

Александр Петрович ГОЛУБЦОВ

Из истории изображений креста



Голубцов, Александр Петрович (1860–1911) — профессор церковной археологии и литургики в Московской Духовной академии.

* * *

Изображения креста в дохристианское время — Как рано христиане начали почитать крест — Причины сравнительно позднего появления изображений последнего на памятниках христианского искусства — Монограммы имени Христова (*cruces dissimulatae*) — Главные виды прямого изображения креста — Символические формы распятия; представление распятия в собственном виде — Древнейшие распятия и их описания — Символика распятий — Из истории крестного знамения

Великое знамя христианства — крест — есть в то же время мировой, общечеловеческий символ. Если апостол Павел и говорит, что слово крестное служит соблазном для иудеев, эллинам кажется безумием и только для христиан составляет предмет силы и знамение спасения, то в этих словах речь идет у него не о самом знаке креста, как известной символической форме, а о том особом представлении, которое сложилось о кресте в христианском мире по отношению ко Христу, в связи с значением его, как орудия позорной смерти, постигавшей у древних образованных народов самых отъявленных преступников. Только в этом последнем значении греко-римский мир с презрением относился ко кресту и считал позорным его изображение. Но если взять во внимание символическое значение последнего, то нельзя будет не видеть, что в истории человечества на долю этого знака выпала более светлая и знаменательная судьба, которая, быть может, разъяснена была бы для нас менее, если бы счастливо не совпала с образом креста Христова и не получила на счет последнего особого права на внимание науки. Художественная история креста начинается далеко за пределами христианской эры и открывается целым рядом аналогических знаков в символике индусов, египтян, вавилонян, этрусков и в орнаментации народов классического мира. Как украшение, как символ и известный мифологический атрибут, крест принадлежал к числу широко распространенных знаков и нередко связывался с религиозными представлениями архаического мира. У индусов часто встречается загадочный знак или в виде перпендикулярной черты, перечеркнутой горизонтальной линией на подобие печатного *z* или латинского *s*, или в виде четырех гамм, соединенных между собою концами, или положенных одна на другую крест-накрест. Варианты этой фигуры разнообразны, но все они не выходят из общей схемы креста и в науке известны с техническим именем *свастики*, или священного креста индусов (*сгux gammata*). В Египте приложение этого знака было еще обширнее; он является здесь в виде креста с ручкой (*сгux ansata*), имеющего такую форму: горизонтальная черта, имеющая над собою непосредственно кружок, перечеркнута сверху вниз перпендикулярной линией — фигура очень похожая на знак планеты Венеры, где верхний кружок объясняют в смысле круглого зеркала богини, а нижнюю черту — в значении ручки к нему. Египетские цари и царицы нередко изображаются с таким знаком; они держат его за ручку вроде того, как ап.

Петр — ключ. Египетские амулеты, представляющие жука с распушенными крыльями, принадлежат к той же категории знаков. На одном египетском памятнике, относимом знатоками древности к 15 столетию до Р. Х., крест представлен в круге, без всякой головки; иногда перпендикулярный отрог креста соединялся с изображением змеи, как бы служившей для него точкой опоры. У вавилонян подобный же знак встречается как застежка на груди царей. На одном ассирийском памятнике, открытом в Корсабаде, представлен человек с орлиной головой, с кольцом в одной руке и крестом в другой. К области той же символической фигуры нужно отнести и букву *tau* (T), древнейшее начертание которой известно из финикийских и еврейских алфавитов и имеет вид то андреевского, то прямолинейного креста, а иногда и теперешней греческой буквы *tau*. Сочетания и формы рассматриваемого знака, встречающиеся у других народов, примыкают к основной, сейчас описанной форме, как разновидности одного общего прототипа, из которого они выходят и развиваются.

Любопытно и важно то, что описанные нами и подобные им знаки на памятниках древнего искусства не были случайными, не появлялись так себе, благодаря произвольному размаху руки, но имели внутреннее значение, служили выражением известных идей, были символами. Какой смысл соединялся с ними, не всегда легко и можно бывает определить. Благодаря филологическим и археологическим разысканиям новейших ученых, всего больше вероятности остается за объяснением египетского *sgx ansata* в пользу его связи с культом солнца. В египетской символике этот знак трактуется как атрибут Ногус'а, а египетский Горус — сын солнца и носит этот круг с крестообразной ручкой, как символ своего отца. С таким же знаком изображался египетский Ра, один из богов астрального круга. Отсюда становится понятным, что кружок, венчающий крест, есть не что иное, как изображение солнца, источника жизни, а самый крест представляет исходящие из него лучи и у египтян называется словом, обозначающим жизнь. Змея, обвивающая по временам головку креста или упирающаяся в его перпендикулярный нижний отрог, точно также имеет некоторое отношение к культу солнца и невольно напоминает собою аналогичный образ Моисеева змия, поднятого на шест, при взгляде на которого ужаленные змеями израильтяне получали исцеление, и который служил прообразом Христа, вознесенного на крест. В индийской символике изображение креста стоит в связи с представлением огня и тесно примыкает к символике последнего. Мы получим самую простую форму креста, если соединим под прямым углом два продолговатых куска дерева и заставим их вращаться на оси в точке пересечения. Но такой именно вид имел прибор, употреблявшийся древними индусами во время религиозных процессий в честь огня; он напоминал им не что иное, как древнейший способ добывания огня посредством трения двух кусков дерева. Индийский жрец в виде креста держал, таким образом, символический знак огня, теплоты, перед которым толпа преклонялась, как перед источником мировой жизни.

С таким значением символа жизни могли появиться и получить священное употребление крест на груди египетских мумий, изображения креста в круге на могильных памятниках этрусков и тому подобные символические сочетания. У краснокожих индейцев Америки жрецы носили знак креста на своих одеждах, и, по словам миссионеров, он назывался у них *древом спасения*; но, быть может, тут уже сказалось влияние христианства, с которым были знакомы древнейшие аборигены этой страны... В виду сказанного христианские апологеты и древние церковные писатели (Иустин, Тертуллиан, Минуций Феликс и др.), находившие образ креста во многих явлениях природы и положениях человека, были отчасти правы, когда утверждали, что крест был известен дохристианским народам и почитаем ими. Когда, по распоряжению Феодосия Великого, разрушен был Знаменитый храм Сераписа в Александрии, под развалинами его, на камнях фундамента были найдены какие-то иероглифические знаки и изображения в виде креста. Христиане ссылались на эту находку в доказательство того, что это позорное в глазах язычников изображение

пользовалось у них большим почтением и принадлежало к числу священных знаков. Язычники, напротив, отрицали всякую связь этого знака с христианским крестом и утверждали, что он принадлежал к стародавним их символам, а сведущие в иероглифах присоединяли с своей стороны, что этот знак выражал собою мысль о будущей жизни, — объяснение, подтверждаемое новейшими изысканиями относительно индийской свастики и однородных с нею ассирийских символов. Но это же разногласие христиан и язычников в понимании знака показывает, что та и другая сторона смотрела на христианский крест не с точки зрения общечеловеческой символики, а видела в нем изображение известного орудия казни, которое никоим образом не входило в смысл дохристианских символических изображений этого рода. Если бы на первом плане была поставлена общечеловеческая сторона данного символа, то с вероятностью состоялся бы более примирительный взгляд на дело, и изображение креста получило бы более видное место в первохристианском искусстве. В действительности этого не случилось, и на основании точных данных, представляемых археологической наукой, можно утверждать положительно, что в продолжение первых трех веков прямое изображение креста не входило в круг предметов христианского искусства, по крайней мере, не появлялось открыто.

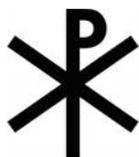
Нет сомнения, что христиане с самых первых времен относились с благоговением к кресту, насколько он был связан с воспоминанием о Христе и Его искупительной жертве. В конце второго и в начале третьего века чествование креста до такой степени было распространено, что об этом уже знали язычники и издевались над христианами, называя их *crucis religiosi*, *crucio lae* (крестопоклонники). Христианские апологеты не отвергали этого обвинения, но только старались выяснить настоящий смысл приписываемого им культа. Любопытный археологический памятник представляет в этом отношении карикатурное изображение распятия, найденное в 1856 году патером Гарручи на развалинах палатинского дворца в Риме при следующей обстановке. На стене здания грубыми штрихами начерчен трехконечный крест (в форме Т) с прикрепленной к нему человеческой фигурой с ослиной головой. Около креста, по левую сторону, стоит человек с поднятой рукой, как бы собираясь положить на себя крестное знамение. Внизу группы подпись: «Ἀλεξάνδρου σέβετε (вместо σέβεται) νεόν». Судя по небрежности рисунка и неправильности подписи можно думать, что все это изображение было начерчено *ex improviso* неумелой рукой и первым попавшимся под руку острым орудием, может быть, гвоздем. Так как эта стена принадлежала не к главному зданию, а к черным людским комнатам, то очень вероятно, что какой-нибудь римский служитель, один из пажей дворца, хотел в этой карикатуре осмеять своего товарища, христианина Алексамена, и представил его при отправлении религиозного культа. Чтобы понять смысл этой карикатуры, должно припомнить одну из тех басен, которые были распространяемы язычниками насчет первых христиан, именно обвинение, будто последние боготворили осла. Ближайшим поводом к ее составлению послужил с вероятностью рассказ Тацита про иудеев, что они, изгнанные из Египта, томясь в пустыне жаждой, были наведены на след источника стадом ослов и в благодарность за свое спасение стали считать это животное священным. По словам Диодора, Антиох Епифан, овладев Иерусалимом, нашел в иерусалимском храме высеченное из камня изображение всадника, едущего на осле. Египтяне выдумали эту басню в насмешку над евреями, которых они знали как номадов до поселения в Египте; они рассказывали про них и другой миф, будто Тифон спасся на осле из битвы с богами и построил Иерусалим. Так как христиан весьма многие из язычников в первое время смешивали с иудеями, то на них перенесли и самые эти выдумки. На основе этих басен очень рано стали появляться карикатурные изображения; Тертуллиан рассказывает, что в его время какой-то иудей выдумал новое изображение христианского Бога с надписью: «*Deus christianorum onokoites*». Изображение представляло чудовищную фигуру, одетую в тогу, с ослиными ушами, с когтями на лапах и с книгой в одной из них. Цельс называет христиан ослопоклонниками и, как видно из

Оригена, основывает это оскорбительное прозвище на некоторых изображениях, обращавшихся у офитов, которые называли своего бога *Ονοϋλ* и изображали его *όνοειδής*, т. е. похожим на осла. К этой же категории принадлежит карикатура палатинского дворца. По выделении из этого факта исторического элемента, в нем останется справедливой лишь одна идея почитания христианами Распятого — идея, от которой еще нет необходимого перехода к существованию самих изображений креста и распятия. И действительно, изучение древних памятников христианского искусства приводит к заключению о чрезвычайной редкости изображений, не говоря о распятия: его нигде не находится, — но и самого креста. Оба они появляются уже спустя довольно долгое время и значительно опаздывают перед другими сюжетами древнехристианского искусства.

