

такъ какъ не можетъ же быть, чтобы составитель не придерживался никакого порядка. Наконецъ расположенный по провинціямъ списокъ именъ, пожалуй, сдѣлалъ бы возможнымъ опредѣлить, гдѣ, хотя бы приблизительно, составленъ настоящій списокъ, такъ какъ, вѣроятно, составитель его пополнилъ дошедшими по преданію данной мѣстности именами общій списокъ именъ участниковъ перваго вселенскаго собора.

И. Гидуляновъ.

Д. Искусство и археологія.

G. Millet (Bulletin de correspondance hellénique 1908) издалъ нѣсколько новыхъ, очень интересныхъ, исторически важныхъ надписей города Мистры, поступившихъ въ основанный имъ въ этомъ городѣ музей древностей. Нѣкоторыя надписи, какова состоящая изъ монограммъ надпись «Изабеллы изъ Лузиньяна», важны для исторіи архитектуры г. Мистры, какъ обѣщаетъ показать авторъ въ своей будущей работѣ. Занятія надъ обширнымъ эпиграфическимъ матеріаломъ г. Мистры повели къ тому, что авторъ составилъ планъ изданія «Corpus inscript. graecarum christianarum», заявленный имъ на археологическомъ съѣздѣ въ Афинахъ отъ имени Французской школы. Въ Byzant. Zeitschr. (1906 г., XV, 1 и 2) онъ излагаетъ этотъ проектъ.

W. de Grunecisen. *Lenzuoli e tessuti egiziani nei primi secoli dell' E. V. considerati nel rispetto iconografico e simbolico.* Bullettino della Società Filologica Romana № 10, 1907, Perugia. — Нашъ соотечественникъ Влад. Ѳед. Грюнейзенъ, живущій въ Римѣ и извѣстный уже, какъ одинъ изъ ученыхъ вѣчнаго города, мнѣніемъ котораго интересуются мѣстные археологи въ разныхъ важныхъ вопросахъ римской древности, является однимъ и даже, быть можетъ, единственнымъ трезвымъ и методологически строгимъ изслѣдователемъ въ римской школѣ. Въ нашихъ ученыхъ журналахъ еще не встрѣчалось указаній на его работы, заслуживающія вниманія уже потому, что его изслѣдованія, главнымъ образомъ, сосредоточиваются въ области формъ христіанскаго европейскаго искусства и его источниковъ. Въ бытность мою въ Римѣ лѣтомъ 1907 года я видѣлъ у нашего ученаго обширные матеріалы по изданію знаменитыхъ теперь фресокъ церкви S. Maria Antiqua, открытой на римскомъ форумѣ (см. дальше). Въ указанной выше небольшой, но какъ всегда содержательной и тщательно написанной статьѣ, авторъ издалъ три египетскихъ синдона (два Луврскихъ и Голенищевскій) и нѣсколько тканей, египетскихъ по происхожденію, но разныхъ стилей, съ объясненіемъ нѣкоторыхъ загадочныхъ формъ этихъ тканей и ихъ сюжетовъ. Мнѣ кажется совершенно правильнымъ указаніе автора на то, что пи-

лоны позади фигуръ подражаютъ формамъ египетскихъ храмовъ, и оба луврскіе синдона изображаютъ, повидимому, прибытіе на баркѣ умершаго ко храму. Барка, однако, отсутствуетъ на синдонѣ собранія Голевищева. Отлично разъяснена композиція одной ткани изъ Музея Гиме (Musée de Guimet) съ античнымъ сюжетомъ (Аполлонъ и Дафна), которому указаны двѣ параллели: равенская слоновая кость и туфовый рельефъ Кипрскаго музея съ изображеніемъ только одной Дафны среди двухъ вѣтокъ дерева, до такой степени близкой къ изображеніямъ ея на двухъ первыхъ памятникахъ, что авторъ совершенно правильно по этой фигурѣ восстанавливаетъ сюжетъ туфоваго фрагмента. Онъ указываетъ также на существованіе у Дафны на груди равноконечнаго креста и считаетъ возможнымъ приспособленіе античнаго сюжета для христіанскихъ нуждъ, такъ какъ античная легенда объ Аполлонѣ и Дафнѣ въ измѣнившихся народныхъ вѣрованіяхъ была приспособлена къ легендамъ о жизни св. Феклы, св. Арианны и св. Діетрины (P. Saintyves, *Les saints successeurs de dieu*, Paris 1907, I, pp. 267, 268). Сомнительнымъ мнѣ кажется объясненіе второй ткани (Лувра), на которой авторъ видитъ Христа младенца, создавшаго животныхъ, слона, льва и др., а также и человѣка, изображеннаго справа, при чемъ полагаетъ, что въ основѣ изображенія лежитъ египетскій мифъ о рожденіи царя солнца изъ цвѣтка лотоса. Ткань, изданная имъ, крайне плохо сохранилась и описаніе предложено, повидимому, по другому болѣе сохранившемуся аналогичному луврскому-же экземпляру. Присутствіе животныхъ слишкомъ опредѣленно указываетъ на мой взглядъ, что на данной ткани изображена одна изъ общераспространенныхъ въ искусствѣ III—VI столѣтій композицій съ Орфеемъ.

На двухъ подобныхъ-же тканяхъ медальона Эрмитажа (№ 59, Kénéh) юная фигура Орфея представлена обращенной вправо, а вокругъ животныя. Эти два медальона отмѣчены античнымъ стилемъ и сравнительнымъ изяществомъ, въ то время, какъ луврскіе медальоны отличаются грубостью и безформенностью контуровъ и ясно обнаруживаютъ сасанидское искусство. Сидящая фигура младенца держитъ въ лѣвой рукѣ, говоритъ авторъ, «скипетръ съ развѣтленіями трезубца» (*scettro a foggia di tridente*). Не есть-ли это остатокъ лвы въ лѣвой рукѣ Орфея? Крестообразный нимбъ Орфея можетъ указывать на общеизвѣстную ассимиляцію Орфея и Христа.

Не менѣе сомнительнымъ мнѣ кажется объясненіе Ліонской ткани съ изображеніемъ двухъ скачущихъ всадниковъ съ копьями и стоящей посреди нихъ фигурой оранты. Копья касаются рукъ оранты, а подъ ногами коней находится слѣва какое-то животное, а справа левъ. Авторъ видитъ въ этомъ сюжетѣ символическое изображеніе побѣды и міра и триумфа добра надъ зломъ. Я уже указывалъ какъ опасно прибѣгать къ такимъ символическимъ объясненіямъ простыхъ сюжетовъ. (См. *Виз. Врем.* 1904, XI, № 1 и 2, стр. 11 и 13 — 14). Почему, напримѣръ, эта композиція не можетъ представлять мученическую смерть какой-нибудь

святой на аренѣ цирка? Тѣмъ болѣе, что и всадники и животныя бросаются по направленію къ святой. Авторъ правильно указываетъ вслѣдъ за Дрегеромъ на одну черту сассанидскаго искусства, замѣченную имъ, а именно, точки на верхнихъ частяхъ ногъ. Можно прибавить, что толстыя ноги коней съ большими копытами, мощныя тѣла ихъ, форма головы и особенно шаровары всадниковъ, оканчивающіяся вмѣсто ступени только носкомъ, и самыя колѣни, лежащія на бокахъ коней вдоль корпуса — наиболѣе типичныя черты сассанидскаго стиля, сохраняемаго этой тканью. Всадники очень близко повторяютъ фигуру того мчащагося парфянскаго всадника, котораго угадалъ такъ удачно Жержпакъ на одной изъ парижскихъ тканей (*Les tapisseries coptes*), хотя и не имѣютъ луковъ. Любопытны указанія автора на формы египетскихъ предметовъ, каковы прялки и т. п., которые онъ сближаетъ съ предметами въ рукахъ персонажей христіанской иконографіи, а особенно объясненіе печатей встрѣчаемыхъ на синдонахъ мумій. Эти печати служили для распознаванія мумій при отправкѣ ихъ на родину умершаго въ видѣ простой кладки, какъ это показано Кребсомъ. (*Aegyptische Zeitschrift XXXII, 36 sq.*)

