

Кондаков Никодим Павлович

Лицевой иконописный подлинник

Том 1

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4

Никодим Павлович К.

Лицевой иконописный подлинник: Том 1 / Кондаков Никодим Павлович – М.: Книга по Требованию, 2023. – 237 с.

ISBN 978-5-519-90052-2

ISBN 978-5-519-90052-2

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



3. Саркофаг Латеранского музея въ Римѣ, IV вѣка.

отъ людей пророкъ правды, ученики Его нарицають Сыномъ Божиимъ; умершихъ воскрешаетъ, немощныхъ уздавляетъ. Человѣкъ есть возраста высокаго, краснаго и учтиваго, образъ имѣть чести должный; иже на Него зрятъ, имѣють Его любить и бояться; власы имѣть цвѣта орѣха лѣснаго, созрѣлаго, гладки, едва даже не до ушей, на долъ кудрявы, мало нѣчто желтѣйшии и яснѣйшии, по плечамъ разсыпавшіися, предѣлы имѣюще посредѣ главы по обычаю Назореовъ. Чело гладкое зѣло, свѣтлое лице, такожде несморщенное, и безъ всякаго порока, которое лице румянность мѣрная украшаетъ, носъ и уста весьма ни единого имѣють укоренія. Браду имѣть густу и изрядну, не долгу, цвѣтомъ власомъ подобну, посреди раздвоену; зрѣніе имать простое и постоянное, очи имѣть честныя, желтыя, различножь свѣтлы бывающія; въ наказаніи грозный, во увѣщаніи ласковый, любезный, пріемный и веселый, сохраняющъ поважность: Его же никто когда видѣ смѣющася, а плачуща всегда часто; возрастомъ тѣла высокій, прямой, руцѣ и рамена имѣть ко видѣнію веселы; во глаголаніи учтивый, рѣдкій, между сынами человѣческими зѣло прекраснѣйшій“. Свидѣтельство это является въ рукописяхъ въ XIV вѣкѣ, сперва исключительно на западѣ.

Древнѣйшія греческія свидѣтельства: Θεодора лѣтописца (около 530 года), Андрея Критскаго (около 700 года) кратки и сообщаютъ лишь отрывки изъ сказаній о Христовомъ ликѣ. Изъ латинскихъ свидѣтельствъ древнѣйшее (около 570 года) находится въ повѣствованіи о паломничествѣ въ Св. Землю Антонина „изъ Пьяченцы“.

Первые отцы и учителя церкви, путемъ логическаго разграниченія понятій: *типа*, *протипа* и *архетипа*, установили значеніе иконы для постиженія небесной или божественной сущности. Такъ Оригенъ внушалъ современникамъ, что задачею искусства должна быть религія и приближеніе къ высшему идеалу, данному Творцемъ: осуждая отклоненія отъ преданія о красотѣ Христова Лика, онъ напоминалъ о Преображеніи Христа, которое удостоились лицезрѣть апостолы. Но въ первые три вѣка христіанства античное искусство было еще тѣсно связано съ язычествомъ и сосредоточивалось въ образахъ греко-восточныхъ мифологій. Потребно было время на то, чтобы въ умахъ христіанской общины сгладились всѣ крайности сложившихся за это время воззрѣній на искусство и чтобы художественная форма, заимствованная христіанами отъ языческаго антика, получила новое христіанское содержаніе. Эта послѣдняя задача, въ значительной долѣ, была выполнена Востокомъ, а именно Египтомъ и Сирією, въ которыхъ развивались рядомъ и иконоборческое направленіе и переработка языческаго искусства. Въ декоративную форму, взятую изъ языческаго искусства, была введена христіанская *символика*. Символь, краткій знакъ, которымъ выражается всѣмъ близкая идея, сталъ излюбленною формою художественнаго выраженія въ древнемъ христіанствѣ. Символика была присуща христіанскому искусству и въ силу восточнаго вкуса къ эмблемѣ и аллегоріи, и по причинѣ значительнаго запаса символическихъ образовъ въ искусствѣ Востока, и въ силу гоненій, требовавшихъ укрывать содержаніе вѣры въ таинственныхъ знакахъ, понятныхъ ея исповѣдникамъ. Наконецъ, аллегорическая форма выраженія христіанскихъ идей была пригодна для декоративныхъ росписей, какими должна была ограничиваться живопись христіанскихъ катакомбъ или усыпальницъ, представлявшая главный видъ христіанскаго искусства въ его древнѣйшемъ періодѣ. Такимъ образомъ, въ живописи римскихъ

катакомбъ, за время до Константина, мы не находимъ историческаго изображенія Спасителя, но идеальный Его образъ и символично-аллегорическія изображенія: юнаго Отрока Учителя и Добраго Пастыря, которые составляютъ, такъ называемый, *идеальный* типъ Спасителя. И если въ тотъ же періодъ времени существовалъ въ христіанскомъ искусствѣ *историческій* типъ Спасителя, то мы узнаемъ о немъ только по тѣмъ уклоненіямъ отъ основнаго преданія, которыя останавливали на себѣ вниманіе историковъ церкви. Но вѣкъ Константина застаеъ историческій типъ уже сложившимся.

