РИМСКІЯ КАТАКОМБЫ

И

ПАМЯТНИКИ

ПЕРВОНАЧАЛЬНАГО ХРИСТІАНСКАГО ИСКУССТВА.

Соч. А. ФОНЪ ФРИКЕНЪ.

..... miro sempre al fine ultimo dell'archeologia, che è di confermare, rischiarare, arricchire, spesso anche creare la storia e ricostruirne l'ordine de'tempi coll'ajuto de'monumenti.

Bull. di Arch. Crist. G. B. de Rossi.



Часть первая.

РИМСКІЯ КАТАКОМБЫ.

Цѣна 1 руб.

МОСКВА.
Изданіе К. Т. Солдатенкова.
1872.

Дозволено цензурою. Москва. 16 Августа. 1872 г.

6919-0

2007083616

ТИПОГРАФІЯ ГРАЧЕВА И К., У ПРЕЧИСТЕНСКИХЪ ВОР., Д. ШИЛОВОЙ.

ПОСВЯЩАЮ ПАМЯТИ

ВАСИЛІЯ ПЕТРОВИЧА

БОТКИНА.

Посвящаю мой трудъ дорогой для меня памяти человѣка, который далъ направленіе моимъ занятіямъ, пробудилъ во мнѣ любовь къ изученію памятниковъ искусства и помогалъ своими совѣтами въ составленіи этого сочиненія.

ВВЕДЕНІЕ.

I.

Немногія историческія эпохи могутъ представить большій интересъ, чѣмъ тѣ времена, когда христіанское ученіе начало распространяться въ римской имперіи и находить послѣдователей въ ея столицѣ. Переворотъ, произведенный новымъ вѣрованіемъ въ жизни и нравахъ римскаго общества, тѣ особенности, которыя выразились въ пониманіи имъ христіанскихъ идей и принциповъ, все это факты и явленія громаднаго значенія, и памятники, уцѣлѣвшіе отъ этой необыкновенной эпохи, должны быть для насъ особенно драгоцѣнны. Число ихъ притомъ очень ограниченно; памятники литературы немногочисленны; въ первые вѣка христіане писали мало, а языческіе историки, не предугадывая великой будущности вѣры въ Спасителя, выразились объ этой новой, по ихъ мнѣнію восточной сектѣ, съ презрительною краткостью. Все, что тѣ и другіе сказали о первыхъ временахъ распространенія христіанства, не можетъ разоблачить намъ скрытое броженіе, вызванное имъ въ языческомъ обществѣ, ни представить его тайный ходъ, его постепенное развитіе. Это было бы намъ не извѣстно, если бы первые христіане не оставили послѣ себя катакомбъ и въ нихъ произведеній своего искусства. Потому то эти гигантскія подземныя кладбища, и все, что еще сохранилось въ нихъ, начиная отъ стѣнной живописи и мраморныхъ саркофаговъ до глиняныхъ лампъ и стеклянныхъ сосудовъ, до самыхъ ничтожныхъ повидимому вещей найденныхъ въ гробахъ, достойны подробнаго изученія. Подобно тому какъ въ Помпеѣ мы возстановляемъ нравы и понятія Римлянъ по произведеніямъ ихъ искусства, по тѣмъ предметамъ, на которыхъ, можно сказать, еще теплы слѣды ихъ жизни, — точно также въ римскихъ катакомбахъ—христіанской подземной Помпеѣ — первобыт-

ное христіанское общество воскресаетъ для насъ въ своихъ памятникахъ.

Въ устройствѣ и расположеніи этихъ кладбищъ, въ искусствѣ первыхъ послѣдователей новаго вѣрованія, въ манерѣ выраженія чувствъ и религіозныхъ идей, въ украшеніяхъ и надписяхъ гробницъ, въ изваяніяхъ начерченныхъ на стѣнахъ, въ малѣйшей чертѣ или знакѣ оставленныхъ ими въ этихъ подземельяхъ, которыя были имъ такъ дороги, проявляется характеръ ихъ вѣрованій, надеждъ и стремленій, открываются самыя сокровенныя стороны, самыя задушевныя особенности ихъ необыкновеннаго нравственнаго состоянія.

Памятники катакомбъ можетъ быть очень мало удовлетворяютъ нашъ эстетическій вкусъ, но исторія искусства касается художественнаго достоинства произведенія лишь на столько, на сколько это можетъ опредѣлить его характеръ и объяснить условія, подъ вліяніемъ которыхъ оно создалось. Одна эстетическая оцѣнка укажетъ намъ красоту памятника, такъ какъ мы ее понимаемъ, или отсутствіе ея, но не всегда опредѣлитъ его историческое значеніе, и не всегда способна увидѣть въ немъ выраженіе склада понятій современнаго ему общества. Въ красотѣ произведенія искусства однако, точно также какъ и въ его уродливости, которую эстетическая критика осудитъ, не входя въ ея дальнѣйшій разборъ и разсмотрѣніе, проявляется часть народнаго характера. Прекрасныя греческія статуи на столько-же объясняютъ намъ жизнь и вкусы древнихъ Грековъ, на сколько безжизненныя, противоестественныя и часто безобразныя фигуры египетскаго искусства разоблачаютъ намъ нравственное положеніе общества во времена фараоновъ; самый упадокъ искусствъ является такимъ-же вѣрнымъ помощникомъ опредѣленія моральнаго состоянія народа, какъ и высшая степень процвѣтанія ихъ.

Потому-то произведенія превосходныя въ эстетическомъ отношеніи такъ же важны для исторіи искусства, какъ и тѣ, которыя не выдерживаютъ никакой художественной критики. Эстетическая оцѣнка дѣлается такимъ образомъ отраслью исторіи искусства, вовсе не ея главною цѣлью.

Вообще одно отвлеченное, безусловное опредѣленіе законовъ прекраснаго едвали можетъ привести къ какому нибудь результату. Каждый народъ создаетъ себѣ свой идеалъ прекраснаго согласно со своими мыслительными способностями, нравственнымъ состояніемъ и подъ вліяніемъ тѣхъ условій, которыя даютъ направленіе, формируютъ его жизнь, его

развитіе, и не преувеличивая можно сказать, что сколько было народовъ на землѣ, сколько образованій, столько же различныхъ понятій, или по крайней мѣрѣ оттѣнковъ въ понятіи о прекрасномъ. Конечно между этими различными идеалами прекраснаго есть степени,—одни ближе стоятъ къ нашимъ понятіямъ, другіе дальше; одни выражаютъ больше общечеловѣческихъ разумныхъ началъ, другіе меньше; прекрасное одного народа болѣе удовлетворяетъ нашимъ стремленіямъ, болѣе нравится намъ, чѣмъ прекрасное другаго народа; но какъ бы близко оно не подходило къ складу нашихъ идей, въ немъ мы все-таки не найдемъ выраженія всѣхъ оттѣнковъ, всѣхъ особенностей чувствъ и мысли, которыя мы, сообразно съ нашей натурой и нашими понятіями, ищемъ въ своемъ идеалѣ прекраснаго. Мы постоянно будемъ удивляться красотѣ произведеній классическаго искусства. Всѣ благородныя способности человѣка, все разумное его природы никогда не развивалось съ такой гармонической полнотой, никогда не достигало такихъ богатыхъ результатовъ и никогда не выражалось въ болѣе прекрасной формѣ, какъ въ древней Греціи. Пока на землѣ будетъ существовать хотя одинъ образованный человѣкъ, изученіе всего, что оставили послѣ себя Греки, что выработали они для жизни, не можетъ прекратиться. Но выражаетъ ли прекрасно-строгій и разумно-холодный классическій идеалъ искусства всѣ наши идеи, всѣ ваши чувства и стремленія, отвѣчаетъ ли онъ вполнѣ всѣмъ требованіямъ нашей нравственной натуры?... Я не думаю, чтобы можно было отвѣчать утвердительно на этотъ вопросъ. Новые принципы вошли въ жизнь со временъ греческихъ республикъ, горизонтъ знаній расширился, многія понятія измѣнились, новые элементы вошли въ нашъ моральный міръ, и нашъ взглядъ на прекрасное и на нравственное получилъ другое направленіе. Да и едвали мы можемъ теперь вполнѣ понимать, классическое прекрасное, и извѣстно ли оно намъ по лучшимъ его образцамъ. Посредствомъ изученія мы поддѣлываемся подъ складъ понятій древнихъ Грековъ, приближаемся къ нему, но чувствовать и думать какъ они, намъ не возможно. Мы догадываемся, что они ощущали при видѣ изображеній своихъ боговъ и героевъ; но тысячи тонкостей, тысячи оттѣнковъ ихъ пониманія, ихъ оцѣнки ускользаютъ отъ насъ, и остаются намъ неизвѣстны. Одна часть ихъ идеаловъ для насъ умерла.

Потому-то такъ холодны, такъ безжизненны кажутся намъ произведенія искусствъ нашего времени, сюжеты которыхъ взяты изъ греческой миѳологіи. Все, что художники могутъ теперь выразить, изображая гре-

ческихъ боговъ, будетъ столько же пусто, столько же безцвѣтно для насъ, сколько и далеко отъ понятій древнихъ Грековъ. Мы проходимъ равнодушно мимо подобныхъ картинъ и статуй и принимаемъ живѣйшій интересъ въ тѣхъ созданіяхъ современныхъ мастеровъ, которыя выражаютъ мысли, стремленія и наклонности нашего общества, нашего времени.

Но если нельзя себѣ представить существованіе одного прекраснаго на всѣ вѣка, народы и образованія, и постановить ему безусловные законы, то по различнымъ понятіямъ о прекрасномъ и по памятникамъ искусства, въ которыхъ это всего живѣе и ощутительнѣе выражено, дѣлается возможнымъ возстановить характеръ народа, опредѣлить степень его развитія, указать на его самобытныя силы и на вліяніе на него образованія другихъ народовъ.

Искусства идутъ неразрывно съ умственнымъ движеніемъ жизни общества и выражаютъ съ большею полнотой, чѣмъ другія проявленія его дѣятельности, всѣ особенности его характера и подробности его жизни. Сооруженіе монумента, постройка храма, собора, амфитеатра могутъ иногда дать болѣе опредѣленное, болѣе ясное понятіе о нравственномъ развитіи народа, о складѣ его идей, о его способностяхъ, стремленіяхъ и творческихъ силахъ, чѣмъ его войны и завоеванія. Потому-то памятники искусства, которые вообще гораздо труднѣе впослѣдствіи измѣнить или поддѣлать съ какой бы то ни было цѣлью, чѣмъ памятники литературы, остаются самыми надежными свидѣтелями, самыми вѣрными представителями времени и общества, которое ихъ создало. Какою значительною помощью дѣлаются, напримѣръ, памятники искусства древнихъ Римлянъ для познанія и оцѣнки характера этого народа, и какъ не полно было бы наше понятіе о немъ, если бы не дошли до насъ произведенія его скульптуры, въ которыхъ чувственность и сила съ оттѣнкомъ суровости заглушаютъ иногда идеальную, предсполненную разумности и благородства красоту искусства Грековъ, перенятую у нихъ вмѣстѣ съ ихъ культурой; если бы не сохранились развалины величественныхъ римскихъ построекъ, гдѣ самые камни плотно сплоченные, которыхъ не могли оторвать другъ отъ друга столѣтія, гдѣ каждый пилястръ, упорно стоящій, презирая невзгоды временъ, гдѣ каждый смѣлый взмахъ арки или свода дышатъ тою грандіозностью, тою любовью къ порядку, тѣмъ здравымъ практическимъ смысломъ и упорнымъ терпѣніемъ въ достиженіи цѣли, которыя лежали въ основаніи гражданскаго строя

этихъ великихъ завоевателей, превратившихъ весь извѣстный тогда свѣтъ въ римскую провинцію. И развѣ мы не видѣли, какъ въ послѣднее время эпохи доисторическія дѣлались историческими, какъ цѣлые народы съ ихъ иногда богатымъ и разностороннимъ образованіемъ, давно погибшіе, какъ казалось безъ слѣда, отъ которыхъ до насъ не дошло ни одного живаго слова, снова воскресли, снова явились на свѣтъ со своими религіозными идеями, со своими нравами и соціальными началами, со всѣми подробностями ихъ жизни, послѣ открытія памятниковъ ихъ искусства, или только обломковъ и остатковъ этихъ памятниковъ.

Исторія искусствъ, важность которой въ этомъ отношеніи была оцѣнена только въ послѣднее время, имѣетъ слѣдовательно главною цѣлью разъясненіе, обогащеніе и, при скудости или отсутствіи другихъ источниковъ, созданіе исторіи нравственнаго и умственнаго развитія извѣстнаго народа, общества, среды по памятникамъ ихъ искусства; она разсматриваетъ потому произведенія скульптуры, живописи, архитектуры не со стороны ихъ художественнаго достоинства, а по значительности характера эпохи, выраженнаго въ нихъ, и по болѣе или менѣе полному его представленію. Такъ напримѣръ, образъ Богородицы IV-го столѣтія (фреска въ катакомбахъ св. Агніи въ Римѣ), въ которомъ замѣтно начинаетъ выражаться складъ религіозныхъ понятій восточныхъ народовъ и элементы ихъ искусства, который потому изображаетъ первое появленіе вліянія идей Востока въ Римѣ христіанскомъ, первый шагъ преобразованія классическаго христіанстаго искусства въ стиль византійскій, для исторіи искусства имѣетъ столько же значенія, сколько и любая изъ Мадоннъ Рафаэля, не смотря на то, что въ художественномъ достоинствѣ ихъ, какъ легко себѣ можно представить, неизмѣримая разница. Равномѣрно многія фрески и скульптурныя работы, оставленныя христіанами въ катакомбахъ, не выдерживаютъ художественной критики; онѣ исполнены по большей части неискусною рукою посредственнаго мастера; но не взирая на это, для насъ онѣ столько же важны, сколько и современныя имъ произведенія римскаго языческаго искусства, которыя создавались не въ нѣдрахъ земли, а при свѣтѣ солнца, хотя послѣднія обыкновенно представляютъ красивыя формы и отличаются своею оконченностью, тогда какъ о первыхъ нельзя сказать того же самаго.

Но въ художественной нищетѣ первыхъ христіанъ, въ ихъ робкихъ и неискусныхъ попыткахъ выразить новое чувство, новое вѣрованіе старыми формами видишь слѣды тайной работы перерожденія общества,

видишь всѣ особенности нравственнаго состоянія этой необыкновенной эпохи, которая по своему значенію, по своимъ послѣдствіямъ едвали имѣетъ себѣ подобную въ извѣстной намъ истор.и рода человѣческаго.

Но не взирая на свои несовершенства, работы художниковъ катакомбъ обладаютъ своего рода красотой и подобно тому, какъ произведенія первыхъ итальянскихъ мастеровъ періода возрожденія, не смотря на ихъ техническія погрѣшности, на неправильность рисунка, на отсутствіе перспективы, нравятся намъ своею искренностію, своею безъискусственною наивностью и болѣе трогаютъ насъ, чѣмъ блистательныя по колориту, по побѣжденнымъ трудностямъ рисунка и освѣщенія, но холодныя, напыщенныя и пустыя по содержанію картины мастеровъ эпохи упадка искусствъ въ Италіи. Точно также памятники первыхъ временъ христіанскаго искусства иногда неудовлетворительные по формѣ, но вдохновленные и глубоко прочувствованные имѣютъ для насъ невыразимую прелесть.

Мы постоянно будемъ встрѣчать элементы римскаго языческаго художества въ памятникахъ катакомбъ, и періодъ классическій продолжается въ христіанскомъ искусствѣ до Константина. Въ эти три столѣтія въ немъ проявляется постепенный упадокъ. Исполненіе дѣлается менѣе тщательно, менѣе правильно, фигуры теряютъ выраженіе, жизнь и принимаютъ условное положеніе. Но въ четвертомъ столѣтіи христіанское искусство въ Римѣ и уже въ катакомбахъ начинаетъ измѣняться подъ вліяніемъ элементовъ до тѣхъ поръ совершенно чуждыхъ ему. Съ небрежностью въ исполненіи, съ постепенно возрастающею безжизненностью фигуръ и неумѣніемъ представлять ихъ, соединяется и измѣненіе въ самой натурѣ религіозныхъ изображеній, въ пониманіи ихъ характера, измѣненіе въ идеяхъ и чувствахъ, которыя имъ придаютъ, и которыя стараются выразить, представляя ихъ. Не трудно замѣтить, что эта перемѣна происходитъ подъ вліяніемъ религіозныхъ идей и понятій о Божествѣ восточныхъ народовъ, равно какъ и элементовъ ихъ искусства. Тутъ необходимо сдѣлать слѣдующее поясненіе.

Коренное различіе въ пониманіи божества, и слѣдовательно въ образѣ представленія его фигуративно, постоянно существовало до христіанства между Востокомъ и Греціей или, лучше сказать, между греко-римскимъ міромъ съ одной стороны и симетическими народами съ другой; развитіе послѣднихъ основывалось на совершенно другихъ началахъ и шло изъ иныхъ источниковъ. Боги эллеиической миѳологіи заимствуютъ многое изъ природы человѣка, стоятъ ближе къ смертнымъ, болѣе способны по-

нимать ихъ и быть постигнуты ими, въ идеи о нихъ входитъ больше философскихъ началъ; вообще они не такъ страшны для людей и не такъ произвольны съ ними, какъ божества Востока симетическаго и Египта. Различіе это могутъ объяснить слѣдующія причины.

Одно изъ главныхъ условій, подъ вліяніемъ которыхъ составлялись и впослѣдствіи преобразовывались вѣрованія древняго міра, это—дѣйствіе климата, видъ и феномены окружающей природы, въ которыхъ богъ первобытнаго человѣка проявляется ему; и если филологія доказываетъ намъ, что божества многихъ миѳологій не что иное, какъ олицетвореніе явленій природы, то самое свойство послѣднихъ благопріятныхъ или враждебныхъ человѣку, большая или меньшая сила, съ которой они поражаютъ его разсудокъ и дѣйствуютъ на его чувство, опредѣляютъ характеръ самаго божества и обусловливаютъ понятіе составляющееся о немъ. Все необъяснимое для человѣка, котораго умъ невооруженъ знаніями и наукой, имѣетъ чудесный характеръ, такъ напримѣръ смѣняющіяся времена года, появленіе свѣта (восходъ солнца) и наступленіе тмы (ночи), жаръ и холодъ облечены въ божественные образы, враждующіе между собою почти во всѣхъ религіяхъ античнаго міра. Физическія явленія лежатъ потому въ основаніи миѳологическихъ идей, а послѣднія составляются согласно впечатлѣнію производимому на человѣка феноменами натуры. Слѣды этого вліянія не трудно найти во всѣхъ религіяхъ древнихъ народовъ, и оно не теряетъ своей силы при ихъ дальнѣйшемъ развитіи. Языческіе боги мѣняли въ главныхъ чертахъ свой характеръ и свои атрибуты, при дѣйствіи новыхъ климатическихъ условій, въ слѣдствіе переселеній тѣхъ людей, которые имъ поклонялись.

Умственныя способности каждаго племени и ихъ особенное направленіе являлись также главными дѣятелями въ составленіи вѣрованій и опредѣляли характеръ перемѣнъ, совершавшихся въ послѣднихъ съ теченіемъ времени при движеніе жизни, образованія и при дѣйствіи постороннихъ вліяній. Одинъ и тотъ же феноменъ природы, одно и то-же явленіе изъ моральнаго или матеріальнаго міра, поражая людей разныхъ племенъ, различнаго склада ума и свойствъ языка, одаренныхъ не въ одной степени способностію къ умственному соображенію, къ философскому размышленію, вызывали разумѣется разные результаты. Безъ сомнѣнія много другихъ причинъ участвовало въ формаціи античныхъ поклоненій, но нельзя не согласиться, что сумма впечатлѣній окружающей натуры, внѣшняго міра, и складъ мыслящихъ способностей человѣка, его спекулатив-

ныя силы главнымъ образомъ опредѣляютъ характеръ его религіозныхъ идей, которыя постоянно имѣютъ такое значительное вліяніе на направленіе моральнаго развитія, на гражданскій строй и на соціальную жизнь общества.

Природа сѣверныхъ береговъ Средиземнаго моря, преимущественно Греціи и южной Италіи, т. е. тѣхъ странъ, гдѣ при исключительно благопріятныхъ климатическихъ условіяхъ и столько-же необыкновенной даровитости племени, населявшаго ихъ, развилась и процвѣтала классическая культура, прекрасная природа эта, богатая изящными формами, разнообразіемъ и нѣжными оттѣнками колоритовъ, проявленія которой почти постоянно умѣренны и преисполненны гармоніи, рѣдко страшатъ и пугаютъ человѣка, должна была возбуждать въ немъ свѣтлое понятіе о божествѣ, благосклонно расположенномъ къ смертнымъ, заставляла его весело смотрѣть на небо, освобождало его мысль, вызывала его энергію и самостоятельность, создавала въ воображеніи людей бога красивыхъ формъ, близкаго къ нимъ, щедраго расточителя земныхъ благъ побуждала ихъ видѣть въ каждомъ своемъ проявленіи, въ своихъ пластическихъ формахъ такъ легко поддающихся, вызывающихъ на олицетвореніе, божественные образы. Этими свойствами, этими аттрибутами обладаютъ боги классической миѳологіи съ человѣческими прекрасными формами, сущность которыхъ постигается разумомъ людей, раздѣляющіе страсти и слабости смертныхъ, иногда грозные въ слѣдствіе дерзости и безразсудства послѣднихъ, но не постоянно ужасающіе, не постоянно пригибающіе ихъ къ землѣ. Если мы и встрѣчаемъ у древнихъ Грековъ миѳы удаляющіеся отъ этого характера,—то это раннѣе вліяніе симетическаго Востока и Египта, или можетъ быть наслѣдство прежнихъ поколеній, составившихся внѣ Греціи во времена переселеній, послѣ оставленія центральной Азіи, общей колыбели всѣхъ арійскихъ народовъ, скоро сглаживается, пропадаетъ и такъ сказать остается побѣжденнымъ болѣе гуманными принципами, болѣе человѣческими образами миѳологіи, развившейся на элленическій почвѣ.

Напротивъ природа Востока симетическаго, Египта, Индіи, представляя человѣку однообразныя, безжизненныя пустыни, или высокія горы, широкія рѣки, поражая его разсудокъ своими громадными размѣрами или своимъ монотоннымъ видомъ, всепоглощающею растительностію или загадочнымъ періодическимъ возвращеніемъ явленій, ужасая его силою своихъ феноменовъ, часто принимающихъ характеръ катаклизмовъ, без-

престанно повторяющимися наводненіями, засухами, ураганами или страшнымъ зноемъ, должна была пригибать смертнаго къ землѣ, убивать его силы, заставлять его смотрѣть на жизнь какъ на испытаніе и считать счастіемъ освобожденіе отъ нея, жаждать уничтоженія; или представляла ему божество какъ власть неумолимую, произвольную по преимуществу, часто губительную для людей, какъ существо строгое, грозное, загадочное, таинственное, не имѣющее ничего общаго съ человѣкомъ, не допускающее соперничества, требующее великихъ пожертвованій со стороны людей, раздѣленное отъ нихъ непроницаемою далью, какъ силу невидимую, всеобъемлющую, всепоглощающую, абстрактную, образъ которой нельзя ни вообразить себѣ, ни представить, въ сущности которой пропадаетъ, уничтожается человѣкъ. Съ такимъ характеромъ является божество въ воображеніи Египтянъ, Симитовъ, которые отличаются отъ племенъ арійскихъ инымъ складомъ ума, иными свойствами языка, инымъ направленіемъ нравственнаго развитія и иными основаніями гражданскаго устройства. Подобной-же натурой обладали иногда боги древнихъ Индѣйцевъ, особенно что касается религіи Брамы въ дальнѣйшемъ ея развитіи, чему не мало способствовали климатическія вліянія необыкновенной силы.

Спекулативныя способности двухъ древнихъ народовъ, Индѣйцевъ и Персовъ, очень близкихъ между собою по происхожденію и характеру, были постоянно направлены на составленіе метафизическихъ религіозныхъ системъ, которыя иногда, особенно въ минуту первоначальнаго ихъ развитія, приводили къ очень возвышенному и идеальному понятію о божествѣ, приближаясь къ свѣтлымъ религіознымъ идеямъ праотцевъ всѣхъ Индо-Европейскихъ племенъ, когда они жили нераздѣльно въ центральной Азіи. Религіи Зороастра и Буды во многихъ отношеніяхъ стоятъ выше греко-римскаго политеизма; но отличительной чертой культуры древнихъ Грековъ было проявленіе въ каждомъ движеніи нравственной жизни, въ каждомъ дѣйствіи этого народа философскихъ идей вытекавшихъ не изъ религіозныхъ понятій, а изъ свободныхъ выводовъ человѣческаго разума, основанныхъ на наблюденіи и анализѣ. Можно сказать, что мораль элленическаго міра была менѣе результатомъ религіозныхъ стремленій, чѣмъ философскихъ идей. Боги греческаго политеизма являлись иногда передъ судомъ смертныхъ, но если божество у древнихъ Грековъ не стояло на той высотѣ, какъ въ нѣкоторыхъ религіяхъ Персовъ и Индѣйцевъ, то человѣкъ стоялъ выше.

Точно такое-же различіе, какъ и въ религіозныхъ идеяхъ, постоянно существовало въ мірѣ античномъ, въ слѣдствіе тѣхъ-же причинъ, въ общемъ пониманіи прекраснаго и высокаго, между тѣми народами, тѣми центрами образованія, которые мы обозначили выше. На Востокѣ симетическомъ, въ Индіи, Египтѣ, въ области искусства никогда не могли представить красоту безъ преобладающаго чувственнаго, слабаго, изнѣженнаго характера; сильное и энергическое, не прибѣгая къ неестественному, тяжелому, массивному; величественное, не создавая неподвижное, громадное, напыщенное; граціозное, не впадая въ манерное, переукрашенное. Характеръ божества при его изображеніи въ искусствѣ народовъ этихъ странъ не передавался моральнымъ образомъ, проявленіемъ его мудрости и силы въ разумномъ выраженіи красиваго лица и въ прекрасныхъ формахъ человѣческаго тѣла во всей благородной простотѣ ихъ, какъ въ классическомъ искусствѣ, а выражался болѣе матеріальнымъ способомъ, прибѣгая къ ненатуральнымъ, ужасающимъ фигурамъ, къ колоссальнымъ размѣрамъ, умножая человѣческіе члены, какъ напримѣръ руки для представленія силы, глаза для выраженія всевидѣнія, или соединяя еще болѣе противуестественнымъ образомъ людскіе и звѣриные члены для изображенія сверхчеловѣческой хитрости, прозорливости, могущества и т. д.

Произведеніе искусства въ хорошее его время въ Греціи выражало гармоніей размѣровъ и изящными формами оживлявшую его идею; напротивъ внѣ классическаго міра у древнихъ народовъ богатство украшеній и самаго вещества, роскошная внѣшность придавали моральное значеніе художественному созданію, а артистическое достоинство его опредѣлялось дороговизной матеріала, технической трудностію обработыванія его, препятствіями побѣжденными при этомъ, или рабскимъ подражаніемъ природѣ, повтореніемъ каждой ея мелочи, всего, что она представляетъ второстепеннаго и незначительнаго; тогда какъ тѣло человѣческое часто уродовали, давая ему положенія, при которыхъ жизнь невозможна.

Нѣтъ сомнѣнія, что въ первую минуту своего проявленія искусство въ Греціи имѣло нѣсколько восточный характеръ, но при самостоятельномъ развитіи оно скоро отъ него удалилось. Неподвижныя фигуры, условныя позы, стереотипическія лица оживляются и вдохновляются подъ рукою греческихъ мастеровъ. Будучи отброшены въ хорошее время классическаго художества, элементы искусства симетическихъ народовъ стояли, такъ сказать, у дверей странъ эллинической культуры и выража-

лись въ послѣднихъ при пониженіи артистическаго вкуса, обозначая этотъ упадокъ своимъ появленіемъ. Если мы разберемъ свойства, особенности, лишившія искусство Греціи чистоты и благородства и опредѣлившія его упадокъ, то не трудно будетъ увидѣть въ той изнѣженности, чувственности, въ томъ стремленіи производить громадные образы, предпочитая массы красотѣ формъ и гармоніи линій, той наклонности къ пестротѣ, къ богатымъ украшеніямъ и матеріалу, которыя начинаютъ обозначаться въ элленическомъ художествѣ со временъ Александра Великаго,—элементы постоянно преобладавшіе въ искусствѣ народовъ Востока симетическаго и Египта.

Мы находимъ колоссальныя фигуры, употребленіе красокъ, разноцвѣтнаго дорогаго матеріала въ скульптурѣ почти постоянно во всѣ періоды греческаго искусства, однако меньше въ цвѣтущую его эпоху. Но есть различіе между той легкой раскраской барельефовъ и статуй, къ которой иногда прибѣгали художники Греціи, есть также различіе между изображеніемъ боговъ больше натуральной величины человѣка, изъ золота и слоновой кости, обыкновеніе по всей вѣроятности перенятое Греками въ очень раннюю пору у народовъ Востока, и тою склонностію къ колоссальнымъ фигурамъ безъ соотвѣствующаго выраженія моральной силы, къ украшеніямъ пересыщеннымъ, къ дорогимъ прикрасамъ, къ пестротѣ и къ богатому матеріалу, которая проявляется въ классическомъ искусствѣ при его упадкѣ. Однажды принятое обыкновеніе представлять высшія существа въ сверхъ-естественныхъ размѣрахъ изъ золота и слоновой кости продолжалось по традиціи; его нельзя было измѣнить изъ уваженія къ богамъ,—только въ этомъ случаѣ и то не постоянно употребляли эти драгоцѣнные матеріалы; людей изображали изъ мрамора и бронзы. Первый человѣкъ, котораго въ элленическомъ искусствѣ начали изображать изъ золота и слоновой кости, придавая ему видъ и аттрибуты божества, былъ Александръ Великій; и это обоготвореніе человѣка имѣетъ вполнѣ восточный характеръ, не согласный съ идеями классическаго міра, въ которомъ скорѣе очеловѣчивали бога.

Все это можно сказать не только про одно искусство. Элементы симетической цивилизаціи, идей, обычаевъ проявляются въ древнемъ мірѣ въ культурѣ и жизни арійскихъ народовъ, которые входили въ сношенія съ Симитами, преимущественно въ минуту ранней юности или старчества первыхъ, и почти всегда дѣйствовали не въ пользу нравственности и свободы арійскаго общества. Это уже произошло съ древними

Персами, когда они въ слѣдствіе завоеваній сблизились съ симетическими племенами, наслѣдовавъ имъ во владычествѣ надъ западной Азіей. Подъ этимъ вліяніемъ національное вѣрованіе Персовъ утрачиваетъ свой возвышенный характеръ, (что дѣлается особенно замѣтно въ эпоху Сассанидовъ), нравы—свою первобытную чистоту, власть одного замѣняетъ личную самостоятельность каждаго, полигамія—моногамію и т. д. Неоспоримо также, что встрѣчаются въ очень раннія времена слѣды вліяній вышедшихъ изъ симетическихъ центровъ въ миѳологіи и гражданскія учрежденія древнихъ Грековъ, народа болѣе юнаго, чѣмъ симетическія племена. Но эти чуждыя начала были отброшены, удалены на второй планъ, или преобразовались при первыхъ шагахъ самостоятельнаго развитія эллинической жизни и культуры, представлявшей какъ нельзя болѣе совершенный и возвышенный типъ арійской цивилизаціи во всей его чистотѣ безъ примѣси чуждыхъ элементовъ, типъ, который съ тѣхъ поръ едва ли еще разъ повторился.

Снова элементы Востока проявляются въ Греціи при первыхъ признакахъ разложенія общества и уже дѣйствуютъ неблагопріятно на послѣднее. Извѣстно, до какой степени въ вѣка, предшествовавшіе паденію эллиническаго міра, чуждыя ему обычаи, понятія и религіозныя идеи наводнили его, измѣнивъ даже характеръ греческихъ боговъ, придавъ имъ свойства и качества, которыхъ они не имѣли прежде, что заставляетъ иногда при поверхностномъ знаніи классической миѳологіи судить о нихъ чрезвычайно ошибочно. Завоеванія Александра Македонскаго и особенно его политика, главная цѣль которой было сближеніе, или лучше сказать сплавленіе уже сильно осимитизированныхъ Персовъ съ Греціей, имѣли результатомъ не столько эллинизацію Востока, сколько наводненіе Греціи восточными нравами и понятіями.

Строгій и правильный гражданскій строй Рима республиканскаго, въ тѣсной связи съ которымъ находились его религіозныя учрежденія, его оффиціальное поклоненіе, удерживалъ нѣкоторое время наплывъ восточныхъ идей и суевѣрій, но послѣднія не замедлили одолѣть эти препятствія. Сближеніе съ Востокомъ вслѣдствіе его покоренія оказалось пагубнымъ и для общества античнаго Рима; его соціальное устройство, его вѣрованіе, его искусство окончили свое существованіе, наводненныя элементами Востока. Пересаженное на римскую почву эллиническое искусство получило нѣсколько матеріальный оттѣнокъ и приняло не столь возвышенный характеръ; въ послѣдніе дни своей жизни оно далеко удали-

лось отъ тѣхъ идеаловъ, которое стремилось осуществить въ свою цвѣтущую эпоху.

Приблизительно то же самое, разумѣется съ извѣстными ограниченіями, произошло въ области христіанскаго художества; но если въ религіозныхъ идеяхъ западныхъ и восточныхъ христіанъ опредѣлились и выразились въ искусствѣ тѣ различныя понятія о характерѣ божества, составившіяся прежде среди народовъ арійскихъ и симетическихъ, то безъ сомнѣнія обозначилось въ новой вѣрѣ только то, что непротиворѣчитъ ея принципамъ, что совмѣстно съ христіанскимъ ученіемъ, которое вообще столь отлично отъ прежнихъ религій. Я еще разъ повторяю, что ежели въ произведеніяхъ художниковъ катакомбъ, равно какъ и въ искусствѣ восточныхъ христіанъ, просвѣчиваютъ идеи и элементы, преобладавшія до тѣхъ поръ въ мірѣ классическомъ и симетическомъ, то это дѣлается въ христіанскихъ предѣлахъ, нисколько не уменьшая религіознаго значенія тѣхъ или другихъ изображеній. Нельзя сказать, что первыя имѣютъ болѣе христіанскій характеръ, чѣмъ вторыя, и на оборотъ, но въ каждомъ изъ нихъ выражены и развиты тѣ догматы и идеи вѣры Спасителя, которыя были болѣе понятны, встрѣчали болѣе сочувствія въ томъ обществѣ, и соотвѣтствовали больше натурѣ того народа, среди котораго она распространялась.

Въ катакомбахъ мы постоянно встрѣчаемъ элементы римскаго языческаго искусства; иначе и быть не можетъ,—первые христіане въ Римѣ по своимъ художественнымъ инстинктамъ, по своей природѣ, по складу своихъ понятій, по своему моральному развитію принадлежали къ міру классическому; притомъ религіи не могутъ рождаться съ готовой формой выраженія своихъ идей; изображенія ихъ принимаютъ формы уже существовавшія прежде, а послѣднія мѣняютъ въ извѣстной степени нѣкоторыя стороны своего характера подъ вліяніемъ новыхъ принциповъ явившейся религіи. Когда христіане Рима, повинуясь влеченію врожденному вообще жителямъ южныхъ странъ Европы къ фигуративнымъ изображеніяхъ, которое не пропадаетъ у нихъ съ перемѣною вѣрованія, хотѣли украшать свои гробницы представленіемъ христіанскихъ символовъ и священныхъ событій, гдѣ могли они заимствовать формы для этого, какъ не въ сродномъ имъ классическомъ художествѣ? Не удивительно потому, что въ живописи и скульптурѣ катакомбъ преобладаетъ та-же любовь къ природѣ, къ жизни, та-же наклонность къ украшеніямъ живаго, веселаго, игриваго характера, заимство-

ваннымъ изъ цвѣтущей южной природы, то-же понятіе объ изящномъ и прекрасномъ, какъ и въ классическомъ искусствѣ. Справедливо, что многія изъ тѣхъ понятій и чувствъ, которыя представляли или желали представить первые христіане въ своихъ фрескахъ и барельефахъ, были совершенно новы. Ученіе Спасителя внесло въ языческой міръ принципы и идеи до тѣхъ поръ чуждые ему, они выражаются и преобладаютъ въ христіанскомъ искусствѣ, одушевляя его особеннымъ образомъ, придавая ему особенный характеръ. Можно сказать, что въ классическихъ формахъ у христіанъ этого времени свѣтятся иногда чувства незнакомыя обществу Рима античнаго. Эти группы мужчинъ и женщинъ написанные на стѣнахъ катакомбъ, съ поднятыми руками, въ положеніи молящихся, проникнутые необыкновенной вѣрой и преисполненные таинственнаго ожиданія, эти трогательные милосердые пастыри, пастухи, несущіе ягненка на плечахъ, (первоначальное изображеніе Спасителя), эти изображенія Богородицы, любящія матери съ ребенкомъ у груди или на рукахъ, эти вдохновленные пророки возвѣщающіе волю Бога и исполняющіе его повелѣнія, всѣ эти изображенія, хотя и сродныя міру классическому, одушевлены незнакомыми до того времени теплыми и нѣжными чувствами новаго вѣрованія. Христіанскія идеи не умѣщаются въ прекрасной, но холодной классической оболочкѣ и, если можно такъ выразиться, разрываютъ ее.

При всемъ этомъ однако нельзя не замѣтить, что въ христіанскомъ идеалѣ римскіе христіане увидѣли и развили преимущественно тѣ стороны, которыя были болѣе согласны съ стремленіями ихъ души, болѣе въ гармоніи съ ихъ нравственной натурой. Это проявляется не только въ одномъ перенесеніи формъ стараго искусства въ новое, но и въ задушевномъ характерѣ религіозныхъ изображеній, въ выборѣ сюжетовъ ихъ и въ манерѣ представлять божественныя лица.

Спаситель изображенъ въ катакомбахъ то молодымъ пастыремъ, добрымъ и милостивымъ, въ пастушеской одеждѣ, во всей классической простотѣ, среди прекрасной природы, цвѣтущихъ деревьевъ, зеленыхъ луговъ, свѣтлыхъ источниковъ, несущій на плечахъ заблудшую овцу; то Орфеемъ играющимъ на лирѣ и окруженнымъ звѣрьми, которыхъ онъ привлекаетъ къ себѣ, укрощая ихъ свирѣпость своимъ гармоническимъ пѣніемъ; то красивымъ юношею, задрапированнымъ въ тогу, съ свертком пергамента въ рукѣ, какъ законодатель; это образъ идеальный,

но близкій къ человѣку, взятый изъ окружающей природы, болѣе созданіе заимствованное изъ жизни, чѣмъ идея абстрактная и явленіе удаленное, небесное.

Богородица представлена въ катакомбахъ римскою матроною, любящею матерью, съ ребенкомъ у груди или на рукахъ; другія религіозныя изображенія подземнаго христіанскаго Рима имѣютъ тотъ-же характеръ.

Каково было искусство христіанъ при его появленіи на Востокѣ элленическомъ, равно какъ и на Востокѣ симетическомъ, сказать положительно пока трудно. *) Произведенія христіанскаго художества этихъ странъ, дошедшія до насъ и время созданія которыхъ можно опредѣлить, принадлежатъ не къ первымъ вѣкамъ распространенія новой вѣры, а къ четвертому, пятому, шестому и послѣдующимъ столѣтіямъ. Но въ Греціи, въ Малой Азіи, въ Сиріи, въ Египтѣ до Константина у христіанъ безъ сомнѣнія было фигуративное искусство. Это видно между прочимъ изъ слѣдующаго: многіе писатели церкви говорятъ о символическихъ изображеніяхъ, употребляемыхъ восточными христіанами еще до торжества церкви; притомъ по памятникамъ христіанскаго искусства Востока болѣе позднихъ вѣковъ можно заключить, что оно уже сформировалось прежде, имѣло предшествующее развитіе и потому должно было существовать раньше. **)

---

*) Созданія христіанскаго искусства первыхъ трехъ вѣковъ, открытыя до сихъ поръ, находятся, особенно что касается живописи, почти исключительно въ римскихъ катакомбахъ. Надписи, саркофаги и другіе христіанскіе памятники втораго вѣка, третьяго, но больше четвертаго и послѣдующихъ, сохранились также въ остальной Италіи, въ южной Франціи, въ Испаніи, въ Малой Азіи и въ сѣверной Африкѣ. Въ послѣдней изъ этихъ странъ открыты развалины церквей, построенныя какъ предполагаютъ—до Діоклеціана.

**) Слѣдуетъ однако не упускать изъ вида, что искусство первыхъ Христіанъ, могло принять нѣкоторое развитіе только тамъ, гдѣ были катакомбы: въ тѣхъ-же мѣстахъ, гдѣ грунтъ земли не позволялъ выкапывать ихъ, гдѣ потому религіозныя изображенія не были скрыты отъ глазъ язычниковъ, тамъ христіане должны были ограничиваться символическими знаками, болѣе или менѣе тайнаго значенія. Катакомбы Востока, напримѣръ Антіохіи, вѣроятно были украшены живописью. Изображеніе добраго пастыря совершенно подобное тѣмъ, которое видишь въ Римѣ, нашли въ Киренаидѣ въ погребальныхъ пещерахъ. Около города Александріи въ Египтѣ открыты христіанскія катакомбы и въ нихъ фрески, по мнѣнію G. B. de Rossi, начала четвертаго столѣтія, и можетъ быть даже раньше, но частями реставрированныя въ шестомъ. На Кавказѣ и въ Крыму также открыли большое количество христіанскихъ пещеръ и подземныхъ комнатъ, иногда расписанныхъ стѣнною живописью, наполненныхъ гробницами и надписями, и хотя нѣтъ достаточно основаній отнести

Въ Греціи и въ тѣхъ странахъ Востока, гдѣ въ большей или въ меньшей чистотѣ своей отразилось классическое искусство, религіозныя изображенія Христіанъ вѣроятно немногимъ отличались отъ тѣхъ, которыя мы видимъ въ катакомбахъ Рима. Если въ Италіи, странѣ классическаго искусства, христіанское художество приняло его направленіе, то въ Греціи, гдѣ первое проявилось и разцвѣло, второе при своемъ появленіи должно было получить тотъ-же классическій характеръ.

Но также не безъ основанія можно предположить, что христіанское искусство среди народовъ Востока симетическаго уже заключало въ себѣ тѣ начала, тѣ элементы, которые вошли въ составъ, изъ которыхъ впослѣдствіи образовался особенный стиль искусства, сохранившійся до нашихъ дней во многихъ странахъ и преобладавшій нѣсколько столѣтій во всемъ христіянскомъ мірѣ; я говорю о стилѣ византійскомъ, который сформировался въ слѣдствіе новаго сближенія греко-римскаго міра съ Востокомъ симетическимъ, на ихъ границѣ. Памятники его начинаютъ появляться вскорѣ послѣ перенесенія столицы Имперіи Константиномъ въ Византію; въ нихъ соединились и дошли до полнаго своего выраженія формы, внѣшность классическаго искусства вмѣстѣ съ восточными идеями о Божествѣ. Христіане Востока подобно западнымъ замѣтили тѣ стороны идеала христіанскаго, которыя были болѣе въ характерѣ ихъ моральной натуры и религіозныхъ мечтаній и изобразили эти особенности въ искусствѣ по своему понятію о прекрасномъ. Подъ этимъ вліяніемъ создались колоссальные и грандіозные образы Христа, Богородицы и Святыхъ представленные мозаикой въ абсидахъ, въ куполахъ и на стѣ-

---

происхожденіе самыхъ древнихъ между ними ко временамъ гоненій, однако нѣкоторыя изъ нихъ должны принадлежать къ первымъ столѣтіямъ торжества церкви. Въ Константинополѣ нашли въ 1870-мъ году небольшую статую (52 сентиметровъ вышины) изъ бѣлаго мрамора, изображающую добраго пастыря, по мнѣнію G. B. de Rossi 3-го столѣтія. Она находится теперь въ древней церкви Св. Ирины, гдѣ собранъ небольшой музей древностей. Все это можетъ служить доказательствомъ, что на Востокѣ у христіанъ было свое искусство въ первые вѣка распространенія новой вѣры. Но нужно прибавить, что въ тѣхъ странахъ, гдѣ жители не имѣли наклонностей, не чувствовали влеченія къ фигуративному искусству, гдѣ оно было запрещено законами прежнихъ религій, какъ напримѣръ, въ Іудеѣ, христіанское художество не могло принять такое развитіе, какъ въ Италіи. Если до окончанія изданія остальныхъ частей этого труда будутъ открыты другіе памятники христіанскаго искусства первыхъ вѣковъ на Востокѣ, то описаніе ихъ войдетъ въ послѣдній отдѣлъ всего сочиненія, гдѣ мы снова возвратимся къ этому предмету, и будемъ говорить о немъ съ бо́льшею подробностію.

нахъ византійскихъ церквей и базиликъ, преисполненные высокой торжественности, царскаго величія, на золотомъ фонѣ, или окруженные золотыми нимбами, сіяющіе украшеніями, въ классической драпировкѣ, въ драгоцѣнныхъ одеждахъ, внушающіе невольный страхъ и уваженіе, фигуры выразительныя, изображающія божество могущественное, удаленное отъ человѣка, недоступное ему, на которыя трудно смотрѣть равнодушно и въ которыхъ нельзя также не видѣть выраженіе идей о Божествѣ согласно понятіямъ народовъ Востока.

Въ тѣ продолжительные вѣка, когда весь христіанскій міръ былъ погруженъ въ варварство, въ одной Византіи продолжалась художественная дѣятельность; въ ея искусствѣ сохранились христіанскіе типы и сберегліись традиціи техническаго исполненія. Величественные и колоссальные образы византійскаго стиля, производя глубокое впечатлѣніе на первобытные народы, входившіе въ сношенія съ образованнымъ тогда міромъ, и поражая ихъ воображеніе, не разъ способствовали ихъ обращенію въ христіанство, и слѣдовательно цивилизаціи. Византійское искусство въ продолжительное свое существованіе, никогда не мѣняя своего внутренняго, задушевнаго характера, имѣло различныя фазы цвѣтущаго состоянія и упадка. Судить о немъ невозможно только по произведеніямъ одной эпохи или страны, какъ напримѣръ по памятникамъ отдаленныхъ отъ Константинополя провинцій имперіи, или по тому, что сохранилось въ Италіи отъ періода преобладанія византійскаго стиля. Точно также мнѣніе о послѣднемъ, основанное единственно на мозаикахъ и фрескахъ, оставляя въ сторонѣ мелкія произведенія какъ напримѣръ, миніатюры рукописей, эмали, работы изъ слоновой кости, изъ металловъ, шитьё церковныхъ одѣяній и т. д., должно привести къ ошибочнымъ выводамъ. Религіозныя изображенія византійскаго искусства значительныхъ размѣровъ достигаютъ иногда необыкновеннаго величія и грандіозности, а въ фигурахъ встрѣчающихся на небольшихъ барельефахъ изъ слоновой кости и металловъ, на эмаляхъ и преимущественно въ книжной живописи проявляются иногда та благородная простота формъ, тѣ преисполненныя достоинства и спокойствія позы, та чистота и гармонія линій, особенно что касается драпировки одеждъ, которыя напоминаютъ произведенія классическаго искусства Греціи въ его цвѣтущее время, и какъ бы указываютъ на рядъ непрерывныхъ традицій, идущихъ отъ элленическаго художества къ византійскому.

Понятіе о Божествѣ и элементы искусства народовъ Востока обозначаются въ христіанскихъ памятникахъ Рима, какъ мы уже сказали, еще въ катакомбахъ. Первые слѣды ихъ проявленія уже замѣтны въ 4-мъ столѣтіи и можно предположить, что они одновременны съ образованіемъ византійскаго стиля. Подъ вліяніемъ ихъ, религіозныя изображенія римскихъ христіанъ постепенно преобразовываются, мѣняя типъ и характеръ. Богородица представляется величественной Царицей небесной, часто съ короной на головѣ, въ восточномъ одѣяніи, въ великолѣпныхъ тканяхъ, покрытая драгоцѣнными украшеніями, въ условныхъ позахъ; между младенцемъ, который также принимаетъ какъ бы оффиціальный видъ, и ею мало общаго, ея материнскія чувства уступаютъ мѣсто ея представительному царственному характеру.

Спаситель изъ добраго пастыря также мало по малу превращается въ небеснаго владыку, царящаго въ облакахъ, въ славѣ, преисполненнаго торжества и достоинства, характера болѣе побѣдоноснаго и величественнаго, чѣмъ умилительнаго; сидящаго на богатомъ тронѣ, подобно восточному властелину, и окруженнаго ангелами какъ стражей готовой исполнять его повелѣнія. Природа, все, что приближаетъ къ жизни и къ земному существованію, пропадаетъ въ этихъ небесныхъ, внушающихъ страхъ и благоговѣніе образахъ.

Вліяніе элементовъ Востока на искусство римскихъ христіанъ идетъ постоянно возрастая и наконецъ, когда въ Италіи гаснутъ традиціи прежняго развитія и замираетъ самостоятельная жизнь, совершенно превращаетъ класической стиль искусства катакомбъ въ стиль византійскій. Преобладаніе послѣдняго въ Римѣ, въ Италіи, во всемъ Западѣ продолжается съ рѣдкими исключеніями до возрожденія искусствъ. По памятникамъ катакомбъ, которые стали извѣстны публикѣ только въ послѣднее время, и по мозаикомъ римскихъ церквей можно прослѣдить шагъ за шагомъ это постепенное преобразованіе и борьбу двухъ различныхъ элементовъ римско-классическаго и восточнаго, борьбу, продолжавшуюся нѣсколько столѣтій.

Языческое искусство въ Римѣ одновременно съ христіанскимъ идетъ къ упадку, въ немъ также отражается вліяніе вкуса восточныхъ народовъ; наводненное имъ оно умираетъ вмѣстѣ съ языческимъ міромъ, чтобы болѣе не воскреснуть, тогда какъ христіанское классическое искусство воскресаетъ вмѣстѣ съ Италіей въ эпоху возрожденія, и можетъ быть даже раньше того періода, которому обыкновенно даютъ это названіе.

Всегда и всюду, гдѣ проявлялась самостоятельная жизнь въ Италіи въ средніе вѣка, гдѣ пробуждалась итальянская мысль, — начиналось также и возрожденіе искусства, т. е. выражалось возвращеніе къ классическому вкусу и создавались религіозные образы болѣе согласные съ природой Итальянцевъ, съ складомъ ихъ идей. Нѣчто подобное можно сказать происходило и внѣ Италіи среди франко-германскихъ племенъ, принявшихъ вмѣстѣ съ христіянствомъ религіозныя изображенія византійскаго стиля. По мѣрѣ того какъ эти народы достигали извѣстной степени умственнаго и художественнаго развитія, у нихъ разработывался свой артистическій вкусъ и они представляли божество по своимъ понятіямъ, удаляясь отъ восточныхъ идеаловъ и типовъ.

Это выказалось уже въ нѣкоторой степени въ эпоху Карла Великаго, но гораздо полнѣе нѣсколько столѣтій спустя въ франко-германскихъ странахъ въ періодъ готическаго полувозрожденія: статуи Спасителя, Мадонны, святыхъ и т. д. украшающія входы, т. е. порталы готическихъ соборовъ этой эпохи, имѣютъ иной характеръ, чѣмъ византійскія фигуры, и хотя нѣсколько грубую, но сильную и живую натуру, взятую изъ окружающаго міра.

Самобытное созданіе религіозныхъ изображеній, изученіе природы, жизни при представленіи ихъ, началось вѣроятно въ нѣкоторыхъ франко-германскихъ странахъ раньше чѣмъ въ Италіи; но среди Итальянцевъ, народа болѣе способнаго къ передачѣ своихъ идей и стремленій фигуративнымъ искусствомъ, чѣмъ жители сѣвера, возрожденіе получало болѣе полное развитіе и увлекло за собой, давъ ему свой отпечатокъ, художественное движеніе, проявившееся въ средніе вѣка не въ столь значительныхъ размѣрахъ въ сѣверныхъ странахъ.

Въ то долгое время, когда византійскій стиль преобладалъ во всемъ христіанскомъ мірѣ, встрѣчаешь иногда въ искусствѣ Италіи, равно какъ и въ другихъ странахъ, фигуры народнаго типа, въ національныхъ одеждахъ, которыя нѣсколько удаляются своимъ наружнымъ видомъ отъ византійскихъ изображеній; но эта перемѣна была совершенно внѣшняя, поверхностная; внутренняя сторона ихъ не теряла своего характера и оставалась по прежнему вполнѣ византійская. Возрожденіе проявляется не столько въ измѣненіи формъ религіозныхъ изображеній, сколько въ переобразованіи идей, которыя ихъ оживляютъ.

Первые лучи восходящаго солнца возрожденія въ Италіи освѣтили южныя части этой страны, и въ неаполитанскихъ провинціяхъ, гдѣ пре-

жде чѣмъ на остальномъ полуостровѣ начинаетъ разцвѣтать итальянская цивилизація, формируется итальянскій языкъ и проявляется самобытное моральное и гражданское развитіе, возрождается также и искусство.

Несомѣнно, что на югѣ Италіи, въ эпоху, начинающуюся образованіемъ муниципальныхъ республикъ и кончающуюся паденіемъ Суабскаго дома, было своего рода художественое возрожденіе. Оно всего больше выразилось въ архитектурѣ; но и немногіе памятники фигуративнаго искусства, дошедшіе до насъ отъ этого періода, нельзя въ этомъ не согласится, одушевлены новою жизнію. Водвореніе Французовъ въ Неаполитанскомъ королевствѣ вскорѣ пріостановило это нравственное и художественное пробужденіе, въ то самое время, когда въ центральной Италіи началась та артистическая самостоятельная дѣятельность, которая должна была принести столь богатые результаты.

Всего полнѣе развились всѣ способности, всѣ стороны жизни народа италіянскаго въ муниципальныхъ средневѣковыхъ республикахъ. Вмѣстѣ съ ними начинается возрожденіе искусствъ, и упадокъ послѣднихъ наступаетъ въ то самое время, когда первыя утрачиваютъ свободу. Флоренція дала инціативу художественному развитію этой эпохи. Ея мастера съ конца 13-го вѣка постепенно освобождаются отъ традиціи византійскаго стиля; и въ слѣдующія два столѣтія монастыри, соборы, церкви и общественныя зданія Италіи покрываются фресками, изображающими сцены изъ Ветхаго и Новаго Завѣта, изъ жизни святыхъ и т. д. Въ этихъ произведеніяхъ нисколько не уменьшается, напротивъ возрастаетъ и увеличивается религіозное чувство, но вмѣстѣ проявляется изученіе человѣческой души, природы; лица дѣйствующія оживляются, оттѣняются различныя свойства ихъ нравственной натуры; они представлены окруженными земною жизнію и ея предметами.

Этотъ характеръ неизмѣнно преобладаетъ въ художественныхъ созданіяхъ возрожденія. Различіе между ними и памятниками византійскаго искусства замѣтно особенно въ выборѣ религіозныхъ сюжетовъ. Въ послѣднихъ преимущественно изображаютъ Христа, Богородицу, святыхъ или въ славѣ на небѣ, внѣ земной жизни, внѣ дѣйствія, какъ напримѣръ, рядомъ фигуръ въ облакахъ безъ отношенія другъ къ другу, въ повелительной позѣ, въ церемоніальномъ шествіи, или въ сюжетахъ торжества и величія. Въ первыхъ, т. е. въ живописи и скульптурѣ возрожденія, всего чаще встрѣчаешь сцены страданій и земной жизни Спасителя, Богоматери среди мірской обстановки, какъ напримѣръ тайная вечеря, мо-

леніе о чашѣ, бичеваніе, шествіе на Голгоѳу, снятіе со креста и положеніе во гробъ, эпизодъ Самаритянки, блудницы, вопрошающаго съ монетой, рожденіе Богородицы, посѣщеніе ею Св. Елизаветы, Благовѣщеніе, въ которомъ ангелъ является Св. Дѣвѣ пораженной и испуганной ея избраніемъ; или-же самые сюжеты эти поняты различнымъ образомъ въ искусствѣ Византіи и возрожденія; и если невозможно не видѣть разницы между добрыми пастырями катакомбъ и изображеніями Спасителя абсидъ византійскихъ базиликъ, то точно также нельзя не замѣтить различія между византійскими изображеніями распятія, въ которыхъ Христосъ представленъ часто торжествующимъ, не страдающимъ, и представленіями Спасителя испивающаго горькую чашу до дна; на крестѣ въ искусствѣ возрожденія, между преображеніемъ такъ, какъ его понялъ Рафаэль въ извѣстной своей картинѣ, и изображеніемъ того-же сюжета въ абсидѣ базилики S. Apollinare in Classe около Равенны; послѣднее преисполнено символизма, постоянно болѣе преобладавшаго въ византійскомъ искусствѣ, чѣмъ въ искусствѣ возрожденія; не возможно также не видѣть различія въ характерѣ, въ идеяхъ выраженныхъ въ Тайной вечери Леонардо да Винчи (всѣмъ извѣстная по гравюрамъ фреска трапезной монастыря S. Maria delle Grazie въ Миланѣ), въ которой проявляется глубочайшій анализъ человѣческой души и тонкое опредѣленіе разнообразныхъ чувствъ, возбужденныхъ словами Спасителя въ апостолахъ, и вполнѣ мистической Тайной вечери Фра Беато Анжелико, гдѣ Христосъ разноситъ причастіе апостоламъ помѣщеннымъ вокругъ стола, въ положеніи молящихся, или стоящимъ на колѣнахъ (фреска въ монастырѣ св. Марка во Флоренціи)*. Религіозное чувство столь-же искренно и столь-же сильно въ томъ и другомъ художественномъ произведеніи, но только одинъ изъ лучшихъ талантовъ возрожденія и доминиканскій

*) Въ византійскихъ мозаикахъ и въ итальянской живописи до возрожденія есть много изображеній Тайной вечери подобнаго мистическаго характера, какъ напримѣръ въ соборѣ св. Марка въ Венеціи, въ соборѣ Monreale около Палермо и въ другихъ италіянскихъ церквахъ. Мы привели фреску Беато Анжелико, потому что она извѣстна болѣе другихъ. Интересно прослѣдить, какъ преисполненная церемоніальности и мистицизма византійская Тайная вечеря, постепенно развиваясь въ эпоху возрожденія, превращается въ ту драматическую сцену, которую представилъ Леонардо да Винчи на стѣнѣ монастыря Santa Maria delle Grazie. Надо замѣтить, что изображеніе Тайной вечери встрѣчается чаще въ живописи возрожденія, чѣмъ въ искусствѣ Византіи.

монахъ представили этотъ сюжетъ согласно своимъ понятіямъ, каждый съ своей точки зрѣнія.

Византійскія идеи выражаются въ живописи Беато Анжелико, но онѣ облечены въ прекрасныя итальянскія формы; божественные свѣтлые образы Христа, Мадонны, Ангеловъ идеальной чистоты, представленные имъ часто на золотомъ фонѣ, чужды всего земнаго и удалены въ небесныя пространства. Традиціи византійскаго искусства никогда, можно сказать, не угасли совершенно въ монастыряхъ Италіи, строй которыхъ составился въ эпоху полнаго преобладанія въ этой странѣ восточныхъ началъ. Это однако не вызывало антагонизма между искусствомъ свѣтскимъ и монастырскимъ,—лучшіе обращики послѣдняго составляютъ миніатюры, написанныя монахами и украшающія церковныя книги. Духовенство Италіи не только не смотрѣло враждебно на искусство возрожденія, но даже во многомъ способствовало его развитію; иначе и быть не могло, потому что оно было слишкомъ въ характерѣ итальянскаго народа, слишкомъ присуще его натурѣ.

Въ итальянской живописи возрожденія никогда не проявлялся въ такой степени мистическій характеръ, какъ въ картинахъ испанской школы, которая развилась на почвѣ проникнутой религіозной фанатической страстью, въ странѣ, гдѣ католицизмъ принялъ направленіе чисто восточной симетической нетерпимости. Только съ упадкомъ искусства возрожденія въ произведеніяхъ итальянскихъ мастеровъ, подъ вліяніемъ реакціи, вызванной въ католицизмѣ реформаціей, начинаютъ выражаться ими порывы, и изображенія необыкновенныхъ чудесъ и видѣній святыхъ предпочитаются сюжетамъ земнымъ, религіозно-гражданскимъ.

Христіянскіе идеалы искусства катакомбъ воскресаютъ въ созданіяхъ художниковъ возрожденія въ Италіи. Абсиды, стѣны церквей и ихъ придѣлы, гдѣ прежде обыкновенно въ колоссальномъ видѣ изображали Христа, апостоловъ и т. д., въ церквахъ возрожденія раздѣляются на части какъ потолки и стѣны въ катакомбныхъ комнатахъ, и въ нихъ представляютъ сцены изъ Ветхаго и Новаго Завѣта, изъ жизни святыхъ и т. д. Спаситель снова изображается съ милосернымъ и трогательнымъ характеромъ добраго пастыря, со всей его простотой, въ скромной одеждѣ, среди прекрасной природы, преисполненнымъ попеченія о людяхъ, которыми онъ окруженъ, страдающимъ для ихъ блага и заботящимся о ихъ спасеніи.

Богоматерь вновь изображена съ младенцемъ у груди или на рукахъ, какъ Мадонны въ катакомбахъ, съ преобладающими материнскими чувствами, безъ пышныхъ облаченій и царскаго вида. Этимъ я не хочу сказать, что по византійскому представленію Богородица не можетъ быть одушевлена нѣжными чувствами и любовью къ младенцу Спасителю, съ которымъ иногда представляется. Есть Мадонны византійскаго стиля, выражающія большое состраданіе къ людямъ, глубокую скорбь о ихъ печаляхъ вмѣстѣ съ невыразимой грустью о ихъ паденіи и грѣхахъ, или съ ребенкомъ у груди; но въ нихъ преобладаетъ прежде всего царственный характеръ и онѣ постоянно удалены отъ всего свѣтскаго. Сравните изображенія Богаматери византійскаго стиля съ Мадоннами возрожденія; первыя преисполненны достоинства и величія, мѣсто ихъ на небѣ, ничто земное лично не касается ихъ, титулъ Царицы небесной никогда нельзя отнять у нихъ. Вторыя часто изображены среди веселыхъ ландшафтовъ, прекрасной природы, оживленной присутствіемъ посторонних людей, или въ домахъ среди земной обстановки, окруженныя проявленіями обыкновенной жизни и предметами, которые услаждаютъ ее; онѣ одѣты въ простое платье середневѣковыхъ Итальянокъ и относятся къ Спасителю младенцу совершенно какъ каждая мать къ своему ребенку. Онъ иногда находится въ объятіяхъ Мадонны, прижатъ къ ея сердцу, иногда играетъ съ нею или въ ея рукахъ различными предметами, забавляется младенческими играми, увеселяя ее своею дѣтскою рѣзвостію. Легкая тѣнь задумчивости и тихой безмолвной грусти, намекающая на предназначеніе и будущую участь Спасителя, наброшена на эти живыя, граціозныя семейныя сцены, взятыя изъ близкаго намъ міра. Даже и тѣ Мадонны возрожденія, которыя представлены окруженныя ангелами, святыми, на небесахъ, не приближаются къ Мадоннамъ византійскимъ; но въ славѣ, торжествѣ сохраняютъ свою простоту и продолжаютъ выражать чувства одушевлявшія ихъ на землѣ, нѣжную любовь къ младенцу, печаль о судьбѣ ожидающей его, испугъ своего избранія, скромное недовѣріе своимъ силамъ вмѣстѣ съ восторгомъ участвовать въ спасеніи людей своею жертвой. Точно также ангелы возрожденія представляются не вооруженные и съ мечами, какъ часто въ византійскомъ искуствѣ, а безоружные съ цвѣтами въ рукахъ, или съ музыкальными инструментами, на которыхъ они иногда играютъ. Не слѣдуетъ предполагать, что Мадонны возрожденія, большинство которыхъ мы видимъ теперь въ музеяхъ Европы, имѣли въ Италіи мало религіознаго значенія, а были созданы для украшенія

свѣтскихъ зданій; напротивъ всѣ произведенія лучшихъ мастеровъ этого періода, фрески, картины, статуи, барельефы украшали алтари и святилища, были назначены для монастырей, церквей, часовень и часто до сихъ поръ еще находятся въ нихъ. Мадонна della Seggiola Рафаэля и Христосъ отвѣчающій вопросителю съ монетой Тиціяна,—картины одушевленныя идеями возрожденія, выражающія какъ нельзя полнѣе характеръ придаваемый Спасителю и Богородицѣ въ эту эпоху,—были бы столько-же на своемъ мѣстѣ надъ престолами итальянскихъ церквей, сколько и на стѣнахъ Palazzo Pitti и въ картинной галереѣ Дрездена, гдѣ мы теперь ихъ видимъ. Народъ молился подобнымъ религіознымъ изображеніямъ, какъ у насъ молится Богородицѣ, какъ въ катакомбахъ молился Мадоннамъ классическаго стиля, какъ до сихъ поръ молится безчисленнымъ изображеніямъ Спасителя, Богородицы, Святыхъ того-же характера возрожденія, изъ мрамора, дерева, обожженной глины, написанныхъ красками на стѣнѣ, на полотнѣ, на доскахъ, которые безпрестанно встрѣчаешь въ Италіи на всѣхъ углахъ и перекрёсткахъ, передъ которыми не рѣдко горятъ еще лампады.

Разумѣется, памятники катакомбнаго художества не имѣютъ артистическаго достоинства произведеній искусства лучшаго времени эпохи возрожденія и не встрѣчаются въ такомъ значительномъ количествѣ, какъ эти послѣднія; но при сравненіи тѣхъ и другихъ, не нельзя незамѣтить, сколько вообще точекъ соприкосновенія въ задушевномъ характерѣ созданій мастеровъ возрожденія и неизвѣстныхъ художниковъ первыхъ вѣковъ Христіянства; сколько сходства въ ихъ взглядѣ на жизнь, на искусство, на прекрасное, сколько тождества въ складѣ ихъ понятій. Первымъ было неизвѣстно существованіе и работы послѣднихъ, но какъ наслѣдники ихъ развитія, какъ жители той-же природы, какъ братья ихъ по племени, они встрѣтились въ своихъ наклонностяхъ, въ своихъ вкусахъ, въ общемъ своихъ религіозныхъ идей и выразили въ изображеніяхъ Христа, Богородицы, пророковъ и т. д. одни чувства, однѣ мысли преимущественно передъ другими.

Эпоха возрожденія становится непонятною, про нее больше нѣльзя говорить, если оставить въ сторонѣ, безъ вниманія памятники христіянскаго искусства въ катакомбахъ.

Мы видимъ слѣдовательно, что если каждый народъ создаетъ себѣ свой идеалъ прекраснаго согласно со своими моральными способностями и подъ вліяніемъ тѣхъ условій, которыя формируютъ его понятія и даютъ

направленіе его развитію, то въ пониманіи и усвоеніи христіанскихъ идей проявилась натура, выказался характеръ народовъ, сдѣлавшихся христіанами, и это мы всего яснѣе видимъ въ ихъ искусствѣ.

Напрасно потому было бы говорить, что такой то идеалъ искусства болѣе христіанскій, чѣмъ какой либо другой, что эта архитектура, этотъ стиль живописи имѣютъ болѣе христіанскій характеръ, чѣмъ остальные,— каждый изъ нихъ удовлетворялъ наклонностямъ и понятіямъ извѣстнаго народа, извѣстнаго общества. Религіозное настроеніе жителей Сѣвера чувствуетъ, влеченіе къ полусвѣту, къ сплетающимся подъ острыми углами и убѣгающимъ вверхъ линіямъ готическихъ соборовъ, къ ихъ мистически-мечтательной архитектурѣ, а ясно выведенныя линіи, смѣлые своды и арки, ширина и пространства наводненныя свѣтомъ и красками церквей и соборовъ эпохи возрожденія отвѣчаютъ характеру религіозныхъ чувствъ южныхъ народовъ; перенимая готическій стиль послѣдніе преобразовывали его по своему вкусу. Обѣ эти архитектуры между тѣмъ христіанскія, и каждая изъ нихъ произвела въ своемъ родѣ прекрасные памятники, которымъ мы никогда не перестанемъ удивляться. Точно также каждый изъ стилей христіанской живописи: стиль классическій въ катакомбахъ, веселый, нѣжно-вдохновенный и умилительный; стиль византійскій, преисполненный строгаго величія, высокой торжественности и божественнаго удаленія; стиль возрожденія блистательный по формамъ, выражающій болѣе земныя чувства и глубоко философскія мысли, изображаютъ одни христіанскіе принципы и идеи преимущественно передъ другими. Всѣ эти стили соотвѣтствовали своему времени, удовлетворяли религіознымъ потребностямъ различныхъ обществъ, въ средѣ которыхъ зоздались, и имѣютъ свою исторію, свое значеніе, свое достоинство, свои заслуги.

Первая часть этого сочиненія, которую читатель видитъ передъ собою, заключаетъ исторію происхожденія и постепеннаго образованія катакомбъ въ Римѣ, равно какъ и описаніе этихъ первобытныхъ христіанскихъ кладбищъ. Въ послѣдующія части войдетъ объясненіе религіозныхъ изображеній, символовъ и надписей первыхъ христіанъ, изслѣдованіе составленія главныхъ типовъ и исторія христіанскаго искусства съ появленія его въ катакомбахъ до окончательнаго преобразованія въ византійскій стиль.

II.

Исторію римскихъ катакомбъ можно раздѣлить на слѣдующіе четыре періода: періодъ ихъ постепеннаго образованія; періодъ посѣщенія богомольцами; періодъ забвенія, и наконецъ періодъ ихъ изученія. Послѣдній продолжается до нашихъ дней.

О первыхъ двухъ періодахъ я буду говорить въ самомъ сочиненіи, но о двухъ послѣднихъ слѣдуетъ сказать тутъ нѣсколько словъ.

Забвеніе катакомбъ начинается съ IX столѣтія,—опустошенныя Готѳами, Вандалами, Лонгобардами, Саррацинами, онѣ раздѣлили судьбу всѣхъ памятниковъ Рима. Тѣла мучениковъ, которыя не могли болѣе покоиться въ своихъ первобытныхъ гробницахъ, не подвергаясь осквернѣнію варваровъ, уже съ седьмаго столѣтія, и можетъ быть нѣсколько раньше, начали переносить въ церкви и базилики Рима. Богомольцы, стекавшіеся со всѣхъ концевъ свѣта, для поклоненія мощамъ святыхъ, перестали посѣщать катакомбы, мало по малу ихъ стали забывать.

Въ эти темныя печальныя для Рима времена, феодальныя фамиліи въ междоусобныхъ войнахъ опустошали городъ и Кампанію, довершая начатое варварами. Памятники прежней столицы міра падали и разрушались; ихъ имена, воспоминанія, которыя были съ ними связаны, забывались и потухали. Дорога заросла и къ катакомбамъ, входы ихъ засыпались землею и были потеряны.

Съ первыхъ годовъ девятаго столѣтія до пятнадцатаго не видно слѣдовъ ихъ посѣщенія. Только катакомбы св. Севастіана, въ которыя спускались изъ церкви того же имени, были постоянно открыты и извѣстны. Нужно также предположить, что небольшія части нѣкоторыхъ другихъ катакомбъ, находящіяся въ сообщеніи съ базиликами, построенными надъ ними, были по временамъ посѣщаемы богомольцами.

Но съ 1432 года въ катакомбы снова начинаютъ проникать монахи разныхъ орденовъ и странъ, какъ это видно по надписямъ оставленнымъ ими; за ними слѣдуютъ люди другаго рода, также начертившіе свои имена на стѣнахъ катакомбъ. Это были члены извѣстной римской Академіи Pomponio Leto, которые въ царствованіе папы Павла II были обвиняемы, можетъ быть только въ слѣдствіе излишней для того времени любви къ древностямъ и къ классической культурѣ, въ вѣроотступничествѣ, въ составленіи секты враждебной христіанству и въ заговорѣ противъ

жизни св. отца. Процессъ ихъ не обошелся безъ пытокъ, но кончился однако совершеннымъ оправданіемъ Pomponio и его друзей. Вѣроятно, надежда найти въ катакомбахъ римскіе памятники привела этихъ любителей классическаго искусства въ христіянскія подземныя кладбища. Они посѣтили многія отдаленныя галереи и комнаты ихъ, и въ надписяхъ называли себя любителями и изслѣдователями древностей. Pomponio Leto иногда даетъ себѣ титулъ pontifex maximus (первосвященникъ), а одинъ изъ его спутниковъ sacerdos (жрецъ) римской академіи. Доказываетъ ли это существованіе секты, выражаетъ ли иронію противъ папскаго сана, или есть только обыкновеніе совершенно невиннаго характера, которое имѣли въ тѣ времена президенты и члены академіи— давать себѣ подобные титулы, сказать теперь довольно трудно. Во всякомъ случаѣ, появленіе членовъ гонимой академіи въ катакомбахъ фактъ довольно интересный. Какъ любители классической древности, они вѣроятно не обратили никакого вниманія на христіанскія памятники, по крайней мѣрѣ въ ихъ сочиненіяхъ ни разу не упоминается ни о катакомбахъ, ни объ искусствѣ первыхъ христіанъ.

Но если съ пятнадцатаго до конца шестнадцатаго столѣтія проникали въ катакомбы, отъ времени до времени, отдѣльныя лица, богомольцы и монахи, то вовсе не для изслѣдованія и описанія ихъ. Существованіе катакомбъ было извѣстно по памятникамъ церковной литературы, но мѣсто, гдѣ они находились, потеряно; предполагали даже, что время, варвары, обвалы и вода если не уничтожили ихъ совершенно, то сдѣлали доступъ къ нимъ невозможнымъ. Какъ часто бываетъ въ дѣлахъ подобнаго рода, случай помогъ открытію ихъ.

Тридцать перваго мая 1578 года нѣсколько работниковъ, копая поццолану не далеко отъ дороги Salaria, приблизительно въ двухъ миляхъ отъ Рима, открыли входъ въ христіанское подземное кладбище, украшенное живописью, саркофагами, надписями; эта неожиданная находка обратила на себя всеобщее вниманіе; распространился въ Римѣ слухъ, что найденъ подземный городъ, и люди всѣхъ классовъ общества спѣшили удостовѣриться въ этомъ собственными глазами.

Ученый того времени, кардиналъ Baronio говоритъ о необыкновенномъ впечатлѣніи, которое видъ этого крипта производилъ на посѣтителей. Но такъ велика была въ тѣ времена небрежность обращенія съ христіанскими памятниками, что черезъ нѣсколько лѣтъ онъ былъ совершенно опустошенъ и разрушенъ работниками въ копяхъ поццоланы.

Христіанскій Римъ воскресъ послѣ языческаго, и послѣдній, поглощая вниманіе ученыхъ и археологовъ того времени, заставлялъ ихъ пренебрегать памятниками искусства первыхъ послѣдователей ученія Спасителя. Нашлись однако люди, которые описали и сняли копіи съ фресокъ, саркофаговъ и надписей этой катакомбы до ея опустошенія. Судя по нимъ, легко можно себѣ представить, какъ она была интересна и богато украшена. Надписи имѣли простой и трогательный характеръ эпиграфическихъ памятниковъ первыхъ временъ христіанства, и были частью на латинскомъ, частью на греческомъ языкѣ; послѣднее почти всегда есть признакъ большой древности ихъ. Фрески были чрезвычайно разнообразны по содержанію и представляли почти всѣ первоначальныя христіанскія символическія фигуры: добраго пастыря, женщину въ положеніи молящейся (Orante *), Ноя въ ковчегѣ, Даніила между львами, Моисея изсѣкающаго воду изъ скалы, Іону поглощеннаго и выброшеннаго чудовищемъ; жертвоприношеніе Исаака Авраамомъ, трехъ отроковъ въ огненной печи и т. д. На саркофагахъ были изображены религіозныя пиршества первыхъ христіанъ (agape) и пастушескія сцены.

Можно сказать, что со дня открытія этой замѣчательной катакомбы начинается изученіе христіанскаго искусства. Памятники, вышедшіе такимъ неожиданнымъ образомъ изъ неизвѣстности и забвенія, заинтересовали нѣкоторыхъ археологовъ того времени; они начали проникать въ другія сосѣднія катакомбы и копировать въ нихъ фрески и надписи. Самые замѣчательные между этими учеными были: доминиканскій монахъ Ciacconio, фламанецъ Winghe, также фламанецъ L'Heureux, болѣе извѣстный подъ именемъ Macario, и Pompeo Ugonio, профессоръ литературы въ Римѣ. Сочиненія ихъ не представляютъ однако ничего полнаго; они видѣли только пять или шесть катакомбъ, и не могли опредѣлить ихъ прежнія названія. Величайшая заслуга этихъ людей состоитъ въ томъ, что въ средѣ ихъ образовался Bosio, котораго справедливо называютъ Колумбомъ римскихъ катакомбъ.

Antonio Bosio родился около 1576, на островѣ Мальтѣ, и получилъ образованіе въ Римѣ, гдѣ впослѣдствіи находился въ качествѣ агента мальтійскаго ордена. Почти ребенкомъ сопровождалъ онъ Pompeo Ugonio

*) Она представляетъ иногда Богородицу, иногда церковь, иногда просто молящуюся, или душу умершаго; о значеніи этого изображенія мы будемъ говорить въ отдѣлѣ исторіи христіанскаго искусства.

въ его прогулкахъ по катакомбамъ, и съ самой ранней молодости началъ изучать ихъ самостоятельно,—занятіе, къ которому, какъ онъ самъ говоритъ, чувствовалъ непреодолимое влеченіе. Всю свою жизнь и все свое состояніе посвятилъ Bosio этому труду и положилъ основаніе методу изслѣдованія подземнаго христіанскаго Рима.

Не довольствуясь системой своихъ предшественниковъ, ихъ частными и случайными открытіями, онъ началъ дѣлать розыски съ цѣлью возстановить прежнее названіе, исторію и опредѣлить топографическое положеніе катакомбъ. Для этого Bosio собралъ всѣ свѣдѣнія о древнихъ христіанскихъ кладбищахъ, которыя заключались въ церковныхъ книгахъ, въ дѣяніяхъ мучениковъ, въ жизнеописаніи папъ, и старался примѣнить эти данныя къ памятникамъ. Послѣ опустошенія и забвенія катакомбъ, разумѣется, трудно было угадать ихъ положеніе и найти ихъ имена. Учёный шестнадцатаго столѣтія, августинскій монахъ Panvinio, опредѣляя число катакомбъ только по литературнымъ памятникамъ, не входя въ топографическія изслѣдованія, насчитывалъ ихъ 43; но только розыски на мѣстѣ могли дать вѣрное понятіе о ихъ количествѣ и протяженіи.

Документы церковные были для Bosio руководителями; узнавъ, напримѣръ, изъ дѣяній мучениковъ, что многіе изъ нихъ были похоронены внѣ Рима, въ катакомбѣ, находящейся подъ Аппіевой дорогой, въ трехъ миляхъ отъ города, онъ старался открыть въ виноградникахъ этого мѣста входъ въ подземное кладбище. Иногда обвалъ, колодецъ или яма для добыванія пуццоланы помогали его розыскамъ и указывали ему путь въ катакомбы.

Объясненіе всего, что Bosio встрѣчалъ въ нихъ, живописи, скульптуры, надписей, символическихъ знаковъ и изображеній, гробницъ и другихъ памятниковъ, онъ искалъ въ твореніяхъ писателей церкви, въ литературѣ христіанской и языческой, въ сравненіи произведеній христіанскихъ художниковъ съ памятниками классическаго искусства.

Это былъ трудъ громадный, требовавшій постоянной катакомбной и кабинетной работы, глубокаго знанія писателей церкви и римской литературы и искусства. Но только съ помощью подобной системы можно было достигнуть положительныхъ результатовъ. По мѣрѣ того, какъ дѣлается извѣстно имя, топографическое положеніе и исторія образованія каждой катакомбы, изученіе ея памятниковъ получаетъ хронологическій порядокъ и опредѣленную систему. Тридцать шесть лѣтъ посвятилъ Bosio изслѣдованію катакомбъ, проводя въ нихъ дни и ночи, и не

разъ подвергаясь опасности быть задавленнымъ обвалами или заблудиться въ безконечномъ лабиринтѣ подземныхъ галерей и навсегда остаться въ нихъ. Онъ самъ разсказываетъ, какъ однажды, увлеченный изученіемъ въ обществѣ нѣсколькихъ пріятелей, удалился въ катакомбы, не принявъ должныхъ предосторожностей, такъ что потомъ былъ въ большомъ затрудненіи, и только послѣ долгихъ усилій и розысковъ успѣлъ найти выходъ. Но опасности и препятствія не останавливали его; онъ привязывалъ конецъ отъ клубка веревокъ у входа въ катакомбы, разматывыя ихъ по мѣрѣ того, какъ шелъ впередъ, и, взявъ съ собою инструменты, съѣстные припасы и большое количество свѣчей, удалялся на нѣсколько дней въ эти подземелья, ползая въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ обвалы преграждали ему путь, и руками разчищая себѣ дорогу.

Bosio занимался болѣе опредѣленіемъ топографическаго положенія катакомбъ и составленіемъ ихъ исторіи, чѣмъ описаніемъ памятниковъ христіанскаго искусства; но онъ ничего не пропускалъ безъ вниманія и копировалъ все, что попадалось ему на глаза. Только нѣкоторыя, небольшія части четырехъ или пяти подземныхъ кладбищъ были извѣстны до него,—онъ открылъ ихъ около тридцати и нѣкоторыя изслѣдовалъ довольно подробно. Bosio сдѣлалъ все, что было возможно въ его время и съ его средствами. Всѣ ученые, которые послѣ него писали о катакомбахъ, пользовались его трудами или документами, собранными и цитированными имъ; онъ далъ какъ нельзя болѣе правильное и вѣрное направленіе изслѣдованію христіанскихъ древностей; однѣ пріуготовительныя работы его изумляютъ своею колоссальностью. Но въ его время наука эта только что начиналась, многіе матеріалы, пока не открытые, лежали въ различныхъ библіотекахъ Европы, многіе другіе не были оцѣнены надлежащимъ образомъ. Потому результаты, достигнутые Bosio, не вполнѣ соотвѣтствуютъ его продолжительнымъ трудамъ, онъ успѣлъ опредѣлить только одну группу историческихъ гробницъ, и только двумъ или тремъ катакомбамъ возвратилъ ихъ первобытныя имена.

Bosio умеръ пятидесяти четырехъ лѣтъ, не доживъ до изданія своей книги. Мальтійскіе рыцари, которымъ онъ завѣщалъ свое имущество и манускрипты, приняли на себя издержки изданія его сочиненій и поручили P. G. Severano напечатать ихъ. Пять лѣтъ послѣ смерти Bosio была издана его книга на итальянскомъ языкѣ, съ гравюрами, подъ заглавіемъ Roma Sotterranea. Это первое полное сочиненіе о римскихъ катакомбахъ произвело впечатлѣніе въ ученомъ мірѣ того времени; на

латинскій языкъ оно было переведено въ 1657 году, и хотя переводчикъ Aringhi назвалъ книгу Roma Subterranea novissima, но не помѣстилъ въ ней однако ничего новаго.

Противники Bosio не замедлили явиться; его открытія бросили новый свѣтъ на исторію первобытнаго христіянскаго общества, и были встрѣчены съ недовѣріемъ по ту сторону Альпъ, особенно между протестантскими учеными; они не вѣрили искренности и правдоподобію показаній Итальянца-католика и утверждали, что катакомбы—не что иное, какъ ямы выкапанныя Римлянами для погребенія рабовъ и бѣдныхъ людей, что только послѣ торжества церкви, въ четвертомъ столѣтіи, стали хоронить въ нихъ Христіянъ, что всѣ памятники этихъ кладбищъ поддѣланы монахами, и тому подобныя нелѣпости.

Послѣ Bosio изученіе подземнаго Рима не прекращалось, но послѣдователи его, частью увлеченные полемикой съ иностранными писателями, частью испуганные громадностью знаній, какія требовались, чтобы идти по слѣдамъ Колумба римскихъ катакомбъ, оставили его ученую систему и начали отдѣльное описаніе памятниковъ, не разсматривая того мѣста, гдѣ они находились, и пренебрегая также изученіемъ самыхъ катакомбъ. Дальнѣйшія открытія дѣлались въ нихъ не столько съ археологической цѣлью, сколько для религіозной пропаганды и для опроверженія протестантовъ; надписи, остатки живописи и скульптуры собирали безъ всякой системы, при чемъ не всѣ фрески и эпитафіи копировались, такъ что многія изъ нихъ безвозвратно пропали. Даже и эти частныя раскапыванія были оставлены, когда, по мнѣнію археологовъ того времени, набралось достаточное количество памятниковъ, чтобы дать понятіе объ искусствѣ первыхъ Христіянъ. Не всѣ изслѣдователи подземнаго Рима придерживались этой системы, такъ напримѣръ: Raffaele Fabretti, издавшій въ 1700 году собраніе христіянскихъ надписей и описаніе двухъ катакомбъ, не открытыхъ Bosio, нѣсколько приблизился къ его методу; но труды Fabretti можно считать только какъ исключеніе. Въ его время, въ 1720 году, появилась въ Римѣ книга Boldetti о катакомбахъ, подъ заглавіемъ Osservazioni Sopra i Sacri Cemiteri di Roma; это сочиненіе плодъ тридцатилѣтней работы, заключаетъ въ себѣ много открытій, не смотря на то, что авторъ описалъ только малую часть памятниковъ, найденныхъ имъ, и содержитъ большое количество матеріаловъ собранныхъ однако безъ всякой системы. Marangoni сотрудникъ и помощникъ Boldetti пытался описывать открытія въ катакомбахъ по

порядку и примѣнять къ нимъ историческія числа и топографическія данныя. Нѣсколько сочиненій о памятникахъ христіянскаго искусства написали іезуитъ Lupi и Buonarruoti; самое замѣчательное изъ нихъ: «Osservazioni sorpa alcuni frammenti di vasi antichi di vetro, ornati di figure trovati nei Cimeteri di Roma», принадлежитъ послѣднему. Но въ серединѣ прошлаго столѣтія система Bosio пришла въ такое забвеніе, что Bottari, издавая въ 1754 году гравюры изъ его книги, не счёлъ необходимымъ приложить къ нимъ его текстъ. Подобное очень странное мнѣніе можно объяснить только тѣмъ, что археологи этого вѣка изучали катакомбы въ своемъ кабинетѣ, никогда не посѣщая ихъ; громадныя матеріалы, собранныя Bosio, казались потому ненужными.

Bottari издалъ его рисунки безъ системы и хронологическаго порядка, такъ что одинъ памятникъ не помогаетъ объясненію другаго, и не присоединилъ къ нимъ отдѣльнаго толкованія. Не спускаясь самъ въ катакомбы, чтобы осматривать предметы, которые описывалъ, онъ принялъ фрески послѣдователей восточныхъ сектъ (подземное кладбище которыхъ случайно соединилось съ катакомбами) за христіянскія символическія изображенія и помѣстилъ ихъ въ своемъ сочиненіи.

Seroux d'Agincourt, въ томъ отдѣлѣ своего замѣчательнаго труда: Histoire de l'art par les monuments depuis le IV-me siècle jusqu'au XVI-me s., гдѣ онъ говоритъ о памятникахъ катакомбъ, издалъ нѣсколько неизвѣстныхъ еще фресокъ, и хотя немного увеличилъ этимъ матеріалы исторіи христіянскаго искусства, но, такъ какъ въ его время почти только онъ одинъ говорилъ о новыхъ открытіяхъ въ катакомбахъ, то каждое слово его получаетъ значеніе.

Подобное пренебреженіе изученія на мѣстѣ самыхъ катакомбъ давало о нихъ чрезвычайно ошибочное понятіе и привело ко многимъ фальшивымъ выводомъ, которые были обнаружены и опровергнуты только въ наши дни. Такъ напримѣръ, въ концѣ прошлаго и въ началѣ этого столѣтія казалось неоспоримою истиною, что катакомбы образовались постепенно въ продолженіи нѣсколькихъ столѣтій, съ самого основанія Рима, по мѣрѣ того какъ Римляне добывали изъ земли камни и другія строительныя матеріалы, что потому эти оставленныя каменоломни и копи пуццоланы, превращенныя въ кладбища, нельзя считать работою самихъ Христіянъ, тѣмъ болѣе, что они будто бы похоронены тамъ не одни, а въ смѣшеніи съ язычниками и послѣдователями другихъ сектъ. Даже сочи-

ненія, имѣющія большія достоинства, какъ напримѣръ: «Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen, Münter. Altona 1825».— не совершенно свободны отъ подобныхъ заблужденій. Но въ то время, когда Münter издавалъ свою книгу, это неправильное объясненіе происхожденія катакомбъ, которое съ перваго взгляда кажется чрезвычайно правдоподобнымъ, уже было отчасти опровергнуто въ сочиненіяхъ математика и вмѣстѣ Археолога Settele, Atti della pontificia Accademia d'Archeologia T. II; въ статьѣ Röstel'я о катакомбахъ, помѣщенной въ извѣстномъ описаніи Рима, Beschreibung der Stadt Rom, von Platner und Bunsen, и отчасти въ сочиненіи Bellermann'а о катакомбахъ Неаполя: «Ueber die ältesten Christlichen Begräbnisstätten und besonders die katakomben zu Neapel». Окончательно уничтожилъ это мнѣніе, и можно сказать возвратилъ христіянамъ ихъ катакомбы P. Marchi въ своемъ сочиненіи Monumenti delle arti cristiane primitive Roma 1844.

Объясненіе христіянскихъ памятниковъ Raoul Rochette'а, въ его книгахъ: «Tableaux des Catacombes de Rome 1853», «Sur les types imitatifs de l'art chrétien» и въ статьяхъ, помѣщенныхъ въ 13 томѣ «Memoires de l'Académie des inscriptions et belles lettres,» о христіянской живописи, о вещахъ, найденныхъ въ катакомбахъ и т. д., заслуживаютъ вниманія, хотя не со всѣми мнѣніями и выводами автора можно согласиться.

Мы видимъ такимъ образомъ, что если со временъ Bosio и появлялись замѣчательныя сочиненія о христіянскомъ искусствѣ, и если изслѣдователи первобытныхъ христіянскихъ кладбищъ приближались иногда къ его системѣ, изучая ихъ на мѣстѣ, а не въ своемъ кабинетѣ, то никто изъ нихъ не думалъ продолжать работу Колумба римскихъ катакомбъ. Но въ наши дни ученый, имя котораго неразрывно связано съ катакомбами, Giovanni Battista de'Rossi, убѣдившись, что только слѣдуя системѣ Bosio можно достигнуть полнаго пониманія и оцѣнки христіянскихъ древностей, возвратился къ ней, и уже успѣлъ вполнѣ доказать на дѣлѣ справедливость своего мнѣнія. Rossi можно назвать прямымъ наслѣдникомъ Bosio, и между этими двумя учеными, не смотря на три столѣтія, которыя ихъ раздѣляютъ, невольно мысленно проводишь черту соединенія.

Собирая христіанскія надгробныя надписи *), Rossi замѣтилъ, на сколько онѣ дѣлаются понятнѣе и какую значительность пріобрѣтаютъ, лишь только дѣлается извѣстно мѣсто, гдѣ ихъ нашли. Онъ началъ съ того, что перечиталъ все написанное о древнихъ христіанскихъ кладбищахъ; всѣ церковные и литературные документы, которыми руководился Bosio, равно какъ и открытые послѣ него подверглись изученію и оцѣнкѣ Rossi.

Не преувеличивая можно сказать, что нѣтъ библіотеки Европы, въ которой Rossi или друзья римскаго археолога по его порученію не дѣлали розысковъ, собирая документы для исторіи подземнаго христіанскаго Рима.

Трудность добыванія матеріаловъ этого рода и ихъ необыкновенная рѣдкость объясняются тѣмъ, что въ послѣднее большое гоненіе Діоклеціана, столько-же гибельное для самихъ христіанъ, сколько и для ихъ памятниковъ, было сожжено множество церковныхъ книгъ, и уничтожены христіанскіе архивы, такъ что изъ документовъ того времени, прямо касающихся римскихъ катакомбъ, почти ничего не дошло до насъ, и всѣ свѣдѣнія о нихъ приходится собирать въ дѣяніяхъ мучениковъ, въ жизнеописаніи папъ, въ указателѣ ихъ гробницъ, и въ другихъ сочиненіяхъ подобнаго рода, сохранившихся въ небольшомъ количествѣ, и принадлежащихъ преимущественно къ тѣмъ временамъ, когда гоненія прекратились и церковь торжествовала.

Большою помощью для изслѣдованій Rossi сдѣлались очень интересные путеводители по святымъ мѣстамъ Рима, составленныя богомольцами, которые приходили иногда изъ отдаленныхъ странъ поклониться праху мучениковъ. Ихъ наивные разсказы и описанія содержатъ часто драгоцѣнныя свѣдѣнія о топографическомъ положеніи христіанскихъ кладбищъ, тѣмъ болѣе, что нѣкоторые изъ этихъ странствователей видѣли катакомбы до перенесенія мощей мучениковъ въ церкви и базилики Рима. Не довѣряясь популярнымъ названіямъ катакомбъ, Rossi дѣлаетъ розыски по указанію этихъ богомольцевъ, идя по ихъ слѣдамъ, и взявъ ихъ какъ бы въ путеводители. Если они соглашаются въ своихъ показаніяхъ, и говорятъ напримѣръ, что въ такомъ то мѣстѣ, въ такой то катакомбѣ видѣли что нибудь замѣчательное: гробницу мученика, папы,

*) Первый томъ этого собранія вышелъ въ 1861 году: Inscriptiones Christianae urbis Romae Septimo saeculo antiquiores.

подземную часовню и т. д., то Rossi старается найти указанный пунктъ и открыть остатки или развалины этихъ памятниковъ. Когда имя и положеніе катакомбы опредѣлены такимъ образомъ, онъ снимаетъ ея планъ, отмѣчая тѣ пункты, съ которыхъ началась сѣть подземныхъ галерей, и если встрѣчаетъ памятникъ, то прежде всего возстановляетъ исторію того мѣста, гдѣ онъ былъ найденъ, и потомъ уже объясняетъ его.

Фрески, саркофаги и надгробныя надписи катакомбъ, взятыя отдѣльно, изученныя порознь, безъ связи съ другими сосѣдними памятниками, безъ изслѣдованія мѣста, гдѣ они были открыты, и потому безъ точнаго опредѣленія времени ихъ созданія, способны дать только совершенно поверхностное понятіе о христіанскомъ искусствѣ, и имѣютъ для насъ очень мало значенія; идеи, выраженныя въ нихъ, темны и непонятны, и постепенное развитіе символовъ ускользаетъ отъ насъ. Чтобы памятники эти заговорили живымъ понятнымъ языкомъ, необходимо знать положительно ихъ отношенія между собою и время ихъ появленія, что возможно только съ помощію методы G. B. de Rossi. Изученіе катакомбы можетъ объяснить намъ, подъ вліяніемъ какихъ условій, какихъ потребностей она началась и впослѣдствіи разрослась; чего избѣгали и чего искали въ различныя времена христіане, устроивая подземныя кладбища; а опредѣленіе историческаго пункта, гробницы извѣстнаго мученика, замѣчательной часовни, надгробной надписи съ выставленнымъ числомъ и т. д. дѣлается свѣтящейся точкою, направляющей дальнѣйшіе розыски, указывающей путь къ новымъ открытіямъ; факеломъ, который разсѣиваетъ историческую тьму, окружающую памятники первыхъ временъ христіанства. Разумѣется самый стиль живописи и скульптуры, шрифтъ и характеръ надписей, способъ выкапывать гробницы, формы и размѣры галерей и комнатъ указываютъ на эпоху ихъ созданія. Но если можно опредѣлить время памятника по тому, что сказано о немъ въ путеводителяхъ богомольцевъ, или по расположенію частей катакомбы, въ которой онъ находится, по историческимъ гробницамъ, или по числамъ сосѣднихъ эпитафій, если, напримѣръ, осматривая мѣста занимаемыя фресками и гробницами, можно доказать, что такая то живопись, такая то надпись уже существовали, когда былъ погребенъ такой то мученикъ, или папа,—то эти точки опоры несравненно надежнѣе всякихъ другихъ предположеній. Изучая катакомбы, G. B. de Rossi пришелъ къ тому заключенію, что около уважаемыхъ могилъ мучениковъ, къ которымъ стекались богомольцы со всѣхъ христіанскихъ странъ,

непремѣнно должны находиться развалины, или хотя только слѣды тѣхъ памятниковъ, которыми ихъ украшали, и что эти гробницы не могутъ быть до такой степени удалены отъ входовъ въ подземныя кладбища, потеряны въ лабиринтѣ ихъ галерей, чтобы доступъ къ нимъ былъ совершенно невозможенъ. Предположеніе это вполнѣ оправдалось, —прежде только случайно и потому чрезвычайно рѣдко открывали историческія могилы, теперь почти каждый годъ находятъ въ катакомбахъ мѣсто, гдѣ покоился прахъ извѣстнаго мученика, папы или замѣчательнаго лица.

Такимъ образомъ Rossi идетъ впередъ и намѣренъ остановится только тогда, когда всѣ христіанскія катакомбы Рима будутъ открыты, опредѣлены и изслѣдованы; всѣ памятники ихъ объяснены и скопированы. Какъ легко себѣ представить, это трудъ колоссальныхъ размѣровъ, ужасавшій своею громадностью ученыхъ предшественниковъ римскаго археолога, трудъ способный наполнить всю жизнь человѣка усерднаго и здороваго. Но понятно также, какъ важны для исторіи первыхъ временъ христіанства эти работы, и сколько онѣ открываютъ для насъ новаго. Подземный Римъ воскресаетъ уже не въ отдѣльныхъ своихъ памятникахъ, какъ прежде, а въ совершенной полнотѣ своей, и разоблачаются нравы, религіозныя идеи, стороны жизни первобытнаго христіанскаго общества, представляющія величайшій интересъ, и до сихъ поръ еще очень мало извѣстныя намъ.

Что касается собственно исторіи первоначальнаго христіанскаго искусства, то оно не составляетъ главной цѣли G. B. de Rossi; онъ собираетъ для нея матеріалы и говоритъ о ея памятникахъ по мѣрѣ того, какъ встрѣчается съ ними. Преимущественно онъ занятъ собраніемъ и объясненіемъ надписей, открытіемъ, раскопкой, подробнымъ описаніемъ катакомбъ и всего, что находитъ въ нихъ, равно какъ и исторіей образованія этихъ кладбищъ. Разумѣется, не всѣ памятники, погребенные въ подземномъ Римѣ, найдены и описаны; но уже по тому, что собрано Rossi и его предшественниками, сдѣлалось возможно составить себѣ очень ясное понятіе о раннемъ христіянскомъ искусствѣ; будущія открытія могутъ пополнить его, но никакъ нельзя предположить, что они измѣнятъ кореннымъ образомъ мнѣніе, уже составившееся объ этомъ предметѣ. Если-же до изданія слѣдующихъ частей этого труда будутъ сдѣланы открытія, касающіяся исторіи происхожденія катакомбъ, которой посвящена первая книга, то мы не забудемъ упомянуть о нихъ.

Rossi издалъ уже томъ собранія надписей и два тома своего сочиненія Roma Sotterranea Cristiana, въ которыхъ описаны главныя части катакомбы Каллиста, замѣчательной многочисленностью и разнообразіемъ своихъ памятниковъ. Кромѣ этихъ трудовъ Rossi издалъ еще собраніе изображеній Богородицы и нѣсколько другихъ мелкихъ сочиненій. О новыхъ постепенныхъ открытіяхъ онъ отдаетъ отчетъ въ особенномъ журналѣ Bullettino di Archeologia Cristiana *). Рисунки, приложенные ко всѣмъ этимъ сочиненіямъ, отличаются вѣрностью, съ которою они передаютъ оригиналы.

Помощникомъ въ трудахъ Rossi, особенно что касается топографической части и подземныхъ съёмокъ, сдѣлался братъ его Michele Stefano de Rossi; машина, изобрѣтенная имъ для измѣренія подземныхъ галерей, получила медаль на лондонской выставкѣ 1862 года. Къ концу обоихъ томовъ Roma Sotterranea Cristiana, Michele de'Rossi присоединилъ замѣчательныя статьи о происхожденіи и постепенномъ развитіи катакомбъ.

Открытія G. B. de'Rossi получили права гражданства въ наукѣ и признаны по ту сторону Альпъ; но я буду постоянно приводить мнѣнія извѣстныхъ ученыхъ другихъ странъ, особенно если они не соглашаются съ мнѣніями и выводами римскаго археолога, дѣлая однако различіе между писателями, которые сами видѣли катакомбы, и тѣми, которые изучаютъ ихъ памятники по копіямъ, или со словъ другихъ, которые вовсе не бывали въ катакомбахъ, или знаютъ ихъ только поверхностно. Исключая вышепоименованныхъ сочиненій я пользовался еще слѣдующими: Martigny, Dictionnaire des Antiquités Chrétiennes. Paris. 1865.—Le Blant, Inscriptions Chrétiennes de la Gaule antèrieures au 8-me siecle 2. v.—Piper, Mythologie und symbolik der christlithen Kunst; Einleitung in die Monumentale Theologie, того-же автора, и другими книгами, которыя я буду называть по мѣрѣ надобности.

Гравюры на деревѣ, приложенныя къ этой части, заимствованы изъ сочиненія de Rossi, Martigny, и изъ другихъ изданій. На гравюры съ оригинальныхъ рисунковъ я буду указывать.—Главными моими руководителями были матеріалы и свѣдѣнія, которыя я почерпнулъ изъ книгъ

---

*) Его переводитъ на французскій языкъ abbé Martigny, авторъ очень полнаго сочиненія о христіанскихъ древностяхъ: Dictionnaire des antiquités chrétiennes.

G. B. de Rossi или слыхалъ отъ него лично. Талантливыя сочиненія его столько-же извѣстны всѣмъ изучающимъ христіанскія древности, сколько и его любезная готовность помогать совѣтомъ и дѣлиться своими знаніями съ тѣми, которые къ нему обращаются, и я не могу начать своей книги, не выразивъ ему моей благодарности, и не вспомнивъ съ удовольствіемъ тѣ прогулки по катакомбамъ и римскимъ музеямъ, въ которыя я, сопровождая его и слушая его объясненія, пріобрѣлъ столько свѣдѣній для этого труда.

РИМСКІЯ КАТАКОМБЫ.

ОТДѢЛЪ ПЕРВЫЙ.

I.

Въ Римѣ, въ городѣ великихъ воспоминаній, имя котораго никто не произнесетъ равнодушно, гдѣ по словамъ поэта говорятъ камни, въ нѣдрахъ земли этой прежней столицы міра находятся памятники интересные не менѣе его величественныхъ развалинъ, грандіозные не менѣе тѣхъ тріумфальныхъ арокъ, водопроводовъ, храмовъ, дворцовъ, мавзолеевъ, на которые мы до сихъ поръ не можемъ смотрѣть безъ грусти и удивленія, безъ особеннаго чувства, знакомаго всѣмъ, кто задумывался передъ этими разрушающимися и заброшенными теперь свидѣтелями послѣднихъ дней пышной и богатой жизни античнаго міра, преисполненнаго для насъ какимъ то особеннымъ очарованіемъ. Подъ этими великолѣпными постройками находятся скромные, но столько же привлекательные памятники той вѣры, которая, начавшись въ презрѣніи и изгнаніи, должна была впослѣдствіи охватить собою всю вселенную. Я говорю о неизмѣримомъ лабиринтѣ подземныхъ галерей, постепенно въ продолженіи трехъ столѣтій вырытыхъ римскими христіанами, гдѣ они хоронили своихъ умершихъ, молились, совершали религіозные обряды и иногда скрывались во время преслѣдованій; гдѣ еще до сихъ поръ живы слѣды ихъ пребыванія.

Многіе изъ моихъ читателей вѣроятно были въ Римѣ и спускались въ катакомбы; но конечно очень немногіе осматривали подробно эти подземныя кладбища, представляющія съ перваго взгляда очень мало привлекательнаго. То, что обыкновенно показываютъ въ Римѣ путешест-

венникамъ въ трехъ доступныхъ публикѣ катакомбахъ, даетъ о нихъ только самое поверхностное понятіе. Надо долго бродить въ этихъ подземныхъ галереяхъ, то высокихъ и относительно просторныхъ, то узкихъ и низкихъ, гдѣ едва можетъ пройти человѣкъ; надо проникать въ отдаленные углы катакомбъ, и спускаться въ ихъ послѣдніе этажи, чтобы получить полное понятіе о громадности этого подземнаго міра, и вмѣстѣ убѣдиться, что въ немъ мы еще можемъ узнать много новаго о тѣхъ людяхъ, которые его выкопали, оставили трогательное выраженіе своихъ чувствъ, вѣрованій, надеждъ и были въ немъ схоронены.

Катакомбы должны были начаться въ Римѣ съ распространеніемъ христіанскаго ученія; образованіе нѣкоторыхъ частей ихъ, по характеристикѣ памятниковъ и по именамъ, выставленнымъ на надгробныхъ надписяхъ, слѣдуетъ отнести къ первому столѣтію. Притомъ нѣтъ слѣдовъ существованія въ этомъ городѣ другаго христіанскаго кладбища древнѣе катакомбъ. Постоянной заботой первыхъ христіанъ было удаленіе своихъ гробницъ отъ мѣстъ погребенія язычниковъ и послѣдователей другихъ вѣрованій, равно какъ и приличное, по возможности, преданіе землѣ умершихъ братьевъ. Мѣста, гдѣ были похоронены мученики, сдѣлались особенно дороги христіанамъ; около этихъ уважаемыхъ могилъ они молились, совершали свои религіозные обряды, около ихъ сгруппировались гробницы другихъ вѣрующихъ. Такимъ образомъ, несмотря на то, что, какъ кажется, не было закона или правила, обязывающаго христіанъ хоронить въ извѣстномъ мѣстѣ, общія кладбища являются въ Римѣ въ первыя времена распространенія новой религіи; большая часть фамильныхъ христіанскихъ склеповъ (cubicula), т. е. комнатъ, вырытыхъ въ землѣ или высѣченныхъ въ туфѣ, въ которыхъ были устроены гробницы, расширялись, соединялись между собою галереями, по мѣрѣ того какъ росла община, и давали покой всѣмъ христіанамъ безъ различія. Такъ образовался подземный Римъ, громадность котораго до сихъ поръ не перестаетъ удивлять насъ. Но принадлежалъ ли онъ въ самомъ дѣлѣ христіанамъ, и былъ ли онъ вырытъ ими? На этотъ вопросъ необходимо отвѣтить, прежде чѣмъ описывать эти кладбища и все, что въ нихъ находится.

II.

Только въ послѣднее время было неоспоримо доказано, что катакомбы выкопаны христіанами и составляли ихъ собственность. Мнѣніе совершенно противуположное этому существовало до нашихъ дней. Ошибочное объясненіе нѣкоторыхъ мѣстъ изъ дѣяній мучениковъ и другихъ церковныхъ книгъ, въ которыхъ говорится о катакомбахъ, но всего болѣе то обстоятельство, что галереи ихъ иногда начинаются, а иногда встрѣчаются и соединяются съ пещерами, изъ которыхъ Римляне брали пуццолану, ввело въ заблужденіе изслѣдователей подземнаго Рима, и заставляло ихъ предполагать, что христіане воспользовались галереями, образовавшимися при добываніи строительныхъ матеріаловъ, и выкопали въ бокахъ ихъ гробницы. Это предположеніе казалось тѣмъ основательнѣе, что существованіе подземныхъ пещеръ, копей пуццоланы или аренарій (arenaria), какъ ихъ называли Римляне, было извѣстно до появленія христіанства, или въ первые годы его распространенія. Цицеронъ, защищая Клюенція, говоритъ, что въ его время молодой человѣкъ, нѣкто Asinio, былъ предательски увлеченъ въ arenarias, и тамъ умерщвленъ. Точно также Светоній разсказываетъ, что когда Неронъ былъ низверженъ и бѣжалъ преслѣдуемый, отпущенникъ и любимецъ его Фаонъ предлагалъ ему скрыться на время въ пещерахъ, изъ которыхъ добывали песокъ; но Неронъ не согласился на это, говоря, что онъ не хочетъ похоронить себя живымъ. Сверхъ того, въ дѣяніи мучениковъ и въ Книгѣ Папъ (Liber pontificalis) нѣсколько разъ упоминается, что христіане не только хоронили умершихъ въ arenariae, т. е. копяхъ пуццоланы, но и имѣли обыкновеніе собираться въ нихъ. Казалось притомъ невозможнымъ, чтобы общество, незначительное, бѣдное, преслѣдуемое, предприняло такую гигантскую работу; откуда могло оно взять на это средства, и куда прятало землю изъ вырытыхъ галерей. Напротивъ, было весьма вѣроятно, что христіане воспользовались подземными пещерами, выкопанными гораздо раньше ихъ съ торговой цѣлью, мало извѣстными и очень удобными, чтобы скрываться. Вожатыми и помощниками ихъ могли быть самые работники этихъ подземелій, рабы и люди изъ низшихъ слоевъ общества, между которыми, какъ предполагали, христіанское ученіе нашло своихъ первыхъ послѣдователей.

Но болѣе подробное и болѣе тщательное изученіе катакомбъ, и особенно грунта земли, въ которомъ онѣ выкопаны, на что прежде не обращали никакого вниманія, совершенно опровергнули эти предположенія, какъ ни правдоподобны они казались съ перваго взгляда.

III.

Почти всѣ римскія катакомбы вырыты въ волканическомъ слоѣ, который бываетъ трехъ различныхъ свойствъ и дѣлится на слѣдующія три сорта: туфъ каменистый, туфъ зернистый и туфъ разсыпчатый. Слой туфа каменистаго даетъ камень упругій, довольно легкій и чрезвычайно удобный для построекъ. Древніе Римляне называли его Saxum quadratum, lapis ruber (камень четыреугольный, камень красный), по его цвѣту и по формѣ, которую ему давали для болѣе удобной и правильной кладки. Онъ постоянно былъ въ большомъ употребленіи у Римлянъ, и въ первыя вѣка существованія Рима составлялъ почти единственный строительный матеріалъ. Изъ него сложены подстройки и фундаменты Капитолія, тюрьма Сервія Туллія и многія другія зданія.

Туфъ разсыпчатый, теперешняя пуццолана, назывался у Римлянъ arena,—это земля красноватаго цвѣта; будучи смѣшана съ извѣсткою, она даетъ превосходный цементъ, которому римскія зданія обязаны своею прочностью.

Туфъ зернистый составляетъ переходъ отъ туфа каменистаго къ туфу разсыпчатому и бываетъ различной твердости, такъ что иногда мало отличается отъ туфа каменистаго (въ этомъ послѣднемъ видѣ онъ назывался у древнихъ tophus), но чаще приближается къ пуццоланѣ. Онъ не имѣетъ достоинствъ ни туфа каменистаго, ни туфа разсыпчатаго и содержитъ въ себѣ много земляныхъ посторонніхъ частей, такъ что изъ него можно добывать пуццолану только очень плохаго качества. Въ рыхломъ состояніи онъ ни на что негоденъ; но если представляетъ нѣкоторую твердость, то можетъ быть употребленъ въ тѣхъ частяхъ зда-

ній, куда не проникаютъ лучи солнца и воздухъ. Въ постройкахъ временъ упадка Имперіи имъ иногда наполняли толщину стѣнъ и фундаменты.

Римляне добывали туфъ каменистый, т. е. твердый камень, и туфъ разсыпчатый, или чистую поццолану; только эти матеріалы могли быть годны для ихъ построекъ. Такимъ образомъ произошли тѣ подземныя пещеры и обширныя каменоломни, находящіяся въ окрестностяхъ Рима, о которыхъ говорятъ Цицеронъ и Светоній, и гдѣ христіане только въ рѣдкихъ случаяхъ устроивали гробницы. Туфъ зернистый даетъ непрочный камень и плохую поццолану; онъ не могъ быть полезенъ Римлянамъ, и они постоянно оставляли его въ сторонѣ, находя возлѣ матеріалы лучшаго качества. Ни одна изъ древнихъ каменоломней или аренарій не находится въ слояхъ туфа зернистаго; совершенно напротивъ, галереи римскихъ катакомбъ проведены почти исключительно въ этомъ пластѣ волканическаго грунта. Если туфъ зернистый не былъ годенъ какъ строительный матеріалъ, то былъ вполнѣ годенъ для выкапыванія катакомбъ.

Въ слояхъ каменистаго туфа или чистой поццоланы христіане находили землю слишкомъ рыхлую, которая осыпалась и не могла держаться въ сводахъ безъ подпорокъ и построекъ, или камень до того упругій, что въ него надо было врѣзываться съ большими усиліями и съ значительной потерей времени. Туфъ зернистый былъ напротивъ достаточно рыхлъ для легкаго прокапыванія галерей и вмѣстѣ на столько твердъ, чтобы держаться въ сводахъ гробницъ, галерей и даже довольно обширныхъ комнатъ. Въ соприкосновеніи съ воздухомъ онъ высыхалъ и получалъ большую твердость.

По направленію галерей въ катакомбахъ не трудно замѣтить, что христіане постоянно искали слоя туфа зернистаго и удалялись отъ слоевъ твердаго камня и чистой поццоланы. Слѣдовательно, нельзя предположить, что катакомбы образовались по мѣрѣ того, какъ Римляне добывали изъ земли строительные матеріалы,--туфъ вынутый изъ нихъ не могъ идти ни на какое употребленіе, ни въ какую торговлю.

Если и встрѣчаются иногда, впрочемъ очень рѣдко, галереи катакомбъ проведенныя въ пластахъ чистой поццоланы или крѣпкаго зернистаго туфа, годнаго на постройку, то они не начинаются въ этихъ слояхъ, а встрѣчаютъ ихъ на пути своего развитія, притомъ протяженіе ихъ такъ незначительно, что они должны считаться исключеніемъ.

Двѣ катакомбы, Ponziano al Monte Verde и Valentino возлѣ дороги Фламинія, находящіяся не въ волканическомъ грунтѣ, а въ слояхъ морскаго и рѣчнаго осадка, выкопаны также въ такой землѣ, которая не была годна ни на какое употребленіе.

IV.

Архитектурная форма катакомбъ еще болѣе, чѣмъ свойства земли, гдѣ онѣ находятся, подтверждаетъ ихъ христіанское происхожденіе.

Сравнивая аренаріи и каменоломни древнихъ Римлянъ съ катакомбами, находишь между ними большую разницу,—первыя произошли отъ добыванія изъ земли строительныхъ матеріаловъ, въ слѣдствіе торговаго предпріятія, и это постоянно проявляется въ ихъ формѣ и расположеніи. Широкія и просторныя галереи ихъ проведены въ одинъ этажъ и имѣютъ почти всюду одинакую вышину. Въ каменоломняхъ онѣ размѣрены и устроены съ тою тщательностью, можно даже сказать съ тою изящностью, которою отличаются работы древнихъ Римлянъ, не исключая самыхъ грубыхъ, всего менѣе способныхъ принять правильную и красивую форму. Ширина и просторъ были необходимы въ этихъ подземныхъ пещерахъ, для движенія работниковъ, нагруженныхъ матеріаломъ, и для болѣе обильнаго добыванія его. Въ копяхъ поццоланы бока галерей представляютъ кривую вогнутую линію, потому что поццолана по причинѣ своей рыхлости не могла держаться и осыпалась.

Катакомбы напротивъ имѣютъ постоянно одну и ту-же форму, совершенно различную отъ каменоломней или аренарій. Онѣ вырыты въ нѣсколько, иногда въ пять этажей; галереи ихъ различной вышины, пересѣкаются почти всегда подъ прямыми углами, и до того узки, что идя занимаешь всю ширину хода, рѣдко два человѣка могутъ идти въ нихъ рядомъ. Бока галерей совершенно прямы въ катакомбахъ, какъ стѣны дома, и размѣрены по числу нишей, которыя въ нихъ высѣчены; не трудно также замѣтить, что ходы вырыты для извѣстнаго количества

гробницъ, а не эти послѣднія устроены въ прежде существовавшихъ подземельяхъ. Иногда галереи не много превышаютъ обыкновенный человѣческій ростъ, но часто въ три или четыре раза выше; потолки ихъ обыкновенно плоски, иногда нѣсколько сводисты.

Добываніе какого бы то ни было матеріала въ этихъ ходахъ, гдѣ съ трудомъ можетъ повернуться одинъ человѣкъ, или въ небольшихъ комнатахъ, соединененныхъ съ галереями узкими дверьми, не только было бы трудно, но и положительно невозможно. Что прежде всего бросается въ глаза даже и поверхностному наблюдателю въ катакомбахъ, это—желаніе, выкапывая галереи, какъ можно меньше добыть зернистаго туфа, при возможно большемъ устройствѣ гробницъ; ни одинъ футъ земли не пропадаетъ даромъ, все разчитано такъ, что отъ верха до низа, отъ поворота до поворота, приходилось извѣстное число нишей. Надо также прибавить, что какъ не открыты древнія копи поццоланы и каменоломни, приближающіяся по своимъ формамъ къ подземнымъ кладбицамъ, такъ не найдено еще катакомбъ пустыхъ, совершенно не занятыхъ гробницами.

Такимъ образомъ самыя формы катакомбъ, постоянно неизмѣнныя во всѣхъ свойствахъ грунта земли, какъ нельзя лучше доказываютъ, что только одна мысль занимала ихъ работниковъ: проводить узкія и по возможности высокія галереи, и высѣкать въ стѣнахъ ихъ горизонтальныя гробницы, одна надъ другой, въ нѣсколько ярусовъ.

До какой степени копи поццоланы древнихъ Римлянъ различны отъ катакомбъ, очень хорошо видно въ подземномъ кладбищѣ Св. Агніи, надъ которымъ находятся аренаріи, соединенныя съ нимъ посредствомъ лѣстницъ и колодцевъ.

Подобныя сообщенія встрѣчаются впрочемъ довольно часто. Изъ аренарій во времена преслѣдованій были проведены скрытыя ходы въ катакомбы, когда посѣщеніе послѣднихъ было запрещено спеціальными эдиктами императоровъ.

Весьма вѣроятно, что во времена гоненій нѣкоторыя галереи начались отъ аренарій. Есть даже примѣры превращенія ихъ въ кладбище; въ такомъ случаѣ оставленныя копи поццоланы составляютъ верхній этажъ катакомбы, или только часть его, дальнѣйшее-же развитіе и низшіе ярусы—работа однихъ христіанъ.

Нѣсколько подобныхъ катакомбъ найдено уже въ римской кампаніи,—это именно тѣ, которые въ дѣяніяхъ мучениковъ названы: ad arenarium,

in arenario, cryptae arenariae, что ввело въ заблужденіе многихъ изслѣдователей подземнаго Рима и заставило ихъ предполагать, что катакомбы—безъ исключенія пещеры, образовавшіяся въ слѣдствіе добыванія пуццоланы.

Но эти превращенія аренарій въ кладбища встрѣчаются довольно рѣдко, оно и не могло быть удобно, потому что, по причинѣ рыхлости пуццоланы, нельзя было устроивать гробницы въ нѣсколько ярусовъ; въ иныхъ мѣстахъ ихъ даже вовсе не выкапывали, вѣроятно изъ опасенія, что обрушатся своды хода. Иногда рядъ могилъ вдругъ прерывается у каменной стѣны, пересѣкающей широкую галерею аренаріи, которая безъ сомнѣнія была тутъ построена, чтобы прекратить погребеніе въ такомъ неудобномъ и опасномъ мѣстѣ. Возлѣ одной изъ подобныхъ стѣнъ былъ найденъ спускъ въ катакомбу, находящуюся ниже, въ слоѣ зернистаго туфа, обыкновенной формы и размѣровъ.

Но всего лучше доказываютъ, что аренаріи были неудобны для устройства гробницъ, и что христіане только въ случаѣ необходимости пользовались ими, работы, произведенныя для приспособленія ихъ къ погребенію, или лучше сказать, чтобы придать имъ форму катакомбъ. Они раздѣляли пополамъ широкія галереи оставленныхъ копей пуццоланы, выпрямляли ихъ по возможности, строили по срединѣ и съ боковъ галерей толстыя каменныя стѣны, и въ нихъ устроивали гробницы, совершенно подобныя находящимся въ катакомбахъ.

Сообщенія съ аренаріями вѣроятно также помогали Христіянамъ скрывать во время гоненій туфъ, накоплявшійся въ катакомбѣ по мѣрѣ того, какъ ее выкапывали; иногда онъ долженъ былъ очень затруднять христіанъ, и они принуждены были оставлять его въ подземельѣ. Есть галереи снова до верха заваленныя землей, послѣ того какъ гробницы ихъ были заняты. Осѣвъ отъ времени она оставляетъ небольшое пространство на верху хода; изслѣдователи подземнаго Рима пользуются имъ пробираясь ползкомъ и копируя надгробныя надписи. Не трудно догадаться, что этотъ матеріалъ сложенъ тутъ первыми христіанами въ тѣ времена, когда выносить его изъ катакомбъ было опасно. Такимъ образомъ наполнялась галерея, исполнившая свое назначеніе, и открывалась новая.

Въ исторіи постепеннаго образованія подземныхъ кладбищъ, мы увидимъ другія подтвержденія, если они еще нужны, христіанскаго происхожденія катакомбъ.

V.

Всѣ римскія катакомбы находятся внѣ предѣловъ древняго города. Въ Римѣ языческомъ, точно также какъ и христіанскомъ, существовали законы, запрещавшія хоронить умершихъ и жечь ихъ тѣла въ городскихъ стѣнахъ, и не смотря на частое нарушеніе этихъ правилъ язычниками, первые Христіане, не желая вѣроятно увеличивать опасности своего положенія, устроивали кладбища внѣ Рима. Только въ очень рѣдкихъ случаяхъ хоронили они тайно мучениковъ въ городѣ, въ церквахъ и домахъ своихъ.

Катакомбы расположены за первой и не дальше третьей мили отъ стѣнъ Сервія Туллія, преимущественно вдоль большихъ дорогъ, которыя изъ столицы шли во всѣ концы Имперіи. *) Вѣроятно онѣ начались въ одно время во многихъ мѣстахъ кругомъ Рима, и впослѣдствіи со всѣхъ сторонъ оцѣпили городъ, по обѣ стороны Тибра. Онѣ не соединены между собою ни самою сѣтью галерей, ни отдѣльными ходами, какъ это прежде предполагали. Вырытыя большею частью въ холмахъ, катакомбы отдѣлены одна отъ другой глубокими и иногда болотистыми долинами, подъ которыми, если и возможно было прокапывать галереи, для погребенія мертвыхъ, то слишкомъ сырыя и подверженныя затопленію во время разливовъ Тибра; христіане хорошо это знали, и устроивали свои кладбища въ склонѣ и скатахъ холмовъ, въ мѣстахъ сухихъ и высокихъ. Они давали галереямъ обыкновенно чрезвычайно правильное горизонтальное направленіе, и ничто въ катакомбахъ не указываетъ на желаніе соединять ихъ между собою; это не дѣлалось даже и тогда, когда было возможно. Каждая катакомба имѣетъ свое названіе и развивается самостоятельно, независимо одна отъ другой.

Величину всѣхъ катакомбъ нельзя опредѣлить точнымъ образомъ, многія изъ нихъ извѣстны только по имени и еще не найдены; цѣлыя

---

*) Въ исторіи Рима языческаго консулярной Аппіевой дорогѣ дано торжественное названіе Матери римскихъ дорогъ; ее можно также назвать дорогою отмѣнныхъ, потому что она была съ обѣихъ сторонъ на большое пространство отъ Рима усѣяна великолѣпными гробницами аристократическихъ фамилій; тутъ-же и около развиваются подъ землей самыя замѣчательныя христіанскія катакомбы: Praetextati ad Catacumbas, Domitillae, Basilei и Callisti. Части очень незамѣчательныя и не важныя послѣдней обыкновенно показываютъ туристамъ.

части уже открытыхъ пока завалены землей; во многія галереи ихъ доступъ или совершенно невозможенъ, или сопряженъ съ большими трудностями и опасенъ по причинѣ обваловъ.

Долго существовало совершенно ошибочное и преувеличенное понятіе о протяженіи катакомбъ; до сихъ поръ есть въ Римѣ повѣрье, что онѣ соединены галереями подходящими подъ Тибръ, что сѣть ихъ идетъ до морскаго берега, даже до Неаполя и т. д. Открытія, произведенныя въ послѣднее время, опровергли эти басни; катакомбы представляютъ отдѣльныя группы и не распространяются далѣе нѣсколькихъ миль отъ Рима.

Основываясь на глубинѣ и обширности того слоя земли и той мѣстности, въ которыхъ христіане Рима выкапывали подземныя кладбища, и принимая въ соображеніе ихъ обыкновенные размѣры, можно предположить, что галереи катакомбъ, вытянутыя въ одну линію, представили бы 860 верстъ длины. Разумѣется цифра эта приблизительная. Что же касается до числа гробницъ, то его нельзя обозначить даже и приблизительно. Такимъ образомъ мы видимъ, что величина катакомбъ и число христіанъ, погребенныхъ въ нихъ, пока еще не могутъ быть опредѣлены; но имѣетъ ли это большую важность; какъ бы то ни были, катакомбы все таки изумляютъ насъ своею громадностью,—только однѣ извѣстныя галереи ихъ представляютъ протяженіе въ нѣсколько сотъ верстъ и заключаютъ въ бокахъ своихъ милліоны гробницъ.

Катакомбъ около Рима насчитываютъ 42, *) которыя дѣлятся слѣ-

---

*) Всѣ христіанскія катакомбы Рима, или почти всѣ, извѣстны по имени, по крайней мѣрѣ надо такъ предполагать. Но не всѣ еще найдены, и не всѣ уже открытыя изслѣдованы во всѣхъ ихъ частяхъ. Работы постоянно идутъ въ Римѣ, и каждый день происходятъ новыя раскопки и новыя открытія, такъ напримѣръ въ 1866-мъ году нашли очень замѣчательную катакомбу, находящуюся между консулярными дорогами Аррія и Ардеатина возлѣ катакомбы Каллиста, извѣстную подъ именемъ Balbinae, и замѣчательную своими прекрасными архитектурными формами. Про это кладбище нѣсколько разъ говорятъ въ древнихъ указателяхъ святыхъ мѣстъ Рима и въ надписяхъ; оно было найдено случайно еще въ прошломъ столѣтіи, но по принятому тогда археологами обыкновенію не было сдѣлано никакихъ розысковъ для возстановленія его имени и исторіи. Его лишили тѣхъ памятниковъ, которые можно было перенести на поверхность земли, и потомъ снова предали забвенію. Boldetti говоритъ въ своемъ сочиненіи, что нашелъ большую добычу христіанскихъ надписей, фресковъ, саркофаговъ и т. д. въ комнатахъ и галереяхъ большаго подземнаго кладбища, которое судя по указаніямъ этого ученаго и есть катакомба Balbinae.

дующимъ образомъ: 26 большихъ, но почти каждая изъ нихъ составилась изъ отдѣльныхъ частей (т. е. группъ ходовъ и комнатъ), которыя прежде существовали независимо одна отъ другой и имѣли каждая свое названіе; 11 малыхъ, — это большею частью гробницы мучениковъ, окруженныя незначительною сѣтью галерей, и 5 вырытыхъ послѣ торжества христіанской религіи, т. е. послѣ Константина. Мы не будемъ перечислять ихъ; длинный рядъ именъ утомитъ читателя и ничего не объяснитъ ему. Описывая катакомбы, мы будемъ называть ихъ, опредѣлять топографическое положеніе и время образованія ихъ.

Катакомбы вырыты обыкновено въ нѣсколько, иногда въ пять этажей, отдѣленныхъ одинъ отъ другаго толстымъ слоемъ туфа и соединенныхъ посредствомъ лѣстницъ или колодцевъ.

Ничего въ этихъ подземныхъ кладбищахъ не указываетъ на случайность въ исполненіи работъ, въ распредѣленіи галерей и гробницъ; напротивъ всюду проявляется проницательное соображеніе, вѣрный разсчетъ, можно даже сказать, иногда нѣкоторый артистическій смыслъ, особенно въ работахъ первыхъ временъ христіанства. Галереи развиваются довольно правильно одна надъ другою, съ меньшимъ по возможности уклоненіемъ отъ горизонтальнаго направленія, и только въ рѣдкихъ случаяхъ, больше въ слѣдствіе обваловъ, переходишь изъ одного этажа въ другой не замѣчая этого.

Верхніе ярусы находятся почти всегда въ глубинѣ 7-ми или 8-ми метровъ, но при неровности земли иногда не глубже 5-ти и даже 3-хъ метровъ. Средніе этажи, которые обыкновенно обширнѣе и правильнѣе остальныхъ, вырыты на глубинѣ отъ 10-ти до 15-ти метровъ, самыя же низшія обыкновенно не очень обширные, отъ 18-ми до 20-ти метровъ, и иногда ниже, но это бываетъ очень рѣдко. Одно изъ самыхъ глубокихъ мѣстъ въ римскихъ катакомбахъ—это низшій этажъ кладбища Каллиста возлѣ Аппіевой дороги,—онъ находится 25 метровъ подъ землею; на такой глубинѣ дѣлается трудно дышать и почти постоянно стоитъ вода.

VI.

Въ первыя вѣка христіанства въ катакомбы сходили прямо съ поверхности земли, по лѣстницамъ нисколько не скрытымъ во времена гоненій, изъ аренарій, или черезъ потаенныя отверстія; въ настоящее время въ нихъ спускаются по очень удобнымъ лѣстницамъ, построеннымъ или въ наши дни, или вскорѣ послѣ торжества христіанской вѣры. Пройдя всѣ ступени лѣстницы, входишь прямо въ темную галерею, и въ бокахъ ея видишь горизонтальныя гробницы, высѣченыя въ туфѣ одна надъ другой, иногда во всей первобытной цѣлости, какъ ихъ заложили плитами семнадцать или восемнадцать столѣтій тому назадъ, но чаще уже разрушенныя неловкими изслѣдователями подземнаго Рима и искателями драгоцѣнностей, открытыя и наполненныя костями, которыя разсыпаются и падаютъ въ прахъ отъ прикосновенія. Ошибочно было бы предполагать, что это подземное царство мертвыхъ производитъ непріятное впечатлѣніе, когда въ него проникаешь. Съ перваго взгляда кажется, что подземелья лишенныя свѣта, гдѣ можно ходить только съ факеломъ въ рукахъ, наполненныя могилами и воспоминаніями мученій, преслѣдованій, темныя пещеры, которыя вѣроятно видѣли послѣднюю развязку не одной кровавой трагедіи, не одной ужасной драмы, не могутъ возбудить ничего кромѣ тяжелаго и непріятнаго ощущенія. Совершенно напротивъ, чувства прямо противоположныя этимъ наполняютъ вашу душу, когда вы бродите по безмолвнымъ катакомбамъ; ничего въ нихъ не напоминаетъ вамъ перенесенныхъ страданій, ни даже смерти, и все, что васъ окружаетъ, отъ религіозныхъ изображеній до надписей, имѣетъ утѣшающее, обнадеживающее значеніе, и скорѣе радостный и веселый характеръ, чѣмъ печальное настроеніе. Ни разу вы не увидите представленія мученія или только инструментовъ казни и чрезвычайно рѣдко прочтете слово «мученикъ» на надписи.

Изображеніе страданія и смерти не было также и въ характерѣ классическаго міра и его искусства; колумбаріи и языческія гробницы, открытыя теперь въ большомъ количествѣ около Рима, въ Кампаніи, часто украшены фресками и лѣпными работами, представляющими пастушескія сцены, деревья, плоды, цвѣты, птицъ и другіе предметы, нисколько не напоминающіе смерть, а скорѣе жизнь и ея тихія свѣтлыя

удовольствія, и дышать тою любовью къ природѣ, которой преисполненъ былъ міръ классическій.

Въ катакомбахъ точно также встрѣчаешь живопись веселаго и живаго характера въ чисто классическомъ вкусѣ; но по выбору сюжетовъ изъ Ветхаго и Новаго Завѣта, представленныхъ на стѣнахъ ихъ, и по надписямъ гробницъ видно, что христіане вовсе не были озабочены мыслію удалять все, что напоминаетъ смерть и разрушеніе, подобно Римлянамъ, но что ихъ особенно занимала идея другаго рода, неясная для язычниковъ и понятная христіанамъ, именно: обѣщаніе воскресенія. Милліоны людей не лежатъ тутъ мертвыми, а скорѣе уснули, преисполненные великаго упованія и какого-то особеннаго таинственнаго ожиданія.

Надежда воскреснуть заставляла христіанъ считать смерть проходящимъ сномъ, и всюду въ катакомбахъ, вмѣстѣ съ выраженіемъ того спокойствія, которое испытываетъ человѣкъ, добросовѣстно исполнившій свою работу, свой долгъ, и отдыхающій въ ожиданіи обѣщаннаго награжденія, встрѣчаешь также представленія, намекающія на воскресеніе. Рядомъ съ изображеніемъ пальмовой вѣтви *) видишь представленія, обѣщающія помощь небесную во время несчастій и гоненій, какъ напримѣръ излѣченіе разслабленнаго, Даніилъ въ положеніи молящагося между львами; три отрока также молящіеся въ огненной печи, но всего чаще тѣ событія, въ которыхъ просвѣчиваетъ мысль воскресенія, какъ напримѣръ Лазарь подымающійся по слову Спасителя, Іона поглощенный и изверженный чудовищемъ и другія тому подобныя представленія. Оно и не могло быть иначе,—вѣра въ воскресеніе тѣла, представляющая столько утѣшительнаго, особенно во времена страданій общества, во времена гоненій, должна была сдѣлаться однимъ изъ главныхъ догматовъ христіанской религіи, съ первыхъ минутъ ея появленія и всего болѣе способствовать ея распространенію. Это не было болѣе то неопредѣленное, темное понятіе о загробномъ существованіи, о продолженіи жизни въ гробницѣ, и тѣ неясныя идеи о безсмертіи души, болѣе философскія чѣмъ догматическія, Римлянъ язычниковъ,—это было положительное обѣщаніе воскресенія тѣла и жизни будущей, въ такой опредѣленной формѣ, какую не давала ни одна изъ существовавшихъ прежде религій, идея понятная

*) Въ Римѣ языческомъ она была символомъ побѣды; первые христіане выражали ею также побѣду надъ жизнію и ея искушеніями, побѣду надъ смертію, посредствомъ воскресенія, и часто рисовали ее возлѣ надгробныхъ надписей.

каждому, которая глубоко западала въ душу и открывала новые загробные горизонты. Эта мысль всего болѣе занимала первыхъ христіанъ и была особенно пріятна имъ.

Потому-то мы замѣчаемъ такое различіе во взглядѣ на смерть между первыми христіанами и язычниками. Языческія надгробныя надписи наполнены жалобами оставшихся и сожалѣніями умершихъ о жизни; мертвые у нихъ находятся въ глубокой и непроницаемой тьмѣ и не перестаютъ упрекать боговъ, что они отторгли ихъ отъ близкихъ и отъ жизни. У христіанъ совершенно напротивъ, не встрѣчаешь ничего подобнаго. Вообще тонъ нѣжный и примирительный преобладаетъ въ ихъ памятникахъ и надписяхъ; въ нихъ никогда не выражено сожалѣнія о жизни, смерть не названа несчастіемъ, а переходомъ (transitus). Про умершихъ сказано, что они покоятся въ мѣстахъ свѣта, прохлажденія, мира (requiescit in loco refrigerii, luminis, pacis), что умершій спитъ въ мирѣ (dormit in pace, in somno pacis), что тѣло его только поручено землѣ, что такой-то спитъ тутъ въ мирѣ (dormit hic in pace). Самыя катакомбы называются у христіанъ coemeterium, отъ греческаго κοιμητήριον, что на этомъ языкѣ означаетъ мѣсто, гдѣ спятъ, и соотвѣтствуетъ русскому — усыпальница. Такъ иногда названы подземныя кладбища въ дѣяніи мучениковъ и на надписяхъ. Комнаты въ катакомбахъ, по большой части фамильные склепы, гдѣ собирались христіане для совершенія религіозныхъ обрядовъ, носили у нихъ названіе cubiculum, cubicula, какъ покои у Римлянъ язычниковъ, назначенные для отдохновенія и сна. Слова depositio, depositus, часто начерченныя на гробницахъ христіанъ, означающія «положенъ на время», «временно порученъ», имѣютъ чисто христіанскій смыслъ и не встрѣчаются у язычниковъ. Гробница у послѣднихъ названа вѣчнымъ домомъ, domus æterna, domus æternalis.

Все въ катакомбахъ говоритъ намъ о снѣ умершихъ, и ничто не напоминаетъ смерти и разрушенія.

Названіе Coemeterium, которое мы объяснили выше, давали у христіанъ всякому кладбищу частному или общему, иногда одной гробницѣ. Cryptae (крипты), т. е. подземелье, въ которомъ хоронятъ, назывались въ Римѣ христіанскія кладбища, вырытыя въ землѣ. Слово это на греческомъ языкѣ означаетъ тайный, скрытый.

Въ первые вѣка христіанства, катакомбы назывались всего чаще coemeterium и crypta. Происхожденіе слова катакомбы (catacumbae)

неизвѣстно, и объясняется различнымъ образомъ. Это названіе давали прежде только той части кладбища св. Себастіана (ad catacumbas) возлѣ Via Appia, гдѣ, согласно древней легенды западной церкви, были положены на время тѣла апостоловъ Петра и Павла, отнятыя у восточныхъ христіанъ, которые, узнавъ ихъ кончину, пришли за этой драгоцѣнной святыней, и уже уносили ее изъ Рима. Слово «катакомбы» ни разу не встрѣчается въ христіанскихъ надписяхъ первыхъ временъ. Только въ средніе вѣка стали называть катакомбами безъ различія всѣ подземныя христіанскія кладбища, находящіяся въ римской Кампаніи, равно какъ и въ другихъ мѣстахъ, какъ напримѣръ въ Неаполѣ, въ Кьюзи, въ Миланѣ и т. д.

Прямымъ послѣдствіемъ вѣры въ воскресеніе тѣла было уваженіе къ праху умершаго, которому надлежало воскреснуть, и потому гробницы у первыхъ христіанъ получаютъ особенное значеніе. Главной заботой ихъ становится погребеніе умершихъ; мертвые дѣлаются имъ особенно дороги, и всѣ заботы живыхъ направлены на приготовленіе себѣ могилы, гдѣ они послѣ смерти будутъ ожидать воскресенія.

Фамильные склепы, богатые и украшенные фресками и саркофагами, являются у христіанъ уже въ первыя времена распространенія новой религіи въ Римѣ; но изъ этого не слѣдуетъ, что бѣдные не имѣли гробницъ, что тѣла ихъ не были похоронены отдѣльно, приличнымъ образомъ; напротивъ, рядомъ съ мѣстами погребенія богатыхъ видишь въ катакомбахъ и могилы неимущихъ. Церковь не разъ выражала мнѣніе, что нѣтъ обязанности болѣе священной, какъ преданіе землѣ тѣлъ мучениковъ и вообще христіанъ; для этого разрѣшалась даже продажа драгоцѣнной церковной утвари. Общая казна шла на содержаніе вдовъ, сиротъ и на погребеніе бѣдныхъ. Но христіане сами заботились при жизни о приготовленіи себѣ гробницы. По надписямъ видно, какую важность они придавали попеченіямъ этого рода. Часто родственники дѣлали гробницу умершему и упоминали объ этомъ, какъ бы радуясь, что исполнили свой долгъ предъ покойникомъ. На одной изъ такихъ надписей сказано, что жена своими попеченіями приготовила мѣсто успокоенія для себя, для мужа и для дѣтей. На другой, родители говорятъ про ихъ «сладчайшаго», dulcissimus (такъ часто названы умершія въ катакомбныхъ эпитафіяхъ), сына, что онъ при жизни купилъ себѣ гробницу на деньги заработанныя имъ. Иногда гробницу получали въ даръ, какъ

это видно изъ слѣдующей надписи: «Эту гробницу я получилъ отъ такого-то дражайшаго друга.»

Вмѣстѣ съ этимъ попеченіемъ о могилѣ соединялась также забота, чтобы тѣло по возможности во всей цѣлости было положено въ гробницу; это происходило отъ повѣрья очень распространеннаго, можно даже сказать съ раннихъ временъ христіанства, что если тѣло будетъ сожжено, схоронено по частямъ, или разбросано, то воскресеніе его сдѣлается невозможнымъ. Мученики идя на казнь заботились о томъ, чтобы члены ихъ были собраны и положены вмѣстѣ въ землю, а не сожжены; просили объ этомъ друзей своихъ, палачей и иногда платили послѣднимъ за это. Съ своей стороны гонители, чтобы продлить послѣ смерти наказаніе упорныхъ христіанъ, и испугать еще живыхъ, не позволяли иногда хоронить мучениковъ, сжигали ихъ тѣла и раскидывали ихъ члены.

Мольбами и угрозами защищали христіане свои гробницы отъ разоренія и прахъ свой отъ осквернения. Надгробныя надписи полны подобными просьбами и угрозами; *) онѣ впрочемъ принадлежатъ по большей части къ четвертому и послѣдующимъ столѣтіямъ, когда вошло въ обыкновеніе пользоваться старыми гробницами, вмѣсто того, чтобы выкапывать новыя. Въ первыя времена это только просьбы иногда довольно наивныя и трогательныя не тревожить сладкій сонъ ихъ, не нарушать спокойствія ихъ праха, которыя пишутъ часто отъ имени умершаго; но впослѣдствіи тонъ мѣняется, и разрушителю гробницы, тому, кто ее откроетъ, кто положитъ въ нее другой трупъ, грозятъ проклятіемъ, пророчатъ ему, что онъ умретъ послѣднимъ изъ своихъ, не будетъ погребенъ и не воскреснетъ, — призываютъ его на судъ Божій и т. д.

Подобныя угрозы встрѣчаются и въ языческихъ надписяхъ, и они иногда заключаютъ слѣдующее: Да будутъ Боги неба и ада озлоблены противъ того, кто нарушитъ мое спокойствіе; да оскорбятъ его прахъ другіе, какъ онъ оскорбилъ мой и т. д. Римлянъ точно также озабочивала мысль успокоенія ихъ праха, и если они могли предвидѣть, что тѣло ихъ послѣ смерти не будетъ прилично похоронено, не удостоится

*) Ихъ встрѣчаютъ преимущественно въ эпитафіяхъ гробницъ расположенныхъ на поверхности земли, какъ болѣе катакомбныхъ подверженныхъ разрушенію и уничтоженію.

костра, сдѣлается добычею хищныхъ птицъ или звѣрей, то это было для нихъ предметомъ большихъ безпокойствъ; можно сказать, что весь античный міръ наполненъ тревожной заботой о судьбѣ тѣла послѣ смерти.

Но причина этихъ попеченій не одна и та-же у язычниковъ и у христіанъ. Первые вѣрили въ какое то неопредѣленное продолженіе существованія послѣ смерти и боялись, что рука святотатца обезпокоитъ ихъ загробную жизнь или сдѣлаетъ ее невозможной, уничтоживъ ихъ тѣло; христіане же боялись, что разсѣяніемъ ихъ праха и раздѣленіемъ ихъ членовъ будетъ положено какъ бы нѣкоторое препятствіе воскресенію тѣла.

Но если и проявляется въ катакомбахъ эта нѣсколько тревожная забота о сохраненіи праха умершихъ для воскресенія, и если она принимаетъ иногда характеръ суевѣрія, то надо сознаться, что это въ то-же время создавало въ первобытномъ христіанскомъ обществѣ родъ равенства передъ могилой, заставляло смотрѣть съ одинаковымъ уваженіемъ на прахъ людей всѣхъ состояній и давало бѣднымъ право на гробницу.

Этимъ особенно отличается христіанскій способъ погребенія отъ языческаго. Въ древнемъ Римѣ было полное пренебреженіе къ трупу умершаго бѣднаго, о тѣлѣ богатаго заботились его наслѣдники; что-же касается до погребенія неимущихъ, рабовъ и вообще всѣхъ, кому родные или друзья не могли достивить роскоши костра и гробницы, общество брало на себя обязанность уничтожать ихъ остатки.

Тѣла ихъ бросали одно на другое вмѣстѣ съ трупами животныхъ въ нарочно для того вырытыя ямы (puticoli), гдѣ они гнили и иногда дѣлались добычею хищныхъ звѣрей. Горацій въ одной изъ своихъ сатиръ съ отвращеніемъ говоритъ объ этихъ общихъ гробницахъ, которыя находились на Эсквилинскомъ холмѣ; онѣ были перенесены оттуда Августомъ въ видахъ общественнаго здоровья. Впослѣдствіи мѣсто ихъ заняли дворцы и сады Мецената.

Для бѣдныхъ существовали также въ Римѣ общественные костры (ustrinae publicae). Они находились за городомъ, въ мѣстахъ окруженныхъ каменными стѣнами, гдѣ безъ всякихъ обрядовъ сожигали кучами тѣла рабовъ и неимущихъ, вмѣстѣ съ большимъ количествомъ смолистаго дерева, дымомъ своимъ очищавшаго воздухъ.

У христіанъ не встрѣчаешь ничего подобнаго, ихъ катакомбы имѣютъ по преимуществу общественный характеръ. Ни экономія мѣста, ни какія бы то ни было другія причины и соображенія не заставляютъ ихъ об-

ращаться презрительно съ прахомъ бѣднаго. Каждый покойникъ, кто бы онъ ни былъ, имѣетъ свою отдѣльную гробницу, остатки его не смѣшаны съ прахомъ другихъ; община заботится объ этомъ, и даетъ ему мѣсто, гдѣ онъ будетъ лежать въ ожиданіи великаго дня.

Только христіане поняли и возвели въ принципъ уваженіе къ праху мертваго, вслѣдствіе вѣры ихъ въ воскресеніе тѣла.

VII.

Если читатель никогда не видѣлъ катакомбъ, то легко можетъ себѣ представить ихъ. Это сѣть подземныхъ галерей, о размѣрахъ которыхъ мы уже говорили выше, соединяющихъ комнаты различной формы и величины, также высѣченныя въ туфѣ. Катакомбы прежде всего назначены были для погребенія и потому онѣ устроены такъ, чтобы дать по возможности мѣсто бо́льшему числу гробницъ. Галереи въ нихъ не служатъ для перехода изъ одной части въ другую, онѣ составляютъ самое кладбище; въ бокахъ ихъ, равно какъ и въ бокахъ комнатъ, высѣчены въ туфѣ горизонтальныя ниши въ длину помѣщеннаго тѣла. Эти углубленія, которыя можно сравнить съ полками шкафа, расположены ярусами, иногда до двѣнадцати, и занимаютъ всю сторону галереи и комнаты отъ верха до низу. Стѣнка въ нѣсколько дюймовъ толщины, оставленная въ туфѣ, отдѣляетъ ихъ одну отъ другой; они нѣсколько шире въ томъ мѣстѣ, гдѣ лежитъ голова, и на столько высоки, чтобы дать свободное помѣщеніе тѣлу умершаго.

Гробницы такой формы назывались locus, loculus. *) Онѣ вырыты обыкновенно для одного трупа; иногда впрочемъ, когда грунтъ земли позволялъ выкапывать болѣе глубокія ниши, въ нихъ находишь до пятнадцати тѣлъ, положенныхъ одно возлѣ другаго и заботливо отдѣленныхъ.

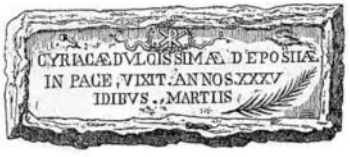
*) Слова эти часто встрѣчаются на христіанскихъ и языческихъ надписяхъ, и означали собственно мѣсто, куда клали тѣло покойника.

Это случается довольно рѣдко. Гробницы двойныя (bisomus), тройныя trisomus), четверныя (quadrisomus) попадаются чаще. На многихъ надписяхъ въ родѣ слѣдующей говорится о гробницахъ двойныхъ, тройныхъ и т. д. «Hic est locus quem se viva Gentia bisomu com. paravit». Это мѣсто при жизни купила Gentia для двойной гробницы.

Loculus выкапанъ обыкновенно такъ, чтобы тѣло умершаго лежало въ немъ вытянутымъ, не въ искривленномъ положеніи. Если есть гробницы кривыя, то они встрѣчаются очень рѣдко. Вѣроятно для болѣе правильнаго распредѣленія loculi, можетъ быть также, для сбереженія мѣста, людей одного возраста хоронили вмѣстѣ, такъ напримѣръ въ катакомбахъ Киріаки можно видѣть три параллельные яруса гробницъ, для возрослыхъ, для средняго возраста и для младенцевъ.

Отверстія loculus задѣлывали плитами (tabulae), которыя вставляли въ карнизъ, нарочно для того оставленный въ туфѣ съ наружной стороны, и замазывали ихъ цементомъ, такъ что гробница была герметически заперта, и гніеніе тѣла не заражало воздуха. Благодаря этой предосторожности и свойству зернистаго туфа, втягивать и поглощать всякую влажность, галереи и комнаты катакомбъ были постоянно доступны не только для посѣщенія, но и для продолжительнаго пребыванія въ нихъ, не смотря на то, что ихъ наполняли мертвыя тѣла. Плоскія и довольно тонкія черепицы, которыми Римляне крыли кровли зданій, часто служили христіанамъ, чтобы задѣлывать loculi; ихъ обыкновенно было три, иногда онѣ замѣнялись мраморными плитами или сплошною мраморною доскою. На этихъ плитахъ или черепицахъ, вырѣзывали или писали надгробную надпись, имя усопшаго, его возрастъ, день его смерти, погребенія и изображали нѣсколько символическихъ знаковъ.

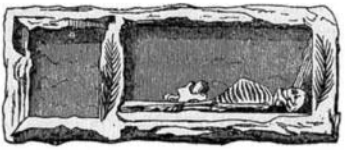
Рис. 1.



Приложенный рисунокъ № 1., взятый изъ сочиненія Martigny, Dictionnaire etc., изображаетъ гробницу (loculus) запертую съ надписью: «Киріакѣ сладчайшей положенной съ миромъ; жила 35 лѣтъ; иды марта»,

и съ четырьмя символическими знаками, очень часто употребляемыми первыми христіанами,—монограмма Христа, пальмовая вѣтвь, голубь съ оливковою вѣткой и якорь.

Рис. 2.



На рисункѣ № 2., взятомъ изъ сочиненія Martigny, Dictionnaire etc., читатель видитъ loculus, у котораго выпуты двѣ плиты, такъ что можно видѣть положеніе тѣла въ гробницѣ; на цементѣ, соединяющемъ плиты, изображеніе пальмовой вѣтви.

Рис. 3.

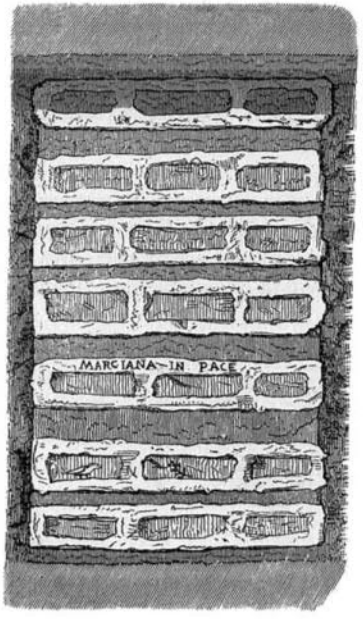
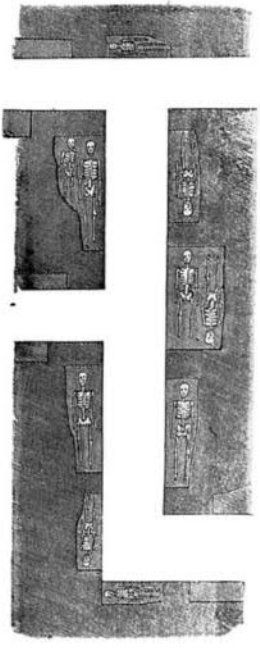


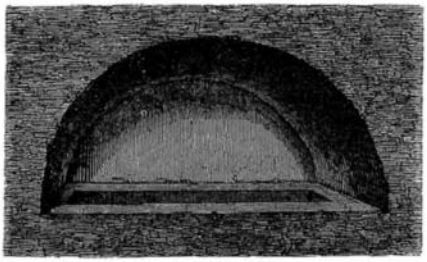
Рис. 4.



Рисунокъ № 3., взятый изъ сочиненія P. Marchi, Monumenti etc., изображаетъ заложенныя гробницы, одна надъ другой, какъ ихъ находятъ въ галереяхъ катакомбъ; а рисунокъ № 4, взятый изъ сочиненія P. Marchi Monumenti etc., горизонтальный разрѣзъ гробницъ въ галереяхъ и положеніе тѣлъ умершихъ.

Кромѣ горизонтальныхъ нишъ (loculus) встрѣчаются также гробницы, имѣющія форму арки и называемыя arcosolium. Онѣ также высѣчены въ бокахъ галерей, и подъ аркой въ толщинѣ туфа вырыта самая гробница, имѣющая видъ четыреугольнаго продолговатаго углубленія, какъ это видно на рисункѣ № 5., взятомъ изъ сочиненія G. B. de Rossi, Roma Sotterranea T. II. Ея мѣсто иногда занималъ саркофагъ.

Рис. 5.



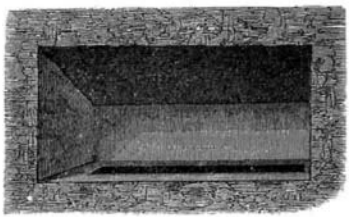
Арка надъ подобными гробницами образовалась вѣроятно потому, что для выкапыванія ихъ, для помѣщенія покойника въ саркофагъ и для утвержденія на послѣднемъ его верхней части или крышки необходимо было сдѣлать небольшое углубленіе въ туфѣ, въ которомъ могъ бы работать могильщикъ. Этому углубленію давали форму арки, отчего и произошло названіе arcosolium. (Solium называли Римляне-язычники богатые саркофаги или погребальныя урны. Христіане давали иногда это названіе саркофагамъ, въ которыхъ лежали мощи святыхъ, и которые стояли подъ престолами.) Слово arcosolium сдѣлалось извѣстно изъ многочисленныхъ христіанскихъ надписей въ родѣ слѣдующей: «Aur Celsi et Aur Ilaritatis compari mees fecimus nobis et nostris et amicis arcosolio cum pareticulo suo in pacem» и т. е. Авр. Кельсъ и Авр. Иларитасъ (собственныя имена мужа и жены) сдѣлали для себя, для нашихъ и для друзей этотъ arcosolium съ его стѣнкой; въ мирѣ. (Этими послѣдними словами очень часто кончаются надгробныя

надписи въ катакомбахъ). Стѣнка, о которой говорится въ надписи, отдѣляла углубленіе, т. е. то мѣсто, гдѣ лежалъ покойникъ, отъ галереи, и по большой части оставлялась въ толщинѣ туфа; но иногда была сложена изъ кирпичей или плитъ; наружная часть ея, равно какъ и глубина ниши или арки, и ея внутреннія стороны часто украшены живописью, изображающею сцены изъ Ветхаго завѣта, Добраго пастыря, Богородицу, христіанскія событія, молящихся и т. д.

Arcosolium дѣлился иногда на нѣсколько частей, и былъ своего рода семейной гробницей, какъ это видно по надписи приведенной выше и по многимъ другимъ подобнымъ, въ которыхъ сказано, что онъ сдѣланъ на счетъ своихъ хозяевъ для близкихъ и друзей.

Встрѣчаются также въ катакомбахъ гробницы, у которыхъ низшая часть совершенно похожа на arcosolium, но верхняя вмѣсто арки имѣетъ четыреугольную продолговатую нишу; *) иногда ее задѣлывали плитами у отверстія, и тогда она снаружи имѣла видъ обыкновеннаго запертаго loculus. Гробницы подобной формы принадлежатъ къ первымъ временамъ христіанства; тогда ихъ дѣлали чаще, чѣмъ arcosolium,

Рис. 6.



который только впослѣдствіи вошелъ въ большое употребленіе; но не смотря на то, что слово arcosolium не встрѣчается въ римскихъ нехристіанскихъ надписяхъ, гробницы съ арками и четыреугольными продолговатыми нишами были извѣстны Римлянамъ, Евреямъ, послѣдователямъ восточныхъ вѣрованій, и видны въ ихъ склепахъ. Слѣдуетъ потому предположить, что христіане переняли у нихъ гробницы этой формы, давъ имъ особенное названіе.

---

*) Смотри рисунокъ № 6-ой взятый изъ сочиненія G. B. de Rossi, Roma Sotterranea. T. II.

Но что несомнѣнно принадлежитъ христіанамъ, это превращеніе arcosolium со сводистой или четыреугольной нишей въ престолъ.

Съ первыхъ временъ распространенія христіанства въ Римѣ, послѣдователи новой религіи собирались въ своихъ подземныхъ кладбищахъ къ могиламъ мучениковъ въ день ихъ смерти, украшали ихъ цвѣтами, зажигали около нихъ небольшія глиняныя лампы съ различными символическими изображеніями, и на гробницахъ этихъ героевъ вѣры, вспоминая ихъ подвиги, подкрѣпляли себя ихъ примѣромъ и молились. За этимъ слѣдовали общественныя братскія пиршества, называемыя «agape» (слово означающее на греческомъ языкѣ любовь, милосердіе). А такъ какъ arcosolium можно было высѣкать въ туфѣ только въ низшемъ ярусѣ гробницъ, непосредственно надъ землей, то таинства совершались надъ прахомъ мученика (если онъ лежалъ въ arcosolium, а не въ обыкновенной гробницѣ loculus) на мраморной доскѣ, называемой mensa, которая покрывала саркофагъ или, если его не было, гробницу arcosolium. Эти доски не всегда были крышами; ихъ переносили съ одной гробницы на другую, въ день поминовенія умершаго, какъ это видно по кольцамъ, часто прикрѣпленнымъ къ нимъ.

Такимъ образомъ вошло въ обыкновеніе, принятое впослѣдствіи во всей церкви, совершать таинство надъ мощами мучениковъ или святыхъ, и въ катакомбахъ слѣдуетъ искать первоначальный типъ христіанскихъ престоловъ. Очень рѣдко совершали таинство не надъ прахомъ мученика, а на мраморной доскѣ, нарочно вдѣланной возлѣ его гробницы въ туфѣ. Въ нѣкоторыхъ катакомбныхъ комнатахъ, въ сторонѣ находящейся противъ входа, сдѣлана первоначально только одна гробница, формы arcosolium, или съ четыреугольной нишей, и въ этомъ можно видѣть какъ бы намѣреніе устроить престолъ. Есть саркофаги, выступающіе нѣсколько впередъ изъ подъ арки, безъ сомнѣнія назначенные служить престолами; въ католической церкви престолы до сихъ поръ сохранили форму продолговатыхъ саркофаговъ. Въ комнатахъ большаго размѣра, гдѣ собирались не только для поминовенія мучениковъ и вообще христіанъ въ день ихъ смерти, но также для проповѣдей и церковныхъ церемоній, были найдены престолы четыреугольные, стоящіе не у стѣны, а по серединѣ комнаты. Противъ нихъ находится обыкновенно кресло епископа, въ особенной ниши высѣченное въ туфѣ. Престолы отдѣльно стоящіе, не гробницы, вѣроятно перенятые христіанами у Евреевъ, находятъ въ катакомбахъ гораздо рѣже, чѣмъ престолы гробницы.

Саркофаги вошли въ употребленіе у христіанъ съ самыхъ раннихъ временъ *) и хотя большая часть гробовъ этого рода принадлежитъ къ четвертому и послѣдующимъ столѣтіямъ, но нѣкоторые изъ нихъ, найденные цѣлыми или въ кускахъ, по стилю ихъ барельфовъ слѣдуетъ отнести къ предшествующимъ вѣкамъ, и даже къ хорошему періоду римскаго искусства. Въ этомъ предположеніи нѣтъ ничего неправдоподобнаго.

Если христіане до торжества церкви т. е. до Константина, во времена спокойствія и терпимости, иногда довольно продолжительныя, могли строить въ Римѣ церкви не въ катакомбахъ, и на поверхности земли, нисколько не скрываясь, то тѣмъ болѣе богатые и знатные Римляне (въ средѣ которыхъ хртстіанское ученіе съ первой минуты своего распространенія нашло гораздо большее число послѣдователей, чѣмъ обыкновенно предполагаютъ) могли устроивать себѣ богатыя гробницы изъ мрамора на подобіе тѣхъ, которыя употребляли Римляне не христіане.

Въ Римѣ языческомъ саркофаги, перенятые у сосѣднихъ Этрусковъ, были въ употребленіи съ самыхъ раннихъ временъ существованія этого города, но число ихъ стало умножаться съ перваго вѣка имперіи, когда обыкновеніе сожигать тѣла мало по малу стали оставлять, и древній обычай хоронить ихъ, который никогда не прекращался совершенно, снова началъ распространяться. Это были продолговатые, четыреугольные гробы, формы высокихъ ящиковъ, мраморные или каменные (у Этрусковъ изъ обожженой глины), часто вырубленные въ одномъ кускѣ, и покрытые крышею изъ того-же матеріяла. Они бывали различныхъ размѣровъ, начиная отъ величины обыкновеннаго гроба, въ который можно помѣстить только одно тѣло, до большихъ, для нѣсколькихъ умершихъ, раздѣленные внутри. Иногда въ саркофагъ колоссальныхъ размѣровъ помѣщали только одно тѣло, но въ такомъ случаѣ лица чрезвычайно значительнаго при жизни, какъ напримѣръ императора, папы или члена царствующаго дома. Тѣ два громадные саркофага изъ цѣльнаго куска порфира, которые находятся теперь въ Ватиканскомъ музеѣ, служили,

---

*) Мы увидимъ ниже, что нѣкоторыя части катакомбъ, образованіе которыхъ слѣдуетъ отнести къ первымъ временамъ распространенія новой религіи въ Римѣ, не имѣютъ ни горизонтальныхъ гробницъ, ни arcolium, а только ниши для постановки саркофаговъ. Arcosolium съ аркой или съ четыреугольной нишей есть также своего рода саркофагъ, вырубленный въ туфѣ, и составляетъ, такъ сказать переходъ къ нему отъ loculus.

какъ предполагаютъ, гробницами—одинъ Констанціи, дочери императора Константина; другой его матери, св. Елены.

Барельефы иногда видны на наружныхъ частяхъ саркофаговъ; рѣдко на всѣхъ четырехъ сторонахъ его, чаще на одной продолговатой и двухъ боковыхъ. Обыкновеніе украшать подобныя гробницы скульптурными работами существовало у многихъ народовъ древняго міра, у Египтянъ, Этрурянъ и т. д., и Римляне вѣроятно переняли его у послѣднихъ.

Сюжеты, изображенныя на языческихъ саркофагахъ по большой части заимствованы изъ миѳологіи, но иногда изъ ежедневной жизни, и въ нихъ виденъ намекъ на занятія умершаго; часто представлены работы Геркулеса, охота Мелеагра, Музы и т. д. или главное событіе существованія покойника, какъ напримѣръ его свадьба, тріумфъ. Очень обыкновенны также сцены символическаго значенія, какъ напримѣръ Діана, будящая Эндиміона поцѣлуемъ, Бахусъ приближающійся въ спящей Аріаднѣ: явное выраженіе надежды на загробное существованіе, начинающееся въ ту минуту, когда умершій проснется въ объятіяхъ любящаго божества. Истребленіемъ семейства Ніобидовъ и похищеніемъ Прозерпины Плутономъ выражена менѣе утѣшительная мысль о жестокомъ произволѣ боговъ, умерщвляющихъ смертныхъ и отторгающихъ ихъ отъ близкихъ, отъ жизни и друзей. Второе изъ этихъ изображеній могло имѣть и не столь печальный смыслъ, если принять въ соображеніе возвращеніе Прозерпины на землю. Въ срединѣ между этими сценами не рѣдко видишь барельефные портреты или бюсты погребенныхъ, поддерживаемые крылатыми геніями, обыкновенно мужа и жены, руки которыхъ соединены, какъ бы для послѣдняго прощанія, или для нѣжнаго увѣренія въ продолженіи загробомъ супружеской любви и вѣрности. На крышкахъ нѣкоторыхъ саркофаговъ супруги представлены въ полулежачемъ положеніи, иногда во весь ростъ.

Барельефныя работы саркофаговъ по большей части имѣютъ мало артистическаго достоинства. Очень вѣроятно, что они дюжинами изготовлялись въ мастерскихъ, и выбирались потомъ покупателемъ по его вкусу. Христіанскіе саркофаги имѣютъ совершенно форму языческихъ, но только вмѣсто миѳологическихъ фигуръ на барельефахъ ихъ представлены сцены изъ Ветхаго Завѣта или изъ жизни Спасителя, имѣющія символическій смыслъ, какъ напримѣръ превращеніе воды въ вино и умноженіе хлѣбовъ, что изображало таинство евхаристіи; воскрешеніе Лазаря, какъ мы уже говорили, выраженіе надежды на возстаніе изъ мертвыхъ,

или просто сельскія сцены, не безъ скрытаго смысла, какъ напримѣръ: жатвы, что могло означать вознагражденіе послѣ смерти за труды жизни; времена года,—зима изображала у христіанъ конецъ человѣческой жизни, а весна—жизнь будущую.

Фигуры и сцены, представленныя на саркофагахъ, почти всегда имѣютъ болѣе темный, болѣе тайный смыслъ, чѣмъ фрески въ подземныхъ кладбищахъ; и въ Римѣ, гдѣ христіанское искусство, скрытое въ катакомбахъ приняло въ первыя три столѣтія такое значительное развитіе, совершенно различны были изображенія живописи и скульптуры. Въ первой мы встрѣчаемъ историческія сцены изъ Ветхаго и Новаго Завѣта, символическаго значенія, фигуры Христа, Богородицы, Апостоловъ и вѣрующихъ въ положеніи молящихся, иногда даже представленіе таинствъ евхаристіи и крещенія. Совершенно напротивъ въ скульптурѣ до Константина мы не находимъ подобной ясности; аллегорія и парабола преимущественно преобладаютъ въ ней. Причину бо́льшей свободы выраженія догматовъ въ живописи, чѣмъ въ скульптурѣ, не трудно угадать. Саркофаги можно было работать только внѣ катакомбъ, часто передъ глазами язычниковъ, отъ которыхъ благоразумно было скрывать изображеніе христіанскихъ сказаній, надеждъ и вѣрованій даже во времена спокойствія и относительной терпимости. Въ живописи-же, писавшейся въ самыхъ катакомбахъ, которую видѣли только люди, посвященные въ таинства христіанскаго ученія, или готовившіеся принять ихъ, не было ни какой нужды прибѣгать къ фигурамъ и сценамъ скрытаго значенія. Есть барельефы саркофаговъ, символическія изображенія которыхъ до того темны и неопредѣленны и до того приближаются къ классическому искусству Римлянъ и даже къ ихъ миѳологіи, что они вѣроятно были заказаны христіанами языческимъ мастерамъ, которые конечно нисколько не подозрѣвали, что работаютъ для послѣдователей ученія Спасителя. Случалось также, что послѣдніе употребляли саркофаги Римлянъ, имѣвшіе менѣе языческій характеръ, и при этомъ сбивали или скрывали нѣкоторыя фигуры или прибавляли къ нимъ христіянскія изображенія и надписи *).

*) Далѣе мы будемъ говорить съ большею подробностію о саркофагахъ; описаніе и объясненіе ихъ барельефовъ войдетъ въ отдѣлъ исторіи христіанскаго искусства; тутъ мы только хотѣли дать понятіе читателю о формѣ этихъ гробовъ, перенятыхъ христіанами у Римлянъ язычниковъ.

Въ катакомбахъ саркофаги помѣщали подъ аркой arcosolium и въ этомъ положеніи они, какъ мы видѣли, иногда служили престолами; или ставили ихъ на землю къ сторонамъ галерей и комнатъ. Внѣ катакомбъ они стояли въ полусводѣ абсидъ базиликъ, или вдоль стѣнъ, съ наружной или внутренней стороны, часто подъ портиками и на кладбищахъ, которыя окружали первобытныя христіанскія церкви.

Послѣ Константина начали хоронить въ полу церквей, и при этомъ тѣло лежало въ могилахъ, выложенныхъ плитами, или въ саркофагахъ; но послѣднее только въ рѣдкихъ случаяхъ; обыкновенно эти мраморныя гробницы, украшенныя скульптурными работами, не были зарыты въ землѣ, а стояли на виду. До постройки базиликъ саркофаги ставили въ небольшія зданія (cella) погребальнаго назначенія, или около нихъ.

VIII.

По надписямъ видно, что христіане иногда покупали мѣсто въ катакомбахъ для устройства гробницъ; съ какихъ поръ начинается это обыкновеніе, опредѣлить теперь довольно трудно. Слѣдуетъ предположить, что было время, когда они ничего не платили за свои могилы; по крайней мѣрѣ, какъ мы уже сказали, въ катакомбахъ нѣтъ и слѣда того, что назвали бы въ наше время кладбищемъ бѣдныхъ (fosse commune), гдѣ похоронены неимущіе съ большею небрежностію и скудностію, чѣмъ люди богатые. Въ тѣ времена, когда катакомбы еще не составляли собственности христіанской общины, богатые христіане въ Римѣ, устроивъ себѣ ипогей т. е. подземелье, назначенное для погребенія, позволяли бѣднымъ проводить галереи и хоронить около ихъ безвозмездно; такимъ образомъ и начались катакомбы, какъ доказали послѣднія открытія. Но изъ этого не слѣдуетъ предполагать, что только одни бѣдные похоронены въ грубыхъ нишахъ галерей; напротивъ по надписямъ видно, что иногда знатные люди скромно положены въ простыхъ loculi. Когда подземныя кладбища стали переходить въ руки церкви и начали принадлежать ей, еще до торжества христіанства, она хоронила бѣдныхъ, и тѣ надписи, найденныя до сихъ поръ, въ которыхъ говорится о покупкѣ мѣстъ въ ка-

такомбахъ, относятся къ четвертому и послѣдующимъ столѣтіямъ. Но очень вѣроятно также, что люди достаточные всегда имѣли возможность на свой счетъ и по своему вкусу устроить себѣ фамильную гробницу въ галереяхъ катакомбъ. На надписяхъ многихъ arcosolia, гробницы болѣе дорогой, чѣмъ обыкновенная горизонтальная ниша, часто упомянуто, что онѣ сдѣланы на счетъ своихъ хозяевъ, какъ бы желая этимъ сказать, что общественная казна не была обременена ихъ устройствомъ. Съ четвертаго столѣтія число эпитафій съ означеніемъ продажи мѣстъ въ катакомбахъ идетъ возростая. Въ нихъ рѣдко означена самая цѣна, а сказано только, что за мѣсто заплачено; на одной изъ подобныхъ надписей, очень интересной своими подробностями, названы свидѣтели покупки, и хорошо опредѣлено то мѣсто, гдѣ находится гробница; на другой сказано, что куплена третья часть тройнаго loculus (loculus trisomus), въ которомъ уже схоронены два другихъ христіанина, названные по имени.

Изъ эпитафій также видно, что мѣста въ катакомбахъ покупались у fossores, т. е. могильщиковъ. Это были люди посвятившіе себя прокапыванію галерей, гробницъ и погребенію умершихъ. Они появляются въ христіанской общинѣ въ Римѣ въ первые годы ея существованія, и въ началѣ, особенно во времена гоненій, должны были пользоваться большимъ уваженіемъ между христіанами. Ихъ названіе происходитъ отъ слова «fodere», копать, и встрѣчается на надписяхъ, какъ напримѣръ въ слѣдующей: «Felix Fossarius in pace». (Феликсъ могильщикъ въ мирѣ.) По всей вѣроятности они раздѣлялись на нѣсколько разрядовъ: одни выкапывали галереи, превращали, когда было нужно, добытый туфъ въ песокъ, и выносили его изъ катакомбъ; другіе приносили тѣла умершихъ; третьи копали могилы, хоронили мертвыхъ, писали надписи и т. д.

Неутомимые работники подземнаго Рима и вмѣстѣ самые вѣрные, самые отважные послѣдователи христіанскаго ученія, они вѣроятно не разъ рисковали жизнію, исполняя свою темную обязанность; собирая во времена гоненій части мучениковъ передъ глазами судей и палачей, на площадяхъ, въ амфитеатрахъ, перенося трупы изъ домовъ въ катакомбы, и проникая въ нихъ, когда входъ въ эти ипогеи былъ запрещенъ, подъ страхомъ смертной казни, особенными эдиктами императоровъ.

Уже во времена Траяна, папа Евариστъ, раздѣливъ Римъ на извѣстное число приходовъ, постановилъ, что каждый изъ нихъ долженъ имѣть

отъ восьми до десяти могильщиковъ и свое отдѣльное кладбище. Императоръ Константинъ опредѣлилъ имъ особенныя жилища, въ различныхъ кварталахъ Рима, и на надписяхъ ихъ гробницъ означены части города, къ которымъ они принадлежали, какъ напримѣръ «Junius fossor Aventinus». (Юній могильщикъ Авентинскій). Можетъ быть они имѣли мѣсто въ церковной іерархіи, когда она образовалась, и принадлежали къ низшимъ степенямъ духовенства.

Въ катакомбахъ довольно часто представлены могильщики во время работы, какъ видно на рисункѣ № 7, взятомъ изъ сочиненія Martigny, Dictionnaire etc. Fossor ударяетъ ломомъ въ зернистый туфъ, который округляется и принимаетъ видъ свода надъ его головой; лампа особенной формы свѣтитъ ему въ подземельѣ. Иногда fossor изобра-

Рис. 7.



женъ въ ту минуту, когда онъ начинаетъ выкапываніе склепа на поверхности земли, въ скатѣ холма, что также можетъ служить доказательствомъ христіанскаго происхожденія римскихъ катакомбъ. Въ кладбищѣ Каллиста, находящемся возлѣ Аппіевой дороги, нашли желѣзный ломъ, очень похожій на тѣ, которые представлены въ рукахъ могильщиковъ.

Въ той-же катакомбѣ было открыто изображеніе fossor'a, сдѣланное на его гробницѣ; на надписи (читатель можетъ видѣть ее на при-

ложенномъ рисункѣ № 8., взятомъ изъ сочиненія Boldetti, Osservazioni etc.) сказано слѣдующее:— «Діогенъ могильщикъ, въ мирѣ, положенъ въ восьмой день октябрскихъ календъ.» —Это молодой человѣкъ съ коротко остриженными волосами, какъ носили Римляне, въ туникѣ; на краяхъ ея и на правомъ плечѣ видны знаки приближающіеся къ формѣ креста; *) въ правой рукѣ онъ держитъ ломъ, а въ лѣвой зажженную лампу. Другіе инструменты его промысла разбросаны у его ногъ. Онъ представленъ во внѣшнемъ зданіи, вѣроятно въ одной изъ тѣхъ ча-

Рис. 8.



*) Совершенно такіе же знаки употреблялись съ самыхъ древнихъ временъ въ Индіи, гдѣ они встрѣчаются на памятникахъ Браманизма и Буддизма, но чаще на послѣднихъ. Это были знаки благословенія, счастливаго предзнаменованія, процвѣтанія, привѣтствія и на санскритскомъ языкѣ назывались *свастика* (Swastika). Надписи въ пещерахъ восточной Индіи, посвященныя поклоненію Буды, по большей части начинаются или кончаются ими, подобно тому какъ христіанскія надписи шестаго столѣтія заключаются крестомъ или идутъ отъ него. Такіе-же знаки употреблялись въ западной Азіи, въ Греціи и встрѣчаются на Греческихъ вазахъ, въ Италіи и въ Римѣ во времена императоровъ. Въ христіянской археологіи они называются „crux gammata“, потому что составлены скрещеніемъ четырехъ греческихъ буквъ Г (gamma). Мы будемъ говорить о происхожденіи и употребленіи ихъ христіанами въ отдѣлѣ символическихъ знаковъ этого сочиненія.

совенъ, которыя стояли надъ катакомбами, въ ту минуту, когда готовъ спуститься въ подземелье. Нѣтъ сомнѣнія, что эта фреска была написана послѣ торжества церкви; прежде могильщиковъ изображали за работой, когда они копали землю и рубили туфъ въ узкихъ галереяхъ.

Осматривая гробницы въ катакомбахъ, ихъ размѣры и систему расположенія, нельзя не замѣтить, что могильщики высѣкали ихъ, снявъ мѣрку съ тѣла умершаго. Онѣ бываютъ различной величины, начиная отъ самыхъ незначительныхъ для младенцевъ до большихъ для людей высокаго роста; только при подобной системѣ возможно было не терять напрасно мѣста и экономичести распредѣлять его.

Послѣ Константина церковь съ каждымъ годомъ все менѣе и менѣе прокапывала новыя галереи въ подземныхъ кладбищахъ; эти послѣднія, какъ видно по надписямъ, перешли въ руки могильщиковъ и сдѣлались ихъ собственностію; они производили въ нихъ работы на свой счетъ, продавали мѣста и даже передавали по наслѣдству это право своимъ потомкамъ, какъ это видно по надписи, въ которой сказано, что гробница куплена у «fossores discendentibus» (у потомковъ могильщика).

Въ послѣдній разъ говорится на надписяхъ о fossores въ 454-мъ году (т. е. около того времени, когда прекращается погребеніе въ катакомбахъ) по поводу гробницы не выкопанной, а сложенной или построенной передъ гробницей святаго Емерита и проданной за дорогую цѣну. Послѣ торжества церкви общество fossores завладѣло также и землями, которыя окружали базилики, построенныя надъ катакомбами. Было ли оно уничтожено римскимъ епископомъ или распалось само, неизвѣстно; но съ середины пятаго столѣтія, въ актахъ продажи, уступки и постройки гробницъ, расположенныхъ на поверхности земли, о нихъ больше не упоминается; ихъ мѣсто занимаютъ священники, а въ базиликѣ Ватикана самъ папа.

Такимъ образомъ мы видимъ, что въ первые вѣка христіанства fossores были усердными послѣдователями новой религіи, но впослѣдствіи сдѣлались торговцами и продавали гробницы въ тѣхъ катакомбахъ, которыя предшественники ихъ прокопали съ опасностію жизни, поддерживаемые не надеждой на выгоду, а великой вѣрой, безъ которой никогда не образовался бы этотъ подземный гигантскій городъ мертвыхъ.

Впрочемъ не одинъ этотъ фактъ, а исторія всѣхъ христіанскихъ памятниковъ, какъ мы это увидимъ впослѣдствіи, постоянно будетъ свидѣтельствовать, что идеальная чистота нравовъ христіанскаго общества

первыхъ временъ не сохраняется въ послѣдующіе вѣка, и слабѣетъ съ каждымъ годомъ. Такъ напримѣръ общественныя братскія трапезы первыхъ христіанъ, аганы (agape), въ началѣ чрезвычайно чистаго и милосерднаго характера, превратились въ четвертомъ столѣтіи, даже нѣсколько раньше, въ оргіи, и были запрещены епископами. Послѣ торжества христіанской религіи это паденіе дѣлается особенно замѣтно. Минута тріумфа была роковой минутой для христіанскихъ правовъ. До Константина огонь гоненій по временамъ очищалъ общину, но послѣ него, когда церковь вышла изъ опасности, сдѣлалась богата подъ покровительствомъ императоровъ и сама начала пріобрѣтать власть, когда принятіе вѣры Спасителя происходило въ слѣдствіе разсчета, часто въ угоду императорамъ, ея послѣдователи были люди равнодушные, чуждые ей во времена гоненій.

IX.

Тамъ, гдѣ позволяли обстоятельства, мѣстность и грунтъ земли, христіане выкапывали подземныя кладбища; этотъ родъ гробницъ они предпочитали всѣмъ другимъ, и катакомбы найдены не только въ Римѣ, но и въ Италіи—въ Тосканѣ около Кьюзи (гдѣ также открыты замѣчательные Этрусскіе иногеи), около Неаполя, *) въ Сициліи около городовъ Сиракузы и Мессины, на островѣ Мальтѣ, на Востокѣ—въ Антіохіи, на островѣ Кипрѣ, и въ Египтѣ—около города Александріи; катакомбы существовали и въ Африкѣ, въ Испаніи—около городовъ Севильи, Сарагоссы, Эльвиры недалеко отъ Гренады, въ Галліи—около Кельна, Трира и т. д.

*) Послѣ римскихъ христіанскихъ катакомбъ самыя обширныя и самыя замѣчательныя изъ до сихъ поръ открытыхъ кладбищъ этого рода находятся возлѣ Неаполя, въ холмѣ Capo di Monte, и мы не считаемъ лишнимъ сказать о нихъ нѣсколько словъ. Если вѣрить Carlo Celano, составившему описаніе города Неаполя въ 17-мъ столѣтіи (Notizie del bello antico e curioso della citta di Napoli 1692.), то большая часть холма Capo di Monte изрыта ходами и галереями, наполненными христіанскими гробницами первыхъ вѣковъ. Весьма незначительныя части этихъ катакомбъ, теперь извѣстныя и доступныя, находятся возлѣ или подъ церквами

Но не смотря на то, что христіане отдавали преимущество подземнымъ кладбищамъ, у нихъ раньше торжества церкви были также гробницы на поверхности земли. По формамъ и расположенію этихъ послѣднихъ можно замѣтить, что устроивая ихъ, послѣдователи ученія Спаси-

---

San Severo, San Vito, Santa Maria Della sanita, san Gennaro dei Poveri. Возлѣ первой изъ этихъ церквей, немного ниже ея уровня, была въ послѣдніе годы открыта P. G. Galante четыреугольная комната съ тремя arcosolia, украшенными фресками четвертаго или пятаго столѣтія, изображающими святыхъ. Галерея, идущая отъ этого cubiculum, перерѣзана основаніями церкви S. Severo. Въ Неаполѣ точно также, какъ и въ Римѣ, надъ катакомбами послѣ Константина начали строить церкви и при этомъ часто разрушали первобытныя христіанскія гробницы. Катакомба подъ церковью Santa Maria della Salute обширнѣе; въ ней также найдены фрески пятаго и послѣдующихъ столѣтій. Перестройки и разширенія, постепенно въ продолженіи столѣтій произведенныя тутъ монахами, совершенно измѣнили первоначальную форму этого подземнаго кладбища. Въ семнадцатомъ столѣтіи оно сдѣлалось мѣстомъ погребенія чумныхъ, тѣла которыхъ замазывали въ стѣны. Галереи его также перерѣзаны каменными стѣнами и фундаментами церкви. Гораздо больше и значительнѣе катакомба открытая у церкви S. Gennaro dei Poveri, въ холмѣ Capo di Monte. Многія столѣтія прошли надъ этимъ погребомъ, и въ немъ мы видимъ обращики христіанскаго искусства разныхъ вѣковъ, не исключая даже самыхъ раннихъ временъ распространенія новой вѣры. Нѣкоторыя изъ его фресокъ неаполитанскіе археологи до сихъ поръ принимаютъ за произведенія языческихъ художниковъ, — до такой степени живы въ нихъ элементы классическаго искуства. Всего лучше сохранилась живопись на потолкѣ большой комнаты, которая находится въ прямомъ сообщеніи съ поверхностію земли у срѣзанной отлогости холма и служила входомъ въ подземелье. Трудно указать, чѣмъ эти фрески отличаются отъ живописи украшавшей у древнихъ Римлянъ стѣны комнатъ. Красныя и синія полосы раздѣляютъ потолокъ на правильные небольшіе четыреугольники, въ которыхъ изображены звѣри, птицы, ракошины и миѳологическія животныя; въ центрѣ среди пересѣкающихся красныхъ и желтыхъ красиво выведенныхъ полукружій и круговъ видны сходящіяся линіи, имѣющія форму равносторонняго креста. Стѣны и потолки этой комнаты въ нѣкоторыхъ мѣстахъ покрыты двойнымъ слоемъ стука. На верхнемъ можно различить фрески болѣе позднихъ временъ, изображающія святыхъ, головы которыхъ окружены нимбами. Немного дальше открыты погребальныя комнаты меньшихъ размѣровъ; и въ широкой галереѣ, идущей отъ большаго cubiculum, видны гробницы формы arcosolium. Тутъ также встрѣчаешь остатки фресокъ, которыя какъ нельзя болѣе приближаются къ классическому стилю и представляютъ птицъ, маски, вазы, плоды, гирлянды цвѣтовъ, зелени и т. д. Въ этой живописи гораздо больше классическаго, чѣмъ христіанскаго, но это еще не достаточное основаніе, чтобы приписать ее кисти язычника. Всѣ знакомые съ памятниками начинающагося христіанскаго искусства въ катакомбахъ Рима не будутъ этимъ удивлены. Точно также обширность этой погребальной пещеры, ея прямое сообщеніе съ поверхностію земли и съ дорогой, проходившей прежде въ этомъ мѣстѣ, не поразитъ изучавшихъ постепенное образованіе римскихъ катакомбъ. Впрочемъ среди этихъ украшеній въ чисто классическомъ вкусѣ видны также христіанскія изображенія, какъ напримѣръ, Іона,

теля руководились тѣми-же правилами, которыя соблюдали при выкапываніи катакомбъ. Мы уже сказали, что христіане имѣли непреодолимое отвращеніе къ смѣшенію праха умершихъ; погребеніе тѣла безъ предварительнаго устройства гробницы въ твердомъ туфѣ, безъ каменныхъ плитъ и стѣнокъ, отдѣляющихъ покойника отъ земли и сосѣднихъ тру-

---

Адамъ и Ева у дерева, судя по стилю очень раннихъ временъ христіанства, и много фресокъ третьяго, четвертаго и послѣдующихъ столѣтій, представляющихъ святыхъ, молящихся и т. д. Особенно замѣчательны колоссальныя изображенія Спасителя и Богородицы, грандіозныя фигуры въ византійскомъ стилѣ. Bellermann (Die Katakomben zu Neapel mit ihren Wandgemälden, Hamburg 1839) издалъ эти фрески, но послѣ его открыто много другихъ памятниковъ и между прочимъ нѣсколько arcosolia, украшенныхъ живописью въ классическомъ стилѣ, но исполненной нѣсколько небрежно. Неаполитанская катакомба, о которой мы говоримъ, отличается отъ римскихъ своими архитектурными формами. Она не имѣетъ правильности послѣднихъ, и галереи ея почти всегда очень широкія, выкопанныя безъ системы, не превращаются развиваясь подъ землей въ сѣть узкихъ и пересѣкающихся ходовъ. Твердый каменистый туфъ, въ которомъ онѣ проведены, позволялъ давать имъ значительные размѣры и мѣстами въ нихъ можно проѣхать въ каретѣ. Сколько извѣстно изъ твореній писателей церкви, гоненія христіанъ ни разу не отразились въ Неаполѣ; единственный мученикъ этого города Св. Януарій, епископъ Беневентскій, теперь покровитель Неаполитанцевъ, очень почитаемый ими, принялъ мученическую смерть за вѣру въ концѣ третьяго или въ началѣ четвертаго столѣтія. Ему отрубили голову недалеко отъ Неаполя въ городѣ Пуццоли. Христіане Неаполя потому не были принуждены скрывать по временамъ свои иконы и соблюдать экономію мѣста выкапывая послѣднія. Гробницы отдѣльныя, фамильныя преобладаютъ въ нихъ Это небольшія углубленія правильной формы, вырубленныя въ туфѣ и находящіяся въ прямомъ сообщеніи съ галереей; въ каждой изъ трехъ сторонъ ихъ высѣчено погробницъ формы arcosolium почти всегда очень хорошихъ размѣровъ.

Время и особенно работы, произведенныя въ послѣдующія столѣтія, измѣнили первоначальный видъ катакомбы S. Gennaro dei Poveri; такъ напримѣръ въ верхнемъ ярусѣ ея галерей находится большая пещера, выкопанная послѣ торжества церкви и назначенная вѣроятно для совершенія церковныхъ обрядовъ, въ бокахъ ея также устроены многочисленныя гробницы. Соединялось ли это подземное кладбище съ другими христіанскими иногеями Capo di Monte, какъ предполагаютъ современные неаполитанскіе археологи, рѣшить теперь довольно трудно, тѣмъ болѣе что оно далеко не вполнѣ изучено; нижній третій этажъ его еще вовсе не изслѣдованъ; и въ немъ не только не производятъ новыхъ систематическихъ раскопокъ, но даже очень плохо сохраняютъ уже открытыя фрески и другіе памятники. Катакомбы въ Неаполѣ начали оставлять почти въ тоже-же время какъ и въ Римѣ, погребеніе въ нихъ прекратилось въ слѣдствіе частыхъ нашествій варваровъ, оскверняшихъ тѣла умершихъ и разрушавшихъ гробницы. — Въ послѣднее время D. Salazaro въ первыхъ выпускахъ своего сочиненія: — Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo. Napoli 1871—издалъ копіи съ фресокъ неаполитанскихъ катакомбъ четвертаго и пятаго столѣтій.

повъ, не могло нравиться христіанамъ, питавшимъ такое великое уваженіе къ праху вѣрующихъ, и допускалось ими только въ крайнемъ случаѣ. Выкапываніе могилъ на поверхности земли въ одинъ ярусъ заняло бы огромныя пространства. Потому-то христіане прибѣгали въ этомъ случаѣ къ особенному способу погребенія, который удовлетворялъ ихъ потребностямъ и вмѣстѣ сберегалъ мѣсто. Мертвые въ этихъ могилахъ находились между двумя параллельными каменными стѣнами, которыя шли въ землю иногда на значительную глубину, оставляя пространство достаточное для помѣщенія одного покойника; тѣла лежали одно надъ другимъ на утвержденныхъ плитахъ или черепицахъ и были ими же раздѣлены. Язычники и Евреи употребляли также могилы подобнаго рода; ихъ нашли въ окрестностяхъ Рима и въ Еврейской катакомбѣ, о которой мы будемъ говорить ниже. Христіанскаго происхожденія, онѣ видны болѣе или менѣе хорошо сохранившіяся надъ катакомбами Каллиста, Киріаки и въ другихъ мѣстахъ. Церкви и базилики Рима внѣ городскихъ стѣнъ, съ четвертаго столѣтія, были постепенно окружены такими могилами. Этотъ легкій и дешевый способъ погребенія особенно началъ входить въ употребленіе въ Римѣ послѣ торжества церкви: очень вѣроятно однако, что къ нему прибѣгали и раньше въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ у христіанъ не было катакомбъ. Но гробницы, устроенныя на поверхности земли, часто въ нарочно для этого назначенныхъ зданіяхъ или около ихъ, разумѣется, не представляли безопасности ипогеевъ, вырытыхъ въ скатѣ холма или въ глубинѣ земли, и до торжества церкви не могли быть многочисленны въ Римѣ, гдѣ христіане постоянно находились передъ глазами властей, отъ произвола которыхъ иногда зависѣла ихъ свобода и существованіе. Въ провинціяхъ имперіи, гдѣ послѣдователи ученія Спасителя были менѣе стѣснены, кладбища нескрытыя употребляли вѣроятно чаще; можно предположить, что они существовали въ большемъ количествѣ, чѣмъ ихъ находятъ теперь; но такъ какъ они не были скрыты, то подверглись разрушенію во время преслѣдованій 3-го столѣтія и особенно при уничтоженіи христіянскихъ памятниковъ, сопровождавшемъ гоненіе Діоклеціана.

X.

Гробницы въ катакомбахъ имѣютъ за рѣдкими исключеніями постоянно одну и ту же форму, описанную выше, и устроены по одному принятому типу (если и попадаются могилы, выкопанныя въ полу галерей, на подобіе употребляемыхъ нами, то ихъ не много. Можно предположить не безъ основанія, что онѣ подражаніе, по возможности близкое гробницѣ Іисуса Христа. Тѣло Спасителя было похоронено Іосифомъ изъ Аримаѳеи: «взявъ тѣло, Іосифъ обвилъ его чистою плащаницею и положилъ его въ новомъ своемъ гробѣ, который высѣкъ онъ въ скалѣ; и приваливъ большой камень къ двери гроба, удалился». *)

Гробницы христіанъ были также высѣчены въ скалѣ, т. е. въ зернистомъ туфѣ, и тѣла ихъ предавали землѣ также обвитыя полотномъ. Эту форму гробницъ и способъ устроивать ихъ въ подземныхъ галереяхъ или комнатахъ (cubiculi) римскіе христіане переняли у Евреевъ или у другихъ восточныхъ народовъ, наполнявшихъ тогда Римъ.

До распространенія въ Римѣ христіанской религіи и даже до появленія ея Евреи уже имѣли въ этомъ городѣ свои катакомбы. Первоначально еврейская колонія въ Римѣ составилась большею частію изъ потомковъ отпущенниковъ, приведенныхъ плѣнниками Помпеемъ послѣ завоеванія имъ Востока. Въ рабствѣ они не оставили вѣру отцовъ и неуклонялись отъ соблюденія религіозныхъ обрядовъ. Новые эмигранты изъ Палестины скоро потомъ начали переселяться въ Римъ, слѣдуя тому влеченію, которое привлекало къ столицѣ міра народы побѣжденные, преимущественно изъ восточныхъ странъ. Евреи служили въ Римѣ носильщиками, разнощиками, стояли очень низко въ общественномъ мнѣніи, занимались мелкой торговлей, продавали и мѣняли всякаго рода хламъ, просили милостыню и искали прозелитовъ. Число ихъ постоянно увеличивалось, такъ что въ первомъ столѣтіи у нихъ было въ Римѣ нѣсколько кладбищъ и синагогъ, **) находившихся въ постоянныхъ сношеніяхъ съ Іерусалимомъ. Они селились въ Римѣ особенно около Тибра въ нездоровомъ кварталѣ, примыкавшемъ къ той части города, которая теперь называется Trastevere. Не далеко отъ этого мѣста они вырыли

*) Отъ Матѳея глав. XXVII.

**) Одна изъ нихъ носила имя Августа, другая Агриппы.

въ отлогостяхъ холма Monte-Verde подземное кладбище, и хоронили въ немъ своихъ умершихъ отдѣльно отъ Римлянъ язычниковъ.

Катакомба эта находится приблизительно въ серединѣ холма Monte-Verde. Bosio видѣлъ ее въ 1602-мъ году и говоритъ между прочимъ, что она ни чѣмъ не отличается отъ христіанскихъ кладбищъ этого рода, но сдѣлана небрежно, грубо и заключаетъ только двѣ небольшія комнаты (cubicula). Во всей катакомбѣ Bosio не нашелъ ни одного остатка живописи, ни куска мрамора, но видѣлъ изображеніе ковчега завѣта, священнаго еврейскаго свѣтильника съ семью вѣтвями и большое количество надписей, въ которыхъ умершимъ даютъ иногда титулъ отца или матери синагоги. На одной изъ подобныхъ эпитафій говорится про Римлянку, за шестнадцать лѣтъ до смерти принявшую законъ Моисея, получившую при этомъ имя Сары и сдѣлавшуюся впослѣдствіи матерью синагоги, что можетъ служить доказательствомъ свободы распространенія еврейской религіи между Римлянами.

Необыкновенная простота и скудость этой катакомбы объясняется тѣмъ, что около жила самая бѣдная часть еврейской колоніи Рима. Послѣ посѣщенія Bosio этого ипогея, образованіе котораго слѣдуетъ отнести къ послѣднимъ временамъ республики или къ первому столѣтію имперіи, онъ былъ снова оставленъ, входы его обрушились и заросли до такой степени, что въ сороковыхъ годахъ P. Marchi, не смотря на тщательные розыски и на продолжительныя усилія, не могъ найти его.

Но въ послѣднее время открыли въ окрестностяхъ Рима двѣ другихъ еврейскихъ катакомбы. Первая изъ нихъ *) принадлежитъ ко второму или третьему столѣтію послѣ Р. Х. и находится близъ Аппіевой дороги около катакомбы Каллиста. Вѣроятно, она служила кладбищемъ Евреямъ, обитавшимъ недалеко оттуда у Porta Capena. Эта катакомба менѣе обширна, чѣмъ та, которую видѣлъ Bosio; но въ ней нашли много надписей, изображеній религіознаго характера, слѣды позолоты и украшеній, если не совершенно чистаго классическаго стиля, то очень приближающихся къ нему. Она начинается зданіемъ, хорошо сохранившимся, которое представляетъ всѣ расположенія синагоги; въ него входили съ улицы, и съ противуположной стороны оно находилось въ прямомъ сообщеніи съ подземельемъ. Въ самомъ зданіи были также устроены гробницы. Вѣроятно, когда въ ипогеѣ не было больше мѣста, мертвыхъ

*) Cimitero degli antichi Ebrei. Raffaele Garrucci, Roma 1862.

начали хоронить въ самой синагогѣ. Слѣды гробницъ въ нѣсколько этажей видны въ стѣнѣ, отдѣлявшей пространство, назначенное для женщинъ. Горизонтальныя ниши, или loculi, этого ипогея высѣчены въ бокахъ ходовъ и комнатъ въ нѣсколько ярусовъ, иногда параллельно къ галереѣ и cubiculum, иногда перпендикулярно къ нимъ *) и задѣланы плитами или черепицами совершенно такъ, какъ въ христіанскихъ катакомбахъ.

Не трудно замѣтить, что это кладбище принадлежало болѣе богатымъ Евреямъ, но не всѣ его памятники однако имѣютъ чисто библейскій характеръ. Напримѣръ, въ одной изъ комнатъ видно изображеніе двухъ человѣческихъ фигуръ, что не позволялось закономъ Моисея; онѣ не заимствованы изъ Ветхаго Завѣта, или изъ исторіи Іудейскаго народа, а изъ міра языческаго и представляютъ крылатую женщину, вѣроятно побѣду, которая въ одной рукѣ держитъ пальмовую вѣтвь, а другой подымаетъ вѣнокъ надъ головой нагаго юноши съ лавровой вѣткою въ рукѣ. Въ томъ-же cubiculum, т. е. комнатѣ, видны павлины **) стоящіе на сферахъ, пегасы, птицы, рыбы и другія животныя, значеніе которыхъ трудно объяснить. На стѣнахъ другой комнаты написаны четыре крылатые генія, представляющіе времена года, и женщина въ коронѣ, держащая въ одной рукѣ рогъ изобилія, а въ другой плоскую вазу, изъ которой льетъ на землю жидкость. Это аллегорическое изображеніе Фортуны, изобилія, счастія, вѣчныхъ идеаловъ еврейскаго народа, перенято у римскаго языческаго искусства.

Если и предположить, что тутъ схоронены только Римляне, обращенные въ еврейскую религію, а не коренные Евреи, то, не смотря на это, присутствіе подобной живописи возлѣ ихъ гробницъ—фактъ не лишенный интереса, который можно объяснить тѣмъ, что тенденція сблизиться съ языческимъ міромъ преобладала во многихъ еврейскихъ синагогахъ внѣ Палестины. Остальные комнаты этого кладбища украшены проще, или въ болѣе восточномъ вкусѣ расписаны красными и свѣтло-желтыми полосами.

Рядомъ съ фигурами, перенятыми у языческаго искусства, видишь также въ этой катакомбѣ изображенія чисто еврейскія. На барельефѣ

---

*) Гробницы послѣдней формы встрѣчаются и въ христіанскихъ катакомбахъ, но очень рѣдко.

**) Символическое изображеніе воскресенія, которое встрѣчается также и въ христіанскомъ искусствѣ.

одного мраморнаго саркофага представленъ священный семисвѣчникъ среди растеній, плодовъ и деревьевъ южной природы. Другой саркофагъ украшенъ языческими фигурами римской работы; вѣроятно онъ служилъ два раза, прежде чѣмъ перейти въ руки Евреевъ, потому что на немъ видна также и христіанская монограмма. Портреты въ барельефѣ мужа и жены, Римлянъ, первоначальныхъ хозяевъ его, стерты, спилены, и языческія изображенія его были скрыты подъ землей; въ такомъ положеніи его нашли въ еврейской катакомбѣ.

Нельзя не замѣтить, что въ образѣ расписывать стѣны и потолки комнатъ и галерей въ катакомбахъ Рима много общаго у христіанъ и Евреевъ. Но это только потому, что тѣ и другіе употребляли формы классическаго искусства для выраженія своихъ идей и слѣдовали его манерѣ украшая гробницы. Вообще видно, что Евреи въ Римѣ не принадлежали къ той исключительной партіи, которая, упорно держась старины, отвергая всякое нововведеніе, все чужестранное, погубила своею нетерпимостію и фанатизмомъ еврейскій народъ; а скорѣе къ той, которая переняла въ нѣкоторой степени эллиническое образованіе, принесенное на Востокъ завоеваніями Александра Македонскаго.

Это проявляется также и въ ихъ надгробныхъ надписяхъ. У себя въ Палестинѣ Евреи не писали на могилахъ; только послѣ сношенія съ Римлянами эпитафіи вошли у нихъ въ употребленіе. Онѣ также заключаютъ просьбы отъ имени умершаго уважать мѣсто его покоя, не сбрасывать надписи, не разрушать гробницы и иногда описываютъ качества погребеннаго или выражаютъ чувства и сожалѣніе его родственниковъ и друзей. Большая часть этихъ эпитафій сдѣлана на греческомъ языкѣ, очень мало на латинскомъ, *) и не одна изъ до сихъ поръ найденныхъ— на еврейскомъ языкѣ. Всего только одинъ разъ начертено по-еврейски слово «въ мирѣ» возлѣ имени написаннаго по-гречески.

Вторая еврейская катакомба была открыта въ 1867-мъ году совершенно случайно, при выкапываніи подземелья въ виноградникахъ графа Cimarra, также возлѣ Аппіевой дороги, недалеко отъ христіанской катакомбы Св. Севастіана. Надписи ея сдѣланы на греческомъ языкѣ, и кажутся древнѣе найденныхъ въ катакомбѣ, о которой мы говорили вы-

*) Иногда латинская надпись написана греческими буквами, и наоборотъ. Это же самое встрѣчаемъ мы и въ христіанскихъ катакомбахъ.

ше; священный свѣтильникъ и другія еврейскія религіозныя изображенія нарисованы или вырѣзаны на плитахъ, которыми задѣланы гробницы.

XI.

Погребеніе въ подземельяхъ существовало не у однихъ Евреевъ, а у многихъ восточныхъ или, лучше сказать, симетическихъ народовъ. До сихъ поръ можно видѣть слѣды подобнаго рода гробницъ въ Египтѣ, въ Палестинѣ, въ Сиріи и въ тѣхъ странахъ, куда проникали Финикіяне, гдѣ основывались ихъ колоніи, около Карѳагена, на островахъ Мальтѣ, Сардиніи, Сициліи и вообще на берегахъ Средиземнаго моря. Такъ хоронили Этруряне, и сосѣдніе съ ними народы Италіи переняли у нихъ этотъ способъ погребенія. Онъ былъ употребляемъ и Греками особенно въ ихъ колоніяхъ на югѣ Италіи и въ Сициліи. Всѣ эти иногеи или погребальныя пещеры состоятъ изъ одной или нѣсколькихъ четыреугольныхъ комнатъ, какъ cubicula въ христіанскихъ катакомбахъ, и выкопаны преимущественно въ скатѣ холмовъ. Тѣла умершихъ положены въ горизонтальныя ниши, высѣченныя въ туфѣ, или въ саркофаги, поставленные на землѣ.

Въ самомъ Римѣ послѣдователи различныхъ восточныхъ религій имѣли также свои катакомбы, и очень вѣроятно, что онѣ образовались нѣсколько раньше еврейскихъ и христіанскихъ подземныхъ кладбищъ.

По мѣрѣ того какъ Римляне входили въ сношенія съ Востокомъ и покоряли его, побѣжденные народы восточныхъ странъ наводняли Римъ и, можно сказать, въ свою очередь завоевали столицу міра своими вѣрованіями, правами, обычаями и суевѣріями. Имъ было дозволено совершать религіозные обряды, молиться и хоронить согласно ихъ обыкновенію. Если они иногда и подвергались преслѣдованіямъ, то очень не продолжительное время; только вѣрованія, имѣвшія исключительный и неопредѣленный характеръ, или новыя религіи были мало терпимы въ Римѣ. Восточныя поклоненія не замедлили найти послѣдователей и между Римлянами,

которые, перенимая нравы Востока, перенимали также и его суевѣрія *). Дорога имъ уже была приготовлена до ихъ появленія. Въ послѣдніе столѣтія республики вѣковыя учрежденія Рима начали терять силу и значеніе; сохраняя форму, они лишались души и вмѣстѣ съ нею права на существованіе; довѣріе къ нимъ пропадало; принципы, до того руководившіе въ семейной и общественной жизни, оказывались несостоятельными. Языческіе римскіе боги, судьба которыхъ была такъ тѣсно связана съ судьбой Рима республиканскаго и его гражданскимъ строемъ, не могли освящать новый порядокъ вещей и новые принципы не утративъ часть своего божественнаго характера; и вѣра въ нихъ не могла не пошатнуться, когда религіозныя учрежденія превратились для патриціевъ въ средство сохраненія власти, когда поколебалось устройство республики и пала ея свобода. Поклоненіе оффиціальнымъ богамъ продолжалось въ видѣ государственной необходимости, и большинство, какъ всегда бываетъ въ такихъ случаяхъ, довольствовалось соблюденіемъ обрядовъ умирающаго язычества, которое не было въ состояніи удовлетворить религіозному стремленію общества. Подобное нравственное состояніе какъ нельзя лучше способствовало распространенію суевѣрій Востока—страны, по мнѣнію древнихъ Римлянъ, загадочной и таинственной по преимуществу. Испытанія и очищенія восточныхъ поклоненій, требовавшіяся отъ новообращенныхъ, и посредствомъ которыхъ доходили до мнимаго прямаго сообщенія съ божествомъ, олицетворяющимъ въ себѣ всѣ силы природы; запутанный таинственный смыслъ и мистическій характеръ этихъ вѣрованій; торжественная помпа ихъ обрядовъ и ихъ сложныя церемоніи, которыя всегда болѣе нравятся массѣ народа, чѣмъ простыя религіозныя формы и философскія идеи;—все это не могло не производить сильнаго впечатлѣнія на людей, утратившихъ вѣру въ многочисленныхъ греко-римскихъ боговъ, и чувствовавшихъ, въ слѣдствіе противодѣйствія, непреодолимое влеченіе къ единобожію.

По временамъ римскія власти, озабоченныя значительнымъ распространеніемъ новыхъ поклоненій или плутнями и скандалами ихъ жрецовъ, изгоняли массами изъ Рима и Италіи или ссылали послѣдователей иностранныхъ, преимущественно восточныхъ вѣрованій, и разрушали ихъ

*) Ювеналъ въ одной изъ своихъ сатиръ съ гнѣвомъ говоритъ, что Оронтъ, главная рѣка Сиріи, на берегахъ которой былъ построенъ городъ Антіохія, уже давно течетъ въ Тибрѣ.

храмы. Но влеченіе общества къ этимъ загадочнымъ и таинственнымъ силамъ одолѣвало противодѣйствіе властей. Изгнанные жрецы и поклонники гонимыхъ суевѣрій понемногу возвращались снова, снова были терпимы, и тайно или явно распространяли свое ученіе въ Римѣ, преимущественно между женщинами, во всѣхъ классахъ общества, начиная отъ самыхъ низшихъ до высшихъ, не исключая и императорскихъ фамилій, не исключая и самихъ императоровъ. Кто не отдавался совершенно таинственной религіи, не принималъ ея окончательно, тотъ слѣдовалъ ея наружнымъ формамъ, исполнялъ ея сложныя церемоніи, ея очистительные обряды, надѣясь этимъ умилостивить загадочное божество. Религіи, представлявшія больше элементовъ монотеизма и положительнаго вѣрованія, обѣщавшія болѣе опредѣленнымъ, болѣе яснымъ и утвердительнымъ образомъ загробную жизнь и награжденіе послѣ смерти, особенно находили много послѣдователей. *) Впрочемъ нельзя сказать, что до появленія христіанства одно какое нибудь вѣрованіе было болѣе распространено, чѣмъ остальныя; скорѣе это было полное смѣшеніе самыхъ разнородныхъ, самыхъ разноплеменныхъ религій. Рядомъ съ еврейскимъ закономъ, также имѣвшимъ въ Римѣ не малое число послѣдователей, о чемъ говорятъ многіе ячыческіе писатели, распространялись поклоненія восточнымъ божествамъ, Изидѣ и Серапису; **) и вмѣстѣ съ обожаніемъ персидскаго бога, олицетворенія солнца—Mithras, распро-

*) Отличительной чертой въ характерѣ религіознаго состоянія этой эпохи (т. е. столѣтій предшествовавшихъ и непосредственно слѣдовавшихъ за появленіемъ христіанства) было въ Греціи, равно какъ и въ Италіи стремленіе къ соединенію многочисленныхъ божественныхъ силъ, олицетворенныхъ въ образѣ боговъ и богинь отдѣльныхъ городовъ и фамилій, въ одно божество. Это движеніе было вызвано отчасти греческой философіей, которая, переведя божество изъ узкой и локальной его сферы, гдѣ оно до тѣхъ поръ пребывало, въ дѣятельности всемірной, измѣнило прежнее понятіе о немъ, возвело его на высшую степень и придало ему больше моральное значеніе; отчасти также завоеваніями Римлянъ, которые, соединяя вѣрованія покоренныхъ ими народовъ со своей религіей, обобщали, распространяли и такъ сказать сопокупляли ихъ въ одно. Оффиціальное поклоненіе Рима языческаго, надо замѣтить, имѣло мало исключительнаго, муниципальнаго, но было соединеніемъ вѣрованій различныхъ племенъ, составившихъ первоначально народъ римскій.

**) Они впрочемъ потеряли свой первобытный характеръ, такъ что ихъ скорѣе можно считать александрійско-греческими, чѣмъ египетскими богами; почитаніе ихъ было очень распространено въ послѣдніе вѣка до рождества Христова на берегахъ Средиземнаго моря.

странялось почитаніе различныхъ сирійскихъ и карѳагенскихъ боговъ и богинь.

Законы римскіе не запрещали послѣдователямъ всѣхъ этихъ вѣрованій устраивать гробницы и хоронить мертвыхъ согласно ихъ обычаю въ подземельяхъ, нарочно для этого выкопанныхъ; присутствіе въ Римѣ этихъ ипогеевъ восточнаго характера, слѣды которыхъ уже открыты, даетъ право предполагать, что христіане, равно какъ и Евреи, переняли устройство кладбищъ въ пещерахъ у одного прототипа общаго всѣмъ симетическимъ народамъ; но при этомъ первые искали приблизиться, на сколько было возможно, къ образу погребенія Спасителя.

Самые Римляне-язычники имѣли нѣчто подобное катакомбамъ; до республики они погребали умершихъ въ подземельяхъ, какъ и сосѣдніе Этруряне, и хотя впослѣдствіи въ Римѣ жгли тѣла покойниковъ, что вѣроятно было перенято у Грековъ, но древнее обыкновеніе хоронить ихъ никогда не были забыто и оставлено совершенно. Нѣкоторыя патриціальныя фамиліи, какъ напримѣръ Сципіоны и весь родъ Корнеліевъ, продолжали слѣдовать обычаю своихъ отцовъ и клали тѣла умершихъ въ саркофаги, которые ставили или въ ипогеи, *) или въ великолѣпныя мавзолеи, развалины которыхъ до сихъ поръ еще украшаютъ римскую Кампанію. Но кромѣ этихъ памятниковъ, въ окрестностяхъ Рима, преимущественно вдоль консулярныхъ дорогъ Appia и Latina, и въ послѣднее время недалеко отъ Porta di S. Sebastiano, открыты небольшіе ипогеи съ одною или нѣсколькими комнатами и незначительными галереями, въ стѣнахъ которыхъ высѣчены горизонтальныя гробницы какъ и въ христіанскихъ катакомбахъ. Всѣ эти подземелья нельзя приписать исключительно однимъ послѣдователямъ восточныхъ вѣрованій, а слѣдуетъ скорѣе предположить, что до появленія въ Римѣ иностранныхъ поклоненій и христіанства не только одни патриціальныя фамиліи, но и люди изъ другихъ классовъ общества слѣдовали древнему обычаю и хоронили умершихъ въ ипогеяхъ, устраивая гробницы часто восточнаго характера, перенятыя первоначально у Этрурянъ.

Положительно извѣстно однако, что обыкновеніе сжигать тѣла на ко-

*) Извѣстная всѣмъ посѣщавшимъ Римъ гробница Сципіоновъ, высѣченная въ туфѣ въ скатѣ холма, въ которой стояли саркофаги, одинъ изъ подобныхъ склеповъ знатныхъ родовъ. Въ Помпеѣ до сихъ поръ нашли три саркофага съ остатками несожженныхъ труповъ.

страхъ вошло въ Римѣ во всеобщее употребленіе въ вѣка республики, и что погребеніе въ землѣ въ это время можно считать какъ исключеніе. Только младенцевъ умершихъ раньше сорока дней не сжигали на кострахъ, а хоронили въ городѣ, въ особенно для этого назначенныхъ гробницахъ. Точно также зарывали въ землю тѣла самоубійцъ и пораженныхъ громомъ; тѣ и другіе были одинаково ужасны для Римлянъ, первые какъ нечестивые, а вторые какъ личные враги Юпитера. Но въ послѣдніе годы республики, вѣроятно въ подражаніе восточнымъ народамъ, и позже можетъ быть христіанамъ, погребеніе тѣла начало входить въ большее употребленіе между богатымъ, равно какъ и бѣднымъ классомъ римскихъ жителей. Послѣ царствованія Антониновъ мертвыхъ жгли все рѣже и рѣже, и въ пятомъ столѣтіи костры были окончательно оставлены; многочисленные саркофаги, наполняющіе церкви и музеи Италіи и Европы, принадлежатъ преимущественно къ первымъ вѣкамъ Имперіи, равно какъ и большая часть тѣхъ римскихъ языческихъ подземныхъ гробницъ, имѣющихъ характеръ семейныхъ склеповъ, которыя были открыты въ окрестностяхъ Рима. Самыя замѣчательныя между ними ипогеи, открытые въ холмѣ Pincio около дороги Salaria Vecchia, въ холмѣ Monte Verde и особенно гробница фамиліи Nasoni (теперь разрушенная), находившаяся не далеко отъ Рима, у консулярной дороги Flaminia; она отличалась тѣмъ, что представляла много общаго съ христіанскими катакомбами, какъ въ расположеніи и устройствѣ, такъ и въ манерѣ расписывать и украшать стѣны и потолки подземныхъ комнатъ. Эти ипогеи по большей части украшены живописью, лѣпными работами и мозаиками, приближающимися своимъ стилемъ къ искусству первыхъ вѣковъ имперіи; они вѣроятно одновременны со многими фресками катакомбъ. Напротивъ также языческіе склепы возлѣ Via Latina, Via Appia, не далеко отъ Porta di S. Sebastiana, упомянутые выше, которые слѣдуетъ отнести къ тому времени, когда обыкновеніе сжигать тѣла было въ полной силѣ, незначительны, бѣдны, безъ украшеній и надписей.

XII

Что-то подобное катакомбахъ существовало слѣдовательно у язычниковъ въ Римѣ раньше появленія восточныхъ поклоненій, раньше образованія тамъ еврейской колоніи, и такимъ образомъ раньше распространенія христіанства. Но у кого бы христіане ни переняли форму своихъ подземныхъ кладбищъ, у Римлянъ ли язычниковъ, у послѣдователей ли сектъ Востока или у Евреевъ, между ипогеями этихъ народовъ и христіанскими катакомбами все таки громадная неизмѣримая разница и именно то различіе, которое существуетъ въ ученіи, въ принципахъ, въ идеяхъ, въ судьбѣ христіанства и остальныхъ вѣрованій. Катакомбы Евреевъ, язычниковъ, народовъ Востока незначительны, какъ распространеніе ихъ поклоненій, и имѣютъ характеръ разъединенія и исключительности. Катакомбы христіанъ разростаются съ каждымъ годомъ все болѣе и болѣе, расширяются, какъ ихъ міровая религія, и сохраняютъ постоянно характеръ общественности. Первыя—только семейныя гробницы, онѣ выкопаны для извѣстныхъ фамилій или обществъ, это отдѣльные склены, семейные ипогеи; вторыя—колоссальный некрополь, изумляющій насъ своею громадностію, припявшій въ свои широкія объятія членовъ одной обширной общины безъ различія національности, родовъ и состояній.

Еврейскія катакомбы имѣютъ болѣе общественный характеръ, чѣмъ ипогеи восточныхъ и языческихъ вѣрованій,— религіозныя и національныя узы связывали Евреевъ, поселившихся въ Римѣ, и составляли изъ нихъ одно семейство; у нихъ также появилось влеченіе соединять галереями отдѣльныя фамильныя гробницы; но ихъ катакомбы имѣютъ скорѣе характеръ кладбища, составленнаго изъ соединенія многихъ семейныхъ склеповъ, чѣмъ общаго мѣста погребенія членовъ большой общины, подобно христіанскимъ катакомбамъ. Фамильныя гробницы существовали также у христіанъ; мы увидимъ дальше, что изъ соединенія отдѣльныхъ склеповъ и составились катакомбы или по крайней мѣрѣ многія части ихъ. Что христіане не были обязаны хоронить въ извѣстномъ мѣстѣ, видно по надписямъ и по литературнымъ памятникамъ церкви: такъ напримѣръ въ дѣяніи мучениковъ часто говорится, что они были положены въ монументахъ и садахъ, которые приготовили себѣ при жиз-

ни; *) но эти частныя гробницы не были отдѣлены отъ церкви и общины тѣмъ фактомъ, что ихъ устроивали отдѣльно; притомъ онѣ превращались въ общія кладбища, распускались и проподали въ сѣти катакомбныхъ галерей, чего мы не находимъ въ еврейскихъ ипогеяхъ. Попадаются также и семейныя христіанскія склепы, оставшіеся отдѣльными вѣроятно согласно желанію хозяевъ **) для большей сохранности ихъ гробницъ.

Не далако отъ гробницы Сципіоновъ около двадцати лѣтъ тому назадъ была открыта подземная комната (теперь разрушенная), потолокъ которой украшали фрески, изображавшія библейскія сцены, совершенно подобныя катакомбнымъ. По всей вѣроятности это былъ христіанскій семейный ипогей, не соединившійся съ общимъ кладбищемъ. Гробницы этого рода чрезвычайно рѣдки, и обыкновеніе устраивать отдѣльные склепы далеко отъ общихъ кладбищъ и церквей вошло въ обыкновеніе между христіанами въ концѣ четвертаго и въ пятомъ столѣтіи.

Катакомбы христіанъ отличаются отъ еврейскихъ и языческихъ еще тѣмъ, что первыя вырыты не только для одного погребенія, но и для

---

*) Такъ напримѣръ Severus, дьяконъ папы Маркеллина конца 3-го столѣтія, говоритъ въ надписи, что выкопалъ въ катакомбѣ Каллиста двойной нубинулъ, т. е. погребальную комнату для себя и для своихъ (sibi suisque). Въ другой надписи гораздо древнѣе первой, найденной въ 1853-мъ году въ катакомбѣ Domitilla, сказано, что нѣкто M. Antonius сдѣлалъ для себя и своихъ вѣрующихъ въ Господа (fidentibus in Domino) ипогей. Можно предположить что хозяинъ этой гробницы понималъ подъ словами, приведенными выше, не только своихъ родственниковъ, но вообще всѣхъ братьевъ своихъ по Христу.

**) Оно выразилось въ нѣсколькихъ надписяхъ, такъ напримѣръ въ одной изъ нихъ на греческомъ языкѣ, по всей вѣроятности принадлежащей къ первымъ временамъ распространенія христіанства, сказано отъ имени хозяина, что не только въ подземной гробницѣ, но и въ саду и портикѣ, находящихся возлѣ, не долженъ быть погребенъ никто другой, и къ суду Всевышняго призываютъ тѣхъ, которые нарушатъ или позволятъ нарушить это постановленіе. Въ другой, сдѣланной на саркофагѣ, въ которомъ похоронены мужъ и жена христіане, сказано отъ имени ихъ: „in hortulis nostris secessimus“, т. е. „Мы отдѣлимся или удалимся въ наши сады“. Но эти двѣ надписи, не выражающія вполнѣ братскихъ чувствъ, дѣлаютъ исключеніе изъ массы христіанскихъ эпиграфическихъ памятниковъ, собранныхъ до сихъ поръ. Что желаніе отдѣлиться не было въ характерѣ первыхъ христіанъ, видно между прочимъ по надписи 515 года, въ которой богатый Римлянинъ смиренно извиняется въ устройствѣ себѣ гробницы въ своей землѣ, говоря, что если завидно сосѣдство мучениковъ въ катакомбахъ, то не далеко отъ того мѣста, гдѣ лежитъ его прахъ, находится базилика Св. Викентія.

посѣщенія и, можно даже сказать, для продолжительнаго пребыванія въ нихъ, тогда какъ вторыя исключительно назначены для погребенія мертвыхъ. Это какъ нельзя лучше видно изъ ихъ устройства. Въ склепахъ еврейскихъ, и вообще восточныхъ гробницу часто оставляли незадѣланной, а входъ въ самое подземелье,—который былъ въ отлогости холма, и тогда имѣлъ форму двери, или на ровномъ мѣстѣ, и тогда имѣлъ видъ квадратнаго колодца,—закрывали огромнымъ камнемъ, отваливая его только въ случаѣ погребенія покойника. Посѣщеніе иипогея при такихъ условіяхъ было не возможно. Въ христіанскихъ же катакомбахъ гробницы были тщательно задѣланы и трупъ герметически запертъ, а входы напротивъ не завалены; при подобномъ устройствѣ христіане могли собираться въ нихъ и въ случаѣ нужды находить убѣжище.

XIII.

Но если не было правила, обязывающаго христіанъ хоронить въ извѣстномъ мѣстѣ, то съ самыхъ раннихъ временъ существовало у нихъ обыкновеніе, превратившееся впослѣдствіи въ законъ, хоронить умершихъ отдѣльно, не въ смѣшеніи съ послѣдователями другихъ вѣрованій. Подобно тому какъ они дорожили покоиться возлѣ гробницъ мучениковъ, что должно было способствовать ихъ спасенію, точно также ненавистна была для нихъ мысль лежать послѣ смерти возлѣ языческихъ гробницъ, въ ихъ оскверняющемъ сосѣдствѣ *). Впрочемъ тоже самое отвращеніе къ погребенію вмѣстѣ съ людьми другой религіи существовало и у Римлянъ язычниковъ. Гробница у нихъ была подъ покровительствомъ особенныхъ законовъ и считалась неприкосновенной святыней. Хозяинъ ея,

*) Извѣстный ученый прошлаго столѣтія, Muratori приводитъ надпись, найденную имъ во Флоренціи; въ ней сказано, что нѣкто Jucundus, сдѣлавшись христіаниномъ, продаетъ право свое на языческую гробницу рабу Антонія, жены Друза. Это самая древняя надпись изъ до сихъ поръ извѣстныхъ, въ которой названы христіане.

какъ это видно по надписямъ, позволялъ хоронить возлѣ себя кого ему было угодно.

Мы видѣли, что язычники и Евреи хоронили мертвыхъ отдѣльно. Извѣстно также, что у христіанскихъ сектъ были свои катакомбы (онѣ пока еще не открыты), такъ напримѣръ Новаціяны имѣли въ Римѣ многіе съ самаго начала отдѣленія ихъ отъ церкви. Случалось также, что послѣдователи одного изъ тѣхъ многочисленныхъ расколовъ, которые появились въ первые вѣка распространенія новой вѣры, пользуясь гоненіями или покровительствомъ властей, отнимали на время у христіанъ ихъ катакомбы, похищали изъ нихъ тѣла мучениковъ и переносило въ свои кладбища, чтобы придать послѣднимъ большее значеніе. Христіанамъ было запрещено ихъ религіозными властями посѣщать катакомбы сектъ и несомнѣнно раздѣленіе мѣстъ погребенія тѣхъ и другихъ. Слѣдовательно нельзя предположить, что вмѣстѣ съ христіанами въ катакомбахъ лежатъ люди другой вѣры, — ни язычники, которые такъ заботились о своихъ гробницахъ, ни христіане не могли допустить подобное смѣшеніе. Это всего лучше доказываютъ самые памятники: гробницъ другаго вѣрованія въ христіанскихъ катакомбахъ еще не нашли, хотя и открыты многія языческія надписи, долгое время приводившія въ затрудненіе изслѣдователей подземнаго Рима. Вотъ какимъ образомъ объясняется этотъ по видимому странный фактъ. Надписи писались или вырѣзывались на мраморныхъ плитахъ и плоскихъ черепицахъ, которыми задѣлывали loculi, а если на нѣкоторыхъ изъ нихъ читаешь слова чисто языческаго значенія, то нельзя не замѣтить, что эти плиты и черепицы (они часто отбиты и лежатъ на полу, но иногда находятся на своемъ первоначальномъ мѣстѣ) были употреблены христіанами какъ матеріалъ или случайно упали въ катакомбы черезъ отверстія, нарочно сдѣланныя, чтобы пропускать свѣтъ и воздухъ въ подземелье. Многія изъ этихъ языческихъ надписей или вовсе не имѣютъ смысла эпитафіи, или не соотвѣтствуютъ мѣсту, которое занимаютъ, и противорѣчатъ своему назначенію. Такъ напримѣръ въ нѣкоторыхъ изъ нихъ говорится о цѣломъ семействѣ и о кліентахъ похороненныхъ вмѣстѣ, тогда какъ плита закрываетъ гробницу, въ которой нельзя помѣстить больше одного тѣла. Иногда мраморная доска, будучи слишкомъ велика для своего назначенія, распилена, и отъ надписи осталась только одна часть ея, или на плитѣ съ одной стороны вырѣзана эпитафія языческая, а съ другой христіанская, и первая обращена во внутрь ниши; часто также она со-

скоблена съ большой заботливостію, сбита, замазана известкой, или доска вставлена въ отверстіе горизонтальнаго loculus такимъ образомъ, что буквы оборочены внизъ. Однимъ словомъ, постоянно когда попадаются нехристіанскія надписи въ христіанскихъ катакомбахъ, онѣ или смысломъ, или положеніемъ не соотвѣтствуетъ своему назначенію.

Катакомбы иногда совпадаютъ со склепами послѣдователей другихъ вѣрованій, но послѣдніе вовсе не продолженіе первыхъ. Религіозное броженіе, упомянутое выше, началось въ римскомъ обществѣ задолго до появленія христіанства, продолжалось нѣсколько времени послѣ торжества церкви и отразилось въ подземномъ Римѣ. Гробницы послѣдователей различныхъ вѣрованій сгруппировались одна возлѣ другой и были раздѣлены подъ землей только тонкою стѣною туфа. Они тщательно избѣгали другъ друга и мы иногда видимъ, что галереи въ христіанскихъ катакомбахъ круто поворачиваютъ въ сторону и мѣняютъ направленіе нарочно, чтобы не встрѣтиться со своими сосѣдями; но такъ какъ обширный христіанскій некрополь болѣе кладбищъ другихъ вѣрованій разростался во всѣ стороны сѣтью галерей, то эти послѣднія часто проходили довольно близко отъ склеповъ языческихъ. Незначительные слои туфа, оставленные между ними, обрушились отъ времени, или были прорыты изучавшими христіанскія древности, иногда грабителями, такъ что теперь нехристіанскія подземелья составляютъ продолженіе христіанскихъ и изъ однихъ незамѣтно переходишь въ другія.

Случалось иногда, что христіане, прокапывая впередъ галереи, не знали о существованіи вблизи ипогеевъ другихъ вѣрованій и соединялись съ ними. Такъ напримѣръ въ центрѣ катакомбы Претекстата находятся гробницы послѣдователей фригійской секты Sabazius и жреца или священника бога-солнца непобѣдимаго Mithras *), которыя христіане встрѣтили на своемъ пути; но отдѣлили себя отъ нихъ перегородками, слѣды

*) Какъ сказано въ его надгробной надписи: описаніе этого интереснаго, единственнаго въ своемъ родѣ памятника и его фресокъ, изображающаго символы и таинства загадочныхъ восточныхъ вѣрованій, войдетъ въ исторію христіанскаго искусства, гдѣ мы снова возвратимся къ распространившимся въ Римѣ до появленія христіанства, восточнымъ сектамъ по поводу фигуры Орфея, нѣсколько разъ представленнаго въ катакомбахъ играющимъ на лирѣ, и окруженнаго слушающими его звѣрьми, что вѣроятно должно было выражать Христа, укрощающаго своими кроткими рѣчами страсти людей: изображеніе, въ которомъ нельзя не замѣтить слѣдовъ почитанія легендарнаго пѣвца Орфея, очень распространеннаго въ эти вѣка на Востокѣ.

которыхъ до сихъ поръ еще видны. Есть также примѣры встрѣчъ катакомбъ съ колумбаріями, или подземными комнатами, въ которыхъ хранился прахъ, по большей части, небогатыхъ людей. Не имѣя средствъ построить для себя, для семейства и близкихъ мавзолей или вырыть ипогей, Римляне изъ низшаго класса общества, рабы, отпущенники и тому подобные бѣдняки дѣлали между собой ассоціаціи для покупки общей гробницы. Иногда богатая фамилія устроивала колумбарій для своихъ рабовъ и отпущенниковъ.

Въ стѣнахъ этого рода комнатъ отъ низа до верха симетрически, ярусами расположены углубленія, имѣющія форму небольшихъ нишей, какъ гнѣзда въ голубятнѣ, отчего и произошло названіе columbarium (т. е. голубятня). Въ ниши, которыхъ иногда бываетъ до шести сотъ, ставили или вдѣлывали попарно небольшія урны или ковчеги формы саркофаговъ изъ мрамора, стекла, глины или другаго матеріала, и въ нихъ сохраняли пепелъ отъ сожженныхъ труповъ. Имена умершихъ писали подъ нишей, а пространство въ стѣнѣ между ними украшали живописью и лѣпными работами, скорѣе веселаго и живаго характера, чѣмъ погребальнаго и печальнаго, приличнаго жилищу мертвыхъ. Часто представлены крылатые геніи, амуры, гирлянды цвѣтовъ, птицы, рыбы, зелень и тому подобные предметы, граціозно расположенные въ классическомъ вкусѣ. Нѣсколько колумбарій открыто въ окрестностяхъ Рима близь консулярныхъ дорогъ; они вырыты на незначительной глубинѣ; стѣны и своды ихъ прежде немного возвышались надъ поверхностію земли, и въ нихъ спускались по внутреннимъ каменнымъ лѣстницамъ. Христіанскія катакомбы идутъ нѣсколько глубже, въ землѣ; но иногда верхняя галерея ихъ встрѣчала низшую часть колумбарія. Это не только оскорбляло религіозное чувство первыхъ христіанъ, но въ нѣкоторыхъ случаясь могло быть для нихъ опасно; потому они сейчасъ же задѣлывали отверстіе и старались подстройками и стѣнами исправить вредъ, нанесенный языческой гробницѣ. Въ кладбищахъ св. Агніи можно видѣть слѣды работъ, чтобы скрыть подобное случайное соединеніе галереи христіанской катакомбы съ колумбаріемъ.

XIV

Катакомбы находятся иногда въ прямомъ сообщеніи съ поверхностію земли посредствомъ трубъ, черезъ которыя проходилъ свѣтъ и возобновлялся воздухъ въ подземельѣ. Послѣднее было необходимо, особенно въ мѣстахъ, назначенныхъ для собраній, и эти отверстія, «luminaria», встрѣчаются преимущественно тамъ, гдѣ совершались обряды и происходило богослуженіе. Многія изъ luminaria, которыя видишь теперь въ катакомбахъ, провели послѣ торжества церкви; до этого времени они были неудобны, потому что указывали путь въ ипогеи. Но безъ нихъ, какъ видно, нельзя было обойтись, и они существовали до прекращенія гоненій; были даже примѣры, что палачи бросали въ нихъ мучениковъ. Luminaria очень часто имѣютъ косвенное направленіе, разширяясь въ томъ мѣстѣ, гдѣ соединяются съ подземельемъ, чтобы освѣщать двѣ комнаты, и иногда галерею, раздѣляющую ихъ. Обыкновенно они не много шире квадратнаго аршина и въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ проходятъ слои рыхлаго туфа или поццоланы, одѣты кирпичной стѣнкой, которую возвышали нѣсколько на поверхности земли, чтобы не позволять ей осыпаться и удерживать стокъ дождевой воды. Когда катакомбы были оставлены, крестьяне римской Кампаніи завалили luminaria до верха землей и каменьями.

Свѣтъ, проходившій чрезъ luminaria въ катакомбы, не былъ достаточенъ, чтобы освѣщать ихъ, и христіане должны были ходить въ этихъ подземельяхъ не иначе какъ со свѣчами или лампами. Множество глиняныхъ и бронзовыхъ лампъ были въ самомъ дѣлѣ найдены въ катакомбахъ; ихъ носили въ рукѣ, ставили въ небольшія, нарочно для этого сдѣланныя ниши, гдѣ еще видны слѣды копоти, на куски мрамора и черепицы, вдѣланные въ стѣну или прикрѣпленые между плитами могилъ, и иногда привѣшивали на цѣпочкахъ къ потолку комнатъ и галерей или къ канделябрамъ; часто ихъ находятъ на своемъ мѣстѣ, какъ онѣ были поставлены или привѣшены первыми христіанами. Бронзовыя лампы встрѣчаются гораздо рѣже глиняныхъ, и по знакамъ и символамъ, изображеннымъ на нихъ, видно, что онѣ не принадлежатъ къ первымъ вѣкамъ распространенія новой религіи. По формѣ христіанскія лампы не отличаются отъ языческихъ, найденныхъ въ большомъ количествѣ въ Помпеѣ и въ развалинахъ римскихъ зданій.

Если первыя не совершенно простой работы, то какая нибудь фигура, знакъ, надпись или монограмма указываютъ ихъ христіанское происхожденіе; часто представленъ добрый пастырь, молящаяся женщина, Іона, и т. д. Рисунокъ № 9-й изображаетъ глиняную христіанскую лампу въ величину оригинала; на верхней части ея представленъ въ рельефѣ добрый пастырь съ ягненкомъ на плечахъ, а кругомъ гирлянда изъ зелени

Рис. 9.



и кистей винограда. Изображеніе это очень тонкой работы и хорошаго стиля, что рѣдко встрѣчается въ другихъ христіанскихъ лампахъ. Отверстія по серединѣ и у отбитой оконечности служили, первое — чтобы вливать масло, второе—для фитиля. Матеріалъ, изъ котораго сдѣлана эта лампа, прекраснаго качества. По мнѣнію G. B. de Rossi ее слѣ-

дуетъ отнести ко второму или третьему вѣку. Подобно Евреямъ и язычникамъ, христіане ставили лампы въ самые гробницы, возлѣ тѣлъ умершихъ, и ихъ потому находятъ не въ одномъ Римѣ, а всюду, гдѣ открыты христіанскія кладбища первыхъ вѣковъ.

Въ катакомбахъ лампы употребляли не для одного освѣщенія, ихъ зажигали также около могилъ умершихъ въ извѣстные дни: обычай, существовавшій и въ другихъ религіяхъ. У Римлянъ это былъ родъ почести усопшему и духамъ смерти, стороживишимъ и оберегавшимъ гробницы. Свѣтъ горящихъ лампъ по мнѣнію язычниковъ разсѣивалъ мракъ, въ который былъ погруженъ умершій, что доставляло ему какъ бы продолженіе существованія послѣ смерти. До какой степени эта мысль занимала Римлянъ, видно по нѣсколькимъ надписямъ, въ которыхъ говорится объ освобожденіи рабовъ, съ условіемъ, что они будутъ содержать возлѣ праха ихъ прежняго владѣльца горящую лампу весь годъ или опредѣленное число дней.

У гробницы того, кто не могъ доставить себѣ послѣ смерти подобной роскоши, зажигали лампу въ положенные дни, преимущественно въ февралѣ (мѣсяцѣ, посвященномъ воспоминанію мертвыхъ и исполненію надгробныхъ обрядовъ), и чѣмъ больше дорожили умершимъ, тѣмъ больше лампъ горѣло у его праха.

Евреи также имѣли обыкновеніе освѣщать гробницы; лампы подобныя христіанскимъ и языческимъ, съ изображеніемъ священнаго свѣтильника съ семью вѣтвями и другими въ этомъ родѣ, были найдены въ еврейскихъ катакомбахъ въ Римѣ. Христіане переняли или, лучше сказать, продолжали этотъ обычай; только у нихъ онъ получилъ совершенно другое значеніе. Для нихъ горящія лампы на гробницахъ были символомъ того небеснаго свѣта, который церковь просила для умершихъ. Свѣтъ — одно изъ условій небеснаго блаженства у христіанъ; адъ — мѣсто тьмы, рай — мѣсто сіянія. Во многихъ другихъ религіяхъ, едва ли не во всѣхъ извѣстныхъ до сихъ поръ, мракъ составляетъ начало непріязненное, враждебное человѣку и есть атрибутъ зла, тогда какъ свѣтъ — принадлежность добра. Въ христіанскихъ надписяхъ часто выражена надежда, что умершіе находятся въ вѣчномъ свѣтѣ въ мѣстахъ сіянія.

Тутъ также рѣзко выказывается, какъ велико было различіе во взглядѣ на смерть и въ понятіи о загробномъ существованіи у христіанъ и у язычниковъ. Послѣдніе пишутъ въ эпитафіяхъ, что мертвые окру-

жены мракомъ могилы; часто отъ ихъ имени говорятъ, что они находятся во тьмѣ (in tenebris) и лишены свѣта; около ихъ гробницъ зажигаютъ лампы, чтобы разсѣять этотъ мракъ. Загробное существованіе у язычниковъ не переступало предѣловъ могилы; христіане напротивъ говорятъ про своихъ умершихъ, что они живутъ въ свѣтѣ, наслаждаются свѣтомъ, и зажженныя лампы у нихъ—эмблематическое представленіе этого свѣта; въ гробницѣ же покоится только тѣло ожидающее воскресенія.

Въ день смерти мученика христіане собирались у его могилы, и окружали ее горящими лампами; этотъ обычай вошолъ у нихъ въ употребленіе съ очень раннихъ временъ; также и гробницы другихъ христіанъ родственники освѣщали въ день ихъ кончины.

Послѣ прекращенія гоненій огонь не потухалъ передъ прахомъ святыхъ. Около ихъ почитаемыхъ гробницъ часто находятъ небольшіе каменные столбики съ углубленіями на верху, въ которыя вставляли лампы, и масло изъ нихъ разсылалось во всѣ концы свѣта.

Христіанскія лампы были найдены въ большомъ количествѣ въ Римѣ и внѣ катакомбъ, какъ напримѣръ въ развалинахъ дворца Цезарей на Палатинскомъ холмѣ. Нельзя предполагать, что всѣ онѣ служили въ подземныхъ кладбищахъ или въ домахъ послѣ торжества церкви. Часто онѣ грубой, простой работы, и неудобныя для держанія въ рукѣ; число ихъ притомъ слишкомъ велико для одного домашняго употребленія. Очень вѣроятно, что ихъ изготовляли нарочно для иллюминацій въ память необыкновеннаго событія или по случаю торжества; это подтверждается надписями и изображеніями ихъ, въ которыхъ видѣнъ намекъ на замѣчательное происшествіе или на особенный праздникъ.

Обыкновеніе освѣщать дома и улицы въ день религіозныхъ или гражданскихъ праздниковъ существовало съ давнихъ временъ у Евреевъ и у Римлянъ язычниковъ. Множество лампъ также очень простой и грубой работы, которыя могли служить только для иллюминаціи, открыты въ развалинахъ Помпеи. Христіанамъ было запрещено освѣщать свои дома, если торжество имѣло языческій характеръ, что вѣроятно иногда ставило ихъ въ большое затрудненіе и подвергало опасностямъ; потому-то можетъ быть не всѣ соблюдали это правило, какъ видно изъ словъ строгаго Тертуліана, который негодуетъ за это на своихъ робкихъ единовѣр-

цевъ. Тотчасъ же послѣ торжества церкви христіане дѣлали въ праздники точно такія же иллюминиціи, и уже императоръ Константинъ въ ночь на пасху великолѣпно освѣщалъ городъ.

XV.

По катакомбнымъ надписямъ, въ которыхъ упоминается, гдѣ обитали умершіе, видно что христіанъ хоронили на сколько было возможно въ ближайшихъ отъ ихъ жилища кладбищахъ. Особенно во время нѣкоторыхъ гоненій, когда переноска тѣла изъ дома въ подземелье по улицамъ многолюднаго города представляла опасности, они должны были придерживаться этого правила.

Обряды погребенія христіанъ въ началѣ вѣроятно мало отличались отъ исполняемыхъ въ этомъ случаѣ Евреями и Римлянами. Много религіозныхъ церемоній изъ міра іудейскаго и классическаго были перенятыи первыми христіанами, но при этомъ они, разумѣется, старались избѣгать всего, что имѣло чисто языческій или исключительно еврейскій характеръ.

У христіанъ тѣлу надлежало воскреснуть, и потому оно дѣлалось предметомъ особенныхъ попеченій,—его мыли, натирали благовоннымъ масломъ и окружали ароматическими травами, что препятствовало до нѣкоторой степени его быстрому разложенію. Потомъ его завертывали въ бѣлую простыню и перевязывали въ нѣсколькихъ мѣстахъ тесемками. Въ подобныхъ пеленкахъ изображенъ множество разъ воскресающій Лазарь во фрескахъ и на саркофагахъ катакомбъ. Остатки мучениковъ иногда завертывали въ драгоцѣнныя ткани. Приготовленное такимъ образомъ къ погребенію тѣло не выставляли передъ дверьми земнаго жилища умершаго, какъ это дѣлалось у Римлянъ, а оставляли до погребенія въ самомъ домѣ, въ мѣстѣ называемомъ coenaculum, обычай, перенятый вѣроятно у Евреевъ. Послѣ перенесенія покойника въ катакомбы его съ молитвами клали въ гробницу; но только въ царствованіе Константина установились погребальныя обряды.

Во времена гоненій, когда входъ въ катакомбы былъ запрещенъ, разумѣется не исполняли никакихъ церемоній; умершихъ приносили тайно и хоронили съ поспѣшностію. Иногда даже ихъ принуждены были скрывать нѣсколько времени въ домахъ; это видно по остаткамъ извести, которую часто находятъ въ гробницахъ. Она была положена между двумя простынями, составляла пластъ приблизительно въ палецъ толщины и покрывала тѣло съ ногъ до головы. Оттиски ткани сохранились на ея кускахъ, и можно замѣтить, что полотно, находившееся ближе къ тѣлу, нѣсколько тоньше того, которое было съ наружной стороны. Къ подобному способу предохраненія воздуха отъ зараженія разлагающагося трупа христіане должны были прибѣгать только въ такомъ случаѣ, когда переноска покойника въ катакомбы немедленно послѣ его смерти была не возможна по какимъ либо причинамъ.

Вмѣстѣ съ скелетами цѣльныхъ труповъ попадаются въ гробницахъ и отдѣльныя кости, на которыхъ иногда видны слѣды огня; находятъ также скелеты безъ нѣкоторыхъ членовъ, безъ череповъ, или одни черепа. Изъ этого видно, что христіанамъ во время гоненій не всегда удавалось уносить тѣла мучениковъ, и они въ такомъ случаѣ хоронили только тѣ части, которыя могли спасти.

Въ день смерти или рожденія этихъ героевъ вѣры, послѣ совершенія надъ гробницами ихъ молитвъ и религіозныхъ обрядовъ, происходили иногда въ самыхъ катакомбахъ братскія трапезы священнаго характера; ихъ устраивали также при рожденіи, свадьбѣ и погребеніи христіанъ. Но первыя, т. е. тѣ, которыя дѣлали въ честь мученика, имѣли болѣе религіозный и общественный характеръ, чѣмъ вторыя, и оставили послѣ себѣ болѣе слѣдовъ и памятниковъ. Обыкновеніе это чисто языческаго характера существовало также и у Евреевъ, но какъ все, что переняли христіане, получило у нихъ особенное чисто христіанское значеніе. У Евреевъ на погребальные пиры приглашали всѣхъ безъ различія, они назывались хлѣбомъ скорби, чашей утѣшенія, и во время Апостоловъ достигли такой роскоши, что богатые люди впадали въ нищету, исполняя этотъ развратительный обычай, чтобы не прослыть нечестивыми. Извѣстно также, что у древнихъ Римлянъ и вообще въ античномъ мірѣ существовало обыкновеніе чрезъ извѣстные сроки и въ день смерти родственника собираться у его гробницы (въ особенномъ для того назначенномъ мѣстѣ или зданіи, о которомъ часто говорится въ надгробныхъ надписяхъ), дѣлать возліянія вина,

жертвоприношенія умершимъ и кончать все это пиршествомъ и иногда играми *).

Въ нѣкоторыхъ этрусскихъ ипогеяхъ открыты комнаты, не занятыя саркофагами и опредѣленныя вѣроятно для подобныхъ пиршествъ (feralia); послѣднія иногда изображены на вазахъ, такъ называемыхъ этрусскихъ, которыя нашли въ гробницахъ. Бѣдные люди, не имѣвшіе ни средствъ, ни мѣста для устройства пышныхъ пировъ, ограничивались тѣмъ, что въ день смерти родственника ставили у его могилы сосуды съ водою и виномъ и блюда со всякаго рода съѣстными припасами. Остатки ихъ были найдены въ греческихъ гробницахъ южной Италіи и въ этрусскихъ ипогеяхъ.

У христіанъ этого рода религіозныя пиршества назывались agape, слово означающее на греческомъ языкѣ любовь, милосердіе. Въ первыя времена христіанства они происходили въ домахъ; но иногда, особенно въ періоды гоненій въ катакомбахъ, ихъ дѣлали столько-же для того, чтобы почтить память мученика въ день его смерти или рожденія, сколько и для пропитанія бѣдныхъ, которымъ при этомъ раздавалась щедрая милостыня. Этотъ благотворительный обычай существовалъ и въ языческомъ мірѣ, но не въ такихъ размѣрахъ, и не такого братскаго характера, какъ у первыхъ христіанъ. Въ катакомбахъ нашли стеклянныя небольшія чаши, украшенныя фигурами, которыя изображены на золотыхъ пластинкахъ, заключенныхъ въ толщинѣ стекла **). Многіе изъ нихъ вѣроятно были сдѣланы, чтобы служить на agape въ извѣстные дни и при извѣстныхъ случаяхъ; фигуры и надписи ихъ явно намекаютъ на религіозныя пиршества; иногда представленъ мученикъ, рожденіе и подвиги котораго празднуютъ, и въ надписи упомянуто его имя. Подобныя-же сосуды съ изображеніями символовъ относящихся къ воскресенію употребляли при похоронахъ, а тѣ, на которыхъ представлены мужчина и женщина, на свадебныхъ пиршествахъ. Впрочемъ надо замѣтить, что эти чаши не принадлежатъ къ первымъ временамъ распространенія хри-

---

*) Очистившись погребальными обрядами, умершіе, по мнѣнію древнихъ Римлянъ, превращались въ геніевъ и духовъ (Divi или Dii Manes) и дѣлались предметомъ поклоненія. Надгробныя надписи въ Римѣ языческомъ обыкновенно начинаются обращеніемъ къ духу умершаго или призваніемъ его, которое писалось въ сокращеніи двумя буквами D. M., обычай этотъ былъ перенятъ христіанами и до сихъ поръ сохранился у Католиковъ.

**) Мы будемъ говорить о нихъ въ отдѣлѣ символическихъ знаковъ и фигуръ.

стіанства; онѣ начали входить въ употребленіе въ первые годы 3-го столѣтія, *) и въ пятомъ вѣкѣ уже прекращается ихъ произведеніе.

На саркофагахъ и на стѣнахъ катакомбъ представлены иногда мужчины и женщины сидящіе или лежащіе на дорогихъ подушкахъ, у стола покрытаго богатыми тканями, но на которыхъ не видно ни блюдъ, ни всего необходимаго для обѣда. Въ этихъ изображеніяхъ не слѣдуетъ видѣть agape, а скорѣе небесныя пиршества, обѣщанныя христіянамъ какъ награжденіе за праведную жизнь; значеніе ихъ будетъ объяснено вмѣстѣ съ символическими знаками.

Въ первыя времена христіанства братскія трапезы любви и милосердія были просты и скромны, но послѣ торжества церкви, когда ихъ совершали не въ катакомбахъ, а въ великолѣпныхъ базиликахъ, не скрыто, а при свѣтѣ солнца, они скоро потеряли свой первоначальный простой и трогательный характеръ, и превратились въ пышные банкеты, на которыхъ исполнялись языческіе обряды, и повторилась невоздержность, царствовавшая на пирахъ временъ имперіи. Даже и раньше признанія церкви на agape не преобладала умѣренность, и уже въ третьемъ столѣтіи христіанскіе писатели возстаютъ противъ этихъ роскошныхъ пировъ чисто языческаго характера. Это принудило духовныя власти запретить совершеніе ихъ въ церквахъ и базиликахъ и потомъ окончательно уничтожить ихъ.

Обыкновеніе нѣжнаго и трогательнаго характера, класть вмѣстѣ съ умершими тѣ предметы, которые они особенно любили при жизни, и этимъ доставлять ему какъ бы продолженіе земныхъ удовольствій было въ большомъ употребленіи въ древнемъ мирѣ, и происходило въ слѣдствіе убѣжденія, что покойникъ или духъ его продолжалъ жить въ своей гробницѣ. Много интересныхъ вещей и художественныхъ произведеній дошли до насъ этимъ путемъ отъ несуществующихъ больше народовъ и потухшихъ цивилизацій. Гробницы Египтянъ, Этрурянъ, Грековъ, Римлянъ и т. д. до сихъ поръ не перестаютъ обогащать музеи Европы. Взрослыхъ людей хоронили съ ихъ оружіемъ, женщинъ съ любимыми украшеніями, дѣтей съ игрушками. Иногда жилищу мертваго внут-

*) Въ языческомъ римскомъ мірѣ чаши, съ изображеніями на золотыхъ пластинкахъ въ толщинѣ стекла, имѣющія впрочемъ мало артистическаго достоинства, сколько до сихъ поръ извѣстно, не были въ употребленіи; два обломка стекла найдены въ послѣднее время въ Помпеѣ, и на нихъ видны фигуры на золотомъ грунтѣ, который наведенъ на поверхность стекла, а не заключенъ въ толщинѣ его.

ри и снаружи придавали видъ дома и снабжали всѣми принадлежностями жизни, религіозными предметами, различными инструментами, вазами, монетами, одеждою и даже съѣстными припасами. Убранная такимъ образомъ гробница, украшенная живописью, которая представляла занятія умершаго до смерти, дѣлалась какъ бы его загробнымъ домомъ; онъ былъ окруженъ въ немъ изображеніями боговъ, которымъ молился при жизни и которые покровительствовали ему въ послѣднемъ жилищѣ; возлѣ находились подарки родныхъ и всѣ вещи прежде дорогія и необходимыя для существованія. Это желаніе воскресить признаки жизни въ могилѣ, и создать покойнику какъ бы искусственное продолженіе ея не лишено прелести и имѣетъ свою поэтическую сторону; но въ немъ нельзя не замѣтить выраженія того непреодолимаго отвращенія человѣка къ смерти, разрушенію и къ мысли, что по окончаніи земнаго существованія не начинается новая жизнь.

Христіане, которыхъ вдохновляла и укрѣпляла вѣра въ воскресеніе тѣла, и надежда на будущую жизнь, которые смотрѣли на могилу какъ на временное пребываніе, а на смерть какъ на проходящій сонъ, разумѣется не могли быть заняты мыслію украшать гробницы и превращать ихъ во что-то подобное земному жилищу; но и они хоронили вмѣстѣ съ умершими различныя вещи и украшенія, иногда чисто языческаго характера. Дѣлая это, христіане продолжали по привычкѣ обыкновеніе, существовавшее въ древнемъ мірѣ, которое не было оставлено тотчасъ-же послѣ принятія новой вѣры, незамѣтно перешло къ нимъ, и сохранялось нѣсколько столѣтій, потерявъ свое прежнее языческое значеніе. Подобное безсознательное повтореніе вѣковаго обычая, образовавшагося въ слѣдствіе нравственной потребности общества, превратившееся въ привычку, столь естественное, столь свойственное вообще человѣку, которое мы встрѣчаемъ и въ другія времена, при перемѣнѣ вѣрованій, достаточно объясняетъ намъ, какимъ образомъ столько элементовъ жизни, обрядовъ и понятій изъ міра античнаго перешли въ міръ христіанскій. Римляне язычники, обращаясь въ христіанскую вѣру, не мѣняли разомъ нравственной природы своей, но—какъ всегда бываетъ въ подобныхъ случаяхъ—проходили періодъ, когда были очень слабы въ своихъ прежнихъ вѣрованіяхъ, и еще не довольно крѣпки въ принятой ими религіи. Это-то время всего полнѣе представлено христіанскими памятниками катакомбъ.

Различныя вещи и украшенія служили иногда, чтобы узнавать могилу близкаго, и тогда онѣ вмазаны въ известку прикрѣплявшую плиты къ отверстію loculus; но всего чаще ихъ находятъ въ самой гробницѣ, возлѣ покойника. Нѣкоторые изъ этихъ предметовъ могли имѣть символическое значеніе. Это были дѣтскія игрушки, куклы изъ кости, небольшія вазы, колокольчики, которые родители клали вмѣстѣ съ ихъ умершими дѣтьми; въ гробницахъ взрослыхъ находятъ украшенія изъ золота и драгоцѣнныхъ камней, принадлежности туалета, зеркала изъ металла, серьги, кольца съ вырѣзанными на нихъ знаками, какъ напримѣръ якоремъ, пальмой, голубемъ, монограммой Христа и т. д., ожерелья, булавки съ изображеніями женскихъ головъ артистической работы, гребни, бронзовые ящики для храненія духовъ, лампы и стеклянные сосуды съ фигурами религіознаго характера и т. д. Иногда медали и монеты прикрѣплены къ отверстію гробницы,—въ этомъ случаѣ назначеніе ихъ вѣроятно было указывать годъ смерти погребеннаго.

Очень рѣдко находятъ инструменты казни, камни, цѣпи и клещи особенной формы съ крючками, положенные вмѣстѣ съ остатками мучениковъ. Долгое время принимали ножи и желѣзныя оконечности пикъ найденныя въ гробницахъ катакомбъ за орудія мученія, но эти предметы встрѣчаются въ такихъ loculi, гдѣ никакимъ образомъ не могъ покоиться мученикъ. Ихъ находили также въ гробницахъ другихъ вѣрованій и они безъ сомнѣнія имѣли особенное назначеніе. Точно также различные инструменты часто представленные на надписяхъ не изображаютъ орудія казни, а указываютъ ремесло и занятія умершаго при жизни; это-же дѣлали и Римляне язычники.

Христіане избѣгали представленія мученія и всего, что его напоминаетъ; самое слово *мученикъ* чрезвычайно рѣдко встрѣчается на надписяхъ, и по большей части вырѣзано или начерчено послѣ торжества церкви, въ тѣ времена, когда богомольцы въ каждой гробницѣ катакомбъ видѣли прахъ мученика. Ни на одномъ изъ до сихъ поръ открытыхъ памятниковъ христіанскаго искусства первыхъ вѣковъ не видно изображенія пытки или казни умирающихъ за вѣру, и всего одинъ разъ представленъ христіанинъ съ кроткимъ, но рѣшительнымъ выраженіемъ лица и глазами сіяющими особеннымъ огнемъ передъ трибуналомъ императора или судьи, въ ту минуту, когда послѣдній произноситъ роковой приговоръ *).

*) Эта фреска находится въ катакомбѣ Каллиста; ее можно отнести приблизительно ко второй половинѣ третьяго столѣтія.

Только гораздо позже въ концѣ четвертаго или въ пятомъ вѣкѣ начинаютъ появляться изображенія подвиговъ мучениковъ. Подобное удаленіе отъ всего напоминающаго страданія и смерть за Христа происходило вѣроятно столько-же потому, чтобы не смущать новообращенныхъ, еще не очень утвердившихся въ новой религіи, сколько и потому, что все похожее на тщеславіе не было въ характерѣ первыхъ послѣдователей ученія Спасителя. Можно также предположить, что христіане Рима безсознательно по традиціи продолжали въ своемъ художествѣ то удаленіе отъ изображенія мученія человѣка, которое въ хорошее время классическаго искусства преобладало въ немъ.

Много гробницъ въ катакомбахъ вѣроятно заключаютъ прахъ христіанъ казненныхъ во времена гоненій, имена и подвиги которыхъ, не начерченные на плитахъ ихъ loculi, остались неизвѣстны; но не разъ также ошибкой принимали могилы христіанъ, не подвергавшихся преслѣдованію и умершихъ естественною смертію, за гробницы мучениковъ. Что преимущественно служило указаніемъ послѣдней, это небольшой глиняный или стекляный сосудъ «ampulla»,*) на днѣ котораго видѣнъ осадокъ темнаго цвѣта, поставленный въ гробницу, но чаще вмазанный

Рис. 10.



въ цементъ у отверстія ея. Ampullae имѣютъ различныя формы, но ихъ не слѣдуетъ смѣшивать съ тѣми небольшими продолговатыми и узкими стеклянными сосудами, для собиранія слезъ, «lacrimaria», которые у Римлянъ обыкновенно клали вмѣстѣ съ умершимъ въ гробницу. Первыя

*) Смотри рисунокъ № 10, взятый изъ сочиненія Martigny, Dictionnaire; возлѣ на известкѣ начерчена пальмовая вѣтвь, знакъ побѣды.

имѣли совершенно другое назначеніе, неизвѣстное въ языческомъ мірѣ, и ихъ не находятъ въ нехристіанскихъ гробницахъ. До сихъ поръ предполагали, что въ эти сосуды была налита кровь христіанъ умершихъ за вѣру, и это служило какъ бы отличительнымъ знакомъ ихъ гробницъ. Очень вѣроятно, что прежде нѣкоторыя изъ ampullae заключали кровь мучениковъ, но крайней мѣрѣ много доводовъ оправдываютъ это предположеніе. Кровь пострадавшихъ за вѣру считалась у первыхъ христіанъ величайшей святыней; они собирали ее съ большой заботой, приписывали ей особенную чудотворную силу, передавали ее изъ рода въ родъ, какъ вообще мощи, и искали въ ней покровительства домамъ своимъ, себѣ и потомкамъ, въ этой и въ будущей жизни. Изъ дѣяній мучениковъ видно, что христіане сопровождали своихъ братьевъ идущихъ на казнь, бросались въ арены между дикими звѣрьми, собирали кровь мучениковъ губками или мочили въ ней края одежды; многіе изъ нихъ дѣлали это передъ глазами палачей и иногда платили жизнію за подобную смѣлость. Потомъ эту святыню сохраняли въ сосудахъ (ampullae), на днѣ которыхъ еще видны иногда куски высохшихъ губокъ, или берегли предметы окрашенные ею.

Осадокъ темнаго цвѣта, найденный на днѣ ampullae, въ большинствѣ случаевъ вѣроятно образованъ кровью. Разложенный химически нѣсколько разъ, между прочимъ извѣстнымъ ученымъ 17-го вѣка Лейбницемъ и — что важнѣе—въ послѣднее время, онъ оказывался произошедшимъ отъ жидкости очень приближающейся своимъ составомъ къ человѣческой крови. Если-же это кровь, то разумѣется она была пролита только мученикомъ и могла быть иногда соединена съ его остатками. Но всегда ли сосудъ съ осадкомъ темнаго цвѣта, вмазанный у отверстія гробницы или поставленный внутри ея можетъ служить доказательствомъ, что въ ней покоится прахъ умершаго за вѣру? До нашихъ дней это казалось неоспоримой истинной, не столько для христіанскихъ археологовъ, сколько для католической церкви, которая не разъ, и даже очень недавно въ царствованіе Пія IX-го торжественно выразила это мнѣніе. Однако послѣ новѣйшихъ изслѣдованій *) едва ли можно утверждать, что ampulla исключительно имѣла это одно назначеніе. Надписи, годъ смерти мнимаго мученика и многія другія доводы, справедливость которыхъ слѣдуетъ признать, какъ нельзя лучше доказываютъ это.

---

*) La Question du Vase de Sang, par Edmond Le Blant. Paris. Durand 1858.

Сосудъ съ темнымъ осадкомъ встрѣчается напримѣръ, также и у гробницъ, гдѣ похоронены христіане, умершіе послѣ прекращенія гоненій, или возлѣ эпитафій, въ которыхъ выражено только скромное желаніе, чтобы скончавшійся находился въ вѣчномъ блаженствѣ, въ родѣ слѣдующей: «Да приметъ тебя Христосъ» вмѣсто утвердительной формы «ты со Христомъ», которая такъ часто встрѣчается въ катакомбахъ, и разумѣется была бы болѣе на своемъ мѣстѣ у могилы мученика. Иногда въ надписяхъ возлѣ ampulla говорятъ съ большею подробностію о жизни и занятіяхъ умершаго, или хвалятъ его красоту, доброту и другія качества; такъ напримѣръ на одной изъ нихъ описана служба солдата; на другой — отъ имени погребенной сказано, что она жила шестьдесятъ лѣтъ вдовой не обременяя своимъ содержаніемъ общину, что также не въ характерѣ эпитафій мучениковъ, замѣчательныхъ своею краткостію. Или же эти надписи вовсе не имѣютъ христіанскаго характера. Римляне язычники, страшась роковой минуты смерти, искали утѣшенія въ философскихъ идеяхъ и на гробницахъ ихъ часто читаешь слова въ родѣ слѣдующихъ: «Утѣшься,—никто не безсмертенъ», или, какъ бы смѣясь надъ кончиной и презирая жизнь, они писали отъ имени умершаго: «Я не существовалъ, я не существую, что мнѣ до того!» — Очень понятно, что у христіанъ чрезвычайно рѣдко встрѣчаешь выраженіе подобныхъ мыслей, и случалось, что сосуды съ темнымъ осадкомъ находили иногда именно возлѣ эпитафій такого характера. Напротивъ у мощей извѣстныхъ мучениковъ не видно ampulla, и писатели церкви ничего не говорятъ объ этомъ отличительномъ знакѣ ихъ гробницы. Нѣтъ потому никакого сомнѣнія, что ampulla употребляли и въ другихъ случаяхъ, и мы не безъ основанія имѣемъ право предположить, что первые христіане, которые вообще такъ дорожили покоиться возлѣ праха праведныхъ и любили окружать себя мощами, собирали кровь мучениковъ, передавали ее изъ рода въ родъ и послѣ смерти поручали себя этой драгоцѣнной святынѣ, покровительство которой такъ сильно (какъ сказано въ одной надписи), что капли ея достаточно для очищенія души умершаго отъ грѣховъ. Въ самомъ дѣлѣ, нѣсколько сосудовъ были найдены въ одной гробницѣ, и иногда одна ampulla прикрѣплена къ стѣнѣ по серединѣ галереи или въ центрѣ катакомбной комнаты къ потолку, какъ бы для того, чтобы покровительствовать группѣ гробницъ.*)

*) По мнѣнію римскихъ археологовъ, подобное предположеніе сдѣлается воз-

Обыкновеніе собирать кровь мучениковъ существовало не въ одномъ Римѣ, и сосуды были найдены въ катакомбахъ Кьюзи и въ другихъ первобытныхъ христіанскихъ кладбищахъ.

Одной изъ главныхъ причинъ уничтоженія многихъ интересныхъ памятниковъ искусства, можно даже сказать частнаго разоренія катакомбъ, было желаніе, о которомъ мы упомянули выше, устраивать гробницы какъ можно ближе къ тому мѣсту, гдѣ погребенъ мученикъ, чтобы тѣло, положенное рядомъ съ нимъ, пользовалось его защитою, а душа заступничествомъ передъ престоломъ Бога. Это повѣрье существовало и раньше торжества церкви, но распространилось особенно послѣ прекращенія гоненій.

Въ первыя времена христіанства только одно желаніе покоиться вмѣстѣ, отдѣльно отъ язычниковъ всего болѣе соединяло вѣрующихъ послѣ смерти, но въ послѣдующіе вѣка, какъ видно по надписямъ, увеличивается забота приблизиться своимъ прахомъ къ святому мѣсту и не въ одномъ только Римѣ, а во всемъ христіанскомъ мірѣ того времени, въ Италіи, на Востокѣ, въ Галліи. Подъ вліяніемъ ея гробницы мучениковъ дѣлаются центрами, около которыхъ тѣснятся могилы христіанъ и погребеніе въ подземныхъ кладбищахъ Рима продолжается больше столѣтія послѣ Константина. Это разумѣется было причиною разрушенія многихъ памятниковъ, и не рѣдко видишь въ катакомбахъ фрески сильно попорченныя или перерѣзанныя пополамъ горизонтальными нишами, которыя были высѣчены въ стѣнахъ комнатъ уже прежде росписанныхъ или въ плоской глубинѣ arcosolium, также украшенной живописью. Во многихъ катакомбныхъ эпитафіяхъ сказано, что умершій погребенъ «ad sanctos»—возлѣ святыхъ; «ad martyres»—возлѣ мучениковъ; или «ante»—передъ, «supra»—надъ, «retro»—сзади—«sanctos», святыхъ.

Подобныя гробницы должны были стоить иногда довольно дорого, особенно если ихъ приходилось высѣкать въ мѣстахъ неудобныхъ. Но препятствія не останавливали христіанъ, и когда въ бокахъ комнатъ не

можно только, когда будетъ доказано, что во всѣхъ вышеприведенныхъ случаяхъ ampulla была наполнена кровью, а не какою либо другою жидкостію. Очень вѣроятно, что иногда за вещаніемъ этой святыни въ сосудъ наливали святую воду, масло изъ лампъ, горящихъ у могилъ умершихъ за вѣру, и вино евхаристіи; послѣднее высыхая оставляетъ также осадокъ темнаго цвѣта. Но сдѣлать можно утверждать, что это случалось именно каждый разъ, когда ampulla была присоединена къ гробницѣ христіанина какимъ образомъ не мученика.

было свободнаго пространства для новаго loculus, то его высѣкали въ сосѣдней галереѣ, но на надписи не забывали упомянуть, что онъ принадлежитъ къ такому то cubiculum, гдѣ похороненъ мученикъ, дабы хотя номинально получить то, чего нельзя было достигнуть на дѣлѣ.

Такъ какъ послѣ торжества церкви выкапываніе новыхъ галерей стали по немногу оставлять въ катакомбахъ и всѣ работы въ нихъ были направлены только на то, чтобы устроить семейный склепъ или вырубить loculus въ мѣстахъ уже прежде занятыхъ, то это неминуемо привело бы со временемъ къ окончательному разворенію подземныхъ кладбищъ. Уже въ четвертомъ столѣтіи могильщики (fossores), торговавшіе мѣстами въ катакомбахъ, начали производить въ нихъ самыя неправильныя работы и разширенія, причинявшія большой вредъ ихъ прочности. Папа Дамазъ (366—384), котораго можно назвать хранителемъ римскихъ святынь, положилъ предѣлъ этому злоупотребленію; онъ особенно любилъ катакомбы и построилъ въ нихъ много поддержекъ, сводовъ, лѣстницъ и луминарій; слѣды его строительной дѣятельности до сихъ поръ еще видны въ подземномъ Римѣ. Онъ не воздвигалъ надъ кладбищами разрушительныя для нихъ базилики и открылъ много гробницъ мучениковъ, заваленныхъ христіанами во время послѣднихъ гоненій и погребенныхъ подъ грудою камней и земли. Въ особенныхъ объяснительныхъ надписяхъ этотъ папа описываетъ, часто стихами, подвиги героевъ христіанской вѣры и иногда указываетъ на работы, произведенныя имъ для украшенія и возстановленія ихъ гробницъ. *)

Никто не имѣлъ столько права покоиться подлѣ праха мучениковъ, въ катакомбахъ Каллиста, гдѣ уже лежали многіе изъ его предшественниковъ, какъ папа Дамазъ; но онъ не хотѣлъ сдѣлать для себя то, что не дозволялъ другимъ, и въ надписи, которая была помѣщена имъ въ катакомбѣ Каллиста возлѣ гробницъ нѣсколькихъ папъ и мучениковъ третьяго столѣтія, отказывается отъ этой чести, говоря, что очень желалъ бы лежать въ сосѣдствѣ святыхъ, но боится этимъ обезпокоить ихъ прахъ. Въ другой надписи, по всей вѣроятности пятаго столѣтія,

*) Достойно замѣчанія, что всѣ до сихъ поръ открытыя надписи, сочиненныя папой Дамазомъ, вырѣзаны на мраморныхъ плитахъ особеннымъ очень красивымъ шрифтомъ, постоянно тѣмъ же искуснымъ артистомъ Furius Dionysius Filocalus. Оригинальная форма буквъ этихъ эпиграмическихъ памятниковъ, которая встрѣчается исключительно только въ дамазіяновскихъ надписяхъ, не разъ показывала Rossi путь къ историческимъ гробницамъ.

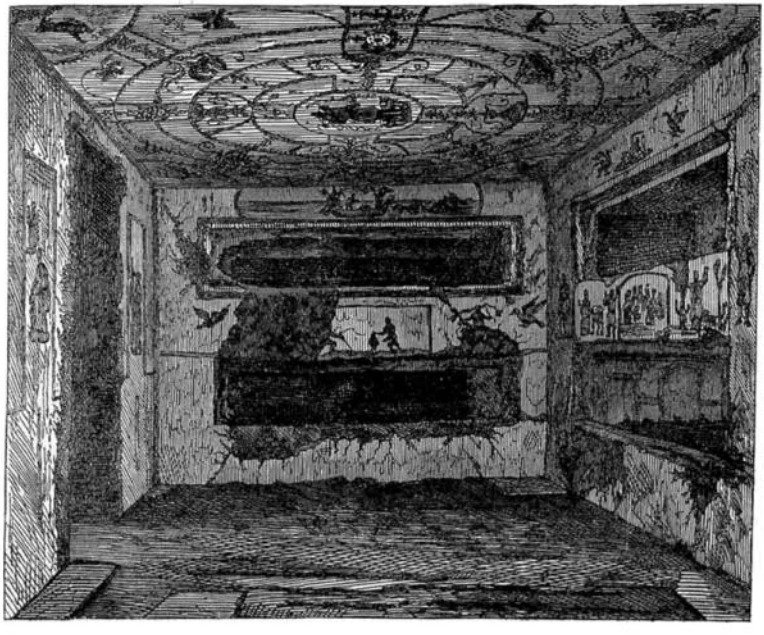
найденной въ древней базиликѣ св. Лаврентія, in Campo Verano, не далеко отъ римскихъ стѣнъ, архидіаконъ Sabinus говоритъ, что какъ служитель алтаря онъ часто приближался къ священному престолу при жизни, но не смотря на это, желаетъ быть похороненъ воздѣ дверей церкви; потому что не матерьяльнымъ соприкосновеніемъ съ прахомъ мучениковъ слѣдуетъ приближаться къ нимъ, а подражаніемъ при жизни ихъ подвигамъ и ихъ добродѣтелямъ. Нельзя не признать справедливости мнѣнія архидіакона Сабина, и если бы вѣрующіе въ четвертомъ и пятомъ столѣтіи были его мнѣнія, то сохранили бы намъ много интересныхъ памятниковъ первоначальнаго христіанскаго искусства.

XVI.

Комнаты, находящіяся въ катакомбахъ и называемыя cubicula, о которыхъ мы уже нѣсколько разъ говорили, также высѣчены въ туфѣ и соединены съ галереями посредствомъ дверей. Они составляютъ продолженіе кладбища и въ бокахъ ихъ устроены горизонтальныя ниши (loculi) въ нѣсколько ярусовъ или гробницы формы аркосоліумъ (arcosolium). У Римлянъ-язычниковъ cubicula назывались покои, назначенные для отдохновенія и сна; первые христіане дали это названіе своимъ погребальнымъ комнатамъ, вѣроятно желая этимъ выразить, что въ нихъ спали умершіе въ ожиданіи великаго дня воскресенія. Cubicula въ катакомбахъ по большей части бываютъ квадратныя, но встрѣчаются также круглыя, полукруглыя, треугольныя, многоугольныя и т. д. Эти комнаты не были многочисленны въ подземныхъ кладбищахъ Рима. P. Marchi въ восьмой части катакомбъ св. Агніи возлѣ дороги Nomentana, приблизительно въ двухъ миляхъ отъ Рима, насчитываетъ ихъ до шестидесяти. Между cubicula слѣдуетъ различать тѣ, которыя устроены частными людьми и были первоначально семейными склепами, и выкопанныя церковью, когда подземныя кладбища перешли въ ея руки; первыя многочисленнѣе, почти всегда древнѣе послѣднихъ и невелики.

На рисункѣ № 11, взятомъ изъ сочиненія G. B. de Rossi, Roma Sott. Crist. T. II, представленъ cubiculum катакомбъ Каллиста по всей вѣроятности втораго столѣтія; его стѣны украшены фресками по стуку, изображающими различные христіанскіе символы и легенды; въ бокахъ его высѣчены горизонтальныя гробницы правильныхъ и хорошихъ размѣровъ; плиты, находившіяся у ихъ отверстія, выбиты. Комнаты,

Рис. 11.



выкопанныя церковью для собраній вѣрующихъ и для совершенія религіозныхъ обрядовъ, занимаютъ часто своей высотой нѣсколько этажей катакомбныхъ галерей и такъ велики, что въ нихъ могутъ помѣститься до восьмидесяти человѣкъ. По серединѣ ихъ часто стоялъ престолъ, а въ глубинѣ въ особенной нишѣ кресло епископа. Онѣ назывались крип-

тами (cripta) и почти всегда были двойныя, раздѣленныя галереей катакомбъ; или же состояли изъ нѣсколькихъ cubicula, въ расположеніи которыхъ можно замѣтить, что однѣ назначались для женщинъ, другія для мужщинъ. Это обыкновеніе раздѣлять оба пола еще долго потомъ продолжалось въ христіанской церкви, и въ нѣкоторыхъ мѣстахъ Востока сохранилось до нашихъ дней. Многіе археологи предполалаютъ, что для оглашенныхъ находились также отдѣльныя мѣста въ криптахъ, выкопанныхъ церковью. Есть въ самомъ дѣлѣ cubicula какъ бы нарочно отдѣленныя отъ остальныхъ; но были ли они назначены для оглашенныхъ—рѣшить трудно.

Въ катакомбахъ св. Агнія открыта группа комнатъ, которая можетъ дать вполнѣ удовлетворительное понятіе о формѣ и расположеніи этихъ подземныхъ церквей или первобытныхъ мѣстъ собранія вѣрующихъ. Криптъ, о которомъ мы говоримъ, состоитъ изъ пяти небольшихъ квадратныхъ комнатъ, или cubicula, почти одинакой величины, расположенныхъ въ одну линію и сообщенныхъ между собою посредствомъ большихъ дверей или отверстій. Въ одномъ изъ крайнихъ cubicula было мѣсто, гдѣ совершалось богослуженіе и откуда вѣроятно говорились проповѣди (presbyterium); его видно изъ остальныхъ комнатъ, и противъ него въ особенной нишѣ помѣщено кресло или сидѣнье, епископа, высѣченное въ туфѣ; вдоль стѣнъ съ двухъ сторонъ оставлено небольшое возвышеніе формы скамейки, можетъ быть для духовенства. Престолъ этой церкви вѣроятно былъ подвижной деревянный, переносимый съ мѣста на мѣсто; но крайней мѣрѣ слѣдовъ постояннаго престола тутъ нигдѣ не видно, и онъ не могъ находиться, какъ обыкновенно, въ нишѣ arcosolium, противъ входа въ cubiculum, потому что тутъ стояло кресло епископа. Галерея проходитъ между третьей и четвертой комнатой, отдѣляя двѣ послѣднія; къ нимъ вела прежде особенная лѣстница, такъ что не безъ нѣкотораго основанія можно предположить, что тутъ собирались женщины, тогда какъ два другихъ cubicula, находящіяся ближе къ той комнатѣ, гдѣ происходило богослуженіе, гдѣ видно кресло епископа и мѣсто духовенства, были назначены для мужчинъ. Длина всего ряда кубикулъ вмѣстѣ съ шириной галереи, раздѣляющей ихъ, приблизительно 46-ть футовъ; нѣсколько luminaria проводили въ нихъ свѣтъ и возобновляли воздухъ. P. Marchi предполагаетъ, что этотъ криптъ былъ выкопанъ въ концѣ втораго или въ началѣ третьяго столѣтія; въ немъ не нашли живописи, но видны архи-

тектурныя украшенія, остатки мраморныхъ плитъ, которыми прежде были выложены полы, ниши для статуй и колоны между комнатами, оставленныя въ туфѣ и покрытыя стукомъ. Другой подобной группы подземныхъ комнатъ, въ которой такъ ясно выказывается приспособленіе къ богослуженію, до сихъ поръ еще не открыли; но часто видны возлѣ arcosolia, служившихъ престолами, мѣста для духовенства и кресла епископовъ. Cubicula, назначенныя для крещенія, также находятся въ катакомбахъ, и до сихъ поръ еще можно видѣть въ нихъ слѣды работъ, чтобы собрать сточную воду въ одно мѣсто. Въ подземномъ кладбищѣ Pontianus нашли четыреугольную комнату съ углубленіемъ по серединѣ, которое вѣроятно служило купелью; фреска, находящаяся тутъ и изображающая крещеніе Спасителя, оправдываетъ это предположеніе.

Впослѣдствіи христіане, строя свои храмы на поверхности земли, часто давали имъ форму языческихъ базиликъ, но можно сказать, что еще въ катакомбамъ развились тѣ архитектурныя раздѣленія и части, которыя приспособили базилики къ совершенію религіозныхъ обрядовъ и измѣнили ее, на сколько это было нужно для потребностей и обычаевъ христіанъ того времени.

Стѣны и потолки катакомбныхъ комнатъ, иногда плоскіе, иногда сферическіе, не рѣдко расписаны фресками и вообще болѣе обыкновенныхъ галерей и криптъ, вырытыхъ церковью, украшены стѣнною живописью, колоннами вырубленными въ туфѣ и другими архитектурными элементами; послѣдніе представляютъ иногда хорошіе размѣры и напоминаютъ работы цвѣтущаго времени римскаго художества; но это еще съ бо́льшимъ основаніемъ можно сказать про фрески катакомбъ,—нѣкоторыя изъ нихъ поражаютъ своимъ сходствомъ съ произведеніями римскаго искусства и до того приближаются къ нимъ, что глазъ, не привыкшій узнавать въ формахъ классическаго стиля выраженіе христіанскихъ догматовъ и идей, едва ли отличитъ ихъ отъ той игривой стѣнной живописи, которая украшаетъ дома и храмы въ открытой Помпеѣ. Присутствіе подобныхъ памятниковъ въ катакомбной комнатѣ помогаетъ опредѣлить время ея устройства, но вмѣстѣ съ тѣмъ доказываетъ, какъ нельзя положительнѣе, что христіанское искусство въ Римѣ появилось въ одно время съ распространеніемъ ученія Спасителя. Едва ли можно болѣе сомнѣваться въ этомъ. Въ той части римскихъ катакомбъ, которая уже открыта и изслѣдована, есть фрески принадлежащія несомнѣнно къ концу перваго или началу втораго столѣтія, и мнѣніе, что подземныя гробницы

первыхъ христіанъ были скрыты и бѣдны, что украшенія, стѣнная живопись и произведенія скульптуры, найденныя въ нихъ, работа послѣдующихъ столѣтій, что фигуративныя изображенія постепенно, какъ бы тайкомъ и противъ принятаго обычая, были введены въ христіанскую общину въ Римѣ, совершенно опровергнуто сколько послѣдними открытіями, столько же и болѣе тщательнымъ изученіемъ памятниковъ уже извѣстныхъ прежде. Не преувеличивая можно сказать, что чѣмъ древнѣе cubiculum, чѣмъ ближе онъ къ апостольскому періоду, тѣмъ многочисленнѣе произведенія искусства, украшающія его, тѣмъ свободнѣе и богаче типами и манерой выраженія религіозныя фигуры и сцены, представленныя на его стѣнахъ, не говоря уже про ихъ художественное достоинство, которое понижается съ каждымъ десятилѣтіемъ. Цвѣтущее состояніе языческаго искусства, какъ справедливо замѣчаетъ G. B. de Rossi, въ царствованіе Флавіевъ, Траяна, Адріана, Антониновъ, многочисленность живописцевъ и скульпторовъ, работавшихъ въ это время въ Римѣ, обращеніе въ христіанскую вѣру богатыхъ и значительныхъ лицъ, даже членовъ императорскихъ фамилій, все это было, разумѣется, какъ нельзя болѣе благопріятно рождающемуся христіанскому художеству. Напротивъ, упадокъ искусства въ Римѣ въ третьемъ и четвертомъ вѣкѣ, возрастающая дороговизна работы художниковъ, рѣдкость ихъ, постоянное уменьшеніе богатства страны и общественнаго благосостоянія; наконецъ гоненія болѣе частыя и особенно болѣе послѣдовательныя въ третьемъ столѣтіи, чѣмъ въ два предъидущія, все это не могло не отразиться невыгоднымъ образомъ и на памятникахъ катакомбъ. Мы увидимъ дальше, что подъ вліяніемъ особенныхъ обстоятельствъ христіанскіе ипогеи пользовались бо́льшею безопасностію въ началѣ періода, предшествовавшаго торжеству церкви, чѣмъ въ концѣ его, и живопись христіанская потому съ большею свободою могла изображать библейскія сцены и евангельскіе сюжеты, вообще дѣятельность ея была менѣе стѣснена въ началѣ перваго столѣтія и во второмъ, чѣмъ въ третьемъ и въ первыхъ годахъ четвертаго. Можно потому сказать, что если христіанская вѣра съ каждымъ годомъ распространялась все болѣе и болѣе, пріобрѣтая силу и вліяніе, то въ то же время пропадали благопріятныя условія развитія ея искусства; оно шло къ упадку, и рамка его дѣятельности постепенно суживалась. Все это приводитъ насъ къ заключенію, что у первыхъ христіанъ вовсе не было того удаленія, того отвращенія отъ художества и пріемовъ его, которое въ нихъ до сихъ поръ предполагали. Памятники

самыхъ ранних временъ и общій характеръ ихъ въ послѣдующіе вѣка доказываютъ намъ это. Въ третьемъ столѣтіи, напримѣръ, въ христіанскихъ религіозныхъ изображеніяхъ встрѣчаются фигуры не только прямо перенятыя у міра классическаго, но часто сохранившія въ новой религіи то символическое значеніе, которое они имѣли у язычниковъ, фигуры, сдѣлавшіяся уже очень обыкновенными въ христіанскомъ искусствѣ и получившія въ немъ права гражданства. Нельзя потому сказать, что подражаніе началось лишь въ третьемъ столѣтіи. Это, какъ мы уже сказали, только одно заимствованіе формъ, для выраженія новый идей, но оно проявляется съ самыхъ раннихъ временъ распространенія ученія Спасителя въ Римѣ. Въ надписяхъ, въ символическихъ изображеніяхъ, въ обычаяхъ первыхъ христіанъ, въ ихъ религіозныхъ обрядахъ и церковныхъ церемоніяхъ, всюду мы встрѣчаемъ слѣды этого заимствованія. Какимъ же образомъ можно предположить, что первые христіане въ Римѣ, съ отвращеніемъ смотря на все, что напоминало имъ язычниковъ, ихъ предразсудки и вѣрованія, удалялись отъ фигуративныхъ изображеній, и не имѣли искусства, но что слѣдующія за ними поколѣнія начали перенимать классическія формы для выраженія своихъ стремленій, вѣрованій и надеждъ, начали украшать гробницы фресками и скульптурными работами языческаго характера. Такая быстрая перемѣна, такой внезапный переворотъ лишены всякой вѣроятности. Слѣдуетъ скорѣе заключить, что моментъ принятія христіанской вѣры не имѣлъ оттѣнка аскетизма, не выразился тою нетерпимостію, столь несвойственною вообще первымъ христіанамъ, которую одновѣрцы ихъ послѣдующихъ столѣтій стараются имъ приписать. Изучая памятники и надписи христіанъ въ катакомбахъ, нельзя представить себѣ иначе нравственнаго состоянія вѣрующихъ этого времени, какъ стремленіемъ необыкновенно чистаго и поэтическаго характера, можетъ быть не очень ясно опредѣленнаго и не вполнѣ установленнаго догматически, но идеальнаго, возвышеннаго, преисполненнаго любви и примирительныхъ чувствъ, вдохновленнаго великимъ ожиданіемъ втораго пришествія и несокрушимой вѣрой, выраженной самымъ нѣжнымъ и трогательнымъ образомъ, безъ оттѣнка исключительности и нетерпимости. Идеи аскетизма, ненависти къ жизни и къ ея радостнымъ проявленіямъ, убіенія плоти начали появляться въ Римѣ съ четвертаго столѣтія, и перешли туда съ Востока; до этого времени мы не видимъ выраженія ихъ въ искусствѣ римскихъ христіанъ; напротивъ чѣмъ древнѣе памятники катакомбъ, тѣмъ сильнѣе проявляется ихъ

веселый, одушевленный, граціозный, живой, но вмѣстѣ умилительный характеръ, тѣмъ свободнѣе пониманіе и передача сюжета религіозной сцены.

Очень вѣроятно, что Евреи, принявшіе христіанство, перенесли въ новую религію свое традиціональное удаленіе отъ фигуративныхъ изображеній, и что христіанское ученіе, вышедшее въ Римѣ изъ синагоги *), въ самомъ началѣ своего распространенія удержало нѣсколько еврейскій характеръ, враждебно смотря на искусство, и удаляясь отъ изображенія божества, запрещеннаго закономъ Моисея. Но этотъ періодъ, если и допустить его существованіе, былъ непродолжителенъ; по крайней мѣрѣ въ надписяхъ, въ живописи и скульптурѣ катакомбъ не только не видно прямаго отраженія еврейскаго вліянія, но даже легенды этого народа, принятые христіанами, начинаютъ выражать въ ихъ искусствѣ совершенно новыя, чисто христіанскія идеи. Притомъ мы видѣли, что въ своихъ катакомбахъ Евреи употребляли фрески и другія украшенія въ языческомъ вкусѣ, на гробницахъ ихъ надписи сдѣланы на греческомъ языкѣ, и элементы классической культуры преобладали въ ихъ средѣ, по крайней мѣрѣ, что касается еврейской колоніи Рима. Слѣдовательсно если они и дали долю своего характера христіанству, въ минуту его появленія въ Римѣ, то все таки не могли внушить ему удаленія отъ фигуративныхъ изображеній, котораго не имѣли сами **).

Желаніе видѣть представленіе своихъ религіозныхъ стремленій, надеждъ и вѣрованій красками и пластическими формами, какъ нельзя болѣе естественно въ людяхъ, жившихъ въ средѣ преисполненной любовью ко всему изящному, принадлежавшихъ по своимъ художественнымъ инстинктамъ къ міру классическому, въ которомъ фигуративныя искусства были столь же обыкновеннымъ, столь же дѣйствительнымъ способомъ передачи мысли и выраженія не только чувствъ, но и отвлеченныхъ понятій и идей того времени, какъ и самая рѣчь ***).

---

*) Этимъ я хочу сказать, что первыя проповѣдники, равно какъ и большинство первыхъ послѣдователей ученія Спасителя въ Римѣ были Евреи.

**) Гораздо продолжительнѣе былъ періодъ греческій въ Римѣ христіанскомъ. Въ началѣ третьяго столѣтія языкъ греческій былъ во всеобщемъ употребленіи въ римской церкви, на немъ молились и писали надписи; только впослѣдствіи онъ мало по малу сталъ уступать мѣсто латинскому языку.

***) До сихъ поръ нашли только очень ограниченное число статуй, которыя можно отнести къ первымъ тремъ вѣкамъ христіанскаго искусства (они представляютъ пре-

Духовныя власти не противились этому, писатели церкви и главы ея, осуждавшіе всякое произведеніе искусства, но особенно изображеніе божественныхъ лицъ и священныхъ легендъ и возставшіе противъ подобнаго, по ихъ мнѣнію, преступнаго подражанія язычникамъ, какъ напримѣръ Климентъ Александрійскій, Тертуліанъ, Оригенъ и т. д., принадлежали не Италіи, а симетическому Востоку и Африкѣ, т. е. тѣмъ странамъ, гдѣ изображеніе божества было запрещено религіями нѣкоторыхъ народовъ, гдѣ вообще никогда не проявлялось влеченіе къ выраженію чувствъ и мыслей живописью и пластическими формами, которое постоянно преобладало въ Греціи и Италіи. Описаніе первобытныхъ христіанскихъ памятниковъ, фресокъ и саркофаговъ и объясненіе надписей, на которыя упираются выше изложенныя мнѣнія, удалитъ насъ отъ исторіи происхожденія и постепеннаго образованія катакомбъ,—послѣдней посвящена вторая половина этой книги.

Въ отдѣлѣ исторіи христіанскаго искусства мы снова возвратимся къ предмету, о которомъ считали не лишнимъ сказать нѣсколько словъ, окончивъ описаніе архитектурныхъ формъ катакомбъ, ихъ комнатъ, галерей и гробницъ.

имущественно добраго пастыря), тогда какъ напротивъ многочисленныя памятники стѣнной живописи этого періода, открытые въ катакомбахъ; изъ этого обыкновенно заключаютъ, что первые христіане Рима предпочитали изображать Спасителя, Богоматерь и святыхъ живописью, избѣгая статуй, потому что эти послѣднія болѣе чѣмъ фрески напоминали имъ языческихъ боговъ. Въ этомъ нельзя сомнѣваться, но не слѣдуетъ однако упускать изъ вида, что большая часть символическихъ сценъ и фигуръ всего чаще представленныхъ первыми христіанами, какъ напримѣръ жертвоприношеніе Исаака Авраамомъ, воскресеніе Лазаря, исцѣленіе разслабленнаго и т. д. могли быть исполнены только живописью или въ барельефахъ, никакъ не отдѣльными статуями, и что вообще идеи вдохновляющія христіанскія религіозныя изображенія, равно какъ и всѣ особенности ихъ внутренняго характера, болѣе способны быть выражены красками, чѣмъ пластическими формами. По этой же причинѣ живопись первенствовала надъ скульптурой въ Италіи въ эпоху возрожденія.

ОТДѢЛЪ ВТОРОЙ.

I.

До Константина катакомбы имѣли различную участь; но ошибочно было бы предполагать, что онѣ постоянно сохраняли скрытый и таинственный характеръ, что существованіе ихъ не было извѣстно властямъ и римскому обществу, и наконецъ, что всѣ гоненія христіанъ простирались также на ихъ гробницы и памятники. Были причины, помогавшія образованію катакомбъ, были обстоятельства, создававшія имъ родъ законнаго существованія. Судьба ихъ разумѣется часто зависѣла оттого, на сколько были терпимы сами христіане; но преслѣдованія первыхъ двухъ столѣтій не касались кладбищъ, и останавливались у предѣла ихъ.

Отдѣльные семейные христіанскіе склепы (пункты, отъ которыхъ пошли подземные ходы и разрослась сѣть катакомбныхъ галерей) начались въ Римѣ въ первые года распространенія христіанства, и могли существовать тамъ на томъ же основаніи, какъ и гробницы другихъ вѣрованій. Мы уже видѣли, что послѣдователи восточныхъ поклоненій могли, исключая короткихъ періодовъ гоненій, безпрепятственно совершать въ Римѣ религіозные обряды и хоронить согласно принятому ими обычаю. У нихъ были свои священники, храмы, имѣнія, свои привилегіи, доходы, богатства, и римскія власти въ большинствѣ случаевъ относились къ нимъ съ величайшею осторожностію. Христіане, которыхъ при ихъ появленіи смѣшивали съ Евреями, подобно послѣднимъ, могли имѣть свои подземелья, и уваженіе Римлянъ язычниковъ къ гробницамъ всѣхъ народовъ и вѣрованій должно было не мало помогать началу и развитію христіанскихъ катакомбъ.

Въ древнемъ Римѣ гробницы находились подъ покровительствомъ особенныхъ законовъ. Мѣсто, гдѣ былъ похороненъ человѣкъ, гдѣ лежалъ его прахъ, считалось священнымъ, было неотчуждаемо и исключалось

изъ какой бы то ни было торговли. Этой привилегіей пользовались не только самое зданіе, гдѣ хранились остатки покойника, ипогей и находившаяся надъ нимъ земля, но даже значительныя участки, присоединенные къ гробницѣ вмѣстѣ съ постройками для совершенія погребальныхъ пиршествъ, для помѣщенія сторожей, для сжиганія тѣла *) и т. д. Въ центрѣ подобнаго участка обыкновенно строили самый монументъ, подъ нимъ иногда выкапывали ипогей; кругомъ простиралась присоединенная къ нему земля, дальше находилось то, что называли cedere monumento, т. е. второстепенныя зданія, поля, огороды, сады и т. д. Если эти послѣднія не имѣли священнаго характера самой гробницы, то тѣмъ не менѣе были ея неотъемлемой частію, и одно присутствіе остатковъ умершаго въ мавзолеѣ или въ ипогеѣ дѣлало неприкосновенной землю, принадлежащую имъ. Когда она вмѣстѣ со всѣмъ, что на ней находилось, переходила въ руки другаго владѣльца, то онъ былъ обязанъ исполнять завѣщаніе основателя гробницы и давать къ ней свободный доступъ имѣющимъ на это право. Пространства эти назывались area cedens sepulchro, area adiecta monumento, и были иногда чрезвычайно обширны; великолѣпіе гробницы считалось въ древнемъ Римѣ однимъ изъ главныхъ условій роскоши, и богатые люди любили окружать мѣсто,

*) Въ послѣдніе годы нашли въ библіотекѣ города Базеля въ Швейцаріи отрывокъ конія съ надписи, которая заключала завѣщаніе и находилась у римской гробницы города Lingones (теперь Langres) въ Галліи. Въ 8-мъ или 9-мъ столѣтіи она была переписана послѣдователями школы ученаго Алькуина (Alcuin). Двѣ страницы этого списка оказались въ переплетѣ манускрипта 10-го столѣтія. Завѣщатель между прочимъ приказываетъ окончаніе *cella memoriae* (т. е. небольшаго зданія, назначеннаго для погребенія или стоящаго надъ ипогеемъ), постройка котораго уже начата, и требуетъ, чтобы при этомъ не отступали отъ плана, сдѣланнаго и одобреннаго имъ. Въ зданіи должны были поставить двѣ статуи опредѣленныхъ размѣровъ, одну мраморную, другую бронзовую, изображающихъ хозяина гробницы, а по серединѣ алтарь изъ лучшаго каррарскаго мрамора и въ немъ положить его остатки. Притомъ нужно было устроить такъ, чтобы входъ въ cella могъ быть запертъ или отпертъ по желанію, и чтобы сидѣнья, постели, даже одежда для приглашенныхъ были приготовлена въ дни поминальныхъ пиршествъ. Поля и другія владѣнія завѣщателя назначались имъ для монумента, который поручали охраненію двухъ отпущенниковъ, названныхъ поименно, и пени положены на наслѣдниковъ, если они позволятъ имъ отступить отъ своей обязанности. Наконецъ всѣ отпущенники завѣщателя должны были ежегодно вносить извѣстную сумму денегъ, на которыя въ назначенный день устроивалось поминальное пиршество у гробницы ихъ прежняго господина.

гдѣ будетъ покоиться ихъ тѣло, зданіями, деревьями, садами, виноградниками и обработанными полями.

Подобные участки, отданные подъ гробницу, были многочисленны въ Римѣ языческомъ; они находились всего чаще около большихъ дорогъ. Владѣтели ихъ иногда говорили въ надписи, что исключаютъ изъ наслѣдства землю, оставляютъ ее за собой и не позволяютъ ни грабить, ни продавать ее. Часто и звѣстныя пространства принадлежали не одной, а многимъ гробницамъ, и встрѣчаются также примѣры, что люди богатые уступали для погребенія бѣдныхъ поля и сады около ихъ великолѣпныхъ мавзолеевъ. Быть погребеннымъ внѣ семейной гробницы считалось величайшимъ несчастіемъ въ древнемъ мірѣ и большимъ преступленіемъ со стороны тѣхъ, которые лишали тѣло мѣста принадлежащаго ему по праву; умершихъ привозили изъ дальнихъ странъ, иногда съ большими издержками на родину,—это была священная обязанность ихъ родственниковъ или друзей *).

Про эти права жилища мертвыхъ говорятъ многіе писатели языческаго Рима **); они опредѣлены также и надписями, въ которыхъ даны размѣры, сдѣлано описаніе и иногда начерченъ планъ гробницы съ землями присоединенными къ ней, съ ея садами, полями, съ ея зданіями и другими второстепенными монументами ***); если былъ вырытъ склепъ, и

---

*) Въ Аѳинахъ законъ предписывалъ подъ страхомъ смертной казни погребеніе мертвыхъ; и при избраніи гражданъ въ высшія должности республики прежде всего освѣдомлялись, выказали ли они должное уваженіе къ праху умершихъ родителей, и устроили ли имъ приличную гробницу.

**) Такъ напримѣръ въ одной изъ сатиръ Горація мы находимъ: „Mille pedes in „fronte trecentos cippus in agrum Hic dabat, haeredes monumentum ne sequeretur“, т. е. этотъ полустолбъ назначалъ тысячу футовъ длины и триста ширины, объявляя, что монументъ не перейдетъ къ наслѣдникамъ.

***) Въ Помпеѣ открыта гробница фамиліи Nistacidia, въ надписи которой обозначена длина и ширина земли, присоединенной къ монументу. Особенно замѣчательна въ этомъ отношеніи надпись, или лучше сказать, планъ языческаго погребальнаго монумента; онъ начерченъ на мраморной плитѣ, которая была найдена въ катакомбахъ и вставлена христіанами къ отверстію loculus. Теперь она находится въ музеѣ города Урбино. На этомъ планѣ съ большими подробностями обозначенъ самый монументъ, сколько можно судить, очень богатый, земли, сады окружающіе его, двѣ дороги, къ которымъ они примыкаютъ, зданія второстепенныя усаженныя деревьями и мѣсто для сторожей; отдѣлена земля, присоединенная къ гробницѣ, „agrae adiectae“, отъ той, которая принадлежитъ ему; эта послѣдняя не воздѣлана, тогда какъ первая обработана. Указано также пространство, или отданное благосклонно „ex indulgentia“

дѣло шло о монументѣ съ подземельемъ, т. е. илогеемъ (monumentum cum hypogæo), то и эта подробность упомянута въ надписи хозяиномъ, желавшимъ послѣ смерти остаться владѣтелемъ своей гробницы и ея земель.

Ошибочно было бы предполагать, что однѣ языческія римскія гробницы пользовались подобнымъ уваженіемъ закона и обычая; оно распространялось и на кладбища другихъ вѣрованій; ни мѣста погребенія обществъ или товариществъ какого нибудь поклоненія или секты, ни гробницы отдѣльныхъ лицъ не были лишены этого покровительства. Кто бы то ни былъ умершій, набожный или невѣрующій, поклонялся ли онъ римскимъ богамъ или слѣдовалъ иностранному суевѣрію,—то мѣсто, гдѣ онъ былъ погребенъ, гдѣ былъ положенъ пепелъ его сожженаго тѣла, дѣлалось священнымъ, по крайней мѣрѣ согласно обыкновеннымъ законамъ, Римляне не отказывали въ погребеніи даже и казненнымъ преступникамъ, такъ напримѣръ, тѣло Спасителя было отдано Іосифу изъ Аримаеи, когда онъ пожелалъ похоронить его.

Мы увидимъ, что въ 3-мъ вѣкѣ потребовались особенные эдикты императоровъ, чтобы лишить христіанъ подземныхъ кладбищъ и запретить имъ входъ въ нихъ. Но въ первыя два столѣтія они даже и въ періоды гоненій не были поставлены внѣ закона, что касается ихъ гробницъ.

Мученики умирали казненные какъ преступники и враги общества и государства, но тѣла ихъ не были лишены погребенія *), и мѣсто, куда они были положены, пользовалось тѣми же преимуществами, тѣмъ же уваженіемъ, какъ и мавзолей или склепъ патриція и всякаго другаго знат-

---

владѣльцемъ для устройства гробницъ не столь богатыхъ, или назначенное въ продажу для этой цѣли. Полустолбики отдѣляютъ всѣ эти участки одинъ отъ другого и отъ сосѣднихъ земель. По римскимъ законамъ всякая собственность движимая или недвижимая принадлежала только живымъ, но въ видѣ исключенія умершій могъ владѣть мѣстомъ, гдѣ лежалъ его прахъ. Если кто либо, приготовивъ себѣ при жизни гробницу, дѣлалъ на ней слѣдующую надпись: „hoc monumentum haeredes non sequitur“, что означаетъ: этотъ монументъ, т. е. гробница, не служитъ наслѣдникамъ, не переходитъ къ нимъ (обыкновенно писали только первую букву каждаго слова: H M H N S), или опредѣлялъ это въ своемъ завѣщаніи, то владѣніе его вѣчнымъ жилищемъ было ему на всегда гарантировано.

*) Есть примѣры, что гонители христіанъ запрещали хоронить трупы ихъ, но это случалось очень рѣдко; въ дѣяніяхъ мучениковъ говорятъ объ этомъ, какъ о дѣйствіи необыкновенно жестокомъ и произвольномъ; это также служитъ доказательствомъ, что преслѣдованіе обыкновенно останавливалось у гробницы.

наго Римлянина. Главной причиной этого благоговѣнія въ мірѣ языческомъ передъ бренными остатками человѣка былъ суевѣрный страхъ, что духъ неуспокоеннаго умершаго будетъ тревожить живыхъ *); но тѣмъ не менѣе онъ преобладалъ въ нравахъ и обыкновеніяхъ римскаго общества, и потому дѣлался гарантіей безопосности для катакомбъ.

Ничто не препятствовало христіанамъ пользоваться правами, которыя имѣли послѣдователи другихъ вѣрованій. На видъ для язычниковъ и для римскихъ властей христіанскія гробницы, вырытыя въ скатѣ холма, подъ землею, не представляли ничего необыкновеннаго; мы видѣли, что не только у восточныхъ народовъ обитавшихъ въ Римѣ, но даже и у Римлянъ были совершенно подобныя мѣста погребенія.

Внутренность христіанскихъ ипогеевъ представляла также мало особеннаго для глаза непосвященнаго въ тайны новой религіи. Мертвые лежали въ горизонтальныхъ, высѣченныхъ въ туфѣ нишахъ, или въ саркофагахъ, точно также какъ и въ восточныхъ и языческихъ склепахъ; живопись и лѣпныя работы, украшавшія стѣны и потолки, приближались какъ нельзя болѣе къ современному классическому искусству и вообще къ манерѣ древнихъ Римлянъ расписывать и убирать погребальныя комнаты. Потому безъ преувеличенія можно сказать, что въ первыя времена христіанскія подземелья вѣроятно обращали на себя не больше вниманія, чѣмъ многочисленные ипогеи, принадлежавшіе другимъ вѣрованіямъ, и пропадали между ними.

Иногда христіане воздвигали надъ могилами мучениковъ въ честь ихъ небольшія зданія, cellæ или memoriæ martyrum **); послѣ Константина эти постройки разширились и превратились въ великолѣпныя базилики, но первоначальная форма ихъ мало отличалась отъ тѣхъ монументовъ, которыми Римляне окружали свои гробницы. Не было закона, запрещавшаго христіанамъ строить зданія погребальнаго назначенія, вы-

*) По понятіямъ древнихъ Римлянъ душа умершаго, котораго прахъ былъ лишенъ гробницы, не имѣла жилища и, блуждая непрестанно, не находя спокойствія, пугала живыхъ, причиняла имъ различнаго рода убытки, несчастія, тревоги и болѣзни, заставляя ихъ этимъ исполнить ея желаніе и сдѣлать приличное погребеніе ея тѣлу. Но мщеніе ея было направлено преимущественно противъ родныхъ и друзей, не отдавшихъ послѣдней почести ея земнымъ остаткамъ, не исполнявшихъ надгробныхъ обрядовъ, и противъ тѣхъ, которые разрушили или осквернили ея гробницу.

**) Memoria было торжественное названіе гробницъ.

капывать пещеры и хоронить въ нихъ мертвыхъ. Этого права они не были лишены даже во время гоненій первыхъ двухъ столѣтій.

Обыкновеніе присоединять къ гробницѣ значительныя пространства земли также должно было помогать образованію христіанскихъ катакомбъ, и вмѣстѣ давало имъ вполнѣ законный видъ и право на существованіе. Изучая памятники этихъ временъ, не слѣдуетъ упускать изъ вида, что христіане вовсе не стремились произвести политическій переворотъ, напротивъ, они проповѣдывали послушаніе установленнымъ властямъ, когда оно не было въ противорѣчіи съ ихъ религіозными убѣжденіями, и старались жить въ мирѣ съ правительствомъ; не удивительно потому, что если представлялся случай придать законный видъ ихъ катакомбамъ и собраніямъ, то они спѣшили воспользоваться имъ. Вотъ какъ должны были начаться въ Римѣ тѣ христіанскія подземныя кладбища, основаніе которыхъ восходитъ къ первымъ временамъ распространенія новой вѣры.

Однимъ изъ главныхъ условій устройства ипогея было постоянное владѣніе тѣмъ мѣстомъ, гдѣ его выкапывали; переходъ земли въ другія руки въ слѣдствіе наслѣдства, продажи, или конфискаціи, не только отнялъ бы у христіанъ возможность хоронить въ немъ, но и подвергалъ бы осквернению прахъ вѣрующихъ. Чтобы удержать постоянно землю въ своихъ рукахъ не было достаточно одного права собственности, на него, разумѣется, не всегда можно было положиться; но тутъ законъ римскій являлся на помощь христіанамъ,—онъ признавалъ священнымъ то мѣсто, гдѣ лежалъ прахъ человѣка, и, заставляя уважать волю основателя или перваго владѣльца гробницы, исключалъ изъ торговли и дѣлалъ неотчуждаемыми частныя или общія кладбища съ ихъ землями и постройками, къ какому бы вѣрованію не принадлежали люди похороненные въ нихъ. При началѣ распространенія новой религіи ипогей съ небольшимъ клочкомъ земли, собственность достаточнаго Римлянина, который позволялъ хоронить возлѣ себя бѣдныхъ братьевъ по вѣрѣ, можетъ быть вовсе отданный общинѣ, или пріобрѣтенный ею какимъ-либо другимъ образомъ, опредѣленный законнымъ порядкомъ и гарантированный противъ продажи, былъ достаточенъ для устройства многочисленныхъ гробницъ, тѣмъ болѣе, что ихъ можно было выкапывать около самаго монумента, точно тоже какъ и въ поляхъ и садахъ присоединенныхъ къ нему (area adiecta). Галереи съ горизонтальными нишами въ бокахъ начинались у cubicula, шли подъ землей не выходя изъ предѣловъ садовъ и полей

отданныхъ кладбищу, потому что никакимъ образомъ нельзя предположить, что христіане выкапывали ходы, и склепы въ землѣ, не составлявшей ихъ собственности. Когда наполнялись гробницами галереи верхняго яруса, вновь пріобрѣтали мѣсто или углубленіемъ его или поднятіемъ его сводовъ, но всего чаще выкапывали ниже другой этажъ.

Мы видимъ по направленію галерей въ катакомбахъ, по положенію комнатъ и способу группировать ихъ, по выбору мѣстъ для проведенія лѣстницъ, вообще по архитектурнымъ ихъ формамъ и по времени образованія каждой отдѣльной части, что эти подземныя кладбища состояли первоначально изъ самостоятельныхъ группъ, имѣвшихъ правильныя, но небольшія размѣры; что выкапываніе ходовъ пошло отъ отдѣльныхъ пунктовъ, развиваясь около нихъ, не переступая извѣстныхъ границъ; что уже при началѣ проведенія галерей имъ были положены предѣлы, и только впослѣдствіи, въ концѣ третьяго или въ началѣ четвертаго столѣтія, сѣть новыхъ и уже совершенно неправильныхъ работъ соединила эти независимыя и иногда довольно отдаленныя одна отъ другой части, присоединяя къ нимъ группы новыхъ криптъ и образуя обширную катакомбу. *)

Работы этого послѣдняго періода спутали первоначальные центры или точки отправленія подземныхъ галерей; но не смотря на это, легко отличить комнаты бывшія въ началѣ отдѣльными склепами. Это обык-

---

*) Въ началѣ образованія нипогея, т. е. въ первыя времена распространенія христіанства, работы производятся въ немъ подъ вліяніемъ другихъ условій, и имѣютъ совершенно иной характеръ, чѣмъ въ послѣдующія столѣтія. Въ комнатахъ, служившихъ началомъ и точкой отправленія подземныхъ ходовъ, и въ галереяхъ перваго яруса гробницы просторны, глубоки, хорошо размѣрены и широко распредѣлены; по всему видно, что тѣ, которые выкапывали ихъ, не скупились мѣстомъ и не щадили его. Всѣ работы, произведенныя тутъ, отличаются прочностію и даже изящнымъ вкусомъ, а матеріалы употребленные для нихъ прекраснаго качества, равно какъ и известка, служившая для вмазыванія плитъ къ отверстію loculus. Немного позже является забота о поддержаніи сводовъ въ галереяхъ и комнатахъ нипогея, уже нѣсколько утратившаго свои правильныя формы; въ loculi умышленно вставлены плиты гораздо большихъ размѣровъ, чѣмъ отверстія, которыя они закрываютъ, для того, чтобы придать нѣкоторую прочность бокамъ и потолку ходовъ. По мѣрѣ того какъ ростетъ община, увеличиваются катакомбы и соблюдается большая экономія мѣста; галереи 3-го столѣтія наполнены тѣсняющимися одна позлѣ другой нишами неправильной формы, грубой и небрежной работы, поспѣшно исполненной при помощи матеріаловъ очень плохаго качества. Въ архитектурныхъ формахъ катакомбъ обозначается съ каждымъ столѣтіемъ тотъ же постепенный упадокъ, который проявляется и въ христіанскомъ искусствѣ.

новенно небольшіе cubicula правильныхъ формъ, сообщенныя прежде съ поверхностію земли посредствомъ лѣстницъ, нисколько не скрытыхъ; галереи идутъ отъ нихъ составляя продолженіе и постепенное увеличеніе ипогея.

Всего лучше это видно въ катакомбѣ Каллиста возлѣ Аппіевой дороги, подробно изученной G. B. de Rossi и его братомъ. Если исключить изъ этого кладбища работы третьяго и четвертаго вѣка, то получатся группы галерей и комнатъ вырытыхъ не въ одномъ уровнѣ, у которыхъ не было первоначально ничего общаго, исключая ихъ сосѣдства. Каждая изъ нихъ развивается въ извѣстныхъ предѣлахъ, имѣетъ свой особенный планъ, направленіе, входъ и лѣстницу у Аппіевой дороги, свои архитектурные размѣры и отношенія къ дорогамъ, зданіямъ и монументамъ, находившимся прежде на поверхности земли. Одна группа напримѣръ отличается правильностію своихъ ходовъ; они постоянно одной высоты и пересѣкаются подъ прямыми углами; гробницы, высѣченныя въ туфѣ, просторны и задѣланы мраморными плитами; часто встрѣчаются arcosolia; комнаты (cubicula) расположены по обѣимъ сторонамъ галерей, украшеній архитектурными мотивами не видно, живопись изображаетъ одни символическіе сюжеты преимущественно передъ другими. Рядомъ съ этой группой находится другая выше или ниже сосѣдней; галереи ея узки, высоки, кривы и сплетаются въ запутанную сѣть, въ бокахъ ихъ тѣснятся loculi, задѣланные черепицами; arcosolia очень рѣдки, но часты гробницы съ четыреугольной нишей; комнаты расположены не попарно, а отдѣльно одна отъ другой, живопись или имѣетъ особенный характеръ, или ея вовсе нѣтъ, но встрѣчаются остатки пиластровъ, карнизовъ, капителей и другихъ архитектурныхъ элементовъ. Между тѣмъ по надписямъ, по фрескамъ и по историческимъ гробницамъ видно, что обѣ эти части принадлежатъ приблизительно къ одному времени. Нельзя потому не заключить, что онѣ начались независимо одна отъ другой, были выкопаны подъ вліяніемъ совершенно различныхъ условій и соединились только впослѣдствіи.

Все это доказывается также и эпиграфическими памятниками, по смыслу которыхъ видно, что христіане первоначально выкапывали погребальныя пещеры въ предѣлахъ земли, закономъ признанной за ними и составлявшей ихъ собственность. Такимъ образомъ снова подтверждается фактъ, что катакомбы были вырыты самими христіанами, а не образовались вслѣдствіе добыванія строительнаго матеріала.

II.

По криптамъ Lucina, одной изъ самыхъ древнихъ частей катакомбы Каллиста, можно прослѣдить шагъ за шагомъ, какъ образовался фамильный христіанскій иногей въ первомъ вѣкѣ, какъ потомъ онъ пустилъ отъ себя вѣтви, сдѣлавшись общимъ кладбищемъ, и впослѣдствіи соединился съ близлежащими группами, составивъ вмѣстѣ съ ними большую катакомбу. Церковные документы говорятъ намъ, что прежде это былъ отдѣльный крипть, и въ самомъ дѣлѣ ходы и комнаты его, вырытыя не въ одномъ уровнѣ съ сосѣдними галереями кладбища Callisto, преднамѣренно были отгорожены отъ послѣднихъ особенными работами и часто мѣняютъ направленіе или вдругъ прерываются, чтобы не встрѣтиться съ ними.

Кому первоначально принадлежала подземная гробница превратившаяся впослѣдствіи въ крипты Lucina, кто былъ ея основатель и первый владѣтель? на эти вопросы можно отвѣчать пока только предположеніями. Въ преданіяхъ церкви сохранилась память многихъ богатыхъ и знатныхъ женщинъ называвшихся Lucina, которыя, принявъ вѣру Спасителя, содѣйствовали ея распространенію, и помогали существованію христіанской общины въ Римѣ. Можно сказать, что непрерывный рядъ матронъ этого имени идетъ отъ апостольскихъ временъ до послѣдняго гоненія. Слѣды ихъ благодѣяній встрѣчаются также и въ исторіи катакомбъ. Такъ напримѣръ извѣстно, что земля, гдѣ вырыта катакомба Callisto, была собственность христіанки Lucina.—Вотъ что знаютъ о происхожденіи этого замѣчательнаго кладбища, въ составъ котораго въ послѣдствіи вошли крипты Lucina. Въ милѣ приблизительно отъ стѣнъ Рима, въ право отъ консулярной Аппіевой дороги, нашли эпитафіи и колумбаріи первыхъ временъ имперіи, принадлежавшія членамъ фамиліи Cæcilii и ихъ отпущенникамъ; недалеко отъ Рима, также у Аппіеваго пути находились согласно Цицерону монументы и гробницы фамиліи Cæcilii Metelli. *) Въ этихъ самыхъ мѣстахъ развивается подъ

*) Отъ нихъ осталась развалины великолѣпнаго мавзолея Caecilia Metella, дочери Metellus Creticus, жены тріумвира Красса.

землей катакомба Callisto, и многія изъ ея галерей начинаются у фамильныхъ христіанскихъ склеповъ, гдѣ въ послѣднее время открыты надгробныя надписи съ именами Cæcilii Cæciliani *). Не безъ основанія можно потому предположить, что первоначальныя гробницы эти были выкопаны въ землѣ принадлежавшей gens Cæcili и что тутъ схоронили членовъ этой фимиліи принявшихъ христіанство. Въ началѣ третьяго столѣтія, т. е. въ тѣ времена, когда катакомбы стали переходить въ руки церкви, папа Зеферинъ поручилъ Каллисту, будущему своему пріемнику, управленіе подземнымъ кладбищемъ возлѣ Аппіевой дороги, и оно съ тѣхъ поръ стало называться именемъ послѣдняго. Это извѣстно изъ церковныхъ документовъ; въ нихъ также называютъ катакомбу Callisto кладбищемъ Lucina (Cœmeterium Lucinae), прибавляя, что оно было выкопано въ землѣ христіанки этого имени, которая потому жила во второмъ, можетъ быть даже въ первомъ столѣтіи, и по всей вѣроятности принадлежала къ фамиліи Цециліи или была съ нею въ родствѣ. Другая Lucina въ 252 году похоронила папу и мученика Корнелія въ своемъ особенномъ подземельѣ, находившемся возлѣ кладбища Callisto, и тогда еще не соединеннаго съ нимъ. Это тотъ ипогей, о которомъ мы теперь говоримъ; послѣдняя Lucina однако не могла быть его основательницей, потому что онъ существовалъ задолго до погребенія въ немъ папы Корнелія вмѣстѣ съ другими мучениками. Но кто бы ни былъ его первоначальный хозяинъ, онъ несомнѣнно былъ вырытъ въ первыя времена христіанства.

Лѣстница удобная и просторная вела прежде съ поверхности земли къ двойному cubiculum, который былъ такъ сказать точкой исхода и самой древней частью всего ипогея, и несмотря на то, что эта семейная гробница страшно пострадала отъ разрушителей, еще можно различить ея первоначальную форму. Двѣ небольшія квадратныя комнаты находятся въ прямомъ сообщеніи между собою посредствомъ двери; въ бокахъ высѣчены просторныя loculi хорошихъ размѣровъ. Къ несчастію плиты ихъ выбиты и уничтожены, такъ что имена похороненныхъ нель-

*) Нельзя предположить, что тутъ дѣло идетъ объ отпущенникахъ (которые вышедши изъ рабства часто принимали фамиліи своихъ прежнихъ владѣльцевъ), потому что къ этимъ именамъ прибавлено vir clarissimus, clarissima foemina, puella, honesta foemina и т. д., что въ древнемъ Римѣ дѣлалось только говоря о членахъ патриціальныхъ родовъ.

зя возстановить по надписямъ. Но фрески украшающія потолки комнатъ и пространства на стѣнахъ между гробницами (написанныя на стукѣ или стукатурѣ очень хорошаго качества, какую употребляли Римляне въ первое столѣтіе имперіи) мало попорчены. Онѣ въ высшей степени интересны и очень напоминаютъ стѣнную живопись открытую въ развалинахъ термъ императора Тита и въ Помпеѣ. *) Поэтическое воззрѣніе на христіанское ученіе преобладаетъ въ нихъ надъ догматической его стороной; такъ напримѣръ, на плоскомъ потолкѣ одной изъ двухъ комнатъ, среди граціозныхъ украшеній и яркихъ красныхъ и синихъ линій и круговъ, среди гирляндъ цвѣтовъ, зелени, птицъ, крылатыхъ амуровъ, и головъ геніевъ, представлены добрые пастыри **) съ овечкой на пле-

*) Надо предполагать, что онѣ одновременны.—По мнѣнію извѣстнаго нѣмецкаго археолога Welker'a фрески двойнаго cubiculum крипт Lucina слѣдуетъ отнести къ концу перваго столѣтія. Въ отдѣлѣ христіанскаго искусства, гдѣ мы снова возвратимся къ нимъ, будутъ помѣщены хромолитографическія копіи съ нихъ.

**) Описаніе и объясненіе этого изображенія равно какъ и изслѣдованіе его происхожденія должно войти въ отдѣлъ исторіи христіанскаго искусства, но мы уже столько разъ называли добраго пастыря, что считаемъ не лишнимъ дать о немъ пока нѣкоторое понятіе. Изъ всѣхъ образовъ, въ которыхъ Спаситель являлся вѣрующимъ, изъ всѣхъ сравненій, которыя онъ любилъ дѣлать съ собою, послѣдователи его ученія въ Римѣ, избрали для искусства самое милосердное и поэтическое. „Я есмь пастырь добрый", говорилъ о себѣ Христосъ, — „Пастырь добрый полагаетъ жизнь свою за овецъ."—И когда фарисеи и книжники роптали, что онъ принимаетъ грѣшниковъ и ѣстъ съ ними, Онъ сказалъ имъ слѣдующую притчу:—„Кто изъ васъ, имѣя сто овецъ, и потерявъ одну изъ нихъ, не оставитъ девяноста девяти въ пустынѣ, и не пойдетъ за пропавшею, пока не найдетъ ея? А нашедши возьметъ ее на плеча свои съ радостію". (Отъ Луки глав. XV). Въ такомъ видѣ, т. е. добрымъ пастыремъ первые христіане изображали Спасителя съ самыхъ раннихъ временъ. Фигуру пастуха встрѣчаешь въ христіанскихъ памятникахъ апостольскихъ временъ; она повторяется впослѣдствіи безчисленное количество разъ, но чаще въ первыя три столѣтія, чѣмъ въ послѣдующія, и начинаетъ пропадать только въ шестомъ или седьмомъ вѣкѣ. Въ образѣ добраго пастыря Спаситель пока не имѣетъ постоянно одно и тоже лицо, потому что изображеніе это употребляли преимущественно въ тѣ времена, когда типъ Христа еще не успѣлъ сформироваться. Это обыкновенно молодой человѣкъ, почти юноша, лице котораго старались вдохновить любовью и добротой. Онъ безъ бороды (исключенія очень рѣдки) съ непокрытой головой, короткими волосами, и одѣтъ какъ пастухъ у древнихъ Римлянъ (нѣтъ ни одного примѣра совершенно нагого добраго пастыря) въ короткую подпоясанную тунику падающую до колѣнъ, сверхъ которой иногда наброшенъ родъ шерстянаго плаща (sagus); съ нимъ принадлежности его ремесла: посохъ загнутый у оконечности (pedum), чтобы ловить за ноги коз и овецъ, сосудъ для скопленія молока (mulcira) и свирѣль (syrinx), на которой онъ иногда представленъ играющимъ; звукомъ этого инструмента пастухи въ античномъ мірѣ сзывали овецъ передъ тѣмъ, чтобы вести

чахъ, въ вдохновленной и оживленной позѣ, какую не встрѣчаешь позже въ томъ же изображеніи, и женщины задрапированныя по античному съ поднятыми руками въ положеніи молящихся. Въ живописи этой такъ много классическаго, что современные язычники, которымъ она попадалась на глаза, не могли находить въ ней ничего необыкновеннаго, ничего достойнаго ихъ особеннаго вниманія. Другія фрески этой комнаты сохраняютъ тотъ же характеръ и представляютъ рыбъ плывущихъ и несущихъ на спинѣ корзинки съ хлѣбами, между которыми видны сосуды наполненные краснымъ виномъ (по всей вѣроятности символическое изображеніе таинства евхаристіи), *) птицъ среди цвѣтущихъ луговъ, что могло означать души праведныхъ въ вѣчномъ блаженствѣ и

ихъ въ овчарню. Но всего чаще добраго пастыря изображали въ ту минуту, когда онъ заботливо несетъ на своихъ плечахъ къ стаду заблудшую овцу, какъ читатель видитъ въ пиньеткѣ на заглавномъ листѣ книги; это рисунокъ со статуи изъ бѣлаго мрамора, немного меньше натуральной величины (она находится теперь въ христіанскомъ отдѣленіи Латеранскаго музея въ Римѣ); безъ сомнѣнія одно изъ лучшихъ произведеній христіанской скульптуры первыхъ вѣковъ, судя по стилю конца втораго или начала третьяго столѣтія; лице пастыря вдохновлено добротою и радостью, что потерянная овца возвращена стаду, и вся фигура его полна граціи и благородства. Двѣ овцы обыкновенно стоятъ по сторонамъ добраго пастыря, а во фрескахъ катакомбъ онѣ иногда окруженъ ими, одинъ изъ нихъ смотритъ на него какъ бы слушая его рѣчи, другія равнодушно щипятъ траву или отходятъ въ сторону; первыя изображаютъ вѣрующихъ, а послѣднія тѣхъ, сердца которыхъ еще не тронуты его ученіемъ. Образъ божественнаго пастуха встрѣчается безпрестанно въ христіанскихъ памятникахъ различнаго рода, въ надгробныхъ надписяхъ, во фрескахъ, въ лѣпныхъ работахъ на стеклянныхъ сосудахъ и блюдахъ, въ барельефахъ саркофаговъ, на кольцахъ, лампахъ, и т. д. Его находятъ не только въ одномъ Римѣ, но и всюду, куда въ первыя вѣка проникало христіанское ученіе. Это самое трогательное и нѣжное изъ всѣхъ изображеній Христа не только этого классическаго періода христіанскаго искусства, но и вообще всѣхъ другихъ вѣковъ, и никогда, можно сказать, представляя Спасителя не придавали ему болѣе любящаго и милосерднаго характера преисполненнаго попеченія о людяхъ и снисхожденія къ ихъ слабостямъ и заблужденіямъ.

*) Изображеніе рыбы имѣло у первыхъ христіанъ скрытое значеніе: имъ выражали исповѣданіе Спасителя, вѣру въ него, и иногда его самого; вотъ на какомъ основаніи: если взять первую букву каждаго слова слѣдующей фразы на греческомъ языкѣ „Іисусъ Христосъ сынъ Божій Спаситель“ и соединить ихъ вмѣстѣ, то получится слово ΙΧΘΥΣ, что по гречески означаетъ „рыба“. Въ христіанскихъ памятникахъ фигура рыбы повторяется безконечное число разъ, съ самыхъ раннихъ временъ и пропадаетъ только въ началѣ пятаго столѣтія; она имѣла и другія значенія, но въ томъ случаѣ, о которомъ говоримъ мы, всего вѣроятнѣе представляла символически Христа, несущаго свою искупительную кровь и свое тѣло.

т. д. Тѣ изъ моихъ читателей, которые видѣли фрески этой комнаты (ея обыкновенно не показываютъ путешественникамъ посѣщающимъ катакомбы) согласятся, что онѣ выходятъ изъ ряда обыкновенной стѣнной живописи катакомбъ и столько же граціозны и прекрасны, сколько свободны въ выраженіи христіанскихъ чувствъ и идей. Нѣтъ сомнѣнія, что мы находимся тутъ въ ипогеѣ самыхъ раннихъ, можетъ быть даже апостольскихъ временъ, и въ живописи его видимъ наивное выраженіе необыкновеннаго впечатлѣнія, производимаго на Римлянъ язычниковъ ученіемъ Спасителя.

Первоначальную величину area, или земли ипогея Lucina можно опредѣлить съ нѣкоторою точностію; она имѣла 100 римскихъ футовъ длины по фасаду и 230 ширины. Это были въ древнемъ Римѣ обыкновенные размѣры участка отданнаго подъ погребальный монументъ. Въ его предѣлахъ находилась гробница хозяина и тѣхъ, кому онъ давалъ мѣсто возлѣ себя. Галереи криптъ Lucina, начинающіяся у двойнаго cubiculum описаннаго выше, развивались, какъ теперь еще можно видѣть, не переступая извѣстныхъ предѣловъ, т. е. по всей вѣроятности границъ земли принадлежащей ипогею, area. Когда въ ходахъ перваго яруса, вырытаго высоко въ холмѣ и замѣчательнаго многочисленностію кубикуловъ хорошихъ размѣровъ, не было больше мѣста для новыхъ loculi, подъ ними провели новый этажъ гораздо обширнѣе перваго. Впослѣдствіи эти первобытныя части криптa Lucina соединились съ катакомбой Callisto, были увеличены, расширены и при этомъ потеряли свои первоначальныя формы. Нѣсколько ниже втораго этажа, въ сторонѣ, въ углубленіи, которое позже было украшено живописью византійскаго стиля, и очень посѣщаемо богомольцами, G. B. de Rossi открылъ мѣсто погребенія папы и мученика св. Корнелія, чѣмъ и опредѣлилъ время устройства криптa Lucina. *) Второй этажъ его существо-

*) Особенное обстоятельство сопровождало это открытіе. Въ концѣ 1849 го года G. B. de Rossi нашелъ въ погребѣ одного виноградника возлѣ via Appia большой обломокъ мраморной плиты, на которой увидѣлъ слѣдующія буквы неполной надписи „nelius martyr". Изъ указаній богомольцевъ можно было заключить, что не далеко отъ этого мѣста была прежде гробница папы Корнелія, который согласно съ преданіями церкви былъ похороненъ отдѣльно отъ своихъ предшественниковъ, со многими другими мучениками христіанскаго патриціальнаго рода Lucina въ ея подземельѣ. Rossi потому не замедлилъ выразить мнѣніе, что этотъ кусокъ плиты, отбитый и случайно удаленный отъ своего мѣста, принадлежалъ гробницѣ Корнелія мученика, и что надпись, вырѣзанная на немъ, содержитъ послѣднія буквы имени

валъ слѣдовательно уже раньше середины третьяго столѣтія; Корнелій умеръ въ 252-мъ году, притомъ по надписямъ съ числами сосѣднихъ loculi и по положенію того склепа, гдѣ находится эта историческая гробница, видно, что онъ былъ выкопанъ гораздо прежде 252-го года и послѣ всѣхъ другихъ комнатъ того же уровня. Можно потому предположить, что галереи втораго этажа были проведены во второмъ столѣтіи; это также доказывается и эпитафіями. Первый или верхній ярусъ имѣющій болѣе правильныя формы, чѣмъ остальные, существовалъ раньше низшихъ, обстоятельство отдаляющее его образованіе къ первымъ годамъ втораго столѣтія. Особенныя работы, произведенныя въ немъ въ серединѣ третьяго вѣка, и короткія надгробныя надписи на греческомъ языкѣ, заключающія только одно имя умершаго безъ другихъ подробностей и имѣющія характеръ большой древности, оправдываютъ подобное предположеніе. Что же касается до двойнаго cubiculum описаннаго

этого папы. Въ самомъ дѣлѣ, когда нѣсколько лѣтъ спустя въ 1852-мъ году была очищена и разрыта въ криптахъ Lucina одна изъ комнатъ втораго яруса, находящаяся именно подъ виноградникомъ, гдѣ была найдена первая часть надписи, увидѣли остальную часть плиты, съ тремя первыми буквами имени Cornelius и внизу Ep. т. е. Епископъ. Составленные вмѣстѣ, эти обломки приходились къ отверстію гробницы того же cubiculum. Такимъ образомъ опредѣлилось какъ нельзя вѣрнѣе мѣсто, гдѣ былъ погребенъ папа Корнелій, и устанавливалась точка опоры для опредѣленія времени сосѣднихъ памятниковъ и самого подземелья. Въ той же катакомбѣ Rossi открылъ мѣсто указываемое путеводителями по святымъ мѣстамъ Рима, гдѣ лежали тѣла почти всѣхъ папъ 3-го столѣтія, отъ Зефирина до Мильціада (До Зефирина папъ хоронили въ Ватиканской катакомбѣ). Это комната (cubiculum) небольшихъ размѣровъ, она была завалена до верха землей, каменьями, мусоромъ и не привлекала на себя вниманія археоловъ, предшественниковъ Rossi; верхнія части ея, всего болѣе попорченныя, не представляли ничего особеннаго, но по мѣрѣ того какъ раскапываніе шло впередъ, явились на свѣтъ остатки богатыхъ украшеній и работъ произведенныхъ послѣ торжества церкви. Стѣны ея были не разъ расписаны фресками, и наконецъ нѣсколько варварски покрыты мраморными плитами; а въ наполнявшихъ ее развалинахъ нашли капители колоннъ, пиластры, обломки саркофаговъ съ барельефами и разбитыя плиты съ надписями; составивъ послѣднія, Rossi прочиталъ имена нѣсколькихъ папъ 3-го столѣтія; эпитафіи ихъ отличаются краткостію и заключаютъ только одно имя папы безъ похвалъ или сожалѣній; къ имени папы Fabianus другая рука вѣроятно позже прибавила слово *мученикъ*. Объяснительная надпись была поставлена тутъ папой Дамазомъ въ четвертомъ столѣтіи; она указывала находившееся прежде въ этой комнатѣ епископское кресло или каменное сидѣнье Сикста II-го, на которомъ солдаты императора Валеріана отрубили голову этому папѣ, застигнувъ его вмѣстѣ съ другими христіанами въ одной изъ часовенъ (cella) надъ катакомбами Pretestato.

выше, то безъ сомнѣнія онъ древнѣе окружающихъ галерей, и время его основанія восходитъ потому къ концу перваго столѣтія.

Такимъ образомъ помимо стѣнной живописи этихъ комнатъ можно приблизительно сказать, когда они были выкопаны. Остальные ярусы галерей и кубикуловъ криптъ Lucina устроены послѣ третьяго столѣтія, имѣютъ вполнѣ характеръ поспѣшныхъ и часто небрежныхъ работъ этого времени.

Что этотъ криптъ принадлежалъ первоначально патриціальной римской фамиліи, видно по его топографическому положенію, по богатству украшеній, по остаткамъ дорогихъ мраморныхъ саркофаговъ и его надгробнымъ надписямъ. Въ послѣднихъ встрѣчаются имена значительныхъ римскихъ родовъ Cæcilii, *) Cornelii, Aemilii, а на обломкахъ саркофаговъ, которые нашли возлѣ двойнаго cubiculum украшеннаго фресками, были прочтены имена Annia Faustina, Lucinia Faustina, Acilia Vera, Annius Catus, Cæcilius Faustus, Faustinus Atticus, Pompeia Attica, Atticianus и т. д. **) принадлежащія лицамъ знатныхъ фамилій, находившихся въ союзѣ Gens Cæcilia, и родственникамъ нѣкоторыхъ императоровъ изъ Антониновъ.

Надъ криптами Lucina, въ предѣлахъ ея земли видны развалины древней постройки; это безъ сомнѣнія одно изъ тѣхъ небольшихъ зданій (memoriæ martyrum), которыя христіане еще до торжества церкви строили надъ катакомбами, и всего чаще надъ могилами мучениковъ.

Не трудно вообразить себѣ, какой видъ и какую форму должны были первоначально имѣть эти христіанскія гробницы подобныя ипогею Lucina, перешедшія впослѣдствіи въ руки церкви, до соединенія и перемѣнъ произведенныхъ въ нихъ во время гоненій второй половины третьяго столѣтія.

На поверхности столбики или невысокія стѣнки обозначали участокъ земли почти постоянно правильныхъ размѣровъ; въ предѣлахъ его находились постройки въ честь похороненныхъ и другія зданія; мѣста свободныя возлѣлывали и усаживали деревьями; подземныя работы были

---

*) Гробница св. Цециліи, открытая Rossi въ катакомбахъ Calliste, окружена могилами членовъ этой фамиліи, обстоятельство дающее право предполагать, что эта мученица была изъ рода Caecilii.

**) Между ними вѣроятно есть потомки извѣстнаго Pomponius Atticus, осторожнаго пріятеля всѣхъ сильныхъ людей его времени и замѣчательнаго всего больше своею дружбой и перепиской съ Цицерономъ.

обозначены на поверхности, и группы ходовъ и комнатъ опредѣляли въ глубинѣ земли пространство, составлявшее неотчуждаемую собственность погребальнаго монумента. Внизъ спускались иногда изъ зданія, иногда изъ срѣзанной отлогости холма, и лѣстница широкая и удобная находилась въ прямомъ сообщеніи съ одной или нѣсколькими комнатами подземелья. Каждая подобная группа гробницъ имѣла свое имя, которое часто оставалось за нею при соединеніи съ другими сосѣдними ипогеями. Потому то катакомбы въ дѣяніяхъ мучениковъ и въ другихъ древнихъ литературныхъ памятникахъ церкви названы очень рѣдко въ честь особенно уважаемаго мученика, погребеннаго въ нихъ, или по мѣсту положенія, а всего чаще именемъ лицъ неизвѣстныхъ, безъ сомнѣнія первоначальныхъ владѣтелей гробницы, и земли присоединенной къ ней, какъ напримѣръ катакомба Priscillæ возлѣ дороги Salaria nova, Praetextati возлѣ пути Appia, Domitillae возлѣ дороги Ardeatina и т. д. *). Скрывать свои ипогеи не было христіанамъ никакой необходимости, они долгое время существовали вполнѣ законно **).

III.

Устройство подобнаго склепа съ его монументами и другими постройками, съ его садами и полями, требовало большихъ издержекъ и было

---

*) Мы уже сказали, откуда происходитъ названіе катакомбы Callisto. Она съ 3-го столѣтія сдѣлалась главнымъ кладбищемъ Рима, и въ немъ начали хоронить папъ, не смотря на то, что были крипты столь же древніе и вѣроятно болѣе уважаемые, какъ заключавшіе гробницы извѣстныхъ мучениковъ. Это можетъ быть произошло въ слѣдствіе того, что катакомба Callisto, первая изъ всѣхъ христіанскихъ ипогеевъ Рима, превратилась въ кладбище общественное и перешла въ руки церкви.

**) Такимъ образомъ разрѣшается самъ собою вопросъ, приводившій долгое время изслѣдователей подземнаго Рима въ большое затрудненіе, куда могли дѣвать христіане землю набиравшуюся въ значительномъ количествѣ при прокапываніи галерей катакомбъ? Не будучи принуждены прятать ее, христіане могли спаливать этотъ матеріалъ туда, гдѣ имъ это было удобно,—въ тѣ же мѣста, куда складывали его Евреи, послѣдователи восточныхъ поклоненій, вообще всѣ тѣ, которые выкапывали около Рима ипогеи.

возможно богатому человѣку. Но не слѣдуетъ предполагать, что христіанское ученіе въ первое время своего распространенія находило послѣдователей исключительно въ низшемъ и бѣдномъ классѣ общества, между рабами, отпущенниками и ремесленниками. Нѣтъ сомнѣнія, что слова Спасителя, обладая великой утѣшительной силой, всего болѣе привлекали къ себѣ людей обиженныхъ, жизнь которыхъ шла тяжело въ сопровожденіи съ печалями, лишеніями и оскорбленіями всякаго рода. Обѣщаніе награжденія на небѣ за страданія, перенесенныя на землѣ, особенно сладко тѣмъ, кому жизнь представляетъ мало отрады. Но и въ высшихъ классахъ римскаго общества при появленіи христіанства были страданія своего рода, именно тѣ моральныя болѣзни, постоянно сопровождающія гражданскія разложенія и уничтоженіе вѣры въ божественныя силы священныя прежде. Однихъ, среди этого нравственнаго и религіознаго разстройства, удовлетворяли столько же пустыя по содержанію, сколько сложныя по формамъ таинства поклоненія персидскому богу Митра, или египетскимъ и сирійскимъ богамъ и богинямъ; другіе руководились въ жизни принципами философіи и при видѣ возрастающей неправды и постояннаго торжества ея искали опоры и утѣшенія въ идеяхъ стоицизма. Но тѣ, которыхъ религіозное стремленіе не могло быть удовлетворено пустыми мистическими формами или строгими выводами разсудка, которые чувствовали больше другихъ, и внѣ предѣловъ этого міра искали лучшее всего, что окружало ихъ на землѣ, эти люди принадлежали христіанству. Подобныя нѣжныя и страдающія сердца находились и въ высшихъ слояхъ римскаго общества, особенно между женщинами, и если ученіе Спасителя при появленіи своемъ въ Римѣ нашло большое число послѣдователей въ жилищѣ бѣдныхъ людей и рабовъ, въ притонахъ неимущихъ и въ темницахъ, то въ то же время проложило себѣ дорогу къ домамъ богатыхъ и знатныхъ фамилій, и вскорѣ проникло даже на Палатинъ, во дворецъ императора. Сами христіане должны были заботиться объ обращеніи въ свою вѣру людей достаточныхъ и вліятельныхъ, покровительство и средства которыхъ помогали существованію общины и могли защищать ее въ минуту опасности.

Извѣстно, что еще въ первомъ вѣкѣ женщины патриціальныхъ родовъ приняли христіанство и сдѣлались ревностными послѣдовательницами ученія Спасителя. Тацитъ въ своихъ Лѣтописяхъ говоритъ между прочимъ, что въ царствованіе императора Клавдія, женщина знатнаго рода Pomponia Græcina, жена Plautio побѣдителя Британцевъ, была

обвинена въ слѣдованіи иностраннаго суевѣрія. Согласно древнему обычаю ее судилъ мужъ передъ семейнымъ совѣтомъ, и не смотря на то, что Pomponia была оправдана имъ, она провела всю остальную часть своей жизни, около сорока лѣтъ, въ грусти, печали и уединеніи. Можно не безъ основанія предположить, что иностранное суевѣріе, заставляющее жить въ постоянномъ удаленіи отъ свѣта, ничто иное какъ христіанство. Открытіе въ криптахъ Lucina надгробной надписи конца втораго или начала третьяго столѣтія съ именемъ Pomponius Græcinus *), можетъ быть потомка Pomponia, даетъ нѣкоторое, хотя и слабое подтвержденіе этому мнѣнію. Болѣе достовѣрно извѣстно, что родственники Веспасіана, Домитилла и Флавій Клементъ приняли христіанство и пострадали за это въ царствованіе сына этого императора—Домиціана. Въ послѣднее время открытъ ипогей, по всей вѣроятности принадлежавшій Домитиллѣ; мы будемъ говорить о немъ ниже.