Не трудно, кажется, объяснить, вследствие чего произошло это несоответствие, и почему идея Распятого, лежащая в основе христианского исповедания, долгое время оставалась вне художественного, образного выражения. Главная причина этого явления заключается в том особенном представлении, которое соединялось с именем креста и крестной смерти, как самого позорного и возмутительного рода наказания. Надобно было пройти многому времени, чтобы изображение распятого Христа, независимо от своего религиозного значения, сделалось открытым символом христианства и заняло видное место в церковном искусстве; нужно было, чтобы впечатление недавнего подавляющего события сгладились настолько, чтобы образ последнего уже не возбуждал того тяжелого чувства, каким он сопровождался в непосредственном сознании первохристиан. Это обстоятельство сообщило своеобразную черту истории изображений креста, вызвав особый способ его представления, так называемые *crucis dissimulatas*, заключающие в себе более или менее понятную аллюзию на крест, большее или меньшее сходство с формой его. Эти скрытые, прикровенные кресты и представляют собой первые, и по времени и по способу выражения, опыты христианского искусства на поприще ставрографии. Самый важный и более распространенный из них составляют, конечно, монограммы имени Христова. Систему главнейших знаков этого рода можно представить в следующем порядке:

I. X. Это — начальная буква имени *Χριστός* в ее простейшем графическом начертании и вместе основная форма для последующих, более сложных видов монограммы, символ и выражение всей сущности христианства и его верований. Смысл этого знака был настолько понятен для христиан и нехристиан, что Юлиан лаконически, но в то же время характеристично и глубоко верно выразил свои враждебные отношения к христианству, назвав их борьбою против X.

II. "Ж". Та же буква, перечеркнутая посредине перпендикулярной чертой, обозначающей букву I, начальную в имени *Ἰησους*. В первый раз такой знак встречается в надгробной надписи (*Pastor et Titiana et Marciana Marciano filio benemerenti in "Ж" fecerunt. Vivas inter sanctos*), относимой Росси к 268 или 269 году.



III. "Ж". Новая комбинация того же знака с буквою *p*, представляющая наиболее употребительный вид монограммы. Она встречается на христианских памятниках первой половины IV века.

Нельзя не видеть, что сила всех этих знаков заключается в имени *Χριστος*, которое представляется здесь в различных графических сочетаниях. Что же касается до изображения креста, то его фигура еще не определилась, так сказать, и лишь дает себя предчувствовать и угадывать в разных буквенных комбинациях имени Христова.

IV. Новый шаг в этом направлении сделан был христианским искусством, когда монограмма получила вид буквы *p* с прямым и длинным нижним концом, перечеркнутой горизонтально "P". Здесь яснее выступает очертание креста, хотя оно и нейтрализуется его верхней частью, замкнутой в виде буквы *p*. В катакомбах в первый раз этот знак встречается, по словам Росси, в 355 году.

Из желания иметь более близкое и подходящее к кресту изображение развился в первохристианском искусстве целый длинный ряд символических знаков (скрытых крестов), в которых внешняя форма боролась с внутренним содержанием знака, с его идеей.



К той же группе монограмматических знаков принадлежит и изображение на лабаруме Константина Великого. Многие из писателей указывают на лабарум, как на осязательное доказательство той мысли, что уже в начале IV века публично употреблялось и привилось к искусству изображение креста. Но если разобрать рассказ Евсевия о *labarum*'e и проследить его историю, то окажется, что на стороне этого осязательного знака далеко не так много доказательной силы, как это принято думать. Евсевий говорит, что Константин перед сражением с Максентием видел в полдень явившееся на небе в светозарных лучах знамение креста со словами: *τοῦτω νίκα*. В следующую ночь Константину явился Христос с знаменем креста и велел сделать с последнего изображение, как знамя и защиту против врагов. Константин на другой же день призвал мастеров, описал им явившееся знамение и приказал по образцу его устроить знамя для своего войска. «На копье, обложенном золотом, — говорит Евсевий, довольно подробно описывая эту знаменитую хоругвь Константина, — была наложена сверху поперечина, образовавшая с ним знак креста. На самой вершине копья был утвержден золотой венчик, украшенный драгоценными камнями, а в нем символ спасительного имени — две буквы, обозначающие имя Христово, т. е. X, пересеченное P (дело идет, очевидно, о монограмме Христа "Ж"). Эти буквы царь впоследствии имел обычай носить и на шлеме. На поперечине висел тонкий белый плат — царская ткань, покрытая различными драгоценными камнями и искрившаяся лучами света. Часто вышитый золотом, этот плат казался невыразимо красивым и, вися на поперечине, имел одинаковую широту и длину. На прямом копье, которого нижний конец был весьма длинен, под знаком креста, на самой верхней части описанной ткани висело, сделанное из золота, грудное изображение боголюбезного царя и его детей».

Из этого описания видно, что поперечина, составлявшая среднюю ветвь креста, имела чисто механическое значение и предназначена была поддерживать кусок полотна, представлявший царское знамя. Таким образом, главное, что придавало христианский характер этому знамени, есть монограмма имени Христова, а не крест, которого здесь и не было.

Это спасительное знамение, продолжает Евсевий, царь употреблял во время опасности, как защиту, и повелел, чтобы такие же знамена были введены во всех войсках. Знамя это сделалось походным у Константина и затем перешло в практику позднейших императоров. Юлиан Отступник приказал снять с лабарума это изображение, но при Иовиниане, его преемнике, оно снова было восстановлено. Со времени последнего лабарум получает новое дополнение к монограмме в виде креста, а на одной монете Валента вместо монограммы на нем уже выступает четвероконечный крест.

С половины IV века символические формы постепенно начинают уступать место собственному изображению креста, и победа христианства над язычеством, как торжество креста, вызывает открытое изображение последнего в житейском быту, в церковном культе и на государственных реликвиях. В начале V века на очень многих общественных памятниках встречается собственное изображение креста, без всякой символической оболочки. «Крест находится повсюду, — свидетельствует Златоуст в своей беседе о Божестве Христовом, — в домах, на площадях, в пустынях, на дорогах, на холмах и горах, на кораблях и островах, на одрах и оружиях, в брачных чертогах, на золотых и серебряных сосудах, на стенах. Ибо мы не стыдимся креста, напротив, он нам дорог и достолюбезен всюду, где только может быть изображен».

В археологической науке между древнейшими изображениями настоящего, неприкровенного креста принято различать три основных вида, именно: *cruх commissa*, *cruх immissa* и *cruх decussata*.

T
Cruz commissa или patibulata — одна из древнейших, если не самая древняя форма креста, встречающаяся на древнехристианских памятниках. Cruz commissa — трехконечный, он состоит из двух брусьев, из которых поперечный накладывается сверху на продольный, утверченный вертикально к земле, так что оба вместе представляют собою фигуру греческой и латинской буквы Т. Эта форма креста, помимо простого, без перекадин, столба (σκόλοψ) и столба или кола с раздвоениями, в виде вилки (так наз. furca), была в употреблении еще в дохристианском мире, у греков и римлян. Она наглядно представляется у известного сатирика Лукиана Самосатского в его сочинении: «Процесс букв». В последнем выводятся согласные буквы азбуки с разными жалобами на управляющих ими гласных, и между прочим сигма жалуется на тав за то, что последняя по правилам аттического произношения часто вторгается в ее область и подражает произношению своей соседки. В то же время на букву тав поднимается общее негодование за то, что ее формой тираны воспользовались для устройства крестов. В связи с этой формой и в христианском искусстве появилось изображение креста в виде буквы tau. «В одной букве Т ты имеешь крест», говорит св. Варнава, и Тертуллиан: «греческая буква tau, а наша (латинская) Т есть образ креста». Существует мнение, что Христос был распят на кресте такой именно формы, т. е. трехконечном, разделяемое многими археологами и подтверждаемое отчасти карикатурным изображением распятия и практикой римского мира. Для усвоения ее кресту Христову немало содействовало и воспоминание о том мистическом знаке tau, который, по повелению Иеговы, должен был изобразить пророк Иезекииль (IX, 4) на челе жителей Иерусалима. «И сказал Господь ему: пройди посреди града Иерусалима и изобрази tau на лицах мужей, стелящих и болезнующих о всех беззакониях, совершающихся среди них». Символическое значение этого знака объясняют Варнава в своем послании (гл. 9) и Климент Александрийский. «Авраам, — говорит первый из них, — обрезал из дома своего десять, и восемь, и триста мужей. Какое же ведение было дано ему в этом? Узнайте сперва, что такое десять и восемь, и потом, что такое триста. Десять и восемь выражаются: десять — буквою iota (ι), восемь — буквою eta (η), и вот начало имени Иисус. А так как крест в образе буквы tau должен был указать на благодать искупления, то и сказано: и триста. Итак, в двух буквах открывается имя Иисус, а в одной третьей — крест». Не без влияния, конечно, этой символики и в катакомбном искусстве, и на христианских саркофагах имя умершего иногда прерывается вставкою буквы tau, или же эта последняя ставится перед именем, как символ спасения и Христа.

 Cruz immissa или capitata — четырехконечный; короткая поперечная балка его вставляется в продольную так, что верхушка продольной балки выдается над поперечной. Эта форма креста подразделяется на так называемую греческую или квадратную, в которой поперечная балка равна продольной и таким образом крест получает вид +, и на латинскую, у которой продольная балка значительно длиннее поперечной, так что крест имеет форму †.