W. de Gruneisen. *Il Cielo nella concezione religiosa ed artistica dell' alto medio evo*. Roma 1907. Archivio della Reale Società Romana di storia patria, Vol. XXIX, p. 443—525.—Въ своемъ интересномъ историко-художественномъ изслѣдованіи авторъ задался цѣлю прослѣдить способы изображенія неба въ раннее средневѣковье. Авторъ не ошибается: за исключеніемъ разсыпанныхъ въ разныхъ специальныхъ трудахъ по средневѣковому искусству указаній на условныя формы изображенія неба, его работа впервые выдвигаетъ цѣлую область новыхъ, на первый взглядъ непонятныхъ и условныхъ формъ средневѣковаго искусства, при посредствѣ которыхъ оно пыталось выразить свои понятія о небѣ и изобразить небо на плоскости. Съ другой стороны, желая быть совершенно понятнымъ уважаемымъ авторомъ, я долженъ сказать его-же словами, что «эта первая и далеко неполная студія» мнѣ представляется вполне своевременной. Только подобными специальными студіями формъ, забытыхъ и потерявшихъ уже свое значеніе, можетъ быть установлено истинное пониманіе средневѣковаго искусства. Можно пожалѣть, однако, что авторъ не изучилъ важнѣйшей системы космографіи Космы Индикоплова. Онъ могъ бы черезъ нея посредствомъ войти въ изученіе античной космографіи и отсюда получить отвѣтъ на вопросъ, что такое кругъ, полукругъ, четверть круга, появившіеся въ византійской иконографіи для обозначенія неба и облака (*οὐρανός* и *νεφέλη*). Равнымъ образомъ отсюда бы онъ могъ установить, что концентрическія полосы этого круга суть «*κόκλοι*» — небесныя круги, или тѣ небеса, которыя живутъ до времени Данте. При томъ мнѣ рѣшительно кажется невозможнымъ изслѣдованіе космографическихъ формъ средневѣковой живописи безъ изученія родовъ и видовъ живописи и пластики, въ области которыхъ эти формы являются въ томъ или иномъ видѣ. Укажу на два примѣра, не останавливаясь

на другихъ. На стр. 13 авторъ издаетъ миниатюру Ват. Октатевха № 746 съ изображеніемъ Творенія Адама. Будучи убѣжденъ, что имѣеть дѣло съ переживаніями египетской космогоніи, авторъ полагаетъ, что «талантливый авторъ рисунковъ Октатевха въ изображеніяхъ рая, благодаря древнимъ восточнымъ традиціямъ о сотвореніи міра, не изображаетъ еще воздушнаго пространства» (стр. 18). Выходитъ, что по понятіямъ рисовальщика Адамъ и рай уже сотворены, а воздухъ еще не отдѣленъ отъ земли и неба? Но дѣло, конечно, не въ этомъ странномъ пониманіи искусства рисовальщика XI вѣка, а въ томъ, что авторъ не разобрался въ конструкціи рисунка и не уяснилъ себѣ, къ какому роду живописи онъ примыкаетъ. На рисункѣ изображенъ садъ въ видѣ рядовъ деревьевъ на голубомъ ровномъ фонѣ. Деревья, какъ и слѣдуетъ, растутъ на земной почвѣ, на которой и лежитъ Адамъ. Итакъ, это родъ древняго пейзажа съ садомъ или парадизомъ, причемъ обычное ранѣе голубое небо, ровное и безъ нюансовъ, замѣнено еще болѣе безвоздушнымъ голубымъ фономъ, который въ современной Октатевхамъ живописи часто замѣняется золотымъ. Самый родъ живописи требуетъ признать, что на указанномъ рисункѣ не можетъ быть допущено отсутствіе воздуха ни въ понятіяхъ рисовальщика, ни въ его живописи. Другіе рисунки Рая въ Октатевхѣ выполнены иногда въ типѣ ландшафтной живописи съ птичьего полета, или даже въ стилѣ ландкартной живописи безъ горизонта, но и въ этихъ послѣднихъ случаяхъ не можетъ быть рѣчи о восточныхъ космографическихъ представленіяхъ, а о традиціяхъ эллинистической живописи съ ея разнообразными родами и видами. По отношенію къ разсматриваемому рисунку кромѣ ровнаго фона, замѣняющаго воздухъ неба, важно указать еще, что полусфера съ головами солнца и луны и звѣздами не имѣеть вида живописно исполненнаго неба, а чертежа полусферы вселенной, разслѣдованіе о которой надо было сдѣлать ранѣе, чѣмъ называть ее небомъ. Эта древне-античная *σφαῖρα*—сфера по понятіямъ древнихъ представляла вселенную и была круглая. Иногда она изображается голубой сферой въ видѣ шара, натурально написаннаго и оттѣвленнаго, въ другихъ случаяхъ она является съ поясомъ, на которомъ обозначены небесные знаки зодіака. Принимая въ соображеніе этотъ пережитокъ античной космографіи въ византійской иконографіи, авторъ увидалъ бы, что данная миниатюра не имѣеть никакого отношенія къ восточнымъ понятіямъ о небѣ, а стоитъ въ связи съ античными переживаніями. Вся странность подобнаго внесенія линейной детали въ натуральный пейзажъ состоитъ въ томъ, что она нарушаетъ естественность видимаго и изображаемаго на плоскости пейзажа, и съ этой точки зрѣнія должна была быть опѣниваема. Подобнаго рода порчу античнаго пейзажа я склоненъ объяснять новымъ, совершившимся на почвѣ византійскаго искусства разложеніемъ античной живописной композиціи вслѣдствіе неумѣнія передавать правильной линейной перспективы, достаточно хорошо примѣнявшейся въ античной живописи, хотя и безъ

абсолютнаго знанія ея законовъ, какъ въ эпоху ренессанса. По существу ничего страннаго нашъ глазъ не увидѣлъ бы въ появленіи круга сіянія на фонѣ пейзажа, если бы этотъ кругъ былъ изображенъ перспективно, въ видѣ сокращеннаго овала, каковы напримѣръ удлинненныя кольца нимбовъ святыхъ въ живописи XV—XVI вѣковъ, и все дѣло сводилось бы къ вопросу о смыслѣ этого круга. Но когда является полукругъ среди ландшафта, плоскій и какъ бы висящій внизъ, то ясно, что рисовальщикъ не умѣетъ помѣстить цѣлаго круга въ ракурсѣ и сокращаетъ его путемъ обратнымъ, т. е. даетъ только половину круга. Вслѣдствіе этого онъ и является въ положеніи обратномъ тому, какое долженъ былъ бы занимать въ картинѣ: онъ не уходитъ вглубь пейзажа, а виситъ какъ бы впереди его. Къ этому должно присоединить, что, принимая рисунокъ Космы съ видѣніемъ Іезекіиля за живописный рисунокъ, а не за схему чертежа вселенной со стороны ея узкаго бока, авторъ считаетъ полосу между первымъ и вторымъ небомъ (εἶδος στερεώματος) за перекладину, между тѣмъ какъ Косма самъ разумѣетъ подъ своимъ рисункомъ чертежъ и говоритъ, что эта полоса есть видъ тверди небесной *въ разртѣ*, такъ какъ твердь небесная ему представляется въ видѣ потолка комнаты, въ сѣченіи по толщинѣ имѣющаго видъ полосы. Безъ точнаго представленія о родахъ и видахъ живописи среднихъ вѣковъ эти формы, оказывается, нельзя разгадать.

Во всякомъ случаѣ авторъ собралъ въ одно различныя формы, подъ которыми являются облака, небо, и можно думать, что дальнѣйшее изслѣдованіе этихъ формъ еще долго будетъ занимать его, а за то, что онъ пояснилъ ихъ многими текстами и рисунками, мы должны только благодарить его.

W. de Gruneisen. *Studi iconografici in S. Maria Antiqua.* Archivio della R. Società Rom. di storia patria. Vol. XXIX. Roma. 1906.