Слѣдовательно, если историческій типъ Спасителя долженъ былъ сложиться уже въ теченіи первыхъ вѣковъ, то, очевидно, не въ декоративныхъ видахъ искусства, которые пользуются готовыми типами, напр., не въ росписяхъ катакомбъ, не на рельефахъ саркофаговъ, но въ иныхъ видахъ искусства, быть можетъ, въ той же иконописи (портретной живописи) на доскахъ, отъ первыхъ временъ которой уцѣлѣли до насъ только полуистлѣвшіе обломки. Мы узнаемъ, что сестра Константина Констанція уже разыскивала среди изображеній Христа, „подлинное, настоящее Его изображеніе“. Съ вопросами о подлинномъ образѣ она обратилась къ историку церкви Евсеію, полагаясь на его знаніе старины. Евсеій, въ отвѣтномъ

письмѣ, отговариваетъ царевну отъ „языческаго обычая собирать портреты чтимыхъ и родственныхъ лицъ“ и стремится направить ея мысль отъ „рабскаго“, т. е. человѣческаго образа Христа къ внутреннему созерцанію „истиннаго, неизмѣннаго и единственно достойнаго образа, видѣннаго только Отцомъ“; по мысли Евсеія, даже и человѣческій образъ Спасителя, прославленный на Оаворѣ сіяніемъ Божества, избѣгшій, по смерти, тѣнны смертнаго и просвѣтленный Воскресеніемъ,



4. Средняя часть мошехранительницы г. Брешиа, IV вѣка.

„не по силамъ человѣческой живописи“. Уже въ то время существовала неудовлетворенность внутреннею стороною иконописи и изображеніями Іисуса Христа.

Но въ первые три вѣка христіанское искусство предпочитало изображать Спасителя въ условно *идеальномъ* типѣ, представляя его юнымъ Отрокомъ, тогда какъ *историческія* Его изображенія, въ образѣ взрослого Мужа, являются единичными случаями. Юношескій идеальный типъ Христа преобладаетъ въ росписи катакомбъ, въ изображеніи чудесъ, проповѣди Спасителя, Добраго Пастыря, въ аллегорическомъ образѣ пѣвца Орфея. Христіанская *стилопись* уже въ концѣ I-го вѣка сдѣлала изображеніе Сына Божія центральной фигуροю. Мы видимъ Христа Младенцемъ на колѣняхъ Матери при Поклоненіи волхвовъ; Учителемъ и совершителемъ чудесъ, среди апостоловъ или въ Бесѣдѣ съ самаритянкою; въ сценѣ Крещенія, сопровождаемаго Богоявленіемъ; въ изображеніяхъ символическаго характера, какъ Судію міра, къ Которому Святые приводятъ умершихъ. Позднѣе Спаситель изображается среди Евангелистовъ, передающимъ „законъ“ Петру, устанавливающимъ Евхаристію, вѣнчающимъ мучениковъ „во славу“, среди Святыхъ. Изображенія Спасителя въ мужественномъ возрастѣ относятся къ первой половинѣ II вѣка, но еще въ теченіи всего II и III столѣтій искусство предпочитаетъ юношескій образъ, отличаеый отъ другихъ юношескихъ фигуръ, напр., Моисея, пышными и длинными локонами, падающими на плеча. Переходъ къ

историческому образу Спасителя наблюдается впервые въ представленіи „Суда“, въ одной изъ криптъ катакомбы Святой Домитиллы, первой половины III столѣтія. Въ тѣхъ же катакомбахъ, но уже изъ второй половины IV столѣтія, имѣется фресковый образъ Спасителя въ потолокъ крипты. Спаситель имѣетъ здѣсь полную, короткую и пераздѣленную бороду, длинные волосы, прямолинейный носъ и широкій лобъ, обрамленный волосами. Въ образѣ юноши, облаченнаго въ хитонъ и гиматій, представляется въ *живописи* катакомбъ Христосъ „Цѣлитель“ слѣпорожденнаго. Молебнo поднявъ руки, съ выраженіемъ безпредѣльной вѣры, стоитъ передъ Нимъ на колѣняхъ слѣпой. Христосъ, юный Учитель, изображается другою *фрескою*, съ развернутымъ свиткомъ въ лѣвой рукѣ и благословляя правою сложеніемъ трехъ перстовъ; сидяшіе Апостолы внемлютъ Его слову, въ глубокой задумчивости. Торжественно представлена проповѣдь Христа Апостоламъ въ одной *фрескѣ* римскихъ катакомбъ, гдѣ Спаситель сидитъ среди Апостоловъ на высокой каѳедрѣ съ подножіемъ, у котораго стоитъ круглая книжная скрыня.

