

Часть Равеннского диптиха въ собраніи графа Г. С. Строганова.

Равеннскій диптихъ изъ слоновой кости, находящійся теперь въ Равеннской общественной библиотекѣ, а ранѣе находившійся въ Мурано, въ церкви св. Михаила, извѣстенъ всякому, занимающемуся византійскимъ искусствомъ. Онъ представляетъ одинъ изъ немногихъ памятниковъ рѣзбы на слоновой кости Равеннской школы. По чертамъ стилия рельефовъ, украшающихъ его, онъ является представителемъ византійскаго искусства, явившагося въ Равеннѣ въ V—VI вѣкахъ. Дѣйствительно, рядомъ съ композиціями, которыхъ прототипы извѣстны въ живописи римскихъ катакомбъ, на саркофагахъ и на донышкахъ сосудовъ, въ рельефахъ диптиха является уже вполне сложившійся византійскій типъ архангела въ царской хламидѣ съ табліономъ, съ крестомъ вмѣсто жезла и со сферой, а въ техническомъ отношеніи въ исполненіи фигуръ замѣчается та удлиненность и тонкость членовъ тѣла, которая впослѣдствіи становится такимъ яснымъ признакомъ византійской техники (табл. I). Отъ диптиха сохранилась лишь верхняя доска, служившая переплетомъ для лицевой стороны какого-то манускрипта, скорѣе всего Евангелія, такъ какъ сцены, украшающія поверхность доски, относятся по преимуществу къ Евангелію. Нижняя доска затерялась, неизвѣстно когда. Диптихи, сохранившіеся до нашего времени въ полной цѣлости, т. е. представляющіе верхнюю и нижнюю доски, украшены обыкновенно сценами изъ жизни Христа и Богородицы. Сцены изъ жизни Христа группируются вокругъ центрального изображенія Христа на одной доскѣ, а сцены изъ жизни Богородицы — вокругъ такого же центрального изображенія Богородицы на другой. Таковы эчміадзинскій¹⁾, парижскій²⁾ и

1) См. Strzygowski, *Byzantinische Denkmäler*, I, 1891, Taf. I. Е. К. Рѣдинъ, Диптихъ эчміадзинской библиотеки.

2) Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*. Prato, 1878, tav. 454, 455.

миланскій ¹⁾ диптихи. Равеннскій диптихъ, очевидно, примыкалъ по составу украшеній къ только что описаннымъ диптихамъ. На сохранившейся доскѣ его представлены четыре сцены чудесъ Христа по сторонамъ центральнаго изображенія Христа, сидящаго на тронѣ съ подножіемъ между апостолами Петромъ и Павломъ, держащими открытыя книги, и двумя юными апостолами. Налѣво изображено исцѣленіе слѣпаго и бѣсноватаго, направо воскресеніе Лазаря и исцѣленіе паралитика. Эти сцены, равно какъ и изображенія ангеловъ, несущихъ вѣнокъ съ крестомъ, встрѣчаются на указанныхъ диптихахъ въ болѣе или менѣе полномъ составѣ, но изображенія архангеловъ и остальные сцены, здѣсь изображенныя, совершенно отсутствуютъ на указанныхъ памятникахъ, въ чемъ и должно видѣть одно изъ существенныхъ отличій отъ нихъ. Подъ центральнымъ квадратомъ представлено явленіе ангела тремъ отрокамъ въ печи вавилонской въ той же композиціи, какъ на пиксидѣ изъ Вестфаліи (Garr. 437, 1). Крестъ, данный въ руку ангела, сближаетъ его юную фигуру съ фигурой Христа, держащаго этотъ крестъ во всѣхъ четырехъ сценахъ чудесъ, напоминая о видѣніи Навуходносора. Четвертый юноша, котораго видѣлъ Навуходносоръ въ печи, былъ подобенъ «сыну человеческому». Ангелъ дѣйствуетъ крестомъ точно такъ же, какъ и Христосъ въ сценахъ чудесъ, извѣстныхъ въ рельефахъ саркофаговъ и въ живописи катакомбъ, т. е. онъ касается крестомъ пламени, какъ и Христосъ касается жезломъ головы Лазаря, корзины съ хлѣбомъ и проч. Подъ видомъ ангела въ этой сценѣ, такимъ образомъ, изображенъ Христосъ. Нижній фронтъ диптиха занятъ сценами изъ жизни Іоны. Направо изображенъ корабль съ тремя гребцами, изъ которыхъ одинъ бросаетъ Іону въ пасть чудовищу. Налѣво Іона, выброшенный чудовищемъ, спитъ подъ кукурбитой, лежа на спинѣ самого чудовища. Ему во снѣ является и говоритъ ангелъ. Рыбы плаваютъ въ водѣ. Эти сцены имѣютъ ближайшее отношеніе ко Христу, прообразуя его смерть и воскресеніе. Изображеніе этихъ сценъ рядомъ со сценами по Евангелію могло быть вызвано отсутствіемъ въ древнехристіанской иконографіи сценъ страстей Христовыхъ.

Сцены эти расположены на доскѣ, составленной изъ пяти пластинъ. Вверху и внизу, по обыкновенію, двѣ продолговатыхъ пла-

1) Ibid. tav. 458.

стинки замыкають собою три пластинки, въ серединѣ изъ которыхъ центральная — наиболѣе широкая.

Во время моего пребыванія въ Римѣ въ 1891 году, при изученіи прекрасной коллекціи слоновыхъ костей графа Г. С. Строганова, особенное вниманіе мое привлекла одна продолговатая пластинка потемнѣвшей слоновой кости, очевидно, принадлежавшая нижней части какого то диптиха. Благодаря любезной предупредительности графа, я имѣю возможность издать прекрасную фотографію съ этого интереснаго памятника, сдѣланную по его заказу¹⁾.