Церковные писатели сообщаютъ намъ однако далеко неполныя свѣдѣнія объ этомъ предметѣ и говорятъ мало, или вовсе не упоминаютъ о христіанахъ дворца императора, de domo Caesaris, которымъ апостолъ Павелъ посылаетъ поклонъ, о родственникахъ императора Веспасіана, упомянутыхъ выше, о сенаторѣ Апполоніи, мученикѣ при императорѣ Коммодѣ, и о многихъ другихъ лицахъ знатнаго происхожденія, пострадавшихъ за вѣру во второмъ столѣтіи. Извѣстно также, что императоръ Септимій Северъ покровительствовалъ нѣкоторымъ сенаторамъ и женамъ ихъ принявшимъ христіанство; а въ началѣ третьяго столѣтія Тертуліанъ не страшился утверждать открыто передъ лицомъ языческихъ властей, что христіане населяютъ города и наполняютъ суды, дворцы, сенатъ и т. д. Въ третьемъ вѣкѣ христіанство было принято женами, матерями, сестрами многихъ императоровъ, которыя тайно или явно слѣдовали или только сочувствовали ученію Спасителя.

Памятники катакомбъ даютъ намъ болѣе положительныя свѣдѣнія о значительности распространенія христіанства въ высшихъ слояхъ римскаго общества, чѣмъ церковная литература; такъ напримѣръ, нѣкоторыя части римскихъ подземныхъ кладбищъ, образовавшіяся несомнѣнно въ

*) Это обстоятельство и родство фамилій Caecilia и Pomponia навели G. B. de Rossi на мысль, что христіанка Lucina владѣтельница земли, въ которой былъ выполненъ первоначальный ипогей названный этимъ именемъ, можетъ быть никто иная какъ Pomponia Graecina. Но пока это, разумѣется, только одно предположеніе.

первый періодъ распространенія новой вѣры, можно даже сказать во времена апостольскія, имѣютъ вполнѣ характеръ ипогеевъ знатныхъ фамилій и могли принадлежать только людямъ очень богатымъ; это видно по обломкамъ мраморныхъ саркофаговъ, по лѣпнымъ работамъ и многочисленнымъ фрескамъ, которыя были въ нихъ открыты *), а въ надгробныхъ надписяхъ встрѣчаются имена сенаторскихъ фамилій и близкихъ родственниковъ нѣкоторыхъ императоровъ.

Богатые Римляне язычники, если они были великодушны, давали въ своемъ ипогеѣ или мавзолеѣ мѣсто кліентамъ и отпущенникамъ обоего пола, иногда и потомкамъ ихъ (libertis libertabus et posteris eorum). По многочисленнымъ надписямъ видно, что рѣдко хозяинъ гробницы желалъ покоиться въ ней совершенно одинъ, чаще онъ позволялъ хоронить возлѣ себя извѣстныхъ лицъ, вмѣняя въ обязанность своимъ родственникамъ или отпущенникамъ воздѣлывать землю кругомъ монумента, грозя проклятіемъ, если воля его не будетъ исполнена. На томъ же основаніи люди достаточные, принявшіе христіанство, могли устроивать въ своихъ обширныхъ ипогеяхъ гробницы для бѣдныхъ братьевъ общины; они имѣли на это полное право; мы видѣли, до какой степени въ этомъ случаѣ законъ покровительствовалъ волю умершихъ. Если они дѣлали это только для людей одной религіи съ ними, то подобное ограниченіе не могло удивлять и казаться необыкновеннымъ. Этому обычаю слѣдовали поклонники вѣрованій появившихся въ Римѣ раньше христіан-

*) Особенно замѣчательна въ этомъ отношеніи катакомба Priscillae возлѣ дороги Salaria Nova. Классическій стиль ея стѣнной живописи, изображающей догматы и легенды съ тою свободою въ выборѣ, пониманіи и передачи сюжета, которая была возможна только въ первыя времена распространенія новой вѣры, когда символизмъ ея не успѣлъ установиться и принять въ искусствѣ стереотипическій, неизмѣняющійся характеръ; дорогіе лѣпныя работы, напоминающія подобныя же открытыя въ термахъ Тита; особенное устройство главной комнаты не высѣченной въ туфѣ, а сложенной изъ кирпичей безъ горизонтальныхъ нишей (loculus), изъ чего видно, что она назначалась только для саркофаговъ: все это несомнѣнные признаки очень ранняго и богатаго христіанскаго ипогея. Къ тому же заключенію приходишь осматривая надгробныя надписи; онѣ очень коротки и содержатъ имя умершаго, иногда только одно апостольское привѣтствіе „Pax tecum“ (миръ съ тобою). Однѣ изъ нихъ на греческомъ языкѣ и написаны красною краской, что также представляетъ нѣкоторую особенность; другія вырѣзаны на мраморныхъ плитахъ и прекрасными формами своихъ буквъ напоминаютъ монументальный шрифтъ языческихъ римскихъ надписей перваго и втораго столѣтія.

ства. Желаніе послѣ смерти быть погребеннымъ въ средѣ своихъ единовѣрцевъ существовало и существуетъ во всѣ времена.

Въ одной надписи *), удаленной отъ своего первоначальнаго мѣста, но по смыслу которой видно, что она находилась прежде у гробницы, сказано, что хозяинъ устроилъ ее для себя, для потомковъ и отпущенниковъ обоего пола, но его религіи: «Ad religionem pertinentes meam». Къ несчастію въ надписи не объяснено, какой религіи былъ этотъ человѣкъ. Трудно предположить, что тутъ дѣло идетъ о римскомъ языческомъ поклоненіи. Множество эпиграфическихъ памятниковъ уже объяснили намъ, въ чемъ состояли права владѣтелей гробницъ въ Римѣ античномъ, но ни въ одной изъ нихъ хозяинъ ипогея, монумента, мавзолея и т. д. не дѣлаетъ этого условія, даруя мѣсто праху своихъ родственниковъ, кліентовъ и отпущенниковъ, тогда какъ въ христіанскихъ надписяхъ есть намеки и слѣды подобныхъ ограниченій. Самый смыслъ фразы приведенной выше противорѣчитъ характеру политеизма и понятію о религіи древнихъ Римлянъ; у нихъ слова «моя религія» (religio mea) не имѣли того исключительнаго значенія, которое мы привыкли придавать имъ, и выражали скорѣе набожный страхъ, строгое и точное до суевѣрія исполненіе извѣстныхъ обрядовъ для расположенія въ свою пользу божества, чѣмъ принятіе какой либо вѣры и постоянное слѣдованіе ея законамъ. Римляне не считали ложными всѣ другія вѣрованія исключая своего; они признавали и иногда перенимали поклоненія народовъ, городовъ, даже отдѣльныхъ фамилій. Такую надпись не могъ сдѣлать и членъ одного изъ тѣхъ многочисленныхъ обществъ, составляемыхъ обожателями восточныхъ богинь и боговъ. Эти товарищества не называли себя religio, и можно было не оставляя своего вѣрованія принять посвященіе въ таинства какого нибудь особеннаго поклоненія. Всего вѣроятнѣе, что слово religio означало тутъ христіанство или законъ Моисея. Если Евреи въ Римѣ и прозелиты ихъ религіи могли, какъ это намъ извѣстно, ни сколько не стѣсняясь, писать въ своихъ надписяхъ „religio judaica“, то разумѣется и имѣли право называть ее въ завѣщаніяхъ и въ другихъ законныхъ актахъ, опредѣляя условія пользованія ихъ ипогеями. Христіане также могли дѣлать это до Нерона и послѣ паденія его до гоненія Домиціана, можетъ быть даже при императорѣ Нервѣ и въ началѣ царствованія Траяна. Но рѣшить, кто именно—христіанинъ

*) Она была найдена въ Римѣ около виллы фамиліи Patrizi.

или Еврей поставилъ эту надпись, едвали возможно. Надо однако замѣтить, что она имѣетъ классическій характеръ, преобладающій въ христіанскихъ эпиграфическихъ памятникахъ и отсутствующій въ еврейскихъ. Во всякомъ случаѣ она можетъ служить доказательствомъ, до какой степени были терпимы въ Римѣ мѣста погребенія иностранныхъ вѣрованій, и какъ сильно было желаніе поклонниковъ одного Бога покоиться послѣ смерти отдѣльно, не въ смѣшеніи съ послѣдователями другихъ исповѣданій.

Христіанскіе ипогеи, когда они, превращаясь въ слѣдствіе благотворительности своихъ хозяевъ въ общія кладбища, продолжали принадлежать одному лицу, имѣли видъ частной собственности. Хотѣли ли потому христіане пользоваться правами, которыя законы римскіе гарантировали гробницамъ, приносило ли подобное покровительство имъ пользу или стѣсняло ихъ, они должны были подчиниться ему. Только въ одномъ случаѣ оно могло быть для нихъ затрудненіемъ, именно при сношеніи съ священными, или лучше сказать, духовными римскими властями, подъ надзоромъ которыхъ находились мѣста погребенія. При окончаніи постройки cella или мавзолея, при перемѣнахъ, произведенныхъ въ устройствѣ ихъ, при помѣщеніи трупа, при поправкѣ или перестройкѣ этихъ зданій, равно какъ и вообще всякаго рода гробницъ, въ глубинѣ земли или на поверхности ея расположенныхъ, необходимо было испрашивать разрѣшеніе духовныхъ языческихъ властей.

Слѣдуетъ потому предположить, что и христіане обязаны были объявлять о расширеніи своихъ ипогеевъ и перенесеніи туда умершихъ, что конечно не мало затрудняло ихъ, не потому что они боялись указать правительству на свои кладбища, а потому что всякое сношеніе съ языческими жрецами не могло ни оскорблять ихъ религіозныхъ чувствъ. Въ глубинѣ отдаленныхъ галерей они, вѣроятно, не разъ избавляли себя отъ этой непріятной формальности, но чѣмъ ближе гробницы находились ко входу въ ипогей и къ поверхности земли, чѣмъ болѣе онѣ были доступны взору каждаго, тѣмъ труднѣе и опаснѣе становилось скрывать работы и перемѣны производимыя въ нихъ. Надо однако замѣтить, что, прося разрѣшенія похоронить умершаго или увеличить число loculi и arcosolia въ подземельѣ, христіане не дѣлали ничего противнаго ихъ совѣсти, и не оскверняли себя совершеніемъ языческихъ обрядовъ. Искупительное, или вѣрнѣе, очистительное жертвоприношеніе, дѣлавшееся въ нѣкоторыхъ случаяхъ (напримѣръ если при перестройкѣ гроб-

ницы открывались или обнажались кости погребеннаго), можно было избѣжать и отклонить. За исключеніемъ этого, духовныя власти въ подобномъ случаѣ дѣйствовали въ чисто гражданскомъ смыслѣ; слѣдующій фактъ всего лучше доказываетъ это: императоръ Константъ, сынъ Константина, во время своего управленія Римомъ и Италіей, хотя и былъ христіанинъ, не измѣнилъ этого учрежденія, и оставилъ за языческими властями право разрѣшать перестройки и увеличеніе гробницъ всѣхъ религій безъ различія.

IV.

Подобная безопасность христіанскихъ гробницъ разумѣется не была постоянна, и все, что мы сказали выше, относится къ извѣстнымъ, правда очень продолжительнымъ періодамъ, но однако не ко всему времени, которое протекло отъ появленія новой религіи до признанія церкви. Въ первыя три столѣтія христіанская община въ Римѣ пережила нѣсколько эпохъ болѣе или менѣе спокойнаго существованія, терпимости и гоненій, которыя отразились въ устройствѣ и расположеніи ея катакомбъ.

Такъ какъ въ началѣ проповѣдники ученія Спасителя были Евреи, то христіяне считались римскимъ правительствомъ іудейской сектой и въ первое время раздѣляли судьбу Евреевъ. Мы знаемъ, что эти послѣдніе, ихъ вѣра, ихъ религіозныя и національныя учрежденія и обычаи не только были терпимы въ Римѣ, но даже признаны властями, и иногда пользовались ихъ покровительствомъ, какъ напримѣръ во времена Цезаря и въ царствованіе Августа. Все первое столѣтіе Іудеи жили и размножались въ Римѣ спокойно, исключая короткихъ періодовъ, во время которыхъ привилегіи ихъ, хотя не уничтоженныя совершенно, не были уважаемы. Въ царствованіе Тиберія они претерпѣли гоненіе, продолжавшееся впрочемъ не долго, и при Калигулѣ снова подверглись притѣсненіямъ; преемникъ его, императоръ Клавдій, обнародовалъ противъ нихъ эдиктъ, дѣйствіе котораго было также кратковременно, и когда въ цар-

ствованіе Нерона апостолъ Павелъ прибылъ въ Римъ, то засталъ тамъ многочисленную колонію Евреевъ, свободно совершавшихъ свои религіозные обряды *).

Гоненія Евреевъ вовсе не имѣли кроваваго характера преслѣдованія христіанъ, и ограничивались изгнаніемъ массами изъ Рима и Италіи людей этой націи и прозелитовъ ихъ религіи, но разумѣется, никто не думалъ принуждать ихъ отвергать законъ Моисея. Въ промежутки этихъ кратковременныхъ невзгодъ, выражавшихъ скорѣе личныя чувства императоровъ, чѣмъ правильное дѣйствіе законовъ, Евреи ничего не терпѣли ни отъ властей, ни отъ народа **). Религіозная пропаганда ихъ, какъ кажется, не была запрещена положительнымъ образомъ, исключая развѣ непродолжительные періоды гоненій. Извѣстно, что не смотря на презрѣніе, въ которомъ они находились у Римлянъ, число послѣдователей ихъ вѣрованія было очень значительно во всѣхъ классахъ общества; это обстоятельство было вѣроятно одной изъ главныхъ причинъ преслѣдованія Евреевъ при Тиберіи. Нѣкоторые изъ этихъ прозелитовъ окончательно принимали законъ Моисея; другіе, не исполняя всѣхъ его обрядовъ и постановленій, отвергали языческихъ боговъ и поклонялись Богу единому, Богу Авраама и пророковъ. Что это можно было дѣлать безнаказанно, свидѣтельствуютъ римскіе историки, еврейскія надписи и дѣянія апостольскія.

При появленіи своемъ въ Римѣ и въ провинціяхъ, христіане были приняты за еврейскую секту не въ слѣдствіе непониманія со стороны властей и заблужденія ихъ, какъ обыкновенно предполагаютъ, но совер-

---

*) Въ Помпеѣ нашли надпись, относящуюся къ Евреямъ либертинцамъ и ихъ синагогѣ. Въ послѣднее время увидѣли тамъ же при раскопкѣ большой улицы термъ Стабіи на стѣнѣ одной изъ комнатъ дома очень бѣдной наружности слова едва понятныя начерченныя углемъ, содержащія, согласно G. B. de Rossi, насмѣшку надъ христіанами. Это можетъ быть самый древній эпиграфическій памятникъ изъ до сихъ поръ открытыхъ, въ которомъ называютъ христіанъ, и первый слѣдъ существованія ихъ въ Помпеѣ, если въ самомъ дѣлѣ слово Christianos, какъ говоритъ G. B. de Rossi, можно было прочитать въ этой надписи, исчезнувшей отъ дѣйствія воздуха, вскорѣ послѣ того какъ ее открыли. Надо замѣтить, что директоръ раскоповъ Помпеи Ком. Фіорелли не раздѣляетъ этого мнѣнія; но другой извѣстный археологъ Неаполя Минервини, призванный въ Помпею по этому случаю, стоитъ на сторонѣ de Rossi.

**) Можно не преувеличивая сказать, что положеніе ихъ было не лучше въ Римѣ языческихъ императоровъ, чѣмъ въ средніе вѣка и даже до нашего времени въ Римѣ папъ.

шенно согласно со смысломъ законовъ и вообще правъ вѣрованій въ Римской имперіи. Когда апостолы и ихъ ученики, Іудеи по происхожденію, проповѣдывали Бога Моисея и пророковъ, и спорили въ синагогахъ, убѣждая, что ожидаемый Мессія—Христосъ Сынъ Божій, то все это не могло казаться римскимъ властямъ ничѣмъ другимъ, какъ раздоромъ догматическаго характера въ средѣ Евреевъ, въ который они не удостоивали вмѣшиваться, презирая этотъ народъ и все, что касалось его.

Подтвержденіе этого факта мы находимъ въ дѣяніяхъ апостольскихъ; такъ напримѣръ въ нихъ сказано *), что когда Іудеи привели апостола Павла передъ судилище Галліона проконсула Ахаіи, обвиняя его въ томъ, что онъ распространяетъ въ народѣ богопочтеніе несогласное съ закономъ, и когда Павелъ хотѣлъ отверзать уста, то Галліонъ сказалъ Іудеямъ: «Іудеи! если бы дѣло шло объ обидѣ или о тяжкомъ преступленіи, то я имѣлъ бы причину выслушать васъ; но когда идетъ споръ о ученіи, о именахъ и о законѣ вашемъ, то разбирайтесь сами; въ этомъ быть судьею я не хочу». И прогналъ ихъ отъ судилища.

Нѣсколько времени спустя тысяченачальникъ Клавдій Лиссій **) писалъ Феликсу правителю Іудеи, что апостола Павла обвиняютъ въ нѣкоторыхъ спорныхъ мнѣніяхъ, относящихся до закона ихъ, но что впрочемъ нѣтъ въ немъ никакой вины, достойной смерти или оковъ. Въ другомъ мѣстѣ Феликсъ ***) говоритъ о христіанскомъ ученіи: «Я узнаю о сей ереси точнѣе».—Исключая этихъ примѣровъ, въ Дѣяніяхъ апостольскихъ нѣсколько разъ ясно высказывается мнѣніе, что римское правительство въ Іудеѣ принимало христіанъ за еврейскую секту, и не считало ихъ достойными наказанія †).

Тоже самое должно было происходить въ столицѣ имперіи во времена апостольскія, и если Евреямъ не было запрещено обращать Римлянъ въ свою религію, то и христіанство могло въ первое время распространяться тамъ безъ большихъ стѣсненій. Мы видимъ въ самомъ дѣлѣ, что апостолъ Павелъ открыто цѣлые два года передъ глазами своихъ стражей проповѣдывалъ въ Римѣ ученіе Спасителя ††).

---

*) Глав. XVIII.

**) Дѣянія апостольскія гл. XXIII.

***) Дѣянія апостольскія гл. XXIV.

†) Языческіе писатели и историки точно такимъ смѣшиваютъ христіанъ съ Евреями, и признаютъ первыхъ за людей отбросившихъ вѣру отцовъ.

††) Дѣянія апостольскія гл. XXVIII.

Нѣтъ сомнѣнія, что если христіане этого времени, оскорбленные смѣшеніемъ съ Евреями, старались объяснить различіе между собою и этими послѣдними, то римскія власти, всегда очень осторожныя до того, что касалось національныхъ признанныхъ ими вѣрованій, не трудились разбирать спорные вопросы, поднятые въ синагогахъ, и не входя въ подробности незнакомыхъ для нихъ религій и догматовъ, поступали подобно проконсулу Галліону. Пользоваться этимъ исключительнымъ положеніемъ, если оно помогало распространенію новой вѣры, христіане могли не обременяя своей совѣсти. Въ объявленіи намѣренія жить по закону Моисея (которое иногда требовалось отъ прозелитовъ еврейской вѣры) Римляне, обращенные въ христіанство, не могли находить для себя ничего оскверняющаго. Эти прозелиты были двухъ родовъ: одни принимали окончательно законъ Моисея и получали въ средѣ Іудеевъ права гражданства, другіе отвергнувъ языческихъ боговъ молились Богу единому *); христіане не Евреи могли быть причислены къ послѣднимъ.

До Нерона и даже послѣ него все первое столѣтіе, христіане раздѣляли участь Евреевъ и вѣроятно не одно притѣсненіе послѣднихъ коснулось первыхъ, но пока не какъ христіанъ, а какъ еврейскую секту. Такъ напримѣръ императоръ Клавдій, согласно Светонію, изгналъ изъ Рима всѣхъ Евреевъ безъ различія, «постоянно бунтующихъ и взволнованныхъ по поводу Chresto». Можно не безъ основанія предположить, что этотъ Chrestus, никто иной какъ Христосъ, неправильно названный римскимъ историкомъ, и что безпорядки и волненія происходили въ Римѣ среди еврейской колоніи въ слѣдствіе распространенія ученія Спасителя, принятаго одними и отвергнутаго другими. Въ концѣ царствованія Клавдія Евреи снова возвратились въ Римъ.

Но это исключительное состояніе не могло продолжаться долгое время. Евреи въ свою очередь протестовали противъ неправильнаго смѣшенія ихъ съ ненавистной сектой; обвиняли христіанъ передъ властями въ слѣдованіи суевѣрія новаго, вреднаго, противозаконнаго; распускали въ народѣ римскомъ слухъ, что въ средѣ ихъ появилось преступное исповѣданіе атеизма, послѣдователи котораго не признаютъ никакихъ властей и отдѣляются отъ остальныхъ людей. Обвиненія христіанъ въ ненависти ко всему роду человѣческому, которое мы встрѣчаемъ въ рим-

*) Они назывались чтителями Бога; въ Дѣяніяхъ апостольскихъ о нихъ говорятъ нѣсколько разъ.

скихъ историкахъ этого времени, шло разумѣется отъ Евреевъ, и первоначально только ими могло быть распространяемо.

Писатели церкви первыхъ вѣковъ единогласно утверждаютъ, что преслѣдованіе христіанъ началось въ синагогахъ, что Евреи при появленіи новаго ученія были болѣе ожесточенными врагами его, чѣмъ самые язычники, и главными виновниками гоненій.

Въ началѣ они, обвиняя христіанъ передъ трибуналомъ, не получали никакого удовлетворенія; вопросы, поднятые ими, производили волненіе, а римское правительство прежде всего любило порядокъ. Очень вѣроятно, что оно въ это время было иногда на сторонѣ христіанъ, и обуздывало ярость и нетерпимость ихъ враговъ. Когда же эти раздоры нарушали общественное спокойствіе и принимали значительные размѣры, то власти изгоняли изъ Рима безъ различія всѣхъ послѣдователей закона Моисея, принадлежали ли они къ сектамъ или нѣтъ, какъ это сдѣлалъ императоръ Клавдій. Но клеветы Евреевъ не могли оставаться совершенно безъ результата, и общественное мнѣніе не было расположено въ пользу христіанъ.

Наступило наконецъ время, когда при постоянно возрастающемъ числѣ послѣдователей ученія Спасителя римское правительство было поставлено въ необходимость или признать это исповѣданіе законнымъ наравнѣ съ еврейской религіей, или запретить его какъ суевѣріе новое и преступное. Тутъ, можно сказать, случай рѣшилъ вопросъ противъ христіанъ.

Послѣ большаго пожара 64-го года, истребившаго значительную часть Рима, Неронъ, узнавъ что общественное мнѣніе обвиняетъ его въ этомъ несчастіи, дабы отклонить отъ себя подозрѣніе, воспользовался недобрыми слухами, которые ходили въ народѣ о христіанахъ, и указалъ на нихъ какъ на поджигателей Рима *). По его приказанію христіанъ преслѣдовали и подвергали жестокимъ мученіямъ. Однихъ зашивали въ звѣриныя кожи и травили собаками, другіе умирали на крестѣ, или покрытые воспламеняемыми веществами горѣли какъ факелы въ садахъ Нерона. Римляне съ состраданіемъ смотрѣли на этихъ несчастныхъ жертвъ,

*) Согласно историку Іосифу, жена Нерона Поппея, которая была ревностной покровительницей Евреевъ, и потому вѣроятно неблагосклонна къ христіанамъ, обратила на послѣднихъ вниманіе императора.

которыя умирали не въ видахъ общей пользы, а въ слѣдствіе жестокосердія одного.

Свирѣпствовало ли гоненіе Нерона исключительно въ одномъ только Римѣ, или также и въ провинціяхъ, осталось неизвѣстно; всего вѣроятнѣе, что оно, не будучи повсемѣстно, отразилось въ нѣкоторыхъ городахъ имперіи, потому что судъ обвинилъ христіанъ, согласно Тациту, не столько въ пожарѣ Рима, сколько въ ненависти къ роду человѣческому, подтвердивъ такимъ образомъ клеветы, распространяемыя Евреями.

Христіане въ слѣдствіе этого перваго преслѣдованія, которое продолжалось очень короткое время, не были однако лишены правъ на существованіе и поставлены внѣ закона. Мы видимъ напротивъ, что послѣ смерти Нерона они около тридцати лѣтъ жили спокойно. Тиранъ былъ низверженъ, признанъ врагомъ общественнымъ, эдикты его потеряли силу, и христіанъ перестали тревожить. Слѣдующее гоненіе ихъ при императорѣ Домиціанѣ было одновременно съ притѣсненіемъ Евреевъ. Послѣднихъ заставляли платить извѣстную подать *), и по Свѣтонію видно, что при Домиціанѣ ее взимали съ большею строгостію, чѣмъ въ предшествовавшія царствованія, требуя не только отъ людей этой націи, но и отъ приверженцевъ ихъ вѣры, которые хотя не объявили себя Евреями, но жили по закону Моисея.

Изъ словъ историка Діона можно, по мнѣнію G. B. de Rossi, заключить, что между прозелитами Евреевъ отличали тѣхъ, которые съ еврейскими обычаями соединяли нечестивость; эти послѣдніе не могли быть никто другіе, какъ христіане; отъ первыхъ требовали налога, вторыхъ ссылали и казнили. Въ самомъ дѣлѣ, какъ нельзя болѣе правдоподобно, что во времена Домиціана, по случаю строгаго взиманія подати съ Евреевъ и ихъ прозелитовъ, римскія власти вникали въ положеніе христіанъ, въ ихъ отношенія къ Іудеямъ, къ языческому обществу и дѣлали различіе между простыми приверженцами закона Моисея и послѣдователями ученія Спасителя; и это навлекло на послѣднихъ новое преслѣдованіе, въ слѣдствіе обвиненія ихъ въ нечестивости, чему вѣроятно способствовали клеветы Евреевъ и фактъ предшествовавшаго гоненія при Неронѣ.

---

*) Двѣ драхмы съ головы; этотъ налогъ Евреи прежде добровольно вносили для украшенія и поддержки своего храма; императоръ Веспасіанъ, побѣдивъ ихъ, заставилъ платить ту же сумму храму Юпитера Капитолійскаго.

Какая бы ни была причина, вызвавшая гоненія христіанъ при Домиціанѣ, оно было, можно сказать, почти мгновенно. Наслѣдникъ этого императора на престолѣ, Нерва запретилъ принимать доносы въ нечестивости и въ слѣдованіи іудейскаго закона; это оказалось благопріятнымъ для христіанъ, потому что первое изъ этихъ обвиненій касалось также и ихъ. Подъ словомъ нечестивость понимали въ Римѣ во времена императоровъ оскорбленіе величества, и христіанъ называли *нечестивыми*, какъ членовъ секты противузаконной, преступной, вредной, враждебной установленному порядку вещей, потому *императору*, представителю государства, охранителю общественныхъ учрежденій равнаго богамъ, изображеніе котораго они отказывались почтить возліяніемъ вина и куреніемъ ѳиміама.

Доносъ въ слѣдованіи закона Моисея относился къ прозелитамъ еврейской религіи, и касался только одного фиска, тогда какъ обвиненіе въ нечестивости получало тотчасъ же уголовный характеръ.

Но если гоненіе христіанъ было снова прекращено, то положеніе ихъ уже измѣнилось къ худшему; они были отличены властями отъ Евреевъ и ихъ прозелиты признаны нечестивыми, осуждены какъ враги общества и государства, и только личныя чувства человѣколюбиваго императора прекратили ихъ казни. Въ самомъ дѣлѣ, послѣ смерти Нервы снова возобновляются обвиненія и доносы на христіанъ, тогда какъ Евреевъ и ихъ приверженцевъ оставляютъ въ сторонѣ. Такъ продолжалось до первыхъ годовъ царствованія Траяна.

V.

Слѣдовательно все первое столѣтіе и начало втораго, исключая гоненія Нерона и непродолжительнаго преслѣдованія Домиціана, христіанъ оставляли въ покоѣ, и ничто не принуждало ихъ таить существованіе своихъ гробницъ. Какой видъ и форму онѣ имѣли въ этотъ періодъ, и какъ мало были скрыты, мы уже видѣли по двойному cubiculum въ криптѣ

Lucina. Другой семейный иногей, по всей вѣроятности этого же времени, недавно открытый въ катакомбахъ Domitilla, еще болѣе подтверждаетъ все сказанное выше и вмѣстѣ даетъ возможность прослѣдить постепенныя преобразованія, совершавшіяся въ подземномъ Римѣ, подъ вліяніемъ времени, обстоятельствъ и болѣе или менѣе законнаго положенія христіанской общины.

Но прежде, чѣмъ говорить объ этомъ иногеѣ, необходимо сказать, кто была Domitilla, именемъ которой называютъ одну изъ римскихъ катакомбъ. Мы уже упомянули выше, что нѣсколько лицъ изъ царскаго рода Флавіевъ приняли христіанство и при послѣднемъ императорѣ этой фамиліи Домиціанѣ претерпѣли мученическую смерть. Языческіе историки сообщаютъ церковнымъ писателямъ самыя вѣрныя и положительныя свѣдѣнія объ этомъ событіи, потому что все сказанное о немъ въ дѣяніяхъ мучениковъ неполно и сбивчиво. У императора Веспасіана былъ старшій братъ Титъ Флавій Сабинъ (Titus Flavius Sabinus), занимавшій продолжительное время мѣсто префекта города Рима при Неронѣ и послѣ него. Между дѣтьми Sabinus, равно какъ и между женщинами изъ фамиліи императора Веспасіана, которыя вступили съ ними въ супружество, были христіане. Sabinus находился въ должности префекта Рима, когда происходило первое гоненіе христіанъ; онъ конечно зналъ, въ чемъ состояла ихъ вина, и вѣроятно разбиралъ ихъ дѣло. Тацитъ хвалитъ его справедливость, умѣренность и говоритъ, что это былъ человѣкъ кроткій, имѣвшій отвращеніе къ кровопролитію и убійствамъ.

Не было ли мягкосердечіе Тита Флавія Сабина и его доброта, говоритъ G. B. de Rossi, отраженіемъ христіанскаго ученія, о которомъ онъ могъ имѣть нѣкоторое понятіе; но это разумѣется только одно предположеніе. Болѣе положительно извѣстно, что сынъ его Титъ Флавій Клеменсъ (Titus Flavius Clemens), жена послѣдняго Флавія Домитилла (Flavia Domitilla), внучка Веспасіана и племянница Домиціана (дочь сестры этого императора), претерпѣли гоненіе и смерть за христіанскую вѣру въ царствованіе Домиціана. Историкъ Діонъ говоритъ, что этотъ императоръ казнилъ смертію Тита Флавія, не взирая на то, что онъ былъ его двоюродный братъ и находился въ супружествѣ съ его племянницей. Флавія Домитилла была сослана на островъ Пандатарію *). Оба они, со-

*) Pandataria, теперь S-ta Maria, небольшой островокъ между островами Понца и Искія.

гласно Діону, были обвинены въ атеизмѣ, за что преслѣдовали и казнили много другихъ лицъ, слѣдовавшихъ еврейскимъ обычаямъ. Подъ словомъ *атеизмъ* въ этомъ случаѣ трудно разумѣть что либо другое, какъ христіанское ученіе: Евреевъ и ихъ прозелитовъ никогда не обвиняли въ атеизмѣ. Свѣдѣнія, которыя мы имѣемъ о другихъ родственникахъ императора Домиціана, принявшихъ христіанство, темны и запутаны, но это для насъ не можетъ имѣть большой важности; трудно сомнѣваться въ томъ, что Домитилла и ея мужъ были христіане, и умерли за свою вѣру; этого пока достаточно.

Въ дѣяніяхъ мучениковъ сказано, что тѣла Флавіи Домитиллы и двухъ ея подругъ были положены въ саркофагъ и погребены въ Террачинѣ, но два другихъ мученика Нерей и Ахилей (Nereus et Achilleus), служители (cubicularii) въ домѣ племянницы Тита Флавія Клеменса, также христіанки, похоронены въ особенной гробницѣ,—въ землѣ Флавіи Домитиллы возлѣ дороги Ardeatina, въ полуторахъ миляхъ отъ Рима, въ томъ мѣстѣ, гдѣ лежалъ прахъ Св. Петрониллы (Petronilla), названной дочерью апостола Петра. Древній указатель римскихъ первобытныхъ кладбищъ, составленіе котораго можно отнести къ первымъ вѣкамъ торжества церкви, опредѣляя названіе и топографическое положеніе каждой катакомбы, перечисляя главныя святыни ихъ и особенно почитаемыя гробницы, говоритъ между прочимъ, что возлѣ дороги Ardeatina есть кладбище Домитиллы (coemeterium Domitillae), гдѣ похоронены мученики Нерей и Ахилей вмѣстѣ со св. Петрониллой. Изъ этого видно, что въ первые вѣка христіанства въ руки церкви перешелъ ипогей принадлежавшій прежде Домитиллѣ, въ которомъ были схоронены Нерей Ахиллей и Петронилла. Кто была Петронилла, названная на надписи богатаго саркофага «Aurelia Petronilla», и принадлежала ли она также фамиліи Флавіевъ, сказать пока трудно, но уже одно имя свидѣтельствуетъ о ея знатномъ происхожденіи.

Настоящее положеніе катакомбы Домитиллы открыто и опредѣлено точнымъ образомъ *). Топографической путеводитель по святымъ мѣстамъ Рима указываетъ очень ясно, гдѣ въ древнія времена богомольцы видѣли гробницы Нерея и Ахиллея и возлѣ нихъ объяснительную надпись папы Дамаза, равно какъ и базилику, построенную надъ гробни-

*) Теперь участокъ, въ которомъ развивается эта катакомба, носитъ названіе Tor Marancia.

цей св. Петрониллы. Что земля, на которой находились всѣ эти памятники въ первомъ вѣкѣ, принадлежала Флавіи Домитиллѣ, доказываетъ надпись, сдѣланная на найденномъ тутъ мраморномъ полустолбикѣ,—въ ней сказано, что пространство въ тридцать пять футовъ длины и сорокъ ширины благосклонно (ex indulgentia) отданы Flaviæ Domitillæ для устройства гробницы (неизвѣстно однако христіанской или языческой) тремъ особамъ. Другой эпиграфическій памятникъ, открытый тутъ же по близости, въ которомъ Флавія Домитилла названа внучкой Веспасіана (Vespasiani neptis), говоритъ о новой подобной же уступкѣ. Слѣдовательно не безъ основанія можно предположить, что между составными частями кладбища Домитиллы должны быть гробницы, комнаты и галереи, вырытыя въ концѣ перваго столѣтія и можетъ быть даже семейный ипогей христіанки Флавіи Домитиллы, гдѣ былъ погребенъ ея мужъ—мученикъ Titus Flavius Clemens. Въ самомъ дѣлѣ, уже прежде было извѣстно, что въ катакомбѣ Домитиллы есть фрески и надписи, принадлежащія къ концу перваго или къ началу втораго вѣка; а раскопки, произведенныя въ послѣднее время братьями Rossi, открыли существованіе очень замѣчательнаго и обширнаго ипогея. Широкая и хорошо построенная лѣстница вела прямо къ нему съ поверхности земли; первоначально онъ былъ назначенъ не для loculi, высѣченныхъ въ туфѣ, а для немногихъ саркофаговъ гробницъ болѣе богатыхъ, которыя стояли въ особыхъ углубленіяхъ или нишахъ *). Стѣны и своды его, мѣстами украшенныя лѣпными работами, были покрыты стукомъ превосходнаго качества и на немъ видны остатки живописи, приближающейся едва ли не болѣе всѣхъ до сихъ поръ открытыхъ фресокъ катакомбъ къ классическому римскому искусству первыхъ вѣковъ имперіи. Такъ напримѣръ въ сводѣ главной галереи у начала ея изображены крылатые геніи, занятые собираніемъ винограда, на вѣткахъ лозы среди птицъ и зелени. Сцена эта представленная очень искусно, съ рѣдкой граціей и большой любовью природы, распространяется свободно по стѣнѣ не стѣсненная геометрической линіей правильнаго раздѣленія; склонность къ холодному симетрическому расположенію сюжетовъ, преобладающая въ живописи катакомбъ третьяго, четвертаго, можно да-

*) Къ несчастію этотъ склепъ былъ варварски опустошенъ еще въ прошломъ столѣтіи; саркофаги его разбиты или похищены, равно какъ и плиты съ надписями, фрески отдѣлены отъ стѣнъ и унесены, причемъ многія изъ нихъ разбились въ пути.

же сказать втораго столѣтія, вовсе не замѣтна тутъ. Другія фрески еще болѣе пострадали отъ разрушителей; онѣ изображали пастушескія сцены, ландшафты, рыбную ловлю и пиршества, употребленныя какъ простое украшеніе, безъ символическаго значенія, что встрѣчаешь только въ памятникахъ очень ранняго времени христіанскаго искусства. Вообще стиль этихъ работъ напоминаетъ какъ нельзя болѣе стѣнную живопись, открытую въ развалинахъ виллы Ливіи и въ колумбаріяхъ временъ Августа. Можно было бы подумать, что это подземелье принадлежало язычникамъ, если бы рядомъ съ произведеніями чисто классическаго искусства не были видны сцены вполнѣ христіанскаго символическаго значенія, всего чаще встрѣчающіяся въ катакомбахъ и всего болѣе любимыя первыми христіанами, какъ напримѣръ: Даніилъ во львиномъ рвѣ. Изображеніе этого пророка, открытое тутъ, безъ сомнѣнія самое древнее изъ всѣхъ извѣстныхъ намъ. Даніилъ одѣтый въ коротную тунику стоитъ на возвышеніи съ поднятыми руками, вдохновленный молитвой между двумя бросающимися на него львами. Въ фигурѣ его нѣтъ пока ничего условнаго, и достаточно однако взгляда для убѣжденія, что въ ней преобладаетъ та свобода въ передачѣ сюжета и артистическій смыслъ, которые не встрѣчаются въ томъ же изображеніи послѣдующихъ вѣковъ. Возлѣ нашли другія фрески, представляющія Ноя въ ковчегѣ, добрыхъ пастырей, и тому подобные христіанскія сцены. Надписи, открытыя тутъ, судя по ихъ формѣ и содержанію, принадлежатъ несомнѣнно къ первымъ временамъ христіанства.

Клейма на кирпичахъ, которые употреблены въ этомъ ипогеѣ при второстепенныхъ работахъ послѣ устройства и украшенія главныхъ его гробницъ, свидѣтельствуютъ, что различныя перемѣны были произведены въ немъ въ царствованіе Марка Аврелія,—его слѣдовательно выкопали и расписали фресками раньше этого времени. Дальнѣйшія раскопки привели тутъ къ новымъ открытіямъ. Когда былъ разметанъ холмъ наносной земли и развалинъ, находившійся передъ входомъ въ ипогей, показалось небольшое зданіе хорошаго стиля римской архитектуры, достаточно сохранившееся для возстановленія его первоначальной формы. Это —небольшое, сложенное изъ кирпичей, квадратное, нѣсколько продолговатое строеніе, обращенное фасадомъ на проходившую тутъ прежде дорогу, примыкая противуположной своей стороной къ срѣзанной отлогости холма. Оно находится въ прямомъ сообщеніи съ широкой нѣсколько спускающейся подземной галереей, въ бокахъ которой высѣчены четыреуголь-

ныя ниши для саркофаговъ, и безъ сомнѣнія составляло родъ преддверія ипогея не скрытое, но выступающее впередъ на поверхности земли. Надъ дверьми видны остатки красиваго карниза изъ обожженой глины и мѣсто для надписи, къ несчастію болѣе не существующей. Преддверіе это, судя по стилю и кладкѣ, перваго или втораго столѣтія имперіи, стояло передъ глазами каждаго проходящаго. Съ дороги можно было видѣть не только постройку съ ея надписью, но при отворенныхъ дверяхъ и широкую галерею, гдѣ изображены библейскія сцены, Даніилъ между львами и Ной въ ковчегѣ, въ такомъ мѣстѣ, куда проникаетъ дневной свѣтъ.

Ничего не сдѣлано тутъ, чтобы скрыть ипогей, и не принято никакой предосторожности для отклоненія отъ него вниманія посторонныхъ; ни одна изъ языческихъ гробницъ, сохранившихся до нашего времени, не представляетъ болѣе явный, болѣе очевидный характеръ *).

По всему видно, что это подземелье было выкопано въ періодъ полной терпимости и безопасности не только кладбищъ первыхъ христіанъ, но и ихъ самихъ; и если нѣтъ достаточно доводовъ для доказательства, что это семейный ипогей Домитиллы, который она устроила себѣ при жизни, то онъ безъ сомнѣнія принадлежитъ къ тому времени, когда жила племянница Веспасіана, и находится въ землѣ бывшей ея собственностію. Впослѣдствіи криптъ этотъ соединился съ сосѣдними галереями и комнатами катакомбы Домитиллы. Про другія зданія, примыкавшія къ преддверію, мы будемъ говорить ниже, потому что онѣ были построены въ болѣе позднюю эпоху.

---

*) Совершенно такое же небольшое зданіе у срѣзанной отлогости холма съ фасадомъ на дорогу и надписью надъ нимъ находилось предъ входомъ въ семейный склепъ фамиліи Nasoni, также высѣченный въ туфѣ около консулярной дороги Фламинія, устройство котораго по характеристикѣ его памятниковъ слѣдуетъ отнести къ первой половинѣ втораго столѣтія. Онъ былъ открытъ въ прошломъ вѣкѣ и впослѣдствіи разрушенъ.

VI.

Въ царствованіе Траяна въ отношеніяхъ римскаго правительства къ послѣдователямъ ученія Спасителя произошла перемѣна невыгодная для послѣднихъ, ихъ положеніе значительно ухудшилось и для нихъ наступилъ новый періодъ существованія, несравненно менѣе благопріятный предшествующаго съ той минуты, когда этотъ императоръ въ письмѣ къ Плинію говоритъ о христіанахъ какъ о людяхъ заслуживающихъ наказаніе. Извѣстно, что Плиній младшій, будучи проконсуломъ въ Виѳиніи, написалъ къ Траяну, освѣдомляясь, какъ слѣдуетъ поступать съ христіанами. Вотъ общій смыслъ этого письма. Плиній сознается, что находится въ большомъ затрудненіи, не зная въ какой мѣрѣ, и за что именно наказывать ихъ, должно ли при этомъ принимать во вниманіе возрастъ обвиненнаго и прощать изъявившимъ раскаяніе. «До сихъ поръ, говоритъ онъ, я руководился слѣдующими правилами: я спрашивалъ во второй и третій разъ, въ самомъ ли дѣлѣ они христіане; тѣмъ, которые признавались въ этомъ, грозилъ въ случаѣ упорства; и если они подтверждали свои слова, то казнилъ ихъ, потому что, какого бы рода ни было это сознаніе, я считалъ нужнымъ наказать такую непреклонную упорность. Нѣсколько другихъ, ослѣпленныхъ тѣмъ же безуміемъ, я пошлю въ Римъ, такъ какъ они римскіе граждане. Но число обвиненныхъ умножается, многіе въ моемъ присутствіи и въ предписанныхъ мною формахъ молились богамъ и почтили изображеніе ваше приношеніемъ вина и ѳиміама; они произносили даже проклятія противъ Христа, къ чему, какъ говорятъ, невозможно принудить настоящихъ христіанъ; я потому оправдалъ ихъ. Другіе выданные доносчиками сознались, что принадлежали прежде къ христіанамъ, но удалились отъ нихъ—одни три года тому назадъ, другіе больше, нѣкоторые уже двадцать лѣтъ. Впрочемъ если вѣрить имъ, вся вина ихъ заключалась только въ слѣдующемъ. Въ извѣстные дни до восхода солнца они собирались и по очереди пѣли гимны восхваляя Христа какъ Бога, за тѣмъ обязывались взаимной клятвой не къ какому нибудь злодѣянію или преступленію, а напротивъ обѣщали не совершать воровства, грабежа, прелюбодѣйствія, не нарушать даннаго слова, не утаивать повѣреннаго и потомъ расходились, чтобы, собравшись снова, вкушать вмѣстѣ явства обыкновенныя невиннаго характера. Они говорятъ, продол-

жаетъ Плиній, что перестали посѣщать эти собранія въ слѣдствіе моего эдикта, которымъ я, согласно вашему повелѣнію, запретилъ всякаго рода товарищества».—Траянъ отвѣчалъ, что «въ дѣлахъ подобнаго рода нельзя постановить общаго неизмѣннаго правила, что не нужно отыскивать христіанъ, но когда они обвинены и изобличены, то должно наказать ихъ (conquirendi non sunt, si deferantur et arguantur puniendi sunt). Если же обвиненный утверждаетъ, что онъ не христіанинъ и доказываетъ это молясь и взывая къ богамъ, то его слѣдуетъ оправдать изъ уваженія къ раскаянію, какъ бы ни было сильно и основательно павшее на него подозрѣніе. Во всякомъ случаѣ, продолжаетъ этотъ императоръ, ни въ какого рода обвиненіяхъ не должно принимать неподписанныхъ, безъименныхъ доносовъ,—это было бы пагубнымъ примѣромъ, не согласнымъ съ принципами нашего царствованія».

Слова Траяна подтвердили и установили законность преслѣдованія христіанъ. Съ этихъ поръ единственнымъ спасеніемъ ихъ было добродушіе и терпимость нѣкоторыхъ императоровъ, полагавшихъ препятствіе обвиненіямъ и укрощавшихъ ревность доносчиковъ. Власти и законы римскіе уже не видѣли болѣе ничего общаго между Евреями и христіанами: *) религія первыхъ, исключая короткихъ періодовъ притѣсне-

---

*) Это отдѣленіе христіанъ отъ Евреевъ оказалось вполнѣ невыгоднымъ для первыхъ. По мнѣнію властей и общества античнаго Рима всѣ національныя поклоненія были достойны уваженія, и слѣдовать вѣрѣ отцовъ была обязанность каждаго. Еврейская вѣра имѣетъ національный характеръ, христіанская напротивъ лишена его. Обѣ эти религіи въ противоположность языческимъ поклоненіямъ, которыя допускали существованіе другихъ исповѣданій, имѣли въ глазахъ Римлянъ принципы исключительности и нетерпимости въ основаніи своего ученія и догматовъ, что постоянно возбуждало къ нимъ враждебныя чувства со стороны язычниковъ. Обыкновеніе Іудеевъ держаться въ отдаленіи не смѣшиваясь съ другими народами, считая себя племенемъ избраннымъ Богомъ, могло казаться смѣшнымъ и безумнымъ, но такъ какъ народъ этотъ уже нѣсколько столѣтій слѣдовалъ законамъ Моисея и не могъ уклониться отъ нихъ не сдѣлавъ преступленія, то привязанность къ нимъ и ревность въ исполненіи ихъ предписаній были понятны и пожалуй даже оправдываемы. Христіане находились въ совершенно иномъ положеніи: принимая всемірную вѣру Спасителя, они расторгали узы съ религіей своихъ отцевъ и дѣлались, по мнѣнію язычниковъ, послѣдователями не какого либо національнаго поклоненія освященнаго временемъ, а секты нетерпимой, которая гордо презирала все, что въ древнемъ мірѣ было почитаемо священнымъ. Исключительность Евреевъ извинялась ихъ національными учрежденіями, въ основаніи которыхъ лежала религія, нетерпимость христіанъ не могла оправдываться этимъ, и потому ее приписывали враждебности ко всему роду человѣческому. По идеямъ Римлянъ христіане, связанные между со-

ній, вызванныхъ постоянно безпокойнымъ и мятежнымъ поведеніемъ ихъ, продолжала пользоваться привилегіями и покровительствомъ властей, тогда какъ вѣроисповѣданіе вторыхъ или было преслѣдуемо, или только терпимо, но такъ мало находилась внѣ опасности, что даже въ царствованіе императоровъ благосклонныхъ къ христіанамъ, строгій приговоръ Траяна былъ приводимъ въ исполненіе надъ каждымъ, кто въ должныхъ формахъ сознавался въ слѣдованіи ученія Спасителя. *)

Все это пока не касалось кладбищъ христіанъ, а только лично ихъ самихъ, и то время, когда начались преслѣдованія въ подземельяхъ, запрещенія собраній и конфискація катакомбъ, было еще довольно отда-

---

бою тѣсными узами дружбы и братства, предпочитали свои личныя чувства и вѣрованія повиновенію и союзу національному, что въ древнемъ Римѣ считалось преступленіемъ.

*) Христіанъ судили не исключительными, а обыкновенными законами государства. Отказываясь принести жертву языческимъ богамъ и генію императора, они дѣлались виновны въ святотатствѣ и оскорбленіи величества. „Вы упрекаете насъ“ говоритъ Тертулліанъ обращаясь къ язычникамъ,—„въ томъ что мы не обожаемъ вашихъ боговъ и не приносимъ жертвоприношеній изображенію императора, вотъ за что мы обвинены въ святотатствѣ и оскорбленіи величества“..... Законы противъ этихъ преступленій были необыкновенной строгости для всѣхъ одинаково; принадлежалъ ли подсудимый по рожденію и сану къ высшимъ или низшимъ классамъ общества, былъ ли онъ honestior или humilior, при допросѣ его подвергали пыткѣ и если признавали виновнымъ, то казнили мучительною смертью. Судьи въ подобныхъ дѣлахъ дѣйствовали съ большею произвольностію, что касалось опредѣленія степени виновности и примѣненія наказанія, чѣмъ въ другихъ процессахъ. Римлянъ язычниковъ, обвиненныхъ въ святотатствѣ или оскорбленіи величества, подвергали тѣмъ же разнообразнымъ мученіямъ какъ и христіанъ; не удивительно потому, что эти послѣдніе пользовались относительно большею безопасностію въ царствованіе императоровъ, запрещавшихъ принимать обвиненія въ оскорбленіи величества, сдѣлавшіяся источникомъ доходовъ для доносителей. Сверхъ того собранія христіанъ, когда они не могли принять законнаго вида (что—какъ мы увидимъ ниже—было иногда возможно), или когда были запрещены особенными эдиктами императоровъ, имѣли преступный характеръ. Зачинщиковъ, организаторовъ собраній неповиновенныхъ, особенно если они происходили въ ночное время, наказывали смертью. Но законъ древній еще болѣе положительной и неотклонимый, запрещавшій введеніе иностранныхъ вѣрованій не признанныхъ сенатомъ, поклоненій новыхъ и предразсудковъ способныхъ тревожить и волновать умы, постоянно угрожалъ послѣдователямъ ученія Спасителя; онъ не всегда приводился въ дѣйствіе, иногда даже и забывался на время, но существовалъ однако грозя христіанамъ, религія которыхъ, какъ видно изъ того, что говорятъ о ней языческіе писатели, считалась римскими властями суевѣріемъ новымъ „nova superstitio“, сектой зловредной, производящей волненія и безпорядки, къ этому присоединялось иногда обвиненіе въ колдовствѣ и чародѣйствѣ.

лено. Однако не смотря на то, что гробницы христіанъ продолжали быть неприкосновенны и не теряли своего священнаго характера, неосторожно было послѣ Траяна безгранично пользоваться этимъ правомъ, и открыто, какъ прежде, выставлять около большихъ дорогъ входы въ ипогеи. Подземныя работы приняли потому въ этотъ періодъ большое развитіе, и тѣ наружныя украшенія, которыя до тѣхъ поръ дѣлались на поверхности земли, были перенесены въ глубину галерей, какъ можно видѣть въ катакомбѣ Pretestato, гдѣ въ недавнее время открыто нѣсколько комнатъ не высѣченныхъ въ туфѣ, но сложенныхъ изъ кирпичей. Фасады ихъ украшены пиластрами и карнизами изъ обожженой глины въ классическомъ стилѣ, а стѣны покрыты или мраморными плитами или расписаны фресками. Надписи и остатки живописи на первомъ слоѣ стука, изображающей чисто христіанскія сцены и легенды, какъ напримѣръ Моисея изсѣкающаго воду изъ скалы, Іону поглощеннаго чудовищемъ, добраго пастыря и т. д. свидѣтельствуютъ, что эти склепы были построены христіанами, а не перешли къ нимъ—какъ можно было бы предположить—отъ язычниковъ, будучи окружены сѣтью катакомбныхъ галерей. Устройство ихъ слѣдуетъ отнести ко временамъ Антониновъ и не трудно замѣтить, что они подражаніе тѣхъ преддверій ипогеевъ, которыя прежде строили на поверхности земли, какъ мы это видѣли у катакомбы Домитиллы. Къ большой осторожности христіане были также принуждены постепеннымъ разширеніемъ своихъ подземелій, которое шло рядомъ съ постоянно возрастающимъ числомъ послѣдователей ученія Спасителя. Увеличиваясь; христіанскія кладбища теряли характеръ многочисленныхъ въ Римѣ языческомъ семейныхъ гробницъ богатыхъ людей, и должны были привлекать вниманіе властей своимъ особеннымъ характеромъ, выходя изъ ряда склеповъ отдѣльныхъ фамилій. Если Плиній въ письмѣ своемъ къ Траяну по поводу христіанъ, говоря о ихъ собраніяхъ запрещенныхъ прежними законами и новыми эдиктами, не упоминаетъ о кладбищахъ, то это можно объяснить тѣмъ, что послѣдніе еще не успѣли принять значительное развитіе и не потеряли пока вида ипогеевъ, собственности частныхъ людей.

Потому, когда катакомбы приняли, во второмъ столѣтіи, большія размѣры, сдѣлалось необходимо, не только удалять ихъ отъ взоровъ общества, но и придать имъ новую законную форму. Достигнуть этого можно было, превративъ ихъ изъ семейныхъ и частныхъ въ общія.

Въ древнемъ Римѣ существовали кладбища товариществъ или союзовъ, которыя можно назвать обществами погребенія. Главная цѣль составленія ихъ была обезпечить членамъ своимъ послѣ смерти приличныя похороны и гробницу. Правительство позволяло имъ владѣть колумбаріями и ипогеями. Это обстоятельство вѣроятно помогло христіанамъ снова дать легальный видъ своимъ разширяющимся криптамъ. Въ самомъ дѣлѣ надписи и новѣйшія открытія въ катакомбахъ вполнѣ даютъ право предположить, что во второмъ столѣтіи, если не всѣ частные христіанскіе ипогеи Рима, то по крайней мѣрѣ многіе изъ нихъ превратились постепенно въ мѣста погребенія коллегій или товариществъ, дозволенныхъ правительствомъ. Но прежде чѣмъ говорить объ этой новой фазѣ существованія катакомбъ, необходимо объяснить, какого рода были эти общества и какими правами пользовались они въ Римѣ языческомъ.

VII.

Исторія образованія погребальныхъ коллегій въ античномъ мірѣ находится въ тѣсной связи съ исторіей экономическихъ ассоціацій, и потому слѣдуетъ предварительно сказать о послѣднихъ нѣсколько словъ.

Товарищества взаимной помощи перешли въ Римъ изъ Греціи, но только у Грековъ они имѣли болѣе благотворительный характеръ. [*])

Религіозныя братства, составлявшіяся внѣ падающихъ и уничтожающихся оффиціальныхъ вѣрованій, распространяясь въ большомъ количествѣ особенно въ послѣднія столѣтія до появленія христіанства въ Греціи и въ тѣхъ странахъ востока, гдѣ преобладало классическое образованіе, были въ одно и тоже время экономическія и религіозныя. Какъ первыя, они соотвѣтствуютъ ассоціаціямъ взаимной помощи, которыя въ наше время составились въ большомъ количествѣ на западѣ,

*) Revue Archéologique. Notice sur deux inscriptions de l'île de Théra. Inscriptions de l'île de Rhodes. Notice sur un fragment de stèle trouvé à Athènes par Wescher, и т. д.

преимущественно въ Англіи. Отечествомъ ихъ въ древнемъ мірѣ были Аѳины, гдѣ они существовали исключительно какъ экономическія общества (ἔρανος) съ очень давнихъ временъ, и эта столица античнаго образованія впослѣдствіи сдѣлалась ихъ центромъ. Управляясь особенными уставами постановленными на собраніяхъ, они выбирали членовъ, которые вели дѣла и распоряжались общею казною. Послѣдняя составлялась изъ опредѣленныхъ вносовъ, добровольныхъ приношеній и суммъ оставленныхъ завѣщаніемъ. На организацію ассоціаціи нужно было разрѣшеніе властей; но разъ дозволивъ, они больше не вмѣшивались въ управленіе и внутреннія дѣла ея: она дѣлалась гражданскимъ лицомъ, получала право наслѣдовать, вести процессы и т. д. Цѣль ихъ была взаимная помощь сотоварищей въ случаѣ несчастія, нужды, болѣзни, пособіе въ упражненіи какимъ либо ремесломъ, искусствомъ, въ торговомъ предпріятіи и т. д., но также обезпеченія каждому члену послѣ смерти приличныхъ похоронъ и гробницы.

Какъ духовныя братства, эти общества были конгрегаціи, посвященныя въ таинства какого нибудь поклоненія или исповѣдующія особенное вѣрованіе (θίασος). Они появились сперва на востокѣ, въ Египтѣ, Сиріи, Малой Азіи, и сохранили отпечатокъ восточнаго мистицизма. Первоначально союзы религіозныя имѣли исключительно духовный характеръ. Но распространяясь въ Греціи, приняли организацію и устройство экономическихъ товариществъ, а эти послѣднія съ своей стороны получили религіозный оттѣнокъ, поручивъ себя покровительству какого нибудь божества. Побѣды Александра Македонскаго, сблизивъ востокъ съ Греціей, не мало способствовали этому преобразованію. При преемникахъ его, раздѣлившихъ основанную имъ монархію, значительно увеличилось число обществъ. Съ этихъ поръ также различіе между ними пропадаетъ, и они въ одно и тоже время дѣлаются религіозными и экономическими, называясь то θίασος, то ἔρανος на эпиграфическихъ памятникахъ. Чтобы отличиться другъ отъ друга, они принимали имя особенно почитаемаго божества, подъ покровительствомъ котораго устроивали ассоціацію. Такъ, напримѣръ въ одной надписи говорится о товариществѣ Тирскихъ Иракленстовъ (т. е. поклонниковъ Геркулеса) купцовъ и судохозяевъ. Охлажденіе къ языческимъ поклоненіямъ было главною причиною значительнаго распространенія братскихъ союзовъ, которыя болѣе, чѣмъ холодныя оффиціальныя вѣрованія, удовлетворяли влеченію людей искавшихъ новыхъ общественныхъ соединеній, новой моральной опоры и религіозной силы.

Вотъ нѣкоторыя подробности ихъ организаціи, возстановленныя по сохранившимся надписямъ. Они были свободными ассоціаціями и имѣли нѣсколько мистическій характеръ, но главною цѣлью братское дружество и взаимную помощь; власти, избранныя на извѣстное время общей подачей голосовъ или назначенные по жребію, управляли ими; казна ихъ составлялась изъ опредѣленныхъ вносовъ, обязательныхъ для каждаго члена, и изъ добровольныхъ приношеній. Круговая порука лежала въ основаніи ихъ экономическаго устройства; члены поддерживали другъ друга въ нуждѣ и несчастіи такимъ образомъ, что иногда богатый платилъ, тогда какъ бѣдный получалъ; притомъ бѣдность вовсе не была достаточной причиной для исключенія изъ ассоціаціи. Члена неплатящаго установленный вносъ исключали только въ томъ случаѣ, если онъ не могъ доказать, что дѣлалъ это въ слѣдствіе болѣзни или несостоятельности. Испытывалъ ли кто нибудь изъ братства неудачи или несчастія въ своихъ дѣлахъ, онъ имѣлъ право на вспомоществованіе изъ общей казны съ условіемъ возвратить заемъ, когда дѣла его поправлялись. Всего замѣчательнѣе тотъ фактъ, что женщины могли быть приняты въ эти союзы и выбирали своихъ представительницъ или начальницъ. Правила требовали отъ вступающаго честность, набожность, добросердечіе. Въ опредѣленные дни члены сходились для разсужденія о дѣлахъ, для празднованія годовщины составленія общества и другихъ замѣчательныхъ событій происшедшихъ въ его средѣ, причемъ совершались братскія пиршества, на которыхъ царствовало равенство и согласіе. Постановленія дѣлаемыя въ эти дни писались на мраморныхъ или бронзовыхъ плитахъ или полустолбахъ, которые потомъ ставили въ святилищѣ храма, гдѣ поклонялись божеству-покровителю. Это были такъ сказать архивы союза, и они открыли намъ существованіе ассоціацій въ древнемъ мірѣ. Собранія происходили въ садахъ окруженныхъ портиками, по серединѣ находился алтарь для жертвоприношеній. Религіозные обряды исполняемые при этомъ имѣли характеръ суевѣрій восточныхъ вѣрованій, но за то экономическое и соціальное устройство обществъ заключало много человѣколюбивыхъ принциповъ и носило отпечатокъ развитыхъ идей древней Греціи. Если притомъ принять во вниманіе, что они составлялись изъ соединенія людей богатыхъ и неимущихъ, для улучшенія моральнаго и матеріальнаго состоянія членовъ, принимая въ среду свою женщинъ на равныхъ правахъ съ мужчинами, и что все это происходило раньше появленія христіанства, то—нельзя не сознаться—фактъ этотъ очень замѣ-

чателенъ и можетъ служить точной опоры для опредѣленія степени нравственнаго развитія общества міра античнаго. Многочисленны были ассоціаціи въ Греціи, въ Архипелагѣ и на востокѣ по берегамъ Средиземнаго моря. На островѣ Родосѣ вмѣстѣ съ сосѣдними небольшими островами можно возстановить по уцѣлѣвшимъ надписямъ существованіе девятнадцати подобныхъ союзовъ.

VIII.

Въ Римѣ и Италіи ассоціаціи экономическія и религіозныя братства (collegium, sodalitium) существовали съ давнихъ поръ, особенно вторые, и размножились въ послѣдніе вѣка республики; *) но если въ Греціи онѣ не казались опасными и могли безпрепятственно организоваться, то въ Римѣ произошло совершенно противоположное. Тамъ союзы, составлявшіеся помимо ассоціацій государственныхъ, внѣ семейства и сословія, по большой части изъ людей бѣдныхъ принадлежащихъ къ массѣ народа, не могли внушать большаго довѣрія патриціямъ, представителямъ власти, которую они съ такимъ упорствомъ и такъ ревниво сохраняли въ своихъ рукахъ. Плебеи Рима и люди изъ низшаго класса охотно вступали въ товарищества взаимной помощи, особенно если они имѣли религіозный характеръ; но правительство республики не было къ нимъ благосклонно, оно постоянно старалось уничтожить или стѣснить дѣятельность тѣхъ обществъ, которыя находило въ завоеванныхъ странахъ востока, и въ тоже время полагало препятствія образованію ихъ въ Римѣ, въ Италіи, вообще на западѣ.

По римскому праву простое собраніе, если оно не имѣло шумнаго и бунтующаго характера и если не происходило ночью, не было запрещено никакимъ закономъ. Даже и обыкновенныя ассоціаціи были дозволены, но они не могли безъ особеннаго разрѣшенія сената и впослѣдствіи им-

*) De Collegiis et Sodaliciis Romanorum. Accedit Inscriptio Lanuvina. Th. Mommsen Kiliae. 1843.

ператора сдѣлаться гражданскимъ лицемъ, т. е. коллегіей признанной (collegium) владѣть собственностію, рабами, освобождать ихъ, наслѣдовать, вести тяжбы, имѣть казну, выбирать казначея, старшину и довѣренныхъ для сношеній съ властями и съ частными людьми, точно также не могло существовать само по себѣ, независимо отъ членовъ основателей, и отъ перемѣнъ происходившихъ въ составѣ ихъ. Не всѣ эти права имѣли товарищества въ провинціяхъ. Разрѣшеніе властей было потому необходимо для существованія общества, и напрасно было бы приступать къ составленію его не испросивъ на это дозволенія у кого слѣдовало. Давая его, правительство дѣлало различныя ограниченія иногда очень стѣснительныя. Такъ напримѣръ, оно опредѣляло число членовъ, которое нельзя было переступать, разрѣшало собранія ихъ только черезъ дальніе сроки, лишало права имѣть казну и т. д. Строгія наказанія угрожали нарушителю этихъ постановленій. Можно предположить, что они не всегда исполнялись, особенно что касается товариществъ религіозныхъ по преимуществу, которыхъ власти республики допускали съ большею легкостію, чѣмъ экономическія ассоціаціи. По крайней мѣрѣ мы видимъ, что братства, почитавшія какое нибудь божество, всего чаще восточное, снова появлялись въ Римѣ скоро послѣ ихъ запрещенія. Этому, вѣроятно, не мало способствовалъ постоянный наплывъ къ столицѣ міра жителей изъ покоренныхъ странъ Востока.

Особенно въ послѣднее столѣтіе республики коллегіи экономическія сдѣлались предметомъ безпокойствъ для правительства, и оно начинаетъ принимать противъ нихъ рѣшительныя мѣры; прежде они пользовались относительно большей свободой. Увеличеніе строгости было вызвано тѣмъ обстоятельствомъ, что много новыхъ обществъ приняли въ это время политическій характеръ и сдѣлались центрами демагогической агитаціи. Въ 684-мъ г. отъ основанія Рима сенатское постановленіе уничтожало collegia, исключая тѣхъ, которыя существовали съ давнихъ поръ законнымъ образомъ, и запретило составленіе новыхъ безъ дозволенія. Свобода ассоціаціи была снова возстановлена десять лѣтъ спустя, но на короткое время, трибуномъ Клодіемъ, который желалъ угодить народу и искалъ его расположенія.

Императоры Рима, сосредоточивъ власть въ своихъ рукахъ, были склонны во всякаго рода ассоціаціи гражданъ видѣть что то угрожающее; коллегіи должны были казаться имъ еще опаснѣе, чѣмъ правительству республики; не удивительно потому, что они никогда не упускали

ихъ изъ вида и постоянно были имъ враждебны. Одной изъ главныхъ заботъ Цезаря диктатора было уничтоженіе обществъ, уже существовавшихъ, и запрещеніе организировать новыя; а такъ какъ во время войнъ, слѣдовавшихъ за его смертію, они снова появились, то Августъ подтвердилъ и вновь привелъ въ дѣйствіе это постановленіе; у правителей провинцій было отнято право разрѣшать устройство коллегій, а военачальникамъ запрещено позволять союзы солдатъ въ лагеряхъ. Ассоціаціи, составлявшіяся безъ разрѣшенія императора, не только были уничтожаемы, но и члены ихъ преслѣдуемы какъ за оскорбленіе величества и какъ враги общественные. Строгому наказанію подвергались и тѣ, которые подъ религіознымъ предлогомъ составили собраніе принявшее экономическій характеръ. Положительная бѣдность и незначительность, можно даже сказать ничтожность, требовалась отъ людей получившихъ право сдѣлать религіозное собраніе, но и при этихъ условіяхъ оно было допускаемо съ большими ограниченіями.

Что же касается обществъ экономическихъ, то правительство, какъ видно по надписямъ, охотнѣе разрѣшало составленіе ихъ ремесленникамъ изготовлявшимъ предметы первой необходимости и общей пользы, чѣмъ людямъ занимавшимся торговлей или производствомъ предметовъ роскоши. Иногда помощь оказываемая ими бѣднымъ казалась опасною, такъ напримѣръ императоръ Клавдій повелѣлъ закрыть тѣ трактиры, мѣста собраній членовъ коллегій, гдѣ неимущіе люди могли получать по дешевымъ цѣнамъ вареное мясо и теплую воду. Въ столько же жестокое, сколько и безпорядочное царствованіе Каллигулы ассоціаціи были снова дозволены, но свобода ихъ продолжалась короткое время. Даже Траянъ, котораго считаютъ однимъ изъ самыхъ человѣколюбивыхъ и либеральныхъ императоровъ Рима, постоянно отказывалъ въ позволеніи составлять коллегіи и смотрѣлъ съ недовѣріемъ на всякаго рода ассоціаціи (collegia, sodalitates). По его повелѣнію Плиній Младшій, будучи проконсуломъ въ Виѳиніи, запретилъ ихъ. Вотъ по какому случаю выразилъ свое мнѣніе объ этомъ предметѣ Траянъ. Большой пожаръ истребилъ множество зданій частныхъ и общественныхъ въ городѣ Никомедіи. Плиній, который тогда управлялъ Виѳиніей, обратился къ императору, прося его разрѣшить составленіе товарищества изъ ста пятидесяти ремесленниковъ-плотниковъ (collegium fabrorum) готовыхъ принять на себя обязанность тушить пожары. Траянъ отказалъ въ этой просьбѣ; „не слѣдуетъ забывать, говоритъ онъ въ письмѣ къ своему проконсулу, что

эти общества почти всегда производятъ безпорядки; какъ бы мы ихъ ни называли, подъ какимъ бы предлогомъ они ни собирались, какое бы короткое время ни происходили эти собранія, есть постоянная опасность въ ихъ существованіи.“ Но вѣроятно были и при императорахъ времена болѣе благопріятныя для ассоціацій, когда ихъ запрещали съ меньшею послѣдовательностію, чѣмъ въ царствованіе Траяна. Притомъ стремленіе бѣдныхъ разрозненныхъ людей соединяться для достиженія большей силы, большаго значенія, слишкомъ естественно и сильно, чтобы остановиться передъ препятствіями. Общества устроивались во множествѣ въ Римѣ и провинціяхъ, не взирая на оппозицію правительства, вѣроятно даже и помимо его. Они были многочисленны особенно во второй половинѣ втораго и въ третьемъ столѣтіи. Надо предположить, что нѣкоторые императоры этого времени, подобно Александру Северу, разрѣшали составленіе ихъ съ большею легкостію. По эпиграфическимъ памятникамъ, которые были открыты въ въ самомъ Римѣ, въ Остіи, въ Моденѣ, Миланѣ, Комо, Веронѣ, Ліонѣ, Арлѣ, Дижонѣ, Кельнѣ, Майнцѣ и другихъ городахъ, принадлежавшихъ Римлянамъ, можно возстановить существованіе во времена республики равно какъ и имперіи коллегіи *) лодочниковъ, рыбаковъ, столяровъ, булочниковъ, продавцевъ соли, скота, вина, хлѣба въ зернѣ, башмачниковъ, слесарей, переписчиковъ, банкировъ, медиковъ, мимовъ, атлетовъ, гладіаторовъ, актеровъ, кучеровъ цирка, золотыхъ дѣлъ мастеровъ и т. д. **) Можно сказать, что почти всѣ ремесла и роды торговли извѣстные въ древномъ мірѣ названы въ надписяхъ экономическихъ ассоціацій, поручавшихъ себя покровительству какого нибудь божества, какъ напримѣръ Юпитеру, Сатурну, Меркурію, Венерѣ, Минервѣ и пр., именуясь ихъ поклонниками или обожателями.

Общества составлялись также изъ членовъ различнаго ремесла и занятій, или изъ людей одной націи живущихъ далеко отъ отечества, часто изъ обитателей одного и того же квартала, поручавшихъ себя покровительству божества, около храма котораго находились ихъ жилища. Желаніе найти компанію, составить дружескія связи было вѣроятно одной изъ главныхъ цѣлей образованія этихъ союзовъ. Не всѣ онѣ, разумѣется, были обществами взаимной помощи, но нельзя отвергать, что существо-

*) Въ своихъ надписяхъ они часто упоминаютъ, что дозволены властями.

**) Essai sur Marc-Aurèle d'après les monuments épigraphiques par Mr. Noel des Vergers: Paris. Firmin Didot frères 1860.

вали ассоціаціи подобнаго рода въ Римѣ античномъ, хотя тамъ они не имѣли того благотворительнаго и развитаго характера, которымъ отличались въ Греціи и ея колоніяхъ.

IX.

Исключая экономической и религіозной цѣли, большая часть коллегій обязывалась доставить каждому умирающему члену приличную гробницу и похоронить его съ должными обрядами. Но были также ассоціаціи, составлявшіяся исключительно для этого послѣдняго назначенія (collegia funeraticia), они всего чаще позволялись правительствомъ, и какъ видно по эпиграфическимъ памятникамъ, существовали въ большомъ количествѣ.

Право на гробницу, признаваемое за умершимъ, уваженіе къ его праху и забота каждаго о приготовленіи себѣ мѣста покоя послѣ смерти, преобладавшія въ мірѣ античномъ, объясняютъ многочисленность обществъ погребенія и свободу, которой они пользовались, тогда какъ экономическія товарищества разрѣшались съ бо́льшею трудностію. Не безъ основанія можно предположить, *) что многія изъ религіозныхъ конгрегацій, слѣды которыхъ часто встрѣчаются въ надписяхъ, были въ тоже самое время погребальными коллегіями. Они состояли преимущественно изъ бѣдняковъ, рабовъ, отпущенниковъ.

Богатый человѣкъ въ Римѣ языческомъ умиралъ съ увѣренностію, что будетъ кому позаботиться о его прахѣ, но пролетарій не оставлявшій послѣ себя никакого имущества, кончая жизнь, не могъ быть такъ покоенъ относительно участи его тѣла: оно могло или пропасть въ общихъ ямахъ (puticuli), или сгорѣть безъ всякихъ церемоній на общественныхъ кострахъ (ustrinæ publicæ). Чтобы отвратить подобное, по мнѣнію древнихъ, большое несчастіе, бѣдные люди составляли союзы,

---

*) De Collegiis et Sodaliciis Romanorum. Accedit Inscriptio Lanuvina. Th. Mommsen. Kiliae 1843.

дѣлали между собой складчины, вносили ежемѣсячно извѣстную плату до своей кончины, и обязывались взаимно совершать надъ умиравшими товарищами должные обряды и доставить имъ приличное мѣсто покоя. Такимъ образомъ бѣднякъ былъ утѣшенъ мыслью, что тѣло его сожгутъ на отдѣльномъ кострѣ въ присутствіи членовъ общества, что оставшійся пепелъ, заботливо собранный, положатъ въ урну, которую помѣстятъ въ нишѣ колумбарія, и подъ нею напишутъ его имя; а память его будетъ почтена приличнымъ образомъ братскимъ пиршествомъ. Особенно рабы должны были страшиться, что послѣ смерти съ ихъ прахомъ поступятъ такъ же безцеремонно, какъ съ особами ихъ обращались при жизни. *) Потому то они составляли большинство въ коллегіяхъ погребенія и лишали себя самаго необходимаго, жертвуя послѣднимъ, чтобы сдѣлаться ихъ членами.

Союзы подобнаго рода не могли казаться опасными правительству, и въ законахъ, запрещавшихъ ассоціаціи, было исключеніе въ пользу бѣдныхъ людей Рима (tenuiores), которымъ дозволялось составлять общества погребенія, имѣть казну и дѣлать собранія. Извѣстныя ограниченія стѣсняли ихъ до нѣкоторой степени: они обязывались заниматься только погребеніемъ умершихъ членовъ, ни подъ какимъ предлогомъ не переступать предѣлы своихъ правъ, и не собираться чаще одного раза въ мѣсяцъ. Это право было распространено императоромъ Септиміемъ Северомъ на провинціи. Погребальныя коллегіи около этого времени свободно размножились подъ разными именами. Вѣроятно онѣ могли составляться не испрашивая на это позволенія властей. Въ концѣ втораго столѣтія и въ третьемъ ихъ такъ было много, что имъ стали давать названіе коллегій (collegium) безъ другаго прибавленія или объясненія.

Изъ дошедшихъ до насъ надписей погребальныхъ обществъ самая интересная своими подробностями та, которая заключаетъ уставъ коллегіи, основавшейся въ 133 г. по Р. Х. въ городѣ Lanuvium близъ Рима подъ покровительствомъ Діаны и Антиноя. **) Въ ней очень подробно объяснены цѣль и управленіе общества состоявшаго преимущественно

---

* Въ одной надписи рабъ говоритъ что сдѣлалъ себѣ гробницу на свои экономіи, „frugalitate mea feci". Въ другой открытой на югѣ Италіи сказано, что трое друзей умершаго, рабы какъ и онъ, соединились для сооруженія ему гробницы.

**) Этотъ замѣчательный эпиграфическій памятникъ былъ открытъ въ 1816 году въ развалинахъ терм города Lanuvium, теперь Civita di Livigna.

изъ рабовъ. *) Въ началѣ цитировано сенатское постановленіе позволившее составленіе collegia funeraticia. Поступающій обязывался внести въ казну сто сестерцій (на наши деньги приблизительно 4 руб. 50 к. с.) и угостить членовъ амфорой хорошаго вина; потомъ до самой смерти платить ежемѣсячно 5 асовъ (as этого времени равнялся 1 съ ¼ к. сереб.). Общество это, которое какъ видно было очень бѣдно, не владѣло погребальнымъ монументомъ, но каждому умершему товарищу дѣлало похороны въ 300 сестерцій, изъ которыхъ 50 раздавались присутствующимъ членамъ. На похороны умиравшимъ внѣ Lanuvium, но не дальше двадцати миль отъ города, посылали трехъ представителей коллегіи, которые получали за это 20 сестерцій. Если жестокосердый хозяинъ отказывалъ отдать тѣло своего умершаго раба, то похороны дѣлали его изображенію. Самоубійцы теряли право на погребеніе, равно какъ и неисправно платящіе члены. Освобожденный рабъ долженъ былъ угостить общество амфорой вина, а глава или старшина при его избраніи обязанъ былъ дать ужинъ. Въ опредѣленные дни происходили жертвоприношенія богамъ. Кромѣ возліянія вина и обѣдовъ (которые можно назвать поминками) при похоронахъ умершихъ членовъ, въ дни рожденія ихъ и т. д. общество дѣлало шесть торжественныхъ (разумѣется относительно) банкетовъ въ честь Діаны и Антиноя и для прославленія своего покровителя. **) На эти пиры каждый членъ долженъ былъ приносить свои съѣстные припасы, и одинъ изъ нихъ поочередно приготовлялъ всѣ необходимыя принадлежности обѣда какъ-то, посуду, хлѣбъ и вино, раздѣляемое между товарищами, теплую воду, постели для возлежаній у стола, иногда и одежду для пирующихъ и т. д.

---

*) Они могли вступать въ коллегіи только съ разрѣшенія ихъ владѣтелей, но ихъ низкое состояніе не было препятствіемъ избранія ея директора и казначея.

**) Почти у всякой коллегіи былъ покровитель, обыкновенно значительное или важное лицо, иногда просто богатый человѣкъ, сдѣлавшій какой нибудь подарокъ обществу, за что оно въ видѣ благодарности избирало его своимъ протекторомъ. Въ одной надписи сказано, что нѣкто Furius Lollianus оставляетъ обществу извѣстную отъ суммы назначенной имъ для своихъ похоронъ, чтобы на проценты этихъ денегъ ежегодно въ день его рожденія столько то было употреблено на жертвоприношеніе, столько то на извѣстныя надгробныя церемоніи и столько то на покупку для этого розъ. Другая свидѣтельствуетъ о пожертвованіи сдѣланномъ обществу L. Domitius Phaon извѣстныхъ земель съ условіемъ, что на доходы ихъ, ежегодно въ день рожденія императора Домиціана и жены его Домиціи, было сдѣлано жертвоприношеніе богамъ и вслѣдъ за нимъ обѣдъ членамъ.

Если кто либо хотѣлъ принести жалобу или выразить свое неудовольствіе на управленіе, то долженъ былъ дѣлать это на обыкновенномъ, а не на праздничномъ собраніи, «дабы мы», какъ сказано въ уставѣ общества поклонниковъ Діаны и Антиноя, «во время пиршествъ нашихъ были веселы и покойны»; за нарушеніе этихъ правилъ, за обиду нанесенную товарищу или за неприличное или безпокойное поведеніе на банкетѣ были положены штрафы въ 4, 12 и 20 сестерцій. Въ заключеніе каждый желающій вступить въ общество обязанъ былъ предварительно ознакомиться съ его уставомъ, чтобы не роптать потомъ и не жаловаться. *) Сколько видно изъ этого устава, беззаботная веселость преобладала на банкетахъ и праздникахъ коллегій, и было что то живое въ ея собраніяхъ, противорѣчащее похоронному ихъ назначенію. Можно даже подумать, что для этихъ бездомныхъ людей забота погребенія была только предлогомъ для полученія права собираться, братски пировать вмѣстѣ и связывать узы дружескихъ сношеній. Исключенные по своему рожденію и состоянію изъ ассоціацій государственныхъ правильнымъ и практическимъ, но строгимъ и холоднымъ строемъ римскихъ гражданскихъ учрежденій, разъединенные между собой, лишенные часто въ слѣдствіе крайней бѣдности или рабства отрадъ и утѣшеній семейной жизни, эти бѣдняки находили въ погребальныхъ товариществахъ нѣкоторое довольство, мгновенную независимость, своего рода родственныя связи, или по крайней мѣрѣ компанію такихъ же пролетаріевъ, какъ они, и забывали свое бездомное положеніе во время банкетовъ, веселость которыхъ не позволялось нарушать жалобами и непріятностями. Дружескія отношенія ихъ рождались въ слѣдствіе равно тягостной доли, но ихъ сближали также и взаимное обѣщаніе провожать тѣло умершаго до костра и вспоминать его въ извѣстные дни. Не удивительно потому, что бѣдный народъ такъ охотно составлялъ погребальныя братства, и что ихъ было такъ много во всѣхъ концахъ имперіи.

---

*) Въ надписи нѣсколько комическаго содержанія, найденной въ Дакіи и сдѣланной въ 167 г. по Р. Х., одинъ изъ президентовъ (magistri) коллегіи, рабъ жалуется, что число членовъ отъ пятидесяти четырехъ уменьшилось до семнадцати, никто болѣе не платитъ и не приходитъ на собранія, говоритъ онъ, онъ сдалъ счеты и предупѣдомляетъ бывшихъ членовъ, чтобы въ случаѣ смерти они не воображали себѣ, что товарищество существуетъ и не разчитывали болѣе на безвозмездное погребеніе. Въ другомъ эпиграфическомъ памятникѣ объясняется покупка обществомъ земли съ цѣлію устроить мѣсто погребенія для членовъ, для ихъ женъ, дѣтей и т. д.

Коллегіи погребальныя, равно какъ и экономическія, если онѣ не были очень бѣдны, имѣли свое мѣсто сходокъ, алтарь для жертвоприношеній божеству покровителю, залу (triclinium) и особенное зданіе для собраній, которыя служили также мѣстомъ отдыха и бесѣдъ членовъ и назывались schola collegii, exedra; эти послѣднія были иногда покрыты, иногда безъ свода и часто имѣли форму полукружія; развалины ихъ до прошлаго столѣтія видны были въ Римѣ. Тутъ же находилась и общая гробница, если коллегія не ограничивалась однимъ погребеніемъ умершихъ, но и устроивала кладбище въ землѣ купленной ею, или подаренной ея богатымъ благодѣтелемъ, *) обыкновенно съ условіемъ исполнять различные религіозные обряды надъ его гробницей въ положенные дни. Внутреннее управленіе погребальныхъ обществъ было копіей въ миніатюрѣ муниципальнаго устройства и республиканскихъ учрежденій древняго Рима. Члены избирали ежегодно двухъ старшинъ (magistri), какъ консуловъ въ республикѣ, и другихъ второстепенныхъ распорядителей. Эти власти составляли высшій классъ союза (ordo), подобно куріи въ муниципѣ или сената въ Римѣ; они пользовались нѣкоторыми привилегіями, занимали почетныя мѣста на банкетахъ, получали лучшія порціи и больше другихъ при раздачѣ денегъ. Остальная часть членовъ называлась plebs и все общество взятое вмѣстѣ populus или respublica. **)

Иногда бѣдные люди соединялись только для постройки колумбарія. По надписямъ можно прослѣдить ***), какъ составлялись и вели свои дѣла подобныя ассоціаціи.

Когда правительство разрѣшало составленіе общества, члены его, съ тою наклонностію къ порядку и правильности постоянно отличавшей Римлянъ, дѣлились на декуріи (decuria), и каждая изъ нихъ выбирала своего декуріона (decurio); они разумѣется не были знатные люди, и

---

*) Въ 1864-мъ году была открыта въ окрестностяхъ Рима, возлѣ дороги Nomentana, надпись приблизительно третьяго столѣтія; въ ней сказано, что нѣкто Hedulejus Januarius купилъ землю съ цѣлію построить зданіе для собраній товарищества Serrensium (Schola sodalium Serrensium), названнаго такъ вѣроятно по мѣстечку Serrenses. Вмѣстѣ съ этимъ эпиграфическимъ памятникомъ были найдены двѣ вазы для измѣренія жидкости, принадлежавшія этому же братству.

**) Подобное же управленіе имѣли и экономическія ассоціаціи, о которыхъ было говорено выше.

***) Monumenti ed Annali pubblicati dall'Instituto di Corrispondenza Archeologica nel 1856 sui colombarii di Vigna Codini. Henzen.

между ними не рѣдко встрѣчаешь каменьщиковъ, цирульниковъ и другихъ ремесленниковъ. За тѣмъ всѣ декуріи принимали участіе въ избраніи казначея (quæstor) и одного или нѣсколькихъ старшинъ (magistri, curatori); эти послѣдніе должны были вести дѣла коллегіи, распоряжаться постройкой колумбарія и заботиться потомъ о его сохраненіи и содержаніи въ приличномъ видѣ. Подобно муниципальнымъ властямъ, которыя платили щедростями городу за свое избраніе, старшины общества и декуріоны благодарили за честь сдѣланную имъ, украшая входъ и внутренность колумбарія, предпринимая на свой счетъ различныя работы для поддержки и сбереженія его, угощая членовъ и т. д. Особенно отпущенники отличаются своимъ великолѣпіемъ и первенствуютъ среди этого бѣднаго народа; ихъ обыкновенно выбираютъ въ декуріоны, старшины, и такъ какъ они побогаче другихъ, то дѣлаютъ различные подарки коллегіи, за что она благодаритъ ихъ въ надписяхъ, превознося ихъ великодушіе. Колумбаріи (columbaria) строили на общія деньги старшины и окончивъ работы созывали членовъ, чтобы получить ихъ одобреніе. Если они были довольны своей гробницей, то принимали ее и посвящали назначенію, при чемъ происходили банкеты. За тѣмъ по жребію распредѣляли мѣста, и каждый членъ писалъ свое имя подъ нишей, указанной ему судьбой, въ которой со временемъ должна была помѣститься урна съ его послѣдними остатками. Смотря по суммѣ, вносимой членомъ для постройки колумбарія, ему опредѣлялось извѣстное число нишъ, дѣлавшихся его собственностію: онъ могъ сохранить ихъ для своего семейства, подарить или продать ихъ. Женщины были приняты въ эти ассоціаціи, даже иногда избираемы въ декуріоны.

X.

Образованіе многочисленныхъ союзовъ подобнаго рода, разрѣшаемыхъ правительствомъ съ большою легкостію, на составленіе которыхъ иногда и не требовалось дозволенія, было какъ нельзя болѣе удобно христіа-

намъ. Вѣроятно они не замедлили воспользоваться этимъ обстоятельствомъ, чтобы пріобрѣсти безопасность катакомбамъ и придать законную форму своимъ собраніямъ, организируя коллегіи и принимая видъ обществъ погребеній. Это можно заключить изъ открытій, произведенныхъ въ послѣднее время G. B. de Rossi.

Что у христіанъ въ Римѣ и въ другихъ городахъ имперіи были уже въ концѣ втораго столѣтія мѣста погребенія и собранія принадлежащія всей общинѣ, въ этомъ нельзя сомнѣваться; памятники, надписи и творенія христіанскихъ писателей подтверждаютъ этотъ фактъ. Точно также и императоры въ серединѣ третьяго вѣка говорятъ въ эдиктахъ о катакомбахъ, какъ о кладбищахъ христіанъ, существующихъ съ давняго времени и извѣстныхъ правительству, пользованіе которыми было иногда дозволено имъ, иногда запрещено. *) Невольно слѣдовательно рождается вопросъ, въ силу какого закона, какой привилегіи могли существовать катакомбы какъ мѣста погребенія цѣлаго общества (collegium) законнаго только при извѣстныхъ условіяхъ. **) Если частные люди и объявляли себя владѣтелями ихъ передъ властями, то подобное оправданіе могло быть достаточно въ первомъ столѣтіи, пожалуй и во все второе, но въ началѣ третьяго, когда община значительно увеличилась, едва ли стало возможно таить далѣе настоящій характеръ и назначеніе катакомбъ. Предположивъ, что христіане искусно скрывали послѣднія, покажется невѣроятнымъ, что власти ничего не знали объ этомъ до середины третьяго столѣтія, когда въ первый разъ появляются эдикты конфискаціи подземныхъ кладбищъ и запрещеніе собираться въ нихъ. Сходиться и хоронить въ катакомбахъ и въ то же время совершенно скрыть ихъ отъ язычниковъ и правительства, особенно въ тѣ періоды, когда онѣ начали разрастаться и дѣлались съ каждымъ годомъ все обширнѣе и обширнѣе, вполнѣ невозможно. Притомъ по расположенію и формамъ катакомбъ какъ нельзя яснѣе видно, что христіане вовсе не усиливались достигнуть этого. Вообще они были болѣе осторожны въ своихъ дѣйствіяхъ чѣмъ таинственны, они старались не обращать на себя внима-

*) Тертуліанъ свидѣтельствуетъ о разворенія въ первыхъ годахъ третьяго столѣтія народомъ въ Карѳагенѣ христіанскихъ кладбищъ, изъ чего видно, что ихъ тамъ было нѣсколько. Невозможно потому, чтобы община христіанъ въ Римѣ столь многочисленная не имѣла бы въ это время своего большаго кладбища.

**) Очень мало могло помогать въ этомъ случаѣ терпимость и даже покровительство нѣкоторыхъ императоровъ, сѣнившихъ на престолѣ гонителями христіанъ.

нія язычниковъ, не возбуждать ихъ подозрѣнія и любопытства, чтобы люди чуждые имъ или враждебные не слѣдили за ними; но не думали утаивать существованіе своихъ кладбищъ. Послѣ того какъ начались преслѣдованія въ подземельяхъ, христіане заваливали входы ихъ, иногда и ближайшія къ нимъ галереи; тутъ они въ самомъ дѣлѣ производили различныя работы, чтобы скрыть, на сколько это было возможно, гробницы и мѣста собраній; но не видно, что подобныя предосторожности были приняты ими раньше середины третьяго столѣтія. Такъ было въ Римѣ; но тамъ, гдѣ почва не позволяла выкапывать катакомбы, гдѣ гробницы находились на поверхности земли, существованіе ихъ было еще болѣе явно; можно потому объяснить странный фактъ, что христіане въ періодъ гоненій обладали катакомбами и дѣлали въ нихъ собранія, только тѣмъ, что все это происходило въ законной формѣ, которая не могла быть ни чѣмъ другимъ, какъ погребальной коллегіей. *)

Нельзя въ самомъ дѣлѣ представить себѣ учрежденія болѣе удобнаго, болѣе благопріятнаго христіанамъ, какъ эти погребальныя коллегіи. Подъ видомъ ихъ они могли владѣть ипогеями, зданіями, землями и получали право собираться для совершенія религіозныхъ обрядовъ, молитвъ, проповѣдей, почтенія праха мучениковъ, и для братскихъ трапезъ, про которыя Плиній писалъ Траяну, что они имѣютъ совершенно безобидный, невинный характеръ.

Позволеніе организировать collegia funeraticia, которое вѣроятно почти всегда нужно было испросить у правительства и влекло за собою вмѣшательства гражданскихъ или религіозныхъ властей и считалось мѣрой сохраненія общественнаго порядка. Большое число погребальныхъ

*) Слѣдуетъ замѣтить, что число ихъ особенно увеличилось въ Римѣ въ концѣ 2-го столѣтія, т. е. въ то самое время, когда ипогеи должны были превратиться въ кладбища общественныя; можно даже предположить, что это умноженіе погребальныхъ ассоціацій и было произведено христіанами. Въ это же время появляется первый дошедшій до насъ примѣръ распоряженія властями церкви катакомбами Рима, именно назначеніе папой Зефириномъ Каллиста управителемъ подземнаго кладбища, которое теперь носитъ его имя; а такъ какъ въ первые годы управленія этого папы былъ обнародованъ эдиктъ Септимія Севера, которымъ онъ утверждалъ привилегіи collegia funeraticia, и распространялъ на провинціи право бѣднымъ людямъ (tenuiores) составлять ихъ, то нельзя не придти къ заключенію, что должна существовать нѣкоторая связь между эдиктомъ Септимія Севера и одновременнымъ съ нимъ появленіемъ христіанскихъ мѣстъ погребенія, несомнѣнно принадлежащихъ всей общинѣ и управляемыхъ главами ея.

обществъ въ Римѣ во второмъ столѣтіи пріучало смотрѣть безъ удивленія на гробницы различныхъ корпорацій. Collegia христіанскія пропадали въ массѣ языческихъ, и вѣроятно не обращали на себя вниманіе правительства даже и въ томъ случаѣ, если христіане иногда дѣлали собранія и хоронили умершихъ, не составивъ предварительно товарищество по всѣмъ установленнымъ правиламъ. Законы касающіяся союзовъ этого рода приводились въ дѣйствіе въ Римѣ очень либерально, и безъ сомнѣнія давали мѣсто существованію христіанскимъ братствамъ. Они не должны были во многомъ отличаться отъ языческихъ коллегій для не посвященныхъ въ таинства ихъ внутренней жизни. Исключая жертвоприношеній христіане совершали на гробницахъ своихъ умершихъ тѣ же обряды какъ и язычники, или по крайней мѣрѣ очень приближающіеся къ нимъ внѣшними формами. Подобно послѣднимъ, они собирались въ извѣстные дни и имѣли свою казну. Братскія благотворительныя трапезы христіанъ, agape, имѣли характеръ пиршествъ коллегій, при которыхъ общественная касса снабжала бѣдныхъ членовъ пищею и одеждою. *)

Обыкновеніе языческихъ союзовъ называть себя поклонниками (cultores) какого нибудь бога или героя, Юпитера, Геркулеса (Iovis, Herculis), должно было затруднять христіанъ; потому что никакимъ образомъ нельзя предположить, что они согласились, хотя бы только передъ лицемъ римскихъ властей и для соблюденія одной формальности, назвать себя чтителями языческаго божества, но это препятствіе или вѣрнѣе неудобство легко было обойти. Языческія братства иногда называли себя по мѣсту, гдѣ собирались и чтили память своего благодѣтеля или покровителя; точно также и христіанскія общества могли принять имя мѣстности, гдѣ находились ихъ катакомбы, и объявить себя чтителями памяти мученика или христіанина, давшаго землю для устройства кладбища. Мы видѣли, что они давали имя первоначальнаго владѣтеля семей-

*) Во время послѣдняго гоненія христіанъ при императорѣ Діоклеціанѣ въ зданіяхъ построенныхъ надъ катакомбами, гдѣ происходили собранія, были найдены золотыя и серебряныя чаши, сосуды и лампы, большое количество обуви, мужскаго и женскаго платья, запасы вина, оливковаго масла, хлѣба въ зернѣ и т. д. Тертуліанъ въ такомъ смыслѣ говоритъ о собраніяхъ христіанъ, происходящихъ подъ предсѣдательствомъ избранныхъ ими членовъ, и объ общей казнѣ ихъ, составленной изъ добровольныхъ періодическихъ взносовъ, употребляемой на погребеніе бѣдныхъ, что нельзя не видѣть во всемъ этомъ слѣдовъ организаціи погребальной коллегіи.

наго ипогея той группѣ галерей и комнатъ, которая впослѣдствіи образовалась кругомъ его. Наконецъ христіане могли дать своей коллегіи названіе не имѣющее ничего языческаго; *) могли, однимъ словомъ, употребить въ этомъ случаѣ тѣ же пріемы, тѣ же уловки, къ которымъ прибѣгали, когда, не желая обнаружить своего вѣрованія и подвергнуть осквернению язычниковъ выраженіе своихъ догматовъ и идей, придумывали различные символическіе знаки и фигуры скрытаго значенія, понятные только однимъ вѣрующимъ. **) Названіе впрочемъ не было существеннымъ вопросомъ въ этомъ дѣлѣ, и законъ, позволявшій бѣднымъ людямъ составлять общества погребенія, не требовалъ, чтобы они приняли то или другое названіе и объявили его.

---

*) Какъ напримѣръ въ родѣ слѣдующаго: collegium convictorum qui una epulo vesci solent, т. е. коллегія сожителей имѣющихъ обыкновеніе питаться одинъ разъ въ день, которое приняло одно языческое товарищество въ г. Фано, какъ видно по надписи.

**) Въ развалинахъ города Cesarea въ Африкѣ, вмѣстѣ со многими другими христіанскими памятниками нашли надпись, въ которой сказано, что нѣкто Evelpio, называющій себя обожателемъ слова (cultor verbi), построилъ на свой счетъ зданіе для собраній погребальнаго назначенія (cellam) и отдалъ его съ землей (aream) для устройства ипогея сиятому собранію (Ecclesiae sanctae). Названіе cultor verbi очень напоминаетъ тѣ, которыя принимали не христіанскія коллегіи, какъ напримѣръ: Cultores Jovis, Dianae, Herculis и т. д., но разумѣется не имѣетъ языческаго характера послѣднихъ. По мнѣнію G. B. de Rossi надпись эта христіанскаго происхожденія и была сдѣлана раньше Константина, около середины 3-го столѣтія, но она не оригиналъ,—въ концѣ прибавлено, что Ecclesia fratrum т. е. собраніе братьевъ возстановила ее. Можетъ быть она была уничтожена во время гоненій 257-го или 304 г., но нельзя предположить, что при возстановленіи въ содержаніи ея были сдѣланы перемѣны. Приведенное выше названіе Ecclesia fratrum также часто принимали братства посвященныя въ таинства поклоненія кому нибудь божеству, и очень вѣроятно, многіе христіанскіе союзы давали себѣ это имя, потому что въ немъ не только нѣтъ ничего языческаго, но напротивъ, оно какъ нельзя лучше соотвѣтствуетъ чувству братскаго соединенія и согласія одушевлявшаго христіанъ. Ихъ община въ эпиграфическихъ памятникахъ часто названа ecclesia fratrum, uncti fratres или просто fratres (братья). Названіе Ecclesia fratrum снова дано христіанамъ въ другой надписи, открытой въ томъ же мѣстѣ, гдѣ и первая, но болѣе поздняго времени,—въ ней говорится о пристройкѣ сдѣланной въ гробницѣ въ память умершихъ и погребенныхъ тутъ.

XI.

Памятникъ, открытый въ послѣдніе годы G. B. de Rossi и находящійся возлѣ входа въ семейный ипогей катакомбъ Домитиллы, о которомъ уже говорено, подтверждаетъ все сказанное выше. Съ обѣихъ сторонъ выступающаго отъ срѣзанной отлогости холма преддверія показались при дальнѣйшихъ раскопкахъ зданія, сложенныя изъ туфа, совершенно на поверхности земли. Они—внѣшнее прибавленіе къ ипогею, имѣютъ однако другое назначеніе и состоятъ изъ слѣдующихъ частей: съ правой стороны къ преддверію примыкаютъ развалины нѣсколькихъ небольшихъ комнатъ безъ гробницъ; въ послѣдней изъ нихъ, немного обширнѣе остальныхъ, находится колодецъ или водохранилище и чаша фонтана; въ стѣнѣ устроены небольшія ниши (подобныя тѣмъ, которыя видны въ развалинахъ римскихъ бань), чтобы ставить сосуды и вазы; кругомъ вдоль стѣнъ идетъ возвышеніе формы ступеньки для сидѣнья. Можно подумать, что тутъ находишься въ углу какого нибудь небогатаго помпеевскаго дома. Съ лѣвой стороны пристроена большая зала, также безъ слѣда гробницъ, и съ такимъ-же сидѣньемъ въ видѣ ступеньки. Стѣны и своды этихъ комнатъ покрыты стукомъ и окрашены красной краской, по которой мѣстами проведены цвѣтныя полосы; кое-гдѣ видны остатки фресокъ въ классическомъ стилѣ, но плохаго и небрежнаго исполненія. Большая зала находится въ сообщеніи съ двумя комнатами (cubicula), вырытыми въ холмѣ и назначенными для гробницъ.

Разсматривая формы, размѣры и расположеніе этихъ строеній и сравнивая ихъ съ другими памятниками подобнаго-же рода или съ тѣмъ, что намъ извѣстно изъ описаній о зданіяхъ принадлежавшихъ погребальнымъ коллегіямъ, нельзя не придти къ заключенію, что эта пристройка къ ипогею Domitilla ничто иное, какъ одна изъ тѣхъ scho'a sodalium, воздвигаемыхъ товариществами около своихъ кладбищъ для сходокъ и пиршествъ погребальнаго характера (funerum causa). Большая зала разсчитана на многочисленное собраніе и не похожа на комнаты, обыкновенно находящіяся возлѣ фамильныхъ гробницъ для семейныхъ поминокъ; не далеко отъ нея находится водохранилище и видны несомнѣнные слѣды хозяйственнаго устройства необходимаго для банкетовъ коллегіи; въ отдаленномъ углу оставлено мѣсто для сторожившихъ

монументъ (custodia monumenti). По кладкѣ зданія и по стилю живописи, сохранившейся мѣстами на стѣнахъ, видно, что оно было построено послѣ преддверія, къ которому примыкаетъ, но раньше Константина. Нельзя предположить, что эта scholа принадлежала языческому товариществу, основавшемуся тутъ, возлѣ христіанскаго подземелья, и совершавшему въ двухъ шагахъ отъ гробницъ и религіозныхъ изображеній другаго вѣрованія свои сходки и жертвоприношенія; это было бы въ прямомъ противорѣчіи съ обычаями античнаго міра и съ отвращеніемъ, постоянно преобладавшемъ среди древнихъ народовъ хоронить своихъ родныхъ и друзей въ сосѣдствѣ съ могилами чужаго вѣрованія. Едва ли можно потому сомнѣваться, что семейный ипогей катакомбъ Домитиллы превратился до торжества церкви въ общественное кладбище христіанъ Рима, и что мы имѣемъ тутъ передъ глазами зданіе, гдѣ не разъ во второмъ и третьемъ столѣтіи происходили собранія и совершались братскія трапезы послѣдователей ученія Спасителя подъ видомъ погребальной коллегіи. *)

Открытіе этого памятника даетъ намъ возможность прослѣдить преобразованія, совершавшіяся въ христіанской живописи въ первыя три столѣтія, особенно что касается выбора сюжета религіознаго изображенія смотря по мѣсту его назначенія. Существованіе христіанской общины, какъ погребальной коллегіи, хотя и вполнѣ законнымъ образомъ, не могло быть очень прочно и представляло немало неудобства; оно напримѣръ должно было подвергать христіанъ постоянному надзору властей, обязанныхъ наблюдать, не переступаютъ ли общества постановленныхъ ограниченій, не собираются ли больше позволеннаго числа разъ, не превращаются ли въ асоціаціи экономическія и т. д. Сверхъ того власти иногда покровительствовали коллегіямъ, что для христіанъ во многихъ случаяхъ было болѣе опасно, чѣмъ полезно. Условія такого исключительнаго положенія отразились въ христіанскомъ искусствѣ. Мы уже видѣли, что во фрескахъ катакомбъ и въ барельефахъ саркофаговъ, которые изготовлялись только на поверхности земли, было различіе въ выборѣ сюжетовъ и въ свободѣ выраженія догматовъ и идей новой вѣры. Подобная

*) Надъ другими римскими катакомбами, надъ напримѣръ Претекстата и Каллиста, видны развалины, но менѣе уцѣлѣвшія, подобныхъ-же зданій, такіе совершенно сходныя по формамъ своимъ съ scholа товариществъ: они, разумѣется, могли принадлежать только христіанскимъ коллегіямъ.

же разница существовала и въ стѣнной живописи ипогеевъ, смотря потому, была ли она скрыта въ глубинѣ подземелья, или находилась въ такомъ мѣстѣ, гдѣ ее видѣли люди непосвященные въ таинства христіанскаго ученія и враги его. Такъ напримѣръ на стѣнахъ schola коллегіи описанной выше, построенной приблизительно въ третьемъ столѣтіи, и вѣроятно не разъ посѣщаемой римскими властями, не открыто ни одного библейскаго изображенія (даже и въ двухъ cubicula, вырытыхъ въ холмѣ позади большой залы), но только декоративныя украшенія, не имѣющія никакого опредѣленнаго значенія или очень скрытаго символическаго смысла. Въ этихъ фрескахъ нѣтъ ничего языческаго, напротивъ тутъ не видно ни одной изъ миѳологическихъ сценъ, часто представленныхъ въ римскихъ гробницахъ и на барельефахъ саркофаговъ; но очень заботливо и съ большимъ умѣніемъ избраны сюжеты, которые, имѣя мало установленное значеніе въ мірѣ античномъ, могли выражать догматы Евангелія. Такъ напримѣръ мы видимъ, что птицы, корзины наполненныя зеленью и плодами, виноградныя кисти, гирлянды цвѣтовъ, которыя въ сосѣднемъ ипогеѣ, и вообще въ отдаленныхъ комнатахъ катакомбъ, являются на второмъ планѣ и употреблены только какъ украшеніе въ углахъ расписанныхъ потолковъ, между раздѣленій, тутъ напоминаютъ мѣста обыкновенно занятые библейскими сценами и легендами, а вмѣсто послѣднихъ въ одной изъ погребальныхъ комнатъ, гдѣ лучше, чѣмъ въ другихъ частяхъ всего памятника, сохранилась стѣнная живопись, три раза въ различныхъ позахъ представлена Психея (эмблематическое изображеніе безсмертія души въ мірѣ классическомъ и у христіанъ), одѣтая въ длинную тунику и наполняющая вмѣстѣ съ крылатыми геніями корзинку цвѣтами. Эта наивная и граціозная композиція ни разу до сихъ поръ не была открыта въ отдаленныхъ cubicula катакомбъ, но очень напоминаетъ барельефъ одного христіанскаго саркофага*) представляющій Психею и Амура занятыхъ жатвой винограда. Нельзя приписать одному случаю повтореніе той же сцены вполнѣ классическаго стиля на двухъ христіанскихъ памятникахъ, изъ которыхъ первый легко могли видѣть язычники, а второй вѣроятно вышелъ изъ мастерской скульптора язычника. Напротивъ въ самомъ ипогеѣ Домитиллы хотя и менѣе утаеннаго, чѣмъ многія отдаленныя комнаты и галереи подземелій, но все таки не до такой степени открытаго, какъ пристроенная къ его предверію schola хри-

*) Онъ находится въ Римѣ, въ христіанскомъ отдѣленіи Латеранскаго музея.

стіанской коллегіи, мы видимъ стѣнную живопись представляющую не только виноградную лозу (одинъ изъ главныхъ евангелическихъ символовъ), но и часто библейскія сцены,—Даніилъ между львами, Ной въ ковчегѣ и т. д., тогда какъ ландшафты, гирлянды цвѣтовъ, птицы и танцующіе геніи употреблены только съ декоративной цѣлью.

XII.

Со временъ Траяна до средины третьяго вѣка отношенія христіанъ къ правительству Рима были слѣдующаго рода: законы противъ нихъ существовали въ полной силѣ и были приводимы въ исполненіе иногда съ меньшею, иногда съ большей послѣдовательностію, съ большимъ или съ меньшимъ рвеніемъ, согласно личнымъ чувствомъ и взгляду на это дѣло императоровъ и ихъ представителей въ провинціи. Каждый обвиненный въ слѣдованіи ученія Спасителя, если онъ не отвергалъ его въ опредѣленныхъ формахъ, долженъ былъ подвергнуться казни. Но гробницы и собранія христіанъ, имѣвшія видъ кладбищъ и сходокъ, collegia funeraticia, не трогали и не запрещали. Все второе столѣтіе въ эдиктахъ императоровъ противъ или въ пользу христіанъ ни разу ни упомянуты катакомбы, и этотъ фактъ казался необыкновенно страннымъ, пока G. B. de Rossi не нашелъ отношеній между погребальными коллегіями и общиной послѣдователей ученія Спасителя.

Въ первые годы третьяго вѣка, во время преслѣдованія Септимія Севера римскія власти отступили нѣсколько отъ этого правила. Когда папа Зефиринъ наслѣдовалъ папѣ Виктору въ 202 г., миръ для христіанъ продолжался уже долгое время; число ихъ въ Римѣ очень увеличилось, это испугало правительство; началось преслѣдованіе. Они были такъ многочисленны, что не могли сходиться не будучи замѣчены, и власти старались застигнутъ ихъ въ мѣстахъ собранія и захватить вмѣстѣ. Изъ этого видно, что если христіане могли какъ погребальное общество владѣть кладбищами, землями, постройками и производить собранія, то эти

послѣднія не всегда были внѣ опасности. Надо однако замѣтить, что послѣ смерти Септимія Севера до преслѣдованія Валеріана, въ срединѣ третьяго столѣтія, было два другихъ гоненія не коснувшихся ни катакомбъ, ни собраній. Въ этотъ промежутокъ времени царствовали два императора покровители христіанъ, Александръ Северъ и Филиппъ Арабъ; второй, какъ предполагаютъ, принялъ христіанство *).

Великодушное поведеніе съ христіанами Александра Севера представляетъ особенный интересъ. Уваженіе къ религіи Спасителя было внушено ему по всей вѣроятности его матерью Маммеею. Извѣстно, что она была благосклонно расположена къ христіанамъ, и проѣзжая черезъ городъ Антіохію слушала рѣчи Оригена, о благочестіи и учености котораго шла молва по всему востоку. Въ сынѣ ея, Александрѣ Северѣ, выразилось съ большей силой, чѣмъ въ другихъ императорахъ втораго и третьяго вѣка, желаніе, преобладавшее тогда въ римскомъ обществѣ, соединить восточныя вѣрованія и религіи съ оффиціальнымъ римскимъ поклоненіемъ; примирить христіанскіе догматы и принципы съ язычествомъ и суевѣріями Востока. Были сдѣланы неоднократно попытки въ этомъ смыслѣ даже во дворцѣ Цезарей. Въ божницѣ Александра Севера между домашними его богами стояли изображенія Орфея, Авраама, Іисуса Христа, Аполлонія Тіанскаго, которыхъ онъ почиталъ какъ мудрецовъ научившихъ людей различнымъ формамъ поклоненія божеству всевышнему и всемірному. При такомъ религіозномъ настроеніи, неудивительно, что сынъ Маммеи былъ снисходителенъ къ христіанамъ, и если нѣтъ достаточно основаній предполагать, что онъ въ началѣ своего царствованія хотѣлъ, какъ увѣряютъ, торжественно признать христіанскую религію и позволить ея распространеніе, то нѣтъ сомнѣнія, что этотъ императоръ не ограничивался обуздывать ненависть язычниковъ къ христіанамъ, но и явно покровительствовалъ послѣднихъ. Очень вѣроятно потому, что во время его правленія христіанскія погребальныя коллегіи вошли въ сношеніе съ языческими властями, какъ общество моральное и вполнѣ законное; это видно между прочимъ изъ слѣдующаго факта. Въ его царствованіе христіане Рима хотѣли построить церковь на землѣ не заня-

*) Изъ твореній христіанскихъ писателей видно, что многіе императоры втораго и третьяго столѣтія и особенно восточнаго происхожденія выказали въ сношеніяхъ съ христіанами большую терпимость.

той; *) ее начали оспаривать у нихъ popinari, т. е. содержатели народныхъ трактировъ, въ которыхъ происходили оргіи и собирались солдаты и вообще люди изъ низшихъ классовъ общества. Popinari принесли жалобу Александру Северу, но онъ рѣшилъ дѣло въ пользу христіанъ и утвердилъ ихъ во владѣніи спорной земли, сказавъ, что предпочитаетъ видѣть тутъ поклоненіе Богу подъ какой бы то ни былъ формой скорѣе, чѣмъ оставить это мѣсто въ рукахъ людей безнравственной жизни и ремесла. При этомъ случаѣ, сколько до сихъ поръ извѣстно, въ первый разъ упоминается о христіанской церкви въ Римѣ построенной на поверхности земли до прекращенія преслѣдованій, т. е. до Константина; и тутъ снова является вопросъ, на какомъ основаніи христіане въ этотъ періодъ могли въ самой столицѣ имѣть храмы, не представлявшіяся уже какъ schola коллегіи, но настоящій характеръ которыхъ—сколько видно изъ процесса съ popinari—былъ вполнѣ извѣстенъ римскому правительству. Слѣдуетъ потому предположить, что до конца 2-го столѣтія христіане производили собранія и владѣли катакомбами какъ collegia funeraticia, но въ первыхъ годахъ третьяго вѣка Александръ Северъ, или можетъ быть одинъ изъ предшественниковъ его на престолѣ, благосклонный къ христіанамъ, сдѣлалъ еще больше, признавъ ихъ за общество моральное, и позволилъ имъ строить храмы.

Когда, кѣмъ и при какихъ обстоятельствахъ это было сдѣлано, осталось неизвѣстно. **) Несомнѣнно однако, что у христіанъ въ Римѣ и провинціяхъ были въ концѣ третьяго столѣтія многочисленныя церкви. Во всякомъ случаѣ одинъ фактъ рѣшенія процесса христіанъ съ содержателями народныхъ трактировъ въ пользу первыхъ, есть доказательство, что Александръ Северъ смотрѣлъ на нихъ какъ на общество, законнымъ образомъ организованное, имѣющее право строить храмы. Эти привилегіи, вѣроятно утвержденные другими императорами третьяго столѣтія, до такой степени обратились въ дѣло обсужденное и рѣшенное, что правительство стало смотрѣть на земли, постройки, ипогеи и церкви христіанъ, какъ на собственность правильно принадлежащую ихъ об-

*) Предполагаютъ, что это приблизительно то мѣсто, гдѣ теперь стоитъ церковь S-ta Maria in Trastevere.

**) Всего вѣроятнѣе, что милость эту оказалъ христіанамъ Александръ Северъ, постоянно отличавшійся большою вѣротерпимостію и усердный покровитель погребальныхъ и экономическихъ коллегій; нѣкоторыя изъ нихъ онъ даже самъ основалъ.

ществу, и когда имущество это при послѣднихъ гоненіяхъ было конфисковано, то не на основаніи обыкновенныхъ законовъ, а въ силу спеціальныхъ эдиктовъ. Если потому нужно было исключительное дѣйствіе высшей власти для подобной конфискаціи, то это достаточно доказываетъ, что въ 3-мъ столѣтіи христіане могли владѣть гробницами и религіозными зданіями; фактъ этотъ еще болѣе подтверждается тѣмъ обстоятельствомъ, что послѣ прекращенія преслѣдованія отобранную собственность христіанъ правительство возвращало не частнымъ лицамъ изъ среды ихъ, а властямъ церкви. *)

XIII.

Но не слѣдуетъ предполагать, что эти права и покровительство нѣкоторыхъ императоровъ 3-го вѣка были гарантіей прочной безопасности для христіанъ; религія ихъ не была пока признана и законы запрещавшіе ее не уничтожены. Мѣсто императора покровителя занималъ императоръ гонитель, и преслѣдованіе возобновлялось съ новою силой. А такъ какъ гоненія въ это столѣтіе наступали послѣ продолжительныхъ періодовъ спокойствія и терпимости, во время которыхъ христіанская община увеличивалась, пріобрѣтала значеніе и умножала свое имущество, то они постепенно принимали большія размѣры и болѣе кровавый характеръ.

До середины третьяго вѣка преслѣдованія касались только каждаго

---

*) Въ 3-мъ столѣтіи были построены надъ катакомбами многочисленныя зданія для собраній. Папа Фабіанъ, погибшій впослѣдствіи, во время гоненія императора Деція, раздѣливъ христіанскій Римъ на приходы, приказалъ каждому изъ нихъ „строить на кладбищахъ“; а такъ какъ въ самыхъ катакомбахъ нельзя строить, а только производить различныя второстепенныя работы, напримѣръ, дѣлать поддержки для сводовъ и стѣнъ въ томъ мѣстѣ, гдѣ туфъ не представляетъ достаточной твердости и т. п., то нужно предположить, что тутъ дѣло идетъ о постройкахъ на поверхности земли. G. B. de Rossi нашелъ надъ катакомбами Callisto развалины зданій, которыя слѣдуетъ отнести къ этому времени.

христіанина какъ лица отдѣльнаго, и не были направлены противъ собраній и владѣній общины; но съ тѣхъ поръ какъ существованіе и организація ея дѣлались съ каждымъ годомъ извѣстнѣе и всюду начали проявляться, гоненія также измѣнили характеръ и имѣли въ виду уже не наказаніе упорства отдѣльныхъ лицъ, а уничтоженіе всего союза ихъ и вмѣстѣ конфискацію его катакомбъ, церквей и другихъ зданій.

Преслѣдованіе Деція, какъ видно изъ его эдиктовъ, изъ дѣяній мучениковъ и исторіи церкви, не приняло этого направленія; но совершенно иной характеръ получаютъ нѣсколько лѣтъ спустя дѣйствія императора Валеріана противъ христіанъ. Особеннымъ эдиктомъ въ 257 г. этотъ императоръ конфисковалъ земли, постройки и иипогеи христіанъ, запретивъ имъ собираться подъ какимъ бы то ни было предлогомъ и посѣщать кладбища. Нарушителю этого повелѣнія грозила смертная казнь. Съ появленія новой вѣры въ первый разъ гоненіе относилось къ христіанамъ какъ къ обществу, и съ этой минуты наступаетъ періодъ разрушенія его памятниковъ.

Передъ закономъ христіане были collegia funeraticia и, чтобы лишить ихъ преимуществъ сенатскаго постановленія, нужно было опредѣлить, что они вышли изъ предѣловъ правъ данныхъ этимъ послѣднимъ и составляютъ непозволенную коллегію; *) послѣдствіемъ этого преступленія было уничтоженіе ея и наказаніе его членовъ. Этому признанію христіанскихъ коллегій противузаконными и преступными равнялся каждый изъ спеціальныхъ эдиктовъ, которыми имъ запрещали собираться и конфисковали ихъ кладбища и мѣста сходокъ.

Повелѣніе императора, какъ видно, исполнялось съ большою строгостію. Папа Сикстъ II-й, застигнутый въ зданіи надъ катакомбами Претекстата среди христіанъ въ минуту исполненія религіозныхъ обрядовъ, былъ умерщвленъ на мѣстѣ. Солдаты Валеріана отрубили ему и четыремъ его дьяконамъ головы. Каменное епископское сидѣніе или кресло Сикста, окрашенное его кровью, было поставлено у его гробницы въ одной изъ комнатъ катакомбы Каллиста. Надпись, сдѣланная папой Дамазомъ, которую нѣсколько столѣтій спустя видѣли въ этомъ мѣстѣ богомольцы, объясняла и подтверждала это событіе.

---

*) Dummodo hoc praetextii collegium illicitum non coeat т. е. „но чтобы подъ этимъ предлогомъ коллегіи незаконныя не собирались“, какъ сказано въ сенатскомъ постановленіи разрѣшавшемъ образованіе collegia funeraticia.

Скоро потомъ императоръ Валеріанъ предпринялъ войну противъ Персовъ, былъ взятъ ими въ плѣнъ и умеръ въ неволѣ. Сынъ и наслѣдникъ его Галліенъ, въ несчастное царствованіе котораго увеличились еще болѣе бѣдствія имперіи, не смотря на жестокость и безнравственность своихъ дѣйствій, былъ однако благосклоненъ къ христіанамъ. Въ 260-мъ году онъ прекратилъ гоненіе ихъ; отмѣнилъ эдикты отца и отдалъ по всему государству повелѣніе возвратить земли и постройки, конфискованныя у христіанъ, ихъ епископамъ. Многихъ изъ нихъ Галліенъ самъ увѣдомилъ объ этомъ отдѣльными письмами. Такимъ образомъ христіанская община снова пріобрѣла свои права и имущество какъ погребальная коллегія. Въ Римѣ катакомбы были отданы не частнымъ людямъ, а папѣ Діонисію, который раздѣлилъ ихъ между двадцатью приходами города и поручилъ священникамъ. Управленіе кладбищемъ Callisto осталось за самимъ епископомъ.

Изъ распоряженій Галліена можно заключить, что въ слѣдствіе эдиктовъ Валеріана не однимъ образомъ поступили съ зданіями, гдѣ происходили собранія христіанъ, и съ ихъ ипогеями. Первыя были конфискованы властями и даже проданы; вторые только, и можетъ быть не повсюду, заняты и отобраны, но не какъ кладбища запрещеннаго вѣрованія, а какъ мѣста собранія людей исповѣдующихъ его. При томъ надо замѣтить, что въ эдиктахъ Валеріана и впослѣдствіи Діоклеціана противъ христіанъ не говорится объ обладаніи ими землями, ипогеями и постройками, какъ о дѣлѣ противузаконномъ, но какъ о правѣ, которое высшая власть государства лишаетъ ихъ или уничтожаетъ на время. Что касается до кладбищъ, то въ нихъ не переставали хоронить даже и въ періоды конфискацій, такъ напримѣръ умерщвленный папа Сикстъ II-й былъ похороненъ въ катакомбѣ Каллиста возлѣ гробницъ его предшественниковъ. Точно также тѣло казненнаго въ это же время карѳагенскаго епископа Кипріана было торжественно передъ глазами языческихъ властей и при большомъ стеченіи народа предано землѣ.

Галліенъ, обратившись къ христіанскимъ епископамъ, непосредственно призналъ ихъ этимъ какъ представителей и старшинъ общины. Не будучи окончательно уничтожены, законы противъ новой вѣры пали въ забвеніе на нѣкоторое время. Изъ дѣяній мучениковъ видно, что власти Рима языческаго въ концѣ 3-го столѣтія уже очень хорошо отличали христіанъ отъ сектъ вѣры Спасителя.

Спокойное состояніе церкви продолжалось до конца царствованія Діоклеціана, т. е. 43 года, если исключить очень кратковременное преслѣдованіе Авреліана, окончившееся съ его смертію. Что принудило его начать вдругъ гоненіе послѣ большой терпимости, можно даже сказать покровительства христіанамъ, осталось неизвѣстно; но изъ этого факта видно, до какой степени было ненадежно для нихъ даже личное заступничество Цезарей. Во второй половинѣ 3-го столѣтія большая терпимость христіанъ смѣнялась жестокими гоненіями, но такъ какъ послѣднія оканчивались скоро и за ними слѣдовали продолжительныя періоды безопасности, то довѣренность къ своему положенію снова возстановлялась среди общины. Забывая перенесенныя бѣдствія и преслѣдованія всегда готовыя обрушиться на ея голову, она, какъ видно по памятникамъ, пренебрегала всякою предосторожностью, совершая свои собранія и религіозные обряды, строила на поверхности земли и разширяла подземелья.

Между Валеріаномъ и Діоклеціаномъ въ катакомбѣ Callisto были произведены въ большихъ размѣрахъ разнаго рода работы. Комнаты украшены колоннами, карнизами и другими архитектурными элементами, а стѣны ихъ покрыты мраморными плитами. Изъ криптъ проведены широкія трубы (luminaria) къ поверхности земли и самое кладбище соединено со многими сосѣдними ипогеями. Въ этотъ періодъ христіане воздвигли многочисленныя зданія религіознаго назначенія, разрушили старыя церкви, а на ихъ мѣстѣ построили новыя большихъ размѣровъ, и украсили великолѣпно гробницы мучениковъ. Послѣдніе годы правленія императора Діоклеціана, который до того времени былъ постоянно благосклоненъ къ христіанамъ, ознаменовало самое страшное гоненіе, которое когда либо претерпѣвала церковь, и самое разрушительное для ея памятниковъ. Оно началось въ 303-мъ году тѣмъ, что отъ священниковъ и епископовъ языческія власти начали требовать выдачу церковныхъ книгъ, архива общины и всего, чѣмъ она владѣла. Всѣ христіанскія церкви *) и постройки были сожжены и разрушены, а ипогеи и земли конфискованы. **) Противъ духовенства былъ обнародованъ особенный

*) Въ это время ихъ было болѣе сорока въ одномъ Римѣ, въ самомъ городѣ или надъ катакомбами.

**) Зданія религіознаго назначенія и гробницы, находящіяся на поверхности земли, христіане первыхъ трехъ столѣтій вѣроятно не въ такой степени украшали какъ комнаты катакомбъ; но если и были нынѣ нибудь памятники искусства, фрос-

эдиктъ. Много произведеній христіанскаго искусства погибло въ это послѣднее преслѣдованіе. Приблизительно въ 306-мъ году оно было прекращено въ Римѣ, а въ 311-мъ году папѣ Мильціаду возвратили имущество или, какъ тогда называли *мѣста церкви* „loca ecclesiastica“, принадлежащія „Corpus christianorum“ т. е. христіанской общинѣ. Этимъ снова были признаны ея власть и законность ея существованія. Скоро потомъ эра гоненій для христіанской вѣры окончилась и она сдѣлалась оффиціальной религіей имперіи.

XIV.

Запрещеніе собраній и конфискація имущества, сопровождавшія послѣднія гоненія, принудили христіанъ скрыть по возможности свои крипты и искать потаенныя мѣста для сходокъ. При преслѣдованіяхъ Валеріана, Діоклеціана и Авреліана въ подземномъ Римѣ производились съ этой цѣлью особеннаго рода работы, которыхъ прежде не видно и слѣда. Застигнутые опасностію, христіане разрушали широкія лѣстницы и входы въ катакомбы, а ближайшія къ нимъ галереи заваливали землей; прокапывали скрытые спуски въ ипогеи изъ аренарій и другихъ удаленныхъ мѣстъ. Не выносили болѣе набиравшійся при работахъ туфъ, а складывали его въ галереяхъ уже наполненныхъ гробницами. Необходимость заставляла христіанъ въ это время превращать оставленныя копи поццоланы въ кладбища или выкапывать склепы въ близкомъ ихъ сосѣдствѣ. Подъ вліяніемъ этихъ исключительныхъ обстоятельствъ об-

---

ки, саркофаги и т. д. въ церквахъ и другихъ христіанскихъ строеніяхъ, то на нихъ должна была прежде всего обрушиться злоба гонителей 3-го вѣка, такъ какъ они постоянно были передъ глазами язычниковъ. Многое уцѣлѣло въ катакомбахъ именно потому, что было скрыто. Перенятая у народовъ восточныхъ странъ обычай хоронить въ подземельяхъ, христіане первоначально вѣроятно не думали такъ свои гробницы, но этотъ образъ погребенія впослѣдствіи какъ нельзя лучше удовлетворялъ требованіямъ ихъ непрочнаго положенія и необходимости удалять по временамъ отъ глазъ язычниковъ свои памятники и скрывать свои собранія.

разовалось нѣсколько катакомбъ совершенно различныхъ по формамъ и расположенію отъ существовавшихъ прежде. *) Но всего больше старались христіане спасти тѣла особенно почитаемыхъ мучениковъ,—они переносили ихъ въ отдаленныя комнаты катакомбъ, заваливали землей и каменьями гробницы, гдѣ они лежали, и такъ тщательно заботились скрыть эти послѣднія, что послѣ торжества церкви многія изъ нихъ были потеряны, забыты и снова открыты и раскопаны—одни при папѣ Дамазѣ, другіе только въ наши дни. Можно сказать, что разрушеніе и забвеніе катакомбъ, по крайней мѣрѣ нѣкоторыхъ частей ихъ, начинается съ этой поры.

Такъ какъ подобныя работы не требовали много времени, то христіане вѣроятно успѣвали производить ихъ въ первые дни гоненій или даже раньше. Они не начинались одновременно повсемѣстно, и не трудно ихъ было предугадать. Эдикты Діоклеціана—напримѣръ, были приведены въ исполненіе—гдѣ раньше, гдѣ позже—приблизительно во второй половинѣ 303-го года. Но не всюду съ одинаковой поспѣшностью, и извѣстно, что въ концѣ того же года нѣсколько христіанскихъ церквей въ Римѣ были еще открыты и посѣщаемы. Разрушеніе многочисленныхъ мѣстъ собранія, конфискація столькаго имущества были разумѣется актами постепенными, продолжавшимися долгое время, и христіане имѣли полную возможность принять должныя предосторожности, чтобы драгоцѣнныя для нихъ святыни не попали въ руки язычниковъ.

Въ катакомбѣ Callisto, которая была тогда главнымъ кладбищемъ Рима, легко можно отличить работы произведенныя въ это время. Такъ

---

*) Въ 1864-мъ году при проведеніи желѣзной дороги открыто подземное кладбище Castulo возлѣ via Labicana, которое слѣдуетъ отнести ко второй половинѣ третьяго столѣтія; этотъ мученикъ, служитель въ домѣ Діоклеціана, былъ застигнутъ въ аренаріи, находившейся подъ водопроводомъ Claudia, и погребенъ живой подъ грудою песка. Около его уважаемыхъ остатковъ, какъ это часто происходило въ подобныхъ случаяхъ, сгруппировались гробницы другихъ христіанъ и образовалась катакомба. При такихъ же условіяхъ произошла катакомба, находящаяся въ пяти миляхъ отъ Рима возлѣ дороги Портуенса и недалеко отъ Тибра, открытая въ 1868 году. Она развивалась въ холмѣ подъ священной рощей и храмомъ братства Арвали (Fratres Arvales). Странное положеніе ея объясняется тѣмъ, что это древнее и очень уважаемое религіозное товарищество уже не существовало болѣе, когда были погребены въ землѣ, прежде принадлежавшей ему, тѣла мучениковъ Semplicius и Faustinus, брошенные въ Тибръ во время гоненія Діоклеціана. Гробницы ихъ, выкопанныя вблизи аренаріи, положили начало образованію небольшой катакомбы.

напримѣръ, въ нѣсколькихъ мѣстахъ изъ нея прорыты ходы въ сосѣднія копи пуццоланы, находящіяся въ другомъ уровнѣ; и эти сообщенія, пересѣченныя нѣсколько разъ стѣнами, проходя среди сѣти перекрещивающихся галерей, составляютъ настоящій лабиринтъ. Въ другомъ мѣстѣ соединенія съ ближней пещерой расположены такъ, что если гонители проникали изъ послѣдней въ катакомбу черезъ одно отверстіе, христіане, находившіеся тамъ, могли, не будучи замѣчены, перейти въ аренарію черезъ другой потаенный ходъ, и потомъ войти въ кампанію посредствомъ узкой и скрытой лѣстницы. Иногда сходъ изъ копи пуццоланы въ криптъ прерывается не дойдя до него, такъ что спуститься можно только съ помощію деревянной лѣстницы, поданной снизу. *)

Весь первый этажъ галерей и комнатъ катакомбъ Callisto былъ заваленъ глыбами туфа во время преслѣдованія Діоклеціана, и всѣ лѣстницы его разрушены. Въ другихъ ярусахъ завалили только гробницы особенно уважаемыхъ мучениковъ. Комната, гдѣ были погребены многіе папы, долгое время и послѣ прекращенія гоненія оставалась засыпана землей. Собранія христіанъ происходили въ эти тяжелые для нихъ періоды въ отдаленныхъ мѣстахъ катакомбъ, въ копяхъ пуццоланы, вообще всюду, гдѣ они могли найти болѣе или менѣе надежное убѣжище. Въ кладбищѣ Callisto отрыли шесть кубикуловъ, расположенныхъ одинъ противъ другаго и раздѣленныхъ галереей, вдоль стѣнъ ихъ были устроены мраморныя сидѣнья. G. B. de Rossi предполагаетъ, что первоначально эти комнаты были погребами; владѣтель ихъ и виноградника, находившагося надъ ними, вѣроятно христіанинъ, позволилъ своимъ братьямъ по вѣрѣ собираться въ нихъ. Впослѣдствіи онѣ были соединены галереей съ сосѣднимъ инпогеемъ.

Слѣдовательно только во время гоненій Валеріана, Авреліана, и Діоклеціана катакомбы принимаютъ тотъ таинственный и скрытый характеръ, который, какъ до сихъ поръ предполагали, они постоянно имѣли до торжества церкви; и всѣ преданія и легенды о христіанахъ, искавшихъ убѣжище въ аренаріяхъ, собиравшихся тамъ для молитвъ, о мучe-

*) Нѣкоторыя изъ этихъ работъ были произведены въ царствованіе Септимія Севера; но такъ какъ при гоненіи этого императора, хотя и старались застигнуть христіанъ во время ихъ собраній, но не разрушали памятниковъ и не конфисковали катакомбъ, то они не заваливали входы и спуски въ ипогеи, гдѣ хоронили, а только прокапывали изъ нихъ скрытыя сообщенія съ копями пуццоланы, въ которыхъ тайно собирались.

никахъ, застигнутыхъ гонителями въ копяхъ поццоланы и погребенныхъ живыми подъ глыбою песка, о папахъ, скрывавшихся и убитыхъ въ катакомбахъ и т. д., относятся къ этимъ временамъ. Поэтическій и таинственный характеръ подземнаго Рима значительно уменьшается въ слѣдствіе его изученія, но за то открываются много новыхъ подробностей существованія христіанской общины, имѣющихъ немалый интересъ.

Надо также прибавить, что если иногда катакомбы дѣлались мѣстомъ убѣжища для живыхъ, то они не могли скрываться тамъ продолжительное время въ значительномъ количествѣ. Что христіане въ періоды послѣднихъ гоненій, когда ихъ собранія сдѣлались невозможны на поверхности земли, находили въ катакомбахъ болѣе удобное и безопасное мѣсто для совершенія религіозныхъ обрядовъ, проникая туда изъ копей поццолоны или черезъ другія потаенныя отверстія, въ этомъ нельзя сомнѣваться. Престолы, кресла епископовъ въ комнатахъ относительно большихъ размѣровъ и самое расположеніе и сгруппированіе кубикуловъ доказываютъ намъ это; очень вѣроятно также, что вѣрующіе, которыхъ особенно искали гонители, епископы Рима и ихъ приближенные могли укрываться въ катакомбахъ непродолжительное время въ періоды преслѣдованій, равно какъ при торжествѣ секты Арія въ 4-мъ столѣтіи и при смутахъ сопровождавшихъ избраніе нѣкоторыхъ папъ; но никакимъ образомъ нельзя предположить, что христіане массами обитали тамъ, это физически невозможно, не только потому, что они задохнулись бы въ узкихъ ходахъ и небольшихъ комнатахъ, лишенныхъ воздуха, но и потому, что снабженіе при такихъ условіяхъ многочисленнаго собранія съѣстными припасами и всѣмъ необходимымъ для жизни представило бы непреодолимыя трудности. Притомъ до сихъ поръ въ катакомбахъ не нашли и слѣда приспособленія ихъ къ продолжительному пребыванію христіанъ. Все въ этихъ подземельяхъ, какъ мы уже говорили, устроено прежде всего для погребенія мертвыхъ и потомъ для совершенія религіозныхъ обрядовъ, тогда какъ напротивъ, ничего въ нихъ не указываетъ, что они когда либо служили жилищемъ людей.

XV.

Собранія христіанъ происходили также съ самыхъ ранних временъ и внѣ подземелій. Первоначально они соединялись у богатыхъ братьевъ по вѣрѣ, въ ихъ домахъ. *) Послѣдніе, превратясь въ базилики, сохранили имя и иногда были посвящены памяти тѣхъ благодѣтельныхъ людей, часто мучениковъ, въ жилищахъ которыхъ, совершались первыя сходки христіанъ. Многіе церкви Рима, какъ напримѣръ, св. Цециліи, св. Пуденціаны и т. д. имѣютъ это происхожденіе. Въ скоромъ времени потомъ надъ семейными христіанскими ипогеями появились зданія, служившія также мѣстомъ собранія. Они назывались cellae въ Римѣ языческомъ, у христіанъ иногда memoriae martyrum и имѣли видъ небольшихъ храмиковъ; вѣроятно въ нихъ помѣщали саркофаги и кругомъ устраивали гробницы. Эти зданія постепенно разширялись и послѣ Константина сдѣлались великолѣпными базиликами; **) нѣкоторыя изъ нихъ до сихъ поръ стоятъ въ окрестностяхъ Рима.

Въ періодъ существованія общины вѣрующихъ, какъ collegia funereticia, у христіанъ явилась возможность совершать религіозныя об-

---

*) Въ верхней, удаленной части, въ мѣстѣ называемомъ coenaculum.

**) Базиликами (Basilicae) начали называть христіанскія церкви только со временъ Константина; въ мірѣ классическомъ базилики были мѣстомъ пребыванія царей и верховнаго судилища. Эти зданія имѣли форму продолговатаго четыреугольника, обыкновенно раздѣленнаго въ длину колоннами на три отдѣленія (корабля, navis, nef), изъ которыхъ среднее было шире и выше остальныхъ и оканчивалось съ противуположной отъ главнаго входа стороны полукруглой нишей, она называлась абсида или трибуна, и въ ней на возвышеніи сидѣли судья. Надъ боковыми отдѣленіями находились иногда галереи, открывавшіяся на центральный корабль. Подобныя расположенія, какъ нельзя лучше, соотвѣтствовали требованіямъ христіанскаго служенія и были очень удобны для помѣщенія многочисленнаго собранія людей, которое должно было видѣть совершеніе таинствъ и церковную службу, для раздѣленія половъ и т. д. Вѣрующіе помѣщались въ трехъ отдѣленіяхъ базилики и въ галереяхъ, мужчины отдѣльно отъ женщинъ; а духовенство заняло абсиду, передъ которой ставили престолъ. Христіане строя свои церкви давали имъ форму базиликъ, но впослѣдствіи дѣлали въ нихъ различныя измѣненія; самое главное состояло въ томъ, что поперечное отдѣленіе, нѣсколько выступающее съ обѣихъ сторонъ, пересѣкало базилику въ томъ мѣстѣ, гдѣ центральный корабль соединялся съ абсидой, что придало всему зданію форму креста. Форму небольшихъ базиликъ вѣроятно также иногда имѣли тѣ зданія, которыя христіане воздвигали до торжества церкви надъ катакомбами. До нашихъ дней на западѣ строятъ церкви на подобіе базиликъ.

ряды въ мѣстахъ ея собранія. Вообще подъ видомъ зданій и храмиковъ семейныхъ гробницъ, cellæ или какъ schola товариществъ, христіане могли имѣть церкви до полученія этого права, въ первой половинѣ третьяго столѣтія.

XVI.

Съ Константиномъ наступила новая фаза существованія катакомбъ; но можно сказать, что торжество христіанской религіи принесло имъ больше вреда, чѣмъ пользы, и повело скорѣе къ разрушенію, чѣмъ къ сохраненію ихъ.

Значительныя работы были произведены въ подземномъ Римѣ вскорѣ послѣ прекращенія гоненій; крипты всего болѣе пострадавшія поправили, тѣ, въ которыхъ лежали мученики, разширили и украсили, потолки ихъ укрѣпили каменными сводами, провели къ нимъ широкія трубы съ поверхности земли, и устроили новые входы и удобныя лѣстницы. Но все это измѣнило первоначальный характеръ катакомбъ. Главною причиною ихъ разворенія было построеніе базиликъ надъ прахомъ особенно уважаемыхъ мучениковъ. До сихъ поръ въ нѣкоторыя катакомбы спускаются изъ церквей, воздвигнутыхъ надъ ними. Обыкновенно при этомъ не трогали самой гробницы святаго, которая часто находилась въ одной изъ галерей низшихъ этажей, и не переносили его мощей, но строили такъ, чтобы престолъ церкви былъ помѣщенъ прямо надъ его могилой; цѣлость послѣдней была сохранена, но при постройкѣ фундамента зданія, почти постоянно довольно обширнаго, разрушали тысячи другихъ сосѣднихъ гробницъ. Иногда для этого приходилось срѣзывать или уравнивать холмъ, въ которомъ развивалась катакомба, и такимъ образомъ уничтожали нѣсколько ярусовъ ходовъ и комнатъ со всѣмъ, что въ нихъ находилось; и теперь еще можно видѣть, какъ велики были эти разворенія и сколькихъ интересныхъ памятниковъ они насъ лишили.

Такъ были построены базилики св. Петра, *) св. Агніи, св. Севастіана, св. Лаврентія и т. д. Но исключая большихъ базиликъ, вскорѣ послѣ торжества церкви христіане воздвигли надъ катакомбами множество незначительныхъ церквей или часовенъ, которыя, не будучи такъ крѣпко и тщательно сложены и впослѣдствіи исправляемы какъ базилики, не имѣли судьбу послѣднихъ, и почти всѣ разрушились съ теченіемъ времени. G. B. de Rossi открылъ нѣсколько подобныхъ зданій, измѣненныхъ поздними пристройками и болѣе или менѣе уцѣлѣвшихъ. Одно изъ нихъ находится возлѣ дороги Ardeatina, и долго служило складомъ вина, но сохранило свои первоначальныя формы. По мнѣнію римскаго археолога оно было построено не раньше 3-го и не позже 5-го вѣка,

---

*) Существующій теперь соборъ св. Петра былъ построенъ въ 16-мъ столѣтіи на развалинахъ древней базилики, посвященной тому же святому и воздвигнутой императоромъ Константиномъ на мѣстѣ цирка Нерона, гдѣ согласно преданію, этотъ апостолъ принялъ мученическую смерть. Катакомба выкопанная въ сосѣдномъ Ватиканскомъ холмѣ, заключавшая первоначальную гробницу св. Петра и представлявшая, какъ легко себѣ можно представить, не малый интересъ, уже сильно пострадала при постройкѣ первой базилики и была уничтожена окончательно болѣе обширнымъ зданіемъ новаго собора. Не только все, что заключало это кладбище, погибло, но невозможно даже опредѣлить теперь его форму и величину. Три христіанскія эпохи стоятъ тутъ одна надъ другой, и если нельзя не сожалѣть о разрушеніи фресокъ и другихъ памятниковъ Ватиканской катакомбы, то также невозможно подумать равнодушно, что древняя базилика, построенная Константиномъ и великолѣпно украшенная имъ мозаиками, которую папы, постоянно обогащая въ продолженіи одинадцати столѣтій, превратили въ настоящій музей христіанскаго искусства, что это неоцѣнимое въ археологическомъ отношеніи зданіе было сорвано для постройки новаго колоссальнаго собора,—колоссальнаго безъ всякаго сомнѣнія, но не больше; изумляющаго столько же своими громадными размѣрами, сколько и безвкусіемъ архитектурныхъ формъ и украшеній, представляющихъ какъ нельзя вѣрнѣе наглядный примѣръ постепеннаго упадка въ Италіи художественнаго вкуса въ концѣ эпохи возрожденія. Видѣвшіе этотъ соборъ согласятся со мной, что войдя въ него были поражены его громадностію, но не получили никакого пріятнаго впечатлѣнія и не остановились съ удовольствіемъ ни передъ однимъ изъ его архитектурныхъ деталей. Самая замѣчательная часть этого зданія, его куполъ всего лучше представляется издали, когда не видна или мало замѣтна остальная постройка. Потеря древняго собора св. Петра сдѣлалась еще ощутительнѣе послѣ пожара базилики св. Павла (внѣ городскихъ стѣнъ Рима, возлѣ Тибра), построенная также императоромъ Константиномъ, но значительно увеличенная и богато украшенная въ 5-мъ столѣтіи императоромъ Гоноріемъ; она сгорѣла почти совершенно въ 1833-мъ году въ слѣдствіе неосторожности работниковъ, поправлявшихъ ея крышу; уцѣлѣли только части мозаикъ и нѣсколько другихъ малозначительныхъ памятниковъ. Теперь её снова возстановили въ первоначальной формѣ, но въ новомъ вкусѣ.

и по всей вѣроятности посвящено святымъ Сиксту и Цециліи, потому что стоитъ надъ криптомъ, гдѣ были погребены эти мученики. Развалины подобныхъ же небольшихъ церквей были найдены въ окрестностяхъ Рима, преимущественно у Аппіеваго пути и у входа въ катакомбу Претекстата. Большая часть ихъ принадлежитъ къ первымъ временамъ торжества христіанской вѣры, но нѣкоторые могли быть воздвигнуты раньше Константина, какъ cellæ и какъ memoriæ martyrum. Зданія эти представляютъ нѣкоторый интересъ, потому что образуютъ въ христіанской архитектурѣ переходъ отъ подземныхъ церквей къ большимъ базиликамъ. Они копіи, на сколько возможно близкія, квадратныхъ cubicula: по нишѣ полукруглой формы устроено въ каждой изъ трехъ внутреннихъ сторонъ ихъ для постановки саркофаговъ служившихъ престолами, въ четвертой сдѣланъ входъ,—т. е. совершенно то же расположеніе, какъ и во многихъ катакомбныхъ комнатахъ.

XVII.

Погребеніе въ ипогеяхъ не прекратилось немедленно послѣ побѣды христіанской религіи надъ язычествомъ: нѣсколько катакомбъ, правда незначительныхъ, образовались даже послѣ Константина. Однажды принятый обычай продолжался по традиціи еще довольно долгое время. При томъ эти подземелья, схоронившія столькихъ мучениковъ, гдѣ собирались вѣрующіе, сдѣлались предметомъ особеннаго уваженія, что и повело къ желанію покоиться въ нихъ послѣ смерти.

Большая часть надгробныхъ надписей временъ Константина происходитъ изъ катакомбъ, но въ царствованіе этого императора стали также умножаться и кладбища расположенныя на поверхности земли, которыя уже прежде были въ употребленіи у христіанъ. Базилики, воздвигнутыя имъ около Рима, назывались cœmeteria; это доказываетъ, что въ нихъ и кругомъ ихъ хоронили мертвыхъ. Уже въ четвертомъ столѣтіи папъ начали предавать землѣ внѣ катакомбъ, около базиликъ, построенныхъ

надъ послѣдними; примѣру этому послѣдовали и другіе христіане. При сыновьяхъ Константина катакомбныя эпитафіи уменьшаются и напротивъ возростаетъ число неподземныхъ. Въ царствованіе Юліана богоотступника, при которомъ положеніе христіанской церкви измѣнилось къ худшему, катакомбныя надписи не увеличиваются. Послѣ него обычай хоронить въ ипогеяхъ значительно ослабился. Съ 364 до 369-го г. изъ двухъ погребеній одно подземное. Но въ 370 и 371 году только очень рѣдко хоронятъ внѣ катакомбъ; это объясняется тѣмъ, что въ эти два года много могилъ мучениковъ, заваленныхъ при послѣднихъ гоненіяхъ, были открыты папой Дамазомъ; въ слѣдствіе чего увеличилось почитаніе ихъ и проявилось желаніе быть погребеннымъ въ ихъ сосѣдствѣ. Но вѣроятно устройство гробницъ въ криптахъ представляло больше трудностей, чѣмъ на поверхности земли, потому что послѣ 371-го года употребленіе катакомбъ какъ кладбищъ замѣтно уменьшается. Это произошло не по причинѣ недостатка удобной земли для прокапыванія новыхъ галерей, а въ слѣдствіе измѣненія образа погребенія: ходы проведенныя, но лишенныя гробницъ, loculi назначенныя и не высѣченныя, работы начатыя и не оконченныя доказываютъ это.

Съ 410-го года до середины пятаго столѣтія погребеніе въ криптахъ производится очень рѣдко и послѣ 455-го года прекращается совершенно. Всѣ надгробныя надписи, памятники искусствъ, находящіеся въ катакомбахъ, когда они не служатъ украшеніемъ гробницъ мучениковъ и комнатъ, гдѣ они находились, принадлежатъ потому къ первымъ четыремъ столѣтіямъ. Если есть исключенія, то они встрѣчаются не часто. Нѣсколько памятниковъ слѣдуетъ отнести къ первой половинѣ пятаго вѣка, но ихъ не много.

Какой видъ имѣли катакомбы въ пятомъ столѣтіи, можно судить изъ словъ св. Іеронима; вотъ что говоритъ онъ въ одномъ изъ своихъ сочиненій: *) „Когда я былъ ребенкомъ и воспитывался въ Римѣ, то имѣлъ обыкновеніе вмѣстѣ съ другими дѣтьми, моими товарищами, посѣщать по воскресеньямъ гробницы апостоловъ и мучениковъ. Мы спускались въ подземныя галереи, стороны которыхъ наполнены до верха тѣлами умершихъ, и гдѣ царствуетъ столь непроницаемая тьма, что готовъ примѣнить къ себѣ слова пророка: „живые они спустились въ

*) In Ezechiel. c. XL.

адъ. *) Только рѣдко дневной свѣтъ, скудно проникая сквозь отверстія, устроенныя на поверхности земли, которыя нельзя назвать окнами, умѣряетъ на небольшое пространство ужасающую мглу подземелья, и когда бродишь въ немъ, ступая шагъ за шагомъ, окруженный глубокой ночью, невольно вспоминаешь стихъ Виргилія: „Всюду ужасъ вмѣстѣ съ самой тишиной пугаютъ воображеніе“ **).

XVIII.

Катакомбы долгое время посѣщали съ благочестивою цѣлью послѣ прекращенія погребенія въ нихъ. Драгоцѣнныя воспоминанія были связаны съ ними, и богомольцы со всѣхъ концовъ христіанскаго міра приходили въ Римъ молиться у гробницъ мучениковъ. Стеченіе ихъ было очень значительно, и потребовало особеннаго рода работы. Чтобы облегчить имъ входъ въ подземелья прямо съ поверхности земли, проводили двѣ лѣстницы къ мѣсту, гдѣ лежало тѣло святаго: по одной они спускались внизъ, и сейчасъ же находили его; по другой съ противоположной стороны поднимались наверхъ. Широкія луминаріи были проведены изъ криптъ особенно посѣщаемыхъ, и иногда пересѣкали каменными стѣнами сосѣднія галереи, дабы увлеченные любопытствомъ эти богомольцы не удалялись въ подземный лабиринтъ ходовъ, рискуя заблудиться и навсегда остаться въ немъ. Обыкновенно они уносили съ собой какое нибудь воспоминаніе посѣщенія криптъ, лили въ изобиліи драгоцѣнныя благовонія въ отверстіе, нарочно сдѣланное въ верхней части плитъ loculus, и потомъ съ большою заботливостію собирали эту жидкость выходившую внизу черезъ другое отверстіе, тронувъ остатки святаго; или брали масло изъ лампадъ горящихъ передъ гробницами ихъ и разносили его по всему свѣту. Такъ продолжалось до перенесенія тѣлъ мучениковъ въ церкви Рима.

---

*) Ps. LIV. 16.

**) Horror ubique animos, simul ipsa silentia terrent. Aeneid. II. 755.

Одно изъ самыхъ вѣрныхъ указаній замѣчательнаго мѣста въ подземномъ Римѣ это надписи (graffiti), дѣлаемыя богомольцами. Какъ ни ничтожны кажутся съ перваго взгляда имена, взыванія и отрывки молитвъ, начерченныя ими поспѣшно какимъ нибудь остріемъ на стѣнахъ кубикуловъ, галерей и лѣстницъ, они имѣютъ свое значеніе, и помогаютъ вопервыхъ опредѣлить мѣста историческихъ гробницъ, (особенно когда пишущій, молясь и поручая себя покровительству мученика погребеннаго тутъ, упоминаетъ его имя), а вовторыхъ передаютъ чувства религіознаго восторга этихъ наивныхъ, но сильно убѣжденныхъ людей, готовыхъ во всякой гробницѣ видѣть прахъ умершаго за вѣру.

Всего чаще богомолецъ пишетъ только одно свое имя, но иногда смиренно проситъ молиться за него слѣдующимъ образомъ: „Eustathius humilis peccator; tu qui legis, ora pro me, et habeas Dominum protectorem," т. е. „Евстаѳій смиренный грѣшникъ; ты, читающій эти слова, молись за меня, и да покровительствуетъ тебѣ Господь"; или выражаетъ благочестивыя желанія и надежды въ пользу близкихъ, друзей, прося за себя и за своихъ родныхъ живыхъ и мертвыхъ святыхъ угодниковъ, какъ напримѣръ: Святыя души (spiritus sancti) *) помяните (in mente habete) Діонисія. Святые мученики, испросите покой моему отцу и братьямъ; святой Сикстъ, помяни въ молитвахъ твоихъ такого-то. Святыя души, испросите благополучное плаваніе для Верекундія и его спутниковъ (ut Verecundus cum suis bene naviget). Можетъ быть подъ словомъ плаваніе понято тутъ земное существованіе. Въ одной надписи набожный богомолецъ называетъ криптъ Сикста Іерусалимомъ мучениковъ. Всего чаще въ graffiti (вообще очень приближающихся смысломъ и характеромъ къ катакомбнымъ эпитафіямъ ранняго времени) употреблена слѣдующая фраза: такой-то или такіе-то живутъ въ Богѣ, или да живутъ они въ Богѣ (vivas in Deo). У входа въ криптъ Lucina, на стѣнѣ при началѣ лѣстницы начерчены были по всей вѣроятности въ 4-мъ столѣтіи нѣсколько разъ слѣдующія слова: „Sofronia vivas in Domino"; т. е. да живетъ Софронія въ Богѣ. Тутъ выражено только упованіе, что Софронія спасена и находится въ вѣчномъ блаженствѣ; вѣроятно написавшій это сотелъ въ криптъ и у гробницы мученика укрѣпился въ своей надеждѣ молитвой, потому что съ другой

*) Въ катакомбныхъ эпитафіяхъ третьяго столѣтія душа человѣка часто названа „spiritum" вмѣсто „spiritus".

стороны у выхода начерчено той-же рукой: Sofronia dulcis, semper vives Deo; т. е. Софронія сладчайшая ты вѣчно будешь жить въ Богѣ; и еще утвердительнѣе: „Sofronia vivis!“ т. е. Софроніи ты живешь въ Богѣ. *)

XIX.

Роковой для Рима 410-ый годъ обозначаетъ также въ исторіи катакомбъ начало эпохи совершеннаго оставленія ихъ. Неизвѣстно, какая судьба постигла христіанскія кладбища и базилики при взятіи Рима Готфами въ 410-мъ году и Вандалами въ 455-мъ году: слѣды того, что произошло съ ними при этомъ, слабы и не ясны. Въ немногихъ надпи-

---

*) Обычай поминать своихъ родственниковъ и просить за нихъ боговъ, храмы которыхъ посѣщали, существовалъ и у язычниковъ. Graffiti были открыты во многихъ святилищахъ античнаго міра въ Египтѣ, Италіи, Греціи и т. д. Такъ напримѣръ около 0пив въ развалинахъ храма Изиды, на островѣ Филе видна надпись, объясняющая что нѣкто Серапіонъ, сынъ Аристомаха, пришедши поклониться великой богинѣ, вспоминаетъ тутъ въ молитвахъ и жертвоприношеніяхъ своихъ родныхъ для блага ихъ. Многіе языческіе graffiti этого рода не имѣютъ религіознаго характера, но писались путешественниками, которые, любуясь памятникомъ и движимые при этомъ деликатнымъ чувствомъ, вспоминали близкихъ и друзей, какъ бы желая подѣлиться съ ними своими впечатлѣніями и восторгомъ. Въ гробницахъ египетскихъ царей разобрана слѣдующая надпись. „Я Папольбіосъ изъ Геліополиса созерцаю гробницы царей и вспоминаю всѣхъ своихъ.“ Интересна также надпись одной римлянки, которая возлѣ пирамидъ вспоминаетъ своего умершаго брата и пишетъ слѣдующія трогательныя слова: „Я увидѣла пирамиды безъ тебя и это наполнило горестью мою душу. Тутъ я оплакивала твою участь и въ свидѣтельство моей неисчерпаемой печали пишу эти слова“.

Особенно драгоцѣнны для изучающихъ нравы римскаго общества graffiti, открытые на стѣнахъ храмовъ, общественныхъ зданій и частныхъ домовъ возставшей изъ пепла Везувія Помпеи. Неуловимыя мгновенныя движенія изъ ежедневной жизни обитателей этого города, мнѣніе ихъ о томъ или другомъ событіи, о той или другой новизнѣ отражаются въ этихъ фразахъ, стихахъ и восклицаніяхъ, начерченныхъ какимъ нибудь остріемъ, написанныхъ углемъ или краскою. Тутъ попадаются и выраженіе любви, рекомендаціи для муниципальныхъ выборовъ, описанія побѣдъ гладіа-

сяхъ, указывающихъ работы произведенныя въ подземномъ Римѣ послѣ этихъ событій, не упоминается, что они сдѣлались необходимы въ слѣдствіе разрушеній причиненныхъ варварами. Очень вѣроятно, что послѣдніе лишили церкви и гробницы мучениковъ тѣхъ цѣнныхъ украшеній, которыя возможно было унести, но многаго разрушить они не могли, если бы и желали этого, не имѣя достаточно времени. Конечно больше должны были пострадать катакомбы въ 6-мъ столѣтіи при осадахъ Рима, во время войнъ Велисарія съ Готфами. Несомнѣнно только то, что съ 410-го года начинается запущеніе ихъ. Безпрестанно повторяющіяся бѣдствія, упадокъ нравственныхъ и матеріальныхъ силъ жителей Рима не были благопріятны для предпріятія новыхъ построекъ и поддержанія старыхъ, для украшенія уважаемыхъ гробницъ и сохраненія катакомбъ. Подземная работа въ кладбищахъ, которая уже долгое время была очень незначительна, послѣ взятія Рима Готфами прекращается совершенно. Съ 648 папы начинаютъ переносить тѣла святыхъ изъ криптъ въ базилики Рима, потому что Кампанія въ слѣдствіе войнъ предшествовавшаго столѣтія постепенно превращалась въ пустыню. Въ 8-мъ вѣкѣ Лонгобарды разорили многіе криптъ и похитили изъ нихъ тѣла мучениковъ; это принудило папу Павла I открыть большое количество гробницъ и раздать остатки, найденные въ нихъ, церквамъ Рима; а преемники его стали разсылать части святыхъ во всѣ концы католическаго міра.

Катакомбы лишились того, что заставляло сохранять, украшать и посѣщать ихъ, и это было главной причиною ихъ забвенія; оно начинается съ девятаго столѣтія и идетъ постоянно возрастая; имена ихъ перепутали, забыли, скоро никто больше не думалъ о ихъ существованіи *). Опустошенныя и оставленныя гробницы мучениковъ обвалились; зданія, стоявшія надъ ними на поверхности земли, обрушались, ихъ развалины упали или были брошены въ luminaria **).

торовъ, городскія сплетни, рисунки-карикатуры, сдѣланныя неопытными руками, и нанъ въ христіанскихъ graffiti катакомбъ мы находимъ самое искреннее выраженіе благочестивыхъ порывовъ ихъ набожныхъ посѣтителей, точно также graffiti Помпеи (которыхъ было издано уже нѣсколько собраній) передаютъ намъ задушевныя чувства и мысли ея жителей.

*) Только въ XVI столѣтіи, какъ мы видѣли, совершенно случайно напали на ихъ слѣдъ.

**) Комнаты съ трубами, гдѣ теперь открываютъ груды мусора и камней, формы конуса, почти всегда служатъ указаніемъ гробницы извѣстнаго мученика.

Входы въ катакомбы заросли или были нарочно завалены въ средніе вѣка крестьянами римской Кампаніи. Въ продолженіи многихъ столѣтій песокъ, влекомый дождевою водой, заносилъ галереи. Мѣстами онѣ обрушились, частію потому что изъ loculi были вынуты плиты и черепицы, которыя поддерживали сводъ хода и придавали крѣпость его бокамъ, частію въ слѣдствіе землетрясеній, движенія на поверхности земли, воздѣлыванія ея и построекъ. Изъ криптъ, открытыхъ случайно, выносили все, что могло идти въ торговлю или быть употреблено какъ строительный матеріалъ,—мраморъ, плиты, кирпичи, и разбивали ихъ гробницы, надѣясь найти драгоцѣнности. Многія галереи, находившіяся въ сосѣдствѣ съ аренаріями, были разрушены работниками при добываніи пуццоланы. Большой вредъ подземному Риму причинили также ученые и собиратели древностей прошлаго столѣтія, которые выносили изъ него саркофаги, отдѣляли отъ стѣнъ фрески, отбивали плиты съ надписями и т. д.

Въ слѣдствіе всего этого нужны теперь особенныя работы, чтобы снова проникать въ катакомбы уже открытыя и извѣстныя *). Но не смотря на постоянное опустошеніе этихъ кладбищъ, продолжавшееся многія вѣка, онѣ такъ велики, что мѣстами избѣжали разрушенія и сохранили первобытный видъ. Можно даже сказать, что забвеніе ихъ, потеря входовъ, обвалы, преградившіе въ нихъ дорогу, отчасти способствовали этому, и сберегли многимъ фрескамъ, надписямъ и другимъ памятникамъ цѣлость и неприкосновенность, которыя они вѣроятно бы утратили, если бы тѣ галереи и комнаты, гдѣ ихъ нашли, не были удалены отъ входовъ, потеряны въ лабиринтѣ обширнаго подземелья и недоступны всѣмъ опустошавшимъ катакомбы съ различными цѣлями въ предшествовавшіе вѣка.

---

*) Раскопки въ нихъ, требуя большихъ расходовъ, идутъ довольно тихо, и превращаются совершенно въ лѣтніе мѣсяцы, когда посѣщеніе катакомбъ и всѣ работы въ нихъ дѣлаются невозможны, по причинѣ лихорадокъ свирѣпствующихъ въ окрестностяхъ Рима.

ВАЖНѢЙШІЯ ОПЕЧАТКИ.

Стр.	Строка	*Напечатано.*	*Слѣдуетъ читать.*
12	8 и 9,	гражданскія учрежденія	гражданскихъ учрежденіяхъ
42	12 снизу	araena	arena
102	5 сверху	частнаго	частаго
109	9 —	новый	новыхъ
121	5 —	Caecili	Caecilia
142	5 —	Flaviae Domitillae	Flaviā Domitillā
163	24 —	религіозныхъ властей и считалось	религіозныхъ властей, считалось
180	16 —	funereticia	funeraticia

ИЗДАНІЯ К. СОЛДАТЕНКОВА.

АФАНАСЬЕВА. Народныя Русскія Сказки. Выпускъ 1 и 2 . . 1 р.
« « « Выпускъ 7 . . . . 1 р.
« « « Выпускъ 8 . . . . 1 р. 50 к.
Поэтическ. воззрѣн. Славянъ на природу. 3 Т. 6 р.
БЕРГА. Записки объ осадѣ Севастополя. 2 части. 2 р. 50 к.
БЕРГА. Севастопольскій альбомъ (37 рисунковъ). 7 р.
ВОЛЬСКАГО. Историческое народно-хозяйственное значеніе обработки крестьянами-собственниками. . 2 р. 50 к.
ГЕТТНЕРА. Исторія всеобщ. литерат. XVIII вѣка. Т. III, Кн. I. Перев. А. Пыпина. и А. Плещеева. 2 р.
ГРАНОВСКАГО. Сочиненія. 2 части. . . . . 2 р.
ЕШЕВСКАГО. Сочиненія. 3 части . . . . . 6 р.
ЗАБѢЛИНА. Опыты изученія русскихъ древностей и исторіи. Часть 1-я. . . . . 2 р.
КАВЕЛИНА. Сочиненія. 4 части. . . . . 5 р.
КАРРЬЕРА. Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры. Т. I и II. Перев. Е Корша. . 6 р. 50 к.
КЛЮЧЕВСКАГО. Древнерусскія житія святыхъ какъ историческій источникъ. . . . . 2 р.
КОЛЬЦОВА. Стихотворенія. Изд. 5 . . . . . 20 к.
КУГЛЕРА. Руководство къ исторіи искусства. Перев. Е. Корша. Ч. I и II. . . . . 10 р.
ЛОТЦЕ. Микрокозмъ. Перев Е. Корша. 3 части. . 6 р. 50 к.
ЛЮБКЕ. Исторія пластики. Перев. В. Чаева. . . . 6 р.
ОГАРЕВА. Стихотворенія. Изд. 3. . . . . 50 к.
ПОПОВА. Россія и Сербія. 2 части . . . . . 4 р.
РИХТЕРА. Вліяніе целлулярной патологіи на практическую дѣятельность врача . . . . . 1 р.
ТАЦИТА. Лѣтопись, 2 тома. Пер. А. Кронеберга . . 1 р. 50 к.
ТРАЧЕВСКАГО. Польское безкоролевье. . . . . 3 р.
— Испанія XIX вѣка. Часть 1-я . . . . . 2 р. 50 к.
ТРЕНДЕЛЕНБУРГА. Логическія изслѣдованія. 2 части . . . 4 р.
ФЕТА. Стихотворенія. 2 части . . . . . 2 р.
ФЮСТЕЛЬ-КУЛАНЖА Гражданская община античнаго міра. Переводъ Е. Корша. . . . . 2 р. 50 к.
ЦИММЕРМАНА. Путешествіе по Америкѣ, въ 1869—1870 г. Изд. 3 . . . . . 1 р.
ЧИЧЕРИНА. Нѣсколько современныхъ вопросовъ . . . 1 р.
— Опыты по исторіи русскаго права. . . . . 1 р.
— Очерки Англіи и Франціи . . . . . 1 р.
— О народномъ представительствѣ. . . . . 3 р.
— Областныя учрежденія. . . . . 3 р.
— Исторія политическихъ ученій. Часть 1-я . 3 р.
ШЕКСПИРА. Драматическія сочиненія. Переводъ П. Кетчера. Части 1—6-ая; за каждую. . . . 1 р.
ШИЛОВА. Ключъ или алфавитный указатель къ исторіи Россіи С. Соловьева съ 6-ю родословными таблицами. . . . . 3 р.

I-й и II-й томъ Исторіи всеобщ. литерат. XVIII в. Г. Геттнера изданы въ переводѣ А. Пыпина въ 1863 и 1865 годахъ.

РИМСКІЯ КАТАКОМБЫ

И

ПАМЯТНИКИ

ПЕРВОНАЧАЛЬНАГО ХРИСТІАНСКАГО ИСКУССТВА.

Соч. А. фонъ ФРИКЕНЪ.



Часть вторая.

Надписи и Символическія Изображенія.

Цѣна 1 р. 50 к.

МОСКВА.
Изданіе К. Т. Солдатенкова.
1877.

Дозволено цензурою духовныхъ книгъ. Москва. Сентября 9 дня 1876 г.

ТИПОГРАФІЯ ГРАЧЕВА И К., У ПРЕЧИСТЕНСКИХЪ В., Д. ШИЛОВОЙ.

НАДПИСИ.

I.

Читатель, вѣроятно, замѣтилъ въ первой части этого сочиненія, сколько подробностей изъ жизни первыхъ христіанъ могутъ открыть намъ ихъ эпиграфическіе памятники. Въ эпитафіяхъ катакомбъ, вырѣзанныхъ или написанныхъ краскою на плитахъ, нерѣдко начерченныхъ поспѣшно на свѣжей извёсткѣ у отверзтія гробницы, въ этихъ изрѣченіяхъ иногда сокращенныхъ и отрывистыхъ, принимающихъ форму восклицаній, иногда напротивъ многословныхъ и напыщенныхъ, отражаются особенности нравственнаго состоянія первыхъ послѣдователей ученія Спасителя и выражены ихъ надежды, вѣрованія, стремленія.

Христіанскія надгробія важны по тому, что въ нихъ читаешь, и по тому, чего въ нихъ нѣтъ. Сравнивая эти надписи разныхъ эпохъ, подверженныя менѣе рукописей пополненіямъ и поправкамъ, мы получаемъ возможность прослѣдить составленіе догматовъ, равно какъ и перемѣны происходившія въ чувствахъ и понятіяхъ вѣрующихъ, по мѣрѣ того какъ шли года; а сличая эпитафіи ихъ съ эпиграфическими памятниками Рима языческаго, мы можемъ опредѣлить черты несходства существовавшія въ идеяхъ и нравахъ общества отживавшаго и рождавшагося.— Слѣдующій примѣръ всего лучше докажетъ намъ это: приблизительно около тринадцати тысячъ христіанскихъ надгробій, принадлежащихъ къ первымъ вѣкамъ распространенія новой вѣры, открыли и собрали до сихъ поръ, и въ этомъ значительномъ числѣ ихъ, всего въ двухъ или трехъ случаяхъ, и то сомнительныхъ, находишь выраженіе: servus—рабъ и также чрезвычайно рѣдко: libertus—отпущенникъ, слова безпрестанно встрѣчающіяся въ надписяхъ Римлянъ язычниковъ. Не было ли бы достаточно одного этого факта для опредѣленія нравственнаго

состоянія христіанской общины этихъ столѣтій, даже и тогда, если бы до насъ не дошли никакіе другіе ея памятники?

Эпитафіи первыхъ христіанъ, прежде чѣмъ произведенія ихъ искусства, обратили на себя вниманіе ученыхъ прошедшихъ вѣковъ. Фрески и саркофаги были забыты въ катакомбахъ, тогда какъ ученики извѣстнаго Альквина, современника Карла Великаго, составляли уже сборники языческихъ и христіанскихъ надписей. Историческое значеніе эпиграфическихъ памятниковъ мало однако интересовало этихъ раннихъ компиляторовъ и главною цѣлію ихъ было, какъ кажется, только собираніе образцовъ лапидарной литературы, особенно написанныхъ стихами—въ родѣ дошедшихъ до насъ отъ папы Дамаза—для подобнаго же рода сочиненій.

Но любовь къ изученію классической древности, проявившаяся въ царствованіе Карла Великаго, одновременно съ нѣкоторымъ возрожденіемъ умственной жизни и даже искусства, подъ вліяніемъ тѣхъ учрежденій этого императора, которыя привели въ устройство современное ему общество и развили его силы; эта наклонность, говорю я, къ изслѣдованію памятниковъ оставленныхъ древними Римлянами, обозначившаяся скорѣе внѣ Италіи чѣмъ въ этой странѣ, не пережила эпохи Карловинговъ, и кончилась въ феодальномъ варварствѣ, вмѣстѣ съ художественной дѣятельностію, вызванной основателемъ новой западной имперіи.

Послѣ сборниковъ учениковъ Алькуина не встрѣчаешь ничего подобнаго въ этомъ родѣ въ продолженіи нѣсколькихъ столѣтій. Въ различныхъ сочиненіяхъ средневѣковыхъ писателей разсѣяны копіи съ древнихъ надписей, иногда и христіанскихъ, но спеціальныхъ собраній римскихъ, эпиграфическихъ памятниковъ не находишь до возрожденія. Съ четырнадцатаго вѣка являются компиляціи въ которыхъ языческія эпитафіи перемѣшаны съ христіанскими. Выборъ исключительно послѣднихъ составилъ въ Римѣ въ первый разъ P. Sabinus, въ началѣ пятнадцатаго столѣтія; но только не болѣе тысячи ихъ собрали къ концу шестнадцатаго вѣка.

Изслѣдованіе катакомбъ, начавшееся послѣ случайнаго открытія одной части ихъ въ 1578-мъ году, и особенно труды Bosio, прибавили значительное число христіанскихъ надписей къ извѣстнымъ уже. Съ этого времени почти всѣ археологи, писавшіе о подземномъ Римѣ и предметахъ найденныхъ въ немъ, копировали также и эпитафіи. О тру-

дахъ нѣкоторыхъ изъ нихъ мы уже говорили въ первой части, во второмъ отдѣлѣ введенія. Сборники этихъ ученыхъ составлены однако безъ опредѣленной системы, и только въ послѣднее время G. B. de Rossi, продолжая работы по той-же части Кардинала Angelo Mai, началъ приводить въ порядокъ накопившіеся матеріалы. Трудъ его будетъ самымъ полнымъ собраніемъ этого рода, не только потому что онъ долженъ заключать всѣ эпиграфическіе памятники римскихъ христіанъ первыхъ шести столѣтій, открытые до сихъ поръ и разбросанные въ многихъ книгахъ и неизданныхъ рукописяхъ, но также и потому что надписи, въ этомъ исключительно посвященномъ имъ изданіи, распредѣлены послѣдовательно, чтобы служить документами для разъясненія теологическихъ вопросовъ, и для исторіи первобытной христіанской общины въ Римѣ. Первый, единственный появившійся до сихъ поръ въ свѣтъ томъ этого сочиненія [1]) уже пояснилъ многое по части христіанской палеографіи, такъ какъ онъ заключаетъ 3174 эпитафіи, время которыхъ можно съ точностію указать по именамъ консуловъ названныхъ въ текстѣ. Понятно, что съ помощію этихъ памятниковъ, сравнивая съ ними надгробія безъ означенія года, сличая ихъ характеръ, формулы, языкъ, стиль, орѳографію и символическія изображенія, присоединенныя къ нимъ, дѣлается возможно опредѣлить эпоху ихъ появленія. Говоря о христіанскихъ надписяхъ Рима, нельзя упускать изъ вида и открытыя въ бывшихъ провинціяхъ имперіи. Очень замѣчательное собраніе эпитафій Галліи издалъ въ послѣднее время французскій ученый Edmond Le Blant. [2]).

Большинство христіанскихъ, эпиграфическихъ памятниковъ, первыхъ вѣковъ распространенія новой вѣры, состоитъ изъ надгробій. Они были открыты въ Римѣ, въ Италіи, въ Галліи, въ сѣверной Африкѣ, вообще всюду, куда проникало христіанство въ эту эпоху, и происходятъ изъ катакомбъ или кладбищъ расположенныхъ на поверхности земли [3]).

---

[1]) G. B. de'Rossi. Inscriptiones Christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores. Romae 1857—1861.

[2]) Inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures au huitième siècle. Paris. 2. vol. in—4°. 1856—1865.

[3]) Эпитафій послѣдняго, рода не такъ много какъ катакомбныхъ. Гробницы, внѣ многихъ городовъ, были устроены преимущественно подлѣ базиликъ или въ самомъ зданіи ихъ. Такъ напримѣръ, возлѣ собора Св-го Павла, внѣ городскихъ стѣнъ Рима, находилось большое кладбище, и нѣсколько надгробій съ числами, на мраморныхъ плитахъ, были найдены въ этомъ мѣстѣ.

Воспоминательныя надписи, въ которыхъ говорится о посвященіи базиликъ, церквей, крестильницъ, о возобновленіи и украшеніи религіозныхъ зданій, также объяснительныя, въ родѣ поставленныхъ въ подземномъ Римѣ папой Дамазомъ, иногда для возбужденія религіознаго чувства вѣрующихъ, не относятся къ первымъ временамъ христіанства, а къ V-му и послѣдующимъ столѣтіямъ; онѣ, разумѣется, гораздо малочисленнѣе эпитафій. Восклицновенія, выражающія благочестивыя желанія, являются возлѣ надгробій; ихъ встрѣчаешь также на стекляныхъ чашахъ, на колечныхъ камняхъ и на другихъ памятникахъ.

Символическіе знаки и фигуры, имѣвшіе условное, скрытое значеніе у христіанъ, изображенные иногда возлѣ надгробныхъ надписей, будутъ объяснены отдѣльно отъ послѣднихъ.

II.

Христіанскія эпитафіи обыкновенно вырѣзаны на саркофагахъ или на плитахъ и черепицахъ вставленныхъ въ отверзтіе горизонтальной ниши (loculus), которая высѣкалась въ туфѣ и служила гробницей. Буквы ихъ иногда выкрашены красной краской, подобно тому какъ это дѣлали и Римляне язычники. Археологъ восемнадцатаго столѣтія—Boldetti—предполагалъ, но безъ достаточнаго основанія, что эта особенность составляетъ отличительный знакъ надгробія мученика. Послѣ торжества церкви иногда золотили эпитафіи значительныхъ лицъ, или только имена консуловъ, выставляемыхъ для означенія года, особенно если это были императоры; такъ напримѣръ въ надписи изъ катакомбы находящейся около города Кьюзи, въ Тосканѣ, 455-го года, буквы имени Валентиніана III-го, консула въ восьмой разъ, позолочены. Этотъ способъ выраженія почитанія и уваженія употребляли и переписчики манускриптовъ, особенно въ восточной имперіи; т. н. п. въ церковныхъ рукописяхъ византійскаго происхожденія, слова: Богъ, Господь, Христосъ, Богоматерь и имена святыхъ, иногда императоровъ, вызолочены, посе-

ребряны, нарисованы съ различными украшеніями, цвѣтными чернилами, или только написаны бо́льшихъ размѣровъ чѣмъ остальной текстъ. Встрѣчаются также въ подземномъ Римѣ эпитафіи, написанныя кистью, всего чаще сурикомъ или киноварью. Подобное монументальное письмо, слѣды котораго мы находимъ и въ катакомбахъ Неаполя, существовало уже у Этрурянъ, и было въ большомъ употребленіи у Римлянъ, т. н. п. въ Помпеѣ на стѣнахъ общественныхъ зданій и частныхъ домовъ, нерѣдко встрѣчаешь надписи сдѣланныя такимъ образомъ. Онѣ, по прошествіи многихъ столѣтій, очень хорошо сохранились, мало утративъ свою первоначальную свѣжесть.

При поспѣшномъ погребеніи христіанъ, въ періоды нѣкоторыхъ гоненій, когда входъ въ катакомбы былъ запрещенъ особенными эдиктами императоровъ, короткія эпитафіи, заключавшія только имя погребеннаго и какое либо восклицповеніе, чертили на плитахъ углемъ, вѣроятно съ намѣреніемъ, потомъ, въ дни болѣе спокойные, вырѣзать ихъ; это, какъ видно, не всегда удавалось или потому что родственники и друзья умершаго погибали жертвой преслѣдованія, или въ слѣдствіе скораго забвенія отбывшихъ, примѣры котораго встрѣчаются среди людей всѣхъ временъ и религій. Иногда первыя буквы подобныхъ надгробій вырѣзаны, а остальныя начерчены углемъ; попадаются также гробницы только съ одними символическими изображеніями или безъ всякаго указанія отличительнаго знака; онѣ не всѣ принадлежали бѣднымъ, потому что дорогія украшенія были открыты въ нѣкоторыхъ изъ нихъ.

III.

Языческій, равно какъ и христіанскій, лапидарный стиль въ Римѣ, имѣлъ свою особенную пунктуацію, не употребляемую въ письмѣ другаго рода и иногда совершенно произвольную. Всего чаще Римляне послѣ каждаго слова ставили точку, исключая въ концѣ строкъ и самаго текста, чтобы облегчить читателю отдѣленіе составныхъ частей рѣчи, обык-

новенно очень близко поставленныхъ одна возлѣ другой. То же самое находимъ мы и у христіанъ. Эпиграфическіе памятники первыхъ временъ республики, равно какъ и V-го и VI-го сто-я послѣ Р. Х., часто лишены знаковъ препинанія, или они являются только послѣ сокращенныхъ словъ. Во II-мъ и въ III-мъ вѣкѣ напротивъ, пунктуація въ надписяхъ умножается до безконечности, и не только каждое слово, но слоги его и даже самыя буквы раздѣлены знаками. Форма послѣднихъ была очень разнообразна; они имѣли иногда фигуру пальмы, иногда буквы O или S, звѣздочки, треугольника, но всего чаще листика нерѣдко раздѣленнаго линіей что даетъ ему видъ сердца пронзеннаго стрѣлой, особенность заставлявшая предполагать что этимъ хотѣли выразить печаль объ умершемъ. Но фигура листа встрѣчается также и въ надписяхъ ненадгробныхъ т. н. на игорныхъ доскахъ, какъ мы увидимъ ниже. Всего вѣроятнѣе что это былъ только знакъ раздѣленія, болѣе красивый обыкновенныхъ, по понятіямъ рѣщиковъ того времени, и не имѣвшій никакого символическаго значенія, что доказывается однимъ эпиграфическимъ памятникомъ изъ сѣверной Африки, въ текстѣ котораго подобная фигура, оставшаяся въ употребленіи до IX-го ст-я, названа „hederae distinguentes“ т. е. „отличительный“ или „раздѣляющій листъ плюща“. Чисто христіанскими знаками препинанія были: крестъ и монограмма Спасителя *).

Въ древнемъ Римѣ было особеннаго рода правописаніе для монументальнаго письма, которое нѣсколько разнилось отъ обыкновенной орѳографіи. Какъ предполагаютъ это происходило оттого, что нѣкоторыя слова Римляне выговаривали иначе чѣмъ писали и согласовались съ произношеніемъ составляя текстъ надписей; можетъ быть также они слѣдовали при этомъ архаическому стилю и правописанію. Особенность эта проявляется также и въ христіанскихъ эпитафіяхъ; мы встрѣчаемъ въ нихъ между прочимъ; AI вмѣсто AE, т. н. въ словѣ AETERNAI за AETERNAE, т. е. вѣчный; B вмѣсто V и на оборотъ; BIBAS а не VIVAS—живи и VENEMERENTI а не BENEMERENTI—благодостойные. C вмѣсто G, к. н. REFRICERIVS а не REFRIGERIVS—прохлажденіе; E вмѣсто I и на оборотъ: GENETRIX за GENITRIX—родительница и PONTIFIX а не PONTIFEX—первосвященникъ. E замѣняло F, особенно въ V-омъ ст-іи и

*) Смотри дальше отдѣлъ креста и монограммы Христа, главы XX, XXI.

O, V, к. н. TRIOMPHVS а не TRIVMPHVS т. е. тріумфъ; P ставили вмѣсто B, к. н. PLEPS вмѣсто PLEBS т. е. народъ и т. д. *).

Но исключая эти неправильности, въ христіанскихъ надписяхъ нерѣдко попадаются погрѣшности, происходящія или отъ небрежности рѣщиковъ, или въ слѣдствіе неумѣнія писать безошибочно; онѣ умножаются съ каждымъ столѣтіемъ. Тотъ-же самый упадокъ, который замѣчаемъ мы съ теченіемъ времени въ искусствѣ первыхъ христіанъ, проявляется въ стилѣ и орѳографіи ихъ надгробій; даже и въ формѣ буквъ надписей.

IV.

Въ первый періодъ своего существованія, христіанская община въ Римѣ состояла преимущественно изъ Евреевъ, Грековъ, вообще людей восточныхъ странъ, между которыми греческій языкъ былъ въ большомъ употребленіи, и катакомбныя эпитафіи, написанныя по гречески, почти всегда принадлежатъ къ ранней эпохѣ распространенія новой вѣры; онѣ встрѣчаются въ значительномъ количествѣ до середины III-го ст-ія; потомъ число ихъ постепенно уменьшается и онѣ почти совершенно пропадаютъ въ первой половинѣ IV-го вѣка. Иногда къ тексту ихъ прибавлены нѣкоторыя подробности, к. н. имена консуловъ, годы, мѣсяцы и дня жизни умершаго по латински; или какое нибудь восклицаніе, к. н. „расе“ — миръ начерчено греческими буквами. Долгое время, можно сказать до конца III-го столѣтія, языкъ греческій исключительно употреблялся церковью, т. н. имена многихъ папъ III-го вѣка написаны на гробницахъ ихъ въ катакомбахъ по гречески. Надгробія эти отличаются своею краткостью; ни годы правленія, ни событія случившіяся въ продолженіи его, ни день смерти не указаны въ нихъ; иногда только къ имени папы прибавлено слово: епископъ. Восточное происхож-

---

*) Для бо́льшихъ подробностей смотри Martigny. «Dictionnaire des Antiquités chrétiennes, статью «Inscriptions».

деніе литургіи западной церкви оставило слѣды сохранившіеся многіе вѣка. Только въ теченіи IV-го и V-го ст-ій языкъ латинскій сталъ постепенно замѣнять въ Римѣ греческій, но послѣдній употребляли еще долго потомъ, по привычкѣ, иногда вѣроятно не понимая его; извѣстно что онъ въ VI-ъ ст. былъ почти совершенно забытъ въ Италіи, въ слѣдствіе чего сношенія между Римомъ и восточными христіанами все болѣе затруднялись, такъ какъ число лицъ католическаго духовенства, способныхъ переводить съ греческаго языка на латинскій, письма приходившія съ Востока, уменьшалось съ каждымъ столѣтіемъ. Всѣ средніе вѣка, въ нѣкоторыхъ странахъ Италіи, к. н. въ неаполитанскихъ провинціяхъ, священники вмѣстѣ съ латинской литургіей говорили и греческую; что могло происходить также и отъ болѣе продолжительнаго господства византійскихъ императоровъ на югѣ полуострова чѣмъ въ остальныхъ частяхъ его. До сихъ поръ, когда священнодѣйствуетъ папа, извѣстныя части божественной службы говорятъ и поютъ сперва по гречески, а потомъ по латински.

Въ Римѣ въ первыя столѣтія имперіи ученые, просвѣщенные, вообще благовоспитанные люди говорили на греческомъ языкѣ; знаніе его потому было какъ бы отличительнымъ признакомъ образованія; что породило привычку употреблять въ разговорѣ греческія слова, мода, которой слѣдовали особенно женщины, обстоятельство, не разъ вызвавшее сатирическій смѣхъ Ювенала и другихъ поэтовъ той же эпохи. Обыкновеніе это отразилось и въ лапидарномъ стилѣ, т. н. есть латинскія эпитафіи, христіанскія равно какъ и языческія, къ которымъ прибавлены греческія выраженія, и иногда текстъ ихъ написанъ, вполнѣ или отрывками, греческими буквами. Подобное смѣшеніе обоихъ языковъ продолжалось въ отдѣльныхъ примѣрахъ до XI-го столѣтія.

V.

Надгробія языческаго Рима начинаются обыкновенно обращеніемъ къ духу умершаго и посвященіемъ ему гробницы. Исключая боговъ, съ ясно обозначенной личностію, древніе Римляне признавали существованіе

геніевъ, число и дѣятельность которыхъ не были такъ точно и положительно опредѣлены. Все что происходило въ природѣ и жизни человѣка, всѣ явленія и моральныя событія состояли въ вѣденіи этихъ духовъ, властвовавшихъ на землѣ, соединяя смертныхъ съ богами. Между геніями подобнаго рода особенно уважались покровители родовъ — genius generis. Они дѣлались предметомъ домашняго почитанія, и среди ихъ числились также пенаты — penates — боги дома и лары—lares: послѣдніе были души умершихъ, но добродѣтельныхъ членовъ семейства, превратившихся въ хранителей живущихъ родственниковъ и ихъ имущества. Напротивъ души людей злыхъ, а также и погибшихъ насильственною смертью, или непогребенныхъ, ларвы (larvae, lemures) блуждая вокругъ домовъ не находя покоя безъ надежды и убѣжища, вредили людямъ, причиняя имъ болѣзни и всякаго рода несчастія. Души умершихъ очищенныя погребальными обрядами, и сдѣлавшіяся предметомъ поклоненія наравнѣ съ богами и героями назывались: „Dii“ или „Divi Manes“ т. е. чистые, святые, добрые [1]); они обитали въ глубинѣ земли и 21-ое февраля—Feralia, былъ день преимущественно посвященный имъ. Языческія эпитафіи начинались воззваніемъ къ этимъ геніямъ, выражавшимся словами „Diis Manibus“, которыя писали въ сокращеніи буквами D.M. прибавляя къ нимъ иногда и S. т. е. „Sacrum“.

Въ главѣ христіанскихъ надгробій встрѣчаются очень часто тѣ-же самыя литеры, и невозможно придать имъ никакаго христіанскаго значенія. Трудно предположить чтобы вѣрующіе ставили эту языческую формулу, даже и послѣ торжества церкви, для внушенія уваженія къ своимъ гробницамъ и предохраненія ихъ отъ разрушенія. Нельзя также согласиться съ мнѣніемъ, что буквы D. M. должны были означать DEO MAGNO, т. е. Богъ великій, или D.M.S. DEO MAGNO SANCTO; подобныя фразы не встрѣчаются въ христіанскихъ надписяхъ; притомъ, въ текстѣ одного эпиграфическаго памятника, изъ катакомбы Претекстаты [2]), слова „Diis Manibus“ написаны всѣми буквами, а въ другой эпитафіи поставлены первыя литеры тѣхъ-же словъ, но на греческомъ языкѣ Θ. К. т. е. Θεοις Καταχθονιοις. Съ другой стороны, невозможно сомнѣваться въ христіанскомъ происхожденіи надгробій съ буквами D.M. или

---

[1]) L. Preller. Römische Mythologie zweite Auflage Berlin 1865.

[2]) Онъ находится теперь въ Кирхеровомъ Музеѣ въ Римѣ.

D.M.S.; во первыхъ: многія изъ нихъ были открыты въ катакомбахъ; а во вторыхъ: они часто пополнены символическими фигурами и знаками, которые неоспоримо выражаютъ идеи новой религіи. Есть даже случаи, что монограмма Христа раздѣляетъ литеры D.M. или M.S.

Странный фактъ, появленія фразы обращенія къ языческимъ богамъ, въ христіанскихъ надписяхъ, можетъ объясниться только тѣмъ,что рѣщики безсознательно ставили въ главѣ эпитафій, первыя буквы словъ утратившихъ свой первоначальный смыслъ и превратившихся въ погребальную формулу, о настоящемъ значеніи которой никто болѣе не думалъ. Это непониманіе доказывается между прочимъ и тѣмъ, что въ началѣ одного христіанскаго надгробія литеры D.M.S. перемѣшаны и поставлены слѣдующимъ образомъ: M.S.D. Привычка играла тутъ, какъ часто бываетъ въ дѣлахъ подобнаго рода, главную роль; т. н. языческія названія дней недѣли, какъ мы увидимъ дальше, повторялись христіанами; это извиняетъ даже и строгій Тертульянъ. Есть примѣры, что буквы D. M. стёрты [1]) вѣрующими, вѣроятно родными или друзьями умершаго, можетъ быть самымъ рѣщикомъ, который спохватился что поставилъ языческій знакъ. Обыкновеніе, начинать надгробія этими литерами, сохранилось между христіанами Рима и вообще латинскихъ странъ до V-го столѣтія: въ отдѣльныхъ примѣрахъ, даже до нашего времени. На югѣ Италіи, въ Калабріи и Апуліи, замѣнили D.M. первыми буквами слѣдующихъ словъ: Bonae memoriae, т. е. доброй или дорогой памяти.

Обозначеніе времени у христіанъ, въ ихъ эпитафіяхъ дѣлалось, посредствомъ календъ, нонъ, и идъ, какъ у язычниковъ. Если указаны дни недѣли въ надписяхъ имъ дано названіе: „dies Lunae“—день Луны, „dies Martis“—день Марса, „dies Mercuri“—день Меркурія, „dies Iovis“—день Юпитера, „dies Veneris“—день Венеры и т. д. [2]) Эти

---

[1]) Какъ напримѣръ въ эпитафіи 361-го года, найденной въ Agro Verano возлѣ базилики св-го Лаврентія. G. B. de Rossi. Inscriptiones chr. urb. Rom. sept. saeculi.

[2]) Раздѣленіе времени на недѣли, каждая изъ семи дней, было въ употребленіи у многихъ народовъ Востока, съ самой отдаленной древности, т. н. у Семитовъ Индѣйцевъ, Китайцевъ, Египтянъ. Эти послѣдніе, по мнѣнію историка Діона, назвали дни недѣли именами семи извѣстныхъ имъ планетъ, которыя были: солнце, луна, Марсъ, Меркурій, Юпитеръ, Венера, Сатурнъ. Обыкновеніе раздѣлять время на недѣли, установилось въ Римѣ вмѣстѣ съ христіанствомъ. Греки дѣлили мѣсяцъ на три декады, каждая изъ десяти дней; у Римлянъ время дѣлилось неровнымъ образомъ на календы, ноны, и иды. Они называли—calendae, первый день лунаго

имена остались у латинскихъ народовъ, Dies Domenica, т. е. день Господень, названіе даваемое западными христіанами дню воскресенія Христова, встрѣчается въ первый разъ въ надписи съ означеніемъ года только въ 404-мъ г. [1]) и до VI-го ст-ія употреблено очень рѣдко. Языческое наименованіе этого дня—„dies Solis“—день солнца, долгое время сохранялось у христіанъ. Dies Solis названо воскресеніе въ двухъ эдиктахъ Константина, 321-го г., которыми онъ запрещалъ работать въ этотъ день [2]).

VI.

Не смотря на эти наружныя сходства христіанскихъ надписей съ языческими, не трудно отличить ихъ. Вторыя представляютъ сильнѣе опредѣленный характеръ изученности и утонченности; по всему видно что было больше средствъ и времени для ихъ созданія; первыя напротивъ проще, часто носятъ на себѣ отпечатокъ бѣдности, поспѣшности работы и малой образованности своихъ сочинителей; онѣ состоятъ иногда только изъ двухъ или однаго слова, что у Римлянъ не встрѣчается даже и въ колумбаріяхъ, т. е. въ гробницахъ бѣдныхъ людей и рабовъ. Но христіанскія надгробія разнятся отъ языческихъ преимущественно тѣмъ, что выражаютъ чувства, заботы и идеи особеннаго характера, не преобладавшія въ обществѣ древняго Рима. Онѣ проявляются въ

мѣсяца, отъ греческаго слова καλεω т. е. «я призываю» потому что это былъ день, въ который первосвятитель—Pontifex maximus сзывалъ народъ и возвѣщалъ ему, когда порядокъ праздниковъ будетъ объявленъ. День этого сообщенія назывался ноны,—nonae, такъ какъ онъ девять дней предшествовалъ идамъ — idi. Послѣднія дѣлили мѣсяцъ приблизительно на половину, наступая въ 15-ый или 13-ый день; названіе ихъ происходило отъ этрусскаго слова: idio т. е. «я раздѣляю».

[1]) G. B. de Rossi. Inscriptiones chr. urb. Rom. sept. saec. antiq.

[2]) Въ Евангеліи однако, дни недѣли названы такъ, какъ это дѣлали Евреи, считавшіе отъ субботы, говоря: первый, второй, третій день послѣ этого дня отдохновенія, который для нихъ заключалъ недѣлю. Въ дѣяніяхъ Апостоловъ и въ Евангеліяхъ, воскресеніе названо первымъ днёмъ недѣли.

восклиновеніяхъ написанныхъ возлѣ эпитафій, или начерченныхъ остріемъ на свѣжей извёсткѣ у отверзтія loculus, немедленно послѣ погребенія умершаго, родственниками или друзьями его. Самое обыкновенное изъ этихъ восклицаній, передающихъ задушевныя, искреннія чувства вѣрующихъ, часто выраженныя въ минуту испытанія, состоитъ изъ словъ: IN PACE—EN EIPHNH т. е. „въ мирѣ“. Формула эта является съ очень раннихъ, можно даже сказать, апостольскихъ временъ у христіанъ, но встрѣчается также въ эпитафіяхъ Евреевъ [1]). Извѣстно что Іудеи, при встрѣчѣ другъ съ другомъ, обмѣнивались привѣтствіемъ: „миръ съ тобою, миръ съ вами“, обыкновеніе бывшее въ употребленіи и сохранившееся до нашихъ дней у другихъ симетическихъ народовъ. Слово PAX—миръ, поставлено иногда, но рѣдко, въ началѣ языческихъ надгробій [2]).

У христіанъ значеніе этого воскликновенія мѣняется; то это молитва за усопшихъ, то утвержденіе что они находятся въ вѣчномъ блаженствѣ, то только надежда на это, к. п. TECVM PAX CHRISTI—„миръ Христа съ тобою“. PAX TECVM PERMANEAT — „да пребываетъ миръ съ тобою“. SEMPER VIVE IN PACE—„Вѣчно живи въ мирѣ“. IN PACE DOMINI DORMIAS. „Спи въ мирѣ Господа“. IN PACE ET IN REFRIGERIVM—„Въ мирѣ и прохлажденіи“. REQVIESCIT IN PACE—„покоится въ мирѣ“. VIVI IN GLORIA DEI ET IN PACE DOMINI NOSTRI ☧—„Ты живешь въ славѣ Божіей и въ мирѣ Господа нашего Христа“—тутъ имя Спасителя означено его монограммой.—IN PACE ET IN DOMO AETERNA DEI—„Въ мирѣ и въ вѣчномъ домѣ Божьемъ“. Смыслъ этихъ словъ выражали также іероглифически, символическими фигурами, какъ мы увидимъ ниже.

Формула VIXIT IN PACE—„жилъ въ мирѣ“, употребленная въ эпитафіяхъ гораздо рѣже приведенныхъ выше фразъ, вѣроятно указывала православіе погребеннаго, и свидѣтельствовала, что ложное ученіе сектъ не возмущало его вѣры и не тревожило совѣсти; въ самомъ дѣлѣ „vixit in pace“ встрѣчается на гробницахъ преимущественно въ странахъ вол-

---

[1]) Онѣ были открыты въ ихъ катакомбахъ около Рима.

[2]) Стоикъ Сенека, въ философіи котораго проявляются идеи и принципы христіанскаго характера, обстоятельство заставляющее утверждать нѣкоторыхъ ученыхъ, но безъ убѣждающихъ доказательствъ, что онъ видѣлъ апостола Павла въ Римѣ и слыхалъ его ученіе; Сенека говоритъ о вѣчномъ мирѣ — aeterna pax, мѣсто пребыванія душъ праведныхъ людей послѣ ихъ смерти. Слова: PAX AETERNA поэтому не есть вѣрное указаніе христіанскаго происхожденія надписи.

нуемыхъ, въ первые вѣка христіанства, ересями, к. н. въ римской Африкѣ, гдѣ послѣ секты Монтанистовъ явилась, въ началѣ IV-го столѣтія, ересь Донатистовъ и наконецъ расколъ Арія принесенный Вандалами.

Слова „въ мирѣ“ возлѣ надгробія означали обыкновенно миръ душѣ, но иногда они выражали покой данный тѣлу умершаго, и въ этомъ случаѣ ихъ писали съ цѣлью остановить руку разрушителя гробницы. Другаго значенія, напримѣръ, нельзя придать слѣдующей надписи: OSSA TVA REQVIESCANT IN PACE—„Кости твои да покоятся въ мирѣ“ [1]).

Въ восклицовеніяхъ выражена иногда похвала погребенному, к. н. FRVCTVOSA BENE VIXISTI BENE CONSVMMASTI—„Фруктуоса ты хорошо жила, ты хорошо совершила земной путь“; въ началѣ и въ концѣ этихъ словъ изображена пальмовая вѣтвь, символъ побѣды; или умершему даны самыя нѣжныя названія, к. н. ANIMA DULCIS—„душа сладкая“; PALVMBA SINE FELE—„голубь безъ жёлчи“; ANIMAE INNOCENTI, INNOCENTISSIMAE—„душѣ невинной, невиннѣйшей.

Слово VIVAS т. е. „живи“, также очень часто написанное на гробницахъ, означаетъ желаніе жизни вѣчной и блаженства умершему; VIVAS IN DEO—„живи въ Богѣ“. VIBAS IN SANCTIS—„живи между святыми“. Иногда высказано болѣе утвердительнымъ образомъ, что погребенный среди избранныхъ, к. н. ACCEPIT REQVIEM IN DEO—„Онъ пріобрѣлъ спокойствіе въ Богѣ“. SCIMVS TE IN☧—„Мы знаемъ что ты въ Христѣ“. FRVCTVOSVS ANIMA TVA CVM IVSTIS—„Фруктуосусъ душа твоя съ праведными“. REQVIEM ADCEPIT IN DEO PATRE NOSTRO ET CHRISTO EIVS—„Онъ получилъ спокойствіе въ Богѣ отцѣ и въ его Христѣ“. ACCEPTA APVD DEVM—„Принятая Богомъ“. RECEPTVS AD DEVM—„Принятъ богомъ“. Эта формула употреблена въ очень интересномъ надгробіи казначея или управителя имѣніями императора Коммода, и потому, вѣроятно, человѣка значительнаго, по имени Просенесъ [2]). Отпу-

[1]) Формула «in pace» присоединенная къ слову «Augusta» является на бронзовой монетѣ съ изображеніемъ Салонины жены императора Галліена. Она представлена съ оливковой вѣтвью въ одной рукѣ и скипетромъ въ другой. Такъ какъ означенная надпись не встрѣчается на другихъ медаляхъ Рима языческаго, то это повело къ предположенію, что императрица Салонина, отличавшаяся добротою и благодѣтельнымъ характеромъ, исповѣдывала христіанскую вѣру, или по крайней мѣрѣ, была благосклонно расположена къ христіанамъ. Но это, разумѣется, только одно предположеніе.

[2]) G. B. de Rossi. Inscr. chr. urb. Rom. sept. sae. ant. T. I. p. 9. ann. 217.

щенники его, которыми, какъ кажется онъ былъ любимъ, соорудили ему на свой счётъ великолѣпный саркофагъ, находящійся теперь въ Villa Borghese, около Рима. Эпитафія вырѣзанная тутъ на фигурѣ дощечки поддерживаемой двумя геніями, имѣетъ вполнѣ языческій характеръ и императоръ Коммодъ названъ въ ней: divo т. е. „божественный". но на правой сторонѣ саркофага прибавлены слова менѣе замѣтныя главной надписи, и выражающія иныя идеи. Они начертены однимъ изъ отпущенниковъ Просенеса, который говоритъ: что возвратясь въ Римъ захотѣлъ обозначить на гробницѣ своего прежняго господина день когда онъ былъ принятъ Богомъ—RECEPTVS AD DEVM. Выраженіе это, не встрѣчающееся въ языческихъ эпитафіяхъ, и имѣющее вполнѣ христіанскій смыслъ, даетъ право предположить, что Просенесъ былъ послѣдователь ученія Спасителя, но вѣроятно христіанинъ робкій, дорожившій своимъ общественнымъ положеніемъ, и страшившійся обнаружить вѣру свою, скрывая её даже отъ друзей и служителей. Одинъ изъ послѣднихъ, конечно также христіанинъ, посвященный въ тайну своего покровителя, находился въ отсутствіи когда умеръ Просенесъ. Вернувшись въ Римъ этотъ преданный слуга, можетъ быть огорченный тѣмъ, что тѣло господина его не было положено возлѣ братьевъ по вѣрѣ, въ катакомбѣ, пожелалъ освятить, хотя однимъ христіанскимъ словомъ, его языческую гробницу. Въ этой замѣчательной надписи просвѣчиваетъ задушевная мысль христіанина временъ гоненій, и открывается для насъ трогательный эпизодъ изъ его жизни.

Поэтическая формула: ELATVS EST также родъ восклицновенія, встрѣчающаяся всего одинъ или два раза, можно перевести такъ: „онъ поднялся къ Богу". Иногда объ этомъ только просятъ Господа во взываніи; к. н.: DEVS TE PRECOR VT PARADISVM LVCIS POSSIT VIDERE—„Господи, прошу тебя да увидитъ онъ свѣтъ рая". DOMINE NE QVANDO ADVMBRETVR SPIRITVS VENERES — „Господи, да никогда душа Венеры не будетъ омрачена". Рай, въ надгробныхъ надписяхъ первыхъ христіанъ, называютъ мѣстомъ свѣта и сіянія; вотъ нѣсколько примѣровъ: CVIVS SPIRITVS IN LVCE DOMINI SVSCEPTVS EST *)—„Душа его

*) Подъ словомъ SPIRITVS слѣдуетъ понимать душу умершаго—ANIMA, потому что у Римлянъ, особенно этой эпохи, т. е. первыхъ вѣковъ имперіи, употребляли слово SPIRITVS въ этомъ смыслѣ, какъ видно изъ языческихъ надписей въ родѣ слѣдующей: IN HOC TVMVLO IACET CORPVS.....CVIVS SPIRITVS INTER DEOS RECEPTVS EST—«въ этой гробницѣ покоится тѣло..... душа котораго принята между богами».

была принята въ свѣтъ Божій". IN CHRISTVM CREDENS PREMIA LVCIS ABET—„Вѣруя во Христа онъ имѣетъ наградой свѣтъ". AETERNA TIBI LUX TIMOTHEA IN ☧ — „Вѣчный свѣтъ тебѣ Тимоѳей во ☧ (Христѣ)".

Свѣтъ постоянно считался людьми элементомъ благопріятнымъ и спасительнымъ, а мракъ началомъ враждебнымъ и гибельнымъ. Это понятіе проявилось подъ разными формами, во многихъ вѣрованіяхъ, но особенно съ большею полнотою въ религіяхъ арійскихъ народовъ. Въ надгробныхъ надписяхъ Римлянъ язычниковъ, точно также о свѣтѣ говорятъ какъ о нѣчто пріятномъ, а о тмѣ какъ объ ужасномъ. Но если мы находимъ выраженіе того-же понятія у христіанъ, то это нельзя объяснить заимствованіемъ у міра классическаго, а скорѣе повтореніемъ идей преобладавшихъ въ первобытномъ вѣрованіи, общемъ всѣмъ арійскимъ народамъ до ихъ раздѣленія. То же самое можно сказать и въ другихъ случаяхъ, говоря о христіанскомъ символизмѣ.

Въ воскликновеніяхъ вѣрующіе часто поручаютъ себя покровительству умершихъ, души которыхъ, по ихъ мнѣнію, находятся въ раю. Эта мысль особенно ясно выражена въ слѣдующихъ примѣрахъ: ET IN ORATIONIS TVIS ROGES PRO NOBIS QVIA SCIMVS TE IN ☧ — „Въ твоихъ молитвахъ моли за насъ, потому что мы знаемъ что ты во Христѣ". ORO SCIO NAMQVE BEATAM — „Прошу тебя потому что знаю что ты въ блаженствѣ". ORA PRO PARENTIBVS TVIS — „Моли за родныхъ твоихъ". PETE PRO NOS VT SALVI SIMVS—„Моли за насъ дабы мы были снасены". IN ORATIONIS TVIS ROGES PRO NOBIS — „Въ молитвахъ твоихъ проси за насъ". ATTICE SPIRITVS TVS IN BONV ORA PRO PARENTIBVS TVIS — „Аттикусъ душа твоя въ блаженствѣ, моли за родныхъ твоихъ". Въ противоположность этому есть случаи что читающихъ просятъ молиться за спасеніе души усопшаго, к. н. QVISQVIS DE FRATRIBVS LEGERIT ROGET DEVM VT SANCTO ET INNOCENTI SPIRITV AD DEVM SVSCIPIATVR — „Тотъ кто изъ братьевъ прочтетъ это, да проситъ онъ Бога чтобы дрожайшая и чистая душа была принята Господомъ". Примѣры обращеній подобнаго рода къ церкви, т. е. къ собранію праведныхъ, до сихъ поръ не были открыты въ подземномъ Римѣ. Рѣдко находишь возлѣ христіанскихъ надгробій воскликновеніе философскаго утѣшенія, часто встрѣчающееся у язычниковъ: NEMO IMMORTALIS—„никто не безсмертенъ".

Слово „REFRIGERIVM", употребленное во многихъ катакомбныхъ эпитафіяхъ, имѣетъ особенный смыслъ. У древнихъ Римлянъ оно озна-

чало вообще возобновленіе и подкрѣпленіе силъ, прохлажденіе, освѣженіе, а такъ какъ рай въ священномъ писаніи и особенно въ новомъ Завѣтѣ сравненъ съ пиршествомъ, то подъ выраженіемъ „refrigerium“ первые христіане, вѣроятно, очень часто понимали небесныя вечери, вообще райскія блаженства. Это видно изъ слѣдующихъ надписей: IN REFRIGERIVM — „Въ прохлажденіи“ IN REFRIGERIVM ANIMA TVA — „Душа твоя въ прохлажденіи“. IN REFRIGERIVM ET IN PACE — „Въ прохлажденіи и въ мирѣ“. ANTONIA ANIMA DVLCIS TIBI DEVS REFRIGERET — „Антонія, сладкая душа, Богъ да освѣжитъ тебя“. DEVS REFRIGERET SPIRITVM TVVM — „Богъ да освѣжитъ твою душу“.

Погребальныя фразы, написанныя золотыми буквами въ толщинѣ стекла, встрѣчаются и на того рода чашахъ, о которыхъ мы говорили въ первой части (стр. 95). Донышки этихъ небольшихъ сосудовъ, гдѣ обыкновенно являются золотыя фигуры или надписи, вмазаны иногда въ свѣжую извёстку, у отверзтія loculus лишеннаго надгробія. Очень вѣроятно, что подобными предметами, назначеніе которыхъ было служить на погребальномъ пиршествѣ, послѣ окончанія его, родственники или друзья покойника отмѣчали могилу умершаго, и поступивъ такъ, не считали нужнымъ писать эпитафіи. Вотъ нѣкоторыя изъ этихъ формулъ: IRENE VIVAS — „Ирина живи!“. CONCORDI BIBAS IN PACE DEI — „Конкорди живи въ мирѣ Господнемъ“. ILARIS, VIVAS CUM TVIS FELICITER SEMPER REFIGERI IN PACE DEI — „Иларій живи съ твоими счастливо, постоянно прохлаждаясь въ мирѣ Господа“. На камняхъ колецъ, найденныхъ въ катакомбахъ, были прочтены слова того-же характера, к. п. BENE QVIESCAS — „Покойся спокойно“. VIVAS IN DEO — „Живи въ Богѣ“, формулы вполнѣ погребальныя; за этими восклицаніями слѣдуетъ обыкновенно собственное имя или фигура человѣка. Подобныя кольца, вѣроятно, дѣлали нарочно, чтобы класть вмѣстѣ съ умершимъ или прикрѣплять къ наружной части его гробницы. Многія изъ нихъ такъ малы, что не могли быть надѣты на пальцы.

VII.

Въ языческихъ эпитафіяхъ случается читать выраженіе нѣжныхъ и человѣколюбивыхъ чувствъ, внесенныхъ въ общество античнаго міра классической философіей, заключавшей много возвышенныхъ, нравственныхъ принциповъ, которые, какъ всегда бываетъ въ подобныхъ случаяхъ, распространялись въ образованныхъ слояхъ и дѣлались руководствомъ въ жизни отдѣльныхъ развитыхъ людей, но мало касались народа и не имѣли большаго вліянія на его нравственность. Эта философская мораль—и тутъ мы имѣемъ въ виду преимущественно ученіе Стоиковъ—отразилась въ эпиграфическихъ памятникахъ древняго Рима. Мы встрѣчаемъ въ нихъ выраженія любви къ ближнему, искренней признательности отпущенниковъ и рабовъ къ своему покровителю или владѣльцу; послѣднимъ случается обращаться въ надписяхъ къ первымъ съ рѣчію преисполненной доброты, почти даже отеческой нѣжности. До насъ также дошли римскія надгробія дохристіанскихъ временъ, въ которыхъ объ умершемъ говорятъ какъ о человѣкѣ благотворительномъ, сострадательномъ къ бѣднымъ и хвалятъ его милосердіе и великодушіе. Можетъ быть тутъ есть своя доля преувеличенія и отсутствія чистосердечія, но нельзя утверждать, что подобныя похвалы постоянно лишены искренности. У язычниковъ однако „надписи, одушевленныя этими чувствами встрѣчаются очень рѣдко, тогда какъ общая характеристика христіанскихъ эпитафій свидѣтельствуетъ, что особеннаго рода отношенія, по крайней мѣрѣ что касается первыхъ временъ распространенія новой религіи, установлялись между людьми принимавшими ученіе Спасителя. Надгробія послѣднихъ обыкновенно немногорѣчивы: писавшіе ихъ были заняты болѣе загробной чѣмъ земной жизнію умершаго, и то что они могутъ открыть намъ слѣдуетъ искать не въ положительной, а въ отрицательной сторонѣ ихъ; т. н. почти постоянное отсутствіе указанія званія погребеннаго, его сана, происхожденія, родителей, доказываетъ намъ что соціальныя различія пропадали совершенно, или играли очень незначительную роль въ христіанской общинѣ. Это подтверждается также и тѣмъ, что слова — „рабъ и отпущенникъ“, — какъ мы уже сказали выше, не встрѣчаются въ христіанскихъ эпитафіяхъ, и если нельзя сказать, что появленіе новой религіи въ римскомъ обществѣ уничтожило рабство, то оста-

ется все таки фактъ удаленія вѣрующихъ отъ обидныхъ словъ: „рабъ и отпущенникъ“—на ихъ гробницахъ. Въ первыя времена богатые люди, принимавшіе христіанство, разумѣется освобождали своихъ рабовъ, но едвали можно утверждать что это дѣлалось постоянно, особенно послѣ торжества церкви. Въ одномъ надгробіи напримѣръ, 501-го года упомянуто, что передъ смертію христіанинъ далъ свободу одному изъ своихъ рабовъ для искупленія своей души. Въ другой надписи сказано, что родители, изъ любви къ своей дочери, при погребеніи ея, освободили семь изъ своихъ рабовъ *). Постановленіе императора Константина признавало законными подобнаго рода освобожденія, если они совершались въ церкви, въ присутствіи епископа, передъ собраніемъ вѣрующихъ.

Но всего болѣе отличаются христіанскія эпитафіи отъ языческихъ выраженіемъ надежды воскреснуть, постоянно преобладающей въ первыхъ и столь же постоянно отсутствующей въ послѣднихъ. Непреувеличивая можно сказать, что рѣдко прочтешь христіанскую надпись, въ которой великое упованіе возстанія изъ мертвыхъ, составляющее основаніе новой религіи, не было бы передано, то символической фигурой, то краткимъ восклицановеніемъ, к. н.: SPES—„надежда“, то словами въ родѣ слѣдующихъ: „Здѣсь лежитъ вѣрующій въ воскресеніе“ или: CREDO Q NOBISSIMO (вмѣсто NOVISSIMO) DEI RESVRGAM—„Вѣрую что въ послѣдній день воскресну“; или: HIC IN PACE REQVIESCIT LAVRENTIA.... QVE CREDIDIT RESVRRECTIONEM—„Здѣсь покоится въ мирѣ Лаврентія..... вѣрившая въ воскресеніе“.

Въ слѣдствіе этой надежды жить новою жизнью, загробное существованіе и самая смерть понимались совершенно иначе христіанами и язычниками. Для послѣднихъ кончина была событіемъ печальнымъ, ве-

*) Въ барельефахъ саркофага, недавно открытаго въ городѣ Солонѣ, въ Греціи, изображенъ добрый пастырь съ ягненкомъ на плечахъ, но фигура эта нѣсколько скрыта, вѣроятно съ намѣреніемъ не возбуждать вниманія язычниковъ, что указываетъ эпоху гоненій. Съ одной стороны пастыря является мужчина, съ другой женщина, разумѣется супруги, погребенные въ саркофагѣ; около нихъ стоятъ нѣсколько другихъ лицъ обоего пола, взрослые и дѣти. Согласно Edmond Le Blant, это рабы освобожденные духовнымъ завѣщаніемъ для спасенія души, pro remedio animae, какъ сказано въ нѣкоторыхъ христіанскихъ надписяхъ. Отцы церкви часто говорили что вѣрующій долженъ представиться передъ судомъ Всевышняго въ сопровожденіи добрыхъ дѣлъ, совершенныхъ имъ, или съ свидѣтельствомъ своихъ подвиговъ за вѣру. Такъ напримѣръ, въ средніе вѣка, часто изображали строителей церквей являющихся передъ Богомъ съ моделями построенныхъ ими религіозныхъ зданій, а мучениковъ вмѣстѣ съ инструментами ихъ казни.

личайшимъ несчастіемъ, они избѣгали даже обозначать въ надгробныхъ надписяхъ роковой день ея; мертвые ихъ находятся въ глубокой тмѣ, въ вѣчной ночи — „noctem aeternam“ какъ видно изъ слѣдующихъ эпитафій: [1]) VIATOR NOLI MIHI MALEDICERE NEQVEO IN TENEBRIS RESPONDERE — „прохожій не проклинай меня, потому что находясь въ тмѣ, я не могу отвѣчать тебѣ“. THALLVSA HOC TVMVLO CONDITA LVCE CARET—„Таллуса, заключенная въ этой гробницѣ, лишена свѣта“. HEIC IACEO INFELIX ZMYRNA PVELLA TENEBRIS — „Здѣсь покоится несчастная дѣвушка Смирна во тмѣ“. QVIS AB AVRA TE IN TENEBRAS RAPVIT — „Онъ оставилъ свѣтъ для тьмы“. Напротивъ, для христіанъ прекращеніе земной жизни было освобожденіемъ, переходомъ къ лучшему: BEATIOR. IN. DN̄O. CONDEDIT. MENTEM—„Счастливѣе (подразумѣвается пережившихъ его) онъ поручилъ свою душу Богу“ — сказано въ одной изъ ихъ надписей, а въ другой: FOEDVLA QVAE MVNDVM DOMINO MISERANTE RELIQVIT HOC IACET IN TVMVLO — „Федула, оставившая свѣтъ милосердіемъ Бога, покоится въ этой гробницѣ“. Почившіе вѣрующіе обрѣтаются въ мѣстахъ прохлажденія, мира, свѣта: IN REFRIGERIVM ANIMA TVA — „Душа твоя въ прохлажденіи“. IN REFRIGERIVM ET IN PACE — „Въ прохлажденіи и въ мирѣ“. CVIVS SPIRITVS IN LVCE DOMINE SVSCEPTVS EST — „Душа его была принята въ свѣтъ Божій“. О смерти христіане говорятъ какъ о снѣ—„dormitio“, какъ о покоѣ, отдохновеніи и избавленіи; — „absolutus de corpore“— „освобожденный отъ тѣлесныхъ узъ“. Выраженія въ родѣ слѣдующихъ: QVIESCIT IN PACE — „покоится въ мирѣ“; IN SOMNO PACIS — „въ спокойномъ снѣ“, постоянно встрѣчаются у вѣрующихъ. Гробницу они называютъ „мѣстомъ временнаго пребыванія“—Depositio, Depositus [2]) или καταθεσις т. е. порученъ, положенъ на время, временно порученъ: TEMPORALIS TIBI DATA REQVETIO — „временной тебѣ данъ покой“ — сказано въ одной христіанской надписи. Въ противоположность этому у язычниковъ могила — вѣчное жилище [3]) „domus aeterna, — или „aeternalis“, aeternam domum, т. е. вѣчный домъ; они пишутъ въ эпитафіяхъ: Situs, positus, compositus — погребенъ, положенъ, за-

[1]) Le Blant. Inscriptions chrétiennes de la Gaule T. I. p. 13.

[2]) Слова часто написанныя въ сокращеніи D. P.

[3]) HAEC DOMVS AETERNA EST HIC SVM SITVS HIC ERO SEMPER — «Это вѣчный домъ, здѣсь я положенъ, здѣсь я буду вѣчно» написано въ одной языческой эпитафіи.

рытъ, и больше заняты покоемъ тѣла умершаго, чѣмъ его душой. TE LAPIS OBTESTOR LEVITER SVPER OSSA QVIESCAS ET MEDIAE AETATI NE GRAVIS ESSE VELIS — „Камень, заклинаю тебя, лежи легко на этихъ костяхъ и не тяготи умершаго въ юныхъ лѣтахъ", написано на одной изъ ихъ гробницъ. Формула общая язычникамъ равно какъ и христіанамъ это: „decessit" или „recessit" т. е. онъ умеръ, онъ отбылъ, но у послѣднихъ она является въ соединеніи съ другими словами вполнѣ христіанскаго смысла: „recessit de seculum, decessit de seculum,— „онъ оставилъ свѣтъ, онъ покинулъ свѣтъ; только христіане употребляли „seculum" для означенія земнаго существованія. Въ слѣдствіе тѣхъ-же причинъ кончина названа у послѣдователей новой вѣры: „днемъ рожденія" — NATALIS, потому что праведный, умирая, рождается для жизни вѣчной; и желая еще сильнѣе выразить мысль рожденія погребеннаго для мира, т. е. покоя въ день его смерти, прибавляли формулу: IN PACE къ слову NATVS — рожденъ, к. н. въ слѣдующей эпитафіи: PARENTES FILIO MERCVRIO FECERVNT QVIT VIXIT ANN. V. ET MESES VIII NATVS IN PACE IDVS FEBRV — „Родители сдѣлали (подразумѣвается гробницу) ихъ сыну Меркурію, жившему 5 лѣтъ и 8 мѣсяцевъ, который родился для мира въ идахъ Февраля. Слова: DIES NATALIS *) слѣдуетъ понимать не какъ указаніе рожденія для земнаго существованія, а для жизни будущей. Мы часто читаемъ въ христіанскихъ надгробіяхъ опредѣленіе не года, а только мѣсяца и дня смерти погребеннаго, потому что всего важнѣе было знать день его вступленія въ будущую жизнь, для празднованія этого событія.

Изъ словъ писателей церкви намъ также извѣстно, что вѣрующіе, послѣ кончины родственника или друга, украшали входы своихъ домовъ гирляндами цвѣтовъ, зеленью, занавѣсами и т. п., вообще радовались, а не печалились.

---

*) Означенныя очень часто въ сокращеніи слѣдующимъ образомъ: NATALIS.

VIII.

Въ надгробіяхъ первыхъ христіанъ очень рѣдко указано мѣсто родины умершаго; изъ всѣхъ собранныхъ до сихъ поръ эпитафій, только на сорокапяти означено отечество вѣрующаго; вотъ одна изъ нихъ: VERECVNDVS NATVS IN VRBE ROMA — „Верекундусъ рожденный въ городѣ Римѣ". Рѣдко также опредѣлены лѣта погребеннаго, и если они не были извѣстны положительно, то къ цифрѣ прибавляли: PLVS MINVS т. е. „приблизительно"; но эта формула является чаще въ надписяхъ болѣе поздняго времени.

День крещенія названъ иногда: „днёмъ принятія" — ACCEPTIONIS DIES. Подобное выраженіе вѣроятно употребляли изъ осторожности, чтобы скрыть, отъ язычниковъ, настоящее значеніе этого таинства. Въ катакомбномъ надгробіи 278-го года сказано, что умершій въ такой-то день „получилъ благодать Іисуса Христа" — QVI GRATIAM ACCEPIT D. N. (domini nostri), чѣмъ вѣроятно желали сказать, что онъ крестился. Христіане первыхъ вѣковъ, только долгое время послѣ обращенія, и даже въ старости или чувствуя приближеніе смерти, принимали крещеніе [1]), т. н. императоръ Константинъ крестился подъ конецъ своей жизни. Объ этомъ обыкновеніи говорятъ многіе писатели церкви, и слова ихъ подтверждаютъ эпитафіи въ родѣ слѣдующей: EX DIE ACCEPTIONES SVE VIXIT DIES LVII — „Отъ дня принятія своего жилъ 57 дней". Случалось что вѣрующій умиралъ не успѣвъ снять бѣлую одежду крещенія — albis, носимую потомъ въ продолженіи восьми дней; это видно по надписямъ: [2]) IN ALBIS RECESSIT — „*Скончался* въ бѣлыхъ (подразумѣвается одеждахъ), ALBAS SVA OCTABAS PASCHAE AD SEPVLCRVM DEPOSVIT. — „Онъ положилъ свои бѣлыя (подразумѣвается одежды) на гробницу, въ первые восемь дней послѣ Пасхи.

Обыкновенно христіане сохраняли имена, носимыя ими до крещенія; можетъ быть для того, чтобы во время преслѣдованій не обращать на себя вниманія гонителей. Надо притомъ замѣтить, что число именъ имѣвшихъ значеніе въ новой вѣрѣ, или напоминавшихъ что либо христі-

---

[1]) Дѣлать это въ минуту тяжкой болѣзни называлось: «baptismus ad succurrendum», крещеніе для помощи.

[2]) Le Blant. Inscriptions chrétiennes de la Gaule.

анское, было очень ограничено въ началѣ распространенія религіи Спасителя. Мы встрѣчаемъ потому въ катакомбныхъ надгробіяхъ этой эпохи, въ дѣяніяхъ мучениковъ, въ твореніяхъ церковныхъ писателей, названія существовавшія у древнихъ Римлянъ и происходившія отъ промысловъ к. н. Agricola — земледѣлецъ, Pastor — пастухъ, Nauticus — морской; отъ цвѣта, к. н. Candidus — бѣлый, Rufus — красный; отъ животныхъ, к. н. Aquila — орелъ, Caprioles — козлёнокъ, Leo — левъ; отъ чиселъ к. н. Primus — первый, Septimus — седьмой; отъ странъ и городовъ, к. н.: Africanus — Африканецъ, Macedonia — Македонія, Roma — Римъ; отъ мѣсяцевъ, качествъ, достоинствъ, историческихъ лицъ и т. д. и т. д. Случается даже читать въ христіанскихъ эпитафіяхъ имена прямо взятыя изъ миѳологіи или напоминающія названія языческихъ боговъ, к. н.: Apollo — Аполлонъ, Apollinaris — Аполлинарій; Phoebus — Фебъ; Bacchus — Бахусъ и по гречески: Dionysius — Діонисій; Ceres — Церера, Cerealis — Цереалисъ и по гречески: Demeter — Деметеръ, Demetrius — Димитрій; Jovis — Юпитеръ; Mercurius — Меркурій, Mercurina — Меркурина; Saturnus — Сатурнъ, Saturnina — Сатурнина и т. д. и т. д. Можно сказать что почти всѣ названія греко-римскихъ боговъ обоего пола, героевъ, музъ и даже имена боговъ восточныхъ народовъ, к. н. Египтянъ, встрѣчаются въ катакомбныхъ надгробіяхъ. Разумѣется, если какое либо изъ этихъ именъ освящалось мученичествомъ, то языческій смыслъ его пропадалъ и оставался одинъ христіанскій.

Неизвѣстно, съ какихъ поръ новообращенные при крещеніи оставляли свое языческое имя и принимали другое, напоминавшее проповѣдниковъ и мучениковъ новой религіи; но слѣды подобной перемѣны встрѣчаются, правда очень рѣдко, въ эпитафіяхъ, к. н. въ слѣдующей: MACRINA QVAE ET IOVINA — „Макрина, которая и Іовина“. Послѣднее названіе, хотя и языческаго происхожденія, принятое вѣрующей, по всей вѣроятности принадлежало прежде мученицѣ. Въ эпиграфическихъ памятникахъ, первыхъ трехъ столѣтій, очень рѣдко встрѣчались имена, которыя могли быть даны въ память умершихъ за вѣру. Извѣстно что только въ IV-мъ вѣкѣ начало распространяться обыкновеніе называть новорожденныхъ именами мучениковъ; прежде это дѣлалось вѣроятно нечасто. Историкъ IV-го столѣтія, Евсевій, говоритъ, что имена Петръ и Павелъ были въ большомъ употребленіи у первыхъ христіанъ; но это не подтверждается надписями, по крайней мѣрѣ что касается Рима; тамъ

они встрѣчаются въ немногихъ примѣрахъ, и Петръ попадается рѣже, чѣмъ Павелъ, а такъ какъ послѣднее существовало также и у язычниковъ, то вѣроятно не во всѣхъ случаяхъ оно было дано въ честь этого апостола. Названія другихъ учениковъ Христа, являются въ эпитафіяхъ Рима, гораздо позже; Іоаннъ въ V-мъ столѣтіи, Ѳома въ первый разъ въ 490-мъ г., Андрей около того-же времени. Марія начинаетъ встрѣчаться въ надписяхъ въ концѣ IV-го вѣка, Анна нѣсколько позже. Между вѣрующими Востока были очень распространены библейскія имена, и многіе мученики, изъ среды ихъ, назывались какъ пророки еврейскаго народа.

Названія вполнѣ христіанскаго характера, происходящія отъ догматовъ этой религіи, к. н.: Redemptus, Redempta — Искупленный, Искупленная; Renatus — Возрожденный, или отъ добродѣтелей, к. н. Pius—Набожный, Πιστις—Pistis, Ελπις—Elpis—Αγαπε—Agape, т. е. Вѣра, Надежда и Любовь, были также даваемы христіанамъ, но гораздо рѣже и скорѣе со временъ Константина. Вѣроятно, въ слѣдствіе преувеличенной скромности, вѣрующіе принимали различныя унизительныя названія, к. н. Servus — Рабъ, Iinjuriosus — Позорный, Calumniosus — Злословный, Importunus, Докучливый, и многія другія, которыя не всегда можно повторить [1]). Но подобная ревность уничиженія, какъ видно по надписямъ, проявилась только послѣ торжества церкви. Имена умершихъ, въ эпитафіяхъ, пополнены иногда посредствомъ фигуръ, что встрѣчается и у язычниковъ; т. н.; возлѣ надгробія христіанина Aquilius вырѣзано изображеніе орла — Aquila, подлѣ надписи Pontius Leo представленъ левъ — leo; имя Caprioles передано козленкомъ — capriolus, Dracontius — Змѣею — draco; Onager — дикимъ осломъ; Naviga — кораблемъ, navis; Victoria— знакомъ побѣды, т. е. пальмой или вѣнкомъ и т. д.

Братья — fratres [2]); избранные — εκλεκτοι, electi; вѣрующіе — πιστοι, fideles, credentes; ученики μαθηται, discipuli; такъ, согласно писателямъ церкви, называли себя христіане. Ex fidelibus fideles, πιστοι εκ πιστων, — „вѣрующіе отъ вѣрующихъ“ — говорили

---

[1]) Le Blant. Inscriptions chrétiennes de la Gaule.

[2]) Названіе frater — братъ, въ смыслѣ: братъ по вѣрѣ, которое какъ извѣстно давали другъ другу вѣрующіе, не встрѣчается въ христіанскихъ эпитафіяхъ, и употреблено только во множественномъ числѣ, fratres—братья, для означенія всей общины.

о дѣтяхъ христіанскихъ родителей. Наименованіе fideles, т. е. вѣрующій, было даваемо только окрещеннымъ; новообращеннаго называли νεοφυτος — неофитъ, въ буквальномъ переводѣ новопосаженный. Это различіе указываютъ многіе церковные писатели; оно также обозначено и въ эпитафіяхъ, к. н. въ слѣдующихъ: HIC REQVIESCIT IN PACE FILIPPVS INFAS (вмѣсто INFANS) FIDELIS — „Здѣсь покоится въ мирѣ Филиппъ ребенокъ вѣрующій". HIC REQVIESCIT FIDELIS IN PACE AEMILIANA — „Здѣсь покоится въ мирѣ вѣрующая Емильяна". HIC PAVSAT IN PACE INGENVA CHRISTIANA FIDELIS — „Здѣсь покоится въ мирѣ Ингенуя христіанка вѣрующая"; послѣдній памятникъ происходитъ изъ Галліи [1]). Въ катакомбахъ Кьюзи находится надпись, какъ предполагаютъ III-го столѣтія, подобнаго содержанія: AVRELIVS MELITVS INFANS CHRISTAENVS FIDELIS — „Ауреліусъ Мелитусъ ребенокъ христіанинъ вѣрующій". Эта разница еще яснѣе опредѣлена въ эпитафіи двухъ братьевъ, изъ которыхъ одинъ, умершій раньше крещенія, названъ: „Neofitus", т. е. „новообращенный", а другой послѣ крещенія наименованъ „Fidelis". HIC. REQVIESCVNT. DVO. FRATRES. INNOCENTES. CONSTANTIVS. NEOFITVS. QVI. VIXIT. ANNIS. OCTO. M. II. D. VII. IVSTVS. FIDELIS. QVI. VIXIT. ANNIS. VII.

Слово „христіанинъ" въ первый разъ было произнесено въ городѣ Антіохіи, въ Сиріи, какъ это видно изъ Дѣяній Апостоловъ [2]), въ концѣ I-го столѣтія.—Пока большинство принявшихъ новую вѣру состояло изъ обращенныхъ Евреевъ, они не отличали себя особеннымъ наименованіемъ, но когда ученіе Сына Божьяго начало распространяться между язычниками, это сдѣлалось необходимо, и послѣдователи его стали давать себѣ названіе „христіанъ", которое не было исключительно еврейскимъ, удовлетворяло равнымъ образомъ Іудеевъ и Грековъ, и происходило отъ основателя новой религіи, т. е. Христа [3]). Оно скоро было принято въ другихъ городахъ, и изъ Антіохіи распространилось всюду гдѣ проповѣдывалось слово Спасителя. Римскіе, языческіе писатели, конца I-го столѣтія, к. н. Тацитъ, уже употребляютъ названіе „христіане".

---

[1]) Le Blant. Inscriptions chrétiennes de la Gaule.

[2]) Глава XI. 26.

[3]) Христосъ—Χριστος, по гречески означаетъ помазанный и соотвѣтствуетъ еврейскому слову: Мессія, имѣющее то-же самое значеніе на этомъ языкѣ.

Язычники и Евреи давали вѣрующимъ другія, по большей части, обидныя прозвища, к. н. Галилеяне и Назареяне. Извѣстно что жители Іудеи относились съ нѣкоторымъ презрѣніемъ къ Галилеянамъ, считая ихъ менѣе даровитыми и менѣе развитыми остальныхъ Израильтянъ, а такъ какъ Спаситель былъ Галилеянинъ, то ясно видно тутъ намѣреніе оскорбить христіанъ, говоря о нихъ какъ о сектѣ галилейской или назаретской; т. н. императоръ Юліанъ Богоотступникъ не называлъ иначе послѣдователей ученія Спасителя какъ „Галилеяне“.

IX.

Сколько до сихъ поръ извѣстно, обыкновеніе писать передъ именами апостоловъ у мучениковъ слово—Sanctus—т. е. „святой“ не существовало и христіанъ до конца V-го столѣтія. Употребленное такимъ образомъ оно не встрѣчается въ эпитафіяхъ и надписяхъ первыхъ вѣковъ. Въ древнемъ римскомъ календарѣ, какъ предполагаютъ середины IV-го столѣтія, ни разу не поставлено „Sanctus“ возлѣ казненныхъ за вѣру или папъ, но въ другомъ подобномъ-же указателѣ дней года, Карѳагенскаго происхожденія, вѣроятно V-го вѣка, слово это является уже довольно часто. Въ концѣ того-же столѣтія его начинаютъ писать возлѣ изображеній святыхъ въ мусивной живописи, украшавшей церкви и базилики Италіи. Въ надписяхъ, безъ сомнѣнія, очень ранняго времени, мы встрѣчаемъ слова: SPIRITVS SANCTI, SANCTVS, SANCTISSIMO, к. н. въ слѣдующихъ: LEOPARDVS REDDIT DEO SPIRITVM SANCTVM; LAVRENTIA SANCTA AC VENERABILIS FEMINA; SANCTISSIMA PAVLAE, но тутъ формуламъ этимъ, встрѣчающимся и у язычниковъ не данъ смыслъ придаваемый имъ позже, и онѣ означаютъ только возлюбленный, возлюбленная, возлюбленнѣйшіе, равняясь выраженію CARISSIMAE, AMANTISSIMAE, т. е. дражайшія, любимѣйшія; вышеприведенныя эпитафіи, слѣдовательно переводятся такъ: „Леопардусъ отдалъ Богу дражайшую душу“. „Лавренція возлюбленная и почтенная женщина“. „Дражайшая Паула“. Когда бу-

ква S является отдѣльно на эпиграфическихъ памятникахъ, то она должна выражать, по мнѣнію J. B. de Rossi, „Spectabilis“ т. е. знаменитый, извѣстный.

DOMINVS, DOMINA, т. е. господинъ, владыка, госпожа предшествовали, какъ кажется, слову Sanctus, и можетъ быть, иногда ставились вмѣсто мученикъ — MARTYR — отъ греческаго Μαρτυς (первоначально „свидѣтель“). Такъ напримѣръ, въ надписи 426-го года, говорится о покупкѣ loculus передъ монументомъ христіанки Емерита, вѣроятно мученицы, названной „Domina“. LOCVM ANTE DOMINA EMERITA, фраза совершенно подобная слѣдующей: „ad martyres“—„возлѣ мучениковъ“ прибавляемой христіанами къ эпитафіямъ, когда они устраивали себѣ мѣсто покоя, недалеко отъ гробницы умершаго за вѣру. Въ одномъ катакомбномъ надгробіи родители поручаютъ своего скончавшагося ребенка DOMINA BASSILIA, конечно христіанкѣ, пользовавшейся при жизни особеннымъ уваженіемъ, можетъ быть мученицѣ. Въ другомъ надгробіи сказано: REFRIGERI (вмѣсто REFRIGERET) TIBI DOMINVS IPOLITVS — „Да освѣжитъ (въ смыслѣ успокоитъ) тебя dominus Ипполитъ“. Названія DOMINVS и SANCTO даны иногда одной и тойже особѣ, какъ въ слѣдующемъ примѣрѣ: DOMINAE FELICITATI COMPARI SANCTAE QVAE DECESSIT..... „Dominae (въ смыслѣ означенномъ выше) Фелицитатѣ супругѣ возлюбленной умершей“ и т. д.

Приведенные выше эпиграфическіе памятники доказываютъ, что христіане обращались съ молитвой къ умершимъ за вѣру, прося ихъ покровительства и заступничества передъ престоломъ Божіимъ. Это-же проявляется и въ другихъ эпитафіяхъ: ORO SCIO NAMQVE BEATAM—„Прошу тебя потому что знаю что ты въ блаженствѣ“. PETE PRO NOS VT SALVI SIMVS—„Моли за насъ дабы мы были спасены“. PRO HVNC VNVM ORAS SVBOLEM QVEM SVPERSTITEM RELIQVISTI—„ Моли за единственное дитя оставленное тобою“.

X.

Слово πρεσβυτερος—пресвитеръ, соотстствующее Латинскому „Seniores„ въ буквальномъ переводѣ старикъ, старшина, являющееся въ нѣкоторыхъ надгробіяхъ, употреблялось у первыхъ христіанъ для означенія

священниковъ. Въ одной надписи, на греческомъ языкѣ, изъ катакомбы Каллиста, сказано, что пресвитеръ по имени Діонисій, былъ въ тоже самое время и медикъ. Въ другой эпитафіи, написанной шрифтомъ папы Дамаза, и потому вѣроятно конца IV-го ст-ія, упомянуто что христіанинъ Фаустинусъ купилъ мѣсто для устройства себѣ гробницы отъ мансіонарія Юліана, съ вѣдѣніемъ и подъ порукой пресвитера Марціануса LOCVS FAVSTINI QVEM COMPARAVIT A IVLIO MANSIONARIO SVB CONSCIENTIA PRESBYTERI MARCIANI. Тутъ въ первый разъ встрѣчается слово „Mansionarius“. Это были сторожа базиликъ, и названіе ихъ, происходящее, по всей вѣроятности отъ mansio—жилище, пребываніе, указываетъ, что они обитали или въ самыхъ церквахъ, или въ зданіяхъ примыкавшихъ къ нимъ. Mansionarii, какъ видно изъ надписей, пользовались, но послѣ торжества церкви, правомъ продавать въ базиликахъ, или подъ портиками окружавшими ихъ, мѣста для погребенія, подобно тому какъ это дѣлали fossores въ катакомбахъ. Вотъ два другихъ эпиграфическихъ памятника, въ которыхъ говорятъ о пресвитерахъ: ALEXIVS ET CAPRIOLA FECERVNT SE VIVI IVSSI ARCHELAI ET DVLCITII PRESBB — „Алексѣй и Капріола сдѣлали себѣ при жизни гробницу съ разрѣшеніемъ священниковъ Архелаусъ и Дульциніусъ“. PRAESBYTER HIC SITVS EST CELERINVS NOMINE DICTVS CORPOREOS RVMPENS NEXVS QVI GAVDET IN ASTRIS DEP..... „Здѣсь покоится пресвитеръ по имени Целеринусъ, который, освобожденный отъ тѣлесныхъ узъ, наслаждается теперь въ свѣтилахъ небесныхъ, положенъ“ и т. д. Послѣдняя эпитафія 381-го года.

Другіе чины церковной іерархіи встрѣчаются также въ надписяхъ, к. н. писцы — notarii, переписчики — librarii, чтецы — lectorii, дьяконы — διακονοι, въ буквальномъ переводѣ, служители. Они названы также martyrarii потому что имъ поручено было охраненіе гробницъ мучениковъ. Сцена посвященія въ дьяконы представлена въ барельефѣ Arcosolium въ катакомбѣ св. Гермеса. Этотъ памятникъ слѣдуетъ отнести къ III-му столѣтію; тутъ виденъ мужчина, можетъ быть епископъ, въ креслѣ на возвышеніи, къ которому ведутъ пять ступенекъ; онъ одѣтъ въ тунику, украшенную на груди двумя пурпуровыми полосами — clavi — и pallium, наброшенный на правое плечо; въ лѣвой рукѣ его распущенный свитокъ пергамента, а правую онъ простираетъ такимъ образомъ, что она приходится надъ головою стоящаго передъ нимъ юноши съ поднятыми руками, въ положеніи молящагося и одѣтаго въ дал-

матику съ подобными же полосами. Двое другихъ молодыхъ людей, безъ бороды, также въ тунике и pallium, каждый со свертком пергамента въ руке; несколько старше и выше ростомъ, юноши представлены по обѣимъ сторонамъ его. Вѣроятно это посвященіе въ духовный санъ, погребеннаго въ этомъ arcosolium, вѣрующаго; оно должно напоминать главное событіе его жизни, и есть продолженіе обыкновенія, очень распространеннаго въ мірѣ классическомъ, представлять самое значительное произшествіе существованія умершаго на его гробницѣ, какъ это свидѣтельствуютъ сюжеты многихъ саркофаговъ.

Слово ἐπισκοπος — епископъ, является въ надгробныхъ надписяхъ Рима уже въ III-мъ столѣтіи, и на греческомъ языкѣ означаетъ наблюдатель, надзиратель; такъ назывался въ Аѳинахъ судья, обязанность котораго была объѣзжать ежегодно города Аттики для отправленія правосудія. У христіанъ, епископами были лица избранныя въ ихъ общинѣ, чтобы управлять ею и наблюдать за ея членами. Въ катакомбахъ есть слѣды устройства для посвященія въ этотъ санъ, т. н. въ одной изъ комнатъ подземнаго кладбища св-ой Агніи вырублены въ туфѣ два кресла, тогда какъ обыкновенно находится только одно сидѣніе въ полусводѣ абсиды; вѣроятно второе, въ этомъ случаѣ, было назначено для епископовъ посвящаемыхъ. Извѣстно что въ Римѣ до середины VI-го вѣка этого рода обряды происходили въ подземныхъ кладбищахъ. Проповѣдникъ христіанскаго ученія, можетъ быть епископъ, представленъ въ центрѣ потолка одной изъ катакомбныхъ комнатъ Рима *). Онъ сидитъ на возвышеніи въ позѣ говорящаго и изображенъ безъ бороды, въ далматикѣ и pallium; на право отъ него видна женщина, на лѣво мужчина, вѣроятно дьяконъ и дьяконисса; у ногъ его стоитъ дѣвочка, возлѣ нея мальчикъ на колѣняхъ, оба послѣднихъ простираютъ къ нему руки. Противъ нихъ, по другую сторону епископа, является юноша въ томъ-же положеніи. На первомъ планѣ представленъ ящикъ, цилиндрической формы съ свертками манускриптовъ. Подобный предметъ изображали иногда, въ античномъ мірѣ, возлѣ поэтовъ и писателей; въ христіанской фрескѣ онъ долженъ былъ выражать доктрину проповѣдника и вообще его ученость.

*) Storia della Arte Cristiana nei primi otto secoli della Chiesa, scritta dal. P. Raffaele Garrucci D. C. D. G. e corredata della collezione di tutti i monumenti de pittura e scultura incisi in rame su cinquecento tavole ed illustrati. Prato. 1872.

Въ первыя столѣтія многихъ главъ церкви называли папами *) к. н. патріарха александрійскаго, епископовъ карѳагенскаго, іерусалимскаго, римскаго, константинопольскаго, трирскаго и т. д. Только въ одиннадцатомъ вѣкѣ титулъ папы начали давать исключительно одному римскому епископу.

Первоначальное устройство общины вѣрующихъ, что касается ея внутренняго управленія и властей, было копіей гражданскихъ учрежденій міра греко-римскаго. Такъ напримѣръ, если число принявшихъ христіанство въ какомъ либо городѣ было значительно, то апостолы и проповѣдники составляли совѣтъ изъ людей степенныхъ и уважаемыхъ согражданами, на подобіе сената — βουλη, curia, ordo, управлявшаго въ городахъ Греціи и Италіи общественными дѣлами. Въ главѣ этого муниципальнаго совѣта стоялъ президентъ, власть котораго распространялась не только въ городѣ, но и въ предмѣстіяхъ его. У христіанъ, точно также, предсѣдателемъ ихъ городскаго собранія былъ старшина— ἐπισκοπος, признаваемый и внѣ города, всюду гдѣ находились христіане, въ предѣлахъ земли муниципа. Соединеніе нѣсколькихъ епископствъ и составленіе центровъ управленія болѣе обширныхъ, напоминавшихъ римскія провинціи — provinciae, и префектуры praefecturae, произошло у христіанъ послѣ торжества церкви.

XI.

Большую важность при изученіи эпиграфическихъ памятниковъ получаетъ разумѣется, опредѣленіе ихъ года. Значеніе надписи конечно очень ничтожно если извѣстно ея отечество, но нельзя обозначить къ какой эпохѣ её слѣдуетъ отнести. Формулы и выраженія, употребленныя въ ней, открывающія намъ складъ религіозныхъ идей и особенности нравственнаго состоянія ея сочинителей, имѣютъ для насъ очень мало

*) Отъ греческаго Παπος — дѣдъ, или Παππας — отецъ; это было также нѣжное выраженіе дѣтей обращаясь къ отцу.

важности, дѣлаются въ нашихъ рукахъ, безполезнымъ матеріаломъ, если мы не можемъ указать, хотя и приблизительно, когда она была написана.

Собраніе эпитафій съ выставленнымъ числомъ, или годъ появленія которыхъ можно опредѣлить съ помощію какихъ либо другихъ данныхъ, становится слѣдовательно главной заботой изучающихъ монументальное письмо, такъ какъ надписи этого рода помогаютъ, въ нѣкоторой степени, указать эпоху тѣхъ эпиграфическихъ памятниковъ, на которыхъ время не означено, но приближающихся своимъ общимъ характеромъ къ надгробіямъ опредѣленнаго періода.

Древніе Римляне, для обозначенія года въ надписяхъ, ставили имена консуловъ *). Первые христіане не имѣли своего особеннаго лѣтосчисленія; они не указывали года такъ какъ это дѣлаемъ мы, т. е. отъ рожденія Христа, и въ эпитафіяхъ означали консуловъ, кто бы не были эти послѣдніе, враги ли христіанства, или покровители и исповѣдники его, не выражая при этомъ своихъ чувствъ; императоръ Юліянъ названъ у нихъ безъ слова осужденія, точно также какъ Константинъ безъ похвалы. Имена консуловъ будучи извѣстны, можно, пріискавъ ихъ въ

*) Извѣстно, что въ Римѣ республиканскомъ, народъ ежегодно избиралъ двухъ консуловъ; они вступали въ должность въ январскихъ календахъ и давали свое имя году въ который правили, подобно тому какъ это дѣлалъ въ Аѳинахъ архонтъ эпонимосъ — ἐπώνυμος ἄρχων т. е. первый членъ верховнаго совѣта правленія. Должность консуловъ, учрежденная послѣ изгнанія Тарквинія Гордаго, и установленія республики въ Римѣ, была высшею исполнительною властью государства. Во времена имперіи, эти сановники избирались сенатомъ и утверждались императоромъ; иногда просто назначались послѣднимъ на неопредѣленные, почти всегда короткіе сроки, но власть и значеніе ихъ, разумѣется, очень умельшились. Когда имперія была раздѣлена, одного изъ нихъ назначали въ Римѣ, другаго въ Константинополѣ. При владычествѣ Остъ-Готѳовъ въ Италіи, въ концѣ V-го и началѣ VI-го ст., консуловъ избирали короли, иногда и сенатъ, но ихъ утверждали восточные императоры. Только Ѳеодорихъ, желавшій поставить себя независимо отъ Византіи, не хотѣлъ подчиниться этой формальности. Послѣдній консулъ западной имперіи упомянутый въ надписи былъ Paulino Juniore (534 го г.). Императоръ Юстиніанъ въ 539-омъ г. повелѣлъ писать года царствованія императоровъ на актахъ, вмѣстѣ съ именами консуловъ. Въ 541-мъ г. этотъ же императоръ пересталъ назначать ихъ; но до 589-го г. встрѣчаются въ разныхъ провинціяхъ римской имперіи, эпиграфическіе памятники съ означеніемъ консуловъ. Окончательно эта должность была уничтожена только въ 886-мъ г. въ царствованіи императора Льва VI-го. Титулъ «консулъ» былъ однако въ употребленіи до X-го столѣтія.

консульскихъ спискахъ — fasti consulares *), которые были составлены по хроникамъ и по другимъ историческимъ даннымъ — указать годъ появленія надписи. Слѣдовательно очень рѣдко, время эпиграфическаго памятника, съ означеніемъ этихъ сановниковъ, будетъ сомнительно. Но представляются еще и другія трудности, самыя имена консуловъ, въ христіанскихъ надгробіяхъ, указаны иногда неполно, или такимъ образомъ, что ихъ трудно разобрать; они написаны часто и въ сокращеніи, какъ въ слѣдующемъ примѣрѣ: SERVILIA ANNORVM XII PIS. ET, BOL. COSS. Названные тутъ консулы, Pison и Bolanus, исправляли эту должность въ 111 мъ году. При томъ неясности встрѣчаются, особенно что касается нѣкоторыхъ эпохъ, и въ самыхъ консульскихъ спискахъ. Послѣдніе легко возстановить, пока Римъ остается столицей имперіи, но послѣ раздѣленія ея, они дѣлаются сбивчивы. Случалось часто что на Западѣ не знали или не признавали консула восточнаго и на оборотъ. Области въ послѣднемъ случаѣ слѣдовали примѣру одной изъ столицъ. Замѣшательство, происходившее отъ этихъ внутренныхъ раздоровъ, увеличивалось бѣдствіями имперіи, и особенно нашествіями варваровъ. Сообщенія между частями государства затруднялись все болѣе и болѣе. Въ отдаленныхъ провинціяхъ долго не знали имена новыхъ консуловъ; смуты и безпорядки препятствовали даже назначенію ихъ. Въ IV-мъ ст. начинаетъ появляться формула неизвѣстная до того времени: „годъ, два, три послѣ консульства“ — post consulatum — μετα την ὑπατιαν — „такихъ“ или „такого-то“.

Иногда, также съ намѣреніемъ, не означали консуловъ въ надписяхъ; это случалось особенно при враждѣ какой либо изъ прежнихъ провинцій имперіи съ Римомъ, т. н. когда въ 509-мъ году Кловисъ король Франковъ, находился въ войнѣ съ Θеодорикомъ, который тогда владѣлъ Италіей, въ эпиграфическихъ памятникахъ Галліи называютъ консуловъ предшествовавшаго года. Но послѣ заключенія мира имена этихъ сановниковъ снова появляются въ областяхъ короля Франковъ, до новой борьбы или соперничества съ Римомъ. Не именовать консуловъ на памятникахъ, заявляя этимъ, что ихъ не признаютъ за власть, было враждебнымъ дѣйствіемъ провинцій противъ столицы, актомъ дипломатическаго разрыва. Эти особенности лапидарной литературы помогаютъ

*) Они были исправлены и значительно пополнены, въ послѣднее время, итальянскими учеными. B. Borghesi и G. B. de Rossi, которые разъяснили ихъ темныя мѣста и хронологическія погрѣшности.

опредѣлить отношенія существовавшія въ различныя эпохи между восточной и западной имперіей, между центрами ихъ и частями, и даютъ возможность повѣрять исторію, даже пополнять ее. Но подобныя неправильности, разумѣется, значительно затрудняютъ указаніе времени эпиграфическаго памятника, и часто необходимы историческіе розыски для опредѣленія года консульства лицъ названныхъ въ немъ.

Съ IV-го столѣтія христіане начинаютъ обозначать иногда время въ своихъ надгробіяхъ именемъ епископовъ, называя также консуловъ; первоначально это дѣлалось кажется только для означенія, что умершій при жизни принадлежалъ къ партіи того или другаго претендента на папскій престолъ; т. н. въ одной эпитафіи, время смерти погребенной EVPLIA указано годомъ правленія папы Либерія. Соперникъ послѣдняго былъ Феликсъ. Точно также на гробницѣ христіанки ERENIS написано, что она умерла при папѣ Дамазѣ: DECESSIT..... SVB DAMASO EPISCO. Противникъ его былъ Урсицинусъ. Въ VI-мъ вѣкѣ обычай этотъ распространяется внѣ Рима; при чемъ, въ провинціяхъ иногда писали имена мѣстныхъ епископовъ и даже священниковъ. Въ офиціальныхъ надписяхъ, религіознаго характера, уже въ началѣ V-го столѣтія имена папъ ставятъ передъ консулами. Готеы и Франки, съ VI-го вѣка, называютъ въ эпиграфическихъ памятникахъ царей своихъ, а не консуловъ, тогда какъ прежде именовали тѣхъ и другихъ вмѣстѣ.

У Римлянъ съ IV-го столѣтія входитъ въ употребленіе и другой способъ указанія года, именно посредствомъ пятнадцатилѣтнихъ періодовъ, принимая за единицу раздѣленія времени означенное число лѣтъ; ихъ называли: indictiones [1]) т. е. указанія. Первый годъ былъ первый indictio, второй—второй indictio, и т. д. до пятнадцатаго, и потомъ снова начинали тотъ-же счётъ. Неизвѣстно почему именно былъ принятъ пятнадцатилѣтній срокъ. Подобный образъ лѣтосчисленія до крайности запутанный и сбивчивый, способный иногда привести въ отчаяніе изучающихъ христіанскую палеографію, вполнѣ достоенъ тѣхъ варварскихъ вѣковъ, въ которые его употребляли. Слѣды „indictiones“—встрѣчаются въ началѣ IV-го ст-ія въ Египтѣ [2]), откуда они расходятся по всей римской имперіи [3]); ихъ ставили вмѣсто именъ консуловъ, когда вслѣдствіе смутъ

[1]) J. B. de Rossi. Inscriptiones christ. sept. saec. antiq.

[2]) Гдѣ этотъ родъ раздѣленія времени, можетъ быть существовалъ и прежде.

[3]) Въ надписяхъ Галліи «Indictiones» являются въ первый разъ въ 491-мъ г. Le Blant. Inscriptions chrétiennes de la Gaule.

и бѣдствій, послѣдніе не назначались правильнымъ образомъ. Иногда то и другое указаніе соединяли вмѣстѣ, что и помогаетъ опредѣлить нѣкоторыя „indictiones“. Въ темные вѣка, наступившіе послѣ паденія западной римской имперіи, числа на надписяхъ означали самымъ неяснымъ образомъ, или вовсе не думали дѣлать это, не приписывая никакой важности опредѣленію времени, это можетъ служить лучшимъ доказательствомъ соціальнаго разстройства и упадка цивилизаціи этой эпохи.

Въ очень не многихъ христіанскихъ эпитафіяхъ опредѣленъ годъ. Изъ одиннадцати тысячъ подобныхъ памятниковъ, открытыхъ до сихъ поръ въ Римѣ, только 1374 съ именами консуловъ; а изъ трёхъ тысячъ найденныхъ въ Италіи и провинціяхъ, всего 600 съ числами. Первая по времени, римская христіанская надпись, относится къ 71-му году; но она состоитъ только изъ имени императора Веспасіана (вырѣзаннаго на кускѣ мраморной доски задѣлывавшей loculus) съ означеніемъ, что онъ консулъ въ третій разъ; товарищемъ его былъ M. Coccejus Nerva, не названный тутъ; остальная часть плиты пропала. Обломокъ этотъ открыли въ катакомбахъ, фактъ доказывающій существованіе подземныхъ кладбищъ Рима уже въ I-мъ столѣтіи. Далѣе мы находимъ только въ 107-мъ г. эпитафію съ консулами, и другую въ 111-мъ. Отъ этого времени до 268-го г. всего въ восьми христіанскихъ надгробіяхъ Рима названы консулы. Но до насъ дошли надписи съ означеніемъ времени почти отъ каждаго года *), въ періодъ отъ 268-го г. до 542-го г. Что касается Галліи, то самый древній христіанскій эпиграфическій памятникъ съ числомъ, до сихъ поръ открытый тамъ, принадлежитъ къ 334-му г.; онъ потому современенъ Константину. Слѣдующія четыре надгробія съ консулами относятся къ 347-му, 377-му, 405-му, и 409-му г., но только во второй половинѣ V-го столѣтія начинаютъ умножаться въ Галліи эпитафіи съ опредѣленіемъ времени.

Изъ этого однако не слѣдуетъ заключить, что не существовали христіанскія надписи раньше указанныхъ выше годовъ, или что онѣ дош-

*) Замѣчательно что мы не имѣемъ ни одной эпитафіи отъ года взятія Рима Аларихомъ (410), не смотря на то, что въ это роковое, для Римлянъ, время, число умершихъ было разумѣется значительнѣе обыкновеннаго; но при всеобщемъ унынія, слѣдовавшемъ за этимъ бѣдствіемъ, живые мало думали объ отбывшихъ, и опасности сопровождавшія земное существованіе, заставляли забывать исполненіе долга передъ тѣми, для которыхъ оно уже было окончено.

ли до насъ въ незначительномъ количествѣ. Совершенно напротивъ, мы находимъ, въ римскихъ подземныхъ кладбищахъ, надгробія, безъ консуловъ, очень короткія, на греческомъ языкѣ, открытыя въ первоначальныхъ центрахъ развитія иногеевъ и окруженныя памятниками ранняго времени христіанскаго искусства, что заставляетъ отнести эти эпитафіи къ первому періоду распространенія новой религіи въ Римѣ. Слѣдующая катакомбная надпись, напримѣръ, на латинскомъ языкѣ, безъ означенія года, по мнѣнію G. B. de Rossi, принадлежитъ къ эпохѣ появленія христіанства въ столицѣ имперіи: DORMITIONI T. FLA. EVTVCHIO. QVI. VIXIT. ANN. XVIIII MES. XI. D. III. HVNC. LOCVM. DONABIT. M. ORBIVS. HELIVS. AMICVS. KARISSIMVS KARE BALE—„Мѣсто покоя и сна Титу Флавію Евтихію жившему 19 лѣтъ, 11 мѣсяцевъ и три дня, далъ его дражайшій другъ Маркъ Орбіусъ. Прощай возлюбленный“! Подъ этими словами изображены хлѣбы и рыба [1]).

Послѣ Италіи всего болѣе сохранилось христіанскихъ эпиграфическихъ памятниковъ въ Галліи, гдѣ ученіе Спасителя начало распространятся съ III-го столѣтія, но въ южной части ея нѣсколько раньше. Тутъ также явились на свѣтъ надписи безъ консуловъ, которыя, по ихъ стилю и характеру, слѣдуетъ отнести къ концу II-го вѣка. Въ одной изъ нихъ, открытой около Марсели, и напоминающей катакомбныя эпитафіи, сказано, что мать воздвигла гробницу своимъ набожнымъ дѣтямъ, претерпѣвшимъ, въ огнѣ, мученическую смерть за вѣру. Слова: REFRIGERET NOS QVI OMNIA POTEST—„Да освѣжитъ, да прохладитъ насъ тотъ кому все возможно“—заключаютъ её. Согласно Edmond Le Blant [2]) она описываетъ событіе случившееся въ царствованіе Марка Аврелія. Въ Марсели и въ Обань (Aubagne) есть надгробія, вѣроятно того-же времени, а въ городѣ Арль (Arles) были открыты подобные-же памятники, начинающіеся апостольскимъ привѣтствіемъ: Pax tecum—„Миръ съ тобою“.

[1]) Символы евхаристіи.

[2]) Inscriptions chrétiennes de la Gaule.

XII.

Если годъ не выставленъ въ надписи, то онъ опредѣляется только съ помощію предположеній и догадокъ, которыя иногда могутъ привести къ довольно вѣрнымъ выводамъ. Мѣсто, гдѣ находилась эпитафія, обозначаетъ ея время въ извѣстныхъ границахъ, а потому слѣдуетъ прежде всего опредѣлить, откуда она происходитъ, т. е. была ли она открыта на поверхности земли, или въ катакомбахъ. Въ послѣднемъ случаѣ её должно отнести къ первымъ четыремъ столѣтіямъ, потому что, погребеніе умершихъ, какъ извѣстно, прекратилось почти совершенно, въ подземныхъ кладбищахъ, въ началѣ V-го вѣка.

Эпитафіи гробницъ, устроенныхъ на поверхности земли, всего чаще удалены отъ своего первоначальнаго мѣста; напротивъ катакомбныя надгробія находятъ или у самаго loculus, или близко отъ него. Но не всѣ эпиграфическіе памятники, открытые въ подземномъ Римѣ, принадлежатъ ему; надъ ипогеями стояли базилики и часовни—„memoriae martyrum“,—служившія также кладбищами. Эти зданія впослѣдствіи разрушились и обломки ихъ упали, или были брошены черезъ луминаріи въ катакомбу; такимъ орбазомъ попали туда и надписи; но такъ какъ плиты, на которыхъ онѣ вырѣзаны, не имѣютъ формы вставлявшихся въ отверзтіе loculus, то не трудно угадать ихъ настоящее происхожденіе. Точно также, особенные размѣры и слѣды извѣстки на краяхъ каменной доски съ эпитафіей, могутъ указать, даже и въ томъ случаѣ если её нашли на поверхности земли, что первоначальное мѣсто ея было въ катакомбахъ.

Но такое опредѣленіе, разумѣется, еще очень недостаточно; можно прійти къ болѣе положительнымъ результатамъ, изучая текстъ эпиграфическаго памятника, его стиль и языкъ, имена названныя въ немъ *), мѣняющіяся съ каждой эпохой, изучая его отличительные знаки—к. п. крестъ и монограмму Христа, являющіеся съ извѣстнаго времени—разсматривая символическія фигуры, пополняющія его; однѣ изъ нихъ изобра-

*) Христіане, равно какъ и Римляне язычники, имѣли обыкновеніе, сохранившееся до нашихъ дней, называть рождающихся именами царствующихъ лицъ; разумѣется, вѣрующіе могли дѣлать это только со временъ императора Константина.

жались христіанами, какъ мы это увидимъ дальше, преимущественно во времена гоненій, другія, напротивъ, послѣ торжества церкви; и наконецъ—сравнивая надгробіе съ эпитафіями міра античнаго. Означеніе въ надписи praenomen, nomen, и cognomen *), почти всегда свидѣтельствуютъ, что она принадлежитъ къ первымъ вѣкамъ распространенія новой вѣры, такъ какъ подобное соединеніе трехъ имёнъ—tria nomina—одного лица, начинаетъ оставляться Римлянами въ IV-мъ столѣтіи; всего чаще, однако, христіане писали на гробницахъ одно имя умершаго—praenomen.

Особенныя формулы, употребленныя въ надгробіяхъ, могутъ также указать приблизительно ихъ время, т. н. слова:—„CONTRA VOTVM"—переводимыя такимъ образомъ; „противъ желанія"; они выражали печаль родственниковъ и друзей погребеннаго, которые, сожалѣя о томъ, что пережили его противъ ожиданія, желанія, надежды, принуждены были писать ему эпитафію, какъ въ слѣдующемъ примѣрѣ: PARENTIS POSVERVNT TITVLVM CONTRA VOTVM—„Родители сдѣлали эту надпись противъ ихъ надеждъ и желаній", и въ другомъ: RVFINVS PATER CONTRA VOTVM—„Руфинусъ отецъ противъ желанія". Въ надгробіяхъ Рима античнаго, также не разъ передана этими словами скорбь супруга, отца, друзей, объ утратѣ жены, дѣтей, друга, и даже сѣтованія отпущенника о кончинѣ его прежняго владѣльца. У христіанъ формула „contra votum"—не встрѣчается раньше начала V-го ст-ія; въ эпитафіи съ консулами её находимъ въ первый разъ въ 400-мъ году. Въ Галліи эту фразу замѣняли слѣдующею: PRO CARITATE, PRO AMORE—т. е. „изъ любви, изъ милосердія".

Ласковое названіе: VIRGINIVS, VIRGINIA даваемое у Римлянъ въ первомъ бракѣ мужемъ женѣ, и женою мужу, начинаетъ встрѣчаться въ

---

*) У Римлянъ къ имени лица прибавляли названіе его рода и одно или нѣсколько прозваній. Прежде всего ставилось praenomen—собственное имя, даваемое въ девятый день послѣ рожденія, н. п. Marcus, Cajus, Publius, и т. д. Потомъ «nomen, nomen gentilicium»—имя рода (gens), н. п. Junius, Cornelius, Aelius, Cäcilius, Calpurnius и т. д. и наконецъ «cognomen»—прозваніе, для указанія фамилій составлявшихся въ родѣ, т. н. въ «gens Cornelia» принадлежали: Scipiones, Sullae, Rufini, Dolabellae, Lentuli, Cinnae и т. д. Иногда присоединяли второе прозваніе—agnomen, чтобы отличить члена семейства чѣмъ либо замѣчательнаго или напомнить его подвиги, т. н. въ фамиліи Scipiones были Asiaticus, Africanus и т. д. Имена древнихъ римскихъ фамилій начинаютъ пропадать въ надгробныхъ надписяхъ въ IV-мъ столѣтіи.

концѣ III-го столѣтія, въ надписи съ означеніемъ года въ 291-мъ г. и пропадаетъ въ VI-мъ вѣкѣ. Вотъ примѣры: FELICIANVS..... FECIT SIBI LOCVM ET MAXIMINAE VIRGINIAE SVAE CASTISSIMAE ET DVLCISSIMAE—„Фелиціанусъ..... сдѣлалъ себѣ и Максиминѣ своей Virginae непорочнѣйшей и сладчайшей, гробницу". ELIA VINCENTIA QVAE VIXIT ANNV XVI MESIS (вмѣсто mensibus) II. CVM VIRGINIVM SVVM—„Елія Винцентія жившая 16 лѣтъ, 2 мѣсяца съ своимъ Virginium". Иногда однако слово „Virginius" означало имя погребеннаго, какъ въ этомъ случаѣ; „Virginius ты остался съ нами только короткое время". Это вѣроятно эпитафія ребенка.

Формулы HIC IACET, HIC PAVSAT, HIC QVIESCIT, т. е. „здѣсь лежитъ", „здѣсь покоится", начинаютъ появляться у христіанъ только въ концѣ IV-го столѣтія; онѣ дѣлаются очень обыкновенны, почти необходимы, въ главѣ всякой эпитафіи въ началѣ V-го вѣка, и значительно усложняются, к. н: IN HOC TVMVLO REQVIESCIT IN PACE BONAE MEMORIAE—„Въ этой гробницѣ покоится въ мирѣ доброй памяти". HIC REQVIESCIT IN PACE BONAE MEMORIAE *) „Здѣсь покоится въ мирѣ доброй памяти". Подобныя слова, выраженія и обороты рѣчи, принимаемые и оставляемые въ извѣстныя эпохи, относятъ эпиграфическій памятникъ къ тому или другому періоду; помощью въ этомъ случаѣ могутъ служить и нѣкоторыя особенности, встрѣчающіяся въ немъ. Если напримѣръ, въ эпитафіи означена продажа или покупка гробницы, то она принадлежитъ не къ первымъ столѣтіямъ христіанства, такъ какъ торговля мѣстами, въ катакомбахъ, началась только послѣ прекращенія гоненій, когда подземныя кладбища перешли въ руки могильщиковъ—„fossores".—Къ этой-же эпохѣ слѣдуетъ отнести также и надгробія съ проклятіями разрушителямъ могилы, тѣмъ, которые потревожатъ покой умершаго, положивъ вмѣстѣ

*) Въ Галліи эти выраженія не встрѣчаются раньше конца V-го столѣтія и распространяются въ VI-мъ. Вообще можно сказать, что формулы и символическіе знаки, составившіеся въ Римѣ, являются въ Сѣверной Италіи, въ Галліи, въ Испаніи, нѣсколько позже и сохраняются тамъ дольше чѣмъ въ столицѣ Имперіи. Подобное-же вліяніе центра государства на западныя провинціи замѣтно въ области искусства, и работы мастеровъ, означенныхъ выше странъ, носятъ на себѣ отпечатокъ подражанія произведеніямъ художниковъ Рима. Въ извѣстныхъ подробностяхъ, однако, эпитафіи каждой страны представляютъ нѣкоторыя особенности, надписи Галліи отличаются отъ испанскихъ, итальянскія отъ африканскихъ и т. д. Существуютъ даже несходства въ эпиграфическомъ стилѣ городовъ одной и той-же области; Rossi нашелъ различіе между надгробіями Рима и Остіи.

съ нимъ другое тѣло, потому что только съ IV-го столѣтія уваженіе къ праху усопшихъ начало уменьшаться, іихристіане, чтобы не высѣкать новыхъ гробницъ, стали пользоваться уже существующими. Вотъ нѣкоторыя изъ подобныхъ угрозъ: MALE PEREAT INSEPVLTVS IACEAT NON RESVRGAT CVM IVDA PARTEM HABEAT SI QVIS SEPVLCRVM HVNC VIOLAVERIT—„Да погибнетъ ужасной смертію, тотъ кто разрушитъ эту гробницу, да не будетъ онъ погребенъ и не воскреснетъ, да постигнетъ его участь Іуды“.—QVI A HOC HOSSA REMOVIT ANATEMA SIT.....—„Да будетъ проклятъ тотъ, кто тронетъ эти кости“..... Въ языческихъ эпитафіяхъ, точно также находились фразы подобнаго характера *) к. н. QVI VIOLAVERIT SIVE IMMVTAVERIT DEOS SENTIAT IRATOS—„Тотъ кто разрушитъ или измѣнитъ что либо въ моей гробницѣ будетъ постигнутъ гнѣвомъ Боговъ“, и т. д.

XIII.

Ходъ распространенія христіанства и пути по которымъ оно шло, можно прослѣдить съ помощію эпиграфическихъ памятниковъ. Они указываютъ намъ, что немедленно послѣ своего появленія, ученіе Спасителя стало извѣстно въ Римѣ, слѣдуя неизмѣнному закону, на основаніи котораго, все новое и необыкновенное, проявляющееся въ провинціяхъ государства, даже и отдаленныхъ, тотчасъ-же отражается въ его сердцѣ, т. е. въ столицѣ.

Моря и рѣки, обыкновенные пути сношенія между народами, становятся торными дорогами, когда сообщеніе съ землею представляетъ бо́льшія затрудненія, какъ это было въ античномъ мірѣ. Христіанство шло потому водою, распространяясь кругомъ Средиземнаго моря—справедливо названнаго озеромъ цивилизаціи рода человѣческаго — около котораго встрѣчаются самыя раннія христіанскія надписи, и чѣмъ дальше удаляешься отъ береговъ его, тѣмъ эти послѣднія новѣе. Религія

*) Le Blant. Inscriptions chrétiennes de la Gaule T. I. p. 290.

Спасителя появлялась прежде всего въ большихъ центрахъ народонаселенія и торговли, к. н. въ Антіохіи, Александріи, Карѳагенѣ и т. д., гдѣ сходились люди различныхъ націй, и гдѣ, вмѣстѣ съ обмѣномъ товаровъ, происходилъ и обмѣнъ идей. Замѣчательно, что всего меньше христіанъ было въ самомъ Іерусалимѣ; и это объясняется тѣмъ упорствомъ съ которымъ Евреи постоянно сохраняютъ вѣру отцовъ. Во внутрь страны новое ученіе углублялось также по водѣ, восходя по рѣкамъ, т. н. въ Галліи оно распространялось по берегамъ Роны и проявилось прежде всего, какъ это видно по эпитафіямъ, въ Марсели, потомъ въ Арлѣ, Віеннѣ, Ліонѣ и т. д.; гораздо позднѣе, въ сѣверныхъ провинціяхъ. Первыя три столѣтія, и даже нѣсколько дольше, христіанство, исключая рѣдкихъ примѣровъ, не переступало предѣловъ міра грекоримскаго, но разумѣется, послѣдователи его были преимущественно городскіе а не сельскіе жители. Люди простые, наивные, непросвѣщенные, мало способные думать, обыкновенно съ бо̀льшимъ постоянствомъ держатся старины, и не такъ скоро оставляютъ религіозныя идеи и формулы, полученныя отъ предковъ, освященныя временемъ, какъ люди изъ тѣхъ слоевъ общества, которыхъ коснулось образованіе. Послѣ торжества церкви, язычниковъ стали называть „pagani“ т. е. сельскіе жители, обстоятельство, лучше всего доказывающее, что, особенно среди послѣднихъ, упорно сохранялась вѣра въ прежнихъ боговъ.

XIV.

Чѣмъ древнѣе христіанская эпитафія, тѣмъ она проще, тѣмъ чище ея языкъ и правильнѣе стиль. Самыя раннія состоятъ только изъ апостольскаго привѣтствія: „Pax tecum—миръ съ тобой“, ни указаній занятій вѣрующаго при жизни, ни его званія, ни возраста, ни дня смерти и погребенія, не прочтешь въ нихъ; не говоря уже о словахъ упрёка и проклятія гонителямъ, которыя никогда не встрѣтили въ катакомбахъ. Всего чаще христіанскія надписи первыхъ временъ, заключаютъ одно

имя умершаго съ прибавленіемъ символическихъ фигуръ и знаковъ, понятныхъ только посвященнымъ, и выражающихъ надежды и утѣшенія. Главною цѣлью надгробій этой эпохи, было указаніе мѣста покоя христіанина, родственникамъ и друзьямъ его; но вовсе не тщеславное наименованіе имени, рода, сана и качествъ погребеннаго, ни даже описаніе подвиговъ его вѣры, если онъ былъ мученикъ. Слова и фразы названныя выше „восклицновеніями“ являются нѣсколько позже, но все таки въ періодъ гоненій, и нарушаютъ этотъ строгій лаконизмъ выраженіемъ порывовъ, вылетающихъ изъ глубины души.

Все это относится только къ надписямъ первыхъ трехъ столѣтій, но когда измѣнилось положеніе христіанской общины, измѣнился также стиль эпиграфическихъ памятниковъ, и они, со временъ Константина, можетъ быть даже нѣсколько раньше, получаютъ совершенно иной характеръ. Въ нихъ проявляются мысли болѣе или менѣе гордыя вмѣстѣ съ земными заботами и помышленіями, опредѣлены сословія, къ имени умершаго присоединяются титулы, какъ бы взятые изъ публичныхъ актовъ, описаны событія его жизни, его занятія, и означены другія подробности, мало занимавшія христіанъ временъ гоненій. Въ языческихъ эпитафіяхъ Рима, той-же эпохи, равномѣрно обозначается склонность къ риторству, чего не встрѣчаешь въ нихъ прежде. Послѣ торжества церкви, въ надгробіяхъ христіанъ, начинаютъ превозносить достоинства и добродѣтели погребеннаго, напыщеннымъ слогомъ, говоря, напримѣръ что вѣрующій былъ „необыкновенной учености и разумности“—mirae sapientiae; „удивительной невинности“—mirae innocentiae; „чудесной святости“—mirae sanctitatis; „чрезвычайной доброты и способности“—mirae bonitatis atque industriae. Супругъ хвалитъ свою супругу, въ изысканныхъ выраженіяхъ, называя ее подругой FIDELISSIMAE—„вѣрнѣйшей“, DIGNAE—„достойнѣйшей“, CASTAE—„цѣломудренной“, PVDICISSIMAE—„чистѣйшей“, а жена говоритъ о своемъ мужѣ OPTIMO ET INNOCENTISSIMO—„превосходный и невиннѣйшій“ и т. д. Вотъ одна изъ подобныхъ надписей: CECILIVS. MARITVS. CECILIAE. PLACIDINAE. CONIVGI. OPTIMAE. MEMORIAE. CVM, QVA. VIXI, ANNIS. X. BENE. SENE. VLLA. QVARELLA—„Цециліусъ мужъ, Цециліи Плацидинѣ своей женѣ доброй памяти, съ которой онъ жилъ 10 лѣтъ счастливо и согласно“ *).

*) Какъ исключеніе изъ этихъ, мало искренихъ, надгробій можно привести въ примѣръ слѣдующую надпись той же эпохи (она была открыта около города Па-

Восклицановеній перечисленныхъ выше, к. н. IN PACE—„въ мирѣ“, IN REFRIGERIVM—„въ прохлажденіи“, VIVAS IN DEO—„живи въ Богѣ“, ни даже формулъ приближающихся къ нимъ, не читаешь въ этихъ эпитафіяхъ. Ихъ сопровождаютъ не символическія фигуры скрытаго, таинственнаго значенія, а знаки торжествующаго христіанства. Послѣ Константина пропадаетъ импровизація, преобладавшая прежде въ надгробіяхъ вѣрующихъ, и однѣ и тѣ-же, постоянно повторяющіяся на одинъ ладъ, формулы, превращаясь въ условныя фразы, каменѣя, теряютъ свою душу.

Съ пятаго вѣка эпиграфическіе памятники представляютъ все меньшій и меньшій интересъ; ихъ пишутъ, по всей вѣроятности, съ моделей, потому что надписи извѣстнаго періода, какъ нельзя болѣе приближаются къ одному общему типу; не только выраженія ихъ, но даже качества восхваляемыя въ погребенныхъ, однѣ и тѣ-же, и повторяются съ утомительнымъ однообразіемъ. Списывали, особенно эпитафіи, въ стихахъ, и при этомъ дѣлали самыя грубыя ошибки, т. н. если въ ней говорили о мужчинѣ, её писали на могилѣ женщины, не обращая вниманія на то, что съ перемѣною рода, нарушался и размѣръ стиховъ. Въ эту-же эпоху на гробницахъ извѣстныхъ мучениковъ, появились надписи въ которыхъ описываютъ ихъ подвиги.

Отсутствіе простоты въ стилѣ и усложненіе формъ въ рѣчи, постоянно проявляются въ періоды упадка и соціальныхъ разложеній, т. н. Цицеронъ и Плиній *) пишутъ въ главѣ письма только привѣтственный поклонъ: „Tullius Tironi salutem.....“, „C. Plinius Tacito suo salutem...“, напротивъ въ V-мъ столѣтіи письмо начинаютъ многорѣчивыми похвалами, называя того кому оно назначено: „господиномъ достойно почитаемымъ“, к. н. „Domino merito venerabili et vere suscipiendo patri Augustino episcopo Macedonius“, или „возлюбленнымъ братомъ, достойнымъ похвалъ и почтенія“ к. н.: „Dilecto fratri merito praedicabili et venerantissimo Pammachio Paulinus.....“. Точно также сжатый и энергическій языкъ Данте, составляетъ противоположность напыщенному но блѣдному стилю Италь-

---

дуи).—Въ ней сказано, что вдова пріѣхала изъ Галліи сдѣлавъ 50 переѣздовъ для поминовенія своего мужа у его гробницы, въ день его смерти: MARTINA. CARA. CONIVX. QVAE VENIT DE GALLIA. PER. MANSIONES L. VT COMMEMORARET MEMORIAM. MARITI. SVI, BENE QVIESCAS DVLCISSIME.

*) Le Blant. Inscriptions chrétiennes de la Gaule T. II.

янцевъ XVII-го столѣтія. Въ слогѣ, въ этомъ случаѣ, происходитъ тоже самое что и въ предѣлахъ искусства; какъ послѣднее, во времена соціальныхъ паденій, теряетъ изящную и строгую простоту—архитектурныя линіи пропадаютъ въ вычурныхъ украшеніяхъ, а въ живописи и пластикѣ проявляются принужденность, неестественность, поза и намѣреніе произвести эффектъ—такъ въ языкѣ подобныхъ эпохъ, царствуетъ риторство и преобладаютъ фразы громкія, но пустыя.

Побѣда новой религіи надъ язычествомъ отразилась, какъ мы видѣли, и въ эпиграфическихъ памятникахъ, но перемѣна произшедшая въ характерѣ ихъ, конечно совершается постепенно. Формулы апостольскія, воспрешавшія въ памяти борьбу за вѣру, разумѣется, не утратили своего значенія для христіанъ того поколѣнія, которое видѣло страшное гоненіе Діоклеціана, и сохранило традиціи періода преслѣдованій.

Въ лапидарномъ стилѣ новыя выраженія христіанъ мало по малу замѣняютъ старыя. Можно также прибавить, что встрѣчаются, въ первыя три столѣтія, надписи приближающіяся, своимъ характеромъ, къ эпитафіямъ IV-го и послѣдующихъ вѣковъ, и равномѣрно, послѣ Константина, писались иногда, въ катакомбахъ, надгробія коротнія, глубокопрочувствованныя, и слова напоминающія времена страданія за вѣру.

Въ концѣ VI-го столѣтія большинство гробницъ, въ Римѣ, является уже безъ надписей; онѣ пишутся только на общественныхъ зданіяхъ и на могилахъ значительныхъ лицъ, по большей части, плохими стихами. Только одни спеціалисты, т. е. грамматики, умѣютъ писать; они прославляютъ папъ, епископовъ, священниковъ, разсказываютъ дѣйствія ихъ управленія и описываютъ зданія построенныя ими. Отъ VII-го вѣка дошли до насъ только двѣ эпитафіи, изъ города Рима, не принадлежащія членамъ духовенства. По мѣрѣ того какъ идетъ время, ошибки, въ текстѣ эпиграфическихъ памятниковъ, умножаются, языкъ ихъ дѣлается, все болѣе и болѣе неправильнымъ и носитъ на себѣ отпечатокъ упадка литературы этой эпохи. Даже въ самой формѣ буквъ ихъ происходитъ измѣненіе къ худшему, и какъ красивые и благородные типы, являющіеся на римскихъ монетахъ первыхъ столѣтій имперіи, уступаютъ впослѣдствіи мѣсто лицамъ мало привлекательнымъ и иногда даже уродливымъ, такъ монументальныя литеры надписей, цвѣтущей эпохи Рима, вырѣзанныя твердою и вѣрною рукою, превращаются въ VI-мъ вѣкѣ въ неправильные и спутанные знаки, часто совершенно непонятные.

При готѳскомъ королѣ Ѳеодорихѣ, покровителѣ ученыхъ, въ царствованіе котораго римское общество пользовалось, относительно, бо̀льшимъ спокойствіемъ, чѣмъ въ предшествовавшіе года, происходитъ какъ бы остановка въ постепенномъ упадкѣ классической литературы; это видно и по надписямъ; онѣ становятся нѣсколько правильнѣе, и въ нихъ встрѣчаешь менѣе ошибокъ. Но, вскорѣ послѣ смерти Ѳеодориха, наступили снова смутныя времена, и нашествіе Лонгобардовъ окончательно повергло Италію въ варварство, изъ котораго она вышла только въ эпоху возрожденія.

СИМВОЛИЧЕСКІЯ ИЗОБРАЖЕНІЯ.

ОТДѢЛЪ ПЕРВЫЙ.

I.

На стѣнахъ катакомбъ, на плитахъ надгробныхъ надписей, на предметахъ различнаго рода, принадлежавшихъ первымъ христіанамъ, въ ихъ живописи и скульптурѣ, постоянно встрѣчаешь символическіе знаки и фигуры посредствомъ которыхъ, представляя ихъ отдѣльно или группируя вмѣстѣ, для полученія извѣстнаго смысла, послѣдователи ученія Спасителя, выражали, іероглифически, догматы и таинства своей религіи. Подобное развитіе чрезвычайно сложной системы символизма, нельзя приписать только одному желанію христіанъ скрывать, изъ осторожности, сущность новаго ученія. Справедливо, что поставленные часто въ необходимость не изобличать себя и таить свои мысли, вѣрующіе должны были прибѣгать къ изображеніямъ придуманнымъ ими, или заимствованнымъ у міра языческаго, значеніе которыхъ было извѣстно только имъ однимъ; посредствомъ ихъ они узнавали друзей среди враждебнаго общества, тайно напоминали другъ другу данныя обѣщанія, равно какъ и великія, вдохновлявшія ихъ надежды. Но символизмъ у христіанъ идетъ развиваясь гораздо дальше этой необходимости скрываться; причину его слѣдуетъ искать въ самой сущности новаго вѣрованія, болѣе чѣмъ въ исключительномъ положеніи его послѣдователей. Такое особенное направленіе христіанства очень хорошо пригодилось исповѣдовавшимъ его, въ періоды преслѣдованій, но нельзя сказать, что гоненія дали искусству катакомбъ тотъ неизмѣнный, символическій характеръ, который въ немъ постоянно преобладаетъ.

Выраженіе идей посредствомъ названія предметовъ и изображеніе послѣднихъ съ тою-же цѣлію, мы находимъ, съ самой глубокой древнос-

ти, у всѣхъ народовъ, оставившихъ слѣды своего развитія. Первобытный человѣкъ затрудняясь опредѣлить явленія нравственной сферы дѣлаетъ это называя болѣе понятные ему матеріальные предметы, взятые имъ изъ внѣшняго міра, изъ окружающей его природы, которую онъ оживляетъ своею жизнію, предполагая въ ней свои чувства и свою натуру. Ему труднѣе изъяснить какую либо отвлеченную идею, смутно имъ понимаемую, словами, чѣмъ опредѣлить её тѣмъ предметомъ, который имѣетъ съ нею нѣкоторое сродство, всего ближе подходитъ къ ней, особенными чертами своего характера, въ самомъ дѣлѣ или только въ его воображеніи. Это уже символизмъ, и изображеніе подобнаго предмета, сдѣланное съ цѣлью напомнить ему или передать другимъ извѣстную мысль, становится символической фигурой.

Символизмъ дѣлается также вспомогателемъ сообщенія идей въ первобытныхъ обществахъ, при несостоятельности средствъ выражаться письменно. Первоначальное письмо состояло въ простомъ изображеніи находившагося передъ глазами. Подобныя несложныя фигуры, имѣющія одно прямое значеніе, были обыкновеннымъ способомъ передачи мысли въ младенческій періодъ существованія многихъ народовъ *); мы находимъ ихъ у Египтянъ, Вавилонянъ, Китайцевъ, Мексиканцевъ, племенъ сѣверной Америки и т. д. Затѣмъ происходитъ сокращеніе изображаемыхъ предметовъ, т. н. лѣсъ представляется деревомъ, домъ четыреугольникомъ, съ прибавленіемъ къ нему фигуры божества, онъ превращается въ храмъ. Дѣятельность человѣка и даже чувства его могли быть переданы этимъ способомъ, но болѣе или менѣе символическимъ образомъ, к. н. помощь — посредствомъ вытянутой руки, держащей хлѣбъ, борьба—рукою несущею щитъ и копья, голодъ—рукою вложенной въ ротъ, жажда—животнымъ, бѣгущимъ къ водѣ, представленной двумя кривыми, волнообразными линіями. Слѣдующій за этимъ шагъ—есть сообщеніе отвлеченныхъ понятій — уже вполнѣ символически — посредствомъ качествъ или свойствъ, дѣйствительно заключающихся или только предполагаемыхъ, въ томъ что изображали, т. н. львомъ—передавали силу, голубемъ — невинность и т. д. Представленный, при такихъ условіяхъ, предметъ, является, не самъ для себя, а для выраженія какого либо понятія, внѣ его находящагося но имѣющаго съ нимъ извѣстное тождество или нѣкоторое отношеніе, иногда только условное, к. н. пальмовая

*) Geschichte des Alterthums von Max Duncker. Erster Band. Leipzig 1874.

вѣтвь — знакъ побѣды; но иногда основанное на извѣстныхъ его свойствахъ, к. н. якорь—эмблема надежды.

Эти элементы символизма, явившись какъ результатъ несостоятельности пониманія явленій нравственнаго міра, какъ несовершенный способъ выраженія и передачи мысли, но отчасти и вслѣдствіе склонности человѣка, близко стоящаго къ природѣ, поэтизировать её и оживлять своею жизнію—эти элементы символизма, говорю я, не только не пропадаютъ, при дальнѣйшемъ ходѣ развитія умственныхъ силъ и цивилизаціи общества, при сокращеніи и усовершенствованіи письменныхъ знаковъ, но напротивъ, постепенно развиваясь, находятъ новыя примѣненія, становятся, напримѣръ, средствомъ скрытаго сообщенія мысли, дѣлаются украшеніемъ рѣчи, возбуждаютъ игру воображенія, а въ искусствѣ превращаются въ поэтическіе образы созданія фантазіи, олицетворяющіе качества, достоинства, добродѣтели, пороки и т. д.

Но и при прогрессахъ образованія символизмъ и его видоизмѣненія остаются способами выраженія идей, въ тѣхъ слояхъ общества, которыхъ оно мало касается. Несостоятельность средствъ пониманія или объясненія, неизбѣжно ведетъ къ замѣненію прямаго опредѣленія, словами символическаго характера, которыя намекаютъ на сущность идеи, но не способны передать её вполнѣ. Человѣкъ мало привыкшій размышлять и сообщать то о чёмъ онъ думаетъ, скорѣе пойметъ моральное явленіе, новое для него, когда оно изложено въ переносномъ, а не въ прямомъ смыслѣ; точно также, объясняя все, что выходитъ изъ круга его обыкновенныхъ понятій, онъ склоненъ выражаться иносказательно, обходя, такъ сказать, представившееся ему затрудненіе. То и другое дѣлается съ меньшими умственными усиліями, чѣмъ прямое изложеніе, которому должно предшествовать болѣе сильное сосредоточеніе мысли. Появленіе элементовъ символизма въ рѣчи, если они не примѣнены съ цѣлію скрыть настоящій смыслъ ея, если они не являются для возбужденія игры воображенія и украшенія разсказа, а употреблены исключительно какъ начало изъяснительное, почти всегда можно считать признакомъ незначительности средствъ пониманія или толкованія. Притомъ, составляя болѣе легкій, хотя и не столь полный способъ сообщенія мысли, чѣмъ прямое объясненіе, символическія слова и фигуры, живѣе врѣзываясь въ память и сильнѣе поражая воображеніе людей мало развитыхъ, скорѣе понимаются ими и потому дѣлаются вспомогателями обученія народа.

Воспитаніе рода человѣческаго происходило, почти всегда, съ помощью символизма во всѣхъ его видахъ, но съ особенной силой развивался онъ постоянно на религіозной почвѣ, будучи самымъ лучшимъ способомъ выраженія мистическихъ идей. Мы находимъ элементы его, въ большей или меньшей степени, во всѣхъ вѣрованіяхъ античнаго міра. Загадочный характеръ силъ небесныхъ, непонятный человѣку, и тѣ таинственныя связи между людьми и безсмертными, которыя можно уловить, но нельзя объяснить, проявляющіяся въ природѣ предзнаменованіями, будучи по существу своему темны и необъяснимы, разумѣется, могутъ быть переданы не прямымъ изъясненіемъ, а только намеками, съ помощію символическихъ словъ и фигуръ. Символизмъ есть, потому, обыкновенный языкъ всего мистическаго. Религіозные символы отличаются сложностію, запутанностію и значеніе ихъ, по мѣрѣ удаленія отъ земли, становится, разумѣется, все менѣе и менѣе ясно. Вслѣдствіе этого они требовали особеннаго объясненія, что и дѣлалось спеціальностію извѣстнаго класса людей, которые, развивая и дополняя священное ученіе, не всегда открывали настоящій смыслъ загадочныхъ изображеній и формулъ массѣ народа, и передавали изъ поколѣнія въ поколѣніе, подъ видомъ фразъ и формулъ, часто понятныхъ только имъ однимъ, традиціи мнимаго откровенія Боговъ человѣку.

Особенные условные знаки были также въ употребленіи, въ древнемъ мірѣ, у людей посвященныхъ въ таинства поклоненія какому либо божеству; они служили имъ, чтобы узнавать другъ друга, напоминали открытое имъ, равно какъ и обѣты, данные при этомъ *). Тѣ религіи, Боги

*) Греки и Римляне называли подобные знаки символами, σύμβολον, symbolum, точно также какъ и всякую фигуру передающую извѣстную идею или понятіе; греческій глаголъ συμβάλλειν можно перевести такъ: сравнивать, соединять, приближать, и происходящее отъ него слово σύμβολον—символъ, означаетъ, что фигура или знакъ, высказываютъ не самую идею, а то что всего болѣе приближается къ ней, что всего лучше можно сравнить съ нею. Вообще, въ мірѣ классическомъ, слово: «символъ» имѣло много другихъ значеній; такъ называли, напримѣръ: предметы которыми обмѣнивались, давая какое нибудь обѣщаніе, особенно если оно, сопровождалось клятвой, получало священный характеръ, т. н. обручальныя кольца, или двѣ половины монеты, иногда и металлической дощечки сохраняемыя лицами обязавшимися по взаимному гостепріимству.—Символами были также предзнаменованія, эмблемы и формулы, употребляемыя при богослуженіи; всякаго рода фигуры и жесты, имѣвшіе условное значеніе, отличительную отмѣтку, вообще все что служило для опредѣленія подлинности особы, т. н. знаки даваемые правительствомъ греческихъ республикъ лицамъ, поручаемымъ покровительству городовъ, союзныхъ

которыхъ представляются смертнымъ, подъ таинственнымъ загадочнымъ видомъ, обладаютъ символизмомъ менѣе яснымъ, болѣе сложнымъ, чѣмъ поклоненія божествамъ близко стоящимъ къ человѣку, одушевленнымъ страстями его, дѣйствующимъ подобно ему и принимающимъ его образъ. По этому религіи семитическаго Востока и Египта имѣютъ символизмъ болѣе темный, болѣе запутанный, чѣмъ вѣрованія міра греко-римскаго.

Нравственная жизнь семитическихъ народовъ, постоянно находится въ тѣсной связи съ ихъ религіей и оттѣнокъ мистицизма неизбѣжно сопровождаетъ всякое проявленіе ихъ умственной дѣятельности, что, во многомъ, способствовало развитію, среди ихъ языка, всего непонятнаго, таинственнаго, чудеснаго т. е. символизма, являющагося у нихъ не только какъ элементъ украшенія, а какъ начало изъяснительное. Менѣе мистицизма и слѣдовательно, менѣе элементовъ символизма, встрѣчаемъ мы въ культурѣ арійскихъ народовъ древняго міра, особенно у Грековъ въ тѣ періоды, когда они были свободны отъ раннихъ или позднихъ вліяній Востока. Выводы нестѣсненной дѣятельности разума, основанные на наблюденіи и анализѣ, не передавались символически философами Греціи, напротивъ, мыслители Востока семитическаго, постоянно, болѣе или менѣе, отличавшіеся мистическимъ направленіемъ, не могли излагать свои мысли не прибѣгая къ символизму.

II.

Первые христіане въ Римѣ, лишь только они начинаютъ проявляться какимъ бы то ни было образомъ, уже употребляютъ символическіе знаки и фигуры, ихъ встрѣчаешь на памятникахъ самаго ранняго времени распространенія новой вѣры. Иначе и не могло быть; при появленіи ученія Спасителя, Римъ наполняли послѣдователи восточныхъ вѣрованій, док-

---

и дружественныхъ; печать, которую вручалъ учредителю банкета, каждый изъ сотрапезниковъ, получая её обратно послѣ уплаты условной доли складчины; всякаго рода задатокъ, закладъ и т. д. и т. д. и т. д.

трины которыхъ излагались также символически. Христіане должны были отдѣлиться отъ поклонниковъ персидскаго Бога Митры, сирійскихъ и египетскихъ боговъ и богинь, даже и отъ прозелитовъ Іудейства, довольно многочисленныхъ, какъ извѣстно, въ эти времена, въ столицѣ имперіи. Притомъ, первые проповѣдники вѣры Спасителя, равно какъ и первые новообращенные, были Евреи, воспитанные въ религіи символической по преимуществу и привыкшіе выражать догматы ея формулами и фигурами условнаго значенія. Элементы символизма проявляются также и въ самомъ христіанствѣ, сходномъ, въ этомъ отношеніи, со многими восточными вѣрованіями. Святое писаніе, поучающее аллегорическимъ словомъ, преисполненное притчами и метафорами, было богатымъ источникомъ символическихъ сюжетовъ и вызывало употребленіе этого таинственнаго языка. Христіане Рима прибѣгали къ нему, какъ это видно по памятникамъ и изъ словъ писателей церкви, еще до того времени, когда они должны были скрываться, сдѣлавшись въ глазахъ римскаго правительства послѣдователями суевѣрія преступнаго и потому достойными казни. Условные знаки и фигуры, понятные только однимъ посвященнымъ, употреблялись обожателями Митры, Изиды, Юпитера Сераписа, хотя поклонники этихъ боговъ никогда, или только очень рѣдко, подвергались кратковременнымъ притѣсненіямъ со стороны римскихъ властей. То-же самое можно сказать и про Іудеевъ, обитавшихъ въ Римѣ; они и прозелиты ихъ вѣры, несмотря на то, что имъ почти всегда было обезпечено спокойное существованіе, прибѣгали, для выраженія религіозныхъ идей, къ символическимъ знакамъ и изображали ихъ на своихъ гробницахъ, какъ свидѣтельствуютъ самые памятники, открытые въ еврейскихъ катакомбахъ въ Римѣ. До Константина были эпохи безопасности и для христіанъ, продолжавшіяся иногда многіе годы; развитіе ихъ символизма, однако, не только не пріостанавливалось въ эти періоды, но, какъ мы это увидимъ дальше, шло постепенно возрастая и усложняясь. Таинственные знаки и фигуры изображались ими не только на предметахъ, которые могли попадаться на глаза язычникамъ, к. н. на кольцахъ, на лампахъ и т. д. но и возлѣ надписей, въ отдаленныхъ галереяхъ катакомбъ, куда вѣроятно, проникали только вѣрующіе.

Работа пріисканія христіанами способовъ выраженія новыхъ идей, новыхъ надеждъ, внесенныхъ въ общество ученіемъ Спасителя, проявляется въ ихъ символахъ. Эти послѣдніе прошли различныя фазы существованія, и еще до торжества церкви, въ нихъ совершились очень замѣтныя

преобразованія, которыя ясно обозначутся при описаніи самыхъ знаковъ и фигуръ, при объясненіи ихъ значенія и указаніи перемѣнъ, происходившихъ въ немъ. Первоначально очень простые, выражающіе ясно опредѣленныя идеи, не придуманные и установленные церковью, а плодъ свободнаго воображенія, они, съ теченіемъ времени, усложняются и дѣлаются орудіемъ поученія и изложенія догматическихъ доктринъ. Нѣкоторые изъ этихъ символовъ были созданы христіанами, многіе другіе переняты у міра классическаго, но значеніе послѣднихъ часто пополнялось, даже измѣнялось въ новомъ смыслѣ; изображая ихъ отдѣльно или соединяя вмѣстѣ, вѣрующіе могли выражать ими идеи чисто христіанскія.

Во всемъ что дѣлали, что оставили послѣ себя послѣдователи ученія Спасителя, преобладалъ символизмъ, и въ искусствѣ ихъ трудно указать границы между сюжетами аллегорическими и историческими. Самыя сцены, изъ священнаго писанія, изображены у нихъ не съ намѣреніемъ представить извѣстное событіе, а съ цѣлію напомнить одинъ изъ догматовъ новой вѣры. Тѣ-же мысли, тѣ-же чувства, высказаныя христіанами въ надписяхъ, выражены ими и символическими изображеніями; созерцаніе смерти сномъ, освобожденіемъ, переходомъ къ лучшему, упованіе на помощь небесную, но всего чаще, надежда возстать изъ гроба переданы вѣрующими знаками и фигурами; къ описанію ихъ мы теперь перейдемъ.—

III.

Изображеніе пальмы, всего дерева или только вѣтви его, у многихъ древнихъ народовъ, к. п. у Египтянъ, Грековъ, Римлянъ и Евреевъ, было символомъ побѣды, и онъ часто встрѣчается на памятникахъ античнаго міра. Христіане переняли эту фигуру, но у нихъ она выражала торжество праведнаго надъ соблазнами жизни, торжество вѣрующаго надъ смертію, посредствомъ воскресенія. Это одинъ изъ самыхъ ран-

нихъ христіанскихъ символовъ, его часто видишь въ катакомбахъ, особенно возлѣ эпитафій. Пальмовую вѣтвь нерѣдко соединяли съ монограммой Христа или съ какимъ либо символическимъ изображеніемъ его, желая выразить этимъ, побѣду Спасителя надъ грѣхомъ и смертію. Если пальма вырѣзана на колечныхъ камняхъ, вообще на предметахъ ежедневнаго употребленія, то тутъ она является, чтобы ободрить вѣрующаго въ испытаніяхъ и, напоминая ему обѣщанную награду, возбуждать его къ борьбѣ и побѣдѣ. Такъ какъ смерть за вѣру считалась христіанами торжествомъ, то пальма сдѣлалась символомъ мученичества. Въ церковной литературѣ очень часто встрѣчаешь фразы въ родѣ слѣдующихъ: martyrii palmam accepit—„онъ получилъ пальму мученичества“, martyrii palmam meruit obtinere—„онъ удостоился получить пальму мученичества“, martyrii palma coronatus est—„онъ былъ коронованъ пальмой мученичества“, cursum palmiferum consummavit—„онъ совершилъ бѣгъ въ концѣ котораго пальма“. Въ слѣдствіе этого, стали изображать казненныхъ за вѣру съ вѣтвью пальмы въ рукѣ, обыкновеніе, сохранившееся до нашего времени въ христіанскомъ искусствѣ. Въ мозаикѣ св-ой Пракседы, въ Римѣ (IX-го ст-ія) съ каждой стороны арки тріумфальной [1]), представлены мученики, съ пальмами въ рукахъ, согласно словамъ Апокалипсиса [2]). Въ барельефахъ саркофаговъ, во фрескахъ катакомбъ и на стекляныхъ чашахъ также часто видишь этотъ символъ побѣды. Пальмовая вѣтвь, являясь на гробницѣ, можетъ свидѣтельствовать, что въ ней покоится мученикъ, когда она представлена среди изображенія инструментовъ казни, возлѣ надписи, въ которой говорится о насильственной смерти, или при особенныхъ условіяхъ, намекающимъ на страданія за вѣру погребеннаго, какъ въ слѣдующемъ примѣрѣ: христіанка, по имени Иннокентина, изображена на своемъ надгробномъ камнѣ, съ выраженіемъ радости на лицѣ, держа въ одной рукѣ пальмовую вѣтвь, а въ другой вѣнокъ. Не безъ основанія можно потому предположить, что это мученица. Въ большинствѣ случаевъ пальма указывала только мѣсто покоя вѣрующаго

---

[1]) Такъ называется арка отдѣляющая абсиду отъ остальной части базилики.

[2]) Послѣ сего взглянулъ я и вотъ, великое множество людей, которое никто не могъ перечесть изъ всѣхъ племенъ и колѣнъ и народовъ и языковъ стояло передъ престоломъ и предъ Агнцемъ въ бѣлыхъ одеждахъ и съ пальмовыми вѣтвями въ рукахъ своихъ (Откр. св-го Іоанна VII. 9.).

праведной жизни, она является также на могилахъ и послѣ прекращенія гоненій, вообще её повторяли такъ часто въ катакомбахъ, что у христіанъ были готовыя формы для оттиска фигуры пальмовой вѣтви на свѣжей извёсткѣ, соединявшей плиты loculus. [1]) Изображеніе этого знака торжества на дискѣ лампы, можетъ иногда свидѣтельствовать о назначеніи ея горѣть у праха мученика.

Другой символъ побѣды, въ античномъ мирѣ,—вѣнокъ [2])—встрѣчается также въ катакомбахъ, но рѣже пальмы и подобно ей можетъ въ нѣкоторыхъ случаяхъ указывать могилу казненнаго за вѣру. Писатели церкви очень часто говорятъ о мученикахъ: coronandos, coronae proximos, coronatos, т. е. достойны быть коронованы, близкіе къ коронѣ, коронованные, и это значеніе вѣнка у христіанъ подтверждается словами Апокалипсиса [3]): „Будь вѣренъ до смерти и дамъ тебѣ вѣнецъ жизни.“ Рука, выходящая изъ облаковъ, держа вѣнокъ надъ изображеніемъ мучениковъ, представлена иногда въ мозаикахъ средневѣковыхъ церквей Рима и Равенны и на стекляныхъ чашахъ, украшенныхъ золотыми фигурами, особенно когда соединены вмѣстѣ образы апостоловъ Петра и Павла. Въ барельефѣ свинцовой медали, конца IV-го ст-ія, десница Всевышняго опускаетъ вѣнокъ на голову женщины, выходящей изъ тѣла умирающаго на огнѣ св-го Лаврентія и представляющей его душу. Рыба, т. е. символическое изображеніе Христа, какъ мы это увидимъ ниже, начертена возлѣ одной катакомбной эпитафіи держа во рту корону; этой іероглифической фигурой, безъ сомнѣнія, хотѣли выразить, что Спаситель даетъ вѣнецъ побѣды мученику погребенному тутъ. Встрѣчаются также примѣры, заключенія всей надгробной надписи въ вѣнкѣ, или этотъ послѣдній соединенъ съ другими символами поясняющими его значеніе, к. н. съ пальмой. Во фрескѣ потолка одной изъ комнатъ (cubicula) катакомбы Приссиллы, изображенъ въ серединѣ вѣнка, голубь, держащій въ клювѣ оливковую вѣтку—символъ мира, ожидающаго праведнаго, побѣдившаго земныя искушенія.

Созерцая жизнь какъ бѣгъ, въ концѣ котораго награда, т. е. вѣчное блаженство, первые христіане представляли иногда на кольцахъ, на лампахъ, но всего чаще возлѣ эпитафій, стоящихъ или скачущихъ ко-

---

[1]) Смотри часть 1-ая стр. 58. рисунокъ № 2.

[2]) Онъ изображенъ возлѣ языческихъ эпитафій, особенно на гробницахъ воиновъ.

[3]) Откровеніе Св-го Іоанна II. 10.—

ней [1]) съ пальмой у головы; въ этомъ можно видѣть отраженіе словъ апостола Павла: „Не знаете ли, что бѣгущіе на ристалищѣ бѣгутъ всѣ, но одинъ получаетъ награду? Такъ бѣгите, чтобы получить.“ [2]) Возлѣ надгробныхъ надписей лошади изображены иногда скачущими къ монограммѣ Христа, или къ столбу—meta—предѣлу бѣга. Къ одной изъ христіанскихъ эпитафій изданныхъ de-Rossi, присоединена фигура коня, держащаго во рту хлѣбъ, раздѣленный на поверхности равносторонними крестомъ; это, вѣроятно, должно символически представлять стремленіе вѣрующаго къ Евхаристіи.—Возлѣ другаго надгробія IV-го ст-ія, изъ острова Сардиніи, тавро бѣгущей лошади, состоитъ изъ монограммы имени Христа. — Колесницы, запряженныя двумя или четырьмя конями, съ пальмами у головы, управляемыя юношами съ вѣнками и пальмами въ рукахъ, являются во фрескахъ катакомбъ [3]) и возлѣ эпитафій; въ этомъ слѣдуетъ видѣть воспоминаніе ристаній цирка, очень любимыхъ Римлянами временъ имперіи.

То-же самое символическое значеніе, т. е. стремленіе къ цѣли спасенія, могъ имѣть заяцъ, бѣгущій иногда рядомъ съ лошадью, къ монограммѣ Христа или къ голубю съ оливковой вѣткой въ клювѣ, изображеніе встрѣчающееся на гробницахъ, лампахъ и колечныхъ камняхъ.

IV.

Сравненіе праведнаго съ сосудомъ, встрѣчающееся въ ветхомъ и новомъ Завѣтѣ [4]), побудило христіанъ изображать вазы, различныхъ формъ, возлѣ надгробныхъ надписей, символически выражая этимъ, что

---

[1]) Въ античномъ мірѣ конь былъ символомъ скоротечности земнаго существованія и изображеніе этаго животнаго, встрѣчается въ этрусскихъ, греческихъ и римскихъ гробницахъ.—

[2]) 1-ое Послан. Къ Коринѳянамъ IX. 24.—

[3]) Какъ напримѣръ въ Arcosolium подземнаго кладбища Тразона и Сатурнина.

[4]) Какъ напр. въ I-ой Книгѣ Царствъ XXI. 5. и въ Дѣяніяхъ Апостоловъ IX. 15.: «Но Господь сказалъ ему, иди, ибо онъ есть мой избранный сосудъ»; также въ

погребенный былъ сосудъ избранный Христомъ, заключающій его слово; такъ названъ въ одной эпитафіи [1]) умершій по имени Діонисій [2]). Фигура вазы имѣетъ иногда и другое значеніе; она могла въ нѣкоторыхъ случаяхъ указывать родъ ремесла при жизни погребеннаго или быть намекомъ на небесное пиршество, ожидающее вѣрующаго послѣ смерти. Послѣднее предположеніе подтверждается изображеніемъ христіанки, по имени VICENTIA, подлѣ ея надгробія; она подымаетъ правой рукой кубокъ съ выраженіемъ радости и восторга на лицѣ, а лѣвой прижимаетъ къ груди вазу безъ ручекъ—praefericulum—употребляемую у древнихъ Римлянъ при жертвоприношеніяхъ.—

На памятникахъ Италіи, равно какъ и Галліи, возлѣ вазы, представленъ иногда голубь, и тутъ видно намѣреніе символически выразить сосудомъ тѣло [3]) заключенное въ могилѣ, а птицей—душу. Эта поэтическая мысль полнѣе передана, на одной изъ гробницъ катакомбы Претекстаты, слѣдующимъ образомъ: голубь вышедшій изъ вазы, сидитъ на краю ея расправляя свои крылья, готовый подняться къ небу. Два голубя, возлѣ сосуда, пополняютъ иногда эпитафію супруговъ.

Вазы, въ катакомбахъ, представлялись также съ цвѣтами или съ виноградной лозой [4]). Эта послѣдняя составляла одинъ изъ главныхъ христіанскихъ символовъ, вслѣдствіе сравненій означеннаго растенія, его зелени и плодовъ съ Спасителемъ, вѣрующими, церковію и народомъ избраннымъ, часто встрѣчающихся въ священномъ писаніи, к. и. „Я есмь истинная виноградная лоза, а Отецъ мой виноградарь“ (Евангѣ. отъ Іоанна XV. 1.) „Какъ вѣтвь не можетъ приносить плода сама собою, если не будетъ на лозѣ: такъ и вы, если не будете во мнѣ. Я есмь лоза

I-омъ посл-іи (гл. IV. 4) къ Ѳессалоникійцамъ Апостола Павла онъ говоритъ: «Чтобы каждый изъ насъ умѣлъ соблюдать свой сосудъ въ святости и чести.»—

[1]) Она находится теперь въ монастырѣ Сва-го Лаврентія въ Римѣ внѣ городскихъ стѣнъ.

[2]) Dionysi vas ☧ —Тутъ монограмма Христа поставлена вмѣсто имени Спасителя.—

[3]) У нѣкоторыхъ писателей языческаго Рима тѣло также названо сосудомъ, вазой, заключающей душу, такъ напр. Цицеронъ говоритъ: (Tuscul. quaest. I. 22) «corpus quasi vas est, aut aliquod animi receptaculum.» т. е. тѣло есть какъ бы ваза, родъ вмѣстилища души.» Подобное-же сравненіе, говоря о тѣлѣ, дѣлаетъ и Лукрецій.

[4]) Этотъ мотивъ орнаментаціи довольно часто встрѣчается въ классическомъ искусствѣ.

а вы вѣтви.“ (Еванг. отъ Іоанна XV. 4. 5.) „Изъ Египта перенесъ Ты виноградную лозу, выгналъ народы, и посадилъ ее. Боже силъ! обратись-же, призри съ неба и воззри и посѣти виноградъ сей“ (Псаломъ LXXIX. 9. 15.)

Многочисленны, во фрескахъ катакомбъ, въ барельефахъ саркофаговъ Италіи и Галліи, на надгробныхъ камняхъ, изображенія лозы съ листьями и плодами, и сцены собиранія винограда [1]) геніями, исполненныя въ классическомъ стилѣ [2]). Но не всѣ сюжеты эти были вдохновлены словами изъ ветхаго или новаго Завѣта. Подобныя сцены взятыя изъ сельской жизни, имѣвшей столько привлекательнаго для древнихъ Грековъ и Римлянъ—картины которой, воспѣтыя ихъ поэтами, часто изображались художниками—были до того въ характерѣ міра античнаго, что слѣдуетъ приписать появленіе ихъ въ искусствѣ катакомбъ, въ первоначальный періодъ его развитія, не стремленію передать, символически, какую либо мысль, а исключительно намѣренію христіанъ, украшать, представленіемъ уборки винограда, ландшафтами, крылатыми амурами, масками и другими мотивами орнаментаціи классическаго художества, свои ипогеи, чтобы удалить отъ нихъ идею смерти и разрушенія. Къ этому, можетъ быть, присоединялось желаніе христіанъ, придать своимъ гробницамъ живой, веселый характеръ, напоминая, что смерть только проходящій сонъ, кончающійся пробужденіемъ воскресенія. Къ памятникамъ подобнаго рода слѣдуетъ отнести фреску изъ катакомбы Домитиллы, исполненную съ большой граціей и изображающую маленькихъ геніевъ, стоящихъ на лозѣ и собирающихъ виноградъ. Это одно изъ самыхъ раннихъ произведеній христіанской живописи катакомбъ [3]). Но тамъ, гдѣ лоза съ плодами видна отдѣльно, к. н. въ низу одной надписи изданной G. B. de Rossi [4]), она разумѣется, является не какъ украшеніе, а выражаетъ символически христіанскую идею; точно также лозы, отягощенныя плодами, которые клюютъ голуби, т. е. души праведныхъ, представленныя во фрескахъ и возлѣ эпитафій, можно считать намеками на райскіе сады, жилище вѣрующихъ послѣ смерти.

---

[1]) Подобныя-же изображенія украшаютъ и языческія гробницы, выражая кратковременность земной жизни или раннюю смерть погребеннаго.

[2]) P. Raf. Garrucci. D. C. D. G. Storia della arte cristiana. Смотри Tav. 32.—

[3]) Мы возвратимся къ нему въ 3-ей части этого сочиненія въ отдѣлѣ исторіи христіанскаго искусства.

[4]) Inscriptiones christ. urb. Rom. T. I. p. 201.

Фигуры отдѣльныхъ кистей винограда, на христіанскихъ памятникахъ, напоминаютъ изображенія подобнаго-же рода, являющіяся на еврейскихъ монетахъ, временъ Маккавеевъ, какъ символъ земли обѣтованной, въ воспоминаніе той огромной кисти винограда, которую принесли на шестѣ изъ долины Есхолъ посланные Моисеемъ по повелѣнію Божьему, въ землю ханаанскую, чтобы осмотрѣть её. „И пришли къ долинѣ Есхолъ, осмотрѣли её, и срѣзали тамъ виноградную вѣтвь съ одною кистью ягодъ, и понесли её на шестѣ двое.“ (Числа XIII. 24). У христіанъ этотъ плодъ былъ символомъ настоящей земли обѣтованной, т. е. рая; въ барельефахъ ихъ саркофаговъ и на стекляныхъ чашахъ съ золотыми фигурами [1]), сцена, описанная выше, представлена очень подробно и совершенно вѣрно съ библейскимъ текстомъ.

Лоза выходящая изъ вазы, но обнаженная, какъ она бываетъ зимою, вырѣзана на плитѣ возлѣ одной катакомбной эпитафіи; не трудно угадать, что тутъ представлено состояніе тѣла въ гробницѣ и будущее воскресеніе. Какъ растеніе это должно весною покрыться листьями и плодами, такъ умершему надлежало возстать изъ гроба для новой жизни. Слова Спасителя „Я есмь лоза“ символически переданы—на двухъ небольшихъ квадратныхъ столбикахъ, поддерживавшихъ плиту престола—слѣдующимъ образомъ: лоза съ листьями и плодами на верху этихъ мраморныхъ столбиковъ, составляетъ какъ бы продолженіе оконечности буквы Р монограммы Христа, и соединяется ниже съ вершиной той-же буквы, другой подобной монограммы. Столбики эти съ вырѣзанными на нихъ фигурами были открыты въ послѣднее время въ окрестностяхъ Рима, въ христіанской гробницѣ, устроенной на поверхности земли, около мѣста называемаго Baccano (Baccanos) у дороги Cassia, и по мнѣнію G. B. de Rossi [2]) вышеописанный памятникъ слѣдуетъ отнести къ 321-му году.

Посредствомъ виноградной лозы, христіане изображали иногда таинство Евхаристіи; мы видимъ это, напримѣръ, въ барельефѣ саркофага VI-го ст-ія изъ южной Галліи [3]); тутъ сближены сцены жатвы хлѣба и собиранія винограда крылатыми геніями. Лоза съ плодами и два колоса

---

[1]) P. Raffaele Garrucci D. C. D. G. Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri dei Cristiani primitivi di Roma. Edizione Seconda Roma 1864.

[2]) Bullettino di archeologia cristiana anno 1875. № 4.

[3]) Онъ находится теперь въ музеѣ города Аръ (Arles).

вырѣзаны также на аметистѣ [1]) христіанскаго происхожденія. Оба вида Евхаристіи—хлѣбъ и вино—являются слѣдовательно подъ символической оболочкой на этихъ двухъ памятникахъ, столь различнаго характера.

V.

Въ священномъ писаніи голубь очень часто является дѣйствующимъ въ сношеніяхъ Бога съ человѣкомъ; онъ былъ вѣстникомъ радостнымъ благорасположенія Всевышняго, т. н. голубь возвѣстилъ Ною, что воды удалились, и трёмъ отрокамъ, брошеннымъ въ огненную печь, ихъ будущее освобожденіе. Въ устахъ Спасителя эта птица дѣлается символомъ простосердечія и невинности. „Вотъ я посылаю васъ, какъ овецъ среди волковъ, и такъ будьте мудры какъ зміи и просты, какъ голуби“ [2]). Въ древнемъ мірѣ горлица была символомъ дѣвственности, супружеской любви и вѣрности, а голубь — стыдливости, смиренія, кротости, невинности и чистоты души. Фигура этой птицы представлена чрезвычайно часто у христіанъ во фрескахъ, мозаикахъ, возлѣ надгробныхъ надписей, на лампахъ, на кольцахъ, на стеклянныхъ чашахъ, и значеніе ея очень различно. Писатели церкви сравниваютъ иногда Сына Божьяго съ голубемъ, и у христіанъ встрѣчаются изображенія Спасителя подъ этимъ видомъ, т. н. на одной лампѣ, найденной въ катакомбѣ возлѣ города Кьюзи, въ Тосканѣ, является фигура голубя; надъ головой его крестъ, а въ клювѣ онъ держитъ оливковую вѣтку—символъ мира. Можно предположить, что тутъ представленъ Христосъ.— Этотъ единственный въ своемъ родѣ, памятникъ, принадлежитъ къ первымъ столѣтіямъ распространенія новой вѣры. Есть также случаи появленія голубей въ христіанскомъ искусствѣ, при такихъ условіяхъ, что ихъ слѣдуетъ принять за апостоловъ, т. н. на мраморной плитѣ [3])

---

[1]) Онъ находится теперь въ библіотекѣ города Турина.

[2]) Евангеліе отъ Матеея X. 16.

[3]) Она была открыта на югѣ Франціи и находится теперь въ музеѣ города Марсели (Musée Borely).

V-го ст-ія., служившей престоломъ, съ каждой стороны монограммы Христа, представлены, въ рельфъ шесть голубей. Въ мозаикѣ XIII-го ст-ія [1]) церкви св-го Климента въ Римѣ, двѣнадцать голубей распредѣлены по распятію; въ томъ и въ другомъ примѣрѣ нельзя не видѣть апостоловъ. Но это символическое значеніе голубь получилъ въ христіанскомъ искусствѣ во времена, относительно, болѣе позднія; въ катакомбахъ Рима онъ представлялъ, всего чаще, душу погребеннаго. Во многихъ надгробіяхъ вѣрующій названъ: „Palumbus sine felle“ или „Palumbulus sine felle“ т. е. голубь или голубокъ безъ желчи (гнѣва). Птица эта, сидящая на лугу, на деревѣ, на цвѣтахъ, или клюющая грозды винограда, представляла душу праведнаго, вкушающую райскія блаженства; т. н. возлѣ эпитафіи христіанина, Sabinianus, изъ катакомбы Александра, у дороги Номентана, изображенъ голубь, на кустѣ цвѣтовъ, въ сопровожденіи слѣдующей надписи: SPIRITVS TVVS IN BONO—„душа твоя въ благосостояніи“ т. е. „въ блаженствѣ“. Голуби, парами клюющіе плоды, или пьющіе изъ чашъ, представленные во фризѣ нѣкоторыхъ саркофаговъ, заключавшихъ тѣла супруговъ, символически передаютъ ихъ взаимную любовь и вѣрность.

Въ клювѣ голубя, или возлѣ него, является часто вѣтвь оливы, и тогда изображеніе это получаетъ особенный смыслъ. Оливковая вѣтка символъ мира у древнихъ Римлянъ, перешла къ христіанамъ сохранивъ свое значеніе, и это доказывается, между прочимъ, тѣмъ, что вѣнокъ, изъ вѣтвей этого растенія, представленъ возлѣ одной катакомбной эпитафіи [2]) со словами: „въ мирѣ“—IN PACE—въ серединѣ его. Къ другому надгробію присоединенъ голубь несущій въ клювѣ оливковую вѣтку и возлѣ послѣдней написано: PAX—миръ. Фигурой этой птицы и символомъ мира, часто представленными вмѣстѣ подлѣ катакомбныхъ эпитафій, христіане іероглифически передавали слѣдующія слова—также нерѣдко встрѣчающіяся въ подземномъ Римѣ—SPIRITVS TVVS IN PACE—„душа твоя въ мирѣ“ выражая надежду, что миръ данъ умершему: душа его—голубь, а миръ — оливковая вѣтка. Одно изъ символическихъ изображеній Спасителя присоединено иногда къ озна-

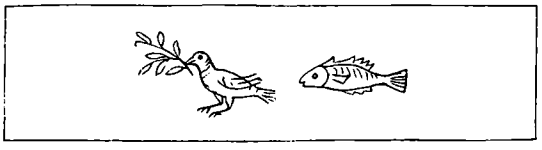
---

[1]) Les Mosaïques chrétiennes de Rome par Henry Barbet de Jouy. Paris 1857.

[2]) Она находится теперь въ христіанскомъ отдѣленіи латеранскаго музея въ Римѣ.

ченной фигурѣ, какъ видно въ приложенномъ рисункѣ [1]) №. 1-ый; это—плита loculus изъ катакомбы Прискиллы.—На ней не написано ни имя умершаго, ни годы его жизни, ни день его смерти; эпитафію замѣняютъ голубь съ оливковой вѣткой въ клювѣ и рыба [2]), что со-

Рис. 1.



отвѣтствуетъ словамъ: SPIRITVS TVVS IN PACE ET IN CHRISTO—„душа твоя въ мирѣ и во Христѣ", торжественное воскликновеніе, характеризирующее христіанскія надписи самаго ранняго періода. Въ другомъ примѣрѣ [3]) два голубя, каждый съ оливковой вѣткой, раздѣлены монограммой Христа, возлѣ написаны имена BENERA и SABBATIA; этимъ, безъ сомнѣнія, хотѣли выразить, что души, означенныхъ умершихъ, находятся въ мирѣ и во Христѣ. Подобныя изображенія встрѣчаешь не только подлѣ надгробныхъ надписей, но и во фрескахъ катакомбъ т. н. въ кладбищѣ Прискиллы, въ четырехъ углахъ потолка одной изъ усыпальницъ написано по голубю съ оливковой вѣткой въ клювѣ, сидящихъ на вѣтви того-же растенія. Лампамъ, горѣвшимъ въ извѣстные дни передъ гробницами мучениковъ, и дароносицамъ, съ очень древнихъ временъ, давали форму голубей; послѣднія, въ средніе вѣка, дѣлали изъ драгоцѣнныхъ металловъ и покрывали эмалью. Святой Духъ, подъ видомъ голубя, начинаетъ являться въ христіанскомъ искусствѣ не раньше конца IV-го столѣтія.

На стѣнахъ катакомбъ, въ сводахъ комнатъ и галлерей, очень часто представлены птицы, непохожія на голубей, на кустарникахъ, деревьяхъ, шестахъ, или на лету; онѣ написаны, вѣроятно, съ декоративною цѣлію, составляя очень игривый мотивъ украшенія, употреблявшійся съ большимъ успѣхомъ Римлянами, какъ это видно въ стѣнной живописи Помпеи. Чрезвычайно граціозна фреска катакомбы Пре-

[1]) Заимствованъ изъ «Bullettino di Archeologia Christiana» G. B. de Rossi.
[2]) Символъ Спасителя.
[3]) G. B. de Rossi. Inscriptiones chr. urb. Rom. T. I. № 937.

текстаты [1]), изображающая птицъ въ гнѣздахъ или на вѣткахъ, среди гирляндъ розъ, пучковъ колосьевъ и виноградныхъ кистей. Птицы возлѣтающія къ небу, могли также напоминать вѣрующимъ, душу мучениковъ или праведныхъ, освобождавшихся отъ тѣла среди мученій или скорбей земной жизни и возносящихся къ вѣчному блаженству, какъ сказано въ Псалмѣ CXXIII. 7. „Душа наша избавилась, какъ птица, изъ сѣти ловящихъ; сѣть расторгнута, и мы избавились“. Напротивъ, птицы въ клѣткахъ, иногда представленныя въ подземномъ Римѣ, выражали мысль заключенія души человѣка въ узы тѣла. Подобные сюжеты сохранились долгое время, въ христіанскомъ искусствѣ и повторялись въ средневѣковыхъ мозаикахъ.

Другія птицы, именно: павлинъ и пѣтухъ, также имѣли символическое значеніе у христіанъ. Первый былъ эмблемой воскресенія. Плиній говоритъ, что павлинъ, съ приближеніемъ зимы, теряетъ одно за другимъ свои перья, по мѣрѣ того какъ падаютъ листья, и пріобрѣтаетъ ихъ снова, при наступленіи весны, когда природа оживаетъ; но такъ какъ у вѣрующихъ зима изображала смерть, а весна—воскресеніе [2]), то распущенный пышный хвостъ павлина, среди зелени и цвѣтовъ, напоминалъ имъ возстаніе тѣлъ изъ мертвыхъ. Притомъ, въ древнемъ мірѣ существовало повѣрье, что мясо павлина обладаетъ свойствомъ нетлѣнности, вслѣдствіе чего, онъ сталъ символомъ безсмертія и былъ птицей богини неба Юноны [3]), какъ орелъ Юпитера. Распущенный, широкій хвостъ павлина, покрытый кругообразными разводами его красивыхъ перьевъ, сдѣлался у Римлянъ эмблемой звѣзднаго неба. Императоровъ, въ древнемъ Римѣ, изображали иногда съ орломъ, а императрицъ—съ павлиномъ, и послѣ смерти ихъ выпускали на волю соотвѣтствующую птицу.

Какъ символъ воскресенія павлинъ является возлѣ надгробныхъ надписей и часто сближенъ въ христіанскомъ искусствѣ, со сценами того-же значенія, к. п. поглощеніе Іоны чудовищемъ, возвращеніе жизни Лазарю и т. д. Изображеніе двухъ павлиновъ пьющихъ изъ вазы, встрѣ-

---

[1]) Смотри ниже рисунокъ № 2-ой.

[2]) Смотри ниже символическое значеніе временъ года—глава VIII перваго отдѣла.

[3]) Индѣйскій Богъ Индра, олицетворяясь въ звѣздномъ небѣ, изображался подъ видомъ павлина.—Letture sopra la Mitologia Vedica fatte dal Prof. Angelo De Gubernatis. Firenze 1874.

чается на христіанскихъ памятникахъ съ IV-го ст-ія. Павлинъ, стоящій на сферѣ съ распущеннымъ хвостомъ, представляетъ прекрасный мотивъ орнаментаціи и, вѣроятно, фигура его, встрѣчающаяся также въ катакомбахъ Неаполя, Милана и въ еврейскихъ ипогеяхъ Рима, была употреблена, часто болѣе съ декоративною, чѣмъ символическою цѣлью. Въ христіанскомъ искусствѣ павлинъ долго остался любимымъ украшеніемъ; онъ является, напримѣръ, вмѣстѣ съ другими существующими и фантастическими птицами, въ мозаикахъ базиликъ, равно какъ и въ миніатюрахъ церковныхъ рукописей, преимущественно византійскаго происхожденія [1]).

На небольшомъ кругломъ блюдѣ [2]) изъ обожженной глины, которое было открыто въ гробницѣ при раскопкахъ производимыхъ около города Керчи въ Крыму, возлѣ такъ называемой Митридатовой горы [3]), видна фигура въ рельефѣ, павлина, вытягивающаго шею, чтобы клевать виноградную кисть, представленную вмѣстѣ съ лозою около его головы; кругомъ идетъ слѣдующая греческая надпись: Ο ΘΕΟϹ ΕΙΛΕѠϹ ΜΟΙ т. е. Богъ милостивъ мнѣ! Все изображеніе имѣетъ вполнѣ характеръ сюжетовъ подобнаго-же рода, являющихся возлѣ эпитафій катакомбъ, и памятникъ этотъ принадлежитъ, безъ сомнѣнія, къ первымъ вѣкамъ христіанства, можетъ быть даже, къ временамъ гоненій. Это одно изъ рѣдкихъ, дошедшихъ до насъ, произведеній искусства христіанъ Востока, ранняго періода распространенія новой вѣры.

Каждый разъ, что видишь изображеніе пѣтуха во фрескахъ катакомбъ, на надгробныхъ камняхъ, на саркофагахъ, невольно вспоминаешь извѣстный эпизодъ изъ жизни апостола Петра и готовъ объяснить, въ этомъ смыслѣ, появленіе означенной птицы на христіанскомъ памятникѣ. Но у вѣрующихъ пѣтухъ имѣлъ и другое значеніе; такъ какъ онъ своимъ пѣніемъ возвѣщаетъ восходъ солнца, явленіе постоянно считавшееся радостнымъ, благопріятнымъ для человѣка, принимавшее религіозный, священный характеръ у многихъ народовъ, и сдѣлавшееся у христіанъ, согласно писателямъ церкви, эмблемой воскре-

---

[1]) Такъ напримѣръ въ сирійскомъ Евангеліи 586-го года и въ греческомъ Евангеліи X-го ст-ія; обѣ эти рукописи сохраняются въ Лоренціанской библіотекѣ во Флоренціи.

[2]) Оно находится теперь въ Петербургѣ въ музеѣ Эрмитажа.—

[3]) Comple rendu de la Commission Impériale archéologique pour l'année 1867. St. Petersbourg 1868. Ludolf Stephani.—

сенія, то эта птица напоминала имъ ожидаемое чудо, и изображеніе ея возлѣ эпитафій выражало надежду на возстаніе изъ мертвыхъ. Между первыми послѣдователями новой религіи, существовало повѣріе, что Спаситель воскресъ при пѣніи пѣтуха. Въ древнемъ мірѣ и у христіанъ, пѣтухъ былъ также символомъ бдительности; послѣдніе, съ самыхъ ранніхъ временъ, помѣщали фигуру его на вершинѣ своихъ храмовъ, чтобы возбудить вѣрующихъ и пастыря ихъ къ неусыпности въ борьбѣ за сохраненіе вѣры, обычай, повторяемый, до нашихъ дней, у протестантовъ. Въ средніе вѣка изображали пѣтуха обращающимъ въ бѣгство, своимъ пѣніемъ, демоновъ и пороки людей, представленныхъ подъ видомъ фантастическихъ животныхъ.

Изображеніе орла встрѣчается, но очень рѣдко, у христіанъ. Возлѣ надгробій оно могло появляться, вмѣсто имени умершаго, когда погребенный назывался Aquilius; обыкновеніе обозначать такимъ образомъ имена въ эпитафіяхъ, было, какъ мы видѣли выше, въ большомъ употребленіи у вѣрующихъ. Но имѣла ли у нихъ фигура орла символическое значеніе, рѣшить трудно. Основываясь на слѣдующихъ словахъ Псалма CII. 5. „Обновляется подобно орлу, юность твоя“ можно предположить, что птица эта была, у христіанъ, однимъ изъ многочисленныхъ символовъ будущаго воскресенія. Во фрескахъ нѣкоторыхъ подземныхъ кладбищъ, к. п. Прискиллы, Тразона и Сатурнина, написаны иногда орлы, особенно въ углахъ сводовъ катакомбныхъ комнатъ; по всей вѣроятности, только съ декоративной цѣлью. —

VI.

Въ стѣнной живописи катакомбъ и въ барельефахъ саркофаговъ, встрѣчаются нерѣдко изображенія миѳологическихъ животныхъ, к. п. грифовъ, морскихъ быковъ, коней, тритоновъ и другихъ чудовищъ, созданія воображенія древнихъ народовъ *). Они, то симметрически распо-

*) На наружной сторонѣ открытаго въ послѣдніе годы, подалеко отъ города Туниса, свинцоваго сосуда IV-го или V-го ст-ія и назначеніе котораго было, какъ

ложены на краяхъ потолковъ, то обрамливаютъ фреску, то наполняютъ пустыя мѣста между главными сочиненіями, или являются въ углахъ и на боковыхъ сторонахъ саркофаговъ. Это, по большей части, только декоративные мотивы, перенятые у классическаго искусства, столь богатаго разнообразными элементами орнаментаціи, преисполненные граціи и жизни. Не имѣя ясно опредѣленнаго символическаго значенія у язычниковъ, эти фантастическіе образы, могли быть безъ неудобства заимствованы первыми христіанами, принадлежавшими, по своимъ художественнымъ инстинктамъ, къ міру античному, для исполненія того-же назначенія какъ и въ классическомъ художествѣ. Не слѣдуетъ потому искать скрытаго смысла въ фигурахъ подобнаго рода, повторившихся впослѣдствіи, съ нѣкоторыми измѣненіями, въ средневѣковомъ искусствѣ.

Одно изъ этихъ созданій фантазіи, въ дѣйствительное существованіе котораго вѣрили однако древніе народы, именно фениксъ, имѣлъ символическое значеніе у первыхъ христіанъ и фигура его выражала воскресеніе тѣла. Вотъ что говорятъ объ этой миѳологической птицѣ, священной у Египтянъ, въ воображеніи которыхъ она родилась, лѣтописцы Греціи и Рима, к. н. Геродотъ, Тацитъ и т. д.—Родина феникса—Аравія, онъ живетъ 500 лѣтъ, и, чувствуя приближеніе кончины, свиваетъ себѣ гнѣздо изъ ароматическихъ растеній, загорающееся отъ лучей солнца и служащее ему костромъ. Мозгъ его костей производитъ червя, изъ котораго раждается новый фениксъ. Первой заботой по-

---

видно, по его греческой надписи, служить при церковныхъ обрядахъ—рядомъ съ другими, чисто христіанскими символическими фигурами, представлена нереида на спинѣ плывущаго морскаго коня, котораго она поитъ изъ чаши. Это, впрочемъ, едва-ли не единственный случай появленія нереиды на христіанскомъ памятникѣ (G. B. de Rossi. Bullettino di archeologia christiana 1867. p. 81).—Мы будемъ говорить объ этомъ сосудѣ дальше. См. главу XIX. Отд. I-ый. Олицетворенія океана, подъ видомъ большихъ человѣческихъ головъ, украшенныхъ морскими растеніями, встрѣчаются также въ подземномъ Римѣ, т. н. въ центрѣ свода одного изъ кубикуловъ, кладбища Каллиста, была написана, вѣроятно въ III-мъ ст-іи, колоссальная голова, въ классическомъ стилѣ, очень напоминающая изображеніе подобнаго-же рода, находящееся въ Помпеи въ одной изъ общественныхъ банъ, и именно въ apodyterium, т. е. комнатѣ, служившей для раздѣванія. По серединѣ дна бронзовой, плоской чаши, находящейся въ Кирхеровомъ Музеѣ, въ Римѣ, среди изображеній Апостоловъ, занятыхъ рыбной ловлей, является также голова Океана. По мнѣнію P. Marchi, назначеніе этого сосуда было служить при крещеніи.

слѣдняго: погребеніе остатковъ родителя; онъ несетъ ихъ въ яйцѣ изъ мирры въ Египетъ, въ городъ Геліополисъ, на алтарь храма бога солнца. Феникса изображали величиною съ орла, со сверкающими глазами, красивымъ хохломъ на головѣ, бѣлыми и алыми перьями на хвостѣ и золотыми пёрышками кругомъ шеи.—Многіе языческіе, равно какъ и христіанскіе писатели вѣрили въ существованіе феникса, но разнятся нѣсколько описывая его свойства и обстоятельства перерожденія. У народовъ древняго міра онъ былъ символъ проходящаго и наступающаго года, возрожденія, вѣчности, безсмертія. Его фигура является иногда у Римлянъ на погребальныхъ урнахъ и возлѣ надгробныхъ надписей. На римскихъ монетахъ она дѣлается аллегоріей возстановленія мира и благосостоянія государства; мы видимъ её, напримѣръ, на медали императора Антонина, выбитой въ Александріи. Голова феникса отдѣляетъ тутъ лучи, а греческое слово ΑΙΩΝ т. е. вѣчность, объясняетъ его значеніе.

Мнимыя качества этой баснословной птицы, очень хорошо примѣнялись для выраженія догмата воскресенія, и отцы церкви, преимущественно Востока, часто сравниваютъ Спасителя съ фениксомъ. Послѣдній, однако, встрѣчается на христіанскихъ памятникахъ, особенно возлѣ надписей, гораздо рѣже другихъ символическихъ фигуръ, выражающихъ ту-же мысль т. е. возстаніе изъ мертвыхъ. Фениксъ, съ сіяніемъ вокругъ головы, вырѣзанъ возлѣ надгробія 385-го года [1]). Въ другомъ примѣрѣ эпитафія написана между двумя подобными птицами, сидящими на кострѣ. Иногда видишь феникса въ средневѣковыхъ мозаикахъ, к. н. въ церкви св-ой Пракседы IX-го вѣка и св-ыхъ Козьмы-и-Даміана начала VI-го столѣтія, въ Римѣ [2]). Нѣсколько раньше, т. е. въ IV-мъ вѣкѣ, является онъ на стекляныхъ чашахъ, украшенныхъ золотыми фигурами, съ сіяніемъ кругомъ головы; это одно изъ самыхъ раннихъ изображеній нимба христіанами. Фениксъ очень часто представленъ на пальмѣ, вѣроятно съ цѣлію напомнить этимъ его аравійское происхожденіе, или указать символомъ побѣды торжество надъ смертію; можетъ быть и потому, что въ древнемъ мірѣ, этому дереву пустыни, приписывали способность возрождаться, подобно фениксу. На греческомъ языкѣ ихъ называютъ одинаково φοῖνιξ—и можно пред-

---

[1]) G. B. de Rossi. Inscriptiones christ. urb. Rom. T. I. p. 155. № 354.

[2]) Henry Barbet de Jouy. Les Mosaïques chrétiennes de Rome. Paris 1857.

положить что, въ нѣкоторыхъ случаяхъ, пальма означала у христіанъ воскресеніе. Въ небольшой церкви св-ой Фелицитаты, открытой въ Римѣ въ 1813 году, возлѣ Термъ Тита, находится фреска, представляющая смерть за вѣру этой мученицы и ея семи дѣтей. По ту и другую сторону кровавой сцены, подымается пальма съ фениксомъ, какъ отрадный символъ будущаго воскресенія. Замѣчательно, что въ мусивной живописи, на стекляныхъ чашахъ съ золотыми фигурами и на саркофагахъ, возлѣ образа св-го Павла, очень часто изображена пальма и на ней фениксъ. Нельзя объяснить одною случайностію подобное сближеніе; оно повторяется слишкомъ часто, чтобы допустить такое предположеніе. Можетъ быть этимъ вѣрующіе хотѣли напомнить, что апостолъ Павелъ, болѣе другихъ проповѣдниковъ христіанства, говорилъ объ утѣшительномъ догматѣ воскресенія тѣла [1]).

Фениксъ встрѣчается также на монетахъ христіанскихъ императоровъ; онъ представленъ на сферѣ, которую держитъ въ рукѣ Константинъ; слѣдующія слова FELIX TEMPORVM REPARATIO т. е. „счастливое возстановленіе временъ“ пополняютъ значеніе всего изображенія. На бронзовой монетѣ Констанція, эта баснословная птица является на кострѣ, держа корону въ клювѣ, въ сопровожденіи той-же надписи. Въ этихъ двухъ случаяхъ, фениксъ, разумѣется, выражаетъ не христіанскую идею, а возстановленіе благосостоянія имперіи Константиномъ и его сыновьями [2]).

VII.

Рядомъ съ катакомбными надгробіями представлены иногда вѣсы; мы находимъ ихъ возлѣ эпитафіи 362-го года [3]) подлѣ фигуры голубя, сидящаго на оливковой вѣткѣ. Въ другомъ примѣрѣ, именно въ надписи

---

[1]) Martigny. Dictionnaire des antiq. chrét.

[2]) Münter. Sinnbilder und Kunstvorstellung der alten Christen. Altona 1825.

[3]) G. B. de Rossi. Inscriptiones christ. urb. Rom. T. I. p. 86. № 152.

400-го года [1]) вѣсы изображены, вмѣстѣ съ домомъ, рыбой, Лазаремъ у входа въ его гробницу и другимъ предметомъ, неясно начерченнымъ, который своей формой напоминаетъ священный еврейскій семисвѣчникъ. Этотъ послѣдній является иногда на кольцахъ, на лампахъ, на донышкахъ стеклянныхъ чашъ, часто прикрѣпленныхъ извѣсткой къ отверстію loculus [2]). Обыкновеніе отмѣчать такимъ образомъ гробницу родственника или друга было очень распространено между христіанами; для этой цѣли употреблялись различнаго рода предметы, иногда языческаго происхожденія к. н. императорскія монеты. Нельзя потому предположить что, еврейскій семисвѣчникъ имѣлъ символическое значеніе у первыхъ христіанъ, но онъ могъ обозначать мѣсто покоя послѣдователя закона Моисея, принявшаго новую вѣру.