Саркофагъ латеранскаго Музея въ Римѣ (рис. 2) представляетъ юнаго Спасителя, сидящаго на возвышеніи и проповѣдующаго среди Апостоловъ. Каѳедра Учителя поставлена среди колоннъ Іерусалимскаго храма, и у подножія ея виднѣется поднимающаяся по грудь аллегорическая фигура „земли“, напоминающая о томъ сосредоточіи земли, которое іудеи полагали въ Іерусалимскомъ храмѣ. Спаситель имѣетъ длинные вьющіеся волосы, благословляетъ правою рукою и лѣвою протягиваетъ раскрытый свитокъ апостолу Петру. Справа отъ Него стоитъ апостолъ Павелъ, поднимая руки къ Учителю. По краямъ саркофага изображены двѣ сцены: Авраамъ, заносящій ножъ, останавливается и внемлетъ повелѣнію не поднимать руки на отрока; отрокъ Исаакъ на колѣняхъ на алтарѣ, въ знакъ прообразованія новозавѣтнаго Агнца. Въ другой сценѣ Пилатъ, сидящій на судейскомъ возвышеніи и умывающій себѣ руки; передъ нимъ стоитъ Спаситель.



5. Образъ Спасителя и апостоловъ на рельефѣ изъ монастыря Сулу въ Псаматіи, въ Константинополѣ, V вѣка.

На другомъ *саркофагѣ* Латеранскаго Музея (рис. 3), видимъ Спасителя въ рядѣ сценъ, представляющихъ чудеса и событія жизни Его и, въ соотвѣтствіи съ ними, сцены Ветхаго Завѣта, прообразующія Евангеліе. Посреди изображенъ Спаситель, пророчествующій апостолу Петру объ его скоромъ отреченіи. Справа, также между двухъ колоннъ, изображено „Исцѣленіе слѣпорожденнаго“, слѣва „Исцѣленіе жены кровоточивой“, въ слѣдующей сценѣ чудо умноженія хлѣбовъ. По краямъ представлены Моисей, жезломъ изводящій изъ скалы воду въ пустынѣ; Авраамъ, заносящій ножъ надъ связаннымъ Исаакомъ, и Моисей, приѣмлющій скрижали заповѣдей на Синаѣ.

Мощехранительница (Липсанотека) (рис. 4), составленная изъ филенокъ обкладки древней разобранной шкатулки, напильныхъ изъ массивной слоновой кости, нынѣ въ формѣ оклада, въ музеѣ Брешии въ Италіи, представляетъ драгоценный памятникъ древне-христіанскаго искусства. Посреди оклада укрѣплена передняя сторона шкатулки, представляемая рисункомъ (длиною 33 сант., при высотѣ въ 21). Замѣчательно тонкою, но уже сухою рѣзбою, выполнены здѣсь ряды сценъ историческаго и поучительнаго содержанія, созданныхъ искусствомъ до середины IV вѣка. На лицевой сторонѣ, по верхней каймѣ, изображены въ щиткахъ или медальонахъ юный Спаситель, Петръ и Павелъ и два апостола; ниже поглощеніе

люны и изверженіе его на сушу. Далѣе, по срединѣ, внутри зданія, юный Христосъ, развернувши свитокъ, читаетъ сидящимъ іудеямъ Ветхозавѣтныя пророчества. По сторонамъ изображено: Исцѣленіе жены кровоточивой, и Христосъ въ видѣ Добраго Пастыря, стоящій при входѣ въ овчарникъ; по краямъ изображена рыба (символическій образъ Христа) и пѣтухъ на колоннѣ эмблема отреченія апостола Петра. По низу, въ каймѣ, исторія „Даніила во рву львиномъ“.

Въ томъ же характерѣ выполнено изображеніе Спасителя и апостоловъ, почти въ натуральный ростъ, на рельефѣ мало-азійскаго происхожденія, происходящемъ изъ монастыря Сулу въ урочищѣ Псаматія въ Константинополѣ (рис. 5). Спаситель изображенъ въ видѣ стройнаго, безбородаго юноши, съ длинными, вьющимися волосами, охваченными повязкой; облаченъ, поверхъ хитона, въ гиматій, образующій мелкія складки, и правая рука Его сложена, внутри складокъ, покойно на груди, а лѣвая опущена и слегка при-

держиваетъ одежду. По сторонамъ Его стоящіе два апостола первоначально держали въ рукахъ свитокъ и раскрытый диптихъ, во свидѣтельство того ученія и Завѣта, который они получили. Образъ Христа напоминаетъ высокіе типы мудрецовъ, но въ юношескомъ возрастѣ. Крестообразный нимбъ требуетъ отнести рельефъ къ началу пятого столѣтія.