Въ ожиданіи, пока выйдетъ въ свѣтъ изслѣдованіе автора о замѣчательной живописи церкви S. Maria Antiqua (на римскомъ форумѣ; см. Виз. Врем., т. XI, № 1 и 2 (1904)), не такъ давно открытой, укажу, что въ названной статейкѣ авторъ останавливается на двухъ загадочныхъ подробностяхъ этой живописи, вызвавшихъ въ свое время полемику въ римскомъ ученомъ кругу. Направо отъ входящаго, на стѣнѣ находится великолѣпная въ ростъ женская фигура съ младенцемъ. Слѣва отъ нея сохранился обрывокъ надписи Η ΑΓΙΑ. Лѣвая половинна фигуры осыпалась и, такимъ образомъ, пылливости археолога открытъ просторъ для догадокъ. Младенецъ на рукахъ держитъ правую руку у груди своей, и, не смотря на порчу живописи въ этомъ мѣстѣ, все же видно, что въ рукѣ младенца былъ крестъ—обычный атрибутъ святыхъ мучениковъ. Общее мнѣніе сложилось въ томъ направленіи, что это св. Анна съ младенцемъ Маріей. Авторъ пытается объяснить необъяснимый съ точки зрѣнія христіанской иконографіи вопросъ о присутствіи креста у младенца Богородицы, и указываетъ на повтореніе той-же фигуры въ нишѣ праваго

нефа, гдѣ изображена въ центрѣ Богородица съ младенцемъ Иисусомъ, а по сторонамъ св. Анна и св. Елизавета съ младенцами Маріей и Іоанномъ Крестителемъ на рукахъ. Около Анны надпись, дѣйствительно, называетъ ее по имени, рука младенца Богородицы лежитъ также на груди, но креста нѣтъ; быть можетъ онъ исчезъ, хотя общее состояніе живописи хорошее. Авторъ полагаетъ, что крестъ въ послѣднемъ случаѣ исчезъ, и что повтореніе фигуры св. Анны въ нишѣ стоитъ въ зависимости отъ перваго образа на стѣнѣ. Во всякомъ случаѣ, вопросъ все-же остается нерѣшеннымъ, такъ какъ авторъ могъ найти только одинъ примѣръ: Богородица на тронѣ съ крестомъ изображена на пиксидѣ изъ Градо, но тамъ она сидитъ какъ царица небесная, а не какъ младенецъ. Надо полагать, что эта частность иконографіи церкви S. Maria Antiqua будетъ объяснена только тогда, когда будетъ установлено, что въ этой живописи женская стоящая фигура имѣетъ уже общій шаблонный типъ. Елизавета, Анна и фигура на стѣнѣ центральной капеллы по композиціи своей представляютъ шаблонъ женской фигуры въ ростъ. Всѣ держатъ младенцевъ, слѣдовательно всѣ—матери. Слѣдуетъ-ли изъ этого, однако, что фигура центральный капеллы—Анна, когда младенецъ ея держитъ мученической крестъ. Не мученица-ли этотъ младенецъ? Дѣйствительно-ли это Анна, какъ полагаетъ Вентури, основываясь на ея причeskѣ матроны, признакъ общаго характера, пока судить затруднительно. Крестъ въ рукахъ младенца крайне загадоченъ. Три отличныя фототипіи и одна цинкографія приложены къ статьѣ.

W. de Gruneisen. *La piccola icona Bizantina del Museo russo Alessandro III a Pietroburgo e le prime tendenze del tragico nell' iconografia della Crocifissione.* «Rassegna d'Arte» di Milano, Fasc. 9, Anno 1904.— Очень интересная и внимательная штудія въ области византійскаго искусства, но не археологіи. Давно уже виситъ въ воздухѣ вопросъ о неподвижности византійскаго искусства, оспариваемый новѣйшей ученой школой историковъ византійскаго искусства. Этотъ вопросъ настолько-же важенъ, насколько и теменъ, и главнымъ образомъ потому, что оживленіе принесенное возрожденіемъ итальянскаго искусства буквально тонетъ въ неясныхъ контурахъ неизученнаго еще поздне-византійскаго искусства. Очень хорошо и замѣчательно вѣрно наблюдаена и разъяснена авторомъ фигура пораженной скорбью Богоматери на византійскій иконѣ Музея Александра III. Эта фигура представляетъ Богородицу, глядящую на распятаго сына и безпомощно теряющую силы, въ то время, какъ другая женская фигура поддерживаетъ ее, обнимая. Авторъ наглядно пояснилъ новизну этого художественнаго драматизма въ византійской композиціи Распятія и указалъ на различіе иконы Музея Александра III отъ Ватопедской иконы XII вѣка, пменно, съ этой поучительной стороны. Въ всякихъ сомнѣній подобнаго рода новыя черты въ области византійской иконографіи были естественнымъ слѣдствіемъ развитія драматизма Распятія на почвѣ византійскаго искусства, и на эту сторону развитія композиціи указываютъ многіе

факты. Прежде всего является плачущій Іоаннъ, фигура, заимствованная изъ типическихъ фигуръ античнаго искусства, гдѣ она отлилась въ рѣзкую форму юноши, наклоняющаго голову и прикладывающаго правую руку къ щекѣ; она встрѣчается уже среди фигуръ комедій Теренція съ иллюстраціями VI и X вѣковъ, копирующихъ древніе античныя оригиналы. Новое измѣненіе, но уже болѣе самостоятельное, произошло въ изобрѣтеніи композиціи осунувшагося и свисающаго на крестъ тѣла Распятаго съ опущенной на правое плечо головой, съ закрытыми глазами вмѣсто прежнихъ открытыхъ, и прямо висящаго на крестѣ тѣла. Далѣе, уже въ XI вѣкѣ, и чуть-ли не раяѣе, является типичная фигура Лонгина съ отогнутымъ назадъ, въ изумленіи, торсомъ и поднятой вверхъ головой. И однако, всѣ эти попытки, кончая темнымъ отливковымъ цвѣтомъ тѣла Распятаго и унылой скорбью Его лика, давая вѣдшее оживленіе фигурамъ, не даютъ оживленія внутренняго, такъ глубоко проникающаго фигуру Богоматери, опускающейся на руки другой жены (Маріи Клеоповой), значительно менѣе выразительной. Фигура Богоматери при этомъ отличается такой полнотой живописности, рельефа пластичности верхней части тѣла, плеча, торса, шеи и лица, что выдаетъ свое происхожденіе, какъ фигуры, откуда-то заимствованной, уже въ готовомъ видѣ. Но откуда? Даже у Дуччіо, у котораго встрѣчается уже мотивъ поддерживанія Богородицы одной изъ женъ, и который такъ-же рѣзко обводитъ края одеждъ тонкой бѣлой полосой, у котораго встрѣчаются тѣ-же полные овалы лицъ, нельзя встрѣтить всѣхъ чертъ образа Богородицы на иконѣ Музея Александра III. Опущенная рука, столь жизненная и рельефная, и глубокіе эмалевые тоны мафоріи Богородицы близки къ итальянской ранней живописи. Повидимому, этотъ драматизмъ фигуры, столь изящно выдѣленный изъ состава византійской композиціи, проникъ въ нее изъ области итальянскаго возрожденія, но авторъ не задумываясь относитъ его къ внутренней работѣ византійскаго искусства. Его заслуга та, что онъ выдѣлилъ значеніе этой фигуры и указалъ на истинный смыслъ ея въ композиціи, но мнѣ кажется недоказанной принадлежность этой фигуры основному византійскому иконописному стилю и поражаетъ ея родство внутреннее съ оживающими формами этого стиля на почвѣ Италіи. Въ настоящее время Вѣрманъ вновь сталъ на прежнюю свою точку зрѣнія (высказанную мнѣ еще въ 1878 г.), относительно подобныхъ-же фигуръ, внутренне-настроенныхъ и гармоничныхъ, встрѣчающихся въ мозаикахъ Кахріе-Джами. Онъ болѣе чѣмъ Мутеръ склоненъ признать внутреннее движеніе въ византійскомъ (среднемъ) искусствѣ, но не рѣшается высказаться относительно того, византійское-ли искусство дало итальянскому искусству это вѣяніе внутренней жизни, или, наоборотъ, и то, и другое искусство самостоятельны¹⁾. Въ недавнее время нашъ молодой ученый *Θ. И. Шмидтъ* въ своемъ

1) К. Вѣрманъ, *Исторія иск. Т. II*, стр. 523—4.