Вѣсы представленныя, впрочемъ очень рѣдко, въ катакомбахъ, вѣроятно были у христіанъ символомъ правосудія, они могли также указывать занятія умершаго при жизни; съ этимъ намѣреніемъ ихъ разумѣется изобразили подлѣ эпитафіи мѣнялы — numularius — въ катакомбѣ Приссиллы. Надо также замѣтить, что вѣсы два раза являются возлѣ надписей, въ которыхъ говорится о покупкѣ у могильщиковъ, названныхъ по имени, мѣста, для устройства гробницы. Можно потому предположить, что въ послѣднихъ случаяхъ, они означали только продажу: per aes et libram—т. е. „посредствомъ денегъ и вѣсовъ“ какъ говорили Римляне.

Домъ, начерченный, какъ мы видѣли выше, возлѣ надгробія 400-го года, не единственный примѣръ подобнаго изображенія у христіанъ; мы встрѣчаемъ его, или слово DOMVS—домъ, какъ пополненіе другихъ эпитафій. Трудно сказать его символическое значеніе. Всего вѣроятнѣе имъ хотѣли представить тѣло вѣрующаго, называемое апостоломъ Павломъ, земнымъ домомъ [3]). Сближеніе Лазаря съ фигурой зданія, на описанномъ выше памятникѣ, можетъ нѣсколько подтверждать это предположеніе; какъ первый ожидаетъ Спасителя, чтобы выйти изъ гробницы, такъ тѣло умершаго вѣрующаго, символически переданное домомъ, ждетъ великаго дня воскресенія, чтобы оставить могилу.—

---

[1]) G. B. de Rossi. Inscriptiones christ. urb Rom. T. I. p. 210. № 486.

[2]) Извѣстно, что священный еврейскій семисвѣчникъ представленъ въ барельефѣ тріумфальной арки императора Тита, въ Римѣ. Его несутъ римляне вмѣстѣ съ другими трофеями, взятыми при покореніи Іерусалима.

[3]) Второе посланіе къ Коринѳянамъ V. 1.—

VIII.

Сценами и фигурами, изъ сельской жизни, первые христіане представляли въ своихъ ипогеяхъ времена года, придавая послѣднимъ символическое значеніе. У язычниковъ подобныя изображенія, встрѣчающіяся преимущественно на саркофагахъ, передавали мысль скоротечности человѣческой жизни. Весна была юностію, а зима старостію; у христіанъ, напротивъ, зимой кончалось только земное существованіе, а весна начинала небесное. Это объясненіе основано на словахъ Тертулліана, Оригена и другихъ писателей церкви. Нѣсколько разъ изображены времена года въ катакомбахъ, и почти постоянно съ большой граціей, чисто въ классическомъ вкусѣ. Во фрескѣ свода одной изъ комнатъ подземнаго кладбища Понціана, этотъ сюжетъ занимаетъ четыре отдѣленія кругомъ фигуры добраго пастыря, написанной въ центрѣ потолка. Весна представлена тутъ ребенкомъ, стоящимъ на одномъ колѣнѣ, посереди сада, правильно раздѣленнаго дорожками, держа въ правой рукѣ стебель лиліи съ распущенными цвѣтами, а въ лѣвой небольшое четвероногое животное, вѣроятно зайца; лѣто—юнымъ жнецомъ; осень—молодымъ селяниномъ приставляющимъ лѣстницу къ дереву, около котораго вьется лоза и висятъ кисти винограда; зима—юношей съ факеломъ въ рукахъ у пылающаго костра; вдали видно обнаженное дерево. Между этими игривыми картинами и среди украшенія изъ зелени архитектурнаго характера, изображены чрезвычайно граціозныя фигуры двухъ безкрылыхъ и двухъ крылатыхъ геніевъ, которые, вѣроятно, также символически напоминали времена года.

Въ другой фрескѣ, открытой въ катакомбѣ Каллиста, тотъ-же сюжетъ переданъ четырьмя фигурами, стоящими въ рядъ попарно, по обѣ стороны добраго пастыря, представленнаго съ ягненкомъ на плечахъ и посохомъ въ рукѣ, между двумя деревьями и пасущимися овцами. Зима олицетворена тутъ земледѣльцемъ, въ шапкѣ той формы—pileus—которую носили у римлянъ люди свободные; онъ стоитъ съ заступомъ на плечѣ, между пылающимъ огнемъ и обнаженнымъ деревомъ; осень—юношей почти нагимъ, съ виноградною кистью въ одной рукѣ и рогомъ изобилія въ другой; лѣто—жнецомъ, а весна, молодымъ человѣкомъ собирающимъ розы, также почти совершенно нагимъ.

Еще поэтичнѣе изображены времена года въ сводѣ одного изъ куби-

кулей [1]) катакомбы Претекстаты; эта фреска, какъ читатель можетъ видѣть въ приложенномъ рисункѣ № 2-ой [2]), раздѣлена на четыре горизонтальныя полосы; въ верхней—вѣчно зеленѣющіе лавры (намекъ на побѣду завершающую жизнь праведнаго, восторжествовавшаго надъ искушеніями) изображаютъ зиму—разумѣется южныхъ странъ; во второй—виноградная лоза съ листьями и плодами—осень; въ третьей—колосья, лѣто; въ нижней розы—весну. Гнѣзды съ птенцами, которымъ матери несутъ кормъ и порхающія птицы оживляютъ всю картину. Четыре сцены, взятыя изъ сельской жизни и соотвѣтствующія временамъ года, написаны на аркахъ поддерживающихъ сводъ. Одна изъ нихъ, жатва, т. е. лѣто, видна на рисункѣ; подъ нею, въ глубинѣ плоской ниши arcosolium, вырытаго ниже, является добрый пастыръ среди деревьевъ, неся заблудшую овцу на плечахъ. Къ несчастію, фигура его была перерѣзана loculus, вѣроятно въ тѣ времена когда христіане, желая устроить себѣ мѣсто покоя какъ можно ближе къ могилѣ мученика, разрушали памятники исскуства своихъ предшественниковъ. Изъ надписи [3]) начерченной на извёсткѣ, у отверстія этой гробницы, видно въ самомъ дѣлѣ, что вблизи были похоронены мученики Januarius, Agatopus и Felicissimus. Большая любовь и изученіе природы проявляются въ этой замѣчательной фрескѣ—по мнѣнію G. B. de Rossi, середины втораго столѣтія, сочиненной и написанной вполнѣ согласно характеру и пріёмамъ классическаго художества [4]).

Въ барельефахъ саркофаговъ встрѣчаются также времена года представленныя подъ видомъ сельскихъ сценъ, аллегорическихъ фигуръ, плодовъ, цвѣтовъ и зелени. Всѣ эти типы, являющіеся въ христіанской живописи равно какъ и скульптурѣ, заимствованы у языческаго искусства, гдѣ они исполняли то же самое значеніе. Но надо замѣтить, что у послѣдователей ученія Спасителя, къ сюжетамъ этого рода, почти постоянно присоединена фигура добраго пастыря, бросающая христіанскій свѣтъ на всю картину.

---

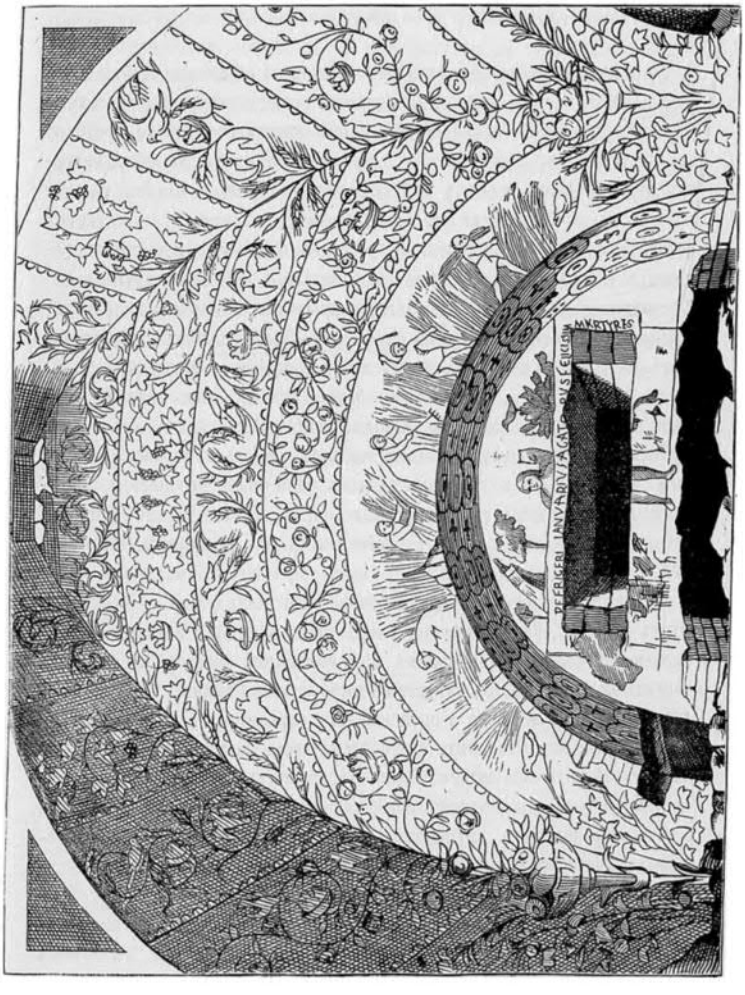
[1]) Открытый въ 1857-мъ году.

[2]) Заимствованъ изъ Bullettino di archeologia christiana anno 1863. G. B. de Rossi.

[3]) Она повторена въ рисункѣ.

[4]) Вслѣдствіе ошибки гравера въ рисункѣ № 2, внутри свода arcosolium, на лѣвой, отъ зрителя сторонѣ, появились кресты, которыхъ нѣтъ ни въ рисункѣ G. B. de Rossi, ни въ самой фрескѣ. Фигуры находящіяся въ правой сторонѣ свода, на тѣхъ-же мѣстахъ, гдѣ въ противоположной части арки изображены кресты, болѣе послѣднихъ приближаются къ оригиналу.

Рис. 2.



IX.

На стѣнахъ катакомбъ очень часто написаны различные цвѣты и деревья; этотъ способъ украшенія ипогеевъ существовалъ и у древнихъ народовъ. Вѣроятно, первое время послѣ смерти вѣрующаго, гробницу его, по античному обычаю, если позволяли обстоятельства, убирали гирляндами и вѣнками живыхъ цвѣтовъ, что повторялось потомъ въ дни его смерти, особенно если это былъ мученикъ. Фреска, въ катакомбѣ св-ой Агніи, какъ бы свидѣтельствуетъ объ этомъ обыкновеніи; она находится у входа въ кладбище и представляетъ, вмѣстѣ съ другими декоративными элементами, небольшихъ крылатыхъ геніевъ, направляющихся въ подземелье, неся на плечахъ корзины наполненныя цвѣтами, какъ бы для того чтобы разсыпать ихъ у мѣста покоя праведнаго. Та-же мысль, можетъ быть, заключена въ другой фрескѣ, очень ранняго времени христіанскаго искусства, изъ катакомбы Домитиллы. Тутъ Амуръ и Психея *) наполняютъ цвѣтами корзины, сюжетъ три раза повторенный среди вѣнковъ и гирляндъ цвѣтовъ. Для болѣе прочнаго и долговременнаго украшенія гробницы, около ея, на стѣнахъ писали тѣ цвѣты, которыми немедленно послѣ погребенія и потомъ въ опредѣленные дни, имѣли обыкновеніе окружать её.

Слѣдуетъ замѣтить, что розы изображены очень рѣдко у христіанъ. Этотъ цвѣтокъ, какъ извѣстно, скоро распускающійся и также быстро увядающій, былъ, въ античномъ мірѣ символомъ непрочности счастія и скоротечности жизни. Въ слѣдствіе этого, древніе Римляне, во время пиршествъ, надѣвали вѣнки и опоясывались гирляндами изъ розъ, желая такимъ образомъ напомнить кратковременность земнаго существованія и этимъ возбудить себя спѣшить воспользоваться его мгновенными наслажденіями. Отсюда происходило обыкновеніе украшать розами гробницы и мѣста погребальныхъ пиршествъ, какъ это видно изъ надписей, въ которыхъ завѣщатель опредѣляетъ извѣстную сумму денегъ, для покупки розъ въ день его похоронъ и поминокъ. Но подобное значеніе, эпикурейскаго характера, придаваемое у Римлянъ язычниковъ розамъ, должно было удалить христіанъ отъ изображенія ихъ, и мы, въ самомъ

*) P. R. Garrucci. Storia della Arte Cristiana.

дѣлѣ встрѣчаемъ эти цвѣты, только какъ исключенія, возлѣ гробницъ вѣрующихъ.

Фигура дерева, являющаяся отдѣльно во фрескахъ катакомбъ, на плитахъ надгробныхъ надписей, на саркофагахъ, на стекляныхъ чашахъ, не всегда употреблялась только съ декоративною цѣлью, но имѣла символическое значеніе. Когда дерево изображено засохшимъ, то оно представляетъ состояніе тѣла погребеннаго: цвѣтущимъ—будущее воскресеніе. Растенія покрытыя листьями и плодами, или напротивъ обнаженныя, были, въ классическомъ мірѣ, аллегоріями жизни и смерти, счастія и несчастія; они представлены, напримѣръ, на греческихъ вазахъ [1]). Что дерево теряющее свои листья осенью и снова покрывающееся зеленью весною, было у христіанъ символомъ возстанія изъ мертвыхъ, доказывается соединеніемъ его со сценами того-же значенія: именно—воскресеніе Лазаря. Такъ напримѣръ, на стекляныхъ чашахъ съ золотыми фигурами, при представленіи означеннаго сюжета, онъ иногда дополненъ деревомъ, растущимъ на гробницѣ брата Марѳы и Маріи.—Въ барельефѣ христіанскаго саркофага [2]), цвѣтущее растеніе подымается изъ Ноева ковчега [3]), замѣняя патріарха; возлѣ, какъ бы для объясненія смысла этого страннаго изображенія, представлены сцены, выражающія ту-же идею, т. е. Лазарь, выходящій изъ могилы и сцены изъ жизни Іоны.—Вѣроятно, на томъ-же основаніи, въ средневѣковомъ искусствѣ, изображая воскресеніе Спасителя, окружали деревьями его гробницу.

X.

Всего чаще однако, пышныя деревья и луга, усѣянные яркими цвѣтами, написанные въ подземныхъ кладбищахъ, должны были изображать тѣ мѣста вѣчнаго блаженства, куда будутъ допущены только праведные.

---

[1]) Le Blant. Inscriptions chrét. de la Gaule.

[2]) Онъ находится теперь въ Римѣ, въ Ватиканскомъ музеѣ.

[3]) Онъ, какъ мы увидимъ ниже, былъ также символомъ воскресенія.

Христіане называли жилище избранныхъ: „paradis“ слово еврейскаго происхожденія [1]), означающее на этомъ языкѣ садъ отгороженный,— hortus conclusus. Писатели церкви говорятъ о раѣ какъ о мѣстѣ прохлады и наслажденія, въ которомъ царствуетъ вѣчная весна и непрерывно распускаются цвѣты, преисполненные благоуханія; они приписываютъ, однимъ словомъ, раю богатую, роскошную природу южныхъ странъ. Христіанскіе художники, желая представить жилище душъ мучениковъ и вѣрующихъ, изображали потому около ихъ гробницъ, пышныя растенія, зеленые луга, вѣнки, гирлянды цвѣтовъ и т. д. Подобныя картины покрываютъ часто большія пространства, особенно въ семейныхъ ипогеяхъ. Душа умершаго является среди этихъ роскошныхъ садовъ, иногда подъ видомъ женщины, подымающей руки въ положеніи молящейся, съ выраженіемъ созерцанія и восторга на лицѣ, или подъ фигурой голубя. Тамъ, гдѣ мѣсто или средства не позволяли изображать райскіе сады, они переданы какъ бы въ сокращеніи, вѣткой цвѣтовъ, виноградной лозой, двумя деревьями. Всѣ эти фигуры мы встрѣчаемъ, преимущественно, на донышкахъ стеклянныхъ чашъ и возлѣ надписей.

Изображенія рая, подъ видомъ сада или звѣзднаго неба повторились впослѣдствіи въ миніатюрахъ рукописей и въ средневѣковыхъ мозаикахъ, украшающихъ церкви и базилики. Особенно въ послѣднихъ, рай—среди котораго является Спаситель въ славѣ, въ блистающихъ одеждахъ, окруженный святыми или ангелами—представленъ цвѣтущими лугами, необыкновенными растеніями, фантастическими деревьями и цвѣтами или звѣзднымъ небомъ. Съ IV-го столѣтія начинаютъ изображать мучениковъ и мученицъ, даже тѣхъ которые при жизни были бѣдны и принадлежали къ низшимъ классамъ общества, въ великолѣпныхъ одеждахъ и драгоцѣнныхъ украшеніяхъ, особенно, женщинъ, желая этимъ выразить ихъ торжество и блаженство. Но въ подобныхъ произведеніяхъ христіанскаго искусства, созданныхъ подъ вліяніемъ идей Востока, проявляются уже иныя чувства и понятія, чѣмъ въ живописи катакомбъ [2]).

---

[1]) Martigny. Dictionnaire des antiq. chrét.

[2]) Какъ мы это увидимъ въ 3-ей части.

XI.

Другой картиной рая было у первыхъ христіанъ пиршество. Въ стѣнописи катакомбъ, въ барельефахъ саркофаговъ, представлены иногда люди сидящіе за столомъ, роскошно убраннымъ, по античному, подушками и коврами, на которомъ не видно однако ни блюдъ, ни ножей, ни яствъ [1]). Сцены эти, долгое время, ошибочно принимали за братскія трапезы (agape); но изображенія послѣднихъ, не выражая никакой утѣшительной мысли, не имѣя скрытаго значенія, были бы не на своемъ мѣстѣ возлѣ гробницъ вѣрующихъ, противорѣча общему характеру первоначальнаго, христіанскаго искусства, символическому, по преимуществу, и наконецъ потому, что тутъ, какъ мы уже сказали, не представлено ничего необходимаго для обѣда. Скорѣе можно предположить, что картинами вечери хотѣли изобразить блаженство праведныхъ, такъ какъ въ священномъ писаніи не разъ райское благоденствіе сравнено съ пиршествомъ [2]). Сюжеты подобнаго рода напоминали обѣщаніе жизни будущей, удаляли отвращеніе къ смерти, и вмѣстѣ съ тѣмъ, укрѣпляли въ испытаніяхъ. Число сидящихъ за столомъ, обоего пола, различно и вѣроятно соотвѣтствовало членамъ семейства погребеннымъ въ фамильной гробницѣ.

Одна изъ самыхъ замѣчательныхъ сценъ вечери находится въ катакомбѣ св-хъ Марцеллина—и—Петра. Тутъ, какъ читатель можетъ видѣть въ приложенномъ рисункѣ № 3-й [3]), представленъ полукруглый столъ, формы греческой буквы C и потому называемый—„sigma“,—въ античномъ мірѣ. Онъ совершенно пустъ, но передъ нимъ стоитъ другой небольшой столикъ, на трехъ ногахъ, по серединѣ его лежитъ четвероногое животное [4]), два ножа и столько-же тарелокъ. Треножники,

---

[1]) Если на столѣ положены хлѣбы и рыба, то это трапезы евхаристическаго характера, о которыхъ мы будемъ говорить ниже.

[2]) Евангг. отъ Луки г. XII. 37. XXII. 29. 30.

[3]) Заимствованъ изъ сочиненія Martigny. Dictionnaire des Antiq. chrét.

[4]) Приложенный рисунокъ № 3-й заимствованъ у Martigny, который взялъ его у Bottari. Этотъ послѣдній ученый, равно какъ и Bosio, копируя означенную фреску, изобразили, на треножникѣ, четвероногое животное; Garrucci (Storia dell' arte christiana Tav. 56) снова списывая её, замѣтилъ, что тутъ представлена

подобной формы, называемые у Римлянъ „cibilla“ или „mensa escaria“ употреблялись для постановки блюдъ во время обѣда. На землѣ стоитъ ваза, съ двумя ручками; женщина и двое мужчинъ сидятъ за полукруглымъ столомъ; они не представлены въ лежачемъ положеніи, что, на-

Рис. 3.



до замѣтить, постоянно повторяется при изображеніи пиршествъ въ катакомбахъ *). У оконечностей—„sigma“—видны двѣ женщины, разумѣется прислужницы. Одна изъ нихъ—carptor или scissor—должна рѣзать мясо и класть его на тарелки; другая—приготовлять напитки. Эта послѣдняя обращается къ молодому человѣку, въ туникѣ съ пурпурными полосами, стоящему у „mensa escaria“; она дѣлаетъ ему знакъ, какъ бы приказывая передать кубокъ, находящійся въ его рукѣ, другой женщинѣ, чтобы дать ей отвѣдать питьё, согласно обычаю древнихъ Римлянъ, у которыхъ, какъ извѣстно, были особеннаго рода служители—„praegustatores“ — обязанные пробовать яства и напитки,

---

рыба, можетъ быть дельфинъ.—Того-же мнѣнія G. B. de Rossi (De christ. mon. ἰχθὺς exhib. p. 26). Въ такомъ случаѣ вся сцена получаетъ евхаристическій характеръ (см. ниже символическое значеніе рыбы).

*) Первоначально у Римлянъ сидѣли за столомъ; ѣсть лёжа, вошло въ обыкновеніе въ послѣдніе вѣка республики и считалось, иногда, знакомъ изнѣженности. Въ болѣе отдаленной древности это было часто привилегіей высокаго сана или наградой за мужество и храбрость, т. н. у Македонянъ, лежать во время пиршествъ, позволялось только убившему, не взятаго въ тенётъ, кабана (W. Helbig. Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei. Leipzig 1873 p. 277.—278). Въ византійскихъ миніатюрахъ въ сценѣ Тайной Вечери, Христосъ часто лежитъ, тогда какъ апостолы сидятъ.

подаваемые гостямъ. Въ верхней части фрески, надъ головами пирующихъ, написаны приказанія даваемыя ими служительницамъ: AGAPE MISCE MI. IRENE DA CALDA т. е. Агапе налей мнѣ. Ирина дай теплую (воду). Обыкновеніе пить теплые напитки было въ большомъ употребленіи у древнихъ Римлянъ и называлось греко-латинскимъ словомъ: „thermopotare". Тутъ представлена сцена изъ римской жизни, въ классической обстановкѣ; но имена двухъ женщинъ „Agape" по гречески любовь, милосердіе, и „Irene"—миръ, выражающія христіанскія качества, съ намѣреніемъ написанныя, объясняютъ значеніе всей картины и могли бы указать на настоящее происхожденіе памятника, даже и если бы онъ не былъ окруженъ гробницами послѣдователей ученія Спасителя и чисто христіанскими, символическими изображеніями, и. н. добрый пастырь, Іона, выброшенный чудовищемъ и отдыхающій подъ растеніемъ.

Не далеко отъ того мѣста, гдѣ была открыта эта фреска, написана другая подобнаго-же содержанія, и снова въ глубинѣ плоской ниши Arcosolium, двое дѣтей и трое взрослыхъ сидятъ за столомъ формы сигма; одинъ изъ послѣднихъ пьетъ изъ кубка. Женщины прислужницы опять являются у оконечностей стола. Надъ ихъ головами написано: AGAPE MISCE NOBIS—IRENE PORGE CALDA (вмѣсто porrige caldam). т. е. Агапе налей намъ. Ирена подай теплую. Живопись эта была попорчена въ болѣе позднія времена; въ нижней части ея вырубили, въ туфѣ, горизонтальную гробницу и отъ треножника остался, къ несчастію, только одинъ край.

XII.

Предметы мореплаванія или рыболовства очень часто представлены, у христіанъ, въ символическомъ смыслѣ. Въ барельефахъ ихъ саркофаговъ и на стѣнахъ катакомбъ нерѣдко видишь лодки, якоря, маяки, орудія ловли рыбы и т. д. Эта любовь христіанъ, къ подобнымъ сю-

жетамъ, происходила, можетъ быть, оттого, что многіе изъ апостоловъ были рыбаки по ремеслу, что въ притчахъ своихъ Спаситель часто употребляетъ сравненія взятыя изъ промысла рыболововъ, что жизнь самаго Христа протекла на берегу озёръ и во многихъ эпизодахъ и сценахъ ея, онъ находится на водѣ, въ лодкѣ, окруженъ рыбаками, присутствуетъ при закидываніи сѣтей и тутъ совершаетъ чудеса [1]). Притомъ, христіанскія идеи и надежды очень хорошо передавались изображеніемъ предметовъ, касающихся мореплаванія, к. н. якоремъ, кораблемъ, маякомъ и т. д.

Фигура якоря является у христіанъ съ самыхъ ранніхъ временъ и повторяется очень часто на ихъ памятникахъ. Изъ словъ Климента Александрійскаго и другихъ писателей церкви первыхъ вѣковъ видно, что это былъ одинъ изъ главныхъ христіанскихъ символовъ.

Самое естественное, самое простое значеніе фигуры якоря, невольно представляющееся уму каждаго—это надежда. Якорь, въ самомъ дѣлѣ дѣлается для плавающихъ, единственнымъ спасеніемъ во время бурь и непогодъ; ему въ античномъ мірѣ придавали потому религіозный характеръ. Якорь, больше и прочнѣе другихъ, на которомъ были основаны послѣднія надежды мореходцевъ, бросаемый въ минуту великой опасности, называли у Грековъ и Римлянъ священнымъ [2]); желая выразить употребленіе рѣшительнаго средства, крайняго способа, Римляне говорили: Sacram ancoram solvere, т. е. бросать священный якорь. Въ мірѣ классическомъ, якорь является символомъ спасенія, иногда возлѣ эпитафій, впрочемъ довольно рѣдко; но онъ былъ употребляемъ не въ этомъ одномъ смыслѣ; его встрѣчаешь на медаляхъ греческихъ республикъ [3]); первоначально, вѣроятно какъ обозначеніе пристани, но потомъ онъ становится знакомъ процвѣтающей гавани. На монетахъ приморскаго города, имѣвшаго Нептуна своимъ покровителемъ, якорь, можетъ быть, напоминалъ этого бога.

---

[1]) Декоративные элементы, всего чаще употребляемые христіанами и перенятые ими у классическаго искусства, также, въ большинствѣ случаевъ, стоятъ въ тѣсной связи съ моремъ, какъ читатель уже могъ видѣть выше.

[2]) Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines par Ch. Daremberg et Edm. Saglio. Paris. Hachette. Lübker. Reallexikon des classichen Alterthums. Vierte verbesserte Auflage. Leipzig 1870—1871.

[3]) Münter. Sinnbilder und Kunstvorstellung der alten Christen. Altona 1825.

Болѣе опредѣленнымъ образомъ дѣлается фигура якоря символомъ упованія и спасенія у христіанъ [1]). Она является возлѣ ихъ эпитафій, всего чаще, какъ выраженіе надежды воскреснуть. Иногда, якорь соединенъ съ другими изображеніями, пополняющими его значеніе, т. н. онъ представленъ на надгробномъ камнѣ между двумя пальмовыми вѣтвями, съ пояснительными словами: SPES PAX TIB—„надежда и миръ съ тобою", или изображенъ возлѣ рыбы, т. е. іероглифическаго знака Спасителя, выражая этимъ надежду на Христа, к. н. подлѣ надписи 234-го года въ катакомбѣ S. Hermetis [2]). То же самое значеніе, именно надежды на Христа какъ на якорь спасенія въ плаваніи по бурному морю жизни, имѣетъ фигура якоря, вырѣзанная на одномъ колечномъ камнѣ, между двумя рыбами со словами IHCOYC (Іисусъ) на верху и XPEICTOC (Христосъ) внизу. Подлѣ надгробій якорь выражалъ и непоколебимость вѣры умершаго, во время преслѣдованій. Эта мысль передана фигурами голубя и якоря, отдѣленными монограммой Христа рядомъ съ эпитафіей: FAVSTINAE VIRGINI FORTISSIMAE QVAE BIXIT ANN. XXI IN PACE—„Фаустинѣ, дѣвѣ непоколебимой (подразумѣвается въ вѣрѣ), жившей 21 годъ въ мирѣ". На колечныхъ камняхъ, восточныхъ и западныхъ христіанъ, якорь встрѣчается чрезвычайно часто, и тутъ онъ, находясь постоянно передъ глазами вѣрующаго, былъ какъ бы обѣщаніемъ спасенія небеснаго въ несчастіяхъ и буряхъ жизни, напоминая, вмѣстѣ съ тѣмъ, во времена испытаній, что только одна твердость вѣры можетъ оправдать надежду христіанина воскреснуть, спасти его отъ конечной гибели и привести, какъ въ гавань, въ царство небесное. Такъ какъ якорь былъ символомъ надежды, то онъ нерѣдко пополняетъ эпитафіи христіанъ, имена которыхъ происходятъ отъ греческаго или латинскаго слова надежда, ελπις, SPES и т. д.

Въ приложенномъ рисункѣ № 4 [3]), читатель видитъ плиту съ отбитымъ угломъ изъ катакомбы Каллиста, у отверзтія горизонтальной ниши служившей гробницей (loculus); по серединѣ ея вырѣзанъ щитъ и въ центрѣ его написано имя погребенной VRBICA. Фигура, вырѣзан-

---

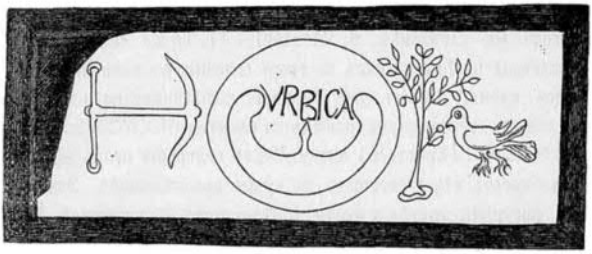
[1]) Въ этомъ смыслѣ говоритъ о немъ апостолъ Павелъ въ посланіи къ Евреямъ гл. VI. 18. 19.

[2]) G. B. de Rossi. Inscriptiones chr. urb. Rom. sept. saec. antiq.

[3]) Заимствованъ изъ сочиненія G. B. de Rossi. Roma Sotteranea christiana. T. I.

ная подъ этимъ словомъ, имѣетъ видъ корабля [1]). Возлѣ изображена птица, клюющая плоды съ дерева—душа умершей въ вѣчномъ блаженствѣ—а съ другой стороны—якорь, оконечность котораго имѣетъ видъ креста [2]). Памятникъ этотъ слѣдуетъ отнести къ концу II-го или началу III-го ст-ія. Штокъ, прикрѣпленный къ стержню якоря, при-

Рис. 4.



давалъ послѣднему форму креста; такъ изображенъ онъ иногда у христіанъ, разумѣется съ цѣлью выразить, что крестъ есть основаніе надежды вѣрующаго, и въ то же время напомнить скрытымъ образомъ, это орудіе искупленія. Въ такомъ видѣ, или принимая у оконечности форму монограммы Христа, является якорь, всего чаще, возлѣ эпитафій и въ нѣкоторыхъ случаяхъ между буквами A и Ω, значеніе которыхъ объяснено ниже. Послѣ Константина, на надгробныхъ камняхъ, перестаютъ изображать якорь.—

Климентъ Александрійскій, вмѣстѣ съ другими символическими фигурами, которыя онъ совѣтуетъ христіанамъ вырѣзать на кольцахъ и печатяхъ, называетъ также и корабль.

Извѣстно, что въ античномъ мірѣ любили сравнивать смерть съ гаванью, въ которую входишь послѣ долгаго путешествія, а различныя событія земнаго существованія—съ приключеніями плаванія по бурному морю. Портъ, потому, сдѣлался эмблемой окончанія жизни, а корабль—ходомъ ея. Подобныя сравненія встрѣчаются очень часто у писателей греко-римскаго міра. На языческихъ, римскихъ саркофагахъ, корабль при-

---

[1]) Смотри ниже символическое значеніе корабля.

[2]) Мы увидимъ дальше что первые христіане давали орудію искупленія форму греческой буквы. Т.

ближающійся къ маяку и пристани, слѣдуетъ потому считать символической фигурой кончины. Въ барельефѣ гробницы, открытой въ Помпеѣ [1]) виденъ корабль со всѣми его снастями, управляемый дѣтьми и идущій на парусахъ, подъ покровительствомъ изображенія Минервы. Сюжеты подобнаго характера, встрѣчающіеся на гробницахъ міра античнаго, не лишены своего рода прелести. Иногда судно, въ спокойныхъ водахъ, приближается къ гавани, пловцы убираютъ снасти и опускаютъ паруса. Тихая задумчивость разлита по всей сценѣ.

У первыхъ христіанъ, корабль приближающійся къ гавани или къ символической фигурѣ ея—якорю, изображалъ счастливо оконченное плаваніе по взволнованному морю жизни; спасеніе отъ искушеній, отъ опасностей, которымъ подвергается душа вѣрующаго на землѣ. Они смотрѣли на послѣднее жилище свое какъ на пристань, не оттого, что гробница была мѣстомъ покоя для тѣла, а потому, что душа человѣка, обуреваемая страстями при жизни, находила у предѣловъ гроба полное спокойствіе, съ надеждой на воскресеніе. Эта мысль выражена еще полнѣе маякомъ, къ которому корабль направляетъ свой ходъ. Маякъ представленъ иногда и одинъ, какъ означеніе гавани; послѣдняя, будучи мѣстомъ отдыха мореходцевъ окончившихъ плаваніе, сдѣлалась у христіанъ символомъ награды, ожидающей вѣрующаго въ концѣ праведной жизни. Такъ, напримѣръ, фигура маяка видна возлѣ эпитафіи христіанки—„FIRMIA VICTORIA“—написанной между вѣнкомъ и пальмой, символами побѣды. Подлѣ надписей душа умершаго представлялась кораблемъ и на немъ иногда начерчено имя погребеннаго. Идя на всѣхъ парусахъ къ монограммѣ Христа, корабль, разумѣется, напоминаетъ душу вѣрующаго, стремящуюся къ Спасителю, какъ къ цѣли всѣхъ ея желаній. Голубь съ оливковой вѣткой въ клювѣ сидящій на носу лодки, указываетъ миръ, данный душѣ умершаго; слова: GENIALIS IN PACE. т. е.„ Геніалисъ въ мирѣ“ написанные въ одномъ примѣрѣ надъ головою этой птицы, сидящей на кораблѣ съ вѣткой оливы, поясняютъ смыслъ всего изображенія.

Нѣсколько позже фигура корабля получаетъ у христіанъ еще другое значеніе: она дѣлается символомъ церкви [2]). Какъ на морѣ человѣкъ, удаленный отъ судна на которомъ онъ плылъ, долженъ погибнуть, такъ

---

[1]) Mazois. Ruines de Pompeï.

[2]) Раздѣленія базиликъ и церквей, у древнихъ христіанъ, стали поэтому называть кораблями—«NAVIS»—обыкновеніе, сохранившееся до сихъ поръ въ христіанскомъ мірѣ.

Рис. 5.



вѣрующему нѣтъ спасенія внѣ общины послѣдователей ученія Спасителя. Мысль эта не разъ выражена фигуративно въ христіанскомъ искусствѣ, к. н. во фрескѣ конца II-го или начала III-го столѣтія, недавно открытой въ катакомбѣ Каллиста. Тутъ корабль, какъ читатель видитъ въ приложенномъ рисункѣ № 5-ый [1]), изображенъ среди бурнаго моря, до половины затопленный волнами; это — церковь или христіанская община, гонимая язычниками; на нёмъ стоитъ христіанинъ праведный, въ бѣлой туникѣ, съ поднятыми руками, въ положеніи молящагося [2]). Благодать Всевышняго, олицетворенная фигурой человѣка въ облакахъ, среди нимба и лучей, опускаетъ руку на его голову; мачта лодки имѣетъ форму креста. Нѣсколько дальше вѣроотступникъ, оставившій церковь, погибаетъ въ водахъ. Мысль вдохновившая художника этой картины, носитъ на себѣ отпечатокъ періода преслѣдованій. Также какъ община вѣрующихъ, представ-

---

[1]) Заимствованъ изъ сочиненія G. B. de Rossi. Roma Sotterranea T. II.

[2]) На противоположномъ концѣ корабля является другой человѣкъ, также въ положеніи молящагося, но такъ какъ фигура эта почти совершенно стёрта во фрескѣ, то она не повторена въ приложенномъ рисункѣ.

лена лодка возлѣ эпитафіи супруговъ, въ катакомбахъ Каллиста, вмѣстѣ съ другими фигурами чисто іероглифическаго характера; въ ней стоятъ двѣ вазы, это, какъ мы уже видѣли выше, вѣрующіе; голубь, съ пальмовой вѣткой въ клювѣ, сидитъ на кормѣ, выражая побѣду одержанную погребенной четой надъ искушеніями жизни, можетъ быть ихъ мученическую смерть, а трезубецъ, какъ мы увидимъ ниже, являющійся на оконечности мачты, есть скрытый знакъ креста. Впослѣдствіи мысль эта развивается еще полнѣе: евангелисты дѣлаются гребцами мистической лодки, а Спаситель—кормчимъ ея, к. н. въ барельефѣ обломка саркофага конца IV-го столѣтія [1]). Тутъ написаны слѣдующія имена; Ioannes—Ioannъ, Lucas—Лука, Marcus—Маркъ, фигура Матѳея отломана. Спаситель, какъ видно по слову Iesus, вырѣзанному, надъ его головою, стоитъ съ весломъ въ рукахъ, на кормѣ лодки, идущей къ маяку.

Та-же самая сцена, съ нѣкоторыми измѣненіями, вырѣзана на колечномъ камнѣ; шесть гребцовъ сидятъ на боку лодки, что заставляетъ предположить столько-же на другомъ — это апостолы. Судно ведетъ кормчій—Христосъ; на оборотѣ написано по гречески слово IHCOY вмѣсто IHCOYC т. е. Іисусъ.

Форму лодки имѣетъ также бронзовая лампа, открытая въ Римѣ при раскопкахъ, производимыхъ въ прошломъ столѣтіи возлѣ холма Celuis: [2]) Апостолъ Петръ стоитъ на кормѣ ея держа въ рукѣ весло; на противоположномъ концѣ является другой человѣкъ въ положеніи молящагося. Къ верху мачты судна прикрѣплена дощечка, на которой видна слѣдующая надпись: DOMINVS LEGEM DAT VALERIO SEVERO EVTROPI VIVAS т. е. „Господь даетъ свой законъ Валерію Северу; Евтропій живи"! По мнѣнію G. B. de Rossi; это одна изъ тѣхъ лампъ, которыя христіане имѣли обыкновеніе дарить новообращеннымъ послѣ ихъ крещенія, въ память принятія ими вѣры Спасителя [3]). Церковь представлена тутъ

---

[1]) Открытый G. B. de Rossi въ городѣ Сполето въ Италіи.

[2]) Она находится теперь въ отдѣленіи бронзовыхъ вещей Музея Uffizzi во Флоренціи.

[3]) Другая бронзовая лампа, можетъ быть подобнаго-же назначенія, съ надписью «Pasifile vivas in Deo», т. е. Пасифилъ живи въ Богѣ» и монограммой ☧ между A и ω находится въ музеѣ города Модены. Два значительные сановника этого имени, жили въ IV-мъ ст-іи; первый занималъ мѣсто префекта Рима въ 355-мъ г., второго — императоръ Ѳеодосій Великій назначилъ въ 394-мъ г. правителемъ Рима и всей Италіи.

лодкой, которой управляетъ апостолъ Петръ; вступившій въ неё Евтроній воздаетъ хвалу Богу за полученіе благодати; къ нему относятся поздравленія и желанія выраженныя въ надписи [1]). Почти всѣ бронзовыя лампы, дошедшія до насъ отъ первыхъ христіанъ принадлежатъ не ко временамъ гоненій, и ту о которой идетъ рѣчь, слѣдуетъ отнести къ IV-у или V-у столѣтію.

Корабль стоитъ иногда на спинѣ большой рыбы, а такъ какъ послѣдняя есть символическая фигура Христа, то тутъ разумѣется, хотѣли изобразить Спасителя поддерживающаго свою церковь. Христіанская община изображена также, но гораздо рѣже, колонной, увѣнчанной монограммой Христа, или однимъ изъ его символовъ, к. н. агнцемъ. Собраніе вѣрующихъ представлено съ большимъ разнообразіемъ, многими символическими фигурами, которыя имѣли и другое значеніе, какъ мы это увидимъ дальше.

XIII.

Покорная рѣшимость, безропотное принесеніе себя въ искупительную жертву, составляютъ отличительныя черты характера Спасителя; это побудило первыхъ христіанъ сравнивать Его съ агнцемъ, и символически изображать Сына Божьяго подъ этимъ видомъ, такъ какъ означенное животное представляется существомъ кроткимъ, незлобнымъ, обреченнымъ на закланіе [2]). Беззащитность и робость агнца были причиной, что еще до христіанства, въ мірѣ античномъ и у Евреевъ, онъ сдѣлался эмблемой неповинной жертвы, кротости угнетенной. Агнцемъ—названъ Спаситель въ Новомъ Завѣтѣ [3]). Символическая фигура эта

[1]) Одно изъ значительныхъ лицъ Рима середины IV-го от-іи называлось Валерій Северъ Евтроній.

[2]) Etude Archéologique sur l' Agneau et le Bon-Pasteur, par l'Abbé Martigny. Paris Didron 1860.

[3]) «Но драгоцѣнною кровью Христа, какъ непорочнаго и чистаго Агнца». (1-ое Посл. Соборное Петра I. 19). «И поклонятся ему всѣ живущіе на землѣ, кото-

напоминала христіанамъ божественнаго искупителя, закланнаго для ихъ спасенія, не открывая язычникамъ догматовъ новаго вѣрованія; она, воскрешая въ памяти вѣрующихъ мученія Бога-человѣка, не изображала ихъ непосредственно, что могло бы смутить новообращенныхъ, такъ какъ страданіе Бога, было понятіе совершенно новое въ мірѣ классическомъ, находясь въ прямомъ противорѣчіи съ идеями о божествѣ Грековъ и Римлянъ. Агнецъ, для вѣрующихъ былъ распятіемъ періода преслѣдованій, и тѣхъ временъ, когда традиціи религій міра античнаго не успѣли еще совершенно изгладиться и угаснуть среди новыхъ послѣдователей ученія Спасителя.

Представленіе Христа подъ этимъ видомъ однако, не одно изъ первыхъ, по времени, принятыхъ христіанами; оно было въ большомъ употребленіи послѣ Константина, но встрѣчается очень рѣдко до торжества церкви. Божественный Агнецъ, стоящій на возвышеніи или холмѣ, изъ основанія котораго выбѣгаютъ четыре источника, появляется на памятникахъ IV-го вѣка, к. н. на стекляныхъ чашахъ съ золотыми фигурами. Нѣсколько столѣтій спустя, въ мозаикахъ церквей, это мѣсто займетъ прямое изображеніе Христа, уже съ опредѣленнымъ типомъ. Ручьи означаютъ тутъ рѣки земнаго рая вытекавшія изъ эдема и орошавшія части свѣта [1]); можетъ быть также четыре Евангелія, распространяющія слово Спасителя. Подобный холмъ съ источниками сохранился долго потомъ въ символизмѣ христіанъ и часто изображался въ средніе вѣка.

Въ барельефѣ саркофага [2]), по всей вѣроятности IV-го или V-го ст-ія, сцена эта, т. е. Агнецъ стоящій на холмѣ, дѣлается еще яснѣе, будучи пополнена двумя оленями, которые приходятъ пить изъ источниковъ, представляя христіанъ жаждущихъ ученія Божьяго и напоминая слѣдующій стихъ изъ Псалма XLI: „какъ ланъ желаетъ къ потокамъ воды, такъ желаетъ душа моя къ Тебѣ, Боже“!

Олени являются во фрескахъ катакомбъ, напримѣръ, въ одной изъ комнатъ кладбища св-ой Агніи и св-ыхъ Марцеллина и Петра, на лам-

---

рыхъ имена не написаны въ книгѣ жизни у Агнца, закланнаго отъ созданія міра». (Откр. св-го Іоанна XIII. 8).

[1]) «Изъ эдема выходила рѣка для орошенія рая, и потомъ раздѣлялась на четыре рѣки». (Бытіе гл. II. 10).

[2]) Онъ былъ открытъ на югѣ Франціи и находится теперь въ музеѣ города Марселя (Musée Borély).

пахъ, саркофагахъ и въ мозаикахъ; иногда по обѣимъ сторонамъ вазы или креста. Въ сценѣ крещенія Спасителя—фреска VII-го ст-ія изъ катакомбы Понціана—олень подходитъ пить изъ рѣки Іордана. Несомнѣнно потому, что жаждущій олень былъ у христіанъ символомъ праведника алчущаго слова Божьяго и крещенія.

Но возвратимся къ Агнцу. Есть примѣры изображенія его съ атрибутами добраго пастыря, съ посохомъ—pedum—и сосудомъ для скопленія молока—mulctra [1]).

Во фризѣ, отдѣляющемъ верхній рядъ фигуръ отъ нижняго, въ барельфѣ саркофага Junius Bassus [2]) IV-го ст-ія, нѣсколько разъ представленъ Агнецъ, замѣняющій Спасителя въ евангельскихъ сценахъ, к. н. при воскресеніи Лазаря, при умноженіи хлѣбовъ, или источая воду изъ скалы и получая скрижали закона, вмѣсто Моисея. Эти сюжеты, какъ мы увидимъ дальше, въ христіанскомъ символизмѣ, передавали извѣстныя дѣйствія Христа.

Съ середины V-го столѣтія голову божественнаго Агнца начинаютъ окружать сіяніемъ, к. н. въ мозаикахъ церквей св-го Іоанна „in Laterano“ 462-го г., св-ыхъ Козьмы и Даміана 530-го г. въ Римѣ и св-го Виталія въ Равеннѣ 547-го г., хотя лику Спасителя нимбъ данъ уже въ IV-мъ вѣкѣ. Послѣ торжества церкви, представляя Агнца, все болѣе и болѣе стараются напомнить имъ страданія и искупительную жертву Христа, какъ мы это увидимъ ниже въ отдѣлѣ исторіи распятія. Въ то-же самое время Агнца изображаютъ въ славѣ, на золотомъ грунтѣ, съ атрибутами торжества и побѣды, иногда съ крестомъ, отталкивающимъ змѣя, подымающагося противъ него, или съ хоругвью, древко которой кончается крестомъ. Подобное знамя является, въ послѣдующіе вѣка, въ рукахъ воскресающаго Спасителя. Въ IV-мъ ст-іи въ мусивной живописи базиликъ Рима и Равенны, Агнецъ изображается съ полнымъ великолѣпіемъ апокалипсическихъ видѣній [3]), которыя съ этого времени, и даже нѣсколько раньше, замѣтно начинаютъ вдохновлять христіанскихъ художниковъ. Такъ, напримѣръ, въ мозаикахъ церквей св-ыхъ Козьмы и Даміана и св-ой Пракседы въ Римѣ, Агнецъ лежитъ подъ крестомъ, окруженный сіяніемъ, на золотомъ тронѣ, ко-

---

[1]) Символическое значеніе его будетъ объяснено ниже.

[2]) Префекта города Рима умершаго въ 359-мъ году.

[3]) Откр. св-го Іоанна гл. IV. V. VIII.

торый украшенъ фигурами драгоцѣнныхъ камней; кругомъ стоятъ четыре ангела и семь свѣтильниковъ. Далѣе являются символы Евангелистовъ, т. е. быкъ, орелъ, левъ и ангелъ. Ниже двадцать четыре старца, въ бѣлыхъ одеждахъ, несутъ по вѣнцу, покрывая руку плащемъ. На соборѣ 692-го года, въ Константинополѣ, если и не было вполнѣ осуждено и запрещено изображеніе Спасителя подъ видомъ агнца, то фигуру эту признали неполной, недостаточной и неспособной удовлетворить религіознымъ стремленіямъ вѣрующихъ.

Въ св-омъ писаніи и въ твореніяхъ отцовъ церкви, христіане не разъ названы ягнятами, и фигуры этихъ животныхъ, у послѣдователей новой религіи, представляли также и вѣрующихъ. Возлѣ эпитафій ягненокъ вѣроятно означалъ невинность и чистоту души погребеннаго, мысль очень ясно выраженная въ тѣхъ надгробіяхъ, гдѣ подлѣ ягненка написаны слова: INNOCENS или INNOCENTISSIMVS—невинный, невиннѣйшій. Въ одномъ примѣрѣ агнецъ является между двумя монограммами Христа, со словомъ INNOCENTISSIMVS. Orante, т. е. молящаяся женщина, изображена иногда въ катакомбахъ, среди двухъ овецъ, вѣроятно съ намѣреніемъ выразить ея непорочность и простосердечіе. Два ягненка по обѣимъ сторонамъ монограммы, креста или вазы, наполненной плодами и колосьями, обозначаютъ обыкновенно мѣсто погребенія супруговъ. Самый умершій названъ въ эпитафіяхъ ягнёнкомъ и если дѣло идетъ о ребенкѣ или юношѣ, то ему даютъ имя agnellus, т. е. ягнёночка или ягнёночка Божьяго, к. н. въ слѣдующей надписи: FLORENTIVS FELIX AGNEGLVS DEI т. е. „Флорентіусъ Феликсъ ягнёночекъ Божій“. Въ другомъ примѣрѣ пятнадцатилѣтняго отрока называютъ „INNOX ANIMA“—„невинная душа“ прибавляя еще эту похвалу: AGNVS SINE MACVLA т. е. „ягнёнокъ не запятнанный“; такъ говорили только о Спасителѣ.

На стеклянныхъ сосудахъ съ золотыми фигурами, возлѣ надгробныхъ надписей, и еще чаще въ мозаикахъ церквей, до IX-го столѣтія, представляли стада ягнятъ, выходящихъ изъ двухъ городовъ Іерусалима и Виолеема, направлявшихся къ святой горѣ, на вершинѣ которой, стоитъ божественный Агнецъ. Это Іудеи и язычники, принявшіе христіанство ECCLESIA EX CIRCVMCISIONE—ECCLESIA EX GENTIBVS. Первые—оставляютъ свою прежнюю столицу, а вторые—выходятъ изъ Виолеема, гдѣ Спаситель принялъ въ лицѣ волховъ первую почесть отъ язычниковъ. Въ мозаикѣ св-ой Сабины въ Римѣ V-го столѣтія,

изображены двѣ женщины, каждая съ книгой въ рукѣ, одна изъ нихъ названа въ надписи: „Ecclesia ex circumcisione“ другая „Ecclesia ex gentibus“; надъ первой является фигура апостола Петра, а надъ второй—Павла.

Съ IV-го столѣтія, преимущественно въ мусивной живописи и въ барельефахъ саркофаговъ, начинаютъ представлять апостоловъ подъ видомъ овецъ; к. н. въ мозаикѣ св-го Аполинарія, въ Равеннѣ VII-го вѣка, гдѣ мистически передана сцена преображенія. Иногда Христосъ является среди двѣнадцати овецъ, то, какъ добрый пастырь, то какъ законодатель и небесный властелинъ.

Баранъ, если онъ представленъ по правую сторону добраго пастыря, или на плечахъ его, былъ символомъ раскаявшагося грѣшника и вѣроятно изображался при такихъ условіяхъ съ цѣлью опровергнуть Монтанистовъ и Донатистовъ: послѣдователи этихъ сектъ, какъ извѣстно, утверждали, что христіане, отрекшіеся отъ вѣры въ періоды преслѣдованій, не должны быть приняты снова общиною, ни надѣяться покаяніемъ получить прощеніе. Трудно объяснить символическое значеніе барана, представленнаго у христіанъ отдѣльно, к. н. въ колечныхъ камняхъ; можетъ быть онъ напоминаетъ принесеніе въ жертву Исаака Авраамомъ, или, будучи въ античномъ мірѣ эмблемой стойкости и силы, выражалъ у послѣдователей ученія Спасителя, твердость, необходимую во времена испытаній и гоненій.

Другой символъ силы и бдительности у древнихъ народовъ—левъ, является съ этимъ-же значеніемъ у христіанъ. На стеклянныхъ чашахъ, съ золотыми фигурами, IV-го столѣтія, два льва представлены иногда съ обѣихъ сторонъ дверей Кивота Завѣта или семисвѣчника *). Они присоединены также къ нѣкоторымъ надгробіямъ и фигурою ихъ выражали твердость и неусыпность пастыря; вѣроятно, по той-же причинѣ, на спинкахъ епископскихъ сидѣній изображали, впослѣдствіи, двѣ львиныя головы, одна противъ другой, или придавали ручкамъ подобныхъ креселъ форму львовъ. Христіане помѣщали фигуры этого животнаго изъ мрамора или бронзы въ церквахъ, преимущественно у входа ихъ, подражая въ этомъ не язычникамъ, а Евреямъ. Мы знаемъ, что Саломонъ, по совѣту своего отца Давида, поставилъ львовъ

*) Buonarruoti Osservazioni sopra alcuni frammenti de Vetro Firenze 1716. Tav. II. fig. 5.

изъ золота и серебра въ храмъ Господень. Извѣстно также, что у локотниковъ трона Саломона [1]), равно какъ и на шести ведущихъ къ нему ступеняхъ, стояли двѣнадцать львовъ изъ золота [2]). Мраморные или гранитные львы можно до сихъ поръ еще видѣть въ средневѣковыхъ церквахъ Рима.

XIV.

Мы уже нѣсколько разъ говорили, что первые христіане носили кольца съ различными символическими изображеніями [3]). Въ этомъ случаѣ они продолжали обычай, уже существовавшій въ римскомъ обществѣ, украшать пальцы кольцами и перстнями служившими иногда печатями. Объ употребленіи этихъ предметовъ у народовъ античнаго міра и обыкновеніи ставить печать на письмѣ, равно какъ и обозначать ею владѣніе вещью, или употреблять её какъ средство сохранять неприкосновенность предмета, нѣсколько разъ говорится въ Библіи и въ другихъ литературныхъ памятникахъ отдаленной древности. Это доказывается также многочи-

---

[1]) Третья книга царствъ X.

[2]) Левъ врѣзался въ память Семитовъ, обитателей пустыни, которые, вѣроятно, первоначально видѣли въ немъ нѣчто божественное; подобно жителямъ Индіи, до сихъ поръ предполагающимъ что-то сверхъестественное въ тигрѣ. Страшный для человѣка левъ, сдѣлался у людей, жившихъ въ его сосѣдствѣ, эмблемой силы и потому власти. Семиты, отступая отъ повторявшагося въ ихъ главныхъ религіяхъ закона, запрещавшаго имъ изображеніе живаго существа, любили ставить въ царскія жилища фигуры львовъ; т. н. мы знаемъ изъ Библіи, что львы находились на ступеняхъ трона царя Саломона, а въ арабскомъ дворцѣ Альгамбра возлѣ Гренады, въ Испаніи, двѣнадцать мраморныхъ львовъ поддерживаютъ чашу фонтана. Вообще, можно сказать, что Семиты удалялись отъ представленія всего одушевленнаго, пока были бѣдны и удалены отъ народовъ арійскаго племени, но достигнувъ извѣстной степени богатства и желая съ большимъ великолѣпіемъ, чѣмъ предки ихъ, украшать свои жилища, не довольствовались болѣе мотивами, взятыми изъ міра растительнаго, изъ неодушевленной природы, переработанными воображеніемъ, а постепенно начинали вводить въ свою орнаментацію изображенія звѣрей, даже и человѣка.

[3]) Martigny. Des anneaux chez les premiers Chrétiens. Macon 1858.

сленными кольцами и печатями—послѣднія однако не всегда носили на пальцахъ—изъ различнаго матеріала, дошедшими до насъ отъ Египтянъ, Персовъ, Ассирійцевъ и т. д. Къ Грекамъ этотъ родъ украшенія перешелъ отъ народовъ Востока, но современники Гомера еще не знали колецъ; въ періодъ упадка художественнаго вкуса, при наводненіи эллиническаго міра элементами Азіи, Греки, слѣдуя восточному обычаю, надѣвали на пальцы многочисленныя и богатыя кольца, что однако считалось у нихъ знакомъ изнѣженности. Римляне заимствовали кольца у Этрурянъ—послѣдніе, на саркофагахъ, представлены часто съ перстнями на пальцахъ—или, можетъ быть, у жителей греческихъ колоній южной Италіи и Сициліи, въ гробницахъ которыхъ не разъ были открыты подобные предметы. У Римлянъ, кольца служили печатями и знакомъ различенія сословій. Первоначально ихъ дѣлали изъ желѣза, но еще во времена республики [1]) „anulus aureus", т. е. кольцо золотое стало привилегіей людей благороднаго рожденія и высокаго сана, или наградой за заслуги отечеству. Граждане не знатные и бѣдные продолжали носить кольца желѣзныя и, согласно древнему обычаю, тріумфаторъ надѣвалъ кольцо изъ этого-же металла. Точно также женихъ посылалъ своей невѣстѣ кольцо желѣзное, превратившееся впослѣдствіи въ золотое, но не получалъ отъ неё обратно подобнаго-же предмета [2]). При императорахъ право носить золотой перстень было иногда дано ими отпущенникамъ и постепенно присвоено всѣми богатыми людьми, безъ различія обоего пола, такъ что наконецъ украшеніе это потеряло свое первоначальное значеніе. Въ царствованіе Адріана, когда начали надѣвать на каждый палецъ по нѣсколько колецъ съ драгоцѣнными каменьями, оставляемыхъ при траурѣ, только однимъ рабамъ было запрещено носить золотые перстни. У Римлянъ и у Грековъ на колечныхъ камняхъ, служившихъ печатями, вырѣзывали различнаго рода изображенія, к. н. образы боговъ, замѣчательныя событія, символическія фигуры и знаки, портреты извѣстныхъ лицъ, родственниковъ, собственныя имена и т. д.

Климентъ Александрійскій, Тертулліанъ, св. Іеронимъ, строго осуждаютъ вѣрующихъ украшающихъ себя разнаго рода предметами изъ драго-

---

[1]) Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines par Ch. Daremberg et Edm. Saglio.

[2]) Darstellung aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine von Ludwig Friedlaender. Erster Theil Leipzig 1873.

цѣнныхъ металловъ. Въ самомъ дѣлѣ перстни золотые, серебряные, изъ слоновой кости, а также желѣзные и бронзовые, были открыты въ подземномъ Римѣ. Кольца вѣнчальныя, употреблявшіяся уже Евреями, были переняты христіанами, съ очень раннихъ временъ, какъ видно изъ словъ Тертулліана. Этотъ-же писатель говоритъ, что язычники, принявшіе новую вѣру, получали при крещеніи кольцо какъ знакъ ихъ возрожденія и преобразованія, какъ залогъ ихъ вѣрности Спасителю. Но, исключая колецъ, надѣваемыхъ какъ украшеніе и противъ которыхъ возстаютъ писатели церкви, вѣрующіе носили предметы подобнаго рода чисто христіанскаго характера, к. н. съ символическими фигурами [1]) и погребальными формулами, вырѣзанными на драгоцѣнномъ камнѣ или на самомъ металлѣ. Такія кольца, открытыя въ катакомбахъ, были положены съ умершимъ въ гробницу, иногда прикрѣплены къ наружной части ея. Они вѣроятно служили печатями подобно тому какъ это дѣлалось у Римлянъ язычниковъ. Послѣднее назначеніе, преимущественно имѣли особеннаго рода перстни называемые signatorii, потому что они служили для постановки клейма хозяина на принадлежащей ему вещи. Это были кольца съ металлическою пластинкой, на которой вырѣзывалось собственное имя.—У христіанъ къ нему присоединялась символическая фигура, к. н. пальма, якорь, рыба, монограмма Христа, одна или вмѣстѣ съ восклицаніемъ: „Spes in Deo“ т. е. надежда на Бога. Пластинкамъ подобнаго рода колецъ, давали иногда форму подошвы ноги, вѣроятно на томъ основаніи, что у Римлянъ, эта фигура была символомъ собственности, такъ какъ согласно древнему преданію, отпечатокъ ноги—pedis positio—на предметѣ, означалъ вступленіе во владѣніе имъ [2]). „Quidquid pes tuus calcaverit tuum erit“ т. е. „все что нога твоя попретъ будетъ твое, гласила римская поговорка. У Израильтянъ, при передачѣ

---

[1]) Иногда очень сложныя и многочисленныя, т. н. на одномъ сердоликѣ, всего центиметръ въ діаметрѣ, который украшалъ кольцо, вырѣзаны семь главныхъ христіанскихъ символовъ, именно: якорь, между двумя рыбами, верхъ его кончается греческой буквой «тау» — T (форма принимая первыми христіанами кресту какъ мы это увидимъ дальше); крестъ той-же формы, на нёмъ сидитъ голубь съ оливковой вѣткой въ клювѣ, а у ногъ его стоитъ агнёнокъ; Иовъ Ковчегъ, подъ нимъ рыба, а надъ нимъ крестъ; добрый пастырь съ агнецомъ на плечахъ и кругомъ всего слово IXΘYC т. е. рыба. Памятникъ этотъ слѣдуетъ отнести ко второму столѣтію.

[2]) Предполагаютъ что отъ «pedis positio» произошло слово possessio т. е. владѣніе.

какого либо права, уступающій снималъ обувь и отдавалъ её пріобрѣтателю [1]). Основываясь на этомъ, можно предположить, что христіане фигурами подошвъ ногъ, которыя встрѣчаются у нихъ не только на перстняхъ служившихъ печатями но и возлѣ надгробій, желали означить неотчуждаемость гробницы и вѣчное владѣніе ею погребеннымъ. Но отпечаткамъ ногъ, особенно если они повторены четыре раза въ одинъ рядъ и обращены попарно въ противоположныя стороны, даютъ и другое значеніе. Подобные слѣды, которые какъ бы указываютъ человѣка идущаго и возвращающагося, видны на памятникахъ, посвященныхъ богинѣ Изидѣ, около ея храмовъ, вѣроятно въ свидѣтельство того, что давшій обѣтъ посѣтить ея святилище, исполнилъ его. У древнихъ Римлянъ фигуры эти являются на монументахъ, поставленныхъ по обѣту, послѣ счастливаго возвращенія изъ долгаго и опаснаго путешествія, равнявсь слѣдующимъ формуламъ, встрѣчающимся довольно часто въ надписяхъ: „Salvos ire salvos redire“ или „Pro itu ac reditu felici, т. е. „Невредимымъ идти, невредимымъ возратиться“—„для счастливаго отъѣзда и счастливаго возвращенія“. Христіане, изображеніями этого рода на своихъ гробницахъ, вѣроятно хотѣли выразить, что вѣрующій совершилъ праведнымъ образомъ свой земной путь. Прибавленныя иногда слова: „In Deo“ т. е, „въ Богѣ“ пополняютъ эту мысль.

Такое точно преобразованіе языческаго обычая въ христіанскій, видимъ мы и въ употребленіи талисмановъ послѣдователями новой религіи. Извѣстно, что Римляне предполагали, въ нѣкоторыхъ веществахъ, способность предохраненія отъ болѣзней и несчастій. Не будучи въ состояніи объяснить настоящую причину недуговъ, они приписывали ихъ колдовству, порчѣ, сглазу и т. д. Талисманъ, вѣрнѣе сказать амулетъ—amuletum [2]) носили на себѣ, или навѣшивали на животныхъ, иногда и на вещи, которыя желали предохранить отъ дѣйствія враждебной, сверхъестественной силы. Цѣлебное и спасительное свойство амулета заключалось или въ матурѣ его матеріала, или въ таинственныхъ словахъ, начерченныхъ на немъ, иногда въ этихъ трехъ условіяхъ, соединенныхъ вмѣстѣ. Это были камни драгоцѣнные или простые, но особенно, привезенные съ Востока, зубы звѣрей, растенія, различныя изображенія изъ металловъ, коралла, янтаря, к. н. животныя, насѣкомыя, члены тѣла че-

[1]) Книга Руѳь IV. 7.

[2]) Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines par Ch. Daremberg et Edm. Saglio.

ловѣка и т. д. многія дошедшія до насъ украшенія, римскія и этрурскія, к. н. брошки, серги, кольца, ожерелья, браслеты, были амулетами или состояли изъ соединенія ихъ. Тотъ шарикообразный медальонъ изъ золота bulla aurea — украшавшій у Римлянъ грудь дѣтей, иногда женщинъ знатныхъ родовъ, равно какъ и bulla scortea, т. е. медальонъ изъ кожи, носимый дѣтьми отпущенниковъ и бѣдныхъ людей, первоначально заключали также талисманы, которые нельзя было привѣшивать или употреблять въ видѣ украшенія, к. н. пластинки изъ металла, куски пергамента съ различными формулами заклинаній противъ недуговъ, отравы, злополучій. Амулетами, были также небольшія изображенія боговъ, всего чаще восточныхъ народовъ, к. н. Митры, Изиды, Анубиса, Сераписа, Гарпократа и т. д. [1]). Дѣйствіе амулета состояло въ томъ, что онъ парализировалъ враждебное намѣреніе, сверхъестественной силой, заключавшейся въ немъ, или привлекалъ на себя худой глазъ своимъ страннымъ, необыкновеннымъ, страшнымъ, даже комическимъ видомъ, что и нарушало чародѣйство. Родина амулетовъ—Востокъ семитическій [2]), они были многочисленны, особенно у Вавилонянъ, Ассирійцевъ, Египтянъ. Греки, въ цвѣтущее время эллинической культуры, не знали амулетовъ, и у Римлянъ они возрастаютъ въ числѣ и употребленіе ихъ увеличивается, особенно послѣ завоеванія Сиріи и Египта. Самое слово „амулетъ", которое появляется въ первый разъ у Плинія, имѣетъ восточное происхожденіе, хотя талисманы были извѣстны соотечественникамъ этого писателя, подъ другими названіями и гораздо раньше. Они существовали уже у Этрурянъ, въ развитіи и вѣрованіи которыхъ, сколько они намъ извѣстны, проявляется гораздо больше семитическихъ, чѣмъ арійскихъ началъ. Очень вѣроятно, что многіе изъ амулетовъ, употребляемыхъ въ Римѣ, перешли туда отъ Этрурянъ; характеръ религіозныхъ идей этихъ послѣднихъ, отразившись въ пониманіи Римлянами всего сверхъестественнаго и загадочнаго, далъ складу ихъ нравственной жизни, рѣзкій отпечатокъ суевѣрія.

У христіанъ амулетами были куски пергамента, со словами святаго писанія, губки и клочки одеждъ, окрашенныя кровью мучениковъ, за-

---

[1]) Монеты, съ изображеніемъ Александра Великаго, получили священный характеръ на Востокѣ и долгое время были тамъ талисманами.

[2]) Онъ остался до сихъ поръ страною талисмановъ; Арабы обѣшиваютъ ими себя самихъ, своихъ лошадей и верблюдовъ, для отвращенія порчи, для сохраненія здоровья, удаленія несчастія и т. д.

ключенныя въ металлическія коробочки [1]), которыя носили на себѣ; фигуры рыбокъ изъ кости, стекла или другаго матеріала, медальоны или просто металлическія пластинки съ различными символическими изображеніями и т. д. Язычники, обращенные въ христіанство, не могли однако разомъ оставить талисмановъ, въ цѣлебную силу которыхъ они долго вѣрили и продолжали носить ихъ, что видно изъ словъ писателей церкви. Въ гробницахъ катакомбъ, въ самомъ дѣлѣ нашли амулеты, состоящіе изъ изображенія животныхъ, сценическихъ масокъ и т. д. [2]). Талисманы различнаго рода были преимущественно въ употребленіи у христіанскихъ сектъ Востока, к. н. у Гностиковъ.

Одно изъ языческихъ повѣрій, сохранившихся у первыхъ христіанъ Рима, оставило слѣды на ихъ памятникахъ; это именно убѣжденіе, что свѣтила небесныя могутъ имѣть вредное или благопріятное вліяніе на судьбу человѣка: оно проявляется въ изображеніи знаковъ зодіака, на предметахъ открытыхъ въ катакомбахъ, но яснѣе, въ надгробіи 364-го года [3]) младенца по имени Simplicius, жившаго только нѣсколько часовъ; въ эпитафіи его сказано, что онъ явился на свѣтъ въ двадцатый день луны, въ восьмой идъ мая, въ день Сатурна, подъ знакомъ Козерога. Разумѣется, такое точное опредѣленіе дня рожденія, было сдѣлано съ намѣреніемъ приписать смерть ребенка гибельному вліянію, такъ какъ согласно указанію астрологическихъ таблицъ Римлянъ, обозначавшихъ предвѣщанія счастливыя и злополучныя каждаго часа дня и ночи, все что рождалось въ день Сатурна, подвергалось большимъ опасностямъ.

---

[1]) Исключая другихъ многочисленныхъ амулетовъ, Египтяне носили также, въ металлическихъ футлярахъ, свертки пергамента или папируса, съ заклинаніями противъ враждебныхъ силъ.

[2]) До нашего времени, въ народѣ итальянскомъ, и особенно на югѣ полуострова, сохранились многіе языческіе предразсудки и между прочимъ повѣрье, что существуетъ сглазъ, дѣйствіе котораго, можно парализировать извѣстными амулетами.

[3]) G. B. de Rossi. Inscriptiones chr. urb. Rom. sept. saec. antiq. T. I. p. 92, 93. № 172.

XV.

Возлѣ христіанскихъ эпитафій иногда поставлены цифры, которыя, по всей вѣроятности имѣли символическое значеніе. Извѣстно, что на Востокѣ приписывали особенныя таинственныя качества числамъ. — Этого мнѣнія были даже и церковные писатели, к. н. Климентъ Александрійскій, св. Амвросій, св. Августинъ и другіе. Первый изъ нихъ говоритъ, что десятое число вполнѣ совершенно: „undequaque perfectus“. Еврейскій философъ Филонъ, системѣ котораго, въ этомъ случаѣ, слѣдуетъ Климентъ Александрійскій, находилъ число десять до того превосходнымъ, что называлъ Бога: decimum—десятымъ *). Потому спасеніе души высшее желаніе христіанина на землѣ, точно также какъ и вѣчное блаженство, т. е. самое совершенное состояніе вѣрующаго послѣ смерти, могутъ быть, по мнѣнію Климента Александрійскаго, мистически выражены десятымъ числомъ. Слѣдовательно, не безъ нѣкотораго основанія предполагаютъ, что цифры X. XX. XXX. и т. д. встрѣчающіяся не только возлѣ надписей, но на символическихъ фигурахъ, к. н. на рыбкахъ изъ стекла или бронзы, носимыхъ христіанами, означали желаніе спасенія и ставились вмѣсто восклицанія СѠСАІС, т. е. — „спаси“, — которое, какъ мы увидимъ дальше, начерчено иногда на подобныхъ предметахъ.

Десятичныя числа являются на многихъ языческихъ памятникахъ; вѣроятно и у древнихъ Римлянъ они имѣли значеніе привѣтствія и благопріятнаго желанія.

Библейской цифрѣ семь, написанной иногда возлѣ эпитафій христіанъ, они придавали также спасительное свойство. — По мнѣнію Іеронима, семь, число святое, потому что Богъ „почилъ въ день седьмый отъ всѣхъ дѣлъ своихъ“.

Можетъ быть, иногда, цифры, поставленныя на гробницахъ, указываютъ также число вѣрующихъ, погребенныхъ тутъ. Это подтверждается словами латинскаго поэта IV-го столѣтія, Аврелія Пруденція, который,

---

*) Согласно ученію Пиѳагора, числа были началомъ, сущностію всѣхъ вещей и въ полумистической системѣ этого философа, первымъ десяти числамъ, но особенно послѣднему изъ нихъ—декадѣ— придавали чудесныя свойства.

говоря о безчисленномъ количествѣ мучениковъ, схороненныхъ въ катакомбахъ, часто въ одной могилѣ, прибавляетъ, что во многихъ случаяхъ имена ихъ, извѣстныя одному Богу, не означены, а поставлено только число тѣлъ, положенныхъ вмѣстѣ.

Орудія казни, умершихъ за вѣру, представлены иногда возлѣ ихъ надгробій. Извѣстно, что первые христіане очень заботливо сберегали инструменты пытки мучениковъ и часто заключали ихъ въ гробницу, вмѣстѣ съ тѣломъ жертвы гоненія, а когда это было невозможно, чертили фигуры ихъ возлѣ эпитафій или только на свѣжей извёсткѣ у отверзтія loculus; т. н. на нѣкоторыхъ надгробныхъ камняхъ изображены копья, мечи, костры, факелы, стрѣлы и т. д. Въ христіанской катакомбѣ, открытой въ Миланѣ въ 1845-мъ г. возлѣ одной гробницы, отмѣченной сосудомъ, вѣроятно заключавшимъ кровь, представлены цѣпи, крюкъ—uncus, другіе инструменты пытки и висѣлица. Этимъ хотѣли указать, что вѣрующій былъ закованъ въ цѣпи, подвергнутъ истязаніямъ и наконецъ повѣшенъ. Надо однако замѣтить, что изображенія подобнаго характера встрѣчаются только какъ рѣдкое исключеніе; первые христіане обыкновенно избѣгали ихъ.

Долгое время принимали за орудія казни, инструменты ремесла погребеннаго; они представлены довольно часто возлѣ надгробій и значеніе ихъ пояснено иногда въ надписи. Обыкновеніе напоминать оставшимся земную дѣятельность отбывшаго, на его могилѣ, воскрешая этимъ память о немъ среди друзей и родныхъ, существовало также въ античномъ мірѣ.

Возлѣ христіанскихъ эпитафій представлены иногда молотокъ, рѣзецъ, наугольникъ, обозначая мѣсто покоя скульптора. Въ одномъ примѣрѣ является даже работающій художникъ, по имени EVTROPOS, какъ сказано въ надгробіи; онъ, вмѣстѣ съ молодымъ человѣкомъ, высѣкаетъ барельефъ на саркофагѣ; возлѣ стоитъ другая подобная-же гробница, назначенная для самаго мастера, потому что по серединѣ ея, на фигурѣ дощечки, окруженной дельфинами, написано по гречески „Eutropos“.

Изображенія „dolium“ т. е. большихъ глиняныхъ вазъ—употребляемыхъ у древнихъ Римлянъ для сохраненія жидкостей или зернового хлѣба—начерченныя возлѣ эпитафій преимущественно III-го и IV-го ст-ій, могли также означать ремесло погребеннаго; но такъ какъ существуетъ созвучіе между словомъ „dolium“ и глаголомъ „dolere“ печалиться, то очень можетъ быть, что фигуры эти дѣлались іероглифическимъ знакомъ

скорби родственниковъ или друзей объ умершемъ, замѣняя фразы: PATER DOLENS—„опечаленный отецъ;“ PARENTE DOLENTES—„опечаленные за отца,“ FILIVS DOLENS—„опечаленный сынъ,“ встрѣчающіяся въ катакомбныхъ надписяхъ. Слѣдующая эпитафія подтверждаетъ это предположеніе: въ ней сказано: IVLIO FILIO PATER DOLIENS (вмѣсто „dolens“) „Юлію сыну огорченный отецъ,“ а внизу представлены двѣ вазы (dolia). Подобное замѣненіе слова изображеніемъ предмета, мы видимъ также у Римлянъ язычниковъ.

Послѣднее жилище живописца, въ катакомбахъ, указано компасомъ и кистями, ремесло хлѣбника означено „modius“ мѣрой наполненной зерновымъ хлѣбомъ, что было у Римлянъ знакомъ коллегіи булочниковъ. Точно также часто представлены могильщики за работой *), или окруженные своими инструментами. Фигура ткацкаго станка является иногда на гробницѣ женщины; главное занятіе ея въ древнемъ мірѣ, было ткать одежды. Сюжеты подобнаго рода не лишены интереса и могутъ объяснить намъ нѣкоторыя подробности римской жизни; т. н. возлѣ одной эпитафіи изображенъ мужчина, стоящій съ палочкой въ рукѣ передъ мѣрой—modius наполненной зерновымъ хлѣбомъ; это вѣроятно правительственный мѣритель—mensores cereris augustae—наблюдавшій при раздачѣ хлѣба народу; палочка служила ему чтобы сбрасывать зерно насыпанное въ мѣру верхомъ. Кузнецъ представленъ у наковальни, ударяя молоткомъ по куску желѣза, тогда какъ помощникъ его раздуваетъ огонь горна мѣхомъ. Клещи вмѣстѣ съ вырваннымъ зубомъ, являющіяся указаніемъ гробницы зубнаго врача, долгое время принимали за орудіе пытки мученика; подобное изображеніе встрѣчается и возлѣ языческихъ эпитафій. На гробницѣ хирурга христіанина представлены десять изъ его инструментовъ. Такой-же точно памятникъ, языческаго происхожденія, нашли въ Палестринѣ около Рима. Начерченные, въ томъ и другомъ случаѣ, хирургическіе инструменты, имѣютъ совершенно ту-же форму какъ и открытые въ Помпеѣ.

Римляне, принявшіе христіанство, сколько видно изъ описанныхъ выше памятниковъ, не всегда оставляли свое прежнее занятіе. Разумѣется, это дѣлалось только въ томъ случаѣ, если послѣднее не находилось въ связи съ язычествомъ и не возбуждало другихъ къ поступкамъ несогласнымъ съ новымъ ученіемъ; т. н. вѣрующіе не могли занимать какую

*) Смотри часть 1-ая рисунки № 7. и № 8. стр. 67. 68.

либо должность въ играхъ театра или цирка, ни работать для украшенія храмовъ, или участвовать, какимъ бы то ни было образомъ, въ жертвоприношеніяхъ. Это однако не всегда соблюдалось, согласно Тертулліану, строго осуждавшему христіанъ, которые продавали еиміамъ для куренія передъ идолами или дѣлали изображенія языческихъ боговъ, извиняясь тѣмъ, что они имъ не поклонялись. Если кто либо, изъ послѣдователей религіи Спасителя, и занимался подобнымъ ремесломъ, то это конечно не писалось на его гробницѣ. По надписямъ видно, что между христіанами были юрисконсульты, медики, преподаватели литературы—magister ludi, фабриканты щитовъ, игральныхъ костей—tesserae lusoriae [1]), продавцы пурпура, купцы, ремесленники, отпущенники императоровъ и другихъ значительныхъ лицъ; исполнявшіе должность писцовъ—notarii, секретарей—librarii, гонцовъ—tabellarii, казначеевъ—arcarii, служителей — cubicularii и т. д. Военная служба не была запрещена вѣрующимъ; въ эпиграфическихъ памятникахъ Рима и Италіи, сказано иногда, что умершій былъ или простой солдатъ или имѣлъ извѣстный чинъ въ войскѣ, даже въ императорской стражѣ. Но надо замѣтить, что, въ языческихъ эпитафіяхъ, слово „солдатъ“ встрѣчается несравненно чаще, чѣмъ въ христіанскихъ [2]).

---

[1]) Въ христіанскихъ, равно какъ и въ языческихъ гробницахъ, не разъ находили игральныя кости; можетъ быть онѣ появились тамъ въ слѣдствіе обыкновенія, очень распространеннаго у древнихъ народовъ, класть вмѣстѣ съ тѣломъ умершаго, нѣкоторыя изъ вещей употреблявшихся имъ при жизни, или только для сравненія—часто дѣлаемаго Римлянами — земнаго существованія и его препратностей, съ игрою въ кости. Мраморныя, игорныя доски—tabellae lusoriae—точно также были открыты въ подземномъ Римѣ. Онѣ служили какъ матеріалъ для задѣлыванія отверстія, «loculus». Знаки и раздѣленія для игры и надпись одной изъ нихъ: VICTVS LEBATE ‖ LVDERE NESCIS ‖ DA LVSORI LOCV—«Ты проигралъ, встань. Ты не умѣешь играть. Уступи свое мѣсто игроку» (подразумѣвается болѣе искусному) были обращены вовнутрь гробницы. Такимъ-же точно образомъ поступали христіане при употребленіи плитъ съ языческими эпитафіями, какъ мы видѣли выше. Пять игорныхъ досокъ нашли въ катакомбахъ но не постоянно у отверстія loculus; вотъ надписи двухъ изъ нихъ: SEMPER IN HANC TABVLA HILARE LVDAMVS AMICI—«Всегда на этой доскѣ будемъ весело играть, друзья». DOMINE FRATER ILARIS SEMPER LVDERE TABVLA—«Господинъ братъ мой будемъ всегда весело играть на этой доскѣ.

[2]) Изъ 4734 христіанскихъ надгробій, только 26 принадлежатъ солдатамъ, а изъ 10050 языческихъ эпитафій, 545 указываютъ гробницы воиновъ. (Edm. Le Blant. Manuel d'épigraphie chrétienne.)

XVI.

На предметахъ, принадлежавшихъ первымъ христіанамъ и на ихъ памятникахъ, открытыхъ въ Римѣ, Италіи, на Востокѣ, въ римской Африкѣ, вообще всюду куда проникала новая религія въ раннія времена своего распространенія, находишь очень часто фигуру рыбы [1]). Появленіе этого, повидимому страннаго символа, посредствомъ котораго христіане изображали Спасителя, выражая вмѣстѣ съ тѣмъ вѣру въ Него, объясняется различнымъ образомъ.

Слѣдуетъ замѣтить, что чудесная рыба, принимающая иногда видъ дельфина, становится спасителемъ людей у древнихъ Индійцевъ [2]). Въ одной изъ книгъ Ригъ — Веды „Сатапата — Брамана,“ заключающей самую раннюю форму индійской легенды потопа, сверхъестественная рыба дѣлается покровителемъ Ману, сперва совѣтуя ему построить корабль и потомъ ведя послѣдній. Въ поэмахъ болѣе позднихъ, въ „Магабаратѣ“, рыба въ томъ-же эпизодѣ, является воплощеніемъ Брамы, а въ „Багавата—Пурапа,“—Вишну [3]). Въ халдео-вавилонской легендѣ о потопѣ, точно также, божество, подъ видомъ рыбы, становится совѣтникомъ и помощникомъ избраннаго человѣка при всеобщемъ наводненіи [4]).

Фактъ существованія, во многихъ религіяхъ Востока, миѳа Бога, воплощающагося въ рыбу, для спасенія человѣка, можетъ быть указываетъ намъ, почему христіане въ первый періодъ составленія ихъ символовъ, усвоили для выраженія своей идеи о Богѣ Спасителѣ, фигуру рыбы, но это можно объяснить еще и другимъ образомъ. Рыба, по гречески ΙΧΘΥΣ, состоитъ изъ соединенія пяти буквъ начинающихъ каждое слово слѣдующей фразы сказанной на этомъ языкѣ: Іисусъ Христосъ Сынъ Божій Спаситель—Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ.

---

[1]) G. B. de Rossi. «De Christianis monumentis IXΘΥΝ exhibentibus. Paris 1855.—Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste von I. S. Ersch und J. G. Gruber Th. 84 и 85 Leipzig, Brockhaus 1866.—Die Darstellung Jesu—Christi unter dem Bilde des Fisches von Ferdinand Becker. Breslau 1866.

[2]) Angelo de Gubernatis Zoological Mythology, or Legends of Animals 2 vols» London 1872.' Смотри также «Letture sopra la Mitologia Vedica» того-же автора Firenze 1874.

[3]) François Lenormant. Les premières civilisations, études d'histoire et d' Archéologie. Paris 1874.

[4]) Въ египетскихъ іероглифахъ, рыба также имѣла священный смыслъ.

Кто нашелъ этотъ родъ акростиха, былъ ли онъ открытъ случайно, или придуманъ вмѣстѣ со стихами, которыми александрійскіе христіане пополняли сибиллическія пророчества; образовался ли онъ самостоятельно отъ нихъ—осталось неизвѣстно. Вѣроятно, однако, что онъ явился на Востокѣ, и можетъ быть въ городѣ Александріи, гдѣ постоянно преобладала наклонность изощрять умъ подобнаго рода сближеніями, и открывать загадочныя слова и знаки таинственнаго смысла. Точно также трудно рѣшить, слѣдуетъ ли считать появленіе означеннаго акростиха единственной причиной представленія Христа подъ видомъ рыбы, или эта символическая фигура уже существовала до открытія въ словѣ ΙΧΘΥϹ первыхъ пяти буквъ, приведенной выше фразы. Надо однако замѣтить, что изображеніе рыбы показывается у христіанъ нѣсколько раньше слова ΙΧΘΥϹ, которое также часто начерчено на ихъ памятникахъ, фактъ дающій силу второму изъ высказанныхъ предположеній, т. е. что рыба какъ іероглифическій знакъ уже имѣла значеніе въ символизмѣ вѣрующихъ до составленія акростиха; послѣдній будучи вполнѣ христіанскаго характера, разумѣется, долженъ былъ способствовать распространенію этого символа Спасителя. Положительно мы знаемъ только то, что фигура рыбы является съ этимъ смысломъ на христіанскихъ памятникахъ, время которыхъ возможно съ точностью опредѣлить, ни какъ не позже послѣднихъ годовъ I-го столѣтія [1]). Въ концѣ II-го вѣка, Климентъ Александрійскій, перечисляя символическіе знаки христіанъ называетъ также и рыбу. Впослѣдствіи обстоятельство представленія Христа подъ этимъ видомъ, побудило многихъ писателей церкви сравнивать нѣкоторыя свойства рыбы съ дѣятельностію Спасителя на землѣ. Результаты этихъ усилій и мистической игры воображенія, мы тутъ повторять не будемъ, такъ какъ это не касается нашего предмета.

Одно изъ самыхъ раннихъ изображеній рыбы при условіяхъ, которыя ясно указываютъ, что ею хотѣли напомнить Христа, встрѣчается во фрескѣ, конца I-го или II-го ст-ія, изъ крипта Lucina [2]). Въ ней, какъ

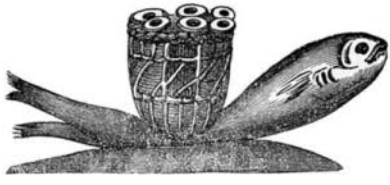
---

[1]) Тутъ разумѣется дѣло идетъ не о рыбахъ представленныхъ въ извѣстныхъ эпизодахъ жизни Спасителя, во фрескахъ и на барельефахъ саркофаговъ, ни объ изображеніяхъ этого животнаго, употребленныхъ художниками катакомбъ, какъ декоративный мотивъ, въ углахъ потолковъ и въ другихъ второстепенныхъ мѣстахъ, а исключительно объ отдѣльной фигурѣ рыбы, являющейся съ чисто символической цѣлью, всего чаще на надгробныхъ камняхъ (смотри рисунокъ № 1-й).

[2]) Смотри часть первую стр. 120 и слѣдующія,

читатель можетъ видѣть въ приложенномъ рисункѣ № 6-ой [1]), рыба плыветъ въ водѣ, неся на спинѣ корзинку, наполненную, судя по ихъ цвѣту и формѣ, того рода хлѣбами—mamphula—которые у Сиріянъ и другихъ восточныхъ народовъ,но преимущественно у Евреевъ, пекли отдѣльно отъ остальныхъ хлѣбовъ подъ золой и подносили священникамъ. Пространство краснаго цвѣта [2]) должно изображать сосудъ, наполненный

Рис. 6.



виномъ, находящійся въ коробѣ: послѣдній сплетенъ ихъ ивы, какъ тѣ корзины, употребляемыя Евреями, Греками и Римлянами, при жертвоприношеніи и въ послѣдствіи христіанами, на братскихъ трапезахъ (agape). Въ этомъ сюжетѣ, повторенномъ два раза на стѣнѣ между двумя loculus, все имѣетъ священный характеръ и время фрески, передающей его, опредѣляется столько-же стилемъ самой живописи и окружающими её, чисто христіанскими памятниками, сколько и исторіей того подземелья, въ которомъ она была открыта. Едвали, потому, можно сомнѣваться, что тутъ передъ нашими глазами одна изъ первыхъ попытокъ христіанъ, можетъ быть апостольскаго періода, выразить символически идею принесенія въ жертву Спасителемъ своей крови и тѣла, для искупленія рода человѣческаго.

Особенно въ крестильницахъ часто является рыба и тутъ она вполнѣ на своемъ мѣстѣ, такъ какъ обращеніе въ религію Христа совершается посредствомъ крещенія водою, элементомъ рыбы.

Въ концѣ или при заключеніи многихъ эпитафій написано ΙΧΘΥϹ; иногда буквы этого слова поставлены одна подъ другой, въ началѣ каждой строки надписи. На одной надгробной плитѣ [3]) подъ литерами D. M.

---

[1]) Заимствованъ изъ сочиненія G. B. de Rossi, Roma Sotterranea Cristiana T. I.

[2]) Въ приложенномъ рисункѣ это мѣсто означено темнѣе.

[3]) Она была открыта въ ватиканскомъ холмѣ въ 1841-мъ г. и находится теперь въ Музеѣ Кирхеровомъ въ Римѣ.

—diis manibus—раздѣленными вѣнкомъ, вырѣзаны двѣ рыбы по обѣ стороны якоря и слова „ΙΧΘΥΣ ΖΩΝΤΩΝ“ т. е. „рыба живыхъ“. Памятникъ этотъ, судя по общему его характеру, по формамъ его буквъ, слѣдуетъ отнести къ періоду гоненій. Его символическія фигуры равняются слѣдующей фразѣ: „Іисусъ Христосъ Сынъ Божій, Спаситель живыхъ“ т. е. вѣрующихъ. Якорь выражаетъ тутъ надежду на Бога Спасителя, изображеннаго рыбой, и соединеніе этихъ двухъ символовъ, нерѣдко являющихся возлѣ эпитафій и на колечныхъ камняхъ, составляетъ іероглифическій знакъ воскликновеній: SPES IN CHRISTO; SPES IN DEO; SPES IN DEO CHRISTO—„надежда на Христа, надежда на Бога—Христа“—также очень обыкновенныхъ въ надгробіяхъ. Когда якорь, въ подобныхъ примѣрахъ, имѣетъ видъ креста, то тутъ очевидно, желаніе напомнить искупительную жертву Спасителя.

Особенно на предметахъ носимыхъ первыми христіанами, к. н. на кольцахъ, часто вырѣзана рыба; фигуры ея различной величины изъ металловъ, стекла, перламута, слоновой кости и другихъ, болѣе или менѣе дорогихъ, матеріаловъ, были открыты въ значительномъ количествѣ въ Римѣ, въ катакомбахъ и на поверхности земли. По отверзстію, сдѣланному обыкновенно въ томъ мѣстѣ, гдѣ приходится глазъ животнаго, видно, что первые христіане носили эти предметы на себѣ, какъ впослѣдствіи кресты и вѣроятно получали ихъ въ минуту принятія новой вѣры. Набожныя воскликновенія написаны иногда на этихъ амулетахъ, т. н. на небольшой бронзовой рыбѣ начерчено слово CϢCAIC спаси—что соотвѣтствуетъ фразѣ: „Іисусъ Христосъ Сынъ Божій спаси насъ“. Въ сценѣ изцѣленія параличнаго, въ барельефѣ одного римскаго саркофага, спинка кровати больнаго имѣетъ форму рыбы, и въ этой особенности нетрудно угадать намекъ на Христа, какъ изцѣлителя и Спасителя. Слѣдующее символическое изображеніе, въ которомъ также является рыба, вырѣзано на колечномъ камнѣ христіанскаго происхожденія: змѣй искуситель, держа яблоко во рту, представленъ возлѣ Адама и Евы, стоящихъ въ униженіи на колѣняхъ. Фигура человѣка, упирающагося ногами на рыбу, нагибается передъ ними протягивая къ нимъ руки, какъ бы для того, чтобы поднять ихъ; это можетъ быть обѣщаніе искупленія Спасителемъ. Возлѣ видны якорь и Ноевъ Ковчегъ, символы надежды и будущаго воскресенія.

Также очень темный символическій смыслъ представляетъ фигура

рыбы, подъ тѣмъ растеніемъ съ семью висящими плодами [1]), которое, какъ мы увидимъ ниже, въ сценѣ отдыхающаго Іоны, составляетъ кровлю надъ его головой. Подобно пророку, выброшенному чудовищемъ послѣ трехъдневнаго пребыванія въ его чревѣ, Спаситель оставался три дня въ землѣ передъ воскресеніемъ.

Различнаго рода измѣненія и пополненія дѣлались христіанами, когда они словомъ ΙΧΘΥC напоминали Христа, иногда σωτηρ т. е. Спаситель, писалось вполнѣ, иногда буква C выпускалась или замѣнялась другою, т. н. на христіанскомъ колечномъ камнѣ, неизвѣстнаго происхожденія [2]), по обѣимъ сторонамъ крестовиднаго якоря, въ томъ мѣстѣ гдѣ обыкновенно изображены рыбы, написаны слѣдующія пять греческихъ буквъ ΙΧΘΥΚ. Тутъ послѣдняя изъ нихъ K замѣняетъ C, и вѣроятно фразу хотѣли окончить не какъ обыкновенно словомъ—σωτηρ—Спаситель, а Κυριος—владыка, господинъ [3]). На золотомъ обручѣ другаго кольца [4]), по мнѣнію G. B. de Rossi, скорѣе III-го, чѣмъ IV-го столѣтія, [5]), бѣлою эмалью изображена продолговатая рыбка, между литерами ΧΘ и ΥC. Тутъ символъ Спасителя замѣняетъ первую букву ΙΧΘΥC, вѣроятно съ намѣреніемъ еще сильнѣе обозначить мысль, что рыба есть Іисусъ, соединивъ вмѣстѣ фигуру и слово. Иногда къ ΙΧΘΥC присоединена буква N что означаетъ νικα т. е. онъ побѣдилъ.

Съ торжествомъ церкви прекращается почти совершенно изображеніе Спасителя подъ видомъ рыбы: это былъ символъ временъ гоненій. Христіанскіе писатели, первыхъ трёхъ столѣтій, к. н. Климентъ Александрійскій, Оригенъ, Тертулліанъ, говорятъ о рыбѣ не открывая однако ея значеніе, которое должно было оставаться тайнымъ; напротивъ, писатели церкви съ IV-го вѣка объясняютъ смыслъ этой фигуры. Повтореніе ея, на христіанскихъ памятникахъ, продолжалось послѣ Константина, вслѣдствіе привычки, по традиціи, еще лѣтъ полтораста, въ Римѣ [6]); въ провинціяхъ нѣсколько дольше. Бо́льшая часть надгробій, со

---

[1]) Это изображеніе встрѣчается всего одинъ разъ на обломкѣ стекляннаго сосуда съ золотыми фигурами. (Vetri ornati di figure in oro di Raffaele Garrucci d. b. d G. Roma 1864.)

[2]) Онъ былъ пріобрѣтенъ мною въ Константинополѣ.

[3]) По мнѣнію G. B. de Rossi выраженному въ частномъ письмѣ ко мнѣ.

[4]) Оно было найдено въ окрестностяхъ Рима и принадлежитъ теперь графу Григорію Строгонову.

[5]) G. B. de Rossi. Bullettino di Archeologia cristiana Anno 1873. p. 76—76.

[6]) Послѣдній примѣръ изображенія рыбы возлѣ эпитафіи съ выставленнымъ числомъ, относится къ 400-му году. Этотъ эпиграфическій памятникъ былъ от-

словомъ ΙΧΘΥΣ или рыбой, были открыты въ катакомбахъ, а не на поверхности земли; гробницы внѣ ипогеевъ, устраивались въ Римѣ, преимущественно послѣ торжества церкви. Возлѣ христіанскихъ эпитафій, открытыхъ въ Галліи, которыя почти всѣ принадлежатъ къ III-му и послѣдующимъ вѣкамъ, этотъ символъ представленъ очень рѣдко. Точно также онъ является на глиняныхъ лампахъ, а не на бронзовыхъ; вторыя, новѣе первыхъ.

Рыбами изображали также христіане и самихъ себя. Іисусъ и Апостолы въ твореніяхъ отцовъ церкви, иногда сравнены съ рыболовами [1]); поэтому, воображенію послѣдователей новой религіи, принявшіе её, представлялись какъ рыбы, взятыя въ сѣти вѣры. У Климента Александрійскаго и у Тертулліана, христіане названы рыбами—pisces, или дѣтьми рыбы—pisciculi, т. е. дѣтьми Христа, рожденными въ водѣ крещенія. „Какъ рыба не можетъ жить внѣ воды", сказалъ Тертулліанъ [2]), „такъ мы, вѣрующіе, не можемъ спастись безъ воды крещенія". Эта мысль очень часто выражена фигуративно, въ христіанскомъ искусствѣ; рыба является возлѣ надписей и во фрескахъ катакомбъ или пойманная на удочку рыболовомъ или въ сѣтяхъ; т. н. подлѣ одной эпитафіи вырѣзанъ крестообразный якорь, отъ котораго идетъ удочка, а на концѣ ея рыба. Она изображена на другомъ подобномъ-же памятникѣ, плывущей къ монограммѣ Христа, какъ символъ вѣрующаго, стремящагося къ Спасителю. Фигура рыбы, несущая во рту хлѣбъ, раздѣленный на поверхности крестомъ—decussatus,—встрѣчающаяся на надгробныхъ камняхъ, есть христіанинъ, вкушающій Евхаристію, а двѣ рыбы, по обѣ стороны крестовиднаго якоря, вырѣзанныя возлѣ эпитафій, но чаще на колечныхъ камняхъ, означали по всей вѣроятности, супруговъ, указывая, на гробницѣ ихъ мѣсто покоя, а на кольцѣ—вступленіе въ бракъ, подъ покровительствомъ надежды и вѣры [3]). Изобра-

---

крытъ въ катакомбѣ SS. Quarti—e—Quinti недалеко отъ «via Latina». G. B. de Rossi. Inscriptiones chr. urb. Rom. T. I. p. 210.

[1]) Спаситель, какъ мы это увидимъ дальше, представленъ, въ христіанскомъ искусствѣ, подъ видомъ рыбака, но очень рѣдко.

[2]) De Baptismo.

[3]) Иногда впрочемъ, повтореніе на томъ-же памятникѣ фигуры рыбы, сдѣланное для симметріи съ цѣлію удовлетворять художественный вкусъ—что было главной заботой мастеровъ классическаго міра, даже и въ предѣлахъ строгаго символизма—могло означать Спасителя; н. п. на надгробной плитѣ, описанной выше,

женіе христіанъ рыбами, не прекращается послѣ торжества церкви и продолжается почти всѣ средніе вѣка, сохраняя, иногда, вполнѣ катакомбный характеръ; т. н. въ крестильницѣ города Аквилеи IX-го ст-ія видно распятіе, окруженное виноградной лозой [1]), на вѣтвь которой, рыба взята какъ на удочку. Не всегда однако, можно считать христіанскими памятниками колечные камни съ фигурами рыбъ; язычники точно также употребляли украшенія подобнаго рода: въ Помпеѣ и въ Геркуланумѣ, были открыты кольца, съ вырѣзанными на нихъ рыбами, птицами, съ вѣтками въ клювѣ и т. д. Слѣдовательно, не будучи соединена съ другимъ христіанскимъ знакомъ или словомъ ΙΧΘΥΣ, рыба на кольцѣ не можетъ служить доказательствомъ христіанскаго происхожденія его [2]).

На сосудахъ, употребляемыхъ для сохраненія воды, точно также довольно часто изображали у христіанъ рыбу. Въ этомъ слѣдуетъ видѣть не одно продолженіе художественнаго пріёма, очень обыкновеннаго въ классическомъ мірѣ, украшать предметъ фигурами напоминавшими его назначеніе. Рыба была какъ нельзя болѣе на своемъ мѣстѣ возлѣ воды, не только потому что, это ея элементъ, но она также напоминала вѣрующему воду крещенія, столько-же неизбѣжную для его спасенія, сколько вода необходима для жизни. Очищеніе отъ грѣховъ не разъ сравнено въ святомъ писаніи съ умовеніемъ, а вѣра—съ источникомъ. Подъ вліяніемъ этихъ сближеній, фонтаны, находившіеся у христіанъ, передъ входомъ въ базилики, посреди̇нѣ atrium, у которыхъ вступающіе въ храмъ умывали лицё и руки, были окружены изображеніями, фигурами, надписями [3]) выражавшими эти мысли. Точно также, по повелѣнію Константина, общественные фонтаны, новой столицы имперіи, основанной имъ, были украшены подобнымъ-же образомъ.

гдѣ самая надпись ΙΧΘΥΣ ΖΩΝΤΩΝ, ясно указываетъ, что обѣ рыбы являются символомъ Христа.

[1]) Смотри выше символическое значеніе ел.

[2]) Небольшая рыбка, изъ горнаго кристалла, была открыта въ Помпеѣ въ 1869 г. (Giornale degli scavi di Pompei, Settembre, Ottobre. 1869. p. 278). Въ языческихъ гробницахъ, находили иногда рыбы изъ различныхъ матеріаловъ.

[3]) Самая обыкновенная изъ нихъ была: «Омой не только свое лицё, но и грѣхи».

XVII.

Рыбы, изображенныя въ катакомбахъ и на саркофагахъ, очень часто имѣютъ фигуру дельфиновъ. Въ древнемъ мірѣ существовало мнѣніе, что дельфины питаютъ къ людямъ дружескія чувства [1]), предостерегая плавателей въ минуту опасности, возвѣщая имъ своимъ появленіемъ приближеніе бури [2]), указывая подводные камни и мели, сохраняя тѣла потонувшихъ людей, заботясь о ихъ погребеніи, помогая рыбакамъ ловить рыбу, загоняя её въ ихъ сѣти и т. д. [3]) Дельфинъ былъ потому животнымъ почти священнымъ въ мірѣ классическомъ; ловить и убивать его считалось величайшимъ варварствомъ. Если въ этомъ повѣріи можно видѣть отраженіе религіознаго миѳа, составившагося въ отдаленной древности, то самыя свойства дельфина, какъ нельзя лучше помогали продолженію его среди Грековъ и Римлянъ. Въ самомъ дѣлѣ, этотъ житель водъ, неопасный для человѣка, тихо и плавно оборачивающійся на поверхности лазурныхъ волнъ Средиземнаго моря, развлекая однобразную жизнь плавающихъ, слѣдуя за ними и забавляя ихъ своими быстрыми прыжками, представляется воображенію скорѣе существомъ добрымъ, кроткимъ, чѣмъ зловреднымъ. Вслѣдствіе этого, въ древнемъ мірѣ, дельфинамъ приписывали многіе благородные инстинкты; предполагали въ нихъ, напримѣръ, чувствительность къ музыкѣ. Въ баснословномъ похожденіи Лессбосскаго поэта Аріона, брошеннаго въ море съ корабля спутниками и спасеннаго дельфиномъ, который былъ привлеченъ звуками его лиры и гармоническимъ пѣніемъ, отразилось это повѣрье.

Почти постоянно, когда художники классическаго міра хотѣли напомнить или символически изобразить море, то избирали фигуру дельфина. Это былъ также одинъ изъ любимыхъ декоративныхъ мотивовъ греко-римскаго искусства; мы встрѣчаемъ очень часто дельфиновъ, соединенныхъ съ якоремъ или трезубцемъ на саркофагахъ изъ мрамора и обожжен-

---

[1]) Объ этомъ говоритъ даже и Плиній.

[2]) Итальянскіе рыбаки до сихъ поръ того мнѣнія что дельфины показывающіеся на поверхности моря являются вѣстниками непогоды.

[3]) Stephani. Compte-rendu de la commission Impériale archéologique pour l'année 1864 St. Pétersbourg 1865.

ной глины, во фрескахъ, на колечныхъ камняхъ и другихъ памятникахъ. Дельфина представляли также нерѣдко съ сидящимъ на немъ мальчикомъ или амуромъ, возлѣ богини Венеры, и отдѣльно, к. н. на греческихъ вазахъ и монетахъ. Подобнаго рода сюжеты, являются въ искусствѣ Грековъ, послѣ Александра Великаго и переходятъ къ Римлянамъ. Формы дельфина особенно хорошо передаются пластикой; всѣмъ извѣстна античная мраморная статуя [1]) мальчика обнявшагося съ дельфиномъ, равно какъ и небольшой изящный бронзовый канделабръ [2]), открытый въ Помпеѣ и состоящій изъ граціознаго соединенія маленькаго амура, сидящаго верхомъ на дельфинѣ, который держитъ во рту полипа, поднимая туловище и упираясь головою на раковину. Во фрескахъ, сохранившихся въ Помпеѣ, дельфины неизбѣжно являются во всѣхъ многочисленныхъ сценахъ, происходящихъ на морѣ [3]).

Желая представить Христа подъ фигурой рыбы, вѣрующіе очень часто давали ей форму дельфина; отчасти, вѣроятно потому что это животное, въ мірѣ греко-римскомъ, считалось другомъ человѣка, но также и повторяя, по привычкѣ, изображеніе, очень любимое людьми классическаго образованія и обыкновенное въ ихъ искусствѣ. Въ первыхъ примѣрахъ появленія символической рыбы не видно однако намѣренія представить дельфина, и только въ концѣ II-го столѣтія, послѣдній начинаетъ показываться, при условіяхъ позволяющихъ принять его за іероглифъ Сына Божьяго. Поэтому, въ изображеніи вѣрующими Христа подъ видомъ рыбы, слѣдуетъ скорѣе видѣть отраженіе миѳовъ религій Востока, гдѣ рыба, какъ мы сказали выше, избавляетъ смертнаго отъ гибели, а не заимствованіе у міра классическаго, въ которомъ дельфинъ играетъ роль покровителя людей, такъ какъ послѣдній является въ христіанскомъ символизмѣ позже рыбы.

Подъ фигурой дельфина является Спаситель среди группы символовъ, украшающихъ замѣчательную бронзовую христіанскую лампу IV-го ст-ія открытую недавно около Рима, въ Porto. Она имѣетъ форму лодки—что какъ мы видѣли есть церковь—высокую корму ея вѣнчаетъ монограмматическій крестъ, на вершинѣ котораго сидитъ голубь—эмблема мира. Нижняя оконечность этого орудія искупленія, вонзается въ

---

[1]) Она находится теперь въ музеѣ города Неаполя.

[2]) Тамъ-же.

[3]) Helbig. Untersuchungen über die campanische Wandmalerei. Leipzig 1873.

голову грифа, держащаго въ клювѣ яблоко (древа познанія добра и зла) и изображающаго змѣя искусителя. На носу лодки виденъ дельфинъ, символъ Христа, несущій во рту хлѣбъ *) (Евхаристію). Тутъ, безъ сомнѣнія, представлено, вполнѣ іероглифически, грѣхопаденіе нашихъ прародителей, искупленіе Спасителемъ и торжество его надъ демономъ. Намѣреніе придать христіанскій смыслъ дельфину, проявляется въ слѣдующемъ изображеніи на агатѣ, украшавшемъ золотое кольцо, открытое въ послѣднее время въ гробницѣ Адемара, епископа Ангулемскаго, умершаго въ 1101-мъ году. На этомъ рѣзномъ камнѣ, не безъ артистическаго вкуса и очень живо, представленъ дельфинъ обвивающійся вокругъ копья трезубца, держа во рту предметъ трудно опредѣляемый, по всей вѣроятности полипа, соединеніе повторяющееся и въ другихъ произведеніяхъ классическаго искусства. По мнѣнію G. B. de Rossi, означенный памятникъ принадлежитъ къ послѣднему періоду цвѣтущаго состоянія римскаго художества, т. е. ко времени Антониновъ. Нѣтъ ничего страннаго въ томъ, что подобное кольцо носилъ на пальцѣ епископъ Ангулемскій, такъ какъ въ средніе вѣка очень любили украшать античными камеями и рѣзными камнями — не взирая на миѳологическіе сюжеты, представленные на нихъ — дароносицы, переплеты церковныхъ книгъ, ковчеги, въ которыхъ хранили мощи и другіе предметы, употребляемые при богослуженіи. Христіанскій знакъ, отмѣчающій это кольцо, состоитъ въ томъ, что возлѣ дельфина вырѣзана, не столь искусною рукою, небольшая рыбка, плывущая по одному съ нимъ направленію. Фигура эта не встрѣчается у язычниковъ въ другихъ многочисленныхъ примѣрахъ изображенія дельфина, обвивающагося кругомъ якоря, весла или древка трезубца, мотивъ орнаментаціи, очень любимый Греками и Римлянами. Притомъ рыба эта, являясь тутъ, противорѣчитъ художественнымъ пріемамъ классическаго искусства, въ которомъ, произведенія подобнаго рода, имѣютъ постоянно извѣстную полноту и оконченность, такъ что одна фигура пополняетъ другую и всѣ части сочиненія артистически вяжутся между собою, дѣлаясь взаимно необходимыми. Такой связи мы не видимъ между дельфиномъ съ его трезубцемъ и рыбой, присоединенной къ нему; не безъ основанія можно потому предположить, что она была прибавлена впослѣдствіи, какъ

*) Дельфины съ хлѣбами во рту вырѣзаны иногда на плитахъ возлѣ эпитафій.

указываетъ самое положеніе ея, и вѣроятно новообращеннымъ, желавшимъ освятить предметъ, уже принадлежавшій ему, знакомъ новой вѣры и пополнить изображеніе, имѣвшее значеніе въ христіанскомъ символизмѣ, представленіемъ себя подъ фигурой рыбы возлѣ дельфина, воскрешавшаго Спасителя въ его памяти.

Такъ какъ якорь и трезубецъ напоминаютъ нѣсколько крестъ, и были у первыхъ христіанъ скрытыми знаками его, находясь иногда въ такихъ мѣстахъ гдѣ обыкновенно ставили монограмму Христа, то символъ Спасителя, рыба, обвивающаяся кругомъ одного изъ нихъ, на таинственномъ языкѣ вѣрующихъ, означала распятаго Сына Божьяго. Слово ΙΧΘΥΣ, написанное на рѣзномъ колечномъ камнѣ [1]) возлѣ дельфина, сплетеннаго съ якоремъ, ясно указываетъ значеніе этой фигуры. Она всего чаще попадается на кольцахъ, фактъ объясняющійся тѣмъ, что христіане, представляя символически догматы своей религіи на предметахъ, постоянно находившихся передъ глазами непосвященныхъ, должны были выбирать сюжеты обыкновенные въ классическомъ художествѣ, не возбуждавшіе вниманія язычниковъ. Но опредѣлить время этихъ памятниковъ, равно какъ и христіанское происхожденіе ихъ, если они не были открыты въ гробницахъ вѣрующихъ, довольно трудно. Надо однако замѣтить, что стиль рѣзьбы фигуръ, являющихся на нихъ, почти всегда указываетъ на хорошую эпоху классическаго искусства. Сюжеты подобнаго рода, встрѣчаются также и въ катакомбахъ; т. н. въ кладбищѣ Каллиста, во фрескѣ конца II-го или начала III-го ст-ія среди символическихъ сценъ, представленъ дельфинъ [2]) обвивающійся вокругъ копья трезубца — какъ читатель можетъ видѣть въ приложенномъ рисункѣ № 7-ой [3]). Соединеніе якоря съ дельфиномъ могло по мнѣнію нѣкоторыхъ археологовъ, напоминать также вѣрующаго обнимающаго крестъ. Очень легко можетъ быть, что эта фигура употреблялась, въ томъ и въ другомъ смыслѣ, въ первый періодъ распространенія христіанства, когда значеніе символическихъ изображеній не успѣло установиться и окончательно опредѣлиться, когда каждый вѣрующій могъ придавать имъ смыслъ, соотвѣтствующій направленію его религіозныхъ чувствъ и

---

[1]) Онъ находится теперь въ Кирхеровомъ музеѣ въ Римѣ.

[2]) На такомъ мѣстѣ и при такой обстановкѣ, что его нельзя принять единственно украшеніемъ.

[3]) Заимствована изъ сочиненія G. B. de Rossi. Roma Sotterranea cristiana T. II.

стремленій. То-же самое можно сказать и про другіе христіанскіе символы; при своемъ появленіи, они разумѣется не выражали такъ положительно и опредѣленно идеи, сдѣлавшіяся сущностію ихъ впослѣдствіи.

Дельфинъ является, иногда, при условіяхъ, не допускающихъ предположенія, что имъ хотѣли напомнить Спасителя, т. н. возлѣ нѣкоторыхъ эпитафій вырѣзана монограмма Христа, между двумя плывущими къ

Рис. 7.



ней дельфинами; это конечно праведные стремящіеся къ Спасителю. Также вѣрующіе и вѣроятно супруги, погребенные въодной гробницѣ, представлены подъ видомъ дельфиновъ, каждый возлѣ якоря на обѣихъ оконечностяхъ длинной плиты находившейся у отверстія loculus. Въ барельефахъ языческихъ саркофаговъ, изображены, иногда отдѣльно или вмѣстѣ съ различными морскими орудіями, плывущіе дельфины, что какъ извѣстно, было въ древнемъ мірѣ символомъ переселенія душъ умершихъ на счастливые острова. Рыба у Римлянъ, была эмблемой благополучнаго плаванія и, являясь на ихъ гробницахъ, могла означать счастливо оконченный путь жизни. На этомъ-же основаніи, вѣроятно, слово ΙΧΘΥΣ, т. е. рыба, вырѣзано на драгоцѣнномъ камнѣ [1]) возлѣ фигуры Меркурія, провожатаго душъ умершихъ. Дельфины, плывущіе въ запуски, встрѣчаются на христіанскихъ саркофагахъ, т. н. въ барельефѣ мраморной гробницы, какъ видно по ея надписи 353-го г. [2]) вырублены восемь плывущихъ дельфиновъ. По мнѣнію G. B. de Rossi, памятникъ этотъ вышелъ изъ мастерской языческаго скульптора и былъ пріобрѣ-

[1]) Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste J. S. Ersch, und J. G. Gruber T. 84.

[2]) J. B. de Rossi. Inscriptiones chr. urb. Rom. sept. saec. antiq. T. I. №. 118.

тенъ христіаниномъ. Въ подобныхъ случаяхъ, вѣрующіе выбирали гробницы съ фигурами на сколько возможно менѣе языческаго характера *).

Продолженіе убѣжденія, существовавшаго въ античномъ мірѣ, что дельфинъ питаетъ дружескія чувства къ людямъ, проявляется, у христіанъ, въ изображеніи, рядомъ съ катакомбной эпитафіей, этого животнаго, возлѣ фигуры сердца и голубя съ оливковой вѣткой; а слѣды повѣрья, будто бы дельфины заботятся о погребеніи потонувшихъ, замѣтны въ томъ, что разсказываютъ о смерти мученика Луціана, тѣло котораго, брошенное въ море, было вынесено на берегъ дельфиномъ для преданія землѣ.

Археологъ восемнадцатаго столѣтія, Boldetti, нашелъ въ одной христіанской гробницѣ подземнаго Рима, небольшую заострённую у одной оконечности палочку, вѣроятно stilus, т. е. инструментъ, употребляемый у древнихъ для писанія. Ручка его, въ этомъ примѣрѣ, имѣетъ фигуру дельфина; послѣдній былъ у Римлянъ также и эмблемой скорости въ слѣдствіе способности его плыть необыкновенно быстро. Вѣроятно stilus этотъ принадлежалъ notarius, т. е. одному изъ стенографовъ или копіистовъ Рима античнаго, писавшихъ особенными сокращенными знаками. У христіанъ обязанность ихъ была записывать подробности допроса и смерти мучениковъ. Присутствуя при судѣ и казни ихъ, они съ большою точностію и почти всегда тайно, отмѣчали все происходившее при этомъ, в. н. вопросы дѣлаемые вѣрующимъ, отвѣты и послѣднія слова ихъ. Краткое жизнеописаніе присоединялось обыкновенно къ разсказу мученичества. Во время гоненія Діоклеціана, при истребленіи христіанскихъ архивовъ Рима погибла большая часть этихъ документовъ, называемыхъ дѣяніями мучениковъ; немногіе дошли до насъ, но не всѣ заслуживаютъ полнаго довѣрія, такъ какъ нѣкоторые изъ нихъ составлены послѣ торжества церкви, даже въ средніе вѣка.

*) Встрѣчаются и другіе саркофаги подобнаго рода, о которыхъ мы будемъ говорить въ 3-й части этого сочиненія, въ отдѣлѣ христіанскаго искусства.

XVIII.

Фигура рыбы у первыхъ христіанъ, какъ мы уже видѣли, была іероглифомъ Спасителя, она потому сдѣлалась также и символомъ Евхаристіи, т. е. св-го причастія; питаться ею значило принимать участіе въ этомъ таинствѣ. У писателей церкви и въ эпиграфическихъ памятникахъ, Евхаристія не разъ въ переносномъ смыслѣ, названа рыбой.—Въ греческой эпитафіи конца II-го ст-ія, сочиненной для собственной гробницы Abercius,—который былъ, по всей вѣроятности, епископъ города Іераполиса во Фригіи—онъ, называя себя ученикомъ пастыря святаго, говоритъ о божественной рыбѣ, придавая ей евхаристическое значеніе. Въ другой [1]) также греческой надписи III-го вѣка [2]), христіанинъ, по имени Pectorius на могилѣ своихъ родителей, приглашаетъ, въ мистическихъ выраженіяхъ, вкусить, съ чистотою сердца, рыбу. Начальныя буквы первыхъ пяти стиховъ этого замѣчательнаго памятника, составляютъ акростихъ ΙΧΘΥΣ и слово это повторено нѣсколько разъ въ его текстѣ. Святой Августинъ говоритъ [3]) о рыбѣ въ такомъ смыслѣ, что рѣчь его не была бы понята христіанами Африки, если бы между ними не существовало обыкновенія означать, дары Евхаристіи, этимъ таинственнымъ словомъ. Слѣдовательно нельзя сомнѣваться въ томъ, что рыба представленная въ катакомбахъ, при извѣстныхъ условіяхъ, к. н. въ блюдѣ, отдѣльно или вмѣстѣ съ хлѣбами, на стоянѣ, кругомъ котораго сидятъ вѣрующіе, является символомъ Евхаристіи.

Сколько до сихъ поръ извѣстно, самая ранняя сцена подобнаго рода написана на стѣнѣ, въ катакомбѣ Домитиллы. Фреска эта [4]), къ нес-

---

[1]) Martigny. Des Symboles dans l' antiquité chrétienne. Macon. 1856.

[2]) Она была открыта въ 1839-мъ г. около города Autun, римскаго Augustodunum, во Франціи, департаментъ Соны—и—Луары.

[3]) De Confessione t. XIII. 23.

[4]) Мѣсто гдѣ она находится было описано въ первой части (см. часть I-ая стр. 139 и слѣд-я). Новѣйшія открытія, произведенныя G. B. de Rossi, послѣ изданія I-ой части этого сочиненія, въ катакомбѣ Домитиллы, Bullettino di archeologia cristiana ann. 1874—1875), подтвердили уже высказанное, римскимъ археологомъ, предположеніе—основанное на предшествовавшихъ розысканіяхъ—что въ подземномъ кладбищѣ этомъ, должны находиться гробницы христіанъ, принадлежавшихъ къ императорской фамиліи Флавіевъ. Но далеко отъ богатаго иногда, (см. часть I-ая стр.

частію сильно попорченная, очень напоминаетъ своимъ стилемъ образчики живописи перваго вѣка имперіи, дошедшіе до насъ отъ Римлянъ и современные имъ, что подтверждается во первыхъ: другими окружающими её памятниками, имѣющими также характеръ первоначальныхъ произведеній христіанскаго искусства, а во вторыхъ: исторіей того иипогея гдѣ она была открыта, и образованіе котораго слѣдуетъ отнести къ первымъ годамъ распространенія новой религіи въ Римѣ. Вотъ что изображаетъ она, двѣ особы, какъ кажется мужскаго пола, хорошо задрапиро-

142), въ которомъ нашли стѣнную живопись конца I-го или начала II-го ст-ія и обломки дорогихъ саркофаговъ, явились на свѣтъ развалины базилики послѣднихъ годовъ IV-го ст-ія, построенной, какъ это постоянно дѣлалось въ вѣка, слѣдовавшіе за торжествомъ церкви, надъ могилами особенно уважаемыхъ святыхъ. Въ этомъ примѣрѣ церковь была воздвигнута надъ мѣстомъ погребенія мучениковъ Нерея и Ахиллея, служителей (cubiculatii) племянницы Тита Флавія Клеменса; тутъ-же, по близости должна находиться гробница Ауреліи Петронилды, родственницы фамиліи Флавіевъ. Предположеніе основанное на томъ, что въ плоской нишѣ богатаго arcosolium, открытаго подъ абсидой базилики, представлена во фрескѣ середины IV-го ст-ія Петронилла, ведущая въ рай христіанку по имени Венеранда (Veneranda); (описаніе этой сцены будетъ сдѣлано ниже въ отдѣлѣ Ogante см. гл. XIX-ую). Послѣдняя отдавъ себя подъ покровительство Петронилды, какъ видно изъ сюжета этой живописи, должна была, разумѣется, устроить себѣ гробницу недалеко отъ мѣста покоя означенной святой, согласно обыкновенію христіанъ того времени—выкапывать могилы какъ можно ближе къ мощамъ мучениковъ, чтобы пользоваться защитой ихъ. Подъ алтаремъ базилики, стоявшей надъ иипогеемъ Домитиллы, нашли гробницы Нерея и Ахиллея, какъ указываетъ объяснительная надпись въ стихахъ, сдѣланная папой Дамазомъ, въ честь этихъ героевъ вѣры. Тѣла ихъ, разумѣется, не находятся болѣе въ катакомбахъ; они были унесены, равно какъ и мощи другихъ мучениковъ, въ эпоху оставленія подземныхъ кладбищъ, когда святыни ихъ не могли болѣе оставаться на своемъ первоначальномъ мѣстѣ, не подвергаясь осквернению варваровъ, опустошавшихъ окрестности Рима. На одной изъ бѣлыхъ мраморныхъ колоннъ, поддерживавшихъ небольшой навѣсъ или балдахинъ, надъ престоломъ, виденъ барельефъ очень грубой работы, конца IV-го или начала V-го ст-ія, изображающій христіанина въ длинной туникѣ, привязаннаго, соединенными на спинѣ руками, къ кресту, кончающемуся фигурой вѣнка; воинъ въ коротной туникѣ и хламидѣ, поднимаетъ небольшой мечъ, скорѣе родъ ножа, намѣреваясь поразить мученика; имя Acilleus (вмѣсто Achilleus) вырѣзанное подъ этой сценой, объясняетъ ея значеніе. По осколкамъ другой мраморной колонны, можно заключить, что её также украшалъ барельефъ, вѣроятно представлявшій мученическую смерть Нерея. Не далеко отъ этихъ историческихъ гробницъ G. B. de Rossi прочелъ на плитѣ Ioculus слѣдующія имена, написаныя по гречески очень красивыми буквами, шрифтомъ II-го ст-ія: «Flavius Sabinus» и сестры его «Titiana». Тутъ, согласно римскому археологу, были похоронены потомки, во второмъ поколеніи, старшаго брата императора Веспасіана—Тита Флавія Сабина.

ванныя, сидятъ на красивомъ ложѣ; одна изъ нихъ, съ оживленнымъ лицомъ, обращается къ другой, какъ бы разговаривая; передъ ними стоитъ столъ изящной формы на трёхъ ногахъ—tripodes—употребляемый у древнихъ Римлянъ для постановки блюдъ во время обѣда; на нёмъ лежитъ рыба, окруженная тремя небольшими хлѣбами. Третья фигура, также мужчина, вѣроятно служитель, несетъ что-то къ столу, но нельзя опредѣлить какой именно предметъ, потому что въ этомъ мѣстѣ штукатурка отвалилась. Вся сцена напоминаетъ погребальные банкеты [1]) являющіеся иногда на могильныхъ памятникахъ Грековъ и Римлянъ, на столбахъ (stèles funéraires) и на вазахъ. Въ ней мало условнаго, но замѣтна попытка и импровизація; едвали можно сомнѣваться въ томъ, что это одно изъ первыхъ произведеній христіанскаго искусства; но что хотѣли представить имъ? небесное-ли пиршество съ цѣлію выразить надежду, что погребенные тутъ находятся въ вѣчномъ блаженствѣ, или семейную трапезу, въ которой умершіе являются пирующими вмѣстѣ съ живыми, среди земной обстановки, въ кругу своихъ родныхъ, сюжетъ, встрѣчающійся иногда въ ипогеяхъ и на погребальныхъ монументахъ древнихъ Римлянъ, и перенятый въ этомъ случаѣ христіанами. Послѣднее предположеніе вѣроятнѣе, потому что банкеты праведныхъ изображены совершенно инымъ образомъ въ катакомбахъ. Какъ бы то ни было, нельзя отвергать евхаристическаго характера всей картины, выраженнаго рыбой и хлѣбами, и если это погребальная трапеза христіанъ апостольскихъ временъ, то одушевленная идеями означеннаго таинства [2]).

Другой, дошедшій до насъ, примѣръ изображенія Евхаристіи подъ фигурой рыбы, въ которомъ проявляется уже гораздо больше установленнаго и догматическаго, чѣмъ въ сценѣ описанной выше, мы находимъ во фрескѣ конца II-го или начала III-го ст-ія изъ катакомбы Каллиста. Тутъ, какъ читатель можетъ видѣть въ приложенномъ рисункѣ № 8-й [3]), представленъ треножникъ, на немъ рыба въ блюдѣ и хлѣбъ, раздѣленный на поверхности перекрещивающимися линіями—decus-

---

[1]) Они представляли соединеніе съ умершимъ его родственниковъ и друзей въ блаженствѣ будущей жизни, иногда прощальныя пиршества отбывшему или банкеты у гробницы въ дни его смерти.

[2]) Becker. Die Darstellung Jesu Christi unter dem Bilde des Fisches. Breslau 1866.

[3]) Заимствовано изъ сочиненія Martigny: Dictionnaire des Antiquités chrétiennes.

satus [1]),—вѣроятно, съ цѣлію напомнить крестъ. Мужчина стоящій возлѣ треножника, дѣлаетъ движеніе, протягивая руку надъ предметами, находящимися на столѣ, правая сторона его обнажена, онъ одѣтъ въ длинный „pallium“, [2]) который какъ извѣстно, былъ обыкновенной одеждой христіанъ [3]), и преимущественно аскетовъ, т. е. вѣрующихъ,

Рис. 8.



отличавшихся особенно воздержной жизнью, строго слѣдовавшихъ правиламъ Евангелія, которыхъ можно считать предшественниками монаховъ. Одинъ изъ нихъ, по всей вѣроятности, изображенъ тутъ. Съ дру-

---

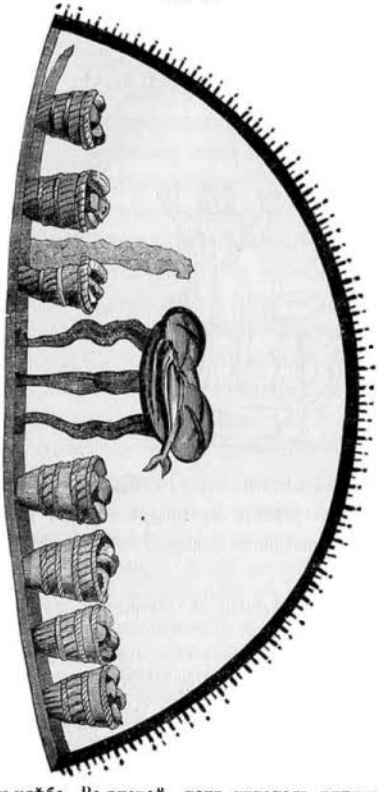
[1]) Такъ назывался у Римлянъ хлѣбъ, раздѣленный на поверхности буквою X, для удобнаго преломленія его на четыре части.

[2]) Pallium ἱμάτιον—гиматій, φάρος—фаросъ, національная одежда Грековъ, какъ тога Римлянъ, былъ родъ длиннаго, квадратнаго плаща, имѣвшій, иногда, форму продолговатаго четыреугольника, обыкновенно изъ бѣлой шерстяной матеріи, весимый очень различнымъ образомъ, смотря по состоянію температуры и вкусу каждаго. Всего чаще его укрѣпляли у шеи или на одномъ изъ плечъ, родомъ пряжки—fibula, и надѣвали сверхъ туники, но иногда прямо на тѣло. Онъ составлялъ одежду философовъ, людей серьезныхъ, степенныхъ, порядочныхъ. Pallium длинный, темнаго цвѣта—pallium philosophicum—носили также въ Римѣ философы, но укрѣпляли его пряжкой, а набрасывая иногда такимъ образомъ, что правое плечо и рука были обнажены, какъ въ приложенномъ рисункѣ № 8-й. Цинники, по большей части, мало искренніе въ своихъ убѣжденіяхъ и, какъ извѣстно, очень непопулярные во всѣхъ слояхъ общества, носили прямо на тѣлѣ палліумъ темный, часто дырявый, который потому сдѣлался вывѣской лицемѣрія и наглости. Вообще, можно сказать, что палліумъ былъ въ большомъ употребленіи въ Римѣ, особенно во времена имперіи.

[3]) Тертулліанъ въ своемъ сочиненіи: «De Pallio» совѣтуетъ вѣрующимъ покрываться, подобно ему, этимъ плащемъ философовъ. Христосъ и Апостолы, на па-

гой стороны, женщина, въ положеніи молящейся, подымаетъ руки къ небу. О фигурахъ Orante, мы будемъ говорить въ слѣдующей главѣ; тутъ она изображаетъ христіанскую общину, т. е. церковь. Разсматривая эту стѣнопись, нельзя не прійти къ заключенію, что художникъ хотѣлъ представить освященіе даровъ, подъ фигурой рыбы и хлѣбовъ.

Рис. 9.



Двѣ другія фрески, открытыя недалеко отъ описанной выше, которыя слѣдуетъ отнести къ тому-же времени, снова передаютъ, символически, таинство Евхаристіи. Въ первой изъ нихъ, какъ читатель можетъ видѣть въ приложенномъ рисункѣ № 9-ый [1]), рыба и два хлѣба, послѣдніе также раздѣленные крестомъ, лежатъ на треножникѣ; по сторонамъ его стоятъ семь круглыхъ и высокихъ корзинъ, наполненныхъ кусками хлѣба. Во второй, какъ читатель видитъ въ приложенномъ рисункѣ № 10 [2]) семь вѣрующихъ помѣщены у стола, облакачиваясь, по античному, правымъ локтемъ на подушку; одни изъ нихъ сидятъ задумчиво

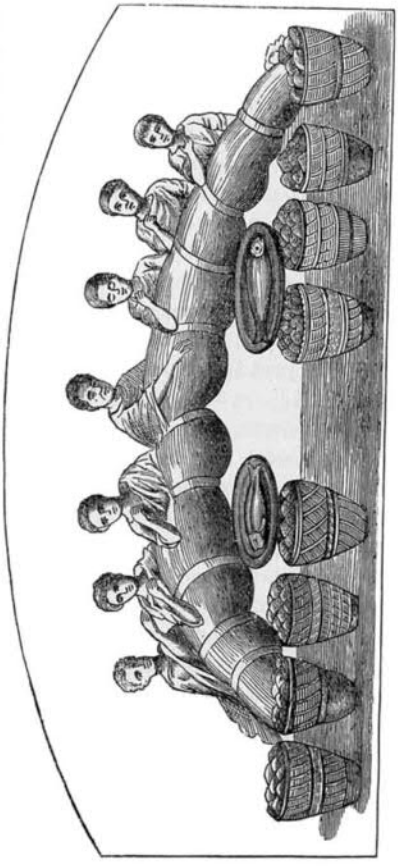
мятникахъ первоначальнаго христіанскаго искусства, постоянно представлены въ палліумъ. Онъ вышелъ окончательно изъ употребленія, у христіанъ, въ VI-мъ столѣтіи, когда прежнія, длинныя одѣянія римскія были замѣнены коротнимъ платьемъ народовъ, наводнившихъ западную имперію.

[1]) Заимствованъ изъ сочиненія G. B. de Rossi: Roma Sotterranea cristiana T. II.

[2]) Заимствованъ изъ сочиненія G. B. de Rossi. Roma Sotterranea cristiana T. II.

какъ бы въ ожиданіи чего либо, другіе протягиваютъ руку къ двумъ стоящимъ передъ ними блюдамъ, каждое съ рыбой [1]); на первомъ планѣ являются корзины наполненныя кусками хлѣба. Эти послѣдніе, въ томъ и въ другомъ примѣрѣ пополняютъ смыслъ сюжета, напоминая чудо умноженія хлѣбовъ [2]), которое, какъ мы увидимъ дальше, было у первыхъ христіанъ также символомъ Евхаристіи. Число этихъ коробовъ, неизбѣжно являющихся при представленіи банкетовъ подобнаго характера мѣняется; иногда ихъ семь или двѣнадцать, согласно тексту Евангелія, иногда восемь, какъ въ вышеприведенномъ примѣрѣ. Почти постоянно только семь христіанъ принимаютъ участіе въ евхаристическихъ трапезахъ. Въ этомъ можно видѣть намекъ на пищу данную Іисусомъ [3]) семи ученикамъ своимъ, на берегу Тиверіадскаго моря, состоявшую изъ рыбы и хлѣба [4]).

Рис. 10.



[1]) Фигуры рыбы отдѣльно или вмѣстѣ съ хлѣбами, встрѣчаются и въ сценахъ погребальныхъ пиршествъ на языческихъ монументахъ, особенно въ барельефахъ саркофаговъ, но не часто и довольно поздно, т. е. въ III-мъ ст-ію, такъ что въ этомъ можно видѣть христіанское вліяніе.

[2]) Евангеліе отъ Марка гл. VI. 43. гл. VIII. 8.

[3]) Евангеліе отъ Іоанна гл. XXI.

[4]) Картина Тайной Вечери встрѣчается всего одинъ разъ въ катакомбахъ; это

Послѣ торжества церкви, рыба не является болѣе символомъ Евхаристіи, и надо замѣтить, что на христіанскихъ памятникахъ, внѣ Рима, рѣдко встрѣчаешь фигуру рыбы при такихъ условіяхъ, что её можно принять за скрытый знакъ этого таинства.

Не столь положительно слѣдуетъ утверждать, что ведро-mulctra, употребляемое пастухами античнаго міра для скопленія молока, которое представлено, иногда, въ рукахъ добраго пастыря, было также у первыхъ христіанъ символомъ Евхаристіи, хотя это можно предположить, основываясь на появленіи подобнаго сосуда, отдѣльно и въ особенной обстановкѣ; к. н. окруженное нимбомъ, на спинѣ божественнаго Агнца, стоящаго съ пальмовой вѣткой, изображеніе, повторенное четыре раза въ углахъ потолка одного изъ кубикулей катакомбы св-ыхъ Петра и Марцеллина [1]) и представляющее нѣкоторое сродство съ другой символической фигурой Евхаристіи, болѣе опредѣленнаго характера, именно, рыбой, несущей корзину съ хлѣбомъ и виномъ, о которой мы уже говорили [2]). Mulctra—является на полустолбѣ, съ прислоненнымъ къ нему пастушескимъ посохомъ, между овцой на право и барапомъ на лѣво, во фрескѣ конца I-го или начала II-го ст-ія крипта Lucina. Въ стѣнописи, очень ранняго времени, катакомбы Домитиллы, этотъ сосудъ изображенъ навѣшеннымъ на пастушескій посохъ. Очень вѣроятно, что въ послѣднихъ двухъ примѣрахъ аттрибутами божественнаго пастыря скорѣе хотѣли напомнить его самаго, чѣмъ Евхаристію. Это таинство христіане выражали различными символическими фигурами, не только съ цѣлію скрыть настоящее значеніе его отъ язычниковъ, но и отъ новообращенныхъ. Подобно послѣдователямъ восточныхъ вѣрованій, распространившихся одновременно съ ученіемъ Спасителя, въ Римѣ, христіане не открывали разомъ догматовъ своей религіи, принявшимъ её; надо было извѣстнаго рода приготовленія, для окончательнаго посвященія. Оно не покупалось тѣлесными испытаніями, иногда чрезвычайно мучительными, которыя должны были переносить поклонники многихъ боговъ

стѣнопись изъ кладбища Каллиста, находящаяся теперь въ Латеранскомъ Музеѣ въ Римѣ. Христосъ сидитъ вмѣстѣ съ двѣнадцатью апостолами у стола, на которомъ не видно никакихъ яствъ; въ лѣвой рукѣ онъ держитъ пергаментный свитокъ, а правой касается руки Св-го Петра. Фреска эта принадлежитъ, вѣроятно, къ IV-му ст-ію, но была реставрирована въ болѣе поздній времени.

[1]) Оно является также въ сводѣ комнаты катакомбы Присциллы.

[2]) Смотри рисунокъ № 6-й.

восточныхъ народовъ, к. н. Митры, но достигалось постепенно, что было необходимо, такъ какъ разоблаченіе вдругъ, всѣхъ тайнъ ученія Бога-человѣка, людямъ, неприготовленнымъ понимать ихъ, могло быть опасно для всей христіанской общины. Символы, описанные выше, достаточно объясняли настоящій смыслъ таинства тѣмъ, которые имѣли ключъ ихъ и ничего не открывали непосвященнымъ.

Мы уже знаемъ что Евхаристію представляли съ очень ранняго времени, подъ видомъ хлѣбовъ и вина, к. н. во фрескѣ крипта Lucina [1]) То же самое намѣреніе проявляется въ изображеніи кубка, наполненнаго хлѣбами возлѣ надгробной надписи. Чудесное превращеніе воды въ вино на бракѣ, въ Канѣ Галилейской [2]) и умноженіе хлѣбовъ и рыбъ, должны были также напоминать христіанамъ таинство св-го причастія. Эти сцены встрѣчаются во фрескахъ катакомбъ, на стекляныхъ чашахъ, но всего чаще, въ барельефахъ саркофаговъ; онѣ обыкновенно сближены или симметрически расположены такимъ образомъ, что связь между ними сохранена. Первая изъ нихъ представлена такъ: Христосъ, подъ фигурой молодаго человѣка, почти юноши, безъ бороды, задрапированный по античному, трогаетъ жезломъ одну изъ нѣсколькихъ вазъ, употребляемыхъ у Римлянъ для сохраненія воды—hydriae, которыя стоятъ у его ногъ. Согласно евангельскому тексту, каменныхъ водоносовъ было шесть, но христіанскіе художники, если не имѣли достаточно мѣста, что случалось особенно въ барельефахъ саркофаговъ, представляли пять вазъ, три, даже одну; на стекляныхъ чашахъ почти всегда семь. Вторая, изображена слѣдующимъ образомъ: Спаситель, снова подъ видомъ юноши въ палліумъ, возлагаетъ руки на хлѣбъ и рыбы, подносимые ему съ обѣихъ сторонъ учениками; у его ногъ стоятъ шесть корзинъ (вмѣсто семи или двѣнадцати), которыя, согласно Евангелію, наполнили оставшимися кусками хлѣба [3]). Въ барельефѣ одного саркофага, изданнаго Bottari, этотъ эпизодъ изъ жизни Спасителя, представленъ еще полнѣе: Евреи берутъ за руки Христа, чтобы увести его и провозгласить царемъ; объ этомъ намѣреніи ихъ сказано только въ Евангеліи св-го Іоанна [4]). На другомъ саркофагѣ IV-го ст-ія [5]) передъ Спа-

[1]) Смотри рисунокъ № 6-й.

[2]) Евангг. отъ Іоанна гл. II.

[3]) Евангг. отъ Марка гл. VIII. 8. VI. 43.

[4]) Глава VI. 15.

[5]) Онъ находится теперь въ музеѣ города Arles, во Франціи.

сителемъ совершающимъ чудо умноженія хлѣбовъ и рыбъ, является алтарь античной формы, на которомъ стоитъ блюдо и въ немъ рыба. Сюжетъ стѣнописи, открытой въ послѣдніе годы въ христіанскихъ катакомбахъ, около Александріи, въ Египтѣ, начала IV-го ст-ія, по мнѣнію G. B. de Rossi, но частями реставрированной въ VI-мъ, составляетъ также умноженіе хлѣбовъ и рыбъ и превращеніе воды въ вино, въ Канѣ Галилейской. Обѣ эти сцены соединены и въ барельефѣ большаго саркофага [1]), который нашли, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, въ основаніяхъ древней базилики св-го Павла, возлѣ Тибра, внѣ городскихъ стѣнъ Рима, при возстановленіи ея послѣ пожара. Это одно изъ самыхъ замѣчательныхъ произведеній христіанской скульптуры первыхъ вѣковъ, если не по своему художественному достоинству, во многихъ отношеніяхъ очень неудовлетворительному, то по разнообразію его символическихъ сценъ.—Есть саркофаги, заслуживающіе бо̀льшаго вниманія, судя о нихъ съ артистической точки зрѣнія, но не представляющіе столь полнаго развитія идей новой религіи, выраженныхъ символически. Несовершенство техническаго исполненія и упадокъ искусства, очень замѣтны въ стилѣ этого барельефа и его слѣдуетъ отнести ко второй половинѣ IV-го ст-ія. По срединѣ верхняго отдѣленія въ медальонѣ, формы плоской раковины, поддерживаемаго двумя крылатыми геніями—мотивъ встрѣчающійся и въ искусствѣ Римлянъ—изображены по грудь, мужчина и женщина, вѣроятно, супруги, погребенные въ саркофагѣ. Слѣдующія сцены, какъ читатель можетъ видѣть, въ приложенномъ рисункѣ № 11-й [2]), являются тутъ, начиная съ верхняго отдѣленія [3]) и лѣвой стороны зрителя: лица св-ой Троицы подъ видомъ старцевъ создаютъ Еву [4]); Богъ Отецъ благословляетъ ее; Адамъ лежитъ на землѣ. Одно изъ лицъ Троицы, представленное какъ обыкновенно изображали Спасителя, въ эти вѣка, т. е. молодымъ человѣкомъ, подаетъ Адаму связку колосьевъ, а Евѣ ягнёнка; обозначая этимъ родъ работы, назначенный каждому изъ нихъ послѣ грѣхопаденія, выраженаго змѣемъ, обвивающимся вокругъ дерева и держащимъ во рту яблоко. По другую сторону медальона: превращеніе воды въ вино и умноже-

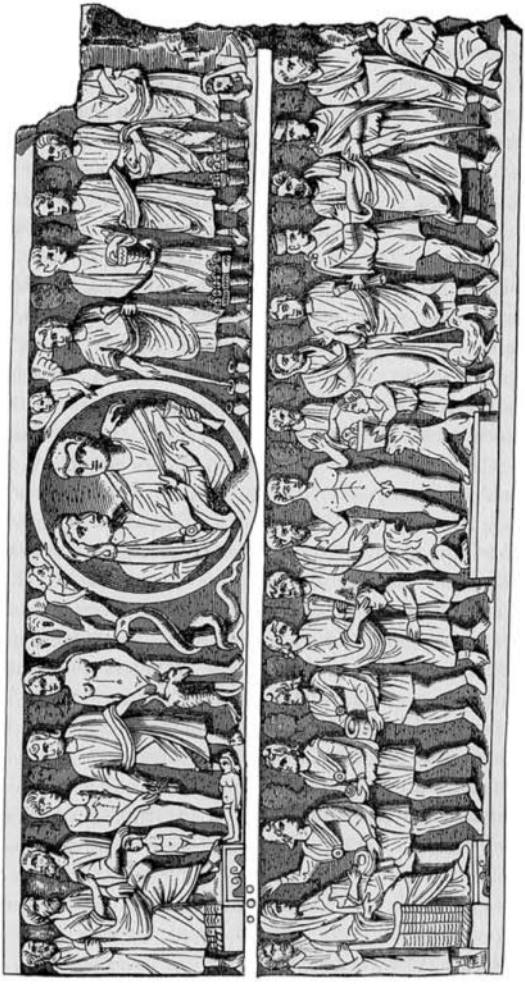
[1]) Онъ находится теперь въ христіанскомъ отдѣленіи Латеранскаго музея, въ Римѣ.

[2]) Заимствованъ изъ сочиненія G. B. de Rossi, Bullettino di archeologia cristiana.

[3]) Раздѣленіе барельефа горизонтально на двѣ половины, соотвѣтствуетъ помѣщенію тѣлъ умершихъ, одно надъ другимъ, внутри саркофага.

[4]) Это, первое по времени, несомнѣнное изображеніе св-ой Троицы, встрѣчающееся въ христіанскомъ искусствѣ, сколько до сихъ поръ извѣстно.

Рис. 11.



ніе хлѣбовъ и рыбъ Спасителемъ, сюжеты, сближенные, какъ мы уже сказали выше, съ цѣлью напомнить таинство Евхаристіи. Шесть корзинъ, наполненныхъ небольшими круглыми хлѣбами съ крестомъ, являющіеся обыкновенно, какъ мы уже видѣли, въ евхаристическихъ трапезахъ, стоятъ у ногъ Спасителя. Рядомъ, Христосъ, воскрешаетъ Лазаря, но въ этомъ мѣстѣ, уголъ саркофага отбитъ и фигуры послѣдняго, равно какъ и головы Спасителя, не видно; ноги его цѣлуетъ одна изъ сестеръ Лазаря. Второе отдѣленіе начинается поклоненіемъ Волхвовъ; первый изъ нихъ указываетъ рукою на три кружка, которые замѣняютъ звѣзду, являющуюся обыкновенно въ этой сценѣ, и должны изображать тутъ лица св-ой Троицы, находясь непосредственно подъ ними, что по мнѣнію P. R. Garrucci *), было сдѣлано съ намѣреніемъ заявить настоящую вѣру передъ послѣдователями ереси Арія, какъ извѣстно, не признававшихъ божественности Іисуса Христа. Голова Спасителя Младенца, отломана, за кресломъ Богородицы стоитъ мужчина, въ туникѣ и pallіумъ, очень похожій на старца, изображеннаго надъ нимъ въ верхней половинѣ саркофага, какъ одно изъ лицъ Троицы. Согласно P. Marchi G. B. de Rossi, художникъ хотѣлъ представить этой фигурой, стоящей за сидѣніемъ Богоматери, таинственный образъ св-го Духа, но по мнѣнію P. R. Garrucci, это Іосифъ. Далѣе, Христосъ изцѣляетъ слѣпаго; послѣдній, гораздо ниже Спасителя.—Изображеніе человѣка, когда оно является возлѣ лицъ св. Троицы, ангеловъ, Богородицы, апостоловъ, мучениковъ, несравненно меньше ихъ, для указанія ничтожности и слабости людей, въ сравненіи съ Богомъ и святыми, вошло въ употребленіе, у Христіанъ Рима, послѣ торжества церкви, подъ вліяніемъ идей Востока, гдѣ, постоянно, преобладала наклонность представлять божество колоссальныхъ формъ; это продолжалось, въ Италіи, всѣ средніе вѣка, до возрожденія искусствъ. Даніилъ, совершенно нагой, въ положеніи молящагося, между двумя львами, занимаетъ середину нижняго отдѣленія; Аввакумъ, съ корзиной, наполненной круглыми хлѣбами, снова съ крестомъ, виденъ возлѣ него; по ту и другую сторону пророка, стоятъ два старца. Одинъ изъ нихъ кладетъ руку на голову Аввакума. По мнѣнію G. B. de Rossi, это лица св-ой Троицы, именно второе и третье. Надо замѣтить, что объясненіе значенія фигуръ старцевъ, въ нижней части барельефа, представляетъ большія трудности. Нельзя

*) Storia della Arte Cristiana.

положительно опредѣлить какое участіе принимаютъ они, въ тѣхъ сценахъ гдѣ являются. Возлѣ пророка Даніила, Спаситель, предсказываетъ апостолу Петру его тройное отреченіе; рядомъ Евреи, мучимые жаждой въ пустынѣ, возмущаются, хватая за руки Моисея; въ заключеніе, онъ изсѣкаетъ воду изъ скалы. Послѣдней тутъ не достаетъ, равно какъ и головы Еврея, стоящаго на колѣняхъ и наклоняющагося чтобы пить. Всѣ эти сюжеты имѣютъ свое отдѣльное, символическое значеніе [1]), и группируя ихъ въ извѣстной связи, художникъ, вѣроятно, хотѣлъ выразить, подъ ихъ оболочкой, слѣдствіе грѣхопаденія, догматы Евхаристіи, искупленіе людей Спасителемъ, чудесное исцѣленіе рода человѣческаго отъ грѣховной слѣпоты, надежду на будущую жизнь. Но надо также замѣтить, что въ сочиненіи этихъ сценъ, проявляется желаніе возвышенія догмата св. Троицы, чего мы не находимъ въ христіанскомъ искусствѣ раньше этого памятника.

Манна, падающая съ неба, изображена всего только одинъ разъ, у первыхъ христіанъ, именно во фрескѣ [2]) IV-го ст-ія, изъ катакомбы Кириака, но при такихъ условіяхъ, что её можно принять за символъ Евхаристіи [3]). Этотъ эпизодъ, изъ странствованія народа еврейскаго по пустынѣ, представленъ слѣдующимъ образомъ: четыре Израильтянина, двое мужчинъ и двѣ женщины, поднимая верхнюю одежду, но такъ, что руки ихъ остаются покрыты, принимаютъ манну, опускающуюся изъ облаковъ въ видѣ лазуревыхъ хлопьевъ. Получать и брать что либо, покрывая руки платьемъ, было, въ древнемъ мірѣ, знакомъ большаго уваженія, какъ къ самому предмету, такъ и къ подателю его. Въ текстѣ Библіи сказано, что манна лежала какъ „нѣчто мелкое, круповидное, какъ иней“ [4]) и Евреи собирали её съ земли; но живописецъ, вѣроятно, съ цѣлію произвести болѣе сильное впечатлѣніе, изобразилъ Израильтянъ получающихъ манну, въ ту минуту, когда она падаетъ съ неба. Намѣреніе представить этимъ таинство Евхаристіи, не выражено тутъ, однако, такъ ясно, какъ въ другихъ примѣрахъ. Въ барельефѣ одного изъ христіанскихъ саркофаговъ, открытыхъ въ южной Франціи [5]), Моисей указыва-

---

[1]) Оно будетъ объяснено дальше, при болѣе подробномъ описаніи каждаго изъ этихъ сюжетовъ отдѣльно.

[2]) Она была открыта въ 1865-мъ году.

[3]) G. B. de Rossi. Bullettino di archeologia cristiana Anno 1863.

[4]) Исходъ, гл. XVI. 14.

[5]) Онъ находится теперь въ музеѣ города Марсели (Musée Borely).

етъ рукою на три сосуда съ узкими горлышками, вѣроятно гоморы, наполненныя манной [1]). Возлѣ, изображены два Израильтянина, несущіе, на шестѣ, виноградную кисть изъ земли обѣтованной; въ соединеніи этихъ двухъ сценъ, можно видѣть желаніе передать символически оба вида Евхаристіи—хлѣбъ и вино [2]).

Обыкновеніе, представлять символами таинство св-го причастія, однажды принятое христіанами, въ первыя времена распространенія новой вѣры, продолжалось и послѣ Константина; т. н. многіе саркофаги, со сценами умноженія хлѣбовъ и превращенія воды въ вино, въ ихъ барельефахъ, принадлежатъ къ первымъ двумъ вѣкамъ торжества церкви. Даже въ VI-мъ ст-іи мы находимъ изображеніе Евхаристіи подобнаго характера, именно, въ мозаикѣ церкви св-го Виталія (San Vitale) въ Равеннѣ [3]). Мелхиседекъ, священникъ Бога всевышняго [4]), (имя его написано надъ нимъ) является тутъ передъ престоломъ, на которомъ положены два хлѣба и стоитъ сосудъ съ виномъ. Онъ поднимаетъ къ небу небольшой круглый хлѣбъ, напоминая позой и одеждой [5]) священ-

---

[1]) Martigny. Dictionnaire des antiquités chrétiennes.

[2]) Та-же самая мысль обнаруживается и въ изображеніи жатвы хлѣба и собиранія винограда. Смотри выше, символическое значеніе лозы.

[3]) Ravenna. Eine Kunstgeschichtliche Studie von D-r. J. Rud. Rahn.

[4]) Книга Бытія гл. XIV.

[5]) Въ первые вѣка христіанства одежда, совершавшихъ таинства, не должна была отличаться отъ носимой вѣрующими, платье которыхъ, конечно, не могло развиться отъ употребляемаго язычниками; это—что касается покроя его; несходство, можетъ быть, состояло въ качествѣ и дороговизнѣ матерій, такъ какъ послѣдователи новой религіи, избѣгали богатыхъ тканей и украшеній. Различіе между одеждой священниковъ и свѣтскихъ людей, произошло именно отъ того, что у послѣднихъ, съ теченіемъ времени, она мѣнила форму, тогда какъ первые, сохраняли ея первоначальный видъ. Прежнее, свѣтское, платье превратилось такимъ образомъ въ церковное, и многія части облаченія христіанскихъ священниковъ нашего времени, восточной и западной церкви, идутъ изъ классической древности, составляя видоизмѣненія или подражанія, болѣе или менѣе полныя, палліумъ, колобіумъ, далматики, пенулы (о первомъ мы уже говорили, а объ остальныхъ будемъ говорить ниже). Писатели церкви IV-го ст-іи говорятъ объ одеждѣ духовныхъ лицъ, но только о качествѣ и чистотѣ ея; изъ словъ ихъ видно, что, въ то время, она не имѣла особенной отличительной формы.

Въ V-омъ вѣкѣ, уже называютъ церковныя облаченія: «habitus religionis»; но платье свѣтскихъ лицъ, начало замѣтно отличаться отъ одежды духовенства въ VI-мъ ст-іи, когда прежнія римскія одѣянія были оставлены и замѣнены коротким платьемъ варваровъ, завоевателей Италіи. Служители церкви, въ этомъ случаѣ, не слѣдовали нововведенію и сохранили принятое ими облаченіе. На Востокѣ,

никовъ православной церкви, во время служенія предъ алтаремъ; даже и престолъ, покрытый бѣлымъ, имѣетъ квадратную форму, какъ у христіанъ Востока. Тутъ-же представленъ Авель, также съ означеніемъ имени, у дерева, возлѣ небольшаго зданія, противъ Мелхиседека; онъ, покрытый только овечьей кожей, падающей съ его плечъ, держитъ въ поднятыхъ рукахъ ягненка, принимая участіе въ совершеніи таинства. Десница Всевышняго выходитъ изъ облаковъ. У церковныхъ писателей жертва, принесенная Авелемъ Богу, сдѣлалась символомъ божественнаго Агнца, закланнаго для спасенія рода человѣческаго, и тутъ съ намѣреніемъ сближена евхаристическая сцена освященія хлѣба и вина, вынесенныхъ Мелхиседекомъ, съ фигурой Авеля, такъ какъ жертвоприношеніе послѣдняго, символически выражало это таинство. Въ христіанскомъ искусствѣ, эпохи созданія означенной мозаики, и даже раньше, преобладала наклонность передавать религіозныя идеи вполнѣ мистическимъ образомъ, посредствомъ соединенія символическихъ сценъ темнаго значенія и мало опредѣленнаго характера, въ родѣ описанной выше, не всегда потому, понятныхъ намъ.

XIX.

Молящаяся женщина—„Orante—, изображенная въ сценѣ освѣщенія даровъ, во фрескѣ изъ катакомбы Каллиста (смотри рисунокъ № 8-ой), есть одна изъ тѣхъ торжественныхъ—по преимуществу, символическихъ фигуръ, первыхъ христіанъ, являющихся у нихъ съ самыхъ раннихъ временъ; можно даже сказать, при зарожденіи ихъ искусства.

олько съ VII-го столѣтія, въ одеждѣ священниковъ и свѣтскихъ людей явилось различіе. Духовенство Запада предпочитало бѣлое платье; объ этомъ говорятъ писатели церкви; папы въ мозаикахъ Римскихъ церквей и базиликъ, представлены въ подобныхъ одеждахъ; другіе цвѣта входятъ въ употребленіе только съ IX-го г-ія. Въ восточной церкви, черныя ризы были приняты духовенствомъ въ X-омъ столѣтіи, и сохранялись до нашего времени.

Молиться, поднимая руки, есть естественное положеніе всякаго, обращающагося къ Богу, когда пребываніе его предполагается на небѣ. У многихъ народовъ, античнаго міра, существовало потому обыкновеніе простирать руки вверхъ, взывая къ богамъ [1]). Фигуры, въ этой позѣ, являются на египетскихъ, погребальныхъ памятникахъ, у Этрурянъ, к. н. двѣ статуи, изъ обожженной глины, найденныя въ этрурскомъ ипогеѣ, около города Кьюзи, въ Тосканѣ [2]) у Римлянъ и на медаляхъ временъ императоровъ. Съ поднятыми руками представленъ также чрезвычайно граціозный мальчикъ изъ бронзы [3]), приписываемый Боэдасу [4]) сыну Лизиппа.

Древніе Греки и Римляне молились стоя, какъ это свидѣтельствуютъ ихъ писатели и памятники исскуства. Первое движеніе, которое у нихъ сопровождало актъ обожанія, было поднесеніе правой руки къ устамъ, соединяя большой и указательный палецъ, для посланія поцѣлуя образу божества, нѣсколько, при этомъ, наклоняя голову [5]). Каждый, проходящій мимо храма или фигуры одного изъ боговъ, долженъ былъ отдавать ему эту почесть. Но когда кто либо останавливался передъ идоломъ или подходилъ къ нему и обращался къ Богу съ молитвой, взирая на его изображеніе или на небо, то поднималъ при этомъ руки [6]). Очень рѣдко Римляне и Греки становились на колѣни или повергались передъ образомъ бога (procumbere, pronus adorare). На ихъ памятникахъ, молящіеся въ подобныхъ позахъ, встрѣчаются только какъ рѣдкое исключеніе. Напротивъ, обыкновеніе, молясь бросаться на колѣни, падать ницъ, трогать лбомъ землю, было очень распространено среди народовъ семитическихъ, к. н. Евреевъ, Сиріянъ, Египтянъ и у осемитизированныхъ Арійцевъ, к. н. у Персовъ.

---

[1]) Въ такомъ положеніи молился Моисей, какъ извѣстно изъ книги Исходъ глава XVII. 12.

[2]) Онѣ находились прежде въ коллекціи Кампана и перешли въ Луврскій музей.

[3]) Эта античная статуя находится теперь въ Берлинскомъ музеѣ.

[4]) Geschichte der Plastik von Dr. W. Lübke. Leipzig 1870 I B-d. s. 213. Исторія Пластики В. Любке. Пер. В. Чаева. Москва 1870. стр. 161.

[5]) Какъ кажется, подобный-же жестъ дѣлали молясь и Евреи, по крайней мѣрѣ это можно заключить изъ слѣдующихъ словъ Іова: «Смотри на солнце, какъ оно сіяетъ, и на луну, какъ она величественно шествуетъ, прельстился ли я въ тайнѣ сердца моего, и цѣловали-ли уста мои руку мою? (гл. XXXI 26. 27).

[6]) Изображеніе рукъ, отдѣльно поднятыхъ, какъ у молящихся, встрѣчается на языческихъ памятникахъ и означаетъ обращеніе къ Богу.

Обоготвореніе человѣка и совершеніе передъ нимъ, обращаясь къ нему или умоляя его, обрядовъ и церемоніала, исполняемыхъ передъ изображеніемъ бога, постоянно существовало на Востокѣ семитическомъ, въ Египтѣ [1]), гдѣ всегда готовы были превращать въ боговъ, людей сильныхъ, возбуждавшихъ страхъ. Въ мірѣ греко-римскомъ смертному поклонялись какъ Богу, только въ періоды упадка и разложенія общества; такъ напримѣръ, Александръ Македонскій, послѣ завоеваній на Востокѣ, окруживъ себя всею пышностію азіатскаго властелина, началъ требовать отъ своихъ приближенныхъ, чтобы, являясь передъ нимъ, они становились на колѣни и кланялись ему до земли. Подобное униженіе особенно возмущало Грековъ, не приготовленныхъ къ нему воспитаніемъ. Это была одна изъ причинъ того разлада, между Александромъ Великимъ и его сподвижниками, который привелъ Македонскаго царя, къ поступкамъ вполнѣ деспотическимъ [2]).

Извѣстно также, что императорамъ въ Римѣ, стали воздавать почести наравнѣ съ безсмертными, молясь и поклоняясь имъ или ихъ изображенію; постоянно развиваясь, это поклоненіе получило наконецъ оффиціальный характеръ. Принятое одними императорами, отвергнутое другими, оно, при Діоклеціанѣ, вошло въ церемоніалъ двора Цесарей. Всѣ лица, являющіяся передъ монархомъ, допущенныя приблизиться къ нему, должны были падать передъ-нимъ на колѣни и только любимцы его и высшіе сановники государства, удостоивались чести поднести къ устамъ своимъ, край его пурпурной одежды. Христіанскіе императоры, отмѣнивъ поклоненіе [3]) ихъ изображенію, происходившее въ храмахъ и въ лагеряхъ, продолжали однако принимать воздаваемыя лично ихъ особамъ божественныя почести которыя значительно умножились потомъ въ Византіи.

Христіане, представленные молящимися во фрескахъ катакомбъ, въ барельефахъ саркофаговъ, возлѣ надгробныхъ надписей и на другихъ памятникахъ, стоятъ съ распростертыми и немного поднятыми вверхъ руками. Въ самомъ дѣлѣ, писатели церкви говорятъ, что это положеніе,

---

[1]) Geschichte des Alterthums von Max Duncker. Leipzig 1874 Erster Band.

[2]) Греки говорили, что они падаютъ ницъ только передъ богами, а не передъ смертными. Первый человѣкъ, принимавшій божественныя почести въ Греціи, былъ спартанскій военачальникъ Лисандръ, побѣдитель аѳинской республики, съ паденіемъ которой начался упадокъ личнаго достоинства, въ мірѣ эллиническомъ.

[3]) Оно было ограничено императоромъ Ѳеодосіемъ II-мъ, въ 425-мъ г-ду.

обращая лицё свое на Востокъ, принимали, молясь, послѣдователи новой религіи. Нѣтъ, въ катакомбахъ Рима, ни одного примѣра изображенія молящагося на колѣняхъ. Въ дѣяніяхъ апостоловъ и въ твореніяхъ нѣкоторыхъ отцовъ церкви, сказано, что вѣрующіе преклоняли колѣни прося Всевышняго, но это касается обращенныхъ Евреевъ и вообще христіанъ Востока. Обычай молиться на колѣняхъ перешелъ наконецъ и въ Римъ, но только послѣ торжества церкви. Извѣстно, что императоръ Константинъ, нѣсколько разъ въ день, обращался въ такомъ положеніи къ Богу. Впослѣдствіи, въ Византіи, молитва рѣдко произносилась иначе какъ съ колѣнопреклоненіемъ. Въ мозаикѣ, существующей до сихъ поръ въ церкви св-ой Софіи, въ Константинополѣ (теперь турецкая мечеть), изображенъ Юстиніанъ, въ коронѣ и въ царскомъ облаченіи, падающій ницъ къ ногамъ колоссальнаго Спасителя, сидящаго на богато украшенномъ тронѣ [1]), между медальонами Богоматери и архангела Михаила. Тутъ этотъ властелинъ повергается передъ Христомъ, какъ приближенные его двора и подданные преклонялись передъ нимъ [2]).

Фигуры молящихся всѣхъ возрастовъ, обоихъ половъ, но чаще женщинъ, являются во фрескахъ катакомбъ, то отдѣльно, то цѣлыми группами. Онѣ имѣютъ различныя значенія. Если это женщина, стоящая между двумя деревьями, среди цвѣтущаго луга, подымая руки, то она по всей вѣроятности, изображаетъ душу погребеннаго тутъ, находящуюся въ вѣчномъ блаженствѣ и созерцаніи Всевышняго. Лица подобныхъ молящихся, художники старались вдохновить восторгомъ и радостію. Собственное имя нерѣдко написано подлѣ, и иногда по обѣимъ сторонамъ ихъ стоитъ по овцѣ, какъ возлѣ добраго пастыря; этого рода фигуры пополняютъ, всего чаще, надгробныя надписи, и чтобы выразить миръ, данный душѣ праведнаго, возлѣ нихъ нерѣдко представленъ голубь, несущій въ клювѣ оливковую вѣтку. „Orante“, въ туникѣ и палліумъ, являющаяся въ серединѣ барельефа саркофага, раздѣляя рядъ символическихъ сценъ, есть также душа умершаго, положеннаго въ

[1]) Dictionnaire des antiquités Grecques et Romaines par Ch. Daremberg et Ed. Saglio Paris 1873 fasc. I. Geschichte der bildenden Künste von Dr. Carl Schnaase, zweite Auflage. Dritter Band, erste Abtheilung. Düsseldorf. 1869.

[2]) Очертаніе этихъ фигуръ очень хорошо можно различить, не смотря на слой бѣлой, водяной краски, легко смываемой, покрывающей всѣ мозаики этого, столько-же великолѣпнаго, сколько и интереснаго, въ археологическомъ отношеніи, храма.

эту гробницу. Встрѣчаются примѣры изображенія вступленія въ рай умершей, въ положеніи молящейся. Такъ представлена во фрескѣ [1]) середины IV-го ст-ія изъ катакомбы Домитиллы [2]), христіанка по имени Веneранда—Veneranda—одѣтая, подобно многимъ другимъ молящимся, римскимъ матронамъ, катакомбной живописи, въ широкую далматику [3]) съ покрываломъ на головѣ. Въ выраженіи и въ линіяхъ, ея лица, проявляется уже восточное вліяніе, и видны тѣ начала, изъ которыхъ впослѣдствіи образовался византійскій типъ. Позади Веneранды стоитъ св-ая Петронилла—Petronella. Имена этихъ двухъ женщинъ начертены возлѣ ихъ головъ [4]). Правою рукою она указываетъ по направленію къ кусту цвѣтовъ, изображающему рай, а другой на цилиндрическій ящикъ, наполненный свертками пергамента и на фигуру раскрытой книги, подробность означающая, что Веneранда пріобрѣла мѣсто въ раю, слѣдуя правиламъ христіанскаго ученія.

Въ другой стѣнной живописи, второй половины IV-го ст-ія, украшающей аркосоліумъ катакомбы Киріака, возлѣ базилики св-го Лаврентія, „in agro Verano“, изображено также введеніе въ рай христіанки,

---

[1]) Открытой G. B. de Rossi въ 1875-мъ г-ду (Bullettino di Archeologia cristiana anno 1875).

[2]) Мы уже говорили выше о раскопкахъ, произведенныхъ римскимъ археологомъ, въ послѣдніе годы, въ этомъ подземномъ кладбищѣ (смотри главу XVIII).

[3]) Такъ называлась верхняя, просторная одежда, падавшая до пятокъ съ широкими рукавами, кончавшимися у локтей. Первоначально её носили Финикіяне; Римлянами она была перенята у Далматовъ, что объясняетъ ея названіе; но долго далматика оставалась въ Римѣ, одеждой домашней, людей богатыхъ и изнѣженныхъ; только въ серединѣ III-го ст-ія она вошла во всеобщее употребленіе и въ ней стали показываться на улицѣ. Отъ язычниковъ, далматика перешла къ христіанамъ и въ IV-мъ вѣкѣ, можетъ быть даже раньше, сдѣлалась обыкновеннымъ одѣяніемъ духовенства. Извѣстно, что св. Киприанъ, епископъ Карѳагенскій, умершій за вѣру въ 258-мъ г. шолъ на казнь въ далматикѣ. Стихарь, носимый до нашихъ дней діаконами восточной церкви, приближающійся своимъ покроемъ къ этой одеждѣ, есть вѣроятно повтореніе ея съ нѣкоторыми измѣненіями. Первоначально далматика была совершенно бѣлая, но впослѣдствіи, её украшали двумя пурпуровыми полосами, на груди. Въ первые вѣка послѣ торжества церкви, богатыя далматики носили, во время служенія, только высшіе чины духовенства, к. и. папа и епископы. Въ V-мъ столѣтіи діаконы получаютъ право надѣвать её, но въ Римѣ, это произошло нѣсколько раньше.

[4]) Petronella названа тутъ «martyr» т. е. мученица, что не согласно съ преданіями церкви, но надпись эта была сдѣлана въ такое время, когда христіане, въ каждой гробницѣ катакомбъ видѣли прахъ мученика.

погребенной тутъ. Двѣ мужскія фигуры, вѣроятно Петръ и Павелъ, отдергиваютъ, каждый, половину богатой занавѣси, передъ женщиной, стоящей въ положеніи молящейся. Разумѣется ту-же идею заключаетъ слѣдующая сцена, изображенная довольно часто въ барельефахъ саркофаговъ IV-го ст-ія: женщина, съ поднятыми руками, стоитъ между апостолами Петромъ и Павломъ, которые какъ бы обращаются къ ней съ рѣчью. Иногда, руки ея опущены и она держитъ въ одной изъ нихъ, пергаментный свёртокъ—„volumen"—, заключающій ученіе Спасителя, слѣдуя которому, пріобрѣтаешь мѣсто въ раю. Въ одномъ примѣрѣ, именно въ барельефѣ римскаго саркофага [1]) на полураспущенномъ свиткѣ пергамента, является монограмма Христа. Вѣроятно также принятіе въ рай, души умершаго, представлено во фрескѣ V-го ст-ія, недавно открытой въ катакомбахъ Неаполя [2]), слѣдующимъ образомъ: отрокъ, въ красной paenula, безъ нимба, но съ лавровымъ вѣнкомъ надъ головою, держитъ въ покрытой одеждой рукѣ, раскрытую книгу. Святые, гораздо выше его ростомъ, съ нимбами надъ головами, окружаютъ его, съ видомъ покровительства. Сюжеты подобнаго рода, въ которыхъ проявляется мало скромности, принадлежатъ ко временамъ торжества церкви.

На стѣнахъ катакомбъ и преимущественно въ семейныхъ гробницахъ „cubicula" часто видишь цѣлыя группы людей; мужчины, женщины, дѣти, стоящіе въ рядъ, съ поднятыми руками, въ садахъ, среди цвѣтущихъ луговъ; это, разумѣется, погребенные тутъ, владѣтели родовыхъ ипогеевъ, наслаждающіеся созерцаніемъ Всевышняго и райскими блаженствами. Они очень часто являются въ богатомъ платьѣ; особенно женщины изображены въ хорошихъ уборахъ, въ ожерельяхъ, запястьяхъ. Одежда ихъ покрыта шитьемъ, пурпуровыми полосами—clavi— [3])

---

[1]) Онъ находится теперь въ христіанскомъ отдѣленіи Латеранскаго музея въ Римѣ.

[2]) D. Salazaro Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII Secolo. Napoli 1871.

[3]) Такъ назывались у древнихъ Римлянъ красныя полосы вотканныя въ матерію, изъ которой шили платья или бѣлье. «Clavus latus» была широкая пурпуровая полоса, украшавшая переднюю часть туники или какой либо другой одежды; она шла сверху внизъ, по серединѣ груди. Носить её могли только одни сенаторы, но, иногда, вслѣдствіе особенныхъ заслугъ, это право получали и всадники. Отличительнымъ знакомъ послѣднихъ, былъ «clavus angustis» узкая пурпуровая полоса, обыкновенно двойная, также вдоль груди, до нижней оконечности одежды. Это украшеніе, первоначально составлявшее преимущество всадниковъ, въ послѣдніе го-

и кругами—calliculae [1]). Какъ бы утомленныя молитвой и позой „Orante“ онѣ иногда представлены между двумя слугами, которые поддерживаютъ ихъ руки. Сюжеты подобнаго характера, принадлежатъ не къ первымъ вѣкамъ христіанства а къ III-му и послѣдующимъ столѣтіямъ. Этимъ великолѣпіемъ, можетъ быть, хотѣли иногда выразить блаженство душъ праведныхъ. Такъ, напримѣръ, св-ая Прискилла изображена, во фрескѣ катакомбы ея имени, въ богатыхъ уборахъ, а св-ая Пракседа въ древней мозаикѣ церкви, посвященной ей въ Римѣ, является покрытая съ ногъ до головы, драгоцѣнными украшеніями. Точно также на одной стеклянной чашѣ съ золотыми фигурами, представлена св-ая Агнія, въ дорогихъ нарядахъ.

Молящаяся женщина изображена иногда отдѣльно, безъ украшеній и въ такомъ мѣстѣ, или при такихъ условіяхъ, что её нельзя принять за умершую или душу вѣрующаго, находящуюся въ вѣчномъ блаженствѣ; т. н. въ потолкѣ одного изъ кубикулей криптa Lucina [2]), во фрескѣ конца I-го, или начала II-го ст-ія, два раза повторена „Orante“; одну изъ нихъ читатель можетъ видѣть въ приложенномъ рисункѣ № 12-ый [3]). Находясь тутъ въ симметріи, съ изображеніемъ добраго пастыря, повторенным также два раза, эти женскія фигуры должны были имѣть символическое значеніе нѣкоторой важности. Точно то-же слѣдуетъ сказать

ды Рима, стали носить также лица другихъ званій. Даже люди, низкаго происхожденія, нашивали, на свое платье, полосы красной матеріи.

На одеждѣ добраго пастыря, Богоматери, лицъ изъ ветхаго и новаго Завѣта, или просто молящихся христіанъ, представленныхъ въ стѣнописи катакомбъ, очень часто являются «clavi». Въ мозаикахъ церквей и базиликъ, Спаситель передко изображенъ въ одеждѣ царей, консуловъ, вообще богатыхъ людей, которую украшаютъ широкія и золотыя полосы; нѣсколько уже иногда и серебристыя, видны на платьѣ ангеловъ, святыхъ и апостоловъ. Священники первоначальной христіанской церкви, принявъ «latus clavus» сенаторовъ, а діаконы «clavus angustus» ордена всадниковъ.

[1]) «Calliculae» были круги изъ металла или изъ дорогихъ матерій, которые, Римляне, временъ имперіи, носили на плечахъ и полахъ своей одежды, для ихъ украшенія; названіе это происходитъ отъ греческаго «καλλος» т. е. красивый. Иногда подобные диски называли также τροχάδες т. е. круглые, по причинѣ ихъ формы. Люди любившіе роскошь, нашивали на платье Calliculae изъ золота, серебра, и пурпурной матеріи, небогатые изъ тканей. Христіане, какъ видно по памятникамъ искусства, украшали ими свое платье; они являются иногда на туникѣ добраго пастыря, Богоматери, но всего чаще, на одеждѣ молящихся.

[2]) О которомъ мы говорили въ первой части (смотри часть первая стр. 120).

[3]) Заимствовано изъ «Roma Sotterranea cristiana» G. B. de Rossi T. I.

и объ „Orante“ въ сценѣ освященія даровъ [1]). Не безъ основанія можно потому предположить, что въ нѣкоторыхъ случаяхъ, являясь отдѣльно, между двумя овцами, но безъ означенія собственнаго имени, молящаяся, была символической фигурой вѣрующихъ, взятыхъ совокупно, т. е. церкви. Это-же значеніе должна имѣть „Orante“, изображенная на наружной сторонѣ свинцоваго сосуда IV-го или V-го ст-ія, который

Рис. 12.



былъ недавно открытъ въ сѣверной Африкѣ, около города Туниса. Тутъ молящаяся, являясь вѣроятно символомъ торжествующей церкви, стоитъ между пальмой и крылатой женщиной—аллегорической фигурой побѣды [2])—съ вѣнкомъ въ одной рукѣ и съ пальмовой вѣтвью въ другой. Ниже изъ холма, увѣнчаннаго крестомъ, вытекаютъ четыре источника, у которыхъ стоятъ олень и овца. Рядомъ съ „Orante“ изображенъ добрый пастырь, по правую сторону его виденъ гладіаторъ, поднимающій вѣнокъ, также символъ торжества, а по лѣвую—пальма. Сосудъ этотъ украшаютъ еще слѣдующія фигуры: нереида, на спинѣ плывущаго морскаго коня между дельфиномъ и раковиной и два павлина, пьющіе изъ вазы. Кругомъ всего идетъ рамка изъ листьевъ и плодовъ виноградной лозы. Согласно G. B. de Rossi, единственный въ своемъ родѣ памятникъ этотъ, происходитъ изъ Киренайды. Въ средневѣковыхъ мозаикахъ хри-

[1]) Смотри рисунокъ №. 8-ый.

[2]) Въ первыя три столѣтія не встрѣчаешь, въ христіанскомъ искусствѣ, изображенія побѣды подъ этимъ видомъ.

стіанская община, составленная изъ обращенныхъ Евреевъ—„Ecclesia [1]) ex circumcisione“—и изъ язычниковъ, принявшихъ ученіе Спасителя—Ecclesia ex Gentibus—представлена двумя женщинами, съ соотвѣтственными надписями надъ ихъ головами.

„Orante“, изображала также и Богородицу; вообще, можно сказать, что молящаяся есть одна изъ самыхъ загадочныхъ фигуръ христіанскаго символизма, и иногда нельзя положительно рѣшить, что хотѣли представить ею вѣрующіе: свою-ли общину, или Богоматерь. Очень вѣроятно, что во многихъ случаяхъ, гдѣ мы принимаемъ „Orante“ за совокупленную молитву христіанъ, художникъ желалъ изобразить Богородицу. Это намѣреніе проявляется, иногда, съ большою ясностью; т. н. на нѣкоторыхъ, стеклянныхъ чашахъ съ золотыми фигурами, молящаяся является между Петромъ и Павломъ; надъ головами ихъ написаны имена: PAVLVS. MARIA. PETRVS. Два свёртка пергамента, представленные между ними, символизируютъ ученіе Спасителя, а цвѣты и деревья, окружающіе ихъ—рай. На подобныхъ же сосудахъ видишь иногда двухъ молящихся женщинъ, съ надписью AGNE. MARIA, т. е. Агня и Марія, разумѣется, Богоматерь; иліже Марія стоитъ совершенно одна, между двумя деревьями или колоннами, каждая съ голубемъ на вершинѣ [2]). Возлѣ эпитафій встрѣчаешь также молящихся съ именемъ Марія, но, въ этомъ случаѣ, онѣ могли быть фигурами погребенныхъ этого имени. Всѣ перечисленные выше примѣры изображенія Богоматери подъ видомъ „Orante“ не принадлежатъ къ первымъ временамъ христіанства, а къ IV-му и послѣдующимъ столѣтіямъ; но не трудно замѣтить, что въ нихъ отражается типъ, уже составившійся прежде. Богородица, въ византійскомъ искусствѣ, съ IV-го вѣка и до нашихъ дней, очень часто представлена какъ „Orante“ [3]). Подобнымъ же образомъ, поднимаетъ руки священникъ восточной церкви, въ извѣстныя минуты Литургіи, стоя передъ престоломъ.

Самыя раннія „Orantes“ въ катакомбахъ, очень напоминаютъ язычниковъ, взывающихъ къ богамъ, но впослѣдствіи, происходитъ нѣкото-

---

[1]) Слово «ecclesia» происходитъ отъ греческаго ἐκκλησία, ѳклесія т. е. общее собраніе народа, или мѣсто гдѣ оно происходило. Такъ называли въ греческихъ республикахъ, сходки гражданъ на площади.

[2]) Объ изображеніяхъ Богоматери мы будемъ говорить въ 3-ей части этого сочиненія.

[3]) Съ поднятыми руками, изображена между прочимъ, Богородица Знаменія.

рое измѣненіе въ христіанскихъ молящихся; они простираютъ руки горизонтально, только нѣсколько поднимая ихъ вверхъ и принимаютъ, такимъ образомъ, положеніе Спасителя на крестѣ [1]). Это намѣреніе, въ самомъ дѣлѣ, имѣли вѣрующіе, какъ видно изъ словъ Тертулліана и другихъ писателей церкви. Даже мученики, въ минуту казни, становились въ такую позу; Евсевій говоритъ [2]), что онъ самъ видѣлъ какъ молодой христіанинъ сталъ подобно распятому и оставался въ этомъ положеніи все время, какъ продолжались его мученія.

Въ мірѣ античномъ, подниманіе рукъ означало также одобреніе и восторгъ. У христіанъ это-же тѣлодвиженіе, въ нѣкоторыхъ случаяхъ, можетъ быть истолковано въ этомъ смыслѣ. Такъ, напримѣръ, апостолы, являющіеся по обѣ стороны Спасителя, иногда поднимаютъ руки, что вѣроятно должно было выражать почтительное соглашеніе, со словами божественнаго учителя. Точно также, въ изображеніи торжественнаго въѣзда Іисуса Христа въ Іерусалимъ, которое встрѣчается, но очень рѣдко, въ барельефахъ саркофаговъ, представлены Іудеи, съ восторгомъ поднимающіе руки.

XX.

Орудіе казни, на которомъ совершилось искупленіе грѣха рода человѣческаго—крестъ, сдѣлавшійся символомъ спасенія у христіанъ, не изображался ими долгое время и только передъ торжествомъ церкви, начинаетъ появляться на ихъ памятникахъ. Причину подобнаго удаленія отъ представленія предмета, которому, какъ кажется, слѣдовало бы быть какъ нельзя болѣе дорогимъ для вѣрующихъ, легко угадать.

---

[1]) На римскихъ языческихъ памятникахъ, времепъ имперіи, п. н. на медаляхъ съ надписью: «Pietas» т. е. благочестіе, набожность, фигуры молящихся, точно также, не поднимаютъ руки, а держатъ ихъ болѣе въ горизонтальномъ положеніи.

[2]) Hist. eccl. lib. VIII, c. 7.

Крестъ [1]), въ античномъ мірѣ, былъ родомъ висѣлицы, т. е. орудіемъ позорной казни [2]); на нёмъ кончали жизнь люди презрѣнные, недостойные умереть отъ меча или другимъ, менѣе унизительнымъ образомъ [3]). Такъ казнили злодѣевъ низкаго происхожденія и особенно провинившихся рабовъ, руки которыхъ прибивали гвоздями, въ наказаніе за преступное употребленіе ихъ. Фигура креста возбуждала поэтому, среди Римлянъ язычниковъ, самыя тяжелыя чувства и могла напоминать имъ только безчестіе и поруганія. Для принявшихъ христіанство, какъ бы сильно ни были они убѣждены въ искупительную силу креста, превращеніе въ знакъ спасенія орудія муки, на которомъ, въ ихъ дни и передъ ихъ глазами, продолжали казнить самыхъ презрѣнныхъ изъ преступниковъ [4]), не могло совершится безъ нѣкоторыхъ колебаній. Неудивительно слѣдовательно, что люди, сердца которыхъ были тронуты словами божественнаго учителя, все-же таки не изображали креста, и когда хотѣли напомнить его, то выбирали различныя фигуры, болѣе или менѣе приближавшіяся къ нему своей формой. Если и были христіане, вѣрившіе сильнѣе другихъ, не пугавшіеся креста, то они не повторяли его на своихъ памятникахъ, чтобы не тревожить представленіемъ орудія позорной смерти, болѣе слабыхъ.

Писатели церкви, и между ними Тертулліанъ, не разъ говорятъ, что вѣрующіе, съ самыхъ ранніхъ временъ, имѣли обыкновеніе креститься, т. е. обозначать на лбу, рукою, знакъ креста; они дѣлали это очень часто, можно сказать при всякомъ дѣйствіи ежедневной жизни; когда

---

[1]) Archäologische Bemerkungen über das Kreuz, das Monogramm Christi, die altchristlichen Symbole, das Crucifix von C. Münz in Frankfurt a. M. in den Annalen des Vereins für Nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung, achter. Band, 1866. Wiesbaden. Kunstgeschichte des Kreuzes von Dr. J. Stockbauer Schaffhausen 1870.—Das Labarum und der Sonnencultus. «Rapp. Jahrb d. Vereines v. Alterthumsfreunden im Rheinlande. Heft 39—40. Bonn 1866.

[2]) Распиваніе было въ употребленіи у Сиріянъ, Персовъ, Индѣйцевъ, Египтянъ, Карѳагенянъ; Греки переняли этотъ родъ казни отъ народовъ Азіи, а Римляне у Карѳагенянъ. Распиваніе было, какъ кажется, родомъ искупительной мертвы у Семитовъ во времена глубокой древности (Stockbauer. Kunstgeschichte des Kreuzes 1870).

[3]) Цицеронъ говоритъ про распиваніе: Servile, crudelissimum, teterrimum, ignominiosissimum, damnatissimum supplicium, «рабская, жесточайшая, ужаснѣйшая, позорнѣйшая казнь». Но только въ странахъ классическаго образованія распиваніе считалось казнью позорною.

[4]) Только въ послѣдніе годы царствованія Константина, крестъ перестали по повелѣнію этого императора, употреблять какъ орудіе казни.

вставали съ постели, начинали одѣваться, выходили изъ дома, садились за столъ, зажигали лампу, ложились спать, однимъ словомъ, при началѣ каждаго дѣла, даже самаго незначительнаго. Сколько можно заключить изъ словъ отцовъ церкви, христіане чертили на себѣ крестъ, однимъ изъ пальцевъ правой руки [1]). Но если они такъ часто осѣняли себя крестомъ, то все-же долгое время, не изображали его на предметахъ, принадлежавшихъ имъ.

Первоначально христіане—по крайней мѣрѣ, что касается Рима—давали орудію казни Спасителя, видъ греческой буквы „тау, Τ“ и крестъ этой формы, называясь въ археологіи commissa или patibulata, является раньше креста греческаго ✝ и даже латинскаго †. Мы находимъ знакъ Τ возлѣ надписей уже въ III-мъ ст-іи или отдѣльно или между альфой A и омегой Ω [2])—мѣсто, занимаемое позже, монограммой Спасителя—вслѣдствіе чего „тау“ необходимо приписать особенное значеніе. Иногда имъ раздѣляли имя умершаго, какъ напримѣръ, въ эпитафіи III-го вѣка, недавно открытой въ катакомбѣ Каллиста, гдѣ Τ стоитъ между буквами E и N, имени IRENE; или вырѣзывали Τ, встрѣчая его въ имени погребеннаго, бо́льшихъ размѣровъ, чѣмъ остальныя литеры, что мы видимъ, напримѣръ, въ надписи 368-го г. [3]). Можетъ быть, нѣкоторыя изъ эпитафій съ этимъ знакомъ — ихъ однако немного—принадлежатъ къ эпохѣ гоненій, но такъ какъ консулы въ нихъ не упомянуты, то нельзя опредѣлить положительно къ какому году ихъ слѣдуетъ отнести [4]).

Фигура, „тау“, являющаяся у христіанъ, имѣетъ нѣкоторое отношеніе съ тѣмъ, что сказано въ девятой главѣ пророчествъ Іезекіиля [5]), гдѣ Господь, повелѣваетъ своему посланному, отмѣчать знакомъ „на челахъ людей скорбящихъ, воздыхающихъ о всѣхъ мерзостяхъ, совершающихся въ Іерусалимѣ“, которымъ не слѣдовало погибнуть вмѣстѣ съ грѣшными, отъ его гнѣва. Но на еврейскомъ языкѣ пишется одинаково слово,

---

[1]) Martigny. Dictionnaire des Antiquités chrétiennes.

[2]) Смотри надгробіе 370-го г. G. B. de Rossi. Inscriptiones chr. urb. Rom. № 218».

[3]) G. B. de Rossi. Inscriptiones chr. urb. Rom. sept. saec. ant. № 206.

[4]) Извѣстно также что св. Антоній, который жилъ съ середины III-го до середины IV-го ст-іи и былъ Египтянинъ, носилъ на одеждѣ знаки напоминавшіе греческую букву Τ.

[5]) Книга пророка Іезекіиля гл. IX. 4.

знакъ [1]) и назнаніе послѣдней буквы еврейской азбуки, называемой „тау“ [2]), такъ что переводчики Библіи, съ еврейскаго языка на греческій, поняли различно означенное слово. Въ текстѣ семидесяти двухъ толковниковъ, сказано σημειον—знакъ; напротивъ, въ другихъ переводахъ Библіи, не представляющихъ однако такого авторитета и сдѣланныхъ послѣ Р. Х. поставлено слово „Θαυ—тау“,—которое есть также названіе греческой литеры Τ. Буква эта, у древнихъ Евреевъ, равно какъ и у Финикіянъ [3]), имѣла различную форму, иногда она походила на Τ, иногда на Χ [4]), или представляла видъ равносторонняго креста +, въ слѣдствіе чего Евреи, принимавшіе христіанство, видѣли, согласно Оригену, въ знакѣ, названномъ Іезекіилемъ, пророчество будущаго спасенія рода человѣческаго — крестомъ. По мнѣнію многихъ писателей церкви, к. н. Климента Александрійскаго, Оригена, св-го Кипріана, св-го Амвросія Великаго, бл-го Августина и переводчика Библіи на латинскій языкъ, бл-го Іеронима, приведенное выше слово пророка означаетъ „тау“. Особенно Тертулліанъ съ большою ясностью [5]) говоритъ объ этомъ знакѣ, какъ о чрескомъ „тау“, латинскомъ T, называя его „species crucis„ родомъ креста, который долженъ отмѣчать всѣхъ истинно вѣрующихъ [6]); а такъ какъ, онъ видитъ въ словѣ пророка Іезекіиля „тау Τ“ опредѣляя его символомъ спасенія и христіанскимъ, по преимуществу, то изъ этого можно заключить, что по мнѣнію Тертуллі-

---

[1]) Обыкновеніе отличать, на лбу опредѣленнымъ знакомъ и преимущественно въ минуту посвященія, послѣдователей извѣстнаго вѣрованія или поклоненія, существовало, съ отдаленной древности, у многихъ народовъ. Въ Апокалипсисѣ ангелъ полагаетъ печать на чело рабовъ Бога (гл VII. 3.), а Антихристъ, съ своей стороны, отмѣчаетъ на правой рукѣ или на челѣ, числомъ шестьсотъ шестьдесятъ шесть, своихъ приверженцевъ (гл. XIII, 17). Христіане чертили, какъ мы уже сказали выше, крестъ на лбу; извѣстно что императоръ Константинъ, являлся передъ народомъ съ подобнымъ знакомъ на челѣ. (Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste von Ersch und Gruber 84 Theil).

[2]) Numismatica Constantiniana da Raffaelé Garrucci d. E. d. G.

[3]) Dictionnaire des antiquités Grecques et Romaines. Ch. Daremberg et Edm. Saglio (article Alphabetum François Lenormant).

[4]) Т. е. первую букву имени Христа на греческомъ языкѣ.

[5]) Adv. Marcion III. 22.

[6]) Ipsa est enim littera graecorum thau nostra T species crucis, quam portendebat futuram in frontibus nostres apud veram et catholicam Hierusalem etc. (Tertullianus Adv. Marc. III. 22) «греческая буква тау, та-же самая что нашъ Т родъ креста, которая предвѣщала что она будетъ на нашихъ лбахъ въ настоящемъ и всемірномъ Іерусалимѣ».

ана и другихъ названныхъ выше писателей церкви, орудіе искупленія первороднаго грѣха, имѣло форму ┬. Все это можетъ объяснить намъ появленіе подобнаго знака въ христіанскихъ надписяхъ. Но надо притомъ замѣтить, что фигура, приближающаяся къ буквѣ „┬“ была уже въ отдаленной древности символомъ жизни, счастія, спасенія у Сирійянъ, Финикіянъ, вообще у семитическихъ народовъ и является на ихъ памятникахъ [1]). Можно потому предположить, что „тау“ на христіанскихъ гробницахъ, употребленъ иногда какъ знакъ спасенія и жизни будущей.

Крестъ латинскій †, называемый въ археологіи immissa, преобладающій, до нашего времени, у христіанъ, является послѣ креста формы „┬“ и начинаетъ встрѣчаться на памятникахъ, время которыхъ можно положительно опредѣлить только въ V-мъ ст-іи, въ Римѣ, въ первый разъ, возлѣ эпитафій, съ означеніемъ консуловъ 407-го г.; въ Галліи въ 503-мъ г-ду, но въ концѣ VI-го вѣка, онъ уже изображался очень часто. Крестъ равносторонній +, называемый „греческимъ“ появляется у христіанъ Рима, раньше креста латинскаго. Въ первый разъ мы его встрѣчаемъ на мраморной плитѣ, задѣлывающей отверзтіе loculus, въ пятомъ, т. е. нижнемъ этажѣ кладбища Каллиста, возлѣ эпитафіи, на греческомъ языкѣ—написанной, согласно G. B. de Rossi, раньше III-го ст-тія—слѣдующаго содержанія: POYΦINA EIPHNH т. е. Руфина миръ [2]) (тебѣ). Исключая этого примѣра, въ которомъ двѣ пересѣкающіяся линіи составляютъ равносторонній крестъ, безъ всякаго впрочемъ означенія, что въ самомъ дѣлѣ хотѣли представить орудіе искупленія, не находишь другаго изображенія креста въ катакомбахъ [3]) формы латинской или греческой.

---

[1]) De la Croix ansée ou d'un signe qui y ressemble, considérée principalement dans ses rapports avec le symbole égyptien, sur les monuments étrusques et asiatiques, par Mr. Raoul-Rochette dans les Memoires de l'Institut royal de France. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Tome seizième. Appendice A. Sur la croix ansée asiatique, même ouvrage, tome dix-septième.

[2]) Но можетъ быть также Руфина Ирене означаетъ тутъ имена двухъ женщинъ, положенныхъ въ одну гробницу.

[3]) Въ галереяхъ подземныхъ кладбищъ, особенно около гробницъ извѣстныхъ мучениковъ, встрѣчаешь часто, на стѣнахъ, изображенія крестовъ, но эти послѣдніе начертаны не первыми христіанами, а богомольцами, которые вскорѣ послѣ торжества церкви, стали посѣщать эти мѣста.

Съ V-го вѣка кресты все чаще и чаще начинаютъ встрѣчаться на христіанскихъ памятникахъ, можетъ быть и потому, что это былъ самый простой, всего менѣе сложный, мотивъ орнаментаціи, и повтореніе его не могло затруднить мастеровъ, которые, при постепенномъ упадкѣ художественнаго вкуса, дѣлались все менѣе и менѣе искусны.

Крестъ равносторонній, греческій, продолжали употреблять на Западѣ и послѣ появленія латинскаго, но не такъ часто, какъ послѣдній.

XXI.

Но вмѣсто креста, первые христіане, какъ мы уже видѣли, изображали разнаго рода предметы, нѣсколько напоминающіе его, к. н. якорь, рею, пересѣкающую мачту, трезубецъ и монограммы Спасителя. Послѣднія вѣроятно, употребляли также и какъ скрытыя фигуры орудія искупленія; онѣ имѣли различныя формы. Самая ранняя изъ нихъ, состояла изъ соединенія первыхъ буквъ имени Іисуса Христа, на греческомъ языкѣ I и X: она представляетъ слѣдующій видъ ✳ [1]) и встрѣчается возлѣ надгробныхъ надписей [2]), но не такъ часто какъ монограмма, составленная изъ двухъ первыхъ буквъ греческаго слова: Христосъ X и P ✳.

Такъ какъ, въ этой второй монограммѣ, пересѣкающіяся линіи принимаютъ форму латинской буквы X [3]) то, въ Римѣ, она получила названіе

---

[1]) Въ надгробной надписи изъ римскихъ катакомбъ 268 или 279-г. употребленъ этотъ знакъ слѣдующимъ образомъ: IN ✳ DOMINO NOSTRO, т. е. «во Христѣ Господѣ нашемъ». Тутъ вмѣсто имени Спасителя стоитъ его монограмма.

[2]) Этотъ знакъ употребляемый уже раньше Константина, былъ оставленъ христіанами въ IV-мъ ст-іи; но снова появляется у нихъ въ V-мъ вѣкѣ. Мы находимъ его въ Равеннѣ, въ мозаикѣ церкви Назарія и Кельсія, сдѣланной по повелѣнію Галлы Плакидіи, дочери Ѳеодосія Великаго, приблизительно въ 440-мъ г-ду.

[3]) Обыкновеніе группировать и соединять вмѣстѣ всѣ или только главныя, буквы имени, названія, вообще какого нибудь слова, было въ большомъ употребленіи у ан-

„decussata“: но также и Константиновской, потому что, императоръ Константинъ, изобразилъ её на своемъ священномъ знамени „labarum“ [1]).

Трудно опредѣлить когда явилась монограмма послѣдней формы ☧; можетъ быть, вѣрующіе, начали употреблять её въ первыя времена распространенія новой религіи и вскорѣ послѣ полученія названія христіанъ, но нѣтъ достаточно основаній, чтобы положительно утверждать это. Такъ какъ она составлена изъ греческихъ буквъ, то её слѣдуетъ приписать или христіанамъ Востока или вѣрующимъ Рима, въ періодъ употребленія ими греческаго языка. На дошедшихъ до насъ памятникахъ, время которыхъ опредѣляется съ достовѣрностію, монограмма Константиновская встрѣчается только въ концѣ III-го ст-ія [2]). Она является возлѣ отрывка надгробной надписи, которую, по мнѣнію G. B. de Rossi—возстановившаго имена консуловъ по уцѣлѣвшимъ буквамъ—слѣдуетъ отнести къ 298 г-у. [3]), и возлѣ другой эпитафіи 323-го года, вырѣзанной на мраморной доскѣ продолговатой формы, находившейся прежде у отверстія „loculus“, но удаленной отъ своего первоначальнаго мѣста и открытой въ послѣдніе годы, подъ поломъ базилики св-го Лаврентія

тичныхъ народовъ. Подобныя монограммы встрѣчаются на монетахъ греческихъ республикъ и на консульскихъ медаляхъ Рима. У христіанъ, этотъ сокращенный способъ писанія, существовалъ не только для имени Спасителя; мы находимъ, напримѣръ, въ катакомбныхъ надгробіяхъ временъ гоненій названія умершихъ, означенныя монограммами; ихъ продолжали употреблять и въ средніе вѣка, особенно въ Византіи и онѣ являются на монетахъ, въ рукописяхъ, на образахъ и на памятникахъ различнаго рода; т. н. въ древнихъ мозаикахъ церквей Рима и Равенны, видна обыкновенно монограмма имени, основавшаго храмъ или украсившаго его.

[1]) Со временъ Константина, передъ императоромъ носили хоругвь, называемую labarum; она напоминала своей формой кавалерійскій штандартъ Римлянъ—vexillum—и состояла изъ четыреугольнаго куска матеріи, прикрѣпленнаго къ небольшой палочкѣ, которая обѣими концами привѣшивалась къ окончности древка, составляя съ нимъ крестъ. Такъ представлено это знамя на одной, изъ дошедшихъ до насъ, медалей Константина. Иногда оно была шелковое, или пурпурное, богато украшенное золотымъ шитьемъ и драгоцѣнными камнями. Посерединѣ его изображалась монограмма Христа. Самое древко покрывали бляхами золота или серебра, и иногда, къ окончности его прикрѣпляли корону, также съ монограммой въ серединѣ ея. Впрочемъ «labarum» какъ кажется, не имѣлъ установленной формы и является съ различными измѣненіями, на медаляхъ христіанскихъ императоровъ, на саркофагахъ и другихъ памятникахъ.

[2]) Въ Галліи, въ первый разъ на надгробномъ камнѣ, въ 377-мъ г-у.

[3]) G. B. de Rossi. Inscriptiones christ. urb. Rom. sept. saec. ant. p. 28.

„in agro verano“ при возобновленіи ея [1]). Слово „мученикъ“ и монограмма, вырѣзаны возлѣ нѣкоторыхъ эпитафій, умершихъ за вѣру, но это, въ эпоху посѣщенія катакомбъ богомольцами.

Монограмма, однако, могла быть извѣстна христіанамъ и до четвертаго столѣтія. Она сопровождаетъ многія надписи, безъ означенія консуловъ, но которыя слѣдуетъ отнести ко II-му или III-му вѣку [2]). Изъ словъ писателей церкви, мы знаемъ, что Константинъ изобразилъ на своемъ священномъ знамени „labarum“ знакъ, который, согласно историку Евсевію, былъ „littera P in medio sui decussata“ т. е. буква P, въ серединѣ своей раздѣленная буквою X; это слѣдовательно, не могло быть ничто иное, какъ монограмма, описанная выше ☧, которая разумѣется, была уже извѣстна христіанамъ до Константина, а не придумана имъ послѣ его обращенія и составлена нарочно, по случаю этого событія.

Замѣчательно, что соединеніе буквъ X и P, встрѣчается на языческихъ монетахъ, вычеканенныхъ на Востокѣ [3]). Такъ, напримѣръ, на оборотѣ медали императора Траяна [4]), выбитой въ Лидіи, представленъ Бахусъ въ колесницѣ, запряженной двумя барсами и надъ этимъ изображеніемъ, въ надписи, на греческомъ языкѣ, при сокращеніи слова ἀρχοντος т. е. „градоначальникъ“, буквы P и X составляютъ Константиновскую монограмму. Предположить, что мастеръ этой медали, можетъ быть христіанинъ, захотѣлъ украдкою отмѣтить, знакомъ своей религіи, языческій памятникъ, не смотря на чисто миѳологическую сцену, представленную на немъ—и притомъ такого характера, что ею, никакимъ образомъ нельзя было выразить христіанскую идею—предположить это, говорю я, едва-ли возможно. Надписи на монетахъ Греціи и вообще странъ эллеинической культуры, часто написаны въ сокращеніи и литеры ихъ, соеди-

---

[1]) Воздвигнутой, въ томъ самомъ мѣстѣ гдѣ прежде стояла часовня, (memoriae martyrum); построенная Константиномъ, надъ гробницей этого мученика, находившейся въ катакомбѣ.

[2]) Въ надгробіяхъ этихъ столѣтій, встрѣчаются монограммы греческихъ именъ и есть даже примѣръ соединенія, въ подобный знакъ, всѣхъ буквъ слова σταυρος т. е. крестъ).

[3]) Des Signes du Christianisme qu'on trouve sur quelques monuments numismatiques du 3-e siècle (Extrait du Tome III-e des Mélanges d'Archéologie. Ch. Lenormant).

[4]) Она находится теперь въ нумизматическомъ кабинетѣ, при Парижской библіотекѣ).

ненныя однѣ съ другими, составляютъ различнаго рода монограммы, а такъ какъ греческія имена, начинающіяся буквами Χ и Ρ нерѣдки, то совокупленіе ихъ въ знакъ, напоминавшій потомъ вѣрующимъ, Христа, не представляетъ ничего необыкновеннаго; мы встрѣчаемъ его, напримѣръ, на аѳинскихъ тетрадрахмахъ [1]), на медаляхъ египетскихъ царей, династіи Птоломеевъ и на нѣкоторыхъ другихъ монетахъ, выбитыхъ также до Р. Х. [2]). Такимъ же точно образомъ можно объяснить и присутствіе ☧ на медали Траяна.

Все IV-ое столѣтіе, возлѣ надписей, на монетахъ и другихъ памятникахъ, является монограмма Константиновская. Она, равно какъ и знакъ ☧, состоящій изъ соединенія I и X, очень мало могли напомнить орудіе искупленія; гораздо болѣе приближалась къ нему другая монограмма, появившаяся позже двухъ первыхъ, слѣдующей формы ⊹; знакъ этотъ называютъ монограмматическимъ крестомъ [3]); онъ виденъ возлѣ христіанской надписи Рима съ означеніемъ времени, въ первый разъ въ 355-мъ году; въ Галліи въ 400-мъ г-ду. Его до конца IV-го ст-ія употребляютъ одновременно съ монограммой Константиновской, и иногда соединяютъ съ ней ☧; но въ V-омъ вѣкѣ, онъ занимаетъ, въ Римѣ и въ Италіи, ея мѣсто. Сокращеніемъ ушка Ρ, у монограмматическаго креста, получается крестъ латинской формы †, который начинаетъ появляться, на памятникахъ въ первые годы V-го ст-ія, можетъ быть и раньше. Въ томъ-же вѣкѣ, монограмма decussata ☧ пропадаетъ, почти совершенно, въ Римѣ [4]), монограмматическій крестъ является все рѣже и рѣже; но его однако, продолжаютъ употреблять, вмѣстѣ съ крестомъ, все VI-ое

---

[1]) Тетрадрахма заключала четыре драхмы.

[2]) Монограмма совершенно подобная константиновской служила у Грековъ сокращеніемъ слова χιλιαρχος т. е. тысяченачальникъ и встрѣчается въ надписяхъ (Revue Archéologique Paris année 1874).

[3]) На монетахъ Востока встрѣчается, до христіанства, соединеніе буквъ Т и Ρ, получающихъ видъ монограмматическаго креста, т. н. мы видимъ подобный знакъ на медаляхъ Ирода Великаго, сорокъ лѣтъ до Р. Х. (P. R. Garrucci d. C. d. G. Numismatica Constantiniana).

[4]) Исчезновеніе монограммы Константиновской ☧ происходитъ менѣе быстро въ Галліи и въ сѣверной Италіи, гдѣ её встрѣчаемъ, возлѣ надписей, въ концѣ V-го ст-ія. Замѣчательно, что она снова появляется на памятникахъ эпохи Карла Великаго, вѣроятно вслѣдствіе проявившейся въ то время наклонности къ изученію классической литературы и древности. Монограмма «decussata» попадается не только подлѣ эпитафій того времени, но въ дипломахъ и другихъ документахъ.

ст-іе. — Крестовидную монограмму ☧ можно потому считать переходомъ отъ знака Константиновскаго ☧ къ простому кресту.

Монограммы иногда поставлены между альфой A и омегой Ω. Эти буквы, первая и послѣдняя греческой азбуки, являющіяся на христіанскихъ памятникахъ, со временъ Константина, означали Спасителя и передавали вѣру въ него, на основаніи словъ изъ откровенія св-го Іоанна [1]); „Я есмь Альфа и Омега, начало и конецъ, первый и послѣдній [2])". Возлѣ эпитафій съ означеніемъ консуловъ, A и Ω показываются въ первый разъ въ Римѣ, въ 355-мъ г., [3]) въ Галліи въ 377-мъ г-у. [4]). Частое появленіе этихъ буквъ, на христіанскихъ памятникахъ, въ IV-мъ ст-іи, заставило предположить нѣкоторыхъ археологовъ, что вѣрующіе стали напоминать ими вѣчность и слѣдовательно божественность Христа, особенно, послѣ распространенія ереси Арія, какъ бы для заявленія своего удаленія отъ секты, непризнававшей святой Троицы. Болѣе ясно выражено это намѣреніе изображеніемъ, A и Ω, въ лучахъ крестообразнаго сіянія, окружающаго иногда голову Спасителя [5]). Буквы эти встрѣчаешь не только возлѣ надгробныхъ надписей но на монетахъ и на кольцахъ. Съ V-го ст-ія ихъ начали изображать, привѣшенными, на цѣпочкахъ къ оконечностямъ поперечнаго бруса креста, украшеннаго фигурами драгоцѣнныхъ камней, или къ горизонтальной линіи, крестообразной монограммы. Къ A и Ω присоединена, иногда, но очень рѣдко, буква C, послѣдняя имени Христа на греческомъ языкѣ и первая слова σωτηρ т. е. Спаситель. Въ этомъ можно видѣть желаніе пополнить изреченіе, приведенное выше, изъ откровенія св-го. Іоанна, слѣдующимъ образомъ: „я есмь начало и конецъ—Спаситель".

Первая буква, имени Христа, на греческомъ языкѣ, т. е. X, которая, иногда, является на христіанскихъ памятникахъ, была вѣроятно сокра-

---

[1]) Глава XXII. 13.

[2]) Въ мірѣ классическомъ, альфа и омега выражали также идею начала и конца, перваго и послѣдняго, превосходнаго и ничтожнаго, т. н. латинскій поэтъ перваго столѣтія, Марціалъ, иронически называетъ «alpha paenulatorium» нѣкаго Кордуса, вѣроятно отличавшагося тѣмъ, что щеголески носилъ плащъ, называемый у Римлянъ «paenula».

[3]) G. B. de Rossi. Inscriptiones christ. urb. Rom. sept. saec. antiq. № 127.

[4]) Le Blant. Inscriptions chrét. de la Gaule T I. p. XIV (préface).

[5]) A и Ω ставили не только около головы Христа; мы видимъ ихъ, напримѣръ въ нимбѣ св-го Іануаріи, въ катакомбахъ Неаполя, можетъ быть для выраженія вѣчнаго блаженства этого мученика, какъ извѣстно очень почитаемаго Неаполитанцами. (P. R. Garrucci. Storia dell'arte cristiana).

щеніемъ монограммы. Предположеніе это упирается на слова императора Юліана, который, въ одномъ изъ своихъ сочиненій [1]), обращаясь къ жителямъ Антіохіи, говоритъ имъ: „вы утверждаете, что я веду войну съ X“. Эта литера занимаетъ, иногда, мѣсто монограммы, при изображеніи „labarum“, напримѣръ на медаляхъ императора Валентиніана I-го. Христіане Востока, особенно Сиріи, на печатяхъ, кольцахъ и другаго рода памятникахъ, писали, вмѣсто Христосъ, только одинъ X, прибавляя къ нему M и Γ что по мнѣнію G. B. de Rossi, должно означать Μιχαηλ, Γαβριηλ—Михаилъ, Гавріилъ, т. е. тѣхъ архангеловъ, которыхъ представляютъ вмѣстѣ съ Спасителемъ и Богородицей.

Въ эпитафіяхъ, монограмма Христа названа иногда SIGNVM DOMINI знакомъ Господа, или просто SIGNVM, съ прибавленіемъ фигуры самой монограммы, к. н. въ надписи 331-го г-а [2]) гдѣ этимъ словамъ и знаку [3]) предшествуетъ пальма, символъ побѣды во имя Христа. Ту-же мысль выражаетъ изображеніе монограммы, помѣщенной въ серединѣ вѣнка, или окруженной пальмовыми вѣтвями. Соединеніе монограмматическаго креста ☩ съ буквою N, слѣдующимъ образомъ ⁘, встрѣчается также на христіанскихъ памятникахъ и объясняет ся такъ: XPICTOC NIKA т. е. Христосъ побѣдилъ. Въ одной изъ эпитафій, изданныхъ Bosio, надъ изображеніемъ монограммы, заключенной въ кругѣ, видны слова IN HOC VINCES. т. е. „этимъ побѣдишь [4])“; въ этомъ случаѣ, намекаютъ на побѣду надъ смертію, посредствомъ воскресенія, которое Спаситель обѣщалъ всѣмъ вѣрующимъ. Въ надгробіи, иногда сказано, что умершій покоится IN SIGNO ☧, т. е. подъ покровительствомъ знака Христа, или IN ☧, т. е. во Христѣ. Въ барельефахъ саркофаговъ, послѣ Константина, монограмма монументальныхъ размѣровъ, является то въ кругѣ, то, украшенная фигурами драгоцѣнныхъ камней, то въ серединѣ вѣнка, или на вершинѣ креста, постоянно съ намѣреніемъ представить ея славу. Она даже занимаетъ иногда мѣсто Спасителя, к. н. среди двѣнадцати Апостоловъ. На мраморной гробницѣ,

---

[1]) Misopogon 19, 22.

[2]) Она находится теперь въ христіанскомъ отдѣленіи Латеранскаго Музея въ Римѣ.

[3]) G. B. de Rossi. Inscriptiones christ. urb. Rom. sept. saec. antiq.

[4]) Какъ извѣстно, слова: «Hoc signo vinces», т. е. «этимъ знакомъ побѣдишь», сопровождали видѣніе императора Константина. Въ вышеприведенной надписи слово «signo» замѣнено монограммой Христа.

V-го ст-ія знакъ ☧, состоящій изъ соединенія I и X, окруженный вѣнкомъ, возвышается надъ богатымъ сидѣніемъ формы трона. Подобныя изображенія, встрѣчающіяся притомъ довольно рѣдко, принадлежатъ не къ первымъ вѣкамъ христіанства, а къ временамъ торжества его.

Монограммы находились также въ мозаикахъ древнихъ церквей и базиликъ, въ абсидѣ или на главной аркѣ, называемой тріумфальной, к. н. въ церквахъ св-ыхъ Козьмы-и-Даміана, въ Римѣ VI-го ст-ія и св-ыхъ Назарія и Кельсія, въ Равеннѣ, V-го вѣка. Въ барельефѣ, боковой стороны однаго саркофага [1]) IV-го ст-ія, представлена древняя базилика и возлѣ неё крестильница; на вершинѣ круглой крыши послѣдней, видна Константиновская монограмма [2]). Такъ какъ её, со временъ Константина, изображали на его священной хоругви, то она сдѣлалась предметомъ офиціальнаго поклоненія, т. н. на доскѣ одной лампы виденъ „laЬarum", между двумя солдатами, каждый съ копьемъ въ одной рукѣ и упираясь другою на щитъ. На стекляныхъ чашахъ съ золотыми фигурами, монограмма представлена на вершинѣ колонны — символъ церкви — или отдѣльно, между Петромъ и Павломъ; возлѣ Спасителя, при совершеніи чуда умноженія хлѣбовъ [3]), или подлѣ супруговъ, союзъ которыхъ, этотъ знакъ Христа долженъ освящать. Христіане вырѣзывали монограмму, на кольцахъ, иногда въ сопровожденіи символическихъ знаковъ, на медаляхъ, которыя постоянно носили на себѣ, какъ въ наше время кресты и другіе религіозные предметы. Вѣрующіе, сколько видно по памятникамъ, изображали монограмму всюду, гдѣ могли и пользовались всякимъ случаемъ, чтобы повторить ея фигуру, т. н. каждое слово, въ одномъ греческомъ надгробіи, отдѣлено отъ другаго монограммой [4]). Въ средневѣковыхъ надписяхъ эти мѣста заняты крестами. Въ словѣ IXΘΥC, вырѣзанномъ на одномъ колечномъ камнѣ, къ буквѣ X, прибавлена P, такъ, что вмѣстѣ они составляютъ ☧. Точно также въ слѣдующей фразѣ: SPES DEI — надежда на Бога,

---

[1]) Онъ находится теперь въ христіанскомъ отдѣленіи Латеранскаго Музея Рима.

[2]) Въ ратушѣ города Сіона, въ Швейцаріи, сохраняется надпись 377-го г-а. въ которой говорится о попрекахъ, произведенныхъ во дворцѣ императорскаго претора; къ ней присоединена монограмма, и это, сколько до сихъ поръ извѣстно, самый ранній примѣръ появленія знака Спасителя, возлѣ эпиграфическаго памятника, находившагося на общественномъ зданіи.

[3]) Buonarruoti Vetri etc. Tav. VIII. f. 1.

[4]) Но этотъ памятникъ не кажется достовѣрнымъ G. B. de Rossi.

начерченной на свѣжей известкѣ, связывающей плиты одного „loculus“, литера P, въ словѣ, SPES, — имѣющая ту-же форму какъ и греческій P, — перерѣзана буквою X, что также даетъ имъ видъ знака Спасителя ☧ [1]).

Послѣ Константина, христіане, нерѣдко изображали монограмму на своихъ домахъ; про это говорятъ церковные писатели и ихъ слова подтвердили открытія, сдѣланныя въ послѣднее время, графомъ Melchior de Vogüé [2]), въ центральной Сиріи. Онъ обнаружилъ существованіе между городами Антіохіи, Апамеи, Апамеей и нѣсколько южнѣе ихъ, на пространствѣ тридцати или сорока квадратныхъ миль, въ мѣстахъ до сихъ поръ еще мало изслѣдованныхъ, болѣе ста небольшихъ городовъ и селеній, внезапно оставленныхъ жителями, при нашествіи Арабовъ, въ VII-мъ ст-іи. На стѣнахъ и на дверяхъ домовъ, открытыхъ тутъ этимъ ученымъ, равно какъ и на другихъ предметахъ, найденныхъ имъ, безпрестанно видишь монограмму и крестъ [3]).

---

[1]) Во фрескахъ катакомбъ и мозаикахъ, средневѣковыхъ церквей, часто видны монограммы, отдѣльныя буквы и цифры, на краяхъ одежды Спасителя, святыхъ, мучениковъ и т. д. Всего чаще попадаются буквы T, X, I, H, Γ. Трудно объяснить ихъ значеніе и причину появленія, на подобныхъ мѣстахъ. Можетъ быть онѣ должны напоминать Христа и крестъ, на которомъ онъ былъ распятъ, или обозначать имя художника; скорѣе всего, ихъ слѣдуетъ считать однимъ изъ тѣхъ разнообразныхъ украшеній, состоящихъ изъ буквъ, словъ, фразъ, именъ, нашитыхъ или вытканныхъ, которыми достаточные Римляне, временъ имперіи, любили убирать свои одежды.

[2]) Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du I-r au 7-e siècle, par le Comte Melchior de Vogüé. Paris.

[3]) Каждый изъ этихъ городовъ, можно назвать христіанской Помпеей, съ тою только разницею, что дома ихъ, будучи прочнѣе построены жилищъ Римлянъ сохранились лучше послѣднихъ. Множество памятниковъ, открытыхъ тутъ, часто во всей ихъ первоначальной цѣлости, очень живо представляютъ намъ нравы восточныхъ христіанъ, первыхъ столѣтій. Путешественникъ видитъ улицы и дома съ ихъ дворами, портиками, и колодцами; церкви, часовни, гробницы; ходитъ по древнимъ мостовымъ; его окружаютъ предметы жизни, прерванной тутъ, внезапно, болѣе двѣнадцати столѣтій тому назадъ. Послѣ нашествія Арабовъ, вслѣдствіе уменьшенія народонаселенія и благосостоянія страны, пустыня образовалась мало по малу кругомъ этихъ городовъ, скрывъ ихъ отъ взора изслѣдователя и сохранивъ отъ руки грабителя, равно какъ и отъ нескромнаго любопытства туриста; только землетрясенія, такъ часто повторяющіяся въ центральной Сиріи, слѣды которыхъ безпрестанно встрѣчаешь въ ней, по временамъ, разрушали нѣкоторые изъ этихъ памятниковъ. Но, не смотря на это, ихъ осталось еще такъ много, что разумѣется ничего болѣе полнаго, въ этомъ родѣ, не дошло до насъ отъ первыхъ христіанъ Востока.

На Востокѣ и въ Африкѣ, начали изображать крестъ раньше чѣмъ въ Римѣ; возлѣ эпитафій, открытыхъ около Карѳагена, этотъ знакъ показывается цѣлымъ столѣтіемъ прежде, чѣмъ въ столицѣ имперіи [1]). Напротивъ, монограмма Константиновская ☧, почти не встрѣчается на памятникахъ этихъ странъ, и мѣсто ея занимаетъ монограмматическій крестъ. Такъ напр. на монетахъ императора Константина, вычеканенныхъ въ Византіи и въ Антіохіи, приблизительно въ 335-мъ году, является уже крестовидная монограмма. Писатели церкви говорятъ о послѣдней, какъ о знакѣ, употребляемомъ восточными христіанами уже въ серединѣ IV-го ст-ія.

Раньше, чѣмъ въ другихъ странахъ Востока, появился монограмматическій крестъ въ Египтѣ и это можно объяснить слѣдующимъ образомъ. У древнихъ Египтянъ существовалъ, какъ символъ религіозный, знакъ, приближающійся своей формой къ кресту [2]) и потому называемый въ археологіи: croix ansée—crux ansata ☥ т. е. крестъ, съ ручкой или ушкомъ, такъ какъ верхняя часть этой ☥ фигуры, или лучше сказать, оконечность вертикальнаго бруса креста, расширяясь, принимаетъ видъ ушка или ручки. Съ самыхъ отдаленныхъ временъ, встрѣчаемъ мы этотъ знакъ у Египтянъ и онъ, какъ кажется, игралъ очень значительную роль въ символизмѣ ихъ религіи, являясь на самыхъ древнихъ памятникахъ. Нельзя положительно опредѣлить, что именно изображалъ онъ, и какое ему придавали значеніе; въ іероглифическомъ письмѣ это былъ символъ жизни, жизни приходящей, высшей силы, дающей жизнь, иногда и безсмертіе; его изображали въ рукахъ многихъ, языческихъ боговъ и онъ составлялъ какъ бы ихъ неизбѣжный

---

[1]) Крестъ равносторонній, называемый греческимъ, появляется въ началѣ надгробныхъ надписей, на Востокѣ, особенно въ Египтѣ, уже въ IV-мъ вѣкѣ; на Западѣ столѣтіемъ позже. Удаленіе отъ изображенія креста, причину котораго мы объяснили выше, было, какъ кажется, сильнѣе въ Римѣ и Италіи, чѣмъ въ Африкѣ, Египтѣ и Сиріи.

[2]) Mémoire de m-r. Latronne intitulé: Examen Archéologique de ces deux questions: 1-o. La croix ansée, Egyptienne, a-t-elle été employée par les chrétiens d'Egypte pour exprimer le monogramme du Christ? 2-o. Retrouve-t-on ce symbole sur les monuments antiques, étrangers à l'Egypte? (dans les mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres T. XVI). Mémoire de mr. Raoul-Rochette intitulé: De la croix ansée ou d'un signe qui y ressemble, considérée principalement dans ses rapports avec le symbole égyptien sur des monuments etrusques et asiatiques (dans les Mémoires de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres T. XVI).

аттрибутъ, особенно, когда они представлены дающими жизнь [1]). „Crux ansata“ держитъ въ правой рукѣ фигура женщины, съ головой тельца; по мнѣнію г-на Mariette [2]) мать быка Аписа. Знакъ этотъ давали не только однимъ богамъ, онъ является иногда, въ рукахъ изображеній царей и значительныхъ лицъ. Трудно сказать существовалъ-ли и у другихъ народовъ древняго міра, этотъ символъ. Мы находимъ его на предметахъ, открытыхъ внѣ Египта, несомнѣнно однако, египетскаго происхожденія. Онъ также встрѣчается, но гораздо рѣже, чѣмъ въ Египтѣ, на памятникахъ ассирійскихъ и персидскихъ, притомъ обыкновенно вмѣстѣ съ другими египетскими іероглифами, такъ что въ этомъ нельзя не видѣть заимствованіе. Знаки, очень походящіе на „crux ansata“ и имѣющіе форму греческаго или латинскаго креста,—вертикальный брусъ котораго, на верху, кончается кольцомъ, болѣе или менѣе значительныхъ размѣровъ,—являются на памятникахъ персидскихъ, финикійскихъ, т. н. на вазахъ, на монетахъ, вмѣстѣ съ другими символическими фигурами и на такихъ мѣстахъ, гдѣ Египтяне изображали крестъ съ ручкой. Надо также замѣтить, что этотъ послѣдній, есть ничто иное, какъ греческій „тау Т“ съ прибавленіемъ на верху ушка, круглой или овальной формы. Знакъ, имѣющій видъ ⊤, былъ, какъ мы уже сказали выше, символъ счастія, жизни, спасенія у Финикіянъ, Сиріянъ, вообще у семитическихъ народовъ и его нерѣдко находишь на ихъ памятникахъ. Онъ является напримѣръ, надѣтый какъ амулетъ, на шеѣ взрослыхъ и дѣтей, въ египетскихъ барельефахъ, временъ царя Рамзеса II-го, изображающихъ покоренные народы Азіи [3]). Фактъ существованія въ глубокой древности, у семитическихъ народовъ и потому у Евреевъ, фигуры, благопріятнаго значенія, приближающейся, своей формой, къ буквѣ „тау“, даетъ нѣкоторое право видѣть въ знакѣ, названномъ пророкомъ Іевекіилемъ [4]) тау ⊤.

---

[1]) По мнѣнію, впрочемъ, не получившему авторитета, нѣкоторыхъ археологовъ, это былъ ключъ, рѣки Нила, оплодотворяющей земли Египта.

[2]) Le Sérapeum de Memphis par Mariette. Paris 1857—1860.

[3]) Подобное графическое сходство, между знаками священнаго характера, у Египтянъ и Семитовъ, обладавшими приблизительно, однимъ и тѣмъ-же символическимъ значеніемъ, можетъ служить доказательствомъ, что эти народы—отрасли, какъ предполагаютъ, одного корня—имѣли, въ отдаленныя времена, первоначально, общій источникъ религіозныхъ идей.

[4]) Книга пророка Іевекіиля гл. IX. 4. Смотри выше главу XX-ую.

Очень вѣроятно, что вѣрующіе Египта, встрѣчая всюду, на стѣнахъ языческихъ храмовъ, въ рукахъ изображеній боговъ, въ священномъ письмѣ и вообще на памятникахъ и предметахъ различнаго рода, знаки напоминающіе крестъ, на которомъ былъ распятъ Сынъ Божій, приняли это за пророчество будущаго пришествія Спасителя, искупленія имъ грѣховъ рода человѣческаго на крестѣ и торжества его вѣры. Когда христіане въ 391-мъ г. въ царствованіе Ѳеодосія Великаго, вломились въ александрійскій Серапеумъ [1]), то увидѣли, на стѣнахъ этого языческаго храма, фигуру очень часто повторяющуюся, означавшую въ священномъ письмѣ Египтянъ, жизнь, владычество, и объяснили её, вслѣдствіе сходства съ крестомъ, какъ символъ жизни, но жизни будущей, какъ іероглифъ Христа, начало и сущность всякой власти, какъ символъ его ученія, настоящій источникъ жизни, знакъ, по мнѣнію христіанъ Египта, безсознательно повторяемый ихъ предками многіе вѣка, въ свидѣтельство достовѣрности христіанства. Неудивительно, поэтому, что вѣрующіе, на берегахъ Нила, изображали „crux ansata“ [2]) на своихъ памятникахъ и придавали орудію искупленія эту форму. Подобное заимствованіе эмблемъ прежняго вѣрованія, для выраженія новыхъ идей, не разъ встрѣчается въ христіанскомъ символизмѣ. Мы, въ самомъ дѣлѣ, находимъ фигуру креста съ ручкой, возлѣ египетскихъ и нубійскихъ христіанскихъ надписей, отдѣльно, но въ такихъ мѣстахъ, гдѣ обыкновенно стоитъ крестъ греческой формы, или въ соединеніи съ послѣднимъ. „Crux ansata“ сопровождаетъ, иногда, и офиціальные эпиграфическіе памятники; т. н. этотъ знакъ виденъ возлѣ надписи, сдѣланной по случаю превращенія храма Изиды, въ христіанскую церковь, въ царствованіе Юстиніана. Употребляли ли, христіане, египетскій крестъ до того, какъ они увидѣли его на стѣнахъ Серапеума? На подобный вопросъ можно отвѣчать скорѣе утвердительно, чѣмъ отрицательно. Много надписей, отмѣченныхъ имъ, принадлежатъ къ годамъ, слѣдовавшимъ за этимъ событіемъ, но есть эпиграфическіе памятники съ „crux ansata“, имѣющіе характеръ эпитафій первыхъ вѣковъ рас-

---

[1]) Это сопровождалось большимъ истребленіемъ языческихъ, религіозныхъ памятниковъ во всемъ Египтѣ. Около сорока тысячъ изображеній боговъ, было разбито и множество храмовъ разрушено.

[2]) Онъ встрѣчается также въ рукахъ символическихъ фигуръ, на гностическихъ рѣзныхъ камняхъ. (Dictionnaire des antiquités Grecques et Romaines. Ch. Daremberg и Edm. Saglio. P. 10).

пространенія новой религіи, время которыхъ, однако, нельзя положительно опредѣлить.

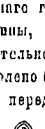
Монограмматическій крестъ ☥ представляетъ нѣкоторое сходство съ „crux ansata“, и на языческихъ памятникахъ нѣкоторыхъ эпохъ, іероглифъ этотъ какъ нельзя болѣе приближается къ крестообразной монограммѣ. Вѣроятно потому, она была въ бо́льшемъ употребленіи въ Египтѣ, чѣмъ всѣ другія формы знака Христа; т. н. монограмма Спасителя, называемая Константиновской ☧ вовсе не встрѣчается вовлѣ надписей, открытыхъ въ этой странѣ. Напротивъ, монограмматическій крестъ показывается очень часто [1]), и если нельзя доказать памятниками существованія послѣдняго, на берегахъ Нила, до Константина, то есть достаточно данныхъ для утвержденія, что онъ явился, у христіанъ Египта, раньше, чѣмъ у послѣдователей новой религіи остальныхъ провинцій имперіи. Фактъ ведущій насъ къ предположенію, что крестъ монограмматическій образовался изъ „crux ansata“, былъ въ употребленіи первоначально у христіанъ Египта и отъ нихъ перешелъ къ вѣрующимъ другихъ странъ; но это не вполнѣ пока можно подтвердить памятниками [2]).

Въ самыхъ древнихъ, греческихъ манускриптахъ священнаго писанія, александрійскаго происхожденія, к. н. въ спискахъ Библіи, сохраняющихся теперь въ ватиканской библіотекѣ въ Римѣ и въ библіотекѣ города Кембриджа, встрѣчается иногда, монограмматическій крестъ, но ни разу монограмма „decussata“. [3]) То-же самое можно сказать и про

---

[1]) На обломкѣ глиняной вазы, открытой въ Египтѣ, монограмматическій крестъ стоитъ въ началѣ надписи на греческомъ языкѣ, тогда какъ «тау Τ», помѣщенъ въ концѣ ея; оба знака сдѣланы бо́льшихъ размѣровъ, чѣмъ буквы текста. Памятникъ этотъ слѣдуетъ отнести къ первымъ вѣкамъ христіанства. (Observations sur quelques fragments de poterie antique provenant d'Egypte et qui portent des inscriptions grecques par mr. Egger; extrait du Tome XXI des Mém. de l'Académ. des Inscr. et Belles-Lettres).

[2]) На колоссальномъ саркофагѣ изъ краснаго гранита, находящемся въ небольшомъ музеѣ, при древней церкви св-ой Ирины, въ Константинополѣ—превращенной теперь въ арсеналъ—я видѣлъ приблизительно слѣдующую фигуру, которую повторяю съ памяти, такъ какъ мнѣ не позволено было, турецкими стражами, скопировать её, ни даже останавливаться долго, передъ предметами этого интереснаго собранія христіанскихъ древностей Востока. По всей вѣроятности тутъ мы видимъ очень рѣдкое соединеніе «crux ansata» съ монограммой Константиновской и саркофагъ долженъ быть египетскаго происхожденія.



[3]) Bullettino di Archeologia cristiana G. B. de Rossi. Anno 1863.

рукопись Библіи [1]) на греческомъ языкѣ, какъ предполагаютъ IV-го ст-ія, которую въ 1859-мъ г., г-нъ Тишендорфъ открылъ въ монастырѣ св-ой Екатерины на Синайской горѣ; въ ней не является монограмма Константиновская, тогда какъ, монограмматическій крестъ изображенъ четыре раза, именно, въ концѣ пророчества Іереміи, два раза въ концѣ пророчества Исаіи, и въ Апокалипсисѣ гл. XI. 8. въ срединѣ слова ΕΣΤΑΥΡΩΘΗ т. е. „распятъ". Въ послѣднемъ примѣрѣ, разумѣется, хотѣли напомнить орудіе искупленія, крестовидной монограммой.

Что касается до появленія монограммъ Христа на монетахъ римскихъ императоровъ, то вотъ что можно сказать объ этомъ предметѣ [2]). Когда Константинъ вошелъ торжествующимъ въ Римъ, побѣдивъ 27-го октября 312-го г. Максенція, то не сейчасъ-же прекратилъ изображенія языческихъ боговъ на своихъ монетахъ [3]). Миѳологическіе сюжеты представлялись на нихъ все время, когда этотъ императоръ раздѣлялъ власть съ Лициніемъ, но лишь только, вслѣдствіе пораженія и смерти послѣдняго, въ 324-мъ г-у, Константинъ сдѣлался единственнымъ правителемъ и главою имперіи, онъ замѣнилъ, на своихъ медаляхъ, боговъ классическаго міра, аллегорическими фигурами, которыя напоминали его побѣды или гражданскія дѣянія, иногда и знаками христіанской вѣры. Послѣ перенесенія столицы имперіи въ Византію, на монетахъ и медаляхъ Константина и его сыновей, христіанскіе символы встрѣчаются гораздо чаще, чѣмъ прежде. Но трудно опредѣлить, въ какое именно время, каждый изъ знаковъ новой религіи начинаетъ появляться на этихъ памятникахъ. Монограмма Константиновская изображается раньше монограмматическаго креста, то отдѣльно, то представленная на священной хоругви „labarum". Послѣ смерти Константина, при наслѣдникахъ его снова происходитъ, на монетахъ, борьба между языческими и христіанскими сюжетами, въ царствованіе Юліана, опять показываются боги классическаго міра, но это однако скоро кончается побѣдой христіанскихъ изображеній надъ языческими. Монограмма встрѣчается, иногда на монетахъ въ соединеніи съ другими фигурами, невполнѣ христіанскаго характера, т. н, на медаляхъ Фласиллы, жены Ѳеодосія Великаго, видна женщина—аллегорія побѣды—которая чертитъ

---

[1]) Она находится теперь въ Петербургѣ въ императорской библіотекѣ.

[2]) P-e R. Garrucci d. b. d. G. Kumismatica Constantiniana, ossia dei segni di cristianesimo sulle monete di Constantino, Licinio e loro figli cesari.

[3]) Онъ являются на нихъ, даже подъ видомъ бога солнца или самъ Марсъ.

на щитѣ константиновскую монограмму. Подобный-же щитъ, въ другихъ примѣрахъ, повѣшенъ на дерево, или поставленъ на полустолбъ. Еще долго потомъ монограммы встрѣчаются на византійскихъ монетахъ, т. н. императоръ Юстинъ I-ый (518—527) представленъ съ этимъ знакомъ на груди, а племянникъ и наслѣдникъ его Юстиніанъ I-ый, изображенъ съ монограммой въ рамкѣ, украшенной фигурами драгоцѣнныхъ камней. Извѣстно, что Константинъ, приказалъ своимъ воинамъ носить монограмму на щитахъ, шлемахъ и латахъ; онъ самъ является на медаляхъ въ оружіи съ этимъ священнымъ знакомъ.

Замѣчательно, что монограмма изображена также на того рода бляхахъ, которыя привѣшивали къ бронзовымъ ошейникамъ, надѣваемымъ въ наказаніе бѣглымъ рабамъ [1]). Страннымъ можетъ показаться фактъ, что тогда какъ, обидное слово „рабъ", ни разу не упомянуто въ многочисленныхъ эпитафіяхъ вѣрующихъ, открытыхъ до сихъ поръ, знакъ Христа является на инструментахъ пытки несчастныхъ и обиженныхъ членовъ римскаго общества, на предметахъ, которыми, указывали ихъ позоръ и униженіе. Вотъ какъ можно объяснить это обыкновеніе, несогласное съ принципами новой религіи: императоръ Константинъ запретилъ выжигать клеймо на лбу бѣжавшихъ рабовъ и замѣнилъ его ошейникомъ—который уже и прежде употребляли въ подобныхъ случаяхъ—на круглыхъ или квадратныхъ бляхахъ котораго вырѣзывалась монограмма Христа (въ одномъ примѣрѣ, мы видимъ её между A и Ω), дабы провинившійся невольникъ зналъ, что онъ обязанъ, уменьшеніемъ наказанія и облегченіемъ своей судьбы, вѣрѣ Спасителя. Имя владѣтеля раба и указаніе куда слѣдуетъ доставить послѣдняго, въ случаѣ возобновленія попытки освободиться, являются тутъ-же. Слова „tene me", т. е. „держи меня" (понимается, при новомъ побѣгѣ), начинаютъ надпись; она сдѣлана, иногда, на самомъ ошейникѣ. Всѣ открытые, до сихъ поръ предметы подобнаго рода [2]), относятся къ IV-му и V-му вѣкамъ; ихъ употребляли въ царствованіе Константина и оставили, при Аркадіи и Гоноріи.

Мы видимъ, слѣдовательно, что монограмма изображалась, иногда, съ цѣлію напомнить имя Спасителя, и выразить вѣру въ него, но также чтобы представить скрыто крестъ. Христіане, первоначально, давали

[1]) G. B. de Rossi. Bullettino di archeologia cristiana 1874 № 2.

[2]) Они были открыты въ Римѣ, исключая одного, происходящаго изъ города Нимъ, (Nimes) во Франціи.

орудію искупленія форму ┬, но этотъ знакъ является у нихъ очень рѣдко, такъ какъ они избѣгали прямаго изображенія креста, предпочитая скрытыя фигуры его; одной изъ послѣднихъ и, всего чаще повторяемой съ IV-го ст-ія, была монограмма крестовидная ☧; изъ неё, вѣроятно, образовался крестъ, называемый латинскимъ, который замѣнилъ ┬ и сохранился до сихъ поръ у христіанъ Запада [1]).

Посредствомъ монограммъ, вѣрующіе пріучились смотрѣть на знакъ, не имѣвшій двойнаго значенія, и прямо напоминавшій имъ орудіе, къ которому былъ пригвожденъ Спаситель. Но не взирая на то, что, когда они начали изображать крестъ нескрыто, прошло уже нѣсколько десятилѣтій что его по повелѣнію Константина перестали употреблять какъ орудіе казни, повтореніе креста христіанами происходило, при обстоятельствахъ уменьшавшихъ, по возможности, то позорное значеніе, которое онъ имѣлъ у древнихъ Римлянъ, т. н. его дѣлали изъ драгоцѣнныхъ металловъ, покрывали украшеніями и т. д. Извѣстно, что уже императоръ Константинъ помѣстилъ, въ своемъ дворцѣ въ Константинополѣ, и возлѣ гробницы св. Апостола Петра въ Римѣ крестъ усѣянный драгоцѣнными камнями. Первые, дошедшіе до насъ, монументальные кресты украшены арабесками, фигурами драгоцѣнныхъ камней и цвѣтовъ [2]), т. н. Спаситель упирается на подобный крестъ въ барельефѣ саркофага Probus, префекта Рима, умершаго въ 395-мъ г. Къ этой-же эпохѣ слѣдуетъ отнести два креста, того-же характера, написанные въ катакомбѣ Понціана. Раньше этого времени, орудіе искупленія не является во фрескахъ подземныхъ кладбищъ на видномъ мѣстѣ, но представлено скрыто, такъ, что линіи его нужно искать и отгадывать. Въ V-мъ вѣкѣ монументальный крестъ показывается вмѣсто добраго пастыря, имѣя съ каждой стороны по овцѣ, к. н. во фрескѣ одного изъ кубикулей катакомбы Каллиста; или его даютъ въ руки божественному пастырю, к. н. въ мозаикѣ церкви, второй четверти V-го ст-ія, Назарія и Кельсія, въ Равеннѣ; въ базиликѣ св-го Аполлинарія, того-же города, орудіе искупленія, въ мозаикѣ VII-го вѣка, является среди звѣзднаго неба и занимаетъ мѣсто Спасителя, въ сценѣ прео-

---

[1]) Есть примѣры употребленія креста, имѣющаго видъ буквы «тау ┬» въ концѣ IV-го ст-ія, т. н. Зенонъ, епископъ Веронскій, жившій въ это время, говоритъ, что онъ поставилъ крестъ формы ┬, на вершинѣ, построенной имъ базиликѣ.

[2]) Мы знаемъ также, изъ словъ писателей церкви, что кресты, покрытые драгоцѣнными камнями, христіане, въ V-мъ ст-ія, носили въ торжественныхъ шествіяхъ.

браженія. Въ средневѣковой, мусивной живописи церквей Рима и Равенны, крестъ, изображенный обыкновенно въ полусводѣ абсидъ, представлялся окруженный сіяніемъ и усѣянный драгоцѣнными каменьями, не столько чтобы сгладить его позорное значеніе, которое начинало уже забываться, сколько оттого, что въ этотъ періодъ отраженія, въ искусствѣ западныхъ христіанъ, идей Востока, всѣ ихъ религіозныя фигуры являются въ славѣ и торжествѣ; т. н. въ мозаикѣ VI столѣтія, церкви св. Виталія, въ Равеннѣ, крестъ, богато украшенный, помѣщенъ въ срединѣ вѣнца, который несутъ два летящихъ ангела. Кресты подобнаго-же характера, видны въ барельефѣ нѣкоторыхъ диптиховъ V-го вѣка.

Величаніе креста, или лучше сказать, поклоненіе ему, представлено также на серебряномъ блюдцѣ (около четверти въ діаметрѣ, вѣсомъ до полутора фунта); оно было открыто въ Сибири на Березовыхъ островахъ, гдѣ его вырыли изъ земли. Появившись въ 1868-мъ г. на Ирбитской ярмаркѣ и проданное въ ломъ, оно поступило въ собраніе гр. Григорія Строгонова. Это, вѣроятно, церковный дискосъ; на внутренней сторонѣ его видно, слѣдующее, литое, отчеканенное, рельефное изображеніе: по сторонамъ водруженнаго въ шаръ, креста, богато украшеннаго фигурами драгоцѣнныхъ камней, приближающагося къ формѣ, называемой латинской, но съ расширяющимися оконечностями, стоятъ два архангела, держа, въ лѣвыхъ рукахъ, по жезлу, а правыми, поднося ихъ къ груди съ открытыми, во внѣшнюю сторону, ладонями, дѣлаютъ движеніе, выражающее благоговѣніе, проявляющееся и въ ихъ, нѣсколько наклоненныхъ головахъ. Подобная поза святаго умиленія и благочестиваго удивленія встрѣчается, нерѣдко, въ византійскомъ искусствѣ, равно какъ и въ произведеніяхъ мастеровъ перваго періода эпохи возрожденія, въ Италіи. Головы архангеловъ окружены нимбомъ, они стоятъ на усыпанномъ цвѣтами лугу, изъ котораго вытекаютъ четыре источника — райскія рѣки. Соединеніе отдаленныхъ традицій классическаго художества, съ очень рѣзко характеризированными пріёмами византійскаго искусства, ясно проявляется тутъ, что и позволяетъ отнести этотъ замѣчательный памятникъ, который вѣроятно, перешелъ изъ Византіи въ Россію и потомъ въ Сибирь, приблизительно къ VII-у ст-ію *).

*) Вѣстникъ общества древне-русскаго искусства, при Московскомъ публичномъ Музеѣ, издаваемый подъ редакціей г-а Филимонова. Москва 1875 (6—10).

Монограмма и крестъ являются иногда на верху древка, нижняя оконечность котораго, пронзаетъ змѣю, что должно выражать побѣду Христа надъ демономъ, изображеніе, встрѣчающееся только послѣ Константина. Согласно историку Евсевію, этотъ императоръ повелѣлъ представить себя въ преддверіи своего дворца пронзающимъ копьёмъ „labarum“ дракона, низвергнутаго къ его ногамъ; типъ, повторяющійся на оборотѣ медалей Константина и сына его Констанція [1]).

Равносторонній крестъ является уже на монетахъ Константина и сыновей его Криспа и Константина юнаго отчеканенныхъ въ Трирѣ, но, какъ исключеніе; чаще, знакъ этотъ начинаетъ изображаться на монетахъ въ V-мъ ст-іи; онъ украшаетъ щиты императоровъ Гонорія и Ѳеодосія II-го, скипетръ императора Валентиніана III-го и діадему Лициніи Евдоксіи [2]), жены послѣдняго; въ этомъ вѣкѣ крестъ замѣняетъ почти совершенно монограмму на монетахъ. Императоръ Юстиніанъ I-ый очень часто является на своихъ медаляхъ, держа въ рукѣ сферу, увѣнчанную крестомъ. Когда послѣдній заступилъ мѣсто монограммы, то христіане начали помѣщать его всюду, гдѣ прежде ставили знаки Христа, на самыхъ видныхъ мѣстахъ, к. н. на вершинѣ церквей, на стѣнахъ своихъ домовъ, на хозяйственныхъ предметахъ, на одеждахъ и т. д.

XXII.

Другой знакъ слѣдующей формы ⌊⌐ также можно считать скрытымъ изображеніемъ креста, хотя онъ имѣлъ, вѣроятно, не только это одно значеніе. Въ археологіи его называютъ „crux gammata“

Статья г-а Ѳ. Буслаева.—G. B. de Rossi. Bullettino di archeologia cristiana anno 1871. № IV.

[1]) Змѣя, была у христіанъ символомъ осторожности; «Будьте мудры какъ зміи, и просты какъ голуби» (Евангелія отъ Матѳея X. 16) сказалъ Спаситель, своимъ ученикамъ.

[2]) Mozzoni Tavole cronologiche critiche Venezia-Roma Secolo V.

такъ какъ онъ состоитъ изъ соединенія четырехъ греческихъ прописныхъ буквъ Γ (гамма) ихъ оконечностями. Гамматическій крестъ  встрѣчается на христіанскихъ памятникахъ, прежде всего, рядомъ съ эпитафіями, раньше Константина. Мы видимъ его возлѣ надписи III-го ст-ія изъ катакомбы города Кьюзи, въ Тосканѣ; на надгробной плитѣ римскаго происхожденія, сохраняющейся теперь въ собраніи древностей города Бергамо, вмѣстѣ съ монограммой Константиновской, возлѣ эпитафіи [1]) 363-го г. и въ сопровожденіи монограммы, вѣнка и пальмы [2]). Во многихъ другихъ примѣрахъ равносторонній крестъ съ загнутыми концами, является пополненіемъ катакомбныхъ надгробій, или отдѣльно подлѣ имени умершаго [3]), или между A и Ω. Нѣсколько разъ повторенъ этотъ-же знакъ на христіанскомъ саркофагѣ [4]) IV-го ст-ія, но скорѣе какъ украшеніе, чѣмъ съ символическою цѣлію. Онъ изображенъ на глиняныхъ лампахъ, на печатяхъ, кольцахъ и другихъ предметахъ небольшихъ размѣровъ, христіанское происхожденіе которыхъ, не всегда однако можно доказать положительно [5]). Его встрѣчаешь также въ странахъ, очень отдаленныхъ отъ Италіи, на христіанскихъ памятникахъ, относительно, болѣе поздняго времени, какъ напримѣръ, возлѣ надписи V-го или VI-го вѣка, изъ Мангеймскаго музея.

Въ стѣнной живописи подземныхъ кладбищъ, гамматическій крестъ, показывается позже, чѣмъ возлѣ надписей; онъ находится на туникѣ добраго пастыря [6]), во фрескѣ IV-го ст-ія, изъ катакомбы Generosa, вырытой подъ священной рощей извѣстнаго братства Арваловъ [7]).

---

[1]) Она находится теперь въ христіанскомъ отдѣленіи Латеранскаго Музея въ Римѣ.

[2]) G. B. de Rossi. Inscriptiones urb. Rom. sept. sacc. antiq. p. 88.

[3]) Одинъ изъ подобныхъ памятниковъ находился въ музеѣ города Неаполя, другой былъ недавно открытъ въ подземномъ Римѣ. G. B. de Rossi. Bullettino di archeologia cristiana anno 1873. № 2.

[4]) Теперь въ городѣ Миланѣ.

[5]) Крестъ съ загнутыми концами, употребленъ также какъ клеймо каменотёсами на камняхъ храма Софіи Премудрости, въ Константинополѣ. (Révue Archéologique Avril 1876. Paris).

[6]) G. B. de Rossi. Bullettino di archeologia cristiana anno 1868. p. 74.

[7]) «Fratres Arvales» было братство жрецовъ богини земледѣлія—Dea Dia—учрежденное, какъ предполагаютъ, Ромуломъ и состоявшее изъ двѣнадцати членовъ, почти всегда значительныхъ лицъ, между которыми, во времена имперіи, считались и императоры. Поклоненіе этой богинѣ было главной цѣлью основанія товарищества Арваловъ, существовавшаго до середины III-го ст-ія. Празднивъ Fratres Arvales продолжался три дня въ май мѣсяцѣ.

Тутъ „Pastor“—слово это написано надъ нимъ — стоитъ среди деревьевъ, скрестивъ ноги, между двумя овцами, съ свирѣлью въ правой рукѣ, поднося её къ устамъ и упираясь лѣвой на посохъ; на нижней оконечности его короткой туники, въ томъ мѣстѣ, гдѣ иногда являются круги изъ металла или изъ дорогихъ матерій (calliculae), которыми Римляне, временъ имперіи, украшали свои одежды, два раза повторена слѣдующая фигура  . Она снова видна на туникѣ добраго пастыря, въ стѣнописи ката  комбъ Неаполя [1]), гдѣ онъ стоитъ, совершенно въ томъ-же положеніи, какъ и во фрескѣ кладбища Generosa, на лугу, между деревьями, и овцами. На одеждѣ могильщика „fossoris Diogenes“ [2]) въ катакомбной стѣнописи, изображенъ тотъ-же крестъ съ загнутыми концами. Онъ, сколько до сихъ поръ извѣстно, былъ употребляемъ христіанами, не въ первыя времена распространенія новой вѣры, не показываясь возлѣ надписей перваго, втораго, и даже первой половины III-го ст-ія, но начиная встрѣчаться во второй половинѣ III-го вѣка и чаще въ IV-мъ.

Знакъ этотъ, однако, нельзя считать христіанскимъ; онъ является гораздо раньше вѣры Спасителя и на предметахъ, открытыхъ въ различныхъ странахъ Азіи и Европы, дошедшихъ до насъ отъ отдаленныхъ временъ. Гамматическіе кресты, ничѣмъ не отличающіеся отъ изображенныхъ въ катакомбахъ Рима, мы находимъ въ Индіи [3]), гдѣ они назывались svastika — свастика [4]) и, имѣли особенное благопріятное значеніе, будучи знаками благословенія, добраго предзнаменованія, пожеланія благополучія, счастія и отвращенія бѣды [5]). Свастика является у Брамановъ, т. н. въ поэмѣ „Рамаяна“ сказано, что когда король Рама переѣзжалъ со своимъ войскомъ черезъ рѣку Гангъ, чтобы идти на за-

---

[1]) P. R. Garrucci. Storia dell'arte cristiana Tav. 91.

[2]) Смотри часть 1-ую стр. 68. рисунокъ № 8.

[3]) Le Lotus de la Bonne Loi, traduit du Sanscrit, accompagné d'un commentaire et de vingt et un Mémoires relatifs au Buddhisme par Eugène Burnouf, secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Paris imprimé par autorisation du gouvernement à l'imprimerie nationale, 1852.

[4]) Слово «Svastika» въ буквальномъ переводѣ означаетъ на санскритскомъ языкѣ «хорошее существованіе» составляя формулу привѣтствія, благопріятнаго желанія и одобренія. (Dictionnaire Sanscrit—français E. Burnouf).

[5]) Фигура слѣдующаго рода, отличающаяся отъ свастики только тѣмъ, что загибы ея обращены въ противоположную сторону, называлась, какъ кажется, Sovastikaya, но это слово могло означать также, несущаго Свастину. (Eug. Burnouf, Le Lotus de la Bonne Loi).

воеваніе Индіи и острова Цейлона, то, на носу его кораблей, были изображены эти знаки благополучія. Но на памятникахъ браманизма „свастика“ начерчена не такъ часто какъ у Буддистовъ; её неизмѣнно находишь въ началѣ или въ концѣ буддискихъ надписей, въ пещерахъ западной части Индіи, равно какъ и въ эпиграфическихъ памятникахъ, того-же вѣрованія, около города Каттакъ, столицы провинціи Орисы [1]); она является и на древнихъ буддискихъ медаляхъ, выбитыхъ въ Индіи [2]). Мы встрѣчаемъ свастику у всѣхъ послѣдователей Буддизма, даже самыхъ дикихъ и отдаленныхъ отъ Индіи, к. н. у жителей Тибета и Сибири, у Китайцевъ, Японцевъ, вообще всюду, куда проникали миссіонеры этой религіи. Но знакъ, называемый въ Индіи „свастика“ не принадлежитъ единственно браманизму или буддизму, онъ изображенъ при условіяхъ исключающихъ вліяніе буддизма — на памятникахъ, дошедшихъ до насъ отъ глубокой древности и открытыхъ въ западной и въ сѣверной Европѣ, равно какъ и на берегахъ Средиземнаго моря. Такъ, напримѣръ, при раскопкахъ произведенныхъ въ послѣдніе годы г-омъ Шлиманнъ [3]) въ Гиссарликъ [4]), въ томъ мѣстѣ гдѣ, какъ онъ предполагаетъ, стоялъ городъ Троя, этотъ ученый нашелъ предметы, различнаго рода и формы, изъ обожженной глины: осколки сосудовъ, двойные конусы съ просверленными, круглыми отверстіями, извѣстные подъ названіемъ веретенныхъ колецъ (fusaïoles), диски, круги [5]) неизвѣстнаго употребленія, на которыхъ очень часто является крестъ съ загнутыми концами, иногда и слѣдующаго вида  , отдѣльно или вмѣстѣ съ другими символическими фигурами. Памятники эти дошли до насъ отъ временъ доисторическихъ и вѣроятно принадлежатъ народу арійскаго племени. Тотъ-же знакъ показывается и на предметахъ

---

[1]) The Journal of the royal Asiatic society of great Britain and Ireland. (vol. the sixst p. 453, 454, 455).

[2]) Другая фигура «Nandavartaya» или «Nandyavarta» т. е. «сплваніе» или «кругъ счастія», въ которой свастика находится посерединѣ, но значительно усложненная, заключающая элементы мотива орнаментаціи, называемаго Греками Μαιάνδρος — maeandros, и очень часто употребляемаго имъ въ архитектурѣ, на вазахъ и на другихъ предметахъ даже небольшихъ размѣровъ, была также знакомъ счастливаго предзнаменованія въ древней Индіи.

[3]) Dr. Heinr. Schliemann. Trojanische Alterthümer. Bericht über die Ausgrabungen in Troja. Gr. 8. LVII. 319 Seite. Leipzig 1874 mit einem Atlas.

[4]) При входѣ въ Дарданеллы изъ Средиземнаго моря, на азіатскомъ берегу.

[5]) Часто 16 метровъ подъ землею.

изъ обожженной глины [1]), очень приближающихся своей формой къ выкопаннымъ г-омъ Шлиманнъ и открытыхъ, въ сѣверной Италіи, около озерныхъ построекъ, и въ того рода земляхъ—terramares—которыя сохраняютъ слѣды жизни первобытныхъ обитателей Италіи. Гамматическій крестъ, но съ этими пополненіями,  мы видимъ на кускахъ діадемы изъ серебра, также вре  менъ доисторическихъ, вырытыхъ изъ земли недалеко отъ города Беневенто [2]); на пеплохранительныхъ вазахъ, изъ Poggio Renzo, около города Кьюзи, въ Тосканѣ [3]), дошедшихъ отъ народа, предшествовавшаго Этрурянамъ, въ средней Италіи, такъ какъ урны эти были открыты подъ землею, выброшенною при выкапываніи этрурскихъ ипогеевъ, иногда и подъ послѣдними. Крестъ съ загнутыми концами, также встрѣчается на слѣдующихъ памятникахъ, которые мы тутъ перечислимъ. На погребальной урнѣ, особенной формы, найденной въ окрестностяхъ Рима, возлѣ Альбано; на подобномъ-же предметѣ, періода доэтрурскаго, изъ гробницы города Цере (Caere); на золотой брошкѣ того-же происхожденія [4]); на пеплохранительной урнѣ, изъ Schropham, въ Норфольскомъ графствѣ, въ Англіи [5]), (въ послѣднемъ примѣрѣ рядъ гамматическихъ крестовъ украшаетъ урну); на коринескихъ и аеинскихъ вазахъ, ранняго элленическаго періода; на сосудахъ эпохи Пеласговъ, изъ острововъ Милоса и Θера (теперь Санторинъ); на осколкахъ вазъ, заключавшихся въ гробницѣ, около развалинъ города Кумы [6]), — Cumae въ Италіи, и очень древней, потому, что она находилась подъ двойнымъ слоемъ гробницъ, періодовъ греческаго и римскаго; въ самнитскомъ ипогеѣ, недалеко отъ города Капуа [7]), въ послѣднемъ случаѣ, на груди мужской фигуры въ туникѣ,

---

[1]) Сохраняющихся теперь въ музеѣ города Модены.

[2]) Annali dell'Instituto di corrispondenza archeologica, volume XLVII. Roma 1875.

[3]) Sépultures à Incinération de Poggio Renzo, près Chiusi (Italie) par Mr. Alexandre Bertrand dans la Revue Archéologique 1874 Paris.—Sopra due dischi in Bronzo Antico-italici del Museo di Perugia e sovra l'arte ornamentale primitiva in Italia dal Conte Giancarlo Conestabile professore di Archeologia nella università di Perugia. Torino 1874.

[4]) G. Mortillet. Le Signe de la Croix avant le Christianisme. Paris 1866.

[5]) Теперь въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ.

[6]) Raoul Rochette dans les Mémoires de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres. Appendice A. T. XVII.

[7]) Minervini. Bullettino Archeologico Napolitano Nuova Serie № 49. (25 dell'anno) II Giugno 1854.

написанной на стѣнѣ и изображающей, вѣроятно, жреца погребеннаго тутъ. Крестъ съ загнутыми концами, является также на монетахъ города Газы, въ Палестинѣ, Коринѳа, въ Греціи, Сиракузъ, въ Сициліи, на многихъ греческихъ вазахъ съ юга Италіи, Греціи, вообще изъ странъ Востока эллеическаго, не столь древнихъ однако, какъ названныя выше и сохраняющихся въ разныхъ музеяхъ Европы; на осколкахъ глиняныхъ вазъ, временъ доисторическихъ, открытыхъ въ Даніи, на различныхъ предметахъ дохристіанской эпохи, происходящихъ изъ Скандинавіи [1]) равно какъ изъ сѣверной, средней и западной Европы; на бронзовой бляхѣ или брошкѣ, занимая главное мѣсто среди другихъ украшеній, памятникъ найденный въ гробницѣ—tumulus—въ Швейцаріи (Canton de Vaud); вмѣстѣ съ предметами, которые относятъ его къ концу бронзоваго или началу желѣзнаго періода [2]); на галло-кельтійскихъ монетахъ [3]), на алтаряхъ галло-римскаго періода, и т. д. и т. д. [4])

У Римлянъ, гамматическій крестъ является во времена имперіи, на различнаго рода памятникахъ, такъ, что нельзя доказать христіанское происхожденіе какого-либо предмета изображеніемъ на немъ означенной фигуры, если не извѣстно его происхожденіе, или если послѣдняя не пополнена другими символами. Мы видимъ крестъ этой формы, возлѣ одной изъ языческихъ надписей, открытыхъ въ Африкѣ, въ городѣ Тебесса (римской Ѳевеста) и на flabellum—небольшомъ вѣерѣ, употребляемомъ для раздуванія огня при жертвоприношеніяхъ—въ сценѣ ignispicio т. е. предсказанія будущности, по виду пламени, представленной въ римской мозаикѣ [5]).

Въ перечисленныхъ выше примѣрахъ, крестъ съ загнутыми концами, изображенъ или одинъ или съ другими знаками, то, какъ украшеніе, к. н. на греческихъ вазахъ, гдѣ ряды его составляютъ бордюръ кругомъ главнаго сюжета, то, на самомъ видномъ мѣстѣ, будучи окруженъ линіями и кружками, которые образуютъ родъ рамки, какъ бы назначенной для того, чтобы выставить на видъ эту фигуру и возвысить ея значеніе,

---

[1]) G. Mortillet. Le Signe de la croix etc.

[2]) Bonstetten. Recueil d'antiquités Suisses. Berne 1855 avec Atlas. Planche IV.

[3]) Sinnbilder und Kunstvorstellungen der Alten Christen von Dr. Fried. Münter. Altona 1825.

[4]) Revue Archéologique 1873 Décembre.

[5]) Изданной E. S. Visconti.

я. н. на пеплохранительныхъ урнахъ, изъ Цере (Caere) и Кьюзи (Poggio Renzo). Сказать, что гамматическій крестъ образовался только вслѣдствіе игры линій, являясь единственно какъ простой мотивъ орнаментаціи, на основаніи употребленія его въ нѣкоторыхъ примѣрахъ съ этой цѣлью; утверждать это, говорю я, едвали возможно. Одинъ только фактъ присутствія въ различныя времена и у многихъ народовъ, живущихъ въ странахъ отдаленныхъ одна отъ другой, того-же самаго декоративнаго элемента, долженъ возбуждать мысль, что онъ составился, первоначально, не только для подобнаго назначенія. Право сдѣлать это предположеніе, увеличивается въ томъ случаѣ, если знакъ, считаемый мотивомъ украшенія, употребленъ, хотя бы только и въ рѣдкихъ примѣрахъ, при условіяхъ, не позволяющихъ отвергать его символическаго значенія. Извѣстно, что фигуры, имѣющія условный смыслъ, часто повторяемыя, примѣняются, иногда, для украшенія, не утрачивая своего символическаго характера. Мы видимъ, напримѣръ, что ряды монограммъ и крестовъ, на христіанскихъ средневѣковыхъ памятникахъ, составляютъ иногда бордюры, и являются во фризахъ и вообще во второстепенныхъ мѣстахъ, хотя никто, разумѣется, не станетъ опровергать, что эти знаки потому переставали вызывать извѣстныя религіозныя идеи.

Признавъ символическій характеръ гамматическаго креста, слѣдуетъ, если возможно, опредѣлить его происхожденіе. Мы видимъ, что онъ является, въ самыхъ ранніхъ, извѣстныхъ намъ примѣрахъ, въ Индіи, въ Малой Азіи, въ южной части западной Европы, у народовъ отдаленныхъ другъ отъ друга и арійскаго племени, отраслей общаго ствола, фактъ, указывающій, что у праотцевъ всѣхъ Арійцевъ, существовалъ уже, до ихъ раздѣленія, этотъ знакъ. Опъ, по мнѣнію Emile Burnouf [1]) изображаетъ инструментъ называемый „arani“ и о которомъ говорится въ Ведахъ, употребляемый для извлеченія священнаго огня—Агни, Agni, передъ алтаремъ жертвоприношеній. Орудіе это состоитъ изъ двухъ брусьевъ, положенныхъ крестообразно; загнутые концы ихъ утверждали четырьмя, вбитыми въ землю гвоздями [2]); въ томъ мѣстѣ, гдѣ брусья пересѣкались, дѣлали углубленіе и въ него вертикально входилъ третій брусъ

[1]) La Science des Religions par Emile Burnouf directeur de l'Ecole française d'Athènes. Paris 1872.

[2]) Съ этимъ пополненіемъ изображенія иногда свастика, я. н. на предметахъ открытыхъ г-омъ Шлиманнъ въ Гиссарликъ и на греческой вазѣ, происходящей,

формы копья; вертя послѣдній, производили треніе, вслѣдствіе котораго получался огонь [1]).

Если это мнѣніе пока только одно предположеніе; если нельзя сказать какое именно значеніе имѣла, у древнихъ Арійцевъ, фигура равносторонняго креста съ загнутыми концами, то болѣе вѣроятнымъ кажется, что знакъ этотъ, во времена отдаленной древности, когда праотцы индоевропейскаго племени жили нераздѣльно, въ центральной Азіи, имѣлъ уже у нихъ священный смыслъ. Съ такимъ значеніемъ является онъ у народа, по которому мы всего ближе можемъ подойти къ первобытнымъ Арійцамъ, т. е. у Индѣйцевъ, въ первоначальномъ ихъ основаніи, въ сѣверной части полуострова, впослѣдствіи совершенно занятаго ими. Унесенный Арійцами, по мѣрѣ того какъ они оставляли общее свое отечество и уходили на юго-востокъ и на западъ, этотъ знакъ, вѣроятно представлявшій у нихъ извѣстныя религіозныя идеи, продолжалъ долго потомъ изображаться ими, первоначально какъ символическая фигура, а впослѣдствіи, при постепенномъ забвеніи его значенія, какъ мотивъ украшенія [2]). Мы видимъ, въ самомъ дѣлѣ, что чѣмъ древнѣе памятникъ, на которомъ находишь гаммативческій крестъ, тѣмъ сильнѣе выраженъ его символическій характеръ [3]).

по всей вѣроятности, изъ юга Италіи и находящейся, теперь, въ Мюнхенскомъ музеѣ.

[1]) Не можетъ-ли служить доказательствомъ что гаммативческій крестъ былъ орудіемъ для извлеченія огня, фактъ появленія его, главной фигурой, на урнахъ, заключавшихъ остатки сожженныхъ тѣлъ. При такихъ условіяхъ изображеніе этотъ знакъ на вазахъ, открытыхъ въ Кьюзи (Poggio Renzo), въ Церо (Cacre) и въ Schorham. Украшать предметъ фигурами, которыя напоминаютъ его назначеніе и находятся въ связи съ послѣднимъ, былъ пріёмъ очень обыкновенный въ классическомъ искусствѣ; его можно предположить у обитателей Италіи, временъ доисторическихъ.

[2]) Г-нъ L. Müller директоръ нумизматическаго Музея, въ Копенгагенѣ, писавшій уже объ этомъ знакѣ и намѣревающійся издать въ непродолжительномъ времени результаты своихъ новыхъ послѣдованій о томъ-же предметѣ, полагаетъ что, означенный символъ, арійскаго происхожденія. Мнѣніе это выразилъ мнѣ г-нъ L. Müller въ письмѣ.

[3]) Частое повтореніе равносторонняго креста, на глиняныхъ сосудахъ и на предметахъ изъ бронзы, дошедшихъ до насъ отъ обитателей Италіи, вообще южной и Западной Европы временъ доисторическихъ—изображеніе, замѣченное г-номъ G. Mortillet—(Le Signe de la Croix etc.) и являющееся въ различныхъ видахъ, то какъ украшеніе, то при условіяхъ, допускающихъ символическое значеніе, можетъ быть есть упрощенное представленіе гаммативческаго креста, или другой священный знакъ, общій арійскимъ народамъ.

Такимъ образомъ можно объяснить появленіе креста съ загнутыми концами на памятникахъ столькихъ народовъ, но преимущественно арійскаго племени, и въ эпохи раннія, когда его нельзя приписать буддизму. Гораздо рѣже встрѣчаемъ мы знакъ этотъ у Семитовъ, къ которымъ онъ могъ перейти отъ сосѣднихъ Арійцевъ; чаще у народовъ туранскихъ, но къ нимъ, какъ мы уже сказали выше, онъ былъ занесенъ буддизмомъ, и въ нѣкоторыхъ случаяхъ, во времена относительно болѣе позднія, могъ этимъ путемъ снова явиться, какъ мотивъ украшенія, у Арійцевъ, забывшихъ эту древнюю символическую фигуру своихъ праотцевъ. Такъ, напримѣръ г-нъ Стасовъ *) нашелъ гамматическій крестъ на узорахъ полотенецъ, вышиваемыхъ крестьянками Новгородской и Орловской губ., которыя, вѣроятно, переняли его у сосѣднихъ Финновъ, такъ какъ онъ встрѣчается въ шитьѣ рубашекъ Выборгской губ. уѣздовъ Каппали и Нейкирхенъ, равно какъ и на рубашкахъ Мордовскихъ и Остяцкихъ. Къ восточнымъ Финнамъ этотъ знакъ былъ, разумѣется, занесенъ миссіонерами буддійской религіи. Точно также появленіе и можно даже сказать, частое повтореніе креста съ загнутыми концами, на памятникахъ Римлянъ временъ имперіи, слѣдуетъ приписать, не столько воскресенію, среди ихъ, религіознаго символа, принесеннаго изъ общаго отечества арійскихъ народовъ, сколько вліянію восточныхъ вѣрованій, наводнившихъ, какъ извѣстно, своими идеями и формулами римское общество этой эпохи. Буддійская свастика могла прійти въ Римъ тѣмъ-же путемъ какъ и символическія фигуры поклоненія персидскому богу Митрѣ, египетскимъ божествамъ Изидѣ, Серапису и проч.

У христіанъ, какъ мы уже сказали выше, гамматическій крестъ является довольно поздно, сколько до сихъ поръ извѣстно, во второй половинѣ 3-го вѣка, т. е. въ ту эпоху, когда вѣрующіе пріискивали различныя фигуры, чтобы напомнить орудіе искупленія не изображая его открыто. Для этого они вѣроятно переняли у Римлянъ язычниковъ и крестъ означеннаго вида, который поэтому нельзя считать самобытнымъ христіанскимъ знакомъ. Имѣлъ-ли онъ у послѣдователей ученія Спасителя другой смыслъ? рѣшить трудно. Употребленіе его въ нѣко-

*) Русскій народный орнаментъ. Выпускъ первый: Шитье, Ткани, Кружева. Изданіе общества поощренія художниковъ, съ объяснительнымъ текстомъ. В. Стасова.

торыхъ примѣрахъ, именно, возлѣ надгробій совершенно отдѣльно, заставляетъ предполагать, что у него было и другое символическое значеніе *).

XXIII.

Распятіе является у христіанъ гораздо позже креста, иначе оно и не могло быть. Въ самомъ дѣлѣ, если фигура орудія позорной казни, употребленная какъ религіозный символъ, смущала вѣрующихъ первыхъ столѣтій и казалась необыкновенной язычникамъ, то пополненіе идеи искупленія, именно: изображеніе Спасителя, пригвожденнаго ко кресту, должно было приводить въ сильнѣйшее замѣшательство новообращенныхъ и возбуждать еще болѣе язвительныя насмѣшки язычниковъ. Не надо притомъ упускать изъ вида, что язычники, не понимая настоящаго смысла догматовъ новой религіи, предполагали, что христіане обоготворяютъ человѣка, распятаго за свои злодѣянія и поклоняются орудію его казни, подобно тому, какъ они изображенію своихъ боговъ, что должно было казаться имъ величайшимъ безуміемъ. Объ этомъ говоритъ и апостолъ Павелъ въ своемъ посланіи къ Коринѳянамъ: (гл. I. 23) „А мы проповѣдуемъ Христа распятаго; для Іудеевъ соблазнъ, а для Еллиновъ безуміе“. Изъ словъ церковныхъ писателей и изъ дѣяній мучениковъ, извѣстно также, что проконсулы и правители провинцій, судившіе христіанъ, не разъ убѣждали ихъ не поклоняться человѣку несчастному, казненному, который не будучи въ состояніи спасти самого себя, не могъ потому спасти и вѣрующихъ въ него.

Слѣдствіемъ непониманія была насмѣшка, и памятникъ особеннаго рода можетъ дать намъ очень вѣрное понятіе, до какой степени она иногда была неумолима и ѣдка. Въ Римѣ, на палатинскомъ холмѣ, среди

---

*) Не могла-ли свастика, составлявшая у Буддистовъ знакъ принятія ихъ религіи—её чертили на лбу неофитовъ—означать, на гробницѣ христіанина, что умершій удостоился полнаго посвященія въ таинство новой вѣры? Но это, разумѣется, только одно предположеніе.

развалинъ дворца Цесарей [1]), открыли, въ юго-западной части его, возлѣ церкви св. Анастасіи, въ 1857-мъ г. нѣсколько комнатъ. Стѣны ихъ были покрыты graffiti, т. е. фигурами и надписями, начерченными остріемъ на штукатуркѣ, вѣроятно того рода палочками—stili—изъ кости или металла, которыми древніе Римляне писали по навощеннымъ дощечкамъ. Будучи постоянно подъ рукою, стили служили имъ также, когда они для забавы чертили на стѣнахъ и колоннахъ домовъ, все что приходило имъ въ голову. Слѣды этого рода развлеченія, мы безпрестанно встрѣчаемъ въ Помпеѣ.

Согласно нѣкоторымъ археологамъ, въ этомъ крылѣ дворца Цесарей, жили ветераны ихъ стражи; а по мнѣнію другихъ ученыхъ, находилась школа пажей императоровъ (paedagogium); послѣднее предположеніе вѣроятнѣе и доказывается „graffiti“ усмотрѣнными тутъ. На стѣнѣ одной изъ этихъ комнатъ, начерчена совершенно неопытной рукою, вполнѣ по дѣтски, слѣдующая карикатура [2]): на крестѣ, формы греческой буквы „тау Τ“, изображенъ человѣкъ съ лошадиною или скорѣе, ослиною головою; онъ одѣтъ въ рубашку—interula, неподпоясанную тунику и въ того рода панталоны, носимые у Римлянъ преимущественно солдатами, какъ это видно по барельефамъ Траянской колонны и тріумфальной арки Константина [3]). По правую сторону его стоитъ человѣкъ въ туникѣ, какъ бы обращаясь къ нему съ рѣчью, поднимая лѣвую руку и раздѣляя пальцы [4]). Надъ горизонтальнымъ брусомъ, нѣсколько вправо отъ вертикальнаго, возвышается линія представляющая палочку, которая оканчивается фигурой дощечки для надписи. Вправо отъ креста, нѣсколько выше его, является греческая литера Υ, вѣроятно, заглавная буква имени посмѣявшагося надъ христіанами, а внизу начерчены слѣдующія греческія слова: ΑΛΕΞΑΜΕΝΟΣ ΣΕΒΕΤΕ

---

[1]) Il Crocifisso graffito in casa dei Cesari dal P-e R. Garrucci della Compagnia di Gesù. Roma 1857. Das Spott-Crucifix der römischen Kaiserpaläste von Ferdinand Becker. Breslau 1866. G. B. de Rossi. Bulletino di Archeologia cristiana anno 1863. Das Spottcrucifix von Palatin und dessen neueste Deutung von Dr. Franz. X. Kraus in Pfalzel. Wien 1869.

[2]) Отдѣленный отъ стѣны, кусокъ штукатуры съ означеннымъ рисункомъ, находится теперь въ Кирхеровомъ Музеѣ въ Римѣ.

[3]) Beulé. Fouilles et Découvertes. Paris Didier 1873.

[4]) Приближеніе руки къ устамъ и посланіе поцѣлуя было, какъ мы уже видѣли, движеніе сопровождавшее у Грековъ и Римлянъ поклоненіе изображенію Бога.

(вмѣсто ΣΕΒΕΤΑΙ ΘΕΟΝ — „Алексаменъ поклоняется своему Богу“. Такъ какъ, ни въ одной изъ религій существовавшихъ до христіанства, не поклонялись Богу распятому, то ясно, что тутъ мы видимъ пародію вѣры Спасителя. Предположеніе это подтверждается еще тѣмъ, что среди язычниковъ, согласно нѣкоторымъ церковнымъ писателямъ и между прочимъ Тертулліану, существовало мнѣніе, будто бы христіане поклоняются головѣ дикаго осла. Какъ объяснить появленіе подобной безразсудной выдумки? произошла ли она въ слѣдствіе клеветы Евреевъ, или недоброжелательства язычниковъ, непонимавшихъ догматовъ христіанства; была ли она результатомъ простой случайности, — сказать трудно. Можетъ быть Римляне слыхали отъ христіанъ, о торжественномъ въѣздѣ Спасителя въ Іерусалимъ на животномъ, которое по ихъ идеямъ, было очень мало приспособлено къ тріумфальному шествію, что могло навести ихъ на мысль представлять себѣ этого страннаго для нихъ Бога, съ ослиной головой; или божество умершее позорной смертію на крестѣ, какъ преступникъ, по понятіямъ язычниковъ, непонимавшихъ настоящаго значенія догматовъ новой вѣры, было достойно носить ослиную голову. Во всякомъ случаѣ, это вполнѣ нелѣпое мнѣніе существовало, и отношенія карикатуры къ послѣдователямъ ученія Спасителя, столько-же ясны, сколько и намѣреніе автора ея оскорбить вѣрующихъ, выставивъ, на посмѣяніе, въ одной и тойже картинѣ, обоготвореніе распятаго и поклоненіе ослиной головѣ.

Вотъ что можно сказать о времени появленія этого памятника; дворецъ Цесарей, на палатинскомъ холмѣ, не весь принадлежитъ одной эпохѣ; къ дому Августа, наслѣдники его постепенно прибавляли новыя части, но нельзя однако опредѣлить, какой именно изъ императоровъ воздвигнулъ тѣ зданія, въ развалинахъ которыхъ было открыто насмѣшливое распятіе. Штемпеля кирпичей, употребленныхъ въ этой постройкѣ, указываютъ на консуловъ 123-го и 126-го г.; можно потому положительно сказать, что описанная карикатура не явилась раньше этихъ годовъ. Противоположныя границы полагаетъ торжество церкви, такъ какъ нельзя предположить, что послѣ принятія императоромъ Константиномъ христіанской вѣры, кто либо осмѣлился бы, во дворцѣ его, и притомъ на видномъ мѣстѣ, начертить рисунокъ подобнаго содержанія. Но если мы примемъ въ соображеніе, что преимущественно въ концѣ II-го и въ началѣ III-го вѣка, ходилъ въ народѣ римскомъ безсмысленный слухъ будто бы христіане поклоняются ослиной головѣ,

фактъ, доказывающійся тѣмъ, что Тертулліанъ и Минуцій Феликсъ, жившіе именно въ означенное время, энергически опровергаютъ клевету, взведенную на вѣрующихъ, тогда какъ предшествующіе и послѣдующіе христіанскіе писатели, ничего не говорятъ о ней, то мы получаемъ право отнести этотъ памятникъ, приблизительно, къ концу II-го или началу III-го ст-ія. Къ тому-же заключенію приводитъ и форма греческихъ буквъ, употребленныхъ въ пояснительной надписи. Изъ словъ Тертулліана также видно, что при дворѣ императора Септима Севера, было много христіанъ и можетъ быть, между ними находился и тотъ Алексаменъ, надъ которымъ издѣвался язычникъ оставшійся неизвѣстнымъ.

Не смотря на совершенно неискусное, вполнѣ ребяческое исполненіе этого рисунка, въ немъ однако можно замѣтить нѣкоторыя подробности распинанія и онъ способенъ дать намъ довольно ясное понятіе объ этомъ родѣ казни древняго міра. Тутъ, какъ мы уже сказали, крестъ напоминаетъ букву  , и вѣроятно въ большинствѣ случаевъ онъ имѣлъ эту форму *). Прикрѣплять горизонтальный брусъ къ вертикальному, было удобнѣе на срѣзанной вершинѣ послѣдняго, чѣмъ нѣсколько ниже, и не существовало притомъ никакой необходимости составлять крестъ латинской формы, ни для положенія распятаго, ни для помѣщенія надписи, объясняющей его вину. Обыкновенно преступники, приговоренные къ распятію, идя на смерть, несли на груди ярлыкъ, съ указаніемъ ихъ злодѣянія, который потомъ прибивали къ орудію казни или возвышали надъ нимъ. Въ насмѣшливомъ распятіи эта дощечка является на оконечности палки, прикрѣпленной къ горизонтальному брусу креста, нѣсколько вправо отъ головы казненнаго, вѣроятно для того, чтобы судорожныя движенія ея не могли сбить обвинительную надпись. Ноги распятаго упираются на небольшой поперечный брусъ, прибитый къ вертикальному, что также конечно взято изъ дѣйствительности. Такія поддержки являются въ самыхъ раннихъ примѣрахъ изображенія Спасителя на крестѣ, и только художники возрожденія, начиная съ Чимабуэ и Маргаритоне ди Ареццо, стали представ-

*) У Римлянъ употреблялись различныя орудія для распинанія; иногда, это былъ простой столбъ—«crux simplex»—къ которому прибивали гвоздями или привязывали веревками преступника; иногда crux decussa»— × т. е. крестъ, состоящій изъ двухъ брусьевъ, соединенныхъ посерединѣ, и имѣющій видъ латинской буквы X. У христіанъ его называютъ «андреевскимъ» въ память апостола Андрея, который, согласно преданію, умеръ на подобномъ крестѣ.

лять ноги Христа, прибитыя къ кресту, иногда и вмѣстѣ, однимъ гвоздемъ, оставляя ихъ безъ всякой другой опоры; положеніе противуестественное, потому, что оконечности ногъ не могутъ выдержать тяжести свѣсившагося тѣла и должны оборваться. Крестъ тутъ немного выше, стоящаго возлѣ него, Алексамена. У Римлянъ они не были высоки, только въ особенныхъ случаяхъ, и распиная значительныхъ преступниковъ или важныхъ лицъ, дѣлали кресты большихъ размѣровъ [1]).

Карикатура, начерченная врагомъ Алексамена, свидѣтельствуетъ, что Римляне распинали на двухъ брусьяхъ, составлявшихъ букву Т; обстоятельство объясняющее намъ, почему христіане Рима, первоначально, давали этотъ видъ знаку искупленія; желая напомнить крестъ, они изображали его, придавая ему форму наиболѣе употреблявшуюся въ ихъ дни и передъ ихъ глазами. Вообще, по памятникамъ можно заключить, что орудіе на которомъ былъ распятъ Спаситель, имѣло, по мнѣнію послѣдователей ученія его въ Римѣ форму буквы Т, или равносторонняго креста +, называемаго греческимъ. Мы видѣли что крестъ латинскій †, является гораздо позже у христіанъ и былъ вовсе не извѣстенъ до V-го ст-ія.

Но всего яснѣе и лучше всякихъ словъ, объясняетъ намъ насмѣшливое распятіе, почему первые христіане не представляли Христа, приговореннаго ко кресту. Подобное изображеніе столько-же способно было служить, въ рукахъ язычниковъ, орудіемъ къ униженію ученія Спасителя, сколько и удалять отъ него сердца, клонившіяся къ нему, смущая также новообращенныхъ, еще не утвердившихся въ новой религіи, колебавшихся между прежнимъ своимъ вѣрованіемъ и христіанствомъ; извѣстная осторожность относительно ихъ, была необходима [2]). Притомъ, всегда опасно возбуждать презрительный смѣхъ людей, въ ру-

---

[1]) Такъ напримѣръ Светоній говоритъ что Гальба, управляя Таррагонской Испаніей, приговорилъ къ распятію оценуна, отравившаго своего питомца, и когда преступникъ этотъ, основываясь на томъ, что онъ римскій гражданинъ, просилъ себѣ не столь позорной смерти, то Гальба приказалъ приговорить его къ высокому и обтесанному кресту.

[2]) Намѣреніе не открывать разомъ, въ совершенной полнотѣ, догматы вѣры Спасителя неофитамъ, чтобы не подвергать ихъ вдругъ слишкомъ сильному испытанію, можно замѣтить и въ образѣ сообщенія символически, другихъ христіанскихъ таинствъ, к. н. Евхаристіи. Гораздо яснѣе выражается эта сдержанность, въ сношеніяхъ съ новообращенными, равно какъ и язычниками, у писателей церкви. Она ослабѣвала или увеличивалась, смотря по обстоятельствамъ.

какъ которыхъ ваша участь; переходъ, при подобныхъ условіяхъ, отъ насмѣшки къ оскорбленію, къ притѣсненію, совершается быстро. Нельзя, въ самомъ дѣлѣ, не согласиться, что главный догматъ новой религіи—искупленіе первороднаго грѣха Сыномъ Божіимъ, отдавшимъ себя на поруганіе и на казнь смертнымъ—былъ въ слишкомъ рѣзкомъ противорѣчіи съ понятіями Грековъ и Римлянъ о Богѣ, слишкомъ не согласенъ съ натурой жителей неба, которымъ поклонялись въ мірѣ классическомъ, всегда невозмутимо прекраснымъ, нестрадающимъ, чуждымъ всего, что обременяетъ слабыхъ смертныхъ, постоянно торжествующимъ надъ человѣкомъ въ своемъ спокойномъ, олимпійскомъ удаленіи. Контрастъ, говорю я, былъ слишкомъ великъ для язычниковъ, чтобы божественная жертва не казалась имъ вполнѣ непонятной, слишкомъ силенъ, чтобы люди классическаго образованія, вѣрившіе во Христа, не удалялись все-же отъ изображенія страданій его фигуративно, болѣе двухъ столѣтій послѣ Константина, когда обстоятельства измѣнились и насмѣшки язычниковъ прекратились или перестали быть опасными.

Не только распятіе, но даже и сцены униженій, перенесенныхъ Спасителемъ, до казни, к. п. вѣнчаніе терновымъ вѣнцомъ, поруганіе, биченіе, не встрѣчаются въ христіанскомъ искусствѣ первыхъ вѣковъ. Рѣдко и только съ IV-го ст-ія, какъ мы увидимъ дальше [1]), на нѣкоторыхъ саркофагахъ, является Христосъ передъ Пилатомъ, но не съ связанными руками, согласно тексту Евангелія, и далеко не въ томъ униженномъ положеніи, какъ въ картинахъ мастеровъ эпохи возрожденія. Въ барельефѣ одного саркофага [2]) IV-го ст-ія, Спаситель, задрапированный въ палліумъ, поднимаетъ руку, отдѣляя указательный палецъ, какъ бы обращаясь съ рѣчью къ Пилату. Послѣдній, въ военномъ облаченіи, сидитъ въ курульныхъ креслахъ на возвышеніи, напоминая изображенія римскихъ императоровъ на ихъ медаляхъ. У ногъ его стоитъ треножникъ, съ вазой, для умовенія рукъ. Въ другомъ барельефѣ, подобной-же гробницы, Спаситель, представленъ между двумя солдатами; онъ держитъ въ рукѣ пергаментный свитокъ, являющійся, въ этомъ случаѣ, символомъ его ученія, за которое онъ приговоренъ къ

---

[1]) Въ 3-ей части этого сочиненія, въ отдѣлѣ исторіи христіанскаго искусства.

[2]) Онъ находится теперь въ христіанскомъ отдѣленіи Латеранскаго музея въ Римѣ.

казни; рядомъ, снова виденъ Пилатъ, въ той-же позѣ, отворачивая голову съ выраженіемъ досады и приближая руку къ щекѣ [1]). Сцены эти пополнены вѣнчаніемъ терніями, переданнымъ слѣдующимъ образомъ: солдатъ почтительно опускаетъ, на голову Христа, одѣтаго въ палліумъ, вѣнокъ, но не терновый, а сплетенный изъ розъ. Въ барельефахъ мраморныхъ гробницъ, открытыхъ въ южной Франціи, которыя вообще принадлежатъ къ временамъ, относительно, болѣе позднимъ чѣмъ римскіе саркофаги, чаще представленъ Христосъ передъ Пилатомъ, поцѣлуй Іуды и прочіе, тому подобные сюжеты.

До прямаго изображенія распятія, христіане первыхъ вѣковъ, доходятъ постепенно и такъ сказать, черезъ рядъ приготовленій. Первоначально, при сближеніи Спасителя съ крестомъ, онъ представленъ подъ видомъ одной изъ символическихъ фигуръ своихъ, именно агнца [2]). Въ IV-ъ ст-іи, надъ головою послѣдняго является монограмма, въ V-ъ крестъ. Въ одномъ примѣрѣ [3]), агнецъ стоитъ у креста, имѣющаго форму ┬, на верху котораго сидитъ голубь, съ оливковой вѣткой въ клювѣ; это должно символически выражать, что Агнецъ, принесенный въ жертву на крестѣ, возвратилъ роду человѣческому миръ. Въ VI-ъ вѣкѣ, въ мозаикахъ церквей Рима и Равенны, агненокъ стоитъ или лежитъ на алтарѣ, у основанія креста, украшеннаго фигурами драгоцѣнныхъ камней; язвы видны у оконечности его ногъ и въ боку; изъ послѣдняго кровь падаетъ въ чашу. Въ концѣ того-же столѣтія начинаютъ дѣлать кресты съ фигурами агнца въ томъ мѣстѣ, гдѣ пересѣкаются брусья; иногда, онъ съ нимбомъ кругомъ головы и держитъ это-же орудіе искупленія [4]). Крестъ является также, вмѣстѣ съ пикой,

---

[1]) Подносить руку ко лбу, или щекѣ, вообще къ головѣ, было движеніе, выражавшее, въ мірѣ классическомъ, печаль и огорченіе; въ этой позѣ представлены, аллегорическими фигурами, покоренные народы, на оборотѣ нѣкоторыхъ римскихъ медалей. Извѣстно также, что передъ храмомъ Софіи премудрости, въ Константинополѣ, императоръ Юстиніанъ поставилъ статую царя Соломона, склоняющаго голову на руку, какъ бы опечаленнаго тѣмъ что храмъ, построенный византійскимъ императоромъ, превзошелъ великолѣпіемъ воздвигнутый имъ въ Іерусалимѣ.

[2]) Значеніе агнца, въ христіанскомъ символизмѣ, было объяснено выше. Смотри гл. XIII.

[3]) Münz. Archäologische Bemerkungen über das Kreuz, Mon. etc.

[4]) До десятаго столѣтія, но болѣе въ западной, чѣмъ въ восточной церкви, сохранилось обыкновеніе представлять агнца ниже ногъ распятаго Спасителя, или по другую сторону креста, если онъ былъ передвижной.

губкой воткнутой на трость, рожкомъ для бросанія костей, клещами, молоткомъ, терновымъ вѣнцомъ, бичами и другими инструментамимученія Христа. Потомъ, на крестѣ изображается Іисусъ, но пока только одинъ бюстъ его, т. н. на подобномъ памятникѣ VI-го вѣка [1]) представленъ два раза Спаситель по грудь; голова его окружена нимбомъ и лицѣ не выражаетъ страданій. Въ мозаикѣ церкви „S. Stefano rotondo“ въ Римѣ (640 го г-а), на верху богатаго, украшеннаго фигурами драгоцѣнныхъ камней, креста, является также бюстъ Спасителя. Надъ головой его десница, окруженная нимбомъ, выходитъ изъ облака [2]).

Первые примѣры распятія, мы находимъ на памятникахъ поклоненія частнаго, а не общественнаго. На металлическихъ склянкахъ [3]), посланныхъ въ подарокъ, съ масломъ, изъ лампъ, горящихъ передъ мощами мучениковъ [4]), папой св-ымъ Григоріемъ Великимъ (590—604),

---

[1]) Онъ находится теперь въ собраніи христіанскихъ древностей, при ватиканской библіотекѣ, въ Римѣ.

[2]) Изображеніе головы Спасителя среди крестообразнаго сіянія, надъ крестомъ, поддерживаемымъ двумя ангелами, вырѣзано рельефно на византійской камеѣ овальной формы, украшающей теперь золотой потиръ, Московскаго, Успенскаго собора. Камва эта, какъ свидѣтельствуетъ надпись, сдѣланная на ней, принадлежитъ также VII-му ст-ію. Приблизительно, къ тому-же времени, слѣдуетъ отнести другую византійскую камею, сохранившуюся въ собраніи антиковъ и медалей, при національной библіотекѣ въ Парижѣ, съ изображеніемъ лика Спасителя въ крестовидномъ нимбѣ, надъ крестомъ, по обѣ стороны котораго стоятъ два архангела. Орудіе искупленія тутъ водружено въ шаръ, окруженный четырьмя райскими рѣками. (Вѣстникъ общества древне-русскаго искусства, при московскомъ публичномъ Музеѣ, издаваемый подъ редакціей Г. Филимонова. Москва 1875. № 6—10 стр. 58).

[3]) Ихъ шестнадцать и онѣ находятся теперь въ сокровищницѣ собора города Монца, около Милана, въ Италіи. (Mozzoni. Tavole cronologiche critiche della Storia della chiesa universale. Venezia, Roma 1861. Secolo VII).

[4]) Между богомольцами того времени, существовалъ обычай, посѣщая гробницы мучениковъ, брать масло, изъ лампъ, свѣтившихся передъ ихъ мощами. Для этого употребляли особенные сосуды, обыкновенно съ изображеніемъ того святаго, праху котораго поклонялись. Такъ напримѣръ, во всемъ Востокѣ были очень распространены въ VI-омъ и VII-мъ столѣтіи, плоскія склянки, изъ обожженной глины, дошедшія до насъ въ значительномъ количествѣ; на нихъ является св-ой великомученикъ Мина, мощи котораго, лежали въ пустынѣ, въ девяти миляхъ отъ Александріи и были въ большомъ уваженіи, преимущественно въ Египтѣ и Малой-Азіи. Онъ представленъ въ воинскомъ облаченіи, въ положеніи молящагося; съ каждой стороны его головы видны равносторонніе кресты, а у ногъ, два лежачіе верблюда; но такъ какъ послѣдніе исполнены очень неудовлетворительно, то нельзя сказать, въ самомъ ли дѣлѣ хотѣли изобразить тутъ этихъ, покло-

Θеодолиндѣ королевѣ Ломбардской, представлены различныя религіозныя сцены [1]) и между прочимъ, изображена также голова Христа, окруженная крестовиднымъ нимбомъ, надъ украшеннымъ крестомъ. По правую и лѣвую сторону распяты разбойники; нѣсколько выше ихъ, видны солнце и луна, подъ образомъ человѣческихъ головъ, которыя съ VI-го вѣка, очень часто пополняютъ сцену распятія [2]) олицетворяя природу, опечаленную этимъ событіемъ, идея выраженная съ особенною ясностію, на диптихѣ [3]) изъ слоновой кости, IX-го ст-ія, изъ монастыря Rambona, въ Мархіи, въ Италіи [4]), гдѣ, надъ распятіемъ, изображены солнце и луна, человѣческими фигурами по грудь; одною рукою они держатъ факелъ, а другую приближаютъ къ щекѣ, движеніе, выражавшее, какъ мы уже видѣли выше, печаль, въ мірѣ античномъ. Надъ головами ихъ написаны слова: SOL, LVNA, т. е. солнце и луна.

Сцена, скорѣе намекающая на распятіе, чѣмъ изображающая его, представлена на одной изъ металлическихъ склянокъ, посланныхъ папой Григоріемъ, Θеодолиндѣ. Тутъ Христосъ, въ длинной туникѣ и съ крестовиднымъ нимбомъ кругомъ головы, стоитъ съ распростертыми руками, принимая положеніе распятаго, какъ, иногда, молящіяся въ катакомбахъ; съ обѣихъ его сторонъ, разбойники, надъ ними солнце и луна, у его ногъ Богородица и апостолъ Іоаннъ. Для уменьшенія непріятнаго впечатлѣнія, производимаго сценами, напоминающими казнь Спасителя, почти постоянно подъ сюжетами подобнаго рода, или-же

имѣющіяся св-му Мину, животныхъ пустыни, на которыхъ пріѣзжали къ мѣсту его погребенія.

[1]) Предполагаютъ что эти сосуды восточнаго происхожденія и были присланы въ Римъ, изъ Іерусалима, съ масломъ изъ лампъ, горящихъ у Гроба Господня.

[2]) Солнце и луна, переданныя колоссальными масками, иногда, въ фригійскихъ шапкахъ, находятся на углахъ нѣкоторыхъ языческихъ саркофаговъ. Въ мірѣ классическомъ, эти небесныя свѣтила были эмблемами жизни человѣческой и вѣчности, они являются также на христіанскихъ памятникахъ, въ сценахъ распятія, воскресенія Лазаря, Вознесенія и пр. подъ видомъ планетъ или какъ человѣческія головы, изъ которыхъ одна окружена лучами или увѣнчана короной, а другая,—серповиднымъ мѣсяцемъ. Такъ изображены они, напоминая фигуры Діаны и Аполлона, на глиняной лампѣ, первыхъ вѣковъ христіанства, вмѣстѣ съ добрымъ пастыремъ (Bellori Antiche lucerne).

[3]) Онъ находится теперь, въ собраніи христіанскихъ древностей, при ватиканской библіотекѣ, въ Римѣ.

[4]) Buonarruoti. Osservazioni sopra tre dittici antichi, d'avorio. Firenze 1776.

на другой сторонѣ этихъ склянокъ, представлена побѣда Христа надъ смертію, воскресеніемъ или вознесеніемъ на небо [1]), что повторяется и на другихъ памятникахъ.

Григорій Великій, послалъ Θеодолиндѣ, также, два плоскихъ медальона съ мощами для ношенія на груди; на нихъ распятіе передано уже полнѣе; Спаситель представленъ на крестѣ, формы ┬, одѣтый въ длинный Colobium—κολοβίον [2]); голова его окружена нимбомъ, ноги пригвождены отдѣльно и упираются на ступеньку. По обѣ стороны креста, Богоматерь и апостолъ Іоаннъ. На одномъ изъ этихъ памятниковъ голова Христа, въ терновомъ вѣнцѣ, а надъ нею солнце и луна означены звѣздою и серповиднымъ мѣсяцемъ [3]). Извѣстно также, что Григорій Великій послалъ Рекареду, королю Вестготовъ, Θеодолиндѣ, королевѣ Ломбардской и другимъ значительнымъ лицамъ его времени, кресты, для ношенія на груди. Предполагаютъ, что золотой крестъ, латинской формы, съ изображеніемъ на немъ распятія, эмалью, сохраняющійся въ сокровищницѣ собора города Монца, именно тотъ, который былъ посланъ этимъ папой, Θеодолиндѣ [4]). Спаситель представленъ на немъ въ длинной туникѣ, безъ рукавовъ; надъ головою его,

---

[1]) Одной изъ причинъ удаленія христіанъ отъ изображенія распятаго Христа, была, можетъ быть, ересь Арія, начавшаяся въ IV-мъ ст-іи и прекратившаяся въ VII-мъ. Извѣстно что послѣдователи ея, не признавали божественности Іисуса Христа и вѣрующіе, можетъ быть, въ нѣкоторыхъ случаяхъ, не хотѣли, представляя страданія Спасителя, давать этимъ, въ руки Аріанъ, оружіе для борьбы съ истиннымъ ученіемъ.

[2]) Такъ называлась въ мірѣ классическомъ, туника съ короткими, кончающимися выше локтя, рукавами. У Римлянъ это была домашняя одежда свободныхъ людей; на «colobium» набрасывали тогу или палліумъ, когда выходили изъ дома. У христіанъ «colobium» сдѣлался, преимущественно, одеждой дьяконовъ.

[3]) Нѣкоторое сходство съ распятіями этихъ медальоновъ, имѣетъ изображеніе, вырѣзанное на колечномъ камнѣ—лазуритѣ—(lapis—lazuli)—неизвѣстнаго происхожденія, пріобрѣтенномъ мною въ Константинополѣ. Не смотря на довольно грубую рѣзьбу, можно разобрать, что Спаситель въ туникѣ, падающей нѣсколько ниже колѣнъ, пригвожденъ по кресту латинской формы; надпись видна надъ его головою; ноги прибиты отдѣльно, упираясь на квадратную ступеньку; по обѣ стороны креста стоятъ двѣ фигуры, вѣроятно Богоматерь и св. Іоаннъ, совершенно какъ на описанныхъ выше медальонахъ и также, гораздо меньшихъ размѣровъ, чѣмъ Спаситель; возлѣ головы Христа, солнце и луна переданы двумя кругами. Характеристика этого памятника позволяетъ отнести его къ VII-му ст-ію.

[4]) Mazzoni. Tavole critiche etc. Secolo VII.

окруженной нимбомъ, серповидная луна и солнце; ноги пригвождены отдѣльно и стоятъ на квадратной ступенькѣ.

Самое раннее, извѣстное до сихъ поръ, прямое изображеніе распятія, время котораго можно съ точностію опредѣлить, находится въ миніатюрахъ Евангелія, на сирійскомъ нарѣчіи 586-го г.; рукопись эта каллиграфа, по имени Рабула, происходитъ изъ монастыря св-го Іоанна, въ городѣ Загба, въ Месопотаміи и сохраняется съ 1497го г. въ Лоренціанской библіотекѣ, во Флоренціи. Тутъ Христосъ, распятъ на крестѣ латинской формы [1]); голова его, окруженная золотымъ нимбомъ, кончающимся голубою каймой,поднята и лицѣ не выражаетъ страданія. Ноги пригвождены отдѣльно; онъ одѣтъ въ тунику безъ рукавовъ, падающую ниже колѣнъ; по обѣ его стороны распяты нагіе разбойники, съ поясомъ вокругъ бедръ: надъ крестомъ Спасителя солнце и луна, а у ногъ его стоятъ, Богоматерь съ золотымъ нимбомъ и св. Іоаннъ. Ниже, на томъ же листѣ, представлена сцена воскресенія.

Приблизительно, въ то-же время, лѣтописецъ Григорій Турскій, писалъ въ своемъ сочиненіи „De gloria martyr“ что онъ видѣлъ, въ одной изъ церквей города Нарбоннъ, въ южной Франціи, изображеніе распятія на стѣнѣ, въ которомъ Спаситель, прикрытъ, только родомъ передника, отъ пояса до колѣнъ; полунагота эта, оскорбляетъ епископа, какъ вещь непристойная. Памятникъ названный имъ, не дошелъ до насъ; его слѣдуетъ отнести ко второй половинѣ VI-го ст-ія потому, что епископъ Турскій говоритъ о немъ въ 593-мъ г-ду, какъ о религіозномъ предметѣ, очень извѣстномъ и почитаемомъ въ его время. Небольшое желѣзное распятіе нашли, также, въ гробницѣ короля Хильперика, современника Григорія Турскаго. Изъ всего этого видно, что во второй половинѣ VI-го вѣка, христіане представляли открыто распятія, но нельзя однако утверждать, что это дѣлалось уже въ началѣ того-же столѣтія [2]).

Христа на крестѣ, вѣроятно, стали изображать чаще, послѣ собора 692-го г., въ Константинополѣ, на которомъ было постановлено пред-

---

[1]) Верхняя часть креста, равно какъ и надпись, какъ кажется, прибавлены впослѣдствіи, такъ что, первоначально, орудіе искупленія, въ этомъ примѣрѣ, имѣло форму ┬.

[2]) Въ странахъ классическаго образованія, въ Греціи и Италіи, гдѣ казнь, распинаніемъ, имѣла особенно позорный характеръ, удаленіе отъ изображенія креста и распятія существовало, какъ кажется, дольше чѣмъ въ сѣверной Африкѣ и на Востокѣ семитическомъ.

почитать историческую живопись, символическою. Въ слѣдующемъ вѣкѣ, распятія появляются во всѣхъ христіанскихъ земляхъ, и не считаются болѣе рѣдкостію; большая часть ихъ была уничтожена и мы знаемъ, что они существовали, только изъ словъ церковныхъ писателей; немногія дошли до насъ въ копіяхъ или въ оригиналѣ. Вотъ нѣкоторыя изъ послѣднихъ: въ катакомбѣ св-ыхъ Юлія и Валентина, была отрыта фреска, конца VII-го ст-ія [1]), приписываемая папѣ Адріану [2]), представляющая Спасителя на крестѣ; въ городѣ Еммерихѣ на Рейнѣ, сохраняется распятіе VIII-го вѣка; этотъ-же сюжетъ изображенъ эмалью, на золотомъ крестѣ, находящемся въ соборѣ города Веллетри, около Рима, по другую сторону орудія искупленія, въ этомъ примѣрѣ, въ томъ мѣстѣ, гдѣ пересѣкаются брусья, является агнецъ, окруженный сіяніемъ. Къ числу интересныхъ памятниковъ, уничтоженныхъ въ началѣ XVI-го ст-ія, при разрушеніи старой базилики св-го Петра, для постройки новаго, колоссальнаго собора, слѣдуетъ причислить также многія древнія распятія, и между ними, изображенныя, мусивной живописью, папой Іоанномъ VII-мъ, въ 706-мъ г-ду.

Первыя, извѣстныя намъ распятія, представлены живописью, эмалью, и означены пунктами или чертами; нѣсколько времени еще избѣгали рельефа, изображая Спасителя на крестѣ, такъ какъ, униженіе и страданія Его, сильнѣе поражаютъ и становятся осязательнѣе, будучи переданы пластикой. Только въ IX-мъ ст-іи, при папѣ Львѣ III-мъ, сколько до сихъ поръ извѣстно, начали появляться распятія полу-или полнаго рельефа.

Но еще долгое время вѣрующіе представляли Спасителя на крестѣ, не страдающимъ; напротивъ, ему давали спокойный видъ, иногда, даже повелительную позу; голова его обыкновенно поднята, глаза открыты [3]), мученіе не проявляется, ни въ положеніи членовъ тѣла, ни въ чертахъ лица; гвозди только означены на рукахъ и на ногахъ и такимъ образомъ, какъ будто бы они не пронзаютъ ихъ. Особенно, у восточныхъ христіанъ, выказывается этотъ торжествующій характеръ Спасителя, совершающаго искупительную жертву; онъ часто одѣтъ, на крестѣ, въ

---

[1]) Изданная Bottari.

[2]) Raoul-Rochette. Discours sur l'origine, le développement et le caractère des types imitatifs qui constituent l'art du christianisme. Paris 1834.

[3]) Только въ X-мъ ст-іи начинаютъ, иногда, изображать Спасителя на крестѣ, умершимъ.

пурпурную мантію, на головѣ его вѣнецъ, иногда десница, выходящая изъ облаковъ, держитъ надъ нимъ корону. Ноги покоятся на скамейкѣ—suppedaneum. На западѣ, распятія начали появляться, въ періодъ полнаго преобладанія византійскаго стиля и только художники возрожденія, изображая Спасителя на крестѣ, вносятъ въ этотъ сюжетъ реализмъ и изученіе анатоміи, представляютъ его пронзеннаго гвоздями, копьемъ, истерзаннаго мученіями, въ терновомъ вѣнцѣ, съ поникнутою головою, или изъ глубины невыразимыхъ страданій, взывающаго къ Богу *).

Болѣе пяти столѣтій, слѣдовательно, послѣ искупленія первороднаго грѣха, стали представлять Спасителя, пригвожденнаго ко кресту, и въ такихъ мѣстахъ, гдѣ трогательная картина эта, дѣлалась предметомъ общественнаго поклоненія.

Не выставляя креста и распятія передъ глазами каждаго, носили-ли первые христіане на себѣ, скрывая ихъ отъ непосвященныхъ въ таинства новаго ученія, или менѣе твердыхъ въ вѣрѣ, небольшіе кресты, съ фигурами Христа? Отвѣчать на этотъ вопросъ трудно. На колечныхъ камняхъ, иногда, вырѣзаны кресты, но время этихъ памятниковъ, часто неизвѣстнаго происхожденія, или удаленныхъ отъ того мѣста, гдѣ ихъ нашли, положительно опредѣлить невозможно. Въ дѣяніяхъ нѣкоторыхъ мучениковъ, казненныхъ въ царствованіе Діоклеціана, сказано, что они имѣли при себѣ кресты изъ драгоцѣнныхъ металловъ, но ничего, однако не было открыто, до сихъ поръ, въ гробницахъ катакомбъ. Справедливо, что первые примѣры, дошедшіе до насъ, изображеній распятія, являются на предметахъ небольшихъ размѣровъ, на медальонахъ, на металлическихъ склянкахъ, въ церковныхъ книгахъ и т. д. назначенныхъ скорѣе для удовлетворенія религіозныхъ чувствъ отдѣльныхъ лицъ, чѣмъ всей общины. Но самая постепенность, съ которой христіане какъ мы уже видѣли, дошли до прямаго представленія Спасителя, на крестѣ, не допускаетъ предположенія, высказаннаго выше. Его оправдываетъ только одно обстоятельство, именно, появленіе въ карикатурѣ дворца Цесарей, распятаго, въ туникѣ. Надо замѣтить, что у Римлянъ прибивали преступниковъ ко кресту, нагими, и такъ, согласно Евангелистамъ, былъ распятъ Христосъ. Въ самыхъ древнихъ распятіяхъ однако, на Спасителѣ „colo-

*) Въ періодъ готическаго полувозрожденія, въ франко-германскихъ странахъ, появляются уже распятія, въ которыхъ, Спаситель изображенъ страдающимъ.

bium", падающій до ногъ, и въ подобномъ одѣяніи представленъ Онъ, въ миніатюрѣ сирійской Библіи, на медальонахъ, посланныхъ папой Григоріемъ, царицѣ Θеодолиндѣ, на крестѣ сокровищницы города Монца, однимъ словомъ, постоянно, до IX-го ст-ія, когда длинная одежда замѣняется поясомъ, падающимъ до колѣнъ. Это дѣлалось первыми христіанами, разумѣется, изъ чувства уваженія къ Спасителю, мнѣніе, подтверждающееся тѣмъ, что когда возлѣ Христа являются разбойники, к. п. въ миніатюрѣ сирійскаго Евангелія, они распяты нагими. Неизвѣстный язычникъ, начертившій карикатуру и представивъ, съ нѣкоторыми подробностями, казнь распинаніемъ, удалился отъ дѣйствительности только въ томъ, что оставилъ на казненномъ одежду; фактъ, дающій право предположить — если мы обратимъ вниманіе на тунику, покрывающую Спасителя, въ самыхъ раннихъ изображеніяхъ его на крестѣ — что насмѣшникъ надъ Александромъ, копировалъ распятіе съ оригинала, принадлежавшаго христіанамъ, который ему удалось подглядѣть.

Богоматерь и апостолъ Іоаннъ, являются неизмѣнно въ этой священной сценѣ; мы видимъ ихъ возлѣ креста, въ миніатюрѣ сирійскаго Евангелія, на медальонахъ Θеодолинды, на металлическихъ склянкахъ посланныхъ ей-же, папой Григоріемъ, на оконечностяхъ горизонтальнаго бруса, креста города Монца, и т. д. Въ нѣкоторыхъ примѣрахъ имена ихъ написаны надъ ними, а рука, поднесенная къ головѣ, выражаетъ скорбь и печаль.

XXIV.

Описывая подробности сцены распятія, мы нѣсколько разъ упоминали, что нимбъ, почти всегда, окружаетъ голову Спасителя на крестѣ.

Нимбъ (nimbus) т. е. сіяніе вокругъ головы, столь обыкновенный способъ выраженія божественности, славы и блаженства, употребляемый, до нашихъ дней, въ христіанской иконографіи, былъ перенятъ вѣрующими, но не въ первый періодъ распространенія новой религіи, у классическаго искусства.

Въ воображеніи древнихъ Грековъ и Римлянъ [1]) тѣла ихъ боговъ отдѣляли сверхестественный, ослѣпительный свѣтъ. Спускаясь на землю, они или окружали себя облакомъ, или принимали образъ человѣка, такъ какъ созерцаніе Бога въ полномъ его блескѣ, могло быть гибельно для смертныхъ. Подобныя идеи не разъ выражены писателями и поэтами классическаго міра.

Изображая боговъ, художники Греціи, въ цвѣтущій періодъ эллиническаго искусства, не передавали, однако, вещественно это отличительное свойство натуры безсмертныхъ, т. е. не окружали фигуры ихъ лучами или нимбомъ. Божественный свѣтъ выражался идеальной красотою формъ человѣческаго тѣла, недарованнаго въ столь прекрасномъ видѣ смертному: невозмутимымъ величіемъ образа бога или богини: тою разумностію, которою дышала каждая черта ихъ прелестнаго и благороднаго лица. При такихъ условіяхъ, фигура безсмертнаго являлась созерцателю сіяющей и представленіе нимба и лучей было безполезно.

Напротивъ, художники временъ упадка искусства, считали необходимымъ, чтобъ усилить значеніе образа Бога и возвысить нравственный характеръ его, передавать матеріально сіяніе, окружающее жителей неба, но этотъ свѣтъ происходившій изъ всего тѣла безсмертнаго, сосредоточивали, въ видахъ удобства художественнаго исполненія, обыкновенно, кругомъ головы его, окружая её лучами или нимбомъ [2]). Исключая рѣдкихъ примѣровъ, мы не встрѣчаемъ лучезарнаго диска, лучистой короны или вѣнца въ элленическомъ мірѣ, раньше эпохи Александра Великаго, т. е. именно того времени, когда въ искусствѣ Греціи, обозначилось пониженіе художественнаго вкуса.

На Востокѣ, нимбъ и сіяніе, изображали, гораздо раньше, чѣмъ у Грековъ, и этотъ способъ выраженія величія Бога, его свышечеловѣческой премудрости, лучами исходящими изъ его головы или всего тѣла, совершенно въ характерѣ понятій восточныхъ народовъ, среди которыхъ, постоянно, преобладала наклонность передавать могущество и силу Бога, колоссальностію его фигуры и представлять его нравственныя качества, матеріально, к. п. умножая его глаза для выраженія всевѣдѣнія,

---

[1]) Nimbus und Strahlenkranz in den Werken der alten Kunst, von Ludolf Stephani. St Petersburg 1859.

[2]) У Римлянъ слово «Nimbus» имѣло различный смыслъ; оно означало, не только блескъ окружающій боговъ, но тучу грозовую, ливень, облако.

соединяя людскіе и звѣриные члены для опредѣленія необыкновенной хитрости, прозорливости и т. д.

Склонность, соединять съ понятіемъ о Богѣ—свѣтъ—элементъ радостный и благопріятный людямъ, существовала не только въ мірѣ классическомъ, но и въ религіяхъ народовъ Востока; даже въ ветхомъ Завѣтѣ Богъ является, очень часто, подъ видомъ огня, лучей и лица Бога нельзя видѣть человѣку, потому, что онъ отъ этого умираетъ [1]). Мы находимъ потому, фигуры лучей и сіянія всѣхъ возможныхъ формъ, на памятникахъ самаго отдаленнаго періода искусства Египта, Индіи, Персіи [2]). Такъ, напримѣръ, лица троебожія, религіи Брамы, представлены съ нимбами; ореолы, встрѣчаются также и у Буддистовъ. Персидскій богъ Ормуздъ, многія египетскія божества, являются съ фигурами сіяній разныхъ видовъ. Нимбы находишь, равномѣрно, у Китайцевъ, Японцевъ и т. д.

Переняли ли Греки обычай изображать сіяніе у народовъ Востока, среди которыхъ эти аттрибуты божественности существовали уже въ продолженіи многихъ вѣковъ, или слѣдуетъ считать нимбъ и лучистую корону, самостоятельными созданіями эллепическаго художества? Рѣшить трудно. Очень можетъ быть, что греческіе мастера заимствовали, у восточныхъ народовъ, ореолъ, который потомъ въ классическомъ искусствѣ, получилъ болѣе изящную форму; это тѣмъ вѣроятнѣе, что сіянія стали появляться кругомъ головъ боговъ греческихъ героевъ именно въ тотъ періодъ, когда въ художествѣ выразились—опредѣливъ этимъ его упадокъ—элементы вкуса Азіи.

Изображеніе лучей и свѣтлаго диска встрѣчается у Грековъ и Римлянъ чаще въ живописи, чѣмъ въ скульптурѣ, такъ какъ, всякаго рода сіяніе способнѣе быть представлено красками, чѣмъ пластикой. Окружить, напримѣръ, статую бога, лучами, невозможно, не оскорбляя эстетическій вкусъ, но дискъ былъ иногда употребляемъ въ скульптурѣ; мы видимъ его кругомъ головы статуй Діаны Ефесской и бюста [3]) Юноны царицы. Изъ различныхъ родовъ сіяній художники Греціи, всего чаще, изображали лучистую корону или лучи, отдѣляющіеся прямо отъ головы. Послѣдніе, когда ими украшали статуи и бюсты, были, почти всегда,

---

[1]) Исходъ XXXIII. 20.

[2]) Didron. Iconographie chrétienne, Histoire de Dieu. Paris 1843.

[3]) Онъ находится въ Ватиканскомъ музеѣ.

металлическіе и слѣды ихъ замѣтны на нѣкоторыхъ произведеніяхъ элленическаго искусства, начиная съ эпохи Александра Великаго.

Ореолъ, сталъ являться у Римлянъ, особенно часто, съ царствованія Августа. Въ стѣнной живописи Помпеи и Геркуланума, мы находимъ нѣсколько примѣровъ изображенія его, кругомъ лицъ безсмертныхъ. При этомъ нимбу даны различные цвѣта, согласно общему тону колорита всей фрески; но голова бога не окружена лучами, въ тѣхъ сценахъ, гдѣ онъ представленъ, на землѣ, среди людей, такъ какъ, предполагается, что блескъ его, губительный для глазъ смертныхъ, скрытъ въ эту минуту.

Не только боговъ и героевъ, со временъ Александра Великаго, изображали въ лучахъ, но этотъ аттрибутъ жителей Олимпа, изъ лести, начали также давать людямъ могущественнымъ и сильнымъ, властелинамъ, которымъ, подъ вліяніемъ нравственнаго паденія, обозначившагося въ эту эпоху въ мірѣ элленическомъ, стали поклоняться, подобно безсмертнымъ, воздавая имъ божественныя почести, какъ это дѣлалось въ Азіи. Уже Александра Македонскаго представляли съ этими признаками Бога. Военачальники его, раздѣлившіе завоеванныя имъ страны, носили лучистые вѣнцы, посыпали голову золотымъ порошкомъ и, на монетахъ являются съ сіяніемъ. Совершавшій извѣстныя религіозныя церемоніи, у Грековъ и Римлянъ надѣвалъ золотой обручъ, съ отдѣляющимися отъ него лучами и въ этомъ случаѣ послѣдніе, должны были изображать божественный свѣтъ, отражающійся на томъ, кто привлекалъ на себя вниманіе бога, совершая угодный ему обрядъ или жертвоприношеніе.

У Римлянъ сіяніе давалось людямъ, которые успѣвали поставить свою власть выше законовъ республики; т. н. Цесарь, носилъ лучистый вѣнецъ и Августъ, нѣсколько разъ представленъ на медаляхъ, выбитыхъ однако, послѣ его смерти, съ подобнымъ-же украшеніемъ. Первый изъ римскихъ императоровъ, котораго при его жизни, изображали съ этимъ аттрибутомъ бога, былъ Неронъ. Наслѣдники его на престолѣ позволяли окружать образы свои сіяніемъ сенату и городамъ чеканившимъ монеты. Во II-мъ ст-іи головы императоровъ съ нимбами, встрѣчаются уже довольно часто, на монетахъ и на другихъ памятникахъ. Такъ былъ представленъ, напримѣръ Траянъ, на своей тріумфальной аркѣ, барельефы которой, какъ извѣстно, употребляли потомъ для украшенія, подобнаго-же монумента, въ честь побѣды Константина.

Въ христіанскомъ искусствѣ первыхъ трехъ вѣковъ, не встрѣчаемъ ни нимба, ни лучистаго вѣнца, и въ то время, когда эти украшенія въ Римѣ языческомъ, сдѣлались аттрибутомъ боговъ и людей обоготворяемыхъ, неизвѣстные живописцы, подземныхъ кладбищъ христіанскихъ, не прибѣгали къ подобному способу возвышенія значенія своихъ созданій *). Мы не замѣчаемъ никакихъ слѣдовъ сіянія, кругомъ самыхъ раннихъ изображеній Спасителя, подъ видомъ добраго пастыря, или молодаго римлянина, задрапированнаго въ палліумъ; ни кругомъ лицъ, молящихся женщинъ катакомбъ, представляющихъ христіанскую общину, иногда Богородицу, ни даже, около головы прямаго изображенія св-ой Дѣвы, когда она является съ Младенцемъ Спасителемъ на рукахъ, отдѣльно или въ сценѣ поклоненія Волхвовъ. Такъ продолжалось, съ рѣдкими исключеніями, до IV-го ст-ія. Можетъ быть, сіяніе утратило въ Римѣ императоровъ, божественный характеръ, который оно имѣло раньше, сдѣлавшись украшеніемъ изображеній Цесарей. Какъ ни значительны были заимствованія христіанъ у античнаго искусства, особенно въ области символизма, но они, при представленіи Спасителя, или Богоматери, разумѣется, должны были избѣгать повторенія тѣхъ дисковъ и лучей, которые на монетахъ, окружали головы императоровъ подобныхъ Нерону.

Самый характеръ первоначальнаго, христіанскаго искусства, символическій, по преимуществу, но вмѣстѣ наивный и простой, удаляющійся отъ всего важнаго, величественнаго, торжествующаго, не допускалъ употребленія сіянія. Какъ напримѣръ, соединить его съ идиллической фигурой добраго пастыря, окруженнаго своимъ стадомъ, несущаго овечку на плечахъ, среди цвѣтущихъ деревьевъ?

---

*) Исключенія рѣдки, но они однако попадаются, т. н. въ катакомбѣ Марцеллина—и—Петра, въ сценѣ вознесенія Христа, на колесницѣ, запряженной двумя крылатыми конями, голова его окружена сіяніемъ (P. R. Garrucci Storia dell'arte cristiana). Въ двухъ другихъ фрескахъ катакомбы Киріака, представляющихъ отреченіе Петра и сцену мудрыхъ и неразумныхъ дѣвъ, Христосъ, является съ свѣтлымъ дискомъ: въ стѣнописи подземнаго кладбища св-ой Агнія, ореолы, окружаютъ голову Спасителя, изображеннаго молодымъ человѣкомъ, безъ бороды, но съ длинными волосами и апостоловъ Петра и Павла. Но прежде всего, нимбъ данъ, христіанскими художниками, нѣкоторымъ символическимъ фигурамъ, впрочемъ, въ отдѣльныхъ примѣрахъ. Мы видимъ его, вмѣстѣ съ лучами, кругомъ изображенія благодати Божьей, въ сценѣ корабля, гонимаго бурей: (Смотри рисунокъ № 5.) Голова феникса на стеклянныхъ чашахъ, также окружена нимбомъ, (смотри главу VI первый отдѣлъ,) равно какъ и сосудъ для сколенія молока (mulctra), сим-

Только послѣ измѣненія, совершившагося, въ классическомъ стилѣ живописи катакомбъ, подъ вліяніемъ началъ художества народовъ Востока семитическаго, нимбъ, постепенно, дѣлается аттрибутомъ величественныхъ изображеній Спасителя, Богородицы, и нѣсколько позже, ангеловъ, апостоловъ и святыхъ [1]).

На сколько золотой дискъ былъ бы лишнимъ кругомъ головы добраго пастыря, съ посохомъ и свирѣлью въ рукахъ, на столько сіяніе сдѣлалось необходимо, при изображеніи Спасителя на небесахъ, въ славѣ и торжествѣ, окруженнаго ангелами, сидящаго на богато-украшенномъ тронѣ, какъ въ византійскихъ мозаикахъ, отразившихъ въ себѣ понятія народовъ Востока о божественномъ и прекрасномъ. Въ самыхъ раннихъ, дошедшихъ до насъ, памятникахъ, мусивной живописи, украшающихъ древнія церкви и базалики, Спаситель уже является съ золотымъ нимбомъ, кругомъ головы. Въ такомъ видѣ, онъ представленъ въ церкви св-ой Констанціи, [2]) въ Римѣ, IV-го ст-ія, св-ой Агафіи въ Равеннѣ, начала V-го ст-ія; св-ой Сабины, въ Римѣ, 424-го г.; въ Либеріевой базиликѣ (Santa Maria Maggiore), въ Римѣ, 433-го г.; въ церкви св-ыхъ Назарія и Кельсія, въ Равеннѣ, 440-го г.; въ базиликѣ св-го Павла, въ Римѣ, 441-го г.; въ церкви св-го Андрея „in Barbara“ въ Римѣ, 463-го г; св-ыхъ Козьмы и Даміана въ Римѣ, 530-го г.; св-го Виталія въ Равеннѣ 547-го г. и т. д. Почти одновременно съ этими мозаиками, и можетъ быть даже нѣсколько раньше самой древней изъ нихъ, Христосъ, еще безъ установленнаго типа, является нѣсколько разъ съ сіяніемъ вокругъ головы, это именно, на стеклянныхъ чашахъ съ золотыми фигурами.

Но въ то время когда въ мозаикахъ Спаситель постоянно изображался съ нимбомъ, сіяніе не видно, кругомъ головы Христа, въ барельефахъ мраморныхъ саркофаговъ, IV-го и V-го ст-ія, гдѣ Іисусъ представленъ на землѣ, среди людей, совершая чудеса, подъ видомъ молодаго римлянина, задрапированнаго по античному. Можетъ быть, въ этомъ слѣдуетъ видѣть вліяніе традицій классическаго искусства, удалявшагося, какъ

волъ Евхаристіи, являющійся во фрескахъ катакомбъ. (Смотри гл. XVIII. первый отдѣлъ.)

[1]) Изъ различныхъ видовъ сіянія всего чаще, встрѣчаешь въ христіанской иконографіи нимбъ. Лучи, отдѣляющіеся прямо отъ головы, видишь гораздо рѣже.

[2]) Les mosaïques chrétiennes des Basiliques et des Eglises de Rome par Henry Barbet de Jony Paris 1857.

мы сказали выше, отъ употребленія нимба въ пластикѣ. Въ барельефахъ диптиховъ, изъ слоновой кости, V-го ст-ія, Христу уже дано сіяніе; то-же самое встрѣчаемъ мы и въ миніатюрахъ церковныхъ книгъ, т. н. въ сирійскомъ Евангеліи, 586-го г-а, при вознесеніи, распятіи и въ другихъ сценахъ, головы Спасителя и Богородицы окружены золотыми дисками.

Съ V-го вѣка, нимбъ Іисуса раздѣляютъ крестомъ или монограммой, по сторонамъ которыхъ являются, иногда, первая и послѣдняя буква греческой азбуки A и Ω [1]).

Богородица, подобно Христу, изображена, то съ нимбомъ, то безъ него, на стекляныхъ чашахъ конца III-го или начала IV-го ст-ія. Въ мозаикахъ церквей и базиликъ Рима и Равенны и на другихъ памятникахъ, начиная съ V-го вѣка, ей уже постоянно данъ этотъ знакъ святости; есть исключенія, но ихъ встрѣчаешь не часто, т. н. въ барельефѣ саркофага VII-го ст-ія [2]), Исаака Екзарха равеннскаго, умершаго въ 644-мъ г., въ сценѣ поклоненія Волхвовъ, Богоматерь представлена безъ нимба, который окружаетъ голову Спасителя Младенца, сидящаго на ея колѣняхъ.

Въ томъ-же вѣкѣ, иногда, и ангеловъ изображаютъ съ сіяющими кругами, к. н. въ мозаикахъ церкви св-ой Агафіи, въ Равеннѣ, начала V-го ст-ія и въ Либеріевой базиликѣ въ Римѣ, 433-го г-а. Почти въ то-же время, нимбъ даютъ Петру и Павлу, Евангелистамъ и ихъ символическимъ животнымъ; это мы видимъ въ мозаикѣ собора св-го Павла, въ Римѣ, 441-го г-а. Нѣсколько позже, головы другихъ апостоловъ, окружаютъ сіяніемъ, съ начала въ отдѣльныхъ примѣрахъ, а потомъ, постоянно. Что касается до святыхъ, то только въ концѣ VII-го вѣка они являются съ этимъ аттрибутомъ блаженства, хотя есть случаи, что ореолъ данъ имъ и раньше; т. н. на стекляныхъ чашахъ, гдѣ нимбъ представленъ вообще чаще, чѣмъ на другихъ памятникахъ, онъ окружаетъ лице св-ой Агніи. Изображеніе это слѣдуетъ отнести къ началу IV-го ст-ія.

Въ средніе вѣка сіянію даютъ самыя необыкновенныя, изощренныя, вычурныя формы, какъ бы стараясь этимъ увеличить и усилить его значеніе, особенно когда оно окружаетъ Спасителя, т. н. вся фигура Христа

---

[1]) Значеніе ихъ было объяснено выше. См. главу XX, первый отдѣлъ.

[2]) Monuments of early christian art. by J. W. Appelph. D-r. London 1872.

или Богоматери, представлена, иногда, въ живописи этой эпохи въ сіяніи овальной формы, являясь въ облакахъ, въ славѣ [1]). Обыкновенно христіанскіе художники заключали голову Спасителя въ золотой дискъ, придавая послѣднему больше значенія, чѣмъ нимбу цвѣтному и желая, вѣроятно, также напомнить этимъ необыкновенный свѣтъ, дарованный міру, Спасителемъ; идея, не разъ выраженная въ надписяхъ и писателями церкви. Христосъ самъ сказалъ про себя: „Я свѣтъ міру“ [2]). Но сіяніе золотое также часто является вокругъ головъ Богоматери, ангеловъ и апостоловъ. Дискъ голубой, желтый, красный, розовый и другихъ цвѣтовъ встрѣчается нерѣдко въ миніатюрахъ церковныхъ книгъ, особенно, византійскаго происхожденія и иногда, этотъ знакъ святости и блаженства, распредѣленъ въ іерархическомъ смыслѣ, т. н. золотой ореолъ данъ Христу, серебряный—апостоламъ, цвѣтные—святымъ и вѣрующимъ. Ученики Спасителя, когда они представлены возлѣ него, иногда не имѣютъ сіянія [3]), вѣроятно, чтобы выразить ихъ ничтожность, передъ Сыномъ Божіимъ.

Сіяющій или цвѣтной нимбъ сдѣлался также, въ христіанской иконографіи, аттрибутомъ власти и силы, даже и пагубнаго характера. Уже въ античномъ мірѣ миѳологическія созданія, страшныя и губительныя для смертныхъ, изображали съ сіяніемъ. Въ одной изъ мозаикъ большой арки Либеріевой базилики, въ Римѣ, V ст-ія, въ сценѣ избіенія младенцевъ, царь Иродъ является съ нимбомъ; точно также въ миніатюрахъ византійскихъ рукописей, царямъ, Саулу и Фараону, послѣднему при поглощеніи его водами, данъ ореолъ. Самъ Іуда, въ средневѣковой книжной живописи, представленъ съ дискомъ, но въ нѣкоторыхъ примѣрахъ совершенно чернымъ, чтобы отличить предателя Христа, отъ другихъ апостоловъ. Даже сатана изображенъ иногда съ нимбомъ, какъ напримѣръ, въ миніатюрѣ греческаго манускрипта [4]) X-го ст-ія, книги Іова, въ сценѣ искушенія терпѣливаго патріарха, злымъ духомъ. Варварскіе народы, сосѣдніе съ Византіей, переняли у Христіанъ формы сіяній и укра-

[1]) Нимбъ квадратный появляется въ христіанской иконографіи и преимущественно въ мозаикахъ Италіи, въ VI-мъ ст-іи и пропадаетъ въ XII-мъ; его давали, первоначально, только живымъ.

[2]) Евангеліе отъ Іоанна VIII. 12.

[3]) Какъ напримѣръ въ миніатюрахъ сирійскаго Евангелія 586-го г. и греческаго Евангелія X-го ст-ія, находящагося въ Лоренціанской библіотекѣ, во Флоренціи.

[4]) Онъ, находится въ парижской библіотекѣ.

шали имя свои идолы. Мы встрѣчаемъ, напримѣръ, нимбъ, кругомъ головъ древнихъ славянскихъ боговъ [1]).

Всѣ средніе вѣка въ Италіи и вообще на Западѣ, особенно въ періодъ преобладанія византійскаго стиля, сіяніе дѣлается неизмѣннымъ аттрибутомъ религіозныхъ фигуръ. Только въ эпоху возрожденія искусствъ, въ Италіи художники, мало-по-малу, начинаютъ оставлять нимбъ, или означаютъ его, едва замѣтнымъ образомъ, пучкомъ лучей, выходящихъ изъ головы, или свѣтлымъ ободомъ, начерченнымъ надъ нею. Нельзя, въ самомъ дѣлѣ, не согласиться, что сіяющіе диски вокругъ головъ Спасителя и Апостоловъ, изображенныхъ въ кругу людей мастерами возрожденія, съ выраженіемъ на лицѣ не небеснаго величія и торжественности, а всѣхъ чувствъ, всѣхъ особенностей своего земнаго положенія, не были бы въ характерѣ художественнаго произведенія. Точно также удивляли бы насъ и блестящіе нимбы, около головъ мадоннъ возрожденія, одѣтыхъ въ простое платье и прижимающихъ къ сердцу Младенца Христа, или взирающихъ, съ задумчивой улыбкой, на его дѣтскія игры. Сіяніе, въ этихъ случаяхъ, было бы столько-же не на своемъ мѣстѣ, сколько и кругомъ лица добраго пастыря, съ посохомъ и свирѣлью.

Нимбъ, однажды усвоенный вѣрующими, какъ способъ выраженія божественности и блаженства, никогда не выходилъ изъ употребленія у христіанъ Востока. До сихъ поръ изображеніе Спасителя, апостоловъ, святыхъ, византійскаго стиля, немыслимо безъ сіянія или золотаго диска.

Римскіе императоры, принявшіе христіанство, продолжали, подобно языческимъ предшественникамъ своимъ; представлять себя съ нимбомъ, т. н. Константинъ въ мозаикахъ, на монетахъ и медаляхъ, является съ этимъ знакомъ святости, даже и послѣ обращенія. То-же самое можно сказать и про его дѣтей и женъ, т. н. вторая изъ нихъ Фавста [2]) на золотомъ медальонѣ [3]) представлена сидящей, между двумя женщинами, которыя держатъ ореолъ надъ ея головою. Императоры, слѣдовавшіе за Константиномъ и его сыновьями, продолжали это обыкновеніе; Ѳеодосій Великій и сыновья его, Гонорій и Аркадій, являются съ нимбомъ на своихъ монетахъ. Въ Византіи, императоровъ и членовъ ихъ семейства, изо-

---

[1]) Grimm. Deutsche Mythologie.

[2]) Sabatier. Description des monnaies byzantines. Paris 1862.

[3]) Онъ сохраняется въ отдѣленіи медалей парижской библіотеки.

бражали съ сіяніемъ, можно сказать, до паденія имперіи, не только на монетахъ и въ книжной живописи [1]), но даже и въ мозаикахъ христіанскихъ церквей. Въ абсидѣ св-го Виталія, въ Равеннѣ, представленъ съ одной стороны, императоръ Юстиніанъ, въ сопровожденіи епископа и другихъ значительныхъ лицъ государства, а съ другой, супруга его Ѳеодора, несущая въ церковь, вмѣстѣ съ женщинами своего двора, богатые дары; головы императора и императрицы, въ этихъ интересныхъ, сохранившихся до нашего времени, памятникахъ мусивной живописи, середины VI-го ст-ія, окружены золотыми дисками, подобно тому, какъ образы Спасителя, ангеловъ, апостоловъ и святыхъ, въ мозаикѣ той-же церкви. Этотъ-же императоръ, въ храмѣ Софіи премудрости въ Константинополѣ, въ царскомъ облаченіи и съ нимбомъ, изображенъ припадающимъ къ ногамъ колоссальнаго Спасителя, голова котораго окружена крестовиднымъ сіяніемъ [2]).

Карла Великаго, въ средніе вѣка, представляли также съ сіяніемъ, но это исключеніе, относительно императоровъ Запада, которые не имѣли обыкновенія украшать свои изображенія, подобнымъ образомъ, какъ византійскіе властелины. Самый поздній примѣръ появленія диска кругомъ головы царствующихъ лицъ и членовъ ихъ семейства, мы находимъ все таки-же на Востокѣ, именно въ Грузіи; въ стѣнной живописи церквей этой страны, царямъ и дѣтямъ ихъ, до XVI-го ст-ія, и можетъ быть нѣсколько позже, давали вѣнецъ святости.

---

[1]) Какъ напримѣръ въ парижской рукописи Григорія Назіанзина, парижской-же рукописи Іоанна Златоустаго, XI-го в. и т. д.

[2]) У славянскихъ народовъ и. п. у Болгаръ и Сербовъ, находившихся подъ непосредственнымъ вліяніемъ византійской цивилизаціи, вѣнецъ святости является также кругомъ головъ ихъ властелиновъ. Въ Россіи, государей, не причисленныхъ къ лику святыхъ, начинаютъ изображать съ нимбомъ, только послѣ установленія самодержавной власти Московскихъ царей, т. е. въ XVI-мъ вѣкѣ. (Вѣстникъ Общества древне русскаго искусства, при Московскомъ публичномъ Музеѣ, издаваемый подъ редакціей Г. Филимонова 1875. (6.—10) Москва. Иконные портреты русскихъ царей).

ОТДѢЛЪ ВТОРОЙ.

I.

Сцены изъ священнаго писанія представлялись христіанами съ той-же цѣлью, какъ знаки и фигуры, описанные выше. Изображая отдѣльно или сближая эпизоды изъ жизни патріарховъ, пророковъ и Спасителя, вѣрующіе выражали, символически, извѣстныя идеи. Эти сюжеты довольно многочисленны, фактъ, доказывающій намъ, что не только чудеса Спасителя, но исторія еврейскаго народа въ ея главныхъ чертахъ, съ очень раннихъ, едвали не апостольскихъ временъ, была извѣстна послѣдователямъ новой религіи. Нѣкоторыя сцены изъ ветхаго и новаго Завѣта имѣютъ часто, у Христіанъ, одинъ и тотъ-же символическій смыслъ. Мы потому, распредѣляя ихъ для описанія, будемъ руководиться не столько происхожденіемъ ихъ, сколько значеніемъ, которое придавали имъ вѣрующіе.

Паденіе нашихъ прародителей нерѣдко передано во фрескахъ и на саркофагахъ. Иногда, оно сближено съ одной изъ фигуръ, намекающихъ на искупленіе рода человѣческаго; т. н., на бронзовомъ медальонѣ, изданномъ Buonarruoti, видны Адамъ и Ева искушаемые змѣемъ, а подъ ними добрый пастырь, съ потерянной овечкой на плечахъ. Очень вѣроятно, что частое повтореніе христіанами изображенія первой четы, было вызвано Гностиками, согласно которымъ, человѣкъ сотворенъ не Богомъ, а злымъ началомъ, явившись на землю въ несовершенномъ видѣ, подобно червю *), и служило какъ бы опроверженіемъ этого мнѣнія.

Обыкновенно Адамъ и Ева представлены у древа познанія добра и зла, вокругъ ствола котораго обвивается змѣй; они прикрываютъ свою наготу или рукою, или листьями какого либо дерева, всего чаще смо-

*) Martigny. Dictionnaire des antiquités chrétiennes.

ковницы. Иногда, между ними является Спаситель, задрапированный въ палліумъ, подъ видомъ молодаго человѣка, намекъ на вѣчную юность, неизмѣнный аттрибутъ Бога, по понятіямъ классическихъ народовъ; онъ подаетъ Адаму связку колосьевъ, а Евѣ—ягненка; что означаетъ приговоръ Всевышняго, осудившаго на работу, въ потѣ лица, павшаго человѣка [1]).

На днѣ одной стекляной чаши съ золотыми фигурами, приблизительно конца III ст. изображены Адамъ и Ева но съ различными, очень интересными подробностями. Художникъ украсилъ Еву двумя браслетами и богатымъ ожерельемъ, къ которому привѣшена „bulla" т. е. родъ шарикообразнаго медальона изъ золота, часто формы сердца, носимаго на шеѣ, у древнихъ Римлянъ, отроками знатныхъ фамилій и иногда женщинами. Этими дорогими уборами, можетъ быть, хотѣли выразить, что тщеславіе женщинъ и постоянная любовь ихъ къ нарядамъ, есть результатъ грѣхопаденія. Древо познанія добра и зла представлено тутъ небольшимъ кустарникомъ, ниже роста человѣческаго, въ слѣдствіе неловкости художника, но также и недостатка мѣста, что повторяется въ другихъ изображеніяхъ нашихъ прародителей первыми христіанами. Семь плодовъ видны, въ этомъ примѣрѣ, на деревѣ земнаго рая и они означаютъ, вѣроятно, семь смертныхъ грѣховъ, явившихся въ слѣдствіе непослушанія перваго человѣка.

Въ церкви св-го Амвросія въ Миланѣ, находится саркофагъ IV-го стол.; въ барельфѣ его представлены слѣдующія сцены: Адамъ стоитъ между двумя деревьями, что выражаетъ его блаженство въ земномъ раю [2]); рядомъ съ одной стороны, онъ-же пашетъ землю, а съ другой Ева вынимаетъ занозу изъ ноги. Смыслъ этихъ сюжетовъ пополняетъ грѣхопаденіе, изображенное тутъ-же: змѣй поднимается передъ Евой, сидящей вмѣстѣ съ Адамомъ подъ деревомъ, какъ бы обращаясь къ ней съ искусительной рѣчью.

Та-же сцена написана на стѣнѣ одной изъ погребальныхъ комнатъ катакомбы св-ыхъ Марцеллина и Петра, змѣй лежитъ на землѣ и голова его обращена къ Евѣ [3]).

---

[1]) Смотри рисунокъ № 11-ый большаго саркофага и описаніе его въ главѣ XVIII отдѣлъ I-ый.

[2]) Какъ мы уже видѣли, по фрескахъ и позлѣ надписей катакомбъ, рай представленъ въ сокращеніи двумя деревьями.

[3]) Объ изображеніи Адама и Евы, на колечномъ камнѣ, см. главу XVI, I-ый отдѣлъ, въ объясненіи символическаго значенія фигуры рыбы.

Одинъ изъ самыхъ ранніхъ примѣровъ появленія, въ христіанскомъ искусствѣ, первой четы, находится въ сводѣ большаго кубикула катакомбы Неаполя, возлѣ церкви „San Gennaro dè Poveri“. По стилю этой фрески, её слѣдуетъ отнести къ первымъ временамъ распространенія христіанства.—Ева представлена въ ней, поднося правою рукою яблоко ко рту, какъ бы сознавая свое преступленіе.—Дерево познанія добра и зла является на второмъ планѣ, Адамъ [1]) указываетъ на свою подругу, какъ бы говоря, что она виновница его паденія. Листья смоковницы прикрываютъ ихъ наготу. Обѣ фигуры эти прекрасно написанныя, дышатъ жизнью и лица ихъ преисполнены выраженія. Въ цѣлой сценѣ этой, заключается цѣлая драма, едва ли есть, въ катакомбахъ Рима, стѣнопись, способная произвести болѣе сильное впечатлѣніе [2]).

Демонъ обыкновенно изображенъ, въ сценѣ паденія нашихъ прародителей, змѣемъ, согласно библейскому тексту. Рѣдко онъ представленъ отдѣльно, обвиваясь кругомъ дерева. Въ одной изъ фресокъ катакомбы Агніи, художникъ далъ искусителю человѣческое туловище и змѣиный хвостъ [3]). Въ барельефѣ диптиха изъ слоновой кости, V-го или VI ст., видна сцена исцѣленія Спасителемъ бѣснующагося, сюжетъ очень рѣдко встрѣчающійся въ христіанскомъ искусствѣ. Надъ головою бѣснующагося, появляется, выходящій изъ его тѣла, демонъ, подъ видомъ человѣка [4]). Это одинъ изъ рѣдкихъ примѣровъ изображенія злаго начала первыми христіанами. Въ барельефѣ саркофага вѣроятно V-го ст. [5]), мы видимъ Спасителя въ палліумѣ съ свертномъ пергамента въ лѣвой рукѣ, вынимающаго плодъ древа познанія добра и зла изъ пасти подымающагося передъ нимъ змѣя,—символическая картина искупленія первороднаго грѣха рода человѣческаго Христомъ.

---

[1]) «Über die ältesten christlichen Begräbnisstätten und besonders die Katakomben zu Neapel mit ihren Wandgemälden, von Dr. Christ. Fr. Bellermann. Hamburg 1839. также «Monuments of early christian art». by J. W. Appel Ph. D. London 1872.

[2]) P. R. Garrucci. Storia dell'arte cristiana. Tavola 96.

