитектуры. И любопытно, что самые раннiе изъ нихъ связываются съ именемъ Будды и тѣснымъ образомъ примыкають къ его памяти. По смерти Будды его тѣло было раздѣлено, какъ говорятъ индусскiя легенды, на восемь частей и погребено въ восьми мѣстахъ, подъ восемью могильными курганами (ступами, топами). Затѣмъ, уже при царѣ Асокѣ, семь изъ этихъ реликвiй были вынуты и подвергнуты новому дѣленiю, такъ что составилось 84 тысяччи частичекъ, которыя были положены въ драгоценныя ковчегцы и разосланы по всѣмъ, даже маленькимъ городамъ царства. Чтобы сохранить память о первомъ могильномъ помѣщенiи восьми реликвiй Будды, каждый изъ этихъ ковчегцевъ былъ поставленъ подъ ступу. Отъ этого-то могильнаго кургана, превратившагося затѣмъ въ круглую каменную башенку, и ведутъ свое начало первые буддiйскiе храмы. Для насъ они важны не по своей легендарной основѣ, которую можно принять и не принять безъ важныхъ послѣдствiй для научнаго вывода, а по отношенiю къ той основной формѣ, какую они взяли за точку отправленiя. А эта форма *tumulus'a* говоритъ намъ о силѣ влiянiя, которое имѣли могильныя сооруженiя на выработку архитектурической формы до-христанскаго храма и на ея дальнѣйшее проведенiе. И, дѣйствительно, въ различныхъ мѣстахъ Остѣ-Индiи попадаются большое число храмовъ, обработанныхъ въ видѣ большихъ кургановъ. Наилучше сохранившимся памятникомъ этого рода служить храмъ въ Бгильзѣ, описанный Фергюссономъ и Лассеномъ. Онъ имѣетъ видъ массивной постройки на кругломъ фундаментѣ, выведенной конически, въ видѣ кургана или насыпной могилы. Высота его—54 фута, поперечникъ фундамента—около 120 футовъ; во-

кругъ него идетъ крытая галлерей, а снаружи вся эта постройка обведена каменнымъ заборомъ, представляя изъ себя какъ бы загороженный стогъ сѣна. Четверо воротъ, расположенныхъ въ направленіи четырехъ странъ свѣта, ведутъ въ зданіе и замѣчательны по своей скульптурной отдѣлкѣ. Передъ сѣвернымъ и южнымъ входомъ возвышаются двѣ колонны въ 33 ф. высоты ¹⁾. Если отнять пристройки, то въ храмѣ Бгильза мы будемъ имѣть точную копию *tumulus'a*, который, какъ нельзя лучше, соотвѣтствовалъ представленію индусовъ о непрочности всего земного, для котораго символомъ служилъ—мыльный пузырь. Чтобы закончить съ формою топъ, скажемъ, что эти памятники были строены изъ обожженной глины, какъ и теперь строится большинство зданій въ средней Азии и Индіи, и облицованы известкою. Размѣръ ихъ очень различенъ: есть имѣющія болѣе 200 футовъ высоты.

Другая не менѣе распространенная форма индусскихъ храмовъ пошла отъ пещерныхъ сооруженій и беретъ эти послѣднія за исходную точку. Первобытный человѣкъ при устройствѣ какъ своихъ жилищъ, такъ и помѣщеній для своего бога, прибѣгалъ всегда къ средствамъ, которыя находились у него подъ руками, и безъ дальнихъ околичностей приспособлялъ къ этой цѣли то, что давала ему природа. Но человѣкъ древнѣйшаго періода, жившій въ горныхъ мѣстностяхъ, былъ по необходимости троглодитомъ, то есть, пользовался для житія естественными пещерами и гротами и старался эти экскаваціи примѣнить къ непрехотливымъ условіямъ своего домашняго быта. Если пещера была защищена отъ вѣтра и нелегко доступна для звѣрей, имѣла входъ открытый на югъ, такъ что получала довольно тепла и свѣта, этого было достаточно для обращенія такой пещеры въ жилье. Впослѣдствіи человѣкъ сталъ готовить пещеры искусственно, расширяя готовыя или пробивая новыя въ мягкихъ горныхъ слояхъ, напримѣръ, въ песчаникѣ. Такими пещерами богаты наши Крымъ и Закавказье, гдѣ сохранились самыя разнообразныя формы пещерныхъ жилищъ, обработанныхъ рукою человѣка. Подобно тому, что мы можемъ въ миниатюрныхъ сравни-

¹⁾ *Veisъ*, *Внѣшній бытъ народовъ*, М. 1873, I, 1, 355—356; сл. *Kugler*, *Handbuch der Kunstgeschichte*, I, 308.