Самое древнее изображение креста этого рода, как уже замечено выше, находится в катакомбах св. Люцилы; другое его изображение найдено в катакомбах, на донышке стеклянного сосуда, и представляет христианина с cruz immissa, имеющим форму + и изображенным у него на челе. С V века cruz immissa, становится общеупотребительным. Крест, на котором умер Спаситель, по господствующему в Церкви преданию,

был *четырёхконечный* — cruz immissa или capitata.

 Cruz decussata, иначе — косою, представляет крест в виде буквы X и состоит из двух, наискось одна к другой положенных, перекадин. Археологами он нередко называется бургундским, или андреевским, так как, по преданию, на таком именно кресте был распят св. апостол Андрей Первозванный. Cruz decussata представляет собой не столько в строгом смысле крест, сколько условный знак, прикровенное изображение его. Иероним говорит, что Церковь видела в греческой букве

Х образ креста. А так как этой же буквой начиналось имя Χριστός, то буква Х служила столько же священным символом для имени Христа, сколько и для Его креста. Отмеченный выше в художественной истории креста поворот, как нельзя лучше, совпадал с фактами действительных явлений креста, которых мы имеем сразу три: явление Константину Великому во время войны с Максентием, обретение царицей Еленой креста в Иерусалиме и явление его в Иерусалиме, виденное на небе и описанное Кириллом Иерусалимским в письме к Констанцию. О первом из этих явлений мы уже сказали, говоря о лабаруме Константина Великого; теперь несколько слов о втором из них, особенно важном по его решающему значению относительно формы и исторической судьбы подлинного креста Христова.

Прежде всего нужно заметить, что история обретения креста Господня передается четырьмя ближайшими по времени историками: Сократом, Созоменом, Руфином и Феодоритом, но по какому-то странному и нелегко объяснимому обстоятельству, совершенно опускается Евсевием, который, подробно говорит о пилигримстве Елены и о делах ее религиозного усердия в Палестине, который сам жил неподалеку от места, где совершилось обретение креста, и, находясь в близких отношениях к дому Константина В., мог иметь об этом деле самые точные сведения.

Свидетельства названных нами четырех историков касаются более обстоятельств нахождения креста, чем занимаются описанием его внешнего вида. Они говорят, что все три креста были совершенно сходны между собой, и отличить между ними крест Христов не было никакой возможности, и что только чудесное испытание, предложенное епископом Макарием, решило вопрос касательно подлинного креста Христова. Все они говорят, что кресты были деревянные, но ни один из историков не дает указания на то, из какого дерева они были сделаны, а потому свидетельство Златоуста и других позднейших церковных писателей, что крест Христов был *трехсоставный*, т. е. состоял из кедра, кипариса и пегво, не имеет основания в подлинном рассказе упомянутых выше историков. По свидетельству Амвросия, крест Христов был узанан будто бы по находившейся на нем надписи, положенной Пилатом. «Св. Елена, — говорит он, — искала среднего креста, но очень могло случиться, что время и перевороты изменили их относительное положение. Тогда она обратилась к евангельскому повествованию и нашла, что на среднем кресте была помещена надпись: „Иисус Назорей, царь иудейский". Этим восстановлена была истина и открыт спасительный крест. Она нашла надпись и поклонилась Царю, а не древу, потому что это есть заблуждение язычников и суетное дело нечестивых». Не трудно заметить, что этот рассказ Амвросия стоит в противоречии с указаниями Сократа, Созомена, Руфина и Феодорита, которые не говорят о сохранении на кресте Христовом принадлежащей ему надписи, а утверждают, что путь к такому различению был потерян и нужно было обратиться к чудесному испытанию для отличения истинного от найденных вместе с ним. Впрочем названные историки сходятся на этот счет с Амвросием, ибо говорят, что надпись была найдена — только отдельно от крестов. Дальнейшая судьба креста Христова теряется из вида; известно только, что благочестивой матери Константина пришлось на ум разделить крест на несколько частей, из которых одну она оставила в базилике св. гроба в Иерусалиме, другую положила в церкви св. креста в Константинополе, а третью передала Константину для собственного употребления. С тех пор целостность креста Христова была навсегда потеряна. Кирилл Иерусалимский, живший тридцать лет спустя после нахождения креста, хотя и считает его осязательным свидетельством воскресения Христова, но из слов его видно, что в Иерусалиме тогда была лишь часть этой святыни, а прочие находились по разным местам. Что эта реликвия очень рано утратила свою целостность видно из того, что Златоуст в Антиохии, недалеко от того места, где произошло самое открытие креста, мог всенародно в «слове о кресте и разбойнике» сказать, что Христос не оставил своего креста на земле, но взял с Собой и

вознесся от земли на небо, что с ним, этим знамением своих страданий и спасения, Он явится во второе пришествие для суда.

Если уже во времена Златоуста были скудны сведения о голгофском кресте, то понятное дело, что теперь, когда частицы последнего распространены едва ли не по всему свету, и когда чуть ли не все христианские страны имеют притязания на обладание этой священнойшей реликвией, — не может быть и речи о каком-либо цельном представлении его внешнего вида.

Дальнейшую и вместе последнюю фазу в художественной истории креста представляют распятия или крестификсы. Эта позднейшая археологическая форма креста, в которой не только изображение орудия распятия, но и представление страждущего Спасителя нашли себе соответствующее выражение, замыкает собой все предшествующие и есть как бы их завершение.

С самых первых времен христианства представителями богословской мысли, за отсутствием портретных изображений Спасителя, было высказано два совершенно противоположных воззрения на Его наружность. Одни из отцов и учителей Церкви (Иустин, Климент и Кирилл Александрийские, Тертуллиан и др.), опираясь на слова пророка Исая: *«несть вида Ему, ниже славы, и видехом Его, и не имяше вида, ниже доброты, но вид Его безчестен, умален паче всех сынов человеческих»* (ЛIII, 2, 3) и на основании буквального понимания слов ап. Павла: *«зрак раба приим»* (Филлип. II, 7), высказывали ту мысль, что Иисус Христос имел не только непредставительную, но и положительно невзрачную наружность; другие (Златоуст, Иероним, Григорий Нисский, Амвросий Медиоланский, Феодорит, Августин), выходя из слов Псалмопевца: *«красен добротою паче всех сынов человеческих, излился благодать во устех Твоих»* (Псал. XLIV, 3), считали Богочеловека представителем совершеннейшей красоты. Последнее мнение восторжествовало в первохристианском искусстве, и в соответствии с ним выработался катакомбный, идеальный тип юного Христа и целый ряд изображений Последнего в светлые минуты Его жизни. В катакомбных фресках на каждом шагу приходится наблюдать, как Христос принимает поклонение от волхвов, творит чудеса, является великим Учителем, торжественно вступает в Иерусалим и, наоборот, не видно ни одного изображения, где бы Он был судим, страдал и вообще так или иначе был унижаем. В изображении распятия христианскому искусству предстояло решить вопрос о представлении И. Христа в момент Его унижения, в том состоянии, когда, по словам пророка, Он не имел ни вида, ни доброты. Эта художественная теория нашла себе прекрасное объяснение в следующей надписи на ковчеге византийского креста времен Константина Профирогенита, так называемом по месту его нахождения Лимбургском кресте. *«Господь, будучи распят на кресте, — говорится в ней, — уже не был прекрасным, ибо Бог пострадал по человеческому естеству. Василий Проэдр украсил ковчежец креста, на котором распростертый Христос привлек к Себе весь мир. Христос имел совершенную красоту, но умирая, утратил ее, чтобы украсить безобразный вид, данный мне грехом».*

Разделяя общую судьбу христианского искусства, распятие прошло несколько предварительных форм, прежде чем достигло полного и точного выражения. Прежде всего появились символические формы распятия, в которых под оболочкой условно взятого образа давались более или менее ясные намеки на это изображение, и в этом смягченном виде представлялось оно христианскому сознанию. Любопытный материал для подобной символики дан был между прочим в легенде об Улиссе. Последний, как известно, велел привязать себя к мачте, чтобы спастись от соблазнительного цения сирен. Для христианского искусства художественное усвоение этой картины было тем удобнее, что мачта и якорь, последний особенно с поперечиной наверху его "†", имели самое близкое отношение к символике креста. На одном христианском саркофаге сохранился барельеф, сюжет которого был заимствован из рассказа об Улиссе. Что приключение последнего было понимаемо и объясняемо в значении символики распятия,

видно из одного слова на Великую пятницу Мартина Турского (V в.), который резко провел и обозначил эту параллель между Христом и Улиссом. «По свидетельству языческих басней, — говорит он, — Улисс, в продолжение десяти лет бывший игрушкой морских бурь, препятствовавших ему возвратиться в отечество, загнан был в одно место, где сирены увлекали мореплавателей своими соблазнительными песнями. Улисс, желая предохранить себя от этого губительного соблазна, велел залепить себе и своим спутникам уши, а себя привязать к корабельной мачте. Если, — продолжает проповедник, — эта вымышленная повесть уверяет, что Улисс избег погибели, привязав себя к дереву своего корабля, то не должны ли мы с большим правом провозгласить ту истину, что в настоящий день весь род человеческий спасся от ужасов вечной смерти деревом крестным? Так и в духовном корабле — Церкви — всякий, кто будет привязан к дереву креста и заградит свои уста словами Писания, будет безопасен от соблазнительных прелестей мира. И вот, чтобы освободить род человеческий от крушения в волнах мира, Христос благоволил вознести Себя на крест».

Само собой понятно, что подобная символика не могла прочно привиться к христианскому искусству и рассчитывать в нем на продолжительную будущность. Последнюю судьбу мог иметь образ более подходящий и выразительный и во всяком случае с *библейским* характером, что действительно и можно сказать о символическом агнце.

В истории христианского искусства этот образ проходит ряд видоизменений, принимает различного рода атрибуты, по которым легко проследить самый процесс развития христианской идеи о Распятом и различные моменты, которые она проходила в христианском сознании.