Какъ видно на этой фотографіи (табл. IV), пластинка была обработана въ формѣ нижней части диптиха. Орнаментъ изъ треугольных полулистиковъ дуба, огибающій пластину по бокамъ и внизу ея, обрѣзанъ въ верхнихъ частяхъ, изъ чего видно, что онъ шелъ и далѣе вверхъ. Въ то время, какъ нижній бордюръ идетъ по нижнему краю пластинки сплошной лентой, верхній бордюръ разбитъ на три части и представляетъ два рода орнаментовъ, совершенно несходныхъ съ орнаментомъ нижняго бордюра. Центральная часть верхняго бордюра занята широкими листьями аканѳа, которые ложатся концами внизъ. Два острыхъ листика по краямъ изображены вкось. По сторонамъ этого орнамента представлены два небольшіе фриза съ виноградной лозой, въ изгибахъ которой заключены листья винограда и виноградныя кисти состоящія изъ трехъ ягодъ. Верхніе края этихъ орнаментовъ обрѣзаны, а листья аканѳа являются обрѣзанными наполовину. Это показываетъ, что центральный орнаментъ былъ шире боковыхъ. Такъ какъ эти три полосы орнамента не представляютъ соотвѣтствія орнаменту нижняго бордюра, то и должно предполагать, что онѣ служили обрамленіемъ трехъ пространствъ, примыкавшихъ къ верхней части пластины. Дѣйствительно, взглянувши на Равеннскій диптихъ, мы тотчасъ увидимъ всю правильность подобнаго предположенія. На нижней пластинѣ диптиха повторяются въ точности всѣ три рода орнамента, при чемъ боковыя полосы съ виноградной лозой служатъ для обрамленія небольшихъ квадратовъ, а орнаментъ изъ аканѳа обрамляетъ большой центральный квадратъ. Такое сходство въ выборѣ, размѣщеніи и формѣ орнаментовъ на диптихѣ и на пластинѣ не можетъ быть случайнымъ, а дальнѣйшія черты сходства показываютъ, что въ пластинѣ мы имѣемъ нижнюю часть другой, исчезнувшей

1) Пластина эта была уже разъ мною описана въ *Арх. Извѣстіяхъ и Замѣткахъ* за 1893 г. № 6.

доски диптиха. Такъ, на Равеннскомъ диптихѣ и на пластинѣ повторяются квадратики въ углахъ по концамъ нижняго бордюра и равноконечный крестикъ въ центрѣ его. Эти квадратики повторяются и по угламъ верхней части диптиха, а крестикъ повторенъ еще три раза въ серединѣ листовнаго бордюра по тремъ сторонамъ диптиха. Кромѣ того, не можетъ быть признано случайнымъ полное сходство въ исполненіи орнаментовъ. На диптихѣ и на пластинѣ одинаково изображено по семи листовъ аканѳа; виноградная лоза тамъ и здѣсь представляетъ по четыре изгиба съ двумя листьями и двумя кистями винограда внутри ихъ. Повторяется и неправильный колеблющійся рисунокъ этой лозы. Такое сходство должно стоять въ зависимости отъ одинаковыхъ размѣровъ верхней и нижней доски диптиха; дѣйствительно, по измѣренію Стржиговскаго ширина Равеннскаго диптиха равняется 31 сант. ¹⁾, а длина пластины по моимъ измѣреніямъ (соотвѣтствующая ширинѣ диптиха) — 30¹/₂ сант. Принимая во вниманіе ничтожность этой разницы въ ширинѣ обоихъ памятниковъ, которая могла произойти отъ усыханія, мы должны будемъ признать, что диптихъ и пластина исполнены не только по одному шаблону, но и въ однихъ и тѣхъ же размѣрахъ, чѣмъ и обуславливается совершенная точность и однообразіе, какъ въ формѣ, такъ и въ величинѣ орнаментовъ. Этотъ орнаментъ повторяется только на Равеннскомъ диптихѣ и на пластинѣ и не извѣстенъ въ такихъ комбинаціяхъ на другихъ памятникахъ.

Но есть и болѣе важныя данныя, по которымъ можно судить о принадлежности пластины къ исчезнувшей доскѣ Равеннскаго диптиха. На диптихѣ очень часто въ руки Христу и ангеламъ дается высокій крестъ. Этотъ крестъ, повторяющій не только форму, но и мелкія детали исполненія, какъ, напримѣръ, точку въ центрѣ его и линіи украшающія его, данъ и въ руку ангелу, изображенному на пластинкѣ въ третьей сценѣ. Круглыя лица на пластинѣ съ точками вмѣсто зрачковъ глазъ повторяются на диптихѣ. Волосы фигуръ, какъ на томъ, такъ и на другомъ памятникѣ выполняются совершенно одинаково рядами пересѣкающихся линій, образующихъ локоны волосъ у молодыхъ фигуръ, или рядами параллельныхъ линій у старческихъ фигуръ. Фигуры на пластинѣ и на диптихѣ не имѣютъ нимбовъ. Кромѣ того, на томъ и на другомъ памятникѣ виденъ одинъ и тотъ же приѣмъ

1) Strzygowski, Byzantinische Denkmäler, I, Wien, 1891, p. 29.