[3]) Сатана, какъ его изображаютъ теперь, есть созданіе средневѣковое. Только съ XI-го ст. онъ является съ когтями, рогами и хвостомъ.

[4]) Та же сцена написана въ одной изъ миніатюръ сирійскаго Евангелія конца VI-го ст. Лоренціанской библіотеки; тутъ демонъ имѣетъ видъ крылатаго небольшаго человѣка съ всклокоченными волосами.

[5]) Онъ былъ открытъ въ г. Dellis въ сѣверной Африкѣ и находится теперь въ алжирскомъ музеѣ.

Адамъ и Ева являются также на второмъ планѣ, въ сценѣ приношенія даровъ Богу Отцу, Каиномъ и Авелемъ, изображенной, два или три раза, въ барельефахъ саркофаговъ.—Каинъ подноситъ Богу пукъ колосьевъ или виноградную кисть, а Авель—ягненка. Первый изъ нихъ представленъ обнаженный до пояса, какъ земледѣльцы у древнихъ Римлянъ, „nudus aga“ говоритъ Виргилій въ Георгикахъ; второй—въ пастушескомъ платьѣ и на плечи его надѣта paenula [1]).

II.

Понятіе о Богѣ всевышнемъ, невидимомъ, вездѣсущемъ, перешедшее къ Римлянамъ отъ Іудеевъ, должно было удалять послѣдователей ученія Спасителя отъ представленія, незримаго творца вселенной, въ матеріальномъ видѣ. Мы, въ самомъ дѣлѣ, встрѣчаемъ рѣдко и только съ IV-го ст., изображеніе Бога Отца, человѣкомъ, въ искусствѣ первыхъ христіанъ. Такъ, напримѣръ, въ барельефахъ двухъ саркофаговъ [2]), первое лицо Троицы является пожилымъ мужчиной, а не старцемъ, который сидитъ на скалѣ или на креслѣ, покрытомъ драпировкой и принимаетъ

---

[1]) Это былъ плащъ круглый, нераспашной, надѣвавшійся черезъ голову, иногда съ капишономъ—«cucullus» или «cucullio». Его носили въ дорогѣ вообще, въ холодную или сырую погоду и онъ составлялъ обыкновенную одежду земледѣльцевъ, пастуховъ и охотниковъ. «Paenula»—изготовлялась изъ толстой и плотной матеріи, даже изъ кожи, и съ перваго вѣка по Р. Х., на этотъ родъ одежды стали употреблять, изобрѣтенную, около того времени, мохнатую матерію—«gausape». («Внѣшній бытъ народовъ» сочиненіе Г. Вейса, переводъ В. Чаева. Москва, 1874. Изданіе К. Т. Солдатенкова). Кожаная «paenula» называлась:—«scortea».—Добрый пастырь, апостолы Петръ и Павелъ, очень часто изображены въ этомъ плащѣ. Тертулліанъ, приписываетъ изобрѣтеніе его Лакедемонцамъ, но онъ былъ въ большемъ употребленіи у Римлянъ, чѣмъ у Грековъ. Апостолъ Павелъ, много странствовавшій, говоритъ о своей «paenula», по гречески φαινολης или φελονης, фелонь—во второмъ посланіи къ Тимовею. (гл. IV. 13).

[2]) Одинъ изъ нихъ былъ открытъ въ виногеѣ Lucina, а другой—въ катакомбѣ Агніи.

приношенія Каина и Авеля.—На гробницѣ, подобнаго-же рода, Богъ Отецъ съ тѣмъ-же типомъ, стоя, приказываетъ Моисею снять обувь, чтобы приблизиться къ горящей купинѣ. Въ барельефахъ нѣкоторыхъ другихъ саркофаговъ, Всевышній представленъ молодымъ человѣкомъ; онъ вручаетъ Адаму колосья, а Евѣ—барашка, обрекая на работу нашихъ прародителей, послѣ ихъ грѣхопаденія, и вмѣстѣ, указывая на родъ занятій, назначенный каждому изъ нихъ, т. е. земледѣліе мужчинѣ, пряжу шерсти и хозяйственныя заботы женщинѣ. Въ послѣднемъ случаѣ, однако, нельзя положительно сказать, кого хотѣлъ изобразить художникъ, Бога Отца или Іисуса Христа. Первое лицѣ Троицы представлено также подъ видомъ старца, на большомъ саркофагѣ, второй половины IV-го ст. [1])—

Но эти попытки изобразить Бога Отца, человѣкомъ, не повторяются часто и принадлежатъ христіанамъ Запада. Рука, выходящая изъ облаковъ, всего чаще замѣняла въ сценахъ изъ священнаго писанія, Всевышняго, обнаруживающаго свою волю, являясь какъ эмблема его власти и силы; т. н. десница опускающаяся съ неба, вручаетъ Моисею скрижали закона или останавливаетъ мечъ Авраама, поднятый надъ головою Исаака.—Мы находимъ однако и въ средніе вѣка, по временамъ на Западѣ, примѣры олицетворенія Бога Отца, между прочимъ, въ миніатюрахъ церковныхъ книгъ IX-го ст., эпохи Карловинговъ. Но только художники возрожденія въ Италіи начинаютъ постоянно представлять Бога Отца подъ фигурой человѣка, всего чаще старцемъ.—

Въ странахъ Востока семитическаго, гдѣ постоянно преобладало удаленіе отъ изображенія Бога, представленіе Всевышняго, человѣкомъ, было въ противорѣчіи съ религіозными чувствами христіанъ. — Многіе писатели церкви Востока, осуждали вообще все, что возбуждало мысль о тѣлесномъ подобіи Бога Отца; это отразилось и въ византійскомъ искусствѣ, гдѣ изображеніе, перваго лица Троицы, человѣкомъ, а не десницею, выходящей изъ облаковъ, встрѣчается какъ рѣдкое исключеніе, не только послѣ иконоборства, но и до него.

Что касается до представленія трёхъ лицъ Св. Троицы, вмѣстѣ, то первый, несоспоримый примѣръ его, мы находимъ только въ концѣ IV-го ст., именно, въ барельефѣ большаго саркофага, описаннаго выше [2]).

---

[1]) Смотри рисунокъ № 11.

[2]) Смотри рисунокъ № 11.

Тутъ Богъ Отецъ, Богъ Сынъ, и Духъ святой, являются подъ образомъ трехъ старцевъ, въ античныхъ одеждахъ, съ бородой, однихъ лѣтъ и одного типа; они создаютъ Еву.—Богъ Отецъ сидитъ на плетёномъ покрытомъ драпировкой, креслѣ, напоминающемъ епископскія сидѣнія катакомбъ; подъ ногами его небольшая скамья—„suppedaneum“ [1]). Правая рука поднята и пальцы сложены для благословенія; второй изъ старцевъ, Богъ Сынъ, стоитъ передъ нимъ, положа правую руку на голову Евы, вышедшей изъ ребра Адама, лежащаго на землѣ. Третій старецъ стоитъ позади кресла Бога Отца. Адамъ и Ева представлены меньшихъ размѣровъ, чѣмъ лица Троицы, для выраженія ничтожности человѣка передъ Богомъ.—Это изображеніе—единственное въ своемъ родѣ; христіане не повторяли его впослѣдствіи: въ искусствѣ ихъ, вообще, встрѣчается, очень рѣдко, олицетвореніе Троицы.—

Появленіе Господа Аврааму, подъ видомъ трёхъ ангеловъ, имѣвшихъ образъ мужей, у дубравы Мамра [2]), было, для писателей церкви, символомъ св. Троицы, но эта библейская сцена не представлена на стѣнахъ катакомбъ; ее не находишь въ христіанскомъ искусствѣ, раньше V-го ст., въ первый разъ, въ мозаикахъ Либеріевой базилики, въ Римѣ. Она раздѣлена тутъ на два дѣйствія, въ первомъ патріархъ принимаетъ трехъ ангеловъ; во второмъ они сидятъ за столомъ и передъ каждымъ изъ нихъ лежитъ треугольный хлѣбъ. Послѣднее обстоятельство навело на мысль G. B. de Rossi [3]), что треугольники начерченные иногда возлѣ христіанскихъ эпитафій, были символами св. Троицы.—Римскій археологъ первый замѣтилъ эти геометрическія фигуры, на гробницахъ вѣрующихъ Рима и провинцій, встрѣчающіяся, однако, чрезвычайно рѣдко, всего семь разъ, но постоянно въ соединеніи съ именемъ Спасителя. Это предположеніе подтверждается тѣмъ, что треугольникъ виденъ также на одной христіанской, надгробной пли-

[1]) Подобныя подножныя скамейки «suppedaneum, scabellum»,—были въ античномъ мірѣ дополненіемъ почётныхъ сидѣній значительныхъ лицъ, судей, вообще людей властныхъ.— Ноги Юпитера, изображеннаго на престолѣ, обыкновенно упираются на «scabellum»—высокій—«scamnum», для указанія величія Бога и вышины его. Въ христіанскомъ искусствѣ, когда Богъ Отецъ, Спаситель, Богородица, представлены сидящими, то подъ ногами ихъ обыкновенно является «scabellum» или «scamnum». Въ катакомбахъ «scabellum» присоединенъ къ вырубленнымъ въ туфѣ, епископскимъ сидѣніямъ.

[2]) Бытіе XVIII.

[3]) De Christianis titulis Carthaginiensibus. Paris 1858.

тѣ, изъ римской Африки, гдѣ, какъ извѣстно, Вандалы, послѣдователи секты Арія, не признававшей божественности Спасителя и потому Троицы, завоевавъ эту страну, преслѣдовали христіанъ въ V-мъ и VI-мъ ст.—Начертаніе означенной фигуры на гробницѣ вѣрующаго, могло потому быть таинственнымъ заявленіемъ его религіозныхъ убѣжденій, особенно въ томъ случаѣ, если онъ пострадалъ за нихъ.— Но все это, разумѣется, не выходитъ изъ предѣловъ догадокъ; до сихъ поръ, открыто слишкомъ мало примѣровъ изображенія треугольниковъ подлѣ надгробій вѣрующихъ, чтобы позволить постановленіе извѣстнаго правила, вообще, какое либо заключеніе. Въ собранныхъ пока христіанскихъ надписяхъ, Св. Троица упомянута также очень рѣдко и въ первый разъ, въ 403-мъ году.—

III.

Жертвоприношеніе Исаака Авраамомъ чаще представлено въ барельефахъ саркофаговъ, чѣмъ въ фрескахъ катакомбъ. Изъ словъ писателей церкви мы знаемъ, что этотъ эпизодъ изъ жизни патріарха изображали также на стѣнахъ первобытныхъ христіанскихъ базиликъ, построенныхъ надъ подземными кладбищами, еще до торжества новой религіи. Символическое значеніе этой сцены понять не трудно; постоянно находясь передъ глазами первыхъ христіанъ, она должна была внушать имъ покорность волѣ Всевышняго, во времена гоненій, безропотное приношеніе себя въ жертву, исповѣдуя Спасителя и вмѣстѣ съ тѣмъ, напоминать имъ преданіе на смерть Богомъ Сына своего, для искупленія первороднаго грѣха; т. п., мы видимъ, что въ барельефахъ нѣкоторыхъ саркофаговъ, жертвоприношеніе Авраама сближено со сценой появленія Спасителя передъ Пилатомъ.

Христіанскіе художники представляли этотъ актъ послушанія Авраама Богу слѣдующимъ образомъ: Исаакъ стоитъ на колѣняхъ съ связанными на спинѣ руками у ногъ своего отца, какъ читатель видитъ

въ рисункѣ № 13-ый [1]), взятомъ съ фрески изъ катакомбы Марцеллина и Петра; Авраамъ кладетъ одну руку на голову сына, а другою, поднимаетъ ножъ, готовый поразить его; взоры патріарха устремлены на десницу выходящую изъ облаковъ; позади его стоитъ овенъ, возлѣ пылающаго жертвенника. Тутъ Авраамъ представленъ молодымъ человѣкомъ; чаще онъ является старикомъ съ бородой. Есть примѣры, что

Рис. 13.



въ стѣнописи, жертвоприношеніе его раздѣлено на нѣсколько сценъ, въ первой онъ указываетъ огонь, горящій на небольшомъ алтарѣ, тогда какъ Исаакъ несетъ дрова. Во второй—послѣдній стоитъ на колѣняхъ, возлѣ Авраама, подымающаго ножъ и взирающаго на десницу Всевышняго. Въ третьей Авраамъ вмѣстѣ съ Исаакомъ, изъявляетъ благодарность Богу, передъ жертвенникомъ, поднимая руки къ небу; позади ихъ виденъ овенъ. Алтарь представленный въ этой сценѣ, имѣетъ почти всегда форму жертвенника Римлянъ; есть примѣры, что, на одной изъ сторонъ его, изображена плоская чаша—„patera“, служившая для возліянія вина при жертвоприношеніи.

На Аврамѣ, иногда туника, украшенная пурпуровыми полосами или палліумъ; въ одномъ примѣрѣ онъ одѣтъ, какъ еврейскій первосвященникъ [2]). Исаакъ не всегда изображенъ нагимъ; чаще, онъ въ туникѣ, также съ пурпуровыми полосами и кругами.—Всего одинъ разъ, именно, на бронзовомъ медальонѣ, изданномъ Buonarruoti, глаза его завязаны. Онъ поставленъ, то на самомъ алтарѣ, то у ногъ его, то на

[1]) Заимствованъ изъ сочиненія Martigny, Dictionnaire des Antiq. Chrét.

[2]) Martigny, Dictionnaire des Antiq. Chrét.

грудѣ дровъ, согласно библейскому тексту [1]), но постоянно на колѣнахъ.—Рука Господня, въ облакахъ, замѣняетъ ангела. [2])

Эти вѣстники неба являются, въ христіанскомъ искусствѣ, только въ IV-мъ ст., изображеніе ихъ встрѣчается, какъ исключеніе, раньше этого времени. Тѣхъ маленькихъ амуровъ, представленныхъ въ стѣнной живописи катакомбъ и на саркофагахъ, иногда, вмѣстѣ съ Психеей [3]), собирающихъ цвѣты или плоды, к. п. во фрескѣ свода одной изъ галерей кладбища Домитиллы, или играющихъ съ пѣтухами [4]), какъ на саркофагѣ изъ катакомбы св. Агніи, нельзя принять за христіанскихъ ангеловъ, равно какъ и крылатыхъ мальчиковъ, поддерживающихъ въ барельефахъ саркофаговъ фигуру дощечки, назначенную для надписи, или медальонъ, съ изображеніемъ, по грудь, погребенныхъ [5]). Эти геніи, созданія воображенія міра классическаго, часто представленные на его памятникахъ, то какъ олицетвореніе силъ природы или страстей людей, то какъ проявленіе воли божества, въ сценахъ таинствъ, были перенятъ христіанами и нерѣдко являются у нихъ, но съ декоративной цѣлію. Это было продолженіе пріемовъ римскаго искусства, и придавать какое либо символическое значеніе подобнымъ фигурамъ, у вѣрующихъ, едва

---

[1]) Бытіе XXII. 9.

[2]) Слово «ангелъ» происходитъ отъ греческаго αγγελος и означаетъ, на этомъ языкѣ, посланникъ, вѣстникъ.

[3]) Миѳъ Амура и Психеи, толковавшійся въ мірѣ классическомъ, между прочимъ, какъ соединеніе души съ тѣломъ, испытаніе ея на землѣ и безсмертіе, послѣ освобожденія, былъ очень распространенъ среди Римлянъ язычниковъ, въ первые вѣка имперіи и изображеніе его, очень часто, встрѣчается на ихъ памятникахъ.— Его также легко было примѣнить къ выраженію христіанскихъ идей; въ самомъ дѣлѣ, соединеніе Психеи послѣ очищенія испытаніями, снова съ Амуромъ, для вѣчной жизни, могло представлять вѣрующимъ, земное существованіе, возстаніе тѣла изъ гробницы и нескончаемое блаженство. Мы, потому, нѣсколько разъ видимъ въ христіанскомъ искусствѣ, во фрескахъ катакомбъ, въ барельефахъ саркофаговъ и на стеклянныхъ чашахъ, Амура и Психею. Они, то срываютъ цвѣты, то заняты собираніемъ винограда. Амуръ, иногда съ крыльями, иногда безъ нихъ. Психея, изображена дѣвочкой, съ крыльями бабочки, или подъ видомъ этого насѣкомаго.—(F. Piper. Mythologie der christlichen Kunst. 1847. Erste Abtheilung). (P. R. Garrucci. Storia dell' arte cristiana, tav. XX.)

[4]) Подобные сюжеты, встрѣчающіеся на языческихъ саркофагахъ, были эмблемами дѣятельной жизни погребеннаго, которая снова должна начаться для него за гробомъ, согласно надеждамъ возбужденнымъ таинствами языческихъ поклоненій и восточными вѣрованіями, находившимися многочисленныхъ послѣдователей въ римскомъ обществѣ временъ имперіи.

[5]) Смотри рисунки № 11-ый и № 20-ый.

ли возможно. Онѣ не могли, ни изображать душу умершаго, ни его добраго духа, ни вѣстника Всевышняго. Съ IV-го ст. геніи и амуры пропадаютъ въ христіанскомъ искусствѣ и ангелы начинаютъ появляться. Они, какъ мы уже сказали выше, представлялись раньше IV-го вѣка, но очень рѣдко и безъ тѣхъ аттрибутовъ которые получаютъ впослѣдствіи; т. н. во фрескѣ конца III-го ст. изъ катакомбы Прискиллы, въ сценѣ Благовѣщенія [1]), архангелъ Гавріилъ, въ туникѣ, украшенной пурпуровыми полосами и въ палліумъ, является пресвятой Дѣвѣ, подъ видомъ молодаго человѣка, безъ нимба и крыльевъ. Онъ протягиваетъ руку, указывая на Богоматерь, которая сидитъ на креслѣ, формы каменныхъ, епископскихъ сидѣній катакомбъ; на головѣ ея покрывало, она одѣта въ подпоясанную тунику и палліумъ, наброшенный на лѣвое плечо.—Богородица тутъ, какъ нельзя болѣе, напоминаетъ Мадоннъ итальянскихъ мастеровъ, эпохи возрожденія искусствъ; подобно имъ, она опускаетъ глаза и дѣлаетъ лѣвой рукою жестъ, выражающій испугъ и удивленіе. Надо замѣтить, что это первое, по времени, изображеніе Благовѣщенія и единственный примѣръ представленія этой святой сцены, въ подземномъ Римѣ. Во фрескѣ, находящейся въ катакомбѣ св. Тразона и Сатурнина, ангелъ безъ нимба и крыльевъ, ведетъ за руку юнаго Товита. Въ IV-мъ ст. устанавливается типъ ангеловъ, сохранившійся до нашего времени и нельзя не замѣтить, что онъ образовался подъ вліяніемъ традицій римскаго искусства, составляя повтореніе аллегорическихъ фигуръ побѣдъ и геніевъ классическаго художества, разумѣется, съ нѣкоторыми измѣненіями, т. н. первые почти постоянно представлены полу-или совершенно нагими, тогда какъ ангелы всегда одѣты. Одинъ изъ раннихъ примѣровъ изображенія ангела, подъ видомъ крылатаго юноши, и именно, въ сценѣ Благовѣщенія, мы видимъ, въ барельефѣ диптиха [2]),

---

[1]) P. R. Garrucci. Storia dell' arte cristiana, tav. 75.

[2]) Слово это происходитъ отъ греческаго δις «два раза» и πτυσσω «складываю»; въ античномъ мірѣ обозначали такъ всякій, складывающійся надвое, предметъ и названіе это, по преимуществу, давали двумъ, соединеннымъ вмѣстѣ и раскрывавшимся какъ книжка, табличкамъ. Если къ нимъ присоединялась третья, то они составляли τριπτυχ «триптихъ», когда ихъ было пять πεντατπτυχ «пентатпихъ» и если болѣе пяти, то πολυπτυχ «полиптихъ» т. е. многосложный. Таблички эти, чаще только парныя, дѣлались первоначально изъ дерева, но впослѣдствіи изъ кости. Внутреннія стороны ихъ нѣсколько углубленныя отъ краевъ, покрывали тонкимъ слоемъ воска, по которому писали бронзовой палочкой—stilus. Диптихи, небольшихъ размѣровъ, увеличенные иногда, вложенными въ нихъ листами пер-

изъ слоновой кости, находящагося теперь въ ризницѣ Миланскаго собора, конца IV-го ст. Тутъ Богородица, въ богатомъ ожерельѣ, представлена на колѣняхъ у обильнаго источника, выбѣгающаго изъ скалы. Она наполняетъ водою сосудъ красивой формы, поворачивая голову къ ангелу,

---

гамента или папируса, такъ что они становились настоящими книжками, древніе Римляне носили при себѣ, привѣшивая ихъ къ поясу или къ рукѣ—codicilli, pugillares, и записывали въ нихъ свои замѣчанія, отмѣтки и счёты. У богатыхъ людей подобныя маленькія таблички изъ дорогаго дерева, слоновой кости, серебра и золота сдѣлались предметами украшенія, какъ у насъ часы, печати и т. д. Диптихи, большаго или малаго формата, посланные письмомъ, перевязывали шнуркомъ, и узелъ припечатывали восковой печатью; затѣмъ, надписывали адресъ. (Внѣшній бытъ народовъ, сочиненіе Г. Вейса, переводъ В. Часов. Москва 1874 изданіе К. Т. Солдатенкова). У Римлянъ было обыкновеніе дарить диптихи въ началѣ новаго года. Это дѣлали преимущественно консулы и высшіе магистраты; они подносили ихъ императору, сенаторамъ, своимъ друзьямъ и родственникамъ, и, чтобы расположить народъ въ свою пользу, раздавали диптихи на играхъ и зрѣлищахъ, учреждаемыхъ ими, при вступленіи въ должность. Внѣшніе стороны диптиховъ были украшены барельефами, изображавшими, всего чаще, портреты особъ, даривших ихъ. Если это былъ консулъ, то онъ является съ аттрибутами своей должности, предсѣдательствуя при играхъ цирка или ристаніи колесницъ.

Христіанскіе диптихи не отличались, ни формой, ни матеріаломъ отъ языческихъ; они служили памятными книжками церкви и заключали названія мучениковъ, святыхъ, день ихъ смерти, имена папъ, епископовъ, другихъ лицъ, духовенства, благодѣтелей христіанской общины, равно какъ и описаніе замѣчательныхъ событій, происходившихъ въ ея средѣ, но на внѣшней сторонѣ ихъ представлялись въ барельефахъ, не языческіе сюжеты, а сцены изъ ветхаго и новаго Завѣта. Послѣ Константина диптихи болѣе или менѣе дорогіе и украшенные, посылали церквамъ, записывая въ нихъ себя и родныхъ, для порученія молитвамъ епископа, который ставилъ эти таблички на престолъ и читалъ имена, означенныя въ нихъ, во время служенія. Съ торжествомъ церкви у христіанъ, начинаютъ появляться свѣтскіе диптихи съ изображеніемъ значительныхъ, современныхъ лицъ. Очень рано диптихи, триптихи и т. д. украшенные религіозными сюжетами, имѣли у вѣрующихъ и другое назначеніе; они служили алтарными иконами и барельефы, иногда покрываютъ ихъ внѣшнія и внутреннія стороны. Христіане брали ихъ съ собою, во время путешествій и ставили на подвижные престолы подобно ширмамъ. Диптихи изготовлялись въ большомъ количествѣ, и разныхъ форматовъ въ Константинополѣ, въ Италіи, въ періодъ преобладанія византійскаго стиля и посылались во всѣ концы христіанскаго міра. Въ эпоху иконоборства, когда христіане Востока должны были прятать свои образа и тайно молиться имъ, диптихи, удобно скрываемые и легко переносимые, были у нихъ въ большомъ употребленіи. Въ восточной, равно какъ и въ западной церкви, алтарныя иконы, долгое время, можно сказать всѣ средніе вѣка, чисто сохраняли форму диптиховъ и триптиховъ, большихъ и малыхъ размѣровъ, всего чаще они были деревянные, покрытые живописью.—Мы будемъ говорить, въ 3-ей части этого сочиненія, въ отдѣлѣ христіанскаго искусства, о барельефахъ диптиховъ, дошедшихъ до насъ отъ вѣрующихъ.

который стоитъ позади ея, поднимая правую руку и какъ бы обращаясь къ ней съ рѣчью. Такъ разсказано Благовѣщеніе въ одномъ изъ непризнанныхъ церковью Евангелій, приписываемомъ св-му Іакову [1]).

Въ мозаикахъ V-го ст. украшающихъ тріумфальную арку Либеріевой базилики, „Santa Maria Maggiore“ въ Римѣ, изображено также Благовѣщеніе, въ двухъ сценахъ. Въ первой, Гавріилъ съ крыльями и нимбомъ, паритъ надъ святой Дѣвой, протягивая къ ней руки; во второй, онъ стоитъ передъ нею, возвѣщая рожденіе Іисуса. Рядомъ, ангелъ, также съ нимбомъ и крыльями, является Захарію во храмѣ [2]).

Съ IV-го ст. ангелы дѣлаются постояннымъ дополненіемъ священныхъ сценъ, ветхаго и новаго Завѣта. Они представлены, не только въ тѣхъ изъ нихъ, гдѣ присутствіе ихъ необходимо, будучи упомянуто въ текстѣ Библіи, но и вообще, при изображеніи Спасителя и Богородицы. Въ мозаикахъ византійскаго стиля, они окружаютъ Спасителя, сидящаго на тронѣ, въ образѣ властелина, принимающаго дары Волхвовъ, подъ видомъ младенца, или представленнаго на небесахъ, въ торжествѣ и славѣ. Красота была неизмѣннымъ аттрибутомъ этихъ вѣстниковъ неба, главныя черты которой, разумѣется, мѣнялись согласно цвѣтущему состоянію искусства или упадку его, и смотря по тому, что̀ понимали подъ словомъ красота художники различныхъ эпохъ и странъ, изображавшіе ангеловъ. Одежда ихъ состоитъ, обыкновенно, изъ туники и палліумъ бѣлаго, блестящаго цвѣта и голубой епитрахили, въ рукахъ ихъ являются, иногда, вѣсы и мечи, какъ у исполнителей правосудія Всевышняго, или трубы, для возвѣщенія страшнаго суда. Иногда, они въ воинскомъ облаченіи, готовые на битву, по повелѣнію Божьему [3]). На Востокѣ и въ періодъ преобладанія византійскаго стиля на Западѣ, ангеловъ изображали, постоянно, съ лазуревыми крыльями, съ золотымъ нимбомъ, въ богатомъ одѣяніи, нерѣдко, украшенномъ фигурами драгоцѣнныхъ камней. Ангелы итальянскихъ мастеровъ эпохи возрожденія, представлены въ цвѣтныхъ одеждахъ, но безъ дорогихъ украшеній, съ музыкаль-

---

[1]) Martigny.—Dictionnaire des Antiq. Chrét.

[2]) Beschreibung Roms von Ernst Platner und Ludwig Urlichs. Ангелы, имѣющіе видъ крылатыхъ юношей, изображены нѣсколько разъ въ миніатюрахъ сирійскаго Евангелія 586-го г., Лоренціанской библіотеки.

[3]) Вооруженными, не разъ, какъ это сказано въ ветхомъ Завѣтѣ, являлись ангелы еврейскому народу.

ными инструментами или цвѣтами, они несутъ иногда орудія мученія Христа, терновый вѣнокъ, гвозди, пику и т. д.

Архангелы, Михаилъ и Гавріилъ съ очень ранняго времени, получаютъ самостоятельные образы и почитаются наравнѣ со святыми [1]).

Фигуры херувимовъ, т. е. крылатыхъ, дѣтскихъ головокъ, начинаютъ появляться, у христіанъ, довольно поздно и прежде всего, въ византійскомъ искусствѣ. Какой видъ имѣли херувимы, сдѣланные Моисеемъ, надъ ковчегомъ откровенія? На этотъ вопросъ нельзя отвѣчать иначе какъ предположеніями. Основываясь на томъ что сказано о нихъ въ книгѣ „Исходъ“ [2]) и въ другихъ мѣстахъ Библіи, слѣдуетъ заключить, что они имѣли голову человѣка, туловище быка и крылья орла, походя потому на колоссальныхъ Ассирійскихъ быковъ, съ крыльями и человѣческою головою, открытыхъ у входовъ дворцовъ въ Ниневіи [3]) и Персеполисѣ [4]). Это разумѣется только одна догадки; вѣрно только то, что херувимы, на ковчегѣ откровенія, не должны были имѣть формъ, придаваемыхъ имъ теперь, въ христіанскомъ искусствѣ.

Шестикрылые серафимы, фигуры которыхъ составлялись, вѣроятно подъ вліяніемъ словъ пророка Исаіи (гл. VI), изображаются христіанами, также во времена, относительно поздніе и сперва на Востокѣ.

Ангелъ сдѣлался также, у христіанъ, символомъ апостола Матѳея.— Извѣстно, что Евангелисты Маркъ, Лука, Іоаннъ и Матѳей, представлялись христіанами, подъ видомъ крылатаго льва, крылатаго тельца, орла и крылатаго юноши, т. е. ангела [5]). Почему каждая изъ этихъ фигуръ была эмблемой, именно такого-то Евангелиста, объяснить труд-

---

[1]) Объ архангелѣ Михаилѣ говорится въ одной греческой надписи, начала V-го ст., открытой въ Египтѣ, какъ о проводникѣ душъ праведныхъ къ свѣту. (Revue Archéologique année 1874).

[2]) Глава XXV.

[3]) Ихъ можно видѣть въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ, и Британскомъ музеѣ въ Лондонѣ.—

[4]) Fr. Spiegel Iranische Alterthumskunde, 1-er. B. Leipzig 1871 см. также «La Magie chez les Chaldéens et les origines Accadiennes» par François Lenormant Paris 1874, и De Saulcy «Histoire de l'art judaïque» deux-e ed. Paris 1864 (p. 24), гдѣ объяснено значеніе слова «Keroub»—«керубъ» отъ котораго произошелъ «херувимъ».

[5]) Въ религіяхъ Египтянъ, другихъ семитическихъ народовъ и Персовъ, различныя животныя, и. п. быкъ, левъ, кстребъ, горлица, были символами божественной силы и иногда, знаками посвященія въ одну изъ степеней какого либо таинства или поклоненія извѣстному богу или богинѣ.

но; созданіе ихъ, можетъ быть, было вызвано описаніемъ символическихъ животныхъ въ видѣніи св-го Іоанна [1]), но эмблемы евангелистовъ не появляются, въ христіанскомъ искусствѣ, раньше V-го ст. и не были открыты, ни во фрескахъ катакомбъ Рима ни на саркофагахъ, ни на донышкахъ стеклянныхъ чашъ. Одинъ изъ самыхъ раннихъ примѣровъ изображенія ихъ мы видимъ въ катакомбахъ S. Gaudioso [2]), въ Неаполѣ; быкъ и левъ, оба крылатые держатъ тутъ, передними ногами, книгу, орелъ сидитъ на ней, а крылатый ангелъ несетъ её, покрывая руки одеждой, чѣмъ, въ древнемъ мірѣ, выражали уваженіе къ принимаемому предмету. Съ V-го ст. символы евангелистовъ встрѣчаются, довольно часто, въ барельефахъ диптиховъ изъ слоновой кости, въ миніатюрахъ церковныхъ книгъ, к. н. въ сирійскомъ Евангеліи Лоренціанской библіотеки конца VI вѣка въ сценѣ Вознесенія Христа на небо, въ средневѣковыхъ мозаикахъ Рима и Равенны, на четырехъ концахъ нѣкоторыхъ древнихъ крестовъ и т. д. Они нерѣдко представлены съ книгою, т. е. Евангеліемъ, какъ въ мусивной живописи начала VI-го ст. церкви св-хъ Косьмы и Даміана въ Римѣ и базилики „Santo Apollinare in Classe“ въ Равеннѣ. Иногда, головы ихъ окружены нимбомъ, какъ въ мозаикѣ середины V-го вѣка тріумфальной, т. е. центральной арки, базилики св-го Павла, внѣ городскихъ стѣнъ Рима, уцѣлѣвшей отъ пожара.—Часто, но въ болѣе позднемъ христіанскомъ искусствѣ, эмблемы Евангелистовъ соединены съ прямыми изображеніями ихъ; это мы видимъ въ мозаикѣ церкви св-го Виталія, въ Равеннѣ 557-го г. Есть также примѣры, что на человѣческомъ туловищѣ Евангелиста, появляется голова его символическаго животнаго, окруженная нимбомъ. Эти противуестественныя, оскорбляющія художественный вкусъ, изображенія, встрѣчаешь въ христіанскомъ искусствѣ, къ счастію, довольно рѣдко.—

---

[1]) Гл. IV. 6. 7.

[2]) P. R. Garrucci. Storia dell'Arte cristiana. Tav. 105.

IV.

Ноевъ ковчегъ имѣлъ различное, символическое значеніе у первыхъ христіанъ. Вѣроятно, изображая его, они желали также выражать надежду на воскресеніе; подобно тому, какъ Ной переступилъ порогъ своего пловучаго дома въ старомъ мірѣ и вышелъ изъ него, въ новомъ, такъ вѣрующій, послѣ пребыванія въ гробницѣ, долженъ былъ воскреснуть для жизни будущей.—Это предположеніе подтверждается тѣмъ, что другая сцена, раздѣленная на два дѣйствія, также передающая мысль воскресенія, именно: Іона поглощенный и выброшенный чудовищемъ, соединена часто, съ Ноевымъ ковчегомъ. Художникъ барельефа одного христіанскаго саркофага, чтобы еще болѣе сблизить эти два сюжета, помѣстилъ голубя съ оливковой вѣткой въ клювѣ, къ которому Ной, изъ своего ковчега, простираетъ руки, на кормѣ корабля Іоны.

У первыхъ христіанъ ковчегъ, часто являющійся и во фрескахъ катакомбъ, символически изображалъ, также общину послѣдователей ученія Спасителя. Какъ во время потопа нельзя было избѣгнуть погибели, внѣ убѣжища Ноя, такъ нѣтъ спасенія, для вѣрующаго, внѣ церкви.

Христіане изображали ковчегъ, не такимъ, какъ онъ описанъ въ книгѣ Бытія [1]), а четыреугольнымъ ящикомъ съ отброшенной назадъ крышкой, въ которомъ съ трудомъ можетъ помѣститься одинъ человѣкъ.—Это произошло, не только потому, что изображеніе ковчега согласно библейскому тексту и соразмѣрно величинѣ, помѣщеннаго въ немъ, Ноя, заняло бы во фрескахъ и въ барельефахъ саркофаговъ, слишкомъ много мѣста, въ ущербъ другимъ фигурамъ, но и въ слѣдствіе особенной причины, которую мы объяснимъ ниже. Ной въ своемъ пловучемъ домѣ стоитъ постоянно одинъ, какъ читатель можетъ видѣть въ приложенномъ русункѣ № 14-й [2]), взятомъ съ катакомбной фрески, III-го ст. выходя изъ него до половины туловища, одѣтый въ широкую, неподпоясанную тунику, украшенную иногда пурпуровыми полосами на груди и у конца рукавовъ. Онъ представленъ не старцемъ, какъ сказано въ священномъ писаніи, а человѣкомъ среднихъ лѣтъ, иногда, даже

---

[1]) Глава VI.

[2]) Заимствованъ изъ Martigny, Dictionnaire des Ant. Chré.

юношей. Патріархъ, или поднимаетъ руки къ небу, какъ молящійся, или простираетъ ихъ къ голубю, чтобы принять этого вѣстника счастія, летящаго къ нему, съ оливковой вѣткой въ клювѣ. Въ одномъ примѣрѣ Ной, держитъ въ рукахъ вѣтвь маслины, принесенную голубемъ, а птица эта садится на обнаженное дерево, чѣмъ, вѣроятно, хотѣли представить картину всеобщаго опустошенія земли, послѣ потопа.

Рис. 14.



Ковчегу дана иногда шестиугольная, иногда круглая форма, но слѣдуетъ замѣтить, что ни на одномъ, изъ до сихъ поръ открытыхъ, памятниковъ христіанскаго искусства, онъ не изображенъ, согласно описанію ветхаго Завѣта *).

Въ барельефѣ одного саркофага, находящагося теперь въ Ватиканскомъ музеѣ, является между прочимъ, и ковчегъ, но мѣсто патріарха занимаетъ цвѣтущее дерево, которое, какъ мы уже видѣли, было также символомъ возстанія изъ мертвыхъ, и это, еще болѣе подтверждаетъ предположеніе, что убѣжище Ноя, во время потопа, напоминало христіанамъ обѣщанное воскресеніе. Археологъ XVIII-го ст., Bottari, объясняетъ другимъ образомъ это изображеніе; по его мнѣнію, тутъ представлено оливковое дерево и помѣщая его въ ковчегъ Ноя — символъ церкви,—художникъ хотѣлъ напомнить, іероглифически, событіе совершившееся въ его дни, именно: возвращеніе мира христіанской общинѣ и прекращеніе преслѣдованія, выраженнаго тутъ кораблемъ Іоны, гонимымъ бурей.

*) Во фрескѣ катакомбы Тразона и Сатурнина, изображающей ковчегъ Ноя, имѣетъ форму круглаго бассейна, поставленнаго на ножки и украшеннаго львиными головами.

Ковчегъ, является, иногда, возлѣ эпитафій; онъ вырѣзанъ и на одномъ колечномъ камнѣ, вмѣстѣ со многими другими символами, имѣя фигуру небольшаго ящика, на которомъ сидитъ голубь. Его представили также на дискѣ бронзовой лампы, гдѣ онъ снова соединенъ съ Іоной, выброшеннымъ чудовищемъ.

Замѣчательно, что изображеніе Ноя и его ковчега, встрѣчается на римскихъ, языческихъ медаляхъ III-го ст., города Апамеи, во Фригіи [1]). До насъ дошло нѣсколько экземпляровъ подобныхъ нумизматическихъ памятниковъ [2]), выбитыхъ въ царствованіе императоровъ Септимія Севера, Макрена и Филиппа, головы которыхъ, изображены на лицевой сторонѣ этихъ медалей, тогда какъ на оборотѣ ихъ представлены, одна возлѣ другой, двѣ сцены, несомнѣнно относящіяся ко всемірному потопу. Въ первой, Ной стоитъ въ ковчегѣ той-же формы, какъ и у христіанъ, но вмѣстѣ со своей женою. Кромѣ голубя, приносящаго въ когтяхъ масличную вѣтвь, на котораго устремлены взоры Ноя, другая птица, вѣроятно воронъ [3]), также выпущенный патріархомъ, сидитъ на поднятой крышкѣ ковчега. На передней сторонѣ послѣдняго, видны три, слѣдующія, греческія буквы: ΝΩΕ т. е. Ной. Это имя написано тутъ совершенно такъ, какъ въ переводѣ Библіи семидесятидвухъ толковниковъ.—Во второй сценѣ, патріархъ и его жена стоятъ внѣ ковчега, благодаря Всевышняго за спасеніе; лѣвыя руки ихъ положены на грудь, а правыя—подняты къ небу, куда также устремлены ихъ взоры.

На медаляхъ Апамеи, ковчегъ изображенъ вѣроятно потому, что первоначальное имя этого города было κιβοτος—киботосъ, по гречески ковчегъ [4]); Антіохъ 1-ый Сотеръ, назвалъ Киботосъ—Апамея, въ честь своей матери, носившей это имя. Означать, фигурой предмета, имя города, или даже какого либо лица, на медаляхъ и въ надписяхъ, было въ большомъ употребленіи въ греко-римскомъ мірѣ [5]).

---

[1]) Des signes de christianisme, qu'on trouve sur quelques monuments numismatiques du 3-e siècle. Extrait du T. III des Mélanges d'Arhéologie. Ch. Lenormant.

[2]) Они находятся въ музеяхъ Парижа, Вѣны и Флоренціи.

[3]) Онъ не является въ христіанскихъ изображеніяхъ потопа, исключая барельефа открытаго въ Алжирѣ, гдѣ эта птица представлена клюющей трупъ.

[4]) Raoul-Rochette. Tableau des Catacombes de Rome. Paris 1853.

[5]) Такъ, напримѣръ, на монетахъ города Родоса, изображали розу, по гречески PODON—родонъ и т. д.

Но какъ объяснить выборъ, въ этомъ случаѣ, ковчега Ноя, и присутствіе на языческихъ медаляхъ, сцены, взятой изъ ветхаго Завѣта, выражавшей, у первыхъ христіанъ, надежду на воскресеніе тѣла? Очень вѣроятно, что это произошло, вслѣдствіе наклонности, преобладавшей въ обществѣ того времени, перенимать символы восточныхъ религій и подражать хотя бы только ихъ внѣшнимъ формамъ. Заимствованоли христіанское изображеніе Ноя въ ковчегѣ, у язычниковъ, или эти послѣдніе взяли его у вѣрующихъ и повторили на медаляхъ города Апамеи — рѣшить пока невозможно. — Появленіе Ноя, во фрескахъ катакомбъ и въ барельефахъ саркофаговъ, въ противоположность библейскому тексту, однимъ, почти всегда подъ видомъ юноши, въ ковчегѣ особенной формы, не согласной съ описаніемъ книги Бытія, позволяетъ заключить, что это не самостоятельное произведеніе христіанскихъ художниковъ, перенятое ими у античнаго искусства. Съ другой стороны, въ ипогеѣ Домитиллы [1]), открыта, въ послѣдніе годы, стѣнопись, въ которой Ной изображенъ съ тѣми-же подробностями, въ томъ-же положеніи и въ ковчегѣ той-же формы, какъ постоянно у первыхъ христіанъ. — Фреска эта, разумѣется, была написана раньше царствованія Септимія Севера, и потому прежде медалей Апамеи. — Можно слѣдовательно предположить, что христіанскіе художники Рима, равно какъ и языческіе мастера Апамеи, заимствовали изображеніе Ноя и его ковчега у типа, существовавшаго въ классическомъ искусствѣ, который, вѣроятно, создался подъ вліяніемъ извѣстнаго миоа Девкаліона, сына Прометея и жены его Пирры.

V.

„Какъ Іона былъ во чревѣ кита три дня и три ночи, такъ и Сынъ человѣческій будетъ въ сердцѣ земли, три дня и три ночи“ [2]), сказалъ Христосъ. Потому, изображеніе этого пророка, поглощеннаго чудовищемъ

---

[1]) Смотри часть I-ую, стр. 143.

[2]) Евангг. отъ Матѳея XII. 40.

и потомъ выброшеннаго имъ по повелѣнію Божьему, съ очень раннихъ временъ, безпрестанно встрѣчающееся въ христіанскомъ искусствѣ, сдѣлалось, у вѣрующихъ, символомъ воскресенія Спасителя — главный типъ, столь утѣшительнаго для нихъ догмата—и вмѣстѣ съ тѣмъ, напоминало имъ будущее возстаніе ихъ изъ мертвыхъ. Въ этомъ послѣднемъ смыслѣ, всего чаще представлены, христіанами, похожденія Іоны, то отдѣльно, то заключая рядъ символическихъ сюжетовъ, выражавшихъ извѣстный кругъ религіозныхъ идей.

Къ сценамъ поглощенія и изверженія пророка присоединены, иногда, двѣ другія. Въ одной изъ нихъ, Іона сидитъ подъ пышнымъ, зеленѣющимъ растеніемъ, а въ другой, лежитъ безъ всякой защиты отъ палящихъ лучей солнца. Всюду, гдѣ является Іона, онъ представленъ молодымъ человѣкомъ и совершенно нагимъ. При поглощеніи его виденъ корабль и на немъ нѣсколько пловцовъ, какъ читатель видитъ, въ приложенномъ рисункѣ № 15-й *), взятомъ съ фрески, начала III-го ст.

Рис. 15.



изъ катакомбы Каллиста, пророкъ, или самъ кидается въ море, въ виду чудовища, или брошенъ своими спутниками въ его разверзтую пасть. Воды, однако, совершенно спокойны, что несогласно съ библейскимъ текстомъ.—На одномъ саркофагѣ изъ ватиканскаго кладбища, буря, въ этой сценѣ, представлена подъ видомъ крылатой полуфигуры, выступающей изъ расщелины скалы и дующей по направленію пловцовъ. Корабль Іоны имѣетъ различныя формы, но всего чаще онъ приближается своимъ видомъ, къ судамъ употреблявшимся Римлянами для перевозки

*) Заимствованъ изъ сочиненія Martigny. Dictionnaire des Antiq. Chrét.

товаровъ (navis oneraria). Иногда мачта корабля, на которомъ плыветъ пророкъ, пересѣчена реей и составляетъ крестъ; фигура эта повторяется такъ часто въ томъ-же сюжетѣ, что слѣдуетъ видѣть тутъ не одну случайность, а намѣреніе напомнить орудіе искупленія. Оно изображено даже, совершенно ясно и отдѣльно, на кормѣ корабля Іоны, во фрескѣ кладбища Каллиста, конца II-го или начала III-го ст. Въ другой стѣнописи, того-же времени и той-же катакомбы, на носу корабля стоитъ человѣкъ съ поднятыми руками [1]), можетъ быть символическая фигура христіанина молящагося во время бури гоненій, или олицетвореніе молитвы, съ которой корабельщики, устрашенные непогодой, обратились каждый къ своему Богу, какъ сказано въ Библіи [2]).

Сцена поглощенія Іоны всегда сближена съ изверженіемъ его на сушу, какъ читатель видитъ въ рисункѣ № 16-ый, взятомъ съ фрески

Рис. 16.



III-го ст., [3]) изъ катакомбы Каллиста. Въ барельефахъ, эти два дѣйствія часто вовсе не раздѣлены; одно изъ нихъ происходитъ на право, а другое — на лѣво, при чемъ хвосты чудовищъ почти касаются. Послѣднимъ даны совершенно фантастическія формы; они напоминаютъ, то морскихъ коней, то козероговъ, то другихъ миѳологическихъ животныхъ, являющихся въ декоративной живописи древнихъ Римлянъ. Всего чаще однако, художники изображали кита, поглотившаго Іону, какъ чудовище представленное въ сценѣ освобожденія Андромеды, Персеемъ,

---

[1]) Подобная-же фигура изображена на кораблѣ Іоны, въ обломкѣ барельефа саркофага, вѣроятно начала V-го столѣтія, который находится теперь въ палаццо Антинори во Флоренціи.

[2]) Смотри книгу пророка Іоны, гл. I.

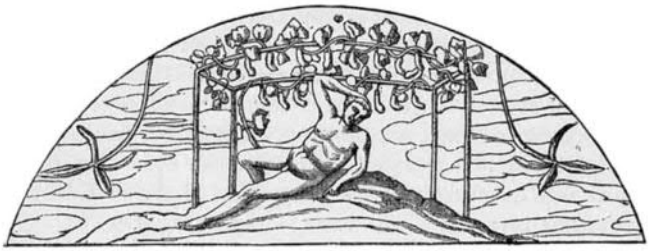
[3]) Заимствованъ изъ сочиненія Martigny. Dictionnaire des Antiq. Chrét.

сюжетъ, очень любимый въ мірѣ античномъ и повторенный нѣсколько разъ въ Помпеѣ.

Есть примѣры, что пророкъ изверженный животнымъ, составляетъ единственный, символическій сюжетъ барельефа саркофага и находится, непосредственно, подъ фигурой погребеннаго, какъ бы для утѣшенія и обѣщанія скораго освобожденія отъ чудовища смерти, посредствомъ воскресенія.

Въ третьей сценѣ, Іона, является въ полулежачемъ положеніи, подъ растеніемъ, (смотри рисунокъ № 17-ый [1]), взятый съ фрески начала

Рис. 17.



III-го ст., изъ катакомбы Каллиста). Этотъ пророкъ, какъ сказано въ святомъ писаніи, „вышелъ изъ Ниневіи, и сѣлъ съ восточной стороны, у города, и сдѣлалъ себѣ тамъ кущу, и сѣлъ подъ нею, въ тѣни, чтобъ увидѣть, что будетъ съ городомъ. И произрастилъ Господь Богъ растеніе, и оно поднялось надъ Іоною, чтобы надъ головою его была тѣнь, и чтобы избавить его отъ огорченія его; Іона весьма обрадовался этому растенію“ [2]). Сцена эта встрѣчается у христіанъ не такъ часто какъ первыя двѣ; она вѣроятно была заимствована у классическаго искусства, по крайней мѣрѣ, нельзя отвергать ея сходства съ изображеніемъ на греческихъ вазахъ и на чашѣ, открытой въ гробницѣ этрурскаго города Церы—Caere, Язона отдыхающаго послѣ побѣды надъ дракономъ. Извѣстно, что согласно миѳологической легендѣ, этотъ герой былъ также поглощенъ чудовищемъ и потомъ выброшенъ имъ. Но если, представляя Іону, подъ защитою кровли изъ зелени, христіанскіе

[1]) Заимствованъ изъ сочиненія Martigny, Dictionnaire des Antiq. Chrétiennes.
[2]) Книга пророка Іоны, гл. IV. 5. 6.

художники повторяли типъ, составившійся въ классическомъ искусствѣ, то, изображая растеніе простирающее свои вѣтви надъ пророкомъ, они старались, обыкновенно согласоваться съ библейскимъ текстомъ, обстоятельство, дающее намъ почти всегда возможность, опредѣлить приблизительно, время фрески или барельефа, въ которыхъ является отдыхающій Іона. Вотъ на какомъ основаніи: въ переводѣ св-го писанія семидесяти двухъ толковниковъ, съ еврейскаго языка на греческій, въ IV-ой главѣ книги пророка Іоны, растеніе, выросшее надъ нимъ названо тыквеннымъ „κολοκυνθη“ — что неправильно; въ еврейскомъ текстѣ, сказано — плющъ. Въ первыя столѣтія христіанства, переводъ семидесятидвухъ толковниковъ, отдѣльными частями переложенный на латинскій языкъ, ходилъ по рукамъ христіанъ; переводя ветхій завѣтъ, бл. Іеронимъ поправилъ эту ошибку, назвавъ растеніе „hedera“ т. е. плющъ; за что и подвергся осужденію нѣкоторыхъ писателей церкви и, между прочимъ, Августина, такъ какъ эти исправленія св. писанія, затемняли его текстъ и производили раздоры среди христіанъ. До перевода Библіи Іеронимомъ (384 г.), художники Рима представляли пророка подъ „cucurbita [1])“ (смотри рисунокъ № 17), но послѣ распространенія „вульгаты“—подъ тѣнію разросшагося плюща [2]).

Иногда, сцена извержения Іоны соединена съ изображеніемъ его, подъ растеніемъ. Подобное сближеніе событій, раздѣленныхъ болѣе или менѣе продолжительнымъ временемъ, постоянно встрѣчается въ христіанскомъ искусствѣ, особенно въ барельефахъ саркофаговъ.

Вполнѣ граціозно и совершенно во вкусѣ классическаго искусства, изображенъ лежачій Іона, въ нижней части большаго кольца бронзовой лампы, которому дана форма вѣтки „cucurbita“.—Другое кольцо, нѣсколько меньше перваго, заключено въ немъ; оно виситъ надъ головою пророка и состоитъ изъ плодовъ того-же самаго растенія; въ средину его, вставлена монограмма Христа. Обыкновеніе придавать живыя, изящныя формы вещамъ, даже и ежедневнаго употребленія, украшая ихъ фигурами, соотвѣтствующими ихъ назначенію, проявляется постоянно на предметахъ, дошедшихъ до насъ, отъ міра греко-римскаго.

---

[1]) Это растеніе, ползущее, изъ семейства тыквъ, дающее продолговатые плоды.

[2]) На нѣкоторыхъ памятникахъ видно желаніе художника, соединить оба варіанта, т. к. на обломкѣ барельефа саркофага палаццо Антикори, начала V-го ст., надъ каждой висящей тыквой, является листъ плюща.

Въ четвертой сценѣ, являющейся очень рѣдко и преимущественно во фрескахъ катакомбъ, Іона сидитъ изнеможенный зноемъ, погруженный въ печаль, упирая голову на руку и прося себѣ смерти, подъ засохшимъ растеніемъ, или безъ всякой защиты отъ палящаго солнца, представленнаго человѣческой головой въ лучахъ. Въ книгѣ пророка Іоны сказано, что Богъ устроилъ такъ, что на другой день, при появленіи зари, червь подточилъ растеніе и оно засохло; когда-же взошло солнце, навелъ Богъ знойный, восточный вѣтеръ и солнце стало палить голову Іоны, такъ, что онъ изнемогъ, и просилъ себѣ смерти, и сказалъ: лучше мнѣ умереть, нежели жить [1]). Глиняная лампа [2]), открытая въ послѣдніе годы во Франціи, въ департаментѣ „Côte d'or“ и принадлежащая по мнѣнію аббата Martigny, ко второй половинѣ IV-го ст., отличается тѣмъ, что въ сценѣ отдыхающаго Іоны, представленной, но очень грубо, на ея дискѣ, является червь, посланный Богомъ подточить корни растенія и изсушить его.

Этотъ эпизодъ изъ жизни пророка переданъ, иногда, очень выразительно; уныніе и слабость Іоны проявляются въ его опущенныхъ рукахъ, наклоненной головѣ, въ каждомъ членѣ его тѣла.

VI.

Такъ-же часто, какъ поглощеніе и изверженіе Іоны, и съ столь-же ранняго времени, представлена въ живописи и пластикѣ первыхъ христіанъ, другая сцена изъ святаго писанія, еще яснѣе и положительнѣе приключеній пророка, обѣщавшая вѣрующимъ, возстаніе изъ мертвыхъ, именно: воскрешеніе Лазаря Спасителемъ.—„Какъ Христосъ воскресилъ брата Мареы и Маріи, такъ воскреситъ онъ насъ“,—должны были говорить себѣ христіане; и въ самомъ дѣлѣ, это значеніе придаютъ чуду,

---

[1]) Книга пророка Іоны, гл. IV. 7. 8.—

[2]) Lettre à m-r Edmond Le Blant sur une lampe chrétienne inédite. Martigny. Belley 1872.

совершенному Спасителемъ, многіе писатели церкви первыхъ вѣковъ. Неудивительно потому, что изображенія Лазаря, подымающагося, по слову Христа, безчисленны въ катакомбахъ, и утѣшительный, преисполненный успокоительнаго обѣщанія, смыслъ ихъ, разгадать не трудно; они являются, всего чаще, возлѣ гробницъ; иногда только одна статуетка воскресеннаго, изъ слоновой кости или металла, прикрѣплена къ отверстію „loculus“.—

Это чудо представлялось, христіанскими художниками, слѣдующимъ образомъ: Лазарь, обвитый съ головы до ногъ погребальными пеленами и саваномъ, подобно маленькой муміи, стоитъ на возвышеніи, подъ небольшимъ зданіемъ, составляющимъ входъ въ его гробницу, которая предполагается позади, вырытою въ холмѣ. Спаситель поднимаетъ жезлъ; въ лѣвой рукѣ онъ держитъ пергаментный свитокъ. Читатель видитъ эту сцену, въ приложенномъ рисункѣ № 18-й *), взятомъ съ

Рис. 18.



барельефа саркофага конца IV-го ст., изъ катакомбы Каллиста.—Въ нѣкоторыхъ примѣрахъ, Христосъ протягиваетъ правую руку къ воскресаемому, или кладетъ её на его голову. Въ стѣнописи катакомбъ, гробница Лазаря изображена, всего чаще безъ всякихъ архитектурныхъ украшеній, высѣченною въ скалѣ и окруженною деревьями. Впрочемъ художники, вѣроятно не зная какъ погребали Евреи, дѣлали всевоз-

*) Заимствованъ изъ сочиненія Martigny, Dictionnaire des Antiq. Chrét.

можныя измѣненія представляя этотъ сюжетъ, т. н. помѣщали тѣло Лазаря въ гробницу, украшенную въ классическомъ вкусѣ и т. д.

На саркофагахъ, сцена воскресенія Лазаря, почти всегда пополнена фигурой Мароы или Маріи, падающей къ ногамъ Христа (смотри рисунокъ № 18-ый), или цѣлующей, почтительно, его руку, благодаря за воскресеніе брата. При этомъ, сестра Лазаря, равно какъ и онъ самъ, изображены гораздо меньше Спасителя, въ слѣдствіе обыкновенія, о которомъ мы уже говорили выше, вошедшаго въ употребленіе въ христіанскомъ искусствѣ съ IV-го ст., представлять человѣка ниже ростомъ Іисуса, для выраженія ничтожности смертнаго передъ Богомъ.

На плитахъ надгробныхъ надписей, и вообще, когда мало искусная рука изображала этотъ сюжетъ, Спаситель не является, а виденъ только воскресающій Лазарь, у дверей своей гробницы. Возлѣ послѣдней, на средневѣковыхъ памятникахъ, к. п. въ книжной живописи, представлена улитка, выходящая изъ своей раковины; она была также символомъ возстанія изъ мертвыхъ, у христіанъ. Какъ ей съ приближеніемъ весны, слѣдовало оставить раковину, такъ вѣрующій, долженъ выйти изъ гробницы, при воскресеніи. Хотя эта фигура является въ христіанскомъ искусствѣ довольно поздно, она можетъ объяснить намъ, почему въ катакомбахъ Рима и въ гробницахъ христіанъ Галліи, находишь иногда раковины улитокъ; ихъ клали или вмѣстѣ съ тѣломъ умершаго, или прикрѣпляли къ наружной части „loculus“; иногда, только изображеніе ихъ чертили на плитахъ, возлѣ эпитафій, на саркофагахъ и лампахъ.

Другой символъ воскресенія у первыхъ христіанъ, было яйцо; у древнихъ имъ также выражали возрожденіе, послѣ смерти. Яйца приносили въ жертву богамъ, хранителямъ гробницы; изображенія ихъ открыты, между прочимъ, въ послѣднее время въ этрурскомъ ипогеѣ, около города Orvieto *), вмѣстѣ съ другими, символическими фигурами. Въ античномъ мірѣ, яйца очень часто появлялись на погребальныхъ пиршествахъ у христіанъ, на братскихъ трапезахъ „agape“.— Для вѣрующихъ, яйцо имѣло то-же значеніе какъ и улитка, въ ея раковинѣ; его сравнивали съ гробницей, а воскресающаго съ цыплёнкомъ, который выходитъ изъ яйца. Мраморныя яйца, были открыты въ могилахъ мучениковъ и яичную скорлупу не разъ находили въ ка-

*) Beulé.—Fouilles et Découvertes, I-r v.—

такомбахъ.—Отсюда происходитъ обыкновеніе, сохранившееся до сихъ поръ въ христіанской церкви, обмѣниваться яйцами, въ день воскресенія Христова и ѣсть ихъ, въ этотъ праздникъ, прежде всякой другой пищи.

Возвращеніе жизни Лазарю, было, болѣе другихъ чудесъ этого рода совершенныхъ Спасителемъ, извѣстно первымъ христіанамъ: по крайней мѣрѣ, если и является въ ихъ искусствѣ воскресеніе другихъ лицъ, о которыхъ сказано въ Евангеліяхъ, то очень рѣдко. Въ барельефѣ саркофага, открытаго на югѣ Франціи, представлено съ большими подробностями, воскресеніе дочери начальника синагоги, Іаира; оно раздѣлено на два дѣйствія; въ первомъ—отецъ проситъ Христа исцѣлить его дочь; во второмъ—Спаситель подымаетъ умершую, взявъ её за руку. Но тутъ мы видимъ, едва ли не единственный примѣръ, изображенія этого сюжета первыми христіанами.—

VII.

Сцена воскресенія Лазаря сближена часто, особенно въ барельефахъ саркофаговъ, съ фигурой Моисея, источающаго воду изъ скалы; иногда, при этомъ, Спаситель и законодатель еврейскаго народа, очень похожи другъ на друга и стоятъ въ одномъ и томъ-же положеніи, задрапированные въ палліумъ [1]). Эти два чуда имѣютъ въ самомъ дѣлѣ, нѣкоторое символическое сходство; первое—возвратило жизнь мертвому, а второе источило воду—необходимый для жизни элементъ, изъ бездушнаго предмета [2]). Въ искусствѣ первыхъ христіанъ, особенно съ III-го ст., нерѣдко встрѣчается подобное соединеніе символическихъ сюжетовъ, имѣющихъ извѣстную аналогію, которую теперь иногда трудно отыскать.

---

[1]) P. R. Garrucci. Storia dell'arte cristiana. Tav. 47.

[2]) Можно даже предположить, что вмѣсто Моисея, ударяющаго скалу, христіанскіе художники желали, иногда, представить Спасителя у чудеснаго, дарующаго безсмертіе, источника своего ученія.

Извлеченіе воды изъ камня, совершенное Моисеемъ въ пустынѣ, очень часто представлялось вѣрующими и преимущественно съ III-го ст., во фрескахъ на стекляныхъ чашахъ, но особенно на саркофагахъ; можно даже сказать, что рѣдко видишь гробницу подобнаго рода, въ барельефѣ которой не былъ бы изображенъ этотъ сюжетъ. Обыкновенно, Моисей трогаетъ жезломъ скалу и изъ нее выбѣгаетъ обильный источникъ, какъ въ приложенномъ рисункѣ № 19-ый [1]), взятомъ съ

Рис. 19.



фрески катакомбы Каллиста, конца II или начала III-го ст.—Иногда два или три Еврея бросаются наземь, спѣша утолить жажду. Рѣже представленъ Моисей, послѣ совершенія чуда, держа пергаментный свитокъ въ лѣвой рукѣ и указывая правой Евреямъ на бѣгущую воду. Этой сценѣ на саркофагахъ обыкновенно предшествуетъ другая; въ ней два Еврея, въ того рода плоскихъ, испещренныхъ точками, шапкахъ [2]), въ которыхъ они постоянно являются, когда изображены странствующими по пустынѣ, хватаютъ за руки человѣка, держащаго жезлъ и часто очень похожаго на Моисея, изсѣкающаго рядомъ воду изъ скалы [3]). Многіе археологи предполагали, что тутъ представлено задержаніе апостола

[1]) Заимствованъ изъ Roma Sotterranea, T. II. G. B. de Rossi.

[2]) Подобныя шапки, вѣроятно, носили въ дорогѣ Евреи обитавшіе въ Римѣ.

[3]) Смотри рисунокъ № 11-ый и его объясненіе.

Петра Евреями, а согласно Martigny [1]), это возмущеніе противъ Моисея—предшествовавшее источенію родника—томимыхъ жаждою въ пустынѣ Израильтянъ [2]). Послѣднее мнѣніе кажется справедливѣе; оно подтверждается тѣмъ, что сцена возмущенія, никогда не изображена одна, а постоянно, возлѣ появленія источника.

Надо замѣтить, что чудо, совершенное Моисеемъ въ пустынѣ, имѣло у первыхъ христіанъ и другое символическое значеніе, кромѣ сказаннаго выше. Сравненіе, законодателя Еврейскаго народа, въ этомъ эпизодѣ его жизни съ апостоломъ Петромъ, было не разъ дѣлаемо церковными писателями первыхъ вѣковъ, и слова ихъ, отразились въ христіанскомъ искусствѣ. Вотъ въ чемъ, согласно ихъ мнѣнію, состоитъ это сходство: скала неподвижная—Христосъ—и на ней основана церковь; истекающій изъ нея, ключъ—очистительная вода крещенія; второй Моисей, путеводитель новаго, избраннаго народа—вѣрующихъ—указываетъ на источникъ, который будетъ течь до скончанія вѣка и утолять жажду ищущихъ спасенія, въ странствованіи, по пустынѣ жизни. Представляя изсѣченіе воды, законодателемъ Израильтянъ, христіане, въ самомъ дѣлѣ, имѣли иногда намѣреніе, не только напомнить одно историческое событіе, но и выразить, символически, высказанныя выше идеи, предположеніе, основывающееся на томъ, что во многихъ примѣрахъ и особенно въ барельефахъ саркофаговъ [3]), Моисею, совершающему то чудо, данъ типъ Петра; а такъ какъ, при возмущеніи Израильтянъ, томимыхъ жаждою, законодатель еврейскаго народа, также имѣетъ видъ апостола Петра, то это обстоятельство и привело многихъ археологовъ къ ошибочному заключенію, что послѣдняя сцена есть задержаніе апостола Евреями.

Намѣреніе представить Моисея, Петромъ, при изсѣченіи воды изъ камня, проявляется особенно ясно во фрескѣ, изъ катакомбы Каллиста, III-го ст. Тутъ видны, рядомъ, составляя одну картину, два слѣдующихъ дѣйствія: Моисей, повинуясь десницѣ, выходящей изъ облака, отвязываетъ сандалію, чтобы приблизиться къ горящему кусту и возлѣ, извлекаетъ источникъ изъ скалы. Въ первой изъ этихъ сценъ, онъ

---

[1]) Dictionnaire des Ant. Chrét. Въ непродолжительномъ времени, выйдетъ второе, значительно пополненное, изданіе этого весьма добросовѣстнаго труда, по части христіанской археологіи.

[2]) Исходъ XVII.

[3]) Смотри рисунокъ № 11-ый.

представленъ молодымъ человѣкомъ, безъ бороды, а во второй ему дано лицё апостола Петра, типъ котораго, составился очень рано, въ христіанскомъ искусствѣ. На стекляныхъ чашахъ, возлѣ Моисея, подъ видомъ Петра, изсѣкающаго воду, написано „Petrus“. Два примѣра означеннаго изображенія, открыты до сихъ поръ; оба они сдѣланы штрихами по золотымъ пластинкамъ, заключеннымъ въ толщину стекла; донышки сосудовъ, украшенныхъ ими [1]), были найдены въ катакомбахъ, вмазанныя въ свѣжую извёстку, у отверзтія „loculus“; неоспоримо потому, что эти памятники относятся къ періоду погребенія въ подземныхъ кладбищахъ и, слѣдовательно, явились не позже V-го столѣтія [2]).

Но Моисей дѣлается Петромъ только въ IV-мъ вѣкѣ, именно, въ ту эпоху, когда символизмъ первыхъ христіанъ, замѣтно усложняется и религіозныя фигуры и сцены, изображаемыя ими, получаютъ болѣе запутанный смыслъ, чѣмъ прежде.

Гораздо рѣже представлялся Моисей, первыми христіанами, въ другихъ эпизодахъ своей жизни, к. н. при переходѣ Израильтянъ черезъ Чермное, море, при полученіи скрижали закона, при приближеніи къ горящему кусту. Первый изъ этихъ сюжетовъ встрѣчается, исключительно, въ барельефахъ саркофаговъ, но во времена, относительно болѣе позднія, т. е. нераньше V-го ст. Есть примѣры, что онъ переданъ въ сокращеніи, именно, на одномъ саркофагѣ изъ ватиканскаго кладбища, слѣдующимъ образомъ: Царь Фараонъ стоитъ, съ копьемъ въ рукѣ, на двухколёсной колесницѣ, запряженной четвернею—„квадригѣ“—уже, до половины, затопленной волнами, его окружаютъ Египтяне, головы которыхъ, подымаются надъ водою: Моисей, на противоположномъ берегу, протягиваетъ жезлъ надъ моремъ; позади его стоитъ мужчина, держа за руку ребенка; это—народъ іудейскій. Иногда, представлено больше подробностей; Евреи идутъ, неся своихъ дѣтей и пожитки; Моисей стоитъ на берегу моря, смотря на погибающее, въ страшномъ смятеніи, войско Фараона.—Въ барельефѣ саркофага изъ юж-

---

[1]) Они находятся теперь, въ христіанскомъ музеѣ, при Ватиканской библіотекѣ.

[2]) По мнѣнію P. R. Garrucci (Vetri ornati di figure in oro) бо́льшую часть сосудовъ съ золотыми фигурами, о которыхъ мы будемъ говорить подробнѣе, въ 3-ей части этого сочиненія, въ отдѣлѣ христіанскаго искусства, слѣдуетъ отнести къ IV-му ст.

ной Франціи [1]), сцену эту пополняютъ аллегорическія фигуры Египта и Нила; въ стилѣ классическаго искусства; рѣка изображена старцемъ, въ полулежачемъ положеніи, возлѣ опрокинутой урны, изъ которой льется вода, а страна Фараоновъ, лежачей женщиной, упирающейся локтемъ на корзину, наполненную плодами, какъ на римскихъ медаляхъ и рѣзныхъ камняхъ.

Врученіе скрижали закона представлено, также, преимущественно на саркофагахъ. Моисей, упираясь правою ногою на возвышеніе или скалу — сокращеніе горы Синай — подымая руки вверхъ и покрывая ихъ своей одеждой, принимаетъ почтительно, каменныя доски съ десятью заповѣдями, которыя даетъ ему десница, выходящая изъ облаковъ.

Появленіе Бога въ горящемъ кустѣ, встрѣчается чаще въ стѣнописи катакомбъ, чѣмъ на саркофагахъ.—Законодатель еврейскаго народа, подъ видомъ молодаго человѣка, безъ бороды, въ туникѣ и палліумъ, отвязываетъ сандалію, смотря со страхомъ въ ту сторону, гдѣ предполагается горящій кустъ; иногда, Всевышній является Моисею, подъ видомъ старца [2]), но чаще голосъ Господень переданъ десницею, показывающеюся изъ облака, какъ во многихъ фрескахъ и въ мозаикѣ VI вѣка, церкви св-го Виталія, въ Равеннѣ.—Особенно живо и не безъ артистическаго смысла представленъ этотъ сюжетъ во фрескѣ III-го ст., изъ катакомбы Каллиста: Моисей одѣтый въ бѣлую тунику, украшенную пурпуровыми полосами—„clavi"—ставитъ лѣвую ногу на камень, чтобы отвязать сандалію; поднятое лицё его оживлено таинственнымъ ожиданіемъ и выражаетъ испугъ и удивленіе.

Съ большою подробностію представлены, въ мозаикахъ V-го ст. Либеріевой базилики, въ Римѣ, многія сцены изъ жизни Моисея; вообще, можно сказать, что онъ изображался христіанами съ очень раннихъ временъ и гораздо чаще другихъ предводителей Іудеевъ и энергическихъ людей, изъ среды ихъ. Такъ, напримѣръ, царь Давидъ является всего только одинъ разъ, сколько до сихъ поръ извѣстно, въ катакомбахъ, именно, во фрескѣ кладбища Каллиста, по всей вѣроятности, III-го ст. Онъ представленъ тутъ молодымъ человѣкомъ, въ короткой подпоясанной туникѣ, съ пращемъ въ рукѣ, готовый поразить Голіаѳа. Это предпочтеніе Моисея царямъ и пророкамъ, объясняется тѣмъ, что законода-

---

[1]) Онъ находится теперь въ музеѣ города Экса, въ Провансѣ.

[2]) Смотри выше, описаніе изображенія Бога Отца (Глава II отдѣлъ второй).

тель еврейскаго народа, которому всего яснѣе и положительнѣе проявился Всевышній вступивъ съ нимъ въ непосредственныя сношенія, сильнѣе и очевиднѣе другихъ выступающихъ личностей ветхаго Завѣта, олицетворялъ въ себѣ идею монотеизма, составлявшую существенное требованіе нравственнаго состоянія этой эпохи. Извѣстно, что слѣдствіемъ исканія Бога единаго, было распространеніе, въ римскомъ обществѣ, до христіанства, и даже послѣ его появленія, восточныхъ вѣрованій монотеистическаго характера и особенно, религіи Іудеевъ.

VIII.

Сравненіе трехъ отроковъ брошенныхъ въ раскаленную печь, за неповиновеніе Навуходоносору, требовавшему отъ нихъ поклоненія его золотому истукану, съ христіанами, которыхъ мучили и казнили въ періоды гоненій, за отказъ почтить статую императора возліяніемъ вина и куреніями ѳиміама, такъ естественно, такъ натурально, что вѣрующіе, разумѣется, не разъ, уподобляли себя тремъ юнымъ Евреямъ. Вѣроятно потому Седрахъ, Мисахъ и Авденаго, изображались христіанами, то отвергая идолопоклонничество, то въ печи.

Первая изъ этихъ сценъ представлена рѣже второй; мы видимъ её, между прочимъ въ барельефѣ саркофага конца IV-го или начала V-го ст., [1]) недавно открытаго въ монастырѣ „Saint Gilles“ недалеко отъ города Нимъ, во Франціи. Тутъ, какъ читатель видитъ въ приложенномъ рисункѣ № 20-ый [2]), вмѣсто истукана Навуходоносора, стоитъ только бюстъ его, на колоннѣ, что несогласно съ текстомъ Библіи, — особенность, встрѣчающаяся и въ другихъ примѣрахъ изображенія этого сюжета. Въ позѣ и движеніи юношей, проявляется удивленіе, что имъ

---

[1]) Какъ большая часть подобныхъ мраморныхъ гробницъ, происходящихъ изъ южной Галліи.

[2]) Заимствованъ изъ „Bullettino di Archeologia cristiana“ G. B. de Rossi-anno 1866.

повелѣваютъ поклонится идолу и непреодолимое отвращеніе къ совершенію этого языческаго обряда. Въ приложенномъ рисункѣ, у колонны, стоитъ солдатъ имѣющій видъ римскаго воина; на его мѣстѣ является, иногда, самъ Навуходоносоръ, повелительно указывающій свой бюстъ отрокамъ, и энергически поворачивая голову въ ихъ сторону; онъ, въ вооруженіи римскихъ императоровъ и подобно имъ, въ хламидѣ *), но безъ шлема. Въ лѣвой рукѣ, онъ держитъ копьё и возлѣ него виденъ солдатъ съ сѣкирой. Иногда руки отроковъ связаны на переди, какъ у плѣнниковъ въ барельефахъ Траянской колонны и тріумфальныхъ воротъ.

Рис. 20.



Одежда отроковъ передана съ бо́льшею подробностію и болѣе согласно съ текстомъ Библіи, чѣмъ обыкновенно костюмъ лицъ, изображенныхъ христіанскими художниками, въ сценахъ изъ ветхаго и новаго Завѣта, вѣроятно потому что платье Евреевъ, брошенныхъ въ раскаленную печь, какъ оно описано въ святомъ писаніи, напоминаетъ одѣяніе народовъ Азіи, на римскихъ памятникахъ.—Седрахъ, Мисахъ и Авденаго являются въ подпоясанной и часто украшенной пурпуровыми полосами туникѣ, сверхъ которой, иногда, наброшена хламида, узкихъ штанахъ —sarabalIa — и башмакахъ; головы ихъ покрыты фригійскими шапками „pileus“, съ которыми у Римлянъ и Грековъ, изображались Ганимедъ, Атисъ, Парисъ, Пріамъ, персидскій богъ Митра и т. д. Въ такомъ-же точно костюмѣ представлены у христіанъ,

*) Короткій плащъ греческаго происхожденія носимый также и Римлянами.

лица восточнаго происхожденія, к. н. Волхвы, поклоняющіеся Младенцу Спасителю.

Въ раскаленной печи, юные Евреи представлены стоя, въ положеніи молящихся, окруженные пламенемъ, какъ видно въ приложенномъ рисункѣ № 21-ый [1]), взятомъ съ барельефа саркофага [2]). Въ одной изъ

Рис. 21.



фресокъ катакомбы Прискиллы, эта сцена изображена очень оригинально: отроки стоятъ, одинъ возлѣ другаго, на землѣ, а не въ печи, среди пламени; они одѣты, какъ обыкновенно; надъ ихъ головами летитъ голубь, съ оливковой вѣткой въ клювѣ, являясь тутъ какъ символъ вѣчнаго мира, ожидающаго мученика, послѣ смерти. Фигура той-же птицы, съ вѣтвью маслины, представлена, иногда, надъ головами Волхвовъ, поклоняющихся Младенцу Спасителю, дѣлаясь эмблемой мира, дарованнаго искупительной жертвой Христа роду человѣческому.

Всего одинъ разъ, именно, въ барельефѣ римскаго саркофага, является въ раскаленной печи, среди Евреевъ, четвертая фигура, которую увидѣлъ Навуходоносоръ и принялъ за Сына Божьяго [3]). Тутъ, среди пламени стоитъ юноша, соединяя руки на груди, съ непокрытой головой, чѣмъ онъ и отличается отъ двухъ отроковъ въ фригійскихъ шапкахъ и изображенныхъ возлѣ него; третьяго ведетъ солдатъ Навуходоносора, къ раскаленной печи, изъ которой, товарищъ его протягиваетъ ему руку. Возлѣ, представлена сцена отказа Седраха, Мисаха и Авденага, поклониться идолу Вавилонскаго царя.

---

[1]) Заимствованъ изъ сочиненія Martigny. Dic. des Antiq. Chrét.

[2]) Онъ находится теперь, въ христіанскомъ отдѣленіи Латеранскаго музея, въ Римѣ.

[3]) Книга пророка Даніила, гл. III.

Христіанскіе художники изображали иногда вмѣстѣ съ юными Евреями и посланнаго Богомъ, но постоянно, внѣ костра, т. н. въ барельефѣ диптиха изъ слоновой кости, V-го ст., крылатый ангелъ является возлѣ раскаленной печи, простирая надъ нею крестъ. Мы видимъ также, въ барельефѣ одного римскаго саркофага IV вѣка, фигуру молодаго человѣка, въ туникѣ и палліумъ, подлѣ печи; онъ держитъ въ лѣвой рукѣ свертокъ пергамента, подымая правую какъ говорящій и смотритъ одобрительно, на трёхъ юношей. Это не ангелъ, потому, что въ рукѣ его „volumen“ который ни разу не данъ вѣстникамъ Божіимъ, въ тѣхъ рѣдкихъ случаяхъ, когда они представлены въ первоначальномъ христіанскомъ искусствѣ: очень вѣроятно, что скульпторъ, хотѣлъ изобразить тутъ Спасителя. Намѣреніе это проявляется, еще яснѣе, въ золотыхъ фигурахъ украшающихъ стеклянную чашу, приблизительно конца IV-го ст. [1]); Христосъ въ этомъ примѣрѣ, подъ видомъ молодаго человѣка, задрапированнаго по античному, такъ какъ онъ обыкновенно представленъ въ барельефахъ саркофаговъ, протягиваетъ, надъ тремя отроками, небольшой жезлъ, неизмѣнно являющійся въ его рукѣ, при совершеніи чудесъ, к. н. когда онъ воскрешаетъ Лазаря, превращаетъ воду въ вино, исцѣляетъ параличнаго; двѣ послѣднія сцены изображены, возлѣ Евреевъ въ печи, на той же чашѣ.

Подобное сближеніе сюжетовъ ветхаго и новаго Завѣта и пополненіе символическаго смысла послѣднихъ первыми, равно какъ и выраженіе догматовъ вѣры Спасителя, эпизодами, изъ исторіи еврейскаго народа, нерѣдко дѣлалось первыми христіанами [2]). Примѣръ этого мы видимъ, именно на саркофагѣ „Saint Gilles“. Рисунокъ № 20-ый даетъ половину лицевой стороны его, вмѣстѣ съ фигурой дощечки для надписи [3]), поддерживаемой двумя крылатыми геніями, мотивъ, заимствованный, какъ мы уже сказали, у классическаго искусства. Отъ другой половины барельефа нашли только нѣсколько кусковъ; по нимъ, однако, можно видѣть, во первыхъ: что онъ изображалъ поклоненіе Волхвовъ, а во вторыхъ: что эти послѣдніе, лицомъ и костюмомъ, какъ нельзя болѣе похожи на юныхъ Евреевъ, представленныхъ возлѣ. —

---

[1]) P. R. Garrucci. Vetri ornati di figure in oro. Tav I. fig. I.

[2]) Такъ напримѣръ, въ барельефахъ саркофаговъ, появленіе Іисуса передъ Пилатомъ, соединено съ жертвоприношеніемъ Исаака Авраамомъ; вторая сцена символически, пополняетъ смыслъ первой—преданіе сына на жертву.

[3]) Она не была сдѣлана на означенномъ саркофагѣ.

Надо притомъ замѣтить, что у головы одного изъ послѣднихъ, видна звѣзда окруженная кольцомъ *),—часто являющаяся въ подобномъ видѣ, при поклоненіи Волхвовъ — второй изъ отроковъ, указываетъ на нёе, правою рукою. Подробность эта, и особенно, соединеніе двухъ означенныхъ сценъ, невозможно считать результатомъ случайности; нельзя потому не видѣть, въ сочиненіи этого барельефа, намѣренія выразить тремя отроками, которые не соглашаются пасть ницъ передъ золотымъ истуканомъ Навуходоносора, и указываютъ на звѣзду, сіявшую для Волхвовъ, что новый законъ подтверждаетъ старый, что древній міръ ожидаетъ явленія разрушителя идоловъ—Спасителя, изображеннаго обоготворяемымъ, возлѣ. Та-же звѣзда, которая указывала путь Волхвамъ, удаляетъ юныхъ Евреевъ отъ поклоненія идолу и ведетъ ихъ ко Христу.

Это не единственный примѣръ сближенія, означенныхъ сценъ, съ описанными подробностями, сложнаго, вычурнаго символизма, характеризирующаго христіанское искусство, съ III-го ст. Онъ повторяется во фрескахъ катакомбъ и въ барельефахъ, между прочимъ, на крышкѣ мраморнаго саркофага, IV вѣка, находящагося теперь въ церкви св-го Амвросія, въ Миланѣ. Тутъ мы также видимъ поклоненіе Волхвовъ и неповиновеніе отроковъ указывающихъ на звѣзду.

IX.

Изображеніе въ катакомбахъ Седраха, Мисаха и Авденаго, неприкосновенныхъ среди пламени, вѣроятно, должно было также ободрять христіанъ въ періоды гоненій, надеждой на помощь небесную; такое-же точно значеніе, конечно, имѣла и фигура Даніила, невредимаго между львами, сюжетъ, очень часто повторяемый вѣрующими. Но такъ какъ невозможно было во фрескахъ, и особенно въ барельефахъ саркофа-

*) Смотри рисунокъ № 20-ый.

говъ, возлѣ другихъ сценъ, представить ровъ, въ который былъ брошенъ пророкъ, и семь, находящихся въ немъ львовъ, то христіанскіе художники выводили только двухъ подобныхъ звѣрей, между которыми стоитъ Даніилъ, въ положеніи молящагося [1]). Онъ является обыкновенно, нагимъ; исключенія—рѣдки; вотъ нѣкоторыя изъ нихъ: въ стѣнописяхъ подземнаго кладбища Присциллы, въ двухъ примѣрахъ, только небольшой поясъ, кругомъ бедръ, прикрываетъ наготу Даніила: въ барельефѣ саркофага, города Равенны, 641-го г. [2]), онъ въ подпоясанной туникѣ и въ отброшенной, на плечи, „paenula“; въ одеждѣ восточныхъ народовъ, съ фригійской шапкой на головѣ представленъ пророкъ въ барельефѣ [3]) V-го ст. Во фрескѣ одного семейнаго ипогея изъ катакомбы Домитиллы, о которомъ мы уже говорили, вѣроятно принадлежавшаго племянницѣ императора Домиціана, Флавіи Домитиллѣ [4]), на пророкѣ туника называемая у Грековъ ἐξωμις—эксомисъ [5]). Это одно изъ самыхъ раннихъ изображеній Даніила, въ которомъ, не видно ничего условленнаго, окаменѣлаго, какъ въ безчисленныхъ повтореніяхъ того-же сюжета, христіанами, болѣе поздняго времени. Пророкъ, стоитъ въ львиномъ рвѣ, на небольшомъ возвышеніи, подымая руки и взоры къ небу, между двумя бросающимися на него львами, которые переданы очень живо и преисполнены силы и движенія. Живопись эта—къ несчастію, мѣстами попорченная—есть, безъ сомнѣнія, одно изъ самыхъ замѣчательныхъ произведеній христіанскаго искусства катакомбъ. Лицё пророка, необращающаго вниманія на дикихъ звѣрей и на грозящую ему опасность, вдохновлено молитвой, и фигура его, преисполненная спокойствія и достоинства, не лишена величія. Въ такое положеніе должны были становиться мученики, такой видъ должны были имѣть они, по серединѣ арены амфитеатра, ожидая выпущенныхъ на нихъ львовъ. Можетъ быть христіанскій художникъ видѣлъ подобныя, страшныя сцены и вдохновился ими, создавая эту фреску. Во всякомъ случаѣ, нельзя не согласиться, что она самостоятельное произведеніе, не заимствованное у классическаго искусства, въ которомъ не находишь подобнаго типа.

---

[1]) Смотри рисунокъ № 11-ый и его объясненіе.

[2]) Le Blant. «Inscriptions chrétiennes de la Gaule».

[3]) Онъ былъ открытъ въ городѣ Джемила, въ Алжиріи.

[4]) Смотри часть I-ая стр. 142, и гл. XVIII перваго отдѣла этой книги.

[5]) Она покрывала только лѣвое плечо, оставляя правое обнаженнымъ. Ее носили у Римлянъ, преимущественно, люди низшаго класса, работники, рабы и т. д.

Въ барельефѣ саркофага [1]) IV-го ст., служившаго гробницей префекта города Рима, Junius Bassus, умершаго въ 359-мъ г.—изображенъ, между прочимъ, Даніилъ, совершенно нагой; позади, съ каждой стороны его, стоитъ мужчина въ туникѣ и палліумъ, съ свертком̀ъ пергамента въ рукѣ. Это по всей вѣроятности, сатрапы, по доносу которыхъ, пророкъ былъ брошенъ во львиный ровъ. Часто Аввакумъ, принесшій, по повеленію Божьему, пищу Даніилу [2]), пополняетъ эту сцену [3]), въ рукахъ его, то корзина, то ваза, съ небольшими хлѣбами, раздѣленными, на поверхности, двумя пересѣкающимися линіями и называемыми „decussati“ — у древнихъ Римлянъ. На одномъ саркофагѣ [4]) ангелъ держитъ Аввакума за волосы и онъ виситъ, надъ львинымъ рвомъ. Та-же сцена, но съ очень интересными пополненіями, представлена на обломкѣ саркофага [5]), первыхъ вѣковъ христіанства; тутъ Даніилъ стоитъ, какъ обыкновенно нагой, въ положеніи молящагося, между двумя львами; десница, выходящая изъ неба, означеннаго семью звѣздами, держитъ за волосы Аввакума, изображеннаго молодымъ человѣкомъ, въ туникѣ эксомисъ, онъ виситъ на воздухѣ, держа корзину, въ которой положены рыбы и хлѣбъ, раздѣленный крестомъ [6]), ясный намекъ на таинство Евхаристіи.

Даніилъ, въ львиномъ рвѣ, встрѣчается у христіанъ, съ самыхъ раннихъ временъ, можно даже сказать, что онъ появляется, одновременно съ добрымъ пастыремъ, т. н. въ серединѣ потолка одной изъ комнатъ крипта „Lucina“—во фрескѣ, по всей вѣроятности, конца I-го или начала II-го ст., былъ изображенъ этотъ пророкъ, но штукатурка, къ несчастію, въ томъ мѣстѣ, отвалилась и фигура его почти не видна; её, однако, можно возстановить, по двумъ львамъ, которые сохранились лучше.—Даніилъ, тутъ занимаетъ центръ свода, кругомъ—представлены два добрыхъ пастыря и двѣ, молящіяся женщины среди крылатыхъ геніевъ, гирляндъ цвѣтовъ, птицъ, и т. д., чисто въ классическомъ вкусѣ. Помѣщеніе этого пророка, въ главномъ пунктѣ художественнаго сочиненія, тогда какъ фигура добраго пастыря и Orante, пов-

---

[1]) Онъ находится въ христіанскомъ отдѣленіи, Латеранскаго Музея въ Римѣ.
[2]) Книга пророка Даніила, гл. XIV.
[3]) Смотри рисунокъ № 11 и объясненіе его.
[4]) Онъ находится теперь, въ Латеранскомъ музеѣ въ Римѣ.
[5]) Онъ находится теперь, въ Музеѣ города Брешіи. (Museo Patrio).
[6]) Monuments of early christian art, by J. W. Appell Ph. D.—London, 1872.

торены два раза, на второстепенныхъ мѣстахъ, заставляетъ предполагать, что изображеніе Даніила, не только возбуждало въ христіанахъ надежду на помощь небесную, во время гоненій за вѣру и было у нихъ типомъ мученика, такъ какъ смерть отъ лютыхъ звѣрей амфитеатра, постоянно грозила вѣрующимъ, но что оно имѣло и болѣе важное, символическое, значеніе. „Тотъ кто воскресилъ Лазаря, умершаго уже четыре дня, кто извлекъ Іону, живаго и невредимаго послѣ трёхъ дней, изъ чрева морскаго чудовища, трёхъ отроковъ изъ вавилонской печи и Даніила изъ пасти львиной, у Того достанетъ силы возвратить намъ жизнь“, сказано, въ такъ называемыхъ апостольскихъ канонахъ или постановленіяхъ, которыя, какъ извѣстно, были составлены въ первые вѣка христіанства. Эти слова наводятъ насъ на мысль, что вѣрующіе, сравнивали временное пребываніе праведнаго въ гробницѣ, послѣ смерти и будущее воскресеніе его— съ Даніиломъ, брошеннымъ въ львиный ровъ и вышедшимъ изъ него невредимымъ, съ торжествомъ и побѣдою [1]). Изображеніе этого пророка, часто сближенное съ Лазаремъ, подымающимся по слову Спасителя и Іоной, поглощеннымъ и изверженнымъ чудовищемъ, потому могло быть также символомъ возстанія изъ мертвыхъ, тѣмъ болѣе, что въ книгѣ Даніила, очень ясно высказана эта надежда [2]). Фигуры, являющіяся на обломкѣ барельефа саркофага, музея Брешіи, уже описанныя, также нѣсколько подтверждаютъ, высказанное выше предположеніе. Тутъ хлѣбъ и рыба, принесенные Аввакумомъ, могутъ быть поняты какъ символы Евхаристіи и Даніилъ, какъ христіанинъ надѣющійся на воскресеніе, вслѣдствіе принятія участія въ этомъ таинствѣ. Во всякомъ случаѣ, фреска изъ крипта „Lucina“ представляетъ единственный примѣръ, въ живописи катакомбъ, появленія сюжета, взятаго изъ ветхаго Завѣта, на главномъ мѣстѣ, тогда какъ добрый пастырь, т. е. Спаситель и молящаяся женщина, т. е. христіанская община, можетъ быть и Богоматерь, являются на второмъ планѣ.

Мы находимъ фигуру Даніила со львами часто возлѣ надгробныхъ надписей, нѣсколько рѣже на колечныхъ камняхъ и глиняныхъ лампахъ. Хотя её нельзя указать въ мозаикахъ древнихъ церквей, она

---

[1]) То-же самое значеніе могла имѣть, у первыхъ христіанъ, сцена трёхъ отроковъ, брошенныхъ въ раскаленную печь.

[2]) «И многіе изъ спящихъ въ прахѣ земли пробудятся, одни для жизни вѣчной, другіе на вѣчное поруганіе и посрамленіе». (Книга прор. Даніила, XII. 2).

долго была любимымъ религіознымъ сюжетомъ христіанъ, въ средніе вѣка; т. н. чрезвычайно грубое изображеніе Даніила, въ львиномъ рвѣ, видишь на нѣкоторыхъ поясныхъ бляхахъ воиновъ, эпохи Меровинговъ, открытыхъ въ гробницахъ Швейцаріи, Савоіи и Бургундіи; иногда эта сцена представлена довольно подробно и пополнена ангеломъ и Аввакумомъ [1]).

Очень рѣдко, христіанскіе художники изображали Даніила въ другомъ эпизодѣ его жизни, именно когда онъ отравляетъ дракона [2]); т. н. въ барельефѣ одного римскаго саркофага, пророкъ, одѣтый въ тунику и палліумъ, стоитъ передъ жертвенникомъ, на которомъ пылаетъ огонь, и подаетъ обвивающемуся вокругъ дерева змѣю—комъ изъ смолы, жира и волосъ, какъ сказано въ текстѣ Библіи. Сцена эта исполнена въ очень хорошемъ стилѣ и очень напоминаетъ, обвивающагося кругомъ дерева змѣя, передъ которымъ совершается на алтарѣ возліяніе вина, изображеніе встрѣчающееся на оборотѣ одной изъ медалей императора Коммода.

Тотъ-же сюжетъ представленъ, съ нѣкоторыми измѣненіями, на другихъ христіанскихъ саркофагахъ сѣверной Италіи и южной Франціи. На днѣ стекляной [3]) чаши съ золотыми фигурами, конца IV-го или начала V-го ст., пророкъ въ этой сценѣ, поворачивается къ молодому человѣку, вѣроятно Спасителю, который стоитъ позади его и какъ бы даетъ Даніилу силу совершить чудо. Намѣреніе выразить побѣду Христа надъ змѣемъ искусителемъ, виновникомъ грѣхопаденія, проявляется въ этомъ сочиненіи.

Сусанна, о которой также говорится въ книгѣ пророка Даніила [4]), неправильно обвиненная преступными старцами, изображалась вѣрующими, какъ христіанская община, оклеветанная ея врагами и гонителями.—Въ одной фрескѣ изъ катакомбы Претекстаты, Сусанна, какъ свидѣтельствуетъ надпись, является овечкой, съ ожерельемъ вокругъ шеи [5]), а два старца—волками, которые приближаются къ ней съ каждой стороны, смотря на неё хищными глазами.—Въ барельефахъ саркофаговъ, Сусанна стоитъ, между своими клеветниками, въ положеніи молящейся,

---

[1]) Le Blant. Inscriptions chrétiennes de la Gaule.
[2]) Книга пророка Даніила, гл. XIV.
[3]) P. R. Garrucci. Vetri... Tav. III. fig. 13.
[4]) Гл. XIII.
[5]) P. R. Garrucci—Storia dell'arte cristiana. Tav. 39.

съ поднятыми руками, напоминая фигуры „Orante“ катакомбъ, которыя, какъ мы уже видѣли, иногда символически, представляли собраніе вѣрующихъ, т. е. церковь. Въ стѣнописи находящейся въ подземномъ кладбищѣ Марцеллина и Петра *), Сусанна молится поднимая руки; на право и на лѣво отъ нея изображено по дереву; старѣйшины, имѣя видъ молодыхъ людей, подкрадываются къ ней.

X.

Гораздо рѣже пророка Даніила, изображался пророкъ Илія первыми христіанами. Онъ является, подымающимся на небо, въ барельефѣ нѣсколькихъ саркофаговъ и тутъ нельзя не видѣть повтореніе типа, очень обыкновеннаго въ античномъ искусствѣ, именно: Аполлона, представленнаго богомъ солнца; подобно послѣднему, пророкъ подъ видомъ молодаго человѣка, стоитъ на двухколесной колесницѣ, поднимаясь вверхъ и управляя четырьмя ретивыми конями. Христіанское пополненіе этого сюжета, состоитъ въ томъ, что Илія бросаетъ свой плащъ пророку Елисею, который беретъ его, покрывая руки своей одеждой, что, какъ мы уже сказали, было выраженіемъ почтенія у древнихъ Римлянъ. Подъ колесницей изображена рѣка Іорданъ, иногда, подъ видомъ аллегорической фигуры въ классическомъ стилѣ, именно: старца съ тростинкой въ рукѣ и съ вѣнкомъ на головѣ, изъ того-же растенія; онъ лежитъ, упираясь локтемъ на урну, изъ которой льется вода.—Два человѣка,—представляющіе въ сокращеніи пятьдесятъ Евреевъ, которые присутствовали при вознесеніи Иліи—видны на второмъ планѣ въ нѣкоторыхъ примѣрахъ изображенія этой сцены.

Другіе пророки представлены иногда, въ христіанскомъ, первоначальномъ искусствѣ, дѣйствующими или присутствующими при совершеніи событій, предсказанныхъ ими.—На стеклянной чашѣ съ золотыми фигу-

---

*) P. R. Garrucci. Tav 53.

рами [1]), по всей вѣроятности V-го ст., Исаія подъ видомъ молодаго человѣка, задрапированный въ палліумъ, протягиваетъ правую руку къ полуфигурѣ юноши, въ лучахъ со сферой.—Можетъ быть тутъ художникъ, подъ образомъ свѣтила, хотѣлъ изобразить Мессію, такъ часто въ пророчествахъ Исаіи, сравниваемаго съ солнцемъ и вѣчнымъ свѣтомъ [2]). Фигура молящейся женщины, между двумя деревьями, отдѣляетъ эту сцену отъ другой, въ которой Исаія, снова подъ видомъ молодаго человѣка, распиливается надвое.—Въ стѣнописи II-го или III-го ст., хорошаго стиля, находящейся въ катакомбахъ Каллиста, вѣроятно представленъ пророкъ Исаія [3]); онъ поднимаетъ руку какъ говорящій и обращаетъ взоры свои на сидящую Богородицу съ ребенкомъ Спасителемъ на колѣняхъ, вѣроятно, принимая дары Волхвовъ, но въ этомъ мѣстѣ стукъ отвалился и живопись пропала. Въ фрескѣ, конца I-го или начала II-го вѣка, открытой въ послѣднее время въ катакомбѣ Прискиллы [4]), представлены сцены совершенно подобнаго характера.—Тутъ также можетъ быть выведенъ Исаія, столь часто, въ своихъ пророчествахъ, возвѣщавшій пришествіе Мессіи; онъ указываетъ на звѣзду, сіяющую надъ головою Богоматери, сидящей съ младенцемъ Спасителемъ на рукахъ.

Въ барельефахъ саркофаговъ встрѣчается, но очень рѣдко, изображеніе человѣка, среди поднимающихся труповъ; вѣроятно, это Іезекіилъ стоящій на полѣ, между воскресающими тѣлами [5]).

XI.

Святой Августинъ и нѣкоторые другіе писатели церкви, говорятъ, что для первыхъ христіанъ, рыба, взятая Товитомъ, по повелѣнію ангела изъ рѣки Тигра, была символомъ Христа [6]). Подобно тому, какъ сердце

---

[1]) P. R. Garrucci—Vetri—Tav. I fig. 3.

[2]) Книга пророка Исаіи, гл. LX.

[3]) P. R. Garrucci. Storia dell'arte cristiana.

[4]) Она была издана G. B. de Rossi и мы будемъ говорить о ней подробнѣе въ 3-ей части этого сочиненія, въ отдѣлѣ составленія типа Богоматери.

[5]) Книга пророка Іезекіиля. Г. XXXVII.

[6]) Смотри значеніе изображенія рыбы у Христіанъ, въ гл. XVI.

и печень этого животнаго, избавили отъ злаго духа, а жёлчь его возвратила зрѣніе отцу Товита, такъ Спаситель побѣдилъ демона и вывелъ, изъ грѣховнаго мрака павшаго человѣка. Это символическое сближеніе было, вѣроятно, вызвано сравненіемъ, изъ рыбящей рыбы библейскаго эпизода, съ рыбой спасительной, ΙΧΘΥΣ [1]).

Изображеніе Товита, нѣсколько разъ является въ искусствѣ катакомбъ, даже и до торжества церкви. Нагимъ, только съ поясомъ кругомъ бедръ, представленъ онъ во фрескѣ, открытой въ 1849-мъ г., въ подземномъ кладбищѣ св-хъ Тразона и Сатурнина. Въ этомъ примѣрѣ, возлѣ него написанъ ангелъ, имѣющій видъ молодаго человѣка, въ туникѣ и палліумъ, которому Товитъ, показываетъ рыбу.—Этотъ послѣдній одѣтъ обыкновенно въ короткую, подпоясанную тунику.—На стекляныхъ чашахъ съ золотыми фигурами, онъ часто изображенъ, опускающимъ руку въ пасть рыбы.

Бѣдствія Іова, вѣрующіе сравнивали съ земнымъ существованіемъ, а счастіе, которымъ онъ былъ награжденъ Богомъ, послѣ испытанія, съ жизнью будущею, и изображеніе этого патріарха, имѣвшее, для христіанъ, также поучительный смыслъ, возбуждая ихъ въ терпѣнію въ періоды гоненій, встрѣчается въ искусствѣ первыхъ послѣдователей новой религіи, однако, не часто, и мы находимъ его, скорѣе, во фрескахъ катакомбъ, чѣмъ въ барельефахъ саркофаговъ.—Іовъ, постоянно, представленъ въ минуту полнаго злополучія, сидящимъ на кучѣ пепла, полуобнаженный въ туникѣ эксомисъ (ἐξωμὶς), носившейся въ древнемъ мірѣ рабочими и рабами, чѣмъ, разумѣется, хотѣли выразить глубокое униженіе, испытуемаго патріарха, низвергнутаго въ нищету, съ высоты счастія и богатства. Онъ изображенъ безъ бороды, съ коротко остриженными волосами [2]), какъ сказано въ текстѣ Библіи, но скорѣе Римлянином, чѣмъ Евреемъ; въ опущенныхъ рукахъ, въ наклоненной головѣ и во всей фигурѣ его, проявляется печаль и уныніе.

Въ стѣнописи катакомбъ, Іовъ, обыкновенно одинъ; въ скульптурѣ напротивъ, сюжетъ этотъ переданъ нѣсколько полнѣе, какъ видно въ приложенномъ рисункѣ № 22-ый [3]), взятомъ съ барельефа мраморной гробницы, префекта Рима, Junius Bassus, умершаго въ 359-мъ г. Тутъ, одинъ изъ трёхъ друзей Іова, приходившихъ бесѣдовать съ нимъ,

[1]) Смотри значеніе этого слова, въ той же главѣ.

[2]) Что было знакомъ печали и скорби у древнихъ народовъ.

[3]) Заимствованъ изъ сочиненія Martigny. Diction. des Antiq. chrét.

стоитъ возлѣ жены его. Послѣдняя, держитъ палку, на которую воткнутъ небольшой круглый хлѣбъ, раздѣленный, на поверхности, крестомъ; она подаетъ его своему несчастному супругу, издали, стараясь не приближаться къ нему и прижимая, въ то же время лѣвой рукою, полу своей одежды къ носу, чтобы предохранить себя отъ смрада, выходившаго изъ язвъ терпѣливаго патріарха и отъ его зараженнаго дыханія [1]). Скульп-

Рис. 22.



торы южной Галліи, которые, всего чаще повторяли въ барельефахъ гробницъ, типы, уже составившіеся въ Италіи, изображая страданія Іова, дѣлали при этомъ различныя измѣненія; т. н. на саркофагахъ Ліона и Арль [2]), патріархъ является, на кучѣ камней, въ туникѣ и въ короткомъ плащѣ, держа передъ собою предметъ очень похожій на распущенный свитокъ пергамента, символъ ученія, которому онъ слѣдуетъ. Возлѣ, два Еврея, по всей вѣроятности, друзья его, въ одеждѣ путешественниковъ и дорожныхъ шапкахъ, насмѣшливо указываютъ на него.

---

[1]) «Дыханіе мое опротивѣло женѣ моей». (Книга Іова, гл. XIX. 17).

[2]) Martigny. Dictionnaire des Antiq. Chrétiennes.—Explication d'un sarcophage chrétien du Musée lapidaire de Lyon. Paris, Lyon 1864.

XII.

Столь-же часто, какъ сцены изъ ветхаго Завѣта перечисленныя выше, изображали христіане чудеса Спасителя, но при этомъ, исключая воскресенія Лазаря, умноженія хлѣбовъ и превращенія воды въ вино—уже описанныхъ нами—вѣрующіе, избирали преимущественно, сцены чудесныхъ исцѣленій, совершенныхъ Христомъ, значеніе которыхъ, могло имѣть для нихъ утѣшительный смыслъ, обѣщая надежду на помощь небесную, въ случаѣ несчастія и болѣзни. Возвращеніе слѣпымъ зрѣнія Спасителемъ, вѣроятно также символически выражало искупленіе имъ грѣховной слѣпоты рода человѣческаго.

Во фрескѣ, изъ катакомбы Каллиста, III-го ст., сцена изцѣленія слѣпорожденнаго, представлена слѣдующимъ образомъ: Спаситель, какъ видно въ рисункѣ № 23 *), имѣя видъ молодаго человѣка, безъ бороды

Рис. 23.



и усовъ, но съ длинными, падающими на плечи волосами, одѣтый въ тунику и палліумъ, трогаетъ пальцами правой руки глаза человѣка, въ неподпоясанной туникѣ, стоящаго передъ нимъ на колѣняхъ, подымая руки и изображеннаго, подобно умоляющимъ въ мірѣ античномъ. Сюжетъ этотъ встрѣчается чаще въ барельефахъ саркофаговъ IV-го и послѣдующихъ столѣтій, чѣмъ во фрескахъ катакомбъ; при этомъ, слѣпые

*) Заимствованъ изъ сочиненія Martigny, Dictionnaire des Antiq. Chrétiennes.

представлены меньше Спасителя [1]). На мраморной гробницѣ [2]) конца IV-го или начала V-го вѣка, принадлежавшей фамиліи Sextia, Спаситель, подъ видомъ молодаго человѣка, безъ бороды, касается глазъ слѣпорожденнаго, пальцами правой руки. Въ барельефахъ двухъ другихъ саркофаговъ, изъ которыхъ одинъ, былъ найденъ въ катакомбѣ св. Агніи, въ Римѣ, а другой—во Франціи и находится теперь, въ музеѣ города Ліона [3]), художники хотѣли, по всей вѣроятности передать изцѣленіе Вартимея, сына Тимеева [4]), который представленъ безъ плаща, сброшеннаго имъ, что у Евреевъ считалось знакомъ печали. На другой, подобной же гробницѣ римскаго происхожденія, Спаситель изцѣляетъ двухъ слѣпыхъ, что случилось послѣ воскресенія дочери Іаира, начальника синагоги [5]). Они гораздо ниже Христа и одѣты сверхъ туники, въ кожаную пенулу—„paenula scortea“,—которую, въ древнемъ мірѣ, носили, преимущественно, люди бѣдные, для предохраненія себя отъ дождя и холода. Одинъ изъ нихъ держитъ палку, какъ путешественникъ; на его голову кладетъ руку Христосъ, являющійся молодымъ человѣкомъ, почти юношей, съ падающими на плечи волосами.

Это чудо Спасителя, очень часто, сближено со сценой исцѣленія параличнаго, у купальни Виѳезда, что, символически, передавало мысль освобожденія рода человѣческаго, отъ первороднаго грѣха и начало новой жизни. Исцѣленный, обыкновенно, приходится по поясъ Спасителю; онъ одѣтъ въ подпоясанную тунику и несетъ свою постель. Христосъ, держа, въ лѣвой рукѣ, свѣртокъ пергамента „volumen“, протягиваетъ надъ нимъ правую, дѣлая повелительное движеніе, которое должно было сопровождать слова: „Встань, возьми постель твою и ходи“ [6]).

На обломкѣ саркофага IV-го или V-го ст., въ этой сценѣ, какъ читатель видитъ въ приложенномъ рисункѣ № 24-ый [7]), является фигура человѣка лысаго, съ строгимъ выраженіемъ лица; онъ держитъ, въ одной рукѣ, свитки папируса, а другую подымаетъ, съ видомъ автори-

---

[1]) Смотри рисунокъ № 11-ый и его описаніе.

[2]) Она находится въ городѣ Эксъ, въ Провансѣ, гдѣ, до помѣщенія ея въ музей, она долго служила чашей общественнаго фонтана.

[3]) Martigny. Explication d'un sarcophage chrétien du Musée lapidaire de Lyon. Paris 1864.

[4]) Евангеліе отъ Марка, гл. X, 46 и слѣд.

[5]) Евангеліе отъ Матѳея, IX.

[6]) Евангеліе отъ Іоанна, гл. V. 8.

[7]) Заимствовано изъ сочиненія Martigny, Dictionnaire des Antiq. chrét.

тета, какъ бы произнося укоризненную рѣчь. У ногъ его стоитъ ящикъ—„scrinium"—подобный тѣмъ, которые употребляли въ мірѣ античномъ, для сохраненія рукописей на свертках пергамента или папируса. Художникъ по всей вѣроятности, вывелъ тутъ на сцену одного изъ тѣхъ фарисеевъ, мелочныхъ толкователей закона, которые говорили исцѣленному: „Сегодня суббота, не должно тебѣ брать постели" [1]).

Рис. 24.



Въ барельефѣ одного римскаго саркофага, также IV-го или V-го ст., чудо это представлено съ большими подробностями въ двухъ сценахъ, отдѣленныхъ одна отъ другой, волнистой полосой, которая должна изображать купальню Виѳезда [2]). Въ нижней, параличный, окруженный другими больными, лежитъ на постелѣ украшенной драпировкой—„stragulum",—онъ держитъ руку у головы, жестъ, выражавшій печаль въ мірѣ античномъ. Поза его не лишена благородства; вѣроятно, христіанскій художникъ, въ этомъ случаѣ, вдохновился произведеніями римскаго, классическаго искусства. Въ верхней — параличный, уже исцѣленный, удаляется, унося свою постель; Христосъ, молодымъ человѣкомъ, безъ бороды, въ палліумъ, дѣлаетъ движеніе рукою, очень напоминающее благословеніе, но которое, у древнихъ Римлянъ, сопровождало начало рѣчи; кругомъ, являются другіе больные, а въ глубинѣ, видны арки, т. е. крытые входы, упомянутые въ Евангеліи.

Къ двумъ предшествующимъ сюжетамъ, т. е. къ исцѣленію слѣпаго и параличнаго, присоединено часто, особенно, въ барельефахъ саркофаговъ Рима и Галліи, чудесное выздоровленіе женщины, страдавшей, двѣнадцать лѣтъ, кровотеченіемъ. Она представлена, то на колѣняхъ,

[1]) Евангеліе отъ Іоанна, V. 10.
[2]) Евангеліе отъ Іоанна, V. 2.

то низко нагнувшись передъ Спасителемъ, какъ читатель можетъ видѣть въ приложенномъ рисункѣ № 25-ый [1]), взятомъ съ барельефа ватиканскаго саркофага, IV-го ст., и касается края его одежды. Возлѣ Христа стоитъ одинъ изъ его учениковъ, вѣроятно, Петръ, упомянутый Евангелистомъ Лукою [2]), при описаніи означеннаго чуда.

Рис. 25.



Согласно преданію церкви, эта женщина, въ благодарность за свое изцѣленіе, поставила въ Кесаріи — Филиппа (городѣ Палестины), статую изъ бронзы, изображающую Спасителя и представила себя, передъ нимъ, въ умоляющемъ положеніи. Объ этомъ говоритъ историкъ IV-го ст., Евсевій.

Другая женщина, именно, Хананеянка, просившая Христа исцѣлить дочь одержимую демономъ [3]), является на одномъ изъ саркофаговъ ватиканскаго кладбища, по всей вѣроятности IV-го ст. Она гораздо меньше Спасителя и почтительно подноситъ къ устамъ своимъ его руку, касаясь до нея своей одеждой.

Встрѣча Спасителя съ Самаритянкой о которой говорится только въ Евангеліи св. Іоанна [4]), представлялась первыми христіанами, не раньше III-го ст., и очень рѣдко. Въ приложенномъ рисункѣ № 26 [5]), взятомъ съ барельефа саркофага, изъ кладбища св. Агніи, по всей вѣроят-

---

[1]) Заимствованъ изъ Martigny. Dictionnaire des Antiq. Chrét.

[2]) Евангеліе отъ Луки, гл. VIII. 45.

[3]) Евангеліе отъ Матѳея, XV, 22 и слѣд.

[4]) Глава IV.

[5]) Заимствованъ изъ сочиненія Martigny, Dictionnaire des Antiq. chrét.

ности IV-го вѣка, мы видимъ слѣдующую сцену: Христосъ, молодымъ человѣкомъ, безъ бороды, задрапированный по античному въ палліумъ, не сидитъ, какъ сказано въ Евангеліи, а стоитъ у колодца, что постоянно повторяется и въ другихъ примѣрахъ изображенія означеннаго сюжета. Онъ указываетъ Самаритянкѣ на ведро, которое она тянетъ вверхъ, какъ бы говоря ей: „Дай мнѣ пить“ *). Удивленіе женщины пе-

Рис. 26.



редано тутъ довольно живо, а въ задумчивомъ лицѣ Спасителя отражаются особенныя чувства, проявленныя имъ въ разговорѣ съ Самаритянкой. Въ барельефѣ другаго саркофага, приблизительно того-же времени, у ногъ Спасителя, обращающагося съ рѣчью къ Самаритянкѣ, лежитъ связка пергаментныхъ свитковъ,—символъ новаго ученія, основныя идеи котораго, были высказаны Спасителемъ у колодца Іаковлева.

XIII.

Притча, мудрыхъ и неразумныхъ дѣвъ, разсказанная Спасителемъ, представлена, очень рѣдко, первыми христіанами и встрѣчается только въ стѣнописи катакомбъ. Съ очень интересными подробностями, изоб-

*) Гл. IV. 7.

ражена она, во фрескѣ конца III-го или начала IV-го ст., въ подземномъ кладбищѣ св-ой Агніи, украшая гробницу, формы—„arcosolium“ христіанки, скончавшейся, вѣроятно, въ дѣвственномъ состояніи. Тутъ, въ глубинѣ плоской ниши, женщина, въ положеніи молящейся, конечно погребенная, одѣтая въ далматику съ двумя пурпуровыми полосами—„clavi“,—безъ покрывала на головѣ [1]). У ногъ ея виденъ голубь съ распущенными крыльями,—можетъ быть, какъ символъ ея чистоты и невинности. На право отъ „Orante“ стоятъ пять мудрыхъ дѣвъ, неся въ одной рукѣ не свѣтильникъ, какъ сказано въ Евангеліи [2]), а факелъ и держа въ другой, вазу, т. е. сосудъ для масла. На лѣво, написаны снова тѣже пять дѣвъ, у стола, на которомъ являются два блюда, небольшая ваза съ виномъ—„lagena“—и два хлѣба. Въ послѣдней сценѣ нельзя не видѣть брачный пиръ, обѣщанный небеснымъ женихомъ, но съ намѣреніемъ напомнить, также, таинство Евхаристіи.

Та-же притча изображена въ катакомбѣ Кіріаки и снова, возлѣ гробницы христіанки. Въ этой фрескѣ, конца IV-го вѣка, открытой въ послѣдніе годы и написанной въ глубинѣ „arcosolium“, является Спаситель, съ радужнымъ нимбомъ кругомъ головы, овальнымъ лицомъ, небольшой бородой и длинными волосами, въ туникѣ и палліумъ, обращаясь съ поднятой рукою, какъ бы говоря, къ пяти мудрымъ дѣвамъ, стоящимъ на право отъ него показывая свои зажженные факелы; послѣдніе въ рукахъ пяти неразумныхъ дѣвъ представленныхъ на лѣво отъ Христа, погашены [3]).

Впизу, на стѣнкѣ „arcosolium“ видна женщина, въ положеніи молящейся, передъ которой, двѣ мужскія фигуры отдергиваютъ, каждый, половину богатой занавѣси.—Это—введеніе умершей въ рай [4]). Манна, падающая съ небесъ — символъ Евхаристіи [5]) — и отреченіе св-го

---

[1]) Въ такомъ костюмѣ являются, обыкновенно, на стѣнахъ катакомбъ, возлѣ своихъ гробницъ, христіанки, умершія въ молодыхъ лѣтахъ.

[2]) Евангеліе отъ Матеея, гл. XXV. 3 и слѣд.

[3]) Мудрыя и неразумныя дѣвы, часто изображались, въ Средніе Вѣка, въ барельефахъ готическихъ соборовъ; онѣ были представлены напримѣръ: въ соборѣ города Страсбурга, въ соборѣ Богоматери (Nôtre Dame) въ Парижѣ, въ церкви Saint-Germain l'Auxerrois и т. д. Возлѣ мудрыхъ дѣвъ, стоящихъ по правую сторону Спасителя, часто является дерево покрытое листьями и плодами, а возлѣ неразумныхъ—дерево засохшее и топоръ, которымъ оно будетъ срублено и брошено въ огонь. (René Menard. Histoire des Beaux-Arts.—Paris, 1875).

[4]) Смотри главу XIX.

[5]) Смотри тамъ-же.

Петра, которое должно было возбуждать въ вѣрующихъ смиреніе, заключаютъ кругъ символическихъ сюжетовъ этой замѣчательной гробницы.

Послѣдняя сцена является въ христіанскомъ искусствѣ, только въ IV-мъ ст., и это единственный примѣръ изображенія ея, въ стѣнописи катакомбъ. Тутъ Петръ, съ выраженіемъ испуга на лицѣ, отступаетъ отъ Спасителя, который, подымая правую руку, показываетъ ему три пальца, строго смотря на него; голова Христа окружена нимбомъ; возлѣ апостола, полустолбъ, и на немъ стоитъ пѣтухъ. Этотъ сюжетъ на саркофагѣ IV-го и послѣдующихъ вѣковъ, встрѣчается довольно часто и переданъ, обыкновенно, слѣдующимъ образомъ: Христосъ, подъ видомъ молодаго человѣка, еще безъ опредѣленнаго типа, задрапированный въ палліумъ *), держа въ лѣвой рукѣ пергаментный свитокъ, символъ его ученія, показываетъ апостолу три пальца правой руки, поднимая её, для предсказанія его троекратнаго отреченія; пѣтухъ изображенъ у ногъ Петра, который, какъ бы утверждая противное, приближаетъ указательный палецъ правой руки къ устамъ, жестъ выражавшій молчаніе, въ античномъ мірѣ. Въ такомъ положеніи, постоянно, представленъ египетскій богъ „Оросъ Гарпократъ“, сдѣлавшійся у Римлянъ эмблемой безмолвія.

XIV.

Вотъ приблизительно, почти всѣ символическіе знаки, фигуры и сцены, употреблявшіеся христіанами, въ первые вѣка распространенія новой вѣры. Изучая ихъ, мы видѣли, какъ они постепенно ужножались и какъ значеніе, придаваемое имъ, усложнялось съ теченіемъ времени. Первоначально они очень немногочисленны, особенно, что касается сюжетовъ изъ ветхаго и новаго Завѣта, но кругъ ихъ расширяется съ каж-

*) Смотри рисунокъ № 11-ый.

дымъ вѣкомъ. Это дѣлается замѣтнѣе, если мы сравнимъ одно изъ произведеній ранней эпохи христіанскаго искусства, съ тѣми памятниками его, которые дошли до насъ отъ временъ, относительно, болѣе позднихъ. Такъ напримѣръ, во фрескѣ, уже нѣсколько разъ названной нами, конца I или начала II-го ст., занимающей весь потолокъ одной изъ комнатъ крипта—„Lucina", являются только три символическія фигуры: Даніилъ, между львами, добрый пастырь и „Orante".—Пространства, между ними, заняты масками, птицами, геніями, гирляндами цвѣтовъ, вазами и другими украшеніями, въ классическомъ вкусѣ.—Напротивъ, на любомъ потолкѣ катакомбъ, расписанномъ въ III-мъ вѣкѣ, мы найдемъ цѣлый рядъ сценъ изъ ветхаго и новаго Завѣта, многосложнаго смысла.

Точно также, нельзя не замѣтить постепенное усложненіе, происходящее въ значеніи христіанскихъ символовъ; фигуры и знаки, передававшіе прежде очень простыя, вытекавшія изъ самыхъ свойствъ и качествъ представленнаго предмета, понятія, дѣлаются потомъ, орудіемъ выраженія мистическихъ идей и получаютъ натянутый, часто, запутанный смыслъ. Примѣры этого мы видѣли, постоянно, при описаніи каждаго изъ символовъ. Рыба, въ слѣдствіе причинъ, уже объясненныхъ выше, была іероглифомъ имени Спасителя, но въ III-мъ ст., христіане, начинаютъ отыскивать точки сближенія, между натурой рыбы и дѣяніями Спасителя на землѣ, что и ведетъ ихъ къ восторженно-религіозной игрѣ воображенія: рыба живетъ въ водѣ, Христосъ спасаетъ людей, крещеніемъ водою, и т. д. То-же самое можно сказать и о фигурахъ, агница, голубя, лозы, якоря.—Усложняются также и символическія сцены: т. н., Моисей, изсѣкающій воду изъ скалы, дѣлается Петромъ, чудесный источникъ—ученіемъ Спасителя, надъ отроками, отвергающими поклоненіе истукану Навуходоносора, является—какъ вѣстникъ пришествія Христа—звѣзда, указавшая путь Волхвамъ и т. д. Таинство Евхаристіи, выражаемое, первоначально, рыбой и хлѣбами, передается, потомъ, мистическими сценами, к. н. манной, падающей съ неба, соединеніемъ жертвоприношенія Авеля и Мелхиседека *) и т. д.

Чѣмъ проще и короче катакомбное надгробіе, тѣмъ оно древнѣе, сказали мы, въ отдѣлѣ надписей; приблизительно, то-же самое можно сказать и про христіанскіе символы; чѣмъ яснѣе, чѣмъ понятнѣе смыслъ

*) Смотри гл. XVIII, отдѣлъ 1-ый.

ихъ, тѣмъ раньше они явились и чѣмъ незначительнѣе число библейскихъ сценъ, изображенныхъ во фрескѣ или въ барельефѣ саркофага, чѣмъ менѣе сложно общее значеніе ихъ, тѣмъ ближе стоитъ памятникъ къ эпохѣ зарожденія христіанскаго искусства.

Какъ примѣръ той многосложности, можно даже сказать, вычурности, которая начинаетъ проявляться въ христіанскомъ символизмѣ, даже до торжества церкви, можно привести фрески, изъ катакомбы Каллиста, конца II или начала III столѣтія, написанныя въ двухъ, смежныхъ погребальныхъ комнатахъ.—Въ первой изъ нихъ [1]) рядъ символическихъ сценъ начинается Моисеемъ, изсѣкающимъ изъ скалы источникъ, послѣдній, какъ мы уже знаемъ, былъ у христіанъ символомъ ученія Спасителя. Далѣе, мужская фигура, сидя у воды, тянетъ изъ нее рыбу, пойманную на удочку. Тутъ, разумѣется, рыбакъ, есть проповѣдникъ слова Божьяго, а рыба—новообращенный. Подлѣ, въ той-же водѣ, взрослый человѣкъ, представленный почти совершенно нагимъ, крститъ ребенка, стоящаго по колѣно въ источникѣ, обливая его водою и возлагая правую руку на его голову.—Такимъ образомъ, въ этихъ двухъ сценахъ, соединено символическое и дѣйствительное изображеніе, принятія новой вѣры, первое, подъ фигурой пойманной рыбы, второе—подъ видомъ крещенія.—Возлѣ, изцѣленный параличный, несетъ свой одръ, т. е. повсеобращенный, очистившійся отъ грѣховнаго состоянія, крещеніемъ, начинаетъ новую жизнь. На сосѣдней стѣнѣ, таинство св-го причастія, ожидающее принявшаго ученіе Спасителя, символически, выражено во первыхъ: хлѣбомъ, раздѣленнымъ на поверхности крестомъ, и рыбою, которые лежатъ на треножникѣ; по одну сторону послѣдняго, стоитъ молящаяся женщина, а по другую—мужчина, въ палліумѣ [2]); во вторыхъ, подъ видомъ трапезы, евхаристическаго характера; въ ней участвуютъ семь человѣкъ, сидящихъ за столомъ, передъ двумя рыбами въ блюдахъ и корзинами хлѣба [3]). Рядомъ, Авраамъ и Исаакъ съ поднятыми къ небу руками, стоятъ въ положеніи молящихся; возлѣ нихъ, связка дровъ и овенъ. Эта сцена должна была намекать на принесеніе въ жертву Богомъ, своего Сына, для искупленія первороднаго грѣха и вмѣстѣ напоминать, что послѣ крещенія, нравственнаго изсцѣленія и участія въ таинствѣ Евхаристіи, вѣрующіе должны быть покорны волѣ Спасителя, ис-

[1]) Смотри часть первую, стр. 105., рисунокъ № 11-ый.
[2]) Смотри рисунокъ № 8.
[3]) Смотри рисунокъ № 10.

повѣдуя его, что совершенно въ характерѣ нравственнаго состоянія христіанской общины эпохи гоненій, именно, того времени, когда были написаны эти фрески. Стукъ возлѣ жертвоприношенія Авраама отвалился и живопись, находившаяся тутъ пропала. Далѣе, являются двѣ, трудно объяснимыя фигуры. Одна изъ нихъ, скорѣе женщина, чѣмъ мужчина, погружаетъ ведро въ колодецъ, изъ котораго бьётъ вода; другая, поставленная нѣсколько выше послѣдней, такъ какъ рядомъ не было достаточно мѣста, изображаетъ человѣка, одѣтаго въ тунику и палліумъ; онъ сидитъ съ распущеннымъ свиткомъ пергамента въ рукѣ. Можно было бы подумать, что намѣреніе художника было, представить Христа съ Самаритянкой и этого мнѣнія P. R. Garrucci [1]), сюжетъ, который прекрасно заключилъ бы рядъ описанныхъ, символическихъ сценъ, такъ какъ онъ выражаетъ идею, что всѣ люди, безъ различія, Евреи ли они, или язычники, призваны креститься и вкусить Евхаристію; но этотъ эпизодъ, изъ жизни Спасителя, изображенъ, совершенно инымъ образомъ, на барельефахъ саркофаговъ, какъ мы видѣли выше и G. B. de Rossi предполагаетъ, что сидящій мужчина есть ученый отецъ церкви, составившій рядъ перечисленныхъ, символическихъ картинъ, и колодецъ—эмблема живаго источника вѣры, утоляющаго жажду алчущихъ спасенія. На верху, возлѣ потолка, мы видимъ сцены изъ жизни Іоны—надежда на будущее воскресеніе. Въ промежуткахъ, представлены летящія птицы, можетъ быть души вѣрующихъ, погребенныхъ тутъ, возносящіяся къ вѣчному блаженству, и два могильщика, въ коротнихъ туникахъ, съ заступами въ рукахъ.—Потолокъ этой замѣчательной усыпальницы расписанъ чисто въ классическомъ вкусѣ [2]). Въ серединѣ его, въ медальонѣ, окруженномъ красными и синими полосами, составляющими крестъ и круги, является добрый пастырь, съ ягненкомъ на плечахъ, между двумя деревьями. Вокругъ него изображены четыре павлина, съ распущенными хвостами—эмблема воскресенія; порхающія птицы, вазы съ цвѣтами, гирлянды и другія, игривыя украшенія, заимствованныя у искусства Рима языческаго. Въ углахъ, видны два крылатыхъ генія, каждый съ рогомъ изобилія и двѣ парящія женщины, напоминающія помпейскихъ танцовщицъ; одна изъ нихъ держитъ вазу и тирсъ, а другая—вѣтку какого-то растенія и цвѣтокъ. Послѣднія фигуры употреблены съ

---

[1]) Storia dell'Arte cristiana.

[2]) Смотри рисунокъ № 11-ый, въ первой части.

декоративною цѣлью и не имѣютъ символическаго значенія. Все, въ этой послѣдней фрескѣ, фигуры и мотивы украшенія, какъ нельзя лучше вяжется между собою, имѣя чрезвычайно граціозный и живой характеръ.

Во второй комнатѣ повторены съ нѣкоторыми измѣненіями, сюжеты написанные на стѣнахъ первой. Моисей снова изсѣкаетъ изъ скалы источникъ, и рыбакъ ловитъ въ немъ рыбу. Евхаристическая трапеза [1]) и крещеніе ребенка изображены возлѣ и пополнены сценой воскресенія Лазаря. Сидящій мужчина, одѣтый въ тунику и палліумъ, совершенно подобный, являющемуся въ первой усыпальницѣ—повторенъ снова; тутъ онъ безъ свертка пергамента, но дѣлаетъ движеніе правой рукой, какъ говорящій или обучающій. Недалеко отъ него стоитъ человѣкъ, напоминающій своей позой, преисполненной достоинства и благородства, античныя статуи; палліумъ, наброшенный на его лѣвое плечо, оставляя правое обнаженнымъ, падаетъ до ногъ и составляетъ прекрасный мотивъ драпировки. Въ лѣвой рукѣ онъ держитъ пергаментный свитокъ, а правой, повелительно указываетъ что-то могильщику, стоящему передъ нимъ, съ поднятымъ заступомъ въ рукѣ.—На верху написанъ Іона, поглощенный и изверженный чудовищемъ, въ симетріи съ символическимъ изображеніемъ Евхаристіи, подъ видомъ семи корзинъ, по обѣ стороны треножника, на которомъ лежатъ рыба и два хлѣба „decussati“—[2]). Корабль, гонимый бурею (т. е. христіанская община, въ періоды преслѣдованій) на которомъ стоитъ вѣрующій, въ положеніи молящагося, тогда какъ богоотступникъ, погибаетъ въ волнахъ—[3]), пополняетъ смыслъ этихъ символическихъ сюжетовъ. Промежутки на стѣнахъ заняты, какъ и въ сосѣдней комнатѣ, летящими птицами, вазами и цвѣтами. Дельфинъ, обвивающійся вокругъ трезубца, является тутъ-же [4]).

Живопись потолка этой усыпальницы, сильно попорчена, но все таки можно видѣть, что въ художественномъ отношеніи, она нисколько не уступала фрескѣ свода смежнаго склепа. Въ центрѣ ея, добрый пастырь,

---

[1]) Она какъ видно по ея положенію, была прибавлена впослѣдствіи. Тутъ пирующіе представлены въ очень оживленномъ положеніи въ противуположность тому, что обыкновенно встрѣчаешь, при изображеніи этого сюжета, они какъ бы обращаются другъ къ другу, съ рѣчью, указывая одною рукою вверхъ и протягивая другую, къ двумъ рыбамъ, положеннымъ въ блюда. На переднемъ планѣ, можно замѣтить верхи семи корзинъ, наполненныхъ кусками хлѣба.

[2]) Смотри рисунокъ № 9.

[3]) Смотри рисунокъ № 5.

[4]) Смотри рисунокъ № 7.

кругомъ его павлины, у оконечностей линій, сходящихся въ крестъ, написаны четыре головы или маски, украшеніе, совершенно въ стилѣ классическаго искусства.

Въ стѣнописяхъ этихъ склеповъ, какъ читатель могъ замѣтить, выражены, не отдѣльныя понятія, стремленія, надежды, а передано, не преувеличивая можно сказать, фигуративно, полное теологическое размышленіе и эпизоды изъ ветхаго Завѣта, представлены тутъ, возлѣ сценъ изъ Евангелія, имѣя, какъ кажется съ перваго взгляда, мало общаго, не съ цѣлію напомнить извѣстныя событія, изъ исторіи еврейскаго народа, а для условнаго символическаго значенія ихъ *).

Мы видѣли также, что, изображая сюжеты изъ священнаго писанія, христіанскіе художники катакомбъ, не всегда съ точностію слѣдовали его словамъ, дѣлая различныя отступленія, на которыя мы постоянно указывали, изъ чего слѣдуетъ заключить, что Библія, не была извѣст-

---

*) Сложныя, религіозныя идеи, передавались иногда христіанами и миѳологическими сценами, т. н. въ барельефѣ саркофага III-го ст., который былъ открытъ G. B. de Rossi въ катакомбѣ Каллиста, изображенъ Улиссъ, привязанный къ мачтѣ лодки, въ послѣдней, сидятъ двое гребцовъ, возлѣ, на водѣ, являются три женскія фигуры съ крыльями и птичьими ногами; это—сирены. Одна изъ нихъ держитъ въ рукахъ двѣ флейты, другая—лиру, а третья—свертокъ пергамента. Рядомъ съ описанной сценой, вѣроятно, имя погребеннаго «TYRANIO»—означено монограммой. Въ послѣдней буква T, имѣющая по мнѣнію первыхъ христіанъ Рима форму орудія искушенія, возвышается и принимаетъ большія размѣры, чѣмъ остальныя литеры, что подтверждаетъ христіанское происхожденіе памятника.—Изображеніе Улисса, въ томъ эпизодѣ его странствованій, когда онъ залѣпилъ уши своихъ спутниковъ воскомъ и велѣлъ привязать себя къ мачтѣ лодки, дабы не прельститься сладкозвучнымъ, но предательскимъ пѣніемъ Сиренъ, увлекавшихъ плавателей къ погибели, должно было напоминать христіанамъ, обязанность бороться успѣшно съ искушеніями жизни. На гробницѣ, эта сцена могла означать, что умершій восторжествовалъ, надъ соблазнами земнаго существованія. Фигура Улисса, привязаннаго къ мачтѣ, имѣла и другое значеніе, у первыхъ христіанъ, она, символически, представляла Христа, распятаго. Какъ греческій герой, гонимый по морю бурными вѣтрами привязавъ себя къ мачтѣ и залѣпивъ уши своихъ товарищей, спасъ ихъ отъ погибели, такъ Іисусъ освободилъ на крестѣ, родъ человѣческій отъ первороднаго грѣха и удалилъ отъ искушеній, сопровождающихъ плаваніе по бурному морю жизни тѣхъ, которые внимаютъ его ученію.—Это мистическое сравненіе, между Христомъ и Улиссомъ, дѣлаетъ, въ одной изъ своихъ бесѣдъ, св. Максимъ, епископъ Туринскій, живній въ V-омъ ст., въ царствованіе Гонорія и Ѳеодосія юнаго.—Тотъ-же сюжетъ представленъ въ барельефѣ другаго саркофага, также катакомбнаго происхожденія (G. B. de Rossi. Bullettino di arch. crist. anno 1863.).

на имъ, со всѣми ея подробностями и что они имѣли, иногда, не очень опредѣленное понятіе о представляемомъ ими.

Развитіе символизма увеличивается, не столько потому, что священное писаніе увнается полнѣе, сколько оттого, что, съ Востока, — гдѣ постоянно преобладала наклонность выражать мысль сложными, символическими формами — постепенно идетъ на Римъ теченіе новаго толкованія догматовъ вѣры Спасителя и болѣе многостороннее пониманіе ихъ.

Съ перенесеніемъ, на границы Европы и Азіи, столицы имперіи, уже христіанской, образовывается новый центръ символической дѣятельности, и вліяніе его нельзя не замѣтить въ искусствѣ христіанъ Запада. Но, въ VII-мъ ст., можетъ быть даже нѣсколько раньше, изсякаетъ производительность христіанъ, въ области символизма, который, значительно удалившись отъ своей первоначальной простоты и ясности, такъ сказать, каменѣетъ и устанавливается окончательно.

Всѣ вѣка преобладанія византійскаго стиля въ Италіи, въ религіозныхъ изображеніяхъ этой страны, проявляется сложный символизмъ; онъ сглаживается въ произведеніяхъ искусства, эпохи возрожденія, которыя, извѣстными чертами своего характера, приближаются къ фрескамъ катакомбъ первыхъ временъ христіанства, въ Римѣ.

XV.

Сцены историческія, представленныя съ намѣреніемъ напомнить какое либо событіе изъ жизни Спасителя, очень немногочисленны, въ первоначальномъ христіанскомъ искусствѣ; онѣ являются рѣдко и во времена, относительно, болѣе позднія, т. е. съ IV-го ст. Но символизмъ, до такой степени преобладаетъ въ религіозныхъ изображеніяхъ вѣрующихъ, первыхъ вѣковъ, что нельзя положительно сказать, имѣли ли одно, историческое значеніе, въ глазахъ ихъ, слѣдующія сцены: рожденіе Спасителя, поклоненіе Волхвовъ и пастырей, избіеніе младенцевъ,

крещеніе Христа, преображеніе, вознесеніе, торжественный въѣздъ въ Іерусалимъ и воскресеніе. Первая изъ нихъ, ни разу не встрѣчается во фрескахъ катакомбъ; мы видимъ её въ барельефахъ саркофаговъ, на рѣзныхъ камняхъ, и на донышкахъ стеклянныхъ чашъ; она передана слѣдующимъ образомъ: Христосъ лежитъ въ колыбели изъ тростника, передъ дверьми хижины. Иногда, у изголовья его стоитъ Іосифъ, простирая правую руку надъ божественнымъ младенцемъ; нѣсколько дальше сидитъ Богородица, на скалѣ, между двумя пальмами, которыя соединяютъ надъ нею свои вѣтви.

Св. Іосифъ, не представлялся отдѣльно первыми христіанами, онъ является только въ сюжетахъ, гдѣ присутствіе его необходимо, для исторической вѣрности, к. п. при рожденіи Спасителя, при поклоненіи пастырей, Волхвовъ, и т. д. Его изображаютъ, обыкновенно, человѣкомъ среднихъ лѣтъ, рѣдко старикомъ, въ туникѣ и палліумъ, но если онъ держитъ въ рукахъ топоръ, пилу, или другіе инструменты своего ремесла, то волоса его коротко острижены [1]) и на немъ туника, безъ праваго рукава, какъ у ремесленниковъ Рима. Во всѣхъ сценахъ, гдѣ виденъ Іосифъ, онъ занимаетъ второе мѣсто и представленъ погруженный въ глубокое размышленіе.

Поклоненіе Волхвовъ Младенцу — Спасителю, сидящему на колѣняхъ Богородицы, былъ сюжетъ особенно любимый первыми христіанами и встрѣчается у нихъ, съ очень ранниихъ временъ. Мы будемъ говорить о немъ, въ отдѣлѣ составленія типа Богоматери [2]). Поклоненіе пастырей, напротивъ, попадается очень рѣдко, во фрескахъ катакомбъ его вовсе не видно; оно изображено въ барельефахъ двухъ саркофаговъ, приблизительно V-го ст., слѣдующимъ образомъ: младенецъ Іисусъ, въ пеленкахъ, лежитъ на небольшихъ подмосткахъ, украшенныхъ драпировкой;

---

[1]) Въ древнемъ Римѣ, рабы и работники брили голову; даже у первыхъ христіанъ, ремесленники представлены въ такомъ видѣ, какъ напримѣръ, могильщики—«fossores», — являющіеся на стѣнахъ катакомбъ. (Смотри часть первую, стр. 69 и 68, рисунки № 7 и 8). Иноки, въ началѣ учрежденія монастырей, брили себѣ голову, изъ чувства скромности и покорности. Лица римскаго духовенства, съ самыхъ ранниихъ временъ, коротко стригли волосы, обыкновеніе, сохранившееся до нашего времени. Вѣроятно, тонсура, т. е. выстриженный кружокъ, на макушкѣ, которую въ западной церкви стали носить съ VI-го ст., есть послѣдній слѣдъ обычая брить голову, изъ смиренія, существовавшаго въ первобытной, христіанской общинѣ.

[2]) Въ третьей книгѣ, этого сочиненія.

два пастыря, съ посохами въ рукахъ, поклоняются ему; тутъ-же стоятъ быкъ и оселъ, животныя, постоянно являющіяся въ сценѣ рожденія Спасителя, даже и у мастеровъ возрожденія. — На христіанскомъ, надгробномъ камнѣ, 343-го г., и на склянкахъ, присланныхъ ломбардской королевѣ Теодолиндѣ, папой Григоріемъ Великимъ [1]), представлено также поклоненіе пастырей; въ послѣднемъ примѣрѣ, оно сближено со сценой принесенія даровъ Волхвами, младенцу Спасителю.

Многія изъ произведеній первоначальнаго, христіанскаго искусства, въ которыхъ являются, ребенокъ Христосъ, Богоматерь и Іосифъ, напоминаютъ, своимъ общимъ характеромъ, картины святаго семейства, мастеровъ эпохи возрожденія. Это особенно можно сказать про сцены, изображенныя въ барельефахъ саркофаговъ, преимущественно Галліи, гдѣ Богородица и св-ой Іосифъ, находятъ отрока Спасителя въ храмѣ среди учителей [2]). Такъ, напримѣръ, на одной изъ подобныхъ гробницъ [3]), Іосифъ ведетъ за руку ребенка Христа, на встрѣчу Богоматери, лицо которой выражаетъ радость и удивленіе. Тотъ-же сюжетъ повторенъ нѣсколько разъ во фрескахъ катакомбъ, на Миланскомъ саркофагѣ и на диптихахъ изъ слоновой кости; но всѣ эти памятники принадлежатъ къ вѣкамъ торжества церкви.

Также, за святое семейство можно принять соединеніе трехъ фигуръ, именно, мужчины, въ туникѣ и палліумъ, женщины съ покрываломъ на головѣ, и отрока, стоящихъ съ поднятыми руками, въ положеніи молящихся.—До сихъ поръ, были открыты только двѣ, подобныя группы, обѣ онѣ написаны аль-фреско, вѣроятно, въ III-мъ ст., возлѣ гробницъ; одна изъ нихъ, въ катакомбѣ Каллиста, а другая—въ подземномъ кладбищѣ Присциллы.

Избіеніе младенцевъ, изображено всего три или четыре раза, на памятникахъ первоначальнаго, христіанскаго искусства, и самый ранній примѣръ, появленія этой страшной сцены, слѣдуетъ отнести къ началу V-го ст. Мы видимъ её въ барельефѣ одного саркофага; тутъ, царь Иродъ сидитъ на складномъ стулѣ, — „sella castrensis“,—какъ полководцы, въ лагеряхъ, у древнихъ Римлянъ; онъ дѣлаетъ повелительное движеніе рукою, солдатамъ, которые исполняютъ его приказаніе.

---

[1]) Смотри главу XXIII.

[2]) Евангеліе отъ Луки, II.

[3]) Этотъ саркофагъ, находится въ Музеѣ города Arles, во Франціи.

Этотъ-же сюжетъ представленъ на диптихѣ изъ слоновой кости [1]), V-го ст., также со всѣми ужасными подробностями его, которыя искусно избѣжалъ неизвѣстный художникъ, V-го вѣка, мозаики Либеріевой базилики (Santa Maria Maggiore), въ Римѣ: онъ, подъ вліяніемъ традицій классическаго искусства, изобразилъ солдатъ, приближающихся къ толпѣ женщинъ, держащихъ на рукахъ своихъ дѣтей, а не самое избіеніе послѣднихъ.

Крещеніе Спасителя, сколько до сихъ поръ извѣстно, представлено всего только два раза на стѣнахъ катакомбъ, и эти примѣры отдѣлены другъ отъ друга, нѣсколькими столѣтіями. Первый изъ нихъ находится въ подземномъ кладбищѣ Каллиста, и фреску эту [2]) по ея стилю, по окружающимъ её памятникамъ и по надписямъ сосѣднихъ гробницъ слѣдуетъ отнести ко II-му ст. Тутъ мужчина, въ короткой туникѣ формы ἐξωμις—эксомисъ, оставляющей правое плечо обнаженнымъ, выводитъ за руку, изъ воды, молодаго человѣка, совершенно нагаго. Надъ головой послѣдняго, летитъ птица, имѣющая видъ горлицы; она держитъ, что-то въ клювѣ, но въ этомъ мѣстѣ стукъ отвалился и нельзя сказать, какой, именно, предметъ. Согласно съ G. B. de Rossi [3]), это крещеніе Спасителя, но P. R. Garrucci не раздѣляетъ его мнѣнія [4]) и нѣтъ, въ самомъ дѣлѣ достаточнаго основанія, для утвержденія что художникъ хотѣлъ передать эту священную сцену, а не крещеніе христіанина, погребеннаго тутъ, по близости. Крещеніе Спасителя, изображено въ катакомбѣ Понціана, въ комнатѣ, вѣроятно, служившей крестильницей. Въ этой фрескѣ VII-го ст., Христосъ, съ сіяніемъ кругомъ лица, стоитъ по поясъ въ водѣ, надъ нимъ является голубь; Іоаннъ Креститель, также съ нимбомъ, возлагаетъ на его голову руку, ангелъ, съ крыльями и сіяніемъ, держитъ полотенце [5]).

Та-же сцена встрѣчается въ барельефахъ саркофаговъ южной Франціи, IV-го или V-го вѣка. Въ этихъ примѣрахъ, Спаситель представленъ совершенно нагимъ, подъ видомъ ребенка, надъ нимъ голубь; Іоаннъ Креститель кладетъ руку на его голову, становя его подъ источ-

---

[1]) Онъ сохраняется теперь, въ Миланскомъ соборѣ.

[2]) Она нѣсколько стерта, но контуры лицъ, являющихся въ ней, очень хорошо видны.

[3]) Roma Sotterranea cristiana, I volume.

[4]) Storia dell'arte cristiana.

[5]) P. R. Garrucci. Storia dell'arte cristiana.

никъ, падающій со скалы.—Также, подъ видомъ ребенка, изображенъ Іисусъ въ миніатюрѣ сирійскаго Евангелія, конца VI-го ст. [1]); онъ погруженъ по поясъ въ воду, надъ головой его голубь, опускающійся внизъ съ распущенными крыльями, а изъ облаковъ, выходитъ десница. Въ барельефѣ другаго саркофага, относительно, болѣе поздняго времени, Іоаннъ Креститель принимаетъ воду, текущую съ высоты въ плоскую чашу—„patera“ и льётъ её на голову Христа, стоящаго по поясъ въ Іорданѣ. — Крещеніе посредствомъ погруженія, изображено въ барельефѣ диптиха изъ слоновой кости [2]), конца IV-го ст. Въ средневѣковомъ барельефѣ [3]), голубь, неся вазу въ клювѣ, льетъ воду на голову Спасителя, погруженнаго въ Іорданъ; по лѣвую сторону Спасителя, стоитъ ангелъ, держа тунику, а по правую—св. Іоаннъ.

Въ мозаикѣ 451-го года, крестильницы города Равенны „S. Giovanni in fonte“ въ сценѣ крещенія Христа, является, какъ указываетъ надпись, аллегорическая фигура рѣки Іордана, подъ видомъ старца, съ вѣнкомъ изъ тростника, на головѣ; онъ до половины туловища, погруженъ въ воду и держитъ полотно, чтобы осушить Іисуса. Въ другой, равеннской мозаикѣ, VI-го ст., находящейся въ церкви „S. Maria in Cosmedin“, бывшей прежде аріанской крестильницей, представленъ снова, въ сценѣ крещенія Спасителя, старецъ, въ полулежачемъ положеніи, облокачиваясь на опрокинутую урну, изъ которой бѣжитъ вода; голова его увѣнчана двумя раковыми клешнями. Во фрескѣ, катакомбы Тразона и Сатурнина, изображающей юнаго Товита у рѣки Тигра, послѣдняя, также представлена старцемъ, совершенно нагимъ, который лежитъ, упираясь локтемъ на небольшую возвышенность или скалу, такъ какъ, Тигръ выбѣгаетъ изъ горъ. Этотъ типъ, созданный классическимъ искусствомъ и часто встрѣчающійся въ произведеніяхъ его, какъ олицетвореніе рѣкъ, морей, источниковъ, былъ перенятъ христіанами но не получилъ у нихъ никакого символическаго значенія [4]).

---

[1]) Оно находится въ Лоренціанской библіотекѣ, во Флоренціи.

[2]) Онъ находится теперь въ Миланѣ.

[3]) Онъ сохраняется въ городѣ Монца, въ Ломбардіи.

[4]) Олицетворенія качествъ, человѣческими фигурами и преимущественно, женскими, которыя, такъ часто встрѣчаются на памятникахъ міра грено-римскаго и снова воскресаютъ потомъ въ эпоху возрожденія, почти вовсе не являются въ первоначальномъ христіанскомъ искусствѣ. Мы находимъ ихъ во времена относительно болѣе поздніе, въ книжной живописи. Слѣдуетъ также указать на богатый саркофагъ V-го вѣка, изъ ватиканскаго кладбища, служившій гробницей папамъ Льву

Нельзя указать на примѣры изображенія крещенія вѣрующихъ, на стѣнахъ катакомбъ; совершеніе этого таинства надъ ребенкомъ, повторено два раза, во фрескахъ конца II-го или начала III-го ст., двухъ смежныхъ комнатъ кладбища Каллиста [1]), но тутъ, эти сцены входятъ въ составъ круга библейскихъ сюжетовъ и могутъ быть поняты только въ символическомъ смыслѣ.

Въ началѣ распространенія новой вѣры, крестильницами, были рѣки и ручьи; проповѣдники христіанства крестили всюду гдѣ находили воду; т. н. апостолъ Павелъ, крестилъ въ рѣкѣ [2]) Лидію, торговавшую пурпуромъ, около города Филиппы, въ Македоніи, а Филиппъ, совершилъ это таинство, надъ евнухомъ царицы Еѳіопской, Кандакіи, въ первой попавшейся водѣ [3]), на пути ихъ. Въ Римѣ крестили въ Тибрѣ, о чемъ говоритъ Тертулліанъ; впослѣдствіи, предпочитали очищаться отъ грѣховъ въ Іорданѣ, въ томъ мѣстѣ, гдѣ, согласно преданію, крестился Христосъ. Вообще, любили избирать рѣки, для совершенія этого таинства въ подражаніе Спасителю.

Въ нѣкоторыхъ катакомбахъ Рима, были источники, служившіе, разумѣется для крещенія; въ другихъ подземныхъ кладбищахъ, вырыты колодцы или видны слѣды работъ, для собиранія воды въ цистерны, конечно, для того-же назначенія. Вѣроятно, еще до прекращенія гоненій, у христіанъ были крестильницы на поверхности земли; въ этомъ предположеніи нѣтъ ничего неправдоподобнаго, потому, что, до Константина, вѣрующіе, какъ извѣстно, имѣли, въ Римѣ, около шестидесяти церквей, нисколько не скрытыхъ, въ которыхъ они свободно собирались, въ періоды терпимости, иногда продолжительные, слѣдовавшіе за преслѣдованіями. Крестильницы составляли отдѣльные храмы, находившіеся, обыкновенно, вблизи базиликъ. Нѣкоторыя изъ нихъ, построенныя въ первые вѣка христіанства, въ различныхъ городахъ прежней римской имперіи, сохранились до нашего времени. Въ барельефахъ

I-му, II-му, III-му и IV. Въ его барельефѣ надъ Спасителемъ и апостолами изображены двѣ женскія полуфигуры; одна изъ нихъ складываетъ руки, глядя на небо; это — надежда; другая, вѣроятно милосердіе, держитъ въ рукѣ зажженный факелъ.

[1]) Смотри главу XIV.

[2]) Дѣянія Апост. гл. XVI.

[3]) Дѣянія Апост. гл. VIII. 38.

боковыхъ сторонъ, одного изъ саркофаговъ *) ватиканскаго кладбища, IV-го ст., изображены базилики и возлѣ нихъ, крестильницы, которыя имѣютъ форму круглыхъ зданій, подобно многимъ языческимъ храмамъ Римлянъ. На крышѣ одной изъ нихъ, возвышается монограмма Христа. По всей вѣроятности, тутъ представлены, въ ихъ первоначальномъ видѣ, Латеранская базилика и ея крестильница. Такъ какъ, въ первые вѣка торжества церкви, крестилось разомъ значительное количество людей, посредствомъ погруженія — форма совершенія этого таинства, сохранялась долгое время въ западной церкви—то крестильницамъ, посвященнымъ обыкновенно, Іоанну-Предтечѣ, давали большіе размѣры и по серединѣ ихъ, устраивали бассейнъ. — Символическія изображенія, имѣющія нѣкоторую связь съ крещеніемъ, напоминающія его, к. н. олень, рыба и голубь, украшали, обыкновенно, храмы этого рода.

Преображеніе и вознесеніе Спасителя, не видишь, ни во фрескахъ катакомбъ, ни въ барельефахъ саркофаговъ; первый изъ этихъ сюжетовъ, изображенъ въ мозаикѣ IV-го ст., церкви св-ой Екатерины, на синайской горѣ. — Преображеніе, представлено также, мусивной живописью, въ абсидѣ церкви „S. Apollinare in Classe“ въ Равеннѣ, слѣдующимъ образомъ: на верху, въ центрѣ полусвода, изъ облаковъ, выходитъ десница Бога Отца; подъ нею, въ голубомъ медальонѣ, усѣянномъ золотыми звѣздами, изображенъ крестъ, латинской формы, съ надписью: „Salus Mundi“ т. е. спасеніе міра; орудіе искупленія является, тутъ, вмѣсто Христа. По сторонамъ, въ облакахъ, полуфигуры Моисея и пророка Иліи, въ бѣлыхъ, развѣвающихся одеждахъ. Ниже ихъ, среди богатаго ландшафта, зеленыхъ деревьевъ и пышныхъ цвѣтовъ, три овцы замѣняютъ апостоловъ, Петра, Іакова и Іоанна. — Подъ ними двѣнадцать овецъ, поставленныхъ рядомъ, должны представлять апостоловъ; ихъ раздѣляетъ фигура св. Аполлинарія, покровителя церкви, въ положеніи молящагося. Этотъ памятникъ VII-го ст., можетъ дать очень вѣрное понятіе о томъ, до какой утонченности дошелъ символизмъ, въ византійскомъ искусствѣ.

Другой примѣръ картины преображенія, мы находимъ въ мозаикѣ VIII-го ст. церкви св-ыхъ Нерея и Ахиллея, въ Римѣ. Спаситель, въ красной туникѣ и бѣломъ плащѣ, подымаетъ правую руку для благослове-

*) Онъ находится теперь, въ христіанскомъ отдѣленіи, Латеранскаго Музея Рима.

нія; возлѣ него Моисей и пророкъ Илія; нѣсколько ниже—двое апостоловъ (вмѣсто трёхъ), закрываютъ свои глаза плащами.

Вознесеніе Спасителя, встрѣчается, еще рѣже, у первыхъ христіанъ; по мнѣнію P. R. Garrucci *), оно представлено въ катакомбѣ Марцеллина и Петра; мы въ самомъ дѣлѣ, видимъ тамъ фреску, изображающую молодаго человѣка, въ колесницѣ, запряженной двумя крылатыми конями, но нельзя положительно утверждать, что это вознесеніе Спасителя. То-же самое можно сказать и про другую стѣнопись, изъ катакомбъ Неаполя, въ которой юноша, съ нимбомъ кругомъ головы, подымается вверхъ, съ обнаженными ногами и развѣвающимися одеждами. Сцена вознесенія находится также, въ миніатюрахъ сирійскаго Евангелія, 586-го года.

Торжественный въѣздъ Іисуса Христа въ Іерусалимъ, встрѣчается, почти исключительно, въ барельефахъ саркофаговъ и только съ V-го ст. —Спаситель, имѣя видъ юноши безъ бороды, сидитъ на ослицѣ, за которой, иногда идетъ ослёнокъ; правая рука его поднята, какъ для благословенія. Человѣкъ, меньше ростомъ, чѣмъ Христосъ, разстилаетъ свой плащъ, на дорогѣ; другой, сидитъ на деревѣ и обрѣзываетъ вѣтви, чтобы бросать ихъ, передъ Спасителемъ. Иногда, нѣсколько Евреевъ, выражающихъ свое одобреніе и радость, поднимая руки, пополняютъ эту сцену.—Тотъ-же сюжетъ мы находимъ и въ мозаикѣ, ватиканскаго кладбища.

Изображеніе воскресенія Христа, также является, во времена относительно, позднія въ христіанскомъ искусствѣ; оно представлялось первоначально, символически, т. н. въ барельефахъ нѣкоторыхъ саркофаговъ IV-го и V-го ст., мы видимъ двухъ вооруженныхъ солдатъ, упирающихся на свои щиты, по обѣ стороны высоко подымающейся, между ними, монограммы Христа, иногда, помѣщенной въ вѣнкѣ или украшенной фигурами драгоцѣнныхъ камней. Что эти воины представляютъ стражу, поставленную у гроба Спасителя, доказывается тѣмъ, что въ нѣкоторыхъ примѣрахъ они изображены спящими. На одномъ изъ подобныхъ памятниковъ, Христосъ является у входа въ свою гробницу поднимая правую руку, какъ бы обращаясь съ рѣчью къ двумъ солдатамъ, со щитами и копьями. Въ барельефѣ другаго саркофага, миланскаго происхожденія, вѣроятно VI-го ст. и скорѣе конца, чѣмъ на-

*) Storia dell'arte cristiana.

чала его, сцена воскресенія передана полнѣе. Двѣ женщины стоятъ передъ дверьми гроба Господня, имѣющаго форму небольшой, круглой башни, съ остроконечной крышей; одна изъ нихъ, указываетъ на пелены, лежащія у входа въ гробницу, другая, обращаетъ взоры на ангела, вѣстника воскресенія, являющагося съ неба. Возлѣ, изображенъ Ѳома, трогающій пальцемъ рану въ ребрахъ Спасителя, поднимающаго руку. На двухъ склянкахъ, присланныхъ Ломбардской королевѣ, Ѳеодолиндѣ, папой, Григоріемъ Великимъ *), представлено также воскресеніе, слѣдующимъ образомъ: двѣ женщины, изъ которыхъ одна, несетъ ароматы, стоятъ передъ гробомъ Господнимъ; по другую сторону его, виденъ ангелъ, съ жезломъ въ рукахъ.

XVI.

Сцены изъ жизни первыхъ христіанъ, изъ исторіи ихъ общины, не имѣвшія символическаго значенія, не находишь во фрескахъ катакомбъ; т. н. подвиги мучениковъ, изображеніе которыхъ ожидаешь видѣть возлѣ ихъ гробницъ, вовсе не встрѣчаешь въ живописи подземнаго Рима. Мы уже нѣсколько разъ говорили, что христіане постоянно избѣгали все, напоминавшее пытки и казнь умершихъ за вѣру.—Что, побуждало ихъ къ этому? Вѣроятно, они не хотѣли смущать новообращенныхъ, не очень твердыхъ въ принятой ими религіи, картиной страшной, угрожавшей имъ участи; можетъ быть также, вѣрующіе видѣли въ этомъ тщеславіе, достойное осужденія, или повиновались живымъ, въ ихъ искусствѣ, традиціямъ классическаго художества, мало склоннаго представлять страданія и мученія. Всѣ эти причины разумѣется, участвовали болѣе или менѣе, въ удаленіи христіанъ отъ сюжетовъ кроваваго характера. Исключенія очень рѣдки, мы знаемъ ихъ, изъ словъ писателей церкви; т. н. христіанскій поэтъ IV-го ст., Пруденцій, говоритъ, что онъ ви-

*) Смотри главу XXII. Смотри также Mozzoni, Tavole cronologiche, Sec. VII.

дѣлъ, на гробницахъ мучениковъ Ипполита въ Римѣ и Кассіана, въ Имолѣ, картину ихъ смерти. Въ жизнеописаніи папъ, сказано также, что императоръ Константинъ, на серебряной рѣшеткѣ у гробницы дьякона Лаврентія, представилъ ужасную смерть этого святаго. Но означенные памятники не сохранились; единственное изображеніе мученичества, дошедшее до насъ, отъ первыхъ христіанъ, вышло, въ послѣдніе годы, изъ развалинъ базилики, построенной въ концѣ IV-го вѣка, надъ мѣстомъ покоя св-ыхъ Нерея и Ахиллея, погребенныхъ въ подземномъ кладбищѣ Домитиллы. Тутъ какъ мы уже сказали выше *), въ барельефѣ мраморной колонны, воинъ поражаетъ коротким мечемъ Ахиллея, привязаннаго ко кресту.

Не только картины подвиговъ вѣрующихъ, исключены изъ катакомбъ, но даже сцены допроса ихъ и появленія передъ трибуналомъ, не встрѣчаешь около христіанскихъ гробницъ подземнаго Рима. Пока нашли всего одну фреску подобнаго содержанія и она достойна обратить на себя наше вниманіе, такъ какъ, это единственный примѣръ изображенія вѣрующаго, исповѣдующаго Спасителя, открытый въ катакомбахъ.

Стѣнопись эта по всей вѣроятности, второй половины III-го ст., украшаетъ сводъ одной изъ могилъ, формы „Arcosolium“,—кладбища Каллиста. Она передаетъ слѣдующую сцену: мужчина, увѣнчанный лаврами, одѣтый въ тунику и палліумъ, стоитъ на возвышеніи „suggestum“. —У Римлянъ, ораторы говорили рѣчи народу, военачальники солдатамъ и въ важныхъ случаяхъ, судьи произносили приговоры, стоя на подобной платформѣ. Онъ строго и дѣлая повелительный жестъ рукою, какъ бы угрожая, обращается къ молодому человѣку, въ туникѣ, съ пурпуровыми полосами на груди и рукавахъ; въ глазахъ послѣдняго, свѣтится что-то особенное и лицѣ его вдохновлено; лѣвую руку онъ кладетъ на грудь, а правой, показываетъ въ даль.—Возлѣ него написана другая мужская фигура, нѣсколько стертая. Четвертая особа, съ вѣнкомъ на головѣ, удаляется задумчиво, поднося руку къ подбородку—жестъ скорби и неудовольствія, въ классическомъ мірѣ. Едва ли можно сомнѣваться въ томъ, что это судъ, одного или двухъ христіанъ; человѣкъ, стоящій на „suggestum“—напоминаетъ Пилата, являющагося въ барельефахъ саркофаговъ, также увѣнчаннымъ лаврами и на возвышеніи, въ ту минуту, когда онъ произноситъ приговоръ надъ Спаси-

*) Смотри главу XVIII, перваго отдѣла примѣчаніе внизу страницы.

телемъ. Но нельзя предположить, что тутъ, художникъ хотѣлъ представить эту сцену. Пилатъ, какъ мы видѣли выше, постоянно является опечаленнымъ а не разгнѣваннымъ; притомъ, ни одна изъ подробностей, отличающихъ появленіе Христа передъ правителемъ Іудеи, к. н. треножникъ, чаша и т. д. не видны въ этой фрескѣ. Вотъ, какимъ образомъ, объясняетъ её G. B. de Rossi *): судья, можетъ быть, самъ императоръ; удаляющійся, съ вѣнкомъ на головѣ—жрецъ, „sacerdos coronatus“—призванный присутствовать, при возліяніи вина и куреніи ѳиміама, требуемыхъ отъ христіанъ—совершая которыя, передъ изображеніемъ одного изъ боговъ или императора, они оправдывали себя и избавлялись отъ преслѣдованій—онъ уходитъ печальный, потому, что не могъ убѣдить вѣрующаго, исполнить этотъ языческій обрядъ. Молодой человѣкъ, стоящій передъ судьей, христіанинъ, непоколебимая вѣра котораго, вызываетъ роковой приговоръ; по всей вѣроятности, онъ погребенъ въ этомъ „arcosolium“. Сказать кого должна изображать фигура, нѣсколько попорченная, трудно; можетъ быть это также христіанинъ, можетъ быть обвинитель или только исполнитель приказаній судьи. Точно также, нѣтъ достаточно данныхъ, для опредѣленія имени гонителя и жертвы его. Тутъ, по всей вѣроятности, представленъ эпизодъ одного изъ тѣхъ страшныхъ гоненій которымъ подверглась церковь, во второй половинѣ III-го ст.

Въ симетрію къ этой фрескѣ, на противоположной сторонѣ свода arcosolium, была написана другая сцена, безъ сомнѣнія изъ жизни того-же мученика, но къ несчастію, стукъ отвалился и отъ живописи осталась только одна полуфигура мужчины, увѣнчаннаго лаврами. Въ центрѣ арки, изображенъ добрый пастырь, съ свирѣлью въ рукѣ, съ двумя овцами, пасущимися у его ногъ, среди зеленѣющихъ деревьевъ.

*) Roma Sotterranea, cristiana, Tomo II.

КОНЕЦЪ ВТОРОЙ ЧАСТИ.

ИЗДАНІЯ К. СОЛДАТЕНКОВА.

Аѳанасьева	Народныя Русскія сказки. 4 части. Изд. 2.	6 р.
—	Поэтическія воззрѣнія Славянъ на природу. 3 части	8 р.
Бэра	Исторія всемірной торговли. 3 ч. Пер. Э. Циммермана.	7 р. 50 к.
Берга	Записки объ осадѣ Севастополя. 2 части.	2 р. 50 к.
—	Севастопольскій альбомъ (37 рисунковъ).	7 р.
Вейса	Внѣшній бытъ народовъ съ древнѣйшихъ до нашихъ временъ. Т. I. и II. Пер. В. Чаева и И. Васильева.	16 р.
Вольскаго	Историческое народно-хозяйственное значеніе обработки крестьянами-собственниками.	2 р. 50 к.
Гартмана	Сущность міроваго процесса или философія безсознательнаго, въ 2-хъ книгахъ. А. Козлова.	4 р. 50 к.
Геттнера	Исторія всеобщ. литерат. XVIII вѣка. Т. III, Кн. I и III	4 р. 75 к.
Грановскаго	Сочиненія. 2 части	2 р.
Ешевскаго	Сочиненія. 3 части.	6 р.
Забѣлина	Опыты изученія русскихъ древностей и исторіи. 2 части.	4 р.
—	Куncово и древній сѣтунскій станъ	2 р.
Игеринга	Борьба за право. Перев. П. Волкова	75 к.
Кавелина	Сочиненія. 4 части.	5 р.
Каррьера	Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры. Т. I, II, III, IV и V. Перев. Е. Корша.	20 р.
Ключевскаго	Древнерусскія житія святыхъ какъ историческій источникъ.	2 р.
Кольцова	Стихотворенія. Изд. 6.	20 к.
Куглера	Руководство къ исторіи искусства. Перев. Е. Корша. 2 ч.	10 р.
—	Руководство къ исторіи живописи. Перев. И. Васильева.	7 р.
Курціусъ	Исторія Греціи. Т. I-й. Пер. А. Веселовскаго.	3 р.
Лотце	Микрокосмъ. 3 части. Перев. Е. Корша.	6 р. 50 к.
Любке	Исторія пластики. Перев. В. Чаева.	6 р.
Огарева	Стихотворенія. Изд. 3.	50 к.
Попова	Россія и Сербія. 2 части	4 р.
Рихтера	Вліяніе целлулярной патологіи.	1 р.
Рѣшетникова	Сочиненія. 2 части.	5 р. 50 к.
Тацита	Лѣтопись. 2 тома. Перев. К. Кронеберга.	7 р. 50 к.
Трачевскаго	Польское безкоролевье.	3 р.
Тэна	Чтеніе объ искусствѣ.	2 р.
Тренделенбурга	Логическія изслѣдованія. 2 части.	4 р.
Фета	Стихотворенія. 2 части	2 р.
Фрикена	Римскія катакомбы и памятники первоначальнаго христіанскаго искусства. Часть I-я.	1 р.
Фюстель-Куланжъ	Гражданская община античнаго міра. Переводъ Е. Корша.	2 р. 50 к.
Чичерина	Исторія политическихъ ученій. Часть 1, 2 и 3; за каждую	3 р.
—	Нѣсколько современныхъ вопросовъ.	1 р.
—	О народномъ представительствѣ	3 р.
—	Областныя учрежденія	3 р.
—	Опыты по исторіи русскаго права.	1 р.
—	Очерки Англіи и Франціи	1 р.
Шекспира	Драматическія сочиненія. Перев. Н. Кетчера. 7 частей.	7 р.
Шилова	Ключъ или алфавитный указатель къ Исторіи Россіи С. Соловьева. Съ 6-ю родословными таблицами.	3 р.

РИМСКІЯ КАТАКОМБЫ

и

ПАМЯТНИКИ

ПЕРВОНАЧАЛЬНАГО ХРИСТІАНСКАГО ИСКУССТВА.

Соч. А. ФОНЪ-ФРИКЕНЪ.



Часть третья.

Изображенія Спасителя, Богоматери и Апостоловъ
у первыхъ христіанъ.

Ц. 1 р. 50 к.

Изданіе К. Т. Солдатенкова.

МОСКВА.
Тип. Мартынова и К. (бывш. Грачева и К.), на Тверской, д. Хомяковыхъ.
1880.

РИМСКІЯ КАТАКОМБЫ

и

ПАМЯТНИКИ

ПЕРВОНАЧАЛЬНАГО ХРИСТІАНСКАГО ИСКУССТВА.

Соч. А. фонъ-ФРИКЕНЪ



Часть третья.

Изображеніе Спасителя, Богоматери, и Апостоловъ у первыхъ христіанъ.

МОСКВА.
Изданіе К. Т. Солдатенкова.
1880.

Типографія Мартынова и К. (бывшая **Грачева** и К.) на Тверской ул., д. Хомяковыхъ.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ.

Изображенія Спасителя, Богоматери и Апостоловъ у первыхъ христіанъ.

Рис. 1.



Образъ основателя новой вѣры — Спасителя, обѣщавшаго жизнь вѣчную вѣрующимъ въ Него, разумѣется долженъ былъ появиться у послѣдователей его ученій раньше всѣхъ другихъ религіозныхъ изображеній и при первой попыткѣ христіанъ выразить фигуративно свои вѣрованія, надежды и стремленія. Мы въ самомъ дѣлѣ видимъ, что идеальный образъ Сына Божьяго встрѣчается у христіанъ уже въ періодъ апостольскій, одновременно съ самыми ранними ихъ символическими знаками.

Первоначально христіане представляли Спасителя добрымъ пастыремъ. Фигура пастуха долгое время, почти исключительно,

напоминала имъ божественнаго учителя и повторялась ими на всякаго рода памятникахъ, всюду, гдѣ въ первые вѣка проповѣдывалось христіанство: въ Римѣ, въ Италіи, въ Галліи, въ римской Африкѣ, въ странахъ Востока, вообще по берегамъ Средиземнаго моря. Мы встрѣчаемъ ее во фрескахъ подземныхъ гробницъ, въ барельефахъ саркофаговъ, на дискахъ лампъ, на стеклянныхъ чашахъ, на разныхъ камняхъ и т. д.

Въ Евангеліи Христосъ не разъ сравниваетъ себя съ добрымъ пастыремъ, т. н. Онъ говоритъ: «Я есмь пастырь добрый; пастырь добрый полагаетъ жизнь свою за овецъ. А наемникъ, не пастырь, которому овцы не свои, видитъ приходящаго волка, и оставляетъ овецъ, и бѣжитъ; и волкъ расхищаетъ овецъ, и разгоняетъ ихъ. А наемникъ бѣжитъ, потому что наемникъ, и не радитъ объ овцахъ. Я есмь пастырь добрый; и знаю Моихъ, и Мои знаютъ Меня. Какъ Отецъ знаетъ Меня, такъ и я знаю Отца; и жизнь Мою полагаю за овецъ. Есть у Меня и другія овцы, которыя не сего двора; и тѣхъ надлежитъ Мнѣ привесть: и онѣ услышатъ голосъ Мой, и будетъ одно стадо и одинъ Пастырь.[1]) » Въ другомъ Евангеліи, именно св. Луки, Спаситель говоритъ: «Кто изъ васъ, имѣя сто овецъ, и потерявъ одну изъ нихъ, не оставитъ девяноста девяти въ пустынѣ, и не пойдетъ за пропавшею, пока не найдетъ ея? А нашедши, возьметъ ее на плеча свои съ радостію. [2]) » Эти слова Евангелія вызвали, среди первыхъ христіанъ, символическое изображеніе Спасителя подъ видомъ добраго пастыря, окруженнаго своимъ стадомъ, но всего чаще, несущаго овечку, на плечахъ.

Писатели церкви также нерѣдко сравнивали Сына Божьяго съ пастухомъ[3]), но въ тѣ времена когда фигура добраго пастыря уже существовала въ христіанскомъ искусствѣ. Тертуліанъ[4]) говоритъ, что она украшаетъ священные сосуды и другіе предметы употребляемые при богослуженіи. Но этотъ образъ Спасителя былъ извѣстенъ вѣрующимъ до Тертуліана, и самые

---

[1]) Евангеліе отъ Іоанна X. 11, 12, 13, 14, 15, 16.

[2]) Гл. XV. 4, 5.

[3]) Были также мистическія толкованія этой притчи; т. н. Оригенъ понималъ подъ девяносто-девятью овцами небесныхъ духовъ и ангеловъ, а подъ сотою овцою — людей вообще. Точно также Епифаній, епископъ г. Саламиса на островѣ Кипрѣ (IV-го ст.) говоритъ, что 99 овецъ принадлежатъ небу; божественный пастырь оставляетъ ихъ на райскомъ пастбищѣ и идетъ отыскивать потерянную овцу—родъ человѣческій, который будучи найденъ, т. е. спасенъ имъ, несется имъ съ радостію къ Отцу.

[4]) De pudicit. VII, X.

ранніе дошедшіе до насъ памятники, на которыхъ онъ представленъ, относятся едва ли не къ концу I-го столѣтія.

Необыкновенно нѣжныя чувства вдохновляютъ добраго пастыря, и нельзя не согласиться, что изъ всѣхъ образовъ принятыхъ Спасителемъ при проявленіи себя слушающимъ Его, изъ всѣхъ картинныхъ сравненій своей дѣятельности и своего призванія, такъ часто дѣлаемыхъ Имъ, христіане выбрали самое любовное и сочувственное. Для вѣрующихъ фигура эта была символомъ милосердія Спасителя и попеченія его о людяхъ. Подобно пастырю, который оставляетъ свое стадо и идетъ въ пустыню, презирая опасности, за пропавшей овцой, дѣлающейся ему дороже всѣхъ остальныхъ, и несетъ ее на своихъ плечахъ, чтобы облегчить ей обратный путь въ овчарню, такъ Христосъ, отдавшій себя на жертву для искупленія грѣха нашихъ прародителей, не ожидаетъ грѣшника заблужденнаго своими пороками, а отыскиваетъ его, проявляется ему, трогаетъ его сердце Своимъ ученіемъ и ведетъ его къ спасенію. Эти дышащіе добротою и заботливостію пастыри, внушали довѣріе и спокойствіе новообращеннымъ, но особенно должны были воскрешать надежду на прощеніе въ сердцахъ христіанъ, не оказавшихся непоколебимыми въ періоды гоненій и отступившихъ отъ вѣры, изъ страха мученій.

Вѣроятно, не разъ взоры ихъ останавливались съ упованіемъ на добромъ пастырѣ катакомбъ, съ заблудшей овечкой на плечахъ. Не смотря на многіе вѣка, удаляющіе насъ отъ того времени, когда были написаны эти сочувственные образы, при взглядѣ на нихъ легко понять, какъ сильно неизмѣримое милосердіе, выраженное въ нихъ, должно было трогать сердца вѣрующихъ[1]). Не только въ первый періодъ своего существованія, но и во всѣ другія времена, христіанское искусство не создавало болѣе идеальнаго и трогательнаго изображенія Спасителя, въ которомъ такъ поэтически выражены заботы Христа о спасеніи людей и снисходительность его къ ихъ заблужденіямъ.

Добрый пастырь изображался красивымъ молодымъ человѣкомъ, почти юношей [2]); молодость была неизмѣннымъ аттрибу-

---

1) Все это объясняетъ частое повтореніе фигуры добраго пастыря въ катакомбахъ. По мнѣнію св. Іеронима, изображеніе это дѣлалось христіанами также, какъ бы въ опроверженіе ложнаго мнѣнія нѣкоторыхъ христіанскихъ сектъ первыхъ вѣковъ, послѣдователи которыхъ утверждали, что не всѣ грѣхи могутъ быть искуплены покаяніемъ и прощены Спасителемъ.

2) Есть исключенія, т. н. на двухъ обломкахъ саркофаговъ—изъ которыхъ одинъ находится въ Кирхеровомъ музеѣ въ Римѣ, а другой въ христіанскомъ

томъ божества въ античномъ мірѣ, и бл. Августинъ говоритъ, что юность божественнаго пастыря нескончаема, вѣчна. Лицо его не имѣетъ опредѣленнаго типа и ни въ одномъ случаѣ не напоминаетъ болѣе поздніе образы Спасителя. Онъ безъ бороды и волоса на головѣ коротко острижены. [1]) На немъ одежда пастуховъ античнаго міра; нѣтъ ни одного примѣра нагого добраго

Рис. 2.



пастыря; этимъ онъ отличается отъ фигуръ языческаго происхожденія, имѣющихъ съ нимъ извѣстное сходство; мы будемъ говорить о нихъ дальше. Пастухи у Римлянъ носили по большей части только одну длинную, падающую до ногъ тунику, подпоясанную въ двухъ мѣстахъ, подъ мышками и подъ грудью. Ее опускали, когда отдыхали или хотѣли защитить себя отъ холода, и поднимали работая, или при быстрой ходьбѣ. Добрый пастырь, намѣревающійся идти въ пустыню за заблудшею овцой, изображался дважды подпоясанный. Часто также онъ является въ короткой туникѣ, сверхъ которой наброшенъ плащъ, шерстяной — sagus или кожаный — scortea. Иногда на немъ простая туника безъ рукавовъ, или формы называемой экзомисъ — ἐξωμις, [2]) оставлявшая правое плечо обнаженнымъ; ее носили въ древнемъ мірѣ рабы, ремесленники, пастухи, охотни-

---

отдѣленіи Латеранскаго музея, также въ Римѣ—добрый пастырь представленъ пожилымъ человѣкомъ; но это встрѣчается очень рѣдко.

[1]) Встрѣчаются рѣдкія исключенія, одно изъ нихъ мы находимъ на фрескѣ катакомбы Агніи.

2) Смотри рисунокъ № I-й заимствованный изъ сочиненія Martigny Dictionnaire des Antiquités chrétiennes.

ки, вообще люди работающіе, чьихъ движеній не должна была стѣснять одежда. На груди добраго пастыря изображены часто перекрестныя пурпуровыя полосы; нельзя предположить, что ими хотѣли напомнить крестъ, потому что онѣ встрѣчаются также и въ языческомъ искусствѣ; скорѣе всего это ремни или перевязи, на которыхъ висѣли на спинѣ у пастуха предметы необходимые ему въ полѣ.

Ноги добраго пастыря, во многихъ примѣрахъ, отъ колѣна внизъ переплетены разными—fasciae crurales—какъ читатель видитъ въ приложенномъ рисункѣ № 1-й.

Онъ взятъ со статуи [1]), изъ бѣлаго мрамора, аршинъ и пять вершковъ вышины. Это, безъ сомнѣнія, одно изъ лучшихъ произведеній христіанской скульптуры первыхъ вѣковъ, судя по стилю,—конца II-го или начала III-го столѣтія. Очень часто добрый пастырь представленъ босой, особенно когда отдыхаетъ; иногда онъ въ сандаліяхъ, или въ кожанныхъ полусапогахъ — κοθορνος—котурнъ. Обыкновенно голова его не покрыта; очень рѣдко на ней круглая, невысокая шапка съ широкими полями — πετασος — петасъ [2]), которую Римляне переняли у Грековъ и носили въ дорогѣ.

Во времена относительно болѣе позднія, особенно послѣ торжества церкви, добрый пастырь изображался въ богатыхъ одеждахъ, съ пурпуровыми полосами—clavi—или кругами—calliculae—на туникѣ; первыя кругомъ шеи, вдоль груди и на рукавахъ, а вторые на плечахъ, вообще на оконечностяхъ одежды [3]), и въ котурнахъ съ узорами изъ дорогихъ камней; этимъ выражали уваженіе къ символическому образу Спасителя. Но чѣмъ древнѣе изображеніе добраго пастыря, тѣмъ проще его одежда, тѣмъ яснѣе проявляется въ немъ та классическая благородная простота, которой отличаются и нѣкоторыя изъ произведеній римскаго языческаго искусства двухъ первыхъ столѣтій имперіи.

Въ катакомбѣ Каллиста, во фрескѣ потолка одной изъ усыпальницъ криптъ Lucina [4]) находятся едва ли не самыя ран-

---

[1]) Она находится теперь въ христіанскомъ отдѣленіи Латеранскаго Музея въ Римѣ; нѣкоторыя незначительныя части ея реставрированы.

[2]) Какъ напр. на резномъ камнѣ — сердоликѣ — изданномъ P. Garrucci: Corniola del Secolo II.

[3]) Какъ это дѣлалось у Римлянъ преимущественно со втораго столѣтія.

[4]) Смотри часть 1-ю стр. 120, часть 2-ю стр. 129.

нія изображенія добраго пастыря. Ихъ два въ одной и той же стѣнописи, и одно изъ нихъ — мало отличающееся отъ другого — читатель видитъ въ приложенномъ рисункѣ № 2 й [1]). Тутъ пастырь въ туникѣ экзомисъ, кончающейся выше колѣнъ; онъ несетъ заблудшую овечку на плечахъ и, возвѣщая съ радостію ея возвращеніе, подымаетъ правую руку какъ говорящій; лѣвой онъ держитъ посохъ—pedum, — и ею же соединяетъ ноги животнаго на своей груди. Голова его не покрыта и на ногахъ нѣтъ обуви. Фигура эта, равно какъ и, помѣщенныя симметрически съ нею въ этой фрескѣ, двѣ молящіяся женщины [2]) и другой добрый пастырь, имѣютъ статуйный видъ и представлены какъ бы стоящими на пьедесталахъ. Можно подумать, что художникъ копировалъ ихъ со статуи. Эта особенность очень часто встрѣчается въ римской декоративной живописи; многочисленные примѣры ея мы находимъ въ помпейской стѣнописи, къ которой очень приближается христіанская фреска изъ криптъ Lucina, столько же выборомъ и распредѣленіемъ декоративныхъ элементовъ, сколько и вообще преобладающимъ въ ней колоритомъ [3]). Въ непринужденной, преисполненной жизни и движенія фигурѣ добраго пастыря, описанной выше, не проявляется ничего условнаго, но очень замѣтны пріемы классическаго искусства и не видны пока ни та окаменѣлость, ни та стереотипная поза, которыя свойственны болѣе позднимъ повтореніямъ этого сюжета. Безъ сомнѣнія, передъ нами одинъ изъ первыхъ опытовъ христіанъ изобразить Спасителя добрымъ пастыремъ.

Орудія пастушескаго ремесла, какъ обыкновенно, даны доброму пастырю. Въ его рукахъ очень часто является посохъ состоящій изъ палки загнутой у оконечности pedum; — рѣдко послѣдній замѣненъ тростинкой. Подобный посохъ, составлявшій въ классическомъ искусствѣ аттрибутъ боговъ покровителей стадъ и земледѣлія, служилъ пастухамъ античнаго міра для того чтобы ловить за ноги козъ и овецъ, и они почти всегда представлены съ нимъ, к. н. Парисъ въ одной изъ помпейскихъ фресокъ. Pedum добраго пастыря, сдѣлавшійся впослѣдствіи посохомъ епископскимъ и сохранившій до нашего времени свою первоначальную

---

[1]) Заимствованномъ изъ „Roma Sotterranea cristiana“ G. B. de Rossi T. I.

[2]) Одну изъ нихъ читатель можетъ видѣть во 2-й части этого сочиненія на заглавномъ листѣ и на стр. 130.

[3]) Мы снова возвратимся къ этому памятнику, въ отдѣлѣ христіанскаго искусства, въ 4-й части этого сочиненія.

форму, изображался и отдѣльно; онъ прислоненъ къ плоской чашѣ, наполненной цвѣтами и плодами, возлѣ текста одной христіанской надгробной надписи карѳагенскаго происхожденія. Въ этомъ примѣрѣ, равно какъ и въ тѣхъ случаяхъ, когда посохъ представленъ одинъ, или вмѣстѣ съ другими символами, именно: рыбой, пальмой и т. д. можно предположить, что онъ является какъ іероглифическій знакъ Спасителя. Въ одной изъ мозаикъ Равенны [1]), добрый пастырь вмѣсто посоха держитъ крестъ, и въ этомъ изображеніи можно видѣть намѣреніе передать фигуративно слѣдующія слова Евангелія: «Пастырь добрый полагаетъ жизнь свою за овецъ»[2]).

Сосудъ для скопленія молока—mulctra или mulctralia повѣшенъ часто чрезъ плечо добраго пастыря (смотри рисунокъ № 1-й), поставленъ у его ногъ, или виситъ возлѣ на деревѣ. Иногда онъ несетъ его въ правой рукѣ. Встрѣчаются изображенія этого сосуда при такихъ условіяхъ, что его слѣдуетъ принять за символическую фигуру Евхаристіи, какъ мы уже видѣли во второй части «Катакомбъ»[3]).

Свирѣль — tygiнx, σύριγξ—является также нерѣдко въ рукахъ добраго пастыря. Это былъ неизбѣжный спутникъ пастуховъ античнаго міра; играя на немъ, они развлекали себя въ продолжительные часы своего одиночества и, подымаясь на высоту и наполняя окрестность меланхолическими звуками, сзывали имъ стадо, передъ тѣмъ что вести его въ овчарню. Въ античномъ искусствѣ пастухи почти всегда изображены со свирѣлью и очень часто подносятъ ее къ устамъ. Особенно аркадскіе пастухи славились искусною игрою на этомъ инструментѣ; изобрѣтеніе его приписывалось богу покровителю стадъ — Гермесу [4]), и звуки, извлекаемые имъ изъ свирѣли, обладали такою чарующей силой, что дикіе звѣри, слушая ихъ, смирялись— мысль встрѣчающаяся и въ миѳѣ ѳракійскаго пѣвца Орфея. Можно предположить, что изображеніе добраго пастыря съ свирѣлью въ рукѣ должно было выражать символически, что Спаситель Своимъ божественнымъ словомъ обуздываетъ страсти людей. Это тѣмъ вѣроятнѣе, что Христа, какъ мы увидимъ ниже,

---

[1]) Въ церкви Назарія и Кельсія.
[2]) Евангг. отъ Іоанна X. 11.
[3]) Смотри часть 2-ую стр. 116.
[4]) Alfred Maury Histoire des Religions de la Grèce Antique. Paris 1857

представляли и подъ видомъ Орфея, укрощающаго дикихъ звѣрей своимъ пѣніемъ.

Особенно съ середины III ст. чаще встрѣчаются примѣры изображенія свирѣли въ рукахъ добраго пастыря; она, то привѣшана ему черезъ плечо, то лежитъ у его ногъ на землѣ, то виситъ на деревѣ, или онъ подноситъ ее къ устамъ, какъ бы намѣреваясь играть.

У первыхъ христіанъ пастухъ, собирающій своихъ разсѣявшихся овецъ звуками свирѣли, имѣлъ и другое болѣе опредѣленное символическое значеніе. Онъ изображалъ Христа призывающаго къ Себѣ людей своимъ ученіемъ. На одномъ рѣзномъ камнѣ, именно на сердоликѣ, видѣнъ добрый пастырь, но вмѣсто свирѣли къ рукѣ его привѣшенъ опрокинутый якорь. Соединеніемъ этихъ символовъ, разумѣется, хотѣли выразить, что слово Спасителя есть единственная надежда вѣрующихъ. Вѣроятно, на томъ-же основаніи фигура якоря часто, особенно на саркофагахъ и рѣзныхъ камняхъ, сближена съ добрымъ пастыремъ. Надъ послѣднимъ, въ нѣкоторыхъ примѣрахъ, появляются солнце и луна подъ видомъ двухъ человѣческихъ головъ, изъ которыхъ одна окружена лучами, а другая увѣнчана серповиднымъ мѣсяцемъ. Можетъ быть этими символами вѣчности античнаго міра христіанскіе художники хотѣли напомнить безсмертіе добраго пастыря. Представленныя иногда вмѣстѣ съ нимъ, аллегорическія фигуры четырехъ временъ года[1]) должны были имѣть то же значеніе.

Лицо божественнаго пастыря постоянно выразительно, не только въ произведеніяхъ хорошей эпохи христіанскаго искусства, но и въ памятникахъ періода его упадка. Даже живописцамъ и скульпторамъ V, VI и послѣдующихъ столѣтій, при очень грубомъ исполненіи и отсутствіи художественнаго вкуса, почти всегда удавалось вдохновить ликъ пастыря любовью и радостью, когда онъ несетъ на плечахъ заблудшую овечку или стоитъ среди стада, смотря на своихъ овецъ.

Безчисленны изображенія добраго пастыря во фрескахъ, въ барельефахъ саркофаговъ, на чашахъ съ золотыми фигурами, на дискахъ глиняныхъ лампъ,[1]) на рѣзныхъ камняхъ, на плитахъ надгробныхъ надписей и т. д. и т. д. Отдѣльныя статуи

---

[1]) Смотри часть вторую стр. 67 и слѣд.

его, напротивъ, дошли до насъ въ незначительномъ количествѣ. Онѣ стояли въ катакомбахъ, въ мѣстахъ куда сходились христіане для молитвы; т. н. въ Кирхеровомъ музеѣ, въ Римѣ, сохраняется небольшая мраморная статуя; ее нашли въ нишѣ большого крипта подземнаго кладбища Агніи, гдѣ, по всей вѣроятности, происходили религіозныя собранія вѣрующихъ. Въ стѣнописи катакомбъ и особенно въ сводахъ погребальныхъ комнатъ, добрый пастырь, какъ основная надежда христіанъ, помѣщенъ почти всегда въ центрѣ, составляя главный сюжетъ. Кругомъ него изображены обыкновенно сцены изъ ветхаго и новаго Завѣта, имѣющія символическое значеніе и напоминающія Евхаристію, искупленіе первороднаго грѣха, воскресеніе тѣла, помощь небесную при гоненіи за вѣру и т. д. Гирлянды цвѣтовъ, зелени и кисти винограда [1]) съ ихъ листвою часто окружаютъ фигуру добраго пастыря; она иногда представлена два раза въ барельефахъ саркофаговъ; въ катакомбной живописи напротивъ ее очень рѣдко повторяли въ одномъ и томъ же художественномъ сочиненіи. Исключеніе изъ этого правила составляетъ фреска свода одной изъ усыпальницъ крипта Lucina, о которой говорено выше. Тутъ два добрыхъ пастыря [2]) написаны въ симметріи съ двумя молящимися женщинами—Orante [3]). Въ центрѣ представленъ Даніилъ между львами, одинъ изъ сюжетовъ напоминавшихъ первымъ христіанамъ будущее воскресеніе, особенность доказывающая раннее происхожденіе этого памятника, такъ какъ мы находимъ въ немъ единственный примѣръ помѣщенія сцены изъ ветхаго Завѣта въ главномъ мѣстѣ всего сочиненія, тогда какъ добрый пастырь, повторенный два раза, является на второмъ планѣ. Не трудно убѣдиться, въ томъ, что фреска эта была написана въ періодъ зарожденія христіанскаго искусства, когда художники катакомбъ не успѣли еще пріобрѣсти достаточно навыка для размѣщенія священныхъ сценъ по ихъ значительности; когда въ христіанской иконографіи еще не установились правила распредѣленія сюжетовъ, столь ясно проявляющіяся въ болѣе позднихъ памятникахъ. Мы потому нисколько не преувеличили, сказавъ выше, при объясненіи рисунка № 2-й, что добрый пастырь, изображенный въ немъ, есть одинъ изъ первыхъ написанныхъ христіанами.

---

[1]) См. часть первую стр. 90 рисунокъ № 9.
[2]) Одного изъ нихъ читатель видитъ въ рисункѣ № 2.
[3]) Одна изъ нихъ повторена въ рисункѣ № 12 часть 2.

Всего чаще божественный пастырь представлялся съ овечкой на плечахъ [1]), какъ читатель видитъ въ рисункахъ № I и II. Во фрескахъ онъ является на зеленомъ лугу, у свѣтлаго источника, или между двумя деревьями, на которыхъ сидятъ птицы; у ногъ его съ каждой стороны стоитъ овца, поднимая къ нему голову. Козелъ, символъ грѣшника [2]), въ отдѣльныхъ примѣрахъ замѣняетъ овечку, стоящую направо отъ добраго пастыря, и даже помѣщенъ на его плечахъ [3]). Этимъ, безъ сомнѣнія, хотѣли еще сильнѣе обозначить милосердіе Христа, отыскивающаго грѣшника, чтобы направить его на путь истины и спасти. Подобныя сцены передаютъ фигуративно слѣдующія слова Евангелія Луки [4]): «Іисусъ-же сказалъ имъ въ отвѣтъ: не здоровые имѣютъ нужду во врачѣ, но больные. Я пришелъ призвать не праведниковъ, а грѣшниковъ къ покаянію».

Возвращеніе пастыря передано слѣдующимъ образомъ: онъ несетъ на плечахъ заблудшую овечку, опираясь на посохъ, за нимъ идетъ собака, въ дали видна овчарня съ остроконечной крышей; у дверей ея лежатъ, какъ бы ожидая своего пастуха, двѣ овцы; другія выходятъ къ нему на встрѣчу, подымая свои головы. Вернувшійся добрый пастырь стоитъ съ овечкой на плечахъ среди своего стада, представленнаго часто въ сокращеніи двумя овцами; онъ гладитъ одну изъ нихъ рукою, двѣ вазы для скопленія молока—mulcra—стоятъ на землѣ, къ нимъ прислоненъ пастушій посохъ, не нужный болѣе возвратившемуся пастырю. Нѣсколько дальше козелъ, символизующій грѣшника, не принимая участія во всеобщей радости, равнодушно щиплетъ траву. Иногда найденная овечка выражаетъ радость прибытія ея къ стаду [5]) и какъ бы усиливается спрыгнуть съ плечъ добраго пастыря, но онъ удерживаетъ ее.

Встрѣчаются также, но рѣже, изображенія другихъ сценъ этой притчи; т. н. на одномъ бронзовомъ медальіонѣ [6]) пастырь стоитъ опершись на посохъ между двумя пальмами, сокращеніемъ лѣса; лицо его выражаетъ печаль, онъ касается правой ру-

---

[1]) Иногда онъ несетъ ее, прижимая къ груди правой рукою и держа въ лѣвой сосудъ для скопленія молока. Этотъ особенный типъ встрѣчается преимущественно въ искусствѣ христіанъ римской Африки. Мы видимъ его въ барельефѣ саркофага открытаго въ Колло въ Алжирѣ.

[2]) Евангг. отъ Матѳея гл. XXV. 32. 33.

[3]) Иногда это только овцы восточной породы— Ovis Ammon.

[4]) Глава XV 2, 3.

[5]) Какъ на рѣзномъ камнѣ, который издалъ Gori Gemmae Astriferae III.

[6]) Онъ былъ открытъ въ катакомбахъ и изданъ Buonarruoti Vetri T. IV.

кою головы,—жестъ грусти въ античномъ мірѣ; его дѣлали получивъ неблагопріятное извѣстіе. Тутъ пастырь представленъ въ ту минуту, когда онъ, огорченный потерей своей овцы, пріискиваетъ средство найти ее и оставляетъ стадо, переданное овеч-

Рис. 3.



кой лежащей у его ногъ. Та же мысль выражена въ одной изъ катакомбныхъ фресокъ, изданныхъ Bottari [1]): пастырь сидитъ въ лѣсу, держа въ рукѣ посохъ, туника его подвязана въ двухъ мѣстахъ, какъ у собирающагося въ дорогу. Онъ протягиваетъ руку, чтобы снять съ дерева, повѣшенную на него, особенной формы сумму—pera, πηρα,—которую въ древнемъ мірѣ носили крестьяне, путешественники и нищіе; или иногда отдыхаетъ на пути за заблудшей овцой, сидя на землѣ и поднося руку къ лицу въ знакъ усталости и огорченія; это мы видимъ на надгробномъ камнѣ христіанина по имени Gentianus. Препятствія, встрѣчаемыя христіанскимъ пастыремъ въ его предпріятіи, разумѣется, должны выражать упорство грѣшника въ заблужденіи.

Качества добраго пастыря, о которыхъ говоритъ Спаситель [2]), также представлялись христіанскими художниками фигуративно, т. н. въ барельефѣ одного саркофага изъ Ватиканскаго кладбища, пастухъ въ туникѣ и pellia, опираясь на посохъ сто-

[1]) Sculture e pitture sacre estratte dai Cimiteri di Roma (3 v. in f-o 1737—1754) Tab. LXXX.

[2]) Въ Евангѣ. отъ Іоанна X.

итъ возлѣ овчарни, изъ которой выходятъ овцы; онъ какъ бы зоветъ ихъ къ себѣ, чтобы вести на пастбище, и онѣ обращаютъ къ нему свои головы. Разумѣется, эта сцена была вдохновлена словами Евангелія: «Я есмь пастырь добрый; Я знаю моихъ и мои знаютъ Меня[1]).» Овчарня тутъ, какъ и въ другихъ случаяхъ, имѣетъ видъ храмика съ фасадомъ изъ двухъ колоннъ и фронтона, и въ этомъ, можетъ-быть, слѣдуетъ видѣть отраженіе того сравненія между овчарней и церковью, какое дѣлаютъ нѣкоторые христіанскіе писатели [2]).

Пастырь добрый, то заботливо стережетъ свое стадо на пастбищѣ, то стоитъ въ спокойной и граціозной, но нѣсколько манерной позѣ, скрестивъ ноги, опирая локоть на оконечность посоха, а голову на кисть руки, то показываетъ своимъ овцамъ свирѣль, символъ евангельской доктрины [3]), то играетъ на ней среди своихъ пасущихся овецъ, или созерцаетъ ихъ съ любовью, гладя рукою одну изъ нихъ, стоящую на скатѣ холма, какъ въ барельефѣ саркофага происходящаго изъ сѣверной Африки. Онъ представленъ также собирающимъ кругомъ себя свое стадо, чтобы защитить его отъ хищныхъ волковъ [4]), или ведущимъ двухъ овецъ на пастбище, среди деревьевъ, держа въ рукѣ свирѣль, какъ читатель видитъ въ рисункѣ № 3 [5]), взятомъ съ фрески III столѣтія изъ катакомбы Каллиста. Граціозная сцена эта, вполнѣ идиллическая, очень напоминаетъ произведенія классическаго искусства. Также—совершенно во вкусѣ декоративной живописи Римлянъ и преобладающей въ ней любви къ игривымъ

---

[1]) Евангг. отъ Іоанна X.

[2]) Сравненіе Бога съ пастыремъ, людей съ овцами, міра съ пастбищемъ, мы находимъ и въ ветхомъ завѣтѣ (книга Іезекіиля гл. XXXIV. Книга Исаіи гл. XL. 11). Въ Псалмѣ XXII сказано: „Господь пастырь мой; я ни въ чемъ не буду нуждаться. Онъ покоитъ меня на злачныхъ пажитяхъ, и водитъ меня къ водамъ тихимъ"—и дальше: „Твой жезлъ и Твой посохъ—они успокоиваютъ меня".

[3]) Эта картина встрѣчается въ катакомбахъ, особенно въ концѣ III столѣтія и въ началѣ IV.

[4]) Въ двухъ или трехъ случаяхъ добрый пастырь имѣетъ приблизительно то лицо, которое въ христіанской иконографіи, съ самыхъ раннихъ временъ, давали Апостолу Петру. Такъ напр. въ раскопкахъ, производимыхъ подъ церковью св. Климента въ Римѣ, нашли разбитую статую добраго пастыря III или IV столѣтія; лицо этой фигуры какъ нельзя болѣе напоминаетъ образъ Петра. Изъ этого однако не слѣдуетъ заключать, что намѣреніе художника было изобразить этого апостола добрымъ пастыремъ. Послѣдній представлялся съ столь разнообразными типами, что подобное явленіе можно объяснить простою случайностью.

[5]) Заимствованный изъ сочиненія G. B. de Rossi Roma Sotterranea crist. T. II tav. XX.

пейзажамъ и сельскимъ картинамъ, тѣ пастушескія сцены, въ которыхъ добрый пастырь является окруженный аллегорическими фигурами четырехъ временъ года [1]), или среди своего пасущагося стада, то на лугу, у источника, то у рощи; к. н. во фрескѣ изъ катакомбы Каллиста (смотри рисунокъ № 4) [2]) изданной Bosio и находившейся въ плоской нишѣ одного изъ аркосолій этого кладбища. Тутъ пастухъ въ туникѣ и высокихъ сапогахъ, сидитъ въ рощѣ на камнѣ, держа въ правой рукѣ свирѣль; кругомъ него изображены оливковыя деревья, пальма и вязъ; стадо пасется у его ногъ; направо отъ него, въ нѣкоторомъ отдаленіи отъ овецъ, стоитъ козелъ, т. е. грѣшникъ. Пастырь

Рис. 4



указываетъ на него свирѣлью, какъ бы говоря, что онъ привлечетъ его къ себѣ звуками этого инструмента, т. е. божественнымъ словомъ. Въ томъ-же характерѣ сцена представленная въ барельефѣ одного саркофага: добрый пастырь стоитъ съ овечкой на плечахъ; направо отъ него изображенъ молодой пастухъ у дверей кущи, доящій козъ; налѣво другой пастырь, также юно-

[1]) Эти же сюжеты мы встрѣчаемъ и въ барельефахъ саркофаговъ. Есть также примѣры изображенія добраго пастыря среди крылатыхъ геніевъ, собирающихъ виноградъ, дѣлающихъ вино, доящихъ козъ и т. д. (смотри Garucci Storia dell' Arte cristiana tav. 302).

[2]) Заимствованный изъ сочиненія Garrucci Storia dell' Arte cristiana (fasc. 8 Tav. 34. 2)

ша, пасетъ овецъ, облокотясь на посохъ. Въ барельефѣ другого саркофага первой половины IV столѣтія [1]) открытаго въ катакомбѣ Каллиста, молящаяся женщина представлена по срединѣ; пространство направо и налѣво отъ нея занято добрыми пастырями съ ихъ овцами. Одинъ изъ нихъ, съ бородой и старше другихъ, облокачивается на свой посохъ. Два другихъ пастыря, моложе перваго, безъ бороды, имѣя почти дѣтскій видъ, доятъ козъ. Тутъ-же видна и овчарня. Подобные сюжеты встрѣчаются преимущественно во фрескахъ и въ барельефахъ саркофаговъ [2]). Въ нихъ проявляется любовь къ природѣ и къ деревенской жизни, но почти всегда съ оттѣнкомъ символизма. Онъ просвѣчиваетъ особенно въ слѣдующей фрескѣ катакомбы Каллиста, по всей вѣроятности второй половины IV столѣтія, написанной въ плоской нишѣ аркосолія и впослѣдствіи перерѣзанной loculus для устройства гробницы возлѣ праха мученика: посрединѣ представленъ добрый пастырь, на зеленомъ лугу, съ заблудшей овечкой на плечахъ; далѣе видны пышныя деревья, у ногъ его направо стоитъ баранъ, налѣво овца; два человѣка, ниже и меньше пастыря, задрапированные въ pallium (головъ ихъ недостаетъ), изображены по обѣ его стороны. Поза ихъ вполнѣ тождественна; это вѣроятно апостолы Петръ и Павелъ, они принимаютъ на руки воду, безъ сомнѣнія крещенія, падающую направо и налѣво со скалъ и какъ бы удаляются отъ пастыря, посланные имъ въ міръ проповѣдывать новую вѣру. Родъ человѣческій символически представленъ тутъ двумя овцами передъ каждымъ изъ апостоловъ и такимъ образомъ, что онѣ выражаютъ различное дѣйствіе произведенное на людей ученіемъ Спасителя; т. п. направо отъ зрителя, одна изъ овецъ слушаетъ слова апостола, другая отворачивается отъ него. На лѣво, точно такъ же, одно животное подымаетъ голову къ апостолу, а другое спокойно щиплетъ траву. Вода крещенія падаетъ изъ рукъ проповѣдниковъ на головы овецъ внимательныхъ, не орошая равнодушныхъ. Во фрескѣ этой замѣтны традиція классическаго искусства и трогательное настроеніе, преобладавшее въ произведеніяхъ мастеровъ катакомбъ, но вмѣстѣ и тотъ слож-

---

[1]) G. B. de Rossi „Roma Sotterranea cristiana“V. 3.

[2]) Arringhi „Roma Subterranea“.Romae 1651—1659. I. 329—Bottari „Sculture e pitture sacre estratte dai cimiteri di Roma“.Roma 1737—1754. Tab. LXXVIII.

ный символизмъ, который идетъ возростая съ каждымъ столѣтіемъ въ христіанскомъ искусствѣ.

Также символическій смыслъ слѣдуетъ искать въ сюжетѣ другой катакомбной фрески, изображающей слѣдующую сцену: пастырь добрый сидитъ подъ бесѣдкой изъ зелени; при немъ не видно овецъ, но онъ обращается къ двумъ женщинамъ, стоящимъ возлѣ него въ положеніи молящихся; этимъ, можетъ быть, художникъ хотѣлъ выразить, что души погребенныхъ тутъ вѣрующихъ, призваны Спасителемъ вкушать райскія блаженства. Тотъ-же мистическій характеръ имѣетъ изображеніе вырѣзанное на драгоцѣнномъ камнѣ [1]), который вѣроятно носили на шеѣ подобно амулету, какъ видно по кольцу прикрѣпленному къ его верхней части. Тутъ добрый пастырь въ короткой туникѣ и въ красивыхъ полусапогахъ — cothurnus — стоитъ въ положеніи молящагося, поднимая руки, между агнцомъ направо и козломъ на лѣво. На оборотѣ камня вырѣзаны слова: АГАѲН НПАКОНѲН т. е. «Агаѳья» — вѣроятно имя христіанки, носившей этотъ амулетъ, — «услышана.» На другомъ драгоцѣнномъ камнѣ также амулетѣ — вырѣзанъ добрый пастырь и при такихъ условіяхъ, что можно предположить намѣреніе представить его въ минуту произнесенія приговора. Онъ одѣтъ не вполнѣ пастухомъ: на немъ короткая, развѣвающаяся туника, на ногахъ красивые котурны, руки его подняты какъ при молитвѣ; по правую его сторону виденъ ягненокъ, по лѣвую баранъ; они стоятъ съ поникнутыми головами, ожидая рѣшенія суда. Нѣчто мистическое можно также видѣть въ позѣ нѣкоторыхъ пастырей, которые неся овечку на плечахъ, отдаляютъ отъ себя ноги животнаго въ обѣ стороны, такимъ образомъ, что руки ихъ вытягиваются горизонтально; к. н. на бронзовомъ медальіонѣ изданномъ Buonarruoti [2]); этимъ можетъ-быть художникъ хотѣлъ напомнить

[1]) Фигура добраго пастыря была открыта на сердоликѣ гностическаго происхожденія. Онъ стоитъ между двумя овцами, имѣя подобное-же животное на плечахъ, надъ нимъ луна и восьмиугольная звѣзда. Въ одеждѣ его сдѣланы нѣкоторыя измѣненія, грудь открыта, руки и ноги обнажены. Тутъ-же видна непонятная надпись греческими буквами, напоминающая однако тѣ, которыя встрѣчаешь на гностическихъ рѣзныхъ камняхъ называемыхъ АВРАΞАС — Абраксасъ, родъ амулета съ заклинаніями. На оборотѣ сердолика вырѣзаны якорь и рыбы, чисто христіанскіе символы, можетъ-быть прибавленные впослѣдствіи рукою вѣрующаго. Добрый пастырь долженъ былъ имѣть свою прелесть и для гностиковъ, такъ какъ притча о немъ разсказана въ Евангеліяхъ Луки и Іоанна, какъ извѣстно особенно уважаемыхъ гностиками. („Sinnbilder und Kunstvorstellung der alten Christen" von Dr. Tr. Munter, Erst. Heft. Altona 1825.—Matter Histoire critique du Gnosticisme.)

[2]) Vetri Tav. IV.

положеніе Спасителя на крестѣ. Подобныя фигуры являются во времена относительно болѣе позднія, т. е. съ IV вѣка.

По мѣрѣ того, какъ христіанское искусство идетъ къ упадку, образъ добраго пастыря встрѣчается все рѣже. Первыя три столѣтія поэтому были всего богаче изображеніями такого рода [1]), но они не прекращаются совершенно и послѣ торжества церкви, какъ видно по дошедшимъ до насъ памятникамъ[2]). Историкъ Евсевій говоритъ также, что императоръ Константинъ украсилъ общественные фонтаны въ своей новой столицѣ статуями божественнаго пастыря изъ позолоченной бронзы.

Одно изъ самыхъ позднихъ и вмѣстѣ самыхъ замѣчательныхъ изображеній добраго пастыря находится въ мозаикѣ церкви свв. Назарія и Кельсія въ Равеннѣ, первоначально построенной во второй четверти V вѣка, Галлой Плакидіей, дочерью императора Ѳеодосія Великаго, чтобы служить ей гробницей [3]). Въ мусивной живописи, украшающей эту небольшую и хорошо сохранившуюся церковь, изображенъ между прочимъ добрый пастырь — сюжетъ очень рѣдко встрѣчающійся въ средневѣковыхъ мозаикахъ. — Тутъ его представили подъ видомъ прекраснаго молодаго юноши, преисполненнаго жизни и энергіи; онъ сидитъ въ оживленной позѣ на скалѣ, одѣтый въ тунику; голова его окружена нимбомъ, лицо задумчиво, даже нѣсколько серіозно, но не строго и дышетъ добротою. Держа въ лѣвой рукѣ высокій крестъ, правой онъ ласкаетъ одну изъ шести окружающихъ его овецъ. Скалистый пейзажъ и кустарники составляютъ задній планъ картины. Это художественное произведеніе замѣчательно и тѣмъ, что въ немъ мы находимъ соединеніе пастушескаго, нѣжнаго характера добрыхъ пастырей катакомбъ, съ пріемами восточно-христіанскаго искусства и элементами византійскаго стиля.

Только въ седьмомъ вѣкѣ пропадаютъ эти символическія фигуры Христа, уступая мѣсто распятію [4]); но добраго пастыря продолжаютъ призывать въ молитвахъ и въ надписяхъ.

---

[1]) Martigny L' Agneau et le bon Pasteur.

[2]) На нѣкоторыхъ саркофагахъ Спаситель, одѣтый добрымъ пастыремъ, представленъ среди своихъ апостоловъ; подъ каждымъ изъ нихъ изображена овца.

[3]) Саркофагъ, заключавшій ея тѣло, до сихъ поръ сохраняется въ этой церкви.

[4]) Въ западной церкви продолжали изображать добраго пастыря, несущаго овечку на плечахъ, но съ опредѣлившимся уже типомъ Христа и въ его обыкновенной одеждѣ; фигуры эти встрѣчаются однако очень рѣдко. Sante Bartoli издалъ (Antiche Lucerne Roma 1729 Part III n° 28) глиняную лампу, на дискѣ которой представленъ въ барельефѣ добрый пастырь, несущій овечку на пле-

II

Добрый пастырь есть слѣдовательно одно изъ самыхъ раннихъ, если не самое раннее созданіе христіанскаго искусства; онъ составляетъ несомнѣнно первобытное изображеніе Спасителя, тотъ идеальный образъ, которымъ вѣрующіе выражали милосердіе и любовь Христа къ людямъ. Но есть ли добрый пастырь произведеніе христіанское, или былъ ли онъ перенятъ у античнаго искусства, получивъ у вѣрующихъ другое значеніе и сдѣлавшись въ ихъ рукахъ формой для выраженія новой идеи, подобно многимъ ихъ символамъ? На вопросъ этотъ отвѣчать можно положительно, что фигура юноши несущаго овечку на плечахъ существовала до христіанства въ античномъ искусствѣ, и до насъ дошли памятники, несомнѣнно доказывающіе это. Такъ напримѣръ, въ Берлинскомъ Музеѣ [1]) сохраняется небольшая бронзовая статуэтка [2]), четыре вершка вышиною, изображающая молодаго человѣка, несущаго на плечахъ овцу (смотри рисунокъ 5), который, какъ читатель самъ можетъ видѣть, очень напоминаетъ добрыхъ пасты-

Рис. 5



чахъ и имѣющій овальное лицо Спасителя, раздвоенную у оконечности бороду и длинные волосы. Онъ одѣтъ въ подпоясанную тунику, сверхъ которой наброшенъ палліумъ, ноги его безъ обуви. Но надо замѣтить, что между глиняными лампами много подобныхъ.

[1]) Въ нижнемъ этажѣ, въ отдѣленіи бронзовыхъ вещей.

[2]) Она идетъ изъ Музея Koller, собраннаго въ южной Италіи и въ Сициліи.

рей христіанскихъ художниковъ. Это сходство проявляется въ позѣ юноши, въ способѣ нести овцу на плечахъ, въ положеніи его рукъ, держащихъ ноги животнаго. Статуйка эта [1]) имѣетъ характеръ произведеній греческаго искусства архаическаго періода [2]); мы находимъ въ ней отличительныя черты художественныхъ памятниковъ этой эпохи, к. п.: парикообразная прическа волосъ юноши, нѣсколько косвенная постановка глазъ, нѣкоторая угловатость его членовъ, высокая грудь и впалая спина, наконецъ, широкія плечи и узкія бедра, особенность замѣтная только у очень древнихъ греческихъ статуй, созданныхъ подъ вліяніемъ египетскаго искусства, въ которомъ еще живы его традиціи. Овценосецъ, описанный выше, представляетъ нѣкоторое сходство со статуей Аполлона [3]) изъ Пантеликскаго мрамора, находящейся въ Мюнхенской Глиптотекѣ и также принадлежащей къ первобытнымъ произведеніямъ искусства Греціи. Безъ сомнѣнія, берлинская статуэтка изображаетъ бога покровителя стадъ, несущаго овцу. Объ обыкновенномъ пастухѣ не можетъ быть и рѣчи, потому что въ періодъ созданія этого художественнаго произведенія мало изображали простыхъ смертныхъ. Въ раннюю эпоху развитія Грековъ, божество представлялось ихъ воображенію пастухомъ заботящимся о животномъ, котораго оно покровитель. Впослѣдствіи отношенія эти измѣнились и сдѣлались холоднѣе. Трогательная группа бога, несущаго подобно заботливому пастуху на своихъ плечахъ усталую или отбившуюся отъ стада овцу, слѣдуетъ считать произведеніемъ искусства, періода близкаго къ патріархальному быту Грековъ.

Но какой представленъ тутъ богъ? Подробность не имѣющая для насъ особенной важности, такъ какъ главная цѣль наша состоитъ лишь въ опредѣленіи существованія типа добраго пастыря до христіанства. По мнѣнію нѣкоторыхъ археологовъ это Аполлонъ [4]), по мнѣнію другихъ — Гермесъ. [5]) Первый былъ у древнихъ Гре-

---

[1]) Dr. C. Friedrichs Kleinere Kunst und Industrie im Alterthum 1870 Band I, S. 385.

[2]) Ее, по мнѣнію Lübke, (Geschichte der Plastik Leipzig 1870 Bl. S. 82 83) слѣдуетъ приписать древне-аттическому искусству.

[3]) Она происходитъ изъ Тенеи, небольшого города Пелопонниса между Коринѳомъ и Аргосомъ.

[4]) Dr. C. Friedrichs Kleinere Kunst und Industrie im Alterthum.

[5]) Preller Griechische Mythologie Berlin 1872—Стефани Отчетъ Императорской Археологической Коммиссіи за 1869 годъ. С.-Петербургъ. 1871—Helbig Bullettino dell' Instituto di Com. Arch anno 1871.

ковъ покровителемъ стадъ,—религіозный мотивъ принесенный ими изъ Азіи, общаго отечества Арійскихъ народовъ [1]). Впослѣдствіи мѣсто Аполлона, что касается этой дѣятельности, занялъ Гермесъ. Слѣдовательно, тутъ можно видѣть Гермеса равно какъ и Аполлона, хотя нѣтъ другого примѣра изображенія послѣдняго изъ этихъ боговъ съ овечкой на плечахъ.

Небольшія бронзовыя фигуры Гермеса пагого, несущаго барана на плечахъ, архаическаго стиля и очень напоминающія своей позой добраго пастыря, являются, въ видѣ ручекъ, на крышкахъ трехъ вазъ, найденныхъ въ послѣдніе годы около города Капуи и принадлежащихъ, какъ это видно по фигурамъ украшающимъ ихъ, къ раннему періоду искусства Грековъ.

Статуя, также вполнѣ архаическаго характера, по ея стилю V°, скорѣе даже VI ст. до Р. Х. и представляющая внѣшнее сходство съ фигурой добраго пастыря, была открыта въ 1864 году [2]) въ восточной части Акропольскаго холма въ Аѳинахъ [3]) Она изъ гимметскаго мрамора [4]) и изображаетъ мужчину, несущаго на плечахъ молодаго бычка (смотри рисунокъ № 6.). соединяя на груди и держа обѣими руками ноги животнаго. Подбородокъ, часть носа, кисти рукъ этой фигуры отбиты, иогъ недостаетъ, но по тому, что отъ нихъ уцѣлѣло, видно, что онѣ были соединены и что лѣвая нога стояла нѣсколько впередъ, какъ у многихъ архаическихъ статуй. На верху головы, въ томъ мѣстѣ гдѣ темя, сдѣлана дыра налитая свинцомъ; изъ чего можно заключить, что къ головѣ было что-то прикрѣплено, можетъ быть шлемъ. Надъ лбомъ идетъ двойной рядъ небольшихъ завитковъ; три ряда, столь же грубо исполненныхъ, локоновъ падаютъ сзади большихъ ушей, вдоль шеи, на грудь. Борода передана гладкой поверхностью, нѣсколько возвышающейся надъ остальнымъ лицомъ; точно также представлены волосы на головѣ, надъ завитками. Эти части, т. е. борода и верхъ головы

---

[1]) Alfred Maury Histoire des Religions de la Grèce Antique.

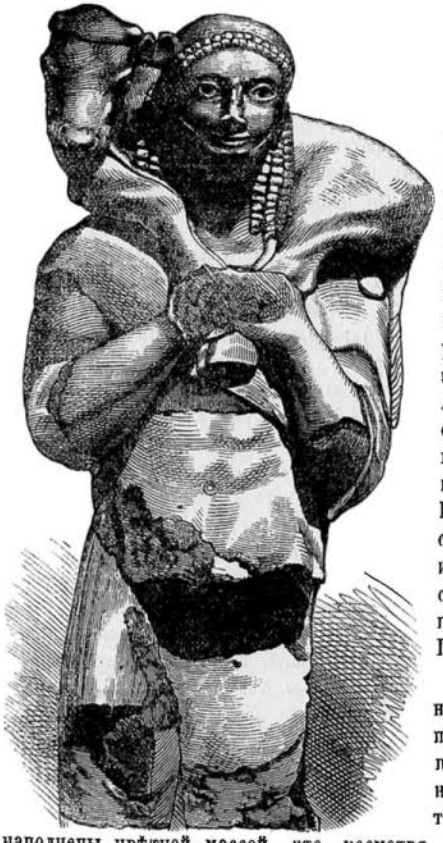
[2]) Denkmäler, Forschungen und Berichte als Fortsetzung der Archeol. Zeitung herausgegeben von Ed. Gerhard (Статья Conze) Berlin 1864.

[3]) Она находится теперь въ небольшомъ Музеѣ, устроенномъ въ послѣдніе годы на самомъ Акрополѣ.

[4]) Этотъ мраморъ былъ въ употребленіи въ Аѳинахъ въ римскую эпоху; но статуя, о которой мы говоримъ, имѣетъ столь ясно выказывающіяся черты архаизма, что въ этомъ случаѣ слѣдуетъ допустить исключеніе и предположить употребленіе гимметскаго мрамора также въ первые времена искусства Грековъ.

оставленные гладкими, по всей вѣроятности были раскрашены; въ нѣсколькихъ мѣстахъ на статуѣ замѣтны слѣды красной и голубой краски. Ротъ широкъ и улыбается той типической улыбкой, нѣсколько безсмысленной, но не безъ оттѣнка хитрости, какою художники Греціи, ранняго времени, оживляли лица своихъ статуй; она долго сохранилась и потомъ, не смотря на усовершенствованіе искусства, только принала, въ изображеніяхъ боговъ, священный характеръ. Мы видимъ эту улыбку [1]) на лицѣ Аполлона изъ Тенеи, о которомъ говорено выше, на устахъ фигуръ фронтона храма Паллады, находившагося на островѣ Эгинѣ [2]), и особенно на лицѣ самой богини, стоящей посреди сражающихся Грековъ и Троянъ.

Рис. 6



Глаза описываемой нами статуи съ Акрополя исполнены выпукло; зрачки переданы углубленіями, которыя вѣроятно были наполнены цвѣтной массой, что, несмотря на довольно грубое исполненіе лица, должно было придавать ему нѣкоторую оживлен-

[1]) Напоминающую, но отдаленнымъ образомъ, гораздо болѣе тонкую, загадочную и таинственную улыбку сфинксовъ, что какъ-бы обнаруживаетъ опять вліяніе Египта на раннее греческое искусство.

[2]) Статуи эти V вѣка до Р. Х. были открыты въ 1811 г. на островѣ Эгинѣ и находятся теперь въ Мюнхенской Глиптотекѣ.

ность. Нельзя положительно сказать, хотѣлъ ли художникъ представить одѣтую или нагую фигуру, еще труднѣе рѣшить, Аполлонъ ли это или Гермесъ. Во всякомъ случаѣ, нѣтъ другого примѣра изображенія котораго либо изъ этихъ боговъ съ бычкомъ на плечахъ. Можетъ быть мы видимъ тутъ Тезея несущаго, укрощеннаго имъ, марѳонскаго быка. Извѣстно, что согласно миѳическому сказанію, быкъ страшной силы съ острова Крита, переплывъ море, появился въ Греціи, опустошилъ тамъ многія мѣста, истребляя скотъ и людей и наконецъ показался на марѳонскихъ поляхъ [1]). Тезей, болѣе счастливый чѣмъ многіе другіе герои выходившіе противъ этого чудовища, но побѣжденные имъ, успѣлъ укротить его, привелъ въ Аѳины и принесъ въ жертву богинѣ Минервѣ, покровительницѣ этого города. Группа, изображавшая Тезея и укрощеннаго имъ быка, стояла на Акрополѣ въ Аѳинахъ. Этотъ-же сюжетъ представленъ и на нѣкоторыхъ греческихъ вазахъ; т. н. на одной изъ нихъ [2]) Тезей, имѣющій видъ молодаго человѣка, взявъ въ путы быка, держитъ обѣими руками, стягивая ихъ, концы веревокъ, а ногою наступаетъ на преклоненную выю животнаго.

Но какъ мы уже сказали по поводу берлинской бронзовой статуэтки, для насъ не можетъ имѣть большого значенія, кого именно изъ боговъ или героевъ изображаютъ статуи классическаго искусства, походящія на добраго пастыря. Точно такъ же для насъ не имѣетъ важности, если статуя открытая на Акрополѣ есть подражаніе архаическому и потому произведеніе болѣе поздней эпохи [3]), что какъ извѣстно дѣлалось въ Греціи, а равно и въ Римѣ; во-первыхъ: самое подражаніе могло произойти до Р. Х., а во-вторыхъ: оно уже вѣдь предполагаетъ существованіе типа, къ которому стараются приблизиться. Прибавимъ только, что мнимый Тезей очень напоминаетъ, аляповатостію своей фигуры, неловкимъ положеніемъ рукъ, ихъ грубымъ исполненіемъ, манерой держать ноги животнаго, тяжелыя, едва обозначенныя статуи и барельефы добраго пастыря VI и VII ст., временъ полнаго упадка художественнаго вкуса на Западѣ. Мы откры-

[1]) Это символъ восточнаго происхожденія, выражавшій зависимость Греціи отъ острова Крита въ древнія времена (Preller Griechische Mythologie Berlin 1872).

[2]) Auserlesene Griechische Vasenbilder von Ed. Gerhard Dritter Theil Berlin 1847 Tafel CLXII 1. 2.

[3]) Стефани. Отчетъ Имп. Арх. Комм. за 1869 г.

ваемъ, такимъ образомъ, связь между памятниками архаической эпохи и періода паденія искусства. Не смотря на многіе вѣка, раздѣляющіе ихъ, они подаютъ другъ другу руку. Но нельзя не замѣтить, что первые, не взирая на ихъ уродливость, имѣютъ что-то энергическое — задатокъ будущаго развитія, — тогда какъ вторые, при томъ же отсутствіи красоты, обнаруживаютъ нѣкоторую вялость, признаки отжитой дѣятельности.

О существованіи въ древнемъ мірѣ статуй молодыхъ людей, несущихъ на плечахъ у себя козленка или овечку, подобно доброму пастырю, до насъ дошли довольно полныя свѣденія. Самая извѣстная между ними была та, которую создалъ, въ лучшее время классическаго искусства, очень замѣчательный ваятель Греціи, именно Каламисъ [1]), жившій въ 460 году до Р. Х. (81 олимпіада). Между произведеніями его, Павзаній описываетъ статую Гермеса κριοφορος — кріофора, т. е. бараноносца; [2]) онъ говоритъ, что видѣлъ ее въ городѣ Танагрѣ въ Беотіи. Она стояла тамъ въ храмѣ этого бога и была посвящена ему, такъ какъ, согласно повѣрью, Гермесъ кріофоръ [2]), обнеся на своихъ плечахъ барана вокругъ стѣнъ Танагры, отвратилъ отъ жителей города моръ, опустошавшій окрестности [3]). Въ день праздника Гермеса, самый красивый изъ молодыхъ людей Танагры ходилъ вокругъ города съ барановъ на плечахъ, представляя этимъ бога какъ бы живымъ для Танагрійцевъ.

По словамъ того-же Павзанія, въ Танагрѣ находился еще другой храмъ Гермеса, именно Гермеса προμαχος, т. е. защитника. Онъ былъ построенъ въ память чуда, будто бы совершеннаго этимъ богомъ, который явясь среди танагрійскихъ юношей со

---

[1]) Geschichte der Griechischen Künstler von Dr. Heinrich Brunn Stuttgart 1857—Beulé, Revue Archeologique 1862—A. Conze, Annali dell Intituto di Corrispondenza archeologica, volume trigesimo, Roma 1858.—Pipers Mythologie der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis in' s sechzehnte Jahrhundert Weimar 1847, Erst. Abth.

[2]) Въ древней Греціи было повѣрье, что Гермесъ покровитель стадъ, подобно пастуху пекущемуся о своихъ животныхъ, носилъ на плечахъ или рукахъ барана или овцу, и ему поклонялись подъ этимъ видомъ.

[3]) Онъ былъ также избавителемъ отъ чумы у Грековъ.

[4]) Это находится въ связи съ предохранительной силой, которую древніе Греки приписывали барану отчасти вслѣдствіе его задорнаго характера и крѣпости его роговъ и головы, но также и потому, что баранъ служилъ самымъ обыкновеннымъ жертвеннымъ животнымъ во многихъ культахъ. Фигуры бараньей головы изъ различнаго матеріала были амулетомъ очень употребительнымъ въ мірѣ эллиническомъ (Стефани Отчетъ Арх. Комм. 1869 г.)

скребкомъ — Strigilis [1]) въ рукѣ, помогъ имъ отбить нападеніе жителей города Эретріи (на островѣ Эвбеѣ). Статуя Гермеса, находившаяся въ этомъ храмѣ, потому и держала въ рукѣ Strigilis; но такъ какъ Гермесъ былъ богъ палестры, то очень можетъ быть, что изображеніе его съ этимъ инструментомъ предшествовало его мнимому чудесному появленію, и что Танагрійцы увидѣли его въ своихъ рядахъ въ такомъ видѣ, какъ его уже представляли.

Тамъ, гдѣ прежде стоялъ городъ Танагра — положеніе этого мѣста теперь хорошо извѣстно и въ точности опредѣлено,— была открыта въ послѣднее время статуэтка изъ обожженной глины [2]), изображающая молодаго человѣка, по всей вѣроятности Гермеса, въ хламидѣ и съ остроконечной шапкой на головѣ. Онъ несетъ на лѣвой рукѣ барашка, покрывая своимъ плащомъ его заднія ноги, а въ правой держитъ Strigilis. Эта фигура Гермеса Танагрійцевъ съ обоими его аттрибутами — барашкомъ и Strigilis—очень хорошо сохранилась, особенно голова бога; она преисполнена граціи и напоминаетъ лучшія произведенія греческаго искусства. Статуи Гермеса барановосца находились и въ другихъ городахъ Греціи,—по Павзанію, въ Коринѳѣ, въ Мессенѣ и т. д. Извѣстно также, что жители города Ѳенеоса—Θενεος въ Аркадіи послали, какъ приношеніе по обѣту, въ Олимпію, статую работы художниковъ Каллителеса и Оната [3]), изображавшую Гермеса, несущаго барашка на рукѣ. Гермеса Кріофора очень почитали въ Аркадіи; онъ былъ тамъ по преимуществу богомъ покровителемъ пастуховъ и размножателемъ ихъ стадъ. Есть также примѣры изображенія Гермеса съ бараньей головой въ рукѣ; это дѣлалось съ намѣреніемъ напомнить сокращеннымъ аттрибутомъ этого бога, что онъ покровитель стадъ. Еще большее упрощеніе въ этомъ родѣ состояло въ приданіи Гермесу бараньихъ рогъ. Во времена относительно болѣе поздніе, т. е. въ римскую эпоху, Гермеса, какъ учредителя и блюстителя приношеній въ жертву барана, изображали несу-

---

[1]) Strigilis—στλεγγις былъ небольшой загнутый желобокъ изъ бронзы, желѣза или кости, съ придѣланной къ нему ручкой. Этимъ инструментомъ Римляне и Греки соскабливали съ тѣла, послѣ борьбы, бѣга, упражненій палестры, или паровыхъ бань,—потъ, пыль все пристававшее къ кожѣ, и масло, которымъ натирались.

[2]) Она находится теперь въ Аѳинахъ и принадлежитъ Г-ну Ксантенуло.

[3]) Preller Griechische Mythologie erster B. britte Aul. Berlin. 1872.

щимъ на рукѣ или на блюдѣ баранью голову, остатокъ и обычный символъ этого приношенія. [1]).

Вообще у Грековъ и Римлянъ нерѣдко соединяли Гермеса съ бараномъ. Но самая извѣстная и всего чаще повторяемая статуя Гермеса Кріофора была та, которую создалъ Каламисъ для Танагрійцевъ. Мы вѣроятно видимъ болѣе или менѣе точное воспроизведеніе ея на алтарѣ изъ пентеликскаго мрамора; памятникъ этотъ былъ открытъ въ 1867-мъ г. въ Аѳинахъ [2]). Тутъ Гермесъ, съ длинной остроконечной бородой, несетъ на плечахъ барана. Барельефъ этотъ, прежде раскрашенный, слѣдуетъ считать оригинальнымъ созданіемъ древняго аттическаго искусства, именно эпохи предшествовавшей лучшему времени его развитія. Матеріалъ, стиль работы — очень тонкой и не лишенной граціи,—мѣсто, гдѣ былъ открытъ самый памятникъ, говорятъ въ пользу этого предположенія. Если нельзя положительно утверждать, что передъ нами произведеніе Каламиса, чьи работы, какъ извѣстно, составляли переходъ отъ строгаго, архаическаго стиля къ грандіозной красотѣ греческаго искусства временъ Фидія, то памятникъ этотъ, безъ сомнѣнія, современенъ первому изъ названныхъ выше ваятелей.

Предполагаютъ также, что изображеніе на монетѣ [3]) города Танагры, и мраморная статуэтка собранія лорда Пемброка [4]) (въ Вильтонгаузѣ) были вдохновлены статуей Каламиса. Повтореніе ея составляютъ, вѣроятно, и сохранившіяся отъ міра античнаго въ живописи и въ пластикѣ фигуры юношей неизмѣнно нагихъ, съ бараномъ или овечкой на плечахъ. Мы находимъ ихъ на росписныхъ вазахъ, к. н. на вазѣ этрурскаго стиля [5]), изъ Вульчи — Vulci, находящейся въ Берлинскомъ музеѣ, на другой плоской этрурской вазѣ, формы употребляемой при жертвоприношеніяхъ—patera—, открытой въ одной изъ гробницъ около города Кьюзи въ Тосканѣ [6]), и нѣсколько разъ въ стѣнописи Помпеи и Геркуланума. Въ послѣднемъ изъ этихъ городовъ была найдена фреска слѣдующаго содержа-

---

[1]) Стефани. Отчетъ Имп. Арх. Комм. 1869 г.

[2]) Lutzow Annali dell Instituto di Corr. Arch. 1869.

[3]) Preller Griechische Mythologie Berlin 1872.

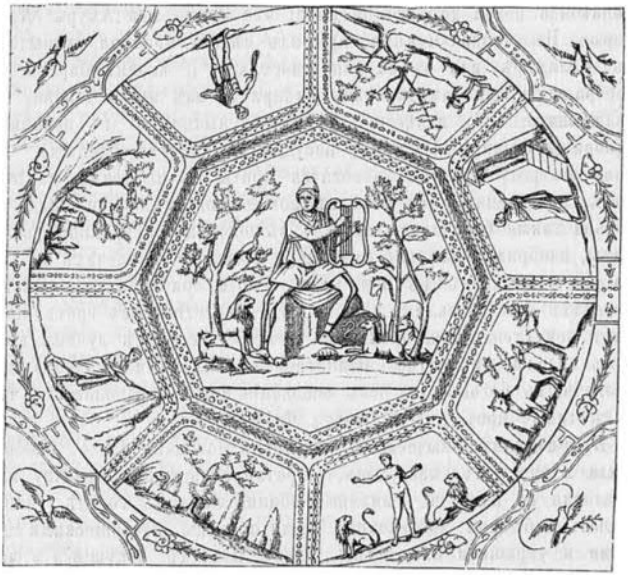
[4]) Dr. W. Lübke Geschichte der Plastik. Leipzig. 1870. Эта статуэтка изображена въ сочиненіи Overbeck Geschichte der Griechischen Plastik I p. 164 и въ статьѣ Beulé Revue Archéologique 1862.

[5]) Die Vasen-Sammlung Königliche Museen in Berlin S. 10 № 1636.

[6]) Raoul-Rochette Mémoires de l'Academie des inscriptions et Belles-Lettres Tome 13.

нія: юноша съ лавровымъ вѣнкомъ на головѣ, имѣющій видъ жертвоприносителя, наготу котораго прикрываетъ только овечья шкура, наброшенная ему на плечи, держитъ въ правой рукѣ корзину съ плодами, а лѣвой соединяетъ на своей груди четыре ноги ягненка, помѣщеннаго на его плечахъ. Эта фигура представляетъ нѣкоторое сходство съ добрымъ пастыремъ изъ крипты Lucina [1]). Въ одномъ изъ недавно открытыхъ домовъ Помпеи, называемомъ балконнымъ — casa del balcone,—написана на

Рис. 7.



стѣнѣ парящая женщина въ развѣвающихся одеждахъ, несущая на плечахъ овечку или козленка—хорошо не видно. Это единственный примѣръ женской фигуры въ подобномъ положеніи. Извѣстна также статуя римской эпохи, часто повторяемая и изображающая Фавна, преисполненнаго движенія, съ оживленнымъ лицомъ, несущаго на плечахъ козу [2]), придерживая ея переднія ноги лѣвой рукой и держа въ правой пастушескій посохъ.

[1]) Смотри рисунокъ № 2.
[2]) Raoul-Rochette Memoires del' Academie des Inscriptions et Belles-Lettres Т. 13.

Что касается небольшихъ фигуръ юношей, съ овечкой на плечахъ, то ихъ не трудно встрѣтить во многихъ художественныхъ собраніяхъ Европы; т. н. въ Луврскомъ музеѣ, въ отдѣленіи бронзовыхъ вещей, поступившихъ туда изъ коллекціи Кампаны, находятся двѣ статуэтки: одна $\frac{1}{4}$ аршина вышиною, другая въ половину меньше. Первая изъ нихъ изображаетъ молодаго человѣка нагишемъ съ барашкомъ на плечахъ; вторая тотъ же сюжетъ, но барашекъ замѣненъ козленкомъ.

Въ античномъ искусствѣ есть и другая фигура, также напоминающая позой добраго пастыря; это Эротъ или Амуръ Кріофоръ. На квадратномъ алтарѣ изъ бѣлаго мрамора, открытомъ въ Пальмирѣ или въ ея окрестностяхъ [1]), виденъ барельефъ, изображающій пирамидальный кипарисъ; изъ этого дерева, посвященнаго, какъ извѣстно, Афродитѣ, выходитъ до половины туловища безкрылый Амуръ, несущій на плечахъ барашка. Къ тому же роду фигуръ относятся Эроты съ ягнятами на плечахъ, повторенные два раза въ помпейской живописи. Замѣчательна также бронзовая статуя [2]), въ половину натуральной величины, изображающая нагого юношу, несущаго на плечахъ барашка. Ее открыли въ 1849-мъ г. въ Сиріи, приблизительно въ 18 верстахъ отъ развалинъ Сидона, въ искусственномъ гротѣ. Противъ нея стояли два бронзовые мужскіе бюста съ лучами кругомъ головы, вѣроятно, олицетвореніе солнца или одного изъ солнечныхъ боговъ. Не безъ основанія можно предположить, что тутъ также представленъ Амуръ Кріофоръ. [3])

Въ римскомъ языческомъ искусствѣ довольно часто изображали и простыхъ пастуховъ, заботливо несущихъ овечку или козленка на плечахъ. Римляне любили, живя въ городѣ, напоминать себѣ дни, проведенные среди природы, пастушескими сценами и украшали ими стѣны домовъ. Пастухъ, пекущійся о своемъ стадѣ, былъ, какъ нельзя болѣе, въ характерѣ подобнаго рода сочиненій. Описанія ихъ мы находимъ въ римской идиллической поэзіи; такъ напримѣръ у Тибулла (Eleg I 1 v. 31) сказано, что оставленнаго ягненка пастухъ приноситъ на груди домой, а поэтъ Кальпурній (Eglog V. 39), подражая Тибуллу,

---

[1]) Онъ находится теперь въ Капитолійскомъ Музеѣ въ Римѣ.

[2]) Она принадлежала прежде Герцогу de Luynes и находится теперь въ нумизматическомъ кабинетѣ при Парижской библіотекѣ.

[3]) Recherches sur le Culte du Cyprès pyramidal par M. F. Lajard въ Mémoires de l'Institut de France.

совѣтуетъ пастырю взять на плечи усталую овцу. Подобные сюжеты украшаютъ также гробницы и саркофаги древнихъ Римлянъ. Одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ примѣровъ изображенія этой фигуры находился во фрескахъ иногея фамиліи Nasoni [1]). Онъ былъ открытъ случайно въ 1674-мъ г. въ холмѣ, около консульскаго фламиніева пути, въ двухъ миляхъ отъ Ponte-Molle. Nasonio Amvrosio, потомокъ поэта Овидія, устроилъ эту подземную гробницу, но впослѣдствіи, когда угасла фамилія Nasoni, она перешла въ руки другихъ владѣльцевъ и сдѣлалась общимъ мѣстомъ погребенія многихъ семействъ. По характеристикѣ надписи, открытой въ ней, видно, что она была выкопана въ первой половинѣ II-го столѣтія, а по стилю ея живописи, можно заключить, что ее расписали въ хорошій періодъ римскаго искусства, ни какъ не позже временъ Антониновъ и слѣдовательно, вскорѣ послѣ ея устройства [2]). Тутъ, между прочимъ, былъ представленъ молодой пляшущій пастухъ, съ козой на плечахъ, наготу котораго прикрывалъ только плащъ, брошенный на его правую руку; ею-же онъ соединялъ на груди четыре ноги животнаго, а въ лѣвой держалъ пастушескій, загнутый у окопечности, посохъ—pedum. Возлѣ него была изображена нимфа также пляшущая; въ одной рукѣ она держала корзину изъ тростника, наполненную цвѣтами, а въ другой цвѣтокъ на длинномъ стеблѣ. Пирамида розъ, выходящая изъ вазы украшенной зеленью, раздѣляла эти двѣ аллегорическія фигуры весны, какъ видно по сюжетамъ написаннымъ возлѣ, которые символизируютъ остальныя времена года. Въ живописи другой языческой гробницы, изданной тѣмъ же Sante Bartoli, снова является пастухъ въ тунникѣ, съ посохомъ въ рукѣ и козой на плечахъ, очень напоминающій добраго пастыря катакомбъ. Въ барельефахъ нѣкоторыхъ римскихъ, языческихъ саркофаговъ мы находимъ также заботливаго пастуха несущаго овечку, к. п. на гробницѣ П. Элія Сабина и на саркофагѣ, находящемся въ Villa Marco Simone, около Рима; въ послѣднемъ примѣрѣ—возлѣ трехъ Грацій.

---

[1]) Pitture antiche del Sepolcro di Nasoni nella via Flaminia disegnate ed intagliate alla similitudine degli antichi originali da Pietro Sante Bartoli, descritte ed illustrate da Giov. Pietro Bellori. Roma per Giov. Battista Bissoli 1680.

[2]) Иногей этотъ совершенно разрушенъ; фрески его уничтожены, и отъ всего памятника не осталось слѣда. Онъ извѣстенъ намъ только по описанію Bellori и по гравюрамъ Sante Bartoli.

III.

Всѣ вышеописанные памятники доказываютъ намъ, какъ нельзя положительнѣе, существованіе типа добраго пастыря до христіанства, и не только одного типа, но даже и нѣсколько больше. Потому что состраданіе божества, отвратителя чумы и благодѣтельнаго покровителя животныхъ, равно какъ и добродушіе пастуховъ, заботливо несущихъ на плечахъ усталую или отбившуюся отъ стада овцу, имѣютъ нѣчто общее съ милосердіемъ добраго пастыря.

Справедливо, что нѣкоторыя изъ приведенныхъ нами изображеній пастуховъ языческаго искусства, представляющихъ отчасти сходство съ добрымъ пастыремъ, принадлежатъ ко временамъ уже христіанскимъ. Но едва ли можно предположить, что языческіе мастера переняли у вѣрующихъ эту фигуру и употребили ее въ своей декоративной живописи. Въ классическомъ искусствѣ, какъ мы видѣли, существовалъ уже этотъ типъ, и художники античнаго міра не имѣли, слѣдовательно, надобности перенимать его у христіанъ. Притомъ языческіе пастухи съ овечкой или козой на плечахъ, христіанской эпохи, слишкомъ характеристичны; инстинкты и пріемы классическаго искусства слишкомъ ясно выказываются въ нихъ, чтобы допустить предположеніе заимствованія. Это можно сказать особенно о пляшущемъ Фавнѣ гробницы фамиліи Nasonii. Подражаніе становится вѣроятнѣе, когда заботливый пастырь является въ барельефахъ римскихъ, языческихъ саркофаговъ, принадлежащихъ, какъ извѣстно, почти исключительно ко второму и послѣдующимъ столѣтіямъ—тѣмъ болѣе, что на подобнаго рода памятникахъ замѣтны слѣды вліянія другихъ восточныхъ вѣрованій, повтореніе ихъ символовъ и выраженіе ихъ доктринъ.

Нельзя потому не согласиться, что христіанскіе художники, желая представить добраго пастыря евангельской притчи, переняли у классическаго искусства типъ, уже существовавшій въ немъ и созданный Каламисомъ, въ хорошую эпоху греческаго художества. Это объясняетъ намъ красоту фигуры добраго пастыря. Въ самомъ дѣлѣ, первые по времени, дошедшіе до насъ примѣры изображенія ея, выше въ художественномъ отношеніи другихъ современныхъ ей произведеній катакомбныхъ мастеровъ. Даже и въ вѣка упадка искусства, въ образѣ добраго пастыря,

въ меньшей степени, отражается постепенное пониженіе техническаго исполненія и артистическаго вкуса, чѣмъ въ другихъ религіозныхъ сюжетахъ. Заимствованіе христіанами этого мотива повело за собою и повтореніе пастушескихъ сценъ, взятыхъ также у античнаго искусства.

Но можно ли сказать, что христіанскіе художники, изображая добраго пастыря, имѣли передъ глазами только типъ созданный языческими мастерами? Этотъ типъ существовалъ въ классическомъ искусствѣ, но былъ взятъ его художниками изъ природы. Подобно Гермесу Кріофору Каламиса и добрымъ пастырямъ христіанъ, пастухи античнаго міра носили на своихъ плечахъ козъ, овецъ и ягнятъ. Это самое естественное, самое ловкое положеніе, для несущаго небольшое четвероногое животное. Всего удобнѣе, поднявъ его на плечи, придерживать руками его ноги, чтобы помѣшать ему спрыгнуть. Какъ языческіе художники, изображая бога, покровителя стадъ, пастыря попечительнаго, вдохновлялись тѣмъ, что видѣли въ природѣ, такъ и христіанскіе мастера, желая передать фигуративно извѣстную евангельскую притчу, могли, помимо составившагося уже типа, изобразить одного изъ тѣхъ пастуховъ, которые находились у нихъ передъ глазами. [1]) Есть добрые пастыри въ катакомбахъ, написанные, по всей вѣроятности, подъ вліяніемъ классическаго образца; въ этомъ нетрудно убѣдиться, разсматривая ихъ позу, одежду, манеру держать посохъ, ноги овечки, ея положеніе на плечахъ и т. д. Къ нимъ мы причислимъ пастырей изъ криптъ Lucina [2]). Но встрѣчаются также во фрескахъ подземныхъ кладбищъ и въ барельефахъ саркофаговъ пастыри, принадлежащіе ко временамъ относительно болѣе позднимъ, не составляющіе повторенія идеальнаго типа, а взятые изъ жизни, глядя на которыхъ нельзя не придти къ заключенію, что въ нихъ болѣе природы чѣмъ условной формы. Это можно, напримѣръ, сказать о статуѣ добраго пастыря изъ бѣлаго мрамора, находящейся въ Латеранскомъ музеѣ въ Римѣ (смотри рисунокъ № 1-й).

Какъ бы то ни было, фигура эта преобразовалась у христіанъ и получила у нихъ больше значенія, чѣмъ въ мірѣ классическомъ.

---

[1]) Пастухи собирающіеся со своими стадами около Аѳинъ передъ праздникомъ пасхи, неся иногда на плечахъ усталыхъ или новорожденныхъ ягнятъ, очень напоминаютъ, фигурой, позой и даже нѣсколько одеждой, классическихъ и христіанскихъ пастырей.

[2]) Смотри рисунокъ № 2-й и его объясненіе.

Если даже и допустить предположеніе, не совсѣмъ безосновательное, что милосердный характеръ бога избавителя отъ чумы, отвратителя бѣдствій и покровителя стадъ, былъ первоначальной причиной представленія Спасителя подъ такимъ видомъ, первыми новообращенными изъ язычества, и что только впослѣдствіи фигура добраго пастыря пріобрѣла большую важность и распространилась подъ вліяніемъ извѣстной евангельской притчи о заблудшей овцѣ, то и тогда заимствованіе не было произведено безъ отмѣны. Оно незначительно, если мы будемъ разсматривать только одну внѣшность, и состояло лишь въ томъ, что Гермесы, Аполлоны и пастухи съ овечкой или козой почти всегда представлены нагими, тогда какъ нѣтъ до сихъ поръ ни одного примѣра совершенно нагого добраго пастыря. Но преобразованіе замѣтно всего болѣе въ моральномъ значеніи изображенія, увеличивающемся у христіанъ, что видно по мѣсту занимаемому добрымъ пастыремъ въ стѣнной живописи и въ барельефахъ. Пастыри языческіе написаны всего чаще съ декоративною цѣлью; они представляютъ эпизоды изъ пастушеской жизни и являются на второмъ планѣ, на саркофагахъ по сторонамъ и не на видныхъ мѣстахъ; исключенія рѣдки. Напротивъ, добрый пастырь христіанъ, кромѣ двухъ или трехъ примѣровъ, изображенъ на главномъ мѣстѣ художественной композиціи: на саркофагахъ – въ срединѣ барельефа, во фрескахъ — въ центрѣ ихъ, и лишь около него группируются другіе менѣе значительные библейскіе сюжеты. Какой смыслъ придавали христіане образу добраго пастыря и какъ удалился онъ у нихъ отъ своего первоначальнаго типа, проявляется въ слѣдующей очень ранней фрескѣ катакомбы Домитиллы [1]). Тутъ пастырь добрый является, какъ обыкновенно, на главномъ мѣстѣ, тогда какъ среди украшеній окружающихъ его, виденъ пастухъ очень напоминающій пляшущаго Фавна гробницы фамиліи Nasoni. Изъ этого примѣра ясно, что вѣрующіе не смѣшивали символическій образъ добраго пастыря съ декоративной фигурой юноши, несущаго на плечахъ барашка или козу.

Но самое существенное различіе между добрымъ пастыремъ и приближающимися къ нему языческими изображеніями, состоитъ въ томъ, что доброта, сострадательность и милосердіе, выра-

[1]) G. B. de Rossi Roma sotterranea cristiana T. I.

женныя только намеками въ нѣкоторыхъ изъ Гермесовъ и пастуховъ античнаго міра, переданы какъ нельзя полнѣе и рельефнѣе въ образѣ добраго пастыря, одушевляя всю фигуру его. Если форма, а потому и мысль, выраженная въ ней первоначально, были переняты христіанами, то мысль эта, преобразовываясь и расширяясь, принимаетъ всеобъемлющій характеръ и отвлекаетъ наше вниманіе отъ подражанія формѣ.

IV.

Другое символическое изображеніе Спасителя, но употребляемое христіанами гораздо рѣже чѣмъ добрый пастырь, была фигура Орфея. Если бы фрески, въ которыхъ этотъ легендарный пѣвецъ Ѳракіи, представленный играющимъ на лирѣ среди слушающихъ его звѣрей, не были написаны на стѣнахъ катакомбъ, и притомъ въ мѣстахъ занимаемыхъ обыкновенно добрымъ пастыремъ, возлѣ памятниковъ чисто христіанскаго характера, то можно было бы подумать, что онѣ случайно попали въ подземныя кладбища вѣрующихъ, — до такой степени кажется невѣроятнымъ съ перваго взгляда ихъ присутствіе тамъ, равно какъ и самое изображеніе Христа Орфеемъ. Чтобы понять этотъ странный повидимому фактъ, необходимо опредѣлить религіозное состояніе общества этой эпохи, слѣдуетъ также сказать нѣсколько словъ о восточныхъ вѣрованіяхъ — къ которымъ принадлежитъ отчасти и поклоненіе Орфею — распространившихся въ Римѣ еще до появленія ученія Спасителя и объ отношеніяхъ ихъ къ новообращеннымъ христіанамъ. Все это объяснитъ намъ также многое изъ того, что было уже сказано о христіанскихъ символахъ, равно какъ и о ходѣ распространенія новой вѣры.

Сношенія съ Востокомъ отразились особеннымъ образомъ на римскомъ обществѣ. По мѣрѣ того какъ Римляне знакомились съ восточными народами, они перенимали ихъ нравы и усвоивали ихъ религіозныя идеи, распространенію которыхъ особенно способствовалъ уже очень замѣтный въ Римѣ, въ послѣдніе вѣка республики, упадокъ вѣры въ прежнихъ боговъ. Многія причины произвели его; онъ былъ столько же слѣдствіемъ гражданскаго разложенія этой эпохи, сколько и философской дѣятельности.

Политическія потрясенія, разшатывавшія соціальный строй Рима передъ паденіемъ республики, дѣйствовали на нравствен-

пость и на религіозное чувство общества. Гражданскія учрежденія Рима и его оффиціальный культъ были въ тѣсной связи между собою; удары, нанесенные первымъ, почувствовались послѣднимъ. Когда законы, правившіе до того времени, перестали быть уважаемы, вѣра въ боговъ освящавшихъ ихъ неизбѣжно должна была поколебаться. Раньше чѣмъ въ Римѣ, но не въ столь значительныхъ размѣрахъ и не такъ рѣзко, произошло приблизительно то-же самое и въ Греціи, гдѣ государственный строй былъ также въ связи съ народными вѣрованіями; паденіе свободы и тамъ уменьшило вѣру въ прежнихъ боговъ, такъ какъ они завершали соціальное устройство, стоя во главѣ его.

Вмѣстѣ съ упадкомъ кредита языческихъ боговъ стали пропадать въ Римѣ положительность, стойкость, привязанность къ отечеству, честность и прямота древнихъ Римлянъ. Потомки ихъ не находили болѣе въ поклоненіи отцовъ моральныхъ и религіозныхъ принциповъ, которыми они могли бы руководиться въ жизни [1]).

Въ образованныхъ классахъ анализъ, критическое направленіе ума, результаты прогресса въ умственной сферѣ, уже давно подкапывались подъ политеизмъ, и невѣріе дѣлалось обыкновеннымъ. Боги Римлянъ не имѣли непроницаемаго и таинственнаго характера боговъ Египта и народовъ Востока семитическаго; они стояли близко къ человѣку, были болѣе доступны его уму и потому болѣе подвержены его сужденію.

Читая произведенія писателей Рима послѣднихъ вѣковъ республики, нельзя не замѣтить, что вѣра въ государственное поклоненіе уже сильно пошатнулась, и нетрудно встрѣтить у нихъ выраженіе сомнѣнія въ существованіи ихъ боговъ. Непреодолимая сила влекла развитыхъ людей этой эпохи къ изслѣдованію сущности безсмертныхъ; они старались проникнуть ихъ тайны и разгадать ихъ могущество. Умственное движеніе это перешло въ Римъ изъ Греціи, гдѣ уже прежде имѣло подобные результаты, т. е. уничтоженіе вѣры въ боговъ политеизма, съ тою только разницею, что всѣ проявленія въ области мышленія представляли у Грековъ постоянно болѣе возвышенный характеръ, чѣмъ у Римлянъ, и разрушеніе божественныхъ силъ привело въ Греціи къ большему освобожденію мысли чѣмъ въ Римѣ.

---

[1]) Schnaase „Geschichte der Bildenden Künste“ Düsseldorf 1869 zweite verbesserte und vermehrte Auflage.

Что касается до римскаго народа, который понималъ совершенно иначе и болѣе слѣпо религіозныя традиціи чѣмъ люди образованные, то въ немъ вѣра въ боговъ была разшатана введеніемъ, вскорѣ послѣ окончанія войнъ съ Аннибаломъ, греческаго театра[1]), на которомъ жители Олимпа являлись на судъ передъ людьми, иногда даже преслѣдовались ихъ насмѣшками. У Грековъ это нѣсколько смягчалось остроуміемъ сопровождавшимъ всякое проявленіе ихъ умственной дѣятельности. Въ Римѣ напротивъ, все тонкое перенятое у Грековъ получало болѣе грубый характеръ, и тамъ, вскорѣ за комедіями Аристофана[2]), появились шуточныя піесы и особенно пантомимы съ музыкой и танцами—mimus,—въ которыхъ выводили на сцену боговъ преимущественно въ эротическихъ миѳахъ и представляли любовныя похожденія Юпитера и Венеры при всеобщемъ смѣхѣ народа.

Къ неуваженію боговъ политеизма повело также и обоготвореніе человѣка, которое въ извѣстную эпоху начинается въ Греціи и потомъ въ Римѣ, но оно могло явиться лишь въ такое время, когда кредитъ жителей Олимпа былъ уже нѣсколько поколебленъ; при такихъ только условіяхъ возможно возвышеніе смертнаго въ уровень съ безсмертными, что влечетъ за собою еще большее униженіе послѣднихъ. Въ монархіяхъ Азіи и въ Египтѣ властелинамъ воздавали божескія почести, но это было въ характерѣ религіозныхъ и гражданскихъ идей азіатскихъ народовъ; по ихъ мнѣнію высшая земная власть непосредственно исходила отъ Бога, составляла продолженіе силы небесной, давалась свыше и имѣла потому нѣчто священное. Удаленіе, въ какомъ жили властелины Азіи, безусловное повиновеніе требуемое ими, страхъ внушаемый ихъ особами, все это способствовало увеличенію ихъ божественности. Подданные приближались къ нимъ на колѣняхъ и видѣли въ нихъ существа превосходнѣе остальныхъ людей. Обожаніе начиналось не только послѣ ихъ смерти, но и при жизни. Діодоръ говоритъ, что Египтяне поклонялись своимъ царямъ какъ богамъ, предполагая въ нихъ безсмертное начало. Было повѣрье, что прежде Египтомъ управляли боги и что фараоны замѣнили ихъ, отсюда-то и обоготвореніе послѣднихъ. На памятникахъ мы видимъ не только военачальниковъ и правителей провинціи, но даже и жрецовъ падающихъ ницъ передъ царями. Они называютъ себя богами добрыми

[1]) Preller, Römische Mythologie, zweite Auflage. Berlin 1865.
[2]) Burckhardt „Die Zeit Constantin's des Grossen". Basel 1853.

и великими; актъ коронованія превращаетъ ихъ въ сыновъ солнца, и подобно ему они даруютъ жизнь[1]). То-же самое приблизительно встрѣчаемъ мы у Ассиріянъ, Вавилонянъ и у осемитизированныхъ Персовъ.

Напротивъ въ мірѣ греко-римскомъ поклоненіе человѣку было началомъ чуждымъ, заимствованнымъ у племенъ, вѣрованія и развитіе которыхъ, имѣли совершенно иной характеръ, чѣмъ культура классическихъ народовъ, и могло дѣйствовать на послѣдніе только какъ элементъ разлагающій[2]). Людямъ могущественнымъ, властнымъ начали поклоняться въ Греціи послѣ паденія Аѳинъ, а въ Римѣ—при императорахъ, т. е. въ періоды упадка гражданской доблести. Уже Лакедемонцу Лизандру, который, какъ извѣстно, окончилъ пелопоннезскую войну, лишивъ Аѳинянъ свободы, воздавали божескія почести, преимущественно въ греческихъ колоніяхъ Малой Азіи, гдѣ ему воздвигали алтари и въ честь его учреждали жертвоприношенія и религіозныя игры[3]). Но все это было ничтожно въ сравненіи съ обожаніемъ Александра Македонскаго, провозглашеннаго сыномъ Юпитера оракуломъ Аммонскимъ. Онъ требовалъ отъ своихъ приближенныхъ поклоненія наравнѣ съ богами и отъ Грековъ признанія божественности властелина[4]),—принципъ до того времени совершенно неизвѣстный имъ. Преемникамъ Александра, раздѣлившимъ завоеванныя имъ страны, поклонялись впослѣдствіи еще усерднѣе чѣмъ ему самому. Такъ напримѣръ Димитрія Поліоркета, т. е. покорителя городовъ, и отца его Антигона обоготворяли какъ безсмертныхъ въ Аѳинахъ[5]), которыя за нѣсколько лѣтъ передъ тѣмъ отказали въ подобной почести даже Александру

---

[1]) Geschichte des Alterthums von Max Duncker 1-e B. vierte verbesserte Auflage. Leipzig 1877.

[2]) Поклоненіе героямъ въ Греціи имѣло другой характеръ чѣмъ обоженіе живыхъ. Если и предположить, что въ героическую эпоху Греки воздавали божескія почести человѣку, то это должно было имѣть отпечатокъ искренности; тогда какъ обоготвореніе смертнаго въ падшей Греціи, въ божественность котораго никто не могъ вѣрить, было колоссальною лестью и неизмѣримой низостію.

[3]) Изъ словъ Плутарха видно однако, что Лизандра не считали богомъ, а пріобщеннымъ къ почестямъ боговъ. (Griechische Götterlehre von F. G. Welcker Göttingen 1857—1863).

[4]) Spiegel Eranische Alterthumskunde 2. B. Leipzig 1871. A History of Greece from the earliest period to the close of the generation contemporary with Alexander the Great by George Grote London 1862.

[5]) Welcker, Griechische, Götterlehre.

Великому. Это было болѣе чѣмъ апоѳеоза; ихъ называютъ богами спасителями и, нарочно учрежденная для этого, жреческая коллегія чествуетъ ихъ какъ боговъ[1]). Депутаціи, посылаемыя имъ отъ Аѳинъ, называютъ ѳеоріями подобно религіознымъ посольствамъ, отправляемымъ Аполлону Пиѳійскому или Юпитеру Олимпійскому. Димитрій Поліоркетъ поселяется на Акрополѣ въ храмѣ Минервы, покровительницы Аѳинъ. Сама богиня, въ качествѣ старшей сестры, принимаетъ у себя Димитрія, и Аѳиняне обращаются къ нему съ слѣдующей рѣчью очень похожей на молитву: «Другіе боги живутъ слишкомъ далеко отъ насъ, или глухи, они или не существуютъ или вовсе о насъ не заботятся; тебя мы видимъ передъ нами, ты не изображеніе изъ камня или изъ дерева, но существо живое». Даже и въ Римѣ впослѣдствіи никогда не было сказано лести громаднѣе этой. Отцы этихъ павшихъ гражданъ Аѳинъ, столь высоко цѣнившіе достоинство человѣка и поклонявшіеся, въ противоположность Азіятцамъ, только богамъ, а не смертнымъ, не были бы способны на подобное униженіе, противорѣчившее всему тому, что дѣлали и чему учили до того времени Греки.

Когда Македонянъ замѣнили въ Греціи Римляне, то военачальникамъ ихъ, какъ напримѣръ Фламинію, Силлѣ, Лукуллу и т. д., также стали воздавать божескія почести.[2]) Въ элленическихъ монархіяхъ Азіи церемоніалъ поклоненія прежнимъ царямъ былъ усовершенствованъ греческою изобрѣтательностью и утонченностью, что повело къ постройкѣ многочисленныхъ храмовъ, къ учрежденію жертвоприношеній и праздниковъ; такъ напримѣръ Птоломеи въ Египтѣ продолжали традиціи Фараоновъ. Они установили въ своемъ царствѣ оффиціальный культъ всѣмъ властелинамъ управлявшимъ страной со временъ Александра. Ихъ изображенію молились какъ ликамъ боговъ. Приблизительно то-же самое мы находимъ въ монархіи Селевкидовъ. Вѣроятно не одна изъ формъ апоѳеозы перешла къ Римлянамъ изъ Египта, Сиріи, Малой Азіи, гдѣ прежніе обряды поклоненія мѣстнымъ царямъ примѣнились къ новымъ властелинамъ—римскимъ императорамъ.

Павшіе Греки были въ этомъ отношеніи учителями Римлянъ; т. н. мы знаемъ, что въ греческихъ колоніяхъ южной Италіи, въ послѣдніе вѣка римской республики, почести очень похожія

[1]) Ernest Havet L'Hellenisme deuxième ed. Paris 1873.
[2]) Preller Römische Mythologie, Zweite Aufl. Berlin 1865.

на обряды, совершаемые передъ изображеніемъ боговъ, были воздаваемы проконсуламъ и полководцамъ. Нѣчто подобное дѣлали въ Римѣ для Цезаря послѣ его побѣдъ; убитый онъ сталъ богомъ; на томъ мѣстѣ, гдѣ тѣло его было сожжено, воздвигли алтарь и принесли ему жертвоприношеніе. Безъ сомнѣнія, въ угоду Августу культъ этотъ развился впослѣдствіи и алтарь Цезаря былъ замѣненъ храмомъ. Императоръ Августъ вслѣдъ за побѣдой при Акціумѣ сдѣлался въ Римѣ добрымъ геніемъ, въ провинціяхъ, въ Азіи, въ Египтѣ, въ Греціи — богомъ. Въ Александріи между прочимъ ему построили великолѣпный храмъ вмѣстѣ съ морскими богами, какъ покровителю мореплаванія. Слѣды всего этого сохранились въ надписяхъ, на монетахъ и т. д. Въ самой столицѣ имперіи Августъ не позволялъ воздавать себѣ божественныхъ почестей, но не запрещалъ поэтамъ и льстецамъ называть его божествомъ. Послѣ смерти Августа сенатъ объявилъ его богомъ. Тиберій не допускалъ превращенія своей особы въ безсмертнаго, но строго требовалъ исполненія обрядовъ поклоненія Августу, такъ что малѣйшее несоблюденіе или опущеніе ихъ наказывалось смертью. Даже для Клавдія и Нерона культъ этотъ остался священнымъ. Калигула, считая себя богомъ, становился среди изображеній жителей Олимпа и принималъ обряды божественнаго поклоненія[1]). Клавдій сдѣлался богомъ послѣ смерти[2]), но въ провинціяхъ ему строили храмы еще при жизни. Что касается Нерона, то разумѣется онъ, подобно Калигулѣ, требовалъ обоготворенія даже и въ самомъ Римѣ. Особенно старались угодить ему въ этомъ отношеніи страны Востока эллинскаго[3]). Императоры дома Флавіевъ признавали богами предшественниковъ своихъ, но не себя самихъ. Домиціанъ выходитъ исключеніемъ; онъ вѣрилъ въ свою божественность. Нерва былъ обоготворяемъ послѣ кончины, а Траянъ, недопускавшій при жизни ничего подобнаго, скончавшись сдѣлался Divus и удостоился апоѳеозы. Адріанъ не запрещалъ льстецамъ называть

---

[1]) Когда Луцій Вителлій, отецъ императора Вителлія, возвратился изъ Сиріи, которой онъ управлялъ небезукоризненно, то, чтобы избѣжать гнѣва Калигулы совершилъ передъ нимъ тѣлодвиженіе, сопровождавшіе у Римлянъ поклоненіе богу и обращеніе къ нему съ молитвой.

[2]) Ювеналъ говоритъ, что жена императора Клавдія — Агриппина, превратила его въ бога, приготовивъ ему блюдо грибовъ, послѣ котораго онъ ничего болѣе не ѣлъ и такимъ образомъ внергнула его въ Олимпъ.

[3]) На греческихъ монетахъ онъ названъ Ζεὺς Ἐλευθέριος, т. е. Зевесъ щедрый, Аполлонъ, Геракліи, спаситель міра—Σωτὴρ τῆς Οἰκουμένης, и т. д.

себя богомъ. Извѣстно, что любимецъ его, Антиной, необыкновенно красивый молодой азіатскій Грекъ изъ Виѳаніи, бросившійся въ Нилъ, жертвуя собою для продленія жизни своего суевѣрнаго властелина, былъ превращенъ имъ въ бога и сдѣлался предметомъ поклоненія. Ему строили храмы и въ честь его учреждали игры [1]). Такъ продолжалось съ большими или меньшими измѣненіями до христіанскихъ императоровъ, которые уничтожили, но не вдругъ, а постепенно, божескія почести воздаваемыя Цезарямъ.

Въ Греціи и особенно въ Греціи азіатской, обоготвореніе римскихъ императоровъ совершалось еще съ большимъ подобострастіемъ, чѣмъ въ самомъ Римѣ, такъ какъ страны эти, въ предшествовавшіе вѣка, прошли уже школу униженія при наслѣдникахъ Александра Македонскаго.

Подобное превращеніе человѣка въ бога, разумѣется, должно было вредить достоинству безсмертныхъ. Что вѣра въ нихъ начала значительно уменьшаться въ Римѣ, уже въ послѣднемъ вѣкѣ республики, свидѣтельствуютъ писатели того времени. Мы знаемъ изъ словъ ихъ, что права первосвятителя или верховнаго жреца болѣе не уважались, имѣніе боговъ было расхищаемо и святыня утратила свой характеръ непикосновенности; [2]) т. н. священныя рощи были отнимаемы богатыми людьми для увеличенія ихъ садовъ, и Цицеронъ разсказываетъ, что въ его время какой-то богатый Римлянинъ присвоилъ себѣ храмъ, стоящій на холмѣ Coelius. Равнодушіе къ оффиціальному поклоненію шло постоянно возрастая, и писатель Варронъ (114—26 до Р. Х.) высказываетъ опасеніе, что вѣра его согражданъ погибнетъ скоро, не вслѣдствіе нападенія внѣшняго врага, а вслѣдствіе малаго усердія Римлянъ. Онъ самъ, защищая религію отцовъ, дѣлаетъ это на безусловно, и открыто выражаетъ мнѣніе, что она не удовлетворяетъ его вполнѣ.

Но не смотря на все это, обряды культа боговъ политеизма продолжали исполнять въ Римѣ съ прежнею точностію. Осмѣяннымъ на театрѣ безсмертнымъ приносили жертвоприношенія и оставались наружно вѣрными изъ патріотизма. Каждый Римлянинъ, какого бы рода ни были его религіозныя убѣжденія, при-

---

[1]) До насъ дошли многочисленные барельефы и статуи изображающіе Антиноя; самые замѣчательные изъ нихъ находятся въ музеяхъ Рима.

[2]) Gaston Boissier, La Religion Romaine d' Auguste aux Antonins. Paris 1874.

нуждень былъ казаться набожнымъ, лишь только дѣло шло о священномъ огнѣ Весты, о государственныхъ предзнаменованіяхъ, потому что вѣчность и владычество Рима надъ міромъ зависѣли отъ этихъ религіозныхъ учрежденій. Никто не осмѣлился бы коснуться ихъ. Орденъ Весталокъ продолжалъ существовать, и огонь Весты горѣлъ въ Римѣ около столѣтія послѣ торжества христіанства. Горе непоявляющемуся въ храмѣ, неприносящему жертвоприношеній, неисполняющему установленныхъ обрядовъ; онъ могъ прослыть за плохаго патріота. Но при всемъ этомъ свобода толкованія мивовъ государственнаго культа и его мистерій была безгранична [1]). Покровительствуя народному вѣрованію, правительство заботилось только о сохраненіи его внѣшнихъ формъ; для него достаточно было одного исполненія послѣднихъ. Въ свое лучшее время политеизмъ почерпалъ силу въ гражданскихъ учрежденіяхъ. Въ эпоху упадка вѣры онъ продолжаетъ существовать и стоитъ въ главѣ общественнаго строя, но въ сущности свѣтская власть управляетъ небесными дѣлами.

Религіозные обряды продолжались также у Римлянъ и потому, что культъ, наслѣдованный ими отъ отцовъ, слился у нихъ съ общественной жизнью и вошелъ въ нравы. Ничего не измѣнять въ его формахъ было священной обязанностью каждаго. Точное и даже мелочное исполненіе древнихъ ритовъ превратилось въ привычку, повторялось по преданію. Оффиціальное поклоненіе Римлянъ сохраняло потому внѣшнюю силу и тогда, когда внутренная жизнь его уже прекратилась. Можно даже сказать, что въ эту эпоху, усердіе къ совершенію священныхъ церемоній скорѣе увеличилось, чѣмъ уменьшилось. Возросло также и наблюденіе со стороны властей за точнымъ исполненіемъ ихъ, —фактъ повторяющійся обыкновенно въ подобныхъ случаяхъ. О формѣ религіи постоянно очень заботятся, когда душа ея начинаетъ умирать. Но это искусственное зданіе, будучи пусто внутри, должно было рушиться при напорѣ сильнаго религіознаго движенія образовавшагося внѣ его [2]).

---

[1]) Vacherot Histoire critique de l' Ecole d' Alexandrie. Paris 1846.
[2]) Friedlaender Darstellung aus der Sittengeschichte Roms Leipzig 1873.

V.

Сомнѣніе въ существованіи боговъ, которымъ поклонялись прежде, вызывало не одни и тѣ-же результаты въ различныхъ классахъ римскаго общества. Въ образованныхъ слояхъ его, — и тутъ слѣдуетъ понимать всего болѣе отдѣльныхъ, развитыхъ людей, — невѣріе принимало философское направленіе и ослабленная размышленіемъ и выводами науки вѣра въ боговъ замѣнялась философіей. Были также сдѣланы попытки примирить послѣднюю съ оффиціальнымъ культомъ нѣкоторыми мыслителями этой эпохи, которые, стараясь найти въ философскихъ системахъ нравственную опору, не отвергали окончательно вѣру отцовъ, но усиливались дать въ ней перевѣсъ мысли надъ догматомъ. Къ подобнымъ личностямъ принадлежатъ Сенека, Маркъ Аврелій, Эпиктетъ и т. д. Но люди не очень развитые — а они составляли огромное большинство, — мало размышлявшіе, мало свѣдущіе, склонные поэтому принимать все непонятное имъ за чудесное, люди эти, разумѣется, не могли замѣнить угасавшую вѣру философскими идеями. Результаты умственной дѣятельности, происходившей въ развитыхъ классахъ общества, если и проникали въ малообразованные слои его, то могли только разшатать вѣру въ боговъ, не замѣнивъ ее ни чѣмъ другимъ. Философскіе принципы, непонятные массѣ, не могли удовлетворить потребности ея вѣрить.

Совершенно ошибочно было бы однако предполагать, что упадокъ вѣры въ боговъ политеизма былъ уничтоженіемъ всякаго религіознаго чувства; оно, напротивъ, скорѣе увеличилось чѣмъ уменьшилось; произошло только смѣщеніе набожныхъ наклонностей, вовсе не исчезновеніе ихъ. Часто даже не было полнаго сомнѣнія въ существованіи жителей Олимпа, а только недовѣріе къ ихъ силѣ, и потому исканіе иныхъ боговъ. Особенно замѣтно сдѣлалось въ эту эпоху стремленіе вѣрить въ новыя небесныя силы и вѣрить даже больше прежняго.

Вліянія восточныхъ религій нельзя было избѣжать ни въ Греціи, ни въ Римѣ. Относительно Греціи, трудно сказать когда онѣ начали появляться тамъ. Между этой страной и малой Азіей происходилъ, со временъ отдаленной древности, постоянный обмѣнъ

религіозныхъ идей, [1]) преимущественно путемъ торговыхъ сношеній. Греки, любознательные отъ природы, искатели всего новаго, были склонны знакомиться съ иностранными вѣрованіями; они охотно принимали тѣ элементы чужеземныхъ поклоненій, которые жители элленическихъ колоній Малой-Азіи заимствовали у туземцевъ и передавали своей родинѣ. Первоначально эти иностранные культы появлялись у Грековъ, принимая наружный видъ элленическаго миѳа; позже они не мѣняютъ своей внѣшности и проникаютъ въ Грецію, сохраняя свой азіатскій характеръ.

Распространеніе вѣрованій народовъ Востока и Египта въ элленическихъ странахъ, замѣтное уже съ VII-го столѣтія до Р. Х., значительно увеличилось при окончательномъ сближеніи Европы съ Азіей, въ эпоху завоеваній Александра Великаго. Только послѣ походовъ Македонскаго царя чувственные боги Сиріянъ и Мало-Азіатцевъ появились среди жителей Олимпа и нѣкоторые изъ послѣднихъ, к. н. Бахусъ приняли чисто восточный характеръ. Извѣстно, что поклоненія Изидѣ, Озирису, Серапису были очень распространены въ Греціи и на островахъ ея архипелага при наслѣдникахъ Александра Великаго. Павзаній, описывая Грецію, безпрестанно называетъ храмы восточныхъ боговъ. Особенно много послѣдователей было у нихъ въ значительныхъ портахъ, к. н. въ Коринѳѣ, тогда какъ внутри страны, среди жителей отдаленныхъ отъ сношеній съ иностранцами, преобладали безусловно классическіе боги.

Строгое и суровое поклоненіе Римлянъ и вообще латинскихъ народовъ, было измѣнено болѣе веселой и живой миѳологіей Грековъ. Это сдѣлалось безъ сопротивленія и почти незамѣтно, такъ какъ политеизмъ Грековъ и Римлянъ имѣлъ общій источникъ и одно и то-же натуралистическое основаніе. Большее вниманіе обратили на себя въ Римѣ религіи Востока. Городъ этотъ, въ послѣдніе годы республики, не уступалъ, что касается смѣшенія народностей и вѣрованій, и самой Александріи, гдѣ во времена Птоломеевъ, возлѣ еврейской синагоги, недалеко одинъ отъ другого, стояли храмы греческихъ и египетскихъ боговъ. Иностранныя религіи при появленіи своемъ не пользовались въ Римѣ тою свободою, какъ въ Александріи; преградить имъ однако путь въ столицу міра едва ли было возможно. Еще до завоеваній восточныхъ странъ Римляне познакомились съ вѣрованіями

---

[1]) Alfred Maury Histoire des Religions de la Grèce antique.

ихъ жителей. Культы боговъ Египта и сирійской Астарты уже давно были распространены по южнымъ берегамъ Средиземнаго моря Финикійцами и Карѳагенянами. Въ первый разъ услыхали Римляне о богахъ, имѣвшихъ совершенно иной характеръ, чѣмъ тѣ, которымъ поклонялись они, отъ Карѳагенянъ. Со второй пунической войны, религіи Востока семитическаго начинаютъ проникать въ Римъ, но этотъ наплывъ увеличивается послѣ завоеванія Малой-Азіи, Египта, Сиріи. Тогда Изида, Сераписъ, сирійская Астарта, пессинонская Цибелла, персидскій Митра находятъ обожателей среди Римлянъ. Вниманіе ихъ было особенно привлечено таинственнымъ характеромъ боговъ и богинь этихъ странъ.

Низшіе классы римскаго народонаселенія значительно измѣнились въ послѣдніе вѣка республики, такъ какъ изъ завоеваннаго Востока приводили рабовъ, которые, дѣлаясь отпущенниками, пріобрѣтали право гражданства и оставались въ Римѣ. Этотъ городъ былъ въ свою очередь завоеванъ нравами жителей тѣхъ странъ, которыя онъ покорилъ своему владычеству. Римляне, говоритъ Ювеналъ въ III-ей сатирѣ, что всего болѣе возмущаетъ меня, это то, что Римъ сдѣлался греческимъ городомъ; и притомъ, какихъ людей изъ Греціи находимъ мы въ этой грязи Рима? Уже давно Оронтъ, рѣка Сиріи, извергается въ Тибръ, неся намъ языкъ, нравы этой страны, ея флейтщиковъ, ея лиры съ косвенными струнами, ея барабаны и т. д.

Обряды религій отцовъ напоминали рабамъ и отпущенникамъ ихъ родину и дни свободы; они потому, разумѣется, нелегко забывали вѣру предковъ, даже сдѣлавшись послѣ освобожденія римскими гражданами. Рабы любятъ молиться своимъ богамъ, не тѣмъ, которыхъ обожаютъ ихъ властелины; они склонны дорожить этимъ призракомъ независимости. Не возможно было запретить иностранцамъ, переселявшимся въ Римъ, насильно или добровольно—число послѣднихъ было также очень значительно—поклоняться ихъ богамъ и исполнять религіозныя церемоніи такъ, какъ они это дѣлали у себя дома. Имъ, исключая короткихъ періодовъ, не приходилось скрываться, и они должны были заботиться о распространеніи своихъ вѣрованій. Пріобрѣсти благосклонность Римлянъ было очень важно для этихъ пришельцевъ, и потому, отчасти изъ корыстной цѣли, отчасти изъ религіозной ревности, они занимались прозелитизмомъ, ста-

раясь расположить въ свою пользу тѣхъ, кто могъ имѣть вліяніе на ихъ судьбу [1]).

Сами римляне, преимущественно торговые люди и солдаты легіоновъ, стоявшихъ на Востокѣ, приносили въ Римъ иностранные культы. Они прежде всего появлялись въ гаваняхъ, особенно въ Остіи и Пуццоли, гдѣ обыкновенно останавливались корабли, приходившіе изъ Александріи, вообще съ Востока; оттуда новыя вѣрованія понемногу проникали въ самый Римъ; сначала обряды совершались тайно, потомъ пріобрѣтали постепенно все большую смѣлость, вкрадывались въ оффиціальное поклоненіе и получали мѣсто на капитолійскомъ холмѣ. Это особенно стало замѣтно въ послѣднее столѣтіе республики и болѣе во второй его половинѣ. Потомъ самый Олимпъ былъ завоеванъ чужими богами [2]).

Заимствованіе Греціей поклоненій народовъ Азіи было почти всегда перениманіемъ всего дикаго и чувственнаго въ области религіи, хотя, пересаженные на эллинскую почву, культы эти теряли отчасти свой оргіастическій характеръ [3]).

---

[1]) Особенною находчивостью и изобрѣтательностью втираться въ семейства Римлянъ, преимущественно богатыхъ и знатныхъ, отличались Греки. Проголодавшійся Грекъ, говоритъ Ювеналъ, мастеръ на всѣ ремесла. Эти павшіе сыны Эллады, своей литературой и искусствомъ, покоряли высшіе классы, умѣли внушить къ себѣ довѣріе и скоро начинали приказывать въ тѣхъ домахъ, куда ихъ пускали.

[2]) Поэтъ Лукіанъ описываетъ Олимпъ, наводненный многочисленными богами разныхъ націй. Тутъ Анубисъ съ собачьей головой и другіе египетскіе боги, которые неизвѣстно какъ пробрались на Олимпъ. Давніе жители его очень удивлены, что находятся въ подобномъ обществѣ. Самому Зевесу кажется страннымъ, что его украсили бараньими рогами какъ Юпитера Аммонскаго, но онъ радуется, потому что это дѣлаетъ его еще болѣе загадочнымъ. Персидскій Митра не понимаетъ греческаго языка, но угадываетъ когда пьютъ за его здоровье и т. п.

[3]) Гораздо грубѣе пасторальнаго и наивнаго политеизма Грековъ были поклоненія Малой - Азіи; ихъ жестокіе обряды могли исполнять только варварскіе народы. Культы эти, по своему характеру, стоятъ ближе къ вѣрованіямъ Сиріи и Финикіи чѣмъ къ греческому политеизму. Сирійская Астарта, напримѣръ, представляетъ большое сходство съ Великой фригійской богиней Magna Mater. Сиро-финикійскія поклоненія, бывъ заимствованы жителями Малой Азіи, утрачивали въ нѣкоторой степени свою чувственность, пріобрѣтали болѣе дикое и кровавое направленіе, какъ вообще всѣ религіи народовъ (Alfred Maury Histoire des Religions de la Grece Antique).

VI

Римское общество было вполнѣ подготовлено къ принятію новыхъ вѣрованій, и послѣднія, появившись въ Римѣ, нашли удобную почву для своего распространенія. Если бы даже особенныя причины не ослабили вѣры въ классическихъ боговъ, то все таки греко-римскій культъ едва ли бы могъ выдержать столкновеніе съ восточными религіями. Подобно поклоненіямъ всѣхъ арійскихъ народовъ, политеизмъ Грековъ и Римлянъ былъ основанъ на натурализмѣ, т. е. на превращеніи силъ природы въ божественные образы. Ѳеологическія начала этого культа подчинялись философскимъ идеямъ [1]), и онъ въ сущности никогда не былъ религіей, въ томъ смыслѣ какъ мы понимаемъ это слово, а состоялъ изъ сбора преданій очень разнообразныхъ, которыя походили болѣе на легенды чѣмъ на догматы [2]). Ясно опредѣленныя понятія о божествѣ и его личности, преисполненныя довѣрія сношенія смертнаго съ богомъ, свѣтлый взглядъ на природу и на боговъ, простота формы и общая доступность ритовъ, веселыхъ и радостно пышныхъ, составляли главныя черты этого поклоненія. Напротивъ, въ восточныхъ религіяхъ преобладалъ мистицизмъ; онѣ отличались таинственностью, сложными мало понятными, но торжественными обрядами, способными производить впечатлѣніе на людей мало образованныхъ, склонныхъ поддаваться религіознымъ влеченіямъ; скорбнымъ характеромъ обращенія къ божеству непостижимому, мистическими церемоніями, темной символической системой принимаемой за божественное откровеніе и непроницаемою завѣсой, поднимавшейся только передъ посвященнымъ. Многимъ изъ Римлянъ вѣра ихъ отцовъ должна была показаться слишкомъ простою, слишкомъ мало загадочною при сравненіи ея съ болѣе догматическими религіями Востока. Масса народа всегда расположена страшиться всего таинственнаго, неизвѣстнаго, всегда склонна предполагать богатое содержаніе за сложными формами и видѣть во всемъ для

[1]) Этотъ философскій характеръ придавалъ первоначально извѣстную силу религіи, но дѣйствовалъ разрушительно на послѣднюю при успѣхахъ образованія. Не было культа у Арійцевъ древняго міра, въ которомъ философія не имѣла бы своей доли вліянія болѣе или менѣе значительнаго.

[2]) Въ эпоху,о которой мы говоримъ, греко-римскій политеизмъ, искаженный суевѣріями толпы, вымыслами поэтовъ, преобразованный метафизическими теоріями философовъ, еще менѣе чѣмъ прежде, сталъ походить на религію.

нея непонятномъ нѣчто сверхъестественное. Знакомство Римлянъ съ восточными вѣрованіями не могло поэтому совершиться безъ ущерба греко-римскому политеизму [1]). Его натуралистическое начало было притомъ нѣсколько затемнено поэтической фантазіей Грековъ. Классическіе боги потеряли свою связь съ природой, силы которой они первоначально олицетворяли. Напротивъ, въ религіяхъ Востока ихъ основныя идеи не были сглажены второстепенными миѳами, сохранили больше цѣлости и представляли болѣе отвлеченный характеръ. Востокъ семитическій былъ столько же производителенъ въ области религіи, сколько Западъ арійскій въ предѣлахъ философіи. Всѣ сильныя религіозныя движенія выходили съ Востока [2]), и большинство, не столь доступное философскимъ идеямъ, какъ сильнымъ религіознымъ чувствамъ, всегда льнуло въ арійскихъ обществахъ къ семитическимъ вѣрованіямъ.

Въ Римѣ восточныя религіи находятъ многочисленныхъ послѣдователей, лишь только узнаются тамъ. Не столь быстро распространялись онѣ въ греческихъ республикахъ, гдѣ уровень общественнаго образованія стоялъ выше нежели въ Римѣ и гдѣ, потому, народъ былъ менѣе доступенъ суевѣріямъ. Понятно, что люди, утративъ вѣру въ своихъ боговъ и ища однако удовлетворенія своимъ религіознымъ стремленіямъ, обращались къ новымъ вѣрованіямъ, приносимымъ изъ Персіи, Египта, Халдеи, Сиріи, Малой Азіи и шли отъ Минервы и Юпитера къ Изидѣ, Серапису, персидскому Митрѣ, Астартѣ, къ пессинонской богинѣ, отъ оракуловъ Аполлона къ колдовству Египта и астрологіи Халдеи.

Все иностранное обращаетъ на себя вниманіе уже только потому, что оно выходитъ изъ ряда обыкновеннаго, и эти по-

---

[1]) Въ свою очередь онѣ усиливался обновиться, и чтобы удержаться противъ наплыва вѣрованій восточныхъ народовъ, подражая имъ, принималъ болѣе мистическое направленіе. Это проявляется особенно ясно въ постепенно возростающемъ значеніи мистерій по мѣрѣ того, какъ угасаетъ культъ греко-римскій.

[2]) Въ соціальномъ устройствѣ семитическихъ народовъ религіозныя идеи постоянно имѣютъ перевѣсъ надъ гражданскими. Совершенно противоположное замѣчаемъ мы у Арійцевъ древняго міра. Общества семитическія очень часто основаны на теократическихъ началахъ и служители алтарей дѣлаются правителями страны или принимаютъ значительное участіе въ управленіи ею. Ничего подобнаго мы не находимъ въ мірѣ греко-римскомъ. Восточное происхожденіе какого либо иностраннаго поклоненія, появившагося на арійскомъ Западѣ, всегда можно узнать по значительности его верховнаго жреца, по власти его, простирающейся и за религіозные предѣлы.

клоненія, явясь изъ отдаленныхъ странъ загадочнаго Востока, давали плодъ игрѣ воображенія, заставляли предполагать многое, чего въ дѣйствительности и не было. Люди, искавшіе новаго религіознаго идеала, принимали за глубокую вѣру, за святость и за сверхъ человѣческое совершенство фанатизмъ послѣдователей восточныхъ вѣрованій, ихъ пламенную набожность, печаль и скорбь смѣняемую необузданной радостью, сопровождавшей совершеніе ихъ обрядовъ, уничтоженіе ихъ личности передъ божествомъ, умерщвленіе своей плоти въ угоду ему, враждебный взглядъ на матеріальный міръ, религіозное изступленіе ихъ жрецовъ, муки которымъ они себя подвергали, ихъ воздержность, самоистязаніе, и наконецъ ихъ безграничную жертву собою. Что должно было также сильно дѣйствовать на умы и привлекать ихъ къ восточнымъ поклоненіямъ, это — отпущеніе грѣховъ обѣщаемое неофитамъ по совершеніи извѣстныхъ обрядовъ, сообщеніе средствъ исцѣленія болѣзней, дѣлаемое при посвященіи въ мистеріи, но особенно надежда, очистившись посредствомъ испытаній, дойти до прямого, непосредственнаго сообщенія съ богомъ и достигнуть блаженства послѣ кончины. Этому мистическому стремленію не удовлетворялъ политеизмъ, или по крайней мѣрѣ, не въ такой степени, какъ многіе иноземные культы. Религіи, обѣщающія яснымъ и положительнымъ образомъ загробное существованіе, всегда имѣли перевѣсъ надъ вѣрованіями лишенными этого утѣшительнаго догмата и не дающими вѣрной надежды на жизнь послѣ смерти.

Исключительное нравственное состояніе римскаго общества, въ послѣднее столѣтіе республики, способствовало этому религіозному броженію. Оно было утомлено бѣдствіями сопровождавшими междоусобныя войны и желало моральной реформы. Не только въ низшихъ, но и въ высшихъ классахъ его, существовало повѣрье, что міръ усталый и состарѣвшійся приближался къ перевороту, которому надлежало возобновить его силы и дать ему новую юность. Подобныя идеи находятъ сочувствіе особенно въ безпокойныя времена; люди склонны утѣшать себя въ несчастіяхъ картинами будущаго близкаго благоденствія. Тревожное, мистическое ожиданіе чего-то новаго, чего-то неизвѣстнаго, царствовало въ эту эпоху и заставляло жадно принимать все незнакомое, являвшееся на религіозной почвѣ. Многіе не довольствовались принятіемъ одного изъ иностранныхъ вѣрованій, а исполняли обряды разныхъ поклоненій и не находили

спокойствія, пока не посвящали себя въ таинства всѣхъ новыхъ культовъ, приносимыхъ съ Востока въ Римъ. Лучшее доказательство ихъ вліянія на римское общество, и вмѣстѣ неудовлетворенности его политеизмомъ, мы находимъ въ томъ фактѣ, что вѣрованія западныхъ народовъ, которыя имѣли одинъ общій корень, одно натуралистическое начало съ оффиціальнымъ культомъ Римлянъ, хотя и хорошо извѣстныя послѣднимъ, не были переняты ими. Поклоненія Галловъ, Бритовъ, Германцевъ—народовъ подобно Римлянамъ арійскаго, племени—дотого приближались главными чертами своего характера къ культу, который Римляне покидали, что не могли имѣть успѣха среди ихъ. Притомъ, они познакомились съ этими народами, когда послѣдніе находились въ варварскомъ состояніи, и утонченныя вѣрованія Азіи получили перевѣсъ надъ грубыми поклоненіями Галловъ, Бритовъ и Германцевъ. Ни одинъ изъ боговъ Галліи не появился въ Римѣ; напротивъ, они приняли видъ жителей Олимпа и даже усвоили себѣ ихъ имена. Въ противоположность этому, въ Египтѣ, въ Сиріи, въ Малой-Азіи боги побѣдителей, т. е. Грековъ и Римлянъ, никогда не замѣнили боговъ національныхъ.

Съ восточными религіями не были принесены ни въ Грецію, ни въ Римъ никакіе новые элементы цивилизаціи, пришли только суевѣрія. Результатомъ распространенія ихъ въ классическомъ мірѣ было пониженіе той арійской культуры, полный типъ которой мы находимъ въ Греціи и потомъ въ Римѣ, но тутъ не въ столь чистомъ видѣ и скорѣе какъ элленическое отраженіе, чѣмъ какъ самобытное произведеніе римской интеллектуальной почвы.

VII

Особенно въ народныхъ кварталахъ Рима охотно слушали проповѣдниковъ новыхъ вѣрованій. Римляне изъ высшаго слоя общества—которому гражданскій строй опиравшійся на оффиціальное поклоненіе, давалъ извѣстныя преимущества,—основывая права свои на религіи, ревностно заботились о неприкосновенности боговъ, даже когда мало вѣрили въ ихъ силу, и были враждебны нововведеніямъ, вообще всему, что могло умалить

достоинство священныхъ учрежденій, сдѣлавшихся въ ихъ рукахъ средствомъ подчиненія плебеевъ. Разумѣется, патриціи съ недовѣріемъ смотрѣли на культы независѣвшіе отъ нихъ, которые, имѣя совершенно иной характеръ чѣмъ государственное вѣрованіе, не способны были соединиться съ нимъ—хотя это не было бы противно духу политеизма. Посредниками между восточными богами и народомъ не могли, слѣдовательно, сдѣлаться жрецы изъ аристократическихъ родовъ Рима, подобно тому какъ это происходило въ оффиціальномъ культѣ, а это неминуемо должно было уменьшить вліяніе патриціевъ.

Напротивъ, люди непривиллегированныхъ сословій, соціальное положеніе которыхъ часто представляло мало завиднаго, не могли быть сильно преданы поклоненію, освящавшему столь невыгодный для нихъ порядокъ вещей, ни богамъ, сообщникамъ аристократіи въ той продолжительной борьбѣ за права, которая шла во все существованіе республики между высшимъ и низшимъ классомъ. Плебеи, менѣе патриціевъ связанные преданіями своей политической жизни съ религіей государства, легче чѣмъ люди изъ аристократическаго класса принимали вѣрованія непризнанныя правительствомъ и должны были видѣть въ этомъ какъ бы освобожденіе отъ зависимости патриціевъ. Что же касается до народа бѣднаго, незначительнаго, то онъ, живя среди иностранцевъ, наполнявшихъ Римъ, болѣе легкомысленный, подвижный въ своихъ мнѣніяхъ, болѣе способный увлекаться новизною чѣмъ образованные классы, всегда былъ готовъ поклониться новымъ богамъ. Многіе писатели свидѣтельствуютъ, что въ тѣхъ кварталахъ Рима, гдѣ жила чернь безотечественная, смѣшанная, безъ опредѣленныхъ занятій, безъ средствъ къ жизни, преимущественно распространялись восточные культы и что оттуда выходили всѣ движенія въ пользу послѣднихъ. Притомъ слѣдованіе какому либо поклоненію связывало между собою ея прозелитовъ; обыкновенно религіи Востока способствовали составленію союзовъ между своими членами; такимъ образомъ бездомные, неимущіе люди, исключенные изъ гражданскихъ ассоціацій, вступали въ братства, пріобрѣтали сообщество людей, имѣвшихъ съ ними одни религіозныя наклонности и даже нерѣдко получали отъ нихъ въ нуждѣ помощь. Храмъ римскій былъ холоденъ для бѣднаго человѣка, и государственное поклоненіе неспособно было отогрѣть его сердце.

Писатели Греціи и Рима, какъ напр. Платонъ, Плутархъ, Страбонъ и Ювеналъ, замѣчаютъ, что между женщинами много послѣдовательницъ иноземныхъ религій [1]), такъ какъ онѣ вообще склонны ко всякому суевѣрію. Обряды домашнихъ культовъ Римлянъ, строгіе и сухіе, мало говорили чувствамъ и воображенію; они не возбуждали, подобно восточнымъ вѣрованіямъ, страстныхъ набожныхъ стремленій и острыхъ религіозныхъ порывовъ, столь свойственныхъ женщинамъ. Послѣднія поэтому легче оставляли вѣру отцовъ и поклонялись иноземнымъ богамъи богинямъ; онѣ не только были щедры на подарки жрецамъ, гадателямъ, ворожеямъ, пророчицамъ всякаго рода, но и покровительствовали имъ, когда ихъ преслѣдовали власти. Матроны патриціальныхъ родовъ и строгаго поведенія придерживались обычаевъ старины, но и между ними были тайныя обожательницы богинь Египта и Сиріи. Болѣе открыто поклонялись послѣднимъ женщины незнатныя и отпущенницы, воспѣтыя поэтами, не отличавшіяся строгостью нравовъ. Въ этомъ случаѣ отчасти дѣйствовала и мода больше чѣмъ искренняя вѣра. Иногда цѣли были менѣе благородны; о жрецахъ многихъ восточныхъ культовъ ходилъ, нелишенный основанія, слухъ, что они покровительствуютъ любовнымъ интригамъ [2]).

---

[1]) Ювеналъ въ VI сатирѣ описываетъ знатныхъ женщинъ, которыя подъ вліяніемъ иноземнаго суевѣрія, зимой, когда Тибръ покрытъ льдомъ, погружаются утромъ три раза въ его холодныя воды и потомъ ползутъ полунагія на окровавленныхъ колѣнахъ кругомъ поля Таркиніи Гордаго. Онѣ принимаютъ у себя халдейскихъ чародѣевъ и астрологовъ, и имъ внушаютъ довѣріе особенно тѣ изъ этихъ шарлатановъ, которыхъ преслѣдовали, изгоняли изъ Рима, ссылали, сажали въ тюрьмы, заковывали въ цѣпи за предсказанія и плутни. Женщины небогатыя, которымъ ихъ средства не позволяютъ принимать въ своемъ домѣ гадателей и жрецовъ, ищутъ ихъ около цирка, гдѣ они обыкновенно даютъ свои совѣты и наставленія. Мы дальше возвратимся снова къ этой сатирѣ Ювенала, въ которой онъ говоритъ о наводненіи Рима восточными вѣрованіями.

[2]) Хотя то, что говоритъ о святилищахъ иностранныхъ вѣрованій Ювеналъ и нѣкоторые изъ христіанскихъ писателей—прямо называющіе эти храмы мѣстами разврата—слѣдуетъ считать преувеличеннымъ, но доля слуховъ, разумѣется, была справедлива.

VIII

Римское общество при появленіи восточныхъ вѣрованій не выказало въ сношеніяхъ съ ними религіозной нетерпимости; ею не руководились даже и осуждавшіе распространеніе иностранныхъ культовъ. Грекамъ и Римлянамъ, какъ и вообще арійскимъ народамъ древняго міра, исторія которыхъ намъ сколько нибудь извѣстна, была незнакома религіозная нетерпимость; только послѣ принятія христіанства пробудилась у Арійцевъ эта ревность, и они стали религіозно исключительны [1]). Совершенно противоположное встрѣчаемъ мы у Семитовъ, или по крайней мѣрѣ у главныхъ выступающихъ народовъ этого племени, религіи которыхъ, обыкновенно основанныя на отверженіи другихъ вѣрованій, получаютъ характеръ исключительности и побуждаютъ послѣдователей ихъ къ нетерпимости.

Въ арійскихъ центрахъ культуры античнаго міра мы не видимъ религіозныхъ гоненій. Даже Брамины въ Индіи, хотя и относились съ презрѣніемъ ко всему, что не принадлежало къ ихъ кастѣ, что не раздѣляло ихъ религіозныхъ идей, не были склонны къ преслѣдованію. Буддисты не претерпѣли въ Индіи тѣхъ гоненій, которыя выпадали на долю сектаторовъ у семитическихъ, или осемитизированныхъ религіею, арійскихъ народовъ. Если въ Аѳинахъ и было судилище, принимавшее обвиненія въ нечестивости, въ невѣріи, и присуждавшее иногда даже къ смерти, то это дѣлалось болѣе подъ вліяніемъ гражданскихъ чѣмъ религіозныхъ причинъ. Извѣстно, что въ Греціи, равно какъ и въ Римѣ, государственныя соображенія брали верхъ въ дѣлахъ подобнаго рода надъ набожными чувствами, и нельзя видѣть акта религіознаго фанатизма въ тѣхъ, иногда жестокихъ, наказаніяхъ, какимъ подвергались осквернявшіе святыню или пренебрегавшіе національнымъ культомъ. Тутъ всего болѣе дѣйствовалъ страхъ, что разгнѣванное божество ниспошлетъ бѣдствія всей странѣ за обиду, нанесенную ему, и вслѣдствіе преступленія одного погибнутъ многіе: нужна была искупительная

[1]) Точно такъ же и Персы, обращенные въ вѣру Магомета, сдѣлались нетерпимѣе чѣмъ были прежде, когда слѣдовали закону Зороастра.

жертва. Между богами политеизма и поклонявшимися имъ, существовалъ родъ договора. За извѣстныя почести, жертвоприношенія и т. д. богъ охранялъ страну. Оскорбленіе его или несоблюденіе обрядовъ поклоненія было какъ бы нарушеніемъ этого условія и не только лишало покровительства божества, но возбуждало его гнѣвъ, что равнялось всеобщему несчастію. Это и объясняетъ строгость властей въ дѣлахъ подобнаго рода.

Такъ какъ культъ классическихъ народовъ не содержалъ въ себѣ началъ исключительности, то Римляне и Греки, не знавшіе, въ противоположность Семитамъ, ни религіозныхъ войнъ, ни прозелитизма, допускали существованіе другихъ боговъ кромѣ своихъ. Духовныя власти Рима обращались иногда даже съ просьбой и молитвой къ иностраннымъ богамъ, и именно тѣхъ народовъ, съ которыми воевали. Онѣ просили ихъ, оставивъ прежнее мѣстопребываніе, перейти въ Римъ, гдѣ имъ обѣщали бо́льшія почести, чѣмъ воздаваемыя тѣмъ народомъ, которому они до того времени покровительствовали.

Открытіе новыхъ поклоненій не удивляло Римлянъ. Политеистическіе культы, не отдѣленные рѣзко одинъ отъ другого строгой догматической системой, имѣли между собою нѣкоторыя точки сближенія, нѣчто общее. Римляне замѣчали это и, съ склонностію свойственною всѣмъ политеистамъ, предполагали, что новые боги, съ которыми они знакомились, составляютъ особенный видъ ихъ-же опять боговъ. Они были даже очень увѣрены въ этомъ, какъ видно изъ словъ ихъ писателей, Цезаря, Плинія и другихъ. Подобное смѣшеніе случалось особенно при сношеніяхъ съ народами одного съ Римлянами корня, имѣвшими общій съ ними источникъ религіозныхъ идей; послѣднія, хотя и измѣнились у раздѣлившихся отраслей арійскаго племени, но не потеряли ни своего первоначальнаго типа, ни натуралистическаго характера, сохранивъ между собою нѣкоторое сходство. Когда Римляне, въ странахъ Востока семитическаго, узнавали религіи столь различныя отъ своей, что нельзя было найти между ними ничего общаго, то это вовсе не вызывало враждебныхъ чувствъ съ ихъ стороны. Для людей не поклонявшихся Богу единому не было ложнаго божества, и можно было молиться своему богу и въ то же время приносить жертвоприношеніе другому, что вполнѣ въ характерѣ политеизма. [1]) Безсмертные, по мнѣнію Рим-

[1]) Судьи при допросахъ христіанъ иногда спрашивали ихъ, какимъ образомъ они, поклоняясь только одному Богу, не страшатся возбудить гнѣвъ другихъ боговъ.

лянъ, могли принимать всѣ виды, и каждая страна имѣла свое божество, заботящееся о благополучіи ея жителей. Могущество его измѣрялось силой и благосостояніемъ народа, поклонявшагося ему; потому боги не имѣли равной власти, но никто не помышлялъ отрицать ихъ существованія. Все это и вмѣстѣ тотъ суевѣрный страхъ передъ всякой божественной силой, который никогда не оставлялъ Римлянъ, дѣлали ихъ чрезвычайно терпимыми въ покоренныхъ странахъ, когда дѣло касалось религій. Уничтожая только то, что въ нихъ было жестокаго, безчеловѣчнаго, оскорбительнаго, к. н. жертвоприношенія людей, они слѣдовали мудрой политикѣ уваженія и даже покровительства вѣрованіямъ побѣжденныхъ народовъ, что значительно облегчало ихъ завоеванія. Даже и въ странахъ Востока семитическаго осторожныя дѣйствія Римлянъ почти всегда успѣвали избѣгать враждебныхъ столкновеній по поводу вѣрованій. Ненависть, основанная на религіозныхъ чувствахъ, всегда столь сильная, не могла проявиться при такихъ условіяхъ, и это происходило не отъ равнодушія Римлянъ, а было скорѣе результатомъ набожности по понятіямъ политеистовъ.

На основаніи тѣхъ-же причинъ, нетерпимость нѣкоторыхъ народовъ, какъ напр. Евреевъ, считавшихъ свою вѣру исключительно истинной, преступными всѣ другія поклоненія, ложными всѣхъ другихъ боговъ кромѣ своего, казалась римскимъ властямъ опаснымъ заблужденіемъ и порождала недружелюбныя чувства къ послѣдователямъ закона Моисея, переходившія иногда въ открытую вражду. Точно такъ же христіанство, само вызывавшее язычество на борьбу, не просившее смиренно, какъ многія восточныя вѣрованія, мѣста для своего бога въ Пантеонѣ римскихъ боговъ, а стремившееся царствовать безусловно на развалинахъ политеизма, еще болѣе іудейства возстановляло противъ себя Римлянъ. Неудивительно поэтому, что послѣдователей ученія Спасителя упрекали во враждѣ ко всему роду человѣческому и даже въ атеизмѣ. Послѣднее обвиненіе было основано на томъ, что христіане не поклонялись богу національному, а распятому человѣку.

Покоренные народы, по преимущественно арійскаго племени, платили Римлянамъ тою-же терпимостью и нерѣдко принимали ихъ боговъ, какъ напримѣръ въ Галліи. Иногда, однако, Греки и Римляне преслѣдовали религіи, но это дѣлалось только въ томъ случаѣ, когда онѣ становились формой выраженія націо-

нальности; разрушивъ алтарь, думали сломить силы народа опиравшіяся на него. Такъ, напримѣръ, сирійскій царь Антіохъ Епифанъ династіи Селевкидовъ сталъ гонителемъ Моисеева закона въ эпоху Маккавеевъ, а Римляне, вслѣдствіе тѣхъ же причинъ, сдѣлались врагами Іудеевъ и преслѣдовали въ I-мъ столѣтіи по Р. Х. Друидовъ въ Галліи и въ Бретани.

Что-же касается до гоненій христіанъ въ первые три вѣка, то ихъ вызывалъ не религіозный фанатизмъ, а они были результатомъ гражданскихъ соображеній и мѣрами политическаго характера, можетъ быть очень пріятными для языческихъ жрецовъ, но инициатива которыхъ не имъ принадлежала. Приверженцевъ ученія Спасителя преслѣдовали, какъ враговъ государства, общества, установленнаго порядка вещей и представителя его— императора, а не какъ враговъ оффиціальнаго культа. Римскія власти не заставляли христіанъ исповѣдывать языческихъ боговъ, а хотѣли только принудить ихъ отречься отъ христіанства, т. е.—по понятіямъ Римлянъ—отъ суевѣрія преступнаго, признаннаго опаснымъ, принимавшаго видъ тайнаго общества, и въ доказательство отреченія убѣждали ихъ исполнить обрядъ, заявлявшій ихъ гражданскую доблесть, именно возліяніе вина и куреніе ѳиміама передъ ликомъ божества покровителя отечества или императора, охранителя государственнаго строя Другого рода были, въ послѣдующіе вѣка, требованія христіанъ отъ побуждаемыхъ ими къ крещенію язычниковъ, Евреевъ и Магометанъ.

IX.

Но не смотря на то, что религіозная терпимость лежала въ основаніи политеизма, власти въ Греціи, равно какъ и въ Римѣ, не могли не противиться распространенію восточныхъ вѣрованій, имѣя въ виду государственную пользу. Такъ, напримѣръ, въ Аѳинахъ, гдѣ было много чужеземцевъ, гдѣ подвижность идей отражалась и въ области религіи, правительство, озабоченное возростающимъ равнодушіемъ къ оффиціальному поклоненію, неразъ дѣйствовало противъ послѣдователей иностранныхъ культовъ, иног-

да даже приводя въ исполненіе законъ, наказывавшій смертію введеніе ихъ въ страну.

Не иначе поступали власти въ Римѣ во времена республики; тѣ-же самыя причины, вслѣдствіе которыхъ онѣ были одушевлены терпимостію въ завоеванныхъ странахъ, принуждали ихъ сопротивляться водворенію новыхъ вѣрованій въ своемъ отечествѣ, и если правительство не заставляло побѣжденныхъ народовъ поклоняться богамъ Рима, то оно не должно было видѣть равнодушно появленіе чужихъ боговъ у себя дома и особенно распространеніе ихъ культа среди римскихъ гражданъ. Сильно возбужденныя религіозныя чувства поклонниковъ сирійскихъ и мало-азіатскихъ боговъ и богинь, страстное, набожное изступленіе, съ которымъ они совершали свои обряды, казались подозрительными властямъ и не могли быть одобряемы ими. Притомъ, поклоненіе новымъ богамъ волновало умы, производило безпорядки, составляло какъ бы вступленіе въ тайное общество и вело къ союзамъ, сходбищамъ, товариществамъ противозаконнымъ, считавшимся опасными для государства. Особенно если это дѣлалось членомъ аристократической фамиліи, то казалось достойнымъ строгаго осужденія, какъ пренебреженіе интересами сословія. Сенатъ поступалъ вполнѣ согласно своимъ принципамъ и традиціямъ, когда въ силу закона, воспрещавшаго распространеніе какого либо вѣрованія неодобреннаго имъ, изгонялъ изъ Рима послѣдователей иностранныхъ религій. Нѣсколько разъ прибѣгалъ онъ къ подобнымъ мѣрамъ; т. н. въ 58-мъ г. до Р. Х. было запрещено въ Римѣ поклоненіе египетскимъ богамъ, какъ позорное суевѣріе, и разрушены алтари ихъ. Все время существованія республики восточные культы болѣе или менѣе скрывались и не разъ подвергались преслѣдованію; ихъ распространеніе стѣсняли и позволяли строить ихъ храмы только въ предмѣстьяхъ Рима, и т. д. Періоды смутъ, когда законы переставали дѣйствовать правильнымъ образомъ, всегда оказывались имъ особенно благопріятны. При междоусобныхъ войнахъ, предшествовавшихъ установкѣ имперіи, многія иностранныя религіи безпрепятственно распространялись въ Римѣ. Въ царствованіе Августа, который постоянно старался дѣйствовать въ смыслѣ древняго Римлянина, свобода эта была значительно стѣснена. Светоній говоритъ объ немъ, что онъ уважалъ только оффиціальный культъ. Въ Римѣ, Августъ разрѣшалъ строить храмы египетскимъ богамъ, лишь въ нѣкоторомъ отдаленіи отъ

предѣловъ священнаго города Ромула и отъ Pomoerium. [1]) Особенное покровительство восточнымъ вѣрованіямъ оказывалъ соперникъ его, Маркъ Антоній, принадлежавшій по своимъ вкусамъ и наклонностямъ болѣе къ Востоку, чѣмъ къ Западу, и окружавшій себя въ Египтѣ всею пышностью азіатскаго властелина. Тиберій, въ характерѣ котораго преобладали аристократическіе инстинкты, не былъ расположенъ къ иностраннымъ культамъ и не разъ преслѣдовалъ ихъ. Въ его царствованіе, въ 22-мъ году послѣ Р. Х., вышло сенатское постановленіе противъ суевѣрій, египетскихъ и іудейскихъ. Эдиктъ этотъ былъ вызванъ особенными обстоятельствами, о которыхъ мы будемъ говорить ниже. По словамъ историка Іосифа Флавія, Тиберій приказалъ выгнать изъ Рима (а по Тациту — изъ Италіи) всѣхъ находившихся тамъ Евреевъ. Изъ нихъ консулы выбрали четыре тысячи человѣкъ, способныхъ носить оружіе, которыхъ отправили на островъ Сардинію; но многіе изъ послѣднихъ были казнены за отказъ служить въ войскѣ, что запрещали имъ законы ихъ религіи. Тацитъ, разсказывая это преслѣдованіе, объясняетъ въ чемъ состояла ссылка въ Сардинію. Посланные туда должны были уничтожать разбойничество, принявшее значительные размѣры на этомъ островѣ, и еслибы они при этомъ погибли отъ дѣйствія его вреднаго климата, то потеря была бы ничтожна — vile damnum — говоритъ историкъ.

Только по забвеніи преданій политики республиканскаго Рима и по упадкѣ древней доблести стали равнодушнѣе къ распространенію восточныхъ вѣрованій. Даже сами императоры открыто поклонялись иностраннымъ богамъ; т. н. Светоній говоритъ, что Неронъ, воспитанный въ религіи отцовъ, утратилъ вѣру въ боговъ Рима и молился сирійской богинѣ Dea Syria; — потомъ однако бросилъ её, мальчишески осквернивъ ея изображеніе и сталъ поклоняться статуэткѣ дѣвушки, которую ему подарилъ неизвѣстный простолюдинъ, какъ амулетъ, способный отвращать злой умыслъ. Вскорѣ потомъ былъ открытъ заговоръ противъ Нерона, вслѣдствіе чего онъ получилъ необыкновенное уваженіе къ этой статуйкѣ и три раза въ день совершалъ передъ ней жертвоприношеніе, увѣряя, что она открываетъ ему будущее.

---

[1]) Такъ назывался священное пространство съ обѣихъ сторонъ городской стѣны, котораго нельзя было ни застроивать, ни возвышать. Pomoerium Рима былъ расширенъ Сервіемъ Туллліемъ, Силлой и многими императорами.

Веспасіанъ былъ постоянно расположенъ къ восточнымъ религіямъ и даже покровительствовалъ имъ. Съ его царствованія онѣ не только пользуются въ Римѣ безопасностью, но и пріобрѣтаютъ благосостояніе. Домиціанъ, поклонникъ Изиды и Сераписа, строилъ имъ храмы, не смотря на то, что съ большою строгостію, требовалъ точнаго исполненія обрядовъ государственнаго культа, жестоко наказывая пренебреженіе къ нимъ. Императоръ Коммодъ, какъ извѣстно, принялъ посвященіе въ таинства культа Митры, а Геліогабалъ былъ священникомъ бога солнца.

Суевѣрный страхъ, разгнѣвать неизвѣстное божество, не разъ удерживалъ руку римскаго правительства, даже во времена республики. Нужно было явное нарушеніе закона послѣдователями восточныхъ вѣрованій, или совершеніе ими преступленія, чтобы вынудить власть дѣйствовать противъ нихъ. Это происходило иногда вслѣдствіе плутней и скандаловъ ихъ жрецовъ. Имъ нужно было жить, а такъ какъ они ничего не получали отъ государства, то необходимость заставляла ихъ придумывать средства къ существованію, которыя не всегда были безупречны. Часто они употребляли во зло легковѣріе своихъ послѣдователей и обогащались на ихъ счетъ. Большой вредъ иноземнымъ религіямъ вообще причинило дѣло Вакханалій въ 186-мъ г. до Р. Х. Извѣстно, что принимавшіе участіе въ совершеніи таинствъ этого культа оказались виновными въ страшныхъ злодѣяніяхъ *), и всякое поклоненіе, приходившее съ Востока, было

*) Поклоненіе Бахусу, въ такомъ видѣ какъ оно появилось въ Римѣ, въ послѣдней четверти II-го столѣтія до Р. Х., имѣло вовсе не эллинческій, а азіатскій характеръ, и соединялось съ мистеріями чувственными и фанатическими, съ грубыми суевѣріями и съ выродившейся философіей падшихъ Грековъ. Изъ всего этого образовалось тайное ученіе, которое, прежде чѣмъ въ Римѣ, было извѣстно въ греческихъ колоніяхъ Южной Италіи и въ Этруріи. По слѣдствію произведенному римскими властями оказалось, что мистеріи эти были принесены изъ Греціи въ ЭтруріюГрекомъ—гадателемъ и бродячимъ жрецомъ,—оттуда онѣ проникли сначала въ Остію, а потомъ въ Римъ, гдѣ до 186-го г. могли совершаться открыто, можетъ быть потому, что не имѣли первоначально ничего особенно порочнаго. Но позже, подъ вліяніемъ главной жрицы этого культа, Вакханаліи приняли тотъ характеръ, который онѣ получили въ Этруріи и сдѣлались столь развратны и преступны, что привели въ ужасъ Римлянъ, когда стало извѣстно все, что на нихъ совершалось. Болѣе 7000 человѣкъ обоего пола, и между ними много молодыхъ людей и дѣвушекъ знатныхъ родовъ, были посвящены въ эти таинства, которыя вели не только къ разврату, но и къ преступленіямъ всякаго рода, к. п. къ убійству, отравленію, подлогу и къ тому подобнымъ вещамъ,даже къ заговорамъ,угрожавшимъ общественной нравственности и государственному строю, что и объясняетъ строгость приговора заключившаго судъ надъ замѣшанными въ этомъ дѣлѣ. Всѣхъ принимавшихъ участіе въ Вакханаліяхъ и тайныхъ сборищахъ, а они составляли боль-

вслѣдствіе этого подозрѣваемо правительствомъ въ безнравственности.

Рѣдко однако законы въ этихъ случаяхъ приводились въ исполненіе со всей строгостью. Религіозная полиція Рима принуждена была къ уступкамъ постояннымъ наплывомъ новыхъ вѣрованій. Слишкомъ много причинъ способствовали распространенію ихъ, и законы не могли остановить влеченія къ нимъ общества. Виновники не пугались и прозелитизмъ ихъ не прекращался. Осужденные, изгнанные, они возвращались снова, пока наконецъ побѣда не осталась за религіями Египта, Сиріи, Малой-Азіи и многія изъ нихъ не утвердились въ Римѣ столь-же прочно, какъ и у себя дома.

X.

Особенный успѣхъ у Римлянъ имѣли вѣрованія монотеистическаго характера. Наклонность къ монотеизму очень замѣтна въ обществѣ того времени. Стремленіе къ нему должно было неминуемо обозначиться на развалинахъ политеизма[1]). Оно было необходимымъ слѣдствіемъ потери вѣры въ многочисленныхъ

шинство, казнили смертью; посвященные въ мистеріи, но не повлявшіеся на ночныхъ оргіяхъ, подвергались тюремному заключенію. За тѣмъ сенатское постановленіе запретило разъ навсегда совершеніе Вакханалій въ Римѣ и во всей Италіи. Только въ рѣдкихъ случаяхъ сенатъ могъ разрѣшать ихъ для очень ограниченнаго числа членовъ. Это касалось даже и мистерій поклоненія Бахусу, совершавшихся въ греческихъ колоніяхъ южной Италіи и вовсе не имѣвшихъ преступнаго характера Вакханалій этрурскихъ и римскихъ. Приведеніе въ исполненіе этого закона встрѣтило сильное сопротивленіе и вызвало даже частныя возмущенія въ Апуліи и около города Тарента. При императорахъ, Вакханаліи снова начали праздноваться открыто на югѣ Италіи. Въ Греціи онѣ соединились съ культами восточныхъ боговъ того-же характера.

Изображенія вакханальныхъ пиршествъ встрѣчаются въ этрурскихъ гробницахъ и на нѣкоторыхъ саркофагахъ; одинъ изъ нихъ былъ открытъ около города Кьюзи въ Тосканѣ и находится теперь въ Луврскомъ музеѣ. Сюжеты, написанные на греческихъ вазахъ изъ колоній южной Италіи, имѣютъ очень часто связь съ мистеріями Бахуса и, въ силу запрещенія послѣднихъ, почти совершенно прекратилось производство художественныхъ памятниковъ этого рода. (Preller, römische Mythologie.—Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines Daremberg et Saglio, quatrième fascicule, article «Bacchanalia» F. Lenormant.

[1]) Mythologie der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis in's szechzehnte Jahrhundert. Ferdinand Piper, Weimar 1847.

боговъ, въ раздробленную божественную силу, но обнаружилось уже раньше, хотя и не столь ясно и опредѣленно. Вообще можно сказать, что у народовъ арійскаго племени постоянно выражалась тенденція соединять въ одно божественные образы, представлявшіе разнообразныя силы природы, или подчинять ихъ верховной небесной власти. Еще до ослабленія вѣры въ оффиціальный культъ проявлялась у Грековъ и Римлянъ склонность къ единобожію, къ совокупленію въ одномъ богѣ свойствъ всѣхъ жителей Олимпа, такъ что каждый изъ нихъ, съ его отдѣльнымъ характеромъ, становился аттрибутомъ и какъ бы особеннымъ проявленіемъ дѣятельности одного и того же божества. Для Римлянъ, напримѣръ, это былъ Юпитеръ, называемый: deus unus et omnes, т. е. богъ единый и совокупный. Часто также сосредоточеніе божественныхъ силъ происходило въ мірѣ классическомъ въ пользу бога солнца, именно потому, что это свѣтило, источникъ свѣта и теплоты, представляется главнымъ дѣятелемъ природы [1]). Тенденція къ монотеизму видна и въ области философіи; она началась въ Греціи, потомъ перешла въ Римъ и состояла въ признаніи одной высшей божественной

[1]) Подъ вліяніемъ этихъ идей проявилась у Грековъ и Римлянъ наклонность видѣть во вновь являющихся богахъ, к. н. въ Сераписѣ, Адонисѣ, Аттисѣ, персидскомъ Митрѣ и т. д., боговъ солнца. Извѣстно, что императоръ Геліогабалъ, бывшій прежде священникомъ солнца въ Эмесѣ въ Сиріи, на рѣкѣ Оронтѣ, перевезъ изъ этого города въ Римъ—послѣ воцаренія своего—находившійся тамъ въ храмѣ солнца, черный камень конической формы, упавшій, какъ говорили, съ неба—вѣроятно аэролитъ. Геліогабалъ построилъ ему храмъ возлѣ императорскаго дворца на палатинскомъ холмѣ. Почитаніе этого камня, считавшагося символомъ солнца, приняло вполнѣ характеръ фетишизма. Въ торжественныхъ процессіяхъ онъ стоялъ на украшенной драгоцѣнными каменьями колесницѣ, запряженной шестью бѣлыми конями. Самъ императоръ велъ ихъ, но такимъ образомъ, что могъ видѣть обожаемый предметъ и не спускалъ съ него глазъ. Послѣ смерти Геліогабала камень этотъ былъ снова отвезенъ въ Эмесу. Императоръ Аврелианъ видѣлъ его тамъ и поклонялся ему. Намѣреніе Геліогабала было привести послѣдователей политическаго оффиціальнаго культа, равно какъ и другихъ религій, не исключая еврейской и христіанской, къ поклоненію богу солнцу, но не насильно, а путемъ убѣжденій, особенно-же прельщая ихъ великолѣпіемъ церемоній и торжественной пышностью обрядовъ; это было полезно христіанамъ въ томъ отношеніи, что ихъ, въ короткое царствованіе Геліогабала, не преслѣдовали. Поклонники солнца утверждали, что всѣ боги національные и чужеземные не что иное, какъ олицетвореніе проявленій одного бога—солнца. Въ Римѣ соединеніе божественныхъ силъ въ этомъ свѣтилѣ получило особенное политическое значеніе, такъ какъ императоры стали считаться представителями солнца, верховною властью на землѣ, подобно тому, какъ оно есть высшая сила на небѣ. Идеи этого рода преобладали уже въ азіатскихъ монархіяхъ и въ Египтѣ. Къ Римлянамъ онѣ перешли съ Востока, получили въ царствованіе императора Аврелiана болѣе опредѣленную форму, а при Діоклетіанѣ достигли своего полнаго выраженія. Культъ этотъ однако представляетъ чисто семитическій характеръ и не имѣетъ ничего общаго съ поклоненіемъ богу-солнцу у Грековъ.

силы. Сократъ, можетъ, быть даже и Пиѳагоръ, говорили уже о Богѣ единомъ. Платонъ Зенонъ, Аристотель, римскіе стоики, болѣе или менѣе положительно, выражали ту-же мысль. Но при упадкѣ вѣры въ боговъ политеизма разумѣется еще сильнѣе должна была опредѣлиться склонность къ единобожію; она была также одной изъ причинъ успѣха восточныхъ вѣрованій, такъ какъ они вообще содержатъ въ себѣ болѣе элементовъ монотеизма, чѣмъ греко-римскій культъ[1]). Вслѣдствіе всего этого понятно, что религія Евреевъ, монотеистическая по преимуществу, привлекла къ себѣ сердца многихъ, лишь только ее начали узнавать.

XI.

Евреи, переселявшіеся въ Римъ, держали себя тамъ отдѣльно отъ выходцевъ изъ другихъ странъ и отъ мѣстныхъ жителей. Колонія еврейская въ Римѣ значительно увеличилась послѣ того, какъ Помпей привелъ въ этотъ городъ нѣсколько тысячъ плѣнныхъ Іудеевъ; многіе изъ нихъ, получивъ свободу, сдѣлались римскими гражданами. Извѣстно, что въ царствованіе Августа, въ Римѣ находилось 8000 Евреевъ[2]) и что у нихъ были свои синагоги и подземныя кладбища; нѣкоторыя изъ послѣднихъ открыты и изслѣдованы [3]). Въ другихъ городахъ имперіи еврейскія колоніи были также очень значительны; к. п. въ Александріи, въ Антіохіи, въ Эфесѣ, въ Пуццоли, во многихъ городахъ Греціи, Македоніи, Киренаики, на островѣ Кипрѣ, Критѣ, и т. д. Можно потому сказать, что переселеніе Евреевъ началось раньше паденія Іерусалима и разсѣянія ихъ. Въ Римѣ они жили преимущественно около Тибра, въ низшей и бѣднѣйшей части города. Впослѣдствіи, въ средніе вѣка, этотъ нездоровый

---

[1]) Въ религіяхъ Востока божественная сила, проявляясь въ отношеніяхъ оплодотворяющаго солнца къ землѣ, не дробилась, какъ въ греко-римскомъ политеизмѣ, на многія личности и болѣе классическихъ боговъ способна была возбудить идеи монотеистическія при созерцаніи всей единоначальной природы.

[2]) При Августѣ депутація изъ 50-ти Евреевъ, прибывшая въ Римъ съ жалобой отъ жителей Іерусалима на Архелая сына Ирода, пришла на палатинскій холмъ въ сопровожденіи 8000 Евреевъ, обитавшихъ въ Римѣ.

[3]) Cimitero degli antichi Ebrei, Raffaele Garrucci. Roma 1862. Смотри часть I-ю стр. 75.

кварталъ, часть теперешняго Трастевера, гдѣ Евреи, еще до появленія христіанства, добровольно избрали себѣ жительство, превратился въ мѣсто заключенія, въ Ghetto, внѣ котораго, кромѣ короткихъ періодовъ относительной терпимости, имъ до 1848-го года запрещено было селиться. Они занимались мелочной торговлей, низшими ремеслами и были вообще бѣдны; большія богатства начали сосредоточиваться въ рукахъ Евреевъ только уже гораздо позже[1]).

Римляне не любили Евреевъ: ихъ нетерпимость, неопрятность, необщительность, отдаленіе отъ людей другихъ націй, ихъ обрѣзаніе и странные обычаи, ихъ отвращеніе отъ извѣстнаго рода пищи, нравившейся Римлянамъ, все это смѣшило, иногда и возмущало. Презрѣніе къ Евреямъ проявляется у всѣхъ образованныхъ людей и писателей того времени, к. н. у Цицерона, Горація, Сенеки, Тацита, Квинтиліана, Светонія и Ювенала. Послѣдній особенно съ большою энергіею возстаетъ противъ Евреевъ и ихъ прозелитовъ въ одной изъ своихъ сатиръ[2]). Они привыкли, говоритъ онъ, презирать римскіе законы, они не укажутъ дороги тому, кто не принадлежитъ къ ихъ вѣрѣ, и родникъ покажутъ только обрѣзанному. Но не смотря на эти враждебныя чувства Римлянъ — а тутъ слѣдуетъ понимать преимущественно высшіе и образованные классы общества, — у послѣдователей Моисеева закона были и свои друзья и доброжелатели. Они цѣнили ихъ набожность и неизмѣнное послушаніе религіозному закону, ихъ воздержность, простоту нравовъ, готовность помогать другъ другу, ихъ благодѣтельность и состраданіе къ своимъ, согласіе въ какомъ они жили между собою, ихъ презрѣніе къ смерти въ борьбѣ за религію и непоколебимую вѣру въ Бога. Эти качества признавали за ними даже и враги ихъ.

Усерднѣе послѣдователей другихъ вѣрованій искали Евреи прозелитовъ въ Римѣ. Эта ревность къ обращенію въ свою вѣру проявилась у нихъ, особенно послѣ болѣе полнаго сближенія съ другими народами, въ эпоху слѣдовавшую за побѣдами Александра Македонскаго; но долгое время они ограничивались Востокомъ, гдѣ у нихъ были значительныя колоніи, и только 150 лѣтъ, приблизительно, до Р. Х. прозелиты ихъ начали

[1]) Это становится замѣтно въ первый разъ въ Испаніи во времена Визиготовъ.

[2]) Satyra XIV.

появляться на Западѣ, въ Италіи и потомъ въ самомъ Римѣ. Это распространяемое іудейство — по большой части саддукейской сектой — было менѣе исключительно, толковалось свободнѣе ученія фарисейскаго, которое преобладало въ Іерусалимѣ, во время осады этого города Веспасіаномъ, и погубило націю своимъ фанатизмомъ. Партія противоположная этой послѣдней, искавшая прозелитовъ среди язычниковъ и отдѣлявшая политику отъ религіи, думала что постановленія ихъ вѣры могли исполняться подъ покровительствомъ гражданскихъ законовъ всякаго другого народа. Не было впрочемъ закона запрещавшаго иностранцамъ вступленіе въ среду Евреевъ и принятіе ихъ вѣры. Пропаганда эта шла очень успѣшно[1]); такъ напр. во многихъ частяхъ Сиріи, законъ Моисея преобладалъ почти безусловно, и всюду на Востокѣ около Іудеевъ по рожденію группировались люди, слѣдовавшіе въ разной степени ихъ религіи, принявшіе ее окончательно или не вполнѣ; послѣднихъ называли чтителями или боящимися Бога [2]). Они не подчинялись всѣмъ правиламъ Моисеева закона, не исполняли всѣхъ предписанныхъ имъ обрядовъ, не обрѣзывались, но поклонялись Богу единому, читали священныя книги и посылали приношенія въ іерусалимскій храмъ. Множество Евреевъ и іудействующихъ стекались со всѣхъ концовъ римской имперіи въ Іерусалимъ къ значительнымъ праздникамъ.

Патріотизмъ и вѣра соединяли Іудеевъ въ чужихъ земляхъ; они составляли тамъ отдѣльныя общества, почти независимыя, и въ нѣкоторыхъ странахъ имѣли даже свое управленіе. Въ самомъ Римѣ Евреи, не смотря на то что ихъ презираютъ и ненавидятъ, постоянно однако возростаютъ въ числѣ и подъ рукой обращаютъ римлянъ въ свою вѣру, подобно тому какъ, нѣсколько десятилѣтій спустя, это дѣлали христіане, презираемые еще болѣе Евреевъ. Но въ рукахъ послѣднихъ, до распространенія ученія Спасителя, находилось орудіе прозелитизма необыкновенной силы, именно монотеизмъ, столь положительно выраженный въ ихъ вѣрѣ, монотеизмъ не философскій, а догматическій, не основанный на выводахъ разума, а на божественномъ откровеніи, не требовавшій подготовки для его пониманія и потому доступный каждому. Удаленіе Іудеевъ отъ всякаго помысла изобразить своего Бога, хотя

[1]) Дѣятельность ея доказывается и словами Евангелія, т. н. Спаситель говоритъ: „Горе вамъ, книжники и фарисеи, лицемѣры, что обходите море и сушу, дабы обратить хоти одного“. 15. Евангеліе отъ Матѳея XXIII.

[2]) О нихъ нѣсколько разъ говорится въ Дѣяніяхъ апостольскихъ.

и совершенно противоположное наклонностямъ Грековъ и Римлянъ, и казавшееся первоначально столь страннымъ, [1]) не было однако препятствіемъ распространенію Моисеева закона. Въ результатѣ мысль о Богѣ невидимомъ, непредставимомъ, должна была нравиться людямъ, среди которыхъ ихъ прежній культъ, основанный на поклоненіи идоламъ, начиналъ терять свое значеніе. Много убѣдительнаго было также въ непоколебимой надеждѣ на пришествіе Мессіи, равно какъ и въ столь часто геройски заявленномъ и упорно сохраненномъ несокрушимомъ убѣжденіи, что еврейская вѣра единственно истинная.

Что въ послѣднемъ вѣкѣ республики, прозелиты Евреевъ въ Римѣ были уже очень многочисленны, видно изъ того, что большое число ихъ присутствовало при процессѣ претора провинціи Азіи—Флакка. Это, по крайней мѣрѣ, можно заключить изъ словъ Цицерона. Флаккъ былъ обвиняемъ, между прочимъ, и въ присвоеніи себѣ, въ управляемой имъ странѣ, золота посылаемаго Евреями, или ихъ прозелитами, въ іерусалимскій храмъ, и Цицеронъ, защищая его, упрекаетъ обвинителя Лелія въ томъ, что онъ ищетъ себѣ поддержки въ людяхъ столь многочисленныхъ, согласныхъ между собою и сочувствующихъ ему, которые слушаютъ въ толпѣ народа изложеніе этого дѣла. Нетрудно догадаться ,что тутъ Цицеронъ намекаетъ на послѣдователей Моисеева закона. Это было три года послѣ того, какъ Помпей привелъ въ Римъ нѣсколько тысячъ плѣнныхъ Израильтянъ, и вѣроятно, немногіе изъ нихъ успѣли, вслѣдствіе освобожденія, получить права гражданства. Слѣдовательно, въ толпѣ присутствовавшей при процессѣ Флакка не могло быть много коренныхъ Евреевъ, а скорѣе прозелиты ихъ, и въ такомъ уже количествѣ, что съ ними слѣдовало считаться [2]). Пятнадцать лѣтъ спустя, между иностранными народами, говоритъ Светоній, изъявлявшими, каждый по своему, печаль около тѣла убитаго Цезаря, видны были и Евреи; они провели нѣсколько ночей сряду возлѣ его костра. Горацій [3]), Персій [4]), Ювеналъ [5])

---

[1]) Когда Помпей занялъ Іерусалимъ и вошелъ въ храмъ, до того времени недоступный язычникамъ, то Римлянъ очень удивило, что въ немъ не было изображенія Бога, которому онъ былъ посвященъ, и что даже Святая святыхъ не заключала въ себѣ его образа.

[2]) Ernest Havet L' Hellenisme deux. ed. Paris 1873. Смотри также „Le judaisme" Paris 1878—того-же автора.

[3]) Сатира IX.

[4]) Сатира V.

[5]) Сатира IV 97. 199.

говорятъ о Римлянахъ, воздерживающихся отъ всякаго рода дѣлъ по субботамъ, чтобы не оскорбить Евреевъ, постящихся, украшающихъ, въ извѣстные дни, окна своихъ жилищъ цвѣтами и зажженными лампами, соблюдающихъ всѣ предписанія Моисеева закона, подвергающихся обрѣзанію и т. д. У Филона Іудейскаго (I-го ст. по Р. Х.) читаемъ, что Евреи распространены по всѣмъ землямъ и всюду обращаютъ варварскіе народы и Грековъ въ свою вѣру. «Гдѣ» говоритъ онъ, «не празднуются праздники Евреевъ, не соблюдаются ихъ религіозныя постановленія?» Изъ словъ другихъ писателей мы знаемъ, что многіе Римляне посѣщали синагоги и посылали приношенія въ Іерусалимъ. Сенека утверждаетъ [1]), что обычаи и нравы этого позорнаго народа получили такое огромное значеніе, что введены во всѣ страны. Покоренные Евреи дали свои законы побѣдителямъ—Victi victoribus leges dedere.

Историкъ Іосифъ Флавій—правда, что онъ Израильтянинъ по рожденію и потому ему слѣдуетъ вѣрить съ извѣстными ограниченіями—говоритъ также, что уже давно религіозные обычаи Евреевъ распространились между народами, и нѣтъ греческой или варварской области или города, куда не проникло бы обыкновеніе покоиться въ день субботы и зажигать лампы и гдѣ не были бы соблюдаемы посты, воздержаніе отъ пищи, запрещенной закономъ Моисея и т. д. «Законъ нашъ прошелъ черезъ всѣ народы» прибавляетъ онъ.

Еврейская религія распространялась въ Римѣ и въ высшихъ классахъ общества. Если вѣрить Плутарху Евреи имѣли, во времена Цицерона, друзей даже въ самомъ сенатѣ. Изъ извѣстнаго процесса Верреса, намѣстника Сициліи, обвинителемъ котораго былъ Цицеронъ, видно, по словамъ этого историка, что одинъ изъ сенаторовъ, по имени Цецилій, слѣдовалъ закону Моисея [2]). Ювеналъ [3]) также описываетъ знатную римскую набожную женщину; къ ней, послѣ жрецовъ Великой Богини, является старая Еврейка, умѣющая толковать риты своей вѣры; она, тряся головою, шепчетъ на ухо, проситъ милостыни и берется возвѣщать волю Бога; ей платятъ, но менѣе чѣмъ жрецамъ Великой Богини, такъ какъ Евреи, продолжаетъ Ювеналъ, продаютъ свой пошлый вздоръ подешевле. Очень вѣроятно, что

[1]) Seneca De superst.
[2]) Ernest Havet L' Hellénisme deuxième ed. Paris 1873.
[3]) Сатира VI.

Поппея, жена Нерона, была также въ числѣ іудейскихъ прозелитокъ; историкъ Іосифъ Флавій говоритъ о ней какъ о ревностной покровительницѣ послѣднихъ, страшившейся Бога.

Слѣдующій разсказъ того-же писателя можетъ также служить доказательствомъ, что между женщинами патриціальныхъ родовъ были послѣдовательницы Моисеева закона. Четыре Еврея, занимавшіеся прозелитизмомъ въ Римѣ, убѣдили, знатную женщину, обращенную ими, по имени Фульвію, послать въ іерусалимскій храмъ богатое приношеніе, состоящее изъ золота и пурпура; эти драгоцѣнности были имъ поручены, а они присвоили ихъ себѣ. Фульвія разсказала это своему мужу Сатурнину, а послѣдній императору Тиберію, съ которымъ онъ былъ друженъ. Іосифъ Флавій прибавляетъ, что это повело къ эдикту сената противъ Іудеевъ и къ ссылкѣ ихъ на островъ Сардинію, о которой мы говорили выше; но едва ли можно предположить, что одно это обстоятельство могло вызвать гоненіе Евреевъ, вѣроятно были и другія причины изгнанія ихъ изъ Рима. Во всякомъ случаѣ, фактъ этотъ доказываетъ намъ стараніе Евреевъ обращать Римлянъ въ свою вѣру, принятіе ихъ религіи женщинами знатныхъ родовъ и наконецъ значительные размѣры этой пропаганды, такъ какъ она обратила на себя вниманіе правительства.

Отношеніе Евреевъ къ властямъ, со времени появленія ихъ въ Римѣ и до торжества христіанской религіи, мѣнялось смотря по обстоятельствамъ, но исключая короткихъ періодовъ невзгодъ, они жили вообще спокойно. Ихъ преслѣдовали здѣсь, когда соотечественники ихъ возмущались въ Іудеѣ, к. н. при Веспасіанѣ и при Адріанѣ, или когда въ ихъ-же средѣ, по поводу религіозныхъ вопросовъ, происходили волненія, безпорядки, шумныя сходбища, какъ при императорѣ Клавдіи, или вслѣдствіе плутней нѣкоторыхъ изъ нихъ; иногда отъ временнаго увеличенія строгости противъ распространенія иноземныхъ вѣрованій, какъ при Тиберіи.

Еврейская религія постоянно болѣе терпѣла отъ властей Рима чѣмъ поклоненія сирійскимъ, мало-азіатскимъ, египетскимъ богамъ и богинямъ, но, не смотря на это, у нея въ римской имперіи было больше прозелитовъ, чѣмъ у всѣхъ другихъ восточныхъ вѣрованій и число ихъ возростало съ каждымъ годомъ. Только христіанство остановило распространеніе Моисеева закона и обратило въ свою пользу работу, начатую имъ. Непреувели-

чивая, поэтому, можно сказать, что религія Іудеевъ, лишь нѣсколько измѣненная и сдѣлавшаяся болѣе терпимой, замѣнила бы, конечно, греко-римскій политеизмъ, если бы не явилось христіанство.

XII.

Одно изъ восточныхъ вѣрованій, распространявшихся въ римской имперіи, особенно обращаетъ на себя наше вниманіе; это поклоненіе богу Митрѣ. Оно шло нѣсколько столѣтій параллельно съ христіанствомъ, разумѣется не по столь широкому пути, подражая ему подъ конецъ своего существованія, и угасло только въ началѣ V-го вѣка, оставивъ многочисленные памятники, состоящіе преимущественно изъ барельефовъ и надписей. Умирающее язычество, въ борьбѣ съ торжествующимъ христіанствомъ, сосредоточило въ этомъ поклоненіи свои послѣднія усилія.

Митра былъ высшій богъ свѣта у первобытныхъ Аріевъ; въ такомъ видѣ перешелъ онъ къ Индѣйцамъ и Персамъ. Точно также у многихъ другихъ народовъ арійскаго племени являются боги очень приближающіеся своимъ характеромъ и аттрибутами къ Митрѣ, хотя и не сохранившіе его имени [1]). Въ Ригъ-Ведѣ и въ Зендъ-Авестѣ Митра—солнечный богъ и дѣятельность его обширна и разнообразна. Въ гимнахъ Ригъ-Веды [2]) Митра—призываемый также иногда съ другимъ арійскимъ богомъ — Варуной — своимъ словомъ учреждаетъ порядокъ среди людей; имъ стоитъ земля и небо, его никогда несмыкающійся глазъ блюдетъ надъ народами и ведетъ ихъ; онъ видитъ сердца людей, подъ его богатымъ помощью покровительствомъ не постигаетъ человѣка несчастье, солнце—глазъ его [3]), и онъ за-

---

[1]) B. Stark. Zwei Mithraeen der Grossherzoglichen Alterthümersammlung in Karlsruhe. Heidelberg 1865.

[2]) Rig-veda übersetzt und mit kritischen und erläuternden Anmerkungen versehen, von Hermann Grassmann in zwei Theilen, Leipzig 1876—Siebenzig Lieder des Rigveda übersetzt von Karl Geldner und Adolf Kaegi mit Beiträgen von R. Roth. Tübingen 1873.

[3]) Geschichte des Alterthums von Max Duncker. 3 B.

щитникъ правды. Въ относящихся къ нему гимнахъ Зендъ-Авесты Митра—высшая сила свѣта [1]); онъ восходящее солнце и проявляется въ наступающемъ свѣтѣ дня, призывая людей къ труду; жилище его вся земля; сонъ незнакомъ ему; онъ всевидящій владыка, блюститель, защитникъ вселенной и является какъ воинъ; къ нему поэтому обращались и въ минуту борьбы передъ сраженіемъ. Въ воображеніи своихъ поклонниковъ Митра, врагъ и гонитель демоновъ тьмы, разъѣзжаетъ на бранной колесницѣ, въ золотомъ шлемѣ и въ серебряномъ панцырѣ, въ сопровожденіи сродныхъ ему геніевъ свѣта и правды. Такъ какъ онъ былъ богъ истины, святости договоровъ, покровитель сношеній между людьми, ихъ соглашеній и обѣтовъ, каратель нарушающихъ данное слово, неисполняющихъ условій, и напротивъ защитникъ всѣхъ нелживыхъ на дѣлѣ, то древніе Персы клялись имъ и призывали его въ свидѣтели, доказывая истину своихъ словъ и справедливость заявленій [2]). Митра, хранитель страны и правителя ея—царя, сдѣлался также богомъ земледѣлія и плодородія; символъ послѣдняго—быкъ—былъ посвященъ ему съ отдаленной древности. Проводникъ къ небесному блаженству душъ, павшихъ на землю, Митра направляетъ ихъ изъ тьмы къ вѣчному свѣту. Персидскіе цари были ревностными поклонниками этого бога и обыкновенно призывали его въ свою помощь. Поклоненіе Митрѣ приняло значительное развитіе у древнихъ Персовъ, особенно въ эпоху Сассанидовъ; тогда онъ дѣлается преобладающимъ богомъ, и вліяніе его идетъ,все возрастая, до завоеваній Арабовъ.