Сначала изображали одного агнца, без всяких дополнительных атрибутов, каковы: монограмма, нимб, крест. В связи с последним знаком агнец приобретает определенное жертвенное значение и представляет Христа, как «*Агнца, вземлющего грехи мира*». Под этой символической формой Христос изображается у Павлина Ноланского в описании внутреннего убранства христианской базилики. «Под крестом, окрашенным в кровавый цвет, — говорит он, — стоит Христос—Агнец в образе белоснежного агнца, да невинная жертва принесется несправедливой смерти». Иногда агнец представляется лежащим на жертвеннике, у подножия креста, как жертва совсем приготовленная к закланию или уже умершая. Еще далее, но все еще в границах символической туманности, агнец изображается с проколотым боком, из которого струится кровь. В VI веке выступает новая символическая комбинация, совпадающая с изображением распятия в собственном виде. Разумею изображение креста с агнцем на его вершине или в медальоне посреди креста, в точке пересечения его ветвей. Трулльский собор дает понять, как широко распространена была эта символика, когда запрещает изображать Христа в виде агнца, на которого указывал рукой Предтеча, и советует представлять Его в собственном виде, «*κατά τον ἀνθρώπινον χαρακτήρα*».

Но нигде употребление этого символа не заходило так далеко и до такой нехудожественной пестроты, как на саркофаге Юния Басса. Юний Басс принадлежал к знатному римскому роду и в половине IV в. занимал очень видную административную должность. На его гробнице, сделанной из белого мрамора, в промежуточных пространствах между арками, Христос изображен в виде агнца, в целом ряде событий из Его земной жизни. Символический агнец своим жезлом касается корзин, наполненных хлебами, им же ударяет о скалу, принимает крещение, своей ножкой совершает исцеления, словом — производит те самые действия, которые, по смыслу евангельского рассказа, должен был бы совершить Христос, и везде является Его представителем. В конце VI века замечается попытка сбросить последнюю оболочку символизма в отношении распятия и представить его в собственном виде. В первых опытах этого рода, собственно говоря, еще нет распятия, потому что Христос представляется отдельно от

креста, над ним в медальоне или при его подножии, с благословляющим жестом, с открытыми глазами и без всяких признаков страдания, между тем как аксессуары, обстановка изображения заимствованы из обстоятельств распятия и напоминают его. В таком виде изображается распятие на дне росписного сосуда, в котором папа Григорий Великий († 604 г.) послал масла от мощей в катакомбах лонгобардской царице Теодолинде. Крест здесь представлен в виде зеленеющего дерева, с двумя коленопреклоненными гениями по сторонам. Над ним, в крестчатом нимбе, среди олицетворений солнца и луны, лик Спасителя. Распятия собственно еще нет, но обстановка его уже налицо: по сторонам креста изображены два пригвожденных разбойника и тут же предстоящие Христу Богоматерь и евангелист Иоанн. Но и этой идеализации, по-видимому, было недостаточно: христианский художник спешит предупредить тяжелое впечатление страданий и смерти Спасителя, помещая под распятием изображение воскресения Христова с мироносицами, идущими ко гробу, сидящим около него ангелом и с надписью поверх гроба: «Anesti o Kristus» (ἀνέστη ὁ Χριστός). К той же категории принадлежит изображение Христа с распростертыми горизонтально руками, среди двух пригвожденных на крестах разбойников, как бы стоящего в молитвенном положении, но так, что самого креста, к которому относится фигура Спасителя, не видно и угадать недостающее предоставляется самому зрителю.

Первые известия об изображении в собственном смысле распятия идут с востока и не восходят ранее VI века; к этому же времени относятся и первые изображения крестификсов. Родиной последних с полным правом можно считать восток, по крайней мере отсюда вышел и распространился древнейший из известных типов распятия. Восток, как известно, долгое время, более трех с половиной столетий был поприщем оживленной догматической борьбы с арианством и разного рода христологическими ересями, выродившимися из несторианства. С этими спорами связывается происхождение одного из древнейших изображений распятия. Около 600 года ученый греческий монах Анастасий Синаит написал полемическое сочинение против акефалов, одной из многочисленных монофизитских сект, под именем: «Ὁδῆγός sive dux viae adversus acerphalos». К этому сочинению он приложил изображение распятия, из которого и заимствует между прочим доводы против монофизитства. «Вот, — говорит Анастасий, обращаясь к распятию, — Сын Божий висит на кресте; это — Бог Слово, душа и тело. Кто из сих трех претерпел смерть и лишился жизни? Еретик отвечает: тело Христово. А не душа? нет». Доведши до этого признания, автор Ὁδῆγός'a говорит: «как же вы не стыдитесь к песни Трисвятого прибавлять: *распныйся за ны?*» Этой аргументации он придает столь большую важность, что закликает переписчиков своего сочинения вместе с текстом передавать неприкосновенно и приложенное к нему изображение. В силу ли этого желания Синаита, или вследствие других каких причин, только это изображение сохранилось и до сих пор в рукописи Венской библиотеки, заключающей в себе творения Синаита. В области ставрографии крест Анастасия Синаита важен, как первообраз византийских крестификсов, передающий главные черты греческих распятий. Крест этот с двумя поперечными ветвями: одна заменяет дощечку или титло, к другой пригвождены руки Спасителя; кроме того, есть широкое подножие; следовательно — крест осмиконечный. Христос представлен уже умершим, склонившим голову, увенчанную нимбом; из прободенного ребра бьет струя крови; обе ноги пригвождены; вся фигура подалась на правую сторону; середина тела, до колен, покрыта повязкой. Надпись на кресте: Ιc Χc; по сторонам: Θεός λόγος, σῶμα, ψυχή.

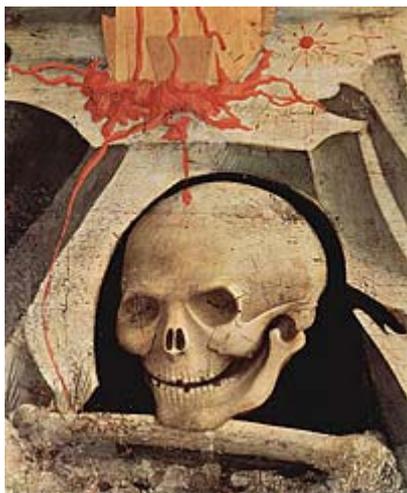
Другое, еще более древнее из сохранившихся изображений распятия, находится в числе миниатюр известного сирийского евангелия Раввулы. Его родина — монастырь Загба в Месопотамии, а теперь оно составляет одно из драгоценных сокровищ знаменитой библиотеки св. Лаврентия во Флоренции. Манускрипт, относящийся к 586 году, включает в себе несколько изображений из жизни Спасителя и между ними на первом

плане Его распятие. Последнее представлено в сложной картине, со всей обстановкой и подробностями изображаемого события, извлеченными из евангельского повествования и апокрифов. Христос пригвожден к кресту среди двух разбойников; Он одет в длинную безрукавную тунику. По сторонам Его два воина, из которых один копьём пронзает ребро Спасителя, а другой подает Ему губку, намоченную оцетом. При подножии креста три воина делят Его одежду; поодаль от креста, с одной стороны — Богоматерь и апостол Иоанн с видом глубокой скорби, с другой — группа женщин, обративших свои взоры на Распятого. Сверху, по сторонам креста, солнце и луна в диске, а среди них, над главой Распятого надпись: «Сей есть царь иудейский». Если от этих произведений греческой кисти обратиться к современным им западным крестификсам, то нельзя будет не признать, что восточное искусство в представлении этого сюжета пошло дальше западного и ранее последнего решило вопрос об изображении распятого Христа в собственном виде. Последнее продолжало идеализовать этот сюжет и старалось всячески смягчить, ослабить тяжелое впечатление при виде уничиженного, страждущего Спасителя. Эта разница в характере художественного типа западных и восточных крестификсов особенно заметно начала обнаруживаться с VIII и IX вв. и сделалась предметом полемики между греками и латинянами в эпоху разделения церковью. Кардинал Гумберт в одном из своих сочинений, так называемом «*Dialogus inter Romanum et Constantinopolitanum*», направленном против греков, ставит им в вину то обстоятельство, что они изображают распятого Христа в виде человека, близкого к смерти. Что хотел сказать этим Гумберт, видно из ответа на это обвинение патриарха Михаила Керуллария. «Вы упрекаете нас, — говорит последний, — в том, что мы не допускаем изменять естественный человеческий вид Христа в неестественный... Отсюда само собой вытекает, что греки изображали Распятого со всеми признаками страждущего и умирающего человека, что возбуждало недовольство со стороны латинян, державшихся идеализованного типа распятий и находивших византийский тип слишком реальным, несоответствовавшим достоинству лица Христова.

Дальнейшее осложнение распятий шло рука об руку с развитием их символики. Последняя была особенно любима в средние века, которым бесспорно и принадлежит честь создания символической иконографии креста и распятия. Не излишним считаем остановиться здесь на некоторых, более характерных и древних, символических аксессуарах распятия.

И в отеческих сочинениях, и в произведениях церковной гимнографии очень рано начинает чувствоваться стремление сблизить крест с «деревом жизни» и провести параллель между этими знаменательными предметами. «Древо жизни, насажденное Богом в рай, — говорит Иоанн Дамаскин, — прообразовало крест, потому что как чрез древо вошла в мир смерть, так чрез древо должны быть дарованы нам жизнь и воскресение». На основе этого сближения образовалась затем целая легенда такого содержания. Когда Адам тяжело заболел и почувствовал приближение смерти, он послал своего сына Сифа к вратам рая — выпросить у ангела ветвь от древа жизни. Сиф исполнил поручение своего отца, но, возвратившись, застал его уже умершим. Он похоронил его и посадил на могиле принесенную ветвь; она принялась и разрослась в огромное дерево, которое во времена Соломона было срублено для постройки Иерусалимского храма, но при всех усилиях мастеров не могло быть употреблено в дело и брошено было в поток Кедрон. Здесь оно долгое время лежало без употребления и оставалось нетронутым до времен Христа; тогда из него сделан был крест Христов. Генеалогия крестного древа, изображенная в этой легенде, усвоена была искусством и дала повод к изображению креста в виде зеленеющего дерева или древесного ствола с ветвями; иногда же продольная и поперечная балки креста украшались резьбой, представлявшей живые вьющиеся растения. В первом виде распятие изображено на многих памятниках западного искусства и между прочим на описанном выше сосуде Теодолинды; крест здесь наглядно представляется, как *arbor vitae*.