ислѣдованіи о мозаикахъ Кахріе-Джами сталъ на ту точку зрѣнія, что вліяніе шло изъ Италіи на Византію, а не обратно, основываясь на томъ, что въ мозаикахъ замѣтны черты итальянскаго искусства возрожденія, и на томъ, что большая часть ихъ принадлежитъ XIV столѣтію, т. е. Ѳеодору Метохиту ¹⁾. Этотъ важный вопросъ мнѣ придется еще затронуть въ ближайшее время, но все приведенное выше показываетъ, насколько интересный и важный вопросъ затронуть нашимъ авторомъ его, повторяю, въ его очень тонко и стильно написанномъ этюдѣ.

Arthur Haselof. *I mosaici di Casaranello*. («Bollettino d'Arte» del Ministero della P. Istruzione. Anno I, № 12. 1907). Roma.—Италія всегда даетъ новое. Въ дальнѣйшемъ изложеніи я укажу на два важныхъ, заново открытыхъ памятника, хотя и извѣстныхъ по описаніямъ мѣстныхъ ученыхъ, но только теперь поступившихъ въ научный оборотъ. Ни Гарруччи, ни де Росси не знали о существованіи на юго-востокѣ Италіи, въ Казаранелло, въ мѣстности Казарано, небольшой, передѣланной до неузнаваемости церкви съ отличными мозаиками VI вѣка. Де-Джорджи, мѣстный ученый, сообщилъ объ этомъ фактѣ А. Газеллофу, хотя самъ писалъ объ этой интересной старинѣ еще въ 1888 году. Простой обзоръ этой церкви привелъ автора къ интересному открытію. Церковь теперь представляетъ базилику, но авторъ зоркимъ взглядомъ совершенно правильно распозналъ, что боковые нефы церкви возникли позднѣе, около XI, XII вѣка, а быть можетъ и позднѣе. Внутри средняя часть базилики имѣетъ три рукава, какъ въ крестообразныхъ храмахъ, а четвертый восточный рукавъ, повидимому, исчезъ во время поздней указанной реставраціи. Авторъ узналъ въ этой древнѣйшей части базилики небольшую крестообразную церковку въ типѣ мавзолея Галлы Плацидіи въ Равеннѣ и другихъ подобныхъ, въ «Camerino», въ Сициліи. Я прибавлю къ этому, что нѣсколько крестообразныхъ храмовъ ранняго времени, крайне важныхъ для сравненія съ церковью Казаранелло, найдены въ Херсонесѣ. Церковь имѣетъ купольное низкое покрытие. Повидимому, вся церковь была украшена мозаиками, но ранѣе подробнаго исслѣдованія и реставраціи авторъ не можетъ съ увѣренностью говорить о нихъ и описываетъ только тѣ мозаики, которыя ясно видны въ куполѣ и внутри боковыхъ сводовъ, покрывающихъ рукава крестообразной церкви. Въ куполѣ представлено небо съ пятью рядами звѣздъ. Оно состоитъ изъ зеленаго внутренняго круга, обведеннаго синей полосой. Я полагаю, что здѣсь представлены скорѣе «*κόσμος τοῦ οὐρανοῦ*», сообразно съ подобными же изображеніями вселенной въ мозаикѣ Альбенги, но не небо и воздухъ. Внутри зеленаго круга изображенъ желтый крестъ, какъ и въ мозаикѣ мавзолея Галлы Плацидіи, гдѣ крестъ, однако, сдѣланъ посредствомъ золотыхъ кубиковъ. Въ парусахъ изображены завитки акантовъ, а въ боковыхъ сводахъ—орнаментальныя украшения, напоминающія крайне близко

1) См. Ѳ. И. Шмидтъ, Мозаики Кахріе-Джами.

мозаики пола въ Мадебѣ, и еще болѣе, замѣчу я, мозаической полъ крестообразной церкви въ Херсонесѣ, также VI вѣка. Внутри плетеній и здѣсь находятся различныя птицы, звѣрки и проч. Авторъ вполне вѣрно указываетъ на родство этихъ мозаикъ съ восточными сирійскими (Мадеба, Иерусалимъ) образцами, и къ этому можно только присоеди- ниться. Вообще, краткое писаніе уважаемаго автора отличается убѣди- тельной ясностью наблюденія формъ.

Achille Bertini Calosso. *Gli affreschi della Grotta del Salvatore presso Vallerano.* Roma 1907.—Авторъ описываетъ также новое, малоизвѣстное ранѣе историко-художественное явленіе въ жизни средней Италіи—гроты набожныхъ бенедиктинцевъ (?), проводившихъ аскетическое начало на по- добіе египетскихъ монаховъ. Эти гроты, правда, были извѣстны и ранѣе по нѣкоторымъ описаніямъ (Марини, Калиндри), но самое явленіе не высту- пало такъ рѣзко на первый планъ, какъ теперь, хотя авторъ, описавшій эти гроты, не выяснилъ ихъ важнаго историко-культурнаго значенія. Однако, должно отдать ему справедливость, онъ всетаки внимательно отнесся къ ихъ живописи и какъ могъ ее издалъ и описалъ.

Въ разстояніи $\frac{1}{2}$ километра отъ Валлерано (provincia di Roma) на склонахъ горы Чимино, вблизи небольшой рѣчки (Rio Cannuccie), нахо- дится гротъ Спасителя (Grotta del Salvatore), высѣченный въ твердой землѣ горнаго склона. Здѣсь авторъ сдѣлалъ раскопки и нашелъ на стѣ- нахъ древнюю живопись. Половина грота обвалилась. Онъ представлялъ, повидимому, родъ пещерной церкви, сплошь украшенной живописью, отъ которой сохранились остатки въ алтарной части, на южной стѣнѣ и въ ея нишѣ, и на сводѣ. Въ алтарной части сохранилась часть «Причащенія апостоловъ» Исусомъ Христомъ около престола. Марини видѣлъ здѣсь еще 10 или 12 апостоловъ, теперь видна одна фигура апостола Павла, склоняющаяся предъ Христомъ и пьющая изъ преподаваемаго ему по- тира. На южной стѣнѣ довольно ясно сохранился рядъ фигуръ: Св. Агнеса, св. Софія, направляющіяся къ Богородицѣ, сидящей на тронѣ въ ореолѣ. По другую сторону ея находится св. Лючія, направляющаяся также къ Богородицѣ и держащая правую руку подъ покрываломъ, а въ лѣвой держащая какой-то предметъ. Далѣе въ рядъ, лицомъ къ зри- телю, изображены: св. Бенедиктъ, св. Мавръ и св. Плацидъ (Placidus). Подъ этимъ рядомъ фресокъ находятся слѣды отъ композиціи Покло- ненія волхвовъ. Сохранились также фрагменты Распятія съ разбойни- комъ и съ Лонгиномъ Кальнурніемъ, а также особо крестъ съ верхней до- щечкой для написанія, изображенный въ нишѣ. Типичныя черты стіля заставили и автора почувствовать восточное вліяніе, но онъ не смогъ провести стилистической анализъ формъ, равно какъ и выдѣлить и оцѣ- нить историческую важность иконографіи и всей росписи. Между тѣмъ открытіе египетскихъ фресокъ Баувита (см. Виз. Врем. 1907, XII, и 1905, XIII) сразу ставятъ стилистической и иконографической анализъ на надлежащую почву. Фрески грота Спасителя на столько близки къ