Юный Спаситель есть образъ Мессіи, Отрока „живущаго подъ покровомъ Всевышняго“, о коемъ 90-й псаломъ говоритъ: „яко ангеломъ своимъ заповѣсть о Тебѣ, сохранить Тя во всѣхъ путѣхъ Твоихъ. На рукахъ возьмутъ Тя, да не когда преткнешь о камень ногу Твою. На аспида и василиска наступиши и попереши льва и змія“. Божественный Отрокъ (см. рис. 6), облаченный въ патриціанскія одежды, благословляя и держа раскрытое Евангеліе, стоитъ внутри арки, попирая ногами льва и аспида. Волосы Отрока покрываютъ длинными локонами плеча; голова окружена крещатымъ нимбомъ. По сторонамъ Его, въ аркахъ, стоятъ притекающіе къ Нему ангелы, держа мѣрила, въ правой пророческіе свитки. Поверхъ два ангела несутъ въ небѣ божественное явленіе „осіяннаго“ креста. Внизу представлено: пришествіе волхвовъ къ Ироду и Поклоненіе волхвовъ Младенцу и Матери Его, возсѣдающимъ на тронѣ и указуемымъ звѣздою. Таково содержаніе *рельефовъ*



6. Рѣзной окладъ слоновой кости въ Христіанскомъ музеѣ Ватикана, VII вѣка.

на окладѣ VII столѣтія изъ слоновой кости, находящемся въ христіанскомъ музеѣ Ватикана. Подобныя изображенія находятся на римскихъ лампочкахъ, на фрагментѣ вазы, фрескѣ александрійскихъ катакомбъ и другихъ памятникахъ отъ VI—VIII столѣтій.

Въ древнехристіанскомъ образѣ юнаго Христа воплотился и Отрокъ *Эммануилъ*, „еже есть сказано: съ нами Богъ“, образъ исполненія земныхъ надеждъ, какъ небесный побѣдитель надъ землею смертию, вѣчно сущій и единосущный Отцу, „сущій до Авраама“ (Іоанна, VIII, 58), прославленный у Отца „прежде сложенія міра“ (Іоанна, XVIII, 5, 24) и воскресшій Богочеловѣкъ. На этихъ высокихъ темахъ сосредоточивались и церковныя росписи IV—VI вѣковъ, переходя къ дѣлу религіознаго наставленія; такова мозаика Равеннской усыпальницы Галлы Плацідіи, представляющая „Добраго Пастыря“, таковы же были и многія другія росписи церквей Константинополя, Греціи, Малой Азіи и Сиріи. Лишь слабыя копии и подражанія сохранились въ мозаикахъ церквей Запада, Равенны и Рима и въ миниатюрахъ греческихъ рукописей.

Мозаическій образъ юнаго Христа (рис. 7) представленъ въ *равеннской капеллѣ епископа Петра Хризолога*, украшенной мозаиками въ VI столѣтіи. Здѣсь, на золотомъ фонѣ, видимъ юношу Христа, идущаго вправо и смотрящаго прямо предъ собою; въ рукахъ Его длинный посохъ, оканчивающійся наверху крестомъ и Евангеліе, открытое на словахъ: „Ego sum veritas et vita“, т. е. по Іоанну XIV, 6: „Азъ есмь путь и истина и животъ“ слова, сказанныя Спасителемъ ап. Ѳомѣ, на вопросъ апостола о пути Господнемъ. Художникъ надѣлилъ Христа-Путника крестомъ, желая этимъ показать, что путь Христовъ есть крестный путь на Голгофу и что истинный путь есть слѣдованіе за Христомъ. Крестъ-посохъ есть столько же символъ земного страданія, и потому отверженія отъ міра, сколько и побѣды, эмблема епископской власти надъ общиною вѣрующихъ, атрибутъ Іоанна Предтечи и ап. Петра, прежде всѣхъ взявшаго крестъ, послѣдовавшаго за Христомъ (по Ев. отъ Мат. XVI, 24) и ставшаго Его достойнымъ. Этотъ глубокий и осмысленный образъ Христа-Учителя, шествующаго по землѣ съ крестомъ въ рукахъ и предводящаго достойныхъ Ему слѣдовать, встрѣчается въ старинной русской иконописи, и въ западномъ искусствѣ, какъ поучительный образъ для монашества. Таково фресковое изображеніе, находящееся надъ входомъ, въ флорентинскомъ *монастырѣ св. Марка*, доминиканскаго ордена, работы знаменитаго живописца XV в. Беато Анжелико: Христосъ въ неузнаваемомъ образѣ паломника, принимается доминиканцемъ, любовно берущимъ Его за руки.

Юнымъ Отрокомъ представляетъ Христа, сидящаго на холмѣ, среди Апостоловъ, *мозаика церкви св. Аквиліана въ Миланѣ*, исполненная около 494 г. Въ лѣвой рукѣ Отрокъ держитъ развернутый свитокъ, правую, поднятую указываетъ на городъ. Холмъ напоминаетъ Элеонскую гору, съ которой проповѣдуетъ Христосъ, смотря на Іерусалимъ и поучая своихъ учениковъ о тлѣнности земного, о лютыхъ казняхъ, предстоящихъ городу.

Все Лицевое Евангеліе до Страстей Господнихъ, т. е. Евангеліе Чудесъ, Притчъ, Проповѣди, вплоть до Тайной Вечери, содержащееся въ *мозаикахъ* Равеннской церкви св. Аполлинарія Новаго, исполненныхъ въ началѣ VI столѣтія, представляетъ Спасителя юнымъ Отрокомъ (рис. 8), тогда какъ рядомъ въ сценахъ „Страстей Господнихъ“, Онъ изображается взрослымъ мужемъ. Въ этомъ образчикѣ двойственнаго типа Христа, то юноши, то уже съ легкою бородою, то наконецъ взрослого мужа съ полною бородою и густыми волосами, спадающими на плеча, равеннскія мозаики сходятся съ сирийскими миниатюрами (Евангеліе аб. Рабулы VI ст.).