В числе аксессуаров распятия было принято и широко распространено изображение солнца и луны, то в форме их астрономических знаков, то в виде двух фигур, мужской и женской, помещавшихся обыкновенно в медальонах над головой Спасителя. Солнце представляется всегда по правую сторону, а луна — по левую. Этим олицетворением христианское искусство более или менее удачно старалось изобразить момент всеобщего оцепенения природы и мрака, возвестивших смерть Богочеловека (Лук. XXIII, 43–45). На одних распятиях поясные человеческие фигуры, олицетворявшие солнце и луну, представлены с поникшими головами, в знак скорби, на других — они закрывают свои лица то платком, то обеими своими руками. Древнее искусство считало солнце, а вместе с ним и луну необходимой принадлежностью распятий, и потому изображения этих светил небесных встречаются в большей части крестификсов как западного, так и восточного происхождения.



Особенным богатством и разнообразием отличается символика подножия распятия; в своих различных комбинациях она дает материал для характеристики самых догматических представлений, свойственных той или другой эпохе. Из аксессуаров этой последней категории самым древним может быть признано изображение змея или дракона с яблоком во рту, извивающегося у подножия креста. Этот символ змея (или дракона) искушителя, попираемого крестом, был в употреблении еще при Константине Великом; затем он ожил с новой силой в средневековом искусстве и, наконец, в произведениях восточной ставрографии явился в форме полумесяца под крестом. Последний подкрестный атрибут у нас по большей части объясняют в смысле символа магометанства, побеждаемого христианством.

Вместо змея, а нередко и в соединении с ним, под ногами Распятого или при подножии креста, изображалась мертвая голова, иногда одна, иногда с двумя накрест сложенными костями. Представление черепа с костями под крестом составляет неотъемлемую принадлежность современных нам распятий. Древнее искусство и церковная литература представляют для этой символической детали и письменные, и художественные мотивы. Череп, помещаемый под ногами Спасителя или у подножия креста, служит символом черепа Адамова, а отношение между Адамом и Христом известно. «*В Адаме все мы умираем, а во Христе живем*» (1 Кор. XV, 21–22). В этом смысле Христос называется Новым Адамом. У древних церковных писателей (Тертуллиана, Оригена, Киприана, Афанасия, Иеронима, Епифания, Василия Великого и др.) встречается даже мнение, будто Адам был погребен на Голгофе, на том самом месте, где потом был распят Христос, что вследствие погребения там останков этого праотца и самое место было названо *лобным*. Впоследствии этому мнению придали поэтическую окраску, и возникло целое апокрифическое сказание о погребении Адама, передаваемое в так называемой *книге Адама*. По этому сказанию Ной, по повелению Божию, взял с собою тело Адама в ковчег и, умирая, поручил Симу погresti его в том месте, которое Сам Бог назначит для этого через ангела. Следуя этому указанию, Сим и Мелхиседек, так говорит эта легенда, похоронили тело Адама на Голгофе и на пути к месту погребения услышали следующий голос: «В стране, куда мы идем, явится и пострадает Слово Божие, а на том месте, где я буду погребен, Оно будет распято и оросит Своею кровию мой череп. Тогда-то и совершится мое искупление».

Церковное искусство воспользовалось этим сказанием и ввело его в цикл своих представлений. Следуя ему, стали изображать при подножии креста или голову Адама, или до половины выдающуюся из гроба фигуру человека со взором и руками, обращенными к распятому Спасителю. В этом отношении любопытный памятник представляет резное изображение распятия из слоновой кости XII века, снятое проф.

Пипером в его евангелическом календаре на 1861 год. Спаситель представлен пригвожденным ко кресту; две женские плачущие фигуры, со знаками солнца и луны, представляют олицетворения последних. У самых ног Спасителя — чаша, куда стекает кровь, пролитая на кресте; под чашей извивающийся дракон, а еще ниже — наполовину выдавшаяся из земли фигура человека с протянутыми руками и взором, обращенным к Спасителю. Это — Адам. Варианты этой фигуры очень многочисленны, и, сличая разные формы крестных изображений средневекового цикла, можно подмечать различные мотивы и оттенки в воспроизведении этой дополнительной части крестификсов. Хотя как самая восстающая из гроба фигура, так особенно череп и кости при подножии креста принадлежат уже позднему средневековому искусству и не встречаются на древних памятниках, тем не менее, эта символическая подробность распятия важна и замечательна по ее отношению к изображению воскресения Христова.

Следует заметить, что последний сюжет в позднейшей иконографии изображается совершенно иначе, чем на памятниках древнехристианского искусства. Древняя Церковь, верная исторической правде и евангельскому повествованию о том, что воскресение И. Христа совершилось тайно, без свидетелей, не изображала самого момента воскресения и не знала Христа возносящегося или, если позволительно так выразиться, вылетающего из гроба, как это представляется на теперешних иконах. Древнее искусство изображало воскресение или в момент посещения мироносицами открытого гроба с сидящим возле него на камне ангелом, вестником воскресения, или же сближало это событие с историей распятия. Мы уже видели замечательный опыт такого изображения в рисунке на дне сосуда, посланного лонгобардской царице Теодолинде Григорием Великим. К тому же художественному циклу должна быть отнесена и следующая картина на одном саркофаге в Латеранском музее. Передняя часть саркофага представляет вид портала, образованного из колонн; между последними изображен крест, увенчанный монограммой Христа, окруженной пальмовым венком. У подножия креста гроб и около него спят два воина, облокотившись на щит. В этой характерной символично-исторической картине сгруппированы три момента: крест, гроб и воскресение Христа. Главная часть барельефа представляет сцену у гроба Христова, на что указывают фигуры двух воинов, сидящих у входа в него. Но картина захватывает более обширный круг представлений и воспроизводит в то же время самую историю распятия и воскресения. На первое указывает крест — главный предмет всей картины. Над крестом, по обе его стороны, виднеются два лица: одно в лучистом венце и изображает солнце, другое — с серпом и служит олицетворением луны; а солнце и луна, как уже сказано выше, составляют обычный аксессуар распятий. Убранство креста ясно указывает на воскресение: лавровый



венки, украшающий верхнюю часть его, с монограммой имени Христова, составляет эмблему воскресения, а орел, парящий над крестом и господствующий над всей картиной, не обозначает ли также символа воскресения, соответственно словам пророка: *«обновится яко орля юность Твоя»* (Псал. 102, 5)? Так в этой сжатой, но многосодержательной картине искусство сблизило три главных события из жизни Богочеловека: страдания, смерть и победу над адом.

В связи с символикой креста и на основе ее выработалось и распространенное в древнехристианском искусстве представление воскресения Христова под образом сошествия в ад. Это, так сказать, заключительный акт крестной истории, непосредственно предшествовавший

самому воскресению. Как Победитель смерти, Христос изображался с крестом в руке, стоящим на верях ада; последний олицетворялся иногда в образе поверженного дракона или другого какого чудовища. По сторонам торжествующего Христа ряд открытых гробов с поднимающимися оттуда праотцами, пророками и царями. Все они с глубоким чувством умиления простирают свои взоры и руки к Спасителю. Над всеми этими воскресающими представителями ветхозаветного мира господствует фигура Адама, находящегося по правую сторону Христа и извлекаемого Им из гроба.

Для создания этой грандиозной и сложной картины христианское искусство, нет сомнения, воспользовалось различными апокрифическими сказаниями, между которыми первое место должно занять так называемое *Евангелие Никодима*, где (II ч. гл. XVII–XXVII) выступает перед нами целая религиозная поэма, в которой со всеми подробностями рисуется событие сошествия Христова во ад. Из этого источника черпали свое вдохновение церковные ораторы и составители церковных служб, к нему обращались богословы, из него же и иконография заимствовала мотивы и аксессуары для изображений воскресения. «И тотчас, — говорится в Никодимовом евангелии, — медные врата сокрушились и железные запоры сломались, и все связанные мертвые разрешились от уз. И пошел Царь славы, как человек, и все темницы ада просветились... Царь славы простер десницу Свою, взял и воздвиг праотца Адама. Потом, обратясь к прочим, сказал: сюда — со Мною все, умерщвленные деревом, к которому он прикоснулся; вот Я опять всех вас воскрешаю деревом креста. И потом Он стал всех изводить вон, и праотец Адам, исполнившись радости, сказал: благодарю Твое величие, Господи, что Ты вывел меня из ада преисподнего. Также и все пророки и святые сказали: благодарим Тебя, Христос, Спаситель мира, что Ты возвел от тления жизнь нашу».

Сравнивая с этими отрывками детали нашего изображения даже на миниатюрах XII–XIII вв., нельзя не заметить, что оно примыкает к евангелию Никодима самым тесным образом и всецело выходит из его содержания. И там и здесь событие воскресения Христова представляется в связи с сошествием в ад и воскрешением умерших. То, что у нас теперь считается одним из ближайших плодов воскресения и выражением торжества над смертью, древнее искусство не отделяло от самого акта воскресения. Теперешние стихиры великой субботы: «Днесь ад стена вопиет...», в которых изображается плач ада, разрушаемого Христом и теряющего своих узников, по древним греческим триодям и нашим старинным рукописным уставам полагаются на вечерни в первый день Пасхи, а это показывает, что содержание их непосредственно относилось к событию воскресения Христова, неразрывно с ним соединялось и на самом деле есть не что иное, как поэтический комментарий к древним изображениям воскресения Христова под образом сошествия в ад.

Легко догадаться, что представление воскресения Христова под образом сошествия в ад и аксессуары распятия в виде головы Адама или поясной фигуры его при подножии креста стоят между собою в тесной логической и исторической связи, которую ясно поняло и воспроизвело христианское искусство в двух родственных иконографических сюжетах. Изображая под крестом Спасителя или одну фигуру воскресающего Адама, или окружая Его целым рядом восстающих из гробов мертвецов, оно хотело представить мрачное событие уничтожения Христова с его светлой стороны. Новейшее искусство не поняло этих религиозно-эстетических идеалов древне христианского искусства и, водясь идеей униженного Христа, представило картину распятия преимущественно с ее мрачной и тяжелой стороны. Терновый венец, которым оно, вместо сияния или царской диадемы, окружило главу Распятого, изможденное страданиями тело, в котором можно, кажется, пересчитать все кости, отпечаток страдания на всей фигуре и, вдобавок, обнаженный череп при подножии креста, — все это слишком мрачными красками рисует образ Богочеловека и чуждо идеальных мотивов древнехристианского искусства.