Въ послѣдніе вѣка предъ Р. Х. культъ Митры распространился отъ Персіи до береговъ Средиземнаго моря. Римляне узнали о немъ во время войны Помпея съ морскими разбойниками; большая часть послѣднихъ была родомъ изъ Киликіи, гдѣ поклоненіе это было очень распространено. Перенятое солдатами Пом-

---

[1]) Eranische Alterthumskunde von Fr. Spiegel (2 B.) Leipzig 1871. — Preller römische Mythologie.—Burckhardt „Die Zeit Constantin's des Grossen"—Lajard, Recherches sur le culte public et les Mystères de Mithra en Orient et en Occident 2. v. et un Atlas. Paris 1847.

[2]) Въ одной изъ молитвъ Зендъ-Авесты между прочимъ сказано: не всѣ зло дѣянія, не всѣ обманы видитъ Митра, такъ. думаетъ не право дѣйствующій, но Митра видитъ все, что есть между небомъ и землею. Десятью тысячами глазъ смотритъ онъ на того, кто думаетъ обмануть его. Митра блюдетъ всевидящимъ окомъ не только за чистотою тѣла но и души. Какъ грязь оскверняетъ тѣло, такъ ложь оскверняетъ душу. (Geschichte des Alterthums von Max Duncker vierte verbesserte Auflage Leipzig. 1877).

пея, оно появилось въ Римѣ, и сперва въ низшихъ классахъ народа, при диктатурѣ Цезаря. Въ началѣ II-го столѣтія нашей эры въ царствованіе Траяна, культъ этотъ былъ публично учрежденъ въ столицѣ имперіи, и при императорѣ Коммодѣ сталъ особенно замѣтенъ. Въ III ст. у него уже считалось очень значительное число послѣдователей во всѣхъ слояхъ общества. Въ концѣ IV вѣка наступаетъ періодъ его паденія: въ 378 г., по приказанію префекта Рима, по имени Гракка, храмы и пещеры Митры были уничтожены.

Въ митраическихъ барельефахъ [1]) этотъ богъ изображенъ подъ видомъ стройнаго юноши, во фригійской шапкѣ, въ развѣвающемся плащѣ и въ національной одеждѣ древнихъ Персовъ, Мидовъ и Армянъ, которая очень напоминаетъ одѣяніе Орфея [2]), Волхвовъ [3]), приносящихъ дары младенцу Спасителю, трехъ юношей въ огненной печи [4]) и другихъ восточныхъ лицъ, представленныхъ на христіанскихъ памятникахъ. Онъ опирается лѣвымъ колѣномъ на спину упавшаго быка и поднимаетъ лѣвой рукою за морду его голову, а другой вонзаетъ ему кинжалъ въ основаніе шеи.

Но культъ Митры дошелъ до Римлянъ отъ киликійскихъ разбойниковъ не въ своемъ первоначальномъ, а уже въ очень измѣненномъ видѣ. При смѣшеніи религіозныхъ системъ персидскихъ и семитическихъ, которое произошло вслѣдствіе завоеваній древнихъ Персовъ, и при распространеніи, на Западъ отъ иранскихъ странъ, поклоненія Митрѣ, послѣднее утратило свой первобытный характеръ, подъ вліяніемъ чуждыхъ ему элементовъ. Фактъ измѣненія, въ большей или меньшей степени, свойствъ персидскихъ боговъ, подъ дѣйствіемъ семитическихъ началъ, не разъ повторяется въ исторіи Персіи, и Митра не единственный примѣръ подобнаго явленія. Но разумѣется, еще сильнѣе должно было преобразоваться поклоненіе это при распространеніи его внѣ Персіи, гдѣ оно иногда сливалось съ мѣстными культами. Трудно сказать, какъ явился этотъ отрывокъ персидскаго вѣрованія въ Малой-Азіи? Былъ ли онъ занесенъ туда солдатами великой персидской монархіи,

[1]) Они высѣчены обыкновенно на мраморѣ, но иногда не на столь дорогомъ и даже отчасти на песочномъ камнѣ.
[2]) Смотри рисунокъ № 7.
[3]) Смотри рисунокъ № 12.
[4]) Смотри часть 2-ю, стр, 217, рисунокъ № 21.

или перешелъ въ Киликію, вслѣдствіе той эмиграціи восточныхъ религій на Западъ, которую мы постоянно замѣчаемъ въ античномъ мірѣ? Весьма вѣроятно однако, что киликійскіе разбойники получили культъ этотъ отъ Семитовъ, а не прямо отъ Персовъ, такъ какъ поклоненіе Митрѣ у Римлянъ, извѣстное намъ по памятникамъ и изъ словъ нѣкоторыхъ писателей, со своимъ аскетическимъ направленіемъ, со сложной символической системой, имѣетъ характеръ семитическаго, а не арійскаго вѣрованія. Ошибочно было бы поэтому искать свойствъ Митры древнихъ Аріевъ и Персовъ восточнаго Ирана въ юношѣ поражающемъ быка, который является у Римлянъ подъ тѣмъ же именемъ и видѣть одного и того-же бога въ этихъ двухъ лицахъ. Митраическіе памятники, сохранившіеся во многихъ мѣстахъ прежней римской имперіи, очень мало, слѣдовательно, могутъ сообщить намъ свѣдѣній о поклоненіи Митрѣ у древнихъ Персовъ, равно какъ и объ ученіи Зороастра.

Закланіе быка въ митраическихъ барельефахъ представлено въ пещерѣ [1]). Двое юношей, которые напоминаютъ, въ меньшихъ размѣрахъ, изображеніе Митры и одѣтые подобно ему, держатъ одинъ изъ нихъ опрокинутый, а другой поднятый факелъ. Это Фосфоросъ и Эсперосъ—утренняя и вечерняя звѣзда, символы ночи и дня, или весенняго и осенняго равноденствія, въ болѣе обширномъ смыслѣ—вѣчности, можетъ быть даже смерти и воскресенія. Въ верхней части барельефа, надъ сводомъ пещеры, почти всегда изображены двѣнадцать знаковъ зодіака, а выше ихъ солнце и луна и двѣ колесницы, запряженныя четырьмя конями, изъ которыхъ одна подымается, а другая спускается; онѣ символизируютъ восходящее и закатывающееся солнце. Хвостъ быка кончается тремя или семью колосьями; нѣсколько животныхъ присутствуютъ при убіеніи его: собака бросается на него съ высунутымъ языкомъ и лижетъ его кровь; скорпіонъ жалитъ его между заднихъ ногъ, змѣя ползетъ по землѣ [2])

---

[1]) Lajard mémoire sur deux bas-r. mithr. de Transylvanie.

[2]) Эти животныя посвящены у Персовъ Ариману, т. е. злому духу,—обстоятельство подтверждающее предположеніе, что поклоненіе Митрѣ, въ этой формѣ, принадлежало сектѣ еретической, отдѣлившихся отъ древней персидской религіи. При паденіи послѣдней, думаетъ Крейцеръ (La Symbolique et la Mythologie des peuples anciens par Fred.Creuzer, traduction de l'allemand de Guigniaut. Paris 1825—1857), еще до преемниковъ Александра Македонскаго, Митра сдѣлался центромъ особеннаго вѣрованія политеистическаго характера, образовавшагося изъ смѣшенія древне-персидскихъ и западноазіатскихъ религіозныхъ началъ. Въ этомъ новомъ поклоненіи, распространив-

или пьетъ изъ вазы, въ которую течетъ кровь раненнаго быка; воронъ, птица предсказанія, но также и полей битвъ, нерѣдко представлена надъ Митрой. Левъ, или только голова его, видна иногда въ правомъ углу барельефа.

Въ этой сценѣ Митра является символическимъ изображеніемъ солнца, оплодотворяющаго землю; въ надписяхъ дано ему названіе Soli invicto — непобѣдимому солнцу; Soli invicto Mithrae — непобѣдимому солнцу Митрѣ; иногда только: Invicto — непобѣдимому, или Deo Soli — богу солнцу и Numini invicto Soli Mithrae — непобѣдимому богу солнцу Митрѣ.[1]) О немъ въ эпиграфическихъ памятникахъ говорятъ также: inderehensibilis — непостижимый; omnipotens — всемогущій; magnus — великій; omnipotenti Deo Mithra — всемогущему Богу Митрѣ. Для своихъ послѣдователей онъ былъ творецъ и владыка всего существующаго, отецъ и начало всякой жизни, всякаго блага, такъ что въ поклоненіи Митрѣ у Римлянъ очень ясно выражены идеи монотеизма, которыя общество того времени принимало съ большимъ рвеніемъ.

Въ противоположность Митрѣ, олицетворяющему солнце — вѣчно спорящій съ мракомъ свѣтъ и огненные элементы, быкъ символизируетъ влажное начало, т. е. землю съ ея бурями и потопами со всѣми проявленіями ея неустроенной силы, которая должна быть покорена и приведена въ порядокъ лучами всемогущаго солнца заставляющаго землю дать плоды[1]). На это ясно намекаютъ колосья, выходящія изъ оконечности хвоста пораженнаго быка, равно какъ и знаки зодіака, т. е. солнечнаго пути, являющіеся обыкновенно выше Митры, надъ сводомъ пещеры. Послѣдняя представляетъ тьму, изъ которой для глаза наблюдателя восхо-

---

шемся отъ Арменіи и Киликіи до Инда, точно такъ же преобладаютъ боги свѣта какъ и въ ученіи Зороастра, но понятые и олицетворенные не въ прежнемъ смыслѣ, а идолопоклонническимъ образомъ. Изъ словъ римскихъ писателей можно понять, что имъ было извѣстно отклоненіе культа Митры Киликійцевъ отъ древне-персидской религіи.

[1]) Очень вѣроятно, что слова: „Sol invictus“ — непобѣдимое солнце, которыя начинаютъ встрѣчаться съ середины III столѣтія въ надписяхъ и потомъ даже на монетахъ Константина, какъ извѣстно посвященнаго до обращенія его ко Христу въ таинства поклоненія Митрѣ, относятся къ этому богу.

[2]) Левъ, раздирающій быка, былъ символическій сюжетъ очень любимый на Востокѣ со временъ отдаленной древности. Группа эта встрѣчается на ассирійскихъ и финикійскихъ памятникахъ, вообще въ азіатскомъ и въ древне-греческомъ искусствѣ: она, напримѣръ, была открыта въ развалинахъ дворца персидскихъ царей въ Персеполѣ. Очень вѣроятно, что левъ, въ этомъ случаѣ, являлся символомъ солнца, силы огненной, дѣйствующей, а быкъ представлялъ землю, начало влажное, страдательное.

дить солнце [1]). Вслѣдствіе этого поклоненіе Митрѣ совершалось въ пещерахъ.

Идея, очень часто выраженная въ восточныхъ миоахъ, именно идея возрожденія природы весною послѣ смерти ея зимою, и въ болѣе обширномъ смыслѣ,—воскресенія послѣ кончины, могла быть передана этимъ мистическимъ закланіемъ. Оно имѣло также искупительный характеръ и дѣлалось для блага общаго. Одна изъ митраическихъ надписей кончается словами: «для всѣхъ пролитая», подразумѣвается «кровь»—Nata cunctis. Жертва совершалась богомъ, какъ бы съ сожалѣніемъ, противъ его желанія. Въ нѣкоторыхъ барельефахъ, онъ отвертываетъ голову, и отвращеніе его отъ исполняемаго имъ акта, равно какъ и сострадание къ убиваемому животному, очень живо выражены.

Но едва ли можно предположить, что большинству поклонниковъ Митры у Римлянъ былъ извѣстенъ вполнѣ символическій смыслъ этой сцены. Вѣроятно многіе изъ нихъ, и особенно солдаты, молились ему какъ Богу воинственному, являющемуся съ оружіемъ въ рукахъ и поражающему.

Изображеніе Митры убивающаго быка не есть самостоятельное произведеніе, созданное поклонниками этого бога; оно было перенято ими у классическаго искусства [2]) и составляетъ преобразованіе фигуры богини побѣды приносящей въ жертву быка. Типъ этотъ, очень любимый Греками, принадлежитъ художнику Мирону или Менаикмосу изъ Сикіона. Мотивъ сочиненія не былъ измѣненъ, и только, одѣтый по азіатски, Митра заступилъ мѣсто полунагой богини побѣды. Юноши факелоносцы точно также заимствованы у элленическаго искусства. Его формами выражена въ этой сценѣ религіозная идея Востока; самобытное проявляется тутъ только въ группировкѣ символовъ.

Въ музеяхъ многихъ городовъ Европы, к. н. въ Римѣ, въ Парижѣ, въ Лондонѣ, въ Берлинѣ, въ Вѣнѣ, въ Карлсруэ и т. д. можно видѣть митраическіе барельефы различной величины, нерѣдко даже очень большихъ размѣровъ. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ

---

[1]) Потому то, почти всѣ дошедшіе до насъ памятники изображающіе Митру, не отдѣльныя статуи, а барельефы, такъ какъ только при этихъ условіяхъ можно передать сводъ пещеры, закругляющійся надъ головою бога закалывающаго быка.

[2]) Berichte uber die Verhandlungen der König. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig 1876.—O. Jahn über einige antike Gruppen welche Orestes und Electra darstellen.

убіеніе быка представлено живо и не безъ энергіи; но вообще они грубой, дюжинной работы и очень неудовлетворительны въ художественномъ отношеніи. Большую часть ихъ слѣдуетъ отнести къ III и IV стол., только немногіе принадлежатъ ко временамъ Антониновъ. Слѣды красокъ указываютъ, что они иногда были расписаны [1]).

XIII

Подробности поклоненія Митрѣ у Римлянъ почерпнуты нами изъ словъ нѣкоторыхъ писателей, и преимущественно христіанскихъ. Свѣдѣнія эти къ несчастію далеко неполны. Мы знаемъ однако, что были различныя степени посвященія въ его таинства и что каждой изъ нихъ предшествовали особеннаго рода испытанія. Ихъ было всего 80. Они начинались легкими, дѣлались постепенно труднѣе, и если исполнялись въ точности, то вѣроятно многіе изъ подвергавшихся имъ теряли при этомъ здоровье, можетъ быть и жизнь. Такъ напримѣръ: слѣдовало проходить черезъ огонь, прикасаться къ нему, переносить сильный холодъ, голодъ и жажду, соблюдать строгій пятидесятидневный постъ, ходить или плавать долгое время; жить въ пустынѣ, лежать неподвижно въ снѣгу до двадцати дней, переносить продолжительное пребываніе въ мучительныхъ положеніяхъ, двухдневное непрестанное бичеваніе и т. д. На митраическомъ барельефѣ, открытомъ въ Тиролѣ (Mauls) [2]), по обѣ стороны

[1]) Изображеніе боговъ и религіозныхъ символовъ Востока не могло не понизить художественнаго вкуса Грековъ и Римлянъ. Въ противоположность наклонности, преобладавшей въ мірѣ элленическомъ, представлять всякое созданіе воображенія, всякое олицетвореніе какой либо идеи изящными формами, не отступая отъ законовъ природы, народы Азіи, съ ихъ дикой безпорядочной фантазіей постоянно выражали сверхъестественное противоестественнымъ, или создавали образы нелѣпые, являющіеся и пропадающіе, не выработавшись до опредѣленныхъ формъ. Мало эстетическаго могли имѣть, напримѣръ, изображенія нѣкоторыхъ боговъ Востока, состоящія изъ соединенія звѣриныхъ и людскихъ членовъ, или символическія фигуры гностиковъ, имѣющія человѣческія туловища съ пѣтушьей или львиной головой и съ змѣями вмѣсто ногъ и тому подобныя чудовища, встрѣчающіяся на рѣзныхъ камняхъ и амулетахъ этой секты.

[2]) Онъ находится теперь въ Вѣнскомъ Музеѣ.

главнаго символическаго сюжета, представлены въ два ряда сцены испытаній, именно: пребываніе въ снѣгу и въ водѣ, прикосновеніе къ огню и т. д. Есть и другіе примѣры этого рода изображеній, но надо замѣтить, что подобные сюжеты являются на памятникахъ открытыхъ по ту сторону Альпъ, на берегу Рейна, въ Тиролѣ, въ Трансильваніи, а не въ Италіи. Вѣроятно, поклоненіе Митрѣ не сохраняло всюду одинъ и тотъ же характеръ и не приняло въ южныхъ странахъ столь суроваго направленія.

Обожатель Митры доказывалъ испытаніями свою стойкость, храбрость и волю; посредствомъ мученій, которыя вели его отъ тьмы къ свѣту, отъ борьбы къ побѣдѣ, онъ долженъ былъ искупить свои грѣхи, очиститься отъ нихъ и такимъ образомъ приготовить себя къ посвященію въ извѣстную степень. Эти тяжелыя пытки могли удалять Римлянъ отъ служенія Митрѣ и склонять ихъ къ принятію тѣхъ восточныхъ вѣрованій, которыя не требовали ничего подобнаго. Но, разумѣется, не всѣ постановленія этого культа исполнялись въ точности. Вѣроятно, многія изъ испытаній обратились въ символическую формулу и понимались въ переносномъ смыслѣ. Едва ли можно предположить, напримѣръ, чтобы императоръ Коммодъ и многія знатныя лица, которыя, какъ извѣстно, посвятили себя въ таинства поклоненія персидскому богу, согласились подвергнуться требуемымъ очистительнымъ испытаніямъ. Но нельзя также утверждать окончательно, что послѣднія не существовали вовсе; объ нихъ слишкомъ положительно говорятъ многіе писатели языческіе, равно какъ и христіанскіе. Были вѣроятно и фанатики этого культа, готовые переносить жестокія страданія въ угоду богу.

Поклоненіе Митрѣ заключало всего семь степеней; онѣ упомянуты въ надписяхъ. Одна изъ нихъ называлась степенью таинственныхъ воиновъ: посвящающійся въ нее получалъ въ пещерѣ мечъ и вѣнокъ; послѣдній онъ надѣвалъ на голову, но тотчасъ же сбрасывалъ его мечемъ, говоря при этомъ: Митра—мой единственный вѣнецъ. Вотъ почему обожатели этого бога являлись всегда безъ вѣнковъ, чѣмъ и отличались отъ послѣдователей другихъ восточныхъ вѣрованій. Нѣкоторыя изъ степеней носили названія знаковъ зодіака или животныхъ, присутствующихъ при закланіи быка, к. н. ворона, льва, рака, дѣвъ, что, вѣроятно, имѣло тайное символическое значеніе. При посвященіи въ степень льва умы-

вали руки медомъ и клялись сохранять ихъ чистыми отъ всякаго злодѣянія. Были также степени Персея и отца; послѣдняя, какъ кажется, считалась высшею. Хлѣбъ, кубокъ съ виномъ смѣшаннымъ съ водою и очистительное купанье играли символическую роль при посвященіи, но не извѣстно, положительно, въ какую степень. Каждая изъ нихъ имѣла отдѣльную корпоративную организацію и низшія были подчинены высшимъ, такъ что между членами существовало извѣстное іерархическое распредѣленіе и въ главѣ всякой степени стоялъ начальникъ или отецъ.

Поклонники Митры въ римской имперіи, гдѣ мѣстоположеніе позволяло, выкапывали пещеры — Spelea — называемыя Митреумъ; а гдѣ это было невозможно, строили небольшіе храмики, придавая имъ видъ пещеръ. Входы ихъ были обращены иногда на югъ, к. н. въ открытыхъ около Рейна, иногда на сѣверъ; послѣднее встрѣчается чаще. Такое расположеніе имѣлъ митреумъ, вырытый въ Римѣ въ капитолійскомъ холмѣ, подъ тѣмъ мѣстомъ, гдѣ теперь стоитъ церковь Santa Maria in Araceli, и гдѣ вѣроятно прежде находился храмъ Юпитера Капитолійскаго. Онъ былъ оффиціальнымъ святилищемъ поклоненія Митрѣ и пользовался покровительствомъ императоровъ, обожателей этого бога. Пещера эта теперь завалена, но ее можно было видѣть въ XVI столѣтіи; въ ней открыли митраическій барельефъ, принадлежавшій прежде фамиліи Borghese [1]). Длинный ходъ, по направленію отъ сѣвера къ югу, велъ въ этотъ гротъ. Очень вѣроятно, что подобныя галлереи, встрѣчающіяся и въ другихъ примѣрахъ передъ святилищами Митры, назначались для неокончательно посвященныхъ, которые не могли входить въ Митреумъ. Точно такъ же христіане, какъ мы это уже видѣли, устроивали въ катакомбахъ, около мѣстъ своихъ собраній, особенныя комнаты для оглашенныхъ. Подъ базиликой св. Климента въ Римѣ открыли въ послѣдніе годы митраическій гротъ; онъ находится непосредственно возлѣ абсиды древней церкви, посвященной этому святому. При раскопкахъ [2]) подъ храмомъ св. Климента, для открытія стараго зданія, находящагося подъ новымъ, увидѣли заложенную дверь. Проломавъ ее, нашли искусственную пещеру, имѣющую форму продолговатаго

[1]) Онъ находится теперь въ Луврскомъ Музеѣ въ Парижѣ.
2) G. B. de Rossi Bullettino di arch. crist. anno 1870 P. 3.

четыреугольника; потолокъ ея подражалъ своду натуральнаго грота, онъ былъ украшенъ мозаиками и въ немъ пробито одинадцать квадратныхъ и круглыхъ отверстій для свѣта. Въ стѣнѣ, противъ входа, видно мѣсто для барельефа, котораго тутъ не нашли.

Существованіе, въ Римѣ другихъ подобныхъ же святилищъ доказывается намъ барельефами и эпиграфическими памятниками; изъ послѣднихъ мы видимъ также, что большая часть обожателей Митры жила въ этомъ городѣ въ кварталѣ называемомъ Субура, между квиринальскимъ и виминальскимъ холмами, населенномъ бѣднымъ народомъ разныхъ націй. Тутъ же находился большой храмъ Изиды и Сераписа.

Значительный центръ поклоненія персидскому богу находился недалеко отъ Рима въ городѣ Остіи. Тутъ [1]), кромѣ другихъ памятниковъ былъ открытъ въ 1860 г., при раскопкахъ производимыхъ около термъ Антонина Пія, храмъ Митры, также квадратной, продолговатой формы и подражавшій пещерѣ. По надписямъ, найденнымъ въ немъ, его слѣдуетъ отнести къ серединѣ II столѣтія по Р. Х. Два подобныя отдѣльныя зданія, посвященныя персидскому богу, находятся въ Геддернгеймѣ около Рейна. Ихъ могли строить только въ такое время, когда культъ этотъ исполнялся открыто. Остійскій храмикъ, напоминающій во многомъ геддернгеймскіе, о которыхъ мы будемъ говорить ниже, раздѣленъ подобно этимъ послѣднимъ, на три части или корабля, какъ базилики, но не колоннами, а лишь различнымъ уровнемъ пола. Два боковыхъ отдѣленія были выше средняго. Подобное устройство имѣло цѣлью раздѣлить посвященныхъ отъ неофитовъ, какъ это дѣлалось и у христіанъ. Стѣны описываемаго зданія уцѣлѣли до того мѣста, гдѣ начинался сводъ, и въ нихъ не видно оконъ или какого либо отверстія для дневнаго свѣта; его замѣняли лампы. Многія изъ нихъ, въ самомъ дѣлѣ, были открыты тутъ въ развалинахъ. Внутри, стѣны выкрашены красной краской,—особенность встрѣчающаяся и въ геддернгеймскихъ святилищахъ; цвѣтъ этотъ, вѣроятно,

---

[1]) Одинъ изъ нихъ былъ открытъ лѣтомъ 1862 г. въ улицѣ „di Borgo Agata“. Этотъ барельефъ, по стилю его, слѣдуетъ отнести къ III столѣтію. Такъ какъ его нашли довольно глубоко подъ землею, то можно предположить что въ этомъ мѣстѣ была прежде митраическая пещера.

[2]) O. L. Visconti. Annali dell' Instituto di Corr. arch. anno 1864, Del Mitreo annello asse Terme Ostiense di Antonino Pio.

былъ посвященъ Митрѣ [1]), и можетъ быть намекалъ на огонь, игравшій столь значительную роль въ поклоненіи ему. Мраморное изображеніе этого бога въ натуральный ростъ, поражающаго быка, стояло въ глубинѣ храмика на возвышеніи; къ нему вели четыре ступеньки. Горельефъ этотъ—отъ него уцѣлѣли только голова бога и правая рука его съ кинжаломъ,—сколько можно судить по этимъ обломкамъ, былъ хорошаго стиля и окрашенъ. Передъ нимъ стоялъ четыреугольный алтарь. Кругомъ него находились куски туфа, конической формы,—эмблема очень употребляемая въ этомъ поклоненіи. Такъ какъ личность Митры смѣшивали съ огнемъ, то явилось повѣрье, будто бы онъ былъ порожденъ камнемъ, именно потому, что изъ послѣдняго отдѣляется огненная искра. Въ одномъ изъ храмиковъ этого бога, въ Гердернгеймѣ, фигура его, имѣющая видъ ребенка, выходитъ до половины туловища изъ камня.

Митраическія пещеры находились не только въ Римѣ и въ Остіи, но и во многихъ другихъ городахъ имперіи, к. н. въ Александріи и въ Константинополѣ до послѣднихъ годовъ существованія язычества. Иногда въ нихъ стояли алтари и изображенія языческихъ боговъ: Юпитера, Геркулеса, богини побѣды и т. д. Обломки архитектурныхъ украшеній, колонки, капители, осколки лампъ и разной утвари были очень часто открываемы тутъ. Но встрѣчались святилища менѣе украшенныя и небольшихъ размѣровъ, въ которыхъ могло помѣститься лишь нѣсколько человѣкъ, и барельефъ наполнялъ одну изъ сторонъ грота. Вообще желанія скрывать эти пещеры не проявляется, ни въ ихъ устройствѣ, ни въ расположеніи.

Слѣды культа Митры мы находимъ, кромѣ Италіи, почти во всѣхъ провинціяхъ прежней римской имперіи, въ Африкѣ, въ Англіи возлѣ Іорка и Честра, въ Галліи, особенно въ южной и по берегамъ рѣки Роны, въ Далмаціи, въ Трансильваніи, въ Валахіи, въ Сиріи, въ Греціи, въ Тиролѣ, въ Швейцаріи и т. д. Вѣроятно, въ эти отдаленныя мѣста приносили и распространяли поклоненіе это солдаты азіатскаго происхожденія или служившіе въ легіонахъ, приходившихъ съ Востока. Много митраическихъ памятниковъ было открыто около береговъ Дуная, Рейна, Некара, т. е. тамъ, гдѣ стояли римскія войска. Можетъ

---

[1]) Въ Зендъ-Авестѣ, Митра названъ краснымъ пламенемъ.

быть легіонерамъ принадлежали замѣчательные барельефы, [1]) найденные въ Остербуркенѣ [2]), въ Нейенгеймѣ, возлѣ Гейдельберга, и Геддернгеймѣ недалеко отъ Франкфурта. Около Остербуркена часто открывали римскія древности; вѣроятно, недалеко отъ этого городка находился, при Римлянахъ, пограничный укрѣпленный пунктъ. Тутъ весною 1861 г., при постройкѣ дома, вырыли изъ земли каменную квадратную плиту [3]) съ горельефомъ; онъ изображаетъ обыкновенную митраическую сцену, съ тою только разницею, что надъ сводомъ пещеры и головою юноши, поражающаго быка, представлены боги Олимпа. Юпитеръ сидитъ на тронѣ, Аполлонъ, Марсъ, Гермесъ, Плутонъ, Венера, Діана и двѣ другія богини, вѣроятно Юнона и Минерва, окружаютъ его. Всѣ эти фигуры, разумѣется, несравненно меньше Митры; онѣ представлены произвольно и съ отступленіями отъ традицій классическаго искусства. Памятникъ этотъ [4]), который, по его стилю, слѣдуетъ отнести къ первой половинѣ III столѣтія, свидѣтельствуетъ о попыткѣ сблизить поклоненіе Митрѣ съ греко-римскимъ политеизмомъ.

Другой горельефъ, открытый въ 1838 мъ г. въ Нейенгеймѣ [5]) принадлежитъ ко временамъ Антониновъ. Онъ отличается тѣмъ, что состраданіе Митры къ поражаемому имъ быку и отвращеніе его отъ кровавой совершаемой имъ жертвы, очень хорошо переданы.

Особенно замѣчателенъ митраическій памятникъ, найденный въ Геддернгеймѣ [6]) и хранящійся теперь въ музеѣ города Висбадена. Это плита песочнаго камня; съ обѣихъ сторонъ ея высѣчено по барельефу. Одинъ изъ нихъ изображаетъ Митру, окруженнаго своими символами и закалывающаго быка; у ногъ его какъ обыкновенно ползетъ змѣя, но передъ нимъ стоитъ дерево, кругомъ котораго обвивается, подымая свою голову, другое, подобное же животное. Совершенно такъ представлено древо познанія добра и зла, съ искупителемъ, на христіанскихъ памятникахъ, въ сценѣ грѣ-

---

[1]) Festschrift zur XXIV Versammlung deutscher Philologen und Schulmänne von 27 bis 30 September 1865 in Heidelberg. B. Stark, Zwei Mithraeen de Grossherzoglichen Alterthümersammlung in Karlsruhe.

[2]) Небольшой городокъ между рѣками Неккаръ и Тауберъ (Tauber).

[3]) Каждая сторона ея одинъ метръ семьдесятъ центиметровъ.

[4]) Онъ находится теперь въ Музеѣ города Карлсруэ.

[5]) Онъ находится теперь въ музеѣ города Карлсруэ.

[6]) Annalen des Vereins für Nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung. Die Mithras-Tempel in den römischen Ruinen bei Heddernheim, von F. G. Hubel Wiesbaden 1830.

хопаденія нашихъ прародителей, и въ этомъ нельзя не видѣть вліяніе догматовъ ученія Спасителя на поздній культъ Митры. Барельефъ, на другой сторонѣ плиты, передаетъ мистическую сцену: быкъ лежитъ убитый; Митра стоитъ, держа рогъ изобилія; символическая фигура подаетъ ему правой рукой плоды, въ лѣвой несетъ копье. Эсперосъ и Фосфоросъ, вмѣсто факеловъ, держатъ по сосуду, также съ плодами. Плита эта была открыта въ развалинахъ митраическаго храмика; она стояла очень близко къ стѣнѣ, но могла обращаться и представлять зрителямъ, находившимся въ святилищѣ, по очереди одинъ изъ своихъ барельефовъ, что напоминаетъ алтарные образа, писанные съ двухъ сторонъ и употребляемые христіанами Запада и Востока въ средніе вѣка.

Фигура Митры вырублена иногда въ натуральной скалѣ, к. н. въ южной Франціи около Роны[1]) возлѣ мѣстечка Сентъ-Андеоль, недалеко отъ Вивьѣ (ардешскій деп.) Этотъ барельефъ, находящійся надъ источникомъ среди скалъ, какъ нельзя болѣе напоминаетъ подобнаго же рода памятники, открытые въ Мидіи, Персіи, Арменіи и въ Малой Азіи. Другой примѣръ митраическаго барельефа, высѣченнаго въ скалѣ, можно видѣть въ Прирейнской Пруссіи (Шварценденъ). Но въ этихъ случаяхъ, изображеніе Митры было первоначально въ глубинѣ пещеры, боковыя стороны которой теперь разрушены.

Въ таинствахъ и символахъ культа Митры проявляется сходство съ христіанскими догматами, замѣченное нѣкоторыми писателями, и между прочимъ Тертулліаномъ; оно было иногда такъ сильно, что послѣдователи ученія Спасителя приписывали это дѣйствію враждебной имъ силы. Мы видѣли, что кубокъ съ водою, хлѣбъ освященный и очистительное купанье, напоминавшіе въ нѣкоторой степени Евхаристію и крещеніе, играли символическую роль при посвященіи въ одну изъ степеней этого поклоненія. Намъ извѣстно также, что одинъ изъ обрядовъ его напоминалъ тайную вечерю и что обожатели Митры, подобно христіанамъ, выражали небесныя блаженства пиромъ; т. н. въ барельефѣ, открытомъ въ Тиролѣ[2]), рядъ сценъ, изображающихъ испытанія, кончается пиршествомъ. Собесѣдники лежатъ по античному у стола, у каждаго изъ нихъ на головѣ вѣнокъ,

[1]) Millin, voyage dans les départ. du Midi II p. 116.
[2]) Онъ принадлежитъ послѣднимъ временамъ язычества.

символъ награды въ безсмертной жизни. Даже и въ митраическихъ надписяхъ встрѣчаются формулы христіанскія, к. н.: Renatus in aeternum [1]), т. е. возрожденный для вѣчности. Подобные-же намеки на возстаніе изъ мертвыхъ и на будущую жизнь замѣтны въ символахъ и въ эпиграфическихъ памятникахъ этого культа. Но то, что у христіанъ обѣщалось и внушалось съ полною ясностію и положительностію, было въ таинствахъ Митры темно, неопредѣленно и окружено тревожной неизвѣстностью. Митраическія святилища устроены также иногда какъ христіанскія церкви, т. н. одинъ изъ храмиковъ, развалины котораго открыты въ Геддернгеймѣ, раздѣленъ, подобно описанному выше остійскому митреуму, на три корабля, средній и два боковыхъ. Въ концѣ перваго, противъ входа, на возвышеніи, въ нишѣ находилась плита съ барельефами по обѣ стороны, о которой уже говорено. Такое-же точно расположеніе имѣли и первобытныя мѣста собраній вѣрующихъ. Прямое подражаніе христіанамъ замѣтно только въ устройствѣ одного изъ храмовъ Митры въ Геддернгеймѣ, построеннаго крестомъ.

До насъ также дошло нѣсколько памятниковъ сближенія поклоненія Митрѣ съ доктриной гностиковъ, одной изъ главныхъ христіанскихъ сектъ, но очень удалившейся отъ своего первоначальнаго источника [2]). Такъ напримѣръ на рѣзномъ камнѣ, вѣ-

---

[1]) Le Blant Inscriptions chrétiennes de la Gaule.

[2]) Гностики—названіе это происходитъ отъ греческаго γνῶσις, знаніе, созерцаніе—были послѣдователи секты религіозно-философской; она образовалась въ западной Азіи и въ Египтѣ, въ концѣ перваго столѣтія послѣ Р. Х., и ученіе ея состояло изъ соединенія доктринъ христіанскихъ и еврейскихъ съ религіозными системами Индіи, Персіи, Египта и философіей Платона. Гностики признавали три существенныя начала: Матерію, Деміурга, т. е. первичную творящую силу—творца этого несовершеннаго міра—и Спасителя, который долженъ былъ уничтожить зло и осуществить совершенство; послѣдній, для нѣкоторыхъ гностиковъ, былъ исхожденіе высшаго, непостигаемаго, неисповѣдимаго, всесоздающаго существа. Для выраженія своихъ идей, гностики прибѣгали къ символикѣ, образчики которой дошли до насъ на рѣзныхъ камняхъ. Во II-мъ столѣтіи она развилась въ очень сложную систему и требовала уже особенной подготовки для ея пониманія. Гностическая секта раздѣлялась на многочисленныя и разнообразныя отрасли, которыя, имѣя одно общее основаніе, иногда значительно разнились между собою, смотря по тому, какого рода религіозныя идеи или философскія системы пріобрѣтали въ нихъ перевѣсъ, и потому, еще, какъ ихъ толковали учители и основатели. Такъ напр. среди александрійскихъ Евреевъ—представителемъ ихъ можно считать Филона—образовался гностицизмъ, въ которомъ преобладала смѣсь догматовъ еврейской религіи съ идеями греческихъ философовъ, преимущественно Платона и Пиѳагора; тогда какъ въ доктринѣ сирійскихъ гностиковъ, въ болѣе сильной степени, выражалось вѣроученіе Персовъ о добромъ и зломъ началѣ, можетъ быть принесенное въ западную Азію Іудеями, послѣ возвращенія ихъ изъ вавилонскаго

роятно амулетѣ, съ одной стороны изображена фигура очень обыкновенная у гностиковъ, именно: туловище и руки человѣка, голова пѣтуха и двѣ змѣи вмѣсто ногъ. Одна изъ рукъ держитъ щитъ, другая бичъ. На оборотѣ камня вырѣзано: ΜΙΘΡΑΣ —Митры. Надо впрочемъ замѣтить, что обожаніе этого бога, вскорѣ послѣ появленія его въ римской имперіи, повинуясь влеченію, преобладавшему въ обществѣ того времени, къ синкретизму, т. е. къ соединенію различныхъ религіозныхъ ученій, слилось съ поклоненіемъ александрійскому Серапису, греческому Геліосу и всего болѣе съ культомъ бога Сабація[1]), какъ это свидѣтельствуютъ слѣдующія слова: Nama Sebesio, т. е. обожаніе Сабація[2]) —начерченныя въ нѣсколькихъ случаяхъ на митраическихъ барельефахъ [3]) возлѣ фигуры юноши поражающаго быка.

плѣна. Въ Сиріи, до христіанства, существовалъ іудейскій гностицизмъ, состарившійся изъ соединенія еврейской религіи съ ученіемъ Зороастра, но не въ первоначальной его чистотѣ, а уже съ отпечаткомъ религіозныхъ идей древней Индіи, вѣроятно занесенныхъ въ иранскія страны буддійскими миссіонерами. Это іудейское гностическое ученіе было повидимому, непосредственнымъ началомъ того болѣе поздняго и болѣе извѣстнаго намъ гностицизма, который принялъ христіанскій оттѣнокъ и составилъ значительную секту, угасшую только въ IV-мъ столѣтіи по Р. Х. и можетъ быть даже нѣсколько позже. Нельзя видѣть своеобразныхъ элементовъ въ гностицизмѣ, находящихся однако въ сильномъ сродствѣ съ браминскимъ догматомъ исхожденія и воплощенія божества, равно какъ и съ дуализмомъ древнихъ Персовъ. (Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste, herausgegeben von I. S. Ersch und I. G. Gruber. Erste Section I Abschnitt (Die Gnostiker) Leipzig 1866.—Matter, Histoire critique du Gnosticisme. Paris 1828—1842).

[1]) Если бы поклоненіе Митрѣ осталось вѣрно своему происхожденію и не отклонилось отъ древней религіи Персовъ, то оно не могло бы слиться съ вѣрованіями семитическаго характера. Слѣды этого соединенія сохранились въ живописи, находящейся въ одной изъ христіанскихъ катакомбъ, о которой мы будемъ говорить дальше; но персидскій богъ появился на западѣ арійскомъ уже въ выродившемся видѣ, нисколько не напоминая божество первобытныхъ Аріевъ.

[2]) Слово: „Nama“ санскритское, равно какъ и зендское, означаетъ „обожаніе“ (Revue Archéologique Paris 1875 1-e partie, Article „Sabazius“, par Fr. Lenormant.—Maury Histoire des Religions de la Grèce antique).

[3]) Одинъ изъ нихъ находится въ Луврскомъ музеѣ.

XIV.

Сабацій, культъ котораго соединяли съ поклоненіемъ Митрѣ, составлялъ, какъ это видно по эпиграфическимъ памятникамъ, вмѣстѣ съ Атисомъ и Цибелой родъ божественной тріады. У Цибелы, Великой Матери, Magna Mater, матери боговъ, было много и другихъ названій; азіатскіе Греки обожали ее подъ различными именами [1]), к. н. Диндимена, Пессинонтисъ, именно потому, что ея главныя святилища находились, одно въ городѣ Пессинонтѣ въ Галатіи, а другое на горѣ Диндимѣ во Фригіи. Первоначальный образъ этой богини былъ камень конической формы, упавшій, какъ говорили, съ неба, — безъ сомнѣнія, аэролитъ. Впослѣдствіи ее изображали женщиной, сидящей на подобномъ камнѣ, иногда на колесницѣ запряженной львами, въ зеленыхъ и пестрыхъ одеждахъ, съ башнеобразнымъ вѣнцомъ на головѣ. Цибелу обожали вмѣстѣ съ любимымъ ею молодымъ фригійскимъ пастухомъ, по имени Атисомъ, который, будучи обезумленъ богиней, въ отмщеніе за ея равнодушіе умертвилъ себя въ бѣшеномъ припадкѣ. Опечаленная его кончиной, она возвратила ему жизнь, принявъ его на небо. Поклоненіе это отличалось дикостію и фанатизмомъ, какъ вобще всѣ малоазіатскіе культы; сохранивъ этотъ характеръ, оно перешло въ элленическія страны. Первоначально Цибела была у Грековъ матерью боговъ, но превратилась потомъ въ мистическую, всерождающую, всепроизводящую богиню земли и всей природы и была уподоблена съ Деметеръ, т. е. съ Церерой.

Во время второй пунической войны, въ 204 мъ г. до Р. Х., изображеніе и культъ великой богини были перенесены изъ Пессинонта въ Римъ, и это можно назвать первымъ оффиціальнымъ шагомъ римскаго правительства къ восточнымъ вѣрованіямъ, переломомъ въ характерѣ его религіозныхъ идей. Женщины патриціанскихъ родовъ встрѣтили у устьевъ Тибра и принесли на своихъ плечахъ образъ Magna Mater въ Римъ, гдѣ ей по-

[1]) Большую часть поклоненій богинямъ Лидіи, Ликіи, Памфиліи, Киликіи слѣдуетъ считать мѣстными видоизмѣненіями культа Magna Mater.

строили храмъ возлѣ палатинскаго холма [1]). Уже раньше поклоненіе Цибелѣ было распространено въ Италіи, особенно въ южной части полуострова. Оно имѣло тотъ-же характеръ, то-же основаніе, какъ и культы Изиды и Деметеръ (Цереры), именно: утрата возлюбленнаго предмета, печальное отыскиваніе, и наконецъ радостное открытіе его и возвращеніе къ жизни, что символизировало смерть природы зимой и воскресеніе ея весной, а въ болѣе широкомъ смыслѣ, кончину человѣка и его будущую жизнь.

Праздники Magna Mater имѣли поэтому сперва характеръ печали, смѣнявшейся потомъ необузданной радостью. Они происходили въ мартѣ отъ 22-го до 27-го, т. е. когда кончается зима и наступаетъ весна. Въ первый день ихъ, сосна — символъ умертвившаго себя Атиса — была съ плачемъ и стономъ переносима въ храмъ великой богини, тамъ украшалась фіалками [2]) и шерстяными повязками въ родѣ тѣхъ, какими нѣкогда обвили тѣло скончавшагося подъ сосной Атиса, передъ тѣмъ что принести его въ пещеру Цибелы, гдѣ онъ былъ оплаканъ ею [3]). За этимъ наступало исканіе Атиса, сопровождавшееся постомъ, печалью, плачемъ и шумно выраженнымъ отчаяніемъ. Скорбь достигала своей высшей степени 24-го марта; въ этотъ день поклонники Magna Mater подвергали себя увѣчью; онъ назывался потому dies sanguinis — днемъ крови. Жрецы великой богини, Галлы, Кабиры, Куреты, Корибанты и т. д., праздновавшіе ея мистеріи съ различными кривляньями, производя неистовый шумъ на металлическихъ тимпанахъ и тростниковыхъ флейтахъ, особенно обращали на себя вниманіе. Они приходили въ бѣшенство [4]), наносили себѣ раны бичами и ножами, раздирали свое тѣло собственными зубами, увѣчили и жгли себя, иногда умирали отъ всего этого и тогда погребались съ большимъ торжествомъ. 25-ое марта, когда день начинаетъ становиться длиннѣе ночи, былъ посвященъ радости, веселости — τα Ἱλαρια, потому что тутъ

---

[1]) Въ Остіи недавно открыли святилище Magna Mater.

[2]) По миѳу, цвѣтокъ этотъ родился отъ крови Атиса.

[3]) Обыкновеніе, сохранившееся въ нѣкоторыхъ провинціяхъ Италіи, среди сельскихъ населеній, водружать весною въ землю передъ главнымъ входомъ церкви, срубленное дерево и украшать его лентами и цвѣтами есть послѣдній отблескъ поклоненія Великой Матери и Атиса и безсознательное повтореніе одного изъ его обрядовъ.

[4]) Дервиши, въ тѣхъ странахъ, гдѣ прежде поклонялись Цибелѣ, наслѣдовали отъ жрецовъ этой богини ихъ фанатизмъ. Подобно послѣднимъ, они, въ религіозномъ изступленіи, терзаютъ себя во славу исламизма.

Атисъ былъ принятъ среди безсмертныхъ. Спокойствіе — Requietio — наступало 26-го марта, а 27-го происходила большая процессія, которою обыкновенно кончались праздники всѣхъ восточныхъ поклоненій. Это былъ день шумнаго удовольствія, родъ карнавала, во время котораго позволялась всякая шутка и царствовала свобода. Его называли также dies Lavationis — днемъ умовенія великой матери. Поклонники богини тѣснились около колесницы, на которой стояло ея изображеніе; его везли для очищенія, черезъ весь Римъ къ посвященному ей ручью, называвшемуся almon (теперь Acquataccio).

Когда культъ Magna Mater появился въ Римѣ, правительство нашло нужнымъ нѣсколько ограничить его фанатическіе обряды. Только императоръ Клавдій допустилъ отправленіе, въ столицѣ имперіи, всѣхъ его церемоній съ полной ихъ символикой, безъ ограниченій, такъ, какъ онѣ совершались во Фригіи. Не смотря на оргіастическій характеръ этого поклоненія, нельзя сказать, чтобы оно имѣло чувственное направленіе сирійскихъ культовъ. Вслѣдствіе того Греки отожествляли Цибелу иногда съ Церерой, иногда съ Діаной, но не съ Венерой. Малоазіатскіе боги олицетворяли болѣе производительныя силы земли чѣмъ произрожденіе человѣка, тогда какъ сирійскія божества, особенно финикійскія, символизировали любовь и наслажденіе; вторые, поэтому, имѣли болѣе сладострастный характеръ чѣмъ первые. Въ послѣдніе вѣка язычества, поклоненіе Magna Mater сдѣлалось моральнѣе; то же самое произошло и со многими другими восточными вѣрованіями: можетъ быть, подъ вліяніемъ христіанства.

Жрецы божественной фригійской Тріады, между которыми, какъ видно по эпиграфическимъ памятникамъ, были и Римляне, не пользовались большимъ уваженіемъ въ народѣ. Эту дурную репутацію имѣли они уже и въ Греціи. Одинъ изъ собесѣдниковъ Платоновскаго Пира говоритъ съ величайшимъ презрѣніемъ о собирателяхъ подаяній во имя Матери Боговъ. Поэты и писатели классическаго міра, к. н. Катулъ, Ювеналъ, Лукіанъ, Апулей, описываютъ намъ жрецовъ фригійскихъ боговъ очень невыгодными для нихъ красками. Между ними были грубые шарлатаны, которые шлялись по улицамъ и сидѣли на перекресткахъ придумывая средства обмануть, одурачить легковѣрныхъ; отпускали имъ грѣхи за нѣсколько монетъ, торговали своего рода индульгенціями, составляли цѣлебные напитки и лѣчи-

ли отъ всякихъ болѣзней; или бродили по деревнямъ съ фигурой богини, помѣщенной на спинѣ осла, одинъ видъ которой, по ихъ словамъ, давалъ спасеніе; во имя ея они просили милостыню самымъ безстыднымъ образомъ, принимая все что имъ давали, не пренебрегая ничѣмъ. Одѣтые женщинами, эти жрецы пѣли, вертѣлись и плясали свой священный танецъ, подъ пронзительные звуки тамбуриновъ и фригійскихъ флейтъ. Они били и бичевали себя, обливаясь кровью, и отвлекая этимъ воображеніе толпы, совершали потомъ безнаказанно всякаго рода плутни. Ювеналъ въ IV сатирѣ говоритъ о жрецахъ Magna Mater, которые приходятъ къ знатной, римской женщинѣ. Старшина ихъ, евнухъ, во фригійской митрѣ, покрывающей ему голову и щеки, за сотню яицъ и за поношенныя туники, отвращаетъ вредное на здоровье дѣйствіе осенняго римскаго воздуха. Потомъ ту же знатную даму посѣщаетъ старая Еврейка (мѣсто это мы привели выше). Въ VII сатирѣ Ювеналъ описываетъ народный трактиръ, ночной притонъ бродягъ и людей всякаго рода; тутъ, говоритъ онъ, найдешь матросовъ, палачей, могильщиковъ, бѣглыхъ рабовъ, скрывающихся преступниковъ и жрецовъ богини Цибелы, которые спятъ возлѣ своихъ тамбуриновъ.

Въ нѣкоторой связи съ поклоненіемъ Magna Mater находился и обрядъ называемый ταυροβολιον—тауроболіонъ и κριοβολιον—кріоболіонъ, т. е. убіеніе быка или барана. [1]) Это жертвоприношеніе имѣло искупительный характеръ и было чѣмъ-то въ родѣ кроваваго крещенія, за которымъ слѣдовало возрожденье. Совершавшій его искалъ избавленія отъ грѣховъ, орошаясь кровью закланнаго животнаго. Вотъ какъ исполнялась эта варварская церемонія. Очищающійся становился въ яму, покрытую досками въ которыхъ были провернуты многочисленныя дырья. Быка или барана, назначеннаго на закланіе и богато убраннаго, вводили на помостъ и поражали въ грудь ножемъ. Кровь его текла на стоящаго внизу подъ досками. Жертвоприношеніе это могло совершаться не только для одного, но и для многихъ, причемъ въ ямѣ помѣщались мужчины и женщины. Нерѣдко очищеніе получали цѣлыя провинціи, города, ассоціаціи—въ лицѣ своихъ представителей. Происхожденіе этого обряда, исполнявшагося вѣроятно въ концѣ марта, послѣ праздника Magna Mater

[1]) Preller Römische Mythologie.

и Атиса, не вполнѣ извѣстно. Въ Римѣ онъ появился во времена Антониновъ и совершался около Ватиканскаго холма, возлѣ цирка Нерона, въ томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ теперь стоитъ базилика св. Петра. Нѣкоторые изъ открытыхъ тутъ эпиграфическихъ памятниковъ, относящихся къ тавроболіонъ, принадлежатъ ко второй половинѣ IV столѣтія; такъ долго, даже и послѣ торжества церкви, держалось это искупительное жертвоприношеніе. Около Беневента и вообще на югѣ Италіи, равно какъ и въ Южной Галліи, также были найдены надписи, свидѣтельствующія объ исполненіи этого обряда; одна изъ нихъ, происходящая изъ Ліона, сдѣлана въ память Тавроболіона, совершеннаго въ Римѣ на Ватиканскомъ холмѣ въ 160 году послѣ Р. Х.

XV

Въ противоположность Атису, который не былъ соединенъ ни съ однимъ изъ греческихъ боговъ, сохраняя свою отдѣльную личность и чисто азіатскій характеръ, Сабація [1]) у Грековъ отождествляли съ Бахусомъ, и съ Юпитеромъ [2]). Въ имени этого бога, имѣющемъ индо-европейское происхожденіе, можетъ быть выражено почитаніе его; Sabhaj, на санкритскомъ языкѣ означаетъ: «почитаемый»; σεβω по гречески «я почитаю». Во Фригіи поклоненіе это имѣло своего рода мистеріи и посвященія. Змѣя играла въ немъ главную символическую роль. Сабацій принималъ видъ быка и змѣи, а потому животныя эти были ему посвящены.

Прямыя сношенія, можно даже сказать, тѣсная связь существовала въ древнемъ мірѣ между Фригійцами и Θракіянами, и это повело къ принятію послѣдними поклоненій первыхъ, между которыми былъ и культъ бога Сабація, уподобленнаго Діонисію,

---

[1]) Alfred Maury Les Religions de la Grèce antique. F. Lenormant. Revue Archéologique 1874. 2 partie.

[2]) Въ обѣтныхъ надписяхъ Сабацій названъ Юпитеръ-Сабацій; о немъ говорятъ иногда какъ о властителѣ міра, владыкѣ вселенной.

т. е. Бахусу. Сабацій, какъ видно по дошедшимъ до насъ памятникамъ, изображался съ начинающимися рогами быка, съ бородой, въ одеждѣ Фригійцевъ. Въ Аѳинахъ поклоненіе это появилось въ періодъ пелопоннезской войны и было первоначально преслѣдуемо даже съ большою строгостію, но потомъ дозволено вслѣдствіе изреченія дельфійскаго оракула. Въ 370 году первый тіазъ, т. е. братство поклонниковъ Сабація, могло совершенно свободно существовать въ этомъ городѣ, но послѣдователей оно находило только въ низшихъ слояхъ общества, среди рабовъ и ремесленниковъ. Шумныя оргіи этого культа, дикіе вопли, страстный характеръ его обрядовъ поражали чистый вкусъ образованныхъ Грековъ; они не были расположены къ фригійскимъ поклоненіямъ и сопротивлялись ихъ распространенію, находя ихъ опасными для общественной морали. Защитники національной религіи и ея мистерій говорили, что обожаніе Сабація могло повредить послѣднимъ, потому что скептическіе философы, к. н. Діагоръ изъ Милоса, сближали таинства этого презрѣннаго культа съ элевзинскими мистеріями, составлявшими часть оффиціальнаго поклоненія, и этимъ роняли ихъ въ общественномъ мнѣніи [1]).

Надо однако замѣтить, что по мѣрѣ того какъ культъ Сабація распространялся въ Греціи, онъ нѣсколько эллинизировался, сохраняя однако свои обряды и извѣстнаго рода восклицанія на фригійскомъ языкѣ. То же самое преобразованіе совершилось съ нимъ и въ его родинѣ — Фригіи подъ возрастающимъ вліяніемъ эллинизма. Съ другой стороны отождествленіе Сабація съ Бахусомъ должно было внести въ культъ послѣдняго элементы азіатскихъ вѣрованій. Обожаніе фригійскаго бога, подобно культу Цибелы и Атиса, происходило съ шумнымъ пѣніемъ, съ ударенiемъ въ цимбалы и тамбурины, съ неистовой пляской и восклицаніями: «я избѣгъ зла и нашелъ добро». Въ Римѣ, во все время существованія республики, поклоненіе это не было дозволено и только при императорахъ появилось открыто [1]).

---

1) Аристофанъ осмѣлъ поклонниковъ Сабація и другихъ восточныхъ боговъ совѣтуя изгнать ихъ изъ Аѳинъ.

2) Замѣчательно, что когда Римляне начали входить въ сношенія съ Іудеями они приняли ихъ Бога за Сабація, такъ что первые поселившіеся въ Римѣ Евреи, послѣ нѣкоторыхъ попытокъ прозелитизма съ ихъ стороны, были въ 139 г. до Р. Х. изгнаны изъ города, вслѣдствіе закона запрещавшаго распространеніе поклоненія Юпитеру-Сабацію. Fr. Lenormant Revue Archéologique 1874, 2 partie.

Изъ немногаго извѣстнаго намъ о мистеріяхъ культа Сабація можно заключить, что въ нихъ обѣщали загробное существованіе, равно какъ и награжденіе послѣ смерти за добрыя дѣла. Идеи эти выражены во фрескахъ, украшающихъ гробницы поклонниковъ этого бога, открытыя во христіанскихъ катакомбахъ. Къ описанію сюжетовъ этой замѣчательной, единственной въ своемъ родѣ, живописи мы теперь перейдемъ.

XVI

Въ прошломъ столѣтіи, въ одной изъ галлерей катакомбы Претекстата[1]), подъ церковью называющейся Domine quo vadis[2]), т. е. „Господь, куда идешь ты “,открыли группу гробницъ, украшенныхъ фресками конца II или начала III столѣтія, которыя во многомъ отличались отъ христіанскихъ памятниковъ этого рода и изображали, между прочимъ, фигуры названныя въ объяснительныхъ надписяхъ: Меркуріемъ, Плутономъ и т. д. Живопись эта должна была привести въ большое затрудненіе изучавшихъ тогда христіанскія древности. Столько же трудно было предположить погребеніе христіанами своихъ умершихъ возлѣ гробницъ послѣдователей другихъ вѣрованій — этого избѣгали даже и язычники,—сколько и невозможнымъ казалось употребленіе вѣрующими, въ своей символической живописи, изображеній боговъ римскаго политеизма, притомъ съ объяснительными надписями. Первый издалъ эти памятники Bottari[3]), но, по всей

[1]) Les Mystères du Syncretisme Phrygien dans les Catacombes romaines de Pretextat par Raphael Garrucci S. G. Paris 1854 Bullettino dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica per l'anno 1853 Roma.

[2]) Вотъ какъ объясняется странное названіе этой церкви, согласно повѣрью, существующему среди Римлянъ. Апостолъ Петръ, устрашенный грозившей ему казнью, хотѣлъ бѣжать изъ Рима, но лишь только вышелъ изъ города, какъ увидѣлъ Христа идущаго къ нему на встрѣчу и несущаго свой крестъ: „Господь, куда идешь ты?“ Domine quo vadis—спросилъ у Спасителя удивленный апостолъ. „Иду, чтобы меня снова распяли“—Venio iterum crucifigi—отвѣчалъ Христосъ. Петръ понялъ намекъ, вернулся въ Римъ, отдалъ себя въ руки гонителей и претерпѣлъ мученическую смерть за вѣру. Въ томъ мѣстѣ, гдѣ произошла, по мнѣнію христіанъ Рима, эта встрѣча, они построили церковь и назвали ее Domine quo vadis.

[3]) Roma Sotterranea t. III p. III. n 21T.

вѣроятности, согласно всегдашному его обычаю онъ самъ не видалъ ихъ, а объяснилъ по рисункамъ очень неудовлетворительнымъ, помѣщеннымъ потомъ въ его сочиненіи. Неудивительно поэтому, что онъ не понялъ надписей этихъ гробницъ и принялъ живопись ихъ за произведеніе христіанскаго художника, приписавъ языческіе сюжеты, встрѣчающіеся въ ней, его неловкости и неумѣнью. Ошибочное мнѣніе это осталось въ христіанской археологіи и повторяется до нашихъ дней; его раздѣлялъ даже и извѣстный французскій ученый Raoul Rochette [1]) Въ концѣ протлаго столѣтія гробницы эти были забыты, мѣсто гдѣ онѣ находились потеряно, и только послѣ продолжительныхъ усилій римскому археологу P. Marchi удалось снова найти ихъ. Болѣе подробное, въ послѣднее время, изученіе этихъ памятниковъ, привело къ совершенно иному заключенію.

Изъ трехъ аркосолій составляющихъ эту группу гробницъ, одинъ съ эпитафіей и фресками, сюжеты которыхъ истолкованы надписями; другой также расписанъ, но не имѣетъ ни надгробія ни объяснительныхъ словъ; послѣдній не украшенъ живописью, но зато съ эпитафіей. Въ надписи перваго аркосолія сказано, что онъ принадлежитъ Викентію, жрецу бога Сабація; идеи эпикурейскаго характера выражены въ ней; и мы находимъ тутъ фразу, заключающую въ себѣ какъ бы приглашеніе жить весело, ѣсть, пить, тѣшиться и съ собою унести все хорошее: Manduca vibe lude bene et me cum vibes benefac hoc tecum feres. G. B. de Rossi [1]) не придаетъ столь эпикурейскаго значенія словамъ: cum vibes benefac, что вполнѣ согласно съ сюжетами живописи, являющейся на стѣнахъ этой гробницы, въ которой изображены, какъ мы увидимъ дальше, судъ души умершаго, награда за добрыя дѣла въ будущей жизни и надежда на возрожденіе, т. е. воскресеніе. Приведенная выше надпись, по мнѣнію римскаго археолога, должна быть понята въ такомъ смыслѣ, что слѣдуетъ веселясь дѣлать добро ближнимъ. Мораль этого поклоненія дозволяла стало-быть широко наслаждаться благами земной жизни, но при этомъ требовалась и благотворительность. Подобные принципы мы находимъ у римскихъ писателей временъ имперіи; они выражены также и въ языческихъ эпитафіяхъ той эпохи.

---

[1]) Mémoires de l' Academie des Inscriptions et Belles Lettres T. III.
[2]) Bullettino dell' Instituto di Corris. arch. anno 1853.

Въ сводѣ аркосолія, направо отъ зрителя, изображена слѣдующая сцена: семь благочестивыхъ жрецовъ, какъ сказано въ объяснительной надписи—Septem Pii Sacerdotes—принимаютъ участіе въ пиру, сидя за столомъ; и между ними находится и владѣтель гробницы—Vincentius, имя это написано надъ головою молодаго безбородаго человѣка въ высокой фригійской шапкѣ. Зала банкета убрана, какъ для праздника, гирляндами цвѣтовъ, привѣшенными къ потолку, а подушка полукруглаго стола σιγμα (сигма) на которую въ античномъ мірѣ облокачивались пирующіе, великолѣпно вышита жемчугомъ. Такимъ-же точно образомъ украшены и блюда съ роскошными яствами. Даже и на круглыхъ хлѣбахъ, раздѣленныхъ на поверхности крестомъ, изображено по четыре жемчужины. Пирующіе всѣ въ туникахъ и плащахъ; одинъ изъ нихъ держитъ въ рукѣ хлѣбъ, трое другихъ кубки. Пятеро съ бородой, только трое въ высокихъ фригійскихъ шапкахъ, концы которыхъ падаютъ напередъ [1]), что можетъ-быть означаетъ степень посвященія въ таинства поклоненія Сабацію. Эти головные уборы, равно какъ и плащи,—пурпуроваго цвѣта.

Vincentius, Викентій представленъ тутъ среди земной обстановки. Противъ этой фрески, на другой сторонѣ свода, мы видимъ слѣдующую картину: Плутонъ, увѣнчанный лаврами, стоя на колесницѣ, запряженной четырьмя конями, держитъ въ рукахъ тѣло молодой женщины, по имени Vibia; онъ увозитъ добычу смерти въ свое подземное царство: Abreptio Vibies et Discensio,—похищеніе Вибіи и сошествіе, сказано въ надписи. Густая борода разстилается по обнаженной груди бога ада и его пурпуровый плащъ развѣвается по вѣтру. Сцена эта сочинена въ характерѣ классическаго художества и напоминаетъ похищеніе Прозерпины Плутономъ, встрѣчающееся на памятникахъ античнаго искусства. Меркурій, провожатый душъ умершихъ, одѣтый въ короткую зеленую тунику и въ пурпуровый плащъ, несетъ въ одной рукѣ своей кадуцей, а другою держитъ за узду лѣваго коня четверни, направляя колесницу Плутона въ подземное царство; входъ его символизированъ отверстіемъ, лежащей на землѣ большой урны, въ которую Меркурій уже вступилъ лѣвой ногой. Но, можетъ быть, тутъ опрокинутая ваза должна

---

[1]) Въ совершенно подобной шапкѣ представленъ обыкновенно Митра и сопровождающія его фигуры ночи и дня.

представлять рѣку, какъ это дѣлалось часто въ классическомъ искусствѣ, и въ этомъ случаѣ рѣку ада—Стиксъ. Въ другой фрескѣ, въ центрѣ свода аркосолія, изображенъ DISPATER, т. е. Плутонъ, какъ называли его иногда Римляне; онъ сидитъ на высокомъ тронѣ, сложенномъ изъ камней, съ своей подругой, надъ головой которой написано ея имя ABRACVRA [1]). Налѣво отъ нихъ виденъ Меркурій—Mercurius Nuntius—съ кадуцеемъ и жезломъ; за нимъ слѣдуютъ двѣ женщины, изъ которыхъ одна названа VIBIA, а другая ALCESTIS [2]). Послѣдняя, какъ покровительница вѣрныхъ женъ, является тутъ, чтобы свидѣтельствовать о любви и преданности умершей Вибіи къ ея мужу, дѣлаясь, такъ сказать, заступницей ея передъ богами ада; но можетъ быть фигурой Alcestis выраженъ также и намекъ на возрожденіе, обѣщаемое посвящаемымъ въ таинства поклоненіи Сабазію. Богъ, провожатый душъ умершихъ, какъ бы представляетъ Альцесту и Вибію двумъ сидящимъ на тронѣ божествамъ и тремъ другимъ особамъ, двумъ женщинамъ и мужчинѣ съ бородой, которые стоятъ по другую сторону трона; на головѣ ихъ покрывало, лицо задумчиво, глаза потуплены и руки завернуты въ плащи. Надъ ними написано: FATA DIVINA, т. е. богини рока. Можетъ быть это Парки, которыхъ иногда представляли не тремя, а двумя фигурами, а мужчина съ бородой, стоящій между ними, вѣроятно Fatum, т. е. рокъ, сынъ Эреба. Плутонъ опять изображенъ съ обнаженной грудью и длинной бородой; онъ и Меркурій одѣты какъ въ сценѣ похищенія Вибіи, а на Абракурѣ платье цвѣта морской воды. Остальныя фигуры написаны свѣтло-зеленой краской, не исключая и ихъ лицъ, вѣроятно, съ намѣреніемъ указать, что это тѣни.

---

[1]) Трудно опредѣлить смыслъ этого названія; его слѣдуетъ искать въ языкахъ Азіи, такъ какъ символическія сцены, представленныя тутъ, относятся къ поклоненію восточнаго происхожденія. По мнѣнію Е. Бюрнуфа (La Science des Religions) Abracura, на санскритскомъ языкѣ, означаетъ божество облаковъ. По гречески ἄβρα есть нѣжная, а χορὴ одно изъ именъ данаемыхъ Прозерпинѣ. (Allgemeine Encyklopaedie Ersch und Gruber).

[2]) Альцеста, въ мірѣ языческомъ, олицетворяла супружескую любовь и вѣрность. Она была женою Адмета и, пожертвовавъ жизнью, избавила отъ смерти своего мужа, такъ какъ Парки рѣшили, что преждевременная кончина Адмета могла быть отвращена, если кто либо изъ его близкихъ согласится умереть за него. Прозерпина, тронутая столь великою любовью, возвратила жизнь этой преданной женѣ. Образомъ Альцесты, умершей, но снова оживленной, какъ нельзя лучше представлялась идея о загробномъ существованіи, такъ часто выраженная миѳологическими сценами въ гробницахъ классическихъ народовъ. Мы потому нерѣдко встрѣчаемъ фигуру эту въ барельефахъ саркофаговъ и въ живописи ипогеевъ.

Слѣдующая сцена пополняетъ смыслъ трехъ предшествующихъ. Въ ней соединено два дѣйствія. На первомъ планѣ лугъ, усѣянный цвѣтами. Налѣво отъ зрителя Vibia представлена подъ сводомъ входа, переступая порогъ жилища праведныхъ. INDUCTIO VIBIES. Нѣкоторые изъ гостей пира, изображеннаго въ центрѣ фрески - за цвѣтущимъ лугомъ, обращаются къ ней съ оживленными привѣтными жестами. Ея добрый ангелъ ANGELUS BONUS—имѣющій видъ красиваго юноши, въ золотой коронѣ и съ вѣнкомъ кругомъ шеи, ведетъ ее за руку. Онъ держитъ подобный же вѣнокъ, который потомъ является въ рукахъ сосѣда Вибіи на пиру и означаетъ вѣроятно степень посвященія ея въ таинства поклоненія Сабацію. Далѣе Vibia принимаетъ участіе въ пиршествѣ; пять другихъ лицъ, которыхъ божественные судьи нашли достойными вѣчнаго блаженства — BONORUM IVDICIO IVDICATI — какъ сказано въ надписи, сидятъ вмѣстѣ съ нею за столомъ. Vibia занимаетъ между ними почетное мѣсто. Всѣ они по античному опираются на подушку; передъ ними стоятъ три блюда, осыпанныхъ жемчугомъ, съ различными яствами. Тутъ же поставлена и амфора на своей подставкѣ. Въ различныхъ позахъ пирующихъ выражаются особенности ихъ нравственнаго состоянія и степень ихъ блаженства. Рядъ ихъ начинается съ лѣвой стороны отъ зрителя женщиной. Туника ея украшена пурпуровыми полосами, на головѣ и шеѣ у ней цвѣты; она держитъ въ лѣвой рукѣ кубокъ, а подымая правую, сгибаетъ мизинецъ вмѣстѣ съ перстневымъ пальцемъ, выпрямляя остальные: жестъ, дѣлаемый въ античномъ мірѣ ораторомъ, начинающимъ рѣчь. Возлѣ нея сидитъ мужчина съ бородой, одѣтый какъ его сосѣдка, также съ цвѣтами на головѣ; правой рукой онъ подымаетъ вѣнокъ. Слѣдующая особа, это Vibia; она тутъ уже принимаетъ участіе въ пиру; голова ея убрана цвѣтами, а туника украшена двумя бѣлыми полосами. Подлѣ нея мужчина въ желтой туникѣ, онъ безъ цвѣтовъ и подноситъ правую руку къ головѣ, знакъ печали въ античномъ мірѣ; можетъ быть, этимъ жестомъ онъ выражаетъ сожалѣніе, что не удостоился полнаго блаженства. Далѣе представлена молодая женщина въ свѣтло-зеленой одеждѣ, она приближаетъ обѣ руки къ головѣ. Послѣднимъ сидитъ молодой человѣкъ, также безъ украшеній; онъ, указывая на рыбу, лежащую передъ нимъ на блюдѣ, какъ бы обращается съ вопросомъ къ одному изъ служителей. Ихъ трое: первый держитъ блюдо, съ какой-то пти-

цей; второй, стоя на одномъ колѣнѣ, протягиваетъ одну руку къ цвѣтку, растущему на лугу, а другую подноситъ къ устамъ. Третій стоитъ на колѣняхъ, также протягивая руку. Это—пиршество небесное. Первые христіане, какъ мы уже видѣли[1]), представляли такимъ же точно образомъ вѣчное блаженство, однако не столь матеріально.

Трудно сказать, кто эта Vibia. Въ эпитафіи имя ея не упомянуто, и едвали, поэтому, она супруга Викентія, погребенная вмѣстѣ съ нимъ. Можетъ быть, это символическая фигура души жреца Сабація. Въ первой сценѣ, онъ представленъ участвующимъ въ пиршествѣ религіознаго характера, вмѣстѣ съ другими жрецами того же культа. Обыкновеніе изображать умершаго въ гробницѣ въ главномъ событіи его жизни, или среди его земной дѣятельности, было въ большомъ употребленіи у классическихъ народовъ. Въ послѣдующихъ сценахъ, какъ мы видѣли, Викентій пропадаетъ, и является уже Вибія; съ ней происходитъ то, что ожидаетъ душу праведнаго послѣ кончины. По съ другой стороны, Вибія приходитъ на судъ подъ покровительствомъ Альцесты, заступницы вѣрныхъ женъ,—обстоятельство ведущее къ предположенію, что Вибія лицо существовавшее, а не символическое. Точно такъ же на пиру праведныхъ являются не только женщины—какъ слѣдовало бы ожидать, если поклонники Сабація представляли ими души скончавшихся,—но и мужчины. Притомъ богъ ада похищаетъ умершую Вибію, что также трудно объяснить, предположивъ въ слѣдующихъ сценахъ олицетвореніе ею души Викентія. Можетъ быть послѣдній, потерявъ свою жену, устроилъ ей эту гробницу и изобразилъ въ первой фрескѣ себя самого въ минуту исполненія одного изъ главныхъ обрядовъ поклоненія, котораго онъ былъ жрецомъ, а въ послѣдующихъ картинахъ представилъ то, чего болѣе желалъ своей вѣрной, скончавшейся супругѣ, именно одобреніе богами ея земной дѣятельности и дарованіе ей вѣчнаго блаженства.

Противъ гробницы Викентія, въ этой же галлереѣ, находится второй Arcosolium, расписной, но безъ объяснительныхъ надписей и эпитафій. Сюжеты этихъ фресокъ относятся къ посвященію въ таинства поклоненія Митрѣ, на ряду съ другими восточными культами. На стѣнѣ галлереи, возлѣ арки гробницы является человѣкъ съ бородой и непокрытой головою, въ очень странномъ платьѣ, нѣсколько напоминающемъ одежду древнихъ Персовъ. На немъ короткая туника съ длинными ру-

кавами и квадратный плащъ. На послѣдній, выше лѣваго колѣна, равно какъ и на правомъ рукавѣ туники, нашито по продолговатому куску другой матеріи. Лѣвая рука, привязанная къ туловищу веревкой, завернута въ плащъ. Этотъ мистическій костюмъ пополненъ широкими панталонами и кожаными башмаками. Лѣвой рукою человѣкъ придерживаетъ копье, верхняя оконечность котораго пропала, такъ какъ въ этомъ мѣстѣ отвалилась штукатурка. Правой рукой—кисть ея также уничтожена—онъ дѣлаетъ знакъ, какъ бы приглашая слѣдовать за нимъ воина, написаннаго на другой сторонѣ свода гробницы. Этотъ послѣдній въ военномъ плащѣ, наброшенномъ на голое тѣло. На головѣ его каска, а на ногахъ сандаліи; въ лѣвой рукѣ онъ держитъ копье, а въ правой вазу, изъ которой выходитъ гирлянда цвѣтовъ, идущая на противоположную сторону арки, кончаясь подобною же вазой, возлѣ лѣваго плеча описанной выше символической особы. Это безъ сомнѣнія изображеніе одного изъ обрядовъ посвященія въ таинства Митры [1]). Надъ центромъ свода, гирлянда перерѣзана фигурой дощечки для надписи, но послѣдняя не была сдѣлана. Въ глубинѣ плоской ниши аркосолія изображена затворенная дверь; надъ нею представлены въ рядъ двѣнадцать лавровыхъ листьевъ, шесть съ одной стороны и столько же съ другой, наклоненныхъ къ центру. Такіе же точно листья являются на одномъ митраическомъ барельефѣ, подъ знаками зодіака.

По обѣ стороны двери написаны два генія, живо указывающіе на эти листья. Одинъ изъ нихъ—мужскаго пола — съ крыльями, держитъ въ рукѣ опрокинутую вѣтвь какого-то дерева; а другой—женскаго пола—безкрылый, съ ожерельемъ вокругъ шеи, поднимаетъ лавровую вѣтвь. Подобные геніи двухъ половъ, играли символическую роль въ поклоненіи Астарты, богини вавилонской и сирійской. Эти вѣтки, одна опущенная, другая поднятая, напоминаютъ факелы аллегорическихъ фигуръ ночи и дня на митраическихъ барельефахъ. Очень можетъ быть, что дверь, представленная тутъ, есть входъ въ пещеру—mitreum. На наружной сторонѣ нижней стѣнки аркосолія, по серединѣ, написана, въ видѣ украшенія фигура солнца и его лучей, что также имѣетъ нѣкоторую связь съ поклоненіемъ Митрѣ, который былъ олицетвореніемъ этого свѣтила. Въ сводѣ

[1]) Смотри часть вторую стр. 73 и слѣд.

аркосолія, налѣво отъ зрителя является снова тотъ же воинъ въ прежнемъ вооруженіи и одѣяніи; онъ сидитъ, держа въ правой рукѣ копье, а лѣвой опирается на щитъ; передъ нимъ стоитъ уже знакомый намъ мужчина съ бородой; возлѣ него высится небольшой холмъ, покрытый растеніями и раздѣленный на пять ступеней. Надъ этой мистической горой разстилается по небу путь изъ лавровыхъ листьевъ. Нѣсколько выше его расположены полукругомъ пять звѣздъ. Правой рукою, пожилой мужчина поднимаетъ вверхъ, къ лавровому пути, убитаго ягненка. Подобный холмъ и семь или девять звѣздъ встрѣчаются на митраическихъ памятникахъ. По всей вѣроятности, человѣкъ, представленный вмѣстѣ съ воиномъ, есть іерофантъ, обучающій священной доктринѣ посвящаемаго въ степень воина мистерій Митры; онъ указываетъ жилище душъ праведныхъ послѣ смерти и пути достиженія блаженства. Въ противоположной сторонѣ свода Arcosolium изображенъ снова воинъ уже вооруженный на битву, въ шлемѣ и въ латахъ, но босой; онъ стоитъ на правомъ колѣнѣ, прикрываясь щитомъ и держа обнаженный мечъ; плащъ его свернутъ и служитъ ему поясомъ. Это, разумѣется, не воинъ по ремеслу—мистическій характеръ всей живописи достаточно доказываетъ это—онъ не одѣтъ и не вооруженъ подобно римскимъ солдатамъ; это, такъ сказать, воинъ идеальный. Передъ нимъ стоитъ женщина, на правомъ же колѣнѣ; она въ туникѣ безъ рукавовъ и на головѣ ея вѣнокъ изъ листьевъ какого-то дерева; на ногахъ у ней также нѣтъ обуви согласно риту фригійскихъ поклоненій [1]). Лицо ея вдохновлено; она протягиваетъ лѣвую руку и какъ бы обращается къ стоящему позади ея молодому человѣку въ вооруженіи. Тутъ, вѣроятно, представлено посвященіе въ степень воина; въ предъидущей сценѣ обожатель Митры получалъ наставленіе отъ іерофанта, въ этой онъ, вооруженный на битву, повторяетъ за жрицей, произносимую ею священную формулу. Женщины, сколько намъ извѣстно, не посвящали въ мистеріи Митры; это дѣлалось однако въ поклоненіи Великой фригійской богинѣ. Въ описываемой нами гробницѣ, вѣроятно, покоится принятый при жизни въ степень воина культа Митры, и на стѣнахъ ея изображено самое замѣчательное событіе его земнаго

[1]) Съ босыми ногами шли въ процессіяхъ нѣкоторыхъ изъ восточныхъ вѣрованій.

существованія, именно это посвященіе, вмѣстѣ съ главными символами вѣрованія, которому онъ слѣдовалъ.

Въ центрѣ свода Arcosolium, въ кругѣ заключенномъ въ четыреугольникъ, написана женщина нагая, обращенная спиною къ зрителямъ; она держитъ передъ собою развернутое золотое покрывало. Въ углахъ четыреугольника являются слѣдующія символическія фигуры: голова Океана, два дельфина, корзинка съ плодами, павлинъ, змѣя, попугай, и фениксъ съ яйцомъ изъ мура. Трудно рѣшить, какая изъ богинь представлена тутъ. Всего вѣроятнѣе, это божество одного изъ тѣхъ восточныхъ поклоненій, элементы которыхъ, какъ мы видѣли, по символической живописи, примѣшались въ этомъ примѣрѣ къ культу Митры; слѣдовательно, это Цибела или Астарта [1]), но скорѣе послѣдняя чѣмъ первая. Образъ богини заключенъ въ кругъ, символизующій вселенную, которой она владычица, и потомъ въ четыреугольникъ символъ четырехъ стихій. Вода передана дельфинами и головою Океана, увѣнчанной двумя раковыми клещами; земля – корзиной наполненной цвѣтами и плодами, міръ подземный—змѣею; воздухъ изображенъ птицей—попугаемъ, а огонь—фениксомъ. Павлинъ, птица Юноны, является тутъ возлѣ азіатской богини.

Въ стѣнописи этой гробницы классической по формамъ, преобладаютъ начала культа Митры, но въ соединеніи съ чувственнымъ восточнымъ поклоненіемъ божеству женскаго рода.

Третій Arcosolium, находящійся рядомъ со вторымъ, не былъ украшенъ живописью, но подлѣ него видна эпитафія, въ которой сказано, что тутъ погребенъ M. Aurelius, священникъ бога солнца, непобѣдимаго Митры, если такъ понимать слѣдующія буквы, поставленныя возлѣ его имени. S. D. S. I. M. – Sacerdos Dei Soli Inricti Mithrae. Въ надписи этой, также эпикурейскаго характера, Aurelius говоритъ о себѣ, что онъ обучалъ наслажденію своихъ учениковъ.

---

[1]) Астарта была богиней звѣзднаго свода небеснаго въ Сиріи и Финикіи. Поклоненіе это, родиной котораго былъ Вавилонъ, отличалось чувственнымъ характеромъ; оно, изъ Финикіи, распространилось по берегамъ Средиземнаго моря и соединилось съ классическими культами. У Грековъ богиня эта получила названіе Аѳродиты-Ураніи; у Римлянъ Венеры-небесной. О ней нѣсколько говорится въ ветхомъ Завѣтѣ, гдѣ ее называютъ Астаротъ. Одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ храмовъ Астарты находился въ Іерополѣ. Къ нему стекались многочисленные богомольцы со всѣхъ странъ Востока, не исключая и Индіи.

Нельзя считать продолженіемъ христіанскихъ катакомбъ, этотъ небольшой ипогей поклонниковъ восточныхъ вѣрованій; онъ случайно соединился съ ними. Подобныя непредвидѣнныя встрѣчи, вѣроятно, не разъ случались въ подземномъ Римѣ въ ту эпоху, когда этотъ городъ былъ наводненъ иностранными культами, поклонники которыхъ не сожигали мертвыхъ, а погребали ихъ и должны были выкапывать подземелья. Уровень этого ипогея ниже уровня сосѣдней галлереи катакомбы Претекстата, и первый былъ отдѣленъ отъ послѣдней перегородками, слѣды которыхъ, к. н. углубленія для балокъ, замѣтны еще до сихъ поръ.

XVII

Къ восточнымъ культамъ, получившимъ большое значеніе въ Римѣ при упадкѣ вѣры въ классическихъ боговъ, слѣдуетъ причислить также и поклоненіе нѣкоторымъ египетскимъ божествамъ, к. н. Изидѣ и Серапису [1]). Первая, въ древнемъ Египтѣ, была богиней земледѣлія, плодородія; она олицетворяла натуру, землю принимающую сѣмена ея брата и вмѣстѣ супруга, Озириса, который олицетворялся въ солнцѣ и Нилѣ оплодотворяющемъ землю. Когда Озирисъ, доброе начало, былъ убитъ богомъ зла, безплодія, мрака, Тифономъ—проявляющемся въ знойномъ, изсушающемъ растенія и Нилъ южномъ вѣтрѣ,—Изида собрала части разрубленнаго тѣла своего супруга и погребла ихъ. Но, оплаканный Изидой, Озирисъ воскресъ, сдѣлался царемъ подземнаго міра и душа его продолжала жить въ быкѣ Аписѣ; отсюда и обожаніе послѣдняго. Праздники этого поклоненія, происходившіе весною и осенью—главный въ концѣ октября или въ началѣ ноября,—представляли похожденія Изиды и состояли прежде всего въ плачѣ и печали по убитомъ Озирисѣ. Жрецы богини стонали и били себя въ грудь. При крикѣ: «мы нашли его», скорбь смѣнялась безграничной радостью. Этотъ миѳъ вы-

[1]) Preller, Römische Mythologie. Max Duncker, Geschichte des Alterthums.

ражаетъ, подобно баснословнымъ сказаніямъ многихъ восточныхъ вѣрованій, смерть природы зимой и воскресеніе ея весною.[1])

Вообще культъ Изиды былъ очень возвышеннаго характера и имѣлъ аскетическое направленіе. Жрецы ея жили въ пустынѣ, отказываясь отъ всякаго сношенія со свѣтомъ, проводя дни въ служеніи великой богинѣ и въ созерцаніи. Но поклоненіе Изидѣ, распространившееся по восточнымъ и южнымъ берегамъ Средиземнаго моря и даже въ страны очень отдаленныя отъ Египта, особенно послѣ завоеванія его Александромъ Великимъ, не сохранило своего первоначальнаго характера, а нѣсколько измѣнилось подъ вліяніемъ религій другихъ народовъ. [2]) Изида, при этомъ, получила новые аттрибуты, и въ мірѣ элленическомъ ей стали поклоняться, всего болѣе, какъ богинѣ мореплаванія и помощницѣ застигнутымъ бурею мореходцамъ. Наклонность къ монотеизму этой эпохи, т. е. послѣднихъ вѣковъ язычества, сдѣлала Изиду владычицей вселенной,[3]) что въ свою очередь помогло распространенію этого культа. Апулей говоритъ,[4]) что Изидѣ поклоняются какъ властительницѣ всего міра: во Фригіи подъ видомъ Великой богини, въ Аѳинахъ какъ Минервѣ, въ Сициліи какъ Прозерпинѣ, въ Элевзисѣ какъ Церерѣ и въ другихъ мѣстахъ какъ Юнонѣ, Венерѣ, вообще какъ мѣстной богинѣ. Изида поэтому была для своихъ поклонниковъ божественнымъ женскимъ началомъ всей вселенной. Мораль этого культа была также очень ясно опредѣлена. Изиду считали богиней чистоты и справедливости; она выкалывала глаза своимъ систромъ[5]) тому,

---

[1]) Вслѣдствіе вліянія религій Азіи на политеизмъ Грековъ, поклоненіе Діонисію-Бахусу пополнилось этимъ мнѣніемъ. Бахусъ также умиралъ и потомъ воскресалъ. Подъ этимъ видомъ онъ назывался Загреемъ и ему поклонялись на островѣ Критѣ и въ другихъ странахъ элленическаго міра.

[2]) Въ послѣдніе вѣка язычества культъ Изиды соединился съ поклоненіемъ фригійской Цибелѣ и сирійской Астартѣ. Обряды этихъ трехъ вѣрованій подконецъ исполнялись одними и тѣми же жрецами.

[3]) Надпись, открытая въ послѣднее время на островѣ Андросѣ, заключаетъ въ себѣ греческій переводъ гимна Изидѣ, который былъ выраженъ на памятной колоннѣ, поставленной передъ храмомъ этой богини въ Мемфисѣ. Ей въ гимнѣ этомъ воздается хвала какъ дочери Кронося, сестрѣ и супругѣ Озириса, какъ основательницѣ мистерій ея поклоненія, какъ учредительницѣ человѣческихъ нравовъ,—справедливости, брака, рожденія, воспитанія дѣтей, вообще всякой культуры на землѣ и мореплаванія, какъ богинѣ земли, неба и морей, направляющей путь солнца и луны.

[4]) Метаморфозы.

[5]) Родъ гремушки, которую Египтяне употребляли на войнѣ, вмѣсто трубы и также въ церемоніяхъ культа Изиды. Она состояла изъ металлическихъ на-

кто лживо клялся ея именемъ и нарушалъ законы, постановленные ею, но вмѣстѣ она исцѣляла всякія болѣзни; въ ея святилищахъ богомольцы выздоравливали чудеснымъ образомъ: появляясь имъ во снѣ она сообщала средства противъ ихъ недуговъ.

Внѣ Египта Озирисъ былъ извѣстенъ менѣе Изиды; въ элленическихъ странахъ его отождествляли съ Бахусомъ, тогда какъ Изиду уподобляли Церерѣ, которая представляла съ ней большое сходство, будучи покровительницей земледѣлія. Въ Грецію поклоненіе египетской богинѣ перешло изъ Киренаики, гдѣ оно было очень распространено. Въ городѣ Коринѳѣ, куда приставали корабли, приходившіе изъ этого края, существовалъ храмъ Изиды, одинъ изъ первыхъ построенныхъ въ Греціи. До александрійской эпохи вѣрованіе это было однако мало извѣстно въ мірѣ элленическомъ.

Изиду очень часто призывали вмѣстѣ съ Сераписомъ, какъ говорили Римляне, или Сараписомъ, какъ говорили Греки; поклоненіе это было видоизмѣненіемъ культа Озириса и названіе Сераписъ происходитъ отъ Озорапись, [1]) т. е. Озирисъ-Апись, именно Озирисъ какъ быкъ, потому что этотъ египетскій богъ воплотился въ быка Аписа. Озорапись, вслѣдствіе искаженія, превратилось въ Серапись. Но этотъ культъ относился болѣе къ мертвому чѣмъ живому Апису; послѣдній, умирая, дѣлался Озирисомъ. Эта форма поклоненія Озирису, очень древняя въ Египтѣ, будучи перенята Греками, получила элленическій характеръ. Серапись сталъ отдѣльнымъ божествомъ, соединивъ въ себѣ аттрибуты Озириса, Юпитера, Плутона и нѣкоторыхъ другихъ боговъ. Египетскія и греческія религіозныя начала слились въ этомъ вѣрованіи, которое очень скоро распространилось на Востокѣ, въ греческомъ архипелагѣ и по берегамъ Средиземнаго моря, но получило особенное значеніе при первыхъ царяхъ династіи Птоломеевъ. Изъ политическихъ цѣлей, они хотѣли соединить Грековъ и Египтянъ въ поклоненіи одному божеству. Въ царствованіе Птоломея перваго, по чудесному велѣнію, данному ему свыше, изображеніе Сераписа было перевезено въ Александрію изъ города Синопа, гдѣ ему поклонялись, какъ Понт-

---

лочекъ, которыя были продѣты обѣими концами въ стѣнки овальной рамки изъ того же матеріала, кончавшейся ручкой. Тряся этотъ инструментъ производили отрывистые и острые звуки. Систръ появляется очень часто въ рукахъ изображеній Изиды.

[1]) Preller Römische Mythologie. Ersch und Gruber, Allg. Encykl.—Alfr. Maury Les Religions de la Grece Antique.

скому Плутону, въ соединеніи съ Прозерпиной. Этотъ царь построилъ въ своей столицѣ великолѣпный Серапеумъ, то-есть храмъ Сераписа, заключавшій въ себѣ и богатую библіотеку. Святилища этого бога [1]) находились также въ Аоинахъ, въ Римѣ, въ Пуццоли.[2]) Но особенно замѣчателенъ былъ Александрійскій Серапеумъ; онъ возвышался надъ городомъ и къ нему подымались по лѣстницѣ изо ста ступенекъ; это было гигантское сооруженіе. Съ каждой изъ четырехъ сторонъ его находились камеры, лѣстницы и тайные ходы; на верху жили жрецы и кающіеся. Множество украшеній изъ золота и слоновой кости наполняли этотъ храмъ; въ центрѣ его находилось колоссальное изображеніе бога, не египетскаго, а греческаго стиля. Оно состояло изъ драгоцѣнныхъ металловъ. Въ стѣнахъ были сдѣланы отверстія такимъ образомъ, что первые лучи восходящаго солнца падали на уста Сераписа; это называлось поцѣлуемъ солнца. Во всей Александріи, на каждой двери, на каждой стѣнѣ являлся символъ этого бога, и много другихъ храмовъ и храмиковъ было посвящено ему въ самомъ городѣ.

Идеи единобожія очень ясно проявляются въ культѣ Сераписа. Онъ былъ богомъ всеобъемлющимъ, соединяющимъ подъ своимъ владычествомъ небо и землю, живыхъ и мертвыхъ, тьму и свѣтъ; его почитали какъ бога боговъ, дающаго душѣ мудрость, а тѣлу здоровье, посылающаго изобиліе; на этомъ основаніи Сераписъ часто изображался съ мѣрой зернового хлѣба — Modius — на головѣ. Въ Египтѣ его соединяли съ Юпитеромъ Аммонскимъ; въ элленическихъ странахъ — всего чаще съ Зевесомъ, какъ это видно изъ многихъ надписей. Римляне, вслѣдствіе монотеистическаго характера Сераписа, нерѣдко смѣшивали его съ богомъ Іудеевъ и христіанъ, [3]) и ни одно изъ языческихъ поклоненій не оказалось столь опаснымъ послѣдователямъ ученія Спасителя, какъ культъ Сераписа. Во-

---

[1]) Древній египетскій мемфинскій Серапеумъ былъ открытъ въ 1850г. вмѣстѣ съ гробницами быка Аписа французскимъ ученымъ Mariette (Le Serapeum de Memphis Paris 1857—1860).

[2]) Гдѣ до сихъ поръ видны развалины храма Сераписа, находящіяся на морскомъ берегу.

[3]) Среди язычниковъ, во второмъ вѣкѣ, существовало мнѣніе, что христіане поклоняются Серапису. Императоръ Адріанъ говоритъ объ этомъ въ письмѣ своемъ къ консулу Л. Ю. Серв іану. Впрочемъ это письмо не всѣми считается достовѣрнымъ. Можетъ быть, сходство между символическимъ знакомъ древнихъ Египтянъ, имѣющимъ видъ креста съ ручкой (см. часть 2-ю стр. 145), и христіанскимъ крестомъ, породило это ошибочное предположеніе.

времена Константина число обожателей этого бога было очень велико, и писатели церкви возстаютъ противъ нихъ самымъ энергическимъ образомъ; но только въ царствованіе Ѳеодосія Великаго въ 391-мъ г. была сброшена александрійскими христіанами статуя Сераписа, разрушенъ Серапеумъ и разграблена его библіотека.

До появленія въ Римѣ, поклоненіе Серапису и Изидѣ распространилось въ греческихъ колоніяхъ южной Италіи, въ Сициліи, въ Мальтѣ, проникло даже и въ Этрурію [1]). Во многихъ городахъ Кампаніи нашли остатки храмовъ египетскихъ боговъ или слѣды обожанія ихъ. Въ Помпейѣ также открыли небольшой храмикъ Изиды, равно какъ и статуи [2]) этой богини; но осматривая ихъ, не трудно убѣдиться, что онѣ работа римскихъ мастеровъ и принадлежатъ къ послѣднему періоду существованія Помпеіи. Не взирая на желаніе придать имъ неподвижность и онѣменіе произведеній египетской скульптуры, характеристическія особенности ея стиля не проявляются въ этихъ римскихъ изображеніяхъ Изиды и только нѣкоторыя подробности костюма и систръ указываютъ намѣреніе представить эту богиню.

Въ самомъ Римѣ культъ Изиды и Сераписа появился въ эпоху пуническихъ войнъ. Подобно всѣмъ другимъ восточнымъ вѣрованіямъ, онъ имѣлъ тамъ періоды терпимости, прерываемые кратковременными преслѣдованіями; т. н. въ 58-мъ г. до Р. Х. Изида и Сераписъ были изгнаны изъ Капитолія и воздвигнутые имъ алтари уничтожены, не смотря на сильное сопротивленіе демократической партіи. Въ 55-мъ г. до Р. Христ. опять разрушали святилища египетскихъ боговъ въ предѣлахъ стараго города; новыя гоненія произошли въ 50-мъ и 48-мъ г. до Р. Х. Но трудно было препятствовать распространенію этого культа. Мнимая мудрость жрецовъ Египта и особенно древность религіозныхъ учрежденій этой страны поражали воображеніе народа [3]). Онъ приписывалъ таинственную магическую силу именамъ египетскихъ боговъ и страшился ихъ. До какой

---

[1]) Въ городѣ Флоренціи, въ томъ мѣстѣ, гдѣ теперь стоитъ церковь S. Firenze, находился очень замѣчательный храмъ богини Изиды.

[2]) Lübke Geschichte der Plastik.

[3]) Мистеріи египетскихъ поклоненій, ихъ величественные обряды, таинственная набожность послѣдователей этихъ загадочныхъ боговъ произвели впечатлѣніе на Геродота, Исократа, даже на Платона. Геродота поразило также поклоненіе огню у древнихъ Персовъ, онъ удивлялся этому культу безъ храмовъ и изображеній Бога.

степени была сильна эта суевѣрная боязнь видно изъ слѣдующаго факта: когда въ 30-мъ г., вслѣдствіе повелѣнія сената, пришлось разрушить храмъ Изиды и Сераписа, ни одинъ изъ работниковъ не рѣшался приступить къ дѣлу, опасаясь мщенія разгнѣванныхъ боговъ, и самъ консулъ Павель Емилій принужденъ былъ взять сѣкиру и выломить дверь святилища.

Но были однако и покровители египетскихъ поклоненій: къ нимъ слѣдуетъ причислить и Цезаря; онъ дѣлалъ это въ угоду Клеопатрѣ, но также и потому, что искалъ популярности въ народѣ, среди котораго было много поклонниковъ Изиды. При второмъ тріумвирѣ построили храмъ Изидѣ и Серапису, вѣроятно недалеко отъ того мѣста, гдѣ теперь стоитъ церковь S-ta Maria Sopra Minerva. Августъ, хотя и не былъ расположенъ къ восточнымъ вѣрованіямъ, смотрѣлъ однако благосклонно на культъ Изиды и возстановилъ нѣкоторые изъ ея алтарей. Неожиданной невзгодѣ, вслѣдствіе особеннаго обстоятельства, о которомъ мы будемъ говорить ниже, подверглись поклонники египетскихъ боговъ въ 19-мъ г. послѣ Р. Х. при Тиберіи. Въ царствованіе послѣдующихъ Цезарей обожаніе Изиды и Сераписа стало дѣломъ моды, а при императорахъ изъ дома Флавіевъ и Антониновъ ему даже покровительствовали; т. н. Домиціанъ построилъ въ столицѣ имперіи Изеумъ и Серапеумъ, тогда какъ до него, въ Римѣ, были только небольшіе храмики Изиды и Сераписа, вѣроятно въ родѣ Помпеевскаго. Когда Адріанъ изгналъ іудеевъ изъ Іерусалима и превратилъ городъ въ военную колонію, назвавъ ее Aelia Capitolina, то ввелъ туда поклоненіе Серапису, голова котораго очень часто появляется на монетахъ этого римскаго поселенія. Каракалла сдѣлался ревностнымъ обожателемъ Сераписа и построилъ ему много алтарей въ разныхъ частяхъ Рима. Изъ Италіи культъ египетскихъ боговъ перешелъ въ Испанію, Галлію, Швейцарію, въ Германію и распространился вдоль Рейна до Нидерландовъ.

Посвященіе въ таинства Изиды и Сераписа, какъ оно совершалось въ Римѣ, сколько это намъ извѣстно изъ словъ Тертулліана и нѣкоторыхъ языческихъ писателей, состояло въ сильномъ возбужденіи чувствъ и въ быстромъ успокоеніи ихъ, въ устрашеніи тьмою и смертью, со внезапнымъ переходомъ къ свѣту, надеждѣ и торжеству. У поклонниковъ Изиды были своего рода братскія трапезы символическаго характера[1]). Они такъ же два раза въ

[1]) Христіане видѣли въ этихъ обрядахъ заимствованіе сдѣланное у нихъ.

день пѣли похвальные гимны богинѣ, окроплял себя Нильскою водой, и шли къ ея храмамъ въ легкихъ льняныхъ одеждахъ. Посты и другаго рода воздержанія были имъ предписываемы жрецами, которые, за извѣстное возмездіе, вымаливали имъ у боговъ отпущеніе грѣховъ.

Особенно женщины были привержены къ Изидѣ; онѣ призывали ее во время опасности, при всякомъ затрудненіи, и усердно молились ей. Ювеналъ въ VI й сатирѣ описываетъ знатную женщину, готовую ѣхать въ Египетъ, въ отдаленный, палимый солнцемъ, Мероэ, за водой Нила, чтобы окропить ею храмъ богини.

Въ святилищахъ Изиды, посѣщаемыхъ многочисленными женщинами, совершались иногда дѣла не очень нравственныя, въ которыхъ оказывались виновными сами жрецы, какъ видно изъ слѣдующаго примѣра. Историкъ Іосифъ Флавій говоритъ, что нѣкто Децій Мундъ, римлянинъ, изъ сословія всадниковъ, былъ влюбленъ въ женщину знатнаго патриціальнаго рода, ревностную поклонницу египетскихъ боговъ, но вполнѣ нравственную, по имени Паулина. Не успѣвая въ своихъ намѣреніяхъ, Децій подкупилъ за 5000 денаріевъ жрецовъ богини Изиды. Послѣдніе увѣрили Паулину, что богъ Анубисъ желаетъ имѣть съ ней ночное свиданіе. Подъ видомъ Анубиса Паулинѣ, разумѣется, явился Децій. Преступленіе это, случившееся въ 19-мъ г. по Р. Х., сдѣлалось извѣстно Тиберію; Децій Мундъ былъ сосланъ, жрецы распяты, храмъ Изиды разрушенъ и изображеніе ея брошено въ Тибръ. Фактъ этотъ объясняетъ намъ, какую роль играли иногда восточныя религіи, и вредное вліяніе нѣкоторыхъ изъ нихъ на римское общество. Гнѣвъ императора отразился и на поклонникахъ египетскихъ боговъ въ Римѣ вообще [1]).

XVIII.

Кромѣ восточныхъ культовъ, въ высшихъ классахъ римскаго общества этой эпохи, играла значительную роль и астрологія [2]),

[1]) Это случилось одновременно съ изгнаніемъ Евреевъ и съ ссылкой ихъ на островъ Сардинію, о которой мы говорили выше.

[2]) Preller Römische Mythologie. Burckhardt. Constantin's Zeit.

въ чемъ слѣдуетъ такъ же видѣть вліяніе востока семитическаго на западъ арійскій. Дѣйствіе этой мнимой науки, предсказывать будущее по звѣздамъ, было такъ сильно среди Римлянъ, что продолжалось въ отдѣльныхъ примѣрахъ даже и послѣ принятія христіанства, какъ мы уже видѣли по надписямъ [1]). Астрологовъ, которые въ исторіи являются иногда съ греческими именами, не разбирая откуда они происходили, изъ Халдеи ли, или изъ Египта, Греки и Римляне безъ различія называли Халдеями [2]). По мнѣнію ихъ, небесныя свѣтила обладали божественными свойствами и имѣли извѣстное вліяніе на судьбу человѣка, вообще на всю тварь земную. Къ этому ученію присоединялись идеи фатализма, которыя при смѣшеніи различныхъ вѣрованій, въ періодъ упадка политеизма, сдѣлались одной изъ главныхъ религіозныхъ силъ. Въ Греціи дѣйствіе астрологіи стало особенно замѣтно во времена Александра Македонскаго. Онъ самъ вѣрилъ, что свѣтила небесныя могутъ имѣть вліяніе на участь смертныхъ и нѣсколько разъ совѣщался съ астрологами. Позднѣе послѣдователи философіи Платона раздѣляли эти предразсудки, и впослѣдствіи Александрія стала центромъ астрологическаг о ученія. Подобныя же школы находились въ Антіохіи и на островѣ Родосѣ. Иногда изгоняемые изъ Рима и Италіи, преслѣдуемые астрологи снова возвращались, были даже призываемы властями. Нерѣдко сами императоры совѣтовались съ ними. Строго однако было запрещено спрашивать у нихъ, скоро ли произойдутъ важныя перемѣны въ государствѣ и какая участь ожидаетъ царствующее лицо. Дворъ бездѣтныхъ Цезарей былъ наполненъ властолюбцами, которые хотѣли прочесть въ звѣздахъ, когда и какъ суждено умереть императору и кто замѣнитъ его на престолѣ. Но уже во времена Марія и Силлы астрологи были извѣстны въ Римѣ. Цицеронъ предостерегаетъ своихъ современниковъ отъ составителей гороскоповъ, которые опредѣляютъ судьбу новорожденнаго по положенію звѣздъ и вообще указываютъ, хорошо ли или нѣтъ начать какое либо дѣло, даже подчасъ и самое обыденное. Обыкновенно астрологи, пользуясь легкомыслiемъ совѣщавшихся съ ними, льстили имъ самымъ наглымъ образомъ, возбуждая ихъ честолюбіе, алчность

[1]) Смотри часть 2-ую стр. 92.

[2]) Астрологія существовала и въ Индіи; тамъ такъ же Брамины истолковывали въ благопріятномъ или невыгодномъ смыслѣ положеніе звѣздъ и по нимъ предсказывали будущность новорожденнаго. Max Duncker Geschichte des Alterthums).

и другаго рода пороки. Не смотря на все это, мы видимъ ихъ въ царствованіе Септимія Севера при императорскомъ дворѣ.

Не менѣе астрологіи въ это тревожное время были въ модѣ магія и заклинанія духовъ, предразсудки очень древніе, занесенные сперва въ міръ элленическій изъ варварскихъ странъ, к. н. изъ Θессаліи [1]). Отвергнутая въ цвѣтущій періодъ развитія Грековъ, магія утвердилась среди ихъ, въ эпоху упадка элленической культуры. Къ θессалійскому колдовству примѣшалось также чародѣйство Персовъ, Вавилонянъ, Египтянъ. Въ послѣдній періодъ своего существованія, александрійская философія возвела въ систему всѣ эти суевѣрія. Въ Римѣ, даже и самые императоры, к. н. Неронъ, Коммодъ, Септимій Северъ, Каракалла были привержены къ магіи. Посредствомъ ея угадывали будущее, потому маговъ и астрологовъ нерѣдко принимали за одно. Очень уважали также волшебниковъ сѣверныхъ странъ, к. н. Галліи, Британіи, Германіи. Предполагали, что Друиды обладаютъ тайнами природы. Древняя Италія уже была наполнена суевѣріями подобнаго рода; преимущественно развиты были они у Этрусковъ и Сабинянъ. Римляне переняли ихъ, и между ними никогда не утратили своего значенія колдовство, магическія цѣленія болѣзней, возбужденіе любви или ненависти, заговоры, порча и тому подобные предразсудки, частію наслѣдованные отъ предковъ, частію принесенные съ семитическаго Востока, или заимствованные у варварскихъ племенъ.

XIX.

Въ близкой связи съ христіанскимъ искусствомъ первыхъ вѣковъ и съ его символизмомъ находится миѳъ Орфея, получившій у Римлянъ особенное значеніе, одновременно съ восточными поклоненіями. Всѣмъ извѣстно баснословное преданіе объ этомъ легендарномъ пѣвцѣ Ѳракіи [2]), который своимъ пѣніемъ

[1]) Уже Аристофанъ говоритъ о θессалійскихъ колдуньяхъ. Θессалія, съ очень древнихъ временъ, была классической страною магіи.

[2]) A. Maury, Les Religions de la Grèce antique.—Preller. Griechische Mythologie.—Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste von Ersch und Gruber. Sechster Theil. dritte Section.—Gerhard. über Orpheus und die Orphiker, Abhandlungen d. k. Akademie d. wiss. zu Berlin. 1861.

и звуками своей лиры укрощалъ дикихъ звѣрей и смягчалъ людскіе нравы. Но большую важность пріобрѣлъ у Грековъ Орфей вслѣдствіе приписываемыхъ ему гимновъ религіознаго характера.

Приблизительно съ 6-го столѣтія до Р. Х., въ Греціи, начали появляться поэмы теологическаго содержанія, будто бы сочиненныя Орфеемъ, въ которыхъ говорилось о происхожденіи боговъ, о началѣ міра, объ освященіи и очищеніи, объ изреченіяхъ оракуловъ и о тому подобномъ. Религіозныя идеи иного характера, чѣмъ высказанныя Гомеромъ и Гезіодомъ, болѣе мистическія, болѣе отвлеченныя, выражались въ этихъ гимнахъ, принятыхъ большинствомъ за дѣйствительныя сочиненія пѣвца Ѳракіи. Ученіе, которымъ нововводители хотѣли замѣнить прежнее вѣрованіе, будучи высказано въ стихотвореніяхъ, приписываемыхъ Орфею, получало черезъ то видъ большей древности и казалось божественнымъ откровеніемъ. Этого рода подлогъ повторялся не разъ впослѣдствіи, и школы, слѣдовавшія мнимому ученію Орфея, были впродолженіи нѣсколькихъ столѣтій, даже и послѣ Р. Х., мастерскими, въ которыхъ писались поэмы, выдаваемыя за творенія оракійскаго пѣвца. Многія изъ нихъ были произведеніями философовъ и писателей александрійской, неоплатонической школы.

Откуда шли идеи, вводимыя сочинителями орфическихъ пѣсенъ въ народныя вѣрованія и миѳы? Сравнивая то, что намъ извѣстно о мнимой доктринѣ Орфея съ религіозными преданіями Фригіи, Финикіи, Сиріи, Ассиріи, Персіи, Египта и Индіи, замѣчаемъ между ними много сходства. Несомнѣнно поэтому, что часть орфическихъ идей была перенята у религій азіятскихъ народовъ. Но если орфизмъ не былъ исключительно вызванъ тѣми мистическими и болѣе возвышенными — противъ прежнихъ — понятіями о божествѣ, которыя съ каждымъ вѣкомъ все сильнѣе и сильнѣе обозначались въ мірѣ элленическомъ, то и подобное состояніе умовъ было, разумѣется, какъ нельзя болѣе благопріятно распространенію вымышленнаго ученія Орфея. Нельзя также предположить, что послѣднее было заимствовано у греческихъ мистерій, въ которыхъ сохранились элементы религій народовъ Азіи. Эти таинства, сколько они намъ извѣстны, и особенно элевзинскія, не обладали развитой теологической доктриной, заключавшейся въ орфизмѣ, составляя въ немъ предметъ посвященія. Орфическое ученіе поэтому не популяризовало въ

народѣ доктринъ, которымъ съ давняго времени обучали въ мистеріяхъ, хотя сочинители гимновъ—дабы придать имъ больше значенія—и утверждали, что въ нихъ Орфей, вдохновленный богами, изложилъ главные догматы таинствъ, которыхъ онъ былъ учредитель. Орфизмъ обладалъ собственнымъ вкладомъ религіозныхъ идей, вѣроятно перенятыхъ у народовъ семитическаго Востока и шелъ независимо отъ мистерій, имѣя можетъ быть даже на нихъ вліяніе.

Что должно было придавать особенное значеніе пѣснямъ Орфея, это проявленіе въ нихъ идей монотеистическаго характера, выраженныхъ иногда очень опредѣленно и поэтически. Аполлонъ, Плутонъ, Нептунъ и другіе боги представляются въ этихъ гимнахъ какъ видоизводы одного всемірнаго божества. Это направленіе, вѣроятно, рѣзче обозначалось въ орфизмѣ, въ послѣдній періодъ существованія язычества, подъ вліяніемъ преобладавшей тогда въ греко-римскомъ мірѣ наклонности къ признанію одного бога. Точно такъ же надежда на будущую жизнь, въ которой грѣшные подвергнутся наказанію, а праведные будутъ вознаграждены, была очень положительно и ясно высказана въ мнимыхъ поэмахъ оракійскаго пѣснопѣвца. Вообще въ орфизмѣ замѣтны усилія поднять, возвысить политеизмъ, воскресивъ въ его миѳахъ ихъ символическое значеніе, затемненное вымыслами поэтовъ. Въ Греціи не было строго организованнаго духовенства, хранителя священныхъ преданій и величія боговъ, не было касты жрецовъ, защищавшей народное вѣрованіе и не допускавшей произвольнаго толкованія дѣяній безсмертныхъ, что такъ часто позволяли себѣ поэты и писатели міра элленическаго. Это, разумѣется, не могло не вредить достоинству боговъ и даже вело къ сомнѣнію въ ихъ существованіи.

Посвящающійся въ орфизмъ избавлялся отъ грѣховъ наслѣдственныхъ и личныхъ и начиналъ новую жизнь; за гробомъ его ожидала лучшая участь, чѣмъ неудостоившагося посвященія. Очищеніе совершали, исполняя извѣстнаго рода обряды, произнося молитвы и формулы [1]) и соблюдая нѣкоторыя воздержанія. Орфизмъ потому имѣлъ долю аскетизма и этимъ еще болѣе приближался къ религіямъ народовъ Азіи, удаляясь отъ греческаго политеизма, въ которомъ не находимъ ничего аскетическаго.

[1]) Они приписывались Орфею, иногда и Пиѳагору; Аристофанъ и Эврипидъ говорятъ о нихъ.

Вѣря въ переселеніе душъ, орфики уважали жизнь всякаго живаго существа и потому воздерживались отъ животной пищи. Вино считалось у нихъ напиткомъ священнымъ. Они приписывали большое значеніе молитвѣ, и доктрина ихъ, заключавшая въ себѣ много нравственныхъ началъ, была вдохновлена любовью къ душѣ человѣка, заботилась о ея спасеніи и окружала ее своими попеченіями. Отъ орфиковъ требовались чистота мысли, праведность дѣйствій, святость, непорочность. Но при всемъ этомъ, нельзя не видѣть въ орфизмѣ отклоненія греческаго ума отъ прежнихъ религіозныхъ идей и стремленія усвоить себѣ догматы загадочныхъ и таинственныхъ вѣрованій Востока.

Съ теченіемъ времени и при дальнѣйшемъ своемъ распространеніи, исполненіе обрядовъ постепенно замѣнило у орфиковъ мораль ученія, подобно тому, какъ это произошло и во многихъ другихъ культахъ. Орфическое очищеніе не улучшало нравственность человѣка, а дѣлалось только средствомъ удаленія отъ людей порочныхъ и преступныхъ, изъ страха наказанія въ будущей жизни. Такъ напр. философъ Ѳеофрастъ, жившій въ IV столѣтіи до Р. Х., говоритъ о суевѣрныхъ, которые каждый мѣсяцъ отправляются со всѣмъ своимъ семействомъ къ орфеотелесту, т. е. совершающему орфическое очищеніе, и исполняютъ, для успокоенія совѣсти, предписанные обряды [1]). Въ свою очередь, жрецы Орфея, превратились въ шарлатановъ, въ гадателей, въ шатающихся жертвоприносителей и сдѣлались въ Греціи тѣмъ, чѣмъ, впослѣдствіи, были въ Римѣ священники Великой фригійской богини. Подобно имъ, продавая разнаго рода амулеты, заговоры, чтобы освободиться отъ враговъ, исцѣлиться отъ болѣзней, напитки для возбужденія любви, жрецы Орфея осаждали дома богатыхъ людей, показывали имъ орфическія книги и говорили, что совершая по нимъ жертвоприношенія, властны не только укротить гнѣвъ боговъ, но и заставить ихъ дѣйствовать по своему произволу, или увѣряли также, что получили отъ безсмертныхъ, путемъ заклинаній, власть отпускать грѣхи живымъ и мертвымъ и потому могутъ доставить блаженство въ будущей жизни, не только имъ самимъ, но даже ихъ умершимъ роднымъ и близкимъ [2]). Все это уронило орфизмъ въ общественномъ мнѣніи и можно сказать, что онъ имѣлъ очень

---

[1]) Griechische Götterlehre von F. G. Welcker, Göttingen 1857—1863.
[2]) Такъ описаны эти шарлатаны у Платона (Rep. II 364).

ничтожное вліяніе на нравы и на культуру Грековъ. На религіозной почвѣ дѣйствіе его, разумѣется, было значительнѣе. Первые слѣды примѣси мнимой доктрины Орфея къ греческому политеизму становятся замѣтны въ концѣ V столѣтія до Р. Х. Новую силу дало этому ученію и его таинствамъ религіозное броженіе, проявившееся въ мірѣ античномъ, въ послѣдніе вѣка его существованія, и выразившееся въ наклонности ко всему мистическому.

Орфизмъ слѣдуетъ считать прибавкой къ политеизму Грековъ, вовсе не сущностью послѣдняго. Онъ далъ натуралистическому поклоненію Эллиновъ ту мистическую соль, которой оно само по себѣ не имѣло. Но ученіе Орфея не осталось въ своей первоначальной чистотѣ, а соединилось, прежде всего, съ философіей Пиѳагора, имѣя съ нею много общаго, и впослѣдствіи съ поклоненіемъ Сабацію и съ другими восточными вѣрованіями; послѣднія даже распространялись въ Греціи подъ покровомъ орфизма.

Правительства греческихъ республикъ, не смотря на то, что мнимая доктрина Орфея, создавшая себѣ свой Олимпъ, имѣла вполнѣ характеръ секты раскольнической, относились къ ней не такъ строго какъ къ другимъ восточнымъ культамъ. Это можетъ объясниться тѣмъ, что Орфей былъ все же герой національный, идеалъ святости и чистоты нравовъ. Первоначально, однако, власти въ Аѳинахъ противились учрежденію мистерій ѳракійскаго пѣвца, такъ какъ они вредили элевзинскимъ таинствамъ; но впослѣдствіи, по приговору дельфійскаго оракула, поклонниковъ Орфея перестали тревожить, и культъ ихъ былъ терпимъ, даже признанъ.

XX.

Орфей для грековъ былъ не только основатель мистерій и сочинитель священныхъ гимновъ, но также и самый древній киѳаристъ, любимецъ Аполлона. Они считали его первымъ элленическимъ поэтомъ, предшественникомъ Гомера и Гезіода. Это ошибочное мнѣніе опровергалъ Аристотель, по словамъ котораго

поэтъ Орфей никогда не существовалъ [1]). Отечествомъ Орфея считалась Ѳракія. Онъ родился у истока рѣки Гебръ (нынѣ Марица)' отъ Эагра, царя этой страны или рѣчнаго бога, и музы эпической поэзіи Калліопы. Его называли также сыномъ Аполлона.

Миѳъ Орфея, очень популярный въ Греціи, представлялъ необыкновенно поэтичный и возвышенный характеръ; вся сила пѣвца заключалась въ его талантѣ, и тѣ подвиги, какіе другими героями совершались съ помощью ихъ могучести или хитрости, Орфей исполнялъ посредствомъ своего очаровательнаго пѣнія. Оно оказалось плѣнительнѣе предательскихъ голосовъ сиренъ и помогло ему провести безопасно корабль Аргонавтовъ мимо ихъ острова; играя на лирѣ, онъ укротилъ хранителей ада, когда спустился въ мрачное жилище Плутона. Лишась — всѣмъ извѣстно какимъ образомъ — своей супруги Эвридики, Орфей, по словамъ миѳа, удалился во Ѳракію, гдѣ ни одна женщина не могла внушить ему любви, и жилъ уединенно въ лѣсахъ, постоянно выражая печаль свою пѣніемъ, смирявшимъ не только страсти людей, но и свирѣпость дикихъ животныхъ. Когда раздавались, всюду возбуждающіе восторгъ, обворожительные звуки его голоса, хищныя, равно какъ и безвредныя твари, выходили изъ своихъ берлогъ и укрощенныя стекались къ нему, не страшась другъ друга [2]). Безчисленныя птицы летали вокругъ его головы, рыбы выпрыгивали изъ водъ, деревья наклоняли къ нему свои вѣтви и качались въ тактъ, скалы слѣдовали за нимъ, рѣки пріостанавливали свое теченіе, и бури на морѣ утихали.

Смерть Орфея представляетъ также очень много трогательнаго; онъ погибъ жертвою своей чистоты. Ѳракійскія женщины, обожательницы Бахуса, вооруженныя имъ противъ несчастнаго пѣвца, растерзали его, въ отместку за то, что Орфей, считая Аполлона высшимъ изъ безсмертныхъ и провозглашая первенство его культа, отказывался почтить поклоненіемъ бога Менадъ. [3])

---

[1]) Цицеронъ говоритъ: „Orpheum poëtam docet Aristoteles nunquam fuisse".

[2]) Это понималось въ аллегорическомъ смыслѣ, такъ напр. Горацій (De arte Poetica) пишетъ, что объ Орфеѣ говоритъ, какъ объ укротителѣ тигровъ и львовъ, потому, что онъ, ставъ проповѣдникомъ закона боговъ, своимъ пѣніемъ, удаляя дикихъ людей отъ убійствъ и варварскихъ поступковъ, смягчалъ ихъ нравы. Въ этомъ свободномъ толкованіи поэтомъ-философомъ религіознаго миѳа, замѣтенъ скептицизмъ, разшатывавшій во времена Августа древнія политеистическія вѣрованія.

[3]) Извѣстно, что въ одной изъ недошедшихъ до насъ трагедій Эсхила— Βασσαρίδες, Вассариды—Орфей, признавая бога солнца высшимъ божествомъ и превозносящій поклоненіемъ Бахусу, былъ за это убитъ Вакханками.

Голова и лира пѣвца, брошенныя въ рѣку Гебръ, понеслись испуская гармоническія звуки, внизъ по теченію, и переплывъ море остановились у острова Лесбоса. Жители его приняли остатки Орфея и сохранили ихъ. Присутствіе послѣднихъ на этомъ островѣ имѣло значительное вліяніе на поэтическое развитіе Лесбійцевъ, среди которыхъ, въ послѣдующіе вѣка, было столько замѣчательныхъ поэтовъ и музыкантовъ. Даже и соловьи, говоритъ миѳъ, пѣли лучше въ томъ мѣстѣ, гдѣ лежали лира и голова Орфея.

Художники міра классическаго довольно часто представляли Орфея въ различныхъ эпизодахъ его жизни. Нѣкоторыя изъ этихъ изображеній дошли до насъ, о другихъ говорятъ писатели и поэты. Извѣстно, что деревянная статуя ѳракійскаго пѣвца, весьма древняя, приписываемая Пелазгамъ, стояла въ храмѣ Полигнота въ Дельфахъ. Изъ словъ Павзанія мы знаемъ, что на Геликонѣ [1]) находилась статуя Орфея, играющаго на лирѣ возлѣ группы музъ. Онъ былъ представленъ въ греческой одеждѣ, съ фригійскою тіарой на головѣ; звѣри дикіе и домашніе, птицы и рыбы изъ мрамора и бронзы окружали его. Это изображеніе Орфея, укрощающаго звѣрей, произведеніе греческаго художества, вѣроятно послужило типомъ многочисленнымъ повтореніямъ того-же сюжета въ классическомъ искусствѣ.

Нѣсколько разъ представленъ поющій Орфей на греческихъ вазахъ; въ одномъ примѣрѣ [2]), поэтъ сидитъ на возвышеніи во фригійской одеждѣ; на немъ подпоясанный хитонъ съ длинными и узкими рукавами; ноги обернуты хламидой; на головѣ его родъ персидской діадемы — κιδαρις, кидарисъ; длинные кудри падаютъ на его плечи. Онъ трогаетъ лѣвой рукою шестиструнную лиру, а правой держитъ плектронъ [3]). Взоры его устремлены на молодаго человѣка, стоящаго передъ нимъ съ двумя дротиками. Другой юноша изображенъ возлѣ послѣдняго; онъ смотритъ на Орфея, протягивая къ нему правую руку, а лѣвой, опущенной, держитъ раковину, въ родѣ тѣхъ, съ какими изображались въ классическомъ искусствѣ тритоны; оба они въ

---

[1]) Эта гора была посвящена музамъ и украшена ихъ статуями, равно какъ и изображеніями самыхъ замѣчательныхъ музыкантовъ и поэтовъ Греціи.

[2]) Эта ваза находится теперь въ музеѣ города Неаполя (Annali dell Instituto di Corrispondenza Archeologica Anno 1867).

[3]) Маленькая деревянная или костяная палочка, которою древніе извлекали звуки изъ струнныхъ инструментовъ.

богатыхъ фригійскихъ костюмахъ и, какъ бы обращаются съ рѣчью къ поэту, съ видомъ укоризны. Позади Орфея стоятъ двѣ женщины, также въ богатыхъ одеждахъ; онѣ въ безрукавныхъ хитонахъ, сверхъ которыхъ наброшены плащи. Шеи и руки ихъ украшены ожерельями и запястьями. По позѣ и выраженію лица первой изъ нихъ видно, что она плѣнена пѣніемъ Орфея; вторая, раздѣляя ея восхищеніе, кладетъ лѣвую руку на плечо своей подруги, а правой указываетъ на пѣвца. Несомнѣнно, что тутъ представленъ Орфей во Ѳракіи, выражающій пѣніемъ свою печаль послѣ вторичной утраты Эвридики; молодые люди, Ѳракійцы, стараются развлечь поэта и приглашаютъ его, одинъ изъ нихъ съ дротиками, охотиться, другой, держащій раковину, пировать, такъ какъ раковина служила кубкомъ у Ѳракійцевъ [1]) извѣстныхъ любителей вина. Но Орфей не обращаетъ вниманія на вызовъ раздѣлить ихъ грубыя удовольствія и продолжаетъ свою трогательную пѣснь, приводя въ восторгъ слушающихъ его женщинъ. Вся сцена превосходно исполнена и по стилю этой живописи ее слѣдуетъ отнести къ цвѣтущей эпохѣ греческаго искусства; но скорѣе къ концу, чѣмъ къ началу ея. На противоположной сторонѣ вазы изображенъ Бахусъ, сидящій между Сатиромъ и Вакханкой. Первый изъ этихъ сюжетовъ, высокаго нравственнаго смысла, представленъ на другой греческой вазѣ. Орфей выражаетъ, среди дикой природы, свою грусть пѣніемъ, не слушая приглашенія Нимфъ и Сатировъ принять участіе въ ихъ чувственныхъ наслажденіяхъ.

Ѳракійскаго пѣвца постоянно изображали молодымъ человѣкомъ безъ бороды, очень часто съ длинными, падающими на плечи волосами. На болѣе древнихъ памятникахъ, онъ одѣтъ по гречески; позже на немъ фригійское или ѳракійское платье.

Орфей, играющій на лирѣ и окруженный дикими и домашними животными, которыя слушаютъ, его не страшась другъ друга, былъ сюжетъ очень часто повторяемый Римлянами; мы встрѣчаемъ его въ Помпейѣ, гдѣ въ 1875-мъ г. [2]) была открыта фреска, писанная на стѣнѣ одного богато украшеннаго дома. Она раздѣлена на три части, обрамленныя гирляндами зелени. Въ средней изъ нихъ Орфей въ легкой хламидѣ, сидя, играетъ на лирѣ; передъ нимъ скала, вершина которой увѣнчана зеленью;

---

[1]) Равно какъ и у многихъ варварскихъ народовъ древняго міра.
[2]) Revue Archéologique 1875 1-re partie.

фонъ картины составляетъ игривый пейзажъ. Голова и бюстъ пѣвца очень хорошо исполнены; напротивъ, остальныя части его фигуры, вѣроятно реставрированныя неискусной рукою, гораздо ниже въ художественномъ отношеніи. Точно также, представленные тутъ—въ двухъ боковыхъ отдѣленіяхъ—звѣри, к. н. левъ, пантера, тигръ, кабанъ, олень, заяцъ написаны не однимъ живописцемъ. Летящія птицы оживляютъ эту сцену, въ сочиненіи и распредѣленіи которой проявляется большой артистическій вкусъ. Тотъ же сюжетъ встрѣчаемъ и въ римскихъ мозаичныхъ полахъ; т. напримѣръ, въ городѣ Перуджія [1]), возлѣ церкви св. Елисаветы, была открыта въ послѣдніе годы, на семь метровъ подъ землею, мозаика, которую, по ея стилю, слѣдуетъ отнести къ вѣку Августа. Въ ней Орфей, колоссальныхъ размѣровъ и совершенно нагой, поетъ, трогая пальцами струны лиры; многочисленные звѣри окружаютъ его. Между ними видны были слонъ, кабанъ, лошадь, олень, разныя птицы и т. д. Въ Галліи и Британіи были найдены римскія мозаики, временъ послѣднихъ Антониновъ и слѣдующихъ императоровъ, изображающія ту-же сцену. Самая замѣчательная изъ нихъ была открыта въ 1778-мъ г. въ Cheyres, возлѣ Yvonand въ Швейцаріи, недалеко отъ Невшательскаго озера. Мозаика эта уже болѣе не существуетъ, и сохранился только снятый съ нея, рисунокъ *). Орфей тутъ былъ представленъ юношей, съ непокрытой головой, въ греческой одеждѣ, сидя между двумя деревьями; лѣвой рукою онъ держалъ лиру, поставленную на его колѣно, а правой плектронъ. Возлѣ него были изображены левъ [2]), бѣлка на заднихъ лапкахъ и павлинъ; на одной оконечности его лиры сидѣла небольшая птичка. Кругомъ Орфея, занимающаго центральный медальіонъ, были распредѣлены, каждый въ особенномъ отдѣлѣ восемь укрощенныхъ имъ звѣрей. Сколько можно судить по рисунку этой мозаики, она не была лишена художественнаго достоинства, но особенно замѣчательна тѣмъ, что болѣе другихъ изображеній этой сцены напоминаетъ передающія тотъ-же сюжетъ, фрески катакомбъ.

Орфей, играющій на лирѣ и окруженный звѣрьми, является также на медаляхъ Антонина Пія и Марка Аврелія, выбитыхъ

---

[1]) Bullettino dell' Instituto di Corr. Arch. per l' anno 1878.

[2]) Онъ помѣщенъ въ слѣдующемъ сочиненіи: Aventicum Helvetiorum. Prof. Dar. C. Bursian Taf. XXIII. Zurich 1867.

*) Есть также примѣры, что Орфей, въ легкой греческой одеждѣ, увѣнчанный лавромъ, сидитъ на львѣ укрощенномъ его пѣніемъ.

въ Александріи, на рѣзныхъ камняхъ, преимущественно первыхъ вѣковъ имперіи, на лампахъ и т. д. [1]).

До насъ дошли также нѣсколько примѣровъ изображенія смерти Орфея. На одной греческой вазѣ [2]) убіеніе легендарнаго пѣвца представлено слѣдующимъ образомъ: Орфей, имѣющій видъ молодаго человѣка, почти юноши, въ греческой одеждѣ, окруженъ бросающимися на него Вакханками; онъ уже пораженъ и падаетъ заслоняясь лѣвою рукою. Одна изъ Менадъ поднимаетъ надъ нимъ большой камень, другая—какое-то странное оружіе родъ ножа [3]). Въ другихъ примѣрахъ изображеніе этой сцены, также на вазахъ: пѣшія и конныя Ѳракіанки нападаютъ съ копьями на Орфея; тѣло ихъ около шеи, на рукахъ и ногахъ покрыто татуировкой, состоящей изъ ломанныхъ линій и различныхъ фигуръ; этотъ родъ варварскаго украшенія былъ, какъ извѣстно, въ употребленіи у Ѳракійцевъ. Вакханки обыкновенно бросаются на Орфея съ большою яростію; однѣ окружаютъ его, другія бѣгутъ къ нему дыша мщеніемъ. Онѣ вооружены очень разнообразно; въ рукахъ ихъ являются камни, бердыши, копья, рогатины, косы, ножи, вертелы; вѣроятно, этимъ художники хотѣли, еще рѣзче, выразить озлобленіе Ѳракіанокъ противъ Орфея, хватавшихъ, первыя попавшіяся имъ подъ руку, орудія, чтобы умертвить его. Орфей постоянно не вооруженъ и беззащитенъ; иногда онъ заслоняется, отъ грозящихъ ему ударовъ, своей лирой, струны которой уже порваны, какъ напримѣръ, на греческой вазѣ, находящейся въ мюнхенскомъ музеѣ [4]); или уже раненый въ грудь падаетъ на одно колѣно, опираясь лѣвой рукою о землю, а правой поднимая лиру, тщетно стараясь защититься ею; к. н. на вазѣ, открытой около

---

[1]) Извѣстно, что въ божницѣ императора Александра Севера находились изображеніе Христа, Аполлонія Тіанскаго, Авраама и также Орфея. Это странное соединеніе лицъ, представителей столь различныхъ доктринъ и вѣрованій, можетъ служить доказательствомъ наклонности сближать религіи, преобладавшей въ ту эпоху въ римскомъ обществѣ, и имѣетъ свидѣтельствуетъ о безполезныхъ усиліяхъ Римлянъ-язычниковъ воскресить падшія силы оффиціальнаго культа, слить съ нимъ вѣрованія новыя и по своей сущности столько же непримиримыя между собою, сколько и съ греко-римскимъ политеизмомъ.

[2]) Auserlesene Griechische Vasenbilder von Ed. Gerhard. Dritter Theil Berlin 1847 Tafel CLVI.—O. Müller Handbuch der Archäologie der Kunst Dritte Auflage. 1848.

[3]) Большая ваза эта, замѣчательная столько-же своими размѣрами, сколько и живописью, имѣвшей много художественнаго достоинства, къ несчастію погибла при перевозкѣ ея въ Англію.

[4]) Vasensammlung Königs Ludvig I in der Pinakothek zu München von Otto Jahn.

города Нолы въ Италіи, и находившейся въ коллекціи Кампана [1]). На другой греческой вазѣ, Орфей въ плащѣ, отступая назадъ, падаетъ закрывая голову киварой. Менада бросается на него съ мечемъ въ рукѣ.

Сцена, убиваемаго Вакханками, беззащитнаго Орфея, заслоняющагося своей лирой, которой онъ укрощалъ страсти людей, смягчалъ ихъ нравы и облагороживалъ души, развивая въ нихъ любовь къ прекрасному,—сцена эта, говорю я, заключаетъ въ себѣ глубокій нравственный смыслъ. Поэтъ, отказывающійся принять участіе въ чувственномъ поклоненіи Менадъ Бахусу, провозглашая превосходство культа Аполлона, имѣвшаго болѣе возвышенный характеръ—и предпочитая скорѣе умереть, чѣмъ уступить требованіямъ Ѳракіанокъ, представляетъ, какъ нельзя болѣе поэтически, враждебное столкновеніе грубой силы съ моральной идеей, незащищающейся матеріальнымъ оружіемъ. Смерть ѳракійскаго пѣвца выражаетъ погибель—но не безплодную—того, кто выступая представителемъ нравственнаго начала, кто, стремясь сохранить его ненарушимость въ борьбѣ съ непріязненной силой, доставляетъ ему торжество, жертвуя собою.

Въ языческомъ искусствѣ Орфей является и въ другихъ эпизодахъ своей легендарной жизни, к. н. играющимъ на киварѣ передъ Цербером, выводящимъ изъ ада Эвридику и т. д. Но эти изображенія не касаются нашего предмета.

XXI.

Понятно становится, послѣ всего вышесказаннаго, что первые христіане могли иногда представлять Спасителя подъ видомъ Орфея. Въ самомъ дѣлѣ, много точекъ сближенія между дѣяніями Христа на землѣ и мнимой дѣятельностью Орфея представлялись язычникамъ, обращеннымъ въ христіанство, въ чьихъ сердцахъ не успѣли совершенно угаснуть ихъ прежнія вѣрованія, которыя можетъ-быть еще очень недавно почитали Орфея и перешли къ христіанству не прямо отъ греко-римскаго

[1]) Annali dell' Instituto di Corr. arch. anno 1871—Ersch und Gruber Allg. Encyklopaedie.

политеизма, но искавъ напередъ удовлетворенія своимъ религіознымъ чувствамъ въ одномъ изъ восточныхъ поклоненій, столь распространенныхъ въ Римѣ въ ту эпоху. Для подобныхъ людей, говорю я, могло существовать сходство между Спасителемъ и ѳракійскимъ пѣвцомъ. Какъ Орфей пѣніемъ превращалъ людей дикихъ и жестокихъ въ существа нѣжныя, добрыя, любящія общество, такъ Христосъ своимъ ученіемъ усмирялъ страсти внимавшихъ его словамъ, возбуждая въ нихъ милосердіе и любовь къ ближнему. Какъ Орфей, цивилизаторъ, посланный богами, погибъ вслѣдствіе своей ревности отъ фанатизма Вакханокъ, такъ сынъ Божій, проповѣдуя новый законъ, сдѣлался жертвой непонимавшихъ его ученія.

Замѣна Христа Орфеемъ въ живописи и скульптурѣ первыхъ послѣдователей ученія Спасителя, не должна была казаться достойною осужденія въ тѣ времена, когда символизмъ преобладалъ въ христіанскомъ искусствѣ [1]). Притомъ надо замѣтить, что, въ эпоху упадка политеизма, Римляне начали объяснять исторически религіозные миѳы. Представляя Орфея, христіане могли поэтому имѣть въ виду не миѳологическое, а историческое лицо, проповѣдника идей единобожія и жизни загробной [2]), почти пророка.

У писателей церкви, первыхъ вѣковъ, мы также встрѣчаемъ сравненія между Спасителемъ и Орфеемъ; т. н. Климентъ Александрійскій [3]), св. Василій и св. Ѳеофилъ Антіохійскій видѣли въ миѳѣ ѳракійскаго пѣвца, укрощающаго дикихъ звѣрей звуками лиры, аллегорію Христа, ставшаго человѣкомъ, чтобы привлекать къ себѣ сердца людей прелестью своего ученія. Точно также и Евсевій, въ похвальной рѣчи Константину, говоритъ, что подобно тому, какъ Орфей, по эллинскому ми-

---

[1]) Выраженіе первыми христіанами результатовъ ученія Спасителя Орфеемъ, укрощающимъ дикихъ звѣрей, дѣлается тѣмъ понятнѣе, что пророкъ Исаія, возвѣщая пришествіе Мессіи, говоритъ: „Тогда волкъ будетъ жить вмѣстѣ съ ягненкомъ, и барсъ будетъ лежать вмѣстѣ съ козленкомъ; и теленокъ и молодой левъ, и волъ будутъ вмѣстѣ, и малое дитя будетъ водить ихъ. И корова будетъ пастись съ медвѣдицею, и дѣтеныши ихъ будутъ лежать вмѣстѣ, и левъ какъ волъ будетъ ѣсть солому. И младенецъ будетъ играть надъ норою аспида, и дитя протянетъ руку свою на гнѣздо змѣя.“ (Гл. XI. 6, 7, 8.)

[2]) Мысли эти выражены, какъ мы уже сказали выше, въ нѣкоторыхъ приписываемыхъ Орфею, гимнахъ, принимаемыхъ большинствомъ за подлинныя сочиненія ѳракійскаго пѣвца.

[3]) Этотъ христіанскій писатель и вмѣстѣ съ нимъ св. Іустинъ, бл. Іеронимъ и бл. Августинъ, опровергая язычниковъ и доказывая имъ ихъ заблужденіе, указывали на гимны Орфея, въ которыхъ выражены монотеистическія идеи.

ею, своимъ пѣніемъ укротилъ хищныхъ животныхъ, такъ слово Бога, принявшаго видъ человѣка, обуздало страсти людей.

Орфей, [1]) играющій на лирѣ, не есть одно изъ раннихъ христіанскихъ символическихъ изображеній, оно появилось у послѣдователей ученія Спасителя не при зарожденіи ихъ искусства, а во времена относительно болѣе позднія, въ 3-мъ ст., именно въ ту эпоху, когда христіане—преимущественно александрійскіе—начали вставлять въ мнимые гимны Орфея строфы, заключавшія въ себѣ намеки на пришествіе сына Божія, на догматы новой религіи, на евангельское ученіе вообще. Многіе, въ тѣ времена, считали истинными эти предсказанія [2]), и обстоятельство это, вѣроятно, было одной изъ причинъ появленія Орфея въ христіанскомъ символизмѣ.

Большая часть, изъ дошедшихъ до насъ, языческихъ изображеній оракійскаго пѣвца, но въ такомъ видѣ какъ его представляли христіане, т. е. играющимъ на лирѣ, среди укрощенныхъ имъ звѣрей [3]), принадлежатъ также къ первымъ столѣтіямъ послѣ Р. Х. Это можно объяснить тѣмъ, что мивъ Орфея былъ поджившенъ, въ ту именно эпоху, появленіемъ новыхъ гимновъ, будто бы сочиненныхъ имъ, но, на самомъ дѣлѣ, составленныхъ философами александрійской неоплатонической школы.

Орфей пять разъ представленъ на стѣнахъ катакомбъ, и самое замѣчательное изъ этихъ изображеній находится въ подземномъ кладбищѣ Домитиллы. Фреска эта написана въ центрѣ потолка катакомбной комнаты, въ такомъ мѣстѣ гдѣ, гдѣ обык-

---

[1]) Martigny Dictionnaire des Antiquités chrétiennes. 2-de éd. Paris. Hachette 1877 Memorie sull'importanza dei Monumenti che si trovano nei semeterj degli antichi cristiani del contorno di Roma dal Canonico Giuseppe Settelle, atti dell, Academia romana d'Archeologia. Tome II p. 74.

[2]) Подобныя же вставки, сдѣланныхъ христіанами—приблизительно въ ту же эпоху— въ Сивиллины книги и даже цѣлыя сочиненія, приписываемыя Сивиллѣ, въ которыхъ предвѣщалось рожденіе Спасителя, доставили мнимымъ пророчествамъ Сивиллъ такой же авторитетъ между новообращенными христіанами, какъ и подложнымъ гимнамъ Орфея. Извѣстно, что императоръ Константинъ указывалъ язычникамъ, для убѣжденія ихъ, на пророчества Сивиллы Эритрейской. Но въ искусствѣ катакомбъ и въ символизмѣ первыхъ христіанъ, мы не находимъ слѣдовъ этого повѣрья; оно отразилось позже, въ средніе вѣка и въ эпоху возрожденія. Фигуры Сивиллъ стали помѣщать тогда возлѣ, или въ симетріи съ пророками, иногда вмѣстѣ съ ангелами. Мы укажемъ напримѣръ, на сводъ Сикстинской капеллы, росписанной Микель-Анджело, и на фрески Рафаэля въ церкви Santa Maria della Pace въ Римѣ.

[3]) Только при этихъ условіяхъ былъ Орфей, у первыхъ христіанъ, символической фигурой Спасителя. Другія сцены изъ жизни легендарнаго поэта, к. п. его убіеніе Вакханками, укрощеніе имъ Цербера и т. д., не встрѣчаются въ христіанскомъ искусствѣ.

новенно является добрый пастырь. Тутъ пѣвецъ Ѳракіи, какъ читатель видитъ въ приложенномъ рисункѣ № 7 [1]), одѣтъ въ тунику, подпоясанную въ двухъ мѣстахъ, сверхъ которой наброшенъ плащъ—sagum. На головѣ его фригійская шапка; длинные волосы падаютъ ему на плечи; на ногахъ узкія панталоны—anaxyris, которыя, опускаясь до оконечности ногъ, составляютъ вмѣстѣ и обувь; это была одежда носимая восточными народами. Въ этомъ примѣрѣ, anaxyris Орфея украшены узкой полосой красной матеріи. Орфей сидитъ на скалѣ, серьезное, но вмѣстѣ и пріятное лицо его вдохновлено; онъ поетъ, не обращая вниманія на дѣйствіе производимое его пѣніемъ; пальцы обѣихъ рукъ трогаютъ струны лиры, поставленной на колѣно лѣвой ноги, которая опирается на камень; правой ногою онъ бьетъ тактъ. Деревья по обѣ стороны наклоняются къ нему, какъ бы привлеченныя его пѣніемъ [2]). Орфея окружаютъ лошадь, овца, баранъ, левъ, волкъ, мышь, черепаха и змѣя. Нѣкоторыя изъ этихъ животныхъ, за недостаткомъ мѣста [3]), представлены небольшихъ размѣровъ; на деревьяхъ сидятъ птицы; между ними виденъ и павлинъ. Кругомъ написаны слѣдующіе эпизоды изъ ветхаго и новаго завѣта: Даніилъ въ львиномъ рвѣ, Моисей, изсѣкающій воду изъ скалы, Христосъ, подъ видомъ молодаго человѣка, воскрешающій Лазаря, Давидъ съ пращею въ рукѣ. Игривые пейзажи, съ животными, раздѣляютъ эти сцены, а углы потолка наполнены граціозными украшеніями въ классическомъ стилѣ. Христіанское происхожденіе этой живописи доказывается и эпитафіями, открытыми въ той же усыпальницѣ. Едва ли поэтому можно сомнѣваться въ томъ, что тутъ подъ видомъ Орфея представленъ Спаситель.

Дошедшія до насъ языческія изображенія ѳракійскаго пѣвца, играющаго на лирѣ, среди звѣрей, или извѣстныя намъ только по описаніямъ, очень напоминаютъ эту катакомбную фреску [4]).

---

[1]) Заимствованный изъ P. R. Garrucci Tav. XXV. Смотри на страницѣ 27.

[2]) Можетъ быть это произошло и оттого, что восьмидольная рамка, въ которую заключена вся сцена, не позволяла представить иначе деревья, какъ нагнутыми въ средину.

[3]) Вслѣдствіе той же причины, львы возлѣ Даніила изображались христіанскими художниками меньше чѣмъ слѣдовало бы сравнительно съ пророкомъ.

[4]) Особенно приближается къ ней мозаика, открытая въ Cheyres въ Швейцаріи, столько же расположеніемъ фигуръ, сколько и подробностями. Въ ней также Орфей, сидящій между двумя деревьями и окруженный звѣрьми, занимаетъ, заключенный въ рамку, центръ художественнаго сочиненія. Кругомъ про-

Можно подумать, что неизвѣстный художникъ христіанскихъ кладбищъ, сочиняя ее, вспоминалъ слова греческаго писателя Филострата, жившаго въ III-мъ ст. по Р. Х. «Орфей, говоритъ онъ, сидитъ въ тіарѣ, сіяющей золотомъ [1]), легкій пухъ покрываетъ его щеки и подбородокъ, глаза его блестятъ божественнымъ вдохновеніемъ. Религіозный характеръ его пѣсни отражается въ чертахъ его благороднаго лица. На лѣвую ногу, опирающуюся на землю, поставлена лира, а правой онъ бьетъ тактъ. Деревья, птицы, различныя животныя окружаютъ его.

Въ той-же катакомбѣ, въ глубинѣ впадины аркосолія, находится слѣдующее изображеніе Орфея; оно очень мало разнится отъ описаннаго нами выше [2]). Нижняя часть этой фрески была къ несчастію уничтожена при устройствѣ, въ этомъ мѣстѣ, горизонтальной гробницы, — loculus, — но фигура пѣвца, съ лирой въ лѣвой рукѣ, сохранилась. На немъ платье въ обтяжку съ узкими рукавами и плащъ—приблизительно такъ были одѣты римскіе музыканты—лицо его таинственно вдохновенно; онъ смотритъ вдаль, поднимая правую руку и отдѣляя указательный палецъ, чтобы ударить по струнамъ лиры. Кругомъ него, какъ обыкновенно, деревья съ сидящими на нихъ птицами и различныя животныя, верблюдъ, левъ, быкъ, овца и т. д.

Христіанскія идеи рѣзче выражены въ другой фигурѣ Орфея, писанной на стѣнахъ катакомбы Калиста [3]). Тутъ пѣвецъ, сидя, играетъ на лирѣ; но вмѣсто дикихъ, укрощенныхъ имъ животныхъ, съ каждой стороны его, представлено по овцѣ, какъ около добраго пастыря. Сцены подобнаго-же характера встрѣчаются и въ скульптурѣ первыхъ христіанъ, но рѣже чѣмъ въ живописи; т. н. въ барельефѣ саркофага III-го столѣтія [4]) открытаго въ Остіи [5]), Орфей подъ видомъ красиваго молодаго человѣка, въ туникѣ и хламидѣ, трогаетъ струны лиры; у ногъ его стоитъ баранъ, поднимая къ нему голову; возлѣ него изо-

---

странствно равномѣрно распадается на отдѣленія. Памятники эти, языческій и христіанскій, вѣроятно, одновременны.

[1]) Въ описаніяхъ фигуры Орфея, языческими писателями, часто сказано, что онъ одѣтъ въ длинный плащъ, падающій до ногъ, на головѣ его персидскій кидаръ.

[2]) P. R. Garrucci Storia dell 'arte cristiana.

[3]) G. B. de Rossi Roma Sotterranea crist. T II.

[4]) Carlo Lud. Visconti, Dichiarazione d'un sarcofago cristiano ostiense. Roma 1859 (estratto. dal Giorn. arcd. tome CLVII)

[5]) Онъ находился прежде въ Villa Pacca,а теперь стоитъ въ христіанскомъ отдѣленіи Латеранскаго музея въ Римѣ.

бражено дерево, на которомъ сидитъ птица. Одна изъ сторонъ саркофага отломана; на оконечности другой, рядомъ съ Орфеемъ представленъ рыбакъ, также символическая фигура Спасителя какъ мы увидимъ ниже. Въ барельефѣ другого христіанскаго саркофага, найденнаго на островѣ Сардиніи, Орфей, сидя, играетъ на лирѣ, у ногъ его лежитъ баранъ; на право опять дерево и на немъ птица бьющая крыльями; на оконечности его лиры сидитъ другая птица [1]). Въ изображеніи пѣвца Ѳракіи, съ животными добраго пастыря и въ его обыкновенной обстановкѣ, ясно проявляется намѣреніе художника, такъ сказать охристіанить этотъ языческій сюжетъ. Въ распредѣленіи артистическаго сочиненія, Орфей является иногда въ симетріи съ добрымъ пастыремъ. Значеніе этого сближенія отгадать нетрудно; смыслъ одной изъ фигуръ пополняется другою. Какъ добрый пастырь, съ своею свирѣлью, созываетъ овецъ, т. е. праведныхъ, чтобы вести ихъ къ вѣчному блаженству, такъ Христосъ, подъ видомъ Орфея, привлекая къ себѣ животныхъ, т. е. увѣровавшихъ, ведетъ ихъ къ спасенію.

Также, какъ нельзя лучше на своемъ мѣстѣ, представленъ, символизируя Спасителя, Орфей, играющій на лирѣ и окруженный животными, въ барельефѣ [2]) цилиндра изъ слоновой кости, служившаго, вѣроятно, дароносицей [3]). Памятникъ этотъ не принадлежитъ однако къ первымъ вѣкамъ христіанства, и его слѣдуетъ считать однимъ изъ рѣдкихъ примѣровъ изображенія Орфея христіанами, въ средніе вѣка.

Мраморный горельефъ [4]), очень хорошо сохранившійся, но довольно грубой работы, который слѣдуетъ отнести къ первымъ вѣкамъ торжества церкви, былъ открытъ въ послѣдніе годы на островѣ Эгинѣ [5]). Онъ изображаетъ Орфея съ фригійской шапкой на головѣ, играющаго на лирѣ; кругомъ его стоятъ различныя животныя: левъ, тигръ, слонъ, пантера, обезьяна, пѣтухъ и на верху орелъ. Внизу левъ раздираетъ какое-то животное; этимъ, вѣроятно, хотѣли представить миролюбіе слушающихъ пѣніе Орфея, и лютость не внимающихъ ему.

---

[1]) Garrucci Storia dell' arte cristiana Tav. 307.

[2]) По стилю своему онъ напоминаетъ фигуры консулярныхъ диптиховъ и былъ изданъ R. P. Cahier: Nouveaux mèlanges d' archèologie, d' histoire et de littérature sur le moyen âge. Revue arch. 1875 2-me part. p 87.

[3]) О предметахъ этого рода, имѣющихъ видъ башенокъ, говоритъ историкъ Григорій Турскій VI столѣтія.

[4]) Этотъ памятникъ находится теперь въ Аѳинахъ.

[5]) H. Brunn въ Bulletino dell' Instituto di corr. arch. anno 1860 p. 35.

Фигура Орфея встрѣчается также на христіанскихъ глиняныхъ лампахъ—обыкновенно очень грубой работы, указывающей эпоху упадка искусства—и на перстневыхъ камняхъ. Но если предметы, на которыхъ изображенъ ѳракійскій пѣвецъ одинъ, безъ другихъ символическихъ фигуръ или знаковъ, не были открыты въ подземныхъ кладбищахъ, то нельзя положительно утверждать, что они христіанскаго происхожденія.

Вообще слѣдуетъ замѣтить, что примѣры изображенія Спасителя Орфеемъ немногочисленны. Этотъ символическій образъ скоро оставляется христіанами; т. н. мы не находимъ его въ мозаикахъ церквей, ни въ миніатюрахъ священныхъ книгъ. Художественныя произведенія того и другого рода начинаютъ появляться почти одновременно въ столѣтіе, слѣдовавшее за торжествомъ церкви. Въ языческомъ искусствѣ фигура играющаго на лирѣ Орфея встрѣчается, напротивъ, довольно часто, до самаго конца его существованія.

XXII

Въ первые вѣка, Спасителя представляли также, но очень рѣдко, подъ видомъ рыбака. Писатели церкви, к. н. Климентъ

Рис. 8.



александрійскій и многіе другіе не разъ сравниваютъ Христа съ рыбакомъ, а праведнаго съ рыбой, взятой на уду вѣры и избавленной отъ плаванія по опасному морю жизни. Мы на-

ходимъ выраженіе этихъ идей и въ первоначальномъ христіанскомъ искусствѣ. Такъ, напримѣръ, на одномъ сердоликѣ, вырѣзанъ молодой человѣкъ, одѣтый рыбакомъ, держащій въ одной рукѣ небольшую корзинку, а въ другой уду съ пойманной рыбой, на которую устремлены его взоры; слово, ΙΧΘΥϹ [1]), являющееся надъ его головой, доказываетъ, что тутъ въ самомъ дѣлѣ хотѣли представить Спасителя; памятникъ этотъ, по его стилю, слѣдуетъ отнести къ раннимъ временамъ христіанства. Тотъ-же символическій сюжетъ повторенъ и на стекляной чашѣ съ золотыми фигурами [2]). Спаситель, въ этомъ примѣрѣ, одѣтый въ тунику и палліумъ, держитъ большую рыбу вмѣстѣ съ удой.

Такъ какъ Христосъ сказалъ про себя: „Я есмь дверь; кто войдетъ мною, тотъ спасется“ [3]) — то изображеніе дверей отдѣльно, встрѣчающееся на христіанскихъ памятникахъ, надо замѣтить — не часто, можно также принять за символическую фигуру Спасителя. Разумѣется, только съ цѣлью могли представить, пять разъ, дверь на христіанскомъ саркофагѣ [4]). Это намѣреніе проявляется еще яснѣе въ барельефѣ изъ золоченой бронзы [5]). Тутъ, между прочимъ, видна дверь хорошаго античнаго стиля, а подъ нею агнецъ съ крестомъ, кругомъ котораго вырѣзаны слѣдующія слова: „Ego sum ostium, et ovile ovium“ „Я есмь дверь и овчарня овецъ“. Сравненіе Христа съ дверью встрѣчается и у писателей церкви.

XXIII

Представленіе Христа подъ видомъ добраго пастыря, Орфея, рыбака дѣлалось первыми христіанами не съ цѣлью скрывать отъ язычниковъ настоящій образъ Спасителя. Мы встрѣчаемъ

---

[1]) Смотри часть вторую стр. 97 и слѣд.
[2]) Она издана Garrucci Vetri etc.
[3]) Евангеліе отъ Іоанна X. 9.
[4]) Онъ находится теперь въ церкви св. Аквилина въ Миланѣ (Allegranza Monumenti Antichi di Milano tav II.)
[5]) Онъ былъ открытъ въ церкви Santa Maria Monterelle въ Лаціумѣ.

нѣкоторыя изъ этихъ фигуръ на стѣнахъ самыхъ отдаленныхъ комнатъ катакомбъ, куда вѣроятно никогда не проникалъ глазъ язычника. Эти изображенія способны были выражать милосердный характеръ Сына Божія, благотворное дѣйствіе его ученія на

Рис. 9.



сердца людей и потому явились у христіанъ въ періодъ преобладанія символическаго языка въ ихъ искусствѣ, и когда типъ Христа еще не успѣлъ установиться, что повело къ представленію основателя новой вѣры подъ различными видами.

Но фигуры добраго пастыря, Орфея, рыбака, не могли однако быть употребляемы въ тѣхъ сценахъ изъ новаго завѣта,—также съ очень ранняго времени изображаемыхъ первыми христіанами,—въ которыхъ Спаситель является какъ лицо историческое, и необходимо было представлять Его въ этихъ случаяхъ подъ образомъ, не имѣющимъ символическаго характера [1]). Но такъ какъ настоящій ликъ Христа былъ неизвѣстенъ христіанамъ Рима, то они въ евангельскихъ эпизодахъ изображали Его молодымъ Римляниномъ, задрапированнымъ въ палліумъ—носимый людьми

[1]) Martigny. Dictonnaire des antiquités chrétiennes 2-de éd. —Raoul-Rochette. Discours sur l' origine, le développement et le caractère des types imitatifs qui constituent l' art du Christianisme. Paris 1834.—Rio, de l' art chrétien, Paris 1861.—Kraus, Die Kunst bei den alten Christen, Frankfurt a M. 1868.—Allgemeine Enciklopedie der Wissenschaften und Künste von Ersch und Gruber.—Geschichte der Bildenden Künste von Dr. Carl Schnaase 2-te Auflage.—Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungender alten Christen, zweites Heft. Altona 1825.—Bellermann, Die Katakomben zu Neapel. Hamburg 1839.—Beiträge zur christlichen Kunst-Geschichte und Liturgik von D. Johann Chr. Wilh. Augusti Leipzig 1841.—Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. F. Piper, erster B. Weimar 1847.—Münz archaelogische Bemerkungen in Annalen des Aereins für Nassauische Alterthumskunde 1866.—Crowe and Cavalcaselle, a new History of Painting in Italy London 1866.—Didron, Histoire de Dieu, Iconographie chrétienne. Paris 1843.—Emeric David, Histoire de la peinture au moyen age, Paris.—Sickler, über die Entstehung der christlichen Kunst in dem Almanach aus Rom 1870.—die Sage vom. Ursprung der Christusbilder von H-rn Wilhelm Grimm, abh. der K. Akad. der Wissen zu Berlin 1842.

достаточными — и съ свиткомъ, volumen, въ рукѣ [1]). У Грековъ и особенно у Римлянъ очень часто представляли ораторовъ, риторовъ, съ подобнымъ свиткомъ. Это былъ аттрибутъ лицъ значительныхъ, именно сенаторовъ. Его держатъ также императоры, когда они изображены въ минуту произнесенія рѣчи или приговора. Въ христіанскомъ искусствѣ volumen является въ рукахъ Бога Отца [2]), к. н. въ барельефѣ саркофага, открытаго въ катакомбахъ. Тутъ Всевышній, имѣя видъ старца, стоитъ, неся свитокъ въ одной рукѣ и протягивая другую, какъ начинающій рѣчь. Онъ обращается къ Моисею съ повелѣніемъ снять обувь, чтобы приблизиться къ горящему кусту. Рука, выходящая изъ облаковъ, т. е. символъ Бога Отца [3]), держитъ иногда свертокъ пергамента; это мы видимъ въ барельефѣ VI-го столѣтія, изображающемъ крещеніе Агилульфа, короля Ломбардскаго. Volumen тутъ символизуетъ новый законъ, принимаемый крестящимся.

Въ рукахъ Спасителя свертокъ пергамента иногда замѣненъ палочкой, или скорѣе небольшимъ жезломъ — символомъ власти въ античномъ мірѣ — особенно въ сценахъ совершенія чудесъ [4]), к. н. при воскресеніи Лазаря, при превращеніи воды въ вино, при размноженіи хлѣбовъ и т. д. Въ нѣкоторыхъ примѣрахъ оба эти предмета, т. е. жезлъ и свитокъ, аттрибуты повелителей и законодателей, соединены въ рукахъ Христа.

Представленіе Спасителя со свиткомъ пергамента повело къ изображенію у Его ногъ скринія [5]) также — какъ символа но-

---

[1]) Такъ называется свертокъ цилиндрической формы, или столбецъ состоящій изъ продолговатыхъ кусковъ пергамента, или папируса, приклеенныхъ одинъ къ другому, на которыхъ писали. Подобный способъ составленія книгъ былъ въ употребленіи у многихъ народовъ древняго міра, к. н. у Евреевъ, Египтянъ, Грековъ. У Римлянъ этотъ свертокъ получилъ названіе volumen, отъ слова volver — свертывать; его связывали тесемками и развертывали по мѣрѣ того какъ читали; отсюда выраженіе: evolvere volumen, т. е. развертывать свитокъ, когда хотѣли сказать, что читаютъ сочиненіе.

[2]) Также патріарховъ и пророковъ, к. н. Моисея при извлеченіи воды изъ скалы.

[3]) Смотри часть 2-ю стр. 188.

[4]) Въ этихъ случаяхъ палочка Спасителя дѣлалась магическимъ орудіемъ. (См. „La Mythologie des Plantes“ par Angelo de Gubernatis“ T. I. Paris 1878.

[5]) Это былъ ящикъ круглый или четыреугольный, (см. часть 2, стр. 230, рисунокъ № 24), употребляемый въ древнемъ мірѣ для сохраненія свитковъ пергамента. Каждый ящикъ назначался для извѣстнаго рода рукописей; т. н. были: scrinia despositionum, т. е. scrinia дѣловыхъ бумагъ, scrinia libellorum, т. е. scrinia записокъ, scrinia memoriae — scrinia счетовъ, scrinia epistolarum — scrinia письемъ. У ногъ нѣкоторыхъ античныхъ статуй, изображающихъ писателей, является скрипій съ свитками пергамента. Мы видимъ его возлѣ статуи, какъ предполагаютъ, Софокла (она находится въ Латеранскомъ музеѣ въ Римѣ).

ваго ученія. Это влагалище рукописей, разумѣется, не могло имѣть другаго значенія, являясь подлѣ Сына Божія въ сценѣ поученія фарисеевъ въ храмѣ, или будучи представлено возлѣ Евангелистовъ, к. п. въ мусивной живописи и между прочимъ въ мозаикѣ церкви св. Виталія въ Равеннѣ VI столѣт. Иногда скриній съ свитками пергамента, или просто связка послѣднихъ, изображались христіанами отдѣльно, дѣлаясь іероглифомъ доктрины новой вѣры.

Подъ палліумомъ Спасителя, представленнаго молодымъ Римлянином, видна туника, и во фрескахъ объ эти одежды бѣлаго цвѣта, послѣдняя изъ нихъ украшена на груди двумя пурпуровыми полосами; на ногахъ его сандаліи. Вообще замѣтно, что Христу, въ этого рода изображеніяхъ [1]), хотѣли дать видъ знатнаго Римлянина. Только иногда въ прическѣ волосъ, раздѣленныхъ по серединѣ головы и падающихъ на плечи, видно отклоненіе отъ римскаго типа. На головѣ Спасителя, въ барельефахъ нѣкоторыхъ саркофаговъ, является шапочка въ родѣ носимыхъ Евреями въ Римѣ, и въ которыхъ они представлены на большомъ саркофагѣ [2]) второй половины IV ст.

Лицо Христа не имѣетъ пока опредѣленнаго типа, но нельзя не замѣтить, что Его постоянно хотѣли изобразить прекраснымъ и внушающимъ уваженіе. Складъ мысли Римлянъ обращенныхъ въ христіанство, среди которыхъ еще не успѣли угаснуть понятія, составившіяся въ мірѣ классическомъ о божествѣ, воображаемомъ Греками и Римлянами неизмѣнно прекраснымъ и вѣчно юнымъ, проявляется въ этихъ изображеніяхъ Христа молодымъ, красивымъ человѣкомъ. При такихъ условіяхъ христіанскій художникъ, представляя основателя новой вѣры, легко могъ повторить образъ одного изъ языческихъ боговъ. Мы въ самомъ дѣлѣ видимъ, что лицо Спасителя иногда очень напоминаетъ типъ Аполлона, какъ напр. въ барельефѣ саркофага [3]), вѣроятно конца III ст. Тутъ Сынъ Божій сидитъ на тронѣ, имѣя видъ божества Римлянъ; подъ ногами Его женская полуфигура, держащая надъ головою раскинутое полукругомъ покрывало, символъ свода небеснаго въ классическомъ искусствѣ. Подобныя изображенія Христа языческимъ богомъ могли происходить толь-

---

[1]) Образчики ихъ читатель можетъ видѣть въ рисункахъ №№ 18, 23, 24, 25 26 на страницахъ 208, 228, 230, 231, 232 второй части этого сочиненія.

[2]) Смотри часть 2 стр. 119 рисунокъ № 11.

[3]) Онъ находится въ христіанскомъ отдѣленіи Латеранскаго музея въ Римѣ

ко въ первые вѣка христіанства, церковь въ послѣдствіи не оправдывала ихъ. Осужденіе ея выразилось въ слѣдующей легендѣ, очень распространенной среди христіанъ Востока. Разсказывали, что въ 455 г. какой-то живописецъ изобразилъ Спасителя, давъ ему лицо Юпитера, по просьбѣ скрытаго язычника, который хотѣлъ такимъ образомъ поклоняться своему богу, дѣлая видъ, что обожаетъ Христа. Но рука художника мгновенно отсохла, когда онъ совершилъ это преступленіе, и была исцѣлена, чудеснымъ образомъ, только послѣ его искренняго покаянія и молитвъ Геннадія, архіепископа Константинопольскаго. Въ этомъ разсказѣ ясно проявляются старанія греческаго духовенства удалять художниковъ отъ типовъ языческихъ боговъ.

Изображенія Христа молодымъ человѣкомъ, встрѣчающіяся однако чаще на саркофагахъ, чѣмъ во фрескахъ, являются нѣсколько позже добраго пастыря и, какъ мы уже сказали, преимущественно въ сценахъ совершенія чудесъ; иногда впрочемъ и въ сюжетахъ, имѣющихъ символическій, а не историческій характеръ, т. напр., подъ видомъ юноши одѣтаго въ pallium, представленъ Спаситель въ срединѣ барельефа нѣкоторыхъ саркофаговъ, или на стеклянныхъ чашахъ съ золотыми фигурами, стоя на возвышеніи и отдавая апостолу Петру распущенный свитокъ пергамента, что должно выражать врученіе ему власти. Изображеніе Христа Римляниномъ держалось довольно долго въ христіанскомъ искусствѣ, даже и послѣ сформированія его типа, иногда вмѣстѣ и рядомъ съ Спасителемъ, имѣющимъ уже опредѣлившееся лицо .Такъ напр. на саркофагахъ начала V ст. происходящихъ изъ Галліи и Италіи [1]), Христосъ стоитъ по серединѣ барельефа, на холмѣ, изъ котораго вытекаютъ райскія рѣки; онъ тутъ имѣетъ условный типъ, т. е. продолговатое лицо, бороду, длинные волосы, тогда какъ по обѣ стороны этого главнаго сюжета, въ сценахъ появленія передъ Пилатомъ, умовенія ногъ, встрѣчи съ Самаритянкой у колодца, предсказанія апостолу Петру его тройнаго отреченія и т. д. Христосъ изображенъ Римляниномъ, съ круглымъ лицомъ, короткими волосами и юношескимъ видомъ. Образы эти начинаютъ пропадать вмѣстѣ съ фигурой добраго пастыря, но въ отдѣльныхъ примѣрахъ встрѣчаются и въ византійскомъ искусствѣ, именно: въ ми-

[1]) Garrucci storia del Arte cristiana Tav. 333, 334, 335.

ніатюрахъ церковныхъ книгъ христіанъ востока, исчезая окончательно только въ X ст.

Въ противоположность Спасителю, Богъ Отецъ очень рѣдко изображался первыми христіанами. Трудно было представить Бога невидимаго, не сдѣлавшагося человѣкомъ [1]), и вѣрующіе не могли перенять Его образъ у Евреевъ, такъ какъ законъ воспрещалъ послѣднимъ изображеніе Бога. Напротивъ, личность Христа, явившагося на землю подъ видомъ простаго смертнаго, яснѣе представлялась христіанамъ и была болѣе для нихъ обозначена.

XXIV.

На вопросъ, имѣли ли первые послѣдователи Спасителя дѣйствительное изображеніе лица божественнаго учителя—Его портретъ? можно скорѣе отвѣчать отрицательно, чѣмъ положительно. У Грековъ и Римлянъ было обыкновеніе сохранять образы людей замѣчательныхъ, воспроизводя ихъ красками или пластикой. На монетахъ являлись лица правителей, законодателей, въ библіотекахъ помѣщали фигуры ученыхъ, философовъ, поэтовъ, въ домахъ сберегали портреты предковъ, родственниковъ, друзей и т. д. Вообще не было ничего обыкновеннѣе въ мірѣ классическомъ, какъ изображеніе человѣка извѣстнаго, замѣчательнаго или милаго, живописью или скульптурой, для сохраненія о немъ памяти. Совершенно противоположное этому происходило у Евреевъ. Извѣстно, что среди ихъ всякое изображеніе человѣка было осуждаемо и возбуждало отвращеніе [2]), какъ напоминающее идолопоклонство. Нельзя потому предположить, чтобы ученикамъ Спасителя, которые были исключительно Іудеи, пришло на мысль исполнить его портретъ. Ни одинъ изъ Евреевъ, обращенныхъ въ христіанство, не сумѣлъ бы даже написать его.

[1]) Нельзя, ни написать, ни изобразить божественной природы „говоритъ Папа Григорій II“ (VIII ст.) „Олицетвореніе Бога невозможно“ пишетъ Папа Пасхалій I (IX ст.) „потому что у Него нѣтъ видимой особы“.

[2]) Оно однако не всегда преобладало съ одинаковой силой. На монетахъ Иродовой династіи, напримѣръ, видишь лица этихъ царей, но это разумѣется только исключеніе.

Не могло быть также особеннаго желанія сохранить изображеніе Іисуса и у немногихъ Римлянъ, находившихся съ Нимъ въ сношеніяхъ, или видѣвшихъ Его. Преданіе, что Пилатъ велѣлъ снять портретъ Спасителя, ни на чемъ не основано и

Рис. 10.



лишено всякой вѣроятности. Если бы у первыхъ христіанъ, современниковъ Іисуса, сохранился образъ Его, то писатели церкви послѣдующихъ вѣковъ упомянули бы объ этомъ. Никто изъ нихъ однако не говоритъ ничего подобнаго; напротивъ, нѣкоторые утверждаютъ совершенно противоположное. Такъ, напр. св. Ириней, живши во второй половинѣ II ст., высказываетъ мнѣніе, что нѣтъ портретовъ Спасителя. Двѣсти лѣтъ спустя бл. Августинъ пишетъ, что христіане изображаютъ Христа различнымъ образомъ, каждый по своему [1]). Во второй половинѣ IX ст. патріархъ Фотій говоритъ [2]): Греки утверждаютъ, будто бы

[1]) De Trinitate lib VIII c. 4.
[2]) Epistola 64.

Христосъ пришелъ на землю, въ ихъ образѣ; Римляне, что онъ принялъ ихъ лицо; тоже самое увѣряютъ Іудеи, Эѳіопы относительно себя. Каждый народъ считаетъ свой типъ самымъ совершеннымъ и по немъ создаетъ себѣ идеалъ Спасителя, такъ что національность художниковъ, возсоздающихъ ликъ Христа, проявляется въ его образахъ.

Такъ какъ христіане первыхъ вѣковъ представляли Спасителя съ совершенно разными лицами, то слѣдуетъ предположить что у нихъ не было даже изустныхъ преданій объ образѣ Христа, не сохранились описанія Его, съ помощію которыхъ они могли бы возсоздать ликъ божественнаго учителя, приблизясь къ оригиналу. Извѣстно, что письмо Лентула, о которомъ тутъ слѣдуетъ сказать нѣсколько словъ, и которое заключаетъ въ себѣ очень подробное описаніе лица Спасителя, признано подложнымъ. Въ этомъ посланіи къ сенату Лентулъ, будто бы другъ и предшественникъ Пилата въ управленіи Палестиной, говоритъ между прочимъ слѣдующее: человѣкъ, по имени Іисусъ Христосъ, живущій до сихъ поръ, обладаетъ большою силой; послѣдователи его даютъ ему названіе Сына Божія, другіе смотрятъ на него какъ на пророка, одареннаго великимъ могуществомъ. Онъ воскрешаетъ мертвыхъ и исцѣляетъ больныхъ; на видъ онъ величественъ, высокъ ростомъ и хорошо сложенъ. Его строгое лицо одушевлено добротою, такъ что приближающіеся къ нему невольно его любятъ, но вмѣстѣ и страшатся. Темные волоса его сильно лоснятся; они раздѣлены по серединѣ головы и падаютъ локонами на плечи. Черты лица этого человѣка пріятны и благородны, лобъ высокъ и ровенъ, носъ и ротъ безукоризненны, глаза голубые и блестящіе, борода цвѣта волосъ, густая короткая и раздвоенная у оконечности. Лицо чистое, безъ пятенъ и морщинъ, ровнаго и нѣсколько красноватаго цвѣта. Осуждая и порицая онъ грозенъ; но когда учитъ и увѣщеваетъ, то слова Его пріятны и ласковы. Вся особа Его чудной граціи и важности. Никто не видалъ Его смѣющимся, но многіе проливающимъ слезы. Онъ не многорѣчивъ и слова Его умѣренны и степенны. Это письмо считается всѣми апокрифическимъ; въ первый разъ говоритъ о немъ, приводя его, писатель XI ст. Ансельмъ, архіепископъ Кантерберійскій. Существуютъ различныя мнѣнія о времени его составленія. Многіе предполагаютъ, что оно происходитъ изъ той фабрики подлоговъ, которая въ III ст. выпустила столько апокрифическихъ сочиненій. Но такъ какъ тутъ

описывается типъ Христа вполнѣ сформировавшійся, что—какъ мы увидимъ ниже—произошло только въ концѣ IV ст., то вѣрнѣе мнѣніе относящихъ мнимое посланіе Лентула къ VIII вѣку. Несомнѣнно то, что оно христіанскаго происхожденія, потому что въ немъ выражено большое уваженіе къ Спасителю, чего мы не находимъ въ подложныхъ письмахъ, будто бы написаннымъ Пилатомъ Тиберію и сочиненныхъ язычниками съ цѣлью повредить христіанамъ.

Описаніе лица Христа мы находимъ также у извѣстнаго догматическаго писателя и противника разрушителей иконъ, Іоанна Дамаскина, VIII-го ст. Въ посланіи къ императору Θеофилу, Іоаннъ, описывая образъ Спасителя, говоритъ, что Іисусъ былъ высокаго роста, лицо его имѣло нѣсколько желтоватый цвѣтъ, волоса падали кудрями на плечи, борода была черная, носъ довольно длинный, брови срощены, глаза обладали пріятнымъ выраженіемъ. Изъ этихъ данныхъ трудно составить портретъ. Приблизительно такое-же точно описаніе находимъ мы у греческаго церковнаго писателя XIV ст., Никифора Каллиста. У него сказано, что образъ Спасителя, такъ какъ онъ намъ переданъ древними писателями, представлялъ слѣдующій видъ: лицо имѣло строгое, но вмѣстѣ съ тѣмъ разумно-доброе и даже нѣжное выраженіе; волоса были рыжеватые, нѣсколько волнистые, длинные, падающіе на плечи; брови черныя и прямыя; глаза темные; носъ длинный; борода небольшая; лицо овальное, желтоватаго цвѣта; шея была нѣсколько согнута, отчего вся особа его, хотя и высокаго роста, не казалась стройной. Это описаніе, вѣроятно, перенято у Іоанна Дамаскина, но Никифоръ Каллистъ пополнилъ его подробностями, которыя можетъ-быть заимствовалъ изъ древнихъ иконъ Спасителя.

XXV.

Самое разногласіе, возникшее уже во II ст., относительно красоты лица Христа, доказываетъ, что первые христіане не имѣли его изображенія. Такъ какъ о тѣлесной особѣ Сына Божія ничего не сказано въ Евангеліяхъ, то нѣкоторые писатели и отцы цер-

кви говорили, что Спаситель, явясь на землю и принявъ на себя грѣхи людей и всѣ ихъ немощи, принялъ также и невзрачный, униженный, рабскій видъ и что это было лучшимъ доказательствомъ его самопожертвованія. Это мнѣніе они основывали на слѣдующихъ словахъ изъ посланія апостола Павла къ Филиппійцамъ [1]): „Онъ, будучи образомъ Божіимъ, не почиталъ хищеніемъ быть равнымъ Богу; но уничижилъ Себя самого, принявъ образъ раба, сдѣлавшись подобнымъ человѣкамъ, и по виду ставъ какъ человѣкъ; смирилъ себя, бывъ послушнымъ даже до смерти крестной“, равно какъ и на изреченіи пророка Исаіи: [2]) „Ибо Онъ взошелъ предъ нимъ, какъ отпрыскъ и какъ ростокъ изъ сухой земли; нѣтъ въ Немъ ни вида, ни величія; и мы видѣли Его, и не было въ Нёмъ вида, который привлекалъ бы насъ къ Нему, Онъ былъ презрѣнъ и умаленъ предъ людьми, мужъ скорбей и извѣдавшій болѣзни, и мы отвращали отъ Него лицо свое; Онъ былъ презираемъ, и мы ни во что ставили Его. Но Онъ взялъ на Себя наши немощи, и понесъ наши болѣзни; а мы думали, что Онъ былъ поражаемъ, наказуемъ и уничиженъ Богомъ“. Такъ думали преимущественно африканскіе и сирійскіе христіане; среди ихъ новое ученіе, при появленіи своемъ, приняло аскетическій характеръ, котораго оно не имѣло въ Римѣ и въ Италіи. Тертулліанъ нѣсколько разъ выразился объ этомъ предметѣ, въ своихъ сочиненіяхъ, съ тѣмъ увлеченіемъ и тою пылкостію, которыя онъ обыкновенно вносилъ въ разрѣшеніе догматическихъ вопросовъ и въ теологическіе споры. По его понятіямъ, лицо и тѣло Іисуса не должны были быть прекрасны. „Если“, говоритъ онъ, „Христосъ не красивъ передъ глазами людей, если черты его лица грубы и непривлекательны, то я узнаю въ немъ моего Бога“. Точно такъ же Кириллъ Александрійскій (V ст.) говоритъ: „Дабы мы поняли, что плоть сравненная съ божествомъ есть ничто, Сынъ Божій принялъ образъ самаго некрасиваго изъ людей, и таинство искупленія сдѣлалось потому еще болѣе великимъ„. Мученикъ Іустинъ и Климентъ Александрійскій (оба II ст.) были того мнѣнія, что Христосъ, дабы остаться вполнѣ вѣрнымъ тому униженію, которое онъ на себя принялъ, явился на свѣтъ некрасивымъ. Послѣдній прибавляетъ, что Спаситель для того воплотился въ тѣло обыкновенное, невзрачное, чтобы красота его

[1]) Гл. II. 6, 7, 8.
[2]) Гл. LIII. 2, 3.

наружнаго вида не отвлекала вниманія отъ его ученія. Прелесть Сына Божія, согласно ему, заключалась не въ прекрасной плоти, представляющейся глазамъ, а въ красотѣ души и тѣла; первая состояла въ его наклонности дѣлать всѣмъ добро, а вторая въ его безсмертіи. Точно такъ же историкъ церкви Евсевій думаетъ, что Христосъ явился на землю въ униженномъ и рабскомъ видѣ. Когда Спаситель, говоритъ онъ, хотѣлъ принимать божественный видъ, то онъ дѣлалъ это, какъ напримѣръ, въ минуту преображенія. Мнѣніе, что Христосъ былъ некрасивъ и невеличественъ, сдѣлалось орудіемъ въ рукахъ языческихъ писателей, противниковъ новой вѣры. Такъ напр. философъ Цельсъ (II ст. послѣ Р. Х. говоритъ въ своемъ сочиненіи—Sermo verus[1])—написанномъ противъ христіанъ: „Если, какъ вы утверждаете, божественный духъ жилъ въ образѣ Христа, то онъ долженъ ростомъ и красотою превосходить всѣхъ другихъ людей. Вы сами однако говорите, что его тѣло было слабо и лицо некрасиво“.

Художники къ счастію не руководились этимъ мнѣніемъ, и оно не отразилось въ христіанскомъ искусствѣ. По крайней мѣрѣ, ни въ одномъ изъ дошедшихъ до насъ образовъ Христа не проявляется намѣреніе представить его безобразнымъ и придать ему рабскую, униженную наружность. Совершенно напротивъ, на Западѣ равно какъ и на Востокѣ, во всѣ вѣка и у всѣхъ народовъ, изображая Спасителя, постоянно старались дать ему—сколько это вообще могли и умѣли сдѣлать—величественный видъ и красивое лицо, разумѣется согласно тому, что понимали подъ словомъ прекрасное и идеальное.

Многихъ однако оскорбляло предположеніе, что Христосъ былъ некрасивъ. Отцы и писатели церкви, по преимуществу Италіи, вообще Запада, говорили, что Спаситель, появясь на землю, не могъ не быть достойнымъ своей небесной натуры, что Богъ, сдѣлавшись человѣкомъ, упразднилъ себя какъ Богъ, но могъ принять видъ самаго прекраснаго изъ смертныхъ. Его божественность должна была отражаться на его лицѣ, и не могло быть никакого недостатка въ тѣлѣ обитаемомъ Богомъ, что потому Сынъ Божій имѣлъ благородный видъ, прекрасное лицо, преисполненное достоинства и величія. Такъ думали св. Григорій, епископъ Нисскій (4-го ст.), св. Амвросій (4-го ст.), св. Ѳеодоритъ (386—

[1]) Оно извѣстно намъ только отрывками, помѣщенными въ опроверженіи Цельса Оригеномъ—Contra Celsum.

457), бл. Августинъ (IV-го ст.). Послѣдній пишетъ, что Христосъ былъ прекрасенъ въ утробѣ матери, на рукахъ своихъ родителей, прекрасенъ на крестѣ, прекрасенъ въ гробницѣ. По бл. Іерониму (IV ст.), Христосъ долженъ былъ имѣть въ лицѣ и глазахъ что-то небесное; блескъ и величіе скрытаго божества отражались въ его образѣ. Іоаннъ Златоустъ говоритъ, что Спаситель былъ самый красивый изъ всѣхъ людей и что красота, которая дана только по частичкѣ смертнымъ, дана была Богомъ Христу въ совершенной полнотѣ. Оригенъ (III-го ст.) того мнѣнія, что Христосъ вовсе не имѣлъ опредѣленнаго лица, но являлся каждому согласно его понятіямъ и его идеалу. Западные христіане, которые не могли помириться съ мыслью, что Сынъ Божій не былъ прекрасенъ и въ этомъ отношеніи уступалъ языческимъ богамъ, продолжали традиціи классическаго міра. Божество у Грековъ и Римлянъ не могли представить себѣ иначе, какъ сіяющимъ красотою. Напротивъ вѣрующіе, утверждавшіе, что красота не составляла аттрибута Спасителя, и принадлежавшіе по большей части Африкѣ, Египту, Сиріи, выражали понятіе о божествѣ, преобладавшее среди народовъ этихъ странъ, которые искали въ Богѣ не столько красивыхъ формъ, сколько загадочности, таинственности и торжества мистическихъ идей. Но вмѣстѣ, въ этомъ слѣдуетъ также видѣть противодѣйствіе греко-римскому политеизму, въ основаніи котораго лежало поклоненіе красивымъ изображеніямъ боговъ.

Мнѣніе, что Христосъ былъ красивъ, восторжествовало наконецъ среди христіанъ, и стараніе доказать, что онъ имѣлъ униженный и рабскій видъ, было оставлено; но самый этотъ споръ, основанный не на историческихъ данныхъ, а на предположеніяхъ, доказываетъ, что христіане не знали, каково въ дѣйствительности было лицо Спасителя. Это проявляется также изъ того факта, что когда Констанція, сестра императора Константина, просила историка и епископа Кесаріи, Евсевія, доставить ей образъ Христа, то онъ не могъ исполнить ея желаніе и отвѣчалъ уклончиво, спрашивая Констанцію, что она понимаетъ подъ словомъ образъ Христа; разумѣется, продолжаетъ историкъ, только о рабскомъ образѣ, который Спаситель принялъ на себя, явясь на землю, можетъ говорить она, потому что—на божественный ликъ Сына Божія, просіявшій въ его лицѣ въ минуту преображенія, не могли смотрѣть даже лучшіе изъ его учениковъ.

Впослѣдствіи, въ эпоху иконоборства, неимѣніе образа Спасителя было однимъ изъ главныхъ доводовъ разрушителей иконъ. Какой изъ образовъ Христа настоящій? спрашивали они: тотъ ли, который показываютъ Римляне, или изображаемый Іудеями обращенными въ христіанство, или сохраняемый Греками, или тотъ, которому поклоняются Египтяне, потому что всѣ они разнятся между собою.

XXVI.

Изображенія Спасителя и апостола Павла уже во II ст. имѣли въ Римѣ гностики, которые, какъ извѣстно, не безъ успѣха вели пропаганду своихъ религіозныхъ идей въ столицѣ имперіи. Это были статуэтки изъ золота, серебра, или изъ другаго драгоцѣннаго матеріала; ихъ ставили въ мѣстахъ собраній рядомъ съ подобными-же фигурами Гомера, Пиѳагора, Платона, Аристотеля и другихъ мудрецовъ античнаго міра, украшали ихъ цвѣтами и поклонялись имъ. Гностики были того мнѣнія, что изображенія Христа, ходившія у нихъ по рукамъ, исполненныя пластикой равно какъ и живописью, были дѣйствительные его образы, копіи образа Спасителя, сдѣланныя при его жизни по повелѣнію Пилата. Мы знаемъ изъ словъ св. Иринея (II-го ст.), писавшаго противъ гностиковъ, бл. Августина и св. Епифанія (IV ст.)[1]) что женщина по имени Марцеллина, секты Карпократовъ—самой извѣстной и значительной изъ гностическихъ сектъ,—жившая въ Римѣ въ срединѣ II ст. при папѣ Аникитѣ, имѣла изображеніе Спасителя, которому поклонялись языческимъ образомъ и сохраняли его въ тайнѣ. То, что сказано о Карпократахъ, можетъ быть примѣнено и къ другимъ отрослямъ гностическаго ученія и особенно къ Василидіанамъ. Извѣстно, что у послѣдователей этой секты были въ большомъ употребленіи рѣзные камни съ символическими фигурами—Абраксасъ—и что они очень дорожили этого

[1]) Онъ, вѣроятно, повторялъ слова Иринея.

рода амулетами, которые можно видѣть во многихъ музеяхъ Европы. Такъ какъ гностики были по большей части обращенные въ христіанство язычники, то у нихъ а не у Іудеевъ, принявшихъ новую вѣру, слѣдуетъ искать изображеній Спасителя, хотя нѣтъ никакихъ доказательствъ, что эти историческіе образы Христа, появившіяся у гностиковъ раньше чѣмъ у христіанъ Рима, и принимаемые первыми за настоящіе портреты Іисуса, были ими на самомъ дѣлѣ. Ни одно изъ этихъ изображеній не дошло до насъ, и если нельзя положительно сказать, съ какимъ лицомъ представляли гностики Спасителя, то все же, разумѣется, они давали ему типъ восточный, а не римскій. Точно также осталось неизвѣстно, какой видъ имѣло изображеніе Христа, находившееся въ божницѣ Александра Севера. Оно могло быть перенято или у гностиковъ, или у христіанъ Рима, и нѣтъ основанія предполагать, что это былъ настоящій образъ Спасителя. Въ божницѣ императора Александра находились также фигуры миѳическихъ лицъ, к. н. Орфей, или людей, портреты которыхъ не сохранились вовсе, к. н. Авраамъ.

Евсевій говоритъ, что у христіанъ есть изображенія Спасителя и апостоловъ считаемыя дѣйствительными. Однако не смотря на это мы видимъ, что, первыя четыре столѣтія, Христа представляли съ совершенно различными лицами, въ которыхъ вовсе незамѣтна наклонность копировать извѣстный типъ. Изъ словъ этого историка мы знаемъ также, что въ городѣ Панеадѣ [1]), въ Палестинѣ, передъ дверьми дома женщины, излѣченной Христомъ отъ кровотеченія, была поставленная ею статуя Спасителя. Евсевій осуждаетъ [2]) этотъ способъ воздавія благодарности Христу. Впослѣдствіи, какъ говоритъ Созоменъ, въ царствованіе Юліана отступника это изображеніе было разбито язычниками, но христіане собрали куски его съ благоговѣніемъ и сложили ихъ въ своей церкви. Евсевій самъ видѣлъ этотъ памятникъ и очень подробно описываетъ его. На высокомъ каменномъ пьедесталѣ стояла, говоритъ онъ, бронзовая статуя женщины на колѣняхъ, она протягивала впередъ руки, какъ умоляющая; передъ ней стояла фигура, также бронзовая, мужчины задрапированнаго въ палліумъ и простирающаго надъ нею руку. Евсевій однако не описываетъ лица послѣдней фигуры,

[1]) Называвшійся также Цезарея Филиппи.
[2]) Euseb. hist. eccl. lib. VIII c. 14.

принимаемой имъ за Спасителя, и ни одинъ изъ христіанскихъ писателей раньше Евсевія не говоритъ объ этой статуѣ, будто бы изображающей Христа. Констанція, сестра Константина, не просила бы Евсевія прислать ей образъ Спасителя, если бы означенная группа, въ самомъ дѣлѣ, представляла Христа вмѣстѣ съ исцѣленной имъ женщиной. Очень вѣроятно, что тутъ былъ изображенъ одинъ изъ императоровъ [1]), оказавшій какое либо благодѣяніе Панеаду или провинціи, гдѣ находился этотъ городъ, который представленъ аллегорически подъ видомъ женщины. Подобныя группы очень часто встрѣчаются на медаляхъ или на монетахъ временъ имперіи.

XXVII.

Первые примѣры изображенія Спасителя съ лицомъ, очень приближающимся къ тому восточному типу, который ему неизмѣнно даютъ впослѣдствіи, мы встрѣчаемъ довольно рано и уже въ подземныхъ кладбищахъ. Одинъ изъ этихъ образовъ былъ открытъ въ катакомбѣ Каллиста. Его болѣе не видно, и онъ извѣстенъ намъ только по гравюрѣ, сохранившейся въ сочиненіи Бозіо. [2]) Онъ помѣщенъ въ сводѣ катакомбной комнаты, въ кругломъ медальіонѣ, какъ бы въ щитѣ[3]), подобно тѣмъ погрудным изображеніямъ Римлянъ, которыя появляются на гробницахъ и преимущественно на саркофагахъ и называются Imagines Clypeatae. [4]) Христіанскіе художники писали иногда Спасителя въ катакомбахъ, какъ бы подъ вліяніемъ этихъ традицій классическаго искусства, въ кругахъ напоминающихъ щиты. Точно такъ же и изображенія добраго пасты-

[1]) Münter Sinnbilder und Kunstvorstellungen der Alten Christen.
[2]) Bosio Roma Sotterranea In-folio Roma 1632.
[3]) Смотри часть 2 рис. № 11 стр. 119.
[4]) У Римлянъ, это были извѣстнаго рода изображенія (Martigny Dict. des Ant. Chr.) великихъ мужей, которыхъ, согласно очень древнему обыкновенію, представляли по грудь въ щитѣ и потомъ вѣшали въ храмахъ. Названіе это происходитъ отъ слова „Clipeus“ или “Clipeum“, т. е. бронзовый щитъ, особенной формы, круглый, большой, выпуклый, употребляемый преимущественно греческой и римской тяжело вооруженной пѣхотой.

ря, въ стѣнной живописи подземныхъ кладбищъ, но не по грудь, а цѣлая фигура, иногда и вмѣстѣ съ овцами, написаны нерѣдко въ кругѣ формы щита. [1]) Это обыкновеніе продолжалось позже. Такъ напр. мы видимъ, что бюстъ Христа въ средневѣковыхъ мозаикахъ церквей Рима и на диптихѣ Rambona [2]) IX ст. представленъ какъ бы въ щитѣ, поддерживаемомъ двумя крылатыми ангелами [3]).

Изображеніе Христа по грудь, открытое въ катакомбѣ Каллиста, о которомъ мы теперь говоримъ, окружено [4]) вѣтвями маслины, вазами съ выходящими изъ нихъ растеніями и птицами сидящими на вѣткахъ. Овальное, немного продолговатое лицо Спасителя имѣетъ тутъ, какъ читатель можетъ видѣть, въ приложенномъ рисункѣ № 8 [5]) серьезное, но нѣсколько меланхолическое выраженіе; борода рѣдковатая и недлинная, усы опускаются внизъ, волоса раздѣлены посерединѣ головы и падаютъ на плечи; правое плечо и грудь Христа, которому на видъ тутъ нельзя дать болѣе тридцати пяти лѣтъ, обнажены; на лѣвое плечо наброшенъ палліумъ, одежда философовъ. Извѣстно, что философы циническої школы, именно во времена распространенія христіанства, носили палліумъ на голомъ тѣлѣ, заявляя этимъ свое презрѣніе къ удобствамъ жизни.

Художники катакомбъ, когда хотѣли изобразить христіанскаго философа, т. е. ученаго толкователя доктрины новой вѣры, представляли его въ подобномъ же одѣяніи [6]), такъ какъ отверженіе земныхъ благъ, преобладающее въ нѣкоторыхъ философскихъ школахъ, сдѣлалось отличительной чертой христіанскаго ученія. Фреску эту, по ея стилю, слѣдуетъ отнести къ концу II или къ III ст., какъ и многіе изъ памятниковъ катакомбы Каллиста. Надо однако замѣтить, что Бозіо не всегда съ большой вѣрностью копировалъ стѣнописи, открываемыя имъ въ подземныхъ кладбищахъ, и иногда поэтизировалъ ихъ; нельзя потому ручаться, что голова Спасителя имѣла, въ этомъ примѣрѣ, въ самомъ дѣлѣ такой видъ, какой ей придалъ Бозіо. Боттари также, помѣ-

---

[1]) См. рисунокъ № 3.
[2]) Изданномъ Buonarruoti osservaizoni sopra tre dittici antichi d'avorio. Firenze 1776.
[3]) Образъ Спасителя, иногда, замѣненъ въ щитѣ одною изъ его монограммъ, или крестомъ греческой формы.
[4]) Garrucci Storia dell'arte cristiana Tav. 29.
[5]) Заимствованъ изъ сочиненія Martigny Dict. des ant. chr.
[6]) См. часть 2 стр. 113 р. 8.

стившій въ своемъ сочиненіи [1]) означенную фреску, какъ кажется скопировалъ ее съ Бозіо. Невозможно однако положительно утверждать, что тутъ представленъ Спаситель, хотя это впрочемъ очень вѣроятно. Если стѣнопись, переданная въ рисункѣ № 8, не есть изображеніе Христа, то оно можетъ быть только портретомъ владѣтеля семейной гробницы, похороненнаго въ ней. Но въ томъ мѣстѣ, гдѣ находится эта фреска, т. е. въ центрѣ свода катакомбной комнаты, помѣщали обыкновенно главный сюжетъ художественнаго сочиненія, а не портреты вѣрующихъ, и это былъ бы первый примѣръ отступленія отъ означеннаго правила. Притомъ, тутъ мы видимъ лицо восточнаго, семитическаго типа, не имѣющее ничего римскаго, что также удаляетъ нашу мысль отъ портрета. Больдетти [2]) нашелъ изображеніе совершенно подобное этому въ той же катакомбѣ; обстоятельство, подтверждающее предположеніе, что фреска, скопированная Бозіо, въ самомъ дѣлѣ представляетъ Христа; но стѣнопись, открытая Больдетти, къ несчастію, разсыпалась въ куски, когда онъ хотѣлъ отдѣлить ее отъ стѣны. [3]) Если тутъ мы въ самомъ дѣлѣ видимъ изображеніе Іисуса, то нельзя не согласиться, что оно очень приближается къ типу Христа, составившемуся впослѣдствіи, который могъ имѣть свое начало въ этомъ лицѣ. Можетъ-быть, передъ нами одинъ изъ тѣхъ образовъ Спасителя, которые, согласно Евсевію, находились у христіанъ и по всей вѣроятности были переняты ими у гностиковъ, такъ какъ послѣдніе имѣли, раньше вѣрующихъ Рима, образы Христа, выдаваемые ими за изображенія его. Только два подобныхъ изображенія были открыты въ катакомбахъ, и если нѣкоторые изъ христіанъ считали ихъ за дѣйствительные образы Спасителя, то это мнѣніе меньшинства, такъ какъ мы видимъ, что въ томъ же подземномъ кладбищѣ и почти возлѣ фрески, изобра-

---

[1]) Bottari Pitture e sculture sagre, estratte dai cimiteri di Roma, pubblicate gia dagli autori della Roma sotterranea ed ora nuovamente date in luce colle spiegazioni 3 vol in-folio Roma 1737—1754.

[2]) Osservazioni sopra i cimiteri de santi martiri ed antichi cristiani di Roma In-folio Roma 1720.

[3]) Въ собраніи христіанскихъ древностей при ватиканской библіотекѣ находится мозаика, будто бы происходящая изъ катакомбъ и изображающая Спасителя по грудь, съ продолговатымъ лицомъ, раздѣленными по серединѣ головы и падающими въ локонахъ, на плечи, волосами, съ густой бородой, въ красной туникѣ, сверхъ которой наброшенъ плащъ зеленаго цвѣта. Памятникъ этотъ признанъ теперь всѣми за подлогъ; это даже не мозаика, а подраженіе мусивной живописи сдѣланное изъ расписного гипса (G. B. de Rossi Roma Sotterranea crist. T. 3).

жающей Сына Божія, онъ представленъ, въ нѣсколькихъ историческихъ сценахъ, Римлянином, съ разными, другъ на друга не похожими лицами.

Образъ Христа, восточнаго характера и также принадлежащій къ тому періоду, когда Спасителя обыкновенно представляли молодымъ Римлянином, вырѣзанъ, но не очень глубоко, на круглой пластинкѣ или медальонѣ изъ слоновой кости, [1]) который вѣроятно носили на шеѣ подобно амулету. Предметъ этотъ былъ найденъ Больдетти въ катакомбѣ Домитиллы. Тутъ, какъ читатель видитъ въ приложенномъ рисункѣ № 9, [2]) лицо Христа имѣетъ особенный типъ, удаляющійся отъ обыкновенныхъ изображеній Спасителя, первыхъ четырехъ вѣковъ, но приближающійся нѣсколько къ бюсту Іисуса изъ катакомбы Каллиста, описанному выше. У Христа, въ этомъ примѣрѣ, также длинные раздѣленные по серединѣ головы волосы, короткая борода, усы и вообще не римское лицо. Надъ головою его, окруженной нимбомъ, является монограмматическій крестъ; послѣдній и дискообразное сіяніе указываютъ на IV ст. какъ на время происхожденія этого памятника [3]). Во всей фигурѣ Спасителя, хотя и исполненной довольно грубо, замѣтно оживленіе, проявляющееся въ наклонѣ головы и въ движеніи благословляющей руки. Совершенно съ подобнымъ же лицомъ, съ бородой, длинными волосами и монограмматическимъ крестомъ на головѣ, представленъ Христосъ въ барельефѣ саркофага V ст., находящагося въ городѣ Арль, во Франціи, въ церкви св. Трофима [4]).

XXVIII.

Въ V столѣтіи восточный типъ Христа начинаетъ встрѣчаться чаще и опредѣляется окончательно въ римской мусивной живописи. Можно даже сказать, что ею онъ былъ введенъ въ христіанское искусство.

---

[1]) Теперь онъ находится въ собраніи христіанскихъ древностей при ватиканской библіотекѣ.

[2]) Заимствованъ изъ сочиненія Martigny Dictionnaire des ant. chr., который издалъ этотъ медальонъ гораздо вѣрнѣе и полнѣе Больдетти.

[3]) G. B. de Rossi Roma Sotterranea cristiana. Tom. 3.

[4]) Garrucci Storia dell arte cristiana.

Одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ и едва ли не самый ранній примѣръ изображенія Спасителя въ мозаикахъ можно видѣть въ церкви св. Пуденціаны въ Римѣ. [1]) Согласно преданію храмъ этотъ, находящійся у подножія Эсквилинскаго холма, построенъ на томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ стоялъ домъ римскаго сенатора, по имени Пуда, о которомъ говоритъ св. Павелъ во второмъ посланіи къ Тимоѳею, [2]) и у котораго будто бы жилъ св. Петръ. У Пуда были двѣ дочери Пракседа и Пуденціана; онѣ, равно какъ и ихъ два брата Новатъ и Тимоѳей, приняли христіанство. Послѣ смерти Пуденціаны, умершей первою изъ всего семейства, домъ ея родителя былъ посвященъ Богу и сдѣлался мѣстомъ собранія вѣрующихъ. Впослѣдствіи тутъ была построена въ 54 г. папой Піемъ I церковь. Все это разумѣется только преданіе, но вѣрно однако то, что настоящая церковь св. Пуденціаны, существующая до нашихъ дней въ Римѣ, заключаетъ въ себѣ части очень древняго зданія. Сцена, изображенная въ ея мозаикѣ, имѣетъ мистическій характеръ. Въ верхней части полусвода абсиды, Христосъ сидитъ въ славѣ на великолѣпномъ тронѣ; правая рука его поднята для благословенія; въ лѣвой онъ держитъ раскрытую книгу, на страницахъ которой написаны слѣдующія слова: Dominus conservator ecclesiae Pudentianae, Господь хранитель церкви Пуденціаны. Позади трона его поднимается холмъ конической формы, увѣнчанный большимъ латинскимъ крестомъ; послѣдній украшенъ многочисленными фигурами драгоцѣнныхъ камней. Около креста являются символы четырехъ Евангелистовъ: ангелъ, левъ, быкъ и орелъ. Въ глубинѣ видны великолѣпныя зданія города, представляющаго вѣроятно новый Іерусалимъ. Тронъ Христа занимаетъ средину богатаго полукруглаго портика съ позолоченной кровлей, римскаго стиля, съ арками. На право и на лѣво отъ Спасителя сидятъ апостолы; прежде ихъ было шесть съ каждой стороны, теперь ихъ только пять. Мозаика эта была, варварскимъ образомъ, срѣзана при перестройкѣ церкви, произведенной въ 1588 г. кардиналомъ Генрихомъ Гаэтани. Апостолы, самые близкіе Христу, видны только до средины ногъ, самые дальніе по грудь; они какъ бы говорятъ между собою.

---

[1]) Vitet Journal des Savants, Janvier 1863. Barbet de Jouy. Les Mosaiques de Rome.

[2]) Привѣтствуютъ тебя Еввулъ, и Пудъ, и Линъ, и Клавдія, и всѣ братія (Гл. IV. 21).

Сидящіе, непосредственно возлѣ Спасителя, обращаются къ Нему съ рѣчью. Это Петръ и Павелъ; за первымъ, равно какъ и за вторымъ, стоитъ женщина, опускающая вѣнецъ на голову сидящаго передъ ней апостола. Одна изъ нихъ, т. е. та, которая вѣнчаетъ Петра, символизируетъ церковь, вышедшую изъ іудейства, другая коронующая Павла—церковь образовавшуюся изъ увѣровавшихъ язычниковъ [0]) – Ecclesia ex Circumcisione, Ecclesia ex Gentibus [1]), такъ какъ первый изъ этихъ апостоловъ былъ проповѣдникомъ христіанства среди Іудеевъ, а второй среди язычниковъ. Передъ тономъ Христа стоитъ агненокъ, на голову котораго падаютъ лучи отъ голубя, спускающагося съ неба. Мистическая сцена эта представляетъ торжество церкви въ небесномъ Іерусалимѣ [2]).

Такъ какъ церковь св. Пуденціаны была реставрирована папой Адріаномъ I, въ концѣ VIII ст., то долгое время предполагали, что мозаика, украшающая ее, была сдѣлана по его повелѣнію; на это намекаютъ также древніе документы, относящіеся къ возобновленію и украшенію означеннаго храма. Но болѣе тщательное изученіе этого памятника мусивной живописи, очень хорошаго стиля, привело къ тому заключенію, что его слѣдуетъ отнести къ временамъ болѣе раннимъ, а не къ эпохѣ Карловинговъ; папство Адріана I соотвѣтствуетъ первой половинѣ царствованія Карла Великаго. Справедливо, что при этомъ императорѣ былъ какъ бы проблескъ пробужденія искусства. Это былъ, такъ сказать, лучъ свѣта среди тьмы варварства предшествующихъ и послѣдующихъ вѣковъ. Но движеніе это, вызванное личными вкусами императора, не пустило корней, не имѣло жизни и не могло произвести художественнаго созданія въ родѣ пуденціанинской мозаики, въ которой еще такъ живы преданія классическаго искусства. Царствованіе Карла Великаго, разумѣется, составляетъ прогрессъ сравнительно съ эпохой Меровинговъ; но оно стоитъ далеко, что касается силъ производительности и достоинства памятниковъ его искусства, отъ послѣднихъ вѣковъ античнаго міра. Въ пуденціанинской мозаикѣ не проявляются особенности стиля, угасшаго три сто-

[1]) Изображеніе подъ видомъ двухъ женщинъ—собраній вѣрующихъ, составленныхъ изъ обращенныхъ Евреевъ и язычниковъ, встрѣчается и въ другихъ памятникахъ мусивной живописи Рима, к. п. въ мозаикѣ церкви св. Сабины (424 г.).

[2]) Garrucci storia dell Arte cristiana T. 208 Revue Archéologique 1874.

[3]) Bullettino di Archeologia cristiana G. B. de Rossi Anno 1867.

лѣтія тому назадъ, и не вполнѣ воскресшаго при Карлѣ Великомъ. Она является продолженіемъ—хотя и не полнымъ во всѣхъ частяхъ—художества еще живаго. Упадокъ искусства замѣтенъ въ ней по нѣкоторымъ подробностямъ исполненія; но величественные образы Христа, Апостоловъ и символическихъ женщинъ, преисполненные оживленія и индивидуальности, ихъ выразительныя лица и разнообразныя позы, благородная и красивая драпировка ихъ одеждъ и широкое распредѣленіе цѣлаго художественнаго сочиненія, все это указываетъ на эпоху, въ которой еще не разучились составлять живыя группы и возсоздавать красивые типы. Послѣ грандіознаго образа Спасителя, который читатель видитъ въ приложенномъ рисункѣ № 10 [1]), особенно замѣчательны энергическія фигуры Петра и Павла, и не преувеличивая можно сказать, что онѣ напоминаютъ апостоловъ Микель-Анджело и Рафаэля. Памятники мусивной живописи, созданные два столѣтія до папы Адріана I и послѣ него до возрожденія искусствъ, не выдерживаютъ сравненія съ пуденціанинской мозаикой и ниже ее во всѣхъ отношеніяхъ. Эти соображенія даютъ намъ право отнести послѣднюю къ концу IV ст. Извѣстно также, что въ это время, именно въ 398 г., украсили церковь св. Пуденціаны и вѣроятно тогда была сдѣлана мозаика ея абсиды. Кое-гдѣ въ ней примѣтны реставративныя работы, но не замѣчательныхъ частей. Лицо Спасителя, однако, осталось нетронутымъ. Оно не лишено величія и красоты, но имѣетъ восточный, семитическій скорѣе чѣмъ элленическій или римскій типъ. Этотъ образъ Христа уже значительно удаляется отъ тѣхъ изображеній Его, въ которыхъ Онъ представленъ въ видѣ молодаго Римлянина.

XXIX.

Эпохой установленія типа Спасителя, въ христіанской иконографіи, слѣдуетъ считать пятый вѣкъ. Уже съ однимъ и тѣмъ же восточнымъ лицомъ видимъ мы Христа въ мусивной живописи церквей и базиликъ Рима и Равенны, этого и послѣдующихъ столѣтій. Какъ напр. въ мозаикѣ тріумфальной арки св.

[1]) Заимствованъ изъ сочиненія Garrucci Storia dell arte cr. tav. 208.

Павла, внѣ городскихъ стѣнъ Рима [1]), въ крещальнѣ св. Іоанна на источникѣ, въ Равеннѣ (V ст.), въ церкви св. Козмы и-Даміана въ Римѣ VI ст., св. Лаврентія, внѣ городскихъ стѣнъ Рима, VI ст., св. Стефана, на холмѣ Coelius (VII ст.), въ капеллѣ св. Винанціи, находящейся при крещальнѣ латеранскаго собора (VII ст.) и т. д. Эти образы, имѣющіе овальное, нѣсколько продолговатое лицо, длинные, раздѣленные по обѣ стороны на головѣ и падающіе на плечи локонами волосы, короткую, нѣсколько раздвоенную у окончности бороду и высокій лобъ, постепенно начинаютъ замѣнять въ христіанскомъ искусствѣ всѣ другія изображенія Христа, дѣлаясь тѣмъ условнымъ лицомъ, безъ котораго Спасителя уже нельзя болѣе изображать взрослымъ человѣкомъ. Но этотъ типъ не образъ Христа, и онъ не былъ составленъ по свѣдѣніямъ, передаваемымъ христіанами о чертахъ лица Спасителя. Подобныхъ свѣдѣній, какъ говорятъ многіе приведенные выше писатели церкви, не существовало. Въ этомъ восточномъ типѣ, нѣкоторые археологи хотѣли видѣть черты лица Юпитера-Сераписа [2]), бюсты котораго, съ мѣрой зернового хлѣба — Modius — на головѣ, дошли до насъ въ значительномъ количествѣ, иногда очень хорошей работы, и встрѣчаются во многихъ музеяхъ Европы. Вотъ какъ можно объяснить это сходство: мы видѣли, что изображенія Спасителя первоначально появились у гностиковъ, центромъ которыхъ была Александрія, и потомъ вѣроятно были переняты христіанами Рима. При составленіи своихъ идеальныхъ изображеній Христа, гностики могли быть вдохновлены воспоминаніями о лицѣ статуи Юпитера-Сераписа, находившейся, какъ извѣстно, въ Александріи; но это, разумѣется, только одно предположеніе.

Понятіе, преобладавшее въ мірѣ классическомъ, что вѣчная юность составляетъ неизмѣнный аттрибутъ божества, мало по малу пропадаетъ среди христіанъ, и можно сказать, что образъ Спасителя старѣетъ по мѣрѣ того, какъ идетъ время. Въ самомъ дѣлѣ, подъ видомъ Римлянина, Христосъ изображался моложе чѣмъ впослѣдствіи, когда сформировался Его восточный типъ, и еще старѣе является Спаситель позже въ византійской иконографіи.

---

[1]) Мозаика эта, исполненная въ царствованіе папы Льва I (440—461) погибла во время пожара этой базилики въ ночь 15 на 16 іюля 1823 г., но была возстановлена въ своемъ первоначальномъ видѣ.

[2]) Ersch und Gruber Allg. Encykl.

Только постепенно былъ принятъ въ Римѣ и входилъ въ искусство восточный образъ Христа. Уже только вслѣдствіе одного національнаго чувства Римлянъ, онъ не могъ быстро распространяться. Такимъ же точно образомъ элементы художества народовъ Востока, мало по малу и какъ бы побѣждая сопротивленіе, превращаютъ классическое христіанское искусство катакомбъ въ стиль византійскій. Тѣ образы Христа восточнаго типа, которые встрѣчаются въ подземныхъ кладбищахъ, были написаны въ періодъ посѣщенія ихъ богомольцами. Нимбы простые или крестообразные и другія подробности, равно какъ и самое художественное исполненіе этихъ памятниковъ живописи, которые находятся обыкновенно около гробницъ особенно уважаемыхъ мучениковъ, ясно указываютъ на времена болѣе позднія, т. е. на вѣка слѣдовавшіе за прекращеніемъ погребенія въ катакомбахъ.

Изображенія Спасителя, въ видѣ молодаго Римлянина, продолжаются еще нѣсколько столѣтій послѣ сформированія Его типа, но не встрѣчаются въ мозаикахъ, а на барельефахъ саркофаговъ, гдѣ являются иногда возлѣ образовъ Христа, имѣющихъ восточное лицо, постепенно, однако, уступая имъ мѣсто. На чашахъ, съ золотыми фигурами, производство которыхъ прекращается въ V ст., очень рѣдко изображенъ Спаситель съ опредѣлившимся типомъ. Исключеніе мы видимъ на одномъ изъ подобныхъ сосудовъ, который былъ открытъ Больдетти въ катакомбахъ. Тутъ Христосъ, съ длинными волосами и съ бородой, въ туникѣ и палліумѣ, стоитъ на покрытомъ растеніями холмѣ, изъ подножія котораго вытекаютъ семь символическихъ рѣкъ. Въ лѣвой рукѣ онъ держитъ распущенный свитокъ, на которомъ написано Dominus, т. е. Владыка. Сочиненіе это часто повторяется въ барельефахъ саркофаговъ и въ мозаикахъ.

Спаситель, когда онъ является не какъ символическій образъ, а какъ лицо историческое, представленъ часто поднимающимъ руку для благословенія. Въ этой позѣ мы видимъ Его въ барельефахъ саркофаговъ, во фрескахъ катакомбъ, на чашахъ съ золотыми фигурами, на диптихахъ и т. д. Но пальцы благословляющей руки не всегда сложены одинаково. У восточныхъ

---

* Онъ находится теперь въ собраніи христіанскихъ древностей при ватиканской библіотекѣ. (Garrucci Storia dell'Art cristiana Tav. 180.)

христіанъ [1]) большой и перстневой пальцы соединены, остальные подняты. Это форма благословенія, называемая греческой. У христіанъ Запада подняты большой, указательный и средній пальцъ, тогда какъ перстневой и мизинецъ опущены внизъ и согнуты. Это благословеніе называется латинскимъ. Надо однако замѣтить, что послѣдній родъ сложенія пальцевъ не всегда означаетъ благословеніе. Подобный жестъ, въ древнемъ мірѣ, дѣлали ораторы, начиная рѣчь [2]). Онъ былъ привѣтствіемъ слушателей [3]) и вмѣстѣ просьбою у нихъ молчанія и тишины; потому, когда Спаситель представленъ у первыхъ христіанъ подымающимъ руку, со складомъ пальцевъ, на подобіе латинскаго благословенія, то не всегда можно утверждать, что его хотѣли изобразить благословляющимъ. Такъ, напримѣръ, въ сценахъ спора съ фарисеями во храмѣ, поученія Апостоловъ или предсказаній Петру его тройнаго отреченія, появляющихся преимущественно на саркофагахъ, Христосъ не можетъ благословлять и дѣлаетъ тѣлодвиженіе начинающаго наставительную рѣчь. Точно такъ же можно объяснить этотъ жестъ Спасителя, когда онъ представленъ совершающимъ одно изъ тѣхъ чудесъ, за которыми слѣдовало его поучительное слово [4]). Вѣроятно, первоначально христіане восточной и западной церквей употребляли, безъ различія, ту или другую форму благословенія [5]). Начерта-

---

[1]) И въ нѣкоторыхъ примѣрахъ на западѣ, когда изображеніе Христа работы византійскаго происхожденія, или греческихъ мастеровъ.

[2]) Martigny Dictionnaire des antiquités chrétiennes.

[3]) Такъ напр. въ миніатюрахъ рукописи Виргилія, IV-го ст., находящейся въ Ватиканской библіотекѣ, лица, начинающія говорить или поучать, представлены съ поднятыми руками и съ сложенными, подобнымъ образомъ, перстами.

[4]) Что христіане не всегда понимали поднятую руку Спасителя, со сложенными перстами, какъ знакъ благословенія, видно изъ словъ поэта Павла Силенціарія, который, въ поэтическомъ прославленіи церкви св. Софіи, премудрости Божьей, въ Константинополѣ, описывая изображеніе Христа, говоритъ, что Спаситель подымаетъ пальцы правой руки, какъ бы возвѣщая слово вѣчной истины, а въ лѣвой держитъ книгу божественнаго ученія—Евангеліе. Поэтъ этотъ, слѣдовательно, понималъ въ поднятой рукѣ Спасителя жестъ, сопровождающій начало рѣчи, а не благословеніе. Христіанскіе художники представляли пророковъ и патріарховъ съ поднятыми руками и съ сложенными перстами; въ такой позѣ изображенъ напр. Моисей, обращаясь къ Евреямъ и держа скрижали закона.

[5]) Это продолжалось довольно долго, т. н. въ двухъ мозаикахъ церкви св. Марка въ Римѣ, Спаситель одинъ разъ представленъ благословляющимъ по гречески, другой разъ по латински. Точно также папа Иннокентій III-й, который постановилъ благословеніе латинское, изобразилъ, однако, въ древней базиликѣ св. Петра Христа, благословляющаго по гречески. Очень часто, также лица западнаго духовенства представлены благословляющими по гречески, а восточнаго по латински.

ніе креста въ воздухѣ, безъ сложенія пальцевъ, просто поднятой рукою и вытянутой дланью, было также у вѣрующихъ первыхъ вѣковъ однимъ изъ видовъ благословенія, равно какъ и положеніе руки на голову, до сихъ поръ употребляемое у семитическихъ народовъ. Такъ напр. Спаситель благословляетъ одержимаго бѣсомъ въ барельефѣ христіанскаго саркофага, находящагося въ городѣ Веронѣ. На другомъ саркофагѣ, теперь въ виллѣ Боргезе, возлѣ Рима, Христосъ благословляетъ двухъ дѣтей, кладя имъ на головы руки. Въ первые вѣка, конечно, не было ничего установленнаго относительно формы благословенія.

Восточный типъ Спасителя, освященный временемъ, сохранился въ главныхъ чертахъ, почти безъ отмѣнъ, до нашихъ дней въ христіанскомъ искусствѣ. Отклоненія отъ него, но только лишь въ нѣкоторыхъ подробностяхъ, происходятъ вслѣдствіе болѣе или менѣе художественнаго исполненія образа Христа, или подъ вліяніемъ стремленія живописца дать Ему видъ своей національности *); т. н. цвѣтъ лица, глазъ и волосъ, обыкновенно темнѣе у Спасителя въ Византіи, вообще на Востокѣ, и свѣтлѣе въ Италіи и на Западѣ. Иногда также, ликъ Сына Божія нѣсколько мѣняется отъ взгляда на христіанскій идеалъ. Вѣрующіе тѣхъ странъ, гдѣ преобладали идеи аскетизма, умерщвленія плоти, изображали Спасителя съ лицомъ вытянутымъ, худощавымъ, придавали ему выраженіе грустное, печальное, или строгое. Но при всемъ этомъ главныя черты Его лица остаются неизмѣнными.

Типъ Спасителя сложился не въ Византіи; зачатки его уже видны до торжества церкви — въ катакомбахъ. Но въ византійскомъ искусствѣ, образовавшемся изъ соединенія формъ классическаго художества съ понятіями о божествѣ народовъ Востока, изображенія Христа пріобрѣли еще болѣе восточный видъ. Въ періодъ преобладанія византійскаго стиля во всемъ христіанскомъ мірѣ, и Спасителя въ Италіи представляли съ лицомъ вполнѣ восточнаго типа. Онъ постепенно мѣняется у итальянскихъ мастеровъ эпохи возрожденія, принимая болѣе западный, арійскій видъ; и, подобно тому какъ іератическое лицо боговъ античной Греціи, освященное вѣками и передаваемое по традиціи, превращается, послѣ освобожденія элленическихъ странъ отъ раннихъ вліяній Азіи, подъ рукою греческихъ художниковъ,

*) Это очень замѣтно напр. у Армянъ.

въ тѣ прекрасные образы безсмертныхъ, которые возбуждаютъ наше удивленіе, хотя и сохраняютъ въ себѣ нѣчто древнее,—такъ и византійскія изображенія Спасителя просвѣтляются у мастеровъ возрожденія, удерживая, однако, главныя черты своего первоначальнаго склада.

XXX.

У первыхъ христіанъ, точно также, не было и образа Богоматери. Ни у писателей церкви, ни въ раннемъ христіанскомъ искусствѣ, нѣтъ никакихъ данныхъ, позволяющихъ утверждать противоположное. Трудно въ самомъ дѣлѣ предположить, чтобъ, при запертой жизни, которую вели и до сихъ поръ еще ведутъ женщины на Востокѣ, выходя на улицу только съ покрытой головой и показываясь рѣдко среди народа, изображеніе Богородицы могло быть сдѣлано первыми послѣдователями ученія Спасителя; тѣмъ болѣе, что они были Евреи по рожденію, привыкшіе считать грѣхомъ представленіе лица человѣка [1]). Уже бл. Августинъ говоритъ: «Мы не знаемъ каково было лицо Пресвятой Дѣвы [2])». Изъ словъ бл. Іеронима видно также, что онъ принимаетъ изображенія Богоматери, находившіяся у христіанъ его времени, не за изображенія а за идеальные образы Ея, въ которыхъ отражались, на сколько возможно было передать ихъ, божественныя качества Пресвятой Дѣвы [3]). Іоаннъ Дамаскинъ, доказывая древность поклоненія иконамъ, говоритъ [4]), что св. Василій Великій, архіепископъ Каппадокійскій (IV ст.), имѣлъ въ Кесаріи образъ Богородицы, передъ которымъ онъ любилъ молиться; но нѣтъ никакихъ доказательствъ, что это былъ образъ Богоматери, а не одно изъ тѣхъ изображеній Пр. Дѣвы, которыя встрѣчались нерѣдко у христіанъ еще и въ IV-мъ вѣкѣ.

---

[1]) Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen.
[2]) Neque enim novimus faciem Virginis Mariae. (De Trinitate VIII c. V).
[3]) Martigny Dictionnaire des Ant. chr.—Raoul-Rochette, Discours sur l'origine, le développement et le caractère des types imitatifs.
[4]) Epist. ad Theophil. Imp. de imaginibus.

Тутъ слѣдуетъ сказать нѣсколько словъ о образахъ Богородицы, приписываемыхъ Евангелисту Лукѣ, который будто бы написалъ образъ Богоматери и нѣсколько разъ потомъ повторилъ его. Въ первый разъ говоритъ объ этихъ изображеніяхъ греческій писатель VI-го ст., Θеодоръ αναγνωστης, т. е. чтецъ [1]). Онъ разсказываетъ, что Евдокія, жена Θеодосія II-го (408—450), послала изъ Іерусалима, вмѣстѣ съ другими святынями, Пульхеріи, сестрѣ этого императора, образъ Богоматери, писанный Евангелистомъ Лукой. Послѣ Θеодора, только въ VIII ст. писатели восточной церкви снова начинаютъ говорить о образѣ Богородицы работы св. Луки [2]). Трудно рѣшить, какъ составилась эта легенда и что подало поводъ къ ея образованію. Апостолъ Лука, какъ извѣстно, былъ врачъ, а не живописецъ, и ни въ Евангеліяхъ, ни у отцовъ церкви первыхъ вѣковъ мы не встрѣчаемъ даже и намека на то, что онъ написалъ образъ пр. Дѣвы. Объ этомъ ничего не пишетъ и бл. Августинъ, хотя, какъ мы видѣли выше, ему пришлось говорить объ изображеніи Богородицы. Мнѣніе нѣкоторыхъ археологовъ и между ними Ланци [3]), что Мадонны, приписываемыя св. Лукѣ, произведенія флорентинскаго живописца XI-го ст. по имени Luca Santo, опровергается тѣмъ, что объ этихъ образахъ Богоматери говорятъ уже гораздо раньше византійскіе писатели. Можетъ-быть до VI-го вѣка жилъ на Востокѣ церковный живописецъ по имени Лука, работы котораго впослѣдствіи стали приписывать апостолу того же имени; но, разумѣется, мы повторяемъ тутъ только одно предположеніе.

Какъ бы то ни было, о образахъ Богородицы, писанныхъ Евангелистомъ Лукою, очень мало говорили на Востокѣ до эпохи иконоборства, когда легенда эта получила особенное значеніе. Очень вѣроятно, что иконолюбцы, возбужденные борьбою, стараясь придать образамъ святое значеніе и приписать имъ чудесное происхожденіе, оживили повѣрье о образахъ Богоматери, снятыхъ апостоломъ Лукою. Многія изъ этихъ иконъ были тогда перевезены на Западъ вмѣстѣ съ другими священными предметами, чтобы спасти ихъ отъ истребленія, или принесены позже возвращавшимися крестоносцами. Въ Италіи легенда эта

---

[1]) Константинопольской церкви, оставившій четыре книги „Церковной Исторіи".
[2]) Ersch und Gruber, Allg. Encykl.
[3]) Storia Pittorica dell' Italia tom. II p. 11.

была очень распространена въ средніе вѣка. Во многихъ городахъ полуострова, к. н. въ Римѣ, въ Болоньѣ [1]) и т. д., сохраняютъ въ церквахъ образа Богоматери, приписываемые Евангелисту Лукѣ. Всѣ эти иконы византійскаго стиля и имѣютъ между собою нѣкоторое сходство; можно предположить, что онѣ были написаны съ одного образца. Самая замѣчательная изъ нихъ находится въ Либеріевой базиликѣ, въ Римѣ. Она помѣщена въ капеллѣ фамиліи Боргезе [2]) и написана на доскѣ изъ кедроваго дерева, уже сильно пострадавшей отъ времени; краски этого образа — покрытаго золотомъ и драгоцѣнными камнями — очень потемнѣли; Богоматерь нѣсколько обращена на право, голова Ея окружена покрываломъ, которое спускается на лобъ и падаетъ на плечи. Линіи лица правильны и благородны, носъ греческій, ротъ хорошо нарисованъ, взглядъ загадоченъ, общее выраженіе имѣетъ что-то строгое. Младенецъ Спаситель сидитъ на Ея рукахъ; Онъ смотритъ на Нее, поднимая голову и благословляетъ правою рукой, а въ лѣвой держитъ книгу. Положеніе Его не ловко и не естественно, но въ фигурѣ Богородицы много пластическаго и въ позѣ статуйнаго. Преданія классическаго искусства еще замѣтны въ этой живописи, но вмѣстѣ и несовершенства техническаго исполненія, обличающія эпоху упадка художества.

XXXI.

Въ первоначальныхъ изображеніяхъ Богоматери нѣтъ также ничего, что дозволило бы предположить существованіе Ея образа хотя Пресвятую Дѣву начинаютъ писать очень рано, можно даже сказать — при первыхъ попыткахъ художниковъ катакомбъ выразить фигуративно христіанскія идеи. Мы уже сказали [3]), что Богородицу изображали иногда молящейся жен-

[1]) Въ „Annali di Bologna, Savioli“ сказано, что въ Болоньѣ находится образъ Богоматери, писанный Евангелистомъ Лукою, и привезенный туда греческимъ монахомъ изъ Константинополя.

[2]) Gruyer, Les Vierges de Raphael.

[3]) Смотри часть 2-ю стр. 131.

щиной; но значеніе фигуры Orante (молельщицы) не всегда можно въ точности опредѣлить, такъ какъ она была также символомъ общины вѣрующихъ, ихъ соединенной молитвы, души праведнаго въ вѣчномъ блаженствѣ, или представляла погребенную тутъ христіанку. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ нельзя однако отвергать намѣреніе изобразить Богоматерь подъ видомъ Orante, если напр. она является въ симметріи съ добрымъ пастыремъ, или между двумя овцами, въ особенности когда имя Maria [1]) написано надъ головою женщины, которая стоитъ съ поднятыми руками [2]), между апостолами Петромъ и Павломъ, возлѣ св. Агніи или совершенно одна; это мы видимъ на донышкахъ стеклянныхъ чашъ съ золотыми фигурами, возлѣ надгробій и т. д. [3]); но надо чтобы какое либо особенное обстоятельство или обстановка фигуры молящейся доказывали намъ намѣреніе представить Богородицу, а не умершую по имени Maria. Что Orante, въ первоначальномъ христіанскомъ искусствѣ, иногда была Богоматерь, видно изъ того факта, что позже, въ несомнѣнныхъ примѣрахъ Ея изображенія, Она принимаетъ положеніе молящейся, какъ во фрескѣ IV-го ст. изъ катакомбы Агніи [4]).

Не смотря на это, Orante остается часто спорнымъ вопросомъ. Болѣе достовѣрнытѣ изображенія Богоматери, въ которыхъ Она является съ младенцемъ на рукахъ. Такъ представлена она, напр., въ очень замѣчательной фрескѣ, небольшихъ размѣровъ, открытой въ катакомбѣ Приссиллы [5]) и написанной на одной изъ внутреннихъ стѣнъ квадратнаго аркосолія. Нижняя часть этой жи-

---

[1]) Иногда вмѣсто Maria написано Мага; это ошибка или можетъ-быть такъ называлась у Римлянъ Maria на родномъ діалектѣ. Имя Мага встрѣчается въ двухъ эпитафіяхъ, изданныхъ Болдетти.

[2]) Это была обыкновенная поза молящагося въ античномъ мірѣ. Къ тому что мы сказали объ этомъ предметѣ во 2-й части „Катакомбъ“ (см. стр. и слѣд.) прибавимъ слова Апулея: „Habitus orantium sic est ut manibus extensis in coelum precemur“ (De Mundo ed. Garnier Paris 1861) т. е.: „такой обычай молящихся, чтобы молиться, подымая руки къ небу“. Оригенъ также говоритъ, что это положеніе при молитвѣ слѣдуетъ предпочитать всякому другому.

[3]) Въ барельефѣ каменнаго креста (2 арш. 5½ верш. въ вышину и 1 арш. 12½ верш. въ ширину), вдѣланнаго въ стѣну съ наружной стороны Новгородскаго Софійскаго собора, представлена Богоматерь одна, безъ младенца, въ положеніи молящейся. Она тутъ имѣетъ вполнѣ видъ Orante катакомбъ и изображена подъ распятіемъ, между апостолами Петромъ и Павломъ, въ сценѣ Ея вознесенія. Памятникъ этотъ принадлежитъ, какъ видно по его надписи, къ XIV ст.

[4]) См. рисунокъ № 14.

[5]) Images de la T. S. Vierge choisies dans les Catacombes de Rome G. B. de Rossi, Roma 1863.

вописи отвалилась, но она не имѣла большой важности; сюжетъ сосредоточенъ въ верхней половинѣ картины, также немного пострадавшей отъ копоти свѣчей многочисленныхъ посѣтителей катакомбы. Тутъ, какъ читатель видитъ въ приложенномъ рисункѣ № 11 [1]), изображена молодая женщина съ покрываломъ на головѣ и

Рис. 11.



[1]) Заимствованъ изъ изданія G. B. de Rossi: Imagines Selectae Deiparae Virginis in Coemeteriis subterraneis udo Depictae, Romae E. Chromolithographia Pontificia. Anno 1863. Но римскій археологъ находитъ, что хромолитографія, изданная имъ, не вполнѣ передаетъ означенную фреску; послѣдняя лучше копіи, рисунокъ ея правильнѣе, особенно что касается лица Богоматери, которое притомъ благороднѣе и красивѣе въ оригиналѣ.

въ короткорукавной туникѣ, сверхъ которой наброшенъ палліумъ. Надъ головою ея блеститъ звѣзда. Она сидитъ, держа на рукахъ и поднося къ груди нагого младенца [1]). Возлѣ стоитъ молодой человѣкъ, съ небольшой едва пробивающейся бородой [2]), въ одеждѣ философовъ, т. е. въ палліумѣ брошенномъ на нагое тѣло. Онъ указываетъ правой рукою на звѣзду и какъ бы что-то говоритъ. Въ лѣвой рукѣ его volumen, котораго теперь почти не видно, но по положенію его руки не трудно замѣтить, что она держитъ свитокъ. Едва ли можно сомнѣваться въ томъ, что женщина, представленная въ этой фрескѣ,—Богородица; звѣзда, блестящая надъ нею, очень часто сопровождаетъ болѣе поздніе и несомнѣнные изображенія Ея. Притомъ, если въ катакомбахъ и написаны иногда умершія возлѣ ихъ гробницъ, то ни разу до сихъ поръ не встрѣтилась фигура христіанки съ младенцемъ на рукахъ или кормящая его грудью. Что же касается до мужчины въ палліумѣ, то съ перваго взгляда можно подумать, что это св. Іосифъ. Онъ въ самомъ дѣлѣ является возлѣ Богоматери на саркофагахъ Рима, Италіи, южной Галліи, въ мозаикахъ Либеріевой базилики въ Римѣ и подлѣ одной эпитафіи изъ катакомбы Прискиллы. Но насъ удаляютъ отъ этой мысли слѣдующія соображенія: св. Іосифъ обыкновенно представленъ пожилымъ человѣкомъ, иногда старикомъ и въ одеждѣ ремесленниковъ древняго Рима, т. е. въ короткой, подпоясанной туникѣ, безъ праваго рукава, формы называвшейся ἐξωμις—эксомисъ; нѣтъ притомъ ни одного примѣра появленія въ его рукѣ свитка пергамента, символа доктрины или власти. Необходимо потому искать другаго объясненія этой фигуры. Такъ какъ въ христіанскомъ искусствѣ нерѣдко сценами изъ ветхаго завѣта выражали идеи новой вѣры и лицами древняго закона поясняли догматы Евангелія, то очень вѣроятно, что

---

[1]) Трудно рѣшить, слѣдуетъ ли считать эту группу самобытнымъ произведеніемъ христіанскаго живописца, или заимствованіемъ, сдѣланнымъ у римскаго искусства. Изображеніе, очень приближающееся къ этому, мы встрѣчаемъ въ классическомъ художествѣ. Сюжетъ его слѣдующій: Нимфа Амальѳея сидитъ, прижимая къ груди нагого младенца, т. е. Юпитера, котораго, согласно миѳу, она вскормила молокомъ козы. Сцена эта представлена въ барельефѣ изъ обожженной глины, который находится теперь въ Луврскомъ музеѣ. (См. Dictionnaire des Antiquités Saglio et Daremberg p. 220). Подобный же барельефъ я видѣлъ въ музеѣ городаЛіона, но не могу положительно сказать, былъ ли онъ перенесенъ туда изъ Луврскаго музея или есть ли это повтореніе того же сюжета.

[2]) По ошибкѣ гравера, она въ рисункѣ не передана.

человѣкъ въ палліумѣ, стоящій возлѣ Богоматери, и указывающій на звѣзду, есть пророкъ. Онъ предсказываетъ появленіе свѣтила, которое должно озарить міръ, разсѣявъ мракъ язычества, т. е. рожденіе Спасителя, или свидѣтельствуетъ, что пророчество его исполнилось. Скорѣе всего это Исаія, положительнѣе другихъ пророковъ предсказавшій пришествіе Мессіи, сравнивая его со свѣтомъ и великимъ сіяніемъ, которое озаритъ народъ ходящій во тьмѣ [1]). Не должно казаться страннымъ, что ему дано тутъ лицо молодаго человѣка. Въ христіанскомъ искусствѣ пророки часто изображены юношами; такой видъ, напр., имѣетъ Исаія, на одной чашѣ съ золотыми фигурами [2]), представленный въ ту минуту когда онъ распиленъ на двое.

Правдоподобность объясненія этой символической сцены можетъ подтвердиться сближеніемъ ея съ сюжетами подобнаго же характера. Такъ напр. въ другой стѣнописи, изъ катакомбы Каллиста, мужчина въ палліумѣ стоитъ, поднявъ правую руку и сложивъ пальцы, какъ начинающій рѣчь. Его глаза, преисполненные вдохновенія, устремлены на женщину, сидящую съ ребенкомъ на рукахъ, передъ двумя башнями—сокращеніе города. Тутъ еще яснѣе проявляется намѣреніе изобразить пророка-предсказывающаго рожденіе Спасителя и славу Виѳлеема. [3]) Подобныя же сцены встрѣчаемъ на памятникахъ болѣе поздняго времени, но разсматривая ихъ не трудно убѣдиться, что онѣ составляютъ повтореніе типа уже образовавшагося прежде. Двѣ мужскія фигуры, очень напоминающія двухъ выше описанныхъ пророковъ, изображены возлѣ Богоматери въ барельефѣ IX столѣтія, довольно грубой работы [4]).

Опредѣленіе времени стѣнописи изъ катакомбы Прискиллы имѣютъ особенную важность и потому заставятъ насъ нѣсколько подробнѣе разобрать тѣ данныя, съ помощію которыхъ мы можемъ указать приблизительно эпоху ея появленія. По стилю своему она болѣе всѣхъ дошедшихъ до насъ примѣровъ изображенія Богоматери приближается къ образчикамъ классическаго искусства и въ артистическомъ отношеніи стоитъ выше другихъ повтореній художниками катакомбъ того-же сю-

[1]) Исаія гл. IX. 2. LX. 2, 3, 19.

[2]) Garrucci vetri etc.

[3]) Эту фреску издалъ Bosio Roma Soterranea; отъ нее теперь осталась только фигура пророка.

[4]) Памятникъ этотъ находился прежде во Фіезоле и былъ перенесенъ во Флоренцію въ церковь S. Piero Scheraggio, теперь не существующую.

жета. Смѣлость, свобода и сила кисти живописца, благородство позы и грація фигуръ, мотивъ драпировки ихъ одеждъ, самые типы Богоматери и пророка, но особенно образъ Преснятой Дѣвы, напоминающій лица римскихъ матронъ и имѣющій правильность и спокойствіе античной красоты, все это даетъ означенной стѣнописи отпечатокъ произведеній хорошаго времени римскаго искусства. Она превосходитъ художественнымъ достоинствомъ фрески катакомбы Претекстаты и стѣнописи изъ подземнаго кладбища Каллиста, изображающія освященіе даровъ, евхаристическія трапезы и т. д. [1]). Первые изъ этихъ памятниковъ принадлежатъ, какъ можно положительно доказать, къ царствованію Марка Аврелія, вторые къ концу II или къ началу III ст. Точно такъ же Богоматерь эта написана нисколько не хуже и въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ — к. н. со стороны композиціи—даже лучше фресокъ подземнаго кладбища Домитиллы, вѣроятно конца I вѣка [2]) представляющихъ фигуры и пейзажи чисто классическаго стиля. Мы потому получаемъ право выразить мнѣніе, что Прискиллинскую стѣнопись слѣдуетъ отнести къ раннему періоду распространенія христіанской вѣры, можетъ быть ко временамъ императоровъ дома Флавіевъ и ни какъ не позже первыхъ Антониновъ. [3]) Характеристика другихъ фресокъ, украшающихъ этотъ Loculus, ведетъ насъ къ тому же заключенію. Онѣ напр. представляютъ ту особенность, что пополнены барельефными украшеніями изъ стука, которыя встрѣчаются очень рѣдко въ катакомбахъ и напоминаютъ подобнаго же рода орнаменты, находящіеся въ языческихъ гробницахъ временъ Антониновъ, открытыхъ въ 1858 г. въ Римѣ около Латинской дороги.

Историческое изслѣдованіе и топографическое изученіе того мѣста кладбища Прискиллы, гдѣ находится эта фреска, могутъ только подтвердить выраженное нами мнѣніе. Всѣ изучавшіе подземный христіанскій Римъ признали ипогей, въ которомъ открыли квадратный аркосолій, украшенный изображеніемъ Богоматери съ пророкомъ и младенцемъ, за катакомбу Прискиллы. Ма-

---

[1]) См. часть 2 стр. 113, 115, рис. 8, 10.

[2]) См. часть 1 стр. 142 и сл.

[3]) Этого мнѣнія G. B. de Rossi, L. Vitet и многіе другіе ученые. По Schnaase живопись эта II столѣтія. Geschichte der Bildenden Künste von Dr. Carl Schnaase, zweite verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet vom Verfasser unter Mithülfe von Dr. Rudolf Rahn, dritter B. erst. Abth. Düsseldorf 1869.

трона этого имени, согласно преданію, современница апостоловъ, имѣла сына по имени Пудъ; у послѣдняго были двѣ дочери Пуденціана и Пракседа. Онѣ приняли христіанство. Пудъ и его дочери, какъ предполагаютъ, были похоронены въ катакомбѣ Прискиллы; тутъ въ самомъ дѣлѣ открыли оттиски печати съ именемъ: Pudens Felix, сдѣланные на свѣжей известкѣ, связывающей плиты горизонтальной гробницы. Въ древнихъ топографическихъ описаніяхъ Рима и въ путеводителяхъ по святымъ мѣстамъ этого города сказано, что могилы св. Пуденціаны, Пракседы и отца ихъ Пуда находятся подъ землею, позлѣ базилики св. Сильвестра. Развалины ея существовали до конца XVI ст. Бозіо видѣлъ ихъ около дороги Salaria, на лѣво, удаляясь отъ Рима. Мѣсто, гдѣ стояла эта церковь, было снова опредѣлено, и теперь оказывается, что именно подъ нимъ высѣченъ квадратный аркосолій съ замѣчательною фреской. Притомъ, онъ находится въ первоначальной части катакомбы, т. е. въ центральномъ мѣстѣ, отъ котораго пошло развитіе подземныхъ галлерей. Тутъ же открыли Криптъ, называемый греческимъ, потому что въ немъ нашли двѣ греческія надписи *); на стѣнахъ его видны украшенія изъ стука и фрески, стиля вполнѣ грекоримскаго, изображающія женщинъ одѣтыхъ подобно Богородицѣ и очень напоминающихъ Ее. Нельзя не согласиться поэтому, что аркосолій, о которомъ идетъ рѣчь, принадлежитъ группѣ очень древнихъ гробницъ и что тутъ должны находиться памятники самаго ранняго христіанскаго искусства.

Надписи, явившіяся на свѣтъ въ этой части катакомбы Прискиллы, отличаются отъ всѣхъ другихъ собранныхъ до нашихъ дней въ подземномъ Римѣ и представляютъ слѣдующія особенности, дѣлающія изъ нихъ отдѣльную группу. Онѣ написаны сурикомъ на черепицахъ, а не вырѣзаны, какъ обыкновенно, и почти всѣ на греческомъ языкѣ, заключая только одно собственное имя умершаго въ сопровожденіе якоря и пальмы. Къ нѣкоторымъ изъ нихъ прибавлено привѣтствіе апостольскаго времени: pax tecum—pax tibi, т. е. миръ съ тобою, миръ тебѣ, —восклицанія рѣдко встрѣчающіяся въ другихъ христіанскихъ надгробіяхъ. Вообще характеристика этихъ эпиграфическихъ памятниковъ относитъ ихъ къ первымъ временамъ распростра-

*) Извѣстно, что этотъ языкъ употреблялся въ христіанской эпиграфіи въ первыя времена распространенія новой вѣры (см. часть 2 стр. 7).

ненія новой вѣры. Столь же древній характеръ имѣютъ и другія эпитафіи открытыя тутъ же; онѣ вырѣзаны на мраморныхъ плитахъ и окрашены сурикомъ; палеографія ихъ необыкновенно хороша. Между ними особенно замѣчательна надпись, красиво вырѣзанная и имѣющая типъ очень обыкновенный во II ст. въ Римѣ; вотъ ея содержаніе: «Titus Flavius Felicissimus Positus est». Эта эпитафія, можетъ быть, временъ цесарей фамиліи Флавіевъ и вѣроятно находится на гробницѣ отпущенника императора Тита или иностранца, получившаго отъ него права римскаго гражданства *). Titus Flavius Felicissimus могъ однако быть и потомокъ принявшаго это имя въ царствованіе Тита. Но такъ какъ надгробія, соединяющія три имени — tria nomina, — встрѣчаются въ христіанской эпиграфіи очень рѣдко и только въ первыя времена распространенія новой вѣры, то слѣдуетъ скорѣе предположить, что тутъ дѣло идетъ о современникѣ императора Тита, а не о потомкѣ его отпущенника. Мы видимъ слѣдовательно, что положеніе этого Ioculus, другія окружающія его гробницы и ихъ надписи доказываютъ намъ его раннее происхожденіе и могутъ подтвердить высказанное выше опредѣленіе времени его фресокъ, основанное на ихъ стилѣ. Прискиллинская Богоматерь, которая, безъ сомнѣнія, была написана въ концѣ перваго или въ началѣ втораго столѣтія напоминаетъ какъ нельзя болѣе Богородицъ италіянскихъ мастеровъ эпохи возрожденія, даже мадоннъ Рафаэля; связь между ними нельзя не признать и она идетъ черезъ многія столѣтія: это та же граціозная сцена взятая изъ жизни, одушевленная материнскою любовью, та же нѣжная группа, столь часто повторяющаяся въ лучшихъ картинахъ Урбинскаго живописца.

На стѣнахъ того же квадратнаго аркосолія и подъ Богоматерью съ пророкомъ была написана, теперь почти совершенно исчезнувшая фигура мужчины, задрапированнаго въ палліумъ. Онъ, правой рукой, указываетъ на слѣдующую сцену, изображенную по другую сторону ниши: женщина съ покрываломъ на головѣ, мужчина въ короткой туникѣ и палліумѣ стоятъ въ положеніи молящихся, поднимая руки; возлѣ нихъ представленъ ребенокъ приблизительно десяти лѣтъ; но отъ этой фигуры со-

*) Въ древнемъ Римѣ рабы, получавшіе свободу, или иностранцы дѣлавшіеся римскими гражданами, принимали часто имя своего прежняго господина или покровителя.

хранились только ноги и нижняя часть туники по поясъ. Не безъ основанія можно предположить, что тутъ мы видимъ святое семейство а не портреты вѣрующихъ погребенныхъ въ сосѣднемъ loculus, потому что человѣкъ въ палліумѣ—по всей вѣроятности также пророкъ—не можетъ указывать зрителю сцену, не имѣющую большаго значенія.

Въ другой усыпальницѣ той же катакомбы была открыта фреска, изображающая молодую женщину съ ребенкомъ на рукахъ Это можетъ-быть также Богоматерь съ Спасителемъ. Надо замѣтить, что въ подземномъ кладбищѣ Прискиллы, гдѣ мы видимъ самые ранніе образы Пр. Дѣвы, она представлена очень часто: такъ напр., фигура ея, съ младенцемъ на рукахъ, вырѣзана остріемъ на мраморной плитѣ, [1]) запиравшей отверстіе одной изъ горизонтальныхъ гробницъ этой катакомбы, возлѣ слѣдующей эпитафіи: Severa in Deo Vivas—Севера живи въ Богѣ,—восклицаніе, принадлежащее къ эпиграфическому стилю очень ранняго времени и ни разу до сихъ поръ не встрѣтившееся въ христіанскихъ надписяхъ послѣ торжества церкви. Если бы подземное кладбище Прискиллы было вырыто нѣсколько столѣтій спустя, то можно было бы сказать, что его посвятили Богоматери.

XXXII.

Гораздо чаще представлена Богородица съ младенцемъ Спасителемъ на рукахъ, принимающею поклоненіе волхвовъ. Изображеніемъ этой сцены христіане заявляли божественность Спасителя и вмѣстѣ св. Дѣвы, какъ бы протестуя противъ ученія нѣкоторыхъ христіанскихъ сектъ, не признававшихъ этихъ догматовъ. Обыкновенно Богоматерь—какъ читатель можетъ видѣть въ приложенномъ рисункѣ № 12, [2]) который былъ взятъ съ фрески изъ ка-

---

[1]) Она находится теперь въ христіанскомъ отдѣленіи Латеранскаго музея въ Римѣ.

[2]) Заимствованъ изъ сочиненія G. B. de Rossi. Roma Sotterr. crist. Vol. tav. 8.

такомбы Каллиста, конца II-го или начала III-го ст. — сидитъ въ креслѣ, формы епископскихъ сидѣній подземныхъ кладбищъ [3]) вырубленныхъ въ туфѣ; на ея колѣняхъ помѣщенъ младенецъ Спаситель. Въ отдѣльныхъ примѣрахъ, позади ея кресла стоитъ

Рис. 12.



Іосифъ, протягивая руку надъ головою Богоматери и Младенца, какъ бы въ знакъ покровительства. Волхвы, почти всегда въ числѣ трехъ, въ восточномъ платьѣ, въ узкихъ панталонахъ — anaxirides, — въ короткихъ, подпоясанныхъ туникахъ и плащахъ, во фригійскихъ шапкахъ и иногда въ сапогахъ съ остріями наподобіе шпоръ, подносятъ дары младенцу Спасителю. Рѣдко Христосъ не сидитъ на колѣняхъ Богоматери, а лежитъ въ колыбели или въ ясляхъ, возлѣ которыхъ стоятъ быкъ и оселъ, животныя постоянно представленныя въ сценѣ рожденія Сына Божія. Каждый изъ волхвовъ несетъ на блюдѣ по одному приношенію; во фрескѣ, переданной въ рисункѣ № 12, какъ и въ большинствѣ изображеній этой сцены, нельзя различить что находится на блюдахъ. [2]) Очень часто, первый изъ

---

[1]) Иногда Богоматерь въ креслѣ, называвшемся Arquata Sellula, потому что спинка его оканчивалась аркой; есть примѣры что сидѣнье ея имѣетъ архаическій видъ, напоминая Seliquastrum. Это было кресло преимущественно знатныхъ женщинъ въ мірѣ античномъ. Ноги Богородицы покоятся часто на скамейкѣ, называвшейся Subsellium или Suppedaneum, которая была дополненіемъ почетныхъ сѣдалищъ и, на древнихъ памятникахъ, появляется подъ ногами людей значительныхъ, судей и т. д. (см. часть 2-ю стр. 190). Скамейка эта, по Клименту Александрійскому, была перенята у Персовъ, но о ней уже говоритъ и Гомеръ въ Одиссеѣ (IV. 136, X. 315.)

[2]) Притомъ въ рисункѣ № 12 видно всего только два блюда; въ живописи этой, волхвы поставлены очень близко одинъ возлѣ другаго, и мѣста для третьяго блюда не было; но по положенію рукъ средняго волхва не трудно замѣтить, что его хотѣли представить несущимъ такой-же предметъ, какъ и оба его товарища.

волхвовъ подноситъ золотую корону, второй плоское блюдо формы жертвенной чаши—patera,—въ которой, предполагается, смирна; третій, на такой-же чашѣ, фигуру голубя можетъ-быть изъ ладана. [1]) Рѣже, волхвы несутъ три ящика красивой формы, надо полагать — съ подарками. [2]) Принося свои дары, они иногда обращаютъ вниманіе на звѣзду, обыкновенно изображенную въ этой сценѣ надъ головою Богоматери. Первый изъ нихъ поднимаетъ руку, держа въ ней вазу, формы употребляемой при жертвоприношеніяхъ—prefericulum—и указываетъ ею звѣзду. Послѣдняя иногда принимаетъ видъ знака Спасителя, — изъ соединенія греческихъ буквъ X и I; чѣмъ вѣроятно хотѣли выразить мысль, что звѣзда есть Христосъ, освѣтившій погруженный въ мракѣ язычества міръ, и что подобно тому, какъ звѣзда указывала волхвамъ путь къ Сыну Божію, такъ Христосъ, новое свѣтило, ведетъ вѣрующихъ къ спасенію. Изъ этого видно, что въ искусствѣ первыхъ христіанъ сцены, даже историческаго характера, слѣдуетъ понимать въ символическомъ смыслѣ и искать въ нихъ скрытаго значенія. Такъ напр. во фрескѣ IV-го ст., недавно открытой въ катакомбѣ Киріака, среди сюжетовъ изъ ветхаго и новаго завѣта, именно: мудрыя и юродивыя дѣвы, манна падающая съ неба, отреченіе св. Петра, изображенъ также и одинъ изъ волхвовъ, въ обыкновенной одеждѣ. Онъ указываетъ на звѣзду, имѣющую форму константиновской монограммы, которая заключена въ кругъ и окружена облаками. Это безъ сомнѣнія намекъ на видѣніе Константина, побудившее его принять христіанство. [3]) Такую-же точно замѣну звѣзды знакомъ Христа мы встрѣчаемъ и на другихъ памятникахъ.

Волхвы представлялись и въ ту минуту, когда видятъ появляющуюся звѣзду, какъ на саркофагѣ изъ южной Франціи; двое изъ нихъ указываютъ ее третьему. Во фрескѣ, открытой въ 1847-мъ г. въ катакомбѣ Агніи, они появляются передъ Иродомъ. [4]) Послѣдній подноситъ руку къ сердцу, выражая этимъ тѣлодвиженіемъ свое расположеніе, въ глубинѣ ду-

[1]) Такъ указаны дары поднесенные волхвами младенцу Спасителю въ Евангеліи отъ Матѳея гл. II, 11.

[2]) Въ барельефѣ одного саркофага изъ катакомбы Агніи, первый изъ волхвовъ, поднося лѣвой рукой дары младенцу Спасителю, правой машетъ надъ Его головою flabellum—родъ вѣера, употребляемаго въ западной церкви при богослуженіи.

[3]) Bulletino di Archeologia cristiana G. B. de Rossi anno 1863.

[4]) Martigny Diction. des Ant. Chr.

ши неискренное, къ новому царю Евреевъ. Та-же сцена изображена на саркофагѣ IV-го ст.; [1]) но тутъ возлѣ Ирода стоятъ еще нѣсколько другихъ лицъ, и онъ какъ бы совѣтуется съ ними.

Поклоненіе волхвовъ представлено въ катакомбахъ, иногда въ главномъ мѣстѣ художественнаго сочиненія, т. е. въ центрѣ свода усыпальницы. Оно вырѣзано также возлѣ надгробій и изображено на чашахъ съ золотыми фигурами, въ мозаикахъ, на медаляхъ. Послѣднія находятся въ ватиканскомъ собраніи христіанскихъ древностей; ихъ носили на шеѣ, и онѣ, по всей вѣроятности, принадлежатъ къ V ст. Вообще сюжетъ этотъ былъ очень любимъ вѣрующими; совершенно напротивъ, поклоненіе пастырей рѣдко изображалось ими. Первая изъ этихъ сценъ предпочиталась второй, потому что имѣла восточный характеръ; она представляла людей признавшихъ, раньше всѣхъ другихъ, язычниковъ, божественность младенца Христа и пришедшихъ изъ утреннихъ странъ для поклоненія ему; а въ тѣ времена, какъ мы уже сказали, все, что шло съ Востока, завлекало Римлянъ, казалось имъ необыкновеннымъ, возбуждало ихъ вниманіе и любопытство. [2])

Самый древній, до сихъ поръ извѣстный намъ примѣръ изображенія поклоненія волхвовъ находится въ катакомбѣ Домитиллы. [3]) Оно написано аль-фреско, на стѣнѣ, между двухъ горизонтальныхъ гробницъ. Богоматерь сидитъ на креслѣ; она въ длинной, падающей до ногъ далматикѣ, съ пурпуровыми полосами—clavi—; на головѣ Ея небольшое, короткое покрывало, украшенное по оконечностямъ двумя пурпуровыми кругами — calliculae. Христосъ младенецъ помѣщенъ на Ея колѣняхъ; Онъ въ туникѣ съ подобными-же кругами внизу одежды и на плечахъ. Богородица представлена говорящей; Она поднимаетъ правую руку, а лѣвой придерживаетъ божественнаго ребенка. Съ каждой стороны Ея, къ ней подходитъ, неся на блюдахъ дары, два волхва; ихъ слѣдовательно четыре, и они одѣты какъ обыкновенно въ восточное платье, но съ пурпуровыми кругами на туникахъ. Лицо Богоматери не лишено выраженія; вся фигура Ея однако исполнена довольно аляповато; она неграціозна и массивна, драпировка одежды груба; младенецъ Спаситель точно

[1]) Онъ находится теперь въ Анконѣ.

[2]) Также нѣсколько восточный характеръ имѣетъ сцена Богоматери съ младенцемъ на рукахъ, съ звѣздою надъ Ея головою и съ пророкомъ указывающимъ послѣднюю.

[3]) G. B. de Rossi, Images de la T.S. Vierge.

такъ же безжизненъ и тяжелъ. Еще хуже изображены волхвы. Вообще въ этой фрескѣ мало тонкаго и деликатнаго, но орнаменты, состоящіе изъ растеній, листьевъ и плодовъ, написанные кругомъ ея, очень красивы и исполнены чисто въ классическомъ вкусѣ. Особенности стиля этой стѣнописи, форма далматики, calliculae [1]) и пурпуровыя полосы, украшающія одежды, даютъ намъ право отнести ее къ первой половинѣ III ст.

Другое изображеніе поклоненія волхвовъ, приблизительно того-же времени и никакъ не позже конца III-го вѣка, было открыто въ катакомбѣ св. Марцеллина и Петра. Оно написано въ плоской нишѣ аркосолія. Читатель видитъ его въ приложенномъ рисункѣ № 13. [2]) Богоматерь сидитъ опять на креслѣ, подобномъ епископскимъ сѣдалищамъ катакомбъ, держа въ рукахъ Христа младенца; Она одѣта въ тунику украшенную двумя узкими пурпуровыми полосами вдоль груди. На головѣ Ея нѣтъ покрывала. Эта особенность имѣетъ свое значеніе; въ Римѣ до замужества дѣвушки ходили безъ покрывала на головѣ, но Тертулліанъ совѣтуетъ христіанкамъ покрывать голову, лишь только онѣ дѣлаются невѣстами, такъ какъ эта скромность прилична послѣдовательницамъ ученія Спасителя. [3]) Слѣдовало бы, поэтому изображать Богоматерь, какъ обрученную Іосифа, съ покрытой головой. Такъ, въ самомъ дѣлѣ, въ большинствѣ случаевъ, въ искусствѣ первыхъ христіанъ, представлена Богородица, и покрывало Ея, обрамливающее лицо и падающее на плечи, имѣетъ иногда форму головнаго убора, носимаго еврейскими женщинами. Однако въ нѣкоторыхъ фрескахъ катакомбъ, и между прочимъ въ той, о которой мы теперь говоримъ, Богоматерь представлена безъ покрывала, вѣроятно съ намѣреніемъ передать мысль о Ея дѣвственности. [4]) Идею эту, какъ кажется, особенно старались

---

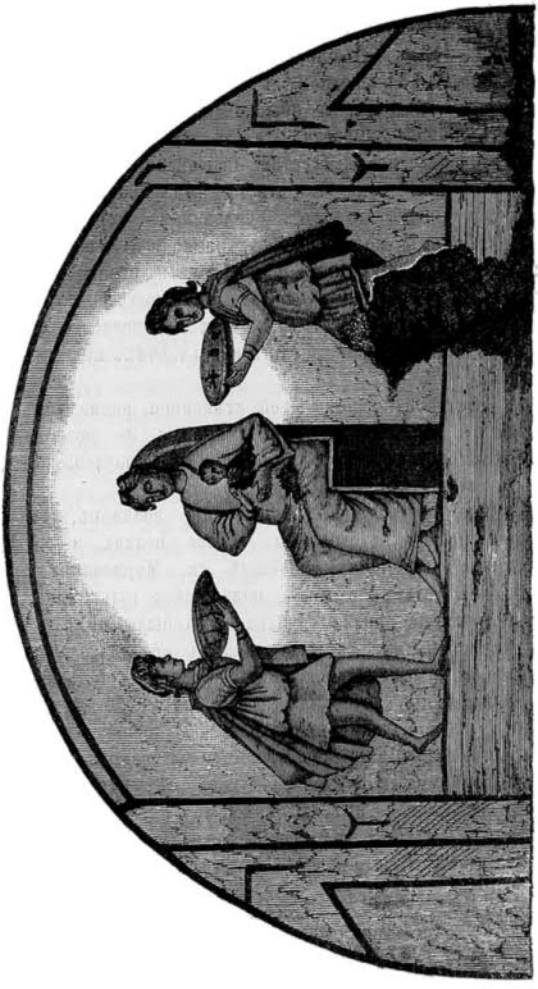
[1]) Ихъ носили преимущественно въ III-мъ вѣкѣ.

[2]) Заимствованъ изъ изданія G. B. de Rossi Imagines Select.Deip.

[3]) Позже у христіанъ, дѣвушки, посвящавшія себя Богу, покрывали голову для означенія своего мистическаго союза съ Христомъ; обычай этотъ сохранился до нашего времени.

[4]) Можетъ-быть, съ этой же цѣлью изображена Богоматерь на одной изъ стеклянныхъ чашъ; въ короткой, подпоясанной, надѣтой поверхъ эпитрахиля тупикѣ; послѣдняя имѣетъ видъ греческаго одѣянія, называвшагося κολπωσις, которое носили женщины до первыхъ родовъ и, оставляя его, вѣшали у дверей храма Діаны. (Garrucci Storia dell'arte crist. tav. 178). Вообще, на чашахъ съ золотыми фигурами, въ одеждѣ Богоматери проявляется большое разнообразіе; иногда на ней Stola, носимая матронами, плечи Ея покрыты небольшимъ плащемъ, который имѣетъ скорѣе видъ шарфа. Въ мозаикахъ средневѣковыхъ церквей Богоматерь представлена въ богатыхъ украшеніяхъ, въ одеждахъ изъ драгоцѣнныхъ тканей и въ діадемѣ.

Рис. 13.



выразить въ концѣ III-го ст., потому что всѣ извѣстные намъ примѣры изображенія Богородицы въ такомъ видѣ принадлежатъ къ этому времени, хотя и были написаны въ очень отдаленныхъ одно отъ другаго подземныхъ кладбищахъ.

Два волхва [1]), въ стѣнописи изъ катакомбы св. Марцеллина и Петра (см. рис. № 13), по одному съ каждой стороны, подносятъ Богоматери дары на блюдахъ, въ обыкновенной своей одеждѣ, но безъ фригійскихъ шапокъ. Фреска эта, въ которой еще очень живы преданія классическаго искусства, исполнена, что касается композиціи, нѣсколько сухо и имѣетъ видъ барельефа, подобно многимъ дошедшимъ до насъ образчикамъ стѣнной живописи древнихъ Римлянъ; но мадонна, скромно опускающая глаза и дѣлающая невольное движеніе правой рукою, ограждая Спасителя младенца отъ подходящаго съ блюдомъ волхва, преисполнена нѣжности, граціи, наивности, и нельзя не согласиться, что Она также очень напоминаетъ мадонны итальянскихъ мастеровъ эпохи возрожденія.

Точнѣе опредѣлить время этой стѣнописи, равно какъ и описанной выше изъ катакомбы Домитиллы, не позволяютъ ни надписи, ни топографическое и историческое изученіе тѣхъ ипогеевъ, въ которыхъ онѣ находятся.

Мы видѣли, что въ сценѣ поклоненія волхвовъ, изъ катакомбы Домитиллы, представлены четыре волхва, а во фрескѣ, открытой въ подземномъ кладбищѣ св. Марцеллина и Петра, изображающей тотъ-же сюжетъ, появляются только два волхва. Въ Евангеліяхъ не сказано сколько ихъ было; но въ христіанскомъ искусствѣ, съ самыхъ раннихъ временъ, представляли трехъ волхвовъ. [2]) Обѣ вышеназванныя фрески составляютъ исключеніе. Живописцы позволили себѣ это отступленіе, ради симметріи. Первоначальное намѣреніе художника фрески катакомбы Домитиллы, написанной на продолговатомъ пространствѣ стѣны, между двухъ loculi, было изобразить трехъ волхвовъ. Рисунокъ, сдѣланный имъ, на свѣжемъ стуккѣ, остріемъ, для распредѣленія фигуръ всей сцены, еще можно различить. Онъ хотѣлъ, помѣстивъ Богоматерь не въ сторонѣ, какъ это обык-

[1]) Въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ были написаны правое плечо младенца Спасителя, Его ноги, ровно какъ и ноги волхва, подходящаго съ лѣвой стороны къ Богоматери, стуккъ отвалился и живопись пропала.

[2]) Мнѣніе, что число ихъ было постановлено Львомъ Великимъ, ошибочно, такъ какъ христіанскіе художники, уже и до этого папы, изображали почти всегда трехъ волхвовъ.

новенно дѣлалось, и не въ серединѣ картины, а нѣсколько лѣвѣе отъ зрителя, писать съ той-же стороны одного изъ волхвовъ, а двухъ другихъ съ противоположной. Но, вѣроятно, замѣтивъ, что такимъ образомъ Богоматерь не займетъ главнаго мѣста и что вообще въ художественной композиціи не выйдетъ хорошо уровновѣшеннаго распредѣленія, онъ измѣнилъ свое сочиненіе и изобразилъ Богородицу въ центрѣ, прибавивъ еще одного волхва. Нечетное число послѣднихъ замѣнялось четнымъ, каждый разъ что Богоматерь хотѣли представить въ серединѣ всей картины, а волхвовъ по сторонамъ. Точно такъ же поступилъ живописецъ фрески изъ катакомбы свв. Марцеллина и Петра (см. рис. № 13). Тутъ самое мѣсто, гдѣ она написана, закругляющееся на верху—такъ какъ это плоская ниша аркосолія,—не дозволяло помѣстить Богородицу въ сторонѣ, и потому художникъ написалъ ее въ серединѣ, между двумя волхвами, видя, что для четырехъ не достало бы пространства.

Что, въ видахъ симметріи, измѣняли иногда число волхвовъ, проявляется изъ слѣдующаго примѣра: въ барельефѣ одной вазы [1]), изъ сѣраго мрамора, представленъ Спаситель среди двѣнадцати апостоловъ, а съ другой стороны изображена Богоматерь съ младенцемъ на рукахъ, съ шестью пастырями на право и съ шестью волхвами на лѣво. Въ мозаикѣ Либеріевой базилики, исполненной, какъ извѣстно, въ царствованіе Сикста III-го, т. е. въ первой половинѣ V-го ст., видно только два волхва; они выходятъ изъ города и несутъ подарки Спасителю. Недостатокъ мѣста или какая либо другая причина не позволила художнику представить третьяго волхва. Послѣдній предполагается еще за стѣнами города. Рядомъ съ этой картиной изображено появленіе волхвовъ передъ Иродомъ, и тутъ ихъ три. На стеклянныхъ чашахъ съ золотыми фигурами, когда не было достаточно мѣста, является только одинъ изъ волхвовъ, съ своимъ приношеніемъ. Позади его, въ одномъ примѣрѣ, виденъ свитокъ пергамента—символъ Евангелія,—которымъ вѣроятно хотѣли напомнить тотъ фактъ, что волхвамъ, первымъ изъ язычниковъ, было сообщено извѣстіе о рожденіи Спасителя рода человѣческаго. Всего-же чаще, какъ мы уже сказали, въ первоначальномъ христіанскомъ искусствѣ, представляли трехъ волхвовъ и иногда въ симметріи съ ними трехъ пастырей; это мы видимъ напр. на стклянкахъ

[1]) Она сохраняется теперь въ Кирхеровомъ музеѣ въ Римѣ.

посланныхъ Григоріемъ Великимъ Теоделиндѣ, королевѣ Ломбардской [1]), съ елеемъ изъ лампъ горящихъ въ Іерусалимѣ у гроба Господня.

Во второй части этого сочиненія [2]), мы уже обратили вниманіе читателя на тотъ фактъ, что сцены поклоненія волхвовъ и отреченія трехъ отроковъ почтить статую Навуходоносора очень часто сближены. Это имѣло особенный символическій смыслъ. Три Еврея, которые предпочли мученическую смерть вѣроотступничеству, дѣлались типами христіанъ, умиравшихъ за вѣру, отвергая язычество римскаго Вавилона, и олицетворялись тремя волхвами, первыми изъ язычниковъ поклонившихся Христу [3]). При этомъ надо замѣтить, что Вавилонскіе юноши, одѣтые совершенно какъ волхвы, представлены иногда въ такомъ положеніи, что могутъ указать звѣзду, ведущую послѣднихъ къ Спасителю. Примѣры сближенія этихъ сюжетовъ мы видимъ на саркофагахъ конца IV-го ст., въ Италіи, Римѣ, Галліи, на берегахъ Рейна, и всего только одинъ разъ въ катакомбахъ, именно во фрескѣ средины IV-го вѣка, открытой въ подземномъ кладбищѣ Каллиста; они поэтому идутъ не отъ первыхъ временъ распространенія новой вѣры, а отъ IV-го и послѣдующихъ столѣтій, когда христіанскій символизмъ усложнился, получивъ то развитіе, какого при своемъ появленіи онъ не имѣлъ.

Въ памятникахъ мусивной живописи, принадлежащихъ къ временамъ проявленія восточныхъ идей въ римскомъ христіанскомъ искусствѣ, божественность Спасителя обозначается рѣзче художниками въ сценѣ поклоненія волхвовъ, и послѣднее утрачиваетъ свой первоначальный простой типъ. Христу придается царственный, повелительный видъ, и онъ окружается великолѣпіемъ, до тѣхъ поръ неизвѣстнымъ; т. н. въ мозаикѣ тріумфальной, т. е. главной арки Либеріевой базилики въ Римѣ, средины V-го ст., Спаситель-младенецъ сидитъ на царскомъ тронѣ, среди ангеловъ; у его ногъ изображены волхвы, подносящіе ему свои дары.

---

[1]) См. часть 2, стр. 169.
[2]) См. часть 2, стр. 219.
[3]) G. B. de Rossi Roma Sotterr. crist. vol. 3.

XXXIII.

Сцена поклоненія волхвовъ объясняетъ намъ также значеніе встрѣчающихся въ катакомбахъ фигуръ женщинъ, сидящихъ съ младенцемъ на рукахъ или у груди. Гораздо труднѣе было бы доказать, что онѣ изображаютъ Богоматерь и Христа, если бы не существовали сцены принесенія даровъ волхвами Спасителю, въ которыхъ Богородица имѣетъ совершенно видъ женщинъ, представленныхъ отдѣльно съ ребенкомъ. Также очень вѣроятно, что пресв. Дѣва изображена въ весьма замѣчательной, единственной въ своемъ родѣ стѣнописи конца III-го ст., находящейся въ подземномъ кладбищѣ Прискѝллы, [1]) гдѣ, какъ мы уже сказали выше, очень часто представлена Богоматерь. Фреска эта занимаетъ глубину плоской ниши аркосолія; вотъ ея содержаніе: на первомъ планѣ, въ срединѣ всей картины, написана высокая женщина въ положеніи молящейся, на ней далматика, съ двумя вышитыми полосами, а на головѣ покрывало, также украшенное по оконечностямъ шитьемъ. Она стоитъ отдѣльно, не принимая участія въ томъ, что происходитъ около нея. На второмъ планѣ, человѣкъ съ бородой, одѣтый въ далматику, сверхъ которой наброшенъ палліумъ, сидитъ въ епископскомъ креслѣ; онъ говоритъ что-то женщинѣ, стоящей передъ нимъ, но обращенной лицомъ къ зрителю. Послѣдняя держитъ обѣими руками, готовясь надѣть на голову, родъ повязки. Позади ея, представленъ мужчина въ туникѣ и палліумѣ; одной изъ его рукъ не видно, но по положенію другой можно заключить, что онъ держитъ развернутое покрывало. Сидящій на креслѣ человѣкъ указываетъ рукою на молодую женщину въ туникѣ и далматикѣ, являющуюся на противоположной сторонѣ, также въ креслѣ; она прижимаетъ къ груди нагого младенца. Можно предположить, что сюжетъ этой сцены есть посвященіе Богу молодой христіанки епископомъ. Послѣдній, въ ту минуту, когда она должна покрыть голову, убѣждаетъ ее взять въ примѣръ своей новой жизни Богоматерь, изображенную тутъ, какъ идеалъ чистоты. Высокая женщина, стоящая отдѣльно, на первомъ планѣ, въ положеніи молящейся, вѣроятно посвятившая себя Богу и похороненная

[1]) Garrucci Storia dell'Arte cristiana. Tav. 78.

тутъ. На ея гробницѣ, согласно обыкновенію, очень распространенному въ мірѣ античномъ, представлено главное событіе ея жизни.

Типъ Богоматери съ младенцемъ на рукахъ, сложившійся, какъ мы видѣли, очень рано въ христіанскомъ искусствѣ, не остался неизмѣннымъ. Мы замѣчаемъ въ немъ перемѣны уже въ катакомбахъ; т. н. въ стѣнописи, изъ подземнаго кладбища Агніи, какъ читатель видитъ въ приложенномъ рисункѣ № 14,). Богородица—представленная при такихъ условіяхъ, что нельзя отвергать намѣреніе изобразить матерь Божію—имѣетъ совершенно иной видъ, чѣмъ во фрескахъ катакомбъ Прискиллы, Домитиллы и свв. Марцеллина и Петра. Живопись эта находится въ плоской нишѣ аркосолія; Святая Дѣва представлена въ положеніи молящейся, съ поднятыми руками, между двумя монограммами Христа; на головѣ Ея покрывало; шею украшаетъ ожерелье изъ драгоцѣнныхъ камней; стола матроны, брошенная на ея плечи, падая симметрически на руки, составляетъ какъ бы два широкіе рукава. Предполагается, что младенецъ Спаситель сидитъ у Ней на колѣняхъ; отъ Его бюста осталась теперь только одна голова. Едва ли можно сомнѣваться въ томъ, что тутъ изображена Богоматерь. Монограмма доказываетъ это; она является и въ другихъ примѣрахъ возлѣ Христа, именно во фрескѣ изъ катакомбы Каллиста, гдѣ онъ представленъ вмѣстѣ съ четырьмя Евангелистами. Этотъ знакъ Спасителя помогаетъ намъ также опредѣлить время стѣнописи, о которой мы говоримъ. Монограмма подобной формы существовала до Константина; но при немъ вошла въ большее употребленіе. [2]) Она встрѣчается во фрескахъ особенно въ IV-мъ ст. Если мы притомъ примемъ въ соображеніе, что Спаситель и Богоматерь не имѣютъ нимба, который какъ извѣстно, началъ изображаться кругомъ головы Христа въ IV-мъ вѣкѣ, а пресв. Дѣвы въ V-мъ [3]), то придемъ къ заключенію, что стѣнопись изъ катакомбы Агніи, переданная въ рисункѣ № 14, принадлежитъ IV-му ст., но скорѣе началу чѣмъ концу его. Это также подтверждается особенностями ея стиля, равно какъ и историческимъ изслѣдованіемъ того мѣста, гдѣ она находится.

---

[1]) Заимствованный изъ изданія G. B. de Rossi **Imagines Selectae** Deiparae etc
[2]) См. часть 2-ю стр. 139.
[3]) См. часть 2-ую стр. 180, 181.

Рис. 14.



Нельзя не замѣтить, что это изображеніе Богоматери уже очень удаляется отъ Богородицъ предшествующихъ столѣтій; оно преимущественно замѣчательно тѣмъ, что въ немъ, въ первый разъ, мы находимъ начала, особенности и отличительныя черты того стиля, который названъ впослѣдствіи византійскимъ. Вся картина написана однако широкою кистью, и гармонія ея линій приближаетъ ее къ произведеніямъ классическаго искусства. Точно также лица пресв. Дѣвы и младенца Спасителя имѣютъ округлость и не представляютъ худощавости и удлиненія, какія мы замѣчаемъ позже на византійскихъ иконахъ; но, несмотря на это, въ чертахъ всей композиціи преобладаютъ уже нѣкотораго рода сухость, условный характеръ, іератическая важность, развивающіяся впослѣдствіи полнѣе въ византійскихъ изображеніяхъ Богоматери. Лицъ Богородицы, въ этой фрескѣ, уже не имѣетъ римскаго типа, но скорѣе напоминаетъ лица восточныхъ женщинъ, въ чемъ не трудно убѣдиться, сравнивая этотъ образъ Богоматери съ лицомъ Ея во фрескѣ изъ катакомбы Прискиллы (см. рис. № 11). Это особенно проявляется въ большихъ, круглыхъ, черныхъ глазахъ, составляющихъ отличительную черту физіономіи азіатскихъ народовъ. Мы тутъ видимъ также первый примѣръ изображенія пр. Дѣвы, съ младенцемъ Спасителемъ на колѣняхъ, въ положеніи молящейся; [1]) до того времени представляли матерь Божію въ позѣ болѣе натуральной и живой. Вообще въ композиціи этой группы проявляется гораздо болѣе небеснаго чѣмъ земнаго, и не трудно замѣтить въ ней отраженіе религіозныхъ идей и художественныхъ началъ народовъ Востока, которыя въ сліяніи съ классическими формами отживающаго античнаго искусства составили восточный или византійскій стиль. Богоматерь эту можно потому считать прототипомъ іератическихъ Богородицъ восточнаго характера, которыя опредѣлились, съ большею полнотою, въ искусствѣ христіанъ Востока, получившаго названіе отъ новой столицы римской имперіи. Мало по малу мадонны классическаго стиля уступаютъ въ Римѣ мѣсто восточнымъ образамъ Богоматери, и въ средніе вѣка, когда самобытная художественная производительность значительно уменьшается на Западѣ, стиль восточный поддер-

[1]) Типъ этотъ повторялся потомъ очень часто въ Византіи, на монетахъ Іоанна 1-го Цимисхія (969—975) и императоровъ фамиліи Комненовъ, XI-го и XII-го ст., на печатяхъ монастырей Аѳонской горы, на иконахъ, и перешелъ впослѣдствіи въ образа православной церкви.

живается среди христіанъ Запада вліяніемъ исходящимъ изъ центра художественной дѣятельности христіанъ Востока—Византіи. Такъ продолжается до новаго воскресенія Италіи, въ эпоху возрожденія.

XXXIV.

Почти до нашихъ дней существовало мнѣніе, [1]) что Богоматерь начали изображать только послѣ Ефесскаго собора. Оно казалось вполнѣ основательнымъ и правдоподобнымъ, такъ какъ на этомъ соборѣ (431 г.) былъ постановленъ догматъ божественности пресв. Дѣвы и осуждена ересь Несторія, патріарха Константинопольскаго, утверждавшаго, что въ Спасителѣ были двѣ особы, земная и небесная; называвшаго потому пр. Дѣву Христородицею, а не Богородицею, отказывавшаго Ей въ титлѣ Богоматери. Но предположеніе это опровергается памятниками. Всѣ описанныя выше Богоматери, ровно какъ и многія другія, принимающія поклоненіе волхвовъ, изображенныя во фрескахъ катакомбъ, въ барельефахъ саркофаговъ, на чашахъ съ золотыми фигурами, принадлежатъ къ вѣкамъ предшествовавшимъ Ефесскому собору. Можно потому положительно сказать, что условный типъ для представленія Богородицы, безъ неизмѣннаго однако лица, появился уже раньше V-го ст. Справедливѣе то мнѣніе, что послѣ Ефесскаго собора, на которомъ было опредѣлено обожаніе Богоматери, прекратилось изображеніе Ея подъ видомъ молящейся и начали умножаться сцены поклоненія волхвовъ, равно какъ и фигуры пр. Дѣвы съ младенцемъ Спасителемъ, какъ бы для заявленія божественности Богородицы и удаленія отъ ошибочнаго ученія Несторія. [2]) Выраженіе подобнымъ образомъ религіозныхъ идей не разъ уже было замѣчено въ христіанскомъ искусствѣ и въ эпиграфіи; оно вполнѣ естественно. Люди, сильно проникнутые какимъ либо убѣжденіемъ, вѣрованія которыхъ были оспариваемы, разумѣется, пользовались

---

[1]) Его раздѣляли извѣстные французскіе ученые Raoul-Rochette и Emeric David.

[2]) Послѣ Ефесскаго собора начали также писать возлѣ головы Богоматери греческія слова: Μητηρ Θεου, т. е. Матерь Божія, иногда сокращая ихъ МР—ΘΥ

всякимъ случаемъ заявить ихъ, не пренебрегая и фигуративнымъ искусствомъ. Послѣ Ефесскаго собора поклоненіе Богородицѣ увеличилось особенно на Востокѣ. Въ царствованіе Юстиніана, въ одномъ Константинополѣ Ей было посвящено 49 церквей.

Но изображали ли Богородицу до Ефесскаго собора съ цѣлью поклоняться Ей? На вопросъ этотъ можно отвѣчать слѣдующее: нѣтъ никакихъ доказательствъ, что молящіяся женщины, представляющія Богоматерь, были предметомъ обожанія. Есть впрочемъ примѣры, но не во фрескахъ катакомбъ, а на стеклянныхъ чашахъ, изображенія Богородицы подъ видомъ молящейся при такихъ условіяхъ, что можно предположить въ художникѣ намѣреніе представить Ее для поклоненія Ей. Этого однако положительно утверждать нельзя. Притомъ многія изъ стеклянныхъ чашъ съ золотыми фигурами принадлежатъ къ вѣку Ефесскаго собора. Въ тѣхъ же случаяхъ, когда Богоматерь является въ сценѣ поклоненія волхвовъ, трудно рѣшить, изображена ли она какъ лицо историческое или какъ лицо святое, ради себя собственно, или ради младенца Спасителя, котораго она держитъ на рукахъ. Желая представить Христа принимающимъ поклоненіе волхвовъ, невозможно было сдѣлать это, не изобразивъ его на колѣняхъ пр. Дѣвы. Надо однако замѣтить, что сцена съ волхвами передавалась христіанскими художниками одинакимъ образомъ, безъ измѣненій, до и послѣ 431 г. Иначе было бы, еслибъ до Ефесскаго собора Богоматерь представляли только ради исторической сцены, а послѣ него для поклоненія Ей. Что-же касается изображеній Богородицы съ младенцемъ Спасителемъ на рукахъ возлѣ пророка, или отдѣльно и безъ волхвовъ, то съ меньшею положительностью можно утверждать появленіе въ нихъ пр. Дѣвы только ради младенца. Поклоненіе Богоматери обозначается все яснѣе въ христіанскомъ искусствѣ по мѣрѣ того какъ идетъ время; оно проявляется и до Ефесскаго собора, но значительно возрастаетъ послѣ него. Такъ напр. нельзя не замѣтить, что въ изображеніи Богородицы изъ катакомбы Агніи (см. рис. № 14) видно болѣе элементовъ обожанія Ея, чѣмъ въ образѣ мадонны изъ подземнаго кладбища Прискиллы (см. рис. № 11). Обѣ эти фрески, безъ сомнѣнія были написаны раньше 431 г. Въ мусивной живописи VI-го вѣка уже гораздо яснѣе выступаетъ намѣреніе представить Богоматерь въ славѣ. Она является окруженная ангелами и святыми; т. п. въ мозаикѣ церкви S. Apollinare nuovo въ Равеннѣ, первой четверти VI-го ст., пр. Дѣва вмѣстѣ съ Христомъ видны на тронахъ среди ангеловъ.

Трудно также отрицать поклоненіе Богородицы, когда Она изображена на небѣ; к. н. въ барельефѣ одного саркофага [1]) V-го ст. [2]). Тутъ, среди другихъ христіанскихъ сюжетовъ, каковы: поклоненіе волхвовъ, Адамъ и Ева, предсказаніе Петру его тройнаго отреченія, исцѣленіе Спасителемъ слѣпорожденнаго, превращеніе воды въ вино, отказъ Вавилонскихъ отроковъ поклониться истукану Навуходоносора и т. д., является Богоматерь. Она сидитъ, опирая ноги на скамью; на головѣ Ея покрывало; нѣсколько женщинъ окружаютъ Ее; одна изъ нихъ сидитъ у Ея ногъ, сложивъ руки и созерцая Ее съ любовью. Правѣе отъ Богоматери двѣ женщины ведутъ къ ней третью подъ руки. Послѣдняя—вѣроятно погребенная въ саркофагѣ; тутъ хотѣли передать принятіе ея въ мѣста райскаго блаженства. Изображеніе это единственное въ своемъ родѣ [3]) и въ немъ ясно проявляется уже очень развившаяся идея обоготворенія Богоматери.

На византійскихъ монетахъ Богородица является гораздо позже Ефесскаго собора, т. е. въ царствованіе императора Льва VI-го философа въ 886-мъ году, 181 годъ послѣ изображенія Спасителя на этого рода памятникахъ. Пр. Дѣва представлена то по грудь въ положеніи молящейся, съ буквами M. P. т. е. Μητηρ—Матерь съ одной стороны, и Θ V. т. е. Θεου—Божія съ другой, то имѣя видъ Богородицъ возрожденія, стоя и держа на рукахъ младенца Спасителя, к. н. на монетѣ императора Романа IV-го Діогена, то какъ молящаяся, окруженная зубчатыми стѣнами города—Константинополя, именно на монетахъ Палеологовъ Михаила VIII-го, Андроника II-го и Іоанна VI-го.

[1]) Онъ былъ открытъ въ катакомбѣ св. Іоанна въ Сиракузахъ въ 1872 г.
[2]) Garrucci Storia dell Arte cristiana tav. 365.
[3]) Le Blant Revue Archéologique. Decembre 1877. Garrucci Storia dell' Arte cr. tav. 365.

XXXV.

Во всѣхъ описанныхъ выше изображеніяхъ Богоматери во фрескахъ, на саркофагахъ и т. д., Она постоянно является съ различными лицами, и у христіанскихъ художниковъ того времени не замѣтно желанія представлять Ее съ однимъ и тѣмъ-же типомъ лица. У Римлянъ, Богородица принимаетъ образъ благородной женщины—матроны, к. н. во фрескѣ изъ катакомбы Приссиллы и въ барельефахъ многихъ саркофаговъ. Позже, подъ вліяніемъ элементовъ Востока на искусство римскихъ христіанъ, Пр. Дѣва получаетъ лицо восточной женщины; это мы видимъ во фрескѣ изъ подземнаго кладбища Агніи (см. рис. № 14). Типъ Богородицы не устанавливается и въ послѣдующія столѣтія. Художники, изображая Ее съ лицомъ женщинъ ихъ націи, даже и при этомъ не придерживаются одного типа, такъ что мы видимъ образы Богоматери, имѣющіе различныя лица у одного и того же народа, к. н. у Италіянцевъ, Германцевъ, Французовъ и т. д. При возрожденіи искусствъ, каждый художникъ создаетъ лицо мадонны по своему идеалу и пишетъ его различно, повинуясь минутному вдохновенію, какъ почти всѣ мастера Италіи той эпохи. Полная свобода царствуетъ въ этомъ отношеніи на Западѣ и, тогда какъ типъ Спасителя устанавливается, типъ Мадонны продолжаетъ подвергаться измѣненіямъ. Вначалѣ, первый вовсе не опредѣленъ, но однажды сформировавшись онъ остается неизмѣннымъ. Напротивъ у типа Богоматери не было періода установленія. Онъ однако измѣнялся меньше въ византійскомъ искусствѣ, когда въ послѣднемъ выработались идеалы христіанъ Востока; и въ эпоху преобладанія византійскаго стиля во всемъ христіанскомъ мірѣ, образъ Пр. Дѣвы мало мѣняется, отчасти вслѣдствіе безсилія художниковъ того времени создавать новые идеалы, но также и потому, что священныя изображенія имѣли постоянно на Востокѣ неприкосновенный характеръ и оттого сохраняли извѣстную неподвижность.

Нельзя однако отвергать вліянія классическаго искусства на изображенія мадоннъ восточнаго стиля. Нѣкоторыя изъ этихъ грандіозныхъ образовъ византійскихъ Богоматерей, к. н. находящіяся въ мозаикахъ церкви св. Софіи въ Константинополѣ,

овальностью лика, тонкой и пластической вырѣзкой губъ, прямымъ, правильнымъ носомъ, небольшимъ лбомъ, вообще чистотою линій лица и статуйной величественностью, напоминаютъ, какъ нельзя болѣе, изображенія античныхъ богинь Юноны [1]) и Минервы [2]), особенно послѣдней. Но этого рода образы Богоматери встрѣчаются только до періода иконоборства.

У художниковъ, представлявшихъ Богородицу, постоянно видно желаніе изобразить Ее прекрасной женщиной—по своимъ понятіямъ и на сколько хватало умѣнья,—выразивъ въ Ея лицѣ скромность дѣвы и нѣжныя чувства матери къ своему младенцу, вмѣстѣ съ уваженіемъ смертной къ Богу. Физическая красота Богородицы была символомъ моральнаго совершенства и выражала чистоту Ея души. Не возникало спора между христіанами первыхъ вѣковъ, была ли Богоматерь прекрасна или некрасива, какъ это произошло относительно лица Спасителя. Но постоянно стремясь придать красоту лику Богоматери, художники невольно выражали въ немъ тѣ понятія о христіанскомъ идеалѣ, тѣ идеи объ ученіи Спасителя, какія преобладали въ томъ обществѣ, среди котораго они жили. Такъ напр., христіане Рима первыхъ вѣковъ, съ ихъ радостнымъ свѣтлымъ взглядомъ на природу и на внѣшній міръ—наслѣдство классической культуры,—изображали Пр. Дѣву съ полнымъ, достойнымъ и спокойнымъ лицомъ, не имѣющимъ ничего аскетическаго; типъ воскресающій въ эпоху возрожденія. У варварскихъ народовъ на Западѣ, въ средніе вѣка, Богородица принимаетъ матеріальный, нѣсколько грубый типъ. Напротивъ у христіанъ Востока, въ эпоху торжества идей умерщвленія плоти и враждебнаго взгляда на матерію, при созерцаніи всякаго дѣйствія человѣческаго, какъ имѣющаго грѣховное начало, Богоматерь представляется съ исхудалымъ, скорбнымъ и печальнымъ лицомъ, выражающимъ Ея сокрушеніе о грѣхахъ людей.

---

[1]) Geschichte der bildenden Künste von Dr. Carl Schnaase zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Dritter Band, erste Abtheilung bearbeitet vom Verfasser unter Mithülfe von Dr. J. Rudolf Rahn S. 202—234.

[2]) Извѣстно, что въ Греціи многіе храмы Минервы были обращены въ церкви Богоматери, не исключая и Парѳенона, находящагося на Акрополѣ въ Аѳинахъ. Уже одно имя этого святилища, означающее храмъ дѣвственницы, предназначало его обратиться въ церковь пр. Дѣвы. (Rio. de l' Art chretien).

XXXVI.

Типы апостоловъ Петра и Павла, у первыхъ христіанъ, подвергались меньшимъ измѣненіямъ, чѣмъ типы Спасителя и Богоматери [1]). Они составились очень рано и остались почти неподвижны, что побудило считать ихъ портретами.

Самое раннее, сколько до сихъ поръ извѣстно, дошедшее до насъ изображеніе апостоловъ Петра и Павла находится на бронзовомъ медальіонѣ [2]), который былъ открытъ Больдетти въ катакомбѣ, по его мнѣнію Каллиста, но на самомъ дѣлѣ Домитиллы. Мы передаемъ его въ рисункѣ № 15 [3]). Головы апо-

Рис. 15.



столовъ были выбиты штампомъ, а потомъ докончены рѣзцомъ. Медальіонъ этотъ отлично сохранился, и никто никогда не сомнѣвался въ томъ, что тутъ представлены Петръ и Павелъ, хотя

[1]) Sulle Immagini dei Santi Pietro e Pavlo, Dissertazione dell' Abate Luigi Polidori loretano Milano 1834.

[2]) Онъ теперь въ собраніи христіанскихъ древностей, при ватиканской библіотекѣ.

[3]) Заимствованъ изъ сочиненія G. B. de Rossi Bullettino di Archeol. crist. Anno 1864 № 11.

это и не пояснено надписью. Головы эти слишкомъ походятъ на позднѣйшія изображенія обоихъ апостоловъ христіанскими художниками, чтобы допустить какое либо сомнѣніе. Онѣ исполнены очень хорошо, не носятъ на себѣ отпечатка эпохи упадка искусства и стоятъ по художественному исполненію очень далеко отъ другихъ изображеній Петра и Павла. Совершенно подобный же медальіонъ [1]) былъ открытъ, въ началѣ этого столѣтія, въ той же катакомбѣ [2]). Его нашли прикрѣпленнымъ известкой къ стѣнѣ, возлѣ горизонтальной гробницы, вѣроятно для отмѣтки ея. Хотя онъ очень попорченъ, такъ что сохранился только бюстъ св. Петра, а отъ лица Павла остались одиѣ внѣшнія оконечности, и то не всѣ, можно однако замѣтить, что, въ артистическомъ отношеніи, эти образы апостоловъ стоятъ несравненно ниже изображенныхъ на первомъ медальіонѣ. Въ свою очередь, второй медальіонъ не принадлежитъ къ такому времени, когда преданія античнаго искусства были уже забыты; онъ лучше произведеній христіанскаго художества V ст., и не можетъ быть сравненъ съ золотыми фигурами стеклянныхъ чашъ, начала V-го вѣка. Его слѣдуетъ поэтому отнести къ IV-му ст. Топографическое изученіе той части катакомбы, гдѣ онъ былъ открытъ, оправдываетъ это предположеніе. Слѣдовательно первый медальіонъ явился во времена еще болѣе раннія, и если мы притомъ примемъ въ соображеніе, что онъ приближается къ хорошимъ произведеніямъ, изъ бронзы, греко-римскаго художества, представляя извѣстную оконченность, которой постоянно отличаются памятники античнаго искусства и рѣдко христіанскіе, то получаемъ право отнести его въ III-му ст., и скорѣе къ первой, чѣмъ ко второй половинѣ его [3]).

Нельзя не согласиться, что, на этомъ медальіонѣ, головы Петра и Павла имѣютъ скорѣе характеръ портретовъ, чѣмъ идеальныхъ, условныхъ образовъ. Черты лица апостола Петра нѣсколько крупны, на головѣ и на кругловатой бородѣ волоса густы и курчавы. У Павла, напротивъ, лицо тоньше, деликатнѣе, борода длинная, волнистая, голова лысая. На памятникахъ того же вѣка, именно на нѣкоторыхъ чашахъ съ золотыми фигурами, также изображены эти апостолы часто съ означеніемъ ихъ имени, и не смотря на неловкость художниковъ, чертив-

[1]) Также сохраняющійся въ ватиканской библіотекѣ.
[2]) См. Bullettino di Arch. crist. G. B. de Rossi. Anno 1864.
[3]) G. B. de Rossi Bullettino di Arc h. crist. Anno 1864.

шихъ—что однако было довольно трудно—по золотымъ пластинкамъ различные сюжеты и между прочимъ головы Петра и Павла, нельзя не замѣтить, что послѣднія очень приближаются къ изображеннымъ на описанномъ выше медальіонѣ. То же самое можно сказать объ образахъ апостоловъ втораго медальіона и о лицѣ св. Петра бронзовой статуэтки [1]), очень хорошей работы, также открытой въ катакомбахъ и изображавшей этого апостола, несущаго на лѣвомъ плечѣ и монограмматическій крестъ. Тотъ же типъ имѣетъ св. Петръ въ барельефахъ; к. н. на саркофагѣ Probus и Proba, конца IV-го ст. и въ бронзовой статуѣ, находящейся теперь въ Римѣ, въ ватиканской базиликѣ. О происхожденіи ея существуютъ различныя мнѣнія. По преданію, она была вылита Львомъ первымъ, Великимъ, изъ бронзоваго изображенія Юпитера Капитолійскаго, послѣ того какъ папа этотъ убѣдилъ Аттилу удалиться отъ Рима. Нѣкоторые археологи предполагаютъ, что это статуя Юпитера и что къ ней придѣлали новую голову и новыя руки. По мнѣнію другихъ, ее вылили во времена Константина, подражая античному образцу. Она можетъ-быть современна статуѣ Ипполита [2]), которую относятъ къ первой половинѣ III-го ст. Петръ изображенъ сидящимъ; складки его одежды расположены хорошо и напоминаютъ драпировку римскихъ статуй.

На памятникахъ послѣдующихъ столѣтій, число которыхъ очень велико, апостолы Петръ и Павелъ изображаются подобнымъ же образомъ; т. е. Петръ съ полнымъ, круглымъ лицомъ, курчавыми волосами на бородѣ и на головѣ; Павелъ съ продолговатымъ лицомъ, волнистой, длинной бородой и лысый. Есть однако и отклоненія отъ этихъ типовъ; т. н. на нѣкоторыхъ чашахъ съ золотыми фигурами, оба апостола представлены молодыми людьми, или на глиняныхъ лампахъ, при изображеніи головъ всѣхъ 12 апостоловъ, имъ дано одно и то же лицо. Но въ большинствѣ случаевъ измѣненія происходятъ только относительно подробностей; т. н. въ IV-мъ и V-мъ ст. короткіе волоса Петра, на головѣ, представляются длинными, и Павлу дана короткая, раздваивающаяся борода, или нѣсколько курчеватые волоса Петра на головѣ и на бородѣ обращаются въ круп-

---

[1]) Она была издана Sante Bartoli „Lucerne Antiche", находилась прежде въ берлинскомъ музеѣ, но пропала въ началѣ этого столѣтія. (Appell, Monuments of early christian art.).

[2]) Сохраняющейся въ христіанскомъ отдѣленіи Латеранскаго Музея въ Римѣ.

ные клубки волосъ. Иногда у обоихъ Апостоловъ борода одной и той же формы, именно на нѣкоторыхъ саркофагахъ. Есть примѣры, что Петръ представляется лысымъ, какъ въ мозаикѣ церкви св. Сабины, но это дѣлалось чаще у восточныхъ, чѣмъ у западныхъ христіанъ. Лицо его также нѣсколько удлиняется въ средніе вѣка; вообще перемѣны въ лицахъ Апостоловъ происходятъ, въ періодъ упадка искусства, не отъ намѣренія дать имъ другіе типы, но отъ неумѣнія художниковъ изображать лицо человѣка. Иногда они представлены столь грубо и неловко, что ихъ можно различить только по лысой или же покрытой волосами головѣ, по длинной или короткой бородѣ, а на нѣкоторыхъ чашахъ съ золотыми фигурами, конца V ст., вовсе нельзя отличить Петра отъ Павла. Удаленія отъ этихъ типовъ однако не такъ значительны какъ напр. въ образахъ Христа, и художники, изображая Петра и Павла, не придавали имъ вида своей національности. Только въ нѣкоторыя эпохи, и особенно въ Византіи, лица обоихъ Апостоловъ дѣлаются худощавѣе и принимаютъ строгій, аскетическій типъ. Мы видимъ, слѣдовательно, что въ первыхъ дошедшихъ до насъ примѣрахъ изображенія Петра и Павла типы ихъ уже очень опредѣлены и что отступленія отъ послѣднихъ бываютъ рѣдки, касаясь въ большинствѣ случаевъ только мелочей.

XXXVII.

Въ памятникахъ литературы лица Апостоловъ Петра и Павла описываютъ приблизительно такъ, какъ они представлены въ фигуративномъ искусствѣ первыхъ христіанъ. Въ греческихъ минеяхъ, находящихся въ собраніи рукописей ватиканской библіотеки, сказано, что Апостолъ Павелъ былъ небольшаго роста, нѣсколько сгорбленъ, имѣлъ лысую голову, темные глаза, опущенныя внизъ брови, бѣлое лицо, долгую бороду, длинный носъ. Іоаннъ Златоустъ говоритъ, что Апостолъ Павелъ былъ небольшаго роста: tricubitalem, т. е. вышиною въ три локтя. По словамъ многихъ писателей, онъ былъ лысъ и имѣлъ длинный носъ. Никифоръ Каллистъ, жившій въ XIV ст. и можетъ-быть

почерпнувшій свои свѣдѣнія въ древнихъ источникахъ, описываетъ наружность Петра и Павла слѣдующимъ образомъ: св. Петръ имѣлъ средній ростъ, голова и подбородокъ его были покрыты курчавыми, короткими волосами, лицо его было круглое, брови дугообразныя, носъ нѣсколько сплющенный. Св. Павелъ былъ низкаго роста и немного сгорбленъ, лысъ, бороду имѣлъ длинную и волнистую, лицо овальное, носъ прямой, длинноватый; вообще черты и цвѣтъ его лица носили въ себѣ что-то деликатное, какъ обыкновенно у людей непростаго происхожденія, особенно если они не крѣпкаго сложенья. Онъ самъ говоритъ о себѣ [1]): «Въ посланіяхъ онъ строгъ и силенъ, а въ личномъ присутствіи слабъ и рѣчь его незначительна.»

Нѣкоторое несогласіе относительно лицъ Апостоловъ Петра и Павла существуетъ также и въ литературныхъ памятникахъ, особенно что касается образа св. Петра; т. н. одни писатели говорятъ, что Петръ былъ лысъ, другіе противоположное. Предполагаютъ, что причиною этого разногласія было отреченное сочиненіе о путешествіяхъ св. Петра, ложно приписываемое Папѣ св. Клименту и можетъ-быть пріукрашенное какимъ нибудь поддѣльщикомъ гораздо позже неизвѣстнаго составителя этого романа [2]). Бл. Іеронимъ, въ толкованіи посланія къ Галатамъ, упоминаетъ этотъ апокрифъ. Но мы видѣли, что и въ памятникахъ фигуративнаго искусства Петръ иногда изображался лысымъ, и это привело нѣкоторыхъ археологовъ къ заключенію, что у первыхъ христіанъ было два портрета Петра; одинъ сдѣланный при началѣ его апостольской дѣятельности, когда онъ былъ относительно моложе, другой въ концѣ ея. Въ послѣдующіе вѣка, художники могли изображать первый и второй типъ по произволу. Но разумѣется, это только одно предположеніе.

Объ образахъ Петра и Павла, находящихся у первыхъ христіанъ, упоминаютъ, не описывая однако ихъ подробно, многіе писатели. Евсевій говоритъ, что у вѣрующихъ въ IV ст. были уже портреты этихъ Апостоловъ, написанные, по его словамъ, язычниками обращенными ими въ христіанство. Св. Василій пишетъ [3]) Юліану отступнику, что образы Петра и Павла ему дороги, что онъ поклоняется имъ и набожно цѣлуетъ ихъ,

---

[1]) Во вт. посл. къ Коринѳянамъ X. 10.

[2]) Вѣстникъ общества древне-русскаго искусства, издаваемый Г. Филимоновымъ ст. 2 Мартынова, 1874 г.

[3]) Это письмо считается нѣкоторыми писателями подложнымъ.

что многія церкви украшены ими и наконецъ, что обыкновеніе представлять ихъ идетъ отъ апостольскихъ временъ. Св. Амвросій Миланскій говоритъ, что портретъ св. Павла существовалъ у христіанъ въ IV ст. и что онъ зналъ такое изображеніе этого Апостола, будто бы переданное первыми христіанами вѣрующимъ послѣдовавшихъ вѣковъ. Іоаннъ Златоустъ имѣлъ постоянно передъ собою подобный образъ этого Апостола, когда читалъ его посланія. Бл. Августинъ пишетъ, что изображенія Апостоловъ украшаютъ стѣны многихъ церквей; но онъ же говоритъ, что христіане его времени не знали, каковы были лица Петра и Павла [4]).

Нельзя сказать, чтобъ памятники литературы сообщали намъ столь же полныя свѣдѣнія о лицахъ этихъ Апостоловъ, какъ памятники фигуративнаго искусства. Послѣдніе притомъ принадлежатъ ко временамъ болѣе раннимъ, чѣмъ первое дошедшее до насъ подробное описаніе лицъ обоихъ Апостоловъ. Но слѣдуетъ ли считать самые древніе извѣстные намъ образы Петра и Павла, именно появляющіеся на бронзовомъ медальіонѣ (см. рис. № 15), портретами ихъ? [5]) Есть ли это — повтореніе болѣе ранняго памятника, либо изображеніе составленное по воспоминаніямъ, сохранившимся у первыхъ христіанъ о лицахъ означенныхъ Апостоловъ, или же на медальіонѣ этомъ представлены только условные образы Петра и Павла, принятые подобно типу Спасителя, освященные временемъ, утвердившіеся въ христіанскомъ искусствѣ, сдѣлавшись для писателей и художниковъ послѣдующихъ вѣковъ дѣйствительными портретами? Положительно отвѣчать на вопросъ этотъ невозможно. Но принявъ въ соображеніе, что Спаситель изображался до конца III ст. съ совершенно различными лицами, что типъ Его сформировался чрезвычайно медленно и установился окончательно только въ V вѣкѣ, что Богоматерь никогда не имѣла опредѣленнаго лика въ христіанской иконографіи, а что напротивъ образы Петра и Павла появляются рано и съ установленнымъ типомъ, повторяющимся въ послѣдующія столѣтія безъ значительныхъ измѣненій, мы невольно придемъ къ заключенію, что у христіанъ должны были сохраняться портреты Апостоловъ, или по крайней

---

[4]) Genesi cap. 22. De Trinitate lib. VIII c. V.

[5]) Они могли быть заимствованы у гностиковъ, такъ какъ, изъ словъ св. Иринея и бл. Августина, намъ извѣстно, что у послѣдователей этой секты въ Римѣ, во II ст. были изображенія апостола Павла.

мѣрѣ преданія о томъ, какой видъ имѣли ихъ лица. Это преимущественно можно сказать объ образѣ Апостола Павла, который тотчасъ же получаетъ что-то оригинальное, характеристическое, и въ послѣдующіе вѣка мѣняется меньше изображеній Петра. Нѣтъ ничего невѣроятнаго въ томъ, что у христіанъ могли быть портреты Апостоловъ, особенно св. Павла, такъ какъ онъ постоянно имѣлъ сношеніе съ язычниками и проповѣдывалъ новую вѣру Грекамъ и Римлянамъ, склоннымъ сохранять черты лица человѣка чѣмъ-либо замѣчательнаго. Но предположеніе это ослабляется однако словами бл. Августина, изъ которыхъ можно понять, что у христіанъ его времени не было портретовъ Апостоловъ Петра и Павла [1]).

XXXVIII.

Послѣ Спасителя и Богоматери образы Петра и Павла встрѣчаются всего чаще въ христіанскомъ искусствѣ. По мѣсту, которое имъ даютъ художники, и по частому повторенію фигуръ этихъ двухъ Апостоловъ видно, что христіане придавали имъ особенную важность. Внѣ Рима, до сихъ поръ, не было открыто изображенія Петра или Павла, которое можно было бы отнести къ первымъ тремъ вѣкамъ. Напротивъ, въ самомъ Римѣ какъ мы видѣли, образы ихъ встрѣчаются до торжества церкви. Рѣдко Петръ и Павелъ изображены отдѣльно, почти всегда они соединены вмѣстѣ, и уже на самыхъ древнихъ памятникахъ, к. н. на бронзовомъ медальіонѣ (см. рис. № 15) и на стеклянныхъ чашахъ съ золотыми фигурами [2]). На послѣднихъ они обыкновенно представлены по грудь; между ними часто начертана монограмма Христа, или Спаситель изображенъ самъ, подъ видомъ молодаго Римлянина, во весь ростъ, но небольшихъ размѣровъ, въ туникѣ и палліумѣ; онъ опускаетъ на голову каждаго изъ Апостоловъ вѣнецъ [3]). Въ отдѣльныхъ случаяхъ мѣсто Спасите-

[1]) Genesi cap. 22. De Trinitate VIII: c. v.
[2]) Garrucci Vetri etc.
[3]) Спаситель является въ такомъ видѣ на сосудахъ съ золотыми фигурами и между мучениками, или просто между христіанской четой.

ля занимаетъ Богородица, представленная въ положеніи молящейся, съ поднятыми руками. Надъ головою Апостоловъ видна иногда корона, на которую они устремляютъ свои взоры, какъ на награду, ожидающую ихъ въ концѣ дѣятельности. Въ рукахъ ихъ, между ними или надъ ними изображенъ также свитокъ пергамента, распущенный или свернутый,—символъ божественнаго ученія. Есть примѣры, что Петръ и Павелъ представлены на чашахъ, во весь ростъ, сидящими; лица ихъ оживлены, и они какъ бы толкуютъ между собою.

Во фрескахъ катакомбъ эти Апостолы являются напротивъ очень рѣдко. Въ подземномъ кладбищѣ Прискиллы было открыто изображеніе одного Павла стѣнописью, исполненной довольно поздно и грубо. Онъ въ положеніи проповѣдующаго; голова его окружена нѣсколько нимбомъ, возлѣ съ правой стороны написаны слѣдующія слова: Paulus Pastor—Павелъ Пастырь, а съ лѣвой: Apostolus—Апостолъ. Въ мозаикахъ, которыя принадлежатъ всѣ, безъ исключенія, ко временамъ торжества церкви, Апостолы изображены очень часто. Въ Римѣ мы видимъ ихъ въ крещальнѣ св. Констанціи (IV ст.), построенной и украшенной при Константинѣ, въ церквахъ св. Сабины (424), св. Пуденціаны; въ христіанскихъ храмахъ Равенны, Капуи и т. д. Ихъ обыкновенно представляли съ распущенными свитками пергамента, и въ одномъ примѣрѣ на свиткѣ Петра появляются слова: Tu es Christus Filius Dei Vivi — «Ты Христосъ Сынъ Бога живаго» [1]) Въ барельефахъ саркофаговъ Рима, Италіи, Галліи, Испаніи и Сѣверной Африки нерѣдко изображены Петръ и Павелъ, то отдѣльно, то съ другими Апостолами, то въ различныхъ эпизодахъ ихъ жизни. На этого рода памятникахъ Петръ представленъ также получающимъ отъ Спасителя распущенный свитокъ пергамента, —символъ ввѣряемаго ему ученія. Онъ принимаетъ свитокъ на руки, покрывая ихъ одеждой [2]),и обыкновенно, низко при этомъ нагибаясь. Эта же сцена изображена и въ средневѣковыхъ мозаикахъ.

---

[1]) Ев. отъ Матеея XVI: 16.

[2]) Въ античномъ мірѣ, это былъ знакъ уваженія къ получаемому предмету, равно какъ и къ тому, кто подавалъ его. Римскіе императоры изображены иногда вручающими сановникамъ, посылаемымъ управлять провинціями имперіи, свитокъ пергамента, представляющій законы или же наказы которыми они должны руководиться при исполненіи своей должности. Подобныя сцены, въ которыхъ получающій свитокъ принимаетъ его на руки, покрытыя палліумомъ встрѣчаются очень рѣдко въ классическомъ искусствѣ; онѣ по всей вѣроятности были переняты христіанскими художниками, при изображеніи Спасителя подающаго свитокъ пергамента апостолу Петру.

Вручение ключей апостолу Петру встрѣчается также въ христіанскомъ искусствѣ, но только послѣ торжества церкви. Петръ низко нагибаясь, принимаетъ на руки, покрытыя концомъ его палліума, ключи отъ Спасителя. Это мы видимъ напр. въ барельефѣ саркофага хорошаго стиля, открытаго въ ватиканскомъ кладбищѣ, и на другомъ подобномъ же памятникѣ, найденномъ въ криптѣ Максимина; но тутъ Петръ принимаетъ, не нагибаясь, отъ Спасителя одинъ ключъ. Сцена полученія ключей представлена и въ барельефахъ саркофаговъ изъ южной Франціи и Италіи;только надо замѣтить, что всѣ эти памятники принадлежатъ къ концу IV и послѣдующимъ столѣтіямъ. Въ мусивной живописи часто повторенъ этотъ же сюжетъ; онъ, какъ кажется, былъ очень любимъ христіанскими художниками первыхъ вѣковъ торжества церкви. Мы встрѣчаемъ его въ церкви св. Констанціи въ Римѣ, въ мозаикѣ тріумфальной арки базилики св. Павла внѣ городскихъ стѣнъ, въ церкви S. Maria in Cosmedin въ Равеннѣ (553. г.). Въ нѣкоторыхъ изъ этихъ примѣровъ, Петръ представленъ уже получившимъ ключи. Въ мозаикѣ S. Agata in Suburra (472 г.) въ Римѣ (она уже болѣе не существуетъ), Петръ держитъ на плащѣ ключъ, врученный ему Спасителемъ, который сидитъ на сферѣ, изображающей земной шаръ. Прочіе апостолы представлены тутъ-же, но только на головѣ одного Петра видна тіара, чѣмъ вѣроятно хотѣли передать идею его первенства надъ другими учениками Христа. Та же мысль проявляется и въ изображеніи, единственномъ въ своемъ родѣ, только Петра съ лучистымъ вѣнцомъ на головѣ, на одной изъ металлическихъ фляжекъ, присланныхъ королевѣ Ломбардской Теоделиндѣ папою Григоріемъ Великимъ [1]). Всего чаще св. Петръ держитъ два ключа, рѣже одинъ или три. Послѣдними хотѣли выразить власть его на землѣ, на небѣ и въ аду. Также очень обыкновенный аттрибутъ Петра, можетъ быть намекающій на родъ его мученической смерти, это крестъ латинской формы, въ нѣкоторыхъ примѣрахъ, украшенный фигурами драгоцѣнныхъ камней, который онъ держитъ, опирая его на правое плечо.

Мечь въ рукахъ св. Павла появляется только въ VIII ст. и до XI изображается очень рѣдко. Возлѣ этого апостола во многихъ примѣрахъ представлена пальма и на ней фениксъ—двой-

[1]) См. часть 2 стр. 169.

ной символъ воскресенія тѣла [1]), утѣшительное вѣрованіе, о которомъ такъ часто говорилъ св. Павелъ.

При изображеніи вмѣстѣ обоихъ апостоловъ, Петръ, на самыхъ древнихъ памятникахъ, обыкновенно занимаетъ правую сторону, лѣвую отъ зрителя. Бронзовый медальонъ (см. рис. № 15), о которомъ говорено выше, составляетъ одно изъ рѣдкихъ исключеній. Въ IV ст., какъ это видно по золотымъ фигурамъ на стеклянныхъ чашахъ, происходитъ противоположное. Кажется, для этого не было установленнаго правила, и апостолы эти изображались произвольно, иногда Петръ по правую сторону Спасителя, а Павелъ по лѣвую, и на оборотъ.

Одѣяніе Петра и Павла, равно какъ и другихъ апостоловъ, состоитъ обыкновенно изъ туники и палліума, украшенныхъ, въ нѣкоторыхъ примѣрахъ, пурпуровыми полосами, иногда только изъ палліума брошеннаго на голое тѣло. Это была одежда философовъ, которую, какъ кажется, съ III ст. приняли христіане, посвятившіе себя строгой воздержной жизни [2]). Плащъ путешественниковъ — penula, — предохранявшій отъ холода и дождя, часто виденъ на апостолахъ, чѣмъ можетъ-быть хотѣли напомнить ихъ продолжительныя апостольскія странствованія. На чашахъ съ золотыми фигурами, когда Петръ и Павелъ изображены по грудь, на нихъ Lacerna [3]).

Мы уже сказали, [4]) что Петръ является иногда вмѣсто Моисея въ сценѣ извлеченія воды изъ скалы, и такъ какъ имя Петръ написано, въ нѣкоторыхъ примѣрахъ, надъ его изображеніемъ, то сомнѣваться въ этомъ невозможно. Петръ въ этомъ случаѣ былъ новый Моисей новаго Израиля, какъ говоритъ поэтъ Пруденцій (IV ст.). Но такая замѣна предводителя еврейскаго народа апостоломъ дѣлалась только послѣ торжества церкви.

---

[1]) См. часть 2 стр. 64 и 65.

[2]) См. часть 2 стр. 113.

[3]) Въ противоположность penula, lacerna была одеждою легкою и щегловатою и вошла въ употребленіе довольно поздно. Сначала ее надѣвали поверхъ тоги, потомъ стали носить вмѣсто нея сверхъ туники. Lacerna походила покроемъ на греческую хламиду и такъ же какъ и та застегивалась на плечѣ пряжкою. Отправляясь въ театръ, циркъ или ко двору, надѣвали лацерну бѣлаго цвѣта, но обыкновенно носили лацерны цвѣтныя изъ дорогихъ матерій и платили за нихъ большія деньги. Простыя, народныя лацерны дѣлались иногда съ капюшономъ какъ и penula (Впрочемъ быть народовъ съ древнѣйшихъ до нашихъ временъ, сочиненіе Германа Вейса, перев. съ нѣмецкаго В. Чаева, изданіе К. Т. Солдатенкова Москва 1874).

[4]) См. часть 2 стр. 212.

XXXIX.

Апостоловъ прежде всего изображали символически [1]) двѣнадцатью овцами или ягнятами, вслѣдствіе словъ Спасителя: Идите, Я посылаю васъ, какъ агницевъ среди волковъ. [2]) Такъ представлены апостолы въ мусивной живописи и въ барельефахъ саркофаговъ; Христосъ иногда является между ними, имѣя фигуру агнца и стоя на холмѣ, изъ котораго вытекаютъ 4 рѣки. Слова οι αποστολοι, т. е. «апостолы», написанныя, въ одномъ примѣрѣ, надъ головами овецъ, достаточно объясняютъ настоящій смыслъ этого символическаго сюжета. Апостолы также изображались подъ видомъ оленей, согласно бл. Іерониму, или голубями; послѣднее на основаніи изреченія Спасителя: «Будьте мудры какъ зміи и просты какъ голуби.» [3]) Такъ представлены апостолы въ абсидѣ церкви св. Климента въ Римѣ, въ барельефѣ саркофага изъ города Арль и на ребрѣ мраморной доски [4]), служившей алтаремъ.[5])Слова Спасителя своимъ ученикамъ: «Я сдѣлаю васъ ловцами человѣковъ» [6]) даютъ право видѣть апостоловъ въ рыбакахъ, появляющихся въ барельефахъ нѣкоторыхъ саркофаговъ и между прочимъ на подобномъ памятникѣ изъ ватиканскаго кладбища.

Прямыя, не символическія изображенія 12 апостоловъ, встрѣчаются уже, хотя и рѣдко, въ стѣнописи катакомбъ. Мы видимъ ихъ въ сценѣ тайной вечери, [7]) открытой въ подземномъ кладбищѣ Каллиста. Въ другой катакомбѣ Via Salaria представлены 12 апостоловъ на тронахъ по обѣ стороны Спасителя, и эта картина вѣроятно есть намекъ на слѣдующее обѣщаніе Христа: «Когда сядетъ Сынъ человѣческій на престолъ славы своей, сядете и вы на двѣнадцати престолахъ судить двѣнадцать ко-

---

[1]) См. часть 2-ю, стр. 86.
[2]) Ев. отъ Луки X. 3.
[3]) Ев. отъ Матѳея X. 16.
[4]) Теперь въ Марсели Musée Borely.
[5]) Св. Павлинъ изъ Нолы (353—431) говоритъ, что въ церкви его города находилось изображеніе апостоловъ подъ видомъ 12 голубей, распредѣленныхъ вѣнцомъ вокругъ креста.
[6]) Ев. отъ Матѳея IV. 19.
[7]) См. часть 2-ю, стр. 115.

лѣнъ Израилевыхъ».[1]) Впослѣдствіи ихъ изображали чаще; мы встрѣчаемъ 12 апостоловъ въ мозаикахъ San Giovanni in Fonte (V-го ст.) въ Равеннѣ, S. Agata in Suburra въ Римѣ, той-же эпохи, и т. д. Извѣстно, что императоръ Константинъ поставилъ, въ базиликѣ его имени, статуи 12 апостоловъ почти натуральной величины; онѣ были изъ серебра и съ золотой короной на головѣ. Этотъ-же императоръ украсилъ статуями 12 апостоловъ свою гробницу въ Константинополѣ.

Очень часто также изображены апостолы въ барельефахъ саркофаговъ IV-го и послѣдующихъ ст., по шести съ каждой стороны Христа; они стоятъ отдѣльно или попарно въ нишахъ, держа въ одной рукѣ свитокъ пергамента, символъ права даннаго имъ проповѣдывать Евангеліе, и поднимаютъ другую руку по направленію къ Спасителю, какъ бы выражая этимъ тѣлодвиженіемъ свое одобреніе и почтительное подтвержденіе его словъ. Христосъ представленъ обыкновенно на возвышеніи или холмѣ, съ четырьмя вытекающими изъ него ручьями, величественно протягивая правую руку и указывая своимъ ученикамъ вселенную, которую они должны покорить своимъ словомъ; или-же Спаситель стоитъ въ позѣ поучающаго, вручая лѣвою рукою апостолу Петру распущенный свитокъ пергамента. Почти всѣ барельефы саркофаговъ первыхъ христіанъ изображаютъ одного или нѣсколькихъ апостоловъ, присутствующихъ при совершеніи чудесъ Сыномъ Божіимъ.

Головы 12 учениковъ Христа мы видимъ также кругомъ диска глиняной лампы конца V-го ст., открытой въ Женевѣ. [2]) Апостолы имѣютъ тутъ одинъ и тотъ-же типъ лица, не исключая Петра и Павла. Въ срединѣ очень грубо изображенъ человѣкъ на богато украшенномъ сѣдалищѣ, формы кресла; онъ, сколько можно различить, въ латахъ и сверхъ нихъ наброшенъ военный римскій плащъ. Это, по мнѣнію G. B. de Rossi, одна изъ тѣхъ лампъ, которыя христіане имѣли обыкновеніе дарить новообращеннымъ послѣ ихъ крещенья, въ память принятія ими вѣры Спасителя. [3]) Головы апостоловъ изображены тутъ лучше главной фигуры, вѣроятно потому, что онѣ оттиснуты на глинѣ формой, можетъ-быть привезенной изъ Рима, тогда какъ сидя-

[1]) Ев. отъ Матѳея XIX. 28.
[2]) Des premiers monuments chrétiens de Genève et specialement d'une lampe en terre cuite avec l'effigie des douze Apôtres par I. B. de Rossi. Genève 1870.
[3]) См. часть 2-ю, стр. 81.

щій воинъ, принявшій христіанство, безъ сомнѣнія — работа мѣстнаго художника. Были открыты и другіе экземпляры глиняныхъ лампъ съ подобными-же головами апостоловъ кругомъ диска. Одна изъ нихъ сохраняется въ Кирхеровомъ музеѣ; въ центрѣ ея помѣщена монограмма Христа. Изображенія этого рода на лампахъ вѣроятно дѣлались подъ вліяніемъ словъ Спасителя, сказавшаго своимъ ученикамъ: «Вы свѣтъ міра». [1]) На днѣ одной изъ стеклянныхъ чашъ съ золотыми фигурами, по ея стилю IV-го ст., представлены двѣнадцать апостоловъ во весь ростъ подъ видомъ молодыхъ людей, безъ бороды; они одѣты по античному и расположены кругомъ медальіона съ бюстомъ Спасителя, изображеннаго молодымъ римляниномъ, съ длинными волосами. Въ барельефѣ изъ золоченой бронзы бюсты апостоловъ помѣщены въ щитахъ, кругомъ щита большихъ размѣровъ, въ срединѣ котораго представлено епископское кресло и на немъ открытая книга—Евангеліе,—символъ Спасителя.

Христіанскіе художники постоянно изображали Павла среди апостоловъ; онъ занимаетъ мѣсто Матѳея, [2]) какъ это видно въ мозаикѣ крещальни св. Іоанна на источникѣ въ Равеннѣ, гдѣ надъ каждымъ изъ учениковъ Спасителя написано его имя. Только немного раньше XIV-го ст. начинаютъ представлять апостоловъ съ орудіями ихъ казни, к. н. св. Андрея съ крестомъ имѣющимъ форму буквы X и т. д.

Изъ всѣхъ другихъ апостоловъ, кромѣ Павла и Петра, одинъ евангелистъ Іоаннъ получилъ въ христіанской иконографіи нѣсколько опредѣленный типъ; онъ постоянно изображенъ молодымъ человѣкомъ, приблизительно съ однимъ и тѣмъ-же лицомъ. Мы видимъ его въ двухъ примѣрахъ, на стеклянныхъ чашахъ съ золотыми фигурами; тутъ онъ представленъ по грудь, возлѣ апостола Петра. Въ мозаикахъ, VI-го ст., Рима и Равенны. св. Іоаннъ является въ длинной тупикѣ и палліумѣ, съ Евангеліемъ въ рукахъ. Позже, его часто помѣщали у креста, на которомъ распятъ Спаситель.

Евангелисты отличены иногда отъ другихъ апостоловъ, но это дѣлалось не раньше Константина и скорѣе послѣ его, чѣмъ при немъ. На одномъ саркофагѣ, который находится теперь въ музеѣ города Арль, изъ 12 апостоловъ, сидящихъ по обѣ сторо-

---

[1]) Ев. отъ Матѳея V. 14.
[2]) Замѣнившаго Іуду.

ны Спасителя, восемь держатъ свернутый свитокъ, четыре—распущенный. На послѣднихъ написаны слѣдующія имена: Матѳей, Маркъ, Лука, Іоаннъ. Этотъ саркофагъ, равно какъ и всѣ открытые въ южной Франціи, принадлежитъ ко временамъ торжества церкви. Евангелисты отдѣльно представлены на подобномъ же памятникѣ, изъ города Апть деп. Воклюзы [1]), и въ мозаикѣ крещальни города Равенны, середины V ст. Мы видимъ ихъ также въ барельефѣ обломка саркофага [2]) конца IV-го вѣка. Тутъ они дѣлаются гребцами мистической лодки, кормчій которой Спаситель. [3])

Почитаніе Іоанна Крестителя было очень распространено съ ранняго времени среди христіанъ Востока и Запада, и образъ его, получившій только довольно поздно опредѣленный типъ, встрѣчается не разъ въ ихъ первоначальномъ искусствѣ. Намъ извѣстно изъ словъ св. Епифанія (IV-го ст.), что людямъ, любившимъ наряжаться въ богатое платье, указывали для пристыженія ихъ, изображеніе Предтечи, одѣтаго въ верблюжьи шкуры. Такъ въ самомъ дѣлѣ представляли его художники первыхъ вѣковъ. Иногда однако, к. н. во фрескѣ изъ катакомбы Каллиста II-го ст., на чашахъ съ золотыми фигурами и въ нѣкоторыхъ мозаикахъ, онъ одѣтъ по римски, въ тунику эксомисъ или въ палліумъ. Его изображали и отдѣльно, не въ сценѣ крещенія, [4]) но указывающимъ прямой образъ Спасителя, или одну изъ его символическихъ фигуръ, всего чаще агнца.

XL.

Почитаніе святыхъ началось у первыхъ христіанъ еще въ катакомбахъ. Извѣстно, что, въ день смерти умершаго за вѣру, они собирались у его гробницы, украшали ее цвѣтами и окружали зажженными лампадами. Мы знаемъ также, что покровительству ихъ поручали себя вѣрующіе въ этой и въ будущей жиз-

[1]) G. B. de Rossi Bullettino di Arch. crist. anno 1866 p. 35.
[2]) Онъ былъ открытъ въ городѣ Сполето и находится теперь у G. B. de Rossi въ Римѣ.
[3]) См. часть 2-ю, стр. 81.
[4]) См. часть 2-ю, стр. 243.

ни, желая при томъ покоиться послѣ смерти какъ можно ближе къ тому мѣсту, гдѣ лежали ихъ мощи. Очень вѣроятно, что многіе мученики представлены вмѣстѣ съ другими христіанами въ стѣнописи катакомбъ, стоя, въ положеніи молящихся, возлѣ своихъ гробницъ; образы ихъ однако остались неизвѣстны, не повторялись впослѣдствіи и не сохранились въ христіанскомъ искусствѣ. Но уже на стеклянныхъ чашахъ съ золотыми фигурами изображены мученики съ означеніемъ ихъ имени, такъ что никакое сомнѣніе невозможно, и на памятникахъ этого рода особенно часто представлена св. Агнія. Это была мученица очень чтимая Римлянами и популярная среди ихъ. Римлянка знатнаго рода, она выказала необыкновенную твердость въ очень юныхъ лѣтахъ, что невольно возбуждало удивленіе и вмѣстѣ состраданіе. Ее призывали въ молитвахъ и просили ея заступничества передъ престоломъ Божіимъ, какъ свидѣтельствуетъ надпись, сдѣланная папой Дамазомъ, которую еще до сихъ поръ можно видѣть у входа въ церковь св. Агніи, внѣ городскихъ стѣнъ Рима. О распространеніи почитанія этой мученицы не только въ одномъ Римѣ, но и во всемъ христіанскомъ мірѣ того времени, говоритъ св. Іеронимъ въ V ст. и многіе другіе писатели церкви, восхвалявшіе ея подвиги. *) Свѣдѣнія, дошедшія до насъ о жизни св. Агніи, очень неполны; дѣянія этой мученицы, написанныя какъ предполагаютъ, только въ VII-мъ вѣкѣ, не всѣми считаются достовѣрными. Вотъ, что знаемъ мы о ней: еще не достигнувъ тринадцати лѣтъ, она умерла отъ руки палача, исповѣдуя вѣру Спасителя во время гоненія Діоклетіана въ 304-мъ г. Родители похоронили ее возлѣ дороги Номентана, недалеко отъ городскихъ стѣнъ Рима, и гробница ея сдѣлалась центромъ, около котораго сгруппировались могилы другихъ христіанъ, поручавшихъ себя ея покровительству. Такъ образовалась катакомба Агніи, въ составъ которой вошли многіе другіе болѣе древніе сосѣдніе ипогеи. Надъ тѣмъ мѣстомъ, гдѣ покоилась эта мученица, Константинъ первоначально построилъ базилику, которая была возобновлена и можетъ-быть даже вполнѣ измѣнена императоромъ Гоноріемъ.

До сихъ поръ культъ св. Агніи очень распространенъ въ народѣ римскомъ. На донышкахъ стеклянныхъ чашъ съ золотыми

*) Martigny. Notice historique, liturgique et archéologique sur le culte de S-te Agnès. Paris-Lyon 1847.

фигурами, большая часть которыхъ была открыта въ катакомбахъ, она является не только чаще другихъ мучениковъ, исключая разумѣется свв. Петра и Павла, но и при условіяхъ, свидѣтельствующихъ о необыкновенномъ почитаніи ея, к. н. между этими апостолами, занимая мѣсто Богоматери, или рядомъ съ Богородицей, [1]) одна съ Спасителемъ, или между Христомъ и св. Лаврентіемъ, иногда и съ другими мучениками, к. н. Ипполитомъ и Винкентіемъ, но въ серединѣ, т. е. на главномъ мѣстѣ. Св. Агнію въ первоначальномъ христіанскомъ искусствѣ изображали молодой дѣвушкой, постоянно въ положеніи молящейся, часто въ богатыхъ одеждахъ и драгоцѣнныхъ украшеніяхъ. Когда она представлена одна, то стоитъ между двумя зеленѣющими деревьями, или на цвѣтущемъ лугу,— символы рая. Она является также съ поднятыми руками между двумя голубями, которые сидятъ на полуколоннахъ и держатъ въ клювѣ по вѣнцу.

Св. Лаврентій, подъ видомъ молодаго человѣка, представленъ также очень часто на чашахъ съ золотыми фигурами, вмѣстѣ съ Спасителемъ или съ апостолами Петромъ и Павломъ, иногда и одинъ. Особенное почитаніе его происходило вѣроятно вслѣдствіе жестокихъ мученій, которыя онъ претерпѣлъ за вѣру. Смерть св. Лаврентія представлена въ барельефѣ свинцовой медали конца IV-го ст. [2]) слѣдующимъ образомъ: онъ лежитъ на рѣшеткѣ, подъ которой пылаетъ огонь. Императоръ, сидящій на курульныхъ креслахъ, дѣлаетъ повелительный знакъ двумъ палачамъ; одинъ изъ нихъ стоитъ возлѣ него, а другой переворачиваетъ Лаврентія. Душа мученика выходитъ изъ его тѣла подъ видомъ женщины, подымающейся вверхъ, соединяя руки. Десница, олицетвореніе Бога Отца, появляющаяся изъ облаковъ, кладетъ на голову ея корону.

Мученики и святые начинаютъ изображаться чаще съ IV-го ст., и особенно въ мусивной живописи посвященныхъ имъ церквей; т. н. св. Апполинарій представленъ въ полусводѣ абсиды его базилики (VII-го ст.) около Равенны; св. Козьма и Даміанъ въ мозаикѣ ихъ церкви (VI-го ст.) въ Римѣ и т. д. Иногда мученики по-

---

[1]) Это особенное уваженіе можно объяснить тѣмъ, что имя св. Агніи напоминаетъ одну изъ символическихъ фигуръ Спасителя, именно агненка. Оно пишется различнымъ образомъ: Agna, Agnes, Agne; на стеклянныхъ чашахъ: Anne, Ane, Agna, Acne. На латинскомъ языкѣ Agna—агненокъ, но гречески αγνος означаетъ чистый, непорочный.

[2]) Это одинъ изъ первыхъ, дошедшихъ до насъ примѣровъ изображенія ученичества.

являются съ извѣстными аттрибутами, всего чаще съ орудіями ихъ казни, по которымъ, если имя не поясняетъ образа, дѣлается возможнымъ впослѣдствіи узнавать ихъ, такъ какъ у нихъ не постоянно одинъ и тотъ же типъ лица. Изображеніе мученій является, какъ мы уже говорили *), очень рѣдко въ первоначальномъ христіанскомъ искусствѣ, памятникамъ котораго будетъ посвящена 4-я и послѣдняя часть этого сочиненія.

*) См. часть 2-ю, стр. 248

Изданія К. Т. Солдатенкова.

Аѳанасьева. Народныя Русскія сказки. 4 части. Изд. 2. Цѣна 6 р.

— Поэтическія воззрѣнія Славянъ на природу. 3 части. Цѣна 8 р.

Бэра. Исторія всемірной торговли. 3 ч. Пер. *Э. Циммермана*. Ц. 7 р. 50 к.

Берга. Записки объ осадѣ Севастополя. 2 части. Цѣна 2 р. 50 к.

— Севастопольскій альбомъ (37 рисунковъ). Цѣна 7 р.

Буасье, Гастонъ. Римская религія. Перев. *М. Корсака*. Цѣна 5 р.

Вейса. Внѣшній бытъ народовъ съ древнѣйшихъ до нашихъ временъ — 6 ч. (съ 1945-ю рисунками въ текстѣ) въ пер. *В. Чаева* и *И. Васильева*. Цѣна 24 рубля.

Вольскаго. Историческое народно-хозяйственное значеніе обработки земли, крестьянами собственниками. Цѣна 2 р. 50 к.

Гартмана. Сущность міроваго процесса или философія безсознательнаго, въ 2-хъ книгахъ. *А. Козлова*. Цѣна 4 р. 50 к.

Геттнера. Исторія всеобщей литературы XVIII вѣка. Т. III, кн. I и II Цѣна 4 р. 75 к.

Гизо. Исторія цивилизаціи во Франціи. Т. I и II. Пер. *П. Г. Виноградова*. Цѣна 4 руб.

Ешевскаго. Сочиненія, 3 части. Цѣна 6 р.

Забѣлина. И. Е. Кунцево и древній сетунскій станъ. Цѣна 2 р.

Игерингъ. Борьба за право. Пер. *П. Волкова*. Цѣна 75 к.

Кавелина. Сочиненія, 4 части. Цѣна 5 р.

Каррьера. Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры. Т. I, II, III, IV и V. Пер. *Е. Корша*. Цѣна 20 р.

Ключевскаго. Древнерусскія житія святыхъ, какъ историческій источникъ. Цѣна 2 р.

Корсакъ. Первоначальные уроки грамматики. Цѣна 60 к.

Куглера. Руководство къ исторіи искусства. Пер. *Е. Корша*. 2 ч. Ц. 10 р.

— Руководство къ исторіи живописи. Пер. *И. Васильева*. Цѣна 7 р.

Курціусъ. Исторія Греціи въ 3 томахъ Пер. *А. Веселовскаго*. и *М. Корсака*. Цѣна 12 р.

Лотце. Микрокозмъ. 3 части. Пер. *Е. Корша*. Цѣна 6 р. 50 к.

Любке. Исторія пластики (съ 231-мъ рисунк. въ текстѣ). Перев. *В. Чаева*. Цѣна 6 руб.

Марта. Философы и поэты моралисты во времена Римской Имперіи. Пер. *М. Корсака*. Ц. 2 р.

Моммсена. Римская исторія. Т. I и II. Перев. *Н. Д. Ахшарумова*. Т. III. Перев. *А. Веселовскаго*. Ц. за три тома 13 р.

Огарева. Стихотворенія. Изд. 3. Цѣна 50 к.

Попова. Россія и Сербія. 2 части. Цѣна 4 р.

Рихтера. Вліяніе целлулирной патологіи. Цѣна 1 р.

Рѣшетникова. Сочиненія. 2 части. Цѣна 5 р. 50 к.

Страбонъ. Географія (въ 17 книгахъ 1 т.). Перев. съ греческаго Ѳ. Г. *Мищенка*. Цѣна 10 р.—

Сурикова. Стихотворенія. Изд. третье полное. Цѣна 1 р.

Тацита. Лѣтопись. Перев. *К. Кронеберга*. Цѣна 1 р. 50 к.

Трачевскаго. Польское безкоролевье. Цѣна 3 р.

Тэна. Чтеніе объ искусствѣ. Цѣна 2 р.

Тренделенбурга. Логическія изслѣдованія. 2 части. Цѣна 4 р.

Фета. Стихотворенія. 2 частя. Цѣна 2 р.

Финлей. Грецiя подъ римскимъ владычествомъ. Пер. С. *Никитенко.* Ц. 4 р.

Фрикена. Римскія катакомбы и памятники первоначальнаго христіанскаго искусства (съ рисунками). Часть I и II. Цѣна 2 р. 50 к.

Фюстель-Куланжъ. Гражданская община античнаго міра. Перев. *Е. Корша.* Цѣна 2 р. 50 к.

Чичерина. Исторія политическихъ ученій. Часть 1, 2 и 3. Ц. за каждую 3 р

— Нѣсколько современныхъ вопросовъ. Цѣна 1 р.

— О народномъ представительствѣ. Цѣна 3 р.

— Областныя учрежденія Цѣна 3 р.

— Опыты по исторіи русскаго права Цѣна 1 р.

— Очерки Англіи и Франціи. Цѣна 1 р.

Шекспира. Драматическія сочиненія. Перев. *Н. Кетчера.* 9 част. Ц. 9 р.

Шилова. Ключъ или алфавитный указатель къ Исторіи Россіи. К. Соловьева. Съ 6-ю родословными таблицами. Цѣна 3 р.

Шмидта, Карла. Исторія педагогики, изложенная во всемірно-историческомъ развитіи и въ органической связи съ культурною жизнью народовъ. Съ третьяго изданія, дополненнаго и исправленнаго *В. Ланге.* пер. *Э. Циммермана.* Томъ I, II. III. Цѣна 13 р.

РИМСКІЯ КАТАКОМБЫ

и

ПАМЯТНИКИ

ПЕРВОНАЧАЛЬНАГО ХРИСТІАНСКАГО ИСКУССТВА.

Соч. А. фонъ ФРИКЕНЪ.



Часть четвертая.

Живопись и пластика у первыхъ христіанъ запада и востока.

Цѣна 2 р. 50 к.

МОСКВА.
ИЗДАНІЕ К. Т. СОЛДАТЕНКОВА.
1885.

Типографія В. Ѳ. Рихтеръ, Тверская, близъ Ст. Тріум. в., д. Мартынова

Было ли у первыхъ христіанъ искусство?

I.

Было-ли у первыхъ христіанъ искусство? [1]) На вопросъ этотъ необходимо отвѣтить до описанія и художественной оцѣнки тѣхъ памятниковъ живописи и скульптуры, которые дошли до насъ отъ раннихъ послѣдователей новаго ученія. При первомъ взглядѣ кажется очень вѣроятнымъ, что принятіе христіанства должно было неминуемо повести за собою отверженіе искусства, очень часто употребляемаго язычниками для изображенія боговъ и украшенія ихъ храмовъ—жилище демоновъ, по мнѣнію вѣрующихъ. Можно-ли предположить, что люди, разорвавшіе съ прошедшимъ и отвергавшіе какъ нѣчто грѣховное все чѣмъ они прежде наслаждались, что любили, не смотря на то, сами упражнялись въ томъ художествѣ, которое въ мірѣ античномъ постоянно служило къ возвышенію и прославленію языческихъ боговъ? Опасности, которымъ по временамъ подвергались христіане, обращая на себя, какимъ бы то ни было образомъ, вниманіе властей, необходимость скрываться, серьезность ихъ положенія, часто враждебныя отношенія къ нимъ римскаго общества, все это должно было удалять вѣрующихъ отъ искусства, вообще отъ всякаго рода украшенія ихъ гробницъ и мѣстъ собраній. Притомъ развитіе художества предполагаетъ общество правильно установленное, не только свободное, но и богатое, занятое свѣтскими заботами, склонное къ роскоши, къ пріятнымъ развлеченіямъ ума, любящее природу и жизнь. Христіанская община,

---

1) G. B. de Rossi, Roma Sotterranea cristiana V. I;—Bullettino di Archeologia cristiana;—Garrucci, Storia dell' arte cristiana;—F. X. Kraus, Die Kunst bei den alten Christen, Frankfurt a/M. 1868;—Recherches pour servir à l'Histoire de la Peinture et de la Sculpture chrétiennes en Orient par Ch. Bayet, Paris 1879.

напротивъ, была составлена по большей части изъ людей бѣдныхъ; среди ихъ должно было преобладать настроеніе строгое, печальное, удалявшее отъ свѣта и всего веселаго.

Многіе археологи отвергали потому и даже до нашихъ дней отвергаютъ существованіе христіанскаго искусства до Константина. Еще до сихъ поръ можно слышать мнѣніе, что вѣрующіе временъ гоненій, были-ли они язычники, принявшіе христіанство, или обращенные евреи, удалялись отъ всякаго фигуративнаго изображенія и что только впослѣдствіи, въ IV-мъ столѣтіи, когда отчасти былъ забытъ языческій характеръ художества античнаго міра, христіане начали украшать свои мѣста собраній и церкви живописью и скульптурой. Всѣ памятники искусства, находящіеся даже и въ подземныхъ христіанскихъ кладбищахъ, относили потому безъ различія къ вѣкамъ торжества церкви. Открытія, сдѣланныя въ послѣднее время въ катакомбахъ, и болѣе точное опредѣленіе отношеній первыхъ христіанъ къ властямъ и къ окружающему ихъ обществу во многомъ измѣнили мнѣніе, что вѣрующіе періода борьбы безусловно удалялись отъ изобразительнаго искусства.

Общаго неизмѣннаго правила относительно склонности или удаленія первыхъ христіанъ отъ живописи и скульптуры постановить невозможно. Новая вѣра распространялась въ различныхъ странахъ среди людей разныхъ племенъ, разнаго образованія, разныхъ художественныхъ способностей. Христіанскія идеи понимались неодинаково всюду, куда проникали, на берегахъ Нила и на берегахъ Тибра, въ римской Африкѣ и въ Греціи, въ Палестинѣ и въ южной Галліи, и это различіе проявляется, между прочимъ, и во взглядѣ раннихъ послѣдователей новой вѣры на художество, какъ средство выраженія религіозныхъ идей. Слѣдовательно на вопросъ: было-ли у первыхъ христіанъ искусство? нельзя отвѣчать ни рѣшительнымъ да, ни положительнымъ нѣтъ. Надо знать прежде всего, кто были эти христіане, какому племени и какому образованію принадлежали они. Разумѣется, среди тѣхъ людей, которымъ ихъ прежняя религія запрещала изображеніе живаго существа и особенно представленіе Бога подъ видомъ человѣка, религіозное искусство неминуемо должно было встрѣтить осужденіе. Точно также среди обитателей природы однообразной, бѣдной формами и красками, безсильной развить въ человѣкѣ любовь къ пластикѣ и живописи, которые по-

тому не были приготовлены и не чувствовали влеченія къ передачѣ изобразительно своихъ идей, христіанство не могло вызвать художественнаго движенія, и если религіозное искусство появлялось въ подобной средѣ, то оно было принесено извнѣ и часто неодобряемо.