египетскимъ и такъ ярко передаютъ восточный стиль живописи хотя бы рукописи *Sacra Parallela* Іоанна Дамаскина Пар. Нап. Библ., IX—X столѣтія, что, повидимому, къ этому времени придется отнести и самыя фрески. Широкия коймы обрамляютъ композицію, сводъ былъ раздѣленъ крестообразно широкими полосами; въ центрѣ его находился погрудный бюстъ Христа въ типѣ Пантократора (быть можетъ одинъ изъ самыхъ раннихъ дошедшихъ до нашего времени), сохранившійся къ сожалѣнію лишь въ двухъ фрагментахъ. По четыремъ угламъ дѣленія свода были изображены четыре символа евангелистовъ. Надпись на открытой книгѣ Христа близко указываетъ на идею Вседержителя. Она представляетъ перифразъ гекзаметромъ стиха 18 Матѳ. XXVIII: «*Est mihi concessa celi terree potestas*». Большіе зрачки глазъ безъ двойной линіи вѣкъ, рѣзкіе контуры носа, губъ, черныя бороды, восточный типъ оваловъ, столь извѣстный по сирійскимъ рукописямъ, равно какъ и на цѣломъ разрядѣ египетскихъ тканей, дополняютъ сходство стиля съ египетскими памятниками. Ликъ Христа въ «Причащеніи Апостоловъ» есть какъ бы прямое повтореніе египетскихъ типовъ и особенно типа Христа въ упомянутой рукописи «*Sacra Parallela*». Авторъ отмѣтилъ, однако, интересъ композиціи «Причащенія», заключающійся въ томъ, что всѣ апостолы подходятъ ко Христу въ рядъ, какъ въ Сирійскомъ Евангеліи Рабулы 586 года, а не раздѣлены на двѣ группы, и Христосъ изображенъ всего одинъ разъ. Вліяніе римской символической закваски сказалось и на авторѣ. Украшенія на матеріи престола въ видѣ глаголей съ кружками на концахъ авторъ считаетъ символическими, обозначающими «владычество алтаря надъ четырьмя странами свѣта» (*il dominio dell' altare sulle quattro regioni del mondo*). Произошло это оттого, что онъ не догадался сравнить эти украшения съ «парагаудами» на египетскихъ рубахахъ и синдонахъ, а сравнилъ, невѣрно понявши Грюнейзена, съ крестомъ съ четырьмя шарами на концахъ. Авторъ въ своемъ описаніи обнаруживаетъ часто безпомощность. Онъ не анализируетъ общаго состава росписи, не ставитъ эту роспись въ историческія рамки и если иногда обращаетъ вниманіе на особенности иконографіи, то лишь по указаніямъ Грюнейзена. Подобныя же гроты авторъ описываетъ и въ другихъ мѣстахъ и издаетъ одну фотографію фрески грота св. Лаврентія близъ Валлерано. Любопытно, что уже Калиндри называетъ эту мѣстность «*contrada Pantanaccio*», какъ она слыветъ въ простонародіи, но авторъ нигдѣ не догадался сопоставить этого слова съ греческимъ «*Παντάνασσα*», однимъ изъ эпитетовъ Богородицы.

W. de Gruneisen. *Intorno all' antico uso egiziano di raffigurare i defunti collocati avanti al loro sepolcro.*

Его же. *Tabula circa verticem.*

Его же. *I ritratti di papa Zaccaria e di Teodoto primicerio nella chiesa di S. Maria Antiqua.* Estratti dall' Archivio della R. Soc. rom. di Storia patria. Vol. XXIX и XXX.

Во всѣхъ указанныхъ небольшихъ статьяхъ автора дѣло идетъ объ объясненіи четырехугольнаго нимба у лицъ пошавшихъ въ росписи церквей еще при жизни. Авторъ прежде всего справедливо замѣчаетъ, что названіе «четыреугольный нимбъ» неправильно и ненаучно. Онъ сравниваетъ форму этого нимба съ «*tabula picta*», т. е. съ портретной дощечкой, прикрѣпявшейся къ головѣ мумій эллинистическаго періода. Эту «*tabula picta*» онъ сравниваетъ затѣмъ съ выраженіемъ Іоанна Дьякона (872—882) въ жизнеописаніи папы Григорія Великаго: «*Circa verticem vero tabulae similitudinem, quod viventis insigne est, praeferens non coronam*» (Migne Patr. lat., LXXV). Такъ какъ портреты на дощечкахъ изготовлялись еще при жизни тѣхъ, на муміи которыхъ возлагались послѣ ихъ смерти, то и оказывается вполне возможнымъ, что четырехугольный нимбъ происходитъ отъ «*tabula picta*». Я тѣмъ болѣе соглашаюсь съ авторомъ, что ранѣе пришелъ къ подобному же выводу, указавши на Голенищевскій синдонъ, гдѣ портретная голова умершаго написана самостоятельно на четырехугольномъ кускѣ матеріи (Виз. Врем. 1902, № 3 и 4; отд. отд. стр. 33).

Авторъ также ведетъ основательную полемику съ монсиньоромъ Вильпертомъ по поводу этого четырехугольнаго нимба, изображеннаго вокругъ головъ папы Захаріи и Θεодота примикерія въ живописи церкви S. Maria Antiqua, который полагаютъ, что портретъ Θεодота былъ прикрѣпленъ гвоздями къ штукатуркѣ, и считалъ, что четырехугольный нимбъ есть повтореніе контура храма на египетскихъ синдонахъ.

W. de Gruneisen. *Influssi ellenistici nella formazione del tipo cristiano dell' angelo annunziante.* Scritti di Storia di Filologia e d'Arte, pubblicati per nozze Fedele-De-Fabritiis, p. 25—37.—Авторъ издалъ и описалъ небольшой кусокъ египетской ткани съ изображеніемъ ангела, одинъ изъ трехъ кусковъ Лувра. Сохранился только бюстъ ангела безъ нимба, наклоненный вправо отъ зрителя, но съ головой, обращенной влѣво и туда-же устремленнымъ взглядомъ. Авторъ очень вѣрно сопоставилъ этотъ поворотъ головы ангела и наклоненную позу его съ шагающими вправо викторіями и съ фигурой Діаны Версальской. Несомнѣнно имъ вѣрно оцѣненъ эллинистическій ходячій мотивъ этой позы, что въ свою очередь имѣетъ интересъ для александрійскаго искусства Египта II—IV вѣковъ, къ которымъ онъ относитъ обрывокъ ткани. Два другіе фрагмента, повидимому, принадлежащіе одному и тому же куску, также имѣютъ изображенія ангела и юной фигуры въ нимбѣ. Позволю себѣ прибавить, что взгляды влѣво ангела и юной фигуры въ нимбѣ, которую авторъ считаетъ центральной, повидимому, должны быть приведены въ связь съ общей композиціей. Поворотъ головы влѣво, если принять ангела за благовѣствующаго, — необъяснимъ, такъ какъ, направляясь вправо и благовѣствуя, ангелъ обыкновенно обращается къ лицу, которому несетъ вѣсть. Однако, стояція или летяція фигуры викторій и христіанскихъ ангеловъ обыкновенно имѣютъ головы, обращенныя влѣво и вправо отъ медальона,

когда они несутъ его, или же ангелъ, ведя подъ уздцы осла, также развертываетъ свою фигуру, напр. на креслѣ Максиміана, или на пластинѣ отъ равенскаго диптиха графа Г. С. Строганова, а также на тѣхъ-же египетскихъ тканяхъ, гдѣ ангелы несутъ медальоны уже летя, какъ на лондонской ткани, и на ткани Эрмитажа (Portofolio of Egyptian Art, Part. 4; также ткань Эрмитажа подъ № I), или идутъ, неся медальонъ какъ античныя шагающія вправо викторіи, или Ники, и поворотъ головы на указанныхъ рѣзныхъ костюхъ понятенъ, такъ какъ ангелъ обращается къ Богородицѣ, ѣдущей на ослѣ. Взоръ центральной юной фигуры, обращенный также вправо при почти фронтальной позѣ его, также былъ бы понятнѣе, если бы извѣстно было, въ какую сторону обращенъ взглядъ втораго ангела, въ ту-же ли сторону, что и у перваго ангела, или въ обратную. Такъ какъ крылья обоихъ опущены и ангелы изображены идущими, то слѣдовательно композиція представляла во всякомъ случаѣ не благовѣствующихъ ангеловъ, а дѣйствующихъ въ иной по смыслу композиціи. Слѣдовало подобныя фигуры сравнить также съ ангеломъ, подводившимъ волховъ къ Богородицѣ на креслѣ Максиміана, тогда было бы ясно, что не только для III — IV вѣка, но и для VI вѣка въ композиціяхъ сложныхъ повороты головъ и ихъ взгляды всегда приведены въ связь со смысломъ композиціи. Косящіе глаза въ это время обыкновенно встрѣчаются крайне рѣдко. Въ мозаикахъ арки церкви S. Maria Maggiore встрѣчаются крайне поучительныя въ этомъ отношеніи повороты головъ у ангеловъ, которые не привлечены для анализа египетской ткани и ея композиціи.