рѣзбы, отмѣченный однимъ и тѣмъ же стилемъ. Глубокая и врѣзанная черта, представляющая штрихъ, одинаково рѣзка на пластинѣ и диптихѣ; грубость и угловатость фигуръ, какъ на томъ, такъ и на другомъ памятникѣ зависятъ отъ слѣдственной ремесленной работы; конечности ногъ почти не обозначаются; одна ступня ставится носкомъ въ пятку другой, какъ это можно видѣть у ангела, Богородицы, Иосифа; наконецъ, даже точки скрѣпленія пластины съ остальной исчезнувшей частью доски находятся въ тѣхъ же мѣстахъ на пластинѣ, какъ и на диптихѣ. Онѣ расположены по угламъ, по нижнему краю и просверлены по двѣ на полоскахъ съ орнаментомъ изъ виноградной лозы. Если на диптихѣ замѣчается удлиненность пропорцій тѣла, а на пластинѣ большая часть фигуръ являются почти пропорціональными, то это зависитъ отъ весьма простой и понятной причины. Квадраты, отведенные для сценъ на доскѣ диптиха, отличаются очень большой высотой сравнительно съ ихъ шириной. На Парижскомъ и Эчмиадзинскомъ диптихахъ, напримѣръ, отдѣльныя сценки расположены такъ же, какъ и на Равеннскомъ диптихѣ, по двѣ съ каждой стороны, но высота квадратовъ почти равняется ихъ ширинѣ, вслѣдствіе чего фигуры являются приземистыми. На миланскомъ диптихѣ по сторонамъ центрального квадрата изображено по три сценки, въ пространствѣ которыхъ высота равняется ширинѣ, и фигуры поэтому являются вполне пропорціональными. Высота квадратовъ и общее правило рельефной пластики, заключающееся въ томъ, чтобы фигуры занимали пространство во всю его высоту, касаясь головой верхняго края и ногами нижняго (правило исокефализма), выдержанное со всей строгостью на диптихѣ, повліяли на удлиненіе пропорцій тѣлъ у фигуръ въ центральномъ квадратѣ и въ боковыхъ. Наоборотъ, двѣ фигуры архангеловъ въ верхней части диптиха, стоящихъ съ крестами и сферами, а также всѣ фигуры нижняго фриза на диптихѣ изображены не только пропорціональными, но нѣкоторыя изъ нихъ, какъ, напримѣръ, фигуры архангеловъ, даже приземистыми, что стоитъ въ прямой зависимости отъ узости верхняго и нижняго фризовъ. Рядомъ съ этими фигурами другія фигуры диптиха кажутся такими же длинными и тонкими, какъ и рядомъ съ фигурами, изображенными на интересующей насъ пластинѣ. Фигуры, изображенныя на фризѣ пластины, въ отношеніи пропорцій должны быть сравниваемы поэтому съ фигурами того же фриза на диптихѣ. Тогда оказываются на лицо новыя интересныя аналогіи. Напримѣръ, фигура

ангела въ первой сценѣ на пластинѣ представляетъ прямую копию съ фигуры ангела въ первой же сценѣ на фризѣ диптиха. Тотъ же ростъ, тѣ же пропорціи тѣла, тотъ же жестъ, то же направленіе налѣво, тѣ же распушенные крылья и то же отсутствіе креста въ рукѣ въ обоихъ случаяхъ. Старческая фигура съ жезломъ во второй сценѣ на пластинѣ, стоящая противъ женской фигуры, держащей патеру, изображена въ томъ же движеніи налѣво съ колѣномъ, выступающимъ угломъ, съ протянутой впередъ рукой, какъ и ангелъ въ первой сценѣ. Слѣдующая старческая фигура на пластинѣ своими удлинненными пропорціями и особенно согбенной спиной напоминаетъ фигуру ангела на диптихѣ, изображеннаго въ небольшомъ фризѣ подъ центральнымъ квадратомъ и касающагося крестомъ пламени. Но что важнѣе всего, нижній фризъ диптиха представляетъ интересную аналогію съ фризомъ на пластинѣ въ самой распланировкѣ композиціи. Сцены изъ жизни Іоны расположены въ порядкѣ, идущемъ справа налѣво, при чемъ движеніе фигуръ въ обѣихъ сценахъ дается въ обратныя стороны. Ангелъ является Іонѣ, направляясь справа налѣво, а Іону бросаютъ съ корабля въ пасть чудовища слѣва направо. Дельфинъ, касающійся хвостомъ верхняго карниза, художественно отдѣляетъ одну сцену отъ другой. Композиція фриза пластины также разбита на двѣ половины, движеніе фигуръ также представлено въ обратныя стороны. Ангелъ, направляющійся къ Богородицѣ, и старческая фигура слѣдующей сцены шагаютъ справа налѣво. Последняя сцена на пластинѣ дана въ движеніи слѣва направо. Пальма посрединѣ, какъ и дельфинъ на фризѣ диптиха, служитъ художественнымъ раздѣломъ двухъ половинъ всей композиціи фриза. Такое сходство въ строеніи композицій фризовъ указываетъ на намѣренное соблюденіе приемовъ контраста, которое могло явиться только тогда, когда оба памятника должны были представлять одно парное цѣлое.

Эти черты сходства въ техникѣ, въ выборѣ орнамента, въ изображеніи отдѣльных фигуръ и ихъ атрибутовъ (крестъ), наконецъ, въ самомъ изобрѣтеніи композицій фризовъ свидѣтельствуютъ о томъ, что пластина и диптихъ несомнѣнно принадлежатъ не только рѣзцу одного и того же мастера, но и одному памятнику, т. е. пластина представляетъ нижній фризъ другой доски диптиха, исчезнувшей, неизвестно когда.

Содержаніе сценъ, изображенныхъ на пластинѣ, еще болѣе подтверждаетъ это. На ней изображены три сцены изъ жизни Богоро-

дицы, данныя въ такой связи между собой, что эти сцены несомнѣнно представляли лишь меньшую часть цикла сценъ, относившихся къ жизни Богородицы. Сцены эти должны были находиться по сторонамъ центрального изображенія, какъ это доказывается тѣми полосками орнаментовъ въ верхней части пластины, о которыхъ мы говорили выше. Какъ показываетъ Равеннскій диптихъ, такихъ сценъ должно было быть четыре по сторонамъ изображенія Богородицы, а на верхнемъ фризѣ должны были находиться изображенія викторій, несущихъ монограмму и двухъ архангеловъ. Послѣдніе тогда составляютъ четырехъ архангеловъ (Михаила, Гавріила, Уріила и Рафаила), что и соотвѣтствуетъ вполне числу ихъ и типамъ, извѣстнымъ въ византійской иконографіи.