Такъ напримѣръ мѣстами на восточныхъ берегахъ Средиземнаго моря и сѣверной Африки, вообще всюду, гдѣ фигуративное искусство не составляло самобытнаго произведенія страны, а было принесено классической культурой, тамъ христіане скорѣе были расположены удаляться отъ религіозныхъ изображеній, сдѣланныхъ живописью и пластикой, чѣмъ оправдывать ихъ, тѣмъ болѣе, что они не были предписаны новымъ ученіемъ. Законъ Моисея запрещалъ не представленіе живаго существа, а поклоненіе какому-либо изображенію. Моисей напримѣръ получалъ повелѣніе отъ Бога изобразить херувимовъ. Но запрещеніе представлять живое существо съ цѣлью поклоняться ему должно было удалять евреевъ вообще отъ изображеній подобнаго рода. Понятно также, что тѣ изъ нихъ, которые приняли христіанство, осуждали фигуративное искусство и не одобряли религіозныхъ образовъ, такъ какъ эти послѣдніе дѣлались для почитанія ихъ. Но даже и тутъ неизмѣннаго правила постановить нельзя; не всюду евреи были столь строги. Такъ напр. въ еврейскихъ колоніяхъ, разбросанныхъ по берегамъ Средиземнаго моря, заключавшихъ въ себѣ много прозелитовъ и находившихся въ постоянномъ соприкосновеніи съ народами классической культуры—развивавшей въ большей или въ меньшей степени художественные вкусы и дѣятельность въ области искусства даже и среди племенъ, всего менѣе способныхъ къ нимъ—въ этихъ группахъ евреевъ, говорю я, не преобладало столь положительное удаленіе отъ фигуративнаго искусства какъ въ самой Палестинѣ. Это, между прочимъ, доказываютъ намъ фрески, открытыя въ еврейскихъ катакомбахъ въ Римѣ [1]), изображающія разные символическіе сюжеты звѣрей, птицъ и даже фигуру человѣка, какъ въ сосѣднихъ христіанскихъ подземныхъ кладбищахъ. Если постановленія религіи іудеевъ въ этомъ отношеніи дѣлали уступки, то новая вѣра, не запрещавшая положительно религіозныя изображенія, еще менѣе должна была препятствовать

[1]) См. часть I, стр. 75 и слѣд.

развитію, въ средѣ своихъ послѣдователей, изобразительнаго искусства.

Разумѣется законъ Моисея: «не дѣлай себѣ кумира», вызванный отвращеніемъ іудеевъ къ египетскому идолопоклонничеству, долженъ былъ получить и среди христіанъ извѣстное значеніе. Новые іудеи выходили изъ языческаго общества, какъ евреи изъ Египта, отвергая подобно послѣднимъ поклоненіе идоламъ. Но эти идеи не всюду преобладали и не всюду имѣли одну и ту-же силу. Такъ напр. въ Греціи, въ Италіи, вообще на сѣверныхъ берегахъ Средиземнаго моря, гдѣ самая природа, богатая прекрасными формами и красками, развивала въ человѣкѣ способность къ живописи и пластикѣ, гдѣ жили вѣковыя художественныя традиціи и изобразительное искусство сдѣлалось отраслью умственнаго развитія, тамъ принявшіе христіанство конечно не шли противъ инстинктовъ своей натуры, разрывая окончательно съ прошедшимъ, и не удалялись отъ живописи и пластики, осуждая выраженіе своихъ религіозныхъ идей и заявленія своей вѣры и своихъ надеждъ фигуративно, равно какъ и каждый декоративный мотивъ, взятый изъ прекрасной окружающей ихъ природы, хотя бы они при этомъ и отвергали всякое проявленіе язычества въ ихъ искусствѣ [1]).

Ненадо притомъ упускать изъ вида, что римское искусство, въ ту эпоху, когда христіанскія идеи начали распространяться въ немъ, было проникнуто эллинической культурой и до того художественно настроено, что каждая пустая стѣна внутри дома сколько-нибудь достаточнаго владѣльца казалась чѣмъ-то невыносимымъ и оскорбляла зрѣніе. Римляне не могли сносить никакого предмета самаго обыкновеннаго ежедневнаго употребленія, не имѣвшаго художественной, игривой, подражающей природѣ формы. Даже маленькія, дошедшія до насъ глиняныя лампы, дюжинной, вполнѣ фабричной работы, назначаемыя въ продажу бѣднымъ людямъ, часто украшены съ большимъ вкусомъ; носокъ или ручка ихъ красивы, а на дискѣ изображена какая-либо фигура. Не слѣдуетъ также забывать, что изобразительное искусство было однимъ изъ самыхъ

---

1) Не только первые христіане, но и нѣкоторыя раннія христіанскія секты не удалялись отъ живописи и пластики; т. н. намъ извѣстно, что у гностиковъ существовали изображенія Христа, Петра и Павла [См. часть 3, стр. 133].

дѣйствительныхъ способовъ передачи мысли въ классическомъ мірѣ, и этотъ пріемъ сообщенія своихъ идей имѣлъ полную силу въ римскомъ обществѣ при появленіи въ немъ христіанства. Замѣчательныя событія или особенныя происшествія оживлялись въ памяти народа посредствомъ живописи или пластики. Подобнымъ способомъ императоры говорили народу и изображенія въ этомъ случаѣ замѣняли манифесты и прокламаціи [1]). Каждый тріумфъ въ Римѣ давалъ работу многочисленнымъ живописцамъ; они представляли виды изъ завоеванныхъ странъ, ихъ жителей, битвы и побѣды римлянъ. Подобныя картины несли въ тріумфальныхъ шествіяхъ вмѣстѣ съ аллегорическими фигурами рѣкъ, горъ, городовъ, странъ и т. д. Въ Римѣ, въ вѣка имперіи, очень часто изображали живописью, пластикой, мозаикой замѣчательныя происшествія и событія изъ жизни императоровъ, какъ напр. заключеніе ими міра, ихъ тріумфы, сраженія, осады, охоты, бои гладіаторовъ, травли звѣрей, жертвоприношенія, при которыхъ они присутствовали, равно какъ и ихъ благодѣянія и великодушные поступки. На процессахъ у римлянъ появлялись изображенія совершонныхъ преступленій. Этимъ обвинители старались возбудить негодованіе судей и склонить ихъ къ осужденію обвиняемаго. Можно было бы указать и много другихъ примѣровъ очень частаго употребленія у Римлянъ изобразительнаго искусства какъ средства сообщенія мысли, поученія или возбужденія какого-либо чувства.

---

1) Въ исторіи Италіи болѣе поздняго времени мы встрѣчаемъ не одинъ примѣръ выраженія мысли изобразительнымъ искусствомъ; пріемъ столь обыкновенный вообще среди народовъ южной Европы, столь согласный съ характеромъ ихъ. Въ средніе вѣка во Флоренціи и въ Римѣ предводители партій не разъ обращались къ народу подобнымъ образомъ, и желая распространить въ немъ извѣстныя идеи, подготовить его къ извѣстнымъ событіямъ, выставляли на площадяхъ аллегорическія или историческія картины. Такъ трибунъ Кола Ріензи поучалъ народъ римскій, довелъ его до сознанія своей силы и поднялъ противъ мелкихъ тирановъ, владѣвшихъ Римомъ и Кампаніей. У древнихъ римлянъ существовалъ способъ прошенія милостыни представленіемъ живописью своего несчастія, чѣмъ и возбуждалось состраданіе проходящихъ. Это до сихъ поръ дѣлается въ Италіи. Въ храмахъ античнаго міра находились изображенія избавленія отъ болѣзни и несчастій, отъ грозящей опасности, приписываемаго защитѣ боговъ; т. н. въ святилищахъ богини Изиды, покровительницы мореплавателей, помѣщались картины спасенія во время бури, кораблекрушенія и т. д. Подобнаго рода изображенія можно видѣть и теперь во многихъ церквахъ Италіи.

Не удивительно потому, что римляне язычники, воспитанники классической цивилизаціи, принявъ христіанство, не отвергли своихъ артистическихъ вкусовъ и перенесли въ новую вѣру сродную имъ склонность къ сообщенію фигуративно своихъ понятій и къ художественной орнаментаціи. Христіане Рима, расписывая погребальныя комнаты и передавая живописью или пластикою свои любимыя надежды и идеи новаго ученія, всего болѣе породившія ихъ, или украшая гробницы дорогихъ для нихъ умершихъ веселыми, живыми декоративными мотивами, согласно съ ихъ артистическими наклонностями не могли видѣть въ этомъ ничего оскорбляющаго ихъ религіозныя чувства. Усвоеніе фигуративныхъ искусствъ для возвышенія, для прославленія христіанства не могло казаться имъ предосудительнымъ. Если и были примѣры, что римляне, принявъ новую религію, смотрѣли съ презрѣніемъ, даже съ ненавистью на все, что прежде они любили, что плѣняло ихъ и, слѣдовательно, на произведенія живописи и пластики, то нельзя утверждать, что въ большинствѣ новообращенныхъ преобладало это аскетическое направленіе, особенно въ странѣ, гдѣ идеи аскетизма были до того времени мало извѣстны.

Насъ потому не должно удивлять, если въ мѣстахъ погребенія первыхъ послѣдователей новой вѣры въ Римѣ, въ Неаполѣ, вообще всюду, гдѣ преобладала классическая культура и гдѣ грунтъ земли позволялъ выкапывать катакомбы, были открыты фрески, иногда очень хорошо исполненныя и стоившія вѣроятно не мало, или мраморныя гробницы съ барельефами. Христіанство, распространяясь преимущественно среди бѣдныхъ и неимущихъ людей, проникало иногда и въ высшіе слои общества, въ семейства богатыхъ гражданъ, имѣвшихъ возможность расписывать свои погребальныя комнаты [1]), находившіяся подъ покровительствомъ римскаго закона, охранявшаго безъ различія жилища мертвыхъ, какому бы вѣрованію или сословію они ни принадлежали при жизни [2]). Достаточные римляне, принявъ новую вѣру, могли, говорю я, украшать семейныя гробницы въ тѣ періоды спокойствія и терпимости, иногда довольно

---

1) Мы въ самомъ дѣлѣ всего чаще встрѣчаемъ фрески и мраморные саркофаги не въ галереяхъ, гдѣ лежатъ обыкновенно люди бѣдные, а въ катакомбныхъ комнатахъ, т. е. въ семейныхъ усыпальницахъ.

2) См. часть I, стр. 112—119.

продолжительные, смѣнявшіе гоненія, которыя однако до средины III-го столѣтія, какъ мы уже видѣли, не касались катакомбъ [1]).

Слѣдуетъ однако замѣтить, что первые христіане, не отвергавшіе безусловно искусство, предпочитали живопись пластикѣ. До сихъ поръ, въ самомъ дѣлѣ, открыто очень мало образчиковъ христіанской скульптуры ранняго времени. Статуи, болѣе чѣмъ фрески, могли напомнить вѣрующимъ языческіе идолы [2]), и представить Спасителя, хотя бы аллегорически, но такимъ-же точно образомъ, какъ это дѣлали язычники, изображая Юпитера, Аполлона, Бахуса и другихъ боговъ, именно изъ мрамора или бронзы, не могло одобряться большинствомъ христіанъ. Поклоненіе, воздаваемое статуямъ боговъ, было самымъ популярнымъ, самымъ распространеннымъ обрядомъ язычества. Художникъ вѣрующій, высѣкавшій изъ мрамора или лившій изъ бронзы какую-либо фигуру христіанскаго значенія, уподоблялся языческому скульптору, создавшему изображенія ложнаго божества. Притомъ ненадо забывать, что, передъ статуями боговъ или императоровъ, христіанъ, на допросахъ, заставляли курить ѳиміамъ и совершать возліяніе вина, и послѣ отказа ихъ исполнить это заявленіе благонамѣренности и патріотизма, имѣвшее гораздо болѣе гражданскій чѣмъ религіозный характеръ, слѣдовалъ обыкновенно роковой приговоръ, какъ это видно изъ письма Плинія къ императору Траяну, изъ многихъ дѣяній мучениковъ и твореній писателей церкви.

Удаленіе вѣрующихъ отъ произведеній пластики, столь часто употребленной для прославленія и возвеличенія языческихъ боговъ, проявляется и у христіанскихъ писателей.

Но и въ этомъ случаѣ были исключенія; въ катакомбахъ, какъ мы увидимъ дальше, нашли нѣсколько статуй, изображающихъ добраго пастыря.

II.

Если мы разберемъ то, что писатели церкви ранняго времени христіанства говорятъ объ искусствѣ, то увидимъ, что ихъ слѣдуетъ

---

1) См. часть I, стр. 172 и слѣд.

2) Между христіанами было повѣрье, о которомъ говоритъ Минуцій Феликсъ, что въ статуяхъ языческихъ боговъ жили демоны.

раздѣлить на двѣ группы. Къ первой принадлежатъ писатели Италіи, запада, вообще тѣхъ странъ, гдѣ была распространена эллиническая культура. Нѣкоторые изъ нихъ благосклонно смотрятъ на живопись и пластику, другіе хотя и не оправдываютъ вполнѣ выраженіе ими религіозныхъ идей, но не осуждаютъ искусство окончательно, не запрещаютъ положительно, когда оно не употреблено съ языческой цѣлью и не служитъ поощреніемъ роскоши. Писатели церкви, безусловно отвергающіе искусство, составляютъ вторую группу; они принадлежатъ востоку семитическому, вообще тѣмъ странамъ, гдѣ новой вѣрѣ предшествовали религіи аскетическаго характера, враждебныя фигуративному искусству, гдѣ послѣднее не развилось самостоятельно, гдѣ притомъ классическое образованіе не пустило глубоко корней и жители, по своей грубости, не были способны цѣнить художество и не имѣли къ нему такого влеченія какъ въ Италіи и на востокѣ эллиническомъ.

Такъ напр. африканецъ Тертулліанъ (160—245), во многихъ мѣстахъ своихъ сочиненій, съ большой энергіей осуждаетъ искусство; но извѣстно, что онъ одно время принадлежалъ къ аскетической сектѣ монтанистовъ, послѣдователи которой созерцали плоть грѣховнымъ началомъ и считали опаснымъ для спасенія души каждое удовольствіе и развлеченіе. Въ идеяхъ Тертулліана преобладали строгій, даже мрачный взглядъ на жизнь и удаленіе отъ всего прекраснаго. Онъ осуждаетъ равнымъ образомъ всякое изображеніе изъ воска, бронзы, мрамора, или исполненное живописью, и совѣтуетъ художникамъ христіанамъ не писать, не высѣкать изъ мрамора, а производить предметы ежедневнаго употребленія. Въ твореніяхъ своихъ Тертулліанъ столько-же смѣлъ, силенъ, сколько суровъ и нетерпимъ. Другіе писатели церкви, противники искусства, не были такъ строги какъ Тертулліанъ и осуждали преимущественно поклоненіе религіознымъ изображеніямъ, принимавшее языческій характеръ; съ этой точки врѣнія всего чаще нападаютъ они на фигуративное искусство. Противникомъ послѣдняго считаютъ также, но не вполнѣ основательно, Климента Александрійскаго, жившаго во II-мъ столѣтіи, грека по рожденію и философа школы Платона до принятія имъ христіанства. Непреклонный, но просвѣщенный врагъ идолопоклонства, онъ былъ человѣкъ совершенно другаго склада чѣмъ Тертулліанъ и въ своихъ твореніяхъ является талантливымъ знатокомъ греческаго искусства

и литературы. Климентъ умѣлъ цѣнить красоту классическаго художества и допускалъ существованіе его у христіанъ но предостерегалъ вѣрующихъ отъ чувственнаго направленія искусства, такъ какъ это можетъ затемнить пониманіе высшихъ истинъ и христіанскаго идеала. «Мы должны», говоритъ онъ, «подыматься къ духовному, а не оставаться пригвожденными къ землѣ». Художества, по его мнѣнію, достойны похвалы, когда они увеселяютъ жизнь и вносятъ въ неё отраду; но неправильное примѣненіе ихъ заслуживаетъ полнаго осужденія, особенно если они ведутъ къ идолопоклонству. Всякое искусство грѣховно по мысли Климента, когда оно ведетъ къ униженію Бога: «мы удивляемся Церерѣ и Прозерпинѣ, мистическому Бахусу и другимъ созданіямъ Праксителя, равно какъ и произведеніямъ Лизиппа и Апеллеса», говоритъ онъ, «но какъ должны мы—повинующіеся закону: не дѣлай себѣ кумира — почитать какъ боговъ эти изображенія». Изъ этого видно, что Климентъ вовсе не изгонялъ искусство изъ среды вѣрующихъ, а только хотѣлъ придать ему христіанскій характеръ. Точно также онъ удалялся отъ аскетизма, превращавшаго всю жизнь въ непрерывное покаяніе и не запрещалъ удовольствія и наслажденія, но разумѣется не противорѣчащія правиламъ новаго ученія. Въ городѣ Александріи въ Египтѣ, гдѣ онъ жилъ, преобладала въ его время большая роскошь въ одеждахъ; особенно женщины любили пышные богатые наряды, уборы изъ золота, жемчуга и драгоцѣнныхъ камней. Климентъ не вполнѣ запрещаетъ это христіанкамъ, но требуетъ, чтобы границы приличія и умѣренности не были при этомъ переступаемы. Даже кольца изъ золота и съ драгоцѣнными каменьями можно, по его мнѣнію, носить, но не изъ тщеславія, не изъ любви къ роскоши, а въ воспоминаніе даннаго обѣщанія вѣрности или какъ печати. Символы, вырѣзаемые на кольцахъ, должны, говоритъ онъ, имѣть христіанское значеніе и напоминать какую-либо истину новаго ученія или одну изъ его надеждъ. Климентъ, напр., совѣтуетъ вырѣзывать фигуру голубя, рыбы, корабля, лиры, якоря, рыбака и т. д. [1])—это одно можетъ служить доказательствомъ, что онъ не былъ противникомъ религіознаго искусства — но христіане не должны, по его мысли, носить кольца съ изображеніемъ языческихъ боговъ, обнаженныхъ фигуръ

[1]) См. во 2-й части значеніе этихъ символовъ.

или военныхъ эмблемъ. Символическое направленіе, преобладавшее во время этого писателя въ катакомбномъ искусствѣ, вполнѣ согласовалось съ его идеями, вполнѣ оправдывалось имъ. Приблизительно того-же мнѣнія былъ и мученикъ св. Иринеи, епископъЛіонскій, родившійся въ греческомъ городѣ Смирнѣ въ Малой Азіи, жившій во II-мъ столѣтіи и также человѣкъ классической культуры.

Осуждали христіанское искусство: Оригенъ (185—253), доктрина котораго приняла, какъ извѣстно, рѣзкое мистическое направленіе; африканецъ Минуцій Феликсъ (III-го столѣтія); африканецъ-же Арнобій (III-го столѣтія); св. Іустинъ (II-го столѣтія), родомъ изъ Палестины; ученикъ его Татіанъ уроженецъ ассирійскій (II столѣтія), въ концѣ жизни гностикъ аскетическаго ученія Маркіана; Ѳеофилъ епископъ Антіохійскій второго-же столѣтія. Даже и послѣ торжества церкви между писателями и главами ея были противники христіанскаго искусства, такъ напр. епископъ и историкъ Евсевій, родомъ изъ Кесаріи въ Палестинѣ, не одобряетъ Константцію сестру Константина, просившую у него портретъ Христа. Онъ-же, говоря объ изображеніяхъ Спасителя и апостоловъ Петра и Павла, осуждаетъ это, по его мнѣнію, языческое выраженіе набожныхъ чувствъ. Другой врагъ иконъ, вліяніе котораго было очень сильно въ его время, это св. Епифаній, епископъ Саламинскій на островѣ Кипрѣ, іудей по рожденію, жившій въ IV-мъ столѣтіи. Онъ самъ пишетъ Іоанну Іерусалимскому, что увидя въ одной деревенской церкви, около Іерусалима, завѣсу съ религіознымъ изображеніемъ, разодралъ ее, возмущенный тѣмъ, что образъ человѣка находится въ святомъ мѣстѣ, и прибавляя, что завѣса эта будетъ лучше употреблена, если въ нее завернутъ для погребенія тѣло бѣднаго христіанина. Этотъ фактъ всего яснѣе доказываетъ намъ, что среди евреевъ, обращенныхъ въ христіанство, сохранилось отвращеніе къ религіознымъ изображеніямъ, запрещеннымъ ихъ закономъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ, что эти послѣднія были довольно распространены во второй половинѣ IV-го столѣтія, такъ какъ одно изъ нихъ, разодранное Епифаніемъ, находилось въ бѣдной деревенской церкви Палестины.

То же удаленіе отъ иконъ высказываетъ Астерій (IV-го столѣтія), епископъ города Петры въ сѣверной Аравіи, очень уважаемый на всемъ востокѣ и извѣстный своими проповѣдями. Въ одной изъ нихъ онъ говоритъ: не пиши Христа, потому что это будетъ знакомъ его

униженія, но носи слова его въ своемъ сердцѣ. Тотъ-же самый Астерій, однако, одобряетъ живопись, изображающую страданія мученицы Евоимін, и хвалитъ при этомъ набожнаго художника, который съ помощью своего искусства представилъ такъ-же живо подвиги этой христіанки, какъ это дѣлаетъ проповѣдникъ въ своей рѣчи въ день ея поминовенія. Писатель этотъ говоритъ также, что благочестивые и богатые христіане его времени, желавшіе заявить свою набожность, носили одежды съ вышитыми на нихъ сценами изъ евангелія, к. н. чудеса Спасителя: превращеніе воды въ вино, параличный, несущій свой одръ на плечахъ, исцѣленіе слѣпаго и женщины, страдающей кровотеченіемъ, воскресеніе Лазаря и т. д. Изъ чего мы видимъ, что у христіанъ востока въ эти времена было фигуративное искусство; если подобныя сцены вышивались на одеждахъ, то безъ сомнѣнія уже существовали въ мѣстномъ художествѣ, такъ какъ вышиваніе вообще не составляетъ самостоятельной отрасли искусства, а есть подражаніе живописи и является послѣ нее, особенно когда дѣло идетъ объ изображеніи фигуры человѣка.

Большая часть писателей церкви востока, которые осуждали искусство, были также того мнѣнія, что Христосъ, явившись на землю, принялъ некрасивый видъ [1]), и это разумѣется должно было, въ нѣкоторой степени, удалять христіанъ отъ изображенія Спасителя. Св. Августинъ является также противникомъ иконъ и въ своихъ сочиненіяхъ не разъ осуждаетъ ихъ. «Ошибаются тѣ, пишетъ онъ, которые ищутъ Христа и апостоловъ не въ святомъ писаніи, а въ живописяхъ стѣнъ». Въ другомъ мѣстѣ однако, говоря о многочисленныхъ христіанскихъ сюжетахъ, какъ напримѣръ о жертвоприношеніи Авраама и т. д., онъ не отвергаетъ искусство, а скорѣе одобряетъ его. Изъ этого видно, что св. Августинъ не допускалъ изображенія Христа и апостоловъ, равно какъ и поклоненія иконамъ, но не осуждалъ представленія христіанскихъ сценъ, особенно же имѣющихъ символическое значеніе. Не вполнѣ оправдывалъ искусство также и ученикъ Іоанна Златоуста св. Нилъ (IV-го столѣтія), жизнь и сочиненія котораго имѣютъ аскетическій характеръ. Онъ однако говоритъ о живописи христіанъ востока, не осуждая ея безусловно. Удаляя изъ церквей сцены охоты, рыбной

[1]) См. часть 3-ю, стр. 129—133.

ловли и мотивы орнаментики, взятые изъ природы, какъ напримѣръ растенія, птицъ, звѣрей, какъ сюжеты, не соотвѣтствующіе святому назначенію зданія, онъ допускаетъ въ христіанскихъ храмахъ изображеніе сценъ, заимствованныхъ у ветхаго и новаго завѣта, которыя, продолжаетъ онъ, должны быть написаны хорошимъ живописцемъ, дабы люди неграмотные, лишенные возможности читать святое писаніе, могли узнать посредствомъ этой живописи подвиги вѣрныхъ слугъ Бога и подражать имъ. Но при этомъ св. Нилъ осуждаетъ представленіе на стѣнахъ церквей большаго количества священныхъ сюжетовъ, развлекающихъ молящихся.

Удаленіе отъ религіозныхъ изображеній, имѣя впрочемъ нѣсколько другое направленіе, хотя и то-же самое основаніе, проявилось позже, какъ мы это увидимъ ниже, съ новой силой въ Византіи въ эпоху иконоборства.

Мало отцовъ церкви выговорились безусловно въ пользу изобразительнаго искусства. Къ числу ихъ принадлежитъ св. Василій Великій (IV столѣтія); человѣкъ классическаго образованія, онъ смотрѣлъ на художество какъ на средство достиженія религіозныхъ цѣлей; по его мнѣнію искусства были даны намъ Богомъ для поддержанія нашей слабой натуры. Писатель и живописецъ, говоритъ онъ, первый словами, а второй красками изображаютъ военные подвиги и этимъ одушевляютъ другихъ на битву, потому что, какъ слово дѣйствуетъ на слухъ, такъ нѣмая живопись поражаетъ наше зрѣніе. Въ одномъ изъ своихъ поученій св. Василій побуждаетъ живописцевъ изображать геройскіе подвиги мучениковъ Антіохіи и среди нихъ представить прототипъ всѣхъ мучениковъ—Христа. Этотъ ученый пишетъ императору Юліану, съ которымъ воспитывался и подружился въ Аѳинахъ: «образы апостоловъ и мучениковъ я почитаю и обожаю, ихъ видишь во всѣхъ нашихъ церквахъ». Братъ св. Василія, св. Григорій, епископъ Нисскій, въ одномъ изъ своихъ сочиненій говоритъ, что нѣмая живопись имѣетъ способность повѣствовать, поучать и быть полезной. Такъ напримѣръ въ изображеніи красками страданій и смерти мучениковъ, христіане какъ бы въ книгѣ могутъ читать ихъ подвиги. Онъ же очень подробно описываетъ сцену жертвоприношенія Исаака Авраамомъ, исполненную живописью. Точно такое же описаніе этого сюжета дѣлаютъ св. Ефремъ (IV-го стол.) и св. Кириллъ Александрійскій (V-го стол.). Еще

положительнѣе высказывается въ пользу религіознаго искусства, говоря о немъ, даже съ большимъ увлеченіемъ, Григорій Назіанзскій, современникъ св. Василія Великаго и Григорія, епископа Нисскаго, и подобно имъ окончившій въ Аѳинахъ свое образованіе. Того же мнѣнія былъ и Павлинъ, епископъ города Нолы (353—431); изображеніе священныхъ сюжетовъ, согласно ему, должно воспитывать вѣрующихъ и пояснять имъ христіанскія таинства; потому онъ велѣлъ написать въ церквахъ своей епархіи библейскія сцены, мученія героевъ вѣры, крестъ и т. п. Папа Григорій Великій выразился относительно христіанскаго искусства слѣдующимъ образомъ: «не одно и то-же молиться изображенію и учиться посредствомъ него кому слѣдуетъ молиться, ибо то, что для умѣющаго читать письмо, то для неграмотнаго изображеніе».

Мы видимъ, слѣдовательно, что многіе писатели церкви, и даже тѣ изъ нихъ, которые были благосклонны къ классической культурѣ и признавали ученіе греческихъ философовъ низшей формой откровенія и путемъ приготовленія къ христіанству, какъ напримѣръ св. Іустинъ и Оригенъ не оправдываютъ религіозныхъ изображеній. Но если даже и предположить, что главы церкви и люди вліятельные среди послѣдователей ученія Спасителя, однимъ словомъ все, что въ первое время существованія христіанской общины можно назвать ея властями, и осуждали искусство, то нельзя утверждать, что они выражали мнѣніе большинства вѣрующихъ и что послѣдніе постоянно слѣдовали ихъ совѣтамъ. Христіане въ началѣ распространенія новаго ученія, еще не подчиненные такъ строго церковной дисциплинѣ какъ въ средніе вѣка, могли безпрепятственно слѣдовать своимъ художественнымъ инстинктамъ въ тѣхъ странахъ, гдѣ прежде процвѣтало изобразительное искусство и гдѣ оно срослось съ умственной дѣятельностію народа. Можно потому сказать, что религіозныя изображенія первыхъ послѣдователей новой вѣры, которыя мы находимъ въ катакомбахъ, не создались подъ вліяніемъ писателей церкви, не были опредѣлены ея властями, а явились какъ плодъ вдохновенія христіанскихъ художниковъ и имѣли болѣе задушевный чѣмъ офиціальный характеръ.

Изъ словъ писателей церкви, оправдывавшихъ или осуждавшихъ религіозныя изображенія, мы можемъ также заключить, что послѣднія существовали у первыхъ христіанъ. Энергическое осужденіе и рев-

ность, съ которой порицатели иконъ возстаютъ противъ фигуративнаго искусства, доказываютъ намъ, что въ общинѣ вѣрующихъ не всѣ раздѣляли ихъ мнѣнія и что у христіанъ востока и запада, съ очень раннихъ временъ и не какъ исключеніе, находились священныя изображенія. О нихъ напримѣръ говорятъ Астерій, епископъ Петры, св. Нилъ, св. Ефремъ, св. Кириллъ Александрійскій и св. Епифаній. Уже Тертулліанъ во II-мъ столѣтіи пишетъ, что чаши, употребляемыя первыми христіанами, украшены изображеніями добраго пастыря [1]). «Pastor quem in calice depingis»[2]). «Пастырь, котораго ты изображаешь на чашѣ». Изъ текста того же писателя [3]) видно, что община вѣрующихъ заключала въ своей средѣ живописцевъ, скульпторовъ и что нѣкоторые изъ нихъ продолжали работы языческаго характера послѣ обращенія. Тертулліанъ строго осуждаетъ художниковъ, которые, принявъ христіанство, не перестаютъ производить изображенія боговъ. «Не отрекается отъ демона тотъ, говоритъ онъ, кто его изображаетъ; можешь ли ты утверждать, что вѣруешь въ единаго Бога, когда изображаешь столькихъ? Я создаю ихъ, отвѣчаешь ты, но я имъ не поклоняюсь; какъ будто бы причина, запрещающая поклоняться имъ, не должна также удалять отъ изображенія ихъ. Ты поклоняешься ложному Богу, потому что создалъ его для поклоненія. Не пламя жертвоприношенія, а огонь твоего таланта зажигаешь ты на его жертвенникѣ; ты отдаешь ему не жизнь животнаго, а твою жизнь, твою душу, твое искусство. Ты для ложныхъ боговъ больше чѣмъ жрецъ, ты даешь имъ жрецовъ. Ты оправдываешься тѣмъ, что это было твое ремесло и что ты имъ кормишься; но тогда и воръ и разбойникъ, принявъ христіанство, должны продолжать воровать и грабить?

---

[1]) Нѣкоторыя изъ дошедшихъ до насъ чашъ съ золотыми фигурами, какъ мы это увидимъ дальше, принадлежатъ къ самомъ дѣлѣ къ III-му вѣку.

[2]) De Pudicitia.

[3]) De Idolatria.

III.

Противники того мнѣнія, что не всегда и не всюду вѣрующіе удалялись отъ искусства, опираются обыкновенно на рѣшеніе собора города Эльвиры (Illiberis [1]), происходившаго въ 305-мъ г. Это постановленіе запрещало религіозныя изображенія на стѣнахъ церквей: «Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingantur» (Concil. Illib. can. 36). — «Постановлено, чтобы въ церквахъ не было живописи и то, что почитается и обожается не писалось бы на стѣнахъ». Согласно G. B. de Rossi предписаніе это было вызвано грозящимъ тогда преслѣдованіемъ Діоклеціана. Оно и не могло быть иначе. Гоненія христіанъ второй половины III-го столѣтія приняли совершенно иной характеръ чѣмъ всѣ предшествовавшія. До этого времени вѣрующихъ преслѣдовали, казнили, но церкви ихъ, мѣста собраній, кладбища, катакомбы не трогали; съ средины же III-го вѣка, когда христіанская община сдѣлалась значительна и богата, когда многочисленныя построенныя ею церкви въ длинные періоды спокойствія [2]), равно какъ и сильно развившаяся подъ землею сѣть катакомбныхъ галерей обратили на себя вниманіе властей, христіане не находили болѣе убѣжища въ своихъ подземныхъ кладбищахъ и самые памятники ихъ начали страдать. Церкви были разграблены, разрушены, архивы сожжены, вѣрующихъ старались застигнуть въ мѣстахъ ихъ собраній. Папа Сикстъ II-й, во время гоненія императора Валеріана (258—260), былъ убитъ въ зданіи надъ катакомбой Претекстата вмѣстѣ съ четырьмя дьяконами, совершая служеніе [3]). При этомъ, разумѣется, истреблялись религіозныя изображенія. Понятно потому, что христіанскія власти того времени, желая отстранить возможность подобнаго осквернѣнія религіозныхъ образовъ, совѣтовали вѣрующимъ не писать ихъ на

---

1) Возлѣ развалинъ этого города была построена арабами Гранада въ X-мъ столѣтіи.

2) Въ городѣ Эльвирѣ не только церкви, но даже и кладбища находились на поверхности земли, какъ видно изъ другаго постановленія того же собора: „placuit cereos in coemeteriis per diem non accendi“(can.35).—„Постановлено, чтобы свѣчи на кладбищахъ днемъ не зажигались“.

3) См. часть I, стр. 173.

стѣнахъ церквей, тѣмъ болѣе, что фрески эти нельзя было, въ минуту опасности, унести и скрыть отъ глазъ гонителей. Съ этимъ мнѣніемъ G. B. de Rossi нельзя не согласиться, и вышеприведенное рѣшеніе собора Эльвиры слѣдуетъ понимать въ такомъ смыслѣ, что живопись изъ церквей удалялась, но не запрещалась вообще. Это была мѣра исключительная, вызванная особенными обстоятельствами, принятая въ началѣ гоненія Діоклеціана, когда христіане уже знали по опыту и могли предугадать, что оно будетъ направлено столько же противъ ихъ самихъ, сколько и противъ памятниковъ ихъ религіознаго искусства. Предполагаютъ [1]), что съ этого времени вѣрующіе начали писать священныя изображенія на деревянныхъ доскахъ, которыя въ минуту опасности можно было уносить и скрывать. Во всякомъ случаѣ, предписаніе собора Эльвиры не касалось катакомбъ, какъ это видно изъ того, что въ подземныхъ христіанскихъ кладбищахъ Рима и особенно въ катакомбѣ Каллиста есть много памятниковъ стѣнной живописи начала IV-го столѣтія.

Но самое постановленіе названнаго выше собора способно скорѣе доказать намъ склонность христіанъ запада къ изобразительному искусству, чѣмъ удаленіе отъ него. Совѣтъ не писать религіозныхъ сюжетовъ на стѣнахъ церквей свидѣтельствуетъ, что это дѣлалось, точно также какъ опасеніе подвергнуть эти почитаемые предметы оскверненію, во время преслѣдованій, предполагаетъ ихъ существованіе. Притомъ, это запрещеніе стѣнной живописи въ церквахъ не стѣснило развитія христіанскаго искусства въ Испаніи. Прекрасные барельефы, украшающіе саркофаги, которые до сихъ поръ можно видѣть во многихъ городахъ сѣверной части полуострова, и между прочимъ въ Сарагосѣ [1]), и принадлежащіе къ первымъ временамъ торжества церкви, всего лучше доказываютъ намъ, что въ этой странѣ вѣрующіе не удалялись отъ искусства и что памятники его мало уступали, въ художественномъ достоинствѣ, создаваемымъ христіанскими мастерами южной Галліи. Нѣтъ потому никакихъ слѣдовъ въ Испаніи запрещенія вѣрующимъ первыхъ вѣковъ производить религіозныя изображенія.

---

1) Martigny Dictionnaire des ant. chr. 2-e éd. p. 350.

2) G. B. de Rossi Roma Sotterranea cristiana T. I, p. 99—101.

IV.

Если мы отъ письменныхъ свидѣтельствъ перейдемъ къ памятникамъ, то увидимъ, что они — и это особенно касается римскихъ христіанъ—какъ нельзя лучше подтверждаютъ все сказанное выше. Не смотря на то, что многія изъ произведеній ранняго христіанскаго искусства-катакомбъ погибли отъ дѣйствія времени, отъ сырости, отъ обваловъ, отъ рукъ разрушителей, грабителей, или уничтожены неловкими изслѣдователями подземнаго Рима, не смотря на все это, говорю я, до насъ дошли фрески отъ конца I-го вѣка, слѣдовательно почти отъ временъ апостольскихъ, и каждое столѣтіе представлено въ катакомбахъ немалымъ числомъ памятниковъ живописи. Нѣкоторые изъ нихъ, писанные на стукѣ превосходнаго качества, употребляемомъ римлянами только въ цвѣтущій періодъ ихъ искусства, отличаются очень граціознымъ и вдохновленнымъ сочиненіемъ, достойнымъ античной живописи. Мы увидимъ также, что есть катакомбныя фрески, какъ нельзя болѣе напоминающія сочиненіемъ, распредѣленіемъ фигуръ, выборомъ и размѣщеніемъ декоративныхъ мотивовъ, колоритомъ, цвѣтомъ орнаментальныхъ линій, однимъ словомъ общимъ характеромъ художественнаго производства, образчики классической стѣнописи перваго вѣка имперіи, открытые въ Римѣ и въ Помпеѣ. Притомъ въ катакомбахъ, и даже только въ одной изъ нихъ, именно Каллиста, можно видѣть рядъ фресокъ различнаго стиля и артистическаго достоинства, который никакимъ образомъ нельзя отнести къ одному и тому-же вѣку, что указываетъ художественную дѣятельность нѣсколькихъ столѣтій.

Наконецъ, раннее происхожденіе нѣкоторыхъ памятниковъ живописи катакомбъ доказывается топографическимъ изученіемъ и историческимъ изслѣдованіемъ того мѣста, гдѣ они находятся, также и окружающими ихъ надписями, и не слѣдуетъ предполагать, что тутъ дѣло идетъ только о декоративной живописи или о простыхъ символическихъ знакахъ, т. е. объ изображеніяхъ животныхъ, птицъ, растеній, отдѣльныхъ предметовъ и т. д. Кромѣ этихъ фигуръ, на стѣнахъ и на потолкахъ усыпальницъ написаны сцены изъ ветхаго и новаго завѣта, т. е. цѣлыя художественныя сочиненія.

Большая часть открытыхъ до сихъ поръ памятниковъ первона-

чальнаго христіанскаго искусства принадлежитъ Риму, вообще западу. Востокъ въ этомъ отношеніи былъ мало изслѣдованъ, но и тамъ, какъ мы это увидимъ, въ послѣдніе годы нашли произведенія христіанской живописи и пластики времень гоненій или вѣковъ, непосредственно слѣдовавшихъ за торжествомъ церкви.

О памятникахъ первоначальнаго христіанскаго искусства, о времени, стилѣ и художественномъ достоинствѣ ихъ мы будемъ говорить съ большею подробностію дальше, въ отдѣлѣ, посвященномъ этому предмету, и тамъ найдемъ новыя доказательства существованія изобразительнаго искусства у вѣрующихъ нѣкоторыхъ странъ, въ первую эпоху распространенія ученія Спасителя, и даже любви ихъ къ живой и веселой орнаментаціи. Но до описанія этихъ художественныхъ произведеній слѣдуетъ сказать нѣсколько словъ о состояніи римскаго языческаго искусства при появленіи новой вѣры, такъ какъ неизвѣстные художники катакомбъ широко заимствовали его мотивы для выраженія христіанскихъ идей.

Состояніе римской живописи при появленіи христіанства.

V.

Римская живопись, какъ извѣстно, была продолженіемъ греческой [1]). Греки придавали такое-же значеніе живописи какъ и скульптурѣ; они имѣли одинаковое влеченіе къ первому, равно какъ и ко второму изъ этихъ искусствъ. Много именъ талантливыхъ греческихъ

1) Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter von Dr. Carl Schnaase II-er Band, zweite Auf. Düsseldorf 1866;—I. Overbeck, Pompeji. Leipzig 1875;—Ernest Breton, Pompeia, 3-e éd. Paris 1869; — Gaston Boissier, Promenades archéologiques, Rome et Pompei, Paris 1880; — Ueber den landschaftlichen Natursinn der Griechen und Römer von Karl Woermann, München 1871;— Du Sentiment de la Nature dans l'antiquité romaine Eug. Secretan, Lausanne 1866;—Revue Archéologique 1871, Article de M. Renier sur la maison de Livie au Palatin suivi d'un article de Mr. Georges Perrot sur la peinture du Palatin;—Ludwig Friedlaender, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms, Leipzig 1871; — Bullettino dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica (Dicembre 1878), Discorso di A. Mau.

живописцевъ дошли до насъ, и въ твореніяхъ писателей классическаго міра мы нерѣдко находимъ описанія большихъ картинъ сложнаго сочиненія, поразительно дѣйствовавшихъ на зрителя. Мы поэтому не можемъ сомнѣваться въ томъ, что греческіе мастера создавали замѣчательныя произведенія кисти; но, не имѣя прочности статуй и барельефовъ изъ мрамора и бронзы, они не сохранились и извѣстны намъ только по описаніямъ или по копіямъ и подражаніямъ, иногда довольно дюжиннаго ремесленнаго исполненія, открытымъ въ Помпеѣ и въ Римѣ, и по живописи вазъ составляющей второстепенную отрасль искусства. Изъ тѣхъ и другихъ данныхъ мы можемъ заключить, что картины греческихъ живописцевъ, имѣвшія большое сходство съ пластикой, отличались очень тщательнымъ обозначеніемъ контуровъ, красотою, гармоніей линій и живымъ колоритомъ. Фигуры въ нихъ распредѣлялись какъ въ барельефѣ; онѣ, разумѣется, не представлялись только въ профиль, но въ красотѣ и значеніи отдѣльныхъ образовъ сосредоточивался преимущественно интересъ всего сочиненія, какъ въ произведеніяхъ пластики. Эти качества выставляются достоинствами и восхваляются у классическихъ писателей, когда они говорятъ о замѣчательныхъ картинахъ греческихъ художниковъ, сюжеты которыхъ были тождественны съ изображаемыми въ барельефахъ. При этомъ, однако, большая живость движеній, выразительность, глубокое пониманіе различныхъ свойствъ человѣческой души и умѣніе передавать ея различныя состоянія составляли отличительныя черты живописи древнихъ грековъ.

Но въ періодъ наслѣдниковъ Александра это искусство нѣсколько измѣнилось, утратило отчасти преобладавшіе въ немъ прежде пластическіе элементы и стало развивать болѣе живописныя начала. Извѣстная мозаика, открытая въ Помпеѣ въ домѣ Фавна, изображающая битву Александра съ Даріемъ и отличающаяся сложнымъ сочиненіемъ, богатствомъ подробностей и примѣненіемъ законовъ перспективы, есть вѣроятно копія съ греческой картины этой эпохи.

О римской живописи мы можемъ получить болѣе полное понятіе чѣмъ о греческой по фрескамъ, открытымъ въ Помпеѣ, въ Геркуланумѣ и въ послѣдніе годы въ самомъ Римѣ. Искусства въ Римѣ никогда не имѣли того значенія, какое получили они въ Греціи, гдѣ были тѣсно связаны съ умственнымъ развитіемъ и составляли

одну изъ главныхъ отраслей образованія, тогда какъ въ Римѣ художественное воспитаніе стояло постоянно на второмъ планѣ и любовь къ искусству появилась вслѣдствіе соприкосновенія съ Греціей. Послѣ завоеванія послѣдней и тѣхъ восточныхъ странъ, гдѣ была распространена эллиническая культура, Римъ притянулъ къ себѣ ихъ артистическія силы. Многія произведенія греческаго искусства лучшаго его времени были перевезены въ Римъ. Все это не могло не заинтересовать римлянъ. Но искусство у нихъ получило скорѣе характеръ развлеченія богатыхъ людей, чѣмъ нравственной потребности массы гражданъ.

Римляне предпринимали иногда продолжительныя путешествія по Греціи и Малой Азіи, но при этомъ не видно, чтобы они увлекались искусствомъ, и историческій интересъ преобладалъ у нихъ надъ эстетическимъ. Послѣдній былъ только поверхностный, наружный. Они не пропускали, разумѣется, во время своихъ странствованій случая осмотрѣть какое-либо замѣчательное художественное произведеніе или красивое зданіе, иногда подвергаясь лишеніямъ и утомленію, но это дѣлалось ими, какъ въ наше время большинствомъ туристовъ, для успокоенія совѣсти. Собранія картинъ, статуй, вазъ существовали въ Римѣ и у частныхъ людей; особенно дорожили произведеніями греческихъ художниковъ. Но это было дѣломъ моды, любви къ роскоши и происходило отъ тщеславной наклонности, господствовавшей среди римлянъ, обладать и окружать себя предметами рѣдкими, дорогими, необыкновенными, иногда вовсе не имѣющими никакого художественнаго достоинства. Потому-то во вкусѣ этихъ завоевателей, не смотря на его грандіозность, проглядываетъ всегда что-то варварское, грубое.

Искусства, не получивъ въ Римѣ того значенія, какое имѣли въ Греціи, примѣнялись римлянами для украшенія домовъ; особенно же это можно сказать про живопись. Нѣтъ въ Помпеѣ и въ Геркуланумѣ ни одного дома, принадлежавшаго сколько-нибудь достаточному владѣльцу, гдѣ не нашли бы на стѣнахъ фрескъ [1]), тогда

[1]) Стѣнная живопись въ Помпеѣ и Геркуланумѣ, какъ это доказало точное изслѣдованіе ея, написана аль-фреско; живопись клеевыми красками встрѣчается тамъ, но рѣдко, занимаетъ второстепенное мѣсто и употреблена болѣе какъ вспомогательный способъ во фрескахъ, чѣмъ самостоятельно. Вовсе не встрѣчается живопись восковыми красками. См. „Ueber die antiken Wandmalereien

какъ въ жилищахъ богатыхъ людей ни одна стѣна не лишена своего декоративнаго мотива. Это мы видимъ всюду, гдѣ отъ домовъ римлянъ сохранились слѣды. Но изученіе этой живописи привело однако къ заключенію [1]), что въ ней очень мало римскаго и что источниковъ ея слѣдуетъ искать не въ томъ мѣстѣ, гдѣ мы теперь ее находимъ. Это докажутъ намъ всего яснѣе сюжеты, изображаемые ею.

Около трехъ четвертей дошедшихъ до насъ фресокъ древнихъ римлянъ—и онѣ сосредоточены преимущественно въ Геркуланумѣ и Помпеѣ—представляютъ миѳологическія сцены или легенды героической эпохи. Ихъ приблизительно 1480. Остальныя фрески изображаютъ животныхъ, плоды, цвѣты, пейзажи и сцены обыкновенной жизни. Послѣднія особенно интересны для изучающихъ Помпею, такъ какъ онѣ возстановляютъ подробности быта ея жителей. Изображая мѣстные сюжеты, фрески эти могли быть сочинены только въ самомъ городѣ и взяты помпейскими живописцами съ натуры. Число ихъ не велико и онѣ по большей части незначительныхъ размѣровъ. Въ художественномъ отношеніи онѣ ниже картинъ, изображающихъ миѳологическія сцены. Послѣднія иногда имѣютъ большіе размѣры; талантъ живописца проявляется часто въ ихъ композиціи и трудно предположить, что фрески эти были сочинены единственно для украшенія помпейскихъ домовъ. Ненадо упускать изъ вида, что Геркуланумъ и Помпея были незначительные провинціальные города, въ которыхъ не стали бы работать извѣстные живописцы того времени. Доказательствомъ, что помпейскія фрески миѳологическаго содержанія не были оригинальное произведеніе, можетъ служить и тотъ фактъ, что тѣ же самые сюжеты появляются и внѣ Помпеи въ другихъ римскихъ развалинахъ. Такъ напр. на Палатинскомъ холмѣ, въ послѣдніе годы, былъ открытъ домъ, принадлежавшій, согласно однимъ археологамъ, Ливіи женѣ императора Августа, другимъ — Германику, а по мнѣнію третьихъ—Тиберію. Тутъ фрески покрываютъ стѣны нѣсколькихъ комнатъ, располо-

---

in technischer Beziehung von Otto Donner;“ эта статья присоединена къ книгѣ г. Helbig „Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens“.

[1]) Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens, Wolfgang Helbig, Leipzig 1868; Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei von Wolfgang Helbig, Leipzig 1873.

женныхъ кругомъ Атріума. Онѣ состоятъ изъ фантастическихъ ландшафтовъ, изящныхъ арабесокъ, гирляндъ, листьевъ и цвѣтовъ, оживленныхъ появленіемъ крылатыхъ геніевъ. Эти декоративные мотивы, довольно чистаго вкуса, окружаютъ главныя картины, написанныя по срединѣ стѣны, что мы находимъ также въ Помпеѣ, и между миѳологическими сценами, представленными тутъ, изображена Іо, охраняемая Аргусомъ и освобожденная Гермесомъ; сюжетъ, повторенный нѣсколько разъ въ помпейской стѣнописи, съ тою только разницею, что на Палатинскомъ холмѣ фреска эта исполнена тщательнѣе, лучше, колоритъ ея прозрачнѣе, нѣжнѣе и фигура Іо граціознѣе чѣмъ въ Помпеѣ. Это доказываетъ намъ, что художники, работавшіе въ этомъ городѣ, заучили рядъ замѣчательныхъ въ ихъ время картинъ и повторяли ихъ по заказу, съ бо́льшимъ или меньшимъ успѣхомъ. Но и живописцы Палатинскаго холма не были сочинителями исполняемыхъ ими фресокъ, какъ это видно изъ того, что въ композиціи миѳологическихъ сценъ проявляются обыкновенно талантъ и творческая сила, тогда какъ исполненіе ихъ довольно слабо и стоитъ несравненно ниже сочиненія. Нельзя потому не согласиться, что не одинъ и тотъ же художникъ компонировалъ картину и написалъ ее. Римскіе живописцы были, слѣдовательно, копистами произведеній замѣчательныхъ художниковъ, болѣе искусными въ домѣ Цезарей, менѣе способными въ домахъ не столь значительныхъ и богатыхъ людей Помпеи.

Но гдѣ брали они модели для повторенія ихъ на стѣнахъ расписываемыхъ ими домовъ? Разумѣется источники были разные и копировались извѣстныя картины различныхъ школъ и эпохъ. Такъ напр. въ Помпеѣ мы находимъ фрески, отдѣляющіяся отъ массы остальныхъ; это особенно можно сказать о жертвоприношеніи Ифигеніи. Стѣнопись эта очень хорошо сохранилась и безъ сомнѣнія составляетъ одну изъ лучшихъ картинъ, открытыхъ до сихъ поръ въ Помпеѣ. Ифигенію, въ отчаяніи поднимающую руку къ небу, несутъ къ алтарю Одиссей и Діомедъ. Налѣво отъ этой группы Агамемнонъ, голова котораго покрыта плащемъ, отворачивается, закрывая глаза правою рукою, чтобы не видѣть смерть своей дочери. Возлѣ него, на полустолбѣ, изображена бронзовая статуя Артемиды съ факеломъ въ каждой рукѣ, архаическаго стиля. Направо отъ Ифигеніи жрецъ Кальхасъ изображенъ у алтаря, увѣнчанный

лаврами, держа въ правой, задумчиво подносимой имъ ко рту рукѣ, обнаженный мечъ, печально готовясь исполнить свою жестокую обязанность. Наверху, въ облакахъ появляется богиня Артемида, держа въ лѣвой рукѣ лукъ, а правой указывая на нимфу, которая также въ облакахъ держитъ за шею и рога лань, долженствующую замѣнить дочь Агамемнона при жертвоприношеніи. Во всемъ сочиненіи, въ симметрическомъ распредѣленіи фигуръ, въ драпировкѣ одеждъ проявляются отличительныя черты эллинской живописи ранняго времени. Нетрудно было бы превратить эту стѣнопись въ барельефъ. Особенно характеристично тутъ изображеніе Одиссея и Діомеда меньшихъ размѣровъ чѣмъ Агамемнонъ и Кальхасъ, пріемъ архаистическаго искусства въ Греціи [1]). Помпейскій живописецъ, слѣдовательно, копировалъ картину этой эпохи эллинической живописи или, можетъ быть, произведеніе художника болѣе поздняго времени, подражавшаго древнему стилю, что случалось въ Римѣ, какъ это свидѣтельствуетъ Плиній. Но подобнаго рода фрески рѣдки въ Помпеѣ; напротивъ, большинство картинъ, открытыхъ въ ней, очень похожи другъ на друга и повидимому принадлежатъ одной и той же школѣ. Онѣ отличаются богатствомъ композиціи, величественностью и глубиной содержанія, силой представленія, нѣжнымъ, оживляющимъ ихъ поэтическимъ чувствомъ, хорошо сочиненными и ясно выведенными фигурами и вообще разнообразіемъ мотивовъ. Все это могло создаться только въ очень производительной школѣ живописи и быть плодомъ продолжительной дѣятельности долгаго времени. Нельзя потому не согласиться, что въ помпейскихъ фрескахъ мы видимъ наслѣдство предшествовавшаго художественнаго развитія, а не образчики римской живописи, у которой не было еще прошедшаго. Мы потому должны предположить тутъ вліяніе Греціи, и пояснительныя надписи фресокъ Помпеи, Геркуланума, Рима, сдѣланныя, исключая рѣдкихъ примѣровъ, на греческомъ языкѣ, кромѣ другихъ доказательствъ, которыя мы найдемъ ниже, оправдываютъ это мнѣніе.

---

[1]) Этотъ способъ выраженія могучести, величія, силы представляемой особы колоссальностію или изображеніемъ ея въ большемъ видѣ чѣмъ окружающіе ее люди, встрѣчается преимущественно у азіатскихъ народовъ и въ періодѣ первоначальнаго развитія и упадка искусства грековъ, когда въ немъ отразились элементы художества семитическаго востока. Тотъ же пріемъ мы находимъ и въ

Но греческое искусство, имѣвшее столь значительное вліяніе на живопись римлянъ, не было то, которое процвѣтало въ Греціи до Александра въ эпоху, называемую эллинической. Въ живописи грековъ произошла значительная перемѣна послѣ паденія ихъ свободы. До Александра художники работали для гражданъ; произведенія ихъ украшали общественныя зданія и мѣста собранія народа. Картины этихъ живописцевъ не были заключены въ домахъ частныхъ людей, а имѣли своимъ жилищемъ весь городъ; всѣ могли созерцать эти созданія искусства и выражать о нихъ свое мнѣніе; художникъ тогда принадлежалъ обществу. Съ потерей свободы греческихъ республикъ измѣнились эти отношенія художника къ гражданамъ. Послѣдніе, утративъ свои права, свое значеніе и не принимая болѣе участія въ управленіи республикой, сдѣлались равнодушнѣе къ ея дѣламъ, къ ея судьбѣ, перестали заботиться о достоинствѣ ея и начали думать болѣе о себѣ, чѣмъ о ней. Люди, щедро жертвовавшіе прежде, когда дѣло шло объ украшеніи города, котораго они были свободные граждане, произведеніями живописи, пластики, архитектуры, гордившіеся ими, стали теперь болѣе помышлять объ украшеніи своихъ домовъ. Художники, удаленные отъ мнѣнія массы развитыхъ гражданъ, должны были покоряться вкусу одного, подчиняться его прихоти, удовлетворять его иногда страннымъ фантазіямъ. Явились богатые и властные покровители искусства, художественный вкусъ которыхъ не всегда былъ чистаго, возвышеннаго характера. Все это неминуемо и скоро должно было привести къ паденію искусства. Вслѣдствіе тѣхъ-же самыхъ причинъ пошло къ упадку искусство возрожденія въ Италіи. Такимъ образомъ греческая живопись изъ монументальной, украшавшей извѣстныя архитектурныя части храмовъ, портиковъ или другихъ зданій общественнаго назначенія, связанной съ ними въ одно художественное цѣлое, какъ это было въ эллиническую эпоху, послѣ паденія свободы Греціи, при наслѣдникахъ Александра, въ эпоху, называемую эллинистической, превратилась въ живопись салонную, украшавшую жилище значительныхъ и богатыхъ людей; отъ нея-то и происходитъ помпейская живопись, какъ это видно изъ слѣдующихъ соображеній.

византійскомъ стилѣ, въ составъ котораго вошли нѣкоторыя начала искусства восточныхъ народовъ.

Въ эпоху наслѣдниковъ Александра вошло въ моду обыкновеніе развѣшивать по стѣнамъ дворцовъ или подъ окружавшими ихъ портиками картины, не имѣющія ничего общаго съ архитектурой зданія. Но такъ какъ не всѣ были въ состояніи строить дворцы съ большими залами, окруженные портиками, поддерживаемыми многочисленными колоннами изъ драгоцѣннаго мрамора — о которыхъ съ удивленіемъ говорятъ писатели того времени — и развѣшивать въ этихъ великолѣпныхъ жилищахъ дорогія произведенія кисти извѣстныхъ мастеровъ, то люди не столь богатые изображали на стѣнахъ своихъ домовъ ряды пилястровъ, колоннъ и между ними, въ воображаемомъ портикѣ, писали копіи замѣчательныхъ картинъ современныхъ живописцевъ. Петроній, писатель I-го столѣтія имперіи, намекаетъ на этотъ родъ живописи, употребляемый преимущественно въ Египтѣ во время Птолемеевъ. Для людей незначительныхъ средствъ это былъ какъ бы призракъ той роскоши, тѣхъ великолѣпій, которыми окружали себя богатые граждане.

Въ Помпеѣ мы видимъ именно ту же живопись. Тамъ также картины написаны между пилястрами или колоннами и окружены, съ цѣлью сильнѣе отдѣлить ихъ отъ грунта, изображеніемъ какого-либо архитектурнаго мотива или рамки, упирающейся на карнизъ. Тутъ ясно видно, что намѣреніе художника было достигнуть, обманомъ глазъ, эфекта настоящей картины, будто бы повѣшенной на стѣнѣ. Этотъ легкій, декоративный способъ принялъ ремесленный характеръ, и художники научились съ большою ловкостію и быстротою списывать произведенія извѣстныхъ мастеровъ. Большинство гражданъ довольствовалось копіями, и оригинальная живопись не встрѣчала болѣе поощренія. Это объясняетъ намъ, почему римскіе писатели, какъ напримѣръ Петроній, такого невыгоднаго мнѣнія о живописи ихъ времени. Плиній древній говоритъ также, что искусство это умираетъ — приговоръ можетъ быть слишкомъ строгій, но въ сущности вѣрно опредѣлившій судьбу римскаго художества. Также и Витрувій пишетъ, что прежде въ живописи придерживались натуры и правды, но что въ его время она представляетъ смѣшные или противуестественные образы, и въ самомъ дѣлѣ въ Помпеѣ, въ Геркуланумѣ и въ термахъ Тита въ Римѣ мы находимъ такого рода декоративные мотивы, называемые теперь арабесками, различныя фантастическія фигуры, вообще игривую стѣнопись, поража-

ющую насъ своимъ причудливымъ обращеніемъ съ архитектурными элементами, что иногда выходитъ довольно граціозно, но оскорбляетъ здравый смыслъ зрителя.

Доказательствомъ того, что римская живопись не была продолженіемъ греческой эллиническаго періода и что фрески, которыя мы видимъ въ Помпеѣ, не имѣютъ ничего общаго съ монументальной стѣнописью храмовъ или портиковъ перваго періода греческаго искусства, можетъ служить также и тотъ фактъ, что героическія легенды изображаются помпейскими живописцами какъ событія ежедневной жизни. Миѳологическіе сюжеты у нихъ утрачиваютъ свою серіозность, а боги классическаго міра получаютъ тотъ легкій, почти даже вульгарный характеръ, который начали придавать жителямъ Олимпа греки въ періодъ упадка ихъ культуры. Другое доказательство сродства помпейской стѣнописи съ искусствомъ временъ наслѣдниковъ Александра мы находимъ въ томъ, что въ первой рѣдко встрѣчаются сюжеты, взятые изъ греческихъ эпопей или трагедій; напротивъ, въ ней проявляется элегическій и идиллическій характеръ, преобладавшій въ Греціи въ эллинистическую эпоху. Живопись римскую потому можно назвать продолженіемъ искусства этого періода и по несовершеннымъ копіямъ, исполненнымъ неизвѣстными художниками на стѣнахъ домовъ Помпеи, но также по барельефамъ и по расписаннымъ вазамъ можно возстановить нѣкоторыя изъ замѣчательныхъ картинъ Александрійской школы живописи—процвѣтавшей при дворѣ Птолемеевъ—воспѣтыхъ поэтами и описанныхъ литераторами того времени. Такъ напр. во фрескахъ Помпеи и Палатинскаго холма, изображающихъ Іо, освобожденную Гермесомъ, и Андромеду, избавленную Персеемъ, можно видѣть повторенія, болѣе или менѣе полныя, двухъ извѣстныхъ картинъ живописца аѳинянина Никія, жившаго въ 332-мъ году до Р. Х. Точно также двѣ небольшія фрески Помпеи, изображающія Медею, помышляющую убить своихъ дѣтей, вѣроятно копіи, но довольно плохія, замѣчательной картины Тимонаха изъ Византіи, современника Юлія Цезаря. Возлѣ Медеи живописецъ изобразилъ ея двухъ сыновей, играющихъ въ кости подъ надзоромъ наставника. Эта группа исполнена хорошо и дѣти живы и граціозны, но фигура матери лишена характера и въ лицѣ ея мало выраженія. Въ Геркуланумѣ нашли также фреску, изображающую Медею, но бо́льшихъ размѣровъ чѣмъ въ Помпеѣ; въ этомъ

примѣрѣ она стоитъ у двери и держитъ въ сложенныхъ рукахъ мечъ; голова ея обращена направо, глаза испуганно блуждаютъ, ротъ полураскрытъ, лицо выражаетъ глубокую скорбь. Дѣти тутъ не изображены, но разумѣется не помпейскій живописецъ присоединилъ ихъ къ Медеѣ, чтобы возвысить драматическое дѣйствіе этого сюжета, представивъ потрясающій контрастъ между беззаботнымъ веселіемъ мальчиковъ и ужаснымъ намѣреніемъ ихъ матери. Слѣдуетъ потому предположить, что группа дѣтей находилась въ картинѣ Тимонаха.

Но, копируя произведенія извѣстныхъ мастеровъ, живописцы Помпеи измѣняли ихъ, приспособляясь къ мѣсту, расписываемому ими, и иногда вѣроятно повинуясь требованіямъ хозяина. Нѣкоторые сюжеты довольно часто повторены въ Помпеѣ и, по всему видно, что это копіи одного оригинала, хотя въ подробностяхъ они отличаются другъ отъ друга. Потому, неизвѣстные мастера, украшавшіе стѣны римскихъ домовъ, были иногда подражатели, а не копіисты. Можетъ быть они никогда не видѣли оригиналовъ, повторяемыхъ ими, а получили ихъ изъ вторыхъ рукъ съ измѣненіями, которыя мы въ нихъ замѣчаемъ. Есть однако перемѣны, напримѣръ въ колоритѣ для согласованія его съ окружающей живописью, въ положеніяхъ и движеніяхъ второстепенныхъ фигуръ, въ обстановкѣ представленныхъ сценъ, сокращенной или распространенной для удовлетворенія требованіямъ мѣста и т. д., которыя могли быть произведены только помпейскими мастерами.

То-же вліяніе эллинической культуры, дошедшей до своего полнаго развитія въ Александріи, при дворѣ Птолемеевъ, слѣды котораго такъ живы въ живописи римлянъ, мы замѣчаемъ и въ ихъ поэзіи. Такъ напр. Овидій и Проперція можно назвать подражателями александрійцамъ, и въ твореніяхъ этихъ поэтовъ, но особенно Овидія, часто встрѣчаются стихи одного характера съ помпейскою живописью, и какъ нельзя болѣе напоминающіе ее, такъ что нѣкоторыя изъ фресокъ Помпеи могли бы служить иллюстраціями стиховъ Овидія. Нельзя сказать, что римскіе живописцы вдохновлялись поэзіей Овидія, такъ какъ вліяніе произведеній римскихъ поэтовъ на живопись Помпеи вообще очень ничтожно, а скорѣе слѣдуетъ предположить, что поэты и художники черпали изъ одного общаго источника: первые изъ александрійской поэзіи, вторые изъ александрійской живописи.

VI.

Про римскую живопись можно сказать, что она вовсе не имѣетъ римскаго характера и въ этой отрасли искусства римляне оказались всего менѣе оригинальны. Никогда живопись не могла пустить у нихъ корней, ни выработать своего стиля; въ ней очень часто условность замѣняетъ вдохновеніе и замѣтно отсутствіе непринужденности; вообще это искусство у римлянъ вращается въ области посредственности. Произведенія его не въ такой степени лишены интереса, чтобы остаться незамѣченными, но вмѣстѣ съ тѣмъ не настолько вдохновленны, прекрасны, оригинальны, чтобы привлекать насъ. Римляне, какъ извѣстно, въ предѣлахъ умственной дѣятельности рѣдко ступали безъ помощи грековъ; въ поэзіи, въ пластикѣ, въ живописи они дѣлались ихъ подражателями, но въ послѣдней это выказывается всего яснѣе, такъ что въ описаніяхъ греческихъ и римскихъ произведеній кисти не замѣчаешь никакой разницы.

Изобрѣтательная, художественная сила въ идеальныхъ предѣлахъ была у римлянъ очень ничтожна; ихъ искусство только тамъ, гдѣ оно имѣло реалистическій характеръ и повторяло картины мѣстнаго быта, сцены амфитеатра и цирка, мертвую природу, звѣрей и т. п. сохранило жизнь. Также что касается историческихъ сценъ, мы должны признать за римскимъ искусствомъ самобытную артистическую производительность, все-таки-же обусловленную вліяніемъ художества эллинистической эпохи, хотя, надо замѣтить, что въ послѣднемъ гораздо меньше реализма, чѣмъ въ искусствѣ римлянъ, и это касается скульптуры столько-же, сколько и живописи. При изображеніи сраженій и вообще военныхъ сценъ, когда римляне выходили изъ дѣйствительности и когда имъ нужно было представить поэтическіе образы, аллегоріи, они прямо перенимали ихъ у греческаго искусства. Даже и художники, работавшіе въ Римѣ, какъ мы это знаемъ изъ словъ писателей, были по большей части греки.

Только одна архитектура сдѣлалась у римлянъ національнымъ искусствомъ и приняла своеобразный характеръ. Особенныя условія и потребности гражданской жизни, совершенно различныя отъ преобладавшихъ въ греческихъ республикахъ, повели въ Римѣ къ созданію построекъ вполнѣ оригинальнаго стиля, до сихъ поръ удив-

ляющихъ насъ своею прочностью и смѣлостію почти столько-же, сколько и самыя завоеванія этого народа. Слѣдуетъ однако замѣтить, что это касается болѣе зданій общественныхъ чѣмъ частныхъ. Но исключая архитектуры, римляне въ другихъ искусствахъ были въ зависимости отъ грековъ.

Нѣкоторыя отрасли живописи могли бы принять у римлянъ національный характеръ; такъ напр. художники ихъ изображали для тріумфовъ побѣды полководцевъ, общественныя зданія украшались фресками. Были даже римляне живописцы и очень искусные; одинъ изъ нихъ принадлежалъ древнему и знаменитому роду Фабіевъ и былъ изъ сословія всадниковъ. Онъ жилъ около 450 года отъ осн. Рима и расписалъ храмъ, вслѣдствіе чего получилъ прозваніе живописца—Pictor, сохранившееся въ его фамиліи. Другихъ живописцевъ римлянъ, перваго вѣка имперіи, называетъ Плиній и между ними одного по имени Amulius, писавшаго постоянно въ тогѣ. Даже между императорами были живописцы дилетанты, к. н. Неронъ и Адріанъ. Но всѣ они учились у грековъ, и вліяніе послѣднихъ, въ римской живописи, было слишкомъ сильно, чтобы дать въ ней мѣсто полному развитію національныхъ элементовъ. Впрочемъ, надо замѣтить, что всюду, гдѣ появлялась живопись грековъ, она устраняла мѣстное искусство и сохраняла свой оригинальный характеръ. Въ такомъ видѣ представляется она намъ въ Помпеѣ.

Нельзя въ самомъ дѣлѣ не удивляться, до какой степени живописцы, работавшіе въ итальянскомъ городѣ для людей, гордившихся называться римскими гражданами, въ эпоху столь славную для римлянъ, далеки были въ своихъ произведеніяхъ отъ всего римскаго. Пластика въ Римѣ, хотя также подчиненная вліяніямъ греческой скульптуры, изображала императоровъ, членовъ ихъ фамиліи, извѣстныхъ военачальниковъ, государственныхъ людей и т. д. Въ дошедшей до насъ римской живописи, напротивъ, не видно и слѣдовъ изображенія побѣдъ Цезаря, ни другихъ славныхъ эпизодовъ изъ жизни римскаго народа, необыкновенная судьба котораго приводила въ удивленіе весь извѣстный тогда міръ. Сюжеты живописи, открытой въ Помпеѣ, въ Геркуланумѣ, въ самомъ Римѣ и т. д., почти постоянно взяты изъ эллиническихъ легендъ или изъ исторіи греческаго народа. Самая замѣчательная изъ мозаикъ Помпеи не изображаетъ какое-либо событіе изъ исторіи римлянъ, не одну изъ побѣдъ

Цезаря, а побѣду Александра Македонскаго надъ Персидскимъ царемъ Дарiемъ при рѣкѣ Иссѣ. И не смотря на то, что въ ту эпоху, когда расписывались дома Помпеи и Геркуланума, уже была сочинена римская національная поэма, предметъ гордости и удивленія римлянъ, которую всѣ въ Помпеѣ, точно также какъ и въ остальномъ римскомъ мірѣ знали наизусть, именно Энеида Виргилія, столь-же богатая сюжетами для изобразительнаго искусства, сколько и греческія эпопеи, многія изъ сценъ которой воображеніе поэта помѣстило въ окрестностяхъ Помпеи и Геркуланума, на берегу Неаполитанскаго залива; не смотря на все это, говорю я, изъ многочисленныхъ открытыхъ въ этихъ городахъ фресокъ, только сюжеты пяти изъ нихъ заимствованы изъ Энеиды и между ними одна каррикатура, въ которой обезьяны играютъ роль людей. Греческій миѳъ Аріадны, покинутой Тезеемъ на островѣ Наксосѣ, изображенъ около тридцати разъ и въ нѣкоторыхъ примѣрахъ съ большимъ художественнымъ вкусомъ, тогда какъ сюжетъ изъ Энеиды, очень приближающійся къ этому, именно Дидона, покинутая Энеемъ, представленъ только два раза въ Помпеѣ.

Не слѣдуетъ предполагать, что Помпея была вполнѣ греческій городъ, что въ то время, когда писались эти фрески, она болѣе клонилась къ Греціи, чѣмъ къ Риму; съ тѣхъ поръ какъ жители Помпеи получили права римскаго гражданства, они считали себя римлянами. Латинскій языкъ въ Помпеѣ не только языкъ офиціальный, употребляемый властями, но и языкъ жителей богатыхъ и бѣдныхъ, въ ихъ семейной, равно какъ и общественной жизни. Дѣти, шаля царапающія на стѣнахъ свои шутки, молодые люди, обращающіеся съ выраженіемъ своихъ чувствъ къ предметамъ ихъ любви, охотники до зрѣлищъ амфитеатра прославляющіе достоинства ихъ любимаго гладіатора, посѣтители трактировъ и другихъ мѣстъ сборищъ недоброй славы, чувствующіе желаніе передать стѣнамъ свои впечатлѣнія, всѣ они пишутъ по-латински. Употребленіе осскаго или греческаго языка встрѣчается какъ исключеніе. Не многія греческія надписи, открытыя въ Помпеѣ, лишены притомъ особеннаго значенія; это всего чаще только имена и иногда написанныя латинскими буквами.

Нельзя предполагать, что греческій языкъ изъ политическихъ цѣлей былъ вытѣсняемъ латинскимъ. Мы знаемъ, что въ Помпеѣ ему учили

въ школахъ. Это мы видимъ по нацарапаннымъ довольно часто на стѣнахъ помпейскихъ домовъ—и притомъ такъ невысоко, что ихъ можно приписать только дѣтямъ—буквамъ греческой азбуки и болѣе или менѣе полнымъ отрывкамъ изъ нея, смотря по умѣнію и терпѣнію маленькаго ученика, забавлявшагося на улицѣ подъ вліяніемъ школьныхъ воспоминаній. При такихъ-же точно условіяхъ видишь въ Помпеѣ и буквы латинской азбуки.

Жители Помпеи и думаютъ какъ римляне. Преданность императору, членамъ его семейства, Риму, выраженная въ официальныхъ надписяхъ, можетъ иногда быть и не вполнѣ искренна, но нельзя заподозрить въ лести тѣ заявленія вѣрности, тѣ привѣты, посылаемые Риму, въ родѣ слѣдующихъ: «Augusto feliciter»!—да здравствуетъ Августъ! «Roma vale!» — Римъ здравствуй! написанныхъ или начерченныхъ на стѣнахъ Помпеи. Въ одной изъ подобныхъ надписей сказано, что: «благо императора составляетъ счастіе его подданныхъ—«Vobis salvis felices sumus perpetuo».

Также и произведенія римской литературы и поэзіи были, какъ кажется, очень извѣстны въ Помпеѣ; по надписямъ, нацарапаннымъ или написаннымъ на стѣнахъ, видно, что жители ея читали Цицерона, Овидія, Проперція, Лукреція. Но всего болѣе была распространена, и притомъ во всѣхъ классахъ народа, поэма Виргилія—Энеида. Стихи изъ нея написаны на стѣнахъ домовъ и иногда при такихъ условіяхъ, что это могъ дѣлать только простолюдинъ.

Изъ всего этого слѣдуетъ заключить, что Помпея была римскій городъ по политическимъ инстинктамъ и національнымъ стремленіямъ. Если потому мы видимъ въ стѣнописи ея домовъ совершенное отсутствіе сюжетовъ, заимствованныхъ изъ римской исторіи или поэзіи, то только оттого, что римской живописи, собственно говоря, не было, что она у римлянъ находилась въ рукахъ грековъ, что художники, расписывавшіе помпейскіе дома, были копіисты или подражатели, повторявшіе съ неравнымъ успѣхомъ произведенія греческихъ мастеровъ. Могли разумѣется иногда быть требованія на римскіе національные сюжеты, но эти послѣдніе слѣдовало сочинять, что было сложнѣе, затруднительнѣе, дороже чѣмъ воспроизводить уже существовавшія оригинальныя картины талантливыхъ греческихъ художниковъ; приходилось потому довольствоваться копіями послѣднихъ и примѣнять ихъ къ условіямъ мѣста и вкусу домовладѣльца.

VII.

Художественное достоинство помпейскихъ фресокъ, предполагаемыхъ копій греческихъ картинъ, различно. Нѣкоторыя изъ нихъ можно считать хорошими произведеніями живописи, въ другихъ, напротивъ, проявляется неискусная рука копіиста; есть также примѣры плохой реставраціи этихъ стѣнописей послѣ поврежденія, причиненнаго имъ землетрясеніемъ 63-го года. Исключая нѣкоторыхъ фресокъ, составляющихъ вѣроятно копіи архаическихъ картинъ, какъ напримѣръ жертвоприношеніе Ифигеніи, упомянутое выше, въ расположеніи фигуръ не видно барельефной манеры композиціи. Она проявляется однако въ другой римской стѣнописи непомпейской, о которой слѣдуетъ сказать тутъ нѣсколько словъ. Это именно такъ-называемая Альдобрандинская свадьба [1]). До открытія Помпеи и Геркуланума, фреска эта была единственнымъ образчикомъ римской живописи, очень цѣнимымъ, артистическое достоинство котораго было потому нѣсколько преувеличено. Фигуры тутъ также распредѣлены какъ въ барельефѣ, но въ общемъ сцена прочувствована и по всему сочиненію розлито тихое, нѣсколько задумчивое настроеніе. Въ художественномъ отношеніи она уступаетъ нѣкоторымъ, но немногимъ, произведеніямъ кисти помпейскихъ живописцевъ.

Если однако въ большинствѣ фресокъ Помпеи нѣтъ барельефнаго расположенія фигуръ, то въ нихъ постоянно проявляются элементы пластичности. Они выражаются въ приданіи фигурамъ позъ статуй съ ихъ округленными формами, въ рельефности и тщательной моделировкѣ отдѣльныхъ фигуръ, представленныхъ иногда на одноцвѣтномъ грунтѣ, хотя и въ положеніяхъ, передаваемыхъ лучше живописью чѣмъ пластикой. Въ помпейскихъ фрескахъ мы замѣчаемъ также простоту, лучше сказать несложность композиціи, всегда старательно избѣгающей замѣшательства, и отсутствіе глубины грунта. О колоритѣ ихъ намъ теперь судить трудно, такъ какъ онѣ 18-ть столѣтій находились подъ землею, въ сырости и, подвергаясь снова

[1]) Фреска эта была открыта въ 1606-мъ году въ развалинахъ дома на Эсквилинскомъ холмѣ; она принадлежала прежде фамиліи Альдобрандини и такъ какъ изображаетъ брачную сцену, то извѣстна подъ именемъ Альдобрандинской свадьбы. Отдѣленная отъ стѣны она сохраняется теперь въ Ватиканской библіотекѣ.

дневному свѣту, вскорѣ сглаживаются и пропадаютъ; а лакъ, которымъ ихъ покрываютъ для сохраненія, убиваетъ живость красокъ. Все-таки можно сказать, что раскраска помпейской стѣнописи была привлекательна, вѣрна натурѣ, преисполнена жизни, иногда даже блистательна и въ общемъ созвучна. Соединяя свѣтлый и темный колориты, живописцы давали бо́льшую силу идеямъ, выражаемымъ ими; такъ напримѣръ въ фрескѣ, изображающей воспитаніе Ахилла, дѣвственность, легкость и бѣлизна тѣла молодаго героя выказываются рѣзче возлѣ тяжеловѣснаго, темно-краснаго тѣла Кентавра, представленнаго рядомъ съ нимъ. Рѣдко найдешь въ живописи Помпеи пестроту или крутой, непріятно поражающій глаза переходъ отъ одной краски къ другой; но разумѣется стѣнопись не имѣетъ градацій тоновъ, тонкихъ оттѣнковъ, теплоты, глубины, нѣжности живописи масляными красками.

Надо также не упускать изъ вида, что фрески возставшихъ изъ пепла Везувія городовъ не писались для того освѣщенія, при которомъ мы ихъ видимъ. Онѣ находятся теперь въ неаполитанскомъ музеѣ или оставлены въ своемъ первоначальномъ мѣстѣ, въ домахъ, кровли и потолки которыхъ не существуютъ; въ томъ и въ другомъ случаѣ эта живопись является намъ въ полномъ освѣщеніи, тогда какъ она была написана для умѣреннаго свѣта, падавшаго на нее въ окно, дверь или въ отверстіе крыши. Это объясняетъ намъ, почему нѣкоторыя подробности въ этихъ картинахъ только обозначены, а не окончены; ихъ не было видно при полусвѣтѣ, въ которомъ онѣ прежде находились. Опредѣляя ихъ художественное достоинство, слѣдуетъ принимать все это въ соображеніе.

Почти всегда прекрасны, благородны формы человѣческаго тѣла въ дошедшихъ до насъ образчикахъ римской живописи; иногда даже въ нихъ виденъ отблескъ красоты классическаго искусства хорошаго времени; это можно сказать напримѣръ о многихъ фигурахъ, написанныхъ въ Помпеѣ, являющихся отдѣльно или группами, иногда въ связи съ изображенными кругомъ ихъ архитектурными мотивами. Артистическіе пріемы хорошей школы живописи и очень тонкое исполненіе замѣтны особенно въ нѣкоторыхъ дышащихъ жизнію и граціей, парящихъ въ прозрачныхъ одеждахъ танцовщицахъ. Онѣ написаны на одноцвѣтномъ грунтѣ, съ замѣчательною гармоніей линій. Эти поэтическіе образы поднимаются вверхъ собственнымъ

движеніемъ, какъ бы побѣждая пылкими, одушевляющими ихъ чувствами тяжесть своего тѣла. Не безъ основанія можно предположить, что они составляютъ повтореніе какого-нибудь образца греческаго художества хорошей эпохи.

Большую прелесть придаетъ также помпейской живописи появленіе въ ней геніевъ, имѣющихъ видъ крылатыхъ или безкрылыхъ мальчиковъ; они собираютъ виноградъ, охотятся, ловятъ рыбу, правятъ въ колесницахъ, играютъ на музыкальныхъ инструментахъ, танцуютъ, вьютъ гирлянды, вѣнки, сражаются какъ гладіаторы, играютъ какъ актеры, совершаютъ религіозные обряды или заняты различными ремеслами; однимъ словомъ, дѣйствуютъ какъ взрослые люди и изображены на томъ лишь основаніи, что вообще миловиднѣе, граціознѣе послѣднихъ. Въ самомъ дѣлѣ, ихъ присутствіе придаетъ всей картинѣ веселый, игривый характеръ. Этотъ пріемъ классическаго художества повторился и у христіанъ. Въ ихъ первоначальномъ искусствѣ мы встрѣтимъ снова крылатыхъ геніевъ, изображенныхъ при такихъ-же точно условіяхъ, какъ и въ живописи Помпеи. Особенно привлекательны въ послѣдней сюжеты, которые можно назвать миѳологическимъ жанромъ, вдохновленные вѣроятно эротическою поэзіей; къ числу ихъ слѣдуетъ отнести торговлю амурами. Они сидятъ въ клѣткѣ и, въ одномъ примѣрѣ, старуха, а въ другомъ старикъ продаютъ ихъ молодымъ покупательницамъ, держа за крылья эти миловидныя существа, тогда какъ болѣе счастливые амуры порхаютъ на свободѣ.

Вообще подражая или, что бывало гораздо рѣже, сочиняя, помпейскіе живописцы работаютъ почти всегда съ большою непринужденностью и изумительной вѣрностью, но ихъ можно упрекнуть въ томъ, что лица людей не вполнѣ передаютъ у нихъ тѣ чувства и страсти, подъ вліяніемъ которыхъ они находятся. Исключая рѣдкихъ примѣровъ выраженіе слабо, безцвѣтно или, напротивъ, рѣзко и грубовато, что изобличаетъ невполнѣ искусную руку художника. Представляя даже трагическіе сюжеты, живописцы Помпеи не производятъ на зрителя большого впечатлѣнія и оставляютъ его холоднымъ; но сильныя страсти все-таки-же переданы ими удачнѣе тонкихъ чувствъ, такъ какъ выражать первыя вообще не такъ трудно, какъ вторыя. Если рисунокъ въ помпейской живописи невсегда правиленъ, то означенъ бойко, смѣлой рукою. Задній планъ

и все, что окружаетъ людей, изображено часто поверхностно, безъ отдѣлки, точно также какъ и фигуры человѣка, являющіяся во второстепенныхъ мѣстахъ. Особенно мы замѣчаемъ это въ томъ случаѣ, когда обстановка въ картинѣ не имѣетъ отношенія съ представленнымъ въ ней дѣйствіемъ; если напримѣръ послѣднее совершается въ домѣ, но могло бы происходить и во всякомъ другомъ мѣстѣ, то подробности будутъ очень поверхностно переданы. Это, можетъ быть, дѣлалось съ цѣлью не отвлекать вниманія зрителя отъ главнаго сюжета. Но въ тѣхъ случаяхъ однако, когда все окружающее, болѣе чѣмъ внѣшнимъ образомъ, связано съ дѣйствіемъ, —всѣ предметы переданы тщательнѣе. Знаніе перспективы проявляется въ изображаемыхъ зданіяхъ и ландшафтахъ, но къ пониманію значенія ея римляне никогда не были очень способны, что происходило вѣроятно отъ преобладанія въ ихъ живописи пластическихъ началъ.

Часто мы видимъ также на стѣнахъ помпейскихъ домовъ пейзажи или, лучше сказать, отдѣльныя части послѣднихъ, какъ напримѣръ нѣсколько деревьевъ, скалу, почти всегда въ соединеніи съ какимъ-нибудь зданіемъ или только архитектурнымъ мотивомъ. Римляне, точно также какъ и греки, понимали ландшафты иначе чѣмъ мы и потому представляли ихъ не по нашему. Нѣкоторые виды природы, восхищающіе насъ теперь, не понравились бы имъ. Отраженіе этого особеннаго пониманія красотъ натуры, преобладающаго въ мірѣ греко-римскомъ, мы находимъ и въ катакомбной живописи и потому слѣдуетъ сказать о немъ нѣсколько словъ. Отъ тонкаго вкуса людей классическаго образованія не могла разумѣется ускользнуть ни одна изъ прелестей природы; но они имѣли въ этомъ отношеніи своеобразный взглядъ, различный отъ нашего, и любили представлять только привлекательныя стороны пейзажа, оживленнаго присутствіемъ человѣка, произведеніями его искусства, или только животными. Это нельзя назвать недостаткомъ, а только оригинальнымъ пониманіемъ красотъ природы, соотвѣтствующимъ общему характеру ихъ культуры. Для самого себя, безъ людей, безъ зданій, ландшафтъ не изображался въ античномъ мірѣ. Ни въ греческихъ картинахъ, извѣстныхъ намъ по описаніямъ, ни въ помпейскихъ пейзажахъ мы не замѣчаемъ напримѣръ того пріема, преобладающаго въ современной намъ ландшафтной живописи, составляющаго такъ-

сказать сущность послѣдней и состоящаго въ томъ, что посредствомъ освѣщенія или болѣе замѣтнаго обозначенія какой-либо выставляющейся особенности, пейзажу мало привлекательному, некрасивому придается интересъ въ глазахъ зрителя. Въ этой побѣдѣ надъ природой художники нашей эпохи видятъ необыкновенное достоинство. Напротивъ, помпейскіе пейзажисты, какъ кажется, вовсе не думали объ этомъ; въ нихъ видно только желаніе выбрать изъ натуры самыя красивыя части ея и соединить ихъ въ одну картину. Та мечтательность, та задумчивость, возбуждаемыя особенно въ сѣверномъ человѣкѣ видомъ дикой, мрачной натуры, были незнакомы грекамъ и римлянамъ, можно даже сказать въ нѣкоторой степени неизвѣстны и современному жителю юга. Природа для людей классической культуры представлялась сценою дѣятельности человѣка, красоту и величіе которой они умѣли цѣнить, но не понимали внѣ отношенія къ самимъ себѣ, внѣ связи съ людьми, съ ихъ радостями и страданіями, и въ ландшафтахъ ихъ всегда найдешь слѣдъ присутствія человѣка [1]). Величественность суровой природы, прекрасные ужасы ея, до которыхъ сѣверные жители такіе страстные охотники, не плѣняли римлянъ [2]). Страхъ и тоску наводили на нихъ высокія горы, покрытыя снѣгомъ или завершающіяся голыми скалами. Переѣздъ черезъ Альпы былъ для нихъ скученъ и непріятенъ; то, что они видѣли тамъ, пугало и отталкивало ихъ; это путешествіе предпринималось ими не изъ любопытства, а только по необходимости. Поэты постоянно говорятъ съ ужасомъ о высокихъ и снѣжныхъ горахъ, о глубокихъ пропастяхъ и т. д. Въ помпейской ландшафтной живописи мы въ самомъ дѣлѣ всего чаще видимъ нивы съ ихъ жатвами, красивыя деревья, виноградную лозу, зеленые луга, ручьи, каскады и въ глубинѣ картины холмы, обработанные на склонахъ и покрытые лѣсомъ на вершинѣ. Ко всему этому римскіе живописцы любили присоединять какое-либо красивое зданіе, храмикъ, бесѣдку или просто рядъ колоннъ. Дикій

---

1) Почти то же самое можно сказать и о современной пейзажной живописи итальянцевъ.

2) Не плѣняютъ вообще южнаго человѣка. Уроженцы сѣверныхъ странъ, долго жившіе на югѣ, среди прекрасной натуры, могли на себѣ провѣрить какъ постепенно развилась въ нихъ любовь къ пріятнымъ и граціознымъ проявленіямъ природы и пропадала въ то же время склонность любоваться всѣмъ, что въ ней рѣзкаго, поражающаго, ужаснаго, дикаго, хотя бы и грандіознаго.

пейзажъ изображался только въ томъ случаѣ, когда этого требовалъ миѳологическій сюжетъ.

Слѣдуетъ замѣтить, что фигура человѣка изображалась у римлянъ лучше пейзажей; послѣдніе вообще пёстры, колоритъ ихъ тяжелъ, задніе планы неполно означены. О помпейскихъ ландшафтахъ, въ которыхъ происходятъ миѳологическія или легендарныя сцены, можно сказать то же самое, что и объ обстановкѣ сюжета въ картинахъ. Они, подобно деталямъ, пренебрегаются, если не связаны съ дѣйствіемъ, но исполняются тщательнѣе, когда имѣютъ съ нимъ нѣкоторое отношеніе. Въ тѣхъ фрескахъ напримѣръ, въ которыхъ пейзажъ опредѣляетъ, пополняетъ главный сюжетъ или заключаетъ его задушевный смыслъ, ему стараются придать индивидуальный характеръ. Напротивъ, внѣ этихъ условій, онъ изображается поверхностно.

Особеннаго рода римская пейзажная живопись была открыта въ 1863-мъ году въ развалинахъ предполагаемой виллы Августа, возлѣ Рима. Тутъ, въ противоположность тому, что мы видѣли въ Помпеѣ, гдѣ ландшафты имѣютъ незначительные размѣры и заключены въ архитектурной рамкѣ, на четырехъ стѣнахъ комнаты, не прерываясь даже въ углахъ, изображены на голубомъ небѣ розовые кусты, пальмы, фруктовыя и другія деревья; различнаго рода красивыя птицы съ блестящими перьями сидятъ на лугахъ, на вѣтвяхъ деревьевъ, на рѣшетчатыхъ заборахъ или летятъ, оживляя эту вполнѣ граціозную и дышащую свѣжестью картину пышной природы очень граціознаго дѣйствія. Комната эта, находящаяся подъ землею, была убѣжищемъ во время лѣтней жары, и фрески, написанныя на стѣнахъ, дѣлались для пребывающаго въ ней, какъ бы подобіемъ природы.

Мѣста на стѣнахъ большей части помпейскихъ домовъ, не занятыя картинами, покрыты обыкновенно декоративною живописью. Ей предшествовало въ Помпеѣ особеннаго рода украшеніе стѣнъ. Оно состояло изъ подражанія стукомъ разноцвѣтнымъ мраморнымъ плитамъ и архитектурнымъ элементамъ. Этотъ способъ покрывать стѣны, но настоящимъ мраморомъ употреблялся въ Греціи, въ Малой Азіи и былъ введенъ въ Римѣ во времена Цезаря. Образчиковъ подобнаго украшенія стукомъ осталось немного въ Помпеѣ; какъ исключеніе, его встрѣчаешь и въ римскихъ катакомбахъ. Стиль

этотъ, часто одноцвѣтный, серіозный, привлекательный при всей своей простотѣ, сколько можно теперь судить, былъ очень распространенъ прежде въ этомъ городѣ, но постепенно вытѣсненъ орнаментикой живописной, которая съ начала примѣшивается къ старому стилю, но потомъ мало-по-малу замѣняетъ его. Архитектурные элементы, прежде представлявшіеся стукомъ, изображаются потомъ живописью и значительно усложняются. Это уже цѣлыя зданія, часто вполнѣ фантастическія, съ лѣстницами, балконами, портиками, поддерживаемыми тонкими колоннами и арками, или храмики, павильоны, террасы, окруженныя балюстрадами; иногда это растенія, статуи различной величины, маски и т. д.

Разсматривая эти орнаментальные мотивы, манеру подбирать и соединять ихъ, придавая домамъ веселый, оживленный видъ, нельзя не удивляться воображенію и ловкости помпейскихъ художниковъ. Въ ихъ декоративной живописи почти никогда не замѣтишь употребленія заранѣе приготовленнаго и повторяющагося моделя. Напротивъ, постоянно видишь, что они работали сочиняя. Повторяясь, элементы орнаментаціи никогда не имѣютъ однихъ и тѣхъ-же размѣровъ и въ деталяхъ представляютъ извѣстное различіе. Исключенія очень рѣдки. Ту-же самую изобрѣтательность мотивовъ украшенія и необыкновенное умѣнье по всякому мѣсту, ко всякому углу придумать, подобрать наиболѣе подходящую декоративную фигуру, не нарушая гармоніи всего художественнаго сочиненія, мы найдемъ и въ катакомбной живописи.

Въ послѣдніе годы существованія Помпеи, послѣ большаго землетрясенія 63-го года, обозначается упадокъ въ ея декоративной живописи, пропадаетъ чистота вкуса, гармонія линій, граціозность формъ, дѣлается замѣтнѣе небрежное исполненіе, преувеличивается фантастическое начало, употребляются слишкомъ яркіе колориты и грубые контуры; вообще проявляется желаніе поразить болѣе чудными чѣмъ прекрасными формами.

Нельзя однако не согласиться, что въ общемъ помпейская живопись производитъ пріятное впечатлѣніе. И кто изъ посѣщавшихъ этотъ возставшій почти во всей цѣлости своей изъ пепла Везувія городъ не согласился бы жить въ одномъ изъ его домовъ расписанныхъ, можетъ быть и не вполнѣ чистомъ классическомъ вкусѣ, и имѣть постоянно передъ глазами фрески, составляющія хотя бы и не всегда удачныя копіи греческихъ картинъ?

Живопись въ христіанскихъ катакомбахъ.

VIII.

Въ то самое время, когда Везувій похоронилъ подъ своимъ пепломъ Помпею и залилъ лавою Геркуланумъ, города, которымъ суждено было снова явиться на свѣтъ больше чѣмъ 17 столѣтій спустя, чтобы открыть намъ столько интересныхъ подробностей классической культуры и разоблачить задушевныя стороны жизни древнихъ римлянъ, въ то самое время, говорю я, когда скрывались надолго отъ взоровъ людей Геркуланумъ и Помпея, рождалось въ Римѣ въ катакомбахъ христіанское искусство [1]). Священные для римскихъ властей, какъ мѣста погребенія, христіанскіе ипогеи, у дверей которыхъ до средины III-го столѣтія останавливались преслѣдованія, были первыми свидѣтелями фигуративнаго выраженія послѣдователями ученія Спасителя ихъ религіозныхъ идей.

Не столь безопасная на поверхности земли художественная дѣятельность вѣрующихъ Рима могла развиться съ полною свободою въ ихъ катакомбахъ. Богатые или только достаточные римляне [2]), сдѣлавшись послѣдователями новой вѣры, какъ люди классической культуры, глазъ которыхъ оскорбляло отсутствіе какого-нибудь декоративнаго мотива, въ такомъ мѣстѣ, гдѣ употребленіе его было возможно, должны были желать художественныхъ украшеній—которыми были окружены языческія гробницы,—также и семейнымъ склепамъ, устроиваемымъ ими для себя и для братьевъ по вѣрѣ.

Но элементы орнаментики чисто христіанскаго смысла еще не были созданы. Если вѣрующіе—подобно тому какъ это дѣлали посвященные въ мистеріи различныхъ языческихъ поклоненій—придумывали извѣстные таинственные знаки символическаго характера, значеніе которыхъ было понятно только имъ однимъ, то фигуры

---

1) G. B. de Rossi Roma Sott. crist. T. I. II. III. Bullettino di archeologia crist. 1863—1884; P. R. Garrucci, Storia dell' arte cristiana; Dr. Carl. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste bei den Alten, zw. Aufl. Düsseldorf 1866.—Gottfried Kinkel, Geschichte der bildenden Künste, Bonn 1845.

2) Мы имѣемъ неоспоримыя доказательства [см. часть I, стр. 128 и слѣд.], что христіанство распространялось не только въ низшихъ, но и въ высшихъ слояхъ римскаго общества и что люди значительные, члены патриціальныхъ фамилій, слѣдовали ученію Спасителя.

эти, к. н. якорь, рыба, пальмовая вѣтвь и т. под. [1]), не имѣя изящныхъ формъ, не могли удовлетворять людей, привыкшихъ къ болѣе красивымъ, къ болѣе художественнымъ декоративнымъ мотивамъ. Приходилось потому брать ихъ у классическаго искусства, столь богатаго данными подобнаго рода, и пользоваться его техникой. Украшенія эти, однако, не имѣли вполнѣ языческаго характера; ихъ постоянно и всюду писали на стѣнахъ домовъ; если въ нихъ и встрѣчались какія-нибудь фигуры миѳологическаго значенія, то онѣ, вслѣдствіе долгаго употребленія ихъ декоративно, утратили этотъ смыслъ и писались только для удовольствія глазъ, ставъ наравнѣ съ любымъ цвѣтнымъ матеріаломъ, раскраской, позолотой.

Но одновременно съ украшеніемъ гробницъ должно было также явиться у христіанъ желаніе передавать фигуративно догматы новой вѣры, ея утѣшенія и надежды. Чтобы удовлетворить ему слѣдовало сочинять художественные образы, выражающіе христіанскія идеи; на это требовалась творческая сила и притомъ въ предѣлахъ новаго ученія, еще не вполнѣ понятаго, недостаточно яснаго, неокончательно опредѣленнаго. Вмѣстѣ съ новыми мыслями не рождаются фигуративныя формы, способныя выражать ихъ; нуженъ иногда продолжительный періодъ времени для образованія послѣднихъ. Первые христіанскіе художники вынуждены были потому прибѣгать къ искусству уже существовавшему. Евреи въ этомъ случаѣ не могли дать имъ никакого образца; законъ Моисея удалялъ ихъ отъ фигуративнаго искусства, и когда оно являлось у нихъ, то дѣлалось подражаніемъ классическому, какъ мы это видѣли въ ихъ катакомбахъ въ Римѣ [2]). Напротивъ, живопись и пластика римлянъ давали художникамъ, обращеннымъ въ христіанство, но все-же питомцамъ классической культуры, богатый циклъ изящныхъ образовъ, въ которомъ они могли выбирать формы, всего болѣе способныя выражать ихъ идеи. Столько-же неудивительно потому, что христіанское искусство началось въ Римѣ одновременно съ распространеніемъ среди язычниковъ ученія Спасителя, сколько и то, что въ живописи и пластикѣ первыхъ христіанъ мы постоянно будемъ встрѣчать элементы римскаго классическаго художества, и что комнаты въ ката-

---

[1]) См. часть 2, стр. 44 и слѣд.

[2]) См. часть I, стр. 75 и слѣд.

комбахъ украшены совершенно такъ, какъ языческіе колумбары и гробницы.

IX.

Самый ранній образчикъ христіанской стѣнописи находится въ катакомбѣ Каллиста, въ криптѣ Lucina. Мы уже говорили [1]) объ этой замѣчательной семейной гробницѣ, принадлежавшей богатому римскому роду, вырытой въ концѣ I-го вѣка, безъ намѣренія скрывать её, сдѣлавшейся впослѣдствіи не только фамильнымъ склепомъ, но и кладбищемъ христіанской общины, пустившей отъ себя сѣть галерей и соединившейся наконецъ съ сосѣдней катакомбой Каллиста.

Фреска эта—читатель видитъ её въ приложенномъ къ этой книгѣ хромолитографическомъ рисункѣ [2])—написана на плоскомъ потолкѣ усыпальницы, по штукатуркѣ превосходнаго качества, употребляемой римлянами въ первыя времена имперіи. Эта замѣчательная живопись открываетъ намъ, какимъ образомъ христіанскіе художники передавали фигуративно, съ полною непринужденностью, не связанные ни традиціями, ни предписаніями церкви, идеи новой вѣры. По стилю она безъ сомнѣнія принадлежитъ въ концу I-го или къ началу II-го столѣтія [3]); другія данныя подтверждаютъ это предположеніе, и что всего болѣе поражаетъ въ ней, это ея сходство съ римскою декоративною живописью. Фреска потолка крипта Lucina можетъ быть не имѣетъ той оконченности, того художественнаго исполненія, которыя мы видимъ въ стѣнописяхъ Помпеи, термъ Тита, виллы Адріана, но точки соприкосновенія между первою и вторыми многочисленны и неоспоримы; въ этомъ согласятся всѣ посѣщавшіе Помпею, всѣ знакомые съ образчиками римской живописи. Такъ напр. мы видимъ въ этой катакомбной фрескѣ, при обозначеніи орнаментальныхъ линій и круговъ, обрамливающихъ фигуры и раздѣляющихъ

---

[1]) См. часть I, стр. 120 и слѣд.

[2]) Онъ заимствованъ изъ сочиненія G. B. de Rossi Roma Sotterranea cristiana T. I.

[3]) По мнѣнію извѣстнаго нѣмецкаго археолога Welker'a, фреска эта была написана въ концѣ I-го столѣтія.

потолокъ, употребленіе красокъ синей и красной, преобладающихъ въ Помпеѣ. Мы также находимъ въ ней гирлянды зелени и цвѣтовъ, фантастическія растенія, маски, арабески, фигуры пластическаго характера, стоящія какъ статуи на пьедесталахъ, летящихъ птицъ, завитки, цвѣтные фестоны, однимъ словомъ тѣ же самые декоративные мотивы, которые встрѣчаются въ римской стѣнописи. Что же касается до геніевъ, т. е. крылатыхъ мальчиковъ, парящихъ въ пространствѣ, изображенныхъ тутъ, то они прямо заимствованы у классическаго искусства, и фигуры, подобныя этимъ или того же характера, можно указать десятками въ Геркуланумѣ и въ Помпеѣ, вообще въ дошедшихъ до насъ памятникахъ живописи Римлянъ. На потолкѣ крипты Lucina, какъ читатель видитъ въ приложенномъ хромолитографическомъ рисункѣ, эти геніи представлены нагими, съ граціозно развѣвающимся, сопровождая движенія фигуры, покрываломъ. Трое изъ нихъ держатъ по загнутому пастушескому посоху—pedum—что можетъ имѣть нѣкоторое отношеніе къ образу добраго пастыря, представленному воялѣ; одинъ несетъ въ лѣвой рукѣ тирсъ, т. е. Бахусовъ жезлъ, а правой поднимаетъ чашу или цвѣтокъ, скорѣе послѣдній. Также предметъ, трудно опредѣляемый, несетъ въ правой рукѣ геній, половина фигуры котораго пропала. Въ особенности граціозенъ геній [1]), представленный съ плоскою чашей—можетъ быть возліянія при жертвоприношеніяхъ «patera»—въ правой рукѣ. Онъ напоминаетъ, разумѣется не художественнымъ достоинствомъ, не артистическимъ исполненіемъ, ни прелестью формъ, но вообще характеромъ сочиненія помпейскихъ парящихъ танцовщицъ. Не хотѣлъ ли художникъ изобразить тутъ аллегорическія фигуры четырехъ временъ года, а большими и малыми головами, написанными ближе къ центру—элементы и вѣтры? Въ углахъ потолка написаны летящія птицы, мотивъ граціозный, часто повторяющійся впослѣдствіи въ живописи катакомбъ.

Во фрескѣ этой столько классическаго, что ее могъ написать и языческій живописецъ, призванный украсить семейный ипогей. Мы видимъ въ ней традиціи римскаго искусства хорошаго времени, проявляющіяся напр. въ позахъ фигуръ, въ драпировкѣ ихъ одеждъ, но находимъ также тѣ особенности, обозначавшіяся въ живописи

[1]) См. рисунокъ заглавнаго листа.

Помпеи въ послѣднюю эпоху существованія этого города, отъ землетрясенія 63-го года до разрушенія его въ 79-омъ году, именно невполнѣ чистый вкусъ въ выборѣ декоративныхъ фигуръ—особенно это можно сказать о маскахъ или головахъ, написанныхъ въ срединѣ круга—грубость контуровъ, употребленіе яркихъ, не согласующихся между собою красокъ, и отсутствіе, вслѣдствіе этого, единства тона въ колоритѣ. Живопись эта однако не переполнена фантастическими орнаментальными мотивами; напротивъ, они въ ней хорошо подобраны, и все вмѣстѣ выходитъ красиво и довольно граціозно. Тутъ, точно такъ же какъ и въ Помпеѣ, замѣтны легкость и быстрота выдумки декоративныхъ мотивовъ; видно, что художникъ не слѣдовалъ какому-либо моделю когда писалъ, а сочинялъ, повинуясь минутному вдохновенію.

Декоративныя линіи, раздѣляющія эту фреску, составляютъ два раза повторяющійся равносторонній крестъ; но въ подобномъ скрещеніи линій, встрѣчающемся и въ другихъ примѣрахъ живописи потолковъ катакомбныхъ усыпальницъ, нельзя видѣть намѣреніе живописца представить орудіе искупленія, а скорѣе слѣдуетъ предположить, что форма креста составилась вслѣдствіе пріема, очень обыкновеннаго въ римской стѣнописи, раздѣлять пространства на равныя части для симметрическаго помѣщенія въ нихъ фигуръ и орнаментальныхъ мотивовъ.

Въ срединѣ потолка, въ кругломъ медальонѣ, была изображена фигура, теперь почти совершенно исчезнувшая [1]); животныя, стоящія по обѣ стороны ея, также очень неясныя, но очертанія которыхъ однако сохранились, ведутъ къ заключенію, что это былъ или добрый пастырь съ овечками или Даніилъ, стоящій съ поднятыми руками между двухъ львовъ. Въ четырехъ углахъ, какъ статуи на пьедесталахъ и какъ бы въ рамкахъ — что напоминаетъ манеру помпейскихъ живописцевъ— изображены четыре фигуры: двѣ женщины въ положеніи молящихся—orante и два добрыхъ пастыря, одѣтыхъ въ короткую тунику формы экзомисъ. Послѣдніе, не смотря на ихъ декоративное исполненіе, особенно, что касается рукъ и ногъ, выказываютъ пріемы хорошей школы живописи. Позы и движенія ихъ натуральны, непринужденны. Также граціозны и моля-

[1]) См. хромолитографическій рисунокъ.

щіяся женщины; онѣ одѣты въ тунику, падающую до ногъ, тонкія, длинныя складки которой напоминаютъ одежды нѣкоторыхъ греческихъ статуй. Поверхъ туники наброшенъ палліумъ, составляя красивую, вполнѣ классическую драпировку. Если эти фигуры кажутся несоразмѣрно длинными, то не слѣдуетъ забывать, что онѣ написаны на потолкѣ и что на нихъ смотрятъ снизу вверхъ.

Во фрескѣ этой, какъ читатель могъ замѣтить, очень мало христіанскаго; по всему видно, что она была написана въ первые годы распространенія новой религіи въ Римѣ. Художникъ изобразилъ тутъ только двѣ фигуры, способныя напомнить догматы вѣры Спасителя, именно молящуюся женщину [1]) и добраго пастыря. Другіе христіанскіе сюжеты или еще не успѣли составиться, или были ему неизвѣстны. Это видно изъ того, что онъ два раза долженъ былъ повторить образъ молящейся и добраго пастыря [2]).

Нѣсколько позже, въ III-мъ столѣтіи, пространства, занятыя въ этой фрескѣ масками, геніями, наполнятся сценами христіанскаго характера; мы увидимъ въ этихъ мѣстахъ Спасителя, воскресающаго Лазаря, совершающаго чудо превращенія воды въ вино, исцѣляющаго слѣпаго и т. п. Живопись потолка крипты Lucina слѣдуетъ потому считать одной изъ первыхъ попытокъ христіанскаго художника представить фигуративно идеи новой вѣры.

---

1) См. часть 2, стр. 123 и слѣд.

2) По мнѣнію G. B. de Rossi, въ центрѣ потолка былъ представленъ Даніилъ между львами; согласно P. R. Garrucci,—добрый пастырь между овцами; надо замѣтить, что очень рѣдко, всего кажется только одинъ разъ, въ катакомбахъ изображенъ въ срединѣ потолка Даніилъ между львами, мѣсто обыкновенно занимаемое добрымъ пастыремъ, какъ это мы видимъ по многочисленнымъ примѣрамъ. Животныя, представленныя по обѣ стороны фигуры, теперь пропавшей, однако не имѣютъ вида овецъ и не сидятъ подобно имъ. Но съ другой стороны, если это львы, то они представлены чрезвычайно уродливо. Справедливо, что на памятникахъ живописи и скульптуры христіанъ IV-го столѣтія художники изображали такихъ львовъ около Даніила, что ихъ можно принять за пуделей или овецъ, но нельзя предположить, чтобы римскій живописецъ конца I-го столѣтія могъ написать львовъ такъ плохо. Въ другой фрескѣ, находящейся въ катакомбѣ Домитиллы, о которой мы будемъ говорить дальше, написанной вѣроятно также въ концѣ I-го или въ началѣ II-го вѣка, львы, бросающіеся на Даніила, изображены очень живо и натурально. Вопросъ потому, что было представлено съ срединѣ потолка крипты Lucina, остается нерѣшеннымъ. Это для насъ не можетъ имѣть большой важности, такъ какъ фигура стерта и о художественномъ достоинствѣ ея мы судить не можемъ.

Стѣны этой усыпальницы были также покрыты фресками, но штукатурка во многихъ мѣстахъ отвалилась; сохранились только совершенно нагой Іона, выбросившее его чудовище, двѣ овцы, стоящія по обѣ стороны сосуда для скопа молока — **mulctra** [1]), рыбы, несущія на спинѣ корзины [2]), птицы и другіе декоративные мотивы; все въ стилѣ живописи потолка.

Такъ какъ стѣны катакомбныхъ комнатъ были обыкновенно перерѣзаны отъ низа до верха горизонтальными гробницами, то для живописи оставались небольшія пространства между нишами и она могла развиться, съ нѣкоторою полнотою, только на потолкахъ, въ сводахъ и въ глубинѣ **Arcosolium**. Всего лучше сохранились фрески на потолкахъ, такъ какъ иногда живопись въ **Arcosolium**'ахъ или на стѣнахъ попорчена, перерѣзана или вовсе уничтожена при устройствѣ гробницъ въ болѣе позднія времена, что не было возможно въ сводахъ усыпальницъ, также менѣе доступныхъ чѣмъ стѣны комнатъ всѣмъ опустошавшимъ катакомбы въ продолженіи вѣковъ съ различными цѣлями. Мы потому всего чаще будемъ находить христіанскую живопись на потолкахъ, которые рѣдко совершенно плоски, а обыкновенно нѣсколько, но очень мало закругляются, принимая видъ отлогаго свода.

Вѣроятно недолго послѣ потолка крипты **Lucina** была написана фреска въ катакомбѣ Прискиллы, изображающая Богоматерь съ ребенкомъ у груди [3]). Въ самомъ дѣлѣ мы видимъ тутъ красивый образъ Богородицы римскаго типа (рисунокъ не вполнѣ передаетъ фреску), хорошо написанный, хотя и нѣсколько декоративно; это скорѣе эскизъ чѣмъ оконченная картина, но въ которомъ однако проявляется смѣлая кисть опытнаго живописца; движенія ребенка натуральны, оживлены; лицо Богоматери одушевлено нѣжными материнскими чувствами, фигура ея преисполнена достоинства, благородства, и вся группа граціозна, трогательна.

---

[1]) Значеніе этой фигуры см. часть 2, стр. 116.
[2]) См. часть 2, стр. 99, рис. № 4.
[3]) См. часть 3, стр. 150, рис. № 11.

X.

Другіе памятники христіанской живописи, также ранняго времени, именно конца I-го или начала II го столѣтія были открыты въ одномъ изъ семейныхъ склеповъ катакомбы Домитиллы, гдѣ, по мнѣнію G. B. de Rossi [1]), находились гробницы, принадлежавшія христіанамъ императорской фамиліи Флавіевъ. Фрески эти украшаютъ своды и стѣны богатаго ипогея [2]), въ которомъ найдены еще обломки дорогихъ мраморныхъ саркофаговъ. Онѣ изображаютъ Даніила и трапезу евхаристическаго характера [3]). Живопись эта, къ несчастію, сильно попорчена, но по сохранившемуся отъ нея видно, что она была написана искусною кистью. Прекрасна, величественна и хорошо задумана фигура пророка, стоящаго на возвышеніи съ поднятыми руками, между двухъ бросающихся на него львовъ, не обращая на нихъ вниманія и молясь, устремивъ взоры къ небу [4]). Также живы, натуральны и очень недурно исполнены фигуры въ евхаристической трапезѣ [5]), имѣющей вполнѣ классическій характеръ. Лучше сохранилась стѣнопись свода главной галереи этого ипогея; она изображаетъ виноградную лозу, съ ея листьями и плодами, оживленную порхающими или сидящими на вѣткахъ ея птицами, и маленькими геніями, собирающими виноградъ въ корзинки, стоя на лозѣ. Часть этой граціозной живописи читатель видитъ въ приложенномъ рисункѣ № 1 [6]). Въ сосѣдствѣ съ этой галереей находится погребальная комната, на потолкѣ которой въ срединѣ изображенъ добрый пастырь, а на стѣнахъ написаны геніи того-же характера, какъ и представленные на лозѣ въ сводѣ галереи. Въ той-же катакомбѣ была открыта живопись очень ранняго времени и столь-же мало удаляющаяся отъ римской стѣнописи, какъ и вышеописанныя фрески. Она изображаетъ гиппокамповъ, геніевъ, Психею — аллегорическая фигура безсмертія души у христіанъ и язычниковъ, — ле-

---

1) См. часть 1, стр. 139 и слѣд., часть 2, стр. 111.

2) Онъ уже былъ описанъ въ первой части этого сочиненія (см. стр. 166 и слѣд.).

3) См. описаніе ихъ во второй части, стр. 220 и 111.

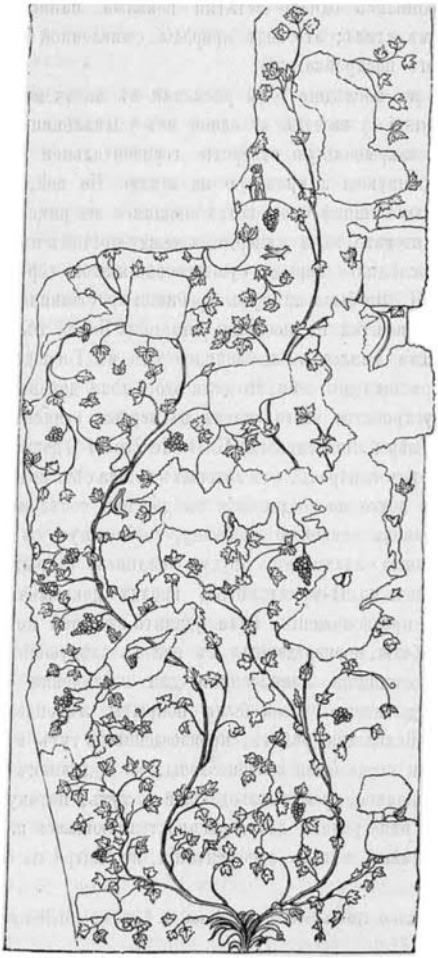
4) Bulletino di Archeologie cristiana Anno 1865 p., 43; Garrnci Storia dell' arte cristiana T. XIX.

5) См. Bull. di arch. cr. Anno 1865 p., 43; Garrucie T. XIX.

6) Заимствованъ изъ сочиненія P. R. Garrnci Storia dell' arte cristiana T. XIX. 1.

тящихъ птицъ, гирлянды цвѣтовъ, павлиновъ съ распущенными хво-

Рис. № 1.



стами и, въ центрѣ потолка усыпальницы, въ медаліонѣ, среди декоративныхъ линій, образующихъ крестъ и пересѣченныхъ кругами—

добраго пастыря съ овцами. Та-же фигура, но съ свирѣлью въ рукѣ, повторена и на стѣнѣ этой комнаты. Остальная живопись ея разрушена; сохранились однако остатки пейзажа, написаннаго чисто въ помпейскомъ стилѣ; это видъ природы, оживленной присутствіемъ человѣка и его постройками [1]).

Производя въ послѣдніе годы раскопки въ катакомбѣ Домитиллы G. B. de Rossi [2]) нашелъ въ одной изъ усыпальницъ этого кладбища плиту, закрывавшую отверстіе горизонтальной гробницы, но потомъ отвалившуюся и упавшую на землю. На ней, прекраснымъ монументальнымъ шрифтомъ, встрѣчающимся въ римской эпиграфіи перваго или втораго вѣка имперіи, и между прочимъ въ помпейскихъ надписяхъ послѣдняго періода существованія этого города, вырѣзано имя Ampliati. Не была ли тутъ гробница христіанина этого имени, о которомъ говорится въ посланіи апостола Павла къ римлянамъ[3]). „Привѣтствуйте Амплія возлюбленнаго мнѣ въ Господѣ", вотъ что невольно спрашиваешь себя. Но если этого пока доказать нельзя, то несомнѣнно устройство этого склепа въ первыя времена распространенія новой вѣры. Изслѣдованія G. B. de Rossi [4]) доказали, что онъ былъ однимъ изъ центровъ, отъ которыхъ пошла сѣть подземныхъ галерей, что онъ долго не соединялся съ другими сосѣдними усыпальницами, составляя семейную гробницу, сообщенную съ поверхностію земли отдѣльною лѣстницей. Другую надпись, открытую тутъ-же, Rossi относитъ ко II-му столѣтію, вполнѣ доказывая справедливость своего предположенія. Если удалить изъ этой комнаты реставративныя работы, произведенныя въ ней въ слѣдующіе вѣка, то получится усыпальница, назначенная для постановки саркофаговъ. Стѣны и сводъ этого склепа были покрыты живописью, мѣстами уцѣлѣвшей. Вслѣдствіе работъ, произведенныхъ тутъ въ IV-мъ столѣтіи, фрески свода были возобновлены; но художникъ вѣроятно подражалъ стѣнописи, прежде находившейся тутъ, потому что изображенная имъ виноградная лоза, распространяющаяся по потолку, составляя красивый мотивъ орнаментаціи, не смотря на очень посред-

---

1) G. B. de Rossi Roma Sotterranea crist. T. I, p. 187; Bulletino di arch. crist. Anno 1865, p. 36.

2) Bulletino di arch. crist. Serie 3 Anno 6 (1881), p. 57—74.

3) Гл. XVI. 8.

4) Bullettino di arch. crist. Serie 3 Anno 6 (1881).

ственное исполненіе, распредѣлена съ легкостью, граціей и непринужденностію, которыя не встрѣчаются при представленіи того-же предмета въ IV-мъ вѣкѣ, но замѣчаются нами въ изображеніи лозы въ сводѣ галереи катакомбы Домитиллы, во фрескѣ конца I-го или начала II-го столѣтія [1]).

Живопись, сохранившаяся на стѣнахъ усыпальницы Амплія, имѣетъ мало общаго съ другими катакомбными фресками; въ ней не представлены христіанскіе символы, ни какія-нибудь изображенія погребальнаго характера. Художникъ расписалъ тутъ стѣны совершенно такъ, какъ это дѣлали помпейскіе живописцы, архитектурными мотивами; чрезвычайно тонкими и длинными разнообразно сгруппированными колонками; рамками съ заключенными въ нихъ четыреугольниками, подражающими плитамъ изъ мрамора, стука или деревяннымъ доскамъ; вообще тѣмъ разноцвѣтнымъ, представляющимъ фантастическія архитектурныя формы орнаментомъ, о которомъ говоритъ, осуждая его, Витрувій. Въ Римѣ мы видимъ подобнаго рода декоративную живопись, которая, какъ кажется, вышла изъ моды въ теченіе II-го столѣтія, въ такъ-называемомъ домѣ Германика на Палатинскомъ холмѣ, въ развалинахъ дома Нерона и въ другой римской постройкѣ, открытой возлѣ термъ Діоклеціана. Среди этихъ архитектурныхъ мотивовъ въ усыпальницѣ Амплія написано нѣсколько граціозныхъ пастушескихъ сценъ, въ которыхъ изображены овцы и другія животныя, одни или въ сопровожденіи нагаго пастуха, имѣющаго видъ ребенка. Въ этой живописи, можно сказать, столько же мало христіанскаго, сколько и языческаго, и вліяніе новой вѣры проявляется тутъ только въ томъ, что художникъ, расписавшій этотъ склепъ, удалился отъ изображеній миѳологическаго характера и выбралъ декоративные мотивы, не имѣющіе значенія въ римскомъ поклоненіи. Несомнѣнно однако, что мы находимся тутъ въ христіанскомъ склепѣ и что передъ нами одинъ изъ первыхъ образчиковъ стѣнописи вѣрующихъ.

Вотъ почти всѣ фрески, находящіяся въ катакомбахъ, которыя по ихъ стилю, по положенію и архитектурѣ усыпальницы, гдѣ онѣ находятся, по окружающимъ ихъ надписямъ и по другимъ даннымъ можно отнести къ концу перваго или къ началу втораго вѣка. Въ

[1]) См. рисунокъ № 1.

нихъ христіанскаго художественнаго творчества гораздо меньше чѣмъ заимствованія у классическаго искусства; его формами выражаются христіанскія идеи и у него взяты орнаментистика и декоративные мотивы. Фигуры добраго пастыря, молящейся женщины, Іоны и его чудовища переняты у римскаго художества [1]). Типъ Богоматери, кормящей грудью младенца Спасителя, находишь также въ классическомъ искусствѣ [2]), равно какъ и изображенія погребальныхъ трапезъ. Оригинальнаго у христіанъ пока только сцена Даніила между львами; прототипа ея не видишь у язычниковъ. Даже и особенности, проявившіяся въ римской живописи того времени, отражаются, какъ мы видѣли, въ христіанской. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, мы замѣчаемъ въ послѣдней и нѣкоторую разнообразность. Каждый художникъ выбираетъ по своему вкусу мотивы для украшенія погребальныхъ комнатъ и потому первые образчики христіанской живописи столь сильно разнятся между собою. Такъ напр. фреска криптъ **Lucina** и стѣнопись усыпальницы **Ampliati**, не смотря на то, что онѣ по всей вѣроятности современны. Имена художниковъ, написавшихъ ихъ, равно какъ и другія перечисленныя выше фрески, остались намъ неизвѣстны; но эти работы имѣютъ печать своеобразности: онѣ не подчинены традиціямъ, въ сочиненіяхъ ихъ видна жизнь. Позже эта оригинальность пропадаетъ, и однообразіе начинаетъ мало-по-малу преобладать въ христіанской живописи, по мѣрѣ того какъ въ ней проявляется упадокъ, обозначающійся и въ языческомъ искусствѣ.

По художественному достоинству всѣ эти фрески стоятъ выше того, что будутъ писать въ слѣдующіе вѣка, можно даже сказать, до эпохи возрожденія, христіанскіе живописцы.

XI.

Фрески, написанныя въ теченіе II-го столѣтія, мы видимъ напр. въ подземномъ кладбищѣ Прискиллы, въ усыпальницѣ, составляю-

---

[1]) См. часть 2, стр. 123 и слѣд. и 205; часть 3, стр. 19 и слѣд. „Orante“ встрѣчается и на египетскихъ очень древнихъ памятникахъ.

[2]) См. часть 3, стр. 151 примѣч.

щей центръ развитія этой катакомбы, въ устройствѣ которой видна забота придать ей красивые размѣры, не щадя мѣста. Живопись потолка тутъ совершенно пропала, но на стѣнахъ она сохранилась и изображаетъ три сцены, трудно объяснимыя, взятыя, по мнѣнію P. R. Garrucci, изъ исторіи Сусанны. Фигуры въ нихъ имѣютъ особенный типъ; онѣ хорошо написаны, рельефны и одежды ихъ составляютъ красивые мотивы драпировки.

Другіе характеристическіе образчики живописи этого-же времени находятся въ той-же катакомбѣ. На потолкѣ одной изъ ея усыпальницъ представлена самая древняя, сколько до сихъ поръ извѣстно, сцена Благовѣщенія (см. рисунокъ № 2) [1]). Фреска эта [2]),

Рис. № 2.

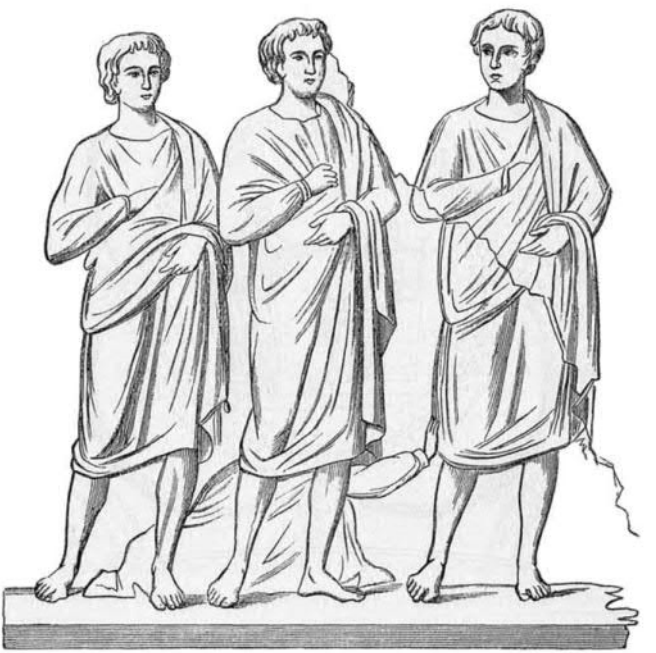


[1]) Заимствованный изъ сочиненія Garrucci Storia dell' arte crist. T. LXXV, 1.

[2]) По ошибкѣ, во 2-й части этого сочиненія (см. стр. 194) она была приписана концу III-го столѣтія;—её слѣдуетъ отнести ко второму вѣку и скорѣе къ началу, чѣмъ къ концу его.

къ несчастію, теперь сильно попорченная, была скопирована до ея поврежденія. Богоматерь одѣта въ тунику, сверхъ которой наброшенъ палліумъ; на головѣ ея покрывало; она сидитъ на креслѣ и скромно опускаетъ глаза, дѣлая лѣвою рукою жестъ удивленія. Передъ нею стоитъ юноша въ далматикѣ и палліумѣ; поднимая руку, онъ какъ бы обращается къ ней съ рѣчью. Эта сцена заключена въ круги фигуръ, подражающихъ перламъ, и въ гирлянды зелени; въ углахъ написаны птицы на лету. Декоративные мотивы тутъ довольно бѣдны, но Богородица и ангелъ [1]) хорошо написаны и лица ихъ выразительны. Фигура Богоматери въ этой фрескѣ какъ нельзя болѣе напоминаетъ Мадоннъ возрожденія, представленныхъ въ той-же самой сценѣ.

Рис. № 3.



1) Заимствованъ у Garrucci T. XXXVIII. 2.

Къ срединѣ II-го столѣтія принадлежатъ фрески, находящіяся въ одной изъ комнатъ катакомбы Претекстаты, и это доказывается не только стилемъ живописи, но и перемѣнами, произведенными въ началѣ III го кѣка въ томъ склепѣ, гдѣ онѣ написаны. Въ центрѣ потолка, въ медаліонѣ, является добрый пастырь въ короткой туникѣ, неся овечку на плечахъ; его окружаетъ грандіозный, декоративный мотивъ, состоящій изъ зелени, вѣтвей съ цвѣтами и птицъ. На стѣнахъ изображены сцены исцѣленія женщины, страдавшей кровотеченіемъ, и самарянки у колодца. Въ первомъ изъ этихъ сюжетовъ (смотри рис. № 3) [1]) Христосъ представленъ подъ видомъ юноши, задрапированнаго въ палліумъ; онъ смотритъ на двухъ учениковъ, стоящихъ возлѣ него и также имѣющихъ юношескій видъ. Позади послѣднихъ изображена женщина на колѣняхъ, прикасающаяся къ одеждѣ Христа. Во второй сценѣ (смотри рис. № 4) [2])

Рис. № 4.

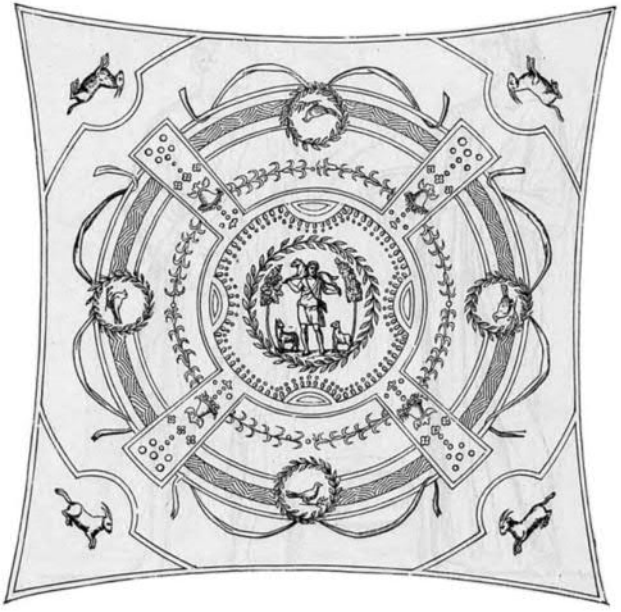


[1]) Заимствованъ у Garrucci T. XXXVIII. 3.

[2]) Объ изображеніи ангеломъ въ христіанскомъ искусствѣ см. часть 2, стр. 194.

Спаситель, также юноша, обращается съ рѣчью, поднимая правую руку какъ говорящій къ самаритянкѣ, которая стоитъ по другую сторону колодца, съ чашей въ рукѣ. Живопись эта, точно такъ-же какъ и написанная въ катакомбѣ Прискиллы, упомянутая выше, сюжетъ которой трудно объяснить, имѣетъ особенный характеръ. Можно видѣть тутъ кисть греческаго живописца. У фигуръ въ этихъ фрескахъ болѣе натуры, жизни, онѣ развязнѣе, чѣмъ въ другихъ памятникахъ живописи катакомбъ этого времени, и одѣты онѣ какъ греки. Въ сценѣ исцѣленія женщины драпировка Христа и апостоловъ одинакова, позы и даже лица послѣднихъ тождественны, что выходитъ довольно монотонно; но при всемъ этомъ видна непринужденность въ сочиненіи сюжета и въ распредѣленіи фигуръ. Живопись приблизительно того-же характера мы найдемъ и въ катакомбѣ Неаполя.

Рис. № 5.



Также очень граціозно былъ во II-мъ столѣтіи расписанъ пото-

локъ одной изъ усыпальницъ катакомбы Прискиллы. Тутъ (смотри рис. № 5) [1] въ центрѣ, какъ всегда, изображенъ добрый пастырь, несущій заблудшую овечку на плечахъ къ стаду, переданному двумя овцами, стоящими у его ногъ; онъ одѣтъ въ короткую тунику, оставляющую правое плечо обнаженнымъ, формы называемой экзомисъ, и носимую у древнихъ римлянъ работниками пастухами, вообще—ремесленниками. На ногахъ его обувь, свирѣль повѣшена ему черезъ плечо. Идиллическая фигура пастыря въ этомъ примѣрѣ проста и привлекательна, но, можетъ быть, нѣсколько манерна: она заключена въ лавровый вѣнокъ. Кругомъ написаны декоративные мотивы, не лишенные граціи, к. н. птицы на вѣткахъ, вазы съ цвѣтами и т. д.; въ углахъ четыре раза повторена фигура лежачей козы.

На стѣнахъ того-же кубикула изображены молящіяся женщины; одну изъ нихъ читатель видитъ въ приложенномъ рисункѣ № 6 [2]).

Рис. № 6.



1) Заимствованъ у Garrucci T. LXXIV. 1.
2) Заимствованъ у Garrucci T. LXXIV. 2.

Это типъ тѣхъ многочисленныхъ фигуръ orante, написанныхъ въ катакомбахъ, очень часто на зеленыхъ лугахъ, среди цвѣтущихъ деревьевъ и изображающихъ умершихъ—въ вѣчномъ блаженствѣ.

Къ эпохѣ послѣдняго блеска классическаго искусства, т. е. ко второй половинѣ II-го вѣка, несомнѣнно принадлежитъ живопись свода усыпальницы, прекрасныхъ размѣровъ катакомбы Претекстата. Она изображаетъ [1]) очень граціозный и хорошо подобранный декоративный мотивъ, но символическаго значенія, передающій—различными растеніями и жатвой, разнообразныхъ сельскихъ продуктовъ, исполняемой небольшими геніями—времена года. Тутъ точно такъ же, какъ и въ римской языческой живописи, геніи, имѣющіе видъ мальчиковъ, такъ какъ они вообще миловиднѣе и граціознѣе возмужалыхъ, представлены работающими вмѣсто взрослыхъ людей, что мы замѣтили уже и въ помпейской стѣнописи.

Къ концу II-го или можетъ быть къ началу III-го столѣтія принадлежитъ фреска, изображающая Орфея, которую читатель видитъ въ приложенномъ рисункѣ № 7 [2]). Онъ написанъ въ срединѣ по-

Рис. № 7.



толка усыпальницы катакомбы Каллиста; его окружаетъ несложный декоративный мотивъ, нѣкоторыя детали котораго довольно граціозны. Того-же самаго нельзя сказать о фигурѣ пѣвца: она грубовата, складки одежды некрасиво брошены; по всему замѣтно, что это

[1]) См. часть 2, стр. 69, рис. № 2 и его описаніе стр. 68.

[2]) Заимствованъ изъ сочиненія Garrucci Storia dell' arte cr. T. IV г. Какое значеніе имѣлъ еракійскій пѣвецъ въ христіанскомъ символизмѣ и почему онъ представленъ тутъ не окруженный дикими звѣрьми—было уже объяснено въ 3-ей части, стр. 33, 114—120.

произведеніе живописца не очень искуснаго, но старавшагося, однако, вдохновить изображаемую имъ фигуру.

Число христіанскихъ символическихъ изображеній возростаетъ въ этомъ столѣтіи; вмѣстѣ съ тѣмъ устанавливаются ихъ типы. Добраго пастыря изображаютъ уже постоянно въ извѣстной позѣ и обстановкѣ; декоративные мотивы еще очень богаты, но симметрія начинаетъ озабочивать живописца. Она разовьется еще сильнѣе въ III-мъ вѣкѣ; при всемъ этомъ, однако, въ живописи катакомбъ пока довольно жизни и натуры.

XII.

Число памятниковъ живописи въ катакомбахъ, разумѣется, возростаетъ съ каждымъ столѣтіемъ; отъ II-го вѣка мы имѣемъ больше фресокъ въ подземныхъ христіанскихъ кладбищахъ Рима, чѣмъ отъ перваго. Онѣ дѣлаются особенно многочисленны въ III-мъ столѣтіи и вмѣстѣ съ тѣмъ устанавливается система украшенія гробницъ и распредѣленія сюжетовъ, отъ которой живописцы уже рѣдко отступаютъ. Художники пишутъ по одному образцу съ незначительными измѣненіями. Въ центрѣ потолка обыкновенно помѣщаютъ изображеніе главнаго сюжета, въ кругѣ или восьмиугольникѣ, всего чаще добраго пастыря съ овечкой на плечахъ между двумя деревьями, съ двумя или нѣсколькими овцами его стада, гораздо рѣже—Орфея или Даніила съ двумя львами. Кругомъ, также въ рамкахъ, изображаются четыре или восемь сюжетовъ, заимствованныхъ изъ новаго или ветхаго завѣта, переданныхъ съ меньшимъ по возможности количествомъ фигуръ. Такъ напр. въ сценѣ умноженія хлѣбовъ Христосъ изображается одинъ съ корзинами; возлѣ него не видно даже учениковъ, какъ въ барельефахъ саркофаговъ, и этотъ художественный лаконизмъ совершенно въ стилѣ классической живописи. Иногда вмѣсто библейскихъ сюжетовъ кругомъ центральной фигуры потолка представлены мужчины и женщины въ длинныхъ одеждахъ, съ поднятыми руками, въ положеніи молящихся. Пустыя пространства наполняются или геометрическими фигурами, составленными изъ цвѣтныхъ линій, или корзинами съ плодами, съ цвѣтами, виноградной лозой, иногда вазами и тому подобными декоративными мотивами.

Къ началу III-го столѣтія, можетъ быть даже къ концу II-го, принадлежатъ фрески, украшающія усыпальницы въ катакомбѣ Каллиста. Главныя изъ нихъ читатель найдетъ во второй части этого сочиненія: стр. 80, рисунокъ 5; стр. 108, рис. 7; стр. 113, рис. 8; стр. 114, рис. 9; стр. 115, рис. 10; стр. 203, рис. 15; стр. 204, рис. 16; стр. 205, рис. 17; стр. 211, рис. 19.

Въ III-мъ вѣкѣ, вѣроятно, также былъ написанъ въ катакомбѣ Домитиллы Орфей, укрощающій звѣрей своимъ пѣніемъ [1]). Кругомъ изображены слѣдующіе сюжеты: Даніилъ между двумя львами, Христосъ, воскрешающій Лазаря, Давидъ съ пращею, Моисей, изсѣкающій воду изъ скалы. Эти сцены раздѣлены другъ отъ друга ландшафтами въ стилѣ классическаго искусства. Въ углахъ представлены птицы на вѣткахъ и другіе декоративные мотивы, не лишенные граціи.

Фреска изъ катакомбы св. Марцеллина и Петра, изображающая Богоматерь съ младенцемъ Спасителемъ на колѣняхъ, принимающую поклоненіе волхвовъ, также слѣдуетъ отнести къ III-му столѣтію [2]). Расположеніе фигуръ тутъ имѣетъ видъ барельефа, какъ многіе дошедшіе до насъ образчики римской живописи; рисунокъ, можетъ быть, не вполнѣ правиленъ, положеніе Богоматери на креслѣ, ноги которой обёрнуты одеждой, составляя неудачный мотивъ драпировки, неловко, но движеніе Ея рукъ натурально, лицо выражаетъ скромность и вообще образъ Ея привлекателенъ и граціозенъ.

Къ тому-же времени принадлежитъ фреска подземнаго кладбища Гермія; читатель видитъ ее въ рисункѣ № 8 [3]). Она украшаетъ плоскую нишу Arcosolium и изображаетъ слѣдующіе сюжеты: въ срединѣ Христосъ исцѣляетъ одержимаго бѣсомъ; направо отъ этой сцены пророкъ Іона, выброшенный чудовищемъ, благодаритъ Бога за свое спасеніе; въ симметріи съ нимъ параличный исцѣленный несетъ свой одръ; наверху виденъ добрый пастырь съ овечкой на плечахъ, между двумя овцами; направо отъ него Іона отдыхаетъ въ тѣни растенія; внизу Христосъ воскрешаетъ Лазаря; съ другой стороны Іона лежитъ палимый солнцемъ; ниже его Моисей изсѣкаетъ воду изъ скалы. Въ этой живописи еще видна кисть искуснаго

---

1) Рисунокъ этой фрески находится въ 3-й части, стр. 27, рис. 7.

2) См. часть 3, стр. 160, рис. № 13.

3) Заимствованъ у Garrucci T. LXXXIII, 2.

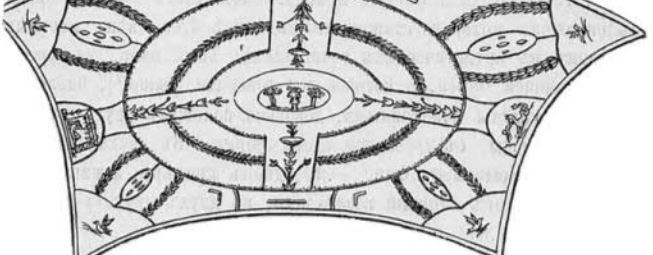
Рис. № 8.



живописца, хорошо воспользовавшагося мѣстомъ для распредѣленія сюжетовъ: исполненіе довольно тщательное; нагое тѣло представлено съ знаніемъ натуры; фигура добраго пастыря граціозна, хотя и немного манерна. Христосъ, исцѣляющій одержимаго бѣсомъ, хорошо задрапированъ. Въ особенности вѣрно и живо передано уныніе изнеможеннаго пророка Іоны, лежащаго подъ изсохшимъ растеніемъ.

Бѣдность декоративныхъ мотивовъ и вообще очень посредственное исполненіе проявляются уже въ христіанской живописи III-го столѣтія. Мы замѣчаемъ ихъ напр. во фрескѣ потолка одной изъ усыпальницъ катакомбы Каллиста (см. рис. № 9)[1]. Тутъ въ центрѣ

Рис. № 9.



[1]) Заимствованъ у Garrucci T. VIII, 1.

представленъ добрый пастырь между двумя деревьями, съ овечкой на плечахъ; направо и налѣво отъ него, на краю потолка, изображенъ Іона въ двухъ видахъ, отдыхающій подъ растеніемъ и выброшенный чудовищемъ. Остальное пространство занято декоративными мотивами, состоящими изъ щитовъ, геометрическихъ линій, гирляндъ, лавровъ, фантастическихъ растеній и птицъ.

Шагъ къ упадку замѣтенъ также во фрескѣ III-го вѣка катакомбы Домитиллы, изображающей Амура и Психею, собирающихъ цвѣты [1]); сцена эта вполнѣ классическаго характера, но въ исполненіи ея уже очень мало художественнаго. Обѣ фигуры тяжелы, оляповаты, не имѣютъ ничего стройнаго, граціознаго, выраженіе ихъ лица тупо и онѣ скорѣе имѣютъ видъ карликовъ, чѣмъ дѣтей.

Въ концѣ этого столѣтія исполненіе дѣлается небрежно, техника также падаетъ, стукъ, на которомъ пишутъ, уже болѣе не имѣетъ ни той твердости, ни того блеска, какъ въ предшествующіе вѣка; краски теряютъ яркость и силу; орнаментальные мотивы начинаютъ утрачивать красивыя формы. Иногда цвѣтная линія, уголъ или какая-нибудь несложная фигура, какъ напримѣръ овальный щитъ, наполняютъ цѣлое отдѣленіе въ орнаментальной композиціи. Гирлянды зелени и цвѣтовъ дѣлаются тяжелы и нераціозны; нѣкоторые элементы орнаментики,—наслѣдство предшествовавшихъ вѣковъ, какъ напримѣръ летящія птицы, повторяются безпрестанно въ живописи III-го столѣтія, что доказываетъ бѣдность художественной выдумки. Углы потолка постоянно заняты однѣми и тѣми-же фигурами одного вида. Ближе къ центру изображаются четыре раза или вазы съ цвѣтами или подобнаго-же рода декоративные мотивы, архитектурныя линіи, геометрическія фигуры и т. д. Возрастаетъ также и любовь къ симетріи, которая становится въ концѣ этого вѣка мертвымъ началомъ въ артистическихъ сочиненіяхъ. Такъ напр. въ фрескѣ, изображающей Орфея, о которой мы говорили выше [2]), библейскія сцены раздѣлены монотонными, довольно похожими другъ на друга видами природы, съ деревьями одной формы. Въ двухъ изъ этихъ пейзажей представленъ быкъ,—въ одномъ примѣрѣ лежащій у дерева, въ другомъ стоящій возлѣ него; въ двухъ другихъ ландшафтахъ—баранъ при такихъ-же точно условіяхъ.

---

[1]) См. Garrucci Storea dell' Arte cr. T. XX.

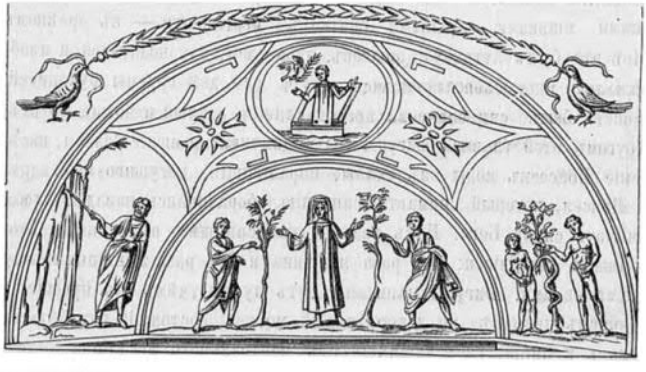
[2]) См. часть 2, стр. 27, рис. № 7.

Значительно увеличивается въ III-мъ столѣтіи число христіанскихъ сюжетовъ; это доказываетъ болѣе полное, чѣмъ въ предшествующіе вѣка, знаніе святаго писанія. Особенно любимы становятся изображенія похожденій Іоны, которыя, какъ извѣстно, символически представляли будущее воскресеніе [1]). Пророкъ этотъ, поглощенный чудовищемъ, выброшенный имъ и отдыхающій подъ растеніемъ, очень часто изображался живописцами III-го вѣка. Можно даже сказать, что рѣдко найдешь художественное сочиненіе этого времени, въ которомъ бы не было дано мѣста хотя бы и одной изъ этихъ сценъ. Надежда на воскресеніе—одна изъ главныхъ причинъ распространенія христіанства, больше другихъ догматовъ занимавшая исповѣдниковъ новой вѣры, отразилась очень ясно и въ ихъ искусствѣ.

XIII.

Несовершенства въ христіанской живописи катакомбъ обозначаются еще сильнѣе въ IV-мъ столѣтіи; такъ напримѣръ во фрескѣ подземнаго кладбища святыхъ Марцеллина и Петра, украшающей **Arcosolium**, видны всѣ отличительныя черты упадка искусства. Она изображаетъ (см. рисунокъ № 10) [2]) въ срединѣ женщину въ

Рис. № 10.



---

1) См. часть 2-ю, стр. 203.

2) Заимствованъ у Garrucci T. LIII. 2.

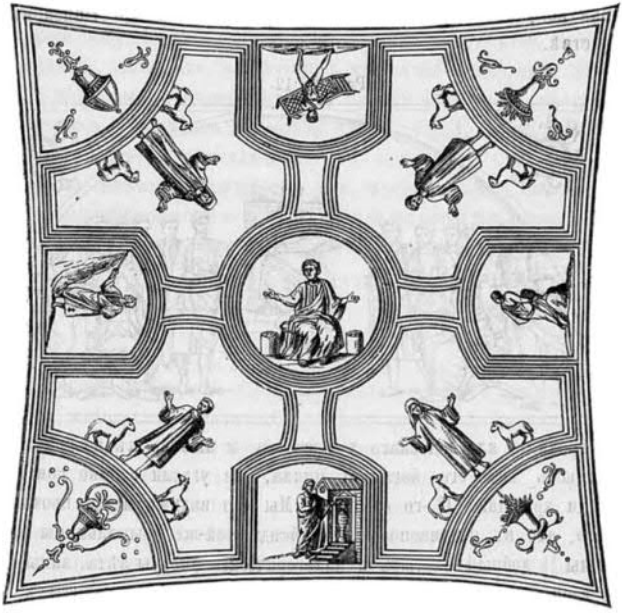
положеніи молящейся, съ покрываломъ на головѣ, между двумя деревьями; справа и слѣва къ ней подходитъ по мужчинѣ. Вѣроятно тутъ художникъ хотѣлъ представить Сусанну и преступныхъ старцевъ,—сюжетъ очень любимый первыми христіанами; въ другихъ несомнѣнныхъ примѣрахъ его изображенія старцы также являются молодыми людьми. Направо отъ этой сцены написаны Адамъ и Ева, налѣво Моисей, изсѣкающій воду изъ скалы, наверху Ной въ ковчегѣ принимаетъ подлетающаго къ нему голубя съ оливковой вѣткой. Декоративные мотивы, наполняющіе пустыя пространства, равно какъ и гирлянда зелени, изображенная надъ Arcosolium, столькоже бѣдны формами, сколько тяжелы и неграціозны. Исполненіе очень неудовлетворительно; рисунокъ неправиленъ, неопредѣленъ, въ кисти живописца нѣтъ увѣренности; движенія фигуръ вялы; представленныя въ спокойномъ положеніи, онѣ написаны лучше, чѣмъ изображенныя въ движеніи или на ходу, какъ всегда бываетъ въ періоды младенческаго состоянія искусства или упадка его; драпировка, особенно подходящихъ къ Сусаннѣ мужчинъ, неправильна, тяжела и не соотвѣтствуетъ положенію и движенію тѣла. Все исполнено какъ бы поверхностно, и лица едва означены.

Также довольно ясное понятіе о художественной силѣ живописцевъ IV-го столѣтія можетъ дать намъ фреска потолка одной изъ усыпальницъ катакомбы Агніи (см. рис. № 11) [1]. Въ срединѣ представленъ Спаситель подъ видомъ юноши, между двумя цилиндрическими ящиками, полными свитковъ пергамента — въ древнемъ мірѣ это былъ аттрибутъ поэтовъ, писателей, законодателей и изображался иногда возлѣ нихъ; — тутъ эти двѣ группы рукописей, можетъ быть, символически представляютъ старый и новый завѣтъ. Кругомъ этой главной фигуры мы видимъ воскрешеніе Лазаря, изсѣченіе Моисеемъ воды изъ скалы, параличнаго, несущаго свой одръ, и Моисея, который снимаетъ сандалію, оборачиваясь назадъ, чтобы внимать слову Бога. Надъ вазами, написанными въ углахъ, изображены молящіеся: два раза мужчина и два раза женщина между двумя овцами. Фигуры написаны тутъ лучше, чѣмъ въ предшествующемъ примѣрѣ, но декоративный мотивъ, состоящій изъ бѣлыхъ полосъ и линій, расходящихся отъ центральнаго медальона, окру-

[1]) Заимствованъ у Garrucci T. LXI.

жая какъ рамки библейскія сцены, составляетъ очень однообразный, бѣдный, монотонный и мало изящный элементъ орнаментики.

Рис. № 11.



Средневѣковая христіанская живопись начинаетъ уже формироваться въ катакомбахъ въ IV столѣтіи и мы находимъ въ нихъ изображенія, которыя будутъ повторяться съ нѣкоторыми измѣненіями въ церквахъ и базиликахъ. Такъ напр. въ абсидѣ одной изъ усыпальницъ катакомбы Домитиллы написана фреска, изображающая (см. рис. № 12) [1]) Спасителя, еще безъ опредѣленнаго типа, подъ видомъ молодаго римлянина, какъ его представляли въ прежніе вѣка, безъ нимба, сидящимъ на возвышенномъ тронѣ, простирающимъ правую руку, складывающимъ пальцы какъ ораторъ, начинающій рѣчь; передъ нимъ стоитъ цилиндрическій ящикъ съ свитками пергамента—символъ его ученія. Онъ представленъ поучающимъ своихъ уче-

[1]) Заимствованъ у Garrucci T. XXI. 2.

никовъ, стоящихъ около него по шести съ каждой стороны; только Петръ и Павелъ сидятъ на складныхъ стульяхъ; въ этомъ проявляется уже то іерархическое распредѣленіе, которое въ будущіе вѣка получитъ столь значительное развитіе въ христіанскомъ искусствѣ.

Рис. № 12.



Традиціи классическаго художества и любовь къ изображеніямъ, взятымъ изъ его богатаго цикла, не угасли однако совершенно среди христіанъ IV-го столѣтія. Мы это видимъ между прочимъ изъ того, что въ противоположной абсидѣ той-же усыпальницы изображены [1]) добрый пастырь и аллегорическія фигуры лѣта, зимы, осени и весны, имѣющія видъ обнаженныхъ юношей, занятыхъ сельскими работами, соотвѣтствующими различнымъ временамъ года, совершенно во вкусѣ римскаго искусства.

Къ IV-му же вѣку принадлежитъ фреска изъ катакомбы Агніи, изображающая Богоматерь съ младенцемъ Спасителемъ [2]). Она не лишена красоты, написана не безъ достоинства и составляетъ свѣтлый пунктъ среди художественныхъ произведеній этого столѣтія, отражающихъ въ себѣ замѣтный упадокъ.

Съ IV-мъ вѣкомъ прекращается, можно сказать, почти совершенно, живопись въ катакомбахъ. Въ V-мъ столѣтіи погребеніе въ этихъ подземныхъ кладбищахъ дѣлается все рѣже и фрески этого

---

[1]) Фреска эта сильно попорчена и извѣстна только по рисункамъ, снятымъ до ея поврежденія.

[2]) См. часть 3, стр. 166—169, № 14.

вѣка встрѣчаются въ незначительномъ числѣ. Упадокъ искусства еще сильнѣе обозначается въ нихъ, исполненіе дѣлается уже совсѣмъ поверхностнымъ, какъ это мы видимъ напр. въ стѣнописи изъ катакомбы Каллиста, изображающей fossor'а Діогена [1]). Другія фрески V-го столѣтія находятся въ катакомбахъ святой Агніи [2]), Generosa [3]), Каллиста [4]). По нимъ мы также замѣчаемъ паденіе техники и формы въ этомъ вѣкѣ; но вмѣстѣ нѣкоторыя изъ нихъ, подобно тѣмъ образчикамъ живописи VII-го, VIII-го, IX-го столѣтій встрѣчающимся, какъ исключеніе, въ подземномъ христіанскомъ Римѣ, уже имѣютъ византійскій или, лучше сказать, восточный характеръ, преобладавшій всѣ средніе вѣка на западѣ и развившійся полнѣе въ мозаикахъ, о которыхъ мы будемъ говорить дальше.

XIV.

Кромѣ Рима, мы можемъ также прослѣдить начало и развитіе христіанской живописи въ катакомбахъ Неаполя [5]), о положеніи и архитектурныхъ формахъ которыхъ мы уже говорили въ I-й части [6]). Самыя древнія фрески этого ипогея принадлежатъ также къ концу I-го или ко II-му столѣтію и имѣютъ тотъ-же характеръ, какъ живопись римскихъ катакомбъ, но съ болѣе преобладающимъ, чѣмъ въ послѣдней, веселымъ, живымъ, склоннымъ къ игривой орнаментаціи направленіемъ, и съ предпочтеніемъ блистательной орнаментики сложной символикѣ. Такъ напр. очень часто въ сводахъ Arcosolium'овъ, иногда даже въ центрѣ потолка усыпальницы, гдѣ въ Римѣ обыкновенно изображенъ какой-нибудь христіанскій сюжетъ, мы находимъ въ катакомбахъ Неаполя цвѣты, зелень, маски, вазы съ растеніями, красивыхъ птицъ съ яркими перьями, другихъ животныхъ, гирлянды цвѣтовъ и т. д. и т. д., или даже аллегорическія фигуры, взятыя изъ классическаго искусства.

---

1) См. часть I. стр. 68, рис. № 8.

2) См. Garrucci Storia dell' arte crist. T. XLVII, 1.

3) См. Garrucci T. LXXXV, 1, 3, 4; Rossi Roma sott. cr. t. III, T. L.

4) См. Garrucci T. X; Rossi Roma sott. cr. t. II. T. V, VII.

5) Garrucci Storia dell' arte cr.; Bellermann, Ueber die ältesten christlichen Begräbniss-stätten und besonders die Katakomben zu Neapel, Hamburg 1839.

6) См. стр. 70 прим.

Мы видимъ напр. на потолкѣ одной изъ большихъ комнатъ этого подземнаго кладбища [1]) только одни декоративные мотивы, не имѣющіе ничего христіанскаго, но также и положительно ничего языческаго. Въ срединѣ, въ медаліонѣ изображены два голубя (одинъ изъ нихъ не сохранился), несущіе въ клювѣ гирлянду цвѣтовъ— очень граціозный и оригинальный мотивъ. Кругомъ въ овальныхъ медаліонахъ представлены четыре козы, стоящія на пьедесталахъ и раздѣленныя одна отъ другой орнаментальными фигурами, имѣющими видъ фантастическихъ растеній. Элементы орнаментистики того-же характера наполняютъ остальную часть потолка; тутъ передъ нами въ круглыхъ медаліонахъ или въ пространствахъ различной формы, составленныхъ пересѣкающимися разводами— вазы съ цвѣтами, птицы съ распущенными крыльями, гиппокампы, морскіе быки и т. д., все расположено очень граціозно, и декоративные мотивы прекрасно вяжутся между собою. Фигура прыгающей лани или бѣгущаго льва въ углахъ заканчиваетъ это игривое, художественное сочиненіе, принадлежащее, вѣроятно, къ первымъ временамъ распространенія новой вѣры и составляющее очень интересный образчикъ украшенія христіанской усыпальницы. Художникъ вѣрующій, расписавшій этотъ потолокъ, но не знавшій никакого христіанскаго сюжета, или, можетъ быть, опасавшійся выставить изображеніе догматовъ новой религіи передъ глазами язычниковъ, написалъ только одни декоративные мотивы, избѣгая миѳологическихъ фигуръ или сценъ, имѣвшихъ прямое отношеніе къ римскому оффиціальному культу [2]).

Въ другой сосѣдней усыпальницѣ, также имѣющей большіе размѣры, написана замѣчательная фреска, частями сохранившаяся. (См. рисунокъ № 13 [3]). По стилю, по манерѣ, вообще по характеру своему, она приближается къ описанной выше, съ тою только разницею, что въ ней изображены уже вполнѣ христіанскіе сюжеты,

---

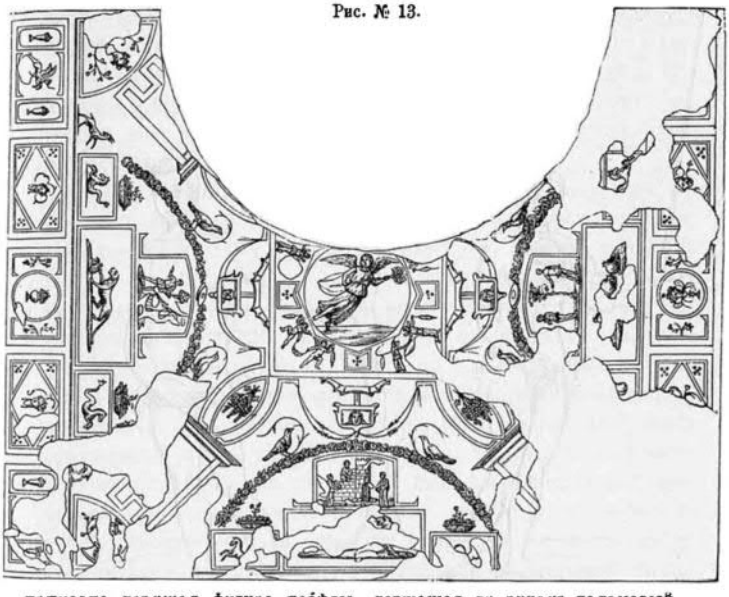
[1]) См. Garrucci T. XC.

[2]) Большое сходство имѣетъ эта живопись съ фресками, украшающими языческую гробницу, открытую въ 1859 г. въ трехъ миляхъ отъ Рима, около Via Latina. [Monumenti inediti pubblicati dall' Instituto di Corrispondenza Archeologica vol. VI, VII, T. XLIII. Anno 1860 p. 451. Sepolcro a Stucchi bianchi di via Latina].

[3]) Заимствованъ у Garrucci T. XCV.

хотя и не на главномъ мѣстѣ художественнаго сочиненія. Тутъ, какъ читатель видитъ, въ центрѣ потолка, вмѣсто библейской сцены,

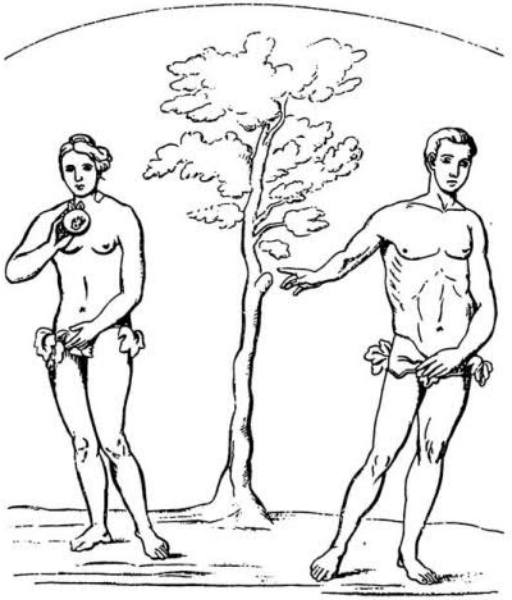
Рис. № 13.



написана летящая фигура побѣды, держащая въ рукахъ пальмовый стволъ съ его вѣтвями. Кругомъ этого аллегорическаго образа представлены обнаженные амуры и психеи—эмблемы безсмертія души,—несущіе гирлянды цвѣтовъ; далѣе, распространяется красивый декоративный мотивъ въ классическомъ стилѣ, состоящій изъ виноградныхъ кистей, архитектурныхъ элементовъ, имѣющихъ видъ алтарей, трагическихъ масокъ, птицъ, сидящихъ на гирляндахъ цвѣтовъ, цимбаловъ, гиппокамповъ, вазъ съ цвѣтами, плодовъ и прыгающихъ козловъ. Все это написано очень изящно и игриво—частью въ рамкахъ различной формы, образованныхъ изъ красныхъ и синихъ полосъ—и хорошо соединено вмѣстѣ, составляя граціозное сочиненіе. Христіанскія изображенія тутъ, какъ мы уже сказали, не занимаютъ главнаго мѣста; ихъ было четыре, но одно изъ нихъ пропало при устройствѣ luminare, т.-е. трубы для проведенія свѣта и воздуха въ подземелье съ поверхности земли.

Сюжеты трёхъ другихъ слѣдующіе: Адамъ и Ева послѣ ихъ паденія (см. рисунокъ № 14 [1]), передающій эту сцену въ большихъ

Рис. № 14.



размѣрахъ). Прародители наши удаляются другъ отъ друга; листья смоковницы прикрываютъ ихъ наготу; дерево познанія добра и зла видно на второмъ планѣ; Адамъ отходитъ въ сторону, указывая на Еву правою рукою какъ на виновницу его прегрѣшенія; простодушіе очень хорошо передано на его лицѣ; Ева держитъ въ правой рукѣ роковой плодъ, поднося къ устамъ и показывая его, какъ бы сознавая свое преступленіе. Хитрое лицо ея имѣетъ что-то зловѣщее. Она, равно какъ и Адамъ, прекрасно написаны, и нѣтъ въ римскихъ катакомбахъ ни одной фигуры, переданной съ болѣе вѣрнымъ подражаніемъ природѣ, съ бо́льшею тонкостью, оконченностью и болѣе чистымъ стилемъ. Движеніе Адама, его жестъ—вполнѣ

[1]) Заимствованъ у Garrucci T. XCVI.

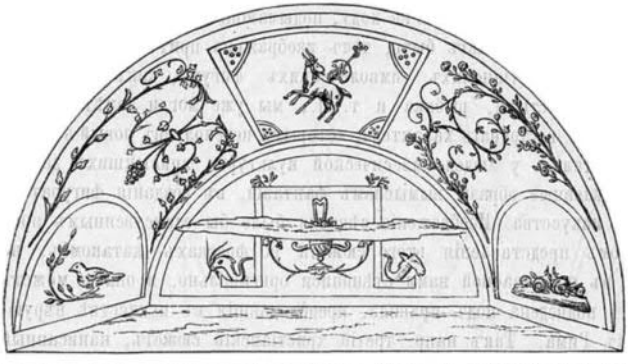
натуральный, а фигура Евы какъ нельзя болѣе напоминаетъ статуи Венеры, съ которыми у нея много общаго; это особенно замѣтно въ движеніи ногъ и въ положеніи рукъ. Очень вѣроятно, что художникъ имѣлъ передъ глазами одно изъ изображеній означенной богини, когда писалъ фигуру Евы. Вся сцена передана живо и производитъ сильное впечатлѣніе; надо пройти всѣ средніе вѣка до возрожденія искусствъ, чтобы найти и притомъ только у хорошихъ мастеровъ этой эпохи—столь красивое по формѣ и выразительное изображеніе паденія (нашихъ) прародителей.

Трудно рѣшить, что изображала вторая сцена, такъ какъ она нѣсколько попорчена; осталась только фигура человѣка въ короткой, подпоясанной туникѣ, держащаго въ лѣвой рукѣ предметъ, похожій на корзину; онъ представленъ на ходу, подымающимъ правую руку; вдали видно дерево. Можетъ быть, тутъ изображена притча сѣятеля. При описаніи христіанскихъ символическихъ фигуръ, какъ напримѣръ добраго пастыря, рыбака и т. п., мы уже могли замѣтить, что параболы восточнаго характера, которыми переполненъ новый завѣтъ, превратились у людей классической культуры, привыкшихъ давать опредѣленные образы вымысламъ фантазіи, въ созданія фигуративнаго искусства. Изображеніе сѣятеля было бы единственнымъ примѣромъ представленія этого сюжета во фрескахъ катакомбъ, но все въ описываемой нами стѣнописи оригинально, и она не можетъ быть подведена подъ правила, преобладавшія въ искусствѣ вѣрующихъ Рима. Такъ напр. третій христіанскій сюжетъ, написанный тутъ, не былъ пока открытъ въ гипогеяхъ Рима и представленъ всего одинъ разъ въ катакомбахъ Неаполя. Онъ взятъ изъ книги Гермы — «Пастырь». Въ ней два раза говорится о символической башнѣ, изображающей церковь, которую строятъ въ одномъ примѣрѣ юноши, а въ другомъ дѣвы. Тутъ представлена послѣдняя сцена, но не вполнѣ вѣрно съ текстомъ, потому что согласно книгѣ «пастырь» башню строили на скалѣ, символизирующей Спасителя, двѣнадцать дѣвъ, изображающихъ добродѣтели, а не три, какъ представлено въ этой фрескѣ. Но подобныя отступленія, происходящія иногда отъ недостатка мѣста, встрѣчаются довольно часто въ христіанскомъ искусствѣ. Мало можно сказать о художественномъ достоинствѣ этой живописи. Три женскія фигуры, однако, являющіяся тутъ, хорошо написаны: складки ихъ одеждъ падаютъ красиво, и

въ общемъ онѣ граціозны и привлекательны. Очень можетъ быть, что въ четвертой пропавшей христіанской сценѣ этого потолка была изображена постройка мистической башни юношами изъ камней, символизирующихъ христіанъ [1]).

Большая часть памятниковъ живописи ранняго времени, открытыхъ въ катакомбахъ Неаполя, имѣютъ тотъ-же характеръ, какъ и описанныя выше фрески: именно въ нихъ преобладаетъ декоративный элементъ надъ символическимъ, и все принимаетъ веселый, живой видъ. Въ образчикъ мы приведемъ слѣдующую стѣнопись (см. рисунокъ № 15 [2]), украшающую сводъ и плоскую нишу Ar-

Рис. № 15.



cosolium того-же подземнаго кладбища. Тутъ въ срединѣ арки изображенъ прыгающій козелъ, голова котораго убрана зеленью; онъ какъ бы опирается на палку, съ обвивающейся кругомъ нея вино-

---

1) Фреска эта представляетъ замѣчательное сходство характеромъ фигуръ, распредѣленіемъ сюжетовъ, мотивами орнаментики—со стѣнописью, какъ предполагаютъ, второй половины II-го столѣтія по Р. Х., открытой въ языческой гробницѣ, въ трёхъ миляхъ отъ Рима, около Via Latina [Monumenti inediti pubbl. dall' Inst. di Corr. Arch. V, VI, VII. T. XLIX, Ann. 1861 p. 190. Sepolcro a stucchi e pitture di via Latina]. Также многіе изъ декоративныхъ элементовъ, встрѣчающихся въ живописи катакомбъ, читатель найдетъ во фрескахъ, украшающихъ колумбаріи, въ окрестностяхъ Рима, около гробницы Сципіоновъ. [Atti dell' Accademia Pontificia Anno 1840]. Много общаго имѣетъ также римская живопись временъ Александра Севера, которую можно видѣть въ Trastevere, около церкви S. Crisogono, съ современной ей катакомбной стѣнописью.

2) Заимствованъ изъ сочиненія Garrucci Storia dell' ar. cr. T. XCVII, 1.

градной лозою. Направо отъ этой фигуры написаны розовые кусты и подъ ними срѣзанные цвѣты того-же растенія. Съ другой стороны изображена виноградная лоза съ плодами, а внизу птица, сидящая на вѣткѣ. Фреска плоской ниши этого arcosolium нѣсколько попорчена; она изображаетъ вазу съ цвѣтами и двухъ морскихъ животныхъ, похожихъ на дельфиновъ. Четыреугольныя и полукруглыя рамки, въ которыя заключены эти изображенія, составлены изъ красныхъ полосъ. Нѣтъ ничего неоспоримо-христіанскаго въ этой живописи, хотя нельзя сомнѣваться въ томъ, что она украшала гробницу вѣрующаго, такъ какъ въ надписяхъ и фрескахъ другихъ сосѣднихъ arcosolium'овъ ясно выражены христіанскія идеи. Ошибочно было бы потому принимать декоративныя фигуры, встрѣчающіяся въ подземныхъ кладбищахъ вѣрующихъ, за произведенія языческія, хотя бы даже въ нихъ и не было ничего христіанскаго, а напротивъ эмблемы бахическаго культа, какъ напримѣръ виноградная лоза, козелъ, жезлъ, имѣющій форму тирса, какъ это мы видимъ въ катакомбахъ Неаполя. Гробницъ, расписанныхъ только декоративно, безъ какого-либо христіанскаго знака или фигуры, подобно этому arcosolium, не встрѣчаемъ въ катакомбахъ Рима.

Болѣе въ характерѣ живописи римскихъ ипогеевъ фрески другой изъ усыпальницъ неаполитанскаго подземнаго кладбища. Тутъ въ глубинѣ представленъ добрый пастырь; онъ стоитъ между деревьями, опираясь на посохъ въ положеніи отдыхающаго; черты его лица благородны и красивы, поза граціозна; на его плечахъ не видно овечки, которую онъ уже принесъ къ стаду. Овцы окружаютъ его. На немъ туника, украшенная внизу двумя знаками, которые получили въ археологіи названіе свастика [1]). Живопись, находившаяся на правой стѣнѣ этой усыпальницы, пропала при устройствѣ тутъ горизонтальной гробницы; на противоположной стѣнѣ изображенъ Іона, лежащій подъ высохшимъ растеніемъ; сохранилась только верхняя половина его фигуры, хорошо написанной. Въ лицѣ, равно какъ и въ положеніи тѣла пророка, удачно выражены его уныніе и печаль. На потолкѣ среди круговъ изъ зелени и другихъ орнаментальныхъ мотивовъ изображенъ возлетающій въ развѣвающихся одеждахъ человѣкъ съ обнаженными ногами. Можетъ быть, худож-

[1]) См. часть II, стр. 153 и слѣд.

никъ хотѣлъ представить вознесеніе Спасителя и въ такомъ случаѣ мы видимъ тутъ, сколько до сихъ поръ извѣстно, первый примѣръ изображенія этого сюжета, такъ какъ означенную фреску, по ея стилю, слѣдуетъ отнести къ III-му столѣтію, но скорѣе къ концу его, чѣмъ къ началу. Вокругъ головы Христа написанъ нимбъ, раздѣленный крестомъ, что, вѣроятно, было прибавлено болѣе поздней рукою, такъ какъ мы знаемъ, что сіяніе и особенно крестовидное начали употреблять гораздо позже въ христіанской иконографіи [1]). При входѣ въ эту усыпальницу — которая, какъ обыкновенно въ неаполитанскихъ катакомбахъ, въ противоположность тому, что мы видимъ въ Римѣ, не имѣетъ четвертой стѣны, отдѣляющей Cubiculum отъ галерей — написана налѣво сцена воскрешенія Спасителемъ Лазаря, а направо извѣченіе Моисеемъ воды изъ скалы. Эти сюжеты представлены тутъ совершенно такъ, какъ въ римскихъ катакомбахъ, приблизительно III-го столѣтія.

Живопись неаполитанскихъ подземныхъ кладбищъ измѣнилась съ теченіемъ времени, подобно тому, какъ это произошло и въ Римѣ. Имѣя первоначально по преимуществу декоративный классическій характеръ, она быстро перешла къ изображенію святыхъ, апостоловъ, мучениковъ,—типа, преобладающаго въ мозаикахъ средневѣковыхъ церквей Италіи,—къ фигурамъ молящихся, въ богатыхъ одеждахъ, стоящихъ съ поднятыми руками, между канделябрами; къ представленію лика Спасителя съ крестовиднымъ нимбомъ, окруженнаго символами евангелистовъ и т. д.

Но въ христіанскихъ гипогеяхъ Неаполя не находишь, какъ въ Римѣ, ряда фресокъ отъ каждаго вѣка. Между ними есть произведенія кисти, не лишенныя художественнаго достоинства, но ихъ немного и по нимъ нельзя прослѣдить начало и развитіе христіанскаго искусства [2]).

---

1) См. часть II, стр. 175 и слѣд.

2) Исключая катакомбъ Рима и Неаполя, христіанскія фрески первыхъ временъ распространенія новой вѣры были найдены на западѣ—объ открытыхъ на востокѣ мы будемъ говорить ниже—въ Сиракузахъ; тамъ пока только два расписанныхъ Arcosolium; въ Миланѣ, возлѣ базилики Назарія, но незначительныя и грубаго исполненія; въ городѣ Реймсѣ во Франціи, гдѣ въ 1738-мъ году нашли склепъ около церкви святаго Мартина (Le Blant Inscrip. chr. de la Gaule, T. I, p. 448), расписанный, по словамъ видѣвшихъ его, совершенно такъ, какъ катакомбы въ Римѣ. Тутъ были представлены павлины и другія птицы, сидящія

XV.

Общій характеръ живописи катакомбъ скорѣе веселый чѣмъ грустный. Можно было бы ожидать, что фрески, украшающія мѣста погребенія вѣрующихъ, вѣроятно исполненныя иногда во времена преслѣдованій, окружающія часто гробницы мучениковъ, должны были отразить въ себѣ, хотя въ нѣкоторой степени, серьезность положенія христіанской общины, бѣдствія, которымъ она по временамъ подвергалась, вообще то печальное настроеніе, несомнѣнно преобладавшее среди христіанъ этой эпохи. Однако ничего подобнаго не выражено, какъ мы видѣли, въ катакомбномъ искусствѣ. Если осторожность принуждала иногда вѣрующихъ не представлять на стѣнахъ ихъ семейныхъ усыпальницъ, выкопанныхъ близко къ поверхности земли, входы которыхъ расположены недалеко отъ большихъ дорогъ, своихъ задушевныхъ мыслей, то въ отдаленныхъ галереяхъ и комнатахъ катакомбъ, когда послѣднія приняли значительное развитіе, христіане были свободнѣе. Однако и тамъ мы находимъ живопись совершенно такого же характера какъ и въ семейныхъ склепахъ, нисколько не скрытыхъ. Даже и въ глубокихъ ходахъ катакомбъ не изображено того, что происходило при допросахъ на судахъ, въ аренахъ амфитеатровъ, однимъ словомъ эпизодовъ тѣхъ страшныхъ гоненій, которымъ по временамъ подвергались вѣрующіе. Появленіе христіанина передъ трибуналомъ судьи или императора представлено, сколько до сихъ поръ извѣстно, всего только одинъ разъ [1]) въ катакомбахъ, тогда какъ прямаго изображенія мучени-

---

на вазахъ, паралитичный, несущій свой одръ, и жертвоприношеніе Исаака Авраамомъ. Богатый мотивъ орнаментики окружалъ всѣ эти сцены; но памятникъ этотъ, къ несчастію, былъ совершенно разрушенъ въ началѣ нашего столѣтія; сохранился только очень неполный рисунокъ его. Въ томъ-же городѣ, подъ поломъ церкви „Saint Nicaise“ въ 1817-мъ г. былъ открытъ и разрушенъ склепъ, также украшенный живописью (см. G. B. de Rossi Roma Sott. cr. T. I, p. 100). Катакомбныя комнаты съ фресками во внутренности гробницъ, но очень посредственнаго исполненія, нашли въ 1855-мъ г. въ Брешіи, въ 1850-мъ г. въ Веронѣ. Вѣроятно были и другіе расписанные криптъ въ Галліи, въ Италіи, въ Испаніи, но они или еще не найдены или уже уничтожены. Самое обильное количество памятниковъ христіанской живописи отъ первыхъ вѣковъ было открыто пока въ катакомбахъ Рима.

[1]) См. часть II, стр. 249.

ческой смерти исповѣдующаго вѣру Спасителя еще не было открыто въ подземномъ Римѣ. Вѣроятно это происходило оттого, что христіане смотрѣли на смерть какъ на освобожденіе, на страданіе за вѣру, какъ на средство достиженія вѣчнаго блаженства, и эти мысли примиряли ихъ съ гонителями; можетъ быть также они не хотѣли смущать картиною страданій и мученій новообращенныхъ, вообще не крѣпкихъ въ вѣрѣ. Надо также замѣтить, что декоративные мотивы классическаго искусства, заимствованные христіанами, имѣли живой, веселый характеръ и были неспособны передавать печальныя мысли. Даже и въ гробницахъ римлянъ язычниковъ мы встрѣчаемъ постоянно фрески оживленнаго и игриваго вида. Точно также мы не находимъ въ катакомбахъ изображенія мученій ада; рай довольно часто представленъ на стѣнахъ христіанскихъ ипогеевъ [1]). Онъ переданъ цвѣтущимъ лугомъ, усѣяннымъ яркими цвѣтами, на которомъ праведные стоятъ въ положеніи молящихся подъ тѣнію зеленыхъ деревьевъ, тогда какъ картины ада съ его муками и чистилища съ его искупительными страданіями не были пока открыты въ римскихъ катакомбахъ [2]).

Фрески катакомбъ, какъ мы уже видѣли, находятся въ близкомъ сродствѣ съ стѣнной живописью римлянъ язычниковъ. Въ первыхъ мы находимъ заимствованіе изъ классическаго искусства художественныхъ сочиненій для выраженія новыхъ идей и мотивовъ орнаментики. Даже и въ артистическихъ пріемахъ христіанскіе живописцы не удаляются отъ языческихъ; подобно послѣднимъ они пишутъ отдѣльныя картины, заключенныя въ бордюры или рамки, соединенныя между собою арабесками или цвѣтными линіями какъ въ Помпеѣ. Преобладаніе въ декоративныхъ элементахъ цвѣтовъ, повѣшенныхъ фестонами, наполняющихъ вазы или корзины, сплетенныхъ въ вѣнки, въ гирлянды; предпочтеніе извѣстныхъ красокъ въ живописи, способъ раздѣленія пространства на потолкахъ для размѣщенія изображеній; проявленіе пластическаго элемента въ стѣнописи, замѣтное въ распредѣленіи фигуръ, въ постановкѣ ихъ,

---

[1]) См. часть II, стр. 71 и слѣд.

[2]) Первый примѣръ, сколько до сихъ поръ извѣстно, изображенія демона, изрыгающаго пламя, и ада, какъ его представляютъ теперь, находится въ подземной церкви святаго Климента въ Римѣ (Revue Archéologique 1873. VI. p. 101—103). Живопись эту относятъ къ X-му столѣтію.

въ стараніи придать имъ позу и видъ статуй; манера понимать красоты пейзажа и представлять его; — все это приближаетъ работы неизвѣстныхъ художниковъ катакомбъ къ произведеніямъ искусства римлянъ, такъ что можно предположить существованіе однѣхъ и тѣхъ же моделей у живописцевъ вѣрующихъ и у мастеровъ, украшавшихъ дома и гробницы римлянъ язычниковъ.

Это не должно удивлять насъ; христіанскіе художники, воспитанники классическихъ мастеровъ—такъ какъ нельзя предположить образованіе христіанской школы живописи до торжества церкви,— не могли удалиться отъ прекрасныхъ образцовъ, находившихся у нихъ передъ глазами, и невольно должны были остаться вѣрными существеннымъ принципамъ, преобладавшимъ въ современномъ имъ римскомъ искусствѣ, которое во времена имперіи, при появленіи христіанства, хотя и не отличалось вполнѣ чистымъ вкусомъ, но хранило въ себѣ традиціи и пріемы греческаго художества. Даже и въ самостоятельныхъ сочиненіяхъ христіанскихъ живописцевъ этого времени классическая форма не отвергнута: Христосъ въ сценахъ совершенія имъ чудесъ является молодымъ римляниномъ, задрапированнымъ въ тогу, Богоматерь имѣетъ видъ римской матроны, на Даніилѣ въ львиномъ рвѣ, когда онъ не представленъ нагимъ, туника работниковъ и т. д.

Но у христіанъ не могли быть столь искусные живописцы, какъ у язычниковъ, и потому въ художественномъ достоинствѣ живопись катакомбъ уступаетъ почти всегда современнымъ ей произведеніямъ римской стѣнописи. Встрѣчаются въ христіанскихъ иногеяхъ очень граціозныя изображенія и прекрасные мотивы орнаментики, но въ исполненіи ихъ не видно ни той тонкости, ни того умѣнья, ни той гибкости, ни того одушевленія въ сочиненіи, какія мы замѣчаемъ въ Помпеѣ, Геркуланумѣ, виллѣ Адріана и т. д. Вообще произведенія кисти христіанскихъ живописцевъ, которые были болѣе колористы чѣмъ рисовальщики, приближаются къ римскимъ фрескамъ болѣе по формѣ, чѣмъ по художественному достоинству. Можно также упрекнуть христіанскихъ художниковъ въ излишней любви къ симметріи и въ томъ, что они не умѣли избѣгать однообразія, не принося ущерба, не вредя всему художественному сочиненію.

Ненадо однако упускать изъ вида, что живописцы работали въ катакомбахъ при очень невыгодныхъ условіяхъ: или въ узкихъ

галереяхъ или въ комнатахъ, лишенныхъ солнечнаго свѣта, такъ что слѣдуетъ скорѣе удивляться не недостаткамъ ихъ живописи, а тому, что имъ удавалось иногда такъ близко подходить къ современнымъ произведеніямъ классическаго искусства. Въ нѣкоторыхъ, но немногихъ катакомбныхъ фрескахъ Рима и Неаполя перваго и втораго вѣка, напримѣръ, мы замѣчаемъ иногда широкую кисть, теплыя краски, соединеніе простоты и величія въ сочиненіи и распредѣленіи сюжетовъ, согласіе частей, уравновѣшивающихся безъ тѣни замѣшательства, хотя надо замѣтить, что подобно тому, какъ и въ Помпеѣ, сочиненіе христіанскихъ художниковъ постоянно выше исполненія. Но эти достоинства во фрескахъ подземныхъ кладбищъ вѣрующихъ встрѣчаются только какъ исключенія; въ общемъ онѣ написаны декоративно, лишены окончености и иногда даже небрежны. Особенно-же это можно сказать про стѣнопись второй половины III вѣка.

Это пренебреженіе формы не могло происходить отъ аскетическаго взгляда христіанъ на природу. То-же самое декоративное исполненіе и означеніе, скорѣе чѣмъ представленіе членовъ человѣческаго тѣла, мы находимъ въ помпейской живописи не очень богатыхъ домовъ. Идеи аскетизма, враждебнаго взгляда на плоть еще не были знакомы христіанамъ Рима первыхъ трёхъ столѣтій, и эта любовь къ хранительницѣ всего, что нужно человѣку для продолженія существованія—природѣ—ко всѣмъ ея благотворнымъ проявленіямъ и представленіе ихъ фигуративно, что вполнѣ согласно съ натурой жителей южныхъ странъ и ихъ художественными инстинктами, — эта любовь къ природѣ, говорю я, и склонность изображать ея разнообразные виды для оживленія обиталищъ живыхъ и мѣстъ покоя умершихъ, преобладавшія въ мірѣ классическомъ, продолжались, какъ это мы видѣли, и у христіанъ первыхъ вѣковъ. Аскетическія стремленія проявились въ Римѣ только впослѣдствіи, подъ вліяніемъ наплыва идей семитическаго востока; они снова исчезали въ эпоху возрожденія, когда воскресаетъ арійская мысль и съ нею любовь къ натурѣ, свойственная народамъ этого племени. Мы видимъ также, что христіанскіе живописцы первыхъ вѣковъ, которые шли по слѣдамъ классическихъ художниковъ, не удалялись отъ прекрасныхъ формъ, а искали ихъ, любили игривую орнаментацію и старались передавать въ красивыхъ фигурахъ идеи новой вѣры. Ра-

зумѣется, что всего болѣе занимало ихъ, — это выраженіе представляемыхъ ими образовъ. Но выраженія не были лишены и произведенія искусства грековъ и римлянъ. Ошибочно было-бы предполагать, что среди ихъ преобладало только одно поклоненіе формѣ и что выраженіе упускалось изъ вида. Они столько-же цѣнили второе, сколько и первую. Прекрасная внѣшность выработалась въ классическомъ искусствѣ для выраженія идей, а не для себя самой. Отъ неподражаемыхъ статуй греческихъ боговъ, являющихся красивыми смертными, вплоть до живописи Помпеи, всюду замѣтно, что художники передаютъ какую-либо идею. Тѣло человѣка имѣло у нихъ значеніе только въ той степени, въ какой оно выражало внутреннюю жизнь, и нѣтъ произведенія классическаго искусства, которое не выражало бы какую-либо мысль. Выраженіе не составляетъ принадлежность только одного христіанскаго искусства.

Мы уже замѣтили постепенный упадокъ въ христіанской живописи. Форма грубѣетъ, теряется чистота линій, яркость колорита, проявляется бѣдность въ выдумкѣ декоративныхъ мотивовъ, и третій вѣкъ, когда въ языческомъ искусствѣ произошелъ поворотъ къ худшему, былъ также и для христіанской живописи эпохой рѣшительнаго упадка. Въ этомъ отношеніи, можно сказать, что происходившее на поверхности земли отразилось также въ катакомбахъ, и хотя въ первые вѣка христіанства, во времена гоненій, ипогеи вѣрующихъ расписывали, разумѣется, не лучшіе живописцы того времени, а послѣ торжества церкви на это, конечно, стали употреблять искусныхъ художниковъ этой эпохи; но тѣмъ не менѣе то, что сдѣлали первые, несравненно лучше того, что написали вторые. Христіанская живопись раздѣляетъ такимъ образомъ участь языческой, являясь съ отличительными чертами, съ достоинствами и недостатками римской стѣнописи первыхъ вѣковъ имперіи, она идетъ параллельно съ нею, отражая въ себѣ тѣ перемѣны, которыя происходятъ въ послѣдней.

Мы видѣли также, что въ христіанской живописи, особенно ранняго времени, царствуетъ полная свобода художественнаго выбора и это даетъ ей извѣстную свѣжесть, непринужденность, утрачивающіяся съ теченіемъ времени, но снова пріобрѣтаемыя ею въ эпоху возрожденія. Вліяніе церкви на художественныя сочиненія, разумѣется, было ничтожно въ первыя времена христіанства, но

шло возрастая съ каждымъ столѣтіемъ; однако нельзя сказать, что оно получило преобладающій характеръ даже и послѣ Константина. Это напр. можно видѣть и по ошибкамъ, дѣлаемымъ христіанскими живописцами и скульпторами Италіи и Галліи при изображеніи библейскихъ сюжетовъ. Они иногда передаютъ ихъ несогласно съ текстомъ святаго писанія, представляя напр. Давида и Голіаѳа одного роста,—Еву съ изысканной прической, съ браслетами, ожерельемъ, медаліономъ,— невѣрное число амфоръ въ сценѣ превращенія воды въ вино,—Іова не на кучѣ пепла, а на богатомъ сидѣніи,—алтарь языческой формы и посторонникъ лицъ при жертвоприношеніи Исаака Авраамомъ. Подобныя-же неправильности встрѣчаются при изображеніи изгнанія прародителей изъ рая, Даніила въ львиномъ рвѣ и другихъ христіанскихъ сценъ, даже и въ V-омъ столѣтіи. Эти погрѣшности не вкрались бы въ произведенія христіанскихъ мастеровъ, если бы ихъ руководило духовенство. Даже и послѣ торжества церкви художники, какъ это видно по ихъ работамъ, слѣдовали своимъ артистическимъ инстинктамъ скорѣе, чѣмъ какому-либо предписанію; мы замѣчаемъ напримѣръ въ живописи и увидимъ то-же самое въ барельефахъ саркофаговъ, помѣщеніе извѣстныхъ сюжетовъ въ симметрію для достиженія пріятной для глазъ художественной комбинаціи, такъ какъ они соотвѣтствовали одинъ другому внѣшнимъ видомъ и удовлетворяли однимъ артистическимъ условіямъ; но при этомъ происходило соединеніе сценъ, которыхъ по ихъ значенію и времени дѣйствія не слѣдовало бы сближать. Примѣры этой артистической вольности мы найдемъ въ отдѣлѣ пластики. Если потому въ христіанскомъ искусствѣ, начиная съ III-го столѣтія, проявляется нѣкоторое однообразіе, онѣмѣніе, то это надо приписать не столько правиламъ, постановленнымъ церковью, рамкамъ, которыя она дала искусству, сколько малой способности художниковъ.

Памятники христіанской живописи катакомбъ, указывая намъ состояніе искусства общины вѣрующихъ, его происхожденіе и перемѣны, совершавшіяся въ немъ, важны также и въ томъ отношеніи, что по нимъ мы можемъ прослѣдить постепенное образованіе догматовъ. Въ немногихъ литературныхъ произведеніяхъ первыхъ столѣтій они появляются уже въ болѣе или менѣе законченной формѣ, но въ работахъ неизвѣстныхъ художниковъ катакомбъ, представ-

лявшихъ религіозныя идеи, въ тѣ времена, когда онѣ еще не были установлены и освящены церковью, видишь появленіе и развитіе вѣроученія, присутствуешь, можно сказать, при преобразованіи римскаго общества изъ языческаго въ христіанское.

Стеклянныя чаши съ изображеніями по золотымъ пластинкамъ.

XVI.

Къ памятникамъ христіанскаго искусства слѣдуетъ также отнести и стеклянныя чаши съ золотыми фигурами, которыя мы уже нѣсколько разъ называли въ этомъ сочиненіи. Изображенія, украшающія эти сосуды, дѣлались слѣдующимъ образомъ [1]): художникъ

Рис. № 16.



[1]) Buonarruoti, Osservazioni sopra alcuni frammenti di Vasi Antichi di Vetro.

растягивалъ на круглой стеклянной пластинкѣ, покрытой клейкимъ составомъ, тонкій листокъ золота и на немъ чертилъ или, лучше сказать, рѣзалъ насквозь какимъ-нибудь металлическимъ остріемъ линіи представляемыхъ фигуръ или буквы надписи, отбрасывая отъ листка всѣ лишнія незанятыя изображаемымъ сюжетомъ части. Потомъ стеклянную пластинку припаивалъ къ донышку чаши, всего чаще немного меньшей обыкновеннаго стакана. Такимъ образомъ золотой листокъ, принявшій видъ какой-либо фигуры, какъ читатель можетъ видѣть въ приложенномъ рисункѣ № 16, помѣщался между двумя слоями стекла. Донышки этихъ сосудовъ, которые для насъ всего важнѣе, такъ какъ они заключали въ себѣ изображенія, сохранились лучше остальныхъ частей ихъ, потому что въ этомъ мѣстѣ стекло было толще [1]).

Такимъ-же точно образомъ украшенные стеклянные сосуды были въ употребленіи у евреевъ, но дольше у древнихъ римлянъ. У послѣднихъ существовало обыкновеніе представлять на донышкахъ чашъ образы предковъ или замѣчательныхъ людей съ цѣлью поучать новыя поколѣнія и возбуждать потомковъ идти по слѣдамъ своихъ славныхъ праотцевъ. Христіане переняли этотъ обычай, но у нихъ онъ получилъ религіозное значеніе.

Нельзя, впрочемъ, сказать, что языческія чаши съ золотыми фигурами появились раньше христіанскихъ. Этого рода произведенія искусства являются почти одновременно у язычниковъ, христіанъ и евреевъ, именно въ 3-мъ столѣтіи [2]). Въ частяхъ римскихъ катакомбъ, вырытыхъ до этого времени, подобныхъ сосудовъ не находили, и совсѣмъ напротивъ въ галереяхъ III-го и въ особенности IV-го вѣка чаши съ золотыми фигурами встрѣчаются всего

Firenze 1716.—P. R. Garrucci, Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri cr. di Roma, Roma 1864; Storia dell' arte cristiana;—Martigny Dictionnaire des Ant. chr. 2 éd. Mazzoni tavole cronologiche critiche della storia della Chiesa universale Venezia e Roma 1856—1869.

[1]) Многія изъ этихъ чашъ грабители катакомбъ разбивали нарочно, чтобы добыть золотой заключенный въ нихъ листокъ.

[2]) Одинъ изъ языческихъ сосудовъ былъ открытъ въ катакомбѣ Каллиста; на немъ изображены золотыя монеты и въ срединѣ ихъ медаль Каракаллы съ его головой, что и даетъ право отнести этотъ памятникъ къ царствованію означеннаго императора.

чаще [1]). Четвертое столѣтіе было временемъ наибольшаго производства ихъ; въ меньшемъ количествѣ онѣ изготовлялись въ III-мъ вѣкѣ, а въ концѣ V-го ихъ уже больше не дѣлаютъ.

Время ихъ можно опредѣлить по стилю работы, по одеждѣ, по манерѣ убирать волосы и по орѳографіи надписей. Какъ и слѣдовало ожидать, большая часть этихъ сосудовъ была разбита; донышки нѣкоторыхъ однако дошли до насъ въ цѣлости [2]). Ихъ часто находили въ римскихъ катакомбахъ, иногда въ виноградникахъ, расположенныхъ надъ ними; рѣже въ подземныхъ кладбищахъ другихъ городовъ и въ одномъ случаѣ—въ землѣ около Кёльна, на Рейнѣ; но тутъ дѣло идетъ о блюдѣ и мы будемъ говорить о немъ далѣе. Христіане во время погребенія очень часто вмазывали или вставляли въ свѣжую известку, которою прикрѣпляли плиты, задѣлывавшія отверстіе горизонтальныхъ гробницъ, донышки этихъ сосудовъ и ихъ нерѣдко находятъ еще при такихъ условіяхъ. Иногда только оттискъ въ известкѣ указываетъ, что тутъ прежде была чаша, разбитая или унесенная. Гораздо рѣже находили ихъ въ самой гробницѣ возлѣ тѣла умершаго.

Сюжеты, изображенные на этихъ украшенныхъ сосудахъ, не отличаются отъ представленныхъ во фрескахъ катакомбъ и въ барельефахъ саркофаговъ [3]). Но по фигурамъ и надписямъ ихъ слѣдуетъ заключить, что они не имѣли одного и того же назначенія и изготовлялись иногда съ спеціальной цѣлью, или въ память какого-либо событія. Такъ напр. часто представлены на нихъ супруги; изъ чего видно, что чаши эти служили на свадебныхъ пиршествахъ. Монограмма Христа, появляющаяся между головами новобрачныхъ,

---

1) G. B. de Rossi Roma Sott. cr. V. III.

2) Самое замѣчательное собраніе уцѣлѣвшихъ сосудовъ съ золотыми фигурами находится въ Ватиканской библіотекѣ; не столь значительныя въ музеяхъ Кирхеровомъ и Propaganda Pia. Небольшія коллекціи можно также видѣть въ музеяхъ Лондона, Парижа, Флоренціи, Неаполя, равно какъ и у частныхъ лицъ; такъ напримѣръ въ собраніи г. Базилевскаго находятся нѣсколько замѣчательныхъ экземпляровъ подобнаго рода украшенныхъ сосудовъ.

3) На языческихъ стеклянныхъ чашахъ изображены боги миѳологіи, герои, атлеты, кучера цирка, охоты, разныя ремесла и торговли, семейныя сцены и т. д., на еврейскихъ—священный семисвѣчникъ, кивотъ завѣта и другіе еврейскіе символы. Многіе изъ языческихъ сосудовъ были открыты въ катакомбахъ, куда они могли быть принесены христіанами и гдѣ сохранились лучше, чѣмъ на поверхности земли.

свидѣтельствуетъ о совершеніи союза подъ покровительствомъ Спасителя и вмѣстѣ указываетъ христіанское происхожденіе памятника. Иногда знакъ Христа замѣняетъ вѣнецъ, напоминающій помѣщаемые на головы супруговъ [1]),—обыкновеніе, сохранившееся до нашихъ дней въ восточной церкви. Сюжеты этого рода могутъ дать намъ нѣкоторое понятіе о нравахъ общества того времени. На одной чашѣ супруги представлены во весь ростъ; они, согласно древнему обычаю, существовавшему у евреевъ, у язычниковъ и перенятому христіанами, подаютъ другъ другу руки или, лучше сказать, супругъ беретъ свою жену за руку выше ея кисти, подобно тому, какъ это дѣлаетъ Геркулесъ, являющійся возлѣ Минервы на языческомъ стекляннномъ сосудѣ, изданномъ Buonarruoti [2]). Иногда слѣдующая надпись сопровождаетъ изображеніе супруговъ, соединяющихъ руки надъ алтаремъ: VIVATIS IN DEO—живите въ Богѣ. Они представлены также довольно часто по грудь въ медаліонѣ. Подобныя брачныя сцены встрѣчаются и на памятникахъ римскаго языческаго искусства.

Нѣкоторые изъ стеклянныхъ сосудовъ, какъ это можно заключить по ихъ надписямъ, сдѣланы съ цѣлью служить на банкетахъ. Въ древнемъ мірѣ существовалъ обычай подносить на пиршествахъ кубокъ, наполненный виномъ, къ устамъ и потомъ передавать его сосѣду. Обыкновеніе это мы находимъ у грековъ и римлянъ; о немъ говоритъ уже Гомеръ (Ilias IV) и позже Виргилій (Aneid. IV, 736 seqq). «Propinare», происходящее отъ греческаго слова προπινω—пить прежде кого-либо или за его здоровье—былъ актъ проявленія привязанности, имѣвшій священный характеръ. Имъ выражали желаніе счастія и здоровья. «Propinare salutem»—пить за здоровье. Пили также въ честь боговъ, которыхъ хотѣли расположить въ свою пользу, и чашу, осушаемую съ этимъ намѣреніемъ, называли: «crater boni Dei.» Христіане, перенявшіе этотъ обычай, пили въ честь Христа, мучениковъ или за упокой умершихъ. Обыкновеніе это, о которомъ говоритъ св. Григорій Назіанзскій, долго продолжалось среди христіанъ запада и востока, но уже въ Ш-мъ столѣтіи повело къ невоздержности, и писатели церкви, какъ напримѣръ св. Кипріанъ, св. Амвросій, бл. Августинъ осуждаютъ его.

---

[1]) Tertullianus De corona.

[2]) Osservazioni Sopra alcuni frammenti de vasi antichi, Tav. XXVII.

Что нѣкоторыя изъ этихъ чашъ были употребляемы также при богослуженіи, при совершеніи таинствъ,—это видно по надписямъ въ родѣ слѣдующихъ: «PIE ZESES» (вмѣсто ZHCAIC) Пей, живи! или «ΠΙΕ ZHCAIC ΕΝ ΑΓΑΘΟΙC.»—Пей, живи въ добрѣ. Словомъ ΑΓΑΘΟΙC христіане обозначали съ самыхъ раннихъ временъ евхаристію,—добро по преимуществу. Но подобные сосуды очень рѣдки; всего чаще они служили на брачныхъ пиршествахъ, при поминовеніяхъ въ день смерти мучениковъ или вѣрующихъ на ихъ могилахъ и на братскихъ трапезахъ — ΑΓΑΠΑΧΣ. G. B. de Rossi нашелъ въ катакомбѣ Каллиста [1]), и въ такомъ мѣстѣ, гдѣ сгруппированы гробницы приблизительно временъ Александра Севера, донышко стеклянной чаши безъ фигуръ, но съ слѣдующими словами, написанными очень красивыми буквами: «POTITA PROPINA» т. е. Потита — (собственное имя) пей. Были также чаши, изготовляемыя въ память крещенія и рожденія христіанина, въ честь апостоловъ Петра и Павла или другихъ святыхъ, которые въ такомъ случаѣ представлены по грудь или во весь ростъ.

Рисунокъ № 16 [2]) изображаетъ донышко сосуда съ фигурой мученицы Агніи. Она представлена въ положеніи молящейся; палліумъ ея собранъ на груди и застегнутъ большой круглой брошкой, украшенной драгоцѣнными камнями. Кругомъ шеи ея ожерелье. Направо и налѣво изображено на пьедесталахъ по голубю, каждый съ вѣнцомъ, одинъ изъ нихъ мученичества, другой дѣвственности. Памятникъ этотъ принадлежитъ къ концу III-го или къ началу IV-го столѣтія, т. е. къ первымъ временамъ появленія этого рода художественныхъ произведеній [3]).

Воскликновенія, подобныя тѣмъ, которыя были начертены или написаны возлѣ катакомбныхъ эпитафій, встрѣчаются также на этихъ чашахъ. На одной изъ нихъ мы читаемъ напр. слѣдующую фразу: Hilaris vivas cum tuis feliciter semper refrigeri in pace Dei — «Гиларій живи съ твоими (подразумѣвается со святыми) счастливо, постоянно прохлаждаясь въ мирѣ Господа.» На

---

[1]) Bullettino di arch. cr. Anno 1864.

[2]) Заимствованный изъ изданія Папской хромолитографіи. Черное у насъ, въ оригиналѣ золото.

[3]) Онъ былъ открытъ въ катакомбахъ и находится теперь въ христіанскомъ музеѣ при ватиканской библіотекѣ.

другой: Irene vivas, «Ирина живи!» Вѣроятно, сосудъ съ подобной формулой былъ употребленъ на похоронномъ пиршествѣ, для котораго его нарочно сдѣлали, и потомъ вмазанъ въ свѣжую известку, скрѣплявшую плиты горизонтальной гробницы, чтобы служить не только украшеніемъ, но также указаніемъ мѣста покоя умершаго и вмѣстѣ его эпитафіей. Въ самомъ дѣлѣ, гробницы, возлѣ которыхъ были открыты подобнаго рода предметы, обыкновенно лишены надписи и всякаго другаго воскликновенія.

Небольшіе круглые медаліоны, въ которыхъ также золотой листокъ съ изображеніемъ положенъ между двумя пластинками стекла, вставлялись иногда въ блюдо, когда стекло было еще расплавлено. Обломокъ подобнаго блюда, усѣянный медаліонами, былъ открытъ въ 1863-мъ г. въ Кёльнѣ [1]), около церкви Северина, при раскопкѣ подъ фундаментъ дома. Блюда эти употребляли вѣроятно при богослуженіи, можетъ быть, для евхаристическихъ хлѣбовъ. Религіозныя сцены, украшающія ихъ, раздѣлены въ медаліонахъ; т. н. Даніилъ въ положеніи молящагося изображенъ одинъ въ кружкѣ или медаліонѣ, направо и налѣво отъ него, въ отдѣльныхъ же кружкахъ, представлено по льву. Будучи больше чашъ и потому хрупче послѣднихъ, блюда эти не дошли до насъ въ цѣлости, но въ катакомбахъ Рима очень часто находили вылавшіе изъ нихъ медаліоны, которые христіане иногда носили отдѣльно [2]), какъ видно по ушку, придѣланному къ нѣкоторымъ изъ нихъ [3]). Очень вѣроятно, что въ Римѣ была фабрика подобнаго рода предметовъ. Найденные въ Кельнѣ медаліоны до того похожи на римскіе, что, вѣроятно, вышли изъ одной и той же мастерской; можетъ быть, они были привезены въ Кельнъ изъ Рима и тамъ вставлены въ расплавленное стекло.

Части съ золотыми фигурами имѣютъ нѣкоторое сходство, но только относительно техники, съ мозаиками; послѣднія въ христіанскихъ церквахъ и базиликахъ состоятъ изъ стеклянныхъ кубиковъ, по которымъ тоже наведена краска или золото подъ

1) G. B. de Rossi Bullettino di arch. cr. Anno 1864, p. 89—91.

2) G. B. de Rossi Bullettino di arch. Anno 1880 № I. П.

3) До открытія въ Кельнѣ упомянутаго выше обломка блюда не могли объяснить назначеніе этихъ небольшихъ медаліоновъ съ золотыми изображеніями, такъ какъ они слишкомъ малы, чтобы составлять донышко чаши.

слоемъ стекла. Надо также замѣтить, что мозаики и стеклянныя чаши являются почти одновременно въ христіанскомъ искусствѣ. Но въ одномъ только примѣрѣ видимъ на сосудѣ подобнаго рода сочиненіе, приближающееся къ торжественнымъ сценамъ, передаваемымъ мусивной живописью.

Художественное достоинство изображеній этихъ чашъ ничтожно. Онѣ начали появляться, когда въ христіанскомъ искусствѣ уже обозначился значительный упадокъ, и сопровождали его паденіе. При томъ было очень трудно рѣзать рисунокъ на золотыхъ пластинкахъ. Фигуры представлены обыкновенно въ профиль, почти всегда неудовлетворительно, грубо, неправильно, иногда только означены, и въ V-мъ ст. онѣ принимаютъ даже каррикатурный видъ. Тѣни рѣдко указаны штриховкой, и это усовершенствованіе, впрочемъ очень незначительное, принадлежитъ греческому художнику, какъ видно по надписи на греческомъ языкѣ, сопровождающей обыкновенно изображенія, отличающіяся подобной особенностью. Еще рѣже на этихъ золотыхъ листкахъ замѣтны слѣды красокъ; такъ напр. на туникахъ появляются пурпуровыя полосы; море въ сценѣ поглощенія Іоны чудовищемъ имѣетъ зеленый цвѣтъ. Одежды иногда означены серебромъ или грунтъ голубой краской. Есть также примѣры, что рисунокъ вырѣзанъ въ самомъ стеклѣ и пустота наполнена золотомъ или эмалью.

Вообще можно сказать, что памятники эти не имѣли вліянія на развитіе христіанскихъ сюжетовъ и не создали оригинальныхъ типовъ. Чаши съ золотыми фигурами представляютъ характеръ второстепенныхъ произведеній и исчезновеніе ихъ не оставило пустоты въ христіанскомъ искусствѣ.

Пластика у первыхъ христіанъ.

XVII.

Христіане, какъ мы видѣли выше, не удалялись отъ фигуративнаго искусства, не чувствовали къ нему отвращенія и употребляли его какъ способъ передачи идей новой вѣры; но, для выраженія

своихъ стремленій и надеждъ они, разумѣется, должны были предпочитать живопись пластикѣ. Статуи слишкомъ живо, слишкомъ рѣзко напоминали имъ ненавистные для нихъ истуканы императоровъ и боговъ греко-римскаго политеизма, передъ которыми вѣрующихъ принуждали совершать языческій обрядъ возліяніе вина и куреніе ѳиміама. Въ самомъ дѣлѣ, пластика особенно способствовала въ древнемъ мірѣ распространенію поклоненія богамъ Олимпа. Когда писатели церкви нападаютъ на язычниковъ и ихъ идолопоклонничество, то у нихъ передъ глазами статуи, какъ преобладающій способъ изображенія ложныхъ боговъ; но когда тѣ изъ нихъ, которые вообще были враждебны искусству, порицаютъ появленіе его у христіанъ, то они имѣютъ въ виду живопись, а не скульптуру,—изъ чего слѣдуетъ заключить, что первая была въ большемъ употребленіи у вѣрующихъ, чѣмъ вторая.

Отвращеніе къ пластикѣ среди первыхъ христіанъ не было однако такъ сильно, чтобы совершенно исключить статуи изъ круга ихъ художественныхъ произведеній [1]). До насъ дошли, но въ очень незначительномъ числѣ, статуи изъ мрамора, по большей части изображающія добраго пастыря и принадлежащія однѣ къ періоду гоненій, другія къ первымъ временамъ торжества церкви. Мы знаемъ также изъ словъ писателей, что у гностиковъ были статуэтки Христа и апостола Павла [2]).

Самое значительное сохранившееся произведеніе рѣзца христіанскаго художника первыхъ вѣковъ, это — статуя добраго пастыря изъ бѣлаго мрамора [3]), открытая въ катакомбахъ, аршинъ и пять вершковъ вышины, находящаяся теперь въ Римѣ, въ христіанскомъ

---

[1]) Lübke, Geschichte der Plastik, zweite stark vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1871.—Kinkel, Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern, Bonn 1845.—Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, zweite verbesserte und vermehrte Auflage, 3-er Band. — Carriere, die Kunst in Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit, Leipzig 1868, 3-er Band. — J. Burckhard, Die Zeit Constantin's des Grossen, Basel 1553. — H. G. Hotho, Geschichte der christlichen Malerei, Stuttgart 1867.—G. B. de Rossi Roma Sotterranea cristiana, Vol. 3. — Martigngy, Dictionnaire des antiquités chrétiennes; Explication d'un Sarcophage chr. du Musée lapidaire de Lyon. — Revue Archéologique. Décembre 1878; —P. R. Garruci Storia dell' arte cristiana.

[2]) См. часть 3, стр. 133.

[3]) Нѣкоторыя незначительныя части ея реставрированы.

отдѣленіи Латеранскаго музея[1]). Не обладая всѣми достоинствами работъ хорошаго времени классическаго искусства, статуя эта не лишена наивности, граціи и производитъ въ общемъ пріятное впечатлѣніе. Фигура пастыря одушевлена и въ естественной позѣ его слышна жизнь и видно движеніе, но въ поворотѣ и наклоненіи головы замѣтна нѣкоторая принужденность, почти жеманство; лицо его выразительно и передано не безъ тонкости. Онъ представленъ молодымъ, красивымъ юношей. Видно, что художникъ былъ столько же озабоченъ изобразить идеалъ своей вѣры въ прекрасныхъ формахъ, сколько и мастера міра греко-римскаго, представлявшіе жителей Олимпа неизмѣнно юными, одаренными красотой, недосягаемой для смертнаго. Обнаженныя части тѣла статуи добраго пастыря представлены довольно живо и вѣрно, съ изученіемъ природы, а въ драпировкѣ одеждъ и вообще въ способѣ работать мраморъ видны пріемы хорошей скульптурной школы. Не преувеличивая можно сказать, что эта христіанская статуя не многимъ уступитъ произведеніямъ римской пластики временъ Антониновъ; её потому слѣдуетъ отнести къ концу II-го или къ началу III-го столѣтія.

До насъ дошли нѣсколько другихъ мраморныхъ изображеній добраго пастыря западныхъ, равно какъ и восточныхъ христіанъ; они принадлежатъ если не къ эпохѣ гоненій, то къ первымъ временамъ торжества церкви. Одно изъ нихъ, такой-же величины, какъ и описанное выше, но довольно грубой работы, находится въ Латеранскомъ музеѣ. Другая статуя пастыря, немного ниже послѣдней, была недавно открыта при раскопкахъ, производимыхъ въ древней церкви св. Климента въ Римѣ. Она замѣчательна тѣмъ, что пастырь представленъ съ бородой и лицо его нѣсколько напоминаетъ типъ апостола Петра. Въ музеѣ города Спарты въ Греціи сохраняется мраморная статуэтка добраго пастыря, несущаго на плечахъ барана. По стилю её слѣдуетъ отнести къ началу IV-го столѣтія[2]); лѣвая рука и нижняя часть фигуры отбиты. Въ Константинополѣ, въ музеѣ, находящемся въ древней церкви св. Ирины, сохраняется также небольшое мраморное изображеніе добраго пастыря, 12 вершковъ вы-

[1]) Рисунокъ ея читатель можетъ видѣть на заглавномъ листѣ первой части этого сочиненія и въ 3-й части стр. 1, рисунокъ № 1.

[2]) Bullettino di archeologia cristiana G. B. de Rossi Anno 1879, № 1, p. 34—35.

шины [1]). Въ этомъ примѣрѣ черты совершенно юношескаго лица пастуха нѣсколько крупны; волоса его завиты; правой рукою онъ держитъ, соединяя ихъ на груди, четыре ноги овечки, которую несетъ на плечахъ; лѣвая рука отбита, равно какъ и ноги ниже колѣнъ. Одежда его состоитъ изъ короткой подпоясанной туники. Статуэтка эта не очень тщательной работы, но стиль ея не указываетъ на эпоху полнаго паденія искусства и её можно приписать IV-му столѣтію. Въ Аѳинахъ въ музеѣ Patissia [2]) находится статуя, вѣроятно IV-го вѣка, изъ бѣлаго мрамора, 11 вершковъ вышины, но сильно поврежденная; можно однако возстановить фигуру добраго пастыря въ подпоясанной туникѣ съ овечкой на плечахъ. Она исполнена тоньше чѣмъ статуя музея Ирины въ Константинополѣ, но въ обоихъ примѣрахъ пастырь имѣетъ одну и ту-же позу, и вообще между этими двумя произведеніями есть нѣкоторое сходство; по всей вѣротности мы видимъ тутъ повтореніе типа фигуры добраго пастыря, составившагося въ первые вѣка христіанства на востокѣ [3]).

До насъ дошли также отъ первыхъ вѣковъ христіанства статуи Богоматери. Одна изъ нихъ находится въ городѣ Migoflio [4]), на берегу Мраморнаго моря; въ этомъ примѣрѣ Богородица очень напоминаетъ изображенія ея аль-фреско, находящіяся въ римскихъ

---

1) Bullettino di arch. cr. G. B. de Rossi Anno 1869.

2) Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture en Orient.—Revue arch. Novembre 1876.

3) Къ тому, что мы сказали въ 3-й части этого сочиненія (см. ч. 3, стр. 19 и слѣд.) о языческомъ происхожденіи фигуры добраго пастыря, надо прибавить еще слѣдующіе примѣры существованія этого типа до христіанства. Въ Берлинскомъ музеѣ сохраняется бронзовая статуэтка, служившая, вѣроятно, ручкой крышки вазы вполнѣ архаическаго стиля VI или VII столѣтія до Р. Х., открытая на островѣ Критѣ. Она изображаетъ молодаго человѣка, несущаго барана на плечахъ и имѣющаго вполнѣ позу добраго пастыря. Другая бронзовая статуэтка, также барановоса, очень древняя, но не столь архаическаго характера, какъ выше упомянутая, находится на крышкѣ вазы, содержавшей пепелъ, найденной около города Капуи; теперь въ Берлинскомъ музеѣ [Annali dell' Instituto di corr. archeologica vol. LII, Roma 1860, Bronzi di Creta. A Milchhofer]. Подобную-же бронзовую статуэтку, вѣроятно, также служившую ручкой крышки вазы, я видѣлъ въ Берлинѣ въ собраніи г-на Сабурова. Добрый пастырь напоминаетъ также фигуру Аристея, покровителя охотниковъ и пастуховъ, изображаемаго иногда въ классическомъ искусствѣ съ барановъ на плечахъ [Dictionnaire des antiquités Grecques et Romaines d'Aremberg et Saglio 3 fasc. p. 425].

4) Bayet, Recherches etc.

катакомбахъ и принадлежащія къ первымъ вѣкамъ распространенія новой вѣры. Безъ сомнѣнія, это очень замѣчательный и рѣдкій образчикъ пластики восточныхъ христіанъ, въ которомъ можно узнать традиціи хорошаго времени классическаго искусства [1]).

Исключая этихъ изображеній добраго пастыря и Богоматери, сохранилась также статуя, какъ предполагаютъ, св. Ипполита. Её открыли въ 1551 году при производствѣ земляныхъ работъ около базилики св. Лаврентія внѣ городскихъ стѣнъ; вѣроятно, первоначально она стояла въ подземельномъ кладбищѣ или въ базиликѣ, построенной надъ нимъ [2]). Теперь её можно видѣть въ Латеранскомъ музеѣ. Св. Ипполитъ, который, какъ извѣстно, умеръ въ 235-мъ году, представленъ сидящимъ на креслѣ, въ простомъ, преисполненномъ достоинства положеніи, въ pallium philosophicum, правымъ локтемъ онъ опирается на книгу, которую держитъ въ лѣвой рукѣ. Голова и торсъ этой статуи новы, она реставрирована и въ другихъ мѣстахъ. На сохранившейся части кресла съ одной стороны вырѣзано составленное Ипполитомъ указаніе дней, въ ко-

---

[1]) Въ городѣ Ускукъ, въ Малой Азіи, г-нъ Boré открылъ очень попорченную статую, по его мнѣнію, изображающую Богоматерь на тронѣ. Тамошніе старожилы увѣряли его, что прежде ребенокъ былъ на рукахъ этой женской фигуры, представленной въ благородной, торжественной позѣ и задрапированной по античному [Correspondence d'un voyage en Orient t. I, p. 202]. Нельзя однако положительно утверждать, что это статуя Богоматери (см. Греческія терракоттовыя статуэтки Н. Кондакова, Одесса 1879); въ классическомъ искусствѣ нѣкоторые мнѣ греко-римскаго политеизма переданы фигурой женщины, держащей на рукахъ ребенка (см. ч. 3, стр, 151 прим.). На нѣкоторыхъ рѣзныхъ камняхъ восточнаго происхожденія, имѣющихъ очень древній характеръ, изображена Богоматерь съ ребенкомъ на рукахъ. Одинъ изъ нихъ находится въ собраніи медалей при парижской библіотекѣ.

[2]) Въ послѣдніе годы G. B. de Rossi, основываясь на надписи, сдѣланной папой Дамазомъ на гробницѣ св. Ипполита и на стихотвореніи поэта IV-го столѣтія Пруденція въ честь этого мученика, открылъ въ катакомбѣ мѣсто погребенія послѣдняго недалеко отъ базилики св. Лаврентія внѣ городскихъ стѣнъ. Послѣ торжества церкви этотъ криптъ былъ великолѣпно украшенъ и очень посѣщаемъ богомольцами, но впослѣдствіи опустошенъ готами; при чемъ была также разбита мраморная плита съ надписью, сдѣланной папою Дамазомъ; она была однако скопирована до ея уничтоженія и сохранилась въ манускриптѣ, находящемся теперь въ Имп. Публ. Библіотекѣ въ Петербургѣ. Разрушилась также съ теченіемъ времени и базилика, построенная надъ гробницей св. Ипполита, но мѣсто въ усыпальницѣ, гдѣ лежало его тѣло, перенесенное потомъ въ одну изъ церквей Рима, опредѣляется довольно положительно.

торые должна праздноваться Пасха—Canon Paschalis, а съ другой—названія его сочиненій. По формѣ буквъ этихъ надписей можно заключить, что онѣ были сдѣланы не позже VI-го столѣтія. Но такъ какъ въ этомъ пасхальномъ указателѣ открыли погрѣшности и онъ вышелъ изъ употребленія вскорѣ послѣ смерти Ипполита, то можно предположить, что не сочли бы нужнымъ вырѣзать его, послѣ признанія неправильнымъ, вовлѣ изображенія этого мученика. Основываясь на этомъ, мы имѣемъ право отнести означенную статую къ годамъ, слѣдовавшимъ за смертію св. Ипполита, т. е. къ срединѣ III столѣтія. Къ такому-же точно заключенію приводитъ насъ и стиль ея; она имѣетъ характеръ римскихъ статуй III-го вѣка и лучше въ художественномъ отношеніи произведеній скульптуры временъ Константина, напоминая изображенія сидящихъ сенаторовъ, поэтовъ и риторовъ. Нельзя однако положительно утверждать, что статуя эта работы рѣзца христіанскаго художника и что она первоначально представляла Ипполита. Это могло быть изображеніе римлянина, которое вѣрующіе превратили потомъ въ ликъ христіанскаго мученика.

Рис. № 17.



Всѣ бывшіе въ Римѣ, вѣроятно, замѣтили въ ватиканской базиликѣ бронзовое изображеніе апостола Петра. Это также одна изъ рѣдкихъ статуй первыхъ вѣковъ христіанства. Апостолъ, какъ читатель видитъ въ рисункѣ № 17 [1]), сидитъ въ мраморныхъ креслахъ подобно римскому сенатору, преисполненному сознаніемъ своего достоинства; онъ одѣтъ въ **pallium** и торжественно поднимаетъ правую руку благословляя, а въ лѣвой держитъ ключи [2]). Въ статуѣ этой проявляется столь сильное желаніе подражать произведеніямъ поздней римской пластики и она до того приближается къ послѣднимъ, что долгое время предполагали здѣсь присоединеніе рукъ и головы апостола Петра къ туловищу языческаго бога,—мнѣніе, опровергаемое самымъ памятникомъ. Складки одежды св. Петра хорошо расположены и напоминаютъ классическую драпировку. Въ техническомъ отношеніи это произведеніе искусства представляетъ извѣстную тщательность и оконченность, но въ немъ не проявляется вдохновенія, оно лишено чувства и преисполнено официальнаго характера. Согласно преданію, не имѣющему однако никакого основанія, эта статуя была вылита Львомъ первымъ Великимъ изъ бронзоваго изображенія Юпитера Капитолійскаго, послѣ того какъ этотъ папа убѣдилъ предводителя гунновъ, Аттилу, удалиться отъ Рима [3]). Во всякомъ случаѣ это очень древняя статуя, и по греческой надписи, находившейся прежде на ея пьедесталѣ, слѣдуетъ заключить, что она подарокъ Византійскаго императора или другаго значительнаго лица. Мнѣніе, приписывающее ее V-му столѣтію, по всей вѣроятности, справедливо [4]). Мраморное кресло, на которомъ сидитъ апостолъ, новѣе, оно XV-го вѣка. Эту статую, можетъ быть, имѣетъ въ виду Византійскій императоръ иконоборецъ Левъ Исаврянинъ, когда въ посланіи своемъ къ папѣ Григорію II-му, защищавшему иконы, говоритъ, что отправитъ въ Римъ своихъ людей и велитъ имъ разбить поставленное тамъ изображеніе св. Петра.

---

1) Взятый изъ изданія папской хромолитографіи.

2) Большой палецъ его правой ноги, нѣсколько переступающей пьедесталъ, почти совершенно стертъ поцѣлуями вѣрующихъ. Въ день праздника св. Петра это изображеніе его облачаютъ въ папскія ризы, а на голову надѣваютъ папскую тіару.

3) Извѣстно, что среди римскихъ христіанъ существовало повѣріе, будто бы Аттила былъ устрашенъ угрожающимъ видѣніемъ апостоловъ Петра и Павла, защищавшихъ городъ, въ которомъ находились ихъ мощи и церкви.

4) Lübke, Geschichte der Plastik; Platner und Urlichs, Beschreibung Roms.

Бронзовая статуэтка, открытая, какъ предполагаютъ, въ катакомбахъ, также изображающая св. Петра и принадлежащая, вѣроятно, временамъ близкимъ къ Константину, находилась въ началѣ этого столѣтія въ Берлинскомъ музеѣ, но пропала безъ слѣда, такъ что вообще неизвѣстно, существуетъ ли она или нѣтъ [1]). Отъ нея сохранился только рисунокъ, изданный Santi Bartoli [2]), и о ней говорятъ многіе писатели. Апостолъ стоитъ благословляя правой рукою и держитъ въ лѣвой крестовидную монограмму Христа. Судя по рисунку, это—произведеніе хорошаго стиля; драпировка римской одежды апостола не лишена достоинства. Голова его имѣетъ опредѣленный типъ, и нельзя сомнѣваться въ томъ, что тутъ изображенъ св. Петръ.

О другихъ христіанскихъ статуяхъ мы знаемъ изъ словъ писателей церкви. Они говорятъ, что уже при Константинѣ подобныя произведенія искусства выходили изъ мастерскихъ христіанскихъ художниковъ. Когда въ IV-мъ столѣтіи этотъ императоръ хотѣлъ украсить фонтаны въ Константинополѣ религіозными изображеніями, онъ избралъ фигуру добраго пастыря и Даніила съ его львами. «Видишь», говоритъ историкъ Евсевій, «подымающіяся надъ фонтанами, по срединѣ площадей, бронзовыя позолоченныя статуи добраго пастыря [3]) и Даніила со львами; фигуры эти знакомы всѣмъ посвященнымъ въ таинства божественнаго ученія».

Но, какъ мы уже сказали, статуи были очень рѣдки въ первые вѣка христіанства и число ихъ ничтожно сравнительно съ количествомъ фресокъ, дошедшихъ до насъ отъ той-же эпохи. Причину этого слѣдуетъ искать не въ одномъ удаленіи христіанъ отъ созданія произведеній искусства, способныхъ напомнить ихъ языческіе истуканы, но также и въ условіяхъ, при которыхъ работали христіанскіе художники до торжества церкви, очень не выгодныхъ для ваянія. Писать аль-фреско на стѣнахъ катакомбъ, хотя и представляло неудобства, потому что почти всегда приходилось работать при ис-

---

1) Она, вѣроятно, потерялась вмѣстѣ съ другими предметами берлинскаго королевскаго собранія, которые, будучи увезены французами въ 1806-мъ г., не были возвращены послѣ взятія союзниками Парижа.

2) Le antiche lucerne sepolcrali, part. 3 tav. 27.

3) Можетъ быть, мраморная статуя добраго пастыря, сохраняющаяся въ музеѣ св. Ирины въ Константинополѣ, есть копія одного изъ этихъ изображеній.

кусственномъ свѣтѣ, но было все-таки же менѣе затруднительно чѣмъ лѣпить изъ глины. Трудно предположить, чтобы христіанскіе художники могли высѣкать статуи и барельефы изъ мрамора въ галереяхъ или комнатахъ подземныхъ кладбищъ; всѣ памятники подобнаго рода, открытые въ катакомбахъ, были, вѣроятно, исполнены на поверхности земли и потомъ перенесены въ ипогеи. Но до торжества церкви, даже и въ довольно продолжительные періоды терпимости, работать передъ глазами язычниковъ статуи и барельефы христіанскаго характера и переносить ихъ въ катакомбы, было не столь безопасно какъ писать фрески въ подземельяхъ. Хотя и до Константина у вѣрующихъ въ Римѣ были на поверхности земли церкви, но все, что въ тѣ времена, когда постоянно слѣдовало ожидать новаго гоненія, могло привлечь на себя вниманіе язычниковъ, возбудить ихъ любопытство, должно было считаться дѣломъ неблагоразумнымъ и избѣгаться.

Притомъ христіанскія идеи, въ которыхъ больше чувства, меньше философскаго спокойствія и твердости, чѣмъ въ греко-римскомъ политеизмѣ, способнѣе быть переданы живописью чѣмъ пластикой и группами, чѣмъ отдѣльными статуями; для выраженія ихъ необходимы были повѣствовательныя, символическія, сложныя и богатыя фигурами сочиненія. Это требованіе могло быть удовлетворено только живописью или барельефами, имѣвшими нѣсколько плановъ, и такъ сказать подражавшими живописи. Поэтому пластика у христіанъ получила болѣе сильное развитіе въ тѣхъ предѣлахъ, гдѣ она ближе стоитъ къ живописи, т. е. въ барельефахъ. Эти послѣдніе по полнотѣ выраженія и разнообразія сюжетовъ не уступаютъ стѣнописи. Такъ напримѣръ въ барельефѣ большого саркофага второй половины IV-го столѣтія [1]) сгруппировано не меньше библейскихъ сценъ и развита столь-же сложная доктрина какъ и во фрескахъ конца II-го или начала III-го вѣка двухъ смежныхъ погребальныхъ комнатъ катакомбы Каллиста, передающихъ рядомъ символическихъ сюжетовъ главные догматы христіанскаго ученія [2]).

---

[1]) См. часть 2, стр. 118 и рис. № 11.

[2]) См. часть 2, стр. 236—239.

XVIII.

Барельефы христіанъ обыкновенно украшаютъ ихъ саркофаги. Греческое слово: σαρκοφαγος—саркофагъ въ буквальномъ переводѣ означаетъ *плотоядъ* [1]). Такъ первоначально называли родъ известковаго камня, добываемаго въ Мисіи около города Ассосъ, который имѣлъ свойство уничтожать находившееся съ нимъ въ прикосновеніи мясо и даже кости, исключая зубовъ. Его потому употребляли въ древнемъ мірѣ для гробницъ несожженныхъ тѣлъ. Впослѣдствіи стали называть саркофагами вообще всякаго рода гробницы изъ какого бы то ни было матеріала, камня, обожженой глины, дерева и т. д. Саркофаги изъ базальта, мрамора и известковаго камня существовали уже во времена отдаленной древности у египтянъ. Они обыкновенно были украшены внутри и снаружи іероглифами и изображеніями религіознаго характера, иногда исполненными барельефомъ. Самые красивые изъ нихъ, имѣющіе притомъ значительные размѣры, вырублены въ красномъ или черномъ гранитѣ. Въ Аттикѣ точно также были открыты гробницы, высѣченныя въ скалахъ и покрытыя каменными крышками, равно какъ и саркофаги, сложенные изъ кирпича. Многочисленны также дошедшіе до насъ этрурскіе саркофаги изъ обожженой глины съ барельефами на наружныхъ сторонахъ, съ фигурой умершаго въ лежачемъ положеніи на крышѣ. Эти гробницы имѣютъ различную величину; всего чаще это небольшіе ящики для сохраненія пепла сожженныхъ труповъ, но есть также и саркофаги значительныхъ размѣровъ для погребенія цѣлаго тѣла.

Въ послѣдніе вѣка республики и первые имперіи римляне жгли умершихъ и только со временъ Антониновъ вошло снова въ употребленіе древнее обыкновеніе погребать тѣла, которое никогда не было оставлено совершенно и продолжалось нѣкоторыми фамиліями. Богатые люди въ Римѣ дѣлали саркофаги всего чаще изъ мрамора и они имѣли видъ большихъ продолговатыхъ ящиковъ, украшенныхъ съ наружныхъ сторонъ горельефными работами [1]), сюжеты которыхъ были обыкновенно заимствованы изъ миѳологіи и героическаго цикла.

---

[1]) Lübke Reallexikon des classischen Alterthums. Leipzig 1874.

[2]) Lübke Geschichte der Plastik.

Часто видишь сцены бахическаго характера, именно собираніе и давленіе винограда или символы поклоненія Бахусу, к. н. пантеры— животное, посвященное этому богу, — его встрѣча съ Аріадной. Надо замѣтить, что идея безсмертія души лежала въ основаніи вакхическихъ мистерій, очень распространенныхъ въ Италіи, особенно въ южной части ея. Нерѣдко на языческихъ саркофагахъ вырублены охота Мелеагра, Прометей, прикованный къ скалѣ, Амуръ и Психея, Діана, цѣлующая Эндиміона, Плутонъ, похищающій Прозерпину, подвиги Геркулеса, борьба грековъ съ амазонками, истребленіе ніобидовъ стрѣлами Аполлона и Діаны и т. д. Всѣ эти миѳы символически передавали идею о таинственной судьбѣ человѣка, о трудахъ, обременяющихъ людей на землѣ, о смерти, о загробномъ существованіи, о радостномъ пробужденіи послѣ кончины. Иногда сюжеты, представленные на барельефахъ саркофаговъ, брались изъ жизни и дѣятельности погребеннаго, и тогда всего чаще изображалось самое замѣчательное событіе его земнаго существованія, к. н. тріумфъ, сраженіе, въ которомъ онъ участвовалъ или предводительствовалъ, побѣда его въ ристаніи на колесницѣ и т. д. [1]). Изображались также и сцены болѣе семейныя, к. н. минута кончины похороненнаго, печаль о немъ его родныхъ и близкихъ, погребальное пиршество и т. д. Очень вѣроятно, сюжетъ избирался иногда потому, что напоминалъ извѣстное произведеніе греческаго искусства и въ такомъ случаѣ копировался съ бо́льшею или меньшею вѣрностію. Это можно напримѣръ сказать о борьбѣ амазонокъ съ греками, часто представленной въ барельефахъ саркофаговъ.

Дошедшія до насъ подобныя римскія языческія гробницы очень многочисленны. Онѣ принадлежатъ преимущественно къ концу II-го или началу III-го столѣтія и наполняютъ музеи, дворцы и виллы Италіи; ихъ находишь также и въ собраніяхъ многихъ городовъ Европы. Есть саркофаги перваго вѣка имперіи, барельефы которыхъ иногда очень хорошаго стиля и благородныхъ формъ; нетрудно замѣтить, что ваятель вдохновлялся прекрасными образцами классическаго искусства; но они немногочисленны и въ пластическихъ работахъ этого рода уже къ концу II-го столѣтія замѣтенъ значи-

[1]) Оно могло имѣть символическій смыслъ, созерцая жизнь какъ борьбу, какъ бѣгъ за фортуной. У христіанъ ристаніе имѣло также символическое значеніе. [См. часть 2, стр. 53].

тельный упадокъ. Кромѣ немногихъ, эти барельефы вообще не высокаго художественнаго достоинства, и оно въ нихъ пожертвовано передачѣ сюжета. Большое количество фигуръ, требующихся для яснаго выраженія какой-либо идеи символическими сценами, скульпторъ саркофага принужденъ былъ группировать на незначительномъ пространствѣ, отъ чего онѣ сжаты между собой, тѣснятся одна возлѣ другой и формамъ ихъ не дано ни полнаго развитія, ни свободнаго движенія. Барельефы эти переходятъ предѣлъ пластики и впадаютъ въ область живописи. Но не смотря на всѣ эти недостатки, классическая скульптура—въ послѣдней фазѣ своей дѣятельности—передъ тѣмъ, что угаснуть окончательно, проявила въ барельефахъ саркофаговъ много силы и большую производительность. Украшая погребальные памятники, пластика міра античнаго была какъ бы озабочена мыслію убрать прилично мѣсто своего покоя, и нельзя безъ грусти взирать на эти великолѣпныя гробницы, послѣднія созданія искусства умирающаго, но столь пышнаго, богатаго и плодотворнаго прошедшаго.

XIX.

Христіанскіе саркофаги, что касается ихъ формъ и размѣровъ, были повтореніемъ языческихъ. Многіе изъ нихъ открыты въ катакомбахъ на первоначальномъ мѣстѣ; обыкновенно, ихъ ставили около стѣнъ семейныхъ усыпальницъ; рѣже въ галереяхъ, но выбирая по преимуществу мѣсто широкое. Иногда они занимаютъ три стѣны подземной комнаты—въ четвертой-же прорублена дверь—и стоятъ каждый подъ аркой, высѣченной въ туфѣ, замѣняя наружную стѣнку, оставляемую при устройствѣ Аркосоліума. Послѣ торжества церкви саркофаги ставили кругомъ базиликъ, построенныхъ надъ гробницами мучениковъ. Внутренность ихъ раздѣлялась на два, на три, иногда и болѣе отдѣленій, смотря по числу тѣлъ, для которыхъ они назначались. Христіанскіе саркофаги почти безъ исключенія вырублены въ мраморѣ, и такъ какъ они всего чаще ставились къ стѣнѣ галерей и усыпальницъ, то рѣдко барельефы украшаютъ ихъ кругомъ; обыкновенно они появляются на одной продолговатой сторонѣ и на двухъ боковыхъ. Саркофагъ покрывался крышкой изъ того-же ма-

теріала, и бордюра ея также иногда украшена барельефными работами.

Немногіе изъ дошедшихъ до насъ христіанскихъ саркофаговъ можно отнести къ вѣкамъ гоненій; положительно однако нельзя доказать, что они принадлежатъ къ этому періоду. Всѣ данныя, позволяющія приписать нѣкоторые изъ нихъ къ II-му или III-му столѣтію, основаны на стилѣ ихъ барельефовъ, но не на надписяхъ или на другихъ столько-же прочныхъ доводахъ; исключенія чрезвычайно рѣдки. Надо однако замѣтить, что данныя, опирающіяся на художественную характеристику, иногда очень убѣдительны, и нельзя не видѣть разницы въ стилѣ, въ распредѣленіи фигуръ, въ манерѣ изображать людей и группировать ихъ, между саркофагами, приписываемыми вѣкамъ преслѣдованій, и тѣми изъ нихъ, которые принадлежатъ, какъ видно по ихъ надписямъ и другимъ положительнымъ свѣдѣніямъ, къ IV-му и послѣдующимъ столѣтіямъ, когда употребленіе этого рода гробницъ среди христіанъ значительно увеличилось. Такъ напримѣръ барельефы нѣкоторыхъ христіанскихъ саркофаговъ гораздо лучше, въ художественномъ отношеніи, произведеній скульптуры царствованія Константина; первые потому должны предшествовать по времени вторымъ [1]). Ошибочно, слѣдовательно, было бы предполагать, что христіане до торжества церкви вовсе не употребляли саркофаговъ. Есть иногеи, которые по ихъ положенію, по ихъ фрескамъ, надписямъ, вообще по характеристикѣ ихъ, слѣдуетъ отнести ко временамъ преслѣдованій; въ нихъ мы однако видимъ ниши и мѣста для постановки подобнаго рода гробницъ. Такъ напримѣръ въ катакомбѣ Домитиллы, въ самой древней части этого кладбища, въ центрѣ его, гдѣ были открыты расписанныя фресками классическаго стиля семейныя усыпальницы христіанъ богатыхъ, можетъ быть даже членовъ императорской фамиліи Флавіевъ,—въ этихъ иногеяхъ, говорю я, не нашли гробницъ, вырубленныхъ въ туфѣ, а только мѣста для постановки саркофаговъ и обломки послѣднихъ. Подобные-же осколки съ барельефами, иногда очень хорошей работы, были также найдены и въ другихъ катакомбахъ, но надо, однако, замѣтить, что многіе изъ нихъ могли

[1]) Settele, Importanza dei monumenti de cimiterii di Roma, nel T. II. degli atti dell' Accad. rom. d'archeologia.—D'Angincourt въ своемъ сочиненіі Histoire de l'art etc. относитъ нѣсколько саркофаговъ къ III-му столѣтію.

упасть съ поверхности земли, гдѣ послѣ торжества церкви саркофаги ставили кругомъ церквей, построенныхъ надъ гробницами мучениковъ. На обломкѣ мраморной гробницы съ изображеніемъ пастушескихъ сценъ, открытомъ въ катакомбѣ Претекстата [1]), въ надписи указанъ 273 годъ. Въ томъ-же подземномъ кладбищѣ были найдены и другіе саркофаги съ барельефами, по стилю временъ до-константиновскихъ. Опустошенія, которымъ подвергались подземныя христіанскія кладбища, вѣроятно, лишили ихъ многихъ мраморныхъ саркофаговъ, полезныхъ какъ матеріалъ и годныхъ для построекъ и для другаго практическаго назначенія. Фрески, напротивъ, не имѣвшія въ этомъ отношеніи никакой цѣны, сохранились. Изъ всего этого видно, что и до торжества церкви христіане погребали умершихъ въ мраморныхъ саркофагахъ, украшенныхъ барельефами, но этого рода гробницы вошли въ большее употребленіе послѣ Константина, такъ какъ изготовленіе ихъ имѣло нѣкоторыя неудобства въ эпоху гоненій.

Сюжеты, изображенные въ барельефахъ христіанскихъ саркофаговъ, заимствованы обыкновенно изъ ветхаго и новаго завѣта; иногда представлены пастушескія сцены, аллегорическія фигуры временъ года, жатва винограда,—изображенія, имѣющія языческій характеръ, но получившія извѣстное значеніе въ символизмѣ вѣрующихъ и почти всегда отличенныя какимъ-либо христіанскимъ знакомъ, фигурой или надписью, которые ясно указываютъ происхожденіе памятника.

Символизмъ вообще сложнѣе въ барельефахъ саркофаговъ чѣмъ въ стѣнописи катакомбъ временъ зарожденія христіанскаго искусства. Частью это происходитъ отъ того, что онъ, какъ мы уже видѣли [2]), усложняется по мѣрѣ того, какъ идетъ время, а значительное число подобнаго рода гробницъ принадлежитъ къ IV-му и послѣдующимъ столѣтіямъ, но также и потому, что саркофаги могли работаться только на поверхности земли, передъ глазами язычниковъ, и ихъ часто ставили въ такія мѣста, гдѣ всѣ могли ихъ видѣть, какъ напримѣръ кругомъ базиликъ и церквей. Разоблаченіе христіанскихъ догматовъ непосвященнымъ въ новую вѣру, иногда и враждебно

---

[1]) G. B. de Rossi Inscr. christ. Rom. т. I, p. 19.

[2]) См. часть 2, стр. 235—236.

относящимся къ религіи, только-что предъ тѣмъ торжествовавшей, не было благоразумно, тѣмъ болѣе, что никто не могъ ручаться за прочность этой побѣды; послѣднее страшное гоненіе, разумѣется, не было забыто, и съ перемѣной царствованія могла измѣниться судьба христіанъ, какъ это и случилось при императорѣ Юліанѣ. Потому живопись, удалённая въ подземелья, была постоянно свободнѣе скульптуры у христіанъ, даже и послѣ торжества церкви. Мы находимъ во фрескахъ катакомбъ изображенія, имѣющія прямой историческій характеръ, а не скрытыя подъ символической оболочкой, какъ напримѣръ крещеніе Спасителя, Благовѣщеніе и т. д. Въ барельефахъ саркофаговъ, напротивъ, преобладаютъ парабола и аллегорія; мы видимъ въ нихъ фигуры вполнѣ языческія, христіанскій смыслъ которыхъ могутъ разгадать одни посвященные. Только въ концѣ IV-го столѣтія, когда торжество новой вѣры надъ язычествомъ упрочилось сильнѣе, скульпторы становятся свободнѣе и изображаютъ сцены чисто христіанскія, прототипы которыхъ уже сформировались въ живописи катакомбъ.

Языческій характеръ барельефовъ нѣкоторыхъ христіанскихъ саркофаговъ заставляетъ предполагать, что они вышли изъ мастерскихъ римскихъ скульпторовъ, не знакомыхъ съ новымъ ученіемъ. Много гробницъ подобнаго рода, въ изображеніяхъ которыхъ нѣтъ положительно никакихъ отличительныхъ христіанскихъ знаковъ, было открыто въ катакомбахъ, и нельзя сомнѣваться въ томъ, что онѣ служили для вѣрующихъ. На нихъ разумѣется изображены не боги греко-римскаго политеизма, не риты ихъ поклоненія, а сцены не слишкомъ опредѣленнаго миѳологическаго характера и по большей части имѣющія значеніе въ христіанскомъ символизмѣ [1]), какъ напримѣръ плывущіе дельфины и гиппокампы, корабли, управляемые геніями, рыбная ловля, жатва и давленіе винограда, охота, аллегорическія картины или фигуры четырехъ временъ года, христіанія въ колесницахъ, трофеи изъ оружія, два крылатыхъ генія, держащихъ дощечку надписи или одинъ опрокинутый, а другой поднятый факелъ — символы жизни и смерти — Амуръ и Психея [2]), головы

---

[1]) См. часть 2, стр. 44 и слѣд.

[2]) Извѣстно, что Психея послѣ горестнаго странствованія по землѣ, взятая богами на небо, была въ мірѣ языческомъ символомъ загробнаго, болѣе блаженнаго существованія души и перешла съ тѣмъ-же значеніемъ въ христіанскій

Медузы, Улиссъ, привязанный къ мачтѣ [1]) и т д. Саркофаги съ подобными изображеніями христіане могли выбирать въ мастерскихъ языческихъ скульпторовъ, не привлекая на себя вниманія непосвященныхъ и не разоблачая имъ таинствъ своей вѣры. Такимъ образомъ барельефы, вырубленные языческими мастерами съ совершенно другой цѣлью, служили христіанамъ, символически напоминая имъ догматы новой вѣры. Не всѣ саркофаги, открытые въ катакомбахъ или приписываемые вѣрующимъ, могутъ потому дать намъ понятіе о состояніи скульптуры у первыхъ христіанъ, такъ какъ нѣкоторые изъ нихъ несомнѣнно произведенія рѣзца языческаго мастера. Случалось также, что вѣрующіе присоединяли къ подобной гробницѣ символическій сюжетъ вполнѣ христіанскаго значенія.

Если-же христіане вслѣдствіе какихъ-либо причинъ принуждены были употреблять саркофаги съ чисто языческими фигурами, то покрывали ихъ известкой, уничтожали, сбивали ихъ, зарывали въ землю или оборачивали къ стѣнѣ ту сторону гробницы, на которой они представлены, какъ это мы до сихъ поръ еще можемъ видѣть. Такъ напримѣръ мраморный саркофагъ съ вакхической сценой былъ открытъ въ катакомбѣ Каллиста, обращенный барельефомъ къ стѣнѣ галерей. Разумѣется, въ первые вѣка распространенія христіанства еще не успѣли установиться прочныя правила, опредѣляющія отверженіе или допущеніе языческихъ изображеній. Одни оставляли то, что другіе считали предосудительнымъ и уничтожали; все зависѣло отъ большей или меньшей ревности и терпимости каждаго. На одномъ саркофагѣ напр., открытомъ въ катакомбахъ, геній смерти съ опрокинутымъ потухающимъ факеломъ очень старательно стертъ, тогда какъ на подобной-же гробницѣ изъ подземнаго кладбища Претекстата такая-же точно фигура оставлена. Этотъ саркофагъ, приблизительно III-го столѣтія и онъ стоялъ въ такомъ мѣстѣ, что аллегорическій образъ смерти, вырубленный на немъ, былъ очень хорошо виденъ. Точно также барельефъ, изображающій обнимающихся возлѣ добраго пастыря Амура и Психею [2]), былъ покрытъ

символизмъ. Мы находимъ её также во фрескахъ, въ мозаикахъ, какъ напримѣръ въ мозаикѣ церкви св. Констанціи и на чашахъ съ золотыми фигурами.

[1]) Символъ успѣшной борьбы вѣрующаго съ искушеніями жизни (см. часть 2, стр. 239).

[2]) Она представлялась христіанскими художниками отдѣльно отъ Амура или по крайней мѣрѣ не обнимаясь съ нимъ.

известкой и самая гробница зарыта въ землю [1]), а на другомъ саркофагѣ сохранена эта миѳологическая сцена, но къ ней присоединена фигура пророка Іоны. Впослѣдствіи, т. е. въ концѣ V-го столѣтія, когда язычество было окончательно побѣждено христіанствомъ и уже начало забываться, когда риты поклоненія богамъ греко-римскаго политеизма, церемоніи и обряды ихъ культа уже болѣе не исполнялись, христіане стали чаще употреблять саркофаги съ изображеніями языческихъ миѳовъ. Такъ напримѣръ подъ фундаментомъ ризницы ватиканской базилики былъ открытъ саркофагъ [2]) очень хорошей работы съ горельефомъ, изображающимъ вакханокъ; и по надписямъ, вырѣзаннымъ на немъ—516 или 536 г. видно, что онъ служилъ гробницей вѣрующимъ. Это равнодушіе ко всему языческому постоянно возрастало среди христіанъ съ теченіемъ времени, и извѣстно, что въ средніе вѣка саркофаги съ сюжетами очень опредѣленнаго миѳологическаго характера сдѣлались гробницами людей значительныхъ, даже лицъ духовенства. Въ Camposanto города Пизы сохраняется до сихъ поръ мраморный саркофагъ съ изображеніемъ Федры и Ипполита, въ которомъ лежало тѣло графини Беатрисы, матери графини Матильды XI-го столѣтія, покровительницы папы Григорія VII-го [3]). Точно также предметы церковнаго служенія украшались каменьями, рѣзными камнями, монетами, медалями съ миѳологическими фигурами. Послѣ наводненія Италіи варварами и обѣднѣнія страны, когда мраморъ сталъ дорогъ и сдѣлались рѣдки художники, умѣвшіе обработывать его, христіане были рады находить уже готовыя гробницы для своихъ умершихъ и не обращали болѣе вниманія на языческіе миѳы, изображенные на нихъ, смыслъ которыхъ уже мало кто понималъ.

XX.

Первые христіанскіе скульпторы, вѣроятно, учились въ языческихъ мастерскихъ. Что были ваятели среди христіанъ, видно по

[1]) Вѣроятно, этотъ саркофагъ, заказанный вѣрующимъ—такъ какъ мы видимъ тутъ фигуру добраго пастыря—языческому скульптору, показался недостаточно христіанскимъ, когда былъ исполненъ и потому осужденъ.

[2]) Онъ находится теперь въ Ватиканскомъ музеѣ.

[3]) Burckard, Der Cicerone.

надписямъ; одну изъ нихъ Boldetti открылъ въ катакомбѣ Прискиллы; въ ней скульпторъ названъ Matius Aprilis; рѣзецъ и молотокъ изображены подъ его эпитафіей и пополняютъ её. Тотъ-же археологъ сообщаетъ нѣсколько другихъ надгробій, возлѣ которыхъ фигуры тѣхъ-же инструментовъ ясно указываютъ мѣсто покоя ваятеля. Fabretti издалъ катакомбную эпитафію [1]) на греческомъ языкѣ съ изображеніемъ скульптора, работающаго барельефъ на саркофагѣ [2]). Но, вообще, можно сказать, что намъ извѣстно только очень незначительное число христіанскихъ ваятелей, погребенныхъ въ катакомбахъ. Наугольникъ, молотокъ и пила, изображенные возлѣ нѣкоторыхъ надгробій, могутъ также означать могилу мраморщика.

Христіанскіе саркофаги очень похожи на современныя имъ языческія гробницы этого рода. По ихъ внѣшнему виду, по размѣщенію на нихъ барельефовъ, по ихъ орнаментаціи, вообще по техникѣ, первые составляютъ продолженіе вторыхъ. Сюжеты у христіанъ разумѣется другіе, но они вставлены въ античную рамку. Что касается ихъ художественнаго достоинства, то и самые лучшіе изъ христіанскихъ барельефовъ уступаютъ хорошимъ произведеніямъ римской пластики временъ Антониновъ и интересны всего болѣе въ археологическомъ отношеніи. Эпоха появленія и распространенія новой вѣры въ Римѣ, вообще на западѣ, была также временемъ упадка классической скульптуры, что разумѣется должно было отразиться и въ пластикѣ христіанъ. Паденіе это, однако, менѣе замѣтно въ произведеніяхъ языческихъ мастеровъ чѣмъ у вѣрующихъ; первыя продолжаютъ извѣстныя традиціи, повторяютъ типы и формы, выработавшіеся прежде въ превосходныхъ памятникахъ классическаго искусства, находившихся у нихъ передъ глазами. Въ созданіяхъ ихъ виденъ отблескъ богатой артистической дѣятельности предшествующихъ вѣковъ. Христіанскіе художники, напротивъ, должны были сочинять новыя фигуры, создавать новые типы, новые мотивы или брать ихъ у римской пластики и приспособлять къ своимъ идеямъ. Работа ихъ была труднѣе и несостоятельность ихъ дѣлается потому замѣтнѣе. Художественнаго вдохновенія въ большей части христіанскихъ барельефовъ искать не слѣдуетъ; они, какъ

[1]) Этотъ памятникъ находится теперь въ городѣ Урбино.
[2]) См. Garrucci Storia dell' arte cr. T. 488, 25.

это не трудно замѣтить, производились ремесленнымъ, дюжиннымъ образомъ; въ нихъ нѣтъ ни той выработанной индивидуальности, ни той оконченности формъ, которыми отличаются созданія классической скульптуры. Правда дѣйствительной жизни, подражаніе природѣ, преобладающія въ послѣднихъ, или пропадаютъ совершенно въ христіанскихъ барельефахъ, или ослаблены символическимъ элементомъ. Дома, деревья, вообще все окружающее фигуры человѣка, изображено неполно, небрежно. Недостатокъ мѣста не позволялъ также представлять въ ихъ натуральномъ видѣ многіе предметы; т. н. Ной стоитъ въ ящикѣ, изображающемъ ковчегъ, выходя изъ него до половины туловища. Животныя переданы меньшихъ размѣровъ, чѣмъ человѣкъ, даже и въ томъ случаѣ, когда мѣсто позволяло изображать ихъ не въ миніатюрномъ видѣ; особенно смѣшны маленькіе львы, сидящіе какъ пуделя по обѣимъ сторонамъ Даніила, поднявъ головы и смотря на него [1]). Лошади, запряженныя въ колесницу Ильи въ сценѣ вознесенія этого пророка на небо, представлены обыкновенно лучше другихъ животныхъ; но онѣ поставлены въ рядъ и составляютъ довольно монотонное подражаніе античной четверни—quadriga.

Въ барельефахъ хорошаго времени эллиническаго искусства фигуры представлены всего чаще въ профиль, на одномъ планѣ, отдѣлялись въ половину отъ грунта и развиваясь свободно, самостоятельно, не стѣсненныя сосѣдними, такъ какъ сюжетъ обыкновенно не сложенъ. Напротивъ, въ большей части римскихъ барельефовъ, особенно украшающихъ саркофаги, фигуры изображены въ нѣсколько плановъ. Однѣ изъ нихъ всѣмъ тѣломъ отдѣляются отъ грунта, такъ что имѣютъ видъ статуэтокъ; другія прикасаются къ нему только однимъ бокомъ или спиною; третьи нѣсколько болѣе углублены въ фонъ и т. д.; то же самое находимъ мы и въ христіанскихъ барельефахъ. Это подражаніе живописи и подчиненіе пластики законамъ первой, очень невыгодное для художественнаго дѣйствія барельефа, произошло не вслѣдствіе обдуманнаго артистическаго плана, а явилось подъ вліяніемъ необходимости изображать на незначительномъ пространствѣ большое количество фигуръ, дѣйствующихъ въ сценахъ, рядомъ которыхъ передавалась извѣстная мысль. Но такъ какъ символическія

[1]) См. часть 2-ю, стр. 119, рис. № 11-й.

идеи вообще сложнѣе въ христіанской религіи чѣмъ въ греко-римскомъ политеизмѣ, и вѣрующіе на своихъ саркофагахъ очень часто представляли библейскими сюжетами начало, развитіе и заключеніе догматовъ новаго ученія, что требовало многочисленныхъ сценъ, то въ ихъ барельефахъ мы встрѣчаемъ еще большее замѣшательство чѣмъ на языческихъ гробницахъ. Сцены, представленныя рядомъ безъ промежутка, входятъ, такъ-сказать, одна въ другую, и нуженъ нѣкоторый навыкъ, чтобы понимать и раздѣлять ихъ.

Можно притомъ замѣтить, что христіанскіе скульпторы, какъ мы уже видѣли выше (см. гл. XV), были часто озабочены сохраненіемъ симметріи въ распредѣленіи своихъ сочиненій. Это проявляется въ ихъ манерѣ размѣщать изображаемые ими сюжеты. Послѣднихъ обыкновенно четное число; представленный въ срединѣ занимаетъ пространство другихъ. Тутъ мы, напр., нерѣдко видимъ пророка Даніила стоящаго въ положеніи молящагося, съ поднятыми руками, между двухъ львовъ. Сцены, изображенныя на оконечностяхъ барельефа, соотвѣтствуютъ между собою, но не своимъ содержаніемъ, а внѣшнею только формой, именно: заключая въ себѣ какой-либо массивный предметъ или одно и то-же число фигуръ, въ лежачемъ или стоячемъ положеніи, выступающихъ на первый планъ или удаленныхъ на второй. Часто мы видимъ на двухъ концахъ длинной стороны саркофага по одному изъ слѣдующихъ сюжетовъ: Богоматерь на елисконскомъ креслѣ, принимающая съ младенцемъ Спасителемъ на рукахъ поклоненіе волхвовъ; появленіе Христа передъ Пилатомъ, помѣщеннымъ на возвышенномъ сидѣніи; Иродъ на тронѣ, отдающій приказаніе истребить младенцевъ; пророкъ Даніилъ, также сидящій въ креслахъ и рѣшающій участь Сусанны; Моисей, извѣкающій воду изъ большой скалы; Авраамъ, приносящій въ жертву Богу своего сына Исаака на высокомъ алтарѣ; Лазарь, выходящій изъ гробницы, имѣющей видъ мавзолея, и т. д. При этомъ религіозное значеніе изображаемыхъ сюжетовъ, ихъ историческая и символическая связь не всегда приняты во вниманіе христіанскимъ скульпторомъ, а уступаютъ мѣсто артистическимъ соображеніямъ; ясно видно желаніе украсить гробницу, а не догматизировать созерцающимъ ее. Это замѣтно также изъ того, что въ нѣкоторыхъ барельефахъ не постоянно сближены однѣ и тѣ же библейскія сцены.

Ту же самую заботу о симметріи мы замѣчаемъ и въ языческихъ

саркофагахъ. На оконечностяхъ ихъ точно также мы находимъ сюжеты, соотвѣтствующіе между собою по ихъ внѣшнему виду, или повтореніе однѣхъ и тѣхъ-же фигуръ, какъ напр. Діоскуровъ, держащихъ лошадей, нимфъ, колесницъ, Нереидъ, сидящихъ на тритонахъ, львовъ, пожирающихъ ланей, геніевъ съ опрокинутыми факелами или несущихъ корзины съ плодами, крылатыхъ побѣдъ, каріатидъ и т. п.

XXI.

Одинъ изъ самыхъ ранніхъ, сколько до сихъ поръ извѣстно, дошедшихъ до насъ саркофаговъ находится въ Camposanto въ Пизѣ. Онъ притомъ мало попорченъ, но происхожденіе его неизвѣстно. Пизанцы въ средніе вѣка во время своихъ плаваній привозили домой изъ близкихъ и далекихъ странъ саркофаги, которые попадались имъ подъ руки, и въ нихъ погребали своихъ умершихъ. Такимъ образомъ въ ихъ Camposanto соединились мраморныя гробницы съ барельефами различнаго происхожденія. Этимъ путемъ попалъ въ Пизу и саркофагъ, о которомъ идетъ рѣчь. Это, какъ читатель видитъ въ приложенномъ рисункѣ № 18 [1]), произведеніе пластики очень

Рис. № 18.



хорошаго стиля III-го, можетъ быть даже II-го столѣтія.[2]) Добрый пастырь представленъ въ подпоясанной туникѣ, формы называемой

[1]) Заимствованъ изъ сочиненія Garrucci T. 295, № 1.

[2]) Этого мнѣнія Burckhardt Cicerone.

экзомисъ; онъ несетъ овцу на плечахъ; голова послѣдней отломана, попорченъ также и носъ добраго пастыря. Три овцы изображены у ногъ его, двѣ изъ нихъ поднимаютъ къ нему головы, смотря на него съ любовью, что и рѣшаетъ христіанское происхожденіе этого памятника, такъ какъ во многихъ фрескахъ катакомбъ и въ барельефахъ саркофаговъ, несомнѣнно принадлежащихъ вѣрующимъ, добрый пастырь представленъ съ такими-же точно подробностями. Позади овецъ видны лавровыя деревья; надъ колоннами изображены два тритона, дующіе въ трубы, подпирая голову рукою для большаго усилія—довольно оригинальный, классическій мотивъ орнаментаціи. Образъ добраго пастыря преисполненъ жизни и движенія; точно также архитектурныя части этого саркофага выбраны и распредѣлены съ большимъ вкусомъ. Въ общемъ барельефъ этотъ производитъ очень хорошее впечатлѣніе. Пустыя пространства направо и налѣво отъ главной фигуры наполнены длинными волнообразными выемками или бороздками Strigili, такъ какъ онѣ напоминаютъ своей формой тѣ загнутые, металлическіе желобки, которые носили у римлянъ это названіе и употреблялись для соскабливанія пота, масла, которымъ натирались, и всего, что приставало къ тѣлу при упражненіяхъ палестры. Этотъ декоративный мотивъ встрѣчается и на языческихъ саркофагахъ, и когда онъ употребленъ въ христіанскихъ барельефахъ, то они почти всегда просты по композиціи и правильны.

Также къ III-му, если не ко II-му столѣтію принадлежитъ другой саркофагъ, находящійся теперь въ Луврскомъ музеѣ; въ его барельефѣ изображенъ добрый пастырь, несущій барана на плечахъ; ягненокъ, стоящій у его ногъ, поднимаетъ къ нему голову, какъ бы ожидая отъ него ласки; по обѣ стороны представлены колоссальныя львиныя головы. Пустыя пространства и тутъ наполнены волнообразными выемками.

Христіанскій саркофагъ также ранняго времени, но особенно замѣчательный многочисленностью и оригинальностію символическихъ сценъ, изображенныхъ въ его барельефѣ, былъ открытъ въ ватиканской катакомбѣ; онъ долгое время служилъ чашей фонтана въ садахъ Villa Medici на Monte Pincio и находится теперь въ христіанскомъ отдѣленіи Латеранскаго музея въ Римѣ. Читатель

видитъ его въ приложенномъ рисункѣ № 19 [1]). Тутъ главное мѣсто посвящено похожденіямъ Іоны [2]). Спутники бросаютъ пророка съ

Рис. 19.



корабля въ пасть чудовища; надъ парусами изображены солнце, фигурой юноши по грудь въ дискѣ, какъ это дѣлалось въ классическомъ искусствѣ и, взятый оттуда же, аллегорическій образъ вѣтра, имѣющій видъ крылатаго летящаго мальчика, дующаго въ рогъ по направленію корабля Іоны. Съ другой стороны чудовище выбрасываетъ пророка на землю. Выше Іона представленъ подъ тѣнью растенія. Возлѣ него изображены ящерица, улитка и крабъ. Подлѣ Ной плыветъ въ ковчегѣ, принимая оливковую вѣтку отъ голубя и выражая тѣлодвиженіями свой восторгъ. Въ углу направо отъ зрителя представленъ рыбакъ, поймавшій на уду рыбу, тогда какъ другая рыба подымаетъ изъ воды голову, стремясь схватить ту-же уду; передъ рыбакомъ обнаженный юноша радуется удачной ловлѣ. Позади его видно дерево съ плодомъ, и это обстоятельство даетъ право предположить, что тутъ хотѣли изобразить Адама, радующагося тому, что рыбакъ, т. е. Христосъ [3]), спасаетъ людей отъ первороднаго грѣха, привлекая ихъ къ себѣ своимъ ученіемъ. Возлѣ птица пьетъ воду. Въ противоположномъ углу представлены два рыбака, изъ которыхъ одинъ подаетъ другому корзину, наполненную рыбами, результатъ успѣшной ловли, что имѣло символическое значеніе [4]). Въ верхнемъ отдѣленіи изображено налѣво отъ зрителя воскрешеніе Лазаря. Драпировка одежды Спасителя, его поза, вообще вся его фигура нѣсколько напоминаетъ замѣчательную античную статую,

[1]) Заимствованъ изъ сочиненія Garrucci Storia dell' ar. cr. T. 307.
[2]) Для символическаго значенія этихъ сценъ см. часть 2, стр. 202 и слѣд.
[3]) См. часть 3, стр. 120.
[4]) См. часть 2, стр. 102.

какъ предполагаютъ Софокла, находящуюся въ Латеранскомъ музеѣ; скульпторъ христіанскаго саркофага вѣроятно скопировалъ какое-нибудь извѣстное въ то время мраморное изображеніе оратора или поэта. Въ срединѣ мы видимъ двѣ сцены, раздѣленныя деревомъ; въ одной изъ нихъ евреи, мучимые жаждой въ пустынѣ, возмущаются противъ Моисея; одни уже истомленные лежатъ на землѣ; другіе хватаютъ его за руки; въ слѣдующей сценѣ онъ изсѣкаетъ имъ воду изъ скалы. Въ верхнемъ углу направо отъ зрителя изображена овчарня съ двумя овцами; у дверей ея стоитъ пастырь, держа жезлъ и лаская рукою одно изъ этихъ животныхъ.

Лицевая сторона этого саркофага вся покрыта фигурами; символическіе сюжеты распредѣлены тутъ оригинально, съ большою свободою, и ничего условнаго, установленнаго не проявляется въ расположеніи и группировкѣ ихъ, чего мы обыкновенно не встрѣчаемъ въ барельефахъ болѣе поздняго времени. Нѣкоторыя изъ фигуръ этого художественнаго сочиненія не повторяются потомъ въ христіанскомъ искусствѣ, какъ напр. рыбаки съ корзиной, наполненной рыбами, и нагой юноша, котораго можно принять за Адама. Точно также изображеніе возлѣ лежащаго подъ растеніемъ Іоны, различныхъ животныхъ напоминаетъ, хотя и слабо, митраическіе памятники. Во всякомъ случаѣ, въ барельефѣ этого саркофага, можетъ быть принадлежащаго одной изъ христіанскихъ сектъ, мы замѣчаемъ оригинальный способъ символическаго выраженія идей новой вѣры, нѣсколько отклоняющійся отъ усвоеннаго послѣдователями ея.

Пріемы хорошаго стиля видны въ деталяхъ этой скульптуры, по всей вѣроятности III-го столѣтія; фигуры не лишены жизни, нѣкоторыя изъ нихъ представлены даже довольно натурально. Нагое тѣло передано не безъ правды, но скульпторъ выказалъ мало умѣнія распредѣлять сюжеты; не трудно замѣтить, что онъ былъ въ этомъ неопытенъ. Желая сдѣлать изъ трехъ сценъ похожденія Іоны центръ всего сочиненія, онъ занялъ двумя изъ нихъ почти всю нижнюю половину саркофага, помѣстивъ третью выше второй и перерѣзавъ въ двухъ мѣстахъ верхнюю часть барельефа, съ нарушеніемъ развитія изображенныхъ въ этомъ мѣстѣ сюжетовъ, что повело къ неясности и замѣшательству всей композиціи.

Выше въ художественномъ отношеніи мраморный саркофагъ, также происходящій изъ ватиканской катакомбы; онъ долгое время нахо-

дился въ монастырѣ S. Andrea della Valle, потомъ въ villa Panfili и теперь помѣщенъ въ Латеранскомъ музеѣ. Въ срединѣ его барельефа (см. рисунокъ № 20) [1] представленъ Спаситель въ сидячемъ поло-

Рис. № 20.



женіи; ноги его покоятся на распущенномъ и составляющемъ сводъ покрывалѣ, которое держитъ надъ головою полуфигура юноши. Это изображеніе, встрѣчающееся и въ другихъ примѣрахъ въ барельефахъ христіанскихъ саркофаговъ, взято изъ міра античнаго и символизировало въ немъ сводъ небесный. Длинные волосы Спасителя падаютъ ему на плечи, онъ имѣетъ видъ юноши и лицо его нѣсколько напоминаетъ классическій типъ Аполлона. По обѣимъ сторонамъ Христа стоятъ двѣ юношескія фигуры въ римскихъ одеждахъ. Руки Спасителя отломаны, но по направленію ихъ видно, что лѣвою онъ подавалъ развернутый пергаментъ — символъ его ученія — Петру, принимавшему его, покрывая руки одеждой, знакъ почтенія въ античномъ мірѣ къ получаемому предмету, равно какъ и къ подателю его. Такимъ-же точно образомъ римскіе сановники, отправляясь въ поручаемыя ихъ управленію провинціи, получали отъ императора письменныя наставленія. Павелъ, стоящій направо отъ Христа, поднимаетъ къ нему руки. Возлѣ представленъ одинъ изъ апостоловъ съ свиткомъ пергамента. Въ крайнемъ отдѣленіи, налѣво отъ зрителя, является жертвоприношеніе Исаака Авраамомъ; десница Господня останавливаетъ послѣдняго, уже поднявшаго мечъ надъ головою сына. На противоположномъ концѣ изображенъ Пилатъ въ минуту умовенія рукъ; онъ, имѣя видъ римскаго императора, представленъ съ лавровымъ вѣнкомъ на головѣ, держа надъ чашей правую руку,

[1] Заимствованъ изъ сочиненія Garrucci Storia dell' arte cr. T. 323 (4).

на которую служитель льётъ воду. Передъ нимъ стоитъ Спаситель, задрапированный въ палліумъ, въ преисполненной достоинства позѣ; его сопровождаетъ солдатъ стражи. Это одинъ изъ первыхъ примѣровъ изображенія Христа передъ Пилатомъ. Тѣ-же самыя причины, которыя побуждали христіанъ раннихъ временъ не представлять картину распятія [1]), удаляли ихъ также отъ изображенія оскорбленій Спасителю. Въ барельефѣ, описываемомъ нами, Христосъ является не въ униженномъ видѣ; онъ гордо стоитъ передъ римскимъ намѣстникомъ и выраженіе его скорѣе повелительное, чѣмъ покорное. Такъ еще долго будетъ представляться Христосъ въ этой сценѣ, и на одномъ саркофагѣ, находящемся теперь въ Латеранскомъ музеѣ, вѣнчаніе терніями передано слѣдующимъ образомъ: воинъ осторожно опускаетъ на голову Спасителя, спокойно стоящаго, держа какъ законодатель въ лѣвой рукѣ свитокъ пергамента, вѣнокъ не терновый, а изъ розъ. Можно вообще сказать, что сцены страстей Спасителя исключены изъ первоначальнаго христіанскаго искусства. На саркофагахъ Галліи, принадлежащихъ ко временамъ относительно болѣе позднимъ, отъ этого правила,—какъ мы увидимъ дальше,—начинаютъ отступать. Мѣстами барельефъ этого саркофага реставрированъ, и головы Петра, Павла, Авраама новы. Архитектурныя части его, какъ напр. капители и колонны, богато украшены; кругомъ послѣднихъ обвивается лоза [2]), выходящая изъ вазъ; на вѣткахъ ея, окружающихъ центральные столбики, появляются крылатые геніи, собирающіе виноградъ.

Подобное-же раздѣленіе колонками сюжетовъ барельефа встрѣчается и на другихъ христіанскихъ саркофагахъ. Эти столбики поддерживаютъ архитравъ, щипецъ или арку и замѣняются иногда пальмами, другими деревьями, виноградной лозой и т. п. Такъ какъ въ христіанскихъ барельефахъ представлено обыкновенно нѣсколько сценъ и одна возлѣ другой, то эти раздѣленія помогали различать ихъ; но этимъ-же нарушались отношенія второстепенныхъ сюжетовъ къ главному, изображенному въ срединѣ, и раздѣлялись иногда совершенно некстати фигуры одной и той-же сцены; такъ напр. колонки барельефа саркофага, о которомъ идетъ рѣчь (см. рис. 20), являются

---

[1]) См. часть 2, стр. 166—8, также стр. 248.

[2]) Символическое значеніе лозы см. во 2 ч., стр. 54.

вовсе не на своемъ мѣстѣ между Спасителемъ и апостолами Петромъ и Павломъ, между Пилатомъ и Христомъ, и напротивъ очень хорошо отдѣляютъ жертвоприношеніе Исаака Авраамомъ отъ сосѣднихъ фигуръ, не имѣющихъ ничего общаго съ послѣднимъ сюжетомъ. Въ барельефахъ языческихъ гробницъ рѣдко встрѣчаешь подобныя раздѣленія, также и не всѣ саркофаги вѣрующихъ имѣютъ ихъ.

Нѣкоторые оригинальные архитектурные мотивы, находящіеся въ христіанскихъ барельефахъ, представляютъ извѣстный интересъ въ археологическомъ отношеніи. Въ нихъ видишь зарожденіе тѣхъ началъ, которыя вошли потомъ въ средневѣковыя постройки. Это можно напр. сказать о капителяхъ столбиковъ нѣкоторыхъ саркофаговъ, представляющихъ грубоватыя, но совершенно новыя, неизвѣстныя въ мірѣ классическомъ формы и впослѣдствіи являющіяся, но разумѣется, болѣе значительныхъ размѣровъ, въ романской архитектурѣ. Точно также стержни колоновъ, украшенные спиральными желобками, вырубленные христіанскими скульпторами на саркофагахъ, видишь позже въ базиликахъ св. Лаврентія и св. Агніи внѣ городскихъ стѣнъ Рима.

Боковыя стороны описываемаго нами саркофага также покрыты барельефами; на одной изъ нихъ (см. рис. № 21) [1]) Христосъ, имѣю-

Рис. № 21.

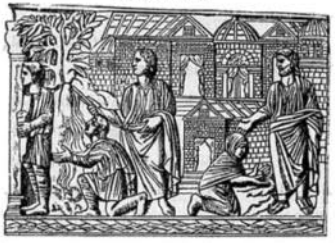


щій видъ юноши, предсказываетъ Петру его тройное отреченіе, поднимая правую руку и отдѣляя три пальца. Пѣтухъ стоитъ на красивомъ пиластрѣ. Въ глубинѣ представлены христіанскіе храмы такъ, какъ ихъ строили въ эпоху появленія этихъ барельефовъ. Круглое зданіе формы ротонды съ куполомъ и съ константиновской

[1]) Заимствованъ у Garrucci T. 323 (5).

монограммой на вершинѣ его—вѣроятно крестильня; такой видъ давали этимъ зданіямъ христіане въ средніе вѣка. Рядомъ изображена базилика, а возлѣ неё зданіе, можетъ быть также религіознаго назначенія. Въ барельефѣ другой боковой стороны (см. рис. № 22)[1])

Рис. № 22.



видишь на краю фигуру одного изъ служителей Пилата, которую художникъ, вслѣдствіе недостатка мѣста, изобразилъ не на лицевой сторонѣ, а за угломъ саркофага. Возлѣ Моисей изсѣкаетъ воду изъ скалы; далѣе женщина, страдавшая кровотеченіемъ, стоитъ на колѣняхъ у ногъ Спасителя. Христосъ имѣетъ тутъ уже то лицо, которое ему дано постоянно въ слѣдующіе вѣка, и это одинъ изъ первыхъ примѣровъ изображенія его съ опредѣленнымъ типомъ; послѣдній, какъ видно, еще не успѣлъ установиться окончательно, такъ какъ на этомъ саркофагѣ Спаситель, четыре раза изображенный, не имѣетъ одного и того же лица, но въ трёхъ примѣрахъ совершенно юношеское. Въ глубинѣ также представлены базилика и крестильня, что и придаетъ особенный интересъ этимъ двумъ боковымъ барельефамъ. Шесть базиликъ находились въ Римѣ во времена Константина и можетъ быть мы видимъ ихъ на этомъ саркофагѣ. Всѣ эти подробности, равно какъ и стиль барельефа, заставляютъ отнести его къ первой половинѣ IV-го столѣтія. Въ Латеранскомъ музеѣ онъ поставленъ такъ, какъ прежде стояли саркофаги въ древнихъ базиликахъ подъ балдахиномъ, поддерживаемымъ колонками изъ мрамора pavonazzetto.

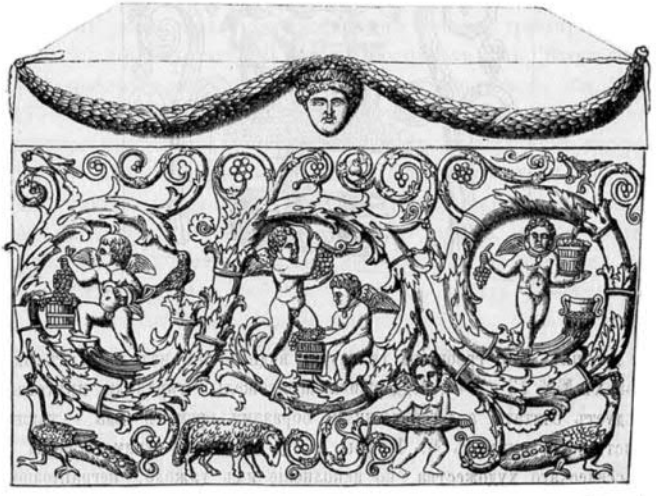
---

[1]) Заимствованъ у Garrucci T. 323 (6).

XXII.

Къ IV-му же вѣку принадлежитъ другой замѣчательный памятникъ христіанской пластики; это именно колоссальный саркофагъ изъ одного куска краснаго египетскаго порфира; въ немъ покоилось тѣло Констанціи, дочери императора Константина, скончавшейся въ 354-мъ году, и онъ стоялъ прежде въ ея мавзолеѣ, находящемся внѣ городскихъ стѣнъ Рима, около дороги Номентана. Гробница эта была перенесена оттуда папой Піемъ VI-мъ въ 1780-мъ г. въ Ватиканскій музей, гдѣ до сихъ поръ её можно видѣть. Барельефы, украшающіе всѣ четыре стороны этого саркофага, изображаютъ жатву и давленіе винограда крылатыми геніями. На двухъ продолговатыхъ сторонахъ его повторенъ одинъ и тотъ-же слѣдующій сюжетъ (см. рис. № 23) [1]: крылатые геніи въ изгибахъ ствола растенія, до-

Рис. № 23.



вольно тяжелаго вида, наполняютъ корзины виноградомъ; на вѣткахъ лозы сидятъ птицы и клюютъ грозды. Въ орнаментахъ появляется

[1] Заимствованъ у Garrucci T. 305 (1).

также и макъ, символъ вѣчнаго сна въ античномъ мірѣ. Внизу представлены два павлина и овца, фигуры, имѣющія значеніе въ христіанскомъ символизмѣ [1]). На двухъ боковыхъ сторонахъ повторена также одна и та-же сцена, именно давленіе винограда крылатыми геніями (см. рис. № 24) [2]). Четыре головы, являющіяся

Рис. № 24.



на крышкѣ этой гробницы (читатель видитъ двѣ изъ нихъ въ рисункахъ №№ 23 и 24), поддерживающія тяжелыя гирлянды цвѣтовъ, слѣдуетъ считать аллегорическими образами временъ года,—также христіанскій символъ [3]). Фигуры этого барельефа заимствованы у классическаго художества, но исполненіе ихъ тяжело, неграціозно, даже нѣсколько манерно. Декоративные элементы массивны; геніи

[1]) См. часть 2, стр. 60 и 86.
[2]) Заимствованъ у Garrucci T. 305 (3).
[3]) См. часть 2, стр. 67 и слѣд.

хотя и оживлены, но матеріальны и не имѣютъ легкости и прелести подобнаго рода фигуръ грего-римскаго искусства. Долгое время предполагали, что эта гробница принадлежала язычникамъ, и сюжетъ ея барельефа относили къ поклоненію Бахусу; но намъ уже извѣстно, что сцена собиранія винограда получила у вѣрующихъ новое значеніе вслѣдствіе евангельскихъ притчъ [1]). Доказательства христіанскаго происхожденія этого памятника мы найдемъ также въ сюжетахъ мозаикъ, украшающихъ мавзолей Константіи, о которыхъ будемъ говорить ниже.

Къ тому-же времени слѣдуетъ отнести другой саркофагъ, также колоссальный, изъ краснаго египетскаго порфира, въ которомъ похоронена была Елена, мать Константина. Онъ находился первоначально въ мавзолеѣ св. Елены около дороги Лабикана передъ Porta Maggiore [2]); развалины этого зданія называются теперь Torre Pignattara. Отсюда онъ былъ перевезенъ въ Латеранскую базилику въ серединѣ XII-го ст. папой Анастасіемъ IV-мъ и стоялъ прежде подъ портикомъ этой церкви; при перенесеніи его въ трибуну того-же храма въ 1600-мъ году онъ сильно пострадалъ. Въ Ватиканскій музей саркофагъ этотъ былъ помѣщенъ въ папствованіе Пія VI-го (1775—1800) и при этомъ реставрированъ [3]). Въ барельефѣ его являются изображенія по грудь Константина, матери этого императора св. Елены и очень выступающіе изъ грунта ряды сражающихся всадниковъ, но такимъ образомъ, что подъ крайними изъ нихъ вовсе нѣтъ земли и они представлены на воздухѣ, что непріятно поражаетъ. Подъ лошадьми видны мертвыя тѣла и плѣнники. Все это разумѣется должно изображать одну изъ побѣдъ Константина. На крышѣ саркофага вырублены фигуры побѣды, геніи, львы и гирлянды цвѣтовъ. Въ художественномъ отношеніи эти барельефы не выше украшающихъ саркофагъ Констанціи. Лошади представлены въ нихъ очень неестественно, съ огромными несоразмѣрными копытами. Видно, что художникъ вовсе не изучалъ формы этихъ животныхъ, которыя такъ хорошо, такъ близко къ природѣ переданы римскими скульпторами первыхъ двухъ вѣковъ имперіи. Точно также

---

[1]) См. часть 2, стр. 54.

[2]) Platner und Urlichs Beschreibung Roms.

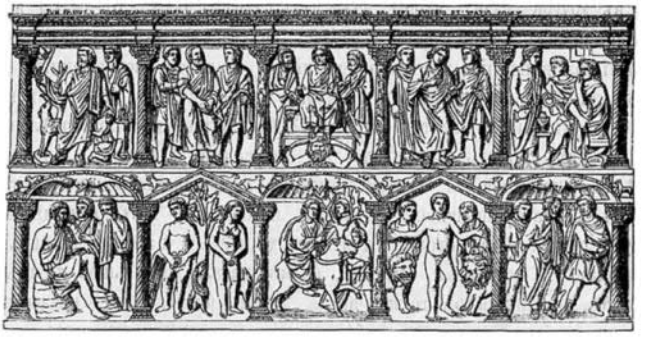
[3]) Въ продолженіи 9 лѣтъ 25 работниковъ были постоянно заняты этой работой.

натянуто и ненатурально положеніе всадниковъ, какъ бы втиснутыхъ въ спину коней. Трудность обработки столь твердаго матеріала, вѣроятно, также повредила достоинству барельефовъ этихъ двухъ саркофаговъ. Полировка порфира обыкновенно уничтожаетъ всѣ тонкія подробности формъ изображаемыхъ фигуръ. Обѣ эти гробницы, разумѣется, составляютъ очень значительные памятники христіанской скульптуры IV вѣка, но въ барельефахъ ихъ проявляется уже упадокъ. Они принадлежатъ къ тому времени, когда на трудность обработки и на дороговизну матеріала стали обращать больше вниманія, чѣмъ на художественное достоинство произведеній искусства.

Не столь замѣтно паденіе формы и техники въ барельефѣ саркофага, вышедшаго изъ мастерской христіанскаго скульптора, вѣроятно въ то время, когда уже существовали порфировыя гробницы Констанціи и св. Елены. Это именно саркофагъ Юнія Басса, который вмѣстѣ съ гробницей изъ Латеранскаго музея, описанной выше (см. рисунокъ 20), составляютъ, безъ сомнѣнія, лучшія произведенія пластики первыхъ христіанъ. Время этого памятника можно опредѣлить съ большою точностію, благодаря сдѣланной на немъ надписи. Въ ней сказано, что Юній Бассій, начальникъ императорской стражи, умеръ (ушелъ къ Богу) сорока двухъ лѣтъ неофитомъ, т. е. крестился передъ самой кончиной, согласно обыкновенію того времени, въ VIII-й день сентябрскихъ календъ, при консулахъ EVSEBIO ETYRATIO, что соотвѣтствуетъ 359 году. Саркофагъ этотъ нашли въ 1595 году при работахъ, производившихся въ ватиканскихъ гротахъ, т. е. въ подземельи подъ соборомъ св. Петра, и онъ стоитъ теперь недалеко отъ того мѣста, гдѣ былъ открытъ. Лицевая сторона его украшена барельефомъ (см. рис. № 25) [1]), раздѣленнымъ горизонтально на два отдѣленія; въ верхнемъ сцены представлены подъ портикомъ съ очень красивымъ архитравомъ, напоминающимъ римскую архитектуру временъ Антониновъ, поддерживаемымъ колонками съ капителями того-же стиля. Въ нижнемъ отдѣленіи, подобно верхнему, пять частей; колонки и тутъ поддерживаютъ или ракововидный полусводъ или щипецъ. Въ срединѣ верхней части барельефа изображенъ Христосъ на украшенномъ сидѣніи, поставленномъ на пьедесталѣ; подъ его ногами и тутъ является, заимство-

[1]) Заимствованъ у Garrucci T. 322.

Рис. № 25.



ванная у классическаго искусства, аллегорическая фигура свода небеснаго, имѣющая видъ старца, выходящаго по грудь изъ облаковъ; послѣднія представлены, какъ и слѣдовало ожидать, очень неудачно. Спаситель имѣетъ видъ юноши; на немъ туника и палліумъ; правая рука его отломана, а въ лѣвой онъ держитъ развернутый пергаментъ. Два ученика стоятъ по обѣ его стороны; одинъ изъ нихъ держитъ въ рукѣ volumen. Налѣво отъ зрителя крайняя сцена изображаетъ жертвоприношеніе Исаака Авраамомъ. Фигуру молодаго человѣка, стоящаго позади алтаря и одѣтаго по-римски, объяснить трудно. Это одно изъ тѣхъ лицъ — являющихся часто въ христіанскомъ искусствѣ, въ сценахъ ветхаго и новаго завѣта, но всего чаще при совершеніи чудесъ Спасителемъ, — не принимающихъ никакого участія въ дѣйствіи; — лица, вѣроятно, представляющія въ сокращеніи народъ іудейскій или толпу христіанъ, можетъ быть также символизирующія общественное мнѣніе, какъ хоры въ греческихъ трагедіяхъ. Вовлѣ изображенъ Петръ, котораго воины ведутъ въ темницу. Слѣдующія двѣ группы послѣ центральной составляютъ одну сцену, именно: появленіе Спасителя передъ Пилатомъ. Христосъ, задрапированный по античному, держитъ въ лѣвой рукѣ свитокъ пергамента, символъ ученія, за которое онъ приведенъ на судъ. Его сопровождаютъ два воина. Пилатъ сидитъ въ раздумьи, увѣнчанный лаврами, напоминая римскаго императора и поднося лѣвую руку къ головѣ — жестъ печали въ античномъ мірѣ. Лицо его, какъ и во всѣхъ другихъ примѣрахъ изображенія этой сцены, озабочено

и выражаетъ досаду, что онъ долженъ осудить невиннаго. Передъ нимъ стоитъ его служитель, держа въ одной рукѣ плоскую чашу, а въ другой вазу, чтобы дать ему умыть руки. Предметы эти напоминаютъ своей формой сосуды, употребляемые римлянами для возліянія вина при жертвоприношеніяхъ и часто изображенные на ихъ алтаряхъ и на медаляхъ. Можно ли видѣть въ этомъ намекъ на искупительную жертву Спасителя? Въ срединѣ нижняго отдѣленія мы видимъ въѣздъ Спасителя въ Іерусалимъ, сюжетъ довольно рѣдко встрѣчающійся въ христіанскомъ первоначальномъ искусствѣ. Подъ жертвоприношеніемъ Авраама изображенъ Іовъ, сидящій на кучѣ пепла; возлѣ стоитъ одинъ изъ друзей его и жена терпѣливаго патріарха, подающая ему на палкѣ издали небольшой круглый хлѣбъ, прижимая въ то-же время лѣвой рукою полу одежды къ носу, чтобы предохранить себя отъ смрада, выходившаго изъ ранъ ея испытуемаго супруга. Подлѣ представлены наши прародители, раздѣленные древомъ познанія добра и зла, около котораго обвивается змѣя. Евѣ данъ ягненокъ, а Адаму связка колосьевъ, символы работъ, назначенныхъ каждому изъ нихъ послѣ грѣхопаденія, т. е. пряжа шерсти и земледѣліе [1]). Въ четвертой группѣ изображенъ Даніилъ между львами. Позади его стоятъ два юноши, каждый со свиткомъ пергамента въ рукѣ. Ихъ присутствіе тутъ объясняется тѣмъ, что сказано выше по поводу лица, являющагося въ сценѣ жертвоприношенія Исаака Авраамомъ. Возлѣ представленъ апостолъ Павелъ съ связанными на спинѣ руками, ведомый на казнь солдатами. Надъ сводами нижняго отдѣленія барельефа художникъ изобразилъ библейскія сцены, въ которыхъ люди замѣнены ягнятами. Читатель помнитъ, что въ символизмѣ первыхъ христіанъ агнецъ выражалъ Спасителя, а ягнята учениковъ его и вообще вѣрующихъ [2]). Мы видимъ тутъ агнца, совершающаго чудо умноженія хлѣбовъ, воскресающаго Лазаря, получающаго крещеніе; агнца-же, ударяющаго вмѣсто Моисея жезломъ скалу, изъ которой бѣжитъ вода, и принимающаго скрижали закона. Колонны средняго отдѣленія верхняго

---

[1]) Согласно P. R. Garrucci, Storia dell' arte cr. (Teorica), агнецъ и колосья, т. е. хлѣбъ, символически должны выражать будущее искупленіе грѣха прародительскаго божественнымъ агнцомъ, тѣло котораго олицетворилось въ евхаристическомъ хлѣбѣ.

[2]) См. часть 2, стр. 82 и слѣд.

и нижняго яруса украшены виноградной лозой и ея плодами, которые собираютъ геніи. На сторонахъ этого богатаго саркофага также видны барельефы. Одинъ изъ нихъ (см. рисунокъ 26) [1])

Рис. № 26.



изображаетъ, совершенно во вкусѣ классическаго искусства и съ большой граціей, жатву винограда крылатыми геніями; другой (см. рис. № 27) [2]), въ верхнемъ отдѣленіи,—жатву хлѣба крылатыми

Рис. № 27.



же геніями, а въ нижнемъ—безкрылыхъ амуровъ, несущихъ различные предметы, относящіеся къ земледѣлію, охотѣ, птицеводству

[1]) Заимствованъ у Garrucci T. 322 (3).

[2]) Заимствованъ изъ сочиненія Garrucci Storia dell' ar. cr. T. 322 (4).

и т. д. Сюжетъ этого послѣдняго барельефа, можетъ быть, аллегорически передаетъ времена года, имѣвшія, какъ мы видѣли, значеніе въ христіанскомъ символизмѣ [1]).

Въ общемъ барельефы этого саркофага производятъ очень удовлетворительное впечатлѣніе; фигуры, представленныя въ немъ, оживлены и переданы не безъ тонкости; драпировка одеждъ брошена удачно въ хорошемъ стилѣ; въ изображеніи обнаженнаго тѣла видно нѣкоторое изученіе природы. Головы фигуръ и движенія послѣднихъ передаютъ иногда довольно вѣрно чувства, оживляющія ихъ. Но образъ Спасителя на Латеранскомъ саркофагѣ (см. рис. № 20-й), болѣе возвышеннаго, вдохновленнаго характера и благороднѣе. Античная простота и ясность въ распредѣленіи сюжетовъ еще замѣтны въ этихъ барельефахъ, также и разумный пріемъ классическаго искусства, состоящій въ томъ, что опредѣленное дѣйствіе, извѣстная идея, представлены и выражены меньшимъ по возможности числомъ лицъ. Но особенно замѣчательны въ этомъ саркофагѣ его архитектурныя части; если удалить изъ верхняго отдѣленія изображенныя

---

[1]) Подобную-же многочисленность сюжетовъ и развитіе извѣстныхъ идей символическими сценами мы находимъ иногда и въ языческихъ саркофагахъ; такъ напримѣръ въ барельефѣ подобной гробницы, по всей вѣроятности конца II-го или начала III-го столѣтія, сохраняющейся теперь въ Капитолійскомъ музеѣ въ Римѣ [Lübke, Geschichte der Plastik, zw. Aufl. erst. Band; см. также переводъ этого сочиненія г-мъ Чаевымъ, Москва, изд. К. Т. Солдатенкова, и Torso, Kunst, Künstler und Kunstwerke des Griechischen und Römischen Alterthums von Adolf Stahr zw. Aus., Braunschweig 1878, zw. Theil, S. 455—7] изображена судьба души человѣка слѣдующимъ образомъ: четыре стихіи переданы аллегорическими фигурами; среди ихъ обнимаются Амуръ и Психея; далѣе Прометей формируетъ фигуру человѣка, которой богиня Аѳина даетъ душу, держа надъ головою ея бабочку—эмблема Психеи, т. е. души. Возлѣ геній смерти опрокидываетъ на грудь лежачаго человѣка факелъ, на вершинѣ котораго изображена душа, снова подъ видомъ бабочки, тогда какъ Меркурій, провожатый душъ, уводитъ, подъ видомъ фигуры Психеи, въ подземное царство душу умершаго. Подлѣ виденъ Прометей, прикованный къ скалѣ и освобожденный Геркулесомъ, пускающимъ стрѣлу въ клюющаго его ястреба. Рядъ этихъ сюжетовъ начинается изображеніемъ Адама и Евы, стоящихъ у дерева, въ чемъ проявляется вліяніе христіанства на умирающее язычество и вмѣстѣ синкретизмъ, т. е. сближеніе разныхъ сектъ, преобладавшій въ эту эпоху въ римскомъ обществѣ. Отраженіе христіанскихъ идей замѣтно въ барельефахъ языческихъ саркофаговъ III-го столѣтія также и потому, что въ нихъ часто символически передана надежда на будущую жизнь, на загробное существованіе. Мысли подобнаго рода гораздо чаще выражаются въ барельефахъ римскихъ гробницъ послѣ распространенія новой вѣры, чѣмъ до того времени.

въ немъ фигуры, которымъ немного тѣсно между колоннами, то получится портикъ, можетъ быть нѣсколько переукрашенный, но въ общемъ пріятнаго эфекта. Вообще можно сказать, что въ барельефахъ саркофаговъ римскихъ христіанъ, по мѣрѣ того, какъ идетъ время, фигура человѣка изображается все съ меньшимъ умѣніемъ, тогда какъ архитектурные мотивы, перенятые у классическаго художества, не такъ быстро теряютъ красивыя формы, именно потому, что повтореніе послѣднихъ не столь трудно какъ изображеніе людей. Менѣе чистаго вкуса архитектурные элементы нижней части гробницы Юнія Басса.

Къ тому-же вѣку принадлежитъ другой саркофагъ, употребленный до 1694 г. какъ купель, находящійся теперь въ Ватиканской базиликѣ и служившій гробницей sixtus Anicius Petronius Probus, который былъ начальникомъ императорской стражи и нѣсколько разъ консуломъ. Саркофагъ этотъ навначался также и для супруги его Anicia Faltonia Proba, какъ видно изъ надписи, сдѣланной ею послѣ погребенія ея мужа, но она была похоронена въ другомъ мѣстѣ. Барельефы украшаютъ кругомъ эту гробницу. На лицевой сторонѣ въ срединѣ Христосъ является на возвышеніи, изъ подножія котораго вытекаютъ четыре райскія рѣки (см. рис. № 28) [1]. Онъ

Рис. № 28.



задрапированъ въ палліумъ, имѣетъ юношескій видъ и держитъ въ правой рукѣ длинный, украшенный фигурами изъ драгоцѣнныхъ камней крестъ, а въ лѣвой развернутый свитокъ пергамента. Св. Петръ стоитъ направо, св. Павелъ налѣво отъ Христа. Остальные апостолы изображены на лицевой сторонѣ саркофага и на двухъ боко-

[1] Заимствованъ изъ соч. Garrucci Storia dell' ar. cr. T. 325 (1).

выхъ (см. рис. №№ 29 и 30) [1]). Каждый изъ нихъ является

Рис. № 29.

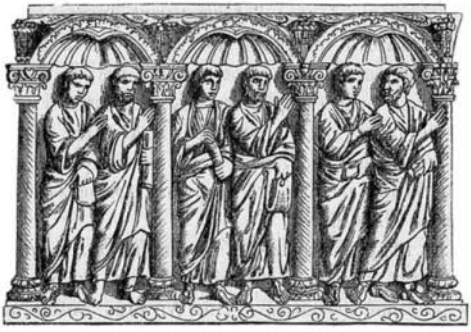
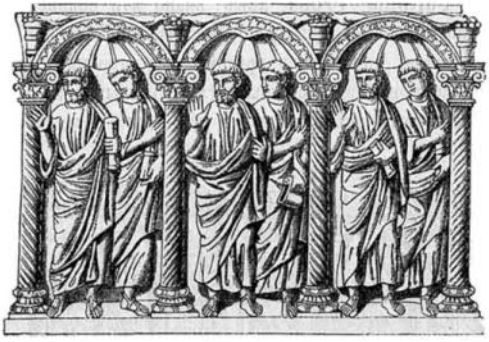


Рис. № 30.



вмѣстѣ съ другой фигурой юношескаго вида; только одинъ Іоаннъ представленъ молодымъ, въ сопровожденіи пожилаго человѣка. Спаситель, Петръ и Павелъ помѣщены въ нишѣ, раковиновидный полусводъ которой опирается на двѣ колонны. Въ такой-же точно нишѣ, но нѣсколько меньшихъ размѣровъ, стоитъ каждый изъ учениковъ Христа со своимъ спутникомъ; послѣдній постоянно представленъ на второмъ планѣ, позади апостола. Всѣ являющіяся тутъ фигуры одѣты одинаково по-римски, исключая трехъ; онѣ держатъ въ

[1]) Заимствованы у Garrucci T. 325 (2, 3).

рукахъ листы пергамента, свернутые или распущенные. Многія изъ нихъ подпимаютъ руки; этотъ жестъ въ мірѣ античномъ выражалъ одобреніе и подтвержденіе словъ говорящаго. Тутъ разумѣется это относится ко Христу, котораго предполагаютъ поучающимъ своихъ послѣдователей. Между арками видны корзины съ плодами, которые клюютъ птицы,—мотивъ орнаментаціи классическаго стилл, можетъ быть имѣющій въ этомъ барельефѣ символическое значеніе, изображая души праведныхъ въ вѣчномъ блаженствѣ.

Другая продолговатая сторона этого саркофага (см. рис. № 31)[1])

Рис. № 31.



украшена меньше остальныхъ и архитектурные элементы ея проще. Въ срединѣ изображены Пробъ и Проба; они стоятъ въ нишѣ, кончающейся наверху раковиной. Такъ какъ Проба пережила своего мужа, то она представила себя тутъ въ минуту горестной разлуки и послѣдняго прощанія со своимъ супругомъ. Пробъ беретъ за руку свою жену, которая печально смотритъ на него, удаляя лѣвой рукою отъ лица покрывало головы. Тихая грусть разлита по этой сценѣ, сочиненной съ большой искренностію и отличающейся классической простотою. Совершенно подобные-же сюжеты являются и на римскихъ языческихъ гробницахъ. Проба одѣта въ столу матроны, на шеѣ у ней ожерелье; поясъ ея также украшенъ. Пробъ въ туникѣ и задрапированъ въ палліумъ; въ лѣвой рукѣ его свитокъ пергамента. Въ боковыхъ нишахъ изображены двѣ юношескія мужскія фигуры, одѣтыя какъ апостолы и подобно имъ со свиткомъ пергамента въ лѣвой рукѣ; онѣ протягиваютъ правыя руки къ центральной группѣ, какъ бы принимая участіе въ горѣ, постигшемъ Пробу. Пустыя пространства между нишами на-

[1]) Заимствованъ у Garrucci T. 325 (4).

полнены тутъ волнообразными выемками — Strigilis. Такъ какъ Пробъ умеръ въ 395 г., то саркофагъ этотъ слѣдуетъ отнести къ концу IV-го столѣтія. Онъ ниже въ художественномъ отношеніи гробницы Юнія Басса. Въ архитектурныхъ мотивахъ и въ декоративныхъ элементахъ барельефовъ саркофага Проба проявляется однообразіе и вкусъ уже менѣе чистый. Они также бѣднѣе сюжетами; сочиненіе и распредѣленіе послѣднихъ поражаютъ своей монотонностью; фигуры мало оживлены и позы ихъ повторяются. Головы грубѣе чѣмъ въ барельефахъ гробницъ, описанныхъ выше; нельзя однако сказать, что онѣ вполнѣ лишены характера; руки и ноги слишкомъ велики и складки одеждъ принимаютъ картонный видъ. Это уже тѣ образы, представленные въ одномъ и томъ-же положеніи, однообразные ряды которыхъ въ слѣдующемъ столѣтіи появятся въ мозаикахъ.

Еще рѣзче проявляется упадокъ христіанской пластики въ барельефахъ большаго саркофага конца IV-го или вѣрнѣе начала V-го столѣтія, находящагося въ Латеранскомъ музеѣ. Памятникъ этотъ былъ уже описанъ во второй части (см. стр. 118—121, рис. № 11). Фигуры, представленныя въ немъ, имѣютъ сонный видъ, руки ихъ висятъ безъ энергіи, какъ у утомленныхъ; въ тѣлѣ мало живни, мускулы его не опредѣлены, члены какъ бы связаны, движенія неловки, вялы. Обнаженное тѣло изображено безъ знанія его конструкціи, безъ наблюденія природы. Техническая часть вполнѣ неудовлетворительна.

Упадокъ этотъ идетъ, постоянно возрастая, и по христіанскимъ гробницамъ мы можемъ прослѣдить какъ римляне постепенно теряли смыслъ пластической формы по мѣрѣ того, какъ забывались традиціи классическаго искусства. Пока послѣднія были живы, пока производство языческихъ саркофаговъ не прекращалось и христіанскіе скульпторы могли учиться у римскихъ мастеровъ, въ барельефахъ первыхъ встрѣчаются фигуры, не лишенныя достоинства и красоты; драпировка ихъ одеждъ брошена смѣло, развязно, лица выразительны, типы благородны, даже и нагое тѣло представлено съ нѣкоторымъ пониманіемъ натуры. Но когда съ теченіемъ времени угасали преданія классической пластики, и то рѣдкое, что производилось въ этой отрасли искусства языческими мастерами, было вполнѣ посредственно, художественное достоинство барельефовъ христіанскихъ

саркофаговъ понижается все болѣе и болѣе. Уже въ началѣ V-го вѣка замѣчаемъ въ нихъ очень рѣзко выразившееся паденіе. Сюжеты выбираются и группируются безъ артистическаго вкуса. Всякая индивидуальность пропадаетъ; лица погребенныхъ—когда они представлены на саркофагѣ—очень неопредѣленны и не имѣютъ ничего портретнаго. Одни и тѣ-же изображенія повторяются въ барельефахъ, съ утомительнымъ однообразіемъ, безъ малѣйшей оригинальности.

Разъ выработанная форма не мѣняется, но грубѣетъ и передается все съ меньшимъ умѣньемъ, все неискуснѣе. Если и желали иногда въ барельефахъ этой эпохи придать фигурамъ силу и энергію, то это дѣлалось очень грубо и неловко широкими лицами, короткими тяжелыми неуклюжими туловищами и неестественными тѣлодвиженіями. Изображая нѣсколько лицъ вмѣстѣ, не знали какъ поставить ихъ одно возлѣ другаго.

Орнаменты и архитектурные мотивы дѣлаются также однообразны и выказываютъ необыкновенную бѣдность выдумки. Они даже совершенно пропадаютъ; колонки, пилястры, портики и т. д. встрѣчаются все рѣже; сцены изображаются или скорѣе тѣснятся одна возлѣ другой, не распредѣлялсь широко и свободно, а споря о мѣстѣ. Самая техника высѣкать изъ мрамора теряется. Художникъ какъ бы боится приступить къ нему, находя его слишкомъ твердымъ; онъ не рубитъ мраморъ, а сверлитъ его, обозначая фигуры, которыя желаетъ вывести дырьями. Этотъ техническій пріемъ употребленъ также и въ мраморныхъ капителяхъ колоннъ того времени.

Въ VII-мъ и VIII-мъ столѣтіяхъ упадокъ этотъ продолжается на западѣ и доходитъ до геркулесовыхъ столповъ безобразія. Формы человѣческаго тѣла передаются на саркофагахъ этихъ вѣковъ, такъ-сказать, поверхностно, часто дѣтски, неловкимъ образомъ и до того неискусно, что напоминаютъ первыя попытки ребенка лѣпить. Фигуры кажутся только оболванненными, иногда трудно понять, что хотѣлъ представить художникъ. Типы постоянно грубѣютъ и наконецъ становятся уродливы; лица изображаются кривыми и имъ дается тупое, испуганное выраженіе. Всякое понятіе о размѣрахъ пропадаетъ; большія головы помѣщены на маленькія туловища и на оборотъ [1]), шеи или слишкомъ толсты или слишкомъ тонки и

[1]) Образчики подобныхъ саркофаговъ читатель можетъ видѣть у P. R. Gar-

подъ одеждой изображенныхъ фигуръ нельзя предположить тѣла. Въ VIII-мъ столѣтіи прекращается почти совершенно въ Италіи, вообще на западѣ, производство саркофаговъ, украшенныхъ барельефами.

XXIII.

Отдѣльную группу саркофаговъ, отличающихся извѣстными чертами своего характера отъ открытыхъ въ Римѣ, въ остальной Италіи, въ Галліи, составляютъ мраморныя гробницы съ барельефами, находящіяся въ Равеннѣ. Онѣ стоятъ въ различныхъ церквахъ, иногда въ улицахъ этого города; идутъ отъ V-го до VIII-го столѣтія и бѣднѣе римскихъ фигурами. По всему замѣтно, что равеннскіе скульпторы не имѣли передъ глазами столько образцовъ хорошихъ произведеній классической пластики какъ художники Рима. Даже саркофаги, назначаемые для людей богатыхъ, знатныхъ или членовъ царскихъ фамилій, украшены просто. Кресты, монограммы, фигуры ягнятъ, павлиновъ, виноградной лозы, голубей, другихъ птицъ, пальмъ, вазъ преобладаютъ въ ихъ барельефахъ; рѣже изображены библейскія сцены или образы святыхъ. Въ приложенномъ рисункѣ № 32 [1]) читатель видитъ равеннскій саркофагъ, по всей вѣроятности V-го столѣтія, находящійся въ церкви Назарія и Кельсія. На лицевой сторонѣ его представленъ агнецъ — символическая фигура Христа—на возвышеніи или холмѣ; изъ подножія послѣдняго вытекаютъ четыре райскія рѣки. Позади его поднимается крестъ, на поперечномъ брусѣ котораго сидятъ двѣ птицы. Направо и налѣво отъ этого изображенія являются кресты въ нишахъ съ раковиновидными полусводами. Круглая крыша саркофага покрыта чешуеобразнымъ украшеніемъ. На лѣвой боковой сторонѣ саркофага представлена ваза красивой формы (см. рисунокъ № 33 [2]) съ двумя пьющими изъ нея птицами, а на крышкѣ разводы, надъ

---

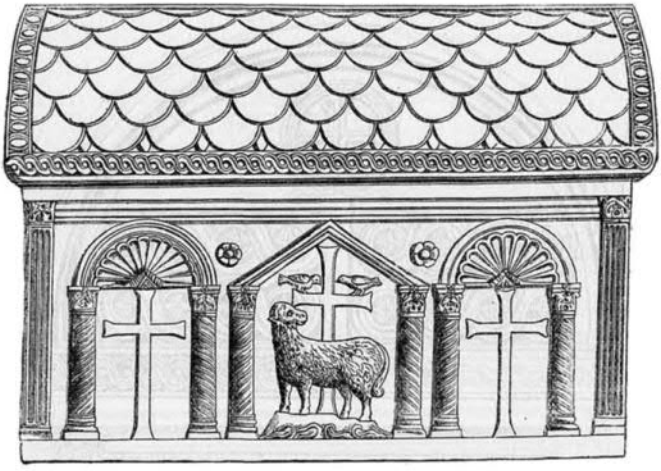
ricci „Storia dell' arte cristiana". По гравюрамъ этого сочиненія можно прослѣдить постепенный ходъ упадка христіанской скульптуры на западѣ до III-го столѣтія.

[1]) Заимствованъ у Garrucci T. 356 (2).

[2]) Заимствованъ у Garrucci T. 356 (3).

которыми возвышается крестовидная монограмма Христа, въ дискѣ, съ греческими буквами A и Ω [1]). На правой сторонѣ саркофага

Рис. № 32.



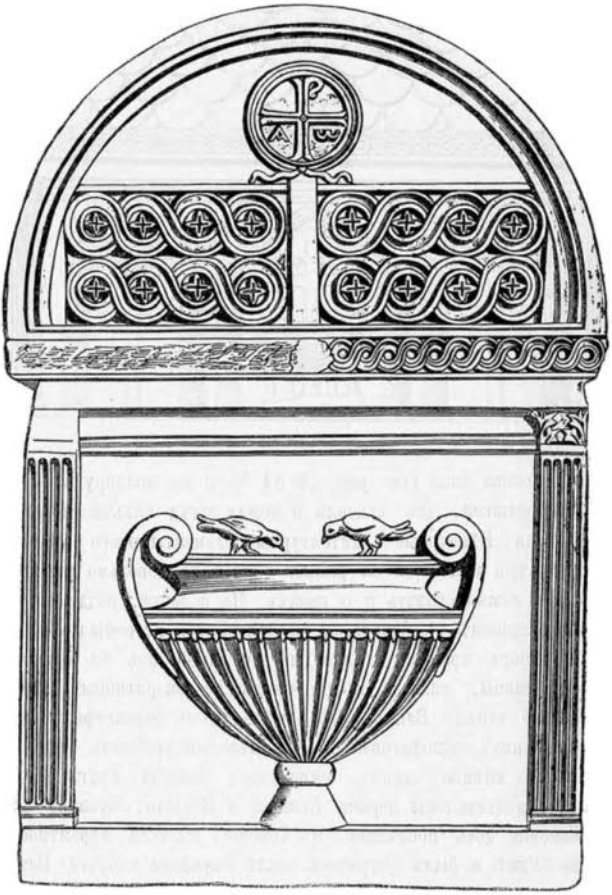
изображена снова ваза (см. рис. № 34 [2]), а въ полукругѣ, образованномъ крышкой, два ягненка и между ними пальма съ висящими плодами. Нѣкоторые архитектурные элементы этого барельфа, какъ напримѣръ пилястры на углахъ саркофага, довольно красивы; то же самое можно сказать и о вазахъ. Но колонки, поддерживающія арки и щипецъ въ барельефѣ продолговатой стороны гробницы, нижній бордюръ крышки и разводы на одной изъ ея боковыхъ сторонъ массивны, тяжелы и напоминаютъ дэкоративный пріемъ византійскаго стиля. Вліяніе его замѣтно и въ барельефахъ другихъ равеннскихъ саркофаговъ. Въ описываемой гробницѣ былъ похороненъ, по мнѣнію однихъ, императоръ Гонорій, братъ Галлы Плакидіи, строительницы церкви Назарія и Кельсія, согласно другимъ—Гонорія дочь послѣдней. Но Гонорій, по всей вѣроятности, умеръ въ Римѣ и былъ погребенъ возлѣ базилики святаго Петра,

[1]) См. часть 2, стр. 141.

[2]) Заимствованъ у Garrucci 356.

а Гонорія, какъ предполагаютъ, умерла въ Константинополѣ. Во всякомъ случаѣ саркофагъ этотъ былъ гробницей значительнаго лица.

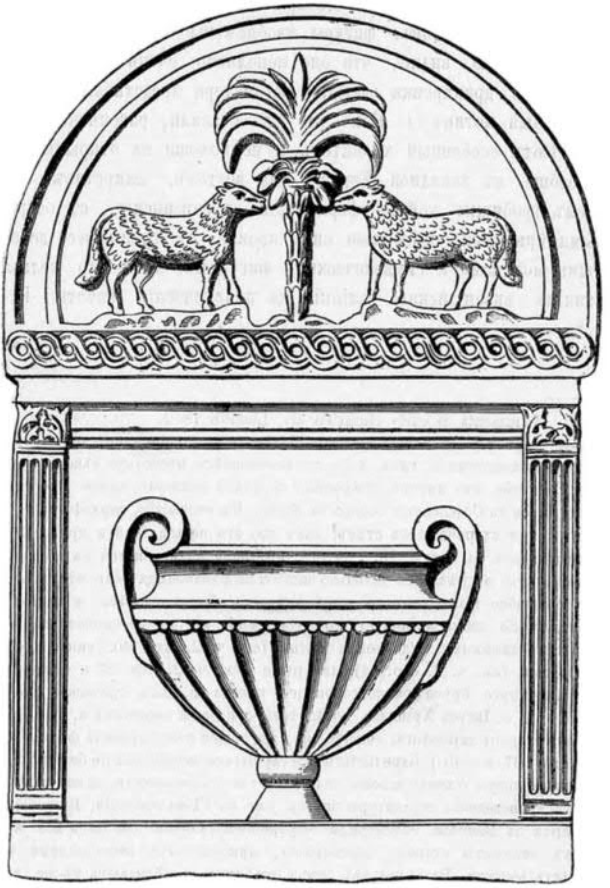
Рис. № 33.



Упадокъ искусства проявляется также и въ барельефахъ равенскихъ саркофаговъ. Въ первыхъ изъ нихъ по времени еще видишь

отраженіе традицій классическаго художества; оно потомъ пропадаетъ; мастера дѣлаются менѣе опытны, менѣе смѣлы; изображеніе

Рис. № 34.



человѣка—такъ какъ оно вообще труднѣе представленія животныхъ или неодушевленныхъ предметовъ—оставляется, и скульпторы огра-

ничиваются повтореніемъ орнаментальныхъ мотивовъ и символическихъ знаковъ. Если-же и встрѣчаются въ равеннскихъ барельефахъ образы людей, то они не выше въ художественномъ отношеніи современныхъ имъ произведеній римской пластики. Такъ напримѣръ на саркофагѣ VII-го столѣтія экзарха равеннскаго Исаака, въ сценѣ поклоненія волхвовъ, фигуры изображены грубо и неловко; по всему сочиненію видно, что оно исполнено очень неискусною рукою. Только драпировка одежды Богоматери представляетъ довольно удачный мотивъ [1]). Какъ мы уже сказали, равеннскіе саркофаги имѣютъ особенный характеръ, а не похожи на открытые въ Римѣ, вообще въ западной Европѣ. На востокѣ, напротивъ, мы встрѣчаемъ гробницы той-же формы какъ и равеннскія, съ остроконечными крышами, имѣющими видъ кровли, съ такими-же декоративными мотивами и символическими фигурами, такъ что нельзя не признать византійскаго вліянія на пластическія работы Равенны [2]).

---

[1]) Appell. Monuments of early christian art, London 1872.

[2]) Тотъ-же характеръ имѣетъ саркофагъ болѣе поздняго времени, но въ которомъ вѣроятно повторился типъ, уже установившійся нѣсколько вѣковъ тому назадъ въ Византіи. Это именно мраморная гробница великаго князя Ярослава I-го, находящаяся въ Софійскомъ соборѣ въ Кіевѣ. Къ несчастію, саркофагъ этотъ приставленъ двумя сторонами къ стѣнѣ, такъ что его нельзя обойти кругомъ, и до половины зарытъ въ землю. На крышкѣ, имѣющей видъ покатой на обѣ стороны кровли,—что встрѣчается довольно часто и въ равеннскихъ саркофагахъ,—изображены подобно тому, какъ на послѣднихъ, не образъ человѣка, а символическіе христіанскіе знаки и фигуры, принадлежащіе къ ранней символикѣ вѣрующихъ, какъ напримѣръ пальмовыя вѣтви (см. ч. 2, стр. 50), виноградная лоза съ плодами (см. ч. 2, стр. 54), двѣ рыбы (см. ч. 2, стр. 97 и слѣд.) по сторонамъ верхняго бруса равносторонняго креста и возлѣ греческія слова IC XC НІКА, т. е. Іисусъ Христосъ побѣдитель; птицы на деревьяхъ и, на одной изъ боковыхъ сторонъ саркофага, монограмма слѣдующей очень древней формы ☧ (см. ч. 2, стр. 137 и слѣд.). Барельефы этого саркофага исполнены не безъ вкуса, выказываютъ хорошую технику и вовсе не имѣютъ той ояповатости, какая характеризируетъ произведенія скульптуры запада уже въ VI-мъ столѣтіи. Въ соборѣ святаго Марка въ Венеціи, балюстрада внутренней галереи состоитъ вся изъ отшлифованныхъ лицевыхъ сторонъ саркофаговъ, привезенныхъ венеціянцами съ разныхъ мѣстъ востока. Въ барельефѣ этихъ гробницъ преобладаютъ тѣ-же самыя символическія фигуры какъ въ равеннскихъ и византійскихъ саркофагахъ, т. е. равносторонніе кресты, пальмы и т. д. Нѣсколько подобныхъ же гробницъ находятся въ небольшомъ музеѣ острова Мурано возлѣ Венеціи.

XXIV.

Внѣ Италіи всего болѣе христіанскихъ саркофаговъ сохранилось въ южной Франціи, гдѣ въ первые вѣка торжества церкви проявилась значительная пластическая дѣятельность, какъ это мы видимъ по барельефамъ, иногда очень сложнаго сочиненія, многочисленныхъ дошедшихъ до насъ гробницъ, находящихся теперь въ музеяхъ и въ церквахъ Ліона, Арля, Марсели, Эса въ Провансѣ и другихъ городовъ южной Франціи [1]) и сѣверной Испаніи.

Всѣ эти саркофаги принадлежатъ ко временамъ торжества церкви, и большая часть изъ нихъ къ V-му вѣку. Въ Марсели и въ Арлѣ можно указать нѣсколько подобныхъ гробницъ, вѣроятно второй половины III-го столѣтія, но нѣтъ достаточно доказательствъ, чтобы положительно утверждать это. Саркофаги Галліи, особенно IV-го вѣка, представляютъ столь сильное сходство съ итальянскими, что ихъ можно принять за работу римскихъ мастеровъ. Но такъ какъ произведенія языческаго искусства южной Галліи составляютъ подражаніе, болѣе или менѣе удачное, создавшагося въ столицѣ имперіи — въ Римѣ, то повтореніе того же факта на христіанской почвѣ не должно удивлять насъ. Въ V-мъ столѣтіи однако, послѣ наводненія Галліи варварами и паденія западной Римской имперіи, когда связи между Римомъ и этой страною были значительно ослаблены и наконецъ прерваны окончательно, прекратилось также и вліяніе римскихъ скульпторовъ на художниковъ Галліи. Мы въ самомъ дѣлѣ находимъ въ барельефахъ саркофаговъ, открытыхъ въ южной Франціи и принадлежащихъ къ V-му и послѣдующимъ вѣкамъ, нѣкоторыя особенности въ стилѣ и въ выборѣ сюжетовъ, дѣлающія изъ этихъ памятниковъ отдѣльную группу.

Саркофаги Галліи можно раздѣлить на два отдѣла. Одинъ принадлежитъ юго-восточной, другой юго-западной части этой страны. Типы перваго мы находимъ въ музеѣ Арля—городъ, называемый Римомъ южной Галліи. Барельефы этихъ гробницъ, не имѣя красоты и правильности памятниковъ подобнаго рода римскаго проис-

[1]) Значительное число этихъ памятниковъ собрано въ музеѣ города Арль: Etude sur les Sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles par Edmond Le Blant, Paris 1878.—Millin Voyage dans le Midi de la France 1807—11; Garrucci Storia dell' Arte cristiana.

хожденія, однако выше въ художественномъ отношеніи саркофаговъ юго-западной Галліи. Образцы послѣднихъ мы находимъ въ Тулузѣ; они болѣе грубаго исполненія, фигуры и архитектурные мотивы ихъ тяжелы и массивны.

Сюжеты, всего чаще изображенные на саркофагахъ Галліи и напротивъ очень рѣдко избираемые римскими скульпторами, это переходъ израильтянъ черезъ Чермное море и эпизоды изъ странствованія евреевъ въ пустынѣ до пришествія въ землю обѣтованную. Сцены эти символически передавали мысль освобожденія души отъ тѣлесныхъ узъ, выхода ея изъ изгнанія, т. е. земной жизни и болѣе счастливаго загробнаго существованія. Также очень часто представлена Сусанна вмѣстѣ съ преступными старцами, и этой сценой—выражавшей у христіанъ Рима гоненія оклеветанной общины послѣдователей ученія Спасителя—помѣщенной нерѣдко скульпторами въ срединѣ барельефа саркофага, составляя главный сюжетъ художественнаго сочиненія, вѣрующіе Галліи хотѣли, можетъ быть, напомнить преслѣдованія, претерпѣваемыя ими въ V-мъ столѣтіи отъ бургундовъ, вандаловъ, готовъ, которые, какъ извѣстно, были аріане. Такъ какъ саркофаги Галліи позднѣе римскихъ, то на нихъ чаще встрѣчаешь изображеніе страданій и униженія Христа; Онъ представленъ напримѣръ ведомый воинами, стоящій передъ Пилатомъ или Каіафой со связанными руками. Въ одномъ примѣрѣ солдатъ ударяетъ Спасителя, въ другомъ Его цѣлуетъ Іуда и онъ схваченъ евреями, у которыхъ въ рукахъ камни. Вообще мы видимъ, что въ барельефахъ Галліи съ меньшей осторожностію чѣмъ въ Римѣ изображали сюжеты подобнаго рода, можетъ быть потому, что въ этой странѣ не преобладало въ такой степени какъ въ Италіи классическое понятіе о несовмѣстности страданія съ натурой Бога [1]). Также не въ характерѣ греко-римскаго искусства, избѣ-

Рис. № 35.



[1]) См. ч. II, стр. 167 и слѣд.

гавшаго представленія мученія и всего ужаснаго, было изображеніе сцены избіенія младенцевъ, которую мы не встрѣчаемъ въ барельефахъ римскихъ саркофаговъ, а напротивъ часто видимъ на гробницахъ Галліи.

Приложенный рисунокъ № 35 [1]) изображаетъ саркофагъ, находящійся теперь въ городѣ Арлѣ. Въ барельефѣ его представленъ переходъ израильтянъ черезъ Чермное море. Съ лѣвой стороны отъ зрителя видны стѣны и ворота города, изъ котораго выѣзжаютъ всадники, чтобы преслѣдовать евреевъ. Впереди всѣхъ скачетъ Фараонъ на колесницѣ. Подъ ногами коней его являются двѣ женскія фигуры, сидящія на землѣ, опираясь лѣвымъ локтемъ на корзину. Это можетъ быть аллегорическіе образы пзобилія Египта. Лежачій старецъ, представленный тутъ же возлѣ водъ съ весломъ или рулемъ въ лѣвой рукѣ, безъ сомнѣнія, изображаетъ рѣку Нилъ. Средину барельефа занимаетъ сцена поглощенія Фараона и его войска водами. Далѣе Моисей, подъ видомъ юноши, задрапированный въ палліумъ какъ римлянинъ, трогаетъ воды жезломъ; въ лѣвой рукѣ его свитокъ пергамента. Возлѣ представлены удаляющіеся евреи, неся на плечахъ пожитки и дѣтей или ведя послѣднихъ за руки. Во главѣ ихъ идетъ Маріамъ, сестра Ааронова, съ тимпаномъ. Колонна, изъ капители которой выходитъ огонь, должна изображать огненный столпъ, указывавшій путь израильтянамъ въ пустынѣ.

Сцена эта хотя и довольно грубой техники, исполнена не безъ художественнаго смысла и не лишена оживленія. Погибель войска Фараона передана неловко, но и тутъ есть фигуры, хорошо сочиненныя, какъ напримѣръ всадникъ, оборачивающійся назадъ, и его лошадь. Контрастъ между вооруженными, скачущими въ погоню воинами Фараона и толпою безоружныхъ израильтянъ, спокойно удаляющихся съ своими дѣтьми, выраженъ удачно и имѣетъ даже что-то трогательное; въ этомъ отношеніи художникъ достигнулъ своей цѣли.

Пластика въ Галліи подвергается той-же участи какъ и въ Италіи; она съ каждымъ столѣтіемъ теряетъ въ художественномъ отношеніи.

Въ заключеніе можно сказать, что христіанская скульптура, пе-

[1]) Заимствованъ изъ сочиненія Garrucci, T. 309 (1).

ренявъ формы пластики міра классическаго—правда уже падавшей и терявшей свои главныя достоинства, но все еще богатой изящными мотивами, наслѣдство художественнаго развитія предшествовавшихъ вѣковъ—не дала этимъ формамъ новой жизни, не сохранила ихъ красоты и передавала ихъ изъ поколѣнія въ поколѣніе постоянно въ болѣе низшемъ видѣ.

Памятники живописи первыхъ христіанъ на востокѣ.

XXV.

Подобно тому какъ вѣрующіе Италіи, христіане востока первыхъ вѣковъ должны были, тамъ, гдѣ грунтъ земли позволялъ устройство подземныхъ кладбищъ, украшать ихъ фресками религіознаго содержанія. Что вѣрующіе на востокѣ, въ тѣхъ странахъ, гдѣ была распространена классическая культура и не преобладало удаленіе отъ фигуративнаго искусства—наслѣдство прежнихъ вѣрованій—имѣли религіозныя изображенія, мы уже видѣли выше, изъ словъ писателей церкви (см. гл. II). Но востокъ христіанскій не такъ хорошо изслѣдованъ какъ западъ, и то, что находили до сихъ поръ по этой части въ восточныхъ странахъ, сдѣлалось извѣстно совершенно случайно и въ послѣдніе только годы.

Самые ранніе памятники христіанской живописи на востокѣ, дошедшіе до насъ, находятся въ Киренаикѣ; они были открыты г-мъ Pacho [1]). Между ними всего замѣчательнѣе фреска на стѣнѣ ипогея, находящагося въ развалинахъ города Киренъ. Она изображаетъ добраго пастыря [2]), имѣющаго видъ молодаго человѣка безъ бороды, въ туникѣ, съ вѣнкомъ изъ зелени на головѣ; онъ представленъ между двумя деревьями, неся на плечахъ заблудшую овечку, окруженный овцами своего стада, которыя поднимаютъ къ нему голову.

---

[1]) Relation d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrenaique etc. 1827 — 1829; см. также P. R. Garrucci Storia dell' arte cristiana T. 105, c.

[2]) Созданію этой фигуры, заимствованной, какъ мы видѣли, у классическаго искусства (см. ч. 3, стр. 19 и слѣд.), могла способствовать книга Гермы, Пастырь, которая, какъ извѣстно, была очень распространена на востокѣ среди христіанъ.

Совершенно такимъ-же образомъ, но за исключеніемъ вѣнка, составляющаго впрочемъ граціозную подробность идиллическаго характера, изображался добрый пастырь христіанами запада. Рыбы, написанныя кругомъ фигуры добраго пастыря, въ Киренской фрескѣ имѣютъ, какъ извѣстно, значеніе въ христіанскомъ символизмѣ [1]).

Другой памятникъ живописи восточныхъ христіанъ былъ открытъ г-мъ Wescher въ 1864 году около Александріи въ Египтѣ, въ катакомбѣ, находящейся на юго-западѣ отъ стараго города [2]). Что въ Александріи существовали христіанскія подземныя кладбища, мы знаемъ изъ церковной литературы. По расположенію этой катакомбы можно заключить, что она составилась около гробницы какого-нибудь очень почитаемаго святаго или мученика и была посѣщаема богомольцами подобно тому, какъ это дѣлалось въ самомъ Римѣ. Образовавшись въ первыя времена христіанства, этотъ иногей не былъ оставленъ и послѣ торжества церкви. Часть стѣнописи его приблизительно VI или VII столѣтія написана по фрескамъ болѣе древнимъ, нѣсколько попорченнымъ отъ времени. Стиль византійскій примѣшивается въ этой живописи къ западному классическому. Только часть Александрійской катакомбы была разрыта и изслѣдована; самая ранняя открытая въ ней стѣнопись принадлежитъ вѣроятно къ концу III-го вѣка. Она изображаетъ бракъ въ Канѣ Галилейской, представленный слѣдующимъ образомъ: нѣсколько человѣкъ обоего пола сидятъ на землѣ; это участники въ пиршествѣ. Двѣ женщины протягиваютъ руку къ блюду; складки ихъ бѣлыхъ одеждъ расположены очень просто и нарядно. Только голова одной изъ нихъ уцѣлѣла, и она написана довольно тонко. Особенно замѣчательна тутъ полуобнаженная сидящая женская фигура, обращенная спиною къ зрителю, что составляетъ очень рѣдкій примѣръ изображенія голой фигуры въ искусствѣ первыхъ христіанъ; художникъ довольно правильно и вѣрно передалъ движеніе въ сторону торса этой женщины. Христосъ былъ представленъ благословляющимъ амфоры; но его образъ почти совершенно пропалъ. Надписи указываютъ, что прежде тутъ были написаны фигуры, теперь стертыя.

---

[1]) См. ч. 2, стр. 97 и слѣд.

[2]) G. B. de Rossi Bullettino di arch. cr. 1865, T. 10; Ch. Bayet, Recherches pour servir à l'Histoire de le peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient. Paris 1879.

Налѣво отъ этой сцены изображено умноженіе хлѣбовъ и рыбъ. Спаситель сидитъ на креслѣ, покрытомъ подушкой, но деревья, написанныя на второмъ планѣ, указываютъ, что сцена происходитъ подъ открытымъ небомъ. Лицо Христа пропало; видно однако, что голова его была окружена крестообразнымъ нимбомъ. У ногъ Спасителя стоятъ корзины съ хлѣбами; направо отъ него Петръ съ означеніемъ его имени въ надписи. Хотя живопись въ этомъ мѣстѣ сильно попорчена, можно однако различить, что апостолъ не имѣлъ бороды, ни его обыкновеннаго типа. Онъ подаетъ хлѣбы Христу. Съ другой стороны Спасителя фигура Андрея сохранилась нѣсколько лучше; одѣтый въ длинную, бѣлую тунику и палліумъ, онъ подноситъ Христу блюдо съ двумя рыбами; голова его также, не имѣющая индивидуальнаго характера, отличается тою особенностію, что была окружена четыреугольнымъ нимбомъ. На второмъ планѣ нѣсколько человѣкъ, сидящихъ на землѣ, вкушаютъ чудесную пищу. Болѣе позднія реставраціи испортили эти фрески. Двѣ вышеописанныя сцены сближены тутъ какъ у западныхъ христіанъ и, подобно тому какъ у послѣднихъ, безъ сомнѣнія, должны были выражать символически таинство евхаристіи. По композиціи, однако, онѣ нѣсколько удаляются отъ тѣхъ-же сценъ, представленныхъ художниками Италіи, вообще запада. У послѣднихъ постоянно проявляется наклонность сократить сюжетъ и удалить второстепенныя лица, такъ что изображается обыкновенно только Христосъ и два апостола, иногда даже одинъ Спаситель. Въ Александрійскихъ фрескахъ сюжетъ развитъ съ большой свободою и съ многочисленными подробностями. Вся картина имѣетъ потому видъ болѣе естественный, болѣе полный; фигуры представлены въ разнообразныхъ позахъ, и въ этомъ пиршествѣ подъ деревьями есть что-то граціозное и привлекательное. Въ общемъ сочиненіи однако видна забота сохранять симметрію. Такъ напр. двѣ группы сидящихъ на землѣ людей изображены по обѣ стороны центральнаго сюжета, что даетъ всей картинѣ нѣсколько монотонный характеръ. Въ слѣдующіе вѣка въ византійскомъ искусствѣ эта любовь къ симметріи достигнетъ болѣе полнаго развитія и придастъ большую сухость его сочиненіямъ. По фрескѣ этой мы можемъ составить себѣ очень выгодное мнѣніе о состояніи христіанской стѣнописи раннихъ временъ въ Александріи.

Другіе памятники живописи первыхъ вѣковъ на востокѣ были

открыты англійскимъ путешественникомъ г-мъ Layard, около Трапезунта въ подземныхъ гробницахъ [1]) и графомъ Уваровымъ [2]) въ Крыму, близъ Симферополя, въ семейныхъ склепахъ. Въ одной изъ подобныхъ усыпальницъ стѣны и потолокъ расписаны альфреско; въ срединѣ послѣдняго изображена монограмма Христа, что составляетъ художественный пріемъ ранняго времени, встрѣчающійся и въ мозаикахъ первыхъ вѣковъ торжества новой религіи. По мнѣнію гр. Уварова, эти ипогеи по простотѣ ихъ украшеній и по характеристикѣ предметовъ, открытыхъ въ нихъ, слѣдуетъ отнести не позже какъ къ VI-му столѣтію [3]). Также г-нъ E. Renan [4]) видѣлъ въ Финикіи христіанскія подземныя гробницы и между прочимъ въ песчаныхъ холмахъ Neby-Younès ипогеи, расписанные изображеніями звѣрей, павлиновъ, страусовъ; равно какъ и небольшія арки съ колонками, напоминающія по своей формѣ рисунки, встрѣчающіеся въ очень древнихъ миніатюрахъ византійскихъ кодексовъ. Эта живопись безъ сомнѣнія христіанской эпохи. На восточныхъ берегахъ Средиземнаго моря и въ другихъ мѣстахъ были открыты въ послѣднее время усыпальницы вѣрующихъ, расписанныя фресками въ первые вѣка торжества новой вѣры. Но число памятниковъ живописи восточныхъ христіанъ этихъ временъ все-таки очень незначительно, въ сравненіи съ тѣмъ, что было открыто на западѣ. Востокъ христіанскій, эпохи предшествовавшей сформированію византійскаго стиля, какъ мы уже сказали, ожидаетъ изслѣдователя.

XXVI.

Памятники пластики первыхъ христіанъ на востокѣ.

Было ли удаленіе отъ скульптуры сильнѣе среди христіанъ востока чѣмъ запада въ первые вѣка распространенія новой вѣры?

---

[1]) Объ этомъ говоритъ P. R. Garrucci, не описывая однако этихъ памятниковъ въ своемъ сочиненіи: „Storia dell' arte cristiana.

[2]) IV книга Пропилей отд. I-й.

[3]) Мнѣніе, выраженное въ письмѣ ко мнѣ.

[4]) Mission de Phénicie.

Нѣтъ положительныхъ данныхъ, которыя позволили бы намъ отвѣчать утвердительно на этотъ вопросъ. Художественная дѣятельность была, при появленіи христіанства, нисколько не слабѣе на востокѣ эллиническомъ чѣмъ въ самой Италіи, и не безъ основанія можно предположить, что въ первыя времена распространенія новой вѣры, въ тѣхъ странахъ, куда она проникала и гдѣ преобладала классическая культура и ея искусство, христіанскія религіозныя изображенія должны были имѣть приблизительно тотъ-же характеръ какъ и въ Римѣ. Только впослѣдствіи, подъ вліяніемъ элементовъ художества и религіозныхъ идей народовъ востока не эллиническаго, христіанское искусство, какъ мы это увидимъ ниже, мѣняется всюду, но въ Византіи вырабатывается болѣе опредѣленный восточный стиль.

Нѣсколько памятниковъ скульптуры первыхъ христіанъ востока, открытыхъ въ Греціи, были упомянуты выше. Это именно статуи добраго пастыря изъ мрамора, находящіяся въ Константинополѣ, въ Аѳинахъ, въ Спартѣ, и статуя Богоматери въ Mirofilio. О другихъ статуяхъ религіознаго характера, поставленныхъ въ Константинополѣ императоромъ Константиномъ, говорятъ, какъ мы уже видѣли, писатели церкви. Но и на востокѣ вѣрующіе предпочитали статуямъ барельефы. Самый замѣчательный дошедшій до насъ памятникъ скульптуры восточныхъ христіанъ, это мраморный амвонъ, находящійся въ городѣ Ѳессалоникѣ [1]). Онъ теперь разбитъ на двѣ части; одна изъ нихъ помѣщена на дворѣ церкви св. Георгія, другая также на дворѣ церкви св. Пантелеймона. Вмѣстѣ онѣ составляли полукругъ. Горельефы, украшающіе внѣшнюю часть амвона, сильно попорчены и нѣсколькихъ кусковъ недостаетъ. Особенно головы фигуръ повреждены. Сколько можно теперь судить, это было грандіозное пластическое произведеніе, изображающее Богоматерь съ младенцемъ Спасителемъ на рукахъ и волхвовъ, представленныхъ въ двухъ дѣйствіяхъ — удивляющихся появленію звѣзды и поклоняющихся Христу. Добрый пастырь, окруженный овцами своего стада, отдѣляетъ первую группу волхвовъ отъ второй. Каждая фигура, не смотря на то, что всѣ онѣ принимаютъ участіе въ извѣстномъ

[1]) Bayet, Mémoire sur une Mission au Mont Athos suivi d'un Mémoire sur un ambon conservé à Salonique, Paris 1876.

дѣйствіи, помѣщена между двумя колоннами въ особенной нишѣ, съ ракововидным полусводомъ—художественный пріемъ, употребляемый скульпторами въ барельефахъ христіанскихъ саркофаговъ. Волхвы одѣты какъ въ мозаикахъ церкви Аполлинарія новаго въ Равеннѣ и Либеріевой базилики въ Римѣ. Перваго изъ поклоняющихся Спасителю волхвовъ ведетъ крылатый ангелъ;—особенность, не встрѣчающаяся обыкновенно при изображеніи этой сцены. Богоматерь сидитъ въ епископскомъ креслѣ, формы вырубленныхъ въ туфѣ катакомбъ; она одѣта въ тунику и плащъ; голова ея отбита, но по оставшимся слѣдамъ видно, что на ней было покрывало. Младенецъ Спаситель, покрытый палліумомъ, сидитъ на ея колѣняхъ. Въ промежуткахъ между арками изображены птицы, похожія на орловъ. Выше, нѣсколько выступая, идетъ полоса декоративныхъ элементовъ: вазъ, акантовыхъ листьевъ, лозы, кистей винограда и т. д.; все довольно тяжелаго эфекта. Къ несчастію, эта часть амвона также сильно повреждена, но можно однако замѣтить, что его мотивы орнаментики вычурны, сложны и массивны. Они не отдѣляются свободно отъ мрамора, а какъ бы придавлены къ нему.

Памятникъ этотъ нельзя отнести къ вѣкамъ гоненій. Помѣстить подобный амвонъ можно только въ большой церкви; окружность его была приблизительно 5 аршинъ и 10 вершковъ, а вышина 2 аршина 6 вершковъ. Опредѣлить время его появленія помогаетъ другое произведеніе скульптуры свѣтскаго характера, находящееся въ томъ же городѣ; это именно тріумфальная арка Константина, воздвигнутая послѣ побѣды его надъ Лициніемъ. Въ барельефахъ, украшающихъ её и мѣстами хорошо сохранившихся, изображены различные эпизоды этой войны; и такъ какъ войско Лицинія состояло главнымъ образомъ изъ азіятцевъ, представленныхъ въ ихъ національной одеждѣ, то мы видимъ тутъ тѣ-же костюмы и типы, какъ и въ фигурахъ волхвовъ амвона. Въ нижней части барельефовъ тріумфальной арки нѣсколько разъ повторенъ аллегорическій образъ побѣды, имѣющій видъ женщины съ короной въ рукѣ. Эти фигуры очень напоминаютъ ангела амвона. Онѣ представлены какъ бы въ торжественномъ шествіи и хотя составляютъ части одного и того-же сюжета, раздѣлены колоннами и помѣщены каждая въ особенной нишѣ съ ракововидным полусводомъ. Это то-же самое расположеніе и тѣ-же художественные пріемы, какіе употреблены скульпторомъ амвона.

Но если мы сравнимъ оба эти произведенія пластики, то увидимъ, что свѣтскій памятникъ выше въ художественномъ отношеніи церковнаго. Въ первомъ больше натуры, больше умѣнія представлять фигуру человѣка чѣмъ во второмъ. Также и декоративные мотивы его лучшаго вкуса. Изъ этого видно, что амвонъ не принадлежитъ къ царствованію Константина, но его нельзя отнести и къ слѣдующему столѣтію, такъ какъ большой упадокъ формы и техники еще не замѣтенъ въ его барельефахъ. Въ исполненіи послѣднихъ проявляется нѣкоторый художественный смыслъ. Фигуры не лишены жизни, въ драпировкѣ и подробностяхъ костюма видна рука довольно опытнаго скульптора, и мраморъ обработанъ съ извѣстной смѣлостью. Мы можемъ потому указать вторую половину IV-го столѣтія какъ время созданія этого памятника.

Другой замѣчательный памятникъ пластики христіанъ востока былъ открытъ въ Салонѣ и находится теперь въ музеѣ города Спалато въ Далмаціи [1]). Это саркофагъ, въ лицевой сторонѣ котораго, въ срединѣ, подъ фронтономъ, поддерживаемымъ колоннами, изображенъ добрый пастырь, съ овцою на плечахъ. По одному подобному животному стоитъ направо и налѣво отъ него, а позади ихъ возвышаются деревья. Мужчина и женщина, вѣроятно супруги, погребенные въ этомъ саркофагѣ, являются въ особенныхъ нишахъ по сторонамъ добраго пастыря. Оба они окружены дѣтьми и взрослыми, но представленными въ меньшихъ размѣрахъ чѣмъ фигуры предполагаемыхъ супруговъ. Можетъ быть это рабы, освобожденные духовнымъ завѣщаніемъ умершей четы. Мужъ задрапированъ въ палліумъ и держитъ въ рукѣ свертокъ пергамента; связка подобныхъ-же свитковъ находится у его ногъ. Жена держитъ на рукахъ младенца, поднося его къ своей груди. На краяхъ архитектурнаго орнамента, подъ которымъ стоитъ добрый пастырь, изображены двѣ птицы, каждая держитъ въ клювѣ оконечность гирлянды цвѣтовъ, которая соединяется на верху фронтона, имѣющаго видъ остроконечной кровли или шпица. На правой боковой сторонѣ этого саркофага вырублены въ срединѣ, украшенныя четырьмя львиными головами, двери, какъ бы входъ въ гробницу,—мотивъ перенятый у барельефовъ языческихъ саркофаговъ. Направо отъ этихъ дверей стоитъ

[1]) Garrucci Storia dell' arte cristiana T. 299.

женщина въ положеніи молящейся и возлѣ нея ребенокъ въ томъ-же положеніи. Налѣво мужчина, юноша и ребенокъ; только первый изъ нихъ съ поднятыми руками. Группа эта очень напоминаетъ нѣкоторыя катакомбныя фрески. На другой боковой сторонѣ изображена, подъ фронтономъ, заимствованная у классическаго искусства фигура генія смерти, имѣющая видъ крылатаго юноши, опирающагося на опрокинутый факелъ. Архитектурная орнаментація этого саркофага очень богата, но вычурна и тяжела. Фигуры массивны, крупны и поставлены довольно неловко; добрый пастырь, представленный на ходу, скорѣе падаетъ, чѣмъ идетъ. Памятникъ этотъ по всей вѣроятности конца IV-го или начала V-го столѣтія.

Можно указать еще нѣсколько другихъ произведеній пластики христіанъ востока. Въ музеѣ Patissia въ Аѳинахъ сохраняется барельефъ аршинъ 2 вершка вышины и 11 вершковъ ширины, по всей вѣроятности VI-го столѣтія, изображающій Богоматерь въ положеніи молящейся; на ней туника, падающая прямыми, правильными складками и плащъ, покрывающій грудь и руки. Къ несчастію, верхняя часть барельефа попорчена. Руки повреждены, хотя и можно узнать ихъ положеніе. Голова отбита; сохранился только широкій, окружавшій ее нимбъ. Направо и налѣво было вѣроятно по медаліону; они заключали, согласно принятому на востокѣ обычаю, буквы М. Ѳ., т. е. Μητηρ Θεου—Матерь Божія. Одинъ изъ этихъ медаліоновъ не существуетъ болѣе, на другомъ буква стерта. Богоматерь въ этомъ примѣрѣ напоминаетъ молящихся въ стѣнописи катакомбъ. Это самый ранній типъ ея изображенія [2]).