Stephan Beissel, S. I. Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters. Freiburg im Breisgau 1906. Mit 91 Bildern. — Очень полезная работа для ознакомленія съ исторіей Евангелія и книги вообще. Авторъ собралъ множество разнообразныхъ свѣдѣній о почитаніи Евангелія на вселенскихъ соборахъ и вообще въ быту христіанъ: о древнѣйшихъ Евангеліяхъ, начиная съ упоминаемыхъ Евсевіемъ, написанныхъ по приказанію Константина Великаго; объ изображеніяхъ, встрѣчаемыхъ въ Евангеліяхъ латинскихъ, греческихъ, сирійскихъ, англосаксонскихъ ирландскихъ, франкскихъ и вестготскихъ. Особая глава также посвящена карловингскому расцвѣту въ украшеніяхъ Евангелій этого времени. Многія данныя сообщаются также о нѣмецкихъ Евангеліяхъ X—XI вѣковъ (гл. 12, 13, 14), о переплетахъ и окладахъ Евангелій, о предисловіяхъ къ текстамъ Евангелій, о дѣленіи на главы, наконецъ объ изображеніяхъ Евангелистовъ и о композиціяхъ украшающихъ тексты Евангелій. Изложеніе прагматическое, описательное и не представляетъ собою критическаго научнаго изслѣдованія.

Говоря о почитаніи Евангелія въ древности, о ношеніи его на груди, авторъ упоминаетъ Евангеліе отъ Маттея, найденное на груди апостола Варнавы въ его могилѣ, но не указываетъ на то важное

обстоятельство, что текстъ этого Евангелія, писанный на папирусѣ (?) было положенъ императоромъ Зенономъ въ придворной церкви св. Стефана Дафны, а слѣдовательно могъ послужить оригиналомъ для константинопольскихъ дворцовыхъ писцовъ и самихъ императоровъ любившихъ писать Евангелія и украшать ихъ собственноручно. У него нѣтъ указаній на дѣятельность Анастасія Дикора въ этомъ отношеніи, а относительно Θεодосія младшаго онъ указываетъ только на его Евангеліе, писанное золотыми буквами и посланное въ 717 году въ Эфесъ, Ему, повидимому, вслѣдствіе недоступности русскихъ работъ, осталось неизвѣстнымъ константинопольское Евангеліе, написанное Θεодосіемъ, или быть можетъ только ему приписанное со временемъ. Оно описано очевидцемъ Игнатіемъ Смольняниномъ: «ходимомъ въ пандократорскую церковь и въ сосудохранилѣ видѣхомъ святое Евангеліе, писано все златомъ рукою Феодосія царя малаго» (Прав. Палест. Сборн., вып. 12, стр. 10). Объ Анастасіи Дикорѣ см. Kramer, Anecd. II, 317 — 18 (κλῆσι, καὶ τὰ βιβλία τοῦ χρυσοῦ καὶ ἀργύρου). Любопытно указаніе автора (стр. 6), развитое имъ въ другомъ его сочиненіи (Bilder aus d. Gesch. d. altchristl. Kunst und Liturgie, 287), что 4 Евангелія, изображенныя въ православной крещальнѣ Равенны, попали въ роспись въ связи съ ритуаломъ крещенія, здѣсь происходившимъ, мысль которую проводилъ раньше уже Дюшенъ. (Origines du culte chrétien, p. 290—292). У автора сбивчивыя понятія о Равенскомъ диптихѣ. Онъ полагаетъ, что Богородица съ младенцемъ изображена на Боткинской или Строгоновской пластинкѣ, между тѣмъ какъ эта пластина принадлежитъ лорду Крауфорду. Съ литературой о диптихѣ онъ не считается. Укажу также, что диптихъ бывшій Барберини не можетъ представлять оклада Евангелія (299). Уже Гори называлъ его «епиникіемъ», и это, повидимому, вѣрно.

Восточное серебро. *Атласъ древней серебряной и золотой посуды восточнаго происхожденія, найденной преимущественно въ предѣлахъ Россійской Имперіи.* Изданіе Императорской Археолог. Коммиссіи ко дню пятидесятилѣтія ея дѣятельности. СПБ. 1909. — Сто тридцать таблицъ этого юбилейнаго атласа представляютъ такое богатство матеріала, изданнаго въ фототипическихъ и цинкографическихъ, очень изысканно въ общемъ выполненныхъ таблицахъ, которое затмѣваетъ всѣ отдѣльныя публикаціи до сихъ поръ бывшія по торевтикѣ востока. Подборъ таблицъ, ихъ систематизація принадлежатъ Я. И. Смирнову, огромный трудъ котораго только по собиранію матеріала и подведенію его къ опредѣленной системѣ виденъ уже въ самой послѣдовательности таблицъ и подбора рисунковъ на нихъ. Восточное серебро, это тѣ, разными путями пришедшіе въ разное время на Русь серебряные разнообразныя сосуды и предметы, которыми богаты нашъ сѣверъ и югостокъ. Одни сосуды и предметы найдены путемъ раскопокъ, другіе происходятъ изъ языческихъ молебницъ нашихъ сѣверныхъ окраинъ Перми, Вятки и частью Сибири. Я. И. Смирновъ предпо-сылаетъ краткій текстъ къ атласу, служащій къ облегченію пользованія

имъ. Изъ этого текста вполне ясно слѣдуетъ, что авторъ не только имѣеть опредѣленное сужденіе объ отдѣлахъ матеріала имъ изданнаго, но и основательно проникъ въ составъ формъ и разныхъ стилей и подстилей этой черезчуръ сложной области восточной художественной индустріи. Онъ отмѣчаетъ стили греческій-эллинистическій, стили месопотамскихъ древнѣйшихъ искусствъ, сассанидскій, персидскій и арабскій, индійскій, китайскій и рядъ западныхъ европейскихъ. Онъ обѣщаетъ въ скоромъ времени выпустить описаніе этого «восточнаго серебра», уже чисто научнаго характера. Съ нетерпѣніемъ будемъ ждать этой новой работы нашего, почти единственнаго въ этой области ученаго, чтобы быть въ состояніи ближе разобраться въ крайне сложной области восточной художественной индустріи, имъ сопоставленной въ атласѣ съ такимъ трудомъ и знаніемъ.