Первая сцена представляетъ *Благовѣщеніе*. Богородица сидитъ въ полуоборотѣ на широкомъ плетеномъ креслѣ со спинкой, одѣтая въ верхнюю пелу и въ нижній женскій хитонъ. Она протягиваетъ лѣвую руку съ веретенкомъ къ плетеной высокой корзинѣ съ пряжей, а правую открываетъ ладонью у груди въ знакъ внезапнаго страха, смѣшаннаго съ почтеніемъ передъ явившимся небеснымъ посланникомъ. Ангель, только что спустившись на землю, направляется къ ней съ распушенными и еще не успокоившимися крыльями, что и указываетъ на внезапность его появленія. Онъ одѣтъ въ хитонъ и гиматій; послѣдній, охватывая его правое плечо и проходя по низу груди, покрываетъ лѣвую руку и свисаетъ съ нея концомъ внизъ. Говоря пріветственные слова благовѣстія, ангель протягиваетъ къ Маріи правую руку.

Фигура Маріи повторяетъ позу ея въ сценѣ Благовѣщенія на Уваровскомъ диптихѣ. Ангель, однако, здѣсь стоитъ въ спокойной позѣ съ крестомъ въ рукѣ, глядя на зрителя¹⁾. Ангель, представленъ идущимъ на Эчмиадзинскомъ и Парижскомъ диптихахъ. На этихъ диптихахъ повторяется и плетеное кресло Богородицы.

Любопытно, что у ангела на нашей пластинѣ нѣтъ ни мѣрила, ни креста, черта древне-христіанскаго искусства, какъ его нѣтъ у ангела на Керченской пиксидѣ и въ мозаикахъ S. Maria Maggiore. Отличіе отъ сценъ на Парижскомъ и Эчмиадзинскомъ диптихахъ состоитъ въ томъ, что на нихъ нѣтъ всегда изображаемой въ этой сценѣ корзины.

Слѣдующая сцена представляетъ *испытаніе Богородицы водою*

1) Труды Московскаго Археологическаго Общества за 1865 годъ. I, стр. 12.

обличенія¹⁾. Богородица въ той же пенуль, какъ и въ первой сценѣ, отводя конецъ ея отъ лица, какъ на креслѣ Максиміана, на Парижскомъ и Эчміадзинскомъ диптихахъ, держитъ патеру съ водой, которую собирается выпить. По другую сторону изображенъ Іосифъ съ посохомъ, который, какъ и на диптихѣ собранія графа Уварова и на креслѣ Максиміана, обращается къ Богородицѣ двуперстно. У него короткіе волосы и длинная остроконечная борода. Между Богородицей и Іосифомъ представленъ колодець²⁾ воды обличенія въ томъ видѣ, какъ онъ изображенъ на креслѣ Максиміана, но надъ колодцемъ изображена шестиконечная звѣзда, заключенная въ ободокъ, въ то время какъ на креслѣ Максиміана на колодець одной ногой опирается ангель. Таковую же заключенную въ ободокъ звѣзду надъ Богородицей можно видѣть въ сценѣ поклоненія волхвовъ³⁾, особенно на восточныхъ памятникахъ, каковы ампулы изъ Монцы⁴⁾. Она представляетъ собою, очевидно, ту звѣзду, которая явилась волхвамъ на востокѣ, и въ данномъ случаѣ указываетъ на божественное зачатіе Богородицей младенца, такъ какъ изображена въ сценѣ, рисующей святость и непорочность Дѣвы. Надъ колодцемъ растутъ два небольшихъ кустика. Сцена дана кратко: ни головы третьей фигуры, какъ на Парижскомъ диптихѣ, ни храма, какъ на креслѣ Максиміана, нѣтъ, и потому сцена относится къ роду обыкновенныхъ сокращенныхъ, какъ на Эчміадзинскомъ диптихѣ и на пиксидѣ изъ Керчи. Отличіе отъ указанныхъ диптиховъ, а также отъ пластины диптиха собранія графа Уварова состоитъ въ томъ, что Іосифъ здѣсь стоитъ направо, въ то время какъ на всѣхъ указанныхъ памятникахъ, исключая пиксиды изъ Керчи, онъ стоитъ налѣво отъ колодца.

Далѣе, за разобранной сценой слѣдуетъ изображеніе пальмы, столь хорошо извѣстное на памятникахъ христіанскаго искусства— на саркофагахъ, доньшкахъ сосудовъ, мозаикахъ. Пальма отдѣляетъ не одну сцену отъ другой, а двѣ отъ третьей и изображена всего одинъ разъ въ серединѣ всей композиціи фриза. Это показываетъ, что пальма, служа раздѣльнымъ пунктомъ двухъ половинъ компози-

1) Сцена эта разобрана въ статьяхъ: «Диптихъ эчміадзинской бібліотеки» Е. К. Рѣдина и «Три древне-христіанскіе сосуда изъ Керчи», Д. Айналова, стр. 3—9.

2) Объ этомъ колодцѣ см. мою статью «Три древнехристіанскіе сосуда изъ Керчи» въ V томѣ Записокъ Императорскаго Археолог. Общества за 1891 годъ.

3) Garrucci, *ibid.* t. 437, 5; 438, 1.

4) Garrucci, *ibid.* t. 433, 7, 8, 9; 439, 1. Также на пиксидѣ Націон. музея во Флоренціи неизвѣстнаго происхожденія, t. 437, 5.

ціи фриза, въ то же время представляетъ часть самой композиціи, какъ и дельфинъ на первой доскѣ диптиха. Въ византійской миниатюрѣ такія деревья часто сопровождаютъ изображеніе пустыни въ сценѣ путешествія въ Виолеемъ, бѣгства въ Египетъ, какъ и на памятникахъ древне-христіанскихъ. Пальмы на Брешіанской дарохрани- тельницѣ употребляются для обозначенія Геосиманскаго сада, поля, рощи, гдѣ пасется стадо, какъ и на саркофагахъ.