тельно размѣрахъ изучать у себя дома, представляютъ гигантскія доисторическія пещеры Индiи и такія формы ихъ, какъ знаменитая Ментонская пещера съ найденнымъ въ ней скелетомъ и бытовыми остатками первобытнаго человѣка. Древнѣйшiя приспособленiя пещеръ къ устройству большихъ храмовъ мы находимъ въ Индiи и Египтѣ, но если отъ этихъ архаическихъ колоссальныхъ формъ перейти къ позднѣйшимъ, то мы найдемъ, что ими наполнена большая часть горныхъ странъ Европы, и къ этимъ памятникамъ уже давно обратилась исторiя церковной архитектуры, какъ къ одному изъ весьма важныхъ своихъ источниковъ. Древнѣйшiя изъ этихъ сооружений въ Индiи находятся на лѣвомъ берегу рѣки Фалгусъ, притока Ганга. Они вырублены въ очень твердой скалѣ и хорошо отдѣланы. Общая ихъ форма—это рядъ низкихъ галлерей, суживающихся къверху свообразно. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ находится вырубленное полукруглое углубленiе въ видѣ ниши, и въ этомъ выступѣ иногда помѣщается каменное возвышенiе въ видѣ *tumulus'a* въ память Будды. Вторая группа лежитъ въ Ориссѣ на Удаяпурѣ или „горѣ солнечнаго восхода“. Она представляетъ болѣе сложную систему пещерныхъ сооружений и отличается соединенiемъ галлерей съ подземными комнатами. Пещеры болѣе крушнихъ размѣровъ имѣютъ передъ собою балконы или галлерей, опирающiяся на столбахъ (въ ширину отъ 6-ти до 10 футовъ). Изъ этого портика открывается ходъ въ главную внутреннюю пещеру, размѣры которой въ той или другой мѣстности различны. Самая большая имѣетъ 56 футовъ въ длину и по сторонамъ двѣ меньшiя, отдѣляемая отъ главной двумя или тремя колонами при входѣ. Стѣны этихъ подземелiй украшены иногда барельефами, изображающими военныя сцены, чудовищныя фигуры, растительныя формы, а иногда и браманскихъ боговъ.—Связь подземныхъ храмовъ съ позднѣйшею церковною архитектурою не можетъ подлежать никакому сомнѣнiю. Тутъ возможны два способа примѣненiя: первый—въ широкихъ размѣрахъ, когда подземное пространство прорѣзывалось въ разныхъ направленiяхъ широкими галлереями, которыя разбѣгаются въ стороны въ видѣ сѣти, или второй—въ размѣрахъ небольшихъ, когда естественная пещера или искусственно обработанная экскавациа примѣнялась къ бого-

служебнымъ цѣлямъ и обращалась въ храмъ. Образцомъ первой системы служатъ катакомбы, о которыхъ мы будемъ говорить подробно далѣе, а второй—весьма многіе случаи обращенія въ христіанскія церкви отдѣльныхъ пещеръ или искусственная обработка ихъ для этой цѣли. Чтобы познаться съ этимъ послѣднимъ родомъ памятниковъ, приведу одно любопытное извѣстіе изъ жизни Саввы Освященнаго, передаваемое біографомъ его, Кирилломъ Синеопольскимъ. Извѣстно, что лавра Саввы Освященнаго находилась близъ Іерусалима, и ея первые насельники, не имѣя правильнаго общежитія, устраивали для себя скитки и монастыри по близости главнаго центра, заправляемаго Саввою, и селились группами. „Въ одну ночь блаженный Савва вышелъ изъ своей пещеры и направился къ находившемуся недалеко потоку съ гѣніемъ псалмовъ. И вотъ на западномъ утѣсѣ ручья виднѣть оубъ огненный столпъ, опирающійся на землю, а вершиною касающійся неба. Подошедши къ этому мѣсту, оубъ нашель здѣсь большую и удивительную пещеру, какъ бы самую природою обработанную въ видѣ церкви: на восточной ея стѣнѣ находится выступъ (*κόρυνη*), съ сѣверной стороны отдѣленіе, похожее на діаконикъ, а съ юга широкій входъ, достаточно освѣщенный проникающими сюда солнечными лучами“. Такимъ образомъ пещера была обращена устьемъ къ югу, на солнечную сторону—черта, которая замѣчается очень часто въ пещерныхъ жилищахъ и служила однимъ изъ условій пригодности самой пещеры. „Приведши въ порядокъ и очистивши съ Божіею помощію эту пещеру, оубъ положилъ совершать въ ней по субботамъ и воскресеньямъ обычное правило“ 1). Наши старинные паломники любили посѣщать эту пещеру, и вотъ какъ отзывался о ней игумень Данииль: „есть къ западу отъ потока подъ скалою пещера каменная; въ той пещерѣ церковь Пресвятыя Богородицы, и ту пещеру показа ему Богъ столпомъ огненнымъ“ 2). Наши Кіевскія пещеры, Инкерманскія въ Крыму и Кавказскія, обработанныя въ видѣ церквей, принадлежатъ къ этому типу.