Из истории крестного знамения. В связи с вопросом об изображениях креста на памятниках христианского искусства стоит крестное знамение или изображение креста посредством движения руки во время молитвы и благословения. Несмотря на широкую распространенность у христиан этого знака, древние свидетельства, письменные и сохранившиеся на монументах, приводят нас к заключению, далеко не столь общему и решительному, как этого можно бы было ожидать на основании теперешней практики.

Положение древних христиан во время молитвы было различно. Они обращались лицом к востоку, молились стоя и сидя, преклоняли голову и колена, клали поясные и земные поклоны, падали ниц, воздевали руки. Самым распространенным и обычным из указанных действий у них было *воздеяние* или поднятие *рук* (ἐ'ταρσις των χειρών, *elevatio manuum*). Оно употребляемо было едва ли не всеми древними дохристианскими народами и встречается в значении молитвенного приема на этрусских, греческих и римских памятниках. Стоя или коленапреклоненные, со взором, обращенным к востоку, и *руками, поднятыми к небу*, — так обыкновенно молились язычники. *Habitus orantium hic est*, свидетельствует Апулей, *ut manibus extensis in coelum prescetur*. *Поднимая руки к небу*, молились евреи, и Псалмопевец, говоря о *воздеянии рук*, имел в мыслях действительный обычай, которым в его время сопровождалась молитва. Псевдофилон рассказывает о терапевтах, что они молились *sublatis in coelum oculis et manibus*. Со стороны древних христиан, вышедших из иудеев и язычников, было поэтому совершенно естественно держаться своего прежнего молитвенного знака. Св. апостол Павел прямо выражал желание, «чтобы мужи на всяком месте произносили молитвы, *воздевая чистыя руки без гнева и сомнения*» (1 Тим. II, 8). Ряд свидетельств из древних церковных писателей: Иустина, Минуция Феликса, Климента Александрийского, Тертуллиана, Оригена, Евсевия, Златоуста, Амвросия Медиоланского, Дионисия Ареопагита, Астерия Амасийского, Феодорита, Августина, Иоанна Лествичника, Исаака Сириянина, Кассиана и других не только знакомит нас с существованием воздеяния рук во время молитвы у христиан, но и указывает на предпочтительное употребление этого молитвенного приема перед всеми прочими. «Мы, христиане, всегда молимся за всех императоров, — пишет Тертуллиан в своей апологии, — *поднимая глаза к небу, простирая свободно руки*, потому что они чисты, с обнаженною головою, потому что нам нечего стыдиться, и, наконец, без покрывала, потому что наша молитва происходит от сердца». В другом своем сочинении Тертуллиан еще яснее выражается о молитвенном знаке у первохристиан: «Сознание преступлений отцов не позволяет израильтянам *поднимать руки свои к небу*, дабы новый Исаия не воскликнул к ним: *увы, язык грешный (I, 4)!* или бы и Сам Иисус Христос не возгнушался ими. Но мы не только *поднимаем, но и свободно простираем руки к небу, подобно как Христос простер их на кресте*, и в сем униженном положении смело исповедуем Господа нашего». «Простирать во время молитвы руки — это обычный образ молитв святых», по словам св. Василия Великого. Оставаясь подолгу на молитве с воздетыми к небу руками, христианские женщины иногда так уставали от напряжения, что должны были прибегать к услугам посторонних лиц и заставлять других держать на весу свои руки, подражая, может быть, примеру Моисея, которому такое содействие оказывали Аарон и Ор (Исх. XVII, 11–12). Памятники древнехристианского искусства, сохранившиеся в катакомбах, ставят вне всякого сомнения употребление древними христианами воздеяния рук во время молитвы. Никакой другой молитвенный знак не встречается так часто в катакомбной живописи, как способ молитвы с поднятыми кверху руками. Едва ли можно найти в катакомбах и одну такую капеллу, в которой не было бы так называемых *orantes*, или, что то же, молящихся с воздетыми руками. Икона Знамения Божией Матери, прототип которой относится к глубокой древности и находится в усыпальнице св. Агнессы, может дать читателю ясное представление о катакомбных *orantes*. Рассматриваемый нами молитвенный знак пережил первохристианскую эпоху, держался в церковной практике во все продолжение средних веков и существует в литургическом употреблении до сего времени. Замечания, попадающиеся в тексте

древних литургий и древнегреческих уставов, свидетельствующих о практике X–XII и последующих веков, самым ясным образом доказывают древность этого обычая. И замечательно, что эти указания относятся к таким частям богослужения, которые дошли от древнейших времен, как обычаи первенствующей церкви. Например, шестопсалмие на утрени есть не что иное, как видоизмененная форма древнего псалмопения во время утренних собраний первохристиан для молитвы. В это время, по указаниям древних уставов, присутствовавшие молились стоя, с простертыми вверх руками. В уставе Саввы Сербского, в чине последования утреннего богослужения говорится, что, когда начнут читать светильничные молитвы, тогда «*вси руце воздеют* по писанию: *воздвигните руки ваша во святая, и паки: в воздеянии руку моею жертва вечерняя*». «*Воздевши руце*, — читаем в службе Постной триоди, в следованной Псалтири Киприана, митрополита московского, — станем молящися в своей мысли, глаголюще молитву св. Ефрема: Господи Владыко живота моего». Последнюю великопостную молитву, по смыслу действующего доселе церковного устава, следует творить с воздетыми руками. Теперь этот способ молитвы удержался на литургии, когда священнослужитель, *воздевая руки*, молится перед престолом во время Херувимской песни и перед освящением даров.

Удержав на первых порах привычное выражение молитвенного расположения духа, первохристиане очень рано дали воздеянию рук во время молитвы свой смысл. В трактате Тертуллиана *De oratione* (с. XVII) мы встречаем пример стремления усвоить этому способу молитвы (воздеянию рук) специально-христианское значение. Тертуллиан настаивает на том, чтобы христиане, молясь, *не поднимали слишком рук*, как это делали язычники, а только *распростирали* (*expandere*) их *в горизонтальном положении*. Хотя он и осуждает первый способ молитвы за то, что в нем будто бы выражается самомнение, нескромность, но, очевидно, *предпочтение второго способа основывается у него на аналогии его с фигурой креста Христова* и напоминает, как выражается сам Тертуллиан, страдания Господа.

Понятное дело, что рядом с воздеянием рук у древнейших христиан мог существовать свой особый христианский молитвенный знак, в первое время, быть может, не столь употребительный и распространенный, как поднятие рук. Христиане с самого начала существования церкви могли на себе и на других изображать и при всяком удобном случае употреблять крест Христов, как священнейшее напоминание о дарованных через него спасении и жизни. По словам св. Василия Великого, обычай знаменаться крестным знаменем христиане, несомненно, *прияли от апостольскаго предания*. В апокрифическом евангелии Никодима о воскресших в час смерти Христовой сыновьях Симеона Богоприимца: Харине и Левкии, передается, что они, прежде чем начали рассказывать синедриону о своем воскресении, «*сделали на лицах своих изображение креста*». В позднейших сочинениях нередко встречаются указания на то, что и сами апостолы знаменовали крестным знаменем как других, так и себя. При мужах апостольских, особенно же в период, непосредственно следовавший за послеапостольским, крестное знамение получило широкое распространение и освящало, можно сказать, всю христианскую жизнь. «При всяком успехе и удаче, — писал Тертуллиан, — при всяком входе и выходе, при одеянии и обувании, приступая к трапезе, возжигая светильники, ложась спать, садясь за какое-либо занятие, мы *ограждаем свое чело крестным знаменем*(*signaculo crucis frontem terimus*)». В том же смысле выражаются о крестном знаменении Кирилл Иерусалимский, Златоуст, Ефрем Сирин и др.

Как изображали на себе первохристиане знак креста? Мы теперь для этого слагаем известным образом пальцы правой руки и потом, полагая последнюю на челе, груди, на правом и левом плечах, изображаем на себе таким образом крест в больших размерах. В христианской древности не было ни такого перстосложения, ни того широкого размаха руки, который становится необходимым при теперешнем способе знаменования себя крестом. Правда, в карикатурном изображении распятия, найденном при раскопках во