Третья по числу сцена на нашей пластинѣ представляетъ *Путешествіе въ Виолеемъ*. Святое семейство идетъ, такимъ образомъ, въ пустынѣ. Іосифъ идетъ сзади, нѣсколько согнувшись, держа въ лѣвой рукѣ посохъ и конецъ своего гиматія, а правой дуперстно обращается съ разговоромъ къ Богородицѣ, которая поворачиваетъ къ нему голову, отводя конецъ пелулы лѣвой рукой. Конецъ бороды Іосифа длинной, какъ и въ предыдущей сценѣ, обломанъ, что измѣняетъ нѣсколько его типъ. Богородица сидитъ на ослѣ и держитъ правой рукой конецъ узды шагающаго впередъ осла. Ангелъ съ крестомъ въ лѣвой рукѣ ведетъ осла, держа правой рукой за поводъ. Обращеніе Іосифа къ Маріи и явленіе ангела отличаютъ эту композицію отъ извѣстныхъ до сихъ поръ композицій путешествія въ Виолеемъ. О разговорѣ Іосифа и Богородицы во время путешествія въ Виолеемъ разсказывается въ апокрифическомъ евангеліи Псевдоматѳея и въ Протоевангеліи¹⁾, но въ послѣднемъ опущенъ эпизодъ явленія ангела, такъ что сцена на пластинѣ воспроизведена, очевидно, по евангелію Псевдоматѳея. Здѣсь разсказывается, какъ Марія и Іосифъ совершали путь по дорогѣ въ Виолеемъ. Однажды Марія, обратившись къ Іосифу, сказала: «Я вижу предъ собою два народа, одинъ плачущій и другой радующійся». Іосифъ приказываетъ ей спокойно сидѣть на ослѣ и не говорить пустыхъ словъ. Тогда вдругъ является прекрасный мальчикъ, одѣтый въ блестящія одежды, который упрекаетъ Іосифа и объясняетъ ему, что видѣніе Маріи было истиннымъ, и что плачущій народъ обозначаетъ Израиля, который отступилъ отъ своего Бога, а радующійся есть народъ, который вновь обратился къ Богу. Такъ какъ приближалось время рожденія, то ангелъ (angelus) остановилъ осла, поспѣшилъ ссадить съ него Марію и ввести въ подземную пещеру, совершенно темную, такъ какъ туда не проникалъ дневной свѣтъ²⁾. Такимъ образомъ дуперстный жестъ Іосифа, полуоборотъ

1) Tischendorf, Evangelia apocrypha, Protoevangel. cap. XVII.

2) Cum ergo Ioseph et Maria irent per viam, quae ducit Bethleem, dixit Maria ad

Маріи въ сторону Іосифа и ангель, ведущій подъ уздцы осла, представляютъ детали, связанныя съ рассказомъ апокрифическаго евангелія. Совершенно иной моментъ изъ путешествія въ Виѳлеемъ представленъ на креслѣ Максиміана, на Парижскомъ и Эчміадзинскомъ диптихахъ, копирующихъ одинъ и тотъ-же оригиналъ. Здѣсь Іосифъ поддерживаетъ Марію ссаживая ее съ мула.

Три сцены, изображенныя на пластинѣ и представляющія три послѣдовательныхъ момента изъ жизни Богородицы, должны были стоять въ связи съ послѣдующими событіями евангельской исторіи, и такъ какъ послѣдняя сцена представляетъ путешествіе въ Виѳлеемъ, то дальше должны были слѣдовать — Рождество Христово, поклоненіе волхвовъ и проч. Сценъ должно было быть четыре и онѣ были расположены на верхнихъ, не уцѣлѣвшихъ частяхъ доски¹⁾. Любопытно то обстоятельство, что сцены шли снизу вверхъ, такъ какъ на пластинѣ изображены три первыя сцены изъ жизни Богородицы.

Такое расположеніе сценъ извѣстно въ памятникахъ античнаго и христіанскаго искусства. На Брешианской дарохранительницѣ сцены изъ страстей Господнихъ расположены въ два ряда: въ нижнемъ изображено взятіе въ Геосиманскомъ саду, рядомъ отреченіе Петра; затѣмъ въ верхнемъ ряду, направо Христосъ передъ Пилатомъ, налѣво Христосъ передъ Анной и Каиафой, и др.

На керченской пиксидѣ, находящейся теперь въ Императорскомъ эрмитажѣ, были изображены тѣ же три сцены, что и на нашей пластинѣ, хотя неизвѣстно, въ какой композиціи была представлена третья сцена путешествія въ Виѳлеемъ. Вообще выборъ сценъ изъ жизни Христа и Богородицы на Равеннскомъ диптихѣ совершенно

Joseph: Duos populos video ante me, unum flentem et alium gaudentem Cui respondit Joseph: sede et tene te in iumento tuo et noli superflua verba loqui. Tunc apparuit puer speciosus ante eos, indutus veste splendida et dixit ad Joseph: Quare dixisti verba superflua esse de duobus populis de quibus locuta est Maria. Populum enim Iudaeorum flentem vidit, quia recessit a Deo suo, et populum gentium gaudentem, quia accessit et prope factus est ad dominum, secundum quod promisit patribus nostris Abraham, Isaac et Iacob; tempus enim advenit ut in semine Abrahae benedictio omnibus gentibus tribuatur. Et cum hoc dixisset, jussit angelus stare jumentum, quia tempus advenerit pariendi, et praecipit descendere de animali Mariam et ingredi in speluncam subterraneanam, in qua lux non fuit unquam, sed semper tenebrae, quia lumen diei penitus non habebat. Tischendorf, Evangelia ароссурһа, Ев. Псевдоматтея, сар. XIII.

1) Вслѣдствіе такого расположенія сценъ не трудно видѣть, что четыре изъ нихъ должны были представлять: Рождество Христово, видѣніе волхвами звѣзды, бѣгство въ Египетъ и поклоненіе волхвовъ. Въ центральномъ квадратѣ, какъ было сказано, должно было находиться изображеніе Богородицы съ младенцемъ.