Точно также въ монастырѣ Ксиропотама на Аѳонской горѣ сохраняется небольшой барельефъ 9 вершковъ вышины и $3^1/_2$ вершковъ ширины, изображающій св. Димитрія, какъ видно по надписи. Онъ одѣтъ въ подпоясанную тунику съ рукавами, сверхъ которой наброшенъ плащъ; правой рукою онъ держитъ на груди крестъ. Черты лица его правильны и онъ представленъ юношей. Въ этомъ барельефѣ видны пріемы хорошей скульптурной школы. Согласно болѣе поздней надписи, сдѣланной на этомъ памятникѣ, онъ былъ перенесенъ въ монастырь Ксиропотама изъ церкви св. Софіи въ Константинополѣ.

---

[2]) См. часть 2-ю, стр. 123 и слѣд.

Въ Ликіи, по словамъ Texier [1]), находится церковь временъ Юстиніана, украшенная барельефами изъ мрамора, изображающими религіозные символы и шестикрылыхъ серафимовъ, поддерживающихъ образъ Спасителя. Даже и въ капителяхъ колоннъ являются эмблемы и монограммы.

Въ послѣдніе годы открыли въ Саидѣ въ Финикіи свинцовый [2]) саркофагъ [3]), украшенный барельефами и отмѣченный христіанскими знаками, именно константиновскими монограммами Спасителя со словомъ ΙΧΘΥϹ [4]). По краямъ этого саркофага извивается виноградная лоза съ листьями и плодами, очень тонкой работы, оставляя мѣсто вазамъ красивыхъ и разнообразныхъ формъ, изъ которыхъ пьютъ птицы, и головамъ или маскамъ декоративнаго характера. Все вмѣстѣ составляетъ очень граціозный мотивъ орнаментаціи въ классическомъ вкусѣ, напоминающій какъ нельзя болѣе декоративные элементы, встрѣчающіеся на памятникахъ римскаго искусства хорошаго времени. Фигура человѣка, представленная на одномъ изъ боковъ саркофага подъ аркой, между двумя пилястрами, въ палліумѣ, брошенномъ на обнаженное тѣло, есть вѣроятно портретъ положеннаго въ эту гробницу. Надо однако замѣтить, что монограммы, равно какъ и слово ΙΧΘΥϹ, не находились первоначально на этомъ саркофагѣ, какъ видно изъ того, что они не вяжутся съ его граціознымъ фризомъ и не составляютъ съ нимъ цѣлаго. Мы потому можемъ предположить, что гробница эта сперва принадлежала язычникамъ, потомъ перешла въ руки христіанъ. Памятникъ этотъ, согласно G. B. de Rossi [5]) и Renan'у [6]), слѣдуетъ отнести къ III-му столѣтію. Вмѣстѣ съ этимъ саркофагомъ былъ открытъ другой совершенно подобный ему, но безъ христіанскихъ знаковъ.

Въ барельефѣ, сохраняющемся въ Аѳинахъ, по стилю котораго можно заключить, что онъ принадлежитъ ко временамъ болѣе раннимъ чѣмъ IV-е столѣтіе, изображена слѣдующая пастушеская

---

1) Poplewell Pullen et Texier, Architecture byzantine p. 184.

2) Есть и другіе примѣры употребленія подобнаго рода гробницъ у христіанъ; ихъ находили въ Арлѣ, въ Римѣ, въ Моденѣ, въ Терни и въ нѣкоторыхъ мѣстахъ Азіи.

3) Онъ находятся теперь въ городѣ Каннъ во Франціи у барона Lyklama.

4) См. ч. 2, стр. 97 и слѣд.

5) Bullettino di Arch. cr. Anno 1873.

6) Mission de Phénicie.

сцена, имѣющая нѣсколько христіанскій характеръ: молодой пастухъ въ короткой подпоясанной туникѣ и въ плащѣ, отброшенномъ назадъ, держитъ въ лѣвой рукѣ длинную палку. Голова его окружена нимбомъ. Возлѣ, другой пастырь, нагибаясь къ землѣ, удерживаетъ обѣими руками ягненка; тутъ-же видно дерево, кругомъ котораго обвивается змѣя. Композиція эта не лишена жизни, и художественное исполненіе указываетъ на хорошую эпоху скульптуры; но нельзя положительно утверждать, что тутъ мы видимъ работу христіанскаго художника. Нимбъ, какъ мы знаемъ [1]), встрѣчается и въ классическомъ искусствѣ, а пастушескія сцены, въ родѣ представленной тутъ, находишь и на языческихъ саркофагахъ; но змѣя, обвивающаяся кругомъ дерева и представленная совершенно такимъ же образомъ какъ при искушеніи Адама и Евы, говоритъ въ пользу христіанскаго происхожденія этого барельефа.

Другіе памятники скульптуры христіанъ востока извѣстны намъ изъ словъ писателей; такъ напримѣръ Павелъ Силенціарій, описывая церковь св. Софіи, говоритъ [2]) о капителяхъ колоннъ, украшенныхъ барельефными изображеніями Христа, ангеловъ, поклоняющихся ему, пророковъ, возвѣстившихъ пришествіе Спасителя, апостоловъ, Богоматери. Тотъ-же самый писатель упоминаетъ другія пластическія работы, находящіяся въ этомъ храмѣ, но декоративнаго характера, въ которыя не входило изображеніе человѣка.

Все это доказываетъ намъ, что восточные христіане первыхъ вѣковъ, не болѣе западныхъ, удалялись отъ скульптуры и что они, подобно послѣднимъ, предпочитали барельефы статуямъ.

Извѣстныя эпохи Византіи были очень обильны произведеніями пластики, также и свѣтскаго характера; это можно сказать особенно о вѣкѣ Юстиніана. Мы знаемъ изъ словъ писателей того времени, что статуи изъ бронзы, изъ слоновой кости, изъ мрамора находились въ жилищахъ императоровъ и въ общественныхъ зданіяхъ; такъ напримѣръ историкъ Прокопій говоритъ о преддверіи дворца Юстиніана, украшенномъ многими бронзовыми и мраморными статуями. «Можно подумать, говоритъ онъ—разумѣется преувеличивая свои похвалы—что эти произведенія скульптуры были созда-

---

[1]) См. часть 2, стр. 175 и сл.

[2]) Descriptio S. Sophiae, ed. Bonn. v. 691—f. 12.

ніями Фидія, Лизиппа или Праксителя». Этотъ же писатель называетъ статую Ѳеодоры, супруги императора Юстиніана, стоявшей на колоннѣ. Но самое значительное произведеніе пластики этой эпохи была бронзовая конная статуя Юстиніана, помѣщенная передъ его дворцомъ. Многіе писатели говорятъ объ этомъ памятникѣ и очень подробно описываютъ его. Онъ стоялъ на колоннѣ и императоръ, равно какъ и его лошадь имѣли очень оживленный энергическій видъ. Турки разбили эту статую въ 1550-мъ году. Погибли и другія произведенія скульптуры большихъ размѣровъ этой эпохи, и мы можемъ судить о нихъ только по разсказамъ лѣтописцевъ. Съ теченіемъ времени однако въ Византіи роль религіозной пластики дѣлается постоянно скромнѣе и она почти совершенно пропадаетъ въ эпоху иконоборства.

Удаленіе отъ представленія пластикой религіозныхъ сюжетовъ было разумѣется сильнѣе въ тѣхъ странахъ, гдѣ до христіанства преобладали идеи, осуждавшія фигуративное искусство и особенно представленіе человѣка. Скульптура, такъ какъ созданія ея болѣе приближаются къ натурѣ чѣмъ произведенія живописи, должна была сильнѣе послѣдней осуждаться іудеями и тѣми народами, которые были съ ними въ соприкосновеніи. Мы находимъ въ самомъ дѣлѣ и слѣды удаленія отъ изображеній подобнаго рода въ развалинахъ Сиріи, открытыхъ въ послѣднее время [1]) и оставленныхъ ихъ жителями, вѣроятно въ VII-мъ столѣтіи. Тутъ въ церквахъ, въ общественныхъ зданіяхъ, въ домахъ не нашли ни статуй, ни барельефовъ. Стѣнопись могла быть уничтожена временемъ, но произведенія скульптуры должны были сохраниться; ихъ однако не видно и пластика ограничивается орнаментальною частію; мы находимъ тутъ украшенія довольно изящныя, составленныя изъ геометрическихъ фигуръ, перемѣшанныхъ съ монограммами и крестами, даже изображенія животныхъ, какъ напримѣръ павлиновъ, пьющихъ изъ вазъ, но не фигуры человѣка [2]).

---

1) См. часть II, стр. 144 и примѣч. 2.

2) Г-нъ de Vogüé (Syrie centrale, architecture civile et religieuse du 1-r au 7-e siècle par le Comte Melchior de Vogüé Paris) указываетъ однако на двѣ фигуры архангеловъ, очень попорченныхъ, находящихся надъ дверьми церкви въ Galb-Louzeh.

XXVII.

Христіанскія мозаики.

Въ IV-мъ вѣкѣ, по мѣрѣ того, какъ прекращается художественная дѣятельность въ катакомбахъ и на стѣнахъ ихъ все рѣже и рѣже пишутся религіозныя изображенія, на поверхности земли въ христіанскихъ церквахъ и базиликахъ развивается другой родъ живописи, выражающій идею торжествующаго христіанства. Это именно мозаика [1]).

Мозаика, т. е. какое-либо изображеніе, составленное изъ частей твердаго вещества самоцвѣтнаго или окрашеннаго, существовала у народовъ востока со временъ отдаленной древности; мы находимъ её у персовъ, у ассиріянъ, у египтянъ. Въ книгѣ Есѳирь [2]) говорится о мозаичныхъ полахъ. Въ Греціи мозаика—которую обыкновенно начинаютъ употреблять въ тѣ времена, когда искусство теряетъ свои творческія силы и устанавливается въ выработанныхъ типахъ—появилась при упадкѣ художества и была любима особенно въ александрійскую эпоху, когда производительность въ области живописи прекратилась и скорѣе копировала уже существующіе памятники чѣмъ создавала новые. Первоначально это были полы, но при увеличеніи роскоши въ эпоху наслѣдниковъ Александра, стали постепенно употреблять мозаику для изображенія различныхъ предметовъ и подражать ею живописи.

Римляне переняли мозаику у грековъ и она замѣтно начинаетъ распространяться у нихъ со временъ Силлы. Въ концѣ республики въ Римѣ находились греческіе мозаикисты, украшавшіе дома. При императорахъ, когда мозаика сдѣлалась особенно любима, она покрывала полы, стѣны, своды домовъ и общественныхъ зданій. Па-

---

1) Kinkel, Geschichte der bildenden Künste;—Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, zweite Auf.;—Labarte, Histoire des Arts industriels, Paris 1873;—Barbet de Jouy, les Mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome, Paris 1857;—Vitet, les Mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome, Journal des Savants 1862—1863;—La Mosaïque par Gerspach, Paris;—G. B. de Rossi, Musaici cristiani delle chiese di Roma, Rome 1872;—Ch. Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chr. en Orient, Paris 1879.

2) Гл. I. 7.

мятники мусивной живописи изъ камня и другаго твердаго матеріала, болѣе или менѣе хорошо сохранившіеся и большаго или меньшаго художественнаго достоинства, постоянно открываютъ въ Помпеѣ, въ Геркуланумѣ и въ другихъ развалинахъ римскихъ построекъ, въ Италіи и по ту сторону Альпъ, въ Галліи, въ Британіи, на берегахъ Рейна, на Дунаѣ, въ Африкѣ, однимъ словомъ всюду, гдѣ основывались римляне, куда проникали они. Преимущественно это полы, такъ какъ мозаичныя работы въ этомъ мѣстѣ могли лучше сохраниться, чѣмъ на стѣнахъ и на сводахъ зданій, часто уже упавшихъ и разрушенныхъ.

У римлянъ, исключая мозаики, состоящей изъ разноцвѣтныхъ кусочковъ камня или мрамора—lithostrotum—отъ греческаго λιθοστρωτος—употребляемой преимущественно въ полахъ и иногда хорошаго артистическаго исполненія, какъ это мы безпрестанно видимъ въ Помпеѣ, была мозаика болѣе тонкая — opus vermiculatum— подражавшая живописи и часто не уступавшая работамъ кисти, составленная изъ мраморныхъ частичекъ, другихъ окрашенныхъ веществъ и эмали—musivum. Лучшіе образчики подобнаго рода произведеній это извѣстное изображеніе голубей и вазы, происходящее изъ виллы Адріана возлѣ Рима, теперь въ Капитолійскомъ музеѣ, и открытая въ Помпеѣ въ домѣ, такъ-называемомъ Фавна, мозаика, представляющая рѣшительную минуту сраженія Дарія съ Александромъ при Иссѣ, въ которой на пространствѣ квадратнаго дюйма было насчитано до 150 частичекъ мрамора. Эта замѣчательная мозаика, безъ сомнѣнія копія какой-нибудь извѣстной картины, можетъ дать намъ довольно вѣрное понятіе объ исторической живописи міра классическаго.

Въ Помпеѣ, неисчерпаемомъ источникѣ свѣдѣній о римской жизни и культурѣ, мы находимъ постепенное развитіе мозаичнаго искусства отъ самаго несложнаго вида его до изображенія фигуръ, группъ и цѣлыхъ картинъ [1]). Первобытная форма мозаики, это вставленіе въ окрашенный красный стукъ бѣлыхъ камешковъ, составляющихъ линіи, квадраты, треугольники; шагъ впередъ, это покрытіе цѣлаго грунта бѣлыми камешками и начертаніе на немъ черными различныхъ фигуръ или наоборотъ. Рисунки эти дѣлаются постепенно все

[1]) Pompeji von J. Overbeck, dritte Auflage, Lepizig 1875.

сложнѣе, разнообразнѣе, богаче; потомъ начинаютъ употреблять другія краски, кромѣ черной и бѣлой; вмѣстѣ съ тѣмъ уменьшаютъ величину камешковъ и работаютъ наконецъ мелкими частичками, такъ что мозаика получаетъ видъ вышивки.

Когда во времена имперіи у римлянъ начали покрывать мусивной живописью стѣны и своды домовъ [1]), то матеріалъ мозаикъ нѣсколько измѣнился, такъ какъ работы подобнаго рода, по которымъ не ходили, не требовали особенной прочности. Съ того времени, поэтому, мы начинаемъ встрѣчать мусивную живопись изъ окрашеннаго стекла, которая пріобрѣтаетъ впослѣдствіи у христіанъ большое значеніе. О мозаикѣ изъ стекла говорятъ Плиній, Сенека и историкъ Флавій Вопискъ. До насъ дошли нѣкоторые образчики ея; такъ напр. въ національномъ музеѣ Неаполя сохраняются мозаичныя работы декоративнаго характера, составленныя изъ кубиковъ цвѣтнаго стекла. Въ Помпеѣ открыли также ниши фонтановъ, украшенныя такимъ-же образомъ.

XXVIII.

Мозаики, но незначительныхъ размѣровъ, существовали у христіанъ и до торжества церкви; такъ напр. въ катакомбахъ встрѣчаются монограммы, кресты формы T и нѣкоторые символическіе знаки, составленные изъ кусочковъ камня или стекла. Были также открыты надписи, исполненныя подобнымъ-же образомъ, но это какъ рѣдкое исключеніе. Въ катакомбѣ Гермія P. Marchi нашелъ въ одномъ Arcosolium мозаику очень попорченную, въ которой однако можно различить сцену воскрешеніе Лазаря и Даніила между львами. Въ подземномъ кладбищѣ Прискиллы находится, также очень поврежденная мозаика, въ нишѣ Arcosolium; отъ нея остались только четыре женскихъ головки и образъ женщины, стоящей въ положеніи молящейся. Мозаичное изображеніе пѣтуха — фигура эта, какъ извѣстно, имѣла значеніе въ символизмѣ вѣрующихъ [2])—нашли также

[1]) Въ Помпеѣ есть даже примѣры украшенія колоннъ и пилястръ мозаикой, что не указываетъ очень чистаго вкуса.

[2]) См. часть 2-ю, стр. 61.

въ христіанскомъ ипогеѣ, прикрѣпленное къ гробницѣ. Исполненный въ античномъ вкусѣ, во времена Константина, полъ мозаичный былъ открытъ въ катакомбѣ св. Елены «inter duas lauros» въ Римѣ. Въ срединѣ изображенъ голубь съ оливковой вѣткой, его окружаютъ четыре равносторонніхъ креста. Въ Неаполитанской катакомбѣ S. Gaudioso существуетъ также мозаика, но часть ея совершенно разрушена; остались только изображеніе лозы съ кистями винограда, мозаичная надпись и слѣды вставленныхъ въ известку каменныхъ кубиковъ. Въ другихъ христіанскихъ ипогеяхъ Италіи были также открыты мозаики, какъ напр. въ криптѣ, находящемся въ Веронѣ возлѣ собора этого города. Но вообще памятники мусивной живописи встрѣчаются очень рѣдко въ подземныхъ кладбищахъ; темнота, царствующая въ нихъ, не позволяла исполненія работы мелкой, требовавшей свѣта и много времени.

Очень вѣроятно, что мозаики украшали также христіанскія церкви, построенныя въ Римѣ до торжества новой вѣры, но ни одно изъ подобныхъ зданій не дошло до насъ въ цѣлости, и самые древніе, извѣстные намъ памятники мусивной живописи вѣрующихъ, находящіеся на поверхности земли, принадлежатъ къ вѣку Константина. Послѣ торжества религіи Спасителя надъ язычествомъ, большія зданія, воздвигнутыя въ Римѣ, въ Константинополѣ, въ главныхъ городахъ имперіи и въ провинціяхъ Европы и Азіи, начали предоставлять дѣятельности художниковъ пространства несравненно болѣе обширныя чѣмъ тѣ, которыми они могли располагать до того времени въ подземныхъ галереяхъ и комнатахъ, или въ небольшихъ церквахъ, существовавшихъ у христіанъ до прекращенія гоненій. Мозаики, сдѣлавшіяся главнымъ украшеніемъ новыхъ христіанскихъ храмовъ, принимаютъ большіе размѣры и пріобрѣтаютъ особенное значеніе въ искусствѣ вѣрующихъ.

Отъ многочисленныхъ и богатыхъ церквей, построенныхъ въ первые вѣка торжества новой вѣры на востокѣ, почти ничего не уцѣлѣло и о мозаикахъ ихъ мы можемъ судить только по описаніямъ. На западѣ сохранилось больше памятниковъ этого рода или по крайней мѣрѣ они доступнѣе изслѣдователю, которому доказываютъ, какое значительное развитіе приняла мусивная живопись со временъ Константина. Большія сочиненія, требовавшія искусныхъ художниковъ, продолжительнаго времени и огромныхъ издержекъ, исполняются

во многихъ церквахъ Италіи, но всего болѣе однако въ Римѣ и Равеннѣ. Въ Римѣ сохранилось около 30-ти церквей, украшенныхъ мозаиками; онѣ идутъ отъ IV-го до XVI-го столѣтія и большинство ихъ мало пострадало отъ времени. По нимъ мы можемъ прослѣдить состояніе христіанскаго искусства и его постепенное паденіе въ этотъ длинный періодъ. Въ Равеннѣ дѣятельность въ области мусивной живописи началась позже, чѣмъ въ Римѣ, и окончилась гораздо раньше, но получила въ V, VI и VII-мъ столѣтіяхъ особенную силу и оставила много памятниковъ, столько-же интересныхъ по своему содержанію, сколько и по художественному достоинству.

Христіане для мозаичныхъ работъ употребляли стеклянные кубы цвѣтные или позолоченные. Всѣ извѣстные намъ памятники мусивной живописи, украшающіе церкви и базилики, состоятъ изъ кубиковъ стекла разной величины, смотря по высотѣ, на которой находилась мозаика, и по тонкости ея работы. Для составленія золотаго грунта позолачивали одну изъ поверхностей стекляннаго куба. При болѣе тщательныхъ мозаикахъ сверхъ позолоты наводили еще слой стекла. Тогда золото, какъ на чашахъ съ золотыми фигурами, находилось между двумя пластами стекла и не повреждалось. Особеннаго рода известка или мастика накладывалась на стѣну и въ нее вставляли кубы мозаики; высыхая, это связывающее вещество соединяло ихъ. Художникъ, слѣдовательно, работалъ на приготовленномъ мѣстѣ. Мозаика потому походила нѣсколько на живопись альфреско и хотя была медленнѣе, труднѣе и дороже послѣдней, но имѣла то огромное преимущество, что не страдала отъ сырости и не теряла яркости красокъ. Итальянскіе мастера эпохи возрожденія совершенно справедливо называли мозаику живописью вѣчности [1]); она въ самомъ дѣлѣ была прочнѣе всякаго другаго рода стѣнописи и уничтожалась только вмѣстѣ съ зданіемъ, въ которомъ находилась; грязь и пыль могутъ быть легко съ нее смыты и она появляется постоянно въ своей первоначальной свѣжести. Не портясь отъ прикосновенія воздуха и непогоды, мусивная живопись можетъ украшать также внѣшнія части зданія и, послѣ многихъ столѣтій, слѣды поврежденій въ ней едва замѣтны. Нѣкоторыя части мозаикъ церкви св. Павла въ Римѣ уцѣлѣли и могли быть реставрированы

[1]) „La vera pittura per l'eternità essere il musaico" (Domenico Ghirlandajo).

послѣ пожара этого храма, въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ не рушилась стѣна. Точно также замѣчательныя мозаики XI-го ст., находящіяся въ полусводѣ абсиды Софійскаго собора въ Кіевѣ, выдержали всѣ тѣ бѣдствія, которымъ подвергалась эта церковь, ея пожаръ, разграбленіе татарами, ея запущеніе, и не утратили своей первоначальной свѣжести въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ не коснулись до нихъ руки разрушителей. Многія мозаики сохранились въ Помпеѣ почти въ совершенной цѣлости, тогда какъ фрески обыкновенно повреждены, и если выходятъ изъ пепла Везувія не попорченными, то скоро подъ вліяніемъ воздуха тускнѣютъ и утрачиваютъ живость красокъ.

XXIX.

Въ Римѣ самый ранній извѣстный намъ христіанскій памятникъ мусивной живописи находится въ церкви св. Констанціи, возлѣ дороги Номентана, въ одной милѣ приблизительно отъ городскихъ стѣнъ [1]). Это строеніе, имѣющее видъ ротонды, долгое время принимали за храмъ Бахуса, превращенный послѣ торжества новой вѣры въ христіанскую церковь, и мнѣніе это опровергнуто лишь въ послѣдніе годы. Теперь положительно извѣстно, что зданіе это было построено Константиномъ и первоначально назначено служить крестильней [2]) сосѣдней базиликѣ святой Агніи, сохранившейся до нашихъ дней и воздвигнутой также этимъ императоромъ, по просьбѣ его дочери Констанціи, надъ гробницей означенной мученицы, находившейся въ катакомбахъ. Впослѣдствіи баптистерій этотъ, въ которомъ папа Сильвестръ окрестилъ Констанцію, сестру Константина, и дочь его того-же имени, былъ превращенъ въ мавзолей послѣдней. Мусивная живопись украшаетъ въ этой церкви сводъ внутренней круглой галереи, образованной двумя рядами колоннъ, на которыхъ поставленъ куполъ. Прежде мозаика покрывала и послѣдній; она, къ несчастію,

---

1) Garrucci Storia dell' arte cristiana;—Revue Arch. Octobre 1875, Juin 1878, Notes sur les Mosaïques chr. de l'Italie par Eug. Müntz;—Etudes sur l'Histoire de la Peinture et de l'iconographie chrétiennes par E. Müntz, Paris 1882.

2) Въ послѣдніе годы открыли тутъ слѣды устройства для этого назначенія (Garrucci Storia dell' arte cristiana, Teorica).

погибла, но по снятымъ съ нея рисункамъ видно, что въ ней были представлены фигуры символическаго значенія, именно: рыбы, лоза, Orante и сцены христіанскаго характера. Одна изъ нихъ особенно замѣчательна: она изображала трехъ юношей, удаляющихся съ неодобрительными жестами отъ человѣка, по всей вѣроятности Христа, сидящаго на возвышеніи, и отъ женщины, символизирующей христіанскую общину, стоящей у подножія сидѣнія Спасители, держа въ лѣвой рукѣ раскрытую книгу и смотря съ удивленіемъ и негодованіемъ на уходящихъ юношей. Сцена эта, имѣющая много общаго съ изображеніемъ посвященія молодой христіанки, представленнымъ во фрескѣ конца III-го столѣтія изъ катакомбы Прискиллы [1]), можетъ быть передавала эпизодъ изъ жизни Спасителя, разсказанный въ евангеліи святаго Іоанна въ главѣ VI, 60: «Многіе изъ учениковъ его, слыша то, говорили: какія странныя слова! Кто можетъ это слушать?» Возлѣ былъ изображенъ Христосъ, сидя принимавшій отъ Каина связку колосьевъ, а отъ Авеля — ягненка, сюжетъ, встрѣчающійся и въ барельефахъ саркофаговъ [2]). Всѣ эти сцены находились между декоративными элементами стиля римскаго языческаго искусства. На первомъ планѣ, и занимая половину всей картины, была изображена рѣка, — обстоятельство, дающее право предполагать, что мозаику эту исполнили до превращенія крестильни, въ которой она находилась, въ мавзолей Константіи, такъ какъ мы знаемъ, что въ христіанскихъ баптистеріяхъ обыкновенно представляли сюжеты воднаго характера. Въ этомъ примѣрѣ рѣку оживляли плавающія птицы, рыбы и множество крылатыхъ амуровъ; одни были изображены катающимися на лодкахъ, на плотахъ, другіе играющими съ лебедями, ловящими рыбу. Тутъ-же являлись тигры, каріатиды, канделябры и т. д. Нѣкоторые изъ этихъ мотивовъ, сколько видно по рисунку, должны были какъ нельзя болѣе напоминать игривую декоративную стѣнопись богатыхъ домовъ Помпеи [3]).

Въ сводѣ круглой галереи мозаика сохранилась; она раздѣлена на 12 отдѣленій, въ которыхъ представлены шесть повторяющихся

---

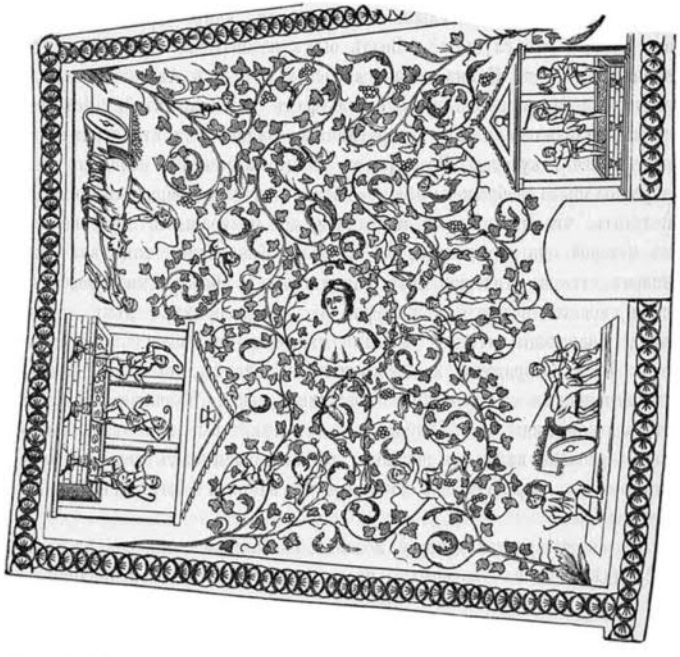
[1]) См. часть 3, стр. 165.

[2]) См. часть 2, стр. 188.

[3]) Garrucci Storia dell' arte cr. T. CCIV.

два раза сюжетовъ. Четыре отдѣленія наполнены линіями и геометрическими фигурами двухъ различныхъ рисунковъ; въ одномъ изъ нихъ преобладаетъ ясно и рѣзко выведенный знакъ равносторонняго креста, повторенный нѣсколько разъ, какъ главный декоративный мотивъ. Третій сюжетъ—это растенія, плоды, птицы, вазы, граціозно распредѣленныя въ классическомъ вкусѣ; четвертый: круглые, небольшіе медаліоны, въ которыхъ поперемѣнно представлены головка ребенка или цвѣтокъ. Пятый: сплетающіяся линіи, составляющія большіе или маленькіе медаліоны и восмиугольники, въ которыхъ изображены Психеи, парящія женскія фигуры, крылатые амуры, различныя животныя, птицы, ягнята [1]); одинъ изъ нихъ съ пасту-

Рис. № 36.



[1]) Нѣкоторое сходство съ этой мозаикой имѣетъ фреска, написанная въ по-

шескимъ посохомъ и сосудомъ—mulctra [1]), привѣшеннымъ къ послѣднему. Шестой сюжетъ—это собираніе винограда; тутъ, какъ читатель можетъ видѣть въ приложенномъ рисункѣ № 36 [2]), изъ каждаго угла выходятъ лозы, которыя, развѣтвляясь и сплетаясь, образуютъ въ срединѣ медаліонъ; въ немъ изображенъ бюстъ женщины; это вѣроятно аллегорическая фигура жатвы винограда. Все сочиненіе оживлено геніями, являющимися на вѣткахъ виноградной лозы, и птицами, представленными на лету или клюющими виноградъ, позолоченный лучами солнца. На колесницахъ, запряженныхъ быками, крестьяне везутъ его къ зданіямъ, гдѣ сокъ этого плода выжимаютъ ногами, какъ это до сихъ поръ еще дѣлается въ Италіи. Вино течетъ изъ львиныхъ пастей въ амфоры, которыхъ изображенъ только верхъ [3]). Вся картина не лишена граціи и напоминаетъ сюжеты подобнаго-же рода классическаго стиля, встрѣчающіеся въ декоративной живописи римлянъ. Эта сцена и заставляла

толкѣ залы теплыхъ ваннъ—Tepidarium небольшихъ термъ Помпеи. (Overbeck Pompeji, Leipzig 1875 (стр. 184).

[1]) Евхаристическій символъ: см. часть 2, стр. 116.

[2]) Заимствованъ изъ сочиненія Garrucci Storia dell' Arte cr. T. CCVI.

[3]) Эта мозаика нѣсколько походитъ на другой памятникъ мусивной живописи большихъ размѣровъ, открытый въ 1860-мъ г. г-нъ Ренанъ въ Финикіи въ окрестностяхъ Тира въ Кабръ-Хирамѣ. (Renan, Mission de Phénicie p. 607 et suiv. pl. XLIX). Тутъ мозаика, замѣчательнаго художественнаго достоинства, нѣсколько больше 20-ти аршинъ длины, исполненная вѣроятно въ первые вѣка торжества церкви, скорѣе всего въ IV-омъ столѣтіи, покрывала полъ храма, теперь разрушеннаго. Она состоитъ изъ нѣсколькихъ частей. При входѣ видишь большой четыреугольникъ въ рамкѣ, составленной изъ геометрическихъ фигуръ; въ четырехъ углахъ изображены вазы красивой, но нѣсколько вычурной формы; изъ нихъ выходятъ вѣтви виноградной лозы съ листьями и плодами. Развѣтвляясь, это растеніе составляетъ круглые медаліоны, въ которыхъ изображены фигуры, заимствованныя изъ охоты и сельской жизни. Тутъ представлены овцы, кони, змѣи, собаки, львы, птицы; замѣчательна группа пантеры, раздирающей оленя, очень древнее символическое изображеніе азіатскаго происхожденія, можетъ быть олицетворяющее ту-же идею какъ и закланіе быка богомъ Митра, т. е. побѣды лучей солнца надъ влажнымъ началомъ. Мы видимъ также, но постоянно въ медаліонахъ, пастуха, играющаго на флейтѣ; селянина, ведущаго за поводъ осла, нагруженнаго корзинами съ виноградомъ; охотника, идущаго съ копьемъ; мальчика, бѣгущаго съ бахусовымъ тирсомъ. Въ срединѣ изображено давленіе винограда двумя мальчиками. Надъ тисками поднимаются два бруса, составляющіе крестъ. Представленные въ этой мозаикѣ люди имѣютъ видъ дѣтей,—пріемъ классическаго искусства, какъ мы это уже замѣтили по поводу катакомбныхъ фресокъ. Все вмѣстѣ это составляетъ очень граціозный декоративный

предполагать, что мавзолей Констанціи былъ прежде храмомъ Бахуса; но, какъ мы уже видѣли, изображеніе сбора винограда геніями повторяется не разъ во фрескахъ катакомбъ, въ барельефахъ саркофаговъ—въ христіанскомъ происхожденіи которыхъ нельзя сомнѣваться — и имѣло свое значеніе въ симфолизмѣ вѣрующихъ [1]). Точно также фигура подруги Амура, являющаяся въ этихъ мозаикахъ, не можетъ служить доказательствомъ ихъ языческаго происхожденія, такъ какъ мы встрѣчаемъ Психею въ первоначальномъ христіанскомъ искусствѣ, хотя и очень рѣдко.

Колоссальный порфировый саркофагъ Констанціи, дочери Константина, найденный въ этой церкви, о которомъ мы уже говорили, находится теперь въ Ватиканскомъ музеѣ. Въ барельефахъ его, имѣющихъ много общаго съ описанной нами выше мозаикой, точно также представлено собираніе винограда и выжиманіе его сока крылатыми геніями. Вино и тутъ течетъ изъ львиныхъ пастей въ сосуды.

То, что уцѣлѣло отъ этой мозаики, имѣетъ мало художественнаго достоинства и не можетъ быть сравнено съ памятниками римской мусивной живописи, какъ напримѣръ съ битвой при Иссѣ, или даже съ ристаніемъ колесницъ, находящемся въ Ліонскомъ музеѣ. Орнаментальныя части мозаики св. Констанціи, фестоны, рамки, растенія, плоды, птицы, ягнята, другія животныя и т. д. исполнены подъ вліяніемъ традицій классическаго искусства и лучше нежели человѣческія фигуры, лишенныя изящности и представленныя грубо, аляповато. Краски хорошо выбраны и соединяются очень гармонически съ бѣлымъ серебристымъ грунтомъ; но переходы тиновъ рѣзки; также и въ подробностяхъ рисунка во многихъ мѣстахъ видны погрѣшности: все это указываетъ уже нѣсколько павшую технику. Не смотря однако на то, что мозаика эта не можетъ удовлетворить тонкій художественный вкусъ, не смотря на нѣкоторую сухость и холодность—характеризирующія вообще всѣ мозаичныя работы, не исключая и самыхъ лучшихъ,—этотъ первый по времени дошедшій

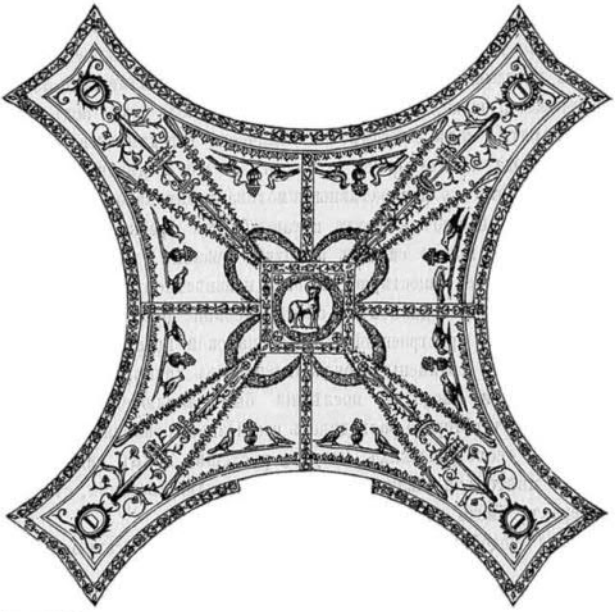
мотивъ. Въ промежуткахъ медаліоновъ изображены животныя. Въ другихъ отдѣленіяхъ этой мозаики являются, также въ круглыхъ медаліонахъ, образованныхъ сплетающимися полосами, аллегорическія фигуры по грудь 12 мѣсяцевъ, временъ года, четырехъ вѣтровъ, какъ указываютъ греческія надписи, или группы животныхъ. Восемь разъ изображена тутъ рыба—христіанскій символъ. Мозаика эта находится теперь въ Луврскомъ музеѣ.

[1]) См. часть 2, стр. 54.

до насъ памятникъ христіанской мусивной живописи производитъ въ общемъ живое, пріятное впечатлѣніе и не имѣетъ пока той торжественной и величественной безжизненности, которая дѣлается отличительнымъ свойствомъ мозаикъ послѣдующихъ вѣковъ.

Приблизительно тотъ-же характеръ имѣетъ мозаика второй половины V-го столѣтія, сильно попорченная, мѣстами даже совершенно уничтоженная, находящаяся въ S. Giovanni in Fonte—крестильнѣ Неопалитанскаго собора. Въ ней также представлены птицы, корзины и вазы съ цвѣтами и плодами, добрый пастырь, несущій овечку, на цвѣтущемъ лугу, или стоящій между двумя свѣтлыми источниками, изъ которыхъ пьютъ олени [1]). Орнаментація классическаго стиля, но символическаго характера, занимаетъ значительное въ этомъ сочиненіи мѣсто,—что мы видѣли и во фрескахъ подзем-

Рис. № 37.



1) Христіанскій символъ; см. часть 2, стр. 83.

ныхъ христіанскихъ кладбищъ,—и библейскія сцены переданы какъ въ катакомбной живописи.

Въ сводѣ одной изъ часовень, пристроенныхъ папой Гиларіемъ (461—467) въ Латеранской крестильнѣ, возлѣ церкви S. Giovanni Laterano и посвященной евангелисту Іоанну, находится мозаика второй половины V-го столѣтія также въ стилѣ живописи катакомбъ. (Смотри приложенный рисунокъ № 37 [1]). Въ ней чрезвычайно граціозно, изящно представлена группа христіанскихъ символовъ. Въ срединѣ изображенъ агнецъ—какъ извѣстно Спаситель—съ нимбомъ, раздѣленнымъ крестомъ. Кругомъ его вѣнецъ изъ растеній и плодовъ, заключенный въ четыреугольникъ [2]); послѣдній помѣщенъ въ центрѣ равносторонняго креста. Въ углахъ этой рамки видны небольшіе кресты въ кругахъ; отъ каждаго угла четыреугольника, окруженнаго гирляндой цвѣтовъ и листьевъ, идутъ орнаментальныя фигуры въ классическомъ стилѣ, начинающіяся крестомъ и кончающіяся кругами, въ которыхъ изображены предметы, имѣющіе видъ книгъ, можетъ быть евангелія. Въ промежуткахъ представлены вазы съ плодами и птицы; все это окружено декоративными линіями и фигурами, подражающими растеніямъ. Спаситель тутъ, подъ видомъ агнца, царитъ надъ свѣтомъ, символически переданнымъ четырьмя временами года или четырьмя стихіями, и это соединеніе христіанскихъ символовъ съ декоративными мотивами римскаго классическаго искусства совершенно въ стилѣ катакомбныхъ фресковъ.

То же самое можно сказать о другой мозаикѣ, второй половины V-го столѣтія, не существующей болѣе и извѣстной намъ только по рисункамъ. Она находилась въ сводѣ часовни, посвященной Іоанну Предтечѣ, также пристроенной къ Латеранской крестильнѣ. И тутъ въ центрѣ всего сочиненія стоялъ ягненокъ въ кругѣ, образованномъ изъ листьевъ и плодовъ; послѣдній былъ заключенъ въ четыреугольникъ, отъ котораго расходилась граціозная орнаментація, состоящая изъ геометрическихъ фигуръ, растеній, птицъ сидящихъ на вѣткахъ, цвѣтовъ и павлиновъ съ распущенными хвостами, стоящихъ на сферахъ, чисто во вкусѣ римскаго искусства.

Сюжеты подобнаго рода, очень напоминающіе веселую свѣтлую

---

[1]) Заимствованъ у Garrucci Storia dell' arte crist. T. CCXXXVIII.

[2]) Этого рода фигура, въ нѣкоторыхъ восточныхъ вѣрованіяхъ, символизировала четыре стихіи, иногда и времена года.

символику катакомбъ, составленные изъ декоративныхъ мотивовъ, заимствованныхъ художниками у прекрасной окружающей ихъ природы, очень немногочисленны въ мозаикахъ и скоро совершенно пропадаютъ въ нихъ. Всего чаще въ мусивной живописи представлены слава Спасителя, его учениковъ, святыхъ и апокалиптическія видѣнія. Едва не самое раннее, дошедшее до насъ изображеніе подобнаго рода, это мозаика церкви святой Пуденціаны въ Римѣ, конца IV-го столѣтія, описанная въ 3-й части этого сочиненія [1]). Величественный образъ Христа, который читатель видитъ въ рисункѣ № 10, въ 3-й части, можетъ дать ему нѣкоторое, хотя и отдаленное понятіе, о грандіозныхъ фигурахъ, являющихся во многихъ средневѣковыхъ мозаикахъ.

Двѣ женскія фигуры, подобныя изображеннымъ въ пуденціанинской мозаикѣ, мы видимъ также въ другомъ памятникѣ римской мусивной живописи приблизительно 424 г., находящемся въ церкви святой Сабины въ Римѣ. Обѣ онѣ держатъ въ рукахъ раскрытыя книги—евангелія. Одна изъ нихъ, какъ объясняетъ надпись, изображаетъ церковь, вышедшую изъ язычества—Ecclesia ex gentibus, другая общину обращенныхъ евреевъ—Ecclesia ex circumcisione. Эти аллегорическія фигуры сочинены просто и хорошо задрапированы. Позы ихъ величественны и преисполнены достоинства. Мы тутъ слѣдовательно можемъ видѣть, что около 14 лѣтъ послѣ взятія Рима Аларихомъ фигуративное искусство не подверглось большому упадку, если могли создаваться подобные грандіозные образы.

XXX.

Одна изъ самыхъ замѣчательныхъ по разнообразію сюжетовъ и по своимъ размѣрамъ мозаикъ находится въ Либеріевой базиликѣ [2]) (Santa Maria Maggiore). Главная, такъ-называемая тріумфальная арка, возвышающаяся передъ абсидой надъ алтаремъ, и стѣны большаго корабля надъ колоннами, украшены тутъ первой половины

---

1) См. часть 3, стр. 138—141.

2) Она называется такъ потому, что была построена папой Либеріемъ (352—366).

V-го столѣтія мусивной живописью, изображающей сцены изъ ветхаго и новаго завѣта, а на главномъ мѣстѣ, т. е. на аркѣ, представлено Благовѣщеніе, поклоненіе волхвовъ, избіеніе младенцевъ, введеніе во храмъ, Христосъ отрокъ, поучающій въ храмѣ, и волхвы передъ Иродомъ. Въ сценѣ Благовѣщенія домъ Богородицы не имѣетъ вида бѣднаго жилища Назаретскаго столяра, а представленъ какъ дворецъ богатаго римлянина. Святая дѣва одѣта въ роскошное платье; на головѣ Ея діадема, украшенная драгоцѣнными каменьями; въ ушахъ дорогія серги; она сидитъ передъ дверьми своего дома на богатомъ тронѣ и ноги Ея покоятся на скамейкѣ. Ангелъ паритъ надъ нею.

Поклоненіе волхвовъ (см. рисунокъ № 38 [1]) представлено слѣ-

Рис. № 38.



дующимъ образомъ: Спаситель, не подъ видомъ младенца, а скорѣе отрокъ, сидитъ на богато украшенномъ фигурами драгоцѣнныхъ камней тронѣ. Голова его увѣнчана небольшимъ крестомъ и окружена нимбомъ; надъ нею блеститъ звѣзда. За нимъ стоятъ четыре ангела. Направо отъ трона Богоматерь, снова въ роскошномъ одѣяніи, помѣщена на отдѣльномъ сидѣньи; женщина, изображенная налѣво отъ Спасителя не на столь богатомъ сѣдалищѣ и въ простыхъ одеждахъ, вѣроятно св. Анна, мать Богородицы. Два волхва подходятъ съ дарами къ Спасителю; третій предполагается еще невышедшимъ изъ Виѳлеема, стѣны и зданія котораго видны на второмъ планѣ.

Въ сценѣ избіенія младенцевъ художникъ очень искусно избѣгнулъ ужаса этой картины; онъ не представилъ солдатъ, убивающихъ дѣтей передъ глазами ихъ матерей, какъ это дѣлали впослѣдствіи мастера возрожденія, а изобразилъ группу женщинъ съ

[1]) Заимствованъ изъ сочиненія Garrucci Storia dell' arte cr. T. CCXII.

младенцами на рукахъ и солдата, который подходитъ къ нимъ по повелѣнію Ирода, сидящаго на тронѣ. Мозаики эти почти всѣ хорошо сохранились и сочиненіе ихъ, довольно сложное, требовало отъ художника большаго умѣнья и немало воображенія. Это первый примѣръ представленія мусивной живописью ряда библейскихъ сценъ, но тутъ мы уже видимъ слѣды значительнаго упадка искусства, и эти мозаики уже ниже въ художественномъ отношеніи находящихся въ церкви св. Констанціи и св. Пуденціаны. Особенно живо проявляется это въ сюжетахъ, изображающихъ похожденія еврейскаго народа въ пустынѣ и битвы его при вступленіи въ землю обѣтованную. Оживленныя и драматическія сцены переданы тутъ очень слабо. Люди являются какъ бы сонными, движенія ихъ вялы и лишены энергіи; члены ихъ тѣла плохо соединены между собою и не пропорціональны; головы часто слишкомъ велики для туловищъ; послѣднія коротки, массивны; колѣна у идущихъ сгибаются какъ у падающихъ. Художники не умѣли болѣе представлять дѣйствующихъ людей; сочиненіе неясно, неопредѣленно и только кое-гдѣ проявляются воспоминанія античнаго искусства. Надо замѣтить, что сцена поклоненія волхвовъ, переданная въ рисункѣ № 38, одна изъ болѣе удавшихся мозаикъ этой базилики. Притомъ фигуры, являющіяся въ ней, представлены не въ движеніи, а въ спокойномъ положеніи, что всегда легче для художника. Если мы сравнимъ сцены сраженій, представленныя тутъ, съ барельефами Траянской колонны, гдѣ также изображены битвы римлянъ съ варварами, то увидимъ, что первыя значительно уступаютъ послѣднимъ. Пластическія работы памятника, воздвигнутаго въ честь побѣдъ императора Траяна, не принадлежатъ къ хорошему времени классическаго искусства, но въ нихъ мы находимъ людей воинственнаго вида, твердо поставленныхъ на ноги, въ натуральныхъ положеніяхъ, дѣлающими оживленныя движенія, одушевленныхъ сильными чувствами. Напротивъ, въ мозаикахъ Santa Maria Maggiore, не смотря на употребленіе пріемовъ античнаго искусства и его манеры для представленія военныхъ сценъ, проявляются большая неловкость въ изображеніи сражающихся, неумѣніе одушевить ихъ, такъ что кругомъ всадника или пѣшей фигуры, напоминающихъ, хотя и очень неполно, статуи римскихъ императоровъ, сгруппированы воины сонные, лишенные силы и въ неестественныхъ для сражающихся положеніяхъ. Фигуры сохраняютъ

однако римскій типъ и костюмъ. Варварскія лица еще не вторглись въ искусство Италіи. Это пока тѣ же головы, которыя мы встрѣчаемъ въ барельефахъ временъ послѣднихъ западныхъ императоровъ.

Надо притомъ замѣтить, что въ сложныхъ сценахъ, требующихъ тонкаго исполненія, когда онѣ представлены мозаикой, обнаруживается еще сильнѣе несостоятельность техники этого рода художественныхъ произведеній и потому проявляются рѣзче всѣ отличительныя особенности, характеризующія падающее искусство, какъ напримѣръ неправильность рисунка, грубое и тяжелое очертаніе фигуръ и т. д. Мы встрѣчаемъ, впрочемъ довольно рѣдко, въ христіанскихъ мозаикахъ изображеніе въ небольшихъ относительно размѣрахъ сложнаго сочиненія, и эти сцены помѣщены обыкновенно въ базиликахъ очень высоко, что, препятствуя ихъ художественному дѣйствію, сглаживаетъ вмѣстѣ съ тѣмъ многіе ихъ недостатки. Болѣе обыкновенны въ христіанской мусивной живописи отдѣльные, колоссальные образы, имѣющіе статуйную, торжественную позу, въ которыхъ несовершенство рисунка, отсутствіе одушевленія не столь замѣтны какъ въ небольшихъ фигурахъ, представленныхъ въ движеніи, дѣйствующими.

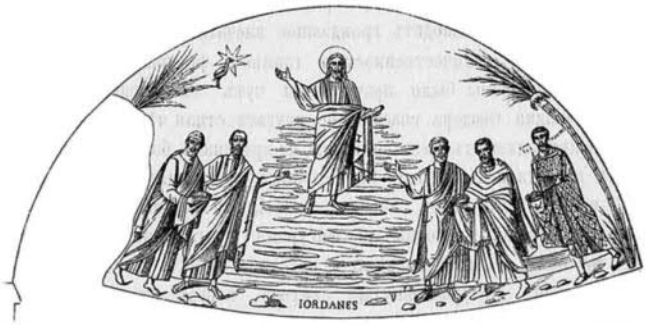
Подобное колоссальное изображеніе, оставляющее въ зрителѣ впечатлѣніе грандіознаго явленія, мы видимъ напр. въ мозаикѣ абсиды церкви св. Козмы и Даміана въ Римѣ, исполненной въ царствованіе папы Феликса IV-го (526—530), слѣдовательно безъ малаго столѣтіе послѣ мозаикъ Либеріевой базилики. Техника тогда сдѣлалась еще слабѣе, упадокъ искусства сильнѣе обозначился, но въ мозаикѣ Козмы и Даміана величественность главной фигуры, именно Христа, искупаетъ многіе недостатки и несовершенства. Грандіозный, колоссальный образъ Спасителя—о которомъ приложенный рисунокъ № 39 [1]) можетъ дать только очень неудовлетворительное понятіе—занимаетъ средину полусвода абсиды. Голова [2]) Христа окружена нимбомъ; его черные волосы падаютъ на плечи. Усы и борода цвѣта волосъ; въ лѣвой рукѣ онъ держитъ свертокъ пергамента, символъ его ученія, а правую поднимаетъ. Задрапированный съ большимъ достоинствомъ въ палліумъ, конецъ котораго

[1]) Заимствованъ изъ сочиненія Garrucci St. dell'arte cr. TCCLIII.

[2]) Надъ нею была прежде изображена рука, выходящая изъ облаковъ—символъ Бога Отца—держащая корону, но въ этомъ мѣстѣ мозаика отвалилась.

перекинутъ черезъ его лѣвую руку и падаетъ тонкими складками [1]), Спаситель спокойно и торжественно идетъ по облакамъ. Выраженіе

Рис. № 39.



его лица печально и вмѣстѣ серіозно; его большіе, черные, выразительные глаза смотрятъ строго на входящаго, который, переступивъ порогъ храма, сейчасъ же видитъ передъ собою въ полутемнотѣ абсиды, этотъ величественный, внушающій страхъ образъ Христа, грозно вопрошающій вѣрующаго, достоинъ ли онъ приблизиться къ нему. Ниже Спасителя представлены апостолы Петръ и Павелъ, которые вводятъ въ мѣста вѣчнаго блаженства, Козму и Даміана, несущихъ свои мученическіе вѣнцы. Фигура папы Феликса IV-го и стволъ пальмы, изображенной тутъ—пропали; сохранилась только верхняя часть послѣдней; на одной изъ вѣтвей ея сидитъ фениксъ съ лучистымъ нимбомъ кругомъ головы. Пальма [2]) является и на другой сторонѣ мозаики; возлѣ нея представленъ мученикъ Ѳеодоръ въ богатыхъ одеждахъ, также несущій вѣнецъ. Мозаика эта исполнена на темно-синемъ фонѣ; фигуры поставлены въ рядъ; сочиненіе всей картины очень несложно. Въ лицахъ Козмы и Даміана видно отступленіе отъ римскаго типа; они длинны, черты ихъ угловаты. Это уже лица варваровъ съ аскетическимъ оттѣнкомъ. Типъ этотъ сохранится у римскихъ, вообще у западныхъ христіанъ до эпохи возрожденія, даже и при полномъ преобладаніи византійскаго стиля, и составитъ въ ихъ искусствѣ элементъ своеобразный, варварскій,

[1]) Въ рисункѣ эта подробность не была передана граверомъ.

[2]) Это дерево, равно какъ и фениксъ, были у первыхъ христіанъ символами побѣды надъ смертію,—воскресенія (см. часть II, стр. 50 и 63).

но самостоятельный. Несмотря однако на жесткость контуровъ, на тяжелую, массивную драпировку хотя и хорошо брошенную, особенно что касается одежды Христа, на морщинистыя, мало привлекательныя лица, на довольно посредственное техническое исполненіе, мозаика эта производитъ грандіозное впечатлѣніе и недостатки ея сглаживаются величественностью главной фигуры. Нѣкоторыя риторативныя работы были произведены тутъ въ средніе вѣка; образъ мученика Ѳеодора совершенно другаго стиля чѣмъ остальныя фигуры и принадлежитъ, безъ сомнѣнія, ко временамъ болѣе позднимъ. Наверху представлено видѣніе изъ апокалипсиса; прямо надъ Христомъ, но уже внѣ ниши абсиды, въ сіяющемъ дискѣ, является богато-украшенный и покрытый фигурами драгоцѣнныхъ камней тронъ; на немъ лежитъ ягненокъ у подножія креста, на ступеньку трона брошенъ полуразвернутый свитокъ пергамента съ семью золотыми печатями. Тронъ окруженъ семью пылающими свѣтильниками и четырьмя ангелами: послѣдніе имѣютъ видъ юношей съ крыльями и нимбами. Направо и налѣво картина эта кончалась символами евангелистовъ, ниже представлены были съ каждой стороны по 12 старцевъ въ бѣлыхъ одеждахъ, поднимающихъ къ агницу золотые вѣнцы. Часть этой мозаики уничтожили при постройкѣ церкви. Внизу въ абсидѣ, подъ Спасителемъ, былъ изображенъ его символъ, т. е. ягненокъ, стоящій на холмѣ, изъ котораго вытекали четыре рѣки. Къ нему съ каждой стороны шли по шести овецъ, однѣ выходили изъ Виѳлеема, другія изъ Іерусалима [1]).

XXXI.

Въ столѣтія, слѣдовавшія за торжествомъ церкви, дѣятельность въ области мозаики приняла значительные размѣры и въ Равеннѣ [2]). Это была военная гавань древняго Рима, защищенная природой и искусствомъ. Императоръ Гонорій выбралъ этотъ городъ для своего мѣстопребыванія въ 403-мъ году и присутствіе двора придало боль-

[1]) Символическое значеніе всей этой сцены было объяснено во второй части, см. стр. 85.

[2]) Rahn, „Ravenna". См. также статью В. Виноградскаго о книгѣ Rahn'a во 2-мъ томѣ: „Труды Московскаго Археологическаго Общества".

шое значеніе Равеннѣ, что разумѣется отразилось и въ церковномъ искусствѣ, получившемъ тутъ особенное развитіе. Извѣстно, что въ началѣ V-го вѣка язычество было еще довольно сильно въ Римѣ, тогда какъ Равенна сдѣлалась уже вполнѣ христіанскимъ городомъ. Есть положительныя свѣдѣнія о постройкѣ въ послѣднемъ церквей еще до перенесенія столицы, но къ сожалѣнію отъ нихъ осталось немного слѣдовъ.

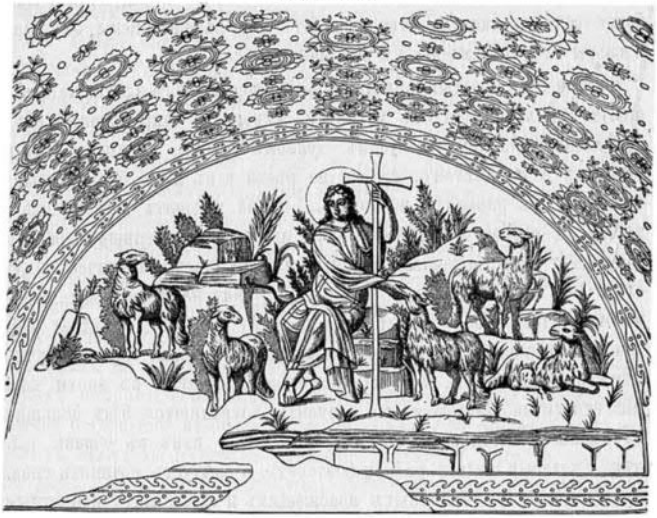
Изъ хорошо сохранившихся въ Равеннѣ памятниковъ христіанскаго искусства первое по времени мѣсто принадлежитъ равеннской крестильнѣ св. Іоанна на источникѣ S. Giovanni in Fonte. Въ срединѣ V-го столѣтія это замѣчательное зданіе было украшено сохранившимися до нашихъ дней мозаиками слѣдующаго содержанія: въ центрѣ свода, въ медаліонѣ, изображено крещеніе Спасителя; кругомъ представлены 12 апостоловъ; они какъ бы идутъ на встрѣчу Христу, неся на рукахъ, покрытыхъ одеждой, короны и раздѣлены другъ отъ друга фантастическимъ растеніемъ, состоящимъ изъ стебля съ цвѣтами, выходящаго изъ пучка листьевъ. Ниже мы видимъ четыре евангелія, каждое въ особенномъ отдѣленіи, на алтаряхъ, формы, употребляемой въ восточной церкви, и четыре богато украшенныхъ трона, помѣщенныхъ подъ красивыми портиками. Все это вмѣстѣ составляетъ довольно изящный мотивъ орнаментаціи, способный дать намъ нѣкоторое понятіе объ архитектурѣ того времени. Тутъ мы находимъ элементы римскаго искусства, но также и извѣстную тяжесть, массивность, отсутствіе граціи, которыми отличаются вообще декоративные мотивы эпохи его паденія. Крещеніе Спасителя представлено слѣдующимъ образомъ: Христосъ нагой стоитъ по поясъ въ водѣ, съ опущенными руками, надъ головой его изображенъ голубь, летящій внизъ; Іоаннъ Креститель стоитъ на скалѣ, держа въ рукѣ высокій крестъ, украшенный фигурами драгоцѣнныхъ камней, и льетъ изъ чаши воду на голову Спасителя. Полу-фигура старика, выходящая изъ воды — аллегорическій образъ рѣки Іордана — съ тростникомъ въ рукѣ и въ вѣнкѣ изъ водяныхъ растеній, опираясь на опрокинутую урну, изъ которой льется вода, держитъ обѣими руками покрывало, чтобы отерѣть Христа. Надпись, сдѣланная въ мозаикѣ, объясняетъ значеніе этой фигуры, свидѣтельствующей о вліяніи классическаго искусства на религіозныя сочиненія христіанскихъ художниковъ того времени, которые, какъ видно, не исклю-

чали аллегорическіе образы языческаго характера изъ своихъ композицій. Въ другой равеннской мозаикѣ, второй половины V-го столѣтія, находящейся въ прежней аріанской крестильнѣ S. Maria in Cosmedin, мы видимъ такое-же точно олицетвореніе рѣки Іордана, очень напоминающее аллегорическія фигуры Тибра или Нила, дошедшія до насъ отъ римлянъ и исполненныя живописью или пластикой. Сцена крещенія, въ мозаикѣ S. Giovanni in Fonte, представлена очень живо, фигура Іоанна нѣсколько массивна, но естественна и не лишена жизни. Въ образѣ Христа довольно вѣрно передано дѣйствіе холода, ощущаемаго человѣкомъ, вошедшимъ по поясъ въ воду.

Почти современенъ этой мозаикѣ другой также очень замѣчательный памятникъ мусивной живописи, находящійся въ церкви Галлы Плакидіи въ Равеннѣ. Извѣстна необыкновенная судьба этой женщины, дочери императора Ѳеодосія Великаго. Плѣненная при взятіи Рима Аларихомъ и отданная замужъ за зятя и преемника послѣдняго, Атаульфа, военачальника готовъ, она была выкуплена послѣ смерти своего супруга, вышла замужъ за Констанція, одного изъ военачальниковъ брата ея, императора Гонорія, и отъ него имѣла сына Валентиніана. Лишившись своего втораго мужа, Плакидія была удалена въ Константинополь; но женщина чрезвычайно честолюбивая, она возстановила на престолѣ западной имперіи своего сына Валентиніана III-го и управляла подъ его именемъ до своей смерти, случившейся въ 450-мъ году. Въ Равеннѣ, ея обыкновенномъ мѣстопребываніи, Галла Плакидія построила церковь св. Креста и возлѣ нея часовню, которую посвятила св. Назарію и Кельсію. Въ ней до сихъ поръ стоятъ три саркофага: гробницы Галлы Плакидіи, сына ея императора Валентиніана III-го и, согласно преданію, дочери ея Гоноріи. Часовня эта построена равностороннимъ греческимъ крестомъ и еще при жизни Галлы Плакидіи богато украшена мозаиками. Въ сводѣ является золотой крестъ латинской формы, въ звѣздномъ небѣ, среди символовъ четырехъ евангелистовъ; на стѣнахъ изображены апостолы въ положеніи ораторовъ, голуби, пьющіе изъ вазъ, олени, идущіе къ источникамъ и выходящіе изъ очень красивыхъ, но нѣсколько тяжелыхъ, орнаментальныхъ мотивовъ, подражающихъ виноградной лозѣ и другимъ растеніямъ. Самая замѣчательная мозаика этой церкви изображаетъ Спа-

сителя подъ видомъ добраго пастыря, сидящаго, какъ читатель видитъ въ приложенномъ рисункѣ № 40-й [1]), на скалѣ. На немъ

Рис. № 40.



туника изъ золотой ткани и пурпуровый палліумъ; голова его окружена нимбомъ. Это преисполненная жизни, красивая юношеская фигура, хотя и представленная въ нѣсколько неловкомъ и неестественномъ положеніи; длинные, раздѣленные по срединѣ головы волосы падаютъ на плечи. Прекрасное, вдохновленное лицо его напоминаетъ лучшіе образцы античнаго художества. Облокачиваясь на высокій крестъ, пастырь ласкаетъ одну изъ окружающихъ его овецъ. Второй планъ картины составляетъ скалистый пейзажъ, по которомъ распредѣлены овцы. Въ этомъ памятникѣ мусивной живописи мы видимъ соединеніе классическаго христіанскаго искусства катакомбъ съ стилемъ восточнымъ; переходъ отъ перваго ко второму. Христосъ является тутъ еще какъ добрый пастырь фресокъ подземныхъ кладбищъ, нѣжно любящій овецъ своего стада, среди красиваго пейзажа, на цвѣтущемъ лугу, въ идиллической обстановкѣ. Мистическій элементъ, преобладающій въ религіозныхъ изображеніяхъ во-

[1]) Заимствованъ изъ сочиненія Garrucci: Storia dell' arte cr. T. CCXXXIII.

сточныхъ христіанъ, проявляется тутъ на крестѣ, представленномъ по срединѣ картины на первомъ планѣ и на главномъ мѣстѣ, никогда не выступающемъ возлѣ добраго пастыря въ стѣнописи катакомбъ и замѣняющемъ тутъ его посохъ. Также и задумчивое лицо божественнаго пастуха отвращено отъ окружающей сцены, отъ міра, и взоры его устремлены въ мистическую даль.

Совершенно простыя архитектурныя формы этого зданія не отвлекаютъ глазъ зрителя отъ мусивной живописи, украшающей его и исполненной на темно-голубомъ, тепломъ грунтѣ. Рисунокъ тутъ не угловатъ и не жестокъ; краски не рѣзки и въ нихъ больше созвучія, чѣмъ въ римскихъ мозаикахъ. Общій колоритъ имѣетъ что-то мягкое, а слабое освѣщеніе церкви даетъ таинственный характеръ фигурамъ, представленнымъ въ ней, и возбуждаетъ мистическое чувство. Всѣ орнаментальныя части тутъ, какъ напр. разводы, подражающіе растеніямъ, виноградная лоза съ плодами, звѣздное небо, даже животныя, олени, овцы и голуби исполнены гораздо лучше, чѣмъ фигуры людей, что мы постоянно замѣчаемъ въ эпохи паденія искусства. Декоративные элементы сохраняются безъ большихъ измѣненій и передаются по традиціи, тогда какъ въ образѣ человѣка, который нельзя рабски повторять, а слѣдуетъ сочинять снова, представлять въ различныхъ положеніяхъ и одушевлять извѣстными чувствами, рѣзче проявляются несостоятельность художника и всѣ несовершенства искусства разлагающагося.

Мозаичныя работы не прекращаются въ Равеннѣ при готеахъ; это мы видимъ въ церкви S. Apollinare nuovo. Трудно опредѣлить, когда именно были произведены мозаики этого храма; ихъ относятъ обыкновенно къ V-му или VI-му столѣтію; весьма вѣроятно, что нѣкоторыя части ихъ принадлежатъ къ тѣмъ временамъ, когда этимъ городомъ владѣли готеы. По своимъ размѣрамъ и по сочиненію, мозаики церкви S. Apollinare nuovo едва-ли не самое замѣчательное произведеніе искусства этого рода, дошедшее до насъ отъ первыхъ вѣковъ торжества церкви. Онѣ украшаютъ тутъ двѣ боковыя стѣны главнаго корабля базилики и раздѣлены горизонтально на три отдѣленія. Въ нижнемъ, съ правой стороны, войдя въ церковь, видишь прежде всего городъ Равенну и дворецъ Теодориха; потомъ длинную процессію мучениковъ, идущихъ ко Христу

по цвѣтущему лугу среди пальмовыхъ деревьевъ [1]), неся свои вѣнцы. Спаситель сидитъ въ величественной позѣ на богатомъ тронѣ, съ нимбомъ, раздѣленнымъ крестомъ и осыпаннымъ фигурами драгоцѣнныхъ камней кругомъ головы; около него, какъ царедворцы, стоятъ четыре ангела съ длинными древками, кончающимися небольшими шарами. Съ лѣвой стороны для входящаго въ церковь изображена равеннская гавань съ кораблями и вплоть за ней представленъ длинный рядъ мученицъ въ богатыхъ одеждахъ и драгоцѣнныхъ украшеніяхъ на головѣ, на шеѣ, на рукахъ. Нѣкоторыя изъ нихъ чрезвычайно граціозны и имѣютъ правильныя, красивыя черты лица. Вообще эти монументальныя процессіи, свободно и грандіозно развивающіяся, способны напомнить барельефы, украшавшіе храмы древнихъ грековъ, также изображающіе религіозныя шествія. Мученицы идутъ между пальмами по цвѣтущему лугу, неся свои вѣнцы Богоматери, помѣщенной на богатомъ сидѣніи, съ младенцемъ Спасителемъ на колѣняхъ; голова Христа и тутъ окружена крестовиднымъ нимбомъ, усѣяннымъ драгоцѣнными каменьями. Съ каждой стороны Богородицы изображены по два ангела. Три волхва также въ дорогихъ одеждахъ идутъ къ младенцу Спасителю, нагибаясь и неся свои дары. Въ среднемъ отдѣленіи, направо и налѣво, представлены пророки. Мозаика эта поражаетъ своимъ величіемъ; въ ней можно указать недостатки рисунка, но она отличается богатствомъ, тщательнымъ техническимъ исполненіемъ и живостью красокъ. Шествіе мучениковъ и мученицъ къ Спасителю и Богоматери преисполнены торжественности, а фигуры Христа и Богородицы дышатъ спокойнымъ величіемъ. Точно также и ангелы, представленные подъ видомъ прекрасныхъ стройныхъ юношей, не лишены изящности и хорошо пополняютъ обѣ эти грандіозныя сцены. Красивые декоративные мотивы выведены тутъ на золотомъ грунтѣ, что придаетъ имъ особенный блескъ.

Мы постоянно видимъ, что равеннскія мозаики несравненно выше, въ художественномъ отношеніи, современныхъ имъ римскихъ памятниковъ мусивной живописи. Пребываніе въ Равеннѣ императоровъ, а потомъ готскаго короля Теодориха, сдѣлавшагося покровителемъ наукъ и искусствъ покоренныхъ имъ народовъ [2]), сосредоточило

---

[1]) Символъ побѣды у христіанъ; см. часть 2, стр. 50.

[2]) Извѣстно, что Теодорихъ и наслѣдники его заботились о сохраненіи рим-

въ этомъ городѣ лучшія производительныя художественныя силы того времени. Это цвѣтущее состояніе мозаичныхъ работъ не уменьшается, а скорѣе возростаетъ послѣ покоренія Равенны византійцами. Городъ этотъ, сдѣлавшись въ серединѣ VI-го столѣтія мѣстопребываніемъ экзарха и столицей той части Италіи, которая принадлежала восточной имперіи, находился въ постоянныхъ сношеніяхъ съ Византіей и былъ подчиненъ ея вліянію [1]) также и въ области искусства.

Самые замѣчательные изъ сохранившихся въ Равеннѣ памятниковъ мусивной живописи, византійскаго періода, находятся въ церкви св. Виталія. Она была построена въ маломъ видѣ по образцу храма св. Софіи (премудрости Божіей) въ Константинополѣ. Отъ мозаикъ, которыми ее украсили въ серединѣ VI-го ст., остались только находящіяся въ абсидѣ. Въ полусводѣ послѣдней, какъ читатель видитъ въ приложенномъ рисункѣ № 41 [2]), Спаситель подъ видомъ юноши представленъ сидящимъ на сферѣ; голова его окружена крестовиднымъ нимбомъ, усѣяннымъ фигурами драгоцѣнныхъ камней. Въ лѣвой рукѣ онъ держитъ свертокъ пергамента, символъ новаго ученія. Два ангела, какъ докладчики, стоятъ по обѣ его стороны; одинъ представляетъ ему святаго Виталія, изображеннаго въ богатыхъ одеждахъ, принимающимъ отъ Спасителя на руки, покрытыя плащемъ, вѣнецъ мученичества. Другой ангелъ подводитъ епископа Экклезія, строителя церкви, подносящаго Христу ея модель. Вся сцена происходитъ на зеленомъ лугу, усѣянномъ цвѣтами и оживленномъ птицами. Изъ подножія сферы, на которой сидитъ Спаситель, вытекаютъ четыре райскія рѣки. Наверху два ангела, представленныхъ на лету, несутъ звѣзду, въ серединѣ которой видна буква А, что напоминаетъ извѣстныя слова апокалипсиса: „Я есмь Альфа и Омега, т. е. начало и конецъ“. Монограмма Христа въ кругѣ изображена ниже этой звѣзды, но также съ буквою А въ серединѣ и въ центрѣ довольно граціознаго, но нѣсколько тяжелаго орнамента, состоящаго изъ соединенія двухъ роговъ изобилія, между которыми представлены

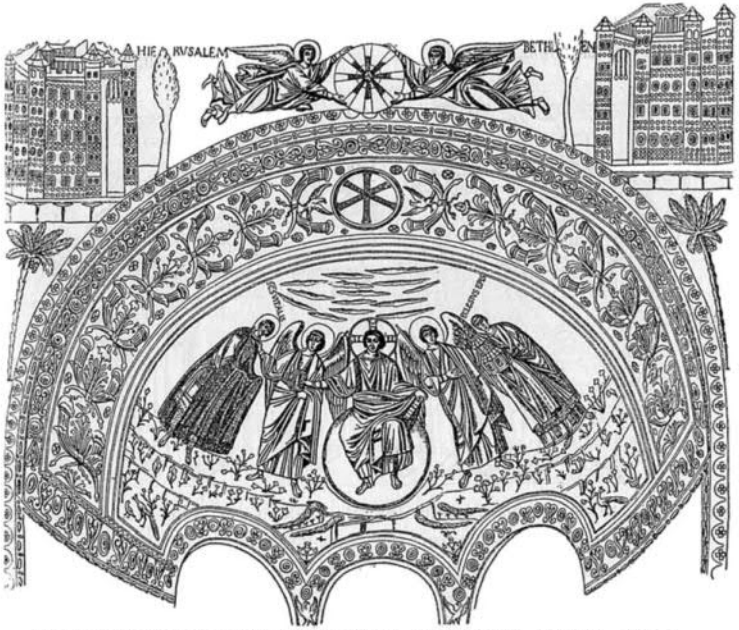
скихъ памятниковъ, запрещали разрушеніе послѣднихъ и опредѣлили извѣстныя суммы на ихъ поддержаніе.

[1]) Оно замѣтно всюду въ Равеннѣ; даже и между ея епископами многіе въ эту эпоху имѣютъ греческія имена.

[2]) Заимствованъ у Garrucci Storia dell'arte crist. T. CCLVIII.

растенія съ цвѣтами и сидящими на нихъ птицами. Очень богатый бордюръ сложнаго сочиненія окружаетъ всю картину, кончаясь въ

Рис. № 41.



сводахъ фигурами птицъ чрезвычайно граціознаго эфекта. Выше, направо и налѣво изображены стѣны и зданія Виѳлеема и Іерусалима. Ростущій возлѣ каждаго изъ этихъ городовъ кипарисъ вѣроятно символизировалъ одинъ общину обращенныхъ евреевъ, другой язычниковъ, принявшихъ христіанство. Ниже по обѣ стороны поднимаются двѣ пальмы, символъ воскресенія.

Направо и налѣво отъ этого полусвода на стѣнахъ абсиды находятся одна противъ другой, на золотомъ фонѣ, двѣ мозаики, столько же замѣчательныя по содержанію, сколько и по исполненію. Въ одной изъ нихъ — читатель видитъ ее въ приложенномъ рисункѣ № 42 [1])—изображенъ Юстиніанъ въ широкой вышитой зо-

[1]) Заимствованъ у Garrucci Storia dell' Arte cr. T. CCLXIV, 1.

лотомъ пурпуровой мантіи, украшенной такимъ же образомъ нижней одеждѣ, въ обнизанныхъ перлами башмакахъ, въ жемчужной діадемѣ и съ нимбомъ вокругъ головы; онъ несетъ въ храмъ плоскій золотой сосудъ. Трое царедворцевъ въ однообразныхъ позахъ и нѣсколько солдатъ почетной стражи сопровождаютъ его; послѣдніе вооружены копьями и щитами; на одномъ изъ нихъ видна большая

Рис. № 42.



монументальная монограмма формы называемой Константиновской, богато украшенная узорами изъ драгоцѣнныхъ камней. Обыкновеніе изображать на доспѣхахъ монограмму Христа было введено еще въ царствованіе Константина. Передъ императоромъ идутъ равеннскій епископъ Максиміанъ съ крестомъ въ рукахъ, узороченнымъ драгоцѣнными камнями, и двое священниковъ; одинъ изъ нихъ несетъ книгу, вѣроятно евангеліе, также украшенное, другой—родъ кадила.

Противъ этой мозаики представлена императрица Ѳеодора, жена императора Юстиніана, извѣстная своими похожденіями. Она тутъ (см. рисунокъ № 43 [1]) въ широкой, бѣлой нижней одеждѣ, покрытой золотымъ шитьемъ, въ пурпуровой мантіи, украшенной такимъ же образомъ, и въ красныхъ шитыхъ перлами башмакахъ. На головѣ ея, также окруженной нимбомъ, великолѣпная діадема, отъ которой нитки жемчуга падаютъ на богатое ожерелье, покрывающее

[1]) Заимствованъ у Garrucci Storia dell' arte cr. T. CCLXIV, 2.

ея грудь. На нижнемъ бордюрѣ широкой мантіи императрицы вышито поклоненіе волхвовъ, но фигура Богоматери скрыта въ склад-

Рис. № 43.



кахъ и видны только два волхва и ноги третьяго [1]). Ѳеодора несетъ въ храмъ золотую чашу и одинъ изъ ея царедворцевъ поднимаетъ передъ ней вышитую завѣсу, другой стоитъ возлѣ императрицы. Онъ, равно какъ и царедворцы, являющіеся въ свитѣ Юстиніана, скрываютъ руки подъ одеждой, какъ это дѣлалось передъ августѣйшими особами въ древней персидской монархіи и во многихъ азіатскихъ дворахъ дѣлается и до нашего времени. Очень часто въ средневѣковыхъ христіанскихъ мозаикахъ, святые мученики и апостолы, являющіеся передъ Спасителемъ и Богоматерью, точно также покрываютъ одеждой руки. За императрицей идутъ семь придворныхъ женщинъ въ дорогихъ украшеніяхъ и въ богатыхъ одеждахъ, вышитыхъ жемчугомъ. Одна изъ нихъ держитъ родъ платка, предметъ, вѣроятно принадлежащій Ѳеодорѣ; двѣ изъ этихъ женщинъ, ближе стоящія къ императрицѣ, старше другихъ и одѣты съ боль-

---

[1]) Объ обыкновеніи украшать одежды изображеніями христіанскихъ символовъ и священныхъ сценъ, существовавшемъ преимущественно среди вѣрующихъ востока, мы уже нѣсколько разъ говорили; что это волхвы, несущіе дары Спасителю младенцу, въ этомъ нельзя сомнѣваться; они имѣютъ совершенно тотъ-же типъ какъ во фрескахъ катакомбъ и въ барельефахъ саркофаговъ.

шей изысканностью чѣмъ остальныя. Сцена эта представлена въ красивомъ преддверіи храма; у входа, на полуколоннѣ съ коринѳской капителью, стоитъ ваза, изъ средины которой бьетъ фонтанъ для умыванія рукъ, и лица входящихъ въ церковь. Мозаики эти особенно интересны для насъ также и потому, что онѣ могутъ дать намъ нѣкоторое понятіе объ утонченномъ и преисполненномъ сложнаго церемоніала византійскомъ дворѣ, въ самую блестящую его эпоху, воскресающемъ передъ нами какъ нельзя живѣе въ этихъ двухъ памятникахъ мусивной живописи. Они однако не даютъ права предположить, что Юстиніанъ и его супруга посѣтили Равенну, но вѣроятно они послали церкви св. Виталія богатые подарки, и епископъ Максиміанъ, желая увѣковѣчить память щедрости императорской четы, велѣлъ исполнить эти мозаики. Нѣкоторыя представленныя въ нихъ лица имѣютъ характеръ дѣйствительности, какъ напримѣръ Юстиніанъ, его царедворцы, епископъ Максиміанъ, императрица, ея придворные и двѣ стоящія возлѣ нея дамы. По всей вѣроятности это портреты.

Другой замѣчательный памятникъ мусивной живописи Равенны, той-же эпохи, мы видимъ въ церкви святаго Аполлинарія во флотѣ (S. Apollinare in Classe). Мозаики эти находятся въ абсидѣ и отличаются также богатой орнаментаціей, равно какъ и особеннаго рода символическимъ изображеніемъ преображенія Христа на горѣ Ѳаворѣ. Внизу на цвѣтущемъ лугу представлены апостолы подъ видомъ 12-ти овецъ; они стоятъ у подножія горы, покрытой деревьями, на которыхъ сидятъ птицы; на вершинѣ стоятъ три овцы, символизирующія трехъ апостоловъ, которыхъ взялъ съ собою Спаситель на гору Ѳаворъ. Вмѣсто Христа изображенъ большой крестъ латинской формы, усѣянный фигурами драгоцѣнныхъ камней, въ звѣздномъ пространствѣ, окруженный овальной рамкой, украшенной подобно кресту. Въ мѣстѣ пересѣченія брусьевъ послѣдняго изображена голова Спасителя, уже опредѣленнаго типа; надъ крестомъ написано греческое слово: ΙΧΘΥΣ, т. е. рыба, значеніе котораго намъ уже извѣстно [1]), а подъ нимъ слова: Salus mundi, т. е. спасеніе міра. По обѣимъ сторонамъ креста означены греческія буквы А и Ω [2]). Въ центрѣ полусвода абсиды, надъ крестомъ рука, вы-

[1]) См. часть 2, стр. 97.
[2]) См. часть 2, стр. 141.

ходящая изъ облаковъ и символизирующая Бога-Отца, указываетъ на орудіе искупленія. Какъ обыкновенно въ сценѣ Преображенія, Моисей и Илья присутствуютъ въ облакахъ при совершеніи этого чуда. Тутъ они представлены направо и налѣво отъ креста—замѣняющаго Спасителя и вмѣстѣ намекающаго на его искупительную жертву—подъ видомъ юношескихъ фигуръ, до половины туловища выходящихъ изъ облаковъ и скорѣе римскаго, чѣмъ іудейскаго типа, особенно что касается Моисея. Декоративные элементы этой мозаики довольно сложные и не лишены красоты и благородства.

Какъ мы уже сказали, равеннскія мозаики всегда выше въ художественномъ отношеніи одновременныхъ имъ памятниковъ римской мусивной живописи. Точно также въ первыхъ мы не находимъ типовъ варварскихъ народовъ, которые встрѣчаются во вторыхъ уже въ VI-мъ столѣтіи [1]), и будутъ постоянно умножаться въ нихъ, какъ мы это увидимъ ниже. Въ мозаикахъ Равенны вліяніе византійское было такъ сильно, что отбрасывало наплывающіе варварскіе элементы, не позволяя имъ проявиться. Покореніе Равенны лонгобардами съ срединѣ VIII-го столѣтія и вскорѣ за тѣмъ подчиненіе ея папамъ измѣняетъ, разумѣется къ худшему, участь этого города и вмѣстѣ съ тѣмъ прерываетъ въ немъ художественную дѣятельность, которая съ этого времени постоянно слабѣетъ въ Равеннѣ. Новыя постройки, новыя артистическія работы вскорѣ уже болѣе не предпринимаются здѣсь, и всѣ заботы направлены только на исправленіе того, что люди и время попортили въ произведеніяхъ искусства предшествующихъ вѣковъ. Послѣ прекращенія связи съ Византіей Равенна раздѣляетъ судьбу другихъ городовъ Италіи; мы замѣчаемъ въ ней тотъ же постоянный упадокъ художества, какъ и на западѣ, до эпохи возрожденія.

XXXII.

Въ Римѣ мозаичныя работы не прекращаются какъ въ Равеннѣ и каждое столѣтіе до X-го вѣка можетъ представить намъ одинъ

---

1) См. мозаику Козмы и Даміана въ Римѣ, рис. № 39.

или нѣсколько памятниковъ мусивной живописи, но только для того, чтобы показать постепенный ходъ паденія этого искусства. Мы ясно видимъ это въ мозаикѣ базилики св. Лаврентія—внѣ городскихъ стѣнъ Рима, основанной Константиномъ и украшенной папою Пелагіемъ II-мъ (577—590). Тутъ Христосъ представленъ сидящимъ на сферѣ голубаго цвѣта, онъ одѣтъ въ темное платье и держитъ въ лѣвой рукѣ длинный крестъ, а правою благословляетъ. Черные волосы, раздѣленные по срединѣ головы, падаютъ на его плечи; усы и борода цвѣта волосъ. Лицо его, уже опредѣленнаго типа, имѣетъ аскетическое, строгое, даже грозное выраженіе. Направо отъ него, въ рядъ стоятъ св. Петръ, мученикъ Лаврентій и папа Пелагій, украситель храма; налѣво, также въ рядъ, изображены св. Павелъ, св. Стефанъ, св. Ипполитъ. Лица всѣхъ этихъ фигуръ почти не сохраняютъ слѣдовъ римскаго типа и представляютъ уже ту одеревянѣлость, которая будетъ постоянно возростать при изображеніи человѣческаго образа въ римскихъ мозаикахъ. Декоративные элементы тутъ очень бѣдны сравнительно съ тѣмъ, что видишь въ Равеннѣ отъ того-же столѣтія. Не взирая на многочисленныя реставраціи, которымъ подвергался этотъ памятникъ мусивной живописи, по стилю его фигуръ, по мотивамъ его орнаментаціи нельзя не замѣтить, что онъ стоитъ гораздо ниже въ художественномъ отношеніи мозаики церкви свв. Козмы и Даміана, исполненной полустолѣтіемъ раньше.

До VI-го вѣка въ мозаикахъ Рима мало-по-малу измѣняли прежнія освященныя формы, но не позволяли себѣ оставлять ихъ совершенно. Прошедшее все-таки еще не переставало внушать уваженіе, и вліяніе варваровъ не успѣло вполнѣ обозначиться; только въ VI-мъ столѣтіи въ мусивной живописи Козмы и Даміана и св. Лаврентія, но особенно въ послѣдней, художники начинаютъ вдохновляться образами новыхъ людей, наводнившихъ Италію, изображать ихъ одежды и замѣнять неправильными, мало привлекательными ихъ лицами классическіе типы. Это вліяніе варваровъ дѣлается особенно замѣтно въ римскихъ мозаикахъ послѣ VI-го столѣтія; оно проявляется въ размѣрахъ, въ головахъ, въ тѣлодвиженіяхъ фигуръ, въ драпировкѣ ихъ одеждъ, въ декоративныхъ элементахъ, такъ что правила и пріемы классическаго искусства, его начала, пропадаютъ почти совершенно. Видно полное забвеніе пропорцій членовъ

человѣческаго тѣла; фигуры изображаются несоразмѣрно длинными для ихъ головъ или короткими и коренастыми. Все это мы замѣчаемъ напр. въ мозаикахъ св. Агніи (626 — 638), св. Венанція (639 — 642), св. Стефана (642 — 649) и въ другихъ. Упадокъ искусства въ Римѣ нѣсколько задержало византійское вліяніе, которое было особенно сильно послѣ уничтоженія Готескаго царства, когда Римъ, освобожденный на короткое время отъ варваровъ, сдѣлался греческимъ, византійскимъ городомъ, вторымъ въ Италіи послѣ Равенны. Съ этой эпохи, которая не была продолжительна, потому что Римъ вскорѣ былъ отрѣзанъ лонгобардами отъ Константинополя, мы однако находимъ въ римскихъ мозаикахъ вліянія византійскія, и чѣмъ сильнѣе они обозначались, тѣмъ медленнѣе шелъ упадокъ мусивной живописи на западѣ. Полное паденіе этого искусства въ Италіи произошло въ VIII-мъ и особенно въ IX-мъ столѣтіи, когда сношенія между Римомъ и Византіей сдѣлались труднѣе и наконецъ стали враждебны вслѣдствіе разрыва восточной и западной церквей.

Проблескъ оживленія искусствъ, проявившійся въ царствованіе Карла Великаго, отразился и въ мусивной живописи Рима; такъ напримѣръ въ мозаикахъ, произведенныхъ въ этомъ городѣ въ концѣ VIII-го и первыхъ годовъ IX-го столѣтія, именно въ церкви св. Ѳеодора, построенной папою Адріаномъ I-мъ (772—795) и въ латеранскомъ triclinium, украшенномъ папой Львомъ III-мъ (795—816), видно извѣстное улучшеніе формъ и даже нѣкоторое изученіе природы; но это минутное возрожденіе художества эпохи Карловинговъ не имѣло послѣдствій ни по ту, ни по сю сторону Альпъ, и немедленно за нимъ варварство беретъ верхъ. Въ царствованіе того-же папы Льва III-го производятся мозаики очень низкаго художественнаго достоинства.

Съ IX-го вѣка въ Римѣ въ области искусствъ сгущается мракъ: рисунокъ въ мозаикахъ становится извращеннымъ; основныя правила перспективы, выпуклости рельефа забываются; работа становится небрежна, груба; кубы обрѣзываются неправильно и нехорошо соединяются; краски рѣжутъ глаза, очерки принимаютъ массивный видъ. Образа Христа, Богоматери, апостоловъ, святыхъ и т. д. дѣлаются тяжелы, утрачиваютъ жизнь, цѣпенѣютъ, представляются въ неестественныхъ позахъ, ихъ уже не умѣютъ ставить на ноги. Замѣтно большое непониманіе конструкціи человѣческаго

тѣла, и его никакъ нельзя предположить подъ очень некрасивой и неловко брошенной драпировкой одеждъ. Лица изображаются немногими линіями; щеки—двумя темными пятнами безъ тѣней; тамъ, гдѣ представлено вмѣстѣ нѣсколько людей, они тѣснятся между собою. Но обыкновенно въ мусивной живописи этого періода фигуры изображаются отдѣльно, въ рядъ, какъ на пьедесталахъ, не имѣя никакой связи между собою, что придаетъ имъ еще бо́льшую безжизненность. Иногда это напоминаетъ первые шаги человѣчества въ области фигуративнаго искусства.

Всѣ эти недостатки мы видимъ напр. въ мозаикѣ церкви св. Нерея и Ахилея, построенной и украшенной папою Львомъ III-мъ (795—816). Въ ней изображена сцена Преображенія, но вполнѣ неудовлетворительно. Христосъ является въ овальномъ нимбѣ; Моисей и Илья имѣютъ видъ двухъ карликовъ, Спаситель въ сравненіи съ ними великанъ; но взятая отдѣльно, фигура Его коротка. Апостолы, свидѣтели чуда, представлены въ неестественныхъ позахъ; они согнуты и какъ бы ползутъ къ Христу, стоящему на возвышеніи.

Другой образчикъ упадка мозаичнаго искусства на западѣ находится въ церкви S. Maria in Domnica, украшенной папою Пасхаліемъ I-мъ (817—824). Тутъ изображена Богоматерь въ центрѣ абсиды, на богатомъ тронѣ, среди ея небеснаго двора; толпы ангеловъ съ нимбами кругомъ головы стоятъ по обѣ стороны ея царскаго сидѣнія; Спаситель младенецъ, помѣщенный на колѣняхъ Богородицы, благословляетъ правой рукою. Папа Пасхалій, представленный гораздо меньше колоссальнаго образа Богоматери, стоитъ на колѣняхъ у подножія трона, держа изъ почтенія въ своихъ рукахъ оконечность ея правой ноги. Богородица тутъ не лишена величія, но лицо ея, какъ бы заключенное въ четыреугольную рамку,—неудачнымъ мотивомъ драпировки головнаго покрывала, падающаго на плечи,—имѣетъ печальное, строгое выраженіе. Это типъ тѣхъ мадоннъ, которыя будутъ постоянно изображаться на западѣ до эпохи возрожденія. Фигуры ангеловъ довольно стройны, но лишены граціи; однообразное движеніе ихъ рукъ неестественно, натянуто и имѣетъ что-то кукольное. Сонмъ ихъ переданъ возвышающимися одинъ надъ другимъ нимбами, такъ что отъ каждаго ряда видно все меньше и меньше этого сіянія. Подобный неловкій способъ изображать толпу поднимающимися одна надъ другой оконечностями

головъ, шапокъ или сіяній мы находимъ и въ византійской живописи временъ ея упадка, также у первыхъ мастеровъ эпохи возрожденія, даже и у Беато Анджелико. Тотъ-же первобытный пріемъ представлять массу народа мы встрѣчаемъ въ сирійскомъ, египетскомъ и древне-греческомъ искусствѣ. Такимъ образомъ при своемъ упадкѣ художество возвращается къ способамъ, употребляемымъ въ періодъ его зарожденія. Вообще манера изображать толпу можетъ не только дать намъ понятіе о состояніи искусства среди извѣстнаго общества, но и указать степень его нравственнаго развитія. Въ произведеніяхъ живописи и пластики архаическаго періода Греціи нерѣдко видишь нѣсколько человѣкъ вмѣстѣ, имѣющихъ одинъ профиль, одно выраженіе, одну позу, повторяющихъ одно и то-же тѣлодвиженіе. Совершенно подобное-же находишь въ искусствѣ азіатскихъ народовъ и древнихъ египтянъ, но въ Греціи эти люди оживляются, оставляютъ свои условныя положенія, и образы ихъ получаютъ индивидуальный видъ; вмѣстѣ съ освобожденіемъ личности являются и способы изображать ее. Напротивъ, въ Египтѣ и въ большихъ монархіяхъ Азіи, гдѣ вслѣдствіе стѣснительныхъ гражданскихъ и религіозныхъ условій не было мѣста самостоятельному развитію каждаго члена общества, гдѣ въ противоположность тому, что происходило въ Греціи, человѣкъ пропадалъ въ толпѣ, не выдѣляясь изъ нея, пластика и живопись все время своего существованія изображали массы людей съ одними и тѣми-же лицами, въ одномъ и томъ-же положеніи. Совершенно то-же отсутствіе индивидуальности находимъ мы и въ средневѣковомъ христіанскомъ искусствѣ. Въ цвѣтущій періодъ эпохи возрожденія, когда разсѣялась тьма предшествовавшихъ столѣтій, и человѣкъ началъ смѣлѣе смотрѣть вокругъ себя, толпу снова стали изображать составленную изъ людей, имѣющихъ каждый свое отдѣльное выраженіе, и если представляли нѣсколько человѣкъ, находящихся подъ вліяніемъ одного общаго чувства, то старались передать на ихъ лицахъ различное дѣйствіе, производимое этимъ моральнымъ явленіемъ, согласно натурѣ и характеру каждаго.

Сцена, описанная выше, изображенная въ церкви Santa Maria in Domnica, хотя и передана очень грубо, безъ вкуса, безъ рисунка, безъ художественнаго распредѣленія, производитъ не столь непріятное впечатлѣніе, какъ мозаика церкви св. Марка въ Римѣ.

Этотъ памятникъ можетъ свидѣтельствовать о полномъ упадкѣ мозаичнаго искусства на западѣ въ IX-мъ вѣкѣ; онъ принадлежитъ царствованію папы Григорія IV-го (828—844). Христосъ тутъ является въ центрѣ полусвода абсиды, въ срединѣ шести фигуръ, поставленныхъ въ рядъ подобно ему на пьедесталахъ, имѣющихъ видъ скамеекъ; между ними находится и папа Григорій. Всякое уваженіе рисунка, всякое понятіе о прекрасномъ пропадаютъ въ этой мозаикѣ. Угловатость, неправильность лицъ святыхъ, ихъ большіе ничего не выражающіе глаза, несоразмѣрная длинната тѣла и узкая, условно-повторяющаяся драпировка одеждъ, тутъ въ самомъ дѣлѣ поразительны. Фигура Христа, выше почти на половину стоящихъ возлѣ него святыхъ, ниже всякой критики; въ лицѣ его мы даже не узнаемъ повторенія установившагося типа Спасителя: оно вытянутое, сухое, безжизненное, необыкновенной худобы, глаза сближены до невозможности, лобъ узокъ, борода завострена, усы падаютъ внизъ; черные волосы, раздѣленные по срединѣ головы, спускаются на плечи. Вся фигура эта дышетъ чѣмъ-то зловѣщимъ. Хуже не изображали Христа и совершенно варварскіе народы. Даже и въ живописи на деревѣ павшаго византійскаго стиля, вполнѣ дюжиннаго исполненія, Спаситель не имѣетъ столь ужаснаго вида. Декоративные элементы этихъ трехъ мозаикъ, равно какъ и другихъ, принадлежащихъ къ тому-же времени и находящихся въ Римѣ, очень просты. Эта скудость украшенія и неумѣнье придумывать мотивы орнаментаціи въ бордюрахъ, въ углахъ, однимъ словомъ въ мѣстахъ, не занятыхъ главнымъ сочиненіемъ, были слѣдствіемъ упадка искусства, но также бѣдности, въ которую впалъ Римъ въ IX-мъ столѣтіи. Золотой грунтъ не употребляется въ мозаикахъ этого времени и замѣняется болѣе дешевымъ темно-голубымъ фономъ; то-же самое происходитъ и съ нимбами.

XXXIII.

Въ восточной Римской имперіи развилась скоро послѣ торжества церкви, въ очень значительныхъ размѣрахъ, мусивная живопись. Извѣстно, что уже Константинъ украсилъ многочисленныя церкви востока мозаичными работами. Мозаикисты пользовались его особен-

нымъ покровительствомъ, и онъ избавилъ ихъ отъ нѣкоторыхъ налоговъ. Его преемники подражали ему въ этомъ, и такимъ образомъ на берегахъ Босфора образовалась замѣчательная мозаичная школа. Цвѣтущее состояніе Византіи въ то самое время, когда западная Римская имперія, наводненная варварами, бѣднѣла и разрушалась, способствовало развитію искусства на востокѣ. Мы постоянно видимъ во всѣхъ отрасляхъ его, какъ напр. въ миніатюрахъ, въ эмаляхъ, въ работахъ изъ слоновой кости, драгоцѣнныхъ металловъ и т. д., что все, выходившее изъ рукъ византійскихъ мастеровъ, почти до эпохи возрожденія, всегда стояло выше, въ художественномъ отношеніи, производимаго на западѣ. То-же самое можно сказать и о мозаичныхъ работахъ.

По мозаикамъ Равенны, въ которыхъ отражаются вліянія Византіи, вкусъ и способности ея художниковъ, видно, что мусивная живопись въ первые вѣка торжества церкви находилась въ Константинополѣ на очень высокой степени, такъ какъ равеннскія мозаики во многомъ превосходятъ современныя имъ произведенія искусства того-же рода, находящіяся въ Римѣ. Надо притомъ не упускать изъ вида, что Равенна была провинціальный городъ и что, слѣдовательно, артистическія работы, производимыя въ ней, не могли имѣть ни тщательнаго исполненія, ни художественнаго достоинства того, что создавалось въ столицѣ.

Но для восточной имперіи настало также время раззоренія, обѣднѣнія, и взятіе Константинополя крестоносцами нанесло рѣшительный ударъ благосостоянію Византіи. Послѣ этого событія сильнѣе обозначается также и упадокъ ея искусства, которое никогда болѣе не возрождалось. Въ этотъ послѣдній періодъ существованія восточной имперіи, т. е. отъ взятія Царьграда крестоносцами до покоренія его турками, частью неискусно реставрировались и портились, частью разрушались памятники мусивной живописи предшествовавшихъ вѣковъ. Конечное завоеваніе Византіи—въ противоположность тому, что произошло въ западной имперіи—народомъ иного племени, иной религіи, чѣмъ побѣжденные варварами, неспособными принимать, усвоивать культуру покоренныхъ ими арійскихъ народовъ, исповѣдывавшими вѣрованіе нетерпимое, враждебное христіанству, осуждавшее, какъ нѣчто грѣховное, фигуративное искусство, порабощеніе, говорю я, турками восточной имперіи, подвергло памятники ея

систематическому истребленію. Мало, слѣдовательно, могло сохраниться отъ произведеній христіанскаго искусства на востокѣ. Надо также прибавить, что западъ въ археологическомъ отношеніи изслѣдованъ гораздо послѣдовательнѣе и полнѣе чѣмъ востокъ, такъ какъ доступъ къ памятникамъ, разсѣяннымъ по обширной Турецкой имперіи, лишенной удобныхъ способовъ сообщенія, гораздо труднѣе чѣмъ въ Италіи и въ другихъ западныхъ странахъ. Многое вѣроятно на востокѣ еще не открыто и ждетъ изслѣдователя. Мы потому не можемъ представить столько же образчиковъ восточной мусивной живописи, сколько западной.

Самыя замѣчательныя византійскія мозаики находятся въ церкви святой Софіи (премудрости Божіей) въ Константинополѣ. Храмъ этотъ, построенный Юстиніаномъ, былъ великолѣпно украшенъ имъ мусивной живописью. Къ несчастію, очень незначительныя части ея сохранились; притомъ всѣ мозаики этой церкви, превращенной турками въ мечеть, покрыты слоемъ водяной бѣлой краски, такъ какъ законъ Магомета запрещаетъ изображеніе всего одушевленнаго. Вслѣдствіе особеннаго счастливаго обстоятельства, эти памятники сдѣлались извѣстны. Въ 1847-мъ году въ храмѣ св. Софіи были предприняты реставративныя работы, порученныя итальянскому архитектору Фоссати; при этомъ былъ смытъ бѣлый слой, покрывавшій мозаики. Пользуясь этимъ, нѣмецкій археологъ Зальценбергъ изучилъ и скопировалъ ихъ съ полной свободой, собравъ матеріалы весьма интереснаго труда, изданнаго имъ въ Берлинѣ въ 1854-мъ году [1]). Сохранившіяся тутъ мозаики принадлежатъ къ разнымъ временамъ. Въ срединѣ купола изображенъ Христосъ на радугѣ, ниже представлены четыре шестикрылыхъ колоссальныхъ херувима, между окнами являются отдѣльно пророки, мученики, епископы. Прекрасная и величественная фигура архангела, возлѣ ниши абсиды съ жезломъ въ одной рукѣ и сферой въ другой, грандіозно задуманная, широкаго стиля, принадлежитъ ко временамъ Юстиніана. Въ отдѣленіи, назначенномъ для женщинъ, были изображены сюжеты изъ новаго завѣта, но только одна изъ этихъ мозаикъ сохранилась, и то она очень попорчена. Въ ней передано сошествіе Святаго Духа.

---

[1]) Alt-Christlichen Baudenkmale von Constantinopel von V bis XII Jahrhundert. Berlin 1854.

Распредѣленіе этихъ сценъ вполнѣ симметрическое. Христосъ представленъ въ срединѣ на тронѣ; отъ него нисходятъ лучи на Богоматерь и апостоловъ, стоящихъ кругомъ него. У іудеевъ, присутствующихъ при этомъ чудѣ, лица не столь красивы и благородны, какъ у апостоловъ. Всего лучше сохранившаяся въ этой церкви мозаика находится въ ея нартэксѣ, т. е. въ преддверіи. Тутъ, отдѣляясь отъ золотаго грунта, величественный образъ Спасителя изображенъ на тронѣ; Онъ въ бѣлыхъ одеждахъ, украшенныхъ золотыми полосами; лицо его, нѣсколько широкое, имѣетъ установившійся типъ, оно одушевлено кроткимъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ непреклонно-твердымъ выраженіемъ. Къ ногамъ его падаетъ ницъ старикъ въ царскомъ облаченіи и въ коронѣ; это императоръ, преклоняющійся передъ Христомъ, какъ его подданные, согласно церемоніалу византійскаго двора, преклонялись передъ нимъ. Направо отъ Спасителя въ медаліонѣ изображена по грудь Богоматерь; овальный, прекрасный ликъ Ея носитъ на себѣ отпечатокъ эллинической красоты: линіи лица необыкновенной чистоты, губы правильно вырѣзаны, взглядъ неопредѣленъ. Нельзя сомнѣваться въ томъ, что художникъ имѣлъ передъ глазами античный модель, до такой степени этотъ образъ Богородицы приближается къ классическому типу Минервы. Подобные лики Богоматери встрѣчаются часто въ византійскомъ искусствѣ, даже въ худшія его времена нерѣдко искупая своею величественною красотой слабость исполненія и несостоятельность техники. Налѣво, также въ круглой рамкѣ, представленъ бюстъ архангела Михаила; лицо его напоминаетъ лучшія произведенія классической пластики; оно правильно, благородно, одушевлено и приближается къ типу Аполлона Бельведерскаго. Въ исполненіи этого памятника мусивной живописи видны большая тщательность и пріемы хорошей школы. Вѣроятно, эта мозаика была исполнена вскорѣ послѣ окончанія спора объ иконахъ.

Приблизительно къ тому же времени, т. е. къ царствованію императора македонской династіи Василія I-го (866—886), принадлежатъ другія мозаики, немного попорченныя, того же храма, находящіяся на его большой западной аркѣ. Тутъ изображены Богоматерь, Петръ и Павелъ. Головы послѣдняго не достаетъ, но тѣло его представлено не безъ умѣнья. Отъ фигуры Петра сохранилась только одна голова вполнѣ индивидуальнаго характера, дышащая

энергіей. Но особенно замѣчателенъ въ центрѣ арки бюстъ Богоматери, съ головою младенца Спасителя, изображенной на ея груди. Нѣсколько строгіе взоры Богородицы устремлены на находящихся въ храмѣ, и лицо Ея, преисполненное достоинства и спокойнаго величія, поражаетъ своею правильностью, напоминая классическій типъ Юноны.

Орнаментальныя части въ сохранившихся мозаикахъ церкви св. Софіи также чрезвычайно красивы. Фонъ почти всюду золотой; въ нѣкоторыхъ мѣстахъ онъ замѣненъ серебрянымъ грунтомъ или такими же полосами, вѣроятно для большаго созвучія красокъ. Гирлянды изъ зелени и плодовъ, кресты и розетки обозначали, выставляя ихъ, архитектурныя линіи.

Образчики византійскихъ мозаикъ мы можемъ видѣть также въ г. Θессалоникѣ [1]), въ церкви св. Георгія; ея куполъ былъ покрытъ мусивной живописью, въ центрѣ послѣдняго въ медаліонѣ находилось вѣроятно изображеніе Спасителя, но оно пропало; его окружала гирлянда зелени и плодовъ, слѣды которой еще замѣтны. Фугуры, представленныя ниже, кругомъ купола покрыты турками бѣлой водяной краской или уничтожены. Подъ нимъ другая зона религіозныхъ изображеній частію сохранилась. Мы видимъ тутъ святыхъ, представленныхъ въ положеніи молящихся, по два или больше, въ особенныхъ рамкахъ, составленныхъ изъ богатыхъ архитектурныхъ мотивовъ разнообразной формы и очень интересныхъ для изучающаго византійскую архитектуру. Семнадцать фигуръ еще видны, но отъ нѣкоторыхъ изъ нихъ остались только части. Что касается до времени появленія этихъ памятниковъ мусивной живописи, то можно сказать только, что они были исполнены въ періодъ отъ Константина до конца VI-го столѣтія.

Въ церкви святой Софіи того же города мы находимъ мозаики приблизительно половины VI-го вѣка. Въ куполѣ изображено вознесеніе Спасителя; въ абсидѣ, также на золотомъ грунтѣ, видна фигура Богоматери, къ несчастію попорченная. Она сидитъ на византійскомъ богато украшенномъ тронѣ и держитъ на рукахъ младенца Спасителя. Богородица занимаетъ тутъ абсиду храма, какъ

---

[1]) Bayet, Mémoire sur une Mission au Mont Athos;—Popplewell Pullan et Texier Architecture byzantine.

во всѣхъ церквахъ, посвященныхъ премудрости Божіей, именно въ св. Софіи въ Константинополѣ, въ Кіевѣ и т. д. Декоративные мотивы этой мозаики очень богаты и напоминаютъ равеннскіе той же эпохи.

Памятники мусивной живописи сохранились и въ монастыряхъ Аѳонской горы. Самые замѣчательные изъ нихъ находятся въ Ватопедскомъ монастырѣ, и именно въ притворѣ надъ главными вратами собора. Тутъ на золотомъ фонѣ представленъ въ срединѣ Спаситель. Онъ сидитъ на византійскомъ тронѣ, украшенномъ фигурами дрогоцѣнныхъ камней и покрытомъ красной подушкой; на немъ красная туника съ золотымъ отливомъ и съ такимъ-же отблескомъ голубой плащъ, оставляющій свободной правую руку. Голова Христа окружена золотымъ нимбомъ, крестообразные лучи въ сіяніи усѣяны драгоцѣнными камнями. Красивое лицо Спасителя дышетъ спокойствіемъ и добротою, глаза большіе, открытые, волосы свѣтлые, борода каштановая; правой рукою онъ благословляетъ, а въ лѣвой держитъ раскрытую книгу. Направо отъ Спасителя стоитъ Богоматерь въ одеждѣ, украшенной золотыми бордюрами; на головѣ ея покрывало, спускающееся на лобъ; она наклоняетъ голову и протягиваетъ руки ко Христу. Налѣво отъ него изображенъ Іоаннъ Предтеча, одѣтый въ длинную тунику темнаго цвѣта и въ зеленоватый плащъ. Онъ также наклоняетъ голову и протягиваетъ къ Спасителю руки. Никакая надпись не указываетъ времени этой мозаики. Тутъ-же на золотомъ грунтѣ изображена сцена Благовѣщенія; двери главнаго входа раздѣляютъ ее. Съ одной стороны представлена Богоматерь; на ней голубая одежда съ золотою бахромой; три небольшіе креста, означенные золотыми точками, являются на ея плечахъ и на покрывалѣ головы, окруженной золотымъ нимбомъ. Она сидитъ на тронѣ, держа въ лѣвой рукѣ красную розу и поднимая правую въ знакъ удивленія. По другую сторону дверей изображенъ архангелъ Гавріилъ. На немъ бѣлая одежда съ золотымъ отливомъ. Онъ протягиваетъ правую руку по направленію Богоматери и держитъ въ лѣвой длинный скипетръ; лицо его красиво и выразительно. Мозаика эта тщательнаго и тонкаго исполненія; она несомнѣнно принадлежитъ хорошему времени византійскаго искусства.

Замѣчательное произведеніе мусивной живописи превосходной работы украшало также церковь Аѳонскаго монастыря Ксенофъ. Отъ

него сохранились только двѣ фигуры: святаго Георгія и святаго Димитрія, составлявшія часть большого сочиненія. Первый изъ нихъ представленъ молодымъ человѣкомъ, въ византійской одеждѣ, вышитой золотомъ и жемчугомъ. Онъ протягиваетъ руки къ Спасителю, половина фигуры котораго видна въ верхнемъ углѣ картины. Второй, т. е. св. Димитрій, имѣетъ юношескій видъ и одѣтъ подобно святому Георгію. Эти фрагменты мусивной живописи такого же хорошаго стиля какъ и описанныя выше мозаики монастыря Ватопеда.

На Синайской горѣ въ монастырѣ святой Екатерины находится также мозаика [1]), покрывающая полу-куполъ алтаря и изображающая Преображеніе. Это одно изъ замѣчательнѣйшихъ произведеній ранняго византійскаго искусства. Христосъ тутъ въ бѣломъ хитонѣ и въ такомъ же гиматіи, съ золотыми клавами, изображенъ въ голубомъ миндалевидномъ ореолѣ, благословляя правой рукою и держа въ лѣвой свитокъ. Голова Спасителя окружена серебрянымъ нимбомъ, раздѣленнымъ золотымъ крестомъ. Отъ тѣла его исходятъ шесть серебряныхъ лучей. Лицо Христа округлое, выраженіе кроткое, мягкое, глаза большіе, широко-открытые, брови густыя, волосы падаютъ на плечи, борода небольшая, остроконечная. Направо отъ Спасителя стоитъ Илья, налѣво—Моисей. Ниже Христа представлены въ живыхъ позахъ три апостола: Іоаннъ, Іаковъ и Петръ; кромѣ Спасителя тутъ всѣ фигуры стоятъ на ровной зеленоватой полосѣ земли. Нимбъ данъ только одному Христу, и это можетъ служить доказательствомъ древности памятника. Шестнадцать пророковъ представлены точно также въ медаліонахъ отдѣльно; апостолы точно также въ медаліонахъ размѣщены по шести съ каждой стороны равноконечнаго золотаго креста въ кругу—пріемъ ранняго христіанскаго искусства. Лишь очень немногія сравнительно части этой мозаики реставрированы, но передѣлка рѣзко выдѣляется отъ общаго тона.

Какъ въ римскихъ и равеннскихъ памятникахъ мусивной живописи V-го вѣка, композиціи въ синайской мозаикѣ нѣсколько груба, но въ фигурахъ еще сохранилась жизнь. Юный Іоаннъ и Іаковъ, взмахнувшіе обѣими руками и ослѣпленные лицезрѣніемъ преображеннаго Христа, хотя и изображены съ большой заботой соблюде-

[1]) Путешествіе на Синай въ 1881 году Н. Кондакова. Одесса 1882.

нія симметріи, живы и натуральны; въ фигурѣ Петра, ползущаго по землѣ и поворачивающаго кверху голову, чтобы посмотрѣть, много простаго натурализма. Лица апостоловъ тутъ прекрасно сохранились и не тронуты реставраціей; они представляютъ еще античные контуры. Одежды имѣютъ широкую классическую драпировку, округлыя и свободныя складки. Этотъ памятникъ мусивной живописи г-нъ Кондаковъ относитъ къ концу древнѣйшаго періода византійскаго искусства. Другія находящіяся въ этой церкви мозаики, представляющія летящихъ ангеловъ съ вѣнками, Моисея передъ купиною и получающаго скрижали, также погрудные образы Богоматери и Іоанна Крестителя сильно попорчены болѣе поздними реставраціями, такъ что отъ древнихъ частей этихъ изображеній почти ничего нельзя узнать.

Замѣчательныя мозаики находятся также въ Константинополѣ въ мечети «Кахріе-Джамиси [1]). Это была въ лучшія времена имперіи богатая дворцовая церковь Спаса въ Хорѣ (т. е. въ полѣ), нынѣ бѣдная, хотя изящной архитектуры мечеть. Внутреннія стѣны и особенно поверхности куполовъ и сводовъ этого зданія покрыты очень интересными по своему сочиненію и исполненію мозаиками. Онѣ не тронуты реставраціею, но разрушаются отъ невѣжественнаго обращенія и сильно пострадали отъ фанатизма мусульманъ. Мозаики эти отличаются изяществомъ композиціи, блескомъ красокъ, строгой, но вмѣстѣ изящной манерой передачи византійскихъ типовъ, особой граціей и тонкимъ, хотя сентиментальнымъ и преувеличеннымъ выраженіемъ лицъ. По своему стилю и техническому исполненію, равно какъ и по самому внутреннему содержанію, онѣ составляютъ произведеніе собственно византійскаго искусства, безъ участія въ какомъ бы то ни было видѣ западныхъ мастеровъ живописи, и принадлежатъ періоду вторичнаго процвѣтанія искусства Византіи отъ XI-го до XIII-го столѣтія.

Мозаики центральнаго или большаго купола заштукатурены, такъ какъ именно эта часть церкви составляетъ мечеть. Въ XI-мъ вѣкѣ, одновременно съ главнымъ куполомъ, были украшены мусивною живописью и четыре меньшіе купола; въ сводѣ праваго отъ входа,

---

[1]) Мозаики мечети Кахріе-Джамиси ΜΟΝΗ-ΤΗΣ-ΧΩΡΑΣ въ Константинополѣ Н. Кондакова, Одесса 1881.

или южнаго купола, изображенъ въ кругу Христосъ благословляющій—колоссальный образъ по грудь. Ниже представлены патріархи и еще ниже ангелы. Въ лѣвомъ, сѣверномъ куполѣ, въ центрѣ изображена Богородица съ младенцемъ (замѣчательно излишнаго рисунка); отъ нея идущіе лучи радужныхъ орнаментовъ раздѣляютъ шестнадцать изображеній пророковъ со свитками, на которыхъ написаны ихъ пророчества о Дѣвѣ, и ниже пѣснотворцевъ и отцовъ церкви—многіе изъ послѣднихъ не имѣютъ нимбовъ—писавшихъ и толковавшихъ писанія о Богородицѣ.

Между мозаиками мечети Кахріе на первомъ планѣ стоитъ погрудное изображеніе Христа въ люнетѣ, надъ входомъ изъ внѣшняго притвора во внутренній. Мощная фигура Спасителя, держащаго въ лѣвой рукѣ большое евангеліе, въ золотомъ окладѣ съ драгоцѣнными камнями и благословляющаго правою рукою, отличается прекраснымъ широкимъ стилемъ XII—XIII вѣка. Христосъ въ голубомъ хитонѣ и въ гиматіи того-же цвѣта. На первомъ широкія золотыя клавы, идущія отъ праваго плеча; гиматій окутываетъ верхъ фигуры. Надъ царскою дверью находится другое изображеніе Спасителя. Онъ во весь ростъ представленъ на престолѣ, держа въ лѣвой рукѣ евангеліе и благословляя правой; на немъ одежда того-же цвѣта какъ и въ предшествующемъ примѣрѣ, но фигура его отличается худобою и удлиненными размѣрами. Передъ Спасителемъ стоитъ на колѣняхъ, поднося модель храма, его украситель—Ѳеодоръ Метохитъ. Въ той-же церкви представлены сюжеты изъ жизни Христа и Богородицы. Замѣчательны особенно: благословеніе тремя сидящими священниками—группа символическаго характера и можетъ быть изображающая Троицу; младенца Маріи, принесенной Іосифомъ; сцены скачущихъ за звѣздою и появляющихся передъ Иродомъ волхвовъ; путешествіе Іосифа и Маріи въ Виѳлеемъ; Благовѣщеніе и рожденіе Спасителя съ сопровождающими этотъ сюжетъ подробностями [1]).

Остатки мозаикъ сохранились и въ церкви Рождества Христова въ Виѳлеемѣ [2]); онѣ были исполнены въ царствованіе Эммануила

---

1) Очень вѣрную оцѣнку этихъ мозаикъ, доказательство ихъ восточнаго происхожденія и вліянія византійскаго искусства на итальянское, въ началѣ эпохи возрожденія, читатель найдетъ въ вышеозначенномъ сочиненіи г. Кондакова.

2) Meschior de Vogué „Les Eglises de la Terre Sainte“.

Комнена (1143—1180) и покрывали всю внутреннюю часть церкви даже и криптъ. Фигуры въ нихъ довольно монотонны и не имѣютъ индивидуальности; движенія неестественны и тяжелы. Складки одеждъ означены тонкими золотыми штрихами. Декоративные мотивы, состоящіе изъ фантастическихъ фигуръ и арабесокъ, массивны и неграціозны. Техническое исполненіе этой мозаики—не лишенной впрочемъ художественнаго смысла — очень тщательно и имѣетъ ту особенность, что въ свѣтлыхъ частяхъ ея употребленъ перламутръ. Извѣстно также, что этотъ-же императоръ украсилъ нѣсколько залъ своего дворца въ Константинополѣ мозаиками, изображавшими побѣды, одержанныя имъ надъ варварскими народами. Это были послѣднія работы мусивной живописи большихъ размѣровъ въ Византіи. Въ слѣдующіе вѣка появлялись памятники подобнаго рода, но уже не столь значительные, и императоры ограничивались исправленіемъ уже существующихъ мозаикъ, иногда прибавляя къ нимъ и свое изображеніе, какъ это сдѣлалъ въ XIV-мъ столѣтіи Іоаннъ Палеологъ въ Софійскомъ соборѣ; но стѣнная живопись въ эту эпоху преобладала надъ мусивной.

XXXIV.

Изъ замѣчательныхъ дошедшихъ до насъ памятниковъ мусивной живописи, находящихся внѣ предѣловъ прежней византійской имперіи, по всей вѣроятности, работы греческихъ мастеровъ, мы назовемъ тутъ мозаики церкви св. Марка въ Венеціи и Софійскаго собора въ Кіевѣ. Великолѣпный венеціанскій храмъ былъ украшенъ мусивной живописью въ различные вѣка. Около сорока тысячъ квадратныхъ футовъ покрыты въ немъ мозаиками, изображающими Спасителя, Богоматерь, апостоловъ, святыхъ, хоры ангеловъ, аллегорическія фигуры христіанскихъ добродѣтелей, сцены изъ жизни апостола Петра, св. Марка евангелиста и т. д. Нѣкоторые изъ сюжетовъ, представленныхъ тутъ, встрѣчаешь въ миніатюрахъ византійскихъ кодексовъ предшествовавшихъ вѣковъ [1]).

---

[1]) „Исторія Византійскаго искусства и иконографіи по миніатюрамъ греческихъ рукописей“ Н. Кондакова, Одесса 1876.

Самыя раннія изъ этихъ мозаикъ слѣдуетъ отнести къ XI-му столѣтію, можетъ быть даже къ X-му. Нѣсколько вѣковъ сряду работали въ соборѣ св. Марка византійскіе мозаикисты, и по произведеніямъ ихъ мы можемъ получить довольно вѣрное понятіе о развитіи и упадкѣ этой отрасли искусства въ Византіи [1]). Къ XI-му столѣтію принадлежатъ напр. мозаики надъ главнымъ алтаремъ. Въ срединѣ представлены Спаситель подъ видомъ юноши, Богоматерь съ пророками и другими ветхо-завѣтными лицами. Къ тому-же времени приблизительно слѣдуетъ отнести мусивную живопись, находящуюся въ двухъ восточныхъ куполахъ. Техника этихъ произведеній замѣчательно хороша, но въ нихъ, разумѣется, проявляются всѣ особенности византійскаго стиля того времени; фигуры представлены въ однообразныхъ положеніяхъ и симметрически распредѣлены; однако въ движеніяхъ тѣла еще видна жизнь; головы не лишены индивидуальнаго характера и лица не имѣютъ монотоннаго, аскетическаго склада, замѣтнаго уже въ болѣе раннихъ римскихъ мозаикахъ. Также замѣчательны аллегорическія фигуры добродѣтелей, подъ видомъ женщинъ, исполненныя, можетъ быть, нѣсколько позже. Нѣкоторыя изъ нихъ представлены въ византійскихъ придворныхъ одеждахъ, другія въ классическомъ костюмѣ; между ними находишь грандіозныя, благородныя или граціозныя фигуры, въ которыхъ не трудно угадать образцы античнаго искусства, повторенныя не безъ умѣнія.

Въ мозаикахъ церкви святаго Марка болѣе поздняго времени, т. е. XIII-го столѣтія, уже сильнѣе проявляется упадокъ византійскаго искусства; фигуры представляются то несоразмѣрно длинными, то слишкомъ короткими; движенія нераціозны и угловаты; контуры обозначены грубѣе и прямыми линіями, одежды падаютъ параллельными, монотонными складками. Византійское вліяніе замѣтно тутъ и въ мозаикахъ послѣдующихъ столѣтій. До начала XVI-го вѣка итальянскіе мастера, работая въ соборѣ святаго Марка, старались поддѣлываться подъ византійскій стиль, чтобы не нарушать гармоніи произведеній мусивной живописи всего храма. Этотъ благора-

[1]) Извѣстно, что постройка и украшеніе церкви св. Марка привели столь значительное число византійскихъ художниковъ въ Венецію, что они составили въ этомъ городѣ корпорацію. Частые споры возникали между ними и мѣстными мастерами, образовавшими позже, въ 1174 году, отдѣльную ассоціацію.

зумный артистическій пріемъ былъ оставленъ впослѣдствіи, и мы видимъ въ венеціанскомъ соборѣ мозаики, подражающія картинамъ эпохи возрожденія искусствъ, исполненныя не въ одномъ тонѣ съ сочиненіями предшествующихъ вѣковъ и рѣзко отдѣляющіяся отъ нихъ.

Въ мозаикахъ церкви святаго Марка мы не находимъ однако ни одной изъ тѣхъ грандіозныхъ колоссальныхъ фигуръ Спасителя и Богоматери, въ родѣ являющихся намъ напр. въ церкви Козмы и Даміана въ Римѣ и въ Софійскомъ соборѣ въ Кіевѣ,—фигуръ, сосредоточивающихъ на себѣ вниманіе зрителя, которыя такъ часто встрѣчаются въ византійской мусивной живописи и выражаютъ всѣ особенности этого стиля, болѣе поражавшаго воображеніе вѣрующихъ, чѣмъ возбуждавшаго ихъ мысли. Одинъ изъ подобныхъ образовъ мы видимъ въ мозаикахъ собора Торчелло[1]) (Torcello) XII-го столѣтія. Тутъ въ полусводѣ абсиды представлена преисполненная достоинства и величія фигура Богоматери; она стоитъ держа младенца Спасителя на рукахъ, и возлѣ нея не видно ни ангеловъ, ни святыхъ. Изображенный на золотомъ грунтѣ длинный образъ Богородицы представляется взорамъ молящагося какъ видѣніе и составляетъ контрастъ съ мозаикой, исполненной на противоположной стѣнѣ церкви, очень сложнаго сочиненія,—въ которое входятъ около 150 фигуръ,—передающаго славу Спасителя, райскія блаженства, страшный судъ, мученія ада и т. д. Надъ главнымъ входомъ виденъ образъ по грудь молящейся Богоматери—Orante. Отсутствіе единства композиціи и многочисленность сюжетовъ вредятъ тутъ общему дѣйствію всей картины. Не смотря на эти недостатки, въ означенной мозаикѣ много грандіознаго и лица вообще выразительны и индивидуальны. Фигуры, представленныя въ движеніи, ненатуральны и рисунокъ ихъ неправиленъ, но изображенныя въ спокойномъ положеніи не лишены величія. Замѣчательны особенно два архангела въ верхнемъ отдѣленіи, стоящіе какъ статуи по обѣ стороны Спасителя.

Сохранившіяся въ Софійскомъ соборѣ въ Кіевѣ мозаики принадлежатъ къ первой половинѣ XI-го столѣтія. Тутъ въ полусводѣ абсиды представленъ колоссальный образъ молящейся Богоматери; она стоитъ какъ „Orante“ съ поднятыми руками. Это грандіозное изображеніе того-же характера какъ и Спаситель въ церкви Козмы и

---

[1]) Это небольшой островъ недалеко отъ Венеціи.

Даміана въ Римѣ и нисколько не уступаетъ, что касается исполненія и техники, лучшимъ произведеніямъ средневѣковой мусивной живописи, сохранившимся на западѣ, и подобно имъ поражаетъ своимъ величественнымъ видомъ. Подъ образомъ Богоматери представлена, также мозаикой, мистическая тайная вечерь. Въ срединѣ является престолъ формы, употребляемой въ восточной церкви, покрытый пурпуровой матеріей, на которой вышиты цвѣты, круги и полосы. Равносторонній крестъ лежитъ на престолѣ, а за нимъ возвышается на четырехъ колонкахъ небольшой навѣсъ съ остроконечной крышей, кончающейся крестомъ. Съ каждой стороны этого зданія стоитъ ангелъ съ flabellum — ριπίδιον [1]) въ рукѣ. Христосъ изображенъ тутъ два раза съ чашей или съ хлѣбомъ въ рукахъ направо и налѣво отъ престола, впереди ангела. На немъ золотой палліумъ и голубая туника; голова его окружена нимбомъ, раздѣленнымъ крестомъ. Шесть апостоловъ, одѣтыхъ по античному въ бѣлые палліумы съ одной стороны и столько-же съ другой [2]), подходятъ къ Спасителю, одинъ за другимъ сгибаясь и жестами выражая свое благоговѣніе и ничтожество передъ сыномъ Божіимъ [3]). Греческая надпись, сдѣланная мозаикой-же, повторяетъ слова Христа, произнесенныя при благословеніи имъ хлѣба и вина. Образы Спасителя и ангеловъ прекрасны и типы ихъ благородны; но искривленныя униженными тѣлодвиженіями фигуры апостоловъ и ихъ некрасивыя лица имѣютъ мало привлекательнаго, хотя въ техническомъ отношеніи этотъ памятникъ указываетъ еще большое умѣніе изображать мозаикой [4]).

---

[1]) Родъ опахала.

[2]) Два послѣднихъ съ правой стороны отъ зрителя реставрированы.

[3]) Совершенно подобная-же мистическая тайная вечерь въ двухъ сценахъ вышита на такъ-называемой императорской далматикѣ, — о ней будетъ говорено ниже,—сохраняющейся въ ризницѣ собора св. Петра въ Римѣ и также приписываемой началу XI-го столѣтія.

[4]) Въ бордюрѣ или поясѣ, раздѣляющемъ верхнюю часть мозаики отъ нижней, изображены свастики и кресты. Оба эти знака чередующіеся имѣютъ большіе размѣры и выведены золотой мозаикой. Какъ бы для возвышенія ихъ значенія, они помѣщены въ рамкахъ, украшенныхъ арабесками и линейными фигурами. Въ этомъ декоративномъ мотивѣ свастикѣ дано такое-же точно по важности мѣсто, какъ и кресту; она представлена наравнѣ съ нимъ и только рамка ея имѣетъ другую форму, чѣмъ изображенная кругомъ креста. Кромѣ этого примѣра появленія свастики на очень значительномъ мѣстѣ, можно прибавить къ

Другая сохранившаяся въ этомъ соборѣ мозаика изображаетъ сцену Благовѣщенія, раздѣленную аркой абсиды; направо представлена Богоматерь, налѣво ангелъ. Въ фигурахъ этихъ, не лишенныхъ благородства и исполненныхъ тонко и тщательно, видны пріемы хорошей школы.

тѣмъ перечисленнымъ нами памятникамъ во 2-й ч. этого сочиненія (см. стр. 153), на которыхъ изображенъ этотъ символическій знакъ, представляющій орудіе извлеченія огня, общій народамъ арійскаго племени, еще слѣдующіе: свастика очень ясно выведена на бронзовыхъ обломкахъ, открытыхъ въ древней гробницѣ въ Ѳивахъ въ Греціи и составлявшихъ родъ вѣнца; она помѣщена среди украшеній вполнѣ архаическаго характера, состоящихъ изъ рыбъ, птицъ, лошадей, различныхъ звѣрей, фигуръ человѣческихъ, корабля и т. д. на главномъ мѣстѣ, такъ что приходилась надъ срединою лба, носившаго эту діадему. Обратимъ вниманіе на то обстоятельство, что обрядъ посвященія у буддистовъ сопровождается начертаніемъ свастики на лбу неофита. Памятникъ этотъ, сохраняющійся теперь въ музеѣ археологическаго общества въ Аѳинахъ, относятъ приблизительно къ VII-му ст. до Р. Х. (Bronzi arcaici provenienti dalla Grecia, A. Furtwängler, negli Annali dell' Instituto di Corr. Archeologica V. 52, Roma 1880). Мы находимъ свастику на двухъ архаическихъ вазахъ, происходящихъ изъ Аѳинъ, гдѣ она изображена отдѣльно, какъ символическій знакъ, а не въ ряду украшеній [Monumenti dell' Instituto di Corr. Archeologica V. 9, tav. 40]. Свастика начерчена также одна на плитѣ, задѣлывавшей отверстіе горизонтальной гробницы; на черепицѣ того-же назначенія, на обломкѣ каменной доски, на другой плитѣ съ буквами TOIA. Всѣ эти предметы были найдены въ катакомбѣ Каллиста. Также на плитѣ, происходящей изъ катакомбы Generosa Super Philippi [Roma Sotterranea cristiana G. B. de Rossi V. 3, p. 73, 126, 131, 136, 684]. Мы видимъ ее и возлѣ надгробія, открытаго въ катакомбѣ Агніи (Bulletino di Arch. crist. G. B. de Rossi Anno 1877, № II, p. 57]; на веретенныхъ кольцахъ [fusaïoles] и на другихъ предметахъ изъ обожженной глины, найденныхъ въ древнихъ гробницахъ до римскаго періода въ самомъ городѣ Падуѣ и около него (Bullettino dell' Instituto di Corrispondenza arch. per l'anno 1877, № III, 36, 37; 1881. № IV. p. 70. 79); на древней вазѣ, происходящей изъ острова Кипра (Revue Archéologique Novembre 1876); на монетахъ и алтаряхъ Галліи и на груди статуэтокъ Буды (Revue Arch. Mars 1881, Juillet 1880). На обломкахъ глиняныхъ вазъ и на предметахъ изъ золота, открытыхъ въ послѣдніе годы г-мъ Шлиманомъ, въ раскопкахъ, произведенныхъ имъ въ томъ мѣстѣ, гдѣ былъ городъ Микены (Schliemann Micenae). На предметѣ формы медаліона изъ бронзы въ соединеніи, какъ кажется, съ цинкомъ, служившемъ, безъ сомнѣнія, украшеніемъ, величиною нѣсколько больше серебрянаго рубля, свастика вырѣзана по срединѣ, а кругомъ нея линейный орнаментъ. Предметъ этотъ былъ открытъ на югѣ Швеціи и сохраняется теперь въ музеѣ города Стокгольма. Этотъ-же знакъ мы находимъ на латахъ, составляющихъ украшеніе балюстрады храма богини Аѳины въ Пергамѣ. Свастика тутъ изображена при такихъ условіяхъ и въ такомъ мѣстѣ, что ее нельзя принять за мотивъ орнаментики, и надо предположить, что она имѣла символическое значеніе. Фрагменты этой балюстрады можно видѣть въ

Въ томъ-же городѣ въ церкви св. Михаила находится мозаика XII-го столѣтія, также изображающая мистическую тайную вечерь, только въ подробностяхъ нѣсколько удаляющуюся отъ софійской, но уже низшаго художественнаго достоинства.

Памятники мусивной живописи церкви святаго Марка въ Венеціи, собора Торчелло и Софійскаго собора въ Кіевѣ опредѣляютъ намъ производительныя силы византійскаго искусства вѣковъ появленія этихъ мозаикъ. И подобно тому какъ колоніи, высылаемыя метрополіей, даютъ намъ мѣрило ея богатства и ея жизненныхъ силъ, такъ эти значительныя артистическія работы, исполненныя мастерами внѣ ихъ отечества, могутъ указать состояніе искусства въ самой Византіи и опредѣлить степень ея художественной производительности.

XXXV.

Отъ X-го и XI-го столѣтія, т. е. отъ 868 до 1130 г. не производятся въ Римѣ мозаичныя работы. Прекращеніе этого искусства въ Италіи видно изъ того факта, что когда настоятель извѣстнаго Бенедиктинскаго монастыря, до сихъ поръ существующаго между Римомъ и Неаполемъ Monte Cassino — аббатъ Дезидерій [1]), посѣщавшій Константинополь какъ папскій легатъ и пріобрѣтшій тамъ любовь къ искусству, захотѣлъ въ 1066-мъ г. украсить мозаиками

Берлинскомъ музеѣ. Свастика появляется также на двухъ желѣзахъ копій. Одинъ изъ этихъ предметовъ былъ найденъ въ землѣ, въ окрестностяхъ города Ковеля Волынской губ., а другой—возлѣ города Мюнхеберга, въ восточной Пруссіи, въ землѣ вмѣстѣ съ другими предметами, которые обыкновенно находятъ въ гробницахъ скандинавскихъ военачальниковъ. Въ обоихъ случаяхъ свастика изображена возлѣ другихъ знаковъ символическаго характера, которые никакъ нельзя принять за простыя украшенія и въ сопровожденіи руническихъ надписей. Этого рода письмена были, какъ извѣстно, въ употребленіи у гото-германскихъ племенъ, обитавшихъ въ сѣверной Европѣ въ началѣ желѣзнаго періода. Оба эти предмета очень похожи другъ на друга; надписи и знаки, появляющіеся на нихъ, сдѣланы серебряной инкрустаціей (Revue Arch. Mai, Juin, Juillet, Aout 1884). Другіе примѣры появленія свастики читатель найдетъ въ статьѣ г-на Стасова: „Катакомба съ фресками, найденная въ 1872-мъ г. близъ Керчи", стр. 261 примѣчаніе въ Отчетѣ Имп. Археологической Коммиссіи за 1872 годъ.

[1]) Впослѣдствіи папа подъ именемъ Виктора III-го.

монастырскую базилику, то принужденъ былъ послать въ Константинополь за мозаикистами, такъ какъ мозаика и накладная работа были уже около 500 лѣтъ забыты въ Италіи. Объ этомъ говоритъ лѣтописецъ означеннаго монастыря Monte Cassino Левъ, епископъ Остіи [1]). Греческіе мозаикисты эти, продолжаетъ онъ, произвели работы необыкновеннаго достоинства; фигуры въ ихъ мозаикахъ кажутся живыми, а полы, выложенные ими разноцвѣтными камнями, походятъ на цвѣтникъ[2]). Аббатъ Дезидерій, согласно тому-же историку, поручилъ греческимъ мастерамъ обучить не только ихъ искусству молодыхъ монаховъ, но и ваянію изъ золота, серебра, желѣза, мѣди, слоновой кости, стекла, дерева, гипса, камня и т. д. [3]). Разсказъ этотъ имѣетъ несомнѣнную достовѣрность, и если не принимать слова епископа Остіи въ буквальномъ смыслѣ, если и допустить нѣкоторое преувеличеніе, когда онъ говоритъ, что мозаичное искусство уже 500 лѣтъ было забыто въ Италіи, такъ какъ въ Римѣ напр. мы находимъ памятники мусивной живописи до средины IX-го ст., то съ другой стороны никакимъ образомъ нельзя предположить, что въ 1066-мъ г. существовала въ Италіи школа сколько-нибудь искусныхъ мозаикистовъ, такъ какъ аббатъ Дезидерій не послалъ бы за ними въ Константинополь съ большой потерей времени и значительными издержками, если бы могъ призвать подобныхъ мастеровъ изъ Рима или другаго итальянскаго города. Ясно потому во-первыхъ, что въ срединѣ XI-го ст. уже нѣкоторое время мозаичныя работы не производились въ Италіи и во-вторыхъ, что вскорѣ послѣ 1066 г. въ монастырѣ Monte Cassino была образована греческими художниками школа мозаикистовъ. Изъ нея весьма вѣроятно вышли мастера нѣкотораго достоинства, и это предположеніе оправдывается тѣмъ, что мы находимъ въ Римѣ, въ церкви S. Maria in Trastevere, украшенной мозаиками папой Иннокентіемъ II-мъ (1130—1143), памятники мусивной живописи первой половины слѣдующаго, т. е. XII-го столѣтія, гораздо лучшаго худо-

---

1) Muratori Antiquitates italicae medii aevi t. II. p. 361.

2) Отъ этихъ памятниковъ, къ несчастію, ничего не сохранилось.

3) Въ другомъ городѣ Италіи, именно въ Сипонтѣ въ Апуліи, одинъ изъ его епископовъ VI-го ст., родственникъ Византійскаго императора Зенона, призвалъ художниковъ изъ Константинополя. (Etudes sur l'Histoire de la Peinture et de l'Iconographie chrétiennes par E. Müntz).

жественнаго достоинста, чѣмъ упомянутыя выше мозаики IX-го вѣка, находящіяся въ церкви святаго Марка въ томъ-же городѣ.

Мозаика S. Maria in Trastevere свидѣтельствуетъ уже о нѣкоторомъ возрожденіи мозаичной работы, первое движеніе которому дали, по всей вѣроятности, византійскіе мастера въ Monte Cassino. Въ фасадѣ этой церкви представлены мудрыя и неразумныя дѣвы. Такъ какъ это художественное произведеніе страдало отъ дождей и вѣтровъ, то его часто реставрировали и иногда очень неискусно; несмотря на это однако, можно замѣтить, что сцена, представленная въ немъ, хорошо задумана, просто, монументально. Распредѣленіе, хотя и сочиненное съ большой заботой сохранить симметрію, не имѣетъ ничего безжизненнаго какъ въ мозаикахъ IX столѣтія въ Римѣ; позы разнообразны и движенія натуральны. Богородица изображена тутъ на богатомъ сидѣніи съ младенцемъ Спасителемъ на рукахъ, пять дѣвъ представлены съ одной ея стороны и столько же съ другой. Всѣ онѣ съ нимбами и въ богатыхъ одеждахъ. Стоящія направо отъ Богоматери имѣютъ на головѣ вѣнки и держатъ каждая зажженную лампу. Пять другихъ дѣвъ налѣво безъ вѣнковъ и лампы ихъ не горятъ [1]). Фигуры эти не лишены граціи и вся картина оставляетъ пріятное впечатлѣніе. Внутри той же церкви находятся мозаики, исполненныя также въ царствованіе папы Иннокентія II-го. Тутъ въ срединѣ абсиды представлены Богоматерь и Спаситель на одномъ тронѣ. Богородица сидитъ въ величественной позѣ, покрытая дорогими одеждами, какъ восточная царица; лицо ея классической правильности, кротко и дышетъ добротою. Другія представленныя тутъ вмѣстѣ съ Богоматерью лица: папа Каллистъ I-й, св. Лаврентій, папа Иннокентій II-ой, апостолъ Петръ, папы Корнелій, Юлій I-й и священникъ Каленодій не столь хорошаго стиля какъ фигура Богоматери, но они уже освобождены отъ варварскаго вліянія и типы ихъ не лишены благородства. Ненадо притомъ забывать, что 130 лѣтъ еще отдѣляютъ этотъ памятникъ отъ Чимабуэ и 150 отъ Джіотто. Почему же мусивная живопись возрождается раньше стѣнной? Нельзя объяснить себѣ этотъ фактъ иначе какъ вліяніемъ Византіи, которое было не постоянно одинаково

[1]) Несвѣдущій реставраторъ изобразилъ трехъ изъ послѣднихъ дѣвъ съ вѣнками и съ зажженными лампами.

сильно въ Италіи и возросло, вѣроятно, именно въ эту эпоху, вслѣдствіе образованія въ монастырѣ Monte Cassino школы греческихъ мозаикистовъ.

Но мусивная живопись не имѣла въ Италіи уже болѣе будущности. Замѣнивъ фрески, преобладавшія въ христіанскомъ искусствѣ до торжества церкви, она въ свою очередь, по мѣрѣ приближенія къ эпохѣ возрожденія, начинаетъ уступать мѣсто стѣнной живописи. Когда потребовалось украшать большія пространства на стѣнахъ многочисленныхъ воздвигаемыхъ тогда церквей и соборовъ, уже не могли болѣе прибѣгать къ медленной и кропотливой мозаической работѣ. Она не была способна такъ быстро, какъ живопись аль-фреско, передавать новыя, рождающіяся идеи, пробудившагося и освобожденнаго отъ средневѣковыхъ узъ итальянскаго ума. Художники этого времени должны были выдумывать и импровизировать, что было легче стѣнописью, чѣмъ мозаикою. Потому мы видимъ, что фрески преимущественно употребляются въ Италіи въ періодъ возрожденія для украшенія храмовъ. Нѣкоторые итальянскіе живописцы этой эпохи работаютъ мозаики, но это какъ исключеніе. Новые христіанскіе идеалы, новое пониманіе характера Божества, изображеніе Христа не на небѣ, не въ удаленіи отъ человѣка, не въ небесномъ царствѣ, а дѣйствующимъ среди людей въ ежедневной обстановкѣ, въ различныхъ эпизодахъ его земной жизни, страдающимъ въ той страшной драмѣ, которая заключила его пребываніе на землѣ, все это лучше передавалось оживленной, теплой, выразительной стѣнописью, чѣмъ холодной и монументальной мозаикой.

Въ послѣднія столѣтія существованія восточной имперіи, въ мусивной живописи отразились слѣды того упадка, который поразилъ всѣ отрасли фигуративнаго искусства въ Византіи. При постепенномъ ея обѣднѣніи мозаичныя работы, требующія большихъ издержекъ, производились въ ней все рѣже и наконецъ, послѣ взятія Константинополя турками, прекратились совсѣмъ.

Мозаику можно назвать живописью торжествующаго христіанства; она въ самомъ дѣлѣ пріобрѣла большое значеніе въ ту самую эпоху, когда новая вѣра сдѣлалась религіей государства и когда Христа, Богоматерь и святыхъ стали представлять въ побѣдительномъ и повелительномъ видѣ.

Въ художественномъ отношеніи мозаику, которая въ извѣстномъ

мѣстѣ и при извѣстныхъ условіяхъ производитъ своего рода эффектъ, нельзя сравнить съ живописью. Этотъ мертвый способъ передачи предметовъ, взятыхъ изъ природы и выраженія мысли, напоминающій вышиваніе, не можетъ имѣть живости быстраго провода линій какъ въ произведеніяхъ кисти. Холодный блескъ камня и стекла противорѣчитъ слишкомъ сильно теплотѣ жизни и отнимаетъ душу отъ всего, что изображается ими. Въ трудной, медленной, требующей большаго терпѣнія мозаичной работѣ чувство мгновеннаго вдохновенія, произвольное выраженіе мысли не находятъ мѣста. Мусивная живопись не въ состояніи удовлетворить внезапнымъ религіознымъ стремленіямъ и порывамъ. Личный талантъ художника имѣлъ мало возможности выказаться въ мозаичной работѣ и поэтому до насъ не дошли имена мозаикистовъ, сочинителей и исполнителей этого рода художественныхъ произведеній даже и христіанской эпохи. Мозаика была дѣломъ традицій мастерской, и когда въ Италіи забыли технику мусивной живописи, то она не возродилась самостоятельно въ этой странѣ, а была привезена византійскими мастерами.

Что касается до христіанскихъ средневѣковыхъ мозаикъ, на которыхъ обращено наше вниманіе, то и въ самыхъ лучшихъ изъ нихъ фигуры переданы безъ тонкости, выпуклости и перспективы; колоссальность ихъ часто требовала употребленія большихъ кубовъ и при этомъ, разумѣется, пропадали линіи рисунка. Чистоты послѣднихъ потому не слѣдуетъ искать въ мозаикахъ. Часто, чтобы выставить рельефнѣе фигуру и отдѣлить ее отъ грунта, черная линія идетъ кругомъ контуровъ тѣла и головы. Яркимъ краскамъ мозаикъ, которыя большими массами очень рѣзко ложатся одна возлѣ другой, не достаетъ полутоновъ, отчего происходятъ очень рѣзкіе переходы тоновъ. Тѣни или слишкомъ блѣдны или слишкомъ ярки. Но такъ какъ на мозаики всегда смотришь издали, то все это нѣсколько сглаживается, и фигуры съ большимъ блескомъ и энергіей отдѣляются отъ грунта и одна отъ другой. Онѣ представлены обыкновенно въ серьёзномъ, спокойномъ положеніи, преисполненномъ достоинства и величія, рѣдко въ профиль, всего чаще въ фасъ въ одинъ рядъ, такъ что каждая изъ нихъ можетъ быть отдѣлена, составляя нѣчто цѣлое. Ноги соединены вмѣстѣ и концы ихъ обращены внизъ. Иногда подъ ними не изображена земля, и

фигура представлена какъ бы на воздухѣ. Симметрія была одна изъ главныхъ заботъ мозаикистовъ; обыкновенно они помѣщали одинаковое число фигуръ съ каждой стороны Христа или Богоматери, чтобы не нарушить равновѣсія картины.

Часто слышишь мнѣніе, что изображеніе фигуръ на золотомъ грунтѣ есть пріемъ варварскаго или павшаго вкуса, любящаго все богатое, блестящее. Это отчасти справедливо. Блескъ драгоцѣнныхъ камней и металловъ ищется постоянно въ эпохи упадка искусства и есть его отличительный признакъ. Но этотъ способъ составлять грунтъ для религіозныхъ фигуръ представлялъ ихъ въ удаленіи отъ жизни и бросалъ на нихъ мистическую тѣнь. На этомъ золотомъ полѣ онѣ казались еще грандіознѣе; величественность ихъ выставлялась еще рельефнѣе, хотя и получала отчасти монотонный характеръ.

Есть нѣкоторое сходство между грандіозными фигурами мозаикъ и изображеніями эллиническихъ боговъ архаическаго періода. Тѣ и другія величественны по преимуществу, но представлены въ условныхъ позахъ не дѣйствующими, не въ движеніи, а въ спокойномъ, преисполненномъ достоинства положеніи; тѣ и другія являются въ удаленіи отъ жизни, отъ ея мелочностей, и имѣютъ одну общую родину — востокъ. Точно также въ колоссальныхъ, статуйныхъ фигурахъ мозаикъ изъ цвѣтнаго стекла, на золотомъ грунтѣ, видно какъ бы воспоминаніе грандіозныхъ статуй боговъ древнихъ грековъ изъ золота и слоновой кости. Въ хорошихъ христіанскихъ мозаикахъ слышно вѣяніе искусства классическаго міра. Размѣры фигуръ часто вѣрны и благородны; онѣ скорѣе стройны чѣмъ массивны; лица серьёзны и преисполнены достоинства; глазъ обыкновенно великъ, но безъ особенно живаго индивидуальнаго выраженія; только Спасителю данъ очень часто проницательный и нѣсколько строгій взоръ. Лобъ и скулы сильно освѣщены и составляютъ контрастъ съ другими частями лица, менѣе выступающими и оставленными въ тѣни. Контуры рукъ и ногъ выведены довольно нѣжно. Драпировка одеждъ напоминаетъ античный манеръ; складки падаютъ полно, правильно, красиво. Краски хорошо выбраны, но сильны, блестящи и свѣтлы въ одеждахъ.

Мусивная живопись, по свойству своего характера будучи способнѣе представить спокойствіе чѣмъ дѣйствіе, принуждала художника

покоряться стилю сдержанному, преисполненному достоинства, который такъ идетъ вообще религіознымъ изображеніямъ. Жизнь и движеніе пропадали при этихъ условіяхъ, но за то фигуры по своему въ извѣстныхъ границахъ, при особенномъ освѣщеніи и при извѣстной обстановкѣ, способны произвести сильное дѣйствіе и какъ нельзя болѣе на своемъ мѣстѣ въ большихъ храмахъ, занимая пространства значительныхъ размѣровъ. Можно забыть многія произведенія живописи и пластики, многія статуи и фрески болѣе высокаго художественнаго достоинства чѣмъ памятники христіанской мусивной живописи, но грандіозныя фигуры средневѣковыхъ мозаикъ, наполняющія собою зданія, въ которыхъ онѣ изображены, такъ что глаза входящаго въ храмъ невольно должны обратиться на нихъ [1]),—эти величественныя фигуры, говорю я, таинственно взирающія на васъ и являющіяся вамъ въ полусвѣтѣ, царствующемъ обыкновенно въ церквахъ, долго остаются врѣзанными въ вашу память. Если цѣль религіознаго искусства поражать воображеніе, то никогда не была достигнута она съ такой полнотою какъ средневѣковыми мозаиками. Легко себѣ представить, какое сильное впечатлѣніе онѣ должны были производить на юные народы, наводнявшіе Италію или находившіеся въ постоянныхъ сношеніяхъ съ Византіей, которые вѣроятно оставались равнодушны передъ прекрасными памятниками классическаго искусства.

Гравюра и даже хромолитографія могутъ дать только очень неполное понятіе о мозаикахъ; копіи небольшихъ размѣровъ не въ состояніи передать всѣхъ особенностей стиля этого рода художественныхъ произведеній, ни ихъ величественнаго характера. Всѣ рѣзкости и угловатости ихъ замѣтнѣе въ рисункѣ чѣмъ въ оригиналѣ, гдѣ многое пропадаетъ въ грандіозномъ общемъ. Кто не видѣлъ на мѣстѣ эти памятники искусства, тотъ не можетъ представить себѣ дѣйствія, производимаго ими на зрителя.

Кругъ средневѣковыхъ мозаикъ окончился въ Италіи съ эпохой возрожденія; фрески, какъ мы сказали выше, замѣнили мусивную живопись на западѣ. Куполы, абсиды и стѣны церквей расписывались аль-фреско. Мозаичная работа продолжалась однако, но уже

---

[1]) Какъ напримѣръ въ церкви Козмы и Даміана въ Рим или въ Софійскомъ соборѣ въ Кіевѣ до постановки иконостаса.

не въ столь значительныхъ размѣрахъ и впослѣдствіи мозаики стали подражать живописи масляными красками. До сихъ поръ еще существуетъ въ Римѣ мозаичная фабрика при Ватиканской базиликѣ, въ которой копируются замѣчательныя картины; но при этомъ мозаикисты удаляются отъ традицій средневѣковой мусивной живописи. Краски простыя, несложныя, теперь уже недостаточны, художники поэтому начали умножать оттѣнки и переходы тоновъ, прибѣгая къ микроскопической работѣ, къ фокусамъ, чтобы поддѣлываться подъ колоритъ живописи масляными красками. Церковная мозаика въ наше время потеряла, вслѣдствіе того, тотъ грандіозный, оригинальный характеръ, который имѣла въ средніе вѣка.

XXXVI.

Памятники византійской живописи.

Разумѣется, мы не описали тутъ всѣхъ дошедшихъ до насъ христіанскихъ средневѣковыхъ мозаикъ и указали только на самыя главныя изъ нихъ, для опредѣленія измѣненія—причины котораго будутъ объяснены ниже—произошедшаго, съ теченіемъ вѣковъ, въ характерѣ религіозныхъ изображеній вѣрующихъ. То-же самое измѣненіе замѣчаемъ мы и въ средневѣковой стѣнной живописи христіанъ. Въ Италіи, вообще на западѣ, памятники ея немногочисленны; они вполнѣ варварскаго падшаго стиля или носятъ на себѣ слѣды византійскаго вліянія; то, что въ нихъ оригинальнаго, всегда безобразно, а то, что въ нихъ византійскаго, вполнѣ провинціально и составляетъ какъ бы слабый отблескъ художественной дѣятельности христіанъ востока. Это, напримѣръ, можно сказать о фрескахъ, открытыхъ въ послѣднее время въ древней базиликѣ святаго Климента въ Римѣ, принадлежащихъ, по всей вѣроятности, къ X-му и XI-му столѣтіямъ.

Въ восточной имперіи стѣнная живопись имѣла столь-же значительное развитіе какъ и мусивная. Образчики ея уцѣлѣли въ церквахъ и въ монастыряхъ Греческаго королевства, Ѳессаліи, Македоніи, Малой Азіи, какъ напримѣръ въ городѣ Трапезунтѣ. Но всего болѣе памятниковъ византійской живописи сохранилось въ монасты-

рахъ Аѳонской горы [1]), въ этомъ убѣжищѣ искусства, гдѣ оно пользовалось тѣмъ спокойствіемъ, необходимымъ для развитія его производительныхъ силъ, котораго оно не имѣло ни въ столицѣ, ни въ провинціяхъ имперіи, подвергавшихся нашествіямъ варваровъ, раззорительнымъ войнамъ и постоянно волнуемыхъ похитителями престола. Большая часть живописи въ монастыряхъ Аѳонской горы реставрирована, но и въ ней можно еще различить типы, составившіеся прежде, и потому легко возстановить ея первоначальный видъ и получить понятіе о ея художественномъ достоинствѣ. Она покрываетъ внутреннія, иногда и наружныя стѣны церквей и часовенъ съ низу до верха и распредѣлена отдѣленіями или, лучше сказать, горизонтальными полосами. Каждый сюжетъ имѣетъ свое опредѣленное мѣсто въ извѣстной части церкви. Во внѣшнемъ портикѣ, занимая большое пространство, представленъ обыкновенно страшный судъ съ ужасающими подробностями. Тутъ-же святые воины Георгій, Димитрій, Евстаѳій и другіе, покрытые латами и съ обнаженнымъ мечемъ охраняютъ входъ въ храмъ. Нѣкоторые изъ нихъ представлены почти юношами, имѣя правильныя лица классическаго типа; видъ другихъ, напротивъ, довольно строгъ, даже грозенъ. Иногда эти величественныя, хорошо поставленныя фигуры [2]), напоминаютъ статуи и имѣютъ тотъ-же характеръ какъ ангелъ, упомянутый выше, изображенный въ мозаикѣ временъ Юстиніана, находящейся въ храмѣ св. Софіи въ Константинополѣ. Образы этихъ святыхъ воиновъ, которые могутъ дать очень выгодное понятіе о византійскомъ искусствѣ извѣстныхъ эпохъ, иногда замѣнены другаго рода религіозными сюжетами, всего чаще взятыми изъ апокалипсиса. Въ предхраміи представлены сцены изъ ветхаго завѣта или изъ жизни мучениковъ. Войдя въ церковь видишь обыкновенно надъ дверьми великолѣпную композицію смерти Богоматери. Кругомъ изображены сюжеты, взятые изъ жизни Спасителя: входъ въ Іерусалимъ, воскрешеніе Лазаря, умноженіе хлѣбовъ и т. д. Въ боковой правой абсидѣ пред-

---

[1]) Mémoire sur une Mission au Mont Athos par M. M. l'Abbé Duchesne et Bayet, Paris 1876.

[2]) Онѣ извѣстны по копіямъ г. Papety, сохраняющимся частью въ Парижской библіотекѣ, частью у г. Sabatier во Флоренціи, который охотно ихъ показываетъ. Копіи съ нѣсколькихъ рисунковъ г. Papety находятся въ христіанскомъ музеѣ Академіи Художествъ въ Петербургѣ.

ставлены главные эпизоды юношества Христа: его рожденіе, его крещеніе и т. д. Въ лѣвой абсидѣ написаны страсти Спасителя: распятіе, снятіе со креста, положеніе во гробъ, воскресеніе. Въ центральной большой абсидѣ почти всегда видишь притчи и чудеса Христа. Во всѣхъ этихъ сценахъ Спаситель и Богоматерь, хотя и изображенные дѣйствующими на землѣ, среди людей, сохраняютъ свой божественный характеръ и духовно отдѣлены отъ послѣднихъ. Евангелисты являются обыкновенно въ центральномъ куполѣ на вершинѣ четырехъ поддерживающихъ его столбовъ. Колоссальная фигура Христа изображена на верху купола. Внизу кругомъ представлена процессія ангеловъ въ блестящихъ одеждахъ: одни съ кадилами или орудіями страданія Христа, другіе несутъ его тѣло. Стѣны нижней части церкви покрыты образами святыхъ въ іератическихъ позахъ, имѣющими очень опредѣленный, пластическій характеръ; это скорѣе барельефы чѣмъ живопись. Фигуры обыкновенно рѣзко отдѣляются отъ голубаго грунта; ни правильнаго рисунка, ни созвучія красокъ не слѣдуетъ искать тутъ; но въ работахъ этихъ проявляются традиціи замѣчательной декоративной школы. Такъ распредѣлена стѣнопись въ большей части церквей Аѳонской горы. Это обыкновеніе расписывать стѣны храмовъ сюжетами изъ ветхаго и новаго завѣта было распространено съ очень раннихъ временъ среди христіанъ востока. Св. Нилъ, какъ мы уже видѣли (см. гл. 2-ю), говоритъ объ этомъ въ IV-мъ столѣтіи.

Въ монастыряхъ Аѳонской горы монахи возобновляютъ живопись въ своихъ церквахъ; подобнаго рода реставраціи повторяются черезъ каждыя 3 или 4 столѣтія и дѣлаются обыкновенно самими иноками, между которыми всегда есть живописцы. Въ монастыряхъ восточнаго берега этого полуострова большая часть фресокъ была возобновлена въ концѣ прошедшаго или въ началѣ этого вѣка. Въ обителяхъ западнаго берега это произошло приблизительно въ XVI-мъ столѣтіи.

XXXVII.

Христіанскія миніатюры до иконоборства.

Характеръ религіозныхъ идей средневѣковыхъ христіанъ выражается также и въ другихъ памятникахъ живописи, которые, не

смотря на свои незначительные размѣры, могутъ представить намъ, въ сокращенномъ видѣ, современныя имъ большія произведенія этого искусства. Мы говоримъ о миніатюрахъ или раскрашенныхъ рисункахъ, находящихся въ рукописяхъ, по большей части религіознаго содержанія [1]).

Обыкновеніе украшать манускрипты живописью, имѣющей связь съ текстомъ, иногда поясняющей его, существовало и раньше христіанства; о немъ говорятъ Плиній [2]), Сенека [3]) и другіе писатели античнаго міра. Но эта отрасль живописи не имѣла большого развитія въ хорошія времена римскаго искусства, и Плиній говоритъ о миніатюрахъ, присоединенныхъ Варрономъ къ одному біографическому сочиненію, въ такомъ смыслѣ, что изъ словъ его можно заключить о рѣдкости подобнаго рода иллюстрацій. Они вошли въ бо́льшее употребленіе только подъ конецъ существованія Римской имперіи. Въ эту эпоху древніе писатели Греціи и Рима уже были мало понятны; одежда, нравы и самые обряды религіи значительно измѣнились, и многое изъ того, что прежде объясняли самая жизнь и окружающій міръ, требовало толкованія. Это вѣроятно и повело къ иллюстраціи текстовъ столько-же, сколько и желаніе украсить рукопись рисунками.

Самыя раннія, дошедшія до насъ римскія языческія миніатюры принадлежатъ къ IV-му или къ V-му столѣтію; онѣ украшаютъ текстъ Иліады Гомера и Энеиды Виргилія [4]); въ сценахъ, представ-

---

[1]) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, zweite verbesserte und vermehrte Auflage, dritter Band;—Kinkel, Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern, Bonn 1845;— Waagen Kunst und Kunstwerke in Wien, 1864;— Künstler und Kunstwerke von Paris;—Treasures of Art in Great Britain;—Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpure en Orient; L'art Byzantin, Paris 1884; — Labarte, Histoire des arts industriels au moyen age et à l'époque de la Renaissance:—Agincourt, Histoire de l'art; — Garrucci, Storia dell' arte cristiana; — Allgemeine Encyklopädie von Ersch und Gruber;— Исторія византійскаго искусства и иконографіи по миніатюрамъ греческихъ рукописей, Н. Кондакова, Одесса 1876;—Миніатюры ватиканской библейской рукописи XII вѣка, стат. В. Н. Виноградскаго; Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, vierte Auflage.

[2]) Hist. nat.

[3]) De tranquill. animi c. 9.

[4]) Первая изъ этихъ рукописей находится въ Амвросіанской библіотекѣ въ Миланѣ; вторая въ Ватиканской въ Римѣ (Agincourt, Peinture, tav. 20—25).

ленныхъ ими, много драматическаго; онѣ переданы живо, естественно и не безъ смѣлости, что указываетъ навыкъ художника къ подобнаго рода работамъ. Костюмъ и позы вполнѣ античные, раскраска напоминаетъ колоритъ фресокъ, дошедшихъ до насъ отъ римлянъ; это особенно касается миніатюръ Иліады. Но рисунокъ уже довольно неправиленъ, композиція группъ не имѣетъ единства и часто запутана. Можно потому предположить, что иллюстраціи той и другой рукописи были скопированы съ болѣе раннихъ образцовъ, такъ какъ при почти постоянно нѣсколько грубомъ исполненіи, въ нихъ встрѣчаешь благородные и красивые образы. И въ послѣдующіе вѣка продолжали украшать миніатюрами творенія языческихъ писателей; такъ напримѣръ мы имѣемъ иллюстрированные списки сочиненій Виргилія, Теренція и Сенеки.

Точно также и христіане присоединяли иногда къ религіозному тексту миніатюры, отчасти для поясненія его, но вмѣстѣ и съ цѣлію украсить священное писаніе и возвысить этимъ его значеніе. Сюжеты этой книжной живописи заимствованы изъ ветхаго и новаго завѣта, изъ сочиненій писателей церкви, изъ жизни мучениковъ, святыхъ и т. д. Были ли у христіанъ иллюстрированныя рукописи въ вѣка гоненій, намъ неизвѣстно, потому что самые ранніе дошедшіе до насъ памятники живописи подобнаго рода принадлежатъ ко временамъ торжества церкви. Мы можемъ сказать только, что вскорѣ послѣ Константина у вѣрующихъ появились кодексы великолѣпные, писанные золотыми или серебряными буквами, на дорогомъ окрашенномъ пурпуромъ пергаментѣ, иногда иллюстрированные. Св. Ефремъ и блаженный Іеронимъ говорятъ, что монахи IV-го столѣтія проводили время въ изготовленіи богатыхъ списковъ священнаго писанія. Крышки этихъ манускриптовъ дѣлались изъ золота, серебра и украшались драгоцѣнными каменьями. Также изъ словъ историка Евсевія IV-го столѣтія [1]) мы знаемъ о существованіи у вѣрующихъ евангелій, украшенныхъ живописью.

Самые древніе, сохранившіеся христіанскіе кодексы съ миніатюрами принадлежатъ востоку. И такъ какъ очень мало памятниковъ стѣнной и мусивной живописи уцѣлѣли въ Византіи отъ этого ранняго періода, а время многочисленныхъ византійскихъ иконъ, напи-

[1]) Vita Constant. IV. 36. 37.

санныхъ на деревѣ—появившихся, какъ кажется, по большей части при иконоборствѣ или послѣ—трудно опредѣлить съ точностью, то миніатюры, время которыхъ указывается портретами императора, иногда означено въ надписи, или опредѣляется шрифтомъ текста, получаютъ особенную важность для изучающихъ византійское искусство и могутъ дать намъ понятіе о стилѣ живописи, о способности мастеровъ понимать и передавать сюжетъ, изображаемый ими, вообще о состояніи художественной дѣятельности въ эпоху появленія этихъ памятниковъ книжной живописи.

Слѣдуя хронологическому порядку, мы прежде всего должны обратить вниманіе на греческую живопись, написанную частью золотыми, частью серебряными буквами на двадцати шести листахъ пурпуроваго пергамента, заключающую въ себѣ отрывки изъ книги Бытія. Этотъ манускриптъ, украшенный сорока восьмью миніатюрами, сюжеты которыхъ взяты изъ сопровождающаго ихъ текста, и пріобрѣтенный въ Константинополѣ, находится теперь въ библіотекѣ города Вѣны. Онъ былъ изданъ уже въ 1690 г. и въ послѣдніе годы Garrucci [1]). Форма буквъ и стиль живописи указываютъ тутъ времена очень раннія, можетъ быть VI-го, даже V-го ст., и работа живописца предшествовала, кажется, письму каллиграфа, такъ какъ текстъ иногда слишкомъ приближается и даже переходитъ линію раскрашеннаго рисунка. Миніатюры эти скопированы, вѣроятно, съ иллюстрацій нѣсколькихъ болѣе древнихъ кодексовъ, что подтверждается также и повтореніемъ тутъ два раза одного и того-же сюжета. Они потому не имѣютъ одинаковаго художественнаго достоинства; въ нѣкоторыхъ изъ нихъ рисунокъ довольно правиленъ, фигуры просты и натуральны, движенія ихъ выразительны; обнаженное тѣло передано и раскрашено вѣрно; композиція почти всегда удачна, въ ней проявляются даже иногда поэтическіе мотивы, свидѣтельствующіе о довольно чистомъ вкусѣ. Живописецъ не приведенъ въ затрудненіе, распредѣляя фигуры въ сочиненныхъ имъ сценахъ; онъ оживляетъ ихъ, не производя замѣшательства. Напротивъ, въ другихъ миніатюрахъ этого-же кодекса, люди, представленные на ходу, валятся, въ нихъ видно мало оживленія; головы и позы однообразны. Животныя изображены неправильно, хотя и съ тенденціей къ натура-

[1]) Storia dell' Arte cristiana.

лизму, и имѣютъ смѣшной видъ; когда они мелки, то трудно иногда даже различить ихъ породу, а верблюды, лошади и быки несоразмѣрно малы. Въ рисункѣ замѣтны промахи, указывающіе значительный упадокъ искусства; такъ напр. въ сценѣ обѣщанія Бога Ною и его сыновьямъ, „что не будетъ болѣе истреблена всякая плоть водами потопа“, голова патріарха, смотрящаго вверхъ на десницу Всевышняго, появляющуюся надъ радугой, опрокинута противоестественно и принимаетъ положеніе невозможное въ дѣйствительности. Надо пропустить нѣсколько столѣтій, чтобы снова встрѣтить, и уже въ средневѣковомъ искусствѣ запада, подобный неправильный ракурсъ головы человѣка, смотрящаго вверхъ. Но въ живописи этой однако преобладаютъ традиціи классическаго стиля и она иногда приближается къ фрескамъ христіанскихъ кладбищъ; такъ напр. представленный тутъ слуга Исава, ведущій на сворѣ двухъ собакъ и несущій на палкѣ зайца, напоминаетъ аллегорическую фигуру осени, изъ стѣнописи катакомбъ. Складки одеждъ, особенно женщинъ, брошены иногда просто и изящно; вообще одѣяніе, украшенное на плечахъ и на полахъ кругами — Calliculae [1]), мало отличается отъ костюма христіанъ, представленныхъ на стѣнахъ ихъ ипогеевъ. Колоритъ довольно силенъ и не удаляется отъ природы. Въ художественномъ отношеніи нѣкоторыя изъ миніатюръ этого кодекса стоятъ выше иллюстрацій списковъ Гомера и Виргилія, упомянутыхъ выше. Великолѣпіе вѣнской книги Бытія, ея языкъ, богатство украшеній и особенно нѣкоторые мотивы въ ея живописи, повторяющіеся въ болѣе позднихъ византійскихъ миніатюрахъ, все это ведетъ къ предположенію, что она была написана и иллюстрирована восточными христіанами.

Другой кодексъ, можетъ быть одновременный съ предшествующимъ, также заключающій въ себѣ отрывки на греческомъ языкѣ книги Бытія, находится въ Британскомъ музеѣ въ Лондонѣ. Онъ извѣстенъ подъ названіемъ Коттоновой библіи. Рукопись эта была привезена въ Лондонъ и поднесена королю Генриху VIII-му, который подарилъ ее кавалеру Cotton. Въ 1731-мъ году она сильно пострадала отъ пожара; изъ 250-ти миніатюръ, украшавшихъ ее, сохранилось 130, изъ которыхъ только 12 не попорчены; отъ остальныхъ уцѣлѣли

[1]) См. ч. 2, стр. 129, прим. 1-е.

части. До поврежденія этого манускрипта рисунки его, къ несчастію, не были скопированы, но по сохранившимся фрагментамъ ихъ видно, что они имѣли тотъ же характеръ, какъ и иллюстраціи вѣнской книги Бытія. Въ миніатюрахъ Коттоновой библіи рисунокъ однако небрежнѣе, складки одеждъ гораздо мельче, что напоминаетъ уже очень опредѣлившійся византійскій манеръ. Ангелы, изображенные въ голубыхъ хитонахъ и пурпурныхъ гиматіяхъ, съ золотыми полосами и такими же бармами на плечахъ и красныхъ сапожкахъ, имѣютъ вполнѣ византійскій характеръ. Также и золото употреблено тутъ съ большою щедростью.

Ниже въ художественномъ отношеніи, но чрезвычайно интересны, миніатюры евангелія на сирійскомъ нарѣчіи, находящагося теперь въ Лаврентинской библіотекѣ во Флоренціи. Исторія этой рукописи хорошо извѣстна. Она происходитъ изъ монастыря святаго Іоанна въ городѣ Загба въ Месопотаміи и была написана на пергаментѣ монахомъ-каллиграфомъ по имени Рабула, который окончилъ ее въ 586-мъ г., какъ это видно по надписи, сдѣланной имъ же. Приблизительно до XI-го столѣтія манускриптъ этотъ сохранялся въ монастырѣ святаго Іоанна; потомъ, по повелѣнію патріарховъ Антіохіи, перешелъ въ монастырь Божіей Матери въ Ботрѣ; оттуда въ другой монастырь въ Каннубинѣ близъ Ливана и въ 1497-мъ году былъ пріобрѣтенъ фамиліей Медичи и поступилъ въ Лаврентинскую библіотеку. Миніатюры этого кодекса не сопровождаютъ текстъ, который вовсе не украшенъ, даже въ заглавныхъ буквахъ, а написаны на 14-ти отдѣльныхъ листахъ пергамента. Онѣ или нарисованы отдѣльно, занимая всю страницу, или являются по обѣ стороны каноновъ [1]), написанныхъ столбцами между колонками и заключенныхъ въ архитектурный орнаментъ, и тогда имѣютъ незначительные размѣры. Орнаментика играетъ большую роль въ миніатюрахъ этого кодекса; она состоитъ изъ архитектурныхъ мотивовъ, какъ напримѣръ тонкихъ и граціозныхъ колонокъ или пилястръ, поддерживающихъ высокіе портики или арки полукруглые и подковообразные. Вершины этихъ фантастическихъ зданій, принимающія всего чаще видъ куполовъ, украшены вазами, цвѣтами, растеніями, на которыхъ сидятъ голуби, павлины и другія птицы

[1]) Сводъ Евсевія параллельныхъ мѣстъ 4 евангелій.

съ блестящими перьями. По сторонамъ между священными сюжетами изображены подобнаго же рода фигуры, а внизу олень, левъ или овца возлѣ растенія. Все это представлено натурально, свободно, исполнено въ граціозномъ, но нѣсколько изысканномъ стилѣ и было раскрашено яркими красками съ примѣсью золота. Нѣкоторыя изъ изображенныхъ тутъ животныхъ могутъ имѣть символическое значеніе, какъ напримѣръ павлины, голуби, олени [1]). Сцены, представленныя въ этихъ миніатюрахъ, взяты изъ новаго, рѣже изъ ветхаго завѣта. Но такъ какъ мѣсто на поляхъ по обѣ стороны архитектурныхъ орнаментовъ было мало, то живописецъ часто не могъ помѣстить всѣхъ лицъ, требовавшихся для полноты сюжета, и прибѣгалъ къ сокращеніямъ, такъ что его сочиненія напоминаютъ иногда барельефы саркофаговъ. Притомъ неизвѣстно, когда края нѣсколькихъ листовъ были варварскимъ образомъ срѣзаны, вслѣдствіе чего крайнія фигуры попорчены или уничтожены.

Много изъ главныхъ мотивовъ, сдѣлавшихся впослѣдствіи неизмѣнными въ византійскихъ композиціяхъ, встрѣчаешь уже въ живописи этого кодекса. Такъ напримѣръ сцена Благовѣщенія представляетъ типъ, отъ котораго мало отступали византійскіе живописцы и мозаикисты послѣдующихъ вѣковъ и который былъ переданъ ими итальянскимъ мастерамъ эпохи возрожденія. Извѣстно, что сюжетъ этотъ изображенъ всего одинъ разъ во фрескахъ подземнаго Рима и снова появляется потомъ довольно поздно въ христіанской иконографіи [2]). Въ сирійскомъ евангеліи Богоматерь поднялась съ сидѣнія формы кресла и стоитъ у дверей своего дома, на широкой, украшенной скамейкѣ—suppedaneum—той формы, которая является въ болѣе позднихъ византійскихъ миніатюрахъ подъ ногами сидящаго на тронѣ Спасителя. На ней туника и палліумъ темно-красные, а на головѣ, окруженной нимбомъ, такого же цвѣта покрывало съ бѣлою каймой; на ногахъ ея красные башмаки. Въ лѣвой рукѣ Богородица держитъ полосу шерстяной пурпуровой матеріи, конецъ которой уходитъ въ родъ вазы темно-зеленаго цвѣта. Правая рука ея поднята къ крылатому ангелу, въ діадемѣ, съ зеленымъ нимбомъ кругомъ головы, обращающемуся къ ней съ рѣчью. Византій-

---

1) См. часть 2-ю отдѣлъ символики.

2) См. часть 2, стр. 194.

скіе живописцы и мозаикисты очень часто, изображая эту сцену, раздѣляютъ Богоматерь и ангела, помѣщая ихъ напримѣръ по обѣ стороны главной, такъ-называемой, тріумфальной арки базилики или церкви [1]). Въ миніатюрѣ этого кодекса Богородица отдѣлена отъ ангела портикомъ съ его арками. Исключая сцены Благовѣщенія, на поляхъ каноновъ мы видимъ также Христа съ самаритянкой у колодца, въѣздъ въ Іерусалимъ, различныя чудеса, совершонныя Спасителемъ, и тайную вечерь, представленную слѣдующимъ образомъ: Христосъ стоитъ держа чашу въ лѣвой рукѣ и подавая правой хлѣбъ подходящимъ къ нему апостоламъ. Тотъ же мистическій сюжетъ мы находимъ на такъ-называемой императорской далматикѣ, сохраняющейся въ Римѣ въ ризницѣ Ватиканской базилики и въ мозаикѣ Софійскаго собора въ Кіевѣ.

Одинъ изъ большихъ раскрашенныхъ рисунковъ этого кодекса особенно замѣчателенъ тѣмъ, что въ немъ мы видимъ первый, сколько до сихъ поръ извѣстно, примѣръ изображенія распятія Христа [2]). Подъ нимъ на томъ же листѣ, какъ бы для уменьшенія

---

1) Какъ это мы видимъ напримѣръ въ мозаикѣ XI-го столѣтія Софійскаго собора въ Кіевѣ.

2) Оно описано во 2-ой части этого сочиненія стр. 172. Въ послѣднее время Cavalcaselle („Storia della pittura in Italia dal Secolo II-do al Secolo XVI t. I, p. 85 Firenze 1875“) говоритъ, что „распятіе это, какъ видно по его характеристикѣ, было написано послѣ XII-го столѣтія и позже возобновлено во многихъ мѣстахъ“; но какія именно эти отличительныя черты, на основаніи которыхъ Cavalcaselle дѣлаетъ выше приведенное заключеніе, онъ не объясняетъ. Можно напротивъ указать на многія подробности этой сцены, дающія намъ право предположить, что она была исполнена гораздо раньше XII-го столѣтія. Такъ напримѣръ Христосъ представленъ на крестѣ въ туникѣ, падающей до ногъ, съ короткими рукавами—Colobium; а намъ извѣстно, что въ самыхъ древнихъ примѣрахъ изображенія распятія на Христѣ подобнаго рода одежда. Это мы видимъ напримѣръ на медаліонѣ, посланномъ папой Григоріемъ Великимъ Теодолиндѣ королевѣ Ломбардской VI-го столѣтія (см. часть 2, стр. 171), на крестѣ сокровищницы города Монцы, того-же времени и т. д., однимъ словомъ постоянно до XI-го столѣтія, когда длинная одежда замѣняется родомъ передника, отъ пояса до колѣнъ. Съ тѣхъ поръ, какъ этотъ манускриптъ перешелъ на западъ, можетъ быть даже и раньше, въ миніатюрахъ его были сдѣланы нѣкоторыя незначительныя поправки, вѣроятно и краски были мѣстами подживлены, но общее этой живописи имѣетъ очень древній характеръ, такъ напримѣръ апостолы представлены иногда безъ нимба и сіяніе Спасителя ни разу не раздѣлено крестомъ. Можно потому предположить, что эти миніатюры одновременны съ текстомъ. Если считать барельефы на деревѣ, украшающіе дверь церкви святой

непріятнаго впечатлѣнія, производимаго картиной мученія и казни Спасителя, и чтобы напомнить торжество Христа надъ смертію, написано его воскресеніе. Въ срединѣ, окруженная деревьями, вѣроятно кипарисами, изображена гробница Спасителя, имѣющая видъ античнаго круглаго мавзолея съ двумя колонками; изъ полуоткрытой двухстворчатой двери ея вырываются лучи свѣта, поражающіе трехъ солдатъ стражи, которые бросаютъ свои щиты и убѣгая падаютъ. Направо отъ гробницы изображенъ крылатый ангелъ, сидящій на камнѣ, съ золотымъ нимбомъ и діадемой; въ рукахъ его жезлъ, кончающійся наверху небольшимъ шаромъ, данный иногда ангеламъ въ византійскомъ искусствѣ [1]). Онъ красиво задрапированъ въ палліумъ и вообще имѣетъ величественный видъ; это чисто фигура классическаго художества. Поднимая правую руку и складывая пальцы какъ начинающій рѣчь, этотъ вѣстникъ неба обращается къ двумъ стоящимъ передъ нимъ женщинамъ, изъ которыхъ одна съ нимбомъ несетъ бутылочку съ узкимъ горломъ; это Марія Магдалина; другая безъ сіянія слѣдуетъ за первой, держа въ правой рукѣ жаровню для куренія ароматовъ, имѣющую видъ кадила; это Марія мать Іакова. Художникъ тутъ слѣдовалъ тексту евангелія отъ Матѳея [2]). Налѣво отъ гробницы представленъ Христосъ уходящій въ бѣлыхъ одеждахъ; у ногъ его обѣ Маріи и снова только вокругъ головы Магдалины нимбъ.

Сошествіе св. Духа на апостоловъ и Вознесеніе изображены также на отдѣльныхъ листахъ этого кодекса. Всѣ миніатюры его, представляющія большой интересъ въ иконографическомъ отношеніи, имѣютъ мало художественнаго достоинства и исполненіе ихъ довольно слабо. Фигуры неловки, коротки, приземисты; члены ихъ толсты, руки и ноги слишкомъ велики; техника небрежна и грубовата. Напротивъ, въ композиціи сценъ проявляется извѣстный навыкъ и вѣ-

---

Сабины въ Римѣ, въ которыхъ также изображено распятіе V-го столѣтія, какъ предполагаютъ нѣкоторые археологи (см. Revue Arch. Juin 1877, статью г. Кондакова), то распятіе, представленное въ миніатюрахъ Сирійскаго евангелія, не составляетъ первый, а второй по времени дошедшій до насъ примѣръ изображенія этой сцены.

[1]) Можетъ быть подобнаго рода жезлы имѣли значеніе въ церемоніалѣ византійскаго двора и появлялись въ рукахъ приближенныхъ императора или царедворцевъ, посланныхъ имъ и исполняющихъ его повелѣнія.

[2]) Гл. XXVIII.

роятно миніатюристъ подражалъ болѣе раннимъ образцамъ. Декоративные мотивы, особенно состоящіе изъ архитектурныхъ элементовъ, какъ напримѣръ арки, своды, пилястры, колонки, съ ихъ капителями и основаніями, красивы и граціозны; точно также хорошо написаны птицы, звѣри, цвѣты, растенія, вазы. По всему видно однако, что это не одинъ изъ тѣхъ кодексовъ, которые назначались императору или какой-либо другой значительной особѣ, которые писали и иллюстрировали лучшіе каллиграфы и художники столицы. Живописецъ монастыря св. Іоанна въ Загбѣ не былъ безъ достоинства, но онъ не учился у хорошихъ мастеровъ и работалъ скоро. Трудъ его нельзя потому считать образцомъ византійской миніатюрной живописи этой эпохи; онъ не составляетъ ступени въ развитіи этой отрасли искусства, а есть произведеніе провинціяльное, лишенное тонкости и артистическаго смысла.

Слѣдуетъ упомянуть также раскрашенные рисунки, хотя и не религіознаго содержанія, но чрезвычайно характеристическіе. Они сопровождаютъ текстъ сочиненія знаменитаго греческаго медика Діоскорида, жившаго, какъ извѣстно, въ I-мъ столѣтіи по Р. Х., уроженца города Аназарбы въ Киликіи. Кодексъ этотъ in-folio и находится теперь въ Императорской Вѣнской библіотекѣ. Онъ былъ написанъ и иллюстрированъ въ началѣ VI-го столѣтія, несомнѣнно въ Византіи, для Юліаны-Аниціи дочери Аниція Олибрія, западнаго императора, и Плакидіи дочери Валентиніана III-го, слѣдовательно внучки извѣстной Галлы Плакидіи. Послѣ смерти своего отца Юліана удалилась въ Константинополь, гдѣ пользовалась большими почестями. Она умерла въ первые годы царствованія Юстиніана. Въ одномъ изъ большихъ раскрашенныхъ рисунковъ этого кодекса изображена на золотомъ тронѣ, несомомъ орлами, Юліана въ драгоцѣнныхъ византійскихъ одеждахъ, пурпурной туникѣ съ широкими золотыми полосами и золотомъ гиматіи; на головѣ ея діадема съ жемчугомъ и украшеніемъ на лбу — лицо принцессы нѣсколько попорчено, въ ушахъ ея жемчужныя серги; голову накрываетъ красная повязка, спереди положена коса, покрытая жемчужною сѣткой. Держа книгу въ лѣвой рукѣ, она принимаетъ другую, раскрытую, отъ нагого генія, имѣющаго видъ крылатаго мальчика — олицетвореніе строительнаго искусства; закутанная въ бѣлыхъ одеждахъ фигура, какъ кажется женщины, падшая передъ ея тономъ, вѣроятно также

составляетъ олицетвореніе, можетъ быть страны, облагодѣтельствованной щедростями Юліаны-Аниціи. По сторонамъ принцессы стоятъ двѣ классическія фигуры; одна изъ нихъ съ золотомъ на груди— аллегорія великодушія, другая съ книгой въ рукѣ представляетъ благоразуміе, какъ указываютъ надписи. У трона стоятъ два круглыхъ ящика, которые можно принять за цилиндры для сохраненія рукописей, или за мѣры зернового хлѣба, символизирующія въ такомъ случаѣ раздачи бѣднымъ хлѣба, производимыя Юліаной. Кругомъ въ углахъ, составленныхъ помѣщеніемъ круглаго медаліона, заключающаго всю эту сцену, въ восьмиугольникѣ изображены геніи, имѣющіе видъ крылатыхъ мальчиковъ, занятыхъ живописью, пластикой и другими художественными работами, относящимися къ строительному искусству. Эти небольшія, но вполнѣ миловидныя картины, сочинены чисто въ классическомъ стилѣ и напоминаютъ, какъ нельзя болѣе, подобнаго-же рода сюжеты, написанные на стѣнахъ Помпеи и въ римскихъ катакомбахъ. Тутъ онѣ, можетъ быть, должны намекать на дѣятельность принцессы и въ особенности на построеніе ею церкви Божіей Матери въ Константинополѣ въ 505-мъ году. Не смотря на поврежденіе лица Юліаны, можно однако видѣть, что оно было чрезвычайно миловидно, даже прекрасно. Красивы также и лица другихъ фигуръ, имѣющія вполнѣ античные типы; особенно это можно сказать объ аллегоріи благоразумія. Драпировка одеждъ Юліаны изысканна; не лишена благородства и драпировка другихъ лицъ. Всѣ эти фигуры могли быть скопированы съ античныхъ образцовъ. Напротивъ, фигура, закутанная въ бѣлыхъ одеждахъ, падшая передъ тропомъ Юліаны, образца которой не находится въ греко-римскомъ искусствѣ, чрезвычайно плоха; она согнута и въ неестественномъ положеніи, напоминая женщинъ, изображенныхъ въ барельефахъ христіанскихъ саркофаговъ IV-го и V-го столѣтій падшими къ ногамъ Христа, при воскрешеніи Лазаря и въ другихъ сценахъ.

Сюжеты четырехъ другихъ большихъ раскрашенныхъ рисунковъ этого кодекса слѣдующіе: 1) семь древнихъ медиковъ сидятъ, оживленно разсуждая о медицинѣ; 2) семь другихъ медиковъ бесѣдуютъ въ томъ-же расположеніи; въ центрѣ Галенъ [1]) споритъ съ Діоскоридомъ. Обѣ эти миніатюры, написанныя на золотомъ грунтѣ, вѣ-

[1]) Также знаменитый врачъ древности, родился въ 131-мъ году по Р. Х. въ Пергамѣ, умеръ около 200-го года, жилъ преимущественно въ Римѣ.

роятно повторяютъ древній оригиналъ; въ томъ-же характерѣ и расположеніи представлена школа врачей въ римской мозаикѣ изъ термъ Каракаллы, теперь въ виллѣ Альбани [1]). 3) Діоскоридъ сидитъ на складномъ креслѣ въ голубомъ пышномъ гиматіи. Держа въ лѣвой рукѣ свитокъ, онъ указываетъ на растеніе, какъ кажется, мандрагору, которую представляетъ ему прекрасная женская фигура— аллегорія изобрѣтенія—въ золотомъ безрукавномъ хитонѣ и пурпурномъ гиматіи, съ ожерельемъ на шеѣ и съ браслетами на рукахъ. Это древне-греческій образъ, сдѣлавшійся типическимъ для олицетвореній въ византійскомъ искусствѣ. У золотаго подножія Діоскорида собака умираетъ отъ съѣденнаго ею ядовитаго растенія. 4) Діоскоридъ и живописецъ описываютъ и срисовываютъ растеніе мандрагору, которую держитъ передъ ними та-же женская фигура, но въ голубомъ хитонѣ съ рукавами и вышитымъ перлами воротомъ; на головѣ ея діадема. Мастеръ въ короткомъ подпоясанномъ хитонѣ розоваго цвѣта и въ длинныхъ черныхъ сапожкахъ какъ рабочій. Сцена представляетъ внутренность портика съ коринѳскими колоннами и нишею съ сводомъ формы раковины. На заглавномъ листѣ кодекса изображенъ павлинъ — символъ безсмертія у первыхъ христіанъ.

Множество животныхъ, птицъ, врачебныхъ растеній написаны на поляхъ этого кодекса очень искусною рукою. Краски всѣхъ этихъ миніатюръ — которыя могутъ намъ служить доказательствомъ возрожденія византійскаго искусства на античной почвѣ — первоначально должны были имѣть необыкновенную яркость, и теперь даже онѣ не вполнѣ утратили ее, но положенныя очень густыми слоями, отстали отъ пергамента въ нѣкоторыхъ мѣстахъ.

Замѣчательный памятникъ христіанской миніатюрной живописи составляютъ также иллюстраціи, довольно хорошо сохранившіяся, сопровождающія греческій текстъ книги Іисуса Навина или, лучше сказать, извлеченіе изъ нея, написанныя на пергаментномъ свертѣ [2]) 16 аршинъ два вершка длины. Миніатюры тутъ слѣдуютъ одна за другою, и текстъ приведенъ какъ объяснительная надпись; можетъ быть даже онъ былъ присоединенъ позже. Кодексъ этотъ не

[1]) См. Кондакова миніатюры.

[2]) Онъ находится теперь въ Ватиканской библіотекѣ въ Римѣ.

дошелъ до насъ въ цѣлости. Иллюстраціи его начинаются со второй главы книги Іисуса Навина и прекращаются на 10-ой. Въ художественномъ отношеніи эти миніатюры, которыя обыкновенно относятъ къ VII-му или VIII-му вѣку, мало уступаютъ иллюстраціямъ вѣнской книги Бытія. Но неясный и робкій колоритъ ихъ— недостатки котораго могли впрочемъ быть увеличены временемъ— указываетъ замѣтный упадокъ искусства. Военныя сцены, битвы съ многочисленными фигурами хорошо сочинены, переданы натурально и не лишены жизни; всадники скачутъ, пѣшіе солдаты бьются копьями, безпорядокъ сраженія представленъ довольно удачно. Нѣкоторыя фигуры величественны и могутъ напомнить античныя статуи, какъ напримѣръ архангелъ Михаилъ въ воинскихъ доспѣхахъ и съ обнаженнымъ мечёмъ, являющійся Іисусу Навину; этотъ послѣдній, останавливающій солнце среди битвы или сидящій на тронѣ, окруженный своими солдатами, равно какъ и аллегорическіе образы рѣкъ и городовъ. Неискусство живописца проявляется яснѣе въ подробностяхъ и иногда въ фигурахъ, представленныхъ въ движеніи. Это можно напримѣръ сказать объ евреяхъ, несущихъ кивотъ завѣта: рисунокъ тутъ неправиленъ, людямъ дано неестественное положеніе, одушевленіе всей картины не отражается въ каждомъ человѣкѣ, принимающемъ участіе въ дѣйствіи. Часто также члены тѣла представленныхъ людей несоразмѣрны, головы слишкомъ велики или слишкомъ малы для туловища. Различіе между отдѣльными, выступающими въ композиціи образами, хорошо исполненными и массой другихъ, представленныхъ неудовлетворительнѣе, равно какъ и контрастъ между исполненіемъ и сочиненіемъ ведетъ насъ къ заключенію, что художникъ копировалъ фигуры и цѣлыя сцены съ памятниковъ античнаго искусства.

Въ миніатюрахъ этихъ можно замѣтить очень частое употребленіе олицетвореній стихій, горъ, городовъ и т. д., взятыхъ изъ міра греко-римскаго. Точно также и въ вѣнской книгѣ Бытія въ двухъ сценахъ изъ исторіи Ревекки, когда она даетъ пить рабу Авраама и принимаетъ отъ него подарки, источникъ олицетворенъ Наядой, съ обнаженной грудью, сидящей на землѣ, облокачиваясь правымъ локтемъ на опрокинутую урну, изъ которой бѣжитъ вода, а въ сценѣ оставленія Адамомъ и Евой рая, ихъ сопровождаетъ женщина съ печальнымъ выраженіемъ лица, вѣроятно аллегорическая фигура

изгнанія. Подобнаго рода образы, какъ мы это уже видѣли и увидимъ дальше, сохраняются въ христіанскомъ искусствѣ, но встрѣчаются чаще въ миніатюрахъ, чѣмъ въ другихъ отрасляхъ его. Даже въ Византіи, несмотря на языческое происхожденіе этихъ олицетвореній, они долго остаются въ употребленіи и число ихъ не только не уменьшается, а, напротивъ, пополняется. Поклоненіе богамъ греко-римскаго политеизма, особенно второстепеннымъ, долго не угасало среди народовъ классическаго образованія, принявшихъ христіанство, и слѣды его встрѣчаешь въ ихъ искусствѣ, повѣріяхъ и пѣсняхъ. Олицетворенія эти повели къ созданію прекрасныхъ величественныхъ типовъ, часто живо выражающихъ силы натуры. Но надо также согласиться, что этотъ способъ передавать природу и предметы, находящіеся въ ней, удалилъ отъ прямаго представленія окружающаго міра и придалъ изображенію его нѣкоторую сухость и условность. Въ миніатюрахъ, даже и при отсутствіи олицетвореній, природа представлена часто какъ бы въ сокращеніи, двумя деревьями или голубымъ грунтомъ, а зданія изображены нерѣдко двумя колоннами или аркой. Мы замѣчаемъ также, что христіанскіе миніатюристы, въ пониманіи и изображеніи красотъ природы, не удаляются отъ живописцевъ міра классическаго.

Большой интересъ представляютъ и миніатюры, украшающіе греческую рукопись Козмы Индоплова, получившаго это прозвище вслѣдствіе плаванія его въ Индію. Окончивъ путешествіе, этотъ ученый своего времени, уроженецъ города Александріи въ Египтѣ и современникъ императора Юстиніана, постригся въ монахи и написалъ «Христіанскую топографію», самъ украсивъ это сочиненіе миніатюрами. Въ немъ онъ преимущественно разбираетъ вопросъ, по его мнѣнію догматическій, о вращеніи солнца кругомъ земли, которой онъ придаетъ форму конуса. До насъ не дошелъ оригинальный кодексъ Козмы Индоплова, а два списка съ него, пополненные раскрашенными рисунками. Одинъ изъ нихъ находится въ Ватиканской библіотекѣ, другой, меньшихъ размѣровъ, въ Лаврентинской въ Флоренціи [1]). Миніатюры ихъ нѣсколько разнятся. Предполагаютъ,

---

1) Еще одинъ списокъ этой рукописи X-го или XI-го вѣка сохраняется въ библіотекѣ монастыря св. Екатерины на Синайской горѣ (см. „Путешествіе на Синай“ Н. Кондакова, Одесса, 1882).

что первая изъ этихъ копій вѣрнѣе передаетъ оригиналъ и вѣроятно была сдѣлана около VII-го столѣтія. Вторая принадлежитъ ко временамъ болѣе позднимъ, можетъ быть къ X-му вѣку.

Миніатюры ватиканскаго списка представляютъ характеръ византійскаго искусства Юстиніанова вѣка почти столь-же полно, какъ и равеннскія мозаики. Рисунокъ тутъ часто широкъ, монументаленъ, пластиченъ, и краски блестящи, теплы [1]). Есть фигуры полныя, съ классическимъ оваломъ лица, напоминающимъ типы греческихъ богинь. Это можно напр. сказать о святой Аннѣ, представленной въ медаліонѣ, въ положеніи Orante. Встрѣчаются также и образы тощіе, съ тонкими худыми членами, аскетическаго вида, которые въ слѣдующіе вѣка будутъ чаще появляться въ живописи восточныхъ христіанъ. Но вмѣстѣ съ сюжетами вполнѣ византійскаго характера, сдѣлавшимися впослѣдствіи типичными въ этомъ искусствѣ, какъ напр. Христосъ въ славѣ, сидящій на богато украшенномъ тронѣ, между двумя шестикрылыми серафимами [1]), являются и картины, прямо повторяющія фрески катакомбъ, напр. Іона, поглощенный чудовищемъ, выброшенный имъ и лежащій подъ тѣнію растенія. Въ миніатюрахъ этого кодекса изображены также патріархи, пророки, апостолы, жертвоприношеніе Исаака Авраамомъ, обращеніе Савла, смерть первомученика Стефана, царь Давидъ, сидящій въ коронѣ и одеждѣ византійскаго императора на богатомъ тронѣ, возлѣ котораго стоитъ маленькій Соломонъ, наслѣдникъ престола, также въ коронѣ, скрывая подъ одеждой, по восточному обычаю, свои руки въ присутствіи властелина. Кругомъ ихъ написаны шесть хоровъ, каждый изъ восьми пѣвцовъ и музыкантовъ, расположенныхъ по радіусу въ кружкахъ. Подъ тономъ Давида изображены двѣ танцовщицы, какъ ихъ представляли у римлянъ. Онѣ въ безрукавныхъ туникахъ, съ обнаженными ногами, и пляшутъ держа шарфы, которые, развѣваясь, закругляются надъ ихъ головами, что даетъ имъ видъ тѣхъ аллегорическихъ фигуръ свода небеснаго, какія встрѣчаются въ классическомъ искусствѣ и въ барельефахъ христіанскихъ сар-

---

1) Очень вѣрную художественную оцѣнку миніатюръ рукописи Козмы Индоплова, равно какъ и византійской миніатюрной живописи вообще читатель найдетъ въ сочиненіи профессора Кондакова: „Исторія византійскаго искусства и иконографіи по миніатюрамъ греческихъ рукописей, Одесса 1876.

2) Сцена видѣнія пророка Исаіи (гл. IV. 1—7).

кофаговъ. Въ византійскомъ костюмѣ представлены и другія лица кодекса; Мелхиседекъ имѣетъ типъ и одѣяніе императора, на Моисеѣ, въ сценѣ купины, короткая безрукавная туника, шитая жемчугомъ; обувь, снятая имъ, имѣетъ форму не сандалій, а сапожковъ изъ красной кожи, которые носили въ Византіи только люди знатные и богатые. При вознесеніи Иліи на небо лошади нехорошо нарисованы и ненатуральны, равно какъ и многія другія животныя этихъ миніатюръ. Внизу мы видимъ аллегорическую фигуру рѣки Іордана, подъ видомъ старца, лёжа облокачивающагося лѣвымъ локтемъ на опрокинутую урну, изъ которой бѣжитъ вода. Страшный судъ представленъ слѣдующимъ образомъ: Христосъ въ голубомъ овалѣ, окруженномъ синею полосою, т. е. на небѣ, имѣя лицо уже установившагося типа, съ нимбомъ кругомъ головы, раздѣленнымъ крестомъ, сидитъ, какъ обыкновенно въ византійскомъ искусствѣ, на продолговатой, круглой, красной подушкѣ, положенной на богато украшенный тронъ; лѣвая рука его опирается на книгу, переплетъ которой покрытъ драгоцѣнными каменьями. Онъ задрапированъ въ пурпуровый палліумъ, и его ноги покоятся на Suppedaneum. Подъ тономъ Спасителя изображены восемь ангеловъ, смотрящихъ вверхъ, а подъ ними рядъ людей также съ поднятыми головами; внизу мы видимъ, какъ сказано въ объяснительной надписи, возстающихъ изъ мертвыхъ; они поднимаются по грудь изъ земли и обращаютъ вверхъ свои взоры. Это очень рѣдкій примѣръ изображенія страшнаго суда въ столь раннія времена. Только незначительное число рисунковъ ватиканскаго кодекса Козмы Индоплова посвящено космографіи.

XXXVIII.

Иконоборство и его вліяніе на византійское искусство.

Очень мало рукописей, украшенныхъ миніатюрами, сохранилось отъ столѣтій предшествовавшихъ эпохѣ иконоборства, равно какъ и отъ того времени, когда шелъ этотъ споръ. Напротивъ, сравнительно довольно значительное число иллюстрированныхъ кодексовъ до-

шло до насъ отъ вѣковъ, слѣдовавшихъ за возстановленіемъ иконопочитанія. Безъ сомнѣнія, это произошло отъ того, что въ періодъ борьбы за иконы, большое число манускриптовъ, украшенныхъ живописью, было истреблено. Иконолюбцы не разъ упрекали своихъ противниковъ въ уничтоженіи множества церковныхъ книгъ съ изображеніями религіознаго характера [1]).

Вообще можно сказать, что споръ, возникшій въ VIII-мъ столѣтіи среди восточныхъ христіанъ о томъ, слѣдуетъ ли поклоняться иконамъ, отразился въ византійскомъ искусствѣ и стоитъ съ нимъ въ тѣсной связи [1]). Въ эту эпоху въ Византіи развились и въ нѣкоторой степени примѣнялись къ дѣлу идеи, давно высказанныя нѣкоторыми христіанскими писателями — которыхъ можно назвать предшественниками иконоборцевъ — осуждавшими фигуративное искусство, а слѣдовательно иконопочитаніе, выражая мнѣніе жителей извѣстныхъ странъ христіанскаго востока [2]). Вражда къ иконамъ обнаруживалась тамъ по временамъ и протесты противъ поклоненія имъ проявились гораздо раньше эпохи иконоборства. Такъ напр. уже аріане осуждали иконопочитаніе. Въ минуту торжества своего въ Константинополѣ они сожгли изображеніе Богородицы и портреты епископовъ этого города. Въ концѣ V-го столѣтія, въ окрестностяхъ Антіохіи на рѣкѣ Оронтѣ, одинъ изъ учениковъ Константинопольскаго архимандрита Евтихія, извѣстнаго основателя еретическаго ученія, согласно которому Христосъ, обладая божественной натурой, не имѣлъ истиннаго человѣчества, проповѣдывалъ истребленіе иконъ. Во второй половинѣ VI-го вѣка, въ той-же Антіохіи, произошло возстаніе народа противъ обожателей иконъ. Столѣтіе спустя богомолецъ, посѣтившій востокъ, разсказываетъ случаи фанатическаго разрушенія религіоз-

---

[1]) Не мало иллюстрированныхъ манускриптовъ также вѣроятно сгорѣло при пожарѣ Константинопольской библіотеки (730 г.), въ которомъ, какъ извѣстно, современники обвиняли императора Льва Исаврянина, истребителя иконъ.

[2]) Schnaase, Geschichte der bild. Künste, dritter B-d; — Unger, Griechenland im Mittelalter und in der Neuzeit, in Ersch und Gruber allg. Enc. T. 25;—Emeric David, Histoire de la Peinture au moyen age; — Carriere, die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit;—Bayet, Recherches pour servir à l'Histoire de la Peinture;—Gibbon, History of the decline and fall of the roman Empire;—Schlosser, Geschichte der bilderstürmenden Kaiser, Frankfurt a. M. 1812; — Paparrigopoulo Histoire de la Civilisation Hellénique, Paris 1876.

[3]) См. гл. 2-ю этой книги.

ныхъ изображеній; такъ напр. въ городѣ Діосполѣ въ Палестинѣ живопись, исполненная на мраморѣ, была уничтожена ударами копій. Въ самомъ Константинополѣ, гдѣ, какъ въ столицѣ, были представлены народности всего государства и выражались идеи, распространенныя среди жителей разныхъ, даже и самыхъ отдаленныхъ странъ его, тотъ-же богомолецъ присутствовалъ при оскверненіи изображенія Богоматери. Мы также видѣли выше, что нѣкоторые изъ епископовъ восточной церкви осуждали иконы и истребляли ихъ, когда могли [1]). Такъ напр. въ V-мъ ст., при императорѣ Зенонѣ, Филоксенъ, епископъ города Іераполиса въ Сиріи, хотѣлъ уничтожить всѣ иконы, находящіяся въ его епархіи. Извѣстный церковный писатель Іоаннъ Дамаскинъ VIII-го столѣтія, ревностный защитникъ иконопоклоненія, говоритъ въ своемъ сочиненіи противъ иконоборцевъ, что многіе еретики въ прошедшія времена уже распространяли подобное нечестивое ученіе. Уже самый фактъ защиты нѣкоторыми епископами, до эпохи иконоборства, поклоненія иконамъ доказываетъ, что оно было иногда осуждаемо.

Споръ объ иконахъ былъ вызванъ тѣмъ значительнымъ, даже блистательнымъ развитіемъ, которое получило художество на востокѣ послѣ перенесенія столицы имперіи въ Константинополь, но отчасти и замѣною, въ вѣка, слѣдовавшіе за торжествомъ церкви, символическихъ фигуръ портретными изображеніями. На Константинопольскомъ соборѣ 692-го года было постановлено предпочитать настоящій образъ Христа фигурѣ агнца, подъ видомъ котораго Спасителя прежде часто представляли. Понятно, что прямое изображеніе Христа, можетъ быть принимаемое въ эти вѣка многими изъ вѣрующихъ за портретъ, дѣлалось предметомъ бо́льшаго почитанія и поклоненія, чѣмъ одна изъ его символическихъ фигуръ. Представлять живописью и пластикой Спасителя и святыхъ съ опредѣленными типами и молиться этимъ изображеніямъ могло казаться людямъ, склоннымъ удаляться отъ фигуративнаго искусства, возвращеніемъ къ язычеству.

Идеи отверженія поклоненія иконамъ стало-быть постоянно ходили среди христіанъ востока, иногда и проявляясь въ свѣтъ, но пока это были только протесты немногихъ лицъ или членовъ духовенства. Вмѣ-

[1]) См. гл. 2-ю этой книги.

шательство свѣтскихъ властей въ этотъ вопросъ произошло уже при императорѣ Филиппикѣ (711—713) изъ армянскаго рода Барданъ, который обнародовалъ постановленіе, осуждавшее поклоненіе религіознымъ изображеніямъ, что вызвало большіе споры. Нѣсколько лѣтъ спустя, болѣе рѣшительнымъ образомъ объявилъ себя противникомъ иконопочитанія императоръ Левъ III Исаврянинъ, и съ этой минуты силы партіи, отвергавшей иконы, организуются и она получаетъ власть. Очень вѣроятно, что распространеніе ученія Магомета, столь-же враждебнаго иконамъ, какъ и законъ Моисея, оживило среди христіанъ востока и привело въ движеніе идеи того-же характера, которыя многіе изъ нихъ постоянно были склонны оправдывать. Извѣстно, что магометане обвинили христіанъ въ томъ, что они, обожая священныя изображенія, возвратились снова къ идолопоклонничеству. Этому упреку, оскорбительному и ненавистному для вѣрующихъ, были разумѣется подвержены болѣе христіане, жившіе въ сосѣдствѣ съ арабами, преисполненными тогда религіозной ревности, фанатически настроенными и гордившимися славой своихъ побѣдъ. Мы въ самомъ дѣлѣ видимъ, что императоръ иконоборецъ Левъ, солдатъ по ремеслу и низкаго происхожденія, былъ родомъ изъ Исаврія, области южной части Малой Азіи, жители которой находились въ частыхъ сношеніяхъ съ магометанами и легко могли подвергнуться ихъ вліянію, такъ какъ Исаврія граничитъ съ Киликіей, завоеванной въ VII-мъ столѣтіи арабами. Какъ протесты противъ религіознаго искусства выходили преимущественно изъ среды христіанъ востока семитическаго, гдѣ въ большей или меньшей степени преобладало удаленіе отъ фигуративнаго искусства, такъ и осужденіе иконопочитанія оживилось среди вѣрующихъ восточной имперіи, вслѣдствіе сношенія ихъ съ семитами, снова воскресившими вражду къ изобразительному художеству въ законѣ Магомета. Мы увидимъ дальше, что не только Левъ Исаврянинъ, но и другіе императоры икономахи были родомъ изъ Малой Азіи или Сиріи; такъ напримѣръ Левъ V-й родился въ Арменіи, Михаилъ II-й во Фригіи. Точно также и епископы, враги иконъ, были по большей части уроженцы тѣхъ-же странъ. Легіоны, употребляемые императорами въ борьбѣ съ иконопочитателями, набирались въ Азіи; европейскіе легіоны не были столь ревностны. Напротивъ, императоры или императрицы, возстановившіе поклоненіе иконамъ, были родомъ изъ европейскихъ провинцій имперіи. Такъ

напримѣръ Ирина была аѳинянка, а Василій I-й, усердный покровитель религіознаго искусства, родился въ Македоніи.

Епископъ Ѳеофилъ и одинъ окрещенный магометанинъ по имени Бесеръ убѣдили Льва III-го распространять христіанство среди іудеевъ и мусульманъ; но этотъ императоръ скоро увидѣлъ, что главнымъ препятствіемъ обращенія ихъ было поклоненіе христіанами иконамъ. Именно въ это-же самое время калифъ Езидъ II-й приказалъ уничтожить священныя изображенія христіанскихъ церквей, находящихся въ его владѣніяхъ. Первыя мѣры, принятыя императоромъ Львомъ противъ иконопочитанія, не были круты, а скорѣе осторожны; онъ собралъ въ 726-мъ году тайный совѣтъ сенаторовъ и епископовъ, на которомъ было рѣшено удалить изъ алтарей священныя изображенія и помѣстить ихъ въ церквахъ на такой высотѣ, гдѣ ихъ можно было видѣть, но не прикасаться къ нимъ и не цѣловать ихъ, дабы они не дѣлались предметомъ идолопоклонническаго почитанія. Эти распоряженія привели въ негодованіе иконолюбцевъ и не удовлетворили иконоборцевъ. Ропотъ иконопочитателей и сопротивленіе ихъ раздражили императора. Второй эдиктъ повелѣвалъ уже уничтоженіе религіозныхъ изображеній. Его исполненію противился Константинопольскій патріархъ Германъ, поддерживаемый папой Григоріемъ II-мъ. Послѣдній созвалъ провинціяльный синодъ, постановленія котораго противорѣчили эдикту императора. Въ самой столицѣ имперіи, въ ея провинціяхъ, равно какъ и въ тѣхъ частяхъ Италіи, которыя принадлежали Византіи, истребленіе иконъ подало поводъ къ безпорядкамъ, даже къ мятежамъ. Такъ напримѣръ толпа иконолюбцевъ, въ которой было много женщинъ, перебила солдатъ, посланныхъ императоромъ уничтожить изображеніе Спасителя, находившееся въ преддверіи дворца, надъ главнымъ входомъ его, и очень уважаемое народомъ. Виновные были казнены, но иконолюбцы признали ихъ мучениками. Самая особа императора не разъ во время этихъ возмущеній подвергалась опасности. Острова Греческаго архипелага возстали противъ Льва III-го, вооружили многочисленный флотъ и явились передъ Константинополемъ съ претендентомъ на престолъ, но были разбиты и сожжены греческимъ огнемъ. Въ 730-мъ году патріархъ Германъ былъ удаленъ императоромъ и его мѣсто занялъ Анастасій—врагъ иконъ; съ этого времени всѣ эдикты противъ иконопочитанія приняли характеръ предписаній церкви. На

живопись и пластику начали смотрѣть какъ на языческія искусства. Запрещено было подъ опасеніемъ строгаго наказанія изображать ангеловъ, святыхъ, мучениковъ; властямъ было повелѣно всюду, гдѣ подобные образы уже находились, разрушать ихъ. Преслѣдованіе иконолюбцевъ приняло характеръ междуусобной войны. Къ этой партіи принадлежали члены низшаго духовенства, женщины всѣхъ сословій, не исключая даже и императорскихъ родовъ, и масса народа. На сторонѣ иконоборцевъ стояло большинство войска, самъ императоръ, его дворъ. Вся имперія раздѣлилась на двѣ враждебныя партіи и даже во дворцѣ императора были тайные иконопочитатели. Особенно терпѣли тутъ монахи, которые возмущали народъ, противились истребленію священныхъ изображеній, фанатически защищая ихъ, презирая при этомъ казнь и жестокія мученія. Они оказались ревностными поклонниками иконъ можетъ быть и потому, что въ монастыряхъ того времени производились въ значительномъ количествѣ религіозныя изображенія. Этимъ монахи кормились и вмѣстѣ пріобрѣтали популярность въ народѣ. Въ упорномъ, столько же какъ и жестокомъ преслѣдованіи ихъ за сохраненіе иконъ и произведеніе новыхъ слѣдуетъ также видѣть стремленіе свѣтской власти лишить духовенство орудія его вліянія и сломить враждебную ей силу.

Еще съ большимъ ожесточеніемъ продолжалась борьба за иконы при сынѣ и наслѣдникѣ Льва Ш-го Константинѣ IV-мъ (741—775), которому иконолюбцы дали отвратительное названіе Копронима, говоря о немъ какъ объ Антихристѣ, какъ объ отпрыскѣ змѣя, соблазнившаго нашу прародительницу, и т. д. Соборъ, созванный имъ въ Константинополѣ въ 754-мъ году, постановилъ отверженіе иконъ. Отряды солдатъ были посланы императоромъ Константиномъ для истребленія священныхъ изображеній. Тѣ изъ нихъ, которыя не разрушали, покрывали слоемъ бѣлой водяной краски,—пріемъ, употребленный нѣсколько столѣтій спустя турками, послѣ завоеванія ими Византійской имперіи при превращеніи христіанскихъ церквей въ мечети. Жестоко преслѣдовали въ царствованіе Константина монаховъ-художниковъ; ихъ выгоняли изъ монастырей, жгли или рубили имъ руки и т. д. Но чѣмъ болѣе они терпѣли, тѣмъ упорнѣе сопротивлялись. Нѣкоторые изъ нихъ скрывались въ лѣсахъ, въ пещерахъ и тамъ продолжали писать образа. Другіе оставляли

отечество и переселялись въ Италію, встрѣчая тамъ благосклонный пріемъ и покровительство папъ, которые давали имъ убѣжище и даже основывали для нихъ монастыри. Разумѣется, при этомъ имъ была дана возможность упражняться въ ихъ искусствѣ, и такъ какъ они были способнѣе современныхъ имъ итальянскихъ мастеровъ и техника ихъ была лучше употребляемой западными живописцами, то послѣдніе подражали имъ, что доказывается многими памятниками. Работы византійскихъ монаховъ имѣли такимъ образомъ вліяніе на итальянское искусство этихъ вѣковъ.

Преслѣдованіе иконъ продолжалось при сынѣ Константина, Львѣ IV-мъ, но уже супруга послѣдняго, императрица Ирина, аѳинянка по рожденію, была на сторонѣ иконолюбцевъ, и въ правленіи ея, на соборѣ, созванномъ ею въ городѣ Никеѣ (787-мъ г.), поклоненіе иконамъ было возстановлено на томъ основаніи, что священныя изображенія не составляютъ изобрѣтеніе художниковъ, а исполняются по указанію священнаго писанія и согласно древнимъ преданіямъ. Но статуи были исключены изъ христіанскаго искусства, такъ какъ онѣ употребляются только однимъ язычниками. Этимъ однако не окончилась борьба за иконы; она снова возобновилась при императорѣ Львѣ V-мъ Армянинѣ (813—820). Наслѣдникъ его Михаилъ II-й (820—829) хотѣлъ примирить обѣ партіи и ввести полную терпимость въ вопросъ о поклоненіи иконамъ, но иконоборцы понемногу склонили его на свою сторону. Сынъ Михаила, Ѳеофилъ (829—842), явился ярымъ врагомъ почитателей иконъ; напрасно однако боролся онъ съ ними, хотя и прибѣгалъ къ строгимъ мѣрамъ; гоненіе монаховъ повторилось съ прежнею жестокостью и живописцамъ снова рубили руки и выкалывали глаза. Это былъ послѣдній императоръ, преслѣдовавшій иконопочитаніе. Оно было возстановлено—въ смыслѣ постановленій втораго Никейскаго собора 778 г.—супругой Ѳеофила, императрицей Ѳеодорой, управлявшей имперіей во время малолѣтства ея сына Михаила III-го. Девятнадцатое февраля 842 г. было днемъ возстановленія почитанія иконъ въ Византіи, и онъ ежегодно праздновался съ этого времени. На вселенскомъ соборѣ въ Константинополѣ въ 869-мъ году иконопочитаніе было окончательно утверждено и съ тѣхъ поръ осталось неизмѣнно въ восточной церкви.

XXXIX.

Первоначально, какъ кажется, намѣреніе императоровъ и людей, раздѣлявшихъ ихъ мнѣнія, среди которыхъ находились и члены высшаго духовенства, было не только уничтожить иконопочитаніе, но и преобразовать гражданскія учрежденія государства, прекратить злоупотребленія, вкравшіяся въ управленіе страной, искоренить пороки, подтачивавшіе общество, остановить его разложеніе, однимъ словомъ задумывалось обновленіе столько же религіозное, сколько и гражданское. Но императоры и люди ихъ партій, увлеченные борьбой, ожесточенные сопротивленіями иконопочитателей, удалились отъ первоначальныхъ здравыхъ намѣреній и усиливались прежде всего сломить упорство иконолюбцевъ. Реформа вслѣдствіе этого приняла исключительно характеръ преслѣдованія иконъ и сдѣлалась яростной борьбой свѣтской власти съ монашествомъ, удалившись отъ своихъ первоначальныхъ разумныхъ, политическихъ и гражданскихъ цѣлей. Попытка соціальнаго и общественнаго исправленія потому не удалась и не имѣла никакого ревультата.

На западѣ отверженіе иконъ не принялось и не встрѣтило сочувствія. Повелѣнія императоровъ не исполнялись въ тѣхъ частяхъ Италіи, которыя не принадлежали Византіи, и угрозы не имѣли дѣйствія. Римскіе папы постоянно объявляли себя противниками иконоборцевъ, и установившееся въ продолженіи вѣковъ почитаніе иконъ не прекращалось въ Италіи. Папы защищали священныя изображенія отчасти вслѣдствіе убѣжденія, но были побуждаемы къ тому и политическими причинами. Противясь вмѣшательству византійскихъ императоровъ въ дѣла западной церкви, они упрочивали свою независимость. Въ самомъ дѣлѣ, съ эпохи иконоборства римскіе папы видимо начинаютъ освобождаться отъ восточныхъ самодержцевъ.

Императоры иконоборцы въ спорахъ съ папами, противившимися истребленію иконъ, искали опоры у Франкскихъ королей, но послѣдніе не объявили себя въ пользу того или другаго мнѣнія и хотѣли сдѣлаться примирителями враждующихъ сторонъ. Императоръ Карлъ Великій послалъ папѣ Адріану въ 790-мъ году три книги, такъ-называемыя «Libri Carolini,» написанныя по его повелѣнію и

вѣроятно подъ его непосредственнымъ вліяніемъ однимъ изъ ученыхъ того времени, можетъ быть Алкуиномъ. Въ сочиненіи этомъ разбирался вопросъ объ иконахъ, разумѣется не съ художественной, а съ религіозной точки зрѣнія; оно вело къ слѣдующему заключенію: церковныя изображенія не должно разрушать, но также и не поклоняться имъ: «Nec frangimus nec adoramus.» На соборѣ, созванномъ императоромъ Карломъ Великимъ въ городѣ Франкфуртѣ подъ его предсѣдательствомъ и состоявшемъ изъ 300 членовъ, между которыми находились епископы, аббаты и значительныя свѣтскія лица, было осуждено истребленіе иконъ, но вмѣстѣ и почитаніе ихъ. Вообще этотъ императоръ былъ того мнѣнія, что религіозныя изображенія не слѣдуетъ отвергать, ни изгонять изъ церквей, если они не дѣлаются предметомъ обожанія. Онъ хотѣлъ положить конецъ поклоненію имъ, но не желалъ ихъ истребленія. Иконы, согласно ему, должны украшать христіанскіе храмы, напоминать событія прошедшаго времени, но не больше. Фигуративное религіозное искусство не только не прекращалось въ царствованіе Карла Великаго, но даже имѣло своего рода возрожденіе, хотя и кратковременное. Этотъ императоръ былъ, какъ извѣстно, ревностнымъ покровителемъ искусствъ и постоянно заботился о сохраненіи и возобновленіи уже существовавшихъ художественныхъ памятниковъ, равно какъ и о созданіи новыхъ. Замѣчательно однако, что, выражая свое мнѣніе о религіозныхъ изображеніяхъ, Карлъ Великій не оправдываетъ аллегорическое представленіе силъ природы, свѣтилъ небесныхъ, земли, бездны, рѣкъ и т. д. подъ видомъ человѣческихъ фигуръ, или же изображенія чудовищныя, какъ напримѣръ соединеніе людскихъ и звѣриныхъ членовъ. Осужденіе это направлено противъ образовъ, слишкомъ напоминающихъ языческое художество. Въ мнѣніи Карла Великаго о фигуративномъ религіозномъ искусствѣ уже видны какъ бы въ зачаткѣ тѣ идеи, которыя выразятся и разовьются народами германскаго племени сѣверной Европы нѣсколько столѣтій спустя въ эпоху реформаціи, но еще съ большею исключительностью, такъ какъ протестанты удалили религіозныя изображенія изъ церквей своихъ и, когда могли, истребляли ихъ.

Значительное количество художественныхъ произведеній было истреблено въ восточной имперіи въ періодъ иконоборства, но нельзя

однако сказать, что борьба за иконы причинила большой вредъ художеству въ Византіи. Ненадо упускать изъ вида, что иконоборцы, даже и во времена самой ожесточенной борьбы ихъ съ иконолюбцами, никогда не отвергали иконъ съ тою исключительностью, какъ магометане и не осуждали, подобно послѣднимъ, всякое изображеніе живаго существа. Ни Левъ Исаврянинъ, ни наслѣдники его на престолѣ, разрушая религіозные образы, не помышляли объ уничтоженіи вообще фигуративнаго искусства. Портреты императоровъ иконоборцевъ, ихъ женъ и дѣтей постоянно писались и выставлялись въ мѣстахъ собраній ихъ подданныхъ для воздаянія имъ почестей. Царскіе дворцы великолѣпно украшались, стѣны ихъ, потолки, полы были покрыты живописью и мозаиками, изображающими морскія сцены, пейзажи съ фигурами людей, охоту и даже историческіе сюжеты. Такъ напримѣръ Ѳеофилъ и сынъ его Михаилъ украсили дворецъ свой мусивною живописью, представляющей звѣрей, собираніе плодовъ и эпизоды войнъ. Даже и въ церквахъ появились фрески и мозаики декоративнаго характера для наполненія образовавшихся, вслѣдствіе удаленія иконъ, пустыхъ пространствъ, которыя народъ не привыкъ видѣть и вообще, чтобы оживить внутренность храмовъ, лишившихся всѣхъ украшавшихъ ихъ прежде памятниковъ фигуративнаго искусства, что должно было придать имъ обнаженный, однообразный видъ протестантскихъ церквей, столь непривлекательный для южнаго человѣка, столь непріятно поражающій глазъ его. Употребленіе декоративной живописи въ церквахъ привело въ негодованіе защитниковъ иконъ и одинъ изъ нихъ съ ужасомъ разсказываетъ, что императоръ Константинъ, сынъ Льва Исаврянина, велѣлъ написать вмѣсто сценъ изъ жизни Спасителя, находившихся въ церкви Богородицы, деревья, журавлей, вороновъ, павлиновъ, другихъ птицъ и этимъ обезобразилъ храмъ Божій, превративъ его въ огородъ и птичникъ. Тотъ-же самый иконолюбецъ упрекаетъ одного изъ патріарховъ иконоборцевъ, что онъ сожигаетъ или разрушаетъ образы Спасителя и Богоматери, тогда какъ оставляетъ и даже заботливо сохраняетъ изображенія деревьевъ, птицъ, театровъ, гипподромовъ и т. д. Въ томъ же самомъ обвиняютъ иконолюбцы Ѳеофила, послѣдняго изъ императоровъ икономаховъ. Мы видимъ слѣдовательно, что враги религіозныхъ изображеній не касались свѣтскаго искусства, что оно было внѣ вопроса

въ спорѣ объ иконахъ, продолжая существовать въ Византіи весь этотъ періодъ и не только не преслѣдовалось иконоборцами, но даже одобрялось ими. Притомъ надо замѣтить, что не смотря на послѣдовательное по временамъ истребленіе иконъ и на усердіе, съ которымъ иконоборцы исполняли повелѣніе императоровъ, производство религіозныхъ изображеній не прекращалось въ Византійской имперіи. Монахи продолжали снабжать вѣрующихъ иконами и писали послѣднія въ убѣжищахъ, гдѣ ихъ рѣдко могли застигнуть гонители, или презирая мученія и смерть работали передъ глазами своихъ палачей, иногда даже въ темницахъ. Мѣсто казенныхъ художниковъ заступали ученики ихъ, такъ что число живописцевъ не уменьшалось, и какъ всегда бываетъ при преслѣдованіи идеи—возобновляющей подъ гнетомъ свои силы—усердіе гонителей вызывало еще болѣе упорное сопротивленіе имъ. Можно потому сказать, что примѣненіе фигуративнаго искусства для выраженія религіозныхъ стремленій не пріостанавливалось въ Византіи, и традиціи его не были прерваны иконоборствомъ. Нетрудно замѣтить, что живопись, исполненная вскорѣ послѣ прекращенія спора объ иконахъ, представляетъ тѣ-же мотивы, тѣ-же отличительныя черты, тѣ-же художественные пріемы, какъ и написанная до царствованія Льва Исаврянина.

Не взирая на все это однако, борьба за иконы, разумѣется, не могла не оставить слѣдовъ въ византійскомъ искусствѣ; такъ напр. декоративная живпись, исполненная блестящими красками и изображающая птицъ съ яркими перьями, цвѣты, фруктовыя деревья, различныя растенія и тому подобные предметы, принявшая значительное развитіе въ Византіи въ періодъ иконоборства и занимавшая мѣсто религіозныхъ изображеній, удержалась въ ея искусствѣ, какъ это можно видѣть по кодексамъ, украшеннымъ миніатюрами въ вѣка, слѣдовавшіе за возстановленіемъ иконопочитанія. Въ этой живописи мы находимъ орнаментику, составленную изъ арабесокъ, гирляндъ цвѣтовъ, деревьевъ, птицъ, животныхъ и т. д., писанныхъ на золотомъ грунтѣ съ большимъ разнообразіемъ, яркими красками, частью какъ украшеніе архитектурныхъ элементовъ, частью какъ самостоятельный декоративный мотивъ [1]).

[1]) Образикъ подобной живописи, изображающей въ небольшихъ размѣрахъ

Другимъ послѣдствіемъ иконоборства было окончательное исключеніе статуй изъ византійскаго искусства. Онѣ и прежде, какъ мы уже видѣли, не были многочисленны вообще у вѣрующихъ, и производство ихъ, нѣсколько значительное въ первыя столѣтія по перенесеніи столицы въ Константинополь, шло постоянно уменьшаясь на востокѣ, по мѣрѣ того, какъ слагались, отражаясь въ ихъ искусствѣ, религіозныя идеи восточныхъ христіанъ. Мы можемъ прослѣдить, по памятникамъ, какъ въ Византіи постепенно опредѣляется предпочтеніе живописныхъ священныхъ изображеній статуямъ. Вообще можно сказать, что рѣдкіе и незначительные памятники пластики, создаваемые въ Византіи, не соотвѣтствуютъ тѣмъ большимъ работамъ въ области мозаики и живописи, какія появятся тогда въ восточной имперіи. Статуи были уступлены еще въ самомъ началѣ борьбы иконолюбцами иконоборцамъ. Почитатели иконъ отклоняли отъ себя обвиненіе своихъ противниковъ въ идолопоклонствѣ тѣмъ, что они не обожаютъ статуй, подобно язычникамъ. Уже патріархъ Германъ, въ самомъ началѣ борьбы за иконы, защищая ихъ, говоритъ, что онъ не подразумѣваетъ статуй, такъ какъ онѣ въ употребленіи только у язычниковъ, и на Никейскомъ соборѣ 767 г., благопріятномъ иконоборцамъ, были, какъ мы видѣли, разрѣшены религіозныя изображенія живописью, но не статуи. Съ тѣхъ поръ восточные христіане не допускаютъ послѣднихъ въ свои церкви. Благосклонная иконопочитателямъ императрица Ирина, вмѣсто древней статуи Спасителя, разбитой иконоборцами, велѣла замѣнить ее не пластическимъ образомъ Христа, а мусивнымъ. Даже и барельефы, изображающіе фигуру человѣка въ натуральную величину, не встрѣчаются болѣе въ византійскомъ искусствѣ, послѣ эпохи иконоборства; остались только произведенія пластики небольшихъ размѣровъ и преимущественно изъ драгоцѣнныхъ металловъ и слоновой кости. Это не до такой степени оскорбляло людей, склонныхъ отвергать иконы, какъ изваянія въ натуральную величину человѣка; но и въ этихъ произведеніяхъ пластики малыхъ размѣровъ, предпочтеніе отдается барельефамъ, а не отдѣльнымъ, наподобіе статуй, фигурамъ.

восхитительные декоративные мотивы, исполненные живыми, яркими красками, рельефно положенными на золотомъ грунтѣ, напоминая эмаль, читатель можетъ видѣть въ кодексѣ DXL XI-го вѣка венеціанской библіотеки, заключающемъ въ себѣ четыре евангелія на греческомъ языкѣ.

Другой причиной прекращенія въ Византіи изображенія людей пластикой было то обстоятельство, что художники перестали изучать природу, и въ эпоху иконоборства произошла остановка въ пластической дѣятельности, такъ какъ лѣпить статуи, скрываясь въ убѣжищахъ, труднѣе вообще чѣмъ писать иконы.

Потеря эта впрочемъ была не велика для византійскаго искусства, и можно сказать, что иконолюбцы, уступивъ иконоборцамъ произведенія пластики большихъ размѣровъ, отдали то, чего болѣе не имѣли. Въ христіанской скульптурѣ, какъ мы уже видѣли, съ каждымъ столѣтіемъ обозначался все большій и большій упадокъ, и въ VIII-мъ вѣкѣ произведенія пластики на западѣ имѣли уже безобразный видъ. Въ цвѣтущемъ состояніи она не могла находиться и въ Византіи при началѣ иконоборства, гдѣ уже преобладало удаленіе отъ изученія природы, гдѣ ваятели дѣлались постоянно все менѣе искусны и гдѣ число ихъ уменьшалось. Удаленіе отъ изученія натуры не до такой степени парализуетъ силы артиста въ произведеніяхъ живописи, какъ въ пластическихъ работахъ. Скульптура больше другихъ фигуративныхъ искусствъ требуетъ сближенія съ природой, и ваятель, удаляющійся отъ нея, пресѣкаетъ себѣ пути творчества. Пластическія формы, однажды выработавшіяся въ искусствѣ, могутъ повторяться въ немъ долгое время съ извѣстнымъ успѣхомъ; но если онѣ не оживлены новыми наблюденіями натуры, постояннымъ изученіемъ тѣла человѣка и особенно, если происходитъ временное прекращеніе пластической дѣятельности, то онѣ окончательно теряются, что и случилось въ византійскомъ искусствѣ, когда въ эпоху иконоборства была оставлена скульптура. Слѣдовательно, удаленіе отъ пластическихъ произведеній большихъ размѣровъ произошло въ Византіи не только какъ результатъ борьбы за иконы, но отчасти и вслѣдствіе неспособности мастеровъ византійскихъ къ подобнаго рода работамъ.

Что скульптура, въ самомъ дѣлѣ, не имѣла живучести въ Византіи, видно изъ того, что свѣтская пластика, не будучи осуждена постановленіями церкви, подобно религіозной, вышла однако постепенно изъ употребленія. Константинъ V-й (780—796) поставилъ на площадяхъ Константинополя статуи матери своей, Ирины, и свои, но это были послѣднія произведенія подобнаго рода. Справедливо, что Константинъ VII-й (919—959) украсилъ дворецъ свой Буколеонъ ста-

туями, но, какъ положительно говоритъ его историкъ, привезенными изъ разныхъ мѣстъ, а слѣдовательно уже существовавшими прежде. Отсутствіе пластическихъ работъ въ Византіи отразилось невыгоднымъ образомъ и на самую живопись. Она потеряла правильность рисунка и рельефность формъ, которыя не вырабатываются въ ней безъ содѣйствія пластики. Живопись въ Византіи потому дѣлалась все суше и площе.

Послѣ окончанія борьбы за иконы византійская живопись во всѣхъ ея видахъ, вслѣдствіе торжества благопріятныхъ ей идей, получила новую силу и расширила свою дѣятельность, какъ это мы можемъ провѣрить самыми памятниками. Художники, т. е. живописцы, миніатюристы, мозаикисты, финифтщики и т. д., не страшась болѣе преслѣдованій, работали съ новымъ усердіемъ, и иконопочитатели, не стѣсненные въ своей набожной наклонности, спѣшили украшать религіозными изображеніями свои жилища и церкви. Все это оживило искусство, вызвало его къ новой производительности и воскресило античные типы. Такимъ образомъ эта борьба, которая, какъ кажется съ перваго взгляда, должна была причинить вредъ византійскому художеству, въ результатѣ оказалась ему полезна. Оно было обязано своимъ цвѣтущимъ состояніемъ также и Македонской династіи, занявшей византійскій престолъ, вскорѣ послѣ окончанія борьбы за иконы, и особенно покровительствовавшей искусству. Императоры этой фамиліи—Василій I-й (866—886), сынъ его Левъ VI-й Философъ (886—911) любили пышность и украсили столицу и многіе города провинціи художественными произведеніями. Константинъ Порфирородный (919—959), сынъ послѣдняго, не только поощрялъ искусства и направлялъ своими совѣтами художниковъ, но самъ былъ живописецъ, мозаикистъ и работалъ изъ драгоцѣнныхъ металловъ.

Невыгодно подѣйствовала икономіахія на византійское искусство въ томъ отношеніи, что во время этой борьбы настоящее значеніе художественнаго произведенія было затемнено и на него начали смотрѣть только какъ на предметъ, достойный поклоненія или отверженія, упуская изъ вида его артистическое достоинство, что разумѣется должно было отразиться неблагопріятно на религіозныя изображенія.

Удаленіе отъ искусства проявилось, какъ мы сказали выше, среди

христіанъ востока въ первые вѣка распространенія новой вѣры и было выражено писателями церкви, но оно разумѣется имѣло нѣсколько другой характеръ, чѣмъ отверженіе иконъ византійцами въ VIII-мъ столѣтіи. Въ раннія времена христіанства еще близко было язычество, и изобразительное религіозное искусство могло возмущать, какъ нѣчто напоминающее идолопоклонничество. Въ эпоху иконоборства подобныя воспоминанія уже не могли существовать; точно также въ началѣ распространенія ученія Спасителя почитаніе священныхъ изображеній не успѣло еще принять идолопоклонническій характеръ, какъ впослѣдствіи въ Византіи. Но основаніе было одно и то-же, въ томъ и другомъ случаѣ, именно малая склонность къ фигуративному искусству жителей семитическаго востока, въ сравненіи съ греками и римлянами, происходящая отъ дѣйствія природы, отразившаяся въ идеяхъ первыхъ христіанъ востока и оживленная въ религіозныхъ понятіяхъ византійцевъ эпохи иконоборства вліяніемъ арабовъ.

Иконоборческія идеи возникали въ послѣдующія столѣтія во многихъ христіанскихъ сектахъ среди народовъ центральной и сѣверной Европы; такъ напримѣръ у гусситовъ и протестантовъ являлись столь-же ярые иконокласты, какъ и византійскіе солдаты, полчища которыхъ были посылаемы императорами въ провинціи разрушать религіозныя изображенія. Но отверженіе иконъ удержалось и до сихъ поръ преобладаетъ у протестантовъ. Мы видимъ такимъ образомъ, что въ странахъ, природа которыхъ мало способствуетъ развитію фигуративнаго искусства, какъ напримѣръ сѣверной Европы [1]), иконоборство восторжествовало, тогда какъ тѣ-же самыя идеи, занесенныя къ жителямъ южныхъ странъ ея, т. е. на Балканскій полуостровъ и въ Грецію, гдѣ натура вызываетъ человѣка къ художественной дѣятельности — изъ пустыни Аравіи, столь-же бѣдной фигуративными формами какъ и пустыня сѣвера, эти иконокластическія идеи, говорю я, были побѣждены и искусство религіозное, нѣсколько уступивъ, сохранило свои права и продолжается.

---

1) Протестанты сѣверныхъ частей Европы, какъ напримѣръ Шотландіи, Швеціи и Финляндіи съ бо́льшею исключительностію относятся къ религіозному искусству чѣмъ протестанты южной Германіи, Швейцаріи, Франціи и т. д. Въ этомъ не трудно убѣдиться, посѣтивъ протестантскія церкви тѣхъ и другихъ странъ. Протестанты юга допускаютъ большее украшеніе внутренности своихъ храмовъ, чѣмъ протестанты сѣвера.

Пустыня песчаная имѣла такое-же дѣйствіе на обитателей ея и привела къ такому-же результату, какъ и пустыня снѣжная. Такъ и тутъ природа однообразная, лишенная пластическихъ формъ и яркихъ колоритовъ, не развила въ людяхъ любви къ фигуративному художеству, ни способности передавать посредствомъ него свои идеи и религіозныя стремленія, а напротивъ побуждала ихъ, при всякомъ самостоятельномъ проявленіи ихъ мысли, при пробужденіи ихъ духовной жизни отвергать это искусство, занесенное къ нимъ извнѣ, вслѣдствіе особенныхъ обстоятельствъ, и смотрѣть на него какъ на начало грѣховное. Это мы видѣли въ сѣверныхъ странахъ Европы при проявленіи реформы и въ Аравіи съ торжествомъ религіи Магомета. Иконокласты юга и сѣвера дѣйствовали подъ вліяніемъ однихъ и тѣхъ-же причинъ.

XXXIX.

Христіанскія миніатюры послѣ эпохи иконоборства.

Слѣды озлобленія партіи въ эпоху иконоборства мы видимъ напр. въ миніатюрахъ рукописи псалтиря IX-го вѣка изъ собранія г. Хлудова въ Москвѣ [1]). Этотъ памятникъ миніатюрной живописи занимаетъ весьма важное мѣсто въ исторіи византійскаго искусства. Художественная манера тутъ легка и проста; живопись не лишена древней моделировки, нѣсколько огрубѣлой, но все еще изящной и натуральной. Рисунокъ исполненъ не каллиграфомъ, но художникомъ, не прибѣгавшимъ для обозначенія тѣней къ мелкой штриховкѣ, которая займетъ потомъ столь значительное мѣсто въ византійской живописи. Мѣстами проявляются небрежность и торопливость, но свѣжесть античнаго смысла, достоинство и изящество манеры выкупаютъ недостатки исполненія. Композиція ясна, фигуры, передающія сюжетъ, немногочисленны. Аскетическое начало, разъѣдающее въ византійскомъ искусствѣ классическія традиціи, еще не наполняетъ тутъ сочиненіе какъ въ болѣе позднихъ произведеніяхъ этого

---

1) Миніатюры греческой рукописи псалтири IX вѣка изъ собранія А. И. Хлудова въ Москвѣ, Н. П. Кондакова, Москва, 1878.

стиля. Лица просты и характерны, толпа изображена не такъ безцвѣтно, какъ въ слѣдующіе вѣка. Образы юны, какъ въ византійскомъ искусствѣ первой эпохи. Миніатюристъ занятъ исторической правдой и личной характеристикой типовъ. Оригинальны лица евреевъ; образъ Христа составляетъ переходъ отъ мозаическаго типа VI-го вѣка къ позднe-византійскому X-го столѣтія. Красивое лицо Спасителя обрамлено черными, густыми волосами и маленькою, раздвоенною бородою. Богородица представляется юною дѣвою.

Въ раскрашенныхъ рисункахъ этого кодекса евангельскіе сюжеты воплощены въ слова псалтири, т. е. сценами новаго завѣта объясняются псалмы; такъ напримѣръ слова: «нѣтъ свудости у боящихся Его» [1]) передаются чудеснымъ умноженіемъ хлѣбовъ, или стихъ: «ревность по домѣ Твоемъ» [2]) представляется Спасителемъ, изгоняющимъ изъ храма мытарей и продавцевъ, или слова: «у Тебя источникъ жизни» [3]) выражены Христомъ, бесѣдующимъ съ самаритянкою. Нельзя не сознаться, что въ подборѣ этомъ проявляются иногда тонкій умъ и много смысла. Нѣкоторые рисунки посвящены тутъ страстямъ Христа. Эти сцены отличаются жизненною и историческою правдою, но онѣ набросаны нѣсколько поверхностно. Замѣчательно особенно изображеніе тайной вечери. Апостолы сидятъ, тѣснясь за столомъ, формы сигмы С, и лица ихъ обращены къ Христу; Спаситель сидитъ въ профиль, на краю стола, обращаясь къ Іудѣ, помѣщенному на противоположномъ концѣ и опускающему руку въ солонку; Іоаннъ сидитъ по правую сторону Христа; посреди стола въ большомъ блюдѣ, на подножкѣ, символическая рыба. На столѣ передъ каждымъ изъ апостоловъ изображены небольшіе круги, имѣющіе видъ хлѣбовъ; другихъ яствъ тутъ нѣтъ. Только у Христа и у Іоанна нимбы. Это скорѣе евхаристическая трапеза мистическаго характера, чѣмъ историческая тайная вечерь. Другой миніатюръ изображаетъ причащеніе апостоловъ подъ двумя видами, т. е. мистическую тайную вечерь. Христосъ стоя подъ навѣсомъ или киворіемъ за престоломъ раздаетъ куски благословеннаго хлѣба; впереди стоящій апостолъ, сгибаясь, какъ въ кіевской мозаикѣ Софійскаго собора, принимаетъ отъ Христа этотъ даръ; другіе, также

[1]) Пс. XXXIII, 10.
[2]) Пс. LXVIII, 10.
[3]) Пс. XXXV, 10.

почтительно наклоняясь, ожидаютъ своей очереди. Налѣво отъ Спасителя стоитъ другая группа, причащающаяся изъ чаши; апостолъ въ согбенномъ, почти подъ прямой уголъ положеніи, пьетъ изъ сосуда; другіе пять учениковъ стоятъ въ той-же позѣ. По сторонамъ изображены: направо отъ Христа Давидъ, а налѣво Мельхиседекъ; послѣдній приноситъ хлѣбы и вино. Три раза представлена въ этихъ миніатюрахъ сцена распятія и въ одной изъ нихъ по обѣ стороны Спасителя распяты разбойники на крестахъ меньшихъ размѣровъ. Наверху изображены солнце и луна. Въ двухъ примѣрахъ на Христѣ туника. Нѣкоторые раскрашенные рисунки этого кодекса представляютъ извѣстное сходство съ иллюстраціями сирійскаго евангелія конца VI-го вѣка, находящагося въ Лаврентинской библіотекѣ.

Въ общемъ, однако, содержаніе этихъ миніатюръ преисполнено воспоминаніями событій VIII-го столѣтія и рисуетъ намъ характеръ религіознаго и умственнаго состоянія въ эпоху иконоборства, т. е. въ нихъ представлено засѣданіе нечестивыхъ враговъ иконъ во Влахернахъ [1]), въ царствованіе Льва Армянина (815-го года) иконоборца. Императоръ, окруженный тѣлохранителями, сидитъ на тронѣ, выслушивая рядомъ сидящаго и вновь посвященнаго иконоборческаго патріарха Ѳеодота. Фигура императора имѣетъ портретную натуральность, а лицо его—восточный характеръ; дикіе глаза властелина сверкаютъ изъ-подъ насупленныхъ бровей; густые локоны черныхъ какъ смоль волосъ охвачены тоненькимъ ободкомъ діадемы; рядомъ группа иконоборцевъ занята поруганіемъ иконы Христа, имѣющей видъ круглаго медаліона; одинъ изъ нихъ, насадивъ икону на древко, намѣренъ окунуть ее въ вазу съ кипящею смолою; другой, подражая одному изъ палачей Христа, подноситъ къ лику Спасителя губку. Сцены поруганія иконы и распятія Христа представлены въ этихъ миніатюрахъ въ параллель другъ другу и эпизодъ губки повторенъ въ распятіи. Въ этомъ проявляется оригинальная мысль сравнить иконоборцевъ съ іудеями, распявшими Спасителя. Торжество иконопочитанія представлено тутъ въ образѣ патріарха Никифора, извѣстнаго защитника иконъ, умершаго въ заточеніи за свои мнѣнія. Онъ представленъ съ нимбомъ и держитъ въ лѣвой рукѣ образъ Христа. Вѣроятно полное возстановленіе иконопочитанія только-

[1]) Церковь Богоматери у Константинопольской пристани.

что совершилось, когда писались эти миніатюры. Другіе раскрашенные рисунки этой замѣчательной рукописи интересны столько-же въ художественномъ отношеніи, сколько и по своему содержанію, намекая на современныя имъ событія, совершившіяся при дворѣ и среди высшихъ чиновъ церкви, но все-таки же имѣющія отношенія къ спору объ иконахъ. Иконоборство изображается въ этихъ миніатюрахъ наущеніемъ діавола, іудейскимъ предательствомъ Христа и церкви, исходившимъ изъ гнуснаго сребролюбія; но иллюстраторъ кодекса смотритъ на иконоборство съ узко-монашеской точки зрѣнія. Всѣ выгодныя стороны этого реформаціоннаго движенія и нравственно политическій характеръ борьбы исчезаютъ въ этой односторонней оцѣнкѣ, выразившейся въ означенныхъ миніатюрахъ. Но ненадо упускать изъ вида, что въ этой живописи отражается взглядъ людей, сильно пострадавшихъ при борьбѣ за иконы.

Миніатюрная живопись, какъ кажется, сдѣлалась особенно любима въ Византіи послѣ эпохи иконоборства, какъ и вообще всѣ произведенія искусства, очень украшенныя и представляющія небольшіе размѣры. Въ эту эпоху манускрипты религіознаго содержанія писались и украшались миніатюрами для значительныхъ лицъ, и до насъ дошли кодексы, принадлежавшіе императорамъ. Отъ конца IX-го до начала XI-го столѣтія сохранилось больше памятниковъ византійской миніатюрной живописи, чѣмъ отъ другихъ эпохъ, и если исключить періодъ, предшествовавшій иконоборству, то это было самое лучшее время для означенной отрасли искусства въ Византіи. Рисунокъ миніатюръ рукописей этихъ вѣковъ обыкновенно начерченъ тонкими штрихами и рукою довольно вѣрной; колоритъ часто силенъ, естественъ; краски положены густыми слоями; онѣ ярки, теплы, но не рѣзки и обыкновенно созвучны; пропорціи членовъ человѣческаго тѣла почти всегда вѣрны; изображеніе обнаженныхъ частей его иногда вполнѣ удолетворительно. Руки нерѣдко хорошо нарисованы и движенія ихъ естественны. Мы все еще видимъ тутъ пониманіе формы, не столько пріобрѣтенное изученіемъ природы, сколько полученное по традиціи отъ классическаго искусства, но, не смотря на это, совершенно правильное. Лица не лишены выраженія и вѣрно передаютъ всѣ особенности состоянія души. Портреты встрѣчаются часто въ кодексахъ этой эпохи, и видно, что они близко и смѣло подходятъ къ правдѣ. Драпировка одеждъ обыкновенно античнаго

характера. По всему замѣтно, что изобрѣтательныя силы тутъ еще не угасли; многочисленныя историческія картины, которыми поясняли текстъ, иногда новы и сочинены удачно; композиція распредѣлена искусно; но особенное умѣнье выказываютъ живописцы этого времени примѣнять къ своимъ цѣлямъ фигуры и даже цѣлыя сочиненія изъ классическаго искусства, выражая ими христіанскія идеи, и нельзя не удивляться столько же пониманію красоты античнаго художества, проявляющемуся при этомъ у византійскихъ миніатюристовъ, сколько и свободѣ, съ какою они вводили въ христіанскіе сюжеты миѳологическія фигуры.

Вслѣдствіе борьбы за иконы византійское искусство, несомнѣнно, должно было утратить часть самостоятельности и непринужденности. Доводы, приводимые иконоборцами при обвиненіи иконопочитателей въ идолопоклонничествѣ, не могли быть забыты, и художниковъ должна была озабочивать мысль не оскорблять тѣхъ, которые еще недавно осуждали вообще всякое религіозное изображеніе. Самому духовенству сдѣлалось необходимо заботиться объ исключеніи всего способнаго поднять снова вопросъ объ иконахъ, что должно было поставить византійское искусство въ бо́льшую зависимость отъ церкви чѣмъ въ предшествовавшіе вѣка. Это подчиненіе, разумѣется, выражалось сильнѣе, когда дѣло шло объ украшеніи церквей, монастырей и другихъ религіозныхъ зданій и особенно, когда художникъ былъ монахъ. Но въ иллюстраціи священнаго текста свѣтскій живописецъ былъ конечно свободнѣе отъ вліянія духовенства. Мы въ самомъ дѣлѣ видимъ, что въ миніатюрахъ, послѣ окончанія борьбы за иконы, появляются возлѣ пророковъ или святыхъ аллегорическія фигуры, несомнѣнно заимствованныя у классическаго искусства и взятыя съ какого-нибудь памятника живописи или пластики. Въ нѣкоторыхъ кодексахъ онѣ встрѣчаются почти на каждомъ листѣ и соединяютъ съ христіанскими идеями прелесть своей никогда не увядающей красоты. Особенная любовь къ эллинической древности и къ ея литературѣ проявилась какъ реакція послѣ эпохи иконоборства въ Византіи. По крайней мѣрѣ неоспоримо, что миніатюристы того времени развивались, копируя классическіе образцы и вдохновляясь этими вѣчно прекрасными произведеніями искусства. Нельзя сказать, что тутъ дѣло идетъ о рабскомъ подражаніи, что красота фигуръ, встрѣчающихся въ христіанскихъ кодексахъ, при-

надлежитъ классическому художеству, а недостатки ихъ явились вслѣдствіе малой искусности византійскаго мастера. Но чтобы хорошо скопировать какое-либо произведеніе искусства, надо понимать его красоты и умѣть цѣнить ихъ. Есть эпохи въ искусствѣ, когда даже копируя искажаютъ. Слѣдовательно, уже одинъ фактъ вліянія памятниковъ античнаго художества въ эту эпоху доказываетъ, что живописцы понимали прекрасное и желали передать его.

Можно упрекнуть миніатюристовъ этого времени въ незнаніи закона перспективы; фигуры ихъ иногда также нетвердо поставлены и лишены пластической выработки. Къ этимъ недостаткамъ присоединяются условныя особенности, парализующія художественное дѣйствіе всего сочиненія; такъ напр. святые, мученики, особы знатныя, въ отдѣльныхъ случаяхъ, и всѣ женщины представлены съ свѣтло-зеленымъ тѣломъ, а люди обыкновенные—съ темно-краснымъ. Это былъ способъ, вполнѣ неудовлетворительный, выражать нѣжность существъ духовно-возвышенныхъ или стоящихъ надъ обыкновеннымъ уровнемъ. При изображеніи новыхъ святыхъ встрѣчаются уже аскетическіе типы, вытянутыя фигуры, тощіе члены и даже менѣе живыя краски. Въ эту эпоху стали также примѣнять чаще золото въ миніатюрной живописи, которое налагалось кистію и служило орнаментомъ или употреблялось въ нимбахъ и для возвышенія свѣта въ складкахъ одеждъ. Иногда весь грунтъ покрывали сплошной золотой массой, такъ что фигуры являются вполнѣ удаленныя отъ жизни, отъ окружающаго ихъ міра, и это разумѣется распространяетъ нѣкоторую холодность на всю картину.

XL.

Два самые замѣчательные изъ дошедшихъ до насъ памятниковъ византійской миніатюрной живописи вѣковъ, слѣдовавшихъ за періодомъ иконоборства, находятся въ парижской библіотекѣ. Одинъ изъ этихъ кодексовъ [1]) заключаетъ текстъ проповѣдей святаго Григорія Назіанзскаго; онъ написанъ и иллюстрированъ для Василія I-го,

[1]) № 510.

изображеніе котораго помѣщено въ началѣ книги. Такъ какъ этотъ императоръ царствовалъ отъ 867 до 886 года, то время маніатюръ, украшающихъ эту рукопись, нетрудно опредѣлить. Они богаче и стоятъ выше въ художественномъ отношеніи всего, что сохранилось отъ этой отрасли византійскаго искусства. Передъ каждой проповѣдью находился прежде отдѣльный листъ съ раскрашеннымъ рисункомъ, сюжетъ котораго имѣлъ извѣстное отношеніе съ слѣдовавшимъ поученіемъ. Сорокъ шесть листовъ по большей части съ нѣсколькими миніатюрами, нѣкоторые однако съ одною только картиной, дошли до насъ. Тутъ встрѣчаются библейскія сцены, формы которыхъ уже сложились раньше, но также и изображенія событій болѣе новыхъ, какъ напримѣръ борьба съ аріянами, преслѣдованія христіанъ при императорѣ Юліанѣ, соборъ, происходившій въ царствованіе императора Ѳеодосія, сцены изъ жизни святыхъ православной церкви и самого Григорія, какъ напримѣръ отвращеніе имъ града. Въ сочиненіи этихъ новыхъ сюжетовъ видно, что миніатюристъ не былъ лишенъ изобрѣтательности; онъ передалъ ихъ очень живо; головы фигуръ выразительны, преисполнены достоинства, лица красивы и круглы, тѣло полно и румяно, краски ярки, рисунокъ почти всегда правиленъ, и замѣчательно, что художникъ, изображая Спасителя на крестѣ, нарисовалъ его прежде нагимъ, какъ это видно по отпавшему въ нѣкоторыхъ мѣстахъ слою краски, и потомъ уже написалъ одежду, что выказываетъ желаніе приблизиться къ натурѣ. Фигуры, представленныя въ спокойномъ положеніи, въ церемоніальной позѣ, удались лучше изображенныхъ въ движеніи. Зданія имѣютъ стиль поздней классической архитектуры; по большей части они небольшихъ размѣровъ и пестро раскрашены; формы и краски пейзажа условны, перспектива постоянно невѣрна. Не смотря на эти недостатки, живописецъ почти всегда достигаетъ своей цѣли и производитъ впечатлѣніе на зрителя. Особенно замѣчателенъ Іезекіиль, задрапированный по античному—какъ и всѣ другія фигуры миніатюръ этого кодекса, не безъ вкуса, хотя и нѣсколько сухо—взывающій къ Богу на полѣ костей [1]), устремляя вверхъ взоры и поднимая руки. Голова пророка преисполнена выраженія и лицо его вдохновлено; вообще это величественный образъ. Но тутъ же скалы

[1]) Гл. XXXVII.

представлены вовсе ненатурально, вполнѣ условно. По всему однако видно, что художникъ пользуется формами предшествовавшаго развитія этой отрасли искусства, которыя начинаютъ нѣсколько каменѣть подъ его кистью. Богатство украшеній этого манускрипта и роскошные костюмы лицъ, изображенныхъ въ немъ, объясняются его назначеніемъ. Вѣроятно эти иллюстраціи работа царскихъ мастеровъ.

Другой замѣчательный памятникъ миніатюрной живописи означенной эпохи, находящійся въ парижской библіотекѣ, это псалтирь [1]), какъ видно по письму его текста, X-го вѣка. Изъ четырнадцати раскрашенныхъ рисунковъ этого кодекса in-folio, восемь изображаютъ сцены изъ жизни Давида; содержаніе остальныхъ шести взято также изъ ветхаго завѣта. Живопись тутъ не отличается особенно тонкимъ исполненіемъ, она можетъ быть также копируетъ болѣе ранніе типы, но замѣчательно преобладающими въ ней элементами античнаго искусства. Они проявляются напр. въ пластичности фигуры человѣка, въ драпировкѣ одеждъ, въ статуарной позѣ людей, въ способѣ выражать чувства, въ раскраскѣ, иногда очень приближающейся къ колориту помпейскихъ фресокъ, въ классической манерѣ представлять пейзажъ, украшая его архитектурными мотивами. Только костюмъ и иногда нѣсколько связанныя тѣлодвиженія царей, форма ихъ коронъ, золотые нимбы и золотой грунтъ, употребленный однако всего два раза, напоминаютъ намъ, что мы стоимъ на византійской почвѣ. Но всего сильнѣе проявляется вліяніе классическаго искусства въ изображеніи олицетвореній, которыя встрѣчаются тутъ въ большемъ количествѣ чѣмъ въ другихъ кодексахъ. Не только силы природы и предметы, взятые изъ нея, постоянно представлены въ миніатюрахъ этого псалтиря аллегорическими фигурами, но этотъ видъ принимаютъ даже нравственныя качества, свойства и чувства людей. Такъ напримѣръ при изображеніи Давида прекраснымъ юношей, въ античной одеждѣ, съ длинными вьющимися волосами, среди идиллическаго пейзажа, развлекающагося у своего стада игрою на лирѣ—картина очень напоминающая помпейскія фрески—Мелодія [2]), имѣющая видъ красивой

[1]) № 139.

[2]) Тутъ, какъ и во многихъ другихъ примѣрахъ употребленія аллегорическихъ фигуръ, греческая надпись указываетъ ихъ значеніе, такъ что сомнѣніе невозможно.

женщины, сидитъ возлѣ пастыря, граціозно опираясь лѣвою рукою на его плечо. На ней греческій костюмъ; верхняя часть ея, грудь и руки обнажены, онѣ хорошо нарисованы и рельефно переданы. Голова Мелодіи нѣсколько наклонена и пріятная улыбка оживляетъ ея правильное лицо. Ниже лѣсъ представленъ полунагой мужской фигурой съ вѣнкомъ изъ зелени на головѣ, сидящей у скалы съ стволомъ дерева въ рукѣ, а вдали видна античная вилла. Изъ-за мраморной круглой колонны или фонтана, боязливо выставляя лицо, пугливое эхо, подъ видомъ молодой дѣвушки, слушаетъ пѣніе Давида. Кругомъ распространяется игривый свѣжій пейзажъ, пополненный, какъ мы уже сказали, зданіемъ. Миніатюра эта, которая была бы скорѣе на своемъ мѣстѣ возлѣ текста идиллій Θеоктиста, чѣмъ въ рукописи пѣсней Давида, перешла въ позднѣйшіе византійскіе псалтири. Въ борьбѣ со львомъ Давида поддерживаетъ олицетвореніе крѣпости, представленной женщиной, въ сраженіи съ Голіаѳомъ—крылатая сила, а аллегорическій образъ хвастовства удаляется отъ великана и рветъ на себѣ волосы. При помазаніи Давида является крѣпость, античная женская фитура въ дубовомъ вѣнкѣ, указывая рукою на царя, какъ на образецъ для подражанія. Въ сценѣ коронованія Давида онъ, по обычаю франко-германскихъ народовъ, поднятъ на щитъ—типъ, перешедшій въ другіе миніатюры, какъ выраженіе торжества; въ этой-же сценѣ полунагая фигура, съ нимбомъ, опускаетъ на голову царя, также окруженную сіяніемъ, корону. При покаяніи Давидъ изображенъ падшимъ на землю, въ той-же позѣ, какъ и императоръ передъ тропомъ Христа, въ мозаикѣ софійскаго собора въ Константинополѣ. Надъ царемъ тутъ стоитъ раскаяніе—величавая, классическая, выразительная фигура, въ безрукавномъ хитонѣ, съ пурпурною повязкою и съ голубымъ нимбомъ; она изображена на каѳедрѣ, задумчиво и грустно наклонивъ голову [1]). Когда царь Іезекія проситъ Бога въ

[1]) На греческихъ вазахъ при изображеніи шествій, надъ шествующими иногда видишь генія съ надписью ΠΟΘΟΣ, т. е. желаніе. Плиній описываетъ картину греческаго живописца, въ которой возлѣ Пріама и Елены изображено было легкомысліе, а возлѣ Менелая и Деифоба—обманъ, аллегорическими фигурами. Извѣстно также, что въ картинахъ греческихъ мастеровъ появлялись дѣйствующими аллегоріи правды и обмана, невѣжества, клеветы, зависти, подозрѣнія, извѣта, раскаянія и т. д.

присутствіи пророка Исаіи о продленіи ему жизни, молитва олицетворена женщиной съ голубымъ нимбомъ, указывающей на небо. Сцена перехода черезъ Чермное море представлена живо, съ классическими воспоминаніями и не столь запутанно какъ въ барельефахъ саркофаговъ. Она повторена и въ другихъ болѣе позднихъ византійскихъ кодексахъ, но иногда безъ олицетвореній. Фараонъ увлеченъ въ глубину водъ хватающимъ его за волосы молодымъ сильнымъ мущиной, вынырнувшимъ до половины туловища — олицетвореніе бездны; а на первомъ планѣ обнаженная женщина съ свѣтло-зеленымъ покрываломъ кругомъ бедръ и весломъ въ рукѣ изображаетъ Чермное море. На землѣ стоитъ женщина — аллегорія пустыни; она привѣтствуетъ израильтянъ, а сзади ихъ провожаетъ ночь въ голубомъ нимбѣ и въ лиловой одеждѣ, держа надъ головой распущенное покрывало. Въ сценѣ молитвы пророка Исаіи въ лѣсу на утренней зорѣ предъ десницею, позади его изображена высокая, стройная женщина съ большимъ развѣвающимся темно-голубымъ покрываломъ, усѣяннымъ звѣздами, принимающемъ видъ арки надъ ея головою, окруженной нимбомъ; лѣвой рукой она держитъ опрокинутый факелъ; передъ пророкомъ изображенъ красивый безкрылый геній, имѣющій видъ мальчика, въ легкихъ одеждахъ, съ поднятымъ факеломъ. Эти фигуры, какъ указано надписью, олицетворяютъ ночь и утреннюю зорю, чтобы выразить слова пророка [1]): „Душею моею я стремился къ тебѣ ночью, и духомъ моимъ я буду искать тебя во внутренности моей“. Странное впечатлѣніе производитъ худой, изнуренный образъ старика между величественной женской фигурой, напоминающей статуи богини Юноны, и оживленнымъ полуобнаженнымъ мальчикомъ. Въ греческой ватиканской рукописи [2]) книги Исаіи, принадлежащей къ тому-же времени, какъ и парижскій псалтирь, изображена совершенно такимъ-же образомъ и съ тѣми-же подробностями молитва пророка Исаіи. Это можетъ служить доказательствомъ, что византійскіе миніатюристы повторяли уже составившіеся типы, и копировали ихъ другъ у друга.

Замѣчательно также въ парижскомъ псалтирѣ величавое изображеніе пожилаго царя Давида, стоящаго на богато-убранномъ подно-

---

1) Гл. XXVI. 9.
2) № 755.

жіи, въ церемоніальной позѣ, подобно византійскому императору, являющемуся передъ народомъ. Въ лѣвой рукѣ онъ держитъ псалтирь, а правою благословляетъ; съ каждой стороны его по аллегорической фигурѣ; одна изъ нихъ—мудрость; она съ книгою и поднявъ руку, какъ бы говоритъ, что въ небесахъ ея источникъ; другая—пророчество; она указываетъ на псалтирь, какъ на сочиненіе вдохновенное.

Всѣ олицетворенія этого кодекса представлены натурально и имѣютъ живой, одушевленный видъ; имъ данъ красноватый, нормальный цвѣтъ тѣла жителей юга; напротивъ, фигуры священнаго цикла—Давидъ, Исаія и т. д. представлены съ свѣтло-зеленоватымъ тѣломъ. Золотыя сіянія даны царямъ, пророкамъ, а голубыя—аллегорическимъ фигурамъ. Послѣднія, если онѣ не олицетворяютъ христіанскихъ добродѣтелей, какъ напр. мелодія, крѣпость, сила и т. д., иногда лишены нимба,—пріемъ, не встрѣчающійся прежде въ въ христіанскомъ искусствѣ.

Мы замѣчаемъ въ миніютюрахъ этого кодекса нѣсколько рукъ не одинаковой художественной силы. Въ какой степени живописцы копировали тутъ для своихъ сочиненій иллюстраціи болѣе раннія, и въ какое время образовались типы послѣднихъ, сказать трудно, такъ какъ для опредѣленія всего этого у насъ нѣтъ достаточно данныхъ. Можно только свидѣтельствовать заимствованіе; такъ напр. легко замѣтить, что иногда миніатюристъ копируетъ, и при этомъ не вполнѣ понимаетъ оригиналъ, пропуская извѣстныя подробности, отчего страдаетъ ясность сочиненія; но въ общемъ однако нельзя не удивляться столь долгому сохраненію въ Византіи классическихъ мотивовъ въ довольно чистомъ видѣ. Олицетворенія нравственныхъ качествъ, чувствъ и состояній души, встрѣчающіяся въ миніатюрахъ этого кодекса и которыхъ мы не находимъ ни въ римскомъ языческомъ, ни въ первоначальномъ христіанскомъ художествѣ, слѣдуетъ считать наслѣдіемъ эллинскаго искусства, нѣкоторые элементы котораго ожили въ новомъ стилѣ христіанской живописи, восточномъ, сложившемся на эллинической почвѣ.

Другой образчикъ византійской миніатюрной живописи X-го столѣтія, въ которомъ проявляется нѣкоторое измѣненіе, сравнительно съ предшествующими памятниками искусства подобнаго рода, находится также въ парижской библіотекѣ [1]). Въ кодексѣ этомъ изо-

(1 № 64.

бражены два императора, имена которыхъ не выставлены, но вѣроятно это Константинъ Порфирородный и его соправитель и тесть Романъ I-й Лакопенъ (920—944). Замѣчательно тутъ тонкое и чрезвычайно старательное исполненіе фигуръ, имѣющихъ очень незначительные размѣры, что съ этого времени начинаетъ часто встрѣчаться въ византійскихъ кодексахъ. Но эти люди представлены слишкомъ крохотными, и одежды ихъ, переполненныя складками, драпированы угловато. Съ большой роскошью украшенъ одинъ изъ листовъ этого манускрипта. Тутъ видны архитектурные элементы, исполненные блестящими красками, на золотомъ грунтѣ, и оживленные сценами охоты, фигурами звѣрей, павлиновъ и другихъ птицъ, пьющихъ изъ фонтановъ и т. д. Все это написано очень тщательно, живо, и ярко раскрашено.

Къ тому-же вѣку принадлежатъ другія миніатюры, украшающія евангеліе, находящееся въ парижской библіотекѣ [1]), и написанныя въ царствованіе императора Никифора Фоки (963). Тутъ изображены только четыре евангелиста, которые, не смотря на ихъ незначительные размѣры, не лишены выраженія и имѣютъ видъ серьезныхъ ученыхъ, размышляющихъ или читающихъ.

Это новое направленіе византійской миніатюры изображать легкія фигуры и орнаменты, написанные чрезвычайно тонко, съ большимъ стараніемъ, яркими красками, имѣло свою выгодную сторону, такъ какъ недостатки, происходящіе вслѣдствіе удаленія отъ изученія природы, преобладавшаго въ Византіи, менѣе замѣтны въ живописи мелкой, чѣмъ большихъ размѣровъ. Образчикъ этой новой манеры иллюстраціи кодексовъ мы видимъ въ рукописи конца X-го столѣтія теперь въ парижской библіотекѣ [2]) и заключающей въ себѣ проповѣди св. Григорія Богослова, епископа Назіанзскаго и другія ѳеологическія сочиненія. Тутъ мы находимъ виньетки въ началѣ текста, составленныя изъ сплетающихся вѣтвей, цвѣтовъ и пестрыхъ птицъ, все чрезвычайно живаго дѣйствія. Даже и заглавныя буквы украшены фигурами или сами состоятъ изъ нихъ [3]). До этого времени въ

[1]) № 70.

[2]) № 543.

[3]) Сохранились восемь рукописей Григорія Богослова, съ миніатюрами замѣчательно близкими, а часто и тождественными въ разныхъ спискахъ. Даже орнаментика съ фигурными инипіалами или прямо указываетъ на слѣдованіе

византійскихъ миніатюрахъ отдѣляли живопись отъ письма. Эта каллиграфическая орнаментація, выработка которой начиналась гораздо раньше у сѣверныхъ народовъ и, какъ мы это увидимъ дальше, въ періодъ Карловинговъ достигла очень значительнаго развитія, была незнакома въ Византіи, гдѣ даже и въ самыхъ богатыхъ кодексахъ, писанныхъ золотомъ или серебромъ, на пергаментѣ, окрашенномъ пурпуромъ, заглавныя буквы не отличаются отъ другихъ и имѣютъ только нѣсколько бо́льшіе размѣры. Это нововведеніе повторяется въ византійскихъ рукописяхъ послѣдующихъ вѣковъ.

Превосходный образчикъ византійской миніатюрной живописи X-го вѣка находится въ библіотекѣ города Пармы въ Италіи. Это евангеліе [1]) въ большой in 4°. Замѣчательны въ немъ особенно орнаменты, отличающіеся необыкновенно тонкой работой и живостью красокъ. Послѣ столькихъ вѣковъ они до сихъ поръ еще имѣютъ скорѣе видъ эмали, чѣмъ живописи. Во многихъ мѣстахъ греческаго текста изображены сцены изъ святаго писанія, небольшихъ размѣровъ, не представляющія ничего особеннаго и не столь хорошаго исполненія, какъ фигуры во всю страницу, четырехъ евангелистовъ, на золотомъ грунтѣ. Вполнѣ прекрасенъ и натураленъ св. Матѳей, хорошо задрапированный и величественно сидящій, напоминая собою образы апостоловъ въ Пуденціанской мозаикѣ, протягивая руку къ аналою, на которомъ лежитъ евангеліе. Также чрезвычайно выразительно тутъ вдохновленное и энергическое лицо Луки, готоваго писать слово Божіе.

Два замѣчательныхъ иллюстрированныхъ кодекса дошли до насъ отъ царствованія Василія II-го Порфиророднаго (976—1026); одинъ изъ нихъ—это псалтирь въ библіотекѣ св. Марка въ Венеціи [2]). Тутъ, на заглавномъ листѣ, мы видимъ портретъ самого императора,—къ

одному оригиналу, или по крайней мѣрѣ ясно представляетъ намъ одинъ общій типъ. Нѣкоторыя изъ этихъ рукописей находятся въ библіотекѣ монастыря св. Екатерины на Синайской горѣ; одна изъ нихъ особенно замѣчательна: въ ней меньше миніатюръ чѣмъ въ парижскомъ кодексѣ, но она превосходитъ послѣдній богатствомъ, тонкостью и изысканностью декоративныхъ мотивовъ, увеличивающихся смотря по значительности и серьезности религіознаго сюжета, который они окружаютъ, составляя ему рамку (см. „Путешествіе на Синай“ Н. Кондакова. Одесса 1882).

1) № 5.

2) № 17.

несчастію нѣсколько попорченный,—во весь ростъ, на золотомъ грунтѣ. Поза его натуральна и не лишена энергіи; онъ стоитъ въ великолѣпномъ вооруженіи, на золотомъ подножіи, какъ статуи на піедесталѣ. Вообще во всей фигурѣ его много статуйнаго, размѣры членовъ правильны. Правая рука императора держитъ копье совершенно натурально, какъ статуя Августа въ Ватиканскомъ музеѣ. Въ общемъ это свободно и широко написанная фигура, не имѣющая ничего натянутаго; лицо монарха вполнѣ индивидуально и довольно тонкаго исполненія. У ногъ его падаютъ ницъ и простираются передъ нимъ его подданные, представленные меньшихъ размѣровъ чѣмъ ихъ властелинъ; надъ послѣднимъ изображенъ Спаситель и два архангела; одинъ изъ нихъ надѣваетъ на голову Василія корону. Другой листъ этого кодекса наполненъ шестью миніатюрами, изображающими исторію Давида. Толпа представлена, въ сценѣ помазанія, совершенно натурально; каждое лицо имѣетъ свое индивидуальное выраженіе. Не лучше передавалъ толпу Джіотто въ своихъ фрескахъ. Особенно замѣчателенъ тутъ Голіаѳъ [1]) въ золотыхъ латахъ, со щитомъ въ лѣвой рукѣ и копьемъ въ правой. Подобно императору, онъ имѣетъ статуйный видъ, какъ и вообще многія фигуры въ византійскомъ искусствѣ, представленныя въ неподвижныхъ позахъ, что постоянно лучше удавалось живописцамъ Византіи, копировавшимъ вѣроятно греческія статуи, находившіяся у нихъ передъ глазами, чѣмъ изображеніе людей въ движеніи. Что касается Голіаѳа, то надо идти далеко въ эпоху возрожденія, чтобы найти у итальянскихъ живописцевъ фигуру, подобную ему, столь выразительную, такъ хорошо поставленную на ноги и правильно написанную. Давидъ, убивающій льва, представленъ довольно живо, но въ другихъ сценахъ, движенія его вялы и связаны. Звѣри изображены тутъ ненатурально, точно также горы и пейзажъ переданы вполнѣ условно; но зданія, обстановка архитектурная и комнатная представлены вѣрно.

Второй кодексъ—это менологій, сохраняющійся въ ватиканской библіотекѣ [2]). Онъ былъ написанъ золотыми буквами in-folio и иллюстрированъ, какъ видно изъ посвященія, для того-же императора. При каждомъ жизнеописаніи святаго, которыя слѣдуютъ одно за

[1]) Онъ напоминаетъ ангеловъ въ воинскихъ доспѣхахъ, написанныхъ на стѣнахъ монастырей Аѳонской горы, и извѣстныхъ по копіямъ г. Papety.

[2]) № 1,613.

другимъ по календарному порядку, находится миніатюра, занимающая половину ненаполненнаго текстомъ листа; но такъ какъ въ нѣкоторые дни празднуются нѣсколько святыхъ, то въ этомъ манускриптѣ, заключающемъ въ себѣ только шесть мѣсяцевъ, съ сентября по февраль включительно, 430 раскрашенныхъ рисунковъ. Миніатюры тутъ написаны на золотомъ грунтѣ съ большою тщательностью, подписавшими имена подъ своими произведеніями, восьмью художниками царской, т. е. свѣтской, не монастырской школы, и потому живописцами-спеціалистами, не любителями-монахами. Слѣдовательно въ означенной художественной работѣ сосредоточились лучшія артистическія силы этой отрасли искусства въ Византіи конца X-го столѣтія. Но иллюстраціи тутъ не одинаковаго художественнаго достоинства; нѣкоторыя ребячески слабы, другія, напротивъ, болѣе удачнаго исполненія; лучшія изъ нихъ, однако, уступаютъ не только миніатюрамъ предшествовавшихъ столѣтій, но даже и украшающимъ описанный выше псалтирь того-же императора. Зданія, представленныя въ миніатюрахъ менологія Василія II-го, блестящіе куполы, поставленные на колонки, базилики, портики изъ разноцвѣтнаго мрамора, съ занавѣсами между колоннами, аркады, водопроводы, дома съ плоскими крышами и красивыми балюстрадами, двухъ-этажныя постройки съ открытою колоннадою наверху, ограды разнообразно украшенныя, все это можетъ дать намъ понятіе о великолѣпіи архитектуры Царьграда этой эпохи, если предположить, что мы видимъ тутъ зданія въ самомъ дѣлѣ существовавшія, а не произведенія фантазіи живописцевъ, какъ во многихъ картинахъ и фрескахъ итальянскихъ мастеровъ эпохи возрожденія. Но традиціи античнаго искусства уже значительно ослабѣли въ этихъ миніатюрахъ; иногда, правда, художникъ изображаетъ на зданіяхъ и на саркофагахъ античные барельефы, рисуетъ каріатиды, статуи нагихъ воиновъ, но все это только какъ мотивъ орнаментики. Даже одежды не имѣютъ тутъ той легкости, какъ въ болѣе ранней византійской живописи; онѣ или массивны, или распадаются въ мелкія складки. Обнаженное тѣло однако передано не безъ умѣнія и рисунокъ мѣстами не лишенъ правильности, но сухъ и не привлекателенъ. Отдѣльно изображенныя фигуры безжизненны, движенія ихъ неловки. При изображеніи толпы художникъ не можетъ внести въ нее жизни и разнообразія; онъ группируетъ фигуры въ правильныя и глубокія массы,

такъ что головы поднимаются одна надъ другой. Композиція не всегда удачна, но нельзя сказать, что она повторяется; напротивъ, видно желаніе разнообразить ее и сочинять новые мотивы; но все это вращается въ очень узкой сферѣ. Сценамъ изъ жизни и дѣяній святыхъ предпочтены тутъ картины ихъ мученія и смерти за вѣру, изображенныя рѣзко, съ непріятными подробностями и утомительнымъ однообразіемъ. Въ эту эпоху сюжеты подобнаго рода начинаютъ чаще встрѣчаться въ искусствѣ восточныхъ христіанъ—фактъ, объясняющійся тѣмъ, что вслѣдствіе ихъ частыхъ сношеній и войнъ съ азіятцами и съ варварскими народами, наводнявшими восточную имперію, нравы съ каждымъ столѣтіемъ становились суровѣе въ Византіи и казни чрезвычайно жестокія стали входить тамъ въ употребленіе, сдѣлавшись даже очень обыкновенными. Картины мученической смерти святыхъ, занимающія двѣ трети этихъ сочиненій, чередуются со сценами церковныхъ церемоній, торжественныхъ шествій и отдѣльно стоящихъ священныхъ фигуръ; все это напоминаетъ равеннскія мозаики; но то, что въ мусивной живописи и въ большихъ размѣрахъ выходитъ грандіозно, монументально, въ миніатюрахъ дѣлается сухо и чопорно. Замѣчательно тутъ также приближеніе къ раннему христіанскому искусству; такъ напримѣръ изображенія похожденія Іоны напоминаютъ, въ нѣкоторыхъ деталяхъ, представленія того-же сюжета на стѣнахъ катакомбъ. Также очень часто встрѣчаются фигуры молящихся.

По раскрашеннымъ рисункамъ этого кодекса замѣтно однако, что возвращеніе къ началамъ классическаго искусства, вообще оживленіе, проявившееся послѣ эпохи иконоборства въ миніатюрной живописи, прекратилось уже въ XI-омъ столѣтіи, и что исключительно монашескій характеръ, который будетъ съ этого времени идти постоянно возростая, начинаетъ обозначаться въ художественныхъ произведеніяхъ подобнаго рода, даже и исполненныхъ свѣтскими мастерами. Образы анахоретовъ, въ этомъ кодексѣ, имѣютъ уже сухой и мрачный видъ.

Достойный вниманія также греческій кодексъ in 4° [1]), вѣроятно работа монастырскихъ мастеровъ, съ начала до конца писанный

[1]) Онъ находится теперь въ библіотекѣ монастыря святой Екатерины на Синайской горѣ, см. Кондаковъ „Путешествіе на Синай".

золотомъ, можетъ быть въ Константинополѣ, во второй половинѣ X-го или въ началѣ XI-го столѣтія, и заключающій въ себѣ евангеліе. На первой страницѣ изображенъ Христосъ, на четыреугольномъ подножіи, осыпанномъ жемчугомъ, держа въ лѣвой рукѣ евангеліе, и благословляя правой; на немъ пурпурный хитонъ съ широкими золотыми клавами и голубой гиматій; драпировка его одеждъ угловата и какъ бы ломается. У Спасителя тотъ же типъ какъ и въ мозаикахъ XI-го и XII-го вѣковъ, но лицо тутъ строгаго выраженія, продолговатѣе и худощавѣе; вся фигура непропорціонально длинна. То же самое можно сказать и объ изображеніи Богоматери, имѣющемъ впрочемъ много изящнаго. Она одѣта въ голубой хитонъ, лиловое покрывало окутываетъ ее съ головою; она прижимаетъ къ груди правую руку, а въ лѣвой держитъ свитокъ. Четыре евангелиста, написанные въ этомъ кодексѣ какъ обыкновенно въ византійскихъ евангеліяхъ, имѣютъ уже установившіеся типы и утрируютъ нѣсколько выраженіе строгости и величавости. Послѣдняя и важнѣйшая изъ этихъ миніатюръ, написанныхъ постоянно на золотомъ грунтѣ, изображаетъ преподобнаго Петра. Онъ имѣетъ мрачную, аскетическую фигуру старца, съ бородою до пояса, въ темнокоричневомъ монашескомъ одѣяніи. Съ его кожанаго съ металлическимъ наборомъ пояса висятъ вериги. Это патрицій временъ царицы Ирины, сдѣлавшійся монахомъ.

Въ византійскихъ кодексахъ второй половины XI-го вѣка фигура человѣка уже представлена сухо и безжизненно; она вытягивается и удлиняется; этимъ художникъ желалъ передать ея изящность. Замѣтна и нѣкоторая бѣдность духовнаго содержанія; также и техника ухудшается. При этомъ фантастическая орнаментація принимаетъ все больше и больше значенія; она является и раньше, но пока была подчинена религіозному сюжету и отличалась вкусомъ и умѣренностью; заглавныя буквы не представляли большихъ размѣровъ, никогда не занимая половину или даже цѣлый листъ. Напротивъ, въ кодексахъ этого времени декоративные элементы дѣлаются главной заботой миніатюриста, и къ тому же принимаютъ очень неестественныя, нерѣдко оскорбляющія вкусъ формы: такъ напримѣръ заглавныя литеры часто составлены изъ людей или изъ звѣрей, изображенныхъ, чтобы передать искривины нѣкоторыхъ буквъ, въ согнутыхъ, скрученныхъ положеніяхъ, не достижимыхъ

въ натурѣ, безъ вывиха или перелома членовъ. При возростающемъ удаленіи византійскихъ живописцевъ отъ изученія природы, этого рода украшенія, напоминающія орнаментику, но болѣе грубую, западныхъ кодексовъ, дѣлаются особенно любимы. Заключенныя въ квадратныя рамки и окруженныя растеніями, птицами, звѣрьми и написанныя на золотомъ грунтѣ, эти византійскія виньетки приближаются къ манерѣ украшенія такъ-называемаго арабскаго стиля.

Подобные декоративные мотивы мы видимъ именно въ греческомъ кодексѣ 1063 г. [1]), заключающемъ въ себѣ проповѣди Григорія Богослова, епископа Назіанзскаго. Пишущая фигура послѣдняго имѣетъ уже очень безжизненный видъ, тогда какъ заглавными буквами, часто совершенно произвольными сокращеніями,—представлены нѣкоторые религіозные сюжеты; такъ напримѣръ художникъ, желая сценой крещенія Спасителя передать букву Х, сблизилъ головами Христа и Іоанна и, помѣстивъ между ними голубя, изобразилъ наверху, съ каждой стороны, по низлетающему вкось ангелу. Также и микроскопическія фигуры встрѣчаются въ этомъ кодексѣ. Пріемъ этотъ часто скрываетъ неискусность живописца и придаетъ его работамъ видъ оконченности и тонкости.

Въ очень богато украшенной рукописи [2]) четырехъ евангелій XI-го столѣтія мы видимъ также смѣшеніе, до тѣхъ поръ неизвѣстное въ искусствѣ восточныхъ христіанъ, фигуръ и орнаментовъ. Передъ каждымъ евангеліемъ изображенъ пишущій евангелистъ, не какъ обыкновенно большихъ размѣровъ, т. е. во всю страницу, но въ маленькомъ медаліонѣ, въ срединѣ большой квадратной виньетки, состоящей изъ сплетающихся вѣтвей и другихъ декоративныхъ мотивовъ. При этомъ однако евангелисты, не смотря на то, что они очень малы, не лишены выраженія. Фигуры людей въ другихъ священныхъ сценахъ, изображенныхъ въ этомъ кодексѣ, также крохотны и представлены въ церемоніальныхъ позахъ; онѣ несоразмѣрно длинны, руки ихъ тонки, жесты утрированы. Недостатки византійскаго стиля уже сильно замѣтны тутъ. Но отдѣлка мелочна, тщательна, краски блестящи и мелкая, золотая штриховка одеждъ замѣняетъ складки и тѣни.

---

[1]) Теперь въ ватиканской библіотекѣ № 463.

[2]) Теперь въ парижской библіотекѣ № 74.

Другой замѣчательный кодексъ [1]) того же времени, содержащій въ себѣ собраніе сочиненій Іоанна Златоуста, былъ написанъ для императора Никифора Вотоніата (1070—1081) и заключаетъ четыре раза повторенное изображеніе его. Разъ онъ представленъ на тронѣ между аллегорическими фигурами правосудія и правдивости, окруженный царедворцами, изображенными гораздо меньшихъ размѣровъ, чѣмъ властелинъ. Въ другомъ случаѣ онъ стоитъ между архангеломъ Михаиломъ и святымъ Іоанномъ Златоустомъ, отъ котораго принимаетъ книгу. Въ третьемъ онъ изображенъ на тронѣ, слушая чтеніе монаха, и наконецъ въ четвертомъ является вмѣстѣ съ императрицей, въ полномъ облаченіи, получая благословеніе Христа. Техническая часть этой живописи еще очень удовлетворительна; краски сильны и не лишены созвучія, головы представляютъ индивидуальный характеръ, но одежды, еще болѣе чѣмъ въ миніатюрахъ предшествующихъ вѣковъ, пристаютъ къ тѣлу, тяжелы отъ шитья, арабесокъ, жемчуга и другихъ украшеній.

Очень характеричны и миніатюры, украшающія кодексъ Догматической панопліи, сочиненіе Евѳимія Загабена, написанное по повелѣнію Алексѣя Комнена (1081—1118), съ цѣлью опроверженія ересей. Эта рукопись, сохраняющаяся въ ватиканской библіотекѣ [2]), заключаетъ въ себѣ портретъ императора, гдѣ онъ представленъ уже старикомъ; изъ чего можно заключить, что иллюстраціи ея были исполнены подъ конецъ его царствованія, слѣдовательно въ началѣ XII-го столѣтія. Сюжеты ихъ относятся къ составленію текста и участію въ этомъ императора. Раскрашенные рисунки тутъ занимаютъ всю страницу и исполнены тщательно на золотомъ грунтѣ, вѣроятно лучшими мастерами того времени, такъ какъ кодексъ этотъ назначался для самого императора. Въ первомъ изъ нихъ изображены писатели церкви со свитками пергамента, т. е. ихъ сочиненіями, изъ которыхъ была составлена книга, опровергающая ереси. Во второмъ представленъ императоръ, принимающій Догматическую паноплію; въ третьемъ онъ подноситъ ее Спасителю, сидящему на тронѣ, благословляя. Рисунокъ этихъ миніатюръ сдѣланъ вѣрною рукою; это особенно можно сказать про фигуру Христа, сидящаго на тронѣ; краски блестящи, но холодны и мертвы; въ об-

[1]) Также въ парижской библіотекѣ № 79.

[2]) № 666.

щемъ видишь тутъ всѣ недостатки плохой живописи византійскаго стиля. Писатели церкви въ первой картинѣ составляютъ густую, безжизненную толпу; фигуры ихъ, не смотря на церковное облаченіе, болѣе живописное чѣмъ свѣтская византійская одежда, представляются монотонными, перпендикулярными линіями; мрачныя лица ихъ однообразны. Прежній типъ величественнаго старца, задрапированнаго по античному, встрѣчающійся въ болѣе раннихъ миніатюрахъ, и особенно въ мозаикахъ, пропадаетъ въ христіанскомъ искусствѣ этой эпохи и вмѣсто него являются угрюмые старики съ исхудалыми, морщинистыми лицами и фанатическимъ взглядомъ. Еще хуже представленъ во второмъ рисункѣ—самъ императоръ, принимающій книгу; онъ покрытъ, вмѣстѣ съ протянутыми руками, тяжелыми складками императорской мантіи, что даетъ ему массивный, неуклюжій видъ.

Очень богатую орнаментику и также олицетвореніе отвлеченныхъ идей мы находимъ въ кодексѣ XI-го столѣтія [1]), заключающемъ въ себѣ евангелія. Въ мелкой живописи его, тщательно исполненной блестящими красками на золотомъ грунтѣ, мы видимъ фантастическую архитектуру, колонны, стоящія на людяхъ и на звѣряхъ и т. д. Также и аллегорическія фигуры вѣтра, мѣсяцевъ, добродѣтелей. Послѣднія представлены 24-мя женскими образами, единственными въ своемъ родѣ. Мудрость показываетъ на свой лобъ, благоразуміе—на уста; милостыня сѣетъ, истина держитъ факелъ и т. д. Небольшія фигуры эти, можетъ быть, не очень удовлетворительныя въ художественномъ отношеніи, интересны какъ проявленіе мысли въ предѣлахъ искусства. Олицетворенія подобнаго рода встрѣчаются въ мозаикахъ почти одновременныхъ съ этимъ кодексомъ, именно въ церкви святаго Марка въ Венеціи. Нѣсколько столѣтій спустя они появятся въ работахъ итальянскихъ мастеровъ, особенно—Джіотто, какъ напримѣръ во фрескахъ его церкви Мадонны dell' Arana въ Падуѣ.

Въ рукописи [2]) XII-го столѣтія четырехъ евангелій изображенъ императоръ Іоаннъ съ своимъ сыномъ Алексѣемъ, коронуемые Христомъ. Оба они въ узкихъ, плотно прилегающихъ къ тѣлу, тяже-

---

1) Теперь въ библіотекѣ святаго Марка въ Венеціи № 540.

2) Теперь въ ватиканской библіотекѣ.

лыхъ и очень украшенныхъ византійскихъ одеждахъ того времени и стоятъ прямо, какъ колонны, въ безжизненной позѣ. По обѣ стороны Спасителя, представленнаго наверху, двѣ женскія фигуры въ мантіяхъ и коронахъ, которыя какъ бы шепчутъ Христу на ухо; въ надписяхъ онѣ названы правосудіемъ и милосердіемъ. Сюжеты другихъ многочисленныхъ миніатюръ этого кодекса, написанныхъ вѣроятно около 1128 г., взяты изъ евангелія; исполненіе ихъ очень неудовлетворительно. Въ распредѣленіи фигуръ, иногда небрежно нарисованныхъ, видно большое замѣшательство; движенія ихъ слишкомъ сильны или, напротивъ, вялы. Толпа людей и хоры ангеловъ представлены возвышающимися пирамидально, одна надъ другой головами, какъ въ мозаикахъ Рима временъ полнаго упадка искусства, и въ византійской живописи на деревѣ. Нѣкоторыя фигуры еще довольно натуральны, какъ напр. Іаннъ Предтеча въ сценѣ крещенія. Традиціи хорошей миніатюрной школы пока замѣтны тутъ, но матеріалъ, сохранившійся отъ предшествовавшаго развитія этой отрасли искусства съ неумѣніемъ и неловкостію употребляется въ дѣло. Аллегорическій образъ Іордана, представленнаго, какъ обыкновенно, въ полулежачемъ положеніи, съ урной, свидѣтельствуетъ о безсознательномъ повтореніи мотивовъ классическаго искусства. Какъ и во многихъ другихъ византійскихъ кодексахъ предшествующихъ вѣковъ, исполненіе ниже техники въ миніатюрахъ рукописи [1]), также XII-го столѣтія, заключающей въ себѣ текстъ четырехъ евангелій, украшенный богатыми виньетками, на золотомъ грунтѣ, ярко раскрашенными.

О состояніи византійскаго искусства этой эпохи мы можемъ получить нѣкоторое понятіе и по миніатюрамъ, написаннымъ въ двухъ экземплярахъ книги проповѣдей Іакова, монаха Кокцинобафскаго монастыря, о праздникахъ Богоматери. Одинъ изъ нихъ находится въ парижской библіотекѣ [2]), другой въ ватиканской [3]). Первый списокъ составляетъ, по всей вѣроятности, копію втораго и оба они происходятъ отъ начала XII-го столѣтія. Колоритъ и золотой фонъ тутъ блестящи; драпировка одеждъ почти всегда хорошо понята и приближается къ античной, но рисунокъ сухъ; фигуры длинны, без-

[1]) Находящейся въ ватиканской библіотекѣ № 1156.
[2]) № 1208.
[3]) № 1162.

жизненны, столбообразны, движенія неловки, композиціи разнообразны, но спутаны и произвольны: такъ напр. живописецъ, изображая нѣсколько разъ сцену Благовѣщенія, передаетъ её различнымъ образомъ, и помѣщаетъ Богородицу то у фонтана, то у дверей ея дома, то окруженную ангелами. Онъ любитъ ландшафты, но пишетъ ихъ на золотомъ фонѣ и условно Вознесеніе Спасителя представлено въ фантастической базиликѣ. Послѣдняя миніатюра особенно интересна для изучающихъ византійскую архитектуру: пять блистающихъ золотомъ и красками куполовъ этого зданія нѣсколько напоминаютъ куполы святой Софіи и базилики святаго Марка въ Венеціи; но и тутъ на заднемъ планѣ за учениками изображены деревья. Многія изъ иллюстрацій этого кодекса вошли впослѣдствіи въ византійскую иконографію и даже въ произведенія первыхъ мастеровъ эпохи возрожденія искусствъ въ Италіи. Не лишены вкуса также и виньетки, составленныя изъ сплетающихся вѣтвей растеній, среди которыхъ изображены звѣри и птицы, а въ заглавныхъ буквахъ, состоящихъ изъ различныхъ животныхъ, сиренъ, сфинксовъ, грифоновъ и т. д., проявляется юмористическое направленіе, замѣтное также и въ западныхъ миніатюрахъ. Въ книжной живописи, съ паденіемъ искусства, орнаментъ не столь быстро утрачиваетъ свои формы и теряетъ въ художественномъ отношеніи, какъ изображеніе фигуры человѣка. То-же самое мы могли уже замѣтить и въ мозаикахъ.

Не менѣе интересны, но болѣе низкаго исполненія миніатюры кодекса ватиканской библіотеки [1]), заключающаго въ себѣ вмѣстѣ съ другими ѳеологическими сочиненіями, книгу Іоанна, аббата Синайской горы, жившаго въ концѣ XI-го вѣка „о лѣствицѣ духовной“, прозваннаго потому Климакомъ, т. е. лѣствичникомъ [2]). Въ ней онъ говоритъ о добродѣтеляхъ, какъ о ведущей къ небу лѣствицѣ, восхожденію по которой препятствуютъ пороки. Эти послѣдніе олицетворены тутъ черными, иногда крылатыми людьми, а добродѣтели — ангелами. Не смотря на мелкіе размѣры живописи, рисунокъ ея вообще плохъ, фигуры несоразмѣрно длинны и тощи, лица имѣютъ строгое, печальное выраженіе; положеніе ихъ не опредѣлено и онѣ стоятъ нетвердо на ногахъ, а когда представлены въ движеніи,

[1]) № 394.

[2]) Другой манускриптъ того-же содержанія, также украшенный миніатюрами, находится въ монастырѣ святой Екатерины на Синайской горѣ, мѣстѣ происхожденія самаго сочиненія (см. Н. Кондакова „Путешествіе на Синай“).

то имѣютъ изломанный видъ. Можно сказать, что композиціи, въ художественномъ смыслѣ, тутъ не существуетъ, и живописецъ, вытвердивъ одно расположеніе, повторяетъ его нѣсколько разъ; техника однако стоитъ выше сочиненія и нѣкоторыя маленькія фигуры отдѣланы съ точностію.

Но и въ эту эпоху паденія искусствъ византійскіе миніатюристы продолжаютъ копировать старые образцы, что мы видимъ по дошедшимъ до насъ иллюстраціямъ XII-го столѣтія греческой рукописи [1]) Октотевха, т. е. первыхъ восьми книгъ библіи. Тутъ раскрашенные рисунки книги Іисуса Навина имѣютъ большое сходство съ миніатюрами кодекса того-же содержанія VII-го или VIII-го вѣка, описанными выше, и очень вѣроятно, что тѣ и другія были заимствованы изъ одного болѣе ранняго образца. Къ тому-же заключенію приходишь, сравнивая иллюстраціи вѣнской книги Бытія съ миніатюрами, сопровождающими ту-же часть текста въ Ватиканскомъ Октотевхѣ. Нельзя не согласиться, что между ними много общаго. Кромѣ этого, мы видимъ въ иллюстраціяхъ Октотевха мотивы, встрѣчающіеся въ кодексахъ Иліады, Энеиды, Козмы Индоплова, парижскаго псалтиря и другихъ упомянутыхъ выше. Это можетъ служить доказательствомъ, какъ долго въ византійскомъ искусствѣ цѣнились и повторялись классическіе типы, но и вмѣстѣ, что живописцы очень часто копировали произведенія своихъ предшественниковъ, а не создавали новыя композиціи и поступали въ этомъ случаѣ, подобно каллиграфу, переписывавшему текстъ. Однажды выработанный типъ повторялся долгое время миніатюристами, какъ это дѣлалось и въ другихъ отрасляхъ византійскаго искусства. Въ исполненіи 350-ти миніатюръ Октотевха, писанныхъ многими художниками и заимствованныхъ, какъ мы сказали, изъ разныхъ кодексовъ, замѣтна уже большая художественная несостоятельность. Есть фигуры, написанныя широко и свободно, но ихъ немного. Даже и копируя живописцы изображаютъ тощихъ безжизненныхъ людей, съ маленькими руками и ногами; драпировка одеждъ суха, но отдѣлка тщательна и нѣсколько изыскана.

Разграбленіе Константинополя крестоносцами въ 1204-мъ году, обѣднѣніе страны вслѣдствіе этого бѣдствія, равно какъ и основа-

[1]) Она находится въ Ватиканской библіотекѣ № 746.

ніе латинскаго королевства въ Византіи, прервали традиціи ея искусства и ускорили упадокъ его. Всѣ памятники миніатюрной живописи, дошедшіе до насъ отъ эпохи, слѣдовавшей за взятіемъ столицы имперіи, очень низкаго художественнаго исполненія; фигуры уже совершенно иссушены и работа имѣетъ поверхностный характеръ. Даже и техника, столь богатая средствами, столь выработанная и ловкая въ своихъ пріемахъ, дошедшая до большаго совершенства въ цвѣтущій періодъ византійскаго искусства, долго сохранявшая свои качества, при паденіи формы,—даже и техника эта утрачиваетъ свои качества въ произведеніяхъ миніатюрной живописи этого времени.

Образчикъ послѣдней мы находимъ напр. въ кодексѣ Мануила Палеолога. Этотъ императоръ объѣзжалъ въ 1408-мъ году дворы многихъ европейскихъ государствъ, прося помощи въ борьбѣ противъ турокъ, и въ благодарность за гостепріимство иноковъ монастыря «St. Denis», около Парижа, подарилъ имъ древній экземпляръ мнимыхъ сочиненій св. Діонисія. Къ этой рукописи [1]) присоединена миніатюра, изображающая императора и членовъ его семейства подъ покровительствомъ Богоматери. Безъ сомнѣнія, мы видимъ тутъ произведеніе одного изъ лучшихъ живописцевъ того времени, такъ какъ оно было заказано самимъ императоромъ; но не смотря на это фигуры представлены оцѣпенѣвшими, лишенными жизни; одежды покрыты золотомъ и подъ ихъ плотностью пропадаютъ формы человѣческаго тѣла; лица однообразны и изнѣженны, но не лишены выраженія, а исполненіе уже вполнѣ неудовлетворительно.

Ни въ одной изъ отраслей византійскаго искусства не проявляется, въ такой степени, сродство между имъ и эллиническимъ художествомъ, какъ въ миніатюрахъ. Эту связь мы вѣроятно столь же ясно могли бы видѣть и въ византійскихъ мозаикахъ, но, къ несчастію, очень незначительное число ихъ дошло до насъ. Что византійскіе миніатюристы широко заимствовали и вдохновлялись— помимо римскаго классическаго художества—мотивами эллиническаго искусства, традиціи котораго были живы на той почвѣ, гдѣ составился и развился византійскій стиль, мы уже видѣли по миніатю-

[1]) Она сохраняется теперь въ Луврскомъ музеѣ.

рамъ многихъ кодексовъ, но особенно парижскаго псалтиря, гдѣ сгруппированы олицетворенія отвлеченныхъ идей, состояній души, имѣющія вполнѣ эллинический типъ. Вѣроятно, также многія другія фигуры и цѣлыя композиціи, съ измѣненіемъ костюма и нѣкоторыхъ подробностей, перешли изъ древне-греческой живописи и пластики въ миніатюры восточныхъ христіанъ. Произведенія византійскихъ миніатюристовъ стоятъ, слѣдовательно, въ прямой связи—разумѣется уступая имъ значительно въ художественномъ отношеніе—съ созданіями греческихъ живописцевъ, и въ первыхъ слышенъ часто какъ бы отдаленный отголосокъ художественныхъ инстинктовъ искусства болѣе совершеннаго.

Отъ западныхъ христіанъ мы имѣемъ гораздо меньше памятниковъ миніатюрной живописи, чѣмъ отъ восточныхъ. Эта отрасль искусства, въ которой отражалась современная ей стѣнная и мусивная живопись, не могла имѣть такого значительнаго развитія въ Италіи—наводненной и разоренной варварами—рѣдкія фрески и мозаики которой, какъ мы видѣли уже въ VII-мъ столѣтіи, отличаются бѣдностію художественнаго замысла, плохимъ исполненіемъ и неудовлетворительной техникою; миніатюрная живопись, говорю я, не могла развиться въ такой степени въ Италіи, какъ въ Византіи. процвѣтавшей столько-же въ умственномъ, сколько и въ матеріальномъ отношеніи, въ то время, когда Италія бѣднѣла. Въ этой странѣ не было монастырей, особенно замѣчательныхъ производствомъ миніатюрной живописи, какъ въ Германіи или во Франціи. Потому, если мы сравнимъ одновременные иллюстрированные кодексы итальянскаго происхожденія съ восточными, то увидимъ между ними огромную разницу и убѣдимся, что первые стоятъ гораздо ниже въ художественномъ отношеніи вторыхъ [1]).

---

1) Посѣтитель библіотеки города Пармы можетъ получить очень ясное понятіе о томъ, насколько византійская миніатюрная живопись была превосходнѣе въ средніе вѣка западной, сравнивъ раскрашенные рисунки греческаго евангелія X-го столѣтія № 5, о которомъ говорено выше, съ миніатюрами возлѣ него лежащей рукописи, также X-го вѣка, содержащей въ себѣ жизнь св. Ильдефонса. Тутъ ясно видно подражаніе византійскому стилю; грунтъ также золотой, но работа вполнѣ варварская. Фигура человѣка уродлива; поставленная на ноги, она представлена какъ бы на воздухѣ. Позы натянуты, неестественны; подъ драпировкой одежд нельзя угадать тѣло. Въ выборѣ красокъ проявляется вполнѣ грубый вкусъ; золото блѣдно и положено безъ умѣнья; орнаментика аляповата; однимъ

Въ итальянскихъ миніатюрахъ иногда нѣтъ холоднаго золотаго грунта; фигура человѣка можетъ-быть передана съ большей правдой, не такъ суха и вытянута какъ въ византійскихъ кодексахъ нѣкоторыхъ эпохъ; но западные миніатюристы впадаютъ въ противоположную крайность и изображаютъ массивныхъ грубыхъ людей, съ большими ногами и руками, съ короткимъ, коренастымъ туловищемъ и крупными чертами лица. Немногія миніатюры, написанныя въ VI-омъ столѣтіи живописцемъ по имени Сервандусъ въ латинскомъ спискѣ библіи, сохраняющемся въ Лаврентинской библіотекѣ во Флоренціи, свидѣтельствуютъ о большомъ упадкѣ искусства. Точно также иллюстраціи латинской библіи VIII-го вѣка, находящейся въ библіотекѣ Перуджіи, можетъ служитъ образчикомъ вполнѣ варварской живописи. Фигуры тутъ, при очень бѣдной техникѣ, исполнены совершенно поверхностно. Художники не знаютъ; какъ члены человѣческаго тѣла примыкаютъ одинъ къ другому, люди кажутся собранными изъ частей, не принадлежащихъ имъ и плохо соединенныхъ. Черты лица опредѣлены нѣсколькими грубыми линіями, щеки представлены красными пятнами; тѣни означены твердыми штрихами пера. Элементы орнаментики, въ томъ и въ другомъ кодексѣ, поражаютъ своей бѣдностью.

Еще ниже падаетъ въ Италіи миніатюра отъ X-го до XIII-го столѣтія; тогда изображаются въ кодексахъ фигуры каллиграфическаго характера, напоминающія дѣтскіе рисунки, безъ свѣта и тѣней; контуры нетвердо и неправильно означены широкими цвѣтными линіями, а колоритъ опредѣляется пятнами. Только въ Византіи сохранилось въ эти вѣка художественное пониманіе сюжета [1]).

словомъ, мы видимъ тутъ всѣ отрицательныя качества византійскаго стиля и не одного изъ его достоинствъ.

[1]) Аббатъ Монте-Кассино, Дезидерій, призвавъ художниковъ изъ Византіи, произвелъ переворотъ въ искусствѣ Италіи. Это отразилось и въ иллюстраціи кодексовъ монастыря, котораго онъ былъ настоятель; такъ напримѣръ миніатюры до Дезидеріевскаго времени [см. кодексъ № 132 de origine Rerum X-го столѣтія], сохраняющіяся въ библіотекѣ Монте-Кассино, болѣе низкаго художественнаго достоинства, чѣмъ раскрашенные рисунки, написанные при аббатѣ Дезидеріи или сейчасъ-же послѣ него. Онѣ носятъ на себѣ отпечатокъ византійскаго вліянія и были вѣроятно писаны византійскими миніатюристами или учениками ихъ.

XL.

Византійская живопись на деревѣ.

Одна изъ отраслей искусства, которая получила значительное развитіе въ послѣдніе вѣка независимаго существованія Византіи, особенно послѣ взятія Константинополя крестоносцами, и продолжавшаяся даже, когда имперію покорили турки, была живопись на деревѣ. Это предпочтеніе послѣдней въ періодъ обѣднѣнія Византіи можетъ объясниться тѣмъ, что мозаика—искусство царскаго торжества и богатства, и миніатюрная живопись—искусство ученыхъ, стоили гораздо дороже чѣмъ живопись на деревѣ. Что требовалось тогда въ Византіи отъ художества, это воспроизведеніе догматовъ церкви и ея ученія недорогимъ способомъ. Историческіе сюжеты встрѣчаются рѣдко въ этого рода памятникахъ, и цѣль ихъ была служить выраженіемъ церковной или домашней набожности. Мы видимъ всего чаще тутъ одну или нѣсколько фигуръ, но постоянно безъ дѣйствій, какъ напримѣръ Христа между святыми, особенно почитаемыми тамъ, гдѣ писалась икона, или ея соорудителями. Часто также представлена Богоматерь съ младенцемъ, окруженная ангелами, и т. д. Иногда рядъ библейскихъ сюжетовъ идетъ по краямъ образа, составляя какъ бы рамку главнымъ большимъ фигурамъ. Живопись на деревѣ получила особенное развитіе въ эпоху упадка византійскаго искусства и потому въ ней выступили всѣ тѣ недостатки, которые замѣтны, но не въ столь сильной степени, въ другихъ отрасляхъ фигуративнаго художества восточныхъ христіанъ предшествующихъ столѣтій; такъ напримѣръ на образахъ, писанныхъ на деревѣ, мы видимъ худощавыя фигуры, съ неестественно длинными членами тѣла, безъ соразмѣрности между собою, лица съ впалыми щеками и углубленными глазами, въ оцѣпенѣлыхъ позахъ или съ натянутыми, угловатыми движеніями; иногда однако проявляется желаніе придать грацію и нѣжность этимъ окаменѣлымъ образамъ, что не всегда удается. Волосы, бороды и головы переданы монотонно. Заученый традиціональный рисунокъ, вполнѣ удаляющійся отъ натуры, постоянно преобладаетъ въ этого рода живописи. Тѣло представляется оливковымъ или темно-желтымъ,

иногда свѣтло-сѣрымъ, свинцовымъ и не имѣетъ никакой свѣжести; вслѣдствіе этого лица получаютъ безжизненный видъ и иногда очень напоминаютъ муміи. Краски имѣютъ темный, тяжелый, хотя почти всегда ровный тонъ. Этотъ особенный колоритъ приписываютъ дѣйствію времени, отвердѣнію лака, покрывающаго живопись, копоти свѣчей и лампъ, горѣвшихъ въ продолженіи столѣтій передъ этими образами; можетъ быть тутъ есть доля справедливости, тѣмъ болѣе, что въ византійскихъ миніатюрахъ не встрѣчаешь подобнаго темнаго колорита; его находишь однако, но не въ такой степени, въ нѣкоторыхъ мозаикахъ. При изображеніи извѣстныхъ святыхъ, смуглый цвѣтъ ихъ лица можетъ быть также долженъ былъ указывать ихъ южное происхожденіе. Въ драпировкѣ одеждъ еще замѣтны воспоминанія классическаго стиля, но уже видно полное непониманіе его. Складки распредѣлены приблизительно такъ, какъ имъ слѣдуетъ лежать при положеніи тѣла изображаемой фигуры; но онѣ представлены неловко и неполно, принимая видъ узкихъ, сжатыхъ, параллельно бѣгущихъ полосъ, которыя, изгибаясь длинными линіями, окружаютъ тѣло, представляющееся какъ бы изрубленнымъ.

Живопись этихъ образовъ, имѣющихъ иногда довольно значительные размѣры, отличается обыкновенно ремесленнымъ, дюжиннымъ исполненіемъ, но техника ея твердо установлена и не лишена достоинствъ; также и композиція почти всегда хорошо распредѣлена, хотя постоянно съ нѣсколько монотонной симметріей. Иногда даже въ самыхъ фигурахъ виденъ, какъ бы отблескъ, грандіознаго стиля мозаикъ предшествующихъ вѣковъ. Ликъ Богоматери, особенно большихъ размѣровъ, изображенный на деревѣ, имѣетъ иногда правильность и величіе хорошаго времени византійскаго искусства, но уже съ извѣсною сухостію въ исполненіи. Нѣкоторые изъ дошедшихъ до насъ образовъ подобнаго рода могутъ принадлежать къ эпохѣ иконоборства или повторять типы, составившіеся въ то время. При преслѣдованіи иконъ, живопись на деревѣ, легко исполняемая скрытно или въ убѣжищахъ, должна была особенно развиться и сосредоточиться въ рукахъ монаховъ. Вообще можно сказать, что эта отрасль искусства имѣетъ въ Византіи, по преимуществу монастырскій, а не свѣтскій характеръ.

Мало измѣненій происходитъ въ живописи на деревѣ; еще меньше чѣмъ въ мозаикахъ и въ миніатюрахъ. Въ ней повторяются одни

и тѣ-же мотивы, одни и тѣ-же образцы, съ погрѣшностями рисунка и съ недостатками въ сочиненіи. Потому такъ трудно опредѣлить время памятниковъ этого рода [1]), такъ какъ они, въ продолженіи нѣсколькихъ вѣковъ, почти не мѣняются. Въ болѣе поздніе времена, въ византійскомъ искусствѣ, вошло въ обыкновеніе покрывать фигуры образовъ ризами изъ золота и серебра, окружать головы лучами изъ тѣхъ-же металловъ, украшать все это драгоцѣнными каменьями, монетами и т. д. При такихъ условіяхъ художественное достоинство живописи оцѣнить невозможно, и она дѣлается почти ненужною для выраженія религіознаго сюжета.

XLI.

Произведенія византійской пластики изъ слоновой кости и драгоцѣнныхъ металловъ.

Мы уже сказали выше, что въ Византіи послѣ эпохи иконоборства, дѣятельность скульптуры была ограничена и создавались только небольшія пластическія произведенія изъ слоновой кости и металловъ.

Слоновая кость считалась матеріаломъ очень цѣннымъ въ древнемъ мірѣ, съ раннихъ временъ [2]), и способнымъ передавать пластическія формы. Работы изъ слоновой кости мы находимъ напр. въ гробницахъ и развалинахъ городовъ Египта, Ассиріи, Персіи и другихъ древнихъ монархій Азіи. Въ библіи также часто упоминается этотъ матеріалъ, какъ украшеніе дворцовъ и различныхъ предметовъ, напр. трона Саломона и т. д. Греки, не зная еще существованіе слона, украшали костью его клыковъ сидѣнія, кровати, ножны мечей и т. д. Объ этомъ говорится уже въ Иліадѣ и въ Одиссеѣ. Извѣстно также, что этотъ матеріалъ у Грековъ употребляли въ цвѣтущій періодъ ихъ искусства, въ скульптурѣ вмѣстѣ съ золотомъ, для статуй боговъ, иногда колоссальныхъ размѣровъ. При этомъ тѣло изображалось слоновой костью, а одежды золотомъ. Вѣроятно

---

1) Довольно значительное собраніе ихъ находится въ Ватиканскомъ музеѣ.
2) Labarte Histoire des arts industriels.

техника обработки слоновой кости перешла къ Грекамъ отъ азіатцевъ; до насъ дошли слоновокостные барельефы отъ временъ отдаленной древности, ассирійскаго и древняго азіатскаго стиля [1]). Этруски, и послѣ нихъ римляне, также очень цѣнили слоновую кость; у послѣднихъ она стояла наравнѣ съ драгоцѣнными металлами; изъ нея дѣлали изображенія боговъ и ею украшали различные предметы: курульныя кресла, музыкальные инструменты, сосуды и т. д. Сношенія съ Греціей распространили въ Римѣ слоновокостную пластику и, въ первые вѣка имперіи, статуи боговъ изъ золота и слоновой кости не были рѣдкостью у Римлянъ. Замѣчательны также слоновокостныя крышки консулярныхъ диптиховъ, съ барельефами религіознаго или свѣтскаго содержанія.

У первыхъ христіанъ слоновокостная рѣзьба началась во времена относительно довольно раннія; по крайней мѣрѣ есть произведенія этой отрасли искусства, которыя слѣдуетъ отнести къ первому вѣку торжества церкви, можетъ быть даже нѣсколько ранѣе, и тогда какъ формы въ мраморной скульптурѣ постоянно понижаются, въ слоновокостной онѣ удерживаются дольше. Это можно объяснить тѣмъ, что если нужно больше терпѣнія въ рѣзьбѣ изъ слоновой кости чѣмъ въ скульптурѣ изъ камня, то въ первой не требуется особенной смѣлости. Художники временъ упадка классической пластики чувствовали себя бодрѣе передъ кускомъ слоновой кости, чѣмъ передъ глыбой мрамора. Они уже разучились рубить его, но слоновую кость сверлятъ не безъ умѣнья, съ большимъ терпѣніемъ и съ любовью деталей, такъ что часто представляютъ много фигуръ и предметовъ, довольно труднаго исполненія, на небольшомъ кускѣ слоновой кости. Притомъ, въ произведеніяхъ пластики невначительныхъ размѣровъ, всѣ недостатки и несовершенства, свойственныя падающей скульптурѣ, не столь замѣтны, какъ въ работахъ изображающихъ человѣка въ натуральную величину.

Въ то время когда скульптура изъ мрамора, вообще изъ камня, свидѣтельствуетъ о постоянномъ упадкѣ художественнаго вкуса, когда произведенія ея дѣлаются все рѣже и рѣже, слоновокостная рѣзьба пріобрѣтала въ искусствѣ религіозномъ, равно какъ и въ гражданскомъ, все больше и больше значенія. Начиная съ IV-го

[1]) Lübke, Geschichte der Plastik.

столѣтія, и всѣ средніе вѣка, въ Византіи существовала школа рѣзьбы изъ слоновой кости, произведенія которой были очень распространены даже и на западѣ. Эти памятники не подвергались такому систематическому истребленію въ періодъ иконоборства и при наводненіи восточной имперіи Турками, какъ другія созданія искусства большихъ размѣровъ. Незначительный представляемый ими объемъ помогалъ скрывать ихъ отъ разрушителей иконъ и отъ варваровъ; но довольно трудно опредѣлить время этихъ произведеній неизвѣстныхъ скульпторовъ—вещей, разбросанныхъ теперь по разнымъ музеямъ, церквамъ и частнымъ собраніямъ Европы. Традиціи этого искусства сохранились въ рѣзьбѣ изъ дерева, которая до сихъ поръ производится въ монастыряхъ Востока [1]), и изъ Византіи перешла въ Россію. Она имѣетъ тѣ-же пріемы и достигаетъ въ деталяхъ той-же тонкости, какъ и рѣзьба изъ слоновой кости.

Въ Византіи художественныя произведенія изъ слоновой кости имѣли иногда большіе размѣры; такъ напримѣръ, согласно преданію, въ первоначальной церкви святой Софіи въ Константинополѣ стояла статуя изъ этого матеріала святой Елены, матери Константина. Извѣстно также, что слоновокостные барельефы украшали, во времена Юстиніана, двери новаго построеннаго имъ храма святой Софіи и что около 803 года Карлу Великому изъ Византіи были присланы въ даръ богатыя рѣзныя двери изъ слоновой кости; но разумѣется обыкновеннѣе были произведенія небольшихъ размѣровъ изъ этого матеріала. Слоновокостныя доски, покрытыя барельефами религіознаго содержанія, украшали переплеты евангелій, служили образами; соединенныя вмѣстѣ составляли складни, небольшіе ларцы церковнаго употребленія, иногда и дароносицы. Нѣкоторые изъ памятниковъ подобнаго рода принадлежатъ къ раннему періоду византійскаго искусства и отличаются хорошимъ исполненіемъ, такъ что въ нихъ виденъ какъ бы отблескъ классической пластики.

Слоновокостныя доски съ барельефами, украшающія кресло епископа Максимиліана (546—552), сохраняющееся въ ризницѣ Равеннскаго собора, составляютъ самое замѣчательное произведеніе этой отрасли искусства, исполненное въ эпоху полнаго преобладанія ви-

[1]) Особенно замѣчательны художественныя произведенія подобнаго рода нѣкоторыхъ монастырей Аѳонской горы; образчики ихъ можно было видѣть на парижской выставкѣ 1878 года.

зантійскаго стиля въ Равеннѣ, именно въ VI-мъ столѣтіи. Сохранилось только 18 изъ этихъ досокъ, другія пропали. Сюжеты, представленные въ ихъ барельефахъ, заимствованы изъ жизни Христа и Іосифа сына Іакова; нѣкоторыя сцены переданы съ извѣстнымъ драматическимъ чувствомъ; это особенно можно сказать объ отчаяніи Іакова, увидѣвшаго окровавленную одежду своего сына. Жизнь проявляется и въ другихъ эпизодахъ исторіи Іосифа; головы часто не лишены характера, и на лицахъ удачно выражены различныя чувства; но вообще можно сказать, что исполненіе этихъ барельефовъ,—представляющихъ впрочемъ не одно артистическое достоинство и принадлежащихъ вѣроятно многимъ скульпторамъ,—выказываетъ довольно плохую технику и мало художественнаго вкуса; это особенно замѣтно въ сюжетахъ изъ новаго завѣта, и слѣдуетъ предположить, что нѣкоторые изъ нихъ относятся къ болѣе позднему времени. Іоаннъ Креститель и 4 евангелиста являются тутъ между двумя колонками въ нишахъ, кончающихся наверху раковиной, формы, встрѣчающейся въ барельефахъ саркофаговъ. Въ фигурахъ этихъ проявляется стремленіе къ индивидуальности, но онѣ грубаго и угловатаго исполненія; ноги поставлены неправильно, въ профиль, совершенно такъ, какъ у египетскихъ статуй, но архитектурныя орнаментальныя части исполнены лучше людей. Богатый орнаментъ этого сидѣнія—въ которомъ преобладаетъ виноградная лоза и видны многочисленныя птицы и звѣри, очень граціознаго эфекта и менѣе тяжелой симметріи чѣмъ обыкновенно въ византійскомъ искусствѣ—вѣроятно скопированъ съ античнаго памятника.

Другое произведеніе, очень характеристической византійской слоновокостной скульптуры, находится въ Британскомъ музеѣ въ Лондонѣ. Это крышка диптиха; на ней изображенъ барельефомъ ангелъ, стоящій подъ богато украшенной аркадой, поддерживаемой двумя красивыми колоннами. Въ лѣвой рукѣ его жезлъ, кончающійся шаромъ, а въ правой сфера, увѣнчанная крестомъ. Складки его палліума брошены какъ у античныхъ статуй, съ нѣкоторой однако изысканностью, не всюду составляя удачный мотивъ драпировки. Лицо его правильно, но нѣсколько матеріальнаго типа; положеніе всей фигуры свободно, не имѣетъ ничего натянутаго и не лишено благородства, даже величія, но ноги представлены неловко на ступенькахъ, веду-

щихъ въ нишу, и въ натурѣ не могли бы принять такое положеніе. Тутъ, безъ сомнѣнія, мы видимъ образчикъ византійской пластики лучшаго времени [1]).

Къ самымъ замѣчательнымъ и самымъ древнимъ слоновокостнымъ работамъ слѣдуетъ отнести барельефъ, вѣроятно украшавшій крышку церковной книги, находящійся теперь въ парижской библіотекѣ. Онъ изображаетъ человѣка въ античной одеждѣ, стоящаго съ поднятой правой рукою, какъ начинающій рѣчь, и съ книгой въ лѣвой рукѣ. Голова его окружена нимбомъ, раздѣленнымъ крестомъ, что ясно указываетъ намѣреніе представить Спасителя, такъ какъ подобный нимбъ давался въ христіанской иконографіи только одному Христу; но лицо изображеннаго тутъ человѣка немного удаляется отъ обыкновеннаго типа Іисуса. По стилю памятникъ этотъ слѣдуетъ отнесть къ эпохѣ иконоборства.

Нѣсколько позднѣе является византійскій триптихъ, или тройной складень, находящійся въ христіанскомъ отдѣленіи Ватиканскаго музея. Фигуры на немъ изображены въ двухъ ярусахъ, раздѣленныхъ рядомъ бюстовъ, въ медаліонахъ. Въ средней части триптиха представленъ Христосъ на тронѣ, между Богоматерью, Іоанномъ и нѣкоторыми святыми; другіе угодники изображены на боковыхъ частяхъ складня. Имена ихъ написаны по гречески. Всѣ они одѣты въ античное платье; головы выразительны и индивидуальны; фигуры, можетъ-быть, нѣсколько длинны, но вообще благородны, и исполненіе выказываетъ извѣстную тщательность и тонкость.

Невыгодныя стороны византійскаго стиля и упадокъ его выражены въ слоновокостномъ барельефѣ второй половины X-го столѣтія [2]), который былъ сдѣланъ, безъ сомнѣнія, по случаю бракосочетанія сына императора Оттона I-го, впослѣдствіи императора Оттона II-го, съ греческой принцессой Ѳеофаной. На немъ изображена эта чета, въ богатыхъ византійскихъ одеждахъ; Оттонъ и Ѳеофанія стоятъ каждый на скамейкѣ, и между ними Христосъ, представленный большихъ размѣровъ чѣмъ остальныя фигуры, на высокомъ подножіи; отдѣляя руки отъ туловища у локтей, Онъ кладетъ

---

[1]) Свѣтскіе сюжеты встрѣчаются также въ барельефахъ крышекъ византійскихъ консулярныхъ диптиховъ, но можно замѣтить, что въ художественномъ отношеніи они стоятъ ниже представляющихъ религіозныя сцены.

[2]) Онъ сохраняется въ Парижѣ, въ музеѣ Клюни.

ихъ на головы вѣнчающейся четы, какъ бы благословляя ее. Образъ Спасителя не лишенъ величія, и исполненіе барельефа довольно тщательное, но уже нѣсколько угловатое; сочиненіе всей группы монотонно; фигуры безжизненны и не имѣютъ полноты формъ человѣческаго тѣла. Употребленіе латинскихъ и греческихъ буквъ, въ надписи этого памятника, даетъ право предположить, что онъ былъ произведенъ въ Германіи, но греческимъ мастеромъ, сопровождавшимъ византійскую принцессу.

Слоновокостная скульптура производилась также и среди западныхъ христіанъ; имъ приписываютъ довольно много барельефовъ изъ этого матеріала, которые относятъ къ вѣкамъ слѣдовавшимъ за торжествомъ церкви. Значительное число подобныхъ памятниковъ принадлежатъ къ періоду карловинговъ, но эпоху появленія ихъ опредѣляютъ основываясь преимущественно на ихъ стилѣ. Надписи и другія столь же положительныя данныя позволяютъ точнѣе указать время только нѣкоторыхъ изъ этихъ произведеній искусства. Много западныхъ слоновокостныхъ барельефовъ, иногда свѣтскаго характера, украшаютъ предметы церковнаго служенія и сохраняются теперь въ ризницахъ и сокровищницахъ церквей и соборовъ Европы. Вообще этого рода пластическія работы имѣютъ большое сходство съ барельефами мраморныхъ саркофаговъ, и составляютъ какъ бы подражаніе послѣднимъ. Сюжеты ихъ тѣ же самые, и Христосъ представленъ также молодымъ человѣкомъ въ палліумѣ.

Самый замѣчательный образчикъ подобной скульптуры находится въ Берлинскомъ музеѣ [1]): это цилиндрическій сосудъ, вѣроятно служившій дароносицей. Въ барельефѣ, съ наружной стороны его, изображенъ Спаситель — юноша; онъ сидитъ на красивомъ тронѣ, окруженный 12-ю апостолами; Петръ и Павелъ сидятъ у его ногъ. Христосъ держитъ свитокъ пергамента въ лѣвой рукѣ и складываетъ пальцы правой, какъ ораторъ античнаго міра, начинающій рѣчь. На противоположной сторонѣ представлено жертвоприношеніе Исаака Авраамомъ. По стилю памятникъ этотъ нельзя отнести къ эпохѣ большаго упадка ускусства; въ немъ живы традиціи классической пластики; особенно замѣчательны красивый образъ Спасителя, напоминающій сидящія статуи античнаго міра, и юношескія фигуры

[1]) Schnaase Geschichte der Kunst.

двухъ стоящихъ возлѣ трона его апостоловъ. Можно потому смѣло предположить, что это произведеніе искусства появилось вскорѣ послѣ торжества церкви. Вѣроятно къ тому же времени принадлежитъ другой слоновокостный барельефъ, хорошаго техническаго исполненія, сохраняющійся въ ризницѣ собора города Салерно, и изображающій очень драматически смерть Ананія и Сапфиры. Оба эти памятника не уступаютъ, въ художественномъ отношеніи, лучшимъ барельефамъ саркофаговъ.

Укажемъ также на ящикъ, находящійся въ Брешіи въ библіотекѣ Guiriniana [1]), составленный изъ слоновокостныхъ досокъ съ барельефами. Въ верхней части, заключенные въ медаліоны, представлены бюсты Спасителя подъ видомъ юноши, почти отрока, и 12 апостоловъ. Ниже ихъ въ три яруса изображены сцены изъ ветхаго и новаго завѣта, очень полнаго и, можно даже сказать, сложнаго сочиненія, иногда не лишеннаго драматизма, какъ напр. въ сценахъ Ананія и Сапфиры, отреченія апостола Петра и появленія Христа передъ Пилатомъ. Пропорціи членовъ человѣческаго тѣла переданы довольно правильно, хотя уже попадаются фигуры короткія и коренастыя, столь часто встрѣчающіяся въ западной средневѣковой скульптурѣ; драпировка одеждъ иногда брошена очень удачно, но въ общемъ тяжела и лишена отдѣлки. Головы вообще грубоваты, но есть лица выразительныя, которымъ старались придать жизнь; въ большинствѣ, впрочемъ, они мало оживлены, имѣютъ видъ масокъ и однообразны. Попадаются и неправильныя, иногда даже смѣшныя движенія фигуръ. Это одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ памятниковъ подобнаго рода скульпуры первыхъ христіанъ, вѣроятно конца IV-го или начала V-го столѣтія.

О состояніи слоновокостной пластики на западѣ мы можемъ также получить нѣкоторое понятіе по крышкамъ диптиховъ. Они принадлежатъ, по большей части, V-му и VI-му столѣтію, и такъ какъ на нихъ изображены консулы, то это позволяетъ, иногда, съ точностью опредѣлить годъ ихъ появленія. Барельефы тутъ исполнены, въ общемъ, не безъ вкуса, но уже въ VI-мъ вѣкѣ замѣтенъ сильный упадокъ въ этой отрасли пластики на западѣ. Техника сохраняется, исполненіе остается довольно тщательное, но фигуры теряютъ

1) Garrucci, Storia dell' arte crist. T. 1401—1405.

жизнь и имѣютъ сонный видъ. Это проявляется напр. въ барельефахъ двухъ слоновокостныхъ досокъ, составлявшихъ, можетъ быть, крышку евангелія и исполненныхъ въ царствованіе Карла Лысаго (840—877), вѣроятно въ монастырѣ Сен-Галленѣ [1]). На одной изъ этихъ досокъ изображенъ Христосъ-юноша, въ славѣ, въ овальномъ сіяніи; съ каждой стороны его представленъ парящій шестикрылый херувимъ. Въ углахъ являются пишущіе евангелисты и около нихъ ихъ символы. Солнце и луна изображены подъ видомъ человѣческихъ фигуръ, по грудь, съ факелами; голова одной изъ нихъ окружена лучами, а другая увѣнчана серповиднымъ мѣсяцемъ. Внизу океанъ представленъ аллегорически, какъ въ классическомъ искусствѣ, человѣкомъ съ урной и морскимъ чудовищемъ, земля—женщиной съ рогомъ изобилія. На другой доскѣ мы видимъ Успеніе Богородицы; она изображена съ поднятыми руками между двухъ ангеловъ. Тутъ-же переданъ одинъ изъ эпизодовъ легендарной жизни основателя Сен-Галльскаго аббатства. Наверху одной изъ досокъ вырѣзанъ орнаментъ изъ акантовыхъ листьевъ, на другой—изображена травля звѣрей. Исполненіе всего этого довольно грубо, фигуры тяжеловаты, натянуты, безъ пропорціи въ членахъ; аллегорическіе образы удались лучше другихъ, потому что, вѣроятно, были скопированы съ античнаго образца. Вообще тутъ видно вліяніе классическаго искусства, хотя и проявляющееся въ очень грубой формѣ.

Какъ низко пала на западѣ слоновокостная скульптура, мы видимъ по диптиху IX-го столѣтія [2]) изъ монастыря Рамбона въ Мархіи въ Италіи [3]). Спаситель представленъ тутъ распятымъ; солнце и луна являются подъ видомъ человѣческихъ фигуръ, съ факелами. Съ одной стороны креста стоитъ Богоматерь, съ другой евангелистъ Іоаннъ. Въ медаліонѣ, поддерживаемомъ двумя ангелами, надъ орудіемъ казни Спасителя, видно его изображеніе по грудь; внизу представлена волчица, кормящая Ромула и Рема. На другой сторонѣ диптиха, въ верхней половинѣ, является Богоматерь въ славѣ, съ младенцемъ Спасителемъ на колѣняхъ, между двумя херувимами; ихъ шесть крыльевъ покрыты многочисленными глазами; внизу

---

1) Онѣ сохраняются теперь въ библіотекѣ этого упраздненнаго аббатства.

2) Онъ находится теперь въ собраніи христіанскихъ древностей при ватиканской библіотекѣ въ Римѣ.

3) Buonarruoti, Osservazioni sopra tre dittici antichi d'avorio. Firenze 1776.

стоятъ трое святыхъ. Подъ ними, въ особенномъ отдѣленіи, представленъ ангелъ на лету, но безъ крыльевъ; въ одной рукѣ онъ держитъ пальму, а въ другой предметъ, трудно опредѣлимый, можетъ быть бичъ. Барельефы эти очень низкаго исполненія; головы нѣкоторыхъ фигуръ слишкомъ велики для туловища, черты лица означены грубо и лишены индивидуальности. Въ изображеніи полуобнаженнаго Спасителя, свѣсившагося со креста, проявляется совершенное незнаніе конструкціи человѣческаго тѣла. Фигуры поставлены на ноги такимъ образомъ, что онѣ непремѣнно упали бы, если бы имъ вдругъ дана была жизнь. Это вполнѣ старческія, отжившія формы искусства, уродливыя и вмѣстѣ вялыя, лишенныя силы, которая одушевляетъ неловкіе, но часто энергическіе образы художества въ его младенческій періодъ.

Въ слоновокостныхъ барельефахъ западныхъ христіанъ проявляются два стиля; одинъ мѣстный — примѣръ его мы видимъ въ только-что описанномъ диптихѣ Рамбона [1]). Это стиль варварскій, въ которомъ замѣтны отдаленныя традиціи классическаго искусства, но почти неузнаваемыя; его формы, пріемы, фигуры уже очень огрубѣлыя; техника этихъ памятниковъ вполнѣ неискусна. Въ барельефахъ другаго стиля видно византійское вліяніе, и эти послѣдніе выше первыхъ въ художественномъ отношеніи. Понятно, что произведеніямъ искусства Византіи болѣе совершенной техники, привозимымъ въ Италію, вообще на западъ, должны были подражать мѣстные художники. Многіе изъ этихъ памятниковъ искусства, небольшихъ размѣровъ, переходили путемъ торговли, личныхъ сношеній и т. д. на западъ, особенно въ эпоху иконоборства и крестовыхъ походовъ, дѣлаясь тамъ предметомъ удивленія. Такъ напримѣръ извѣстно, что при вступленіи въ бракъ, въ 972-мъ году, сына императора Оттона I-го съ греческой принцессой Ѳеофаной, были привезены въ Германію предметы для церковнаго служенія изъ слоновой кости и драгоцѣнныхъ металловъ византійской работы, и что эти произведенія художества имѣли вліяніе на стиль мѣстныхъ мастеровъ.

Можно сказать, что слоновокостная скульптура имѣла въ Византіи ту-же участь, какъ и миніатюрная живопись. Время особенной про-

---

1) Geschichte der Plastik von Lübke 344—353.

изводительности, въ той и другой отрасли искусства, совпадаетъ, это именно отъ VIII-го до первыхъ годовъ XIII-го столѣтія, и въ нихъ появляются одни и тѣ-же достоинства, смѣняемыя впослѣдствіи одинаковыми недостатками.

Въ Италіи упадокъ слоновокостной скульптуры идетъ быстрѣе, чѣмъ въ Византіи; то-же самое произошло и во всѣхъ другихъ отрасляхъ искусства. Если мы сравнимъ одновременные барельефы запада съ византійскими, то увидимъ, что формы и традиціи классическаго искусства сохраняются дольше въ послѣднихъ чѣмъ въ первыхъ и что они вообще выше въ художественномъ отношеніи.

XLII.

Металлы и преимущественно драгоцѣнные, употреблялись также восточными христіанами для пластическихъ произведеній искусства. Что вѣрующіе востока, уже въ IV-мъ столѣтіи, имѣли золотую и серебряную утварь, видно изъ того, что когда въ царствованіе Юліана отступника Квесторъ Феликсъ, посланный этимъ императоромъ въ Антіохію для конфискаціи имѣній христіанскихъ церквей, вошелъ въ одну изъ нихъ, то воскликнулъ, увидѣвъ богатства, собранныя въ ней: посмотрите, съ какою драгоцѣнною утварью служатъ они (т. е. вѣрующіе) сыну Маріи. Изъ словъ писателей церкви и изъ книги папъ [1]) намъ извѣстно, что Константинъ подарилъ нѣкоторымъ церквамъ Рима изображенія изъ золота Спасителя, апостоловъ, ангеловъ, вышиною въ 5 футовъ и значительнаго вѣса, равно какъ и большое число предметовъ церковнаго служенія изъ драгоцѣнныхъ металловъ. Въ церкви св. Лаврентія, внѣ городскихъ стѣнъ Рима, серебряный барельефъ изображалъ мученическую смерть этого святого. По всей вѣроятности, императоръ Константинъ сдѣлалъ подобные же богатые подарки великолѣпнымъ храмамъ, построеннымъ имъ на востокѣ. Евсевій, описывая церковь въ Іерусалимѣ, прибавляетъ: «Трудно перечислить всѣ тѣ украшенія и предметы изъ золота, серебра и драгоцѣнныхъ камней, исполненные съ большимъ

[1]) Liber pontificalis ed. Vignoli, t. I, p. 99.

искусствомъ, которыми императоръ Константинъ обогатилъ этотъ храмъ. Они замѣчательны столько-же многочисленностью своею, сколько значительными объемами и разнообразіемъ» [1]). Въ другомъ мѣстѣ того-же сочиненія Евсевій, говоря о постройкѣ церкви св. апостоловъ въ Константинополѣ, упоминаетъ барельефы изъ бронзы и изъ золота.

Можно указать и другіе тексты этого писателя, въ которыхъ онъ говоритъ о произведеніяхъ того-же рода. Извѣстно также, что въ VI-мъ столѣтіи императоръ Юстинъ II-й подарилъ церкви св. Петра въ Римѣ много предметовъ церковнаго служенія, изъ золота и серебра, украшенныхъ драгоцѣнными камнями. До сихъ поръ сохраняется въ христіанскомъ отдѣленіи Ватиканскаго собранія серебряный вызолоченный крестъ, съ изображеніемъ по грудь, на поперечномъ брусѣ въ медаліонахъ, какъ предполагаютъ, императора Юстина II-го и жены его Софіи, въ положеніи молящихся. Роскошь предметовъ церковнаго служенія развилась особенно въ цвѣтущіе годы Византіи; справедливо было сказано, что въ началѣ VI-го столѣтія, изготовленіе предметовъ изъ драгоцѣнныхъ металловъ было главной промышленностью въ Константинополѣ. Изъ словъ писателей мы знаемъ, что никакая церковь не была столь богата предметами божественнаго служенія и вообще украшеніями изъ золота и серебра, какъ храмъ Софіи премудрости въ Константинополѣ, построенный Юстиніаномъ. Въ этого рода работахъ, удовлетворявшихъ неизмѣнной любви византійцевъ къ роскоши и составлявшихъ значительную часть торговли жителей Константинополя, были возможны та оконченность и мелочная тщательность исполненія, которыя всегда составляли любимую заботу византійскихъ художниковъ. Всѣ средніе вѣка Византія снабжала западъ, вообще христіанскія страны того времени, предметами изъ золота и серебра, религіознаго и свѣтскаго назначенія. До насъ дошли художественныя произведенія изъ драгоцѣнныхъ металловъ византійскаго происхожденія, отличающіяся своей тонкой работой, своей техникой и вкусомъ размѣщать украшенія и оправлять драгоцѣнные камни.

Одинъ изъ замѣчательныхъ памятниковъ подобнаго рода, это

1) De Vita Constant. t. III, c. 40.
2) Labarte, Histoire des arts industriels.

золотая крышка евангелія императора Карла Лысаго, находящаяся теперь въ библіотекѣ г. Мюнхена. Изъ подписи видно, что она присоединена къ переплету Ромуальдомъ, аббатомъ монастыря святаго Эммермана въ 975 г.; слова, вырѣзанныя на евангеліи, которое держитъ Спаситель, и другія надписи этой крышки — латинскія, но юношескій образъ Христа въ славѣ, четыре евангелиста, изображенные кругомъ его, длинота фигуръ, являющихся тутъ, многочисленность складокъ ихъ одеждъ, точно также какъ и богатый орнаментъ съ драгоцѣнными камнями, окружающій четыре евангельскія сцены, все это носитъ на себѣ отпечатокъ византійскаго стиля; такимъ образомъ можно заключить, что это произведеніе искусства, отличающееся оконченностью и большимъ умѣніемъ работать золото, было исполнено или въ Византіи, или однимъ изъ ея мастеровъ въ Германіи.

Ко временамъ нѣсколько болѣе позднимъ, т. е. IX-го или X-го столѣтій, слѣдуетъ отнести другой памятникъ подобнаго-же рода, несомнѣнно византійской работы, сохранившійся на западѣ[1]); это золотая доска съ барельефомъ и греческой надписью. Въ немъ представлены обѣ Маріи у гроба Господня и ангелъ, встрѣчающій ихъ. При довольно неудовлетворительномъ исполненіи тутъ замѣчаемъ, однако, очень хорошіе мотивы; такъ напр. фигура ангела не лишена красоты и величія. Подобно тому, какъ и во многихъ другихъ памятникахъ византійскаго искусства, мы видимъ въ этомъ барельефѣ, что художникъ, подражая образцамъ болѣе ранняго времени, создаетъ фигуры хорошаго стиля и помѣщаетъ ихъ возлѣ образовъ своего сочиненія, меньшаго художественнаго достоинства.

Но незначительное число подобныхъ памятниковъ дошло до насъ, такъ какъ драгоцѣнные металлы болѣе способны возбудить алчность грабителей, чѣмъ мраморъ и слоновая кость. Много художественныхъ произведеній изъ золота и серебра погибло въ Константинополѣ, было унесено, разбито или расплавлено при разграбленіи этого города крестоносцами въ 1204 г. Надо однако замѣтить, что изображеніе человѣка драгоцѣнными металлами никогда не можетъ имѣть большаго художественнаго достоинства. Линіи и жизнь лица, пластичность формъ тѣла сглаживаются, пропадаютъ при представленіи ихъ блестящей массой. Подобныя религіозныя изображенія

---

1) Въ Парижѣ въ Луврскомъ музеѣ.

небольшихъ размѣровъ продолжали производить и послѣ эпохи иконоборства, такъ какъ они не могли, въ такой степени, оскорблять набожныя стремленія восточныхъ христіанъ, какъ статуи и барельефы, изображающіе образъ человѣка въ его натуральную величину.

Гораздо менѣе значительны были пластическія работы изъ драгоцѣнныхъ металловъ на западѣ, и въ этомъ отношеніи можно повторить то-же самое, что было сказано о слоновокостной скульптурѣ, именно: что тѣ западныя произведенія искусства, изъ золота и серебра, въ которыхъ отражается византійскій стиль, лучше въ художественномъ отношеніи работъ мѣстныхъ мастеровъ.

Подобно мусивной живописи пластика изъ драгоцѣнныхъ металловъ была снова вызвана къ жизни въ Италіи настоятелемъ монастыря Монте-Кассино, аббатомъ Дезидеріемъ. Мы уже знаемъ [1]), что греческіе мастера, призванные имъ изъ Константинополя, обучили монаховъ также и ваянію изъ золота и серебра; но кромѣ того историкъ Левъ, епископъ Остіи, говоритъ: что аббатъ Дезидерій заказалъ въ Константинополѣ, для своего монастыря, многочисленные предметы церковнаго служенія, и по перечисленію ихъ мы можемъ видѣть, что артистическое золотыхъ дѣлъ мастерство производство эмали и даже искусство плавить бронзу, были столько-же забыты въ Италіи, сколько и мусивная живопись. Эти предметы, привезенные изъ Константинополя, служили итальянскимъ художникамъ, согласно тому-же лѣтописцу, образцами для новыхъ работъ [2]).

Къ художественнымъ произведеніямъ изъ золота слѣдуетъ также отнести и эмаль или финифть [3]), имѣющую отчасти характеръ живописи. Искусство наводить на металлическія пластинки или другаго рода поверхности, какъ напримѣръ на обожженную глину, окрашенное примѣсью металлическихъ окисловъ расплавленное стекло и изображать имъ фигуры различныхъ цвѣтовъ существовало уже на востокѣ во времена отдаленной древности, именно у египтянъ и ассиріянъ. Мы встрѣчаемъ эмаль на украшеніяхъ, дошедшихъ до насъ отъ этрусковъ и древнихъ грековъ; но въ цвѣтущее время

---

[1]) См. главу XXXV этой книги.

[2]) Labarte, Histoire des arts industriels.

[3]) Labarte, Histoire des arts industriels, v. III. p. 377; Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge, Paris 1856.—Schnaase, Geschichte d. bild. Künste, dritter Band erst. Abth.