дворце цезарей на Палатинском холме, по-видимому, сохранилось указание на то, что христиане с самых первых времен уже молились как мы, поднимая правую руку к лицу для изображения на себе большого креста. Христианин Алексамен как будто изображен с такимименно молитвенным жестом; но это изображение не ведет к указанному выводу. В данном изображении нужно видеть не что иное, как воспроизведение очень употребительного античного жеста, состоявшего в том, что греки и римляне, приветствуя своих богов, подносили правую руку к устам, как бы посылая поцелуй. Апулей в известной поэме «Золотой Осел» так выражается о гражданах города, приходивших на поклон к Психее: они, приложив правую руку к своим губам и первый палец положив на вытянутый указательный, поклонялись сей царице, как богине. Можно думать, что этот же обычай имел в виду и Иов, когда, оправдываясь перед друзьями в каких-то тайных преступлениях, за которые будто бы он страдает, между прочим говорил им: «*Видя свет солнечный, как он сияет, и месяц, как он величественно ходит, прельстился ли я в тайне сердца моего, и в честь им уста мои целовали ли руку мою*» (XXXI, 26–27)? Древние, вместо нашего большого креста, употребляли малые кресты, полагая их на разных членах тела отдельно — на челе, на груди, на устах, на руках, на очах и на плечах. В сочинении св. Ипполита Римского об антихристе говорится: «даст (антихрист) им (верующим) знамение на правой руке и на челе, дабы никто не мог делать креста *правою рукою на челе*: но рука его будет связана, и от сего он *не будет иметь возможности знаменовать свои члены*». Отцы церкви и древние церковные писатели убеждали не стыдиться креста Христова и открыто изображать его на себе, *в особенности на челе, как на самой видной части тела*. «Крестное знамение, — по словам Златоуста, — ежедневно начертывается на челе нашем, как бы на столбе», или, как писал Амвросий Медиоланский, «знамение полагается на челе, как на месте стыда, чтобы мы не стыдились исповедовать распятого Христа, Который не стыдится называть нас братьями». «Да не стыдимся креста Христова, — увещевал Кирилл Иерусалимский, — хотя бы кто-нибудь и утаил, ты явно печатлей на челе». «Мы, будучи христианами, станем уклоняться от язычников и иудеев..., — писал Ефрем Сирин, — чело наше будем увенчивать драгоценным и животворящим крестом». «Не без причины, — замечает бл. Августин, — Христос благоволил, чтобы знамение Его печатлелось на челе нашем, как на месте стыдливости; сие для того, дабы христианин не стыдился поношения Христова». Согласно с этими свидетельствами показание дает и церковная археология. Сохранившееся в катакомбах, на донышке стеклянного сосуда, изображение молодого христианина, у которого на лбу нарисован небольшой четырехконечный крест, а вокруг надпись: *Libet nica*, еще более подтверждает ту мысль, что древние христиане имели обычай изображать малые кресты на членах своего тела, преимущественно на челе. Вместе или, лучше сказать, одновременно с последним древние любили крестить свою *грудь* — *вместилище сердца*. «Если заметишь, — говорит Златоустый, — что сердце твое начнет воспламеняться, то σφράγισον στήθος (грудь), τὸν σταυρὸν ἐπιθεῖς». Если возложением креста на челе христиане свидетельствовали свое исповедание, свою веру в Распятого, то, ограждая свою грудь или сердце крестным знаменем, они хотели выразить свою преданность, свою любовь к Нему. Подразумевая ту или другую мысль, выражая такое или иное чувство, *они крестили свои уста, очи и плечи*. «Будем возвышать сие знамение (крест), — говорит Ориген, — будем носить знаки победы на *раменах наших и на челах наших*». «Будем обносить крест, — увещевает Ефрем Сирин, — и на челе, и на очах, и на устах, и на персях, и на всех членах наших» «Известуя себе быти плоть, — читаем в Четьи-Минеи под 1 числом апреля о препод. Марии Египетской, — а не дух, ни привидение сущую, знамена крестным знаменем чело свое, и очи, и устне, и перси».

Знаменуя тот или другой член тела, древние христиане делали на нем или один крест или сряду три, один вслед за другим. По словам Иоанна Мосха, св. Иулиан, епископ Бострский, когда подан ему был стакан с ядом, «положил на стакане *трехкратное* изображение креста перстом своим и сказал: Во имя Отца и Сына и

Св. Духа». Что касается вопроса о том, сколькими и какими именно перстами руки древние христиане творили на себе крестное знамение, то об этом не встречается в древних письменных памятниках каких-либо положительных церковных постановлений или предписаний. Точно так же памятники древнехристианского искусства, давая материал для различения перстосложений, могут иметь в поставленном вопросе *не решающее, а лишь статистическое* значение, представляя исследователю основания для заключений о наибольшей повторяемости тех или других молитвенных приемов, такого или иного перстосложения. Даже в позднейшую пору христианской живописи, в так называемый мозаичский период, не выработался по этому предмету в иконографии определенный образец, но употреблялись безразлично разные способы, и это зависело, конечно, от того, что позднейшие произведения живописи и мозаики копировались с древнейших образцов, где господствовало в этом отношении широкое разнообразие. Древние христиане, можно решительно настаивать, не придерживались или, лучше сказать, не следовали одному определенному перстосложению: *они изображали на себе крестное знамение и рукою, и одним перстом, и перстами,*

В VIII кн. Апост. Постановлений замечается, что епископ перед началом литургии верных должен следующим образом вести себя. «Архиерей, молясь в себе вместе со священниками, одетый в светлую одежду и стоя перед жертвенником, *сделавши рукою знамение креста на челе* (troraeum crucis in fronte *manufaciat...*, то τρόπαλον του σταυρού κατά του μετώπου τη χειρί ποιήσάμενος), говорит: Благодать Вседержителя Отца и любовь Господа нашего И. Христа, и причастие Св. Духа да будет со всеми вами». В приведенных словах нет ни слова о перстах и перстосложениях; из них видно только, что древние крестились вообще рукою. Из других древних свидетельств видно, что в первые времена церкви *всего чаще изображали крест одним перстом* (δακτύλω, digito). «Когда знаменуешься крестом, — говорит Златоуст, — то представляй всю знаменательность креста. Не просто *перстом* (δακτύλω) должно изображать его, но должны сему предшествовать сердечное расположение и полная вера». Современник Златоуста, св. Епифаний Кипрский о некоем Иосифе, которого он знал лично, говорит, что он, *«собственным своим перстом* положив на сосуде печать креста и призвав имя Иисусово, сказал: именем Иисуса Назарянина да будет в воде сей сила к уничтожению всякого чародейства». Блаж. Иероним о преп. матери Павле свидетельствует, что она перед кончиной, «держа *перст* над устами, изобразила на них крестное знамение» (In. Epit. s. Paulae). Блаж. Феодорит Кирский о преп. Маркиане, происходившем из города Кира, пишет: «Святой *перстом* вообразил крестное знамение, а устами дунул на него (змия), и, как трость от огня, змий тотчас исчез», и о преп. Юлиане: «призвав Господа и *перстом* показуя победный знак, он прогнал весь страх». «Когда великий дракон хотел напасть на св. Доната, то он, — по словам историка Созомена, — *перстом* изобразил пред ним в воздухе знамение креста и плюнул; слюна попала зверю в рот, и он издох». Григорий Двоеслов пишет о монахе Мартирии: «он сделал знак креста *перстом*»..., и о пресвитере Аманции: «человек Божий изобразил крест *перстом*». Из целого ряда только что приведенных свидетельств следует само собою, что *единоперстие было древней, в течение целых веков существовавшей и значительно распространенной формой перстосложения*. Древние любили изображать на себе крестное знамение *одним перстом*, так как это было и удобно при возложении малых крестов на каждом члене тела в отдельности и наглядно показывало единство Божие много-божникам, а им самим напоминало один из главных догматов христианства. Но на основании указанных святоотеческих мест нельзя решительно утверждать, что *единоперстие было в православной церкви первоначальной и древнейшей формой перстосложения*, предупредившей собой все другие, как это было высказано в сороковых годах и снова вскользь повторено за самое последнее время в нашей церковно-исторической литературе.

Св. Кирилл Иерусалимский, старший современник († 386) Златоуста (род. 347), первого по времени церковного писателя, сохранившего нам свидетельство о существовании у первохристиан единоперстия в крестном знамении, в одном из своих огласительных поучений, произнесенных им около 347 г., говорил, как выше замечено, готовящимся ко св. крещению: «Да не стыдимся исповедовать Распятого; с дерзновением *да изображаем перстами* (δακτύλοις) знамение креста на челе и на всем».... Оставаясь таким образом верным одной хронологической последовательности свидетельств, нельзя не видеть, что *многоперстие существовало в христианской церкви если не ранее единоперстия, то и не позднее его*. Многоперстное и единоперстное крестные знамения могли *одновременно* появиться и существовать в христианской церкви, не вытесняя или не исключая друг друга. Нельзя не пожалеть, что св. Кирилл Иерусалимский, учивший своих современников изображать крестное знамение *перстами*, не сказал о числе их. Из слов его: «с дерзновением *да изображаем перстами* знамение креста на челе и на всем», не видно, разумел ли он при этом пятиперстие, троеперстие или еще что-нибудь. Его неопределенное выражение: Ἐπι μετώπου μετὰ παρρησίας δακτύλοις ἢ σφραγίς καὶ ἐπι πάντων δ σταυρός γυνέσθω, равнозначно, нужно полагать, с вышеприведенным по данному вопросу замечанием Апост. Постановлений: ...το τρίτατον του σταυροῦ κατὰ του μετώπου τη χειρὶ ποιησάμενος... Во всяком случае, в словах св. Кирилла Иерусалимского: *да изображаем перстами знамение креста* искать указания на существование в то время *двуперстия* или *троеперстия* было бы смелой, ни на чем решительно не основанной попыткой. *Двуперстие*, по заключению наших и иностранных ученых, серьезно им занимавшихся, *появилось в христианской церкви в связи с христологическими спорами, а именно, монофизитством*. Когда монофизиты стали смотреть на единоперстие, дотоле употреблявшееся в крестном знамении, как на символическое, наглядное выражение своего учения о единой природе в Иисусе Христе, тогда православные, вопреки монофизитам, начали знаменоваться *двумя перстами*, исповедуя тем два естества во Христе. Отсюда само собой следует, что *двуперстие есть также древняя, своим началом к концу пятого века восходящая форма перстосложения, но позднейшая не только по сравнению с многоперстием и единоперстием, указания на существование которых сохранились до нас уже от IV в., но и троеперстием*. Последнее, т. е. существование в христианской церкви троеперстия ранее двуперстия, должно быть бесспорным, несомненным положением в глазах самих *защитников теории постепенного*, так сказать, *осложнения перстосложения для крестного знамения в связи с развитием христианского вероучения*. Появление двуперстного крестного знамения, по их совершенно справедливым, вполне согласным с историческими свидетельствами словам, стоит в тесной связи с монофизитской ересью; троеперстие, выражающее учение о св. Троице, в силу данной теории должно было возникнуть во время споров о троичности и единосущии лиц в Божестве. Споры, касавшиеся учения о святой Троице, как известно, предшествовали христологическим, а отсюда вытекает, что троеперстное крестное знамение должно было появиться ранее двуперстного. Что это предположение согласно с историей, что троеперстие в самом деле имело связь с догматическими спорами о св. Троице и было уже известно в то время христианам, это до некоторой степени, нам кажется, подтверждается известною повестью о св. Мелетии Антиохийском, как она передается церковными историками: Феодоритом, Созоменом и Никифором Каллистом. Когда православные просили на Антиохийском соборе св. Мелетия, *ut compendiarium ipsis doctrinam traderet, ostensis tribus digitis ac deinde duobus compressis unoque ut erat relicto*, τρεῖς ὑποδείξας δακτύλους, εἶτα τοὺς δύο συναγαγὼν καὶ τὸν ἕνα καταλιπὼν, memorabilem illam protulit sententiam: tria sunt, quae intelliguntur, sed tanquam unum alloquimur, Τρία τα νοούμενα, ὡς ἐνὶ δε διαλεγόμεθα, Святому Мелетию нужно было кратко и в то же время общепонятно выразить на соборе, пред великим множеством людей, православное учение о троичности и вместе единосущии лиц в Божестве, и вот он прибегает к наглядному символическому

знаку. Он показывает сначала три перста, а потом, два из них пригнув, оставляет один и изрекает: трех разумею, а говорю как об одном. Эти сами по себе довольно неопределенные слова, эта *compendiaria doctrina* Мелетия не достигла бы цели, осталась бы непонятной для многих из его слушателей, если бы не сопровождалась со стороны св. отца общеупотребительным, всем хорошо известным из раннейшей религиозно-обрядовой практики молитвенным жестом.