соотвѣтствуетъ тѣмъ сценамъ, которыя въ такомъ множествѣ встрѣчаются на слоновой кости, предназначавшейся для церковнаго обихода. Выборъ сценъ на такихъ памятникахъ, какъ Парижскій, Эчміадзинскій и Миланскій диптихи, кресло Максиміана, показываетъ, что многочисленныя сцены изъ жизни Богородицы и Христа, по большей части неизвѣстныя въ живописи катакомбъ и въ рельефахъ саркофаговъ, появляются, именно, на памятникахъ слоновой кости. Эти данныя общаго характера показываютъ, что Равеннскій диптихъ примыкалъ къ такимъ же памятникамъ, какъ Парижскій и Эчміадзинскій диптихи, т. е. долженъ былъ имѣть еще другую доску съ изображеніями сценъ изъ жизни Богородицы.

Указанное нами сходство въ техникахъ, въ орнаментахъ, въ величинѣ, въ атрибутахъ фигуръ, въ стилѣ Равеннскаго диптиха и пластины изъ собранія Г. С. Строганова, наконецъ, полное соотвѣтствіе въ содержаніи обоихъ памятниковъ, изъ которыхъ одинъ служитъ дополненіемъ другого, не оставляетъ никакого сомнѣнія, что пластина представляетъ часть исчезнувшей доски Равеннскаго диптиха.

Нѣкоторыя другія черты нашей пластины позволяютъ ближайшимъ образомъ установить отношеніе Равеннскаго диптиха ко всему составу современныхъ ему памятниковъ¹⁾.

Въ самомъ дѣлѣ три сцены изъ жизни Богородицы, изображенныя на пластинѣ, представлены также на креслѣ Максиміана, на Эчміадзинскомъ и Парижскомъ диптихахъ, а затѣмъ двѣ изъ нихъ на Уваровской пластинѣ и Керченской пиксидѣ. Такъ какъ между сценами Благовѣщенія и Испытанія Богородицы водою обличенія нѣтъ промежуточныхъ сценъ, изображаемыхъ въ другихъ случаяхъ, каковы Благовѣщеніе у колодца, Цѣлованіе Маріи и Елизаветы, то данный выборъ сценъ и порядокъ, въ которомъ онѣ даются, является объединяющимъ указанные памятники въ одну типическую группу, въ которой нельзя не видѣть признаковъ одной школы. Дѣйствительно, изображеніе викторій, несущихъ вѣнокъ, на трехъ диптихахъ—Эчміадзинскомъ, Парижскомъ и Равеннскомъ, повтореніе одной и той же формы колодца на креслѣ Максиміана и на пластинѣ графа Строганова, повтореніе формы креста на всѣхъ упомянутыхъ памятникахъ, наконецъ, жестъ Маріи, открывающей свое покрывало, извѣстный на всѣхъ указанныхъ памятникахъ и на Керченской пиксидѣ, все

1) См. по этому поводу также весьма интересныя соображенія Стржиговскаго въ упомянутомъ соч. *Byzantinische Denkmäler*, I, p. 48—52.

это черты такого же объединяющаго характера. Тѣмъ болѣе характерной является эта группа памятниковъ, что ни одинъ изъ указанныхъ признаковъ не встрѣчается на Миланскомъ диптихѣ, который и представляетъ поэтому памятникъ иной школы.

Съ другой стороны, принадлежа къ упомянутой группѣ памятниковъ, Равеннскій диптихъ представляетъ такія особенныя и самостоятельныя черты, что долженъ быть считаемъ, какъ самостоятельная разновидность въ общемъ типѣ. Прежде всего мы видимъ здѣсь изображенія архангеловъ, затѣмъ сцену, представляющую трехъ отроковъ въ печи, и сцены изъ жизни Іоны. Эти сцены указываютъ на особенную любовь къ древнѣйшимъ катакомбнымъ изображеніямъ. Съ другой стороны, сцены изъ жизни Богородицы расположены здѣсь по длинному фризу, совпадая вполне съ расположеніемъ и порядкомъ ихъ на фризѣ Керченской пиксиды, въ то время какъ на всѣхъ остальныхъ памятникахъ сцены эти располагаются въ небольшихъ квадратахъ. При этомъ Эчміадзинскій и Парижскій диптихи, повторяя крайне близко композиціи и частности исполненія кресла Максиміана, становятся въ ближайшее отношеніе къ этому замѣчательному памятнику, въ то время какъ Равеннскій диптихъ представляетъ въ этомъ отношеніи чрезвычайно важныя и интересныя отклоненія. Прежде всего расположеніе сценъ на исчезнувшей доскѣ Равеннскаго диптиха шло снизу вверхъ, какъ показываетъ сохранившаяся пластинка, съ другой стороны, и самое построеніе композицій чрезвычайно отличается отъ композицій на этихъ трехъ памятникахъ.

Сцена Благовѣщенія, правда, сохраняетъ расположеніе фигуръ, сходное съ расположеніемъ ихъ на указанныхъ памятникахъ, но эту черту мы должны отнести насчетъ общаго копирования древнѣйшаго оригинала, образцы котораго извѣстны въ катакомбахъ Присциллы и Марцеллина и Петра¹⁾. Здѣсь мы видимъ ту-же позу Маріи, сидящей налѣво отъ зрителя въ широкомъ креслѣ со спинкой, тотъ же оборотъ ея въ три четверти, тѣ-же выдвинутыя ноги, ту-же фигуру ангела съ протянутой рукой, хотя и безъ крыльевъ. Сцена на нашей пластинкѣ наиболѣе близка къ этому первоначальному типу сцены, такъ какъ ангелъ является безъ мѣрила и безъ креста, а рука Богородицы протянута съ пряжей къ корзинѣ, какъ на Уваровскомъ диптихѣ, между тѣмъ какъ въ другихъ случаяхъ она опираетъ эту руку на

1) Ср. Wilpert, Ein Cyclus d. christologischen Gemälde aus d. Katakombe d. hll. Marcellinus u. Petrus. Freiburg im B. 1892, t. III, IV, V.

ручку кресла. Ангелъ представленъ на пластинѣ въ быстромъ движеніи, чего нѣтъ ни на одномъ указанномъ памятникѣ.