Подражаніе въ устройствѣ храмовъ типу обыкновеннаго

1) Сл. Прибавл. къ изд. творр. св. отцевъ, 1884, ч. 34, стр. 468, прим. а. Тутъ же и о превращенія другой пещеры изъ жилья въ церковь.

2) Пал. Сборн. т. I вып. 3, стр. 54.

человѣческаго жилища находятъ себѣ подтвержденіе въ отзывбахъ древнихъ писателей о божницахъ и храмахъ у разныхъ народовъ. Жилище человѣка во всякомъ случаѣ было лучшимъ изъ всѣхъ помѣщеній, назначенныхъ для обитаія. На приспособленіи этого помѣщенія къ удобствамъ человѣка выразилось все искусство, вся сила изобрѣтательности первобытныхъ людей, и для водворенія божества они не могли придумать ничего лучшаго, какъ заимствовать отсюда образецъ храма,—тѣмъ болѣе что божество, по ихъ представленію было одарено потребностями близкими къ человѣческимъ, обладало тѣми же, только лучшими свойствами и стояло въ самыхъ близкихъ отношеніяхъ къ быту и нуждамъ человѣка, являясь стражемъ и хозяиномъ его дома и семьи. Археологическихъ памятниковъ этого рода не сохранилось; они сошли съ лица земли вмѣстѣ съ жилищами древняго человѣка, оставивъ слѣды въ темныхъ преданіяхъ и нѣсколькихъ отрывочныхъ извѣстіяхъ древнихъ писателей: но путешественники и миссіонеры до сихъ поръ открываютъ у современныхъ дикарей такіе храмы, почти ничѣмъ не отличающіеся отъ обыкновенныхъ жилищъ. Шалашъ, хата, сакия, землянка, деревянное или каменное строеніе — вотъ помѣщенія, которыя человѣкъ низшей культуры отдавалъ для жилища божеству, и которыя онъ отдѣлывалъ и украшалъ, окружалъ тою же обстановкою, какъ и свои собственные помѣщенія. Принося ему въ жертву стрѣлы и копья, лучшія части убитыхъ животныхъ, человѣкъ — звѣроловъ обставлялъ божницу тѣми же предметами убранства и продовольствія, которые составляли лучшее украшеніе его собственнаго жилища. Человѣкъ болѣе культурный измѣнялъ эту обстановку согласно съ условіями своего быта, но въ общемъ оставался вѣренъ той мысли, что божество есть нѣчто весьма близкое къ нему по своему положенію, потребностямъ и по участию въ ближайшихъ интересахъ его неприхотливой жизни.

Въ сравненіи со всѣми этими сооруженіями греко-римская архитектура представляетъ широкій шагъ впередъ и вмѣстѣ выработанный типъ зодчества. Греки въ созданіяхъ своего искусства идеализовали природу и, отираясь отъ извѣстныхъ ея формъ, перерабатывали послѣднія, давали имъ то, что называется художественною формою,—стѣбитъ,

напримѣръ, сопоставить стволъ дерева и колонны различныхъ орденонъ. Та же художественная переработка проявляется и въ конценціи цѣлаго архитектурнаго зданія, положимъ храма. Приравнивать его къ какой-либо примитивной формѣ жилья, къ какимъ-нибудь зауряднымъ житейскимъ образцамъ, конечно, нельзя. Связь съ ними уже такъ далекѣ, что проводить ее послѣдовательно было бы крупною натяжкой. Можно утверждать только то, что античный міръ унаслѣдовалъ представленіе о храмѣ, какъ о домѣ божества, и старался заключить послѣднее въ особо устроенномъ для него помѣщеніи, которое было отведено ему въ особой комнаткѣ или *cella*, находившейся внутри храма. Затѣмъ окружающія его колоннады, портикъ съ фронтономъ, богатая скульптурная украшенія на наружныхъ фасадахъ, а иногда и живопись—все это уже носитъ печать художественной отдѣлки, составляетъ трудъ мысли и богатаго образованія.