Мы не берем на себя нелегкого труда следить за тем, как в дальнейшем существовании отмеченные нами три, так сказать, главные формы перстосложения брали перевес одна над другой, становились преобладающими в той или другой христианской стране вследствие таких или иных явлений в области церковного вероучения, — ни решать вопроса о том, вследствие каких исторических причин рассматриваемый молитвенный знак сначала, в эпоху разделения церквей, видоизменился и оразнообразился, а потом с XIII столетия на греческом востоке неизвестно кем стал сводиться к единообразию рядом с другими церковно-обрядовыми действиями. Мы отметим только одну черту в литературной истории занимающего нас вопроса, именно отсутствие положительных указаний на способе перстосложения в богослужебных памятниках, где всего естественнее было бы найти разъяснение, как нужно класть на себе крест во время молитвы. Вопреки широкому разнообразию в способе перстосложения как греческие, так и наши богослужебные книги, говорят только о поклонах или метаниях, коленопреклонениях и воздеянии рук во время молитвы, но ничего не упоминают о том, каким образом нужно при этом креститься и даже нужно ли. Замечательно во всяком случае, что, когда речь идет о метаниях, о крестном знамении совсем умалчивается, а говорится о возвышении рук, о числе поклонов; между последними различаются большие и малые, и указывается, в какие промежутки и с какими молитвами класть их. Богослужебные книги остановились таким образом на древнехристианских способах молитвы и не внесли на свои страницы позднейшие ее приемы в виде так или иначе полагаемого крестного знамения. Нам известно только одно указание в последнем смысле, находящееся в синодальном уставе XII в. Если монах поспеет к началу службы, замечается здесь в статье о том, как нужно входить в церковь, он должен положить три поклона перед церковными дверьми, затем *крестное знамение на челе и на персах назнаменовав*, встать на своем месте. Как понимать это знаменованье крестом чела и персей? Видеть ли в нем два приема полного крестного знамения, два размаха руки, или же просто это означает, что нужно было отдельно перекрестить сначала чело, а затем грудь? Ввиду древнехристианской практики нельзя не склониться к последнему мнению.

В заключение своего очерка сделаем несколько замечаний о перстосложении при благословении, не входя в тонкости этого сложного вопроса. Древнейший способ благословения состоял в *возложении рук на голову* (*χευροθεσία*, *impositio manuum*), и подобно воздеянию рук, с которым тесно связан, он известен был дохристианскому миру. Иудеи хорошо знакомы были с этим обычаем благословения. Благословляя перед своей смертью сыновей Иосифа, «Израиль простер правую руку свою и *положил на голову* Ефрему..., а левую на голову Манасии» (Быт. XLVIII, 14 и сл.). Освященный в новом завете примером Самого Спасителя, *благословившего чрез руковозложение* детей, и апостолами, обычай благословлять возложением рук получил широкую распространенность в древнехристианской церкви. Как необходимая составная часть, руковозложение входило в древности в совершение почти всех таинств и многих церковных обрядов. Чрез руковозложение священники благословляли обыкновенно мирян в древней церкви. Увещевая женщин не украшать своих голов чужими волосами, Климент Александрийский говорит: *Τίτι γαρ ὁ πρεσβύτερος ἐπιτίθησι χετρα; τίνα δε εὐλογήσει; οὐ την γυναικα την κεκοσμημένην, ἀλλὰ τὰς ἀλλότριας τρίχας καὶ δι' αὐτῶν οἴλλην κεφαλὴν.*

К указанному сейчас способу благословения с очень ранней поры примкнул в христианской церкви обычай крестить (σφραγίζειν), несколько напоминающий собою употреблявшееся у евреев в торжественных случаях благословение посредством *поднятия* руки. Рассуждая о перстосложении в крестном знамении, мы довольно подробно говорили о том, что и как крестили христиане; теперь же коротко заметим, что почти также в древности лица хиротонисованные благословляли народ и совершали разного рода освящения во время церковных служб. Любопытно, что первоначальный способ благословения в своем развитии многое напоминает или, лучше сказать, повторяет из истории перстосложения для крестного знамения. Сколько можно судить по позднейшим, имеющимся на этот предмет данным, *в древней церкви благословляли и всей вообще рукой, и двумя, и тремя перстами, благословляли отдельные члены тела, так и все лицо человека.* В евангелии Никодима о Самом Спасителе рассказывается, что во время сошествия во ад, по Своем воскресении, Он *«благословил Адама на челе знамением креста* и сделал то же самое по отношению к патриархам, пророкам, мученикам и праотцам». Неизвестный грек XII в., перечисляя в своей статье разные заблуждения латинян, между прочим писал следующее во обличение их архипастырей: *«некоторые пятью перстами как-то благословляют и пальцем лицо знаменуют, подобно монофелитам, между тем как персты в знамениях должны быть располагаемы так, чтобы через них означались два естества и три лица, как показал Христос, когда, возносясь на небеса, воздвиг руки Свои и благословил учеников».* На так называемых Корсунских вратах в новгородском Софийском соборе латинский епископ Александр представлен с *двуперстным* благословением. У Льва IV, папы Римского, есть такое наставление касательно благословения св. даров: *«чашу и хлеб знаменуйте правильным крестом, т. е. не вокруг и кое-как перстами, как делают многие, но, разогнув два пальца и большой внутрь сложивши, через которые означается Троица, правильно старайтесь изображать сие знамение +, ибо не иначе можете благословлять что-либо».* Лука, епископ Тудентский (в Испании, † 1288), совсем не делает никакого различия в перстосложении для крестного знамения и благословения, когда говорит: *tribus digitis extensis, id est, pollice, indice et medio, duobus aliis plicatis, sub invocatione Deficae Trinitatis, nos et alios consignamus.* Что касается формы, в какую складывались пальцы для благословения в древнехристианской церкви, то с археологической точки зрения вопрос этот нелегко разрешим, потому что памятники христианского искусства дают нам такое множество различных по виду приемов благословения, что нет, кажется, возможности подвести их к одному правилу. До нас немало дошло, напр., монет от византийской эпохи; на штемпеле их нередко встречаем изображения благословляющей руки, совсем не похожие одно на другое. На монетах Юстиниана Спаситель представлен держащим правую руку, по-видимому, на благословение: три последних пальца сжаты и пригнуты к ладони, указательный простерт вверх, большого не видно. На монетах Михаила Рангавы — два пальца благославляющей руки, указательный и средний, подняты вместе, два других несколько согнуты, но не пригнуты, большого не видно. На монетах фамилии Василия Македонянина благословляющая рука Спасителя сложена не одинаково: на иных все пальцы порознь, на иных три последних сжаты. Последний образ перстосложения видим и на некоторых монетах Константина и Романа. На монетах фамилии Ласкарисов так изображено благословение: три последних пальца сжаты вместе и согнуты, указательный поднят вверх, большого не видно. На монетных изображениях фамилии Палеологов обе руки отрока Иисуса представлены благословляющими: два первых пальца простерты прямо, два других согнуты, большой положен на них. Произведения древнехристианской живописи, скульптуры и мозаики представляют еще более разнообразия в изображениях благословляющей руки, чем монеты.

Трудность свести разнообразие к единству, сделать какие-нибудь научные выводы о способе перстосложения на благословение, помимо плохой в большинстве случаев сохранности художественных памятников, увеличивается часто еще от того, что

изображения Христа и святых, которые принято называть благословляющими, не имеют такого значения в действительности и ведут свое начало от античных изображений, представляющих ораторов и философов. Древние любили сопровождать слова свои жестами; языческие ораторы и философы прежде, чем держать какие-либо речи или излагать свое учение, прибегали обыкновенно к самым разнообразным телодвижениям, как бы приветствуя тем своих слушателей, или возбуждая в них внимание. На вечере у одной знатной женщины, Ипатии Буррей, один из гостей, по словам Апулея, начиная свой рассказ, принял следующую позу: подобравши около себя ковер, на котором сидел, и приподнявшись немного на локте, он поднял правую руку и, по примеру ораторов, искусно образовал жест, пригнувши два последних пальца к ладони, а остальные держа на свободе. Нет ничего обыкновеннее, как встретить с этим или подобным жестом изображения в античной живописи и пластике. В античных картинах этот жест весьма часто дополняется еще свитком, который держат в своих руках ораторы, философы и вообще люди ученые, да чем-то вроде кадочки или лукошка (*scrinium*) у ног их, с несколькими книгами или свитками. Стоит только припомнить, сколько подобных изображений встречается в катакомбах, когда дело идет о Христе, как учителе, об апостолах и пророках, как проповедниках, чтобы убедиться если не в тождестве, то, по крайней мере, в тесной связи этих историко-символических сюжетов и их атрибутов с обычными приемами представления риториков и философов у классических живописцев и скульпторов. Возникши и выросши на почве, пропитанной традициями многовековой жизни античного мира, молодое христианское искусство, как хорошо уже известно теперь, воспользовалось всем из классического искусства, чем только можно было, начиная с обычных приемов техники до цельного усвоения готовых художественных образцов. Не пренебрегло оно и условными жестами языческих ораторов и философов, применив их к своим целям и вложив в чуждые ему формы новое христианское содержание.