Испытаніе Богородицы водою обличенія также представлено въ иной композиціи. Іосифъ изображенъ направо отъ зрителя, а Богородица налѣво, а не въ обратномъ порядкѣ. Можно было бы думать, что рѣщикъ съ умысломъ переставилъ эти фигуры, чтобы образовать въ центрѣ фриза, по сторонамъ пальмы, одинаковыя по рисунку и обратно расположенныя фигуры, выполненные въ полномъ контрастѣ, однако, такое предположеніе не можетъ имѣть всей своей силы въ данномъ случаѣ, такъ какъ на Керченской пиксидѣ какъ разъ извѣстенъ этотъ типъ композиціи съ Іосифомъ направо и Маріей налѣво отъ зрителя. Такимъ образомъ, можно думать скорѣе, что въ основѣ обѣихъ сценъ лежитъ уже готовый и сложившійся типъ композиціи. Съ другой стороны, ясно, что самое возникновеніе этихъ типовъ сценъ должно было зависѣть отъ простѣйшихъ причинъ, т. е. отъ требованій симметріи и контраста.

Третья сцена во всемъ противоположна извѣстнымъ до сихъ поръ сценамъ на указанныхъ памятникахъ. Нигдѣ болѣе мы не встрѣчаемъ апокрифической черты разговора Іосифа съ Богородицей, а положеніе Іосифа сзади мула даетъ сценѣ совершенно иной смыслъ. Точно также сцена на пластинѣ отличается и своимъ исполненіемъ. Іосифъ изображенъ съ большой шапкой волосъ, которые, однако, не курчавы; Марія сохраняетъ свой дѣвичій видъ въ противоположность роженицѣ на трехъ указанныхъ памятникахъ, такъ что искусство рѣщика оказывается лишеннымъ чертъ натурализма. Эта черта снова является на пиксидѣ изъ Миндена (Garr. 437, 4). Такимъ образомъ пластинка Равеннскаго диптиха еще болѣе, чѣмъ сохранившаяся его доска, показываетъ, что Равеннскій диптихъ, принадлежа къ такъ называемой Равеннской школѣ, представляетъ измѣненія не только въ составѣ и расположеніи украшеній, но и въ художественномъ исполненіи, что должно быть приписано особой художественной средѣ, которая, удерживая общія правила своей школы, держится своихъ самостоятельныхъ пріемовъ и своего стиля. Въ самомъ дѣлѣ, въ то время, какъ на креслѣ Максиміана, на Эчміадзинскомъ и Парижскомъ диптихахъ, копирующихъ композиціи и стиль этого замѣчательнаго памятника, преобладаетъ короткая, грузная фигура, съ большой круглой головой, съ увѣсистыми руками, большими ступнями, Равеннскій диптихъ даетъ тонкую, сухощавую и угловатую фигуру. Въ нѣкоторыхъ слу-