8. Мозаическая сцена: Бесѣда съ Самаритянкою, въ ц. св. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ, VI вѣка.



7. Мозаичное изображеніе Христа путника въ Равеннской капеллѣ, VI вѣка.

Изъ древнѣйшихъ римскихъ изображеній юнаго Спасителя обращаетъ на себя вниманіе погрудный образъ юнаго Христа, нарисованный надъ „Рождествомъ Христовымъ“ въ катакомбѣ Св. Севастіана, отъ IV вѣка. Какъ схема Рождества, такъ и это изображеніе, съ длинными назорейскими волосами, заимствованы изъ скульптуры того времени и не сообщаютъ ничего историческаго.

Блестящимъ образцомъ юношескаго типа Спасителя является Его мозаичное изображеніе въ абсидѣ *Равеннской церкви Св. Виталія* (532—547 г.г.); ком-



9. Мозаичное изображение Спасителя среди архангелов и святых в Равеннской церкви св. Виталия, VI вв.

позиция мозаики относится к важнейшим образцам идеологического характера (рис. 9). Над скалистым холмом, покрытым цветами и источающим четыре символические источника – четыре Евангелия, под облаками, выступающими поверх золотого фона, восседает на сферф юношеский Спаситель. В левой руке Он держит свиток, запечатанный семью печатями, а правой подает венец епископу Виталию. По левую сторону Христа ангел подводит епископа Екклезию, подносящего модель церкви во имя Св. Виталия. Это изображение Христа на сферф, перенесенное в живопись со скульптурных образцов, было излюблено в V–VIII столетиях. На рисунке ныне разрушенной римской мозаики (в существовавшей там некогда церкви Св. Агаты в Субурт) V столетия, юный Спаситель был представлен, среди Апостолов, восседающим на сферф, под кою имела латинская надпись: „Спасение всего человеческого рода“.

Юный Спаситель изображен в большой торжественной мозаической сцене, украшавшей некогда (ныне же в Берлинском музее) абсиду и триумфальную арку Равеннской церкви *S. Michele in Affricisco* (во имя Св. Архангела Михаила) и относящейся к 530–549 гг. (рис. 10 и 10а). В этой равеннской мозаике воспроизведен обычный сюжет римских композиций: на триумфальной арке изображен Спаситель, как Судья мира, восседающим на престол, среди архангелов, „трубными гласами“ возвещающих Второе Пришествие. Такого рода апокалипсические сюжеты были распространены по преимуществу в IV и V сто-

лѣтіяхъ, и вмѣсто самого Спаса Вседержителя тогда изображался только „Уготованный престолъ Его“, какъ образъ ожидаемаго Второго Пришествія. Но въ этой равеннской мозаикѣ появляется новый сюжетъ: юный Спаситель, стоя, держитъ монументальный драгоценный крестъ и Евангеліе, раскрытое на словахъ, „Видѣвый Мене видѣ Отца“ (Іоан. 14, 9): „Азъ и Отецъ едино есма“ (Іоан. 10, 30). По сторонамъ Спасителя стоятъ архангелы Гавріилъ и Михаилъ; почва покрыта цвѣтами, прообразуя обѣтованный рай. Такимъ образомъ, здѣсь представлены Слава воскресшаго Спасителя или Спаса Вседержителя и въ тоже время древнѣйшій образъ „Спаса Эммануила“. Рядомъ, на триумфальной аркѣ, Спаситель



10. Мозаика Равеннской ц. св. Арх. Михаила, нынѣ въ Берлинскомъ Музеѣ, VI вѣка.

является въ историческомъ типѣ, какъ Судія міра и какъ „Сынъ человѣческой“, каковымъ Его видѣли на землѣ; по сторонамъ Его 8 ангеловъ, среди облаковъ, созываютъ трубнымъ звукомъ на Страшный Судъ.