Я. И. Смирновъ. *Рисунки Кіева 1651 года по копіямъ ихъ XVIII вѣка*. Москва 1908 г. — Второй большой трудъ автора, явившійся въ свѣтъ, благодаря его же собственному открытію рисунковъ XVIII столѣтія, скопированныхъ съ оригинальныхъ рисунковъ Вестерфельда 1651 года для короля Станислава Августа. Текстъ въ 315 страницъ in 4⁰ сопровождаетъ рисунки различныхъ развалинъ церквей и зданій города Кіева. Многие историки должны будутъ вчитываться въ первыя главы обширнаго труда и найдутъ иногда поразительныя по своей исторической важности указанія на исторію и бытъ Малороссіи до и послѣ польскаго владычества. Однако, разсмотрѣніе этой части труда автора выходитъ за предѣлы библиографіи по византійскому искусству. Рисунки, найденные моимъ уважаемымъ другомъ, описаны имъ въ четвертой и послѣдней главѣ (стр. 223—315), и самое описаніе ихъ даетъ понятіе, изъ какихъ огромныхъ трудностей приходилось ему вышутываться. Подписи подъ рисунками сплошь почти оказались невѣрными. Устаивая ихъ невѣрность онъ долженъ былъ искать новыхъ объясненій для развалинъ, изображенныхъ на рисункахъ, и найти основанія для нихъ. Для этого потребовались цѣлыя ряды новыхъ разысканій въ литературѣ предмета, равно какъ и въ области исторіи рисунка и архитектуры. Много важныхъ указаній сдѣлано авторомъ и многое, мнѣ кажется, рѣшено положительно. Обычно, въ другихъ случаяхъ, онъ самъ говоритъ, что не можетъ найти надлежащаго объясненія. Рисунки, имъ изданные, такъ важны и такъ поучительны, что мнѣ придется подробно остановиться на нихъ въ близкомъ будущемъ, при изданіи матеріаловъ по искусству Кіева великокняжескаго періода. Однако, и теперь не могу не указать, что рисунки, находящіеся на таблицахъ IX и X, представляютъ внѣшніе фасады самаго важнаго изъ Кіевскихъ храмовъ—св. Софіи, и именно изображенія притворовъ ея извнѣ и извнутри на западной сторонѣ. Я. И. Смирновъ обозначаетъ эти рисунки, какъ представляющіе неизвѣстное зданіе. Сравненіе ихъ съ современнымъ состояніемъ западнаго фасада и притворовъ врядъ-ли можетъ оставить какое-либо сомнѣніе въ этомъ,

тѣмъ болѣе, что до настоящаго времени сохранилась роспись крещальни, скопированная Вестерфельдомъ очень правильно на его рисунокѣ (IX, 1).

Karl Maria Kaufmann, Zweiter Bericht über die Ausgrabung der Menas-Heiligtümer in der Mareotiswüste. (Sommercampagne Juni-November 1906). Cairo 1907. — Новый, не менѣе краткій отчетъ о раскопкахъ на мѣстѣ святилища св. Мины, чѣмъ первый, о которомъ шла рѣчь уже ранѣе (см. Виз. Врем. Т. XIII, 1907, стр. 597). Отсылая читателя къ указанной замѣткѣ, прибавлю, что баптистерій на новомъ планѣ уже не имѣеть вида октагона, а квадрата. Отличные рисунки по фотографіямъ развертываютъ картину замѣчательнаго обилія мраморовъ, капителей и проч. той-же техники, что и на противоположномъ, сѣверномъ берегу Средиземнаго моря, въ Италіи, Константинополѣ, Равеннѣ, Херсонесѣ, кончая берегами Испаніи, и въ той-же Африкѣ, въ Бѣломъ и другихъ монастыряхъ. Крайне любопытны египтизирующая колонна, ряды коринскихъ и іонійскихъ капителей того-же типа, что и въ Херсонесѣ, до малѣйшихъ подробностей. Рядъ глиняныхъ ампулъ св. Мины съ евлогіями, въ свое время разнесенныхъ по всѣмъ угламъ христіанскаго міра изъ этого знаменитаго святилища, и теперь найденныхъ въ развалинахъ, представляетъ очень интересную серію ихъ. Приходится ждать пока полнаго отчета съ изслѣдованіемъ всего матеріала, который несомнѣнно принесетъ много новаго и важнаго для науки.

Н. Марръ, О раскопкахъ и работахъ въ Ани въ томъ 1906 г. (Предварительный отчетъ). СПБ. 1907. — Къ раскопкамъ христіанскаго Египта присоединяю пока нѣсколько словъ о не менѣе важныхъ отечественныхъ раскопкахъ неутомимаго Н. Я. Марра на Кавказѣ, въ Ани, въ Каресской области. Въ теченіи двухлѣтнихъ раскопокъ имъ открытъ великолѣпный круглый храмъ-ротонда Гагика I, раскопаны жилища вокругъ и найденъ дворецъ. Храмъ заложенъ въ 1001 г. (стр. 34). Въ всякихъ сомнѣній этотъ храмъ долженъ сыграть значительную роль въ исторіи архитектуры вообще, какъ памятникъ удивительно соединяющій въ себѣ переживанія греко-византійскихъ элементовъ и формъ въ смѣшеніи съ сиро-персидскими и арабскими, и въ общемъ предворяющими элементы западно-романскаго архитектурнаго стиля. Я не знаю другого памятника, въ которомъ съ такой наглядностью соединились бы античные по структурѣ зубцы карниза (стр. 17), съ употребленіемъ іонійской волюты капители, легкой на персидскую подушечную форму, и вмѣстѣ съ тѣмъ раздѣланной въ стилѣ сасанидскихъ розетокъ (стр. 16—17), гдѣ бы полурозетка древней Ассиріи, Персіи и Сасанидовъ (рис. на 18 стр.) соединилась съ плетешкой коптовъ и арабовъ и вопла въ арабескъ, подобный рисункамъ палатинской капеллы (рис. 19), и гдѣ бы аркатуры круглаго фасада, съ круглыми отверстіями оконъ, полуколонны или лизены внутри храма такъ предворяли детали романскаго стиля запада, кончая полусферическими сводами три и квадрифолия. Чрезвычайно внимательно и съ большою любовью сдѣланныя реконструкціи г. Т. Торамаяна очень любопытны,

хотя не во всѣхъ подробностяхъ мнѣ понятны. Повидимому, и онъ самъ въ нѣкоторыхъ случаяхъ находился въ затрудненіи, возсоздавая свои проспекты внутренности храма и его восточнаго вида. Я не могу представить себѣ откуда явились три яруса храма, а затѣмъ не вполне могу понять реконструкцію на табл. VIII в., какъ понимать верхній карнизъ въ разрѣзѣ и своды второго пролета.—Круглый храмъ внутри представлялъ центральную ротонду, окруженную контрфорсомъ узкой галлереей типа св. Виталія, повтореннымъ въ п. св. Богородицы въ Аахенѣ (построенной Карломъ Великимъ) съ эмпорами, которые у г. Тораманяна явились въ видѣ оконъ, глядящихъ изъ этой верхней галлереей эмпоровъ внутрь храма. Здѣсь также возникаютъ сомнѣнія въ вѣроятности реставраціи, но, не будучи въ состояніи ориентироваться въ остаткахъ храма, мнѣ остается высказать лишь пожеланіе, чтобы г. Тораманянъ пояснилъ подробно свою реставрацію въ печати. Все же долженъ сказать, что ни въ текстѣ Н. Я. Марра, ни на рисункахъ я не вижу указанія на остатки тонкихъ колонокъ, которыя могли лицевать галлереею эмпоровъ вмѣсто предположенныхъ оконъ; только ненахожденіемъ ихъ могу объяснить себѣ пока появленіе оконъ, глядящихъ изъ галлереей внутрь храма.

По моей винѣ у Н. Я. Марра на стр. 27 Ватиканская рукопись № 752 обозначена Ватопедской аеонской. Другіе предметы, какъ то полилихній, а затѣмъ упомянутая поливная посуда и живопись фресковая, конечно, только при нашей беззаботности не найдутъ себѣ специалистовъ для разысканій. На западѣ было бы иначе.

Текстъ Н. Я. Марра снабженъ интереснымъ очеркомъ о чалмѣ статуи Гагика I, изображеннаго въ видѣ донатора съ моделью храма, возстановленной художникомъ Полторацкимъ. Статуя имѣетъ 3 арш. 2 вершка вышины и сохранила раскраску. Типичность фигуры, ея острый профиль, двойные рукава восходятъ не къ византійскимъ прототипамъ, а къ сассанидо-персидскимъ. Эта фигура крайне важна для исторіи фигуръ донаторовъ въ византійскомъ искусствѣ, но ея стиль восточный.