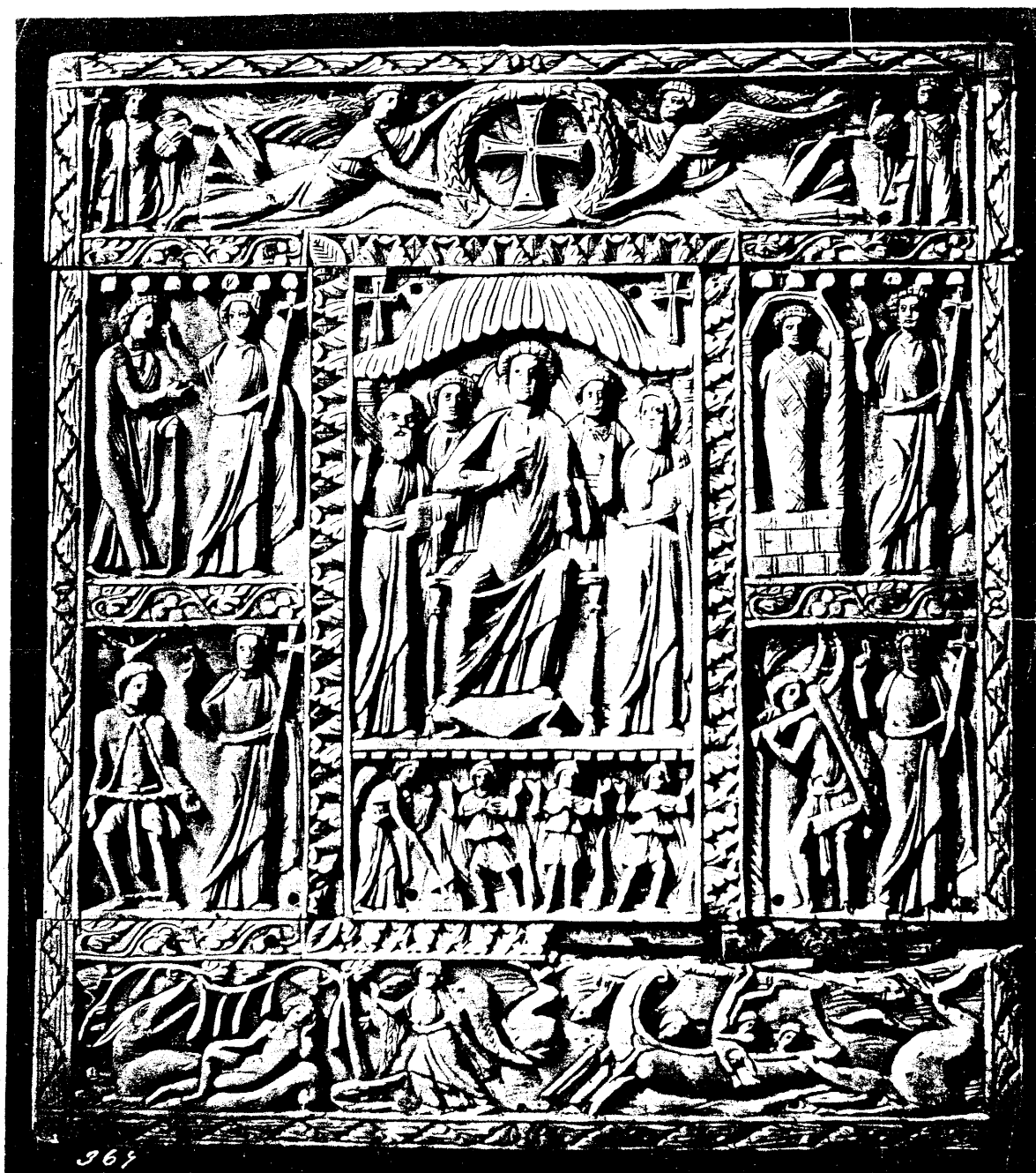
чаяхъ эта фигура достигаетъ вполне нормальнаго вида, но въ большинствѣ случаевъ представляетъ чрезмѣрное преувеличеніе роста, особенное удлиненіе и сѣуженіе торса и ногъ, знакомое намъ на болѣе позднихъ памятникахъ чисто византійскаго происхожденія. Головы при такомъ ростѣ кажутся маленькими. Типъ головъ круглый съ подбородками почти квадратной формы. Особенное свойство этихъ лицъ состоитъ въ томъ, что взглядъ почти всегда обращенъ вверхъ, а иногда, какъ у фигуръ по сторонамъ Христа, глаза косятъ. Происходитъ это оттого, что рѣщикъ уже утерялъ традиціи поздней античной статуарной пластики и оживляетъ взглядъ посредствомъ сверленной глубокой точки, чрезвычайно близко поставленной у линіи бровей. На креслѣ Максиміана лишь большія фигуры Іоанна Крестителя, Іоанна Евангелиста и Петра, исполненныя артистически и въ широкой манерѣ античной статуи, имѣютъ эти точки въ кружкѣ или зрачкѣ глаза, а остальные мелкія фигуры не имѣютъ ея, и эффектъ взгляда достигается посредствомъ углубленія самаго разрѣза глаза и обозначеніемъ верхняго вѣка, которое отсутствуетъ у фигуръ Равеннскаго диптиха. Также точно Миланскій диптихъ и болѣе ранній памятникъ, дарохранительница изъ Брешиа, удерживаютъ совершенно пріемъ поздней античной пластики, изображаютъ даже при самомъ спѣшномъ и неловкомъ исполненіи разрѣзъ глаза и верхнее вѣко, а въ бюстахъ и головахъ большого размѣра изображаютъ круглый зрачекъ съ мягкой, неглубокой точкой внутри. Косьба и рѣзкій взглядъ фигуръ Равеннскаго диптиха напоминаютъ уже косящій и рѣзкій взглядъ сирійскихъ рукописей и представляютъ такую же попытку къ оживленію взора, какъ въ византійскихъ и сирійскихъ рукописяхъ, въ которыхъ зрачекъ выполняется черной точкой. На многихъ пиксидахъ и другихъ памятникахъ неизвѣстнаго происхожденія повторяется этотъ взглядъ, но гораздо важнѣе для насъ тотъ фактъ, что тотъ же типъ головъ и тотъ же взглядъ повторяется на обломкѣ пиксиды, найденномъ на Кавказѣ, въ Озеруковскомъ склепѣ въ 1893 году вмѣстѣ съ монетой Хозроя I Ануширвана 543 года¹⁾. Изящная рѣзба этой пиксиды исполнена высокимъ рельефомъ. Голова перваго ангела слѣва на этой пиксидѣ чрезвычайно напоминаетъ голову ангела, ведущаго подъ уздцы мула на пластинѣ. Здѣсь въ совершенствѣ повторяются

1) Д. Айналовъ, Обломокъ пиксиды, находящійся въ Историческомъ музеѣ, Арх. Изв. и Зам. 1894, № 1.

и поднятые взоры, толстыя нижнія вѣки, и волосы, обработанные въ видѣ сѣтки посредствомъ штриховъ. Если къ этимъ чертамъ стилия, сближающимъ Равеннскій диптихъ съ памятниками восточнаго происхожденія, мы прибавимъ тѣ аналогіи, которыя указаны были раньше, каковы звѣзда съ ободкомъ, извѣстная на ампулахъ изъ Монцы, сходство въ расположеніи сцены Испытанія Богородицы съ такой же сценой на сирійской Керченской пиксидѣ, расположеніе сценъ фризомъ, какъ на нашей же пиксидѣ, наконецъ, если прибавимъ существованіе греческой (неразборчивой) надписи на пластинѣ рядомъ съ ангеломъ, ведущимъ осла, то врядъ ли можно будетъ сомнѣваться, что Равеннскій диптихъ представляетъ чисто греческій памятникъ, который, если и можетъ считаться принадлежащимъ Равеннской школѣ, то лишь, какъ представитель византійскаго восточнаго искусства на италійской почвѣ.

Пластина, а слѣдовательно и весь диптихъ, неизвѣстно когда была раскрашена. На пластинѣ до сихъ поръ сохранились слѣды золота и коричневые штрихи на листьяхъ, на одеждахъ, на сбруѣ мула. Фонъ испещренъ изображеніями большихъ и маленькихъ звѣздъ, крестиковъ съ точками и орнаментальными завитками, такъ напоминающими восточную арабеску. Одежды также украшены крестиками. Золотомъ была сдѣлана и надпись. Въ этой сплошной раскраскѣ видна также черта восточнаго искусства, не терпящаго свободныхъ фоновъ.

Д. Айналовъ.



ФОТОМНИЙ ШИРЕРЪ, НАВГОЛОВЪ И К^о. МОСКВА.

ВЕРХНЯЯ ДОСКА РАВЕННСКАГО ДИПТИХА ВЪ СОБРАНИИ
ГРАФА Г. С. СТРОГАНОВА.



ЧЕЛОВЕКЪ ШЕРЕРЪ, НАБОЛЬСЪ И КЪ, МОСКВА.

ЧАСТЬ НИЖНЕЙ ДОСКИ РАВЕННСКАГО ДИПТИХА ВЪ СОБРАНИИ ГРАФА Г. С. СТРОГАНОВА.