Символическій образъ „Добраго Пастыря“, извлеченный изъ словъ и притчъ Самого Господа, является наиболѣе живымъ, простымъ и вмѣстѣ съ тѣмъ, столь же глубокимъ, сколько возвышеннымъ и чистымъ въ своей духовности. Этотъ евангельскій образъ ведетъ свое начало отъ Моисея, царя Давида и пророковъ: образъ юнаго пастыря, Сына Божія, посланнаго въ міръ пасти стадо Божіе, созданъ Исаіею (40, 11). Обѣтованія Ветхаго Завѣта, исполняемыя словами Спасителя о Добротѣ Пастырѣ (Еванг. отъ Іоан. X, 13), и въ притчѣ о найденной овцѣ (Луки, XV, 3—7; Матѣ. XVIII, 12—13), должны были получить особенное значеніе въ дѣлѣ сохранения и возрастанія стада Христова — Христіанской церкви, въ эпоху гоненій. Образъ Пастыря напоминалъ о томъ, какъ Божественнаго Младенца привѣтствовали пастыри и потому рано сталъ изображеніемъ чистой христіанской души, въ ея новой жизни съ Богомъ. Апостолы Христа стали пастырями Его стада, полагающими „душу свою за овцы своя“. Образъ юнаго Пастыря всего живѣе напоминалъ древнимъ христіанамъ и Славное Воскресеніе Христово, залогъ воскресенія мертвыхъ: „Богъ же мира, говоритъ Апостолъ Павелъ (Посл. къ Евр. XIII, 20) возведый изъ мертвыхъ Пастыря овцамъ, Великаго кровію завѣта вѣчнаго, Господа нашего Иисуса Христа“. Съ образомъ Пастыря, отдѣляющаго овецъ отъ козлищъ, связано, по слову Спасителя (Матѣ. XXV, 31), представленіе Страшнаго Суда Христова. Въ томъ же образѣ запечатлѣно Словомъ Господнимъ (Евангеліе отъ Іоанна X, 16) обѣтованіе обращенія язычниковъ: „И ины овцы имамъ, яже не суть отъ двора сего, и тыя Ми подобаетъ привести: и Гласъ Мой услышатъ, и будетъ едино стадо и единъ Пастырь“.

Всѣ эти звенья, сомкнутыя древнимъ христіанствомъ, должны быть перебраны при разсмотрѣніи

образа Добраго Пастыря въ живописи римскихъ катакомбъ, на рельефахъ древнехристіанскихъ саркофаговъ, на рѣзныхъ камняхъ, въ рѣзбѣ надписей, на штампахъ глиняныхъ лампъ и въ отдѣльных мраморныхъ статуяхъ.

Во фрескахъ катакомбъ изображеніе Добраго Пастыря является главнымъ и помѣщается въ центрѣ плафоновъ; кругомъ символическія сцены, прообразующія въ Ветхомъ Завѣтѣ Воскресеніе и Евхаристію. Добрый Пастырь представляется юношею, въ короткой, дважды подпоясанной туникѣ (иногда оставляющей правое плечо открытымъ); на груди Его видны перевязи накрестъ, поддерживающія на спинѣ котомку или милоть; на ногахъ сапожки, на



10а. Мозаика въ Равеннской ц. св. Арх. Михаила (in Africisco), 530—49 гг.



11. „Добрый Пастырь“—мозаика Равеннской ц. свв. Назарія и Цельсы, V вѣка.

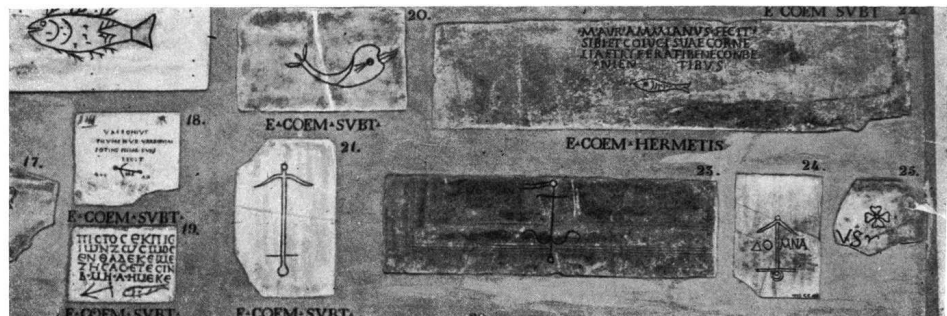
Пастыря (рис. 11) въ мозаикѣ Равеннской церкви Свв. Назарія и Кельсія, построенной въ V вѣкѣ Галлою Плацидіею, дочерью Θεодосія Великаго, чтобы служить усыпальницею для нея и ея рода. Эмблема является здѣсь въ видѣ живой сцены: красивый юноша (голова въ золотомъ нимбѣ), одѣтый въ пурпурныя одежды, присѣвъ на скалу, ласкаетъ овечку, держа лѣвой рукой высокій золотой посохъ съ крестомъ; по скаламъ гуляютъ овцы. Въ той же церкви противъ этой мозаики помѣщена другая, изображающая Св. Лаврентія, дерзновенно идущаго на мученіе къ раскаленной рѣшеткѣ, также съ большимъ крестомъ на плечахъ. Роспись церкви-усыпальницы воспроизводитъ смыслъ древней молитвы за усопшихъ, гласившей: „Да поможетъ тебѣ Христосъ, *Сынъ Бога живаго*, войти въ веселія поля своего рая и да признаетъ тебя *истинный Добрый Пастырь* одною изъ овецъ своего стада“. Стало быть, изображеніе Доброго Пастыря съ Его стадомъ было для христіанъ образомъ уготованнаго вѣрующимъ рая.