Въ греко-римскихъ постройкахъ мы имѣемъ три главные типа, характеристика которыхъ необходима для пониманія христіанской храмовой архитектуры. Первый типъ, въ собственномъ смыслѣ храмовой, въ общемъ извѣстенъ; онъ состоитъ изъ фронтона при входѣ и ряда колоннъ. Познакомимся съ его внутреннимъ устройствомъ. Главную часть греческаго храма составляло небольшое отдѣленіе, извѣстное подъ именемъ „*cella*“. Оно собственно назначалось для культовыхъ отправленій и составляло покой или помѣщеніе, гдѣ стояло изваяніе божества съ жертвенникомъ, на которомъ ставились дары и приносились жертвы. Это отдѣленіе находилось обыкновенно въ западной сторонѣ храма и устраивалось нѣсколько выше остального помоста храма и имѣло входъ съ востока; а ближе къ западной стѣнѣ стояло на возвышеніи изображеніе или *ἀγάλμα*. Судя по тому, какъ требовалъ культъ, цѣлла или вплоть закрывалась крышею, или часть ея оставалась открытою. Въ первомъ случаѣ свѣтъ проникалъ черезъ боковыя двери, а когда этого было недостаточно, то посредствомъ особыхъ отверстій, *ὀψαῖον*, сверху, въ крышѣ. Вокругъ цѣллы, которая иногда занимала и центральное положеніе, стояло нѣсколько рядовъ колоннъ, на которыхъ опиралась крыша, со стороны фасада выдававшаяся фронтономъ или трехугольникомъ. Эти портики или галереи изъ колоннъ, окружающія цѣллу, служили мѣстомъ для

народа и иногда имѣли преддверіе или *προπύλαιον*, открытую площадку, которая служила входомъ или папертью. Здѣсь помещались иногда жертвенные століки, на которыхъ клали приношенія. Отличительную особенность греческой архитектуры, какъ въ храмовыхъ постройкахъ, такъ и въ зданіяхъ гражданскаго и бытового характера, составляетъ употребленіе прямыхъ линий. Римляне не много измѣнили этотъ типичный планъ греческаго храма и удержали его главное пространственное дѣленіе. Второй типъ представляютъ храмы съ круглымъ основаніемъ. Ихъ производятъ отъ *tumulus'a* и родичю ихъ считаютъ востокъ. Къ этому роду построекъ принадлежатъ римскіе мавзолеи, термы или бани, а типичнымъ представителемъ—знаменитый пантеонъ. По устройству своему это—ротонда или круглое зданіе, заканчивающееся сверху полусферическимъ, купольнымъ покрывіемъ, въ родѣ того, какъ устраниваются наши цирки и желѣзнодорожныя ротонды для локомотивовъ и вагоновъ. Третій типъ составляютъ такъ называемыя базилики. Это не храмы, а частныя зданія, гдѣ производился судъ, и вели торговлю. Отличительная ихъ черта состоитъ въ удлинённости плана и въ раздѣленіи зданія по длинѣ на нечетное число отдѣленій, такъ называемыхъ нефовъ, рядами колоннъ. Среднее отдѣленіе иногда заканчивалось выступомъ или абсидою.

Этими тремя архитектурическими формами исчерпываются главные типы греко-римскаго зодчества. Какъ отнеслось къ нимъ христіанство, какъ и чѣмъ воспользовалось оно при выработкѣ своихъ церковныхъ стилей и какимъ путемъ шло развитіе храмовой христіанской архитектуры?

Но, чтобы отвѣчать на эти вопросы, намъ слѣдовало бы перешагнуть черезъ три-четыре первыхъ столѣтія христіанской эры, потому что только здѣсь мы могли бы встрѣтиться съ памятниками первохристіанскаго зодчества и наблюдать примѣненіе къ церковнымъ сооруженіямъ извѣстныхъ архитектурныхъ законовъ. Но христіанскія религіозныя собранія и первые зачатки богослуженія, съ которыми должно было сформироваться внутреннее расположеніе молитвенныхъ зданій, были даны гораздо раньше, а потому и исторія христіанскаго храма начинается много прежде появленія типичныхъ образцовъ этого рода и совпадаетъ съ первыми стремленіями новообразовавшейся христіанской общины къ самостоятельности.