эллиническаго художества эмаль была оставлена, и только въ Византіи мы снова находимъ ее, уже въ VI-мъ столѣтіи, вѣроятно, принесенную съ востока; въ X-мъ вѣкѣ она получаетъ въ Константинополѣ значительное развитіе. Эмаль обладаетъ качествами, которыя всего болѣе цѣнили греки восточной имперіи, какъ вполнѣ удовлетворявшія ихъ вкусу, какъ напримѣръ яркимъ блескомъ красокъ, возможностью украшать ею предметы изъ драгоцѣнныхъ металловъ, трудностью техническаго исполненія; притомъ это одно изъ наиболѣе богатыхъ украшеній. Потому финифть, требующая необыкновенной тщательности и точности работы, была въ большомъ употребленіи въ Византіи; ею украшали предметы церковнаго, равно какъ и свѣтскаго назначенія. Мы знаемъ напр. изъ словъ писателей, что на золотой утвари дворца Юстиніана были изображены эмалью его побѣды. Преимущественно любили въ Византіи самую красивую, но вмѣстѣ и самую дорогую эмаль, именно наведенную на золотыя пластинки, особенно же называемую перегородчатой, извѣстной со временъ отдаленной древности народамъ центральной Азіи. Въ этого рода эмали рисунокъ обозначался припаянной золотой тонкой проволокой, которая, какъ бы дѣлаясь перегородкой, образовывала отдѣленія, наполнявшіяся эмалью извѣстнаго цвѣта. Понятно, что при подобной трудной техникѣ рисунокъ не имѣлъ ни жизни, ни свободы и не могъ хорошо передавать представляемый имъ предметъ; но это выкупалось блескомъ и гармоніей красокъ, и нельзя не удивляться нѣкоторымъ финифтянымъ работамъ византійцевъ.

Два изъ самыхъ извѣстныхъ памятниковъ византійской эмали, время которыхъ можно опредѣлить съ точностью, находятся въ сокровищницѣ города Лимбурга. Первый изъ нихъ, это крестъ, заключающій въ себѣ часть орудія казни Спасителя. По греческой надписи видно, что онъ былъ исполненъ по повелѣнію Константина Порфиророднаго и его сына и соправителя Романа II-го (945—959). Второй, это ковчегъ для сохраненія креста, сдѣланный сыномъ Романа, императоромъ Василіемъ II-мъ, но до его восшествія на престолъ (976). Оба означенные предмета украшены многочисленными финифтяными фигурами, въ рамкахъ, осыпанныхъ драгоцѣнными каменьями и жемчугомъ. Тутъ представлены архангелы и ангелы, какъ хранители этой святыни; на крышкѣ ковчега Христосъ изображенъ въ славѣ

и вмѣстѣ съ нимъ Богоматерь, Іоаннъ, два архангела и апостолы. Въ особенности фигуры ковчега отличаются очень тщательнымъ исполненіемъ и деликатностью формъ; не смотря на незначительность ихъ размѣровъ, онѣ не лишены достоинства, даже величія. Головы индивидуальнаго характера, серьезны, выразительны, благородны; про нѣкоторыя можно даже сказать, что онѣ прекрасны; драпировка одеждъ приближается къ античной, хотя нѣсколько изыскана.

Но самый замѣчательный по размѣрамъ, равно какъ и по художественному достоинству, изъ дошедшихъ до насъ памятниковъ византійской эмали, находится въ церкви св. Марка въ Венеціи. Это такъ-называемая Pala d'oro, большая престольная доска, на которой представлены эмалью 83 изображенія разныхъ размѣровъ, по золотому грунту. Въ двухъ латинскихъ надписяхъ, объясняющихъ происхожденіе этого художественнаго произведенія, сказано, что оно было сдѣлано въ 1105 г. при дожѣ Орделаффо Фальери, въ 1209 г. возобновлено и въ 1345 г. при дожѣ Андреѣ Дандоло было украшено богатой рамкой, осыпанной драгоцѣнными каменьями. Тутъ въ самомъ дѣлѣ изображены дожъ Орделаффо Фальери и его современница императрица Ирина, жена императора Алексѣя I-го Комнена. Дожъ представленъ не въ одеждѣ его сана, но въ костюмѣ византійскаго царедворца; его имя означено латинскими буквами, а императрицы греческими. Надо однако замѣтить, что дожъ Петръ Орсеоло, начавшій постройку собора св. Марка, въ 976 г. заказалъ въ Константинополѣ, для престола этого храма, алтарную доску необыкновенной работы изъ золота и серебра. Такое положительное утвержденіе лѣтописей, изъ которыхъ первая, упоминающая это событіе, была написана при жизни дожа Орсеола, не позволяетъ сомнѣваться въ достовѣрности его. Слѣдуетъ потому предположить [1]), что эта доска была передѣлана въ 1105 г., вслѣдствіе перемѣны положенія ея на алтарѣ, при чемъ къ ней были прибавлены новыя фигуры изъ эмали и измѣнено мѣсто старыхъ, какъ это теперь еще можно замѣтить, особенно по образамъ ангеловъ. Работа эта была исполнена греческими мастерами или въ Константинополѣ, или въ самой Венеціи, подъ покровительствомъ, можетъ быть, съ по-

[1]) Labarte, Histoire des arts industriels, v. III. p. 397—419.

мощью императрицы Ирины, какъ указываетъ изображеніе ея и византійскій костюмъ дожа Фальери. Какъ бы то ни было, несомнѣнно остается то, что Pala d'oro византійскаго происхожденія и что большая часть ея фигуръ принадлежитъ къ концу X-го столѣтія. Онѣ могутъ служить доказательствомъ, что византійское искусство, въ эту эпоху, еще способно было создавать прекрасные образы. Техника нѣкоторыхъ изъ нихъ превосходна, краски сильны и блестящи, рисунокъ тщателенъ и означенъ тонкой золотой проволокой, часто повторенной въ складкахъ одеждъ, для большаго освѣщенія ихъ. Стиль грандіозенъ и чистъ. Прекрасны особенно фигуры апостоловъ; онѣ принадлежатъ къ лучшимъ, дошедшимъ до насъ произведеніямъ византійской финифти. Шесть большихъ историческихъ картинъ изображаютъ сцены изъ жизни Спасителя и Богоматери; фигуры въ нихъ распредѣлены съ замѣтнымъ стараніемъ сохранить симметрію; онѣ иногда слишкомъ длинны; перпендикулярно падающія складки ихъ одеждъ монотонны, но не смотря на эти недостатки, въ композиціяхъ много достоинства и благородства и отдѣльные образы не лишены величія. Лица молящихся ангеловъ выразительны, но они представлены слишкомъ тонкими, вѣроятно съ намѣреніемъ придать имъ воздушный, небесный характеръ. Не въ такой степени удалась мало выразительная и безжизненная фигура архангела Михаила, съ его огромными крыльями; также и образъ Христа, сидящаго на тронѣ, не стоитъ на высотѣ хорошихъ произведеній финифтяной живописи этой доски. Лицо Спасителя холодно и не одушевленно; рисунокъ сухъ, а въ техническомъ исполненіи не проявляется особенной тонкости. Можетъ быть, двѣ послѣднія фигуры принадлежатъ къ позднимъ прибавленіямъ. Большое количество драгоцѣнныхъ камней и жемчуга покрываютъ эту доску, составляя рамки между ея изображеніями.

Кромѣ этихъ замѣчательныхъ произведеній византійской эмали, на западѣ сохранилось еще довольно значительное количество предметовъ церковнаго служенія, какъ напр.: крышки евангелій, кресты и т. д. съ финифтяной живописью, исполненной приблизительно въ то-же время, какъ и Pala d'oro.

XLIII.

Произведенія другой отрасли художества, развившейся на византійской почвѣ, но памятники которой мы находимъ преимущественно въ южной Италіи, могутъ также дать намъ понятіе о состояніи искусства восточныхъ христіанъ послѣ эпохи иконоборства. Это именно бронзовыя или желѣзныя доски, покрывающія церковныя двери [1]), съ изображеніями сценъ и фигуръ религіознаго характера, или только крестовъ, звѣрей, птицъ и т. д. Все это представлено не рельефно, но вырѣзано и въ штрихахъ потомъ проведена и припаяна серебряная, иногда золотая проволока или какая-нибудь цвѣтная масса [2]). Но въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ приходятся обнаженныя части тѣла, какъ напр. голова, руки, ноги, вплавлены пластинки болѣе свѣтлаго металла, всего чаще серебра [3]). Подобныя двери находятся въ соборѣ города Амальфи (1066 года), въ церкви монастыря Монте-Кассино (1070 года), въ церкви Monte S. Angelo al Gargano (1076 года), въ Salvatore въ Атрани возлѣ Амальфи (1087 года), въ соборѣ города Салерно (1084 года) и наконецъ въ соборѣ святаго Марка въ Венеціи (1112 года). Точно такія-же двери украшали входъ базилики святаго Павла въ Римѣ, но были сильно попорчены пожаромъ въ 1822 году. Время появленія этихъ памятниковъ указано въ вырѣзанныхъ на нихъ надписяхъ; но только въ двухъ изъ нихъ, именно находящихся на дверяхъ базилики св.

---

1) Schnaase, Geschichte d. bild. Künste B. III; — Kinkel, Geschichte d. bild. Künste.

2) Г-нъ Кондаковъ указываетъ въ монастырѣ святой Екатерины на Синаѣ (Путешествіе на Синай, Одесса 1882) кипарисную дверь, на которой изображенія сдѣланы тѣмъ-же способомъ, какъ и на бронзовыхъ дверяхъ, т. е. рѣзьбою вглубь контуровъ, при чемъ все изображеніе и самая доска сохраняютъ свою поверхность и ни одна часть не выступаетъ надъ ней рельефомъ. Углубленные контуры, какъ бы въ живописи, наполняются гипсомъ, разцвѣченнымъ красной краской. Тутъ точно также, какъ и на бронзовыхъ дверяхъ, пластика отрѣшается отъ своихъ существенныхъ чертъ и переходитъ въ живопись. Синайская дверь, которую авторъ относитъ къ эпохѣ непосредственно слѣдующей за иконоборческимъ періодомъ, т. е. между IX-мъ и концомъ X-го столѣтія, покрыта однѣми фигурами декоративнаго характера.

3) Техника подобнаго соединенія металловъ существовала раньше у народовъ востока и, можетъ быть, была перенята византійцами у арабовъ; но мы находимъ слѣды ея и у древнихъ грековъ.

Павла въ Римѣ и церкви Monte S. Angelo сказано, что онѣ вылиты въ Константинополѣ. О заказѣ въ этомъ-же городѣ дверей церкви Монте-Кассино, аббатомъ Дезидеріемъ, который, увидѣвъ двери въ Амальфи, былъ пораженъ ихъ красотою и пожелалъ имѣть подобныя-же въ своемъ монастырѣ, говорится въ современной ему хроникѣ Льва, епископа Остіи [1]). Этотъ фактъ можетъ служить намъ доказательствомъ, что и двери церкви Амальфи происходятъ изъ Царьграда. Что касается венеціанскихъ дверей, то предполагаютъ, что онѣ были вылиты въ Венеціи, но въ подражаніе болѣе древней двери, несомнѣнно византійскаго происхожденія, какъ это видно уже изъ того, что на книгахъ, изображенныхъ тутъ, въ рукахъ пророковъ вырѣзаны слова греческаго текста библіи. Техника и стиль фигуръ, представленныхъ на всѣхъ выше названныхъ дверяхъ, вполнѣ византійскіе [2]).

Двери Амальфи, Монте-Кассино, св. Павла, Monte S. Angelo, Salvatore въ Атрани, хотя и находятся въ довольно отдаленныхъ другъ отъ друга мѣстахъ, были сооружены амальфитяниномъ Панталеоне и его сыномъ. Богатая и цвѣтущая въ то время республика Амальфи была въ тѣсной связи и въ частыхъ торговыхъ сношеніяхъ съ Константинополемъ, гдѣ она имѣла колонію. Понятно, что при упадкѣ искусства въ эту эпоху въ Италіи, Амальфитянскіе граждане, равно какъ и всѣ желавшіе пріобрѣсти художественныя произведенія, обращались съ заказами въ Константинополь, снабжавшій, какъ мы уже видѣли выше, всѣ христіанскія страны того времени издѣліями по разнымъ отраслямъ искусства религіознаго, равно какъ и свѣтскаго характера.

Самыя замѣчательныя изъ всѣхъ перечисленныхъ выше дверей подобнаго рода были тѣ, которыя находились у входа въ базилику св. Павла внѣ городскихъ стѣнъ Рима. Такъ какъ онѣ были почти совершенно уничтожены пожаромъ, то мы знаемъ ихъ только по

---

1) См. гл. XXXV и XLI этой книги.

2) Бронзовыя двери были вылиты въ XII-мъ ст. итальянскими мастерами Рожеромъ изъ Амальфи, Одерисіемъ изъ Беневента, Барисаномъ изъ Трани, въ подражаніе привезеннымъ изъ Константинополя; онѣ находятся въ слѣдующихъ городахъ: Троѣ, Трани, Равеллѣ, Монреалѣ, Беневентѣ, Веронѣ и т. д. Эти мастера не вполнѣ свободны отъ вліянія памятниковъ византійскаго искусства, но работы ихъ имѣютъ уже совершенно иной характеръ и фигуры у нихъ представлены барельефомъ.

рисункамъ; самые подробные изъ нихъ помѣщены въ сочиненіи d'Agincourt [1]). Изъ 54-хъ рамокъ, на которыя раздѣлена была поверхность бронзовой доски, покрывающей дверь, 12 заняты сценами изъ жизни Спасителя; въ другихъ изображены стоящія фигуры пророковъ, апостоловъ или представлена смерть послѣднихъ. Двѣ рамки наполнены надписями, въ двухъ другихъ появляются кресты, а внизу перваго и послѣдняго изъ шести столбцовъ, составленныхъ рамками, изображено по орлу. Въ надписи на латинскомъ языкѣ сказано, что двери эти были сдѣланы въ Константинополѣ въ 1070 г. на счетъ или съ вспоможеніемъ консула Панталеоне. Какъ соорудитель этого памятника, Панталеоне представленъ падающимъ ницъ передъ апостоломъ Павломъ. Тутъ-же изображенъ и Христосъ. Въ греческой надписи, художникъ по имени Staurakios, литейщикъ, говоритъ, что онъ исполнилъ эти двери своими руками и проситъ молиться за него. Въ другой надписи, на халдейскомъ языкѣ, сказано, что эту дверь работалъ по милости Божіей Staurakios изъ Хіоса; «тотъ, кто читаетъ (эту надпись), да молится за него». Латинская надпись указываетъ, несомнѣннымъ образомъ, время и происхожденіе памятника, двѣ другихъ—имя мастера. Эти послѣднія могутъ также служить доказательствомъ, что работамъ подобнаго рода придавали большое значеніе въ Константинополѣ, такъ какъ художникъ, въ противоположность тому, что обыкновенно встрѣчаешь въ византійскомъ искусствѣ, называетъ себя на своемъ произведеніи и говоритъ о немъ съ нѣкоторымъ самодовольствомъ, чѣмъ и опредѣляетъ намъ мѣрило художественной силы и способности этой эпохи въ Византіи.

Изображенія, украшавшія эти бронзовыя двери, которыя по ихъ характеру слѣдуетъ скорѣе отнести къ эмали, чѣмъ къ барельефамъ, не лишены достоинства. Рисунокъ фигуръ довольно вѣренъ, композиція не спутана и распредѣлена ясно. Нѣкоторыя сцены имѣютъ даже что-то величественное; это можно напр. сказать о Благовѣщеніи [2]). Особенно замѣчателенъ тутъ грандіозный образъ ангела, напоминающій лучшія сочиненія этой фигуры въ византійскомъ искусствѣ. Также удачно представлено успеніе Богоматери. Въ другихъ сюже-

[1]) Histoire de l'art par les Monuments depuis le IV jusqu'au XVI siècle. Paris. 6 v. in fol. avec 325 pl. 1809—1823. Sculpture. Pl. 13—20.

[2]) У Agincourt большихъ размѣровъ pl. 14, f. 1.

такъ лица распредѣлены съ изысканной симметріей и нѣкоторыя сцены переданы монотонно, безъ измѣненія и повторяются слишкомъ часто. Фигуры противоестественно длинны и нѣкоторыя изъ отдѣльно стоящихъ уже довольно безжизненны; мотивы драпировки разнообразны, но складки иногда представлены не тамъ, гдѣ слѣдуетъ и, собираясь, онѣ составляютъ неправильныя массы одежды. Эти недостатки проявляются, но въ болѣе сильной степени, въ изображеніяхъ другихъ вышеназванныхъ бронзовыхъ дверей. Замѣчательно также и техническое исполненіе подобныхъ произведеній искусства, чрезвычайно трудное и требующее большаго умѣнія плавить и соединять металлы [1]). Эти памятники свидѣтельствуютъ намъ о малой склонности византійцевъ этой эпохи къ пластикѣ. Бронза, матеріалъ столь способный для кругло-выпуклой работы, столь легко обрабатываемый, употреблена тутъ не для рельефа, а служитъ площадью для рисунка чрезвычайно труднаго исполненія. Ни общественное мнѣніе, ни церковь не осуждали религіозныхъ изображеній барельефомъ, но глазъ византійцевъ уже отвыкъ отъ созерцанія пластическихъ формъ, они чувствовали влеченіе только къ живописи и ко всему, что болѣе или менѣе приближалось къ ней.

XLIV.

Особенности произведеній византійскаго искусства.

По перечисленнымъ выше памятникамъ византійскаго искусства, которое мы описали, съ цѣлью опредѣлить перемѣну, совершившуюся въ характерѣ христіанскихъ религіозныхъ изображеній первыхъ

---

[1]) Въ IX-мъ столѣтіи византійцы были извѣстны какъ хорошіе литейщики и чеканщики; это мы видимъ напр. изъ того, что калифъ Абдерахманъ заказалъ византійскимъ мастерамъ фонтаны изъ золоченной бронзы. Во дворцѣ его въ Кордовѣ находились желѣзныя обитыя бронзой двери и чаша фонтана, поддерживаемая 12-ю львами; все греческой работы (Semper, Der Stil, B. II). Можетъ быть, еще существующій во дворцѣ Гранады, извѣстный фонтанъ съ 12 мраморными львами, имѣющими условный, геральдическій видъ, напоминая тѣхъ-же животныхъ, изображаемыхъ въ византійскомъ искусствѣ, есть подражаніе фонтану Кордовы.

вѣковъ—что будетъ сдѣлано дальше—по этимъ памятникамъ, говорю я, мы видимъ, что византійское искусство, до паденія имперіи, прошло различныя фазы существованія, и что у него были эпохи цвѣтущаго состоянія и упадка. Никогда не измѣняясь во внутреннемъ содержаніи, постоянно выражая идеи того-же характера, оно однако, что касается формъ, имѣло періоды повышенія и пониженія.

Искусство въ Византіи развилось на грѣческой почвѣ и въ нѣкоторомъ отношеніи его можно считать продолженіемъ эллиническаго, отъ котораго оно многое наслѣдовало прямымъ путемъ безъ посредства Рима. Непереступаемыхъ преградъ между цивилизаціями, смѣняющими одна другую въ одной и той-же странѣ, не бываетъ. Тѣсныя связи открываются между ними при болѣе внимательномъ разсмотрѣніи ихъ, даже и тогда, когда съ перваго взгляда онѣ кажутся вполнѣ непримиримыми, вполнѣ противоположными одна другой. Угасая, извѣстный стиль искусства, если онъ преобладалъ въ народѣ многія столѣтія, слившись съ его умственною жизнью, неминуемо долженъ имѣть вліяніе своими традиціями, поддерживаемыми рядомъ оставляемыхъ имъ памятниковъ, на новый видъ художества, который ему наслѣдуетъ. Воспоминанія прошедшаго должны были жить среди византійскихъ мастеровъ; они имѣли передъ глазами его памятники, и не удивительно потому, что употребляли для выраженія идей новой вѣры формы эллиническаго художества, не потерявшаго для нихъ своего значенія.

Мы часто находимъ въ византійскихъ мозаикахъ, въ живописи, особенно въ раскрашенныхъ рисункахъ, аллегорическія фигуры, олицетворенія элементовъ, чувствъ, качествъ, не встрѣчающіяся въ пластикѣ и живописи римлянъ, не созданныя мастерами Византіи, такъ какъ онѣ имѣютъ языческій характеръ, а слѣдовательно заимствованныя у древне-греческаго искусства. Точно также и въ грандіозныхъ образахъ византійскихъ мозаикъ видишь какъ бы отблескъ тѣхъ величественныхъ статуй, эллиническихъ боговъ, изъ золота и слоновой кости, работы скульпторовъ лучшаго времени греческаго искусства. Неоспоримо также, что въ нѣкоторыхъ примѣрахъ и въ хорошую эпоху византійскаго художества, лица Христа, Богоматери, ангеловъ отличаются той правильной и спокойной красотой, тѣмъ величіемъ, которымъ мы удивляемся въ дошедшихъ до насъ произведеніяхъ эллинической пластики. Особенно поразительно сход-

ство нѣкоторыхъ ликовъ византійскихъ Богоматери съ типами Минервы или Юноны и архангеловъ съ изображеніями Аполлона. Въ драпировкѣ одеждъ и въ декоративныхъ мотивахъ точно также мы постоянно видѣли подражаніе классическому.

Изучая памятники византійскаго фигуративнаго искусства, часто удивляешься умѣнью мастеровъ заимствовать у классическаго художества черты величія и красоты, которыхъ они не находили въ окружающемъ ихъ мірѣ, и способности примѣнять эти элементы для композицій христіанскаго значенія. Но эти слѣды вліянія классическаго искусства на византійское имѣютъ преимущественно пластическій характеръ, хотя и выражаются въ живописи восточныхъ христіанъ. Мы въ самомъ дѣлѣ постоянно встрѣчаемъ во фрескахъ, мозаикахъ, миніатюрахъ византійскаго стиля фигуры въ статуйныхъ позахъ, напоминающія произведенія ваянія, и это можетъ объясниться тѣмъ, что до византійцевъ дошло больше памятниковъ древне-греческой скульптуры [1]), чѣмъ произведеній кисти, такъ какъ первые меньше страдаютъ отъ времени и вообще отъ случайности, чѣмъ вторыя, и наконецъ, что самая эллиническая живопись имѣла много пластичнаго. Этимъ вліяніемъ греческаго художества, такъ-сказать, поддерживается византійское искусство. Оно замѣтнѣе въ цвѣтущіе періоды послѣдняго, но идетъ угасая съ теченіемъ времени. Слѣды его еще довольно живы и въ художественныхъ созданіяхъ византійскихъ мастеровъ до XII-го столѣтія, но слабѣютъ въ слѣдующіе вѣка. Разумѣется, что красота древне-греческаго искусства не могла переходить къ другимъ народамъ, менѣе способнымъ понимать, цѣнить и воспроизводить ее; самые римляне, не обладая тонкимъ эстетическимъ вкусомъ грековъ, отклонились нѣсколько отъ эллиническаго искусства, подражая ему, и низвели его на болѣе низкую ступень. Потому, если мы говоримъ о заимствованіяхъ византійскихъ мастеровъ у греческаго художества, то вовсе не разумѣемъ тутъ полной красоты послѣдняго, которая даже въ рукахъ римлянъ утратила свою чистоту, а только о нѣкоторыхъ видахъ ея, всего чаще о позахъ и о драпировкѣ одеждъ.

---

[1]) Извѣстно, что императоръ Константинъ, послѣ перенесенія столицы на берега Босфора, украсилъ ее многочисленными статуями, взятыми изъ различныхъ греческихъ городовъ Европы и Азіи. Преемники его слѣдовали этому примѣру, и Константинополь наполнился замѣчательными произведеніями эллинической

Въ произведеніяхъ византійскихъ мастеровъ, приближающихся къ памятникамъ классическаго искусства, созданныхъ подъ вліяніемъ послѣдняго, мы очень часто не находимъ энергіи созданія, живаго творческаго художества; они скорѣе составляютъ плодъ подражанія, чѣмъ самостоятельную работу живописца или мозаикиста. Но даже и при этихъ условіяхъ образы византійскаго искусства не лишены красоты, благородства, величія, и нельзя не согласиться, что въ подражаніи тутъ проявляется иногда что-то самостоятельное.

Нетрудно отличить въ живописи византійской фигуры оригинальныя, не заимствованныя у искусства эллиническаго или въ которыхъ вліяніе послѣдняго слабо. Онѣ обыкновенно довольно низкаго художественнаго достоинства, не красивы, худощавы, оцѣпенѣлы. Недостатокъ вдохновенія живописца и его несостоятельность очень ясно проявляются въ нихъ. Аскетическое направленіе того времени видѣло въ худощавости, въ изнуреніи, признакъ святости, и, вѣроятно, византійскіе мастера, между которыми было много монаховъ, болѣе занятыхъ религіозными идеями, чѣмъ художественнымъ достоинствомъ произведенія, для которыхъ писать священные образы было дѣломъ набожности, угоднымъ Богу, а не художественнаго призванія, часто брали въ модели иноковъ-аскетовъ, подвергавшихъ себя тяжелымъ испытаніямъ, и потому необыкновенной худобы тѣла и съ лицомъ утомленнымъ и мрачнымъ. Такой видъ, въ самомъ дѣлѣ, имѣютъ, особенно въ болѣе позднемъ византійскомъ искусствѣ, образы новыхъ святыхъ, типы которыхъ не составились подъ вліяніемъ классическаго искусства. Эти религіозныя фигуры являются съ длинными

пластики. Не смотря на то, что Грецію уже ограбили римляне, она была еще довольно богата прекрасными статуями изъ золота и слоновой кости, изъ мрамора, изъ бронзы, чтобы населить Константинополь изображеніями боговъ. Притомъ надо замѣтить, что римскіе проконсулы, равно какъ и языческіе императоры, рѣдко рѣшались лишать святилища изображеній почитаемыхъ въ нихъ боговъ, тогда какъ Константинъ и другіе христіанскіе императоры были свободнѣе въ этомъ отношеніи, вслѣдствіе чего много статуй жителей Олимпа работы греческихъ художниковъ лучшаго времени эллиническаго искусства переселялись въ Константинополь. Не смотря на частые пожары, на безпрестанныя смуты такого безпокойнаго города, какъ столица восточной имперіи, многія изъ произведеній греческой пластики находились еще въ Константинополѣ, при взятіи его крестоносцами въ 1204 году, и были тогда разрушены. Извѣстно напр., что эти западные варвары плавили бронзовыя статуи и чеканили изъ нихъ монету. (Paul Allard, L'art Païen sous les Empereurs chrétiens, Paris 1879).

туловищами, съ небольшими очень тонкими оконечностями, съ сухими, строгими, морщинистыми, вытянутыми, старческими лицами. Тѣло ихъ принимаетъ темно-оранжевый, иногда даже совершенно мумійный цвѣтъ. Напротивъ, аллегорическія фигуры, олицетворенія и вообще тѣ образы, при созданіи которыхъ можно было вдохновляться произведеніями эллинической пластики, имѣютъ совершенно другой видъ. Эти два начала очень замѣтны въ религіозныхъ изображеніяхъ восточныхъ христіанъ. Первое изъ нихъ, т. е. собственно византійское, беретъ верхъ и замѣняетъ постепенно второе, т. е. эллиническое; но еще до сихъ поръ мы находимъ въ византійской живописи образы ангеловъ и святыхъ воиновъ, въ которыхъ нельзя не признать формы античнаго искусства, возлѣ фигуръ исхудалыхъ, монашескаго типа. Эти послѣднія однако искупаются часто тѣмъ отблескомъ классическаго художества, какое выражается или въ спокойной величественной позѣ фигуры или въ благородномъ типѣ лица, или въ простотѣ и ясности сочиненія, или въ красивыхъ складкахъ одеждъ,—отблескомъ никогда не сглаживающемся окончательно въ византійскомъ искусствѣ, даже въ худшее его время, даже и въ самыхъ дюжинныхъ его произведеніяхъ.

Мы встрѣчаемъ въ византійскомъ искусствѣ неизмѣнное повтореніе однихъ и тѣхъ-же типовъ, однихъ и тѣхъ-же сюжетовъ. Каждый святой получаетъ свои опредѣленныя черты лица, какъ бы портретъ, котораго художникъ постоянно придерживается. Однако нельзя сказать, что это однообразіе происходитъ первоначально отъ бѣдности мысли и несостоятельности артиста. Постоянное воспроизведеніе тѣхъ же типовъ составляетъ отличительное свойство всякаго религіознаго искусства. Въ глазахъ народа они получаютъ священный характеръ, и удаленіе отъ нихъ всегда оскорбляетъ его набожныя наклонности [1]).

---

1) Въ 507 году императоръ Анастасій I-й велѣлъ написать священнику секты манихейской иконы, удалявшіяся отъ православныхъ традицій, и этого было достаточно, чтобы произвести мятежъ. До сихъ поръ у тѣхъ народовъ, которые получили изъ Византіи священныя изображенія вмѣстѣ съ религіей, повторяются, безъ измѣненія, на образахъ одни и тѣ-же типы, сохраняются при изображеніи Спасителя, Богоматери, святыхъ и т. д. однѣ и тѣ-же позы, формы одежды, колоритъ. Въ Россіи, напр., народъ молится образамъ, написаннымъ по старому образцу, и не будетъ креститься передъ Мадоннами итальянской школы.

Въ первый періодъ христіанскаго искусства мы видѣли, что художники имѣли большую свободу въ выборѣ и передачѣ сюжета; но когда послѣ торжества новой вѣры начали умножаться христіанскія изображенія, когда они сдѣлались средствомъ обученія вѣрующихъ, церковь не могла болѣе оставить на произволъ художника сочиненіе сюжетовъ, передающихъ ея догматы. Это особенно сдѣлалось замѣтно въ Византіи, гдѣ религіозное искусство превратилось въ іератическую формулу, все болѣе и болѣе костенѣя. Но склонность сохранять разъ составившіеся священные первообразы была всегда сильнѣе въ религіяхъ народовъ Азіи, чѣмъ въ вѣрованіяхъ западныхъ арійцевъ. Особенность первыхъ—это придерживаться типовъ, освященныхъ временемъ, а вторыхъ, напротивъ, преобразовывать ихъ и создавать новые. Іератическія фигуры греческихъ боговъ архаическаго періода переродились по мѣрѣ того какъ развивался эстетическій вкусъ грековъ; точно также, въ эпоху возрожденія искусствъ, итальянскіе мастера постепенно удаляются отъ византійскихъ типовъ и работаютъ въ иномъ смыслѣ. Напротивъ, религіозныя изображенія Египта, Ассиріи не измѣняются въ продолженіи многихъ вѣковъ [1]); нѣчто подобное мы находимъ и въ византійскомъ искусствѣ, имѣющемъ болѣе восточный чѣмъ западный характеръ.

Повтореніе однихъ и тѣхъ-же типовъ, освященныхъ церковью и временемъ—сильнѣе впрочемъ обозначившееся въ византійскомъ искусствѣ въ періодъ упадка, чѣмъ въ эпоху его цвѣтущаго состоянія—повтореніе это, говорю я, безъ обновленія образовъ введеніемъ въ нихъ индивидуальности художника, должно было привести къ натянутости и окаменѣнію. Все оригинальное исключалось при такихъ условіяхъ; но вмѣстѣ съ тѣмъ, это дало византійскимъ типамъ извѣстную религіозную важность и священное достоинство.

Нѣкоторыя историческія событія помогли также набожному сохраненію въ Византіи установившихся типовъ и укрѣпили склонность не измѣнять священныя изображенія. Это въ особенности можно сказать о борьбѣ за иконы, волновавшей, какъ мы видѣли, долгое время восточную имперію. Когда началось преслѣдованіе иконоборцевъ

---

[1]) То-же явленіе повторяется въ гражданской жизни народовъ Азіи и европейскихъ арійцевъ; у первыхъ мы видимъ неподвижность въ разъ выработанныхъ соціальныхъ формахъ, у вторыхъ—постоянное движеніе и разработку новыхъ гражданскихъ началъ.

и истребленіе иконъ, искусство византійское уже прошло эпоху большой производительности и цвѣтущаго состоянія. Это испытаніе дало ему освященіе и славу мученичества. Уваженіе народа возросло къ религіознымъ изображеніямъ, и точное повтореніе уничтожаемыхъ иконъ сдѣлалось какъ бы протестомъ противъ гоненій ихъ и заявленіемъ своей набожности. Въ глазахъ иконолюбцевъ произведенія религіознаго искусства приняли характеръ не простыхъ созданій людей, а предметовъ священныхъ, обладающихъ чудесной силой. Въ византійскихъ легендахъ того времени иконы двигаются, говорятъ, дѣйствуютъ. Эти идеи существовали и раньше иконоборства, но были развиты, усилены имъ и повели къ еще болѣе ревностному сохраненію старыхъ образовъ.

Ошибочно было бы однако предполагать, что послѣ сформированія и установленія религіозныхъ типовъ въ византійскомъ искусствѣ, всякое отклоненіе отъ нихъ сдѣлалось невозможнымъ. Хотя они и имѣютъ, съ очень давнихъ временъ, характеръ полнаго однообразія, можно все-таки-же, при внимательномъ разсмотрѣніи ихъ, открыть нѣкоторые варіанты. Справедливо однако, что художникъ не могъ измѣнять ихъ по своему произволу. Церковь наблюдала за нимъ и направляла его. Онъ былъ рукою исполняющей, а не головою задумывающей. Тотъ-же принципъ самодержавія и централизаціи, который лежалъ въ основаніи гражданскаго строя византійской имперіи, выразился и въ ея религіозномъ искусствѣ, повторявшемъ типы, признанные властями церкви. На второмъ никейскомъ соборѣ 787 года въ защиту иконъ отцы церкви говорили, что художники ничего не изобрѣтаютъ, а руководятся древними традиціями; священники, освящающіе религіозныя изображенія,—составители и сочинители ихъ. Это подчиненіе религіозной живописи церкви и неподвижность византійскаго искусства въ разъ выработанныхъ формахъ всего яснѣе доказываются такъ-называемымъ Подлинникомъ или, лучше сказать, руководствомъ живописцевъ, открытымъ господами Durand и Didron въ 1839 году въ одномъ изъ монастырей Аѳонской горы. Подобныхъ руководствъ, вѣроятно, было много въ византійскихъ монастыряхъ. Они заключали въ себѣ наставленія какъ писать религіозные сюжеты и должны были ходить по рукамъ монаховъ-художниковъ. Древнія изображенія, передаваемыя изъ поколѣнія въ поколѣніе, освященныя временемъ и признанныя церковью, сдѣлались образцами, отъ которыхъ не долженъ

былъ отступать живописецъ болѣе позднихъ временъ. Сумма свѣдѣній, какъ писать эти религіозные типы, превратившихся въ правила, и заключаетъ въ себѣ руководство живописцевъ, открытое господами Durand и Didron [1]). Составитель его, монахъ и живописецъ Діонисій, говоритъ въ предисловіи о своемъ талантѣ съ извѣстнымъ смиреніемъ, однако и не безъ чувства собственнаго достоинства, но восторгается и превозноситъ произведенія живописца Эммануила Панселина изъ Θессаликъ, находящіяся въ монастырѣ Аѳонской горы [2]). Положительно не извѣстно, когда жилъ Діонисій; но основныя части этого руководства—къ нему были сдѣланы позднѣйшія прибавленія—принадлежатъ вѣроятно къ XII-му столѣтію. Многія изъ правилъ, собранныхъ Діонисіемъ, существовали, разумѣется, и прежде его, во времена болѣе раннія, можетъ быть даже до борьбы за иконы. Книга эта, посвященная Богоматери, состоитъ изъ трехъ частей; въ первой излагается техника и даются наставленія какъ приготовлять краски, лаки, какъ золотить и т. д.; указаны также размѣры членовъ человѣческаго тѣла, не основываясь однако на наблюденіи природы. Вторая заключаетъ правила какъ писать священныя сцены, какъ размѣщать фигуры, въ какомъ костюмѣ изображать ихъ и т. д.; въ ней мы находимъ также очень подробный перечень сюжетовъ религіозной иконографіи; между ними есть композиціи, не встрѣчающіяся въ искусствѣ западныхъ христіанъ, какъ напр. рожденіе Каина и Авеля или прошеніе Іосифа Аримаѳейскаго къ Пилату отдать ему тѣло Христа; также сцены, понятныя только вслѣдствіе объяснительной надписи, какъ напр. бесѣда Іосифа съ учениками Іоанна Крестителя [3]). Традиціи классическаго искусства воскресаютъ и тутъ въ нѣкоторыхъ наставленіяхъ; такъ напр. при описаніи сцены крещенія Спасителя сказано, что въ рѣкѣ слѣдуетъ представить фигуры обнаженнаго человѣка, въ лежачемъ положеніи, смотрящаго со страхомъ на Спасителя; это безъ сомнѣнія аллегорическій образъ рѣки Іордана, встрѣчающійся, какъ мы видѣли, въ византійскихъ мозаикахъ и въ

---

[1]) Оно было переведено на французскій и нѣмецкій языки.

[2]) Въ монастырѣхъ Аѳонской горы показываютъ живопись, какъ напр. лики Богоматери и фигуры ангеловъ-воиновъ, въ самомъ дѣлѣ большого художественнаго достоинства, но трудно доказать, что они были написаны Панселиномъ жившимъ, какъ предполагаютъ, въ X-мъ столѣтіи.

[3]) Матѳей XI. 2—19.

миніатюрахъ. При такихъ условіяхъ игрѣ воображенія художника и проявленію его индивидуальности остается, разумѣется, мало мѣста. Въ третьей книгѣ, самой короткой, дано руководство, какъ распредѣлять сюжеты въ церквахъ, въ трапезахъ и въ другихъ религіозныхъ зданіяхъ. Ни одно мѣсто на стѣнахъ ихъ не забыто въ этомъ распредѣленіи.

Но не всегда, какъ было замѣчено выше, художники слѣдовали предписаніямъ церкви и руководствамъ, составившимся, вѣроятно, подъ ея вліяніемъ; по крайней мѣрѣ, въ византійскихъ кодексахъ встрѣчаются, какъ мы видѣли, раскрашенные рисунки, сочиненіе которыхъ, разумѣется, не могло быть почерпнуто изъ подобныхъ указателей. Не трудно замѣтить, что въ Византіи, рядомъ съ церковнымъ, монастырскимъ искусствомъ, шло и религіозное свѣтское искусство, болѣе свободное, но, какъ кажется, не столь производительное, не столь живучее и потому менѣе замѣтное первато.

Незьзя также упускать изъ вида, говоря о неподвижности типовъ въ византійскомъ искусствѣ, что большая часть живописцевъ его были иноки, безпрекословно покорявшіеся священнымъ преданіямъ; потому въ монастыряхъ, гдѣ находились разсадники художниковъ и гдѣ съ бо́льшимъ постоянствомъ держатся старины чѣмъ въ міру, повторялись, безъ измѣненій, религіозные образы, полученные отъ предковъ. Но если художникъ былъ въ зависимости отъ церкви и работалъ согласно ея идеямъ, то вѣдь и онѣ не оставались неизмѣнными; такъ напр. увеличеніе аскетизма, обозначившееся въ Византіи послѣ эпохи иконоборства, повело къ созданію новыхъ типовъ въ ея искусствѣ, и самый ликъ Богоматери, первоначально правильный, спокойный, невозмутимый, иногда классической красоты, мѣняется впослѣдствіи подъ вліяніемъ аскетическихъ идей и получаетъ грустное, печальное, сокрушающееся о грѣхахъ людей выраженіе. Но слѣдуетъ замѣтить, что однообразіе начинаетъ преобладать въ византійскомъ искусствѣ въ періодъ его упадка и возростаетъ по мѣрѣ того, какъ увеличивается послѣдній. Въ эпоху полнаго паденія его, т. е. послѣ взятія крестоносцами Константинополя, художниковъ должны были стѣснять уже не столько рамки, опредѣленныя церковью и священными традиціями, сколько собственное безсиліе.

Разумѣется, византійскіе мастера не передавали именно того, что видѣли въ природѣ. Люди въ натянутыхъ положеніяхъ и аскеты,

изображаемые ими, не могли бы существовать въ дѣйствительности, такъ какъ продолженіе жизни, въ подобныхъ окоченѣлыхъ и изнуренныхъ тѣлахъ, противно законамъ природы. Но эта оцѣпенѣлость, эта безжизненность выражали для нихъ и для современнаго имъ общества величіе и извѣстныя нравственныя качества. Они потому, смотря на природу сквозь призму своихъ понятій, подчиняли ее своему идеалу. Натянутыя позы и аскетическое направленіе существовали, безъ сомнѣнія, въ Византіи, но не въ такой степени, какъ въ произведеніяхъ ея художниковъ. Портреты императоровъ и другихъ лицъ, встрѣчающіеся въ памятникахъ византійской живописи, имѣютъ нѣсколько болѣе оживленный, менѣе аскетическій видъ, чѣмъ религіозныя изображенія, фигуры святыхъ, мучениковъ и т. д. Точно также Фараоны и ихъ подданные, представленные на египетскихъ памятникахъ, никогда не имѣли того окоченѣлаго неодушевленнаго вида, никогда не принимали тѣхъ натянутыхъ положеній, которыя придавали имъ художники, потому что кровеобращеніе невозможно въ подобныхъ тѣлахъ. Но направленіе ума египтянъ было такого рода, что эти безжизненныя, однообразныя позы и монотонныя движенія имѣли для нихъ нравственное значеніе; подъ этимъ вліяніемъ живописцы и скульпторы, стремясь достигнуть своего идеала, преувеличивали въ своихъ произведеніяхъ то, что они видѣли кругомъ себя, и создавали въ Египтѣ, равно какъ и въ Византіи, вполнѣ противоестественныя фигуры.

Образы, напоминающіе раннія созданія греческаго художества архаическаго періода, встрѣчаются, какъ мы уже видѣли, въ византійскомъ искусствѣ. Это та-же величественная неподвижность, тѣ-же натянутыя, но грандіозныя позы, тѣ-же іератическія лица, та-же серіозная, даже строгая важность. Сходство это можетъ объясниться тѣмъ, что въ раннюю эпоху эллиническаго искусства въ немъ выразились начала художествъ народовъ Азіи; но эти перенесенные на греческую почву элементы искусства средиземныхъ азіятцевъ и египтянъ были переработаны греками, какъ вообще все, что перенимали они у другихъ народовъ, что брали изъ другихъ центровъ цивилизаціи, тогда какъ въ византійскомъ искусствѣ также азіятскія начала, на которыя будетъ указано ниже, не мѣняются и удерживаются въ полной силѣ все время его существованія.

Справедливо сравниваютъ искусство византійское съ египетскимъ,

и не смотря на то, что производительныя силы египетскаго художества уже угасли нѣсколько столѣтій, когда византійское искусство начало формироваться, и что одно изъ нихъ развилось въ языческомъ мірѣ, а другое въ христіанскомъ, между ними, нельзя не согласиться, есть что-то общее, и это можетъ служить лучшимъ доказательствомъ выраженія въ византійскомъ искусствѣ элементовъ художества азіатскихъ народовъ. Въ Египтѣ, при созданіи религіозныхъ изображеній, художникъ слѣдовалъ извѣстному правилу, точно также какъ и византійскій живописецъ. Отступленіе отъ этого канона считалось нарушеніемъ закона, освященнаго временемъ и преданіемъ. Какъ въ Египтѣ, такъ и въ Византіи, священники руководили художниковъ и контролировали ихъ работы. Въ томъ и въ другомъ искусствѣ величіе ищется въ неподвижности позъ, и мы встрѣчаемъ постоянное повтореніе однихъ и тѣхъ-же типовъ, мало измѣняющихся, и преобладаніе образовъ оцѣпенѣлыхъ, натянутыхъ. Византійское искусство, которое стоитъ въ тѣхъ-же отношеніяхъ къ художеству возрожденія, какъ искусство береговъ Нила къ начинающемуся эллиническому художеству, приближается къ египетскому также и потому, что въ обоихъ художники въ извѣстныхъ, уже раньше ихъ опредѣленныхъ предѣлахъ, внося въ свои произведенія мало индивидуальнаго, достигаютъ, особенно что касается техники, большого совершенства. Даже и въ типахъ египетской и византійской живописи есть иногда нѣкоторое сходство; такъ напр. въ фигурахъ, написанныхъ на нѣкоторыхъ деревянныхъ гробахъ, заключающихъ въ себѣ муміи, и въ раскрашенныхъ барельефахъ Египта, уже виденъ тотъ типъ, который впослѣдствіи будетъ часто встрѣчаться въ византійской живописи [1]). Какъ въ Египтѣ, такъ и въ восточной имперіи, неподвижность въ искусствѣ соотвѣтствовала неподвижности гражданскаго строя, неизмѣнности его учрежденій, и можно сказать, что византійское художество столько-же приближается къ египетскому, сколько государственное устройство первой изъ этихъ странъ походитъ на соціальный строй второй.

---

1) Можно было бы подумать, что нѣкоторыя изъ этихъ фигуръ прямо скопированы съ мозаикъ византійскаго стиля, какъ напр. та, которая написана въ глубинѣ деревяннаго саркофага приблизительно II-го столѣтія по Р. Х., находящагося въ египетскомъ музеѣ во Флоренціи (Sala Alessandrina e Cipriota № 1).

Постепенное паденіе человѣческаго типа, замѣтное въ византійскомъ искусствѣ, было послѣдствіемъ общественнаго разложенія. Какъ красивый типъ можно считать отличительнымъ признакомъ здороваго состоянія общества, согласія въ развитіи всѣхъ его частей, доказательствомъ его разумной жизни и прогресса его моральныхъ силъ, такъ паденіе типа есть признакъ нравственнаго пониженія общества, уничтоженія въ немъ гражданскихъ доблестей и стѣсненія его умственной дѣятельности. Это мы можемъ напр. прослѣдить по бюстамъ императоровъ западно-римской имперіи, сохраняющимся въ Капитолійскомъ музеѣ въ Римѣ, по другимъ памятникамъ искусства и по монетамъ. Въ Византіи типъ теряетъ свое благородство, также вслѣдствіе смѣшенія съ варварскими народами. Высшіе сановники государства, приближенные императоровъ, изображавшіеся вмѣстѣ съ ними въ послѣдніе вѣка существованія восточной имперіи, были иногда варварскаго происхожденія или евнухи. Даже и сами царскіе роды не всегда были чисты отъ смѣшенія съ азіатцами или варварами. Какъ и въ искусствѣ западныхъ христіанъ въ періодъ его упадка, художники начали изображать людей низкаго происхожденія, которые не могли имѣть благородныхъ чертъ лица, напр. атлетовъ, гладіаторовъ, такъ и въ Византіи живописцы представляли шутовъ, кучеровъ цирка, мимовъ и т. д. также низкаго типа.

Наслѣдовавъ традиціи эллиническаго искусства, византійскіе художники долго сохраняли ихъ не искажая, но не могли почерпнуть новыхъ силъ изъ природы. Изученіе нагого тѣла, той плоти осужденной и проклятой, которая ввела въ грѣхъ родъ человѣческій, считалось дѣломъ нечестивымъ. Это удаляло художниковъ отъ натуры и было одною изъ причинъ упадка византійскаго искусства. Фигуры обнаженныя очень тщательно избѣгались византійскими мастерами. Даже и младенецъ Спаситель почти всегда представленъ одѣтымъ; точно также Христосъ на крестѣ изображенъ иногда въ одеждѣ, какъ это мы видимъ въ миніатюрѣ сирійскаго евангелія, на фляжкахъ собора города Монцы и въ другихъ примѣрахъ. Византійское искусство получило вслѣдствіе этого, даже и въ лучшее его время, что-то старческое, лишившее его той силы, какую пріобрѣтаетъ изобразительное художество сближеніемъ съ природой. Такъ напр. въ X-мъ столѣтіи писались миніатюры нѣкотораго художественнаго

достоинства и не уступающія произведеніямъ, первыхъ по времени, итальянскихъ мастеровъ возрожденія, можетъ быть даже превосходящія ихъ. Но въ этихъ художественныхъ созданіяхъ византійцевъ не замѣтно задатковъ будущаго развитія. Мы видимъ въ нихъ напр. сцены хорошо распредѣленныя, образы, имѣющіе величественный статуйный видъ, правильную драпировку одеждъ, но при всемъ этомъ сочиненіе холодно, безцвѣтно, фигуры не принимаютъ энергическаго участія въ дѣйствіи; однимъ словомъ, тутъ не выказывается своеобразность, проявляющаяся въ картинахъ и фрескахъ Джіотто и его школы, можетъ быть нѣсколько неловкая, угловатая и наивная, но выразительная и сильная, какъ все почерпнутое изъ живаго источника природы, а не полученное по традиціи отъ искусства отжившаго. Византійскіе памятники, это—взглядъ назадъ, возрожденіе—взглядъ впередъ.

Но повтореніе формъ эллиническаго искусства имѣло, какъ мы уже сказали, свою положительную сторону, и мы видимъ, что самыя грубыя, самыя несовершенныя фигуры византійскаго стиля сохраняютъ, не смотря на крайнюю неправильность рисунка, на незнаніе анатоміи, величественную позу и красивую драпировку, вообще извѣстную грандіозность, не умаляемую ни несовершенствомъ дѣталей, ни вполнѣ неудовлетворительнымъ исполненіемъ. Потому упадокъ въ византійскомъ искусствѣ не столь замѣтенъ, какъ позже въ итальянскомъ художествѣ, въ концѣ эпохи возрожденія. Вращаясь однако постоянно въ сферѣ торжественнаго величія, безъ тонкой выработки индивидуальности, византійскіе мастера должны были неминуемо придти къ невѣрному, неправильному представленію природы.

Многія столѣтія, но особенно въ IX, X и XI вѣкахъ, Византія была единственнымъ центромъ художественной дѣятельности христіанскаго міра. Въ ней формировались лучшіе живописцы, ваятели, литейщики, мозаикисты, архитекторы того времени. Если мы посмотримъ на западъ, то увидимъ, что тамъ, въ области искусствъ, нѣтъ того непрерывнаго развитія, какъ въ восточной имперіи. Оно и не могло быть иначе: бѣдствія различнаго рода, обѣднѣніе и особенно наводненіе и разореніе Италіи варварами препятствовали развитію умственной и художественной дѣятельности. Только одна Византія пользовалась, въ эти вѣка, относительно бо́льшимъ спокойствіемъ и благосостояніемъ, успѣвая отбрасывать наплывающій потокъ варварскихъ народовъ. Въ Италіи, гдѣ постепенно разлагался

гражданскій строй и прерывались общественныя отношенія, не было спокойствія души, необходимаго для интеллектуальныхъ наслажденій. Когда притомъ добываніе средствъ къ существованію дѣлалось для ряда поколѣній главною заботой жизни, эстетическое чувство, любовь къ прекрасному, ко всему тонкому и деликатному пропадаетъ. Въ современномъ намъ обществѣ это мы можемъ видѣть въ низшихъ классахъ народа даже образованныхъ странъ. Въ Византіи, напротивъ, сохранявшей начала гражданской жизни и формы соціальныхъ отношеній, развитыя предшествовавшими цивилизаціями, вообще то, что уцѣлѣло отъ крушенія классической культуры,—въ Византіи, говорю я, которая процвѣтала и обогащалась торговлей и промышленностью, искусство, принявъ, правда, другое направленіе и другой характеръ, чѣмъ оно имѣло до торжества церкви на западѣ, но унаслѣдовавъ преданія эллиническаго художества, долгое время держалось, окаменѣвъ впослѣдствіи въ выработанныхъ ею формахъ, на извѣстной высотѣ.

Въ IV-мъ столѣтіи искусства въ Италіи и въ Византіи стоятъ пока на одной степени, но въ VШ-мъ вѣкѣ между ними уже значительная разница. Это было время большаго упадка живописи и пластики на западѣ. Въ мозаикахъ Рима, какъ мы видѣли, фигуры изображаются оцѣпенѣлыми, усталыми, пластическія работы безобразны до невозможности. Вообще видно равнодушіе къ подражанію природѣ, къ соблюденію правды при изображеніи формъ человѣческаго тѣла. Паденіе литературы и языка въ Италіи шло параллельно съ упадкомъ искусства и было результатомъ тѣхъ-же причинъ, именно: наводненія страны варварами и затменія самостоятельной умственной и гражданской жизни. Слогъ писемъ папы Григорія Великаго (604 г.) не лишенъ достоинства и указываетъ на связь съ классическою литературой. Напротивъ, письма папы Адріана перваго (772—795) прямо можно назвать варварскими. Въ нихъ мы встрѣчаемъ неправильное употребленіе падежей, неясные періоды, ошибочную орѳографію, доказывающую, что не знали болѣе происхожденія словъ, и небывалое до того времени составленіе ихъ. Когда языкъ палъ такъ низко среди жителей Италіи, то понятно, что и въ ихъ искусствѣ пропалъ смыслъ къ прекрасному, гармоническому, къ ясному, опредѣленному выраженію мысли фигуративно, къ логикѣ наружныхъ формъ.

Византійское искусство во всѣ времена своего существованія отличалось богатствомъ и пышностью. Очень обыкновенно въ его живописи употребленіе золота. Сіянія вокругъ головъ Христа, Богоматери, апостоловъ и святыхъ представляются сплошною золотою массою. Одежды, или только части ихъ, особенно освѣщенныя стороны, проштрихованы золотомъ; фонъ картинъ часто золотой. Въ церквахъ своды, стѣны покрывались мозаиками, нерѣдко на золотомъ грунтѣ; выступающія архитектурныя части, даже и плоскія стѣны, выкладывались плитами драгоцѣнныхъ металловъ или рѣдкаго цвѣтнаго мрамора, яшмы, слоновой кости, и этотъ способъ украшенія плоскихъ пространствъ очень напоминаетъ употребляемый халдео-ассирійцами и другими азіатскими народами. Точно также и въ византійскомъ орнаментѣ иногда находились мотивы, заимствованные у народовъ Азіи, какъ напримѣръ вполнѣ условно представленныя животныя и растенія. Подобные элементы орнаментики напоминаютъ также встрѣчающіеся на древнихъ греческихъ вазахъ и на другихъ памятникахъ эллиническаго художества архаической эпохи, когда въ немъ отражалось вліяніе азіатскаго искусства.

Элементы Азіи замѣтны и въ византійской архитектурѣ. Если мы сравнимъ, напр., простыя, несложныя, но вполнѣ соотвѣтствующія своему назначенію украшенія греко-римскихъ храмовъ, ихъ артистически выработанныя и законченныя формы, съ неизмѣнно тяжелой и блестящей, изощренной орнаментаціей церквей восточныхъ христіанъ, то увидимъ, что мы стоимъ тутъ на совершенно иной почвѣ, и въ этой изысканной роскоши византійскихъ построекъ, въ этомъ пышущемъ, возбуждающемъ фантазію великолѣпіи, въ этомъ исканіи необыкновенныхъ эфектовъ, во всемъ этомъ слышно дуновеніе Азіи.

Стремленіе поражать воображеніе, производить сильное впечатлѣніе преобладало, какъ мы видѣли, также и въ византійской пластикѣ; оно выражалось въ выборѣ матеріала, который предпочитался блестящихъ красокъ. Особенное вниманіе обращалось на его дороговизну и на трудность обработки. Бронзу золотили или серебрили. Вмѣсто благороднаго, легко обрабатываемаго мрамора, начали употреблять трудно приспособляемый—по причинѣ своей необыкновенной твердости—къ пластическимъ работамъ порфиръ. Въ художественномъ отношеніи это разумѣется были очень невыгодныя условія. Все внима-

ніе ваятеля устремлялось на внѣшность его произведенія; иногда самый матеріалъ былъ такъ труденъ для обработки, что всѣ усилія художника направлялись на механическую часть. Нерѣдко даже и цвѣтъ матеріала препятствовалъ выработкѣ красивой формы. Но эти недостатки византійской пластики имѣли свою положительную сторону. Художники были принуждены работать съ большой тщательностью и точностью, вслѣдствіе чего техническая часть въ ихъ произведеніяхъ достигала иногда большого совершенства. Это богатство матеріала, трудность его обработки и техническая оконченность поражали западныхъ полуобразованныхъ народовъ, съ которыми Византія была въ сношеніяхъ, и возбуждали ихъ удивленіе. И въ наше время, даже въ образованныхъ странахъ, для массы народа, для дѣтей, всего важнѣе въ произведеніи искусства его цѣна и трудность работы.

Въ древней Греціи, въ цвѣтущій періодъ эллиническаго искусства, употребляли драгоцѣнные металлы, золото и слоновую кость въ пластикѣ, но вовсе не съ цѣлью увеличить художественное достоинство произведенія; этимъ выражалось только почитаніе боговъ. Въ Византіи, напротивъ, драгоцѣнные металлы должны были поднять степень артистическаго достоинства памятника. То же самое мы видимъ и въ Римѣ языческомъ, во времена упадка искусства, когда дороговизна матеріала и трудность его обработки замѣнили художественное значеніе произведенія. Эти идеи постоянно существовали среди народовъ востока семитическаго, вообще Азіи, и выраженіе ихъ въ римскомъ искусствѣ опредѣлило его паденіе. Въ Византіи, ближе стоящей по характеру своей культуры къ востоку чѣмъ Римъ, это особенное понятіе объ изящномъ азіатскихъ народовъ развилось полнѣе.

Но богатство и великолѣпіе, преобладающія въ византійскомъ искусствѣ, хотя и не прямымъ путемъ, привели къ значительнымъ результатамъ; дѣйствуя на воображеніе варварскихъ народовъ, оно располагало ихъ къ принятію христіанства. Мы въ самомъ дѣлѣ видимъ, и не въ одномъ примѣрѣ, что пораженные пышностью религіознаго искусства столько же, сколько торжественностью церковныхъ церемоній, юные народы, входившіе въ сношенія съ восточною имперіей, крестились. Византійское искусство говорило варварамъ того времени единственнымъ понятнымъ для нихъ языкомъ — оно ужасало ихъ. Христа нѣжнаго, Христа добраго пастыря, люди грубые, суровыхъ нравовъ, не были бы въ состояніи понять; они могли мо-

литься только Христу грозному, торжествующему. Какъ сильно византійскіе религіозные сюжеты поражали воображеніе варварскихъ народовъ, видно изъ слѣдующаго факта: въ IX-мъ столѣтіи Богорисъ царь Болгарскій призвалъ въ городъ Никополь монаха св. Меѳодія, проповѣдника, вмѣстѣ съ братомъ своимъ св. Кирилломъ, христіанства среди славянскихъ народовъ и переводчика церковныхъ книгъ на славянскій языкъ. Меѳодій былъ также и живописецъ, и Богорисъ поручилъ ему расписать большую залу царскаго дворца. Сюжетъ, выбранный Меѳодіемъ, былъ страшный судъ. Онъ изобразилъ ангеловъ и праведныхъ въ положеніи молящихся, кругомъ Спасителя, а ниже— грѣшниковъ, влекомыхъ діаволами въ адъ и подвергаемыхъ тамъ ужаснымъ мученіямъ. Богорисъ велѣлъ объяснить себѣ значеніе этой картины и былъ до того испуганъ ею, что крестился со всѣмъ своимъ войскомъ. Вообще можно сказать, что фигуры византійскаго искусства, съ ихъ изнуренными, мертвыми лицами, соотвѣтствовали религіознымъ идеямъ, преобладавшимъ въ средніе вѣка, и способны были вызвать удивленіе и почитаніе.

Но блескъ художества восточныхъ христіанъ однако, нельзя съ этимъ не согласиться, особенно въ періоды упадка его, былъ внѣшній и часто скрывалъ однообразіе и бѣдность внутренняго содержанія.

Кто ищетъ въ византійскомъ искусствѣ плодотворность, живое движеніе и вдохновенную природу, часто ошибается; но желающій найти въ немъ выработанные пріемы, соблюденіе постановленныхъ правилъ, техническое совершенство, тотъ рѣдко обманется. Почти постоянно произведенія византійскихъ мастеровъ, по всѣмъ отраслямъ искусства и даже въ періоды паденія его, отличались очень тщательно и полно выработанной техникой; въ этомъ отношеніи они стоятъ несравненно выше современныхъ имъ художественныхъ памятниковъ другихъ христіанскихъ странъ. Это несомнѣнно одно изъ достоинствъ византійскаго искусства и также наслѣдство міра классическаго, пополненное познаніями и свѣдѣніями, полученными въ продолженіи вѣковъ отъ народовъ востока, преимущественно персовъ и потомъ арабовъ, но усовершенствованныя византійскими мастерами. Необходимымъ условіемъ для примѣненія къ дѣлу этихъ техническихъ пріемовъ была большая точность въ работѣ, неутомимая старательность, полное пониманіе свойства металловъ, равно какъ и отношенія красокъ между собою и умѣнье гармонировать ихъ. Этими качествами,

въ высшей степени, обладали византійскіе мастера; мы и тутъ узнаемъ въ нихъ потомковъ древнихъ грековъ. Нерѣдко вѣрность проведенія линій въ барельефахъ изъ слоновой кости, чистота рисунка, яркость красокъ въ миніатюрахъ, совершенство эмали и мозаикъ приводили въ удивленіе западныхъ народовъ [1]), точно также какъ государственный византійскій строй изумлялъ своею правильностью и опредѣленностью. Франко-германскіе народы постоянно ставили выше своей собственной византійскую культуру.

Несомнѣнно, что взятіе Константинополя крестоносцами въ 1204 году и основаніе за тѣмъ латинскаго государства на берегахъ Босфора нанесло значительный ударъ византійскому искусству. Его паденіе замѣтно уже и раньше; оно было вообще результатомъ пониженія благосостоянія страны, упадка торговли, промышленности и частыхъ разорительныхъ войнъ съ варварскими народами; но завоеваніе и раздѣленіе имперіи довершило то, что началось уже прежде. Искусства въ Византіи, не только оттого, что при разграбленіи Константинополя многія изъ существовавшихъ тогда въ этомъ городѣ произведеній классической пластики были уничтожены, разбиты или расплавлены, что лишило художниковъ моделей, которыя до этого событія имѣли вліяніе на артистическія работы, но также и потому, что мѣсто—правда изнѣженныхъ, но любящихъ роскошь и великолѣпіе—византійскихъ грековъ заняли грубые, малообразованные франкскіе рыцари. Художники должны были удовлетворять вкусу этихъ новыхъ властелиновъ-полуварваровъ или работать для обѣднѣвшихъ, подавленныхъ несчастіями своего отечества, грековъ. И такъ какъ вообще византійское искусство требовало богатаго матеріала и поддерживалось изысканною техникой, то полное разореніе должно было нанести ему значительный ударъ. Понятно, что при такихъ условіяхъ художества не могли процвѣтать и что въ произведеніяхъ мастеровъ появились небрежность и ремесленное исполненіе. Въ Италіи въ XIII-мъ столѣтіи началось то пробужденіе въ искусствѣ, которое привело къ возрожденію его. Этотъ-же вѣкъ былъ для византійскаго художества также рѣшительной эпохой, но только тутъ движеніе было обратное.

---

[1]) Древніе греки равномѣрно, до развитія эллинической культуры, удивлялись техникѣ Египта и азіатскихъ народовъ. Слѣды этого мы находимъ въ иліадѣ Гомера.

Послѣ возстановленія восточной имперіи (1261), можетъ быть нѣсколько раньше, искусство въ Византіи получаетъ новое направленіе, предохранившее нѣкоторыя изъ отраслей его отъ совершеннаго паденія. Перемѣна эта состояла именно въ томъ, что художество въ Византіи, всегда имѣвшее болѣе религіозное чѣмъ гражданское направленіе, сдѣлалось въ XIII-омъ столѣтіи еще опредѣленнѣе церковнымъ. Въ первые вѣка существованія восточной имперіи искусство византійское, хотя и имѣло по преимуществу религіозный характеръ, отражало въ себѣ однако также и принципы самодержавія, великолѣпія императорскаго двора, воспоминанія римскаго величія, традиціи классическаго художества и эллинической красоты. Въ періодъ, слѣдовавшій за покореніемъ Константинополя, начала и преданія эти потеряли прежнюю силу или стали забываться, тогда какъ церковный строй въ борьбѣ съ враждебнымъ католицизмомъ пріобрѣлъ новое значеніе въ народѣ, для котораго православіе сдѣлалось одной изъ формъ выраженія національности передъ притѣсняющими латинцами. Это повело къ сближенію между искусствомъ и религіей. Оно обозначилось еще сильнѣе послѣ паденія восточной имперіи и порабощенія ея турками. Религія осталась тогда единственнымъ моральнымъ центромъ, и съ нею должны были соединиться всѣ живыя, всѣ уцѣлѣвшія части разбитой византійской культуры, столько же для продолженія существованія, сколько и для протеста противъ турецкаго варварства. Фигуративное искусство въ Византіи еще тѣснѣе слилось тогда съ тѣмъ началомъ, которое представляло большую силу и держало знамя народности, т. е. съ церковью. При этомъ въ нѣкоторыхъ отрасляхъ византійскаго художества проявилось больше дѣятельности, чѣмъ въ остальныхъ, какъ напримѣръ въ живописи на деревѣ и въ стѣнописи, имѣющихъ популярный характеръ и вмѣстѣ съ тѣмъ не требующихъ значительныхъ издержекъ, подобно мозаикамъ, эмали и пластическимъ работамъ изъ драгоцѣнныхъ металловъ. Вслѣдствіе этого новаго союза искусства съ церковью, освященные временемъ типы еще съ большей ревностію стали сохраняться въ византійской живописи. Это имѣло невыгодную сторону, лишая художество жизни. Но съ другой стороны повтореніе однихъ и тѣхъ же фигуръ и сюжетовъ, составившихся въ болѣе благопріятныя для византійскаго искусства времена, мастерами, избавлявшимися отъ труда создавать

новое и пріобрѣтавшими вѣрность руки и навыкъ писать старые образцы, удержало искусство отъ совершеннаго паденія и дало ему возможность существовать при самыхъ невыгодныхъ условіяхъ, какія только можно себѣ представить для продолженія художественной дѣятельности.

XLV.

Измѣненіе въ характерѣ религіозныхъ изображеній первыхъ христіанъ и причины, подъ вліяніемъ которыхъ оно совершилось.

Сравнивая памятники первоначальнаго христіанскаго искусства, находящіеся въ катакомбахъ, съ тѣми, которые послѣ Константина начинаютъ украшать базилики и церкви уже торжествующей вѣры, нельзя не замѣтить между ними существенной разницы, и эта перемѣна въ стилѣ христіанскаго художества есть отраженіе измѣненія, постепенно совершившагося въ религіозныхъ идеяхъ вѣрующихъ. Мы замѣчаемъ ее уже въ катакомбахъ въ IV-мъ столѣтіи, когда въ христіанской живописи начинаютъ выражаться элементы, до тѣхъ поръ совершенно чуждые ей. Все это не касается художественнаго достоинства памятниковъ искусства вѣрующихъ первыхъ вѣковъ, а идей, выраженныхъ въ нихъ, и характера, придаваемаго религіознымъ образамъ. Мы видимъ напр., что первоначальная простота, преобладающая во фрескахъ катакомбъ, пропадаетъ въ мозаикахъ, что идиллическое направленіе, проявляющееся въ стѣнописи христіанскихъ кладбищъ, утрачивается съ теченіемъ времени. Спаситель изъ милостиваго пастыря, несущаго заботливо на плечахъ заблудшую овцу къ стаду или пасущаго его съ посохомъ въ рукѣ, играя на свирѣли у свѣтлаго источника, въ тѣни деревьевъ, на зеленомъ лугу или стоящаго среди своихъ овецъ, преисполненнаго попеченія о нихъ; Спаситель, говорю я, изъ молодаго красиваго римлянина, классически задрапированнаго въ тогу, совершающаго чудеса, окруженнаго учениками, въ земной обстановкѣ; изъ Орфея, укрощающаго своимъ сладкозвучнымъ пѣніемъ свирѣпость дикихъ звѣрей, превращается въ мозаикахъ въ небес-

наго властелина, является, утрачивал нѣжный, милостивый, близкій къ человѣку мірской характеръ, въ славѣ, на облакахъ, въ звѣздномъ небѣ, какъ въ центрѣ своего небеснаго царства, благословляя величественнымъ движеніемъ руки удаленныхъ отъ него людей. Одѣтый въ золотыя или серебряныя ризы, иногда онъ представленъ на богато-украшенномъ драгоцѣнными каменьями и дорогими матеріями тронѣ, подобно восточному властелину, окруженный апостолами, святыми какъ царедворцами и ангелами какъ стражей, готовой исполнять его повелѣнія. Природа, все, что приближаетъ къ жизни, къ земному существованію, пропадаетъ въ этихъ небесныхъ, грандіозныхъ, внушающихъ страхъ и благоговѣніе образахъ. Спаситель является тутъ какъ судья, строго призывающій вѣрующихъ къ отвѣту; это Богъ грозный, образъ его вдохновленъ словами псалма [1]): «Начало мудрости страхъ Господень».

Богъ отецъ изображается уже не подъ видомъ старца, какъ на барельефахъ саркофаговъ, а десницей, выходящей изъ облаковъ; образъ его невидимъ.

Точно также и Богородица изъ нѣжной матери, какъ она представлена во фрескахъ катакомбъ и въ барельефахъ саркофаговъ, кормящей грудью младенца Спасителя или прижимающей его съ любовью къ сердцу [2]), одѣтой въ простое платье римскихъ женщинъ, принимая поклоненіе подходящихъ къ ней волхвовъ, превращается въ царицу небесную, удаленную отъ земли; изображается на небесахъ, въ другихъ одеждахъ и драгоцѣнныхъ уборахъ; часто въ коронѣ, какъ восточная царица на великолѣпномъ сидѣніи. Ангелы окружаютъ ее, отдѣляя отъ людей; къ ней нельзя приблизиться безъ извѣстнаго церемоніала. Младенцемъ Спаситель помѣщенъ на ея колѣняхъ; Онъ сидитъ независимо, какъ бы на тронѣ, и правильно, подобно взрослому, задрапированъ въ палліумъ. Чертами лица и даже формами тѣла это скорѣе миніатюрный человѣкъ чѣмъ ребенокъ. Онъ серьезно смотритъ на подходящихъ, держа въ одной рукѣ свертокъ пергамента, какъ законодатель, или сферу — символъ его владычества надъ міромъ — и благословляя другой. Видъ его вполнѣ офиціаленъ, нѣжныя связи между нимъ и матерью прерваны.

---

1) CX. 10.

2) См. часть 3, стр. 150 и 161, рис. 11 и 13.

Преисполненныя натуры произведенія искусства катакомбъ, очень приближающіяся къ классической живописи и пластикѣ, въ которыхъ положенія просты и непринужденны, оставляются. Веселый характеръ фресокъ первыхъ христіанъ замѣняется мало-по-малу темными, аскетическими образами. Рай въ катакомбахъ представляли садомъ, наполненнымъ прекрасными растеніями, цвѣтущими деревьями, наводненнымъ яркими цвѣтами, и иногда въ этой веселой рамкѣ живописецъ изображалъ умершихъ одинъ возлѣ другаго въ положеніи молящихся. Въ мозаикахъ, напротивъ, рай переданъ болѣе мистически, болѣе безжизненнымъ образомъ, золотымъ или темно-зеленымъ грунтомъ.

Подобное же измѣненіе совершается постепенно въ характерѣ другихъ христіанскихъ образовъ, начиная съ IV-го столѣтія, исполненныхъ фресками или мусивной живописью, на стѣнахъ церквей и монастырей. Изображенія въ катакомбахъ, выражающія любовь къ жизни, а не презрѣніе къ ней, не вражду ко всему земному, мѣняются; фигуры дѣлаются неподвижны, натянуты, теряютъ жизнь и принимаютъ вмѣстѣ съ условнымъ положеніемъ, иногда величественнымъ, но постоянно мало естественнымъ, равнодушно-безстрастное выраженіе. Блескъ и слава замѣняютъ прежнюю простоту; апостолы изображаются съ сіяніемъ вокругъ головъ; золотой грунтъ удаляетъ отъ земли религіозныя сцены. Нельзя не согласиться, что христіанскій идеалъ измѣнился, и это преобразованіе совершилось именно въ первыя времена торжества церкви, когда христіане получили возможность строить храмы и украшать ихъ. Но совершенно ошибочно было бы предполагать, что измѣненіе это произошло оттого, что большія пространства въ церквахъ нельзя было расписывать такимъ же образомъ, какъ и, незначительныя по размѣрамъ, стѣны усыпальницъ катакомбъ. Тѣ-же самые сюжеты и фигуры, написанные около гробницъ въ подземельяхъ, не могли, говорятъ нѣкоторые археологи, повторяться въ большихъ базиликахъ, что и повело къ колоссальнымъ изображеніямъ Христа, Богоматери, святыхъ средневѣковыхъ церквей. Многіе того мнѣнія, что фрески, которыя были на своемъ мѣстѣ въ катакомбныхъ комнатахъ, не могли украшать стѣны базиликъ, такъ какъ композиція ихъ была слишкомъ проста; художникъ въ подземныхъ кладбищахъ, имѣя мало мѣста, не давалъ развитія представляемому имъ сюжету. Но трудно понять, почему нѣкоторыя фигуры,

изображенныя на стѣнахъ катакомбъ, какъ напримѣръ добрый пастырь, Христосъ подъ видомъ римлянина, совершающій чудеса, нельзя было представить въ колоссальномъ видѣ, подобно образу Спасителя, сидящаго на тронѣ или стоящаго на облакахъ, тогда какъ другіе сюжеты, взятые изъ катакомбной живописи, напримѣръ Богоматерь подъ видомъ Orante или въ сценѣ поклоненія волхвовъ, перешли, принимая разумѣется болѣе значительные размѣры, въ мозаики средневѣковыхъ базиликъ и церквей христіанъ востока и запада. Мѣняются не внѣшній видъ, не размѣры религіозныхъ изображеній, а ихъ внутреннее содержаніе, ихъ задушевный характеръ. Есть также нѣсколько примѣровъ украшенія христіанскихъ церквей мозаиками, повторяющими мотивы катакомбной живописи; это мы видимъ именно въ церкви святой Констанціи [1]) въ Римѣ; въ Неаполитанской крестильнѣ [2]), въ часовняхъ, посвященныхъ Іоанну евангелисту и Іоанну Предтечѣ [3]), пристроенныхъ къ Латеранской крестильнѣ [4]), въ церкви Назарія и Кельсія въ Равеннѣ [5]) и т. д. Тутъ мусивною живописью, но въ большихъ размѣрахъ, изображены сцены, написанныя на стѣнахъ катакомбъ. Это доказываетъ, что украшеніе церквей живописью и мозаикою, въ манерѣ фресокъ усыпальницъ, было возможно, и что появились грандіозныя изображенія Христа и Богоматери въ базиликахъ, что вообще преобразовался стиль христіанскаго искусства не потому, что при новыхъ условіяхъ можно было изображать одни образы торжествующіе, большихъ размѣровъ, однимъ словомъ не отъ матеріальныхъ причинъ, а оттого, что измѣнились среди христіанъ характеръ религіозныхъ идей, ихъ пониманіе божественнаго идеала, и слѣдовательно манера представлять его. Чтобы указать причины, подъ вліяніемъ которыхъ совершилось это измѣненіе, необходимо бросить взглядъ назадъ.

---

1) См. гл. XXIX, рис. 36.

2) См. гл. XXIX.

3) Памятникъ мусивной живописи, находившійся въ этой часовнѣ, равно какъ и части мозаикъ святой Констанціи не существуютъ, но извѣстны намъ по рисункамъ.

4) См. гл. XXIX, рис. 37.

5) См. гл. XXX, рис. 40.

XLVI.

Разбирая характеръ боговъ народовъ востока семитическаго и западныхъ арійцевъ древняго міра, въ болѣе тѣсномъ смыслѣ, грековъ и римлянъ, мы замѣчаемъ между ними существенное различіе [1]). Боги классической миѳологіи являются съ человѣческими образами; они одушевлены чувствами и страстями смертныхъ, ближе стоятъ къ нимъ, болѣе способны понимать ихъ и быть постигнуты ими; въ идеи о нихъ входитъ больше философскихъ началъ; вообще они не такъ страшны для человѣка и не такъ самовластны съ нимъ какъ боги востока семитическаго и Египта, загадочные, удаленные отъ людей, отдѣленные отъ нихъ непроницаемой тьмой, не имѣющіе ни ихъ физической, ни нравственной натуры; грозные для человѣка, не проявляющіеся ему во всей своей полнотѣ, сущность которыхъ разумъ смертныхъ не можетъ постигнуть.

Этотъ различный характеръ боговъ греко-римскихъ и племенъ востока семитическаго можетъ объясниться дѣйствіями природы столько-же, сколько и умственными способностями народовъ, въ воображеніи которыхъ создались эти божественные образы. Неоспоримо, что значительное вліяніе на ихъ формацію должны были имѣть естественныя явленія, видъ и феномены окружающей природы. Все непонятное для человѣка, умъ котораго не вооруженъ наукой; все, что для него невозможно, объясняется имъ какъ чудесное, какъ заключающее въ себѣ силу, преобладающую надъ нимъ [2]); и такъ какъ дѣйствія природы сильнѣе способны поразить его воображеніе, потрясти его умъ, чѣмъ событія его обыкновенной жизни, то физическія явленія, непонятныя человѣку, всего чаще ведутъ его къ созданію сверхъестественныхъ существъ.

---

[1]) Schnaase, Geschichte der bild. Künste;—E. v. Hartmann, Das Religiose Bewusstsein der Menschheit;—O. Peschel, Völkerkunde, Leipzig 1875;—Max Duncker, Geschichte des Alterthums;—G. Maspero, Histoire ancienne des peuples de l'Orient, Paris 1878;—Maury, Religions de la Gréce antique;—Taine, Philosophie de l'Art;—Buckle's, History of civilization in England, 3 v.;—Ad. Pictet, Les Origines Indo-Européennes, ou les Aryas primitifs;—Renan, Histoire générale et système comparé des Langues Semitiques;—M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit;—Max Müller, Lectures on the Science of Language; Chips from a German Workshop;— Letture sopra la Mitologia Vedica, dal Prof. Angelo de Gubernatis, Firenze 1874.

[2]) Потому-то первоначальныя религіи имѣютъ не монотеистическій, политеистическій, ни пантеистическій, а пандемоническій характеръ.

Смѣняющіяся времена года, появленіе свѣта, наступленіе тьмы, жаръ и холодъ, богатство или бѣдность растительнаго царства, точно такъ какъ и другіе подобные-же феномены облечены постоянно въ религіяхъ древняго міра въ божественные образы. Физическія явленія лежатъ потому въ основаніи миѳологическихъ системъ, а послѣднія составляются по впечатлѣнію, производимому на человѣка дѣйствіями натуры. Если климатъ, видъ природы, въ которой живетъ человѣкъ, дѣлаютъ его веселымъ или мрачнымъ; если онъ иначе чувствуетъ себя въ лѣсу или въ полѣ, въ равнинѣ или на горахъ, въ пустынѣ или среди обработанныхъ полей, на берегу моря, широкой рѣки или возлѣ ручья, то и разнаго рода и не одинаковой силы явленія натуры, иначе дѣйствуя на людей, вызываютъ въ ихъ воображеніи сверхъестественныя созданія различнаго характера.

Если потому филологія доказываетъ намъ, что боги многихъ миѳологій не что иное, какъ олицетвореніе явленій природы, и что новый божественный образъ составляется изъ качества придаваемаго уже создавшемуся, при этихъ условіяхъ, божеству, то самое свойство явленій натуры, благопріятныхъ или враждебныхъ человѣку, бо́льшая или мѣньшая сила, съ которой они поражаютъ его разсудокъ и дѣйствуютъ на его чувства, опредѣляютъ характеръ самаго божества и обусловливаютъ понятіе, составляющееся о немъ. Подъ этимъ вліяніемъ формировались и впослѣдствіи преобразовались религіи. Слѣды дѣйствія натуры не трудно найти во всѣхъ миѳологіяхъ древнихъ народовъ, и оно никогда не теряетъ вполнѣ своей силы при дальнѣйшемъ развитіи послѣднихъ, при посторонніхъ вліяніяхъ и преобразованіи ихъ вѣрованій.

Такъ напр. въ Греціи, гдѣ природа не имѣетъ тропической силы, покоряющей человѣка, гдѣ все умѣренно, созвучно, прекрасно, гдѣ явленія натуры рѣдко страшатъ, рѣдко угрожаютъ смертному, гдѣ нѣтъ неизмѣримо высокихъ горъ, гдѣ ураганы и грозы не имѣютъ характера катаклизмовъ, гдѣ нѣтъ обширныхъ лѣсовъ, ни всепоглощающей исполинской растительности, безконечныхъ равнинъ и безпредѣльнаго океана, гдѣ нѣтъ чрезмѣрно широкихъ рѣкъ, въ природѣ этой, не подавляющей человѣка, развилось свѣтлое понятіе о божествѣ, благосклонно расположенномъ къ смертнымъ. Боги Греціи являлись въ воображеніи создавшихъ ихъ поклонниковъ, какъ существа близкія къ нимъ, сущность которыхъ постигается разумомъ

людей, какъ образы вѣчно юные и неизмѣнно прекрасные, раздѣляющіе страсти и слабости смертныхъ, имѣющіе ихъ достоинства и ихъ недостатки. Аттрибуты греческихъ боговъ напоминаютъ занятія и удовольствія людей; они покровители ихъ искусствъ, ихъ развитыхъ вкусовъ, ихъ умственной дѣятельности. Иногда грозные, вслѣдствіе безразсудства и дерзости смертныхъ, но не постоянно ужасающіе, не постоянно пригибающіе ихъ къ землѣ. Жители Олимпа входятъ въ сношенія съ людьми, иногда принимаютъ ихъ въ свою среду, даже борятся съ ними. Боги Греціи, разумѣется, сильнѣе смертныхъ, но сила ихъ не обращена на чудовищныя дѣйствія; они произвольны въ своихъ поступкахъ, но человѣкъ можетъ избѣгнуть ихъ гнѣва. Греки дерзали уподоблять свои дѣянія дѣйствіямъ боговъ и судить ихъ. Герои или полубоги стояли между богами и смертными, составляя переходъ отъ послѣднихъ къ первымъ. Какъ исключеніе мы находимъ у грековъ миѳы, не имѣющіе вполнѣ этого характера, что слѣдуетъ приписать вліянію, въ раннія времена, семитическаго востока и Египта, или, можетъ быть, тутъ сдѣдуетъ видѣть наслѣдство прежнихъ поклоненій, составившихся внѣ Греціи въ періодъ переселеній, послѣ оставленія общей колыбели всѣхъ арійскихъ народовъ. Во всякомъ случаѣ, эти чуждыя характеру греческой миѳологіи начала скоро пропадаютъ, побѣжденныя болѣе гуманными принципами, болѣе человѣческими образами поклоненія древнихъ грековъ, развившагося на эллинической почвѣ. Богамъ Греціи поклонялись въ храмахъ, удивляющихъ насъ своею красотою, общей гармоніей частей, но не поражающихъ ни колоссальностью, ни соразмѣрностью.

Такое-же точно вліяніе явленій природы замѣтно въ формаціи божественныхъ образовъ, созданныхъ воображеніемъ народовъ, населявшихъ Италію, центральныя и южныя части которой мало отличаются климатомъ и внѣшнимъ видомъ натуры отъ Греціи. Боги римлянъ и грековъ, отчасти вслѣдствіе этого, имѣли почти одинъ и тотъ-же характеръ, разнящійся только въ подробностяхъ.

Въ Индіи, напротивъ, видъ и явленія природы поражаютъ необыкновенной могучестью. Горы въ этой странѣ неизмѣримо высоки, рѣки широки, бури и ураганы имѣютъ ужасающее, разрушительное дѣйствіе и разражаются внезапно; лѣса непроходимые; растительность получаетъ гигантскую силу и является какъ всепоглощающій эле-

ментъ. Всѣ физическіе феномены принимаютъ въ Индіи страшные размѣры и нерѣдко характеръ катаклизмовъ. Подобная природа, представляющая такъ много ужаснаго, пугала, страшила человѣка, заставляла смотрѣть на жизнь какъ на испытаніе, считать счастіемъ освобожденіе отъ нея, жаждать уничтоженія, и создавала, въ воображеніи людей, грозные божественные образы. Культъ одного изъ боговъ индѣйской тріады, самаго ужаснаго—Шивы—былъ болѣе распространенъ въ Индіи чѣмъ поклоненіе другимъ богамъ, не столь страшнымъ. Шива изображался чудовищемъ съ тремя глазами, опоясаннымъ змѣями, въ ожерельѣ изъ человѣческихъ костей. Держа въ рукѣ человѣческій черепъ, онъ блуждаетъ какъ помѣшанный, а на лѣвомъ плечѣ его лежитъ самая опасная изъ ядовитыхъ змѣй. Боги Индіи грозны для человѣка, удалены отъ него и не имѣютъ съ нимъ ничего общаго. Хотя они и изображаются подобно людямъ, но принимаютъ противоестественныя формы; такъ напр. другой членъ индѣйской тріады—Вишну представляется съ четырьмя руками, Браама съ пятью головами. Гнѣвъ этихъ боговъ является безъ причинъ и губителенъ для человѣка. Дѣйствія ихъ вполнѣ чудовищны и выходятъ изъ предѣловъ возможнаго. Смертный не дерзаетъ уподобить свою дѣятельность поступкамъ боговъ. Храмы ихъ громадны и соотвѣтствуютъ понятію, составившемуся о богахъ.

Подобное-же вліяніе на характеръ боговъ имѣла природа и въ Египтѣ; тамъ мы не видимъ такихъ страшныхъ феноменовъ натуры какъ въ Индіи, но въ долинѣ Нила совершается періодическое повтореніе одного и того-же явленія—разлитія этой рѣки—благотворнаго, когда оно не переходитъ извѣстныхъ границъ, но столько-же непонятнаго и загадочнаго для людей. Природа въ Египтѣ вообще благопріятнѣе человѣку и жить ему тамъ легче, чѣмъ въ Индіи. Но въ Египтѣ натура не всегда и не всюду является благосклонной людямъ. Въ тѣ мѣста, куда проникаетъ вода—плодородіе, гдѣ ея нѣтъ—пустыня; изобильная почва граничитъ съ безплодной. Вѣтры, дующіе изъ пустыни, сушатъ и заносятъ пескомъ плодородныя поля; лѣтомъ солнце жжетъ и пожираетъ растительность. Эти особенныя явленія природы повели въ Египтѣ къ созданію боговъ загадочныхъ, натуру которыхъ человѣку не дано постигнуть, добрыхъ и злыхъ, находящихся въ непрерывной враждѣ. Но борьба человѣка съ пагубными для него элементами не была такъ ужасна въ Египтѣ, какъ въ Ин-

діи, и враждебные боги не имѣли въ долинѣ Нила такой силы, какъ на берегахъ Ганга. Боги благопріятные, боги свѣта, солнца, плодородія побѣждаютъ наконецъ въ Египтѣ боговъ тьмы, безплодія, вредящихъ человѣку, такъ какъ послѣ тьмы наступаетъ свѣтъ, послѣ засухи лѣта разливается Нилъ, оплодотворяя землю, и другія враждебныя для благосостоянія человѣка явленія смѣняются благопріятными.

Вражда добраго и злого начала сильнѣе обозначилась подъ вліяніемъ болѣе рѣзкихъ, чѣмъ въ Египтѣ, благопріятныхъ или пагубныхъ для человѣка явленій и свойствъ природы, въ религіи древнихъ персовъ. Въ странѣ, гдѣ обитали послѣдніе, безплодіе и изобиліе граничатъ между собою; контрасты тутъ едва-ли не поразительнѣе чѣмъ въ Египтѣ, и переходъ отъ плодотворной почвы къ пустынѣ, отъ суровой зимы и холодныхъ вѣтровъ къ теплой веснѣ, отъ лѣтняго зноя къ осенней прохладѣ совершается съ большою рѣзкостью. Это не могло возбудить въ человѣкѣ идею объ исхожденіи міра изъ одного начала, не представляющаго противорѣчія, какъ въ религіи древнихъ индѣйцевъ, а должно было наводить мысль на существованіе добраго и злого началъ. Религіозныя идеи древнихъ персовъ, въ самомъ дѣлѣ, были основаны на этомъ дуализмѣ. Благодѣтельные боги, согласно ученію Зороастра, давали природѣ жизнь, людямъ—плодотворную почву, изобиліе, воду, умѣренную температуру, полезныхъ животныхъ. Враждебныя божественныя силы, напротивъ, портили эти благодѣянія, заносили песками пустыни воздѣланныя поля, посылали мятели, холодъ, томящую жару, засуху и вредныхъ человѣку звѣрей. Въ долинѣ Бактріаны и Согдіаны было изобиліе, возлѣ находилась безводная пустыня, въ которой бродили хищные звѣри; тамъ дули истребительные вѣтры. Бороться съ этимъ вреднымъ началомъ человѣкъ могъ посредствомъ труда и прилежанія, сажая деревья, разработывая землю, проводя воду, распространяя плодотворную почву на счетъ пустыни, уничтожая вредныхъ для земледѣлія животныхъ и размножая полезныхъ. Этимъ трудомъ люди уменьшали владычество злыхъ боговъ и боролись съ ними въ союзѣ съ добрымъ началомъ.

Въ Сиріи, напротивъ, не было мѣста развитію дуализма въ религіи. Проявленія природы тамъ сильны, но не имѣютъ характера контрастовъ; палящіе лучи солнца изсушаютъ лѣтомъ растительность; грозы не прохлаждаютъ воздуха, какъ въ Персіи, и солнце дѣлается

грознымъ божествомъ, поклонники котораго, чтобы умилостивить его, отдаютъ ему на жертву своихъ первенцовъ людей и животныхъ, свои лучшія части, сжигая ихъ, какъ-бы напоминая этимъ существо того бога, которому приносятъ жертву. Аскетическія идеи, преобладающія въ большей или меньшей степени въ религіяхъ народовъ востока семитическаго и неизвѣстныя арійцамъ запада, родились вслѣдствіе желанія умилостивить страшнаго бога мученіями своей плоти.

Такое же точно вліяніе на формацію религіозныхъ идей имѣла и пустыня. Однообразная, малофигуративная, она своимъ монотоннымъ видомъ скорѣе всего создавала въ воображеніи ея жителей одного бога чѣмъ многихъ и очень часто развивала монотеистическія идеи; точно такъ-же какъ безпрестанно возобновляющаяся пышная жизнь натуры странъ умѣреннаго климата способнѣе возбудить мысли политеистическаго, чѣмъ монотеистическаго характера, а сильная, всепоглощающая растительность вызываетъ всего скорѣе идеи пантеистическаго направленія. При прозрачности и сухости воздуха въ пустынѣ, чувства человѣка не подвергаются тѣмъ обманамъ, которые ведутъ къ созданію сверхъестественныхъ образовъ. Въ лѣсу, напр., звуки, происходящіе отъ столкновенія вѣтвей и шелеста листьевъ, равно какъ и разнообразныя формы деревьевъ, ихъ кореньевъ, стволовъ, представляющихся при различномъ освѣщеніи, воображеніе человѣка приписываетъ оживленнымъ существамъ и создаетъ многочисленные фантастическіе образы. Въ пустынѣ не происходитъ ничего подобнаго; картины, создаваемыя въ ней фантазіей людей, немногочисленны, но грандіозны. Величественная въ своемъ неизмѣнномъ однообразіи, она порождаетъ мысль о безконечности, но не создаетъ въ воображеніи ея обитателей божества постоянно творящаго, какъ въ природѣ богатой, плодородной. Имя Бога у жителей пустыни не происходитъ отъ какого-нибудь физическаго феномена; по понятіямъ ихъ натура не имѣетъ жизни и Богъ отдѣляется отъ природы, становится отвлеченной идеей, скорѣе чѣмъ лицомъ, удаляется отъ человѣка: его называютъ господиномъ, владыкой, а не обладающимъ какой-либо особенной силой или качествомъ, какъ напримѣръ: тучегонителемъ, громовержцемъ и т. д. При монотеизмѣ Богъ дальше стоитъ отъ смертнаго, чѣмъ при политеизмѣ. Послѣдній вызываетъ часто вражду между богами и вслѣдствіе этого человѣкъ смотритъ съ меньшимъ страхомъ на разъеди-

ненныя силы безсмертныхъ. У жителей пустыни каждое явленіе природы не принимало божественнаго образа, но сумма впечатлѣній, произведенныхъ этими явленіями, приводила часто къ созданію одного Бога.

Итакъ, божественные образы нерѣдко составляются подъ вліяніемъ феноменовъ натуры [1]), а свойства послѣднихъ образуютъ характеръ божества. Такъ напримѣръ солнце, смотря по тому, въ какой странѣ оно обоготворяется, дѣлается благодѣтельнымъ или, напротивъ, истребительнымъ богомъ. Вліяніе физическихъ явленій на религіозныя идеи народовъ можно провѣрить и при переселеніи послѣднихъ. Боги мѣняютъ свой характеръ, когда поклонники ихъ переходятъ и основываются въ странахъ, новаго для нихъ климата. Первобытные арійцы, въ религіозныхъ понятіяхъ которыхъ такъ же рѣзко выразились климатическія дѣйствія, видѣли въ благопріятныхъ для нихъ явленіяхъ природы дѣло добрыхъ боговъ, а въ злотворныхъ—враждебныя силы. Свѣтъ возбуждалъ ихъ радость, темнота—печаль. Ночь и тьма пугала, свѣтъ ободрялъ ихъ; появленіе зари, солнца, снова возбуждавшія жизнь въ природѣ, они привѣтствовали съ веселіемъ сердца. Исчезновеніе этого свѣтила за тучами безпокоило и страшило ихъ. Но боги грозные, произвольные, истребители людей были имъ неизвѣстны. Сумма ихъ религіозныхъ идей была довольно свѣтла. Это понятіе о Божествѣ измѣнилось у той вѣтви аріевъ, которая населила Индію, и приняло, какъ мы видѣли выше, совершенно иной характеръ подъ вліяніемъ физическихъ явленій другаго рода, чѣмъ совершающіеся на плоской среднеазійской возвышенности, какъ предполагаютъ общей колыбели арійскихъ народовъ. Такимъ же точно образомъ измѣнились, подъ вліяніемъ новыхъ климатическихъ условій, религіи другихъ отраслей аріевъ: латинской, эллинической и т. д., послѣ ихъ переселенія въ Европу. Всего менѣе удалилось отъ религій первобытныхъ арійцевъ поклоненіе древнихъ персовъ, которые изъ всѣхъ отдѣлившихся вѣтвей арійскаго ствола остались всего ближе къ странѣ, считаемой колыбелью народовъ арійскаго племени. Но и въ религіяхъ персовъ дуализмъ, т. е. борьба добраго и злаго началъ, опредѣлился рѣзче

[1]) Дѣйствіе ихъ однако всегда сильнѣе въ первый періодъ образованія миѳовъ, чѣмъ въ послѣдующія эпохи.

нежели у древнихъ аріевъ, тогда какъ онъ почти совершенно сгладился въ миѳологіи греко-римской, составившейся въ природѣ, не представляющей рѣзкихъ переходовъ отъ благопріятныхъ человѣку явленій натуры къ враждебнымъ. Точно также мы видимъ въ исторіи, что монотеистическія идеи развиваются среди народа, получаютъ опредѣленный характеръ и силу, какихъ онѣ прежде не имѣли, при жизни и странствованіи его въ пустынѣ.

XLVII.

Разумѣется, не одни климатическія условія и видъ страны, въ которой живетъ человѣкъ, создаютъ его боговъ. Въ этомъ участвуютъ многія другія явленія изъ окружающаго его міра, какъ напримѣръ смерть и разрушеніе, вообще все, что страшитъ, пугаетъ его, или ему непонятно. Это повело многихъ народовъ къ обоготворенію духа умершихъ и нѣкоторыхъ звѣрей, особенно опасныхъ, или особенно полезныхъ. Притомъ, одни и тѣ-же явленія природы и внѣшняго міра, поражая людей разныхъ племенъ, различныхъ мыслительныхъ способностей, различнаго склада ума, различныхъ свойствъ языка [1]), вызываютъ, разумѣется, не одни и тѣ-же результаты. Израильтяне въ Аттикѣ не сдѣлались-бы аѳинянами, точно такъ-же какъ аѳиняне въ пустынѣ не сдѣлались-бы израильтянами. Семиты въ Греціи не выработали бы философскаго политеизма, какъ греки въ пустынѣ не пришли бы къ отвлеченному монотеизму и не дали бы въ своей умственной и гражданской жизни преобладающаго мѣста религіознымъ началамъ. Мы видимъ также, что иногда поклоненія совершенно иного характера образуются въ одномъ и томъ-же климатѣ, но у народовъ различнаго склада ума; а съ другой стороны, рели-

---

[1]) Послѣднія участвуютъ также въ составленіи религіозныхъ идей и могутъ вести арійцевъ къ раздробленію понятія о богѣ, т. е. къ политеизму, а семитовъ, напротивъ, къ соединенію его, т. е. къ монотеизму, но не опредѣляютъ, однако, характеръ самаго Божества. Точно также при превращеніи слова въ миѳъ, какъ это указываетъ намъ филологія, характеръ послѣдняго формируется согласно натурѣ людей, въ которыхъ совершается процессъ составленія божественнаго образа изъ слова.

гія, не составившаяся въ народѣ, но сообщенная ему, мѣняется согласно характеру и моральному состоянію людей, ее принявшихъ. Менѣе народовъ арійскаго племени одаренные философскими способностями, семиты не только подъ вліяніемъ дѣйствій природы, въ которой они жили, но и вслѣдствіе особеннаго состоянія ихъ умственныхъ силъ, представляли себѣ Бога болѣе отвлеченнаго, болѣе удаленнаго отъ человѣка, тогда какъ первые, т. е. арійцы, внося философское начало во всякое отправленіе своей моральной жизни, создавали постоянно въ своемъ воображеніи Бога болѣе близкаго къ нимъ, болѣе доступнаго ихъ разуму.

Но феномены натуры и климатическія условія никогда вполнѣ не теряютъ своихъ силъ и могутъ, съ теченіемъ времени, измѣнить моральныя способности человѣка. Явленія природы большой могучести устрашаютъ его, онъ передъ ними чувствуетъ собственную ничтожность; энергія его ограничена, парализована; это не можетъ не препятствовать освобожденію его мысли и должно породить суевѣрія. Нельзя не согласиться, что чѣмъ сильнѣе потрясенъ умъ человѣка, тѣмъ непоколебимѣе его религіозныя убѣжденія. Испуганный явленіями натуры человѣкъ, даже способный къ размышленію, къ наукѣ, не дерзаетъ анализировать ихъ, какъ это мы видимъ напр. въ Индіи. Напротивъ, въ странѣ умѣреннаго климата, гдѣ физическіе феномены не страшатъ человѣка, не пугаютъ его, не потрясаютъ въ сильной степени его разсудокъ, гдѣ натура не истомляетъ, а напротивъ вызываетъ къ дѣятельности, какъ напр. въ Греціи, тамъ человѣкъ сознаетъ свою силу, довѣряетъ ей, получаетъ болѣе высокое мнѣніе о себѣ самомъ; умъ его дѣйствуетъ свободнѣе и онъ начинаетъ изучать природу, подвергая ее своему анализу. Независимость человѣка передъ натурой, точка отправленія всякой науки, могла развиться только въ тѣхъ странахъ, гдѣ она его не подавляла. При этихъ условіяхъ возможно развитіе философской мысли среди тѣхъ племенъ, которыя вообще способны на подобную умственную дѣятельность. Два народа арійскаго племени, греки и индѣйцы, пришли не къ однимъ умственнымъ результатамъ, и культура ихъ приняла совершенно иной характеръ, преимущественно подъ вліяніемъ явленій природы, возбуждающихъ дѣятельность человѣка въ Греціи и уничтожающихъ ее въ Индіи.

При всемъ этомъ однако, хотя арійскія поклоненія древняго міра,

Греціи, Персіи, Индіи и т. д., очень удаляются одни отъ другихъ, они все-таки-же сохраняютъ, не теряя его при преобразованіяхъ, складъ философскихъ идей, замѣтный уже и въ религіяхъ древнихъ аріевъ; но постоянно отсутствующій въ вѣрованіяхъ и культурѣ семитическихъ народовъ, что дѣлало семитовъ всегда болѣе религіозно-нетерпимыми, чѣмъ народы арійскаго племени.

Составившаяся такимъ образомъ, подъ вліяніемъ природы, явленій внѣшняго міра и умственныхъ способностей народа, сумма религіозныхъ идей не мѣняется у него въ своемъ основаніи при движеніи жизни и при посторонніихъ дѣйствіяхъ. Новое, возникающее среди какого-либо народа, вѣрованіе, результатъ реформы, преобразованія нравственной жизни, или сильнѣе обозначившагося религіознаго убѣжденія, никогда не отдѣляется совершенно отъ прежде образовавшейся религіозной почвы; точно такъ-же какъ вѣрованіе, приносимое извнѣ, преобразовывается, въ нѣкоторой степени, по религіознымъ идеямъ, ему предшествовавшимъ.

XLVIII.

Мы видимъ поэтому, что вслѣдствіе объясненныхъ причинъ, религіозныя идеи, совершенно иного характера, преобладали въ странахъ востока семитическаго съ одной стороны и у грековъ и римлянъ съ другой. Это понятіе о Богѣ, близкомъ къ человѣку, распространенное въ мірѣ классическомъ, отразилось въ вѣрованіяхъ и выразилось въ фигуративномъ искусствѣ первыхъ христіанъ въ Римѣ. Разумѣется, это произошло въ христіанскихъ предѣлахъ; религіозное чувство первыхъ послѣдователей вѣры Спасителя въ Римѣ не слабѣло; ихъ искренность не страдала вслѣдствіе того, что въ христіанскомъ идеалѣ они поняли и развили тѣ стороны, которыя всего болѣе соотвѣтствовали ихъ душевному настроенію, ихъ нравственной натурѣ и складу религіозныхъ идей, уже преобладавшихъ среди нихъ и перешедшихъ къ нимъ по традиціи. Идеи эти, принявъ, конечно, христіанскій характеръ, выразились, какъ нельзя яснѣе, въ живописи и пластикѣ вѣрующихъ Рима. И тутъ мы не говоримъ о подражаніи классическому искусству, о заимствованіи

у послѣдняго декоративныхъ мотивовъ, фигуръ, типовъ для передачи христіанскихъ надеждъ и стремленій, а о задушевной сторонѣ христіанскихъ религіозныхъ изображеній, объ идеяхъ, выраженныхъ въ нихъ, имѣющихъ тотъ-же характеръ, какъ и религіозныя понятія міра классическаго. Это сходство ужь не одной формы, а сущности. Въ самомъ дѣлѣ, нельзя не замѣтить, что идеальные образы искусства первыхъ христіанъ Рима представлены не удаленными на небо, но въ земной, идиллической обстановкѣ, близкими къ человѣку, милостиво расположенными къ нему и что вообще они являются въ классическомъ свѣтѣ [1]).

Точно такимъ-же образомъ въ христіанствѣ, распространившемся на востокѣ семитическомъ, отразился, безъ сомнѣнія, и складъ религіозныхъ понятій народовъ этихъ странъ. Но до насъ дошло или, лучше сказать, до сихъ поръ еще открыто слишкомъ мало произведеній первоначальнаго искусства вѣрующихъ востока, чтобы дать возможность опредѣлить это по памятникамъ. Мы увидимъ однако, что религіозныя идеи народовъ востока семитическаго, перенесенныя ими въ новую вѣру—выразившіяся впослѣдствіи полнѣе въ византійскомъ стилѣ—начали отражаться въ искусствѣ римскихъ христіанъ, вскорѣ послѣ торжества церкви; это даетъ право предположить, что идеи эти проявились среди христіанъ востока раньше, при распространеніи ученія Спасителя.

Можно потому сказать, что христіанство всюду, гдѣ его пропо-

---

1) Въ Греціи и вообще въ странахъ эллиническаго востока религіозныя изображенія христіанъ, вѣроятно, немногимъ отличались отъ написанныхъ въ катакомбахъ Рима, такъ какъ условія составленія религіозныхъ образовъ были одни и тѣ-же въ Греціи и въ Италіи. Говоря о христіанскихъ фигурахъ и сценахъ, изображаемыхъ вѣрующими на востокѣ эллиническомъ, писатели церкви, какъ напримѣръ Климентъ Александрійскій, Астерій, св. Ефремъ, св. Кириллъ Александрійскій (см. гл. II), представляютъ намъ ихъ совершенно такъ, какъ онѣ изображались въ Италіи, вообще на западѣ. Ненадо однако забывать, что искусство первыхъ христіанъ могло принять нѣкоторое развитіе, до торжества церкви, только въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ грунтъ земли позволялъ выкапывать катакомбы. Гдѣ это было невозможно, гдѣ мѣста погребенія христіанъ находились на поверхности земли, передъ глазами язычниковъ, тамъ вѣрующіе могли употреблять только несложные символическіе знаки тайнаго значенія, и дѣятельности живописцевъ не было мѣста. Если и существовали до Константина, въ нѣкоторыхъ странахъ, у христіанъ церкви, построенныя на поверхности земли и украшенныя живописью, то онѣ не дошли до насъ или извѣстны намъ только по развалинамъ.

вѣдывали въ Италіи, въ Азіи, въ Египтѣ, въ сѣверной Африкѣ, въ Галліи и т. д., было понято съ различными оттѣнками и въ немъ обозначались вліянія мѣстныхъ вѣрованій, разумѣется въ ограниченныхъ предѣлахъ, не измѣняя сущности новаго ученія. Нельзя, однако, не замѣтить, что преобладающее начало прежнихъ религій выразилось въ христіанствѣ ново-обращенныхъ народовъ. Такъ напр. аскетическій, отчасти нетерпимый характеръ, принятый христіанствомъ въ Сиріи, въ Египтѣ, на берегахъ сѣверной Африки[1]), существовалъ и въ прежнихъ вѣрованіяхъ этихъ странъ. Абстрактный взглядъ на божество, удаленное отъ всего мірскаго, народовъ востока семитическаго отразился въ ихъ христіанскомъ идеалѣ; точно такъ-же какъ болѣе земной характеръ боговъ римлянъ, удаленіе отъ религіозной нетерпимости, умѣренность и практическій смыслъ въ религіозныхъ вопросахъ этихъ великихъ завоевателей перешли у нихъ и въ новую вѣру. Повтореніе въ христіанствѣ, уже существовавшихъ прежде него, религіозныхъ идей особенно ясно выказывается въ христіанскихъ сектахъ, которыя почти всегда были отклоненіями въ сторону прежнихъ вѣрованій, но уже столь сильными, что сущность христіанскаго ученія нарушалась и происходилъ расколъ. Все это доказывается исторіей распространенія христіанства и твореніями писателей церкви, но подтверждается, какъ нельзя болѣе положительно и ясно, самыми искренними и непреложными произведеніями умственной дѣятельности первыхъ христіанъ, именно памятниками ихъ фигуративнаго искусства, явившимися у нихъ раньше литературы.

Такое-же точно различіе, какъ и въ пониманіи идеала божества, мы замѣчаемъ въ древнемъ мірѣ, въ гражданскихъ учрежденіяхъ, въ направленіи умственнаго развитія, въ понятіи о прекрасномъ, однимъ словомъ, въ культурѣ греко-римской, съ одной стороны, и народовъ востока семитическаго, вообще Азіи, съ другой. Опредѣленіе этого различнаго направленія цивилизаціи, оцѣнка ея, точно такъ-же какъ и указаніе вліянія, въ извѣстныя эпохи, элементовъ культуры семитическихъ центровъ на нравственную и гражданскую

---

[1]) Уже Тертулліанъ (De cultu feminarum) выражаетъ мнѣніе, что красота имѣетъ грѣховное начало и подаетъ поводъ къ соблазну. Говоря о ней съ презрѣніемъ, онъ прибавляетъ, что вѣрующій долженъ радоваться только своему изнуренному и истощенному покаяніемъ тѣлу.

жизнь грековъ и римлянъ, и результаты его отвлекли бы насъ отъ нашего сюжета, и могутъ составить предметъ отдѣльнаго изслѣдованія. Мы не должны оставлять тутъ области религіознаго искусства и опредѣленія выразившихся въ немъ идей различнаго склада. Мы можемъ только замѣтить, что вліяніе религіозныхъ и гражданскихъ началъ востока семитическаго на міръ греко-римскій возростало постоянно въ эпохи упадка и соціальнаго разложенія послѣдняго.

О появленіи среди грековъ и римлянъ восточныхъ поклоненій и о вліяніи на нихъ элементовъ вѣрованій семитическихъ народовъ мы уже говорили [1]). Подобное-же отраженіе религіозныхъ идей востока мы замѣчаемъ и въ священныхъ изображеніяхъ римскихъ христіанъ, и если мы разберемъ то измѣненіе, какое совершалось въ христіанскомъ идеалѣ, тѣ перемѣны, какія произошли въ искусствѣ вѣрующихъ Рима и которыя превратили Спасителя изъ добраго пастыря во властелина—судью вселенной, Богородицу изъ простой матери въ царицу небесную, то убѣдимся, что это удаленіе отъ земли божественныхъ образовъ совершается подъ вліяніемъ идей востока семитическаго и что въ этихъ новыхъ, чуждыхъ въ первыя три столѣтія вѣрующимъ Рима изображеніяхъ, отразился идеалъ божества, всегда бывшій въ мечтахъ народовъ востока семитическаго, перенесенный ими, въ извѣстныхъ предѣлахъ, въ новую вѣру и выразившійся потомъ въ искусствѣ христіанъ, все полнѣе и полнѣе, по мѣрѣ того, какъ въ Италіи гасли традиціи классической культуры.

Это отраженіе въ искусствѣ римскихъ христіанъ религіозныхъ идей народовъ востока семитическаго проявляется уже въ IV-мъ ст., т. е. раньше возникновенія византійскаго стиля, въ которомъ начала эти, какъ мы увидимъ дальше, выразились полнѣе, съ преобладающей силой. Такъ напр. въ изображеніи Богоматери изъ катакомбы св. Агніи [2]) ясно выраженъ обрядный, представительный характеръ. У Богородицы восточный типъ лица; она въ драгоцѣнныхъ уборахъ и принимаетъ положеніе молящейся; Христосъ сидитъ на ея колѣняхъ. Отношенія между матерью и сыномъ оффиціальны. Тутъ нельзя не согласиться, что передъ нами идеалъ божества, уже начинающаго удаляться отъ всего земнаго, и въ этомъ образѣ Богоматери переданы

1) См. часть 3, стр. 33 и слѣд.
2) См. часть 3, стр. 167, рисунокъ № 14.

совершенно другія идеи, чѣмъ въ Мадоннахъ болѣе ранняго времени въ Римѣ. Когда была написана эта фреска—ее относятъ къ первой половинѣ IV-го столѣтія — столица имперіи была только-что перенесена Константиномъ на берега Босфора. Византійскій стиль еще не сформировался, и этотъ образъ Богоматери нельзя считать результатомъ его вліянія. Мы однако видимъ въ этой стѣнописи катакомбы Агніи, уже въ зачаткѣ, отличительныя черты византійскихъ религіозныхъ изображеній. Точно такъ-же и въ нѣкоторыхъ раннихъ мозаикахъ римскихъ христіанъ, какъ напр. въ Пуденціановской, относимой къ концу IV-го столѣтія [1]), мы замѣчаемъ выраженіе идей того-же восточнаго склада, хотя эти памятники мусивной живописи не могли быть исполнены подъ вліяніемъ еще неразвившагося художества Византіи. Это подтверждаетъ предположеніе, что начала, выразившіяся впослѣдствіи въ византійскомъ искусствѣ, составивъ его отличительный характеръ, обозначились раньше въ произведеніяхъ живописи вѣрующихъ Рима и должны были явиться у христіанъ востока семитическаго вмѣстѣ съ распространеніемъ новой религіи.

XLIX.

Религіозныя изображенія римскихъ христіанъ мѣняются потому подъ вліяніемъ идей востока семитическаго. Такое-же точно отраженіе началъ культуры восточныхъ народовъ мы замѣчаемъ въ нравахъ, въ понятіяхъ о прекрасномъ, въ соціальномъ строѣ римлянъ въ послѣдніе вѣка существованія западной имперіи. Но эти элементы востока, религіознаго, равно какъ и гражданскаго характера, замѣтные въ Римѣ, выразились окончательнѣе въ Византіи.

Рѣшительный перевѣсъ соціальнымъ и нравственнымъ принципамъ востока надъ началами культуры запада, въ главномъ, живомъ, арійскомъ центрѣ того времени—Римѣ—дало перенесеніе столицы имперіи Константиномъ на границы Европы и Азіи.

Въ Византіи дошли до полнаго выраженія тѣ восточные элементы, которые и до Константина обозначились уже съ достаточною ясно-

[1]) См. часть 3, рис. № 10, стр. 138—141 и гл. XXIX этой части.

стію въ Римѣ, переполненномъ нарядами, нравами, вообще формами жизни востока. Строй культуры римлянъ долженъ былъ окончательно измѣниться, подчиняясь все болѣе и болѣе восточному вліянію; но этотъ процессъ былъ ускоренъ сближеніемъ съ Азіей, вслѣдствіе основанія на рубежѣ между нею и Европою новой столицы имперіи, въ которой гражданскій строй и идеи народовъ востока устраняютъ принесенные туда элементы римской цивилизаціи [1]). Появленіе въ эллиническомъ мірѣ, въ періодъ его разложенія, восточныхъ началъ, которыя обозначились тамъ особенно въ эпоху Александра Македонскаго и поддерживались сношеніями съ большими центрами греко-азіатской культуры, какъ напримѣръ Александріей, Антіохіей и т. д., было, какъ бы, подготовкой къ образованію византійскаго строя. Зачатки его уже существуютъ въ эту эпоху, точно такъ-же какъ и въ Римѣ, въ вѣка имперіи, наводненномъ восточными нравами и идеями; но эти чуждые арійцамъ запада начала гражданской и нравственной жизни народовъ Азіи, ни въ Греціи, ни въ Римѣ не опредѣлились съ такою положительностью и не развились съ такою полнотою, заглушивъ элементы арійской культуры, какъ въ Византіи.

Свободныя, гражданскія учрежденія Рима республиканскаго уже давно потеряли въ немъ силу, когда Константинъ перенесъ столицу на берега Босфора. Но власть императора въ Римѣ никогда не принимала столь опредѣленный, столь рѣзкій характеръ, какъ въ Византіи, гдѣ проявленію ея не препятствовали стѣсненія, вызываемыя традиціями республики, которымъ она все-таки же подвергалась въ Римѣ, даже и при послѣднихъ императорахъ западной имперіи. Представитель государства, византійскій самодержецъ, является уже со всѣми аттрибутами азіатскаго властелина и окружается восточною пышностью, какъ персидскій царь. Тронное кресло, отличавшееся уже чрезвычайно роскошною отдѣлкою у римскихъ императоровъ, было замѣнено въ Византіи, и еще при Константинѣ, вос-

---

1) Burckhardt, Die Zeit Constantin's des Grossen;—Herm. Riegel, Ueber die Darstellung des Abendmahles; — Ed. Dobbert, die Darstellung des Abendmahles durch die byzantinische Kunst;—Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte;—Friedländer, Sittengeschichte Roms;—Schnaase, Geschichte d. bild. Künste;—Semper, der Stil;—Kinkel, Geschichte d. bild. Künste;—Ersch und Gruber, Encyklopaedie B. 25;—Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung;—Didron, Iconographie chrétienne, Paris 1843;—Bayet, Recherches pour servir à l'Histoire de la Peinture et de la Sculpture chrétiennes en Orient; Bayet, L'Art Byzantin.

точнымъ царскимъ троном, стоящимъ на высокомъ помостѣ, подъ балдахиномъ со всею его пышною обстановкою [1]). Педантическій, сложный и точно опредѣленный церемоніалъ, установленный и превращенный въ систему, сдѣлавшійся гордостію византійцевъ, распредѣляетъ малѣйшія подробности сношеній ихъ монарха съ внѣшнимъ міромъ, отдѣляетъ его отъ народа, отъ простыхъ смертныхъ и отводитъ его въ полубожественную даль, какъ Фараона въ Египтѣ. Это начинается уже въ Римѣ, при послѣднихъ императорахъ. Сперва домъ ихъ былъ основанъ на патріархальныхъ началахъ, но съ теченіемъ времени превратился въ дворецъ монарха самодержца и наконецъ преобразовался въ дворъ азіатскаго властелина. Діоклеіанъ очень дорожилъ внѣшнею представительностью и окружалъ себя восточной придворной обстановкой, затруднявшей доступъ къ его особѣ; стража оберегала дворецъ и сохраняла въ немъ порядокъ. Допущенные къ императору, увидѣвъ его, падали ницъ. Уже и прежде Діоклеіана Римъ имѣлъ вполнѣ видъ Византіи, но Византіи языческой, именно въ царствованіе сирійскихъ императоровъ, какъ напримѣръ Геліогабала. Но то, что въ Римѣ является какъ исключеніе, даже какъ что-то небывалое, странное, на берегахъ Босфора возводится въ принципъ.

Въ Римѣ власть императора никогда не получала того священнаго характера, никогда не считалась нисходящей отъ Бога, какъ въ Византіи. Справедливо, что павшіе римляне, вслѣдствіе раболѣпія и низкой лести превращали императоровъ, послѣ кончины ихъ, иногда даже и при жизни, въ боговъ и воздавали имъ почести наравнѣ съ безсмертными; но въ божественность ихъ никто не вѣрилъ, и она не принимала характера догмата офиціальнаго поклоненія. Подобное превращеніе человѣка въ Бога возможно только при политеизмѣ. Съ торжествомъ христіанства объ этомъ болѣе нельзя было и помышлять; но самодержецъ византійскій, какъ получившій свою власть отъ Бога, какъ помазанникъ его, какъ избранный имъ, какъ имѣющій съ нимъ прямыя сношенія, дѣлался священнымъ лицомъ и предметомъ поклоненія, подобно властелинамъ Азіи, имѣвшимъ также въ глазахъ своихъ подданныхъ священный характеръ.

Мѣстопребываніе византійскаго императора, его дворецъ, постель,

---

[1]) Впослѣдствіи императоръ Ѳеофилъ поручилъ математику Льву соорудить царскій тронъ, подобный находившемуся въ Багдадѣ, и очень искусно устроенному у Абассида Моктадера.

его одежда, чернила, которыми писались повелѣнія, даваемыя имъ, и все, что онъ употреблялъ въ ежедневной жизни, было священно. Сомнѣваться въ его мудрости, справедливости, въ его способности управлять имперіей считалось святотатствомъ. Онъ стоялъ выше законовъ. Приближавшіеся къ нему падали ницъ передъ нимъ и считали себя счастливыми, когда могли коснуться полы его одежды или поцѣловать его ноги. Члены семейства императора, его приближенные, слуги, всѣ они пользовались долею почестей, воздаваемыхъ самодержцу, и обыкновенно занимали высшія должности въ государствѣ, имѣя значительное вліяніе на ходъ общественныхъ дѣлъ. Эти же принципы преобладали въ Египтѣ и въ большихъ монархіяхъ Азіи. Значеніе императорскаго двора, составившагося по образцу персидскаго, и перенявшаго впослѣдствіи многое отъ двора арабскихъ калифовъ, постепенно возростаетъ въ Византіи; число царедворцевъ умножается и сложная іерархія раздѣляетъ ихъ на множество степеней. Между ними, какъ при дворахъ азіятскихъ монарховъ, встрѣчаются евнухи, которые окружаютъ императора, иногда занимаютъ высшія должности въ управленіи страной и въ войскѣ. Торжественная помпа сопровождаетъ всякое дѣйствіе, всякое проявленіе воли императора; самый придворный этикетъ получаетъ священный характеръ, и обряды восточной церкви слагаются по дворцовымъ церемоніямъ и подражаютъ имъ.

Въ восточную имперію были перенесены формы римской жизни, но не душа ихъ; тѣ свободныя республиканскія учрежденія, какія существовали въ Римѣ только номинально со времени установленія имперіи, когда-то, однако, имѣли силу и дѣйствовали тамъ даже со славой. Въ Византію, напротивъ, куда перешли только названія ихъ, одна мертвая буква, у нихъ не было ни корней, ни традицій. Самодержецъ восточной имперіи управлялъ государствомъ изъ столицы посредствомъ своихъ посланныхъ. Въ провинціяхъ не было самостоятельной жизни; она была сосредоточена въ Константинополѣ или, лучше сказать, въ дворѣ императора, въ немъ самомъ. Отъ престола, какъ развѣтвленіе самодержавія, распространялась по всему государству сѣть многочисленныхъ чиновниковъ различныхъ степеней, отъ высшихъ до низшихъ. Всѣ силы имперіи были бюрократически распредѣлены; централизація была вполнѣ достигнута. Самостоятельныя муниципальныя учрежденія, сохранившіяся во многихъ го-

родахъ западной имперіи, даже послѣ паденія ея, изъ которыхъ впослѣдствіи развились итальянскія республики, были въ восточной имперіи уничтожены централизаціей. Одинъ изъ результатовъ ея былъ тотъ, что многія общеполезныя постройки въ городахъ востока, какъ напр. водопроводы, мосты, гавани и т. д., не поддерживаемыя болѣе ни жителями, ни правительствомъ, приходили въ упадокъ и разрушались.

Но эта, систематически развитая, послѣдовательная и искусно составленная централизація всѣхъ силъ византійской имперіи имѣла и свою выгодную сторону; она дала этой монархіи ту способность сопротивленія напливу варварскихъ народовъ, которой не имѣла разъединенная западная имперія. Вслѣдствіе этого, элементы культуры, богатые вклады цивилизаціи грековъ и римлянъ, сокровища ихъ наукъ и искусствъ, накопленныя въ продолженіе многихъ столѣтій и уцѣлѣвшія, хотя и въ обломкахъ, послѣ крушенія классическаго міра, сохранились въ Византіи въ нѣкоторой чистотѣ, тогда какъ варварскіе народы сѣвера и юга, въ другихъ частяхъ прежней римской имперіи, разрушали, уничтожали выводы и результаты этой вѣковой культуры или, усвоивая, искажали ихъ. Изъ этого византійскаго хранилища германцы, арабы, славяне и другіе народы, явившіеся варварами на сцену исторіи, въ большей или меньшей степени, заимствовали элементы своей цивилизаціи.

Византія оставалась неподвижна въ выработанной ею гражданской формѣ жизни, какъ азіатскія монархіи, какъ Египетъ. Военныя и дворцовыя революціи, очень часто происходившія въ ней, не имѣли въ виду измѣненія образа правленія; цѣль ихъ была—перемѣна династіи, возведеніе на престолъ новаго лица его приверженцами. При этомъ мѣнялись только императоръ и его приближенные; безчисленные служащіе административной сѣти, брошенной на всю имперію, оставались на своихъ мѣстахъ. Не измѣнялись также ни государственные принципы, ни система управленія.

Народъ въ Византіи вовсе не жилъ гражданской жизнью и не помышлялъ о свободныхъ учрежденіяхъ. Уваженіе человѣческаго достоинства и личная независимость не могли развиться на византійской почвѣ. Ристанія въ колесницахъ—любимое зрѣлище византійцевъ—и теологическіе вопросы всего болѣе способны были волновать и поднимать ихъ. Не разъ, по поводу послѣднихъ, они возмущались

противъ императоровъ и низвергали ихъ. Эта склонность къ ѳеологическимъ спорамъ преобладаетъ въ Византіи все время ея существованія. Христіанство, распространяясь на востокѣ эллиническомъ, нашло тамъ выродившуюся и измельченную философію павшихъ грековъ, состарившуюся въ діалектическихъ спорахъ, и приняло этотъ характеръ отчасти и потому, что въ борьбѣ съ нею послѣдователи новой вѣры должны были употреблять то-же оружіе, прибѣгая къ ѳеологической тонкости и мелочности въ опредѣленіяхъ. Западная церковь, находившаяся въ сношеніяхъ преимущественно съ грубыми германскими народами, которыхъ прежде всего слѣдовало воспитывать, обращала всего болѣе свое вниманіе на практическую сторону религіи и потому не касалась тонкихъ догматическихъ вопросовъ. Ѳеологическіе споры обхватили въ Византіи не только дворъ,—вмѣшивавшійся въ церковные вопросы и рѣшавшій ихъ,—духовенство и образованные классы общества, но и весь народъ, который принималъ въ этомъ живѣйшее участіе, изощряя умъ въ разрѣшеніи богословскихъ вопросовъ и дѣлалъ это съ необыкновенной страстью и увлеченіемъ. Писатель церкви IV-го столѣтія, Григорій, епископъ Нисскій, въ одномъ изъ своихъ сочиненій очень живо изображаетъ эту страсть константинопольцевъ его времени къ ѳеологическимъ спорамъ: «Улицы, дворы мѣнялъ и лоскутниковъ, овощные рынки наполнены, говоритъ онъ, людьми, разсуждающими о непонятныхъ для нихъ предметахъ. Спрашиваешь ли ты у торговца, сколько оболъ это стоитъ?—вмѣсто отвѣта тебѣ объясняютъ зачатіе или незачатіе; хочешь ли ты купить говядины,—тебѣ говорятъ: что Богъ отецъ главнѣе сына; спрашиваешь ли ты: испеченъ ли хлѣбъ?—тебѣ отвѣчаютъ, что сынъ Божій созданъ изъ ничего».

Но при этой страсти къ изслѣдованію тайнъ религіи, къ ѳеологической утонченности, самые грубые предразсудки и суевѣрія были распространены въ народѣ. Можно вообще сказать, что умственныя силы византійцевъ поглощались этими богословскими спорами; собственной интеллектуальной жизни не было; поэты воспѣвали политическія событія и то, что происходило при дворѣ императоровъ; историки писали сухія хроники; въ области науки не дѣлалось открытій; философія была оставлена и въ царствованіе Юстиніана школы ея закрыты. Византійскую эпоху справедливо называютъ періодомъ дряхлости классическаго развитія; въ ней мы замѣчаемъ всѣ отли-

чительныя свойства старчества—болтливость, мелочность, склонность къ педантству и къ повтореніямъ.

Азіатскіе элементы замѣтны также и въ нравахъ византійцевъ; они дѣлаются болѣе жестоки чѣмъ были въ Римѣ, даже и при послѣднихъ императорахъ, и съ каждымъ столѣтіемъ, по мѣрѣ того, какъ Византія отдѣляется отъ запада и приближается къ востоку, становятся суровѣе. Это выражается въ изображеніяхъ византійскими живописцами страшныхъ мученій ада, не встрѣчающихся до того времени въ христіанскомъ искусствѣ и перенятыхъ впослѣдствіи итальянскими художниками возрожденія. Казни ужасныя, незнакомыя ни грекамъ, ни римлянамъ, а только азіатцамъ, какъ напримѣръ увѣчье, ослѣпленіе, различные виды мучительной смерти, начали постепенно входить въ употребленіе въ Константинополѣ и во всей восточной имперіи; имъ подвергались особенно государственные преступники и еретики. Ни общественное положеніе, ни высокій санъ, ни даже царское происхожденіе не спасали отъ нихъ, и онѣ сопровождали обыкновенно дворцовыя революціи и религіозныя преслѣдованія.

Но вмѣстѣ съ жестокостью азіатцевъ появилась въ Византіи и ихъ изнѣженность; она проявляется напр. въ одѣяніи византійцевъ. Что касается до костюма императоровъ, то уже въ Римѣ нѣкоторые изъ нихъ украшали свой нарядъ, по восточному, драгоцѣнными каменьями и жемчугомъ. Коммодъ, Геліогабалъ, даже и Діоклеціанъ, вмѣсто пурпурныхъ одеждъ, обыкновенно носимыхъ императорами, одѣвались въ шелковыя и золотыя ткани, а голову покрывали повязкой, украшенной перлами, или короной, осыпанной дорогими каменьями. Царскія облаченія Константина были еще великолѣпнѣе и напоминаютъ собой костюмъ азіатскихъ монарховъ. Евсевій говоритъ, что этотъ императоръ носилъ діадему, ожерелье, браслеты, золототканныя одежды съ вышитыми на нихъ цвѣтами, узорами и украшалъ себя, съ особенной изысканностью, перлами и драгоцѣнными каменьями. Даже и обувь его была унизана жемчугомъ. Впослѣдствіи византійскіе императоры къ діадемѣ прибавляли нити жемчуга или дорогихъ камней, которыя падали вдоль щекъ. Подданные, разумѣется, слѣдовали примѣру, даннаго императоромъ, и костюмъ византійцевъ постепенно принялъ форму азіатскихъ одѣяній. Шелковыя и другія драгоцѣнныя матеріи яркихъ цвѣтовъ, пестрыхъ кра-

сокъ, съ вотканными въ нихъ золотыми нитями, во всѣ времена и до нашихъ дней любимыя народами Азіи, вошли тогда въ употребленіе въ Византіи, и чѣмъ выше былъ санъ чиновника, тѣмъ великолѣпнѣе былъ его костюмъ и платье его жены [1]).

Извѣстно, что уже въ V-мъ столѣтіи одежды богатыхъ людей въ восточной имперіи мужчинъ, женщинъ и дѣтей были покрыты вытканными изображеніями [2]). Это были яркіе цвѣты, львы, пантеры, собаки и другіе звѣри, лѣса, скалы, охотники, иногда цѣлыя сцены съ значительнымъ числомъ фигуръ. Люди благочестивые изображали на своихъ одеждахъ сюжеты, взятые изъ священнаго писанія; такъ напримѣръ въ бордюрѣ богатой мантіи императрицы Ѳеодоры, супруги императора Юстиніана, въ мозаикѣ церкви св. Виталія въ Равеннѣ, представлено поклоненіе волхвовъ. Великолѣпіе одеждъ было особенно замѣчательно въ эпоху Юстиніана, который, какъ извѣстно, ввелъ шелководство въ свои владѣнія [3]). Точно такъ-же одѣяніе бѣдныхъ людей и народа постепенно, но впрочемъ не очень скоро, измѣнилось въ Византіи и приняло покрой одежды западно-азійскихъ народовъ. Замѣна простыхъ, но изящныхъ одеждъ классическаго міра—бѣлой тоги и палліума—платьемъ восточнаго покроя произошла, разумѣется, въ ущербъ красоты костюма византійцевъ. Одѣяніе азіатцевъ было тяжело и подъ нимъ нельзя было различить формы тѣла. Уже на самыхъ раннихъ памятникахъ византійскаго искусства мы видимъ фигуры, пропадающія подъ массивными складками одеждъ. Не только въ покроѣ

---

1) Уже прежде въ Римѣ люди богатые и изнѣженные усвоивали азіатскую одежду, соотвѣтствовавшую вполнѣ ихъ образу жизни. Точно также и римскія женщины приняли болѣе роскошный костюмъ отъ гречанокъ; послѣднія, еще со временъ Александра Македонскаго, когда произошло тѣсное сближеніе міра эллинскаго съ азіатскимъ, переняли одежду восточныхъ женщинъ. [Внѣшній бытъ народовъ съ древнѣйшихъ до нашихъ временъ, Германа Вейса, переводъ съ нѣмецкаго И. Васильева, изд. К. Т. Солдатенкова, Москва 1875].

2) См. гл. II этой книги.

3) Двумъ греческимъ монахамъ удалось изъ Серинда, на верхнемъ Индѣ, перенесть въ Константинополь шелковичнаго червя, а два года спустя пересадить туда-же и необходимую для содержанія его бѣлую шелковицу, вслѣдствіе чего подъ непосредственнымъ покровительствомъ императора возникли обширныя шелкодѣльныя фабрики, сперва въ самой столицѣ, а потомъ вскорѣ и въ Аѳинахъ, Ѳивахъ, Коринѳѣ и другихъ мѣстахъ. [Внѣшній бытъ народовъ, Германа Вейса].

платья, но и въ утвари, вообще во всѣхъ предметахъ домашняго обихода, проявляется въ Византіи отраженіе вкуса азіатскихъ народовъ; формы ихъ массивны, а орнаментика тяжела. Постели, сидѣнія въ богатыхъ домахъ теряютъ свою форму подъ пурпуровыми, вышитыми золотомъ матеріями и азіатскими коврами, которыми ихъ покрываютъ.

Съ теченіемъ времени азіатскіе элементы постоянно берутъ верхъ среди римскихъ грековъ въ Византіи надъ началами западной цивилизаціи. Это можно подмѣтить въ неподвижномъ, повидимому состояніи византійскаго общества. Одно начало уступаетъ мѣсто другому, безъ борьбы, которая и не могла произойти, такъ какъ элементы классической культуры слабѣли съ каждымъ столѣтіемъ на берегахъ Босфора. Вскорѣ послѣ раздѣленія имперіи на восточную и западную, при сыновьяхъ Ѳеодосія Великаго, Византія, сдѣлавшись центромъ государства, котораго самыя значительныя провинціи находились въ Азіи и въ Африкѣ, по своему гражданскому строю, по характеру своей культуры, представляетъ всѣ отличительныя черты азіатской монархіи. Греція, которая въ языческомъ мірѣ представляетъ какъ нельзя болѣе полный типъ арійской цивилизаціи, въ христіанскій періодъ, напротивъ, получила характеръ азіатскій и выразила въ себѣ всѣ отличительныя черты культуры народовъ семитическаго востока.

XLIX.

Въ этомъ новомъ центрѣ, столь же близкомъ къ Азіи по своему географическому положенію, какъ и по характеру своей цивилизаціи, была разумѣется болѣе приспособленная почва для развитія тѣхъ восточныхъ элементовъ, которые, какъ мы уже видѣли, выразились въ религіозныхъ изображеніяхъ римскихъ христіанъ, еще до перенесенія столицы Константина на берега Босфора. Въ самомъ дѣлѣ, если мы разберемъ характеръ религіозныхъ идеаловъ, выраженныхъ въ произведеніяхъ византійскаго искусства, или создавшихся подъ его вліяніемъ, то увидимъ, что идеи, переданныя въ нихъ, очень близко подходятъ къ тѣмъ, которыя преобладали среди народовъ семитическаго племени.

Подобно тому, какъ въ религіозныхъ изображеніяхъ первыхъ христіанъ въ катакомбахъ развились однѣ стороны идеала новой вѣры преимущественно передъ другими, такъ и въ византійскомъ искусствѣ извѣстныя стороны христіанскаго ученія обозначились съ большей силой чѣмъ другія и выступили впередъ. Въ томъ и въ другомъ случаѣ, это особенное направленіе религіозныхъ идей произошло не въ ущербъ вѣры и не вышло изъ христіанскихъ предѣловъ, но отразило въ себѣ, въ извѣстныхъ границахъ, складъ понятій, преобладавшихъ въ вѣрованіяхъ, предшествовавшихъ христіанству.

Тѣ восточныя начала, которыя обозначились въ искусствѣ римскихъ христіанъ, послѣ торжества церкви, развиваются въ византійскомъ стилѣ. Это мы напр. очень ясно можемъ видѣть въ религіозныхъ сценахъ, представленныхъ въ мозаикахъ, исполненныхъ византійскими мастерами, или подъ ихъ вліяніемъ, особенно если мы сравнимъ эти сюжеты съ написанными на стѣнахъ катакомбъ или вырубленными на саркофагахъ. Возьмемъ напр. сцену поклоненія волхвовъ. Въ подземныхъ кладбищахъ римскихъ христіанъ, на ихъ гробницахъ, она передана слѣдующимъ образомъ: Богоматерь безъ уборовъ, въ простомъ платьѣ, сидитъ на обыкновенномъ креслѣ, прижимая младенца Спасителя къ груди. Волхвы подходятъ къ ней, неся свои дары. Въ мозаикахъ этотъ-же сюжетъ представленъ съ инымъ характеромъ: Богородица, покрытая богатыми облаченіями, является на великолѣпномъ тронѣ подобно царицѣ; она окружена ангелами и предполагается на небѣ. Но чтобы еще болѣе убѣдиться, какая рѣзкая перемѣна произошла въ искусствѣ вѣрующихъ первыхъ вѣковъ, въ понятіяхъ ихъ о христіанскомъ идеалѣ, пускай читатель сравнитъ сцену поклоненія волхвовъ, представленную въ мозаикѣ средины V-го столѣтія Либеріевой базилики [1]), съ изображеніемъ того-же сюжета, во фрескѣ III-го вѣка, катакомбы святыхъ Марцеллины и Петра [2]). Въ мозаикѣ Спаситель, не младенецъ, а скорѣе отрокъ, помѣщенъ, покрытый богатыми одеждами, на тронѣ; возлѣ него Богоматерь, въ драгоцѣнныхъ украшеніяхъ, представлена на отдѣльномъ сидѣніи. Позади Христа стоятъ четыре ангела. Вся сцена пре-

1) См. рис. № 38.
2) См. часть 3, стр. 161, рис. 13.

исполнена оффиціальнаго характера, преобладающаго въ пышной и великолѣпной обстановкѣ восточнаго двора. Спаситель имѣетъ видъ малолѣтнаго сына монарха Византійской имперіи; волхвы остановились подходя къ нему, какъ бы ожидая позволенія приблизиться. Въ катакомбной фрескѣ, напротивъ, все дышетъ простотою и нѣжностію. Богоматерь въ небогатыхъ одеждахъ, сидитъ на простомъ неукрашенномъ стулѣ, держа младенца Спасителя на колѣняхъ и опустивъ глаза, дѣлаетъ невольное движеніе правой рукою, чтобы оградить его отъ подходящаго съ дарами волхва.

Такой-же контрастъ мы находимъ между типомъ, усвоеннымъ римскими скульпторами для изображенія этого сюжета, и манерой представлять его византійскими художниками. Въ многочисленныхъ примѣрахъ изображенія сцены поклоненія волхвовъ, въ барельефахъ римскихъ саркофаговъ, она преисполнена простоты и лишена оффиціальнаго характера [1]). Совершенно иначе передана она напр. въ барельефахъ конца IV-го столѣтія Θессалоникскаго амвона, описаннаго выше [2]). Тутъ Богоматерь помѣщена въ отдѣльной нишѣ, величественно засѣдая, съ младенцемъ Спасителемъ на рукахъ, и какъ бы не принимая участія въ совершающемся дѣйствіи, принадлежа другому міру. Скульпторъ изобразилъ бы не иначе Богородицу и Христа-ребенка, если бы намѣреніе его было представить ихъ отдѣльно, внѣ евангельскаго эпизода. Маленькій Спаситель, какъ бы сознаетъ свое царское достоинство. Ангелъ—посредникъ между человѣкомъ и Богомъ—ведетъ волхвовъ, подобно докладчику въ церемоніалѣ византійскаго двора. Начала іерархіи, на которыхъ основаны восточныя общества и преобладающіе во дворцахъ азіатскихъ властелиновъ, перенесены въ этомъ изображеніи на небо. Художникъ работалъ тутъ при тѣхъ-же условіяхъ и въ такихъ-же размѣрахъ, какъ и современные ему скульпторы римскихъ саркофаговъ, и если измѣнилъ эту сцену и придалъ ей другой характеръ, то потому, что иного склада были его религіозныя идеи. По внутреннему содержанію, барельефъ Θессалоникскаго амвона напоминаетъ изображенія того-же сюжета въ мозаикахъ Либеріевой базилики въ Римѣ и святаго Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ.

---

[1]) См. часть 2, стр. 119, рис. № 11.

[2]) См. гл. XXV.

То-же самое различіе читатель замѣтитъ между изображеніями, открытыми въ катакомбахъ, гдѣ Спаситель является подъ видомъ добраго пастыря, съ овечкой на плечахъ, среди игриваго ландшафта, близкаго къ овцамъ своего стада, преисполненнаго попеченія о нихъ, обѣщающаго спасеніе [1]), и образами Христа мозаикъ, въ полномъ торжествѣ, идущаго по облакамъ или сидящаго на сферѣ, въ удаленіи отъ людей, какъ властелинъ міра и какъ судья его. Нельзя не согласиться, что во фрескахъ катакомбъ выраженъ идеалъ, близкій къ понятіямъ классическихъ народовъ, а въ византійскомъ искусствѣ переданы религіозныя идеи восточнаго семитическаго склада, и этотъ особенный характеръ постоянно преобладаетъ въ произведеніяхъ византійскихъ мастеровъ. Христосъ и Богоматерь смотрятъ у нихъ съ безучастнымъ спокойствіемъ на сцену этого міра. Элементъ торжественности беретъ верхъ надъ идеями болѣе задушевнаго характера, вдохновляющими произведенія катакомбныхъ художниковъ.

Есть, разумѣется, въ византійскомъ искусствѣ Богоматери, выражающія большое состраданіе къ людямъ, глубокую скорбь объ ихъ печаляхъ, вмѣстѣ съ невыразимой грустью объ ихъ паденіи и грѣхахъ, или Богородицы нѣжнаго материнскаго характера, кормящія грудью младенца Спасителя, иногда съ любовью обнимающія его. Мы видимъ напр. подобные образы во фрескахъ монастырей Аѳонской горы [2]); но при этомъ Богоматерь изображена въ великолѣпныхъ одеждахъ, въ царскомъ облаченіи, въ вѣнцѣ, окруженная всей пышностью византійскихъ императрицъ; титулъ царицы небесной никогда нельзя отнять у нея, и тутъ передъ нами не простая мать, а оффиціальное лицо. Точно такъ-же и Христосъ въ византійскомъ искусствѣ, въ сюжетахъ, заимствованныхъ изъ евангелія, гдѣ онъ является среди земной обстановки, какъ напр. въ сценахъ блудницы, самаритянки и т. п., изображается, какъ читатель могъ видѣть по вышеописаннымъ памятникамъ, съ особенностями, отдѣляющими его отъ людей; часто онъ сидитъ на голубой сферѣ, для указанія его власти надъ міромъ, или на немъ драгоцѣнныя одежды и золотой дискъ кругомъ головы. Святые, являющіеся передъ нимъ, прячутъ подъ платьемъ свои руки, какъ царедворцы передъ восточнымъ властелиномъ. Спа-

---

1) См. часть 3, рис. № 3, стр. 13; № 4, стр. 15.

2) Копіи съ нихъ читатель можетъ видѣть въ христіанскомъ музеѣ Академіи Художествъ въ Петербургѣ.

ситель въ изображеніяхъ этого рода всегда болѣе Богъ, чѣмъ человѣкъ, тогда какъ въ живописи и пластикѣ катакомбъ, это скорѣе человѣкъ, чѣмъ Богъ. Однимъ словомъ, Спаситель и Богородица, въ религіозныхъ изображеніяхъ византійскаго стиля, даже и среди людей, постоянно отдѣлены отъ смертныхъ и сохраняютъ свое царское величіе. Земное представленіе ихъ избѣгается, какъ не внушающее должнаго уваженія. Спаситель—царь небесный, и это должно проявляться въ его изображеніяхъ [1]). Даже и на крестѣ, въ византійскомъ искусствѣ, Христосъ представленъ иногда не страдающимъ, съ торжествующимъ видомъ, совершая свою жертву небеснымъ, а не земнымъ существомъ, обыкновенно съ подробностями, подтверждающими его божественность и намекающими на его торжество надъ смертію.

Понятіе классическихъ народовъ о божествѣ, не подверженномъ страданіямъ смертныхъ, отразилось, какъ мы видѣли [2]), и въ первоначальномъ христіанскомъ искусствѣ, въ которомъ долго не встрѣчаешь изображеній мученія и распятія Христа. Эти идеи, хотя и продолжали жить среди вѣрующихъ нѣсколько вѣковъ, но шли однако постепенно угасая и были уже забыты въ Византіи, равно какъ и на западѣ, послѣ эпохи иконоборства. Мы въ самомъ дѣлѣ начинаемъ находить въ миніатюрахъ кодексовъ этого времени частое повтореніе картинъ страданія и казни Христа. Онѣ попадаются и раньше; такъ напр. сцена распятія написана въ миніатюрахъ сирійскаго евангелія, конца VI-го ст., но тогда подобнаго рода изображенія были чрезвычайно рѣдки и въ рукописи этой не представлены другія сцены страстей Спасителя. Только послѣ окончанія борьбы за иконы онѣ дѣлаются обыкновенны. Но въ Византіи сохранилась,—вслѣдствіе особенныхъ религіозныхъ понятій восточнаго семитическаго склада, опредѣленныхъ выше, — наклонность изображать Христа нестрадающимъ. Это мы видимъ напр. въ миніатюрѣ

---

[1]) Эти-же идеи выражаются и современными византійскими писателями церкви. Уже Евсевій, въ началѣ своего панегирика Константину, представляетъ Бога небеснымъ властелиномъ, т. е. увеличеннымъ образомъ земнаго самодержца; своды небесные служатъ ему тронамъ; земля—его подножіе; небесныя войска содержатъ вокругъ него стражу; стихійныя силы—его тѣлохранители; онѣ признаютъ его своимъ властелиномъ, владыкой, царемъ. Эти сравненія Евсевій продолжаетъ съ большимъ богатствомъ фигуръ.

[2]) См. часть 2, стр. 166 и слѣд.

кодекса Григорія Назіанзскаго IX-го столѣтія. Тутъ Спаситель стоитъ у креста, прислонившись къ нему, въ позѣ, преисполненной достоинства, а не виситъ на немъ; тѣло его выпрямлено и покрыто пурпурною одеждой. Есть и другіе примѣры подобнаго изображенія распятія въ византійскомъ искусствѣ. Въ XII-мъ столѣтіи византійскіе мастера перешли въ другую крайность и стали представлять распятаго Спасителя умирающимъ въ жестокихъ страданіяхъ, повисшимъ на четырехъ гвоздяхъ. Склонность къ изображенію подобныхъ ужасовъ можетъ объясниться одичалыми нравами византійцевъ этой эпохи и употребленіемъ ими жестокихъ казней и мученій.

Могущество и власть Всевышняго постоянно выступаютъ впередъ въ произведеніяхъ византійскихъ мастеровъ. Это дѣлается центромъ, и около его группируются другіе сюжеты, въ которыхъ также преобладаютъ величіе божества и удаленіе его отъ всего земнаго. Важный, монументальный характеръ сохраняется въ произведеніяхъ византійскаго стиля, малыхъ, равно какъ и большихъ размѣровъ. Тѣ-же пріемы, тѣ-же отличительныя черты, ту-же манеру представлять религіозные образы, мы находимъ въ монументальной мозаикѣ церквей, точно также какъ и въ миніатюрахъ рукописей. Разсматривая памятники византійскаго искусства, постоянно замѣчаешь, что художникъ занятъ, прежде всего, мыслію передать славу небесныхъ силъ, и что другія христіанскія идеи удалены у него на второй планъ.

Нѣтъ напр. и слѣда въ произведеніяхъ византійскаго стиля игривости, веселости и того свѣтлаго взгляда на идеалы новой вѣры, которые мы находимъ во фрескахъ подземныхъ кладбищъ. Элементъ ландшафтный, точно также какъ и любовь къ природѣ и жизни, преобладающіе въ нихъ, совершенно пропадаютъ въ монументальной, равно какъ и миніатюрной живописи. Если попадаются въ ней изображенія растеній, деревьевъ, цвѣтовъ и предметовъ, взятыхъ изъ натуры, то они представлены условно и какъ декоративный мотивъ, не сливаясь вмѣстѣ и не составляя полной картины природы. Исключенія очень рѣдки, и то это копіи съ произведеній классическаго искусства. Все строго, холодно, величественно, преисполнено важности въ византійскомъ искусствѣ; человѣкъ подавленъ, уничтоженъ этими грандіозными образами. Аскетическое начало проявляется тутъ все сильнѣе и сильнѣе. Исхудалыя, морщинистыя, печальныя лица,

съ выступающими скулами, впалыми щеками, углубленными глазами строгаго мрачнаго выраженія; фигуры съ тощими, изнуренными членами, однимъ словомъ—со всѣми признаками ранней старости, вслѣдствіе умерщвленія плоти, мы находимъ нерѣдко у византійскихъ художниковъ. Такимъ образомъ мы замѣчаемъ тотъ странный, съ перваго взгляда, фактъ, что христіанское искусство подъ землею, въ катакомбахъ, во время гоненій, но въ классическій періодъ своего существованія, имѣло веселый, живой, свѣтлый, игривый характеръ, а, напротивъ, на поверхности земли, послѣ торжества новой религіи, вслѣдствіе преобладанія въ немъ элементовъ востока семитическаго и идей аскетизма, получило мрачное и строгое направленіе.

Подъ вліяніемъ тѣхъ-же причинъ происходитъ измѣненіе въ христіанскомъ символизмѣ. Прежнія фигуры его, добрый пастырь, Орфей, молящаяся (Orante) и всѣ любимыя изображенія христіанъ первыхъ вѣковъ оставляются именно потому, что онѣ не могутъ уже выражать идеи новаго склада. Но нельзя сказать, что начало символическое пропадаетъ въ искусствѣ вѣрующихъ послѣ торжества церкви; оно только мѣняется и при этомъ скорѣе увеличивается, чѣмъ уменьшается, получая болѣе сложный, болѣе изысканный характеръ. Гдѣ можно найти больше элементовъ символизма, какъ не въ многочисленныхъ апокалиптическихъ видѣніяхъ, очень часто изображенныхъ въ мозаикахъ, или напр. въ сценѣ преображенія базилики святаго Аполлинарія во флотѣ въ Равеннѣ, гдѣ Христосъ замѣненъ крестомъ, а апостолы—овцами [1]). Справедливо, что соборъ Константинопольскій въ 692 г. призналъ неполезными символическія изображенія и указалъ предпочитать имъ историческія; но сюжеты, взятые изъ откровенія св. Іоанна, художники продолжаютъ изображать. Ошибочно было бы потому предполагать, что стиль христіанскаго искусства мѣняется со временъ Константина вслѣдствіе исключенія изъ него символическаго элемента; послѣдній развивается и внѣ катакомбъ. Начало историческое было даже болѣе обозначено въ религіозныхъ изображеніяхъ вѣрующихъ въ первый періодъ, чѣмъ въ средніе вѣка, какъ это мы видимъ напр. по многочисленнымъ сценамъ, взятымъ изъ ветхаго и новаго завѣта и изображеннымъ на стѣнахъ катакомбъ въ барельефахъ саркофаговъ.

---

[1]) См. ч. 2, стр. 246.

Мистическое начало будетъ постоянно возростать въ византійскомъ искусствѣ, и только у итальянскихъ мастеровъ эпохи возрожденія элементъ историческій беретъ окончательный верхъ надъ символическимъ.

Трудно не признать въ этомъ удаленіи отъ земли и отъ людей религіозныхъ идеаловъ византійцевъ, въ той торжественности, которою окружены ихъ священныя изображенія, въ ихъ царскомъ характерѣ, въ преобладаніи въ нихъ мистическихъ и аскетическихъ началъ, неизвѣстныхъ поклоненіямъ классическаго міра, но преобладающихъ въ вѣрованіяхъ народовъ Азіи, трудно не признать во всемъ этомъ, говорю я, вліяніе религіозныхъ идей восточнаго семитическаго склада.

Такимъ образомъ мы видимъ, что понятія, очень близкія къ преобладавшимъ среди классическихъ народовъ до христіанства, отразились въ первые вѣка распространенія новой вѣры въ религіозныхъ изображеніяхъ послѣдователей ея въ Римѣ; что искусство катакомбъ мѣняется подъ вліяніемъ идей народовъ востока семитическаго и что наконецъ онѣ выражаются съ преобладающею силой въ византійскомъ искусствѣ. Нельзя сказать, что религіозныя изображенія катакомбъ имѣютъ болѣе христіанскій характеръ чѣмъ византійскіе образы и наоборотъ; тѣ и другіе удовлетворяли складу набожныхъ стремленій тѣхъ людей, среди которыхъ они появились.

Восточный христіанскій стиль, вѣроятно, образовался бы среди вѣрующихъ запада, даже и безъ перенесенія столицы имперіи Константиномъ въ Византію. При постоянномъ наплывѣ на Италію и Грецію восточныхъ идей, религіозные образы первыхъ христіанъ постепенно преобразовались бы въ изображенія восточнаго характера, такъ какъ прототипы послѣднихъ мы находимъ уже въ IV-омъ столѣтіи во фрескахъ катакомбъ Рима и въ мозаикахъ его церквей. Но окончательное сближеніе Европы съ Азіей на берегахъ Босфора развило быстрѣе то, что совершилось бы медленнѣе и образовало религіозный стиль искусства, называемый византійскимъ. Въ немъ мы замѣчаемъ два преобладающихъ начала; одно изъ нихъ можно назвать классическимъ, другое восточнымъ. Первое явилось какъ результатъ наклонности византійцевъ, наслѣдниковъ древнихъ грековъ, перенимать формы, усвоивать пріемы греко-римскаго искусства, для выраженія идей новой вѣры. Это вызвало изображеніе миѳологическихъ образовъ, аллегорій и тѣхъ грандіозныхъ святыхъ воиновъ,

ангеловъ и другихъ фигуръ, напоминающихъ статуи и задрапированныхъ подобно имъ. Второе начало—восточное—сформировалось и постоянно преобладало въ искусствѣ византійцевъ, вслѣдствіе отраженія въ ихъ понятіяхъ религіозныхъ идей народовъ семитическаго востока. Это повело къ представленію Христа, Богоматери, святыхъ на небѣ въ удаленіи отъ людей и т. д. Форма классическая, перенятая иногда съ большимъ художественнымъ тактомъ, служитъ постоянно въ византійскомъ искусствѣ оболочкой, заключающей въ себѣ идеи восточнаго склада; и какъ въ гражданскій строй Византіи вошли формы и названія учрежденій Рима республиканскаго, вмѣстѣ съ деспотизмомъ азіатскихъ монархій, такъ и въ византійскомъ стилѣ соединились формы классическаго художества съ религіозными понятіями народовъ востока семитическаго.

L.

Вліяніе Византіи въ предѣлахъ искусства.

Византія въ средніе вѣка была центромъ художественной дѣятельности, изъ котораго, какъ лучи, выходило вліяніе ея искусства на близкія къ ней и дальныя страны. Пока Константинополь былъ самымъ богатымъ, самымъ цвѣтущимъ городомъ, и византійскіе греки самымъ образованнымъ и дѣятельнымъ народомъ этой эпохи, они имѣли вліяніе на умственное и художественное развитіе тѣхъ племенъ, съ которыми входили въ сношенія дружелюбныя или враждебныя. Неудивительно потому, что мы находимъ въ религіозномъ искусствѣ всѣхъ христіанскихъ народовъ въ средніе вѣка слѣды вліянія византійскаго стиля. Что произошло бы, въ самомъ дѣлѣ, безъ его поддержки, съ христіанскимъ искусствомъ западныхъ странъ Европы, начиная съ V-го столѣтія? Но вліяніе это происходило не всюду въ одинакой степени и съ равной силой. Одни народы усвоили византійскій стиль, другіе принимали только главныя его основанія и изъ нихъ вырабатывали своеобразное національное искусство. Это зависѣло отъ степени образованія и отъ художественныхъ способностей народа, подпадавшаго подъ вліяніе византійской культуры.

Дѣйствіе это было особенно сильно тамъ, гдѣ оно опиралось на религію, принесенную греками варварскому народу. Въ этомъ случаѣ, преимущественно въ первыя времена, религіозное искусство принималось безъ измѣненій и со всѣми особенностями, отличавшими его въ Византіи. Что-то подобное произошло, напр., среди славянскихъ племенъ, обращенныхъ въ христіанство греческими миссіонерами.

Очень значительно было также вліяніе византійскаго искусства на западныя страны, гдѣ вслѣдствіе обѣдненія ихъ и нашествія варваровъ почти совершенно прекратилась художественная дѣятельность. Тамъ византійское искусство, вполнѣ соотвѣтствовавшее характеру религіознаго настроенія вѣрующихъ, переполненнаго началами востока семитическаго, было принято и вызывало удивленіе, подражаніе, даже художественную дѣятельность, чему способствовала также и техника, болѣе совершенная у византійскихъ мастеровъ чѣмъ у западныхъ. Вообще Византія своимъ великолѣпіемъ, своимъ богатствомъ, своими произведеніями искусства, поражала воображеніе западныхъ народовъ. Очень понятно, что художники, вслѣдствіе сознанія своего безсилія, обращались къ византійцамъ. Извѣстнаго рода предметы, какъ напримѣръ дорогія ткани, эмали, произведенія изъ драгоцѣнныхъ металловъ, слоновой кости и т. д. были изготовляемы въ Византіи. На западѣ иногда старались подражать, и не всегда успѣшно, тому, что приходило изъ Константинополя путемъ торговли или какъ подарки. Особенно посредствомъ миніатюрной живописи кодексовъ, легко перевозимыхъ, византійское искусство давало тонъ художественнымъ работамъ запада, и мы находимъ въ средневѣковыхъ мозаикахъ Италіи, Сициліи сцены, прямо скопированныя съ византійскихъ раскрашенныхъ рисунковъ болѣе ранняго времени, чѣмъ эти памятники мусивной живописи [1]).

Въ мозаикѣ Рима, какъ мы видѣли, замѣчаешь въ формѣ одежды, въ шитьѣ, въ орнаментѣ восточные элементы. Но вліяніе византійскаго искусства, разумѣется, сильнѣе выразилось въ тѣхъ провинціяхъ, которыя долгое время были подчинены восточнымъ императорамъ, какъ напримѣръ Сицилія, южная часть Италіи (бывшее Неаполитанское королевство), Равенна. Надо однако замѣтить, что

---

[1]) Исторія византійскаго искусства и иконографіи по миніатюрамъ греческихъ рукописей, Н. Кондакова, Одесса, 1876.

произведенія искусства византійскаго стиля въ Италіи стоятъ постоянно ниже въ художественномъ отношеніи того, что создавалось одновременно въ Византіи, такъ какъ полуостровъ этотъ былъ провинціей Константинополя. Потому о византійскомъ искусствѣ ошибочно было бы судить по памятникамъ, находящимся въ Италіи.

Другія доказательства вліянія византійскаго искусства въ Италіи были указаны выше; самыя рѣшительныя между ними, это призваніе греческихъ художниковъ аббатомъ Дезидеріемъ въ монастырь Монте-Кассино, присутствіе ихъ въ Венеціи, заказы бронзовыхъ дверей въ Константинополѣ и т. д.

Также и во многихъ средневѣковыхъ монастырскихъ хроникахъ говорится о греческихъ монахахъ, пребывающихъ въ Италіи, и присутствіе ихъ тамъ доказывается не однимъ этимъ свидѣтельствомъ. Уже въ эпоху иконоборства греческіе иноки-живописцы искали убѣжища въ монастыряхъ Италіи и были приняты тамъ благосклонно папами, осуждавшими вражду къ иконамъ. Эти факты имѣютъ большое значеніе особенно потому, что церковная живопись была тогда въ рукахъ монаховъ. Даже и по ту сторону Альпъ находишь слѣды присутствія греческихъ иноковъ въ монастыряхъ, какъ напримѣръ въ Санъ-Гальскомъ аббатствѣ въ Швейцаріи. Въ Кентербёри греческій монахъ объяснялъ иліаду въ IX-мъ столѣтіи и т. д.

Посредствомъ Италіи, которая была постоянно въ болѣе частыхъ сношеніяхъ съ Византіей чѣмъ франко-германскія страны, начала византійскаго искусства расходились по ту сторону Альпъ. Они появлялись тамъ и непосредственно изъ Константинополя, даже въ очень отдаленныхъ странахъ, какъ напримѣръ въ Нидерландахъ и въ Англіи. Въ Германіи вліяніе византійскаго искусства дѣлается особенно замѣтно въ концѣ X-го столѣтія, въ работахъ небольшихъ размѣровъ изъ слоновой кости и драгоцѣнныхъ металловъ, въ миніатюрной живописи, въ эмаляхъ и т. д., вѣроятно потому, что образцы этихъ художественныхъ произведеній были привезены именно въ это время въ Германію изъ Константинополя греческой принцессой Ѳеофаной [1]), въ свитѣ которой находились также византійскіе мастера. Въ продолженіе XI-го столѣтія византійское вліяніе на германское религіозное искусство возрастаетъ. Присутствіе греческихъ мастеровъ можно указать также и во Франціи [2]).

[1]) См. гл. XLI.

[2]) Bayet, L'art Byzantin;—Schnaase, Geschichte d. b. K-te.

Византійское искусство во Франціи, Германіи, Англіи и т. д. дало, вмѣсто грубой неопредѣленности варварскаго художества, установленныя, точныя, неизмѣнныя формы и было въ высшей степени способно возбуждать религіозныя чувства, чего требовало тогдашнее состояніе умовъ. Оно распространялось въ тѣхъ странахъ, гдѣ за нѣсколько столѣтій передъ нимъ преобладало классическое искусство и замѣнило послѣднее, но переступило предѣлы его и появилось у народовъ отдаленныхъ странъ, которымъ византійскіе миссіонеры приносили христіанство.

Въ средніе вѣка на западѣ, и особенно въ Италіи, рядомъ съ произведеніями искусства византійскаго характера являются также памятники художествъ, преимущественно пластики и мусивной живописи, въ которыхъ преобладаетъ падшая классическая латинская форма, вполнѣ грубая, но болѣе или менѣе свободная отъ византійскихъ вліяній.

Какъ примѣръ подобныхъ произведеній западнаго средневѣковаго искусства, можно назвать мраморные барельефы, украшающіе портамъ или главный входъ церкви св. Зенона въ Веронѣ XII-го столѣтія, и изображающіе сцены изъ ветхаго и новаго завѣта, отъ сотворенія женщины до распятія; колонки съ барельефами, поддерживающія навѣсъ надъ главнымъ алтаремъ собора св. Марка въ Венеціи; барельефы бронзовыхъ дверей, вылитыхъ итальянскими мастерами, на югѣ Италіи въ XII-мъ столѣтіи, находящихся въ церквахъ различныхъ городовъ бывшаго Неаполитанскаго королевства; барельефы купели въ церкви S. Frediano въ Луккѣ, средины XII-го вѣка; барельефы капителей, колоннъ и каѳедры XII-го столѣтія, работы Бенедетто Антелами, сохраняющіеся теперь въ музеѣ города Пармы и т. д. Можно назвать и многіе другіе памятники западнаго искусства, свободные отъ византійскаго вліянія. Въ художественномъ отношеніи эти произведенія искусства стоятъ довольно низко; въ нихъ есть фигуры, болѣе удавшіяся чѣмъ другія, но все вмѣстѣ имѣетъ грубый, тяжеловѣсный, аляповатый видъ. Люди представлены короткими, приземистыми; головы ихъ слишкомъ велики для туловищъ или они искривлены, неестественны и представлены въ невозможныхъ позахъ.

Въ этихъ изображеніяхъ, однако, не выражены идеи, преобладающія въ христіанскомъ искусствѣ катакомбъ, а скорѣе религіозныя

понятія восточнаго семитическаго склада. Ошибочно потому было бы предполагать, что религіозное искусство въ Италіи, вообще въ западныхъ странахъ, выражало эти особенныя идеи вслѣдствіе преобладанія тамъ византійскаго художества и его техники. Восточныя начала, какъ мы уже видѣли, выразились въ искусствѣ первыхъ христіанъ до сформированія византійскаго стиля и были результатомъ постояннаго наплыва идей востока семитическаго на западъ арійскій. Вліяніе византійскаго искусства нашло себѣ въ Италіи и среди франко-германскихъ народовъ, принявшихъ христіанство, въ тотъ періодъ, когда оно получило преобладающій восточный характеръ, подготовленную уже почву.

LI.

Новыя идеи, появляющіяся въ религіозномъ искусствѣ карловингской эпохи.

Каждый разъ однако, какъ самостоятельная нравственная жизнь проявлялась въ средніе вѣка у итальянцевъ и франко-германскихъ народовъ и какъ обнаруживались первые проблески ихъ развитія, они отклонялись отъ византійскихъ, вообще отъ типовъ восточнаго склада, и создавали свои религіозные идеалы, въ которыхъ выражаются идеи уже болѣе арійскаго характера чѣмъ семитическаго.

Такъ напр. въ царствованіе Карла Великаго, съ пробужденіемъ классической культуры или, лучше сказать, наклонности подражать всему римскому [1]) и съ оживленіемъ умственной жизни и художественной дѣятельности, нѣкоторыя своеобразныя черты выражаются въ фигуративномъ искусствѣ [2]). Извѣстно, что этотъ императоръ покровительствовалъ художествамъ, и мы видѣли выше [3]), что противясь поклоненію иконамъ, онъ считалъ присутствіе ихъ въ церквахъ

---

[1]) Какъ въ романскую архитектуру того времени проникли нѣкоторые классическіе элементы, такъ и литература этой эпохи приняла въ себя большое количество матеріала римскихъ писателей, и подражаніе послѣднимъ замѣтно въ стилѣ ученыхъ карловингскаго періода.

[2]) Schnaase, Geschichte der bild. K-te. Dritter Band erste Abth.;—Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte.

[3]) См. гл. XXXIX.

необходимымъ. Во дворцѣ его въ Ахенѣ были изображены побѣды, одержанныя имъ въ Испаніи. Подробнѣе извѣстна намъ живопись, украшавшая его дворецъ въ Ингельгеймѣ. Тамъ въ большой залѣ, съ одной стороны, были изображены сюжеты изъ древней исторіи, съ другой изъ жизни христіанскихъ народовъ. Въ дворцовой церкви художники представили сцены изъ новаго и ветхаго завѣта. Эти фрески, равно какъ и находившіяся въ Ахенѣ, извѣстны намъ только по описаніямъ. Карлъ Великій украсилъ также куполъ Ахенскаго собора—построеннаго по образцу св. Виталія въ Равеннѣ—мозаикой, уничтоженной въ началѣ прошлаго столѣтія. Она изображала Спасителя, сидящаго на сферѣ, въ звѣздномъ небѣ и окруженнаго ангелами. Внизу на землѣ стояли двадцать четыре старца апокалипсиса, меньшихъ размѣровъ, чѣмъ остальныя фигуры, поднимая къ Христу свои короны,—сцена, встрѣчающаяся довольно часто и въ италіянскихъ средневѣковыхъ мозаикахъ. Другой памятникъ мусивной живописи царствованія Карла Великаго (806 года) сохранился въ небольшой церкви въ Germigny-les-Prés (департаментъ Loiret). Сюжетъ этой мозаики нѣсколько оригиналенъ и указываетъ на византійское вліяніе. Тутъ изображенъ кивотъ завѣта, съ лежащимъ на немъ святымъ писаніемъ, хранимый херувимами, и наверху десница; все это симметрически распредѣлено.

Бронзовыя двери Ахенскаго собора и Ингельгеймской дворцовой церкви—послѣднія частью позолоченныя—вышли ихъ Ахенскаго литейнаго завода, устроеннаго Карломъ Великимъ, находившагося подъ его прямымъ надзоромъ и управляемаго художниками его двора. Въ орнаментѣ Ахенскихъ дверей видно желаніе приблизиться къ античному искусству, такъ что можно предположить прямую копію какого-нибудь античнаго памятника. Извѣстныя неловкости, однако, и несовершенства исполненія изобличаютъ руку неопытнаго художника.

Изъ словъ историковъ мы знаемъ также, что во дворцахъ Карла Великаго находилось значительное число художественныхъ произведеній, небольшихъ размѣровъ, изъ золота и серебра. Двѣ трети ихъ онъ, по духовному завѣщанію, оставилъ многочисленнымъ соборамъ своего государства, а остальную треть наслѣдникамъ и для раздачи милостыни. Епископами и настоятелями монастырей Карлъ Великій назначалъ своихъ приближенныхъ, получившихъ въ сношеніяхъ съ нимъ любовь къ наукамъ и искусствамъ, и такимъ образомъ то раз-

витіе, центръ котораго былъ императорскій дворъ, распространялось и на всю державу. Вслѣдствіе этого многіе монастыри сдѣлались не только средоточіемъ образованія, но и художественной дѣятельности.

Итальянскіе художники, по всей вѣроятности, работали при дворѣ Карла Великаго. Для исполненія мозаикъ, для перевозки и постановки взятыхъ изъ Италіи произведеній искусства, какъ напр. конной статуи Теодориха, перевезенной этимъ императоромъ изъ Равенны въ Ахенъ, были необходимы итальянскіе мастера. Точно также нельзя предположить, что одни мѣстные художники написали тѣ фрески большихъ размѣровъ и сложнаго сочиненія—какъ это можно заключить изъ словъ историковъ—находившіяся во дворцахъ Ахена и Ингельгейма. У франкскихъ живописцевъ для исполненія подобнаго рода работъ не было традицій. Въ Италіи, напротивъ, не смотря на упадокъ художества, на ея обѣднѣніе и раззореніе варварами, еще жили преданія фигуративнаго искусства предшествовавшихъ вѣковъ, оживленныя именно въ эпоху Карла Великаго греческими живописцами, изгнанными изъ ихъ отечества иконоборствомъ. Нельзя также отвергать и византійское вліяніе на искусство временъ Карловинговъ, усиленное болѣе частыми сношеніями франко-германскихъ народовъ съ Византіей послѣ основанія Карломъ Великимъ новой западной имперіи. Намъ извѣстно, что онъ очень цѣнилъ всѣ произведенія художествъ, привозимыя изъ Константинополя. Многіе изъ этихъ предметовъ получались, какъ подарки, отъ византійскихъ самодержцевъ Карлу Великому; кромѣ этого послѣдній пользовался посольствами и всякимъ другимъ случаемъ, чтобы пріобрѣтать въ Византіи произведенія искусства небольшихъ размѣровъ, легко перевозимыя. Стиль этихъ миніатюръ, этихъ работъ изъ золота, слоновой кости и т. д., византійскаго происхожденія, долженъ былъ отразиться въ произведеніяхъ мѣстныхъ художниковъ.

Но не взирая на это иностранное вліяніе и на наклонность Карла Великаго подражать всему классическому, римскому и ввести то, что еще сохранилось, что было спасено отъ крушенія классической культуры въ начинающуюся цивилизацію варварскихъ, едва обращенныхъ въ христіанство народовъ, соединенныхъ подъ его скипетромъ, не смотря на все это, говорю я, въ памятникахъ художества временъ Карла Великаго и его наслѣдниковъ проявляются своеобразные элементы, и это мы всего лучше можемъ видѣть въ миніатюрахъ

Карловингскихъ кодексовъ. Имъ предшествовала оригинальная книжная живопись, о которой слѣдуетъ сказать тутъ нѣсколько словъ.

LII.

Во времена относительно довольно раннія составился своеобразный стиль миніатюрной живописи по ту сторону Альпъ, именно въ Ирландіи, гдѣ уже въ VI-мъ столѣтіи, въ значительныхъ монастыряхъ этого острова, были между монахами замѣчательные въ своемъ родѣ каллиграфы и миніатюристы. Въ работахъ ихъ не видно слѣдовъ традицій античнаго художества, а сѣверный, національный элементъ, варварскій, самобытный. Даже и техника, употребляемая ими, имѣетъ оригинальный характеръ и не получена по преданію отъ классическаго искусства. Орнаментика играетъ главную роль въ этой живописи и распространяется по полямъ страницъ, сосредоточиваясь преимущественно въ заглавныхъ буквахъ, которымъ даны большіе размѣры. Симметрическое расположеніе фигуръ, чрезвычайно фантастическихъ, нѣчто среднее между растеніями и животными, между змѣями и птицами, дѣлается основаніемъ этого рода орнаментики, или же она состоитъ изъ соразмѣрнаго распредѣленія линій спиральныхъ, ломанныхъ, кривыхъ, сплетающихся и симметрически повторяющихся. Часто эти декоративные элементы, образовавшіеся, какъ предполагаютъ, среди кельтійскихъ народовъ [1]) и переданные послѣдними скандинавамъ и германцамъ, принимаютъ чисто каллиграфическій характеръ. Въ этой фантастической игрѣ орнаментики проявляются мотивы первобытнаго характера, которые каллиграфы стараются сохранить, пополняя и развивая ихъ. Рисунокъ орнаментовъ исполненъ почти всегда рѣзкими чертами, но съ большою точностью, очень часто на черномъ грунтѣ, тогда какъ разводы дѣлаются бѣлою, свѣтло-желтою или темно-красною краской. Образъ человѣка встрѣчается также въ этихъ миніатюрахъ; но если орнаментика ихъ, состоящая изъ линій и геометрическихъ фигуръ, иногда красива и

[1]) Подобный-же самостоятельный стиль проявляется и въ ирландской архитектурѣ этого времени.

колоритъ ея не лишенъ гармоніи, такъ что все вмѣстѣ производитъ пріятное впечатлѣніе, то люди и звѣри, представленные тутъ, имѣютъ постоянно противоестественный видъ. Непониманіе формъ органическаго существа становится въ ирландскихъ миніатюрахъ художественнымъ закономъ, и образъ человѣка, переданный тонкими искусными штрихами пера, распускается въ каллиграфическихъ линіяхъ и разводахъ. Рисунокъ, при этомъ совершенно плоскъ, лишенъ тѣней и рельефа. Лица, черты которыхъ означены вычурными линіями, не раскрашены и представлены въ фасъ. Волосы имѣютъ видъ или высокаго волнообразнаго парика или массы локоновъ и хохловъ; имъ данъ свѣтло-желтый или голубой цвѣтъ, съ красными точками. Люди, изображенные такимъ образомъ, получаютъ, нельзя уже сказать фантастическій, а прямо противоестественный видъ, что не можетъ не оскорблять вкуса. Въ изображеніи одеждъ также вовсе не видно желанія представлять самый предметъ; художникъ озабоченъ только симметрической игрой линій. На миніатюрную живопись онъ вообще смотритъ какъ на каллиграфическое упражненіе: о выраженіи лицъ, объ отраженіи въ нихъ духовной жизни не могло, при такихъ условіяхъ, быть и рѣчи. Исключая отдѣльныхъ фигуръ встрѣчаются также, но рѣдко, въ ирландскихъ кодексахъ, и сцены религіознаго характера, какъ напримѣръ распятіе. Мы видимъ его въ евангеліи монастыря Сан-Галленъ, въ Кембриджскомъ псалтирѣ (St. John's College), и въ Вюрцбурскомъ кодексѣ Посланій святаго Павла. Можно замѣтить, что художники, изображая этотъ сюжетъ, вовсе не думали о натурѣ. Подъ одѣяніемъ распятаго Христа, имѣющимъ видъ плаща, или скорѣе переплетающихся полосъ матерій, никакъ нельзя предположить тѣла. Такое-же точно удаленіе отъ природы проявляется тутъ и въ колоритѣ; такъ напримѣръ въ миніатюрѣ Сан-Галенскаго евангелія, обнаженныя руки Спасителя красныя, ноги голубыя, лицо вовсе не раскрашено. Еще необыкновеннѣе представленъ Христосъ на крестѣ въ Вюрцбурскомъ кодексѣ. Ему дано тутъ большое, не красивое, окруженное черною бородою лицо, тогда какъ одѣяніе его состоитъ изъ положенныхъ одна на другую чешуею складокъ, попеременно краснаго и желтаго цвѣта; крестъ черный съ красными точками.

Этотъ особенный стиль живописи былъ перенесенъ изъ Ирландіи въ галло-франкскія страны ирландскими монахами, которые, какъ

извѣстно, основали на материкѣ много монастырей, сдѣлавшихся центрами производства подобнаго рода иллюстраціи манускриптовъ. Самое значительное изъ этихъ основаній было бенедиктинское аббатство Сан-Галленъ въ Швейцаріи.

Довольно много кодексовъ, съ раскрашенными рисунками ирландскаго стиля, дошло до насъ, и это—преимущественно евангелія. Первые по времени принадлежатъ къ VI-му столѣтію; большинство ихъ находится въ различныхъ библіотекахъ Великобританіи. Особенно замѣчателенъ кодексъ, такъ-называемый «Book of Kells», сохраняющійся въ библіотекѣ «Trinity College» въ Дублинѣ. Онъ имѣетъ большіе размѣры, украшенъ многочисленными миніатюрами, богатой орнаментикой и относительно-колосальными заглавными литерами. Ирландскій манеръ орнаментики, но безъ тонкости его, былъ перенятъ англо-саксонскими миніатюристами, тогда какъ фигуры, написанныя ими, приближаются къ древне-христіанскимъ типамъ, съ византійскимъ оттѣнкомъ. Этотъ особенный стиль украшенія манускриптовъ появился и въ Италіи, именно въ монастырѣ Боббіо въ Ломбардіи; но не смотря на низкое состояніе искусства, въ эту эпоху, на всемъ полуостровѣ, не былъ усвоенъ итальянскими миніатюристами.

LIII.

Менѣе варварски, менѣе уродливо чѣмъ въ ирландской книжной живописи, выражаются своеобразныя начала западныхъ народовъ въ миніатюрахъ карловингской эпохи. Въ нихъ мы замѣчаемъ не только довольно искусное и разумное подражаніе античнымъ образцамъ, но и нѣкоторыя самобытныя черты, хотя, впрочемъ, и очень слабо выраженныя. Кодексы великолѣпные, писанные золотомъ и серебромъ, на пурпурномъ и фіолетовомъ пергаментѣ, появились въ это время.

Замѣчательный памятникъ миніатюрной живописи эпохи Карла Великаго, это—евангеліе, исполненное по его повелѣнію и находящееся теперь въ Луврскомъ музеѣ. Тутъ орнаментація чрезвычайно роскошна, и золото, не встрѣчающееся въ ирландскихъ кодексахъ, употреблено съ большою щедростью; а украшеніе заглавныхъ буквъ,

составленныхъ изъ сплетающихся полосъ, болѣе правильно, и краски не представляютъ столь рѣзкихъ переходовъ какъ въ иллюстраціяхъ ирландскаго стилл. Христосъ юноша, сидящій на тронѣ, и четыре евангелиста, занимая всю страницу, представлены въ этомъ евангеліи. Тутъ же мы видимъ символическій колодецъ, окруженный звѣрьми и летающими птицами. Нельзя сказать, что исполненіе этихъ миніатюръ вполнѣ удовлетворительно. Размѣры людей не всегда вѣрны; лица имѣютъ вытянутый овалъ; глаза велики и мало выразительны; руки длинны, ноги, напротивъ, слишкомъ малы. Краски лежатъ рѣзко одна возлѣ другой; тону данъ темно-красный цвѣтъ; но если мы сравнимъ эти иллюстраціи съ ирландскими миніатюрами, то увидимъ въ первыхъ большой прогрессъ надъ вторыми и стараніе сблизиться съ натурой. Человѣческія фигуры уже не имѣютъ въ карловингскихъ кодексахъ вида каллиграфическихъ разводовъ, но одушевлены и являются съ опредѣленнымъ выраженіемъ. Христу, представленному юношей, данъ германскій, своеобразный, не аскетическій типъ. Византійскаго вліянія не видно, исключая развѣ употребленія золота въ живописи, но замѣтно желаніе подражать раннему итальянскому искусству. Изображая одежды, художникъ старается повторять античные мотивы драпировки, что однако не всегда ему удается.

Выше въ художественномъ отношеніи миніатюры евангелія, также написаннаго золотыми буквами въ царствованіе Карла Великаго[1]). Оно вполнѣ свободно отъ вліянія ирландской книжной живописи. Свѣтло-желтую краску, столь часто встрѣчающуюся въ послѣдней, вовсе не находимъ въ этомъ кодексѣ, и очень рѣдко свѣтло-красную и свѣтло-голубую, также любимыя ирландскими миніатюристами. Напротивъ, подражаніе античному высказывается яснѣе въ иллюстраціяхъ этого евангелія. Колоритъ довольно силенъ, но нѣсколько теменъ; архитектурные орнаменты вполнѣ классическаго стиля. Фигуры людей имѣютъ совершенно тотъ же видъ, какъ и въ выше упомянутомъ евангеліи.

Своеобразны также, въ нѣкоторой степени, юношескіе, хорошо написанные образы евангелистовъ въ кодексѣ временъ Карла Великаго, такъ-называемомъ aureus, въ библіотекѣ города Трира. Они имѣютъ вдохновленный видъ и представлены въ римской одеждѣ,

[1]) Теперь въ парижской библіотекѣ № 8850.

мелкія складки которой напоминаютъ однако византійскую драпировку. Лица евангелистовъ не такъ хорошо исполнены какъ самыя фигуры ихъ. Вообще можно сказать, что въ миніатюрахъ перечисленныхъ кодексовъ проявляется стараніе художниковъ передать натурально представляемыхъ ими людей, но это выходитъ, иногда, нѣсколько грубо въ рисункѣ и въ колоритѣ. Число манускриптовъ съ раскрашенными рисунками, дошедшихъ до насъ отъ царствованія Карла Великаго, незначительно, и въ нихъ не часто изображена фигура человѣка.

Что движеніе, данное художеству основателемъ новой западной имперіи, продолжалось и при его наслѣдникахъ, видно и по миніатюрамъ, исполненнымъ въ царствованіе его сына и внуковъ. Нѣкоторые изъ любителей искусствъ, воспитанные при дворѣ Карла Великаго, пережили его многіе годы. Въ монастыряхъ продолжалась художественная дѣятельность, начавшаяся при немъ, производились значительныя постройки и писались фрески. До насъ не дошли кодексы съ раскрашенными рисунками царствованія Людовика Благочестиваго, но нѣсколько образчиковъ миніатюрной живописи временъ сыновей послѣдняго, Карла Лысаго и Лотарія, и мы видимъ, что произведенія этой отрасли искусства сохраняютъ тотъ же характеръ, какъ и при Карлѣ Великомъ. Это постоянно та-же наклонность къ натурализму, но нѣсколько болѣе развитая; въ техникѣ видно улучшеніе; краски богаче, живѣе, созвучнѣе и положены безъ рѣзкихъ переходовъ съ полутонами. Въ рисункѣ, напротивъ, успѣхъ не великъ, и фигура человѣка представляется неловко, безъ умѣнія. Свѣтло-зеленоватый цвѣтъ тѣла, данный людямъ въ этихъ кодексахъ,—пріемъ, употребляемый, какъ мы видѣли, и миніатюристами Византіи,—равно какъ и появленіе въ нихъ аллегорическихъ образовъ, олицетворяющихъ силы природы, стихіи, свѣтила небесныя, времена года и т. д., взятыхъ изъ манускриптовъ восточныхъ христіанъ, все это указываетъ на византійское вліяніе. Но ему, однако, не слѣдуетъ исключительно приписать относительное художественное достоинство Карловингскихъ миніатюръ. Артистическія силы въ эту эпоху, по крайней мѣрѣ что касается книжной живописи, скорѣе возростаютъ, чѣмъ уменьшаются съ теченіемъ времени; такъ напримѣръ въ миніатюрахъ царствованія Карла Великаго мы видимъ только типическіе, уже прежде выработанные образы Христа

на тронѣ и евангелистовъ, а при Лотаріи (840—855) художники изображаютъ болѣе сложныя священныя сцены, также самого императора, сидящаго на тронѣ и окруженнаго людьми его свиты, иногда въ сопровожденіи аллегорическихъ фигуръ.

Однѣ изъ самыхъ замѣчательныхъ миніатюръ этого времени находятся въ библіи, происходящей изъ монастыря святаго Мартина, въ городѣ Туръ во Франціи [1]), и написанной для императора Карла Лысаго (840—877). Нѣкоторые изъ этихъ раскрашенныхъ рисунковъ имѣютъ довольно сложные сюжеты. Тутъ мы видимъ напр. сотвореніе міра и человѣка, грѣхопаденіе, изгнаніе изъ рая, другія сцены изъ ветхаго завѣта, Христа въ славѣ, съ четырьмя евангелистами и четырьмя пророками, сцены изъ жизни апостола Павла, святаго Іеронима и фигуры изъ Апокалипсиса.

Въ псалтирѣ [2]), также императора Карла Лысаго, на заглавномъ листѣ Давидъ изображенъ не какъ царь, а какъ пѣвецъ, играющій на арфѣ, съ непокрытой головой, съ обнаженными ногами, въ короткой туникѣ, сверхъ которой наброшенъ плащъ. Онъ представленъ вмѣстѣ съ тремя музыкантами, играющими на различныхъ инструментахъ, и съ плясуномъ. Всѣ они одѣты подобно Давиду, но безъ плаща. Фигуры эти, написанныя въ сильныхъ движеніяхъ, недурно нарисованы; Давидъ и плясунъ напоминаютъ фигуры стѣнной живописи римлянъ. Послѣдній съ раскинутымъ и закругляющимся надъ головою покрываломъ, вѣроятно копія образа, олицетворявшаго сводъ небесный въ мірѣ античномъ [3]).

Въ византійскихъ миніатюрахъ, одновременныхъ съ Карловингскими или близкихъ къ послѣднимъ, фигуры лучше нарисованы, выражаютъ болѣе тонкія чувства, вообще благороднѣе; все сочиненіе яснѣе распредѣлено, тогда какъ въ работахъ франкскихъ книжныхъ живописцевъ болѣе наивности, вмѣстѣ однако и болѣе грубости, но безъ аскетизма, который постоянно отсутствуетъ въ религіозныхъ самостоятельныхъ идеяхъ арійскихъ народовъ и составляетъ отличительную черту вѣрованій семитовъ. Даже въ миніатюрахъ, написанныхъ монахами, фигуры скорѣе полны и массивны, чѣмъ исху-

---

[1]) Теперь въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ.

[2]) Теперь въ Луврскомъ музеѣ.

[3]) См. рисунки саркофаговъ № 20 и 25 этой книги.

далы. Если художники карловингской эпохи не всегда понимали вѣрно природу, то это происходило отъ ихъ грубыхъ нравовъ, а не вслѣдствіе удаленія отъ нея, какъ отъ злаго, грѣховнаго начала.

Самобытные элементы еще очень неопредѣленны въ Карловингскихъ миніатюрахъ и обнаруживаются неловко, нѣсколько варварскимъ образомъ. Движенія фигуръ утрированы, неестественны; руки и ноги неправильно присоединены къ туловищу. Художники въ своихъ созданіяхъ говорятъ грубымъ языкомъ, но имъ удается выразить ихъ мысли. Если, разсматривая эти миніатюры, не будешь испуганъ недостатками рисунка, то въ нескладныхъ движеніяхъ представленныхъ фигуръ все-таки же угадаешь причины, заставляющія ихъ дѣйствовать, а въ ихъ угловатыхъ лицахъ отраженіе разнообразныхъ одушевляющихъ ихъ чувствъ. Даже и глаза, не смотря на данные имъ большіе размѣры, не лишены выраженія, и если иногда все это до того преувеличено, что дѣлается неуклюжимъ и смѣшнымъ, то все-таки же не теряетъ энергіи. Апостолы и другія фигуры изображены въ тогахъ, воины—съ римскимъ оружіемъ, но народъ представленъ въ галло-франкскомъ платьѣ, въ узкой верхней одеждѣ, въ короткихъ перевязанныхъ у колѣнъ панталонахъ и въ отвёрнутыхъ сапогахъ. Вмѣсто спокойнаго положенія, въ какомъ изображены обыкновенно фигуры въ классическомъ художествѣ, въ Карловингскомъ искусствѣ онѣ представлены въ движеніи, иногда слишкомъ сильномъ для ихъ дѣйствія и въ развѣвающихся въ безпорядкѣ одеждахъ. Но если художники этой эпохи не пользовались традиціями древней школы живописи, подобно византійскимъ и даже итальянскимъ мастерамъ, то были за то менѣе связаны въ своихъ произведеніяхъ установленными формами и типами.

Орнаментика въ кодексахъ временъ Карла Великаго имѣетъ своеобразный характеръ; справедливо, что въ составъ ея входятъ классическіе мотивы, именно: меандры, акантовые листья и тому подобное; но элементы болѣе самобытные преобладаютъ въ ней, какъ напримѣръ сплетающіяся тонкія полосы и извивающіяся тѣла, немного напоминающія миніатюры ирландскаго стиля. Эти формы соединены иногда очень удачно съ мотивами классической орнаментистики. Въ заглавныхъ буквахъ, составленныхъ изъ растеній, птицъ, звѣрей и фигуры человѣка, проявляется веселый взглядъ на природу, даже и нѣкоторый юморъ. По всему видно, что въ Карловингскую эпоху по-

вѣяло свѣжимъ воздухомъ. Есть потому что-то оригинальное, что-то самостоятельное въ этихъ миніатюрахъ, выражающихъ идеи людей мало образованныхъ, но искреннихъ. Нельзя однако сказать, чтобъ это самобытное начало пустило глубокіе корни. Подобно другимъ отраслямъ искусства, нѣсколько оживленнымъ въ періодъ Карловинговъ, не только подражаніемъ античному, но и собственными задушевными силами, миніатюры этой эпохи не оставили по себѣ ни школы, ни развитія. Уже въ кодексахъ, иллюстрированныхъ въ царствованіе Карла Толстаго (884—887), виденъ упадокъ формы, художественнаго вкуса, техники.

Но надо замѣтить, что оживленіе искусствъ при Карлѣ Великомъ имѣло центромъ дворъ основателя новой западной имперіи, а главнымъ двигателемъ — личные вкусы послѣдняго. Оно мало обязано развитію общества и выработкѣ имъ самостоятельныхъ элементовъ въ области живописи и пластики, но скорѣе было вызвано искусственнымъ образомъ. Потому-то это дворцовое возрожденіе художествъ царствованія Карла Великаго не имѣло дальнѣйшаго развитія, ни живучести, ни полноты. Оно не продолжалось въ средневѣковомъ искусствѣ франко-германскихъ народовъ, а кончилось вмѣстѣ съ Карловингами и проявилось только въ нѣкоторыхъ отрасляхъ художествъ, какъ напримѣръ въ миніатюрной живописи, мало касаясь другихъ искусствъ и всего меньше архитектуры.

LIV.

Новыя религіозныя начала, выраженныя въ искусствѣ эпохи готическаго полувозрожденія.

Гораздо замѣтнѣе и положительнѣе проявляются самобытныя идеи въ религіозномъ искусствѣ франко-германскихъ народовъ въ ту эпоху, когда города ихъ начинаютъ пріобрѣтать извѣстную независимость и матеріальное благосостояніе, именно съ XII-го столѣтія. Свободные граждане строятъ тогда готическіе соборы, до сихъ поръ еще возбуждающіе наше удивленіе, украшая эти зданія барельефами и статуями, въ которыхъ выражаются ихъ своеобразныя идеи [1]). Пла-

[1]) Schnaase, Geschichte d. bild. Künste 5 Theil;—Lübke, Geschichte der Plastik,

стика этой эпохи, справедливо названной готическимъ полувозрожденіемъ, сохранивъ исключительно религіозный характеръ, осталась подчиненной архитектурѣ; но не смотря на это, въ ней уже замѣтно отступленіе отъ традиціональнаго и въ работахъ скульпторовъ слышатся новыя мысли, новое понятіе о христіанскомъ идеалѣ. Это преобразованіе стиля религіознаго искусства, результатъ умственнаго освобожденія, рѣшительнѣе обозначается въ началѣ XIII-го столѣтія но мы замѣчаемъ легкіе слѣды его и нѣсколько раньше. Такъ напримѣръ въ соборахъ Сен-Дени и Шартръ (1140—1145) находятся въ нѣкоторыхъ порталахъ, т. е. въ главныхъ входахъ, статуи чрезмѣрно длинныя, узкоплечія, тощія, аскетическаго вида, съ маленькими, мало оживленными, нѣсколько наклоненными впередъ головами, въ натянутыхъ, однообразныхъ позахъ, завернутыя въ одежды, падающія параллельными, монотонными складками и украшенныя на каймахъ изображеніями драгоцѣнныхъ камней; однимъ словомъ —фигуры, очень напоминающія плохія произведенія византійскихъ живописцевъ того же вѣка. Но при всемъ этомъ, въ нѣкоторыхъ головахъ этихъ статуй, особенно женскихъ, замѣчаешь уже черты индивидуальности, составляющія контрастъ съ оцѣпенѣлымъ, мумія подобнымъ, туповищемъ. Точно также и одежда въ другихъ примѣрахъ, именно въ двухъ болѣе древнихъ порталахъ собора города Мантъ, сохраняетъ еще прежній покрой, но уже болѣе просторна и не стѣсняетъ движенія. Въ готическихъ соборахъ сѣверной и средней Франціи можно указать другія статуи того же времени и подобнаго же характера, въ которыхъ проявляется что-то оригинальное и слышится дуновеніе новой жизни, какъ въ архаическихъ статуяхъ греческаго искусства— предвѣстницахъ цвѣтущаго развитія пластики.

Но освобожденіе отъ условной формы и оживленіе фигуръ обозначаются положительнѣе въ готической скульптурѣ въ началѣ XIII-го столѣтія. Художники этого времени принадлежали къ свободнымъ корпораціямъ, составившимся въ городахъ; они вдохновлялись идеями, преобладавшими въ освободившихся коммунахъ, и работали для соборовъ, постройкой и украшеніемъ которыхъ граждане хотѣли не

также и въ русск. пер.: Любке, Исторія пластики (съ 231-мъ рисунк. въ текстѣ), перев. В. Чаева, изд. К. Т. Солдатенкова;—Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung, также въ русс. пер. Каррьера Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры, перев. Е. Корша, изд. К. Т. Солдатенкова.

только удовлетворить своимъ религіознымъ чувствамъ, но и вмѣстѣ заявить свою независимость и силу, что не было возможно посредствомъ связанныхъ, сжатыхъ фигуръ византійскаго стиля или испуганныхъ лицъ средневѣковаго искусства. Отсюда стараніе скульпторовъ готическаго полувозрожденія, изображая религіозные сюжеты, представлять живыхъ, сильныхъ людей, близкихъ къ природѣ; и въ готическихъ соборахъ этой эпохи мы начинаемъ встрѣчать уже не прежнія тощія и оцѣпенѣлыя фигуры, а образы матеріальнаго вида, съ смѣлыми свободными движеніями; не съ смиренно опущенными, а съ поднятыми головами; не съ запуганными, а съ бодро и весело смотрящими на окружающій міръ, на природу лицами; не въ узкихъ одеждахъ съ ихъ монотонными складками, а въ просторныхъ, развѣвающихся платьяхъ. Эти наивныя фирруры, можетъ быть иногда нѣсколько грубоватыя, преисполнены однако жизни и силы. Точно также въ орнаментахъ этого времени пропадаетъ условный акантовый листъ романской эпохи, отголосокъ классическаго искусства, и замѣняется декоративными элементами, составленными изъ растеній мѣстной природы.

Развитію свободнаго стиля въ пластикѣ способствовали также и перемѣны, происшедшія въ началѣ XIII-го столѣтія въ готической архитектурѣ, получившей тогда болѣе полные и широкіе размѣры, вслѣдствіе чего статуямъ были даны мѣста просторнѣе прежнихъ, въ которыхъ могли свободнѣе развернуться ихъ формы.

Это преобразованіе проявляется намъ съ большою ясностью напримѣръ въ произведеніяхъ пластики, украшающихъ архивольты западнаго портала собора города Лана (Laon) во Франціи, первыхъ годовъ XIII-го вѣка. Ланъ былъ тогда богатымъ, населеннымъ городомъ, граждане котораго защищали съ оружіемъ въ рукахъ свои права, подтвержденныя наконецъ въ мирномъ договорѣ съ Французскимъ королемъ Филиппомъ Августомъ въ 1191-мъ г. Смѣлый, настойчивый характеръ гражданъ Лана отражается въ статуяхъ, украшающихъ ихъ соборъ, бодро столящихъ, энергически поднимающихъ головы и самоувѣренно смотрящихъ вокругъ себя.

Менѣе рѣзкія и лучше выраженныя формы представляютъ статуи, явившіяся нѣсколько лѣтъ позже (1215) и находящіяся въ порталѣ главнаго фасада церкви Богоматери (Notre-Dame) въ Парижѣ. Головы апостоловъ и епископовъ имѣютъ тутъ тихое и на-

божное выраженіе; лики ангеловъ красивы, а въ барельефахъ проявляется наивный и свободный взглядъ на жизнь гражданъ богатой коммуны, равно какъ и ученое направленіе, данное обществу университетомъ этого города. Мы видимъ здѣсь аллегорическія женскія фигуры добродѣтелей, изображенія работъ и удовольствій различныхъ временъ года. Пороки представлены не безъ юмора; такъ напримѣръ трусость изображена бѣгущимъ, бросившимъ мечъ и боязливо оглядывающимся назадъ человѣкомъ, котораго преслѣдуетъ заяцъ. Въ другихъ готическихъ соборахъ Франціи мы также встрѣчаемъ сцены, взятыя изъ жизни, но имѣющія нѣкоторое отношеніе съ религіей, равно какъ и юмористическое, часто даже каррикатурное направленіе. Вообще въ этихъ произведеніяхъ, вмѣсто преобладавшихъ прежде въ христіанскомъ искусствѣ франко-германскихъ народовъ, аскетическихъ монастырскихъ идей, выражены любовь къ природѣ и свѣжая, веселая жизнь; можетъ быть иногда мало утонченная и изящная, но искренняя и безъискусственная. Даже въ серьезныхъ и спокойныхъ фигурахъ королей, королевъ, епископовъ и другихъ значительныхъ лицъ, изображенныхъ въ эту эпоху на ихъ гробницахъ, проявляются наклонность къ натурализму и отклоненіе отъ условнаго.

Иногда, впрочемъ, сохраняется въ готической скульптурѣ, какъ бы воспоминаніе прежняго болѣе строгаго стиля. Это мы видимъ напр. въ пластическихъ памятникахъ фасада собора города Аміэнъ (1238 года). Тутъ складки одеждъ падаютъ параллельными, довольно монотонными линіями, головы статуй, сравнительно съ ихъ туловищемъ, малы; въ остальномъ однако, соразмѣрность, даже и въ колоссальныхъ изображеніяхъ, соблюдена; фигуры не лишены достоинства и лица ихъ оживлены; движенія разнообразны и переданы съ умѣньемъ, такъ что все вмѣстѣ имѣетъ величественный видъ. Въ главномъ порталѣ Аміэнскаго собора изображена грандіозная, даже нѣсколько строгая фигура Христа; голова его выразительна, но корпусъ, представленный въ сжатой позѣ, узокъ и не развитъ. Апостолы, окружающіе Спасителя, имѣютъ живое и индивидуальное выраженіе. Въ южномъ порталѣ того-же собора, между другими фигурами, является и Богоматерь въ спокойномъ положеніи и въ одѣяніи, падающемъ широкими складками. Въ лицѣ ея мало оживленія. Вообще произведенія эти не столь свободнаго рѣзца, какъ одновременные съ ними статуи и барельефы другихъ соборовъ Франціи.

Царствованіе Людовика IX-го было особенно богато памятниками готической скульптуры; мы назовемъ тутъ сѣверный боковой фасадъ собора Богоматери въ Парижѣ и такъ-называемую Св. Капеллу. Статуи этихъ зданій исполнены со вкусомъ и тонкостью, удалялись отъ рѣзкаго матеріализма и вмѣстѣ отъ условнаго стиля. Апостолы, находящіеся внутри означенной капеллы, преисполнены жизни, драпировка ихъ одеждъ проста и красива; также вполнѣ миловидны небольшіе ангелы, стоящіе на колѣняхъ. Очень граціозная статуя Богоматери въ сѣверномъ порталѣ Нотръ-Дамъ производитъ пріятное впечатлѣніе; на устахъ ея милая улыбка. Плащъ, покрывающій ее, брошенный легкими складками, нѣсколько поднятъ и удержанъ подъ правой рукой,—удачный мотивъ драпировки, очень любимый скульпторами этой эпохи. Ангелы въ архивольтахъ представлены въ разнообразныхъ, вполнѣ натуральныхъ и граціозныхъ позахъ.

Также замѣчательны нѣкоторыя статуи собора города Шартръ, принадлежащія, по всей вѣроятности, къ срединѣ XIII-го столѣтія. Въ главномъ порталѣ южной части этого храма находится величественное изображеніе Спасителя, держащаго въ лѣвой рукѣ книгу и поднимающаго правую. Стиль этихъ статуй довольно строгъ, но торжественъ; головы сухи и нѣсколько рѣзки; художникъ хотѣлъ придать имъ индивидуальное выраженіе, но не вполнѣ успѣлъ въ этомъ. У скульпторовъ тутъ находились передъ глазами болѣе ранніе статуи, украшающія другія части этого собора, которыя несомнѣнно имѣли вліяніе на ихъ работы; они были въ нѣкоторой степени связаны традиціями предшествующаго вѣка; но не смотря на это, ихъ произведенія, въ которыхъ мы замѣчаемъ юношескую свѣжесть и наивность пониманія и передачи религіозныхъ сюжетовъ, принадлежатъ къ эпохѣ освобожденія. Можно сказать, что стиль старый и новый борятся тутъ, и послѣдній, хотя и съ трудомъ, но побѣждаетъ.

Высшей степени своего развитія и красоты пластика готическаго полувозрожденія достигаетъ въ работахъ, украшающихъ соборъ города Рейиса, справедливо названный готическимъ Парѳеноном. Число статуй и барельефовъ этого храма, принадлежащихъ по большей части къ концу XIII-го столѣтія, такъ значительно, что архитектурныя линіи пропадаютъ подъ ними. Но не всѣ произведенія эти

одинаковаго художественнаго достоинства. Тутъ встрѣчаются фигуры стараго стиля, тяжелыя, короткія, съ большими грубыми головами, съ тупымъ выраженіемъ, возлѣ образовъ прекрасныхъ, стройныхъ, съ яснымъ лицомъ и привлекательною улыбкой на устахъ, въ натуральной, граціозной позѣ, въ красиво драпирующихся одеждахъ. Другія статуи, напротивъ, слишкомъ длинны, съ маленькими головами, съ искривленными улыбками, неловкія въ своихъ движеніяхъ, съ жеманными жестами. Несомнѣнно, это работа различныхъ мастеровъ. Одни изъ нихъ отстали отъ художественнаго развитія ихъ времени и повторяли старые образцы. Другіе слѣдовали природѣ, выбирая насколько умѣли лучшія ея мотивы и разработывали ихъ для выраженія своихъ идей. Третьи, не столь даровитые, желая подражать произведеніямъ болѣе талантливыхъ скульпторовъ, впадали въ манерность и утрировку. Но при такихъ значительныхъ работахъ, каковы порталы готическихъ соборовъ съ ихъ многочисленными барельефами и статуями, надо было пользоваться всѣми артистическими силами, находившимися на лицо. Потому-то въ пластическихъ произведеніяхъ, украшающихъ готическіе соборы, находишь иногда столь значительную разность въ ихъ художественномъ достоинствѣ и столь сильное несходство стиля. Большинство статуй Реймсскаго собора, однако, счастливо задуманы и удачно исполнены. Распредѣленіе всей художественной композиціи не лишено грандіозности. Особенно красивы въ южномъ порталѣ фигуры королей и епископовъ, въ непринужденныхъ позахъ и натуральныхъ движеніяхъ. Сцены изъ новаго и ветхаго завѣта, изъ жизни нѣкоторыхъ святыхъ, недурно сочинены и вѣрно переданы. Но всего болѣе замѣчательна большая статуя Христа, находящаяся въ сѣверномъ порталѣ, которую можно считать лучшимъ произведеніемъ готической скульптуры. Она безукоризненныхъ размѣровъ и прекраснаго исполненія. Лицо Спасителя, окруженное волнами волосъ, падающими на плечи, имѣетъ серьезное, но вмѣстѣ кроткое и доброе выраженіе. Эта фигура Христа можетъ стать рядомъ съ статуями Спасителя итальянскихъ мастеровъ возрожденія [1]).

---

[1]) Нѣкоторыя произведенія скульптуры эпохи готическаго полувозрожденія имѣютъ большее художественное достоинство, чѣмъ пластическія работы временъ возрожденія во франко-германскихъ странахъ. Это происходитъ оттого, что въ означенную эпоху искусство имѣло вполнѣ самобытный характеръ и почерпало

Произведенія пластики готическаго полувозрожденія мы находимъ сперва въ сѣверныхъ провинціяхъ Франціи, и только въ концѣ XIII-го, но болѣе въ XIV-мъ вѣкѣ, появляются они въ южной части ея. Мы видимъ ихъ въ Нарбоннскомъ соборѣ, въ церкви Св. Северина, въ Бордо, въ фасадѣ Ліонскаго собора и т. д.

Подобное-же художественное движеніе въ предѣлахъ пластики проявилось въ XIII-мъ столѣтіи и въ Германіи, но скорѣе разъединенное и не имѣвшее столь богатыхъ результатовъ какъ во Франціи. Потребность въ этой послѣдней странѣ украшать церкви пластическими работами была такъ сильна въ эпоху готическаго полувозрожденія, а производительность въ области скульптуры такъ велика, что очень незначительныя и даже деревенскія церкви, равно какъ и свѣтскія постройки, не лишены статуй и барельефовъ. Эти памятники искусства новаго стиля производились на счетъ гражданъ муниципальнаго города, иногда въ союзѣ съ епископами и капитулами канониковъ; напротивъ, богатые и вліятельные монашескіе ордена того времени представляютъ въ этомъ движеніи консервативное начало и придерживаются старой манеры, не допуская нововведеній.

Разсматривая дошедшіе до насъ памятники готической пластики, мы видимъ уже не мертвые восточные типы, не безсознательное повтореніе условныхъ, полученныхъ по преданію религіозныхъ изображеній, въ опредѣленныхъ формахъ, освященныхъ церковью, а фигуры новыя, оживленныя, чувствующія. Мастера этой эпохи воспроизводятъ не стѣсняясь безъискусственно то, что видятъ; если и встрѣчается неловкое въ ихъ работахъ, то оно почти всегда наивно, просто и происходитъ не отъ желанія произвести эфектъ. Это было возвращеніе къ природѣ, отъ которой удалило аскетическое направленіе, преобладавшее въ предшествовавшіе вѣка въ католической церкви, но возвращеніе къ природѣ почти всегда робкое. Скульпторы, какъ будто бы, не рѣшаются открыть глаза совершенно, не

своя силы изъ жизни общества, вдохновлялось его чувствами, выросло на народной почвѣ, тогда какъ въ періодъ возрожденія, особенно въ концѣ его, художники по ту сторону Альпъ подражали мастерамъ Италіи, и въ работахъ первыхъ слышится вліяніе вторыхъ. Искусство возрожденія въ Италіи дало тонъ артистической дѣятельности многихъ западныхъ странъ, пробудившихся въ эту эпоху, такъ какъ итальянцы обладаютъ бо́льшими художественными способностями, чѣмъ другіе члены арійскаго семейства, вызванные тогда къ жизни.

постоянно и не вполнѣ слѣдуя натурѣ. Если вглядываешься въ статуи, созданныя ими, то увидишь въ нихъ нѣкоторыя реалистическія подробности, нѣкоторыя особенности, встрѣчающіяся въ дѣйствительности, наивно повторенныя и иногда поражающія правдой, но не полное подражаніе природѣ, не полное изслѣдованіе и воспроизведеніе формъ, представляющихся въ ней. Такъ напр. есть образы, дѣлающіе какое-либо тѣлодвиженіе, улыбающіеся или имѣющіе выраженіе лица вполнѣ натуральное, согласное съ ихъ характеромъ и исполняемымъ ими дѣйствіемъ, тогда какъ въ остальной фигурѣ замѣтно мало наблюденія натуры. Вообще въ статуяхъ готическихъ соборовъ, кромѣ рѣдкихъ исключеній, не видно той смѣлости, той развязности, какія являются вслѣдствіе знанія конструкціи человѣческаго тѣла и положеній, принимаемыхъ имъ при любомъ движеніи. Размѣры фигуръ въ общемъ довольно правильны, но руки обыкновенно слишкомъ тонки и малы, бедра поставлены или слишкомъ высоко или низко. При выраженіи чувства и страстей не соблюдена настоящая мѣра, а при опредѣленіи характера часто замѣтно отсутствіе положительности и полноты. Тихія движенія души переданы удачнѣе энергическихъ; такъ напр. особенно удавалось скульпторамъ этой эпохи выражать скромную грацію женщинъ, чистоту и ревность ангеловъ; въ этомъ, не смотря на другія несовершенства, они иногда были неподражаемы. Одежда въ нѣкоторыхъ примѣрахъ напоминаетъ античную, но часто также фигуры представлены въ средневѣковомъ платьѣ, прилегающемъ къ тѣлу и падающемъ граціозными складками, у женщинъ перерѣзанными поясомъ, что образуетъ особенный, нерѣдко счастливый мотивъ драпировки.

Нѣкоторые недостатки готическихъ статуй происходятъ оттого, что мѣсто ихъ въ порталахъ соборовъ было строго опредѣлено. Онѣ подчинялись ритму архитектурныхъ линій и законамъ симметріи, потому часто получали невыгодное для развитія ихъ формъ помѣщеніе и вслѣдствіе этого дѣлались иногда чрезмѣрно длинны или принимали стѣсненное, неестественное положеніе, находясь напр. между двумя пилястрами или въ кривизнѣ арки. Надо также замѣтить, что песчаникъ, изъ котораго вырублены эти статуи, менѣе мрамора способенъ передавать пластическія формы.

Производя художественную оцѣнку скульптурныхъ работъ готическихъ соборовъ, не слѣдуетъ разсматривать каждую статую какъ

составляющую отдѣльное цѣлое. Фигуры тутъ не развиваются самостоятельно, сообразно со своей личностію и силой, но дѣлаясь частью всей композиціи, находятся въ связи между собою и въ зависимости отъ главнаго сюжета. Въ общемъ, однако, дѣйствіе этихъ обширныхъ сочиненій, имѣющихъ болѣе живописный чѣмъ пластическій характеръ, часто поразительно.

Основная мысль большихъ скульптурныхъ композицій готическихъ соборовъ и развитіе въ нихъ идей христіанскаго ученія въ соотношеніяхъ его съ мѣстными условіями и легендами изъ жизни мѣстныхъ святыхъ, все это вѣроятно опредѣлялось учеными ѳеологами и духовенствомъ. Но нельзя не удивляться искусству и умѣнію художниковъ этой эпохи, не оставившихъ намъ своихъ именъ, передавать столь сложныя идеи пластическими формами и размѣщать статуи и барельефы, давая каждой фигурѣ должное ея мѣсто и настоящее выраженіе, тѣмъ болѣе, что сочиненія эти представляютъ почти всегда громадные размѣры. Такъ напр. многіе порталы главнаго фасада церквей заключаютъ въ себѣ около двухъ сотъ, иногда и больше статуй, статуэтокъ и барельефовъ. Въ Римскомъ соборѣ цѣлый міръ каменныхъ фигуръ. Куда ни взглянешь, всюду видишь статую или барельефъ, даже и въ такихъ мѣстахъ, гдѣ ихъ обыкновенно не находишь въ другихъ постройкахъ подобнаго рода.

Готическое полувозрожденіе не имѣло дальнѣйшаго развитія; оно быстро угасло, не сдержавъ всего, что слѣдовало отъ него ожидать. Освобожденіе мысли, проявившееся въ эту эпоху, остановили преслѣдованія доховныхъ властей столько-же, сколько и узкій взглядъ на науку и педантство схоластики, тогда какъ независимость франко-германскихъ муниципальныхъ республикъ была скоро уничтожена монархическою властью. Вмѣстѣ съ потерей свободы обозначилось паденіе въ искусствѣ, какъ это произошло, нѣсколько столѣтій спустя, въ итальянскихъ коммунахъ, гдѣ точно также самостоятельное художество возродилось одновременно съ пробужденіемъ нравственной жизни свободныхъ гражданъ и потухло съ нею, но привело разумѣется къ бо́льшимъ результатамъ чѣмъ готическое полувозрожденіе, проявившееся только въ скульптурѣ, не коснувшись другихъ отраслей изобразительнаго искусства. Въ XIV-мъ и послѣдующихъ столѣтіяхъ уже не предпринимаются болѣе столь значительныя пластическія работы какъ въ предшествующіе вѣка, и въ статуяхъ, выходящихъ

изъ мастерскихъ готическихъ скульпторовъ этого времени, проявляются манера, афектація, желаніе произвести эфектъ и отсутствіе искреннаго, религіознаго чувства.

Мы бросили тутъ бѣглый взглядъ на памятники готическаго полувозрожденія только для того, чтобы показать, какъ въ эту эпоху франко-германскіе народы, умственно пробужденные, удаляются отъ религіозныхъ понятій семитическаго характера и развиваютъ въ средѣ своей идеи, болѣе сходныя съ духовными стремленіями арійскихъ народовъ. Въ самомъ дѣлѣ, если мы сравнимъ матеріальныя, въ преисполненныя жизни и силы, смѣло смотрящія на окружающій міръ готическія статуи, съ религіозными фигурами предшествовшихъ вѣковъ, мѣстнаго или византійскаго стиля, въ которыхъ выражаются аскетическія начала и слышится вліяніе восточныхъ идей, то увидимъ, что въ первыхъ преобладаютъ арійскія, а во вторыхъ семитическія религіозныя понятія.

LV.

Пробужденіе арійской мысли, выражающееся въ итальянскомъ искусствѣ возрожденія.

Но еще съ бо́льшей полнотой и съ несравненно значительнѣйшими результатами, чѣмъ въ готическій періодъ, пробудилась арійская мысль въ Италіи въ эпоху возрожденія. Какъ слѣдствіе этого явленія, было удаленіе отъ прежнихъ религіозныхъ идеаловъ и созданіе новыхъ, болѣе согласныхъ съ требованіями освободившихся умовъ, что всего яснѣе проявляется въ итальянскомъ искусствѣ этого времени [2]).

---

2) Geschichte der neuern Philosophie Kuno Fischer I B. er. Theil dritte Aufl. 1878;—Schnaase, Geschichte d. bild. Künste;—Lübke, Geschichte der Plastik; — M. Carriere, die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit;—Burckhard, die Cultur der Renaissance in Italien, dritte Aufl.;—Vitet, Journal des Savants, Décembre 1862, Janvier, Juin, Août 1863; — Les Vierges de Raphael et l'Iconographie de la Vierge par F. A. Gruyer 3 v.; — Джетто и Джіоттисты; Искусство Италіи XV вѣка, Флоренція, А. Вышеславцева, С.-Петербургъ 1881—1883; — Riegel, Ueber die Darstellung des Abendmahles, besonders in der toscanischen Kunst;—Kinkel, Geschichte d. b. Künste.

Всѣ средніе вѣка, какъ мы видѣли, художество въ Италіи имѣло вполнѣ византійскій характеръ и было подчинено вліянію центра артистической дѣятельности, образовавшагося на берегахъ Босфора. Но къ элементу византійскому примѣшивалось, въ искусствѣ итальянцевъ и франко-германцевъ, начало самобытное, только варварское. Народы, подъ ударами которыхъ рушилась западная Римская имперія, даютъ упадку художества въ Римѣ его настоящій характеръ. Они ничего не строили, ничего не создавали оригинальнаго, а скорѣе разрушали. Потому можно сказать, что нѣтъ стиля варварскаго, но есть вліяніе варваровъ на артистическія работы этого времени въ Италіи; оно выражается напр. въ исчезновеніи римскаго типа въ произведеніяхъ художества запада, что даетъ имъ уже въ V-мъ столѣтіи непривлекательный видъ. Искусство этой эпохи въ Римѣ находилось, такъ-сказать, подъ покровительствомъ варваровъ. Они платили художникамъ, власти церкви обращались съ просьбою къ готскимъ и лонгобардскимъ королямъ украшать христіанскіе храмы. Мало-по-малу варварскіе народы стали подражать побѣжденнымъ ими римлянамъ и перенимать въ сношеніяхъ съ ними ихъ культуру. Даже и лонгобарды, которые были грубѣе готовъ и менѣе ихъ образованы, научились цѣнить искусства. Въ рукахъ варваровъ сосредоточились богатства страны; ихъ военачальники, обращенные въ христіанство, дѣлались иногда очень щедрыми покровителями церкви. Изъ религіозной ревности или изъ тщеславія, они строили храмы, дворцы, украшали ихъ, поощряли художниковъ, поддерживали дѣятельность ихъ. Но послѣдніе, работая для варваровъ, должны были подчиняться ихъ вкусу, поддѣлываться подъ ихъ идеи, удовлетворять ихъ прихотямъ, опускаться до ихъ умственнаго уровня. Надо было также изображать въ своихъ художественныхъ сочиненіяхъ ихъ типы, которые, разумѣется, казались варварамъ красивѣе римскихъ. Это объясняетъ, почему мы видимъ въ памятникахъ искусства Рима, какъ напр. въ мозаикахъ, начиная съ VI-го столѣтія, грубыя лица, не встрѣчающіяся до того времени въ христіанскихъ религіозныхъ изображеніяхъ. Можно потому не преувеличивая сказать, что варвары, наводнившіе Италію, были вредны искусству, не столько тѣмъ, что они разрушали, сколько тѣмъ, что создавали.

Вслѣдствіе всего этого, произведенія художества, какъ мы уже видѣли по памятникамъ скульптуры, стояли въ Италіи, въ вѣка,

предшествовавшіе эпохѣ возрожденія, на очень низкой степени, и возростающее значеніе папства не могло воскресить его. Этотъ фактъ можетъ служить намъ лучшимъ доказательствомъ, что папы не участвовали въ возрожденіи искусства въ Италіи; это движеніе вышло изъ народа, и главы западной церкви воспользовались имъ для возвышенія католицизма. Нѣкоторые изъ папъ сдѣлались покровителями искусства, но не они первоначально вызвали его къ новой жизни. Художества не поднялись въ Италіи въ благопріятныя и даже славныя для папскаго владычества царствованія Григорія VII-го (1073—1085) и Иннокентія III-го (1198—1216), но остались на столь-же низкой степени какъ прежде, и напротивъ, стояли уже очень высоко, когда папы Пій II, Юлій II, Левъ X и другіе сдѣлались ихъ покровителями. Въ вѣка, предшествовавшіе эпохѣ возрожденія, искусство въ Италіи находилось ниже, чѣмъ въ другихъ западныхъ странахъ.

Слѣдовало бы ожидать, что художественныя способности, которыми такъ щедро надѣлены итальянцы, созерцаніе столькихъ памятниковъ искусства, уцѣлѣвшихъ отъ крушенія классической цивилизаціи и традиціи греко-римской культуры, не вполнѣ заглохшія въ образованныхъ классахъ общества, должны были удержать искусство въ Италіи отъ такого глубокаго паденія. Но вышло противоположное, и въ то время, когда во франко-германскихъ странахъ, прежде въ эпоху Карловинговъ, а потомъ въ періодъ готическаго полувозрожденія, искусство пробудилось, стало представлять живыхъ людей и въ немъ начали вырабатываться новыя формы, въ Италіи дѣтски повторяли или совершенно грубыя, варварскія фигуры или высохшіе образы, обладающіе отрицательными сторонами византійскаго стиля, но не имѣющіе его достоинствъ, а только его недостатки. Когда разсматриваешь фигуры римской мусивной живописи, какъ напримѣръ мозаики церкви святаго Марка въ Римѣ, то невольно спрашиваешь себя, какимъ образомъ потомки людей, создавшихъ столько прекрасныхъ типовъ человѣческой красоты, могли такъ далеко отойти отъ идеала своихъ предковъ и до такой степени потерять всякое понятіе объ изящномъ, чтобы изображать столь безобразныя фигуры. Аскетическое направленіе, принятое христіанствомъ, и идеи грѣховности плоти, сдѣлавшейся предметомъ презрѣнія и ненависти, равно какъ и удаленіе отъ изученія натуры, не могутъ объяснить этого паденія, потому что въ Византіи мы видимъ пре-

обладаніе тѣхъ же принциповъ, не вызвавшихъ однако такого глубокаго упадка формы. Скорѣе это происходитъ вообще отъ значительнаго пониженія культуры и матеріальнаго благосостоянія въ средневѣковой Италіи. Въ произведеніяхъ искусства этой страны отражаются нравственныя страданія общества того времени. Бѣдствія, которымъ оно подвергалось, его непрочное положеніе, его безпокойное состояніе должны были препятствовать тщательному исполненію художественныхъ работъ.

Религіозныя идеи семитическаго характера, проявившіяся, какъ мы видѣли, еще до сформированія византійскаго стиля въ искусствѣ западныхъ христіанъ, развиваются и торжествуютъ въ немъ всѣ средніе вѣка. Начала аскетическія, умерщвленія плоти, незнакомыя римскимъ христіанамъ, до вліянія религіозныхъ понятій восточнаго склада, преобладаютъ въ ихъ средневѣковомъ церковномъ искусствѣ. Никогда эти морщинистыя, серьезныя, мрачныя, испуганныя лица не просвѣтляются, на устахъ ихъ никогда не видно улыбки.

LVI.

Итальянская мысль пробудилась въ муниципальныхъ республикахъ, когда граждане ихъ достигли независимости, выработавъ свободныя учрежденія, а благосостояніе ихъ упрочилось развитіемъ промышленности и торговли, расширившихъ горизонтъ ихъ дѣятельности и ознакомившихъ ихъ съ другими странами. Свободные и обезпеченные матеріально, жители итальянскихъ коммунъ начали смѣлѣе чѣмъ предки ихъ, жившіе не при столь благопріятныхъ условіяхъ, смотрѣть вокругъ себя и постепенно освободились отъ силъ, которыя до того времени владѣли ихъ умами. Мало-по-малу они стали отвергать аскетическія идеи, удалились отъ средневѣковаго мистицизма, отъ безусловной покорности духовнымъ властямъ, отъ добровольной бѣдности. Перешли отъ схоластики къ свободному анализу и начали принимать дѣятельное участіе въ гражданской и политической жизни своего отечества, т. е. муниципальной республики. Каждый гражданинъ ея порывался заявить свое право на свободу мысли, на проявленіе своей личности, жаждалъ дѣятельности и избѣгалъ праздно-

сти,—выдающагося недуга современныхъ итальянцевъ. Возвышеніе человѣка—главная идея, оживляющая общество этой эпохи. Характеровъ столь сильной индивидуальности, подобныхъ развившимся тогда въ Италіи, не находишь въ ней раньше возрожденія, что и объясняетъ бури, сопровождавшія это моральное и гражданское пробужденіе.

Освобожденіе мысли, наплывъ новыхъ идей и удаленіе отъ средневѣковыхъ суевѣрій должны были измѣнить составившіеся при другихъ условіяхъ, отвѣчавшіе иному состоянію умовъ религіозные идеалы, и породить новые, соотвѣтствовавшіе измѣненію, происшедшему въ понятіяхъ итальянцевъ. Люди, бросившіе суевѣрную боязнь, созерцавшіе съ бо́льшимъ довѣріемъ чѣмъ прежде окружающій ихъ міръ, разумѣется съ мѐньшимъ страхомъ смотрѣли на небесныя силы. Нельзя сказать, что набожныя чувства при этомъ уменьшились; уже одни многочисленные церкви, соборы и различныя художественныя произведенія религіознаго характера, воздвигнутые и созданные въ эпоху возрожденія, опровергаютъ подобное предположеніе; но религіозныя стремленія приняли иное направленіе, иной характеръ. Всего рельефнѣе измѣненіе это выразилось въ искусствѣ итальянцевъ того времени, народа богато одареннаго природой художественными способностями, въ которомъ пробужденіе умственной жизни всегда сопровождается увеличеніемъ дѣятельности въ сферѣ фигуративнаго искусства. Послѣднее, вслѣдствіе оживленія итальянской мысли, получило значительное развитіе, и художественная форма воскресла среди итальянскаго народа, вмѣстѣ съ его моральнымъ освобожденіемъ.

Удаленіе отъ аскетическихъ идей, отъ осужденія натуры, плоти, какъ начала грѣховнаго, происходившее въ умственно освобождающемся итальянскомъ обществѣ возрожденія, возбудило любовь къ природѣ. Мастера этой эпохи понемногу возвратились къ изученію ея, и проявленія обыкновенной окружающей ихъ жизни примѣшивались къ идеалу небесному въ ихъ религіозныхъ изображеніяхъ.

LVII.

Новая жизнь проявилась прежде всего на югѣ Италіи, именно въ муниципальныхъ республикахъ: Амальфи, Гаэты, Неаполя, которыя

пріобрѣли свободныя учрежденія и достигли извѣстнаго благосостоянія раньше чѣмъ города средней и сѣверной части полуострова. Но объ изобразительномъ искусствѣ въ этихъ центрахъ новой культуры мы имѣемъ мало свѣдѣній; очень вѣроятно, что оно не успѣло развиться въ нихъ, такъ какъ періодъ независимаго существованія этихъ мунициповъ былъ непродолжителенъ. Притомъ, тѣсныя торговыя и политическія связи, существовавшія между Византіей и республиками южной Италіи, выразились преобладающимъ образомъ и въ художествѣ послѣднихъ, какъ это мы можемъ видѣть по памятникамъ, дошедшимъ до насъ отъ этой эпохи.

Замѣтнѣе дѣлается возрожденіе итальянскаго искусства при императорѣ Фридрихѣ II-мъ Швабскомъ, въ его владѣніяхъ на югѣ Италіи. Главнымъ принципомъ царствованія этого опередившаго свое время императора, было возстановленіе правъ человѣческаго разума, отверженіе преобладающаго въ средневѣковомъ христіанствѣ мистицизма и идей умерщвленія мысли и плоти. Фридрихъ II-ой обладалъ замѣчательными для своего вѣка знаніями, неутолимой любознательностію и аналитическимъ умомъ, но его либеральныя усилія разбились о духовныя католическія учрежденія того времени. Въ царствованіе этого императора, однако, начинается на югѣ Италіи особенная дѣятельность въ области искусства, произведенія котораго имѣютъ уже очень ясно опредѣлившійся характеръ возрожденія. Чтобы убѣдиться въ этомъ стоитъ только взглянуть на золотыя монеты—augustali—выбитыя при Фридрихѣ II-мъ, съ его изображеніемъ. Но это умственное и художественное движеніе было пресѣчено завоеваніемъ южной Италіи и Сициліи полуварварскими французскими рыцарями подъ предводительствомъ Карла Анжу.

Съ бо́льшими результатами для изобразительнаго искусства освободилась итальянская мысль въ городахъ центральной и сѣверной Италіи и особенно во Флоренціи, представляющей полный типъ муниципальной республики, управляемой народными учрежденіями и нѣсколько столѣтій процвѣтавшей въ матеріальномъ отношеніи. Новыя идеи, возникнувшія въ эпоху возрожденія какъ результатъ освобожденія мысли, отразившіяся и въ предѣлахъ религіи, привели къ созданію новыхъ идеаловъ, прекрасно представленныхъ фигуративнымъ искусствомъ, которое оживилось вслѣдствіе пробужденія нравственныхъ силъ въ итальянскомъ народѣ, по преимуществу

способномъ къ художественной дѣятельности. Всего живѣе проявляется это во Флоренціи: тутъ начиная съ Чимабуэ (XIII-го стол.) византійскіе типы мало-по-малу одушевляются, и внутреннее содержаніе изображаемыхъ фигуръ уже нѣсколько разнится отъ идей, выраженныхъ въ произведеніяхъ, предшествовавшихъ ему въ Италіи живописцевъ.

Это преобразованіе получаетъ болѣе опредѣленный характеръ и совершается окончательно въ живописи ученика Чимабуэ—Джіотто (1276—1336). Вліяніе византійскихъ образцовъ еще замѣтно въ его произведеніяхъ; сцены и фигуры, прямо взятые изъ мозаикъ, изъ миніатюръ кодексовъ, изъ живописи на деревѣ восточныхъ христіанъ, можно указать въ работахъ Джіотто [1]). Но, сверхъ большаго художественнаго достоинства, болѣе правильнаго рисунка, меньшей рѣзкости колорита и особенно большей выразительности изображаемыхъ Джіотто фигуръ, чѣмъ въ современной ему византійской живописи, въ религіозные сюжеты флорентійскаго мастера входятъ и жизнь и натура. Онъ не только не удаляется отъ изученія природы, но, напротивъ, изображаетъ ее съ любовью; склоненъ даже воспроизводить ея веселые мотивы. Фигуры его превосходно передаютъ оживляющія ихъ мысли и чувства. Идеи аскетизма, умерщвленія плоти сглаживаются въ его фрескахъ, и мистицизмъ, преобладающій въ византійскомъ искусствѣ, уступаетъ у Джіотто мѣсто философскому началу и изображенію всего радостнаго, веселаго, представляющагося въ жизни.

Что особенно привлекаетъ на себя вниманіе въ произведеніяхъ этого живописца, составляющаго, такъ-сказать, поворотъ итальянскаго искусства на новый путь и удаленіе его отъ византійской манеры, это—вполнѣ земная обстановка изображаемыхъ имъ священныхъ сценъ съ тѣми подробностями, которыя онъ видѣлъ кругомъ себя въ обыкновенной жизни: Христосъ, Богоматерь, апостолы, святые представляются имъ уже не въ удаленіи, на небѣ, подъ видомъ царскихъ лицъ, а на землѣ, среди другихъ людей. Художество въ эту эпоху, въ Италіи, изъ религіознаго дѣлается свѣтскимъ; вмѣсто монаховъ, которые до того времени, подобно

[1]) Какъ напр.: рожденіе Спасителя, Преображеніе, страшный судъ, аллегорическія фигуры и т. д. и т. д.

тому, какъ мы это видимъ въ Византіи, почти исключительно занимались религіознымъ искусствомъ, появляются живописцы, не принадлежащіе духовенству.

Отличительныя черты живописи Джіотто, указанныя выше, развиваются и пополняются въ произведеніяхъ итальянскихъ мастеровъ слѣдующихъ вѣковъ и доходятъ у нихъ до полнаго выраженія. Сцены, очень напоминающія своимъ сочиненіемъ изображаемыя византійскими мастерами, будутъ еще долго встрѣчаться въ живописи эпохи возрожденія въ Италіи; но онѣ преобразовываются подъ вліяніемъ новыхъ идей, пробудившихся среди итальянцевъ и измѣнившихъ ихъ религіозныя понятія. Чтобы опредѣлить въ чемъ именно состоитъ это преобразованіе, разсмотримъ, какимъ образомъ византійскіе живописцы и мастера эпохи возрожденія представляли главные христіанскіе сюжеты: Христа, Богоматерь и т. д. Первые, какъ мы уже видѣли [1]), изображали Богородицу царицей небесной, постоянно въ богатыхъ облаченіяхъ, въ дорогихъ убранствахъ, удаленною отъ земли, отдѣленной отъ людей, даже и въ земныхъ сценахъ. На западѣ съ XIII-го столѣтія поклоненіе Богоматери приняло значительное развитіе, и изображеніе Ея заняло очень важное мѣсто въ священной иконографіи итальянцевъ. Можно предположить, что это почитаніе, постоянно очень распространенное на востокѣ, было оживлено среди западныхъ христіанъ сношеніями ихъ съ византійцами во время Крестовыхъ походовъ и потомъ развито и возвышено рыцарскою поэзіей. До возрожденія, Богородицу въ Италіи представляли такимъ-же точно образомъ какъ и въ Византіи; но уже первые мастера новой эпохи, для которыхъ изображеніе Мадонны сдѣлалось однимъ изъ любимыхъ сюжетовъ, удаляются отъ византійскаго типа. Вообще можно сказать, что искусство въ Италіи воскресаетъ прежде всего въ изображеніяхъ Богоматери.

Самое замѣчательное изъ произведеній Чимабуэ, которое произвело сильное впечатлѣніе, въ свое время, на флорентинцевъ, это образъ Богородицы, съ младенцемъ Христомъ и ангелами [2]). Въ немъ еще много византійскаго и онъ отличается только нѣсколько лучшимъ исполненіемъ и красивыми головами ангеловъ отъ современныхъ ему

---

[1]) См. гл. XLV.

[2]) Онъ находится теперь въ церкви S. Maria Novella во Флоренціи.

произведеній греческихъ живописцевъ, находившихся въ Италіи. Но въ многочисленныхъ изображеніяхъ Богоматери или сценъ, взятыхъ изъ ея жизни, написанныхъ Джіотто, идеи новаго характера проявляются полнѣе. Мы видимъ у него Мадоннъ, имѣющихъ уже типъ итальянскихъ женщинъ и окруженныхъ меньшимъ великолѣпіемъ чѣмъ византійскія Богородицы. Это новое направленіе обозначается еще сильнѣе у итальянскихъ художниковъ слѣдующихъ столѣтій и они пишутъ Мадоннъ-Матерей, обнимающихъ съ любовью своего младенца.

Типъ подобныхъ Богоматерей это Мадонна Рафаэля, извѣстная подъ именемъ «della Seggiola» [1]). Она, прижимая къ груди сидящаго на ея колѣняхъ ребенка Спасителя и слушая на своемъ сердцѣ біенія его младенческаго сердца, смотритъ на зрителя какъ бы говоря: «Не отдамъ его вамъ для искупленія вашихъ грѣховъ.» Борьба между материнскими чувствами и жертвой, требуемой предопредѣленіемъ, выражена тутъ изящными формами и какъ нельзя трогательнѣе. Нѣжная забота о младенцѣ прекрасно передана въ изображеніяхъ Богородицъ подобнаго рода; онѣ относятся къ нему какъ каждая мать къ своему ребенку. Мы видимъ уже не царицъ небесныхъ, а земныхъ женщинъ, любящихъ матерей. Онѣ въ одеждѣ простой средневѣковой итальянки и вся обстановка кругомъ ихъ напоминаетъ здѣшній міръ, а не небесный, фонъ картины занятъ иногда красивымъ пейзажемъ, въ которомъ видно движеніе ежедневной жизни.

Взгляните напримѣръ на Мадонну Рафаэля, принадлежавшую фамиліи графовъ Коннестабиле и находящуюся теперь въ Петербургѣ въ галереѣ Эрмитажа. Это прелестное произведеніе юношеской кисти ученика Перуджино можетъ быть не вполнѣ удовлетворительно что̀ касается рисунка, но невольно привлекаетъ своей наивною граціей, искренностію и теплотою чувствъ [2]). Богоматерь представлена тутъ красивой итальянкой, въ простомъ платьѣ, съ покрываломъ на головѣ; въ ея правой рукѣ книга пророчествъ; она поддерживаетъ лѣвою ногой младенца Спасителя, который быстрымъ движе-

---

[1]) Теперь въ галереѣ Pitti во Флоренціи.

[2]) Мадонна эта была написана въ 1503-мъ году, слѣдовательно когда Рафаэлю было 20 лѣтъ, для графа Connestabile della Staffa и постоянно находилась въ Перуджіи во владѣніи этой фамиліи до 1871-го г., когда была пріобрѣтена покойною Императрицей Маріей Александровной и помѣщена въ галереѣ Эрмитажа.

ніемъ раскрываетъ это писаніе, предсказывающее его будущую судьбу[1]). Богородица, наклоня голову, и съ такимъ спокойнымъ, но нѣсколько грустнымъ выраженіемъ лица, взираетъ на младенца Спасителя, съ дѣтскою безпечной рѣзвостію хватающаго книгу предсказаній страшной жертвы, которую онъ долженъ принести для спасенія міра; и этотъ контрастъ между младенческой невинной беззаботностью Христа и тѣмъ, что готовится для него впереди, имѣетъ что-то непреодолимо-трогательное. Фонъ картины составляетъ игривый, весенній пейзажъ Умбріи; на горизонтѣ поднимаются снѣжныя горы; между зеленѣющими холмами и лугами течетъ рѣка; тамъ и здѣсь видны распускающіяся деревья. Вдали можно различить крестьянскій домъ; по дорогѣ скачетъ всадникъ; по рѣкѣ плыветъ лодка, и въ ней двое людей.

Іоаннъ креститель, изображенный часто ребенкомъ возлѣ Спасителя, является сверстникомъ въ его играхъ, какъ въ святомъ семействѣ Рафаэля, извѣстномъ подъ именемъ «La Perla»[2]). Въ этомъ примѣрѣ Спаситель, котораго Богоматерь только-что подняла изъ люльки, преисполненный дѣтской живости и игривости, смотря вопросительно на Богоматерь, радостно протягиваетъ руки къ плодамъ, которые подноситъ ему маленькій Іоаннъ креститель. Вдали видны деревья и за ними городъ, окруженный стѣнами и построенный на крутыхъ берегахъ извивающейся рѣки, черезъ которую брошенъ мостъ. Среди зданій, стиля возрожденія, поднимаются колоннады, развалины римскихъ храмовъ и термъ. На горизонтѣ—горы,—обыкновенная рамка итальянскаго пейзажа.

Иногда мастера возрожденія изображали Богоматерь молодой красивой дѣвушкой, почти ребенкомъ, съ задумчивымъ, наивнымъ лицомъ, сіяющимъ чистотою, скромно опускающей глаза, въ бѣдномъ платьѣ, неся младенца Спасителя на рукахъ. Многочисленны Богоматери этого рода; между ними особенно замѣчательна Мадонна Рафаэля, называемая «del Granduca»[3]). Часто также представляли Спасителя играющимъ возлѣ Богородицы, или на ея колѣняхъ,—различными предметами, держа въ рукѣ цвѣтокъ или птичку, дѣтски

---

[1]) Каждый разъ, что въ сценахъ святаго семейства, или при изображеніи Мадонны со Христомъ, является книга въ рукахъ Богоматери или Іосифа, слѣдуетъ видѣть въ ней предсказанія пророковъ, касающіяся Мессіи.

[2]) Эта картина находится въ музеѣ Прадо (Prado) въ Мадридѣ.

[3]) Она находится въ галереѣ Palazzo Pitti во Флоренціи.

забавляясь и вызывая, своею веселостію, печальную улыбку на устахъ Мадонны.

Что можетъ быть, напримѣръ, граціознѣе и вмѣстѣ заключать въ себѣ болѣе возвышенное религіозное чувство, какъ вполнѣ земная сцена, написанная аль-фреско Андреемъ дель Сарто на стѣнѣ монастыря SS. Annunziata во Флоренціи, извѣстная подъ именемъ: «la Madonna del Sacco.» Тутъ представленъ отдыхъ святаго семейства на пути въ Египетъ; Богоматерь сидитъ на землѣ и останавливаетъ невольнымъ движеніемъ руки играющаго младенца Спасителя. На ея прекрасномъ, юномъ лицѣ пробѣгаетъ тѣнь задумчивости, вызванной чтеніемъ Іосифа, который, облокотившись на набитый мѣшокъ [1]), читаетъ книгу пророчествъ, предсказывающихъ будущую судьбу Спасителя.

Въ другихъ сюжетахъ, взятыхъ изъ жизни Богоматери, какъ напримѣръ въ сценахъ Благовѣщенія, введенія во храмъ, обрученія съ Іосифомъ и т. д., уже начиная съ Джіотто, какъ это мы можемъ видѣть во фрескахъ S. Maria dell' Arena въ Падуѣ, и постоянно у всѣхъ другихъ живописцевъ послѣдующихъ вѣковъ въ Италіи, Богородица представляется обыкновенной женщиной, безъ богатыхъ облаченій и нарядовъ, безъ золотаго нимба, безъ царскихъ аттрибутовъ, а среди земной обстановки, въ сопровожденіи лицъ, столь же просто одѣтыхъ какъ и она. Всѣ эти сцены происходятъ или въ прекрасной природѣ, оживленной присутствіемъ посторонникъ людей, возлѣ небогатаго дома, или въ комнатѣ, убранной вещами домашняго обихода и предметами, услаждающими обыкновенное теченіе тихой жизни, какъ напримѣръ цвѣтами, красивыми вазами, птицами въ клѣткахъ и т. д.

Это обыкновенный характеръ Богоматерей возрожденія, и если мы возьмемъ всѣ лучшія произведенія итальянскихъ мастеровъ, равно какъ и картины или фрески самыхъ незначительныхъ и мало извѣстныхъ художниковъ этой эпохи, то увидимъ, что идеалъ ихъ Мадоннъ сохраняетъ однѣ и тѣ-же отличительныя черты.

LVIII.

Есть Богородицы возрожденія, изображенныя на небѣ съ ангелами и святыми въ удаленіи отъ земли, какъ напр. Мадонна Сикстинская

1) Sacco, отъ этого и названіе фрески.

Рафаэля [1]) и Мадонна да Foligno [2]), написанная тѣмъ-же живописцемъ. Но и въ этихъ небесныхъ сюжетахъ Богоматерь не теряетъ своего земнаго характера; она изображается не въ царскомъ плащѣ, не въ коронѣ, какъ византійскія царицы небесныя, а въ томъ простомъ одѣяніи, которое на ней въ земныхъ сценахъ. Это простыя женщины, взятыя на небо, а не властительницы міра, управляющія имъ свыше. Тотъ-же анализъ человѣческой души, тѣ-же идеи философскаго характера, выраженныя мастерами возрожденія на лицахъ земныхъ Мадонъ, переданы ими въ образахъ Богоматерей небесныхъ. Вторыя, точно также какъ и первыя, печально улыбаются, смотря на ребяческую беззаботность младенца Спасителя и думая объ ожидающей его участи; хотя и на небѣ, онѣ все-таки испуганы своимъ избраніемъ и скромно сомнѣваются въ своихъ силахъ, или одушевлены восторгомъ участвовать въ спасеніи людей своею жертвою. Борьба материнской любви съ покорностью своему предназначенію отражается на ихъ лицахъ.

Посмотрите напр. на Мадонну Сикстинскую; она идетъ по облакамъ, неся нагого младенца Спасителя на рукахъ; св. Сикстъ II-й папа и св. Варвара [3]) отдергиваютъ завѣсу. Она является на рубежѣ рая, передъ міромъ, отдавая ему для искупленія его грѣховъ Спасителя, на младенческомъ лицѣ котораго отражается ужасъ, возбуждаемый въ немъ тѣмъ, что представляется его глазамъ, что происходитъ на землѣ, среди людей, указываемыхъ ему св. Сикстомъ и для которыхъ онъ долженъ пожертвовать собою; тогда какъ на прекрасномъ, почти дѣтскомъ лицѣ Богоматери, выражены удивленіе ея призванію, уничтожающему ее своей громадностью, невозмутимая чистота и вмѣстѣ умиленіе передъ благомъ, приносимымъ людямъ жертвой Спасителя.

Точно также и Мадонна да Foligno представлена сидящей на облакахъ. Граціозно скрывая въ складкахъ своего падающаго съ

---

1) Теперь въ Дрезденской галереѣ.

2) Она находится въ Ватиканской галереѣ въ Римѣ.

3) Эта картина была заказана въ 1518 году бенедиктинскими монахами монастыря св. Сикста, находившагося въ г. Піаченцѣ; отсюда и названіе этой Мадонны. Живописецъ долженъ былъ изобразить Богоматерь вмѣстѣ со св. Варварой и св. Сикстомъ, который былъ папой и претерпѣлъ мученическую смертъ, застигнутый въ зданіи надъ катакомбами, во время служенія, солдатами императора Валеріана (см. часть I, стр. 173).

головы покрывала преисполненнаго жизни и рѣзвости младенца Христа, она задумчиво смотритъ внизъ на святыхъ, поклоняющихся ему. Игривый пейзажъ составляетъ фонъ картины; тутъ видны перерѣзанныя дорогами и орошенныя ручьями зеленые луга, на которыхъ пасется стадо овецъ, охраняемыхъ пастухомъ; по дорогѣ ѣдетъ всадникъ, а передъ нимъ идетъ пѣшеходъ; двое людей разговариваютъ между собою. Далѣе можно различить зданія города и за ними горы.

Это уже не византійскія Богоматери, величественно царящія на облакахъ, или представленныя на землѣ въ царской обстановкѣ, въ удаленіи отъ смертныхъ, одушевленныя иногда любовью къ Спасителю младенцу, или скорбящія о грѣхахъ людей, но не выражающія борьбы материнскихъ чувствъ съ покорностью волѣ небесной, сомнѣній, восторга и всѣхъ движеній души, совершающихся въ человѣкѣ, призванномъ къ ужасной жертвѣ и къ великому, но устрашающему его назначенію.

Точно также и Спаситель изображался совершенно иначе мастерами эпохи возрожденія, чѣмъ прежде византійскими художниками. Послѣдніе, какъ мы уже видѣли, ищутъ преимущественно сюжеты торжества и славы Христа, тогда какъ первые предпочитаютъ сцены, въ которыхъ Спаситель поучаетъ, совершаетъ чудеса, скорбитъ, страдаетъ какъ человѣкъ. Итальянскіе живописцы часто представляютъ моленіе о чашѣ, поруганіе, биченіе, вѣнчаніе терніями и т. д. Вообще человѣческій характеръ Христа выраженъ сильнѣе въ произведеніяхъ художниковъ возрожденія, чѣмъ въ византійскомъ искусствѣ. Въ немъ многія столѣтія изображаютъ Спасителя на крестѣ не страдающимъ, съ открытыми глазами и выпрямленнымъ корпусомъ; въ спокойномъ положеніи, совершающимъ искупленіе не какъ человѣкъ, а какъ Богъ, нисходящій на землю и воплощающійся въ тѣлѣ смертнаго, не принимая слабостей свойственныхъ натурѣ человѣка. На западѣ подобныя изображенія Христа нестрадающимъ встрѣчаются только въ періодъ преобладанія византійскаго стиля. Уже первые мастера возрожденія въ Италіи представляютъ Спасителя умирающимъ въ мученіяхъ или изъ глубины невыразимыхъ страданій взывающимъ къ Богу. У византійскихъ живописцевъ Христосъ появляется среди людей какъ монархъ, не смѣшиваясь съ ними; Его всегда не трудно отличить отъ окружающей толпы. Можно положительно сказать, что въ религіозномъ искусствѣ византійскаго

стиля, если и встрѣчаются представленія Христа болѣе въ земной, чѣмъ въ небесной обстановкѣ, то они все-таки же далеко не имѣютъ того простаго, неторжественнаго характера, какъ изображенія Спасителя мастерами эпохи возрожденія. Такъ напримѣръ византійскіе художники въ евангельскихъ сценахъ, именно при исцѣленіи слѣпаго, встрѣчѣ съ самаритянкой у колодца, прощеніи блудницы и т. д., представляли Христа сидящимъ на сферѣ, или одѣтымъ въ парскую мантію; однимъ словомъ—при условіяхъ рѣзко опредѣляющихъ его божественность. Самыя артистическіе пріемы и техническое исполненіе произведеній византійскаго стиля, какъ напримѣръ золотой грунтъ и золотыя сіянія, противятся земному характеру священныхъ фигуръ, равно какъ и изображеніе Спасителя бо́льшихъ размѣровъ, чѣмъ представленные возлѣ него апостолы, святые и т. д. [1]).

Христосъ потому столько-же удаляется, у мастеровъ эпохи возрожденія, отъ византійскаго идеала, сколько Мадонна итальянскихъ художниковъ отъ Богоматери восточнаго стиля. На стѣнахъ церквей Италіи въ эту эпоху пишутся уже не величественныя фигуры Спасителя абсидъ средневѣковыхъ базиликъ, стоящія на облакахъ, принимая поклоненіе ангеловъ и святыхъ, и призывающія къ суду входящихъ въ храмъ; не образы Христа, хотя и являющагося среди людей, но отдѣленнаго отъ нихъ своимъ безстрастнымъ царственнымъ характеромъ; а земные образы Спасителя, ставшаго рядомъ съ людьми, доступнаго ихъ идеямъ, на лицѣ котораго, подобно тому какъ и на ликѣ мадонны возрожденія, выражены тонкія движенія души, борьба чувствъ и всѣ особенности нравственныхъ состояній, проходимыхъ имъ на землѣ. Этотъ характеръ имѣетъ Христосъ уже у первыхъ мастеровъ эпохи возрожденія; такъ напримѣръ у Джіотто въ сценѣ страшнаго суда, написаннаго имъ въ Падуѣ, въ церкви S. Maria dell' Arena (капелла Скровеньи). Задумчивый и прекрасный ликъ Спасителя тутъ уже заключаетъ въ себѣ тѣ данныя, изъ которыхъ разовьется впослѣдствіи идеалъ его типа у Леонардо да Винчи, въ его фрескѣ тайной вечери, и у Тиціана, въ его кар-

[1]) Изображеніе Христа въ византійскомъ искусствѣ бо́льшихъ размѣровъ чѣмъ стоящіе возлѣ него люди, составляетъ продолженіе пріема употребляемаго восточными народами, передававшими силу и моральное значеніе Бога колосальностью.

тинѣ вопрошающаго съ монетой. Но замѣтнѣе переходъ этотъ отъ Христа властелина небеснаго ко Христу земному проявляется у Масаччіо въ его фрескѣ, находящейся въ церкви del Carmine (капелла Бранкаччи) во Флоренціи. Тутъ Спаситель представленъ среди учениковъ, совершенно такъ, какъ онъ будетъ являться съ этого времени въ работахъ мастеровъ возрожденія, многіе изъ которыхъ и между ними Леонардо да Винчи и Микель-Анджело Буонаротти копировали фреску Масаччіо.

Даже и вполнѣ мистическіе сюжеты, напр. обрученіе Спасителя младенца со св. Екатериной и другіе подобные представляются художниками этой эпохи въ земной обстановкѣ. Мы видимъ также, что ангелы пишутся итальянскими мастерами съ цвѣтами въ рукахъ или съ музыкальными инструментами, на которыхъ они играютъ; иногда задумчиво смотрящими на младенца Спасителя, а не въ богатыхъ облаченіяхъ, съ жезлами, подобно царедворцамъ, не въ бранныхъ доспѣхахъ и вооруженные мечами, какъ у византійскихъ живописцевъ и мозаикистовъ. У художниковъ возрожденія, при изображеніи толпы, точно также проявляется изученіе различныхъ сторонъ характера человѣка; каждое лицо имѣетъ свое отдѣльное выраженіе, и масса людей уже не представляется болѣе съ однимъ и тѣмъ-же лицомъ, или возвышающимися одна надъ другою головами, какъ въ средневѣковомъ искусствѣ.

Абсиды и вообще тѣ пространства, которыя въ византійскихъ храмахъ украшались колоссальными изображеніями Христа или Богоматери въ славѣ, на небѣ, раздѣляются въ церквахъ эпохи возрожденія, и въ этихъ рамкахъ изображаются сцены изъ земной жизни Спасителя и Богородицы, въ которыхъ появляются обыкновенные люди, участвующіе въ дѣйствіи наравнѣ со святыми и божественными лицами, чего мы не встрѣчаемъ въ изображеніяхъ священныхъ сюжетовъ у византійскихъ мастеровъ. Люди эти уже не имѣютъ того подавленнаго и запуганнаго вида, какъ фигуры средневѣковаго искусства, на лицахъ которыхъ отражаются страхъ передъ божественными силами, внушаемый церковью въ эту эпоху, и ужасъ наказаній грозящихъ непокорнымъ ея предписаніямъ.

Раздѣленіе пространствъ на стѣнахъ и въ сводахъ абсидъ итальянскихъ церквей эпохи возрожденія и изображеніе, какъ бы въ рамкахъ, каждаго сюжета отдѣльно, очень напоминаетъ пріемъ, употре-

бляемый живописцами катакомбъ, расписывавшихъ стѣны и потолки погребальныхъ комнатъ. Это можетъ также опровергнуть то мнѣніе, о которомъ мы уже говорили выше, что перемѣна въ стилѣ христіанской живописи, послѣ торжества церкви, произошла не вслѣдствіе измѣненій въ складѣ религіозныхъ идей вѣрующихъ Рима, а потому что большія пространства въ церквахъ и базиликахъ, построенныхъ на поверхности земли, невозможно было наполнять сюжетами стиля катакомбной живописи, которымъ нельзя дать большіе размѣры, и имѣющими вообще мало монументальный характеръ, что и повело къ изображенію колосальныхъ фигуръ Христа и Богоматери въ славѣ, среди ангеловъ и святыхъ. Мы видимъ однако, что въ латинскихъ церквахъ эпохи возрожденія, образы большихъ размѣровъ оставляются для изображенія евангельскихъ сценъ, въ земной обстановкѣ, сходныхъ въ нѣкоторомъ отношеніи съ сюжетами, представленными на стѣнахъ катакомбъ.

Ошибочно было бы думать, что образы Спасителя, Богоматери, такъ какъ ихъ представляли живописцы и скульпторы возрожденія, имѣли свѣтскій характеръ и мало религіознаго значенія, что они не назначались для церквей и что народъ не молился имъ. Совершенно напротивъ, набожныя чувства руководили тѣми, которые заказывали и исполняли художественныя произведенія священнаго характера, въ эпоху возрожденія, и большая часть послѣднихъ находится до сихъ поръ, или находилась прежде до образованія музеевъ Европы, въ церквахъ, въ монастыряхъ, въ соборахъ, въ часовняхъ и т. д. Народъ въ Италіи и теперь крестится и остановится на колѣни въ религіозныхъ зданіяхъ передъ изображеніями мастеровъ возрожденія того-же характера какъ и тѣ, которыя мы видимъ во дворцахъ и въ картинныхъ галереяхъ различныхъ городовъ.

LIX.

Особенно ясно проявляются это удаленіе отъ прежнихъ идеаловъ и философское направленіе живописи возрожденія въ манерѣ передавать нѣкоторые евангельскіе сюжеты, какъ напр. тайную вечерю. Христіанскіе художники востока и запада представлялли её различно:

первые—съ преобладающимъ мистическимъ характеромъ; вторые—съ исторической и философской точки зрѣнія. Посмотримъ прежде всего, какъ изображалась тайная вечеря въ византійскомъ искусствѣ. Мы находимъ ее напр. на такъ-называемой императорской далматикѣ, сохраняющейся въ ризницѣ собора святаго Петра въ Римѣ. Это одежда діакона, голубой шелковой матеріи, на которой шитьемъ изображены различные священные сюжеты и между прочимъ тайная вечеря. Послѣдняя слѣдующимъ образомъ: Христосъ съ крестовиднымъ нимбомъ кругомъ головы, въ туникѣ и палліумѣ, стоя за престоломъ, формы употребляемой до сихъ поръ въ восточной церкви, даетъ пить изъ чаши св. Петру. Шесть апостоловъ одѣты по античному въ палліумѣ, трое съ каждой стороны Спасителя подходятъ къ нему, низко нагибаясь и выражая жестами свое благоговѣніе передъ совершающимся таинствомъ и ничтожество передъ Христомъ. Такія позы должны были принимать царедворцы подходя къ византійскому самодержцу. Происхожденіе этой далматики неизвѣстно; согласно преданію ее надѣвали императоры при коронованіи и она при этомъ случаѣ была уже на Карлѣ Великомъ, чего однако нельзя утверждать за неимѣніемъ положительныхъ данныхъ. Форма греческихъ буквъ въ надписяхъ, вышитыхъ на этой одеждѣ, указываетъ на XI-е столѣтіе. Стиль фигуръ ведетъ къ тому-же заключенію. Какъ бы то ни было, но вліяніе византійскаго искусства, и даже хорошаго его времени, тутъ несомнѣнно.

Изображеніе такой-же точно мистической тайной вечери, но получающей церемоніальный, торжественный характеръ таинства причащенія, при которомъ Христосъ исполняетъ должность священника, а сопровождающій его ангелъ—діакона [1]), мы находимъ въ Сирійскомъ евангеліи [2]); въ миніатюрахъ греческой живописи псалтири IX вѣка собранія г. Хлудова [3]); въ мозаикѣ Софійскаго собора въ Кіевѣ [4]); въ мозаикахъ церквей Сициліи; въ одномъ изъ монастырей Аѳонской горы; въ монастырѣ на Кавказѣ и въ другихъ очень отдаленныхъ другъ отъ друга мѣстахъ, куда проникали лучи византійскаго искусства.

---

1) Такъ указано изображать сцену тайной вечери въ руководствѣ живописцевъ, открытомъ на Аѳонской горѣ, упомянутомъ выше.

2) См. гл. XLIXXXV этой книги.

3) См. гл. XXXIX этой книги.

4) См. гл. XXXIV этой книги.

Разумѣется, есть также и другаго рода изображенія тайной вечери въ византійскомъ искусствѣ, въ которыхъ историческое начало идетъ рядомъ съ мистическимъ. Такъ напр., мы видимъ въ средневѣковыхъ мозаикахъ и въ миніатюрахъ церковныхъ книгъ, при представленіи этого сюжета, Спасителя сидящимъ вмѣстѣ съ апостолами у стола: но эти сцены всегда мало оживлены, золотой грунтъ удаляетъ ихъ отъ жизни, лица лишены выраженія и индивидуальности, анализъ человѣческой души и философскія идеи отсутствуютъ тутъ, какъ и постоянно, въ представленіи религіозныхъ сюжетовъ византійскими мастерами. Христосъ иногда изображенъ бо́льшихъ размѣровъ чѣмъ сидящіе возлѣ него ученики, именно въ мозаикѣ собора [1]) Монреале близъ Палермо и въ миніатюрахъ [2]) греческаго евангелія, находящагося въ одномъ изъ монастырей Аѳонской горы. Въ нѣкоторыхъ примѣрахъ Христосъ помѣщенъ на возвышеніи для указанія его величія и превосходства надъ апостолами; это мы видимъ въ мозаикѣ святаго Марка въ Венеціи XI-го столѣтія и въ барельефѣ изъ золота [3]), довольно грубой нѣмецкой работы X-го вѣка. Тутъ нимбъ данъ только одному Спасителю. То-же самое мы находимъ и въ мозаикѣ Монреале, гдѣ притомъ Іуда стоитъ на колѣняхъ у стола и Христосъ изображенъ какъ бы торжествующимъ надъ своимъ предателемъ. Также на колѣняхъ, держа передъ Спасителемъ чашу, символъ ожидающихъ его страданій, представленъ Іуда въ барельефѣ начала XI-го вѣка церкви S. Germain des Près въ Парижѣ. На столѣ въ этихъ сценахъ обыкновенно не видно яствъ или появляются только символическая рыба и хлѣбы, какъ напримѣръ въ миніатюрахъ рукописи псалтири г-на Хлудова [4]). Всѣ эти изображенія тайной вечери были созданы или греческими мастерами или подъ вліяніемъ византійскаго искусства и восточныхъ идей, въ періодъ преобладанія ихъ среди западныхъ христіанъ. Мы видимъ, что въ многочисленныхъ представленіяхъ этой сцены на западѣ, въ странахъ отдаленныхъ одна отъ другой, повторяется неизмѣнно византійскій типъ. Таковъ вообще характеръ изображенія тайной вечери,

---

1) Построеннаго въ XII-мъ столѣтіи.

2) Фотографіи съ нихъ, снятыя г-мъ Севастьяновымъ, находятся въ христіанскомъ музеѣ при Академіи Художествъ въ Петербургѣ.

3) Онъ сохраняется въ Ахенскомъ соборѣ.

4) См. вл. XXXIX.

иногда болѣе реалистическій чѣмъ церемоніальный, именно: во франко-германскихъ странахъ, но постоянно мистическій всѣ средніе вѣка, до эпохи возрожденія въ Италіи.

Совершенно иначе передавали сцену тайной вечери художники эпохи возрожденія. Уже въ работахъ первыхъ изъ нихъ по времени, мистическій элементъ удаляется на второй планъ и начинаетъ развиваться драматическая сторона сюжета. Это мы видимъ у сіэннскаго живописца Дуччіо-ди-Бонинсенья; онъ написалъ на деревѣ извѣстный образъ Богоматери [1]), который произвелъ переворотъ въ живописи Сіэнской школы, а на другой сторонѣ его представилъ нѣсколько сценъ изъ жизни Спасителя и между ними тайную вечерь. Въ послѣдней, хотя и переданной еще довольно неудовлетворительно, видны однако въ зародышѣ тѣ философскіе задатки, которые разовьются впослѣдствіи полнѣе у живописцевъ Флорентинской школы. Христосъ уже произнесъ извѣстныя слова: «Истинно говорю вамъ, что одинъ изъ васъ предастъ Меня» [2]), и держитъ въ правой рукѣ кусокъ хлѣба, чтобы обмокнуть его, какъ это дѣлаетъ и предатель. Удивленіе и печаль довольно живо выражены на лицахъ учениковъ, не лишенныхъ индивидуальности; одинъ изъ нихъ смотритъ съ негодованіемъ на Іуду. Сцена тутъ уже взята изъ жизни и представлена въ покоѣ простаго средневѣковаго итальянскаго дома; ее можно упрекнуть въ нѣкоторой холодности, даже натянутости, но византійская условность и церемоніальность разрушены въ ней вторгнувшейся жизнью, и вся картина имѣетъ что-то спокойное, почти величественное.

Точно также и Джіотто, въ тайной вечери, написанной имъ въ началѣ XIV-го столѣтія въ церкви S. Maria dell' Arena (капелла Скровеньи) въ Падуѣ, удалился отъ византійской манеры. Онъ представилъ эту сцену подъ красивымъ навѣсомъ и придалъ ученикамъ индивидуальное, сильное, но нѣсколько сдержанное выраженіе. Энергическое лицо Петра одушевлено негодованіемъ, а Іоаннъ, склоняющій голову на грудь Спасителя, преисполненъ тихой грусти. Расположеніе всей картины просто и натурально. Іуда, раздѣленный отъ Христа только однимъ ученикомъ, вмѣстѣ съ Спасителемъ опускаетъ

---

1) Оконченный въ 1311 году и торжественно перенесенный гражданами Сіэнской республики изъ мастерской живописца въ ихъ соборъ, гдѣ онъ до сихъ поръ находится.

2) Ев. отъ Матеея гл. XXVI, 21.

руку въ блюдо. Ничего условнаго не проявляется тутъ; художникъ, распредѣляя лица своего сочиненія и одушевляя ихъ, слѣдуетъ своему вдохновенію и не стѣсненъ традиціями.

Такой-же характеръ имѣетъ и другое изображеніе тайной вечери, написанное аль-фреско въ началѣ XIV-го столѣтія, по мнѣнію однихъ Джіотто, согласно другимъ Таддео Гадди, на стѣнахъ трапезной бывшаго монастыря S. Croce во Флоренціи. Фигуры тутъ болѣе чѣмъ натуральной величины. Внутреннее устройство дома или какіе-либо архитектурные мотивы не изображены здѣсь, что нѣсколько напоминаетъ византійскій манеръ, сильнѣе проявляющійся въ этой картинѣ тайной вечери, чѣмъ въ другихъ предъидущихъ. Спаситель сидитъ въ срединѣ длиннаго стола и поднимаетъ правую руку благословляя, а другою поддерживаетъ склонившагося къ нему Іоанна. Апостолы сидятъ прямо въ нѣсколько натянутыхъ позахъ. Іуда, небольшаго роста и съ некрасивымъ лицомъ, одинъ безъ нимба, помѣщенъ отдѣльно напротивъ Спасителя. Онъ беретъ изъ стоящаго передъ нимъ блюда ребро ягненка, что можетъ быть должно символически выражать преданіе имъ на преломленіе тѣла божественнаго агнца, Христа. Взоры учениковъ не обращены на Іуду, и они почти равнодушно смотрятъ передъ собою. Вообще сцена эта производитъ холодное впечатлѣніе и въ ней больше условнаго чѣмъ драматическаго.

Но философскія идеи в жизнь, съ теченіемъ времени, берутъ верхъ надъ мистическимъ началомъ въ представленіи тайной вечери живописцами возрожденія. Это мы видимъ напр. во фрескѣ, написанной флорентинскимъ художникомъ, жившимъ въ XV-мъ столѣтіи, Андреа дель Кастальо. Послѣдняя трапеза Христа съ учениками, исполненная имъ на стѣнѣ столовой монастыря **S. Apollonia** [1]) во Флоренціи, представлена слѣдующимъ образомъ: апостолы сидятъ за длиннымъ столомъ; среди ихъ Христосъ, въ комнатѣ, стѣны которой украшены квадратными плитами цвѣтнаго мрамора и различными орнаментами во вкусѣ возрожденія. Сидѣнія оканчиваются фигурами сфинксовъ; столъ покрытъ скатертью и довольно скромно убранъ. Іоаннъ припалъ къ Спасителю, который, грустно опустивъ голову, только-что произнесъ слова: «одинъ изъ васъ предастъ Меня» [2]). Лица апо-

[1]) Теперь магазинъ военнаго интендантства.

[2]) Отъ Матеея XXVI, 21.

столовъ энергичны, преисполнены натуры и выраженія. Іуда помѣщенъ отдѣльно, спереди стола; лицо его имѣетъ что-то лукавое и предательское. Нимбы означены свѣтлыми, едва замѣтными дисками. Исполненіе этой живописи, можетъ быть нѣсколько грубовато, но въ ней много рельефа, и вся картина оживлена; нѣтъ тутъ ни одного равнодушнаго лица; каждое отражаетъ особенное чувство, вызванное словами Христа. По изученію и представленію различныхъ свойствъ моральной натуры человѣка произведеніе дель Кастаньо, смѣло задуманное и сильнаго выраженія, но лишенное тонкой выработки, можетъ стать рядомъ съ извѣстною сценой тайной вечери, написанной Леонардо да Винчи, къ которой оно относится какъ трагедія Эсхила къ трагедіи Софокла. Къ несчастію, живопись эта пострадала отъ времени и ее можно видѣть только при очень невыгодныхъ условіяхъ и неудовлетворительномъ освѣщеніи.

Тѣ-же самыя философскія начала преобладаютъ въ двухъ фрескахъ Доменико Гирландайо, написанныхъ также въ XV-мъ вѣкѣ, но послѣ тайной вечери Андреа дель Кастаньо: одна на стѣнѣ трапезной монастыря Ognisanti во Флоренціи, другая въ монастырѣ святаго Марка того-же города. Въ первой изъ нихъ, принадлежащей къ 1480 году, художникъ изобразилъ послѣднюю трапезу Спасителя съ его учениками, въ красивой залѣ со сводами; въ глубинѣ, надъ головами Христа и апостоловъ, черезъ два большихъ полукруглыхъ, занимающихъ всю стѣну окна, видно голубое небо, деревья съ плодами и летящія птицы. Столъ покрытъ вышитой на концахъ скатертью; на немъ стоятъ красивыя фляжки, стаканы, блюда съ яствами и лежатъ хлѣбы и плоды. На одномъ изъ боковыхъ четыреугольныхъ оконъ сидитъ, опустивъ свой красивый хвостъ павлинъ; на другомъ противоположномъ окнѣ голубь. На полу стоятъ сосуды, а на карнизѣ, около павлина, ваза съ цвѣтами. Христосъ — лицо его къ несчастію нѣсколько стерто — съ нимбомъ кругомъ головы, раздѣленнымъ крестовидными лучами, и апостолы съ сіяющими дисками надъ головами, сидятъ за столомъ; съ правой стороны Спасителя пять учениковъ, съ лѣвой шесть. Всѣ они обращены лицомъ къ зрителю; только одинъ Іуда безъ нимба сидитъ отдѣльно по эту сторону стола, противъ Христа, нѣсколько вправо отъ него и, нестолько некрасивое, сколько грубое и самонадѣянное лицо его видно въ профиль. Іоаннъ склонился головою къ Христу, который благо-

словляя правой рукою говоритъ: «одинъ изъ васъ предастъ Меня», какъ это видно по лицамъ учениковъ, на которыхъ отражаются разнообразныя чувства, возбужденныя этими словами. Тайная вечеря, въ византійскомъ искусствѣ, имѣя преимущественно мистическій характеръ, изображается въ минуту произнесенія Христомъ словъ: «пріимите, ядите, сіе есть тѣло Мое» [1]); напротивъ, у мастеровъ возрожденія, занятыхъ болѣе драматической стороной этого сюжета, онъ представляется обыкновенно въ тотъ моментъ, когда Спаситель говоритъ: «одинъ изъ васъ предастъ Меня». Въ этой фрескѣ Гирландайо, Петръ, сидящій возлѣ учителя и обращаясь къ нему, держитъ въ правой рукѣ ножъ и поднимаетъ вопросительно лѣвую, какъ бы угрожая предателю; лицо ученика, складывающаго руки и написаннаго возлѣ Іоанна, выражаетъ полное отчаяніе. Далѣе сидящій апостолъ грустно склонилъ голову на руку. Другіе ученики какъ бы спрашиваютъ: «не я ли?» и смотрятъ вопросительно другъ на друга или на Христа. Вообще всѣ фигуры тутъ оживлены; лица ихъ выразительны, движенія разнообразны, всѣ заняты словами, произнесенными Спасителемъ.

Нѣсколько позже, Гирландайо написалъ, въ монастырѣ святаго Марка во Флоренціи, фреску, изображающую тотъ же сюжетъ и мало отличающуюся внѣшностью отъ предъидущей. Тутъ также сцена происходитъ въ залѣ, съ полукруглыми окнами, а въ глубинѣ голубое небо, деревья съ плодами и летящія птицы; не забыты даже хвостъ павлина, вазы съ цвѣтами и голубь. Распредѣленіе апостоловъ за столомъ, покрытымъ вышитою скатертью, но убраннымъ нѣсколько полнѣе, повторено безъ измѣненій; Іуда протягиваетъ руку надъ столомъ, что напоминаетъ слова изъ евангелія Луки [2]): «И вотъ рука предающаго Меня со мною за столомъ». Возлѣ Іуды сидитъ на полу, смотря на зрителей, кошка. Въ этой фрескѣ, однако, видно меньше оживленія чѣмъ въ предъидущей. Апостолы принимаютъ мало участія въ совершающемся дѣйствіи, лица ихъ равнодушны; одни спокойно смотрятъ на Іуду или на Іоанна, склонившагося на столъ передъ Спасителемъ; взоры другихъ обращены на зрителя.

---

[1]) Отъ Матѳея XXVI, 26.
[2]) Гл. XXII, 21.

Нѣкоторые опускаютъ глаза, только крайній съ правой стороны указываетъ на себя, какъ бы спрашивая: «не я ли»?

Также очень характеристична картина тайной вечери, изображенная на стѣнѣ трапезной бывшаго монастыря св. Онуфрія во Флоренціи. Сцена тутъ происходитъ подъ портикомъ, и въ промежуткахъ, украшенныхъ во вкусѣ возрожденія, пиластровъ, поддерживающихъ своды, виденъ красивый ландшафтъ Умбріи. Въ срединѣ его, вдали, на холмѣ изображена сцена моленія о чашѣ: трое апостоловъ спятъ подъ деревомъ, Христосъ молится на колѣняхъ, сложивъ руки, смотря на слетающаго съ неба ангела, съ чашей въ рукѣ. На первомъ планѣ Спаситель и апостолы, со свѣтлыми кругами надъ головой вмѣсто нимбовъ, помѣщены на очень украшенномъ, также въ стилѣ возрожденія, сидѣніи съ высокой спинкой. Въ распредѣленіи фигуръ видно повтореніе фресокъ Кастанью и Гирландайо. Христосъ написанъ по срединѣ; съ правой стороны его пять, съ лѣвой шесть учениковъ. Всѣ они сидятъ лицомъ къ зрителю, передъ столомъ, покрытымъ вышитой золотомъ скатертью и уставленномъ красивыми вазами, тарелками съ яствами и т. д. Іуда, безъ свѣтлаго круга, держа въ лѣвой рукѣ кошелекъ и повернувъ голову къ зрителю, сидитъ одинъ по эту сторону стола, противъ Іоанна, склонившагося, какъ обыкновенно, къ Спасителю. Христосъ, положивъ лѣвую руку на плечо Іоанна и благословляя правой, смотритъ печально съ искреннимъ состраданіемъ на Іуду; взоры нѣсколькихъ учениковъ обращены также на предателя и лица ихъ выражаютъ грусть и сожалѣніе; только одинъ Петръ, держащій въ правой рукѣ ножъ, одушевленъ гнѣвомъ. Головы апостоловъ имѣютъ много индивидуальнаго, хотя и одно общее сладковатое выраженіе лица. Нельзя также сказать, чтобы въ нихъ сильно отражалось совершающееся дѣйствіе, и во всей картинѣ слышно что-то равнодушное, холодное. Одинъ изъ учениковъ спокойно наливаетъ себѣ вина, другой рѣжетъ какой-то плодъ на тарелкѣ; третій продолжаетъ ѣсть. Крайній съ лѣвой стороны отворачиваетъ голову и, спокойно сложа руки на столѣ, смотритъ на зрителя, такъ что и тутъ, какъ и въ сценѣ тайной вечери Гирландайо монастыря св. Марка, нѣтъ ни единства чувства, ни общаго дѣйствія, но за то много нѣжности и тонкой граціи [1]). Не смотря

[1]) Кто написалъ эту фреску осталось неизвѣстно. Она была исполнена въ пер-

однако на равнодушіе, разлитое въ изображеніяхъ послѣдней трапезы Христа съ учениками, монастыря св. Онуфрія и св. Марка, —жизнь, натура и мысль берутъ въ нихъ верхъ надъ мистическимъ элементомъ.

Философское начало развито съ совершенной полнотою въ другой замѣчательной картинѣ тайной вечери, написанной въ 1497 году флорентинскимъ живописцемъ Леонардо да Винчи на стѣнѣ трапезной монастыря S. Maria delle Grazie въ Миланѣ. Художникъ тутъ занятъ только драматической стороной сюжета и передаетъ ее съ страшной правдой, выражая какъ нельзя живѣе на лицѣ каждаго изъ учениковъ различное дѣйствіе, произведенное на нихъ словами Спасителя. Это вполнѣ земная сцена, изображеніе которой основано на глубокомъ изученіи различныхъ свойствъ человѣческой души, а не на мистическихъ стремленіяхъ. Послѣдняя трапеза Христа съ апостолами происходитъ тутъ въ комнатѣ обыкновеннаго дома; три окна въ глубинѣ открываютъ видъ на красивый пейзажъ, оканчивающійся на горизонтѣ холмами, у подошвы которыхъ видны строенія. Столъ, находящійся на первомъ планѣ, убранъ просто; на немъ изображены блюда съ яствами, фляжки съ виномъ, стаканы и тарелки, небольшіе круглые хлѣбы и плоды. Скатерть на концахъ украшена нѣсколькими полосами неизысканнаго шитья. Нимбы или сіянія надъ головами тутъ уже совершенно исчезли. Христосъ сидитъ посрединѣ стола, противъ зрителя, имѣя по шести учениковъ съ каждой стороны; лицо его выражаетъ спокойную, но вмѣстѣ и неизмѣримую грусть, предшественницу той смертельной скорби, которая овладѣла Спасителемъ въ Геѳсиманіи [1]). Склонивъ нѣсколько налѣво

выхъ годахъ XVI-го столѣтія, но ее нельзя приписать ни Рафаэлю, ни Перуджину; въ ней однако можно подмѣтить много особенностей манеры послѣдняго живописца, какъ напр. отсутствіе энергіи и мужской силы въ лицахъ, ихъ нѣсколько сентиментальное, даже приторное выраженіе. Особенно сцена моленія о чашѣ, съ ангеломъ, слетающимъ съ неба, которая видна вдали, имѣетъ много перуджиновскаго. Всего вѣроятнѣе, что эта тайная вечеря была написана однимъ изъ учениковъ Перуджина, можетъ быть при содѣйствіи Рафаэля, юношеская кисть котораго проявляется тутъ мѣстами, но не въ общемъ исполненіи.

[1]) Во фрескѣ лицо Спасителя почти совершенно пропало, но выраженіе его можно возстановить по картону Леонардо, сохраняющемуся въ галереѣ Брера въ Миланѣ. Въ извѣстной гравюрѣ Моргена только одна голова Христа вышла неудовлетворительно.

голову, поднявъ пальцы правой, лежащей на столѣ руки и обративъ вверхъ ладонь лѣвой, жестъ какъ бы говорящій: «вотъ то ужасное, что должно случиться», онъ произноситъ слѣдующую поражающую какъ молнія учениковъ рѣчь: «истинно говорю вамъ, что одинъ изъ васъ предастъ Меня». Услыхавъ эти страшныя слова, крайній налѣво отъ врителя ученикъ привсталъ въ смущеніи, опираясь на столъ; онъ еще недоумѣваетъ. Возлѣ него сидящій апостолъ кладетъ руку на плечо Петра, спрашивая его: «кто измѣнникъ?»; третій, пораженный тѣмъ, что сказалъ Спаситель, поднимаетъ руку, смотря на него. Петръ, схвативъ правой рукой ножъ, гнѣвно обращается къ Іоанну, побуждая его спросить у Христа, на кого онъ указываетъ, кто его предатель. Изобличенный Іуда изумленъ и старается принять спокойный видъ; движеніемъ правой руки, держащей денежный мѣшокъ, онъ опрокидываетъ на столъ солонку—знакъ худаго предзнаменованія у итальянцевъ. На лицѣ Іоанна, сложившаго руки и печально склонивъ голову на сторону, выражена глубокая грусть. Первый изъ учениковъ, сидящихъ налѣво отъ Спасителя, разводитъ въ изумленіи руками; написанный за нимъ апостолъ, поднявъ палецъ правой руки и обращаясь къ Христу, какъ бы обѣщаетъ отомстить измѣннику; третій, привставъ и указывая на себя, спрашиваетъ: «не я ли?» готовясь увѣрить Спасителя въ своей преданности. Четвертый апостолъ обращается къ двумъ, на краю стола сидящимъ ученикамъ и, указывая руками на Іисуса, печально подтверждаетъ его слова; пятый угадываетъ кто предатель и косится въ ту сторону, гдѣ онъ сидитъ, поднимая руку съ намѣреніемъ указать на него. Крайній направо отъ зрителя апостолъ еще сомнѣвается и, обращаясь вопросительно къ сосѣднимъ ученикамъ, спрашиваетъ выраженіемъ лица и движеніемъ рукъ: «возможно-ли это?» Тутъ дѣйствіе не раздѣлено, какъ въ сценахъ тайной вечери монастыря св. Марка и св. Онуфрія, а имѣетъ полное единство. Ни одинъ изъ учениковъ не представленъ развлеченнымъ какимъ-либо второстепеннымъ явленіемъ; всѣ выраженныя чувства возбуждены словами Спасителя. Полнѣе нельзя было передать эту потрясающую своимъ драматизмомъ, совершенно земную сцену.

Тотъ-же характеръ имѣетъ другое изображеніе тайной вечери, написанной въ первой четверти XVI-го столѣтія, Андреа дель Сарто

въ трапезной бывшаго аббатства S. Salvi около Флоренціи. Спаситель и апостолы и въ этомъ примѣрѣ представлены безъ нимба: они, разумѣется, не имѣютъ того оживленія, тѣхъ энергическихъ чувствъ, которыми вдохновлены лица Христа и его учениковъ въ тайной вечери Леонардо де Винчи; но фреска дель Сарто привлекаетъ простотою, непринужденностью, спокойствіемъ, можно даже сказать, нѣкоторой граціозностью, какъ всѣ произведенія кисти этого живописца. По всей картинѣ разлито тихое, ровное и скорѣе грустное, чѣмъ энергическое настроеніе. Апостолы поражены словами Христа и ни одинъ изъ нихъ не представленъ равнодушнымъ или развлеченнымъ, но они выражаютъ свои чувства тихо, не выходя изъ спокойнаго состоянія. Характеры не сильно оттѣнены, такъ что даже трудно сказать, какой изъ учениковъ Іуда. Все вмѣстѣ, однако, имѣетъ что-то задушевное, теплое и искреннее. Апостолы и Спаситель посреди ихъ, помѣщены у стола, просто убраннаго; Христосъ, держа въ рукѣ кусокъ хлѣба, обращается съ спокойнымъ и задумчивымъ выраженіемъ лица къ сидящему возлѣ него молодому апостолу, изъ чего видно, что онъ уже сказалъ слова: «одинъ изъ васъ предастъ Меня», и въ настоящую минуту говоритъ: «тотъ, кому я обмокнувъ кусокъ хлѣба подамъ» [1]). Сцена происходитъ въ залѣ, наверху видны три окна, и у средняго изъ нихъ являются два постороннихъ лица, мужчина и, какъ кажется, женщина. Первый, облокотившись на балюстраду, смотритъ на вторую, которая уходитъ, неся что-то въ рукахъ.

Всѣ замѣчательныя изображенія тайной вечери, въ искусствѣ эпохи возрожденія историческаго характера, принадлежатъ флорентинской школѣ и были написаны въ лучшее ея время. Мы назвали тутъ только самыя главныя изъ нихъ. Представленіе этого сюжета даетъ мѣсто выраженію различныхъ движеній души человѣка, тонкихъ оттѣнковъ его нравственной натуры, вообще развитію философскихъ идей, которыя постоянно проявляются въ произведеніяхъ флорентинскихъ живописцевъ въ большей степени, чѣмъ въ картинахъ мастеровъ другихъ итальянскихъ школъ. Такъ напр. сцена тайной вечери, которая у флорентинцевъ изображалась, какъ мы

---

1) Отъ Іоанна XIII, 26.

видѣли, съ большою простотою, и гдѣ всѣ усилія живописца были направлены на выраженіе лицъ, на духовную сторону сюжета, у художниковъ венеціанской школы, отличавшейся постоянно болѣе очаровательнымъ колоритомъ, чѣмъ богатствомъ мысли [1]), эта сцена дѣлается предлогомъ изображенія яркихъ одеждъ, пышныхъ и картинныхъ предметовъ, вовсе не нужныхъ и не въ характерѣ послѣдней трапезы Христа съ учениками, какъ она разсказана въ евангеліи. Это мы видимъ, между прочимъ, въ картинѣ Тинторетто [2]). Тутъ апостолы участвуютъ скорѣе какъ постороннія лица, а не какъ дѣйствующія въ драматической сценѣ, и кромѣ того представлено много лишнихъ, хотя красивыхъ предметовъ.

Даже и въ картинахъ тайной вечери венеціанской школы, изображенныхъ безъ живописной и богатой обстановки, проявляются элементы реализма, не требующіеся для представленія философской стороны сюжета, а скорѣе мѣшающіе развитію главной идеи. Такъ напримѣръ, послѣдняя трапеза Христа съ учениками написана слѣдующимъ образомъ Бонифаціемъ Веронезе [3]) (1491—1553). Она происходитъ подъ красивымъ портикомъ; въ глубинѣ виденъ итальянскій пейзажъ, Спаситель, отъ головы котораго отдѣляются въ трехъ мѣстахъ лучи, и апостолы безъ нимбовъ, сидятъ за длиннымъ столомъ, небогато убраннымъ, на которомъ стоятъ блюда съ яствами, кубки и фляжки красивой формы. Іуда уже изобличенъ, и апостолы, лица которыхъ довольно выразительны, обращаются или другъ къ другу, или ко Христу; Іоаннъ склонилъ голову на столъ передъ Спасителемъ. На полу возлѣ Іуды, сидящаго по эту сторону стола, стоитъ корзина съ хлѣбами и къ нимъ ловко подкрадывается кошка. Направо отъ зрителя изображены двѣ бутыли и красивая маленькая собачка. Спаситель опускаетъ вмѣстѣ съ Іудой руку въ блюдо [4])

---

[1]) Въ этомъ отношеніи венеціанская школа живописи имѣетъ нѣкоторое сходство съ нидерландской; какъ въ первой, такъ и въ послѣдней форма преобладаетъ надъ идеей; колоритъ и эффекты свѣта гораздо болѣе поражаютъ зрителя, чѣмъ содержаніе картины. Какъ въ Нидерландахъ, такъ и въ Венеціи явилась школа живописи безъ скульптуры, что лишаетъ полноты развитіе первой изъ этихъ отраслей искусства. Какъ тамъ, такъ и тутъ, богатый расторговавшійся классъ общества далъ живописи болѣе чувственное, чѣмъ умственное направленіе.

[2]) Она находится въ ризницѣ церкви S. Stefano въ Венеціи.

[3]) Картина эта находится въ галереѣ Uffizi во Флоренціи.

[4]) Отъ Матѳея, гл. XXVI, 23.

и ученикъ, сидящій возлѣ Христа, по типу Петръ, подаетъ Спасителю салфетку, чтобы отереть руку.

Въ венеціанской школѣ мы находимъ не столь часто изображеніе тайной вечери, какъ брака въ Канѣ Галилейской. Передача перваго изъ этихъ сюжетовъ, даже при самомъ поверхностномъ созерцаніи его, требуетъ выраженія мысли, выводовъ ума, тогда какъ второй не имѣетъ столь глубокаго нравственнаго значенія и даетъ обширное поле представленію пышной внѣшности, богатыхъ костюмовъ, красивыхъ вазъ, роскошныхъ предметовъ и великолѣпной обстановки.

LX.

Мы видимъ по этимъ примѣрамъ, что христіанское искусство эпохи возрожденія стало изображать идеи совершенно иного характера, чѣмъ выраженныя въ произведеніяхъ средневѣковой живописи и пластики, составившихся или самостоятельно, или подъ вліяніемъ византійскаго стиля, но постоянно отражающихъ въ себѣ складъ религіозныхъ идей народовъ востока семитическаго. Въ искусствѣ возрожденія мы видимъ освобожденіе итальянцевъ отъ этихъ вліяній и возвращеніе къ религіознымъ понятіямъ арійскаго характера, которыя выразились уже въ катакомбномъ искусствѣ до восточнаго вліянія и составляли какъ бы продолженіе религіозныхъ идей классическихъ народовъ.

Нельзя въ самомъ дѣлѣ не замѣтить извѣстнаго сходства между священными изображеніями первыхъ временъ христіанства и произведеніями мастеровъ эпохи возрожденія въ Италіи. Богоматерь у послѣднихъ представляется снова такъ, какъ мы видѣли ее на стѣнахъ подземнаго Рима, и, сблизивъ образы Богородицы, открытые въ катакомбахъ [1]), съ любою изъ Мадоннъ возрожденія, мы увидимъ, что въ характерѣ ихъ несомнѣнно много общаго и что тѣ и другія равнымъ образомъ приближаются къ поклоняющимся ей. Еслибъ изображенія Богоматери первыхъ христіанъ были извѣстны во времена Рафаэля, то вѣроятно предполагали бы, что онъ подражалъ

[1]) См. часть 3, стр. 150, рис. № 11; стр., 157, рис. № 12; стр., 161, рис. № 13.

имъ: такъ много общаго между его Мадоннами и Богородицами подземнаго Рима. Безъ преувеличенія можно сказать, что величайшій талантъ возрожденія и неизвѣстные художники катакомбъ поняли и изобразили идеалъ Богоматери одинакимъ образомъ.

Спаситель точно также у мастеровъ возрожденія приближается къ людямъ; въ немъ воскресаютъ милостивый, трогательный, человѣческій характеръ добраго пастыря подземныхъ христіанскихъ кладбищъ и вся его простота. Снова мы видимъ Христа въ скромной одеждѣ, среди природы, поучающаго людей, толпящихся около него; подобно доброму пастырю, онъ преисполненъ попеченія о ихъ спасеніи. Между Спасителемъ и его учениками у итальянскихъ художниковъ выражена та задушевная связь, которой мы не находимъ въ средневѣковомъ искусствѣ и въ византійскихъ религіозныхъ изображеніяхъ, но замѣчаемъ въ катакомбныхъ фрескахъ и барельефахъ. Нѣкоторыя сцены, какъ напримѣръ Благовѣщеніе [1]) и наши прародители послѣ грѣхопаденія [2]), написанныя на стѣнахъ христіанскихъ усыпальницъ, какъ нельзя болѣе напоминаютъ произведенія мастеровъ эпохи возрожденія.

Сравнивая работы неизвѣстныхъ художниковъ катакомбъ съ созданіями живописцевъ и скульпторовъ возрожденія въ Италіи и опредѣляя то сходство, какое они имѣютъ между собою, ненадо однако упускать изъ вида, что искусство первыхъ христіанъ, въ его классическій періодъ, едва успѣло проявиться, и скоро, какъ мы видѣли, измѣнилось подъ вліяніемъ религіозныхъ идей народовъ востока семитическаго. Ни такого полнаго представленія идеала вѣры Спасителя, ни глубокихъ философскихъ мыслей, выраженныхъ въ искусствѣ возрожденія, не слѣдуетъ искать во фрескахъ и пластикѣ первыхъ христіанъ катакомбнаго періода. Въ этихъ произведеніяхъ замѣтны только намеки на тѣ идеи, едва просвѣчиваютъ тѣ понятія, которыя разовьются въ работахъ итальянскихъ мастеровъ. Но въ немногихъ религіозныхъ образахъ, созданныхъ первыми послѣдователями новой вѣры въ Римѣ, видны въ зачаткѣ тѣ идеи, которыя опредѣлятся съ большою полнотою впослѣдствіи, послѣ восточнаго періода. Мы не находимъ въ искусствѣ катакомбъ того разнообразія,

---

[1]) См. рисунокъ № 2 этой книги.

[2]) См. рисунокъ № 14 этой книги.

какъ въ произведеніяхъ художниковъ возрожденія. Христосъ еще не окруженъ святымъ семействомъ, потому что связь между нимъ, Богоматерью и св. Іосифомъ не успѣла сложиться; не представленъ въ столь разнообразныхъ сценахъ, такъ какъ легенды христіанскія еще не сформировались и не достигли извѣстнаго развитія. Неоспоримо однако, что въ характерѣ памятниковъ катакомбнаго искусства и произведеній мастеровъ эпохи возрожденія есть общія черты, что они одушевлены чувствами одного склада и что добрый пастырь катакомбъ или Христосъ молодой римлянинъ, совершающій чудеса, окруженный своими учениками, какъ мы его видимъ въ барельефахъ саркофаговъ, стоятъ гораздо ближе къ Спасителю фрески Масаччіо и другихъ мастеровъ возрожденія, чѣмъ ко Христу абсидъ средневѣковыхъ мозаикъ и византійской живописи.

Та же любовь къ жизни, къ природѣ, къ прекраснымъ формамъ, на которую мы уже указали, говоря о стѣнописи катакомбъ, проявляется снова у мастеровъ эпохи возрожденія. Мотивы классической орнаментаціи берутся ими какъ добытое добро и входятъ въ ихъ сочиненія. Работы христіанскихъ художниковъ первыхъ вѣковъ были неизвѣстны мастерамъ возрожденія, но какъ люди одного съ ними племени, обитатели той же природы, среди ихъ, послѣ пробужденія, обозначились тѣ же художественные инстинкты.

Естественнымъ послѣдствіемъ освобожденія мысли итальянцевъ, въ періодъ возрожденія, выражающагося, какъ мы видѣли, очень живо въ ихъ религіозномъ искусствѣ, но замѣтнаго также и въ другихъ отрасляхъ ихъ умственной дѣятельности, было изученіе всего того, что оставили по себѣ греки и римляне, культура которыхъ представляла по преимуществу арійскій характеръ и потому была привлекательна для пробужденной итальянской мысли. Мы въ самомъ дѣлѣ видимъ, что при первыхъ лучахъ возрожденія, взоры итальянцевъ обращаются на прошедшее; ихъ начинаетъ интересовать все то, что уцѣлѣло отъ римлянъ и грековъ, но сперва только отъ первыхъ, такъ какъ въ Италіи мало было людей, знавшихъ въ XIII-мъ столѣтіи греческій языкъ. Слѣды этой любви къ классической культурѣ мы находимъ у писателей того времени, уже у Данте и потомъ у Петрарки. Въ этомъ нельзя видѣть только одно благоговѣніе итальянцевъ передъ грандіознымъ прошедшимъ, котораго они считали себя какъ бы наслѣдниками, принимая все римское за національное, свое.

Характеръ ихъ начинающейся цивилизаціи и взглядъ на жизнь имѣли уже много точекъ соприкосновенія съ понятіями римлянъ и ихъ культурой. Притомъ, изученіе всего греческаго, когда оно сдѣлалось доступно итальянцамъ, было предпринято съ такою же ревностью какъ и все римское.

Значительное вліяніе имѣли также памятники классической пластики на работы первыхъ итальянскихъ скульпторовъ эпохи возрожденія; но это вліяніе сдѣлалось возможно только послѣ пробужденія арійской мысли, послѣ преобразованія религіозныхъ идеаловъ у итальянцевъ. Тѣ же самые образчики классической пластики, которые поразили Никколо Пизано, возбудили художественныя силы этого скульптора и придали его произведеніямъ новый оригинальный характеръ, находились раньше него въ продолженіи цѣлаго ряда столѣтій передъ глазами многихъ средневѣковыхъ художниковъ, но не произвели на послѣднихъ никакого дѣйствія, именно потому, что въ нихъ еще не воскресли тѣ мысли, тѣ художественные инстинкты, которые сближали ихъ съ мастерами міра классическаго.

Не столь замѣтно вліяніе памятниковъ греко-римскаго искусства въ произведеніяхъ первыхъ живописцевъ эпохи возрожденія. Такъ напр. въ работахъ Джіотто видны новыя идеи, новыя формы, но не подражаніе античному. Вообще это заимствованіе у классическаго искусства, проявляющееся и у болѣе позднихъ мастеровъ эпохи возрожденія, сильнѣе въ предѣлахъ скульптуры чѣмъ живописи, такъ какъ менѣе памятниковъ римской стѣнописи, чѣмъ пластики, были тогда извѣстны въ Италіи. Это однако нельзя назвать подражаніемъ, а скорѣе употребленіемъ однѣхъ и тѣхъ-же формъ для выраженія сходныхъ идей. При этомъ мастера возрожденія находились подъ вліяніемъ образца уже разработаннаго въ классическомъ мірѣ и невольно подчинялись ему въ своихъ произведеніяхъ, выражая новыя пробудившіяся въ нихъ мысли.

Въ работахъ итальянскихъ художниковъ этой эпохи встрѣчаются также чисто миѳологическіе сюжеты и они были иногда столь-же хорошо поняты мастерами возрожденія, какъ и классическими; именно потому, что и тѣ и другіе были жители той природы, среди которой составились миѳы греко-римскаго поклоненія, представляемые фигуративно. Не преувеличивая можно напр. сказать, что фрески, написанныя Рафаэлемъ въ Фарнезинѣ, изображающія торжество Га-

латеи и басню Амура и Психеи, были бы совершенно на своемъ мѣстѣ на стѣнѣ одного изъ домовъ, возставшей изъ пепла Везувія, Помпеи.

Нельзя потому сказать, что подражаніе античнымъ образцамъ вызвало возрожденіе искусствъ въ Италіи; но воскресая среди итальянцевъ, арійская мысль нашла, въ уцѣлѣвшихъ отъ міра классическаго памятникахъ, прекрасныя формы для своего выраженія изобразительнымъ искусствомъ.

Столь-же значительное вліяніе имѣло для культуры возрожденія изслѣдованіе развалинъ римскихъ построекъ и произведеній искусства, которыя начали тогда привлекать на себя вниманіе всѣхъ мыслящихъ итальянцевъ, сколько и изученіе уцѣлѣвшихъ памятниковъ литературы, сперва римской, а потомъ греческой. Ихъ считали какъ бы источниками всякой науки. Это было чисто обожаніе латинскихъ поэтовъ итальянскими. Послѣдніе заимствовали съ удивленіемъ и благоговѣніемъ у первыхъ форму, даже и сущность ихъ сочиненій. Но только въ XV-мъ столѣтіи стали серьезно изучать творенія классическихъ писателей, начали составлять въ Италіи библіотеки, образовался классъ переписчиковъ и появились многочисленные переводы произведеній латинской и греческой литературы. Изученіе эллиническихъ классиковъ было вызвано въ Италіи греческими учеными, которые переселились туда послѣ завоеванія восточной имперіи турками.

Можно предположить, что возрожденіе искусства и литературы совершилось бы въ Италіи и безъ изученія того, что уцѣлѣло отъ крушенія классической культуры. Народъ итальянскій въ эту эпоху обнаружилъ много интеллектуальныхъ силъ и большую энергію; онъ могъ сбросить съ себя средневѣковую ветхость и начать новую жизнь, безъ помощи сохранившагося отъ міра греко-римскаго. Но изслѣдованіе античныхъ памятниковъ, не лишивъ оригинальности работы художниковъ возрожденія, отняло однако самобытный характеръ у произведеній итальянской литературы этой эпохи. Нельзя не согласиться, что изученіе твореній греко-римскихъ писателей повредило самостоятельному развитію итальянской словесности, начавшейся до знакомства съ ними и имѣвшей, при ея появленіи, болѣе оригинальный характеръ чѣмъ впослѣдствіи. Эта наклонность руководиться въ философіи и литературѣ древними образцами постоянно побуж-

дала итальянцевъ искать разрѣшенія всѣхъ представляющихся въ умственныхъ сферахъ вопросовъ не въ самихъ себѣ, а у римскихъ и греческихъ писателей. Ученая итальянская литература этой эпохи, лишенная самобытности, превратилась въ длинный рядъ цитатъ.

Творенія писателей Греціи и Рима имѣли уже, какъ мы видѣли, вліяніе на средневѣковое общество даже и по ту сторону Альпъ, именно при Карлѣ Великомъ; но это не повело къ значительнымъ результатамъ, потому что почва для принятія этихъ элементовъ не была приготовлена, подобно тому какъ позже въ Италіи. Цивилизація, покровительствуемая этимъ императоромъ, введенная имъ среди приближенныхъ его двора, была разумѣется полувозрожденіемъ въ сравненіи съ средневѣковою тьмой. Но совершенно иначе чѣмъ во франко-германскихъ странахъ воскресаетъ античный міръ въ Италіи. При Карлѣ Великомъ дѣло шло объ ученомъ разсчетливомъ пользованіи отдѣльными началами римской культуры, а среди итальянцевъ, при первыхъ признакахъ пробужденія мысли, обозначается, не вслѣдствіе иниціативы или покровительства какого-либо значительнаго или высоко поставленнаго лица, но какъ результатъ сознательнаго требованія образованныхъ слоевъ общества,—желаніе изслѣдовать все сохранившееся отъ ихъ великихъ предковъ и пробуждается чувство благоговѣнія передъ ними, раздѣляемое и массою народа. Въ Италіи, и всего болѣе въ предѣлахъ фигуративнаго искусства, элементы классической культуры и самобытныя начала слились и составили развитіе особеннаго рода, одаренное жизненными силами. Напротивъ, по ту сторону Альпъ, въ эпоху Карловинговъ, данныя римской цивилизаціи не соединились съ національными формами и заглохли, не оставивъ слѣдовъ въ феодальномъ варварствѣ слѣдующихъ столѣтій.

Точно также и подражаніе образцамъ классическаго искусства византійскими мастерами имѣетъ иной характеръ чѣмъ воскресеніе типовъ римскаго художества въ произведеніяхъ итальянцевъ эпохи возрожденія. Послѣдніе усвоиваютъ элементы искусства Греціи и Рима для выраженія воскресшей мысли, и эти формы подчиняются содержанію, тогда какъ у византійскихъ художниковъ онѣ скорѣе употреблены какъ мертвый матеріалъ.

LXI.

Но удаленіе, проявившееся въ Италіи въ эпоху возрожденія, отъ средневѣковыхъ религіозныхъ идеаловъ, отражающихъ восточныя идеи, и созданіе новыхъ, болѣе удовлетворяющихъ требованіямъ освобожденнаго ума итальянцевъ, не могло произойти безъ сопротивленій. Мы видимъ въ самомъ дѣлѣ, что въ монастыряхъ Италіи, строй которыхъ составился въ средніе вѣка, гдѣ упорно держались старины, гдѣ идеи, распространившіяся въ свѣтѣ, не встрѣчали сильнаго отголоска, идеалы не мѣняются такъ скоро, и византійскіе образы, равно какъ и религіозныя сочиненія предшествовавшихъ столѣтій продолжаются; хотя форма и преобразовывается, уступая художественнымъ требованіямъ общества, но сущность остается та-же.

Такъ напр., въ живописи доминиканскаго монаха Беато Анджелико да Фіэзоле (1387—1455) находишь соединеніе просвѣтленныхъ, вліяніемъ итальянскаго искусства, византійскихъ формъ и вполнѣ мистическое средневѣковое содержаніе. Онъ придерживается сюжетовъ, всего болѣе любимыхъ византійскими мастерами, и пишетъ вѣнчаніе Богоматери Спасителемъ, среди сонма ангеловъ; или Богородицу на тронѣ, съ божественнымъ младенцемъ, на золотомъ фонѣ, совершенно такъ, какъ въ византійскомъ искусствѣ. Его идеалы на небѣ, не среди людей; пониманіе имъ натуры условно или вполнѣ наивно. Прекрасны его ангелы, играющіе на музыкальныхъ инструментахъ, его Мадонны идеальной чистоты, написанныя на золотомъ грунтѣ, въ золотыхъ сіяніяхъ; но во всѣхъ его сочиненіяхъ, даже и земнаго характера, дающихъ мѣсто развитію психологическихъ идей, преобладаетъ мистическое начало. Это мы всего яснѣе можемъ видѣть въ сценѣ тайной вечери, представленной имъ аль-фреско въ монастырѣ св. Марка во Флоренціи. Тутъ восемь апостоловъ, съ нимбами кругомъ головы, изображены обращенными лицомъ къ зрителю, за столомъ, на которомъ не видно ничего кромѣ двѣнадцати небольшихъ чашъ. Іисусъ съ крестовиднымъ сіяніемъ, представленъ по эту сторону стола; онъ несетъ въ лѣвой рукѣ чашу, формы употребляемой въ католической церкви для причащенія, покрытую блюдомъ, на которомъ положены остіи, и даетъ одну изъ нихъ, черезъ столъ, пятому ученику, стоящему на колѣняхъ; пред-

полагается, что онъ уже далъ святое причастіе четыремъ предъидущимъ апостоламъ, эти уже сѣли. Трое другихъ стоятъ, ожидая свою очередь, четыре остальныхъ апостола изображены съ краю, направо отъ зрителя, на колѣняхъ, съ сложенными руками, готовясь принять святые дары. Ихъ пустыя сидѣнія видны у стола. Въ углу картины, налѣво отъ зрителя, представлена Богоматерь, также на колѣняхъ, соединяя руки для молитвы.

Такая-же точно тайная вечеря мистическаго склада, но небольшихъ размѣровъ, написана Беато Анджелико на деревѣ [1]). Сцена происходитъ въ залѣ со сводами, опирающимися на высокія колонны. Шесть апостоловъ сидятъ за столомъ, на которомъ не видно ничего, кромѣ солонки и небольшихъ хлѣбовъ; шесть другихъ учениковъ прежде сидѣли противъ послѣднихъ, какъ видно по ихъ пустымъ стульямъ, но стали на колѣни при совершеніи таинства. Христосъ съ нимбомъ кругомъ головы, раздѣленнымъ краснымъ крестомъ, изображенъ по эту сторону стола; онъ разноситъ остіи апостоламъ, которые съ благоговѣніемъ складываютъ руки. Вся картина преисполнена благочестивой торжественности. Эти мистическія тайныя вечери Беато Анджелико имѣютъ тотъ-же характеръ, какъ и изображенныя византійскими мастерами на императорской далматикѣ, въ мозаикѣ Софійскаго собора, въ Кіевѣ и въ другихъ вышеприведенныхъ примѣрахъ. Картины этого художника разнятся отъ византійскихъ, развѣ только, размѣщеніемъ фигуръ, но по внутреннему содержанію, по преобладающему въ нихъ мистицизму онѣ имѣютъ съ ними, нельзя въ этомъ не согласиться, много общаго.

Даже и желая изобразить послѣднюю трапезу Христа съ учениками, въ историческомъ направленіи, Беато Анджелико не освобождается отъ мистическаго начала, какъ мы это видимъ, напр., въ сценѣ тайной вечери [2]), небольшихъ размѣровъ, написанной имъ на деревѣ, вмѣстѣ съ другими евангельскими сюжетами. Она представлена въ комнатѣ не бѣдно убранной; въ глубинѣ написаны растенія. Христосъ съ нимбомъ, раздѣленнымъ краснымъ крестомъ, сидитъ за столомъ, кругомъ его десять учениковъ, одиннадцатый стоитъ, двѣнадцатый несетъ что-то въ блюдѣ къ столу. Ихъ головы

1) Это произведеніе кисти доминиканскаго монаха находится теперь въ картинной галереѣ академіи художествъ во Флоренціи.

2) Теперь также въ галереѣ академіи художествъ во Флоренціи.

окружены золотыми дисками. Іоаннъ склонился на столъ передъ Спасителемъ. Четверо учениковъ обращены затылками къ зрителю. Лица остальныхъ не оживлены; слова Спасителя не отражаются на нихъ и они имѣютъ одно безстрастное, холодное выраженіе.

Беато Анджелико, подобно многимъ византійскимъ живописцамъ, былъ монахъ и какъ они приготовлялся постомъ и молитвою къ художественному творчеству, работая не изъ любви къ искусству, а подъ вліяніемъ набожныхъ стремленій.

Не только въ монастыряхъ, но и въ свѣтѣ сохранялись средневѣковыя мистическія идеи, не смотря на освобожденіе итальянской мысли. Такъ напр. Лука Синьорелли въ 1512 г. изобразилъ тайную вечерь слѣдующимъ образомъ [1]): стола тутъ нѣтъ; Христосъ представленъ по срединѣ картины, въ лѣвой рукѣ онъ держитъ блюдо съ остіями, а правой подаетъ одну изъ нихъ ученику. Другой апостолъ держитъ чашу; шесть учениковъ стоятъ на колѣняхъ. Все сочиненіе дышетъ религіознымъ восторгомъ. Но тотъ-же самый художникъ написалъ послѣднюю трапезу Спасителя съ учениками, вполнѣ историческаго характера, безъ тѣни мистицизма. Тутъ столъ расположенъ покоемъ; на немъ блюда съ яствами, хлѣбы, фляжки съ виномъ, стаканы и все необходимое для трапезы. Христосъ сидитъ въ срединѣ, съ правой стороны его шесть, съ лѣвой пять учениковъ; кругомъ головъ не видно нимбовъ. Іуда, сидѣвшій одинъ по эту сторону стола, уже всталъ и, уходя, опрокинулъ солонку. Іоаннъ припалъ къ Спасителю, обнимающему его правою рукою. Апостолы обращаются другъ къ другу съ вопросами, лица ихъ энергичны и оживлены. Возлѣ представлено моленіе о чашѣ, далѣе бичеваніе, а на второмъ планѣ — задержаніе Христа и шествіе на Голгоѳу [2]).

Точно также и въ мозаикахъ художники возрожденія продолжаютъ передавать религіозные сюжеты съ тѣмъ мистицизмомъ, который преобладалъ въ византійскомъ искусствѣ, можетъ-быть потому, что произведенія средневѣковой мусивной живописи въ Италіи были созданы подъ его вліяніемъ, и что въ мозаикахъ, не столь легко какъ другіе виды живописи поддающихся измѣненіямъ, сохранились и

[1]) Она написана на деревѣ и находится теперь въ соборѣ г. Кортоны въ Италіи.

[2]) Живопись эта, исполненная на деревѣ, въ небольшихъ размѣрахъ, находится теперь въ картинной галереѣ академіи художествъ во Флоренціи.

повторялись по традиціи у итальянскихъ мастеровъ формы, установившіяся въ предшествующіе вѣка.

LXII.

Другой примѣръ сохраненія въ религіозномъ искусствѣ средневѣковыхъ мистическихъ идей, при усовершенствованіи формъ и техники, мы находимъ въ живописи Испаніи. Въ этой странѣ мысль не воскресла какъ въ Италіи въ эпоху возрожденія и не вызвала искусство къ новой жизни и дѣятельности. Въ испанской школѣ живописи не проявляется потому обновленіе идей, результатъ умственнаго пробужденія народа; ея формы создались при дѣйствіи, полученномъ извнѣ, подъ вліяніемъ итальянскаго и нидерландскаго искусства. Испанцы въ продолженіи многихъ вѣковъ находились въ постоянной борьбѣ съ самыми ревностными послѣдователями закона Магомета—арабами, вслѣдствіе чего патріотическія стремленія и религіозныя чувства слились у нихъ въ одно цѣлое и католицизмъ сдѣлался одной изъ формъ выраженія національности. Въ войнахъ съ мусульманами мощи святыхъ и другія святыни священники носили впереди войска, какъ знамена. Въ этой почти восьми-вѣковой борьбѣ духовенство являлось самымъ стойкимъ союзникомъ народа, сражавшагося за свою независимость, и потому значеніе его сильно возросло. Ему тѣмъ охотнѣе повиновались, что оно сдѣлалось центромъ борьбы съ исламизмомъ. Нетерпимость, развившаяся вслѣдствіе этого въ духовенствѣ, раздѣлялась и оправдывалась народомъ. Жизнь каждаго испанца того времени проходила обыкновенно въ войнахъ съ арабами, пока была сила носить оружіе, и кончалась или на полѣ битвы или въ монастырѣ. Только званія воина или служителя алтаря уважались тогда въ Испаніи.

Подобныя условія, разумѣется, были очень невыгодны для умственнаго развитія народа; мысль его была стѣснена, его интеллектуальная жизнь пресѣчена. Всевластное католическое духовенство, враждебное новымъ идеямъ, поддерживало въ немъ, вмѣстѣ съ религіознымъ фанатизмомъ, средневѣковыя суевѣрія и мистическія стремленія. Потому въ искусствѣ испанцевъ мы не находимъ и

слѣда той нравственной работы, тѣхъ усилій, какія замѣчаемы уже у первыхъ мастеровъ эпохи возрожденія въ Италіи,—создать новые идеалы, соотвѣтствующіе инымъ религіознымъ требованіямъ, чѣмъ преобладавшія въ средніе вѣка.

Можетъ показаться страннымъ, что въ Испаніи, при условіяхъ, описанныхъ выше, явились столь замѣчательные живописцы, какъ Веласкесъ и Мурильо; но это была живопись возрожденія только по внѣшности, по техникѣ, а не по идеѣ. Вмѣстѣ съ прекрасными формами, создавшимися подъ вліяніемъ итальянскаго и нидерландскаго искусствъ [1]), испанскіе живописцы повторяютъ или мистическіе сюжеты [2]), приближающіеся по своему внутреннему содержанію къ произведеніямъ византійскихъ мастеровъ, или представляютъ священныя сцены съ полнымъ реализмомъ [3]). Мадонны Мурильо или возносятся на небо, преисполненныя религіознаго экстаза, устремляя взоры вверхъ и складывая руки какъ для молитвы, стоя на облакахъ, окруженныя ангелами и попирая полумѣсяцъ, эмблему исламизма, или это женщины-матери, съ гордостью показывающія своего младенца, иногда занятыя вполнѣ матеріальными заботами, пеленающія его и т. д. Въ прекрасныхъ лицахъ ихъ не видно и тѣни той тихой задумчивости, вызванной мыслью о будущей участи Спасителя міра, того испуга передъ своимъ призваніемъ, недовѣрія къ своимъ силамъ, однимъ словомъ тѣхъ идей, которыя выражены итальянскими мастерами возрожденія на ликахъ ихъ Мадоннъ.

Мистическое начало преобладаетъ въ живописи испанской школы, и большинство картинъ ея такого направленія. Сюжеты ихъ, это напр. поклоненіе святаго Антонія Падуанскаго Христу младенцу или появленіе Спасителя-ребенка тому же святому; чудесное приготовленіе пищи ангелами; Богоматерь, кормящая грудью монаха; бѣгство въ Египетъ въ сопровожденіи ангеловъ; св. Францискъ, обнимающій рас-

---

1) Извѣстно, что самые талантливые испанскіе живописцы учились у нидерландскихъ и итальянскихъ художниковъ. Живопись въ Италіи уже прошла блистательную эпоху, когда въ Испаніи появились художники, давшіе значеніе ея школѣ.

2) Отчасти можетъ-быть потому, что лучшее время испанской школы совпадаетъ съ іезуитскою реакціей.

3) Внѣ религіозныхъ сюжетовъ у испанцевъ преобладаетъ изображеніе прямой натуры, иногда даже довольно грубой, въ чемъ можно видѣть дѣйствіе нидерландской школы живописи.

пятаго Христа, его религіозное изступленіе; ангелы, бичующіе святаго Іеронима, переводчика библіи на латинскій языкъ, за его любовь къ классической литературѣ; ангелъ, помогающій сострадательному святому нести раненаго; чудеса, экстазы святыхъ, видѣнія ихъ и т. д. Мистицизмъ въ испанской живописи иногда граничитъ съ натурализмомъ; такъ напр. одна изъ Мадоннъ Мурильо [1]) представлена заботливо пеленающею младенца Спасителя, который сопротивляется тому тѣлодвиженіемъ, какъ это обыкновенно дѣлаютъ дѣти, тогда какъ ангелы, являющіеся съ неба, играютъ на музыкальныхъ инструментахъ. Точно также при изображеніи Успенія Богоматери ангелы, представленные въ облакахъ у ногъ ея, имѣютъ вполнѣ матеріальный характеръ, не встрѣчающійся у итальянскихъ мастеровъ эпохи возрожденія. Сравните напр. ангеловъ, изображенныхъ въ картинахъ [2]) Успенія Богородицы, написанныхъ Мурильо, или въ сценѣ Благовѣщенія того-же художника [3]), имѣющихъ видъ здоровыхъ и сытыхъ дѣтей, разбросавшихся въ облакахъ какъ въ своемъ элементѣ, съ ангелами, представленными вмѣстѣ съ Мадонной и Христомъ, итальянскими мастерами возрожденія, и особенно съ херувимами, задумчиво смотрящими на Спасителя, переступающаго порогъ міра, чтобы принести себя въ жертву и спасти его, въ картинѣ Сикстинской Мадонны Рафаэля, и вы увидите, какая разница во внутреннемъ характерѣ ангеловъ Мурильо и итальянскихъ живописцевъ; какъ много матеріализма у первыхъ и какъ много мысли у вторыхъ.

Мистическое начало, страстная сторона католицизма воплотились у нѣкоторыхъ испанскихъ живописцевъ въ прекрасныя формы, въ увлекательные, теплые, воздушные, прозрачные колориты, въ поэтическія созданія. У другихъ, напротивъ, какъ напримѣръ у Зурбарана, тѣ-же самыя религіозныя стремленія передаются аскетическими, мрачными образами монаховъ, умерщвляющихъ свою плоть, бичующихся въ набожномъ изступленіи, восходящихъ мысленно къ Богу, любящихъ Его изъ глубины безконечныхъ страданій, со смертью въ душѣ, въ полномъ уничиженіи.

---

1) Она находится въ музеѣ города Севильи.

2) Одна изъ нихъ находится въ музеѣ Прадо въ Мадридѣ, другая въ Лувръскомъ музеѣ въ Парижѣ.

3) Эта картина находится въ галереѣ Эрмитажа въ Петербургѣ.

Разумѣется, есть и въ итальянскомъ искусствѣ возрожденія мистическія картины, но онѣ не преобладаютъ въ немъ, и рядомъ съ ними встрѣчаешь религіозные сюжеты, переданные съ земной, философской точки зрѣнія. Нѣкоторыя изъ мистическихъ сценъ, встрѣчающихся въ живописи испанской школы, какъ напримѣръ поклоненіе Іосифа и другихъ святыхъ младенцу Спасителю, котораго они несутъ на рукахъ или преклоняются передъ нимъ, и т. п. вовсе неизвѣстны итальянскимъ мастерамъ эпохи возрожденія. Напротивъ, нельзя указать у испанскихъ художниковъ ни одного примѣра выраженія философскихъ идей, при передачѣ религіознаго сюжета. Униженія и страданія Спасителя также не изображались ими, и если есть у нихъ сцены, взятыя изъ земной жизни Христа, Богоматери и святыхъ, то онѣ немногочисленны и почти исключительно у одного Мурильо. Въ Испаніи, при довольно значительной дѣятельности въ области живописи, скульптура не могла развиться, такъ какъ невозможно или, по крайней мѣрѣ, трудно передать пластическими формами ту утонченную набожность, тотъ религіозный восторгъ, которые выражали испанскіе мастера [1]).

Этотъ особенный характеръ испанской живописи приближаетъ ее къ византійской; мы въ самомъ дѣлѣ видимъ въ первой столь-же набожно восхищенныя лица, такіе-же мистическіе порывы какъ и во второй, и подъ другими формами—религіозныя идеи одного склада. Изображенія Богоматери и распятаго Христа у испанцевъ, преимущественно сдѣланныя изъ дерева, покрываются дорогими одеждами, драгоцѣнными украшеніями, царскими отличіями, какъ и византійскіе образа Богородицы и Спасителя. Въ Испаніи, равно какъ и въ Византіи, преобладали религіозныя идеи восточнаго склада.

Послѣдняя трапеза Христа съ учениками, сюжетъ которой даетъ мѣсто развитію мысли и вызываетъ анализъ нравственной натуры человѣка, представлялась рѣдко испанскими живописцами, и то съ преобладающимъ мистическимъ характеромъ, подобно тому, какъ въ византійскомъ искусствѣ. Такъ напр. въ картинѣ художника Vicente de Juanes, умершаго въ концѣ XVI-го столѣтія, тайная вечеря изо-

---

[1]) Раскрашенные деревянные барельефы и статуи, родъ пластики, приближающейся къ живописи, встрѣчаются въ Испаніи, но очень низкаго художественнаго достоинства.

бражена слѣдующимъ образомъ: Христосъ поднимаетъ остію, какъ бы говоря: «Пріимите, ядите: сіе есть тѣло Мое» [1]). Лѣвая рука его положена на грудь, передъ нимъ стоитъ кубокъ, на столѣ видны яства и хлѣбы. Петръ и Іоаннъ представлены по обѣ стороны Спасителя; они смотрятъ съ умиленіемъ и набожной ревностью на остію; одни изъ учениковъ молятся ей, сложивъ руки, другіе выражаютъ жестами набожный восторгъ. Имена апостоловъ написаны въ ихъ нимбахъ; его нѣтъ у Іуды, который держитъ въ рукѣ кошелекъ и съ ненавистью обращаетъ свои взоры на остію. Христосъ является тутъ какъ священникъ, совершающій литургію передъ алтаремъ. Это не картина тайной вечери, а поклоненіе остіи.

Испанская школа живописи, въ которой утонченный мистицизмъ сливается съ полнымъ реализмомъ, не имѣвшая средины между этими двумя крайностями и мало вращавшаяся въ сферахъ мышленія, можетъ дать намъ какъ нельзя болѣе ясный примѣръ продолженія мистическихъ средневѣковыхъ идей подъ формами и техникой искусства возрожденія.

LXIII.

Освобожденіе итальянскаго ума, обозначившееся въ эпоху возрожденія и выразившееся въ искусствѣ, можно назвать своего рода реформаціей. Какъ послѣдняя произвела извѣстныя перемѣны въ средневѣковомъ католицизмѣ, отвергнувъ нѣкоторые изъ его догматовъ, развивъ арійскія начала преимущественно передъ семитическими, приспособивъ римскую вѣру къ требованіямъ воскресшей мысли германскихъ народовъ, такъ, то измѣненіе, какое совершилось въ христіанскомъ идеалѣ, то уменьшеніе страха, какой внушаемъ средневѣковымъ католицизмомъ, та склонность къ изученію всего, что сохранилось отъ классической культуры, та любовь къ природѣ, какія обозначились среди итальянцевъ въ эпоху возрожденія,—все это было своего рода реформаціей. Но въ Италіи освобожденіе мысли не повело прямо къ существенному измѣненію католицизма, какъ это произошло въ Гер-

[1]) Отъ Матѳея гл. XXVI, 26.

маніи, а скорѣе вызвало философскія идеи. Въ Германіи философское движеніе было послѣдствіемъ реформаціи, тогда какъ въ Италіи оно проявилось, хотя въ началѣ и безъ значительныхъ результатовъ, при первыхъ лучахъ возрожденія. Не имѣя столь положительнаго характера какъ церковная реформа по ту сторону Альпъ, не выразившись рѣзкимъ отдѣленіемъ отъ прежнихъ вѣрованій, эта италіянская реформація потому и не такъ замѣтна; но нельзя не согласиться, что въ понятіяхъ итальянцевъ въ эпоху возрожденія совершается перемѣна, имѣющая характеръ кореннаго преобразованія, оставившаго глубокіе слѣды въ ихъ культурѣ.

Среди итальянцевъ, однако, вмѣстѣ съ пробужденіемъ ума развилось также — какъ необходимое послѣдствіе воскресенія ихъ интеллектуальныхъ силъ — фигуративное искусство, отразившее въ себѣ, съ совершенной полнотою, это нравственное движеніе. У обитателей прекрасной южной природы — итальянцевъ — развивающей художественныя способности, склонность къ фигуративному искусству составляетъ часть ихъ натуры. Живопись и пластика дѣлаются у нихъ такимъ-же дѣйствительнымъ способомъ передачи мысли, выраженія ихъ религіозныхъ чувствъ, какъ и самое слово.

Напротивъ, въ германскихъ странахъ воскресеніе арійской мысли, т. е. реформація, привела къ совершенно инымъ результатамъ въ области искусства, именно къ отверженію религіозныхъ изображеній. Жители природы не столь богато-фигуративной, какъ прибрежья Средиземнаго моря, не возбуждающей художественныхъ стремленій, скорѣе бѣдной пластическими формами и колоритомъ, германцы не въ такой степени чувствовали влеченіе къ изобразительному искусству, какъ возродившіеся итальянцы [1]). Реформа въ германскихъ

---

[1]) Чѣмъ дальше мы уходимъ на сѣверъ, тѣмъ меньше встрѣчаемъ въ человѣкѣ склонность передавать свои идеи красками и пластическими формами, употреблять изобразительное искусство какъ декоративный элементъ въ своихъ жилищахъ. Сравнимъ напр. манеру украшать потолки у южныхъ и сѣверныхъ обитателей Европы, тамъ, гдѣ этотъ родъ орнаментаціи національнѣ, а не перенятъ. Нельзя также не согласиться, что искусство нѣкоторыхъ художественныхъ центровъ сѣверной Европы имѣетъ характеръ пересаженнаго изъ полуденныхъ странъ растенія, возобновляющаго свои силы соприкосновеніемъ съ югомъ. Жители сѣвера могли провѣрить на себѣ, какъ постепенно развивалась въ нихъ способность пониманія пластическихъ формъ и красокъ во время ихъ пребыванія въ южныхъ странахъ. Люди, никогда не оставлявшіе сѣвера, почти всегда глухи къ языку

странахъ могла, воскресивъ законъ Моисея, осудить религіозныя произведенія живописи и пластики какъ нѣчто грѣховное. Этимъ она не удалила отъ себя своихъ послѣдователей, но заградила себѣ путь по ту сторону Альпъ.

Въ Италіи реформа германскихъ странъ не могла приняться не только потому, что она отвергала фигуративное искусство, но также и оттого, что враждебно относилась ко многому, что жизнь представляетъ веселаго и пріятнаго. Въ строгости и суровости франко-германскихъ реформаторовъ былъ своего рода аскетизмъ, разумѣется иного характера чѣмъ аскетизмъ семитическаго востока, не убіеніе мысли, розбора и анализа, но стѣсненіе извѣстныхъ наклонностей человѣка, доставляющихъ ему отрадныя минуты, не унижая его натуры. Воскресшіе къ новой жизни итальянцы не могли не осуждать удаленія отъ фигуративнаго искусства, равно какъ и этихъ аскетическихъ идей. Реформа Савонаролы, которая имѣла отчасти иконокластическое направленіе и долю аскетизма, потому и не принялась въ Италіи [1]).

кисти и рѣзца. Мы видимъ также, что живопись и пластика, не будучи такой существенною потребностью обитателей сѣверныхъ странъ Европы, какъ жителей прибрежій Средиземнаго моря, никогда не имѣли у первыхъ того популярнаго характера, никогда не интересовали, не увлекали въ такой степени массы народа какъ у вторыхъ. Можно сказать, что религіозныя изображенія до реформы стояли ближе къ народу въ Германіи, чѣмъ впослѣдствіи ея произведенія искусства свѣтскаго характера. Но если бы эти памятники религіознаго художества составляли потребность духовной натуры германцевъ въ такой степени какъ у итальянцевъ, то реформа не могла бы отвергнуть ихъ и двинуть народъ на истребленіе иконъ, какъ это произошло въ нѣкоторыхъ странахъ Германіи. Въ Нидерландахъ развилась самостоятельная школа живописи, но болѣе салонная чѣмъ народная, направленіе которой было не столько выражать идеи, сколько представлять необыкновенные эфекты свѣта и тѣней. Въ наше время только въ Италіи можно встрѣтить людей изъ низшаго класса общества, способныхъ понимать художественныя произведенія, открывать ихъ красоты и наслаждаться ими.

[1]) Въ наше столѣтіе протестантизмъ началъ распространяться успѣшнѣе въ Италіи, потому что сдѣлался одною изъ формъ оппозиціи непопулярнымъ правительствамъ, союзникамъ католическаго духовенства. Послѣднее въ Италіи было постоянно враждебно національнымъ стремленіямъ, такъ какъ видѣло въ нихъ опасный для себя либерализмъ или помогало иностранцамъ, поработителямъ Италіи. Но пропаганда протестантская уже идетъ не съ такимъ успѣхомъ въ этой странѣ, послѣ ея освобожденія, не смотря на то, что теперь она уже болѣе не подвергается преслѣдованію.

LXIV.

Но два столѣтія послѣ первыхъ проблесковъ возрожденія въ Италіи мысли и искусства, свободныя учрежденія муниципальныхъ республикъ пали; тираническая власть одного замѣнила почти всюду прежнія народныя управленія, что повлекло за собою разложеніе общества. Въ то-же время Италію раззоряли безпрестанныя войны; она жестоко терпѣла отъ этого бѣдствія, и наконецъ многія части ея были порабощены иностранцами; все это унизило, запугало народъ итальянскій, остановило его развитіе и сдѣлало возможнымъ католическую реакцію [1]), вызванную духовенствомъ. Послѣднее, въ началѣ эпохи возрожденія, либерально настроенное, уступало требованіямъ вѣка, но впослѣдствіи, испуганное значительнымъ развитіемъ протестантизма по ту сторону Альпъ, стало осуждать тѣ идеи, которыя прежде допускало, и одушевилось нетерпимостію. Эта реакція выразилась окончательно въ постановленіяхъ Тридентскаго собора въ XVI-мъ столѣтіи и въ организаціи іезуитскаго ордена.

Но движеніе, данное итальянской мысли въ эпоху возрожденія, не пріостановилось въ ученыхъ сферахъ націи, шло внѣ общаго теченія, развиваясь независимо, не испытывая на себѣ вліянія католической реакціи, ни другихъ дѣйствій, затмившихъ умъ массы итальянцевъ, и продолжалось въ лицѣ извѣстныхъ философовъ, какъ Помпонаціи, Бернардино Телезій, Джіордано Бруно, Кампанелла, Вико и т. д., опередившихъ и, можетъ-быть даже, давшихъ инициативу тому философскому движенію, которое началось во франко-германскихъ странахъ послѣ реформаціи и которое идетъ до нашихъ дней. Наука, точно также, продолжалась въ Италіи, послѣ эпохи возрожденія, съ большею независимостью чѣмъ прежде и привела къ замѣчательнымъ открытіямъ. Но это умственное развитіе касалось только высшихъ интеллектуальныхъ слоевъ общества, можно даже сказать, отдѣльныхъ развитыхъ личностей.

Пріостановка умственной жизни и паденіе мысли въ массѣ итальянскаго народа этой эпохи отразились въ его религіозныхъ идеяхъ

[1]) Дѣйствіе которой было облегчено тѣмъ, что пробужденіе умовъ въ Италіи, въ эпоху возрожденія, не повело къ коренным перемѣнамъ въ существовавшемъ вѣрованіи, какъ въ германскихъ странахъ.

и выразились въ церковномъ искусствѣ. Мы въ самомъ дѣлѣ видимъ, что въ послѣднемъ уже въ концѣ XVI-аго столѣтія мистическія средневѣковыя начала берутъ верхъ надъ философскими. Итальянскіе мастера снова чувствуютъ влеченіе къ мистическимъ сюжетамъ, и если возвращеніе къ формамъ византійскаго стиля сдѣлалось невозможно, то пишутся картины, сходныя по своему содержанію съ произведеніями византійскаго искусства. Въ итальянской живописи встрѣчаются тогда уже совершенно иные сюжеты, чѣмъ избираемые прежде, и тѣ-же самыя сцены, которыя изображались мастерами эпохи возрожденія, передаются художниками періода католической реакціи уже инымъ образомъ [1]). Идеальное спокойствіе прежнихъ алтарныхъ картинъ замѣняется мечтательнымъ экстазомъ и религіознымъ изступленіемъ. Сценамъ земнымъ, религіозно-философскимъ предпочитаются сюжеты мистическихъ порывовъ и изображенія необыкновенныхъ видѣній или чудесъ, совершаемыхъ святыми [2]).

Тайная вечеря, которая, какъ мы видѣли, у мастеровъ эпохи возрожденія представлялась съ такимъ драматизмомъ, съ такимъ полнымъ изученіемъ различныхъ свойствъ человѣческой души, съ философскимъ взглядомъ на этотъ сюжетъ, у художниковъ періода католической реакціи получаетъ вновь мистическій характеръ, именно преобладавшій въ изображеніи этой сцены до возрожденія. Послѣдняя трапеза Христа съ учениками представляется снова въ ту минуту, когда Спаситель говоритъ: «Пріимите, ядите» и т. д., а не при произнесеніи имъ словъ: «одинъ изъ васъ предастъ Меня.» Такъ напримѣръ живописецъ Джіованни Бальдуччи, приблизительно около 1590-го года, написалъ на одномъ изъ алтарей Флорентинскаго собора, на золотомъ грунтѣ, но не сплошномъ, а съ отдѣляющимися отъ него архитектурными мотивами, пилястрами и т. д., тайную вечерь мистическаго характера. Надъ головами апостоловъ и Христа

---

1) Въ это-же время родился пышный стиль архитектуры и орнаментаціи, покровительствуемый іезуитами, цѣль которыхъ была, поражая воображеніе массъ привлекать ихъ блестящей и богатой внѣшностью. Образчики подобныхъ церквей мы находимъ почти во всѣхъ городахъ Италіи. Это по большей части обширные храмы, украшенные внутри дорогими мраморами, вообще съ необыкновенной роскошью.

2) Мы встрѣчаемъ осужденіе религіознаго искусства эпохи возрожденія у современныхъ писателей іезуитскаго ордена. (См. P. R. Garrucci Storia dell' Arte cristiana Teorica, p. 51—55).

золотые круги. Налѣво отъ зрителя, на второмъ планѣ, видны постороннія лица и приготовленія къ трапезѣ. Тутъ мы замѣчаемъ соединеніе, довольно часто встрѣчающееся въ испанской школѣ и также въ искусствѣ католической реакціи до возрожденія, иногда и у византійцевъ, реализма съ мистическими идеями [1]).

Еще рѣзче проявляется соединеніе этихъ двухъ началъ въ тайной вечери Тиціана. Наверху, надъ головою Христа, окруженной лучами, изображено нисхожденіе святаго духа, подъ видомъ голубя, въ облакахъ и сіяніи. На столѣ—блюда и все необходимое для трапезы. Нѣкоторые изъ учениковъ смотрятъ на Спасителя, другіе равнодушно въ сторону. Іоаннъ, сидящій возлѣ Христа, задумчиво склонилъ голову. Изъ-подъ стола вылѣзаетъ собака, двѣ служанки несутъ блюда съ яствами.

Въ рисункѣ, исполненномъ живописцемъ Александромъ Аллори, названнымъ Бронзино (1535—1607), для ковра [2]), гдѣ изображена тайная вечерь, мы также видимъ соединеніе мистицизма съ реализмомъ. Христосъ, отъ головы котораго идутъ лучи, держитъ въ правой рукѣ небольшое блюдо съ хлѣбами, а въ лѣвой чашу съ виномъ. На столѣ стоятъ кубки, блюда съ яствами и плодами, красивыя солонки и разбросаны листья и цвѣты. Одинъ изъ апостоловъ представленъ на колѣняхъ, сложивъ руки, другой стоитъ, равнодушно опершись на палку руками и положивъ на нихъ подбородокъ. Остальные ученики смотрятъ или на Христа, или другъ на друга. Лица ихъ не выражаютъ ничего особеннаго. Іуда кормитъ хлѣбомъ кошку, выходящую изъ-подъ стола.

Точно также и Рубенсъ, жившій въ періодѣ католической реакціи, въ произведеніяхъ котораго очень живо отражаются идеи его эпохи, изобразилъ въ церкви св. Ромуальда въ городѣ Мехельнѣ въ Бельгіи тайную вечерь слѣдующимъ образомъ: Христосъ, одинъ, въ сіяніемъ кругомъ головы, сидитъ за круглымъ столомъ съ апостолами. Взоры его подняты вверхъ; въ лѣвой рукѣ онъ держитъ хлѣбъ и благо-

---

[1]) То-же самое находимъ мы отчасти и въ египетскомъ искусствѣ. Мистицизмъ, т. е. замѣна размышленія религіознымъ созерцаніемъ и вдохновеніемъ, приближаясь къ жизни—и по самой сущности своей исключая всякое умственное соображеніе — соприкасается, всего скорѣе, съ ея вполнѣ реалистическими, а не оживленными идеей сторонами.

[2]) Онъ находится теперь въ собраніи „Arazzi“ во Флоренціи.

словляетъ правой. Передъ нимъ стоитъ чаша съ виномъ, но на столѣ ничего больше не видно. Сцена происходитъ въ храмѣ, подъ сводами. Направо изображенъ престолъ съ раскрытой книгой между двумя зажженными свѣчами въ подсвѣчникахъ. Іуда, подъ столомъ котораго лежитъ собака, грызущая кость, сидитъ обращенный къ зрителю. Благоговѣніе разлито одинаково на лицахъ другихъ апостоловъ. Вазы различныхъ формъ написаны на первомъ планѣ. Сцена эта не представляетъ земной драмы, а совершеніе небеснаго таинства въ житейской обстановкѣ.

Вполнѣ мистическій характеръ имѣетъ также картина [1]) тайной вечери, написанная Франческо Веллани (1688—1768). Тутъ Христосъ раздаетъ апостоламъ св. причастіе; одинъ изъ учениковъ получаетъ остію на колѣняхъ, другіе выражаютъ тѣлодвиженіями свое благоговѣніе, исключая Іуды, который стоитъ вдали отдѣльно; на второмъ планѣ виденъ столъ, приготовленный для трапезы.

Всѣ эти картины тайной вечери имѣютъ то-же внутреннее содержаніе, какъ и мистическія средневѣковыя изображенія этого же сюжета. Несходство тутъ только въ художественномъ исполненіи и въ техническихъ пріемахъ. Различныя формы выражаютъ одну сущность. Мистицизмъ, преобладающая черта религіознаго чувства народовъ востока семитическаго, постоянно проявляется въ сочиненіяхъ византійскаго стиля и въ произведеніяхъ западныхъ художниковъ эпохи, отмѣченной католическою реакціей.

Въ католическихъ земляхъ и до нашихъ дней повторяются изображенія мистической тайной вечери. Одно изъ нихъ мы находимъ напр. въ церкви Всѣхъ Святыхъ въ Мюнхенѣ, написанное Генрихомъ Гессомъ. Тутъ остія, окруженная сіяніемъ, является на воздухѣ надъ чашей; ангелы, закрывающіе нѣкоторыхъ изъ апостоловъ, изображены на ступенькахъ алтаря. Точно также мистически представили эту сцену современные живописцы Овербекъ и Корнеліусъ. Тайная вечеря послѣдняго только рисунокъ, но въ немъ очень живо выражены идеи, одушевлявшія художника. Онъ изобразилъ столъ и на немъ только блюдо съ частями ягненка, что должно напоминать искупительнаго агнца. По ту сторону стола стоитъ Христосъ въ вдохновенной позѣ, поднимая въ правой рукѣ чашу, а въ лѣвой

[1]) Она находится теперь въ картинной галереѣ города Модены.

хлѣбъ. Нѣкоторые изъ учениковъ бросаются на колѣни; всѣ они жестами выражаютъ свой восторгъ, умиленіе, поднимаютъ къ Спасителю руки, молятся ему.

LXV.

Вмѣстѣ съ этимъ измѣненіемъ религіозныхъ идей итальянцевъ въ концѣ эпохи возрожденія, выразившееся въ искусствѣ, послѣднее — постоянно отражающее въ себѣ историческую судьбу этого народа, равно какъ и проходимыя имъ фазы возвышенія и паденія — замѣтно клонится къ упадку. Распустившись на народной почвѣ, искусство возрожденія въ Италіи процвѣтало, пока жило при этихъ условіяхъ; первымъ шагомъ къ паденію было превращеніе его, вслѣдствіе потери свободы муниципальныхъ республикъ, въ искусство придворное, т. е. подчиненіе прихоти одного, а не вкусу массы развитыхъ гражданъ, имѣвшихъ до того времени вліяніе на работы художника. Искусство возродилось въ Италіи, когда въ народѣ пробудилась нравственная жизнь, и угасло вмѣстѣ съ нею [1]).

По памятникамъ религіознаго искусства, въ которыхъ, какъ нельзя живѣе выражаются задушенныя мысли и стремленія людей, мы могли прослѣдить направленіе, принимаемое христіанствомъ у различныхъ народовъ, и преобразованія, совершавшіяся въ немъ съ теченіемъ времени. Мы видѣли, что въ живописи и пластикѣ, сохранившихся отъ первыхъ послѣдователей новой вѣры въ катакомбахъ, выражены религіозныя понятія, близкія къ преобладавшимъ среди классическихъ народовъ; мы потомъ замѣтили, какъ изображенія эти мѣняются подъ вліяніемъ восточныхъ началъ, выражавшихъ религіозныя идеи извѣстнаго характера, издревле жившія среди народовъ семитическаго востока, которые нашли свое полное

---

1) Мы сказали тутъ только нѣсколько словъ объ искусствѣ возрожденія въ Италіи, чтобы опредѣлить въ произведеніяхъ итальянскихъ мастеровъ этой эпохи воскресеніе тѣхъ началъ, которыя уже обозначились во фрескахъ и барельефахъ, открытыхъ въ подземныхъ кладбищахъ рушащихъ Рима. Отдѣльное изслѣдованіе, которое составитъ продолженіе этого труда, будетъ посвящено искусству эпохи возрожденія въ Италіи, обстоятельствамъ, вызвавшимъ его, его развитію и причинамъ его паденія.

выраженіе въ византійскомъ искусствѣ. Наконецъ мы могли убѣдиться, что въ эпоху возрожденія въ Италіи религіозныя изображенія снова приближаются по своему внутреннему характеру къ памятникамъ катакомбной живописи и пластики.

Памятники изобразительнаго искусства доказываютъ намъ слѣдовательно, что въ христіанствѣ выразились религіозныя идеи, существовавшія въ тѣхъ вѣрованіяхъ, которымъ оно наслѣдовало, разумѣется въ извѣстныхъ предѣлахъ и не искажая сущности ученія Спасителя.

Сила религіознаго чувства не уменьшалась отъ этихъ оттѣнковъ въ пониманіи христіанства; оно было столь-же живо, столь же искренно въ изображеніяхъ добраго пастыря, Орфея, Іоны, Мадоннъ, молящихся или несущихъ младенца, написанныхъ на стѣнахъ катакомбъ, сколько въ грандіозныхъ фигурахъ и аскетическихъ образахъ византійскаго стиля или въ произведеніяхъ мастеровъ эпохи возрожденія, представлявшихъ священные сюжеты съ земной философской точки зрѣнія. Но какъ намъ ясно доказываютъ памятники искусства, религіозное чувство это не имѣло одного и того-же характера у всѣхъ народовъ и во всѣ вѣка.

Конецъ четвертой и послѣдней части.

Изданія К. Т. Солдатенкова.

Берга. Записки объ осадѣ Севастополя. 2 части. М. 1865 г. Ц. 2 р. 50 к.

Буасье Гастонъ. Римская религія. Пер. *М. Корсакъ.* М. 1878 г. Ц. 5 р.

— — Цицеронъ и его друзья. — — М. 1880 г. Ц. 2 р.

Бэра. Исторія Всемірной торговли. 3 ч. Пер. *Э. Циммермана.* М. 1876 г. Ц. 7 р. 50 к.

Вегеле, Франца. Данть Алигьери, его жизнь и сочиненія. Перев. *А. И. Веселовскаго.* М. 1881 г. Ц. 3 р.

Веселовскій А. Н. Этюды о Мольерѣ. Мизантропъ. М. 1881 г. Ц. 2 р.

Вейса. Вѣчный бытъ народовъ съ древнѣйшихъ до нашихъ временъ.—6 частей (съ 1945-ю рисунками въ текстѣ) въ пер. *В. Часова* и *И. Васильева.* М. 1879 г. Ц. 24 р.

Вольскаго Историческое народно-хозяйственное значеніе обработки земли крестьянами-собственниками. М. 1865 г. Ц. 2 р. 50 к.

Гартмана. Сущность міроваго процесса или философія безсознательнаго, въ 2-хъ книгахъ. *А. Козлова.* М. 1876 г. Ц. 4 р. 50 к.

Геттнера. Исторія всеобщей литературы XVIII вѣка. Т. III, кн. I и III. М. 1872 г. Ц. 4 р. 75 к.

Гиббона. Исторія упадка и разрушенія Римской имперіи (съ портр. автора). Перев. *В. И. Невѣдомскаго.* Часть I, II, III, IV и V. М. 1885 г. Ц. 12 р.

Гизо. Исторія цивилизаціи во Франціи. Т. I и II, III и IV. Перев. *И. Г. Виноградова.* М. 1877 г. Ц. 8 р.

Ешевскаго. Сочиненія, 3 части. М. 1875 г. Ц. 6 р.

Забѣлина И. Е. Купцово и древній Сѣтунскій станъ. М. 1872 г. Ц. 2 р.

— Опыты изученія Русскихъ Древностей и Исторіи, часть 1 и 2, М. 1872 и 1873. Каждая по 2 р.

Мининъ и Пожарскій, прямые и кривые въ смутное время. М. 1883 г. Ц. 1 р. 50 к.

Зиберъ Н. И. Соч. Очерки первобытной экономической культуры. М. 1883 г. Ц. 4 р. 50 к.

Игеринга. Борьба за право. Пер. *И. Волкова.* М. 1872 г. Ц. 75 к.

Кавелина. Сочиненія. 4 части. М. 1875 г. Ц. 5 р.

Каррьера. Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры. Т. I, II, III, IV и V. Пер. *Е. Корша.* М. 1874 г. Ц. 20 р.

Ключевскаго. Древнерусскія житія святыхъ, какъ историческій источникъ. М. 1875 г. Ц. 2 р.

Кольцовъ А. В. Стихотворенія. Изданіе 8-е. М. 1884 г. Ц. 20 к.

Корсакъ. Первоначальные уроки грамматики. М. 1879 г. Ц. 60 к.

(продолженіе на 3 и 4 стр. обертки).