Расположеніе къ символическимъ образамъ въ христіанской общинѣ прошло съ эпохою гоненій: христіане не могли не знать того, что тѣ же эмблемы употреблялись и язычниками, особенно въ греко-восточныхъ, смѣшанныхъ („синкретическихъ“) культурахъ, распространившихся во II и III вѣкахъ. Такъ и символическій образъ юнаго Пастыря, привлекательный, но не чуждый сентиментальности, пересталъ казаться лучшимъ выраженіемъ божественнаго Испытателя въ началѣ IV вѣка.

Къ III вѣку относится символическое изображеніе Спасителя подѣ видомъ мифическаго пѣвца Орфея, своею игрою на лирѣ привлекавшаго къ себѣ звѣрей, животныхъ и птицъ. Юный Орфей играетъ на лирѣ; у ногъ его конь, левъ, баранъ, лиса, черепаха, мышь, змѣя и пр. Образъ отвѣчалъ эпохѣ гоненій, когда христіанской общинѣ не оставалось надежды на земную защиту.

Сцены и лица Ветхаго Завета, символически напоминающія Богочеловѣка и Спасителя, сосредоточиваются на дѣлѣ Искупленія и таинствѣ Евхаристіи. Таковъ образъ Авеля, приносящаго агнца въ жертву, Мельхиседека, благословляющаго хлѣбъ и вино (мозаика въ Равеннѣ VI вѣка), Исаака, приносящаго отцомъ въ жертву, Ноя въ ковчегъ, Моисея, изводящаго воду изъ скалы, Даніила во рву львиномъ, Іоны, извергаемаго китомъ и пр. Тоже значеніе имѣютъ эмблемы изъ природы, міра, животныхъ и растений или мифовъ; таковы: *агнецъ*, стоящій на холмѣ, изъ котораго истекаютъ четыре рѣки рая земного (4 Евангелія), или даже на престолѣ съ крестомъ и апокалипсическою книгою за семью печатями, *рыба* (по значенію пяти начальныхъ буквъ имени Иисуса Христа, Сына Божія, Спасителя: ΙΧΘΥΣ и др.

Древне-христіанское искусство символически обозначало Спасителя, изображая *рыбу* на предметахъ религиозной утвари: могильныхъ камняхъ, на



12. Надгробныя плиты римскихъ катакомбъ въ Латеранскомъ музеѣ въ Римѣ.

головѣ низкая шляпа; одною рукою Пастырь придерживаетъ на шеѣ Имъ найденную заблудшую овцу, а въ другой держитъ посохъ съ крюкомъ, или свирѣль; у ногъ Его овцы и сосудъ для молока. Вокругъ, въ плафонѣ размѣщены: *оранты* олицетвореніе христіанской души, въ образѣ женской молящейся фигуры; изображенія геніевъ, временъ года, голубей, павлиновъ, дельфиновъ, вазъ съ цвѣтами, также пророка Іоны подѣ смоковницею, или исторіи Ноя и спасенія его въ ковчегѣ; иногда апостолы Петръ и Павелъ и т. п.

Позднѣе встрѣчаемъ изображеніе Доброго

рѣзныхъ печатяхъ, лампахъ, стеклянныхъ сосудахъ, какъ особый амулетъ, и въ стѣнныхъ росписяхъ погребальныхъ криптъ. Надгробныя надписи съ символическою рыбою относятся исключительно къ первымъ вѣкамъ христіанства и уже въ первую половину IV вѣка этотъ символъ выходитъ изъ употребленія или же замѣняется греческимъ названіемъ рыбы: ΙΧΘΥΣ. Образъ рыбы на надписяхъ (см. рис. 12) соединяется чаще всего съ другими символами вѣры: якоремъ, птицею, сосудомъ, хлѣбомъ, крестомъ, кораблемъ, монограммою Христа, образомъ Добраго Пастыря. Иногда изображается двѣ рыбы и среди нихъ семь хлѣбовъ, и рыбы несутъ во рту два хлѣба. Символическая рыба изображается на христіанской вечерѣ вмѣстѣ съ евхаристическимъ хлѣбомъ. На рѣзныхъ печатяхъ находится также рыба дельфинъ, съ различными символами, съ надписью имени Іисуса Спасителя, въ которой начальныя буквы даютъ греческое названіе рыбы. Подвѣски изъ стекла, бронзы, хрусталя, перламутра были находимы въ катакомбахъ въ видѣ рыбокъ, съ отверстіями въ нихъ для ношенія на груди. Древнѣйшее изображеніе рыбы, какъ символа христіанской вечери, въ катакомбѣ Св. Домитиллы принадлежитъ II вѣку: на столѣ вечери лежитъ рыба и три хлѣба, слуга подаетъ совершающему вечерю вино.



14. Образъ Спасителя въ римской катакомбѣ св. Генерозы, VII вѣка.



13. Мозаическое изображеніе „Св. Троицы“ въ ц. св. Виталія въ Равеннѣ, VI вѣка.