Revue de l'Orient chrétien. Т. II (XII), 1907, № 1. Этотъ выпускъ содержитъ нѣсколько статей, важныхъ для специалистовъ, изучающихъ искусство среднихъ вѣковъ, Византіи и востока:

1) **L. Guerrier**, *Un Testament (éthiopien) de Notre Seigneur et Sauveur Jésus-Christ en Galilée* (р. 1—8). — Авторъ обращаетъ вниманіе на новый текстъ апокалипсическаго характера, заключающій откровеніе Христа апостоламъ о Страшномъ Судѣ. Къ сожалѣнію, не указано время рукописи, а содержаніе, повидимому, крайне любопытное для картины Страшнаго Суда въ своихъ деталяхъ, только пересказано въ нѣсколькихъ общихъ фразахъ. Такія откровенія, важность которыхъ не принимается еще въ соображеніе при изученіи иконографіи Страшнаго Суда, должны быть, конечно, полностью обнародованы и изучены. Текстъ будетъ изданъ въ «*Patrologia orientalis*» F. Nau на латинскомъ языкѣ. Авторъ указываетъ на су-

ществованіе другихъ аналогичныхъ и родственныхъ «Testamenta», уже извѣстныхъ по содержанию, и ссылается на Vacant-Mangenot, Dict. de Théologie III, col. 223 и на Lexicon linguae aethiopicae, гдѣ находится указаніе на Штутгартскій пергаменный кодексъ: «Kidan. . . seu Testamentum Domini nostri Jesus Christi», f. 3—30 и др., напр. Мосульскій сирійскій текстъ, и особенно на Лондонскій эіопскій Or. 793. Текстъ описанный авторомъ принадлежитъ Парижу (fonds Abbadie № 51).

2) **Siméon Vailhé**, *Les églises de S. Étienne* (р. 71—89). — Даетъ очень основательный разборъ различныхъ историческихъ свѣдѣній и данныхъ, заключающихся въ древней паломнической литературѣ, относительно церкви св. Стефана первоученика въ Иерусалимѣ и Кедровской долины. Онъ дѣлаетъ этотъ историческій экскурсъ по поводу сообщенія г. М. Спиридониадиса о раскопанной имъ церкви св. Стефана въ Иерусалимѣ (Νέα Σιδών, t. IV, 1906, р. 247 и Palestine Exploration Fund, Quarterly Statement, avr. 1907, р. 137—139, The Church of S. Stephen). Раскопки эти еще не опубликованы въ подробностяхъ, но уже есть указанія на мраморную доску съ надписью, въ которой находится обращеніе къ св. Стефану.

3) **S. Vailhé**, *La mosaïque de la transfiguration, au Sinai, est-elle de Justinien?* (р. 96—98). — Пробуетъ установить «terminus a quo» для датированія мозаики въ абсидѣ монастыря св. Екатерины на Синаѣ по ея надписямъ, Слово «δευτερεύων» онъ передаетъ словомъ «prieur», а XIV индиктъ этой надписи пробуетъ найти между 548 и 565 годами, т. е. годами смерти Θεодоры и Юстиніана, и устанавливаетъ предѣлъ, съ котораго надо начинать датированіе мозаики (565—566 годомъ), а заканчивать, быть можетъ, VIII столѣтіемъ, какъ полагаетъ Н. П. Кондаковъ. Вся аргументація автора построена на времени игуменства упоминаемаго въ первой надписи игумена Лонгина.

Josef Strzygowski, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters d. Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München*. Wien 1906. Denkschriften d. K. K. Akademie d. Wissenschaften in Wien. Philosoph.-histor. Klasse. V. LII. — Уважаемый авторъ вновь описываетъ оригинальный памятникъ, доселѣ неизданный, сербскую Псалтырь XIV вѣка Мюнхенской Королевской библиотеки. Не имѣя возможности въ краткой рецензій отозваться на всѣ затронутые авторомъ вопросы, укажу, что главный вопросъ о протооригиналѣ Сербской Псалтыри, который авторъ считаетъ сирійскимъ, не только не можетъ считаться рѣшеннымъ положительно, но и методологически поставленъ неправильно. Время, въ которое написана Псалтырь, XIV столѣтіе, когда особенно сильно и ясно чувствуется и наблюдается переживаніе старыхъ формъ въ новой и болѣе сложной средѣ, требуетъ скорѣе очень широко поставленнаго анализа, чѣмъ узко и очень частично проведеннаго сравненія формъ съ предполагаемыми сирійскими прототипами. Сравненіе нѣкоторыхъ формъ композицій Псалтыри съ формами сирійскаго искусства VI столѣтія указываетъ прежде всего на древнія переживанія, а отъ этого далеко до копирования сирійскаго оригинала,

который, оказывается, надо мыслить въ формахъ искусства XIV столѣтія. Не всегда точный анализъ автора, къ тому-же, является мало обработаннымъ научно. Укажу на ошибочное объясненіе композиціи Деисуса, происходящей, по мнѣнію Баумштарка и автора, отъ композиціи «*traditio legis*», при чемъ совершенно опущено самое важное, въ данномъ случаѣ, въ обѣихъ композиціяхъ. Въ «*traditio legis*» Павелъ слѣва *идетъ*, направляясь ко Христу и глядя вверхъ, а Петръ принимаетъ свитокъ съ надписью. Въ Деисусѣ являются Марія и Іоаннъ, молящіеся Христу. Оба автора забыли о композиціи Космы Индикоплова, гдѣ расположеніе фигуръ и ихъ обращеніе ко Христу уже мотивировано (св. семейство). Равнымъ образомъ автору осталось неизвѣстнымъ указаніе на существованіе чудесной скалы, сопровождавшей Израиля въ пустынь, въ композиціи мозаической (VIII вѣка), служившей украшеніемъ баптистерія, на что я обращаю его вниманіе въ своемъ мѣстѣ. Эта композиція извѣстна была въ византійскомъ искусствѣ. Съ другой стороны, совмѣщеніе трехъ изводовъ Благовѣщенія въ одной и той же рукописи должно было бы указывать на совмѣщеніе разныхъ оригиналовъ, воспринятыхъ византійскимъ искусствомъ въ болѣе раннее время, а не на копированіе сирійскаго оригинала VI вѣка. Этотъ оригиналъ ускользаетъ какъ нѣчто неосязаемое во всей историко-художественной штудіи автора. Я ближе коснусь темы уважаемаго автора при анализѣ миниатюръ апокрифическаго житія Авраама Сильвестровскаго сборника.

G. Millet, *Byzance et non l'Orient*. Revue Archéolog. I, p. 171—189. Paris 1908. — Авторъ посвящаетъ свою небольшую статью вопросамъ о восточномъ происхожденіи нѣкоторыхъ персонификацій и аллегорій Сербской Псалтыри, описанной Стржиговскимъ. Въ общемъ онъ не соглашается съ копированіемъ этой рукописи съ сирійскаго оригинала, а въ частностяхъ указываетъ, что персонификаціи Земли, Смерти и нѣкоторыя композиціи должны быть возведены къ оригиналамъ античнымъ, средневѣковымъ и поздневизантійскимъ. Укажу, что изображеніе Жизни на средневѣковомъ рельефѣ должно быть отнесено также къ античной традиціи и къ изображенію «Случая» еще Лизиппомъ (стр. 7); мнѣ кажется также очень сомнительнымъ, чтобы персонификація Жизни могла послужить для образованія персонификаціи Смерти съ кубкомъ. Сходство между обѣими фигурами самое общее и поверхностное. Такія шагающія фигуры встрѣчаются очень часто.

Д. Айналовъ.

ГРЕЦІЯ и ТУРЦІЯ.

Г. Н. Хаджидакисъ (Г. Ν. Χατζιδάκις), *Μεσαιωνικά καὶ νέα ἑλληνικά. Τόμος Β΄. Ἐν Ἀθήναις* 1907 (Βιβλιοθήκη Μαρσαλλῆ № 370—373). — Передъ нами второй томъ собранія лингвистическихъ работъ аѳинскаго профессора Хаджидакиса. О первомъ томѣ см. Виз. Временн. XIII, 547. Какъ въ первомъ, такъ и во второмъ томѣ содержится длинный рядъ трудовъ