Но вопросъ о значеніи символа рыбы и его происхожденіи, какъ образа Христа Спасителя, остается темнымъ, не смотря на попытки, идущія уже изъ древности. Такъ въ „Сивилинскихъ пророчествахъ“, собраніе которыхъ составлено неизвѣстнымъ христіаниномъ около 138 года, имѣется извѣстный акrostихъ, въ первыхъ пяти стихахъ, содержащій начальныя буквы пяти словъ: Ιχθυς Χριστός Θεού Υἱός Σωτήρ. Но основнымъ мотивомъ употребленія символа было, очевидно, не это совпаденіе пяти начальныхъ буквъ съ греческимъ названіемъ рыбы, а напротивъ того, это само совпаденіе было придумано и привлечено къ объясненію символа, по неизвѣстности его источниковъ. Поэтому было выражено также мнѣніе, что рыба замѣнила образъ дельфина, который былъ языческою эмблемою загробнаго міра: плывущій дельфинъ воспроизводилъ мифы о переселеніи душъ на блаженные острова. Въ связи съ дельфиномъ и въ томъ же кругѣ идей, язычники изображали эмблемы якоря и трезубца. Два дельфина по сторонамъ трезубца, скипетра морского владыки, или одинъ дельфинъ, обвивающій древко трезубца, напоминали греку и римлянину мифическаго дельфина, который, привлеченный звуками лиры Аріона, вынесъ его изъ волнъ морскихъ на сушу.

Съ началомъ IV вѣка выступаетъ символъ Спасителя въ образѣ *Агнца*, очевидно, *евхаристическаго происхожденія*: такъ уже въ III вѣкѣ Агнецъ, съ пастушьимъ посохомъ и сосудомъ для молока, изображается вмѣсто Добраго Пастыря. Кириллъ Александрійскій объясняетъ іудейскую пасхальную жертву типомъ христіанской Евхаристіи, и церковь рано усвоила символъ Агнца эмблемою Евхаристіи. Съ началомъ

IV вѣка Агнецъ, какъ образъ Христа, изображается стоящимъ на холмѣ, изъ котораго истекають четыре райскія рѣки; воды этихъ рѣкъ напояють іудеевъ и язычниковъ; голова Агнца заключена въ нимбъ съ крестомъ или Онъ придерживаетъ ногою крестъ. На алтарной мозаикѣ церкви Св. Космы и Даміана въ Римѣ Агнецъ изображается лежащимъ на „Уготованномъ Престолѣ“. Еще болѣе сложная картина символическаго содержанія представляется въ алтаряхъ древнихъ базиликъ, когда по сторонамъ Божественнаго Агнца, стоящаго на холмѣ, виднѣется рядъ другихъ агнцевъ (обыкновенно 12 по числу апостоловъ), приходящихъ къ Нему изъ Іерусалима и Вифлеема.

Въ древнѣйшую эпоху сложилось изображеніе *ангельской трапезы* у Авраама или *Явленія трехъ ангеловъ Аврааму*: (рис. 13) отношеніе сюжета къ Таинству Причащенія (Евхаристіи) указывается въ



15. Образъ Спасителя въ римской катакомбѣ свв. Петра и Марцеллина начала V столѣтія.

ные назорейскіе волосы, легкую, опускающую овалъ лица, бороду, глубоко-посаженные глаза, покойный и твердый взглядъ, направленный на молебщика, покойно и ровно очертанную дугу бровей, тонкія и правильныя черты лица; поверхъ хитона легко и широкими складками расположенъ по плечамъ гиматій, сообщающій величавый видъ рисунку фигуры. Изображеніе относится къ 680 годамъ, но въ немъ замѣтенъ еще греческій характеръ и потому можно считать фреску Генерозы копіею съ греческой иконы на доскѣ, которая была написана не позже первой половины VI вѣка. Въ концѣ VI вѣка уже установился типъ Христа, излюбленный восточною мозаикою: фигура широкая, монументальная, даже тяжелая, голова квадратная, густая борода, могучій характеръ въ крупныхъ чертахъ лица, величавый окладъ головы и волосъ. Между тѣмъ, этотъ образъ Спасителя еще близокъ къ мозаикамъ Равенны (церковь Св. Аполлинарія Нового): та же мощная голова, пышные и густые волосы, маленькая борода, едва замѣтные усы, большой прямой и рѣзко очерченный носъ, большіе и глубокіе глаза.

VI вѣкѣ помѣщеніемъ его въ алтарь церкви Св. Виталія въ Равеннѣ, рядомъ съ мозаическимъ изображеніемъ „жертвоприношенія Исаака“. Подъ именемъ „Святой Троицы“ („ветхозавѣтной“) тема занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ въ греко-русской церкви.

Древнехристианское искусство знало мужественный образъ Спасителя, но онъ не былъ Его историческимъ типомъ, съ чертами Лица, установленнаго преданіями. Историческій, портретный Ликъ Спасителя выработанъ уже иконописью вѣка Константина, и мы находимъ этотъ типъ въ живописи римскихъ катакомбъ только за время IV—VI вѣковъ.

Такъ, фресковое погрудное изображеніе Христа съ Евангеліемъ въ лѣвой рукѣ и благословляющей десницею, въ катакомбѣ Св. Генерозы (рис. 14), относится къ такому историческому типу: Спаситель имѣетъ длин-